

A Theoretical System for Chinese Contemporary  
Calligraphic Art in Taiwan

# 當代書藝理論體系

台灣現代書法跨領域評析

李思賢 著

## 序

### 書寫台灣當代書法之書寫意識

如果說：書法是中國文化核心中的核心<sup>1</sup>，那麼，它在台灣的現實處境則是「台灣文化邊陲的邊陲」。君不見，寫書法的人日漸減少，品評書法的文章亦隨之消散，研究書法的著作更是難得一見。二十餘年前，旅居法國的熊秉明撰寫了《中國書法理論體系》而令人稱頌，而今留法歸來的李思賢完成了《當代書藝理論體系》而令人吃驚。當年熊氏大作問世時已七十餘歲，而李思賢的專著付梓時是四十出頭，由前後兩本書的書名和撰述者的歲數來對照，頗有值得比較探究之處。

《中國書法理論體系》寫的是數千年來中國書法的諸般面貌、風格及其幽微的美學脈絡。而《當代書藝理論體系》寫的是台灣、當代、書藝的理論體系，它表明了不同於中國、古代、書法，從書名的差異即可得知，李書的意圖絕非只是接續熊書的歷史書寫，他顯然想為台灣書法的未來開拓出一個新的向度。表面上看來，中國傳統書法的三千年歷史裡有難以計數的史蹟流傳，要統整梳理談何容易。而台灣當代書藝充其量不過是近三、四十年來才冒出來的極小眾的冷門藝術，值得論述的書家和作品都還有限。兩相比對，其作品數量和歷史分量都極為懸殊，然而，論文的難易和承載歷史地理之時空容量並非成正比。書寫台灣當代書藝絕對不是件容易的研究工作，何以見得？因為我們的書市裡從來就沒有這樣的專著。在彼岸，有關中國當代書藝的研究論文、策展論述及學術著作多得難以想像，兩岸之間何以有如此大的差距？主要的原因在於以革新為目標的當代書藝創作量的多寡，量變可以造成質變，終使大陸的當代書藝百家爭

<sup>1</sup> 語出熊秉明·文見《中國書法理論體系》。



鳴，銳不可擋；而台灣則是「書法的創新步履蹣跚、躊躇處處。」<sup>2</sup> 然則，是什麼原因造成台灣當代書藝創作量的稀少？其關鍵因素不外乎下列幾項：

- 一、中華文化道統深植人心，尤其是具有國粹地位的書法被視為固有文化的象徵，在維護傳統的思維中，任何較為前衛的改革都會被視為離經叛道，此所以台灣即使有少數書法實驗性的創作但多只能偶一為之，既不能獲得國家機制的認同又得不到社會廣泛的支持，台灣當代書藝難以有積極的作為與正規的格局，實不足為奇。
- 二、台灣本土文化意識中，書法並未獲得其應有的位置，反被視為對立面的文化象徵，這可從以中華文化復興運動為號召的文復會被改名為文化總會（中華和復興都被拿掉）、國民學校書法課和作業的逐漸消失（曾經是每週要繳的功課）、還有 1994 年台北市議會竟然通過北美館不得典藏水墨書法（陳水扁任內，執行二年）……，在把書法視為外來文化的有色眼光中，它怎麼可以有機會有資源得以向前邁進。
- 三、當代文化藝術的視野雖然寬廣，但在不同地區有不同的對應之道。在大陸，藝術語言的民族化一直是他們念茲在茲的課題，即使是油畫也意圖使之中國化，此所以劉錦堂、陳澄波、郭柏川等赴大陸後風格會為之一變，此所以常玉、潘玉良等在巴黎也不忘其中學為體的初衷。但台灣較缺乏藝術語言民族化的意識，與國際接軌往往是拿來即用，在西學為體的作用下，書法雖然可以為用，但也只是表象式的造形語彙運用，此所以劉國松一枝獨秀後繼無人。在台灣當代藝術的視野裡，根本看不到書法的存在，在大陸，谷文達、徐冰、邱志杰……，乃

至蔡國強，他們的當代意識中總有書法相隨。所以，儘管台灣當代藝術的發展如此蓬勃，但其衍生的軌道裡並沒有書法可以交接。

台灣書法的整體發展向來不夠健全，喜愛書法的人口甚多，學習書法乃至自成一家者也不在少數，但能評論、能策展乃至深入研究者則少之又少，在傳統書法範疇猶如此，在當代書藝領域那就更是微乎其微了。試想，缺乏批評家、策展人和研究學者的環境中，怎麼可能發展出可觀的「台灣當代書藝」？

綜合上述諸原因，中國文化傳統的糾葛、台灣本土文化的選擇、當代藝術的視野以及書法生態體系的殘缺，均使台灣當代藝術的前景堪憂。在這樣的頹勢中，獨李思賢在此極為冷門的學術領域踽踽獨行，除「撰之以不懈、策之以不殆」，如今還端出體系嚴密的專門著作，實令人意外也令人佩服。他何以如此？何以能在繁重的當代藝術評論中抽身而出，從而書寫出這樣一本書？

書寫當代書藝的人才難覓，因為門檻太高，首先得識傳統書法，其次得通曉當代藝術，然後還要有涉身其中的經驗。不論是策展、批評或研究，甚至是創作，涉獵夠廣夠深才有能力從事此一艱難的工作。其實，筆者也算是懂書法，知當代藝術，具有書法創作經驗者，但卻未曾也未能在議論當代書藝的領域中獻身，何以故？除了缺乏獨自敲門的勇氣與熱情外，更缺乏敏銳的書寫意識。

<sup>2</sup> 語出李思賢，見《當代書藝理論體系》自序。

李書之可貴，在於「書寫意識」之拈提，他清楚地表明：

所謂「當代書寫」即是把書寫行為回歸到「書寫意識」（所指）的原點上，將此一精神性回溯至古人作書的狀態中，再反射落實到自身藝術養成和時代經驗裡。如此一來，無論是平面線性、現代藝術觀念、複媒裝置乃至多媒體的手法（能指），皆能夠做出各種樣貌的呈現／再現（la représentation），並得以兼及古典的書寫狀態。

透過「書寫意識」的闡明，當代書寫藝術沒有任何媒材的規範、體裁的限制和內容的預設，一切唯有在通過對「書寫」認定的準則下才得以歸類於「書寫藝術」。這是一個新的關於書寫藝術的框架，儘管它廣袤得看似無邊無際，然實則帶有極為『當代感』的界線。（章貳·節三）

書法的問題其實是文化問題，在進入二十世紀後，傳統中國處於現代西方的對立面，在西潮席卷下，中國固有的一切都成為保守落後的農業社會產物，在日愈工業、科技化的時代，書法怎能不面臨重重困境和挑戰。書法的革新或現代化乃至當代化已是不得不然的改變，然而，它的轉型並不容易，不但進退失據而且傷痕累累，究其因，仍然是個文化問題。尊重傳統書法菁華就拋不開束縛，捨棄傳統勇於變革又背離了書法本質，在如此複雜糾葛的處境中，常使有心奮起者動輒得咎。在毛筆當道的時代，書法所強調的多屬人的性情與風骨；在鋼筆（原子筆）當道的時代，人的內涵逐漸退位，最能顯現的是藝術的造形與風格；在電腦當道的時代，審美的高下不再是焦點，取而代之的是符號的意義和轉化。仔細想想，從毛筆到電腦，從筆墨到圖象，這世界變得太快太複雜，硬要把古典和當代湊在一起恐怕只會陷入分歧且焦慮的情狀中。

值此書法在面對當代轉向書藝的諸多紛擾中，李思賢抱持極其開放的態度，讓筆墨、造形、符號意義甚至光怪陸離的新形態皆有其各自爭鳴的空間。他強調欲「以『書寫意識』打通書法轉型為書寫過程中所阻塞的氣脈，並為現代書法的『不“法”』做出理論

上的解決」。因此，「『書寫意識』的理論提出，不但為跨出古典書法框架作品找到了理論支點；同時，得以從跨越領域的距離遠近和趨近西方前衛觀念的方式，定下理解台灣當代書寫藝術向何處擺盪的尺標，找出屬於這類站立於諸多藝術門類的交集領地間的統合觀點，藉此歸結出回復『書寫』意涵的古典興味，以及和西方『觀念藝術』（Conceptual Art）氣息相通但卻各擅其場的價值。」（結論·節三）

傳統和創新都是值得珍視的價值，它們可以不必對立，可以齊頭並進，李思賢以「書寫意識」作為書法新時代的理論支點，可將「書法藝術從此劃域分家，分頭面向傳統和當代的挑戰」，由此，我們才可以期待台灣當代書藝新時代的來臨。

東海大學美術系教授暨  
台灣美術研究中心主任

李思賢

## 自序

### 取金匱石室之書，成風雨名山之業

隨著時代的開放，各藝術領域的互參、互滲業已逐漸成為常態。傳統藝術門科如何因應時代的需求改變，近一世紀以來已有無數的有志之士在此努力與辯證著。從眾所皆知的水墨畫改革經驗談起，自康、梁以降，歷經徐悲鴻之輩「引西潤中」等藝術理想的提出，及至台灣 1960 年代劉國松「革筆的命」，水墨已然從傳統「國畫」朝著「現代水墨」邁出了好幾大步。

誠然，無一種改革能不通過社會的批評與時代的考驗，儘管路途荊棘處處，過去的藝術前輩們卻已穿過這重重考驗，為後世子孫開拓出嶄新的藝術道路，我們因而見到今日水墨的多樣面貌，和更多異於傳統的水墨美學。繪畫如此，書法又如何？

和水墨藝術相比，書法實是後知後覺；書法邁向現代的腳步好比蝸牛漫步，「數十年如一日」！和中國現代書法界相比，台灣的書法創作顯得有些老態龍鍾，在過度維持傳統的前提下，書法的創新步履蹣跚、躊躇處處。然實際上，在過去的歷史進程中，台灣其實一直有許多新式的書法實驗被提出，只不過都維持在偶一為之的新意表現，未能有更進一步的運動性作為，甚是可惜。

書法的保守姿態，或許與書法這個門科的藝術內涵和媒材倫理有關，也或許是書法家們的傳統教養使然，然不論何者，在新時代來臨後，書法最終還是被逼著做出了走向創新的選擇——從傳統書法走向現代書法，再由現代書法走向當代書藝。於是乎我們看到，撇開個別藝術家不談，台灣唯一的「何創時書法藝術基金會」連年辦出了「傳統與實驗——何創時書藝雙年展」，並結合各大公、私立美術館和藝術中心的跨區資源，讓台灣書藝自此不再噤聲。

儘管聲響微弱，台灣當代書藝的演變仍有其自身的發展脈絡。在書法的跨界上，就型態和內容而言，約可分為「水墨現代化的啟示」以及「當代主流藝術的刺激」二項，此二者在行之有年也相對前衛的中國大陸，分別演繹出了「現代書法」和「後現代書法」；

而台灣的現行狀況，以前者為最主要，並以「何創時」的書藝雙年展為主要發聲舞台。無論代表的是哪一種「現代」，這兩個脈絡無一不是在現代性語境下所產生的對傳統的反動。面對新時代的衝擊，「反動」或有其必要與必然，但卻須具備更為審慎、紮實的理論基礎和視覺廣度以為後盾。換言之，在藝術跨界的同時，所憑藉的非以單方面由書法域內而來的熱情和衝勁而已，仍須有被涉足的「他領域」的基本理解作為檢驗自身的本能。許多有趣但怪離的新式書藝表現，究竟是延續或顛毀了書法本身最為珍貴的文化底蘊？便是本書探究的主要內容。

此外，在目前藝術風氣已走向跨領域範疇的今日，再用分科分目（水墨、書法、油畫……）的傳統思維去明確規範當代的創作類型，非但是坐井窺天之事，同時亦將無法提供更為全面對當代作品的檢驗。本書所涉及之當代書藝，因旁涉諸多美術相關科目，因而必然牽扯相關藝術美學或藝術史論，例如以美學相近的水墨藝術、因地域重疊的台灣美術，其箇中觀點都多少會和台灣當代書藝「戈戈迪」（糾纏不清）。——就拿「寫意」為上的水墨畫中一氣呵成的「書寫性」來說，那與書法非以製作為要的「一次完成」之間，或存在著某種緊密的美學關連，然而，「水墨」和「書法」的不同分科之間對「書寫性」的著重點終究還是有所差異。水墨如此，更遑論西方體系下的抽象繪畫了。因此儘管 1960 年代在台灣蔚為風潮的現代繪畫中，存在著李仲生、蕭勤、莊喆、李元佳等前輩畫家近似書寫性的作品表現，但「畫」就是「畫」，我們很難也無可後設地解讀為是當代書藝的表現。本書中僅提及劉國松一人作為論述之例，並非有意忽略李仲生等人的成就，僅繫於劉國松在藝術史上無可取代的標誌角色，用來說明現代水墨革新的關鍵作為而已。因此，為使本書論述更專注於當代的書藝美學，上述相關的問題將就此切割，這也是於書前必先言明之處。

本著作是《台灣當代書藝發展觀察》（2008）一書的擴張版，是筆者十餘年來研究心得的集結，論述基礎是以在台灣所出現的各式樣態的「書法性」作品為觀察藍本，從當代藝術的「他領域」逆向回看當代的書藝創作，嘗試析論因跨域而生的價值、矛盾或盲點。同時，參酌中國大陸「現代書法」領域較為豐沛的創作與理論著述文本，回頭審視台灣當代書藝於關鍵時間點上所發生的特殊表現（變量），進而在論述台灣當代書藝

現狀時，能廣泛兼容傳統書法美學面向當代的有效樣本和指標意義。為不使論述過度落入文史資料中踱步，因此在起文之初便單刀直入地切入主題，將書法何須變革之因提出，將書法藝術進入新時代後已然不書「法」的狀態闡明，提點全書意旨，進而向下鋪陳。

全書除「緒論」和「結論」外另分六章，由第壹至第陸章分別以「泛論」、「切片」、「範式」、「脈絡」、「先潛」和「延繹」作為各章節標題的註腳。在第壹章的「泛論」中，先以鳥瞰的視點，採樣全球漢字書寫藝術的各種樣貌加以分析類比，建構出現代書藝創作思考的基本架構，並提出以「書寫意識」為主體的論述體系，作為後續行文的基礎。次者，第貳章開門見山地進入當代與前衛的領地，從年輕世代的多樣貌書藝創作裡，找尋古典與當代對話可能的細微之處，剖析書寫的本體和書法的框架及其越界問題。延續前章的跨領域探討，第參章以台灣書藝最具代表性的藝術家董陽孜為例，深入探究她近年大型展演中所觸碰到的跨領域的問題點，並重新以古典書論美學與之對照和檢視。在前衛之後，肆、伍二章則分別回溯台灣書藝發展的歷程，以及首批台灣現代書藝的先鋒部隊「墨潮會」，從中抽絲剝繭地分析前輩書法家和前衛書藝家們曾有過的努力，以此呼應首章所建構的創作思維體系，進而於第陸章引述出重建一個書藝新秩序、新倫理的必然的最終方向。

這是目前台灣視覺藝術界相對冷門的研究領域，系統性的理論整理闕如，足以想見筆者多年鑽研其中難以言說的寂寞，所憑藉者，不過是一點點內心對古典美學熱切的憧憬與渴望罷了。本書各章節係由過去筆者所參與之數次書藝策展，以及歷次研討會之相關論述修撰而成；也多虧有這許多藝術界、書法界前輩的抬愛，多次將我從近乎滅熄的谷底拉拔上來，重新燃起我對當代書藝理論的熱情，喚醒我內心對書藝發展的責任，讓我如今仍能撰之以不懈、策之以不殆，內心之感恩實非筆墨能以形容。今將對書法現代性開展的觀察經驗編寫成書，儘管個人才疏學淺、掛一漏萬，仍期藉此書與藝術同好分享和請益，如能因此為珍貴的傳統資產再造風華而盡上一己微薄之力，便得一償宿願已矣。

## 目 錄

- 序 書寫台灣當代書法之書寫意識（倪再沁教授） 3
- 自序 取金匱石室之書，成風雨名山之業 9
- 導讀 再創書法話題（廖新田教授） 19
- 緒論 當書法僅作為一種姿態 29
- 第一節 必也變革乎?! 30
- 第二節 書藝的程式更新 31
- 第三節 「書法」不書「法」 33
- 第壹章 泛論：當代書藝新面向 37
- 第一節 從漢字書寫到藝術表現 38
- 一、漢字·書法 38 二、新面象·新面向 40
- 第二節 現代書法四大樣態 43
- 一、意向的傳遞——符號 43
- （一）文字的語言傳訊功能 43 （二）文字的視覺藝術功能 44
- （三）漢字書法的符號框架 50
- 二、心象的律動——線條 57
- （一）書法藝術是「線的藝術」 57 （二）漢字書法是「抽象藝術」 61
- （三）線性主義之希望與隱憂 66
- 三、「視相的交迭——媒材」與「顛頂的衝破——觀念」 72
- （一）現代藝術氛圍的激盪 73 （二）藝術全球化的滲流 76
- （三）現代的質疑與古典的重塑 79

第三節	他山之石——以古干為例	83
	一、東徵西引的《古干三步》	84
	二、書意至上的「現代書法」	88
	三、厚層肌理的綴彩畫書	90
第四節	以現代性開啟新局	94
<b>第貳章</b>	<b>切片：走向前衛與觀念的當代書藝創作</b>	<b>97</b>
第一節	書法與革新	98
第二節	框架與越界	102
第三節	書寫的本體	106
第四節	書寫的情狀	108
	一、抽象古典的書寫	109
	二、書為心畫的書寫	110
	三、過程藝術的書寫	111
	四、複媒裝置的書寫	112
	五、當代語境的書寫	113
第五節	觀念的涉入	115
	一、置放脈絡的書寫	116
	二、意符錯離的書寫	119
	三、回應傳統的書寫	122
第六節	當代的輻射	125
<b>第參章</b>	<b>範式：台灣當代書藝經典——董陽孜經驗</b>	<b>129</b>
第一節	開跨域之先聲	130
第二節	「字在自在」，兩廳院／2003	132
	一、玄妙不可言說：話「品評」	133
	二、書中畫畫中書：談「書畫」	135
	三、大無外小無內：論「空間」	138

第三節	「有情世界」，北美館／2004	142
	一、文意的視覺化轉譯	142
	二、文字的閱讀性開拓	144
	三、文符的舞台式氛圍	148
第四節	「沉墨似金」，誠品／2006	149
	一、五色目盲	150
	二、書為心畫	152
	三、字外求字	155
第五節	「心弦，無聲之音」，誠品／2007	158
	一、藝術的內在共通	158
	二、書法的各自表述	160
第六節	形式感與文化自信	164
<b>第肆章</b>	<b>脈絡：現代性語境下的書法性實驗</b>	<b>167</b>
第一節	現代前衛語境	168
	一、現代主義風潮	168
	二、傳統對應現代	169
	三、書藝拓域法則	170
第二節	初期書法實驗	172
	一、繪畫性沁滲	172
	二、意象化轉換	175
	三、形式化沿用	176
	四、前衛性嘗試	177
第三節	當代書藝跨界	181
	一、形式的遐思	181
	二、當代的迷思	184
	三、人文的省思	186
第四節	實踐當代復古	190
	一、雲門經驗跨域化	190
	二、藝術語言民族化	192

第五章	先潛：台灣現代書藝先鋒部隊——墨潮會	199
第一節	書藝內涵的轉折與跳躍	200
第二節	現代書藝的肇建與衝撞	201
	一、青年藝術創作的理想性	202
	二、寬廣文化視野的自省性	203
	三、書法美學裂解的必要性	205
第三節	創作型態的觀念與淵源	207
	一、平面創作的趣味化傾向	207
	二、複媒行為的奇觀化策略	210
	三、書藝觀念的西方化論點	213
第四節	傳統主體的消解與分化	216
第六章	延繹：書藝新秩序的重建	221
第一節	書藝的當代挑戰	222
第二節	秩序重建的理由	223
	一、實驗的脫焦	223
	二、美學的撞壁	224
	三、價值的混淆	226
第三節	拓域實驗的離題	228
	一、創新的界線	228
	二、觀念的含糊	230
第四節	藝術分流的必然	233
	一、領域的延繹	233
	二、領域的確立	234
	三、領域的再生	236

結論	當代書藝的內在堅持與土地精神	239
----	----------------	-----

第一節	傳統美學的現代價值	240
第二節	多元面向的蓬勃開發	242
第三節	土地精神的書藝轉化	244

參考文獻	249
------	-----

謝辭	261
----	-----

## 導讀

### 再創書法話題：李思賢的台灣當代書藝批評與理論觀察

廖新田

## 前言

任何人閱讀李思賢的這本企圖強烈、態度直接的「宏」著（指的是厚度普通，但野心頗大，議題稍稍惱人，讀起來可能要花點心思，讀後可能會有感觸和迷惑），不論同不同意或知不知道台灣書法圈內（並延伸至陸、日及少數海外）有此「茶壺風暴」，看過一些段落後總是會有想回應幾句的衝動。這是他在評論寫作上的魅力，其中包含著他的膽識氣魄、書寫風格與思考理路。本文打算談談這些，至於導讀的責任，作者自己已在緒論「書法作為一種姿態」與第一章「當代書藝新面向」中鋪陳得極為清楚細膩，我毋須贅語，只簡要地描述全書架構，以便讀者在決定是否和這本書的內容交手之前有個底。

先交代一下寫這篇序的我，以免被誤會是個「圈外人」，特別是在保守的書法領域裡，這點頗不能忽視。我現在算是書法研究的逃兵，但深受書法美學啟蒙甚深，我覺得我的大部分抽象審美經驗基礎可以說是來自書法史論的薰陶，加上第一個學位論文是清代碑派書法研究（也是第一本書，第一個獲得的學術獎勵），第一個參加的研討會和發表的是書法教育，可以說有些緣深。後來雖然轉向藝術的文化社會研究，我這個逃兵總是三不五時地被自己或別人呼喚回來，偶而巧遇書法展覽時也不由自主地會停留腳步。這種默默關心的漣漪，在閱讀這本書時，激盪成了波瀾，頗有些想法上的刺激。



這本書的主要目標，誠如書名，是現代書法的現代評論與理論的梳理。全書分六章，分述現代書法的淵源及元素、現代書藝創作的分殊發展與趨勢、以董陽孜為案例的當代書藝與展現之批判、各式書法實驗的嘗試與意義解讀、書法團體墨潮會的現代實驗之評價與定位、新書法秩序可能性的討論，加上緒論與結論，可謂夾敘夾議，體例完備，面面俱到，且張力十足。此時此刻見證此書以新面貌「重出江湖」，筆者有些感觸。近十幾年來，台灣因著各種政治社會因素的演變，一些在本土發展出獨特面貌的中國傳統藝術之空間長期以來被忽視甚至壓抑，資源的支援相較於當代藝術被關照的程度實無法比較。這種文化政治<sup>1</sup>影響下的結果是「西瓜偎大邊效應」的產生，不但參與者逐漸稀少，書寫研究的狀況也越來越弱勢，能承續鑽研此道者可謂後繼乏人。水墨如此，書法更是慘不忍睹。

在這個景況下，台灣書法原先豐碩的創作與研究成果逐漸被中國、日本與韓國趕上。我們仍然有非常優秀的書法創作者，但相對的探討、相應質量的文論或研究就頗為有限。研究論述的世代交替問題，恐怕只能以青黃不接形容之。除了不夠友善的外在條件，時代變遷所帶來的觀念轉換與價值衝擊也是不能忽視的一環。特別是全球化下領域間的界線模糊，論述方法與典範的移轉等等，使得書法的現當代討論有腹背受敵的狀況，一方面要不斷檢視內部的書法藝術價值，另一方面要應付外在高度變化的溝通形式。後天失調又先天不良，台灣書法界有心之士，從高聲疾呼到沉默不語，早已感受到惡化的狀況。

從緒論得知，李思賢是其中的異數。他以「不信真理喚不回」的一股傻勁（傻，有時是和勇氣俱生的，顧慮太多，掣肘制手，往往沒有行動與結果的可能）與衝勁（衝，難免會有失控之慮，但非常時刻採取非常手段是可以理解的），默默經營，承擔內心寂寞與外來的不諒解，這本書可以說是他的吶喊與「不信邪」的信念的產物。在我看來，書中從頭到尾有一種單純的信念：現代書藝討論是有趣的、是有意義的、是可以談出一些不一樣的東西的。如果讀者得知，他曾受法國藝術教育的洗禮（這可從文章中夾著法文用語可知），他的論述的「姿態」（緒論中他也用「姿態」切入書法）更為有意思。我的意

思是說，大多數有這種經歷者，不太會回頭炒傳統藝術的冷飯，畢竟後現代、全球化還是熱門話題，書法哪來話題？

首先，我認為這本書把書法真正當成「話題」，企圖冷飯新炒（非重炒），為台灣現代書法打開一條論述的戰線。一般的看法，話題意味著有可看性，有討論的趣味與空間，同時，有著各種解讀的可能性，匯為流行。話題也許是基於八卦、說三道四的動機，因此易引人側目，但也流於街談巷說，不著邊際，不登大雅之堂。在這裡我要把話題視作稍為嚴肅、可能有正面意義、引發積極效果的說法：話題重啟論談的空間，引來不同的見解，擴展溝通的面向，進而凝聚可能的共識。同時，話題必須能引入新的想法與情境讓人有興趣聽與說，也就是參與。台灣書藝缺少話題，缺少當下的注意力是事實，超穩定遲滯結構帶來的是面對變化的束手無策、故步自封或冷漠，頂多只能複誦過往的美學教條，施展無力。

從書法傳統的現代困境而言，書法如果能變成話題可不容易，但若因此轉變當前台灣書法的處境，好事一樁。另一方面，書法話題「軟化」了原本肅穆的書法氛圍與原先的刻板印象（譬如陳舊）。它心境雖老，閱歷雖豐，面臨挑戰之際，也會思忖變應之道。不同於一般的話題，書法話題也是學術議題，要能引起這種「偏門」話題變成熱門「景點」，並非人人可為，而能此道者，必有特異的轉化能力、敏銳的眼界與堅持的心態，當然，說服力要夠。這裡讓我想到，老舊議題變成矚目的話題是有前例可循的，數年前大陸的國學熱正是如此，它復活了經典（以現代的方式再訪古人的智慧）、創造了講壇風雲人物和讀者（特別是新世代的加入）。我們當然不能期待這本書能引來如此龐大的回響，但在冷縮的台灣書法論壇中，它的姿態的確可以為台灣書法創造新話題，除了這本書內容中的貢獻外。

<sup>1</sup> 關於文化政治的討論，請參閱拙作《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》（2010）緒論。

## 「李氏新語」：觀點、視野、氣魄

鮮明的書寫風格與強悍的論述姿態造就了本書獨特的面貌。至少在我的閱讀經驗中，這是少有的。

李思賢創造書法話題的第一招是新概念或新語彙的引用，不論是借用、改編或自創。我約略數數，至少有一打，例如：媒材倫理、書法性、漢字詩性、書寫意識、書法的主客體、線性主義、觀念性書法等等。重點在於，這些「李氏新語」為台灣現代書法的討論打開了一條有趣的路，有交鋒的空間。若稍加仔細推敲這些用詞，更重要的是它們提供想像的可能性，跨越學域規限，進而有觀看新形式書法的新角度與新觀點，並銜接晚近新興的學術領域中的概念，如文化研究、「後學新論」（即後現代、後殖民與後結構主義），以及本書宣稱在方法上所借重的符號學。例如「媒材倫理」，「倫理」做為人際關係與階序的基調與運作價值，形成具約束力的規範、一種逐漸累積起來的傳統與威權，同時也可能因此限制了自由與創造。這個觀念放在書法傳統及其所面對的問題上，鮮活地掌握了筆、墨、文字、表達間的辯證關係。雖然只出現於自序及結論中而沒有進一步解釋，但這個詞的提出可以有許多的可能性，及延續（這也意味著我的建議：需要更多的著墨在這些新概念上面）。

也許可以這樣說，當代書法論述的困境在於「概念工具」的匱乏，過度地依賴原先邏輯，而這本書的姿態首先是：企圖提供新的工具性概念以跨越無形的圍牆及鴻溝。「概念工具」是我們理解事物、傳達溝通、建構價值的思考憑藉，可以說是知識的基礎。書法論述的概念工具長期以來為傳統服務，互相證成其合法性。君不知，引用書論經點於書法的討論中，其所帶來的正統效果是強大的，而書法知識的權力也藉此延伸、鞏固。但是，頻繁地引經據典也是方便之門，讓我們的思考很快放棄「抵抗」，其結果是跳脫不出原有的思考框架。欲突破此種局面，新的「概念工具」的提出是有效的策略之一。就這點而言，這本著作中的創新語彙有策略意涵與文化政治的意味。

除此之外，生草不忌的辛辣評價也是本書創造現代書法話題的重要「調味料」。讀者可能會發現我這篇序的寫作不同於過去以往稍加穩當、帶有濃濃學究味的方式，乃是

由於本書的感染力所致。散置在本書各處的「爆點」隨時隨地引發震撼的效果，同時清楚地向讀者表態，沒有保留地，這就是「李氏新語」。例如，從緒論中「一種感染現代主義病毒後不知所以而為之的恍神現象」開始，我們會一次又一次地被這些話題中的「亮點」所襲，眼睛尚未睜妥之際，又得歷經另一次震撼教育的洗禮：「台灣文化的雜交性特別強……實在是發展現代性書法的本錢」、「重振雄風的威而剛」、「有著文人式菁英文化所沒有的超高人氣和粉絲團」、「書法實驗所成就的繪畫化與意象化，食髓知味地像漣漪般蕩擴成風潮」、「墨潮眾仙的先驅姿態宛如打也打不死的『小強』一樣」、「非但未替書法剪裁出合身的現代性衣裳，反倒因實驗的脫焦而戕害了深厚的古典美學」、「美學的撞壁」……。隱喻式的話語讓客觀情境與主觀心境並列，更為鮮活，但也讓作為學界朋友的我替他捏一把冷汗。文中，他諧仿政治口號，主張現代書法的「四不一沒有」，改編內容為「不畫地自限、不藝術沙文、不拋棄傳統、不瞎搞前衛、沒有傳統與實驗的問題」。這種文白交雜的方式讓本書既是「論」——基於學術理論的推演，又是「評」——藝術批評的當下特性。這本書沒有掩飾地（如：把自己放在創作者群中，自己評論自己，甘冒裁判兼球員的大不韙，還有馬英九和許信良入列、各種直稱頭銜、周邊朋友等等）、鮮活地演出了作者的真实性情。特別提醒讀者，在插科打諢之間，本書深刻而嚴肅的意義與啟示總是在關鍵時刻被帶出來。

李思賢的書寫方式獨特，總有辦法讓其所描繪的情況「捉對廝殺」，從章節中井然有序的標題可看出他刻意經營之處。在我看來，有些過度但可感覺到文字的好玩與趣味之所在。除了內容，修辭是藝術批評中不可或缺的元素，雖然不是主角。畢竟，好的藝評首先是那股文字的吸引力讓讀者進入藝術詮釋的世界，也許是想像的世界。當然，這並不是說有枝生花妙筆就能成就好藝評，還需要其他條件的配合，否則就「以文害質」了。藝評總是要「文質彬彬」才相宜。

他有著雙面性格的筆鋒。說穿了，我個人不敢、不會也不能如此做，但我喜歡這種有個性的「漢子」在台灣藝壇上創造多一點話題，衝鋒陷陣，引發討論空間，尤其是頗為低迷的台灣書法氣氛。

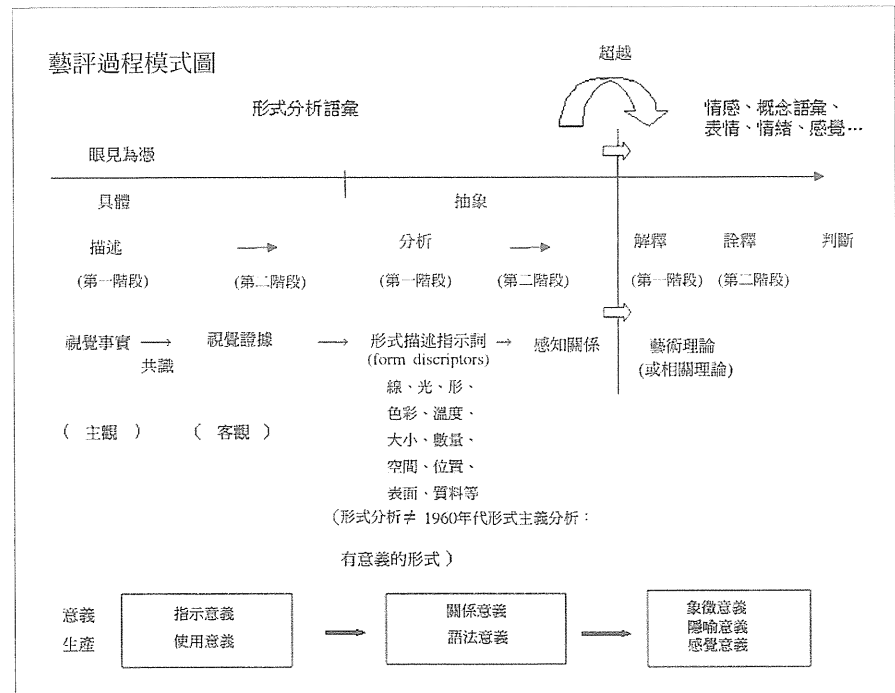
## 現代書法評論何處去？

根據筆者過去教學與研究的經驗，台灣藝評的發展相當蓬勃，論述的質量也頗為可觀，尤其是自我檢視的探討機制始終不斷，相當可喜。<sup>2</sup> 但是，這種狀況只見於美術，書畫一直處於低迷不振的窘境，圍繞在舊有的規範上，即便偶有佳作，成為書法界焦點，呼應仍然薄弱。我個人覺得，台灣的水墨與書法藝評最需要急起直追（追國內的美術發展，也追陸、韓、日的書畫進展），這本書來得是時候。

發展任何類型的藝評，我認為藝評的基本模式的考量是首要。並不是所有評論者都同意這種看法，我曾請教過一位資深的評論人，他就認為沒有什麼藝評模式需要考量，只要知道評論對象就可以。但我相信藝評模式能促使藝評提升溝通、討論與評價的平台，同時朝向學域化（即藝評學）的可能。任何知識的生產與體系化，都會面臨朝向模式與架構的問題。從手法出發，反映個人特殊的寫作慣性，又在特定目的與意圖下（如上述建立藝評學的企圖），輔以理論與方法論的整合，這個想法是可能實踐出來的。筆者過去曾經提出的藝評模式如右頁圖示：

在上表中架構式地呈現藝術批評的四階段過程：描述、分析、詮釋與評價。每一階段所動用的概念工具及生產的意義均不相同而環環相扣，最後達成藝評目的。這是一個具體操作的基本模式，我曾經依據這個模式應用在傅狷夫幾件作品的評論上，在沒有特別指明的情況下獲得一位國內書法前輩的青睞，在萬言論文中獨指這些評論的質感。謹舉一例：

全幅七字，由右而左，字字獨立，大小均等，筆鋒含蓄內斂。中鋒用筆顯明，筆筆鈍、筆筆緩而筆筆澀、筆筆圓，轉折亦是如此，和其他率性出鋒的做法大異其趣。整體看來和緩而行，舒態盡露。此句原出蘇軾書論「詩不求工字不奇，天真爛漫是吾師」，董其昌《畫禪室隨筆——論用筆》言此論為「丹髓」，其精神乃追求脫去法書窠臼，強調率性出新的書法創作與美學表現，所謂「作書最要泯沒稜痕，不使筆筆在紙素成板刻樣。」蘇東坡的這種出入法度的美學觀亦可見



於他對吳道子的評論：「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」，傅狷夫深深有所體會，並每每引為座右銘。早在1949年一張「山居」水墨作品裡便題記此句，並視為書與畫之主臬。然，觀此作可知，傅氏的天真爛漫並非肆意妄為或全然的有所不為；有所不為乃有所為之續語也，是走「拙藏」的路線，偏好不刻意雕鑿，或將雕鑿含蓄其中，這在結字方面透露的雄健氣息可見出端倪。（《天真爛漫是吾師》）

2 可參考拙文：〈描述、分析、詮釋，藝術評論的基本要則〉（2004），〈由內而外或由外而內？台灣美術的後殖民主義觀點評論狀況〉（2009），〈台灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉（2009）。後兩篇收入筆者最近出版的論文集《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》（2010）。

當然，上述的模式是需要依著書法藝術的特殊形式而調整的。我只是要說明，也想證明書法評論的迫切性，尤其是面臨新式書法表現的衝擊。筆者上面的以作品為主的評論也不足以應付現代書法日新月異的狀況。換言之，我們需要開拓一種以上的書法批評，而李思賢的這本書正是少見新的書法評論的開發與示範。

過去體系龐大的書論是中國美學發展的一部分，也是中國書法批評深厚基礎之所在。有許多值得參酌的論點，許多有價值的問題仍待持續研究。但是，面臨世代交替，人心思變的境況，書法藝術的諸種討論，不能一直再以過往的模式來應付，例如簡單的綜合分類後，再引用幾句古代書家的話語呼應一下，便算大功告成，這是不夠的。誠如李思賢在本書中的觀察，現代書法評論首先面臨傳統與創新的挑戰，文字與媒材作為獨一載體已不復見，而立場也不再如以前必須兩立（書法與非書法）。書法批評中的修辭，因著全球化現象的交流，也有明顯的改變與交互挪用的現象，不再以守舊持古為尚。想要討論書法、表現書法的投射目標不再獨尊古賢，可能是市場、環境、空間、或對書法「別有用心」（雖然過去忠心耿耿）。上述種種的「不再」說明了，現代的書法狀況與現代書法的討論有極大的分歧。

過去傳統的影響，不管認識深不深，有人視為資產、有人視為包袱、有人視為幽靈、有人視為懷鄉、有人保守、有人開放、更有人藉此包裝國族文化中心主義的意識形態目的，都有一套道理在，如此零零總總分歧的狀況，隨後的莫大挑戰便落在現代書法創作與現代書法評論上。因此，現代書法批評同時要處理許多層次的問題，首先就是分類與命名——現代書法的分殊、界定，而參照點是傳統書法。其次，現代書法也牽涉到觀看的問題，相較於傳統書法的文字世界，觀眾在現代書法中往往被帶到超越文字以外的繽紛世界，其結果可能是更不一樣的境界，也可能是一段大迷航。如何觀看與思維成為一種欣賞現代書法的大挑戰，對研究者或評論者而言更是個大哉問，端賴現代書法批評是否能成為專業的導航。

和其他領域一樣，台灣的現代書法現象有太多的外行話，未被仔細檢視的話。炫目的作法，加以媒體的炒作，往往被誤導為是佳作。我們期待有一種專業的聲音，如本

書，在廣泛考察各種現象、抽絲剝繭後給予一個負責的、有批判力的評斷。李思賢的這本現代書法批評，試圖透過掌握當代書家的當代書法論點摸索出書法批評的理路，就現代書法批評而言可以說是彌足珍貴，相當有起頭作用的，值得肯定。

## 小結

路徑與軌跡是書法現代性探討的核心議題，他們構成現代書法的合法性基礎。本書雖然主要以台灣現代書壇為考察目標，但大陸的書法現況也著墨甚多，諸多討論援引大陸及亞洲學者觀點，形成「兩岸與亞洲現代書法紙上論壇」的盛況，而主持人與評論人是李思賢作者本人。這個有趣的組合，回應了前述關心書法人士的憂心：在比較的情況下，台灣現代書法所面臨的困境也是大陸書壇、日韓書壇所需要面對的。各地的腳步、速度雖不一，我們卻可以在彼此間看到差異，了解彼此的優勢與劣勢，並以自己所相信的立場與發聲的方式，點出問題意識，提出現代書法的論辯，現代書法的新美學意義可能由此而生。這是這本書的視野與啟發。

2010年8月7日完稿，於Judith Wright Court, ANU校園

廖新田

前台灣藝文政策研究所副所長

現任澳洲國立大學亞太學院文化歷史語言學系台灣研究資深講師

(ANU College of Asia and the Pacific, School of Culture, History and Language, Senior Lecture, Taiwan Studies)

緒論

當書法僅作為一種姿態

## 第一節：必也變革乎？！

自二十世紀初起，中西繪畫系統各自因時代之所需而產生異於以往的內在反動——西方繪畫由追求真實的外在擬真轉向益發純粹的哲思辯證，而中國畫則在一股力圖振作的民族主義氛圍中，出現雖具破壞性但卻同時兼具開創性的融合中西之道。百年來的發展結果顯示，無論中西何者，在上述有著具體內在質變的開拓性作為積累下，如今都已成就斐然。在中國畫邁向現代化方面，打從康有為（1858-1927）、陳獨秀（1879-1942）、呂澂（1896-1989）、徐悲鴻（1895-1953）、林風眠（1900-1991）等人在「傳統／現代」、「中／西」的絕對對立面所提出的多樣論點以來，中國畫已由傳統「國畫」轉變為範圍相對開闊的「水墨畫」，非但創作擺脫絕俗、絕塵的菁英狀態，作品樣貌也隨之多元，同時亦在純粹藝術理論基礎上跟上現實生活的步調，成為忠實反映人們生活的一種創作型態。

由「國畫」而「現代水墨」，再從崢嶸的「現代水墨」轉進到複合當代藝術觀念、裝置、行為手段的「當代水墨」等實驗性作為，儘管造成部分史學者和評論者為文非議、開啟理論架構的論述戰端，然其面向現代跨步之大、成就之傲人，看在系出同源、同為傳統藝術範疇的書法眼裡，當是有所啟示的。「水墨經驗」對書法現代化的啟發，並不因那似是而非的「書畫同源」之理，而是在那些近一世紀以來踩在「傳統／現代」與「中／西」邊界上所形成的「汲古潤今」、「引西援中」和「棄古革新」的審美基調上。是此，若將書法現代性實驗法則與進程對應到國畫變革的脈絡中去理解，或將有相對明確的參照。

然而，書法何以需要變革？是出現「困境」嗎？如果真有「困境」，這所謂的「困境」是否和傳統國畫所面臨的時代問題相仿，導因於「傳統／現代」與「中／西」內外夾擊的文化逼迫和時代需求？還是「困境」本身只不過是一種感染現代主義病毒後不知所以

而為之的恍神現象？此外，假定變革是必然的，那麼書法變革又將以何種面貌出現？以往傳統現代交戰、中西文化交融的經驗，是否就此提供革新書法過程中所需的養分？這許多問號，或許是面對現下雜沓的現代書藝狀況時，必須回身自省的幾個根本問題。

## 第二節：書藝的程式更新

回到最根本的「書寫」來看，這個我們最基本簡單的生活動能，自文字發明以來，魚雁交通、史事載記、估量計算……，整部人類文明的歷史可說是由書寫行為所架構。中國的書寫歷經千年的傳衍，在超脫實用功能之上，發展出一種講究波磔點畫、屬文人菁英文化部分的書寫法度：書法。

雖然長期以來被以藝術角度審視，書法仍不脫書寫者（文人）的生活範疇；換言之，書法／書寫行為依舊是文人生活中表情達意的載體和工具。然而，古典時期對於「字如算子」、書品即人品等在「書法」項下所附加的「高格」講究，隨著時代遞嬗和看待藝術眼光的轉變，已和現今社會脫勾、失焦而被束之「高閣」，甚而成為促進藝術現代化的傳統箭靶。

然儘管如此，從另一角度視之，古典書法這般「不堪回首」的經典傳統，卻恰恰成了當代改革主義者「造反有理」的絕佳憑藉，也促使海峽兩岸現代書法界的藝術現代化工程過程中，在對「書法」不同的理解或認知下，分頭進行諸多的實驗與挑戰，各自表述所謂之「現代書法／書寫」。

與大陸兼具傳承與開拓意味的「現代書法」，以及由書法輻射出與書法相關、五花八門的新式創作、論述、派別與名詞<sup>1</sup>相較，台灣在新式「書寫藝術」的實驗上，相對顯

<sup>1</sup> 大陸的書法運動基本以延續自「八五新潮」以來的「現代書法」為主要，並於此後二十餘年間向當代藝術領域拓展出諸如「學院派書法」、「反書法」、「非書法」、「後現代書法」、「書法主義」、「蹤跡學書法」等結合當代美學觀念的具創意性的創作與觀點。



得寂靜而冷清。儘管如此，晚近在台灣「書法創新」成為新世紀中某種「時代任務」，縱使零星，卻也聊勝於無，只是相對於中國大陸的激進與前衛，台灣在書法的現代跨步上對傳統有較多的尊重，卻同時也顯得較為保守罷了。

實際上書藝的程式更新手法也是千奇百怪，無論是參融了民間藝術、草莽性格的恣意揮灑者，抑或是仍講究計白當黑、波磔點畫的傳統程式，堅持從傳統根基出發、試圖於古典範疇中再創新局者，甚至是結合當代裝置、錄像、空間場域的跨領域複合總體藝術……，在這傳統書法日趨沒落的時代，台灣至少仍有一群人在進行著新式「書寫」的藝術拓荒。儘管是散兵游勇的零散創作風氣，卻也得以嗅得新一代創作者逐步趨向前衛和注重觀念表達的氣味。只不過這一切看似繁華似錦、百家齊鳴，卻終究不敵大環境的與之冷眼相待，這一冷一熱間倒是使人感到無比孤寂。

從現今各式各樣令人眼花撩亂的當代「書藝」發展狀態來看，其革新、運動性質遠大過純學術性質，與藝術創作並行的學術相關著述極度匱乏，在有限的藝術批評和學術闡述狀況下，致使當代書藝的生發無法聚匯成一股新興的力量，而對藝術史或藝術理論提出新的論述架構。也因此讓人搞不清所謂「當代書寫」該定義作傳統書法在時間遞衍中的必然進化？抑或是放空歸零後的另起爐灶？最終讓書藝家自己陷入一種自言自語的小眾行為語境中。

因之，面對新式「書法／書寫」創作已蔚然成風的現象，我們該如何看待這結合了書法、水墨畫，甚至是西方當代藝術謀略的新怪物？如何在諸多前衛的「書寫」作品間，建構一種異於傳統的美學審查觀？同時，如何為晚近所出現的多樣貌當代書藝表現做出契合時代的批評與解讀？恐都將是吾人所應審慎面對與探討的新課題。

### 第三節：「書法」不書「法」

儘管大陸從1980年代中期便已出現氣勢磅礴的「現代書法」潮流，並從此開拓另一脈絡現代的表現性書法藝術，然而本書無意就此斷然直取比對海峽兩岸「新書法運動」的異同，而是試圖從兩岸所呈現的現代書法的發展、革新和論述中，研討「書法」的框架與臨界處及其所遭受的現代性挑戰；並通過溯尋過往台灣書藝發展史上的書法實驗，和在比對各方對「書法本體」的表現、論述或疑義後，搜尋出一種足以橫跨古今、靠攏中西、專屬當代「書寫藝術」的說法。

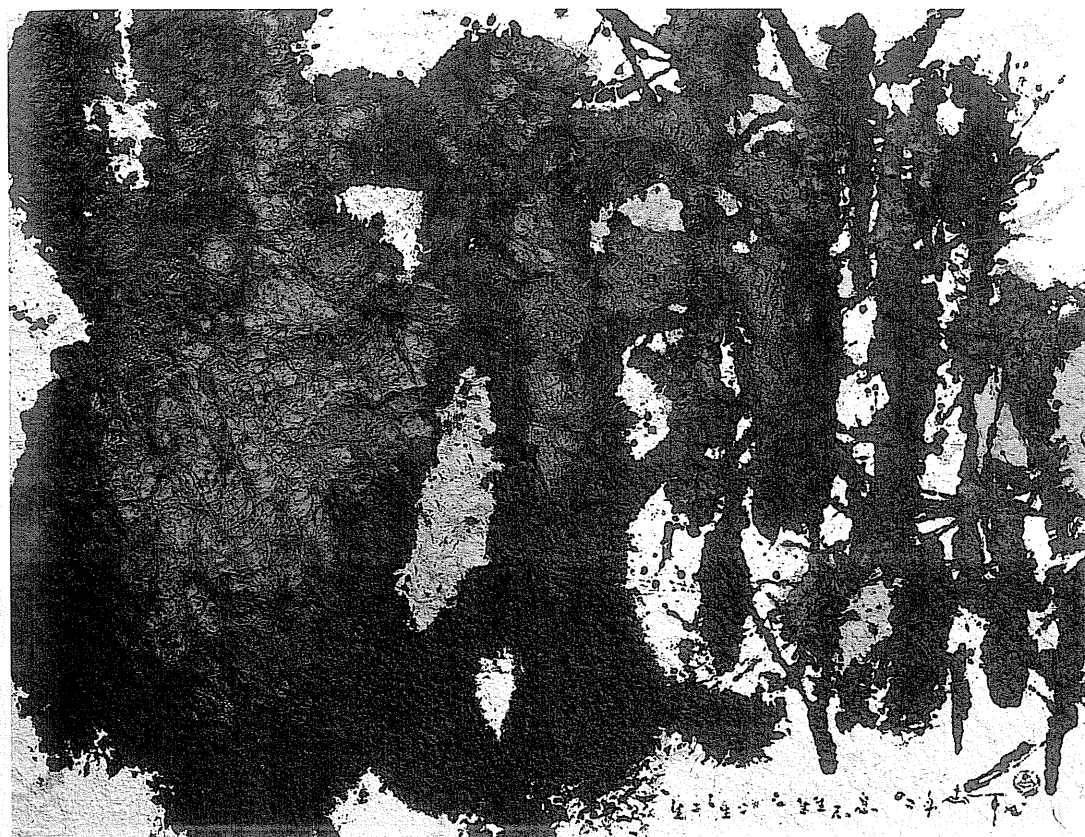
書法如何面向新時代？這是繼國畫革新的成功經驗之後，近四、五十年來書法界中討論最多也最具爭議的話題。為有更貼近新時代氛圍的表現，有愈來愈多的有志之士，在創造書法藝術新語言的過程中，參酌混用了西方現代美術以降的諸多經驗和手法，而出現了前所未見的包含拼貼、觀念、甚或裝置的多元表現。從某種意義看來，書法似乎找到了足以在現代社會著力的點，也開拓出新的現代面向／面象。然而實際上在此番榮景的表象背後，呈現的是因跨領域所形成的看似書藝創新，實則與傳統美學漸行漸遠、根本已發展出另一個與「書法」相關的當代藝術型態的結果。「書法」自此不再書「法」，傳統的書法美學也因此遭受極大的衝撞。

書法革新的內容中，首先遭受挑戰的、也是書法之所以是「書法」的根本價值的「可辨識性」(la lisibilité)。許多光怪陸離的新式書寫，由於解放了原有的書法格律，特別是在漢字的主體架構上，而一定程度地不被書法界所認可。然而，若站在「傳統即是當下」的藝術史學觀來看，即便書寫字體已生成猶如八爪章魚的狂肆，都有其解讀的意義與價值。本書借用符號學(le sémiologie)的方法，演繹出「書寫意識」(la conscience d'écriture)的理論觀點，嘗試以「書寫意識」打通書法轉型為書寫過程中所阻塞的氣脈，並為現代書法的「不『法』」做出理論上的解決。

「書寫意識」的理論提出，不但為跨出古典書法框架作品找到了理論支點；同時，

得以從跨越領域的距離遠近和趨近西方前衛觀念的方式，定下理解台灣當代書寫藝術向何處擺盪的尺標，找出屬於這類站立於諸多藝術門類的交集領地間的統合觀點，藉此歸結出回復「書寫」意涵的古典興味，以及和西方「觀念藝術」(Conceptual Art)氣息相通但卻各擅其場的價值。這是立足於當代不可不然的詮釋，也是本書所欲以在跨域創新的事實狀態之下，極度倡議的一種「當代復古」的說法。

畢竟，不「頻頻回首望傳統」的過度創新最終仍必然要接受檢驗。新岔出現了混雜其他文化系統的當代書藝型態，因動搖了觀看傳統書畫的立場與視點，於是乎，我們看到了一種普遍地因審美改變不自知而產生的信心恐慌，和處處顯露因危機感而生的「困境」與焦慮現象，不斷週而復始地循環。儘管現代書藝一定程度上標誌了書法新紀元的來臨，然而另一方面，卻也無奈地使得書法的本體與定義在不斷複合和擴張的同時逐漸模糊。是以，我們毋寧確立一個當代書藝新領域的誕生，將書法藝術從此劃域分家，分頭面向傳統與當代的挑戰。



古千·〈一生二·二生三·生生不息〉·自製紙、壓克力彩、墨·100×130 cm·2002。(新苑藝術提供)



第壹章

泛論：當代書藝新面向

## 第一節：從漢字書寫到藝術表現

「書法」是什麼？對一般人而言，這個問題似乎不難理解；如果上街問，很多人會不加思索地告訴你，「『書法』就是『寫毛筆(字)』」、「『書法』可以『修身養性』」，但即便如此，相信幾乎沒有人可以說得清楚何謂「書法」。什麼原因使人們對「書法」雖具有這般的普遍概念，但卻無法認清真正的「書法」為何？大眾為什麼認為「書法」可以「修身養性」呢？這牽涉到所謂「刻板印象」的問題。「刻板印象」意味著在前述所謂「普遍概念」之下所養成的既成看法；「刻板印象」不見得是錯的，但卻容易有以偏概全的部分誤解。然而值得注意的是，這種「刻板印象」不但存在於非專業的本國人身上，同時也可能存在於專職的研究人員與藝術工作者，甚至是對中華文化有高度興趣的外國人身上。本章作為一個提示性的泛論，便是站在「當代」的基礎點上，將現今存在於世界上可能是「刻板印象」的、可能是因誤解而生成的「書法」「排排站」，試圖還原(或再建構)「書法」的面貌。

本章旨在探討「書法」這一支屬於我國固有的，或說是古典的藝術表現形式，在已邁入二十一世紀、藝術發展已然蓬勃多元的今天，到底它該以什麼樣的姿態繼續走下去，以及在如此紛雜藝術環境底下，「書法」它已經以什麼樣的型態呈現在世人眼前。

### 一、漢字·書法

嘗謂：書法為中國之「國粹」，中國人經常將「書法」看待為世上獨一特有的一門藝術而自豪不已，因而有相當「自我鞏固」程度的「國粹」說。事實上中國書法藝術源遠流長的歷史，自甲骨文算起的確已經在世上傳衍了三千多年，但特別的是，相較於同為古文明遺蹟的古埃及文、古希臘文，甚至是印度梵文，唯獨「漢」這一支古文化，在過

去千餘年中所使用的漢字至今依然存留，並被廣泛地使用於這個文化所繁遞的地區，這是人類文明史上的一個奇蹟。

「漢字被存留使用」這個極為特殊的案例，在許多學者的研究中被認定是與「漢字原生態的生命機制」<sup>2</sup>有關，這裡所謂漢字的「原生態生命機制」就是我們所理解的漢字造字的「六書」之首「象形」。而以象形文字成形為基礎的漢字，經常地被視為漢字書法圖案性結構的最主要原因。他們以為，象形字所表現的人的生命與情態，就是一條趨近於藝術的道路；就此，他們便將「書寫」與「繪畫」在發生之初的「依傍物象」現象，解讀成為「書畫同源」。這種說法乍眼看來正確，但似乎過於簡化文字與繪畫之間一種肇始之初相互依存、催生的複雜邏輯，不過這種看法若是從純粹創作的角度去看待的話，確是具有一定普遍性原則價值的，也因而成為某些從事現代書藝創作的藝術家的絕佳「創作理念」。這裡我們暫且不去討論書畫之間誰先誰後的問題，而是要檢視漢字與書法對應間所生成的諸多現象與面貌。

若從「符號」的角度審視漢字，這種「符號」相較於世界其他文字來說，確有其特殊性，這並非與過度膨脹的所謂「愛國主義」有關。首先，如先前所述，漢字的起源是以象形文字為根基，後來發展成為既具「形」、附「聲」又帶「意」的一種「符號」，注入思想性於文字符號之中，足以顯示一個文明已然高度發展的成果。其二是漢字的方塊結構性；關於漢字的起源年代眾說紛紜，及至今日所能被辨識者已遲至殷商的甲骨文，但若再往上溯及距今約七、八千年前的新石器彩陶刻紋(文)，則不難發現這些陶文已經具備了初步的方形結構。其三是漢字歷經千年的遞嬗，發展出包括籀、篆、隸、楷、行、草等多種書寫體例，而且每種書體都分別地代表了一種古典的人文美學。

2 參見姚淦銘《漢字與書法文化》，南寧：廣西教育出版社，1996，頁27。

由此可知，漢字這種「符號」本質上的豐富性，象徵中國古文明在世界歷史的鰲頭地位；不僅於此，篆、隸、楷、草在筆端生發多樣線條變化的漢字書寫形式，也成為世界藝術史上極為珍貴的文化結晶，這種今天被稱為「書法」的書寫藝術，因而被後世子孫們尊奉為經典和引以為傲的資產。在書法藝術源遠流長的發展史裡，古代文人們不斷地在方、圓筆法的運用與成熟度上試煉，因此於每個不同的時期都留下了當時代的特殊興味，有的成就個人造就歷史大師，也有的成為往後精進書法藝術的基本準則。如於漢代完成蠶頭燕尾、四平八穩的隸書；晉代王羲之（321-379）瀟灑流轉的行書；於唐代確立了高古挺拔的楷書，歐體、顏體、柳體幾乎包辦了大片後學跟進的江山；還有後來像蘇軾（1037-1101）的人格化書法、超逸絕塵的黃庭堅（1045-1105）、徽宗皇帝（1082-1135）超凡脫俗的瘦金體，以及天真率意的董其昌（1555-1636）等等，均帶著高度個人色彩而成為書法史上的大家。

## 二、新面象·新面向

然而書法在經過了千餘年的演變到了今天，為何不但沒有找到應有的時代定位，嚴格說來甚至是沒有產生新的時代風格呢？書法在今天的藝術領域中不斷向下沉淪的現象，其實是眾所周知且有目共睹的，但這是否就表示書法的萬劫不復呢？答案當然是否定的。

書法的「現代性」（la modernité），相信是所有專業從事東方媒材（水墨、書法、篆刻……）創作、理論工作者所共同關注的課題。而近代以來，由於資訊、交通的日新月異，縮短了世界的距離。今天，東西方交流已然不同於五十、一百年前，頻繁且無遠弗屆的資訊傳輸，早已從本質上改變了人類既有的觀念、習慣和生活方式，新的思考帶來了異樣的文化衝擊，也因此而開啟了一個新的多元文化時代，眼界與思維的寬闊度因而成為新世紀對待生命態度的基礎，要想原地踏步、故步自封恐怕都不太容易。在這個新世代中，頻仍的異國文化交流，提供了我們對藝術內涵的另向思考，這種轉變無論是在

創作觀念上，或是在表現形式上，均是顯而易見的。書法處在這樣的氛圍之中，唯有自我轉化、由傳統走向創新，才能因應時代的需求，也才具備在當代發聲的基本體質。而究竟當代書法應該朝哪個方向或用什麼方式來達到「革新」呢？

以一般性、普遍性言之，與近一百年來的水墨畫改良過程相類似的，書法的革新可粗分為兩大向度：其一，以傳統為基點出發、著重古典內蘊的「文人型」；其二，為革新而革新、切重「去弱除弊」的「革命型」。「文人型」對古典懷有較深刻的情感，筆端處處溯本追源，創作與個人的內心修養緊密聯繫，作品溫雅有致，頗有試圖再造現代新文人之態；但就創作本體而言，「文人型」卻有因過度「穩健」而相對顯得保守之弊。至於「革命型」與「文人型」正好成對比，創作情狀草莽、原始，從藝術家個人的生命情態出發，作品較具開拓性、活潑性；然其爆發、不羈、類似「表現主義」（L'expressionnisme）的創作性格容易流入對「書法」的部分曲解，終致與「書法」分道揚鑣。

在此，雖然我們清楚地劃出「革命型」與「文人型」各自的藝術領地，可是這兩種典型的區隔並不具獨斷性，意即：革命者也可以極為「文人」，而文人亦可從事溫和的「軟革命」；於此，我們保留二者間交流互滲的可能，然而不論是「革命型」或「文人型」，其肇始成形均是站在試圖使古典書法的形、質轉變成為「現代書法」，而「現代書法」是什麼？它該如何被定義？

當代的藝術創作因觀念的互通和媒材的互為選用，難再以傳統性的規範作歸類，而是以「藝術主體」（le sujet）作為創作的首要，建立在此一基礎上的書法藝術，在書法形式之上附加了現代創作觀念後，自然也脫去既有的展現方式，與其他的藝術類型作形式趨近的感通，這類的書法，我們統稱為「現代書法」。「現代書法」雖是一種新型態的藝術表現，但書法藝術的本質經過所謂「現代化」的衝撞之後，到底，「現代書法」究竟是完成了「發揚傳統」的「時代使命」，抑或是揚棄了傳統，另創新局？

書法新格局的開拓與否，事實上是難以定論的，因為在此議題中，我們是處在與歷史同步向前走的「進行式」位置上，然而在眾多風格的迷霧紛亂裡，仍舊有值得一提的討論空間。於此，筆者在全世界使用漢字的地區、國家中，抽樣挑選各類不同風格、不

同面貌的「漢字書法」，在本研究論文中作一歸納式的探討。

書法的「現代性」造就許多書法的可能性，而無論創作的聚焦點是文字的符號辨識特性、是漢字的抽象線條結構、是現代新創作媒材的混製、或是擴充範圍後的觀念性書法，這多樣化類型的書法表現，正契合了邁入二十一世紀的多元化社會；「現代書法」創作的現象，誠如十九世紀法國文豪波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）所說的：「現代性是短促、倏然、偶發的，它屬於藝術的一半，而另一半是永恆不變的」<sup>3</sup>。

新的「面象」提供我們對新「面向」的思考，作品本身所代表的當代意義，早在作品被藝術家製作產生的當下便立即成立，作品與藝術家之間的主、客體關係的產生，便是第一次的「對談」（dialogue）。而「對談」並不僅止於此，當作品在展覽館公開亮相時，它與參觀者之間的互動（動態的），以及與其他不同樣貌的作品間的魅力拉扯（靜態的），這些都是「對談」。因之，「現代書法」與「現代書法」、「現代書法」與藝術家、藝術家與藝術家、「現代書法」與參觀者、參觀者與藝術家……，如此形成一個彼此直接間接、互有關聯的「對談」網絡，共同從當代書藝的「新面象」中體驗和討論當代書藝的「新面向」。

本章將以「現代書法」可被拆解討論的四類創作可能作為分類，分為「意向的傳遞——符號」、「心象的律動——線條」、「視相的交迭——媒材」、「頸項的衝破——觀念」等四大部分，各自從中分析以符號、線條、媒材與觀念為書藝創作主體的優點與缺失（「媒材」與「觀念」因範圍和定義互有牽涉，故併為一節撰寫）。其主要的論述方向、對象及分析，均以前述的各國抽樣作品為主，嘗試以藝術批評混合藝術史學方法的論述方式作為本書的研究主調。因此在有限的篇幅之內，若非必要，本書將不再贅述古典（或傳統）書法的許多相關美學源頭，僅就當代書法的新面向此一主軸單刀直入地進入主題。

## 第二節：現代書法四大樣態

### 一、意向的傳遞——符號

文字符號的語言傳訊功能的完成，是人類文明史上的大成就。中國書法以文字為媒介涉入藝術的領域，其「可讀性」是相對於其他藝術類型的最大特色，因而在世界藝術史上成為傳統分科之外的一大特例。然而文字符號的語言傳訊功能是否就能與視覺藝術功能成正比，答案是令人質疑的。今天「現代書法」創作逐漸有了放棄符號意訊指標的傾向而逐步往「繪畫」靠攏，這個類似「準則」的「可讀性」特色，因而遭到部分「現代書法」作品的挑戰，甚至打破。部分現代書作中的「文字」，經常叫人難以辨識，「可讀」和「不可讀」遂成為「傳統書法」衛道人士與「現代書藝」創作者間，兩造壁壘分明的基本教義之爭。

#### （一）文字的語言傳訊功能

人類自有「文字」始，不僅是開始有了記錄，而得以提供後世探究先人遺址文化的線索，更重要的是，「文字」的發明代表了一個文化個體的高度發展；一個能將不管是大自然間的形象或是聲音，轉化為圖騰，再進而演變為符號，最後成為文字的文明，足見其種族的智慧和思考確已超越其他族群。

中國漢字的歷史源遠流長，若僅是自甲骨文算起，就已經在世上傳衍了三千多年，更何況我們今天所熟知的（或說已被發現的）甲骨文，其符號間距架構已然是一個極為成熟的文化結晶，不論是從什麼研究觀點切入來看，都使我們相信在甲骨文之前絕對有上千、甚至是上萬年的文字發展過程。如果我們嘗試去比對舊石器時代的人類發展史，

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, 1863.

從舊石器初期原始人的打造石器發展到舊石器後期的「骨針」，前後花去了將近兩萬年的時間，拿這個例子看甲骨文的成形，可見得中國漢字的歷史前後推算起來恐怕得再加個六、七千年。然而漢字並非最早出現在史上的文字，但唯一特別的是，相較於同為古文明遺蹟的古埃及文、古希臘文、印度梵文，到今天唯獨在過去千餘年中所使用的中國漢字，依然存留它大部分的書寫方式，而且被廣泛地使用於這個文化所繁遞的地區，如中國大陸、台灣、港澳、日本、韓國、東南亞，甚至是歐美的幾個華人移民較多的大城，這不能不說是人類文明史上的一大特例與奇蹟。

文字的本質就是「符號」，符號的目的在於用於記錄與傳遞信息：為自己生活工作上的方便記憶，也為自己與他人在不見面的情況下，可以達到溝通的目的。顯而易見的，「文字」是一種建立在絕對實用上的符號。如果按照西方人的傳統觀念看，「符號」(le symbole)指的是「一個無限的觀念與一個具體事物的結合」，就如同靜物畫(la Nature morte)中的骷髏頭象徵死亡，聖經象徵救贖，和蠟燭象徵消逝一樣。德國唯心主義哲學家康德(Immanuel Kant, 1724-1804)在其《判斷力批判》(*Kritik der Urteilskraft*, 1970)一書中，將象徵符號看成是某一個對象取代某一種理性觀念邏輯陳述的方式，以此擴展心靈的視野，擴大所描述的範圍，讓心靈從對這一個對象的感受中理解並進而心神愉悅。這便成為文字從單純符號走向自我得以傳訊表意的境界，最後讓全體使用此種文字的族群，悠遊在信息傳遞的感知愉悅中。

## (二) 文字的視覺藝術功能

既然文字是一種建立在實用上的符號，那麼書寫這個文字也是起源自絕對實用的，世界上所有的文字皆然。從起源看來，文字在人類文化中具有一定程度「神聖性」的重要作用；不論是現代已經相當遠離古老文明的發達國家文字的先祖，或是直到現代依然處於原始部落型態的「刻符」，都是一種「神跡」，這類「符號」最後究竟如何從實用或神跡之中轉換成為一種藝術行為，還是就「文字符號」本身的視覺藝術功能加以注重，這是相當令人好奇的，這裡我們僅鎖定「漢字」這個主題來加以討論。

我們經常聽人提起，「因為漢字的象形特性，使中國書法成為獨特的藝術」，甚至有一大部分的學者以為：「象形字表現生命與情態，就是一條通向藝術的路。所謂『書畫同源』，書與畫有本質的區別，但在最初都要依傍物象的時候，就有共同之點。」<sup>4</sup>筆者認為這種觀點不免以偏概全，那幾乎是將繪畫與造書之間的原始情態混為一談。事實上，正是因為漢字在發展歷程中遠離了物象之形(象形)，才達到了彼此間一定程度的距離而提供了書法成為藝術形式的基礎和客觀條件，反過來說，「是漢字遠離象形性，才提供了漢字作為書法藝術的內在約定的可能。」<sup>5</sup>唯有在一個極度抽離本源(形象)的情況下，文字自身才獲得真正的自主，文字才有確立自我主體性(L'identité)的機會，漢字水平垂直的結構、線條虛實布白的抽象特性，也才有所彰顯的可能。

關於漢字與古埃及文之間的「象形」問題，已故文學名家蔣彝(1903-1977)曾經敘述道：

中國字的構成是概略示意性的，而埃及字卻是精細準確的。中國字是有力的簡化線條，是理想主義的，而埃及字是照相式的，是一種現實主義的圖畫。埃及文字達到它最完美的地步時，書寫已不方便，無法進行修正以滿足日常使用的需要，因而泯滅了。但中國文字保持了巨大的發展潛力，因而仍有它的生命力，但它最古老的根源始終沒有脫離關係。<sup>6</sup>

漢字的所謂「抽象性」，個人認為那應當是建立在漢文化圈外人士的觀點，這與前面提及的「刻板印象」的問題來源是一致的。從域外的角度看待漢文，在水平垂直之間似乎可以得到某種對「異文化」好奇的滿足，特別是在東西方文化交流愈見頻仍的最近

4 《中國漢字文化大觀》，何九盈等編，北京：北京大學出版社，1995，頁138。

5 馬欽忠，《書法與文化型態》，上海：上海書畫出版社，1998，頁44。

6 蔣彝，《中國書法》，上海：上海書畫出版社，1986，頁24-25。

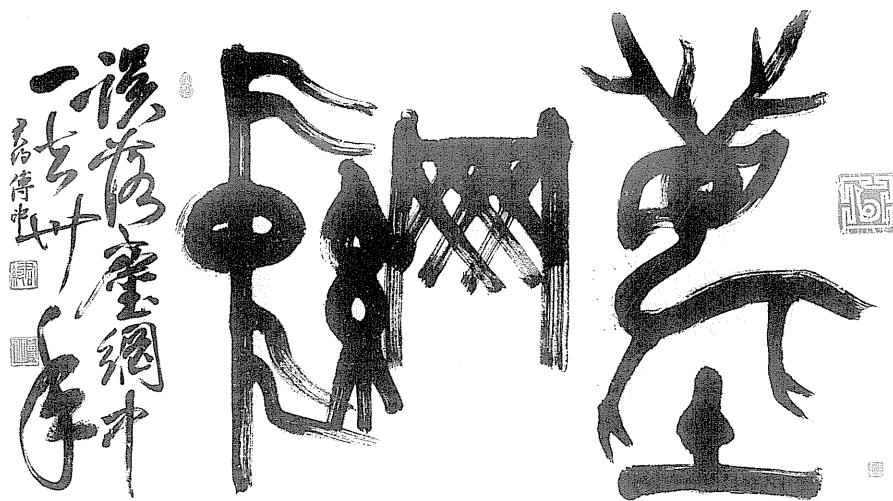


一個世紀，我們不難理解西方人士對於東方文明諸多崇敬與追逐的現象。一個在中國漢文化浸淫之外的人，在無法從漢字中得到知識訊息的傳遞情況下，漢字對他們而言只有僅存的「視覺狀態」而已，而沒有了知識性的「理解狀態」（識字，內容的），只留純粹的「視覺狀態」卻是提供人們理解漢字視覺抽象的絕佳環境；換言之，少了「識字」的理性干擾，更能趨近漢文化結字的本質，漢字符號的視覺藝術功能自此才得以純然地被理解。

漢字從單純的文字書寫演變為「書法」藝術，最主要的原因在於漢字本身所帶有的複合意念，這種多重疊的意義相交之下產生了屬於漢字特有的「詩性」。詩性的傳達除了文字符碼的意訊功能之外，更重要的是意境的感染；也就是說，漢字對中國人來說，能夠表達許多無法言傳的、間接性的，以及往往是比字面意義更為豐富得多的東西，然而：

當漢字這種象徵意義到了古代文人書法家那裡的時候，卻變得更加傾向於象徵書寫者個人的內心世界，象徵作為一個文化人的隱密情感，象徵一種心靈的洪流。也許正是因為這個原因，當文人們一旦參與到書寫活動中來的時候，漢字字體演變的歷史便開始宣告結束，文人們領導了漢字書寫活動的潮流，而此後出現的漢字的各種型態差別，則只僅僅是由書寫者個人風格形成的不同了。<sup>7</sup>

從創作作品而言，台灣現代書壇保留了這種漢字書法中的「詩性」浪漫，傅申（1936-）、姜一涵（1930-）和董陽孜（1942-）可為此類代表。傅申的書法創作結構嚴謹，筆力深厚，近年致力於書法現代化研究和創作；作品〈塵網中〉（圖1-01）和〈星垂平野〉便是他嘗試從甲骨文和篆書的結構筆意間，傳遞現代精神的實驗力作；但這類如前述的「文人型」改革，若是沒有一定程度的書法教養訓練，是難以從中理解其改革精神的。董陽孜為台灣從事當代書藝創作的代表人物，有平面的大氣勢書寫，亦有與空間、建築等領域對話的實驗。在平面的作品上，她將習顏真卿（707-784）字而累積的功力，



（圖1-01）：傅申·〈塵網中〉，水墨紙本·122×68 cm·1999。（傅申提供）

以西畫構圖、理論混合運用於大尺幅的書法創作上，其作品經常在短而強烈的文句、以及超大尺寸間，表達個人對文字的理解與情感，予人亦跌宕亦婉約的暢快淋漓之感。早年由台北市立美術館所典藏的〈知其白守其黑〉一作，便是這類兼具古典與創新，又帶有「詩性」浪漫的代表之作，本書嗣後將會專文討論董陽孜的書藝成就。至於姜一涵則是以他的傳統功底融合了隸書架構為主調來進行創新實驗，除了在謹守「符號」分際之外，他的作品也在線條上頗富饒趣，姜一涵的風格我們將於下一節「線條」中詳述。

扎根傳統進行書法現代化，似乎是華人從事書法革新的一大特點，台灣的姜一涵如此、傅申和董陽孜如此，創作、收藏與教學均為大家的已故旅美學者王方宇（1913-1997）亦是如此。從他在中國古典與現代文化的成就上看，堪稱此類「文人型」創作者的經典人物。

曾任教於美國多所大學的王方宇，對古典書法的形成和變化有相當深刻的了解，尤其是傾心研究八大山人的「百變書體」，對其闡述與考釋的治學態度堪稱一家之言。八大的反常、妄誕，後來均成為王方宇運用在創新書法上的養分；他的書作無論是過去的

7 陳滯冬·《中國書畫與文人意識》，吉林：吉林教育出版社，1992，頁56。

〈懸解〉、〈龍〉一類，抑或是後來的〈山石〉和〈佛〉，在各種面貌呈現上，都在在展現了他獨特的個人思想和民族精神<sup>8</sup>。作品〈山石〉的字形結構，令人不禁想起齊白石的「白石」印，二者間的虛實布白頗有異曲同工之妙，頗富中國古典的「詩性」浪漫，也饒具抽象表現主義（l'expressionnisme abstrait）繪畫的現代性趣味。

漢字書法結構、虛實布白的抽象性線條，在日本「書道」藝術於二十世紀上半期的發揚和推廣下，於1940年代直接影響了西方抽象表現主義繪畫，引導出了一派「抒情抽象」風格（l'abstraction lyrique）<sup>9</sup>，成了繼十九世紀末印象主義後，西方美術史上的第二次「日本主義」（le Japonisme）<sup>10</sup>風潮。隨後，由於藝術交流的頻繁，現代書法藝術的發展無可自囿於藝術史之外，避免不了要受到外力的衝擊與洗禮，而受了漢字書法影響下的西方抽象表現繪畫風格，後來則是挾著現代主義浪潮的優勢，再度以排山倒海之姿，硬生生地回頭改變了日本傳統書法，催生了日本的「前衛書道」。弔詭的是，日本「前衛書道」竟在世界泛吹現代性之風的潮流影響下，喚醒了現代中國書法的創作形式、觀念和美學，「前衛書道」因此回身成了中國「現代書法」新領域誕生的觸媒。

1930年代新興於日本的「前衛書道」書法運動，大致可分為「少字派」、「前衛派」與「近代詩文派」等三類，而前二者更是對兩岸有著較為深刻的影響。「少字派」援用了繪畫和構圖技巧，在少的字數中表現出具有當代感的書法造型，將文字的線條粗細、用筆快慢、墨色的濃淡以及計白當黑的布局等，都作為整體造型的元素來思考，代表的有手島右卿（1901-1987）、松井如流（1900-1988）、山崎大抱（1908-）和大井碧水（1932-2001）等書家。而「前衛派」則排除文字可辨的特徵，創造不可閱讀的文字，用以擺脫文字既有造型對表現力的侷限，著重在畫面本身的意涵和效果上，因此又稱作「墨象派」；另一方面，他們也在作品材料的使用上有很高的實驗性，例如裝裱方式、基底材質或顏料等都有前所未見的突破，代表書家有上田桑鳩（1899-1968）、大沢雅休、井上有一（1916-1985）、比田井南谷（1912-）等知名創作者。「前衛書道」的積極效應一時間確實起了巨大的作用，但隨著其表現出現日益僵化甚至成了另一種「傳統」之後，因明顯出現末路窮途而最終遭到部分前衛藝術家的棄守。

對兩岸有著深遠影響的「墨象派」，這種最初起因於戰敗後日本的反省、復興運動的書法風格，多半不注重傳統書法的功力表現和技巧運用，只要求墨韻的濃淡與表情，既具備傳統書法的書寫型態，同時飽含水墨畫的特徵，因此廣受書法走向現代化的革新派藝術家所沿用。以比田井南谷的〈作品70-2〉為例，前衛書法家將文字線條看待成可以表現內心的抽象元素，因而「前衛書」創作的內容文字不再具備任何完整的字形或字義，就如「前衛書」大師宇野雪村（1912-1995）對「書法」所下的定義一般：「書法是墨線的藝術，其目的在於強調點與線的美感表達。」<sup>11</sup>

「墨象派」使「書法」純然成為存留黑白的筆墨線條，讓自我心性於畫面恣意遊走，致使書與畫間的分際變得十分模糊，最後「書法」僅存「意識」於創作者內心而已，這點我們將在下一節討論。「前衛派」作品以東京都現代美術館藏品為例，其中有一部分「少字派」作品，以文字結構表現、追求空間的美感，和書寫時的個性傳達<sup>12</sup>，例如手島右卿作於1968年的〈万華〉、青山杉雨（1912-1993）的〈車馬囂囂〉、森田子龍（1912-）的〈想〉、上田桑鳩的〈騰〉、宇野雪村的〈念〉以及金田心象（1908-1990）〈菩薩〉均是。

8 參考王方宇《墨舞（二）》，1993（Wang Fangyu, *Dancing Ink II: Pictorial Calligraphy and Calligraphic Painting*），頁6-16。

9 亦喚名「書寫性繪畫」（la peinture calligraphique），或「書法性抽象派」（l'abstraction calligraphique），是為抽象表現主義的一個支派。知名的畫家包括美國的波洛克（Jackson Pollock，1912-1956）、克萊因（Franz Kline，1910-1962）、馬澤威爾（Robert Motherwell，1915-1991）、德國的漢斯·哈同（Hans Hartung，1904-1989）、法國的蘇拉吉（Pierre Soulages，1919-1999）、西班牙的達比埃斯（Antoni Tàpies，1923-）等人。

10 「日本主義」（le japonisme）通常所指的是，與印象派同時代的一股日本風。許多印象派的知名畫家均對來自日本的「浮士繪」版畫和和服感到新奇，進而收集、典藏並進行繪畫臨摹，這些畫家包括梵谷（Vincent Van Gogh，1853-1890）、莫內（Claude Monet，1840-1926）、羅特列克（Henri Toulouse-Lautrec，1864-1901）、克林姆（Gustav Klimt，1862-1918）等。

11 Francette Delaleu, 'Morita Shiryû, calligraphe japonais', *Aspects de l'Art Japonais Moderne - Interactions de l'art japonais et de l'art européen depuis Meiji*, Paris: Université de Paris 1, 1984, p. 12。

12 參閱陳雲君〈中日書法之比較〉，《一九九〇年書法論文徵選入選論文集》，頁8-12~8-15。

「墨象派」和「少字派」，以「每日書道會」和「奎星會」為代表，是近年對中國現代書法發展影響最大的二種風格，他們對書法簡化為「書象」觀念的提出，也對世界書壇（以東亞為最）起了極大的示範和鼓舞作用，相關論點將會於後續章節中陸續鋪陳。

### （三）漢字書法的符號框架

中國書法在世界藝術史上，因為它以文字為媒介涉入藝術的特性，成為除了繪畫、雕塑等傳統分科之外的一大特例。其「可讀性」便是書法藝術相對其他藝術類型間最大的不同，然而這個近乎「準則」的特色，發展到當代（特別是二十世紀末）卻逐漸遭遇到部分「現代書法」作品的挑戰、打破。

承上節所述，本世紀中期以降，在中國大陸受日本「墨象派」書法影響的一支「現代書法」創作，多以少字書法取代長篇大論的詩詞，甚至著重在筆勢趣味和書寫行為上，這類風格強烈、個人色彩濃郁的現代書作中的「文字」，經常叫人難以辨讀，「可讀」與「不可讀」成為兩造壁壘分明的基本教義，因此引發「傳統書法」衛道人士對「現代書藝」創作者的鄙視和撻伐。「可讀性」成為一條無可逾越和踩踏的隱形紅線，不僅劃開了「書法／不書法」兩個陣營，也成了書法要邁向現代最需衝撞的頑固區塊。這類壁壘分明的現象不僅出現在中國，在台灣「墨潮會」改革歷程中，也有相同經歷。

綜觀東西美術發展史，新舊兩派的理念衝突早已是屢見不鮮，特別是新思想去挑釁、挑戰傳統的這類爭執尤其激烈，然而卻往往在前衛思潮的刺激、簇擁之後，藝術史就此一翻新頁。猶如十八世紀前半葉新古典主義（le néo-classicisme）大師安格爾（Dominique Ingres，1780-1876）在晚年時，被當時倡議畫面應帶有高度情感的德拉克洛瓦（Eugène Delacroix，1798-1863）譏諷為僵化、保守；再如印象派畫家的參賽落選和創作上的飽受嘲弄；以及徐悲鴻提出《中國畫改良芻論》（1920）後，遭到傳統國畫派的責罵圍剿；和劉國松（1932-）於1960年代論戰當時任教於東海大學的國學大師徐復觀（1903-1982），均是如出一轍地試圖以新潮前衛挑戰和取代舊有的勢力。而現今現代書法變革的狂潮，即是一部現在進行式的當代書法史，但究竟這股勢力能否真正改寫

歷史，或只是曇花一現仍有待觀察，起碼他們是跨出了最艱難的第一步。

前面說到書法的「可辨讀性」是其他藝術類型所沒有的，因而成為它最大的特色，然而在現代書法藝術革新者的眼光看來，卻認為書法的這種「文字意符」非但不是什麼特色，反倒成為書法現代化的最大障礙。因此，符號意訊指標的衰落與放棄，成為現代書法藝術崛起的最佳理由。然而儘管他們的書作叫人「難讀」，但其創作的生命情態無疑仍舊是真摯而誠懇的。

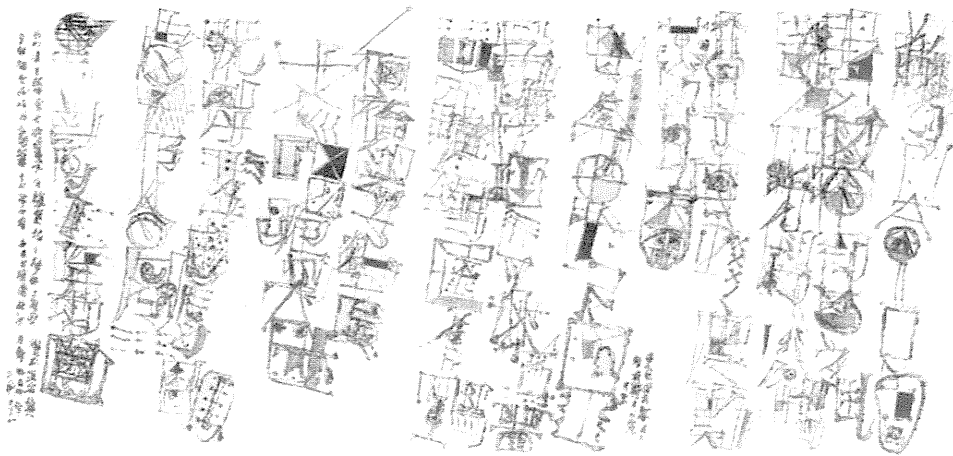
中國大陸在1980年代中期之後，因文藝風氣大開而百花齊放地出現一批相當出色的現代書藝家，如南京的丁灝（1941-）、山東的邵岩（1962-）、四川的魏立剛（1964-），以及北京的古干（1942-）等人。其中古干是一個「現代書法」的標竿人物；他於1985年集合多位領域內不同世代的書藝家策畫了史無前例的「中國現代書法首展」，因該展標誌了中國「現代書法」誕生，古干因而有了「中國現代書法之父」美稱。古干在創作與文論上堪稱全面的特殊表現，相當值得作為我們在研究「當代書藝」過程中的他山之石，因此本章嗣後將以專文討論古干經驗。

話再回到論文脈絡中。將畢生心力奉獻於水文和地質學研究、在歐洲漢學界享有盛名的丁灝，1970年代後藉書法將對大地的情懷轉注其上。丁灝的作品可稱得上是「畫書」；如作品〈飛流〉（圖1-02），顯現了長瀑一洩千里的「飛流」之姿。在這件作品中，丁灝賦予了傳統書法「表意」的新意涵，在似書似畫之中，將字體



（圖1-02）：丁灝·〈飛流〉，水墨紙本，150×80 cm，1992。（丁灝提供）





(圖1-03)：魏立剛·〈大標宋〉·水墨直紙·180×380 cm·2000。(魏立剛提供)

以墨暈、飛白作某種程度的「具象化」，傳遞積累多年的情感。邵岩是中國現代書法青壯輩的大將，他的作品氣勢磅礴，擅長以單字書建構書家對事物的理解；在系列書作〈海〉中，他把握了事物的本性，在以意象還原其本質時，陳述出文本的意蘊和特質。澎湃的大器、流動的線條、粗獷的墨韻，交織出極具啟發性的「墨象書」風格。

魏立剛和古干的創作情態則與丁灝、邵岩大不相同；後兩者的書法創作縱使作品所使用的「文字」幾乎不可辨認，但就「書寫文字」而言還是成立的，也就是說，創作者內心依舊是有清晰的意念在「寫字」，而我們從他們書作表面配合釋文加以推敲時，作品中的「文字」是「呼之欲出」的。魏立剛和古干則是全然放棄既有的「漢字」外形從事創作，而是取用「漢字」的方塊造字精神（如魏立剛）和結構原則（如古干），作為現代書法的創作理念。

曾催生創立多個專業現代書法的藝術空間，並組織大型現代書法展和學術活動的魏立剛，其現代書作最大的特色在其顫抖性，曾仿造「方塊字」精神作出「魏氏魔塊」系列創作。這種被稱為「搔癢書法」的創作，是在單元字塊構架時，將甲骨、金文、篆、隸、草、圖案……拆散、重組，錯置出一個「氣氛空間」，將「方塊字」的神髓與魔力傳遞給觀者，四連屏的〈大標宋〉（圖1-03）即為其典型風格的代表作。而古干的書法創作意識仿若夢境幽游，在作品〈醉在花叢〉、〈南朝四百八十寺〉和〈暮鳥歸林〉中，清楚地傳達

了漢字結構似有若無存在的特質。如果我們要想在這些「書作」中尋找被書寫的漢字，那將是徒勞無功的，因為文字本身被作者借用成為單純的媒介符號，藉由文字符號的線條，隨意且輕巧地鋪陳出典雅的抽象構成，和純粹的筆墨點畫世界。

此外，活躍於美、韓書界、筆名荷農的旅美韓裔書法家金淳郁（1929-），作品多樣而豐富。在他的書法創作中，不難感受到他對書法的熱愛，以及在奮力開發書法新樣貌上所做的多重努力；一如〈聽秋〉、〈益齊先生詩〉（圖1-04）、〈長恨歌1〉、〈李白憶舊遊〉等，各有各的旨趣，或暈染或疊覆、或皴擦或複貼，在在都展現了高度的實驗趣味和對現代書法的關懷與企圖，雖已是古稀之年，卻益見他看待生命的自由，以及在創作中所感受的悠遊的愉悅。金淳郁在書法創作與推廣上的用心，使他成為集合東西方書壇（以韓裔為主體）的前衛書法團體「物波主義」（Neo-Wave, Moolpha Group）的精神領袖，其影響力之大，不可小覷。

開闊的書法藝術觀念的被提出，造就了此類創作者崛起的絕佳環境，以拙樸的逸趣走紅於台、港現代書壇的馮明秋（1951-），便是「時勢造英雄」的典型。自幼便移居香港的馮明秋，一生的創作全由摸索而來，無師自通的創作背景與歷程，帶有冒險家的開拓精神，雖不具傳統性所要求的「功力」、「筆力」，但作品實驗性足且發人深省。他的藝術之路由篆刻入手，由文字而符號，由符號而線條，由線條而再造文字新意向；馮明秋的現



(圖1-04)：金淳郁·〈益齊先生詩〉·水墨紙本·33×129.5 cm·1996。(金淳郁提供)

代書法創作適性而為，在〈變化心經〉裡，他延續不斷在水墨和宣紙的關係上錯綜倒置、顛三倒四地試煉出既表現又有美感作品的風格。在時間性與空間感的注重和辨認上，馮秋明確實提出了書法的現代藝術本質思考。

從以上的實驗書法創作中我們不難發現，一個十分有趣、同時也是現代書法創作中極為普遍也值得注意的現象，是過去作為漢字書法特色的「可讀性」，今天竟成為歸類是否是「書法」的判斷原則之一。然而事實上，如果我們嘗試從符號學的觀點切入分析，將書法的外相（la façade）（如隸書、楷書等）視之為「能指」（signifiant），書法的本質（l'essence）與精神（l'esprit）（如文人氣質）視之為「所指」（signifié），當書法的外在（能指）因現代創作觀念改變而改變，但卻不因「書法」外貌的改變而失去書法的本質與精神（所指），如此「是否是書法的」問題似乎便可得到某種程度的理解。也因此，我們可以進一步的推論，無論被書寫文字可讀與否（能指），書法藝術家在書寫、創作的過程中，其個人觀念、意識上對「書法藝術」主體的認定（所指），也可以是另一項重要的歸類「書法」類型的方法或依據<sup>13</sup>。而這種「最後僅存『意識』於創作者內心」的「書法」，在現代書藝領域中比比皆是。

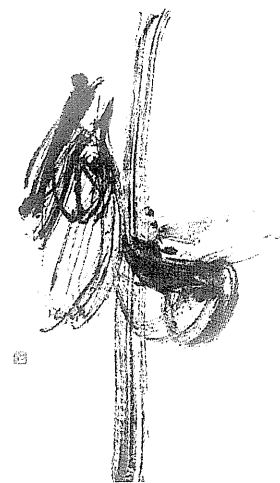
北京大學藝術系教授，同時也是大陸知名觀念藝術家的朱青生（老朱，1957-），將此種書法創作歸納為「字畫派」、「動勢派」等洋洋灑灑十三種<sup>14</sup>，這其中也多少受到前面提過的日本「墨象派」、「少字派」書法的影響。由於這種新型態的書法創作，可以在一定程度之下摒除漢字的深邃內涵，更重要的是能避去中國傳統書法美學中艱澀的運筆、功力和法度，因此在受中華文化沁染的領域之外，特別是在歐美地區也頗受青睞。因文化背景與華人不同，是而在歐美人士的書法創作中，我們的確看到書法現代化更為寬廣的發展方向，這裡我們就舉以下幾個例子再次論證先前的觀點。

法國知名漢學家、書法家 André Kneib（1952-），中文喚名「柯迺柏」。因其漢學家的優勢背景，因而在書法創作上頗有成就，在西方漢學界與書法界享有盛名。柯迺柏曾於1980年代留學中國，在南京大學時從丁灝修習中國書法和書法史，奠定紮實的深基。柯迺柏對「漢字」鍾情深愛，特別是古漢字；透過教學機制，數十年來他不遺餘力地

在世界各地推廣中國書法，在巴黎培養了許多中國書法創作者。他擅長以單字書寫，他的書法作品豪情干雲、氣象萬千，像作品〈目〉、〈外〉（圖1-05）、〈好〉、〈夕〉、〈田〉<sup>15</sup>等，藉由中文單字的複合意涵特性，在偌大宣紙的某個角落，抖落揮灑滿身創作當下的情緒；倏然的奔筆，像亂柴、壞石，也有雲崩天塌的跌宕激情。

另一位法國藝術家 Catherine Denis（林琴心，1954-），是知名的已故旅法華裔藝術學者熊秉明（1922-2002）的學生。她曾留學台灣和浙江美院（今中國美院）五年，這對後來她在中國漢字書法上的學習和理解，有著極為深遠的影響。林琴心的作品〈一〉、〈、〉和〈弋〉，是拆解了「我」字的系列創作，目的是試圖在現代書法創作中，探討空間、時間和節奏的關係，以及「字形章法的結構」，和「筆畫的自主性與對立」等問題；在「抽樣」的書法筆畫中（符號的元素拆解），賦予筆畫自身的意義。她同時從這類「漢字拆解」系列中，發展出另一類「拆解西方文字」（單幅書寫字母）的作品，頗具法國式的古典思維，是一種「引中潤西」、中西合璧的絕佳範例。

除了法國的柯迺柏和林琴心之外，再如美國的 Stephen Addiss（1935-）和 Richard E. Strassberg（1948-）均是美國漢學界知名的學者、藝術家。任教於維吉尼亞州「里奇



（圖1-05）柯迺柏，〈外〉，水墨宣紙，壓克力顏料，193×39cm，2000。（柯迺柏提供）

13 請參照比對馬欽忠在《書法與文化型態》一書中，對於以符號和符號學方法研究書法的相關論述，頁258-271。

14 朱青生所歸納的十三種流派與風格分別為「字畫派」、「動勢派」、「幾何派」、「製作派」、「行為派」、「筆意派」、「墨意派」、「字意派」、「詞意派」、「非字派」、「非幅派」、「非寫派」和「非人派」。見朱青生〈中國大陸現代書法初步概述〉一文，收錄於《「國際書法文獻展——文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，台中：國立台灣美術館，2001，頁144-145。

15 這種近乎「絕種」的古漢字，是柯迺柏的最愛，他認為在這之中所代表的不僅是字意，還有文化。此字「田」，在東漢許慎的《說文解字》中寫道：「田驚竈也，從二口之屬，皆從田，讀若謹。（臣鉉等曰，或通用謹，今俗別作噍，非是况袁切。）」見《說文解字》（第二上，頁6），北京：中國書店，1989年版。

蒙 (Richmond) 大學」藝術系的 Stephen Addiss，自 1968 年起便跟隨來自中國、日本的老師學習水墨畫與書法，他的書法創作著眼字意的心性感受，特別是《道德經》所給予的啟發。例如他的典型風格作品〈一行白鷺上青天〉、〈但見群鷗日日來〉、〈露從今夜白〉、〈月印水·水印月〉等，雖不是傳統書法表現功力式的思考，但在古典詩詞中伴隨時而細密、時而稚拙的筆法，「寫」出藉字寓意的東方抒情與浪漫，在「大智若愚」的線條游走中，隱隱細訴出極具東方哲理的人生理想。

至於 Strassberg 是美國南加大洛杉磯分校 (UCLA) 東亞語言文化系教授。他自青少年時起便接觸了中國、日本的文學和書畫，中國文學根柢深厚。然而，雖然他在中國古典藝術、文學的造詣頗深，但在創作上的態度卻是相當的開放；他並不堅持書寫「漢字」，而是在「筆觸」遺留紙面間，達到自我心性表達的目的。他的書寫作品注重線條及色彩等元素的自由性，類似「自動性技法」的方式在畫面自主地留下痕跡，字的可辨與否被排除，因而發展出自我風格強烈的「自我字」(My Own Calligraphy) 系列創作。

由以上的諸多案例與作品間，可以清楚地綜合比對出以下兩個大體上的結論，但這並不代表它具有絕對性，更不代表一定是「非一即二」的獨斷二分結果，不過，這樣的結果在彼此間相互影響，而造成現代書法創作呈現全然不同樣貌上來說，是相當值得玩味與深思的：

其一，當漢字「符號」被完整保留記錄，或「符號」成為創作「書法」的堅持時，多半的創作是頗具包袱的。意即，當「符號」的意識愈強則堅持愈多；「符號」愈是清晰，作品則相對古典，傳統因素較強。如：傅申、董陽孜、王方宇和 Stephen Addiss。「書法」意識型態強過於創作本質，因而「漢字」在一定程度之下成為創作「書法」的「框架」，「法」本身在無意間變成「書」的侷限，作品多呈現某種古典「法度」。由此看來，「法體」的依循並不一定能成為當代書藝創作的相對正數，這裡我們特別指的是漢字「符號」的「點畫規則」。

其二，反之，當漢字「符號」被揚棄、解構時，創作本體成為「書法」創作的主宰，作品相對自由，但卻逐步脫離「書法」範疇。如日本前衛書道、魏立剛、古干、Catherine

Denis、Strassberg 等人的作品，則頗具這個方面的藝術特質，風貌迥異、特立獨行，但某種程度上因為「不具文字形象」性，而確實是令人有「這樣還是書法嗎？」的疑慮和隱憂。至於其他如丁灝、邵岩、金淳郁、André Kneib 和馮明秋等人，則站穩了前兩者的折衷位置，各人擷取了或古典、或現代的藝術語彙，加以融合自身特質，而創造出較足以成為這個時代「何謂書法」的主流思考。

## 二、心象的律動——線條

在書法藝術源遠流長的發展史裡，古人不斷地在方、圓筆法的運用上試煉，在歷史的不同時期都留下了當時代的特殊興味，因漢字書法本質上的豐富性，於筆端生發出篆、隸、楷、行、草等多樣線條變化的書寫形式，成為世界藝術史上極為珍貴的文化結晶。「書」和「畫」被稱為中國文化藝術的雙絕；因為書法的線性結構，又因為水墨畫的皴法用筆，讓人普遍認定中國藝術就是「線的藝術」，「線條」成為書法創作的主體。此外，漢字書法的線性特徵也極普遍地被拿來和抽象藝術作類比，加上某種程度的異國文化好奇，讓漢字書法在歐美人士筆下，產生極具繪畫性和抽象性表現風格的作品。

### (一) 書法藝術是「線的藝術」

世界藝術史中，唯有中國書畫雙華是使用毛筆，且在筆法使用上幾乎沒有分別，這是其他文化中絕無僅有的。書法是中國古典藝術的一個重要的部分，古人不斷地在方筆、圓筆的筆法的運用上試驗開發，就如同古典水墨畫始於唐代、成於五代、熟於宋代的各式皴法一般，試圖歸納世間萬物物象、意象於線條之間，因而在歷史的每個時期都留下了當時代的特殊興味。

如同完成於漢代的隸書，蠶頭燕尾、四平八穩的水平垂直結構，雖具「四平八穩」的規律，但在起落筆之間留下了「蠶頭」和「燕尾」，作為穩當規律下的人性展現，像極了當時代坐落大地建築的漢隸，是漢代人的智慧結晶。也如同晉代王羲之瀟灑流轉的

行書，展現了竹林七賢放浪形骸、豪邁不羈的魏晉浪漫；再如同確立於唐代，高古挺拔的楷書，歐陽詢（557-641）、褚遂良（596-658）、顏真卿、柳公權（778-865）的體例，成了後進亟欲效仿的圭臬準則。

這種時代趣味不單單是藝術發展的多樣風格，也是先人歷史痕跡的累積與記錄，更是一個文明在歷史積澱過程間所遺留的人的哲學與智慧，是屬於中國人獨有的生命觀的感性陳述。因為水墨皴法、因為書法筆法，但無論是皴法或筆法，都是「線」，中國藝術因而被概括地視之為「線條」的藝術。這種說法成立嗎，還是以偏概全了中國文化的領域呢？

「李澤厚作《美的歷程》一書，始以所謂『線的藝術』歸美於中國書法一門，其說猶之可也。至其後作〈關於中國美學史的幾個問題〉一文時，則過甚其辭曰：『中國藝術是線的藝術（中略），線實際上是對音樂的一種造型，使它表現為一種可視的東西。』……」<sup>16</sup>故中國美術史論家阮璞（1918-2000）在其著作《中國畫史論辨》的末尾章節「所謂『中國藝術是線的藝術』質疑」中，對宗白華（1897-1986）（《美學散步》）和李澤厚（1930-）兩人就此概念的批判甚為嚴厲<sup>17</sup>，這可謂現代所有篇章著作中，唯一將此議題挑明了說的一次。但說穿了，阮璞只不過是在李、宗二人的「線」一詞的使用和來源上，反覆挑剔辯證罷了。他堅持的是「……蓋畫學上，『線條』或『線』一辭，本近世移譯而出之外來語，中土原無此『線條』名目也。……彥遠則謂之『筆蹤』。」<sup>18</sup>原來，這不過是在名詞使用上之爭而已，然筆者以為，「線條」也好，「筆蹤」也罷，所言者若以名詞出現之時代點切入，事實上幾乎就是同一件事——「線條」（le trait，以今日概念的理解），這雖然不能全然契合古代「筆蹤」的概念，但應當不至於有太大出入才是。

而究竟「中國藝術是線的藝術」對不對？這倒要看是從哪個角度切入去談。「線條」的使用上，中國人儘管不是第一，但中國書畫大量的使用筆法和皴法（線條），使「線條」成為中國藝術創作主體卻是不爭的事實，然而若是就此將所有所謂「中國藝術」全納進這個範圍來，也就未免過於霸道了。至於書法，以當代中西已然不分的解讀方式看，無論主體或客體似乎都呈現一個事實：中國書法是線的藝術。

有學者如是認為：「如純粹以造型的角度而不是從文字書寫的角度，未免不可以把書法藝術叫做圖形藝術。而若以涵蓋各種書體比較宏觀的眼光來看，則各種點畫都可以籠而統之的視之為線條。所以，書法藝術又可以一言以蔽之的稱之為『線的藝術』。」<sup>19</sup>書法的主體是文字，是以文字所欲以傳遞的意涵與精神，書法的客體是文字的線條，是藉以文字線條所結構出的視覺空間、世界；在主客體間，人們得以從書法進入文字帶來的意向世界，在黑白布局間架的抽象構成裡悠游其中，這應是書法作為一種純粹藝術所應被理解的。

但即便如此，並不說明了中國書法裡這個所謂「客體」的「線條」，便立即擁有如俄國抽象表現主義大師康丁斯基（Wassily Kandinsky，1866-1944）所定義的，「是點移動的軌跡，是點的結果」，或具有「運動」和「方向」性等的線條屬性<sup>20</sup>，因為如前所述，這是「以當代中西已然不分的解讀方式看」，以西方式的方法學涉入一個全然不同的文化領域，其中難免要出現些許差錯，而有所必要加以解釋的。

中國書法的線條向來與人品共論。如「夫人靈於萬物，心主於百骸。故心之所發，蘊之為道德，顯之為經綸，樹之為動獸，立之為節操，宣之為文章，運之為字跡。……但人心不同，誠如其面，由中發外，書亦云然。」<sup>21</sup>這裡所說的「字跡」，指的就是唐代張彥遠（9C. 中）所言之「筆蹤」，也就是毛筆書寫於紙上的「線條」，書寫的線條可以將一個人所有的德性呈現其中，就像前清大儒劉熙載（1813-1881）在《藝概》中說的「字如其人」和「人品即書品」一般。在前一個章節，我們曾提及姜一涵的部分風格，說到「字如

16 見阮璞《中國畫史論辨》，西安：陝西人民美術出版社，1993，頁254。

17 同註16，頁254-258。

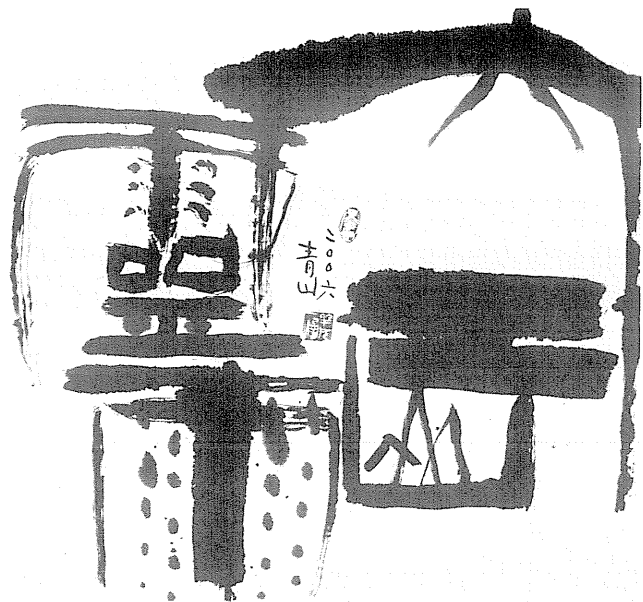
18 同註16，頁255。

19 天白，《書法線條美的發現》，北京：北京體育學院出版社，1992，頁8。

20 參考康丁斯基《點線面》，吳瑪俐譯本，台北：藝術家出版社，1996年版，頁47。（Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Ch. Ligne, Ed. Française, Paris: Gallimard, 1991, p.67）

21 項穆《書法雅言》，見《中國書論輯要》，頁561。

(圖1-06)：姜一涵，〈少字書（空山靈雨）〉，水墨紙本，68×68 cm，2006。（姜一涵提供）



其人」，這裡我們來談一談他的書法創作。

姜一涵為台灣知名書畫家，他的中國古典書畫、文學根柢深厚，加上曾有十年的旅美研究生涯，因此對眼界和創作都持著相對開放的觀念與態度。晚年以來，姜一涵熱衷於書法創新與開發，書法改革基本是從傳統隸書的筆勢架構為切入口。他著眼於隸書線條上的變化，融入某種來自於字意的視覺繪畫性轉化，在間架布局間尋找趣味外，亦試圖求取個人藉由書寫所得來的、屬於創作當下的生命質感。從革新初期的〈萬古長空·一朝風月〉、〈門前青山雲占了·案上新詩蝶來矣〉和〈大風起兮·小雨飄來〉等三幅對聯書作，得以清楚感受姜一涵的書風古典中不失現代風味。而後期的創作承繼前述隸書架構的基礎，但更為著重視覺上的純粹結構，例如〈少字書（空山靈雨）〉（圖1-06）中的每一個字，都有著屋頂式的包覆，外滿內空，帶有濃重的空靈的美學觀，一派溫雅、脫俗，確是體現「書品即人品」的範例。姜一涵在書寫作品的線性構成中，所傳遞對傳統「空」的美學的認知，讓人從線的趣味和結構之中理解古典韻味與逸趣，毋寧是知性的。

## （二）漢字書法是「抽象藝術」

上節提及，書法是以文字為主體、線條為客體，在文字和線條的共構下通過視覺空間的建構來傳達書者的意涵和精神，同時在這主客體間，人們得以從書法黑白布局的抽象構成裡，悠游於文字的意向世界。然而值得注意的是，這裡說的「文字線條——視覺空間」和「黑白布局——抽象構成」兩個內、外在抽離的概念，都是站在西方觀點將「書法」拆解成「造型藝術」（l'art plastique）的元素後所做的詮釋。儘管在藝術理論的交互辯證下不無商榷的空間，然若以現今愈來愈多從西方抽象藝術解釋中國書法的狀況來看，自然有將問題提出並自我檢驗的必要。

對這個疑義，長期研究中國書畫領域的法國的中國藝術學者幽蘭（Yolaine Escande）意有所指地表示：「今日西方美學詞彙的歸類及構思方式，對中國當代或傳統藝術的語彙運用上，能產生何種作用？」<sup>22</sup> 她的質疑是有所根據及道理的，畢竟以她一個西方人的角度，看待東西方語辭間的（或可說是「文化間」的）互融現象，會有更為嚴苛的標準。這雖然是相對於古典式研究書法，一種當代較為普遍的研究方法學，但不容否認的，確有其嘗試解讀的價值。而到底，書法算不算是「抽象藝術」（Abstrait Art）？能否以西方的角度和眼光，來檢驗這脈中國古文明的文化遺產？

事實上，「書法是中國最偉大的抽象藝術」這種說法早已行之有年。自東西方交流進入二十世紀以來，西方人對中國書法的了解愈來愈深，真正明白書法不僅僅是一門藝術，更是一種人生態度的人也不在少數，例如曾任法國外交部長的作家馬勒侯（André Malraux, 1901-1976）便是一位道地的「東方通」，特別是對中國和日本的藝術，更是瞭若指掌，他曾形容中國書法是「中國文人生命的投射」（la réflexion de la vie de la lettré chinois），足見如他一類的西方文人，對中國文化已然有一定程度的認知了。

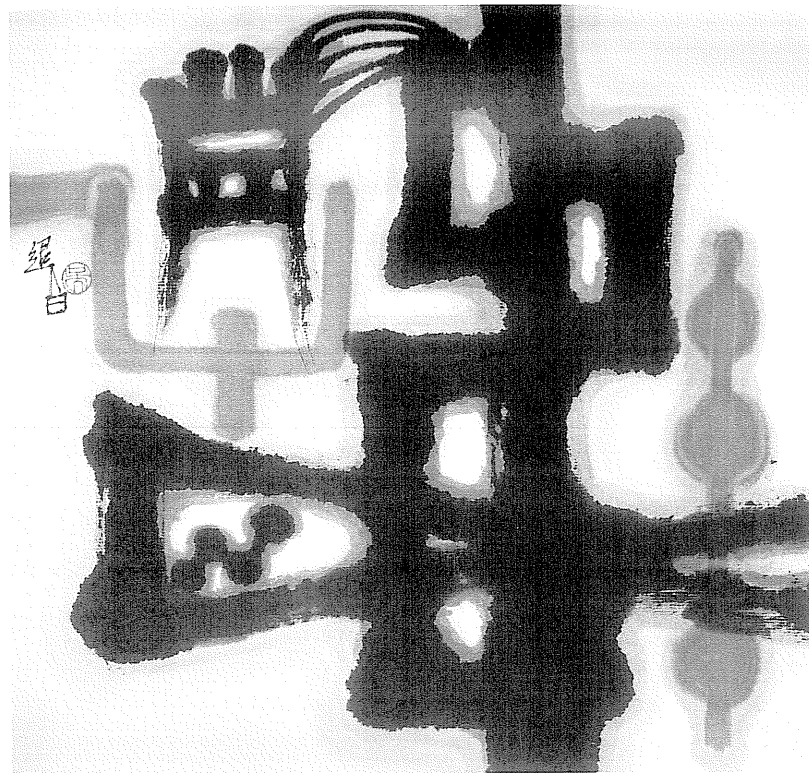
22 幽蘭（Yolaine Escande），〈中國當代書法之美術詞彙歸類及藝術的世界化〉，見《「國際書法文獻展——文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，台中：國立台灣美術館，2001，頁155。

但若從藝術的普世性觀點看來，用「抽象藝術」的角度來看待中國書法並無不可，因為畢竟藝術可以超越國界，只不過建立在「文字符號」基礎上所發展出來的中國書法，並不具備這種足堪普遍認知的優勢。因此，在某種以推廣為前提的觀點下，為了讓書法在全球化 (la globalité) 趨勢裡得以有再發展的空間，我們或許可以選擇不再「閉關自守」(l'enfermé)，而以較為中性且開闊的角度重新審視書法，提供書法藝術在當代生存的、更具優勢和競爭力的體質。

讓我們直接從作品中切入，談一談書法中的「抽象」問題，先從吳學讓 (1924-) 談起。畢業於與現代中國美術史關係緊密的國立杭州藝專的吳學讓，與黃賓虹 (1864-1955)、潘天壽 (1897-1971)、李可染 (1907-1989)、鄭午昌 (1894-1952)、傅抱石 (1904-1965) 和吳茀之 (1900-1977) 等大師有著一脈相承的藝術血緣關係，傳統功底自是深厚，無論在山水、花鳥、草蟲、鱗介等傳統領域均有所長，金石、書法亦見其才，若再加上晚年轉向抽象的強烈表現畫風，堪稱現代水墨藝壇中的全能藝術家。他的〈欲窮千里目〉、〈哮喘〉與〈母與子〉三件紙本水墨素材的作品，是書法還是水墨畫？弔詭的問題，必須從藝術家的背景去理解。

杭州藝專的藝術養成背景，使吳學讓無論是在教學或自我創作上，都帶有林風眠所影響的創作開闊度與古典文人的氣息；雖然是畫了大半輩子的傳統水墨畫，但在晚年突然破除傳統形式，將碑帖線性美學融入抽象畫作之中，作品亦書亦畫，空間感十足。在〈欲窮千里目〉裡，我們除了能明顯看出作品中的筆畫順序外，在線性元素的運用上已然相當成功，接近抽象畫作的表現形式。而〈哮喘〉(圖1-07) 這件作品，雖屬早年的風格 (約1976年)，意欲突破的意識之下依然灌注了「力透紙背」的功力，在類似生命底層原始活力的篆書線條下，建構出極具靈氣和空間美感的畫面，在以「書寫意識」為主體的創作中，展現個人高度的表現能力。所以，他的作品是書法還是水墨畫？或許，我們可以說他那是極具中國氣質的書法性抽象水墨畫。

再如任教於巴黎第八大學的華裔藝術家葉欣 (1953-) 的現代書法創作，便是將書法回歸到「書寫」的原始狀態之中，再藉由現代造型藝術的創作觀念，將書法的「書

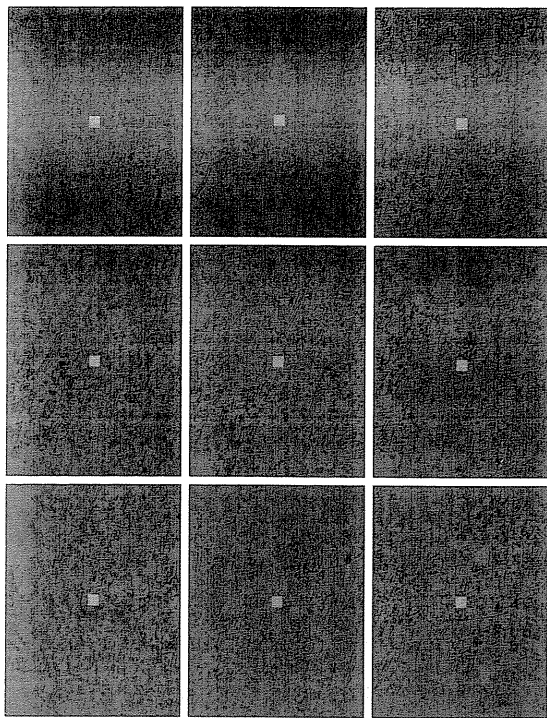


(圖1-07)：吳學讓·〈哮喘〉·水墨紙本·34.3×34.3 cm·1976-77·(吳學讓提供)

寫」原質與繪畫裡的「抽象性」原則融合。和諸多華裔藝術家一樣，葉欣在巴黎的異國生活促使他更加關注自身的母國文化，因此而投入中國古典書畫與西方現代理論對照的比較研究，並將研究與實際創作相互結合、互為印證，在漢字的線與線間，製造了一個既乍眼可讀又頗為抽象的模糊空間，開創了極具藝術張力，又相當特殊的現代書法風格。

他以波德萊爾 (Charles Baudelaire, 台譯：波特萊爾) 詩集《外鄉人》(L'étranger, 或譯：異鄉人) 為主體的書畫創作系列，借詩寄情、「憂傷與漂泊」(Moesta et Errabunda)，抑鬱中帶有一絲絲的浪漫，幽柔地傳遞出異鄉遊子的淡淡鄉愁；在變形的中文字體中央，押下仿造中國印章的朱泥紅塊兩旁，寫下一行銀白色的法文及落款，藉以凸顯兩種文字相遇之後的可能與衝突，和硬性接受異鄉生活文化的無奈。





(圖1-08)：葉欣·〈致波德萊爾書〉·水墨紙本·65×50 cm ×9·2000。(葉欣提供)

〈致波德萊爾書〉是葉欣從對詩的感受加以回應的長篇大作(圖1-08)；文中說：「我知道您是大詩人，卻讀不進您的詩。現在能讀一點原文，才明白為甚麼說詩沒法翻。我之所以這等要做沒法做的事，目的不在譯文，而在借您的詩，還我的魂，寫我的字；因為受了感動，想要證實一下人心的可通。」<sup>23</sup> 寄情，便是所謂「書寫」的原始狀態，和古人箋信所灌注的立即感受一般。

在〈致波德萊爾書〉中，葉欣傾倒了內心所想，如「我愛雲」(J'aime les nuages)、「憂鬱」(Spleen)、「信天翁」(L'Albatros)等，全一股腦兒地出現在這件作品裡；〈致波德萊爾書〉像是他創作的集大成，是他個人生命體驗的完整投射。仿若葉欣藉文寓情的：「倘若我們只有童年，留在童年，便不會感受到她的存在。童年離我們時日越遠，在我們的心頭也就越近。在壯年憂傷與漂泊的旅途，懷念童年時所受的溫存庇護，……」<sup>24</sup>

「波德萊爾詩」系列，已經讓葉欣在巴黎藝壇佔下一席之地，成為中國漢字現代書寫的代言，許多西歐地區的博物館、出版社、基金會、廠商都商請他書寫漢字<sup>25</sup>，足見他

這類的創作在西方世界已然被接受的程度。葉欣這類型將內心感性付諸書寫文字者，又如旅居紐約的已故華裔藝術家，也是大收藏家的王己千(王季遷，1907-2003)亦為典型。

王己千是江蘇吳縣人，為明代中葉名相王鏊(1450-1524)的十四世孫。王鏊為當世知名書法家，與沈周(1427-1509)、文徵明(1470-1559)、唐寅(1470-1524)相過從，於此奠定王氏家族在江南文人畫壇的地位。王己千一生努力嘗試將中國傳統書畫形式與現代藝術精神結合，從他的作品題目便可看出一點端倪。如兩件紙本水墨作品〈C. C. Wang Calligraphy #95022524〉和〈C.C. Wang Abstract #970701B〉，都是從書寫出發，風貌奇崛清新。前者筆風獨特，書寫意識甚強，創造出屬作者獨有的筆法，因此起名「C. C. Wang Calligraphy」；後者在以「草書」為底的文字之上，再覆以和草體相同的非文字流轉線條，並在局部間架構造之間敷染淡墨，企圖將原先的規矩草書形制打亂打破，將觀者的視覺引入「抽象」的境界，作品深具畫意。他是將水墨畫融入書法的典型，這類的「字畫」遊走於具象和抽象之間，在瀾漫天真的筆調下，達到融合古典文人書畫氣質與現代藝術觀念的目的，進而至臻返璞歸真的藝術最高境界。

吳學讓、葉欣、王己千，三者的書作都帶有一定程度的「抽象意味」，但嚴格說來，如果我們要用最為嚴謹的定義去檢視的話，只有吳學讓的〈哮喘〉一件作品稱得上是「抽象」。抽象的意義，首先應是「表現為一種悟性的工作，一種知性的工作，而不是感官的動作，也不是想像的工夫。……關於後者的說法，我們要特別注意，因為我們往往將想像的工夫與抽象的開啟，混為一談，認為一事。在藝術上，則有人往往認為抽象不過是一種象

23 摘錄自葉欣作品〈致波德萊爾書〉釋文。參考葉欣《書波德萊爾“外鄉人”》中法文版(Ye Xin, *Baudelaire, l'étranger, calligraphies*, Paris: You Feng, 1997)。

24 同前註。

25 葉欣為人題字的例子很多，譬如在1999年冬，瑞士日內瓦的奧林匹克博物館舉辦了一場世界各類競技比賽的展覽，活動中有一個中國部門，介紹了自古至今在中國出現的運動，展場中便是由葉欣為各類運動書寫毛筆漢字，並以水墨畫呈現一系列上述的競技情況。又如正值龍年的千禧年(2000)的農曆春節，巴黎「法雅客」書店(FNAC)委請葉欣為當月份的書訊、展訊，以毛筆寫下「龍」字，作為該月的應景促銷主題視覺意象。

徵，為想像的工夫所鑄成。」<sup>26</sup> 唯有吳學讓的〈哮喘〉是建立在對書法線條精義理解下，所「寫」出的抽象作品，所持有與憑藉的，便是「悟性」。而吳學讓的〈欲窮千里目〉，以及葉欣和王己千的現代書法創作，雖具有頗深的書藝質量與內涵，但若要以抽象論之，或許要成為一種玄虛的故弄，是在感官基礎上的文化想像罷了。不過這種抽絲剝繭式的苛探，多少要誤解或曲解創作者的原意，但對事實的釐清和東西方藝術理論的耙梳極有助益。

### （三）線性主義之希望與隱憂

現代書法的創作情態極為多元，有時讓人摸不清頭緒，甚至容易因為著重「創新」而使人幾乎忘記它是「書法」。前面提及的符號、線條和抽象，都是在為了方便理解、研究的初衷上，就造型藝術的各個美學元素去拆解現代書法，這種方式或許有獨斷之弊，然而卻能超越過去只待在「筆墨」、「心性修為」間打轉所帶來的研究瓶頸。對此，幽蘭也提出了極為有趣的看法：「……一方面，藝術範圍更加複雜與多變，各種藝術觀念的歸類和藝術作品的鑑定標準之間變得愈來愈無關。另一方面，若以某種藝術形式為準，藝術作品流通及接受方式的世界化，卻似乎愈趨統一，這種情形足以顯示，藝術將日益建立其彼此間的某種共性原則。」<sup>27</sup> 這類對現代書法表示既愛又恨的矛盾情節，在「現代書法」仍「妾身未明」的今天能夠被理解的。

書法會流入「抽象」解讀的主因是源自於它的線條，特別是當「漢字」無可被辨讀時，「線性」則成為書法的最主要發聲語彙。這類情況有二：其一是發生在外國人身上；當一個非受漢文化圈浸淫的觀者面對到漢字時，啞口無言實為正常，而漢字書法對他們而言，僅是「抽象符號組成的線條」而已，自然地落入一種不折不扣的「抽象藝術」框框——類似西方抒情抽象的作品。其二，便是在當代書法解構了過去既有的「書法規範」後，所產生的即便是中國人都無法判讀的作品，如同我們在前節論述過的「能指」和「所指」的問題一樣，如果書法的本質、氣質與精神（所指）能被理解，那麼現代書法作品所被關注的焦點只剩下「書法的外相」（能指），這個「外在的表相」便是此處所要

探討的書法「線性」問題。

從事現代書法創作，將焦點集中在「線條」是極為自然之事。自古以來，中國人一直不斷地在書法的線條上作討論，而古人更甚於今者，在於對書法線條的講究除了是在下筆的「結果」（線條）之外，更著重在書寫線條的「過程」（用筆）。「用筆」上的注重，在許多書論間談論許多，如唐代書論家張懷瓘曾說：

執筆亦有法；若執筆淺而堅，掣打勁利，掣三寸而一寸著紙，勢有餘矣；若執筆深而束，牽三寸而一寸著紙，勢已盡矣。其何故也？筆在紙端，則掌虛運動，適意騰躍頓挫，生氣在焉；筆居半則掌實，如樞不轉，掣豈自由？轉運旋回，乃成稜角。筆既死矣，寧望字之生動？（〈六體書論〉）<sup>28</sup>

「執筆」、「掣」、「掌」的穩當拿捏，才得造出好的「勢」和「生動」的字。古人對於線條的掌握，是建立在書家自身的「端正」上，屬於人心的修為，而這種人的質地投射所煉造出來的書法線條，蘊藏無限的生機與力道，這一直是中國書法最為人津津樂道，同時也最為神祕的部分。宗白華有段談論書法用筆和點線間的形容更是精闢入裡，他說道：

毛筆有筆鋒，有彈性。一筆下去，墨在紙上可以呈現出輕重濃淡的種種變化。無論是點，是面，都不是幾何學上的點與面（那是圖案畫），不是平的點與面，而是圓的，有立體感。……中國書家用中鋒寫的字，背陽光一照。正中間有道黑線，黑線周圍是淡墨，叫做『綿裡鐵』。圓滾滾的，產生了立體的感覺。<sup>29</sup>

26 見趙雅博《抽象藝術論》，台北：大中國圖書公司，1997，頁67。

27 同註22。

28 張懷瓘，〈六體書論〉，見《中國書論輯要》，頁177。

29 宗白華，〈中國美學史中重要問題的初步探索〉，見《中國書論輯要》，頁197。



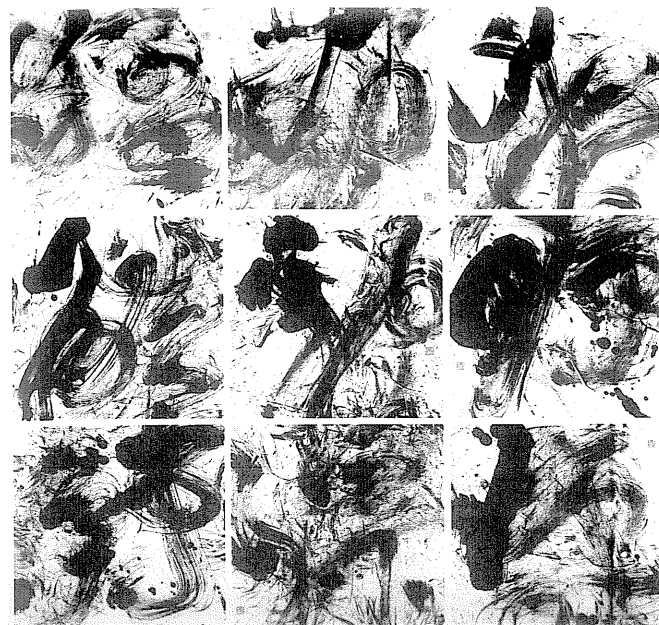
既立體、又有力道(如鐵)，這便是我們常在談論的「書法的線條」。然而，這種古典式的理解，似乎往往被現代書法創作者斥為老掉牙，而將其摒除在改革的思考之外。事實上，古典的「線性」美學，不僅僅是「書法的外相」(能指——線條)而已，如前所述，它同時是一種氣質與人格的修練過程(所指——精神)，改革者力求立即的改革「成果」，因此從「表相」修正，從「線性結果」立即改變，成為現代書法改革者的絕佳切入口。中國大陸近年的書法改革，有過度拓寬「書法」範圍、成為現代藝術的疑慮，這點容我們於下面章節再談。這裡，僅就台灣的「線性主義」新書法來討論。

台灣知名書畫家楚戈(1931-)，從原始時代的「結繩」符號中，發展出線性編織的

「觀想結構」書畫系列，展現了中國線條藝術的現代美學。由於深厚國學涵養的優勢，楚戈作品因而蘊藏豐富的文人氣質，予人極為深刻的印象。〈佛法綿長〉(圖1-09)這件紙本水墨書畫作品，便是他延續「觀想結構」系列風格的力作。畫面中藉著類似「莫比斯環」(Möbius strip)永無窮境環繞的筆意，將濃厚的東方禪味給表現出來，尤其是畫面正中央斗大的「佛」字，與王方宇的作品〈佛〉更是大異其趣。〈佛法綿長〉的創作情態，明顯是在線條上作文章，嘗試以排筆刷出現代趣味的「書」作，然而嚴格說來，在「製作」的創作情態上，〈佛法綿長〉應是「取字作畫」的水墨畫罷了。



(圖1-09)：楚戈·〈佛法綿長〉·水墨紙本·137×103 cm·2000。(楚戈提供)



(圖1-10)徐永進·〈原爆·性〉·水墨紙本·68×68 cm×9·2000。(徐永進提供)

台灣的「墨潮會」，是1970年代以降，在台灣「傳統書法變革」領域上衝刺最力的團體，其核心成員有徐永進(1951-)、陳明貴(1956-)、張建富(1956-)、廖燦誠(1950-)、楊子雲(1954-)、連德森(1956-)、鄭惠美(後喚名：鄭芳和)(1956-)、蔡明讚(1956-)等人。他們的創作噴發激進，透過創作、論述、展覽的以群體組織戰戰輪番上陣，其前衛的創作、激進的表現，在當時要與書法扯上關係並不容易；主要原因是由於當時台灣書壇的相對保守，「墨潮會」的改革的聲音不但難受重視，甚至遭到保守者的冷言批判，致使「墨潮會」在歷史上始終是存有一種被異眼看待、特立獨行的刻板印象。幸而「墨潮會」並未因此而屈服解散，反倒是愈挫愈勇，以致他們以更激烈的手法來發展新式的「現代書藝」；也由於他們的堅持，我們也才能在今日見到他們的成果，也才有千禧年以降「何創時」「傳統與實驗書藝雙年展」這類的創新表現出現。關於這批改革者的理念和評述，我們在後文中將會有專文討論。

也是「墨潮會」創始成員的徐永進，算得上是台灣現代書藝的鬥士。他長年從事現代書藝創作及推展，因其紮實的國學素養和完整的傳統書法教養基礎，融合近年崛起的台灣本土意識主流，使其作品流露出獨特的「台灣味」，展現既狂肆、草莽，又鮮猛、唐突的台灣歷史餘韻。徐永進的作品〈原爆·性〉(圖1-10)，用九宮格尺幅，以狂亂線條書

寫「狂、野、悚、動、勁、爆、猛、酷、辣」等九個大字；而以三大條幅組成的〈過台灣〉巨作，這件現代書法作品先以傳統、溫潤的筆調書寫《赤壁賦》，再將客家「渡台悲歌」中的悲愴文句，大筆狂草書寫「無人轉，目汁出；頭展去，火燒死；馬牛樣，來跪田」等巨幅大字。其中的美學意義如他自述的：「在儒雅／狂肆的書寫錯置中，激盪出鮮猛、唐突的書法新形式，以凸顯出由唐山到台灣，由農業到工商業，福爾摩沙不同於傳統中原的書法美學新觀點。」徐永進的作品愈到後期愈帶有一種狂肆奔放的台灣原鄉精神，在作品中處處顯露對台灣土地的深沈孺慕之情，算屬現代書藝家裡土地感最為深刻的一位。

中台灣藝術工作者黃圻文（1960-）和徐永進的創作原型極為類似，他所掌握的書法創作理念，也是著眼在「台灣意識」之上。黃圻文的創作媒材多元，在創作之外所從事文史田野調查和藝文撰稿，讓他的筆鋒處處見著他對台灣的深切關懷，民間性格因此深藏於他的各種形式創作之中。黃圻文的「墨書」<sup>30</sup>創作以隸書為主架構，嘗試以不同的民間藝術形式，如「板書」或「起乩」意識，融入書作之中，頗具台灣常民文化的質樸感。〈崇自然·尚天趣〉、〈穹高鳥飛·海闊魚躍〉、〈靜住思惟·寂滅涅槃〉等數件不同寫法的墨書對聯，線條中帶有樸拙的台灣味，然而他的這種「台灣味」和徐永進的「台灣味」全然不同，一個是與農村土地相涉的「土直」稚樸，另一個是和大海相爭、唐山過台灣的草莽驍勇，但都是台灣底層最基本的人的質感與精神。線條的趣味所體現的台灣精神，在這親和耿直和勇猛拚搏的巨大落差間充分展現。

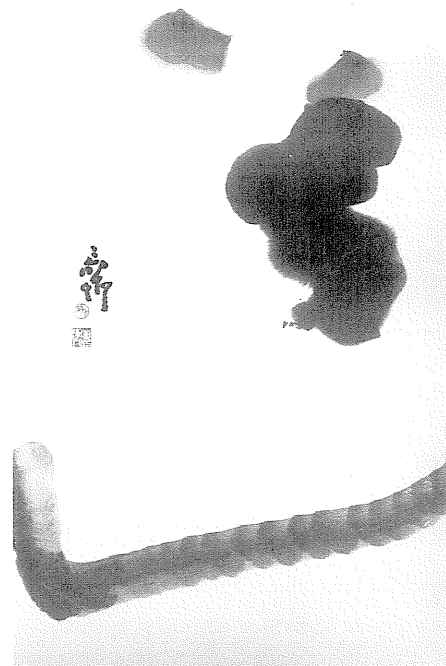
然而台灣文化藝術向來與社會底層的人的情態不同軌，一如徐永進和黃圻文的書作，是漁村的也好、是農村的也罷，是稚拙或是驍勇，都不屬於明清餘韻的「文人」型。而台灣青壯輩書藝家陳世憲（1967-），恰恰是相對於徐、黃二人的「文人」情態典型，是另一種不同階層的「台灣味」。

「北觀音、南白河」，一南一北都是台灣蓮花的故鄉，出身台南白河的陳世憲，蓮花自然成為他創作的根源。鄉間的孕養，大自然的蛙鳴、花香、泥土的芬芳……，都成了他創作的靈感泉源。藉由自然間的聲息，轉化成為書法意象的表達。他對書法的對待，是將書法投入純然創作的線條、空間墨色之中，把「寫字」視為如同心跳、呼吸一樣的

「簡單事」，自然生成。如同他藉以發跡的〈蓮〉（圖1-11）的系列，非但是家鄉白河的投射，也恰好是母親的名字；他通過書寫線條的過程抒發對「對象物」的寄情，以極浪漫的筆調書寫出蓮花的視覺意象。獨自佇行於田埂，望天邊之紅霞、吸田野之草香，陳世憲從大自然取材的書藝創作，有一種平實但深刻的生活感動。

陳世憲認為，從事書法創作必須要有紮實的書法底子，在對書法表現的形、質具備掌握的能力之後，才能進行現代書法創作，否則將無法達到「意象凝塑」，無法在現代書藝上有好的表現。他說：

這凝塑的過程有時很快瞬間即可決定，有時很慢，需用長時間去思考蘊（醞）釀，但有一個可確定的是：當靈感的完整性，強大襲來才決定作品的式樣，內在意象清澈之後，作品外在的樣貌意象才會純粹毫無雜質的呈現。意象的純度，考驗創作審美的力度是否緊密。所謂「無死筆」，是作品意象的純熟度，氣韻靈動具足，整個人都在這個氣氛當中，專注凝視的眼神都令人動容，故「用志不紛，其凝乃神」。<sup>31</sup>



（圖1-11）：陳世憲，《蓮》，水墨紙本，112×70 cm，1999。（陳世憲提供）

30 黃圻文對「墨書」的特殊定義，參見其文〈心也正名乎！——淺談「書法」、「墨書」名實之認定與區隔〉，刊載於《南方藝術》雜誌，第20期，1997，頁62-64。

31 參見陳世憲〈論書法創作的意象凝塑〉，見國立台灣美術館《「國際書法文獻展——文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，頁186。

因此在多變的構成、形式之下，均能看出他在線條上的專注神情，極富儒雅的浪漫氣質。

由以上的案例不難想見，「線性主義」在現代書法創作上的要角地位。線條，或許可為新式書法發展帶來一線希望，提供當代藝術工作者另一種極具現代思維的反省空間，然而，最終的創作成果，還是取決於創作者的基本位置與看待「現代書法」的角度。一如徐永進、黃圻文、陳世憲的創作，在線條上掌握的能力尚不談，基本態度是值得肯定的，他們將這種古老藝術的表象更替，並注入了符合當代生命的新意，就像徐永進所追求的「福爾摩沙不同於傳統中原的書法美學新觀點」般，其精神是值得鼓勵與肯定的。

此外，如楚戈一類的現代書藝創作，即便他以「結繩」提出對線條的新觀點，也造就了他個人的特殊藝術風貌，但他在線條上的「新開發」，嚴格說來已與傳統「形質兼具」的美學價值相異，往西方對「線條」定義的一方走去，因此僅具「形」而未有「質」的相對融入。「觀想結構」的「結繩」糾結線條，正中了宗白華說的，像是「圖案畫」、是平面的、不具立體感的，「是幾何學上的點與面」，如此，書法的改革則易流於「書法水墨化」的隱憂，最終與「書法」分道揚鑣。「形」、「質」的相對掌握，書法表象和內蘊精神的吻合，「能指」與「所指」的相互關聯，這恐怕是在直觀的創作之外不得不慎、不能不察的重要思考點。

### 三、「視相的交迭——媒材」與「頸項的衝破——觀念」

筆、墨、紙、硯，是最為基本、也最古典的書法創作素材。軟筆（毛筆）的使用、宣紙的選擇，建構出中華文化著重內蘊思考的美學。毛筆所發展出的中鋒、藏鋒、圓筆、方筆等線條變化，使漢字書法至臻世界藝術史中極高的地位。然而筆墨紙硯在今天的使用上，或多或少被詮釋為帶有母體文化眷戀的情懷，「筆墨紙硯」因而被視為改革的阻礙，加上近一世紀來現代水墨畫的蛻變、成形，多少也給現代書法創作帶來某種程度

上的啟示。

現代書藝創作者將素材的選擇規範為一類「革新」的思考，創造出另一種全然不同於古典的視覺趣味與感受。而藝術的現代化、全球化趨勢，將「藝術」的範圍擴大到「無所不可」，甚至是難以理解的地步，這個風潮卻解放了長期框架書法的僵化思維，開發了書法現代化的無限可能。在現代藝術氛圍的激盪下，部分書法創作者從原本放棄傳統的「筆墨紙硯」，進而到從西方「觀念藝術」的角度重新去思考：什麼是「書法」？他們或是受到西方抽象藝術的刺激，或是期望回歸「書寫」的本質，或只是藉「觀念藝術」重塑他們所欲以完成的「現代書法」，無論是對古典的質疑，還是書法新格局的開拓，都有值得討論的空間和思考的價值。

#### （一）現代藝術氛圍的激盪

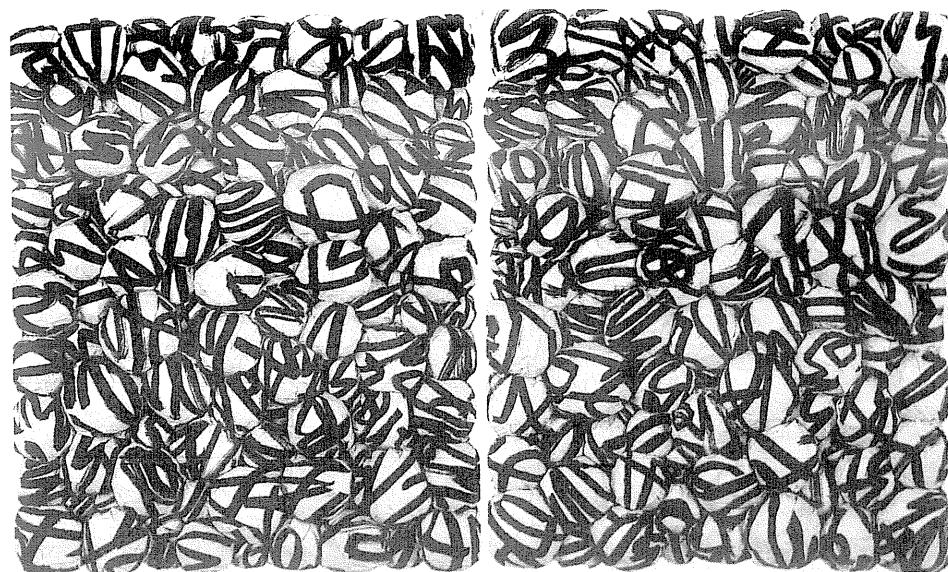
一如先前的討論中我們所闡述的，現代書法創作所著重的「革新」的訴求，多半是站在革除既有形式、思考之上，因此我們不難歸類出革新主義者亟欲革除並欲以取代的目標所在。譬如說，前面所提過的「文字符號」、「線條規矩」、「抽象性」等，事實當然不止於此，能如何創造全新趣味的視覺景象，相信絕對是現代書法創作者無所不用其極的最高生存宗旨。「只要能創新、能具現代性，沒什麼不可以」，彷彿座右銘般，時時地叮嚀著他們，給予他們往前的動力，日本前衛書道源起如此、中國大陸的現代書法發展如此、台灣的「墨潮會」能站得起來也是如此。

然而歷史寫得清楚，改革者的寂寞不會是永久的，且並非沒有跡象可循。劉國松在1960年代為改革水墨畫所作的努力眾所皆知；他為改革而改革的旗幟，愈是舉得高，最後只有迫使將自己徹底面向「反傳統」一途。對當時的他而言，要完全地去弱除弊邁向現代，唯有揚棄已經「老舊」的所謂「傳統」與「過去」；他認為，造成今日國畫的敗相，最為根本的就是「工具」。「筆墨紙硯」已經使用了千年，工具使用的觀念已不合時宜，若不從此根源著手，是難以再開拓新局的。因此，他提出「中鋒」為害的說法，而要求革「筆」的命、革「中鋒」的命，因而選擇印、染、拓等「非筆法」的技法來取代用筆，選用

製作燈籠的粗麻紙取代宣紙，以此徹底顛覆「古典」，完成「革命」、完成「現代」。縱使看起來過去劉國松的手段似乎過於激烈，且也有為數不少的保守主義者大加撻伐，但如今站在「創新」的角度上看，歷史終究是給予他們肯定的。這對現代書法的運動型人物來說，有著巨大的鼓舞，且具有重大程度的宣示意義。

劉國松一輩人物肇始了現代水墨畫，對書法現代化的開創極具啟示作用，因而從媒材著手的改變，成為創造現代書法的手法之一。然儘管如此，對大多數人來說，捨棄「筆墨紙硯」的古典素材是極為困難的，因為「筆墨紙硯」所代表的，不僅僅是一種書法的材料，而是這些材料本身所背負的文化語言，以及人們對這個文化難以割捨的情感。換言之，文房四寶所散發的意義，在於：這是中華文化、是中國藝術的精華。因之，試想，當一個從事「漢字書法」的創作者，如何能輕易棄捨這類藝術的傳統素材？如何能輕言離棄「漢字書法」的深厚文化呢？如此推衍便不難理解，能放棄與「書法」相連的「筆墨紙硯」者只有兩種：一是混合媒材，但仍在一定程度上與「筆墨紙硯」產生聯繫；另一種，便是爭議性頗高、端看觀賞者的角度決定它們是否還是書法的似書非書的「書法」作品。

美國知名漢字書法家、篆刻家的 Stefan Arteni (艾太宜, 1947-)，便是利用古典書法的「筆墨紙硯」作為基底材，然後敷以薄彩進行創作。筆名「狂仙」的艾太宜早年曾追隨日本書法大師習書，加上其羅馬尼亞裔的背景，讓他的學習歷程跨越歐、美，也因精通多國語言，故在藝術史學研究得以學貫古今與東西，其作品也因此顯現了開闊的格局。以〈神品不滅〉、〈悠然心自得〉、〈長蘆起秋聲〉、〈不生(不)滅〉、〈酒〉、〈無〉等作品為例，均延續書法以線條為主的格局，並融合了自身的歐洲傳統精神，以混合拓印和水墨暈染、上彩作效果，展現歐洲式的抽象風情。艾太宜是一種典型，即便他的作品乍看之下極類似抽象作品，但和在前文「符號」一節時所觸碰的問題一樣：「書法創作縱使作品所使用的『文字』幾乎不可辨認，……而我們從他們書作表面配合釋文加以推敲時，作品中的『文字』是『呼之欲出』的」(章壹·節二·二)。可見得艾太宜的創作情態依然古典，只不過他在媒材的使用上，態度較為開放而已。



(圖1-12)：王南溟·〈字球組合〉，水墨紙本·框箱·100×120 cm·1999。(王南溟提供)

和艾太宜相比，出生於上海、為中國當代極受矚目的美術批評家、藝術家王南溟(1962-)，在選擇材料的觀念上卻是前衛許多。有趣的是，艾太宜畢竟還是個西方人，從「真正」較趨近「書法」的角度看，他卻比王南溟還要來得「中國」。王南溟是大陸現今重要的批評家之一，筆鋒尖銳、文辭犀利。他的「類觀念性」裝置作品〈字球組合〉，旨在提出「平面性書寫的文字(線條)關係被割斷、消解，最後又在字球之間偶發出另一種關聯」(創作自述)的質疑。也許是王南溟長期從事觀念性書法藝術，以致他的〈字球組合〉(圖1-12)作品予人一種和當代藝術高度神似的辯證感。

〈字球組合〉是一個系列之作，多半以空間裝置的方式作為展出形式。當我們趨近觀看王南溟的「字球」時，眼前的宣紙上以毛筆書寫線條、水墨暈染的視相表達，似乎王南溟和「筆墨紙硯」仍有所牽連，然而實際上在他將所有書寫過的紙張撕毀的那一刻起，所有的藝術歸類在他身上全部重新洗牌。意即：當王南溟選擇將「書法」從平面轉變為「動作」時，他作品的美學意義已然全部改變，成了不折不扣的「觀念藝術」。至於後來他對紙片的再加工成為字球、以框箱型式安裝固定……，這些後續的「製作」，以及對「結果」(作品)的再解讀，都只不過是第一個「動作」(觀念)的再延續而已。

如此看來，王南溟和當代藝術的距離似乎遠近於書法，顯見材質與否對這類藝術家已經是「不是問題」的問題了。這應驗了在本小節一開頭我們所提的，「筆墨紙硯」所代表的不僅只是書法材料，而是這材料背後所背負的文化意義。當「筆墨紙硯」在書法上被背叛了，那麼是否就代表中華書法的蕩然消散呢？

## (二) 藝術全球化的滲流

王南溟的例子，引出了一個在當代極為要緊，也已經是不得不探討的主題：觀念性書法。觀念性書法和媒材的改變有著極大的關聯，事實上我們是難以將其劃開討論的，多半選定不同媒材的創作作品，其本身便已經帶有極強烈的觀念性因子，這裡我們就先「媒材」再舉個涉入「觀念」的例子。

「色彩」，一般而言是屬於解讀美術領域作品時，我們所經常去拆解的繪畫性元素。就「色彩」來論「色彩」所影射的感覺、傳達的物像，是在造型藝術裡最為常見的做法，然而對「色彩」所引發的觀念，或「色彩」自身的意義，並不是被關注的重點。換言之，「色彩」在藝術中所扮演的，多半屬於陪襯的配角角色而已。

中國藝術對於色彩的注重，除了較屬於官家、宮廷品味的重彩一類之外，在主流的文人書畫系統中，「色彩」是被當成一種「概念」來理解；「墨分五彩」已經宣告了中國藝術的哲學性的美學傾向。「光」在三菱鏡底下被分解的「紅橙黃綠藍靛紫」，是完全外來的科學性理解。但是莊天明(1954-)卻以書法表現這「七彩」自身的「文本」概念，創作了「赤橙黃綠青紫」系列。(圖1-13)



(圖1-13)：莊天明·「赤橙黃綠青紫」系列·水墨紙本·67.5×67 cm×6·2000。(莊天明提供)

在大陸的現代書法領域，莊天明也屬於運動型的人物，是中國現代書法「蘇州無錫派」的創立者。莊天明擅長以傳統功力來表達現代精神；他的「赤橙黃綠青紫」系列創作，便是以書寫文字本身的字義，轉化為視覺感官呈現。如系列之二的〈橙〉和系列之六的〈紫〉，在這些「全無半點墨」的「紙本水墨」作品中，莊天明直接以橙色寫「橙」字、用紫色寫「紫」字，刻意配合色彩書寫該「色」的字，同時傳達了「文字」的字義和意象。「文字」不再只是純粹的「符號」，「色彩」也不只是藝術裡的附加配件，而是可以自我發聲、表情達意的藝術語彙。這類的創作，開放了文字僅能以「符號」存在的禁錮，頗具現代思辯精神，更要緊的是它開拓了「書法」的傳統思維，提供了我們在思索「書法」該如何「現代」的一個極具價值的方向。

以色彩概念涉入書法之中，其實莊天明並非第一人；1970年代時，台灣的史紫忱就已經提出過「彩色書法」的創作觀念，但史氏一類創作情態與內涵和莊天明所涉及的內容不太相同，莊天明以色彩指涉字意，史紫忱的色彩是屬於創作上純然的素材選用問題。關於史氏以彩色作書的形、質內涵，將於本書嗣後會有深入的討論。

近百年來，西方藝術自達達主義(Le Dadaïsme)以降，在「拓展版圖」的過程之中衍生出許多新式的藝術表現手法及觀念，方興未艾的觀念、裝置藝術(Installation Art)風潮，幾乎席捲整個世界藝壇而成為主流。世界的全球化除拉近東、西方距離之外，同時也因文化界限的模糊、思考模式的漸融，而使人感受到自我文化主體性的不確定感，而最終不禁令人疑惑：到底什麼是「我」？「我」的價值、「我」的文化在哪兒？如此的強大感染力滲入所有媒材的藝術表現之中，當然，也包括東方既有的水墨和書法。當水墨畫幻變成「裝置水墨」、「觀念水墨」時，那書法呢？

古典書法的所有思考，一如前面我們所提過的，可辨識符號問題、線條用筆、抽象結字構成、新媒材使用……，一旦碰上當紅的現代藝術時，這一切似乎突然變得落伍，以致部分原先從事傳統形式創作的藝術家出走，遺棄堅守了十多年、數十年的領域而迎向觀念、裝置藝術。如此情形屢見不鮮，這其中問題環節和心理狀態頗令人玩味。

好比擅以觀念為創作主體的朱青生，其現代書法作品便極具觀念性，和達達主義



(圖 1-14)：朱青生·〈仿顏真卿《祭姪稿》〉·油彩·麻布·250×250 cm·2000。(朱青生提供)

的顛覆實有異曲同工之妙，頗能稱為「書法達達」。在作品〈仿顏真卿《祭姪稿》〉中，朱青生的創作觀念是以「清除創造」為目標，是對「藝術即創造」的質疑；換句話說，老朱的「創作」是「無創造」創作，他的「創作」就是「沒有創作」，這種不帶藝術家個人觀念而絕對中性的做法，其實便是西方「觀念藝術」的典型手法之一。〈仿顏真卿《祭姪稿》〉(圖 1-14) 是藉由「一點創造性也沒有」的機械性臨摹，「描紅」顏真卿《祭姪稿》的其中某個殘缺字的局部，然後將這「描紅字」以紅色油彩在麻布上放大數百倍，變成一件抽象大作。如此，朱青生表面上藉由「描紅」這個動作復古了(因他臨摹了古法帖)，但是他卻「無創造」，這便是朱青生的「觀念書法」。

此外，朱青生的北大門生劉超(1972-)，原學的是理科，但以他數理方面的專業背景，試圖用另一種角度審視書法；以其電腦專才，設計出一套能讓電腦自己「書寫」的軟體，藉以反思書法的傳統意義。他的〈臨顏真卿《八關齋會報德記》〉，便是要質問人們在今天如此資訊發達的社會中，對電腦的依賴日漸升高的同時，我們是否思索過：既然人的文明已然被機器所掌握或改變時，機器印製的「電腦書法」會不會取代傳統的書法呢？電腦軟體所「寫」出的「書法字」，是或不是「書法」？這種以電腦資訊工程為背景的多媒體「數位藝術」(Digital Art)，在千禧年之後逐步盛行，也因此提供了當代書藝全然不同的表現與內容。

書法領域的現代化腳步，在台灣是相對保守的，因此，當我們找到以「文字」(或書法)變化成為觀念藝術與裝置藝術者，如享譽國際藝壇的徐冰(1955-)、谷文達(1955-)一類的藝術家，確實有其困難。這點可以在張頌仁(1951-)策畫的「文字的力量」(1999·國美館)展覽中發現，台灣的藝術家對從「書法」所出現的思考其實相當「冷感」，即便是由傳統書法思考出發、衍生的「觀念書法」，似乎也都不感興趣。相形之下，大陸藝術家的前衛性格顯然是十分激進的，朱青生、劉超二人外，在中國大陸還潛藏了不知多少的徐冰和谷文達、朱青生和劉超。當然，對於此類「書法」的看待絕對是見仁見智，況且照幽蘭對此的認定，已經明白指出那是「屬於中國當代藝術的現代書法」<sup>32</sup>時，我們所要積極思考的，不但除了「書法的出路」之外，恐怕得花更多的氣力去謹慎預防或細心解讀「書法的出軌」才是。

### (三) 現代的質疑與古典的重塑

機器的「電腦書法」出現了，「現代書法」的腳步似乎跨越過大，浮弊、輕忽、隨意的結果，讓人不禁懷疑「現代書法」的適切性，這時傳統書法的美學價值相形彰顯出它的珍貴，畢竟，有所「傳統」必有其「老」，但「老」卻不一定是「落伍」的同義詞。由此我們發現，「現代」的衝撞中有需要質疑之處，相對的，「古典」的改造中也有其重塑的價值。

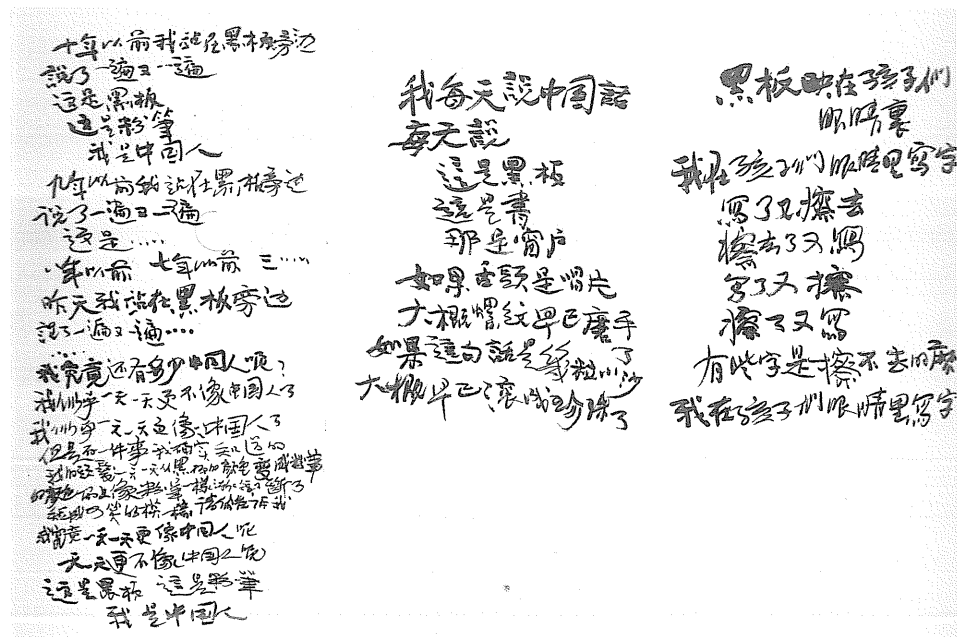
旅法逾半世紀，在世界華人藝術、思想圈中德高望重的熊秉明曾於《中國書法理論體系》揭櫫：「書法是中國文化核心的核心」，足見熊秉明在文化整體的框架下對書法的推崇程度。他的書法「改革」並不明確，但我們卻看得出他在書法創作上確是有所深刻的體認與思考。1985年熊秉明於台北「雄獅畫廊」展出「展覽會的觀念——或者觀念的展覽會」，他以海報式書寫新詩，將書寫文字和展出空間結合；他認為文字不再只是文字本身，文字的拼湊可成為圖畫，擴大了書法的概念和視野。

<sup>32</sup> 同註22。



在法國的大半生中，熊秉明從事哲學思考、精研中國書法；他在巴黎東方語言學院中文系任教期間，教授中國哲學、書法，是在西方大學院校中開設中國書法課的第一人，今天整個歐洲學界對中國書法的認識，熊秉明的影響深遠至極。

在「展覽會的觀念——或者觀念的展覽會」中，熊秉明寫了一組〈《教中文》組詩〉，用的是傳統的紙本水墨，但是是以西式的寫法由左至右書寫，突破了傳統由上而下、由右至左的書寫方式，線條之中飽含生命經驗的體會，以及書寫當下的激昂情緒。〈《教中文》組詩〉（圖1-15）寫的是熊氏在歐洲教中文漢字時，在異鄉異地對自我身分的感懷，讀來令人感受十分淒清：



（圖1-15）：熊秉明，〈《教中文》組詩〉，水墨紙本，138×69 cm×3。（山藝術提供）

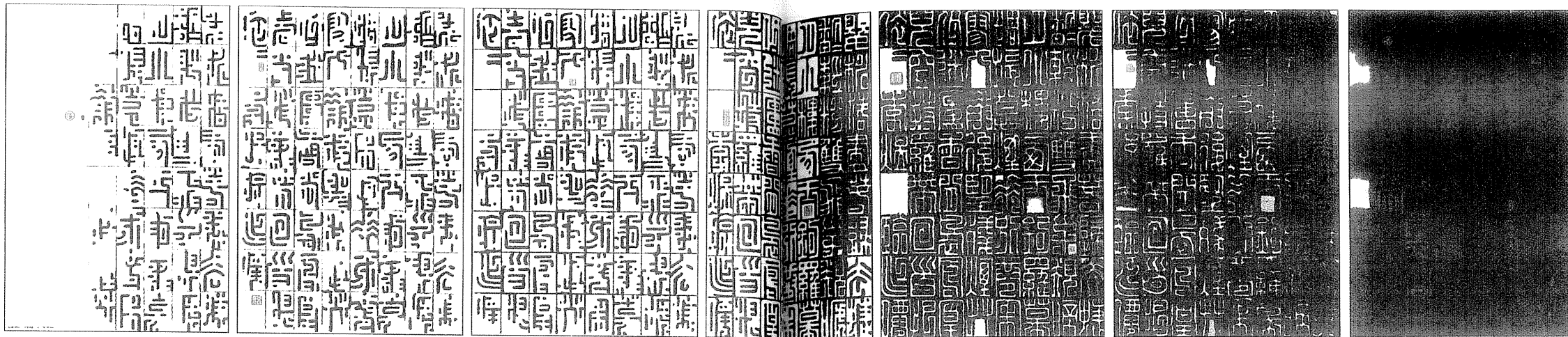
十年以前我站在黑板旁邊，說了一遍又一遍：「這是黑板，這是粉筆，我是中國人。」九年以前我站在黑板旁邊，說了一遍又一遍：「這是……」八年以前、七年以前、三……昨天我站在黑板旁邊，說了一遍又一遍……，「……」我究竟還有多少中國人呢？我似乎一天一天更不像中國人了，我似乎一天一天更像外國人了。但是有件事我確實知道的，我的頭髮一天一天從黑板的顏色變成粉筆的顏色，而上像粉筆一樣漸漸、短短、斷了！短成可笑的模樣。請你告訴我，我究竟一天一天更像中國人呢？一天一天更不像中國人呢？「這是黑板，這是粉筆，我是中國人。」

書法藉由書寫成為創作者傳遞情意的表達手法，不僅僅是書寫的內容、形式是現代的，文字本身的線條，也記錄了作者當時的情緒。〈《教中文》組詩〉明白告訴我們這點，意識的現代，可以成為重塑古典的參考依據。

熊秉明感人的書作，同樣但不同質的出現在同是華裔旅法藝術家王華（1953-）的身上。旅法三十年、專職藝術創作的王華，和葉欣、熊秉明一樣，將對家園的思念轉化為藝術創作的泉源。這個所謂「家園」，事實上並不是真正的「家」，而是內心所遙指的「那個地方」——那個「我來的」、有中華文化的地方。人隔了一段距離，看事情容易變得客觀，當「遙想」昇華為一種「信仰」時，思考容易變得純淨，此時的創作便是直指內心的純粹而令人感動。因之，王華長期在致力於中華文化的現代性開展上思索，特別是書法，他對書法的現代化做過無數的實驗，創作力驚人。王華創作紛雜，但卻不失一體的美學，在其多樣性的書法創作中，便可看出他在文字空間結構上的靈活度與敏銳度，和屬於生命底層原始的生猛活力。

〈李煜《臨江憶》〉（圖1-16）是王華堅持紙上水墨創作的現代書法結晶。由右向左過渡的書寫，在水墨比重上的拿捏不同；這裡，王華置入了他極為擅長的金石結構組合，從古漢印的繁複斑駁到字體的隱沒，像出水的過程，虛虛實實，王華稱之為「太極書





(圖1-16)：王華·《李煜《臨江僊》》，水墨紙本·100×69 cm×7·2000。(王華提供)

法」，以此做為他現代中華書法所應具備的理想實踐。〈李煜《臨江僊》〉，是形式的現代，也是意識的現代，是另一種重塑古典的新型態。

在經過對世界各地、各種各樣的現代書法創作狀態的簡述後，最後之所以舉出〈《教中文》組詩〉和〈李煜《臨江僊》〉二例，是意圖在這「現代書法」點將錄的最後，為「顛覆傳統」或「重塑古典」做出一個較具當代意識的註腳。畢竟，要將當代書法的新面向完整呈現是幾乎不可能的，但在有限的視界範圍中，或許我們可以找出一些共通，那可能是稍嫌保守的，也可能是過度前衛先進的。總之，「改革」是必然，「現代」也應該，但若一如平原走馬、漫無標的地「衝」，一旦出了界，別說是改革，恐怕有將自己逐出家門的危機。這便是本書一開始，我們所要質問的：「書法藝術的本質經過所謂『現代化』的衝撞之後，『現代書法』究竟是完成了『發揚傳統』的『時代使命』，抑或是揚棄了傳統，另創新局？」是從事書法現代化藝事，所必須面臨和思索的關鍵議題。

### 第三節：他山之石——以古干為例

作為本書的「泛論」，已於前文先將現有的中、外藝術家的書藝創作做了簡要的敘述與提問。這裡我們再以已具備「現代書法」體系（甚至是歷史）的大陸標竿藝術家，有「中國現代書法之父」譽稱的古干為例，從「他山之石」的借鏡觀點，為往後即將鋪敘的台灣當代書藝暫起個相互對照的參照起點。

古干是中國「現代書法」誕生的標誌人物；1985年，北京中國美術館舉辦了全中國史無前例的「中國現代書法首展」；此展集合了大陸書法界中包括王學仲（1925-）、王乃壯（1929-）、黃苗子（1913-）等含括老、中、青輩向現代跨步的書藝家，而古干就在其中。古干之所以是「現代書法」的標竿人物，原因在於他不但是「中國現代書法首展」的發起人之一，同時還在展覽當時同步成立的「中國現代書畫學會」中當選首任會長。古干的作品馳名中外並為大英博物館、德國科隆博物館等公、私立藝術機構所典藏，經常受邀赴各國開展，並到歐洲多國講授「現代書法」，對中國大陸的「現代書法」的奠基有著重大的貢獻。

「現代書法」，是一門近半世紀來中國藝術史上最具有歷史跨步、最富民族特性，卻也最具爭議的當代藝術；它不但是以深厚的古典長河為基石，同時融會了當代藝術家的

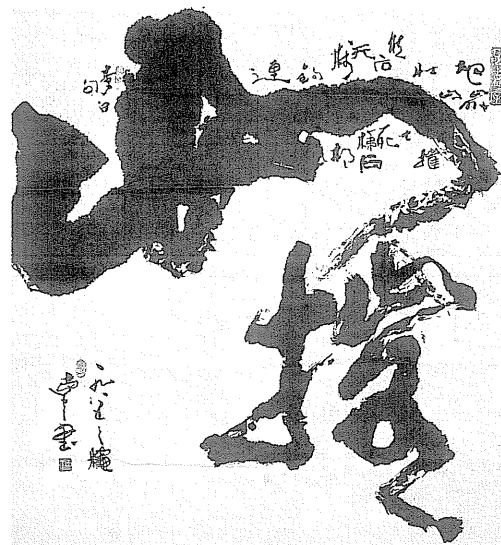
生活反思，是近代東西方藝術交匯下所擦出一道絢爛而璀璨的火花。循沿藝術的發展軌跡觀察，會有種加法式經驗累積，如伏流般地在文化史脈絡中運行的理解；文化積澱所依循的，是這種世代人的智慧堆砌，是對當下生活的反映和投射，藝術如此生成，歷史如此載記。「現代書法」既是成因於對傳統的反動，卻也是樹立在古典成就之下的一種文化基因改造的成果。古干嘗言：「現代書法是相對於古典書法而言的。古人以古人的感情作書，現代人以現代人的感情作書，如此而已。」

### 一、東徵西引的《古干三步》

自千禧年前後起的數年之間，當大陸的「現代書法」已逐步趨近當代藝術，出現如徐冰（〈天書〉、〈析世鑒〉）的偽漢字裝置、谷文達的頭髮裝置（「聯合國」系列）、邱志杰（1969-）的觀念與行為書寫（〈重複書寫一千遍《蘭亭集序》〉，1990-95）、張強（1962-）的「書法蹤跡學」行為藝術、洛齊（1960-）的「書法主義」等等的表現時，「現代書法」已然走入了第二個階段：當代書法——作為當代藝術的書法。

對書法的當代性轉換頗有心得的深圳書藝理論家吳味，以西方現代主義和後現代主義作為比擬，將書法現代化之後的表現區分為「現代書法」和「當代書法」。吳味指出：「當代書法的生成依賴於觀念的形式化（視覺化），即當代書法只有當其觀念成為形式的觀念，當代書法才能成立。」吳味指涉的「當代書法」基本上是以觀念為主導的，它統攝了所有將書法元素化、現成品化、裝置化、行為化及其他相對小宗的表現型態（如：雕塑化、電腦化、影像化、網路化、聲響化、建築化、大地化等等）。<sup>33</sup> 和吳味洋洋灑灑所定義出的「當代書法」，1980年代以降的「架上」「現代書法」隨之被歸入現代主義範疇之下，而成了「傳統式」的「現代書法」。

儘管如此，隨著「當代書法」因觀念、形式、內涵的難度和複雜度，普遍使得觀眾產生欣賞的障礙與困惑，因此在脫離傳統包袱的前提下，古干之輩的「現代書法」還是廣泛地為人所接受，無論創作者或觀賞者。一如當代藝術的險怪、驚駭、奇襲與謀略讓人



（圖1-17）：古干·〈山推〉，水墨直紙，100×100 cm，1985。（新苑藝術提供）

不知所以時，多數人選擇轉而回頭尋找傳統繪畫中令人感動的因子，試圖重新喚回對藝術（或美術）的熱情一般。

古干的創作是「現代書法」的典型。「現代書法」的創作主體多半鎖定在視覺的變革上；從少字書寫、著重墨趣等特性中，不難察覺到借鏡日本「前衛書道」的痕跡，以及西方抽象主義繪畫的啟發，古干在1985年「首展」時所提出的〈山推〉（圖1-17），鉅力萬鈞的氣勢和結構，便是當時力圖掙脫傳統的典型。儘管挪用了東、西藝術史的名詞，使學理上產生了部分如「是否以西方現代藝術的標準審查中國書法」的疑慮，古干面對東西方藝術的交融仍是躍躍欲試，一切以創作為依歸的前提下，摒除考古性藝術史理路的無端限制。

古干一手執畫筆，積極入世地探索現代派書法的可能，另一手振筆疾書，將自己對「現代書法」的理解，以文字作系統性的記錄和整理，先後所出版的《現代書法構成》、《現代派書法三步》、英文版《現代書法三步》和《古干三步》等著作，便是將多年鑽探「現代書法」的「自悟的軌跡」，用作品排鋪的方式與讀者分享其心得和體悟。

<sup>33</sup> 吳味，〈現代書法：從現代主義到當代藝術〉，收錄於《「2001現代書法新展覽——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，2002，頁106-108。

在《現代書法三步》中，古干開宗明義地揭橥了「知技法、通萬物、見本性」是進入「現代書法」的三步，依序在理智、形象、靈感三種思維的揉煉下，達到以性靈感知藝術的終極目的。這樣的「三步」，似乎不僅適用於理解「現代書法」，它甚而廣披視覺與造型藝術範疇的任何一種創作皆是得宜；然而，這裡卻出現了頗為蹊蹺的問題：一個關於「通萬物」的闡釋。古干將「通萬物」界定在「形象思維」的層面上，換言之，古干「現代書法」的著眼點是建立在界分形下議題的基礎點上的。

《現代書法三步》(圖1-18)書裡的第二篇〈通萬物〉，百餘篇幅關於中國書畫線性藝術美學的比對和探討，含括了古、今與東、西的書法、繪畫、篆刻、雕塑、舞蹈、建築和設計；有畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)的「公牛」從具象到抽象的造型演變，和「牛」字由具體而象形的文字演化過程的對照；也有日月、陰陽、黑白、點線等造型藝術對偶概念的探求。〈通萬物〉篇，無一不是試圖通過無數形下造型的認知，達到形上精神感通(見本性)為目的的。這個切入點，足以作為通向論證古干藝術方便之門的鎖鑰。

對於書法字象的掌握和感知經驗，古干曾舉東漢學者、書家蔡邕(132-192)在《筆論》的名句作為立論的根據：

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，若利劍長戈，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。

古干認為，這一長串「引譬皆得形象」的「若」字的意涵是關鍵點，「書法並非鳥之形，亦非蟲、非山、非樹之形，『若』而已」。掌握好



(圖1-18)：古干·《現代書法三步》書影。  
(台北：典藏藝術家庭，2005)

「若」的分寸，那麼「『寫山若山，寫水若水』，那將是地道地體現了古典精神，或許還可以形成一種新的古典主義。<sup>34</sup>大陸知名美學家金學智(1933-)對蔡邕的這段話，之所以不斷地被後世引錄和闡發的創作心理，有著下面這段準確而精闢的論述：

這一「若」的系列，這一「入其形」、「有可象」的要求，對於書法家的創作來說，在主觀上，可促使注意活化筆下整體的線條形象和藝術的空間意味，使書法作品體現出「違而不犯，和而不同」(孫過庭《書譜》)的美學要求；在客觀上，又可能適應鑑賞者泛象形的意象接受的習慣、模式或要求，拓展審美的想像空間，啟迪自由的接受心態；然而更重要的是，應該看到這段在古人深入人心而現代書法美學頗難解釋且又迴避不了的書論，是那樣地言簡意賅，涵蘊豐饒，是那樣地寬泛靈動，近而不浮，遠而不盡，它對鑑賞者可說是意象接受的一個頗佳的寬泛參照系，……。<sup>35</sup>

金學智的這段闡述，似乎幫了「現代書法」的創作者解了套，所有難以解釋、無法規範的「現代書法」，在某種意下來說的確使其窘困剎時煙消雲散。上述古干對「若」的理解，代表了早先一輩「現代書法」的觀點，有著一定程度的歷史地位。

古干對外在字形與內在意涵的內部聯繫的注重，不但貫串在他的《現代書法三步》中，也具體實踐在其整體創作上，這在他早年的水墨人物畫作中便現端倪。畫作中的主角，無論是古代的蘇武、老子、曹雪芹，或是現代的西班牙舞女，都以幾近同色調的灰墨，輕乎淡雅地以創作者的觀點對主題人物賦予新的詮釋。這樣的風格，更明確地體現在他的「現代書法」創作上。

34 參閱劉宗超《中國書法現代史》，杭州：中國美術學院出版社，2001，頁64。

35 節錄自金學智《中國書法美學》(上冊)丹陽：江蘇文藝出版社，1997版，頁143-144。

## 二、書意至上的「現代書法」

此外，筆者亦曾形容古干「現代書法」作品的創作意識是「仿若夢境幽游，在作品中清楚地傳達了漢字結構似有若無存在的特質」<sup>36</sup>。這點在前文談到「漢字書法的符號框架」時，我們已有所簡述：古干作品中所書寫的「漢字」極其難辨，因為文字在他的作品裡僅僅是作為單純的媒介符號，然後「藉由文字符號的線條，隨意且輕巧地鋪陳出典雅的抽象構成，和純粹的筆墨點畫世界」（章壹·節二）。

夢境幽游、輕巧、典雅、純粹，是當時對古干作品最主要的感覺；他擅長運用如春蠶吐絲的線條，以特殊的文字線性構成來構築畫面，看那細長、些微具點狀連接的線條，鋪在淡雅的底色上，加上大面積的留白，空靈的禪意和輕巧的點點細絲，某些作品猛然一看還頗有陳其寬早年畫作的韻味，清新而雅緻。然而，這並非他創作的全貌，在更多時候，古干是以大筆觸的「書寫」線條作為主體架構，而那些若曹衣出水般的細線則像藤蔓般貫穿、纏繞其間，一如作品〈俗心之感覺〉中斗大的「心」字被細絲繞行一樣，畫面不但墨彩趣味橫生，也在壯闊的氣勢之下見到作者潛藏的細膩心思。

至於何以明瞭〈俗心之感覺〉中所寫的是「心」字？這樣的疑問，立即對上「現代書法」的槍口，因為字形的存乎與否在「現代書法」誕生的伊始便是一直以來最大的爭議。議論的焦點，莫過於和傳統書法的規範、格律的講求的分道揚鑣，無論在技法上的線性掌握、傳統式的書藝外觀，甚或內在的精神涵養與創作意識，二者間實是相去甚遙，但最大的疑義，恐怕還是在「現代書法」破除了傳統文字語意上的特殊性和獨有性，——既稱「書法」又何以不似「書法」，甚至不是「書法」？這個長久以來爭論不休的老話題，像公案般懸而未決，一直難以得到完滿的解釋。

本書前文曾以「符號學」的方式，將文字的內外拆解為形下字體和形上意識兩部分，進而通過「書寫意識」回溯檢視和解決「現代書法」的書寫文字與否問題。大陸藝評家劉驍純（1941-）藉著對古干「現代書法」創作的品評的機會，提及了他經常述及的「文意」和「書意」，這裡我們不妨參酌劉氏的說法，或許對「現代書法」可以有較為明

晰的內在釐清。他這樣寫道：

中國書法的本質，恰在與實用性書寫和抽象藝術的比較中顯示出來。它與抽象藝術異質在於其始終不離「文意」，他與書寫異質又在於其追求建立在「文意」之上龐大而神聖的上層建築——「書意」。與抽象藝術異質的「文意」恰與文字功能同質，而與文字功能異質的「書意」又恰與抽象藝術同質。「文意」與「書意」構成了書法的特殊矛盾和特殊本質。無「文意」則無書法，無「書意」更無書法。<sup>37</sup>

面對「現代書法」，劉驍純認為：「當前活躍於中國書壇的現代書法，主要是現代風格的書法，即極力強化書意而又不徹底擺脫文意，極力張揚個性和對傳統規範的叛逆性的書法。反叛傳統書法的最終結果，必然要引起對書法賴以生存的基礎命脈——『文意』的反叛。」<sup>38</sup>「現代書法」便是在這「文意」和「書意」間來回的環兜、辯證。「現代書法」追求類抽象藝術的「書意」，企圖在更高的藝術性（或曰「書意」）展現下完成當代同時也超越古人，然而最終所須面對的，還是脫開「文意」之後成不成「書法」的決絕。

曖昧、模糊、混沌、語意不明，似乎是「現代書法」創作者對脫開文意所採取的最主流態度；他們在似有若無的文字書寫下，將筆意往趨近繪畫原則的一方傾靠，「書畫同源」成為他們論駁的傳統支撐與學術支柱。同樣地，古干的「現代書法」以變形的漢文結字作為布局的主體，「文意」僅在似與不似之間幽微地鋪陳，讀與不讀都無妨，他著

36 見拙文〈當代·書法·新面向?!〉，收錄於《國際書法文獻——文字與書寫》展覽圖錄，台中：國立台灣美術館，2001，頁179。

37 劉驍純·〈書寫·書法·書象〉，收錄於洛齊編《書法與當代藝術》，杭州：中國美術學院出版社，2001，頁14-15。

38 摘錄自劉驍純〈危險的臨界點〉，收錄於《古干三步》，北京：華齡出版社，1996，頁70。

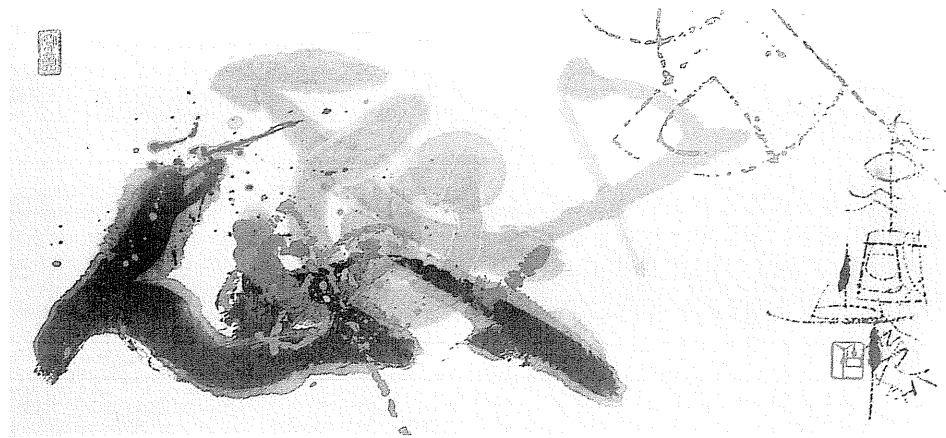
重的僅是一股書寫當下的氣息和情趣罷了。古干曾在國美館的一次研討會中，發表題為〈和為貴——現代書法之合和觀散論〉的論文，文中明白地揭示了他對書與畫間相關連的態度。該文中，他說道：

在原則上，現代書法，是書法又不是書法，是表現性水墨畫，卻又不是水墨畫。在現代書法中，書法即是繪畫，繪畫又由文字組成，但不是一般的形象字，而是意念中的書畫聯合體。她是一個開放的多元世界中的必然產物，或許可以管她「畫字」——這是中國人在書法和繪畫「分叉」情況下追求了一千多年的「書畫相通」這一審美概念的最終結果。<sup>39</sup>

透過其文字，古干創作的中心主軸已是昭然若揭，是書是畫在他的作品中已然不是最至關緊要的問題，他的「現代書法」一定程度上往繪畫擺盪過去的傾向也不足為奇、不難理解了。

### 三、厚層肌理的綴彩畫書

古干似寫若繪、亦書亦畫的作品，套句「現代書法」論述者常用的話說，就是「具世界藝術的樣貌，又具有獨特的民族風味」，因此在西方社會有著高度的接受度，甚至以「中國現代的抽象藝術」（科隆博物館長施黛莉語）來形容古干的作品。從大英博物館於2003年所收藏的古干的〈紅金時代〉來審視，彷彿「木」（或林）的象形書法構成製造出林木間的蔥鬱感，中間位置上的揉紙皺擦和或藍或金的點灑，增添了畫面的豐富感，配上大片中國紅的底色，一股如同農曆春節的繽紛熱鬧和喜氣迎面撲來，那是我們所熟悉的年節氣息；但若仔細端想，類漢字書寫的毛筆書跡、仿灑金效果的噴點、正統的大紅代表色，這無一不是西方人眼中所熟知的「中國」，大英博物館的收藏動作底下呈現的是在一個西方人既成的刻板印象中對中國意象的傾慕。儘管如此，〈紅金時代〉無



(圖1-19)：古干獲選為法國羅思柴爾德木桶葡萄酒佳釀年度酒籤的作品〈心連心〉。(新苑藝術提供)

疑是件成功的作品，古干也透過藝術感染力啟迪了西方世界對中國書畫的瞭解。

古干受到西方人青睞者除〈紅金時代〉之類作品被典藏外，作品〈心連心〉(圖1-19)獲選為法國羅思柴爾德(Mouton Rothschild)木桶葡萄酒佳釀酒籤也是值得一書的榮耀美事。自1945年以來，羅思柴爾德紅酒開始每年挑選一位藝術家的畫作印製成當年黏貼於酒瓶上的酒籤，六十年來被選為「封面畫作」的藝術家多是藝術史上有頭有臉的人物，比如像勃拉克(Georges Braque, 1882-1963)、馬松(André Masson, 1896-1987)、達利(Salvador Dalí, 1904-1989)、亨利·摩爾(Henry Moore, 1898-1986)、米羅(Jean Miro, 1893-1983)、康丁斯基、畢卡索、馬澤威爾、漢斯·哈同、培根(Francis Bacon, 1909-1992)、達比埃斯……，而古干在1996年成為羅氏紅酒有史以來的第一位、也是至今唯一的一位獲選的華人藝術家，此般的榮譽和成就已不能等閒視之，也非是一句「分享異國情調」所能輕易帶過的。古干的這幅〈心連心〉，是將以篆書和行書所寫的「心」字串連一起，疾書筆觸、墨量渲染，敷以隨性的赭石彩和點點游絲線，複合出這幅輕盈幽雅、抽象意味濃郁的「現代書法」。

39 參見古干〈和為貴——現代書法之合和觀散論〉，同註33，頁125-134。

〈心連心〉、〈紅金時代〉都是繼〈山摧〉之後古干創作的典型「書／畫」風，在這些作品前，談論古干的「現代書法」是書是畫似乎沒有什麼重大的意義，要緊的是，古干重「意」，而且也的確完整了一種現代人對「筆意」的說法，見書亦見畫，我們或可將他的創作稱之為「畫書」(Picture Calligraphy)。古干早期的作品便已出現對色彩的高度興趣，如〈樂〉(1987)、〈興會〉(1989)、〈聞雞起舞〉(1990)、〈遠山〉(1991)、〈南朝四百八十寺〉(1993)、〈人世間〉(1994)等，賦彩的方式多在那些流轉的細線間，或以紅泥圖章滿蓋，或在細線框架間填色，既活潑又感輕巧，帶有與米羅同質的內蘊，十分討喜可愛。古干用色大有學問，以色彩學中的紅黃藍三原色以及水墨畫中的赭石和花青為最大宗。三原色是以科學手段析光淬取後所留存的基本質素，低限而純粹；赭石和花青則為古人歸結自然界色彩後所獨創的敷彩語彙，象徵著無機的山石和有機的林木，智慧且哲思。足見古干那狂怪瀟灑的筆調下，處處暗藏機鋒，若不經察覺便以為輕易，那便錯失了理解一位藝術家苦心深探多重文化質素的良機。

觀察古干畫書的發展進程，不難看出古干在創作材質的選擇上有愈見粗礫化的傾向；他早年在平面宣紙上所做的揉紙皺擦技法，某種程度應是為了製造線條劃過之後所出現的彷彿飛白的效果。如同出土陶俑、佛像等文物一樣，斑駁而粗糙的外表，往往容易勾動人們一種不經意便會墜入歷史時空的遐想；厚重而粗糙的肌理，在造型藝術中是一種情調和趣味的追求，也是素樸的人性質感的內在心靈投射。古干早年揉紙，後混用西畫的打底素材，製造粗獷的肌底，近年則改以極為厚實粗礫自製紙，作為創作的的基本素材；那些在自製紙上創作的作品，如〈管他東西南北風，悠閑自得坐當中〉、〈一生二，二生三，生生不息〉、〈和〉(圖1-20)以及〈天上地下 唯我獨尊〉等作品，厚塗濃郁雄渾，淡寫輕描秀麗，古干的繪畫美學跨度更高了，新素材的試驗將他的畫書向前再推進一步。

在當代書畫範疇裡，投身從事現代性改革者幾希，古干不過是其中之一例。古干並非獨步，他既不是先例也不是典範，但在他的創作歷程下，我們看到一位苦心鑽研之後贏得成果的典型。書法之難令人退卻，書法包袱之沈叫人無可喘息，「現代書法」的崛



(圖1-20)：古干·〈和〉·自製紙·壓克力彩、墨·198×98 cm·2003·(新苑藝術提供)



起有其必然之歷史成因，儘管爭議仍在，也儘管前衛的後浪已然翻越，但畢竟他們已經提供了一種學習的參照。古干式的博古通今，談書法論及抽象，去文意而回歸自身，從學術角度審視或許荒誕不實，但在創作的領域有何不可？異質而同構，本是人文發展中之必然。就讓學術的歸學術，創作的歸創作，歷史的歸歷史吧！至少，古干為我們提供了借鑑，指引了一條明晰的方向，朝著現代性邁步走去。活在當下，「現代人以現代人的感情作書，如此而已」。

#### 第四節：以現代性開啟新局

畢生以「現代書法」的催生為職志，古干無疑是第一人。在政治與社會狀況都比台灣還要封閉、肅殺的大陸，古干之輩所須面對傳統與當權勢力共同夾擊的壓力是可想而知的。然而相對於開放更早、藝術更加自由的台灣，或許更具備往現代邁進的條件。古干和中國「現代書法」的他山之石，在這個議題的討論之中作為經驗參照，有其特殊意義與價值。

藝術的現代性與全球化趨勢，將「藝術」的範圍拉大到「無所不可」(n'importe quoi)，甚至是難以理解的地步，但它卻解放了長期框架書法的僵化思維，開發了書法現代化的無限可能。書法新格局的開拓與否，目前是無從定論的，事實上我們也沒那個能耐去為它定位，因為在此議題中，我們是處在與歷史同步向前走的「進行式」位置上；然而即便如此，在眾多風格的紛亂迷霧裡，仍舊有值得一提的討論空間，畢竟「書法」已然以多樣的新姿態(attitude)呈現於世人面前，縱使我們不承認它們屬於「書法」範疇，我們也無法否認「現代書法」已經存在的事實。

「現代書法」的多樣化創作不管是「革命型」或「文人型」，是立足古典而「發揚傳統」也好，是起因誤解而「另創新局」也罷，總之都屬書法「現代性」的價值，且已經被

規範在「現代書法」的領域之中。十九世紀末歐洲的「現代性」風潮，同樣地在當時引發許多爭議，波特萊爾因此對「現代性」下了一個頗為有趣的註腳：「他在找尋某一種東西，這個東西我們姑且稱它為現代性，因為實在是沒有更為貼切的用詞，來足以表達這個我們將討論的概念。」(*Le peintre de la vie moderne*) 這段話顯示出「現代性」風格具有無限寬廣的討論空間。

「現代性」是每個時代都在追求的目標，我們幸而生長在這個時空交錯頻仍、文化多元交融的複雜年代，讓我們有機會與「現代書法」發展同步，獲得去觀察、整理、挑戰「當代書法新面向」這個新的議題。現今世界吹起談論「後殖民主義」(le post-colonialisme)的風潮，面對這波文化顯學，我們不去管誰去殖民誰，或誰又被殖民，世界文化交融現象的龐雜已然是事實；在書法上，我們樂於見到在西方抽象表現主義、日本前衛書道與中國大陸現代書法之間的精采互動，「雜交」底下的品種總會是較為精良，而台灣文化的「雜交性」又特別強，站在中華文化的基點和「雜交文化」的優勢，台灣實在是發展現代性書法的本錢。



第貳章

切片：走向前衛與觀念的  
當代書藝創作

## 第一節：書法與革新

當代對書法的實驗、實踐和討論，若以從 1970 年代台灣的「墨潮會」和中國大陸「八五」以來的「現代書法」為主要風向觀察的話，不難發現那多半緣起於日本「前衛書道」的刺激（章壹·節二·二），以及對中華文化欲以振衰起弊的政治性思考。日本前衛書道的積極表現和成果，確實在兩岸的書法界引起了巨大的迴響，特別是在 1980 年代，中日、台日之間文化交流日益頻繁，直接間接地湧入各種前衛書道的相關資訊，自然引發了書法創作者對自我文化與創作上的思考，遂產生如「墨潮會」、「現代書法」等試圖超越傳統藩籬的新式表現。

前章曾提到過，「墨潮會」是近二十年來在台灣變革傳統書法議題上最為專注卻也最生不逢時的團體；他們創作、論述、展覽的輪番上陣，打的雖是群體組織戰，其前衛的創作姿態卻未能受到重視，激進的表現（如複媒裝置）在當時要與書法扯上關係是不容於世的，致使「墨潮會」淪為一個被異眼看待的特立獨行團體，就這樣，他們淒清地走過了屬於他們的時代。而大陸的「現代書法」發展事實上也並不如想像的坦途，多少造成保守與前衛的對壘，然而在雙方的往來攻防、論辯的提出之下，卻得以使「現代書法」的形質問題得到開闊性的解讀，是有助於在「書法」現代與否的學術講求上得到理論建構和成就的，這點看來似乎比「墨潮會」要來得幸運些。

我們在前一章中舉出許多大陸「現代書法」的作品，他們分別在線性、符號、媒材，甚至觀念上都有許多衝破傳統牢籠、相對前衛的表現，這些對台灣書法界在傳統面前的「溫良恭儉讓」來說，其實是難以想像的。事實上，大陸的「現代書法」已非一般傳統「書法」，也非得一定與傳統書法有著濡沫相承的關係；「現代書法」藝術家們是企圖在當代藝術領域創建一個與「書法」有關卻又不是「書法」的新的藝術門類（或派別）。因此，就字面意義上的判讀，「現代」已非形容詞，「書法」也已不是書法，大陸的「現代書法」已然是一個在字面上不可分割的既定專有名詞<sup>40</sup>。

此後在「現代書法」領域所進行的輻射討論，非但已與先前南轅北轍，也多了更多創意性的奇想論述，出現諸多如「反書法」、「非書法」、「後現代書法」、「書法主義」等結合當代美學觀念的詮釋轉向。大陸「現代書法」發展的蓬勃氣象，從朱青生在 2000 年於國美館的研討會中，將大陸「現代書法」以創作類型歸納出十三大種<sup>41</sup>便足以想像。在這麼多令人眼花撩亂的派別中，我們可以確認，當代書藝的發展過程中儼然已岔出了另一個與「書法」有點黏又不太黏的「書法／水墨／裝置／觀念／行為」的複合式的總體藝術領域。

近年間，台灣從事類似大陸「現代書法」創作者有日益增多的趨勢，但卻只是散兵游勇的各立山頭，也沒人鑽研或創建新的專有名詞，雖然有人管它叫當代書法、當代書藝、墨書……不一而足，即便如此卻依舊成不了氣候，台灣當代書壇依然寂靜冷清。相較之下台灣的保守與冷感，只因為背負了相對沈重的傳統包袱。書法的濃重傳統色彩，之於現代人來說成了一種調調或品味。堅守古典講究的現代書家律己甚嚴，以傳統格律規範自我書藝創作、不敢越雷池半步，致使作風保守成了最大的遺憾，而自認有為有守的大膽書風，往往因兩面評價而裹足不前——一則看在老師傅眼裡，被認為是離經叛道、背離傳統；一則以藝術理論審視，卻成畫虎類犬、小丑跳樑；書法改革無疑是藝術現代化中最具爭議也最為難解的習題。

台灣的狀態可以從較具規模、資源，也持續進行了數屆的何創時「傳統與實驗——何創時書藝雙年展」來作為觀察指標。參與該展的作品，無論是邀展或徵件，都極盡能事地在平面創作的極少可能中尋求他們所能創造出的「無限可能」，他們所參照的對象，或是水墨渲染效益，或是西式畫面構成。然而坦白說，這些卻恰好是中國「現代書法」中愈來愈被認知「毫無可能」而遭遺棄的部分。

40 兩岸對「現代書法」一詞理解的落差，曾於 2001 年由國立台灣美術館主辦的「現代書法新展望——兩岸學術交流研討會」上，針對吳味所發表的論文〈現代書法：從現代主義到當代藝術〉發言討論時，造成多方隔空錯離、牛頭不對馬嘴的無謂爭辯。

41 參見註 14。

從大環境俯瞰，台灣偶時出現的書藝策展，動輒探討現代書藝的「無限可能」或呈現書藝的「魔力」與「面面觀」，所追求的幾乎都指向那遙不可及的天邊，那混沌、渾然又無知狀態的「現代書藝」。觀點既已在渾然不知的迷濛間，遑論理論建構能如何確立。如此「統合型」的書藝趕集，再多也無法對扎根學術基底做出任何貢獻。問題除了出在創作者和策展人對書法內涵的認知落差外，更關鍵的難處，恐怕是在「『書法』如何現代化」和「何謂現代『書法』樣貌」的根本問題上。

事實上，近年書法的現代性改變，在創作實踐和理論探求上都有清楚的脈絡可循，簡單來說，那是處在一個建構於「書法——水墨畫——當代藝術」三角關係下的新型態藝術產物。「書法——水墨畫」如膠似漆的關連，讓人直覺聯繫到「書畫同源」的歷史淵源，這層傳統革命情感使現代書藝家不加思索地在創新之路上將書畫合二為一，毫不避諱地以書法行為從事水墨遊戲，或以染墨設色、或複裱拼貼，書法繪畫化在此成為書法變革的最直接表現：以字成畫、畫上疊書，以傳統開合為構圖，配上流轉行氣成間架，……，多數的書法創作均在這個層次上兜轉，因為那至少維持了書法在二維平面創作的傳統要求。

再者，走得稍遠但也難有斬獲的水墨革新，多少為書法改革帶來一定程度的啟發。「水墨畫——當代藝術」的互滲交揉，在現代水墨領域已有不少創作者躍躍欲試，似乎在平面水墨之路幾近窮途末路之際，水墨畫家在裝置藝術、行為藝術（Action Art）的啟示裡找到重振雄風的威而剛，頓時英姿煥發、如獲重生，彷彿在這裡找到了全人類對現代水墨的無限希望。陰霾是否就此一掃而空？尚有待討論，至少「水墨畫——當代藝術」結合的巨大成就，同步轉換至「書法——當代藝術」上，隱約成為現代書藝創作者積極仿效的對象。在這個部分，台灣書藝家還少見有如此膽識之人，因此少了激盪火花的空間，與大陸熱烈澎湃的蔚然成風相比必然相對冷清。

由「書法——水墨——當代藝術」三角關係所創造出的現代書法的基本結構，即便精彩可期，但所獲得的非議並不亞於平面性書寫創作所受的責難，問題出在看待這類創作新思維的角度的極端逕庭。能否在彼此立場間取得相互引證的可能，那或許是一

種理想，但未免過於樂觀，潛在的困處呈現一種內在的拉鋸狀態。傳統分科（水墨、書法、當代藝術……）的相互隔閡，讓師出有名的藝術家互不了解對方的藝術思考、創作語彙，甚至是藝術史——書家對當代藝術的無知和對水墨範疇的一知半解、水墨畫家對當代藝術的嗤之以鼻和對書法的望塵莫及、當代藝術家對傳統水墨書法領域的懵懂和興趣闕然……，都是「書法——水墨——當代藝術」三角架構無法健全成型的主因，而這並不僅止於一般創作者，在學院和民間的藝術教育者身上同樣清晰可見。沒有足以引導學子的老師，何來藝術創新的實踐者？「雞——蛋——雞——蛋——雞」的同理循環下，讓現代性書藝創作的無助更添隱憂。

現代書法思潮的蔓延，激發兩岸個別的創作者分別以各種理論、姿態重新詮釋書法的當代意義，這些無不是以再造中華書法藝術風華為其立基。然而如何在創新的同時，兼顧傳統內涵？我們不妨將王、顏、柳、褚、歐陽、蘇等難以逾越其成就的巨作暫置一旁，以回溯創作心靈最原初狀態的方式重新思考，回頭探究何以〈平安帖〉、〈蘭亭序〉、〈自敘帖〉、〈祭姪稿〉、〈寒食帖〉之所以成為經典的原因。古人的書寫行為意識建立在對自然的歌詠和對生命的喟嘆之上，通過悲喜的自然情緒觸動，轉化為一幅幅我們所見到的曠世巨作。至於格律法度和筆法點劃的完備，是書者自身積蘊的內質功夫，雖然也具作品成敗舉足輕重的地位，但終究是次之問題，就如同王羲之所言：「若平直相似，狀如算子，上下方整，前後齊平，便不是書，但得其點畫爾。」（〈題衛夫人筆陣圖後〉）。

從上述這些名作游刃有餘的暢快筆法中，可以理解「心性的直接表達」是凌駕在筆法、派別之上，是成就這些代表作的關鍵元素；意即：書寫者的態度，連接自我當下意識（酒酣耳熱也是一種「意識」），透過毛筆書寫所完成的直觀性傳達。因此可以說，一件好的書作是「書，心畫也」（西漢·揚雄《法言》）的具體實踐<sup>42</sup>，作書者的「書寫意

<sup>42</sup> 此處對「書為心畫」意涵的解釋仍援引歷代書論的通俗解讀法，而關於揚雄（B.C. 53-18）「書為心畫」的原意辨讀與釋意，將於本書「章參·節三·二」中有深入詮釋。

識」是為確立作品完成度的真正主角，就是張懷瓘說的「神以肅之」（〈六體書論〉）。是之，探究「書寫意識」足供作為當代書法創作的理路參照，是否因此便得確切的基準座標尚在未定之天，但藉由穿透「書寫意識」所取得的書寫本質理解，卻不啻在創新之路上視之為一種說法。

## 第二節：框架與越界

大陸藝評家劉驍純在一篇頗受注目的文章〈書寫·書法·書象〉中說道：

中國書法與西方現代抽象藝術的最大不同在於，這種精神與文字內容的精神保持著一種極為內在的關係，所謂貫筆之氣，既是發之於體內的升沈沖和之氣，又是發之於文章的起伏跌宕之氣，最終外顯為點畫的縱橫運行之氣。<sup>43</sup>

如此對內在「精神」的注重，與前述以「書寫意識」為本體的說法頗有異曲同工的旨趣。

劉驍純同時將書法拆分為「文意」和「書意」，他認為：「『文意』與『書意』構成了書法的特殊矛盾和特殊本質。無『文意』則無書法，無『書意』更無書法。」<sup>44</sup>「書意」幾乎等同是中國書法的本質。藝術的原質重在內蘊，以形上與形下二元的互立和互補構成整體藝術的狀態。

藉由文字的理解和書寫，在藝術的立足上看，必然不僅僅是單純的形下點畫問題；大陸知名學者郎紹君（1939-）也在界分「現代書法」時，清楚地為傳統書法定調為是「文字與書法重合，意義符號與藝術符號、實用價值與審美價值的重合」<sup>45</sup>。如此看來，書法的藝術結構雖立基於文字但卻也跳脫了文字的形下範疇，然而弔詭的是，由日本前衛書道所激發的現代書法創作（現代書法、墨潮會），卻在跳脫文字本體追求自由的同

時，因一定程度地放棄了文字的堅持，而引發書法是否「越界」的質疑。

要能「越界」，必然有框架與疆界的存在。現代書法何以挑動了傳統書法的這根敏感神經？而這無窮無盡的渲染輻射，又如何使之重回框架之中，或就此劃於界外？台灣類似的學術討論幾近啞然無聲，我們不妨以大陸近年的經驗為例來理解。

自「現代書法」而「書法主義」，那幾乎等同於現代主義跨入後現代的歷程；站在「現代書法」挑戰傳統書法的基礎上顛覆「現代書法」，書法主義對「書法」的批判火力只有更加猛烈，所引起的迴響與回應也必然兩極且嚴苛。

脫出文字之外還叫書法嗎？郎紹君在〈書法的「後現代」性〉一文中堅定地表示：

歷代書家名跡……莫不是在表達文字意義的過程中創造書意的。不必把文字意義的作用估計過高，但它和書法藝術如影隨形，須臾不離，是無疑的。其重要性在於，它決定著書法藝術的公認信碼（code）性，這種性質又是書法藝術文化歷史特徵、可辨認性和大眾性的根本條件。」所以「文字形義約定俗成，離開這種約定俗成性，意義便消失了。如果說傳統書法有一條基本邊界，那就是這一約定俗成性」<sup>46</sup>。

面對這種前衛性議題的挑動，台灣學者傅申雖未置可否，僅含蓄地認為「『書法藝術』是『文字的書寫藝術』」（非固定漢字的），但對於超脫文字的「非文字書」則稱之為具有「類倉頡情節」<sup>47</sup>。

43 劉驍純，〈書寫·書法·書象〉，收錄於洛齊編《書法與當代藝術》，杭州：中國美術學院出版社，2001，頁14。

44 同註43。

45 見郎紹君〈談現代書法〉，收錄於《現代中國畫論集》，南寧：廣西美術出版社，1995，頁461。

46 郎紹君〈書法的「後現代」性〉，收錄於洛齊編《書法與當代藝術》，杭州：中國美術學院出版社，2001，頁3。

47 見傅申〈論漢字書藝及創新取向〉，《「國際書法文獻展——文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，台中：國立台灣美術館，2001，頁6。

無論是郎紹君的「約定俗成」或是傅申說的「文字的書寫藝術」，都在在顯示了前衛書法性變革所帶來的震撼，逼使學者以各種說法與之劃清界限。但若僅以「文字」的可辨識性（即：約定俗成）作為劃分二者的準則，那將對站在「書法意象」臨界點的作品產生模糊曖昧的定位，也對以非平面書寫的「書寫創作」有著過度武斷的不公。

以前述大陸「現代書法」名家邵岩的〈海〉（圖2-01）為例，斗方的畫面中僅見撞水、撞墨法在偌大的面積裡交織翻滾，營造出狂放磅礴的氣勢；在不經提示的狀況下，人人都會輕易地從結構主體的外型，和那些倏然噴發、或點或刷的筆墨線條間，將之聯想為海的意象，而邵岩所寫的也正是「海」字，是巧合？還是人對圖像感知的本能？然而，這畫面的「結構主體」所寫的「字」，雖未具備「約定俗成性」的條件，甚至已達「抽象」之境，但卻得以廣被接納並切中書家所欲以表現的「海」字。



（圖2-01）：邵岩·〈海〉，  
水墨紙本·90×96cm·2000。

又如台灣現代書家董陽孜的創作，也都是或就其文意、或參其字形地以文字為依歸，寫出不經解釋便難以辨識的「書法」。因之，誠如前文所敘述的：「書法創作縱使作品所使用的『文字』幾乎不可辨認，但就『書寫文字』而言還是成立的」，換言之，「創作者內心依舊是有清晰的意念在『寫字』，而我們從他們書作表面配合釋文加以推敲時，作品中的『文字』是『呼之欲出』的。」（章壹·節二·三）相同類型、情態的例子，在當代書藝創作中俯拾皆是，因而愈發證明了以書寫當下的意識狀態（書寫意識）作為判定是否仍為「書法／書寫」的準則，有其一定程度的可信根據。

因此，我們在前文提出以「符號學」觀點審視的方法，便同樣得印證於古典的任何書作體例上。以邵岩書寫「海」字時的狀態來揣意，寫一個「海」字，可以隨意地選擇以篆、隸、楷、行、草等各種書體來變換它外在的「意符」姿態（能指），但卻改變不了「海」字作為「海」字本身字意的「意旨」本質（所指）。是此，當邵岩在創作〈海〉的當下，心中所確立的是書寫「海」字的意識，這股最終呈現的精神便與以任何書體書寫「海」字無二致，而作品〈海〉完成後所呈現於觀者眼前的結果，其手段與通過篆、隸、楷、行、草任何一書體書寫「海」字的結果同質。

此番類比之下顯示，「海」字本身所擁有的字意、文意、意象等形上精神便是「所指」，而真、草、隸、篆體甚至是不具約定俗成性的「邵岩體」，都可視之為「能指」，都是書寫現象之一、二。多樣貌的外在呈現下，儘管字形難以判讀，只要書寫的意識或精神指涉得到確認，便可認定為廣義（但不寬鬆）的「書寫」行為，其作品也就可以視為是書藝之作。「書寫意識」的確認不一定需與作品結果劃上必然等號，正如懷素的狂草〈自敘帖〉中仍有難以辨讀的文字，卻絲毫不影響〈自敘帖〉作為世紀名帖的藝術地位一般。

在二十一世紀東、西方文化的頻繁碰撞與互融下，觀念的互證與互涉已勢所難擋，而為了更廣泛地理解藝術本質而不偏頗於東西任何一方，我們實已難以避免和排除取道某種西方觀點或方法來閱讀的傳統文化。當書法全然超脫文字主體而成為純粹藝術門類（抽象）之時，許多以西法檢驗的論點便時常被提出；好比說將書法的文字線條單



獨抽離出來，欣賞其交織下所結構出的曼妙空間，或將文字點畫的黑白間架比擬作西方的抽象構成，這些「線條」、「空間」、「結構」、「抽象」、「構成」等藝術專有詞彙，無一不是以西方觀點拆解書法，將書法視為「造型藝術」後的結果。如此的分析系統固然不屬於中國傳統文化所有，況且今天我們所分解的以「書寫意識」認定書法行為的手段，在某種意下也是中西文化融合的產物；然而，借以他山之石或可為自我文化覓得重新詮釋的可能，也或能成為所謂藝術的「困境」解套的出口，均應視為是當今學術交流下的必然與資產。許多將書法看做抽象藝術的論點，只要不將論述偏執地歸趨於西方系統之下，其實不分傳統或現代的書作都可以藉此印證出專屬自我的當代感。

### 第三節：書寫的本體

在書法美學中，書法的邊界與主體早在唐代便已然確立。張懷瓘所說的「深識書者，但觀神采，不見字形」（〈文字論〉）<sup>48</sup>，明白地主張了書法必須超脫字形之上（但非放棄文字），而在〈六體書論〉中的「臣聞形見曰象，書者法象也」，更清楚地指出了以「意」為書寫主體的觀點，這「不僅在書寫對象上消解了字形的重要性，也強調了書寫主體的重要性。」<sup>49</sup> 這裡的「意」在古典範疇中可泛指書法作品所呈現的「書意」（如劉驍純言），抑或是藉書寫行為所揚發的「逸氣」（一如文人畫）。

然而書寫主體卻在倡議創新的今日，在未有更深入的認識之前，便已遭到遺棄。諸多書法現代性的文論及作品，都以破解傳統書法架構為本，在「以前衛之名」的護祐下，將傳統書法的點、線或文字的間架結構各自拆解成為滋養創新的養料，從而創作出具「書寫／書法性」的當代「書法」。最普遍的現象，便是將書法現代性簡化成為「造型問題」，以前文所述及之手段，水墨畫或當代藝術的趣味涉入其中，如此之創作，本體必然蕩然。

相對的問題，台灣學者陳瑞文（1957-）便曾提出如此疑義：

書法要轉型，為何不能離開本體呢？是不是離開書法本體，就不是書法？書法作為一種藝術表現，在當代還能維持它類似過去的藝術類別（或保護區）嗎？或者說，面對漩渦狀的當代社會，以書法角度看待書法轉型，這種分類邏輯還有必要嗎？如果說現象學的「現象創造本質」，已指出本體／本質不能為思維之前提，那麼書法只能轉型，不能離開本體，這種說法是否預設書法之本體範疇，從而違背了現代性擺脫文化束縛之自由精神？<sup>50</sup>

這裡我們不妨嘗試將「意」的本體概念與指涉，在面臨書法轉型的當代，同時將之「轉型」為更寬廣但卻依然準確的「書寫意識」，換言之，若以聯繫前一小節引用符號學的觀點，「書寫意識」便可比擬為指示意涵的「所指」，是一種精神性的象徵，投射在諸多表現的「能指」平台上。無論平面或立體、水墨趣味或裝置遊戲，均可達到等量齊觀的效益。

就此推論之下，我們可以說所謂「當代書寫」即是把書寫行為回歸到「書寫意識」（所指）的原點上，將此一精神性回溯至古人作書的狀態中，再反射落實到自身藝術養成和時代經驗裡。如此一來，無論是平面線性、現代藝術觀念、複媒裝置乃至多媒體的手法（能指），皆能夠做出多種樣貌的呈現／再現（la représentation），並得以兼及古典的書寫狀態。

48 張懷瓘在〈文字論〉中嘗言：「深識書者，惟觀神采，不見字形。若精意玄鑒，則物無遺照，何有不通？」見黃簡編《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1979，頁209。

49 參見龔鵬程：《文化符號學》，〈文字藝術中的辯證——由張懷瓘書論觀察〉一章，台北：學生書局，1992，頁98。

50 此為陳瑞文於國立台灣美術館主辦的「『2001 現代書法新展望』兩岸學術交流研討會」中，對吳味所發表的論文做出的評論，此為針對吳味提出的關於「書法本體」的內容所做出的提問之一。該文收錄於同註33，頁110。

陳瑞文所點出的「離不離開書法本體」、「分類邏輯」的疑義便得以釋清，同時「書寫意識」亦在自由心證的前提下，維持了現代性中所欲以追求的自由。透過「書寫意識」的闡明，當代書寫藝術沒有任何媒材的規範、體裁的限制和內容的預設，一切唯有在通過對「書寫」認定的準則下才得以歸類於「書寫藝術」。這是一個新的關於書寫藝術的框架，儘管它廣袤得看似無邊無際，然實則帶有極為「當代感」的界線。

#### 第四節：書寫的情狀

「書法本體」實在是個極其複雜的問題，然而若在「書寫意識」的新框架下審視，非但許多過度先鋒的中國「現代書法」得以有理論的支持，同時更能夠為第二階段的「現代書法」歷程（即「書法主義」等）找到支點。

在民間，其實有許多藝術工作者對當代書藝創作或多或少地做過各種有趣的實驗。為了找尋和觀察新一代年輕人面對「書法」的態度與眼光，以及他們通過「書法」這個概念所做出的創作內容，筆者曾透過教學的機制，從文化理論、藝術史學入手，以「書寫意識」作為最後一道防線，引導藝術系學生激發想像並完成作品。儘管這些「七年級生」的作品未臻成熟，甚至可算是偶一為之的實驗，然而作為對當下文化和社會的比對與理解的參照來說，著實提供了我們「大人們」相當有趣的觀察切點。

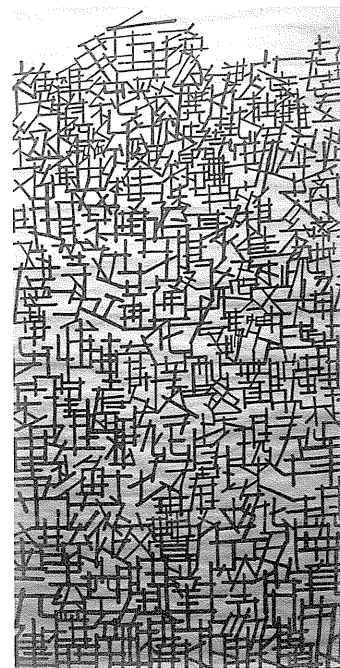
此多面向的表現將分成兩節討論；本節中由古典而前衛、由平面而空間地劃分為：「抽象古典的書寫」、「書為心畫的書寫」、「理性過程的書寫」、「複媒裝置的書寫」和「當代語境的書寫」等五大類，下一節則依「觀念」的涉入內容，再分出另三類，讓我們就以下篇幅來逐一討論。

#### 一、抽象古典的書寫

從現有的美術史論著文本來看，以「抽象」這個西方名詞來解讀東方書法，已是極為普遍的現象。然而如何在抽象的架構之下保有書法的傳統內涵，這樣的問題在藝術創作的當下是不被考慮的。因為創作源自於直觀，「抽象」與否卻是研究命題，在創作的當下，此二者是分離而多元的。一般而言，延續書法的傳統點畫，其作品必然趨向理論探求的「抽象」質素；在水平垂直的黑白線條之間，已然傳承了自古典時期以來的基本傳統取向，這也是多數的當代書藝創作者在確立踏出創新的第一步時所做出的守勢選擇。

前文提過水墨耆老吳學讓的紙上作品〈哮喘〉，便是融入了碑帖線性美學的典型，但在類似象徵原始生命活力的篆書線條下，「建構出極具靈氣和空間美感的畫面」；最終雖以畫成局，但強烈地滲透出漢字筆畫間架裡所帶有的獨特內蘊魔力。

而青年藝術家詹正筠（1981-）的〈傻爛 Q 行星的寂寞運轉〉和王雅慧（1983-）的〈都市亂象：建築〉（圖 2-02），都與〈哮喘〉的藝術思考如出一轍，也都是從篆體字穩定的線條氣度為主要體驗參照，進而以變體字或圓弧或直峭地述說內心的囁語癡夢，和進行對生活環境不假詞色的批判。如是作品均是在以書寫意識為主體的創作中，展現了極具中國書畫氣質的抽象性書寫作品，融合了前衛與古典。

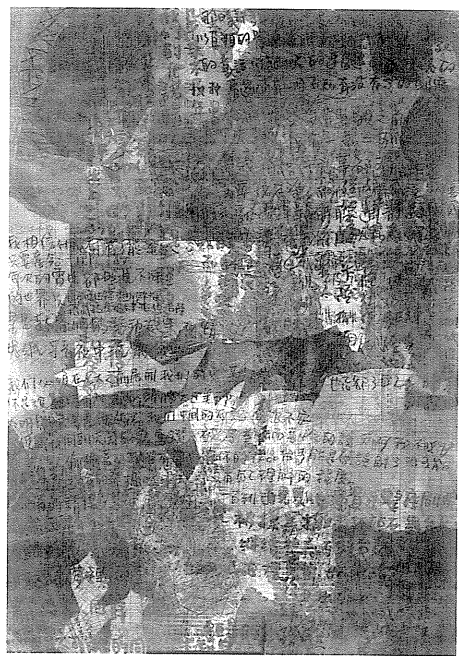


（圖 2-02）：王雅慧，〈都市亂象：建築〉，水墨宣紙，134×69 cm，2004。（王雅慧提供）



## 二、書為心畫的書寫

「書，心畫也。」是西漢揚雄的千古名言，儘管它有其前後文句上的指涉，強調「心」為主體的作用，然今卻有更多的品評僅就字面意義將重點置放於「畫」字上，甚而擴大揣意成與「書畫同源」高度相關。「書為心畫」所強調的，是通過書寫而呈現生命的律動與狀態，簡單來說，那是一種自我生命情狀的高度投射。許多台灣現代書法名家，如董陽孜、徐永進、卜茲（陳宗琛，1959-）、陳世憲……，均是藉此途徑完成書藝創作。在「書寫意識」驅使下，新一代的青年藝術家也有著不俗的表現：嗣後轉任藝術採編記者的孫曉彤（1980-），她從黑到白的九連屏畫面的長幅巨作〈公元兩千零二年的夏天〉（圖2-03），拼貼了以各種「書寫」方式（手書、打字、印刷）所遺留的和自我相關的斷簡殘篇，試圖為自己生命中一小段時光留下紀錄。瘋狂投入玩熱音的吳雋然（1977-），他的〈Merry 1〉是以綑綁兒童彩色筆拖行於宣紙之上，任由彩色筆恣意地於宣紙上留下印漬和拖痕；畫面所呈現的魔幻效果，與作者沈醉於樂團創作的靡靡情態有著極為緊密的聯繫，是內在視覺化的高度體現。而許芳甄（1980-）則是醉心於湖南「女書」的自成天地，作品〈關於我〉便準確地傳達了她封閉自我、孤寂的心靈狀態。書寫或書寫動作、書寫行為對於這些作者們來說，是一種揉合了自我的生命完成，載記了他們內心深處無可言說的悸動。

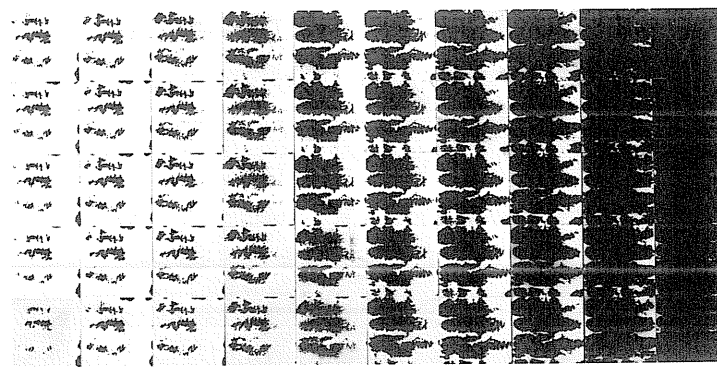


（圖2-03）：孫曉彤，〈公元兩千零二年的夏天〉（之五），複合媒材，79×55 cm×9，2002。（孫曉彤提供）

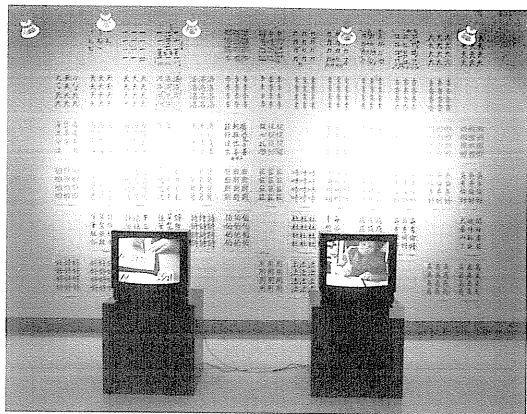
## 三、過程藝術的書寫

在當代藝術的表現中，注重過程已是一種十分常見的思考，這是「過程藝術」（Process Art）的主旨，稱得上是藝術生產機制的突破。創作行為的「過程」的完成等同於作品的完成，一如古代文人作書時一揮而就的心靈抒發，在心理層次上看，和行動繪畫（Action painting）關注「過程的完成」的要點頗為近似。當行為結束，唯一被保留下來的僅僅是文件或紀錄，這樣的型態在行為藝術、偶發藝術（Happening）以及觀念藝術等領域中廣被採用。也因此，便有許多藝術家將作品轉化為一個個視覺遞嬗的「進程」，藉由類似連環畫的方式做成組件。在當代書寫藝術中，類似的表現例子比比皆是；同是在平面媒材的「架上繪畫」創作上，孫曉彤以墨黑、灰白、朱紅三種顏色，分別在三塊斗方畫面中層層疊疊地寫著「永」字的〈永字八法〉，便是在紙被寫的從無到有（白→黑）和批改修正（朱紅）間，辯證著傳統習字的過程。

旅居德國萊比錫的陳思儒（1981-），將其「書寫意識」建立在「落墨」之前的〈四十九張黑墨滲入的正方形〉（圖2-04），有著藝術家個人一貫的冷靜而細密的心思。一落五十張的宣紙，真正與作者接觸的只有最上面一張，其餘四十九張的滲墨都是在無機狀態下自然形成的結果；在第一張紙上滴下墨汁後，她僅在一旁理性且安靜地見證



（圖2-04）：陳思儒，〈四十九張黑墨滲入的正方形〉，水墨、宣紙，30×30 cm×50，2002。（陳思儒提供）



(圖2-05)：吳秀倫·〈搶救媽媽書法大作戰〉，行為、錄影裝置，2002。(吳秀倫提供)

著那墨漬沁染的整個過程。陳思儒的另一件作品〈N大調交響曲：第一樂章到第五樂章〉，則是將墨滴在覆蓋於音箱上方的皮紙上，透過音樂的播放，墨滴隨著聲波震動而舞動、彈跳出的「書寫」作品。而吳秀倫(1982-)的〈搶救媽媽書法大作戰〉(圖2-05)便是件全然「行為」之作：作者將教媽媽寫書法的過程全程錄下，最終將所有練習書法的毛邊紙平貼於偌大的牆面上，並於現場播放著教母親寫書法字過程的側錄影片。這件作品中所呈現的女兒和母親的對話，呈現傳統書法教學裡人心、人性的自然互動，深刻而感人。這三件作品都著重在製作的「過程」，那過程僅僅是墨水滲入、墨滴跳躍和媽媽學書法的整個時間的流動，而作品就在這時間的流逝過程中於焉完成。

#### 四、複媒裝置的書寫

當代藝術多元創作的時代氛圍下，要想自囿於外幾乎是不可能的，這或許是前述陳瑞文對「保護區」提出質疑的原因。當創作者的書寫意識不安於二度平面時，空間與裝置的三維度思考便成為作者自由發揮的嶄新大陸，複合媒材的多樣表現，全然符合當代藝術的情境。

一如林宜恒(1980-)的〈除舊佈新〉(圖2-06)，利用了女性絲襪彈性布料的特質，在固定於老舊門板的鐵釘上以絲襪的鬆緊拉扯與縮放，仿造出線性書寫的各種筆調變化，構築出兼具有視覺強度與媒材趣味的裝置書寫。而陳弱干(1973-)的〈陳與義臨江仙詞〉在原始作品的概念上雖仍以平面書寫為主體，但「燈箱」的介入使得原本在經過傳

統裱褙後的、隱藏的墨韻和層次，因燈光的穿透照射而在觀眾眼前一覽無遺，讓原本看似神秘的傳統書法表現增添了些許透明而迷離的當代感。

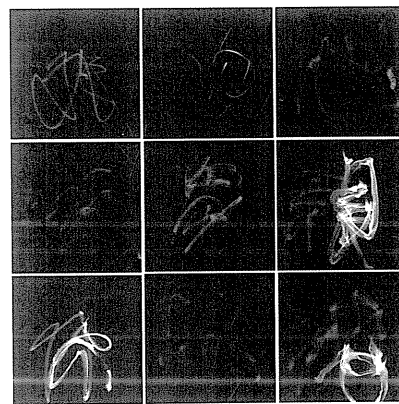
同樣取材自光，邱于倫(1981-)的〈狂愛龍捲風〉(圖2-07)是試圖在暗夜中，記錄下以手電筒或香火在漆黑空間裡的書寫運動狀態。旅居巴黎的陳幼樺(1980-)的〈撕紙去字書〉則是在紙上「撕字」，鏤空了的字在光照的投射下，於牆面上形成反黑為白的特殊字影，反覆辯證著傳統書法美學中白紙黑字、計白當黑的空間關係。而尹廣錄(1979-)的編織重組書寫作品〈感情〉，是將二張不同的書寫作品割開後重組，探討線條間的新關係，與大陸藝術家王南溟的「字球」系列頗有異曲同工之妙。

#### 五、當代語境的書寫

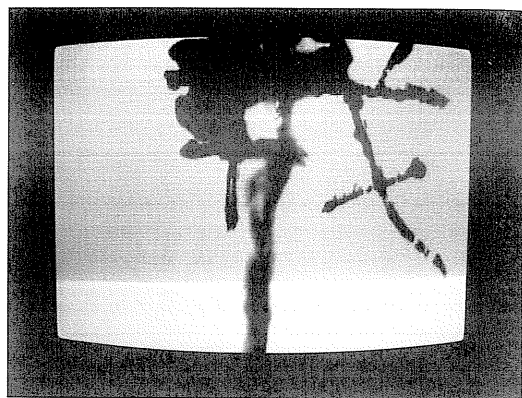
新媒體藝術(New Media Art)在目前世界藝術領域中，幾乎成為藝術新世代的主流，這是科技時代的必然。新生代創作者選用了能夠即時記錄、觀看、設計、剪輯、複製、流傳的數碼創作，透過書寫意識的啟迪，而在這種前衛的藝術手法之下，展現了特殊的視覺魅力和書寫靈光。



(圖2-06)：林宜恒·〈除舊佈新〉，絲襪、鐵釘、木板，185×48 cm×2，2002。(林宜恒提供)



(圖2-07)：邱于倫·〈狂愛龍捲風〉，數位影像輸出、相紙，60×60 cm×9，2003。(邱于倫提供)



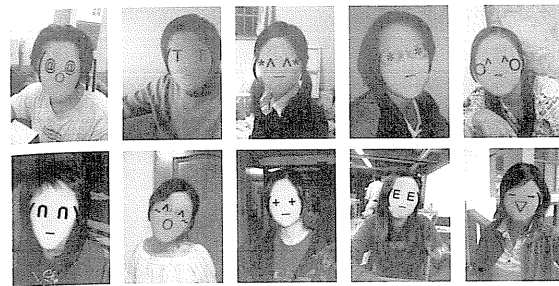
(圖2-08)：莊凱宇·〈我〉·錄像·2002。(莊凱宇提供)

羅頌恩(1980-)以四格畫面同時播映的作品〈書寫·節奏〉,是在毛筆、硬筆、鍵盤打字等不同的書寫媒介之間,比對出因書寫運動狀態的急緩節奏下的時間流逝。而莊凱宇(1981-)的〈我〉(圖2-08)則是以影像記錄了以墨書寫「我」字之

後,噴上水所迅速往下流竄的狀態,是一種對「我」的反證。同樣探討自我位置的,是邱于倫的錄像作品〈我在這裡〉;實際上只不過是運用倒帶的播放模式,將原來在罩滿水蒸氣的浴室鏡子裡拍攝的畫面倒著播,但卻因為文字意涵的指涉加上詭異的影像呈現,而有著令人毛骨悚然的感覺。作品中只見霧氣迷濛的鏡子上,「從無到有」地顯現出「我」、「在」、「這」、「裡」四個字,予人一種如鬼魅現形般的靈異感,挑動了人們的視覺神經。

成長在數位化時代的年輕藝術家,面對大量數碼代號的入侵、機器與人性間衝突的質問,也藉著書寫意識的穿透而投射於創作上。明顯的例子有曾秉中(1981-)的〈文字進化論〉和〈條碼千字文〉等一系列作品的討論,在正規文字和數碼化的正常(條碼)、不正常(亂碼)狀態間,批判科技高度介入人們生活的便與不便。陳思儒的〈有機無機的對話〉是藉由電腦打印部首偏旁,再以手書填入西洋藝術大師中文譯名成為變體偽漢字的方式,進行一場有機與無機的對話和拉鋸。近年流行的網路符號也成為 E 世代創作者的靈感來源;蔡宜芳(1981-)的〈網路 e 文化〉(圖2-09)便是試圖將從人的表情所歸類、簡化出來的「網路符號表情」,重新置放回人的臉上,充分表現了在當代電腦書寫與真實生活間,因類比而出現的內在文化變異。

如此的當代「書寫藝術」已然出現的此刻,若不積極正視判讀、釐清與理解,或將成為一種遺憾,特別是在書藝空氣幾近保守的台灣。透過上述作品的規範,所統調出以「書寫意識」作為當代書寫藝術的本體,相信足堪提供學術領域思索與辯論。



(圖2-09)：蔡宜芳·〈網路 e 文化〉·電腦輸出·60×80 cm×10·2003。(蔡宜芳提供)

## 第五節：觀念的涉入

書寫藝術的當代多重表現,涉及的領域相當廣泛,僅前述之例,除了中國書畫本體之外,還包括了拼貼、編織、複合媒體、行為藝術、錄影藝術、多媒體藝術和電腦繪圖等西方的或當代的新式媒材。畢竟是一種新藝術科目的劃分,與傳統領域的遭遇自是意料中事,但有趣的是,延續書法、以文字為基本創作概念的書寫藝術,在西方竟有個外型長相近似的「明星臉」——1960年代的觀念藝術,因為它們都對文字的延繹有著程度上的著墨。

觀念藝術表現形式種類繁多,其中足以拿來與書寫藝術並提者,便是其中以文字為創作手段的一支。西方的觀念藝術家一者為與傳統造型藝術劃清界線,一者為傳達「觀念」的內在文脈關係和徹底理解,因此他們以語言文字作為創作手段。再者,在「觀念」是創作的內容前提下,藝術家並不在乎作品最後呈現的視覺結果,甚至連作品所陳述的內容都不甚計較,他們著重的只是同語言文字的前後文關聯,是一種思考脈絡的繼承。

這種觀念藝術又與書寫藝術之間有何瓜葛與區分?我們將觀念藝術對語言文字的三種處理態度:文思脈絡繼承、文詞內外錯離、顛覆傳統藝術,以書寫意識為貫串,將之區分為「置放脈絡的書寫」、「意符錯離的書寫」以及「回擊傳統的書寫」三類,分述其後。

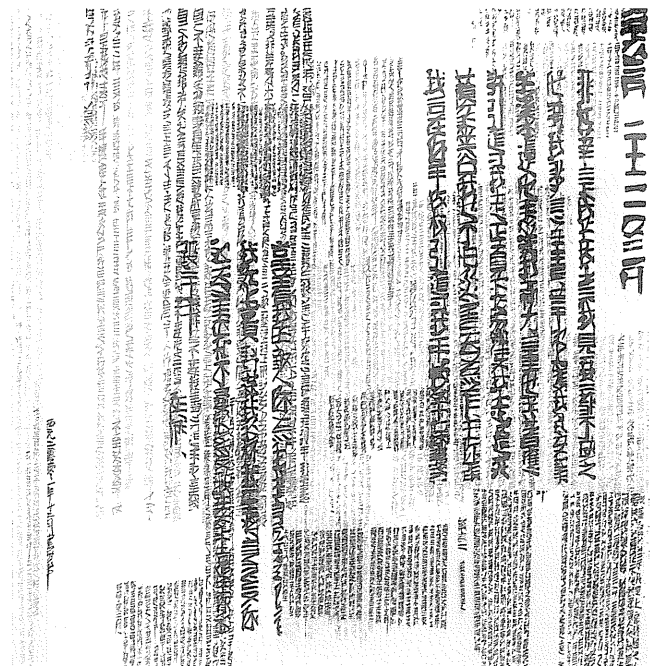
## 一、置放脈絡的書寫

以美國的柯史士 (Joseph Kosuth, 1945-) 為首的觀念藝術家們認為，藝術之所以是藝術，是因為它被置放在藝術脈絡之下，如此「藝術」便得以確認，而其中文字的涉入和其文意的傳達間並未必有明確的相應關係。他們只是單純地借重語文前言後語的文脈相承特性，套用於藝術作品內在概念的接續繼承，高度的語言表述性便因此成了觀念藝術至關緊要的特徵，因此更是加重了在創作手法上對語文的依賴程度，同時也在愈是以「文字」為畫面主體的狀態下，觀念藝術作品愈發與傳統藝術型態拉開距離，最後達到「反傳統」的目的。

而由於語言表述是屬於表徵和投射個人內在精神與思維的行為，個體心靈的精神情狀在此成為作品思路方向的主宰，加上偶發性在觀念藝術中的發酵作用，讓胡言亂語的、喃喃自語的、含混不清、莫名其妙的個人性內容統統出籠。換言之，以觀念藝術的準則而言，文字在作品上並不全然仰仗文字本身所帶來的準確意義去判讀作品，這倒是與傳統書法中「文意」的講求背道而馳。「不知所云」因而成了文字性觀念藝術中最常見的狀況，神經錯亂般的囁語讓觀念藝術變得深奧和艱澀，然而觀念藝術家們卻絲毫不以為意地認為「觀念藝術本來就不是給一般人看的」，且樂此不疲地持續這種創作內容。羅頌恩的〈以文字的方式〉(圖2.10) 系列作品，其符碼化、有機錯置的書寫方式是這種藝術內涵的統調呈現。

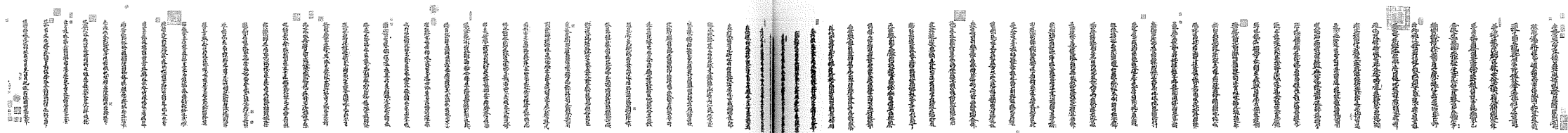
在這個系列中，羅頌恩將一條條的文字符碼層疊書寫，以墨色濃淡區分時間層次，並將書寫文字的兩側墨跡截去，意圖造成辨讀上的困頓，連帶阻撓打斷了文章的閱讀流暢度。文字在此不過是作為造型符號的使用，毋寧將之視為文字繪畫的創作行為；但若細究文字內容所闡明的，才會隱約發現作者其實是在抄寫聖經，而且是以禱告辭為書寫的主要對象。文語的使用雖是西方觀念藝術賴以顛覆傳統的手段，然而羅頌恩在書寫文字可讀性問題上的思索，表現在其雖然完整保留了文字的組句和視相，但竟只在文句間看到支吾的空洞，彷彿是在低語著旁人無從知曉、唯有上啟天聽的禱告。作者

(圖2.10)：羅頌恩，〈以文字的方式——信仰〉，水墨直紙，88×94 cm，2002。(羅頌恩提供)



遮擋了兩側，同時去除(或降低了)在起始與結尾筆法處露顯情緒的可能，剩下的斷簡殘篇還殘存多少字面的意義？對作者而言似乎也已經不太重要了。

觀念藝術講求「文脈」的特徵，也可在莊淑雅(1981-)的〈節錄顏真卿顏勤禮碑〉中說明創作者鋪陳邏輯的思緒推移過程。她在一張張賽璐珞片上逐字逐筆的「臨帖」(一個筆畫一片)再按筆順依序將每一片賽璐珞重疊，最後藉由賽璐珞片的透明特性，我們可以清楚看到字的筆畫順序的「推衍過程」。而顏真卿〈顏勤禮碑〉雖被臨寫，但似乎這已然全非重點，所寫成的「作品」的最終面貌，也不過是在這個文脈承襲下自然生成的結果罷了。此外，書寫順序的推移，亦可以落實在書寫文字的過程和結果上閱讀；筆者的長卷作品〈九九年初春的一段記憶之一〉(圖2.11)，便是建立在作品內在脈絡的典型。這件作品是在一張近五米半長的宣紙上，於兩週期間內，筆者每日以蘭亭筆意書寫的日記。當文字寫到紙張盡頭時，回頭重疊於第一次書寫的文字之上，如此動作反覆三遍、文字重疊三層，載記日記的文字恰恰停在似可辨讀卻又因重疊的線條產生遮蔽而含糊不明的模糊狀態。



(圖2-11)：李思賢·〈九九年初春的一段記憶之一〉·水墨宣紙·45×540 cm·1999。

〈九九年初春的一段記憶之一〉這件作品揉入了深刻的哲思，筆者以古云「三者為多」的概念，將重複書寫的動作比喻作生活和生命的循環，小自每秒、每分、每時，到一天24時、一週7日、一月4週、一年12個月，大至日夜晨昏，周行而不殆。三次循環的重疊書寫及其依稀可辨的文字，意味著每天發生在生活中無數的事，但我們卻永遠無法記清所有事物的細節；依稀模糊的印象，就像重疊三次書寫的文字，可辨亦不可辨。巴黎八大教授葉欣這麼閱讀道：

工細的正楷，按傳統的豎行自右向左，平靜地逐行重複書寫，給人一種「在說話，又聽不清楚在說什麼」的感覺。明明是在向書寫藝術「可辨識性」的爭端上「火上澆油」，一筆一畫，澆得也是那麼誠懇！<sup>51</sup>

此外，作品上方的不期然處，以仿古蓋押收藏章的形式重疊蓋印，而紅色朱泥錯落於白紙黑字之間，像生活裡的驚鴻，點亮生命的璀璨。著重文脈的同時，〈九九年初春的一段記憶之一〉似乎相對置入了更多當代藝術中少見的人性，通過書寫文本和文脈的交織，譜出傳統書法的文人性情。

無論是羅頌恩誠心虔敬的禱告、莊淑雅層次分明的筆畫，抑或是筆者投射生命的日記，最終僅有沁印在創作者內心的書寫意識才是最為真實的，作品的結果並未能代表任何思想訊息的欲以言說或傳遞，前言後語間的內在文脈關係倒是和觀念藝術頗為一致。換言之，掌握了書法原有的古典書寫性格，當代的書寫藝術創作仍舊可以在新的架構下創造出極具深度且自成體系的作品。

## 二、意符錯離的書寫

作品透過文字的述說來達成目的，是另一類觀念藝術家所偏好的，而這種作品「內文」需要被讀取的態度，似乎又與前述注重文脈、自語喃喃的說法相互矛盾。文字的使用在字義的觀點上，除了旁敲側擊的兜彎和單刀直入的切中外，另一種姿態的展現是意在言外的錯離，最早的始祖便是比利時超現實主義大師馬格利特（René Magritte，1898-1967）。

在馬格利特的知名作品〈形象的背叛〉（La Trahison des images，1928-29）中，他將問題的焦點既帶些嚴肅又不失俏皮地擴及至哲理性的探求，以一句明列於畫面下方的「Ceci n'est pas une pipe.」（這不是一支菸斗），來向作品主體畫得真實無比的菸斗的視覺概念進行挑戰，馬格利特確已準確地在意在「言」外的層次上，挑動了眼前所見表象和欲以提問內涵間若即若離的關係。

文字意符的內涵可以挑逗圖像，同樣也可以戲弄語言；藉由轉借了讀音的諧音，或操弄同音異義字，造成觀者一時頭暈目眩的語文空間迷向，將作者所欲以隱喻的內容潛藏其中，在一陣迷離後觀者才能從恍神般的狀態中清醒過來。台灣知名的觀念藝術家石晉華（1964-）和E世代的葉旻孜（1980-）都個別地在書寫意識的前提下，進行了一場文字和讀音的遊戲。

51 葉欣，〈筆與墨的挑戰者——李思賢書畫印象〉，刊載於《典藏·今藝術》96期，2000.9，頁171。



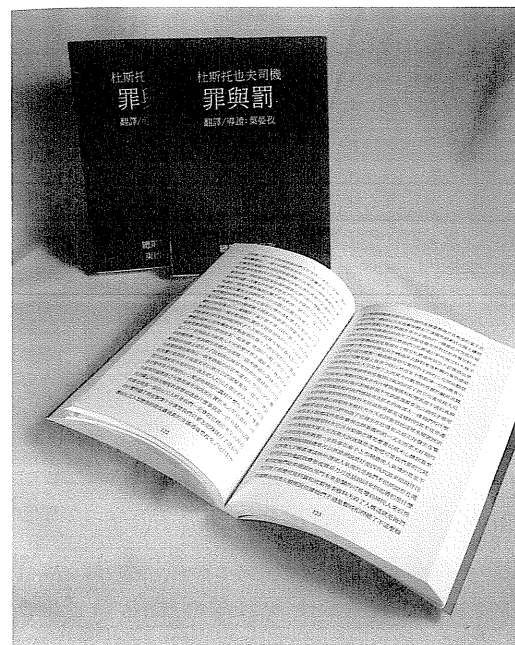


(圖2-12)：石晉華·〈高雄——竹田 鐵路印象〉·環境裝置·2001。(石晉華提供)

〈高雄——竹田 鐵路印象〉(圖2-12) 這件作品，是石晉華在屏東竹田對小鎮居民的調侃。他在竹田火車站前的馬路中央、路邊牆上以仿造廣告的手法，大刺刺地橫掛著許多「用我們熟悉的文字寫著我們不懂的話」的布招，——「地寺悅颯」、「F X Y 勢壯裘」、「一廿酥釋甚得而粹」、「磚頁T—ㄣ、ㄉㄛ、」、「樂瑟簡輛 兹元迴尸又」、「勇<< X 尤梅憩杭」、「遊諦曲浩 酒伊伊」、「行乃 X ㄣ 忍收」、「圖梯功喵」、……，他將日常慣用的「字/詞」改成讀音拼寫，這些讀音包含了國、台、客、英語的「聲音」。當這些「文字」映入眼簾時，肯定讓人錯愕到不知所以，石晉華說：「看不懂沒關係，唸出來就明白了。」明顯地揭示他在文字語音的混淆地帶裡，試圖追尋族群文化原質的意圖。他認為人類在文字發明前，「口與耳的對應關係」(口語)所蘊含的意義，是近乎純粹和無瑕的最原始的「人」的關係。而語文的約定俗成(認同)則使權力、強勢、機制和控制合法化，人因而被教養和馴化。

人的被馴養在當代科技社會中更是明顯，電腦造成的人性扭曲，在葉晏孜的文字性作品〈罪與罰〉(圖2-13)中，有著不假辭色的抨擊。這本仿造自俄國文豪杜斯托也夫斯基(Fyodor Dostoyevsky, 1821-1881)的經典巨作《罪與罰》(Crime and Punishment, 1866)的〈罪與罰〉，是葉晏孜透過中文譯本逐字逐句地照抄繕打、輸出並裝訂成冊。

該作品的特殊處，是在於葉晏孜刻意忽略「注音輸入法」(台灣獨有的 Big-5 繁體中文系統)的輸入過程中，電腦所做的「聰明的」自動字詞修正，因而造成電腦諸多前後字詞串連上的誤判，所以杜斯托也夫斯基便會陰錯陽差地變成「杜斯托也夫司機」。



(圖2-13)：葉晏孜·〈罪與罰〉，電腦印刷輸出、裝訂成冊·20×14.5×1.8 cm·2003。(葉晏孜提供)

一樣東西來  
裝裱了停住  
妹妹卻不  
跟爭什麼  
馬上就在  
出出這種  
腳彷彿亮  
到啊上帝  
堅決抵補  
的新居然  
這診診一  
的機動這  
景押合折  
怎麼辦才  
過路的刑  
罰四下—

稀少了除了方才在台階上碰到的兩個最和之外景跟著又有一大  
別人走出去約莫有五個男人帶著一個姑娘還拿著一架手風琴他  
們走後這兒變得安靜而寬唱了她的夥伴又胖又高大留著花白的  
鬍子川一件帶帽的短上衣她喝得叮叮大最輪在常部上機著了可  
是有時候彷彿辦醒亮然把手只談的推埋啞拉想擺開兩手  
體上半生穿上褲下卻沒再常部上作起來同時著一支莫名其妙的  
哥及利的迴響歌調我疼愛我的七子整整一年我愛我的七子整整  
一年貧著甯醒過來又唱到我願著大街散佈碰到我殺日的情婦可  
是誰也沒有跟她一起高興地那成末的夥伴齊著這種縱情唱歌勝  
制露出反感合不幸任的神勁另外這兒還有個人從外貿看有點  
像退休的文官她獨自坐著面前放一小平九個爾喝一口網四下喬  
義滿地嘶呼也有點機動不安

(圖2-14)：葉晏孜·〈罪與罰〉(局部)。內文挑戰了人們的文字閱讀慣性，使人讀來倍感艱困而拗口。(葉晏孜提供)

〈罪與罰〉的內文挑戰了我們的文字閱讀慣性，使人讀來倍感艱困而拗口。(圖2-14) 葉晏孜和石晉華極大程度地挑釁了我們對語文的慣用和前後文銜接的字詞慣性，然而，在觀者面前所見的作品外相(文字)，和作者所包藏內容的錯離，似乎是當代文化中年輕人 KUSO 現象的反射。

KUSO 原是日文拿來罵人「可惡」的口頭禪，但台灣的網路世代則將之廣泛用在形容「惡搞」和「好笑」的意思之上。最常見的 KUSO 日常生活應用，便是將已經沿用了許久、已陳腔濫調、毫無新鮮感的字詞改變，變得讓人覺得莫名其妙，進而得到惡搞的快樂。最明顯的例子就是近來被廣為注意的「火星文」。

火星文是網路文化的延伸，為了求上網聊天的快速，網路族除了用國語注音取代一般文字，還把英文字母、網路符號都加進去，弄不懂書寫者的邏輯根本無從理解。例如：「曾經 u 1 份金誠 d i 擺在挖 d

面前，但4挖迷u珍c，斗到失7d4候才後悔莫g」，這段「火星文」的正常寫法應為：「曾經有一份真誠的愛擺在我的面前，但是我沒有珍惜，等到失去的時候才後悔莫及」<sup>52</sup>。在比對下來看，「火星文」似乎還不至於到意符錯離的程度，但其發展邏輯的歪斜卻也使其近乎錯離。

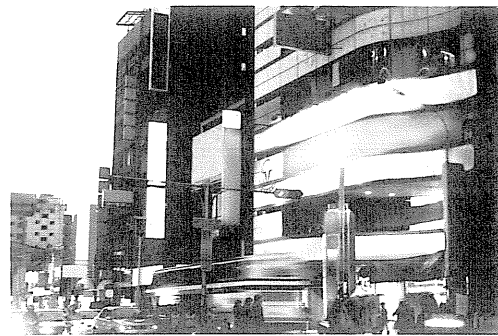
假使自由心證的書寫意識確立在正常位置，卻以「火星文」姿態出現在作品中，如此的書寫藝術或許有著理解上的困難，但在過程和創作發展型態上，的確準確地完成了製作作品的步驟；此時我們或可發覺，其實書寫藝術在契合時代脈動的準度上，是超乎其他創作型態之上的，其前衛性已然超出美術史所能框架的範圍。觀念、書寫、中文，當代書寫藝術既具備觀念因子，也有民族特色。

### 三、回應傳統的書寫

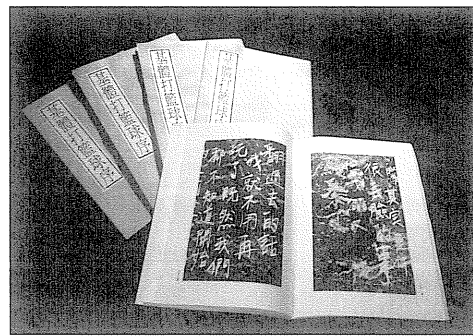
西方的觀念藝術選擇用文字創作，在於反對傳統藝術表現型態，試圖以此推倒舊有體系的既成思考。傳統的改革手段有溫和內蘊，從古典著手進行對話的，也有如達達和觀念藝術家們一類爆發、顛覆、徹底翻盤的。從杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1968) 以詼諧幽默的手法推翻了既有秩序，以及觀念藝術家為追尋本質，徹底摧毀原塑基礎的傾向來看，現代的藝術家們所採行的改革出路是撤去傳統而另闢蹊徑的。

再比對追求書法現代性出口的歷程，當代年輕的藝術家，對傳統做出的反應是立即地與之保持距離，但卻以相同的「文字」語彙進行貼身肉搏。具高度藝術價值的傳統書法，其深厚的人文傳統與藝術內涵，是當代藝術家最難以踰越的鴻溝。抖掉這個傳統包袱，成了新生代藝術家的主要目標。他們先從生活周邊出發，進而對古典提出揶揄；有對生活的不滿，也有對歷史的無力。

除了前述的錄像作品〈我〉之外，莊凱宇的〈去字〉(圖2-15)是以書寫意識為主體、積極入世地對社會做出批判的系列平面創作。他針對台灣爭奇鬥豔地、很「表現主義」且不斷在戕害人們視覺的街道景觀，將街道影像中混雜著各種字體的所有文字統統去



(圖2-15)：莊凱宇，〈去字〉，數位影像輸出，29.7×42 cm，2003。(莊凱宇提供)



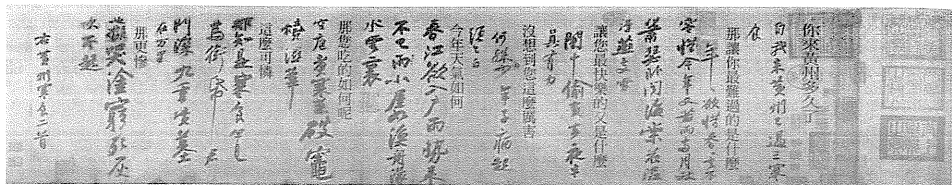
(圖2-16)：游良基，〈基體打籃球序〉，電腦印刷輸出，裝訂成冊，21×29.5×0.2 cm，2003。

除。文字全都不見的霎時間，突然有種時空凝結，讓觀者進入另一種帶著詭異氛圍的空間之中的奇異經驗。荒唐的情境，超現實到讓人一時難以適應，一種不適應的空虛感擠壓出人與人、人與城市關係的重新檢驗的可能。這是年輕的藝術世代從文字意識及心靈書寫的概念中，對生活現狀的回應；除此之外，也有許多因傳統書畫體系不合時宜的美學思考而產生的心理反彈和回擊，游良基 (1982-) 自創的一本回應古典的「字帖」〈基體打籃球序〉(圖2-16) 便是在對古典絲毫不具抵抗能力的無力感下，所作出的一種傳統叛離和自我放逐。

〈基體打籃球序〉源自對當今書法臨摹教育的不滿。作者本在臨帖中試圖藉由法帖和古人作心靈交流，後來卻體認到這像是在牽強附會古人意境和思想下的刻意舉動，一股被傳統戕害的憤懣，促使他以平日生活點滴、最「忠於自己」的字體，稚拙地寫入他的「字帖」中。許多個人化的語彙顯示了游良基其實是在藉這本字帖抒發他的情

<sup>52</sup> 節錄自《星報》2004年8月13日的報導文：〈《加味 KUSO 玩》怪異火星文 讓人迷網〉；該文對「火星文」有深入的解釋及有趣的對照。





(圖2-17)：蘇明欣·〈問寒食帖〉·字帖轉印·電腦打字·200×42 cm·2002。(蘇明欣提供)

緒，像是日記、像是信筆手札，有觀念藝術中胡思亂想、胡言亂語的坦率特質。在那些呢喃唏噓的字句裡，帶有一種強烈的當代年輕族群不知所以的無厘頭情態，看起來也挺「KUSO」的。而對照游良基的迷魂漂浮狀態，蘇明欣(1981-)的〈問寒食帖〉(圖2-17)和〈續跋寒食帖〉、溫雅婷(1982-)的〈張猛龍碑——永字八法練習本〉(圖2-18)以及吳宜靜(1982-)的〈燒字——蘭亭序〉，雖也都是質疑古典、嘲諷傳統，但卻相對理性許多。

蘇明欣以蘇軾〈寒食帖〉作為回應對象的系列創作，或將〈寒食帖〉的內容變為一問一答的「訪談」，或在歷朝各代的跋之後再以「續跋」，似乎〈寒食帖〉在一千年後作品仍未完成，跨越古今對話的意圖十分明顯。而溫雅婷則是回頭找尋比筆法更具原始意味的線條格律，逕行載明於九宮格上，用以質問書法的「法」的基本意旨與必要。吳宜靜更直接地依照〈蘭亭序〉的範本，將〈蘭亭序〉的每個字都「臨燒」掉，有種和〈基體打籃球序〉類似的欲以玉石俱焚的意味。這些「書寫」作品個個言之鑿鑿、頭頭是道，有趣的是它們的參照卻都不是西方的觀念或內容，而是直指古典時期的藝術內涵，這若視之為是「當代復古」卻也有其立論的根據了。



(圖2-18)：溫雅婷·〈張猛龍碑——永字八法練習本〉(局部)，電腦輸出·21×30 cm·2003。(溫雅婷提供)

## 第六節：當代的輻射

由以上作品的內容可解讀出，西方觀念藝術中以文字為載體的一派對文字的依賴是如此之大，倘使一旦失去了作為傳遞創作觀念的「文字」，觀念藝術的「觀念」將無以為傳衍。而透過「書寫意識」完成的書寫藝術，非但可以與西方觀念藝術的總體概念相對照，甚至足以架構一個西方文化所陌生的形上境界而自成體系。對照今日大陸在書法／書寫領域的創作實驗、理論探究和美學辯論的多元繁茂，或許因為數量上的有效樣本有限，台灣的書藝發展因而相對侷限與困窘。別的不談，光是在新名詞或新觀點的提出與析論上，便少有回應和互動，那不但可惜了台灣書藝家創作上的各種實驗，也無法因此從這些本土的作品中型塑出屬於與這片土地的人文緊密相關的書藝美學。

本書在諸多章節以多種角度所闡述的「書寫意識」與「書寫藝術」，在某些美學內容上猛然看來或許與劉驍純宣示的「書象」、大陸美術史家范景中(1951-)提出的「字象」或洛齊的「書法主義」、「書法主義文本」有所交疊，然而這裡所倡議的「書寫藝術」並非以打倒傳統為目的，反倒是試圖在後現代的當代藝術範疇下突圍，進行「當代復古」革新的可能。而「當代復古」的最終表現，實際上並不侷限僅以現代書藝的「書法」形式為載體，書法或漢字的文化狀態或藝術呈現的深邃內容，或都是進行「當代復古」時所能給予的參照，但前提是，在一定意義上得必須「穿過古典」。

大陸青年學者、藝術策畫人楊應時(1971-)通過在一次的策展中，提出「書法作為資源」(Calligraphy as Source and Resource)<sup>53</sup>的觀點。楊應時認為，書法走入當代藝術範疇及至目前至少已經出現如下三種主要表現型態：

53 該題為2004年初，楊應時和海倫·格萊斯(Helen Grace)於澳洲雪梨所共同策畫的「書法作為資源：中國當代藝術展」(Calligraphy as Source and Resource: Chinese Contemporary Art)的展覽標題。

一、從書法出發，對書法本身的藝術化和現代化。（開發書法作為視覺藝術的新形象，探索書法這種民族傳統藝術在當代社會的發展和創新。）

二、書法作為元素，融入繪畫、雕塑、裝置等其他視覺藝術形式。（包括漢字的筆畫、結構、線條、意義；毛筆書寫的筆觸、動感、節奏；線條和墨色的質感、張力、變幻，等等。書法元素配合繪畫等其他視覺藝術的形象、色彩、構圖和立體感，必將產生不凡的視覺效果和東方意味。）

三、漢字書寫作為獨特的文化符號，進入當代觀念藝術。（如行為、裝置、影像、網路藝術等。）<sup>54</sup>

楊應時的這三種歸納，站在「書法作為資源」的理解上，與「當代復古」的理論提出有些許精神上的共振；只不過其中最大的差異在於，楊應時能在廣大的中國裡整理與挑選出各具脈絡的參展藝術家，而台灣的發展卻只走到第三類「進入當代觀念藝術」的門前便踱步不前了。然而弔詭的是，台灣的現代書藝卻是比中國 1980 年代出現的「現代書法」要「有更早的呼應」（楊應時語），但最終竟走向相對保守和表面化的結果上，這其中的成因，頗值探究。

從「墨潮會」的出現以降，台灣二、三十年間少有更專注於書法現代性，甚至是觸探前衛議題的團體，儘管如此，個別的「類現代書法」的書法性實驗創作，累積起來倒也成就斐然。在台灣，從早先「五月」與「東方」的畫家以書法筆觸入畫和融合書寫性開始，繼之的早一輩書家王壯為（1909-1998）的〈亂影書〉、史紫忱（1914-1993）的「彩色書法」、呂佛庭（1911-2005）的「文字畫」系列、陳其寬（1921-2007）的線性水墨畫，到羅青（1948-）的書法實驗、「墨潮會」的妄誕狂飆、傅申的文人氣度、董陽孜的跨領域對話、徐永進的台灣原鄉精神、陳世憲的「意象凝塑」，最後再到筆者曾帶領的「書寫與文化」課程所激發的E世代多元書寫……，台灣的當代書寫歷程其實並不陽春，不過就是缺乏結合學術討論的力道，將之匯聚成一股渾然之氣衝破當代藝術的魔咒、衝出傳

統美學的格局。（前輩藝術家的早期書法實驗，詳見本書「章肆·節二·三」）

台灣的當代書藝存在著領域隔閡的懵懂與偏執，那導源於自我意識的不清、信心與立場的淺薄；明顯的例子是在 2003 年董陽孜結合建築、設計的，於兩廳院大廳、側廊的跨領域展「字在自在」，以及 2006 年在誠品書店所展出的「沉墨似金」。儘管展覽概念的提出甚為有趣，然而粗簡的觀念化約，只有沖銷原本充足的元氣和能量。「字在自在」可惜了董陽孜大器磅礴的現代書法，而「沉墨似金」更是在炫目的金宣紙之下，衝垮了董氏書藝原有的內蘊與堅持。此例，不過是台灣書法現代化的縮影，相同藝術思考的案例確實不少。隨後，我們將立即針對董陽孜此二展，以及嗣後相似型態的展出作品做深入的評述。

這裡，我們無意也無力一肩扛起「台灣當代書寫藝術」的成敗，僅以目前所出現的各面向之「書寫」作品，作一概括性的整理和呈現；以拋出「書寫意識」為思想主導出的開闊性，或可提供些許學術立論的方向。本章中所呈現的書藝實驗，是台灣當代書寫藝術無可逃避面對的現象趨勢，藉由青年藝術家所受到的學養教育和當代觀點，儘管尚未成熟（或成形），都具備了與時代同步脈動的思考與觀看，以書寫意識作為觸發點，所統合出的能量不能小覷。這些作品看似式樣百款、目不暇給，但其共通之處便在於「書法」並非被關注的唯一焦點，但作為一種「書寫」的觀看倒能產生積極的意義。由此所產生的聯繫，或可容許我們思考「中國的傳統書法，錯？或沒錯？」這個問題。但在戮力思辯的過程中，或許更不應忽略在當下，有著另一種以邁向前衛姿態的書寫藝術，此刻正在萌生、發芽。

54 見楊應時策展文：〈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，頁 227-230。

第參章

範式：台灣當代書藝經典  
——董陽孜經驗

## 第一節：開跨域之先聲

晚近以來，已有愈來愈多人投身當代書法的實驗與開發，不僅是「書法」試圖闖出當代格局的表現，甚至當代藝術及跨領域的現象，也都在這些實驗中悄然地被運用開來，從「何創時書法藝術基金會」迄今已十年的五屆「傳統與實驗書藝雙年展」，以及書藝大家董陽孜自千禧年以來的數次重要展覽便足以說明這所有現象。前者偏重現代，維持在平面書作的開發；而後者大步邁向當代，進行許多跨領域的書法對話實驗；此二者，均是台灣發展當代書法的典型代表。為有更寬廣面向的討論，本文選擇以董陽孜為論述主軸。

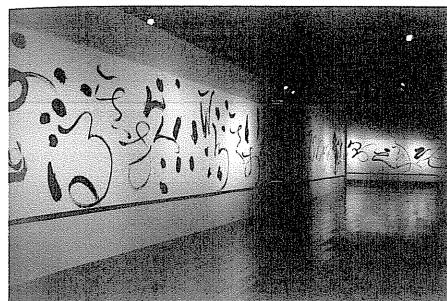
作為台灣當代書法的代表，董陽孜無疑是個特例；她不僅因書法的創新而擁有超高的市場行情，還因為她的書法涉足當代藝術、籌辦跨域書法對談而有著文人式菁英文化所沒有的超高人氣和粉絲群。在她那龐大尺幅的書作前，迎面撲來的巨大能量幾乎是所有觀者的共同感受，而面對如此震懾人心、前所未見的書法創作，除在內心完全被「攻佔」後而瞠目結舌外，我們還能在一片讚嘆稱道聲中體察些什麼？這或許是一般觀者所忽略的。

師大美術系畢業、後至美國主修油畫的董陽孜，美術出身的背景讓她的書藝創作中處處得見視覺藝術的隱性斧鑿。她自己也說過：「我是學美術的，所以我對美的追求決定了我的書法創作。」<sup>55</sup> 在以「美的追求」為創作主軸的前提下，董陽孜的書作要往視覺性趣味傾靠是可以想見的，無論維持平面創作或跨域空間處理都一樣。然無論何者，作為台灣當代書藝跨域的先聲，董陽孜有計畫、具規模的大製作呈現，都不啻是台灣當代書藝的經典人物。

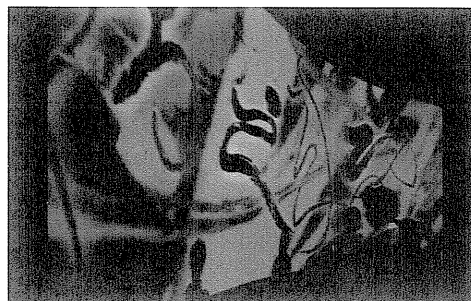
創作力與想像均十分飽滿的董陽孜，從慈濟大愛電視台攝影棚的「自在虛實變則通」（2002）、兩廳院的「字在自在」（2003）、北美館的「有情世界」（2004）（圖3.01），再



（圖3-01）：董陽孜·〈臨江仙〉·紙本水墨·180×5432 cm（「有情世界」北美館 D 展覽室·2004）。（台北市立美術館提供）



（圖3-02）：「心弦·無聲之音」誠品展出場景。（姚仲涵攝影）



（圖3-03）：董陽孜·「天地眾生的對話」展（360度環場數位投影），2009，國立台灣美術館。（李思賢攝影）

到在誠品的兩檔展出：「沉墨似金」（2006）和「心弦·無聲之音」（2007）（圖3.02），以及於國美館的「天地眾生的對話」（2009）（圖3.03）。董陽孜屢屢將書藝的觸角往「書法」域外伸展，結合了建築、設計、音樂、數位藝術，甚至在自己的創作材質上嘗試不同的媒材。除了自身之外，她亦與其他如設計、建築、文學等文藝相關領域的創作者，作書法與文字的跨領域探索（「無中生有」，台北當代館，2009）與講演對話，也搭著文化創意產業的順風車，將書法推廣到文創領域，使之成為一種特殊的文化優勢（「墨韻無邊」，高美館，2009）。這些積極舉措，站在拓展書藝、為書法找尋出路的觀點上，是相當值得尊敬與肯定的，特別是對董陽孜如此已具崇高地位的藝術家而言。

然而儘管董陽孜書法的實驗性、代表性已冠全台，若由跨出領域之外的對面回看，董陽孜許多實驗背後的美學確實具有諸多值得商榷之處和討論的價值。本章因此將以

<sup>55</sup> 錄自林欣誼採訪：〈董陽孜 我這心是熱的呀！〉，《誠品好讀》電子版，2008.04.14。



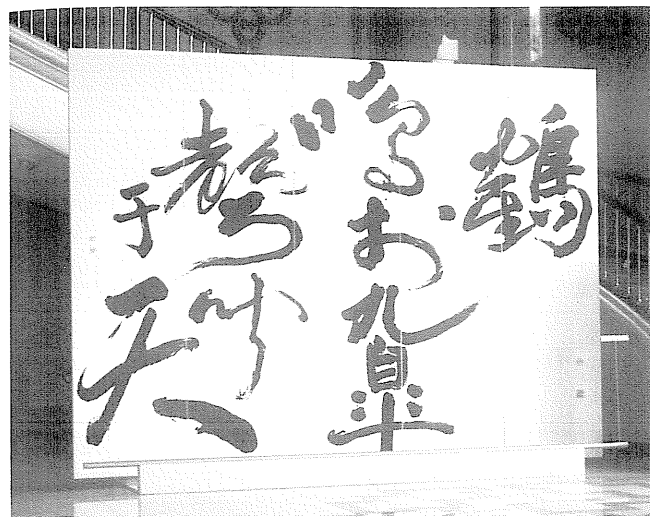
董陽孜近年的主要書藝展覽順序為脈絡，逐一地從結合建築空間概念的「字在自在」開始，到融合裝置空間的「有情世界」、改變紙材和展場裝設的「沉墨似金」，再到跨域對話實驗的「心弦」，通過董陽孜的這些書藝突破及其生發的相關美學，理緒出台灣當代書藝創作上的範式與思考脈絡。

## 第二節：「字在自在」，兩廳院／2003

董陽孜長年來的巨幅創作，一直是大家對她風格的認知；董氏巨大書法的美學，也基本維持在古典範疇所能予討論的範疇，但 2004 年的一場展出，顛覆了董陽孜自己的美學、衝破了書法美學所能規範的邊界，也確立了她往後書法跨域對話的道路。

2004，當是令全球難忘的一年，因為世紀怪病 SARS 的出現。就在應是春暖花開但卻有 SARS 潛行肆虐的 4 月，董陽孜與陳瑞憲（1957-）、陳俊良（1964-）二位建築、設計界名人合作，在收容隔離了多位 SARS 病患的台大醫院旁的國家戲劇院和國家音樂廳推出題為「字在自在——董陽孜書法與空間的對話」的書作巡迴展（另有其他中、小型作品同步展出於台中市文化局「文英館」）。動輒四、五米的超大尺幅作品妥善且穩當地安置於兩廳院的正廳、側廊邊牆上；雖然部分是早先已於台北「國立歷史博物館」和高雄「山美術館」展出過（2000）的舊作，但在高聳華麗的空間裝潢中置以恢弘氣勢的書法，還是有令人耳目一新的驚豔感。（圖 3-04）

關於董陽孜的作品，過去已有許多的品評與解讀，或試圖以中國古典美學系統為之尋求定位，或建立於個人交情上作情誼的感性抒發。在此小節裡我們將另闢蹊徑，嘗試以非特定東西方屬性之分的、較貼近當代藝術創作整體觀點的角度，藉由董陽孜首開嘗試與空間對話的「字在自在」展為觸媒，重新審視董陽孜書藝作品的元素和「字」展中所出現的相關議題。



（圖 3-04）：董陽孜，「字在自在」展之〈鶴鳴於九皋聲聞于天〉，1999，國家戲劇院大廳。（李思賢攝影）

### 一、玄妙不可言說：話「品評」

初看董陽孜的作品，必會為那一股排山倒海的氣勢所震懾，在挑戰既有視覺的巨幅書法作品中，我們所見到和感受到的，是暢快流轉的筆法下所潛藏對書法的自信與理解，那是董陽孜藉書法所欲以傳達的自我的生命哲學。

在美學歷程中，中國古典書畫美學最為精要且一直不斷被討論的，是「形」與「神」二者間來回辯證、相應相生的關係。譬如談書法時說：「書之妙道，神采為上，形質次之。兼之者方可紹於古人。」（王僧虔《筆意贊》）論繪畫時講「以形寫神」（顧愷之《魏晉勝流畫贊》）。藝術家若能形神同取則得至臻化境，然而更卓越高超的境界卻是「忘形」，甚至是「形神兩忘」。一如前文曾引述的張懷瓘在《文字論》中所說的：「深識書者，惟觀神采，不見字形；若精意玄鑿，則物無遺照，何有不通？」句中明白地指出「神采」應是書法中的主要，若能理出凌駕一般現象的制高觀點，那麼凡事都將得以理解暢通。這讓人聯想到《莊子》〈養生主〉篇中那「庖丁解牛」的故事——

……臣之刀十九年矣，所解數千牛矣，而刀刃若新發於硎。彼節者有間，而刀刃者無厚；以無厚入有間，恢恢乎其於遊刃必有餘地矣，是以十九年而刀刃若新發於硎。……《莊子》〈養生主〉

在庖丁面對即將宰殺牛隻的當下，眼前所見卻非牛隻的肉形本身，憑藉的是自我對牛隻結構理解基礎之下，一種從心所欲的直覺感受，莊子所欲以訴說的，雖是藉庖丁支解牛隻的典故來闡述人在社會瀚海中所應有的處世哲學，但庖丁如此超乎視覺表象障礙、凌越形下工具藩籬的美學，不但是放諸海海人生、士農工商皆準的生命哲學，更可將之視為藝術創作的最高境界——形神兩忘。用在書法上便是蘇軾說的：「心忘其手手忘筆，筆自落紙非我使。」（《小篆般若心經贊》）若將董陽孜的現代書藝創作置放在如此架構之下，則有著更多足以超脫「書法」範疇的看待，既古典又當代。

將董陽孜的現代書藝擺放在藝術發展脈絡裡看，自有其歷史性的巨大成就，但若就此說她開創了一家之風，毋寧說董陽孜創造了一種神話。在過去許多品評董陽孜書作的文論中，均不免援引與古典系統中的「表現」、「心畫」或「書畫同源」等相關的觀點作為論述主軸，如此當然是對董氏藝術價值的肯定，除在探求書法如何在現代延續生命外，也試圖藉此為董陽孜的現代性書法創作定下基調與註腳。然而這其中，卻偶時出現在董氏光環籠罩下，對其「神話」目眩神迷的神性崇拜言論，或是對董氏書藝言過其實，或是對董陽孜創作做了過度揣意而有曲解之嫌。

例如文學家王文興（1939-）在論及董陽孜的書法時，極具創意地以書法文字的「外象」作為主體，從書體演變談起，將之劃分為「字象」（篆隸楷）、「改象」（草書）、「化象」（自敘帖），最後到董陽孜的「離象」<sup>56</sup>，這無非是藉書體演進的過程以個人理解／詮釋法將董陽孜神格化了。書法文化雖有某種程度談論結字、體例的內容，但若僅以字形外象訴諸一切、統論所有，如此說法不免武斷且過度簡化了書法的內韻，甚而使得董陽孜的「字」變得出神入化、匪夷所思。甚且，將董陽孜結合水墨道理所自創的「溶字」置放在篆、隸、楷、草、行的體系之後，把董陽孜類比於二王、顏、柳、懷素的脈絡之下，對董氏而言也不免言重了些。

除此之外，有更多的論述文字是從「書畫同源」一詞予以引伸的。不諱言地，站在董陽孜的書法大作前，甚少有人能全然讀懂她所書寫的文字，因為她將畫面中所有的文字，以極不對等的誇張比例交相錯置，非但打破原有書法結構中的行氣，甚至連波磔

點畫都在「你儂我儂」之間變得渾然一氣、難分彼此。面對如此新穎的創作類型，其實毫無先例可依樣參照，多半的觀者自是聯想到傑克森·帕洛克那幫抽象表現主義畫家的書法性作品，然後再回到中國古典系統裡去找到筆墨的精髓、精義，藉此作為品評西方書法派抽象畫「不及中國書法」的力證。

西方抽象表現主義書法派的創作縱使具東方「書法味」，殊不知仍各自具有其藝術觀點與內涵，二者間的比較議題在藝術史範疇裡早已有不少的平反，用書法派抽象畫來貫串董陽孜的大寫意書法若非帶著高度民族主義色彩，便是比較藝術史中的老套話題，難有開創的可能；更何況揚雄（西元前 53-18）那句「書，心畫也」，歸根究柢來說卻是和「畫」一點兒關係也沒有。（相關問題將於嗣後「章肆·節二」中詳加闡述）因此這裡我們不妨問問，西方書法派繪畫既然不是書法，董陽孜的書法又何以是繪畫呢？

## 二、書中畫畫中書：談「書畫」

由「外象」的改變來創新，是從事現代書法創作者與古典劃清界限的最直接手段。對維新論者而言，唯有打破傳統外貌，才足以予人有現代性的第一印象。「繪畫性」的涉入，便在書法現代化的過程中，起了極大部分的示範性作用，書畫之間也同時在傳統「書畫同源」論的背書下，將「書畫合流」歸檔到安全的正統性位置上而合理化。

「書畫同源」雖是中國書畫史中極為關鍵的議題之一，自唐代張彥遠以降歷代均有所演繹，但書法與繪畫本應是兩種全然不同精神狀態發展的系統，僅僅因媒材與技法的彷彿性，便在「文人畫」系統底下似是而非地混為一談，久而久之也就積非成是、誤謬成真，國學大師徐復觀說這是將書與畫「相得益彰的附益地關係，說成了因果上的必然地關係」<sup>57</sup>。因此若說書畫並不一定就「同源」的話，那麼以「書畫同源」為基礎的論

56 見王文興〈書法是藝術的頂顛〉，《中國時報》43版「人間副刊」，2003.3.21。

57 參閱徐復觀《中國藝術精神》，台北：學生書局，1981，頁149。



述便成了以訛傳訛的謠揣結果，由繪畫性所激發的「畫書」便因其血統的弔詭而值得深究了。

即便如此，辯證書畫同源與否，並不表示看待董陽孜一類的書作時，需將繪畫性的影響全然撇清。這是兩個不同層次的問題；倘使站在創作型態的觀點視之，反倒可在這些藝術理論問題的挖掘過程中，使得董氏的現代書風有了更純粹的思維和清澈的理解空間。

不可否認的，在董陽孜將結體和章法的解構與重構間，已經使觀者試圖辨認所書文字內容時產生了困難。沒有行氣、無法閱讀，觀者在無意間受迫性地將關照點回落到畫面中墨色的乾濕和濃淡、線條的粗細與倏緩等韻律，以及布局的莫測變幻之上，這些正符合了抽象藝術「讓畫面回歸畫面本身」的思考，無怪乎董氏書作在某種意下經常被拿來和抽象繪畫比對解讀。然若比對董陽孜於1970年代前後赴美留學和學成返台的學習歷程，我們會發現，那恰恰與抽象表現主義在歐美的巨大流行和「進口」來台造成現代主義狂潮的時間點高度吻合，如此便不難理解董陽孜因時代氛圍影響而發展出的視覺慣性與藝術風格了。只是不知董陽孜是否有意遊走於臨界「書」與「畫」的模糊地帶，而提供了諸多藝評在書畫的潮間帶極大的揮灑空間。

舉個藝評之例來說，早年臺靜農（1902-1990）對董氏書法下過這樣的定義：「運筆如椽，力破整齊，水墨飛白，相映成趣，書耶畫耶，渾然莫辨。」他說董陽孜是「書畫融合」，說她的作品是「書畫合流的新境界」<sup>58</sup>。而藝壇重量級大老漢寶德（1934-）則說：「她的書法表達了最強的繪畫效果，令人目不暇給。有時候我覺得，她的書法才是真正的水墨畫。」便因此稱她是「水墨書法家」<sup>59</sup>。從諸多跡象和文獻顯示，董陽孜的書法的確受到西方抽象畫某種程度的啟發，然而可貴的是，董陽孜在「很少人能讀懂」的書法創作裡，堅持了「寫字」這件事。

具文學性的「可讀」本是書法的重要特徵，許多當代書家在追求創新表現的過程中，多犧牲此特性而及就「現代」，董陽孜作品中卻恰恰反其道而行的保留了「可讀性」，儘管其作品的最終結果仍是難以判讀。然而弔詭的是，董陽孜「龍飛鳳舞」的文

字書寫卻遠非如傳統草書一般具規則性，在那些取材自古典典籍的文句底下，意味的不過是作者個人「望文生義」的內心獨白，她的書法內文其實是實際且徹底地改變了書法藝術裡文字可讀的特性。這個看似矛盾的說法，便是讓人對董陽孜書法作品既愛又恨（既愛不釋手又恨天太高）的原因。

漢寶德對董陽孜的書法字有種主觀但十分生動的形容：「大部分的作品都分不清楚有幾個字，若不看標籤，大多無法認出。〔……〕當你認出〔……〕字的時候，忽然畫面上那些抽象的點線，都集合起來，形成有意義的符號，〔……〕這時候，你不能不點頭，這就是中國的書法！」<sup>61</sup>意即若無釋文輔助，董陽孜的書法將與抽象畫無異。董陽孜的作品如此解讀起來，真是浩浩然如廣袤汪洋。

就在「字在自在」的展出序文中，前故宮院長石守謙（1951-）便以「召喚共鳴」為題，將董氏書法與觀者間聯繫起來，作美感意象的、章法布局的、問學修身的、空間搭配的，甚而是心靈意志的「共鳴」。然而如〈召〉文所述，董陽孜更企求的是「她的形式來自於書寫文字的內涵，兩者相輔相成而為一件意象」<sup>61</sup>所出現的共鳴，然而只消回頭對照現今社會氛圍和董陽孜書作氣質間的落差，你會知道這種「召喚共鳴」根本是一項不可能的任務。

58 臺靜農〈從董陽孜的書法談書畫合流的新境界〉，《藝術家》101期，1983.10，頁72-75。

59 漢寶德〈水墨書法家〉，載入《心跡——董陽孜作品集》，台北：國立歷史博物館，2000，頁11-15。

60 摘錄自漢寶德〈書中有畫——談董陽孜的現代書法〉，《藝術家》234期，1994.11，頁400-406。

61 見石守謙〈召喚共鳴——對董陽孜書法的回應〉，該文印刊於「字在自在」的展覽摺頁序文處，同步載於《藝術家》335期，2003.4，頁218。

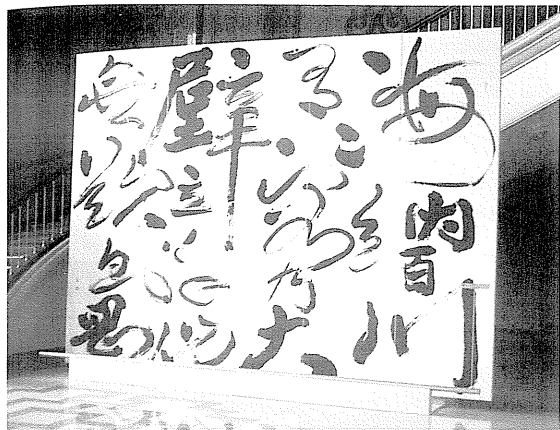
### 三、大無外小無內：論「空間」

在書法的空間布局方面，已故旅法藝術大師熊秉明曾經表示：「寫字固然是擺佈黑色的點畫，但必須照顧到白底。這白底並非二度平面，也非繪畫的三度幻象空間。它有近乎壁畫的空間，遊移於二度和三度之間。大的書法家必能把白底喚醒為活的空間。」<sup>62</sup>簡言之，書法藝術的空間概念便是在這黑與白的交互錯置間完成了。中國書畫講求氣、意、韻的呈現，那不僅是一種藝術，更確切的說它是一種哲學，準確地貼近了中國古人的生命氣息。

道家提倡的對自然相融的思想，在千年的中國古典書畫裡成了體現素樸的精神依據；道家「無」的觀念，對書法追求「空白」的審美觀有著極大的影響。落墨處即「黑」，是「陽」、是「實」、是「有」，而留白處為「白」，是「陰」、是「虛」、是「無」。書畫美學中所謂的「知黑守白」和「計白當黑」，便是在這「黑／白」、「陰／陽」、「虛／實」、「有／無」的「週行不殆」之間，達到人生命最為適切的妥貼位置，那便是中國古典美學的核心：「天人合一」。董陽孜的書藝作品中，一即就、一揮灑所欲以言說的內容，皆在創作的當下心理做出了投射，是「天人合一」具體化的實踐過程。大尺幅作品的震懾人心，某一意下說來恐怕是建立在「人」與「畫」大小不成比例的基礎之上。

董陽孜的書法作品氣度恢弘，許多「粉絲」對她作品的形容，是看到她的作品時「有一股滲入毛孔的震撼（撼）與感動流竄全身」<sup>63</sup>。針對董陽孜這種超大尺幅的「巨作」，曾任史博館與北美館館長的台藝大校長黃光男（1944-）表示：「整幅作品相當一面牆，正面觀看時那種撼人氣魄有如立於范寬〈谿山行旅圖〉之前。劉熙載在《書概》中曾說過：『書要心思微，魅力大。微者條理於字中，大者磅礴於字外。』此一磅礴更是溢於紙外。」<sup>64</sup>拿董氏巨幅書法和〈谿山行旅圖〉來比對，可也是個有趣的對照，只是范寬（960-1279?）的這件曠世巨作的大小不過近二米高、一米寬，卻能夠在這最平凡的畫幅裡傾洩出驚心動魄撼人氣勢，顯示了中國畫中的「氣度」、「磅礴」與實際紙幅無關。

「溢於紙外」的恢弘氣度在中國藝術系統裡處處可見：近代的李可染，其足以登高



（圖3-05）：董陽孜·「字在自在」展之〈海納百川有容乃大 壁立千仞無欲則剛〉，1999，國家劇院大廳。（李思賢攝影）

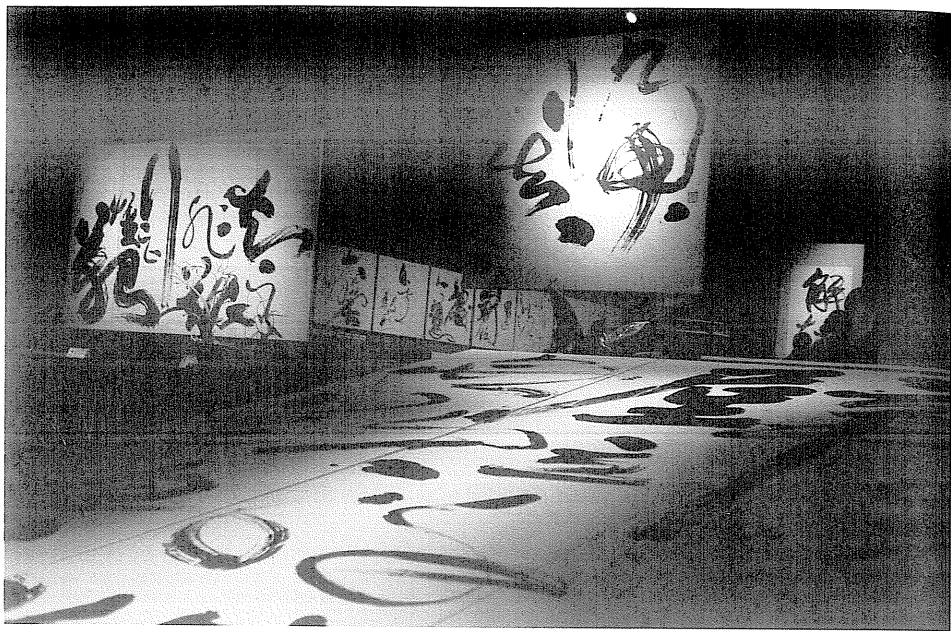
遠眺、黝黑壯闊的黑山白水，相同的也是在不怎麼大的畫幅下（甚至比〈谿山行旅圖〉還小得多），成就他那幾乎統包天下的壯麗情懷。又如中國的鈐印雖只是「方寸之間」，卻能投射一個大世界，訴說氣韻生發流轉的道理；而吳昌碩（1844-1927）的篆刻，氣勢宏大跌宕、魄力逼人，既有渾穆安穩的氣息，又能顯現奔突險峻的風範。李可染、吳昌碩、篆刻鈐印，他們的格局之大，儼然是「方寸天地」。由此可見，藝術作品裡所著重的深意內涵，足以在最為單純的規格和純粹的元素下完成。

反觀董陽孜之作，在「字在自在」的展出作品中，動輒數十、甚至是上百呎的「破表」尺寸，是否真有相對力道蘊積於畫面中呢？例如展示於國家音樂廳的12呎高、29呎寬（358×870公分），號稱「史上最大」的〈瑟兮憇兮赫兮咍兮〉；以及號稱「史上最長」，6呎高、181呎長（180×5432公分），並於後來分別在北美館「有情世界」（2004）和國美館「天地眾生的對話」（2009）展出的〈臨江仙〉，均是令人嘆為觀止的「破表之作」，然而只要我們攤開畫冊看這幾件作品的畫片時，原先親臨原作時的那股懾人的赫立感頓時消失得無影無蹤。這並不意味著董陽孜的書藝大作不具氣勢，而是這種心理落差現象的頻繁，讓我們不由得認知到：在董陽孜的巨作面前，吞噬掉我們的是她的「尺幅」，甚至在創作的當下，就連董陽孜自己也被淹沒了。（圖3-05）

62 參閱徐復觀《中國藝術精神》，台北：學生書局，1981，頁149。

63 此為網友在部落格中對董陽孜的讚嘆之詞，見 <http://kia.hopto.org/archiver/?tid-46418.html>。

64 見黃光男的〈館序〉，錄《心跡——董陽孜作品集》，台北：國立歷史博物館，2000，頁8。



(圖3-06)：董陽孜與姚仁祿合作的「自在虛實變則通」(慈濟大愛電視台, 2002)。  
(佛教慈濟慈善事業基金會提供)

「天人合一」是中國古典美學的極致理想，但先人說的「天人合一」是一種狀態、一種修為，董陽孜卻把它具體實踐了——「天」轉換為鋪天蓋地的大紙，「人」藉由對藝術的極致鍾愛而撲身其中，像撞入梁山伯墳中的祝英台，將一份誠摯的愛化作永恆。董陽孜在投身大畫紙的過程中，了卻了她熱愛書法、熱愛中國文化精髓的心願，同時也在作品展出時，將這股情懷暈染到觀眾的身上，將觀眾一起帶入她的書法世界中，如此的「共鳴」著實難以不被「召喚」。

而在兩廳院所呈現的「字在自在」展，其空間規劃是 2002 年在慈濟大愛電視台攝影棚，與時任該台總監的知名設計師姚仁祿 (1950-) 合作的「自在虛實變則通」特展的延續。實際上「自在虛實變則通」(圖3-06) 並非一般正式的開放式展覽，而是當時大愛電視台因納莉颱風的災情而被迫改採「虛擬棚」方式製作節目，卻因此讓董陽孜開啟了她的「書法與空間對話」的全新創作思考和對書法的無垠想像。董陽孜在見到自己的書作加入了燈光、色彩等新的科技元素後所形成的美妙氛圍時讚嘆道：「看到自己的作

品能在媒體空間與虛擬棚呈現不同的美感，讓我感到意外與美好。」<sup>65</sup> 因此便不難想見，「字在自在」建立在這種「視覺的美好」基礎上勢將成為一種必然。

然而與大愛電視台「虛擬棚」的最根本不同，在於「字在自在」展沒有美麗的光線和色彩的加持，而回復到僅是單純的壁掛式展出。話說那是一種「將平面書法作品結合空間的呈現」，實際上，那無非是將古代文人書齋中的懸掛方式，時空移轉地登堂入室到兩廳院裡。在「古代／現在」和「書齋／兩廳院」的元素裡，全然沒有改變其作為一種「裝飾」的結果；換言之，若從當代藝術的角度切入審視，那無異於時下藝術創作者，為趕流行而做出的「為裝置而裝置」的「水墨裝置」作品。若未有更切題紮實的理論支撐，無形中將陷入平面畫作徹底地變為「裝置」附庸的泥淖，倘果真如此，那再談古典書畫中美學之云云又有何用？未但會有更驚人之處，反倒因為兩廳院那視覺屬性特強的繁複華飾的宮殿式室內裝設，而將董陽孜書法中應具備的整體凝聚力拉散開來，並使其作品淪為空間（迴廊、大廳）的裝飾，如此一來董陽孜再想如何講究「留白」，恐怕都將是枉然。

因此，如果石守謙說的「如此的結構布局，配上超大的尺幅，直立在空間之中，其視覺效果早已超越書法傳統的範疇，倒近於當代的裝置藝術了。」<sup>66</sup> 這段話成立的話，那不就可惜了董陽孜質素精到的作品了嗎？

65 見〈藝術·科技 結合在大愛虛擬棚〉(莊淑惠報導)，刊載於《慈濟道侶》半月刊第 401 期(「綜合新聞」版)，2002.10.1 出刊。

66 見石守謙〈召喚共鳴——對董陽孜書法的回應〉，該文印刊於「字在自在」的展覽摺頁序文處，同步載於《藝術家》335 期，2003.4，頁 218。

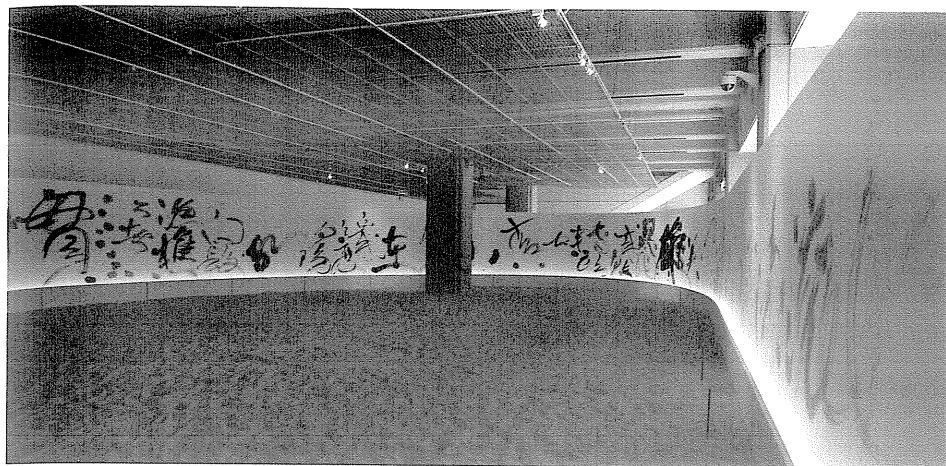
### 第三節：「有情世界」，北美館／2004

繼「字在自在」之後，董陽孜與建築師陳瑞憲再續前緣，於台北市立美術館續攤推出「有情世界——書法與空間的對話：董陽孜+陳瑞憲」裝置書法展。這個不過才區區七件書作的展覽，硬是吃下了北美館地下一樓的所有展出空間（D、E、F展覽室），原因便在於這七件書作所共同「組合」而成的、盤據在三大展間的裝置作品。

在「有情世界」中，陳瑞憲藉由北美館展場空間開放且正方的完整性，將董陽孜的書作透過光與影的交輝互映，使得展場裡的數件書法作品間，交相構築成虛實相應的既奇特又顯莫測高深的詭譎空間。因此嚴格地講，對董陽孜而言，她在「有情世界」中展出了七件書法大作，包括那件長度 54 米有餘（181 呎）、「破表」的〈臨江仙〉；但對陳瑞憲來說，卻只有各自形塑了不同空間氛圍的三件作品而已。而實際從觀眾的角度看，「有情世界」也真的就只有這三件空間作品而已，因為那樣的展品裝置方式與空間暗示，我們是根本不可能將董陽孜的書作從完整度極高的空間氣氛中分離出來獨立閱讀。因此，展覽既以這三件空間作品為要，本章便依此為論述主軸，略述它們所顯現的書法與空間對話下的意義。

#### 一、文意的視覺化轉譯

論述之前，我們先就總體的視覺結果來論，「有情世界」所走的創作思路數和「字在自在」基本是一致的。換言之，「有情世界」裡董陽孜的書法大作和「字在自在」中裝置於兩廳院的書法作品，均因為強烈的空間屬性的吞噬而變得隱形；這些原本氣勢和內在能量強大的書法頓時失去了獨立性，是淪為空間裝飾元素的主要原因，也因此讓單純論述董陽孜書藝的文字成了一場白搭。然而這麼說也並非是要全盤否定董氏將書法和空間對話的意圖，儘管我們已難以單獨談論董陽孜的書法，但我們卻不能否認「有情世界」裡的三件空間作品的確呈現出驚豔的視覺效果。



(圖3-07)：董陽孜與陳瑞憲合作的「有情世界」·〈臨江仙〉，2004·北美館 D 展覽室。(台北市立美術館提供)

首先，在 D 展覽室所裝設的大橢圓形展間內側，掛置的是董陽孜以明朝楊慎（1488-1559）的詞〈臨江仙〉所寫成的超長尺幅書作，而地面上則鋪滿了細沙，像是沙灘，也像大漠，放眼望去，頗見寬闊與氣勢。董陽孜的這件〈臨江仙〉（圖3-07）維持了從文詞語意中感受後投射於筆墨之上的董式書風；「滾滾長江東逝水，浪花淘盡英雄，是非成敗轉頭空，青山依舊在，幾度夕陽紅。……」滾滾長江、浪花、英雄、青山、夕陽，在讀來便要引發洶湧澎湃的簡鍊而悠遠的文字中，對自古成敗論英雄的感慨生發出悠渺的意境和喟嘆，配合上腳踏著的沙地，與「古今多少事，都付笑談中」這千年來時空的遙望，有了不只是呼應的實際想像與落定。此時站在場中，很難不叫人感動，如果對文學、藝術都還有點知覺的話。

這件作品的組成和對觀者所牽引出的情感頗具心思，它讓觀眾在讀了楊慎的〈臨江仙〉、看了董陽孜的〈臨江仙〉之後，將文學的詞意、暢流的筆調、跌宕的墨韻，揉合了觀眾當場被巨大作品包覆的震懾和對站在沙地上廣袤無垠的情境想像，此時，觀眾多半要掉入深邃的歷史時空中，去聯想某些三國的、赤壁的古老情懷，彷彿「滾滾長江、浪花、英雄、……」的那一切在當下都成為與自己相干相繫的事物。這是典型現代書藝發展的路徑，只不過董陽孜加入了當代藝術的空間裝置語彙，讓這件作品的內在結構與情感創造變得更為複雜。

一般而言，這種書法文意的視覺化轉譯極其普遍，也是「傳統與實驗」雙年展中「實驗」部分最為常見的手法。在日本前衛書道的墨象處理和少字書寫的啟發下，書家多捨棄了長篇累牘的文句，而通過對少字文詞的單一且直接的理解，直觀地以筆墨將他對這些文詞的感受視覺化，把內心的精神想像轉譯為實際的筆墨線條處理。從視覺藝術的角度看，如此的創作思維對書法外觀的改變無疑是帖特效藥，但值得注意的是，我們也因此不時地看到許多筆墨效果十足、造型趣味橫生，但去除筆墨趣味後卻言之無物的現代書藝創作。

董陽孜的這件〈臨江仙〉無論在平面書作或展覽空間，都是文意的視覺化轉譯的典型；不過嚴格說來，此二者層次有所不同。在平面書藝的結果上看，董陽孜從詞而書的心靈轉譯的深厚功力是毫無疑義的；〈臨江仙〉所顯現的雄渾氣勢，正是董陽孜所擅長，從詩的內在到字的外在，都有著高度的聯繫，這也是觀者經常對此類創作抱著高度認同之因，就連時任台北市長的馬英九總統看了也不禁要「讚嘆連連」。<sup>67</sup>

另者，從空間處理的效果上看，或許圓弧造型的展間和仿造大漠（或沙灘）的沙地有著與前述相等同的內在聯繫，而有著相加相乘的效果，但這種空間處置的美學討論卻是要顯得複雜許多，因為它還牽扯了與「字在自在」同樣的問題：董陽孜平面書作的失效。而這點，在後續作品的討論中仍將出現。

## 二、文字的閱讀性開拓

不同於前者〈臨江仙〉無科技的單純裝置，「有情世界」裡讓人印象深刻的是結合了科技新技術的燈光與投影的另外兩件作品，這是陳瑞憲邀請擅長多媒體藝術與展場設計的香港劇場導演胡恩威的共同成品。他們以多媒體的數位投影方式，一動一靜地呈現董陽孜書法溢於紙外的空間意象，卻也是台灣首次結合了書法與數位的大型實驗展覽。

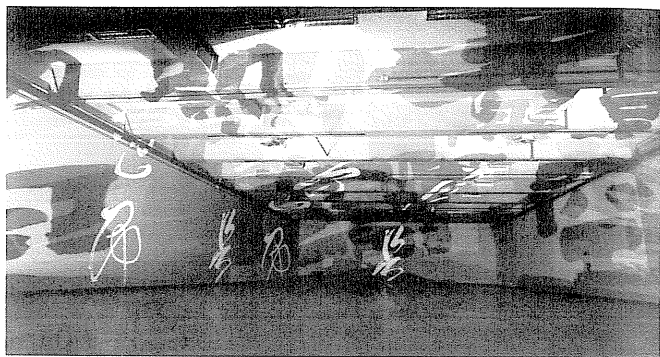
在「動態」作品的E展覽室裡，兩位空間設計的能手從董陽孜書寫的「心經」文字中，抽取出「色」、「空」、「異」、「不」、「是」、「即」等幾個大字，有隸書、有草書。隸書的慢、粗、厚、濃、黑，和草書的快、細、輕、淡、白，正好符合了水墨的筆墨基準：乾濕、濃淡、快慢。陳瑞憲與胡恩威二人便是將這些在平面書畫上本是具備深淺變化的文字，透過數位投影的方式將之滿映於展場之中，藉此「營造出一種動態的書法空間，成為閱讀書法的一種新可能」。<sup>68</sup> 在此之前我們可能從未想像過，只單純透過投影竟然可使一個空無一物的展覽場變得如此滿盈。然而弔詭的是，在這個書法與空間對話的場域裡，董陽孜儼然已經退居第二線，她的書法在此僅作為陳、胡二人完成曼妙空間的工具而已。（圖3-08）

實際上，以投影的「虛空間」創造實體空間的可能性在廣告、設計界已十分常見。筆者也曾以聲音播放配合影像投射的方式創作過一件當代書藝的空間作品〈文化烙印〉（圖3-09）；這件作品旨在說明「人的生命在不知不覺間受到文化的洗禮，你也無從判斷文化在自己身上所烙印的位置；文化的影響雖不明確，但卻早已和我們的生命緊密相融。〈文化烙印〉是想經由文字、語言的區隔或穿插、重組提供暗示，讓觀者體驗對自我文化的深層思考。」（創作自述）。這件進入展場便立即被「紋身」、讓你抹也抹不掉的講述文化乃深沁入骨之道的作品，雖與「有情世界」E展覽室這件陳述的主旨不同，但凸顯的是在當代藝術中投影的普遍性。再舉例來說，北美館於2007年所舉辦的書法教育展「書寫之美」（圖3-10），其中一區便是利用投影投射出草書的韻律，再提供小朋友在投影前方舞動長彩帶，透過肢體的舞動與流線的飛揚，讓小朋友比對和體驗書寫的美感，在在顯示了投影在文字創作上的高度使用頻率，以及利用投影所賦予對文字線性的想像。

67 參見報載文〈馬英九看有情世界 董陽孜英雄相陪〉（陳盈珊報導），刊載於《中國時報》，2004.10.4。

68 見台北市立美術館「有情世界」現場展覽文宣。





(圖3-08)：「有情世界」，  
2004，台北市立美術館 E 展覽  
室。(台北市立美術館提供)



(圖3-09)：李思賢·〈文化烙  
印〉，2001，空間裝置，東海隔  
樓藝術空間。



(圖3-10)：台北市立美術館於  
2007年所舉辦的書法教育展  
「書寫之美」。(李思賢攝影)

除了投影手法之外，這件讓人看了天旋地轉的作品，其多樣字體的文字重疊讓人聯想到早年王壯為(1909-1998)的〈亂影書〉，以及已故旅美學、書畫家王己千(1907-2003)的某些疊置文字線條的作品。〈亂影書〉的目的別無其他，就只是源自一種抽象性繪畫的靈感啟發，屬於視覺性的嘗試突破。而王己千在諸多水墨書畫創作中，有一種重複書寫線條、最終形成抽象畫面的風格，也與「有情世界」投影文字的道理如出一轍。實際上以文字重疊進行創作，在西方觀念藝術歷程中便已經有所發表。

英國觀念藝術家柯史士有一件名作〈在奧古斯丁的懺悔之後〉(After Augustine's Confession, 1990)，用的語彙形式便是文字的重疊。這件作品是以三面大玻璃組成，三塊玻璃尺寸各異、面積不一，柯史士分別在各玻璃的中央位置上，大小不一但卻以相同的「Times New Roman」字體印著看起來像是在告白、也像在告解的同樣一段話。這三面玻璃前後錯落、並置在牆邊，但因玻璃的透明性和字體大小的差異，讓這相同的文句間產生前後空間的呼應感，有如回音一般來回地呼喊著，但整體看來卻令人有種不知所云的迷惑。

在觀念藝術中，「觀念」已經取代傳統藝術的內容成為藝術創作的主體構成，如果創作中沒有「觀念」，一切都將是空泛無用的。個人性極強的文字形式創作，意念模稜兩可到近乎是喃喃自語，柯史士就是這種純粹以「藝術是以觀念為觀念」(Art as Idea as Idea)的典型。<sup>69</sup>再回頭看看書法界中以重疊文字手法的創作，無論是王壯為、王己千，甚或是「有情世界」所玩出的把戲，實際都只著重在視覺效果的呈現，我們難從層層剝開的過程中見著更為深層的理论或文化反省。倘使僅以一種前所未見的、新奇的移動投影(動態的)，就能生發或建立一種「閱讀書法的新可能」的話，那麼書法的前提必然將只是停留在一種皮笑肉不笑的模型狀態。

69 參見拙著《臺灣當代美術大系〔議題篇〕：觀念·辯證》，台北：行政院文化建設委員會，頁66-67。與西方「觀念藝術」相涉，以及結合文字之書寫性當代藝術創作等相關論述，詳見該書第三章：〈文·以載道〉，頁64-105。



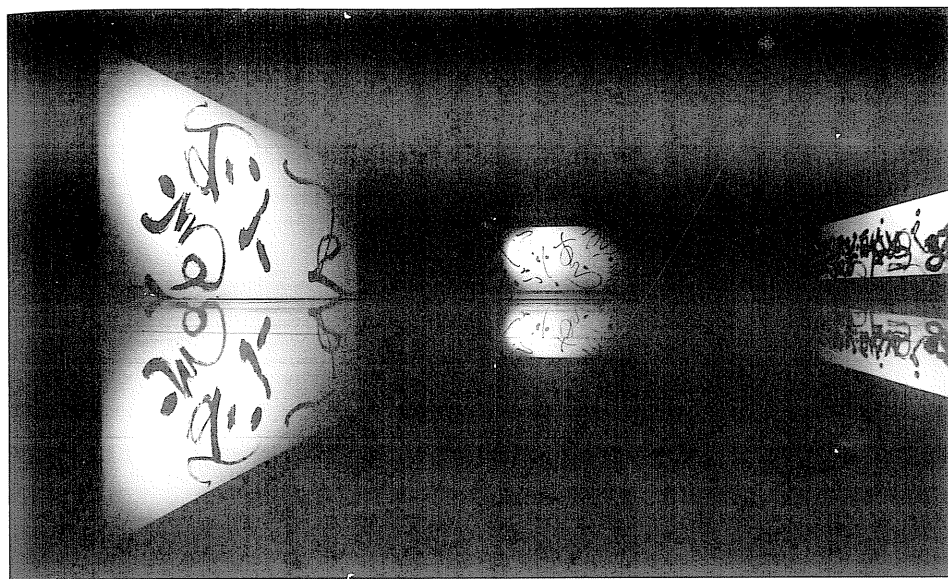
### 三、文符的舞台式氛圍

相對於前者，F 展覽室的作品便顯得深刻許多。他們以鏡面反射的方式，將董陽孜掛置於牆上的巨幅書作倒影在設置於中央的水面平台上，觀眾可以通過平台的中央分道走進展場中。闕黑的空間氛圍、昏暗的燈光照明、倒映的書法文字，讓觀眾走進這樣一件作品中，便要不知所的莫名感動起來。(圖3-11)

這件在「有情世界」展中，空間處理最為成功的作品，沒有過多的科技手法，有的只是單純透過明暗反差和水鏡反射所形成的美感。但吾人相信，整體空間氛圍的掌握與主導並非來自於董陽孜，而是陳瑞憲；因為相同的風格，就在2009年台北當代藝術館的「無中生有：書法|符號|空間」展覽裡，陳瑞憲所提出的〈私塾——習〉一作中得到了驗證。暫且不論書法美學云云，如果對董陽孜來說，她的「我對美的追求決定了我的書法創作」是不變的真理的話，那麼我們要必然地確信，從「自在虛實變則通」、「字在自在」到「有情世界」，甚至是後來的「沉墨似金」（見本章第四節），「美的追求」才真的是董陽孜諸多實驗的重點。

當「美感」的維持僅停留在表面時、當空間的氣氛掌握在合作伙伴之手時，我們或許該自問，用書法美學去檢驗董陽孜的書法之美，是否過於嚴苛，甚或是沒有必要？要董陽孜去承擔這些跨域對話的敗戰責任（如果真有敗戰的話），恐怕對她是不甚公平的。就舉「有情世界」F 展覽室這件作品來說，真正出於董陽孜之手者，僅在牆上那幾幅書作；董陽孜書法的磅礴氣魄而「溢於紙外」僅出自於一種精神或意象上的形容，但若實際將「溢於紙外」搞到「紙」之外，那就不再是董陽孜的責任範圍。她找建築師、設計師合作規劃展覽，原先或出於一種特殊作品尺幅之所需，爾後的諸多發展，或說是書法與空間對話過程中的書法遭到「吞噬」，相信也是董陽孜始料未及的。但話回到頭來，這件空間作品好嗎？答案是肯定的！

當董陽孜雄渾的書法遇上溫潤的黑、靜謐的水，它們只有乖乖、靜靜地留在牆上的原地，接受觀眾對它們的讚頌。黑得深入人心、再從必要之處以亮光點醒，是舞台之必



(圖3-11)：「有情世界」，2004，台北市立美術館 F 展覽室。(台北市立美術館提供)

要、櫥窗之必須、夜景之必然。相信誰都對山上夜景的靈魂勾動印象深刻，起因於某一種黑的神祕與不可知，而黑暗中的亮光是一種希望和想像，像賣火柴的小女孩一樣。F 展覽室這件作品所使用的手法無疑是一種舞台的處理方式，映入觀眾眼簾的，只有黑壓壓的空間裡頭被宛如聚光燈投射的董陽孜的書法。那麼，是董陽孜的書法自行煥發，還是黑白、明暗相襯的結果？儘管這件作品用「書法」去檢視將不知所云，它到底還是一件完整而令人印象深刻的上乘之作。

### 第四節：「沉墨似金」，誠品／2006

繼「字在自在」、「有情世界」之類試圖以書法和空間對話的實驗之後，董陽孜於2006年又有了另一種全新的嘗試：「沉墨似金——董陽孜作品展」（誠品敦南店藝文空間）。這是董氏自2002年以來鍾情於「書法與空間對話」、似欲結合空間以求突破但卻隱然失去書寫藝術主體之後，真正又一次忠實地回到平面創作之力作。

該展所標舉的創新意義，在媒體報導中說是試圖要「挑戰難度極高的金色宣紙」，藉由金宣紙的書寫來顯現「書法藝術永遠似黃金般珍貴」，並以此宣示書法是「隱含著一種在眾聲喧嘩中保持沉默的選擇」<sup>70</sup>。實際上，從這些媒體報導的文字中，不難體認董陽孜對書法、對自我所設下的當代定位之初衷與理想。然而當走進「沉墨似金」展場所映入眼簾的，不僅僅是耀眼奪目的巨幅金色書法，還有那滿漆了絳紅色的牆面和錯落擺置的仿古家具……。金紙、紅牆、黑字所共同構築的富麗堂皇之感，頓時間讓人的心情感受複雜至極，除了有種歪曲了傳統書法美學的深邃內在的錯離感之外，還有將帶著澹雅文人逸趣的書法內涵升抬至如皇家殿堂般的荒謬感。(圖3-12)

是此，「沉墨似金」的「沉默」便絕非是靜默，反倒是一種高不可攀的貴氣所形成的聳入雲端的疏離；問題的軸心，在於創作者對其藝術重心的移轉。一如前文所述，由2003年起於兩廳院的「字在自在」和北美館的「有情世界」以降，董陽孜的書藝創作已然明顯地因「美感」的追求，而陷入一團形式與材質趣味迷霧之中。

## 一、五色目盲

在前節的論述中，我們已對董陽孜書作相關之品鑑評述、書畫本體以及空間尺幅等問題有所著墨，我們發現「沉墨似金」觸碰和引發了前所未有的一個新的問題點——色彩。而此藝術元素的涉入，雖看似小事一樁卻茲事體大，不但讓董陽孜的書藝審美方向全盤翻轉，亦使其作品中原有的人文涵養遭受劇烈撞擊，同時迫使過去所有為董氏書風做出的評述主軸近乎全然失效。其導因均來自於那統攝在金、紅、黑為主要色彩基調下的作品與展場氛圍的權貴和雍華，及刻意忽略這些色彩背後的文化語境所產生的藝術齟齬。



(圖3-12)：富麗的「沉墨似金」展場。(游崧攝影)

在藝術學裡，色彩本身是具有表情、象徵與隱喻的；儘管隨著各民族的特有民俗風情而有所不同，色彩所扮演的文化角色或民族性格各有其亙古不移的地位，色彩原理及其運用因此頗見一番學問。中國自古由相應相生、相沖相剋、互有促進亦互有約束的陰陽五行之理，將木、金、火、水、土搭配各自所屬的五種顏色和東西南北中等五個方位，以此發展出獨特的色彩之學，並廣泛使用在與生活息息相關的建築、服飾或裝配上。而此次董陽孜展覽「金、紅、黑」三色的基本語彙，無論在附以五行之說或因循傳統之習，此三色均非「等閒」。

70 後二句語出自報載文〈董陽孜勁草 金宣紙書寫〉(陳盈珊報導)，刊載於《中國時報》，2006.4.15。

用彩並非罪過，中國上古時期便已有「五彩彰施」的色彩傳統，在繪畫史中亦有始見於隋代展子虔、後集大成於唐代李思訓（651-716）父子的青綠／金碧山水的重彩設色體系。那種以泥金結合石青與石綠，繪出具有高度裝飾性但卻悠逸典雅的彩色山水，與以黑灰白為主調的水墨山水所呈現的平澹天真有著審美上的迥異性格。但董陽孜在「沉墨似金」裡的色彩運用與這種繪畫設色美學絕對無關，在某種意味下，她的大紅牆、亮金宣、黝黑墨的組合似乎已是其大到無可再大的書法撞壁後不得不下下的猛藥，唯有藉由更強烈的形式刺激追求，才得以為原先幾乎發展到極點的形式作出解套。嚴格地說來，「沉」展的色彩規劃全然與人文無關，而是一種視覺形式感的迷障作祟的結果。

老子《道德經》嘗言：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽。馳騁畋獵，令人心發狂。難得之貨，令人行妨。是以聖人為腹不為目，故去彼取此。」（第十二章）意指倘若我們過度追求聲、光、色、味和速度等感官上的刺激，則將亂其心智而無以為正常之人。莊子亦依此闡述道：「五色亂目，使目不明；五聲亂耳，使耳不聰；五味濁口，使口厲爽；趣舍滑心，使行飛揚。」（《莊子·天地》）句中的「爽」和「飛揚」所指的絕非白話口語的正面意涵；那「爽」字意味著舌頭的味覺出了毛病，而「使行飛揚」便如受外物操控而癡戀瘋狂、而得意忘相，和時下亂衝亂砍的飆車族、暴走族只為一時感官刺激無異。《淮南子·精神訓》甚至將「目不明」、「耳不聰」、「口爽傷」、「行飛揚」等四項，列為人們養生養性的最大牽累。是以得見中國傳統捨外求裡的生命哲學，對外物表象、眼耳鼻舌的形式和感官是持著戒慎自律態度的。由此對照「沉墨似金」的整體呈現，董陽孜的選擇顯然與之背道而馳，也因此讓人不由得懷念起以往在素淨形式下專注於筆墨和結構的那個沈穩內斂的董陽孜了。

## 二、書為心畫

前文述及董陽孜展中的「金、紅、黑」三色均非泛泛之色；先就五行言之，象徵「土」的黃或金色（此二者互通）搭配屬「火」的紅，是皇室袍服與宮廷建築的主色調，



（圖3-13）：皇帝平日處理國事的紫禁城「乾清宮」，一派貴氣奢華。（李思賢攝影）

符合五行中「火土相生」之理；一如北京紫禁城裡眾多殿宇的紅牆黃瓦，一派王者天下、氣宇非凡景象。（圖3-13）再就民族傳統言之，黃為中國人的種族本性之色，五行的方位關係色相環中便以黃為中心正色，象徵大地；而黑色代表「天」，故曰「天玄地黃」，是極其尊貴的象徵，為「眾色之主」；至於紅則象徵喜氣和吉祥，普遍受到人們喜愛，黑與紅是在中國古代色彩形式中被發揮得最為普遍的兩種顏色<sup>71</sup>。而無論在中國或是歐洲，金色與紅色本身所富含的尊榮、權貴甚至是權力感，都使金色成為最被廣泛使用的色彩。至於黑色與金色的搭配上，同樣存在著神祕與高貴的象徵意義。

選用具有如此特殊傳統文化意旨的色彩，相信對董陽孜來說絕非偶然。先不論她的創作理念為何，從一個觀者的角度來看，進入展場中的當下非但未因書法、古董、竹簾屏風及輕柔樂音所刻意營造的古意氣息而有文化情境的陷落，反倒因閃耀奪目的金紙和中國意象鮮明的紅牆，與腦中同時浮現的金、紅、黑三色的文化意涵所產生像被掙牆般的撞擊，而猛然迸出強烈且無可名狀的愕然與震然。何以董陽孜由素雅清澹轉向金光貴氣？毋寧確信是作者心理的投射。從揚雄《法言》中「言，心聲也；書，心畫也。聲畫形，君子小人見矣。」的這句名言，便能清楚解釋董氏作書心理與作品間的內在聯繫。

71 參見李廣元著《色彩藝術學》，哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000，頁102。

揚雄所謂的「書」，歷代誤引、誤讀者多矣，例如清代劉熙載《書概》中云：「揚子以書為心畫，故書也者，心學也。」劉熙載於文中所言之「書」，說的是「書法」而非揚雄原指的「著述」。從文脈的前言後語來看，揚雄所說的「書為心畫」所強調的是通過「著作」的書寫呈現作者的心思和意識，並隱然反映出其自身的品藻與德行；換言之，「書為心畫」的原旨近似於作者藉由作品傳情達意的藝術觀念。

知名藝評家、策展人王嘉驥(1961-)曾在一次論述董陽孜書作時，引述大陸學者的考據闡釋指出，揚雄的「書為心畫」之說實際上「原意並非指涉我們今日所理解的『書藝』創作——亦即將書體／書法視為一種藝術的表現——而是泛指『書面語言』的表達。最早將『書為心畫』之說轉換為書法創作要義者，實則遲至宋人朱長文(1039-1098)。」朱長文在《續書斷》中寫道：「其(指顏真卿)發於筆翰，則剛毅雄特，體嚴法備，如忠臣義士，正色立朝，臨大節而不可奪也。揚子雲以書為心畫，於魯公信矣。」王嘉驥認為，「自此，『書為心畫』也成為後世『書如其人』說法的淵源。」<sup>72</sup>然而儘管揚氏原文遭到經年以來積非成是的誤解，卻誤打誤撞地開發了將書法結合心學的理論系統與傳統，成為歷代影響書法學理最重要的經典依據。

承上所述，「書為心畫」概念的延伸到對「沉墨似金」的解讀便如董陽孜所說的：「展場中的書法是她『由衷的心聲』，她要『保留給觀眾自行追尋意義』。」<sup>73</sup>只不過這「由衷的心聲」，在過去僅維持在大幅平面書作的董陽孜身上並無異議，但用在「沉墨似金」裡卻顯現了極大的內在矛盾。

以展品中一件中等尺幅的〈處其實〉為例，其內容取自老子《道德經·三十八章》的「是以士大夫處其厚，不居其薄；處其實，不居其華。故去彼取此。」這裡「處其實」在前後文的意思是指大丈夫立身處事應求淳厚而不居於貧薄，存心樸實而不求浮泛虛華。再以此對照那或皇室宮殿般權傾尊貴、或朱門宅邸般豔光寶氣的展覽現場，熠熠貴美的金宣紙、妍妍豔射的絳紅牆，就算非為皇家人士所用，那也不屬平民百姓所有，何以樸實乎？是以，董陽孜金碧輝煌的〈處其實〉(圖3-14)因此怎麼看都和原文的「不居其華」含意是形神相左、內外不符的。

(圖3-14)：董陽孜，「沉墨似金」展之  
〈處其實〉，水墨、金宣紙，115×204 cm，  
2005。(游巖攝影)



### 三、字外求字

董陽孜的書法文字向來多摘自老子、莊子、易經、論語、佛典以及古典詩詞，文字簡短卻意義非凡。漢寶德曾為此表示：「她使用抽象的語言，在每一畫幅裡，述說一個特定的情境。這個情境是她慎選的文句所啟發出來的。」<sup>74</sup>加上濃淡有致的墨韻、粗細交織的線條和疏密參差的構成，共譜出董陽孜的書藝神話。已故文學大師「雅舍主人」梁實秋(1903-1987)也曾為董陽孜在書法上的表現為文稱讚道：「陽孜作書，變化多端，有時『恬澹雍容，內涵筋骨』，也有時『折挫樣，外曜鋒芒』。」<sup>75</sup>這些說法如今在「沉墨似金」裡似乎都已搖搖欲墜，就只因為畫幅中的文字意境再怎麼深遠，在華麗、氣派、恢弘的裝飾風格底下，已與經典典籍的人文精神毫不相襯，可以說「沉」展的形與神、形式與內容明顯是處於分離狀態的。

古典書法美學中，形式與內容存在著一種內在、特殊的「因果邏輯關係」；在書法的「形式美」問題上便有學者闡述道：「就書法本體而言，作為其精神內涵的整個思想文化決定了書法形式的玄妙，更具體的，則書法家個人的修養決定了他的書法風格乃至特定作品的形式美。〔……〕書法的內容和形式構成一種因果邏輯關係，所以書法的形式反而無法脫離內容，一旦形式脫離內容純粹玩弄形式的話，書法就會變得淺薄而簡單。」<sup>76</sup>

72 王嘉驥，〈書即心畫——論董陽孜的書法美學〉，收錄於《有情世界——董陽孜書法作品》，台北：自在工作室，2004。

73 華麗的金、沉穩的墨 董陽孜金宣紙上揮墨（周美惠報導），刊載於台北《聯合報》，2006.04.15。

74 漢寶德，〈書中有畫——談董陽孜的現代書法〉，見《董陽孜作品集》，台北：台北市立美術館，1994，頁10。

75 梁實秋，〈行草參差，筆酣墨飽〉，收錄於《董陽孜作品集》，台北：漢光，1987，頁9。

76 見陳振濂主編《書法學（上）》，台北：建宏出版社，1994，頁689。

此番形神兼備之理雖說是古典書法至為緊要的美學講求，然面對董陽孜突破性的當代書藝同樣也具有一定程度的圭臬性。精神內涵與外在形式是作者與作品互文關係的體現，金光閃閃、貴氣千條的「沉墨似金」是否代表一種市場導向下庸俗品味的心理投射？若是，便成了「書者心畫」的現代嘲諷；若非，便是董陽孜在面對混雜的當代藝術情境下自信動搖的一種畫虎類犬現象。

在傳統書法中講求一種「字外求字」的「字外功」，如活動於清嘉慶年間（1796-1820）的書家朱履貞在《書學捷要》所言：「造詣無窮功夫，要是在法外。」要想在書法瀚海中尋求精進，非僅限於書法範疇的學理與技法。在完成「字中求字」技巧和眼界的純熟帷幄之後，跨出「法度」之外求取養分，便是「字外之功」的內涵，頗似今日流行的「跨領域」概念。

董陽孜從屏幅的擴大到晚近的「書法與空間的對話」，借鑑現代繪畫、當代藝術局部原理的作為，吾人相信均是試圖為書法走出一條現代道路，稱得上是一種「字外求字」的努力。由整體「沉墨似金」展場所散發的氣息來看，是富貴也好、是復古也罷，讓人多少懷疑那是董陽孜歷經「書法與空間的對談」的經驗後玩上了癮，為與他領域結合而失去書寫美學主體的最終結果。

是此，顯見「沉墨似金」僅在追求外在形式與材質的趣味而並未深化精神內涵，是一種跨領域的迷障與迷茫。報導文中說董陽孜「挑戰了傳統宣紙以外的新素材，更體現傳統文人將書法融於生活的人文價值。」<sup>77</sup>或許挑戰新穎材料對藝術家個人產生意義，但試問若去除金色「背景」、恢復傳統「白盒子」式的空間展示（圖3-15），那與過去作品又有何異？甚至墨色還遠不如以往。明白地說，「沉墨似金」彷彿就是董氏書風的「金光版」，甚至還多了那麼一些高不可攀的庸俗的富貴氣。明代書法大家黃庭堅（1045-1105）曾在論及書法內涵時說道：「余嘗言，士大夫處事可以百為，唯不可俗，俗便不可醫也。」（《山谷文集》）是以，萬般皆可忍，唯俗不可耐是也。

儘管董陽孜的形式化傾向已如此明晰，然而從她所選的書法文字的初衷理解，吾人依舊相信她對書法仍有著高度的內在堅持。除前述所舉的〈處其實〉之外，展品之一



（圖3-15）：將「沉墨似金」還原為「白盒子」展場的模擬對照圖。

的〈素履〉，語出自《易經》第十卦的「初九：素履，往無咎。象曰：素履之往，獨行願也。」這些單字、單詞的意涵講的都是一種生命的質樸與踏實，選為書作主體必然是董氏心有所感而為之。誠如董陽孜所自述的，「每次的創作，都含有她對周遭生活的反應，創作「心弦」也不例外。因為看到政壇的貪污弊案，她寫〈山雨欲來風滿樓〉；當時紅衫軍大舉襲來，高喊『道德沒有標準』，她就寫〈大象無形〉以回應；濃重的〈鑄山煮海〉則是提醒我們民族要有奮鬥精神……。」<sup>78</sup>因此，我們毋寧將「金光閃閃」、「空間對話」等粗糙的形式挪用視為是對董陽孜藝術人生的試煉，僅是一時間的「旗未動，風未吹，人心浮動」而已。

在許多見諸網路媒體的相關文字中，多少有人提及「沉」展「與空間的互相輝映」一事，我們不能排除這種可能，但就前文諸多美學指涉的事證跡象顯示，董陽孜在「沉墨似金」附加色彩元素的初衷其實根本與「空間呼應」云云無涉，此番的閱讀角度無疑是一種典型受過當代藝術觀念洗禮之後的後設式解讀，言過其實了。從某種弔詭的「有意味的形式」觀點來看，「沉」展有的僅僅是一個近似西方現代美學中「形式主義」的「形式美」問題罷了。

77 同註 73，〈華麗的金、沉穩的墨 董陽孜金直紙上揮墨〉。

78 同註 55，〈董陽孜 我這心是熱的呀！〉。



## 第五節：「心弦，無聲之音」，誠品／2007

吾人相信，藝術的本體總會在萬變不離其宗的主旨下匯聚，中國的美學體系，自古便是由文人生活所延伸，因之，琴、棋、書、畫、印、戲、曲、舞乃至於文學、哲學、武術、醫學……，都能在某個統攝性的理論之下做出彼此間的理路互通。董陽孜在繼前述幾檔與不同藝術領域人士合作創作之後，2007年秋天在誠品信義旗艦店推出「心弦，無聲之音——書法數位藝術展」，開啟了她將當代書藝與新媒體藝術家混搭的先例。「無聲之音」一詞的由來，著眼在文字線條的律動感與音樂性中，從線性的滑順飄逸與點折的跌宕頓挫間，直觀地竄入觀者的心中而「扣人心弦」，進而產生了藝術上情感的雙互交流。

### 一、藝術的內在共通

從董陽孜「心弦，無聲之音」展覽之源，其實大略可劃分為兩個部分，其一是她一如以往地從古詩文句神遊的感悟，揮灑在大筆勢的書法文字中，基本上有著董陽孜個展的性質；其二，是她找來了幾位（組）做當代音像／聲音藝術的青年藝術家，分別從他的書作文字中，延展出各自的另類「當代書藝」觀點。這些新一代數位藝術家的參與，讓這場難得的跨界展覽別開生面，卻也蹊蹺處處。

董陽孜之所以會將跨領域對話的重點放在音樂上，除了她個人偏愛古典音樂、且於創作時習慣聆聽莫札特或貝多芬等世界樂壇大師的經典之作外，更重要的，顯然是董陽孜在音樂的音符和節奏與書法線條的律動跌宕間找到了某種隱然的內在互通。書法線條的抑揚頓挫所形成的空間感與時間性，搭配文學結構及故事情節的起承轉合，和音樂的結構曲式中各樂章間快慢板的變奏或破格，的確存在著極為密切但卻隱微的感覺聯繫。就如前文提及的董陽孜的〈臨江仙〉，順著雄渾的書法線條飛奔、躍動，加上「滾滾長江東逝水，浪花淘盡英雄……」詩文所勾動的激情與澎湃，讓讀

完整部書法巨作宛若聆賞一曲長篇巨贖的交響詩般暢快。所謂的「空間感」與「時間性」所意味的並非真實的空間或時間，而是因藝術表現所形成的一種時間遞衍的共時性（Synchronicity）。在某個頃刻間，將書法、音樂甚或文學的形式聚集且凝結在同一個時空中，那麼此三者間的互通，便生成其美感經驗上的混揉，而達到特殊的審美交集。

擁有鋼琴演奏博士身分，近年專注於藝術跨領域研究的靜宜大學藝術中心主任彭宇薰（1965-），曾在一次論述美術和音樂的感通上說道：「在所有的藝術形式裡，音樂一向以其抽象的本質使人眩惑，在不帶文字的音樂裡，它永遠無法問我們『食飽未？』這樣具體的、實在的問題；但音樂可能表現之深邃的、超越的形上精神性，卻也是其他表現媒介所嚮往的境界。」<sup>79</sup>的確，正是這種形上精神的抽象性，讓「一次書寫完成」（非製作）的書法向「無可回逆聆賞」的音樂傾靠；瞬時的完成，將書法的酣暢淋漓和音樂的情感流洩共同指往感性方向。雖然書法所寫的是可讀的文字、文學所傳遞的是通過文字所浮顯的意境，但在「寫胸中逸氣」（元·倪瓚《倪雲林集》）的飄然感性下，最終走向「此中有真意，欲辨已忘言」（東晉·陶淵明〈飲酒〉）的逸興。這種高度的抽象性，便是書法（與文學）都能帶有濃烈音樂性的原因，也是康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）以各式色彩與線條的抽象元素類比交響樂的理論主軸。

已故中國書壇耆宿丁文雋（1905-1989）嘗言：「何言乎書法近於樂也？夫書之精墨各具，猶樂之琴瑟諸器也。書之點畫八法，猶樂之宮商五音也。書之有動靜、柔剛，猶樂之有曲折抗墜；書之結構間架，猶樂之文采節奏也；書之有篆、隸、真、草，猶樂歌之風雅頌也；書家之有鐘、王、歐、褚、顏、柳、蘇、黃，猶樂章之有雲門、咸池、夏商韶武也；深於樂者，陽而不散，陰而不密，剛而不怒，柔而不懦，四暢交於中而行於外，言行動定而無不中節，深於書法者亦然。」<sup>80</sup>丁文雋為書法與音樂之間的藝術共通性做出了歸衍和類比，

79 彭宇薰，《聆聽與靜默之間——隱然於陳幸婉創作中之音樂》，收錄於《「心象·原型·無垠之境——向陳夏雨、陳幸婉致敬」藝術學術研討會論文集》，台中：靜宜大學藝術中心，2008，頁95-105。

80 見丁文雋《書法通論》（自序），北京：人民美術出版社，2005。



清楚地定義出此二種藝術門科之間綿密的內、外在關係，甚為精闢。董陽孜書作結構中那些文字不按牌理出牌的大小比例、濃淡、緩急、乾濕和輕重，都隱然創造了各種視覺元素間的張力；而那些張力，是繪畫性、是戲劇性，也是音樂性。於是「在《心弦》系列作品中，她更加自覺地用字的結構、墨色、筆法氣勢等種種變化，來呈現變幻多端的音樂性。」<sup>81</sup>

事實上，「一次性」、「不可逆」的創作較為直觀，也相對純粹。哲學思想家史作裡（1934-）認為：

聲音可說是人類最近動物之自然的表達方式，屬於聽覺或時間性之領域。科學之純符號表達，可以說是最具人文性之精確的方法表達，屬於視覺或空間性之領域。介於其間者，則為時空或視聽混同之表達領域，亦即圖形與文字的表達。因此，圖形與文字之表達不但多具曖昧不清之性質，同時，也因而成為由純時間性聲音表達轉換為純空間符號表達之過渡者。其間之不同，只是由於圖形表達與聲音較近，則多純自然之成分，而文字與純符號較近，則多符號性而少自然性。<sup>82</sup>

史作裡所言者，是建立在理性清理文符的功能性角度上，字意的涉入因多了人類文明發展的智慧累積，而顯得相對複雜。但若回溯到更為感性的心理狀態，那麼屬於聽覺的音樂和視覺的圖像間，便有著許多足以互通的感知本能，而最終投射在不同藝術類型的表現上。

## 二、書法的各自表述

前述藝術跨科間的互通，是董陽孜將書法和「聲響」跨界對話的理論基礎。董陽孜邀集了台灣的聲音藝術家姚仲涵（1981-）、活動於海峽兩岸的王惟新、自詡為科技與

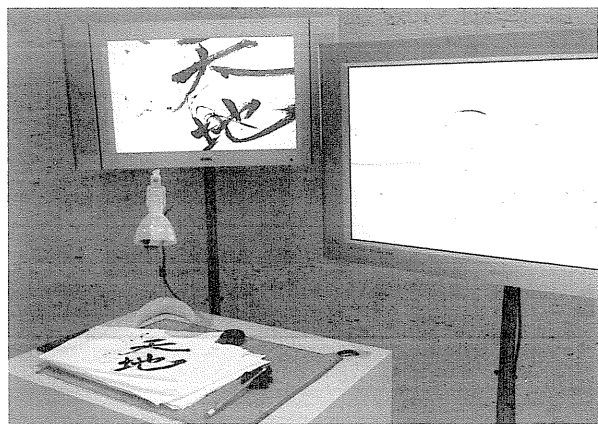
藝術媒合者的微型樂園（Micro Playground），以及香港的新媒體藝術家林欣傑（Keith Lam，1980-）等四組創作者，對董陽孜的書法進行數位的創意詮釋；他們從各自擅長的空間、聲音藝術（Sound Art）等角度，實驗數位語言與傳統筆墨的互相激盪。由於參與這個書藝對話展的藝術家都很年輕，加上他們所使用的藝術載體不僅有數位科技的技術層面，同時也因為「聲音藝術」本身而帶有更多地下的、實驗的和衝撞的前衛能量，而在作品的內質和氣質上都顯得極為特殊，特別是和書法藝術並置一起時。

有著建築背景的王惟新，基於對空間的敏感度而提出的〈天際·風樓·沸海——數位空間的書法幻想〉，是一件利用公共空間的影像作品。他運用不同的動畫技法將董陽孜的書法局部剪接成短片，在誠品書店電扶梯的底端（下一樓層的電扶梯上方）的高斜度平面上播放，在人來人往的樓層之間，創造一種人群與數位作品近距離的接觸。在手法上，其實與我們前面提過的董陽孜在北美館的「有情世界」和筆者的〈文化烙印〉有著異曲同工之妙，只不過王惟新是將重點鎖定在和人群的互動之上。然而實際上說來，以目前公共空間的多媒體廣告行銷方式，平面空間的投影已十分常見；視覺的狀態上，或許形成了平面空間動態化的趣味，但在「書法的呈現與否」上，顯然不是作者所關心的對象。

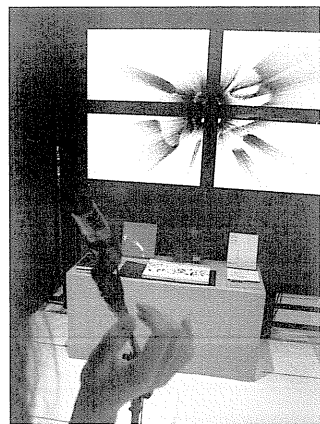
而香港的林欣傑則是提出了一件有趣的互動藝術作品，他的〈書法·空間·運算〉（圖3-16）設置了一個平檯，上頭擺放了筆墨紙硯提供觀者書寫，當觀眾在宣紙上用毛筆寫下字後，架設在檯燈造型裡的 Webcam，便會將攝下的文字經過電腦程式的運算，連結由藝術家所內鍵的隨機圖形並播放於另一只屏幕上，參與書寫的觀眾便可以看到原來自己寫的書法字在數位媒體的轉換下，逐步的擴張、蔓延，而衍生、而流動，形成另一種與文字相關的動態數位影像。林欣傑的這件作品和微型樂園的〈聲動書寫〉（圖3-17）的道理頗為相似，〈書法·空間·運算〉是用視覺成象，而〈聲動書寫〉則是透過現場觀

81 同註 55，〈董陽孜 我這心是熱的呀！〉。

82 史作裡，《形上美學要義》，台北：書香文化事業，1993，頁 53-54。



(圖3-16)：林欣傑·〈書法·空間·運算〉·數位互動影像裝置。



(圖3-17)：微型樂園·〈聲動書寫〉·數位互動影像裝置。



(圖3-18)：姚仲涵·〈響川海〉·數位影像裝置。

眾聲音的介入來產生互動。觀眾可以通過麥克風或說、或唱、或叫喊地發出聲響，之後便會立即在一個由四片液晶螢幕所組合成的電視牆上，看到自己的聲音經由數位運算衍生出董陽孜風格的書法字體。

這種以數位影音來顯像文字、拆解文字的創作有漸趨普遍的傾向，或許是一種以「書法作為資源」的延伸，用來顯現某種民族情調或文化創意的特殊性。和前述對連結書法相對皮相的作品表現來說，台灣新生代聲音藝術家姚仲涵的〈響川海〉(圖3-18)是較為認真面對所謂「跨域對話」內涵的唯一一件作品。在〈響川海〉中，姚仲涵沒有表象地使用書法文字去製造視覺上的趣味，而是消化了書法藝術的內容之後，再用他特有的聲音(噪音)和影像處理手法來呈現。他將董陽孜的作品〈海納百川，有容乃大〉幾個書法字，藉由數位手法，以調幅 AM 雜訊的音質去改變書法字形，再繼之以電腦軟體加以重組編輯、剪接和作曲。我們因而在一個極為吵雜的環境中，看到書法文字像電影裡經常出現的靈魂出竅橋段一樣，蒸發、扭曲。而這意味著書法在當代的蒸融？還是只是姚仲涵個人所慣用的視覺風格？這樣的提問其實是頗具弦外之音的。

實際上說來，這幾位參展藝術家所提出的作品本身都十分有趣，也很符合當代藝術界以自我為中心、自語喃喃的獨白情狀。然而倘若就董陽孜所欲談論的「心弦」觀點的話，直白地講，「心弦：無聲之音」更多顯示的是「一個書法，各自表述」的事實罷了。換言之，在創作者個個都是獨裁者的前提下，只因為某些與書法、空間、數碼運算相關的元素便稱之為「數位書法」，也顯得言過其實，「數位書法」這個新詞兒對他們來說也過於嚴重了些。董陽孜所想要討論的「音」，是形而上的人的心跳、呼吸，以及書寫時肢體的律動，但四位(組)數位聲響藝術家所做的「音」卻是不折不扣、屬於當代藝術中「聲音實驗藝術」(噪音圈, Noise Scene)的東西，嚴格來講也不能算作是「音樂」，而是「聲響」。正是這種衝突和尷尬，讓這個展覽中處處讓人感覺有某種格格不入的怪異，而這也就是藝術跨領域創作間，最難以謀合也是最難克服之處。

## 第六節：形式感與文化自信

由上述董陽孜分別結合空間和不同媒材的幾個實例來看，顯而易見地，當代藝術的強勢已然讓其他傳統畫科均不自覺地向之傾斜，而在這所謂「跨領域」的時代，藝術家們都摩拳擦掌、躍躍欲試地想這麼來一下，從「字在自在」到「心弦·無聲之音」，無論何者便都是如此時代下的產物。「心弦·無聲之音」的藝術家們的作品表現，應當已然傳遞了一個頗為明確的訊息：兩者之間在短時間糾合的合作，其實很難有精采的火花。而這種各說各話的狀態，在後續數場董陽孜的書藝跨域合作的展演中依然持續出現。

以2009年初春於國美館展出的「對話——董陽孜書法作品展」為例，該展董陽孜選擇與建築師姜樂靜（1962-）合作展場空間，與數位設計師蔣顯彬（1969-）合作360度環場的數位創作（「天地眾生的對話：董陽孜數位藝術展」）。或許是國美館美術大街空間太大，難以掌握，以致同一件作品（〈臨江仙〉）在空間設計的效果上並沒有比北美館鋪上細沙的環形設計要更來得出色；而360度環場的數位展屬性堅強，一看便知是蔣顯彬的語言壓過了董陽孜，儘管如此，在整體質量上言之，「對話」仍不啻為一個好展覽。

此外，董陽孜跨界對話、跨域創作、跨平台展演合作的展出，擴展至設計界和文化創意產業的範疇。2009年盛暑於台北當代藝術館的「無中生有：書法|符號|空間」，便是以董陽孜所書寫的「無」字作為發想，楊岸、阮慶岳、劉小康、胡恩威、胡德如、簡學義、黃永洪、陳瑞憲、以及「Rainbow team + 工研院」的組合等各種藝術門類的創作名人們，從董氏的「無」各顯神通，做出各種五花八門的新奇表現。而同年後半季，高美館也應景地展出了「墨韻無邊——董陽孜書法·文創作品展」，這會兒董陽孜又被當成資源，開發出一大批文創作品（產品？）。倘若如當代館辦展的說法，是意圖「在這『文字氾濫、書寫式微』的資訊時代，探討書法融入當代視覺文化環境的各種可能性」<sup>83</sup>的話，那麼重點便在於，當這些參展者多半只借用文字的「長相」去做出符合他們傳統身分的

作品時，我們又該如何面對藝術館訴求「讓觀眾實際體驗～書法可以很當代」這件事背後，一種更為深刻的文化認知？換言之，如果說「書法可以很當代」，那麼我們是否該思考「當代如此，何以為書法」？

對書藝的表面理解，進而做出某種不具書法原始內涵、與書法無關的創作，徒有形式而缺乏內容，顯現在書法域外對「書法」的形式感傾向和書法界自身文化自信的動搖兩個結果上。除董陽孜書藝因具有文化創意產業的視覺價值而受到策略性的青睞之外，亦有部分研究者談當代書藝時也順道將「雲門舞集」的「行草三部曲」舞作系列（〈行草〉、〈行草·貳〉、〈狂草〉）納入該領域的旗下，〈行草〉因而被解釋為另一種書法的三度空間，說他們藉由舞蹈詮釋了書法的律動性和節奏感（見註104）。不同書體所講究的溫厚、流暢或狂放，透過肢體的表達，舞出二度平面所暗示的立體空間感，是書法？是舞蹈？還是叫舞書？莫衷一是。針對這個混淆了「本事」（是舞蹈，而非書法）的論點，我們在嗣後章節將會有所專論。

總之，無論是雲門的「肉身行草」或董陽孜的任一展覽實驗，在跨領域的同時，所追求的除需避去表面式的拼貼或盲目的合璧之外，也應不僅僅只憑藉那一點點藝術感通裡的感動而已。面對講求觀念、思維與辯證的當代藝術界，需有比遭遇洪水猛獸般更大的勇氣與更能觀察入裡的對觀念釐清的細心。領域人人能「跨」，問題不在那道門檻，而是拿什麼「理由」（觀念、說法）來越過這道鴻溝，讓逾越界線之後依然能昂揚挺立。董陽孜的現代書藝的內蘊與質感已至化境，所釋出的問題當然更值得我們去討論，特別是當代書藝的樣版人物。然而以平面藝術之姿涉足當代藝術（裝置、設計、建築、數位），如果少去更深一層的思維與觀念，那麼恐將只有眼睜睜看著原有的優點逐一被抵銷，所剩下的，就僅僅是不同視覺趣味的表面遊戲而已。

<sup>83</sup> 參見台北當代藝術館官方網站，「無中生有：書法|符號|空間」展項下之「策展緣由」，網址：[http://www.mocataipei.org.tw/\\_chinese/showweb/01\\_about.asp?ID=97](http://www.mocataipei.org.tw/_chinese/showweb/01_about.asp?ID=97)。（查閱日期：2009/11/15）

第肆章

脈絡：現代性語境下的  
書法性實驗



## 第一節：現代前衛語境

在前面的章節中，我們已經通過一種宏觀的視野，大抵眺望了現今書藝發展的狀態與表現，本章我們將回頭從台灣早初的實驗性書法為出發，以各式各樣的「書法性」創作為觀察對象，嘗試從「他領域」的結果論上逆向回看當代書藝創作，以折射出在書法性實驗過程中，因跨域而生的價值，以及因領域隔閡而產生的矛盾與盲點。

在各藝術領域間互參、互滲已蔚為風尚的今日，回首二十世紀整體世界藝術發展歷程，無庸置疑地，創新書藝的產生無可自囿於時代藝術氛圍的籠罩與他類藝術型態的相互感染之外，台灣 1960 年代的現代性風潮對現代書藝的啟發，必然有著關鍵的搗風作用。

### 一、現代主義風潮

「前衛」，是 2003 年北美館為台灣美術「六〇年代」特展所下的標題，此一時期便是經常被籠統稱為「五月東方」的現代性創新階段。當然，藝術發展與當時的時代狀況有著高度的內在關係，而時值台灣國際情勢依然穩立的 1960 年代，有著美援為後盾的前提下，台灣的藝術嗅覺與西方近乎同步。如火如荼的現代繪畫、抽象藝術野火如燎原般狂燒，儘管當時美術界正進行著一場炙熱的「現代畫」筆戰，然而具有中國特色的現代繪畫作品，卻已悄然地被西方蒐羅進「抒情抽象主義」擴張的全球體系中，如同世紀之初，徐悲鴻等人被歸納進世界泛印象主義的渡染區域範圍一樣。

這裡我們暫擱 1950、60 年代台灣美術的現代繪畫本體結構是否因此被劃域為西方美術體系下一支的問題不談，僅就當時所形成的藝術氣氛而言，對新時代所應有的「新」的藝術作為，是所有藝術有志之士的共同目標。一如已故書學前輩史紫忱寫了

許多倡導書學新觀念的文章，他說目的是為了「書法求新」，希望「鑒於日本『書道』之盛，……期能經驗（歷史）與創新結合，理論與技術並重。……以邏輯方法與科學精神，為書學建立完整的體系。」<sup>84</sup> 故書法大家王壯為亦有詩作言道：「古者識之具，溺古亦可患。偉哉唐宋人，不作魏晉面，顧我千載下，安能不求變。說變庸易事，怯絀是其患。屢變未必成，仍是前人面。人云無可變，百折還須變。」<sup>85</sup> 言談間顯見對於「創新」與「變」臨淵履薄的戒慎心情。

「創新」彷彿就是當時藝術各界的最大公約數，為的是要將藝術關係上「時代精神」。畫壇耆宿姜一涵對此有種極妙的比喻，他說：「現代書法大多數有『漢堡味』。『漢堡味』並不一定不如『燒餅油條味』。……這就是『新文化認同能力』。」<sup>86</sup> 「革命書家」于右任（1879-1964）所提倡的「標準草書」，便是試圖使書法能夠反映時代、契合當下人民生活與思考的嘗試，顯示了藝術與時代間引力作用的必然。

### 二、傳統對應現代

然而，受新時代影響的書法卻也並非全無疑慮，王壯為便曾在教學時因鑑於年輕學子藉新科學儀器或電影特殊取鏡所出現新的藝術表現手法，而提出「勢必不能不對這種新形勢有所因應」的殷切呼籲<sup>87</sup>。王壯為所憂心的，在於新時代所出現的新手法，對原有的藝術傳統是更新（update）、是使之更現代化（modernize）？還是根本就是一種破

84 見史紫忱〈書法無法〉，收錄《彩色書法》，台北：中華博物館，1975，頁 98。

85 摘自張光賓〈王壯為書法的思、因、變、創〉，載《中華書道研究》第二期，台北：中華書道學會，1994，頁 75。該文註解此詩原載王壯為所著《書法叢談》中之〈書理今談〉一篇（台北：國立編譯館中華叢書編審委員會，1982，頁 71）。

86 見姜一涵〈什麼是書法的「時代精神」？——五四以後的中國書法〉，錄於《書道美學隨緣談》，台北：蕙風堂，2001，頁 99。

87 見王壯為〈中國書法、文字的合一性及分離性與書法之藝術性質〉，收錄《美術論集》，台北：中國文化大學，1979，頁 480-481。

壞？問題的關鍵，在於傳統與現代的根本對應態勢上。現代性的涉入，往往造成一種對傳統的衝擊，王壯為為了保護傳統所做出的呼籲，毋寧視為是老一輩立場的代表。由古典時代走入現代，傳統藝術自然要遭逢新時代的考驗，王壯為的憂慮是可以理解的；然而就過去半世紀以來的「水墨經驗」看，傳統與現代卻不盡然是一場零和遊戲，更不會簡單地成為誰併吞掉誰的焦土戰。

1960年代以降的「標新」與「立異」有如後浪與前浪的競逐，如此棄「共相」求「殊相」的作為，表面上看似是一種附應在現代性語境下所共生的對傳統的反動，然實際上若能捐棄表象成見回歸現代畫風氣的內在結構的話，將能發現此時期的「抽象」除有前述「傳統／現代」與「中／西」的交互作用外，同時在西方抽象主義脈絡的延續下形成了對內在「真實」(réel, real)的著重，這種以「人」為本位的精神性追求，卻恰恰是古典中國書畫藝術的中心思想，因此讓現代畫掛上傳統而成了文化復興、造反有理了<sup>88</sup>。

現代畫的此番經歷，其實足堪成為我們今天探討書藝新展望時重新廓清現代和傳統之間關係的明鏡。「鏡」中所反射的認知價值，在於現代性並非必然與傳統割席斷義，反之卻可能以前衛之姿，成就另一種「內在真實」狀態的復古。筆者以為，以前衛與古對話並非天方夜譚；本書第壹章中所提出的「書寫意識」，便始終是抱持著衝出後現代強勢文化包圍、試圖進行「當代復古」革新可能的理念<sup>89</sup>。然實際上，現代或前衛其實並非邁向現代的問題之最，關鍵在於那突破手段的來源以及作者對該手法的認知程度上。

### 三、書藝拓域法則

「前衛」與否，套句知名學者呂清夫(1942-)在一篇品評日本前衛書道的文章中所說的，那些前衛書道家認為「古人在他們那個時代裡面都是前衛，而且一個藝術家如果是創作家的話，那麼『前衛』正是他們的宿命」<sup>90</sup>。而何謂「前衛」？這裡當然不能與西洋當代藝術史中的「前衛藝術」(Avant-garde)概念混為一談，因為在我們的文化脈絡裡並

無對藝術本身純粹性辯證或反動的傳統，有的頂多只是在水墨畫與書法等傳統藝術上向「新」傾斜的舉動而已。是故，此「前衛」者將只作為形容詞或動詞使用，指涉一切試圖掙脫傳統束縛或規範的現代性實驗與方法。

「前衛」是脫開傳統的必然手段；以型態和內容言之，刺激跨越書法藩籬的來源主要為「水墨現代化的啟示」和「當代主流藝術的刺激」二項。在行之有年、前衛性格也相對猛烈的中國大陸，此二者分別演繹出了「現代書法」和「後現代書法」，稍有不同的是，大陸呈現了較多日本前衛書道的影子。而台灣的當代書藝發展則以前者為最主，並主要以「何創時書法藝術基金會」主辦的「創時書藝：傳統與實驗雙年展」為其發聲舞台。從千禧年至今，連辦四屆「傳統與實驗」已足以形塑出台灣書壇的主流，概括其結果來看，高度「圖繪化」的傾向顯示「水墨現代化的啟示」判斷上一定程度的準確性。

儘管台灣初期的書法實驗稀稀落落，但對這「字外求字」的「字外功」的講究仍不乏有志之士投身鑽研，但多數均在不同程度上或將繪事涉入、或以望文生義的導向「圖繪化」且流傳至今，甚至幾乎就是現代書壇的實驗主流。書藝的拓域轉往不同領域開窗口本為無可厚非之事，只是如此與他領域相涉之後，除需具備更豐厚、寬廣的藝術理論和眼光為基礎外，度量的檢驗標準亦需相對嚴格，才不致落至畫虎類犬、東施效顰的窘境。

88 西方「內在真實」的概念打從十九世紀寫實主義(réalisme)便見端倪，至二十世紀抽象主義出現以來，成為創作內容的主軸之一。余秀蘭的碩士論文〈臺灣1950-60年代抽象繪畫思潮之研究〉(成大藝研所，1998)特闡章節作者論，闡釋甚微，值得參酌。

89 這與前文章壹、章貳在「書寫意識」、「書寫藝術」及「當代復古」的相關闡述上有所呼應。

90 呂清夫〈滿紙荒唐言——談日本前衛書法〉，原載《雄獅美術》115期，1980年9月號，後收錄於呂清夫著《藝術史的軌跡(下)》，台北：國立歷史博物館，2001。



## 第二節：初期書法實驗

近年來，不少書藝工作者為現代書藝型態作出歸類，試圖從經驗中找出「突圍」之道。例如書家蔡明讚曾將現代書藝劃分為「傳統式」、「現代式」、「觀念式」三類，前二者除在技巧上均與繪畫性相涉外，其最大區別在於內容的「可讀性」與否<sup>91</sup>；而當代書藝女史鄭惠美（鄭芳和）則將現今書法創作樣貌區分為「繪畫性書法」、「表現性書法」、「設計性書法」、「觀念性書法」、「複合性書法」等五類<sup>92</sup>。本章將以創作思考為基準，設定四個問題切入點對初期書法實驗作出釐析，但它們的劃分並非絕對性，此需言明。

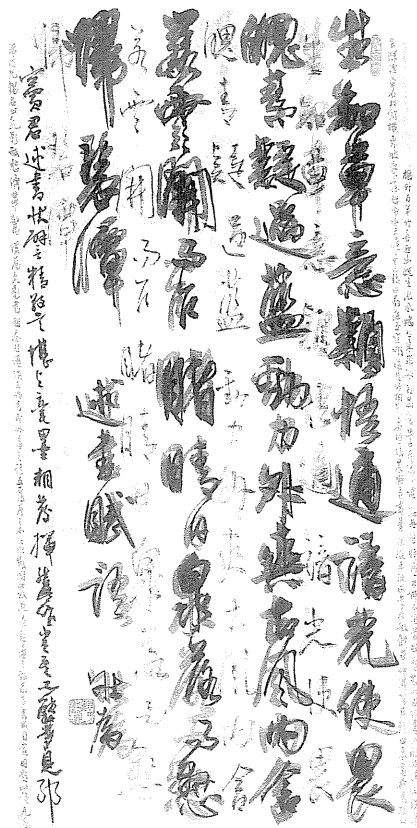
### 一、繪畫性沁滲

今昔相比，台灣早年的書法實驗類型、技法與觀念雖顯單純，但除了晚近以先鋒姿態的當代藝術介入者不在列之外，多數型態至今依然延續，其中又以結合繪畫性的表現為最大宗。書法與繪畫匯流所憑藉者，為那早已流傳千年，出自公元九世紀張彥遠的「書畫同源」之說。「是時也，書畫同體而未分，象制肇創而猶略。無以傳其意故有書，無以見其形故有畫，天地聖人之意也。」<sup>93</sup>張彥遠此語幾乎成了書畫永不分家的權威指導原則。以台灣書壇的保守性格和其書法現代化歷程來看，建立在「書畫同源」基礎上並附以現代水墨的成功經驗，恐將遠高過於日本前衛書道對本地書壇的影響。

以王壯為試作的〈亂影書〉為例，他曾在體認風行於時的抽象繪畫後表示：「書法之所以具有藝術性質，在於它的筆墨造形表現帶有強烈的抽象成分。」<sup>94</sup>〈亂影書〉便是歷經數次重疊書寫而形成迷濛的視覺抽象感的結果。然而王壯為的「亂影書」系列雖以數次不同墨色重複疊寫，但基本的詩句內容仍不難辨識；他在一件〈亂影書〉作品的〈論書雜詩〉中寫道：「吾觀二王書，萬古同一欣，言詞多細事，筆墨無前勳，但嘗筆墨可，不問學與文。」從詩文末兩句的意涵裡便不難察覺，王壯為認為不去計較文詞與國

學涵養的深度，而僅是玩玩筆墨未嘗不可。換言之，對王壯為來說，暫且褪去書法國粹最為難懂、難入手的傳統部分，回歸純粹視覺趣味，也是現代書藝所能嘗試開發的方向之一。

王壯為作〈亂影書〉的「繪畫」靈感來源至少有二：首先是來自於對有「五絕老人」美稱的書畫前輩鄭曼青（1901-1975）作品中筆蹤墨韻有感啟發<sup>95</sup>；另者，是受到畫壇耆老傅狷夫（1910-）「畫字」觀點的影響。關於後者，王壯為也曾在另一件〈亂影書〉作品的款識中補述：「亂影書起義於傅狷夫作書即作畫之語，反覆為之，不記次數……。」（圖4-01）有趣的是，傅狷夫為此亦曾憶述道：「壯為兄看了我的日課作品，那樣放任無度不免發問，我解嘲的說：『我寫字就是畫畫。』實際上我作字的確有畫意滲入，不過這個構想也是試探性質的，適合與否還



（圖4-01）：王壯為，〈亂影書〉。（王大智博士提供）

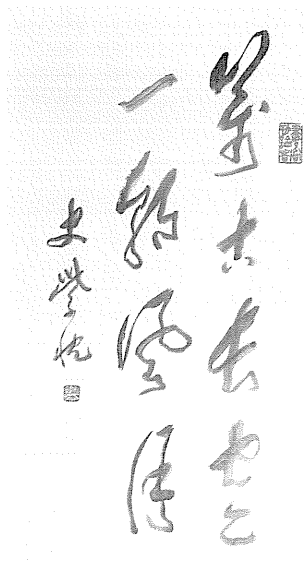
91 蔡明讚，〈當前臺灣書法創作方向〉，收錄於《二〇〇一年書法論文選集》，台北：蕙風堂，2001，以「可讀性」作為判讀標準，本書前文亦已有相關闡述，頁191-193。

92 詳見鄭惠美（鄭芳和）〈書法越界——故宮博物院熟書法 vs. TFAM 生書法〉，收錄於《「國際書法文獻展——文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，台中：國立台灣美術館，2001，頁113-118。

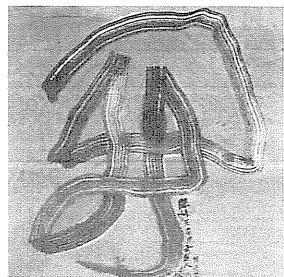
93 唐·張彥遠《歷代名畫記·敘論》〈敘畫之源流〉篇（847）；文錄俞真編著《中國畫論類編（上）》，台北：華正書局，1984年版，頁27。

94 摘錄自〈取勢約象書理新——王壯為先生書論點描——〉；見李文珍（郁周）著《書寫與書法論集》，台北：蕙風堂，1996，頁144。

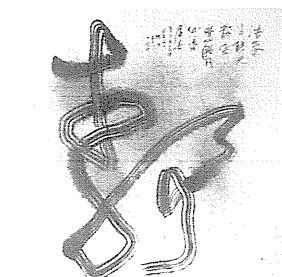
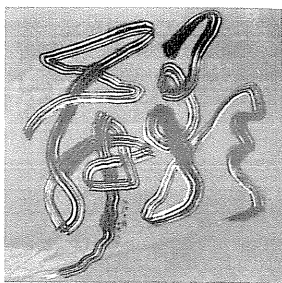
95 王壯為在其著作《書法叢談》一書中對鄭曼青用水用墨之妙諦有著高度的讚揚。



(圖4-02)：史紫忱·〈彩色書法〉(翻攝自史紫忱《彩色書法》)。



(圖4-03)：楚戈·〈聲〉、〈開〉、〈歌舞〉、〈靜〉，水墨設色、紙本，63×63 cm×4，1992-1997。(楚戈提供)



(圖4-04)：呂佛庭·〈文字畫(甲骨文)〉，水墨紙本，129×69 cm，1976。(國立台灣美術館提供)

不取自信，不過壯為兄非但以為恰當，並且引起他對書法上許多想法，因此他嘗試作亂影書。」<sup>96</sup>如此生動的描述與呼應，證實了「畫」滲染了「書」。然而嚴格說來，〈亂影書〉的最高成就不過就是使書法的最終視覺結果全然改變，墨漬與飛白、粗筆和細筆協力仿製出水墨濃淡之效，如此而已。

猶有甚者，提出「美的三律」的史紫忱以彩色作書，他的理念甚為簡明：「書法是一種藝術，書畫是同一藝術。藝術不一定要彩色襯染，而彩色的濃淡單複，卻能夠充實藝術生命。因而書法藝術的彩色美，具有研究價值。……大體上說，彩色書法只是書法的藝術的擴展與再美化而已。」<sup>97</sup>顯然「彩色書法」是衝著「美感」而來，美化之後才能「通俗」，並以此回歸他「書法本是通俗藝術」的理想。(圖4-02)

在同一時期將繪畫性涉入書法的書畫家尚有楚戈的「觀想結構」結繩畫字(圖4-03)、遠在海外意圖以自創的「新體書法」佔有一席之地旅美華裔書法家王方宇以及王己千(季遷)、曾佑和(幼荷)(1925-)、馮明秋等人。然加入繪事的新潮書法，究竟是為書法帶來了新意？抑或只是一種「藝術變臉」？我們將留待後文持續討論。

## 二、意象化轉換

傳統書法以文字為載體，藉由各式書體的文字書寫來完成書者內心欲寫之胸中逸氣，歷來在書法與文字間高度內在關係的論述已汗牛充棟、頗有成績。一如張懷瓘眼中書法意境的至高在於「惟觀神采，不見字形」一般；換言之，書法雖以文字立書，但最終還需超脫文字，以「書」本體所呈顯之超乎物外的內在精神、風韻、氣度與境界為重才能至臻上乘，簡單地講就是「文意」與「書意」的問題<sup>98</sup>。

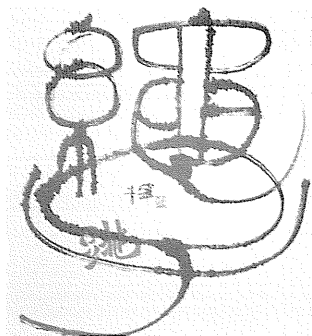
準此，書法中的文字作為一種介質，透過文學轉化為書家心靈狀態的呈現是無有疑義的，然此介質在實驗性書作中卻有了關注點的轉換。當代書家在一定程度上受日本前衛書道「少字書」的影響，將原是成篇成段的文學理解，改為拿著放大鏡對著其中幾個單字、詞進行字典式的釋意，同時取道前述的繪畫趣味路徑，逕做出新式書法的探索。

先從尹之立(1927-)來看，他歪曲扭動線條的「新道書法」，被鄭惠美(鄭芳和)讚譽為是「字形字意合一，深具造型之美」；透過文意呈現書意者，呂佛庭的「文字畫」系列更具典型。呂佛庭將文字由符號逆勢返轉回圖像，以甲骨文(特別是象形文)編排書寫成似書似畫的作品。例如一幅作於1976年的〈文字畫(甲骨文)〉(圖4-04)，以人、犬、

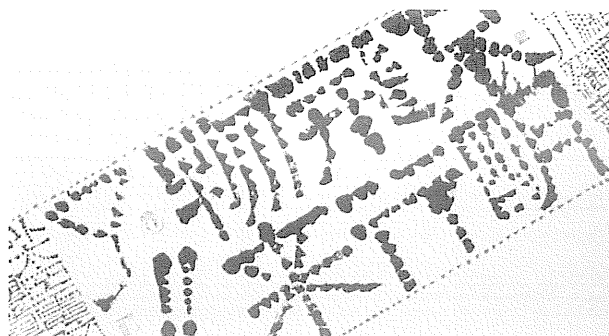
96 原刊載於《藝壇》31期(1970.10)，後收錄於《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存評介文錄》，台北：國立歷史博物館，1999。

97 見史紫忱《彩色書法》·〈迎接彩色世紀〉與〈藝術的定然率〉二篇，頁2-3。

98 郎紹君《書法的「後現代」性》，收錄於洛齊編《書法與當代藝術》，杭州：中國美術學院出版社，2001，頁3。



(圖4-05)：羅青·〈跳繩子〉，  
水墨紙本·67×70 cm·1990。  
(羅青提供)



(圖4-06)：羅青·〈不明飛行物來了——外太空電腦傳真〉，  
水墨紙本·69×28 cm·1985。(羅青提供)

鹿、佳、艸、門、木、林、亭、山、云、日等字之象形體構成類似山水的風景，上題有詩曰：「雲蟲蝌蚪任塗鴉，甲骨文集眾家，書畫同源憑意造，何須忤上辨龍蛇。」好一幅「山居圖」景致，令人感受溫馨親和。

此外，佛老經常將象形文排列成串或穿插其間，在穩定到幾乎單一的篆書線條與平衡到近乎機械的構圖配置下，呈現強烈設計性的圖案畫型態；有趣的是，呂佛庭竟於畫面上直接標明此圖「可作織物或印花圖案」、「可作壁頂圖案」……，使人感覺其藝術性頓時蒸發消隱。書畫學者羅青亦有許多以文意帶出書意的「臉譜式書法」；如〈獅子捉象〉(1984)、〈遊園〉(1987)、〈荷塘聽雨〉(1989)以及號稱是「新篆體」的〈跳繩子〉(1990) (圖4-05) 等。由於此類作品在文意上淺顯易讀，極易因共鳴而使人會心喜悅，頗為討喜；但在藝術性的書意上就值得商榷了。

### 三、形式化沿用

除由字意衍生靈感外，羅青另闢蹊徑從字形下手創作「電腦書法」系列，就其標題直覺體認到作者希冀以書藝連接或反映生活的意圖。當時電腦列印仍為古早的「撞針式」打印，打印出的文字均由細點構成，等同於美術中「連點成線」概念的運用，因此不難理解「電腦書法」是將「線」還原成「點」的書法性創作。然而羅青雖以「點」作基本元素，然其書體仍是一種似篆似隸的構成。如對聯〈何來不明飛行物 看去無非你我他〉(1983)中所示，除線條被點所取代之外，其餘落款、用印等條幅對聯格式全無改

變；而作品〈不明飛行物來了——外太空電腦傳真〉(1985) (圖4-06) 則將原橫式寫法改為震旦斜位，雖有耳目一新之感，但在這斜位中的書寫格式卻依舊是傳統的。這種毫無知覺、自然而然的傳統形式套用，在實驗性書法中頗為常見。

形式化到最高點便成公式化。史紫忱曾經提出一種藝術的「定然率」，他藉蘇軾那有名的「朱竹」與「墨竹」的機智問答典故來闡述何謂「定然率」。史氏提道：「藝術家能夠在隨光變化的物自色以外求主觀表現，引起欣賞者的客觀附和，以致將或然視為必然。」<sup>99</sup> 引伸地說，觀者會在這種「定然率」的原則上因習慣而麻痺，而創作者同樣會因此定律而出現創作慣性，最終出現形式化甚至公式化風格。史紫忱試圖以此邏輯說服人們接受他的「彩色書法」，因此他才說「書法點線的七彩化，是藝術上的定然率」<sup>100</sup>。他的「彩色書法」除了以五彩線條取代墨線外，仍舊為史氏墨書的顫筆草書風格，若將之以黑白印刷呈現，那「彩色」便立即泯除，回歸原點。

形式的沿用雖簡便而立即，然僅在外在的表象上做出革新，而未深究新者意涵，如此之實驗雖具新意與新趣，但終將流於另一種「藝術變臉」遊戲而已。如果說張懷瓘的「神采說」所形成的尚意書風將書法美學推高至形上層次的話，那麼形式化的書法實驗便又將書法美學從雲端端回人間；而品鑑書法的高古原則，全然因此轉變成文人畫末期的那種玩物的閨房情趣了。

### 四、前衛性嘗試

如前文所述，前衛作風來自於現代語境的感染，是一種試圖以藝術回應時代的具體方式和必然。在西方抽象表現主義和日本前衛書道甚至是大陸「現代書法」的交互刺激下，書法界儘管已有前列三種型態的回應與轉變，但卻無一向西方「前衛」邁進者。真正明確扛舉著「前衛」大纛者，就只有成立於1976年現代書藝團體「墨潮會」了。

99 同註 97。

100 同註 97。《藝術的定然率》篇，頁 3。



(圖4-07)：鄭芳和，〈細綁台灣四十年〉，木簡書法、麻繩，75×85 cm，1993。(鄭芳和提供)

「墨潮會」原以「深入傳統、探索現代書法」為標榜，但其群體的「大出擊」卻遲至1992年才開始。經歷過解嚴和「台灣美術」大論戰的1990年代，美術界已是風起雲湧、立異狂飆，「墨潮會」在此時出現發展的大轉折不妨視為是時勢所趨。個個身懷絕技的「墨潮會」成員於後期所做出的書法性實驗，對保守的書壇來說，如此驚世駭俗之舉是難被接受的。就舉鄭惠美(鄭芳和)(1956-)用漢代竹簡形式所做的〈細綁台灣四十年〉(1993)(圖4-07)一作為例，竹簡上寫了政治肅殺年代的「反共復國歌」，此一作品的收藏必將竹簡捲起細綁，用以暗諷台灣受戒嚴統治時期的愛國主義教育。這件作品尚不及談論其複合媒材的表現云云，便可能因為大膽挑戰禁忌話題的作風而引來旁人側目的眼光。如此激烈的藝術圖像和表現，或許受到當時美術界「後解嚴」風氣的影響，但書法界卻不若美術界一般思想開放；對書法界來說，鄭惠美這種既不「寫字」，又不用宣紙的「瞎搞」創作，肯定難被接受。儘管如此，作為特定時代、特定範疇的先鋒代表，「墨潮會」仍舊在台灣現代書學史上佔有重要的地位。

實際上「墨潮會」對潛移默化的書法實驗並不滿足，他們試圖重新定義「現代書藝」來確立其戰鬥位置，一以書法為原點結合拼貼、複媒、裝置、地景、行為等多樣表現的藝術新型態——加上長期於媒體(《藝術家》雜誌)登載的專欄論述、籌辦座談會……，成功地營造出「墨潮會」勇猛精進的英雄形象(圖4-08)，並在兩年後(1994)達到巔峰狀態——假省美館(今國美館)舉辦「墨潮展」並出版專輯《現代書藝》。嚴格地講，外界較為熟悉的「墨潮會」當以此為準；相較之下，他們所倡議的「現代書藝」對傳統書法的破壞性無疑是猛烈的，並可能使書法的「傳統／現代」就此分家，分道揚鑣去了。

「墨潮會」原以「深入傳統、探索現代書法」為標榜，但其群體的「大出擊」卻遲至1992年才開始。經歷過解嚴和「台灣美術」大論戰的1990年代，美術界已是風起雲湧、立異狂飆，「墨潮會」在此時出現發展的大轉折不妨視為是時勢所趨。個個身懷絕技的「墨潮會」成員於後期所做出的書法性實驗，對保守的書壇來說，如此驚世駭俗之舉是難被接受的。就舉鄭惠美(鄭芳和)(1956-)用漢代竹簡形式所做的〈細綁台灣四十年〉(1993)(圖4-07)一作為例，竹簡上寫了政治肅殺年代的「反共復國歌」，此一作品的收藏必將竹簡捲起細綁，用以暗諷台灣受戒嚴統治時期的愛國主義教育。這件作品尚不及談論其複合媒材的表現云云，便可能因為大膽挑戰禁忌話題的作風而引來旁人側目的眼光。如此激烈的藝術圖像和表現，或許受到當時美術界「後解嚴」風氣的影響，但書法界卻不若美術界一般思想開放；對書法界來說，鄭惠美這種既不「寫字」，又不用宣紙的「瞎搞」創作，肯定難被接受。儘管如此，作為特定時代、特定範疇的先鋒代表，「墨潮會」仍舊在台灣現代書學史上佔有重要的地位。

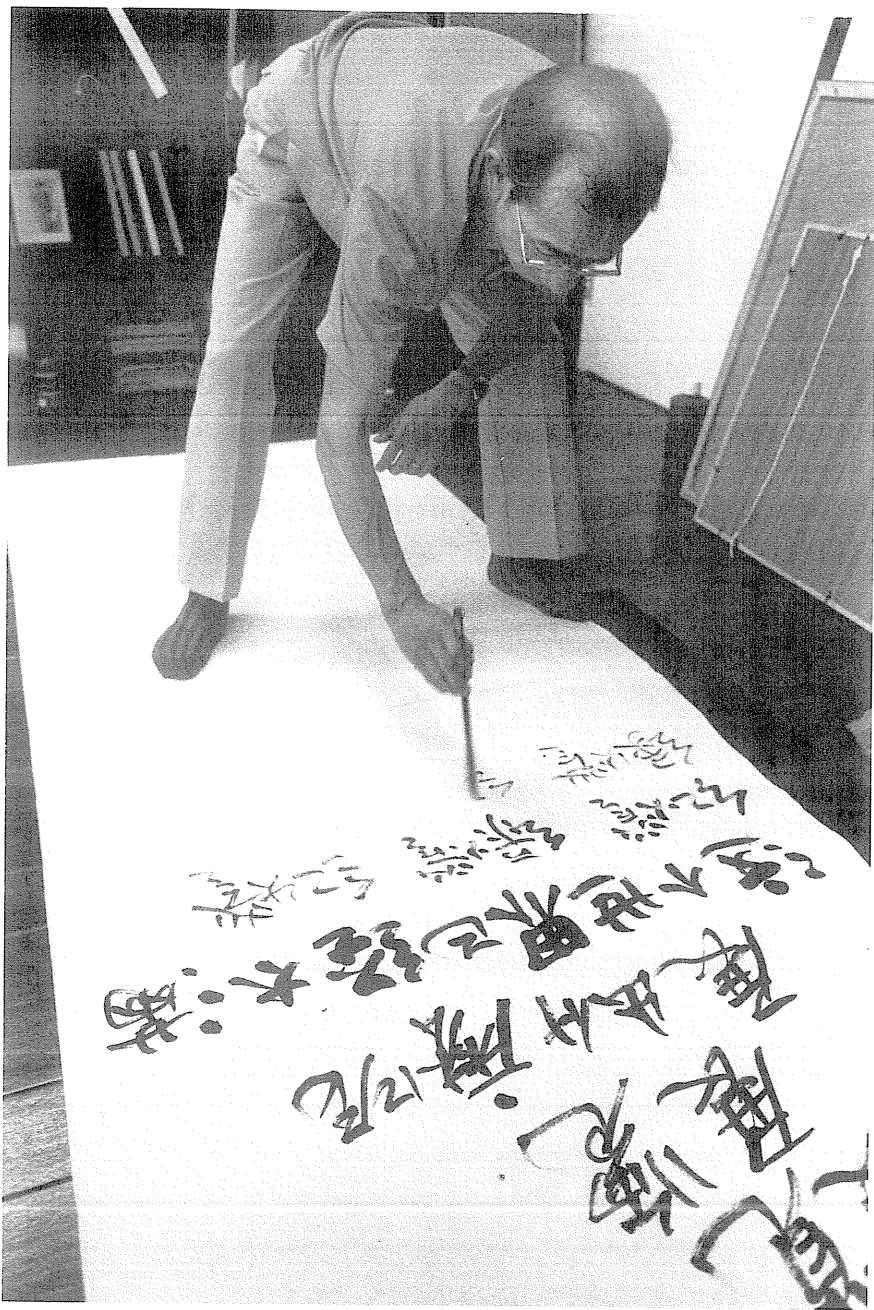


(圖4-08)：戰鬥力十足的「墨潮會」全體會員合影，1994.4.17。(蔡明讚提供)

在「墨潮會」明擺著先鋒姿態昂揚之外，本書第壹章曾述及的熊秉明在「雄獅畫廊」的「展覽會的觀念——或者觀念的展覽會」(1985)(圖4-09)，亦不妨視為另一種前衛性的對照。就拿前文曾評述過的〈《教中文》組詩〉為例，熊秉明在該展中通篇以這種「類海報式」的橫式書寫，像自語喃喃般無序地述說著許多他眼中的「藝術」觀念。這個轟動一時的展覽基本上以「書法」呈現，熊秉明鋪天蓋地的寫出他對藝術的許多觀念與想法，算是一種「書法展」，但還包括繪畫、雕塑、詩、行為、裝置……，展出狀態極為自在，是場當時極為少見的觀念藝術展，甚至隨後將展出原件印刷成書，成為展覽的延伸<sup>101</sup>。熊秉明此舉算不算前衛？或者說，此展算不算實驗，特別是書法性的實驗？

相信在當時能看懂或看進熊秉明此展的人應該很有限，因為它已是一個不折不扣的、實質的觀念藝術展。熊秉明這種雖意識與動作本身均以前衛為前提但卻不刻意追求前衛性的態度，在於他對前衛的了然認知。在「雄獅」的展場裡，熊秉明在地上攤開一張張的海報，沒有爆跳的舉動、沒有狂飆的瘋狂、沒有衝撞的姿態，僅是默默的因著空間所帶給他的感覺而當下書寫著他的新詩；那種自在而舒服的狀態，彰顯了熊秉明身為一位哲學家的深邃涵養與氣度，這恰恰就是傳統書學提倡人品與書品兼修、德藝雙馨的「書如其人」之道。於此，也遙相呼應了本書前文所闡述之「以前衛與古對話」的當代復古觀點(章貳·節二)。

101 見熊秉明《展覽會的觀念——或者觀念的展覽會》，台北：雄獅美術，1985。



(圖4-09)：熊秉明，攝於雄獅畫廊「展覽會的觀念，或者觀念的展覽會」現場。(雄獅美術提供)

### 第三節：當代書藝跨界

面對新時代的衝擊，「反動」有其必要與必然、無可避免，但卻需具備更為審慎、紮實的理論基礎和視覺廣度以為後盾。換言之，在藝術跨界動作的同時，所憑藉的非以單一方面由書法域內而來的熱情和衝勁而已，仍須有被涉足的「他領域」一方的基本素養作為檢驗自身的本能。以台灣現今的書藝發展結果來看，無論是結合繪畫、詮釋意象、挪用形式或耍弄前衛，均見些許往形式一方傾倒的態勢；許多所謂「當代書法」者，或參酌現代水墨的筆墨趣味，或仿效當代藝術的怪數奇招，在看似熱鬧非凡的新式書藝表現中，卻背負了最終恐將失落書法本身最為珍貴文化底蘊的風險。

#### 一、形式的遐思

在文人畫全盛時期，明代書畫大家董其昌為強化筆墨在繪畫中的審美價值時說道：「以境之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」<sup>102</sup>這是在讚頌筆墨的藝術美遠比模仿事物表象的自然美來得深邃，套用此番邏輯來說明書法和繪畫內蘊精妙的話，我們不妨將之改換為：「以效果之奇怪論，則書不如畫；以線性之精妙論，則畫決不如書。」這是針對古典書法價值所下的註腳，換言之，透過點線的直觀表現而形成與內在生命相感通的節奏、厚度、力度，和以此所呈現的人的神采、氣度，才是書法的最高價值所在，而這是繪畫力有未逮之處。

吾人相信，在些許現代性的盲從與誤判之下，將書藝美學硬生生地從內在揪到物象表面，使得原有感悟心靈的質素，在已然因時代變遷而逐漸被沖淡下，再次受到二度漂

102 明·董其昌《畫禪室論畫》〈畫旨〉篇(1620前後)，見俞崑編著《中國畫論類編(下)》，台北：華正書局，1984年版，頁720。



白式的洗刷，造成傳統書法之章法、間架、布白甚至是氣度、人格等文化遺產在當代書藝發展中變得蕩然且無關緊要。現代性語境影響下的書法實驗所成就的繪畫化與意象化，食髓知味地像漣漪般盪擴成風潮，甚而可以說這種風潮就是台灣書法走向「創新」的主流風格。這裡並無以繪畫化或意象化而出現的趣味是好是壞的問題，關鍵在於此風吹拂下所形成的一種形式主義傾向，只會久而久之在無意間使現代書法美學的貧弱現象更加劇烈而已。

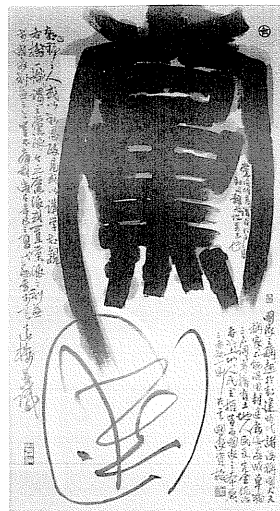
就拿「傳統與實驗」書藝雙年展的抽樣作品為觀察對象，書藝的繪畫性籠統地說分為像冷氣機一樣的「變頻式」與「分離式」兩種，區分基準分別在書意與畫意的處理是「合體」或「分離」上。「變頻式」是書意即畫意，其書寫字體有自己獨立發聲的能力，在文意的掌握後直接從字體與字形上下手，因畫意而讓書意趣味橫生、因書意而使畫意頗具說服力，如杜忠誥（1948-）的〈朦朧〉（圖4-10）、程代勒（1957-）的〈黨國〉（圖4-11）、李毅摩（1941-）的〈賞雨茅屋〉和姜一涵的〈雨後青山〉等均為「變頻式」典型。

而「分離式」的明顯特徵便是書寫文字置於繪畫背景之上，畫意雖是為文意而服務但卻極易將二者分開，若去除此一繪畫性「背景」，作品立即相形失色甚至變得毫無內容可言。舉例來說，吳秋林（1958-）的〈秋收冬藏〉（圖4-12）以傳統書法書寫在古早年代裝稻穀的麻布袋上，當此一「現成物」（Ready-Made）本身的概念與指涉都遠強過於書法時，作品明顯是由麻布袋來詮釋而非書法。這是藝術跨域的美學盲點，亦為形式迷障下的產物。再如鄭善禧（1932-）的〈雨餘殘花逐水流〉和林經易（1941-）的〈風調雨順〉，兩位書畫名家都各自在書寫文字的背景上，淡淡地添加了與文意相符的視覺背景。鄭善禧在藍色筆觸刷過的背景中，錯落地畫上綠和紅色的彩點，意味因雨而打落的殘花敗絮，掉入水中順水流去，頗富浪漫詩意；而林經易從「風調雨順，國泰民安」的宗教祈願中，連接原始人祈福用的岩洞壁畫圖樣，甚具文化呼應的意味。（圖4-13）

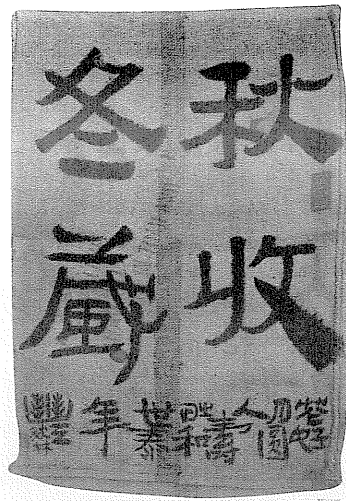
然無論「變頻式」或「分離式」，都有著因「說得有理」且「看得懂」而提高大眾接受度的好處，但卻同時讓作品厚度顯得單薄。形式主義來自於為創新而創新、為當代而當代的遐想，且在上行下效的引領下，蔚然成風。



（圖4-10）：杜忠誥·〈朦朧〉·水墨紙本·94×58 cm·2001。（何創時書法藝術基金會提供）



（圖4-11）：程代勒·〈黨國〉·水墨紙本·142×76 cm·2001。（何創時書法藝術基金會提供）



（圖4-12）：吳秋林·〈秋收冬藏〉·水墨·麻布袋·75×108 cm·2001。（何創時書法藝術基金會提供）



（圖4-13）：林經易·〈風調雨順〉·水墨紙本·68×68.5 cm·2001。（何創時書法藝術基金會提供）



（圖4-14）：鄭善禧·〈風刀雨箭雷鳴夜·孤燭檢書危樓中〉·水墨紙本·140×71 cm·2003。（何創時書法藝術基金會提供）



## 二、當代的迷思

在上述型態作品中，畫心媒材的改變和再造是另一個值得玩味的觀察點；宣紙不再是承載書法的唯一媒介，從形式上更新或許對書藝現代性更具成效，許多創作者因而試圖改換新式媒材以求取更多的新法趣味也更趨近現代語彙，前述的麻布袋即為一例。此外，在不改變紙材的前提下，另有一種或拼或撕或貼的思考相對細膩的辦法亦十分常見。

好比鄭善禧作品〈風刀雨箭雷鳴夜，孤燭檢書危樓中〉（圖4-14），由上而下將畫面一劈為二的「裂縫」，雖和「分離式」書藝創作的效果相同，但因為畫紙的被「撕」確有著較多「現代繪畫」甚至「當代藝術」的成分。「撕紙」的動作本身，將原是平面藝術的範疇向外跨了一步，這一步並不意味著「前衛」的誕生，而是美學意義的全然改變，這點與本書首章論及王南溟的〈字球組合〉時所觸及的問題並無二致（章壹·節二·三·（一））。

平面藝術的價值是在「平面」上製作出創作者欲以傳達的內容，是西方的擬真也好，是中國的逸趣也罷，「平面」就是「平面」，那不是限制，而是本事、是事實、是基本條件。現代性取向的創作，往往拿他型態的藝術形式和效果作為榜樣，為收更好的革新成效起而效尤，這是尚未發展出今日「跨領域」研究之前便已產生跨領域的初衷。

民初徐悲鴻以西方寫實主義當作「改良」中國畫的藥方，挪用的只是人家的皮毛表象，雖算不得叫「跨領域」但卻已具跨領域的實質意涵，只不過這種「跨」法稍嫌膚淺了些，說穿了，還是「藝術變臉」而已。書法的「本事」就是筆墨紙硯，超脫它無可無不可，關鍵在於超出原有本事之外所出現的關於自我此方與相應彼方的學理認知是否得當。是此，藝術的跨領域顯然不是一件輕巧之事。

面對當今台灣書壇不知所以、「為現代而現代」的普遍現象，便有學者拿「傳統與實驗」雙年展開刀，痛陳地指出「把當代書法二分為『傳統』與『實驗』兩部分，其實正突顯出書法藝術在當代的尷尬處境」，而且「從『傳統與實驗』書法展中可看出來，其實台灣

中壯輩的書法家正面臨著共同的焦慮——書法藝術如何走向當代？」所以除了「以不變應萬變」之外，有「更多書法家選擇以不同的方式回應書法現代化的挑戰」<sup>103</sup>。其實，書法在當代並沒有尷不尷尬的問題，書法家實際上也並不一定焦慮，有的僅是對自我價值混淆和自信心不足罷了。

前文談論過的董陽孜，儘管她那氣宇恢弘、氣勢磅礴的大書法震懾人心，但從當代藝術的角度看，她書法作品本身的「大」、以及近年一試再試的「與空間的對話」，都提供了許多值得深入討論的關鍵學術問題。就拿「沉墨似金」來說，董陽孜所欲以挑戰難以吃墨的金宣紙，或許成功地搞定一種新穎材料，對藝術家個人產生了特定的書寫意義或材質趣味，然而就一個觀眾甚或是研究者的角度來說，金光閃閃、瑞氣千條的書法儘管令人眼睛為之一亮，但我們還是得再一次地質問：若去除金色「背景」，那與過去作品又有何異？甚至墨韻尚不及雪白宣紙層次的多樣和文化感的深邃。換言之，換成金色底的書作，是否就代表了書藝的當代性？還是因為當代性的迷思，而使得藝術家做出不明所以的創作？這個交互間的詰問，倒顯得十分弔詭。

此外，2001年起廣受矚目的「雲門」「行草三部曲」系列，舞者肢體律動時的撒捺與頓挫，賦予觀者聯繫書法線性流動與頓點倏乎的想像，體現了急徐相應、虛實相生和空靈留白的中國美學。除舞台上大條幅墨書的懸掛、書法字形的幻燈投影外，〈行草·貳〉的協力音樂甚至置入已故觀念音樂大師約翰·凱吉（John Cage, 1912-1992）的作品。明顯地「雲門」即便已以現代舞作型態呈現，但從揉合現代書藝表現、裝置藝術手法和觀念藝術音樂來看，「行草」系列確是藝術跨域的成功案例。有部分學者將之視為是結合表演意識的當代書法，籠統而含糊地列在「非書法」的範疇內<sup>104</sup>，其實並無不可；但嚴格

103 見吳超然《臺灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法》，台北：行政院文化建設委員會，2003，頁120。

104 詳見袁金塔、呂松穎〈書法·非書法——書法元素與當代藝術創作〉（收錄於《2007開FUN傳統·現代國際書法學術研討會論文集》，台北：華梵大學美術系，2007.7，p.74）。文中表示：「舞蹈對書法的詮釋則是近幾年相當受到矚目的藝術表現手法，以雲門舞集的作品最為著名。舞蹈詮釋書法的方式，主要是以肢體表現書法的律動感、節奏感。」雖將雲門舞作劃為「非書法」範疇，但該文僅是站在「書法足以輻射」的創作觀點上，缺乏更清楚的學理根據。

來說，或許從舞蹈理論一方詮釋，要比由書法輻射出去的理解來得更為準確，何況書法界裡也從無出現完整解讀「行草三部曲」的藝評文字，賦予該系列舞作一個合理的書藝理論支撐。總之，無論如何都得清楚地認知「行草」終究是舞蹈這個事實。從舞蹈領域之外擷取滋養舞蹈的元素，那是舞蹈界的「本事」。書法界無須過於膨脹出一種為了當代而當代的書法沙文主義，一股腦兒地將「雲門」的書法系列統攬為書法的當代成就；儘管「雲門」的確由書法汲取資源，但那明顯與書藝無關。

### 三、人文的省思

現代性、實驗性的結果會是如何？從結果論的角度看，它或許存在著風險，特別在於「漢堡味」吃久了把「燒餅油條味」全都給忘了。筆者曾於一次藉檢驗 1950-60 年代的現代水墨發展，反思它與傳統關連時說道：「抽剝這時期的水墨發展內容來看，台灣自五〇年代興起，並於六〇年代中期達到頂峰狀態的抽象水墨風格，是以西畫理論和技法融合於國畫創作中，即所謂『引西潤中』式的『新國畫』，是現代主義風潮激盪下的產物，然而此一新『畫種』卻和傳統水墨的內涵不見得有直接的內在聯繫；它的整體藝術質地，恐怕更近於西方的抽象表現主義，而這也是抽象水墨最終回歸不了文化原質的主因。」<sup>105</sup> 這或許也是當代書法藝術所必須戒慎小心之處。

法國的中國藝術學者幽蘭曾以她所參與的大陸「現代書法」展為對象提出觀察心得：「現代書法並不排斥傳統材料也不否認西方材料，其中一部份藝術家已突破字形的範圍，雖然參展作品多半以線條及水墨基礎來創作，但仍需要把握書法或國畫技法；換句話說，此種藝術是需要功底的。」<sup>106</sup> 對這麼前衛的大陸「現代書法」都已如此，何況台灣的書法實驗？

有感於根柢的重要，青壯輩書法家黃智陽（1966-）於 2003 年的「傳統與實驗」中展出一件〈紫藤〉（圖 4-15），他在作品題款詩文中反省道：



（圖 4-15）：黃智陽，〈紫藤〉，水墨紙本，136×35 cm，2002。（何創時書法藝術基金會提供）

岳盧常以大草法書紫藤，能得枯藤纏繞生意盎然之趣。今反以其紫藤法書寫，以使狂草之外，兼及畫意，始知書畫之間，用筆大抵異曲同工，而書法由重筆之不失也。今人以畫法入書常任筆為體，雖得其形似，若未究其筆，乃法之失也。因此作此自惕，莫敢自滿。<sup>107</sup>

此作以流暢草書線條為主體架構，雖為典型「變頻式」書寫風格，但相對於許多墨不成墨、線不是線的積非成是之作，〈紫藤〉仍富含著高度的古典氣息，同時寫出文人寫意花鳥畫中紫藤攀爬纏繞的崢嶸景象。

再者，如擅以秋風掃、落葉飄風格幻化草書的卜茲，（圖 4-16）他晚近的作品〈七股海濱遊踪〉，寫的內容雖然為雜散遊記，但糾糾的書寫線條猶如數尾遊龍翻騰攪繞。事實上，卜茲創作的心理途徑和傳統書法家並無二致，他從詩詞文賦的古典境界中提煉出個人的主觀詮釋，他「不斷地、不斷地加速線條的表現，凝斂、靈空、自由、律動等勢之可能，企圖令『字』本身的結構在此時蛻化成作者抽象思維，透過『忘我』的技巧，回歸創作思想層次，轉化線條表現偶發性、隨機性的可能」。卜茲的忘情所至，將個人強烈

<sup>105</sup> 見拙作〈故國神遊——俯瞰吳學讓的當代水墨美學創見〉中「現代藝術氛圍」一節；收錄於《故國神遊：吳學讓八十回顧展》展覽專輯，台北：國立歷史博物館，2004，頁 123。

<sup>106</sup> 同註 22。

<sup>107</sup> 見《二〇〇三·創時書藝——傳統與實驗雙年展》展覽專輯，台北：何創時書法藝術基金會，2003，頁 116。



(圖4-16)：卜茲·〈七股海濱遊踪〉·水墨紙本·180×360 cm·2010。(卜茲提供)

的生命觀融入毛筆的書寫之中，讓作品因而「雷霆霹靂，歌舞戰鬥，變動尤鬼神，不可端倪」<sup>108</sup>，生命感深邃且富有原始勃發的生命力。

既具深厚傳統功力、亦有古典「人書一體」的美學，書藝如何「新」？如何展望？〈紫藤〉和〈七股海濱遊踪〉或許是答案之一二。他們的作品都以一種厚重的個人生命力或文化感，凌越了書法和書寫文字的載體本身，此時書法與否已非全然重點所在。長以人文精神「破解」藝術史大師的「美的行者」蔣勳(1947-)，使用相同的思維途徑將書寫和身體性作交互聯繫；他將書法類比為東方拳術裡肢體上出招時的快速搏擊和收招時的收斂呼吸，因此根本上可以說，書法就是「肢體的運動與靜止」。蔣勳以為：

漢字的書寫最終並不只是寫字，不只是視覺外在的形式，而是向內尋找身體的各種可能。

漢字的書寫是創作者感覺到自己的呼吸，感覺到自己呼吸帶動的身體律動，從丹田的氣的流動，源源不絕，充滿身體，帶動軀幹旋轉，帶動腰部與腕關節，帶動雙膝與雙肩，帶動雙肘與足踝，再牽動到每一根手指與腳趾。<sup>109</sup>

蔣勳的說法，讀者是否同意則見仁見智，但將書法(或藝術)回歸到人的本體行為，是相對準確而有效的。無論技法或內涵，因古典的崩解而造成人文的喪失是書法創新上最需注意的問題。對傳統的延續與創新，許多即便是中生代的書壇健將亦都有感而發地作出他們的回應。在一回題為「從現代書家的創作反省當代書法可能的走向」的座談會上，幾位與談的書家對此交錯地表示如下意見：

任何藝術風格的建立，都必須建立在傳承的基礎上，缺乏傳承，會是害人的胡思亂想。(黃智陽)

學書法的重點，「師」的是古人之心，而非古人之技……(林進忠)

許多書家都在思考如何創造書法新局，但我觀察到一個現象，那就是過於急躁，急於創新卻忽視傳統書法的研習。(江尚)

日本拜抽象藝術之賜，書法經營的空間更自由，這可能為書法創作帶來生機，但由相反的角度看，書法有它的基本精神，譬如「線質」即是應該用心保留的。(陳宗琛)

要堅守歷代書法表現的趣味，超乎此，談書法創新就離核心太遠了……(游國慶)<sup>110</sup>

108 參見射母〈「太師之藏」展覽——論卜茲當代藝術表現〉，《太師之藏·卜茲集》，台北：布查當代藝術空間，2009，頁2。

109 參閱蔣勳《漢字書法之美：舞動行草》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2009，頁200-262。

110 各家之言均具建設價值，詳見〈筆墨之戀——書法與臺灣：「從現代書家的創作反省當代書法可能的走向」座談會〉，載《炎黃藝術》82期，1996.11，頁55-61。

不過，亦有當代書學研究者對此並不表示憂慮，從較近於西方美學的角度看，她提供了甚為新穎的看法：「中國書法長久以來的特殊審美準則在當代創新書法中逐漸消失，在現代文化環境的藝術審美機制中，當作品完成後，作者也就與作品脫離關係，觀賞者趨於純視覺欣賞，書法作品在欣賞過程中獲得新生命……。」<sup>111</sup> 在如此說法中沒有尷尬、沒有憂慮、更無焦慮，或許是替「傳統淪喪」解套很好的下台階，卻也不啻為一種更為光明、正向而積極的看待。

#### 第四節：實踐當代復古

##### 一、雲門經驗跨域化

2003年盛暑，有平面媒體在「雲門」靈魂人物林懷民(1947-)即將推出〈行草·貳〉之前訪問他，之後報載道：「書法只是他創作的跳板，舞蹈無意呈現書法，如果問舞的是何種字體，他只能說是自然天成的『屋漏痕』，因此觀眾也不必要有『說文解字』的負擔」；至於那素淨的舞台，林懷民認為，那「就是一種宋瓷的『冰裂痕』」。<sup>112</sup> 從〈行草〉的「永字八法」到〈行草·貳〉的「屋漏痕」和宋瓷「冰裂紋」，林懷民「舞外求舞」的跨領域實踐，讓他的舞蹈藝術提高到藝術群體乃至於是文化群體的層次。

國外媒體在觀賞〈行草〉之後出現這樣的評論：「舞者都是用身體來『書寫』的，他們利用四肢和軀幹、手腳、肩膀、腰臀和頭部的語言來表達自我。從某個觀點來看，書法家則是利用他們的毛筆來『跳舞』，在空白的紙上筆走龍蛇，鍛詩鍊句，於格式化的抽象之中創造意義。編舞是一種書寫形式，而書寫則像是把想法用編舞的手段來處理。[……] 觀賞舞作之際，有時候我真想知道那些中國字是什麼意思，即使只是閃個一、兩秒鐘的英文字幕。不過真要這麼做的話，對於這部這麼壯麗的作品難免有點掃興，畢竟，它是『抽象』偉大的體現！」<sup>113</sup> 最末尾那「難免有點掃興」的自答，不也正是呼應了張懷瓘的「神采說」

嗎？這是藝術上升到一定高度之後相互會通的結果，也是藝術跨領域真正價值所在。

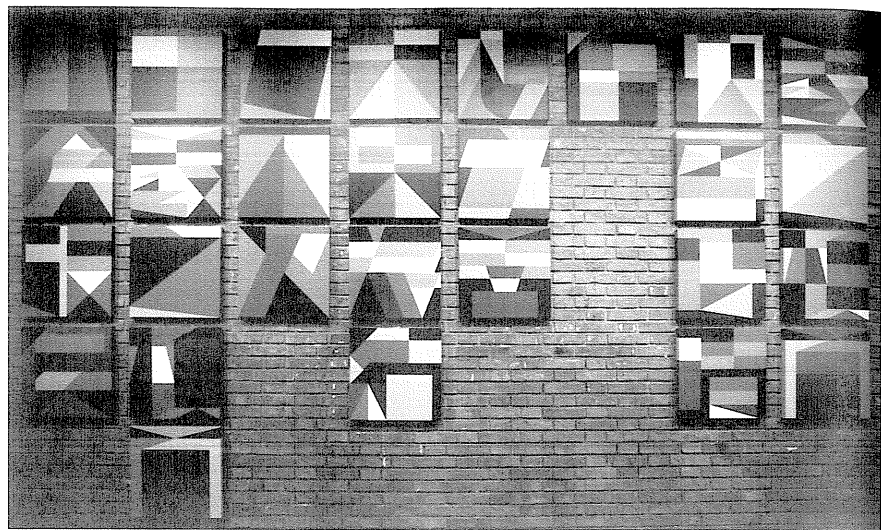
「雲門經驗」顯示了跨領域並非只是摻和他領域表象的事實，跨領域的最終結果還是得回歸到整體藝術質量的天平上去評量，才能擁有真正客觀的藝術成就。換言之，書法的現代性實驗成果，如果禁不起與其他藝術作品共同較量的話，那只有等著被淘汰的分。生在這個多元文化的時代，我們雖無法拒絕在現代性語境下的一切影響，但也無須像牆頭草般無端且盲目地跟從潮流東歪西倒。面對因應當代文化信息所產生的不同於以往的新潮表現，應當予以包容、尊重和理解，但更需留意是否因此斷喪了原有的文化價值、藝術型態和美學，若不，就去承認它所開創出來的新路、所建立的新價值。

新美學觀念和理論的建立、新型態藝術呈現的推陳出新，的確叫人目不暇給。混和了不同美學的創作就算再怎麼能貼近現代生活、再如何主流，那也不等同就有將傳統全盤抹去的權利和權力。以大陸的「現代書法」狀況來說，既然傳統創新如此困難不如放棄，索性就此從旁分枝、另立門戶去。誠如前文所述：「大陸的『現代書法』卻非一般傳統『書法』，也非得一定與傳統書法有著濡沫相承的關係；『現代書法』藝術家們是企圖在當代藝術領域創建一個與『書法』有關卻又不是『書法』的新的藝術門類(或派別)。因此，就字面意義上的判讀，『現代』已非形容詞，『書法』也已不是書法，大陸的『現代書法』已然是一個在字面上不可分割的既定專有名詞。」(章貳·節一)顯然地，這已經是另一個新體系的建立——一個介於書法與當代藝術之間、有點黏又不太黏的新藝術型態，而雲門經驗卻恰恰提供了當代書藝界一個絕佳的對照範本。

111 簡月娟，〈當代臺灣書法的後現代傾向〉，見《二〇〇一年書法論文選集》，台北：蕙風堂，2001，頁219-220。

112 詳見〈以肢體寫書法 林懷民自由自在——雲門三十週年推出〈行草·貳〉〉，刊載於《自由時報》「藝術文化」版，2003.8.8。

113 海迪·懷斯(Hedy Weiss)，〈「行草」舞者手筆非凡〉，《Chicago Sun-Times》(芝加哥太陽時報)，2003.5.30。見雲門官方網站：<http://www.cloudgate.org/tw/cg/works/statement.php?id=130>。



(圖4-17)：潘顯仁·〈快雪時晴〉·壓克力顏料·畫布·50×50 cm×28·2004-2005·(潘顯仁提供)

## 二、藝術語言民族化

整體來說，「雲門經驗」實際上是建立在某種特定的時空機緣下而成就的：濃厚的東方禪意、獨步的藝術風格、傳統的美學資源、神祕的邊陲塾居、孤懸的國際地位、政府的產創政策……共同架構起了「雲門」今日的成功，顯見「雲門」的出線有其獨特的時代條件。儘管如此，從「書法作為資源」的角度看，「雲門」的跨域結合確實很能作為發展當代書藝的參照，主要之因，絕非僅是將書法融入現代舞蹈或以董陽孜書法作為背景等膚淺的表皮樣態，而在於「雲門」回身穿越了傳統文化之後，最終完成了「藝術語言民族化」這個艱鉅的時代使命。

藝術語言的民族化，應當就是當代書藝能否完成「當代復古」的核心問題。這其中，又可粗略以「視覺」和「觀念」兩部分作為主要區分。前者基本以書寫藝術的整體理解，從不同的藝術載體針對視覺（文字）的部分進行創作的討論；而後者則著重在潛藏且幽微的觀念部分，將傳統書寫的觀念通過當代的手法做出表現。雖然以上述二者作為略分，但我們不能因此武斷地僅取單一角度審視；是此，以「視覺」和「觀念」主次的交錯辯證，將更能說明藝術語言民族化的實踐方向與細節。以下，我們摘取幾件當代書藝作品，作為各種論述「藝術語言民族化」的切入點。



(圖4-18)：章三·〈殘缺的碑文〉·水墨紙本·138.5×136.5 cm·2000-2009·(章三提供)

長期專職於藝術行政工作的潘顯仁(1963-)，條理分明的公務訓練，讓他以一種近乎沒有溫度的冷靜，僅用黑、白、灰三種顏色，將漢字結構的筆畫作為塊面的切割，以冷抽象色塊平塗的油畫繪製方式創作出一系列的〈快雪時晴〉(圖4-17)。他取出王羲之〈快雪時晴帖〉中的每個文字，以黑白灰色階的配置畫成一塊塊抽象性的油畫，再將所有的「字」塊，以「羲之頓首，快雪時晴，……」的句讀依序裝置在牆面上。平塗色塊間的交界，夾縫出漢字的隱約字形，不經提示實在也不易察覺。漢字的隱形，說的彷彿是中國傳統文化的沈隱與式微；也在油畫這種西式載體下，因為看不見文字、只看見架構的趣味，透露了西方人對異文化的理解多半僅能在表面上看看熱鬧，而無法真正深入精髓。潘顯仁〈快雪時晴〉這整件作品，有一種抽象構成的知性的浪漫，卻也有和傳統書法經典之作遙相呼應的文化傳承，但我們得留意，它是以油畫來表現的；在油畫的載體狀態上，進行深層文化的探討，對油畫來說，已然在議題的層次上構成了「藝術語言民族化」的基本事實。

此外，以多種喚名(王午、李巳、何實／何拾、趙陸、……)從事多樣創作的青年藝術家章三(1981-)，始終不斷地從傳統畫科的美學根髓裡找尋養分，試圖找到「藝術語言民族化」的可能性，包括木刻版畫、水墨和書法。他的〈殘缺的碑文〉(圖4-18)一作，用了疊墨的水墨技法寫下記諡高句麗王安(高談德(고담덕)，374-412)生平的〈好太王



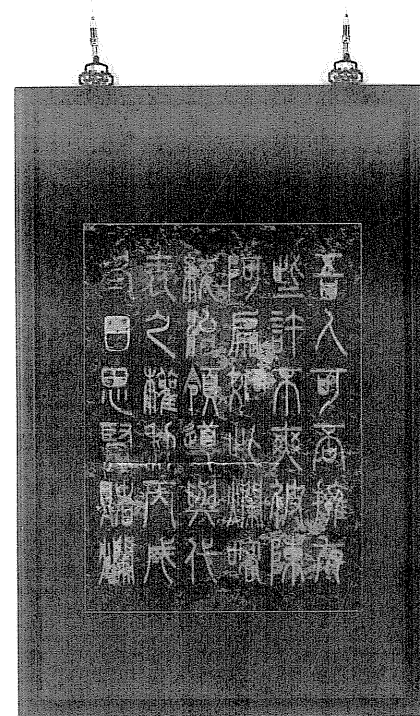
碑) (414) 的部分殘破碑文，全幅以介於漢隸和楷的筆法，不分行氣地緊密寫成。從「經典的」書法美學規則來看，〈殘〉作或許全然構不上登堂之作的程度，然而「章三用它來向我們展示了傳統書法的碑版所應有的氣度。儘管行字間不特別處理行氣，字體間也不刻意追求筆法，但我們卻在整體畫面的經營氣氛中，強烈地感受到『法度』和『規矩』，而這些正是書法最原始的精神，也是章三內心最嚮往的美學傳統。從文字本身將文字歷史源頭的精神重新掘出，〈殘缺的碑文〉無疑是件成功的試驗。」<sup>114</sup> 章三所追求的，是傳統書法中最高嚴謹的「法度」，然而他所使用的方法卻近於水墨。究竟是水墨或書法這種科別的區分並不重要，重要的是藝術語言民族化的精神的尋找，相對於潘顯仁，章三則是在精神的層次上幾乎觸碰到了「藝術語言民族化」的核心之處。

潘顯仁用油畫、章三用水墨，做的都是試圖通過文字／書法去尋找一種極為深刻的文化內容，而筆者亦曾以 PhotoShop 軟體的電腦繪圖方式，做出一系列既挪揄當

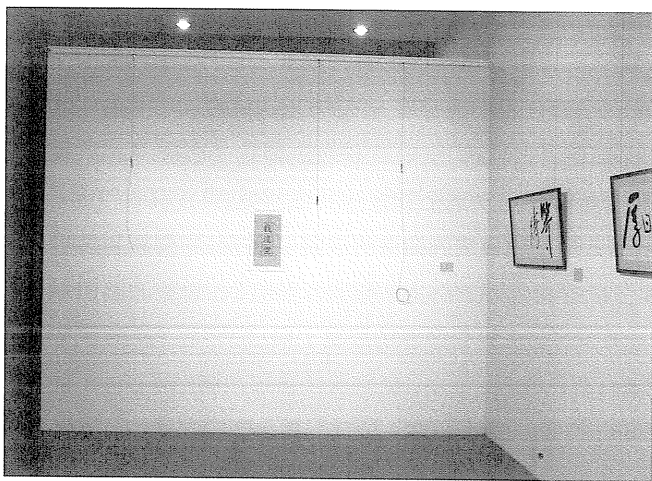
下(自我與社會)又回應傳統的「電腦書法」系列。例如用來嘲笑自己「忙翻天」的裝置作品〈我沒空〉(圖4-19)，主體以電繪做出比例工整的九宮格，再用「標楷體」打上極其口語的「我沒空」三個字，文字按傳統字帖應有的格式布局，最後以仿古染色的絹本打印，並藉由某次書寫展之機，以裝置藝術的形式怪異地和其他的平面書作共同展出。由於「我沒空」主體的擬古十分寫實，造成觀眾視覺上的誤信與錯亂(圖4-20)；而整件作品雖無任何親筆手書，但作品中的一筆一劃卻均是通過藝術家的手操控滑鼠而成，用以諷刺筆者自己從藝術家身分轉為藝評家後，時間一點點被電腦所佔

據、所吞噬的喟然與無奈。另一件同樣是電腦繪圖手法的〈電腦書法：吾人碑〉(圖4-21)，除了仍以擬古的方式繪出篆字碑版外，老舊畫框、舊式裝裱及老式掛勾，均為作品的一部分，共同塑造出〈吾人碑〉視覺表象上酸腐的傳統氣味。除了電繪手段同樣在表達電腦對現代人生活的佔據之外，〈吾人碑〉中的辛辣內文，亦有意地展現身為一位藝評家冷眼橫批的批評本色。

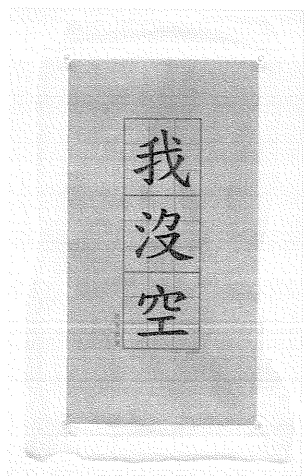
114 參見拙文〈古典靈魂的擾動——章三《光明行》水墨個展的傳統美學顯影〉，收錄於《光明行·章三個展》專輯，台中：靜宜大學藝術中心，2010，頁8。



(圖4-21)：李思賢·〈電腦書法：吾人碑〉，電腦繪圖、紙本打印、舊框及掛勾，2006。



(圖4-19)：李思賢·〈我沒空〉，電腦繪圖、絹本打印、空間裝置，2005。



(圖4-20)：李思賢·〈我沒空〉(主體局部)，以電腦「標楷體」於Photoshop上製圖後列印而成。



推展現代書藝不遺餘力的黃智陽便曾評述說，這些「電腦書法」系列「其中一幅作品以秦代小篆為書體，並在視覺上刻意營造如秦代刻石般的斑駁感，內容以現代的次文化口語，如：『不爽』、『爛喀』等詞彙批判政治領袖的領導風格……除了象徵著今日民主型態下的開放也暗示出今昔之間對文字符號蘊藉意涵的程度差異，以及各時代轉變下文字符號在能指與所指上的不同。」黃智陽說，類似筆者這種身兼多重身分的人來說，「因兼及書法工作者身份，平日擅於使用文字表達內涵，反在當代藝術討論中被忽略，其實著眼在解嚴後的多元藝術表現中，文字符號扮演了更重要的角色……。」<sup>115</sup>由以上之例看來，藝術語言的民族化實際上既沒有將漢字的意符和書法的藝術做出切割，也不是單純將這兩種內容拿來拼貼，而是通過對美學的理解，反饋出一種全新的當代書寫藝術樣貌。

潘顯仁的〈快雪時晴〉、章三的〈殘缺的碑文〉以及筆者的〈吾人碑〉，應劃在當代書藝還是當代藝術之域？僅就表面現象來看，這或許是有些難以認定，但就算是確切認定卻也毫無積極意義的問題。1992年之後「墨潮會」另創「現代書藝」來取代傳統書法，相信中國「現代書法」不無啟發作用。然而域界的劃開、書藝新秩序的建立，並不一定得要顛覆或拋棄傳統才得以行之。筆者之所以倡議「書寫藝術」的目的，其實反倒是試圖以傳統美學價值來建構新的藝術型態，並尋求以當代來復古的可能性。

「書寫藝術」作品的「當代感」十分濃厚，許多創作理路是來自於對傳統的深究之上，而這個「傳統」包含了中國書畫體系也概括了西洋藝術體系，因此非但創作樣貌多元，其藝術內涵也相對紮實而穩定。筆者以為，跨領域所打散的藝術藩籬終將重整，傳統的價值與類型必然會回復到一個前所未有的清晰而明確的狀態。學者陳維德(1945-)曾指出：「任何一種藝術門類，都應該有它的界定：界定愈清楚，則愈有獨立的生命，也愈有獨立存在的價值。如果界定不清，則或許能有較大的包容力，但也愈容易喪失其獨立的生命，而淪為它人的附庸。」<sup>116</sup>

對書法藝術來說，這是一個重建書藝新秩序的契機，就讓傳統的回歸傳統、現代的邁向現代，何不另闢一個新戰場，把開疆拓域的責任交給那些「書法」分枝出去的藝術新生代，如此「書法」的範疇不也才會更大、影響更遠嗎？

既然當代藝術的強勢已成事實，對水墨畫和書法的影響也是必然，我們無須和書藝的新型態作正面的衝撞和糾纏，在基本的態勢上二者其實並無衝突，只不過在傳統、現代或當代的選擇間，我們需要更堅定的立場，來面對外來的挑戰和自我的躊躇。至於是否以西方美學準則作為書藝現代化的套用模式，而將現代書藝置放於西方體系之下云云，這在世界藝術交融至無可分割的今天，或許是個值得關注的問題，但卻不盡然是個憂慮。面對當代書藝的未來，我們不妨也來仿造政治界，來個「四不一沒有」口號：「不劃地自限、不藝術沙文、不拋棄傳統、不瞎搞前衛、沒有傳統與實驗的問題」，而其他的就像李可染所說的：「用最大的功力打進去，用最大的勇氣打出來」，或許就夠了。

115 黃智陽，〈解嚴後臺灣當代藝術中的文字符號與政治嘲諷〉，收錄於《後解嚴與後八九——兩岸當代美術對照研討會》論文集，台中：國立台灣美術館，2007，頁41-42。

116 見陳維德〈文字與書法〉，收錄於張炳煌、崔成宗主編《2004 臺灣書法論集》，台北：里仁書局，2005，頁129-130。

第伍章

先潛：台灣現代書藝先鋒部隊  
——墨潮會

## 第一節：書藝內涵的轉折與跳躍

在藝術範域寬泛到無限大的今日，許多藝術的本質問題無論在形式已然跳躍或者內容變得駭聳，對許多人而言似乎都已是見怪不怪之事；然而，在面對事事都顯得十分「正常」的前提下，讓我們無形中失去許多回身檢討的機會，其影響層面之最甚者，莫過於以美術史內容和方法的相關研究。而及至今日的台灣現代書法／書藝的發展過程，就存在著許多上述視之為「正常」或「必然」的狀況和觀點。

在台灣的現代書藝領域中，算得上是書法界自發性衍生，且創新結果相對較能被接受者，當以「何創時書藝基金會」的「傳統與實驗書藝雙年展」為最主要；然而，在過去歷屆書藝雙年展五花八門的新表現手法中，我們卻不時見到技術平庸、藝術空乏的作品併陳展出，是「基於鼓勵勇於創新」的心理作祟而放水？抑或是導因於時代審美移轉而出現的青春崇拜假象而不自知？總之，那些披著「實驗」外衣的「形式玩家」之作，已不知何時地悄悄隨著「傳統與實驗」的水流巡展全台，堂而皇之地進入官方美術館的展覽機制之中。無奈這一切，在書藝界竟無人發聲討論，只因它看起來十分正常；但這種「正常」實在非比尋常，而這個「看似正常」不但正一點點地腐蝕著現代書法的內涵，也同時將書法的當代表現拉下到僅存皮毛的危險境地。

我們暫且擱置無庸置疑的傳統書法美學的論述與研究成果不談，僅就台灣目前的現代書藝發展及其發展史的研究來看的話，現代書藝的理路耙梳大多都將焦點擺放在「書法能再如何前進？」、「書法該如何突破它的當代侷限和困境？」、「如何為書法尋找當代的發聲位置？」，以及「如何提升書法在藝術領域中的地位？」等面向未來的殷殷疾呼之上。這些提問，除了屬於目的性指涉的改良辦法和救命藥方之外，對於新型態的書法藝術樣貌的內、外在意涵的討論實不多見，遑論屢屢回頭望向一路坎坷走來的書藝前輩並加以論述了。

這是台灣書藝界研究現代書法的文本現狀，是「傳統與實驗」展後歷次討論的著重點，也是近年許多書法現代性研討會中很常見的論述主軸。某種將現狀視之「正常」的舉措以及那些現代書藝作品，擺放到現下當代藝術的整體時代語境看時，將是相對空洞、荒謬和可笑的——相對於早在二、三十年前就以前衛姿態挑戰傳統書法的「墨潮會」來說。當時下人們讚嘆新時代藝術家用火星文書寫、用墨渲彩繪塗裝、用解體文字講觀念的此時，有誰還記得台灣當年開風氣之先，用裝置、觀念、行為和論述來「搞書法」的「墨潮會」？為了替「墨潮會」平反其歷史地位，也為了當代書藝和「墨潮研究」再多創造一點參考文本，本章便依此為設題初衷，將研究對象鎖定在身兼創作、論述、教學、競賽、展覽等多項才能，並以一種團隊組織之姿，披荊斬棘、悍勇向前的現代書藝團體「墨潮會」上。此外，因「墨潮」諸子中至今仍有多人活動力依舊旺盛，在不涉入任何單一成員風格過深的前提下，這裡僅以1990年代「最典型」也最全盛的墨潮作品為討論對象，以便更為聚焦地凸顯「墨潮會」的特立獨行和前衛。

## 第二節：現代書藝的肇建與衝撞

「墨潮會」的肇立，起因於藝術大環境的開放多元，同步地刺激了傳統書法轉向更為寬泛、獨立、純粹的藝術表現。「墨潮會」成立於1976年，迄今雖已逾三十年，然而卻仍是台灣美術史中唯一明確標舉著以「前衛」為發展方向的現代書藝團體。他們的聚合，有著時代氛圍的風潮吹拂的自然影響，也有著因自由主義盛行所引發的個人內心的悸動；無論何者，都意味了時代變遷所產生的新的審美移轉的世紀已然來臨。新體系的建立，特別是對以深厚傳統為豐實內在的水墨和書法來說，自是要觸碰到踏出傳統邊界、衝撞傳統體系的紅線；問題在於，這條並非不能逾越的紅線，究竟是否成為使人粉身碎骨的地雷，便成了新美學是否因而誕生、新體系是否因此肇建的關鍵因素。

## 一、青年藝術創作的理想性

儘管今日我們回首「墨潮會」在發展過程的姿態，多少具有剽悍、血氣、勇猛、無敵的整體印象，然而實際上，他們一路走來也頗為坎坷。從1976年成立至今，按照「墨潮會」與當代藝術社群的整體關係來區分，約略可劃分為「滾動時期」（1976-1988）、「攀峰時期」（1988-1999）和「迴響時期」（2000-）等三個階段，每個階段多少都有著部分成員的進出之外，對現代書藝的態度和意義也都不大相同。然而最值得注意的，是在陪著墨潮翻滾的初始，他們都不過是年僅二十出頭的青年，能擔負起承繼傳統、衝破傳統之責，確實已是膽識過人。

在第一階段的「滾動時期」中，墨潮成員們憑藉著一股傻勁地在相對保守的書壇中打滾，最終習得一身足以應付現代藝術泛風的本領。他們展覽頻仍、比賽屢屢獲獎的活躍性格，因而以一種異軍突起之姿而受到矚目，是這個時期年輕的墨潮藝術家們為累積更完備資歷的奠基期。不過此時的「墨潮會」，尚未確認其先鋒的發展路線，多半仍以傳統的藝術樣貌參與各項展覽與競賽作為主要活動。「墨潮會」真正令人驚豔的發展，實際上是在一段大約五、六年的會務停擺和沈寂之後。1988年的「復會」不但重新點燃了那幾年間游離至藝術教育、藝術編輯工作上的舊成員內心對書藝的熱情，同時也聚攏了他們過去幾年光陰裡因工作所蓄積的資源和實力，因而爆發出前所未有的藝術能量，一舉將「墨潮會」推向了「攀峰時期」的階段。這段期間的他們，衝撞、積極、活動力旺盛、企圖心強烈，是外界最為熟知的「墨潮會」，也是墨潮一批藝術家最巔峰鼎盛的時期。

1988年後的至少五、六年間，「墨潮會」確立了以「現代書藝」作為明確發展方向的目標（1992），而且立下了他們「立足台灣，胸懷大陸，放眼世界」的「行動綱領」，並且以「改革當前不良藝術現狀，擴大影響力，以樹立歷史地位為目標」<sup>117</sup>；「攀峰時期」的墨潮會友們，顯然是有備而來且胸懷大志，這個時候他們正值三十來歲的事業高峰期。在他們自詡為是「現代書藝大出擊」的這個階段，與大陸、韓國、日本等域外的書藝家交流

頻仍，其中尤以受邀出席韓國的「92漢城國際現代書藝大展」一事蔚為經典，堪稱「墨潮會」創會以來的最大勝利。此外，自1993年8月起，於《藝術家》雜誌所開闢的「現代書藝論壇」專欄也頗值一書；他們以各式專題討論書法藝術中傳統與現代的銜接、現代書藝的內外形式表現和轉換，以及現代書藝的國際風格融合等問題。幾位兼具創作與論述的成員輪番上陣，為「現代書藝」的理論和脈絡，留下了不少值得閱讀與研究的文本。

沒有前頭拋頭顱、灑熱血的努力，不會有第三階段的「迴響時期」。1993年「墨潮會大展」（台灣省立美術館）、1999年「墨潮藝術館」的成立，以及創會二十五週年的「墨潮會現代書藝新世紀展」（何創時書藝館，2001），都標誌著「墨潮會」過去30多年來奮鬥的豐碩成果。「墨潮會」以青年人執著於藝術理想的傻勁，一群志同道合的戰友們無怨無悔地為現代書藝提出各自的觀點，在尚未進入書壇體系之前，便「不怕死」地集體去衝撞傳統、挑戰書壇前輩畢生信奉的審美觀點，除了在一種現代主義瀰漫的時代氛圍罩染下的必然作為之外，他們完全發揮了年輕人所特有的自省能力和實驗性格，在摒除自身沈淪的前提下，為台灣書藝的現代性勇敢地踏出了第一步。在書法的傳統與實驗已然走到多元表現的今日，「墨潮」前輩的先鋒作為以及這種種作為之下的心態，是十分值得重新探討和研究的。

## 二、寬廣文化視野的自省性

1991年3月29日，「墨潮會」在一次特殊的歡送聚會中，談論出了該會最「具有劃時代意義」的一次集會的議題：社會功能。在那次討論的議題中，談的主要是「如何發揮書會的團體功能，避免蹈襲一部份書會集會交誼、吃飯的空泛，且提升到除雅集、研究

<sup>117</sup> 參見適評（蔡明讚）文：〈「墨潮會」活動記要〉，收錄於《現代書藝》，台北：墨潮會、蕙風堂，1994，頁6。

之外，尚扮演推動社會文化的角色」。<sup>118</sup> 他們之所以出現這般淑世的理想，是因為觀察到當時多數雅集式書會的大體發展的虛無傾向，並從而體認到自身結構在大環境下的處境若不亟思變革，最終下場將會與他人毫無二致、「未必比他們更好」。這種耳聰目明的清醒是絕大多數未成名、未定型前的藝術家所共有的。「墨潮會」的幾位中堅分子，便是如此滿懷著雄心和理想，在努力實驗創作、積極發展會務的當下，通過論述的方式，承上、啟下地逐步結構出當代書藝的理論體系。

有別於一般書畫史鑽探書家筆墨風格、挑揭筆韻墨趣的方式，「墨潮會」看待現代書法／書藝的角度十分特別；以「墨潮會」創始會員、也是引領該會走向「現代書藝」方向發展的重要領導人，有「墨潮會之父」譽稱的張建富（1956-）為例，他有一篇題為〈邁向大現代書藝史之路〉的文章，文中以拉出世界文明史的巨大體系作為主要架構，儘管龐大但他卻鉅細靡遺地分析各種文明中關於圖像、語音、符號、符碼、文字的系統和分期，為的只是意圖將漢字的「現代書藝」置放在這個文明史中，並進而找到它所應有的位置和其他文化圖像之間的關係，以及未來所可能延伸出的發展方向。<sup>119</sup> 能有如此寬廣的文化視野在當時是極為罕見的，而要以這種龐大體系來檢視「現代書藝」的內容更是絕無僅有的。

張建富並非唯一之例，但以他在「墨潮會」中的地位來看，多少可以解讀出「墨潮會」內部的些許對藝術的態度和對現代書藝的共識。在《藝術家》雜誌的「現代書藝論壇」專欄中，除了個別成員的藝術風格介紹分析外，還有許多用西方文化、藝術作為對照的說法，其中波洛克、克萊因、馬澤威爾、漢斯·哈同、蘇拉吉、馬克·托比（Mark Tobey, 1890-1976）等一干「抽象表現主義」和「書法派」的藝術大師們更是論壇中的常客，加上日本「前衛書道」的東西方融合表現、美國的行為藝術、哲學領域的潛意識徵狀……，我們便不難理解「墨潮會」眼中的「現代書藝」究竟為何物了。

儘管「墨潮會」積極且大格局地從整體文化的俯瞰來反省書法的前途，然而這種拓展書法的跨步對當時的書法界來說無疑是一種傾圮式的破壞而已，因為它觸碰到的是傳統書法美學的動搖，這可是許多書壇前輩的畢生信仰。傳統的深厚內涵雖不致使之

遭到立即崩裂的命運，但新時代的新人類的新思維，卻已然讓年輕人悄悄地將目光從傳統移向超炫而相對有趣的「前衛」了。這會是傳統書法美學的警鐘？還是傳統書法在當代社會必然遭逢的挑戰？「墨潮會」的集體出擊，對書壇的衝擊力道之大，絕非更先前的王壯為「亂影書」或史紫忱的「彩色書法」那般蜻蜓點水所能比擬，策略的操作和巨大的集結也因此有了不同凡響的回應出現。

### 三、書法美學裂解的必要性

「墨潮會」生逢其時卻也生不逢時；不逢時者，意味著以現代主義作書的前衛觀點直接挑戰了傳統體系的價值，在那樣的時空條件下，受到攻訐與批評自是不難想見。然而弔詭的是，在一定程度上，歷史選擇性地遺忘了「墨潮會」——就在墨潮創會後三十餘年的今日，過去他們大力鼓吹但卻被視為異端的「現代書藝」，竟因觀念開放的大環境催化而成了書法現代化的救命仙丹，「現代書藝」因而成為書法現代轉換的絕大多數出口，甚至連許多書壇的主流書家也陸續嘗試墨潮會當年所玩過的花樣。就在這書壇看來一片欣欣向榮之際，作為肇建者的「墨潮會」竟只零零星星、聲勢不甚壯大地辦過幾次展；普遍地來看「墨潮會」的過去，展覽會未曾回顧（僅自己辦了一次）、研討會少人論述、藝術史幾無撰寫，大家似乎都忘了這群當年的異類前鋒部隊，如此境地怎能不嘆生不逢時？

另一方面來看，「墨潮會」卻也可謂「生逢其時」，因時勢而創造英雄。他們搭上了現代主義引進台灣的時代風潮，西方抽象畫揉合東方書法性的中西合璧之理，墨潮眾仙的先驅姿態宛如打也打不死的「小強」一樣：堅毅果敢、韌性十足。「現代繪畫」的劇

<sup>118</sup> 同註 117。

<sup>119</sup> 請參閱張建富〈邁向大現代書藝史之路〉，該書同註 116，頁 2-4。

烈狂潮非但是擺盪到墨潮的成員們身上，「墨潮會」更有幸躬逢 1960 年代後，台灣美術史上對水墨畫產生劃時代意義的劉國松，以及「五月」與「東方」兩個畫會的諸位要員們，所創下的難得美術史之盛況。

劉國松之輩將水墨畫從傳統的脈絡中拉出了一條嶄新的視野與格局，儘管當時同樣造成了新、舊觀點之間的論辯，但無可諱言地，幻化古典因子轉向現代意味的創作之風實際已是時勢所趨、無人能擋。與劉國松的「現代水墨」相比，「墨潮會」對書法領域的強烈衝擊可是有過之而無不及；劉國松將傳統水墨奉為經典和圭臬的「筆墨」及「中鋒」做了一次徹底的清理，在摒除掉傳統的規範羈絆後，大步向現代繪畫挺進，因而開創出水墨畫史上史無前例的抽象美學，——儘管這個「抽象」的成分仍以西方體系的內容居多，但至少是千年以來中國水墨史上的第一次。

然而再怎麼前衛，現代水墨創新的本質基礎都還是來自對傳統的反應，這對意圖以「開創」為衝撞基礎的「墨潮會」來說僅僅是隔靴搔癢。「墨潮會」對書法傳統所做出的劇烈撼搖，一如墨潮成員連德森曾表示的，「墨潮會的現代書藝不是書法，它只是具備書法的精神而已」。<sup>120</sup> 這個「現代書藝不是書法」的說法，不但意味著「墨潮會」直接從傳統書法領域的既定形式中抽離開來，同時也表明了因淬取傳統書法美學精髓而「具備書法精神」的基本姿態。

「現代書藝」與傳統書法的脫勾，不單單只是書法的藝術型態改變了的問題，更重要的意義在於傳統書法的形制、格律、規範、意旨等美學指涉的方向移轉，傳統書法的美感、美學基準已不足以用來閱讀「現代書藝」所呈現的一切內、外在風貌。如此看來，書法美學的裂解已是勢不可擋；而這一切或許不能盲目地歸功於「墨潮會」的貢獻，多少是藝術觀念與時代美學的移轉而致使書法生成了新的樣式、搓揉出新的藝術標準，但無可諱言的，是「墨潮會」在這個關鍵的節骨眼上推波助瀾地使勁兒送上了一把，成就了「現代書藝」在台灣的誕生。

### 第三節：創作型態的觀念與淵源

鑑於「現代書藝」的樣貌多元多樣，為更清晰地剖析各類書藝作品的根源與內涵，我們曾於前一章節的討論中，嘗試將台灣早期的書法實驗劃分出「繪畫性沁滲」、「意象化轉換」、「形式化沿用」和「前衛性嘗試」等四個類型（章肆·節二），從維持基本調性的平面性創作、到摻入設計思維的心性移轉，乃至於大破大立型的先鋒作為，筆者都已逐一加以比對和論述。其中，「墨潮會」被劃入該文的最末一項「前衛性嘗試」中討論，這多少應著「墨潮會」先鋒的藝術性格和長期外界對他們的刻板印象使然，也不無渾然一氣的寬泛意味。然而事實上，墨潮成員們的創作樣式不但同樣包含了前述四種類型，更值得注意的是，無論是平面或前衛的作風，他們都在創作背後灌注了十分明確「觀念先行」的色彩，這或許便是「墨潮會」當代藝術屬性特別鮮明的原因。

#### 一、平面創作的趣味化傾向

儘管作品樣貌、形式混雜多樣，然而我們可以依循西洋繪畫史以二十世紀前後界分為古典與現代的方式，將「墨潮會」的創作大體劃為「平面創作」和「複媒行為」兩大區塊。前者由於以思想為先導，因而帶有強烈的實驗意味和新奇感，經常予人一種與我心戚的生活認同，而讓觀者報以一抹會心微笑。後者則因廣泛吸納了西方當代藝術的表現手法與觀念，而使得「非書法的書法」觀點在那個時空下，一時之間讓人難以接受；同時也由於對西方當代藝術觀念的基礎認識有限，呈顯了某種程度上的藝術樣貌稍顯雜亂、藝術觀念稍嫌薄弱之弊。然而或許藝術的最終完整度並非「墨潮會」所在意的，

<sup>120</sup> 見張瓊方〈游蛇走龍·意在筆先——中國書法〉，刊載於《臺灣光華雜誌》(Taiwan Panorama) 1996年7月號，台北：行政院新聞局，1996.7，頁28。

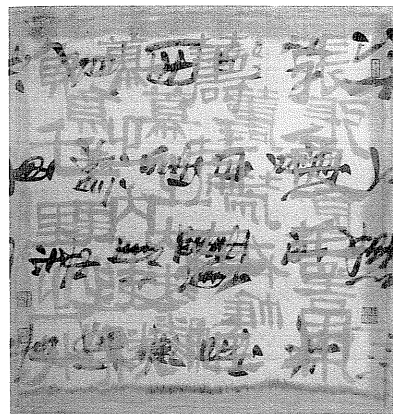


他們的創作要點恐怕是以問題的提出為主軸，這點容我們於後文再述。

比對墨潮諸君的平面創作，大略以「繪畫性平面創作」、「意象式平面創作」和「思想型平面創作」三大樣態來表現；若對照筆者過去所做出的類型區分，這三種作品的樣態則均勻散布於繪畫性、意象化、形式化等前三類的範疇中。一個書藝團體個別成員的創作型態，綜合起來竟足以與台灣書法發展歷程上所出現的總的實驗書法樣貌相匹敵，顯見「墨潮會」對書法概念的整體思考是不帶本位主義且極為全面的。

然而對書法創新的全面性思考是一回事，各式各樣的架上創作的藝術指涉卻又是另外一回事。礙於技法與形式的侷限，從書法轉向繪畫的過程中實際所能變出的花樣其實很有限，而「墨潮會」成員中做出繪畫性平面書作者，因此多少也不乏與早年前輩書家思考模式如出一轍的案例。一如陳明貴的〈懷張良〉（1994）（圖5-01），作者以隸書與行書疊合、紙張正反面書寫、黑墨和石綠交疊等多重材料或技法的交叉運用，目的便是要在書寫文字的透滲和重合中，在混淆觀者視覺、擾亂閱讀慣性的前提下，製造一種新奇作品的視覺感受。仔細比對思索之下我們並不難發現，〈懷張良〉這類作品實際與王壯為做〈亂影書〉的創作思路並沒有什麼不同；陳明貴的其他作品，也多站在強化文字背景色彩或干擾書寫文字閱讀的表現基礎上，儘管稱不得是什麼石破天驚的劇烈表現，但相較於墨潮的其他戰友來說，陳明貴算是團體中處置傳統書法最為中規中矩的一位了。

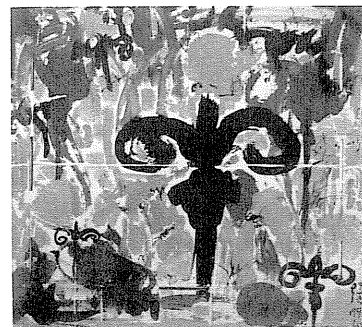
「墨潮會」的「繪畫性平面創作」雖涉入了許多現代繪畫的表現手法，但他們卻遠比一般摻和繪畫性的書法作品距離「書法」本體要遠上許多；換言之，墨潮諸君的「繪畫性創作」在某個意下來說根本就是「畫」。例如楊子雲的〈窺〉（1994）和〈我是隻小小鳥〉（1994）、廖燦成的〈飛越〉（1993）（圖5-02）以及蔡明讚的〈舞羊〉（1994）（圖5-03）等，從表面的藝術樣貌來看，這幾件作品實際與繪畫已無二致。前文嘗言：「加入繪事的新潮書法，究竟是為書法帶來了新意？抑或只是一種『藝術變臉』？」（章肆·節二·一）相信這兩種問話，將是揭開「墨潮會」勇猛精進姿態背後所隱藏之藝術思維最後一層盒蓋的關鍵。



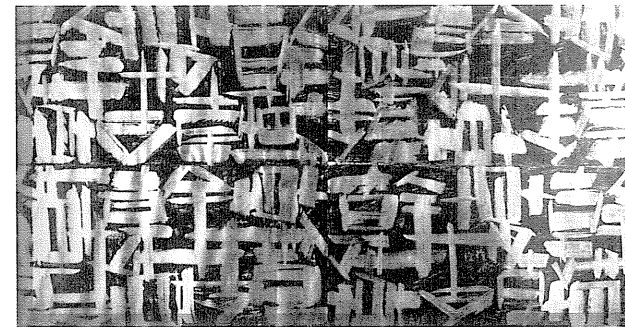
（圖5-01）：陳明貴·〈懷張良〉·彩墨、宣紙，  
68.5×64 cm·1994。（陳明貴提供）



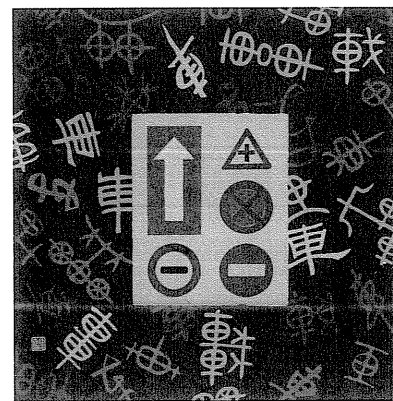
（圖5-02）：廖燦誠·〈飛越〉·水墨、道林紙，39.5×109 cm·1993。  
（廖燦誠提供）



（圖5-03）：蔡明讚·〈舞羊B〉·彩墨、紙板，  
92×86 cm·1994。（蔡明讚提供）



（圖5-04）：徐永進·〈台灣幹文化〉·墨汁、金粉、宣紙，135×270 cm·1994。  
（徐永進提供）



（圖5-05）：連德森·〈交通黑暗期〉·水墨、宣紙、  
顏料，69×69 cm·1993。（連德森提供）



（圖5-06）：墨潮會·〈我們都是喝傳統書法奶水長大的〉·行動藝術，  
1993.8.8·國父紀念館。（蔡明讚提供）

在這之中，最具墨潮本色的架上平面創作，無非就屬意象式和思想型的創作為最典型，此二者又常因創作者觀念先行的特徵，而多有互涉的現象。徐永進的〈台灣幹文化〉（1994）（圖5-04）和連德森 1993 年一系列取材自台北捷運開挖後的都市亂象作品（如〈交通黑暗期〉（圖5-05）、〈捷運〉和〈公寓〉等）均蔚為經典。在〈台灣幹文化〉中，徐永進用泥金以平面設計的手繪 POP 字體寫滿了台灣的經典國罵，將文字的意符轉換聯繫到視覺的直接感受之上，金光閃閃、瑞氣千條，加以豪邁不羈的單文字國罵，呈現出台灣民間底層「聳擱午辣」的草莽氣味。而連德森則善用篆、隸、楷、草、行各種書體的不同文字樣態，作為不同個體間的代表，用在〈交通黑暗期〉裡，便是各種「車」字在混亂的馬路上大打結；而各種書體改為「趙錢孫李周吳鄭王……」的百家姓並各自安置在棋盤式方格兒中，便成為都市景觀中極為常見的「公寓」。無論以上何者，都足堪賦予觀眾一種直覺認為「有道理」的認同，並進而產生作品的趣味感。

意象式和思想型的平面創作，都因為文字意味而生成圖文並茂的（意象化）或文符指涉的（觀念性）趣味化結果。然而弔詭的是，即便作品趣味橫生，卻讓原先書法深沈而內斂的文化厚度，頓時之間浮上淺層，成了一種單單只是視覺表面的圖文遊戲。不過話雖如此，墨潮成員們在台灣尚未開始風行現代書藝的 1990 年代便已做出如此嘗試，置放在當時的時空語境下尚有不得不然的合理性，尤其是他們的實驗精神和破繭而出的勇氣，無論如何，都仍需在歷史的關頭上為他們記上一筆。

## 二、複媒行為的奇觀化策略

「墨潮會」面對平面創作的觀念先行姿態，在書藝界裡很令人印象深刻，套句時下年輕人的語彙來說：就「很ㄉㄞ」（不一樣）；平面作品都已如此，遑論以後現代主義為掛帥的當代藝術表現了。墨潮的複合媒材創作約略以裝置藝術、拼貼、複合媒材、觀念攝影、地景藝術、行為藝術等方式為主要出口，這在他們提出那些作品的當時是相對前衛的，尤其是在書法界裡。他們所提出的當代藝術屬性的現代書作，幾乎都出現在

1992 年「墨潮會」確立以「現代書藝」為發展目標之後，而我們通過零星的資料比對，也發現墨潮諸君大量做出當代藝術作品的年代，也正好符合他們自詡為「現代書藝大出擊」階段的 1992 到 1994 年。

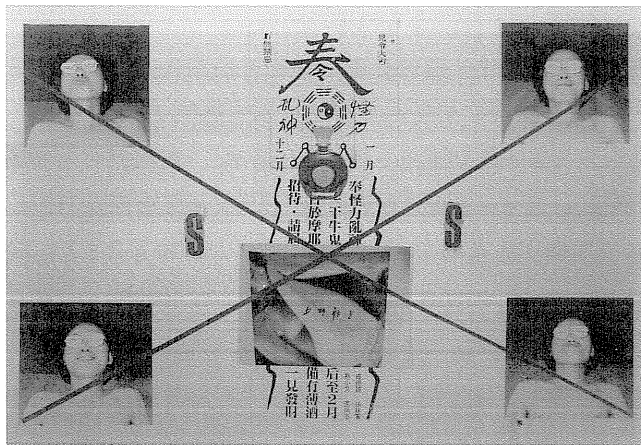
顯而易見地，無論原先擅長的是哪類型、哪種書體的書寫，墨潮成員們似乎是全員出動地全部參與了當代書藝作品的創作發表，凝聚力異常地堅強，這其中也包括了數件集體製作的行為作品，1993 年 8 月 8 日在國父紀念館前廣場的〈我們都是喝傳統書法奶水長大的〉（圖5-06）行動藝術，便蔚為箇中經典。從僅存的活動照片顯示，四位墨潮成員各自用寫滿了書法字的宣紙摺成紙帽戴在頭上，也用書寫過的宣紙包捆全身，再拿著書法紙包裹成的奶瓶佯裝吸奶……；儘管「喝傳統奶水長大」這個訴求直接而有力，然而這整個行為看起來似乎玩笑的成分居多，同時也在某種蘊含著高度的表演性質狀態上、以及在事件本身過度地被設計和安排之下，使得這件「作品」顯得搞笑刻意、造作矯情。

其實〈我們都是喝傳統書法奶水長大的〉這個行動藝術在「墨潮會」的歷程裡算是相對含蓄的表演了，猶有甚者，還有多次戶外涉及身體書寫的偶發表演，或在身上臉上以墨汁塗抹、以書法布條捆掛於身，或於過年現場揮毫寫春聯時頭戴斗笠標明自己是「藝術公娼」……，在這些活動中，某種類似起乩的神經質行為被借用，因而往往被視為異端。「在創新書法的領域中，創作主體逐漸從過去筆法的桎梏解放。創作過程以及筆法、布局等皆傾向遊戲式的即興演出，沒有一套成規以資遵循。」<sup>121</sup>文化學者簡月娟在一次論述中，為行為藝術的書藝表演做出如是解讀。她同時也舉出 2001 年 6 月 3 日在何創時書藝基金會所舉辦的「墨潮會大展」的開幕式片段為例，將過程用這麼一段文字敘述道：

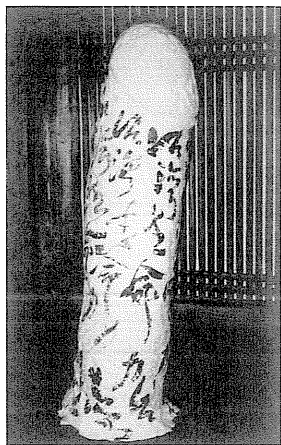
<sup>121</sup> 同註 111，頁 214-231。

……(廖燦誠)僅憑兩手觸摸的感覺,在確定落筆處後,便毫不猶豫快捷地揮出「墨潮」的「墨」字第一筆,接著其他六人就以狂風驟雨般的雷電筆法,幾乎在二十幾秒鐘就大約完成了有「兩隻眼睛」的現代書藝「墨潮」二字,……最後,在連德森脫襪濡墨奔前狂書,蔡明讚徒手補上一掌印,張建富猛地一戳,三聯筆斷成兩截,而後楊子雲躍起用墨紙團在「潮」字左上方起點處猛力一擊,頓時墨花四射……。<sup>122</sup>

這樣的文字風格像極了金庸小說裡的某個武打片段,但若作為藝術創作的某一種形式,便不免有些灑狗血的嫌疑。除此之外,數件複合媒材作品的口味也十分辛辣。例如「墨潮之父」張建富的照片拼貼作品〈肉體證據〉(1994) (圖5-07),和墨潮裡的唯一女性、被戲稱為「墨潮之母」的鄭惠美(鄭芳和)以圖片影印拼貼出的〈賣點〉(1994),以



(圖5-07):張建富,〈肉體證據〉,12吋照片×20張,身體、印稿,200×300 cm,1994。(張建富提供)



(圖5-08):鄭芳和(鄭惠美),〈擁抱台灣生命力〉,水墨油土,75×15 cm,1993。(鄭芳和提供)

及用油土所完成的〈擁抱台灣生命力〉(1993)立體塑型(圖5-08),因為直接用上了和性愛相關的圖像與造型,挑動了一般社會風俗和多數民眾所無法接受的社會禁忌,且與「書法」文人雅士的美學格格不入,必然遭到不小的非議。倘使再加上前述鄭惠美揶揄政治禁忌的〈網綁台灣四十年〉,「墨潮會」語不驚人死不休的驚世駭俗之舉,儘管用藥猛烈,卻也明白告訴世人他們衝撞傳統的姿態與決心。

雖然「墨潮會」的當代藝術創作「很ㄍㄨㄛ」,對書法界的保守觀點來說也「殺很大」,然而我們毋寧相信,下猛藥、用力催無非只是一種策略,是墨潮極力推展「現代書藝」過程中不得不然的有意識的作為。唯有以一種獨特的奇觀化表現,在迅速抓住人們眼光之後,再予以推陳出「現代書藝」的實際內涵,進而讓現代書藝取代傳統書法成為新時代的書藝表現,或許才是墨潮成員們心裡念茲在茲的吧。

### 三、書藝觀念的西方化論點

在創作上看起來有些嬉笑怒罵、瘋瘋癲癲的「墨潮會」,實際行動的背後都是謀定而後動的,如此縝密的心思與規劃,完全出自墨潮眾仙的理性論述和藝術判斷;換言之,「墨潮會」與一般團體的最大不同,便在於他們的成員們除了藝術創作之外,尚具備高度的論述能力。正由於這種允文允武的功夫,足以將「墨潮會」所發展的方向與理念,清楚地透過理論的敘述往學術的境地靠去。論述與創作的唇齒關係,共同構築了藝術史和藝術理論的發展,墨潮的成員組成正巧契合了這樣的歷史原則,多位國學科班背景的墨潮成員,恰恰在這個文學與藝術交會的節骨眼上扮演了重要角色。若非有大量文字的產出而保存了相當程度的活動與思考記錄,相信墨潮不會有如此清晰的身影在我們面前。

122 同註 121。

然而，論述的建立除了文字的鋪陳、觀念的釐析之外，更重要的恐怕還在於論述本身的體系建構。早期台灣學院的藝術教育中，礙於某些師資的不足和觀點的未盡開化，使得我們在對藝術史學方法上無法提供更精準的判讀和學習，因此往往僅能單純地在既有的藝術史書籍中汲取養分，但在方法論闕如的前提下，藝術知識的取得便在無意間成了照本宣科的吸納，是以，學子將無從判斷書本上讀來的觀點是否偏頗、立場有否歪斜等問題。再者，中、西藝術體系交會的深入研究，也不過是晚近十年之事，在藝術史料有限的情况下，東、西方藝術間的交互滋養便只能以直覺上的視覺比對作為結論，因此我們不乏見到似是而非的文字，遊移在東、西方某些特定藝術樣態的討論上，而這其中最鮮明者，莫過於纏繞在中國書法、抽象水墨、日本前衛書道和西方抽象表現之間綿密的內在美學關係。

舉例來說，及至近公元第二千禧年又十年的今日，仍有學者認定白底黑線條的克萊因(Framz Kline)的作品，和潑灑狂放的波洛克是高度受中國書法影響或學仿狂草筆法的典型；這種積非成是的言論，實際都是建立在一個單純以視覺為前提的情況下所致。或許是帶有過多民族主義眼光的看待，也可能根本是一種源自於文化種族主義的「東方優越論」作祟<sup>123</sup>，抑或是純粹悶在書法領域裡的本位主義結果，都在在顯露出自身藝術史知識的匱乏和書法領域本體的膨脹。在這個觀點上，因為連續刊載的體系性和全員出擊的全面性，讓「墨潮會」在《藝術家》雜誌連載的「現代書藝論壇」專欄成為檢驗他們論述內容的最佳對象。

「現代書藝論壇」專欄除了個別成員藝術美學的自述或交叉評析外，「墨潮會」其實在議題上做了全面而寬廣的掃蕩式討論。舉凡「現代書藝」與傳統、與現代、與國際書壇的溝通對話，「現代書藝」和文字傳承、圖像表現、符號表現的本體問題，以及「現代書藝」與西方行為藝術、拼貼藝術、裝置藝術、戶外創作(地景)、現成物象等不同藝術體系嫁接上的理論探究，墨潮諸君在相當程度上都做足了功課，使勁兒地展現出他們的成果。<sup>124</sup>暫且不論他們的論述內容的邏輯正確性，但至少他們所提出來的論點無論對書藝創作或研究，都具有極為高度的啟發意義和參考價值。

而在拉大「現代書藝」整體型態和格局的視點上，「墨潮會」的個別成員也著力甚深，一如前文所述的兩位「墨潮」的文膽蔡明讚和鄭惠美(鄭芳和)，他們分別以書寫內容的可讀與否為基準，將「現代書藝」劃分為「傳統式」、「現代式」、「觀念式」三類(蔡)，以及依創作類型區分為「繪畫性書法」、「表現性書法」、「設計性書法」、「觀念性書法」、「複合性書法」等五類(鄭)<sup>125</sup>，各有各的觀點、也各有各的道理。蔡、鄭二位的文論，加上創會帶頭大搞「現代書藝」的張建富，三人包辦了絕大多數的墨潮相關文字，可謂是「墨潮三枝筆」。然而或許是為了急於建構一套新的書藝體系和論述內容，「墨潮會」慣於以某種系統化整理「現代書藝」的方式，為「現代書藝」做出了許多細碎的拆解和片段的重組。就像在實驗室的平台上細心地一刀刀解剖著青蛙般，最終我們可能得到了理路上完整而清楚的解釋，但卻經常因此失去了中國藝術美學裡的韻味或意境，而不慎落入西方「正／反／合」的辯證邏輯圈套裡。

舉個張建富的例子，他說：

現代書藝是一種存在、非存在、存在非存在、非存在；現代書藝的要素肇始於文字、符號、圖像，更簡而言之，即是一種存在的訊息傳遞，包括訊息本身及訊息的週邊一切。訊息就是存在，存在來於非存在，而在存在與非存在之間，又有存在非存在、非存在存在，書藝是先文字訊息性的，文字訊息只是一種媒介而已，書藝家可以不斷於棄舊文字訊息，創造新文字訊息……。<sup>126</sup>

123 同註 121。

124 這些分布在《藝術家雜誌》「現代書藝論壇」的相關論述，嗣後全部集結收錄在《現代書藝》(同註 117)一書中，頁 99-152。

125 見本書「章肆·節二」，(註 91、92)。以「可讀性」作為判讀標準之相關闡述，亦見本書「章壹·節二」及「章貳·節二」兩個小節。

126 同註 119，頁 2。

這種繞口令式和腦筋急轉彎式的邏輯，其實與達達主義 (Dadaism) 的「非藝術」、「非達達」、「反達達」的觀念極為神似，他用層層解構和否定的方法，將書寫倒推到最為原始的訊息、意念，甚至是先意念的混沌太初，再由那個尚未建構的宇宙太虛之中，抽拉出另一個屬於「現代書藝」自己的論述和創作的體系。儘管張建富的推理程序不無道理，但終究是不慎落入西方的思考邏輯之中。

墨潮的論壇專欄中有一篇題為「不做杜象的乾孫好」的文字，這裡我們暫擱該文的內容，光是從標題就能嗅出「墨潮會」雖然推廣和當代藝術有些接近的「現代書藝」，但卻堅決與西方藝術劃清界限的堅定立場。所有發展傳統畫科現代性的有志之士都知道，「走出『西方中心』主義的陰影」（魯虹語，《書法與當代藝術》）是過程中最需謹慎小心之處。就如同有學者認為：

如何應對全球化帶來的西方文化的衝擊，首先要解決一個立場問題，確立如何對待本土文化和西方文化的立場問題。如果我們失去了立場，談繼承傳統和創新，就是一句空話。<sup>127</sup>

誠然，我們身邊的藝術論述語言、創作思維模式都已經在不知不覺間高度西化了，發展當代水墨和書藝的當下，內心必當更為澄明地看清自我的文化位置，才有區分出文化主體性的可能。

#### 第四節：傳統主體的消解與分化

就前述藝術型態言，這種前所未見的「現代書藝」型態、衝破「書法」定義的立場，對當時的書法界來說，無疑是震撼、唐突、且令人驚駭的，自是要遭到如張建富所言「認為墨潮會只是為創新而創新，根本是『褻瀆書藝』」之類保守觀點的唾罵與圍剿。<sup>128</sup>但

面對外界的質疑，墨潮成員們並不以為意，因為他們認為在歷史上有「很多藝術流派出現時，常是大家謾罵、詆毀、攻擊的對象。」<sup>129</sup>「墨潮會」的貢獻或許不在建立了什麼新的價值體系，而是因消解了傳統在當代社會的必然地位之後，加入了文藝大眾化與大眾文化的通俗性格，將書法藝術的擷取來源移轉至生活經驗的直接投射，那無疑是一種時代性審美轉移的結果。

審美轉移的相對意義，在於原有的主體分化了，主體的分化自然也肇致傳統的弱化；當書法或水墨畫都因時代遽變而加入許多外來因素時，原有的傳統價值體系無形中也因而遭到崩解，傳統因而受到威脅、「危機」應運而生。「墨潮會」提出的「現代書藝」型態雖是五花八門、琳瑯滿目，看似是西方當代藝術史的「台灣書藝版」；然而若能仔細推敲曾出現過的藝術圖像或論述架構，必然能得到某種藝術發展史的道理和令人感同身受的生活狀態。換句話說，倘使能就圖像學 (Iconology) 所給予的啟發，全面研究藝術圖像的象徵本質、主體脈絡 (context) 和影響藝術的某些外在因素的話，必然能對該藝術文本有更進一步的認知，這是現代德國藝術史學大師潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892-1968) 的名作《圖像誌與圖像學》(Iconography and Iconology, 1939) 所給予我們的啟示。「墨潮會」所提出的怪異創作，無論是架上的或當代的，倘若只是進行對其形式、空間、尺寸、質地、色彩、筆墨等外在形下因素做純粹的形式主義分析，不但無助於理解墨潮所形塑的文化深層狀態，甚至最終還將誤解「墨潮會」只是一群

<sup>127</sup> 見曾來德、王民德《書法的立場》，北京：北京大學出版社，頁 83，2008。

<sup>128</sup> 在那個保守與前衛初起磨合的年代，威權思考仍存在於官方的美術機構裡。風波最大者，莫過於 1985 年北美館的「蘇瑞屏事件」。事件中最受矚目的除了藝術家李再鈞的〈低限的無限〉被污名指控為「紅星」而遭到恣意改色外，另一個主角便是作品亦遭暴戾撕毀的張建富。相關事件始末請參閱林愷嶽〈「紅顏」惹禍——美術館的「退展」、「改色」事件的透視與評析〉一文（該文錄入林愷嶽：《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北：藝術家出版社，1997，頁 11-32）。當代藝術都已如此，更遑論保守的書法界了。據「墨潮會」成員表示，當時指責他們離經叛道的人，卻都不立文字、不寫評論，導致後來的研究少有資料足以佐證。

<sup>129</sup> 同註 119。

跳樑小丑、烏合之眾而已，那便要可惜了「墨潮會」為台灣美術所創造出的這段專屬於書法領域的輝煌樂章。

「墨潮會」當年披荊斬棘所開引出的「現代書藝」道路，在三十年後成為台灣書法發展的主流之一，相信他們心裡應該感到欣慰，至少走過的那段路並沒有白費，只不過陪伴他們年輕歲月的，除了身邊的墨潮戰友之外，大概就是「孤獨」二字，而這就是成為先知的必經途徑；人不輕狂枉少年，墨潮成員們絕不枉年輕歲月的那段累積。由於時代與年齡的落差，筆者未能趕上「墨潮會」風起雲湧的奔騰年代，卻也幸而後來因研究之故而結識了多位「墨潮會」的前輩，也向他們請益了許多「當年勇」的軼事。

然而就在一次研討會的場合論述到「墨潮會」時<sup>130</sup>，筆者於文中不經意地提到：

「『墨潮會』是近二十年來在台灣變革傳統書法議題上最為專注卻也最生不逢時的團體；『墨潮會』的成員們他們創作、論述、展覽的輪番上陣，打的雖是群體組織戰，其前衛的創作姿態卻未能受到重視，激進的表現（如複媒裝置）在當時要與書法扯上關係是不容於世的，致使『墨潮會』淪為一個被異眼看待的特立獨行團體，就這樣，他們淒清地走過了屬於他們的時代。」<sup>131</sup>

由於筆者當時的立場完全站在「墨潮會」一方，因對於他們拋頭顱、灑熱血的「先烈」之姿頗有感慨，而寫下了「他們淒清地走過了屬於他們的時代」一語，不料，卻沒來由地當場引發於現場聆聽的某位「墨潮會」成員的辯駁與指責。這個插曲或許源自於那位前輩的誤讀，卻也顯示了「墨潮會」成員們的某種義氣風發的強勢。

典型在夙昔，墨潮諸君以集體創作的模式來創造作品，他們的作品在書法的內在基礎上融合了表演、地景、影像等元素，非但凍結了書法在當代的意義，也顛覆了書法藝術的傳統定義，就歷史長河的狀態言之，「墨潮會」是功不可沒、甚值一書的。事實上說來，從現今的角度往回看，「墨潮會」的確是走在時代尖端的。在藝術範疇寬泛到無限大的今日，許多藝術的本質問題無論在形式已然跳躍或者內容變得駭聳，對許多人

而言似乎都已是見怪不怪之事。

儘管初肇於1970年代的「墨潮會」多少與當時泛吹的現代主義之風有著密切的關連，然而由於「墨潮」成立之初，成員們尚屬年輕，帶有濃重的青年藝術家的理想性格，這無疑是「墨潮會」的戰鬥力、無私心的主要來源。而他們所提出的「現代書藝」路線，無論是創作或論述，彷彿都成了今日書法藝術的主流。有趣的是，雖然實際作為台灣書藝史上第一個也是唯一的前衛團體，相對於今天的創新書藝的手法，當年「墨潮會」的許多作品至今似乎依然前衛，在這個脈絡上看來，便具有高度美術史或美術理論研究和分析的價值。他們延繹自西方藝術史觀念的書藝新體系，無論是延續了傳統血脈抑或是另闢了現代蹊徑，都值得我們以一種藝術史的和美學的方法重新審視之。

130 該次活動為2004年盛夏8月，由行政院陸委會和國立歷史博物館共同主辦，假史博館遊藝廳舉行的「兩岸當代藝術學術研討會」。

131 詳見拙文〈觸探走向前衛與觀念的臺灣當代書寫藝術〉，收錄於《兩岸當代藝術學術研討會論文集》，台北：國立歷史博物館，2004.8。該文經修撰後編入本書「章貳·節一」。



第陸章

延繹：書藝新秩序的重建

## 第一節：書藝的當代挑戰

雖然滿懷依戀和不捨，我還是決定離開曾經和我一起走過一段有歡呼、有淚水、有驕傲、有挫折的政治旅程的夥伴。同志們，我們在此分手，因為我要繼續往前走！

這是前民進黨主席許信良於1999年5月退黨聲明文中的首段，全文在闡釋許信良因理念、理想、堅持和信仰的不同，而選擇與他長年奮鬥的伙伴分道揚鑣的理由。這份開啟了許信良「孤獨的先知」道路的聲明文，頗見前瞻與格局，以此來喻示「書法」擴展為「書藝」之後，二者之間若即若離的內在聯繫狀態，實有客觀環境下不得不然的相對準確。

書法如何面向新時代？這對注重心性與內質、隱含人格氣度和人生哲學的中國書畫來說，原本應當會在一種潛沈的狀態下自我內化，以漸移的方式呈現因時代變動而轉換的人的觀點；換言之，若以過去的歷史經驗為參照，中國書畫在面向新時代的洗禮時，至多將這種新的時代觀點轉化進內容中，以一種幽微內斂的方式進行書畫的變革。然而無奈的是，這個混雜其他文化系統的新時代，過多新奇炫目的視相和觀念，一點一滴地動搖了觀看中國書畫的立場與視點，於是乎，我們看到了因審美改變不自知而產生的信心恐慌，和處處顯露因危機感而生的「困境」與焦慮現象。

為有更貼近新時代氛圍的作為，為數不少的創作者在開創書法藝術新語言的過程中，參酌混用了西方現代美術以來的諸多經驗法則，而出現前所未見的拼貼、觀念、甚或是裝置等多元手法的表現。從某種意義看來，書法似乎找到了開拓新的現代面向、足堪在現代社會著力的立足點。然而實際上在此番榮景的背後，呈現的是因跨領域所形成的看似書藝創新，實則與傳統美學漸行漸遠、根本已發展出另一個與「書法」或「書寫」相關的當代藝術範式的結果。

如此看來，書法所遭受的當代挑戰，可能不僅止於對書法領域之外當代藝術狂潮的席捲，更為關鍵者，恐怕還是在範疇界內因書法實驗而形成的「新領域」裡包裹的藝術價值混淆、現代觀念模糊、古今審美錯離等美學和觀念問題。而後者這「茶壺裡的風暴」，對書法藝術本體的戕害和破壞極可能比前者要來得厲害；這是在發展書法現代性樣貌的同時，不得不審慎以對的。

## 第二節：秩序重建的理由

從現下的作品結果來歸納分析，新岔誕生的另一個書藝新領域，其實多是單純將「書法」作為一種資源去堆疊累積、去滾動發展的結果。儘管一定程度上當代書藝或許標誌了書法新紀元的來臨，我們也姑且認定它是書法面向新時代的未來可能，然而問題在於當它已然與傳統產生衝撞和誤解，同時也使得書法本體與定義在不斷複合和擴張的過程中逐漸模糊，而造成某種信心動搖、美學誤判等惡體循環時，我們毋寧倡議一個當代書藝新領域，徹底重建書法領域的倫理與秩序，將書法與當代書藝劃域分家，以分頭迎向對傳統的回應和對當代的挑戰。

### 一、實驗的脫焦

近半世紀來，在書法領域中有愈來愈多新奇的實驗，讓原先呆板且固定的書法格式和樣貌變得多元、活潑、有趣。我們能清楚體認這些實驗性表現的出現，無非都是為了挽救這個愈來愈不符合時代調性和需求的傳統藝術，試圖以一種困獸猶鬥的掙扎來促使書法新生，讓書法具備更高度的時代吻合度；然而因「為創新而創新」所出現的某種扁平文化傾向，非但未替書法剪裁出合身的現代性衣裝，反倒因實驗的脫焦而戕害了深厚的古典美學。

從已有數屆經歷的「創時書藝：傳統與實驗雙年展」的成果來看，儘管予人一種眼睛為之一亮的清新感，然而許多實驗之作除了在視覺表象上做出不同以往的趣味外，實際上多是內容貧乏、深度闕如的筆墨遊戲。而這正好呼應了我們於本書第肆章第三節中，將書法實驗的創作路徑區分為「繪畫性」、「意象化」、「形式化」與「前衛性」等四類一般，並最終推衍出台灣的實驗書法多半落入形式遐思和當代迷思的迷魂陣中。

這部分研究的經驗價值，在於它顯示了多數書家在投身書法實驗時，將傳統書法中深邃的人文厚度壓扁，簡單化約為對視覺結構作出異變；換言之，實驗性的現代書藝略去了傳統書法在內容上的底蘊和講求，將關注轉向書法外在表象的變化，而這個方向卻恰恰是傳統書畫美學最無意著墨之處。

早在千餘年前唐代書法家孫過庭（約 648-703）的《書譜》（687）中便已對這種偏好外象的現象有所著述，他提道：「好異尚奇之士，翫體勢之多方；窮微測妙之夫，得推移之奧蹟。」（卷上）<sup>132</sup> 這說的雖是對觀看書法要點上的不同，然而卻不難比對出「好異尚奇」和「窮微測妙」之間深度與層次的差異。前者僅僅著重在外在的體態趣味上，後者卻能在書法的潛移轉換間探究幽深的奧秘，而這或許才是理解書法藝術箇中玄妙的穩妥途徑。

然而事與願違的是，以目前普遍輕忽古典美學教育的狀態，附以資訊社會強調速食、速成的時代風氣的推波助瀾，促使當代書家將創新與實驗聚焦在第一眼的視覺成效上，於是書法的審美便從內質的線性和書藝的整體法度轉向表面的「與眾不同」。其實書法並非不能「與眾不同」，而是這些實驗成果與傳統美學間有否承繼或補充，才是真正問題之所在。

## 二、美學的撞壁

在某個意下來說，書法現代性變革的問題和劉國松為了要使中國畫能符合新時代的樣貌，而對傳統所做出的批判和「革命」如出一轍。當年劉國松刀刀見骨的砍伐，憑



（圖6-01）：劉國松·《墨水一色》，水墨宣紙，  
57.5 × 92.5 cm，1965。（劉國松提供）

藉的僅是一種面向新時代的美術史和美術理論的推衍，他以傳統材料（筆）與技法（中鋒）作為革新的主要對象，擱置了傳統的巨峰障礙，最終才得以開創了現代水墨的新紀元。<sup>（圖6-01）</sup>但這是站在前衛面向（perspective）上的說法，反過來說，若從現代的位置上往歷史的一方回看，中國畫千餘年傳統包袱的原罪，一股腦兒地由「筆墨紙硯」和「中鋒」一肩承擔，卻也有些無辜和莫名。

後設地回溯與檢討這段美術發展的結果，在「建立二十世紀中國繪畫的新傳統」口號下所創出的「中國現代畫」風格，至今看來似乎只有將水墨無端地擴張為「水墨素材繪畫」，究竟對傳統是開創或破壞則是見仁見智，藝術史學者對此已然是爭論不休。因為傳統美學的放棄致使「中國現代畫」成了另一種具多元樣式的水墨形式，但那卻僅僅在劉國松創作之初產生了些許衝撞傳統的力道，以及具有特定觀點和範式的提出才顯現其對照傳統的價值。其後，劉國松的追隨者均因缺乏比劉氏清晰的史觀和更為幽深的美學支撐，而從此陷入一種無可回頭的形式泥淖。

「中國現代畫」之所以僅僅能成就劉國松一人的原因，就是除了開創者本身之外，後繼者沒能超越劉氏提出的史論，而陷入一種似是而非的現代樣式創作，因此和古典標準間產生了齟齬，同時為了不再回復傳統、重蹈傳統覆轍，而在他們發展的那個不知不覺間已然窄狹的藝術觀點上持續鑽去，最終將自己逼入牆角。現代書藝的發展狀況亦然，或許尚未能在台灣的「傳統與實驗」書藝雙年展中看到相同窘境的發生，但若以大陸 1980 年代勃發的現代書法為參照的話，便不難預見它即將「撞壁」的未來。

<sup>132</sup> 孫過庭·《書譜》，收錄於《藝術叢編》第一集第一冊，台北：世界書局，1975，頁3。

中國現代書法在創作和理論交映雙輝的蓬勃景象，讓在台灣的我們既羨慕又汗顏，然而大陸的藝術界耆老們卻有著不同的看法。北京書畫學者梅墨生（1960-）如是喟嘆道：「主張書法『現代化』者，往往無視於中國書法的特殊性，自覺或不自覺地割斷了歷史文化的延續性，在企圖同步時代、親近現代生活的想法中，使自己的藝術又遠離了時代。〔……〕主張『現代』者也多在他們的書法表現中呈露出一種浮躁與蒼白，讓人欣賞到種種行為噱頭而已。」<sup>133</sup>

而人們尊稱為中國前衛藝術「教父」的栗憲庭（1949-），更早在1991年便對中國現代書法的發展提出極為嚴厲的批判，他說：

中國字形自成為藝術後，就脫離了象形的作用，結字本身也成為抽象造形的手段，不同的結字顯現不同的審美情趣，即指以更直接的方式對應人的心靈，這在相當程度上超越了寫實樣式中的自然物象這個環節。……從藝術層次上衡量，著意畫字，經營字的圖形，是一種藝術的倒退，充其量是一種雕蟲小技。

老栗認為，以「畫字象形」的現代書法「是受惠於日本現代書法的恣肆和多變的墨色表現力，但根本原因卻是這個時代在失去精神重心之後的普遍失落感」，那種「把本來表現性很強的藝術降為圖解物象，實是對書法的誤解」。<sup>134</sup>

大陸現代書法同樣在一個既定的「遠處」撞了壁，儘管它已有了二十餘年的發展歷程，然其困境最終依然在某個時代或美學的牆角被發現。梅、栗二位華人藝老的此番剖白，足堪為台灣發展現代書藝之借鏡。

### 三、價值的混淆

整體的觀感上而言，台灣的書法實驗比起大陸現代書法有著較多傳統的顧忌，創新的步伐因此相對保守，然二者間創作上的某種內在路徑卻頗為一致。在梅墨生的觀

點下，他認為努力將書法扭向現代的人有一種共同的特點，就是「主張先破壞再重建、先消解傳統再複合生成新肌體」<sup>135</sup>。對傳統作出「消解」再進而以異質元素填補空缺、造就新的藝術語彙，這倒挺吻合「革命」的樣態：先破壞再建設。因此我們或可說，開創新的書藝美學毋寧是一項革命的事業！

知名大陸旅外學者暨策展人高名潞（1949-）在一次論及現代藝術作品中對古典書法的「消解」時談到，「傳統書法為現代書法家設置了兩個難予逾越的山峰，漢字的單字結構的穩定性和語義的經典化、程式化、模式化」，因此對現代書法家來說，為求第一眼的驚豔感和予人有突破傳統的印象，「消解漢字的單字結構和經典而又附庸化的語義」便成為從事現代文字藝術的人必須解決的重要課題<sup>136</sup>。要越過高名潞所說的這兩座傳統高山著實不易，加上視覺化已成為現代書家鎖定的發展目標時，唯有一次又一次地猛催下藥，才能達到超越傳統的立即印象。另一方面，當代主流藝術的定於一尊也帶來不小的激化作用，某種因被邊緣化的危機感而生成的焦慮和信心慌亂，使得為努力掙脫「困境」而作出的實驗在不知不覺間改變了審美內涵。

實際上藝術的審美一直是在一種流動狀態下行進，書法亦然。傳統書法的碑、帖美學的歧異和二者間的傳統審美移轉，或如美術批評家王南溟所言的某種「章法」的時間性和空間性的限制之因<sup>137</sup>，然無論如何辯證，這種審美焦點必定都維持在一個穩定程度的傳統範疇之中。

133 梅墨生，〈當代書法的窘境及其文化性〉，原刊載於《書法研究》1993年第5期，後收錄於《20世紀書法研究叢書·文化精神篇》，上海：上海書畫出版社，2000，頁246-259。

134 栗憲庭，〈「現代書法」質疑——從「書畫同源」到「書畫歸一」〉，刊載於《書法研究》1991年第4期。

135 梅墨生語，同註133，頁247。

136 高名潞，〈消解的意義——析現代書法中的文字藝術〉，原刊載於《書法研究》1993年第5期；後收錄於《20世紀書法研究叢書·當代對話篇》，頁277-278。

137 參見王南溟〈新空間的美學——闡釋「現代書法」〉，原刊載於《書法研究》1993年第3期，後收錄入前揭書（註136），頁266-275。

書法中的「法」、「藝」、「道」的價值判準，並未因書法的美學關注點的變異而就脫軌。直至當代，混雜了西方樣式或他領域藝術手段的創作實驗與理論分析，才真正動搖傳統的審美價值。「險絕」、「平緩」……等傳統書法審美的判準和語彙，以「現代」的眼光看來都同樣是「平面」，既不「險」又不「平」！審美價值已然消失殆盡如此，更遑論「神采」、「神韻」或內在素養云云了。

### 第三節：拓域實驗的離題

近年，在後現代主義觀念的勃興下，國際藝壇颯流一股跨領域之風，這股風潮同樣吹進書法領域中；是此，一種比現代主義影響下的「現代書法」要來得更為激進和前衛的當代書藝興起，他們比以往複合了更多當代的藝術語言，高舉著「創新」的大纛勇往直前。然而，深究這個因跨領域而造成看似書藝創新、實則與傳統美學漸行漸遠的新型態書藝創作，我們只稍稍將立場位移到當代藝術的位置上，便能清楚看見許多因藝術觀念的模糊與混淆而造成古今錯離的作品的原形。

#### 一、創新的界線

披著後現代外衣的書法創作的典型，經常性地僅是單一地從視覺的狀態與趣味中把「書法作為資源」，「書法」成了扁平的文化視覺圖像，也成為一種用以創新的提款機。換言之，這種創作取向是將傳統「書法」視為一群體概念，再將此概念通過某種「相似度」極高的視覺，以另一種創作手法和途徑轉化為新的花樣。1940、50年代美國抽象表現主義中的某幾位大畫家，經常因我們的某些似是而非的、國族的視點而被歸為「書法派」，同樣是在以「書法作為資源」這種眼光下歸檔的結果。

而現今叱吒於國際藝壇的幾位華人藝術家，在早些年的作品中都多少結合了書

法（或書寫）的元素，如徐冰的〈析世鑑〉天書和讓外國人情不自禁地拿起毛筆「寫書法」的〈新英文書法〉、谷文達的變體文字以及氣勢懾人的〈聯合國〉髮書裝置、蔡國強（1957-）的龍形爆破草圖（圖6-02）等，也都是將書法當作是一種資源的實例。相較於徐冰等人，台灣至今唯一的前衛書藝團體「墨潮會」，當屬是在廣泛華人文化圈中最早實踐後現代書藝的一群人。

儘管「墨潮會」的爭議頗大，其原因或創立時機過早、或行事風格怪異，同屬「墨潮會」一員的鄭惠美（鄭芳和）還是努力地以「觀念藝術」的脈絡來為他們解套，鄭惠美說：「當墨潮會提出『現代書藝是一切』時，便是以觀念藝術所強調的『態度美學』來創作。」<sup>138</sup> 鄭惠美的這種說法其實很符合1980年代大陸現代書法所提出的「什麼都可以是書法」的概念。

再看看古干，我們曾以他作為發展現代書法的「他山之石」，前文曾引述過的這段話，實足以視作他對「現代書法」的範疇和定義。古干說：

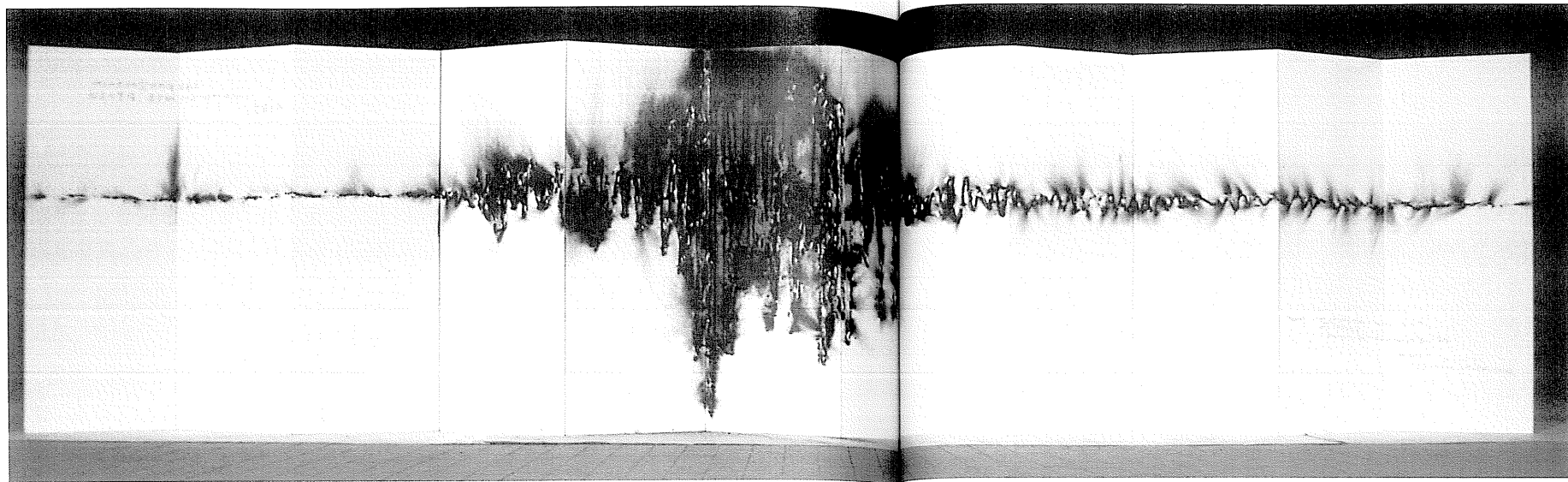
在原則上，現代書法，是書法又不是書法，是表現性水墨畫，卻又不是水墨畫。在現代書法中，書法即是繪畫，繪畫又由文字組成，但不是一般的形象字，而是意念中的書畫聯合體。她是一個開放的多元世界中的必然產物，或許可以管她叫「畫字」——這是中國人在書法和繪畫「分叉」情況下追求了一千多年的「書畫相通」這一審美概念的最終的結果。<sup>139</sup>

具標誌著中國現代書法誕生身分的古干，他上述的文字必當具某種對早期現代書法定義的高度準確。然而現代書法是「非書法」、是水墨卻又是「非水墨」……，如此的

<sup>138</sup> 見《「國際書法文獻展——文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，鄭惠美〈書法越界——故宮博物院熟書法 vs. TFAM 生書法〉，頁116。

<sup>139</sup> 同註38。相關文論詳見本書「章臺·節三·二」。





(圖6-02)：蔡國強於「921大地震」一週年，在國美館依「921大地震」震頻進行的紙上爆破作品〈921的烙印〉，火龍的形象和蔡國強風格高度吻合。(李思賢攝影)

230 說法置放在創作狀態時是一種以書法作為資源的典型，尚可接受；但若回到理論的整理時，不難想像必然要遭到諸多的辯證與撻伐，只因它遠離了一般認知的「書法」。因此，重理「書法」、「現代書法」甚或是「當代書藝」的邊界，便成為泛書法領域之所必要了。

## 二、觀念的含糊

為什麼還要設定邊界？原因很直接：書法藝術自有其質的規定性，越過這質的規定性，就可能取消書法，而演變為「使用筆墨的抽象藝術」。果如此，則不是書法的現代性建構，而是藉現代之名行毀滅書法之實。<sup>140</sup>

這是大陸青壯輩書法學者葉培貴(1968-)的提問。那雖然是個辯證「書法」與否的陳年問題，但在本文的脈絡中確仍有其必要。倘若照葉培貴這段話中的推估，書法在去除其規定的自性而成為「使用筆墨的抽象藝術」時，那麼它的結局便和前文(章貳·節

二)所述「中國現代畫」最終將水墨擴張和延展為單純使用水墨素材的繪畫一樣，成為僅限於藝術形式和創作材料的形而下的「物」的狀態。

形式的操作在當代書藝中尤其明顯，創作者混用多樣的藝術元素和觀念，試圖營造一種氛圍——一種無法和「裝置藝術」作出區隔的氛圍。在台灣近乎一片沈寂的當代書藝創作，仍以董陽孜最具挑戰勇氣，也幾乎是唯一的代表。前文提及，儘管董陽孜將其書藝作品展出時所選擇的空間呈現，實際已一腳踏入當代書藝領域，且典型地凸顯了一種疑似混淆了當代藝術觀念的狀態。我們之所以對董氏的作品做出長篇的評述，原因便在於她的指標性意義。單憑董陽孜在台灣書壇的地位(甚至可以說是主流藝術的高度)，以及近年推陳出新的一連串「書法與空間對談」的展覽，以她為觀察對象有著某種對台灣當代書藝管窺蠡測的權威性和代表性。而儘管我們高度肯定她通過空間為書法做出創新詮釋的努力，但建立在當代藝術觀念的不明前提下而形成的形式化問題，依舊是值得關注的學術焦點。

140 見葉培貴〈當代書法：範本系統擴展、現代性建構與文化再確認〉，刊載於馮遠主編《當代書法創作與文化建構——中國美術館書法理論研討會論文集》，頁56。



以金底書寫、以紅牆和仿古家具來陪襯的「沉墨似金」，因某種現代感或古典情境的營造，而全然混淆了她原本那帶有融合古今氣息且飽含文人性情的墨書，這是挪用當代藝術觀念的舉措時觀念不夠清晰的典型創作思維。實際上說來，「沉」展既未有提升書藝美學的高度，亦未能融會當代藝術觀念，儘管在收藏界一片叫好、藝術市場成果豐碩，然其是否走入了葉培貴所說的「藉現代之名行毀滅書法之實」的學術胡同？大陸書法學者曾來德等人曾試圖從形式與內容為現代書法解套，觀點頗為有趣；他們以為：「傳統書法是從『內容大於形式』到『內容與形式並重』，按此推論，現代書法就必須是形式大於內容，形式大大於內容，甚至是純粹的形式美。」他們解釋道：「古人書寫的內容是詩詞、文章，作為形式大於內容的書法是書寫語詞；形式大大於內容的書法則是書寫文字。從詩文到語詞到文字，甚至到非文字，這是一個對書法書寫內容不斷濃縮和對形式美逐步強化的演進過程。」<sup>141</sup>

這種提問很值得思索，其實換做劉曉純的「文意」和「書意」的對比的話，就等於是說從傳統到現代、從現代而當代的書法演進，就是逐步去除文學性的「文意」而強化藝術性的「書意」的過程，並最終消解了文字的文意（不可讀）。如此一來，便合理化了當代書藝僅是形式化的筆墨架構的視覺遊戲，也因此架空了高名潞提出的書法那「單字結構的穩定性」和「語義的經典化」的兩道傳統障礙。

當代書藝走向形式化是否正當？書法（無論現代或當代）抽離文符成為抽象形式的觀念解釋是否合理？如此學術問題的來回辯證，將有助於釐清當代書藝的內涵和書法立足於當代的立場。

#### 第四節：藝術分流的必然

依照前節所述，當外力的「入侵」而生成另一種樣貌的藝術型態時，古典價值不一定受到更深刻的轉換，反而帶來使之岌岌可危的危機時，與其籠統地將仿照各式各樣當代藝術手法所出現的新創作包含在域內，不如將藝術界線劃開，讓當代的歸當代、古典的歸古典，或能因此而收不再相互纏綁束縛之效。

##### 一、領域的延繹

我們都知道董陽孜作品的內質，縱使她晚近在尺幅的擴大上似已走火入魔，但是在台灣的現代書藝界還是極具內在張力。梁實秋、臺靜農、石守謙、漢寶德、黃光男等藝文界的超重量級人士均曾經為董陽孜的現代書藝表現撰文褒獎，然而若依照董陽孜將書藝領域延伸到空間上的作品樣態來看，這些耆宿們的溢美之詞都已然派不上用場。我們前文說，因為她作品的「形與神、形式與內容明顯是處於分離狀態的。」（章參·節三·三）從董陽孜的創作歷程來看，因跨領域所造成看似書藝創新，實則與傳統美學漸行漸遠的樣態極為明晰，它實際已經發展出另一個與「書法」或「書寫」相關的當代藝術領域。

令人憂心的是，台灣對此議題的認知依然極為懵懂。或許正如本章文首提及的某種信心的動搖和價值的混淆，台灣書壇、藝壇面對董陽孜的「沉墨似金」一類複合了當代藝術觀念的創作竟毫無反應？是起因於「不懂」所以沒有知覺、無從回應，還是根本地默然接受？從兩廳院的「字在自在」到北美館的「有情世界」（同圖3-11）、再到誠品的

<sup>141</sup> 同註127·頁103-104。

「沉墨似金」，連續的展呈已足以排比顯示董陽孜內心如何看待「書法與空間」這個問題。然遺憾的是，除了筆者二度撰文評論時言詞略微犀利外，不管在書壇、藝壇或畫廊界，所聽到的盡是對董陽孜的恭維。何故？董陽孜為台灣做出的書法努力，無論其結果是形式的也好、前衛的也罷，雖然只是一人創作所為，然而都已經實質地讓台灣的當代書藝往跨領域的方向邁開了不小的步伐。

再以「雲門舞集」自2001年以降推出的〈行草〉、〈狂草〉等書法舞作系列為例。前文我們一再闡述的「本事」一詞，根本的道理便是「本分之事」，因為再怎麼說，〈行草〉都應算是「舞蹈」。倘若將「雲門舞集」的這些書法舞作視作是「書法」或劃入現代書法領域，實際上那還是建立在對「書法作為資源」懵懂理解的狀態下的結果，殊不知此乃古代「字外求字」的「字外功」的一種現代引申。就如同在董陽孜「字在自在」展出之後規畫的一系列「書法與空間」的對話座談，基本也是在這個概念上延繹的。

## 二、領域的確立

同樣的，即便在古典書法理論史中都已記載張旭因觀公孫大娘舞劍而使其草書精進等等書法與舞蹈、音樂相關連的典故，但這並不代表書法便能將劍法、舞蹈與音樂歸入其範疇之中。在中西藝術美學及其雙互交流有深厚研究的大陸美學家金學智便對此撰有專文，分別探討從書法的線條美感探究「書樂同歸」、從書法的符號性探討「書舞同勢」等<sup>142</sup>「字外求字」的感通道理。

《書譜》載道：「觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之資，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據槁之形。或重若崩雲，或輕如蟬翼；導之則泉注，頓之則山安。纖纖乎似初月之出天崖，落落乎猶眾星之列河漢。同自然之妙有，非力運之能成。」（卷上）這種將書法筆法對比大自然的律動狀態，也僅是在感覺層次上運行，最終要體會的還是書法的書寫感本身。

價值的誤判和混淆，一股腦兒地將所有能和書法拉近距離的都劃入書法領域，這

未免也過於天真。就如將波洛克的行動繪畫和懷素狂草作「行動派書法」的比對<sup>143</sup>、認為摩利斯（Groves Morris (?)）和德·庫寧（Willem De Kooning, 1904-1997）「都採用中國書法風格來作畫」，以及認定波洛克「完全學習中國書法的運筆方法，尤其是像張旭等狂草的書寫風格……」<sup>144</sup>一樣，顯見當代書法批評已逐漸看不清傳統的要點，而他們視線內的「現代」卻也同樣只是自認為是的「現代」而已。因此在領域的範疇之內，實際已呈現了分歧甚至是背離的狀態；如此，怎能不劃域？所以在書藝已發展至今的情況下，倡議「當代書藝」或「當代書法」的分科成立確已走到了一個準確的時機點上。

致力推展「學院派」書法的知名學者陳振濂（1956-）曾對開創新派別一事表示：

倡導新學派可以有效地打破書法在當下的不無沈悶，卻無法去徹底顛覆、改造這種沈悶。它的作用，是刺激與衝擊舊有的模式，至於能否佔有未來，則還要看自身的品質與造化。並且即使能佔有未來，在目前看也還是一個有待積累的、循序漸進的遙遠的過程。<sup>145</sup>

這是一點他山之石的借鏡。對台灣而言，或許除了持續不斷地去撼搖高名潞所說的「漢字結構」和「經典語意」兩座傳統的高山之外，還需在各個層面上去細究內質，二者間的相輔相成才有機會替當代書藝真正的推上一把。

142 詳細內容請參閱金學智：《中國書法美學》（上冊），第二編〈比較：書法在藝術群族的關係網絡中〉之第三、四章，頁421-442。

143 李聰明，〈波洛克動勢繪畫線條藝術與懷素狂草及現代行為（動）派書法之關連性研究〉，載於《臺灣美術》季刊，第77期，台中：國立台灣美術館，2009.7，頁82-92。

144 李蕭琨，〈當前台灣書法發展的困境與突破〉，收錄於《「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，頁247。該文中除誤植德·庫寧的原文名為「De Kooling」外，其所述之美國畫家摩利斯（Groves Morris）疑似為誤植，比對前後文內容，作者指的「摩利斯」應是晚期以多種色線畫滿畫面的「色域繪畫」畫家 Louis Morris (1912-1962)。

145 見陳振濂〈論書法「原創性」時代〉，收錄於《當代書法創作與文化建構——中國美術館書法理論研討會論文集》頁236-237。

### 三、領域的再生

當然，以相對精確的理論劃分藝術區塊，並非要全然否定書法與他領域間的內在對話，而是希望在一箇稍嫌混亂的狀態中，通過理論的陳述與辯論重新梳理出它的新秩序來。好比面對董陽孜的「書法與空間對話」的系列觀點，無論是四平八穩的討論抑或是砲火猛烈的批評，將董氏現象併陳地研究對台灣現代書壇來說絕對是有所助益的。而且甚至有機會在整理出一箇理論脈絡後，這些當代感飽滿的書藝作品通過某種與傳統對話或呼應的途徑，進行書法／書藝界的「當代復古」；宛若西方的「文藝復興」一般，將“Renaissance”的「再生」精義帶入書法之中，再造書法的風華。

長年專注於現代書法理論整合和創作實驗，並發展出「待考文字」系列的北京中央美院教授邱振中（1947-），曾為文將書法往域外的拓展概括在「表現力」的整體概念之下，在文中他從「以古潤今」式的書法內化表現到因受外在因素而「引西潤中」式書法性抽象的外擴展現，以「表現力」的觀點如數家珍地分析，然而最終他還是不忘在文末提上了這麼一段話：

完全離開漢字的制約，利用書法的某些技巧去創作繪畫作品，是另一條重要的道路。但是這一類作品從構思開始，便應放在整個現代藝術中去接受檢驗，始終以這一套標準來判斷其得失。這樣便可能真正進入另一含義系統中（同時也為它注入新的內涵），從而獲得藝術史、文化史上的意義。那時，很可能出現一批這樣的繪畫傑作，它不是書法，但它最深處的一些東西卻來自書法。<sup>146</sup>

無獨有偶地，現代書壇大家、中國美院教授王冬齡（1945-）也說道：「『現代書法』的創作，在中國僅僅 20 年的歷史，它不能與三千年的傳統書法資歷相比。但如果我們不割斷歷史，而是把現代書法的創作基點建立在傳統書法這一巨人肩膀上，也就是說，現代書法是把傳統書法再往前推進一步，使現代書法成為傳統書法在當代文化語境中的蛻變，那

麼，現代書法就可以避免幼稚病，在獲得當代藝術的品格的同時具備一門高深的藝術應有的高度與深度。」<sup>147</sup> 這是何等割切的呼喚？！

就是某種書法實驗中一犯再犯的「幼稚病」，讓書法的現代性表現始終呈現一種淺薄感——毫無文化厚度和傳統深度的淺薄。王、邱二人均是現今在中國大陸各據一方的知名人物，在書法的現代性開展過程中也始終未曾缺席；試想，一位長年站在前緣的先鋒人物叮囑似地要我們首先得對傳統作出理解，無論這個「傳統」是中國固有的還是西方現代的，如此的叮嚀無疑是懇切而衷心的。站在這個歷史交會的潮間，唯有對中、西雙方均有深入且紮實的認識，必能為現下的紊亂理出頭緒。

這是本章行文之前，摘用了「同志們，我們在此分手」此段雖悲壯但堅定的語句以為註腳之初衷，亦作為確立劃開傳統書法和現代書藝領域的引述，不無力倡二者劃域的殷切呼籲與積極意味。然而「革命尚未成功，同志仍須努力」，要想能夠藉由議題的拋出，拉動書壇進而促成一個書藝的新時代誕生其實並不容易，我們事實上也並不真的有能力去承擔如此重責，要緊的是，文化立場的認知與藝術觀念的釐析，或將是轉化當代書藝成為一個新領域的重點。

146 摘錄自邱振中《書法的型態與闡釋》，〈書法的表現特徵與當代文化中的書法藝術〉一章，頁 236。

147 參見王冬齡〈書法創作的理念〉一文，收錄於《當代書法創作與文化建構——中國美術館書法理論研討會論文集》，頁 89。

結 論  
當代書藝的  
內在堅持與土地精神

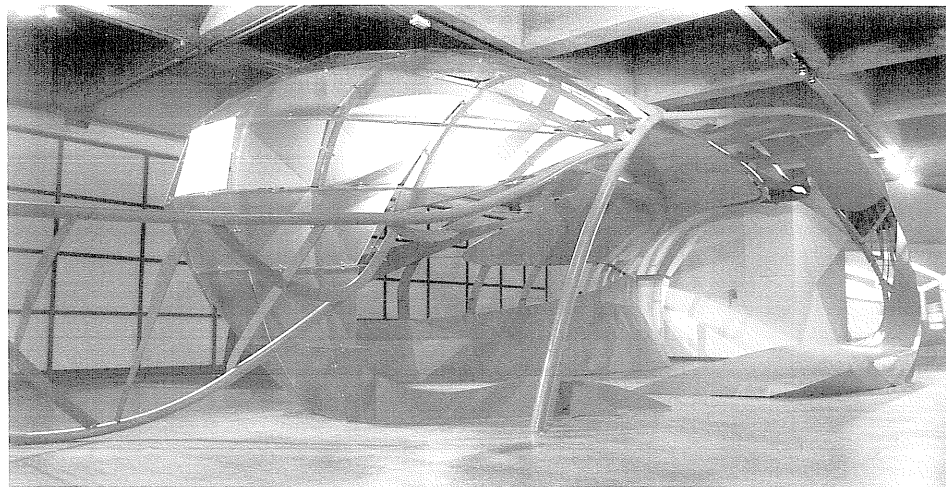
## 第一節：傳統美學的現代價值

通過以上各章節針對多種樣態的當代書藝討論過程中，我們將不難體認到一個事實：假使說，書藝／書法真的面臨到當代藝術洪流吞噬的危機的話，那麼在那力求突破的困獸猶鬥行徑中所出現的新式實驗書法，多半非但未真正使書法向現代性邁出什麼步伐，反而製造了一個因觀念不清、語意不明而陷入形式主義的新危機。換言之，台灣當代書藝的「困境」並不在它的「被邊緣化」或「式微」的問題，真正的困境在於面對一個多元時代的當下，不意間的自我立場和信心的逐漸喪失，才是值得憂慮的關鍵所在。

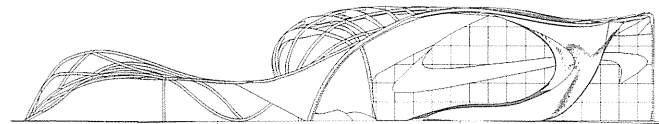
在面對現代化的狂潮，為重新建立傳統的價值和信心重拾，前文因此仿照政治界提出了「不割地自限、不藝術沙文、不拋棄傳統、不瞎搞前衛、沒有傳統與實驗的問題」的書藝的「四不一沒有」。這書藝「四不一沒有」所持的基本立場，便是站立在傳統的基礎上與當代對話。

在「當下即是傳統」的觀點上，在「古典即是過去的前衛」的認知上，「傳統」並非一成不變的窠臼；準確地講，「傳統」便是將與當下生活、思想、社會等情境與現象做出總的表現，最終在歷史的長河中詮釋出一套契合當時代的內涵與脈絡。是此，前衛與傳統之間便不必然產生對立，甚至可因此見著它們彼此間的傳承與互補關係。這麼一來，傳統不但毋須顛覆，甚而足將成為發展前衛的基石。

傳統書法的價值就是「傳統」。古典美學中對形上的人格、人品、氣度、精神的著重要求，以及對形下線條力度、空間布白、濃淡乾濕的趣味講求，均有著我們這一代人愈來愈無可企及的高度。既已構它不著，便需加倍砥礪，而非因此斷然捨棄，去追逐當代時髦的議題辯證和奇幻視覺。因此，在傳統的價值即為「傳統」的前提下，在當代書藝已從凝煉內在厚度轉為玩弄外在形式的普遍現象下，傳統應當愈加保存，特別是在整體的人文素養（包括古典語境）上；一味地從傳統出走往當代搜尋出路，不僅是緣木求



(圖7-01、7-02)：國立交通大學  
建築研究所，〈狂草建築〉，金屬  
壓克力，20m×10 m，2007。（交  
大建築所提供）



魚，並要因此使傳統變質。

筆者在第陸章中，分析了當代書藝與傳統書法走上分家一途的問題，便也是站在保護傳統的基本立場上言之；在第參章中細剖苛評董陽孜的書藝實驗，亦是建立在不忍書藝的古典本體即將面臨撕裂的思想意圖上論之。筆者以為，書藝新倫理的重立，將有助於書法傳統的保存和更深化，以及書藝前衛的邁進和更紮實；傳統書法、傳統書法美學絕對是發展前衛的後盾。唯有對傳統價值的不正確認知，才會造成傳統式微；傳統本身不會式微，是人——教育者和傳承者的偏鋒一點一點地改變了大環境而使之式微。如此，吾人怎可不慎、不察？

當代藝術的跨領域之風吹拂到書法界，對具備深厚功底的書法家們，實毋須自怨自艾，而不時地要疾呼「困境」、「突破」或「突圍」。因為當代藝術來「家裡」借鏡，那便是傳統的本事，能以深厚的文化涵養來引領他領域前來取經。前述「雲門」的「行草三部曲」如此，徐冰與谷文達的書法性裝置藝術亦復如此。猶有甚者，2007年由建築學者劉育東所指導的新竹交大建築研究所的研究生們，便是以書法的筆畫為本體，設計出具書法意象美的建築，令人驚奇。(圖7-01、7-02) 而劉育東自己則是「用建築寫狂草」，他

運用電腦程式運算，將狂草的書法線條融入建築而設計了一座澳底住宅；「這棟『狂草住屋』就像一滴掉落在山水之間的墨滴，酣暢淋漓，充滿流動的詩意」<sup>148</sup>。這些都是書法作為當代藝術資源的明例，書法界實際上是無須憂心自己的地位的。

## 第二節：多元面向的蓬勃開發

當代藝術的多元樣貌與主流地位，對書法界人士來說是既欽羨又渴求的；欽羨來自於看到五花八門的藝術表現形式，和為數眾多的藝術家的參與，而渴求便因為回視書法領域現狀，並與當代藝術的活絡兩相對照之下的一種發自內心的喟然。是以，我們聽到一股隱忍的、且又有相當程度欲語還休的渴盼，和寄望著書法的「振興」、不讓書法「式微」的聲聲喚。他們焦急地憂慮著書法面臨當代的困境，生怕這個深厚的傳統藝術就要一個不小心地在他們手中被搞丟。

這群有志之士，多半是書法界裡的青壯輩人物，他們傳承了某種「墨潮會」的革命精神，在創作和理論中奮力尋求書法的創新可能。在當代主流藝術的滾滾洪流中，他們意識到書法的相對邊緣性格，嗅到書法的當下危機，也因此愈發激越地為著書法的出路而奔走。他們在傳統與創新之間尋求支點，意圖從中突圍出書法的「困境」；關鍵在於傳統和當代如何對話？此二者究竟能融合、互補，抑或是相互衝突？這當是現今包含傳統書法的廣泛「書藝」範疇中，最值得關切的問題。

在書藝界近年的努力中，我們看到了許多新式的表現，除了本書多有著墨的「何創時書法藝術基金會」的「傳統與實驗」雙年展之外，亦能在台北市文化局歷年所舉辦的「漢字文化節」(圖7-03)的系列活動中，感受到一股意欲使「漢字書法」穿上現代新外衣的初衷。然而，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。而弔詭的是，當代書藝該以什麼角度看，該從哪個脈絡底下進行深度探究，卻也是吾人所



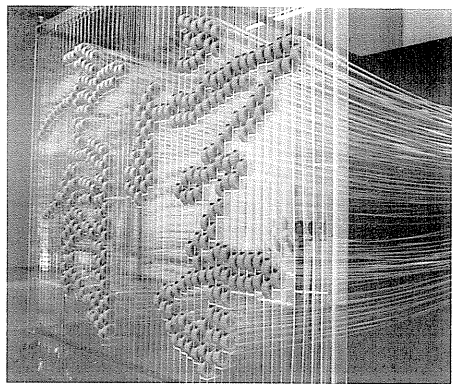
(圖7-03)：第六屆「漢字文化節」官方網站首頁視覺意象。(台北市文化局提供)

應深思的。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。

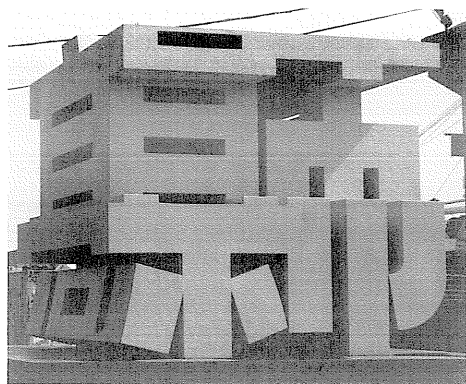
以書法為資源、為參照的展演與活動，似乎在「文化創意產業」的加值下得到了卜派吃了菠菜後的強大動能，密集的活動舉辦多不勝數，或許與政府大打「文創產業」(和「文創法」的通過)的政策有關，特別在2009到2010這兩年之間。除了已是例行舉辦的台北市「漢字藝術節」之外，台北數位藝術中心於2009-2010跨年時，以「觸」動漢文化為主打，展出互動藝術展「字摸」；而台北「學學文創」也在2010年中，結合台灣和浙江兩地十餘所大學生的創作推出了「漢字藝術海報設計交流展」。與漢字相關的活動並不僅限於台北，南台灣也是熱鬧非凡：除了2009年度末季高美館展出的「墨韻無邊——董陽孜書法·文創作品展」之外，2010的虎年春節於高雄駁二藝術特區登場的「2010好漢玩字節」(圖7-04)更是熱鬧滾滾，藉著將漢字與科技、時尚、空間、設計、商品開發、裝置藝術等多重元素交相激盪之機，再結合高鐵觀光的整體行銷，將漢字的趣味通過文創的模式，成功地在南台灣炒熱、發光。

<sup>148</sup> 見陳宛茜報導文：〈劉育東狂草住屋 山水間一滴墨〉，刊載於台北《聯合報》2008.1.18。





(圖7-04)：林琮然，〈有字〉(2010 好漢玩字節·駁二藝術特區)。(李思賢攝影)



(圖7-05)：陳菊用「縣」的左偏旁併上「市」字，創了一個讀「都」的新字，用以指稱合併後的「大高雄都」。(李思賢攝影)

建築、設計、時尚、科技……，千奇百怪的書法文創產品不斷地在我們身邊冒出來，作為書藝的創作者，還能說書法已然沒落嗎？2010年底，台灣的行政劃分將透過「五都」選舉而有劃時代的變革，投入「大高雄」市長選戰的現任高雄市長陳菊，為了提升縣市合併「一加一大於二」的意涵，使用「縣」的左偏旁（亦為簡體的「泉」字）併上「市」字，創出了一個讀音為「都」的新字。(圖7-05)此舉雖和「一代女皇」武則天為自捧如彌勒降世、佛光普照，而自創了「曐」字用為其名（武曐）有著異曲同工的霸氣，但卻真實體現了漢字的文學性「文意」和藝術性「書藝」，所足以參照並廣泛使用的視覺可能性。漢字、書法，怎能不是作為文化身分的表徵？使用漢字的我們，又豈能輕易地將這個文化烙印刮除？

### 第三節：土地精神的書藝轉化

如何將中國傳統書法轉換為更適切的當代表達，是近三、四十年來書法界所持續關注卻也爭論不休的課題；爭議的癥結點表面上看起來似乎很糾結，但細究起來，那多半只是視覺書象或內涵藝象之間的某種本位拉扯罷了。直白地說來，學書法、寫書法的人很多，會將書法的視野拉高到文化層次、視之為藝術創作的人卻不太多，而真正能藉

由書法將對人生和土地的情感做深刻鋪陳、真實流露的藝術家更是罕見。參與墨潮會創始的書藝家徐永進，便就是既能從傳統走出，完成台灣書藝的藝術語言轉化，同時亦能通過書法表達對台灣這片土地的極度熱愛的典範。

前文曾述及徐永進的〈台灣幹文化〉、〈原爆·性〉和〈過台灣〉等數件震撼人心的爆裂性書作，除繼承了徐永進自1970年代積極參與墨潮會的勁爆風格之外，同時也確立了他往後用書法寫出台灣精神的思想脈絡。就如同後來的〈土石流〉、〈油海風暴〉、〈八八大水〉等作，甚而是一種對土地遭受破壞而在內心所生成的不平與控訴一般。在這裡，徐永進用他的書法對他所深愛的土地、家園表達深切的關懷；眾所周知的、以彩色書法寫下台灣觀光形象 LOGO 的「TAIWAN」，便是出自徐永進的手筆。(圖7-06)

生猛、唐突的書法形式，或許和傳統文人書畫體系的美學餘韻有著巨大的落差，然而以今日藝術的多元發展來看，徐永進確是那少數堅持下來的寂寞先驅。表面上看來，徐永進的當代書藝捨棄了書法原有的溫潤調調，雖融合了日本「前衛書道」的少字書和墨象的形式處理，但徐永進的書藝中卻不只有玩弄筆墨的表皮趣味，而是在這種現代感十足的形式之下，搓揉進更為豐沛的內在情感，也在隱然之間遙相呼應了台灣明清時期「閩習」的美術風格，為台灣書法藝術的發展做出了合理的歷史脈絡與解釋。

書寫本身、書寫動作、書寫行為，對徐永進來說無疑都是一種自我生命的完成，載記了他內心深處無可言說的悸動。是以，儘管創作後期遭逢中風而導致半身近乎癱瘓的打擊，徐永進依然能正面而積極地克服身體的障礙，韌性極強地寫出深刻且無人能敵的書法生命力。誠如前文所言，為使書法具有深邃的人文內涵，「字外功」的他領域



(圖7-06)：徐永進，〈TAIWAN〉，68×135 cm，2003。(徐永進提供)

涵濡亦十分重要(章參·節四·三);身體違和的不便非但沒有成為壓垮徐永進的那根稻草,反倒成了他現代書藝發展歷程中「字外求字」的實質收益。中風過後的徐永進,數年間從右手換左手、再由左手練回右手的書藝之作,既帶著原有的奔放與激越的客家硬頸精神,也有了相對穩重和沈斂的生命收束,他的書作無疑已是他生命蛻變的極致體現。

徐永進說:「書法最重要的在於『精神』,是一種內在的 POWER(力量)」,因此他認為,他書法寫了四十多年,「不是功力的加強,而是一種解放」,這種解放指的便是精神的解放。徐永進說,台灣文化就是「俗擱大碗」、「聳戈午辣」,能「抓住這個原爆點,才能活得像個台灣人」。就如同電視台訪問新聞播出時所打出的斗大標題一樣:「徐永進揮毫,為國片書寫台灣魂」(民視,2010.3.1)。前文嘗言,「就書法本體而言,作為其精神內涵的整個思想文化決定了書法形式的玄妙,更具體的,則書法家個人的修養決定了他的書法風格乃至特定作品的形式美。」(陳振濂語)<sup>149</sup> 徐永進就此,為我們做出了特殊且絕佳的示範。

以四濺的筆畫、仿若炸破的筆法所書寫的「艋舺」二字(圖7-07),青春熱血的意象與電影中所欲以呈現台灣文化底層的生猛活力的高度重疊,毋寧是一種內在精神對藝術形式的召喚。徐永進通過他的書法,為我們展示了一位書藝家對文化的孺慕、對土地的熱切,以及對生命的認真對待。是此,書法還能僅止於書法的範疇去談論嗎?以書藝理論的整理,加上當代藝評的詮釋,最終便能從特定的書藝家身上閱讀到遠大於書法本身的當代書藝及其深



(圖7-07):徐永進·〈艋舺〉·68×135 cm·2009。(徐永進提供)

刻的文化狀態。誠如禪者林谷芳所言:「談藝術,可以看作品,可以看人,切入不同,結果也會大相逕庭。談書畫,一樣可以看筆墨,可以看性情,但兩者交參,才真能踏穩書畫的原點。」<sup>150</sup> 學藝術的人很多,看藝術、談藝術、寫藝術的人也很多,但究竟有多少人見得這藝術的「原點」?瞭解藝術的真諦?

「筆墨與性情連結,深淺可以不同,方式可以不同,但總之,書畫家必須在筆墨中吞吐生命,在生命中進出筆墨,這方面愈有機,作品與人就愈饒趣味,而更甚地,筆墨既成生命中真實的修行,筆墨的軌跡就自然成為生命的軌跡。」林谷芳如此闡述道。<sup>151</sup> 我們以徐永進作為本書的終結,除對前文所有論及的書藝美學反芻和呼應外,更希冀將當代書藝定位到一個相對準確的文化點上,認知書藝美學絕非僅止於筆墨趣味和字體間架等曲高和寡的文人範疇,而是足以深刻地吐納自己的生命,可以表達對家鄉的情感,能夠和這片土地上的人們產生唱和與共鳴。

從文化脈絡和歷史進程來看,台灣當代書藝是一種中國書法的現代縮影;它沒有大陸相等同的先鋒和蓬勃,但卻有著更多對於傳統「頻頻回首望汝也」的不捨。傳統的拉扯、傳統的轉換、傳統的現代性,都是讓台灣當代書藝發展蝸牛慢步的主因;台灣的狀況是:一方面對傳統擁有較多的保存,在邁向前衛時的步伐相對謹慎;但另一方面,也造成現代性開展成效有限,裹足不前、處處陷沼的泥濘狀態。但正是這種兩面刃的結果,使得台灣當代書藝沒有因大膽且暴戾地擱置傳統,而頃刻淪喪對傳統美學內容的細膩感受,以及從這種感受中試探現代性融入時傳統美學轉變的諸多細節。整理與評述台灣當代書藝,目的並非就此為書法的現代開展做出落定性的結論或解決方案,而是意圖在這個冷門的領域研究中,凸顯一點在自我文化和歷史成因的複雜攪揉下的文化價值,並依此確認我們腳下站立的當代位置。

149 同註 69。

150 林谷芳,〈筆墨修行中的禪〉,收錄於鄭芳和著《墨魂:臺灣當代書藝家徐永進》一書,台北:臺灣商務印書館,2010,頁150-151。

151 同註 150。

## 參考文獻

### 一、專書

- 天白·《書法線條美的發現》·北京：北京體育學院出版社·1992。
- 王岳川·《書法文化精神》·北京：北京大學出版社·2008。
- ——〔編著〕·《書法身份》·北京：北京大學出版社·2008。
- ——〔主編〕·《中外書法名家演講錄》（上）（下）·北京：北京大學出版社·2008。
- 王壯為·《書法研究》·台北：臺灣商務印書館·1967。
- ——·《書法叢談》·台北：國立編譯館中華叢書編審委員會·1982。
- 王初慶·《中國文字結構析論》·台北：文史哲出版社·1986。
- 文備、張強〔編〕·《現代書法十周年文獻匯編》·南寧：廣西美術出版社·1998。
- 古干·《古干三步》·北京：華齡出版社·1996。
- 史紫忱·《彩色書法》·台北：中華博物館·1975。
- 朱仁夫·《中國現代書法史》·北京：北京大學出版社·1996。
- 何九盈、胡雙寶、張猛〔主編〕·《中國漢字文化大觀》·北京：北京大學出版社·1995。
- 何東、王慧智〔主編〕·《中國畫評審標準談》·天津：天津人民美術·2004。
- 何炳武〔主編〕·《中國書法思想史》·西安：陝西人民出版社·2008。
- 余秀蘭·《台灣 1950-60 年代抽象繪畫思潮之研究》·台南：成功大學藝研所·1998。
- 李郁周·《書寫與書法論集》·台北：蕙風堂·1996。
- 李思賢·《當代書法的新面向——與現代漢字書法之對話》研究論文·台中：國立台灣美術館·2000。
- ——《台灣當代書藝發展觀察——現代書法跨領域研究與評述》·台中：大象藝術空間館·2008。
- ——·《台灣當代美術大系〔議題篇〕：觀念·辯證》·台北：行政院文化建設委員會·2003。
- 李廣元·《色彩藝術學》·哈爾濱：黑龍江美術出版社·2000。

- 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太圖書出版社，1995。
- ——，《書法的型態與闡釋》，北京：中國人民大學出版社，2005。
- 呂清夫，《藝術史的軌跡（下）》，台北：歷史博物館，2001。
- 季伏昆〔編〕，《中國書論輯要》，南京：江蘇美術出版社，1988。
- 吳超然，《台灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法》，台北：行政院文化建設委員會，2003。
- 周俊杰，《書法美探奧》，北京：人民美術出版社，1990。
- 周憲，《文化表徵與文化研究》，北京：北京大學，2007。
- ——〔主編〕，《文化現代性與美學問題》，北京：中國人民大學，2005。
- 金開誠、王岳川〔主編〕，《中國書法文化大觀》，北京：北京大學出版社，1995。
- 金學智，《中國書法美學（上冊）》，丹陽：江蘇文藝出版社，1997版。
- 姜一涵，《書道美學隨緣談》，台北：國立台灣藝術教育館，1997。
- ——，《書道美學隨緣談》，台北：蕙風堂，2001。
- 施淑萍〔編〕，《國際書法文獻展——文字與書寫》展覽專輯，台中：國立台灣美術館，2001。
- ——〔編〕，《國際書法文獻展——文字與書寫》學術研討會論文專輯暨會議記錄，台中：國立台灣美術館，2001。
- 姚淦銘，《漢字與書法文化》，南寧：廣西教育出版社，1996。
- 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。
- 俞崑〔編著〕，《中國畫論類編（上）、（下）》，台北：華正書局，1984。
- 徐永進，《發現書法真相》，台北：蕙風堂筆墨有限公司，1997。
- ——，《解放書法》，台北：大度山文化事業出版，2007。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，台北：學生書局，1981。
- 高尚仁，《書法心理學》，台北：東大圖書公司，1986。
- 馬欽忠，《書法與文化型態》，上海：上海書畫出版社，1998。
- 章三，《光明行·章三個展》，台中：靜宜大學藝術中心，2010。
- 莊天明，《書法的最高境界》，南京：江蘇教育出版社，1996。
- 傅狷夫，《傅狷夫的藝術世界論文集——傅狷夫文存評介文錄》，台北：國立歷史博物館，1999。

- 張以國，《書法：心靈的藝術》，北京：北京大學出版社，1992。
- 張建富等著，《現代書藝》，台北：墨潮會·蕙風堂，1994。
- 陳方既〔著〕、田耕之〔編〕，《書法美學問題》，北京：中國社會出版社，2006。
- 陳世憲，《非草草了事：陳世憲書法新意象》，台北：木馬文化，2002。
- 陳振濂〔主編〕，《中國書法批評史》，杭州：中國美術學院出版社，1997。
- ——〔主編〕，《書法學（上）（下）》，台北：建宏出版社，1994。
- ——，《歷代書法欣賞》，台北：蕙風堂，1991。
- 陳彬龢，《中國文字與書法》，台北：華正書局，1987。
- 陳滯冬，《中國書畫與文人意識》，吉林：吉林教育出版社，1992。
- 曾來德、王民德，《書法的立場》，北京：北京大學出版社，2008。
- 馮遠〔主編〕，《「當代書法創作與文化建構——中國美術館書法理論研討會」論文集》，石家莊：河北教育出版社，2005。
- 黃簡〔編〕，《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1979。
- 葉秀山，《書法美學引論》，北京：寶文堂書店，1987。
- 董秉琮，《書法與繪畫——中國藝術的最高形式》，上海：漢語大辭典出版社，1999。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》，香港：商務印書館香港分館，1984。
- ——，《展覽會的觀念——或者觀念的展覽會》，台北：雄獅圖書公司，1986。
- ——，《書法與中國文化》（熊秉明文集第三卷），上海：文匯出版社，1999。
- 樊波，《中國書畫美學史綱》，長春：吉林美術出版社，1998。
- 劉正成，《書法藝術概論》，北京：北京大學出版社，2008。
- 劉志基，《漢字體態論》，南寧：廣西教育出版社，1999。
- 劉宗超，《中國書法現代史》，杭州：中國美術學院出版社，2001。
- ——，《中國書法現代創變理路之反思》，南昌：江西美術出版社，2008。
- 劉墨，《書法與其他藝術》，瀋陽：遼寧美術出版社，2002。
- 鄭芳和，《墨魂：台灣當代書藝家徐永進》，台北：臺灣商務印書館，2010。
- 蔣勳，《漢字書法之美·舞動行草》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2009。

- 蔣彝·《中國書法》·上海:上海書畫出版社·1986。
- 盧輔聖·《書法生態論》·上海:上海書畫出版社·2003。
- 龔鵬程·《文化符號學》·台北:台灣學生書局·1992。
- 《一九九〇年書法論文徵選入選論文集》·台北:中華民國書法教育學會·1990。
- 《二〇〇一年書法論文選集》·台北:蕙風堂·2001。
- 《20世紀書法研究叢書·文化精神篇》·上海:上海書畫出版社·2000。
- 《「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·2002。
- 《2004台灣書法論集》·台北:里仁書局·2005。
- 《「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。
- 《中國書法國際學術研討會》論文集·台北:行政院文化建設委員會·1987。
- 《「何謂台灣?——近代台灣美術與文化認同」研討會論文集》·台北:行政院文化建設委員會·1996。
- 《「東方美學與現代美術研討會」論文集》·台北:台北市立美術館·1992。
- 《「兩岸當代藝術學術研討會」論文集》·台北:國立歷史博物館·2004。
- 《紀念顏真卿逝世一千二百年——中國書法國際學術研討會》論文集·台北:行政院文化建設委員會·1987。
- 《現代中國畫論集》·南寧:廣西美術出版社·1995。
- Jean François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Genève: Skira, 1989。
- Claude Mediavilla, *Calligraphie*, Paris: Imprimerie nationale, 1993。

## 二、專論

- 王文興·〈書法是藝術的頂顛〉·《中國時報》43版「人間副刊」·2003.3.21。
- 王壯為·〈中國書法·文字的合一性及分離性與書法之藝術性質〉·《美術論集》·台北:中國文化大學·1979。
- 石守謙·〈召喚共鳴——對董陽孜書法的回應〉·《藝術家》335期·台北:藝術家雜誌社·2003.4·頁218。
- 宋后玲·〈中國書法的抽象之美〉·《歷史文物》第十卷第四期·台北:國立歷史博物館·2000.4·頁42-53。
- 杜忠誥·〈書法藝術與文字內容〉·《美育》第82期·台北:國立台灣藝術教育館·1997.4·頁1-12。
- 李思賢·〈可能無限的書寫藝術——談《意·符·靈》書寫藝術展〉·《旺報》第5、6期台刊號·台中:得旺公所·2001.8·頁2-3。
- ——·〈以書寫之名——談當代書藝創作·兼為「作為一種書寫展」作序〉·《典藏·今藝術》121期·台北:典藏雜誌社·2002.10·頁105-107。
- ——·〈金光閃閃·貴氣千條——從「沉墨似金」展再論董陽孜書藝的形式化傾向〉·《典藏·今藝術》167期·台北:典藏雜誌社·2006.8·頁107-109。
- ——·〈故國神遊——俯瞰吳學讓的當代水墨美學創見〉·《故國神遊:吳學讓八十回顧展》展覽專輯·台北:國立歷史博物館·2004。
- ——·〈遊刃有餘·字游自在——從董陽孜「字在自在」展觸發的當代書法觀點〉·《典藏·今藝術》133期·台北:典藏雜誌社·2003.10·頁110-113。
- ——·〈橫騎東西通古今·筆趣墨韻氣干雲——話古干的「現代書法」創作〉·《典藏·今藝術》151期·台北:典藏雜誌社·2005.4·頁125-130。
- 邱振中·〈書法究竟是什麼?〉·《美術觀察》總第31期·北京:美術觀察雜誌社·1998.6·頁4-5。
- 林進忠·〈苟能通其意·常謂不可學——書法創作的藝術學理認知〉·《美育》第82期·台北:國立台灣藝術教育館·1997.4·頁13-30。

- 林進忠，〈現代書法藝術創作的省思〉，《台灣美術》第三卷第四期，台中：台灣省立美術館，1991.12，頁 25-33。
- 栗憲庭，〈「現代書法」質疑——從「書畫同源」到「書畫歸一」〉，北京：《書法研究》1991 年第 4 期，1991.4。
- 黃士純，〈淺談書法之繪畫性〉，《歷史文物》第七卷第七期，台北：國立歷史博物館，1997.10，頁 34-49。
- 黃光男，〈表相與精神——評析史博館董陽孜作品展〉，《典藏·今藝術》90 期，台北：典藏雜誌社，2000.3，頁 254-257。
- 黃圻文，〈必也正名乎！——淺談「書法」、「墨書」名實之認定與區隔〉，《南方藝術》雜誌第 20 期，1997.1-2，頁 62-64。
- 黃智陽，〈解嚴後台灣當代藝術中的文字符號與政治嘲諷〉，收錄於《後解嚴與後八九——兩岸當代美術對照研討會》論文集，台中：國立台灣美術館，2007，頁 41-42。
- 張光賓，〈王壯為書法的思、因、變、創〉，《中華書道研究》第二期，台北：中華書道學會，1994。
- 張建富，〈由日、韓書壇現況談兩岸現代書法的出路〉，《台灣美術》第三卷第四期，台中：台灣省立美術館，1997.12，頁 34-48。
- 張瓊方，〈游蛇走龍，意在筆先——中國書法〉，《台灣光華雜誌》(Taiwan Panorama)，1996 年 7 月號，台北：行政院新聞局。
- 陳板，〈蒼白的實驗，守法的傳統——關於「當代書家傳統與實驗書法展」〉，《典藏·今藝術》91 期，台北：典藏雜誌社，2000.4，頁 216-223。
- 陳維德，〈文字與書法〉，《2004 台灣書法論集》，台北：里仁書局，2005。
- ，〈從晚明的狂怪書風看書藝的發展〉，《「跨世紀書藝發展」國際學術研討會論文集》，台北：中華書道學會，2000。
- 梅墨生，〈走向單向度的書法〉，《美術觀察》總第 31 期，北京：美術觀察雜誌社，1998.6，頁 6-7。
- 傅京生，〈中國現代書法的類型及其他〉，《美術觀察》總第 31 期，北京：美術觀察雜誌社，1998.6，頁 11-12。

- 傅愛國，〈現代書法藝術思潮演略〉，《美術觀察》總第 31 期，北京：美術觀察雜誌社，1998.6，頁 10-11。
- 曾肅良，〈零散、崩解、多元與模糊——論書法藝術在後現代社會主體性的質變與堅持〉，《藝文薈粹》雜誌第二期，台北：台灣水墨畫會、中國美術協會、中華民國畫學會、工筆畫學會、八閩畫會、國際美術協會、元墨畫會、中國廿一世紀現代水墨畫會(共刊)，2007.7。
- 葉欣，〈筆與墨的挑戰者——李思賢書畫印象〉，《典藏·今藝術》96 期，台北：典藏雜誌社，2000.9，頁 171。
- 臺靜農，〈從董陽孜的書法談書畫台流的新境界〉，《藝術家》101 期，台北：藝術家雜誌社，1983.10，頁 72-75。
- 漢寶德，〈書中有畫——談董陽孜的現代書法〉，《藝術家》234 期，台北：藝術家雜誌社，1994.11，頁 400-406。
- 蔡明讚，〈當前台灣書法創作方向〉，《二〇〇一年書法論文選集》，台北：蕙風堂，2001。
- 廖新田，〈語言、結構與藝術〉，《現代美術》第 54 期，台北：台北市立美術館，1994.6，頁 36-44。
- 鄭惠美，〈從傳統書法的變革談本土現代書藝〉，《現代美術》第 54 期，台北：台北市立美術館，1994.6，頁 26-35。
- ，〈線性與心性的互動——談書寫的表現〉，《現代美術》第 58 期，台北：台北市立美術館，1995.2，頁 22-27。
- 廖慶華，〈從傳統書藝到台灣墨潮會〉，《高苑學報》第十三卷，高雄：高苑科技大學，2006。
- ，〈傳統、現代與後現代書藝創作〉，《哲學與文化》393 期(34 卷 2 期)，台北：哲學與文化月刊社，2007.2，頁 97-111。
- 盧廷清，〈當代書法藝術的觀察與省思〉，《美育》第 82 期，台北：國立台灣藝術教育館，1997.4，頁 31-40。
- 〈以肢體寫書法 林懷民自由自在——雲門三十週年推出《行草·貳》〉，《自由時報》「藝術文化」版，2003.8.8。
- 〈現代書法創作狀況討論會記要〉，《藝術潮流》1995 年 No.1(總第 8 期)，高雄：藝術潮流雜誌社，1995.6，頁 37-44。



- 〈當代書法藝術的發展與省思〉專題，《炎黃藝術》第 82 期，高雄：炎黃藝術雜誌，1996.11，頁 49-65。
- 〈筆墨之戀——書法與台灣：「從現代書家的創作反省當代書法可能的走向」座談會〉，《炎黃藝術》82 期，1996.11。
- Francette Delaleu, 'Morita Shiryû, calligraphe japonais', *Aspects de l'Art Japonais Moderne - Interactions de l'art japonais et de l'art européen depuis Meiji*, Travaux et Mémoires du Centre de Recherches Historiques sur les Relations entre les cultures, Fascicule N°2, Paris: Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 1984。
- Hedy Weiss (海迪·懷斯)，〈「行草」舞者手筆非凡〉，《Chicago Sun-Times》(芝加哥太陽時報)，2003.5.30。「雲門」官方網站：<http://www.cloudgate.org.tw/cg/works/statement.php?id=130>。
- Morita Shiryû, *Calligraphie et peinture abstraite*, Traduction de Francette Delaleu, *Aspects de l'Art Japonais Moderne - Interactions de l'art japonais et de l'art européen depuis Meiji*, Travaux et Mémoires du Centre de Recherches Historiques sur les Relations entre les cultures, Fascicule N°2, pages 15-28, Paris : Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 1984。
- *Changing the face of calligraphy, Taipei* : Taiwan News, Weekend 1, December 3, 1999。

### 三、展覽圖錄

- 卜茲，《太師之藏·卜茲集》，台北：布查當代藝術空間，2009。
- 卜列平〔主編〕，《中國現代派書法賞析》，成都：四川美術出版社，1993。
- 卜列平、魏立剛、閻秉會、楚桑〔總策劃〕，楊應時〔主編〕，《巴蜀點兵——'99 成都 20 世紀末中國現代書法回顧》，成都，1999。
- 董陽孜，《心跡——董陽孜作品集》，台北：國立歷史博物館，2000。
- ——，《董陽孜作品集》，台北：台北市立美術館，1994。
- ——，《董陽孜作品集》，台北：漢光，1987。
- 墨潮會，《墨潮一字書》，台北：蕙風堂，2001。
- 《二〇〇三·創時書藝——傳統與實驗雙年展》展覽專輯，台北：何創時書法藝術基金會，2003。
- 《二〇〇五·創時書藝——傳統與實驗雙年展》展覽專輯，台北：何創時書法藝術基金會，2005。
- 《文字的力量》，台中：台灣省立美術館，2000。
- 《文字形意象——中國文字的藝術表現特展》，台北：國立歷史博物館，1999。
- 《心跡——董陽孜作品集》，台北：國立歷史博物館，2000。
- 《巴黎現代中國書法藝術大展作品集》(La Forêt des Pinceaux – Calligraphies chinoises contemporaines)，青島：青島出版社，1999。
- 《吳學讓七十回顧展》，台中：吳學讓，1994。
- 《吳學讓彩墨畫展——從傳統到現代》，台中：台灣省立美術館，1996。
- 《亞洲傳統與現代表現 1945~1970》，台北：台北市立美術館，1998。
- 《故國神遊：吳學讓八十回顧展》展覽專輯，台北：國立歷史博物館，2004。
- 《孫炳哲台灣展——現代書／文人畫》，台北：大自然美學藝術中心，1999。
- 《書寫的可能性》，台南：台南市文化基金會，1995。
- 《國際書法文獻展——文字與書寫》展覽圖錄，台中：國立台灣美術館，2001。

- 《馮明秋個展》，台北市立美術館，台北：Fung Ming Chip，1999。
- 《楚戈觀想結構畫展》，台中：台灣省立美術館，1997。
- 《傳統與實驗：千禧年——當代書家傳統與實驗書法展》，台北：何創時基金會，2000。
- 《熊秉明的藝術——遠行與回歸》，台北：國立歷史博物館，1999。
- C. C. Wang, C. C. WANG, *Recent Works*, New York: C. C. WANG, 1993。
- Kim Sun-Wuk (Hanong), *Art of Ink - Contemporary calligraphy, Recent Works*, New York: Kang Collection & Gallery, 1992。
- ——, *Art of Ink II: Contemporary calligraphy, Recent Works*, Seoul: Neo-Wave, Moolpha Series VI, 1998。
- Wang Fangyu, *Dancing Ink: Pictorial Calligraphy And Calligraphic Painting*, 1984。(王方宇，〈墨舞〉)
- ——, *Dancing Ink II: Pictorial Calligraphy And Calligraphic Painting*, 1993。(王方宇，〈墨舞(二)〉)
- Ye Xin · Baudelaire, *l'Étranger, calligraphies*, Paris: You Feng, 1997。(葉欣，〈書波德萊爾“外鄉人”〉中法文版，巴黎：友豐書店，1997。)
- *Art of Ink in America, 2000: The 6<sup>th</sup> International Contemporary Exhibition*, The Newark Museum, Rutgers University & National Taiwan Arts Education Institute (Taipei) (國立藝術教育館)，2000。
- ——, '95-'96: *International Contemporary Exhibition*, Golden West College Fine Arts Gallery, 1996。
- *Im Spiegel der Eigenen Tradition - Ausstellung Zeigenössischer Chinesischer Kunst*, Beijing: Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Beijing, 1998。(《傳統·反思——中國當代藝術展》，北京：德意志聯邦共和國駐華大使館，1998。)
- *L'aventure des écritures - Naissances*, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1997。
- *Les Maîtres de l'encre - 170 calligraphes japonais à Paris*, Paris: Mainichi Shimbun & Association Mainichi Shodo, 1998。

- 《物波創立展》(*The 1<sup>st</sup> Exhibition of Moolpha Group*)，漢城(首爾)：物波同人，1997。
- 村木享子，〈風繩書屋的空間——村木享子の書〉，東京：有限会社 内山工房，1994。
- 《大きな井上有一展》，京都國立近代美術館主催，東京：生きていゐる井上有一の，1989。(Yu-ichi works 1955-1985, The National Museum of Modern Art, Kyoto, Tokyo: Association YU-ICHI Vivant, 1989。)

謝辭

出版此書已是多年來日夜企盼之事，如今終能順利付梓，回首來時路，感觸頗為複雜……。一本書的出版，背後竟讓我虧欠了幾世都還不完的人情債！

首要感謝的，是我的老師：倪再沁教授。1998年時任「省美館」（國美館前身）館長的倪老師，在一次跨國的策展合作案陰溝翻船之際，破天荒地讓我承擔起策展人的任務，打從那時起，我便一頭栽進這個不知該如何準確指稱的藝術深淵中。漢字書法？現代書法？書寫藝術？墨書？墨象書？現代書藝？當代書藝？書法現代性？實驗書法？前衛書法？……名稱百百款，不一而足卻也莫衷一是。正是這麼從古到今、由東到西的寬領域的觸及，恰恰提供了當時在巴黎以比較美術史作為博士研究專業的我，將自己在美術領域的所學作一次收網。進而在2002年，倪老師擔任東海美術系主任時，放手讓我開設了「書寫與文化」課程，帶出了一批頗富質地的青年作品，也開啟了我對年輕創作者藝術創作思路的探勘。沒有倪老師屢次的提攜，絕沒有我今日在這個冷門領域的發揮和表現。

研究現代書法一路而下，接連遇到許許多多貴人相助：

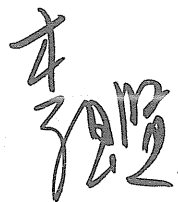
感謝在巴黎的漢學家柯迺柏教授（André Kneib），他就如同一盞為我照亮現代書藝研究的明燈，指引了我往後十年的研究之路；感謝為我開啟認知中國大陸「現代書法」表現的北京大學朱青生教授，成為我跨接參與大中華藝術軌道的嚮矢。感激華梵大學美術系的熊宜中、黃智陽、洪昌毅和台藝大書畫系林進忠等位教授，不吝抬愛地連年邀請我於各大場次的現代書法研討會發表學術論文，讓我得以在瀕臨頹敗之際重現生機、死灰復燃！

也要感謝國美館研究員崔詠雪，及其館內同仁梁奕森兄、楊梅吟小姐在「書法文獻展」時對我的策展和研究案的大力協助；再要感謝與我一同走過「書寫與文化」課程的所有東海美術系學生，我從他們的身上見識到了「非草草所能概括」的深刻內容；感謝東海美術系在教學和策展時給我的大力協助、靜宜大學藝術中心主任彭宇薰教授長期來對我的支持、

「大象」鍾經新總監給予前書出版時的幫忙，以及前後兩次適時成為我得力助手的陳苑禎小姐。也感謝所有慷慨無償提供我圖版，使之得以順利成書的書藝界先進、友人們，多虧他們讓我不致空口說白「畫」。更要感謝倪老師於大病修養中為我所寫的推薦序，和此刻正於澳洲名校（ANU）擔任客座教授的前台藝大藝政所所長廖新田兄百忙撥冗為我越洋跨刀的精闢導讀，他們的推薦加持，讓我十分汗顏，但卻使得拙著增添更多閱讀的訊息基礎。還要感謝典藏藝術家家庭對我的信任，簡秀枝社長的慨諾、朱庭逸總編的引薦、叢書編輯群於編書過程中的辛勞。謝謝她們。

最後，最要感謝的是我的家人們。感恩父母長年來對我的疼愛、栽培和默默的支持，他們是我奮發向上的基本動能。感謝岳父母對我的疼惜和照顧；感謝內人淑萍在國美館公忙之餘對家計的支撐、十五年來對我的包容與體諒；感謝我那一雙乖巧懂事又活潑美麗的愛女雲毓和貞毓，她們是我宵衣旰食、瘋狂忙碌之後最大的心靈慰藉。

感謝上蒼給我的這一切，微薄如我，無以回報。謝謝。



2010 庚寅端午  
毓書房，台中



當代書藝理論體系：台灣現代書法跨領域評析  
李思賢著 -- 初版 -- 台北市：典藏藝術家庭，  
2010. 11  
面：公分 -- (Critique: 8)  
參考書目：面  
ISBN 978-986-6833-78-6 (平裝)  
I. 書法  
942 99016507

critique 08

## 當代書藝理論體系——台灣現代書法跨領域評析

A Theoretical System for Chinese Contemporary Calligraphic Art in Taiwan

作者 | 李思賢

編輯 | 魏麗萍

校對 | 陳盈卉

美術設計 | 愨愨泉設計

行銷企畫 | 陳柏谷

※本書圖片來源除圖說註明外，皆為作者提供。

發行人 | 簡秀枝

總編輯 | 陳盈瑛

出版者 | 典藏藝術家庭股份有限公司

地址 | 104 台北市中山北路一段 85 號 3、6、7 樓

發行部 | 許銘文

電話 | 886-2-2560-2220 分機 300

傳真 | 886-2-2567-9295

劃撥帳號 | 19848605

戶名 | 典藏藝術家庭股份有限公司

總經銷 | 聯澧書報社

地址 | 103 台北市重慶北路一段 83 巷 43 號

印刷 | 崎威彩藝有限公司

初版 | 2010 年 11 月


初版二刷 | 2011 年 10 月

ISBN | 978-986-6833-78-6

定價 | 新台幣 350 元

法律顧問 | 益思科技法律事務所 劉承慶

版權所有，翻印必究

 財團法人 | 國家文化藝術基金會  
National Culture and Arts Foundation 贊助出版

典藏藝術網 <http://www.artouch.com>

本書若有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回本公司調換