

個人風格和時代特色的完成

——杜忠誥先生的書藝境界

一、引子

我在「隨緣談」十三講中，專門討論大陸與臺灣當代書法發展中所遭遇的一些關鍵性的問題，順便對兩岸書法之現況做了一次鳥瞰式的比較。最後，以梅墨生、劉正成兩位大陸中青代書家為個案例證。

在傳統的習慣上，國人撰寫當代史，已「蓋棺」者才加「論定」，原因是怕牽出一些情人的糾葛，一攪進私情，論斷就會走樣。所以寫書法史的人，對於還會「喘氣」的人一律避而不談，這是不得不爾的事。當代人大都耐不住寂寞，不等「蓋棺」，就希望有「定論」。最少也要有人「關心」。事實上，一個大藝術家常常是超越時空的，也常常超越一切批評者。猶如一個爬山專家總是遙遙領先走在「同行」的前面，當他正爬得筋疲力竭或迷失方向的時候，如果有一架導航直升機出現，加加油、揮揮手，或指示一下正確方向；不但會得到無限鼓舞，甚至會因此而爬上生命中的另一高峰。遺憾的是，當今海峽兩岸真正高明的「導航員」是那麼難求。青年一代藝術家人人自逞「高明」，沒有人需要「導航員」。最近，常常讀到不少抱怨的文章，抱怨海峽兩岸沒有「真正的批評」。其實「真正的批評」是應時勢需要而出現的，一般人嚴格拒絕「真正批評」，「真正批評」自然就沒有了。

(一)我相當有信心，在缺乏「導航」的時代裡，我可以權充「專業」，做一個盡職的「導航員」。於是我早已決定在「隨緣談」中把筆鋒轉向海峽兩岸的當代。寫「當代」有它的好處：(一)有志於此（書法或其他）的有心人看了，或許因此而上了「道」或改了「道」。(二)對我自己而言，或許因此而悟出（或摸出）一條新「道」來。倘若二者兼得，豈不勝造七級浮圖。

當我介紹梅墨生、劉正成的文章發表之後，立刻有朋友「勸告」我：「為什麼不先介紹臺灣的書家？」我的理由是(一)臺灣的書家大家都已「耳熟目習」，並且要批評總會牽到「人情」，難以放膽而寫，寫張三不寫李四也不對。(二)臺灣書家很難容下反面批評。如果只是一味捧，還是不寫好。因為捧場的文章對於被捧者讀者都無益處。

不過，我還是回頭來寫「臺灣當代」。臺灣中壯年一代的書家，當以杜忠誥為首選（圖一）。最近，我也聽到一些對他負面的批評。這情形很正常，一點也不奇怪。

二、個人風格和時代特色

我的書法美學是「隨緣談」，評介杜忠誥先生仍是「隨緣」。一九九四年五月我妻因公出差到臺北，我「護駕同行」下榻福華飯店。在仁愛路邂逅忠誥兄，邀我為他主編的《中華書道》撰稿。

寫了一篇《中國書道形上美學導論》應命（約兩萬字）。遂後，乃以此為骨幹，開始了《書道美學隨緣談》的連載。若非那次邂逅，「隨緣談」就欲談無「緣」。所以這裡要鄭重道謝。但我之所以寫這篇「隨緣談」，還是基於許多「緣」，絕非「桃李投報」的「遊戲」。

打開《杜忠誥書藝選集》（華正，一九九五）（圖二），他在《我



圖一 杜忠誥近照

中國藝評家多強調人格即藝格，其實「人相即藝相」也通。人格、人相都是自我磨礪、自我教育出來的。任何一個大藝術家，他的本身就是藝術品——是以血肉所塑造的活藝品。

的創作觀》中的最後一段說：

面對自己生命之現實，而走著藝術與人生並進的路。雖然質性駑鈍，腳步蹣跚，但一切困知勉行，倒也走得沉穩自在。沒有什麼新奇，但也未嘗全無新奇。……但願憑藉著個人不斷試煉、思索、融攝與轉化的實踐，在這五濁的後現代特殊環境下，能開發出一條既有個人風格，又具時代特色，並且真正屬於「中國人的」書藝創作之路。

忠誥兄對自己的期許是：（一）既有個人風格，（二）又具時代特色，（三）走出一條真正屬於「中國人的書藝創作之路」。單就這三點，已足以令人肅然。忠誥能做到第一點是毫無疑問的，他現在已具有了明顯的個人風格；第二點端看如何解釋。「時代特色」太抽象了。要想以個人代表這個時代、象徵這個時代，再進一步以個人的智慧、能力、氣魄創造出一個特殊風格來，而且被千萬人、若干代所認可，就不只是說說的問題而是一個實質的、現實的問題。正因為忠誥兄有此雄心壯志和不斷「困知勉行」的精神，所以我要努力加油，聲嘶力竭地「啦！啦！」（註1）因為這理想絕不是輕易可到達的。這樣的話也不是輕易能說得出的：第三步「真正

杜忠誥書藝選集

三石老人署



圖二 《杜忠誥書藝選集》（謝宗安先生署簽）

送秦一雄

留楚三戶

許由洗耳

圖四A (日) 小坂奇石 (1901~?) 《許由洗耳》此四字從容不迫，與杜忠誥草書相比，可發現其韻味很不同。

圖三 杜忠誥書《于右任先生題張良廟聯》

杜忠誥書之特點正如巴東所說的：一是穩、二是圓熟。此幅特意用破筆側鋒，留了大量飛白；但仍是道地的「圓相」，總是「破不開」。「立」固不易「破」尤其難。

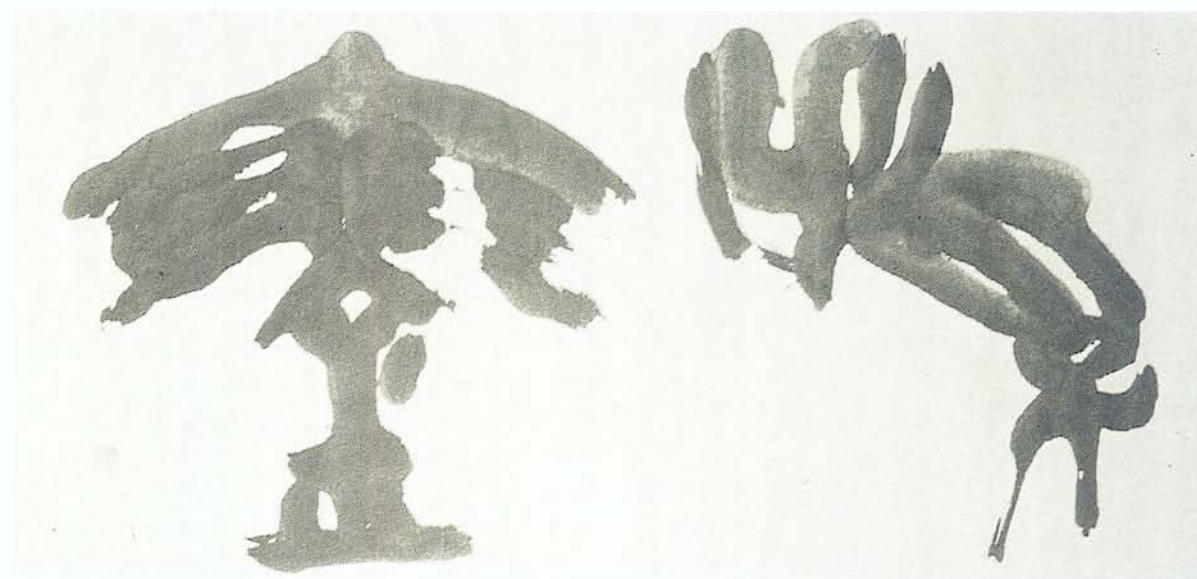
屬於中國人的書藝創作之路」。忠誥特別強調「中國人的」尤其值得喝彩。越是離國越久的人，就越重視「中國的」。單就書道而言，不僅文字是「漢的」，寫法也是「漢的」；可是所謂「前衛書法」，卻明目張膽是「和化」或「洋化」。這是忠誥所不取的。他的不取是「不為也，還是不能也？」關於這一點，巴東先生有慧眼在先，他說：

他負笈東瀛數年，卻不見彼邦書道較為狂怪之習氣，只是逐步穩定地往圓熟的目標發展（圖三）。倘非心中自有定見，能不受時下風氣之感染？倘非胸中自有洞識，豈能不受彼邦書道恣意奔放之外相所動？中國文化在近代的艱辛與酸楚，實不足為外人道。（《杜忠誥書藝選集序》）

巴東的悲憤和憤慨，正是近代有血性的中國士人共同的悲憤和憤慨。有許多淺薄的歐美人見了中國書畫硬說是日本書法或日本畫。我初旅美期間有位美國室友，硬說中國文字是學日本的。有位在美國學藝術史的日本學生說：「要學中國藝術史、文學史，最好到日本或美國！」聽了這樣的話怎不令人氣結？所以張大千來往日本明明可以說很流利的日語（最少應酬話可以說）卻一定要找翻譯，且一個日本字也不露。忠誥兄去日本留學學書法，「卻不受時下（日本）風氣之感染」是出於何種心態，沒法細加分析；但我卻認為這是國際文化交流中的一大「吊詭」。

既去日本留學學書法，卻硬是「不受彼邦書道恣意奔放之外相所動」，是得是失，則又是另一個大問題。

世間任何事若是得到一面，就要喪失另一面。一九七一年我學家到了美國，我們在家庭生活中堅持與孩子們用國語交談，結果他們僥倖沒有忘記國語，我們卻喪失了練習英語的機會。忠誥兄的書法由於先有了要達到「真正中國人的」這一觀念，所以他才拒絕時下日本風的感染。而事實上，日本前衛書法狂怪、野狐的固然不少，有創造性、也有藝術境界的卻也大有人在（圖四A B）。忠誥兄倘能放棄成見，取其（前衛書）長而舍其短。吸收日本、消化日本做為自己的營養，憑其堅實的基礎和深厚的功力，



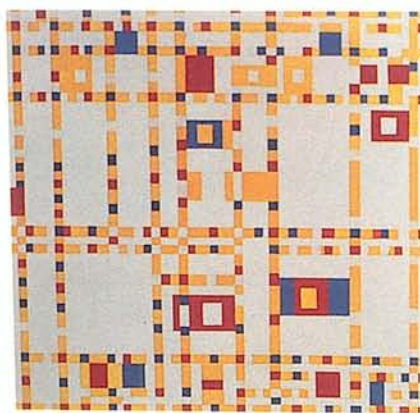
圖四B (日) 上條信山《抱琴》(1951) 此件為上條1951年作，距今已四十五年，水墨趣味空間運用均有新意。

那麼其書藝可能又是另一番景象。

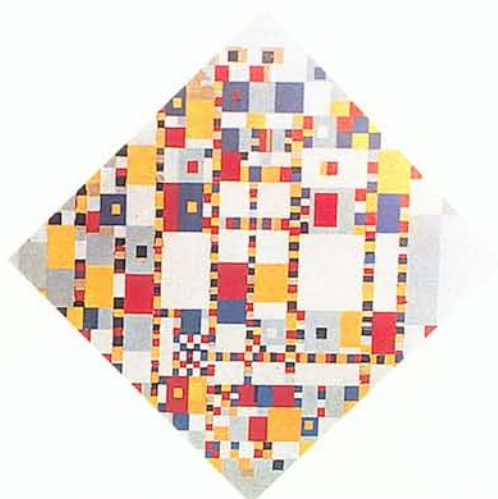
在西方畫家中，我非常景仰孟德里安(Piet Mondrian, 1872~1944)他生於荷蘭，六十八歲(一九四〇年)到了紐約，很快就迷戀上紐約的曼哈頓，且把自己整個融入了紐約。他說：「我漸漸成為美國市民了。我想我是屬於這兒的」。他在藝術上喜歡創新。他認為紐約高層建築群所構成的直線旋律，按新造型主義觀點，就是他所夢想的人類征服自然的標誌。到了一九四三年所繪《百老匯布吉沃吉》(紐約現代美術館)(圖五A B)。那時他已經七十一歲，一個大藝術家一生都在歐洲，且已有了卓然的聲譽地位，可是到了美國三年的時間便整個生命溶化在紐約；整個紐約，甚至整個美國都被他消化、吸收，而統攝在他的掌握中。他利用繪畫上的一種嶄新的形式、活潑鮮明的色調表達了紐約的爵士樂風和以美國國旗所代表的美國精神，來象徵美國的青春活潑的歡騰氣氛，以及其奮鬥、樂觀精神(圖五A B)。試問中國藝術家有幾人能抓住一點美國立國精神特徵及地方特色。早年到了美國的張書旂終其一生大都是畫鴿子、花卉；汪亞塵也只會畫魚，等而下之的就不必多說了。同樣的，中國藝術家到了東京或日本鄉村，是否會感知到日本文化的特色？是否體會到日本鄉村那種特有的民情或民族性？進一步再用語言、文字、繪畫、書法或多或少、或隱或顯地表達出來？如果完全沒有，那麼日本就等於白去了。

整個世界、人類社會永遠是一本活生生的大書，藝術家(哲人或大政治家)出門旅遊、參觀、遊學，首先要學會利用五官、甚至是第六感、第七感……去感應一些新的事物、新的文化。如果缺乏這種天賦和訓練，就永遠不可能成為第一流的大藝術家。在清代的書家中，我非常喜歡楊守敬(一八三九~一九一四)；羅振玉(一八六六~一九四〇)、王國維(一八七七~一九二七)也了不起。

錢穆不能算是書家，他是以另一種形式(學術、歷史)來表達其人格的大人物(其實用書、用畫、用文學或其他學術來表達是一樣的)。在一九六〇年代初，他率領一個文化訪問團去日本，



圖五B 孟德里安《維克多利布吉沃吉》(1943)



圖五A 孟德里安《百老匯布吉沃吉》(1942)

此二圖均作于紐約，時年七十過後，充份表達了美國國旗所象徵的青春活潑，以及紐約現代化建築的旋律、單純等特徵。

歸國後，其他團員都分別為文報告自己的見聞。一般都只看到日本有多少鐵路、公路、多少大學……等有數量可計的事物。錢穆確獨具慧眼，看到日本在經濟繁榮的假象後，缺少了一種「立國精神」。他以這樣的一個問題向一位日本國寶級人物求證（忘記名字）。那人沉思片刻回答說：「日本的立國精神可能還在儒家」。事隔四十多年，證實了兩位大人物的卓識遠見。

凡一流大書家一定要有些遠見、有些文化上的抱負，更要有智慧。我們對於一種新的文化衝激，應採取什麼方式？以什麼心態來應對？常常因人而異，沒有一定的公式。

話扯得太遠了。由於忠誥兄對於自我期許的「具有時代特色」，這問題太複雜了。引出我許多感興來。坦白說，什麼是「時代特色」？很難用簡單的幾句話說出來，更有書家能把當下的「時代特色」表現出來。忠誥兄認為今天的臺灣是「五濁的後現代特殊環境」那麼這「特殊環境」又如何能表達呢？我倒認為做一個「具有時代特色」的書法家，首先要能溶入這個時代，又能超越這個時代。像前面所說的孟德里安那樣先溶入紐約，才能呈現紐約；最後又能超越紐約。所以連孟德里安自己也坦然承認「我是屬於這兒（紐約）的」，並「漸漸成了美國市民」；可是他和他的藝術絕不專屬紐約，他也絕非「美國市民」，他是屬於全世界、全人類、全歷史的。

因之，我對巴東所稱許的「不受彼邦書道恣意奔放之外相所動」這一點，卻又發生了懷疑？

事實上，忠誥兄的書藝是否應走「純中國人的」路？這是個人的權利和絕對的自由。並沒有「對」與「錯」的問題，同時，學術、藝術是較客觀的文化體，也不該把「民族情」牽進去。像我這年齡層成長於對日抗戰時代的人，眼見日本人殺戮了數以千萬計的中國人，那種「血海冤仇」一直沒法忘懷；但是一談起學術或藝術，我就變得很理性。我有幾次經過東京，參觀他們的全國性的油畫展，不管是保守的或前衛的都非常令人失望，但是他們的書法（道）卻能在中國的基礎上有了新的面貌，尤其是一部份前衛書法（並非全部）確確實實加進了創造性，加進了日本的

國民性和他們的「時代特色」。中國的大書家們，不管認同與否，我們必須承認這一事實——即日本現代書道與中國書法相比則確實更具時代特色或時代精神。

書法的時代特色或時代精神是十分難於界定的，但一般所說的二十世紀的「時代特色」其最大特徵之一即各類文化的急遽交流，以至各類文化中的新產品大都有生澀（夾生）之感。「時代特色」的另一大特徵是各類文化（尤其是藝術）的多樣化、異樣化和遽變化。如果中國現代書法的時代特色不能跳脫出以上所說的遽變、生澀、多元等特徵，那麼忠誥兄所自我期許的理想中的「時代特色」是什麼樣的特色？顯然的，忠誥兄所自我期許的時代特色和他現在所走的路是非常矛盾的。

我個人不是一個趕時髦的人，但任何人都絕不可能逆時代潮流的方向而行，儘管有許多人在高唱回歸自然，卻極少有人能拒絕電器和現代交通工具。或許有人會主張，中國書法是一種純人文表達（受科學影響很少），是一種古典藝術，讓它保持高純度，使它不受現實生活影響豈不很好！而事實上，這是沒法辦到的，單就蘇東坡、黃山谷為例，蘇黃之所以能成為一代大家，就是由於他們凝聚了時代精髓：吸攝了理學的理性、禪宗的對自然的直觀和由「大唐詩人才氣」演變而出的「詞精神」（一種解放的生命再次凝斂所產生的凝聚力），以及書畫本身的浪漫情調。蘇黃充份利用了這些時代氛圍（我稱它曰「文化電磁場」）鼓動起個人的文化創造能，而形成了其個人的獨特風格及其鮮明的時代特色。

今天，我們處在這樣的時空下，如果我們有志於創造出一個時代特色，能幫助我們的氛圍是什麼？是電腦？是卡拉OK？是觀光旅遊？是儒？是道？是禪？還是西方現代思潮？這一切對於當代書法家都不能形成一種強烈的衝激力。試回頭想想，蘇黃雖浪漫跌宕，無所執著，但佛（禪）道儒思想對他們仍發生著強烈激蕩力，而這三大源衝向他們的個體生命形成了一種藝術風潮；再深一層去分析，蘇黃的藝術生命，以及那一段時間內的書法時代特色，有一個很特殊的文化氛圍（文化磁場）。此「文化磁場」中，最具創造力的就是禪趣。其次是詩（詞）情，而這兩種

力量是人類原始生命力被藝術化了的「馴獸」。理學卻又為這文化園地（磁場）設了一個欄或閘。在過去我總認為理學是宋代藝術發展中的阻力；而事實上，由於這一閘（阻）卻使藝術激起了「崩雲、拍岸」的浪花；元代趙孟頫沒有直接承接蘇黃米，是跳過了蘇黃，直追二王、李北海、陸東之等大家，在思想上則是儒、道、禪三教合流匯歸成湖一樣的煙波浩渺的景象；明末清初的那一批傲岸不群的份子，則是由民族主義、民族情感所鼓蕩起來的逆流（此乃從書法的統緒觀念看——逆流比亂流好，比不流更好）；揚州八怪（以金農、鄭燮為代表）是民族情感下墜而為名士風流，形成一種江湖風。此江湖氣黃賓虹認為是由石濤所開啟；而事實上，即便沒有石濤，民族志節墜落就很容易落入江湖；清末民初，在中國書史上是一大轉機：康南海、于右任、吳稚暉、孫中山……在整個書法史上他們比明末清初的孤臣孽子，更具有時代特色，更富有文化內涵。這一點多被忽視了。

坦白說，單就中國書法的發展史而言，今天我們所處的大時代、大環境實在很糟。有人說，今天我們太幸運了，什麼好字帖、好參考資料都可買到，博物館的原跡都可看到，就算不能收藏到原跡，影本也只是「下真跡一等」，但這些都不重要。重要的是，什麼是時代潮流的動力？什麼可做為藝術家創造生命的滋養？單單是「英雄創造時代！」「二十一世是我們的世紀！」一類話撐不起這個空殼子來。

三、什麼是我們的「時代特色」？

個人風格和時代特色是息息相關的。再從頭數風流人物。唐宋代的歐、柳、顏、褚，五代的楊少師，北宋的蘇、黃、米、蔡，這五百餘年間，也曾幾度月圓月缺，歷盡風晴雨雪。在什麼氣節之下、什麼時空之內，開什麼花、結什麼果，雖不絕對，卻難違常態。蘇東坡的：「水光瀟瀟晴方好，山色空濛雨亦奇；若把西湖比西子，淡妝濃抹總相宜」。只有那個時代才寫得出來。這代表了東坡不受時間限制、又不受氣候影響的美學觀。東坡若生在今天，他一定被判定是「前衛」書家，他們的書作（如《寒食帖》

康選會戶雅南臺

康選會



圖六 吳平（堪白）《篆書書簽》（1994）堪白篆書特色是雍穆從容，沒有一點煙火氣，也很難說出他的來歷。榜書、簽書是書藝中很特殊的一類，當代書簽最美的是齊白石、臺靜農和吳堪白。

加上山谷跋），在今天的目光看仍然是很「前衛的」（註2）所以蘇、黃的字「時代特色」最突出（絕不同於唐，更不同於元明清）；趙孟頫在書法上追求的是偏於「常」（永恆），蘇、黃是以「變」為「常」（註3），趙的「欲使清風傳萬古，須教明月印千川」。「清風萬古，明月千川」是趙的人生理想和他的美學精髓。大哲人、大藝術家所說的話一定是既空闊又真實。說得起、做得到的，當得住。相形之下，忠誥兄自期自許的「具時代特色」就太空泛了些。話說得太空、太抽象了，而沒有具體的東西填進去，就變成一句空話。

鮮于樞、康里巎都撐不起那個時代來，即與趙比起來，時代特色不明確，個人風格也不突出。明初的宋克、二沈（絜、度）放在歷代大書家中，總是缺少「大家氣象」，個人風格和時代特色都拿不出門。明末的王鐸、傅山、黃道周、倪元璐等以及畫

家八大、石濤、石谿、龔賢等則是英雄創造時代（註4），雖然缺乏漢唐的開天闢地的大氣象，卻也光風霽月、巖崎傲岸，各有風格和自具特色，而他們的書法本身卻退居次要地位。數百千年之後，他們的人格已轉化成一個「藝術家徵符號」。會欣賞書法的人，不須要從一點一劃中去指指點點，評頭論足。那些都是些很無聊的事。試平心靜氣想想，當今海峽兩岸，有幾個傅山、黃道周、八大、石濤、龔賢一流人物？而這些人物們恐怕連「時代特色」這個名詞都不知道，卻不妨礙他們各具時代特色。此之謂「英雄創造時代」。也就是說那一代的書法特色是由英雄人物造出來的。

從明末一直到現代可以稱得上中國書法史上的「文藝復興」，書法人才不管楷、草、隸、篆，真是各領風騷、爭奇鬥勝，煞是熱鬧。我也衷心愛他們，如陳鴻壽、伊秉綏、吳大澂、楊守敬、何紹基……等大家，但相形之下，我寧偏愛楊凝式、蘇黃和明末那一群。因為他們都充份表現了一個真正屬於「中國特色」的「特色人」。這一群包括了林語堂筆下的可愛的「具有真情」的文士（見《生活的藝術》），也有些是林語堂不曾欣賞的孤忠烈士。總之，要做一個大書家，首先要做一個「真正的人」；要做一現代大書家，其首要工夫是要做一個「真正的現代人」。

如上所言，近代書家中，康南海是最具特色的一位（僅特色一點言），孫中山也足以列入大家之林，也有其特色。我自然不會忘記于右任、吳稚暉、齊白石、黃賓虹、沈曾植等大家；一九四九年以後臺灣的學者文人書家陳含光、陳方、莊尚嚴、曾紹杰、臺靜農、劉太希、陳定山都各有特色，但「時代特色」卻不明顯。在眾多文人之中臺先生該是「時代旗幟」最鮮明的一位。

渡臺後，書壇第一到第二代之間的人物也頗有幾位。如汪中、江兆申、吳平（堪白）（圖六）、傅申（君約）、杜忠誥、薛平南……他們的個人風格、時代特色是什麼？因篇幅所限，容暫時保留版權。至於讀者們，自可放膽自由討論。討論和被討論既有權利，也有義務。應無所顧忌。臧否時賢，一向為國人所忌，但若黑白不分、是非顛倒時就不得不辯。

四、江山代有才人出

趙甌北的詩實在太可愛，不愧為一代大史家：

李杜文章萬口傳，而今已覺不新鮮：

江山代有才人出，各領風騷數十年。

前兩句是說李杜詩雖美，若一成不變，老是抄襲缺乏創造生機，沒有時代特色就會令人生厭；中間省略了兩句，字裡行間以外的意思是爾今雖沒有了「李杜」，現在也不是大唐，不免令人失望，但卻有一種急切期待的心情，一種「默祈天公勤抖擻，不拘一格降人才」的願望。「江山如此多嬌」，終於引出大批人才來。一個國家、一個時代不管政治多清明，經濟多富庶，沒有人才的時代，就是「黑暗時代」。

天才領風騷乃是理所當然的事。時代由庸才來領或由小丑來領是國家的不幸，也是時代的不幸；書壇由庸才來領那是書史的淪落。

最可悲的是廿世紀來，全世界都沒有了英雄（此係卡萊爾所說的「英雄」），在當代中國書壇上，沒有一個蘇黃，也沒有一個于右任、齊白石、黃賓虹（從整個人格上說）；越沒有英雄，我們就越期盼著英雄、聖哲的出現。許倬雲先生有這樣一段話：

「我們不要坐在家裡等待英雄、聖哲來叩門。英雄、聖哲是不世出的。我們要到原野中去做個呼喚的人。大家共同誠心呼喚：英雄、聖哲遲早總會來的」（大意如此）。

儘管我的呼聲是那麼微弱，如果有更多人和我一塊喊，也可以「聚蚊成雷」。原野的呼聲就是真理之迴音；原野的星星之火，或許可以燎原，悠悠之聲和星星之火就是真理的徵兆，也就是人類的希望。任何一個時代總會有一天才來領他的時代。再過三年就會邁入二十一世紀，大天才將隨著下世紀來臨。

五、贅語

這一次「隨緣談」是由於許多「緣」，而藉杜忠誥兄為引子，天南地北討論個人風格、時代特色和書法的國際關係三個大問

題。像這樣大而複雜的問題，已經不是「隨緣」所能容得下的。在原計劃中，專門討論忠誥書藝的一節，只有待另外的「緣」了。不過我對忠誥的書藝造詣總不該「隻字不提」。

忠誥（一九四八—）兄在當代臺灣書壇中，於中青年代（忠誥現四九，以今日標準尚屬中年）居翹材、翹楚之一，應該無人否認的，他在書法上所下功夫之深，取徑之廣在時人中也很難有人企及（圖七—一〇）。他天資高邁，也不必多講，雖然他一再自謙「質性驚鈍，腳步蹣跚」，事實上他根器很深，悟性特高，有關他學習修道的艱苦歷程和他的人生境界，書法的特色，巴東有篇《觀杜忠誥先生書藝所感》，寫得很週到，也很高明。所以我便省略了討論其書藝的部份，而專談個人風格和時代特色等問題。

在談到以上諸問題時，我列舉出唐以下歷代大家的個人風格和時代特色為例證。而且我一再強調個人風格，尤其是時代特色都可以有意識地營造，卻不可刻意去求取，像人生境界一樣，越處心積慮去求就越不得，能「提得起」是忠誥兄的大優點，對於「放得下」的功夫還差一層，這一點巴東也曾明確提醒過。「放得下」三字有極深厚的內涵，不是一般人口頭所說的那麼輕易。「闔路殆盡」「一切放下」乃是「損之又損，以至於無」的「無境」。「無境」談何易哉！

忠誥兄最大特長是虛懷若谷，又能擇善固執，例如他對個人書藝的大道，堅持要「真正屬於中國人的書藝創作之路」。我絕不企圖規勸他走「國際路線」，他若真的走上「國際路線」（即接受日本前衛書道及西方現代畫觀念）對他是否有助益也實在難說；但我仍然把我的觀點說出來，並舉了孟德里安到紐約而很快就溶於紐約、吸攝了整個紐約和美國，把紐約特色和立國精神都一把逮住，並痛痛快快地表現出來做例子。我舉這個例子的原因是，忠誥兄既然堅決拒絕了日本「書道恣意奔放之外相」（巴東語），卻不該拒絕禪宗的「泣露千般草，吟風一樣松」的禪機。露和風都以無限悲憫之情來滋潤任何一棵草、一株松；而草和松則不需拒絕露和風的潤澤和吹拂。大地之上處處是禪意，時時有禪機。

關鍵在於有無「緣」。



圖七 杜忠誥《返虛入渾》

杜忠誥書取徑極廣，此幅純用側鋒，也很輕靈，在結體上取篆刻的結構法，但很秀雅，另一方面則失去渾厚樸拙味。



圖八 杜忠誥《行草》

此杜忠誥書之本色，圓潤秀雅之極，是「文章天成，妙手得之」之作品

圖九 杜忠誥《楷書》(陶淵明「五柳先生傳」)

由此書可知杜忠誥楷書方面所下功夫，然因其個性上太認真，故略嫌拘謹，不如其行草自然流暢。

西堂鳴琴賦蕭樂

東籬采菊鞠陶隱居

歲次辛酉仲秋上旬杜忠誥書

圖一〇

杜忠誥《篆書聯》

杜忠誥篆書得於鄧完白、吳讓之者頗多，此幅參以吳缶廬。

很多「緣」促成了這篇「隨緣談」，雖然太囉嗦了，也端的是「老婆心切！」

註1 要想明確地表現一種「時代特色」，首先要正確地了解這一個時

代。坦白說，這是一個極複雜的時代，在以往的「隨緣談」中曾多次討論過「時代精神」，對於歷代書法的時代精神大都能扼要寫出，對於當代就沒有把握了，所以忠誥兄有決心要使用自己的書法「具有時代特色」，是非常值得加油的。

註2 蘇東坡的《寒食帖》附黃山谷跋現藏臺北故宮。在當時蘇、黃之書是很前衛的，若和唐代的歐、柳、顏、褚相比，蘇、黃不但筆墨用側，結體也大變，簡直是離經叛道。但我認為蘇、黃書具有濃厚的「表現趣味」或浪漫情調。其因勢利導之功值得

我們學習。

註3

蘇、黃與趙相較。蘇黃較浪漫、多變化，趙較古典、重法度，追求「古意」，「古意」乃歷史懷古意識。蘇東坡《赤壁賦》中說：「從其變者觀之，天地不能一須臾；從不變者觀之，宇宙永無盡也。」參透「常」、「變」，則庶可把握永恆。

註4

明末遺老及清初的幾位大畫家的書法，個人風格和時代特色都很明確。二者的關係非常微妙。然時代特色必須建基於個人風格上。如果領風騷的書家沒有個人風格，這個時代的書法就不可能呈現時代風格。明末清初諸遺老的作品大都具有狂氣或狷氣，在用筆和結體上都喜歡偏鋒，很能表現個性。國人一向主張書格即人格，在這些狂人、怪人、奇人中最容易見出來。所以我認為他們的書法其主要目的，不在於藝術的表現，最重要的乃是人格象徵作用。——他們展示了一個很好的榜樣。