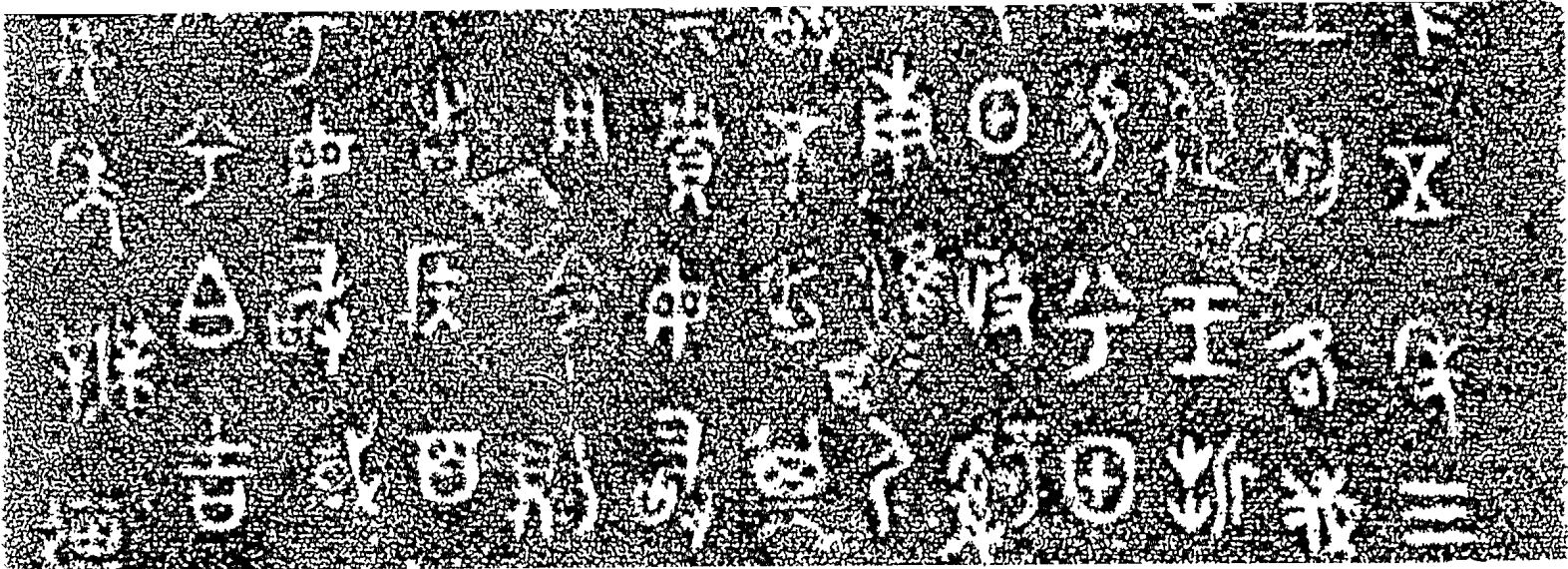




書法藝術與文字內容

杜忠誥

國立臺灣師範大學國文系講師

育資
料館
閱覽
室

書法是文字的書寫藝術，而文字則是記錄語言的符號。人類在創造文字的同時，就有了文字的書寫問題。世界上有不少民族，都曾創造過屬於自己的文字，卻唯有漢族的文字書寫，最後孕育形成可以獨立自足的藝術門類。這固然是與書寫工具的毛筆之特殊性能密切相關，而漢字本身之抽象符號特質，也起著重要的角色功能。

漢字作為一種由象形、指事衍化而成的表意文字，與世界其他各民族的拼音文字比較起來，它的形象性是強烈多了。不過，漢字的形象性在長遠的歷史中，也隨著時代之推移而不斷在變動發展著。其中最具關鍵性的一個變動，就是由篆書演變為隸書的所謂「隸變」了。這個隸變過程的激化，大致從春秋時代王官失守，私人講學風氣開放，文字的書寫使用不再專屬於一些特

定史官，一般文化素質不高的平民百姓，乃至引車賣漿者流，也都參與其間開始。以迄於文字隸化大致成熟的西漢晚期（註一）（圖一），前後至少有四、五百年的歷史。其間經歷著一個錯綜複雜的發展，正由於這個文字發展史上翻天覆地的大變動，所謂「古文從此絕矣」（註二），整個漢字系統由以圖象性為主的「古文」（註三），轉換成為以符號性為主的「今文」（隸書）。經過符號化以後的隸書，以及其後繼續衍生出來的草、行、楷書，在文字形體中，幾已擺脫外在客觀物象對於文字的羈絆。即使是為數不多的象形文字，比如「象魚之形」的「魚」字，在商周早期金文字形中，線條多圓曲，謂「畫成其物，隨體詘曲」，仍大致保存了客觀實物的形態（圖二）。至於隸化成熟後的隸書，其字形點畫則多變圓為方，變曲為直



定縣竹簡

熹平石經

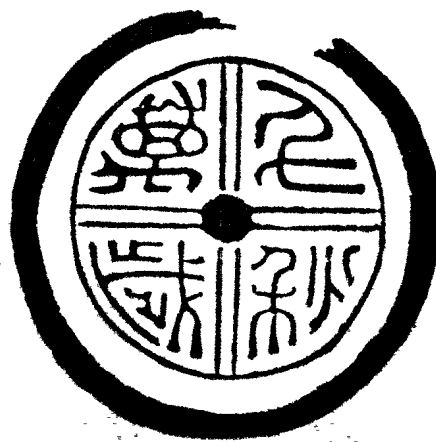
史晨碑

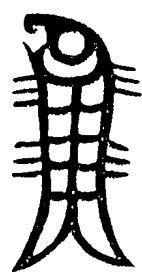
曹全碑

線，原來的魚尾，也轉化為四點，與烈火點混同，早已線條符號化，變成了「不象形的象形」。至於楷、行、草書，其抽象符號化的程度就更加徹底了。

正由於漢文字的這種符號化特質，無形中為書法藝術的生成與開展起到一種極大的催化作用。同時，漢字經過長期的使用發展，踵事增華字數極為龐大。坊間較大部頭的字典或辭典，收字約在五、六萬之譜。其字體也有多樣，除了一般習稱的篆、隸、楷、行、草書外，還包含介於篆、隸之間，如秦漢簡帛；隸、楷之間，如六朝碑版；乃至楷、行及行、草之間的種種過渡性書體。再說，所謂「篆」書，實際上是包括小篆以前一切古文字的總稱。從最原始階段的陶片刻符、圖畫文字、甲骨文、金文，乃至一切碑刻，以及竹木簡帛上之文字，全部包括在內。可以參考表現的題材，取之不盡，用之不竭。

再說，漢字既是約定俗成的符號，它本身原是一種抽象的存在。每一個文字都須經過書家的書寫，才會顯相成形。由於中國人選用了筆毫柔軟而又深具彈性的毛筆作為文字的書寫工具，更增加了抽象點





鳳魚鼎

僉
八二二乙
二八二

犀伯鼎



番生簋



魚鼎匕



石鼓

老子乙前
一六九上一號墓竹簡
一二武成簡
有司一

丙午神鉤



天文雜占



孔宙碑陰



真·易



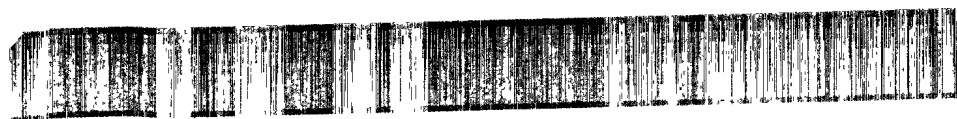
曹全碑

畫線條及其組合結構的表現性。不僅不同的書家之間所寫的形體各異，即同一書手，在不同的階段、不同的時空、不同的工具材料，乃至不同的心情變化之下，創造出來的文字形象，也都各各不同。這就為書家在漢字書寫中的內在心靈之抒發表現，提供了無窮無盡的可能空間。

作為書法表現媒材的漢字，在其本身長遠的歷史發展中，曾經有過一個由「近取諸身，遠取諸物」的象形階段，這種憑藉摹擬客觀物象以制字的歷史發展形態，正與純粹以客觀現實物象為描摹對象的繪畫近同；且其所使用的筆、墨、紙、硯等工具，也大致一樣；又同樣利用線條來造型、表現。所以中國傳統美學理論，常有「書畫同源」的提法。但後來發展的結果，漢字原本濃厚的象形性大量符號化，其形體純粹以抽象性的點畫線條結構而成。線條成為書法藝術的唯一語彙，線條本身就是書法藝術的核心目的；而在繪畫裡頭，雖然也重視線條，但線條卻只是畫家描摹客觀物體形象的附屬性工具而已。書法與繪畫漸行漸遠，終至於分道揚鑣，各擅勝場。故雖是「同源」，而實為「異流」。

西方二十世紀初葉的抽象主義藝術之崛起，不管是「以自然現象抽取要表現的因素」，抑或是不從自然現象「提煉」、「抽取」的純粹幾何構成，都無非是企圖擺脫傳統寫實繪畫來自於現實具體物象的過度依賴與迷戀，而強調單單靠形體（點、線、面）與色彩，就足以表現藝術家的「內在需要」，傳達藝術家的思想情感。換句話說，形與色本身就具有獨立的意義與價值。這種內在主體精神作用的高度發揚，正是西方抽象派藝術思潮對現代人類心靈解

圖二 左—隸變以前的「魚」字
右—隸變成後的「魚」字



放的最大啟迪與提撕。而這種為了追求內在主體的絕對自由，不惜與傳統繪畫決裂的抽象主義藝術表現形態，正與中國書法之與繪畫同源異流發展軌跡有近似處。所以書法雖是一門古老的傳統藝術，其藝術表現精神在內在本質上卻與西方現代藝術遙相通契。

由文字的書寫衍生出來的書法藝術，儘管也曾經歷了一個從非自覺而到自覺的審美要求過程，最後成為具有獨立審美價值的對象，但它終究沒有脫離以文字作為表現媒材的依附性，其書寫活動仍存在著一定成分的實用性。因為字義就蘊含在字形之內，顧「形」索「義」，幾乎已經成為漢字文化圈一般士人的閱覽共性，點畫形體之美很難與文字意義截然劃開。

事實上，書法藝術真正的賞會重點，在於文字點畫線條的節奏律動，形體結構的揖讓向背，以及墨色變化的情調趣味等藝術形象的意味之美，跟書寫內容的文字意義或詩文的文學意境關係不大。換句話說，書法藝術的目的，主要在於作品形式的觀賞，而不在於文詞內容的閱讀。當代書法篆刻大家王師壯為先生在其所作《論書詩》中，對此也曾有所指陳：「觀書非識字，時欲遺厥義。但當賞其美，不貴別其事。審美與釋義，由來端有異。」將一般以識讀為主的實用性書法，與以審美為主的藝術性書法明顯區隔開來。平情而論，在眾多當代前輩書家中，對於書法的藝術性有如此深刻體認的並不很多，泰半也只是用毛筆寫字而工夫深至而已。在這樣氛圍下，為數眾多的學書者，儘管也嘗窮年累月在臨池練字，卻多始終停留在依樣畫葫的臨摹階段，幾不知創作為何物。大家多只是在「寫字」，普遍缺乏一種藝術的自覺性表

現之追求。甚至有很大一部分的觀賞者，還將作品中所寫的詩、詞、格言等文字內容，當作書法作品的實質內容來看待。在欣賞作品時，往往只關心裡面寫的是什麼，至於書家在作品的筆墨造型中是否表現了些什麼思想情感，則漠然不加領會。宛若只要把作品中所寫的文字全部認得，裡面的文義全皆解得，欣賞活動便算了事似的。這種買椟還珠式的欣賞方式，真可說是書法實踐活動中的一大歧途。

當我們面對一件書法作品時，總是在作品整體畫面形象感到賞心悅目之後，才會有興致對該作品的個別點畫、字形、章法及書寫內容等相關訊息，作進一步的辨析與理解。往往在還沒有弄清楚裡面寫的是什麼內容之前，便已被點畫線條所構築而成的藝術形式之美所吸引住。所謂「深識書者，惟觀其神彩，不見字形」（註四），也唯有在與作品乍見之際的直覺觀照下，藝術才真正能夠觸動觀賞者內在心靈的最深處，這才是純粹的藝術欣賞。不過，中國書法經過古來眾多書家的辛勤耕耘與心血投注，其中也積澱著中國歷代文人的心理結構與審美習性。一般欣賞書法，作品字跡之美固是賞會的重點，而對於文字內容如果不能識讀清楚的話，總覺得是有一種美中不足的遺憾。因此，若干附有書法作品圖版的書學專書，甚至一些比較考究的書法作品集子，遇到篆隸或行草書體，往往都附有釋文（儘管所釋也未必盡當），以備參究。不僅如此，連帶作品上所鈐蓋書家本人以及收藏家的收藏印記，乃至後人的題跋文字，也一併在賞鑑之列。已然脫離純粹的形式賞會，進入到相關知識的考證層面去了。而這種綜合性的賞鑑趨向，卻幾乎已經成為一般書法欣賞





的定勢。為了未來書法藝術能夠更加長足蓬勃的發展，我們有必要針對此中的藝術表現成份加以釐清，特別是作為一個書法藝術創作者，更不能不面對此一問題作深入的思考。

書家在作品中所書寫的文字內容，是屬於文學性的東西，是文學家所創作的成品，它先於書法的書寫活動而存在，跟書家利用這些文字形體所進行的創作表現內容是兩回事。題材可以是共通的，而表現則必然是獨特的。試讓一百個書手來書寫同一首詩或同一段格言，文字內容儘管一樣，而字形體態及其表現形式，必然千差萬別。就如同讓十個畫家同畫一條牛，由於畫家本身藝術修養的不同，思想觀念各異，再加上技巧工拙、處理手法、取角觀點，乃至工具材料等主客觀條件的種種不齊，所畫出來的「牛」也必然會件件不同，是一樣的道理。可見作為表現題材的文字內容，絕對不是書法的目的，表現形式的藝術效果才是書法的真正目的。我們指出這一點，並不是要否定作品中文字內容的價值。因為不論就創作心理或欣賞心理上說，文字內容均有其不容忽視的重要性。我們只是想讓書法中的文字內容「物各付物」，如實地回歸到它實際所扮演的角色功能而已。

書法憑藉文字媒材以進行創作，任何一件作品，都含具著一個特定的文字內容。其所選用的書寫內容，不管是詩詞或格言佳句，如果意境美妙，書家感悟特深，自然心情歡愉，那就更加有助於藝術效果的表現了。當然，選用一些自己感興，自己喜歡的字句來書寫，產生佳作的機率自然會高些；相反的，如果用來書寫的文字內容並非自己感興認同的，或係來自於外在

的指定要求，在某種「意違勢屈」的情況之下，不得不寫。由於書家對於書寫內容的情境，缺少了一分親切的感應，這就不僅不易出現好的作品，甚至還會出現孫過庭所謂的「乖」作（註五）呢！

書家選擇作為創作題材的文字內容，大抵跟書家本身的心理、思想、性向密切相關，所以我們只要閱覽過某一書家的作品集，從其整體作品的書寫內容、主文以外所加題的款識文字及其所鈐蓋的印章等藝術形式的總體表現，大致可以窺知此一書家的文化品味與學問素養之一斑。書法作為古來知識份子的共同游藝項目，再加上它以文字作為表現媒材的先天特質，其本身所具現的文化性格是很強的。儘管文化學養與書藝表現到底是分屬於兩個不同的範疇，具備高度文化素養的人，未必從事書藝創作。對於一個未曾把握到書法藝術專業技法竅門的文化人而言，其文化素養再高，內在心靈再美，也只能在別的天地裡展現，在書藝創作的世界裡是毫無用武之地的。但對於一個具足書藝創作本領的書家說來，他便能透過筆墨等物質手段，將其個人的文化品味與學問素養，乃至一切性格氣質，轉化而成為其書藝作品的內在蘊涵。因此，不管時代如何變動，在書藝創作中，文化品味的高下與學問素養的豐窘，仍將是關係到書家書藝風格境界的重要指標。不過，我們雖然指出了文字內容對於創作者與觀賞者在心理上可能產生的影響因素，但也不贊成對於作品文字內容的過度迷信。否則，今天大家都認為某一篇文章境界很高，便都一窩蜂地去寫這一篇文章，所寫出來的作品，其「境界」豈不都一樣高了嗎？這又落入極端形式主義的泥淖中去了。



圖三 孫過庭《書譜》

如前所述，書法作品的文字內容，在某種程度上會引生書家的情感共鳴，激發書家的創作靈感與表現衝動，進而強化作品的表現效果，深化藝術形式的意境。因此，一位藝術素養深厚的書家，對於作為創作題材的文字內容的選用，不僅不敢輕忽隨便，甚至還十分重視。不過，真正合宜切當的書寫題材，也並非信手可得的。這都有賴於平日多讀書，多涉獵，多留意，隨時披沙揀金，摘記可用題材，以備不時之需。若待臨事倉促之間，再去隨便翻閱抄錄，便難以盡如人意。筆者往年留日歸國前夕，曾假東京銀座鳩居堂畫廊舉行書法個展，開幕當天，日本書壇大老青山杉雨特地蒞臨指導。看畢，在喝茶交談中，曾經問我說：「你的書寫內容都是哪裡找來的？」這事讓我印象深刻，原來號稱最具創發力的現代日本漢字書法大家，對於書寫題材的文字內容也是這麼感興，這麼在意！

嘗聞某些學者主張書家要能書寫自己撰作的詩文聯語，才算高明。當然，一個書家能夠自己書寫一些自己所作的詩文，那的確是美事一樁。就像王右軍之於《蘭亭敘》、顏魯公之於《祭姪稿》、孫過庭之於《書譜》（圖三）、蘇東坡之於《黃州寒食詩帖》等千古名跡，無不是「文」、「墨」具妙，如牡丹綠葉，相得益彰。乃至於數不盡的古人書法作品，所寫的也多半是自己的詩文。這一方面是時代使然，另一方面則是由於古人才高，具備多方面的藝能素養，往往兼文學家與書家於一身。就像宋朝的蘇東坡，不但書跡美妙，名列宋四家之首位，還同時是學者、畫家、政治家、思想家，更是一位了不起的文學家。他對於詩、詞、歌、賦，乃至一切文

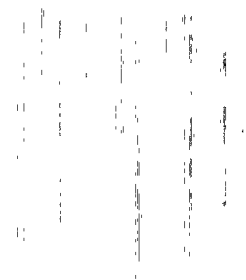


學體裁，幾乎可以說是大小通吃，並且無不精能，躋身唐宋八大古文學家之一。不管你要他寫些什麼，他都倚馬可待，應付裕如。然而，今天時代在變，社會分工細密，能夠集一身而在多方面都精擅傑出的，雖也未必沒有，但畢竟總是極

少數。即使像蘇東坡這樣才高八斗的大書家，他也不認為書寫別人的詩文有什麼不好。他曾經在一幅送給陳君式的書法作品後面題說：「陳君式謫居黃州，傾蓋如故。會君式罷去，而久廢作詩，念無以道離別之懷。歷觀古人離別之作，辭約而意盡者，李少卿贈蘇子卿之篇，書以贈之。」並說：「春秋之時，三百六篇皆可以見志，不必己作也。」（註六）作品裡寫的正是李陵贈蘇武詩。於此，我們既看到了蘇東坡對於書寫內容選材的匠心，也看到了坡翁生活中通達的一面。再說，正如前面我們提過的，詩文與書藝，到底是兩個截然不同的範疇。若是只要「已作」便好。那也罷了；如果還要求一點品味的話。要求書家能自己撰作詩文自己寫，充其量也只能說是理想而已。

有些書家進行創作時，要求文字內容的文意情境與表現形式的藝

術氛圍的合一，比如選定的是古老淵雅的經典文，就用篆、隸或楷書；若選定的是輕鬆暢快的詩詞文字，就用行草來表現。甚至同是詩詞，雄放的，就用雄強渾厚的碑體行書表現；婉約的，就用飄灑秀逸的帖路行書來表現。這自然有其深刻的意用，值得嘗試，也值得追求。大約在四十年前，時當第二次世界大戰結束後不久。日本書家手島右卿就曾經運用這種構想，企圖追求造型表現與文字義涵的融合，以荒率的筆意寫了一件「崩壞」兩個大字的橫幅（圖四），送到歐洲展出。竟能



圖四 手島右卿「崩壞」

讓那些不認識漢字的老外，單從畫面上荒率的筆勢結構，讀出爆裂毀壞(崩壞)的意味來。這的確是一件極為成功的傑作，也是一種極具意義的表現方式，值得喝采。不過，這只能說是在書藝創作無窮無盡表現可能中的一種追求方向而已，若謂這是一條唯一可行的書藝創作進路，那就未免太過膠柱鼓瑟了。

至於近代高僧兼書法名家弘一大師李叔同，在出家以後，諸藝盡疏，唯獨鍾情於書法。那時候，他的生命重點，已由「藝」的展現而轉入於「道」的追求，他關心的是人心慧命的凜雪與救贖。因此，書寫作品時，選用的題材大抵都跟佛教經典或相關文字有關，甚至還有「非佛語不書」的傾向(圖五)。對於文字內容的重視程度，已到了近乎執著的地步。他曾說：「夫耽樂書術，增長放逸，佛所深戒。然研習之者，能盡其美，以是書寫佛典，留傳於世，令眾生歡喜受持，自利利他，同趨佛道，非無益矣。」(註七)從這一段話，可以明白他是想藉著書法藝術所獨具的文字功能，來提撕人心，移易風俗。使人在觀賞其書藝之美的同時，多少也能受到作品題材內容的浸潤與感發。對於這樣一種創作態度，如果不深入到作家的生命形



恒以智慧慈悲了知
群言如法界之分別

大方廣佛華嚴經偈集句 西子妙庵院 圖



圖五 弘一大師作品



圖六 上田桑鳩「愛」



態去加以探討，而純以藝術的眼光去分析的話，恐怕很難得其真正的意用。

與此正好相反的，是日本前衛書道的「墨象派」，這一派人士將書法解讀為「黑白藝術」，企圖擺脫文字形體結構的羈絆，至純粹以水墨黑白的對應關係來進行造型表現。早在一九五一年，書家上田桑鳩以一件兩曲的屏風作品，送件參加「白展」（即日本的全國美展），在作品右

下畫了大小不一，形體欹斜的三個「口」，一個在上，兩個在下，宛似「品」字，卻題名為「愛」（圖六），大概是取其三個形體之間，隱含有「和諧與關懷」之意吧！所謂「巧涉丹青，工虧翰墨」，這顯然已經脫離了以文字書寫作為表現形態的傳統規範，而趨近於西方抽象主義繪畫的表現形態了。為此，曾經引發了傳統派與極端創新派的激烈論辯。四年後，上田桑鳩也毅然宣布退出了



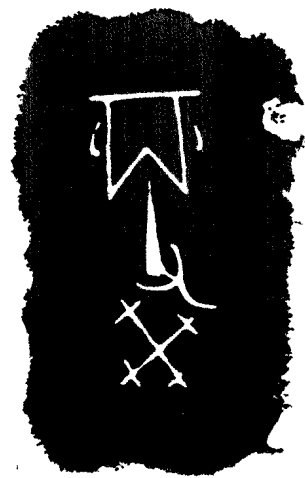
圖七 大野虛舟「作品」

「日展」。此一事件曾造成當時書壇的極大振動，也給書壇人士留下了一個值得深刻省思的課題。後來，還有「奎星會」(圖七)、「墨人會」(圖八)、「獨立書人會」(圖九)等前衛書派團體的成立，有些則越走越遠，直進入一個「非文字」的純筆墨造型表現世界，這基本上都是在繼承上田桑鳩的前衛精神上開展出來的。

事實上，二次大戰後，身為戰敗國的日本，舉國上下到處充斥著革新自強、救亡圖存的呼聲。書法界自然也沒有例外，不但少數極端創新派要求對傳統進行一番大破大立，即便是傳統派人士，也普遍都

存有一種亟欲改弦更張的強烈創作意圖。書法需要改革創新已成大家的共識，因此而有後來百花齊放，千峰崢嶸的書壇繁榮景象。

處在一個現代化的多元社會裡，人類的一切精神性創造活動之嘗試，不論成敗如何，均有其存在的價值與意義，都應以開濶的胸懷，樂觀其成。特別是對於書法創作風氣普遍趨向保守的臺灣書壇來說，日本前衛書法「墨象派」無所不用其極的創新意識，是很值得我們反思借鑑的。問題是，作為一個獨立門類的書法藝術，自有它的藝術規範，開放創新總有一個最後的底





圖八：晉野松雲「花」

線、明變。書法藝術創作的最後底線究竟在哪裡呢？書法既因含具一定形體結構之文字書寫而成全而孕育成為藝術門類，如今反而因其對抒情表現的羈絆纏縛而要取消它。殊不知所謂障縛即是成全，不能坦然承擔它的障縛，也就同時取消了它的成全。西哲有言：「一切偉大的藝術，都是帶著鎖鐐跳舞。」正是同一個道理。再說，書法藝術之美，點畫線條的力度、韻律、節奏等要素，固然是重點所在。但單是點畫線條本身，其魅力是極有限的。書法的真正魅力，主要還是依存於整體結構上的，特別是有關「筆勢」的這一重要環節，實與文字特定結構的筆順關係密切。雖然對書法家來



說並無絕對的筆順限定，但書寫時的筆順考量大大地左右著筆勢的表現，則是無庸置疑的。一旦離開文