

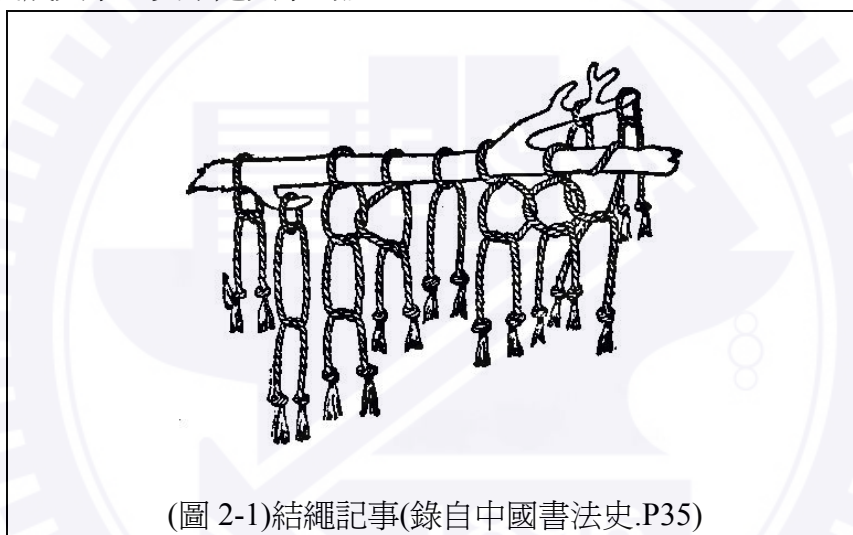
## 第二章・相關文獻探討

### 2-1 漢字造形的研究文獻

#### 2-1-1 文字與書法

人類社會之初，爲了生存的需要，爲了交流思想、傳遞信息，語言應運而生。但是，語言一瞬即逝，即不能保存，也無法傳遞到較遠的地方，單靠人的大腦記憶是不行的。于是，產生了原始的記事方法“結繩記事”和“契刻記事”(圖 2-1)。

結繩記事是用繩子橫豎交叉，是一種表示、一種記錄數字或方位的一些簡單概念，屬于一種表意形式。它可看成是文字產生前的一個孕育階段，但它絕對不可能演變成文字，更不是文字的產生。



(圖 2-1)結繩記事(錄自中國書法史.P35)

在《中國文字學》中指出：「文字的產生，本是很自然的，几萬年前舊石器時代的人類，已經有很好的繪畫，這些畫大抵是動物和人像，這是文字的前驅。」然而只有在有了較普通、較廣泛的語言之後，才有可能圖畫轉變成文字。經之沿用，約定俗成。隨著時間的推移，圖畫文字進一步發展成原始的文字—象形文字，而象形的圖畫經由六書的構造法則逐步構成，逐漸向文字方向移轉(圖 2-2)。

通常所謂的「文字」，實際上包含兩個層次—

「文」是書面語言的最初形式，它來源於對自然物象徵性的模仿；

「字」則是在自然模擬的圖畫符號—「文」的基礎上，經加工、變化、組合而成。

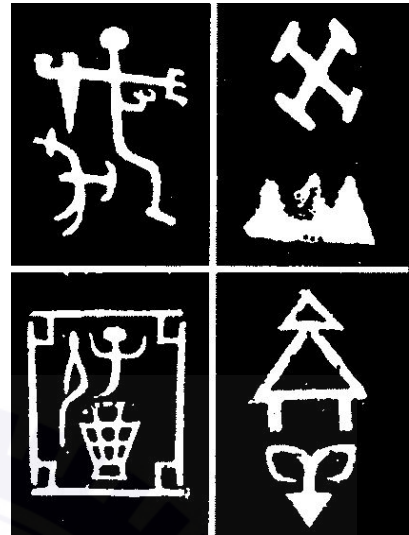
(圖 2-3)(鄭曉華，書法藝術欣賞 P48)，文字的形成，含有兩個原理：

(一)文字必爲一抽象符號。

(二)文字必含有兩種基本素質(可視、可讀)。

|     |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 甲骨文 | 日 | 月 | 火 | 水 | 土 | 金 | 木 | 石 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 |
| 金文  | 日 | 月 | 火 | 水 | 土 | 金 | 木 | 石 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 |
| 小篆  | 日 | 月 | 火 | 水 | 土 | 金 | 木 | 石 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 |
| 隸書  | 日 | 月 | 火 | 水 | 土 | 金 | 木 | 石 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 |
| 楷書  | 日 | 月 | 火 | 水 | 土 | 金 | 木 | 石 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 | 土 |

(圖 2-2)中國文字演變



(圖 2-3)中國文字符號

換言之，文字即人類以進步的符號，並含有了「可視」與「可讀」兩種性質之表達工具。所謂「可視的」就是「圖形」，而「可讀」的就是「聲音」，而在文明發展中，形成拼音及象形兩種不同性質之文字系統或文明(表 2-1)，所謂拼音文字即於一抽象符號所含有之圖形與聲音兩要素中，特重「聲音」之表達系統。反之，所謂象形，即於一抽象符號所含有之圖形與聲音兩要素中，特重「圖形」之表達系統，由以上的說法，換言之，拼音文字乃一去圖形之文字系統，而象形文字即一去聲音的文字系統。(史作檉，2001 現代書法新展望論文專輯，P14)。

|    |      |      |
|----|------|------|
| 文字 | 表意文字 | 繪圖文字 |
|    |      | 象形文字 |
|    | 表音文字 | 表語文字 |
|    |      | 綴音文字 |
|    |      | 字母文字 |
|    |      | 雙用文字 |

(表 2-1)世界文字概要分類(錄自中國書法史.P07)

### 2-1-2 書法的定義

「古者造書契，代結繩，初假達情，浸乎競美」(竇焜《述書賦》)這是中國書法藝術的本質特性敘述；由書契銘文的實用功能，演變至「達情」、「競美」。書法藝術在漢代已成為自覺的、成熟的獨立藝術，蔡邕在《筆論》中提出：「書者，散也」。「欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。」也就是說，要培育感情，進入境界，意在筆前，書在情後。強調「情」、「性」、「懷抱」在書法創作中的先導作用；亦即中國書法藝術之特殊性。

書法是什麼？古往今來，說法很多，但沒有一個令人滿意的結論。漢代揚雄說：「書，心畫也。」唐代張懷瓘《六體書論》說：「書者，法象也。」元代郝經《論書》說：「書法即心法也。」清代劉熙載《藝概·書概》說：「書者，如也，如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」這些說法都過於玄虛，可以隨意比況，作為定義不夠落實。

有人認為書法特別講究形體造型，故稱之為「造形的藝術」；有人認為書法是以線條為主要表現特徵的，故稱之為「線條的藝術」；有人因為書法的表現不是具體的物象而稱之為「抽象的藝術」；也有人因為書法是表現人的感情的，表現人對自然的不同感受的，所以給書法下了「表現藝術」的定義...

書法切實的定義，不能偏重於書法的特徵研究，以書法的全部內涵為基點。書法的內涵包括三個方面：

- 一、符號形式對象即漢字，是一種載體，它的點畫和結體可以根據所承載內容的要求而自由變化。
- 二、是表現內容，即書寫者的思想感情和審美趣味。它因人而異因時而異，可以通過點畫和結體的不同形態和組合方式來加以表現。書寫一方面是寫漢字
- 三、另一方面要將情感意象寄寓到漢字的點畫、結體和章法之中，書寫也是書法的內涵本質（沃興華，《中國書法史》，上海古籍出版社，p20）。

綜合沃興華以上說法：漢字、情感意象和書寫包括了書法的全部內涵，明乎此，書法的定義也就清楚了：書法是通過漢字書寫來表現情感意象的藝術。

另外陳振濂以為：「目前最為人接受的還是『抽象的符號藝術』的定義。『抽象』是指漢字而言，『符號』是指規定性而言，『藝術』則是指表現而言」<sup>1</sup>。

在梁披雲主編《中國書法大辭典》則以為書法是「藉助於漢字的書寫以表達作者精神美的藝術」<sup>2</sup>。文師華以為此定義是合理的，其認為從邏輯學的角度來說，任何一個定義都必須高度概括，簡明扼要。並以為此書法的定義涵蓋「漢字是書法的唯一載體」、「書寫是書法最基本的表現手段」、「人的精神美是書法的內涵」，應該正確理解並予以認同。<sup>3</sup>綜合上述，書法定義應包含幾個關鍵字詞：線條、漢字、符號、書寫、精神美、藝術等(表 2-2)書法的定義。

| 書法的定義 |    |    |    |     |    |
|-------|----|----|----|-----|----|
| 線條    | 漢字 | 符號 | 書寫 | 精神美 | 藝術 |

(表 2-2)書法的定義

### 2-1-3 書法的文本

<sup>1</sup> 陳振濂：《書法學綜論》（杭州：浙江美術學院出版社，1992年6月四刷），頁2

<sup>2</sup> 梁披雲主編：《中國書法大辭典》（香港：香港書譜出版社，1987年），頁73

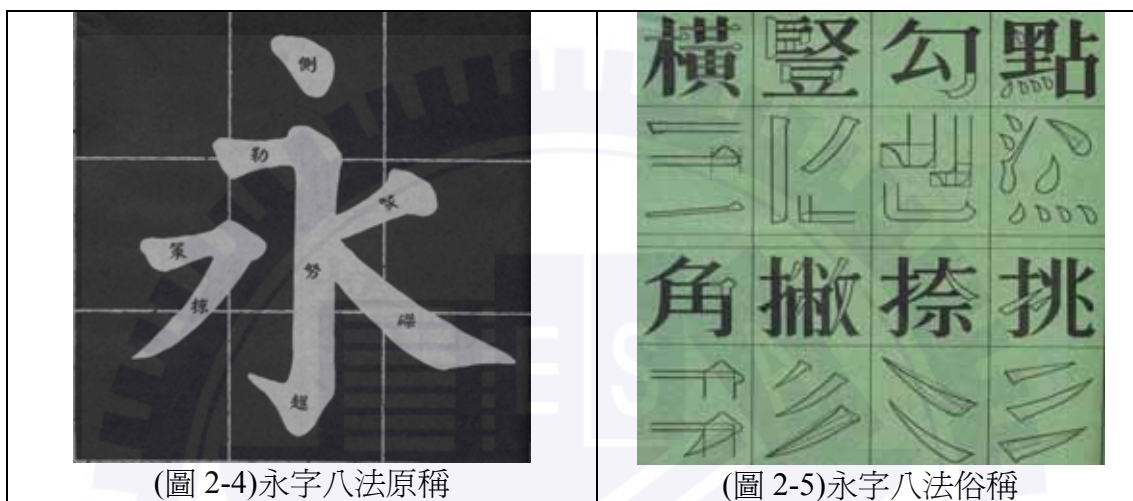
<sup>3</sup> 詳細內容要旨請參考：文師華：《書法評論文集·對合理的書法定義應予認同》（上海：上海書畫出版社，1994年10月），頁86-91

### 2-1-3-1 線條

書法藝術的形象是抽象的形象，透過線條傳達抽象的藝術形象。〈題衛夫人《筆陣圖》後〉<sup>4</sup>即言：

每作一橫畫，如列陣之排雲；每作一戈，如百鈞之弩發；每作一點，如高峰墜石；...；每作一牽，如萬歲枯藤；每作一放縱，如足行之趣驟。

然而書法線條的形像往往是透過解讀者個人經驗之不同而產生不同的形象聯想，衛夫人對筆劃造型，則以「萬歲枯藤」形容直豎，以「崩浪雷奔」形容橫斜鉤，以「勁弩筋節」形容橫折鉤((圖 2-4、2-5)永字八法)。<sup>5</sup>



書法之抽象語彙中最基本的二個因素即：線條與結構。而結構是由線條的穿插避讓而產生，因此，線條是書法藝術最基礎且最重要的符號單位。線條可分幾何線和徒手線兩大類。在繪圖工具之幫助下所畫出符合一定數學規範的線條如直線、圓弧、螺旋等是幾何線條。而書法則是屬於徒手線的藝術，更誇大的說法，書法是徒手線藝術的典範。書法線條可就表現的形式再細分為：線質，線條的品質；線律，線條的節奏起伏；線形，線條的運動方向、外型；線構，由線條組成的結構體。線構已涉結構範疇此處略談，線條應具備質感、節奏與動勢三個要素。陳振濂以為若用古人書法的術語云即：起伏（節奏感）、圓厚（立體感）、筆力（力量感）。

以下試以陳振濂之說法對構成線條之三要素加以解說：

- 1、起伏：節奏感。線條的節奏感是一種生命的存在、活潑的存在。書法作品之所以可以表現眾多書法家不同的風格面貌，就在於其具有此活的生命載體。每位書法家的生命活力都體現出不同的線條節奏的審美價值。〈題衛夫人《筆陣圖》後〉亦言：「須緩前疾後，狀如龍蛇，相鉤連不斷，仍須稜側起伏，用筆亦不得使齊平大小一等。」線條之輕、重、緩、急、潤、燥等均構成線條不同之品質。而線條節奏的具體內容包括空間節奏、用筆起伏節奏、空白節奏、方向節奏等。

<sup>4</sup>傳王羲之：〈題衛夫人《筆陣圖》後〉，《歷代書法論文選》（台北：華正書局，1988年10月），頁25

<sup>5</sup>衛鑠：〈筆陣圖〉，《歷代書法論文選》（台北：華正書局，1988年10月），頁4

2、圓厚：立體感。書法線條所傳達的最重要的即是圓厚的意象。當然厚、薄是相對的概念，雖相對然亦相生。厚重的線條品質依賴於輕薄的線條才能顯現出其線條的特出品質。而與厚重線條相應的傳統技巧即中鋒運筆，因用筆走中鋒筆毫的中心位置置於筆畫的中央，中心線的兩邊由毛筆副毫鋪展而成，自然形成類似素描般中央深厚兩變淺薄的圓柱型立體效果，此線條立體感之重要呈現。另外書法藝術之立體效果具現於作品中二度平面所拉出的三度空間。「這種空間是一抽象的空間、經過提煉的空間。」<sup>6</sup>這三度空間的呈現，類似於素描利用炭筆顏色深淺之不同所呈現的虛擬光影，以摹寫立體之效果。書法線條因墨色之燥潤產生深淺層次不同的立體幻覺、深度幻覺亦同此理。

3、筆力：力量感。中國書法線條中的力量感並不是一種純粹的物理力，而是筆毫與宣紙之間的摩擦力，因二者力量之拉距所傳達的力量感。其具體內容是抽象而不易表達的。陳振濂以為：「書法線條的力應包括三個部分：一是物理的力量（書法家主體）。二是控制的力量（藝術品本身）。三是感覺的力量（觀眾對作品產生的力量感覺）。」<sup>7</sup>

書法線條的力量感是抽象的，其如何轉化成具體的力感是必須透過欣賞者主觀情緒的渲染詮釋來加以彌補的；如朱光潛論線條「移情作用」中部分內容亦可藉以說明線條所傳達的力感。其言：我們往往把意想的活動移到線形身上去，好像線形自己在活動一樣，於是線形可以具有人的姿態和性格。例如直線挺拔端正如偉丈夫，曲線柔媚窈窕如美女。中國講究書法者在一點一畫之中都要見出姿韻和魅力，也是移情作用的結果。<sup>8</sup>

### 2-1-3-2 結構

「書法藝術表現力的另一個來源是線條豐富的結構變化。」<sup>9</sup>書法以線條為其造型語言，因線條之穿插、避讓、離合、聚散等形成不一樣的結構變化。而在各種不同書跡中對結構之要求亦各自有所倚重。若小篆，特重對襯與線條空間之均衡；草書則對線條穿插之疏密、聚散特別敏感；楷書對結構要求則更為嚴整，其中可以傳歐陽詢所作之〈歐陽率更三十六法八訣〉<sup>10</sup>為代表。其中八訣，陳述對基本筆法之要求；三十六法則陳述排疊、避就、頂戴、穿插等三十六個楷書結構方法。此文堪稱唐楷書結構法集大成之作。當然結構法則之出現雖代表書法創作之質量已累積一定豐碩之成果，然而法則並非顛墜不破之真理，甚而依照法則所創作之書法作品將損失書法藝術中最重要之藝術特質。因為書法藝術與平常書寫之不同即在於利用線條做不同的組織以表達作者的精神境界。近人王林於《美術型態學》一書中即言：

<sup>6</sup>陳振濂說法，同上註，頁 13。

<sup>7</sup>同上註，頁 15

<sup>8</sup>朱光潛：《文藝心理學》（台北：台灣開明書店，1984 年 1 月重十五版），頁 320

<sup>9</sup>邱振中：《書法藝術與鑑賞》（台北：亞太圖書出版社，1996 年 2 月二刷），頁 5

<sup>10</sup>同註 9，頁 89-96

要使文字寫形成一門獨立的藝術，需要兩個條件：

- 一、是字形本身的簡繁程度，使之有可能負載豐富的精神訊息。
- 二、是書寫技術的長期累積，使之有可能演化出獨創的個人風格。<sup>11</sup>

#### 2-1-4 書法的時間概念空間

藝術的類型可分為兩大類：一類是時間的藝術；一類是空間的藝術。時間藝術一般指向聽覺，較難發現具體的空間事實，如音樂，只有在時間流動的過程中才能體會那虛幻的空間感。而空間的藝術則指向視覺，如繪畫、雕塑、建築等。其中如雕塑、建築之藝術創作均呈現具體可感之空間意象，而繪畫則透過二維的平面虛擬三維之空間意象。而書法有其自己的時間與空間，線條的構築指向空間，線條的運動指向時間。<sup>12</sup>

##### 2-1-4-1 書法的空間概念

宗白華先生曾對書法的空間感作如下說明：由生動線條的節奏趨勢以引起的空間感覺。如中國書法引起的空間感，我名之為力線律動所構的空間境，如現代物理學所說的電磁場。」書法之空間是由生動的線條所構築，其內容應包括：文字的空間、各體書不同的空間、結構的空間、章法佈局的空間等。

所謂文字的空間，即漢字象形、指事等構字法則所呈現的空間，這空間法則具約定俗成性，是書法藝術構成的基礎，但其本身並非書法藝術之空間。

所謂各體書不同的空間，即指楷、行、隸、篆、草等各體書法創作之空間規範。當然這些空間美學之規範是後設性的，但卻是書法學習過程中由功力而法度表現之過程中的重要內容。

所謂結構空間，與前文線條結構所談相同，是線條間之安排佈局、呼應穿插等。此結構空間在楷書、篆書中具極強之主導制約功能，其中尤以唐楷與李陽冰之小篆為結構法則之極則。在其他書體中雖亦發展出各自不同的結構法則，其間內容具相當程度的重疊，然而一件好的行草或隸書作品往往是對傳統結構法則之偏離甚而反叛。其中可以王鐸之行草與何紹基之隸書為代表。

所謂章法佈局的空間。熊秉明《中國書法理論體系》中論變化統一與空間感覺中言：「包世臣所謂：『迷離變化，不可思議』，而同時筆致與結構的統一也達到凝聚飽和的極致。包世臣所謂：『一忘唯思其氣充滿而勢俊逸』，其變化不僅是行行之間有變化，字字之間有變化，...以至全篇疏密有緻，而生意瀰漫，渾然一體。」又言：「寫字固然是擺佈黑色的點劃，但必須照顧到白底。這白底並非二度平面，也非繪畫三度幻象空間。它有近乎壁畫的空間，遊移於二度和三度之間。大的書法家必須把白底喚醒為活的空間。」<sup>13</sup>

老子說：「知白守黑」，就是說「黑從白現」，深知白處才能處理好黑處。然

<sup>11</sup>王林：《美術型態學》（台北：亞太圖書出版社，1993年10月），頁46。

<sup>12</sup>此段論述主要參考陳振濂：《書法美學教程》，頁17。

<sup>13</sup>熊秉明：《中國書法理論體系》（香港：商務印書館香港分館，1984年12月），頁40。

而一般人只注意在畫面上「擺實」，而不知道怎麼「布虛」；實際上擺實就是布虛，布虛就是擺實。任何一樣東西放在空間都不可能沒有環境背景的，西方繪畫根據自然存在規律，亦將背景「寫實呈現」，顯示畫作「完整性」，但中國畫卻情有獨鍾，經營「留白」，將主體突顯，用「虛」的經營，體現「實」表現，「實處之妙，皆因虛處而生」，亦即所謂「虛實相生，無畫處皆盛妙境」《潘天壽畫論》。潘天壽作畫時說：「我落墨處黑，我著眼處卻在白。」

清朝華琳對布白有獨到之看法：「夫白本筆墨所不及，能令畫中之白並非紙素之白乃為有情，否則畫則無生趣矣。」以白為「作天水、作煙斷、作雲斷、作道路、作日光、」都是以白代黑，生氣處盡在黑白相間處。

總以上所言，對於空間的概念，可知空白之為用，華琳歸結有下列四點：

- 一、以白代黑，以虛為實。
- 二、陰陽分合，以成以破。
- 三、黑白對比，以顯空間。
- 四、調節生命，以通氣脈。

#### 2-1-4-2 書法的時間概念

平面視覺藝術中所謂的時間，是利用構成元素隨時間的推移，留下的種種痕跡，在人們心中喚起的對時間的感受。書法線條所產生的運動感正是時間的一種典型表現。這樣所覺知到的時間是一種心理時間。<sup>14</sup>書法藝術之時間觀存在著不可重複性與不可逆性之特質。因為任何一次的書寫都不可能重複出現相同的運動特徵或心理狀態，其線條之運動痕跡亦不可能完全相同，此其不可重複性。而整個書法創作過程是順著時間流動而完成，一筆一筆間之映帶連接均因時間之推移而產生，其過程具不可逆性。然而書法藝術之時間性，是隱微於線條之間是一種精神的、感覺的、抽象的、心理的存在，須透過高悟性的線條領悟才能感知的。

#### 2-1-4-3 筆勢—時空的混合

書法線條之生命力具體呈現於節奏起伏以使線條具有運動之態勢。線條因為具有運動之內涵而富於生命力。此「勢」於歷代書法理論中極為重視，如蔡邕〈九勢〉、衛恆〈四體書勢〉、索靖〈草書勢〉等即直接以「勢」為題…。

程代勒在其《狂草風格之研究》<sup>15</sup>一書中對狂草之動勢曾加以分類：整體的動勢、變形上的動勢（下分字體大小及間隔距離變化所產生之動勢、傾斜的動勢）、運動力的動勢、連續性的動勢共四類。以下試就其論述內容說明如下：

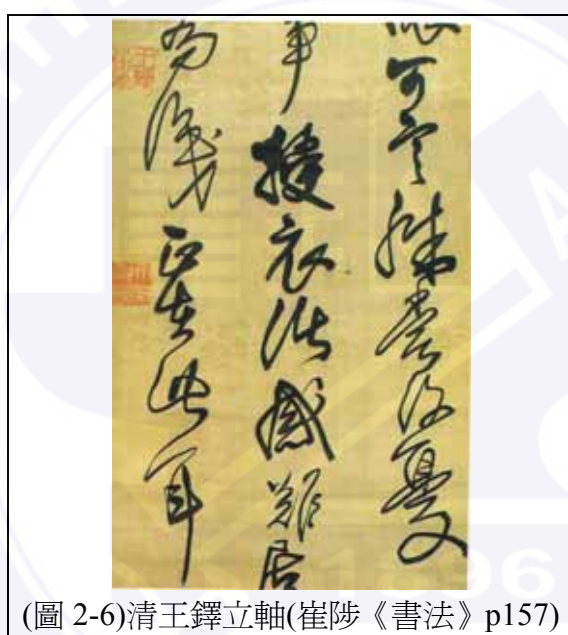
##### 1. 整體性的動勢

整體性動勢之產生乃是根據畫面所呈現直接的整體感動力為原則，因為要畫

<sup>14</sup>[29] 此段論述主要參考邱振中：《書法藝術與鑑賞》，頁 106

<sup>15</sup>[30] 程代勒：《狂草風格之研究》（台北：台北市立美術館，1989 年 12 月），頁 123-134

一條具有運動的線條並不難，但是要加上第二根線條，使他們的動力形式產生一個共同的運動就困難多了。一組線條的組合，透過彼此間主從的相輔相成的同構而形成整體性的速度感覺，共同完成整幅作品的動勢。若作仔細的分析，其字與字之間，行與行之間的關係均極為密切，互相影響、相互牽制，線條之動勢、字形結體之動勢、行行之間中心軸之傾斜倚側、空間布白之疏密變化等均形成整體動勢的充要因素，然而這一切均為整幅作品的整體動勢服務，均趨向同一目標，以成就作品的整體美感。在清朝王鐸的草書條幅作品中我們可以清楚看到每一行中心軸線的偏離與回歸，亦透過這種手段形成整幅作品中不安定的安定風貌；崔陟《書法》一書中認為王鐸的書法具有挪讓的特點(圖 2-6)清王鐸立軸(崔陟《書法》p157)。



(圖 2-6)清王鐸立軸(崔陟《書法》p157)

## 2. 變形上的動勢

中國文字之結構原則，從倉頡造字以來經先秦、兩漢、魏晉對字體結構已漸趨完成一套可遵循的法則，又經唐楷理性主義書風之燻染，與眾多書家嘗試與實際創作所累積的豐富經驗，書法形式之典範已逐漸完成。雖然優美的形式典範為多數書家所遵循，然各家作品與典範之關係卻是若即若離，亦因其若即若離，而能形成各家獨特的風格面貌。而所謂的「變形」，Sir Herbert Read曾作過如下說明：變形可說是一種從規則的幾何和諧之乖離，或者比較普遍的說，他暗示了一種對於自然世界中既有的各種比例之不顧。我們可以說，在一切藝術裡，都有某種性質的變形以一種十分普遍也許似是而非的情狀出現。<sup>16</sup>

實則書法創作上的變形即是對典範形式的偏離或破壞，在不可辨識的極限規範下做變形調整，書法作品亦因其線條、結構、章法等之上的變形而形成特殊的

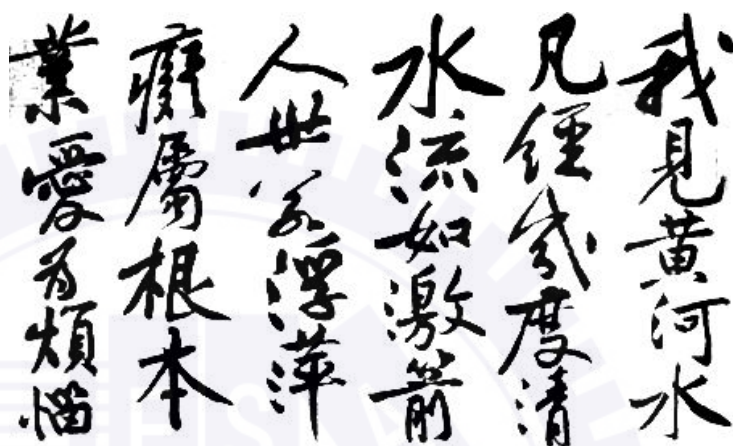
<sup>16</sup>[31] Sir Herbert Read著，杜若洲譯：《藝術的意義》(台北：巨流圖書公司，1974年9月二版)，頁21



運動形式。以清朝金農的漆書為例，在傳統橫細直粗的線條規範下，金農做橫粗直細的新嘗試而發展出有別於前代書風的新樣貌，這是從線條上做變形的成功例子(圖 2-7)清金農隸書(崔陟《書法》p177)。而明黃山谷《寒山子龐居士詩卷》中則透過字形結構的變形、字體重心的倚側、線條潤造之不同等手段，創造出一種速度感較為和緩、線條較為溫厚的新風格草書面貌(圖 2-8)明黃庭堅《寒山子龐居士詩卷》局部。



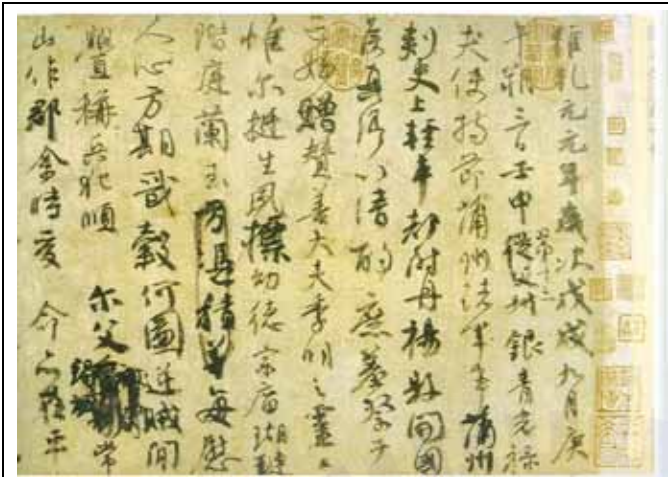
(圖 2-7)清金農隸書  
(崔陟《書法》p177)



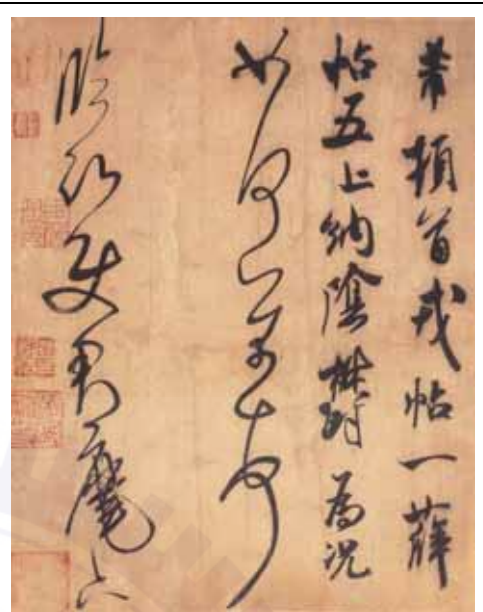
(圖 2-8)明黃庭堅《寒山子龐居士詩卷》局部

### 3.運動力的動勢

運動力的動勢即指創作者創作當下的心理狀態、生理狀況與其他主客觀的因素，均會在作品中留下相應的痕跡，相應的運動品質。當然這過程並非明顯而易感的，相反的是隱微而不明的。創作者想透過作品以傳達創作時相應的心理等因素亦非一蹴可及的，是需經過長時間的鍛鍊，鍛鍊對線條之操控能力，鍛鍊心筆間無罣礙的相互感通，相應的運動品質。當然這過程並非明顯而易感的，相反的是隱微而不明的。創作者想透過作品以傳達創作時相應的心理等因素亦非一蹴可及的，是需經過長時間的鍛鍊，鍛鍊對線條之操控能力，鍛鍊心筆間無罣礙的相互感通，鍛鍊在創作當下無我的自然流露，始能在創作時傳達相應的運動力的動勢。歷史中對運動力動勢的表現最突出的當數被譽為「天下行書第二」的唐顏真卿《祭姪文稿》(圖 2-9)，在作品中我們透過粗頭亂服般的線條、任意自然的字形結構，與修改文句的更正塗抹，強烈的感受到魯公胸中鬱結之氣、悲憤之情，感受到作品中運動力的動勢。



(圖 2-9)唐顏真卿《祭姪文稿》



(圖 2-10)宋米芾《臨沂使君帖》

#### 4. 連續性的動勢

書法是時間的藝術，在時間不可重複與不可逆的特性中，書法線條在時間中形成快慢不同的連續性運動態勢。在張旭與懷素的狂草作品中我們透過比較可看出懷素線條的輕淡、圓活與疾速，這與張旭的圓厚、轉折與時而遲重時而疾速的節奏感是不相同的。在懷素作品中所傳達的心理時間動勢是愉快與快速的，而張旭作品中的則感受到高低起伏不定的心情與時遲時速的動態節奏。再以米芾作品為例如(圖 2-10)宋米芾《臨沂使君帖》即在連續性的時間中呈現出時緩時疾的線條動勢。當然線條的速度感是一種錯覺，往往一些快意疾速的線條並非是快速書寫的結果，這其中又關係到欣賞者鑑賞能力的問題。

#### 2-1-5 書法美學的形式美視角理論

金學智在《中國書法美學》認為：中國書法是以文字作為書寫對象的藝術，在富於表現力的毛筆下，書法的美不是文字，又不能離開文字，而是在乎「不即不離」之間。<sup>17</sup>亦即中國書法美學應該把研究重點放在漢字本體的形式美及其「不即不離」的書法表現上。

本節文獻擬從形式美學的視角來分析漢字符號的形式美及其向書法境界的藝術昇華。並引用王國維的第一形式美與第二形式美用來分析書法的形式美。漢字形式美的視角(第一形式昇華為第二形式)<sup>18</sup>

(一)、形聲合體字的偏旁組合性之美—漢字「第一形式」及其昇華之一

<sup>17</sup>金學智 1984,《筆補造化天無功—再論中國書法美學》,〈文藝研究〉第 6 期。

<sup>18</sup>金學智 1997,《中國書法美學,上》,頁 150,引用王國維的美學理論:第一形式指自然中固有形式美,第二形式,指藝術作品所具有的形式美。

漢字符號第一形式之美有以下的特徵，其引用魯迅在《漢文學史綱要》中的一段論敘：詠習一字，當識形音義三：口誦耳聞其音，目察其形，心通其義，三識並用，一字之功乃全。其在文章，則寫山曰峻嶒嵯峨，狀水曰汪洋澎湃，蔽芾蔥蘢，恍逢風木……遂具三美：意美以感心，一也，音美以感耳，二也，形美以感目，三也。所以，漢字符號「形美以感目」才是它昇華為藝術的唯一契機，以如康有為所言「書為形學」，主要是表現了象形造型意識的心理積澱。魯迅論「山」旁，「水」旁，「魚」旁等形式美，主要觸及了漢字重要的偏旁結構—形聲合體字的偏旁組合問題。偏旁是一個個由象形積澱而來的方塊漢字的基本單位。絕大多數的漢字都是由兩個或兩個以上的偏旁拼合成體，即所為「合體字」，形聲合體字的偏旁組合性之美這是漢字符號「第一形式」之美的特徵之一，而歐陽詢的《三十六法》所概括了偏旁的合體性風展出來楷書美的若干規律。例如：

頂戴：承上者多，上重下輕，上稱下載，又謂不可頭輕尾重；如：壘、驚、醫之類。

向背：字有相向、背者，各有體勢，不可差錯；相向者如：和、知。相背者，如：根、肥。

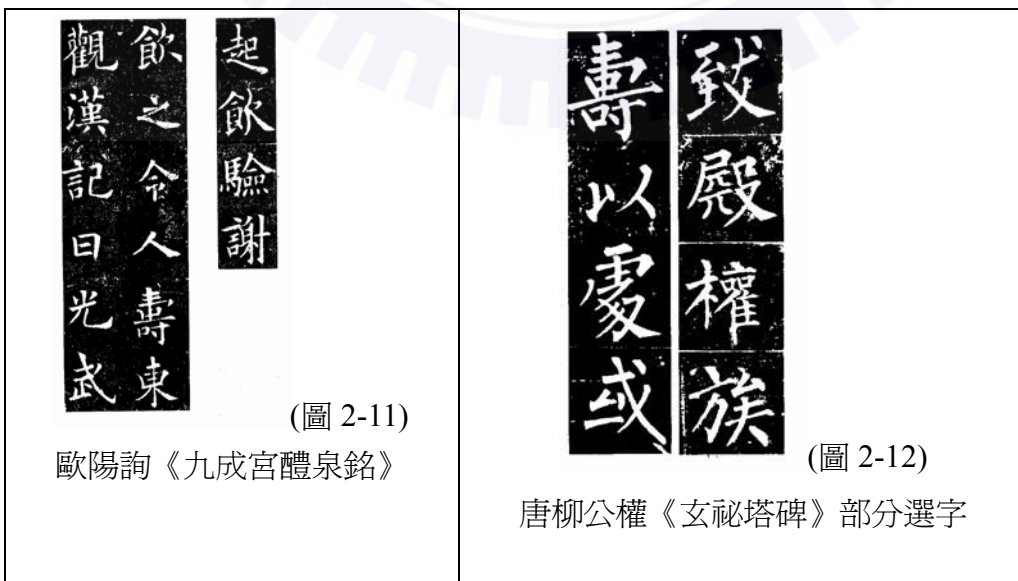
相讓：字之左右，或多或少相讓，如馬旁，絲旁，鳥旁諸字，需左邊平直，右可作字。

朝輯：凡字有偏旁者，皆欲相顧，如：斑、雛。所謂迎相顧揖是也。

附麗：字之形體，有宜相近者，不可相離，如：影、形。以小附大，以少附多。

包裹：四圍包裹，如國、圍、園等。

試看歐陽詢《九成宮醴泉銘》(圖 2-11)的選字「起」字為附麗的例字，右偏旁的「走」部首，主筆充分伸展，偏旁誇張突出，控制全字，而「已」則收縮以附麗而貼近，從而使得全字以小附大，以少形多的形式之美。「飲」字之右「欠」宜相附近，不宜相離，表現出明顯的傾向性。如同戈守智《雙溪書法通釋》中闡釋楷書美的「附麗說」：附者，立一為正，而以其一為附。相體而立勢，因地制宜，不可拘也。



## (二)、筆劃交構性之美—漢字「第一形式」及其昇華之二

漢字符號不論是獨體字或是合體字，其各自成美的偏旁，都是由眾多的筆劃所組成，而這些筆劃又大抵具有錯雜交構的形式特性。而柳公權《玄祕塔碑》(圖 2-12)中的「壽」、「以」、「處」、「或」、四個字，或橫與豎相插，或與點相接，或撇與捺相交……都體現漢字符號線條構成的形式美。

筆劃交構性之美—漢字「第一形式」之美的另一個特徵，在古代書論中對於筆畫交構有以下幾種可由智永及歐陽詢的論敘中得知，意即戈守智《雙溪書法通釋》中闡釋楷書美的「穿插律」。筆劃交構性之美及形聲合體字的偏旁組合性之美，是楷書結體藝術美的兩大基石。

錯綜：有關交錯相雜的論敘頗多，例如：文，錯畫也，象交文。(許慎《說文解字》)；一經一緯，相錯而成文。(鄭樵《通志·圖譜略》)；物相雜，故曰文(《易經·繫辭下》)

以側映斜：智永《心成頌》所說：以側映斜，如：交、欠、以、入等之類。

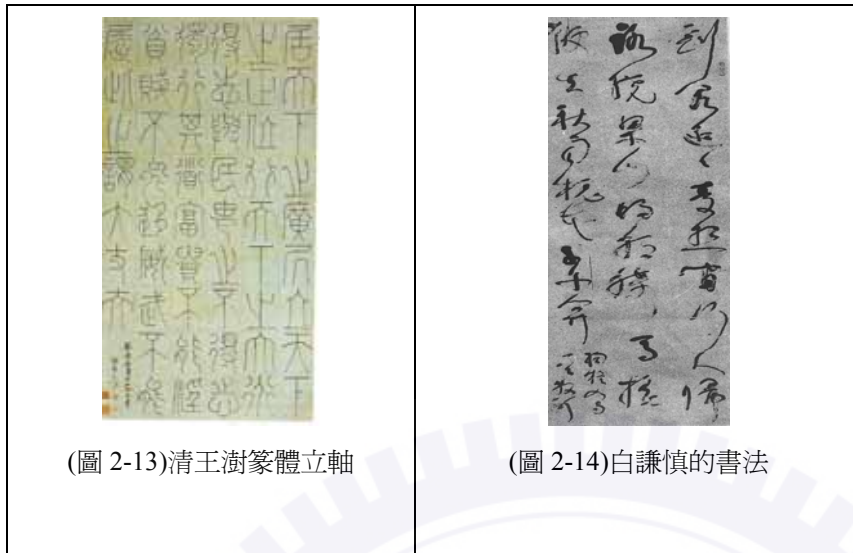
以斜附曲：女、安、必、互等之類。

以上的說法，以戈守智《雙溪書法通釋》中闡釋楷書美的「穿插律」的說法謂之：穿者，穿其寬處，插者，插其虛處也。如「中」字以豎穿之；「冊」字以畫穿之；「爽」字以撇穿之。

## (三)、塊架獨立性之美—漢字第一形式及其昇華之三

漢字不論是筆劃交構而成的獨體字，還是由筆畫、偏旁而成的合體字，都是一個個獨立自主、互不連續的方塊形體。這個塊架構成漢字表意符號系統。這一特性乃是漢字得以昇華為書法第二形式美的政要條件。對於篆書、隸書、楷書乃至行書的美的形成，具有空間定性及凝聚力。至於塊架的書體甚多，不管聯幅或橫式軸卷之書體皆以方塊狀來書寫((圖 2-13)清王澐篆體立軸)。

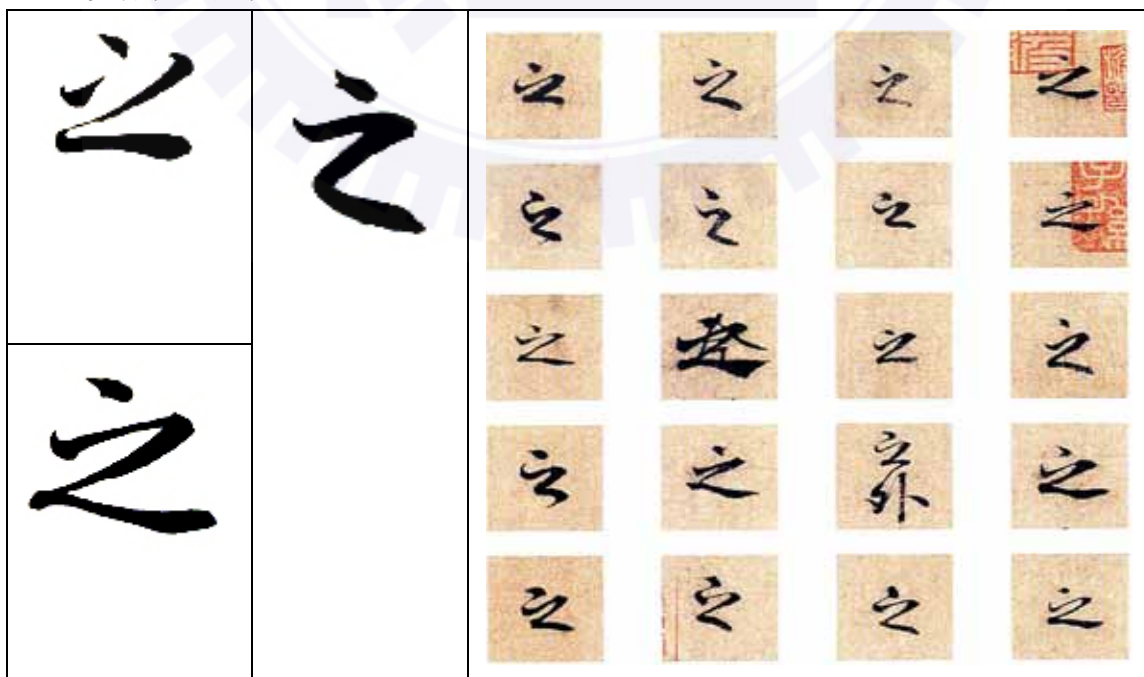
除此之外，以白謙慎的書法所嘗試以漢字某些偏旁相互拼合而為塊架，創造了中國文字史上未存在有的「字」。然而書寫成幅卻有書法的意味，這是由於它不是約定俗成而可識讀的漢字，不但具備了漢字偏旁合體性和筆劃交構性，而且具備了方塊框架的獨立性，有了這三個條件創造出帶有書法意味的的作品，這種書寫的方式令人深思(圖 2-14)。



#### (四)、形體多樣性之美—漢字第一形式及其昇華之四

形體多樣性是由以上三種特性造成的字型豐富性，從根源上說，形體的多樣性是由漢字作為表意文字特質決定的。

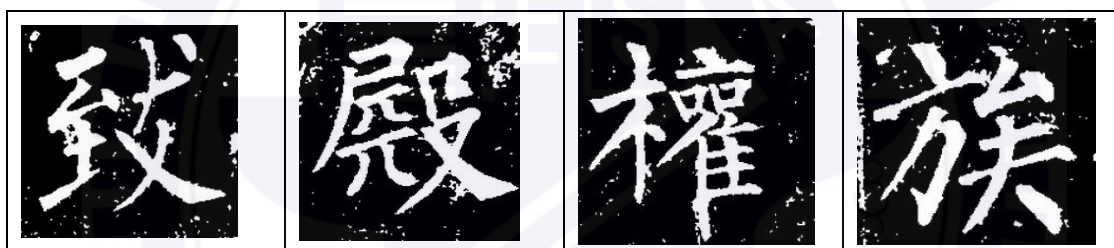
書家為了避免書寫同一字型態的單調或重複性，凡字之偏旁之重出者或改換筆勢，或變換姿態，或大小間隔，或另構別體，以求其多樣而富求變化。其中最著名的實例，就是何延之《蘭亭記》(圖 2-15)敘述王羲之的《蘭亭序》的創作：凡二十八行，三百二十四個字，有重者皆構出別體，就其中以「之」字最多，乃有二十幾個，變轉悉異，遂無同者。此乃充分運用漢字形體的豐富性即可變性。即所謂異字同構，同旁異構，加以篆隸正草行五種書體交互滲透，經由筆劃的長短、大小、疏密、敲正、偏歧、肥瘦、離合、疊復……之書寫方式不同，所產生的多樣性可變性。



(圖 2-15)錄自商務印書館(香港)《蘭亭集序》P83

### (五)、書寫的可變性及陌生化效果—漢字第一形式及其昇華之五

漢字形體的豐富性和書寫可變性是互為因果，或者說後者是前者的補充。中國書法創作重視字型的可變性，重視另構別體，在古代的書論也曾給予理論上的概括。歐陽詢《三十六法》有借換、增減、等法，例如：「秋」字，「禾」與「火」旁的互換，「鵝」字的「我」至於「鳥」之上的錯位等等；或者因感筆劃少而增添，或因筆劃多而減少即「繁則減除」、「疏當補續」(智永《心成頌》)，亦即如劉熙載《藝概·書概》進一步指出：「移易位置」、「增減筆劃」，以草較真，這是由楷書的規律拓展至草書的規律。例如：同樣的作品柳公權的《玄祕塔碑》所書的四個楷書，「致」字的「攴」旁，寫成「发」；「殿」字中的「共」變成兩個「兀」「兀」；「權」字右上方，原為「廿」，卻寫成「一」；「族」字左邊部分，又換成「矣」(圖 2-16)。他們初看時，令人頓生不同程度的陌生之感，似是而非，似非而是，但若聯繫上下文而看，上下字的語境脈絡，又會產生熟悉之感。這種陌生—熟識—品賞的心理歷程，也就是鑑賞美感的萌發，亦即如齊白石所言在「似與不似」之間。



(圖 2-16) 唐柳公權《玄祕塔碑》部分選字

#### 小結

關於漢字符號「第一形式」之美的昇華，就是漢字美原始範疇的四個特性衍生而來—偏旁合體性、筆劃交構性、塊架獨立性、形體豐富性及從屬的可變性，所孳乳浸多出許多的「第二形式」，亦是戈守智所提出的《穿插律》《附麗說》，至於字形「陌生化」的造型手段，乃是以錯位、位移、增減筆劃……達到一種超然的客觀化形象，亦是漢字形體的多樣性，是藝術創作造型的手段的目的，可是視為現代書藝的創作理論依據，陌生化是介於文字的「似與不似」之間，利用心理學的情境理論與字優原理，達到視見欣賞的效果。

白謙慎(《也論中國書法藝術性質》，《書法研究》1982年第2期)認為：在一定歷史範圍內(包括現在和將來的一定時期)存在著的一種有著自己特定形體特徵要求的事物—漢字，是書法藝術為一的造型對象。……現在漢字雖早已不是象形文字，但是，那由象形發展而來的和字形體，卻仍具有造型的意義。漢字形體基本上呈現方塊形，形體上又有繁簡、大小、俯仰、疊復、長短、疏密、欹正、向背等具有造型意義的結構特徵，加之漢字數量極多，每個字都講結構，講佈置，況且仍有正草隸篆等書體，這就為書法提供了絕佳的造型對象，儘管書法是我國人民長期的文字書寫的實踐過程中逐漸發展起來的，但一俟書法成爲一種造型藝

術，書法家就自覺地利用漢字形體可塑性極強的特點，對它進行藝術造型。

歸納以上的分析，可以得出這樣的結論：漢字是一種客觀存在的、具有造型意義的事物，書法就是漢字造型藝術。其中對於書法第二形式的定義，漢字的「可塑性」、「客觀性」尤其對於現代書藝的創作有諸多的啓示，尤其陌生化效果是以造型藝術的視角來看待。對於以上的分析論述，是漢字將第一形式的「型」經由書寫的開放型態，透過漢字原始的特性，昇華為第二形式，外現形式是由「型」—「形」的過程，內化的心理內容則由視見—閱讀—欣賞的視覺歷程所完成，其中這個演化為具有「可塑性」的「第二形式」昇華，可以透過錯位、移易、筆劃增減，乃至於倒反這類「陌生化」處理，使其更豐富多樣。

## 2-1-6 現代書藝的發展

### 2-1-6-1 日本對傳統書法與現代文明的思考

日本現代派書法興起，可以追溯到二次戰前的昭和八年（1933）年，日本現代書家比田井天來(1872-1939)，聚集一批年輕的書人，如上田桑鳩(1899-1968)、金子鷗亭(1906-)、大澤雅休(1890-1953)、手島右卿(1901-1987)、比田井南谷(1912-)等聯合起來創辦「書道藝術社」發行《書道藝術》，在其發刊詞中：「擁有古老歷史的書法，隨著時代歷經變遷，每個時代，它們都站在時代的前列並反映著那個時代，也應當擁有我們自己的現代書法」；而萌生所謂「非字非畫」的前衛書、抽象書。二次戰以後逐漸形成五種流派：<sup>19</sup>

第一，是漢字派。立足於日本古代文化中的漢字，既有移植漢文化，又有作為日本漢字文化的本土文明的重要特徵。以書寫正統規範來自我約束。書寫漢字，書寫古詩文，書寫篆隸楷草書，其基本立場與中國古典派書法一致。這類的書道家有西川寧(1902-1989)、今井凌雪等(圖 2-17.18)。

第二，假名派。它同樣是日本的民族古典型態，這是因為假名是日本的原產，但其中也有以藝術表現為依歸的現代假名書法與古典假名書法，之間風格仍有較大差異。

第三，是少字數派。是在漢字輸血過程中，加入了「立意」，被書寫的文字內容與書法表現形式必須有某種程度的關係。這個立意是取與文字內容的直接對映形式，而與中國書法之二個或三個大字的書寫形式不盡相同。少字數派以手島右卿為代表(圖 2-19)。

第四，是近代詩文派。它強調書法藝術的時代感，它英開首先表現為以近現代的通用詩文內容來作為創作素材。於是從日本和歌俳句或漢詩漢文到現代白話詩文，都是其創作寫作的對象，金子鷗亭是首倡者(圖 2-20)。

第五，是前衛派。它是與中國現代派相同一個傾向於現代西方的書法流派，通過漢字結構的打散甚至否定，通過對傳統筆法的鄙棄，對古典文化的切斷，以建立

<sup>19</sup> 陳振廉著，《線條的世界》，中國浙江大學出版社，頁 237。

自己的藝術特徵。提倡以西方抽象之表現意義改進書法。這個運動特徵是拋棄傳統的詩文書法格式，解散漢字，讓書法向現代抽象表現藝術靠攏。這類的書家以比田井南谷(圖 2-21)、上田桑鳩(圖 2-22)、大澤雅休(圖 2-23)為其代表人物。宇野雪村(1912-1995)追尋前衛書法(圖 2-24)，從而成為日本墨象書的先驅。墨象是繪畫和書法的調和，不以文字為素材，也不拘束於毛筆的使用。前衛書法的特徵：題材「少字化」，創作上「美術化」(構圖化、抽象化)一由一堆由點和線組成的「墨象」。(以上圖片錄自現代の書 半世紀の歩みと展望)

伊福部隆彦(1898-1968)認為書法以文化發展觀點而言，要納入現代文明體系，應創造一種與未來文明精神相契合的形式。以書法原有主體基礎之上，超越近代書法面目。一切藝術家，都必須使自己的藝術型態不斷發展，而其發展有兩個方面：一是在其形式內的向上進步，一是其形式本身的變化(伊福部隆彦《墨象論》)。

|   |  |
|---|--|
|  <p>(圖 2-17)西川寧《默然而笑》1971，95x177cm</p>  |  <p>(圖 2-18)今井凌雪《桃花臉薄難藏淚》1985</p>     |
|  <p>(圖 2-19)手島右卿《崩壊》1957，69x140cm</p>  |  <p>(圖 2-20)金子鷗亭《井上靖詩幻の湖》平成 3 年</p>  |
|  <p>(圖 2-21)比田井南谷《電第二》1951，44x44cm</p> |  <p>(圖 2-22)上田桑鳩《狼》1962，67x104cm</p> |





(圖 2-23)大澤雅休  
《黑嶽黑谿》1953，136x136cm



(圖 2-24)宇野雪村《SYO》1970，198x132cm

### 2-1-6-2 傳統書法的變革—台灣現代書藝的發展概況

中國書法從早期偏向技術性、書寫性的紀錄實用，演變為偏向造型的書法藝術。雖然文字是構成書法藝術的內容，但是它的藝術性並不在於文字，而在於文字點劃的筆墨構成所展現的神采。所以唐張懷瓘就說過：「深識書者，惟觀神彩，不見字形。」中國書法是藉著墨蹟的濃淡變化，筆勢的快慢強弱，線條點劃的粗細變化，表現其中的精神韻味。而今日我們實在背負了過重的傳統負擔，卻又失去了昔日就傳統所賴以成長的優良環境，以致我們的書法大致仍停在模仿傳統，或自家師承的階段，而失去了創作的活力。當今雖有許多有志之士，在書法功力的養成上，投注相當心血，意圖力追古人，做傳統的代言人，然而仍有一些人努力於開發優質的傳統特質，做現代造型的表現，或結合西方的藝術理念，做中國書法精神性的探索。光復後四十餘年來，台灣的現代書藝，其發展雖不如現代繪畫的熱絡與多樣，仍有少數有心之士，在嘗試中表現優異，開發書法的新語彙。

以下介紹現代書藝的發展概況：

于右任、劉延壽等人以易寫、易識、準確、美麗為原則，將傳統草書作一符號歸納而成標準草書（1963），東方、五月受西方抽象表現主義的觸發而開展出水墨抽象及書法表現的繪畫作品，對於書法現代性作東方嘗試（1957），王壯為的亂影彩墨書(圖 2-25)，作品一字一句以濃淡墨色書寫數次，交錯重疊（1962）。董陽孜的造境書法，從文字線條，筆劃粗細，疾徐頓滯，水墨乾濕、渴燥、枯潤、字型大小做畫面氣勢經營（1972）。史紫忱的彩色書法，以含神秘美、天然美、人工美的中華美學通用於彩色書法，提倡美醜合一，書法無法（1975），呂佛庭的文字畫，以敘述性的審美觀組合象形篆文，並加詩文字句旁白，使文字成爲一含象徵故事性圖畫（1975）。尹之立的現代美藝書法(圖 2-26)《楓橋夜泊》，用文

字變形求其形意合一或組成新穎整體畫面結構或以彩墨濃淡相疊，使之具有前後空間或點染以求其情趣（1977）。戴固的中國書法文字抽象，以中國書法、文字、筆調、色彩、水墨，自製紙質特性、篆印，配合複雜之現代繪畫技巧，完成書法文字抽象（1978），墨潮書會的新行間構成，裱貼墨趣，筆法單字，由一般傳統書法為起點，開始思索創作問題，運用水墨趣味，金石拓印、攝影技，裱貼加飾，打破陳習，嘗試書法多樣性創作（1978）。傅佑武的造型篆書，重新設計篆書點畫線條，大小疏密、曲、直、方、圓極富現代幾何造型設計（1979）。李蕭錕的現代墨趣書法，白話文學性的墨趣表現，富於文人巧思品味和天真稚拙筆趣

（1982）。「現代書藝盟」以推進書法藝術創作，提高書法深度與實用廣度，開拓書法事業，建立中國現代書藝新生態為宗旨（1983）。陳勤的書法派抽象畫，以西方線條筆觸抽象和行動繪畫動力為基礎，用中國毛筆、墨汁於宣紙上做中國方塊文字意象及道家哲學情懷之縱情痛快揮掃（1983）。「鐵硯會」首次將書藝分為臨書、臨書應用、自運、創作、前衛等五部（1984），中西詩人的新書藝視覺詩，是詩、書、畫的現代藝術視覺多元構成，從中西藝術史探討其源流發展，以文字及其造形、語文功能、時間性、文學性、繪畫性、社會性、觀念性等做一新的藝術視覺探討（1984）。郭少宗的書寫式造形抽象，從中國文字圖象架構、草書線條、聲光、波紋、點線符號及速度感覺，經過分割經營、反覆變化、噴甩、拼貼，表達對時代訊息的關懷與遐想（1985）。程觀儉的書法抽象(圖 2-27)，將中國象形文字和原始岩石繪畫，轉化為個人符號，以中國書畫家的筆韻，運用西方會畫技巧及中國金石佈局方法表現富於東方精神與色彩的抽象畫（1985）。現代書藝系列展（1985），由多樣的平面至立體、環境裝置、戶外創作等做最大、最廣的書藝創新可能性探尋，取消書藝作品的商業價值觀與世俗成就觀，使書藝創作更落實於藝術創作的純粹性與精神性（1985）。墨潮會成員（廖燦誠、徐永進、楊子雲、連德森、陳明貴、蔡明讚、張建富、鄭惠美、王國奉）的現代書藝論壇，將中國文字的形、音、義結合現代美學，系列探討現代書藝的文字表現、圖象表現、記號表現、行為表現、觀念表現、拼貼表現、裝置表現、書法與人體等主題。（圖 2-28~38）

現代書議的探索路程固然艱辛，卻富有挑戰性，是極具人性的書法藝術，它轉化傳統書法的文人氣質，擺脫士大夫的習性，重新建立屬於時代的、現代的書法生態環境與審美觀。<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> 中華民國兒童教育學會，《書法藝術季刊，第四期》，台北市，1986.03，頁135-145。



(圖 2-25)王壯為《亂影書》



(圖 2-26)尹之立《楓橋夜泊》



(圖 2-27)程觀儉  
《抽象書法》



(圖 2-28)廖燦成  
《中華民國頌》1994，69x69cm



(圖 2-29)徐永進  
《大地神龍》1994，300x300cm



(圖 2-30)楊子雲  
《戲夢》1994，35x55cm



(圖 2-31) 連德森  
《教育碑帖人體》1994



(圖 2-32)陳明貴  
《嘆世路》1994，58x69



(圖 2-33)蔡明讚  
《現代書藝》1993



(圖 2-34)張建富《德》2001



(圖 2-35)鄭慧美  
《網綁台灣四十年》1993，78x85cm



(圖 2-36)王國奉  
《塔外女人》1994



(圖 2-37)集體創作《墨潮》



(圖 2-38)徐永進《懷素自敘帖》1993，68x68cm

### 2-1-6-3 中國大陸的現代書法現況

作為二十世紀下半葉在中國及歐美等地華人圈蓬勃興起的一種藝術新潮，中國「現代書法」因其獨特的民族性和國際性，近年來尤其成為海內外藝術界和學術界關注的熱點。「現代書法」作為一個約定俗成的稱謂，至今仍被廣泛採用。但實質上，從 90 年代開始，藝術家們已經逐漸超越了早期的「書法現代化」的單一邏輯，自覺地把中國書法作為一種本土化當代藝術的資源來實驗和利用。

為了交流探討中國“現代書法”近年的進展，對“現代書法”創作研究的現狀及前景進行反思和展望，思考全球化背景下書法作為資源在當代藝術中的新可能性，並對未來幾年來中國“現代書法”的策劃運作進行設想和規劃，2002 年 6 月 23 日，來自國內外的專家學者及國內主要媒體藝術新聞工作者約 80 人匯集在中國北京來德藝術中心，召開 2002 中國“現代書法”新思考學術交流研討會，其中有關「現代書法」發展和觀念流變概括為三個主要的歷史階段：

一、變書法：

二十世紀六十年代至七十年代在歐美等地區華人圈興起，八十年代中期在中國大規模興起。早期主要受中國書畫同源理論、日本現代書法及西方現代繪畫啓發。著眼書法藝術形式上的變革和創新，基本觀念是書法當隨時代。在海外亦稱“現代書藝”或“新體書法”。代表藝術家有王方宇、曾佑和、熊秉明、董陽孜、李駱公、張正宇、黃苗子、王學仲、古干等人及后來堅持字畫派和少數字書法的藝術家如閻秉會、邵岩、曾來德等人。

## 二、反書法：

二十世紀八十年代至九十年代，出現的針對書法問題的現代藝術實驗。在觀念上具有較強的反叛性和顛覆性。較具代表性的有邱振中的空間觀念轉換理論和王南溟的「現代書法」就是「非書法」或者「反書法」或者「破壞書法」理論。常見的方式有書寫偽漢字、俗字、破解漢字、取消書寫性、取消人為書寫等。代表性的藝術家有白謙慎、徐冰、谷文達、莊天明、邱振中、朱青生、王南溟、張強、邱志杰、洛齊、陳光武、劉超等人。

## 三、用書法：

二十世紀九十年代以來，書法更多地是作為資源在當代藝術中實驗和利用，現出眾多各種的風格流派。一方面，書法作為元素，融入繪畫、雕塑等其它視覺藝術形式。另一方面，漢字書寫作為獨特的文化符號，進入當代觀念藝術，如裝置、影像、網絡藝術等。代表性的藝術家有古干、張大我、王冬齡、魏立剛、卜列平、蔡夢霞、宋冬、李太默等以及前述第二階段的大多數藝術家。楊應時並簡要介紹了近三年來中國“現代書法”的重大活動，指出當前「現代書法」創作和研究推介中存在的主要問題和困惑，如「現代書法」概念模糊不清、理論研究嚴重落後、缺少與外界的交流和合作等。



(圖 2-39)黃苗子《甲骨文》



(圖 2-40)徐冰《天書一析世鑒》1988



(圖 2-41)朱青生《1997年11月1日》1997



(圖 2-42)宋冬《水寫日記》1999



(圖 2-43)谷文達《天廟》1998



(圖 2-44)邱振中《待考文字》1989