

持續的意圖—從傳統與現代辯證到草書的創作思考

李翠瑛

摘要

現當代書法處於過去傳統的書寫與現代藝術的交會點上，如何呈現書法的現代特色並且不失去書法原有的本質，是一個值得深思的問題。

本文從現代與傳統的辯證中，提出現代書法的表現及爭議，從西方理論與傳統書論的視角提出各種看法，試圖釐清此一問題的可能，並提出草書的書寫特色在當代具有更多表現的空間與藝術性。

首先，簡要說明現代書法發展狀況；其二，說明書法與繪畫的關係，書法如何成為藝術品；其三，標準草書與草書的問題，草書特質與藝術的相容性等；其四，從歷代書論中提出草書書寫的特質，推論草書創新的可能；其五，以易經的時義概念，說明時代性下的書體應有的時代精神。

關鍵詞：現代書法、草書、書法

The Continuing Intention—From the Debate between Tradition and Modernity to the Creation of Cursive Script

LEE Tsui-ying

Abstract

Calligraphy in the modern era is in the past traditional writing and modern art integration on the intersection. How to present the modern characteristics of calligraphy and do not lose the original nature of calligraphy, is a question worth pondering.

This paper presents the performance and controversies of modern calligraphy from the debate between modernity and tradition, and presents various insights from the perspective of Western theory and traditional calligraphy theory in an attempt to clarify the possibility of this issue. We propose that the nature of cursive writing has more room for expression and artistry in contemporary times.

First, the state of modern calligraphy is presented; second, the relationship between calligraphy and painting is explained, and how calligraphy becomes an artwork. The third is the issue of standard cursive script and cursive calligraphy, and the compatibility of cursive calligraphic qualities with art.

Key words: The method calligraphy, Cursive script, Calligraphy

一、爭辯、對立、融會或其他

一代有一代之文學，一代有一代之創作；時代的橫軸制約著創作者的思維，而歷史的縱軸開展典範演變的軌跡。面對傳統書法舊有的歷史光榮，當代書家存在焦慮，書法創作者在傳承或破壞，大破大立或是謹守傳統中徘徊。現代書法的浪潮迭起，以實驗的大膽精神試圖站穩腳跟，建立與當代藝術的聯結並找到書法的當代面貌。

現代與傳統的爭辯，一直是個重要議題；一個從文學藝術的領域不斷進行的辯論與反思。民國初年白話文運動，以切開傳統的精神，大量引進西方知識體系而衝擊原有的價值。50年代臺灣的現代詩以橫的移植與縱的繼承，呈現橫向對西方的認同或是縱向傳統繼承的抉擇。文學與藝術場上，無論是西方理論衝擊的傳統思維或是創作理念上的力求創新，都持續辯證的意圖。

當代與傳統之間的爭辯從某個角度看是一種見仁見智的說法。書評家與創作者的思維路線非必然重疊。評論者與創作者有如二條線，有時評論在前，引領著創作者的思維，有時，創作者超越時代的見解體現在作品上，便又成為評論者爭相討論的話題。

在書法的創作上，更是面臨著維持傳統的書寫思維或是接受西方藝術理念的創作兩難，時至今日，此兩條路線並行存在，持傳統論者有之，當代藝術之突破創作者有之，彷彿是二條無法交會的平行線，彼此不是交會，而是各唱各的調。但仔細觀察書法創作者的路線，卻又發現在創作的區塊中，臺灣、大陸、日本、韓國等地，不斷有人嘗試在傳統書法中體現當代的藝術精神，各種的實驗之作挑戰著鑑賞者的視界。

現代書法或當代書法的定義與範疇，在以現代性為前提，接受當代藝術的語彙所表現的書法樣貌。當代藝術將個人的藝術觀點匯入傳統書法，日本的書法革新，早期中村不折（1866-1943）對於書法的改革，以六朝派及碑學，融合歷史元素與當代感知，並消弭傳統與當代之間的隔閡。¹其作品〈龍眠帖〉及其後的龍眠會等，招示二次大戰後日本書法走向現代美術的道路，以繪畫的理念融入書法的創作，模糊化書法語彙中傳統的因素，也消弭繪畫與書法的界線。換言之，書法的創作表現方式，從傳統的書寫走向美術創作的可能。二戰之後的井上有一，上田桑鳩的〈愛〉，大澤竹胎的〈一，二，三〉等，少字數書法以及其他前衛書法家的藝術觀念，挑戰傳統書法的古典主義。²

中國大陸的現代書法從1985年開始，現代書畫會、書法主義、廣西現象、學院派、2005至今的書非書。繪畫性語言滲入書法創作成為一條走向現代的路線。臺灣於50年代美術現代化運動之後，五月畫會、東方畫會、墨潮會、到1998年至今的何創時傳統與實驗書法雙年展。³或如王壯為的〈亂影書〉、史紫忱的彩色書法、呂佛庭的文字畫、陳丁奇的淡墨行草書……等創作實驗，現代書藝的實驗來自繪畫的起點與日本現代書法的啟發，書法界在面對現當代的自我挑戰，不僅有古典傳統的掙脫，也有現代精神的實驗。

現當代書法對於文字的挑戰，繁體字到簡體字的完成中，首先面對的是字形上顛覆思維，以現代人

¹ 阮圓，〈近代日本的書法革新：論六朝派及中村不折的中國式碑學風〉，《清華學報》第40卷3期（2010）：頁487。

² 黃智陽，〈轉進當代藝術的書法現象考察〉，《清華學報》第40卷3期（2010）：頁611-618。

³ 黃俊嘉，〈兩岸書藝現代語境窺探〉，《書畫藝術學刊》第27期（2019）：頁16-22。

的視角試圖切開承傳已久的文字系統，跳出框架、擺脫傳統、切割包袱，並且建立創新的當代性書法的精神不言可喻。這可以從大陸藝術家徐冰的〈天書〉（1987-1988）反書字（anti-writing），谷文達「偽文字」等，見出創作意圖。⁴然而，這些突顯的是一種時代的反傳統及顛覆的思維，卻不一定代表著書法在創作上必然的路徑，換言之，創作的道路上，充滿著荊棘，實驗與挑戰的作品，甚至出其不意而出現的荒誕的弔詭現象，都是藝術家披荊斬棘前進的種種可能的結果。

陳振濂1994年提出「學院派」書法模式，正走在古典派書法與現代派書法的中間路線。古典派書法以傳統的筆法技巧，斗方、對聯、中堂的傳統書寫形式走在最安穩的道路上，80年代中期，現代派書法的組成者多為畫家，從繪畫的角度理解書法，引入西方理論的實驗作品，陳振濂提出的學院派書法以「模式」為書寫，焦點在主題、形式、技巧三方面，在形式上包括版面或內容的形式設計，以主體的有意識書寫，但又保留傳統技法，甚至廣泛發展傳統技法之外的其他書寫手法⁵。在他的理論範疇中，批判現代派書法的興起與沒落，不斷強調學院派書法的理論與創作，然則，理論的形成與創作的完成卻不一定成正比，學院派書法似乎走在古典的書法傳統中，但又接納日本現代書法的形式設計精神，似乎是古今的折衷派。

書法的古典傳統與現代書法都有自我的困境，古典書法在形式上的規律，一成不變的形式，表現在視覺效果上的疲乏，給人原地踏步的無奈。而現代書法面對傳統書法具有的顛覆性格，對於傳統書法的解構與挑戰，實則表現在現代人面對傳統的焦慮與矛盾，既想從傳統中找到當代的定位，又想從傳統中脫穎而出。

書法的創作該何去何從？此議題有如一種說不清處的套路，有人主張傳統，有人主張現代創新，或者走中庸的路線，總是各有說法與理由。從拍賣的現象來看，2022年8月臺北沐春堂拍賣品中，卜茲（1959-2013）的〈暗香飛舞〉（圖1）超過底價的五倍以132萬元成交，究其因，其一，是作者已逝，作品具備稀有性及無可再造性導致的價格飆漲，其二，同拍的書法若以傳統書寫方式者，起拍價約3萬至8萬，與現代書法動輒起拍數十萬的價格差距，是否也說明現代書法更能引起收藏家的矚目？換言之，現代書法的價值或價格是否透過拍賣市場尋找新的定位，在收藏家眼中，現代書法是否可能較傳統書法更具收藏價值？雖然拍賣市場與藝術價值不一定畫上等號，拍賣市場涉及的商業行銷、時代環境等複雜因素也無法斷然下定論，但是拍賣現象的觀察與疑問或許也提供一個可以思考的訊息。

書法在創作上引進西方理論，顛覆傳統書法的書寫方式，包括形體結構、線條使轉、墨色變化、空間切割等，將現代美學的思維方式滲入傳統書法的領域中，在此概念上，書法的傳統書寫受到挑戰，而將書法引向純藝術創作，以藝術品身分出現，甚而在拍賣市場上成為拍賣品，這些現象，是否也說明書法成為藝術品的必然性，而在現當代與傳統中有著相呼應又相互對話的可能性。或者，經過多年的實驗與創作，書法在古典主義的氛圍中能獨立出現代書法的創作路線，而此創作形式是否能漸漸被賞評者或收藏家認同？

卜茲生於臺南，從小習書法，各體兼修，後以狂草見稱。這樣的書法學習過程，透出的訊息，其一，卜茲的草書並非是他唯一擅長的書體，他的書法功力根基於小時候傳統書法的基礎；其二，在各種書體兼修下，草書是他選擇走出的創作抉擇。但也有評論認為卜茲的創作是一種以書法為題材的創作，並非傳統的草書，這就面臨草書在現代書法中的定義與定位問題。

⁴ 石守謙，〈中國古代書法傳統與當代藝術〉，《清華學報》，第40卷3期（2010）：頁588-596。

⁵ 陳振濂，《學院派書法創作模式的核心思想體系》（上海：上海書畫出版，2021），頁134-163。

如果把草書放在傳統與現代議題上看，在五種字體中，草書在形態、線條、墨色、章法等具有變化多端的彈性，諸如字體的空間切割與線條粗細的變化、型態的扭曲變形、放大縮小、移位錯置、合體分離，加上篇幅章法的行氣或版面的縱橫取向、擴及墨色的深淺等，草書是否有可能在創新的道路較為具探討空間？換言之，草書是否在可變性上較其他書體更有潛能與彈性，而更不必過度受限於典型的或典範的拘束。

現代書法中，觀念的傾向與創作理念選擇書體的表現形式。在五種書體中，若單以草書的本質特色來看，是否可以提煉出更接近現當代書法觀念的可能？本文從傳統書論中，以及孫過庭《書譜》對草書的論點，回顧過去展望未來，在歷史的時間與空間的交會點上，於書體本質觀點為視角，試圖在傳統與現代的議題上，找出可能的會通之路。

二、成爲藝術品的渴望

當代書法家嘗試從後現代拼貼錯置、繪畫質素等滲入書法的創作，日本書家以少數大字爲整幅視覺的設計形式，甚至將白與黑的墨色切割整體表現空間，大陸書法家王冬齡（1945-）則是以書寫速度極快的狂草，表現他對於墨色毛筆與紙張摩擦產生的激情（圖2）。大陸書法評論家及書法家的沃興華則是用碑體的趣味性，樸拙的醜趣味當成他創作的理念（圖3）。陳振濂以學院派書法的精神，仍保有古典書法的書寫筆法。總之，他們以個性化的書寫，突顯書法形式特色，強化、扭曲、變形的書法字體，透過整體黑與白的分布，分離或是擠壓，強化或是變形，墨色的混亂或特意的趨近後現代解構的精神，讓書法不再是一個字或行氣的結構，以整體的圖示爲主題，讓黑與白仿如在紙上的抗衡或對話。

2022年初，杜忠誥的《墨海掣鯨——杜忠誥竹塹、磺溪巡迴展》，草書作品〈彩墨疊影書之四〉，以彩墨書法寫周夢蝶詩句（圖4），二種色彩與墨色的交會變化，書寫現代詩人的詩句，草書的交疊書寫，故以重重疊疊的書體仿如真如幻，亦如影隨形，色彩與空間呼應，展現現代精神。再看林俊臣2022年8月在臺北異雲書屋展出的作品，以〈華〉系列（圖5）、（圖6）表現的企圖心來看，「華」，爲花的本字，甲骨文與金文中的「華」字，爲象花之形，小篆後加入草字頭，《說文解字》中說：「本作『華』。榮也。從艸，叒，鄭氏曰：叒，象華葉垂敷之形，虧象蒂萼也。」一方面將「花」字的起源，以及「華」原爲「花」的本形，以古字爲創作思考的源起，將華的意義，也就是花的開放、衰敗、枯萎以圖像性的內涵，輔以筆畫墨色變化，當花的盛開有如聚墨鮮明之象，而花之枯萎爲生命落敗之象，故以枯筆、飛白爲之，透過花字的本體象形，圖像與書法線條結構相融而成一幅幅花系列的現代書法。

張彥遠《歷代名畫記》書畫同體、歸乎用筆之說，趙孟頫「書畫本來同」的書畫同源說，董其昌稱作畫應以書法爲之，以及清代盛大士書畫本出一源的說法，相當程度將書畫的關係放在同一個出發點上理解。這些理解大都放在繪畫的線條與用筆與書法出自相同的本源，都是透過毛筆的運作而產生，至於形態上與空間的問題，則是現代書論家討論的焦點。⁶

現代書法以繪畫的理念契入創作，此繪畫的概念與傳統的書畫同源意義不同，現代書法著重在西方的繪畫觀念的注入，結合繪畫與書法而試圖表現出書法的現代意味。書法與繪畫之間的拉扯，引起書法是爲書法或是繪畫的主體性辯解，若繪畫的因素融入書法，而導致書法失去原有的本質，那是否可視爲以書法爲題材或以毛筆爲工具的現代美術或現代繪畫，而不再是書法？換言之，當繪畫的介入書法，甚至佔據書法本身該有的體制與定義，並模糊書法原有的身分與特質，書法是否還在？

⁶ 邱振中編，《書法與繪畫的相關性》（北京：中國人民大學，2014），前言，頁198-217。

書法的「形式」問題，周俊杰的書法美學研究中提到，書法稱爲抽象藝術，是因爲在一定程度上與西方的抽象藝術有所相通，但卻與西方的抽象藝術有本質的差別。⁷ 其因在於書法本身包含了一個重要的因素，即是「個性」，強調創作者個人的性格，是個人的精神與心靈，且具有不可重複性，獨一無二屬於書法家的個性。其對個性的形容爲：「即一個人在活動中所表現出來的穩定的、精神的、與衆不同的心理特徵，它是對人的一切心理現象即感受、知覺、想像、思維、興趣、情感、意志等的有機綜合，是這些過程的集中體現。」⁸ 然而，對書法而言，個人化的特色勝過於形式主義，換言之，人的精神與情感原爲書寫自然流露的一部份，而非以設計取勝的形式所能取代。因此，西方美術理念滲透下的「個性」內涵是否足以回應書法的精神？若以周俊杰的概念來說，人爲獨一無二的個體，只要拿起毛筆，都可以表現出屬於各別的個性，豈非人人皆可成爲書法家？

若回到最初的書畫同源的概念，除了二者相同的使用工具之外，書法創作來自文人或知識份子的身分特徵，從文人體現之東方文化精神，包括人文思想、人格修養等訴諸於書法的既定審美價值⁹。逆向論之，從書法的表現形式中，質量的感受所展現出的作者性格與精神，更是歷來書法語彙所衍生出的「神」，邱振中稱之爲「微形式」的質素¹⁰，透過作品中的「人」的氣息或精神氛圍所包含的作者個人的獨特性，亦早在文化體系下根深柢固成爲書法審美的傳承。若順此思維，書法本身與創作者個人的情性、性格、乃至於知識涵養，個人修養與品格等息息相關，那麼，肯定「神」或所謂「微形式」的存在乃書法審美上的條件，則書法與「人」的情感與精神的密切度遠超過其他類藝術。

現代書法理念靠近現代藝術的概念，將「人」的核心價值轉而以「形式」爲主要創作考量，追求作品形式上的獨創性特色¹¹，然則，「人」的獨特性在於與衆不同的概念或觀念，自然而然表現於書寫，邱振中所言的「神」或「微形式」建立在潛移默化的人文精神，與專注於形式設計的創作進路爲不同的創作思考。此兩種的「人」所代表的內涵不盡相同。此則說明將書法推向現代美術品的現代書法理念，與書法本然存在的本質有著理念上的扞格。

而「觀念書藝」或「觀念書法」的提出將創作當成一種語言，觀念先行的態度決定書法創作的風向。後現代的精神於此可以滲入，藝術本質的思考也成爲觀念的取捨，並以此反對承襲傳統的書法形式。¹² 著重形式的現代藝術概念對於書法而言，有著本質上的迷思，表面上是爲書法注入新的力量，實則卻從書法的本質，或說從書法之根本上逐漸摧毀書法的本質。適度的新血足以強化體質，但過度地換血，卻恐將原有的血脈以假亂真。

因此，形式或繪畫的因素可以爲書法帶來創作的契機，但不能取而代之。可以適度，卻不能過度。書法仍應保有本質與初心。創作者必須拿捏天秤的兩端，既具有創新的精神，又必須謹守書法的原有的本質。石守謙說：「當代藝術在表面之形式上雖以對傳統的解構爲訴求，但在實質上，其創作者卻以各自的方式，重新回到傳統的某些源頭深處，爲他們自己的『當代性』尋求一個古老、神秘卻又鮮活的生命力。」¹³ 當代性想切割的傳統與古典，實際在創作上並無法一刀兩斷。傳統與現代的辯證中，不是單

⁷ 周俊杰，《書法藝術形式的美學描述》（鄭州：河南美術出版，2017），頁125。

⁸ 同上註，頁68-70。

⁹ 黃光男，《藝海微瀾》（臺北：允晨文化，1992），頁129-130。

¹⁰ 邱振中，《神居何所》（北京：中國人民大學，2012），頁205。

¹¹ 邱振中，《書法的型態與闡釋》（新北市：華藝學術，2015），頁271。

¹² 黃智陽，〈書藝觀念與觀念書藝的離合〉，《書畫藝術學刊》第3輯（2007）：頁587。

¹³ 石守謙，〈中國古代書法傳統與當代藝術〉，頁587。

純的對立，而是拉扯、滲透、相互以互文式的彼此融入而產生新的時代意義。

現代書法懷著成為「獨立藝術的潛在願望」¹⁴，而這樣的願望被許多人以實際的作品展現出來，包括日本的現代書法以及大陸學院派以形式至上的書法創作觀，但在評價上，雖然奪得一時的驚豔，後續的歷史評價或許才是作品最經得起考驗的最後歸宿。

三、標準的界線或藝術的漂流

縱觀書法史，張旭、懷素的酒後狂草，酣暢淋漓的書寫在歷史上留下情感任意且隨興的一筆，令人以為草書的書寫具有暢懷抒情的豪情氣勢。

然則，草書的現代發展中，異軍突起的標準草書將書法設想為服務的性質，為了實用而準備，規規矩矩地抹去線條連綿、情感奔放的可能。但是，草書真的有標準嗎？草書若被定在標準的框架中，草書的面目將是如何？草書的現代性與未來性又將何去何從？抑或是就此沉溺在「標準」的條件下，成為另一個體制大備的書體？

草書具有簡易書寫的特性，因求快速，字形易形成順勢帶筆、簡省筆畫，甚至為求方便，在書寫中忽略了該有的原筆畫，造成後人辨識上的困難。標準草書之所以設立標準，是否在於草書的字形本身沒有「標準」？故想在字形上設立「標準」的字形，讓鑑別與書寫有規則可循。草書在實用與非實用間的擺盪是一個本質的問題，雖然漢代的草書從章草而來，筆劃簡要本就是草書的特徵，但草書史上並非以簡要書寫成就草書的價值。

標準草書的倡導者于右任（1879-1964），其早期書法，從帖學、碑體，到後期的草書，走過他經歷革命、北伐、國共內戰等到臺灣的不安的世代，其書寫的過程與人生的經歷透顯出他的悲壯胸懷。¹⁵1931年成立「草書社」，整理草書的標準化，與前期的開張縱橫與線條流暢等特點有所區別。標準草書的目的不在於藝術性的表現，而著重在書寫上的實用；于右任自述其創立標準草書的目的，乃在於「有感於中國文字之急需謀求其書寫之便利，以應時代要求，而倡標準草書。」¹⁶于右任先生認為草書省時方便，由此目的，必須改善草書字體辨識不易的缺失，故而整理出711個代表符號，使草書具有「方便辨識、記憶、書寫」¹⁷的法則，大力於標準草書的推行。從標準草書的緣起，便足以說明標準草書主要著重在實用的書寫，試圖透過草書符號的統一與規範，使得書寫上具有辨識與快速書寫的特色。

沃興華認為于右任晚年選擇從章草發展出的標準草書，雖然肯定具有「三長」的特點，但是，這三長恰恰都是違背書法藝術精神的。他認為，此「有章可循」的書法，其「三長」的特色，即利用符號，一長也；字字獨立，二長也；一字萬同，三長也。並以「易識、易寫、準確、美麗」為四大原則，倡導「標準草書」運動。¹⁸一般認為于右任的標準草書受限於時代因素，1949年後的臺灣社會，百廢待興的環境

¹⁴ 邱振中，《神居何所》，頁119。

¹⁵ 柯耀程，〈從美學視角論于右任詩書之悲壯情懷〉，《興大中文學報》第25期（2009）：頁393-398。

¹⁶ 蔡介騰，〈于右任書法藝術——以行書表現探討其書法成就〉，《臺東大學人文學報》第8卷1期（2018）：頁47-48。

¹⁷ 傅文丕，〈于右任《標準草書千字文》〉，<http://www3.nccu.edu.tw/~l1er/f10/f10c.htm>（2022年9月4日檢索）

¹⁸ 雲逸書院，〈沃興華談于右任：晚年局限於章草「三長」，違背書法藝術精神〉，《今日頭條》，2020年3月30日，https://twgreatdaily.com/O_zqLXEBfwtFQPkdV7To.html（2022年9月5日檢索）。

下，諸多的時代與思維的導向，使書法轉向實用為主要需求，因而標準草書的出現，強調注重標準規範符號的價值。而沃興華持有的論點，則是站在藝術創作的高度評價，強調「非實用」的切入點，以審美與藝術的角度作為審美標準，批判具有「標準符號」的「標準草書」不符合書法的藝術精神，與于右任標準草書的本意背道而馳。

標準草書與書法成為一門藝術的宗旨本不相同。標準草書走向功能性的書寫目的，並非視其為具有審美價值與美學特色的書法藝術。若草書冠上標準的實用性，那麼，傳統書論所論的草書樣貌，即如唐代孫過庭所謂的草書具有的美感特色，無論是懸針垂露，或是奔雷馱駭之引起美感視覺效果，或是如自然意象，或是觀賞草書時令人引起情感之波動，情緒之起伏等，其審美標準則大相逕庭。如此，更不用特意討論線條形式或現代書法所極力表現個人化傾向的可能性，草書表現情性的空間被擠壓到很小的範圍。

由於草書的演變，並非遵從五種書體的歷史發展順序，在草書的字形上，字形字義的辨認是一項大工程，尤其對現代人而言，在繁體字以楷書為主的書寫系統中，草書語彙形成辨識上的門檻，更不用說日常的書寫。于右任的草書試圖整理出標準草書的系統，對於草書之推廣有其用心及貢獻，但在現代書法的大旗下，標準或者不標準的議題，考驗著草書書寫者在創作上的限制與進路。

熊秉明主張的「藝術的特點在於創造」，對於書法而言，創造就是「寫出個人的風格」¹⁹，各朝代的書家們莫不在寫出個人風格，現代書法更在強調書法的形式創新，王冬齡所謂「現代書法在藝術價值上把個性，即創造性和自我的表現放在第一位，把傳統法度放在第二位」、「強調藝術的純粹表現和觀念多元，充分發揮書法所有的藝術表現力。」²⁰將書法推向藝術創造的天平，更強調「個人化特色」，而此個人化特色甚至可以打破傳統的集體承傳，讓個人的創造性凌駕於過去的創作與審美標準之上。因而，在大破大立的前提下，現代書法革新的精神甚至超越了書論中書法的特質。強調書法創作的「觀念」介入，而非文字書寫的閱讀或是實用性目的，書法儼然成為獨立的書法創作藝術。如此更將書法創造的大旗揮向現代藝術或是現代繪畫的一方。

孫過庭《書譜》提到「人書俱老」，以現代哲學的立場來看，書法與書法家的生命歷程相關，生命的情調與人文精神涵養著書家的主體生命。「書法主體」的「書法家」所具有的儒、道、佛的倫理內涵，形成其主體功夫及倫理的合一狀態²¹。「人書俱老」標示著書法家的生命型態與人文涵養對於書法作品境界的重要。書法在於「自我」（self）與「他者」（other）之間的關係，古代文人的修養中，琴棋書畫及思想人文的教育對於一個人的身體與心靈上的陶冶與教養，建立人與世界的關係，人與物之間的互動模式，²²作者本身的因素是決定作品評價的重要根據。如此，則不全然建立在獨立的作品之上，現當代的書法創作以作品為表現的舞台，西方文論中的羅蘭·巴特提到的「作者已死」，「新批評」（new criticism）中以文本（text）為獨立的狀態，只談作品而不論作者的精神，實為與傳統的思維架構處在不同的天秤上。

¹⁹ 熊秉明，〈書法與人生終極關懷〉，王冬齡主編，《中國書法的疆界——中國現代書法論文選》（北京：中國人民大學，2015），頁26。

²⁰ 王冬齡，〈現代書法精神論〉，王冬齡主編，《中國書法的疆界——中國現代書法論文選》（北京：中國人民大學，2015），頁12。

²¹ 陳康寧，〈書法的倫理內涵：「自我修養」與「通往他者」的工夫論進程〉，《清華學報》，新52卷2期（2022）：頁394。

²² 同上註，頁396。

評論卜茲的話語中，提到他的草書具有酣暢淋漓的特色，此點來自他以類似潑墨的隨興起意，揮灑手中的工具，又說他心手合一、技巧無礙，乃表現在書寫的速度感及奮力壓筆而不停歇的書寫筆法，仍有書法筆力貫徹的勁道，至於說他透過書寫表現心靈，在於它的字形扭曲變化原有的草書形體，表現壓抑而又想奮飛而出的張力。

草書的書寫語彙中藏有各式變化的彈性空間，創作者若能找到發揮創意的間隙，草書的書體就可能朝向某種創作的理念前行。唐·孫過庭描寫創作情態，觸及現代草書書寫的酣暢淋漓之感及形式主義的邊緣。《書譜》中說：

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，落落乎猶衆星之列河漢。²⁵

此段說明草書的型態美，草書的表現不僅是規律的點線使轉，其「形式」上能表現出與天地自然類比的形象，契合於自然意象的可能性，懸針垂露、奔雷墜石、點畫線條有奇有異，說明並非刻板的文字載體；有如蛇驚之態、頽峰之勢、據槁之形，說明書體變化上有形態的表現，有靜態、有動態、有勢態；有重有輕，說明草書的表現透過筆力的貫穿，能顯現超乎平面的第三維或第四維的視覺感知；如泉注、如山安，說明線條的流暢性有行有止，有快有慢，書寫的時候隨著毛筆而有速度的變化；整體的篇章結構，遠望如月如星，看似天空的星月，有錯落、有輕重、有起伏、有如天空繁星羅列錯綜的美感。

變化、創新，是藝術的重要條件，《書譜》說的草書並非如印刷品般規律，而是在微妙處藏著變化，在大局處有著隨情而動的整體風貌，書寫的心情不同，則如山川日月有著不同的氣勢與情感。《書譜》中又說：

同自然之妙有，非力運之能成；信可謂智巧兼優，心手雙暢；翰不虛動，下必有由。一畫之間，變起伏於峰杪；一點之內，殊衄挫於豪芒。²⁶

同天地自然隨時變化，非強求而得，微妙存在一心。創作主體敞開自我身心的書寫運動，貼合筆墨與紙張的書寫，此時的身心處於一種心手合一的渾然天成之態，任由情性與內在的感知，循著毛筆的律動與文字型態的自然開合，此種創作情境，與現代書法中強調不落言筌，不守舊路，並將繪畫的因素融入其中的書寫，有著某種程度的契合。無論是身體感官的虛化，讓氣與感知為創作主導的書寫方式，或是書論中提到「意在筆先」，任由身體與心靈在結合的當下，澄心運思、妙想隨生的自然變化就完成自我與作品的一體性。

梅洛龐蒂所講的視覺（vision）是身體的幹感知，²⁷ 身體的視覺參與書法整體的創作，在草書速度感下，無可停留的感覺，整體的我與心的全然融入，消解人我分離的距離而在瞬間達到一種人神交會的高度。這種書寫方式，不僅建立在草書本來的書寫中，也顯現於長期的書法基礎功夫，故而瞬間結合心靈的感受，讓身體表現出來的是內在的與「外在」（exterior）、同質與異質間的瞬間交纏一體與融合的狀態，是心手合一的最佳表現。

²⁵（唐）孫過庭著，馬永強譯注，《書譜譯注》（河南：河南美術出版，2017），頁 70。

²⁶ 同上註。

²⁷（法）莫里斯·梅洛龐蒂，《知覺現象學》（北京：商務印書館，2005），頁 106-134。

若此，傳統書法所講究的「人」的精神，實為作品在評價上的重要依據。此則與現當代書法中以創意突破甚至眩人耳目為主要的意圖的傾向則又有所不同。現代書法從作者的角度看，「自我」的獨有性與創造性為創作者所持有與思考，至於書法與「他者」之間如何架構起理解的橋樑，就不是作者所要考慮的主要問題。

然則，這個弔詭也就是書法在傳統觀念下的讀者制約，觀賞者習於傳統書法的書寫模式，包括書寫內容的閱讀性，書寫的體制的規範，審美意識上具有可以遵循的審美標準，若現代書法的作者僅考慮自我，不免形成自我與他者之間過度或甚至遙遠的距離，而此距離的意義，正是現代的欣賞者無法立即融入現代書法的表現方式的理由之一。

現代書法泛論書法的現代化，但若以五體書法來看，草書在本質上所具有的自由與傳達情感的特質，無疑更接近藝術創造上的個人主義，在原有書體的字形結體與線條表現上，更具有各種發展的可能。王冬齡在這個議題上，他提出書法為文人知識分子所擁有的文化特性，在儒家思想的文化傳統中，人品與書風密切結合，以儒家思想為行為法則的氛圍下，書體講究的是如楷書的中正謙和，唐代的書體如是，而草書的任情率性，接近道家思想禪佛思想的特質，則不在書體的主流，故而懷素、張旭並未如顏、柳受到更多的期盼。²³

王冬齡以主流與非主流的思想角度，切開楷書與草書之間的文化認同。他說：「譬如歷史上大儒基本不寫狂草，因為大儒強調正襟危坐，講究君子藏器，含而不露，溫柔敦厚。而寫草書卻要實現激情與自由，與儒家的道德價值並不符合，所以，草書雖然是書法藝術表現的巔峰，尤其狂草，更是書法藝術精神的集中體現，但在傳統書法裡卻並不具有最高價值。」²⁴ 人文精神與素養，甚至思想哲學的薰陶，在書法而言，正為書法本該有的本質。

草書的激情與自由，在現代的時代意義上，本更貼近於現代書法中強調藝術性、個性化、獨特性的性格。然則，傳統書論中的草書描繪，卻又不失文人形象與素養的質素，因此，可以說，草書的標準化固然有其辨識上的企圖與貢獻，但從書法為藝術的角度來看，卻更應該強調「人」的價值與精神的書寫特質，在現代書法受到藝術理念滲入的創作思維中，草書是否能在標準化上走出現代路線則有更大的爭議空間。

四、草書作為情性的任意線

以草書的特性而言，草書形式表現應該具有更大的彈性與揮灑空間，同時，草書發乎情性的個性化書寫立場對於線條墨色與創作者之間的連結也更有想像的潛力，臺灣書法家卜茲的草書存在的爭議性以及前衛性，從草書的線條中透過其不對稱的關係，將草書的字體以墨色的隨意揮灑，變成個人心靈世界的書法語彙，這在現代書法的表現中，成為一道有趣的風景。

若單就創作而言，卜茲的作品以草書為表現，從書體上可見出原本的字形，但字體被純粹的圓形結構消散了原有的長型或方形的漢字結構，強化了草書在線條上畫圓的圖像性。這樣的書寫方式形成他的主要特色，在創新這一特點中與當代的書法家比較下，相當突出而自成一格。

²³ 王冬齡，〈現代書法精神論〉，王冬齡主編，《中國書法的疆界——中國現代書法論文選》，頁 11。

²⁴ 同上註，頁 11。

五、跟著巨輪前進——時之義大矣哉

《易經》的「時之義大矣哉」，點明的是「時」是貫穿事態演變的重要因素。時間是線性的運行，歷史沿著時間奔走，歲月一去不返，過去的傳統依存於現在的當下，透過知識或學習的系統語言存在著過去與當下縱橫交錯的結果。當下的創作或理論結果，無論是大破創新或是謹守傳統，存在著互文性（intertextuality）的交錯。

現代書法的精神，其實是一種與古典傳統抗爭，試圖掙脫的叛逆精神，站在「時變」的立場，寫下當代人的精神與豪情，這是現當代書法家站在書學歷史的浪潮尖端所思考的問題與肩負的使命。於此，實驗的態度與成果就是一種不得不然的焦慮與必然嘗試的路線。

回首現當代書法，從民國初年，二次大戰到如今，創新的大膽精神無疑啟動書法家與觀賞者新的眼界，在越走越遠的道路上，揚棄傳統書寫，那種必須堅守的魏晉碑味，唐代楷書整齊規範的典型性特色，悄然被個性化的書寫，無所拘束的狂放與書寫的冒險行為有意無意扭轉創作者與欣賞者的審美傾向。

我們也見到，當中國崛起後對於傳統文化的回歸，從基礎教育中必備的書法課程與知識，隱隱嗅到書法走向傳統老路的味道。或者換一種說法，書法被微調到注重傳統書寫的基礎功夫，放在時代的天秤中，扯住了前衛書法繼續蠻橫前行的可能。此時，我們是否也可以反省，傳統書法的議題與現代書法之間究竟各安於何種地位？而此種安放的定位，是否可以更明確定義出現代書法與傳統書法在美學上的特色，或說是欣賞與鑑定的美感要求？也許，這樣的思維是一種和解與寬容，並非站在對立的立場上切割彼此之間各有的美好特質。

創作者想在如網狀的限制中，尋找屬於個人的創作路線，不但必須顧及傳統書法的基礎功夫，也要適度考量當下時代的美感。草書本質的書寫可以提供一種思考的視角，草書書寫上釋放的情感容量與形式上的自由彈性，可見的書寫空間與創新的潛力，也許可以是一塊有待開發的園地，於此，並非否定其他書體的現代之路，而是以個人的視角，提出一種可能的創作思考。

從傳統中孜孜前進，並走出一條符合此時代的道路，都是現當代的我們無法避免的問題，雖然，書法家與欣賞者仍然存在創作上的困惑，但從目前的創作成果，再反思傳統書論的古人智慧，或許可尋覓創作的空隙，成為些微推進的契機，這是本文從書體的面向提供的省思。

若此，現代書法想表現出絕佳的美感，書寫傳統中的毛筆訓練、筆墨工夫必然是長期累積不可少的基本功夫。即為孫過庭說的：「同自然之妙有，非力運之能成；信可謂智巧兼優，心手雙暢；翰不虛動，下必有由。」書家能在毛筆／工具的熟習中，提煉出除了形式之外的個人情感，書寫成為「人」的載體。唐·韓愈〈送高閑上人序〉：

往時張旭善草書，不治他技。喜怒窘窮，憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平，有動於心，必于草書焉發之。觀於物，見山水崖谷，鳥獸蟲魚、草木之花實，日月列星，風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥，天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪，以此終其身而名後世。²⁸

此段提出三個要點，其一，張旭的草書表達情感，故喜怒哀樂悲恨思怨，能透過草書抒發。其二，草書的形式特色，能與自然意象相呼應，故其點畫形式或篇章行氣的氣韻類比於大自然之天地山川、花木鳥獸、雷霆霹靂。而這形式又可以細分為靜態意象或動態意象，並包含自然中鮮活的生命能量，有動能與速度的節奏感。其三，此天地萬物之變化，能透過人的掌握，轉化為可喜可愕的情緒內容。其四，草書因人表現，其奧妙與天地契合，故張旭的草書能如鬼神，不可捉摸。換言之，變化之態沒有規律可循，乃順應心情，呼因應內在的精神與情感，隨興而書之。則此，創造的契機便含藏其中。

草書稱之為草，本就沒有趨向整統的初衷。草書起源於實用目的，書寫的快速簡要是其特色，趙壹〈非草書〉稱其「故為隸草，趨急速耳，示簡易之指，非聖人之業。」又說「且草書之人，蓋伎藝之細者耳。」²⁹ 草書簡易書寫的特性，不涉及端莊典雅；在於日常實用，不在於廟堂聖人之業，就更不論其藝術價值。雖然非議草書，但也側面說出草書之初的本來的現象。此種觀點起於聖人大業與鄉井粗鄙之對立，或者以正統與非正統書體之爭，存在的文人與民間鄉野的兩種審美面向，既是長遠的歷史以來始終不缺爭論的立場，無可厚非。

然則，時代的更迭，聖人大業不再是社會的普世價值，個人自主的時代掌握著審美的傾向。從歷史的演變來看，唐代楷書架構的大唐氣象，之後宋代尚意書風，已見出個人情感釋放的書寫傾向與趣味。蘇東坡的隨性，黃庭堅的大氣，米芾變化多端，徐謂狂放，王鐸的筆隨形使，過去的方正嚴明的書體走向自我個性的展現，書風的逐漸自由，是一種個人自我精神的釋放。如果說，尚意書風是對個人的一種釋放，對人的精神與個性的寬容，而至現代，這個寬容的幅度又再放大放開，如果說這是一種精神文明的趨向，那麼，現代書法中越來越揮別傳統書法的包袱的態度正是一種時代不得不然的精神。

因此，草書是否回歸書體的本質特色，在本具有的狂放精神中強化其隨意的創造性與情感表現的質素，使其在形式上更靠近現代藝術？若此，草書結合藝術性的因素是否可能將書法的本質與潛能發揮出來呢？從還看不到的未來中，能否提供更多創新的契機？

²⁸ 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版，2015），頁292。

²⁹ 同上註，頁2。

| 參考書目 |

- (法) 莫里斯·梅洛龐蒂，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2005。
- (唐) 孫過庭著，馬永強譯注，《書譜譯注》，河南：河南美術出版社，2017。
- 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，2015，《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社。
- 王冬齡主編，2015，《中國書法的疆界——中國現代書法論文選》，北京：中國人民大學出版社。
- 石守謙，2010，〈中國古代書法傳統與當代藝術〉，《清華學報》，40(3)：583-608。
- 阮圓，2010，〈近代日本的書法革新：論六朝派及中村不折的中國式碑學風〉，《清華學報》40(3)：485-511。
- 周俊杰，2017，《書法藝術形式的美學描述》，鄭州：河南美術出版社。
- 邱振中，2012，《神居何所》，北京：中國人民大學出版社。
- ，2014，《書法與繪畫的相關性》，北京：中國人民大學出版社。
- ，2015，《書法的型態與闡釋》，新北市：華藝學術出版社。
- 柯耀程，2009，〈從美學視角論于右任詩書之悲壯情懷〉，《興大中文學報》25：391-418。
- 陳振濂，2021《學院派書法創作模式的核心思想體系》，上海：上海書畫出版社。
- 陳康寧，2022，〈書法的倫理內涵：「自我修養」與「通往他者」的工夫論進程〉，《清華學報》，52(2)：391-429。
- 傅文丕，〈于右任《標準草書千字文》〉，<http://www3.nccu.edu.tw/~l1er/f10/f10c.htm> (2022年9月4日檢索)。
- 雲逸書院，2020，〈沃興華談于右任：晚年局限於章草「三長」，違背書法藝術精神〉，《今日頭條》，3月30日刊，https://twgreatdaily.com/O_zqLXEBfwtFQPkdV7To.html (2022年9月5日檢索)。
- 黃光男，1992，《藝海微瀾》，臺北：允晨文化出版社。
- 黃俊嘉，2019，〈兩岸書藝現代語境窺探〉，《書畫藝術學刊》27：15-23。
- 黃智陽，2010，〈轉進當代藝術的書法現象考察〉，《清華學報》40(3)：609-662。
- ，2007，〈書藝觀念與觀念書藝的離合〉，《書畫藝術學刊》3：169-194。
- 熊秉明，2015，〈書法與人生終極關懷〉，王冬齡主編，《中國書法的疆界——中國現代書法論文選》，北京：中國人民大學出版社。
- 蔡介騰，2018，〈于右任書法藝術——以行書表現探討其書法成就〉，《臺東大學人文學報》8(1)：43-76。

| 附圖 |



圖 1：卜茲，〈暗香飛舞〉，木板裱褙，234×339cm，2009，臺北沐春堂 2022年8月拍賣。



圖 2：王冬齡，〈蘇軾水調歌頭 亂書〉，200×200cm，2017，王冬齡官方網站。
<https://wangdongling.artron.net/works>。

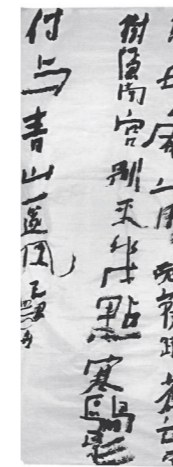


圖 3：沃興華，〈沃興華書法〉，書法，沃興華《形勢衍》，上海：上海古籍出版社，2019，頁 45。

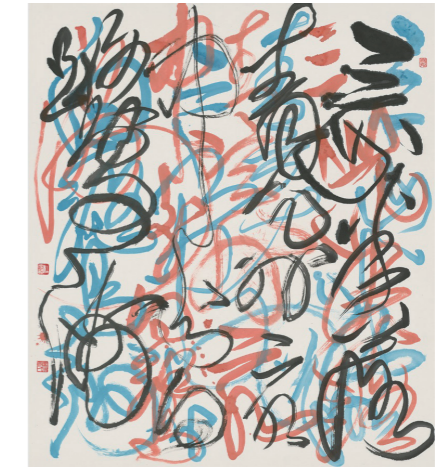


圖 4：杜忠誥，〈彩墨疊影之四〉，書法，104×90cm，2021.12.《墨海掣鯨——杜忠誥竹塹磺溪巡迴展作品集》，新竹縣政府文化局、彰化縣文化局出版。



圖 5：林俊臣，〈華 3〉，97×60cm，〈華 4〉，97×60cm，2022，《樗寫——林俊臣書法創作專輯》，異雲書屋文化創意有限公司，頁 56。



圖 6：林俊臣，〈華 5〉，97×54cm，〈華 2〉，97×53.5cm，2022，《樗寫——林俊臣書法創作專輯》，異雲書屋文化創意有限公司，頁 68。