



苟能通其意 常謂不學可 ——書法創作的藝術學理認知

林進忠

私立東方工商專科學校專任副教授

吾雖不善書，曉書莫如我。

苟能通其意，常謂不學可。

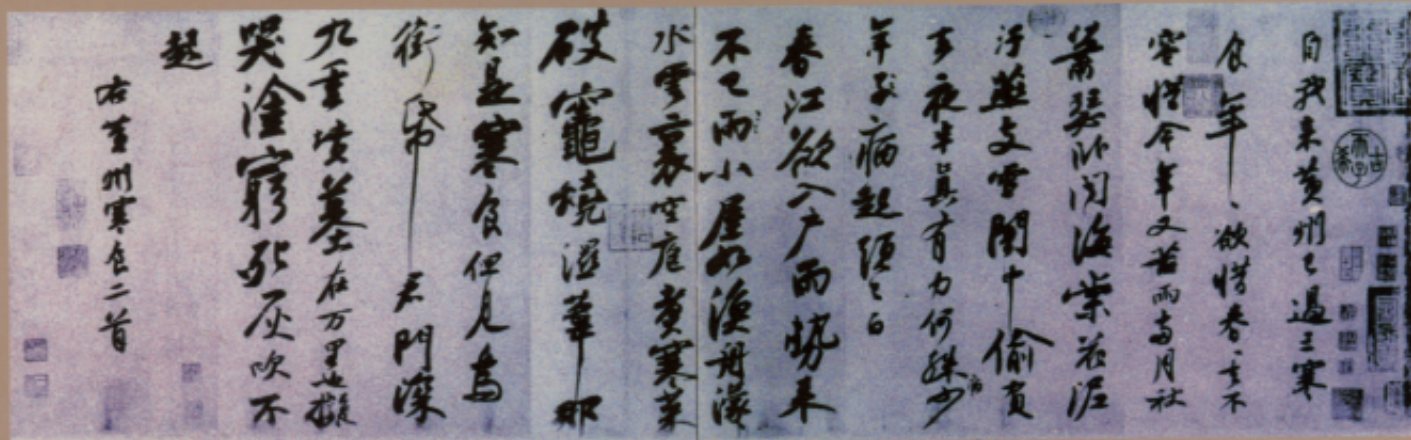
貌妍容有曠，壁美何妨竊。

端莊雜流麗，剛健含婀娜。

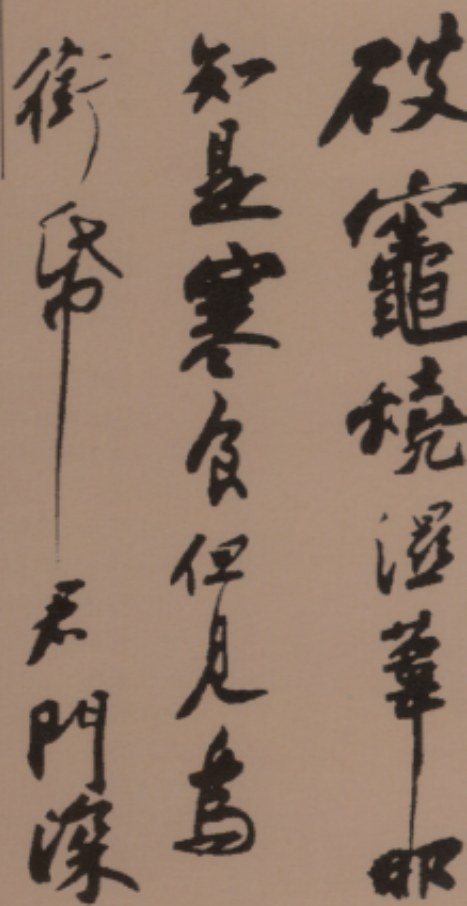
這是北宋大書法家蘇東坡二十九歲所作「和子由論書」詩中的前八句。該詩是中國書法藝術史上極為精深高妙的論述，向為古今書學論者所愛引伸論證。青年東坡，才氣高邁、卓犖明達，在九百多年前便對書法的藝術內涵有超凡不俗的領會，他對書法研創要求「通其意」的理念認知，是至今仍映射光彩內涵的藝術創作思想。研農杜忠誥學長對於東坡此作全詩的精神內涵曾有極為精入的解析（註一）。本文亦擬藉之引伸析論有關書法創作的藝術學理與認知。

吾雖不善書，曉書莫如我。

書法藝術之能夠感動人，首先是在筆墨構成中流露的情性理念，是質氣境韻之妙；而藉以構成並傳達的，則是恰如其分、適切自如的筆墨形質，是點畫書寫技巧之能。感人傑作必是能、妙兼具，既有情性妙理亦須有貼襯得宜的形質表現技能。而在藝術鑑賞價值而言，前者是目標理想，尤重於作為憑藉手段的後者。故南朝王僧虔《筆意贊》云：「書之妙道，神彩為上，形質次之，兼之者方可紹于古人。」而唐張懷瓘《文字論》亦云：「深識書者，惟觀神彩，不見字形。」不見字形而獲觀的「神彩」來自於意會感知，因「形具而神生」，神、氣必先存形而後溢出。形者，神之質地；神者，形之用也。而從創作歷程而言，神，心



黃州寒食詩 宋蘇東坡四十六歲作。
筆韻道勁神爽、變化多端，信手揮灑
意造出新。
黃庭堅跋云「試使東坡復為之，未必
及此」。

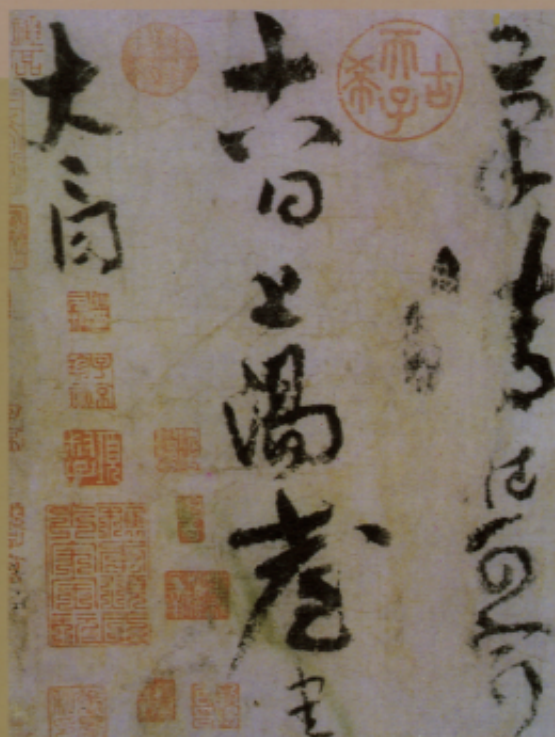


之用也，是情性理念的流現，作品的神彩是作者氣質境韻的妙得，它雖附著在點畫構成的筆墨形質之中，却是源自於字外功夫的學識修養。故有學者認為神彩是作者的個性、精神世界，即托爾斯泰所說的感情活動的表現。(註二)清馮武《筆髓》云：「故知書道玄妙，必資于神遇，不可以力求也；機巧必須于心悟，不可以目取也。」而清包世臣《藝舟雙楫》亦云：「書道妙在性情，能在形質。然性情得於心而難名，形質當於目而有據。」當於目而有據的形質之能，是可見可察、可教可學、可練而可期有成的；但得於心而難名的性情之妙，則是無形中自然發顯、難以言傳的妙理，端賴自悟始得。綜合上述可知，從鑑賞品評而言，書法的玄妙傑作，必是能、妙兼具，而性情潛化的精氣神彩尤貴於筆墨形質；而由研習創作歷程而言，形質之能經察擬、學練，或有可期之成，但因之所以然的性情之妙，係理念情思的流出與悟入，在會心觀照的玄機得失界面中。能、妙二者之所得所成，在研創過程中並無相對必然、可並期之關係，是兩種不同內容與方向的研創要素。

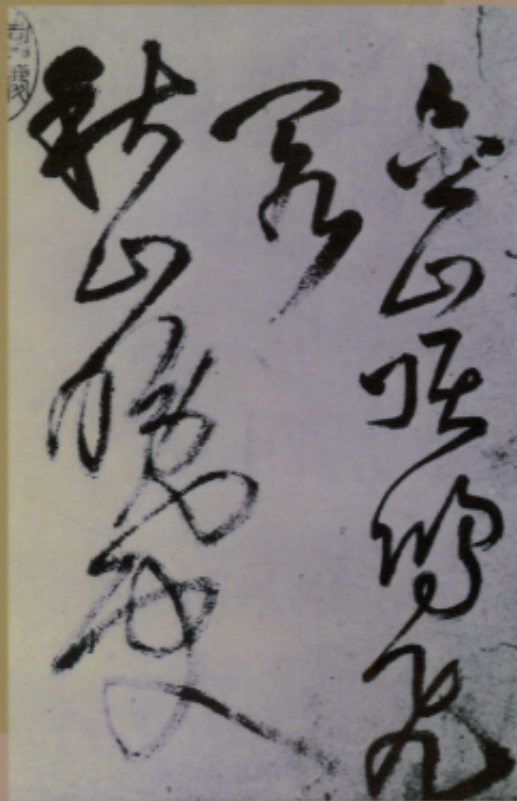
蘇東坡首先提到他「不善書」，以他二十九歲之齡而言是該有的謙

辭。善書，片面地說，是擁有精巧圓熟的文字書寫技能，是能書者；而全面地說，是兼具筆墨形質的書寫之能與藝術創作理念情思表現之妙，是創作經驗與閱歷學養具豐的傑出書家。不善書並非不能書，也不一定是不知書，只是所書尚未達氣神能妙的理想境地而已。然後，他又無比自信的認為「曉書莫如我」，曉書，是通曉書學研創之理，是知的表現。知而能行，是書家的理想情境，但不知而行者亦大有人在，那是將書法視為「寫字」而已的書寫技能表現者，只能算是筆墨精熟的寫字匠，談不上書法藝術的表現，即使能書，亦難達妙境。「曉書」是探得理想目標的正確指引，是理念認知的悟得。大書家與大鑑賞家在創作與賞析時，必備的都是曉書的學養認知；而在研習創作過程中，能書而不曉書者有之，雖尚不善書而曉書者亦有之，筆墨形質之能與理念性情之妙互為質用，都需在演練體驗與會心領悟中獲得，本無相對同生之關連。故東坡此二句自我剖析之言，應是可以理解與認同的。他不敢說自己的書法創作是如何的佳妙，但對於書法創作與鑑賞的藝術學理，則自認已有相當深入地通曉，是個曉書者。

上陽台帖 唐李白作。
筆勢道健，節奏明快，透
現的雄強豪放與奔馳快
意尤為感人。



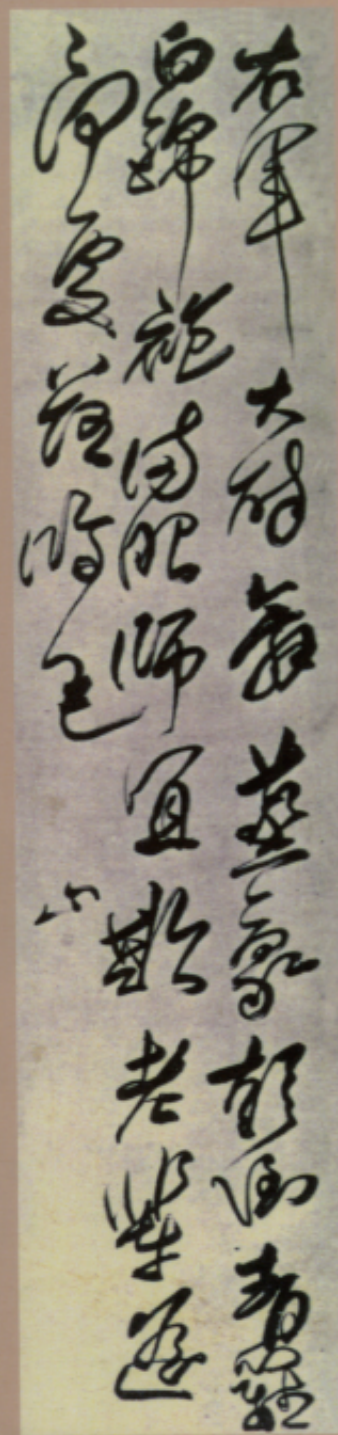
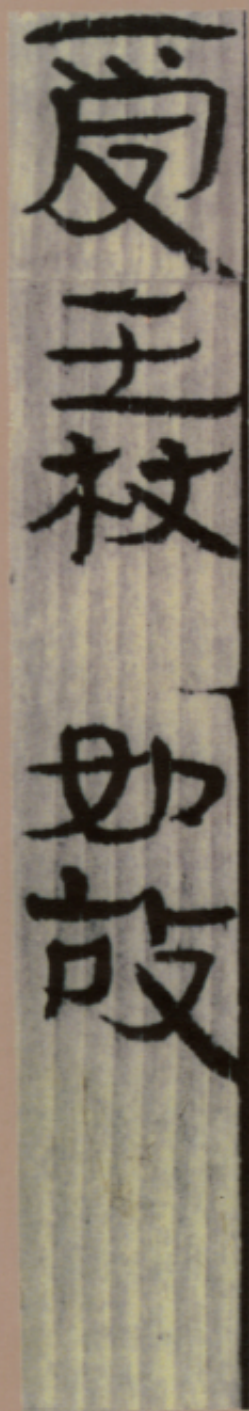
五言詩卷(局部) 明末王鐸作
(一六四三年)。自稱是「燈下
狂作」，善用折筆連綿奔放，
畢生以二王為宗，終是外出二
王而自我成局。



「寫字」和「書法藝術」在理念意識上有不同的情境，書法不只是寫字(註三)。人們寫字通常出於美感經驗自然寫就，至多著意點畫字形的妥適安置。但是，當書法凌越文書應用的實用性，被有意識地當作藝術來創作及欣賞以後，就不僅有字形美感而已，「點畫的流動，線條的奔放，作為書法藝術已不只是文字外觀的美化，而是一種抒發情感的抽象的造型藝術。」(註四)文字是具有定構、共識流通的「意象」，非真實事物的「具象」，也不「抽象」，但書寫創作形成的點線造形，構成的視覺效果實可與抽象繪畫藝術共賞。在書法研創過程前期的習字與寫字階段，在學習與實用的背景下，偏重筆墨表現的技能是極自然的，但藝術與技術不同，故若書法創作提昇至藝術表現階層時，創作表現的理想則在於抒懷暢神、訴情達意，神彩妙理反而置放於點線形質之上，善書與否中的筆墨技能，其實只是為表達藝術學養的理念與情思所支配使用，不是無止的競技逐美，但求自如適意即是佳好。因此可知，會悟認知所得的「曉書」，是創作與鑑賞欲達涉藝術之境最基本而重要的關鍵，是領航的燈塔，是掌控方向的船舵。雖不善書，但能曉書，便具備了創作與鑑賞的基本認知。

苟能通其意，常謂不學可。

書法藝術的最簡單定義，可以說是「書寫文字的創作表現」(註五)。「創作表現」便包含理念情思的性情之妙與筆墨技巧的形質之能，必得兼具能妙，而又以前者為理想目標。中國書畫的發展與文人意識認知有極為密切的關係，而文人士



王杖詔令冊(局部) 武威市出土西漢晚期墨蹟。

沒有碑刻飾用文字那般規整。官頤文書的自然樸素表露出後人「追法守則」的本質迷失。

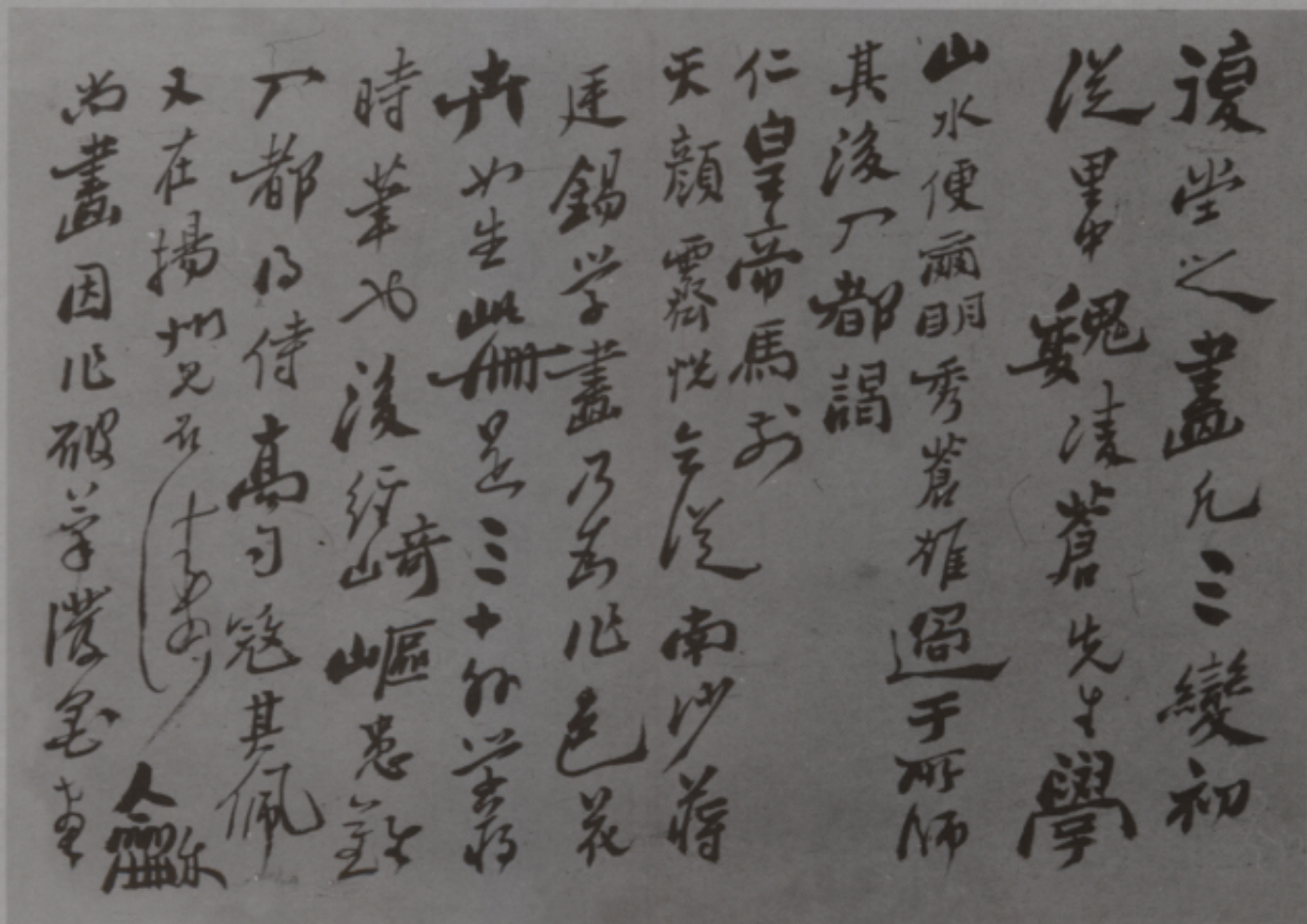
七言絕句軸 清初傅山作。

「筆拙勿巧，筆醜勿媚，筆支離勿輕滑，筆直率勿安排」的強烈自我藝術觀。



夫是受中國文化思想內涵所孕育滋潤。中國書畫創作的美學理念無形中融合文化哲思的精髓，在詩、書、畫三位同體中顯現貫穿儒、道、理、禪的精神素質，自成圓滿卓然的藝文創作思想體系，「天人合一」的觀念是其最精要的中心體。儒學雖出於為政教服務，但文人士大夫中得志問鼎者畢竟少數，「達者兼濟天下，窮者獨善其身」、「浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」在山光水色中、在幽雅庭園裡獨善其身，藉詩書畫創作抒情寓意，是功名之外的自我

樂地。儒學的美善統一、溫柔敦厚與中和之美，巨流無痕地養成文人士子文質彬彬的審美理想。知者樂山、仁者樂水。樂，是理智的，不只是認知或愛好，更是出自內心直覺的精神理想，是人與自然山川的精神和諧依託。詩，以言志，而書法是無聲詩，必然也是藉以寄情述志的。在人與自然相互交會中，「澄懷觀道」的藝文創作觀是克己省悟以求仁的禮樂本質，在成就人格中求客觀與自我的中和之道，即便是逸興之作亦隱含「從心所欲，不逾

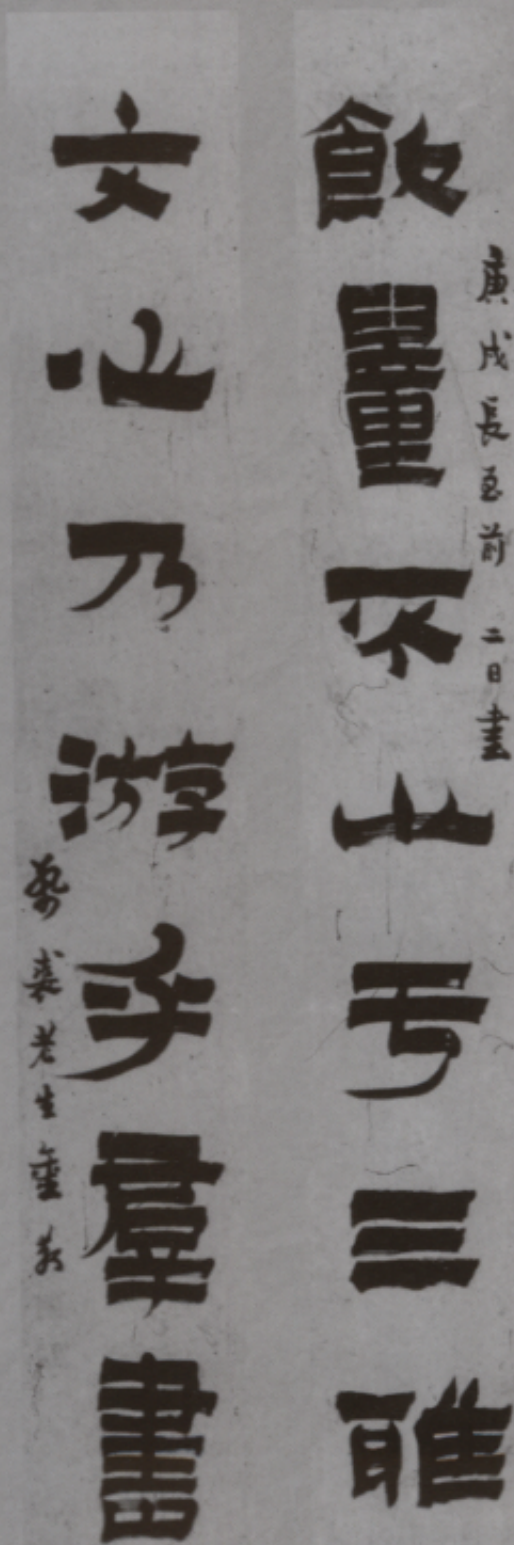


花卉蔬果冊題跋 清鄭板橋作。

出於「怒不與人同」的藝術創作理念，自創「六分半書」，在天真、浪漫、怪異中，內藏的是「通其意」的理念認知。

矩」的情境理想。在不逾矩的法統規範中，「從心所欲」才是理想的天地。而人與天地萬物交流感應的精神依歸，出於對道與自然宇宙相互轉運的哲思參悟，人與天地合成一體而無分主客，在詩書畫的創作活動中，人本價值的自我存在感透過老莊哲學的冥想及禪宗的妙諦微言，自然蛻變為映現思想、寄託胸臆、渲泄感懷的生活藝術，繪寫的點線筆畫象徵著生活與生命的痕迹，包蘊著豐富多彩的妙理生機，凌越人與自然的客體外形境物，形成更高層次的「性靈際會」。所謂如見其人揮運之時，包括人品、畫品的整個創作活動的過程，無形感悟與有形見知的筆迹墨痕，環繞的是強烈的「個人主義自我存在」的文人意識。而書法，它首先具有文字共識定構的素材限制性，加上約定俗成規律完備的表現形式，在企求自我創新與傳承前賢的矛盾衝擊下，在不逾矩中要能隨心所欲，所謂「出新意於法度之中」，則往往無可避免的必得穿破「定法」的迷思。

蘇東坡在此提出了最為重要而關鍵的書學創作認知——「通其意」，通書學創作的旨趣本意，一個眾所周知、人人知曉却時常蒙蔽不通的基本認知——書法是什麼？在記錄傳述歌泣美好的詩詞或文史內容？不是！那只是文字之用，書法不是文學或史傳的附庸，書法作品中的文學性、歷史性欣賞只是它的附加價值，而不是它的本價值。書法只是書寫文字的技能表現？也不是！那只能稱為寫字技術。毛筆寫字是古代啟蒙識字初始起必習的文事基礎，人人皆能，只有技能高低之別。書法藝術不止於文書工具的應用書寫，也不是徒事制作技術的匠者能事。在自視甚高的文人眼裏，今天在藝術史中的工藝建築各



七言對聯 清金農作。
自己家法面貌，形體不
似古人而神氣暗合。

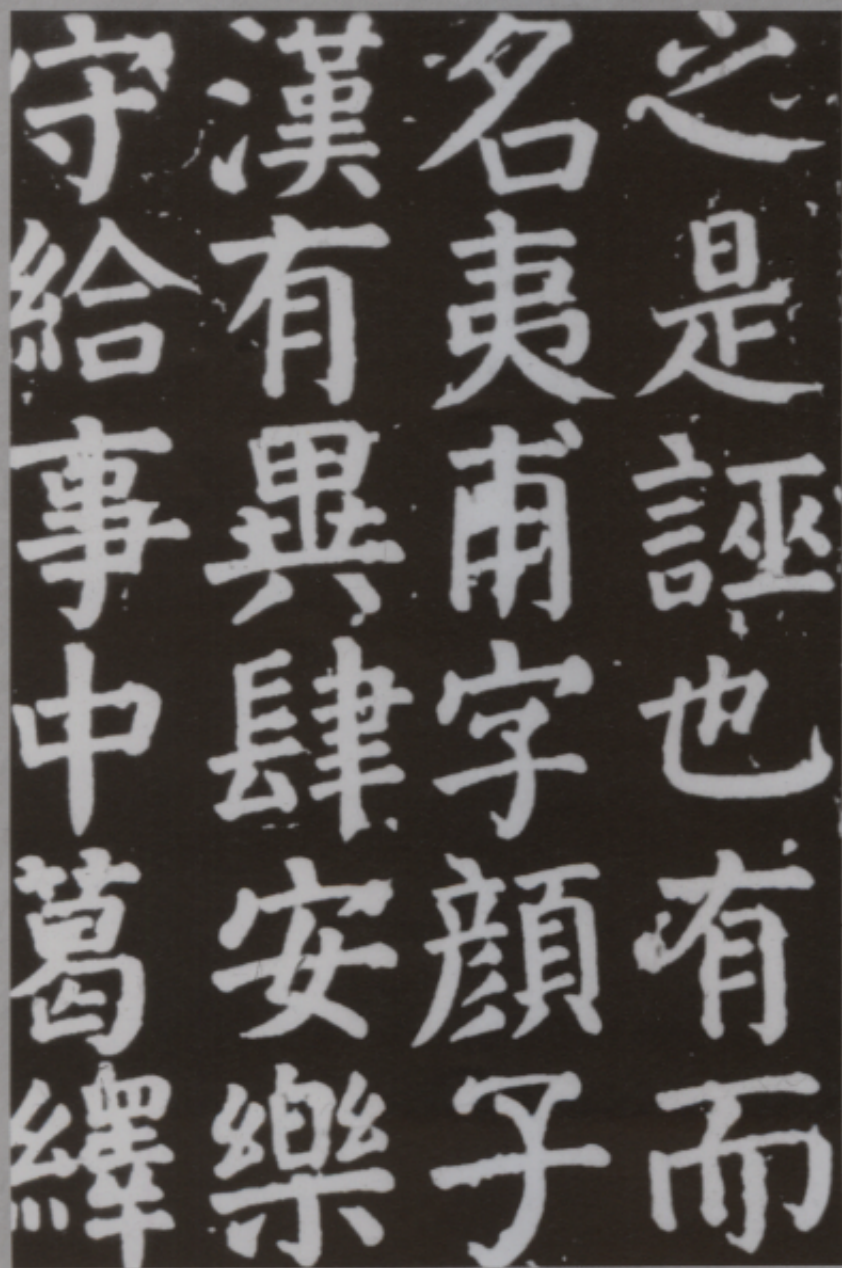
類藝匠所作，往往是被視為地位卑微難登大雅的雜藝巧作。文人將書畫結合學問與人格，視為情境高逸的進德崇道理想，最重要的便是它創作時流現的性靈情思。書法藝術是文人藉由書寫文字以傳達其自我情思理念的創作表現，即唐孫過庭所言「達其情性，形其哀樂」，故有學者稱「中國的書法，在本質上，就是一種寫意的哲學藝術。」（註六）情思理念在各人運用適切自如的表現技能傳達下，架構出整幅作品的風格與神彩，與點線筆墨形質技能是實用有別而總合一體，這便是書法藝術的本旨。



也就是通其意的「意」。通此意者才能「曉書」，真正大家的善書者亦必能通其意，亦必

能曉書，但有些人缺乏對書法藝術本旨認知，雖有優異精熟的書寫技能，或自認或被稱為善書者，但事實上只是個「能書者」。

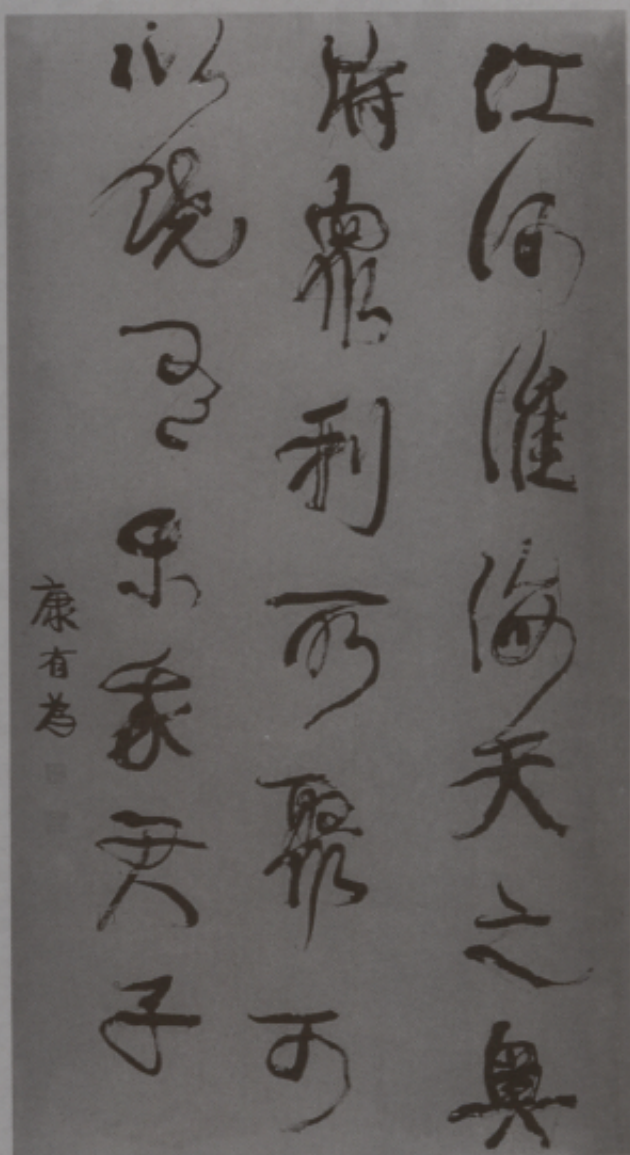
東坡緊接著說出了「不學可」的藝術史觀創作理念。藝術研創的歷程必經學習與創作的二個階層。未知規矩，安能得方圓。學習，是「容他性」的，學習的內容包括可見可練的筆墨技能臨習，加上前賢論述與自我賞讀會悟所得的理念認知。學習的容他性所反映出來的，是學得愈深得精髓也愈沒有自我，學成不過為人作奴婢，像是前賢驅使的代筆者。而創作，則是「排他性」的，在追求自我的創新理想下，創作的筆墨形成與表現語言挾著極端個人化的情思理念，逐漸以「我」易「他」，形成自我的神彩形式是終極目標。未經學習固然難窺門徑，但學習所得僅是築基立根的營養，吸收消化之後再經自我體驗逐漸質化，才在創作中表現。歷代書家先賢能為後人稱道的成就，並非由於其學習優異而肖似其師法者，而是建立在其學習後質化的自我所得，可知，由歷代書家成就所累積形成的書法「傳統」，以其法書墨跡而言是血脈相傳却各具風貌；以其傳承理念而言則是追求「創新」的精神，易言之，藝術發展所成就的傳統，本質上是建立在創新的精神。任何卓越



顏氏家廟碑 唐顏真卿作。
在歐、虞、褚等楷書大家之後的顏真卿，不是因模仿某家而成名，成就的是「不學可」的精神，顏法的「傳統」是其「創造」的成就。

書學成就的筆法與表現形式，都是先賢在追求創新的精神下的自我建樹，代表其個人書寫文字的創作表現，後人學習的初階或許是「師其跡」，但更上階則是「師其心」，在筆墨形式而言初階是得其肖似，而高階則已不似並自成風貌。東坡曾引述南齊張融之言，云「不恨臣無二王法，恨二王無臣法」，便是明確指出書法藝術的自我精神與創作本質，「曉書者」必知其理。因此，苟能通其意，常謂不學可！古代社會自啟蒙識字便要學書法，能論書談藝的文人沒有不是歷經長期臨摹學習的，也都具備了紮實的書寫表現技能。因此，「不學可」當然不是說不需要學習筆法技能，「學」是指模仿，意為書法的創作不是以學得肖似某家為目標。在其〈自評草書〉所跋的「吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。」可為註腳，也是曉書者通其意的具體表現。東坡的名言「吾書意造本無法」也是相同旨趣，無法，也不是說沒有點線筆墨的書寫方法，而是沒有本自某種前賢既成的固定筆法形式，強調是依自我情思之意所創造所得，是在創作立場所言，而不是在學習立場所論，他的書法研習過程中當然是有「學」的經驗，也曾經探得「有法」的筆墨技巧，其間分際值得深思。他認為「有道無藝，則物雖形於心，不形於手。」可見形於手的表現技巧是值得重視的基本能力，只是他更重視創作中的主觀思維與情感。

東坡此句明確指出作品的自我情思理念重於筆墨形質學仿之所得，是書法藝術創作精神的深刻體認，毫無反對研習必經師法學習之意，也沒有絲毫忽視筆墨技法的含義。他的另一句繪畫名言「論畫以形似，見與兒童鄰。」也是強調傳神與



語摘 清康有為作。

得法之後又再變法，追求「氣滿」的創作思維下，運筆極盡其勢，自我風格鮮明。

意境的重要藝術創作旨趣，追求「天工與清新」，解寄無邊春的「一點紅」是花的形，但其神與意更為重要，而畫中的折枝花仍是有形共識的，可見並非反對形似，只是說形似與否並不是論畫優劣的準繩，應不滿足於形似而求傳神蘊意，論畫才不

致於像兒童般淺見。從東坡談論書法與繪畫的言論中，我們可以清楚地感知他對藝術創作旨趣的深刻體會，也具體展現中國文人詩書畫一體，參合天地獨求自我，「神與萬物交」探得「天機之所合」，藉筆墨言志抒情的藝術創作本旨。

貌妍容有贖，璧美何妨構。

藝術發展，與人類的美感經驗及美學思維有極為密切的關聯，但是，當藝術發展成為有意識的創作表現時，則藝術往往不只是美而已。稱一位小姐長得很美，通常易於引致歡顏與怡悅；但稱她長得很藝術時，則其反應是極為複雜難料的。「美」與「藝術」在現代人的心目中，事實上是關係密切而略有異同的。藝術創作固然含有「美」的表現形式，但它也往往包括「非美」的多樣構成。美感出於直覺，本出天然，美學探討的則是思維表現的思想，與哲學、心理學質類，屬於一種形而上學；藝術品是後天的創造，藝術表現自情動立意至作品完成間，由理想到實現，尚經筆墨施用的實際創作過程。因此，藝術創作受影響的除相關美學思想外，社會、文學、歷史及藝術流派風潮等均與創作生活息息相關，當然亦不容忽視，尤其是個人自體的創作心得與筆墨法則等形質神彩營造的相關論述，更與作品賞析密不可分。藝術學研究便是以創作事實為中心，用科學方法多方參證分析的研究學門。孔儒、老莊的美學思想有重大成就，對漢代以降的藝術有相當影響，但美學思想要素畢竟是隱性無形的，東周、秦、漢等歷代各朝藝術創作的表現，作品本身實證仍是

清吳昌碩作
 七言對聯
 篆、行二體交替合參，隨機應變寓情於書，揮毫笑貌活現紙上。

物轉不知月
 事舞

未輕勝
 出少有神

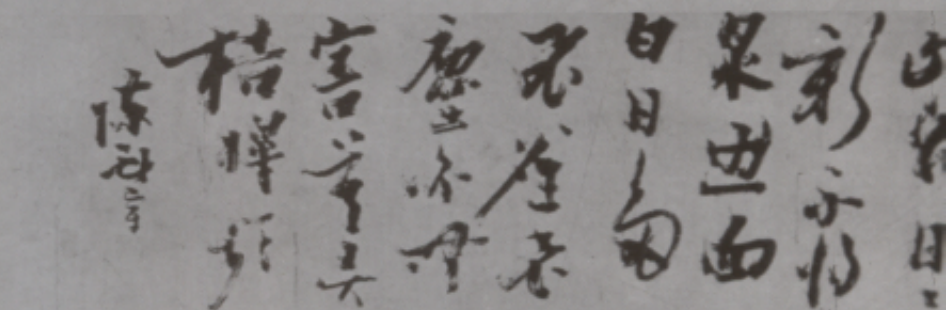
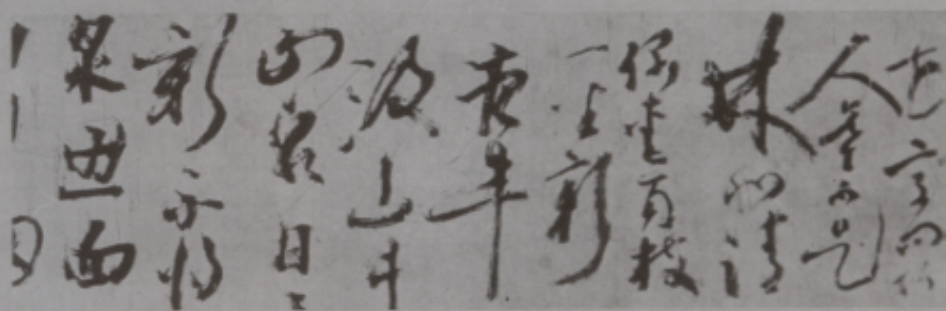
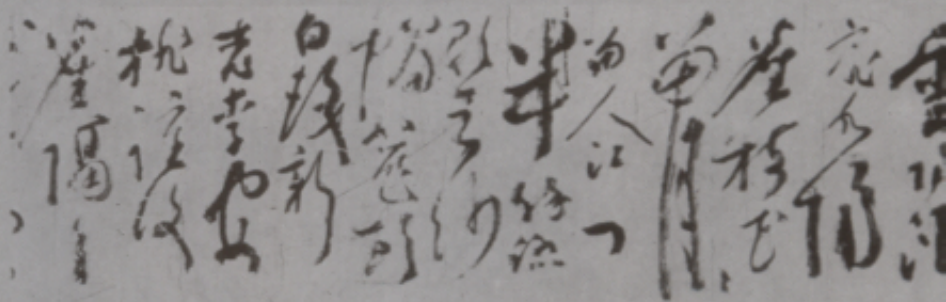
吳昌碩

七言對聯 清吳昌碩作。
 篆、行二體交替合參，隨
 機應變寓情於書，揮毫笑
 貌活現紙上。

藝術學研究的中心主體，而美學思想與創作知能則是相關旁證。由此可知，藝術學理涵蓋美學思想及其他，而僅依美學思想仍不足充分釋讀藝術作品；藝術創作包含美的表現形式，但美感不是影響藝術創作的唯一要素。藝術學不是將美學泛化所可取代。

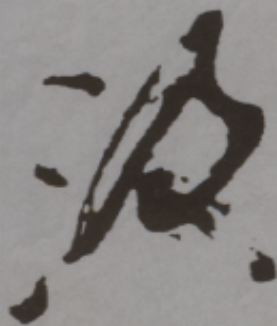
「美」雖然抽象，但仍不難理解溝通，但是，「缺陷美」則是極為複雜難解的語詞，缺陷、美，多少是具有矛盾的異質結合。如果捨用「缺陷美」而稱為「藝術」，則它是存在而易於理解的，藝術表現與美不美沒有相對必然的關係，藝術可以有美的，也可能是非美的。非白不一定是黑，非美也不一定是醜，美醜不是藝術與否的準繩，是否藝術的構成效果，才是藝術所關心的。以書法而言，賞讀傅青主「寧醜毋媚、寧拙毋巧」創作思想的作品時，賞覽顏真卿〈祭姪文稿〉等三篇的書法作品時，都顯示藝術不是僅依美不美所可以析論的。稱缺陷美或醜陋美都易混淆不清的。

藝術作品是整體構成的總合效果，韻律調子是它輕重律動結合的構成，它並非僅是多數個局部個體的聚集堆放，而是由理念情思轉化成意境的整體章法布局，歸屬視覺藝術的書法是由點、線、面（空間）所構成，神彩，是它整體構成的所見所感整體效果，文字字形是它的局部個體，點線筆墨不僅是為個體文字而表現，更是為結合空間的整體幅面神彩而存在，牽一髮而動全身，但求能各適其所各有所用，深識書者必觀其整體效果神彩，而不是個別局部性分別賞覽，因此不見字形。而神彩是多樣異質的，有靜有動、有欽有放，平正溫和的情境或由端整勻齊的局部構成，而躍動奇竊則或係參差強弱的複雜構成，



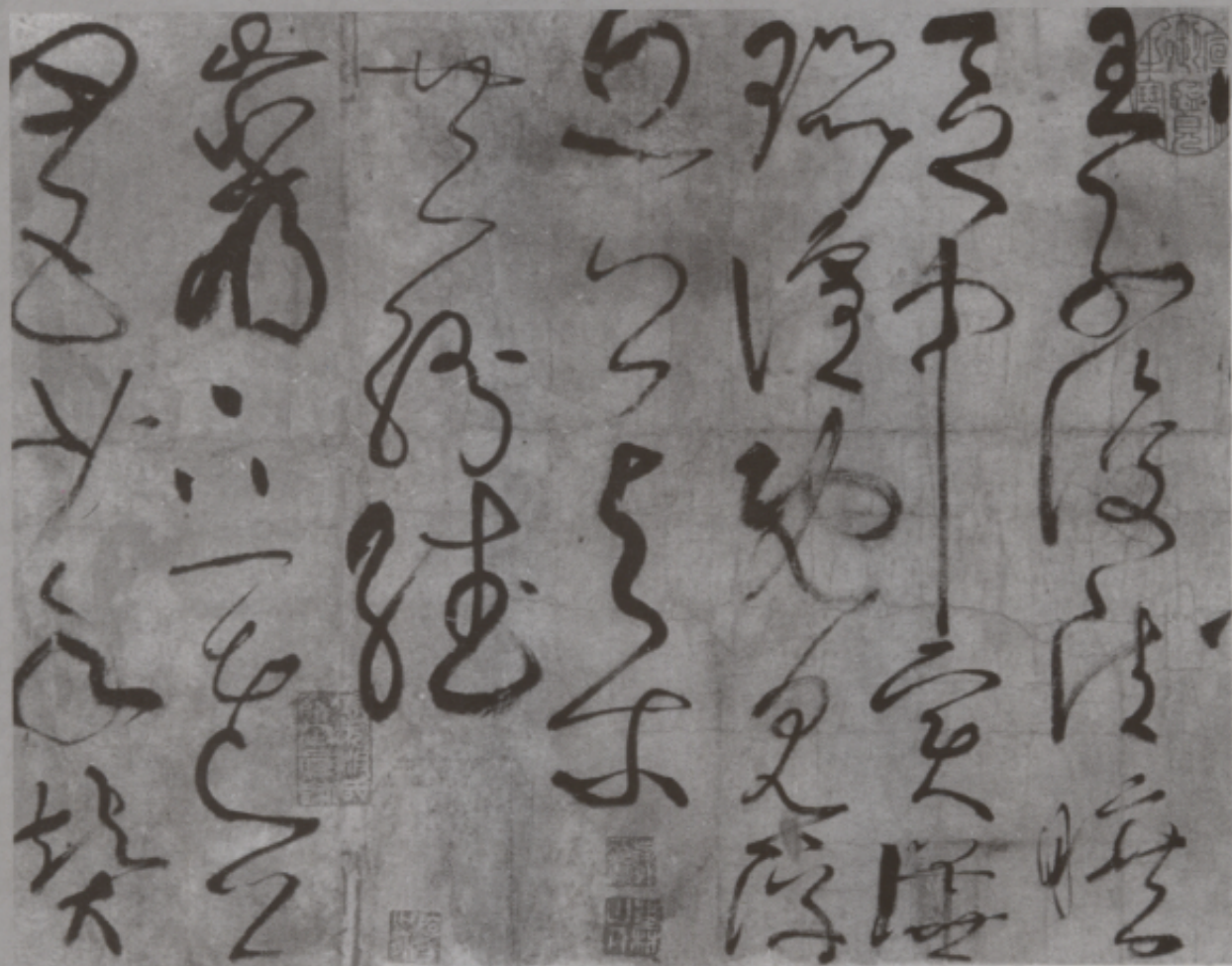
其一點一畫均因地制宜、變化萬方而不受規繩。各種異質的點畫形質分別呈現各異的情境神彩，也是書法藝術不斷演進發展的動脈基因，若以草書而言，列觀二王、張旭、懷素、祝允明、董其昌、張瑞圖、王鐸、傅山以至於右任等諸大書家的作品，若能惟觀神彩、不見字形，則必知曉書藝動人的是其全幅點、線、空間構成的氣韻，而不在其中一點一畫論得失；是在神彩構成之中會賞各家創作表現的情思理念，而不是將書法局限在一個既定的表現形式，去以常規法則做品評。

草書卷 明陳獻章作。
晚年愛用茅草束筆作書。
在起伏多變的點線縱橫中，
流現鮮明的情思與氣質。





仰天湖戰國楚簡 楚人筆書墨蹟，呈現篆書書法真貌，自然天成的筆理墨韻，是中國書法藝術的本質。



古詩四帖（傳）唐張旭作，或謂宋人手筆。

氣勢奔突縱橫，點線結構變化多端，彰顯性觀神彩不見字形的書法藝術旨妙。

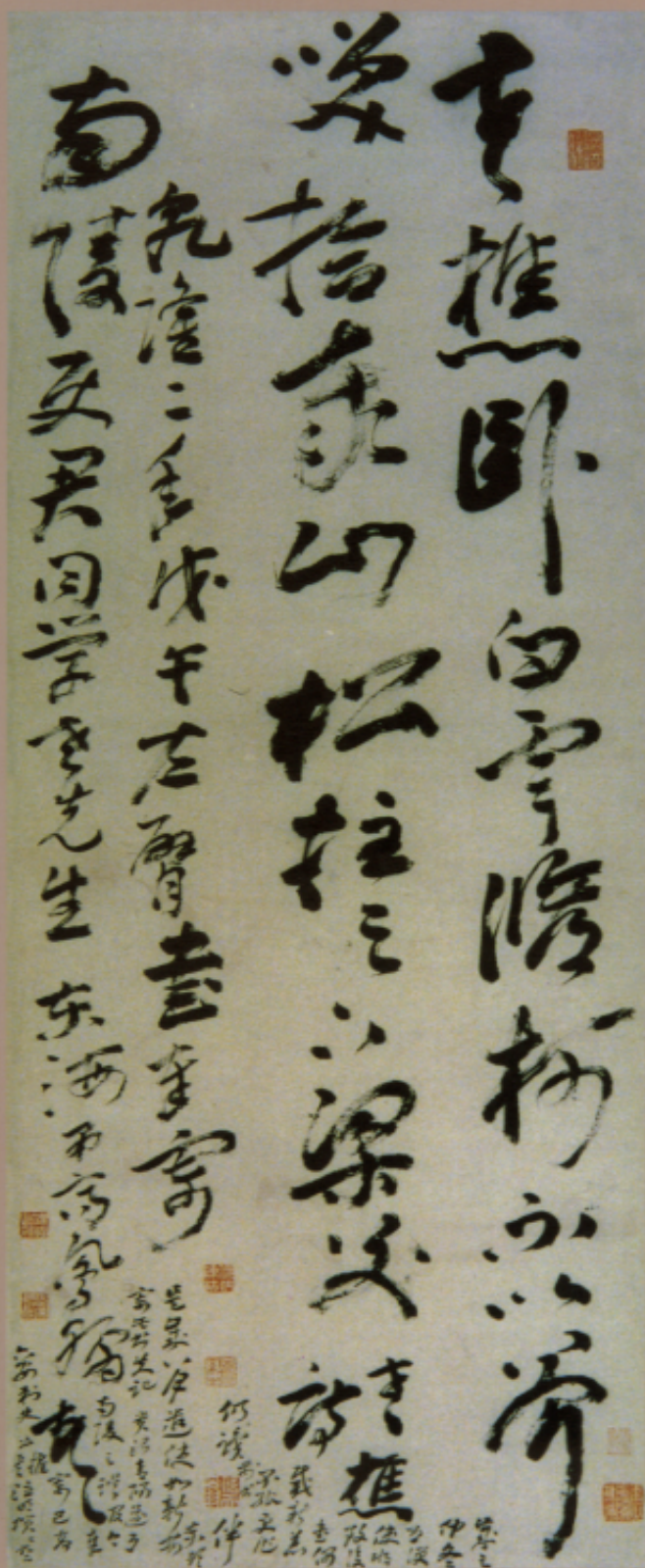
貌妍容有曠，「西施之顰」因病心蹙額而時露愁容，是傾人傾國的絕世佳人自我的展現形式，在容貌、舉止、情思合成一體中，單論「曠」的好壞得失是不具意義的，同時也不是病不病的問題。在書法藝術而言，其整體構成神彩如果是佳好貌妍，則其點畫局部個體與展現形式，是「曠」與否同樣不具意義，「曠」反而是佳妙構成中的造成要素。藝術創作凌越美與非美的範疇

拘限，追求的是創作構成的好與不好。豈美何妨醜，「醜」和「曠」一樣是它的外在表現形式，世俗之人或會以美醜為觀，拘於成說與形式之論，自難深體藝術構成表現的旨趣。研農社忠誥學長對此有極為精到的領會：

此聯的詩意，也可以作為蘇東坡對於文藝理論中「文」與「質」的辯證關係的一種見解。「貌

妍」與「璧美」，是就「質」上說；「贖」與「補」，是就「文」上說。質為內涵，文為形式。也許有人要問，「貌妍」是人的容貌，如何能指為「質」呢？在此我們有必要指出的是，所謂「誠乎其中，發乎其外」，西施之所以能夠獲得「貌妍」的美名，是因為有內在「天生麗質」的條件作依據，除了容貌，還應兼含內在氣質風韻而為言。孔子說：「質勝文，則野；文勝質，則史。文質彬彬，然後君子。」能夠做到「文質彬彬」的境界，固然很好。如果文與質不能兼美並具，與其重視外在的形式而忽略內在的本質，寧取內在本質而不強求外在的形式。此種鄙薄形式主義，「與其史也，寧野」的審美觀點，不但是蘇東坡據以評論文學藝術的主要根據，同時，這也正是東坡一生為人處世、做學問，甚至從事文藝創作時的一貫思想和態度。（註一）

藝術不局限在美與否的問題，書法藝術也不拘於書寫技術競逐的層面，而是書者藉文字書寫創作表現其情思理念。情思理念來自學識閱歷與人生境遇的會悟感思，它無形流現的是藝術理想的「質」，在作品筆墨構成的神彩中隱露；筆墨點線的表現技能與形式是達成創作理想之「用」，亦即有形可見的「文」。技能形式因情思理念表達之需而生，不以無限競美或固守法規為目標，而以作者運用適切自如足能成其理想為佳好。情思理念的內在理想，與筆墨技能形式的外在技能，是實用合體的共存並現，固不可偏廢，但「曉書者」當知其本末與輕



五言絕句軸
清高鳳翰作。
晚年右手病廢，
此為左手所書，
在精熟位
另出率意趣韻，
反有一股超
俗的奇拙拗勁。

重，是故，貌妍容有曠，璧美何妨橢。藝術不在意個別局部的美醜或世俗成見，追求的是創作的整體構成效果是否佳妙。

端莊雜流麗，剛健含婀娜。

緊接的這二句是承上言而來，主要是對藝術創作表現的形式內容作進一步的分析說明。端莊與流麗、剛健與婀娜，從筆墨表現的形質而言，無疑是不同的異趣。筆墨法規與表現形式是客觀的，是為傳達主觀的情思理念而服務，它自然是筆墨無定法、表現無定式的。如果只是將書法當作低層次的寫字技術表現，便常會將筆法與形式列為主要，將目光完全停駐在作品幅面局部的單字上，只講求個別文字的書寫技能。創作時，自一點一畫至字形結體，均力追得法安適，逐字完成累字成篇，無一有失；鑑賞時，亦逐字檢視，細至個別文字的字形與點畫，驗查其是否美善。換句話說，就是以書寫技能為主體，依循理性客觀的書寫文字範式，講求平衡、秩序、端整之美的造形規律與法度定則，在此種重法的客觀要求下，自然是必須抽離個人的情意傾訴，也束縛個人的創造空間。在中國書法史上，此種寫字功夫的理性造形規範是在唐代發展到極致，尤其是楷書最為嚴謹典型，虞、歐、褚、顏分別展現了厚實凝鍊、險勁謹嚴、秀挺疏朗、渾厚雄強的不同典型風味，都在努力追求客觀規律中成就自我。從藝術創作的角度而言，唐初諸家在尚法的客觀理性精神下，內斂情思分別自成其書寫規律的古典主義模式，亦是其個人極大的藝術成就。

藝術史的發展過程中，極致成



侯馬盟書
春秋末年晉國
趙氏大夫官臣的
盟誓文書，在莊
嚴儀式中所書。
即使是篆書，人
間性、筆性、自
然性，是書法的
基本要素。



就的規律典範樹立之後，往往極易形成後世創造空間的窄化與思維的迷失，尤其是書法，它生長於古代文士日常生活應用文書的「寫字」中。寫字，自幼年啟蒙識字開始，以「法」為依歸，在追求端整秀麗的實用目的下長期習字，古典規律的範式便在拓本及法帖印製傳播下自然的成為習字的範本，初唐諸家與鍾、王的楷書，二王體系的行、草書，東漢碑刻的八分隸書，由李陽冰與徐鉉兄弟藉李斯與許慎之名推想塑成的秦書小篆等，便被列為各體書法習字的標準筆法與形式，而法度森嚴、循規蹈矩的筆墨技能認知，也在以臨摹入門的習字過程中深植人心。清石濤云：「古人未立法之先，不知古人法何法；古人既立法之後，便不容今人出古法。千百年來，遂使今之人不能一出頭地也。師古人之迹，而不師古人之心，宜其不能一出頭地也，冤哉！」雖然此文是跋畫所述，但在書法研創而言亦頗值得借鏡省思的。

「書法是藝術」這話事實上是一種泛化稱法，書法藝術是人為意識所形成，並不是每個國家或每個人的文字書寫都會發展為藝術的表現形式，而古代啟蒙學文習字之初的

孩童及其父母，亦只

是抱持文書實用的

功能出發，很少

會是以成為藝術

家為目的而習字

的，書法成為一

種藝術的表現形

式，是中國文人

風尚與意識所發展

而得，個人對文學

藝術理念的認知與領

會是極重要的關鍵。在

現今由硬筆取代毛筆寫字



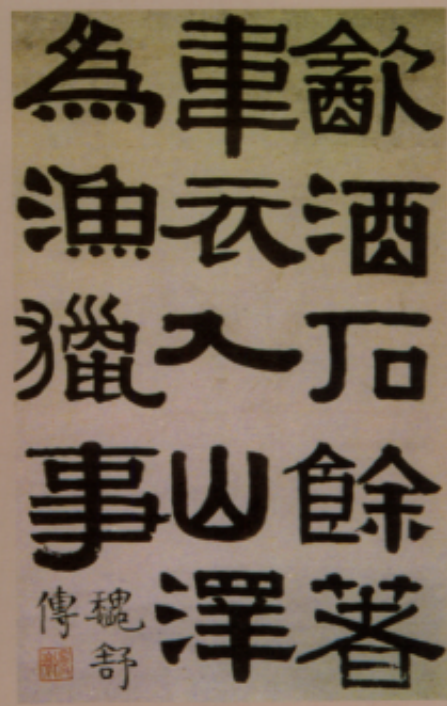
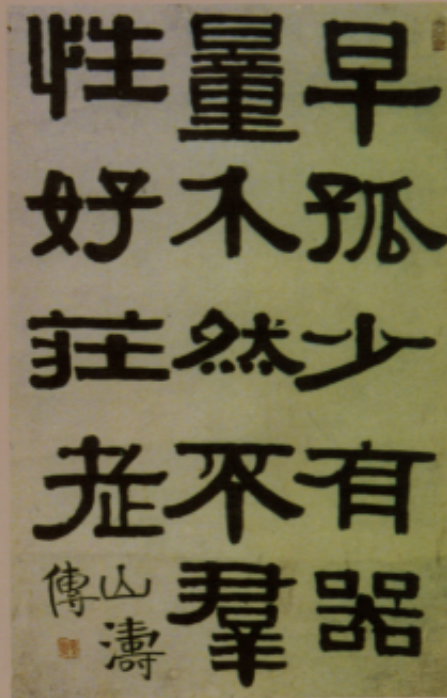
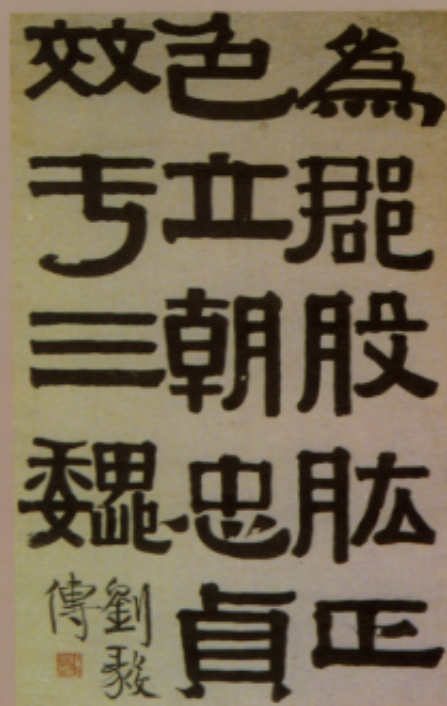
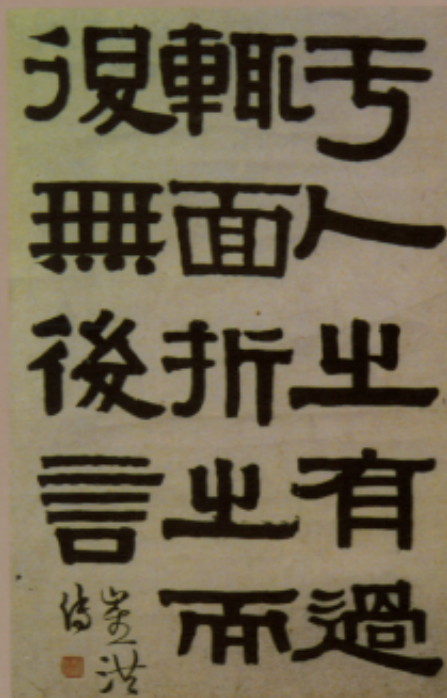
實用功能的社會中，沒有父母或師長是以「成為藝術家」的期待去教導孩童硬筆寫字，但是，若有能執毛筆寫字者，因能書者寡，不分老少似乎都是大小書法家，在各項美展中它是藝術活動中的一環，但所表現的是毛筆的寫字功夫抑或書法藝術，其實仍是極混淆不清的。如果僅是多少臨得典型範式筆墨之法，而能以毛筆寫字，即可稱為書法藝術的話，那古代社會的文士豈不個個都是藝術家！

因此可知，「寫字」和「書法藝術」是有不同的，不是因為書寫技能的高低，而是在創作的理念情思之意境有別。理性客觀、法度嚴謹的文字書寫技能與理念，確是書法藝術創作表現的形式之一，但絕不是全部相同的唯一，因此書法史上才會接續迭出許多神彩各異、形式有別的傑出書法家；法度、範式是習字與寫字時持用的準繩與學習的內容，但當創作意識提昇至書法藝術的思維情境時，則追尋的常是「出新意於法度之中」，實質則是法度形式的質化出新，藝術的創作認知是有定則而無定法，文字書寫在筆墨趣韻與表現形式中蘊含無窮變化，整個寫字與書法藝術所混合構成的中國書法發展史，便是在筆墨法度典型範式為中心裡，由探索、建立至追踪、背離的辯證推演下進行，而各人在藝術史觀與藝術學理的領會認知，也分別呈現其取徑高低與理想雅俗的不同成就。歸根究底，學書在法，而作書以意，書法藝術創作最重要的血脈動力仍是情思理念的認知與表現。

「皆一同質」的筆墨形質，有定則亦有法度規律，是藝術表現的一種形式，但不是唯一。著意變化，則是蘊含無窮可能的探索天地，由

法得手再出法求變，是進入藝術領域的正確方向。書法是「以意抒情」、「取會佳境」的表現，意境，具體可見的便是筆墨章法，不同的意境章法成自於運用異質的筆墨趣韻，故筆墨形質在書寫中可能呈現的多樣化趣韻，是「曉書者」最重要而基本必備的藝術認知。東坡此言「端莊雜流麗，剛健含婀娜」便是其運用筆墨形質變化表現的深刻藝術領會。寫字，或可一始至終，自點畫至全幅，筆筆力求端莊；亦可自落筆至完成均求流麗，不存二意。只要謹守法度要則，依序逐字書寫，展現的是精熟自如的筆墨技能與客觀理性的無華意念，只是，書法藝術創作除此種表現形式之外，尚蘊含無數趣韻的可能性，更值得深深體會。紅花也要綠葉襯，既然貌妍容有蹟、璧美何妨藕，則局部的端莊，在周遭非端莊的形質差異襯托下，或許還會更為強力耀眼、相得益彰。同理，流麗、剛健、婀娜等各種筆墨趣韻形質皆然。換句話說，對筆墨精熟的書法創作者而言，諸多異質的筆墨形質都是其創作運用的棋子、演員，是構成整幅疾澀、行氣、韻律、虛實、變化，展現神彩趣韻與風格所擁有的各種筆墨技能，在創作的情思理念傾訴引導下，依構思布局之需而適切各宜地搭配表現。

不識書者，看書法如習字，只見字形，自一點一畫逐字檢視，以同一定式品賞。俗子看電影常以其中男女俊美與否為喜厭，但真正從事第八藝術的電影導演，並不著力於演員是否皆為俊男美女，或是情節幕幕高潮同一，而是要求演員採用適宜、角色詮釋貼切，劇情高低起伏承轉有韻等等，才是電影藝術創作的內涵。戲劇，不是演員的集合排列，藝術創作不是選美活動，

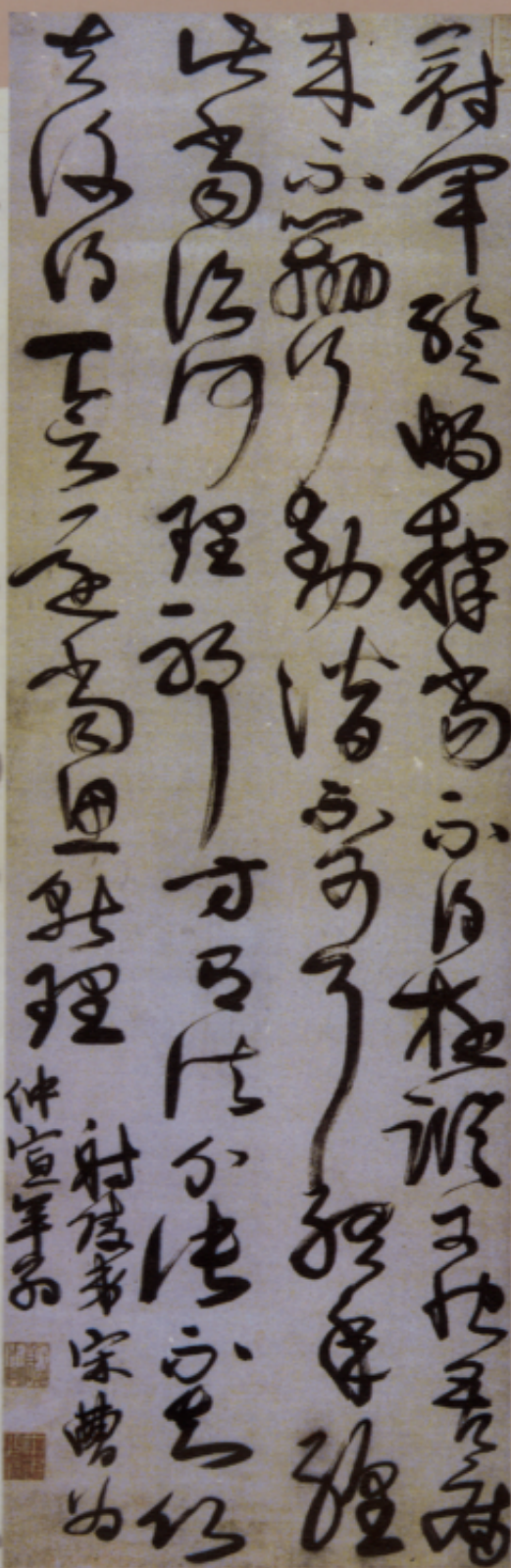


隸書四屏 清伊秉綬作。參合隸法篆籀，自成一家。在方多姿。

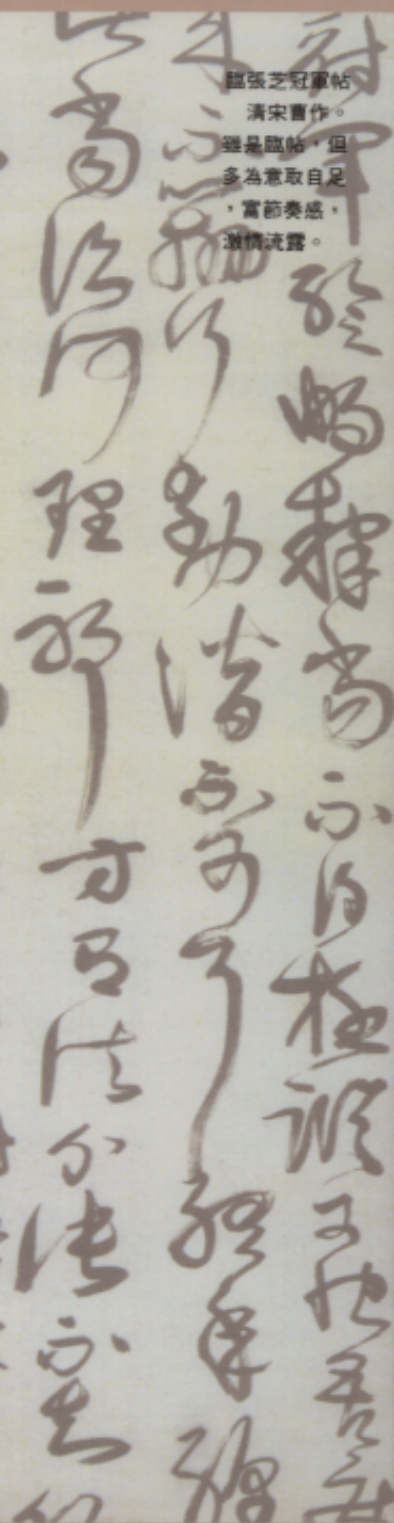
不需要一批長相類似的演員；書法藝術，並不是文字書寫的逐字堆放，當然也不是點畫字形的書技競能，全幅始終同一的筆墨形質非其必要唯一。因此，東坡認為筆墨形質的呈現，可以是端莊與流麗、剛健與婀娜均相互含雜並具，是極有見地的藝術創作認知，亦可在很多法書妙蹟中獲得印證。

小結

若將書法當作僅是文書應用，只見端正漂亮的「寫字」時，東坡此詩是不易會解的；若有「書法藝術」的學理認知，則能領悟其對書法本質內涵與創作理想的卓識，可見，「曉書」確實是極重要的書學學養，不論是鑑賞或是創作。「不學可」是極具史觀的創作認知，也是朝向自我風貌發展的分水嶺，代表從學習轉進創新，以「我」易「他」的質化。曉書者有極大可能也是能、妙兼得的善書者，但畢竟書法藝術的表現並不只是一種認知或思想而已，而是創作行為的具體踐行。由「知」至「行」仍是充滿變化的過程，心、手、筆、墨、紙之間的種種是冷暖自知的。無形無跡的理念情思即使高妙玄靈，仍需藉筆墨形質來表達，而使筆運墨即有法度，筆意墨韻是意念境韻思維的踐行轉化，「手隨意運、筆與手會」是唐張彥遠的名言，生動的描述了精熟自如的創作情境，手、筆都是貼切的技能展現，而「意」是主宰，才是理想，是情感與思想理念的傾訴。鄭板橋說「其實胸中之竹並不是眼中之竹也」，藝術家的內涵情思是超脫世俗認知的，又說「手中之竹又不是胸中之竹也」，在情思承運中常是心意既得形骸忘，常是筆隨勢行，境應筆生，



臨張芝冠軍帖
清宋書作。
雖是臨帖，但
多為意取自足，
富節奏感，
激情流露。

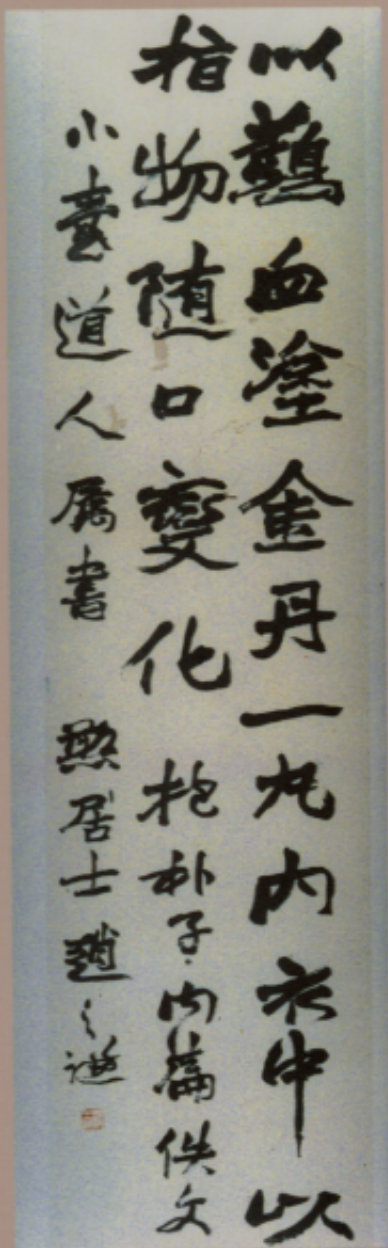


因此他說「意在筆先定則也，趣在法外者化機也。」在落筆之前所有的是意在筆先，但情思運行並不受筆墨法規定式之限，追求「怡悅情性」、「暢神而已」的藝術創作價值時，其最後所得趣韻常是法外化機，所謂「懷素自言初不知」，「忘形得意」的藝術旨妙，決不是依循筆墨定則可得的，只能說是「窮微測奧、通乎神解」，是天人合一的自然妙化。

線質勁灑有度、結字謹嚴生姿、章法變化多方，這是書法視覺構成的筆墨形質要素，是研創過程必經的關卡，線質、結字、章法是書法研創必要的修為，但在通其意的曉書者而言，這些都只不過是形質之能，中國書法的藝術妙得則是成之於隱然流現的情思理念，求的是由形所構成的「境」，而不只是「形」。如果情思轉化的意境既得，則個別點線是否柔弱、粗率，是否怪誕、背法，是曠是穢，都是自然天成，何妨容有，而端莊、流麗或是剛健婀娜，也都不過是餘言瑣事。「創新」是古典「傳統」構成的精神，形成後代認知的「傳統」形質表現，是前賢「創新」之所成，後之視今亦猶今之視昔，師古人之心而不師古人之迹，那麼承繼古人的不應是筆墨形質與形式，延續「傳統」最重要的是其能得自我的「創新」精神；書法的藝術成就既不只是線質、結字、章法的視覺表相，而是藉由形質流現的、極度自我存在的情思理念，則書法創作的藝術追求，當然是「苟能通其意，常謂不學可。」

註釋

註一 杜忠誥〈蘇東坡「和子由論書」詩試解〉，載《美育與文化》，437頁



- ~454頁，三民書局，1993年。
- 註二 黃簡〈書法藝術的本質〉，載張超編《書論輯要》，138頁，北京教育科學出版社，1988年9月一版。
- 註三 可參閱陳滯冬〈中國書畫與文人意識〉第一章五節〈書法不是寫字〉，67~82頁，吉林教育出版社，1992年6月一版。
- 註四 引自張懋鎔〈書畫與文人風尚〉，

抱朴子內篇佚文

清趙之謙作。

參合北碑茂密飛動，別出心裁自成格調，在筆墨情質之外，內蘊的意境與理念尤為可貴。

指物隨口變化

- 145頁，陝西人民出版社，1988年12月一版。
- 註五 拙稿〈書法藝術與抽象繪畫的本質析論〉，載《中華書道研究》第一期，148~164頁，中華書道學會刊行，1993年10月。
- 註六 韓玉清〈中國書學〉，32頁，五南圖書出版社，1993年11月。