復古與維新—當代書法發展的弔詭

林俊臣

楔子

> 菲薄古書者，惟讀過古書者最有力，這是的確的。因為他洞知弊病，能以子之矛攻子之盾[1]。

魯迅（1881–1936）認為真正的批判，唯有深刻的掌握批判對象方得以展現其影響，而魯迅批判傳統的力道之所以能撼動一整個世代的人，也正因為他能深入認識傳統。有趣的是，魯迅外部視角的建立，主要還憑藉留日時期接受西學思潮的深刻影響。無論主張復古或維新，都是為了與此時的書法表現拉開間距，兩者都有朝向書法未來努力的使命感，而人們也經常落入非此即彼的爭論之中，遂有以當代思潮之視角申而論之的想法，盼對書壇發展有益。

一、經典的歧異：規範性的式微與重構

雖然其他文化裡也有講究文字造型的書寫藝術，然而卻沒有像漢字書法一樣，在自身文化中具有如此高的象徵性，進而成為文化識別的重要符碼。由於漢字崇拜的傳統、古代社會帝王及菁英的深入參與、具有廣大社會基礎等因素，書法是門泛化於整個傳統華人社會的藝術。

這個時代，我們早已習慣這個文化以複數存在的環境，書法這個泛化於華人社會且具有悠久歷史的藝術，面臨退出實用性功能的挑戰與變革時，使書法一方面擁有的豐富文化資產，可成為創作資源；另一方面，由此龐大文化資源所構成的規範性作用，使得書法創作很難出現突破性的成就。二十世紀以來，在東西文化交流刺激的影響下，受西方現代藝術發展啟發，為書法的未來帶來極大的想像，也帶來諸多的問題。

書法的未來，並非取決於我們所持的立場是悲觀或樂觀，而在於我們審視當代書法的視角是否宏觀。

當代書法論述的歧異性，主要跟書法退出日常實用領域有關，使得百年來的書法話語一直遊走於泛化於社會，貫穿於吾人日用之間的藝術；或專門用來表現創作精神、彰顯藝術主體的藝術之間。前者主張復古，強調其修養內涵及其文化性，有著繼承傳統的堅持與使命；後者訴求維新，偏重於表達書法的時代性，以開創書法的藝術性為務。各言其是，皆具其理，各有莊嚴的關懷，構成當代書法多音複調的景象。

主張傳統者，其繼承的對象理應包括書法史上的經典作品及其有關的文化素養，不過文化素養的指涉過於龐大，一般來說還是把討論的重心放在古代經典的學習上。中國書法經典系譜形成的過程，又受到儒家道統論的影響[2]，定王羲之書聖地位於一尊，猶如孔夫子於儒門之地位。整個王羲之以降的帖學傳統，其中雖有波瀾起伏的消長變化，卻從未真正撼動其地位。孔子「述而不作，信而好古」的傳統觀，不只影響到古代知識分子面對經典的態度，也擴及所有領域，書法對臨摹的重視尤其具有代表性。因此建立起一種把精力花在經典詮釋，而不強調個人創造性的文藝態度。人們因詮釋立場、時代之所需而建立起彼此的差異，即便膽敢獨造的狂狷者，都還要以六經為我註腳，以取得某種承認。透過書法經典作品為詮釋對象的活動，建立起龐大的評價體系，再由此形成指導書法實踐的規範性。因此，由書法經典所構成的系譜，與文字構型規範這兩個因素，便成為書法裡最常被提及的規範性，正如一般人的常識，寫字需臨帖與需寫出正確的字這兩點。書法跟文字的關係，或許有人挑戰，然沒有文字便無書寫更無書法可言，因此學習的經典對象可否改變？甚至經典都可以不要等問題，則是當代經常討論甚至針鋒相對的話題。

清代碑學的出現，無疑為二王帖學系譜之外，在書法的內部找到新的典範體系成為新的創作資源，並產生合法化其自身的論述——「碑學」，恰恰碑學興起的啟蒙者傅山所持的思想資源正是作為儒家對立面的「道家」[3]，以彰顯自然、表達生命為其訴求，與當時徒留軀殼而漸趨靡弱的帖學拉開距離，再加上乾嘉考據學的風氣影響，從而將視角游移到陸續出土的漢魏碑刻，而成為新的追求典範。自認為公羊學傳人的康有為（1858–1927），也循著公羊學微言大意、托古改制的傳統，一手改造時人對儒家經典的理解，注入因應時局的改革思想；一手以崇碑抑帖的思想，翻轉世人對書法經典的理解，提供新的資源供人取法，進而產生新的書法面貌。

曾有論者以為，碑學之於中國書法，正如印象派之於西方藝術，大大改變吾人認為之藝術的理所當然，書法的理所當然[4]。職是之故，康有為「形學」「僻碑」之說的提出[5]，標幟中國書法的發展本身，走到另一個嶄新的階段，即以視覺形式作為書法創作考量的主要課題。不管我們贊成或反對，以視覺形式為主要內容的書法發展模式，不管原因是基於嚴格的藝術反思還是基於展廳文化之所需，人們對於視覺形式的關注，遠比書法裡的其他東西還要多，我們可從日本二戰後狂飆的現代書法，與台灣、大陸兩地於二十世紀八、九〇年代以後的書法現象，看出這樣的發展。

「民間書法」運動也是遵循理論先行的操作模式，由於其發展引起的爭論頗具意義，代表當代書法人自我突破的一種努力。如前所述，自碑學發展以來一直都有逆轉以二王晉唐法帖為中心的企圖。然而，要在藝術上構成真正的革命，光憑取法對象的改變是遠遠不夠的，誠如康有為「僻碑」的說法，雖已具備了對新穎形式取法的，但是忽略了這只是取法構成書法形質：用筆、結體、章法三元素的某

些形式因素，為觀者帶來的陌生化作用。二十世紀九零年代以後提出的「民間書法」，可以理解為書法形式主義者，想方設法於歷史上延續康有為碑學的思路，近一步把碑學裡「窮鄉兒女造像記」的非名家書法，與名家書法所建立的書法系譜，分庭抗禮[6]。我們可從如下論述看到他們形式主義的立場：

> 況且站在一個新的藝術審美角度觀察，恰恰是由於刀鋒凌厲、戈戟森然的線條以及率爾操觚、意隨刀走的創作方式，給清新、古雅的中國書法傳統增添一種迥然不同的新意韻。而這種新意韻正與中外許多藝術大師苦苦追求的藝術語言的「陌生化」、審美心理的「新異刺激」相暗合，……迎來書法史上的又一個黃金時代[7]。

透過馬嘯（1962–）、沃興華（1955–）（圖一）等所構築出的民間書法模式，可以理解為康有為「形學」「僻碑」思想的繼承[8]。近幾年沃興華等人從事的民間書法創作，雖然延續的仍是碑學路線，卻走上形式主義的極端，並沒有在筆法的內在系統上進行承先啟後的發揮，讓後繼者難以找到新的發展契機，影響力逐漸削弱。

圖一、沃興華作品[9]

如果我們把日本書法家井上有一（1916–1985）完全投入現代書法所持的苦修精神，把思想跟觀念的衝擊性捲入筆墨所締造出的傳奇，對比到民間書法的論題，可以看到其代表性作品〈愚徹〉（圖二）、〈不思議〉、〈貧〉等作品，不只符合「民間書法」祈尚之「不規整，有意趣」[10]的特色，甚至

還走得更遠。但井上有一取法對象，顯然不是「民間書法」所提倡的那些素材，反倒是透過井上有一自己面對西方當代藝術衝擊時，一連串複雜的思考實踐辯證，從而回到人性最為根本的幽闇精神，並與之對話。

圖二、井上有一〈愚徹〉[11]，1956年

「民間書法」的熱潮如今已逐漸消退，其失敗在於把追求自由的、質樸的精神，寄託在古代所有非名家書法作品上，既禁不起歷史真實性的質疑，更無法從思想與實踐上建立當代書法與自由、質樸與書法的關係，這也是何以認為井上有一比「民間書法」更為成功的原因。

綜上所述，發生在傳統自身的認同危機之上，因為傳統本身即是充滿複雜內涵的存在，僅僅各自對經典對象的認知，就能產生極大的爭議。任何以簡化傳統的方式來理解傳統，揚言捨棄傳統或擁抱傳統，都可能演變成把傳統放在一個抽象對立的架構之中討論的結果，而無法真正面對書法發展的問題。

傳統的複雜性，不易定性定量，自古亦未嘗出現過所謂集眾家大成的書法家。無論書法家所崇尚的經典範式（paradigm）為何，都需要與其相呼應的筆墨控制能力，方能實現。若仔細觀察晚明的書法家王鐸，其摹古功力之深可謂明代翹楚，他熟悉帖學傳統的規範而能變化之，無論書寫行軸線的奇異連接、二重軸線疊合等形式創發，在書史上都極具意義[12]。書史大家的技巧固然無可疑義，問題在於形式的創發，從來都不是憑空異想而得，形式的背後還有與書家生活、情感、個性，以及物質性環境有關的因素，因此形式除了風格史上的意義，還有與書家生命有關的內涵在內。

面對傳統的複雜，需要消化來自各時代優秀書家經年日常書寫累積而成的經典圖式，再透過吾人身體演繹轉化而出，而漸進成熟，這是一段相當漫長的過程，似乎無暇顧及新的藝術挑戰。然而，如果要延續傳統書法路線，其面臨的挑戰除了觀眾已經從文化菁英轉變成為大眾這個外部因素之外，更

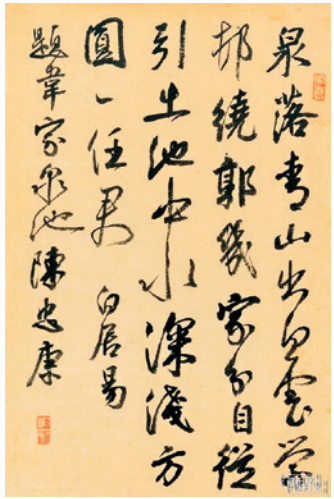
為重要的是認識傳統的眼光，亟需更新。結合當代人文學科的眼光重新審視書法，重估古典書法語彙，建構言說傳統的話語模式，否則將繼續重蹈唐吉訶德的不合時宜。

二、以復古為革新

當代書法的傳統態度，從狄爾泰（Wilhelm Dilthey，1833–1911）與高達美（Hans-Georg Gadamer，1900–2002）兩種面對經典的態度談起，將有助於我們認識當代書壇的復古現象[13]。狄爾泰認為我們可以消除自身的現代意識，投入於某種歷史的情境之中，在自己身上打造出一個異己的生命，這種歷史觀把傳統理解為外於自我的他者，現代與傳統呈現的是一種斷裂的關係，所以在回歸某種歷史階段的時候，容易產生一種排他性。高達美則認為，人的任何觀念意識都受到一定歷史條件的影響，人本身就是歷史性產物，因此即便理性的思維也有歷史的作用在內，所以以一種發展的方式看待傳統，注重歷史的連續性。

如今基於保存國粹或傳統技藝而復舊，為傳統進行博物館式的保存？抑或是以復古為革新，再造向前發展的動力？動機的不同，可能將這兩種看來保守的行為，導向完全不同的結果。

這二十年來，筆者觀察到中國美院於書法教學裡提倡一種精準臨摹的教學方式，一種以形似為主要訴求，而對筆勢的動力因素較少著墨的臨摹態度。此方法影響到一批將學習重心集中放在二王體系書風書法家，其中引領風潮者莫過於中壯輩的陳忠康（1968–）（圖三），以及其後繼者王義軍（1978–）、王客（1978–）、等中青年書法家，他們在大陸各種獎賽、展覽廣受肯定及關注，這股新興的書壇勢力，有別於以形式主義為本質的「民間書法」、「流行書風」、「藝術書法」等運動，也與二十世紀末蔚為風潮「明清調」之巨軸表現截然不同，是當代值得關注的書法復古現象之一。



圖三、陳忠康書法作品[14]

他們的追求與民國初期沈尹默（1883–1971）、潘伯鷹（1905–1965）、白蕉（1907–1969），於碑學環伺的時代背景有些類似[15]，也有不同，民國初期北平故宮陸續出版了一批下真集一等的珂羅版二王尺牘，無疑為碑學環伺之下，消沉的帖學書風帶來希望。因為康有為的碑學立場，有一部分的論點就是建立在，晉唐帖學輾轉翻刻失真的現象。然而，民國初年的碑學仍處於蓬勃發展的時刻，僅清道人李瑞清（1867–1920）一系，其學生胡小石（1888–1962）、張大千（1899–1983）及受胡小石影響的臺靜農（1902–1990）等，到二十世紀後半葉都還有相當的影響力。在二十世紀初期抬頭的帖學，則要到中共政權成立後文革前期的沈尹默，才具有真正影響力。

如今這些從事帖學書風的大陸青壯輩書法家，於此經濟發達政治相對穩定的時代，可飽覽遠比民國初年更為豐富的海內外公私人收藏，高清出版、下真跡一等的複製品唾手可得，史論研究亦後出轉精，各方面具足了復古的條件。而大陸的人文學界也再次認肯儒學、興講儒學，歷經文革浩劫而逐漸遠去的道統觀，翩然於鼓吹「中國夢」的時刻復歸。因此，書法走向回歸道統、回歸經典的趨勢，並非偶然。如前所述帖學跟道統論的緊密結合，使得新帖學的動能比起民國時期社會上興起反傳統、反道統的新文化風潮的帖學發展，更符合時代所需。

這股二王風於使轉映帶的技巧相對細膩，他們雖然有意復晉人的古，然其表現卻更近於元明人，陳忠康藉由海派帖學翹楚白蕉的書風上溯二王；王義軍取二王尺牘兼及宋人，以大尺幅表現二王尺牘書風多次獲獎，陳、王兩人近來手法更近於明人，王客因取法章草之故，捺筆多以磔法，筆勢勁銳，頗契元人康里子山，這幾位青壯輩的書法家，所選擇的復古道路，若沒有在思考上釐清這種繼承古典筆墨的時代意義，到底是以古為新？還是另一種保存式的復舊？便將自己投身於筆墨點畫的勤習苦練與理性的分析理解之中，其發展值得關注。談起復古運動，很容易想到元代的趙孟頫（1254–1322），且不論趙孟頫的出發點是導正南宋人書風的萎靡，還是對舉蒙元政權，凸顯漢人主體意識的原因，其再次回歸書法道統，崇尚二王古典的行動，一定有某種理性動機在內。然而，具有策略意義的復古，其問題便是：不敢逾越古典賦予的形式規範，因為任何超出此形式規範的書風表現，即達不到復古的目的，他的結果卻是弱化了古典形式規範的豐富性，這一點在趙孟頫那個時代也許還沒有意識到[16]。但於當代主張復古者是否需要付出一樣的代價，便需要正視。

另外一個值得借鏡的復古現象便是晚明的王鐸（1592–1652），一輩子喫著晉唐法帖的王鐸，不只其論書話語在在提及深入古人奧妙的重要性，其學古作品也極為傳神。然而，古典形式的規範對王鐸來說，卻成為表達個人情性的憑藉，進而改造古典的形式規範，透過變異古典而創造出新的規範出來，方能成就吾人所熟悉的王鐸書風。職是之故，趙孟頫則相對接近於狄爾泰式的復舊；而王鐸則更接近於高達美，將自己投入於歷史洪流之中發展之。

因此談及這幾位從事當代新帖學的書法家，除了欣賞其與既有書風拉開距離的藝術抉擇之外，還得考量作為現代時空下的主體，是否能夠將自我安置在此古典形式的規範之中，而絲毫不感到任何的壓抑與侷限。而更令人憂心的是，正如前面述及的他們在學院階段的訓練，即追求形似的過程較不考量筆勢的動力因素[17]，即便有沛然莫之能馭的心理動能，也很難形諸於筆墨。讓本該有機會超越「民間書法」等現象的書法實踐，僅僅成為一種形式上的分庭抗禮，便是可惜。

此外，帖學經典所代表的傳統書法和整個中國傳統文化根深蒂固的聯繫，與儒釋道三家工夫緊密交織，既是資產也是包袱，這些前現代文人具足的文化素養又該如何批判性的繼承？若往更高的標準而言，當代新帖學書風於筆墨技藝的追求已初見曙光，正如邱振中曾以「陳忠康最好的作品已經超越了許多明代和清代人」[18] 的話頭肯定其古典追求而能入古的成績，然而此話語保留未說的便是：明代和清代最優秀的書法家，才是其真正挑戰的對象。

而為當代書法形式研究奠定嚴謹基礎的邱振中（1947–），提出「微形式」[19] 的概念，為形式研究的範疇留下餘地。雖然邱振中建構出的書法形式理論，影響了大多數人理解書法的眼光。然而邱振中的形式研究到後來，也開始面對可見形式之外的問題，其提拈出「微形式」的概念，便觸及傳統書論裡「神」、「氣」等概念之上 [20]。也就是說，古典規範的意義在於提供一種與古代優秀書寫主體對話的契機，應以此為憑藉敏於當代精神主體的反思，重估古今中西與己之意義，從精神上構造出新的主體，重視以人為目的倫理學意涵，恐怕才是當代帖學書風成功與否關鍵 [21]。

三、維新者：書法裡的新野蠻主義

現代書法自二戰後發展以來，令人念茲在茲的，始終停留在一九四五年之後上田桑鳩（1899–1968）〈愛〉、手島右卿（1901–1987)〈崩壞〉、井上有一〈愚徹〉……[22] 這些作品上。這些日本現代書法家處於戰爭結束後面臨強勢西方藝術潮流衝擊，與書法實用性尚未脫離於日用的當下；前者迫於自身文化危機的同時，接受西方藝術的視覺表現啟發，讓鬱積的千言萬語，坦率而直白的訴諸於筆墨的一瞬。熊秉明嘗言：「我以為要想打開新的局面，還是要放眼到外面去。西方雖然沒有書法，但是現代抽象藝術和書法有很多相通之處，而日本近年在書法上的嘗試與突破也給我們很多刺激和啟發。要使中國書法獲得新的生命，必須大膽吸取他們的經驗與成果。如何吸取呢？我以為有兩方面：一是理性方面的，一是反理性方面的。[23]」此言意味著抽象表現主義及日本現代書法建立的傳統，當跨越文化國界的藩籬，予以繼承發揮。如果我們回顧上述這些日本現代書法家，他們本身就是熟悉傳統筆墨語彙的書法家，在書法尚未真正脫離日常書寫工具的那個時代裡，創作出這些迥異於傳統的作品，又要面對習慣於傳統書法的觀眾，其提供的審美反差、帶給人的異端感、對當時世人的震撼，可想而知。他們藝術轉折的心路歷程，應當是擅長佛洛伊德精神分析學的熊秉明，所提及的反理性因素。

如今，這種有別於傳統的書法表現，儼然自成一種「現代書法」的傳統，成為從事當代書法工作者創作的選項之一。面對現代書法的傳統，井上有一尤其具體且值得一提，由於井上有一做到徹底地「對保守書法界造反」與「敢於清算自我」而成就 [24]。然而，有兩個面向值得注意：其一，井上有一在經過約兩年無文字的創作之後，自言無法再創作下去，證明了書法中文字意義跟書寫者牢不可破的關係。其二，井上有一的苦修精神，豐盈了「造反」、「清算」的內涵，或者說這種苦修精神，儼然不遜於書法史上所歌頌之墨池盡黑、退筆如山的古代書家，說明了井上有一的實踐釐清了那個時代書法與抽象表現主義的差別；更以其苦修的莊嚴，意味著現代書法並不是投機主義者的保護傘。

現代書法的經典作品，可以從傳統美學裡「形式」、「內容」，歸納出兩個關鍵因素：即時代感的體會，與筆墨形式語彙的更新；所謂之時代感，來自東西文化衝擊下所見之西方當代藝術表現、傳統價值的崩壞感、二戰後的亡國感以及原爆的毀滅經驗等因素。然而，就筆墨語彙而言，他們幾乎都以破壞傳統筆鋒表現的筆觸形式，以及較大的書寫尺幅來表達時代給予人的崩壞感，呈現出既要敲響舊時代的喪鐘，又要當喚醒時代的警鐘的矛盾心態。宛如爆炸般的筆觸，去掉任何帶有歷史印記的筆墨表現，是憤怒、吶喊、控訴、焦躁、釋放……情緒的象徵，因此跨越了東西文化與抽象表現主義的某些作品相呼應，於筆墨中反映人類面對新社會時共同的焦躁與不安。

二十世紀九〇年代以後陸續進行現代書法風格而具有代表性的台灣書法家，葉士強（1926–2012）、徐永進（1951–）、卜茲（1959–2013）（圖四）等，與這些日本的現代書法家一樣操作著相似的語彙[25]。尤有極端者如大陸書法家邵岩（1962–），不滿於毛筆製造出的破壞性筆觸，直接以針筒「射墨」尋求新類筆觸所引起的爭議，都應該放在此脈絡下同情的理解。

任何筆墨語彙的表現，都能指向某種精神範疇，然而當語彙的重複成為某種類型化的標誌時，自身的規範性也逐漸具體，而成為一種有跡可循，可重複操作的類型，導致形式與內容的不相稱而逐漸透支、弱化其藝術感染力。但我們想問的是，何以這種破壞性的筆觸，延續半個世紀後仍然被書法家們操作著，而且還獲得肯定？

圖四、卜茲〈獨行迷〉（五條屏）[26]

本雅明（Walter Benjamin，1892–1940）討論達達主義藝術作品引人注目的操作手段時提到，「一種吸引人的視覺表象（或具有說服力的聽覺產物），變成像子彈一般的拋射體，而對觀眾造成的衝擊，並由此取得觸覺屬性（taktile Qualität）。[27]」期待觀眾專注仔細好好的面對藝術作品，在資本主義時代已經是一種不合時宜的理想，因此漸漸形成在作品中製造效果引起觀眾駐足的風氣[28]。准

此，破壞性筆觸也隨著時空異化，成為一種反應時代的筆墨語彙。對當代書法來說，傳統士大夫文化裡的菁英離開書法的事實，捍衛傳統書法精神者只能在學院或社會裡零星的存在，缺少持續闡釋其價值的體制；相對於西方古典音樂跟流行音樂之所以兩行並陳各有其擁護者[29]，主要還仰賴學院跟市場兩種體系之間的壁壘分明，唯其能認清彼此的作用及侷限才有相互學習交流的可能。

在沒有菁英體制護持下的時代，書法家為了生存很難不爭取大眾的認同，只要夠敏銳便能意識到具視覺張力的破壞性筆觸於當代的意義。這多少解釋了該筆觸歷久不衰的原因，製作破壞性筆觸的作者與大眾，共處於一種難以平淡的社會處境之中，還能讓作者宣洩其壓抑，又能呼應過於感官化之審美慣性。（另一種以卡漫的溫情甜膩，迎合大眾市場者，於此暫不展開。）書法家若要在此時代超越破壞性筆觸的創造模式，試圖以嶄新的筆墨語言取而代之，則不可不面對現代主體的社會病徵，以筆墨治癒療傷或凸顯這個時代人類處境的荒謬。

四、超越復古與維新的弔詭

畢來德 (Jean François Billeter，1939) 認為書法似乎為民族帝制化儒學的積習所滲透，所謂書法內部及包含了這些文化在內[30]，即便作為論敵的朱利安 (François Jullien，1951–) 也從書法的筆勢現象，解釋華人順從主義的成因。無論我們贊同與否，都提醒了我們書法與整個中國傳統文化緊密連結的事實。二十世紀初中國政治、思想、文學等領域，全面興起反傳統的浪潮，要清除的正是所謂封建的餘毒、吃人禮教的那些東西；或許在甚麼都向西方看齊的時代氣氛裡，找不到可以與書法相比較的西方藝術，才無暇處理書法。而真正危及書法生存的恐怕是錢玄同 (1887–1939)、傅斯年 (1896–1950) 等主張廢滅漢字及漢字拼音化的主張。總之，書法幸運地躲過了那個激進的年代，卻也錯過了檢視對書法與傳統文化關係的機會。前帳未清後帳未了，本文提及主張復古的當代新帖學書法家，若要繼承這些古典的風格形式，便是如何思考支撐這些風格形式的文化與思想於當代的意義？亦即新時代的古典形式如何於精神上除魅，再為書寫的意義編碼……。而主張維新，操作著現代書法破壞性筆觸而屢試不爽的書家們，正為其解構了傳統風格，反映時代而額手稱慶的同時，也讓自己陷入失語的呢喃，走入書法的新野蠻時代……。

過去我們受到傳統藝術史，歌頌時代英雄觀點的影響，不斷地在書法裡耕耘期盼種出藝術的奇花異果，書法人們以獲致個人圖騰為終極追求，開發各種形式的經驗。因此我們看待「復古」與「維新」問題，仍然得面臨非此形式即彼形式的抉擇；相對地我們很少用書法自身的視角來對中國乃至世界文化提問、也很少用文化的、主體的角度來對書法提問，以更多的視角來超越種種非此即彼的問題，避免書法於此時代蒼白萎縮。

如果書法還需要持續下去，必須重新檢視我們習以為常的知識結構，突破當前膠著書法話語之中，真正面對構成我們之所思的緣由，本文算是個粗淺的嘗試。

註釋

1 魯迅：〈古書與白話〉見於《魯迅全集．第三卷》（北京：北京人民文學出版，1956年），頁154。

2 書法史上以唐太宗獨尊王羲之書法為最具廣泛影響力，而書論上直接把道統論加諸於書法，以王羲之為聖而成其體系者為明代書論家項穆於其著作《書法雅言》提出。而道統論的觀念，更於東晉王羲之之前，即漢武帝獨尊儒術以來，便已形成。然而道統論跟帝制儒學的關係緊密連結，再加上唐太宗獨尊王羲之的廣大影響，以及北宋帖學一開始就具有的官方色彩，晉唐帖學跟帝國秩序的關係尤其為瑞士漢學家畢來德 (Jean François Billeter，1939–) 所關注批評。

3 參見林俊臣：〈莊子道進乎技思想的書法詮釋〉，《跨文化漩渦中的莊子》（臺北：臺大出版中心，2017年），頁481–511。

4 參見白謙慎：《傅山的世界》（臺北：石頭出版社，2005年）。進一步說，碑學出現的意義應可如此解釋：帖學重視的是書寫流便性，即在時間之中維持有效率書寫的同時並顧及美感，因此與日常書寫緊密聯繫，帖學裡的經典作品，幾乎來自日常生活中比較不具作品意圖的書信、文稿；相對於持碑派創作立場的書家，由於學習的對象以篆、隸、魏碑等字體，並經二次加工的金石文字為主，更為講求字結構造型及強化筆墨疾澀的表現力及空間造型的變化，再以此視角影響行草書的表現。

5 「僻碑」的「僻」字，其本義即有逃避，遠離主流的意義。既可指向「冷僻」也可指向「僻好」，前者是描述對象僅為少數人所知道，所以對大多數人而言，是陌生的，於此談的是存在的客觀狀態；後者指的是學習者帶有與多數人不同看法，而具有偏執色彩的愛好，具有強烈的主觀性成分。綜合前面兩種理解，來連接「專意模仿」的用意，則不免讓人理解為，借由「僻碑」營造自己風格的想法，顯然存有刻意與他人書風不同的意義在內。參見林俊臣，〈從康有為僻碑說展開的書法經典問題討論〉，《中國書法》總第348期（2019年2月）。

6 民間書法之立論於學術上的合法性已為白謙慎：〈平民與菁英〉一文所駁斥，並著有專書《與古為徒與娟娟髮屋》探討。

7 馬嘯：《民間書法》（杭州：中國美術學院出版社，2002年），頁28。

8 雖然馬嘯不是沒有注意到殘破、風化等歷史以及自然造化的因素，透過書法家表現出來意義這層意涵，對用筆表現產生質的改變。不過這從清代以來透過碑派鄧石如、何紹基、趙之謙、康有為、李瑞清、沈曾植、于右任、林散之等於碑派用筆經驗的開發累積，若要持續於用筆方面突破，若非經年累月的投入難有成果，故而走向以率性、粗糙的用筆呼應「民間書法」應該如此的字面聯想，再以空間意識、誇張形式結構的表現凸顯新意。

9 圖片來源：〈沃興華書法的形成〉，「書法家網」，網址：https://m.sohu.com/a/230814004_284433/?pvid=000115_3w_a。

10 雖然此原則為民間書法論敵白謙慎所歸納提出，亦頗被認同接受。

11 圖片來源：〈雪月花輯｜井上有一：我的一匹狼精神，來自顏真卿〉，「每日頭條」，網址：https://kknews.cc/culture/g3m284m.html。

12 參見邱振中：《書法的型態與闡釋》（北京：中國人民大學出版社，2015年），頁121–122。

13 參見張隆溪：〈傳統：活的文化〉，《當代》第13期（1987年5月），頁23–30。

14 圖片來源：〈陳忠康老師的幾幅精美書法作品〉，「每日頭條」，網址：https://kknews.cc/culture/b66nkpm.html。

15 參見陳振濂：《民國書法史論》（上海：上海書畫出版社，2017年）。

16 書史上對趙孟頫的褒貶皆有，其於復古之典雅有餘，而少了晉人的精神性表現，以文質彬彬的儒門標準而言，應屬文勝於質者。

17 王客的筆勢相對於陳忠康、王義軍兩人較為明顯，因此比陳、王更具個人特色而與晉人的古典形式不同，特此說明。

18 蕭文飛：〈陳忠康：書法的心靈捕手〉，《中國書畫》第4期（2016年），頁55。

19 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法》（北京：中國人民大學出版社，2005年），頁212。

20 也就是說，可見形式的分析是否有其範圍的侷限？如果有其範圍，難道我們可以在面對作品的同時，略去作品範圍之外的元素？也就是說環境氛圍與構成書法最為基本的點畫形質，諸如些微的震動，或微細入筆角度、紙張毛筆摩擦抵拒力量的變化本身，將方方面面的影響到我們對於作品整體的感受。可見形式的內容，其實取決於我們所決定觀看的視角、距離以及環境。准此，可提出一個大膽的假設，即建立在講求實證的完形心理學等形式主義論述，將有可能被所謂的「微形式」所消解，從而反轉我們觀看書法的視角。「微形式」為所有書法蘊含的那些隱密難言的神采、氛圍等元素，保存了待考的契機，更是當代新帖學的書家有待面對的部分。

21 重構精神主體的意義，為當代歐陸哲學中尼采主義者傅柯（Michel Foucault，1926–1984）於晚年著作《性史》、《主體解釋學》提出具有倫理學關懷的思想，自我主體的深化或者直接把自己當作一藝術對象來經營的自我發明，超越於笛卡兒主義之以封閉自我面對萬物之抽象對立關係。主體深化的內涵，雖與中國傳統儒釋道落實於生命主體的頗有呼應之處。然而，透過當代思潮探討當代書法行為主體的重構，將有助更新當代人對傳統的刻板印象，新的話語更能打破藝術與倫理之間的界線，以更為積極的方式再造古典精神。

22 參見《墨魂の巨匠——現代の書50年》（東京：每日新聞社，1998年）。

23 熊秉明：〈書法領域裡的探索〉，收入洛齊編：《書法與當代藝術：世紀末的最後碰撞》（杭州：中國美術學院出版社，2001年），頁44。

24 海上雅臣：《井上有一：書法是萬人的藝術》（香港：三聯書店，2013年）。

25 本文並未述及臺灣墨潮會、何創時書法藝術基金會辦理之傳統與實驗書法雙年展或董陽孜等人創作，乃基於是否能符合本文著重之能凸顯現代主體與筆墨形式的辦證思考的作者為原則。

26 圖片來源：〈帝圖2019春拍〉，「帝圖拍賣」，網址：https://auctions.artemperor.tw/2019_spring/details/2060，出版品《太酥之藏卜茲集》（臺北：布查當代藝術空間），頁44–45。

27 華特．本雅明著，莊仲黎譯：《機械複製時代的藝術品》（臺北：商周出版社，2019年），頁54。

28 這頗為類似消費社會的廣告現象，這種現象的產生，跟現代消費裡如何掌握人們的感官經驗有關。從作為消費社會流行指標的電影和音樂看來，他們都反應了人類感官模式演變的情形。流行音樂裡的加大重複性節奏跟曲式的類型化，正如同電影的蒙太奇技巧、強化聲光，以刺激、洗腦的方式博得大眾的接受與認同，使得我們的感官經驗將因此而不再敏銳而趨於鈍化，而進入到一種新的野蠻狀態。資本市場餵養出大眾文化，再由大眾文化稀釋菁英文化的結果，便是鈍化的感官使得文化品味趨於粗糙而歸零。這是與本雅明同為法蘭學派陣營阿多諾（Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno，1903–1969），文化工業理論的基本主張。

29「兩行」語出《莊子．齊物論》：「是以聖人和之以是非，而休乎天均，是之謂兩行。」意指似可各是其是，兩者皆可行，然還保有開放性允許相互轉化的契機。

30 Jean François Billeter, *The Chinese Art of Writing* (Geneva: Skira / Rizzioli: New York, 1990).