

《書道美學隨緣談》之十二

---

海峽兩岸

書風

之比較及其  
發展之大勢

---

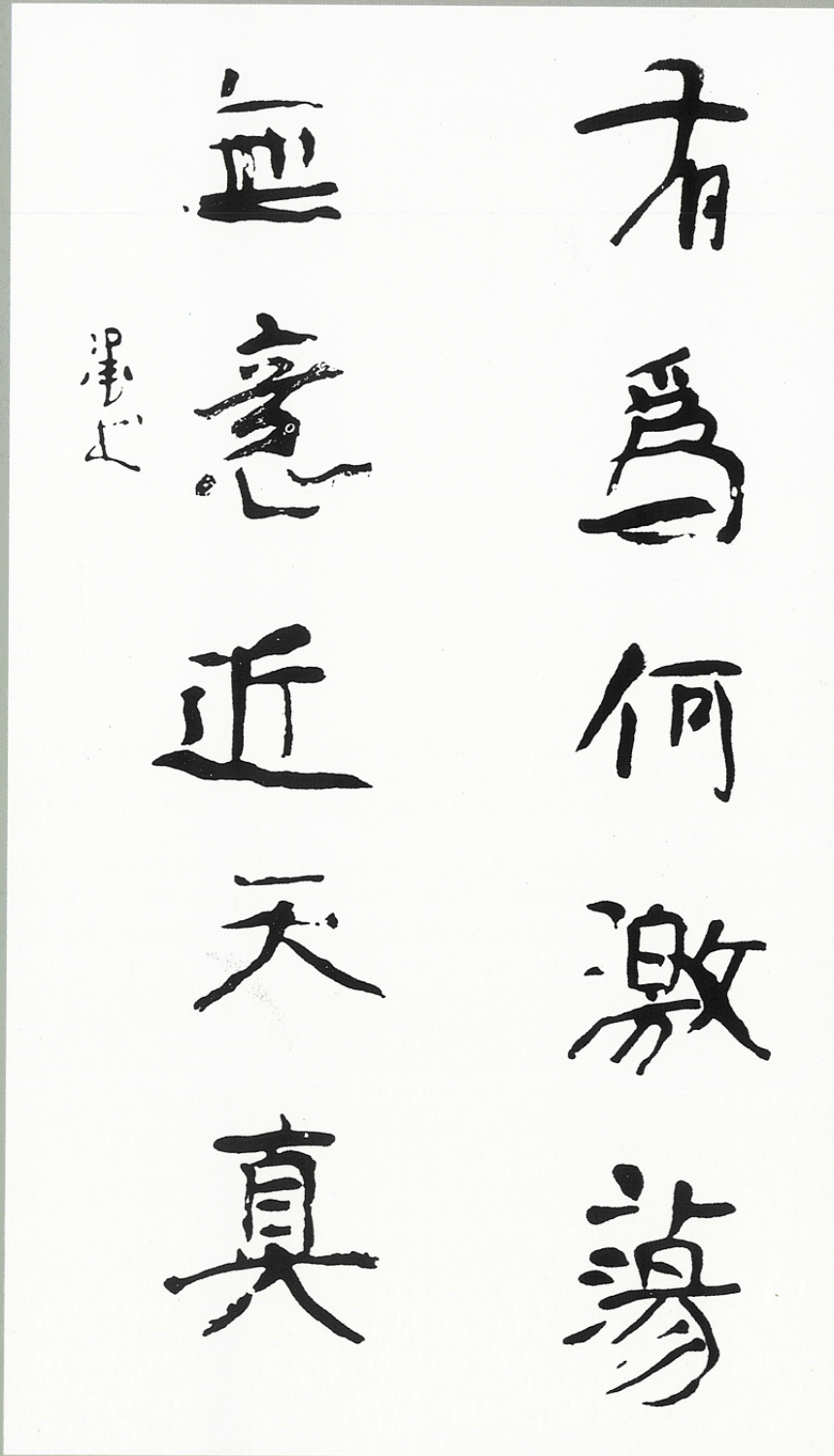
姜一涵

## (一)兩趟大陸行，啟我良多

本年六月十一至二十，我曾去北京訪問十天。我所關心的問題有三個大範圍：一、美學發展概況；二、大陸書法風格；三、大陸美術教育制度設施調查之準備工作。結果我對這三大目的都有了極豐碩的收穫：第一步我拜訪了中國社會科學院哲學所及美學室。和葉秀山（哲學所）、聶振斌（美學室主任）、滕守堯（副主任）、韓林德（曾研究石濤）、章建剛（符號學專家）、趙汀陽（李澤厚之高弟，新獲博士學位），對於我北京行的目的得到很大的滿足。第二步去中央美院拜訪副院長杜鍵、油畫教授鍾涵、青年畫家王彥平（中央美院碩士）、及中央美院國畫教授盧沉、青年水墨畫家陳平、田黎明（三人均中美院教師）除了當面聽到杜副院長、鍾教授對大陸美術教育的制度、設施、美育發展的大勢之簡要陳述外，並承鍾涵以《中國高等藝術院教簡史》見寄，最少我已掌握了大陸高等美術教育分佈的情形，幫助我對計劃中的「大陸高等美術教育考察」跨出了第一步。第三，讓我感到最慶幸的是結識了青年書家兼書評家梅墨生（一九六〇～），（圖一）並承他以《現代書法家批評》（山西高校出版社，一九九三）相贈。對於我計劃中在《書道美學隨緣談》裡，將分別介紹海峽兩岸書法藝術之差

別及特色，有很大的助益；劉正成先生（《中國書法雜誌》主編）（圖二），以其《學界名家書法談》（榮寶齋，一九九四）及其主編之《中國書法雜誌》贈我，有了這些重要人物的接觸，聽過了這些專家們的意見，加上自己彙集的資料和身歷其境的觀察，我才有資格寫出這樣一篇「隨緣談」，來談談兩岸書法發展大勢。

在撰此文之前，我曾於六月二十四日在中正藝廊以《海峽兩岸當代書法》為題，做過一次講演。我願坦然自估自評，那次講演是一次高水準、有內容的，非學術性卻有學術價值的講演。在講演開始前，赫然發現名書畫史家、鑑賞家、兼創作家傅君約（申）兄（圖三）及大書家杜忠誥（一九四八～）兄蒞臨會場，我頓時覺得有點緊張和振奮，而竊竊欣慰且認定這次講演終於沒有白講，致使我的講演有點瘋瘋顛顛的。講完之後，並公然點名兩位重量級聽眾能提具有啟發性、關鍵性、時代性的大問題來。以便使一次普通講演變成一次有內涵的、有點點歷史性的講演。結果兩位並沒有幫這個忙。多幸有位青年朋友（杜忠誥的高徒）一人提出三個大問題：（一）書法藝術三度以上（即四度、五度……）表達之可能性。（二）書法藝術歷史評價用什麼標準？（三）中國書法史上筆墨之用側。（在境界上用「側」即所謂「歷史性歧出」、用正（在境界上用「正」，即所謂「歷史性歸正」）怎樣拿捏？（請參閱「隨緣談」一至三講）



圖一 梅墨生《行楷對聯》

梅墨生（一九六〇～）  
又名覺予，  
曾自署小墨、點墨堂主等。  
一九九一～九二年間  
進入中央美院國畫系進修，  
著有《現代書法家批評》  
現任職於秦皇島畫院畫師，  
《中國書法》雜誌特約編輯，  
為北京具有代表性的  
書畫家和書論家，  
一九九六年夏將來台灣展出。



圖二 劉正成《飄逸》(行草冊選字放大)

這位青年朋友能提出這樣重要的三個大問題，實在了不起。因為許多專治書法美學、書法史、書法品鑑的專家們，大都已注意到這些問題，卻沒有人把這些問題講清楚。不是講得太浮泛、虛幌，就是熟言濫套。例如講書法三度表達，多數只注意到視覺，沒有用生命感受去體會書法本身的厚度（包括內涵之富厚），才是書法第三度的有效表達。至於四度（時間）以上地表達，卻少有人體會得到。例如金石派的書家（如吳昌碩），他們把「金石味」表現在書法上，乃是由於金石派大家們，能夠把自己的真生命藉著那些新出土的金石、器物投注到商周或更早的時空裡，把自己變成「歷史人」或「金石人」，那他寫的書法中的「金石味」就是「歷

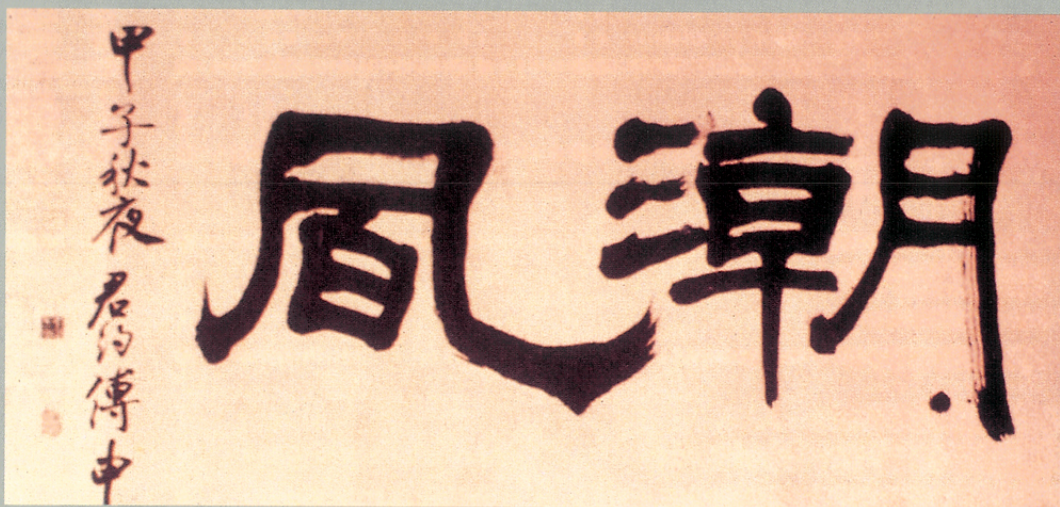
史味」或時間表達。而這種表達就是四度（時間）、甚至五度、六度……表達（一個書家在書法中所表達的度數，決定於他投注於歷史文化中的深度、精度和廣度）。吳昌碩、齊白石、黃賓虹而後的金石派書家大都缺乏深度、廣度和精純度，並不純是因為功力差，而是因他們並沒有把自己投入歷史中、潛入地下。人漂浮着，那裡來的「金石味」。海派嶺南派書家之所以不耐看（圖四），是由於他們兼採了中國的「浮」和日本的「浮」（日本的外光派），而沒有向中國歷史文化紮根、不懂得「探蹟鉤深」（註一）向歷史文化的核心處探。我非常感謝那位青年朋友的發問，將使我的「隨緣談」增加三四次重要而精彩的話題。

劉正成（一九四六～）

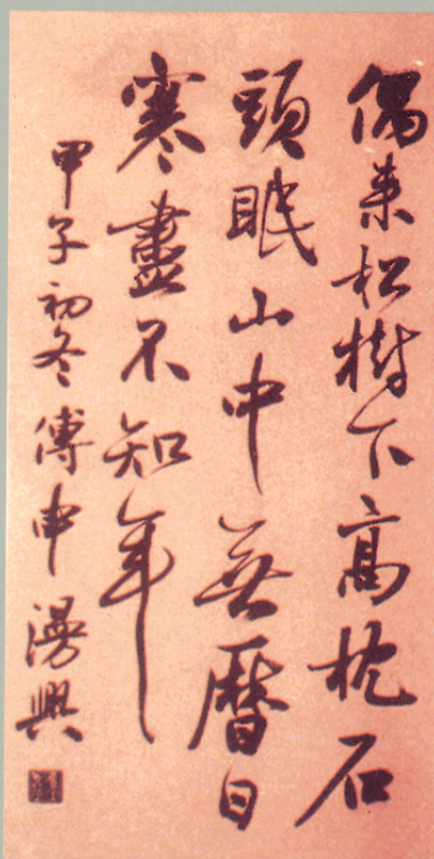
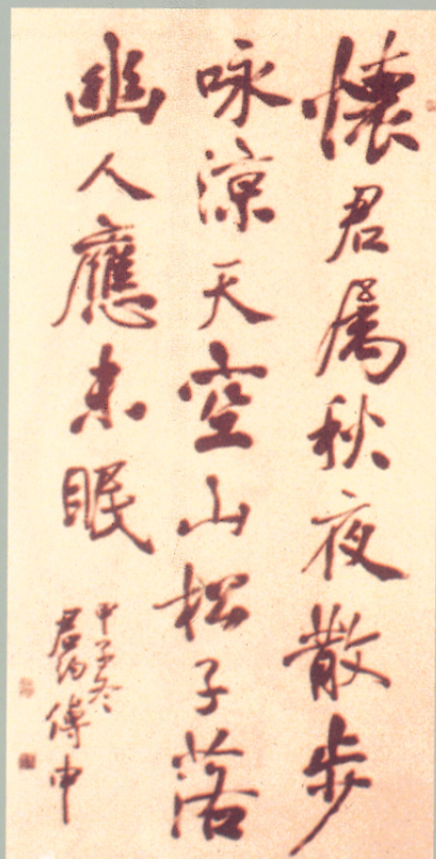
四川成都人，  
現為中國書法家協會副秘書長，  
《中國書法》雜誌主編，  
著有《劉正成書法集》等等。  
劉正成將書法家分為五大類：

- (1)真正書家
- (2)政客書家
- (3)學者書家
- (4)畫家書家
- (5)活動書家

專搞活動的書家兩岸都不乏其人。



圖三 傅申《作品三件》



傅申（一九三四～）  
江蘇人  
普林斯頓美術考古系博士  
曾任耶魯大學教授  
弗勒爾博物館東方部主任  
現任台灣大學藝研所教授



圖四 高劍父《草書聯》  
(枯花微笑，對酒當歌)

高劍父  
(一八七九~一九五一)  
為嶺南派大家  
其草書迴腸蕩氣  
足為書畫家之代表



傅申  
〈作品一件〉

## （二）兩岸書法交流產生了什麼作用？

從大陸開放以來，兩岸書法界交流可謂相當頻繁。尤其是臺灣書（畫）家去大陸旅遊、訪問、展覽、講學……的頗不乏人。這些大家、小家、專家到了大陸之後，曾帶了什麼「禮物」去給大陸書法界，我不曾專門去調查研究。但是據我最近兩次訪問（五月去北京十一天，十一月去深圳七天）所得印象。大陸書法界對臺灣書家和書法的總成績，幾乎是異口同聲，做全盤否定的態度。故書家訪大陸其對大陸的影響也就可想而知了。尤其是那些搶先去大陸展出的人士，在私人談話中，我從沒聽到一句恭維的話（小報、雜誌是另一回事）。這使我感到很氣憤不平，只有搬出右任、吳稚暉（圖五）、陳含光（圖六）（小篆當代第一）、丁念先（其在世時張隆延先生許其為「太陽下隸書第一」？）曾紹杰、莊慕陵（瘦金徽宗後第一）臺靜農、劉延濤（圖七）……這些幾無反面批評的人物來反擊。更可惜的是大陸上中青年一代書家，只知道一位右任，連吳稚暉也沒有聽說過，上學的幾位大家也大都沒聽見過。所以有位大陸上很高明的藝術史家、藝評家朋友



圖五 吳稚暉《大家對聯》

吳稚暉  
(一八六五~一九五三)  
江蘇人

我在《書道美學隨緣談》第一講就提出一種看法，認為二十世紀中國書史上，若想舉出三大家，即于右任、吳稚暉和齊白石，此說必有人反對。



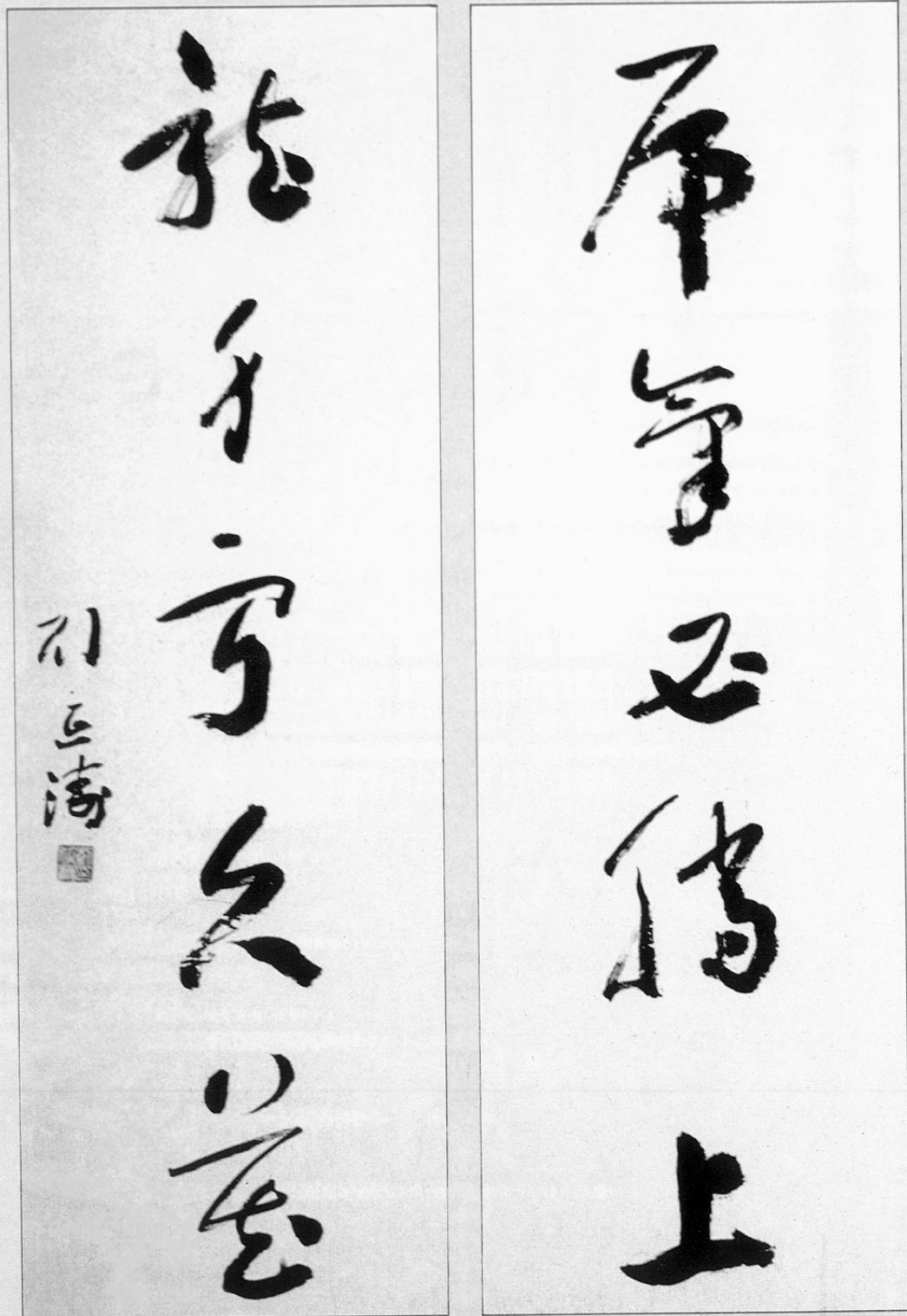
仲	橫	厨	蒼
眉	終	具	油
先	亦	甫	季
生	空	鬚	應
雅		物	器
正			
陳			
含			
光			
篆			

圖六《小篆》

陳含光

(一八七九~一九五七)





圖七 《草書聯》

劉延濤  
(一九〇八~ )

說：「在兩岸交流中，常常是水貨搶灘，或劣幣驅逐良幣」。這話就足夠推動文化交流的領導深思了。那還要再多說嗎？

在多次與大陸中青年書畫家交談時，我自認為有責任把臺灣後起之秀傑推薦給他們而使他們知道臺灣經濟之外也有些「可畏」處，然而他們在習慣上總是一律否定。我兩次赴大陸的十八天，只聽到了一句恭維的話：「小魚很有趣味。」大陸的一位書法美學家，也曾公開批評臺灣的書法普遍的功力差（註二）。我倒覺得臺灣中有一代書家整體而言功力相當好，却差在文化素養上。試問中青年一代，有幾個人能接上老莊或其他古典之籍？有幾人能將自己的生命延伸到「金石文化」中？於是「淺」便成了海峽兩岸共同的大缺點。

至於大陸書家進口臺灣所產生的影響，也缺乏具體而正面的成績。原因是大陸進口來臺的書家，還沒有重量級的大家（如于右任、齊白石等一級人物），自然也未形成風潮。在畫壇上領一代風騷的人物已經很少。就算有了也「領不動」。沒有英雄的時代是很可悲的。這就是「後現代現象」。（註三）

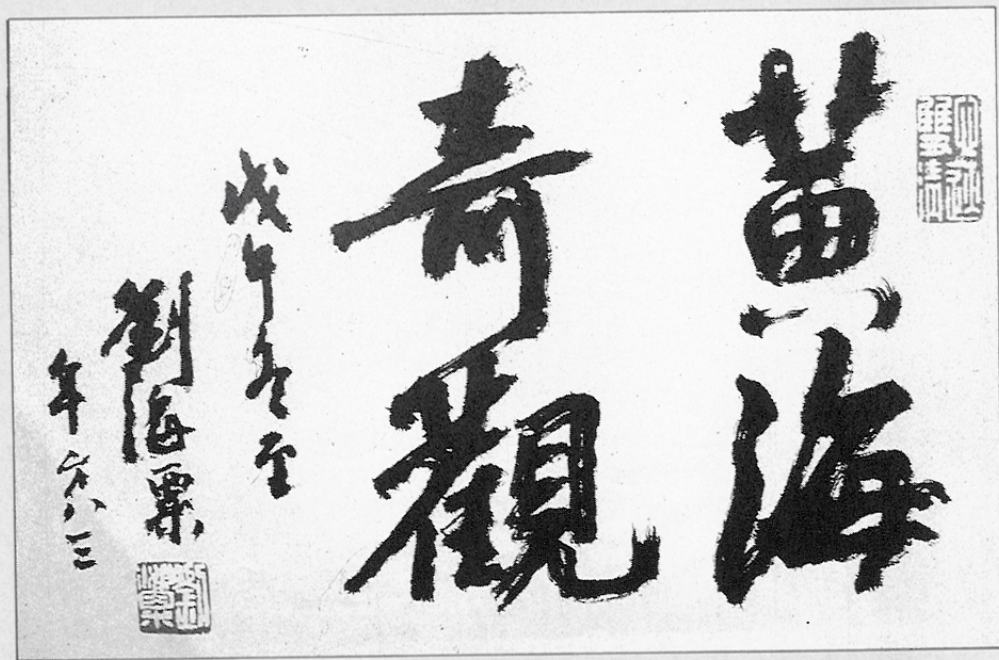
### （三）海峽兩岸書風之不同

海岸兩岸書風有相當大的差異，但是要抓住二者之間的差異點也絕非易事。我的觀察分析自然也不會周延。現只能觀其大畧：（註4）

（一）大陸幅員遼闊，書風的地域性較明確。如北京和上海蘇杭一帶就有明顯的區別；在臺灣光復後的第一代書家不管大陸籍或臺籍畫家只有個人風格，並無地域風格。像曹容是臺灣最具代表性的書家，其書並無臺灣特色，李普同寫標準草書，更不具地方色彩。北部、南部、東部也沒有明顯的特色。

（二）大陸書家第一、第二和第三代之間，有其較清楚的分界線，有其沿變的痕跡可尋一代一代往下傳，大致很清楚；臺灣從光復以來，三代之間沒有明顯的區別。以杜忠誥為例，他曾拜過臺灣所有重要書家為師，所以他和前代之間沒有明顯的特徵，他的學生又密切貼近他。其他中青年書家也大致如此。

（三）大陸上有大批畫家擅書，雖不算一流大書家，却也有模有樣，有其不同於書法家的特殊表現方法。其最大特點是用筆鬆而闊，多用側鋒、闊筆（鋪毫），強調新結構，比較純而薄，沒有學究氣（註五）；臺灣幾乎沒有畫家書法，如早期的「七友」，都是書畫各自成一套，並



不相融洽（註六）。大陸上像徐悲鴻、劉海粟（圖八）、李可染、李苦禪、朱屺瞻、來楚生、石魯都是明顯的畫家字，臺灣幾乎沒有畫家字。至於畫家字能否形成風氣、形成流派？還要看事實來證明。（有關「畫家書」的未來，將專文討論。）

（四）兩岸書法不管怎樣變（「變」是必然、當然、應然的，誰也抗拒不了；就像人到時候必死，誰也不例外）。若死抱著「死傳統」、「死師傅」的大腿不肯放，不僅是不識「象」，而且終其一生是白寫、白活、白忙一陣子。這樣的人物不必去指名道姓，抬頭就見。

無疑的，大陸書法在變，臺灣也在變。再偉大的美學家、書論家，甚至是理論兼創作者，都不可能給

「變」立下一個法規、預設一條道路，叫大家跟着去「走」去「變」；如果有人膽大妄為，要給全國人規劃一條大家共同走的路，簡直不是瘋子就是愚騷。例如在北京有位仁兄要建立全國或世界性的「美學體系」；在杭州有人要創建「學院派書法體系」。世間那有一位偉大的先知極聖能給全國人規劃一個交通網。連孫中山那麼偉大，他的「建國大綱」中的水陸交通藍圖，我們讀過之後，也只能讚嘆其想像力，在現實上早已成為「廢紙廢話」。我敢斷言，在今天絕對無人能給中國美學建體系，更沒有「齊天大聖」創建起「學院派」來。果真他們能創建起來，我是第一個起來把它砸爛的仗義人。

圖八  
《黃海奇觀》四字  
劉海粟  
（一八九六～一九九四）

大陸書法在變是必然、是當然，能夠看出它變的跡象且能較具體地說出來，已經很了不起；要想支配它怎樣變、往那個方向變，誰也沒有這本事。連企圖都不必有。

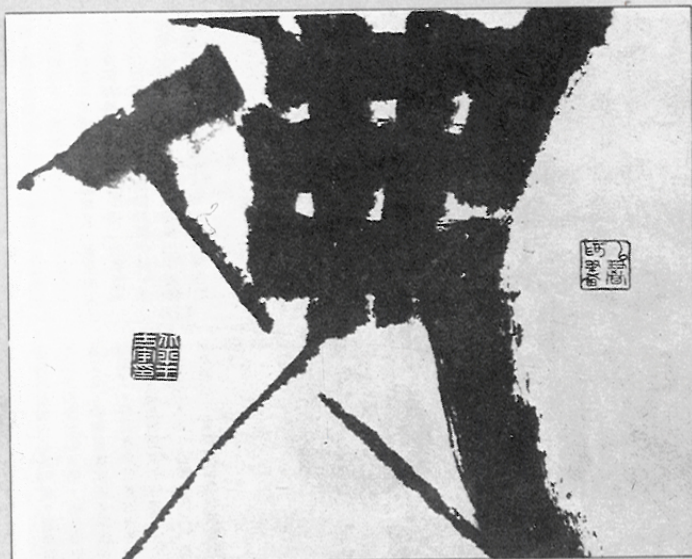
我發現大陸上書法之「變」，軌跡、段落比較明確，沒有嚴重的「斷層」，從傳統過渡到現代，有一個過渡期。這個過渡期的表現形式，雖然是「解放腳」。但是從傳統到現代它是一種必須的「存在」。不管「解放腳」是美是醜，它的存在是必然的、真實的。在當代書史上，黃苗子（一九一三～）還是很重要的一位（圖九，註七）；在紐約的王季遷（一九〇七～）也根基雄厚而且有創意、王方宇（圖一〇）在現代書藝中，傳統包袱少，故表現得「現代味」較多，而卓然獨樹一幟；在臺灣弄現代書藝的人，大家最熟知的是董陽孜、董的顏字基礎很深，也可列入「解放腳派」。王方宇、董陽孜的「解放」都借助于日本的前衛書道，直到今天日本的前衛書道仍是最前衛的，且前衛得最有氣勢，也最能形成氣候；臺灣提倡現代書藝的前輩有任之立，可惜他對西方現代藝術基礎不深，缺乏西方現代精神，中國傳統的也抓不住，兩頭落了空。等現代書藝總要把住一頭，若是兩頭落空，上不着天、下不著地，瞎嚷嚷最可憐。墨潮書會諸君子近期活動頻頻來勢洶洶，可惜沒有「壓住陣角」的人物，其中最厚實也最可憐的一位是蔡明讚，我曾全心全力想提他一把。想不到他竟不能明辨是非。原因是一



位小醜人物在從中撥弄做怪。「墨潮」不能成氣候的主要原因在此。

中國書法現代化是必然、當然、應然，而終至於定然。全看我們怎樣對「現代化」做詮釋。人類智慧有三大階段：即原始智慧（亦稱「原創性智慧」或「巫性智慧」）；人文智慧（亦稱「現實智慧」，包括一切學來的經驗）；和「神聖智慧」（亦稱「無的智慧」的人類追求的終極智慧）。要想創造高層藝術（書法是高層藝術，書法沒有「鄉土書法」或「民俗書法」）一定要向兩頭接，即向兩端的智慧發展，找源頭；再現實一點說，搞現代書藝一定要從兩條路入：一是往人類智慧根源處去探，即向中國文化的源頭去和

圖九  
《現代書法》（家山夢雨）  
黃苗子  
（一九一三～）



圖一〇  
《佛》字  
王方字  
(一九一三~)

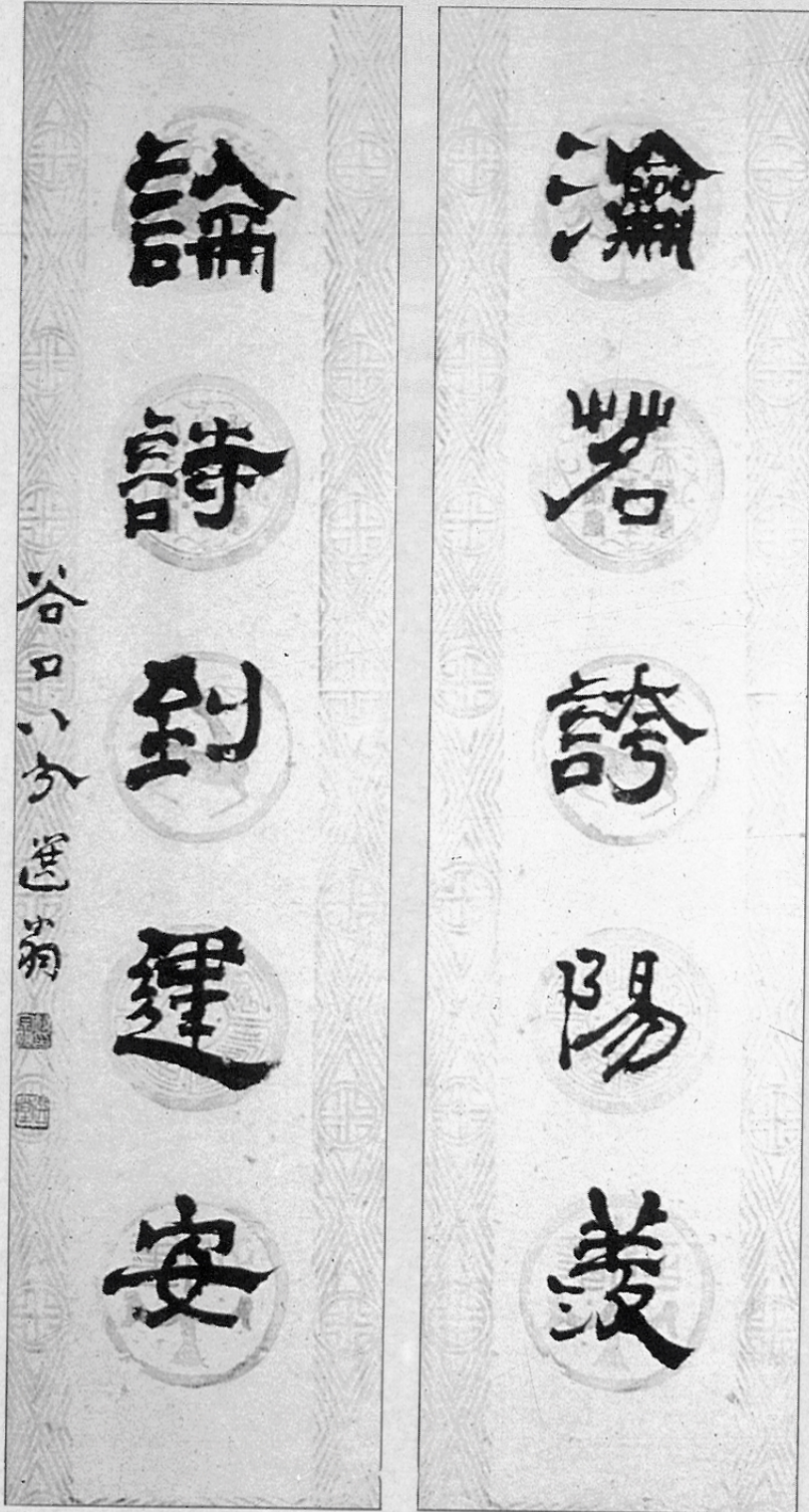
民族生命的根處接，去引出新生命。所以我大力提倡樸素藝術和兒童書畫。然後從源頭起步再走出來，此即李可染所說的「打進去、打出來」，再說得具體些，把中國傳統書藝鑽研透了，又跳出來就是現代書藝或前衛書藝；二是往西方現代藝術的根源處探，若想走這條路，必須把西方現代藝術弄透徹些（當然不可能全懂），再把他們的精神技法理論巧妙地用到現代書法上。否則，若只是數一數馬哲威爾、克萊因……等名字，對現代書藝無濟於事。日本的現代（前衛）書道，是融合了中國的古典和西方的現代，若想藉助日本前衛書道，不如直接從西方現代藝術的原理中去求。除此以外別無第三條大道。試問墨潮諸君子選擇了那條路？自己要關的是什麼路？

倘若以上的道理不能懂，又不

認同，就算把十二億人統統拉到國父紀念堂前要寶，也創造不出「現代書藝」來。社會上要寶的人太多了，就會把這灣水攪得更混濁。魚都死光了，連混水摸魚的機會都沒有了。文化官們沒事做，偶爾拿老百姓的錢讓少數人耍耍寶、老百姓看看「街頭文明戲」，有幾次就夠了。你們的「大使命」不是這些。墨潮諸君子也不該是這樣沒水準。

大陸上的現代書藝，走得比臺灣紮實些。步伐也比較穩健。有少數人有了斐然的成績，待我蒐集些資料陸續做些報導，也算發潛德幽光。因為他們沒有像臺灣的「民主環境」，讓他們去耍寶。有了有價值的話不能說，是整個國家社會的損失。噪音、廢氣太多了。製造噪音、廢氣的人就該被嚴罰。

(五)兩岸當代書法最明顯的特徵就是都嚴重「後現代化」。後現代的



圖一一  
《隸書聯》  
饒宗頤

重要特徵是(1)拼盤或雜碎。向好處說是「轉移多師為我師」，但師多了就看不到自己了。又多師又有個性，如于右任、齊白石自然是大家（齊白石個性尤凸出，但中國文人在藝術上偏愛文人，嫉妬英雄，一般書家不懂齊白石）。平庸的人多師，常常把師的缺點都學來。拼盤、雜碎盛的全是山珍海寶，仍然不是「大菜」。有些書家誇耀自己真草、篆、隸全能是很失策的。(2)在書法的表現上普遍都薄、淺，每一代的大書家總要表現點什麼。例如魏晉南北朝，王謝子弟大都能表現一種超然物外的丰姿和貴胄氣息；北魏表現渾厚、肅穆、疏朗而莊嚴；唐宋元明大家總是各有氣象或格調；當代大陸上鼎鼎大名的沈尹默、沙孟海等，究竟表現了些什麼？恕我無法找出一個具體的形容詞，我也承認他們的工力、地位，讓我批評，我只有一個「好」字說，其他我就不會說了。又像居住香港的饒宗頤（圖一一），他的字不管好壞，我總有很多話可說。我說他好、說他壞都不重要，我總願意說、有的說。現在有許多海峽兩岸的書家，好到讓人說好時，只有一個「好」字就夠了。多乏味，多沒趣。——最主要的原因就是「無所表現」。他們不會藉「書」表達什麼，只是寫「好」而已。(3)急功好利：青年朋友學者，急着寫「好」、得獎不是件好事。適當地鼓勵自有必要。若把「獎」和名利當做唯一的目標。是摧殘天才。在臺灣有許多得獎的青年朋友，一旦得了大獎，藝術生命就「壽

終正寢」。又好像新廈懸上了金字招牌。大廈的屋頂早封了，再也壘不上去也拓不寬了。凡得過獎的朋友，在大廈旁預留空地，另起高樓，再把高樓連起來，變成城區、特區，變成新的事業王國。那麼「獎」並不重要了。

以上三點是海岸兩岸共有的現象，在這大相同中，還有許多差異，下一講，我將舉些實例，介紹大陸上若干位當代中青年書家，或許是讀者願意知道的。

## 註釋

- 註一 「探幽鉤深」語出《易·繫辭上·十一》：「備物致用，立成器以為天下利，莫大乎聖人。探賾索隱，鉤深致遠，以定天下之吉凶」。賾，幽深難見也。意思是探幽才能發現問題之秘密；鉤深才能達到遠處，浮光掠影只能見表面。
- 註二 有位青年朋友告訴我，陳正濂來臺講演時，曾公開指責臺灣書法功力差，其實並不差；差在學養。
- 註三 有關「後現代現象」問題，我在《美育》62、63期（民84年，8、9月號）曾多次討論過，可參考。
- 註四 大陸開放後，去旅遊、參觀、展覽、講學…的人已很多。如果你是書家，請將自己觀察所得用筆記下來，比比我們的看法有何不同？
- 註五 「畫家書」有很明顯的特色。我將在專文中下定義，加例證，大陸上的「畫家書家」很多。如徐悲鴻、劉海粟、朱屺瞻、李可染、石魯……都是；臺灣的「七友」都兼擅書畫；但不是畫家書，只有沈耀、初權可稱為畫家書。其他我一時想不起，將蒐集資料再「隨緣談」一次。
- 註六 臺灣大專美術系科的學生知道「七友」的名字的已極少。他們是：馬壽華、鄭曼青、張穀年、劉廷濤、陶芸樓、陳方、高逸鴻。七人均兼擅書畫，但無人寫畫家字。我的學生林永發碩士論文是《七友研究》可參考。
- 註七 黃苗子（一九一三～）廣東中山人，早年師畫鄧爾雅。歷任政協委員、全國文聯委員、中國美術家協會理事