

當代書寫—書法的意境表現

The writing in Contemporary -The expression of artistic conception in calligraphy

蔡介騰

TSAI, CHIEH-TENG

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系專任教授

摘要

書法是具有傳統歷史的書寫表現方式，然而歷經現代化的時代變革，書法受到時代、環境的影響而產生許多新的觀念思考，書法是否該維持傳統的軌道進行，或是隨著時代的變革而進行創變，在現今有許多的討論。面對現今生活書寫習慣的重大轉變，以及藝術觀念的變化，轉變的契機已然出現。就傳統及藝術性應該如何去創作表現，延續傳統式書法的價值，那麼應該如何從傳統的寶庫當中再進行提煉，進而開展現代思維的書法表現。本文提出意境的表現，從藝術情境來進行發展，將書法使用的文字元素，從語意情境與個人的情思以產生創作，以造形藝術的概念，進行依主題表現的書寫，呈現出主題式的情境表達。使得在欣賞上不僅有文字閱讀的感受，同時也有造形上的直觀閱讀，這讓書法的藝術欣賞更加的豐富。本文以「書法的情境觀念」來論述，然後探討「當代書寫意境的思維」，藉由一些創作的作品來分析意境表現，提出將「意境」用於書法的立場，以文意與書意的雙重表達，作為提供書法創作的思維。當今藝術思潮的複雜性，也對書法產生衝擊，可以視其變化而不顧，依循傳統，或是面對呼應潮流，這都是多元形式下的一種選擇，都有其價值。然而當今環境所提供的多元思維，書法不該侷限於單一形式與價值，應該要能容納更多的思考，有更寬廣的欣賞閱讀，才是呼應當代的價值。

【關鍵詞】 書法、意境、當代書寫

一、緒論

對於書法的欣賞，首先涉入的是文字書寫的美感，書寫技巧在於將文字造形巧妙地展現出來，對於文字書寫的美，多屬於傳承性的美感經驗，從古人的碑拓書蹟作品當中，來判斷書法展現的水準能力，因此對於書法美感的評價，往往會以是否具有古人的書蹟在其中，強調書法的筆法展現都有其歷史傳承性，似乎唯有重傳承的美感，才能探討書法的美。因為傳承的觀念相當的深化，以古人的書蹟為最佳的指導範本，因此在書法的藝術表現上具有濃厚的典雅風格。因此在書法藝術的表現上，將書法的美感侷限在一個古人的框架當中，並且極度的懼怕跳脫古人書蹟範疇，有著徬徨恐懼的群體心理現象，或許這是一般認為書法是個傳承久遠的民族藝術，然而許多古老的藝術，往往會隨著時代環境的演變而產生新的表現形式，尤其是跳脫民族、區域的限制，像油畫、水彩成為國際性的藝術。不同文化環境的創作者，對於西洋的繪畫史與媒材特色的運用，往往會以各自文化的特色去進行藝術創作，這產生油畫表現的多元性，雖然從文化意義的角度觀看，油畫的表現僅存於媒材上的應用，而淡薄了原有傳統文化的內涵。然而標榜文化視角的藝術，往往必須有傳承的宿命，有著明確的框架，遂而少了開拓創作的契機。

(一)以藝術觀點而言

關於書法的現代思想衝擊，在上個世紀便已有了開端，書法該如何去解讀與發展有許多不同的聲音跟論調，書法藝術觀念的看法，自漢代以來便有書法藝術的闡述，自古以來書法美感的論述多有雷同之處，這主因是對於書法的生活應用，還有文人的思想觀念影響。自古以來都是以軟毫的毛筆作為書寫的主要工具，然而現今新的書寫工具硬筆替代了毛筆，電腦鍵盤輸入又將替代硬筆書寫，工具的改變也產生了對於毛筆書寫的疏離感。對書法而言這是自古以來極大的變動因素，再加上現代生活環境，科技文化的快速進展，對於許多傳統文化的表現有了革新的思維，因此對於書法的藝術觀點，是否該完全延續傳統，或是與時俱進展現新的風貌，都有許多不同的觀點。因此書法作為藝術性的展現，是現今環境的因素所形成，但是朝藝術的發展就不該有太多限制，各類型的藝術往往都會隨著時代、

文化產生不同的蛻變。所以書法在現今文化環境下會有那些可能發展，若是限制過多，會使其在框架內發展，若是自由較多，則可以激發出各種不同的創作表現。在現今時代文化思潮多元的環境下，要使傳統的藝術形態不受到其他思想的影響相當困難，許多的藝術思想交流都是自然發展所形成。

書法是漢字的造形表現，講究技巧性的傳達，但對當代藝術創作而言，創作的表達多有自由想像的通性，然而在書法的創作發想卻有許多的規範，很難做純粹藝術性的創作溝通。其原因有以下，其一，傳統上對於的文字結構，有一定的比例與法則，難以跳脫這個法則自由創作。其二，縱使有些在筆意上有跳脫規範者，往往會落入非書法的本位之譏，必須在文人的興味上才能得到贊同。其三，注重書寫文字識與讀的功能，雖然書法在實用文書的作用已經不再扮演重要的角色，但是對於字形的模糊化，許多仍然難以被接受。因此書法作為純藝術發展，在條件上有點不足，很難作為純粹藝術的發展。所以書法在現今多著重技巧性的表達，偏重文字書寫技巧，以此作為競技的標準，對於美感的訴求趨於單一典雅式風味。偏重在國學學養，往往造成藝術素養與美感素養比較貧弱，對美感的態度趨保守，依循古人所留下的典範傳統為標準，忽略掉時代性與文化的改變因素。

(二)書法與藝術的距離

所以書法作為藝術表現的形態，確實有其難處，主要是書法的傳統美感過於單一性，而且較於封閉固守，書學者對於傳統無限的崇拜。書法的藝術觀念缺乏自由開放，所以書法與藝術的距離可以說近，但也可以說極為遙遠。說近是因為，書法的藝術觀念自東漢以來便有許多的論述。如蔡邕《筆論》：「書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。」¹說明書法表達書寫情懷的作為，心情的書寫，但是古人的書法藝術觀念，在經歷千年文化的變革，卻少有對書法藝術有不同的論述。環視其他的藝術類型，往往會因為時代的變化，而有不同的風格表現，油畫、水彩、版畫，甚至於水墨畫，再近一世紀以來有許多的變化差異，主要是受到藝術思潮影響，以及生活環境的變遷，自然形成的改變，一次又一次的隨著時代而改變。然而書法卻是始終維持著與古人相似的面貌，並且在審美的標

¹ 參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，6頁。

準上，還是以寫的跟古人的書蹟相似為榮，仍然以得到古人筆意而自豪，也會因為少了古人韻味而嗤之以鼻的譏笑。書法整體而言偏重於臨摹古人墨跡，因此缺乏個人的獨特性展現，所以形式的發展與古人一脈相通，一般認為是書畫藝術的優點，但往往也成了發展上的困境。

書法藝術著重技巧性的傳承，是它的本質特色，從學習開始就不斷的加強書法的書寫能力，筆法、結字、行氣等等，而其他的藝術都有基本功夫的訓練，但是在基本的技術能力上會不斷的提升，也會觸及到其他的層面上，使其藝術型態形成多元的發展。由此可以思考書法的創作若只是著重在技巧，以書寫出美麗的字為標準，而忽視掉藝術的精神，容納更多書法的形態，因為古人在論述書法也並非僅以美麗的字形為唯一的標準，以字形的美麗端正為標準的「館閣體」，主要是應用在公文書上，在文人的書寫並不以此為依歸，而是以能盡情揮灑內心情緒的書法才是被人們所歌頌。所以古人在書法的美感精神頗為豐富，而現今藝術的思維極為活潑，書法與藝術的關係仍舊有著距離，書法的表現有書體的差異，不同的書體可以發展出許多的變化，所以書法本身具備豐富性，除了對書法書寫技巧的追求，同時古人講求書法性靈的表現，像是顏真卿的〈祭姪文稿〉，雖然是草稿的形式，字裡行間有許多的塗改，但是其心情的自然流露，卻為後人所讚賞。而現在環境思想多變，藝術觀念很難趨於一方，但對於書法藝術觀念的發展相對較弱，往往使書法成為民族的技藝，古人留下許多寶貴的資產，金石碑拓、書蹟等資料，以及許多的書論資料，只在古人所涉獵的範圍去玩味書法，似乎缺乏將之拓展的企圖。

二、書法的情境觀念

書法的情境表達是書法於文字線條之外的延伸，讓書法不僅在文字的讀與識範疇，更擴及到將心靈層面轉移到書法的字裡行間，將內心情境轉移到書寫的表達，這其中涉及到文字情境，從語詞的情境來發揮，還有書寫者個人的修為涵養，將知識與人生所體悟的經驗傳達，這也是文人思想對書法觀念的影響，文人所強調的情境思維，書法所蘊藏的內在質感，標誌著個性化的特色。使得書法有更多精神層面的蘊含，也豐富其藝術美感的表達，展現藝術的精神表現。

(一)書法的情意表現

書法的創作表現，技巧是前提，能夠將筆法、結字等基本技巧靈活應用，這是先備條件。而談到創作性，需要發展自己的情意表現，從生命的探索，將生活經驗與情感歷程轉化成創作的元素。蘇珊·朗格曾指出藝術是「生命的形式」，她說：「你愈是深入地研究藝術品的結構，你就會愈加清楚地發現藝術結構與生命結構的相似之處。」²因此在閱讀古人書蹟的時候除了筆法技巧和造形結構的美感外，更應該閱讀書寫者的情意表達，生命核心的探討。所以書法若只以技術層面來看待，它的發展就會侷限於單一標準，追求字形的美感，必然缺少對於性情的表達。

但書法的歷史發展歷經了數千年的過程，尤其唐宋之間對於文人書寫的闡述，建立起書法美學的型態，將書寫的情意透過毛筆來傳達，書法的表現不僅在文字結構，更重要的是在運筆手書時，當下情感的傳遞，闡述書法可以「達其情性，形其哀樂」³的功能。由此可見對於古人書蹟的閱讀，不該侷限在書蹟本身，更該去體會書蹟背後的情感，這才是真正書法藝術的內涵部份，因為內涵的部分更是藝術性發展的重心。若書法只重學習形式，就形式臨摹來學習，是否真能觸及到書法的本質核心。所以書法在表現創作者的心靈，應當是可以感悟及抒發情感，就像是宗白華所云：「藝術家稟賦的詩心，映射著天地的詩心。（詩緯云：「詩者天地之心。」）」⁴所以藝術家有著對天地萬物體察的心，將內心的境地轉化成形式的表現，因此在書法的表現也是如此。也就是內心情境的表達，在書法則是以線條、點劃等呈現，在文字的線條之間傳遞著書寫者的情緒脈動，而閱讀文字的意義，另外也可感受到造形點劃的心情脈動。

書法的閱讀一般是以文字本身的意義來詮釋，這是「字意」的部分，而書寫所產生的「字形」變化，自古以來也有很多的嘗試，在傳統的結字上，進行個人

² 美國美學家。轉引自劉綱紀〈藝與道的關係〉，《藝術哲學》，湖北，人民出版社，1986年，694頁。

³ 孫過庭〈書譜序〉，參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，126頁。

⁴ 宗白華〈中國藝術意境之誕生〉，收在《美學散步》，上海，上海人民出版社，1998年5月，73頁。

化的元素，以充分表達情意，有豪情萬千或是悲愴的心情等等各不相同。從視覺藝術的角度來看，對於書寫文字的造形變化來進行閱讀感受，如此一來閱讀的訊息更為豐富。書法以藝術觀念為之，自然受到許多視覺藝術的影響，對於視覺形式的表達有更多的刺激，這是藝術環境的自然融合，很難阻隔這股趨勢，藝術的價值需要容許更多的情意表現。

(二)書寫的情境美感

漢字文字的結構完美，是文化傳承的歷史性工程，每個書體在演變的過程當中，不斷的書寫應用與修正，逐步臻至完美的境界，而這樣的完美是與自然界各種韻律協調發展。如東漢蔡邕所提出：「為書之體，須入其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，落利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之書矣。」⁵從自然界中擷取經驗，如蟲食木葉之自然姿態，在文字的結構中，點畫之間的相互抑讓協調，是文化智慧的累積，在方寸之間形成一完美的結構，縱使獨立一字來看也是件完美的藝術品。不同的書體有不同的美感呈現，篆書、隸書、楷書等偏向靜止穩定的結構，是屬於沉靜的書寫的形態。而行書跟草書是偏向動態的書體，屬於動感的書寫。如孫過庭在《書譜》所說：「雖篆隸草章，工用多變，濟成厥美，各有攸宜。篆尚婉而通，隸欲精而密，草貴流而暢，章務檢而便。然後凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閒雅。」⁶篆書的書寫需要線條婉轉和通順，楷書精準而綿密，而草書的書寫講求流暢的線條韻律，章草書則是講求簡潔便利。因此各種書體對於美感的詮釋也不盡相同，再則還有人的特質注入，產生個人書寫的風格，又形成了各自的美感型態。

書法在歷代來樹立了許多的典型，各有不同的論述方式，對於書寫的情境表達，歸納以下以三個類型來作為詮釋，表述書法的美感。

1.中和的表現：

文字的結構講求完美的表現，這無非是受到中和思想的影響，中和的論述來自於儒家的思想，如《論語·雍也》子曰：「中庸之為德也，其至矣乎！」認為中

⁵ 參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，頁6。

⁶ 馬國權譯註·《孫過庭書譜譯註》，台北，明文書局，1988年7月，37頁。

庸之道是最高境界，就是不偏不倚，調和兩端，講求平衡協調，可長可久。在書法的表現就如同秦代的刻石，雖然端整如美工設計字，但卻給人一種端正嚴肅的感覺；還有明清時代「臺閣體」、「館閣體」，朝廷的公文書，於書寫上沒有過多的情緒，以平和的心情，傳遞出靜謐的美感。中和之美注重規矩講求秩序結構，強調書寫傳統法則。因此在書寫時以平靜的情緒表達，不會有過於激烈的線條運動，即使求變化也是會回歸和諧性，能夠「違而不犯，和而不同」(《書譜》句)，在創作上表達一種和諧的美感。所以以中和之美為表現的書法形態相當的多，就像以復古為宗旨的趙孟頫，在王羲之的基礎上追求古人筆法的精妙。趙孟頫在〈定武蘭亭跋〉：「書法以用筆為工，而結字亦須用工。蓋結字因時相傳，用筆千古不易，其雄秀之氣出於天然，故古今以為師法。」⁷追求古人用筆的精妙，以傳承古人的氣息為榮，如同追求中庸的永恆性。

2.動感的表現：

與中和相對的是表達情緒而具有動感的美，所以激動的情緒使得書寫線質，有著速度感的變化。然而書體也是影響表現關鍵，篆、隸、楷書偏向於靜態的結構，而行書及草書則展現出較有動態感的一面，所以在動態之美的呈現，以行書、草書為多，其他的書體也會因為書寫者的情緒波動，而增加其造形結構的動感。古代的張旭、懷素好飲酒使氣，所以其草書的線條狂放奔馳，情緒的表達偏向於激動，如同狂風驟雨般，「奔蛇走虺勢入座，驟雨旋風聲滿堂。」(懷素〈自敘帖〉，張禮部所云)，而懷素〈自敘帖〉(圖 1)最能表達動感美的書法作品，狂草的線條飛快的流動，由線條的律動可以感受到書寫時激昂的心情，得到京城王公士大夫的讚美，志得意滿的心情流露在筆端。黃庭堅的草書是強調動態變化，如晚年的作品〈李白憶舊遊詩〉(圖 2)，其筆勢跌宕，律動波折，自云：「及來樊道，舟中觀長年蕩槳，群丁拔棹，乃覺少進，意之所到輒能用筆。」⁸他從乘船經驗體悟到律動性的節奏，遂將之用在草書的書寫，表達了動感的美，表現草書線性的美感，已然超越文字識讀的功能。而明清以來的行草書法，許多的書寫也都著重在動勢上的表現，以字形的大小，筆墨上的輕重線條，行氣跌宕等，來造成整體

⁷ 參見胡小偉、任道斌、王伯敏主編，《書學集成·元-明》，河北美術出版社，2002年6月，4頁。

⁸ 黃庭堅《山谷題跋》卷九，參見水寶佑編《黃庭堅書法史料集》，上海，上海書畫出版社，1993年12月一版，91頁。

動勢上的變化。

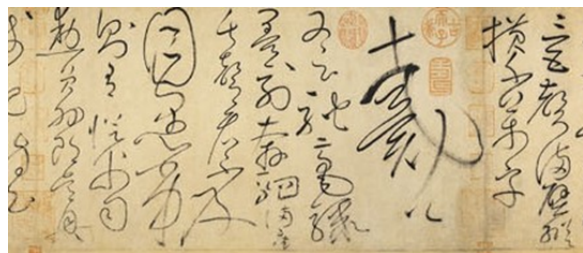


圖 1 懷素〈自敘帖〉(局部)

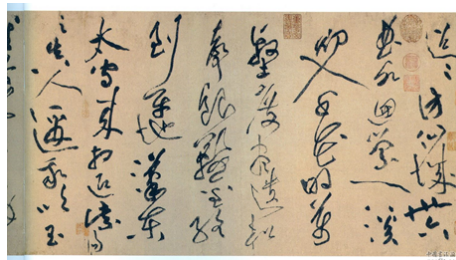


圖 2 黃庭堅〈李白憶舊遊詩〉(局部)

3.心境的表現：

書法不僅在於筆法、字形的掌握，漸漸的提煉到如同「道」的境界，表達內心心境的呈現，劉熙載《藝概·書概》云：「書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」⁹因此個人在才學的修練，會成為在書寫表現上的內在質的，可以透過字形來感受一個人的精神，感受書寫者心境的想法，是品味書法重要的部分。蘇東坡也曾說：「退筆成山未足珍，讀書萬卷始通神。」¹⁰所以要達到通神的境界，蘇東坡認為要依靠讀書，知識擴充通曉古今，理解萬物之情，才能使得心境提升，書法的境界必然高妙。這是蘇東坡主張文人觀念的書法境界，蘇軾《石蒼舒醉墨堂》：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」¹¹其點畫自在我心，不加苛求。如〈寒食詩帖〉(圖 3)書初無意，字形較小，漸漸的情意高昂，字體漸漸變大，而寫到激動處時，心境特別的奔騰，字形又突然變大，從書蹟的閱讀當中可以感受書寫者當下的心情脈絡，不是刻意隱藏情緒的中和思想，也非著意於表現線條的動態變化，而是很自在的傳達出內心的心境。

這樣的書法美感，是真實的表達心中的境界。張懷瓘在《文字論》便曾提出：「深識書者，惟觀神彩，不見字形，若精意玄鑒，則物無遺照，何有不通。」¹²所以觀書蹟之神采，以感通其精妙之處，不僅是文字的閱讀，這是以心觀照的

⁹ 參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，715頁。

¹⁰ 蘇軾〈柳氏二外甥求筆跡〉，宋·蘇軾撰，楊家駱主編，《蘇東坡全集》上冊，台北，世界書局，2005年1月一版，58頁。

¹¹ 同上註，18頁。

¹² 參見王伯敏主編，《書學集成·漢-宋》，河北美術出版社，2002年6月，198頁。

閱讀。而早在唐代便有這種美感經驗的論述，由此可知書法的美感欣賞，不應該僅受限於字形的表象，更重要的是書寫者的精神，投入傳達到字跡上的神采表現。而心境則是推向個人修養的建立，其中在佛學方面的修養，更有明顯的表現，弘一的書法(圖 4)是心靈純淨的展現，字跡相當獨特，這顯現其在佛學上的修煉，心中無欲無求，線條清瘦但卻不軟弱，無欲則剛的意味。而歷代許多禪師的書法作品，也顯現了這樣的跡象，以自在無心的形質表現，像元代禪師中鋒明本〈勸緣疏〉(圖 5)，他的作品表達了不拘泥於筆法，而自在暢意地書寫，如同禪學中所啟示對於既有規範的超脫，從人生規範裡獲得自我解脫。所以從書法字跡去探測心境，更具有書法藝術性的概念，從外在的形式進而對內在的探索，並且由內心的心境轉化成外在的創作表現，這符合藝術表現的興味。

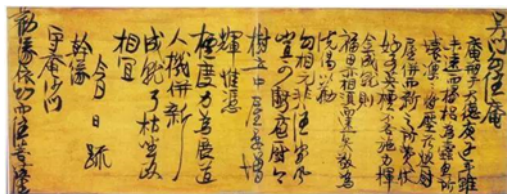


圖 3 蘇軾〈寒食詩帖〉



圖 4 弘一〈智慧如海〉

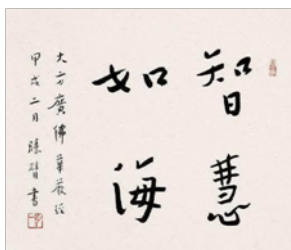


圖 5 中鋒明本〈勸緣疏〉

三、當代書寫意境的思維

書法的表現歷經了幾千年的發展，分析其中每個時期皆有不同的風格特色，原因在於時代、文化環境的不同所以自然產生差異，所以藝術的發展離不開時代與文化環境等因素。雖然文化的傳承是必經的渠道，從前人的歷史遺跡當中再走出自己的面貌，但是若迷失對前人的追憶而無法自拔，則是又忽略了文化的時代開創性。書法歷史的長遠發展，有其共同性也有其差異性。共同性：如文字(漢字)、筆法性、工具等。差異性：則是生活環境不同、思想觀念的差異。當書法的傳統價值面臨環境改變的催化，遂也產生了轉變的契機。若完全用古人眼光來看待的話，那想必很難符合其標準，比如唐代人來看宋代人的書法，肯定會有很大的意見。而若以宋代人再來看晚明書法家的作品，想必也會發出許多的抨擊。如在晉代衛瓘《筆陣圖》所提到的「墨豬」，晉唐時代對於「墨豬」的表現是不好的，但是當看到晚明時期的書法家的作品，

以王鐸(圖 6)為例，過度暈漲的墨跡，所謂的「墨豬」呈現，已經不再是決然不好的呈現，反而是被視為個性化表現的優點。而現今的時代，尤其在近代的差異更是劇烈，二十及二十一世紀於人類文明產生了極大的變革，在書寫工具的改變，從軟毫毛筆到硬筆，再到電腦的輸入等，顛覆了以往書寫的運用；文字紀錄的保存方式的演化進展，由紙本轉變到電子數位檔案為主。以毛筆為工具的書法，在一般生活中逐漸式微，因此也促使對書法創作表現的重新思考，是否僅有延續傳統一途呢？

(一)書法意境的時代性

體察當今環境的變遷，對書法這最古老而傳統的形式表現，應該如何定位呢？筆者認為當實用性的功能式微之後，正是可以將藝術性表達更為明確化，書法於藝術的展現，關鍵在於表達創作的情思，而創作的情思在於體現出藝術意境的表達。書寫者以情意抒發，表達出時代、環境的特質。身處於當代環境，生活中許多事物給予藝術很多啟發的契機，任何的事物都會隨自然改變，尋找新的出路。所以書法所表達的情意內涵，也會隨著時代的不同而有所改變。

由古代的書蹟中探知，書法往往發於情而下筆，所以在書寫時流露，不自覺的表現出情感的跡象，自古以來留下許多的書法作品，尤其越是情感元素豐富，越是被後人所稱頌，其中情意深厚的書寫，如〈祭姪文稿〉(圖 7)，忠義之臣顏真卿對國仇家恨的內心激動，在字跡、文句中呈現；如〈寒食詩帖〉中，蘇東坡的壯志難伸、仕途窮困的自況嘆息。在書蹟中流露出真情，觀者由情感而生意境的感受，所以此作常為後人所讚嘆。由此可見情感因素是書法藝術的重心，而書法在意境的表現，自古代便已有之，只是時代不同，表現自然有所差異。張懷瓘在《書議》曾說：「夫翰墨及文章至妙者，皆有深意以見其志，覽之即了然。」¹³ 所以不受時空環境的阻隔，書蹟覽之閱讀，也可以感受書寫者的內心情意。意境是個人心靈境界的表達，從不斷的內化，到外放於書法的表現，所以自古以來追求藝術者，莫不如像求「道」的人一般，著意於心靈的精神涵養。像美學家宗白華：「這種微妙境界的實現，端賴藝術家平素的精神涵養，天機的培植，在活潑

¹³ 張懷瓘《書議》。參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，145頁。

潑的心靈飛躍而又凝神寂照的體驗中突然地成就。」¹⁴這種精神的涵養需要藉由天機的安排、生活環境的歷練，這在顏真卿的身上看得到他於時代環境中的經歷，在戰亂之中展露出的忠孝情節。蘇東坡所寫的詩也非無病呻吟，而是在經歷生死交關後，老病清苦的生活所生的感觸，真情流露以文字展現出作者的神采。

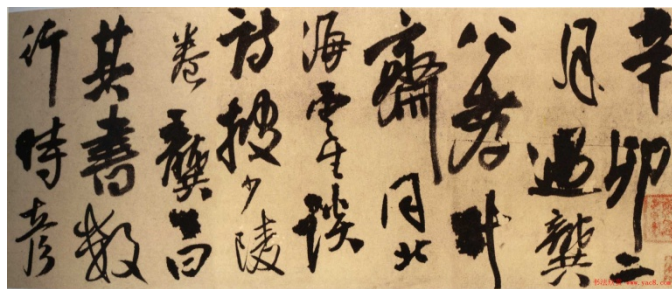


圖 6 王鐸〈奉龔孝升書〉1651 年鎮江市博物館藏(局部)

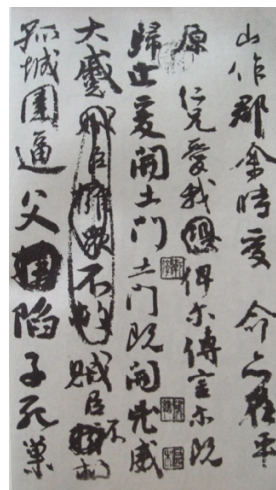


圖 7 顏真卿〈祭姪文稿〉紙本 28.8x75.5cm(局部)

顏真卿、蘇東坡的經歷並非人人都有，在藝術的創作上，每個人因生活經歷不同，將其經歷提煉成創作的資源，提供更多美感的條件。古代的書法家多以文人為主，文人的學習養成以經世致用為主，書法主要是作為文書表達的工具，還有平時遣興的作為，當然也有人以書法為志業。而當今書法被視為藝術表現的項目，有更多人以書法為志業，除了常有的私塾教育外，加上正規教育的推展，文學、藝術類科設有書法的專業。台灣和大陸、日本的大學教育中，書法專業設有碩士、博士，所以專業人才的培育方式跟以往不同，況且書法傾向歸類在藝術，遂也使藝術相關的媒材與技巧，間接影響了書法的表現。對書法的意境表現在筆法、結字的基礎上，運用多元的形式融入，對於意境表達形式也非僅於線條。現今更多展覽的交流觀摩，還有出版資訊的流通，遂提供書法創作更開闊的思考面向，將書法視為技藝的面向，或者是藝術性的表現，皆有其發展。

古人以筆法、結字作為主要的表現，將之與個人的生命做結合，以書法表現

¹⁴ 宗白華〈中國藝術意境之誕生〉，收在《美學散步》，上海，上海人民出版社，1998 年 5 月，73 頁。

道體的精神。而當代書法在這個基礎上再思考其他表現的運用，從藝術的觀點來看，藝術的展現都必然經過不斷的蛻變，如印象派繪畫起初被評論家以印象所諷刺，野獸派繪畫當時也是被評為如野獸一般粗俗，與古典的藝術相比，顯得鄙夷不堪。然而這兩項的藝術潮流，成為藝術史的轉折點，這類作品啟發了時代性的創作氛圍，而被藝術史所紀錄。以這樣的經驗理解到藝術形式的變革有著時代環境的影響，自然而然形成創作的氛圍，同時在時代環境下不斷的被篩選，留下來的部分肯定為多數人所讚賞。所以現今書法在當代諸多藝術思潮的影響下，以傳統的書寫基礎，並受藝術觀念所感染，自然對於書法的表現產生新的想法，這在上個世紀便已開始，在台灣、大陸和日本都有相關的創作表現。

(二)當代書法意境的形態

書法於當代主要不是生活運用的書寫，因為書寫工具及文字紀錄的方式已然變革，所以書法的表現更能專注在藝術形態上，以藝術來做為書法的表現意圖，因為當代文化的多元性，也帶給書法的藝術表現有更多元的思考，而以書法意境的形態作為探討，書法的藝術表現富含更多的元素。當代書法在意境的表現，歸納以下幾項作為闡述：

1. 線質筆法表現：

著重線質筆法的書寫表現，在筆法的線質當中內蘊個人的情感思想，因此發展出個人獨特的筆法結字，在書寫上顯示自己獨特的筆意特點。但這往往是要經歷多次的風格轉變，才會逐漸形成獨特的風格，所以書法淬鍊的歷程與其生命串連一起，因此從線質筆法當中便能感受其個人情意。劉熙載：「筆性墨情，皆以其人之情性為本。是則理性情者，書之首務也。」¹⁵因此筆墨線條表達著人的情性，是一自然之道，也是書法家努力追求，慢慢的淬鍊出成熟的表現，所以達到成熟的書寫境界，必然能在筆墨間充分展露其個人的性情。

弘一的書法有很深刻的個人色彩，特有的寫經書風，也是在歷經南北朝書風、石鼓小篆等的書寫過程，在出家後的中年時期所漸漸形成楷書風格，以恬靜、樸

¹⁵ 劉熙載《藝概·書概》。參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，681頁。

素，清新脫俗的氣質，沒有犀利的稜角，筆劃結構圓潤內斂，字跡當中反映出他身為修行者的內在心境，心如止水般平淡天真。如 1939 年作品〈大方廣佛華嚴經偈頌集句〉對聯(圖 8)，筆劃的線條圓潤，筆意輕柔平和，但卻有棉裡藏針之勢，字裡蘊藏著堅毅的信念。

于右任的書法淬鍊，對於碑學的涵養非常深入，如〈張猛龍碑〉〈石門銘〉、〈鄭文公碑〉、「龍門二十品」等，還有〈爨寶子碑〉與〈爨龍顏碑〉等都涉獵頗深，而後又推展標準草書。其書法精妙在於其人格，一生愛國愛民族，對同胞的關愛付出，所以其書法因積學深厚，遂能渾然天成，晚年書寫標準草書達到人書俱老的境界。1964 年〈養天法古〉對聯(圖 9)，從字裡行間可感受其氣度超然卓絕、天性豁達的人格意境。

陸維釗特有的書法風格，是其晚年獨創的「螺扁體」，將篆書、隸書結合，在古人碑刻字跡當中進一步提煉，是他對於字體結構推敲所成，表現出奇崛的字形變化，結字時而錯落分離，但在整篇書法作品卻能達成整體的和諧。其作品〈沖霄漢起宏圖〉(圖 10)線條渾厚樸拙，高古奇崛的面貌。他認為書法應重人品，人品好書法自然有成，他的書法則顯示出高古精神。

阮常耀的〈厚德載物〉(圖 11)，從字形的結構安排，表達出整體的動態佈局，將文字的線條結構，化為更有力的韻律動態，由造形藝術的角度來創作書法的表現，從文字本身的結構特性以發展出書寫的意境，將整體化為像舞蹈的跳動。

從文字的書寫美感來表達，不是求字形的華美，而在於線質情趣，表達內在的涵養，書寫文字內容的情意想法等。觀者從書寫的文字閱讀後內化，從文字當中所得文字意義的想像而形成的意境，在內心產生意象形式的感受。



圖 8 弘一〈大方廣佛華嚴經偈頌集句〉對聯



圖 9 于右任〈養天法古〉對聯

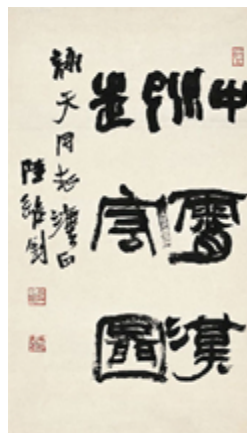


圖 10 陸維釗〈沖霄漢起宏圖〉

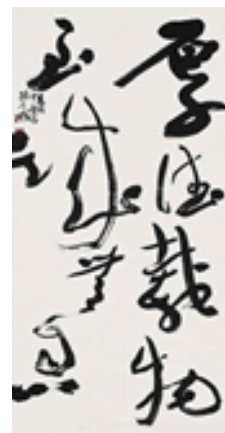


圖 11 阮常耀〈厚德載物〉

2. 筆勢墨韻表現：

在傳統的筆法及結字的基礎上，進一步的運用筆勢的張力來強化造形，甚至運用墨的濃淡乾濕等變化，來表現更豐富的情意。對於墨的使用，自古以來墨以濃黑為尚，現今有些書寫加重對墨的表現，增加對墨韻變化的表達，這無非是受到繪畫的影響，將水墨畫裡對於墨色的使用轉移到書法。讓書法的墨色表現有豐富的層次性，以產生空間性的暗示，再配合著筆勢運用，更能強調出主題的意境。而這樣的表現，除了受水墨畫的技巧影響外，更有從生活中啟發而來，因為筆勢墨韻在於技巧，但對事物感動而產生表現的動機，由這樣的契機與書法結合，將文字以意象概念表達，在意象中展現生命力的姿態。

手島右卿(日本) 1957 年〈崩壞〉(圖 12)，雖然是簡單的兩字，但蒼茫的筆觸，濁混的墨蹟，給人有崩壞的感覺，當年在巴西聖保羅美術館展出，彼德羅薩雖然不識漢字，卻可以從文字線條墨跡中感受到崩壞的氣息，作者以混濁的墨漬來藉以表示物質敗壞的跡象，殘破筆觸如強大的毀壞力量。由此可證實意象式的表達可以超越文字閱讀的界線，以視覺感受達到心靈相契，超越了以往書法表現的型態。

杜忠誥〈朦朧〉(圖 13)，運用水墨的渾漲效果，以朦朧的墨色傳達這般的意境，朦朧的意趣除了文字性的說明外，更是用墨韻渲染的顯現，在視覺造形與

文字意思有著相同的意趣。

黃金陵〈墨戲〉(圖 14)，如此墨戲兩字以墨為戲，玩味著水墨趣味，以戲筆寫字，或是將寫與戲墨並用。豐富了書寫的表現性，同時也在體現對書法之道的認識。作者以禪學詮釋書法之理，曾經著有《書道禪觀》一書，引禪觀論書道，所以此作品有以「遊戲三昧」的禪機意化，表達自在無礙的禪趣。

古干 1985 年〈山摧〉(圖 15)，筆力有如山崩地裂的態勢，從造形看便可見到山摧之勢，而文字的閱讀又更加深了這個概念，感受這樣意境。這件作品也是中國大陸具代表性的現代書法作品，說明著現代書寫觀念，不同閱讀方式的思維。

蔡介騰 2003 年〈風雲變態〉(圖 16)，詩語來自程顥的〈秋日偶成〉詩句「道通天地有形外，思入風雲變態中。」以「風雲變態」四字來表達意象，應用墨色的濃淡變化，以飛快的筆法動勢，中鋒或側勢等筆法併用，以表現風雲變化的速度感，有如漩渦狀的捲動風雲。應用節奏性的變化，以意象形式來表現。崔樹強曾論述：「書法是類似於音樂和舞蹈的節奏藝術，它不描摹實物，而是一種形式抽象，但它在線條裡有暗示實物和生命的姿勢，線條有豐富的表現力、生命感。」¹⁶藉由書法線條特色表現節奏的韻律，因為墨韻而讓線條更有生命的質感。然而書寫的型態不同於繪畫，仍然在文字書寫的結構展現主題的意象。



圖 12 手島右卿(日本)〈崩壞〉



圖 13 杜忠誥〈朦朧〉

¹⁶ 崔樹強，《黑白之間：中國書法審美文化》，合肥，安徽教育出版社，2008 年，170 頁。



圖 14 黃金陵〈墨戲〉



圖 15 古干〈山摧〉



圖 16 蔡介騰〈風雲變態〉

3. 造形情意表現：

以造形藝術的思考範疇，將書法與造形做更多的結合，由文字本身的結構造形，或是將整體性的文字做造形，使造形與文字語意上有更多的呼應，以圖畫的結構作安排，將幅面作整體的思考，在文字的表現下，產生造形情境。將「字形」與「字意」兩者更緊密結合於造形上，但是以文字書寫為主要的基調，運用墨、色彩或渲染等形式，使得幅面的情境氛圍更明顯。

古干〈南朝四百八十寺〉(圖 17)，取杜牧〈江南春〉的詩句，以其中「南朝四百八十寺，多少樓臺煙雨中」的情景來發展，用篆書文字表達在煙雨中臺樓亭閣的建築，以淡墨渲染出煙雨的氣氛，進而產生對於南朝時期佛寺鼎盛的緬懷。

吳學讓 1997 年〈哮〉(圖 18)，作品的圖像看來像是篆書金文的寫法，但是跟「哮」字並沒有完全一致，從「哮」字的說文解字篆書(圖 19)，以及金文(圖 20)寫法，可以了解其中的差異，應該是從文字結構再進行圖像化的發展，再用墨色以及色彩增加衍生，表現出如抽象畫般的形式，其中暗示出字的意義，但也從圖像當中又閱讀到更多的美感。



圖 17 古干〈南朝四百八十寺〉



圖 18 吳學讓〈喟〉



圖 19 「喟」字說文解字篆書



圖 20 「喟」字金文寫法

蔡友 1999 年〈大輪迴〉(圖 21)，用篆書書寫在大紅的底色上，讓這三個字的整體感更明顯，展現生死輪迴的警語式氣氛，讓觀者生起心敬誠意的看待。

林進忠〈一醉解千愁〉(圖 22)，作者將「一醉」與「解千愁」斷句分開呈現，「一醉」用粗獷的草書表達出像酒醉的筆意，「解千愁」則以印章的方式，兩者形成畫面整體的協調，來詮釋一般概念認為一醉解千愁，或提出疑問，以情境式的解讀字句。

蔡介騰 2014 年〈夢幻泡影〉(圖 23)，以金剛經的句子「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀」所構思，重點在「夢幻泡影」四字，用量漲的墨意方式書寫，表達夢影的虛幻感，安排在畫面中心位置，以突顯它的視覺強調，其他則以多層次堆疊渲染，在灰暗的色調下由許多書寫的墨跡所構成，再以垂直的縱線將整段的文句書寫，使得整體的結構更為完整緊湊，表現出夢幻泡影般的意境。讓人在閱讀的時候，可以產生有層次的閱讀，由視覺的直觀意境感受，然後到突顯的大字，再看到小字的部份。

上田桑鳩(日本)1951 年〈愛〉(圖 24)個人藏，就書法而言，整件作品並沒有呈現「愛」的字樣，而是個「品」字樣子，或說是三塊像石頭的圖形，但是從線條墨跡當中卻有濃濃的書法意韻。三塊石頭的圖形，卻是帶給觀賞者許多的聯想，大小不一的石塊圖形，讓人聯想出一個溫馨家庭的組合，有父親、母親以及小孩，三個圖形緊湊相連相互依偎，這確實構成了「愛」的想像。因此這作品已非一般書法從字意去理解，而是完全由圖像去理解，確實顛覆以往書法表現的範疇。



圖 21 蔡友〈大輪迴〉



圖 22 林進忠〈一
醉解千愁〉



圖 23 蔡介騰〈夢幻
泡影〉

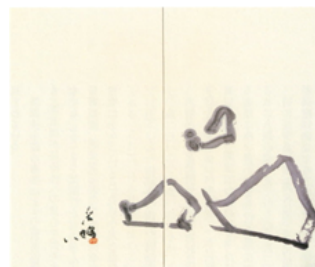


圖 24 上田桑鳩〈愛〉

4.複合的情境表現：

以書法的相關性在造形藝術或裝置形式表現，有的則是非書寫型態，將書法作為一種情境表達，或許只有文字性的線條，墨韻的表現運用等。然而是否將沒有書寫意趣的形式也歸為書法，確實值得商榷，或許應該視為以書法意趣所創作的造形藝術。

在現代的思維下，書法的表現也融合了各種藝術語彙，以獲得更多元的意境表達。使書法的創作產生新的形式，主要是受到西方當代藝術潮流影響，當受到西方文化的衝擊，往往會對原有的藝術產生反思，有時會進行顛覆性的創作表達，書法受到抽象表現主義影響，會偏向採取忽略、模糊字形，強化著線條。以繪畫的造形美感作為表現，其中筆墨與色彩應用最為常見，有時是偏向繪畫形式，有時是以觀念性表達，焦點未必在文字與書寫，因此缺乏文字的書寫性，難以歸納於一般所認知的「書法」，但是以書法和文字為起點的創作思考，仍與書法有著些許關係，在此以藝術的視角，暫定為書法複合的情境表現。

谷文達 1999 年〈聯合國〉(圖 25)，裝置藝術的表現，使用了來自不同地域、文化和人種，400 萬人的頭髮所編組出來的偽文字，將不同基因的身體物件串聯在一起，所啟示的意義更超越其形式表現，他所關切思考並不是文字的筆法問題，而是國際化的社會現況，文化交融的未來發展，以文字字形做為一個芥子。雖然出身於國畫系的谷文達，但發現他從傳統汲取，發展出有東方意涵的當代藝術。

魏立剛〈西蜀〉(圖 26)，魏立剛經歷古典書法、現代書法、水墨畫等，又不斷的對藝術進行新的探索，受抽象表現藝術影響，並且融入水墨的材料，在方塊裡作創作，所謂的「魏氏魔塊」。漢字的線質形式有如現代藝術的符號特徵，在意象與抽象間有很多想像的空間，成了可以被探索的標的。

黃一鳴〈三人行〉(圖 27) 2009 年，有著繪畫的意象，但詳細閱讀卻是以文字為表達，運用繪畫的濃淡墨色呈現空間感，《論語·述而》「三人行，必有我師焉。」作者將三人行分為三人與行，「行」用淡墨粗大的線條書寫在中央，很像一棵樹或站立的人，「三人」用濃黑的墨色書寫，讓欣賞者有更多的想像的空間。



圖 25 谷文達〈聯合國〉



圖 26 魏立剛〈西蜀〉



圖 27 黃一鳴〈三人行〉

徐冰〈天書〉(圖 28) 1987-91 年，非常認真用心的態度創造了四千多個假漢字，扎實的在木板刻字，以木刻版印來呈現，看似熟悉卻又無法認識閱讀的文字，其目的不是在文字的被閱讀理解，背後的意義是對文化知識的質疑，像現代藝術對於傳統的質疑，因此重點在觀念的表達，而假漢字是他所運用的元素。無法閱讀的漢字，卻是認真勞動的創作，更顯得這個過程的荒謬，所以也更強調對於這個觀念的批判，雖然強烈但卻有著文人般的內斂。

王冬齡〈四個四重奏〉(圖 29) 2012 年，「亂書系列」作品以塗鴉的書寫形式，在現成的圖像照片上書寫文字，使圖像與文字形成一個繪畫結構，以複合媒材形式來完成，追求現代的藝術感覺，給予圖像新的意義，同時也讓書法的閱讀

與圖像相呼應，賦予它新的藝術價值。



圖 28 徐冰〈天書〉

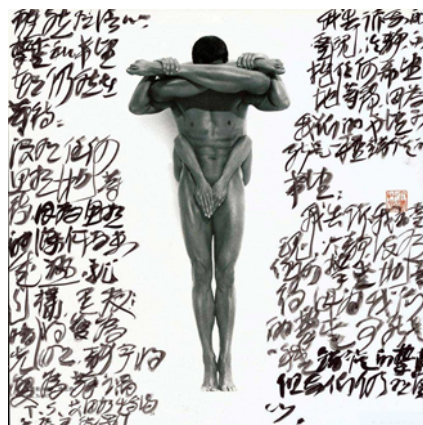


圖 29 王冬齡〈四個四重奏〉

書法與當代的思想匯聚，有不可預知的發展，任何的創作表達都呼應著傳統藝術與當代思想、環境的對話，開啟創作的契機。楊應時認為，書法進入當代藝術範疇已出現三種表現型態：「一、從書法出發，對書法本身的藝術化和現代化。；二、書法作為元素，融入繪畫、雕塑、裝置等其他視覺藝術形式。；三、漢字書寫作為獨特的文化符號，進入當代觀念藝術。」¹⁷這是觀察大陸現代書法發展的情形，其他有書法藝術的地區，臺灣、日本等，也都已經歷或正在經歷類似的發展。不同的環境與當代文化匯流，勢必會造成不同的書法發展，但也使書法的獨特性藝術，展現國際性的藝術語彙。涵蓋多元是當代藝術的特色，以書法所發展的藝術觀念，對於非書的思維，很難以書法為框架來定義，而許多新的思考也正在活絡的進行，使這個傳統的藝術形態，有更多活化的契機，也會產生定義上的困境。

(二)當代的書法審美

書法的審美有著豐富的層次性，書法的文化傳統，厚實的文化資源，積累了許多精湛的典範，而受當代環境的影響，又發展出許多新的觀點。因此書法在當代的審美可以有許多面向，傳統文化性的審美，還有以強調視覺表現，或者是著眼於情感意境等等。

¹⁷ 楊應時策展文：〈書法作為資源：中國當代藝術的一個新方向〉，原為 2001 年成都雙年展研討會的發言稿，後錄入《中國「現代書法」論文選》(王冬齡主編)，杭州，中國美術學院出版社，2004 年，227-230 頁。

對當代書法審美，就文化性、視覺性、意境性三方面來論述，而因為審美內涵的探討，可以有層次、多面向。

1.文化性：

注重傳統的價值延續，對古代典範的書蹟追隨，再到轉化應用，講求有所本的書寫，對於筆法性、結構性的掌握，愛慕於古人的美學範疇，並且強調文學性內涵的價值。對於書法的欣賞，注重從字跡來感受文化的底蘊，對內容文詞字句的美，再到情感性的表露等，將書法與人做整體的品味。劉熙載《藝概·書概》所云：「書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」¹⁸書跡也是展露個人的性格，因此對於書法的觀看與人品串連在一起，對書法之學遂著重個人的修養，能與道相通。古來文人多在朝廷為官，在官場浮沉的歷練也成就其胸懷氣度，其胸襟往往在書法當中顯露，因此從文化方面來觀看，可謂是書法的深度品味。劉熙載又說：「學書者有二觀，曰觀物，曰觀我。觀物以類情，觀我以通德。如是則書之前後莫非書也，而書之時可知矣。」¹⁹所以文人的書法最為人推崇的，便是在於文人的氣學養氣息等文化內涵表徵，所以顯現的不僅是文字形體的美，更可品味其文化底蘊的溫度。文化性的書法審美，不僅於古代社會，於現今社會環境中，雖然其文化的風格差異，但仍是可為審美的面向。

2.視覺性：

書法的美感會因不同時代而有轉變，書法特色在於閱讀文字，感覺具體但卻是抽象，感受的條件在於語意的意象，從字意來得到想像與感受。但也有從字的直觀感受所獲得，直觀感受書法「意境」。唐代張懷瓘：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心，可謂得簡易之道。…然須考其發意所由，從心者為上，從眼者為下。…不由靈台，必乏神氣。」²⁰雖然張懷瓘所提的「一字以見其心」，是以體悟「道」的立場，由書跡進行的心靈感受，以心印心式的交會。這是書法藝術發展極佳的立論，除了文字閱讀外，也從字跡(筆跡)觀察角度，觀看一字來體察其心理。但據此推演以發展書法的視覺藝術，從字的造形詮釋創作的想法，不

¹⁸ 參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，715頁。

¹⁹ 同上註，716頁。

²⁰ 張懷瓘《文字論》。參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，209頁。

完全以文字的閱讀為主，以視覺藝術的角度，如同觀賞繪畫作品一般，從文字造形來審美，這部分在現代的「少字數」書法的表現相當明顯，如手島右卿〈燕〉(圖 30)，從纖細的線條，還有飄蕩的動勢，從視覺上便可以感受到如飛動的型態，縱使不讀文字也約略了解造形的意旨。也如同張懷瓘所言「可以心契，非可言宣。」²¹書寫者的情感及想法會傳遞到書法當中，因此可以感知其情意的想法。

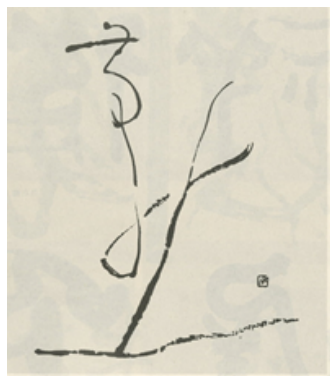


圖 30 手島右卿〈燕〉

3. 意境性

透過書法的閱讀可以產生意境的想像空間，由文字書寫樣態和文句的意義所產生，然而每個人對於文字的詮釋會有不同的感受，比如對於「月黑風高」這個句子的情意思象因人而異，有人可能朝著驚悚恐怖，有人可能想像武林高手對決，也有可能想像愛恨情仇交織等等.....。經由閱讀而產生的意

境是審美的結果，所以書法以文字來作為元素材料，從語意到意境表達，同時有創作者希望帶給的意境方向，構成藝術創作的主體。在文字語意外，創作者主導著書寫的造形表現，將個人主觀的詮釋，創造出作品的完整性，然後才能帶引出意境的感受。意境的美感欣賞，延伸了書法在文字書寫的侷限，延展出書法藝術更多層次的審美進化。

藝術境界的表達何其多樣，書法表現有文字與書寫，有其獨特性，意境的表現不在於景物的描繪，而在內心情境的反射。王國維《人間詞話》：「境非獨謂景物也，感情亦人心中之境界。故能寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界。」²²書法的形式材料單純，且具有意象的特性，透過文字與書寫情境的表達，在抽象與具象之間，以意境的欣賞傳遞更具有獨特性。

四、結論

現今許多藝術表現都講求當代性，這無非是當前近百年來文化思潮的大變革，

²¹ 同上註。

²² 王國維著，滕咸惠校註，《人間詞話新註》，台北，里仁書局出版，1994年初版，60頁。

還有全球化的趨勢，交通、網路資訊的流通快速，文化的傳播加速進行，自然會對許多傳統的文化進行反思。所謂的現代是與傳統有所差別，以新的思維，對於傳統的反思不是現今才開始。宋代的蘇軾便曾說：「吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。」²³蘇東坡也希望在傳統的基礎上別出新意，能與古人有所差異，這是求自我之表現。傳統與現代是經常被討論的課題，所謂的現代也會隨著時間而變遷，其中最美好的部分會成為傳統的一部分，傳統古典性是無法割捨，因為它是文化的一部分，而創新與變革往往也需要從傳統當中汲取養分，兩者是一體而難以分離的。書法的意境的表現，正是由傳統思維而來，在古代的繪畫、文學藝術多以意境表達，藝術思想涉及許多意境的論述，意境與道相通，意境可以表達道體的精神，意境有顯現於外，在畫面當中以一個場景或造形等呈現；同樣也有內蘊在其中，以線條筆墨感受以體會。書法以文字元素，文字書寫表現的線條造形有不具象的結構，但就文字閱讀而言又有著真實感，所以用文句的語意來進行意境發展的起點，從造形結構上去發展意境的可能，以書寫為主要形式，書寫的形式可以附加或融入更多的造形元素來發展，使得幅面上呈現出外顯的意境表達，可以被以造形的閱讀；同時在書寫的時候也將語意情境融入到書寫的線條當中，可以被感受了解，如同文人精神的書法注重意境的內涵的部分，需要感受體悟，融合兩者使書法藝術豐富。因此筆者認為意境的主張延續傳統的精神，也呼應著現今藝術的思維，成就有活力的書法表現方式。

自古代典範中所提煉的思想，無論是延續或是轉變，會因為文化環境的因素，都不可避免帶著當代的氣息。從歷代書法的轉變來看，現今書法展現多元的樣貌，應該屬於常態，將書法以藝術言之，更是需要關注時代與環境的因素。因為時代性的潮流不斷的演化，而對於當今書法的創作表現，需要深切探討的問題在於什麼才是書法的核心價值，該從古典裡保留下來的又是什麼，文字結構、筆法、文學性等，或是其他的部分呢！在藝術創作，它的核心價值？的確書法有其困境，在於認知矛盾，如劉宗超：「受和諧與正統思想影響，在書法創變上早已形成了一種迷戀繼承，不思大變的惰性思維；加之書法藝術地位的模擬不清，書法完全可以仍作為一種餘事或消遣，而對於一切不利發展因素不屑一顧。」²⁴這貼切的

²³ 參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996年10月一版，315頁。

²⁴ 劉宗超著，《中國書法現代史》修訂版，杭州，中國美術學院出版社，2015年12月一版，3

說明當今書法的情況，藝術地位模糊不明確，因為多數以餘事或消遣的方式為之，這無非也是好現象。但是對於書法藝術的認知不清才是問題，故而會迷戀繼承傳統的方式，簡單方便，缺乏接受或接觸創變的想法。

當今文化資訊流通快速，交流影響而形成多元思想，所以書法不應有傳統與現代之分，書法藝術應注入更多新的活水，使它在藝術發展更加寬廣，思想的活絡形成多元的價值，因此書法的表現多元化是自然的趨勢。就如同其他類型的藝術類型，多數是趨向於多元形態，藝術所該有的氛圍是容納多元的樣態，也唯有多元，書法藝術才能擴展更多人群，如此書法才能由傳統民族的藝術，轉變成為國際性的藝術。