

東海大學美術研究所水墨組碩士學位

畢業製作論述

指導教授：倪再沁

## 一種姿態

張書政水墨及書法創作自述



研究生：張書政

中華民國 93 年 5 月

# 目錄

前言.....	1
<b>第一章 水 墨藝術的邊緣性格.....</b>	<b>2</b>
第一節 水墨畫家在歷史中扮演的角色.....	2
第二節 也談筆墨.....	4
<b>第二章 創作的歷程.....</b>	<b>6</b>
第一節 大學時期.....	6
第二節 離島、後山歲月.....	7
第三節 東海歲月.....	13
<b>第三章 還在書寫.....</b>	<b>25</b>
第一節 書法源流與台灣書法現狀概述.....	25
第二節 書法的角色.....	26
第三節 學習的歷程.....	27
第四節 作品討論.....	28
<b>第四章 結語.....</b>	<b>35</b>

## 圖次

- (圖一) 張書政 吐穢物 1994 水墨、宣紙 55×30 cm
- (圖二) 張書政 草、貓 1997 水墨、宣紙 58 ×86 cm
- (圖三) 張書政 自畫像之一 1997 水墨、宣紙 140 ×70 cm
- (圖四) 張書政 本來面目 1999 水墨、宣紙 140 ×140 cm
- (圖五) 張書政 自畫像之二 2000 水墨、宣紙 140 ×140 cm
- (圖六) 張書政 案頭清供 2002 水墨、宣紙 73 ×82 cm
- (圖七) 張書政 魚樂圖 2002 水墨、宣紙 204 ×69 cm
- (圖八) 張書政 墨竹圖 2002 水墨、宣紙 204 ×69 cm
- (圖九) 張書政 樹叢 2003 水墨、宣紙 35 ×15 cm
- (圖十) 張書政 大雪山寫生 2003 水墨、宣紙 60 × 90 cm
- (圖十一) 張書政 山水 2003 水墨、宣紙 32×41 cm
- (圖十二) 張書政 秋日野趣 1995 水墨、宣紙 140 ×70 cm
- (圖十三) 張書政 荷田田 2002 水墨、宣紙 35 ×125 cm
- (圖十四) 張書政 中年男子 2002 水墨、宣紙 160×69 cm
- (圖十五) 張書政 後花園 2000 水墨、宣紙 48×27 cm
- (圖十六) 張書政 共浴圖 2000 水墨、宣紙 70×70 cm
- (圖十七) 張書政 交合圖 2004 水墨、宣紙 20×25 cm
- (圖十八) 王羲之 喪亂帖 紙本 28.7 ×63 cm 日本皇室藏
- (圖十九) 顏真卿 祭姪稿 紙本 28.3×75.5 cm 台北故宮
- (圖二十) 蘇東坡 寒食帖 紙本 34.2×189 cm 台北故宮
- (圖二十一) 齊白石 篆書聯 1937 年作
- (圖二十二) 張書政 中年騷動 2003 書法、宣紙 70 ×70 cm×8 幅
- (圖二十三) 張書政 四十有感 2003 書法、宣紙 140 ×70 cm
- (圖二十四) 張書政 渡台悲歌 2003 書法、宣紙 70 ×300 cm
- (圖二十五) 張書政 新舍小記 2004 書法、宣紙 27 ×45 cm
- (圖二十六) 張書政 七等生詩句 2004 書法、宣紙 35 ×85 cm

## 前言：

我出生在苗栗靠海的鄉鎮，父親是客家人、母親是閩南人，祖父與父親都是農人，我是一個農村長大的孩子，從小父母親對我的期望是接受個義務教育，學個一技之長以便養家糊口，和我後來拿起畫筆寫字畫畫的志趣真是有天壤之別。（因為毛筆在過去代表文人士大夫的階級）

水墨藝術從過去所代表士大夫的優勢階級，演變到今天多元價值的時代，有的主張跟隨時代的潮流，有的推廣成普羅大眾能夠接受的文化，但我更關心的是如何延續過去優良深邃的文化內涵，並以此養分去開展出屬於這個時代具有深刻意義的水墨風格。我的創作從紀錄我的生活及我關心的事物開始，也就是從「我」出發，沒有刻意要去對應當前台灣這個時空，但卻也是在這個特殊時空下發展出來的，而這樣的筆墨，當然屬於這個時代。石濤所謂：「筆墨當隨時代」應該就是這個道理吧！

台灣的水墨藝術一直處在一個尷尬的位置，水墨畫習慣上被稱為「國畫」，就如「國劇」「國語」一樣，帶有濃厚的官方意識形態。<sup>1</sup>所以時而被獎勵保護，時而被貶議排斥（如北美館曾經拒絕收藏水墨畫二年），這樣因為政治立場的不同而改變對水墨藝術的價值判斷，直接影響的是水墨藝術在台灣發展的前途。因此我主張水墨畫家應該拋棄過去那種不必要的承載，（不管政治或經濟），而回到一個純然創作的立場來進行藝術本質的探討與思考，而這樣的創作態度是不入時流的，最後可能淪為邊陲、小眾，而我又認為這樣的邊陲可以躲避一時的熱鬧、浮華表象，也可能是當下這個時空的一片淨土。

中國書法這項古老的藝術在過去代表著領導階級發聲詮釋的特殊地位。長期科舉制度下選才用人，擠身仕途也與它息息相關。隨著工業化、資訊化時代的來臨，他的權力身分、實用身分不見了，演變成今日有心之士憂心忡忡大聲疾呼政府保護的「國粹」，可見這「國粹」的脆弱。

水墨與書寫是我目前主要的兩種創作方式，各自發展又相互關係。在這個多元價值的時代，各種藝術展演形式都有其存在的價值和意義。我以水墨和書寫的方式來言說自己，且與世界對話。在這過程中有屬於我個人的價值判斷，也呈現了我個人存在的一種姿態。

---

<sup>1</sup>吳超然〈峰迴路轉 - 試論林銓居的山水創作〉一文，台北：敦煌藝術，1998，12月。

# 第一章 水墨藝術的邊緣性格

## 第一節 水墨藝術家在歷史中扮演的角色

過去歷史中有隱逸性格的文人與統治階層之間所構成的邊緣/中心的關係貫穿在整個中國的文化歷史中。文人逃逸或被放逐，有竹林七賢的逃隱，陶淵明的歸隱田園，王維晚年的輞川別居歸隱等，隱逸背後的因素可能不盡相同，但隱逸背後的目的是在於擺脫中心的控制。這樣的隱逸思想在水墨畫家方面有范寬的卜居終南、太華一帶，梁楷、牧溪是方外之人，元四大家、八大山人、石濤、余承堯．．．．在在都說明了文人或文人畫家這種逃離中心的隱逸性格與在藝術表現上的批判性。

藝術在中國社會上一直就是處於附屬、非主流的角色。唐朝 張彥遠 在《歷代名畫記》一開始便說：「夫畫者：成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非繇述作。」<sup>2</sup>這是站在統治階級的立場，把藝術當作政治道德的附庸，必需承載原本不屬於藝術本身東西，這種情形在古今中外歷史上是司空見慣的事情。

宋朝的皇室有畫院的設立，吸收有天賦有才華的藝術家到宮廷的畫院謀職，提供了畫家一個很好的創作環境，使畫家能夠盡情的發揮自己的才能，也由於皇室的大力鼓吹，把中國畫推向了前所未有的「黃金時代」。<sup>3</sup>但是我們回顧這段歷史的發展會發現，藝術家在經過畫院的考試時，是需要經過皇帝老爺這一關的，皇帝的出題代表了皇帝的品味，藝術家在這樣的環境下所從事的創作，可能都只是從皇室貴族的眼光來觀看這個世界，北宋山水畫構圖常常是「大山堂堂」的中正取景便是典型的例子。藝術作品最後的品評還得靠皇帝的喜惡而定。這也是我每次欣賞宋畫時除了讚嘆他的偉大之外，總也感到一種不能融入的距離感，而這樣的距離感除了時間上已經距離我們很遙遠的因素外，可能還有身分地位上的距離。

---

<sup>2</sup> 張彥遠〈歷代名畫記敘論〉，引自瑜崑編《中國畫論畫類編》(上)，台北：華正書局，1984，頁27。

<sup>3</sup> 李霖燦《中國美術史稿》，台北：雄獅美術，1998年。這種把美術史從五代、宋、元、明，分成黃金時代、白銀時代、青銅時代、白鐵時代，有作者個人價值判斷在其中。

元朝因為在遊牧民族的統治下，傳統文人士大夫得不到原有的地位和尊重，文人於是走向自然，走向山林去尋求慰藉。是避難、是隱遁，從過去掌握權力的發聲者，搖身變成邊陲的角色，也同時丟棄了名和利。所謂「行到水窮處，坐看雲起時」，天地間萬事萬物在頃刻間卻為你所有。文人沒有了求取功名，施展才能的抱負時，才真正的找到了依歸。拿起擅長的毛筆，把自己所見所感盡情的表露出來，不必在乎別人的品評價值。倪贊要說：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」<sup>4</sup>是竹、是草不是他關心的重點，他所關心的是存在胸中之氣是否被這草草數筆表達出來。而黃公望、吳鎮也都是隱者，把人投入在大自然中，不過分強調人的重要性，最後達到“無我”“忘我”的境地。而這種人的修養冥冥中也好像與水墨畫的特性相契合。水墨畫在這時候被元朝這種隱逸的美學推向了另一高峰。

明亡以後的皇室及貴族們，為了逃避被殺戮的命運，或者裝瘋，或者出家，或者逃亡，在亂世中暫時躲避了災難，但是心理上如何找到抒發情緒的管道呢？我們看到八大山人的作品中那些奇奇怪怪造形的鳥、魚，不正是他對時代，對命運所提出最嚴厲的控訴嗎？而石濤說的更明白：「縱使筆不筆、墨不墨、畫不畫、自有我在。」<sup>5</sup>不管外在環境如何惡劣，如何不如我意，“水墨”這種表達的方式，都能夠讓這些不如意的文人找到心靈的寄託，生命的出口，沉澱的方式，也開啟了生命的另一種可能。這也是我認為水墨創作環境雖然居於非主流、邊陲不易被人普遍了解的位置，但這樣的環境其實恰恰符合了水墨畫的特性，也正可以把這種孤寂、幽微、寧靜的了悟恰當的表現出來。

在這個複雜的時代裡，相對於政治、經濟的強勢主導，藝術的角色常常只是當權者一個無關宏旨的裝飾工具，而水墨畫更是藝術界的邊陲。這種材料太老，文化背景太老，年輕人不易體會他的幽微精妙處，當然也就降低了學習的興趣。前衛藝術夾帶著西方強勢文化的優勢，與社會脈動息息相關的主題，與直接參與的快感，自然很快成為藝術界的主流價值。這樣的發展也引起了關心水墨藝術之士的憂心。其實不然，從過去水墨的發展歷史中，他一直都有一種邊陲的美學性格在其中。諾貝爾文學獎得主高行健，一生從參與政治，被政治迫害到逃亡海外，反省文學所應扮演的角色說：「就文學創作而言，即使言及政治與社會，我以為與其說是『干預』，不如說是『逃亡』更為恰當。以此來

---

<sup>4</sup> 《元四大家》，台北：國立故宮博物院，1984，頁 26。

<sup>5</sup> 于安瀾《畫論叢刊》，台北：華正書局，1984，頁 146。

抵制社會對自身的壓迫和做為精神上的某種排遣。因此，我又以為作家的位置最好處於社會的邊緣，以靜關和內省，才能潛心於這種冷的文學。」<sup>6</sup>這樣對作家角色的看法，用在對畫家也非常恰當，古今中外有太多的畫家都選擇了這樣邊緣、安靜的角落慢慢完成了他們的藝術事業。水墨藝術的非職業性、遊戲性，有所為有所不為的自我觀照性格，正好是這花花世界的另一個面向，安慰著熱鬧繁華之後寂寞的心靈，「夜闌人靜，以畫為寄」，是邊陲也可能是淨土。

## 第二節 也談筆墨

中國畫從過去發展的歷史中，不論題材、內容、技巧，都相當的豐富而多變化，到了明朝的董其昌提倡「南、北分宗」，並且重南宗而輕北宗，自此文人畫得到前所未有的讚揚，除了文人畫以外，其他的畫派都是匠氣、三流之作。姑且不談董其昌的歷史功過，水墨畫從過去的多元價值，多元發展，演變成只重南宗，提到水墨畫，我們的腦子裡馬上呈現的是文人畫的典型作品，技法上只用水和墨，題材上簡化為山水，最後連山水也不重要了，只談筆墨。西方人講造形，講色彩，中國人論畫好壞首重筆墨，黃賓虹說：「畫，有大家，有名家，大家落筆寥寥無幾，名家數十百筆，不能得其一筆；名家數十百筆，庸史不能得其一筆。而大名家絕無庸史之筆亂雜其中有斷然者，所謂大家無一筆弱筆是也。」<sup>7</sup>常有人怪罪董其昌南北分宗的誤導，其實這樣的發展有其歷史的必然。

筆墨的問題從形而下的角度看只是材料的筆和墨。軟性的毛筆沾上黑白濃淡的墨，在軟性的宣紙上運行，這樣的不可掌握與不可雕琢的性格常與道家提倡的「五色令人目盲」，「無為而為」的人生哲學相契合，是筆墨這材料發展出文人畫的風格來，還是文人這樣獨特的美學品味選擇了筆墨這材料，這實在有其糾結不清的內在文化意涵在裡面。

筆墨也可以是點、線、面，是筆觸，是皴法，是繪畫的技巧。所以筆法橫掃豎抹任意揮灑，墨法焦枯濃淡，隨心所欲。就像石濤所說：「使筆墨之下，有胎、有骨、有開、有合、有體、有用、有形、有勢、有拱、有立、有蹲、有跳、有潛伏、有衝霄、有崩劣、

<sup>6</sup> 高行健《沒有主義》，台北：聯經，2001，頁17。

<sup>7</sup> 黃賓虹《黃賓虹畫語錄》，台北：華正書局，1986，頁3。

有磅礴、有嵯峨、有贊元，有奇峭、有險峻，一一盡其靈而足其神。」<sup>8</sup>筆墨是能役萬物而不為萬物所役，因為萬物的形態變化不定，必須掌握其變化之理，認清變化之肌，藝術家的心靈感受透過筆墨表達造物者神妙之靈，也是造物者與藝術家的心靈合而為一的完美演出，也就是「山川與予神遇而跡化」的境地。筆墨開始於繪畫的技巧，歸結於美學的省察。

筆墨如果只是用來模擬再現，描繪物體的形象，那麼筆墨只是停留在技藝的層次，而為物象服務，時下的外光寫實風格，便是犯了這種毛病，尤其以徐悲鴻影響下的改革派，全然不能體會筆墨的幽微處，實在不是水墨發展的大道。然而另一種抽象水墨風格完全不重形象，不觀察對象物，找出物象的條理法則，只是一味的玩弄技巧，製造水墨效果，忽視了水墨中如禪宗頓悟的「禪機」的偶然不可預期性，所謂「一點塵動，一墨大千」把宇宙的生命融入到自己的生命之內，而表現在藝術形式上。這樣的水墨抽象發展最後變成模仿西方幾何形式軀殼的剪貼搬移設計，這當然也捨棄了水墨深層的內在精神，而只是在做強化外在的視覺效果。

「明心見性」、「即發即至」是水墨畫最直接也是最難的課題。齊白石在「釘耙」一圖中畫了一支農具耙子，那幾根歷經歲月辛勤工作的扒丁，以及猶可見到汗水浸漬的耙柄，雖然只是簡單的幾條線條，卻也道盡了藝術家對農村深刻的生活背景與對生命的了悟，這是來自平民階級的筆墨，樸實而自信。黃賓虹常在畫中題有「山川渾厚，草木華滋」的句子，感受自然山川生生不息的生命力與豐富性。一個老人的生命愈老愈精采，愈混亂愈清晰，在簡單的傳統形式中，更加突顯其源源不絕的藝術內涵。四處遊歷的石濤，每每能夠感通宇宙神奇的力量，筆墨的融合是畫家內在的節奏，也是天地的律動美，這種「代山川而言」的豪氣是石濤一生從不間斷的熱情。八大山人的孤子神秘，倪瓚的冷澀，黃公望的平淡不雕琢……，筆墨精神都在藝術家的作品中顯露出獨特的性格，最後淬煉出生命的本質，是一種不假修飾的呈現。筆墨到了最後只是精神，是水墨藝術無可遁逃的課題。

---

<sup>8</sup> 同註4，頁177。



## 第二章 創作的歷程

### 第一節 大學時期

台灣的水墨教育是如何養成的，以及一個年輕的水墨創作者如何展開他的水墨創作生涯，這是這段文字所要討論的主題。

台灣成立最早的大學美術系為師大、文大、藝專三所，在水墨課程方面以黃君璧、歐豪年、傅狷夫及其學生為主要的師資，初期的學習方式是直接去臨摹老師的畫稿，等到高年級後再到戶外寫生。以當時這批 1949 年以後來自中國的水墨畫家為首的師資，姑且不論他們本身在藝術成就上的高低，只就他們的創作內容來說是與當時的台灣社會環境格格不入的。以我同時念過藝專與文化大學的經驗來說吧！當你在大一、大二把老師的畫稿臨熟之後再去戶外寫生，這時的寫生只是一種套公式、套老師畫稿的筆墨遊戲，也就是說學院的學習到後來的創作是有困難和距離的，這樣的問題同樣發生在李義弘在藝專畢業之後，當時正好碰上台灣文壇、藝壇的大論戰時期，文星雜誌帶動年輕一代的文藝反思，五月、東方畫會引領一波波的中西藝術辯論，李義弘說：「當時我在藝專，並沒有遇到可以引導我們深入或突破創作窠臼的老師，對於當時的文藝論戰也沒有參與，只是思索著該如何使自己在書畫上更進一步。尤其我來自鄉下，思想大概不夠開竅，對於這些論戰也無法參與，只是還能從辯論的文章中分出個好壞吧！真正說來，藝專三年畢業，對書畫創作的未來方向是滿迷惘。」<sup>9</sup>這是熊宜敬對李義弘訪談的文章，接著作者的解釋是：「可以感受出，李義弘對良師的渴望是多麼的殷切」。我本身比李義弘晚了二、三十屆畢業，但畢業時對書畫創作的困惑卻是相同的。這樣的批判和質疑並不是針對特定教授而來的，而是突顯出藝術系水墨組教育體制上的問題和水墨教育的困難之處。這樣的問題也會直接影響到年輕學生對於學習水墨的意願（美術系愈來愈少人願意選水墨組，師資就是其中的原因之一）。在文大三年級那年，鄭善禧先生受邀到美術系客座講學一年，開了一門「水墨寫生」的課程。鄭老師常常提醒我們寧可去畫一些實驗性高的「壞畫」，也不要畫那些受師承影響而空有完美形式的「好畫」。這樣的說法讓我更加確定了筆墨必需與自身經驗發生關係之後才有其意義的想法，前人再偉大的作品，再精鍊的筆墨都不能直接套用到自己的作品來，筆墨的加深加廣只有在自身不斷反

---

<sup>9</sup> 熊宜敬〈無限追思良師藝 - 無盡奉獻靈滄情〉一文，台北：典藏雜誌抽印本，2002，7月，頁29。

省與實驗累積的基礎上才能建立起來的。

## 第二節 離島、後山歲月

大學畢業後在金門服役兩年，同屬政戰隊美工組的同袍多數是大學美術系畢業的藝術愛好者，其中張秉正也是以水墨為主要創作媒材的創作者，兩人便成為了無所不談的好朋友，更會利用假日到山林也外去做寫生的功課，晚上則躲在碉堡裡喝著高粱，畫起「超現實」的作品，現在回想起那段日子真是「用功」。

退伍以後到台東的中學任教，一待就是七年，加上金門服役的兩年，這九年的「離島」「後山」生活，從結婚、育有二女、工作上的壓力，歲月的徒長，遠離了師長、同學、朋友，沒有比賽，沒有展覽機會，沒有進修的管道，沒有經常討論藝術的同好，像這樣的情形大部分的人可能會放棄創作或者融入地方藝壇的小圈圈裡。而我從過去的年少輕狂對藝術的理想與熱愛，如今掉落在每天的工作壓力與家庭責任的現實生活中，也嚐到了人情世故裡虛偽的黑暗面。在〈吐穢物〉（圖一）中，一個人慢慢累積下來的穢物大便，硬撐到無法承受時，頃刻間一吐為快，站著、蹲著、躺著完全不顧形象的吐，是對現實的不滿與壓力的釋放。這樣直接的表達有其實際生活經驗的必要，美不美，好不好不是重點。〈草貓〉（圖二）那隻急欲躲進亂草叢中的野貓，對於外界的風吹草動極其過敏，回首的身影中露出被驚嚇的眼神，唯有草叢裡是牠安全的天地，也是我對社會適應不良的寫照。

在過去美術系求學階段，我一直不是那種被期待的主流學生，這種退縮邊緣的性格，可能與我農人的背景有關。「離島」「後山」的生活經驗，確實加深了我邊陲、放逐、隱逸的思想，於是我不去崇拜大山大水的大敘述，卻迷戀身旁野草野花的隨天地四時節奏成長與凋零的淒美。〈自畫像之一〉（圖三）中那個不合時宜的迂腐人物，沒有採菊東籬下悠然自得的瀟灑，反而是那種「請息交以絕遊，世與我而相違」自我放逐式的沉溺對抗，並且也希望去找到自我的定位和價值。這種有別於主流藝術的價值，雖然孤芳自賞，但也頗能安慰自己，黃賓虹歌詠菊花的詩寫道：「群卉爭春發，黃花獨後時，亭亭傲霜意，不與眾芳知」是當時心情的寫照。





後山的日子待久了，一年復一年漸漸的熟悉了那裡的山風海浪聲，也結交了很多原住民的朋友，一時「漢番雜處」把酒歡樂，花東縱谷、海岸都有我的足跡。

有一次的旅遊，站在懸崖公路邊，聽到山風聲與海浪聲混雜在一起竟然是那麼和諧，一時間竟也相信自己的前身是原住民。回家之後畫了〈本來面目〉（圖四），那人頂天立地的站在山水裡，真懷疑他是生活在「無懷氏之民歟？葛天氏之民歟？」的境地。

八十八年的暑假我申請回來苗栗任教，一邊是生活了七年而逐漸認定「他鄉是故鄉」的後山，一邊是自從高中畢業以後就北上讀書而鮮少參與改變的苗栗，當時近鄉情怯，五味雜陳。「歸去來兮，田園將蕪，胡不歸！」故鄉的召喚，對土地的思念，讓我創作了〈自畫像二〉（圖五），一個巨大健康的身影站立在充滿陽光的稻田裡，逐漸成熟的稻穀散發出來的香味是屬於生命底層原鄉的味道。我討厭傳統文人病懨懨的窮酸氣，巨大的自畫像畫來真是過癮，是一種自我的積極性肯定。

水墨這個歷史悠久的媒材想要創作出屬於自己面目的作品對於年輕藝術家來說是困難的，「畫自己」這個題材再熟悉不過了，於是開始了自畫像之旅，除了創作因素的考慮之外，和自己的流浪背景有關。我從小就在一個客家閩南混血的大家庭長大，在成長的過程中一直被要求為家族為團體服務、犧牲，很少有自己的獨立空間和滿足個人私慾的經驗，在這樣的大家庭長大的孩子是內向的、害羞的，即使有自己的看法也不敢表現出來。一直要到高中畢業被迫到台北求學才真正的離開了那個外表團結形象，內在卻是一直在壓榨獨立個體的大家族。大學在台北待了五年，當兵在外島二年，及在台東謀教職的七年，總共十四年的流浪日子，是有意無意的要離開親情遠一點，「自畫像」有一種滿足感，自卑轉自大，誇張自我的成就感或許可以彌補了幼年被壓抑的傷痕，或許去尋找個人情感發洩的管道。另外一個畫自己的理由多少與外在的政治權力的壓力有關，不管是國民黨的中國論述，還是民進黨的台灣論述，好像都不能表達出自己心底的歷史圖像，一張張自畫像是寫自己真實經驗的歷史，沒有偉大的主流價值沒有悲壯的使命感，卻是個人自私的圖像。而這些圖像是流竄在大歷史的夾縫中，當然沒有抵抗主流歷史的能力，可能是在眾多論述中，也為尋找自我身份的七嘴八舌。自畫像也可能是自己在窮途末路之際，在行到水窮處時所發展出來的藝術表現模式，透過這種儀式去了解自己，分析自己，反省自己，最後找到一條出路，一種安身立命的方式，一種自我的肯定，哪怕這種肯定是一種自言自語。



### 第三節 東海歲月

進入到東海大學繼續研究所的學業已經是離開學院十一年之後的事了。一個人的觀念是最不容易改變的部分，我必須重新學習讀書與做學問的方法，更要求自己的藝術往更寬廣更深的方向去努力，暫時放下過去的習慣和成見是有助於學習的，而這種前後不同環境的適應不良出現在很多的研究生身上，當然我也不例外。〈案頭清供〉（圖六）畫的是一枝默默開花的劍蘭，這張小畫和我過去畫大畫的習慣很不一樣，是在晚上夜深人靜的時候畫的，畫畫的速度舒緩而清晰，就跟作畫的心跳一致，這種如實而澄澈的筆墨是過去很少有的作畫經驗，而這樣的經驗是我在進入研究所將近一年之後才有的體會。重新去體會筆墨是重要的課題，在〈墨竹〉（圖七）、〈魚樂圖〉（圖八）中都是在做這方面的嘗試，以竹子為題材的作品前人已做過很多，我畫的是重疊多次的叢竹，有別於前人走向符號化的竹子，多了一份現實感，人間性。而〈魚樂圖〉的構圖則是脫胎自白石老人畫的〈蛙聲十里出山泉〉。比自己過去的畫更厚實而內斂，火氣降卻許多。〈樹叢〉（圖九）作畫時較不做其他雜想，只關注在當下的每一筆，畫成後有一種時間流動過的痕跡，「以一治萬，以萬治一」大概是這個意思。〈大雪山寫生〉（圖十）是研究所師生冬天上大雪山遊歷寫生而來的，當時現場只約略畫了四五成，回家之後趁興致還清楚的時候完成，那粗短的筆觸在畫中流竄最為得意，是在大雪山心情的寫照。

〈山水〉（圖十一）是冬天獨自一人開著車子往山中行，這花蓮鄉下的山間格外的安靜和孤獨，這幾天來的農曆過年的例行公事讓我覺得厭煩不已，下午的山中行著實讓我的頭腦清明許多，車子開到不能開時，便停車帶著簡單的畫具繼續前行，與其說是去寫生，到不如說是去逃避人情世故的喧鬧。路愈走愈小而終於無路可走，停留在溪澗的大石頭上，卸下裝備，磨墨點畫，剛開始是依照山形山脈的走勢來落筆，冬天裡的樹木顯得稀疏，溪水的聲音，風的聲音，各種不知名的鳥叫聲，豐富的大自然的聲音，豐富而不亂，這是我佩服造物者的地方，時而畫畫，時而放心享受大自然的洗滌，這樣的時光我已經滿足了，畫的怎樣並不關心，從開始時較客觀的隨物描寫到後來的隨意點染，一直到天色漸暗下來，才蹣跚踏步回程，幾天後再看看這張畫，竟然不能再加一筆，那天下午的自然交響曲若有似無的從畫裡傳了出來。









這張〈秋日野趣〉（圖十二）是 1995 年所創作的，這個在一般人認為做為一個父親的角色是愉快而滿足的時候，對我來說其實是困惑的或者是需要學習才能體會的，但在未習得當父親這個角色的快樂之前的猶疑不定的情緒，卻沒有適當疏導的管道，只能躲在妻子的背後隱隱承受對未來的不確定性。而事情其實也不見得就如此悲觀下去，在〈荷田田〉（圖十三）2002 年所創作的這張橫幅作品中似乎就看到了心境明顯的轉變，從色調上的秋天深沉景色轉成初夏的明亮，而畫中的這個男主角（作者本人）也由之前的縮頭縮尾變成有自信的正在享受著假期的天倫之樂。「可讀、可居、可遊」的世界是畫境也是心境。

隨著歲月的日齒徒長，我也到了不惑之年，看到愈來愈多體格好、皮膚好、眉宇之間帶著傲氣的年輕男女進入社會，變成自己的同事、同學，真是要發出「人生長恨水長東」無可奈何的長嘆啊！四十歲的男子在生理上已不如二十歲的年輕人了，對於人際關係從熱衷到練達而漸感索然無味，家庭、事業好像都符合社會的期待之後其實也喪失了理想性和最可貴的赤子之心，對於人生不敢有期待和奢想了，這樣的心境在〈中年男子〉（圖十四）中是一種圖像式的呈現，過去的種種像千筆萬筆在心裡騷動、不安，隨時隨地都可能把人吞噬，是內在主觀聲音的出口，心靈渴望在創作過程中得到拯救。





<後花園> (圖十五) <共浴> (圖十六) <交合圖> (圖十七)是有關情慾的作品，情慾是人類共同的原始本能，佛洛伊德 (Sigmund Freud 1856-1939) 把人的行為都解釋成和性有關，中國人卻大大的迴避這個問題，認為性欲是不道德、污穢骯髒的勾當，水墨藝術更是鮮少人去碰觸這個主題。 <後花園> 採取隱抑的暗示手法展開後花園的故事。 <共浴> 的肌膚相親，水乳交融共度美好時光不亦快哉。 <交合圖> 是最近的作品，直接描寫男女交合情事。資訊時代的今天，色情影像充斥在我們環境四周圍，這些 A 片的職業性、習慣性、可預知性太高了，其實是冷媒體的產物，手繪本多了份溫暖，是人性的直接表達。中年男子可以從容的舞文弄墨談性事。



### 第三章 還在書寫

#### 第一節 書法源流與台灣書法現狀概述

漢字的起源很早，發明文字的神話傳說眾多，真正成為一項藝術已經有兩千年以上的歷史了。一般書法史提出的第一位書法家是秦代的李斯。秦始皇統一中國之後，巡視國內，在嶧山、泰山、瑯琊台、之、碣石、會稽六處立頌德碑，使李斯書文刻石。<sup>10</sup>這是過去書法經常扮演的政治教化的角色。

明清之際隨著漢人的移民開墾而把書法藝術帶入台灣。台灣書法藝術的發展早先只在士紳階級的小範圍流傳[F1]，真正全面、普遍的教育是隨著國民黨政府在 1949 年撤退台灣之後的發展。從大陸各地遷徙來台的軍公教人員中有許多書藝精湛的人士，如于右任( 1879—1964 ) 彭醇士( 1896—1977 ) 陳定山( 1877—1989 ) 台靜農( 1902—1990 ) 王愷和( 1902—1996 ) 王壯為( 1909—1998 ) 曾紹杰( 1915—1988 ) 奚南薰( 1915—1975 )

---

<sup>10</sup> 1.熊秉明《中國書法理論體系》，台北：雄獅美術，1999 年，頁 11。但在吳超然所著《台灣當代美術大系/水墨與書法》中引日本神田喜一郎的看法，「乃是在漢字形成過程終止，定形化以後，才有了自覺性藝術意識的省悟。這時才是真正書法藝術的建立。其時間....大致上是在後漢末年。」



等人。這些大陸籍的書法家，不僅為台灣帶來更多元的書法理念，也透過私人教學，學院系統，以及擔任各項書法競賽的評審，進一步的深耕台灣藝壇<sup>11</sup>。這批質量皆精的前輩書法家在歷史的因緣際會中在台灣渡過他們的後半生，也留下大量的作品，是台灣很珍貴的文化資產，到目前為止並沒有得到應有的重視，尤其是公單位有計畫的保存和整理，任其飄零，實在可惜。

今天台灣已經是一個工業化、資訊化的社會，書法藝術的發展可謂五花八門，眼花潦亂。名稱上的稱呼有書法、書藝、書道、書學、書寫、墨象。表現形式上有傳統古典的風格，有省展系統比賽的風格，有退休老人修身養性的風格，有跟隨當代前衛藝術形式走的風格。這些現象也說明了書法藝術從過去的封建體制社會所代表的知識階級表徵，演變到今日工商社會以後的身分不明，地位尷尬的窘境。這樣的現象並不是一個健康而穩健的發展，更有邊緣化的危機<sup>12</sup>，藉由自身的書法實踐經驗去做自省的動作，試圖釐清觀念，兼而對書法藝術提出看法與發展出適合自己的創作道路，這是本章討論的主題。

## 第二節 書法的角色

書法這項藝術除了傳達訊息符號的實用角色以外，另一項就是能夠引起共鳴的藝術角色。從倉頡造字，引起的是天地的共鳴，書法成為人世與神界的媒介……當書法的對象在後世逐漸由神界轉向人世，這個共鳴的本質依舊維持其主軸地位，即使中間經歷了典範的變革，溝通的內容因情境變化而產生各種由公至私、由教化至抒情的表現樣貌，共鳴之旨卻一直是書法創作活動的緣起與終極關懷<sup>13</sup>。這也是一件好作品能夠受到當時代人的重視之外，百代以後仍不斷有後人受其感動與回應的原因。

晉王羲之的〈喪亂帖〉（圖十八）只是一封給朋友的書信，描述的是因為戰亂逃到南方避難，而留在北方家鄉的祖墳遭受敵人糟蹋毀壞的情形。

羲之頓首：喪亂之極，先墓再離荼毒，追惟酷甚，號慕摧絕，痛貫心肝，痛當奈何。

---

<sup>11</sup> 吳超然《台灣當代美術大系/媒材篇/水墨與書法》，台北：藝術家出版社，2003年，頁118。

<sup>12</sup> 2000年「國際書法文件展—文字與書寫」，2001年「現代書法新展望—兩岸學術交流研討會」，皆由國美館舉辦。2003年「如何繼續書寫—書法藝術的危機與契機」，由文建會與《藝術家》雜誌合辦。這些較大型的研討會都體認到書藝在當代的危機，也急於找尋出路。

<sup>13</sup> 石守謙〈召喚共鳴—對董陽孜書法的回應〉一文，台北：藝術家雜誌，2003年，4月，頁216。

這種連自己祖先的墳地都保護不了的恥辱，錐心之痛，其實比失去性命更深沉的痛苦。

唐代顏真卿的〈祭姪稿〉（圖十九）是直接在講述戰爭的血腥，在遍地死屍中，忍受悲痛尋找親人的屍首。

孤城圍逼，父陷子死……攜爾首櫬，及茲同還，撫念催切，震悼心顏。

在這筆墨零亂的草稿中，表現出顏真卿剛毅正直的性格，誰也不會在意書寫的字體是否優美，只是通篇血淚交織，千年之後仍然教人不忍卒讀。這種強烈的道德使命感，使他在七十多歲時殉節死於叛軍牢中，字如其人，書法的完成也是人格的完成。

宋代蘇東坡的〈寒食帖〉（圖二十）書寫的是在官場上黨派之爭後，仕途不順，一再被貶官放逐的困頓，一直給人瀟灑達觀印象的東坡先生也要寫下：



小屋如漁舟，濛濛水雲裡，空庖煮寒菜，破灶燒濕葦，那知是寒食，但見烏銜紙，君門深九重，墳墓在萬里，也擬哭塗窮，死灰吹不起。

看似瀟灑，信手拈來，不求表現，在平實沒有巧飾的點畫間，一種獨特的抒情浪漫，好像書寫完成就能超越眼前不順遂的點點滴滴。這是東坡的人生哲學，可愛之處。

民國以來的齊白石可以說是藝術界的奇葩，不論詩、書、畫、印都那樣的突出鶴立，生命的能量源源不絕，總是比別人強過許多，他在贈毛澤東〈篆書聯〉（圖二十一）：

海為龍世界

雲是鶴家鄉<sup>14</sup>

那種氣吞山河的胸襟是自一個鄉下木工出身的人手中寫出，是做為人的一種神氣，一個藝術家的驕傲與自信，也好像隱約的透露出毛澤東你是政治界的領袖，而我齊白石則是藝術界的國王的訊息。

書法藝術的表達自古而今風格迥異，書法家都是時代誠懇的表達者，能夠引起共鳴是作品觸動了人類普遍的情感。透過對前人作品的觀察和省思，讓我們對書法的本質有更直接了當的體悟，屬於當代的書寫好像距離我們沒有那麼遙遠。

### 第三節 學習的歷程

書法的啟蒙是來自父親。父親小時候曾經受過幾年漢學私塾教育，他一直藏著幾本他自稱是秀才用毛筆抄寫的幼學讀本。我的書法教育就是從抄寫臨摹這些手抄書開始的。

因為有臨寫的經驗，在後來的學校教育中經常參加校內外書法比賽，從此臨帖練字大半為了應付各項大大小小的比賽，這樣的過程除了得獎時短暫的滿足虛榮心之外，書寫本身並沒有什麼樂趣可言，直到大三、四以後才有根本性的改變。在那段時間我經常從陽明山搭公車到故宮博物院參觀。故宮的這些歷代法書原作給我很大的震撼。王羲之的〈蘭亭序〉、顏真卿的〈祭姪稿〉、蘇東坡的〈寒食帖〉、懷素的〈自敘帖〉，好

---

<sup>14</sup> 姜一涵《書道美學隨緣談》，台北；惠風堂，2001年，頁39。姜教授拿齊白石和于右老來相頡抗，並用「重」、「拙」、「大」、「奇」，來評論此聯，可謂齊老書法藝術的知音。

像性情極不相同的人活生生站在我的面前，我必抓住機會和他們交談，儘可能去了解認識這些人。也因為這樣的經驗之後，直到現在為止，只要有機會到故宮，我都會去看看這些作品，是一種貼近認識的尊敬膜拜。

其實在前述的經驗之前，我已經因為比賽而累積下許多習慣性的習氣，刻意要去做忘記的功夫，一切從零開始最好，讓手變成生手，因為生手才能體會每一筆、每一畫的細膩變化。讀帖其實也很重要，讀到書寫者的心情變化，呼吸狀況，書寫的內容。書寫開始時可能只是一種方法和技巧，透過毛筆在紙上畫過所留下的點、線、墨痕而呈現出書寫者的呼吸、心情、胸襟、教養、氣質，最後變成美的活動。

#### 第四節 作品討論

##### < 中年騷動 > -----書法九聯幅（圖二十二）

1.前塵影事 2002年秋天的夜裡獨自一個人發瘋，既孤獨而內心澎湃，拿起大筆胡亂塗抹一陣。因為想到的是自己年輕時代的事已經塵封很久的事了，今天晚上湧上心頭，又是那麼清楚，又好像不是真的一樣，這是不值一談的前塵影事。

2.樹枝孤鳥 人生本是一個孤獨的旅程，面對孤島（金門），太平洋（後山執教），面對黑麻麻的水墨，真可比擬樹枝孤鳥。

3.花前病酒 或許是懵懂無知，或許是逞強好勝，或許是陰陽失調，或許只是年輕荒唐的過去，傷害了自己和別人，花前病酒。

4.鄉關何處 是命運的決定，還是刻意的逃避，離開父母，離開家快要二十年，人也陌生，土地也改變，每次的近鄉情怯，漂泊如萍，流浪的心情，鄉關何處。

5.如影隨形 如魑魅般的籠罩，若有似無，不知何時何地會發作，不可捉摸卻又如影隨形。

6.中年男子 回頭看發現自己已不年輕了，婆婆媽媽、嘮嘮叨叨、好逸惡勞，那副樣子愈來愈像中產階級，我已是中年男子。



7.無憂喪志 中年男子其實沒有憂傷只要跟隨主流價值，社會的期待，一切沒有問題，就在一切都沒有問題的時候，年輕時立下的遠大理想也不見蹤影，中年男子不能承受的無憂喪志。

8.肉身覺醒 我想要向上提升，但是我卻一直做著沉淪的事情，當機立斷，肉身覺醒。

9.阿彌陀佛 胡思亂想，腦子攪成一片，日復一日的輪迴，因果、業障、無明、阿彌陀佛。

在 70 公分正方的宣紙上，寫多於書<sup>15</sup>，胡思亂想，自言自語一整晚，百感交集，妻說我又在發瘋了，我說四十歲男人的正常現象，不求好，只求不違背心意。

#### < 四十有感 > (圖二十三)

2003 年的一天下班後驅車到新竹找老友張秉正，秉正晚上還有幾節課要上，留我獨自在宿舍的小房子裡，衣服、書本、CD、酒瓶，完成與未完成的作品....都凌亂而恰當的擺在屬於自己合適的位子，房子角落發現了他最近的新詩：

四十如臨敵，體虛毛髮禿，  
世事顯荒唐，人情漸索然。  
葷素皆不忌，無憂卻喪志，  
問余何所似，蓋一大獸也。

秉正和我是十幾年前一同在金門當兵的「革命戰友」如今猛然回頭，已日顯老狀，命運的捉弄，為生計，飄浮不定，最後是體虛、髮禿、荒唐、索然、喪志，變成什麼也不是的大獸。回家後寫下沒有章法，沒有筆法，沒有來歷，只為老友，為同好，為知音，在深夜裡，我涕、淚、墨齊下。

---

<sup>15</sup> 「書」應該是繼承延續傳統的精髓，一筆一點皆有來歷，基礎紮實深厚，可以看見它文化上的教養與技巧上的功力，是一個彬彬有禮的讀書人的模樣。「寫」則是呈現出一種直接的內在性感動，不假修飾，好像是一個赤裸的野孩子，它是造物者的創造，是原始本我的聲音。





### < 渡台悲歌 > (圖二十四)

渡台悲歌是在紀錄客家先民在數百年前決定是否來台開墾前的心情。只有往前，奮力一搏，沒有退路，也就是這一瞬間的決定才有以後數百年的台灣血淚墾植史。我在長達三公尺多的長卷上，以粗曠不拘的線條來表達這勇往直前的拓荒者的勇氣與魄力，點點的墨痕猶如拓荒過程留的血淚。我知道自己的血液裡留有前人的魂魄，冥冥中祖先藉由我的書寫來提醒後來者要永遠記得先人走過的腳步。這種屬於拓荒者一貫獨有的氣魄，子孫以後不管遇到任何的風浪，只要記住自己是拓荒者的後代，不能跌前人的骨。書寫當中從一落墨到最後收筆一氣喝成，毫不猶豫，是祖靈的暗助與精神的冥合，否則憑我一己之力是不能完成的。這是客家精神，我覺得很驕傲。

### < 新舍小記 > (圖二十五)

客家人的遷徙歷史，據說是從中原的華北到江南到廣東到台灣和世界各地，這樣的說法不論正確與否，我常想為什麼客家人一直在遷移，而也因為一直在遷移所以別人總是把你當客人來看待，表面是很客氣的，其實客人是不能當家做主（尤其每在台灣的選舉中客家族群永遠都是陪襯的配角）還要一直作客下去嗎？台灣是否是這裡的客家人永遠的故鄉呢？去年夏天開始，我在前輩祖先留下來的土地上蓋了一間農舍，製作了一小塊碑文來紀念，用簡單而莊嚴的方式書寫，內容是：

二 三年盛夏正為籌備興建房舍而忙碌著，感謝父母提供土地，並委由名家李慶鴻先生設計。房舍的形式延續著希臘時代以來的列柱符號及蒙德里安影響下的現代幾何造形，最後呈現的卻是屬於李唐式的獨特東方情調。

營造部分委由陳建州先生領導的工作團隊，專業而負責的施工是他們一貫的自我要求。

這塊土地前人利用它來耕種生產，今人利用它來改善居住空間，土地對人的恩惠可謂大矣，但願天下有此築夢理想者皆能美夢成真。

張書政、吳慧瑜誌於苑裡

寫這碑文的目的是要提醒自己與後來使用者，時時懷著謙卑的心，所有目前的一點點成果都是過去、現在眾人的幫助才能完成的。約一公分的字體，刀刀流露出一個客家後代的反省與感念，遙想先民在< 渡台悲歌 > 中透露出的對前途與移民的猶豫，到最後毅然決然的以生命做賭注，這樣的勇氣，我為我祖先的決定感到光榮，而這碑文也呼應

了當時決定的正確性，目前安居樂業的後代子孫仍在祖先的庇蔭下，透過書寫碑文，要把這份一脈相傳的精神傳下去。

上圖二十四 渡台悲歌 2003 70 × 300 cm

下圖二十五 新舍小記 2004 27 × 45 cm

#### < 七等生詩句 > (圖二十六)

我們生活的台灣在物質方面應該是一個相當令人稱羨的成就，但在其他如文化上、精神上、環境上，實在還有很大的改善空間。尤其政治上的紛擾，每到選舉無孔不入的滲透到社會各階層去影響人的生活秩序，好像全民共同建立起來的文明一夕之間會被洪水風浪吞沒一樣。這些激情、非理性的現象看在知識份子眼裡是如何呢？在《論語》〈子路篇〉有如下一段：不得中行而與之，必也狂狷乎？狂者進取，狷者有所不為也。孔子把人才分成行中庸之道者、狂者、狷者三種類型。在這混亂的局勢中能行中庸之道者實在太少了，但知識份子獨有的冷靜理性的批判是社會安靜的力量。七等生有詩句

冷眼看繽紛世界；熱心度灰色人生

冷眼、熱心就是狂狷的浪漫性格。用「中行」來詮釋書法裡「中」(包括正派、均衡、中鋒等意)的莊嚴、神聖、雄壯之姿，藉「狂狷」來表徵「側」(包括勁捷、奇突、側鋒)之俏拔、犀利、刀光劍影之美<sup>16</sup>，藉由這短短幾個字的書寫安穩了自己生活的步

---

<sup>16</sup>同註 5，頁 025。

調，也就是，龔賢所說的「奇而安」的感受，冷眼、熱心是一種耐心的期待，浮沉世間的一種姿態。

## 第四章 結語

有些人看了我的作品以後會說「很有台灣意識」；有的說「像是墮落的黃賓虹」；有的則說「你簡直一身反骨」；還有人形容「如詩經般的青春活力」；也有人形容是陶淵明式的「反璞歸真」；有人則認為「作品與生活有密切結合」。不管別人對我的作品看法如何，能夠提出看法，至少作品對別人來說是有感覺的，書畫能夠引起共鳴，這點使我覺得很痛快。

水墨藝術家應該回到本我的感受從事創作，即使這個本我是一個寂寞邊緣的角落，在這個純然的角落把藝術落實到個人具體而深刻的感動上，如此才能觸及到當代人類處境的深層核心。這樣的論說擺在重視現實利益的今天可能很荒謬，但卻是我深信的真理，這樣的言說或許不能描繪出作品的風格，卻指出了我關心的方向。

## 參考書目

- 1.七等生《一紙相思》，台北：遠景出版社，2003。
- 2.李霖燦《中國美術史稿》，台北：雄獅美術，1998。
- 3.林毓生《思想與人物》，台北：聯經，2001。
- 4.吳超然《台灣美術大系/媒材篇/水墨與書法》，台北：藝術家出版社，2003。
- 5.吳超然〈峰迴路轉 - 試論林銓居的山水創作〉一文，山川誌，台北：敦煌藝術 1998。
- 6.吳超然〈台灣當代水墨的可能性 - 從本我重新出發〉一文，台灣當代水墨的可能性，靜宜大學藝術中心，2002。
- 7.高行健《沒有主義》，台北：聯經，2001。
- 8.高行健《靈山》，台北：聯經，2001。
- 9.姜一涵《石濤畫語錄研究》，台北：文化大學，1987。
- 10.姜一涵《書道美學隨緣談》，台北：蕙風堂，2001。
- 11.倪再沁《宋代山水畫南渡之研究》，台北：文史哲出版社，1991。
- 12.陳芳明《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田書局，2002。
- 13.瑜崑編《中國畫論類編》，台北：華正書局，1984。
- 14.傅抱石《石濤上人年譜》，台北：華正書局，2002。
- 15.黃賓虹《畫語錄》，華正書局，1986。
- 16.齊白石《白石老人自述》，台北：臉譜出版，2001。
- 17.鄒之牧《行草-----一齣舞蹈的誕生》，台北：木馬文化事業，2001。
- 18.熊秉明《中國書法理論體系》，台北：雄獅美術，1999。
- 19.米歇·傅柯著，王德威譯《知識的考掘》，台北：麥田出版，1993。
- 20.馬諦斯著，蘇美玉整理翻譯《馬諦斯話語錄》，台北：藝術家出版社，2002。

## 期刊

1. 石守謙〈召喚共鳴---對董陽孜書法的回應〉一文，台北：藝術家雜誌，2003，4月。
- 2.倪再沁〈論水墨藝術之抽象性〉一文，台北：藝術家雜誌，2002，8月。
- 3.熊宜敬〈無限追思良師藝 - 無盡奉獻靈漚情〉一文，台北：典藏雜誌抽印本，2002，7月。