

書法與當代藝術的切面—— 兩者相互啓發與貢獻之可能

馮以力

書法與當代藝術的距離

漢字書法藝術源遠流長，已形成一個獨立且堅固的自我完善系統，有其自屬的技巧、目的、審美等評定作品優劣的一切標準而自成一套語言；而既是一語言系統，即是會把不能把握該語言者排拒於外。另一方面，西方藝術自現代主義後一日千里，經過後現代的拆解，來到當代藝術旨在極力挑戰和打破各種束縛，連何謂藝術本身的定義也被打破了。現今藝術世界琳瑯滿目由此形成，而且它的影響隨著全球化變得無遠弗屆，使就算自身有著深厚文藝傳統的東亞地區也要跟上這步伐。

問題來了，如果藝術是人類的共同語言，那同樣是（視覺）藝術，為何書法與一般當代藝術好像相去甚遠？比如在一個有主題（thematic）的當代藝術展中，當中作品所採用的媒介可能有攝影、錄像、裝置、展演、複合素材等，也不乏舊媒介如繪畫、雕塑等，或新舊媒介的混合，但甚少見到書法與其他媒介同台展出，為甚麼呢？

書法的外殼堅硬，使它較難與其他媒介融合或去回應所有議題，原因是書法本身就是將外界一切可視形象經書家心手眼提煉淨化後剩下的線條或符號而組成之極度抽象形式，所謂「囊括萬殊，裁成一相」（唐張懷瓘語）。於是，要在已經過千錘百煉昇華出來的形式上加點東西，未免畫蛇添足，有開文明倒車之嫌。但書法作為一種藝術，內在必有一股革新、演變的動力，所以一直以來東亞地區已有相當多的「現代書法」以至「當代書法」的實驗，務求擴闊書法的疆界以迫得上當代藝術的風潮，尋找其當代意義。

多數人想的、做的，是書法需要「變得當代」；但絕少從反方向想，即當代藝術需要書法。這並不等於書法不需要變（而事實上書法自降世以來也不是一成不變），而是思考立足點的根本不同。容我圖像化地以數學上的「切面」（point of contact）來形容兩者的關係：切面是一個圓和一條直線的唯一觸碰點，而書法是哪個圓，當代藝術是那條直線。當圓和直線完全分開，就是書法與當代藝術

不相往來，要麼在傳統裡重複地自說自話，要麼一味追求書法披上「創新」的外衣但其實只是換了皮毛，未有觸及當代藝術的本質；如直線貫穿了圓，即當代藝術完全剖開了書法，書法成為當代藝術的材料而已。如何漂亮地令那個圓和直線僅僅接觸於一點——而那一點既屬於圓（書法）又屬於直線（當代藝術），實是兩者溫柔地觸碰契合又各不失自我的完美狀態。要找到這一點，等於回答書法於當代藝術世界的價值，同時又能以當代藝術思維理解書法，而非只一門閉門造車的工藝。

再討論下去必會觸及到何謂當代藝術，要定義它固然艱難且不必要¹，但當我們比較被廣泛認同為當代藝術的作品時，也未嘗不能找到某些共通點。自杜象的〈噴泉〉橫空出世，後現代主義的顛覆性逐漸取代現代主義「為藝術而藝術」的純粹性，影響深遠。這大概包括：（一）藝術與美割裂，作品就是藝術家思考、詰問、質疑、實驗的過程之證據，並非最終完成品的形式審美；（二）任何東西甚至行為都有成為藝術的可能，視乎語境而言，致使藝術與非藝術（例如日常行為）之間的界線變得非常模糊，亦因此當代藝術對藝術家所用的媒介、關注的議題、展示的方式和地點、以至藝術家身份本身等的包容性理應是相當高²。當今被奉為當代藝術的經典作品，某程度上都包含這兩種特質，這亦是與現代及傳統藝術的分野所在。

因此，當代藝術並非一種風格，它是審視甚至批判藝術本身的一套思考和實踐方法。〈噴泉〉提出了「藝術是甚麼」的終極問題，也使後來不少作品在問有關不同媒介的同樣問題，例如繪畫是甚麼³、音樂是甚麼⁴、雕塑是甚麼⁵等。既然如此，回到書法，我們就順理成章得問「書法是甚麼」，從而探索書法的本質及邊界。此問題的重要性在於理解它作為一種藝術媒介的內存局限，以及避免誤會某些作品包含了書法元素但並無充實或擴張到書法系統而只屬於將書法用來提供素材給當代藝術的實踐。簡而言之，稱得上書法藝術，不論時期或風格，應包含兩個元素⁶：

一是書寫，即以手或身體來寫字，關乎到運動、一次性、偶然等性質，相對於不涉使用身體的媒介，如數碼工具；二是漢字，包括它作為一種表意符號衍生的意象審美和思維以及其語言或文學意義，亦奠定了書法非再現具體事物的抽象性，主要相對於具書法性（calligraphic）但無文字的繪畫等⁷。

以上的也可以說是前段所提及代表書法的那個圓之邊界⁸。據此，我們不難區分歷史上出現過以及當今流行的「與書法相關」的作品：哪些已不屬書法、哪些屬書法但無甚當代意義等問題。此外，以上兩個本質的結合令書法成為獨一無二的藝術形式，是其他媒介所沒有，令書法得以具有補充當代藝術的潛能。

不同類型的「與書法相關」的作品

例如三〇年代起的日本少字數派及墨象派書法，試驗了書法的章法以至筆墨運用的新方式，推進了書法視覺效果的界限⁹，是追求和探討媒材及形式的純粹性，屬現代主義思維。同樣地，王冬齡的「亂書」，算是發展了相對新的風格，而嘗試於不同材質書寫也是現代主義的探求；就算在不同公

共場域、把字放大了許多來寫，也只是一種在觀眾面前的單向表演，並無介入公共的當代意義¹⁰。沒錯，那個代表書法系統的圓是擴大了，但仍未接觸到當代藝術那條直線。

在光譜的另一極，當代藝術中有不少將書法或其相關一切作為創作素材的作品，如徐冰的英文方塊字書法探討語言權力的議題、邱志杰的〈書寫蘭亭序一千遍〉（1995）¹¹ 反思中國文化傳統及身份認同、馬克的〈超寫實：我左手食指的第一個關節〉¹² 的超寫實文學等，這些都是利用現有當代藝術常用議題（如語言學、文化理論等）將書法或其相關題材拿來做創作——亦即是思考以至質疑——的材料。於是，當代藝術的直線戳破了書法的圓，使書法等同其他當代藝術的熱門素材如全球化、身份認同、文化權力等。這並非以當代藝術思維方法來解析書法，更遑論書法反過來增加當代藝術的價值。當然，上述都是偉大的當代藝術作品，只是屬於不同範疇。

在香港有些人則喜用傳統書法寫流行曲歌詞¹³，此做法勉強可說是採用到後現代常用的拼貼和並置手法，即是將書法傳統中的書寫和內容分開，以流行歌詞代替傳統書法一般以古詩詞或文言文作為內容，企圖從兩者（傳統書法形式與現代歌詞）的碰撞和（文化）差異製造後現代式的不和諧。不過，這種做法能走到多遠是一大疑問，因為書寫內容只是由長篇古詩詞換成同是長篇的流行歌詞，轉換過程過於簡單，基本上沒有觸碰到書法（及漢字文學）的本質。這樣看來，早於三〇年代的少數字派書法對書寫內容的革新，由長篇文章縮減到幾個甚至一個字，實在是推前了探索漢字獨有的意象思維審美觀且模糊了書法與繪畫的界線，對推進書法創新的貢獻大得多。而且，就算為書法譜上新詞，有魄力的藝術家亦應透過拆解章法然後重組成新形式來思考章法與內容的關係。一味沿用傳統章法只會顯得對書法（書寫與章法）之韻與漢語文學之韻在傳統上的微妙統合的認識不深，須知章法（的選擇）也是在宣示某種審美立場。以新章法寫新詞亦不缺成功例子，如熊秉明〈靜夜思變調〉（1987）¹⁴ 和邱振中〈新詩系列·保證〉（1989）¹⁵、〈陽台上的花布衫〉（2008）¹⁶。

書法與當代藝術的相互貢獻

那怎樣才達到兩者的「切面」呢？這需要繼續運用當代藝術的思考方法。早在黑格爾已說過「藝術邀請理性思考」，目的在於從哲學上理解藝術是甚麼而不在於再創造藝術¹⁷；而「當代」是丹托所指的藝術終結之後的時期，這時期藝術已提升成哲學的自我反思，所以我們面對藝術時「必須從感官經驗轉向思想」，亦即轉向哲學¹⁸。對於黑格爾和丹托兩人以上所說的，我們只要將「藝術」一詞換成「書法」，大可能可以撥開前路的迷霧，這與熊秉明提出的「中國文化的核心是哲學，而書法是中國文化核心的核心」之說不謀而合——我們要更進一步用哲學咀嚼書法的兩個本質，即書寫和漢字及兩者相關的一切。

先說書寫。人類以手（身體）來寫字，字是語言，本具實用性功能。在此有兩種意義：一是語言閱讀的時間線性加上人體動作的不能重複性（相對於機械操作）造就了書法具有運動、不可逆、偶然等特徵；二是語言用於日常，實用與審美融於一體，這點跟陶藝相似，而正正所謂日常書寫就是並非為了創作一件獨立於實用的「藝術品」，才會出現書家經常提及和追求的那種順應自然、不經意、即

興等，而這方面其實直指人類意識躍至超意識（李澤厚語）¹⁹ 的存在命題。

這不是新發現，道家哲學一直有探討這個問題——縱使它與西方哲學來自截然不同的出發點。尤其是莊子，他主張追求的「本真我」就是自我處於去除知識、感情和道德的純粹意識之狀態，達至絕對自由的精神主體²⁰；而他提倡這種「去知」來達到「吾（本真我）喪我（認知、德性和形驅的我）」的方法例如「心齋」、「坐忘」，往往用了匠人在極度專注於手藝時之精神狀態的故事作比擬，如「梓慶為鐻」、「庖丁解牛」。明顯地，造好的鐻、被解的牛之成品並不是主角，它們只是「去知」過程的最終遺下的視覺證據。若從「藝術」的角度來說，「作品」的重點在於上述的過程，即例如梓慶專注地齋心七日將功名、是非以至自己身體四肢都忘記，最終「以天合天」的那個過程——要是他活在今天，當代藝術肯定要記錄這個過程作為作品的文獻一部分。

而且莊子對純知覺活動的見解亦與西方現代哲學中的現象學在某程度上可相互參考，兩者的核心問題同是以純粹意識作為藝術精神主體²¹。馬勞龐蒂（Merleau-Ponty）的知覺現象學主張回歸到知覺本身²²，為探討以身體認知世界作為方向的藝術提供了一大理論基礎²³。書法方面，臺灣藝術家林俊賢、柯良志之〈視覺交換下的書法書寫〉（2015）透過虛擬現實的技術，將兩個人的視野交換，在這情況下各人書寫一條直幅書法²⁴。書法向來講求心手眼的協調，此時現代技術干擾視覺一環，逼使書者直接以意識（心）聯繫手來書寫，其實倒有唐代虞世南提倡「收視反聽」之意味；而實驗結果即兩人的書法作品看起來也有幾分拙趣，這與某些書法家特意用左手書寫的那種求拙（即刻意拉遠手跟心和眼的距離，放棄用意識已能純熟控制的右手來書寫），其實同出一轍——「拙」也就是去除理性和知識之後意識裡殘留的神祕自我的一部分，即古人謂之自然。另一方面，此作品亦與書法的臨摹傳統相似——臨摹不就是試驗讓古人的「靈魂」進入我們的身體來書寫嗎？如果眼睛是靈魂之窗，而可以做到兩個人的視覺交換的話，是否也做到了交換靈魂²⁵？既然我們相信書寫出來的文字能反映一個人的氣息才性，臨摹作為學習書法的必要方法其實是在問：究竟一個人的「靈魂」（是指知識？記憶？是外顯記憶還是內隱或身體記憶？還是全部意識？）「進入」了另一個人的身體後，是否就能做回本身那個人的身體能力所及之事？假設顏真卿與我交換身體，新的「我」的書法能寫到像顏真卿般嗎？那人類去理解外界、學習知識，是否不僅靠理性認知，身體感覺的認知也是不可或缺，兩者兼備方成一個完整的自我嗎？這已牽涉到哲學中知識論了。

再說漢字。有些當代作品則從觀賞者角度出發，探索觀賞者視覺上如何接收和感知漢字，須知漢字作為一種表意符號衍生的意象審美或思維，不但與拼音文字不同，與電腦漢字字體也不同，所以又連繫回到「書寫」——必先是看見人書寫出來的漢字才能激起這種獨有的意象思維。漢字於初造字時已吸收外界萬物運行的奧秘而深藏於符號之中，並非只是服從於發音的標注；而根據語言學家程抱一所言，寫書法時會將這些符號的神祕力量一一釋放，結合文字本身的語義，透過觀者的視覺進入其精神當中，使觀者能從中接通原初世界萬物²⁶。這其實就是自古以來數之不盡的喻物派書論：屋漏痕、折釵股、千里陣雲、萬歲枯藤……的意象思維方式——書家外師造化而感通自然，這些皆源自漢字的符號表意特性。香港的馮以力之書法裝置作品〈九十個刹那〉（2019），以改變書法呈現方式來思考漢字的意象²⁷：作品利用閃燈的強度和速度去阻礙和控制觀眾的視覺，令書法只在他們的眼球留下殘影，使其必須從現實直接躍到意識層面來感知漢字之形和義。

但當然，書法不只等於身體或漢字意象的探討，以上提過有關「書寫」的第二個層面是書寫源於生活日常而最終觸及到無意識或超意識層面，這些都是書法之於哲學的獨特處。狹義來說，書法的藝術自覺起源於魏晉士人，而他們的主流思想是玄學。玄學算是道家哲學分流變形的一支，而當時知識分子的旨趣則表現在討論形上學觀念及放誕生活兩方面，皆以道家的「道」之理論為根源。魏晉士人將「道」演繹為對於人之才性（勞思光稱之為「情意我」）以至整套形上問題都抱持一種觀賞態度：在他們眼中，人的整體包括其穿衣吃飯、舉手投足，都是一觀賞對象，意圖作為「道」的體現；他們的文學、書法、辯論，甚至飲酒、服藥，每一項其實都是他們整個人格本體作為一觀賞對象的部分呈現而已，亦統統試圖以此通「道」（亦因此當時以玄學標準來品評人物成為知識分子間的潮流）。書法要能夠組成一觀賞對象，必先能合於「道」，與自然中的日月星辰以至花草樹木為同一層次物，而非人為的「作品」，即虞世南所指書法「跡本無為」而「體萬物以成形」——書法與其他萬物一樣是自然發生之物，既偶然亦必然。因此，晉人書強調「尚韻」，崇尚的便是由人格透露出來的「韻」，而此「韻」同流於天地萬物的「韻」，皆由形上本體的「道」所主宰和產生²⁸。要達到如此境界，蓋非刻意求工所能及，只能像莊子形容的「官知止而神欲行」，以神代工，所謂「書道玄妙，必資神遇，不可以力求也」²⁹。用現代的話說就是無意識超越意識，亦即書法稱之為不經意。

而晉人追求這種無意識就是源於日常——藝術和日常為一體而非相互獨立。因此，歷史上最上乘的書法形式是尺牘，就是文人間生活的往來書信，內容並非甚麼文學經典，甚至只是寥寥數句交代生活瑣事，所謂書法亦非刻意要寫篇用來給觀眾欣賞的「作品」；但正因為如此不經意，無意識才能克服意識主宰而流露出來，手眼（身）與思想（心）互相統攝。此刻書法才能觸碰人類意識中神祕又依然混沌的區域，根據莊子說法唯此區域殘留著與天地萬物感通的連繫，與萬物齊一的境界由此而達³⁰。尺牘之外，又如所謂天下三大行書俱為草稿，不嫌塗抹，可見古人崇自然、率真、即興而抑人工、雕琢、刻意，其實就是無意識或超意識的視覺呈現。透過書法達至「人的自然化」，令書法不只為了審美愉悅，也不是抒發感情，而是超越人類悲喜、知識及道德而與自然同化，成為建構身心本體的哲學問題³¹。尚韻的書法是一種思辨存在問題的活動，與清談玄學一樣，已遠超掛幅書法來粉飾居所的審美快感了。不是說審美愉悅沒有意義，而是要剝開表皮直入書法的本質，其實就是人心最深最深處的自我——拿最經典的王羲之〈蘭亭序〉為例，他正正是以書法和文學提出「死生亦大矣」的存在大哉問，難道他只為了寫一篇漂亮的字來取悅後人的眼球、只為了切磋用筆技巧嗎？此時書法方是時人常謂的「有意味的線條」。因此，要欣賞晉人書法，單從書法作品是不足夠的，要看就要像晉人將整體日常作為觀賞對象，但礙於古時的技術問題，我們只能從這個生活的最後視覺證據——書法作品——來猜想晉人生活，補回完整的畫面。要是以當今已接受任何形式都可作為藝術的角度來看，根本晉代書家整個生活追求作為一整體才是完整的藝術作品，即徐復觀所指「完全成為生活藝術化」³²。簡而言之，整個人與他的一切就是藝術媒材。這完全消融了生活與藝術的界線（反正古人也沒有像現代語境般將「藝術」視為獨立的概念），可說與當代不少藝術家以整個生活來投入藝術不相伯仲³³。

反過來我們也可以反思一下，先不管甚麼當代藝術、不管甚麼創新，我們現在寫書法，那怕是最傳統的那些，又能把握和展現到多少這種富於思辨味道的「韻」？古人對韻的追求，不只是書法形式上，而是將韻視為一個哲學概念用整個人生的全方位生活來追求。這種精神又恰恰符合當代對專業藝

術家的要求，而非只是一種陶冶性情的嗜好，也不是封閉地僅對技巧的琢磨。當代藝術消融了藝術與非藝術（日常生活）的界線，令造就書法這種藝術形式之十分重要、但已被現今多數人忽視的基礎——體現於日常中的「尚韻」整體人格——得以重見天日，成為整體「作品」的重要部分；再配以足夠的新科技來記錄這種行為、以及更重要的是打開了觀眾的視野來形成懂得欣賞整套行為的開放語境，令這基礎得以重新充滿意義³⁴。另一方面，書法以其「韻」（整體人格作一觀賞對象）的東方哲學角度實驗人類超意識，使其能於當代藝術佔一席位以至補充當代藝術。就此，書法與當代藝術找到了互相尊重和貢獻的契合點。

我不是主張現在書法家應完全模仿古人的生活方式，用回毛筆通信，就能表露「韻」甚至通「道」³⁵。這不是我們的日常，而是邯鄲學步的刻意之舉，亦不符合當代藝術的創新精神。當硬筆取代毛筆，繼而電子通訊取代寫字之後，對於以紙筆墨寫字作為藝術媒介的沖擊不下於當初西方的具象繪畫之功能被攝影取代——縱使紙筆墨的組合因其工具特性似乎仍最能呈現人精神狀態的細微變化，筆法的千變萬化由高峰墜石到孤蠶吐絲如此兩極皆自同一枝筆，也就是能微觀人之「韻」。歷史一去不返，藝術行前了那麼遠，找回初心不是走回頭路，而是吸收人類生活一直發展以來遺留的精華，以更富時代意義的姿態重現以整個人格本體的「韻」以至東方哲學對存在的思考。今人對於當代生活中的書寫以及作為一種手段表達「韻」，必有屬於我們自己的時代精神，即唐孫過庭謂「古不乖時，今不同弊」。正如歷史上書法本為士人的雅趣玩意，但追本溯源、直指書法核心本質之後，無必要局限於文人的審美取向，因書法的核心本為上升至意識層面，就是凡人類皆適用的議題，況且士人階層早已消去。這方面陽江組在作品〈書法花園〉（2004）的思考倒能有力地以當代藝術方式回應，在與不同群體的傾談、磋商、合作中思考書寫之於現實生活的意義和渴求³⁶。

結語——回歸世界一體

書法因其早熟形成了自我完善的獨立系統，可說是本與不停變化的「藝術」愈走愈遠，但因為當代藝術的思考方法逼使我們重新審視書法，經解析後書法的古老思想基礎能輔以現代的技術再次呈現，反而重新找回當初古人發現這種獨有藝術形式時的活潑生命力。歷史的循環走到今天實在有趣，兜了一大圈而回歸初衷。

就讓我用盤古初開第一件「書法」作結吧。以上是目前發現最古老的「漢字」，它是刻在一件大汶口文化出土的大陶尊上的符號，距今已超過五千年，史家稱為「陶文」，但非如甲骨文般有系統的文字³⁷（圖一、圖二）。有人估計符號表示日出，是「旦」字雛型，因為它像太陽從山上升起，中間有雲；我們可以想像先民切切實實地感受外界，經內化後由身體經工具表達出來的視覺痕跡，是真正地觸及了「藝術」的本質。試問我們寫書法有幾多次是這麼真誠、赤裸地感通外界而寫的呢？就像馬勞龐蒂會形容塞尚的藝術是「給人以自然本源的印象」、「他畫畫，像世上從來沒有人畫過」那麼新鮮活潑。



圖一、大汶口文化出土的黑陶尊³⁸



圖二、黑陶尊上的符號放大圖³⁹

但話說回來，又有誰肯定這個符號真的代表日出？甚或它不是文字而是一堆勾勒形象的繪畫？又有可能它不是一個字，而是一連串文字，是句子，是段落，是文學？事實上反而可以肯定的是，它的載體是陶器，所以是陶藝；更進一步它牽涉到陶器的燒製，因此也是科學。又有學者指這個陶器的功用是巫師用來盛酒祭祀天神，所以更指向宗教。另一方面若果先民真的是看見了日出而開始對天氣、時間、與其他星體的關係有興趣，那是天文、氣象之始。因此，甚麼書法、繪畫、陶藝，已分不到藝術媒介，甚至擴大到甚麼藝術、科學、文學、天文、宗教……完全不分範疇，同為一體。可以想像，若人類能做到平常的寫字與書法不可分、造器與陶藝不可分、甚至走路舉止與舞蹈也不可分，實用與非實用融合，不分媒介，藝術便真正地完成了其使命而消融，帶領人類回歸世界中不分彼此的一體。這時想起現代書論家盧輔聖的一句：「當書寫成為純粹的書法時，澄懷味道或技進乎道的幸運，便與之無緣了。」

就算認為以上說的太遠，還是回歸「傳統地」寫書法，那試試下次我們執筆之前，先認真地將知識、記憶、道德、感情都放低，嘗試與萬物感通，才開始濡墨書寫，或許寫出來的書法可以「像世上從來沒有人寫過」那般富生命力，亦同古人提倡的歸於本然呢！而除了那幅書法之外，其實那個令自己「與萬物感通」的過程，與書法作為那個過程的最後視覺證據同樣不可或缺。可幸當代藝術提供足夠技術以及——更重要的——開放思維來記錄這一切。至於怎樣才能保持著那種對身邊萬物的敏感而能與之感通，再得以內化而成書法，梓慶有他的齋心方式，晉人有他們追求才性之韻的生活，我們亦應有屬於能回應時代的做法。

註釋

- 1 「當代藝術」本身就是主張「無所不包」，基本特徵是沒有所謂的統一藝術風格。見美國當代哲學家兼藝術評論家亞瑟·丹托 (Arthur Danto) 著，林雅琪、鄭惠雯譯：《在藝術終結後：當代藝術與歷史藩籬》（臺北：麥田出版社，2010年），頁39。
- 2 正如丹托說：「因為我們所屬的時代，是個多元主義深化和完全寬容的時期，至少（或許只有）在藝術方面是如此，再也沒有什麼事物會被排除在外。」同前註，頁10。
- 3 例如美國藝術家勞森伯格 (Robert Rauschenberg) 的作品〈Pilot (Jammer)〉（1975年）。可參考「Robert Rauschenberg Foundation」，網址：<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/pilot-jammer>。
- 4 例如美國音樂藝術家約翰凱吉 (John Cage) 的作品〈4分33秒〉（1952/1953年）。可參考「MOMA」，網址：<https://www.moma.org/collection/works/163616>。
- 5 最極端的例子可數韋納 (Lawrence Weiner) 的只用文字來描述概念的「雕塑」。
- 6 中國美術學院教授兼書法家邱振中亦同樣採取以上的定義。見邱振中：〈源自書法：對一類藝術的定義及其他〉，《神居何所：從書法史到書法研究方法論》（北京：中國人民大學出版社，2006年），頁106。
- 7 例如美國抽象表現主義畫家克蘭 (Franz Kline) 的作品，可參考「MOMA」，網址：https://www.moma.org/collection/works/78319?sov_referrer=artist&artist_id=3148&page=1。
- 8 至於工具是否必須用毛筆、紙和墨我看也不必，反正古人例如張旭懷素都並非只使用這些工具來書寫。雖然無可否認到目前為止，毛筆、紙和墨的組合因其工具特性似乎最能反映和傳達人的精神狀態而透過手表現出來的細微變化。有關「韻」的詳細討論，請看下文第三部分。
- 9 例如青山杉雨、手島右卿、森田子龍以至井上有一等的書法。
- 10 例如王冬齡於2013年在香港藝術館廣場即席表演大型草書〈春江花月夜〉，見網址：<https://lj.hkej.com/lj2017/artculture/article/id/53199>。
- 11 請參考「中國藝術圖志（1972至2012年）：M+希克藏品精選」，網址：<https://collections.mplus.org.hk/tc/objects/a-one-thousand-time-copy-of-lantingxu-2012839>。
- 12 請參考〈超寫實，馬克的左手食指第一關節〉，馬克，《第十二屆全國美術作品展覽 實驗藝術展區》，「Google 藝術與文化」，網址：<https://artsandculture.google.com/asset/>。
- 13 例如徐沛之的草書〈草書黃偉文陀飛輪〉（2012年），請參考「中大通訊 405」，網址：<https://www.iso.cuhk.edu.hk/chinese/publications/newsletter/article.aspx?articleid=54710>。
- 14 請參考「近現代中國藝術線上文獻庫」，網址：<https://www.artofhsiungpingming.org/document-info.php?lang=tw&Page2=86>。
- 15 請參考丘新巧：〈以鮮血之名——對邱振中的一個觀察〉，「雅昌藝術網」，網址：https://news.artron.net/20130615/n463474_5.html。
- 16 請參考「雅昌藝術網」，網址：https://news.artron.net/20130615/n463474_6.html。
- 17 G. W. F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), 11.
- 18 丹托：《在藝術終結後：當代藝術與歷史藩籬》，頁41-42。
- 19 李澤厚：《華夏美學》（臺北：三民書局，1996年），頁120。
- 20 勞思光：《中國文化要義新編》（香港：中文大學出版社，1998年），頁38。

- 21 例如徐復觀先生寫道：「現象學希望把由自然地觀點而來的有關自然世界的一切學問，加以排去。其排去的方法，或者將其歸入括弧，或者實行中止判斷。由排去而尚有排去不掉的東西，稱為現象學的剩餘。這是意識自身的固有存在，是純粹意識。……現象學的歸入括弧，中止判斷，實近於莊子的忘知。」見徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：台灣學生書局，2013年），頁75-80。
- 22 哲學學者李天命說：「現象學所致力中心，是要重新得到人與世界之間的一種直接的、原始的接觸，企圖給我們的原始經驗作直接的描述，而不在於給此經驗提出其心理學的起源，亦不在於給此經驗提出科學的、歷史的、或社會的解釋。總而言之，依據馬勞龐蒂的哲學，『回歸到知覺本身』，讓知覺本來面目自己呈現，而不要將我們的概念套上去解釋，這就是保存知覺之原始性的原則根據。」見李天命：《存在主義概論》（臺北：台灣學生書局，1993年），頁165。不過，從較嚴謹的學術角度來說，兩套學說不是等同，最大分別應在於現象學不過問有否不可知的東西在現象背後存在，但道家思想正正提出現象背後有一不可知、不可名狀的不變本體「道」。見李天命：《存在主義概論》，頁256；及徐復觀：《中國藝術精神》，頁79。
- 23 例如著名德國藝術家Rebecca Horn的〈獨角獸〉等一系列關於身體、工具（物）和空間之間的關係之作品。
- 24 請參考〈視覺交換下的書法書寫（Writing Calligraphy with Exchanged Viewpoint）〉，「林俊賢的藝術實驗研究」，網址：<http://www.js-lin.com/archives/portfolio/writing-calligraphy-with-exchanged-viewpoint>。
- 25 而事實上已有科學家及社會學家運用虛擬現實技術將參與實驗的黑人和白人的視覺交換，使各人看見自己的身體膚色也被「交換」，來實驗種族歧視的問題。
- 26 程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》（臺北：典藏藝術家庭，2011年），頁28-29。
- 27 觀眾於全黑的房間內，被三支柱包圍著，每支柱上掛有大字行楷書法，分別寫了「六塵」、「微物」和「控寂」，而每張書法後都裝有一支強閃燈，各自輪流每五秒閃一次。觀眾在每一次極短又極強的閃光下看到那些書法，只會在觀眾的眼球留下文字的殘影。
- 28 有關何謂「韻」從古至今不論在書法或繪畫領域已有相當充分的理論研究和討論，在此不贅。明汪珂玉在《墨花閣雜誌》中提到「晉人書雖非名法之家，亦有一種風流蘊藉之態，……，以韻相勝，落筆散藻，自然可觀。」熊秉明於《中國書法理論體系》由此指出「韻」是「天性」（非個性）的流露，因此能合於自然萬物。見熊秉明：《中國書法理論體系》（臺北：雄獅圖書，2014年），頁140-142。天性是由形之上的本體（即所謂「天」）賦予的，因而是先驗的，而非人為性格的張揚（即個性、風格，亦即宋尚意也）。因此前者的「晉尚韻」實具有哲學高度，思辨存在的命題。
- 29 出於虞世南之《筆髓論》。
- 30 莊子這方面的論述曾有學者指出是屬於密契主義（mysticism），不過隨著近來科學對人類大腦的認識加深，例如就裸蓋菇素（多用於迷幻藥）的研究指出，裸蓋菇素運用能令人類大腦的預設模式網路活動減少，結果顯示實驗者往往感受到意識延伸，超越自我，感覺與四周一切融為一體，例如甚至感應到身邊螞蟻的爬行。人類意識實在還有太多可探索的地方。
- 31 李澤厚：《華夏美學》，頁125。
- 32 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：三民書局，1966年），頁152。

- 33 有不少當代藝術家以日常生活行為作為作品，例如香港藝術家白雙全的〈等一個朋友〉（2016）就是於地鐵站內無事先計劃地等一個朋友出現。他亦於2010台北雙年展的「回家計劃」就是與參與計劃的群眾一起回家，聊天說地。又例如另一位香港藝術家程展緯直接去當美術館管理員就是「作品」。
- 34 事實上已有些藝術家是從這方面理解及呈現書法作品，例如瑞士藝術家（為中國美術學院書法系文學碩士）尤麗（Lis Jung Lu）的作品〈書法行為1-1〉（書寫大空王佛）就是用錄像記錄藝術家在山壁上書寫的態度和行為，目的在於重建過去的書寫情境。請參考Shao-Lan Hertel, *Texturing the Landscape: Stone-Engraving Traditions in China as Human Refinement, A Contemporary Position*. 「CORE」，網址：<https://core.ac.uk/download/pdf/84691009.pdf>。2017年發表。
- 35 正如李澤厚指「人的自然化」不是退回動物性，去被動地適應環境。見李澤厚：《華夏美學》，頁121；或又如徐復觀指莊子的「去知」實是先經過知識系統的洗禮再忘，而非一般小孩遊戲，「去知」才有意義。見徐復觀：《中國藝術精神》，頁75。
- 36 請參考：〈陽江組：顛覆書法〉，「M+ 希克藏品精選」，網址：<https://stories.mplus.org.hk/tc/channel/yangjiang-group-subverting-calligraphy/>。
- 37 蔣勳：《漢字書法之美——舞動行草》（臺北：遠流出版社，2018年），頁8-11。
- 38 〈先秦書法——大汶口陶尊符號〉，「書法空間」，<http://www.9610.com/xianqin/dawenkou.htm>。
- 39 同上註。