

陳育強，《拭擦心塵（雙聯）》，2022，布面丙烯，122 x 91 cm x 2。圖片：Contemporary by Angela Li

陳育強老師（以下我還是稱他陳生）在畫廊Contemporary by Angela Li最新油畫個展《天雨粟》（Sky Rains Grain）與漢字甚至書法有關，以油畫呈現，順理成章令人想到抽象主義一環。故陳生亦開門見山地說作品是包含這三個元素：書法、漢字、冷抽象。

## 退與進

「天雨粟」借用了古中國神話倉頡造字時出現的神蹟，直接地將創作的思考時間點倒後降落在人類剛發明文字之時，去想像那個甚麼書法、繪畫、甚至連「藝術」都未形成的節點。這與他退休不久後於2017年在巨年畫廊以IPAD書法及當代陶瓷為媒介、名為《不如重新開始》的個展有著相同命題：如果一種藝術媒介返回原初剛誕生之時，抹去歷史重頭再來——但同時間不摒棄累積至今的技術和知識——它會有甚麼可能性？而陳生為何要問這個問題？且看他

2017年在牛棚一個中大藝術聯展中展出的水墨作品陳述中可能找到答案：

「把傳統藝術形式、物料和技巧看作現成物及以反應式技巧來對應，無可避免地必須和經年月累積但僵化了傳統技巧爭持角力，找回傳統發軔之時的活潑初心。」

這種「活潑初心」近乎梅洛龐蒂說塞尚「他畫的就像世界上沒有人以前畫過的一樣」，重點是那種藝術家獨有看事物的新鮮感。不過，這個問題如以書法代入，恐怕會比繪畫更難回答。因為書法吊詭之處是它建基於漢字，而文字必然是人造的符號。它不是在（至少有意圖忠實地）模擬一個能被經驗的客觀物理存在物，也沒有一個形而上的理型。它一旦存在本身就依附著某一種人為的審美傾向。因此，理論上繪畫還可以說如何用最直覺、最不被任何既定觀念等影響來畫畫，但就書寫漢字而言，當你一開始在學一個字怎樣寫，文化已經同時開始介入你的書寫。陳生自覺是一名現代主義者，崇尚藝術的純粹性。如果說「天雨粟」對應人類文明剛甦醒之時，這個展覽更針對的問題似乎是：書法能否脫離文化而獨立地為藝術而藝術？

這可能是書法藝術發展以來其中一種沉重的掙扎。文化之於書法，是賜它法力同時又劃下它的疆界、限制它自由的阿拉丁神燈。漢字由被發明到逐漸發展成為一門藝術叫作「書法」，形成一個獨立且堅固的自我完善系統，當中文化對其影響一直無遠弗屆：由文人到帝王支配了審美傾向、儒道釋的哲學框架、政權教化的工具、道德修養之彰顯、文學的支撐，到由清末及現代觸及了國家民族象徵的身份認同之功能等。既然如此，與其撼動以至推倒整個文化，我們能否試從書法長河的對岸回望，可能更能清楚看到它的全貌？陳生自言亦受後現代的精神影響，思考如何在一個完整的世界裡帶入一些負托邦（dystopian）的想法，意即在系統內尋找一些沒有那麼完整但具有個性的東西。這或許能在一個龐大文化中找到些隙縫然後從中發現一些新光景。

## 書與畫

陳生正是從物料、工具性而盡量排除了文化性來切入繪畫和書法——利用「西方」的塑膠彩、畫筆、畫布相對於「東方」的墨、毛筆、宣紙。誇張地說，是工具而不是文化定義了藝術媒介包括書法的本質和範圍，因為工具的極限就是人類活動（以至其所帶來之經驗）的極限。它是不能違反物理定律的：正如你要去某個地方，你選擇坐車去，你不能硬要那架車下水去；但如你改乘船，便可以行水路了，但就同時放棄了陸路——更換工具就令經驗也改變了，而當你水陸兩路的交通工具也試過，你認知的世界便具有兩者的經驗。同樣地，以油畫來「畫字」，透過反省兩套工具迥異的物理性，一方面質疑對一套工具定義

出來的藝術媒介（在此是書法）的固有認知，另一方面以另一套工具的特性（油畫）來打開前者（書法）新的可能性。

我所指質疑書法的定義是本質上的，不是傳統筆法章法、個人素養要求等旁枝末節。這包括：

- 書寫性(calligraphic)，關乎到一次性、不可重複、不可修改、偶然等性質，代表著一種不可逆的時間線性，這與紙筆墨這個組合能高度敏感地反映身體（主要是手）狀態的微妙變化有莫大關係。
- 極簡的抽象性。書法本身可被視為一種以「減法」方式來看事物，所謂「囊括萬殊，裁成一相」（出自唐張懷瓘《書議》），「裁」正正就是藝術創作上的減法。意思即是書法本身就是將外界可視形象中一切可能捨棄的——包括形體、色彩、質地等——都被捨棄（邱振中語），只剩下的經書家心手眼提煉淨化後的線條或符號而組成之極度抽象形式。使用紙和墨不是因為它們是黑白色，而是無視顏色。

我們一直以來寫字、寫書法，都是基於以上相當堅實的基礎進行。書法本作為一個自足的世界也就是按照以上的規則運行，衍生整套系統的種種規範以協助作出審美判斷。但相對以上，油畫具有從本質上相反的特性。比如說陳生今次展覽的作品《拭擦心塵》，本是《心經》「書法」，但油畫不用一筆過、一次性或不可逆，「寫」完一個字可以重複地新一層蓋過上一層顏料，又或可以在畫布上刮走顏料以減法來做出新的痕跡，這些方法都是筆墨在物理上不能做到。這正是在塑造新的「寫字」經驗：時間不再是只線性向前，而是可以不斷又前進又倒後，甚至出現不同時間線的相疊。當打破了時間的線性單方向後，剩低是造形和對它的感受。這與佛家多視時間為空（幻覺）的觀念亦類近，故以《心經》作為文字內容是絕配。又例如，塑膠彩顏料的性質不能做到紙和墨滲化效果，畫筆也無能力像毛筆般順滑地又有變化地一筆過連續拖行一條線，但用在作品《磨鏡》來訴說著那個因磨鏡片為生因而長期吸入玻璃粉塵而死的理性主義哲學家史賓諾沙，那種艱澀、厚重得來又有點迷幻的傷痕，非常貼切。

如果視魏晉為（狹義的）書法藝術的起點，亦接受晉人書法是傳統認知裡近膜拜式的書法最高殿堂，那當時藝術與非藝術（日常生活，例如寫尺牘）之間的界線相當模糊的；但對於這種曖昧、不分明不但不被後人（文人）排斥，反而更成為後來書畫家的畢生追求，甚至可以說差不多所有重要的書畫理論最終也指向這點：「無意於佳乃佳」也好，自然、率性、即興、不經意、不刻意、不

造作、不自知.....也好，最接近這種狀態就是沒有意識在「做藝術」而只是在「日常書寫」，所以在文人眼中「匠」是貶義。這也深受道家和禪宗思想影響，如現代書論家盧輔聖曾說：「當書寫成為純粹的書法時，澄懷味道或技進乎道的幸運，便與之無緣了。」亦因此，為了更有機會達到這種境界，使用的工具必然是最少、最方便，而那種行為——寫字——亦必然是最直接、最不多加修飾、最簡煉，除了線條沒有其他，如硬要從藝術角度看可以說出來的效果很統一、完整、自然。但相反地，陳生的《藏》、《機》、《邀》和《隨》幾張色彩較豐富的油畫，他指出他很自覺地採用了一些繪畫的文法和語言，刻意地將它們看成現成物。畫上去的方法不是統一的畫法，而是傾向用拼貼的方式，將不同的技巧拼貼在畫上，任由它們之間的差異產生無定向的關係。但最能體現混合媒介的拼貼精神反而是他在運用眾多不同繪畫技巧之同時，竟有意無意地保留了部分書寫漢字的習慣甚或法則（比如跟隨「正統」筆順的一次性書寫），例如《覺》的「儿」、《隨》的「之」、《風遠》等，這些字或筆劃結構又不是完全「畫」而是「寫」出來。我想起這也不是陳生的第一次試驗，之前他有幅叫《大風起》的書法作品，也是不同技巧和物料應用在同一作品上：在紙皮上先以石膏粉底料打底，再上墨，最後用黃色塑膠彩；好些地方因上了不墨，用篆刻概念以刀代筆完成字的筆劃。

相對於書法對顏色的排除，明顯地《天雨粟》的作品披上像神話般的絢爛色彩，讓我聯想到《九歌》般的鬼神世界，但同時具有像現代城市獨有如燈光、電力、金屬般的殘影。這可能來自傳統上油畫布是不能像宣紙般留白，而要用顏料填滿；那當思考怎樣填滿的時候，便是在思考線條和空間的關係。原本書法的「知白守黑」深受道家思想影響，「有」與「無」相生；但現在本應是文字結構之中以及字與字之間的虛位再不是虛、白、無或空，而是全皆是充實的「有」。例如作品《之》、《光》和《上下》，原本構成漢字的線條分界出來的空間現在全由色塊補上，反過來是先由空間組合一起時的相互邊界才構成那個「字」。這或許更能逼使人去理解「筆跡者界也」、「計白當黑」等古老書論，正如清代惲南田指出「今人用心，在有筆墨處；古人用心，在無筆墨處。倘能於筆墨不到處，觀古人用心，庶幾擬議神明，進乎技已」。

中國很早便出現了以儒、道兩家為主流的極理性哲學思想，兩者不約而同地高舉以理性管束人類意識當中的動物衝動和慾望，調解人心以至社會的混亂。

「五色令人目盲」，色彩被貶抑和犧牲，更不用說像西方會發展出從科學角度研究的色彩學。神話、鬼怪、巫妖等等「不文明」的迷信（例如古中國的夏、商、楚文化）只能於「文明」完全形成之前找到，但往往藝術創作的動力如陳生常主張正來自那種人浮沉於回歸成半人獸的狀態，五感全被開通去感受外界及自身而不受理性攔路：試問科學上天真的會下穀物雨嗎？

## 分與合

如按照傳統脈絡來說書法是「正」，以西方油畫技巧來畫字是「反」，那個正反之間的狹縫中窺見的新光景應該「合」於——正如陳生作品的三個元素最後一個——（冷）抽象。固然「抽象」一詞是英文翻譯，本來自於本質與現象可被區分的二元思維，不同於東方哲學偏向從一整全的角度來看事物；但「象」字在中國確實古而有之，它不完全是世界萬物的客觀呈現，但又不是完全形而上獨立於經驗世界的觀念，又不能完全脫離經驗世界。古人所說的「象」思維，是人意識到經驗外界而產生的審美，當中有想像、回憶、情緒、感受等等，但又不完全只是這些。

而說到底，中國書法史從頭到尾就是造形的發展史（不論從書體、章法、風格的發展變化來看），再說白一點就是書家對造形的感覺之發展史。所以習書就是訓練對外部世界造形與漢字造形產生感覺——即「象」思維，然後將兩者交差、對比、互換，再透過身體運用工具表現出來。可以想像得到，對字形最有感覺的時候肯定是最早造字的一刻，因為沒有前科，只有對世界最直接的理解，壓縮成最簡單的線條表現出來。目前發現最古老的「漢字」是刻在一件大汶口文化出土的大陶尊上的符號，距今已超過五千年，史家稱為「陶文」，但非如甲骨文般較有系統的文字。有人估計符號表示日出，是「旦」字雛型，因為它像太陽從山上升起，中間有雲：我們可以想像先民切切實實地感受外界，經內化後由身體經工具表達出來的視覺痕跡，真正地觸及了「藝術」的本質——而它是屬於甚麼媒介？書法、繪畫、陶藝、雕刻、文學？顯然不再重要。

亦因此，對漢字造形沒有感覺的人（亦相信他對身邊的「象」也會無感），書法成不了藝術，只能規規模擬地「寫字」。而與拼音文字不同的是，這造形感覺又與漢字字義息息相關。如作品《光》裡像有放射出來的光綫；又如《斷續繼碎》，陳生說他迷上了「繼」字那五個繞絲，但在右邊加了「斤」又成了「斷」字。我想這也難怪：因為「斷」和「繼」（古字為「𦉳」）兩字皆為表意文字，有模仿客觀世界（繩結、刀鋒）的象形符號，將它們並置、合併後組成新的造形，引伸新的意義，又帶來新的感興。那種具象與抽象之間、物質與意識之間像符咒般的魔力，只能說「迷」，就是對於造形或形式的產生感覺意味後的真實反應。就像Clive Bell提出「有意味的形式」（significant form），而不能再用語言來形容「什麼在形式之外」（what is beyond form），所以形式之後就只能是那神秘的迷。

漢字造形產生的建築美，現代書論家熊秉明指出可與西方的冷抽象比擬，是著眼於結構、秩序的。陳生也直言好些作品他是直接採用了現代主義的風格，充

滿幾何味道。例如作品《疊》，他說他在畫字時其實是在處理建築的問題，一層一層結構從高度和厚度上疊加上去，築起一座堅固的屋。「疊」字本身也是表意文字，上面三個田表達了層層遞增的重量感，而只要不違反這字義，其實三個還是四五六七個田都不是重點。這類以表意為目的的異體字在古文字（大篆）中很常見，例如「雷」字，篆書寫作「靄」，即雨字下面三個田，有些更用四個田，或者金文寫法可以沒有雨而只是四個田中間以一個交叉相連，非常生動活潑，反映當時不同文化地區對「雷」這個天文現象的不同感受。只是之後為了書寫的快捷方便，將三個田減字一個，但從審美上看來這道雷彷彿弱了許多。漢字書體分古今，今文字（楷行草書）是文字史發展的必然，本身沒有問題，它流暢、優美、森嚴，代表著人類文明曾達到的高峰，精良至極，人與動物的界線清晰分明；但同時因此那系統的造形規條也嚴謹至極，絲毫不可動搖。不論書者有沒有意識感受，只要能遵守這套嚴格的規訓實行書寫，你便能參與成為這宏大文化的一員；但貶抑了的是人類作為每個獨一無二的個體裡深層意識中那複雜的一切，包括還殘留著理性以外的近乎動物性的身體慾望。唯遠古文字立於文明剛形成之初，那有與無之間方能再次激活那人類意識底層最基本對造形的真切感覺。

唐張懷瓘《文字論》說「深識書者，惟觀神彩，不見字形」。熊秉明解釋到：「所謂『神彩』，是造形的效果；『字形』指能夠辨認的文字符號。『惟觀神彩，不見字形』是說真正欣賞書法者不為文字所牽絆，像看抽象畫一樣的看法。」來形容《天雨粟》的油畫作品倒也切合。這也觸及到傳統書法歷史發展脈絡到了今日的糾結：當甚麼字形風格、章法也被古人窮盡時，可以再「如何寫」？而特別在香港則多是「寫甚麼」的身份認同焦慮，急於與傳統的書寫文本內容切割，選擇擁抱這個城市的人之集體回憶來獲取共鳴。但這些都只是為了「見字形」，而非由「觀神彩」中「觀」照自身作為人類如何具有感受外在世界的能力之藝術問題——這個是「為何寫」、亦即「為何創作」的問題——尤其當筆墨甚至是硬筆不再是常用溝通工具的時候。對於陳生來說，創作最大的資源來自人的潛意識，這倒也與一直以來中國古代文人推崇的書法藝術原點一致。早在2003年的一篇訪問，他認為「藝術最核心的問題」是像「神經」的自然反應：缺乏法則、「理性的放假」、把理性擱置一旁，因而結構與意義變得任意，最終結果會怎樣他也不清楚。綜觀今次整個展覽的繪畫作品，當結構與意義不再牢固而變得任意，系統被撕開、打破，藝術家便可以潛入當中的空間，連珠炮發地作出神經反射，有時是溫柔，有時是暴烈，有時開放，有時鬱抑，通通在四條木邊內呈現，形成一個自足的世界。

以當代藝術介入書法的藝術家不少，但多數是利用現時當代藝術常用議題（如語言學、身份認同等）將書法或其相關題材拿來做創作——亦即是思考以至質



疑——的材料，例如徐冰的英文方塊字書法、邱志傑的《書寫蘭亭序一千遍》等，當代藝術的思辨性像利刀一下子無情地戳破了書法。而向來受東方書法造形審美啟發的現代主義繪畫作品，如Franz Kline、Mark Tobey、Brice Marden等，又完全脫離漢字字義與造形的感受之間的有趣關係，更遑論觸及由字的組合（詞語以至文章）構成的語義上之詩性。《天雨粟》的作品定點在回歸到人與自然界線還是不太分明的原初，忠實地重新回答人可以如何真切地感受外界而內化成視覺符號；但符號又不是完全依賴純形式而放棄漢字的字義，而是運用了字義的可普遍理解性，結合其漢字之關連造形以豐富了作品的閱讀層次——回過頭來，後者又不正是書法一直以來的意義嗎？

本文是對藝術家陳育強在*Contemporary By Angela Li*畫廊個展《天雨粟》的評論，展覽日期為2022年3月10日至4月26日。

作者：馮以力，藝術家／書法教育工作者。



陳育強個展《天雨粟》現場，2022。圖片：Contemporary by Angela Li