

# 「漢字藝術」本體考— 當代以漢字為主體的多重輻射表達

A Research To Ontology For The “Sinitic Character Art”

— the artistic multi-representation in the field of Chinese character today

李思賢

LI Szu-hsien

美術批評家、靜宜大學資傳系助理教授

## 摘 要

本論文以本次學術研討會所舉列的數項論述主題為經、當代世界華人於「漢字藝術」表現之前衛性為緯，為「漢字藝術」作一提要式的耙梳。為有更清晰的宏觀架構，本文捨棄個別作品之討論，而將論述重點回歸到「漢字」與「漢字藝術」跨域表現時，所應有之最根本、最原始的位置。

通過多元、多樣之「漢字」表現（如：當代書藝、文字裝置、當眾揮毫、漢字動畫、漢字互動藝術、漢字藝術節等），試圖從「漢字藝術」的本體論考掘中，重新反省當今藝術界、書藝界，甚或是文創產業看待「漢字」的基本觀點。同時，廓清晚近以來，由書法輻射出的諸多型態「漢字藝術」的美學中，因典範轉移而對藝術史所生成的意義。

**【關鍵字】** 漢字藝術、本體論、典範轉移、現代書法、當代書藝、現場揮毫、文化創意

## 一、前言：本體的釐清與立論必要

作為一種文化符號與文化載體，漢字始終是站在第一線的前鋒部隊；若要用一種視覺符號來明確指陳一個文明，方塊形的「漢字」無疑是這個世界上最清晰可辨的。過去的數千年以來，漢字儘管歷經了數次的字形與書寫方式的更迭，然而至今它仍舊深沁在全球華人的生活當中，我們寫它、用它、接受它、認定它，漢字實際上早已無形地與我們的生命鎔鑄在一起。無論是生活的日常使用，亦或是抽象的藝術創作，是身份的指涉也好，是政治性的「書同文」策略也罷，無可改變的，是漢字作為我們文化載體的明確事實。

晚近以來，在「文化創意產業」方興未艾之際，為了建立更鮮明的文化標誌，加上海峽兩岸交往頻仍的情感需求與操作策略上的需要，原已默默伴隨在我們生活之中的漢字，在當代書藝多元發展的基礎上，就這麼驟然地被端上了主流檯面，猛然成為一種時興的產業。「漢字藝術」的發展也因此短短約莫只有五年不到的光景之間突然變得十分蓬勃，面貌與面向也顯得多元而龐雜，舉凡如原已持續有所發表的大型當代書藝展（例如何創時、董陽孜）和順著新媒體藝術(New Media Art)延伸而來的文字裝置、漢字互動藝術之外，包括已被當作一種表演藝術(Performance Art)來規劃的書法現場揮毫、新型態的「漢字動畫」，以及由政府支持的大型漢字文化／藝術節（台北、兩岸）、《好漢玩字節》（高雄）等【圖 1】，這種這鬧非凡的場面，恐怕是漢字遞衍數千年以來主題性被放大到最大、輻射幅員最遙遠、波動頻率最劇烈的一次。



【圖 1】《2010 好漢玩字節》  
（高雄駁二，2010）

以同樣發生於 2010 年，分別在北京和高雄登場的首屆「兩岸漢字藝術節」和《2010 好漢玩字節》為例：前者活動內容包羅萬象，包括了「追憶漢字：典藏文明之光」、「雅尚漢字：翰墨韃鞢書法」、「意韻漢字：漢字藝術印象」、「樂活

漢字：漢字創意生活」、「感知漢字：發現之美」等五場風格全然不同的主題展，也包括了「領秀漢字：漢字的創意服裝秀」、「開卷漢字：高校漢字藝術講座」和「問道漢字：兩岸書法藝術論壇」等推廣活動；而後者則依照漢字各自的「玩法」與屬性規劃了五大主題館（字裡行間館、漢動未來館、字娛娛人館、玩物尚字館、字摸館），以及結合了高雄黑手（工業）和漁村（農漁業）的城市雙重性格的特別企畫「大漢仔」、與民眾互動的「字物櫃」和「名人講堂」等等。暫擱展覽內容不說，光是看到如此大陣仗的展出項目，就已經足以令人頭昏眼花，但卻也見得主辦單位的雄心與企圖。

然而筆者以為，外界看待漢字的眼光與角度其實多有倒果為因或管窺蠶測之弊，舉個例子來說，前述「兩岸漢字藝術節」（北京，2010）五個主題館其中之一的「樂活漢字：漢字創意生活」，應該就是該年春天高雄的《好漢玩字節》的巡展。琳瑯滿目的創意巧思，讓漢字顯得生動活潑，曾任台北當代館館長的謝素貞在受訪時便表示：

「六書中的“象形、指事、會意、形聲、轉注、假借”指的是漢字的造字方法，然而更深層的，它們揭示了中國人對於傳統文化的想像力。數千年來，漢字被視為藝術品，是人類文明最為抽象、最富有想像力，能夠全面揭示自然本質的一門藝術，一種文化現象。」<sup>1</sup>

這話語之間至少顯現了三個錯誤：其一，「漢字被視為藝術品」是一種分離了文本(Text)和文脈(Context)的後設解讀，漢字要被視為是藝術品，必須是在脫離了實用功能之後方能呈現藝術性格的「書法」，否則它僅僅是當時代在生活需求下的附屬品；其二，以「揭示自然本質」為論述基礎的漢字藝術範疇中，六書造字而生的漢字與從漢字延展的文創品，事實上是根本不同的兩碼事；第三個錯誤，在於簡化了「抽象」和「想像力」的詮釋——文化狀態是一種文化現象的遞嬗過程，今日所見的篆、隸、楷、草、行...等書體的演變，是一種時代品味與需

---

<sup>1</sup> 引自鄭娜報導文：〈漢字創意生活〉，《人民日報 海外版》（北京，2010年9月28日），第7版「文化遺產」。

求的轉換過程，與頓時迸發的「抽象」和「想像力」有著本質上的差異。

由此見得，漢字在創意驅使下所表現的多元層面，實是已到了令人驚豔連連但驚駭十分的地步：驚豔者，乃之於由創意而來的趣味，無論是源自外型或字意的想像與包裝，讓人驚奇於點子的聰慧創意和生活的無限美好；而驚駭者，來自於漢字內涵的被扁平化和字形的片面挪用，千篇一律的藝術思維，在好玩之餘，卻胸無半點墨，其前景頗為堪憂。從好端端的漢字而「玩」起漢字，將舊有文化符號以趣味和俏皮的當代手法進行改造，是否就等於文化藝術的前進或改版？對此，筆者曾於整理台灣當代書藝的理論脈絡和系統時做出剴切的呼籲：

「熱鬧與門道終究是不能混為一談的；無論是形式、媒材或觀念上，當代書藝的新表現總非一句『很有趣』所能囫圇概括，它最終還是要能通過學術的考驗。[……]。創作的實驗之外，唯有藝術評論和史觀論述同步並行，才有深化這些新式書法實驗理論的可能，也才能因此建立一個新的藝術體系。」<sup>2</sup>

換言之，我們在「玩漢字」的同時，不能僅僅是在「玩弄漢字」，更需要爭得深化漢字內涵的機會；也因如此，筆者才在這裡提出以本體論(Ontology)的精神，重新探求「漢字藝術」的本質性問題。儘管西方美學的本體論旨在探討存有的本身，也就是在討論一切現實事物的基本特徵、辯證究竟是真實的實體存在或僅是概念存在等問題，但我們並非要將漢字或和漢字藝術置放在西哲的語境之中，而僅僅是試圖從「漢字藝術」的本體考掘中，重新反省當今藝術界、書藝界，甚或是文創產業看待「漢字」的基本觀點。同時，廓清晚近以來，由書法輻射出的諸多型態「漢字藝術」的美學中，因典範轉移而對藝術史所生成的意義。這些在現今已然勃發到繽紛多樣、跨域跨界的多重表現的當頭，特別是「漢字藝術」的概念已如平原走馬、不可收拾的當下，釐析「漢字藝術」的美學概念、認清「漢字藝術」的美學位移，作為一種提醒，已然是迫在眉睫之事。

---

<sup>2</sup> 參見拙作：《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》（台北：典藏藝術家庭，2010年11月），242-243頁。

## 二、漢字的藝術與形式內容

漢字的本體為何？這或許是個既清晰卻又是個大哉問的問題。漢字，基本上就是中華民族數千年以來，賴以傳遞訊息、記錄書寫的文字符號，它是世界四大古文明的產物，也是歷經千年演變之後迄今未曾消亡且仍在使用的「文化活化石」。非但今人仍在書寫，甚至於連千百年來的古書亦能被閱讀，實是人類文明史上的一大奇蹟。而以漢字為主體的「漢字藝術」，在晚近跨領域的新型態創作出現以前，講的其實幾乎就等於是書法；換言之，在此之前，有很長的一段時間，「漢字藝術」的狹義指涉除了漢字本身的方形結構之外，指的就是包括現代書法在內的書法藝術。而今，漢字藝術在跨域、跨界的開發下，已然被拓展成一種無邊無際的藝術表現時，那麼我們勢必要對所謂「漢字的藝術」進行其形式上和內容上的重新耙梳與理解。

### (一)、漢字造型的形式元素

廣義而言，「漢字藝術」應當包含文學、筆跡學、文字學等，而非僅止於以視覺為主體的書法和以文字作為設計主題的創意表現。我們之所以必須在文前作如是提問的主要原因，就在於如果說今天的「漢字藝術」已經包括了書法、書藝，以及那些把漢字拿來做設計、裝置、互動科技、動畫、建築、傢俱、服裝、器皿、玩具等等各形各色的其他文藝載體的話，那本就屬於漢字本體與符徵(Signifier)和符旨(Signified)相關的中國文學、文藝批評、筆跡學、以《說文解字》為主要的文字學和研究變體字的「字原學」，為何不被列入「漢字藝術」的範疇，甚或完全不被討論？顯見在一般的觀點下，這些原屬於漢字本身所擁有的本體文化學，在視覺領域佔上風的主導前提下，被視為是一種既成事實的廢話，就像人活著就必須呼吸、必須喝水吃飯一樣，不需爭辯也無須議論。然而，是這樣嗎？讓我們用一則「拆字」的小故事來說明。

「拆字」在唐、宋朝時期，有幾位代表人物，包括袁天罡、謝石、李淳風、劭康節等人，在一般人的眼裡，他們就像神人一般，無所不知、無所不曉，很受人們的欽佩和景仰。有一則關於宋高宗和謝石的故事是這麼說的：

有一天宋高宗微服出巡，在鄉間碰上了謝石。由於宋高宗也聽聞過謝石的

大名，便請謝石爲他拆個字測測。於是宋高宗便在泥土地上寫了個「一」字，說道：「請先生斷斷在下的身份！」

謝石回答說：「土上加一橫，乃王也。」

宋高宗再寫一個「問」字，這時謝石一看，便叩頭要向皇帝拜了下去。宋高宗阻止了他，並問：「先生為何行此大禮？」

謝石答說：「這『問』字，左看是『君』，右看也是『君』，必是君王無疑啊！」宋高宗聽罷心頭一驚，非常欽佩謝石的才華。<sup>3</sup>

這種拆字的小故事在許多稗官野史中多不勝屬，清朝乾隆皇帝下江南時，也曾偶遇類似的「鐵口直斷」而龍心大悅。「拆字」的基本原則，是以「說文解字」爲根、以當下情境（人、事、時、地、物）爲輔，判斷該字所隱喻或指陳的內容，並依此提供問字人所欲以知曉之事物通盤的大要，爲對方批下斷語。直白地說來，這種類似文字學領域的根本，便是站在漢字的造型架構下去鋪陳的；然而弔詭的是，文字學儘管不被列入「漢字藝術」範疇中去詳加討論，但在某些漢字動畫和文創產品的設計中，「拆字」或「說文」卻是被運用得極爲氾濫，這也就是創作思維之所以千篇一律的來源。

此外，形成漢字的方形結構，始終都是視覺藝術（美術）領域中不可或缺的一環。中文字的抽象結構和波磔點畫，在中、西藝術史裡扮演著至關重要的角色。從中國古典美術的書法、文人畫，到西方的抽象表現主義裡一批以白底黑線條作爲基本創作元素的抽象畫大師，有意、無意或不經意地在漢字的外型之間，做出十分充分的詮釋與再詮釋。而作爲論述的批評家，特別是當民族主義涉入到美學和藝術史的討論中時，白底黑線的方形結構，經常地權充爲捍衛民族文化語言的利器。抽象的架構、線性的表現、象形的造字，加上可讀的趣味，漢字因而成了世界美術裡最「美」的文字，無怪乎「書法」要被翻譯成「漂亮美麗的美術

---

<sup>3</sup> 參考《中國文字的奧秘》〈謝石的「神」話〉篇，（台中：聖修雜誌社，1990年7月五版），6-8頁。

字」：“Calligraphy”——在希臘文中，“Calli”代表了「美」，而“graphy”是圖繪的畫法、畫跡。但「書法」是「美術字」嗎？因此我們便不難想像，當漢字只是用來「看漂亮」時，何以漢字可以「好好玩」，好漢可以來「玩字」了。

## （二）、書法藝術的形式準則

儘管「漢字藝術」的範圍遠大於「書法」，但無可否認的，在一種約定俗成的狀態下，「漢字藝術」的確是被視為等同於「書法藝術」；就像「兩岸漢字藝術節」的研討會，談的主題多只圍繞在書法範疇的四周一樣。「書法」這個對於全球華人來說再也熟悉不過的藝術形式，經由過去千餘年演變所累積出的文化深度和藝術語言複雜度，最終卻非為常人所熟悉。書法在晚近的半世紀之內，遭受了日本前衛書道和西方抽象表現的外部衝擊，以及傳統與創新的內在反動，如此的內外夾擊，讓書法藝術的體質從此有了徹底的形式翻轉。從傳統書法而「現代書法」，由「現代書法」而「當代書藝」，最終再到今天所談論的「漢字藝術」，每一次轉換，都因「場」(Champs)的框架的位移而形成一次劇烈的美學震動<sup>4</sup>，也都因為捨棄了舊典範而創造了一次新的典範轉移。

我們不妨回到頭來逐一檢視這「書法家族」的形式因素，比對看看原有的框架（場）是如何的位移，又為我們構築出了什麼樣的新典範？大陸中國書畫理論家盧輔聖將傳統書法的形式因素，分門別類的做出了清楚的規範，他以為「書法藝術形式因素可分為筆法、章法、墨法三部分，三部分源出於線結構，又歸納到線結構之中」；在分項之下，筆法的「平動、絞轉、提按是筆鋒運動空間形式的三大基本範疇」、「章法是書法作品的空間構成方式，包括點畫、結體、行氣、謀篇在內的整個結構把握」，而在墨法的部分，廣義的墨法指「黑白構成的方式」，狹義的墨法所指的是「黑白在線（筆）的實踐中所體現出來的層次（變化）意識」

---

<sup>4</sup> 筆者嘗以法國思想家布迪厄(Pierre Bourdieu, 1930-2002) 所提出的「場」(框架)移轉問題的觀點，用來檢驗「書法—書藝—漢字藝術」的相應關係。而「傳統書法—現代書法—當代書藝—漢字藝術」的板塊移動，根本上就是布迪厄所說的框架(frame/cadre)的移轉，肇因於角色的分化而使得整體美學改變。相關內容參見 Bourdieu, Pierre:《藝術的法則：文學場的生成與結構》(Les règles de l'art)，劉暉譯（北京：中央編譯，2001年）；以及拙文〈當代書藝展延為一種文化情境—以漢字動畫和文創為例〉。

<sup>5</sup>。盧輔聖所做的如此劃分，雖然簡明但卻極為精到。

傳統書法最經典的形式因素，特別在於筆鋒運動時倏急緩徐的空間節奏，和墨韻帷幄上的濃淡乾濕，搭配上整體的行氣布白，在一次性（非製作）的信手拈來之間，灌注書家精、氣、神的生命力度和為人的風骨。然而，當傳統書法受到現代主義繪畫的衝擊之時、當傳統書家受到繪畫性的活潑的魅惑時，「中鋒取勢、側鋒取媚」之類的古典準則受到了動搖，於是乎書法作品的方向逐漸面向現代書法而去，形式的趣味已然從原有的筆法、墨法和章法的格律轉變成具高度視覺感、繪畫性、遊戲性、趣味性、奇觀化的現代書風。從「現代書法」的位置回首傳統，過去的典律、準則以及千餘年凝煉而來的書法精髓，已經不足以作為審視現代書法的標準；換言之，從美學的角度看，儘管現代書家們仍口口聲聲說著「立足傳統」云云，然而事實上現代書法確實已正式割斷了連接傳統書法的臍帶，獨自揚長而去，美術史那些「縱使筆不筆、墨不墨、畫不畫，自有我在」、「無法而法，乃為至法」等等石濤《畫語錄》中的名句，卻也恰好成了他們揚棄傳統絕佳的拖詞。

現代書法既以如此，遑論當代書藝和漢字藝術了。當代書藝是在現代書法基礎上複合了更多表現媒材、形式與觀念的書法性創作，已做過數場大型書藝跨域展覽的台灣的董陽孜【圖2】、中國大陸提倡「蹤跡學」的張強、倡議「書法主義」的洛齊，都是當代書藝範疇的典型。針對「當代書藝」的定義，深圳的書法批評家吳味的論點很是到位，他認為：



【圖2】《無中生有：書法 | 符號 | 空間 董陽孜書法與藝術創作聯展》（台北當代藝術館，2009）

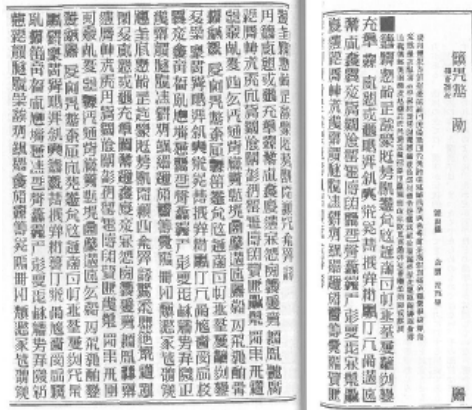
「作為當代藝術的書法（當代書法），實際上作為完整、系統、自足意義上

<sup>5</sup> 盧輔聖：《書法生態論》（上海：上海書畫出版社，2003年），154-155頁。



的書法（傳統方法和現代主義書法）已不復存在，存在的只是還原成媒體的書法和書法的碎片。只是由於在『觀念』的生成中指涉到書法，所以還將其稱做『書法』。」<sup>6</sup>

他將所謂的「當代書法」從觀念形式的生成，區分為「書法的元素化」（如徐冰的《析世鑒》）【圖 3】、「書法的現成品化」（拼貼、摹品）、「書法裝置化」（如谷文達的《聯合國》）【圖 4】、「書法行為化」（張強「蹤跡學報告」）及其他（電腦化、影像化、大地化…）等五大板塊。實際上來說，吳味的言論儘管相對絕對，但卻在這種勇於直接以中國書法衝撞西方範疇下的「當代藝術」的激進作為之下，談出了某種中國所特有的當代書藝的價值。



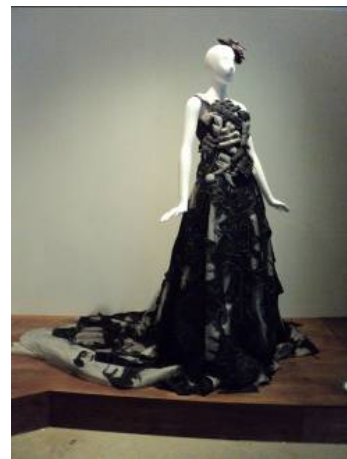
【圖 3】徐冰《析世鑒—天書》



【圖 4】谷文達《聯合國》系列

### （三）、漢字藝術的形式手法

前述掛接在「當代藝術」範疇核心之中的書法藝術，被稱之為「當代書藝」也好、稱為「當代書法」也罷，顯而易見的事實是在於原有傳統書法的形式原則，在通過「現代書法」之後，就幾乎已經蕩然無存，代之而起的，盡是與當代藝術綿密而不可分的觀念、裝置、拼貼、現成物、地景、數位和行為。儘管如此，「當代書藝」都仍存留在較為狹義的「視覺藝術」的領域中，但



【圖 5】以漢字做時尚服裝（《2011 好漢玩字節》，高雄駁二，2011）

<sup>6</sup> 見吳味：〈現代書法：從現代主義到當代藝術〉，錄入《「2001 現代書法新展望：兩岸學術交流研討會」論文暨研討會記錄專輯》（台中：國立台灣美術館，2001 年），105-108 頁。

一旦從當代書藝跳轉到「漢字藝術」時，海報的設計、互動的科技、可人的動畫、創意的建築、神巧的傢俱、時尚的服裝【圖5】、生活的器皿，甚或是公仔、玩具、拼圖、潮T…【圖6】，這些雖同是以視覺和造型作為產出，但原先並不認定在「藝術」定義下的諸多領域，這會兒拜了「漢字」之賜，一股腦兒地全進入到「藝術」的行伍之列，這些難以被統合規範的創意領域，我們給了他們一頂新潮而流行的大帽子：文創。



【圖6】將漢字的筆畫做成印章，以蓋印玩造字遊戲  
（《2011好漢玩字節》，高雄駁二，2011）

在台灣，作為「文創」的尖兵，通常只有兩個指導原則：一、通俗易懂，二、能換成錢。明白地說，「文化創意產業」就是通過「文創」的手段，將文創產品售出，進而成爲一種特色，足以行銷地方、帶動觀光。既要以商業手法形成產業的大局，作品的樣貌便不能不美觀、不親和，內容也絕不能過於艱澀和孤傲；於是可愛動人的潮T、潮帽和令人愛不釋手的公仔、造型磁鐵等等文創品於焉誕生。連續兩屆的高雄《好漢玩字節》，遊客如織、觀眾多如過江之鯽，所展出的就是這類型的內容。換個角度來說，能拿漢字來「玩」、能以漢字來講象形故事、能從漢字的字形結構來作文章，所憑藉的不過就只是漢字的方塊造型和令人莞爾的字意指涉嗎？視覺的挪用、表象的玩弄，讓人淺顯易懂，也無怪乎觀眾要絡繹不絕，覺得古老的漢字，真的可以「好好玩」。

前文曾提及的「分離了文本和文脈」的解讀，那幾乎成了一種時下的普遍現象。對此，北京大學的知名學者朱青生曾以甲骨文爲例，說明了甲骨的遺留與其背後的活動之間的關係。朱青生以爲：

「我們今天看遺留的東西看得那麼激動、那麼振奮，常常把活動本身的意義忽略甚至忘記了。我們手持甲骨時忘掉了當時製作這個甲骨的人當時的狀態才是真正的精神之所在。我們今天看鐘鼎文，鐘鼎文只不過是人們當時在做

活動的器具上刻上這種器具的功能、用途等相關必要的信息，以及活動之後為了紀念重大的活動而留下來的記載。那個活動才是一種藝術，因為它不是一種生產、不是一種技術，它就是一種特別的活動，而這種活動在中國古代就把它稱之為『藝』、就把它稱之為『術』，術數方技，此之謂也。」<sup>7</sup>

這裡的甲骨文便是「文本」，它實際上並不是藝術品，不管骨片或刻文都不是，它只是用來占卜以及通過這種與神祇互通的巫術行為的記錄存留，這就是「文脈」。因此，漢字要能形成「漢字藝術」，絕非簡單的將漢字拿來做成桌子、椅子或隨身碟（U盤）【圖7】，也不是拿去印在T恤、印在馬克杯上那麼輕巧容易的一件事。就如同甫方起步發展的「漢字動畫」，最常見的表現手法，就僅僅是通過「象形」的手法，讓文字還原成會動的圖像而已。六書造字的原則，除象形之外另有其他五項，而我們卻罕見動畫的創作者認真的去轉換和反芻其他漢字的造字方法，以致於今天台灣的「漢字動畫」的創作思考，仍然停留在20多年前「上海美術電影製片廠」所製作的《三十六個字》【圖8】的程度，沒有更前進的美學表現，實是遺憾可惜。



【圖7】看似「開元通寶」的造型，實則為隨身碟（《2011 好漢玩字節》，高雄駁二，2011）



【圖8】《三十六個字》的故事被稱為「馬夫歷險記」（上海美術電影製片廠，1986）

筆者嘗言：「漢字動畫的表現，多半是片面擷取了漢字的『象形』，並通過這些可「復原」為原始形象的中文字，說一段『奇說』、做一場『漢字夢』或變一齣『魔法』。當作品依然停留在圖樣的形象狀態時，那僅僅能稱得上是圖繪

<sup>7</sup> 見朱青生：〈書法是一種思想〉，收錄於王岳川主編：《中外書法名家講演錄（下）》（北京：北京大學出版社，2008年），484頁。

(Graphic)、是『公仔畫』，有著故事情節的敘述，有可人的卡漫圖案，但卻少了更為深厚的文化底蘊。」<sup>8</sup> 究其原因，主要就是創作者將形式、外在的文本從觀念、內涵的文脈中抽離開來，最終使得作品成了一個美麗的花瓶，僅是外貌討喜，卻空無內涵，更遑論文化深度了。

#### (四)、現場揮毫的表演遊戲

「漢字藝術」的另一種型態表現，是承襲自傳統書法當眾揮毫的「書法表演」。新型態的書法表演，多半伴隨著跨領域的藝術感通，參與此類創作的現代書藝家通常都選擇以音樂或詩歌朗誦作為「對話」的對象。這種從當代書藝所延伸出來的「漢字藝術」，都有著很濃烈的個人特色。以現場揮毫表演作為創作舞台的、曝光率最高的台灣書藝家，首推徐永進和陳世憲，這兩位書藝家長年來都鍥而不捨地在為當代書藝的內容，找尋、嘗試和開發更為有趣或有意味的形式表現。

徐永進早些年前和民族音樂學者林谷芳的書藝對話，早已蔚為經典；他最新跨域對話的揮毫書藝表演，是在台中的國立台灣美術館前廣場。市府為了宣示台中市的「草悟道」設置，邀請書藝大師徐永進為「草悟道」的主題意象題字，並與知名台灣打擊團體「優人神鼓」進行一場跨域對話演出(2011/3/5)。【圖 9】表演行進間，就看「優人神鼓」的打擊手在成排的大鼓中，忽快忽慢、若輕若重的敲擊著；轟隆的鼓聲節奏，觸動徐永進的筆刷在五連屏的大尺幅宣紙上來回遊走，最終寫出了唐代白居易的詩「離離原上草，一歲一枯榮。野火燒不盡，春風吹又生。」(《賦得古原草送別》)和台中都會綠帶再生計畫



【圖 9】書藝家徐永進與打擊團體「優人神鼓」的跨域對話（台中國美館，2011）

<sup>8</sup> 參見拙文：〈當代書藝展延為一種文化情境—以漢字動畫和文創為例〉，收錄於《『書法·跨域』—2011 台灣書法史學術研討會」論文集》會議本（台北：台灣中國書法學會，2011 年 5 月），134 頁。

「草悟道」的形象文字兩件作品。與此同時，市政府也在廣場上排滿了數排長條的桌椅、佈好成卷的筆墨紙硯，邀集百位民眾參與《行·雲·流·水——草悟道一公里長書法撰寫活動》【圖 10】，傾刻間讓書法成了在場所有人的共同語言。這樣的活動，雖稍稍令人感動，但卻有著更多美學不搭調、不協調的古怪。



【圖 10】孩童排排坐，一同參與《行·雲·流·水——草悟道一公里長書法撰寫活動》（台中國美館，2011）

而陳世憲則是馬不停蹄地在海內外以他獨特的書寫揮毫表演，不遺餘力地將中國書法藝術推展至各地。2011 年 7 月 3

日，他用個人的力量，說動了家鄉台南白河的官員、議員和地方的教育界、書法界人士，以及各級學校熱愛書法、學習書法的學生，舉辦了「第一屆白河蓮花書法表演大賽」。【圖 11】參與的人士，尤其是幾位接力上台的書家（包括陳世憲），看來心情上都頗為亢奮和激動，也在音樂的伴隨中，將這種心裡的激情轉化為筆墨、溢滿於紙上。從結果看來，儘管仍有獎項的頒發，但讓人印象深刻的，還是書家們通過筆墨在現場心情的直接流洩。雖然白河是個鄉間小鎮，但在陳世憲獨自一人之力所凝聚的眾人對於書法的熱愛的能量，這種建立在土地感上微妙的情感而體現在書藝的表達上，十分有趣，是個值得另文細探的議題。



【圖 11】《白河蓮花書法表演大賽》（白河國中，2011）

徐永進和陳世憲在上述的書藝表演經驗，從參與者和參觀民眾的神情上看來，多半仍是看熱鬧者居多；但若從活動的場合與狀態、規劃的主旨及目的來看，這樣的現場揮毫與傳統水墨或書法的示範揮毫，實在仍有本質上極大的差異。為了凸顯在這種科技時代「現場揮毫」形式的荒謬與不適當，身兼多重身份的台灣

知名藝評家／藝術家倪再沁，在他於台北當代藝術館的個展《媒體大哼—倪再沁特展》(2010-2011)的開幕活動中規劃了一場「當眾揮毫」，【圖 12】他邀請了台灣當代藝術界中的一群 A 咖級人物前來共襄盛舉。倪再沁、石瑞仁、曲德益、薛保瑕、李俊賢、石晉華、姚瑞中和涂維政，跨媒材、跨世代，各個都有鮮明的藝術特質，七男一女，戲稱

「八仙過海」。一般傳統書畫的現場揮毫，畫的都是刻板的山水花鳥、寫的都是老調的詩詞歌賦，而此次當代館邀來的「八仙」揮毫的衝突性卻很大。通過這種當代藝術的方式，或許更能凸顯當代書藝家參與現場揮毫表演時所具備的內涵。



【圖 12】倪再沁為對傳統的揮毫做出回應，而舉行了一場衝撞中西美學的「當眾揮毫」活動（台北當代館，2010）

倪再沁規劃「當眾揮毫」活動的濫觴，主要來自於20年前倪再沁在高雄闖蕩的時期，曾與李俊賢（前高美館館長）聯手狠批過傳統書畫的「當眾揮毫」這件事。當代館在《媒體大哼》的「導覽手冊」中說：「倪再沁自承，在其進入美術學院、修習現代藝術之初，對這種傳統的藝術教習模式頗不以為然，因為整個表演過程只突顯了藝術技法而忽略了美學觀念……。」<sup>9</sup> 此一觀點，恰恰呼應了年輕時的李俊賢所說的，在揮毫的過程中，「觀眾努力觀察畫家的運筆、用墨，畫家也刻意表演這方面的手上功夫。因此，在揮毫進行中，時常有畫家故意露幾手秘傳絕學……。」而「這種『當眾揮毫』的技藝，事實上是把藝術的層次，貶低至技巧層次的最好方式。對大多數畫家而言，創作成果是他們唯一也是最重要的考慮，至於創作的『動作』多半是十分『個人』、『個性』的行為，通常不是很能登大雅之堂。…對觀眾而言，『當眾揮毫』只能使他們將注意力集中於畫家的各

<sup>9</sup> 見《媒體大哼》導覽手冊「當眾揮毫」篇（當眾揮毫—是過程也是藝術）；可參閱台北當代藝術館官網：[http://www.mocatapei.org.tw/\\_chinese/showweb/04\\_handbook.asp?ID=148](http://www.mocatapei.org.tw/_chinese/showweb/04_handbook.asp?ID=148)。（2011.01.05 查找）

種手部動作，甚至很容易以為藝術的技巧就是藝術的目的。」<sup>10</sup> 言下之意便是認為：作畫的重點應是個人的獨創性要能彰顯，現場揮毫只不過是低下的套路與技術的表演罷了。

倪、李二人的言論其實並無不對，但可能當時一股年輕人的狂飆的血氣，把自己推向「藝術為藝術而藝術」的純粹化的浪頭上，在放大現代藝術創作原質的基礎上，將中國傳統書畫當眾揮毫的形式化和奇觀化批判為一種不入流的匠氣表演。而事實上，從中國美學到中國書畫藝術傳統，一脈相承的內外在因素而傳衍成為後來我們所看到的（也與之批判的）「現場揮毫」。中國人的民族性上講中庸、以和為貴，凡事不予強求；這個「和」字，反饋到藝術美學上簡單來說便成了講求「天人合一」的謙沖。曲水流觴的文人雅集，在某個意下說來，就是「和」的一種具體表現；就如同文學的吟詩作對般，沒有個人主義的獨舉標榜，但求和合的共同成就。因此傳統國畫的文人合作、補筆，以及此刻所談論的現場揮毫，約略有著如是般的美學意味；在這點上，與西洋美術中唯我獨尊的自我風格化自是大不相同。因此，傳統書畫的現場揮毫儘管是表演性質居多，但就算在「創作」的樣態上，其「一次性」和「立即性」的創作型態，其實也還是成立和有效的。

中國書畫體系中，一直有種「墨戲」的遣興因子；文人間曲水流觴的雅集，大家一起喝酒、吟詩、揮毫，形成了一種體例。「墨戲」不是創作，也不為什麼特定的理由，純粹就是通過筆墨所完成的合乎當下心理狀態、適情適性的愉悅感。孔子(BC 551-BC 479)在《論語·述而篇》有云：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」「游於藝」其中的「游」，不只是字面的遊戲或玩樂，而可以說是一種心性的徜徉或神遊，悠游於其中。南宋理學大儒朱熹(1130-1200)將「游」解釋為：「游者，玩物適情之謂。」（《四書集注》）用這「玩物適情」來形容參與「當眾揮毫」的藝術家們的心情，貼切十分。<sup>11</sup>

<sup>10</sup> 李俊賢：〈論「當眾揮毫」—從高雄市立美術館國際雕塑營談起〉，載《雄獅美術》第246期（台北，1991年7月），86-87頁。

<sup>11</sup> 參見拙文：〈八仙撲通，美學不通—側評《媒體大亨》特展的「當眾揮毫」〉，收錄於倪再沁：《媒體大亨—倪再沁特展》專輯（台北：台北當代藝術館，2011年4月），50-55頁。

以西哲的角度看，中國水墨的「墨戲」美學，是一種超越與和諧，猶如在康德(Immanuel Kant, 1724-1804)和席勒(Friedrich Schiller, 1759-1805)的眼中，通過遊戲而在各種能力的範疇上達到自發性地精神與自然、形式與物質的相和諧，「既滿足了感情的要求，也滿足了理智的要求；既解除了物質的束縛，也解除了道德的束縛。因此，它消除了矛盾，達到了和諧和統一。」<sup>12</sup> 元代以畫荷、畫梅知名的王冕(約1310-1359)亦云：「戲墨，發墨成形，動之於興，得之於心，應之於手。」(《梅譜·墨梅指論》)而心理分析大師佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)則從審美「遊戲」的角度說，「創作家所做的就像遊戲中的孩子一樣，他以非常認真的態度——也就是說，懷著很大的熱情——來創造一個幻想的世界，同時又明顯地把它與現實分割開來。」他認為，「在遊戲時，每一個孩子的舉止都像一個創作家」，因為「在遊戲時他創造了一個屬於他自己的世界，或者說，他用一種新的方法重新安排他那個世界的事物。來使自己得到滿足。」<sup>13</sup>

由此看來，徐永進和陳世憲的現場揮毫表演，對書藝家本身來說，很可能只是一場假借現場揮毫場合實則享受「墨戲」的遊戲。他們不管周遭觀賞者的眼光，也並非要完成一幅了不起的絕世之作，只是自顧自的徜徉在那個足以「玩筆」、「玩墨」、「玩字」的當下時空之中。「漢字藝術」若能真正玩到精髓裡，那才真能為漢字提供更深刻的美學參照，拓展具有高度質地的漢字藝術面向。

### 三、審美的變異與典範轉移

前文提及了「傳統書法—現代書法—當代書藝—漢字藝術」三次大的美學轉折中，由於捨棄了舊典範而創造了一次又一次新的典範轉移。所謂「典範轉移」(Paradigm Shift)，是由美國社會學家湯馬斯·孔恩(Thomas Kuhn, 1922-1996)在其著作《科學革命的結構》(*The Structure of Scientific Revolution*, 1962)中所提出的概念，他提出科學的演進過程並不是純然的演化過程，而是一翻兩瞪眼的革命，昨是今非與今是昨非之間不會有線性的脈絡和線索，它的演進全然是一種全新的創意和

---

<sup>12</sup> 參閱蔣孔陽：《德國古典美學》(合肥：安徽教育出版社，2008年2版)，185頁。「墨戲」一詞，在彭修銀《墨戲與逍遙—中國文人化美學傳統》(台北：文津，1995)一書中有深入地解釋。

<sup>13</sup> 見陶東風：《中國古代心理美學六論》(天津：百花文藝出版社，1992年)，219-260頁。



思考邏輯。從書法到漢字藝術，整個推移的過程，幾乎可稱得上是一種「文化基因」的變種工程，而這種「轉基因」的效應，除了原有的美學遭到撼動之外，更緊要的，恐在於新式的藝術物種，有否相對足夠的能量去捍衛和承擔未來新世代的文化任務、接續文化命脈。

### （一）、文化基因的變種工程

作為傳統國粹的書法，在遭遇現代文明社會的衝擊之後，相應於傳統書法的原來的那個社會狀態、社會性與價值觀已然不復存在，書法因此遭受到所謂「困境」的危機感威脅，而最大的危機（抑或是轉機）就是面對「現代性」的問題。便有學者以為：

「書法這樣一門古老的學問，在深受西方藝術觀念影響的中國現代語境裡，必然遭遇反叛與挑戰，從而產生一系列問題，其中最大的問題是自身如何現代化。而鑒於現代化的概念事由西方藝術提出並率先實現的，書法的現代化改革，很自然地也像中國其他藝術一樣，不同程度地直接借鑑西方藝術，或學習西方現代藝術精神，汲取各類藝術營養。這其實是在做轉基因實驗，結果可能失敗，也可能成功培育出新品種，但往往還會誕生新物種。」<sup>14</sup>

而現代書法、當代書藝和漢字藝術，都是因應了社會的時代需求、回應了時代品味而出現的書法變種；從前文做出的美學討論的結果來看，它們不是「新品種」，而是一種全新的物種。

新的藝術樣式必然需要新的美學，對此筆者曾論述道：「藝術家在創作時依循著展覽構想直線前進，然而當『書法—書藝—漢字藝術』或倒反次序為『漢字藝術—書藝—書法』時，每一個門檻的跨越，都會是一次劇烈的美學搖晃。在整體藝術框架已然改變時，儘管是創作者本身，其實也很難繼續維持原先創作理念的單純想像，[…] 當代藝術的手法讓書法、書藝蛻變出新的藝術物種，但複

---

<sup>14</sup> 見洪惠鎮：〈書法資源的現代開發與利用〉，收錄於洛齊編：《書法與當代藝術—世紀末的最後碰撞》（杭州：中國美術學院出版社，2001年6月），68-69頁。

雜的分立角色卻很難單純地讓藝術家在自我作品的美學間穩定站立；換言之，從書法而來的漢字藝術，或許已經需要擁有屬於它自己的審美標準，而過去的當代書藝甚或更為遠古的傳統書法，對新式漢字藝術是無法進行有效閱讀的。」<sup>15</sup>

在這樣無法有效受到特定的美學標準的閱讀和規範時，顯然它就不是那個美學準則下的藝術類型；就如我們無法拿一只磅秤去量出一個人的身高，也無法以一把捲尺秤出體重一般。書法的「轉基因」實驗工程，其目的無非是要試圖通過基因的改造，讓傳統書法具有現代的競爭力，最後卻不料因為本體的位移與本質的異變，造成審美的轉移，而形成新的典範(model; exemple)。

西洋藝術史（特別是近代）的數次大的風格替換，以「典範轉移」來閱讀便顯得具體而有效。台灣藝評人陳宏星曾為文指出：

「當兩股帶著不同價值觀的勢力相互指責爭辯時，所併發出來的往往是這個領域基礎性問題之重新討論，[...]當新的藝術典範剛出現之際，習慣於舊藝術典範的藝術家與觀眾們當然是把它當成是過街老鼠，因為新範例所顯現出來的與舊範例產生了差異與衝突」。

陳宏星呼應了湯馬斯·孔恩所提出的「新『模範』與舊『模範』之間的關係並非是改良的關係，而是互不相容的」<sup>16</sup> 如此的論點，卻恰恰是傳統書法和當代書藝之間的衝突之處，無論是美學的或人心的。而從這個美學推論的經驗來檢視當今「書法—現代書法—當代書藝—漢字藝術」遞演的進程時，我們不但能清楚地認知這從書法延伸出來的「書法家族」，其實根本就已經不是同樣一回事兒，同時也能清晰地體現出這些從書法而來的「類書法行爲」，其美學已然迥然不同的事實。

---

<sup>15</sup> 同註 8，144 頁。

<sup>16</sup> 參閱陳宏星：〈不是藝術的藝術—典範的轉移與前衛藝術跨領域之現象〉，《典藏·今藝術》第 111 期（台北，2001 年 12 月），48-52 頁。

「典範」和「範例」(example; exemplaire)兩個概念是相依但相對的：典範是無可替換的一種標竿，用來說明與呈現某一個階段所型塑出來的時代本體；而範例是一個「副本」的概念，僅僅作為一種風格的典型示例。用前面的話來說，範例就是新品種，是書法字形的變體（如篆、隸、楷、草...）或各朝歷代不同的書風樣式；而典範就是新物種，是從傳統書法跳脫出來的現代書法、當代書藝和漢字藝術。傳統書法以降的美學轉折，就如同從西洋古典繪畫跳脫出來的印象派、達達主義（現成物）和行為藝術一般，由平面的美感轉為觀念的繪畫，再由觀念性繪畫轉為現成物的挪用，甚或是行為藝術。每一次的視覺革命都顛覆了前一個階段的美學規範，也因此推倒了舊有的美學準則。

## （二）、傳統美學的崩壞消解

與典範轉移一體兩面的，就是傳統美學的毀壞與消解，套句旅美的知名中國學者高名潞的話，叫做「平衡木運動」，如此形容甚為貼切。以當今的流行書風或董陽孜的書法跨域對話實驗來說，傳統的書法美學早已無法框架、不適用了；逸出傳統書法美學之外的書法新物種，必然要有更新的理論才足以閱讀和審視它的內在，而在這種中西匯通的全球化時代，只得以中西藝術史、藝術理論和美學為參照，從中借鏡與重塑。而反過來看，以創作者的角度來說，書藝家必然要面對傳統書法為現代書法家所立下的兩座難以逾越的山峰——「漢字單字結構的穩定性」和「語義的經典化、程式化、模式化」（高名潞語），於是，「消解和自的單字結構和經典而又附庸化的語義即是搞現代文字藝術的人必須解決的問題」<sup>17</sup>。

年輕時曾為台灣最前衛的書藝團體「墨潮會」成員的書藝批評家蔡明讚認為，以現在的發展狀況看，似乎有些朝向造型性和繪畫性的方向而去，原來書法所著重的字體、筆法和文字內容等深刻的美學內容已經不再被重視。許多從書法延伸出來的「少字書」，或玩弄字型結構、抽象筆墨、書法性抽象繪畫的這些創作，雖然視覺效果十分強烈，但「事實上已失去了傳統書法尚韻、尚法、尚意、尚古、尚態、尚樸等書法美學內涵，在現代式書法創作中也已經看不到骨力、意

---

<sup>17</sup> 語出高名潞：〈消解的意義—析現代書法中的文字藝術〉，收錄於王冬齡主編：《中國“現代書法”論文選》（杭州：中國美術學院出版社，2004年11月），166頁。

態、氣韻、風神等特質，代之而來的是新奇、狂怪、空靈、趣味、五彩繽紛、大雜燴……觀賞者透過視覺直覺即可對眼前的作品一目了然，如此看來現代式的書法表現似乎缺乏深度，有點浮面。」<sup>18</sup> 美學層次降低、扁平化、漂浮感，是許多批評家對現代書法和當代書藝所共有的看法。儘管繪畫趣味十足，畫面的經營也極盡巧思，但對曾經深度經歷傳統書法歷練的書法家和藝評家來說，當代的新物種表現，總要少那麼一點內涵。

「巧涉丹青，功虧翰墨」，這是《書譜》裡所載記的，意指書法家不應涉及繪畫，否則便功虧一簣。而從現代書法以降，從水墨所獲取的經驗、繪畫性的沁滲卻是書法跨出現代性第一步的常見作為。對此，理論家盧輔聖嚴詞批評道：

「書法藝術非本體化的進程，不惟是在書法型態學本體論觀照下的產物。僅從書法對於人的審美性實現的適應程度來說，無論傳統派所堅持的『藝術品位』，還是現代派所呼喚的『感性生命』，都明顯地暴露出某種力不從心或者捉襟見肘的功能性障礙。」

他以許多畫家參與其中的《現代書法首展》為例，指陳道：

「要由畫家來充當衝擊書壇弊習的主力，說明書法自身的感知水準與應變能力實在貧乏得可怕。而盲目樂觀主義者們嘖嘖稱讚並寄予厚望的西方『書法畫』，實際上只是書法本質被異化、肢解和播散，成為抽象主義繪畫新品種的一個反面例證。」<sup>19</sup>

這是何等的箴言，對大多自我感覺良好的當代書藝創作者來說，不啻為是一個醒鐘警語。西方的書法性抽象繪畫，基本建立在對東方書法與哲學的望塵莫及的憧憬上；從書藝的角度嚴格來說，書法性抽象畫其實是一種擬象的過程，是由對書法的誤解所延伸，套句盧輔聖的話說，就是一種被「異化」的書法。但荒謬

---

<sup>18</sup> 見蔡明讚：〈當代台灣書法越界試探〉，錄入中國藝術研究院編：《問道·漢字：兩岸書法藝術論壇論文集》（北京：文化藝術出版社，2011年4月），89頁。

<sup>19</sup> 同註5，154-155頁。

的是，現今的書藝創作，卻反過頭來以西方為師，認定此類作品天生具備的民族性格，在後殖民主義的浪潮下，成為標誌異國情調的地域特色，和「自我東方化」的偏鋒手法。

### （三）、通俗視覺的粗淺遊戲

「許多將漢字視為『好玩』和『有趣』的設計，全然都是建立在『形』的基礎之上，原有的漢字與書法深厚的文化底蘊，這會兒就像回收的鋁箔包一樣一股腦地被壓扁、踩平。是以，扁平化的處理手法，雖然能立即而有效地將具有古老歷史的漢字以另一種輕鬆的姿態普及到民眾的生活之中，然而如何回頭聯繫到它原出的審美狀態，甚而從視覺與圖樣的異化而產生新的審美興味，在蓬勃而熱鬧地發展之餘，或許是更值得關注的問題。」<sup>20</sup>

筆者查察到，現今的「漢字藝術」都有著玩弄字形遊戲的通俗化、世俗化的通病；許多年輕的創作者單一地取擷了漢字的外型結構，以各種各樣的物件或造型來取代原來架構文字的一橫一豎，而在去除這視覺遊戲之後，背後竟是空無一物，毫無內容，讓人看了不得不瞠目結舌、憂心忡忡。

舉例來說，在台北所舉辦的第七屆「漢字文化節」(2011)，眾多項目裡有一個「漢字與我攝影、短片創作 PK 賽」的欄目，提供給年輕族群作為參與競賽的創作平台。其中的一件作品《漢字就是我的全部》【圖 13】，這是一部只有不到 30 秒的超迷你 Flash 動畫短片。影片中的主人翁以第一人稱的方式作自我介紹，



【圖 13】吳汶霖：《漢字就是我的全部》，flash 動畫，  
（第七屆漢字文化節）

並在後續的動作中，用切出成爲小單元的身體的器官（眼、耳、口、鼻）和肢體（手、腳、腿、胳膊）排列出自己的名字「吳」「汶」「霖」三個字。而在其創作自述中寫道：「因為大家的名字都是由漢字組成的，而我的也是，所以我用我的名字來當主題，表達我跟漢字的關係。」<sup>21</sup> 雖然動畫本身的手法不很成熟，卻也仍青春無敵、輕巧可愛，但問題就在於整部影片的思考，單薄到只有作者姓名的三個字形而已。也許我們不忍苛責仍爲在學學生的年輕創作者，但萬一連已經上了正式檯面參與展覽的設計師、藝術家的作品，也單薄如此，那豈不令人扼腕。

再以 2010 北京的「兩岸漢字藝術節」子題展「樂活漢字：漢字創意生活」爲例，報導中指出，在展覽中「兩岸富有創意精神的藝術家，借助創意生活的多種形態，呈現漢字的人文價值。在這裡，大大小小的生活用品，從坐椅到茶杯到積木到項鍊，無不是『漢字』。多元文化的形式對漢字圖形進行分解、重構，使漢字在傳遞信息的同時也成爲生活中的藝術性主角。參展的藝術家們認爲，這些生活化的設計是企圖探索漢字之於生活的多種可能性：傳統漢字承載當代創意生活是可能的。」<sup>22</sup> 此展的主旨在倡導「漢字源於生活，回歸生活」，因此漢字的進入生活成爲必然的主題。眾多以漢字外形點畫所設計的新奇生活用品，的確引人注目，然而問題在於，僅僅將漢字筆畫重新拆解再重組，就能夠說明「漢字之於生活」的多重可能性嗎？所謂的「可能性」，恐怕指的只是杯盤、桌椅、衣服、掛飾等等物件的更換而已，對漢字如此粗淺的表皮理解，或許這樣的文創品足以用漢字「承載當代創意生活」，但卻絕對不足以承擔當代文化底蘊。

這裡，我們不妨試著用陳振濂的研究方法，類比一個探討「形式／內容」的思維路徑，用來檢視在字形遊戲下必然具備的藝術內涵。在中國書法界擁有高度名望的浙江大學教授陳振濂，曾在分析理論研究與創作實踐的關係時，將書畫研究者劃分爲「評論型」和「學理型」，分別將關注點著重在作品的「象」（現象）

---

<sup>20</sup> 同註 8，141 頁。

<sup>21</sup> 詳見第七屆「漢字文化節」官網，裡頭提供有許多相關影片，足供比對。網址：

[http://chinese-character-festival.org.tw/vedio\\_detail.php?t=1&id=393&role=0](http://chinese-character-festival.org.tw/vedio_detail.php?t=1&id=393&role=0)（2011.8.25 查找）

<sup>22</sup> 王小寧報導文：〈兩岸漢字藝術節綜述：共尋漢字文化「源頭」〉，《人民政協報》（北京，2010 年 10 月 18 日）。

和「思」（思考、思維、思想）之上。換句話說，從書畫的研究角度看，針對評論家本身，就已經至少具有「創作實踐／理論著述」、「象（圖像）／思（文字）」或「術（形式技巧）／學（學術思想）」這兩種對應的學理關係屬性；前者以作家、作品、技巧形式風格等「現象」為研究對象，後者則是以相對靜態和理性的「性質」為主。陳振濂說：

「當一個研究家無論是學理型還是評論型的研究家，在發表看法觀點時，我們主要不是看他的見解與『象』（創作實踐經驗）、『圖像』之間的關係是否密切——這只是一個基礎層面的要求；我們更關注的是他的觀點、見解在『思』與形諸文字之後所傳達的深度與高度。對一個優秀的書畫研究者的水平檢驗，不在於他與『象』（圖像）的關聯度，而在於他給予『思』（文字）的獨立程度與精深程度。」<sup>23</sup>

他分析「象」與「思」的思想渠道，基本是通過複合了研究對象的文本屬性、研究者個人過去的藝術養成，以及研究者本身的性格所得出的對偶範疇，儘管這個一分為二的對立面不免稍嫌武斷，但卻足以啟發我們看待藝術創作這件事的「象」與「思」的內在關連。陳振濂認為，書畫創作家重「象」、學者評論家重「思」；以普遍概念言之，確是如此，特別是在具傳統深度的媒材上。倘若我們依此為參照，比擬創作者所必須著重者同樣放在「象」與「思」兩件事情上，那麼內涵的掌握，就必然有更為豐厚的結果，即便是文創品，也不致來得如此輕易與單薄。

#### 四、結語：漢字的文化與基本態度

中國書畫的美學特徵中，「意」是極為根本的主體；從哲學、文學、詩詞到水墨、書法，甚或是武術、中醫、為人之道，無不講求「意境」的呈現，而「寫意」的哲思更屬世界美術中之上乘。書畫美學的本體應在講求「意」的表達，「任

---

<sup>23</sup> 相關論述參見陳振濂：〈「象」與「思」——關於理論研究與創作實踐關係之研究〉，錄入中國藝術研究院編：《問道·漢字：兩岸書法藝術論壇論文集》（北京：文化藝術出版社，2011年4月），154-163頁。

何一種具象都可以被『簡化』成具有精神性的存在。既然是精神性的存在，必然是一種超越空間的韻律化的生命語境，即所謂『得意忘形』，形有所得，意有所忘。對精神性的強調，在原初的造字法中已經被明確的認識到。也就是說，象只是一種『背景』，象中所點出的符號，才是其真正的意圖。」<sup>24</sup>上海大學的書畫家白鶴如是認為。

「意」的闡述，貫串了千餘年來的中國書畫美學，有趣的是，前文所述及的「書法—現代書法—當代書藝—漢字藝術」的轉基因突變，雖然造成了原有美學的崩解、形成了新的典範轉移，但在這「書法家族」裡所講求的，竟然多數仍試圖把握感覺性「意」的呈現，顯見「意境」作為「漢字藝術」本體的基本位置與價值。遊走策展於全球各地的高名潞，為了整理近 30 年來中國現代藝術的發展脈絡，而提出了震動中國藝壇的「意派論」。在 2007 到 2009 年之間，從展覽、論述再回到展覽，高名潞把握了中國美術中「意」的美學質素，試圖為範疇廣大的中國現／當代美術提供一個合理的理論邏輯；論述的內容中，不但涉及了 1960 年代台灣「五月」、「東方」畫會對抽象繪畫的追求，也隱約地提供了我們在此討論「漢字藝術」的理路參照，頗具參考價值。<sup>25</sup>

「意」的把握，主要建立在感性的認知上；而漢字作為世界華人所共有的文化符號，卻也恰恰是嫁接人們思維的橋樑。大陸世界漢語教學學會會長的語言學家許嘉璐在 2010 年首屆「兩岸漢字藝術節」於北京太和殿開幕時說道：「兩岸漢字藝術節是兩岸共同建設和復興中華文化的一個標記，是把我們對優秀傳統文化的摯愛、珍惜、捍衛的決心宣泄出來的一個平臺。」<sup>26</sup>由於是開幕的正式場合，也由於許嘉璐敏感的政治身份，因此字裡行間讀來不免帶有濃濃的政治性意指，

---

<sup>24</sup> 參閱白鶴：《中國書法藝術學》（上海：學林出版社，2010 年 10 月），12 頁。

<sup>25</sup> 高名潞的「意派論」的三個主要頂端，分別是在西班牙巡展的《意派：中國「抽象」30 年》(2007)、論述著作《意派論：一個顛覆再現的理論》(2009)的出版，以及在北京今日美術館的《意派：世紀思維》(2009)展覽。相關論述請參考高名潞編著：《意派：世紀思維》（哈爾濱：哈爾濱工程大學出版社，2009 年 12 月）。

<sup>26</sup> 〈首屆“兩岸漢字藝術節”在京隆重開幕〉「中國台灣網」消息（北京，2010 年 9 月 17 日），網址：[http://big5.chinataiwan.org/jl/zx/201009/t20100917\\_1532089.htm](http://big5.chinataiwan.org/jl/zx/201009/t20100917_1532089.htm)（2011.8.20 查找）。



然而卻也不難嗅出大陸意圖通過海峽兩岸「書同文」（雖然有正、簡體之別）的文化脈絡，銜接人民的情感、柔化人們心中彼此芥蒂的用心。「作為一種文化的載體，漢字要進入百姓生活，需要創新。在文化創意上，臺灣啟動的早，積累了一大批的人才和經驗，而大陸的市場，大陸現在對文化創意的渴求，剛好雙方可以搭起橋來，讓兩岸的文化創意進入到漢字領域，讓漢字做出讓中華民族子孫、讓世界人民喜見樂見的產品，這也是漢字走出去的重要方面。」<sup>27</sup> 許嘉璐又如是表示。

此外，任教哈佛大學的旅美華裔學者巫鴻，曾經藉由同校的教授喬治·庫布勒(George Kubler)的著作《時間的形狀》(*The Shape of Time*)一書中，對美術史的「形狀」所進行的反省，闡發出「美術史的形狀」的一種更為宏觀的概念。這裡所謂的“Shape”，中文可以翻譯為「形狀」，也可以理解為「型態」、「樣態」。而巫鴻的「美術史的形狀」，指的是美術史本身的敘事方法、敘史樣態，在某個大視野的、大角度的觀看下所形成的一種最基本、也最醒目的輪廓和樣貌。他認為：

「美術品的創造反映了多重的主體性和多種的客觀環境；藝術風格不但不是自身發展的結果，而且也並不全然出於藝術家的創造；“贊助者”和“觀看者”成為重要的研究對象；……」<sup>28</sup>

這所謂的「觀看者」指的就是觀眾，有什麼樣的觀眾就會出現什麼樣的胃口，變將使得藝術家受迫於某種時代品味的驅使，而在不自覺的狀態中將藝術朝向那個品味的方向而去。換言之，外部環境促使內部體質的改造，也影響了敘史的方式和史料積澱的內容。而今日在文創的大眾趣味和書法的困境突破的一拍即合下，對漢字所形成之「潮」（流行），也明確地顯現了漢字藝術的鮮明處境。

如果要有一種「形狀」去指陳從古至今的書法藝術史的話，會是如同破碎結

<sup>27</sup> 同註 1（鄭娜報導文）。

<sup>28</sup> 巫鴻：《美術史十議》（北京：三聯書店，2008），100-101 頁。

晶灑滿一地嗎？已經連辦七屆的台北市的「漢字文化節」、兩屆的高雄《好漢玩字節》和兩岸的「漢字藝術節」，在在都指陳了「漢字」作為一個文化載體在現今多元化、全球化社會中的重要，但從各式跨域的作品來看，卻又不難發現他們僅是輕易地挑揀和玩弄漢字的表象而已，面對「書法」顯然擺出的是一副已然放棄了的態度。如果說「書法是一種思想」(王岳川語)的話，片面的表皮遊戲，如何能成為思想？又或者，能成思想者，又怎能單單如此？除此之外，將生活分際與藝術混淆的行為(當代藝術 vs 塗鴉)、以漢字為畫面主體的繪畫(如：李俊賢的「國罵」油彩【圖 14】、「地書家」用海綿製的「地書筆」沾水在地面揮毫【圖 15】、以漢字為表現的公共藝術(如：陳世強的〈石港詩帆〉，宜蘭烏石港)【圖 16】...，這些算不算在「漢字藝術」範疇裡？這些龐雜的藝術型態，都尚不及列入本論文的探討內容，顯見「漢字藝術」這個巨大的框架，還有許多漏洞有待政策主管機關、藝術創作者和理論批評家共同填補。



【圖 14】李俊賢：《幹林周罵》，1995，128x207，壓克力顏料、畫布



【圖 15】地書法：台北花博期間，西安庭園內「地書家」用海綿製的「地書筆」沾水在地面揮毫



【圖 16】陳世強以文字表現的公共藝術：〈石港詩帆〉，座落在宜蘭縣頭城烏石港的碼頭邊，視覺意象十分鮮明

## 【參考文獻】

- 王冬齡 [主編]:《中國“現代書法”論文選》，杭州:中國美術學院出版社,2004。
- 王岳川 [主編]:《中外書法名家講演錄》(上、下冊)，北京:北京大學出版社,2008。
- 中國藝術研究院 [編]:《問道·漢字:兩岸書法藝術論壇論文集》，北京:文化藝術出版社,2011。
- 白鶴:《中國書法藝術學》，上海:學林出版社,2010。
- 李思賢:《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》，台北:典藏藝術家庭,2010。
- 李思賢:〈當代書藝展延為一種文化情境—以漢字動畫和文創為例〉，《『書法·跨域』—2011 台灣書法史學術研討會」論文集》，台北:台灣中國書法學會,2011。
- 李思賢:〈八仙嘆通，美學不通—側評《媒體大亨》特展的「當眾揮毫」〉，錄入《媒體大亨—倪再沁特展》專輯，台北:台北當代藝術館,2011。
- 李俊賢:〈論「當眾揮毫」—從高雄市立美術館國際雕塑營談起〉，台北:《雄獅美術》第246期,1991.7。
- 巫鴻:《美術史十議》，北京:三聯書店,2008。
- 周憲 [主編]:《文化現代性與美學問題》，北京:中國人民大學,2005。
- 洛齊 [編]:《書法與當代藝術—世紀末的最後碰撞》，杭州:中國美術學院,2001。
- 徐永進:《發現書法真相》，台北:蕙風堂,1997。
- 徐永進:《解放書法》，台北:大度山文化事業出版,2007。
- 高名潞 [編著]:《意派:世紀思維》，哈爾濱:哈爾濱工程大學出版社,2009。
- 陳方既 [著]、田耕之 [編]:《書法美學問題》，北京:中國社會出版社,2006。
- 陳宏星:〈不是藝術的藝術—典範的轉移與前衛藝術跨領域之現象〉，台北:《典藏·今藝術》第111期,2001.12。
- 陳振濂 [主編]:《書法學(上)》，台北:建宏出版社,1994。
- 陶東風:《中國古代心理美學六論》，天津:百花文藝出版社,1992。
- 彭修銀:《墨戲與逍遙—中國文人化美學傳統》，台北:文津出版社,1995。
- 劉墨:《書法與其他藝術》，瀋陽:遼寧美術出版社,2002。

- 盧輔聖：《書法生態論》，上海：上海書畫出版社，2003。
- 《2001年書法論文選集》，台北：蕙風堂，2001。
- 《2004台灣書法論集》，台北：里仁書局，2005。
- 《「2001現代書法新展望：兩岸學術交流研討會」論文暨研討會記錄專輯》，台中：國立台灣美術館，2001。
- 《「2006當代書藝新展望」學術研討會論文集》，台北：中華民國書法教育學會，2006。
- 《中國文字的奧秘》，台中：聖修雜誌社，1990。
- 《漢字文化節講座及座談專輯》，台北：台北市立社會教育館，2005。