

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所碩士論文

書法現代性問題之探討
The Research on the Modernity of Chinese
Calligraphy



研 究 生：林俊臣

指 導 教 授：杜忠誥

中華民國九十四年六月

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所

書法現代性問題之探討
The Research on the Modernity of Chinese Calligraphy

研究生：林俊臣

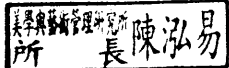
經考試合格特此證明

口試委員：陳國寧

杜忠誥

李蕭甄

指導教授：杜忠誥

系主任(所長)：

口試日期：中華民國九十四年六月二十八日

論文摘要

本研究主要之探討重點是：一、現代性對各種藝術之影響無所不在。二、書法的現代性處境。三、書法的展廳文化取向。四、書法行為者的主體性。五、書法積極作為當代人修養工夫的美學意義。

書法作為一門視覺藝術，其在現代社會是否還具有其他積極的存在價值，是本論文關注書法「現代性」問題的切入角度。本論文研究方法並不是與現代書法之相關論述進行直接的對話，而是透過揭露這些文化現象背後共同的意識型態作用為出發，找出其可能性：它將是作為現存狀態的超越？或作為現存狀態的論述依據？抑或徹底的與現存狀態對立或解消？

本論文的架構分成四個部分，第一部份包含第一章緒論，說明論文研究動機與目的、研究方法與研究範圍、文獻回顧等。第二部分包含第二章書法現代性之歷史回顧之。第二部分著重考察晚明變形書法風格形成之相關因素如晚明書法發展的社會背景、藝術自主性、變形書風代表性書家、晚明變形書風傳統的確立等。第三部分包含第三章當代書法的現代性意涵，以第二部分所建立之成果與當代書法處境進行比較，探究現代性元素在兩個截然不同的時代如何發揮其作用。討論主題如下：後毛筆時期的書法美學、藝術史程式下的書法美學、西方現代藝術影響下的書法美學、當代書法美學的歧異性、晚明與當代的重複與差異。第四部分：包括第四章與第五章，以前述之當代書法處境為基礎，導入傅柯晚年修養論對現代性社會的啟發，補充當代論述之不足，建構更為豐富的當代書法美學內涵。

【關鍵字】現代書法 (Contemporary Chinese Calligraphy) 現代性 (Modernity)

目次

論文摘要.....	i
目次.....	ii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與研究目的.....	1
一、研究動機.....	1
二、研究目的.....	3
第二節 研究方法與研究範圍.....	3
一、研究方法.....	3
二、研究範圍與限制.....	5
第三節 文獻與回顧.....	7
一、現代書法理論.....	9
二、書法的現代性.....	15
第四節 研究架構與預期成果.....	19
第二章 書法現代性之歷史回顧.....	21
第一節 晚明書法發展之背景.....	21
一、政治背景.....	21
二、思想背景.....	22
三、經濟背景.....	25
四、社會文化背景.....	27
第二節 晚明書風與現代性關係之探討.....	30
一、創造性臨摹.....	30
二、感官思維前導的書法創作.....	32
三、展出形式的改變.....	34
第三節 晚明變形書風代表性書家.....	35
一、晚明變形書風.....	35

二、晚明變形書風代表.....	39
第四節 晚明變形書風傳統之確立.....	47
第三章 當代書法的現代性意涵.....	49
第一節 後毛筆時期的書法特徵.....	48
第二節 藝術史程式下的書法美學.....	50
一、東西藝術觀之差異.....	50
二、尚自由與資本主義.....	55
第三節 西方現代藝術影響下的書法美學.....	57
一、體系零散.....	57
二、宣言與實踐.....	58
三、傳統與現代的二元對立.....	59
第四節 當代書法美學現況.....	60
一、現代書法發展現況.....	61
二、當代書法美學處境.....	65
第五節 創造性崇拜與視覺化傾向.....	68
一、當代藝術市場邏輯.....	69
二、創新.....	69
三、模仿.....	73
四、多元化的隱憂.....	75
第六節 展廳文化中的書法.....	77
一、對展廳文化的回應.....	77
二、當代與晚明變形書風之異同.....	81
第四章 書法現代性價值新見.....	84
第一節 書法當代美學意涵之完滿與實踐.....	84
第二節 做為一種自身技藝的書法.....	87
第三節 結語.....	94

第五章 結論.....	95
參考書目.....	97

第一章 緒論

第一節 研究動機與研究目的

一、研究動機

中國的傳統社會是一種和諧的古典文化，整個社會文化處於一種穩定的發展狀態，書法藝術就是在這樣的環境下滋長並有效的泛化到所有社會階層的。其中主要因素為書寫的實用功能，正因為書法為訊息傳播之最基礎工具，故歷代以來參與書法文化行為的社會人口遠比繪畫、音樂等項目還要高出許多。然而自十九世紀末以後，西方文化以一種世界主流的強勢姿態傳播至世界各個地區，中國傳統文化受到前所未有的衝擊。並在由傳統向現代過渡的歷程裡，引發了“五四”新文化運動，開始對數千年的文化傳統進行全面的批判與反省。此階段所涉及及檢討的面向雖不斷擴大，之後中國大陸卻被長達數十年的政治鬥爭所取代，而台灣雖有「東方與五月」水墨現代化之辯論，但並未將議題延伸到書法，或稱書法工作者尚未自覺此一議題。近代學者劉宗超說：

中國傳統文化受到了西方文化的全面而猛烈的撞擊，引發了五四新文化運動。這一近代以來最偉大的文化運動，對千年來的文化傳統進行了全方位的批判和大轉折式的揚棄。遺憾的是，這一運動由於種種原因，在其後六十餘年的時間裡，它對文化的批判卻被政治的批判所取代，一批文化鬥士由批判傳統退向了對傳統的回歸。¹

中國短期的文化批判所指涉的對象，是以孔孟為主要的思想及舊的社會傳統禮俗，在文化藝術上牽涉到的有中國音樂及中國水墨畫的現代化問題及文學的白話文運動等等，書法則有由于右任所主導的標準草書推行運動等等。前者的討論已經逐步涉及中國音樂及水墨畫本體價值之討論；後者卻仍依附在實用與便利的角度來討論文字的改造運動，但並未涉及書法本體之討論。

中國書法直至二十世紀七〇年代以來，一直面對著被「改造」、「改良」的命

¹劉宗超，《中國書法現代史》，杭州，中國美術學院出版社，2001，1頁。

運。尤其是中國大陸，提倡者更以清初畫家石濤「筆墨當隨時代」的美學命題，試圖引發瀾漫一世的書法改革風潮。各種流派可以被細緻的區分為『書法新古典主義』、『新文人書風』、『趣味形式書風』、『廣西現象』、『學院派』、『書法主義』、『文字象形派』、『流行書風』等，不一而足，可為中國大陸近二十年來種種書法現象之概括。反觀台灣則直到由墨潮會的現代書藝活動與之後的何創時書法基金會辦理了兩屆的傳統與實驗的書法徵件及邀請展，才較為正式的面對書法時代性的問題。就兩岸針對書法時代性問題所觸及的廣度及深度而言，台灣遠不及於中國大陸，而中國大陸在時間上則又遠遠晚於較早接受西方文化的鄰國日本半個世紀。當然，中國大陸以一種國族主義的力量來召喚中國書法復興的強烈企圖，其蘊含的政治及文化能量是為主要因素。反觀台灣，除了公辦美展中設有書法一類作為獎勵書法創作積極行為外，其餘各種書法推動形式，則多半依賴民間組織及有志之士，鮮少書法人發言管道及承載書法議題之交流平台，是當前台灣書法研究未能契合當代學術思潮的主因。

凡是當代的書法工作者，皆無可避免的會碰觸到書法時代性的問題，不論在台灣還是中國大陸，甚至日本、韓國或歐美各國。書法時代性的問題方興未艾，以不同的研究途徑，將導致不同的研究成果，而現今學術研究氛圍已經逐漸朝向跨文化的研究態度，也就是一種學術會診的問題討論方式。不再以學術分工產生的專業異化，模糊了學術發展的原初精神，即是揚棄名相之爭的「假」問題，而回歸價值學的「真」問題之討論。因此，本論文將著重書法藝術的當代價值演繹而非表現形式之爭論。

什麼是書法價值學上的「真」問題呢？

即是將命題設定在探討「書法」與「人」之間的關係如何建立，以及何種關係為「最好」之關係。在此所謂的「最好」，是在每個不同時空脈絡下，相對意義的好。此類研究在哲學範疇上歸屬於倫理學範疇，將「書法」與「自己」的對待關係轉成「書法工夫」與「自己」的對待關係，最後將問題聚焦為「自己」與「自己」的對待關係。就是所謂的自我修養，而書法一「藝」之認肯，則建立在「書法工夫」的「誠」上。也就是以從事書法工作的態度（attitude）問題討論，

作為所有當前書法發展問題討論共同前提。

準此，本論文所探討的現代性基調擬採法國當代思想家傅柯（M.Foucault）的模式：

現代性是一種「態度」而不是一個歷史時期，此「態度」是人和當代拉上關係的一種模式；某些人所做的自願抉擇。除此，現代性也是人必須與自己建立的一種關係模式，在現代性中人不接受一個流變中的自己，而把自己視為是一種複雜且難以經營的對象，即把自己當作是一件藝術品。²

傅柯的現代性則具有跨越歷史及空間的論述潛能亦即具有跨文化性。這是傅柯從對性的倫理學探索實現了認識論與倫理學的統一、認識（知）與實踐（行）的統一。

二、研究目的

本論文試圖將書法視為一種文化研究的文本來分析，探討書法此一獨特文化在當前這一全球化資本時代如何被看待，以及書法除了作為一門視覺藝術之外，在現代社會是否還具有其他積極的存在價值，是本論文關注書法「現代性」問題的切入角度。採取的方法不是與現代書法之論述產生直接的對話，而是透過揭露這些文化現象背後共同的意識型態作用為出發，找出另外的可能：它將是作為現存狀態的超越，將作為現存狀態的論述依據，抑或徹底的與現存狀態對立或解消

第二節 研究方法與研究範圍

一、研究方法

本研究進路在屬性上為**藝術社會學**（或稱多元決定的解釋模式）之研究，即追溯社會經濟以及時代變化的文化模式是如何影響各個時代的藝術；反過來，藝術作為某個時代的產品，又是如何把不同時代和不同社會的文明模式映照出來的。還有探索社會是如何被藝術影響的，或者說藝術對整個社會以及社會中的各個成員所引起的作用是什麼？

²參見杜小真編選，傅柯著，何謂啟蒙，《傅柯集》，上海，上海遠東出版社，2003，528-543頁。

因為本論文之研究方法採藝術社會學途徑，而非依賴形而上學的指導方針，避開由蘇格拉底、柏拉圖所奠基的西方邏各斯中心主義（logoscentrism）又不至落入德希達（Derrida）解構後無所適從的虛無窘境。

傅柯曾說：

我將把我們自身的批判的本體論所特有的哲學氣質視作一種對我們能超越的界限的**歷史—實踐**的檢驗，因此，也就是視作我們自身對自身（這被視作自由的存在）的工作。³

這種方法源自於傅柯的系譜學方法，傅柯（1926 - 1984）在《尼采 系譜學 歷史學》一文中如此指出：

對於系譜學而言，就必須考慮下述：這些方面它必須在不考慮任何單一的終極因（finality）的情況下，標出事件的獨特性；它必須在出乎意料的地方，在我們通常往往認為沒有歷史的地方 - 在情感愛及良知本能中 - 守候這些事件；它必須對事件的重現保持敏感，但不是為了追蹤事件演進的漸進曲線，而是重新找出事件扮演不同角色的不同場景。⁴

傅柯以一種跳躍史觀來看待歷史事件，關注事件的偶然性勝過於事件的前後關係合理性，並時時保持以系譜學研究，回應當代問題意識的學術敏銳度，已對當代的學術研究產生極大的影響。過去的學術研究所認定的真理，奠基於邏各斯中心主義（logoscentrism），因而排除了許多研究發展的可能性。所以至傅柯之後開啟了以當代處境為問題意識出發的歷史研究。傅柯他說：

如果系譜學家去傾聽歷史，而不是信奉形而上學，它就會發現事物背後“有一個完全不同的東西”。⁵

過去我們對於書法的認知，是由一套講系統、重歸納的理性中心所建構而

³傅柯（M.Foucault）著，顧嘉琛譯 何謂啟蒙 《傅柯集》，上海，上海遠東出版社，2003，540頁。

⁴傅柯，尼采 譜系學 歷史學，汪民安 陳永國編，《尼采的幽靈》，北京：社會科學文獻出版社，2001，115頁。

⁵同上 117頁。

成。我們所認知的傳統，亦是經過理性的切割剪裁，才成為堂而皇之的“書法理論”。然而，自從傅柯提出系譜學與知識考古學的方法論之後的學術研究已經開始轉向相對於論述主流的邊緣思考，目前已經在各個領域呈現豐碩的成果，比如薩伊德的《東方主義》(Orientalism)⁶則開啟了後殖民的研究，指出既存已久，西方文化霸權下的人造(man-made)產物：一種名為東方的「他者」。準此，可以得到一個啟示，我們習以為常的書法研究應如何，也是在傳統理性架構下學術分工的產物，當然也會對特定的議題帶有排他性。這意味著書法研究的總體結果將會失之一偏，而導致書法應如何發展的不當推論。

然而，找出數千年來中國書法中曾經存在事件能與當前問題性(專指書法中的創作、改革意識)呼應者誠屬不易，關於中國書法的研究，雖然在海峽對岸已經有相當豐碩的成果，但是類似筆者以後設觀點探討中國書法現代性價值研究之路徑卻仍甚少見，所以其研究之積累還極有限。本研究雖在方法論層級略顯不同於一般書法研究，但是這並不表示在本論文研究之前的書法研究全無可觀，只問題意識的著重點不同罷了。反之，從事本研究所擷取參考的多文獻則是來自各領域頗為豐碩的研究成果。

二、研究範圍與限制

中國歷史與西方有著明顯的差異，就是中國並未如西方有過資本主義所帶來用以區分古典和現代的時代界線，鄧寶劍曾明確指出：

中國是從資本主義不成熟發展的半封建半殖民地時代進入到社會主義(指中國大陸)軌道上來的。但是中國畢竟在歷史上經過了自己的啟蒙思潮和民族資本主義、社會主義的現代發展，所以考察中國文化藝術(包括書法)的現代性，可以從明中葉的啟蒙思潮算起直至當代為止。⁷

就中國自身社會文化藝術發展的歷史來說，各個領域在明中期確實都有較為

⁶ 薩伊德，王志弘等譯《東方主義》，台北，立緒出版社，1999。

⁷ 參考鄧寶劍，書法史與現代性，《書法研究》第九十六輯，上海，上海書畫出版社，2000 第四期。

強烈的風格轉變或思潮轉向：因為到了明代資本主義萌芽，市民文化興起，以李贄為代表的異端思想，極大地衝擊了維護封建統治的程朱理學。其“童心說”引導了藝術上浪漫主義思潮的興起。文學中之“公安派”強調“獨抒性靈”，戲劇中之湯顯祖要求“以情勝理”，正統的中和原則為知識份子所不滿，以理治情的審美主軸亦趨於解體。然而上述的種種現象要作為研究書法現代性的時空背景，就必須有個大致的時間範疇。如鄧寶劍所述如果將晚明設定為書法現代性的濫觴，那麼晚明又意味著從何時開始呢？一般學術界把萬曆到明代滅亡視為晚明時期。但是，晚明是不是就從萬曆年始，之前的某些時期，如隆慶和嘉靖算不算晚明？目前並未有公認的標準，所以晚明在歷史學上似乎是一個相當模糊的時間界定，卻又是頗為具體的歷史概念。

若要在書法史上討論晚明的書風較為具體的代表為王鐸、倪元璐、黃道周、傅山等人，因為其強烈變形且各具面目的書法風格，迥異於先前各時代的書法家。在思想上都有不同程度的受到同時代個性解放思潮的影響。若論解放思潮對書法風格的影響則與李卓吾交之莫逆的董其昌，與私淑李卓吾心學的徐渭則早於王鐸、倪元璐、黃道周、傅山等人，在王陽明心學之前的陳獻章，更以其心學理論實踐書法。所以本論文涉及的明朝現代性書法家，將由陳獻章至明清之際的王鐸、傅山等人談起。陳獻章、徐渭、董其昌三位將著重在書學思想的現代性檢驗。王鐸、倪元璐、黃道周、傅山將著重在展出形式與時代風潮的關係。試圖初步架構出屬於晚明書法的現代性原型（Modernity Archtype），並與當代書法展廳文化進行對比討論，為本論文之研究範圍。

本論文主要研究限制：

- （一） 定義困難：在本論文中的主要關鍵字為「現代性」、「書法的現代性」與「自我技藝」等，都是很難直接以明確的語句界定其意義為何。因此必須在本論文特定之問題意識下成立其相對的定義與理解，所以其詞彙使用的普遍性意義將有一定程度的普及化難處。
- （二） 資料與文獻的局限：在當代學術的討論中，涉及關於「現代性」與

「現代書法」的討論文本頗為豐富。前者大部分為歐美學者的譯作，極少部分為其他語系學者的著作或文獻，在相當程度上，限制了對於「現代性」論述的開放性。後者大多呈現在中國大陸書法界各種言論媒體裡，相對的台、日、韓等其他地區的相關言論則較少見。

- (三) 中文翻譯問題：由於筆者語文能力與論文寫作時間之限制，本論文大多採用中文翻譯資料與著作。無可避免的是，這些翻譯資料或多或少存在著不同語文之間的語意落差，如筆者能力所及的範圍將特為引註說明，或至少交代筆者對原著用語的認知與理解，以盡量彌補翻譯問題可能造成的語意分歧。

第三節 文獻與回顧

為了闡述當代書法的核心問題應指向主體性之關懷，本論文以當代學術探討主體性之大宗 - 「現代性」為貫穿全篇論文之論旨。無可避免的，種種「現代性」之研究在當代堪稱顯學，成一家之言的各家各派已經呈現對「現代性」認知上的歧義性，有混淆本論文論旨之虞。然而，這些關於「現代性」的論述在論文進行的過程中將多所引用；避免援引文獻過程有斷章取義之嫌，所以本論文在進行之前，關於「現代性」及「書法的現代性」之文獻整理與探討，將佔有一定的篇幅，以作為論文正文進行之準據。

在能夠闡述何為書法的現代性之後，本研究即可藉由考察晚明變形書風中的現代性元素，以呼應當代書法的現代性議題，以探討人在面對不同的時空環境時，書法與人的最終關係應為何。因此主要的取材對象，鎖定現代性理論在美學裡之探討、晚明變形書風以及有關當代書法應如何發展之相關討論。為求得較為完整今日書法發展論述之理解，故本論文主要論述大多引述書法界、文化研究、西方現代藝術評論、後現代理論、中國美術史研究之相關文獻，亦是構築今日書法論述合理性與正當性的核心，因此若要從今日現有之書法論述拉開另一討論視野，唯有從今日書法論述之如何被建構的內部邏輯開始著手。在資料選擇與來源

方向，主要因應論文發展架構，範圍如下：

第一章：當代「現代性」知識圖式結構整理，用以架構書法之當代討論（包括書史中的傳統與現代及當代書法發展議題）：「現代性」討論引用的主要資料，以二次大戰後的幾位歐陸思想家的重要著作與論文為主，輔以當代學術界對「現代性」概念之評論。目前將現代性概念帶入書法討論的，僅見黎東明《當代中國書法現代性的藝術表達機制》⁸與鄧寶劍的《書法史與現代性》⁹、《傳統與當代書人的虛假站位》¹⁰、《當代書法問題與藝術生態重建》¹¹等，其他類似「書法現代性」概念的當代討論，主要的引用資料為各種期刊為《書法研究》《中國書法》《中華書道》《書法雜誌》等，部分專書如《中國書壇現狀之研究》、《中國當代書法思潮》、《書法主義文本》、《流行書風辯》等。

第二章：針對書法史上歷朝的現代性回顧，並探討中國書法在明朝中葉以後，書風如何轉變成所謂的「變形書風」，主要引用的資料為中國美術史與思想史之相關研究，以及部分的文化社會史研究資料。參考資料如中國學者白謙慎所著的《傅山的世界》¹²及西方學者高居翰（James Cahill）在其著作《山外山—晚明繪畫一五七〇—一六四四》¹³，卻或隱或顯的提供了許多書法社會學及關於繪畫史的研究成果。雖然繪畫與書法是不同的類別，但是書中所敘述之畫家，多半本身就是具代表性的書法家，所以極具參考價值。

第三章：本章著重陳述書法在當代之處境以及書法之當代論述如何被建構，資料來源較為廣泛，包括個人書法作品集的序言或書家自述等非學術規格論述，皆能符應出本章論旨。

第四章：著重書法工作的生命關懷，將引用當代法國思想家傅柯的晚年思想

⁸黎東明：《當代中國書法現代性的藝術表達機制》載於《全國第六屆書學研討會論文集》，鄭州，河南美術出版社，2004年

⁹鄧寶劍，《書法史與現代性》，《書法研究》第九十六輯，上海：上海書畫出版社，2000年第四期。

¹⁰梁培先，《傳統與當代書人的虛假站位》，《書法雜誌》，石家庄：河北教育出版社，2004年第四期。

¹¹王岳川，《當代書法問題與藝術生態重建》，《中國“現代書法”論文選》，杭州，中國美術學院出版社，2004。

¹²白謙慎，《傅山的世界》台北，石頭出版社，2005。

¹³高居翰，《山外山》上海，上海書畫出版社，2003。

自我型塑觀念之文本，以及台灣學者何乏筆與黃瑞祺研究傅柯之相關論文。另外，國內兼具書法創作與理論建構的學者杜忠誥近年亦發表了許多關於書法的生命關懷的言論，如：書法藝術與自我實現、漢字書寫的當代美學價值等，均與本研究主題密切相關。

一、現代書法理論

無論從理論文章、宣言或作品看來，對“現代書法”一詞的理解還是十分籠統的，因而關於該辭彙的使用，還頗為分歧，以致稍有悖離傳統書法形式或內容的書法作品及論述都可能被貼上「現代書法」¹⁴的標籤；這反應的正是目前現代書法之運動，尚未取得有效的共識，故而衍生了種種不同的詮釋。從文化發展的表面上看來，這是一種多元化的表現，若不能針對「現代書法」作一個初步的梳理。則不易理解「現代書法」之理論脈絡為何。

馬生偉、王南溟是在一九九五年於黃山舉辦的“現代書法創作狀況暨王南溟《理解現代書法》討論會”時提出對“現代書法”的初步定義。前者是當代大陸的書法評論家，後者為“現代書法”的創作者暨理論家。馬生偉以期待的口吻提到：

作為一個藝術流派，一場藝術運動，現代書法無疑要理直氣壯地宣揚自己的藝術信仰，展示自己的藝術作品，蕩滌、砸碎所有傳統書法及傳統文化所附加的桎梏與枷鎖。這是對現代書法生命力的檢驗，同時也是現代書法從畫室、書齋走向社會、生活的良機。¹⁵

此說與西方的現代主義繪畫有著相同的操作結構，即是理論先行的形式先上，內容跟進的創作模式。

王南溟則直接指出：

“現代書法”是一個詞，而不是“現代”一詞加“書法”一詞，即通常認為的“書法”上加上一點“現代”的成分才叫現代書法，本身就是否定書法和批判書法的總體¹⁶。

¹⁴ 在台灣則通常被稱為現代書藝。

¹⁵ 馬生偉：《現代書法》，北京；現代書法雜誌社 1995，56 頁。

¹⁶ 王南溟：《理解現代書法》，杭州，中國美院，1995。

王南溟這種說法，是要和一九九五年前既有的“現代書法”現象劃清界線，因為在現代主義階段，現代書法已經是一個歷史範疇，它是對應於西方現代主義藝術如抽象現主義以形式的改變，用以挑戰傳統書法而生發的藝術現象。王南溟認為就以前論述而言，那種對傳統書法作形式理論的追加不但毫無意義，而且只能混淆傳統藝術與現代藝術的區別。此說立足於反書法，是一種在位批判的理論，以書法來反書法所形成的悖論，造成了書法創作定位的模糊性，因而開創出許多源自於書法的非書法。

鄭惠美、傅申則是去年同時於台中清水港區藝術中心舉辦的「國際書學研討會」發表了關於書法時代性的論文，分別為：書法越界 - 故宮博物院熟書法 vs. TFAM 生書法¹⁷及論漢字書藝及創新取向¹⁸。

鄭惠美是個積極的「現代書法」推動者。鄭惠美試圖以結構人類學家李維史陀《神話學：生食與熟食》的觀點，將書法分為熟書法與生書法，象徵著文化與自然，死與生；並援引當代法國思想家傅柯的《瘋顛與文明》中的瘋顛狀態來支持「現代書法」。

將結構人類學家李維史陀《神話學：生食與熟食》生與熟的觀點帶進書法界，的確是一項很有創意的做法，也符合“現代書法”反歷史、反主體的觀點。但是相較於眾多“現代書法”的既有論述，引入文化人類學的語言形式來論證既有的理論基礎，只有更加模糊原有的問題：這種比附西方理論的言說模式，往往在合法化自身藝術主張時起了很大的作用。如鄭惠美於文中所說的：

如何以李維史陀所強調的藝術是野性的思維，把熟書法變為原生的、生機的生書法，亦即經過文化洗禮的熟書法，如何被「喚醒」，重新返回原初狀態...這樣才能恢復書家「人」般的神采與本真.....¹⁹

鄭氏以「經過文化洗禮的熟書法」與「重新返回原初狀態」的「生書法」對舉，直言之，就是傳統書法與現代書法的對舉。只是，以李維史陀之理論來說明，不

¹⁷鄭惠美原任職於台北市立美術館，亦為台灣現代書藝團體『墨潮會』成員。

¹⁸傅申為台灣知名的中國美術史學者，其研究範疇又以書法為主

¹⁹同注4。

免顯的牽強。重新「喚醒」所帶有的進步主義思維，亦是建構在現代主義式的傳統與現代的對立模式上。

鄭惠美並在論及徐永進的「原爆·性」作品中，極力的讚揚：

書家的思想已不在，只有如本能般、直覺的，當下快速揮寫，是瘋顛的力量激盪生命能量的全然宣洩，達到高度的自由與解放……傅柯在「瘋顛與文明」中說：「現代藝術世界的藝術作品，頻頻的從瘋顛中爆發出來。」…²⁰

在其引用「現代藝術世界的藝術作品，頻頻的從瘋顛中爆發出來。」產生了一個誤讀文本的現象，因為傅柯在文後隨即提到：

我們在此不應產生任何誤解。在瘋顛和藝術作品之間，從未有任何便利的通道，沒有經常性的交流，也沒有語言的交流。²¹

鄭惠美這種以引用著名當代思想家的言論，為自己之藝術主張辯護的例子，是從事現代書藝推動者經常出現的現象。

傅申在 論漢字書藝及創新取向²²裡提到：

當今書法界不得不激勵和催促自己，正是西方文化的衝擊，勤作實驗，走向書藝創新的未來。正因為我們面臨了中國文化前所未有的劇變，書法藝術是必要迎頭趕上，否則就會被無情地逐漸淘汰。

所有的現代書法者大致皆以此說為前提，從該文字看來有著順應時勢睿智。其實正說明了「現代性」處境中，「人」作為文化主體的被動與書法本體能動性的不足，帶有文化殖民的色彩，另外既主張漢字載體的原則不可偏廢，又主張實驗與創新的精神為時代使命，這顯示當代台灣從事書法實驗的人士大多嚴守書與畫分別的共識。

古德柏、朱青生則於同一場研討會分別發表了 全球化時代的中國書法²³、中國大陸現代書法初步概述²⁴。

²⁰ 鄭惠美：書法越界 - 故宮博物院熟書法 vs. TFAM 生書法 載於《國際書學研討會論文集》，2000年。

²¹ 傅柯著，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋顛與文明》，頁251 - 253，台北：桂冠1998。

²² 傅申：論漢字書藝及創新取向 載於《國際書學研討會論文集》，2000年。

²³ 古德柏：全球化時代的中國書法 載於《國際書學研討會論文集》，2000年。

²⁴ 朱青生：中國大陸現代書法初步概述 載於《國際書學研討會論文集》，2000年。

古德柏認為以十九世紀晚期至二十世紀初，碑、帖兩派書風之消長進而互補之歷史脈絡，為傳統書法發展之高點，直至一九八零年代的現代書法之出現為與其命題“全球化時代”相呼應。文中在當代從事“現代書法”書家的部分著墨不少，是屬於一篇回顧性的藝評文章。

朱青生在《中國大陸現代書法初步概述》一文中以分類及統計的方式，區分出從事現代書法的派別，如字畫派、幾何派、行為派、非字派、動勢派等十三派。並且統計出各派別仍含有多少傳統書法的成分。雖然人文學科的分類統計有其精確度不易掌握的先天侷限，但這卻提供了我們往後研究的基礎資料。文中更將現代書法在大陸分為兩種，第一種認為現代書法是一種書法，第二種就是認為現代書法是一種反書法，因而是現代藝術的衍生。

邱振中就是先前在朱青生的分類裡被歸為：提倡「現代書法是一種書法」的代表性人物。在他發表的《書法的表現特徵與當代文化中的書法藝術》²⁵試圖以書法中的有關現象與西方文化中的有關現象作一些比較，並從書法的表現特徵出發，對現代書法創作中的某些現象作出解釋。他提出的「微形式」觀點，指出西方現代藝術家本身亦具有西方人受限於本身語彙之所限，無法表達類似於中國的「神」、「氣韻」、「內涵」等：

如馬諦斯、畢加索等人的作品中，我們常常感到形式中那種極為統一、極為生動的運動變化，應該說，在這種可視形式之下，必然存在“微形式”的高度協調、統一，但人們沒法說到這些，也沒法說到這些有關的精神上的東西……同時也缺少用於陳述此種形式的內涵與語彙。²⁶

邱振中面對“現代書法”這個命題時，是以書法本體為出發點來分析書法的時代性，很明顯的與王南溟、鄭惠美等人的觀點有其本質上的不同。邱振中長年來投入中國書法詮釋語彙與西方藝術語彙的歧異研究，正是實踐其微形式的思考。意欲使書法在以西方藝術學科為基礎的分析語彙免於誤解的可能及探討書法

²⁵ 邱振中：《書法的表現特徵與當代文化中的書法藝術》載於《書法研究》總第 91 期，1999.9。

²⁶ 同注 10。

傳統詮釋語彙的的侷限性。²⁷

郭魯風的《中國書法與中國當代書壇現狀之研究》²⁸書中，回顧了“現代書法”的歷史，也為每個階段如“現代書法”“書法主義”“學院派書法”的代表性作品進行藝術作品本身的審美價值及其社會意義的批判。其中評論到“學院派書法”，他說：

書法本身的份量不足，壓不住形式給人的視覺衝擊，有喧賓奪主之嫌。²⁹

直接指出泛“現代書法”裡普遍無法解決“技巧難度”的窘境。他認為：

當前書家們急需的不是在作品形式上作文章，而要在文化內涵上下功夫。作品形式人人會仿，文化境界模仿不了。³⁰

在這裡，郭魯風的立場和邱振中較為一致。他們並非否定現代書法，而是站在藝術本質性追求的立場上，為現代書法提出更高的要求。

劉恩飛的《試論書法創作的的新命題》³¹則反省傳統書法學習中的臨摹過程，在當下的書法活動中，其魅力不應只是舊有的模式。強調理性地把握傳統脈絡，對古典進行最有效的淬取。劉文也肯定了現代派在“非漢字書法”的探索，其最大的貢獻在於使書法創作獨立於漢文字之外，邁向純抽象、純藝術的本質追求。劉恩飛也認為“展廳文化”使書法創作取向偏向大的視覺效果，削弱了漢文字的識讀功能，這是世界文化潮流發展的必然。不過為了順應世界潮流發展，而削弱漢文字的識讀功能，去文字化的書法卻已動搖了書法之所以成立的本質要素。

洛齊編著的《書法主義文本 - 一個觀念的作品》³²，則以一種另類的話語作品存在：不是“書法主義”在“話語”，而是“書法主義話語”在“話語”。

以更成熟的一種“後現代主義”眾聲喧嘩式的形式來呈現，內容為選取從一九九五年書法主義活動以來，所有論述及評論『書法主義』現象的文章，有作品

²⁷ 關於邱振中先生的研究在本論文第五章涉及西方藝術史學科語境下的中國書法時將有相關討論。

²⁸ 郭魯風：《中國書法與中國當代書壇現狀之研究》杭州，西泠印社出版，2000.5。

²⁹ 同注 12。

³⁰ 同注 12。

³¹ 劉恩飛：《試論書法創作的的新命題》載於《現代書法》總第 43 期，2000.7。

³² 洛齊編著《書法主義文本 - 一個觀念的作品》杭州，中國美院，2001.1。

的評論，也有評論的評論；正方、反方皆有，提問題本身比解決問題本身還要來得重要。

綜上所論，現代書法目前所做的盡是為書法的未來勾勒藍圖的工作，頗順應當下學界這股未來學的潮流。在西方為前衛藝術著墨甚多的阿多諾，亦提出理性與藝術表達的關係：

藝術不同於推論性知識，無須理性的了悟現實，其中包括藝術自身導源於現實運動律的非理性特徵。然而，理性特徵有其嚴重的侷限，它沒有應付苦難的能力。理性可以把苦難歸於概念之下，可提供緩解苦難的手段，但卻從不能以經驗媒介來表達苦難；若按理性自身的準則為之，便是非理性的了。³³

各種對書法的現代詮釋言論，進入了典型的現代主義藝術操作模式，在藉由「宣言驅動書法藝術」這個前提下，各個宣言都標舉出一種具有正當性的書法觀點，並將之視為書法藝術未來的唯一與真實，宛如該宣言已經完成了「書法的本質為何」這項哲學發現。引用藝評家亞瑟·丹托批判現代主義藝術的話就是：

然而依我之見，真正的哲學發現是：這個世界上沒有任何藝術比其他藝術更真實，也不存在任何藝術非得如此的形式——所有的藝術都一樣，沒有優劣尊卑之分。那些藉由宣言來表達自己的藝術，其心態就是企圖利用哲學的方法劃分出藝術「真偽」的界限，這種心態和某些哲學運動很像，後者致力找出一種判準，以區隔真問題和偽問題。

現代書法是少數推動者透過理性的邏輯推演而成的一項藝術運動，它擬仿的對象是曾經盛行於歐美的抽象表現主義，乃至當代的裝置藝術，從各家的現代書法之說已經十足的呈現，致力於找出「傳統」和「現代」之間的判準，強調兩者之間的斷裂性格，以型塑全新的書法語境。以理論宰制實踐或可於創作上有所斬獲。然而理論的合法性存在，本身就是個現代主義迷思下的產物。所以現代書法其實就是中國書法的西方化或稱現代主義化。

³³ 阿多諾 王柯平譯《美學理論》成都，四川人民出版社 1998.10，33 頁。

二、書法的現代性

(一) 現代性中的書法

關於「現代性」(Modernity)一詞的運用，在西方十七、十八世紀著名的「現代與古代之爭」即已出現，該名詞出現的主要背景是關於「進步」的主題。近年來隨著現代主義與後現代主義思潮興盛之後，「現代性」的概念也逐漸在各種在現代學術的討論中扮演著越來越重要的角色。「現代性」概念之解釋目前在學界仍然呈現出多種的解釋。就各種說法而言，萬俊人指出「現代性」至少包括以下四種基本元素：即市場經濟、民主政治、科學理性和以現代進步主義為基本價值取向的歷史目的論和文化價值觀。在此，市場經濟所隱含的是強烈的價值目的論（效率觀念）和普遍理性主義（經濟理性觀念）；民主政治所表達的是所謂政治合理性或合法性以及由此推出的社會政治制度的合理安排或社會普遍真理觀；科學理性則著重客觀分析；而進步主義理想所支撐的歷史目的論和文化價值觀，則刻意突顯著一種現在時（at present）的時代精神和價值目的論的精神氣質（ethos）。³⁴

「現代性」基本上涉及時間性的歷史概念，象徵著新時代的來臨。所以「現代性」常與「進步」、「革新」等相關概念並呈，而每個時代在往未來前進的同時都在不同的時空脈絡裡呈現出不同的「現代性」。誠如哈伯瑪斯所言：

現代性將不能借用另一個時代所提供的模式作為導引方向的判準，它必須創造出屬於其本身的規範性。³⁵

哈伯瑪斯此言意味著，在考察每個時代現代性之「進步」、「革新」等相關概念的同時，各個時代應有獨自之發展脈絡，不可冒然比附。「現代性」這個名詞，在現代哲學中有如下之定義：

一種以主體性為中心，否定人自身與外在事物的內在聯繫，發揚個人的自主性，反對神對人的神聖性，反對迷信與神話；提出物質與精神，客體與

³⁴ 詳見萬俊人著《現代性的倫理話語》，哈爾濱，黑龍江人民出版社，2002，147 - 151 頁。

³⁵ 轉引自劉千美，現代音樂之「現代性」的美學反省，《哲學雜誌》，台北：業強出版社，1995，8 頁。

主體的對立，鼓吹啟蒙思想的進步意義；強調個人意義的道德規範，反對壓制個人利益的說教，並認為這種現代精神適合於資本主義社會的向上發展。

36

「鼓吹啟蒙思想的進步意義」即是唯理論思維（以笛卡兒為代表）與經驗論的抬頭。唯理論思維隱含著把自我完全形式化的後果；經驗論由於對形而上學自我觀念的解構，則導致一個情境化主體的產生，或稱虛擬化或空無化的主體。現代性所引發的主體性危機，攸關當代全體人類之精神文明。

然而，「現代性」所指涉之哲學內涵為二元對立與主體性之擴充，此主體性之擴充正好符應了資本主義之發展。馮契說：

人類社會在某一特定的歷史階段裡的主導性價值取向，當然會左右人類對價值目標的階段性定位和選擇方式。現代性社會所特有的市場（商品）經濟秩序，無疑是影響甚至決定人們的價值選擇和自我人格理想目標的關鍵因素。³⁷

單一向度的價值，也影響到許多人類社會文化認同或社會道義，以上皆不符合市場經濟理性的推演邏輯。許多人類社會長久累積的文化傳統也隨著經濟理性的抬頭而消逝，然而少數存在的一些文化傳統依賴市場的運作才得以維持生存或不自覺的讓市場邏輯滲透而喪失該傳統的本真性。

而當代書法問題之討論基礎多半建立在二元對立之架構，所以書法可以簡單的被區分為各式成對之概念如：傳統書法與現代書法、書法的傳統與實驗、書法與反書法。本節論旨為「現代性與書法的現代性」就是認為書法的當代討論應該摒除非此即彼的二元對立模式，而應將問題深化至當代社會下的主體性關懷。否則再為繽紛的「書法的傳統與現代」論題，只是徒增「現代性」精神主宰下的祭品。「書法的現代性」論題即是探討人之主體性與書法所建立之關係史，與當代如何透過書法建立更為自在之主體性。

（二）書法的現代性

³⁶馮契、徐孝通主編《外國哲學大辭典》，上海，上海辭書出版社，2000，468頁。

³⁷萬俊人，《現代性的倫理話語》，哈爾濱，黑龍江人民出版社，2002，121頁。

書法的現代性經常有意識或無意識的在其作品中表達出來，它代表的是當時時空環境與作者微妙之內在聯繫。可從作者之心理時空談起³⁸，書法作為時間性的藝術，無論在任何一次的書寫都和作者當下的生命狀態、心理特徵、情緒的波動起伏緊密關連。由於書法本身的書寫性因素：任何作品畫面的構成必定有單字本身的筆順脈絡以及為呈現文字意義所需的文字排序，這些因素皆能構成作品上的一條時間序列的軸線。書法最大的特質是因文字書寫規定下的筆順時序，也就是說所有的作品皆得在第一時間完成，塗改或補筆在書法家的認知中，皆被視為違反“遊戲規則”般的禁忌，正是基於對瞬間一次性書寫的尊崇。就書法作品而言，是絕對空間性的，而就展延和線條的波動來說，又是絕對時間性的。這也是諸多文化學者、美學家所一再提及的書法的時間性、音樂性等論見。

以下為書法的時間特質如何納入現代性模型之闡釋。

書法是空間化的時間形式。觀賞之時可見其歷時性的時間流動形式，亦可見其共時性的空間展現。馬欽忠說：

書法的時間存在特徵是在特徵化的墨跡關係中絕對主觀化的心理時間的生成³⁹。書法時間性的審美過程作如下表述：在個人的主觀時間意象的重構過程中以特徵化的方式走向這種結構在心理復現過程的個性特徵。因此當書法作品的空間形式，在人的感知中變成了運動著的時間意象而活起來時，不是書法作品活起來了，而是書法作品只是作為一把火點燃了個體生命中的自由意識，讓他自己這些純淨的墨跡中去觸摸自身的生命流動。⁴⁰

綜上所述，書法的現代性具體表現在時空環境與作者生命的相互對照的互動模式中。

（三）書法現代性與主體性

現代性誇大了自我與傳統的斷裂關係，於是「自我」成為一個無所依賴的主

³⁸心理時空是指客觀事物的時空形式經由人腦能動之運作後所形成的心理表象或心理圖式。它必須經由一定的社會實踐活動，如透過書寫軌跡或繪畫表現在平面空間上之後，才將客觀的物象之時空屬性逐步內化為心理圖式。心理時空在藝術和審美活動中相當重要。

³⁹馬欽忠，《書法與文化型態》上海：上海書畫出版社，1998，244頁。

⁴⁰馬欽忠，《書法與文化型態》上海：上海書畫出版社，1998，245頁。

體（尤其與傳統的聯繫），造成了主體性彰顯的必然結果。這樣的現象曾經出現在與神性劃清界限的義大利文藝復興時期，以及激進的現代性社會所形成的現代主義繪畫。反觀，中國晚明在思想上及藝文表現上皆有類似的情形，所以，「書法的現代性」中的「主體性」為探討書法現代性價值之重要論題。

唐文明指出：

自我同一性的關鍵在於時間，從某種意義上說，自我認同的問題是由於現代性誇大了傳統與現代的斷裂性體驗，另一方面又企圖保有自我的完整性所造成。⁴¹「由於現代性誇大了傳統與現代的斷裂性體驗」說明現代人看待傳統的態度已經由將傳統視為自身之所從來及自身應為傳統之延續，轉變為將傳統視為過去，現代性的自己是與傳統分屬於不同的時空脈絡，真正的現代性應與傳統有所不同。所以現代性的傳統觀是屬於先驗的斷裂命題。而對傳統元素的斷裂觀則導致自身的貧乏。所以「企圖保有自我的完整性」可視為現代性語境下的主體處境與困境。

馬欽忠曾為書法本身所具有的空間性與時間性特別提出討論，他說：

書法是把空間性和時間性統一起來的一種視覺藝術，它以空間展開的方式來凝固生命節律的時間性的永去不返的“這一刻的人生內涵”，又以“空間化”的一維展示來面對它的人的特定的“個人時間”的節奏和旋律。....書法的墨跡一方面具有音樂的記譜特點，它把各種表情性和人的情緒特點錄存於線條的各種型態特徵之上，以各種回循、運動、對比的節奏和旋律，把真正無對象的“我”的最深的內在性形式化為佔據空間的存在；另一方面，觀賞者也同樣置身於這種無對應性的抽象性的線條之中，以自我的視覺追蹤和情緒波動來重新激活線條的流動著的生命內含。⁴²

⁴¹唐文明說：「形而上學的自我同一性問題對時間採取了一種錯誤的態度，即不是將時間當作自我認同的基本條件、當作人格存在的基本境域，而是企圖在人格、自我問題上克服時間帶來的不安和變化，把時間當作一個“惡魔”或“邪惡的精靈”。實際上，時間作為存在的基本境域，並不是自我同一性問題的障礙，而恰恰給出自我挺立、人格完善的原始可能性。」詳見唐文明，《與命與仁 - 原始儒家倫理精神與現代性問題》保定：河北大學出版社，2002，193頁。

⁴²馬欽忠，《書法與文化型態》上海，上海書畫出版社，1998，256頁。

杜忠誥亦指出：

生命的本質特徵是時間，生命的存在，即以時間的延伸為其標幟。生命既存在於時間的延伸之中，故生命的存活狀態，就宛似一條線條之運動而已。中國書法所開展出來以漢字結構為筆順的線性書寫特質，與音樂一樣具有濃厚的時間性格。⁴³

於此，為書法的時間性格作了進一步指認。另外，杜忠誥在談到書藝的創作實踐活動時，也說：

當下一切狀況之區處，全由書家一己作主，一己承擔，任何人都幫不上忙。你就是造物主，造物主就是你。故有關結構章法的書寫要領，總歸一句話，那就是「乘虛抵隙」。哪裡最需要你，你就向哪裡安頓，向那個能讓你感覺心安理得的地方寫去。白居易云：「心安是吾鄉」。於此，筆者不得不說，練習書法其實便是一個安心法門的修鍊過程。⁴⁴

我們可以從馬欽忠及杜忠誥兩位先生的陳述中，得知書法本質與時間因素的必然關係。前者著重書法線條與內在我之內在聯繫的討論，後者則進一步將書法時間性之理論成果導入為「安心法門」的修鍊工夫。著重自我主體之型塑，即決定何種主體的生存樣態為自己所要。此論雖為自古書論所重，但在當今此一現代性自我認同困境下提出則格外具有意義。

一向被現代書法確定為最高原則的：彰顯「主體性」(subjectivity)，就是在人的語言論述和各種話語的社會運作中所建構起來的。然而，處於現代性語境之下的現代書法提倡者選擇了與傳統劃清界限的思維模式，為其彰顯書法現代性的內在邏輯，確實能為書法開出新的風貌，但是沒有著重書法線條與內在我之內在聯繫的創作，終究只是一張徒具形式書法或非書法作品。

第四節 研究架構與預期成果

⁴³ 杜忠誥，書藝散論三帖《彰化藝文》彰化縣文化局，2004，20頁。

⁴⁴ 杜忠誥，書法藝術與自我實現《亞細亞藝術學會論文集》，釜山，亞細亞藝術學會，2002，90頁。

本論文研究方向主要是由現代性相關論述切入，深入分析構成當代書法問題之知識圖式，進而進行書法現代性之系譜學探討，反思現代性處境中的書法觀應如何。

本論文的理論架構分成四個部分：

第一部份：包含第一章緒論，說明論文研究動機與目的、研究方法與研究範圍、文獻回顧等。

第二部分：包含第二章書法現代性之歷史系譜。此一部分著重考察晚明變形書法風格形成之相關因素如晚明書法發展的社會背景、藝術自主性、變形書風代表性書家、晚明變形書風傳統的確立等。

第三部分：包含第三章當代書法的現代性意涵，以第二部分所建立之成果與當代書法處境進行比較，探究現代性元素在兩個截然不同的時代如何發揮其作用。討論主題如下：後毛筆時期的書法美學、藝術史程式下的書法美學、西方現代藝術影響下的書法美學、當代書法美學的歧異性、晚明與當代的重複與差異。

第四部分：包括第四章與第五章，以前述之當代書法處境為基礎，導入傅柯晚年修養論對現代性社會的啟發，補充當代論述之不足，建構更為豐富的當代書法美學內涵。

當代書法發展問題離不開現代性範疇，藉由本論文之研究，希望能夠達到的目標：一、現代性對各種藝術的影響無所不在。二、反思書法的現代性。三、探討書法的展廳文化發展取向。四、書法行為者的主體性討論。五、書法作為當代人修養工夫的美學意義。

第二章 書法現代性之歷史回顧

由於本論所定義之書法現代性，為書法創作主體在資本主義社會種種複雜因素的影響下，從而將講究文人雅興的傳統情懷，轉而將書法視為成為可資改造的對象。書法現代性的基調是進步主義的歷史觀與傳統、現代的二元性所交織而成。因此，書法現代性元素具體表現為迥異於傳統的創造與改造傳統的變形，以及支持該元素的物質與精神社會。綜觀整個中國書法史發展，象徵書法藝術創造精神的書法家自從有書法的藝術性自覺思維的漢朝之後，歷代並不乏其人。諸如東晉的王羲之、王獻之；唐朝的張旭、顏真卿、懷素；宋朝的蘇東坡、黃庭堅、米芾等皆為極富創造性的書法家，足可發展成中國書法的創造性系譜。然而，前述之書法家並未面臨如晚明或當代所發生顯著的傳統、現代的二元性思考以及精神上與物質上的環境丕變。

因此，本論文的書法現代性歷史系譜，將討論的重點擺在晚明。主要原因為晚明已充分且具體的滿足本論文所謂的書法現代性元素。在此，必須再一次的強調，本論文所列之書法現代性條件，是為了積極解決當代的書法現代性迷思所設。採取的是以問題意識為導向的研究，所以並非刻意捨棄晚明以外的範疇，逕行本章之書寫。

確實，能夠針對中國書法發展中的現代性系譜進行整理，將更能夠釐清各時代的創造性面向與特色，此工作將留待筆者往後繼續進行研究。

第一節 晚明書法發展之背景

一、政治背景

明朝到了明武宗正德、世宗嘉靖時期，知識份子群體之心理結構發生了較大的變化，這與該時期的政治局勢、社會風尚、哲學思想等方面的轉變有著密切的關係。就政治局勢而言，從正德、嘉靖時期開始，朝政開始敗壞，並有每下愈況

的趨勢。就明代的歷史來說萬曆是明王朝經過長期的相對穩定的守成局面後，徹底走向衰落、腐敗和滅亡的時期。萬曆帝的怠政導致群臣的權力爭奪、天啟帝的貪玩嗜藝造成魏忠賢的肆意橫行，直到崇禎帝雖有振作一番的企圖，無奈時變勢移，為時已晚。

晚明的政治腐敗，對當時知識份子最大的影響為：當萬曆帝怠政時，官員的任免幾乎處於半停頓狀態，在職的官員不能得到正常的升遷，空缺的官職得不到及時的補充，「人滯於官」與「官曹空虛」的情形越來越嚴重。在職官員或具功名的士子既然得不到正常的升遷與敘職，那麼盡職與不盡職都一樣，整個官場甚至科場瀰漫著消極與不確定感，對國家的向心力逐漸渙散以致消失。國家機器陷入一再地空轉之困境。

由於官員們皆為知識份子出身，在這樣缺乏依賴感的官場背景下，也造就了知識份子成為文學、書畫、戲曲、建築在晚明發展丕變的關鍵力量。

二、思想背景

在宋代興起的理學，到蒙古人入主中原以後，有了教條化的理學文本傾向。葛兆光曾說：

到元仁宗皇慶年間，科舉條制施行，這裡規定了凡考策問或明經的人，以《大學》、《論語》、《孟子》、《中庸》為課本，以朱熹《四書章句集注》為參考書，於是，宋代形成的理學便在元代與政治權力開始結合，不僅成了有權力的知識話語，而且成了有知識的權力話語。⁴⁵

所以理學在元代已經取得文本化和世俗化的結果。但是理學在元代已經逐漸失去原有的批判性及對社會的診斷意義，而較多的以一種漢人之學的姿態取得地位，統治者將之視為取得政權合法化的工具，知識份子藉之以取得社會地位。

當一種本來是做為仕紳階層以文化權力對抗政治權力，以超越思想抵抗世俗取向，富於創造性和革命性的思想學說，當它進入官方的意識型態，又成為士人考試的特定內容後，它被後來充滿了各種世俗欲念的讀書人無限上綱複製，其內

⁴⁵葛兆光，《中國思想史第二卷》上海：復旦大學出版社，2001，頁 285。

涵本質被嚴重扭曲，也就無足為奇。程朱之學透過考試的方式將儒家學說思想變成教條，一方面是經由政治權力，可能把原則變成政治的制度，表面看是進入權力中心，實際上是放棄其思想在政治權力之外，而相對獨立屬於知識份子的批判立場，當然也逐漸喪失自我超越和不斷更新的空間。

歷史由元入明，漢族人又取代了蒙古人而自己當了皇帝，由於擁有民族及文化的雙重條件的支持因素，更加凸顯儒學的正當性及合法性。程朱理學，在明代依然是權力擁有者建立合法性和合理性的政治意識型態，也依然是一般士人用來與權力進行交換的工具知識。明初的統治者，更視程朱理學為加強思想統治的最佳教材。周敦頤、二程兄弟、張載、朱熹等儒學者一方面以孔孟之繼承者自居，另一方面則援引佛家和道家的思想語彙及思維方法，促進其哲理化，使得以孔孟思想為核心的傳統儒學逐漸形成一套嚴密的哲學體系，被稱為「理學」或「道學」。其中以朱熹及二程為主要代表人物，故又稱「程朱理學」。

程朱理學之所以受統治者青睞，主要的是其倫理思想，其思想將整個社會政治倫理化，並把倫理道德天理化。將君臣、父子、兄弟、朋友、夫妻的各種社會關係，以一個五倫的概念給聯繫起來，並強調其上下尊卑關係為一種宇宙恆常不變的法則和萬事萬物一定的道理，將此理論提昇到宇宙論的層次。二程認為：

“父子君臣，天下之定理，無所逃於天地之間”，“人倫者，天理也，天子之所以居尊位而專有土地人民，是因為天子是天道的體現”，“君德即天德也”，“君道即天道也”，⁴⁶

因此，臣民忠於君主是天經地義的行為，也是天理的體現。朱熹認為：“君臣父子，定位不移，事之常也；君令臣行，父傳子繼，道之經也”，“三綱五常，終變不得，君臣依舊是君臣，父子依舊是父子”，因此，“君尊於上，臣恭於下，截然不可犯”，這些言論對統治者而言，無疑提供了有利的理論依據。因此，南宋以後歷朝無不將程朱理學奉為官方哲學。

繼承陸九淵以來的晚明心學傳統「心即理」之說其所引發出的反形上 - 形下

⁴⁶ 《二程集》台灣商務印書館

之分，在有名的鵝湖論辯中，朱熹和陸九淵曾為「無極而太極」一語如何作解，反覆爭辯。我們現在大致可以確定，就文獻的理解而言，陸九淵的理解是不對的。但依陸九淵的思路判斷，他一定反對形上、形下之間的斷層關係，「無極而太極」一與恰好提供了他「由無至有」的斷層聯想，他贊成的是從「有」開始。形上、形下依他的理解，是「自形而上者言之，謂之道；自形而下者言之，謂之器」，這兩者應是此說之所以受到當時知識份子廣大接受的主要原因。

心學雖然是與程朱理學相對立的哲學派別，但他仍然是一種儒家思想學說，它和程朱理學一樣，說到底是為了封建統治提供理論依據的，是維護封建統治的。不過，由於它的學說中有要求人的主觀能動性的一面，因此也就具有了反傳統的意義”⁴⁷

但是，王陽明帶有本體化的良知觀思想，建立在將原始儒家良知詮釋為：是人對天命的自覺認同。儘管良知具有普遍性，但是此「人」已非抽象層次的人，而是指本己的「個人」。所有的「仁、義、禮、智」皆往自身求去，開啟對傳統思想進行自由的個人化詮釋。

在儒家思想中，良知被認為是自我道德修養的關鍵。這種個體化的道德原則的出現雖然不是現代以來特有的現象，但與現代性強調自我獨立性、自主性有極大的親和力。⁴⁸

唐文明指出：

個人主義的興起被認為是現代性最大的成就。一方面，個人主義帶來了個人的解放；另一方面，個人主義憑藉理性、通過自主自律的觀念倡導一種理性的、更為自我負責的生活方式。⁴⁹

然而，陽明本體化的良知觀，其所衍生出來的流弊則是：「由於良知是操之在我的，所以聽從良知有可能成為走向虛妄的幌子。這在晚明陽明學末流時期所

⁴⁷周明初，《晚明士人心態及文學公案》，北京，東方出版社，1997，35頁。

⁴⁸唐文明，《與命與仁 - 原始儒家倫理精神與現代性問題》，保定，河北大學出版社，2002，224 - 225頁。

⁴⁹同注48。

謂的“聖賢不如走狗，堯舜滿街走”的景象中有所體現。」⁵⁰這也是促成當時書家之創作態度轉向以積極表達自我的思想因素。

三、經濟背景

中國傳統社會對於經濟生產向來講求的是男耕女織，社會地位上向來重農抑商，士、農、工、商的社會地位排序至明中葉以後受到強烈的挑戰。到了明代中葉的嘉靖年間，原有穩定社會結構頓時也遭受極大的改變。

（一）手工業生產中的資本主義萌芽

明朝中葉以後開始有了，中國經濟發展史上首先具有類似資本主義化的社會環境，這樣的社會經濟環境雖然並非歐洲意義上的資本主義環境，但是許多文化現象皆頗為雷同。就加拿大籍學者卜正民的觀點而言：

明代後期中國並沒有產生資本主義，這並不是說中國在產生資本主義上「失敗」了；而是說，它創造了其他別的東西：一個廣泛的市場經濟。⁵¹

雖然卜正民認為「明代後期中國並沒有產生資本主義」。但是，並未其「一個廣泛的市場經濟」作進一步說明。就楊國楨、陳支平的觀點而言：

明代嘉靖、萬曆時期手工業生產中的資本主義萌芽，雖然還只是出現在個別生產部門和個別地區，它的發展道路十分艱難，遠遠不足為社會發展的導向，甚至出現夭折的現象。但是無論如何，這種為市場需求而使用顧佣勞動的手工業生產，是社會經濟特別是商品經濟發展到一定水平之上所產生出來的，具有進步意義。⁵²

綜上所述，資本主義是否在中國明代已經形成，目前學界並未有直接的肯定與否定，但是許多藝術史學者就其研究藝文發展的面向說來，所謂的資本主義文化現象，在明代卻是比比皆是。比如明代的心學發展可比附於因崇尚自由的個人主義興起、民眾大量的從事文化消費如戲曲、小說等。

就市場經濟而言，明代也呈現出類似歐洲資本主義社會的現象，如明代後期

⁵⁰同注 4 8。

⁵¹卜正民 Timothy Brook 著 方駿、王秀麗、羅天佑譯，《縱樂的困惑 - 明朝的商業與文化》聯經：出版社，2004，頁 271。

⁵²楊國楨、陳支平著，《明史新編》台北：昭明出版社，1999，頁 399。

作家所說：「湖絲遍天下，而湖之民終身不被一縷者有之。」⁵³已經揭示了生產與消費分離的具體事實。

的確，江南一帶蓬勃的紡織工業造就了為數可觀的工人階級，人開始脫離原有素樸且自給自足的生產方式轉而進入以勞力為商品的買賣。商人們利用資本設廠、招募工人擴大生產力並增加利潤為要。在明朝無論是商人或者是工人都開始精於自身之最大利益之算計。這是一種巨大的解放力量。首先，私有的財產造成了相互間的差異，受財物所有權觀念的影響也開始轉而注重對人自身之所有權。也就是說，私有財產的獨立帶來了人的解放，使人從舊有的社會關係結構中脫離出來。

（二）城市經濟的發達

嘉靖、萬曆時期，城市經濟比起以往的任何時期皆有較快的發展。當時的著名城市：

則大之而為兩京（北京與南京）、江、浙、閩、廣諸省（會），次之蘇、松、淮、揚諸府，臨清、濟寧諸州，儀真、蕪湖諸縣，瓜州、景德諸鎮（萬曆《欽志》卷十，貨殖）。⁵⁴

而廣東、漳州、泉州、寧波等港口，是對外貿易的據點，不僅有外國商人來臨，本國商人亦群集其地，展開各種商業活動。廣州原為南洋各國互市之地，設有市舶司。而嘉靖以後乃允許葡萄牙人租住香山縣的澳門，對外貿易的發達所產生的多元文化交流，對當時藝文人士的心理結構不無影響。

這些城市不僅是商業的中心，更是手工業及國內外貿易的中心。城市經濟的發達形成了特殊的城市文化，許多晚明變形書法家的一生，與這些城市也都有相當程度的交集。張瑞圖與黃道周都是貿易大港福建泉州、漳州人、明代廣東書壇的代表人陳獻章、行走於江南各地的徐渭及後來的倪元璐都是紹興人、河南人王鐸則因仕途任所於兩京。

（三）白銀流通與資本積累

⁵³ 李樂，《見聞雜記》，卷四，39頁上。

⁵⁴ 轉引自楊國楨、陳支平著，《明史新編》，台北，昭明出版社，1999，362頁。

商品生產的發展、城市經濟的發達及專業市鎮的出現，商人因此擁有施展的舞台。而白銀的大量流通，更給予商人積累財富和促進商品經濟的進一步繁榮，提供相當有利的條件。在晚明的長江中下游地區及東南沿海一帶，已經出現以白銀計算工資和繳納地租的現象。「嘉靖、萬曆時期白銀逐漸成為中國市場的主要貨幣，這是中國貨幣史上一個劃時代的變化」⁵⁵

四、社會文化背景

明代的社會經濟經過長期的積累和發展，到了中後期，也就是嘉靖、萬曆時期，已經達到了空前的水準。商品經濟的發展促進了商業資本的活躍，以致許多人放棄原有的農業生產而轉至商業活動，從商人口不斷的増加，有許多資本雄厚的商人，富甲一方，並且還組織商業團伙，遍佈於各省，並以徽商和晉商最為出名。商品生產的發達，市場的繁榮，城市和市鎮的發展日漸擴大，市民階層人數也不斷增加，他們的生活對市場的需求和依賴也越來越大。經濟的發展，市場的繁榮，刺激了人們消費水準的提昇，進而影響到人們社會生活的各個方面，社會風尚當然也跟著發生變化。沈朝陽提到：“嘉靖以來，浮華漸盛，競相誇詡”⁵⁶。確實到了明代嘉靖以後，在服飾、車馬、飲食、器用、居室等日常生活方面都發生了顯著的變化。統治者的象徵性的威權逐漸失去其踏實感。眾多文士無不作世風日下之嘆。明代中葉之後以日常生活的變化為主的社會風尚的變化具體表現在：

（一）重商與崇商

中國古代社會裡向來以農為本，以商為末，直至明代中後期傳統的輕視商業和商人的觀念也隨之改變，此時，甚至出現了棄學從商、棄官從商的現象。

（二）拜金與貪財

當商品經濟發展到一定的階段，人們可以在商業市場中買到所有的東西，有了金錢意味著擁有了一切。此一風氣，亦打開了一種經濟學邏輯計算許多原本屬於非物質性的東西，比如：婚姻、名節、榮譽等。此風一長便解構了許多傳統價

⁵⁵楊國楨、陳支平著，《明史新編》，台北：昭明出版社，1999，375頁。

⁵⁶沈朝陽，《皇明嘉隆兩朝見聞錄》，卷六。

值。

（三）家庭倫理淡薄

傳統中國社會的倫常綱紀觀念中極為重視家庭觀念和親屬關係，主張孝悌。然而，隨著對商品經濟和財富的注重，家庭觀念亦隨著改變「父子兄弟，各樹黨援，兩不相下」者，亦比比皆是。

（四）階級象徵消逝

1、違禁：違犯明朝律令，服用禁止服用的東西，做了禁止做的事情。泛指統治階級為了穩固社會結構而禁止社會階級流動種種法律已經受到挑戰甚至形同虛設。這些法律規定了服裝穿著樣式及顏色及娼優、隸卒之子不許入學等等。

2、逾制：專指明朝法令所規定的官民各等所應遵循的相應的體式制度，如服飾、車馬、器用等品種、式樣、數量等方面以及不同品級官員相見時使用何種禮節等都被逾越了。明朝初期洪武帝十三年（1380年）所頒布之《明律》，設有“服舍違式”條文，就是針對越級僭用服飾、車輿、房舍、器用的懲辦條例，違法者動輒庶民鞭笞五十，為官的杖責一百。然而這些典章制度到了明末卻蕩然無存了。

3、奢靡：明中葉之後，整個社會陷入一種奢侈揮霍的習氣之中。首先是皇帝和皇室揮霍無度，起了上行下效的作用。在奢侈成習的風氣之下，人們趕時髦，求新潮的風氣也非常的盛。

違禁和逾制這兩種情況大量出現，是社會經濟發展到一定階段的必然產物，同時也表明這個時期的社會政治已經起了變化，封建統治已經有了鬆動，並且呈現失控的局面。最高統治者再也不能對人們的行為進行規範，使他們回復到原來的那種等級森嚴、井然有序的狀態中去了。至於奢靡代表的更是對物欲及人欲的肯定。

（五）文化消費與從雅到俗

通常文化愛好、品味、鑑賞力既是人的一種情感和秉性同時又是一種文化實踐的方式，更是現代人著重的行為風格和生活作風，是一種具活動性的氣質。法

國學者布爾迪厄則：

強調愛好的精神性、心態和情感的一面及其實踐和行動的另一面。因此，從根本上說，愛好和品味就具有雙重結構，呈現為象徵性結構；同時，文化愛好也具有象徵性的權力性質和社會區分功能。⁵⁷

當晚明的象徵性階級（士大夫、貴族、平民之間）已經逐漸被商業資本所沖淡時，便造成了階級的鬆動與文化象徵的轉移。經商致富的商人，透過造園林、收購字畫甚而供養文人成為家庭教師者逐漸成為普遍性的現象。

中國晚明時期的業餘文人繪畫，由於要求創作者必須具備充分的藝術史知識，以及在創作和鑑賞時必須具有高尚的品味等等，這種排他性幾乎等於是在強化當時仕紳文人圈子的一種菁英主義。業餘文人繪畫乃是菁英主義的表現，但是，菁英主義之所以產生，倒不是因為業餘文人畫的緣故，高居翰曾經說明晚明商賈特權是以何種態度接受與自己格格不入的文人菁英品味畫風。：

.....到了晚明畫壇之中....想要全面了解董其昌的畫作和其他同類型的作品，必須先廣泛認識前人之作，並熟悉其遊戲規則，而且只有那些有閒的特權階級，以及那些能夠接近古畫收藏的成員，才能做到這一點；至於那些社會及教育階層較低的人，他們在鑑賞和收藏方面，就只能局限在其他較為簡單的創作類型之中。（事實上，也因為這些關係，使得那些想要提升自己社會地位的各階層人士，如商賈之家等，更加著迷於上述那種“難懂”的畫風；對他們而言，能夠獲得並且資助這一類的繪畫，乃是一種身份的證明，說明了，他們有資格可以晉身為文化菁英份子的一員）⁵⁸

另一個值得注意的文化現象是，明初及以前歷朝文人為商人撰寫墓碑、墓誌的事極少見，歷覽諸家文集，百不得一。但自成、弘以還情況不同了，在諸多名家別集中往往收有商人碑傳，如陳獻章、程敏政、王守仁、李夢陽、王九思、羅洪先、王世貞、歸有光、李維楨、湯顯祖、袁弘道、袁中道、陳繼儒、鍾惺等文壇、學苑政界名流，都曾為“良賈”、“善商”作傳撰碑，獻上美詞。可見明中

⁵⁷ 高宣揚，《布爾迪厄》台北：生智出版社，2002，177 頁。

⁵⁸ 高居翰，《山外山》上海：上海書畫出版社，2003，104 頁。

葉以後商業資本活躍，商業人口激增，商人地位抬高之後，社會輕商的傳統觀念在改變，商人與士人的關係由疏離而密切。⁵⁹

彰顯財富與附庸風雅在本質上有所不同，彰顯財富可在錦衣玉食、車馬豪宅上表現出來，然而附庸風雅更是當時富商們樂此不疲的時尚。社會學者布爾迪厄為此提供了解答：

藝術作品的物質性或象徵性消費，表現為一種最高形式的悠閒自在。正是在這種身體方面和精神方面的「悠閒自在」的實際雙重表現中，展示了一般經濟性物質消費所達不到的高雅性，甚至由此可以展示出對純經濟優越地位的鄙視，而達到對於經濟地位差異的否定性的「超越」效果，從而最終達到與「必然王國」相區別的「自由王國」的間距效果。⁶⁰

商業力介入晚明的藝文發展，從而融合了雅與俗的文化，發展出獨特的晚明文化。

第二節 晚明書風與現代性關係之探討

做為藝術創作中“對人”（外射）與“對我”（內省）這把“雙刃劍”而言，則內省式的創作：提出精品，滿足自我表訴願望，疏通自娛自樂的感情通道，必然是當代書法創作理應承擔的最重要功能之一。而置身於公共場合，以展示書法美（客觀美）而不是個人情態美為目標的書法創作，則必然迫使我們的書寫創作努力講求整體感，講究點畫揮灑時的大效果 - 與周邊環境構成渾然一致的能力與指標，以及在作品構成形式中凸顯風格的塑造能力，它顯然屬於一種外射式的創作，通過作品去捉住觀眾，誘使觀眾在欣賞過程中與作者的表達願望產生共鳴，並且在展示過程中獲得來自各方面理想評價。⁶¹

一、創造性臨摹

⁵⁹ 詳見夏咸淳，《情與理的碰撞 - 明代士林心學》，保定，河北大學出版社，2001，214 頁。

⁶⁰ 高宣揚，《布爾迪厄》，台北，生智出版社，2002，178 頁。

⁶¹ 陳振濂，《線條的世界》，杭州，浙江大學出版社，2002，132 - 133 頁。

書法是一種以臨摹方式學習的技藝，當人們選定了臨摹的對象後，大致上也就決定了他們所學習的內容，甚至往後的發展取向。評論者在批評作品風格優劣得失的同時，其焦點也是著眼於是否正確的學習前人典範。這一點向來為歷代批評家們興訟的主要原因，因為大多數身為書法家的書法批評家，各自有屬於自己衷情嚮往的理想典型（Ideal type），為自身藝術理念言論爭奪的場域，並非建築在個人藝術宣言似的專著，而是建立在書史書寫或簡短題跋之上。此一現象可為視對何謂真正傳統的爭奪。在此「傳統」一詞可分為兩個層次的意涵，其一、為書史上曾經記載的書跡或相關論述，較接近我們一般所認為的傳統也就是整個書法所累積的歷史成果。其二、則為涉入價值判斷的傳統認定，它的積極功能是哪些傳統適合被當代所繼承，而哪些傳統並不足取法。舉凡所有的爭論都是在於創作主體對於歷史客體的選裁的路線之爭，這也是中國唐代以降之書法發展橫互不變的主題

這樣的現象往往出現在書法的時代風格由盛而衰的同時，筆者認為高居翰對於晚明的繪畫發展現象的陳述，也是可以用來比附書法發展的。高居翰指出：

當畫壇的處境到了已經被認為是病入膏肓的時候，其解決的良方總是具有雙重目的：一方面是為了一洗畫家所承繼的“近世謬習”，另外，也希望重新以較系統的方式，研究早期畫家較為純粹的創作⁶²

高居翰對晚明的藝術亦作了如下評述：

在這個時代裡，沒有任何一件事物的存在是理所當然的，每一種議論的出現，必須是針對某一種可能的假想敵而發，而且此一假想的對象往往是真實存在的。就本質而言，藝術傳統及創作成規乃是不驗自明，無須經由外在環境的驗證而可以自我肯定的。如果在世代相傳的過程中這些傳統與成規受到了質疑，其原本屹立不搖的地位就被打破，此時，那些已經有了自覺的藝術家，便得以另選傳統，並取材於其他的創作成規。藝術史經過長期的累積，強加在繪畫的風格之上，於是形成了種種限制，畫家從中解放出來，可能是

⁶²高居翰，《山外山》，上海，上海書畫出版社，2003，14-15頁。

健康的，但是，卻也可能是一致命之舉。這時，畫家創作失敗的可能性就提高了。……大體說來，晚明在創作上的成就，乃是畫家以創意的方式將傳統的風格再興，換言之，亦即以創新的方式運用明代以前的風格。⁶³

此說與白謙慎對於十七世紀中國書法嬗變之研究有契合之處：

晚明是中國書法臨摹史上的一個轉捩點，臨摹的觀念在這時出現了重要的變化：臨摹不再僅僅是學習和繼承偉大傳統的途徑，它還成為創作的手段，換言之，它本身就可以是一種創造。⁶⁴

重新以較系統的方式研究前人的作品，意味著對傳統的重新詮釋，而時機通常是在時代書風極盛而衰的當下。書法家開始規劃出一套專屬個人的全新創作法則，於是獨立創作便具有相當的可能性。過去各個時代的書法家都具有很強的歷史使命感，一來他們對於傳統力量抱持著極大的敬畏，二來欲成就書藝，必有不凡之風格，這意味著將有異於傳統風格。兩種力量的拉扯，一直重複的發生在歷代的書家身上，直到晚明才較為豁然開朗。

當我們談到所有的書法臨摹者對於其臨摹的對象，產生創造性的詮釋的同時；及所臨摹的結果與臨摹的對象有了形質氣韻上的不同，則意味著一種對傳統的逾越。因為我們通常認為書法的學習初期是以形臨為基礎，最後以意臨為依歸的。從晚明的書家身上可以發現，他們在面對書法傳統即所謂書法經典作品的同時，所採取的則是一種創造性詮釋的態度。也就是說，逾越和叛逆，是書法家主動為了體驗逾越傳統本身的審美意味，為了發現傳統「之外」的存在的可能，就是自我之主體之所在。如果逾越只是為了追求外在的「吸引者」的話，那這種逾越，仍然隸屬於外在的「吸引者」，完全喪失了逾越本身的自由意義。隸屬於外在的吸引者與隸屬於傳統皆等同於主體的不自由。

二、感官思維前導的書法創作

王學後裔創立泰州學派的王艮，從“身”的角度對人與社會、人與自然的關係進行了闡述，提出“以身為本”的口號。在其著作《語錄》中說：

⁶³高居翰，《山外山》，上海，上海書畫出版社，2003，17頁。

⁶⁴白謙慎，《傅山的世界》，台北，石頭出版社，2005，66頁。

至善者，安身也；安身者，立天下之大本也。本至而未治，正己而物正也，大人之學也。是故身也者，天地萬物之本也；天地萬物，未也。知身之為本，是以明明德而親民也。身未安，本不立也。本亂而未治者否矣，本既不治，未愈亂也。

王艮又說：

吾身是個矩，天下國家是個方，挈矩則知方之不正由矩之不正也。是以只正矩，卻不在方上求，矩正則方正矣，方正則成格矣。⁶⁵

王艮認為：人做為世界的主體，天下家國當以人的要求來改造自己，惟有符合人的需求的家國社會才是理想的。既然人為社會之主體，尊重人的身體需求及物質生活就是應該的。這一點明顯的反對以程朱為主的傳統禁慾主義。王艮之後的何心隱在《明儒學案 泰州學案序錄》，更為明確的提出人不可無慾的思想。

孔孟之言無慾，非濂溪之言無慾也。慾惟寡則心存，而心不能以無慾也。欲魚欲熊掌，慾也；捨魚而取熊掌，慾之寡也。欲生欲義，慾也。捨生而取義，慾之寡也。欲仁非慾乎？得仁而不貪，非寡慾乎？從心所慾，非慾乎？欲不逾矩，非寡慾乎？

王艮、何心隱等人從肯定人的身體開始進而推演出肯定物慾的言論，既強調了孔孟的立言本旨出於其人性化思想，也充分反映了正興起的市民階級之想望，從而也得到熱烈的迴響。也深刻的影響了當時的藝文風氣。

晚明以前儒學討論之「身」，被視為社會組成份子之「身」，所以必須以一定的道德倫理規範來抑制此「身」。因此，儒學導出「文質彬彬」的美學觀亦是建立在人格美的基礎之上。書法的傳統美學觀亦是以「中和」為追求境界。直至晚明由王、何等人提出「人欲」之認肯並蔚為風尚後，已將以程朱為主流的儒家美學視為一種審美的禁欲主義，書法思想於此時必然深受影響。就思想層面而言對「人欲」的肯定亦同時肯定了「人欲」之媒介的「身」。對「身」的肯定亦促使晚明書家積極的往個人非理性層次探尋個人風格。更進一步說：書寫行為已經企

⁶⁵ 《明儒學案》，台北，世界書局

圖對明代這個儒家禁錮信仰價值系統鬆綁的時代氛圍，具體做出回應。

三、展出形式的改變

當代書法展覽會的初始，孕育於明代。書法家使用紙張的變大和藝術社會化的發展，在明代大量的出現掛在牆上欣賞而不是在手中把玩的大幅書法作品。而被掛在牆上的書法作品，比起以往的信札、碑版、詩文書稿有更為不同的功能，即是純粹被欣賞。

《中國書畫裝裱》一書指出：「我國民間慣於張掛的「中堂畫」、「條屏」這種形式，就是從明以後才產生的。⁶⁶」緣於明代中期以後興起的個性解放思潮，與作為明代資本主義社會背景下，下層的市民文藝交互作用後，在此之前尚未普遍的立軸法書，乘勢掘起，以其空前大字的揮灑，及其長條大幅的展示空間迎合了社會大眾在高堂素壁上懸掛裝飾以及欣賞書法的需要。高堂素壁上懸掛大尺幅的書法作品，除了為一種書法展出型式的革命之外，它更說明了書法文化的品味已由重視「書寫之美」轉為「視覺形式之美」⁶⁷。

⁶⁶《中國書畫裝裱》台北：雄獅圖書公司，1982，8頁。

⁶⁷「書寫之美」與「視覺形式之美」的對比關係說明了書法所偏重的是揮灑過程或是其視覺結果。前者極為注重作者在書寫過程中的身體運作模式，包括執筆方式與作者心理狀態等等；後者則是以最終是否達到觀眾視覺的愉悅為標準。這種著重「書寫之美」的美學傾向，濫觴於漢代以後並，於宋代達到理論的高潮。這種著重與書家主體契合無間的「書寫之美」之欣賞旨趣，往往建立在對書家書寫心理狀態、書寫運動形式之綜合臆想。「書寫之美」是一種觀其書遙想其人的欣賞模式。而重視“視覺形式之美”的欣賞模式，並非全無“書寫之美”之欣賞元素，而是重視“視覺形式之美”的欣賞模式的作者，以注重其展出效果為前提，而有一理想觀眾之預設。兩者之不同，涉及創作主體性之他律與自律的問題。王偉林在“蘭亭獎”與中國當代書法的可持續發展一文中，針對展廳化的書法創作與傳統書齋式的創作，進行了表格化的特徵比較：

	傳統書齋式創作特徵	現代展廳式創作特徵	現代展廳式創作的負面影響
1	自我把玩，重悅己	公開展示，重悅人	急功近利，取悅評委，迎合潮流
2	重內在學養積累和人文精神的修煉	重外在視覺衝擊和感官的刺激	形式至上，導致學養、人文精神的缺失
3	重書寫性	重製作性	純技術追求導致“寫意”特徵的弱化
4	不可重複性	可複製	既重複自己，也重複別人違反

第三節 晚明變形書風代表性書家

一、晚明變形書風

劉正成指出，晚明六家即董其昌、黃道周、倪元璐、王鐸、張瑞圖、傅山的書風稱作“晚明流行書風”。他說：

他們喜歡寫大的條幅，那種章法、格局，那種快速的書寫，以行草為主體，這就是晚明的流行書風。在某種意義上和我們今天的書法最相近。⁶⁸

確實是一個非常令人認同的觀點。另外，徐利明在提及明以後之書法風格時說到：

“展示”性幅式的盛行不衰正是書法藝術在明代以後更強調藝術表現性的強烈反映，同時也反映了社會性的將書法作為廳堂和活動場所不可缺少的裝飾部件的審美風氣。這一風氣的盛行，其實質上是書法欣賞的開放化，正可看做是近代流行起來的展覽形式的前身型態。⁶⁹

劉正成及徐利明兩位先生在其論述中指陳晚明的書法風格與當代書法之「親和力」，皆源於書法功能由「自娛」轉換為「娛人」所產生的結構性轉換。隨著展出形式的改變書風亦跟著改變。本節將著重晚明書法風格與變形主題及其中所蘊含的現代性之討論。

所有的書風的形成，均無法離開作者所處的時空環境與個人性情而憑空論斷，王羲之若非處於士人治學、崇尚個體意識張揚與人生意識覺醒、尚清談的東晉時期，恐怕無法寫出意韻幽遠的王氏書風。初唐之所以能產生剛柔並濟的歐、虞、褚的端楷書風，皆離不開隋朝初唐對南北朝書風的彙整與消化。

如本論文此節所述，彰顯主體性的晚明思潮與資本主義社會環境成就了別開

5	重個性自然流露	重個性大膽張揚	藝術發展固有規律，最終導致 個性失落，千人一面
6	重風格水到渠成	重風格刻意追求	

引用王偉林，“蘭亭獎”與中國當代書法的可持續發展 載於《二十一世紀書法 天津論壇優秀論文集》，天津，天津人民美術出版社，2002年，37頁。

⁶⁸劉正成，流行書風辨 載於《全國第五屆書學討論會論文集》，石家莊：河北教育出版社，2000年，11頁。

⁶⁹徐利明，《中國書法風格史》，鄭州，河南美術出版社，1997年，398頁。

生面的「晚明變形書風」。

關於晚明的書法風格之概括性形容詞應為何，目前所及資料有徐利明的「明代中期興起的浪漫主義書風」⁷⁰、鄭曉華的「表現派」⁷¹、陳振濂及林榮森的「表現主義」⁷²、日本學者青山杉雨的「明末浪漫派」⁷³及周鳳五的「變形書風」⁷⁴、李秀華的「晚明變形書風」⁷⁵等等，不一而足。就「表現」和「浪漫」的義理層面而言，皆有脫離理性束縛而以感性作主的意味。持西方美學觀點看來，都是以一種「迷狂」的「酒神」文化之表現，用以對抗理性上帝的太陽神「阿波羅」。所以「表現」和「浪漫」的對應詞皆為「古典」。「古典主義」、「浪漫主義」在西方美術史中皆有其使用脈絡，反之將其運用至東方藝術時，「古典」與「浪漫」、「表現」這一對概念亦可以在任何時期，以其相對意義而存在。至於「表現」一辭在書法上的使用，邱振中曾有如下的討論：

正如中國古代書法文獻中沒有表現（expression）一辭，言及表現時，所使用的是與表達、寄託、蘊含、認知有關的一些詞語。而在西方的使用上卻是單指“感情的表達”，很明顯的在西語中的表現一詞的用法比起漢語狹小的多。⁷⁶

其實，以「表現」和「浪漫」之說概括晚明書風並無不當，但以書法風格發展史的觀點看來，採用「變形書風」一辭，似乎更為妥貼。原因如下：以「浪漫主義」、「表現主義」書法風格一詞，言及其他時代者猶有甚者。恐怕造成認知上的歧異。比如熊秉明曾以「古典主義」、「抒情主義」、「表現主義」論述顏真卿書法：

是站在初唐古典主義的觀點，或宋代抒情主義的觀點，或者道家藝術觀

⁷⁰徐利明，《中國書法風格史》，鄭州，河南美術出版社，1997年，399頁。

⁷¹鄭曉華，《古典書學淺探》，北京，社會科學文獻出版社，1999年，296頁。

⁷²陳振濂，《書法史學教程》，杭州，中國美術學院出版社，1997年，102頁。

林榮森，《徐渭書法風格之研究》，台北，文史哲出版社，2004年，78頁。

⁷³青山杉雨，《明清書道圖說》，東京，二玄社，1998年，325頁。

⁷⁴周鳳五，《書法》，台北，幼獅文化事業公司，1992年，95-96頁。

⁷⁵李秀華，《晚明變形書風之研究》，香港，香港中文大學研究院藝術學部哲學博士論文，1998年。

⁷⁶詳見邱振中《書法的表現特徵與當代文化中的書法藝術》，《書法研究》，九十一期。

點，來評價顏真卿的表現主義的。⁷⁷

而徐利明亦以「浪漫主義」形容盛唐書風：

初唐李世民的行書雖然在體勢、筆法上承續二王，但其豪放的風采、浪漫的情調已開浪漫主義行書書風的先河。⁷⁸

由此看來，足見書學界目前對西方所引入之「古典主義」、「浪漫主義」、「表現主義」等詞彙之使用，並無嚴格的「書法風格史」或「書法美學史」之限制與共識。所以，本論文所採用的晚明書風的代表性形容詞為周鳳五的「變形主義書風」，原因如下：

台北故宮曾辦理「晚明變形主義畫家作品展」⁷⁹，並首先將「變形主義」一詞置入中國美術史研究。其對「變形」有如下之討論：

明人臨摹的範圍是相當廣泛的。就作品上的用筆、用墨方法和佈局格式看來，臨摹的路線到了文徵明、董其昌時候起了很大的變化。再度假託臨古而表現自我的特殊畫風。文、董二人在構圖與用筆用墨方面，開始有一種「變形」意念，能似而不似，轉而求其不似之似。⁸⁰

從「假託臨古而表現自我」，可知「變形」之原意為：所變之「形」是一具體的參照客體。此一客體在明代的普遍意義應為「傳統」，無論從中國書法或中國繪畫發展的角度看來，無論是思想、風格、技法，於明代以前所積累的書畫資產，對於明代的書畫家書說來，已經具有一定份量的「典範」壓力。針對「典範」的創造性詮釋，已是當時書畫家共同的課題。

英國美術史學者貢布利希就其西方美術史研究之觀點，對與「變形」⁸¹極為近似的詞彙「巴洛克」，亦有如下討論：

「巴洛克」一詞，則是後期評論家用來反對十七世紀潮流的，他們將之引為

⁷⁷熊秉明，《中國書法理論體系》，台北，雄獅美術出版社，1999年，93頁。

⁷⁸徐利明，《中國書法風格史》，鄭州，河南美術出版社，1997年，301頁。

⁷⁹台北故宮，《晚明變形主義畫家作品展》，台北，台北故宮博物院，1977年。

⁸⁰同注79，2頁。

⁸¹「變形」一詞於《美學辭典》中有專門之辭條介紹，造型藝術的表現手段之一。凡根據一定審美要求，把對象物質型態的正常結構、體積、比例、顏色、質感等全部或局部地加以放大和縮小、增加或減少，甚至全部解體後再按藝術家的審美意識重新組合的手法，都稱為變形。詳見：王世德主編，《美學辭典》，台北，木鐸出版社，1987年，581頁。

笑柄。「巴洛克」的真正意義是荒謬或怪異，用這個字眼的人堅持古代建築形式除非是按希臘人或羅馬人的手法，否則永不該被運用或結合。⁸²

「變形」與「巴洛克」具體在東西方美術史發展中的意義，皆為面對沈滯的傳統風格的解構，以回應新的社會文化需求。目前書法界一般認為晚明高堂大軸作品的風行緣於建築形式的改變與藝術品市場的興起。比起繪畫方面的研究，仍處於一種表面的比附上。茲將「變形」此一主題在繪畫上所獲致的成果，供作書法“變形”主題的研究參考：

我國民間慣於張掛的「中堂畫」、「條屏」這種形式，就是從明以後才產生的。明代有一支風格特徵鮮明的書法流派開始發展。緣於明代中期以後在哲學領域興起的個性解放思潮，與作為明代資本主義新因素下層的市民文藝交互作用後，在此之前尚未普遍的立軸法書，乘勢掘起，一面以其空前大字的揮灑特性，提供了書家以董其昌書風為中心所展開書法革新的憑藉；一方面以其長條大幅，的展示空間迎合了社會大眾在高堂素壁上懸掛裝飾以及欣賞書法的需要。⁸³

由於立軸展示形式的產生，也自然影響了書家的創作心理：

晚明書家的作品正大多以此代表性的格式為書寫對象，他們事先必然知道，作品完成後還是要付諸裱褙，然後掛起來供人們欣賞的。這樣一來，展示的場所由收藏家的文房秘玩，一躍而為廳堂的公開展示，觀看的角度也從案頭帖卷的斜視，變為壁間掛軸的平視。這種由平面定點延伸為空間動態的觀賞，是書法審美方式的一大轉變，對於清代對聯的創作思維與審美特色都有極深刻的影響，明季書家的草書立軸可說是促成此一轉變的關鍵。相對的，這些既存的客觀因素，也必然是書家下筆之前，經過反覆思索的重要前提，「未有精神不在傳遠，而倖能不朽者也」(董其昌語)，當他們發為以整體的大效果取勝的不朽傑作時，也即是他們用了十足精神在主客體之間尋求到最

⁸²E.H.Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，台北，聯經出版社，1998年，387頁。

⁸³陳欽忠，《法書格式與時代書風之研究》，台北，華正出版社，1997，152頁。

佳互動關係的絕妙時刻。⁸⁴

這種因為展示形式的改變，乃原有的文字書寫如果單純的拓而為大，就會有薄弱的視覺效果，而對傳統筆法用墨習慣進行改造而造成所謂的「變形書風」。然而，這是就物質環境改變而提出的原因之一，目前關於美學層面的討論，則將重點擺在文化結構的複雜性與書法風格變形的關係。準此，本論文以「晚明變形書風」定調晚明之書法風格。

二、晚明變形書風代表

劉鋒杰說：

從歷史的延續性看，任何現代性都不可能與傳統割斷，因為現代的人仍然是傳統的人之意義上的變形，現代的思想仍然是傳統的思想在時間上的位移。**變形與位移會造成現代與傳統的差異，但變形與位移也必須保留著傳統的某些精髓。**⁸⁵

晚明書家成功的表現出「現代與傳統的差異」，源於其擅長對傳統書法風格的「變形」。

晚明的幾位變形書風書家，是繼唐代狂草之後，再一次彰顯書法個性與主體性的書法高潮。這些書法家幾乎與當時王陽明一系的李贄有其思想上的繼承關係或受其啟發。因為受追求個性解放，體現自我，反對約束的時風影響，晚明呈現出的書法時代精神與唐代有很大的不同。

如葉鵬飛所言：

以張旭、懷素為代表的唐代浪漫主義書家，其書法風格的傾向是在表現個體心靈、自我意識而藝術形式諸如筆法、勢態等，則完全體現著書法的“法”則。而晚明的浪漫主義書家，其書作不再完全符合古代的法典規範，而是擒縱自如，肆意揮灑，專以抒情、表現、發洩為己任。不但將晉唐法則，即使是宋人新態，也在衝破之列。⁸⁶

⁸⁴陳欽忠，《法書格式與時代書風之研究》台北，華正出版社，1997，172頁。

⁸⁵劉鋒杰，《中國現代六大批評家》安徽，安徽文藝出版社，1995，330頁。

⁸⁶葉鵬飛，《葉鵬飛書法文選》，北京，文化藝術出版社，2001年，7頁。

以下針對幾位晚明變形書風代表之書法思想及書法風格進行介紹，以便確立其書風傳統。

如果說自徐渭以後的書家視為晚明變形書風代表，那麼以特殊的書寫工具「茅龍筆」創造出不拘點劃形質，以其粗獷、勁健、沈著抒發胸中逸氣的陳憲章（1428-1500）先於李卓吾提及「童心」⁸⁷觀念的吳中書家祝枝山（1460-1526）及陳道復（1483-1544），都可視為代表晚明變形書風徐渭、張瑞圖、王鐸、傅山、倪元璐、黃道周、陳洪綬等人的先行者。

（一）徐渭

徐渭（1521-1593）字文長，號天池，又號青藤道士，別署水田月。明正德至萬曆間山陰人。徐為一代奇才，詩、文、書、畫無不工，又無不奇。徐渭是王陽明弟子季本之弟子，為陽明後學之左派，其詩、文、書、畫的創作亦能具體的表現出心學思想的影響。徐渭作為晚明書風轉型的關鍵人物已普遍為學界所認同，「根據晚明書風轉變的文化背景和演進趨勢考察，這一轉變的起始應以卓然特立的徐渭為標誌。」⁸⁸徐渭為一集坎坷精力與超眾才華、孤懷傲骨於一身的藝術家，他的一生充滿了傳奇式的悲劇色彩。徐渭為明代首開對傳統技法原則進行批判式詮釋，歷來書法學習無不建立在臨摹前人的基礎之上，而徐渭則提出自己的理解，他主張：

非特字也，世間諸有為事，凡臨摹直寄興耳，銖而較，寸而合，豈真我面目哉！臨摹《蘭亭》本者多矣，然時時露己筆意者，始稱高手。予閱茲本，雖不能必知其為何人，然窺其露己筆意，必高手也。孟之似孫叔敖，豈併其鬚眉軀幹而似之耶？亦取諸其意氣而已矣。⁸⁹

以「時時露己筆意者，始稱高手」作為臨摹的品評標準，開啟了爾後明代創造性詮釋經典的臨摹觀。

⁸⁷祝枝山曾於《知秋賦》中寫道：「豈曰童心之易逝」；於《醉》中寫道：醉來中歲里，那復有童心。出自《中國文學批評史》明代卷。

⁸⁸劉正成主編；劉恒分卷主編，《中國書法全集 倪元璐卷》，北京，榮寶齋出版社，1999年，16頁。

⁸⁹，《徐渭集 徐文長三集》卷二十：《書季子為所藏摹本蘭亭》，北京，中華書局，1983年。

葉鵬飛則如此評價徐渭：

他似乎忘記了漢字該如何書寫，間架完全被打散，點劃狼籍一片，局部的技巧在他的草書中喪失了獨立存在的意義，一切取決於表現和抒情。他這種大膽，有著神經質的發揮，超越了“蘇、黃、米”，超越了“顛張、素狂”，成為書史上第一個企圖使書法衝破文字、技法束縛的書家。⁹⁰

徐渭在書法風格上最大的成就為「間架完全被打散，點劃狼籍一片」及「使書法衝破文字、技法束縛」，此可視為遊走於書法與非書法臨界點上。這種「臨界書法」是建立在對可識別文字可辨識性及筆法觀念最大程度的顛覆上。

其驚世駭俗，背離傳統的書法風格為書法藝術增添了奇崛、悲憤、瘋狂的個人主義色彩。其影響不僅止於之後的晚明書家，乃至五百年後當代書法創作亦視徐渭為現代風格之前身。

（二）張瑞圖

張瑞圖（1570-1641）晉江人（福建泉州人），字長公，號二水，別號果亭山人、芥子居士、平等居士等。張瑞圖擅詩文，工畫。尤以書法擅名，與董其昌、邢侗，米萬鍾齊名，素有晚明四家之稱。董其昌因後來清朝康熙皇帝的喜好而地位崇高。不過今人沙孟海更指出張瑞圖之成就：「並不在董其昌之下」，⁹¹應是指其特具之「新理異態」而言。。評者謂：「瑞圖書法奇逸，鍾王之外，另闢蹊徑。」⁹²張瑞圖用筆最大的特徵是以偏側之鋒進行翻折，刻意凸顯行筆的橫向動態，故而一變歷代草書家以圓轉取勢的用筆。整體呈現出方峻峭利，折帶擺盪的書寫節奏。其章法雖未能如徐渭製造出左伸右探，互為穿插的畫面飽和感，反之以疏空行距，縮緊字距，造成畫面的視覺緊張感而自成一格。

張瑞圖並無書學專著，僅可從《明熹宗實錄》窺其一二：

晉人楷法，平淡玄遠，妙處都不在書，非學所可至也 坡公有言“吾雖不善書，知書莫如我，苟能通其意，常謂不學可”。假我數年，撇棄舊學，從不

⁹⁰葉鵬飛，《葉鵬飛書法文選》，北京，文化藝術出版社，2001年，9頁。

⁹¹沙孟海，《近三百年的書學》，杭州，浙江人民美術出版社，2001年，139頁。

⁹²馬宗霍，《書林藻鑑卷第十一》，台北，台灣商務出版社，1982年，336頁。

學處學之，或少有近焉耳⁹³

從「假我數年，撇棄舊學，從不學處學之」一語，足見張瑞圖勇於開創個人風格的藝術勇氣。黃惇評曰：

在文人書法史上像他這樣絕去依傍的作品，可謂少之又少。但從另一個角度上說，他正是以創造多於繼承的一種例子，在書法史上佔有一席之地。

率直自然的揮運，不拘常規的用筆，既反映了那個時代動盪不安的躁動心態，也表現了其激越的情懷。⁹⁴

周鳳五亦說：

晚明四家中，張瑞圖是最有創意的，他與黃道周、倪元璐都有一種變形的傾向，後來王鐸、傅山也是這一派的書法家。他們能寫規矩的字，而卻以古怪的筆法或面貌示人，與晚明的社會背景是頗有淵源的。⁹⁵

張瑞圖自成一格的書法，是「繼徐渭之後，成為晚明變形書風的主要引導者」⁹⁶。另外採用快速翻折用筆而產生的畫面效果，產生出彷彿紡織機上的梭子來回的機械式節奏，則前所未見，或稍可解讀為晚明工業資本化的視覺意象，已悄然成為書法家潛意識的一部分。

三、黃道周

黃道周（1585-1646）福建漳州府漳浦縣銅山人，初名螭若，字玄度，亦字幼平、幼玄、去道等。史書評其「以文章風節高天下，嚴冷方剛，不諧流俗」⁹⁷清順治三年任南明禮部尚書時殉節，在世以忠義、學問為人所重。常謂人：「作書是學問中第七、八乘事，切勿以此關心」及「余素不喜此業，只為釣戈餘能，少賤所該，投壺騎射，反非所宜。若使心手餘閑，不妨旁及。」⁹⁸是典型視書法為餘事的「居於仁，遊於藝」的儒家態度。黃道周最為人所稱道的，是天啟二年

⁹³ 《明熹宗實錄》卷七四

⁹⁴ 黃惇，《中國書法史 元明卷》南京，江蘇教育出版社，2001，359 頁。

⁹⁵ 周鳳五，《書法》台北，幼獅出版社，1992，95-96 頁。

⁹⁶ 李秀華，《晚明變形書風之研究》，香港，香港中文大學研究院藝術學部哲學博士論文，1998 年 136 頁。

⁹⁷ 《明史》卷二百五十五，《黃道周傳》。

⁹⁸ 《黃漳浦集卷十四 書品論》。

(1622)與倪元璐、王鐸同舉進士時，於翰苑相約攻書之事。其書法思想可於《與倪鴻寶論書法》窺其一二，道周云：

書字自以適媚為宗，加之渾深，不墜佻靡，便足上流矣。衛夫人稱右軍書亦云“洞精筆勢，適媚逼人”而已。虞、褚而下，逞奇露豔，筆意偏往，屢見蹊徑。顏、柳繼之，援戈舞錐，千筆一意。自此以還，遂復頗撇，略不堪觀。才姿不逮，乃詆前人以為軟美，可嘆也。宋時不尚右軍，今人大輕松雪，俱為淫遁，未得言詮。⁹⁹

從黃道周直言宋人不重右軍以適媚為宗，及針砭時人妄議松雪，可窺其辨明書法宗流而不隨時風流轉的書學主張。雖然道周立身處世，風骨節氣錚錚有聲，然於松雪書法之評價，卻未以其宋室後裔身份事元，予以一概之否定，足見其獨立於道德觀外的書法思維。

道周書法雖未能如王鐸、倪元璐涉獵之廣，但其源出於鍾、王，真書與章草卻又能開展出嶄新的書法風格，光是將剛健的用筆與圓轉妥善結合，寓流貫於生辣之中，結體敬側扁平，章法字距緊壓而行距疏空，對比黑白分明。在晚明已充分呈現獨特的個人風格。

四、倪元璐

倪元璐（1593-1644）浙江上虞人，字玉汝，號鴻寶，別署園客。為人清正，亦具忠義之氣。崇禎自縊于煤山時，元璐聞訊，亦在家鄉上虞自縊而絕。善書法，工詩文，亦工繪畫，所做竹石雲山，蒼潤古雅。與黃道周、王鐸為同年進士，尤與黃道周交稱莫逆，相約攻書，鴻寶主攻蘇軾與王羲之，遂開啟其結體奇險多變、用筆內含骨力，筆跡渾厚蒼勁的書風。鴻寶大幅立軸章法與張瑞圖、黃道周較為一致，皆採字距緊壓而行距疏空之法，為該時代特徵。然而，最為珍貴的是相同章法下，各有擅長的書法主體精神之彰顯。倪後瞻於《倪氏雜述筆法》載：

倪鴻寶書，一筆不肯學古人，只欲自出新意，鋒棱四露，仄逼負疊，見者驚叫奇絕。¹⁰⁰

⁹⁹黃道周，《與倪鴻寶論書法》，見《明清書法論文選》，406頁。

¹⁰⁰倪後瞻，《倪氏雜述筆法》，見《明清書法論文選》，411頁。

雖然，所謂「一筆不肯學古人」時不免有結果論的誇張之虞，正也說明了倪元璐書法的最大成就，就是無法窺其之所從來的結字用筆呈現出的創造精神。

五、王鐸

王鐸（1592-1652）河南孟津人，字覺斯，號嵩樵、痴庵等，別署煙潭漁叟。為人高爽博學，詩文書畫皆有所長，尤以書法見稱。明亡後以明朝重臣身份降仕清朝。即所謂之「貳臣」，此舉於傳統忠臣不仕二君的思想下，為人所不齒。造成自身心理極大的矛盾。因此，以書法為其精神寄託，成為王鐸的第二生命。他在答謝首輔張至發推薦時說：「我無他望，望期後日書史上，好書數行也。」¹⁰¹足見其於書史流名千古之企圖及對政治之消極。諸位晚明書家中，無論從其作品或書論所言，王鐸應為最重視傳統之身體力行者，他說：

予書何足重，但從事此道數十年，皆本古人，不敢妄為。故書古帖，瞻彼在前，瞠乎自惕。譬如登霍華，自覺力有不逮，假年苦學，或有進步耳。他日當為親家再書，以驗所造如何。¹⁰²

「皆本古人」、「故書古帖，瞻彼在前，瞠乎自惕」說明其嚴謹的學書態度，他甚而自訂日課：「一日臨帖，一日應請索。以此相間，終身不易。大抵臨摹不可間斷一日耳。」¹⁰³關於王鐸的書法作品，可從三個層面談起：第一、為如燈取影，字字逼肖的臨書，重在取得重在取得古人用筆與結字技巧。此類書作多半出現在手卷及冊頁形式作品，應是與臨書對象字之體大小較為一致之故。第二、為拓而為大的臨書法，臨書對象多半為《淳化閣帖》或《群玉堂帖》等晉唐宋諸家。此類作品幾乎全為八尺至丈二的大軸，這類作品除了文字內容及部份結構參酌原帖之外，其餘皆考量古法帖「拓而為大」之後應有的筆勢與畫面效果。雖是臨仿，但已是十足的創作。第三、為自運作品，依據自作詩或古典詩詞文章內容書寫的自運創作，此類作品亦筆法精微，鋒勢備全，應視為書法功力之完整驗收之作。以上三類作品的特色就是，不論任何形式的創作或臨寫與傳統經典作品皆刻意保

¹⁰¹ 《清史稿》本傳。

¹⁰² 《琅華館帖》（張翹刻本）之《仿古帖》後。

¹⁰³ 王鐸跋《米芾吳江舟中詩卷》。

持一定的「血緣」關係，採取的是兼具創造性與傳統的「以古為新」之法。

然而，王鐸作為明清之際的大書法家，除了在其作品表現出紮實的傳統結字功底及經年萃煉的線條質感之外，獨特的漲墨法可謂開風氣之先。白謙慎亦認為漲墨的書法特色為晚明所發軔：

如果有意識的創新，應能找到反覆出現的基本模式。如果只是偶發性的，可能是技術上的失誤。例如，在晚明以前，漲墨在書法中僅為偶見，很明顯不是有意識的追求。然而到了晚明，書法中經常出現漲墨，由此我們可以肯定，這是一種新的藝術嘗試和審美標準的發軔。¹⁰⁴

王鐸的漲墨法：「舔墨初濃，直書至筆中墨渴方休，如此往復，形成了強烈的節奏感。」¹⁰⁵可豐富其表現高堂大軸作品的視覺精彩度。

所以，王鐸成功的關鍵，應該可以說是奠基在紮實的筆墨功底與敏銳的書法形式思考上。綜觀當代書法創作者，幾乎很少有人不從王鐸身上擷取各種書法養分。

六、傅山

傅山（1607-1684）山西曲陽人。初名鼎臣，後改名山，自青竹，後改青主。攻書畫，精醫術且博通佛道之學。與王鐸一樣皆是活躍於明清之際的書法大家，不同的是傅山入清之後隱居不出。傅山之學書歷程及書學思想，大致可於《訓子帖》中得知，他這樣寫到：

貧道二十歲左右，於先世所傳晉唐楷書法，無所不臨，而不能略肖。偶得趙子昂《香山詩》墨跡，愛其圓轉流麗，遂臨之，不數過而遂欲亂真。此無他，即如人學正人君子，只覺觚稜難近，降而與匪人遊，神情不覺其日親日密，而無爾我者然也。行大薄其為人，痛惡其書淺俗，如徐偃王之無骨，使復宗先人四五世所學之魯公而苦為之，然腕雜矣，不能勁瘦挺拗如先人矣。比之匪人，不亦傷乎！不知董太史何所見而遂稱孟頫為五百年中所無。貧道乃今大解，乃今大不解。寫此詩仍用趙態，令而孫輩知之，勿復犯此，是做人一

¹⁰⁴白謙慎，《傅山的世界》，台北，石頭出版社，2004，289頁。

¹⁰⁵黃惇，《中國書法史 元明卷》，南京，江蘇教育出版社，2001，374頁。

著。寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排，足以回臨池既倒之狂瀾矣。

傅山於年輕時努力的學習晉唐楷法書法是符合明代的帖學傳統的，後來因為接觸了元朝書法家趙孟頫的書法而覺其易學，並「大薄其為人，痛惡其書淺俗」，恐為其政治思想之折射使然。傅山在對於其臨習對象的選擇可以說無不受其意識型態之影響。遂而將書法的審美品味導為「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排」。這種觀察並非筆者一管之見，專研傅山的學者白謙慎說：

我們認為傅山的民族意識和明遺民立場也影響了他對書法風格的選擇。由此可知，面對清初嚴峻的政治情勢，傅山努力將不同的文藝手段都當作政治和意識型態的武器。¹⁰⁶

不過，白氏如此理解恐怕未必完全透澈，傅山以文藝手段當作政治和意識型態的武器，或許具有其可能性，但是若以此作為推論傅山書法風格則不免顯的薄弱。傅山明言指出：「大薄其為人，痛惡其書淺俗」來批評趙孟頫。其所薄者，為作為宋氏後裔侍元的二臣行徑，並因此以人廢書，而薄其書法。此說，非常容易引人以政治意識型態的思維來詮釋傅山，並無不可。但是我們並無法確切得知書法是以何種形式成為政治和意識型態之武器，其具體訴諸的對象為何。白氏此說，已經相當程度的暗示出傅山書法具有進步意義的觀念藝術成分。此說如果成立恐怕我們應以更新的角度來看待書法史。反之，若單純以藝術創作的觀點而言，傅山在此強調的應是以一種更為激進的主體性之張顯，做為書法藝術之本質思考。主體性之張揚意味著，不向任何客體屈從的自由意識展現。這在晚明社會裡已形成一種既定的文化氛圍，並且延續到清初。

另外傅山在各種形式的書法表現上皆有可觀的成果，其於五尺以上長軸作品所表現出的技法精勁度或許不及王鐸，然而取消部份傳統技法而著力於畫面張力效果，則是傅山有意識的藝術選擇，因為我們從傅山的許多早期作品中可見其深厚的古典功力。與王鐸等其他晚明書家一樣卻都是屬於晚明變形書風。最為特別

¹⁰⁶白謙慎，《傅山的世界》台北，石頭出版社，2004，147頁。

的是傅山於雜書卷中展現「結字和章法雜亂無序。字的筆畫彼此脫節，結構嚴重變形，甚至解體，字與字互相堆砌，字的大小對比懸殊。」¹⁰⁷說明了晚明的變形書風發展至傅山，已經感染了原本屬於書齋情懷的手卷書寫形式。

甚至我們可以這麼說，晚明變形書風發展至傅山已是末站原因，是清廷政府所採取的高壓統治已經不再提供變形風格的文化土壤；此外，清代興起的考據之學已經逐漸影響書法創作的字體，由崇尚心靈自由，灑脫奔放的行草轉為較具儀式美及金石氣的北碑楷體及篆隸書。

第四節 晚明變形書風傳統的確立

白謙慎先生在其著作《傅山的世界》指出晚明書家受篆刻盛行的影響開始在實用性書寫或書法作品中使用「奇」字，即是所謂「載酒問奇字」的文字遊戲。

在晚明的文化場景中，書法也有「娛樂性」的成份。然而以往的書法史研究者都忽略了晚明書法中具有戲劇性及消遣性的娛樂層面。由於這種娛樂性受到城市文化的鼓勵，故流於表層的知識性而非嚴格的學術探索。¹⁰⁸

晚明書家將原本傳統中視為涵養性情的書法轉換成具知識份子階級意識及社交娛樂的文字遊戲載體。已經相當程度的，使書法具有承載意識型態的功能。這一點已具當代以藝術觀念前導的現代藝術之雛形。明代的項穆之所以指出：

世之厭常而喜新者，每捨正而慕奇，豈知其不必求，久之自至者哉？

恐怕與當時的尚「奇」書風不無關係。

明代中葉以後文人開始拓展風格領域的一種趨勢，而這一趨勢又和文人藝術家的逐漸「職業化」有關。許多明代中期書法家雖然被視為文人或學者，但由於教育的普及和仕途的擁擠，許多文人並不再擁有官銜。一些科場失意的文人，轉而發展他們的藝術才能，有些文人在相當程度上是以書畫作為生計的來源。

因此，為了在書畫市場取得一定的佔有率，除了少部份投機者以製作贗品斂財之外，有志者莫不以擁有獨特的各人書風為其鮮明的市場標誌。

¹⁰⁷白謙慎，《傅山的世界》台北，石頭出版社，2004，165頁。

¹⁰⁸白謙慎，《傅山的世界》台北，石頭出版社，2004，104頁。

準此，我們將晚明的書法傳統總結為在風格上強調奇崛的視覺取向，並重視個人風貌之形成。此傳統並與五百年後之當代遙相呼應。

第三章 當代書法的現代性意涵

第一節 後毛筆時期的書法特徵

如果沒有實用催化，就不會有今天書法天地那如此宏大的藝術殿堂。從書法文化史的發展軌跡看來：從實用的篆草、篆書快寫方式中生發出藝術性較強的、一波三折的隸書；從實用的隸書之草化中，生發出藝術的龍飛鳳舞的章、今草書；從實用的正體書中發展出裝飾性濃厚的唐楷與流美的行書。漢字書體的發展至唐代已經大致完備，隨後僅限於風格的開創與繼承。整個書法發展的歷程雜揉著實用與審美。時至二十世紀，實用性書寫除在其特殊場合保有其儀式性功能的不可取代性，可以說書寫工具由毛筆更替為硬筆、鍵盤後，早已完全取消了書法的實用性功能。摒除書法的實用功能後，書法的審美性獲得顯揚很容易與其他如繪畫等視覺藝術相提並論。整個二十世紀的書法研究工作，確實在書法被動地失去實用功能性元素之後，將書法逐步地導入純粹的視覺藝術或造型藝術領域之中。然而書法卸除其社會性功能之後，仍有許多非純粹性的“因素”有待“梳理”，比如說書法一定要遵守以漢字為載體，是否會妨礙其與世界接軌的機會？書法書寫內容為文言文的傳統情懷、書法與道德原則之緊密相關，是否會妨礙了書法藝術的純粹性？以上種種，皆為當代書法發展無法迴避的議題。

中國的當代書法之所以發生現代欲求，尤其是作為現代派書法或泛稱現代書法這樣一種明確的口號而提出，倘沒有西方現代文化及其現代藝術的感召，是難以設想的。¹⁰⁹

而受「西方現代文化及其現代藝術」影響，則發展出一種現代主義式的書法邏輯，建立在對抽象化的純粹與進化思維之上，它是受西方分析式理性思維影響的結果，更是一種對書法發展危機的想像過程。後毛筆時期的書法被認為要與傳統劃清界限，書法在當代才有生存機會。

視覺化的形式思考的書法美學，在某個程度上為傳統書法進行現代主義式的

¹⁰⁹ 盧輔聖《“現代”之前徘徊》，《中國“現代書法”論文集》，杭州，中國美術學院出版社，2004年。

“淨化”工作，帶有十足的排他性。

無論在東方與西方，或者過去與未來所構成的漩渦中心，價值的復歸與狹隘利益之間相混，學術化語言與工匠積息互通，觀念更新與哲學思考不分，藝術表現與情緒發洩同一，白眼的尊崇，虔誠的戲謔，麻木的讚許，荒誕的葬禮，充溢著“尋根”與“走向世界”的慾望悖論區。

第二節 藝術史程式下的書法美學

在西方，藝術作為被論述的客體經常被想像為（隱含在一種類似的時尚中）一種解決問題的進步過程，一種命題和反命題的進程，以及一種方法體系被另一種更新和更強大的理論體系取代的發展過程。這種藝術的文獻，在本質上是以關於藝術自身的歷史發展的各種早期觀念為基礎的，正像在進化的意義上，一連串發展的問題被提出和被解決，或是一種關於人類存在的進步過程的展示。或許它可能是某種關於藝術普遍本質的發展系列的揭示，因為藝術本身被解釋為一種人類的存在方式，它揭示了一種已經存在的真實。

110

多納爾德 普萊坎奧斯

一、東西藝術觀之差異

美國的中國藝術史學者曾經寫了一本名為《西方美術史中的中國山水畫》的書，該書寫作的目的是，為了對西方學者介紹研究非西方文化所持的觀點和方法提出質疑和反思，試圖讓西方讀者注意到自身觀看中國畫的角度，並且希望研究者能夠按照中國畫本身的語言來討論中國畫的問題；換句話說西方學者注意到論述“他者”（the other）文化的問題時所牽涉到自身所構成之言說系統及恆久以來所持觀點之自我批判。

在西方藝術史學中，它的寫作理念、論述模式、概念和價值觀等當然都是源

¹¹⁰ 多納爾德 普萊坎奧斯，當代藝術史學科的危機，出自漢斯 貝爾廷等《藝術史終結了嗎？》，常寧生編譯，湖南美術出版社，1999，257頁。

自西方自身的，並且形成了一套語匯和體系，像進步、創作、形式、內容、圖像表現、再現、崇高、優美、浪漫主義、現實主義、古典主義、抽象表現主義、現代主義、後現代主義等 不一而足。它所構成的體系只有在西方行得通，舉凡運用於非西方的藝術上只能視為一種比擬而已。中國藝術理論的論述模式向來是以美感經驗為核心：它近乎詩的語言（從其修辭來說）；西方藝術理論的論述模式自美學的學科確立以後，則以美學批判或作品分析為核心。更進一步說，中國的藝術理論是由意像思維運作的結果，它著重的是感悟式境界說；西洋藝術理論著重的是語言邏輯的運作，它強調說理性且擅於分析。兩者之間的差異是源於本質的不同。

有一段梅墨生評論熊秉明先生處理中國書法理論的方法即是這樣說：“用視知覺理論來分析書法是由熊秉明首開風氣的。相比於傳統的直覺感性判斷和抽象性極強的“意象”思維的分析方法，乃至文獻考證方法，熊秉明所運用的定性定量的形式分析開闢了一個全新境界。他是從具體作品入手做全息觀照：

就中國書法理論史本身而言，既成的文化模式決定了書法理論審美範疇和語言模式的既成存在，我們幾乎無法離開氣、韻、骨、勢、神采、逸這些本土文化中既成的文化 - 審美範疇闡釋和認識書法。也就是說，有什麼樣的文化就會從中誕生出什麼樣的書法理論模式，而這種理論模式也從根本上決定了對書法文本闡釋的主旨。...突出表現在：一、理論的陳述總是停留於感性的表層而無法深入到審美闡釋機制的深層 - 形式化分析，並且這種陳述完全建立在個體經驗的基礎上，而缺乏普遍性的審美通感。因而這種陳述方式以及所蘊含的感覺 - 思維方式，妨礙了人們對作品風格的深入認識，無數代人，只是建立在同一平面上反覆運作，面臨同樣困難和問題；二、建立在非邏輯性基礎上的古代書學強調超邏輯的感性直覺和機心頓悟，缺乏理論體系建構的自覺，既無嚴密完整的體系，也無理性化的形式分析，從而與西方文論以陳述 - 正名為主旨的邏輯化形式傳統大相逕庭。¹¹¹

¹¹¹姜壽田，《中國書法理論史》，鄭州，河南美術出版社，2004，4頁。

然而，進入現代以來，隨著文化型態的現代轉型，書學文化所建立的審美模式已經呈現其現代性特徵，必須轉換舊有的經驗模式或討論語境。

由於藝術發展的歷史就是藝術呈現形式的演變史，它無不與人類每個時代的精神感覺交融相應，構成璀璨曲折的歷史。西方藝術史發展至少在二十世紀前，皆能夠以充分的形式語彙表達人類對描寫對象的掌握，也由於追求的目標在於如實的掌握外在對象或題材，技法的科學性探討、題材的言說手法等發展的歷史，自然成為貫穿西方藝術史發展的主要項目。

中國藝術則不然，在西元七世紀中國藝術就能夠精確的掌握繪畫對象之造型，但是並不以此為發展的主要軸線，反之以一種倫理學精神來關照藝術。所以中國藝術發展的歷史規律是螺旋狀的而非直線。西方藝術的發展，直到印象派產生後，預示了繪畫從對繪畫對象（包括事件、物體、景色）的模仿或表現，進而轉移到繪畫本身為何物的思考。這是繪畫從客體過渡到主體的轉捩點。奠定了二十世紀後全新的繪畫樣貌，現代繪畫以其驚世駭俗的面貌以及深邃的社會關懷登上了藝術舞台。比如塞尚創立了一種超越人類原有感官經驗的藝術秩序，以幾何圖形為元素來組織畫面，試圖還原作者的認為應有的自然秩序；人類開始可以在“繪畫”自身操縱色彩元素及造型元素使其高於形體本身，強化色彩本身對人類原始感官的感受經驗，因此而生。

西方藝術所推崇的比例、形式、秩序，在中國藝術中卻是處於極為次要的地位 - 因為在此思想基礎之上，吾人所崇拜的並不是幾何透視，也不是物理時空，而是氣韻、品味、意境。換言之，中國藝術的創作從來就不認為自己就是不斷地追求、模仿“道”，而是認為藝術和“道”並沒有隔閡，藝術的目的，就是以“道”為最終目的……這，決定了中國藝術家不是單純地從自然中提煉創作的母題，而是在自然中修養自我心靈，開拓自我之靈性空間，虛靜養氣，以便誘發創作的靈機。¹¹²

在中國書法的審美觀裡，自古便有書法與人品、學問息息相關觀念：

¹¹²劉墨，《書法與其他藝術》，瀋陽，遼寧美術出版社，2002，19 - 20 頁。

學書要胸中有道義，又廣之以聖哲之學，書乃可貴。若其靈府無程，政使筆墨不減元常、逸少，只是俗人書耳。¹¹³

而這個時代的書法已成為習於採取一種主體化的研究態度，即是內容與形式的分離。回歸到讀者對藝術作品之審美體驗，其審美感動的體驗既非內容，亦非形式，而是其所指的意義。此所指的意義就宛如一個世界向讀者開顯、訴說。而藝術作品向讀者開顯述說的過程並無法單就形式或內容而呈現。所謂傳統書法中所謂之「目擊道存」即是。德國詮釋學學者帕瑪亦說：

以海德格存有學的角度來看，每一件偉大的藝術作品，是透過它自身的形式創造出一個世界，而存有便挺立在那兒。在理解中所遭遇到的存有，並不是一個抽象的實體，而是一個整體的一部分，這個整體是關連著理解的視域，或者，它可以被稱為一個「世界」。因此，從現象學上來說，形式就不可被看做是一個觀念最終共同存在於一個不可見、做為世界的統一體中，二者若是世界相分離，就不就有真正的存在。¹¹⁴

準此，包括書法在內的所有藝術作品之所以為藝術作品並非單就感官知覺的認知而已，而是理解。所謂理解就是帶著個人自己世界的視域與藝術作品的「對話過程」，而這種「對話過程」通常能啟發人的自我理解。此說亦與古典書法以對自己生命的理解的命題頗為吻合。

劉墨先生曾經就西方藝術史發展的觀察指出：

在西方，“表現”這個字的出現是非常之晚的，這或者就是為什麼現代藝術所以要到晚近才有可能出現的原因。與此相反的，“再現”一詞的歷史卻非常悠久 - 它與西方最為古老的藝術理論即希臘所謂的“藝術乃自然的直接復現或對自然的模仿”這一說法一脈相承 - 甚至可以說，它是西方藝術美學之中的一種延續時間最長的藝術概念。¹¹⁵

此說可引伸出另一個結論，如果說西方的藝術思想是從「表現」一詞出現之

¹¹³ 黃庭堅，《豫章黃先生文集》卷二十九。

¹¹⁴ 帕瑪著，嚴平譯，《詮釋學》，台北，桂冠出版社，1992，279頁。

¹¹⁵ 劉墨，《書法與其他藝術》，瀋陽，遼寧美術出版社，2002，24頁。

後，藝術創作便進入以呈現主體性為目的社會活動。那麼在「表現」一詞出現之前的藝術發展則應顯得更為多元，比如說神聖空間用以愉悅神靈的繪畫或雕塑、以取悅觀眾或買家的藝術作品，或只是自娛的遣興之作等等。那麼在「表現」思維出現在藝術創作之前的藝術行為，無論在西方或是東方皆有其對應其文化土壤的多元樣貌與豐富內涵。「表現」一詞的出現，隨著以「我思，故我在」的理性主義命題在歐陸抬頭之後，在藝術作品中「表現」自己，便為藝術家創作的唯一目的。這股藝術潮流隨著西方優勢的政治經濟力量傳入東方，從東西文化交流的角度上說，東方思維中加入重視主體性的「表現」思維，自然是文化多元化的正常現象。但是有一個我們無法忽略的問題是，在當今這個全球化時代的文化發展正朝向一個單一化的發展趨勢下，就是全球文化西方化。許多現代化理論家都把「現代化」，定義為：西歐和北美產生的制度和價值觀從十七世紀以後向歐洲其他地區的傳播過程。所謂全球化就是全球文化西方化，曾有許多學者¹¹⁶提出警告，就是許多非西方文化圈的數千年來累積的文化特質，將隨著西方化而消失殆盡，或者只是成為物質文明裡消費異國情調的消費選項之一。

對於東方思想或前現代的西方來說，創造力依賴於藝術家本人的內在氣質，通過聚精會神去領悟對象的本質，然後再以作品的形式表現出來。按照這種理論，一旦藝術家發現了他所描述的事物之本質，創作行為就會成為一種心跡自然流露的活動，而作品便成為心跡自然流露的紀錄。若以德國思想家高達美的遊戲理論來說即是：當一個藝術家在從事藝術創作時，除了自己對於即將創作的作品可能有些想法，然而藝術創作畢竟不是哲學著作可以以文字來表達，掌握藝術創作該有的技巧、創作客觀環境之優劣及作者當時的身心狀態都是創作是否成功的關鍵。也就是說創作過程的真正主體並不是藝術家自己，而是創作者與那充滿各種變數的客觀環境所共同組成。

美國的米歇爾·勃蘭遜在《為什麼東方文化符合西方藝術家的需要》一文中，為我們解釋了為什麼會產生這種現象的原因。他說：

¹¹⁶參見丹尼爾·貝爾著，趙一凡等譯，《資本主義的文化矛盾》台北：桂冠出版社，1989；尚皮耶·瓦尼耶著，吳錫德譯，《文化全球化》台北：麥田出版社，2003。

對東方藝術有如此廣泛的興趣，其根本原因是出自於西方現代文化的需要。東方藝術是平靜的、和緩的，藝術家在表達思想和處理藝術形式時是含蓄的，東方藝術所崇尚的藝術境界並不是獨創和發明。東方藝術有著很深的理論，然而這種理論並不僅是針對藝術本身的解釋，而是提供了超越理論的途徑，從而能面對藝術本身而直接去感受。東方藝術是反對思辯的藝術，它所追求的不是來自於外部的形式分析，而是發自內心的感悟。¹¹⁷

書法是書法家不斷地表現自己所認識到本來的生命及自由。通常我們稱之為風格、性情或境界，都是屬於同一意義下的詞彙。就作者來說，什麼是一件好作品，通常有兩個層次上的意義：一為形成外部形式上的滿意；一為能夠認識自己本來的生命狀態。所以我們所知道的書法家在提及自己的書法時，都會用到“悟”之類的字眼，來說明此類之經驗。可以這麼說，對自己本來生命的理解才是傳統書法藝術的本質。

二、尚自由與資本主義

由於社會生活裏的各別局部領域成為獨立的學術研究對象，如經濟史、社會史、哲學史、藝術史等，因而對藝術歷史的抽象認知，使我們在談論藝術「發展」時，不管是久遠以前或方才發生的，總會以某種邏輯來串聯不同的藝術風格或派別。就歷史來說，包括基督教的西方，也維持著這樣的架構。因此會有一些風格名稱出現——如浪漫派、哥德式、巴洛克等。雖然這種處理方式將歷史「發展」的問題極度簡化，但形式上是掌握了各別理論——風格的先後延續，不過卻沒有觸及當藝術技巧上的表現方式或形式改變時，新的形式或風格產生的前因後果。即使這簡略的觀看方式，也常忽略整體社會關聯，因為改變是出現在社會各個層面上，它們相互滲透，交互影響，有時表現在不同門科的個別對象上，而這卻被視為一種發展。...即使談論的是近代藝術史也以多同樣前提來看待，如談及十八世紀開始發展的藝術，會說風格轉變越來越快；談到十九世紀，則說多種風格交相出現，一個追趕一個。然而最遲約在一九六〇年，對於藝術的看法，發展理論

¹¹⁷見劉墨《書法與其他藝術》一文所引。瀋陽，遼寧美術出版社，2002，223頁。

家們面臨了一個困境，因為在那時抽象藝術已被視為藝術發展的極致。抽象藝術一再被行家們視為獨一無二的代表，在形式上沒有比這更自由的發展，因此被視為資產階級藝術，亦即「自由」藝術的極致。這種從模仿的拘束裡解放，能夠自主的在圖面上伸展，不被強迫去呈現何種特定的東西，因此作品看起來似乎不受社會的侷限。所有的藝術派別和藝術形式，只有放在多元主義之下，才能給予正確的評價。依此而言，現在我們就不能把單一的藝術派別視為時代「藝術的表現」。「多元主義」和「自由」這種字眼，出現在資產階級獲得權力而用他來隱藏真正關係的歷史階段，兩者顯然有密切的關聯。自由在此僅只是表面的，它沒有被正面地去充實，而往往負面地用在當資產階級未掌權、受統治者壓迫時，便以「天賦人權」來與之對抗。然一旦掌權了，這些上升的資產階級稱為人權或天賦人權的，對被壓迫者和無產階級而言，又成徒具形式而已。

美國學者詹明信曾以美學風格的名詞如現實主義、現代主義等指出風格不一定只是描寫文學作品中的風格，而應該看成是某一文化階段的文化風格，代表某一階段的文化邏輯。他還提出資本主義政治制度中不同的特定階段為現實主義、現代主義和後現代主義，它涉及了各種不同的心理結構。

如果說第二階段中資本主義將世界殖民化了，以一種外在的、暴力的、客觀的方式進行，那麼，第三階段中就沒有這麼多地域上的侵略，卻是更深刻的滲透。可以說，帝國主義的掠奪留下來的某些區域，現在被晚期進一步殖民地化、資本化了。¹¹⁸

雖然中西兩者之間的體用關係早在清末民初就已有過深刻的討論。然而，令當時的文人思想家們始料未及的是（當初正處於詹明信所稱的第二階段），整個二十世紀社會文化的巨變為人類文明以來所未有，西方文化挾其優勢的科技文明，塑造一種人類文明所應有的典範，促進所有非西方文化加速西化的速度（詹明信所稱的第三階段），爾後的思維模式、價值觀自然也是西化的了。這就是所謂的“更深刻的滲透”。

¹¹⁸ 詹明信，《後現代主義與文化理論》，唐小兵譯，台北，合志文化出版，2001，173頁。

第三節 西方現代藝術影響下的書法美學

從事「中國書法」研究的學者，一旦接受了西方藝術學科的訓練，雖說可以較具系統化、科學化的“整理歸納”出中國書法史、中國書法思想史、中國書法風格史、中國書法美學史等多面向的討論，成立所謂的《書法學》¹¹⁹。筆者認為在台海兩岸皆大力鼓吹《書法學》研究的同時，如何避免許多書法的人文價值在朝向專業分工的學術體制下被忽略，有幾個問題是必須予以密切注意的：

一、體系零散

自有書法藝術以來，有它的論述即屬一種零散化的普遍存在，它常出自於書法家的有感而發，「古代士大夫書家，往往集文人與學者、書寫實踐和評論於一身，由此即決定其經驗的綜合性。這種綜合性表現為：審美和評論能夠駕馭並洞悉的書寫實踐為基礎，其經驗大都來自實踐的體會；敘述中的語言表達直接取自文學創作的經驗，理論則藉助於學術、觀念等。」¹²⁰雖有唐代孫過庭與張懷瓘等人較具規模的著作外，其餘皆以題跋的形式呈現書家對書法本身的看法，這股題跋的風氣濫觴於宋代。茲舉宋代黃庭堅、蘇東坡、米芾三位書家對唐代大書法家顏真卿的幾段題跋為例：

「觀魯公此帖，奇偉秀拔，奄有魏晉隋唐以來風流氣骨。回視歐虞褚薛徐沈輩，皆為法度所窘，豈如魯公蕭然出於繩墨之外而卒與之合哉！蓋自二王後能臻書法之極者，為張長史與魯公二人。其後楊少師頗得彷彿，但少規矩，復不善楷書，然亦自冠絕天下後世矣。」¹²¹

「顏魯公書雄秀獨出，一變古法，如杜子美詩，格力天縱，奄有漢魏晉隋唐以來風流，後之作者，殆難復措手。」¹²²

「顏真卿學褚遂良，既成，自以挑踢名家，作用太多，無平淡天成之趣大抵顏柳挑踢，為後世醜怪惡札之祖。」¹²³

¹¹⁹ 由中國美院教授陳振濂等人提出并著有專書發行。

¹²⁰ 參閱叢文俊《中國古代書法論著的文體與文學描寫》，台北《語言文學之應用國際學術研討會論文集》，2000年。

¹²¹ 《山谷題跋 題顏魯公帖》。

¹²² 《東坡題跋 書唐氏六家書後》。

¹²³ 米芾，《海岳題跋》。

將原屬同時代的零星片語式的文人雜感統整出一既定的論述體系，已屬牽強，再將不同時代之體系予以串連，構成一套所謂的中國書法理論體系，則更顯扞格。其中傳統書法語彙的陳述模式本身就有極大的問題：

創作風格總是隨著時間的推移而不斷累積的，但詞彙的擴展有它自己另一套機制。由於中古以來很少創造新字，形容詞的產生實際上受到一定限制，它不可能與風格的累積保持同步，因此隨著時間的流逝，描述對作品的感覺時，選擇形容詞必然出現困難。當涵義相近的陳述不斷增多時，對作品的感覺和對形容詞的感覺失去了對應關係。人們很難從陳述回到對作品的感覺。詞與詞的區別成為首先考慮的問題。這不能影響到人們接受這一類陳述的心理。一旦失去人們的信任感，所有這類陳述都將成為徒勞”¹²⁴

在此要說的是，「形成體系」這個觀念原本就來自西方理性主義後的治學傳統：試圖確立了富有時空特徵的歷史現象間的對立關係、因果聯繫、循環決定論。這一套治學傳統所構成的學術體系，正是西方當代思想家傅柯、德勒茲、李歐塔、德希達等人所批判反思的對象。

二、宣言與實踐

畢竟，藝術中與時俱長的問題是僅限於藝術家個人和他所屬的社會，一再的討論人類整體性進步的預設是多餘的。從心理分析的角度來說，藝術家之所以與心理疾病的病人有所不同，在於他將一樣是屬於潛意識的流露，透過特定的方法表現出來，藝術是一種對於潛意識或壓抑的高級因勢利導，藝術品自身就是一種非理性的產物，它不全然是“理性的”、“邏輯的”產物。歐洲文明自從文藝復興以來，即埋下運用理性思維來思考藝術的“因”，然而十九世紀末到整個二十世紀中期的藝術發展，就是理性思維的“果”。即使當代鄭惠美等人提出：

書家的思想已不在，只有如本能般、直覺的，當下快速揮寫，是瘋顛的力量激盪生命能量的全然宣洩，達到高度的自由與解放。¹²⁵

這樣的論調，看似近乎回歸藝術自身非理性的前現代主義原則，但從其依循

¹²⁴ 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北，亞太出版社，1995，272頁。

¹²⁵ 同註 20

的路徑來說卻又不然。它仍然是理性運思的，更是襲仿西方前衛藝術理論的結果。它利用理性運思將藝術創作簡化為只有癡狂，她犯了西方前衛藝術家與哲學家爭奪真理發言權一樣的問題，當然它更陷入西方二元對立思維的窘境。

對藝術自身而言就產生了一種極為弔詭的危機感，它牽涉的是西方理性主義以來知識論的問題。誠如李歐塔所言：

純粹理論思辨的結構體系與知識之間，一直保持著一種曖昧而含混的關係。

這一體系表明，知識的本質性能在第二重言說，亦即“自況”或“本位”的狀況中，以自我引證的方式來複製自身。知識憑藉上述手段，實現了自我合法化的目的。至於純粹思辨理論的知識，也只有在自我設定的範圍和情況下才能成立。¹²⁶

三、傳統與現代的二元對立

將藝術視為一種“他者”的客體存在時，就意味著探究各項藝術類別本身的存在意義及該項藝術自身被改造的任何可能，在此，所謂的“改造”並非藝術自身形式、內容的微觀“改造”，微觀的改造涉及的只是風格上的演變；它依循的仍是螺旋狀的歷史軸線，看似重複卻存在著時空因素的差異。與現代主義式的直線式的歷史思維有著明顯的不同。現代主義即是從思考己身存在問題而出發的“改造”，是與既有存在斷裂的開始，並呈現無暇回顧的前進狀態。西洋藝術史上的斷裂產生於二十世紀初，即所謂的現代主義繪畫。所有新藝術運動的開始皆形成於自身之存在危機，而外求於藝術功能之彰顯，所顯現的認同問題正如法國哲學家德勒茲（1925 - 1995）曾經引用保羅·克利（1879 - 1940）的話：

民族就是正在喪失者。過去有巴勒斯坦民族嗎？以色列人說沒有。過去無疑有一個巴勒斯坦民族，但是問題不在這裡。問題在於，自巴勒斯坦人被逐出他們的土地之時起，當他們奮起反抗時，他們便進入一個民族構成的進程。

¹²⁷。現代書法的形成正是源於對系統的危機感，所產生的認同危機。

源於對系統的不滿與改造，近代的康有為可視為先行者。他提出了關於書法

¹²⁶ 李歐塔，《後現代狀況》，島子 譯，湖南，湖南美術出版社，1999.12 頁 123。

¹²⁷ 德勒茲，劉漢全譯，《哲學與權力的談判》，北京，商務印書館，2001.3 頁 142。

的啟蒙思想。康有為具有文人與政治家的雙重身份，活躍於晚清，以其政治上的理想願景——“變異進化觀”涉足書法理論的建構極具革命性。康有為提倡碑學以取代帖學，是首先將進化史觀帶入中國書法論述者：

然今論治然，有守舊、開化兩黨，然時尚開新，其黨繁盛，守舊黨率為所滅。蓋天下世變既成，人心趨變，以便為主，則變者必勝，不變者必敗，而書亦其一端也。天理無大小，因微知著，一線之點有限，而線之所引，億兆京亥而無窮，豈不然哉！故有宋之世，蘇米大變唐風，專主意態，此開新黨也；端明篤守唐法，此守舊黨也。而蘇米盛而蔡亡，此亦開新勝舊之徵也。近世鄧石如，包慎伯，趙之謙變朝體，亦開新黨也。阮文達決其必勝，有見夫？”

128

其方法論為：

“托古改制”即所謂的以古為新：“吾今判之，書有古學，有今學。古學者，晉帖、唐碑也；所得以帖為多，凡劉石庵，姚姬傳等皆是也；今學者北碑、漢篆也，所得以碑為主，凡鄧石如、張廉卿等是也。”¹²⁹

從書法文化本位的立場，我們無法接受傳統書法的經驗模式因為認識論的改變而消失。在面對當前這種以西方學科建構和認識模式對書法此文化經驗的討論時。屬於書法本體的價值討論應視為首要任務，而非動輒以時代的社會文化經驗模式儼然已西方化而進行套用，甚而磨滅其能為現代化社會提供之潛在價值。對於書法現代性議題的討論方興未艾，將之視為藝術之一類的觀點已經得到普遍性的認可。但是書法自身所具有的其他功能，如其修養功夫所具有的現世意涵的討論，則付之闕如。

第四節 當代書法美學現況

藝術的事不宜說的太死。西方人卻不怕走極端，說的很死，而且付諸實踐，所以產生了純粹幾何構成的抽象主義。這方面很快就走到了路的盡頭，無法

¹²⁸康有為，《廣藝舟雙楫》。

¹²⁹康有為，《廣藝舟雙楫》。

繼續走下去。不過這嘗試仍有一定的價值，使人們的視覺得到新經驗、新感受，有些作品是成功的，在藝術史上會流傳的；而在藝術教育上，在藝術理論上，其貢獻更不可磨滅。¹³⁰

熊秉明

一、現代書法發展現況

如果說西方的現代藝術乃至前衛藝術，已具體的影響了當代中國書法的創作思想，如洛齊等人進行的『書法主義』展等。那最為直接的衝擊應以日本的現代書法為主。

(一) 日本的現代書法

向來以中國文化代表的中國書法家，一直把日本書法視為中國書法的一個分支，若以日本書法作為極具價值的參照系來看，卻常令中國書家不得不對日本近百年來的書法發展刮目相看。日本書家以其嶄新的創作觀念，少字書展覽的畫面效果，前衛派的視覺刺激與手法，均使中國書家大開眼界，也由此感到了困惑與不安。

日本書家比田井天來可謂日本現代書法的先行者，一九二一年他提出了與“實用性書寫書法”相對的“藝術書法”，“藝術書法”否定傳統書法的形式感，是有感於當時無論生活模式或價值標準都以西方世界馬首是瞻，進行的現代化運動達到了明治維新後的另一個頂點。一九三三年比田井天來及週遭的一些青年書家大澤雅修(1890 - 1953) 上田桑鳩(1899 - 1968) 手島右卿(1901 - 1987) 金子甌亭(1906 -) 及比田井天來之子比田井南谷(1912 -) 大力提倡所謂的抽象、前衛書法觀念，形式上所謂“非字非畫”的作品。新的時代需要屬於新時代的書法，是這個時期日本書家們的主要訴求。

一九四五年日本成為二次大戰的戰敗國，在全國上下一貫高唱復興民族的口號下，湧現各種革新的運動，無論是政治還是經濟、文化等方面無所不包。日本現代書法的第二波激進改革，就是在這種不屈的時空條件下形成的。

書道藝術社的健將比田井南谷以“電”字的古文字造型，創作了《心線作品·電 - - 變化》為日本現代書法確立了風格原型，此種以獨立文字型態作為造型美術的書法形式影響了後來的前衛書法、墨象書法。該時期的創作理念依然借

¹³⁰熊秉明，書法領域裡的探索，載於洛齊編《書法與當代藝術》，杭州，中國美術學院出版社，2001。

重了西方世界崇尚自由民主的人本主義思想。

戰後的日本書法可分為墨象書法、少字書法、新調和體漢字書法等四大風格類型，有上田桑鳩、大澤雅休為代表的“墨象書法”，手島右卿為首的“少字書法”及金子甌亭首倡的“新調和體”：即以近代詩文為書寫內容新書法形式。

誠如梁少鷹先生所言：「他們的書法，換句話說，即是“墨”的藝術」。墨的藝術意味著書法的視覺化思考，已根本的由「筆、墨」並重傳統書法轉而成為著重「墨」的現代書法。

（二）中國大陸的現代書法

日本的現代書法觀念始於一九二一年，作品風貌則到了一九四五年才底定。顯然向來以書法宗主國自居的中國，現代書法概念的提出則遲至八零年代中期以後。

二十世紀初美學家如朱光潛、宗白華，文學家如林語堂等人都曾給予中國書法極高的藝術評價，諸先生言論之深切，發人深省：

「書法提供了中國人民以基本的美學，中國人民就是通過書法才會線條和形體的基本要領的。因此，如果不懂得中國書法及其藝術靈感，就無法談論中國的藝術。在書法上，也許只有在書法上，我們才能夠看到中國人藝術心靈的極致。」

- 林語堂：《中國人》1934

「中國音樂衰落，而書法卻代替了他成為一種表達最高意境與情操的民族藝術。三代以來，每朝代有他的書體，表現那時代的生命情調和文化精神。我們幾乎可以從中國書法風格的變化來劃分中國藝術史的時期，像西洋藝術史依據建築風格的變遷來劃分一樣。」

- 宗白華：《中西畫法所表現的空間意識》1935

林、宗兩位先生對中國書法所持高度肯定的論述，相對於日人比田井氏的否定態度大大影響著往後五十年，中日兩國的書法發展。但這並不表示二十世紀初的中國書法就沒有面臨變革的時空考驗：

- 1、毛筆書法逐漸退出實用領域，硬筆的便利性取代了毛筆。
- 2 書法作品的主要書寫內容“文言文”為白話文所取代。胡適等人提倡“我手寫我口”的白話文運動，導致整個傳統書法賴以寄存的古典文化氛圍的衰退。
- 3、中國建政後對於文字的改革運動：即“簡體字”的實施，提高了普羅大

眾對於原有繁字識讀的困難度。

以上三點何以未能挑起全面性的書法反省，正是反映了三十年代中國未能提出書法現代化的改革要求之主要原因。八十年代後的中國現代書法實踐者即是從解決二十世紀初中國未有提出「現代書法」這個命題上開始的：

- 1、書法無法被明確的界定為“造形藝術”的範疇：書法並不像水墨一樣有如西方繪畫等和其他文化相應的參照物，書法界自然也未有如徐悲鴻這種致力於水墨畫的改革者。
- 2、誠如宗白華言“書法成為一種表達最高意境與情操的民族藝術”，書法既是被標誌為本民族的和最高的，自然沒有改革的需求。（但是我們似乎可以注意到一個有趣的現象，這些標榜書法崇高的美學家們都不是書法家。）書法儼然成為甘於繼承，懶於進取的“古藝”。
- 3、硬筆及文言文這種工具性的、技術性的客觀因素變革，並未能立即的對傳統書法產生威脅，毛筆並未立即消失於生活場域中，書法創作仍以抄寫古人詩詞為用。
- 4、“五四”以來中國文化界國粹、西化的爭論尚未波及到書法領域，造成書法理解在文化維度上的脫節，使書法在文化爭論中成為被遺忘的一角。

雖說傳統人文藝術的發展，並不全然得同科技文明般的講究求新求變，但是由政治社會的改革開放帶來工業化、都市化及自由市場經濟來看，社會型態的急遽變動是在所有後冷戰時期的第三世界國家中都可以看到的現象。傳統與現代的二元對立思維更強化了第三世界國家的“現代性”特徵：摒除傳統，不計一切全方位的超越躍進，以期早日進入現代化國家為第一要務。如果說要舉例，中國大陸就是一個典型，更有學者指出中國是“現代主義的樂園”。八十年代後的中國現代書法運動，就是在這樣的社會條件下提出的。

相較於日本的現代書法，中國大陸於一九八五年始有的“北京現代書法展”，足足則晚了近六十年。然而，就中國近年來之發展，尤以一九九五年『書法主義』展的引起大陸書法界的高度重視與廣泛討論，確立了現代書法在當代中國藝術的地位。這五年來針對『書法主義』所發表的論述也集結成《書法主義文本》。為進一步瞭解中國現代書法發展，可參考中國美術學院出版社二〇〇一年陸續出版的《中國當代書法思潮》、《亞洲當代書法思潮》、《書法與當代藝術》、《中

國書法現代史》等討論現代書法的專書。

（三）台灣當代的現代書法：

台灣地區書法界對於書法的藝術時代性或“現代書法”之專文探討，始於一九七六年成立的『墨潮會』，並陸續在 1993、94、95、98 年於藝術家雜誌，開闢「現代書藝論壇」，發表創作成果與創作論述。是屬於先期較有組織意識及運用宣言發表的書藝團體，在其策略運用上與六零年代的東方畫會與五月畫會頗有相似之處。『墨潮會』的成立相較於彼岸之中國於一九八五年始有的“北京現代書法展”則略早了近十年。像『墨潮會』或其它“準現代書法”的活動卻未能激起廣大的迴響，筆者認為有如下原因：

- 1、台灣並沒有如中國於八十年代初期的美學大論辯，將書法的藝術性質訂為“書法是書寫漢字的造形藝術，形式上具有抽象性”或稱“有意味的形式”的規定性觀點，已成為現代書法者創變的立足點。
- 2、所謂提倡現代書法者的大多數成員，並非全心投入現代書法的創作者，更遑論理論的研究，即使有，從討論的深度和所依據的論據來看，多是三十年代中西文化論辯的簡單翻版。
- 3、藝術話語與藝術實踐的不對稱關係：少數人把個人對書法的特殊趣味加以藝術理論包裝宣傳，試圖使未經檢驗的作品成為合理化存在。

爾後的何創時書法基金會於二〇〇〇年始亦陸續辦理了三屆的「傳統與實驗書法邀請暨徵件展」已獲得國內書壇的普遍迴響，只是未見較為深入的評論性文字，就此三屆的平均創作水準而言，「聊備一格」與「應景」的作品居多。另外，長年著力於少字書創作的董陽孜，善於與非書法之藝術領域如舞蹈、戲劇、建築等進行跨界合作，皆已取得豐富的成績。比如說，雲門舞集運用董陽孜的書法及其他中國傳統書法經典作為舞台設計之佈景元素，確實獲得良好的成果。然而，一個值得注意的問題是，雲門之所以成功，是因為擅長以傳統東方元素作為舞蹈命題，昨日以楚辭、今日以書法、明日，或許以太極拳。這是華人文化為了站上國際舞台的最大資本。一個弔詭的現象是，外國友人認識書法極有可能是透過舞蹈，而其舞蹈富有異國情調的神秘感，又是最引人入勝處。就此而言，雲門舞作『行草』的成功，是建立在對傳統書法的當代消費上。或許，這是台灣舞蹈發展史上值得大書特書的創作經驗。然而對書法本身來說，這顯然是一種警訊。因為，將脫離實用性的書法視為一種獨立的藝術已經普遍獲得共識時，書法的最大能見

度，居然是在舞蹈藝術領域。台灣地區目前欠缺的，正是一個屬於書法藝術本體思維的討論，乃至於論戰。

二、當代書法美學處境

不分青紅皂白地把現代西方繪畫、日本前衛派或非驢非馬的象形文字拉近書法領域，以損害書法應有體格來炫耀自己的進步和高深而去迷惑一部分好奇的觀眾，其結果則是堵塞了書法在保存自身特點的前提下與外來藝術攜手合作的渠道。它既不能以自身做為代表當代書壇真正嚮往的標誌，又很容易使書法淪為二十世紀西方文化（日本前衛派說穿了也即是西方抽象主義影響下的產兒）在東方的一個帶有殖民色彩的樣版。前者則使任何一個中國書家在感情上無法忍受。¹³¹

此段文字是由大陸學者陳振濂指出，具體說明了當代書法在力求現代化的同時，很大程度的學習西方藝術。筆者認為，此問題涉及的不應只是局限在東、西方文化優劣之比較上，而應該是創作主體性層次的討論。然而，欲談東方文化中的創作主體是不能忽略近幾個世紀以來西方現代文化對東方文化的積極影響。

因此，惟有檢視西方現代到後現代與藝術發展之關係，試圖理出西方藝術論述的基本架構，作為對照當代書法的對象，才能較為清晰討論當代書法所呈現的各種處境。

其實，近二十年來現代書藝之發展路徑及其所秉持的理論依據，正是繼承西方現代主義與藝術史的發展關係，在形式上極力排斥傳統的社會、文化、哲學等其它因素的侵入，並認為藝術必然屈服於材質的物質性，必然走向屬於它的材質即自身的純淨（purity），這是現代藝術發展的內在邏輯。這種「為藝術而藝術」的形式主義教條論曾經翻雲覆雨一時。

藝術家做了各種消滅藝術的「反藝術」，很容易又把「反藝術」當作藝術來歡呼，或以美學解釋之。藝術家可以做出各種反藝術的姿態，但結果他還是一個藝術家。...藝術家消滅藝術的各種不同做法，使得藝術這個領域變得更加寬廣，

¹³¹陳振濂，《書法美學教程》杭州，中國美術學院出版社，1997，138頁。

並造成現實的美學化。

人文科學就這樣圍著“人類根本價值完善”轉動。正如康德所說：“人是目的！”這才可以解釋梵谷為什麼一定要到偏僻的鄉村、廣闊的田野去，這樣才能畫出燃燒的向日葵和旋轉的星空，才能尋求繪畫的內在動力和心靈表達形式；

然而，在現代書法目前所持的理論基礎，卻是無法脫離進化史觀的影響（一直延伸到藝術史中所有的形式風格中），而且也橫向的將觸角伸向同時代各個民族藝術和多個藝術領域。就現代書法而言，一方面它試圖打破傳統書法的種種成規與展現形式，宣揚現代主義奉為信條的自主性；另一方面卻企圖在世界文化舞台中標榜書法的獨特性，現代書法呈現的是一種折衷的複雜。然而，複雜的結果就是趨於“不確定性”。“不確定性”是目前能找到最好的詞彙，並且獲得廣泛的認同，因為認同“不確定性”即證明了無所認同之困境。

高宣揚指出：

批判傳統之所以成為藝術創新的首要出發點，是因為在後現代藝術家看來，傳統是像固定的框框一樣限制了藝術的創作自由。由於後現代藝術家把藝術創作自由看做是不可界定的「不確定性」本身，即使是經歷史檢驗為合理的傳統，都視為與他們所追求的自由格格不入的。¹³²

傳統是一種既定的存在，在每一個不同時空處境裡的所有創作者，無不面臨該如何為傳統的界定及詮釋的問題。對於當代書法創作者來說，在面對傳統時的主體性是否能夠彰顯，便成為創作是否成功的主要關鍵。畢竟，「超越」傳統是書法家留名青史與否的關鍵。以超越開新為唯一目的書法創作觀，應是深受西方現代藝術以來的影響。而西方現代藝術所展開的藝術面貌是：

當前藝術裡仍扮演重要角色的「抽象性」或「自主性」，對本世紀初抽象藝術比對拼貼更為重要。後者強調材質，引用「真實」及「非藝術性的東西」，表面上看起來似乎與此要求矛盾。然而抽象藝術並不自主，就像拼貼不指涉真實一樣。抽象藝術創造了一個「純粹的」藝術世界，明顯在圖畫中不涉及

¹³² 高宣揚，《論後現代藝術的不確定性》，台北，唐山出版社，1996，31頁。

實際世界。作品似乎從自我生成，由內在的必要性構成。¹³³

在此可以將之界定為後現代的書法現象。但是傳統是否可以全然的被否定，實現了之後又將如何？目前現代書法的幾種論調正是在否定傳統書法的前提下，依據各自關注的面向進行著。否定傳統即是代表“自由”的命題，其實是一種話語的暴力，正如迦達默所言：

實際上，傳統經常是自由和歷史本身的一個要素。甚至最真實最穩固的傳統，也不因為以前存在的東西的惰性就自然而然地實現自身，而是需要肯定、掌握和培養。傳統按其本質就是保存（Bewahrung），儘管有歷史的一切變遷，但它一直是積極活動的。但是，保存是一種理性活動，當然也是這樣一種難以覺察的不耀眼的理性活動。正是因為這一理由，新的東西、被計畫的東西才表現為裡性的唯一的活動和行為。但是，這是一種假象。即使在生活受到猛烈改變的地方，如在革命的時代，遠比任何人所知道的多得多的古東西，在所謂改革一切的浪潮中仍然保存了下來，並且與新的東西一起構成新的價值。無論如何，保存與破壞是同更新的行為一樣，是一種自由的行動。¹³⁴

傳統與現代各自擁護者，眾聲喧嘩、紛紛擾擾各執一詞的同時，確立了一件事，就是書法工作者源於對書法定位所產生的焦慮，可反映出自我的認同危機。

社會學者安東尼·紀登斯對此議題亦提出恰當的評論，他說：

在高度現代性的條件下，包括自我領域在內的許多社會生活領域，都不再存在決定性的權威。現代社會存在著許多的對權威的訴求，而且這種訴求遠超過餘前現代文化中所具有的類似要求。傳統本身是權威的一個主要根源，它並不是固定在任何具體的制度中，而是遍佈在社會生活的許多方面。雖然有這種蔓延，但是從一個重要的意義上說，傳統就是一個單一的權威，但大多數的情況下，傳統的觀點和做事情的方法會把其他的可能性排擠掉。即使在

¹³³ Martin Damus 著吳瑪俐譯，《造形藝術在後資本主義裡的功能》，台北，遠流出版社，1996，11頁。

¹³⁴ 轉引自高宣揚，《論後現代藝術的不確定性》，台北，唐山出版社，1996，40 - 41頁。

存有競爭性傳統的地方，傳統架構內部展開的活動，一般也是具有相當的排外性的，因而異己便易於受排擠。¹³⁵

認同的差異，源於對書法傳統及現代社會的詮釋角度及認知之不同。持樂觀主義者認為，定於一尊的傳統書法，在歷經現代性的「除魅化」或稱「去神聖化」之後，各種書法發展的多元景觀將是可期的，此說並無不妥。然而，當「現代」與人的「理性」成為同義詞時，張揚「現代」而貶抑「傳統」，則有可能形成另一個「理性」迷思。與其說這是對傳統的「超越」或「進步」，不如說是對傳統的「區隔」，依歷史哲學而言，這只是鐘擺從這一端擺向另一端罷了。

第三節 創造性崇拜與視覺化傾向

一、當代藝術市場邏輯

書法做為華人文化圈裡最為獨特的人文特色之一，自有其獨特的發展脈絡，「書為心聲」、「書為心畫」的古典書法觀在現代性的衝擊之下，也逐漸轉化成有利當代藝術市場運作的詮釋語彙：

以漢字作為形式構成的承載體，以書寫作為形式塑造的主要手段，以筆墨技巧作為形式語彙的表現內容，以這些獨特的、不可取代的形式要素來組合、創作出屬於自身的形式之美。¹³⁶

書法作為一個自身的目的，則文字書寫本身必須刻意求工求新，必須依靠自身的魅力來打動觀眾。在此中，風格、流派、形式、技巧就不再是陪襯或附加的內容，而成為一個主要的主導性很強的目的。¹³⁷

如果我們把書齋裡的文人雅玩墨戲，比作是無可無不可的農耕式型態：日出而作，日落而息；那麼在書法走向展覽廳之後，明確的“市場”競爭關係是一個嚴酷的現實：優勝劣敗，物競天擇。這種競爭關係是伴隨著書法的展覽型態化與

¹³⁵ 安東尼·紀登斯著，趙旭東、方文譯，《現代性與自我認同》，台北，岸文化事業有限公司，2002，189-190頁。

¹³⁶ 陳振濂，《線條的世界》，杭州，浙江大學出版社，2002，212頁。

¹³⁷ 陳振濂，《線條的世界》，杭州，浙江大學出版社，2002，214頁。

生俱來的，想遮掩也遮掩不掉的“歷史事實”。所謂的藝術市場行情與真正的藝術創作水準是否形成正比，一直以來都是一個弔詭的問題，因為在藝術市場上，相同尺寸書法作品的價格之高低是以書家個人行情而定的，鮮少有名氣小的書家的好作品價格高於名氣大書家的較差作品或不成熟作品的現象。這其實就是藝術市場本身的盲點，或者說這就是商業機制下的「常態」。然而，在整個二十世紀歷經西方文化衝擊的中國，所見的皆是西方現代藝術與前衛藝術「製造」出許多舉世聞名的藝術家，其最令人印象深刻的無不是天價般的作品交易行情及媒體對藝術家所歌頌的創造力神話。從二十世紀以來西方文明一直以各種形式或隱或顯的影響著非西方文明。各國藝術發展成就競爭的舞台，是每一次的國際雙年展、影展及重大藝術品交易行情，就競爭的表面而言的確公平合理，而真正的關鍵是，誰掌握了成就歸屬的分配權與規則的制訂權。當我們認真的將書法視為一門藝術而且期許它走入國際舞台時，就等於將書法置入國際藝術的場域（champ）內。走入展覽廳堂的書法，則必須面臨成為視覺化藝術的考驗與西方現代藝術的衝擊（因為走向抽象化與純粹的現代藝術在表象上與中國書法類似）。準此，書法開始呼應國際藝術場域的展演形式與崇尚創造力，其實已經某種程度的成為當代書法從業者的集體潛意識。陳振濂說：

從書法中拉出來，作為現代藝術來對待，強調它的觀念性和隨機性，恐怕是比站在書法的立場上試圖對它進行努力認同更明智的做法。是不是書法在此中並不重要；是不是藝術，卻是一個極為關鍵標準與原則。而在否定既有古典書法原則而無所依傍之後，現代派書法只能把目光投向西方的現代藝術。”¹³⁸

無庸置疑，書法作品的視覺化程度與創造元素多寡，已成為現代書法的主要批評標準之一。

二、創新

傳統的創新是十九世紀末以來歷久彌新的論題。似乎很少有人反對創新，問

¹³⁸陳振濂，《線條的世界》，杭州，浙江大學出版社，2002，235頁。

題的焦點幾乎集中在如何創新上。主張創新者認為傳統的“成法”阻礙了書法藝術的發展，與傳統的斷裂宣言或破壞通牒，因此沸沸揚揚；捍衛傳統者則持歷史主義的立場認為文化之“根”不容輕易改變，唯獨在繼承中發展，才具有永續發展之可能性。然而要從這兩種立場完全對立又無從溝通的處境，試圖理出較為後設的觀點，似乎成為邏輯上的不可能。然而不必諱言，目前對於傳統與現代的討論，畢竟只是一個相對化約後的概念。在此將「現代」與「傳統」這一對概念比附為創新和模仿作為討論的前提。

在中國書法裡，臨摹作為一種學習技藝，是書法在實用意義上使文字得以在社會上擴大流傳及行為主體獲得文化認同的基礎。事實上，無論中外的藝術傳承無不以模仿為基礎。相對的，書法對模仿卻有更大程度的依賴。甚至模仿幾乎成為書法的目的。「所謂以法致道，不僅指書法歷史發展上做為藝術品格的參悟，也同時包含著書法個體習得過程做為藝術行為的參悟。」¹³⁹這種以模仿實踐作為對傳統價值的認同行為頗令人費解，創作主體向傳統客體的屈從，正是持現代觀點者所反對的重點。傅柯曾經提出一種方法以處理非線性發展的方法，就是系譜學方法用以考察「瘋狂」這一主題的歷史，探討瘋狂如何被人類所型塑以控訴理性權力的合法擴張。在此借重傅柯的方法以考察中國書法的“創新”概念。

「創新」這一字眼顯然是在中國五四運動時特別的響亮：

五四新文化運動一方面把清末以來的西學（學習西方文化思想）潮流帶進歷史的最高峰，使西學的權威地位正式確立；另一方面，它又把傳統中國的一切舊學術、舊思想、舊文化痛加貶斥、棄如蔽屣，使代表中國傳統學術思想主流的儒學，結束獨尊的地位。若要締造近代的新中國，必須建立一套屬於近代中國的新文化，這成為五四時期知識份子要努力完成的目標。¹⁴⁰

然而，書法並未在民國初年時即同繪畫、戲劇、文學、音樂等藝術類別面臨被改革的命運。直到八〇年代海峽兩岸的華人社會皆逐步邁入開放之後，西方的現代藝術思潮與日本書法新風格開始被有系統的介紹引進之後，才正式衝擊到書法

¹³⁹ 盧輔聖，《書法生態論》，上海，上海書畫出版社，2003，99頁。

¹⁴⁰ 林啟彥，《中國學術思想史》，台北書林出版社，1998，288頁。

界，從而興起一股改革風潮，於此在中國所興起的浪潮卻遠勝於台灣。其中當然不乏泛中國民族意識在海峽兩岸的此消彼長。

何以一樣的面臨西潮的衝擊，書法界所表現出的反應遠比其他藝術慢了將近六十年？西方世界沒有相對等之藝術類別以資書法參照與吸收，固為主要原因，另一方面，在民國初年，作為書寫工具的毛筆，雖然已經面臨鋼筆的威脅，但是在使用的數量上仍，以毛筆為主流。況且，當時五四時期的意識型態作用並未波及作為一種單純書寫行為的書法。當時諸位文化運動的領袖胡適、吳稚暉、魯迅等人，無不以書法寫出批判封建思維、諷刺陋習的口號與文章。

對於開新的定義陳振濂認為，所謂新的引伸意涵是指：

只要亙古未有的即是新；能找到任何歷史源頭的嘗試，都不是創新而只是改良。¹⁴¹

就中國書法字體的發展軌跡來說，直至魏晉始定型，魏晉之前的書法發展是著重在實用，隨著民智的不斷進步，隨著社會生活的不斷豐富，人們進行各種交流的需要不斷被強化，適應原始宗教型態的文字膜拜、神靈膜拜開始被更切於使用的、作為工具與媒介被廣泛使用的社會需要所取代。「唐代之後書法則進入極為法度化的時代」¹⁴²具創造意識的時代應為宋代，因為蘇東坡曾說：「吾書須無意於佳乃佳」。「無意」乃相對於「有意」，有意於「佳」便無「佳」之可能性，無意於「佳」便有「佳」之可能性。所以有意於「佳」之佳，乃為符應外人之審美投射，真正原初屬於自己的美感品味便無法顯露。蘇東坡是深諳中國書法這種「以退為進」的道家美學思想的書法家。然而，無意於佳則成為更為深層的“有意”了。然而，東坡此「有意」則不可為，亦不可說。所以意在「無意於佳乃佳爾」，則成為東坡的書法原則了。或許容有筆者“創造性”詮釋之嫌，但是“有意”與“無意”這一對概念，自蘇東坡之後，已成為往後書法思想發展的基本元素之一。

中國藝術的古典命題「汲古出新」之「新」，頗有現象學之「此在」的意思，

¹⁴¹陳振濂，《書法美學教程》杭州，中國美術學院出版社，1997，135頁。

¹⁴²陳振濂，《線條的世界》杭州，浙江大學出版社，2002，37頁。

意指作為一個具體存在於世間之人，肯定具有其獨一無二性，但是人的獨一無二性，必須與整個生活世界發生密切的關係，才得以延續其生存。從最基本的物質條件到精神需求，都無不與外在發生關係。或許可以說，物質條件等維生因素必需外在的協力，但是屬於個人的精神世界，卻是可以無假外力而達到如同藝術工作的精神修煉。這的確是一個看似合理的說法，如果我們再把從事精神修煉的方法前提重新作一檢視，可以發現除了目前謎樣般的早期人類文明，如洞窟繪畫、圖畫文字、彩陶紋飾等，無法確知其動機及社會基礎外，其餘我們所知的藝術，皆是或隱或顯的與外在生活世界發生聯繫。斷然將人與外在生活世界割裁，尤其與精神修煉最賴以存在之傳統基礎斷裂，將導致自我的無限擴大與虛無。藝術家確實需要具有自己獨特的風格，簡而言之就是個性。然而，一個藝術家並非也絕無可能自在自為的處於社會真空中生活，他的個性必然是他所處的社會共性、群性之有機組成之一。

在此，汲古出新的「新」應是陳振濂所認為：

只要其間揉入創作者具有豐富個性的藝術理解（而不是重複古人的理解），它就有了時代性。理解既然具有時代性，創作當然也就有了時代特定的色彩。¹⁴³

這種說法是可取的，從而對書法傳統的態度應該以認同來取代模糊且不自覺的屈從，這種認同不是刻意的對既定目標之追求，而是對傳統文化歷史發展軌跡的重新整理與認識。

與目前所謂的書法現代轉型相一致的書法創新，僅是是對書法傳統的「區別」而不是對書法傳統的「超越」。任何一種文明都建立在一種對世界的獨特「理解」之基礎上的，這種獨特的理解不是「超越」之意，而是以不同與平等並立的型態反映出來的，即是一種“區別”之意。創新的實質意涵，應該是建立在對書法傳統的「超越」理念上的。事實上當代書法所期待的是一種藝術社會學角度的詮釋：檢視過去不同時代大書家在其所處之環境下，所採取的書法態度為何？歷史上的

¹⁴³陳振濂，《書法美學教程》，杭州，中國美術學院出版社，1997，138頁。

書法大家，無論其在生命的順境或逆境都有其代表性的書作傳世。這意味著一種書法態度，一直在中國書法延續著，就是以書法做為一種映照生命自我實現境界的手段。

創新如果是與傳統的截然二分而成為書法工作的唯一目標，那麼便落入一種為了創新而創新的處境，則是，這種情境會將創作語彙帶入一種屬於推論性符號的語言邏輯，反而將與藝術創作應具有的表象符號漸行漸遠。這種以“預言”的方式以推論新的時代樣貌的藝術生產關係，主導著西方二十世紀來的藝術發展。當然這樣的發展脈絡，離不開藝術家表現出強烈希望與社會積極對話的企圖心。其實現代書法提倡者所認為的創新，的確是做到與舊有傳統風格有所區隔的形式上的創新，因為它大量的引入外來的藝術元素，只是它也是更大程度上的模仿西方二十世紀以來的觀念藝術。誠如日本在明治與二次戰後兩次接受歐美文化的衝擊後，乃將漢字書法轉為更加講求個性化追求的發揮與筆墨創意。各種文化的交流撞擊都會為人類文明帶來更為豐富多元的樣貌，這在人類文明史上是不勝枚舉的，只是任何異文化之間的學習，都是以模仿為基礎進而參雜己意自成面貌。所以，為了倡導創新而拒絕模仿自身之傳統，或執意於導入外來之風貌，皆不免掉落在書法後殖民現象之窠臼。

三、模仿

中國的藝術理論確實存在著類似“模仿論”概念，在南朝謝赫的《古畫品錄》即提出六法之一的“傳移摹寫”，做為畫家從事客觀事物描摹技法。但是如果簡單的以“模仿論”來理解此一詞彙，中西的模仿論則容易陷入在表面上相似的誤解。有一個更為貼切的詞彙則是“法象論”。

在西方藝術思想裡，普遍流行著這樣一種觀念：藝術家可以模仿，也可以創造，但絕不可能有作品既是模仿之作，卻又同時具有原創性的。由於有此想法作梗，想要以正確的態度去瞭解書法的臨古問題，便不容易。西方藝術以仿古為恥的風氣仍然根深蒂固 - 譬如說，畢卡索（Picasso）就因為改作委拉斯奎茲（Velasquez）的構圖（這是“仿”在西方藝術裡的良好範例）而廣受批評。反倒

是一些次要的畫家，只要他們露出種種假象的原創力時，反而會受到稱頌，或至少免受批評。這其中的缺憾在於，評者並未認清，前人的風格或構圖是可以變成畫家創作的據點的。跟那些不標榜溯古，而且看起來像是直接取材於自然，或是無拘無束的自創（事實上，並沒有藝術作品是可以完全不受拘束而自創的）作品相比，這類以前人畫風為出發點的作品，同樣也可以達到創新的目的。...儘管中國人常常不以進步與否的觀念，來理解藝術史發展，但是，他們卻一直都知道求變的必要性。但在另一方面，中國為古人風格附加了許多道德與文化的價值觀，因而阻礙了超越創新的可能。如何讓保存與求變這兩種理想達到協調一致，向來都是難題，而且到了晚明一代，更是成了一項迫切的議題：因為近古的傳統彷彿就是一個包袱，而必須予以擺脫，然而為了拋開傳統，確有太多的改革意圖，顯的牽強，而且是用一種很不健康的態度，想要加以破除。

因為當代社會在大文化背景上與過去社會是「區別」的，在完成了現代轉型的現代社會裡，現代書法工作者的知識構成與古代書人有很大的「區別」，為什麼非要將古人的東西強加在現代人的頭上呢？我們所處的時代以近代工業文明結構「區別」於昔日的自然經濟結構。工業文明結構給予我們對世界的理解與自然經濟結構是「區別」的。所以嚴學章認為：

“真正的書法創新是“創造”而不是“模仿”。以區別的眼光統觀中國書法的歷史，或許漢代是最具創造性的時代。唐以降，中國書法的歷史基本上是一種模仿的歷史，即所謂以古為新，以古為尚，以承傳取代創造。”¹⁴⁴

在經歷了長時間的工匠書寫抄謄階段之後，文人開始登上書法的歷史舞台。與工匠謄寫的根本區別在於：

文人士大夫即使在簡單的書寫抄錄的技巧行為中，也會情不自禁地貫注一種精神意念。我們可以把它理解為一種主體介入後對客體對象（包括行為）的“移情”功效。¹⁴⁵

¹⁴⁴ 嚴學章，創新創新，張寶全 王鏞編，《流行書風辨》，北京：中國藝苑出版社，2003，212頁。

¹⁴⁵ 陳振濂，《線條的世界》，杭州，浙江大學出版社，2002，83頁。

就討論模仿議題最為貼切的繪畫來說，與宋人的師法造化不同，明清畫家的目的，並不是希望從生活的真實中獲得真實地再現客體的靈感、衝動和相應的筆墨形式，而是希望從生活的真實中加強對於本體筆墨、程式的認識。¹⁴⁶

新不是絕對的標準，藝術需要個性，這才是絕對的標準。當我們提出創造與模仿之間的對立，並強調藝術（不管是未來的書法還是其他什麼藝術）必須具有個性和創造力時，我們就能更深把握中國書法走向未來的一個關鍵樞紐了。以個性的標準論，錢南園對顏真卿的模仿微不足道，李瑞清對北碑刻鑿之跡的模仿，同樣如此——這是國粹式的模仿；但用繪畫顏色、書法線條對前衛派或抽象派繪畫的模仿也同樣屬於微不足道——這是對異文化的模仿。兩者都是模仿，都沒有藝術家自己的個性及自己的創造力。¹⁴⁷

現代書法與西方現代主義繪畫之相同傾向：

從葛林伯格的觀點來看，從「前現代主義」藝術轉向現代主義藝術，就等於從繪畫的模擬特徵轉向非模擬特徵。葛林伯格強調，「現代主義」的重點，不在繪畫一定必須是抽象或非具象（nonobjective）的，而是在前現代主義藝術中佔有舉足輕重地位的模擬再現特徵，在現代主義只扮演次要的角色。”¹⁴⁸

從葛林伯格的觀點看來，藝術的成熟就是純粹，其意義和康德《純粹理性批判》這個書名的意義一樣。也就是以理性來批判理性自身而不涉及其他主體。相對的，純粹藝術就是以藝術的手法詮釋藝術，最後成為無所指藝術。

四、多元化的隱憂 - 論創作中的自由

傳統書法作品的完成，為書家自由選擇寫作的內容，通常為古人的名言錦句或自撰文字。從其題款中卻常常可以看到如下的字眼：書此遣興、書此解悶、自況、識於台北。遣興與解悶意味著對世俗塵囂無奈的消極抵抗，或可解為一種怡然自得的自娛娛人，它必是先得自娛之後才能娛人。

¹⁴⁶徐建融，《傳統的興衰》，上海，上海書畫出版社，2003，67頁。

¹⁴⁷陳振濂，《書法美學教程》，杭州，中國美術學院出版社，1997，138頁。

¹⁴⁸亞瑟·丹托著，林雅琪、鄭慧雯譯《在藝術終結之後》台北，麥田出版社，2004，30頁。

至於自況，則接近於一種自我現況的書寫，比如展出者在作品的主要內容上寫上“書奴”兩字的篆書，並於其款書上“自況”四字的行書，頗令觀者莞爾一笑，因為熟知內情者皆知該書家此件作品是為一生投入書藝創作學習辛苦情狀的自嘲。如果在形成作品的過程中有什麼是必須得屈從的，那就是書家在心靈中穿梭往來的古今碑帖。他們忠於對傳統的回歸，但是，並非照單全收，他們自由的借鏡歷史上所形成的任何風格和規則，且依其審美取向的不同而有所偏愛。

無論是將後現代主義視為現代主義的反省或反動，皆無法否定現代主義已被修正甚而揚棄的事實。截至目前為止，後現代主義藝術尚未有如現代主義藝術這般清楚的共識：現代主義者自命為一種反叛；經由主動而帶有自我犧牲色彩的抗爭，以提升社會的道德形象。疏離、抗議以及假定藝術不只是膚淺的奢侈品。它更是中產階級良心發現的象徵。現代主義藝術所倡導的是自由與平等，展現在對於不滿事物的反諷之上。現代主義藝術抗拒藝術解碼能力的反菁英主義，體現在它對平等的追求上，而它自身的菁英主義則體現在它對自由的追求中。事實上，就現代主義而言，平等與自由之間是存在著矛盾的，因為在此平等意味著消除差異，而自由卻意味著保留差異並彰顯其差異，現代主義藝術體現了如此的悖論。這樣的悖論似乎也延續到後現代主義中來，只是它以多元的面貌替代自由的面貌存在著，平等則被解讀為人皆有追求多元的權力。

而傳統書法的創作自由，表現在面對過去歷史裁擇上，在態度上是不以追求藝術的絕對自由為目的，它的無處不自由正是落實在生活實踐中，有時書寫本身只是一種自由狀態的載體，它向來不以書寫本身為探尋自由的目的。在此可見傳統書法以達到更深一層的自由為其意涵。

多元主義意味著我們不能再仰賴傳統或文化習慣來為我們樹立價值觀。在這種情況之下，我們很可能會像無頭蒼蠅一般，變成無所適從的價值盲。傳統的價值觀確立於一些美善的標準和既定的規則來支撐。這些標準和規則不是個人所能決定的，而是取決於社會公意。然而對多元主義而言，唯一的真理就是沒有絕對的真理。在此，它的中心觀念為——藝術是多變的。太多的選擇將成為當下藝術

工作者最大的負擔和危機，因為所有的人都必須仰賴個人之力來創造屬於自己的傳統，而非仰賴傳統的安全感。多元化亦可視為一種新個人主義的形式存在，傳統的個人主義受到社會和審美觀念的節制，個人的心靈有較均衡的發展。而當前的新個人主義，則意味著個人與社會價值之間的緊張關係。

個人與社會的關係將是面對現代書法不容缺席的問題之一。不可否認的是，現代書法的提出，源於書法在社會實體中所扮演的角色漸趨萎縮。當書法家脫離了傳統文人身份之後，即宣告了書法為一獨立之藝術。脫離了文人身份的“書法藝術家”意味著脫離了傳統的道德價值觀，它將樹立新的美學觀。在我們的社會中，具有才藝者經常與完整的人格分開來談，書法藝術家在解除傳統價值觀的束縛後（除魅化：在此魅指的是中國的道德觀），勢必得面對書法成為視覺藝術的一環的歷史處境。專業的書法工作者將和我們所認知的畫家或雕塑家一樣，意味著會有藝術經紀人與之接觸並且探討作品在藝術市場的競爭力，以及健全的藝評與消費者。於此，我們不免要問的是：難道書法的傳統價值在現代社會所能發揮的作用僅止於此？

第六節 展廳文化中的書法

一、對展廳文化的回應

展廳效應是這幾年大陸學者提出的一個概念，指涉依據展覽廳堂所需之視覺效果或預設觀眾喜好的書法現象。這種現象濫觴於明代，於今為烈，只是古與今有著本質上的差異。理由有二：（一）雖然晚明的巨軸行草反映了當時書家明確的審美追求，但作為純粹書法藝術家的身份並未確立（晚明的代表性書家中五人是高官，三人為畫家）他們的作品幾乎無一例外是給人用於欣賞或裝飾在廳堂中懸掛的。當時人有這樣的客觀條件。而當代的某些純粹為了展示、為了壓倒同處展廳的其他作品而選擇越來越大的作品尺幅，幾乎在任何居室都無法懸掛，有的在展廳裡也同樣如此。這就提醒我們：當代作為純粹書法藝術家的身份似乎比晚明書家在書法藝術審美追求做的更徹底的同時，可能也走到另一個極端，所謂物

極必反。可能這種身份追求越徹底，也就越遠離了真正意義上的書法創作。(二)在盲目追認晚明書家的純藝術審美的創作目的之後，囫圇吞棗地對晚明書家的作品抱全盤吸收的態度。因自身傳統功力的不足及書法展覽的氾濫，使當代的書法創作越來越走向表面與膚淺。因此，進入古人廳堂和進入今人一個個巨軸作品的展廳的創作目的和情境仍然是有差異的，晚明人進入廳堂的巨軸行草，在很大程度上仍然保留著卷類作品供人品評玩賞的性質。而展廳文化提供給當代巨軸作品的命運，卻更多的是膚淺和虛幻，猛烈喧鬧的炒作和對作品真正關注的失焦，二者形成了巨大的反差，以致出現了三秒鐘現象(即在展示作品前停留不超過三秒鐘)。展覽廳中的當代巨軸書法並未得到真正的、從容不迫的品評，便被下一個展覽的作品取而代之。如果長此以往，總是以這種狀態來引導創作的話，當代的創作難免會陷於某種虛無狀態而不能自拔了，這同樣也削弱了當代書法創作的力量和深度。¹⁴⁹無可否認，書法展覽的出現，從根本上改變了舊有文人自娛的創作觀，讓書法創作走向視覺藝術的範疇。除了走向展廳之外，書法的外形式也隨著時代而改變。

沃興華指出：

改革開放以來的中國書法，其功能在改變，以前偏重於修身，注重書寫內容。現在偏重審美，強調視覺效果。其生存空間也在發生變化，首先，以前流行的直幅或橫幅現在必須截短他們的高度和寬度，變成方形或準方形，才能進入千家萬戶。以前幾十字上百字的形式太瑣碎，現在必須更加集中更加強烈，才能適應現代住宅，講究整體性和大效果的佈置要求。其次，書法作品要進入展廳，掛在牆上，要在數百件作品中脫穎而出，必須氣勢奪人，所有這一切變化都使書法日益成為純粹的視覺藝術，他的尺幅，內容和形式都要改變，改變的目標是加強視覺效果，採用的方法是強調形式構成，惟觀神采，不見字形，把漢字看做是若干視覺元素的組合，把書法看做是點畫與結體的造型以及他們的互相組合，將時代精神灌注於對傳統的分解與構成之中，將

¹⁴⁹詳見張愛國，書法展覽與當代書法創作 - 從晚明巨軸行草說起 《第六屆書學討論會論文集》鄭州，河南美術出版社，2004，476頁。

點畫的粗細長短、結體的正側大小、章法的疏密虛實、用筆的枯濕濃淡等，一組組對比關係揭示出來，組合起來，以最集中最誇張的形式，給人以最強烈的視覺衝擊。¹⁵⁰

「以最集中最誇張的形式，給人以最強烈的視覺衝擊。」儼然就是一種書法的形式主義宣言，更在在說明了展廳效益下的書法發展，所可能呈現的單一發展面向。

陳振濂基於如下之立場說：

展覽廳為書法展品提供與規定了特定的欣賞方式，自然會反過來影響書法家的創作方式。……為了在展廳中擁有一席之地，為人所關照，書法家們必須認真對待自己作品中的每一細節、每一點表現。尤其是他必須對自己作品的形式塑造 - 其整體的形式氛圍、其視覺震撼力、引起的視覺愉悅程度都必須在創作過程中獲得最大程度的尊重。不如此，則不足以稱之為書法藝術作品，更不配在展覽廳中展出。¹⁵¹

所以為了適應書法展覽廳時代之來臨，陳振濂提出如下的主張：一、重視書寫作品所呈現之效果勝於書寫過程，即行為可以導致效果，成功的書寫可以成為展覽效果的必不可少的因素。但效果不能受制於行為，不能以犧牲作品效果來迎合筆法之類的行為教條。二、因為強調作品意義（此所謂意義不是一般文字內容的理解，而必須落實到書法家的思考，是針對人而發的意義，不是針對書寫詩文的意義。）而產生的創作三原則：1.主題先行 2.形式至上 3.技術基點，即是主題先行的書法創作。三、走向形式。意義的呈顯需要形式，其本質是在於走向形式所承載的主題與構思，走向思想內容。在此中，形式是表，主題是裡。這意味著當書法走入展廳時代之後，所有的書法作品都是一項具計畫性的藝術工程，靈感代表的是作品意義的發想與將來意欲對讀者述說的觀念，創作過程的技術以服務既定的藝術效果為原則。

¹⁵⁰沃興華，論“醜書”《流行書風辯 - 今日美術館首屆流行書風論文集》，北京，中國藝苑出版社，2004，176-177 頁。

¹⁵¹陳振濂，《線條的世界》，杭州，浙江大學出版社，2002，212 頁。

陳振濂說：

不滿足對古典派書法的傾向接續只是小變其體的作法的部分藝術家們，在接受了西方藝術理論之後，開始對書法進行了另一種反向的嘗試，其結果就是現代派書法的問世。把從書法中拉出來，作為現代藝術來對待，強調它的觀念性和隨機性，恐怕是比站在書法的立場上試圖對它進行努力認同更明智的做法。是不是書法在此中並不重要；是不是藝術，卻是一個極為關鍵標準與原則。而在否定既有古典書法原則而無所依傍之後，現代派書法只能把目光投向西方的現代藝術。¹⁵²

在此，我們可以隱約的看到，現代書法之發展型態逐漸趨向西方現代藝術發展的現象。陳振濂基於對古典書法及現代書法發展的不足與批判，提出了具調和兩者之間矛盾的「學院派書法」：強調書法創作中的「創」，要求有理性的思考過程，要求有清晰的「作品主題」及「創作構思」，並以此與社會人生銜接。如此一來，無論現代書法或學院派書法，似乎都是為了適應書法藝術進入展廳之後，所進行的書法理論配套。我們可以發現，書法已經逐漸被導入著重觀念發想的觀念藝術與反藝術，或稱為觀念書法與反書法。兩者各扮演著光譜的兩端，自有其對比度。陳振濂的學院派書法或其他的現代書法論述，原初的企圖是為了要幫書法在現代藝術社會掙得一席之地。不料卻很可能掉入另一個當代藝術發展的迷思與陷阱中。從當代中國書法從事人口的比例來看可謂空前，陳振濂的作法以當代藝術的發展架構作為書法與當代藝術世界接軌的方式。或許可以更為確定的為書法在藝術市場獲得較大的發展空間，以因應現有的書法熱現象。¹⁵³

因此，以往書法作品中強調的功力與文化涵養，開始逐步被作品的表現形式的各種經營所取代。

然而，書法展廳文化就真的足以代表書法的當代轉型嗎？如果就展廳此一當

¹⁵²陳振濂，《線條的世界》，杭州，浙江大學出版社，2002，235頁。

¹⁵³關於書法熱現象，王岳川指出：「在九〇年代，書法在市場經濟中復興甚至過熱，書法家在爆得名聲的同時獲得了不菲的收入，人們在自由地鑑賞書法的同時收藏書法成為時髦，於是，書法同文化的雅興漸遠而與經濟泡沫更近。」參見王岳川，〈當代書法問題與藝術生態重建〉載於王冬齡編，《中國“現代書法”論文選》，杭州，中國美術學院出版社，2004年，35頁。

代內涵進行討論，就可以發現陳振濂所謂的展廳文化的書法觀，可能是建立在對展演的當代內涵的時空誤解上。誠如藝術史學者亞瑟·丹托所言：

所有的藝術作品都可以在美術館找到一席之地；不再有任何先驗標準可以判定進入博物館的藝術應該呈現什麼樣貌；博物館的展覽與收藏，也不再需要迎合特定的敘述。今日的藝術家不再把博物館當成陳列死藝術的地方，裡面有的是充滿生氣的藝術可能性。¹⁵⁴

由於當代展廳文化之載體——美術館或博物館之發展，已由靜態展演轉而朝向一種動態的文化互動模式發展。所謂的美術館或博物館，其實已經不再是一個「陳列死藝術的地方」，而是期許自身能夠作為傳遞微觀文化的場所。在此，先前所述與文人式書齋文化息息相關的傳統書法，亦可在當代展廳中呈現，只是得加入情境設計的元素在內罷了。於此，並非指出未來博物館處理書法展覽之方針，只是說明博物館本身思維亦在動態的發展過程中，若以「沙龍式」的觀點，預設博物館已成一既定不變的客觀環境，而反求於書法應該配合此客觀環境，則是削弱書法文化的豐富性，而只成為單一面向的發展。

二、當代與晚明變形書風之異同

認為中國書法史本身就是一部書法變形歷史的學者，也一樣認為晚明書風的變形程度為最大，甚至直陳晚明書法為變形書風：

晚明變形書風浪潮，亦由徐渭、陳淳以其狂放不羈的個性和驚世駭俗的面目，首先在畫壇掀起波瀾，至晚明張瑞圖、黃道周、倪元璐，以及明末清初王鐸、傅山等人異軍突起，以一種縱橫豪邁，酣暢淋漓的氣勢，一舉將浪潮捲至最高點。¹⁵⁵

晚明的張瑞圖、黃道周、倪元璐、王鐸皆為代表性書家。另一個原因，是何以變形書風會為觀者所接受？曾經有人對王鐸做過如下描述：「一日臨帖、一日應請索，以此相間，終身不易」¹⁵⁶，此話除了表明王鐸臨古之勤外，也凸顯了王

¹⁵⁴亞瑟·丹托著，林雅琪、鄭慧雯譯《在藝術終結之後》，台北，麥田出版社，2004，30頁。

¹⁵⁵陳欽忠，《法書格式與時代書風之研究》，台北，華正出版社，1997，163-164頁。

¹⁵⁶錢謙益，《牧齋有學集》卷三十，《墓志銘》。

鐸書法是如何被廣泛的接受，明末人士倪后瞻指出：「王覺斯學二王草書，其字以力為主，淋漓滿紙，所謂能解章法者是也。北京及山東、西、秦、豫五省，凡學書者以為宗主。」倪氏雜著筆法，可知王氏書法如何的在中國北方蔚為風尚。這說明了變形書風的形成，並非少數書法家一時興起的偶然之作，而是晚明極其複雜的集體社會意識對於書法的催化作用下產生的，所謂的「筆墨當隨時代」，應是在此意義脈絡下成立。不只是王鐸，其後的傅山，更是在書法思想上開啟了清代的碑書美學。

現今書法發展之環境最為特殊的是，正好遭遇了人類文明史上最大的改變。除了書法本身工具性質從實用場合退出，二十世紀以來，各種複雜的社會文化問題合併快速的社會變遷，也絲毫不亞於晚明。當代人的心理素質呈現的狀況，在哲學家尼采於《不合時宜的沈思》中提到：

所有的基礎，都瘋狂而輕率地分崩離析，消溶於一種持續的演變之中，永不停竭地流逝；現代人，這個宇宙之網的節點上的龐大十字蜘蛛，不知疲倦地將一切形成的事物都拆解開來，並且化為歷史——這，或許會讓道學家，藝術家，宗教家甚至政治家，感到憂心忡忡、驚慌沮喪；而我們，這次卻可以開心不已。¹⁵⁷

的確，當代人現實生活與藝術意象之間的關係，越來越不穩定且越來越難以捉摸，在這種無法完整把握對象的境況下，書法藝術實踐者，不得不超越既往的、人人皆知的表現形式，極力在作品中表現出某些超出常規的因素，所以出人意料的結果屢屢發生，轉瞬即逝、變化迅速的因素皆被轉化為藝術形象。那麼，此時的現實慾望和追求，以及藝術的話語表達機制，就不容易再是強調注重心靈的回歸靜謐和文以載道的儒雅。戴東明亦指出：

在對抗與衝突面前，轉過身去感激自然的寧靜與和諧；在這種境況下，衝突與分裂便不可避免。透過深層文化心理的背景，我們看到在當代人現實生活與藝術形式的體驗當中，衝突性體驗在藝術實踐中具有較強的代表性，它表

¹⁵⁷ 轉引自（英）戴維 弗里斯比著 盧暉臨 周怡 李林豔譯《現代性的碎片》，北京，商務印書館，2003，38頁。

徵著充滿對抗和衝突的意識型態，以及一種社會心理的驅動與追求；對於傳統文化心理和生命存在方式，無疑提出了強而有力的挑戰與衝擊。而在傳統書法藝術的歷史原性與當代書法現實流動之間的對抗、衝突與裂縫中，藝術實踐者要做的就是把自己的對象加以變形，來尋找解決矛盾與衝突的方式和途徑。加之當代書法藝術生存的文化環境（有人定義為“視覺文化”或“展廳文化”），也在客觀上促進甚至是迫使審美變形機制的產生。¹⁵⁸

通過認識的自覺，西方藝術充分發展了形式主義、表現主義、乃至抽象主義的追求，令西方近現代藝術史上展現出更為紛雜的不同風格與追求，這樣的現象卻與明末的中國書法所面臨的境況有其相似之處。將書法或繪畫視為純然可思的對象化產物，即以藝術作品作為呈現思考之媒材的基本想望萌芽，就可在某一程度構成西方繪畫藝術的現代性或中國書法的現代性。這種現代性傳統各為東西方藝術解放了一元化的審美主張，進而進入到多元化的審美主張 - 從雅到俗，從菁英到普羅，從封閉到開放。

盧輔聖認為：

造成中國書法史後期發展上明顯萎縮的根本原因，既非諸多形式因素的局限，也非各種傳統美學觀念的束縛，而是這些形式、觀念貴族化態度及其玄學的思辯方式，阻礙了書法走向更為廣闊的文化土壤上繼續發展。¹⁵⁹

此說，若用以概括晚明則顯得十分貼切，影響晚明變形書風之形成甚劇的心學思想，正是以「形式、觀念貴族化態度及其玄學的思辯方式」為目的。所以晚明書家對傳統經典的態度，則呈現出一種對書法傳統戲謔與遊戲的態度。我們其實可以從許多依附於傳統的臨摹作品，看到大規模的創造性元素在裡面。在晚明我們看到的是一種對傳統的繼承關係轉而成為對傳統的消費關係，當書家對於傳統所持的態度是上超級市場般可以任意的購買與選擇的消費關係時，書法發展就已不再是書法史脈絡的上下文繼承關係與一種與時俱長的穩定關係，反而以一種共時

¹⁵⁸ 黎東明，〈當代中國書法現代性的藝術表達機制〉，《第六屆書學討論會論文集》鄭州，河南美術出版社，2004，131-132頁。

¹⁵⁹ 盧輔聖，《書法生態論》，上海，上海書畫出版社，2003，114頁。

性的並呈方式取代歷時性的發展關係。

如果說晚明書家以對傳統進行了遊戲式的書寫而實現了書法創造性的初步成果，那麼，當代必定是在繼承晚明的創造性成果基礎上，更加勇於面對傳統而另開新局。畢竟，晚明與當代兩者之間一直存在許多令人訝異的親和力。

第四章 書法現代性價值新見

人文科學就這樣圍著“人類根本價值完善”轉動。正如康德所說：“人是目的！”這才可以解釋梵高為什麼一定要到偏僻的鄉村、廣闊的田野去，這樣才能畫出燃燒的向日葵和旋轉的星空，才能尋求繪畫的內在動力和心靈表達形式；西方人只有到雲南麗江才能看到心中的聖堂——香格里拉，因現代性的競爭意識帶來其反面的心靈尋根——求靈魂的幽靜——發現生命存在還有另一種方式——在麗江山水中寧靜地生存。可以說，哲學不是追新，哲學是懷著鄉愁找家園的活動。書法藝術同樣如此——當代書法精神正在重返人類文化母體的無窮回歸過程中自證！

王岳川¹⁶⁰

確實，誠如王岳川先生所言，書法的現代性價值亦將在「重返人類文化母體的無窮回歸過程中自證」。

第一節 書法當代美學意涵之完滿與實踐

我認為文化缺失症是當代書法界的表徵，應該盡可能把書法文化教育和個體修為的影響輻射到各個方面。有人否定大學書法教育，認為書法是某些專業團體內部的事情。我認為這是對書法最大的無知和不敬！

王岳川¹⁶¹

從晚明的思想背景看來，資本主義開始萌芽，導致市民階層的發展壯大，在思想文化領域，王陽明心學的崛起，對傳統理學所維護的道德秩序構成強烈衝擊，整個晚明的藝文發展遂開啟了個性解放的思潮。反映到書法領域的主體自覺構成了變形的書法風格，晚明的項穆面對當時暨丕變且多元並呈的書風在《書法

¹⁶⁰王岳川，當代書法問題與藝術生態重建 載於王冬齡編，《中國“現代書法”論文選》，杭州，中國美術學院出版社，2004年，頁34。

¹⁶¹王岳川《當代書法問題與藝術生態重建》，《中國“現代書法”論文集》，杭州，中國美術學院出版社，2004年，36頁。

雅言》一書中提到：

如楊秘圖、張汝弼、馬一龍之流，且自美其名曰梅花體。正如瞽目丐人，爛手折足，繩穿老幼，惡狀醜態，齊唱俚詞，遊行村市也。（規矩）。

在項穆看來，以「齊唱俚詞」一語，說明當時書法世俗化的傾向，並以：「狂怪與俗，如醉巫風，丐兒村漢，胡行亂語，顛撲醜陋矣。」等詞彙形容當時書風。以今視昔，項穆在當時所提出的批評言論，彷彿有意矯正晚明狂怪的書法氛圍。這種力挽狂瀾作法，或許，可以簡單的以一種保守主義的範疇來歸納。但是，項穆的《書法雅言》一書在晚明以難得完整的美學體系，闡發書法理想。就討論書法現代性此一議題來說，具有弦外之音。在熊秉明先生的《中國書法理論體系》裡，將項穆歸為倫理派的書法理論，¹⁶²並將項穆所言：「書之為功，同流天地，翼衛教經者也。」作為書法納入儒家形而上體系的依據。熊秉明並說：「儒家形而上學和倫理學不可分，所以他的美學必然帶有濃厚的倫理色彩。」¹⁶³毫無疑問，儒家「內聖外王」的實踐觀是依附在一個講次序的社會倫理，諸種「內聖」的工夫不勝枚舉。將書法視為一種「內聖」的工夫，並立專書闡發，明代之代表性人物為項穆，項穆所說「書法，之所以正人心也，正人心，所以開聖道也」（書統章），即是順著「內聖外王」的理路而來。由於儒家政教中心藝術觀的影響，使得項穆有意將《書法雅言》的理論架構比附儒家道統觀，故將王羲之視為如同孔夫子在儒家般的崇高，導致整體論述瀰漫著服膺封建倫理道德的反動性。但是，項穆嚴肅的將書法作為一種「內聖」工夫的努力，雖然是為時代書風的「離經叛道」而發，但是晚明的物欲橫流、世風日下，又何嘗不是項穆試圖改變的處境。

距今五百年前的項穆，提出書法建立在「內聖」工夫基礎上的論點。如果，在當代我們捨棄其服膺「帝制儒學」或稱「制度化儒學」¹⁶⁴的部分，再一次認真的思考書法作為一種新「內聖」的工夫。將書法視為十足當代意義的「自身技藝」

¹⁶²詳見熊秉明，《中國書法理論體系》，台北，雄獅美術出版社，1999。

¹⁶³熊秉明，《中國書法理論體系》，台北，雄獅美術出版社，1999，110頁。

¹⁶⁴「帝制儒學」及「制度化儒學」為一種及複雜而精微的混合物，其中包括國家統治意理，一整套戰略性的制度，如士大夫的身份集團、科舉制度，特別是皇權官僚主義。此說對應於一套指導社會行為的原則，以用來指導人們處理家庭及家庭外部的社會關係之「社會化儒學」。詳見：金耀基，《中國社會與文化》，香港，牛津大學出版社，1992，166頁。

來看待，以解構當前的「書法現代性」困境，將書法藝術作為實質的社會行動，除了能夠完成書法自身的現代性轉型之外，最為重要的是書法的當代議題就不再侷限於形式與問題的討論。創造更多的社會人從事書法參與，使書法重新找到當代發展的源頭活水。

舉凡涉及當代儒學「內聖外王」之討論，為求懇切的當代詮釋必須奠定在當代儒家基礎之上。當代儒學的處境正如當代書法一樣，其原有滋養共生的現實土壤至今已不復存在。舉凡涉及中國傳統之思想、文化藝術皆力圖尋求當代自我轉化的可能性。該處境如林毓生所言：

在過去高度整合的中國社會中所形成的思想和價值叢聚，在文化和道德系統解體以後，不是敗壞便是脫臼；或者說，傳統的文化和道德的框架已不復存在了。那些欲堅持或捍衛傳統文化和價值的人們被迫去尋求新的辯護理由。中國傳統思想的內容既已沒有什麼仍可安穩地被預設的了，那麼傳統文化的任何一個部份都可能遭受質問和攻擊了。¹⁶⁵

書法於當代的存在價值與形式，亦與所有的中國傳統文化一樣「遭受質問和攻擊」，遂產生了許多關於當代書法應如何發展的路線紛歧。

將書法作為一種可資改造的對象以符應此逐漸西方化、資本主義化的文化環境，被視為無法避免的趨勢。這也是在《書法學》一書之所以提出：

只有當書法作為文化向世界開放時，他才能打破傳統固定模式的局限，從僅僅向民族行為方式的皈依的深層心理中解放出來，在文化超越中獲得現代文化的價值。也就是說，我們必須將書法從傳統文化定位到現代文化，否則，書法的存在將只能與原始的岩畫、陶紋在今天的價值一樣，即只是作為現代藝術創作的參照，而其本身將不再作為藝術存在於現代文化之中。¹⁶⁶

或許，在未充分認知現代人類在此全球性認同與信仰危機的同時，提出對書法逐漸式微的現代處境所產生的隱憂，視為理所當然。如果，欲將書法定位為現代文化的一份子，就必須考慮到書法曾經具體的扮演古代人類身心安頓與自我實現的

¹⁶⁵ 林毓生著、穆善培譯，《中國意識的危機》，貴陽，貴州人民出版社，1988，23-24 頁。

¹⁶⁶ 陳振濂主編，《書法學》，蘇州，江蘇教育出版社，1991，1440 頁。

功能角色。

第二節 做為一種自身技藝的書法

一個不爭的事實是，近二十年中，有關“現代書法”的種種話語遠遠超出了作品給人的影響和印象。從事“現代書法”的勇士們在 1985 第一波浪潮之後，更多地將精力放在了與對“現代書法”痛加詰罵的人們喋喋不休的論戰以及為“現代書法”不斷地正名上了。話語的表面繁榮越襯出創作的蒼白和幼稚。“現代書法”由此自墮入一個創作和話語的悖論。¹⁶⁷

若不以「現代性」之目的哲學思維：以尋找終極目的，認為必定有一個明確存在的終極意義等待我們去挖掘。反而，採取一「後現代性」之思維模式：不追求終極意義，取消本原性之存在，著重過程與生命之密切相映的書法態度。重新審視書法之當代意義與價值，並回應此一高度現代性之社會環境。此一填補傳統與現代鴻溝之思維方法惟法國諸位當代思想家傅柯、德勒茲等人所提出。尤其是傅柯於晚年提出「自身技藝」觀點，即是回應此一高度現代性社會的獨創性見解。雖然，「自身技藝」一說並非就是一蹴可幾的解決方案，但是其源於對當代人類普遍陷於自我認同危機之處境所提出的「自身技藝」、「自我型塑」等思考。已經引起學界對東西方傳統中的自我修養工夫的普遍重視。

現代性的自我關，則是強調「自我」的創造力與「自我」的表現，這種自我關由於拒絕與傳統作任何聯繫，確信理性能力為各種創造發明之源，所以現代性對「自我」的消費則已逐漸透支而顯的匱乏。

他（指傅柯）反對一般學者所謂的「自我同一」（self - identity）——自我與自我同一，他認為自我與自我應該是一種分化的、創造的、革新的關係。提出自我技藝及自我實踐等概念都是環繞著自我創新的方法和過程。¹⁶⁸

傅柯開始將人的創造對象由外再轉成為自我，強調自我的創新的修養實踐，

¹⁶⁷張愛國《由內而外 - 中國“現代書法”創作的必然理路》，《中國“現代書法”論文集》，杭州，中國美術學院出版社，2004年，346頁。

¹⁶⁸黃瑞祺、何乏筆，自我修養與自我創造：晚年傅柯的主體/自我觀 載於，《「歐洲社會理論：現代與後現代」圓桌討論會論文》，台北，中央研究院歐美研究所，2001年。

雖然並非直接批判現代性下的自我觀。卻是大大的修正了現代性的自我觀，為其找到不虞匱乏的源頭活水。

傅柯言及自我實踐與自我技藝的意涵時，亦以寫作和自我書寫做為自我改變的具體方法。

傅柯曾說過，一個人寫作是為了要把自己變成另外一個人，變成不同的一個人。人們有一種想透過寫作行為，改變自己存有方式的企圖。這種意義的寫作是一種自我技藝，也是自我實踐，可藉此改變自我。這和古代思想家寫哲學著作、日記、雜記（spiritualbooks）的作用類似，古代思想家這類寫作主要是為了紀錄、反省、監督、改變自己的行為、性格、自我或存在的方式，傅柯稱之為「自我書寫」，典型的自我書寫乃書寫自己的內在衝動，為自己或他人而寫。¹⁶⁹

毫無疑問，書法藝術在前現代時期的極強書寫性格一直與許多經典作品息息相關，只是書法本身所存在的不僅是表情達意的文字記錄功能而已，書法之各種筆法、墨法、字法、章法所構成的另一套言說模式：即是主體精神物化為抽象的藝術形式。若以傅柯的觀點而言，毛筆書法作為一種「自我書寫」的方法將比西方式的硬筆書寫承載更多的非文字意涵。另外書法所造成的文化結果就是加強了個人與整個深層文化傳統之聯繫，即使是自娛性的書寫行為，也具有將人們統一在一個文化傳統之內的作用。

當書法成為當代「自我書寫」的方法之一時，絲毫無損書法的傳統精神。因為，傳統書法思想是把人的存在和書法之間的關係做為中心命題而加以發展，書法關注的焦點是「感性個體如何進入本真的生存狀態」¹⁷⁰。況且，為了求忠實記錄的效果，我們必須從根本上強調書法是一種筆墨落在紙面上直接顯現的痕跡，而它表現出的卻是書者的性靈，它著重的是：

主體的同步介入與時序性展開，一方面使書法的表現得以成立，一方面充滿了生命意味。所以，當一筆落紙，隨著它的騰挪運轉的時序性展開，以辦誰著主

¹⁶⁹黃瑞祺、何乏筆，自我修養與自我創造：晚年傅柯的主體／自我觀 載於，《「歐洲社會理論：現代與後現代」圓桌討論會論文》，台北，中央研究院歐美研究所，2001年。

¹⁷⁰陳振濂主編，《書法學》蘇州：江蘇教育出版社，1991，626頁。

體生命意識的同步介入。¹⁷¹

時間的不可逆性與用筆的不允許重複描繪，說明了這會使線條所蘊含的書家生命訊息大打折扣甚至消失殆盡。所以書法家通常以敵對的態度來看待複筆與塗抹。對於一個書法家來說每一次的書寫行為都是源於潛意識中自發性、即興的發揮，它能夠高度的展現書寫者的當下的情感體驗，以長久以來養成的書寫技巧來捕捉瞬間的生命意識。

無可避免，書法所造成的文化結果就是加強了個人與整個深層的文化傳統之聯繫，即使是自娛性的書寫消費，也具有將人們統一在一個文化傳統之內的作用

明清正統派的書畫家的心平氣和，則是一種無所事事、無所壓力的閒適優遊。儘管他們也講主體的修養，但這種修養的目的並不是為了提升人品，而主要是為了提升畫品、提升筆墨。如王昱《東莊論畫》中多次提到：“必須讀書明理”，“落筆便有書卷氣”；“學畫者先貴立品，立品之人，筆墨外自有一種正大光明之概，否則畫雖可觀，卻有一種不正之氣，隱臥毫端。”¹⁷²

書法之書寫主要負擔的是一種個人的精神消費的社會作用。當然，所以說是“精神消費”而非“生理消費”，是因為其中所深蘊著的類似齊美爾說的那種把“徹底自私的”轉化成為“最為公開”的社會行為，那便是作為個體人格的獨特性的體現。¹⁷³

毋庸置疑，整個現代華人的文化藝術發展，是依著西方國家曾走過的路子而前進。如前所述書法確實也積極的朝向較為純粹的藝術來發展，如果我們考察二十世紀六零年代以後的文化與藝術的表現形式，從拼貼、環境、偶發、觀念到公共藝術所強調的自由理念，皆與當時資產階級誕生有著密切的關聯。其結果是越來越多的藝術表現趨於孤立，並無法挑戰藝術自己賴以生存的社會。事實上這些被視為在藝術發展上有著極大突破的典範，卻只是史家與評論者等小眾勉力支撐的藝術史書寫延續。

¹⁷¹徐建融，《傳統的興衰》，上海，上海書畫出版社，2003，62頁。

¹⁷²徐建融，《傳統的興衰》，上海，上海書畫出版社，2003，62頁。

¹⁷³馬欽忠，《書法與文化型態》，上海，上海書畫出版社，1998，96頁。

或許我們可以暫時將視野拉至，早於我們近百年，將話語（或稱主義、宣言）帶入藝術世界的西方現代藝術，Martin Damus 教授為西方二十世紀以來的藝術發展，作了如下陳述，：

二〇年代的藝術家曾面臨世紀巨大變動，紛紛思考藝術如何參與現實社會。於是未來派藝術家帶著改造義大利的熱情，一方面以作品歌頌代表現代、進步的工業和速度，另一方面狂熱支持國家主義、帝國主義侵略。而一批為躲避戰火，在瑞士蘇黎世搞達達運動的藝術家，既反戰也反資產階級美學觀，他們以偶然方式，創作沒有意義的拼貼、詩歌及演出。曾加入共產黨，以改革社會自居的超現實主義，由於波西米亞性格而轉為尋求精神上的改造，發展出自動技法，追求潛意識或夢境的另種現實。這三個深刻體認藝術在社會裡孤立處境的團體，除了未來派藝術家投入戰爭、死於戰場外，都想以藝術來解決現實問題。然而他們作品的抽象傾向，毋寧是更想從現實脫離的。一次大戰後，抽象藝術在歐洲蓬勃發展，二次大戰期間，為逃離歐洲戰火的藝術家，把它帶到美國，並且在抽象表現主義出現時達到發展的高峰。抽象表現主義在專家立論及市場運作下，儼然成為藝術唯一的真理。藝術遠遠把現實拋在後頭，造成的結果卻是，藝術不斷被商品化，限制了創作的可能性，和藝術原所標榜的自由、自主理念相去越遠，同時和現實生活又產生巨大的鴻溝，於是六〇年代藝術家們反其道而行，刻意挪用現實生活裏的材料，製作無法販賣或難以保存的東西，彰顯藝術不為任何目的所屈的神聖使命。……然而從現實目的解放的藝術自然不再具有任何功能，沒有功能在社會裡便沒有明確位置，恍若被社會所隔離，這種隔裡造成藝術家成為反資產階級的波西米亞。而資產階級需要藉波西米亞來表示資本主義社會是「自由」的，並且使藝術家對社會的攻擊成為象徵性的攻擊。在這樣的情境下自由藝術自然具有鞏固資產階級社會的作用，沒有功能便成為它最重要的功能。¹⁷⁴

我們的確得承認二十世紀社會流變之快，使得所有的藝術宣言與主義在被認

¹⁷⁴Martin Damus 著吳瑪俐譯，《造形藝術在後資本主義裡的功能》，台北，遠流出版社，1996，2頁。

為合理且具意義的時空當下提出，便已逐漸失去社會意義。在社會流變如此快速的處境之下，藝術便由對社會進步的狂熱支持轉而退隱至「藝術家對社會的攻擊成為象徵性的攻擊」最終「沒有功能便成為它最重要的功能」。就總體而言，話語紛呈的西方現代藝術，捨棄了藝術最為重要本體實踐工夫，轉而以藝術為話語配件的意圖，最終使藝術走入虛無。

反觀當代書法界，現在正值書法發展百家爭鳴的時代。理論與宣言，派別與主義充斥著所有的書法言論載體。書法未來發展趨勢，儼然已成為一種「未來學」的論題，若只是從話語上論證，恐怕不免會與書法中最为關鍵的本體實踐工夫¹⁷⁵漸行漸遠。

當代書法創新的困境，即源於當代書人對決定論、對「終極真理」和「自由王國」的迷戀。

所謂書法型態學本體論與書法價值學本體論的矛盾，其實就是誤以為在書法藝術活動的終極處，有著一個為絕對規律所保障並為人的努力所獲致的自由實現的完滿性，從而或者為書法的藝術本質所吸引，或者為書人的明智活動所趨近，體現為某種有意義有價值的永恆性過程。¹⁷⁶

本節標題採用的是自身技藝的書法而非自我技藝的書法，是指作為生存美學之一的書法，強調「自身」的重要性，正是為了與傳統主體哲學「自我」(ego)¹⁷⁷的基本概念相對抗，凸顯出個人生命透過書法工夫不斷的更新和自身創造的自然本性，使個人的生命完全地和徹底地只歸屬於自己。

諸多回應當代書法應如何發展的論述，都從現代性的幾個面向如進步主義、理性分析、效率概念等著手建構，較少從當代人之生存處境談起。思考當代人與書法之間的關係應為如何，即是先前筆者所謂的書法的本體實踐工夫。所有的書

¹⁷⁵ 我們被理性的觀念理解終結了我們的人生學習，我們忽略了中國書法家身體力行親證體貼的原始工作型態，我們遺忘了所有重要的中國書法家都是自身一生是他自己書法觀點的寫照，它的作品是他理論型態的實踐歷程，他的人與作品是理論成立的最終證成。這也就是所謂的工夫理論

¹⁷⁶ 盧輔聖，《書法生態論》，上海，上海書畫出版社，3003，127頁。

¹⁷⁷ 自身不是自我。中國學者往往不區分自身與自我，在他們所譯出的作品中，幾乎通通將「自身」(Le Soi ; Soi même)譯成「自我」(ego)。「自我」是指傳統主體哲學的基本概念，強調具有自我意識的個人身份，的同一性、確定性和不可替代性。詳見高宣揚，《傅柯的生存美學》，台北，五南出版社，2004，35頁。

法的風格、流派之爭皆無法捨棄本體實踐工夫，否則終將淪為言論的空中樓閣，不切實際。

誠如張愛國先生所言：「“現代書法”由此自墮入一個創作和話語的悖論」即是當代書法的大致風貌。太多的話語使得書法藝術最為重要的作品遜位於作者話語或專家立場，從而模糊書法作品的價值認定。話語對藝術作品的介入已經妨礙了書法藝術價值的整全性：即話語與實踐的漸行漸遠。

本體實踐工夫並非指書法的專門技法或學習進程，而是一種書法實踐態度（自我鍛鍊的操作哲學）在當代社會的提出。這種實踐態度的發想，與高度現代性社會人類自我認同危機、生命的不確定感皆有關。不可否認的是，書法藝術在當代社會我們賦予它的，將不僅止於康德式美學的愉悅功能，而是期許其倫理學面向的發揮。從某些層面說來，是對古代書法「書 - 人綜合評述」的召喚。反觀，比起被動的以時代的亮麗外衣妝點傳統書法，我們卻是在掌握了主體能動性的前提下做出這樣的主張。

書法的本體實踐工夫意指，書法家進入自我意識世界中將本體的觀念運用於書寫行為，以主體境界作為本體的實際，以書藝的鍛鍊作為境界展現的載體。各種書法思維模式皆能運作出不同的境界型態。所以，我們對於書法的本體實踐工夫的討論必須還要加入另一個境界理論的概念，因為各種不同書法思維型態亦需有一境界理論作為分別彼此的絕對標準。此說可比附於中國儒、釋、道三家境界理論的觀念：「理想人格的景象在儒家的聖人，道家莊子的真人、道教的神仙、佛教的菩薩諸觀念上的不同是再明顯不過的了。」¹⁷⁸。

大陸的文化研究學者王岳川亦說：

作品成功的關鍵在於意境，意境是文化品格和人的修為的對象化，在陰陽互補、強弱對比、濃淡變化、疏密相映的氤氳氣息中，呈現的是活生生的“人的形象”。¹⁷⁹

¹⁷⁸ 杜保瑞著《工夫理論與境界哲學》，北京，華文出版社，1999，95頁。

¹⁷⁹ 王岳川，當代書法問題與藝術生態重建 載於王冬齡編，《中國“現代書法”論文選》，杭州，中國美術學院出版社，2004年，34頁。

熊秉明曾說：

中國哲學家的終極目的不是建造一個嚴密的哲學體系，而是在省悟貫通之後，返回生活。從抽象思維落實到具體生活的第一境乃是書法。書法寫的仍是抽象思維所運用的符號，可又已是活潑生動的具體精靈了。¹⁸⁰

綜上所述，熊秉明說明了書法無論在傳統或現代，橫互不變的精神就是書法與生命情調的同一性；王岳川則說明了

第三節 結語

強調書法即為人之法，如何作書，如何做人，作如何書與作如何人，從方法上和道理上是同一的。作書與做人之難在於兩者之間共同的生命時間性格，當下立判。惟有對於現代性處境實然的揭示，方能開創出立足於現代性處境的書法現代精神。書法的現代精神的具體處境是此惶惶不安的高度現代性社會，惟有取得主體的身心安頓後，方能開顯。此論，或許容易被理解為，筆者主張中正平和的儒雅書風方為正道。其實，所謂的「主體的身心安頓」就是靈明覺察的基礎。直言之，就是「覺」的基礎，「覺」包含了對自我的覺察、對書寫技巧、對藝術生態、對社會環境的覺察乃至對世間萬物的覺察，皆屬於「覺」的修養。有「覺」之涵養者在進行書法創作時，創作之結果為激、為厲、為淡、為遠則將取決於先天稟賦與後天覺察工夫之取向。

本章筆者所提出的主要兩個意見即：「做為一種自身技藝的書法」與「書法當代美學意涵之完滿與實踐」。其實，兩者之間是一而二，二而一的。「書法當代美學意涵之完滿與實踐」主要為回應，本論文第三章所提出對現代性語境下的書法處境的種種批判；「做為一種自身技藝的書法」為言明傳統書法核心價值於當代依然具有「功能性」，主要的關鍵在於被現代主義式的傳統、現代二元性思考給遮蔽了。所以本章論旨雖名為「書法現代性價值新見」，實質上乃單純之去除遮蔽也。

¹⁸⁰熊秉明，書法與人生的終極關懷，《中國書法》第十二期，北京，中國書法雜誌社，2003，38頁。

第五章 結論

如本論文第三章所述，將當前書法現代性考察視為一有待修正的歷史缺憾。當前書法的現代性意味著帶有貶意的創造性崇拜、西方中心主義與傳統與現代的斷裂思維。在此處境之下，是書法的本體發展終將成為一種聊備一格的異國情調之文化消費對象，或者展覽廳堂中爭奇鬥妍的作品罷了。這是書法於現代社會下的邊緣處境，然而弔詭的是，將書法逼上邊緣的正是來自於書法當代生存的危機意識。故而本論文提出對展廳文化的批判，主要陳述被當代所建構的展廳文化論述如何成為一壓抑書法多元價值的假設前提。何為被壓抑的書法多元價值，本論文則於第四章提出展廳文化下最易被磨滅「修養工夫」為主題，並以「做為一種自身技藝的書法」與「書法當代美學意涵之完滿與實踐」之命題，作為如何修補的參考方針。筆者於本論文針對晚明變形書風的探討亦如預期目標的達成與當代書法兩者之間重複與差異的探討。

本論文並未直接面對當前紛呈的書法現象提出價值判斷，這些現象如：「流行書風」、「學院派書法」、「書法新古典主義」不一而足等其相對意義較為傳統的書法，根據邱振中對現代書法諸多流派所進行的整理大致可歸納為：一、一次性書寫的非文字線結構。二、利用書法的技法、圖式，或從書法的技法、圖式獲得靈感而制作的抽象作品。三、利用書法創作的某種成分（如書寫程序）或已完成的書法制作的觀念性作品。¹⁸¹

主要原因為就藝術批評的觀點而言，不同的理論依據將導致不同的藝術實踐行為。所謂客觀的批評意指能夠充分的理解各種理論依據而進行的批評。那麼當代書法所呈現出的多元主義現象，自然可以平常心來看待。只是，舉凡藝術批評必然涉及價值判斷，而各種不同的理論依據之間該如何評斷優劣？本論文關於「書法做為自我技藝」討論，則是從書法的自我實踐面談起，這是一個關於藝術

¹⁸¹詳見邱振中，源自書法 - 對一類藝術的命名及其他，出自王冬齡主編，《中國“現代書法”論文選》，杭州，中國美術學院出版社，2004。

思維實踐貫徹與否的前提。它的檢測準則，則是理論話語與作品實踐之間的名符其實，或言，包含各種書法實踐面向的工夫討論皆應納入。

朱貴泉所說的：

人品需謙和淡泊、書作需雄強表現，人事需鼓努為力、書作需自然天成，人為總有限度、書詣永無止境，年期人人重複、書法代代更新，可奈何矣，此人生書藝之比即書藝進學之法。¹⁸²

還是熊秉明所說書法為：「以一次性的藝術記錄了我們一次性的生命。」¹⁸³皆在在的揭示書法發展數千年來亙古不變的道理，就是書法與生命主體性自覺的密切相關。那麼書法的現代精神亦將無可避免的，與當代的生命主體性之自覺息息相關。

¹⁸²朱貴泉《臨池謫錄》，西安：陝西人民美術出版社，2003，頁280。

¹⁸³熊秉明《書法與人生的終極關懷》，《中國書法》第十二期，北京，中國書法雜誌社，2003，36頁。

參考書目：

專書

傅柯 (M.Foucault) 著，顧嘉琛譯 何謂啟蒙 《傅柯集》，上海，上海遠東出版社，2003。

朱貴泉《臨池謫錄》，西安：陝西人民美術出版社，2003。

劉宗超，《中國書法現代史》，杭州：中國美術學院出版社，2001。

杜小真編選，《傅柯集》，上海：上海遠東出版社，2003。

汪民安 陳永國編，《尼采的幽靈》，北京：社會科學文獻出版社，2001。

薩伊德，王志弘等譯《東方主義》，台北：立緒出版社，1999。

白謙慎，《傅山的世界》台北：石頭出版社，2005。

高居翰，《山外山》上海：上海書畫出版社，2003。

馬生偉：《現代書法》北京；現代書法雜誌社，1995。

王南溟：《理解現代書法》杭州，中國美院，1995

傅柯著，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋顛與文明》，台北：桂冠 1998

郭魯風：《中國書法與中國當代書壇現狀之研究》杭州，西泠印社出版，2000.5

洛齊編著：《書法主義文本 - 一個觀念的作品》杭州，中國美院，2001.1

阿多諾 王柯平譯：《美學理論》四川 四川人民出版社 1998.10 。

馮契 徐孝通主編《外國哲學大辭典》，上海：上海辭書出版社，2000。

萬俊人，《現代性的倫理話語》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2002。

馬欽忠，《書法與文化型態》上海：上海書畫出版社，1998。

葛兆光，《中國思想史第二卷》上海：復旦大學出版社，2001。

周明初，《晚明士人心態及文學公案》北京：東方出版社，1997。

卜正民 Timothy Brook 著 方駿、王秀麗、羅天佑譯，《縱樂的困惑 - 明朝的商業與文化》聯經：出版社，2004。

唐文明，《與命與仁 - 原始儒家倫理精神與現代性問題》保定：河北大學出版社，2002。

楊國楨、陳支平著，《明史新編》台北：昭明出版社，1999。

李樂，《見聞雜記》，卷四。

沈朝陽，《皇明嘉隆兩朝見聞錄》卷六。

- 高宣揚，《布爾迪厄》台北：生智出版社，2002。
- 夏咸淳，《情與理的碰撞 - 明代士林心學》保定：河北大學出版社，2001。
- 陳振濂，《線條的世界》杭州：浙江大學出版社，2002。
- 《中國書劃裝裱》台北：雄獅圖書公司，1982，頁 8。
- 徐利明，《中國書法風格史》，鄭州：河南美術出版社，1997 年。
- 鄭曉華，《古典書學淺探》，北京：社會科學文獻出版社，1999 年。
- 陳振濂，《書法史學教程》，杭州：中國美術學院出版社，1997 年。
- 陳振濂主編，《書法學》，蘇州：江蘇教育出版社，1991 年。
- 林榮森，《徐渭書法風格之研究》，台北：文史哲出版社，2004 年。
- 青山杉雨，《明清書道圖說》，東京：二玄社，1998 年。
- 周鳳五，《書法》，台北：幼獅文化事業公司，1992 年。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》，台北：雄獅美術出版社，1999 年。
- 徐利明，《中國書法風格史》，鄭州：河南美術出版社，1997 年。
- 台北故宮，《晚明變形主義畫家作品展》，台北：台北故宮博物院，1977 年。
- 王世德主編，《美學辭典》，台北：木鐸出版社，1987 年。
- E.H.Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，台北：聯經出版社，1998 年。
- 葉鵬飛，《葉鵬飛書法文選》，北京：文化藝術出版社，2001 年。
- 劉正成主編；劉恒分卷主編，《中國書法全集 倪元璐卷》，北京：榮寶齋出版社，1999 年。
- 徐渭，《徐渭集 徐文長三集》卷二十：《書季子為所藏摹本蘭亭》，北京：中華書局，1983 年。
- 沙孟海，《近三百年的書學》，杭州：浙江人民美術出版社，2001 年。
- 馬宗霍，《書林藻鑑卷第十一》，台北：台灣商務出版社，1982 年。
- 黃惇，《中國書法史 元明卷》南京：江蘇教育出版社，2001。
- 《明史》卷二百五十五 《黃道周傳》
- 黃道周，《黃漳浦集卷十四 書品論》
- 王鐸，《琅華館帖》（張翹刻本）之《仿古帖》後。
- 王鐸，王鐸跋《米芾吳江舟中詩卷》
- 陳振濂，《書法美學教程》杭州：中國美術學院出版社，1997。

- 多納爾德 普萊坎奧斯， 當代藝術史學科的危機 ，出自漢斯 貝爾廷等《藝術史終結了嗎？》，常寧生編譯，湖南美術出版社，1999 8。
- 姜壽田，《中國書法理論史》，鄭州：河南美術出版社，2004。
- 劉墨，《書法與其他藝術》瀋陽：遼寧美術出版社，2002。
- 帕瑪著，嚴平譯，《詮釋學》台北：桂冠出版社，1992。
- 丹尼爾 貝爾著，趙一凡等譯，《資本主義的文化矛盾》台北：桂冠出版社，1989；
- 尚-皮耶 瓦尼耶著，吳錫德譯，《文化全球化》台北：麥田出版社，2003。
- 詹明信，《後現代主義與文化理論》，唐小兵 譯，台北：合志文化出版，2001.5。
- 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北，亞太出版社， 1995。
- 李歐塔，《後現代狀況》，島子 譯，湖南，湖南美術出版社， 1999.12。
- 德勒茲，劉漢全譯，《哲學與權力的談判》，北京，商務印書館， 2001.3 。
- 康有為，《廣藝舟雙楫》
- 熊秉明， 書法領域裡的探索 ，載於洛齊編，《書法與當代藝術》，杭州：中國美術學院出版社，2001。
- 高宣揚，《論後現代藝術的不確定性》，台北：唐山出版社，1996。
- Martin Damus 著吳瑪俐譯，《造形藝術在後資本主義裡的功能》，台北：遠流出版社，1996。
- 安東尼·紀登斯著，趙旭東、方文譯，《現代性與自我認同》台北：左岸文化事業有限公司，2002。
- 盧輔聖，《書法生態論》上海：上海書畫出版社，2003。
- 林啟彥，《中國學術思想史》台北：書林出版社，1998。
- 亞瑟·丹托著，林雅琪、鄭慧雯譯《在藝術終結之後》台北：麥田出版社，2004，。
- 劉鋒杰，《中國現代六大批評家》安徽：安徽文藝出版社，1995。
- 陳欽忠，《法書格式與時代書風之研究》台北：華正出版社，1997。
- 徐建融，《傳統的興衰》，上海，上海書畫出版社， 2003 。
- 林毓生著、穆善培譯，《中國意識的危機》貴陽：貴州人民出版社，1988。
- 期刊論文：
- 杜忠誥， 書法藝術與自我實現 《亞細亞藝術學會論文集》斧山：亞細亞藝術學會，2002，

李秀華，《晚明變形書風之研究》，香港：香港中文大學研究院藝術學部哲學博士論文，1998年。

盧輔聖《“現代”之前徘徊》，《中國“現代書法”論文集》，杭州，中國美術學院出版社，2004年。

叢文俊《中國古代書法論著的文體與文學描寫》，台北《語言文學之應用國際學術研討會論文集》，2000年。

嚴學章，創新創新，張寶全 王鏞編，《流行書風辨》，北京：中國藝苑出版社，2003。

沃興華，論“醜書” 《流行書風辯 - 今日美術館首屆流行書風論文集》北京：中國藝苑出版社，2004。

張愛國，書法展覽與當代書法創作 - 從晚明巨軸行草說起 《第六屆書學討論會論文集》鄭州：河南美術出版社，2004。

王岳川《當代書法問題與藝術生態重建》，《中國“現代書法”論文集》，杭州，中國美術學院出版社，2004年。

金耀基，《中國社會與文化》香港：牛津大學出版社，1992，。

高尚仁，《中國語文的心理學研究》載於《外國心理學家報告集》，《心理科學通訊》編輯部編，1982年增刊。

熊秉明，書法與人生的終極關懷，《中國書法》第十二期，北京：中國書法雜誌社，2003。

《書法研究》第九十六輯，上海：上海書畫出版社，2000 第四期。

《全國第六屆書學研討會論文集》，鄭州，河南美術出版社，2004年

《書法研究》，上海：上海書畫出版社。

《書法雜誌》，石家庄：河北教育出版社。

《中國“現代書法”論文選》，杭州，中國美術學院出版社，2004。

《國際書學研討會論文集》，2000年

劉千美，現代音樂之「現代性」的美學反省，《哲學雜誌》，台北：業強出版社，1995。

王偉林，“蘭亭獎”與中國當代書法的可持續發展 載於《二十一世紀書法

天津論壇優秀論文集》，天津：天津人民美術出版社，2002年。

劉正成，流行書風辨 載於《全國第五屆書學討論會論文集》，石家莊：河北教育出版社，2000年。

邱振中，書法的表現特徵與當代文化中的書法藝術，《書法研究》，九十一期。