

文墨相輝：刻石文的語譯與域外之音

郭 鐘蔚

摘要：中國書法與日本書道皆源於古代，至今仍有其根深蒂固的內涵。為了提高青年學子對表意文字和文學作品的認知，香港城市大學和日本四國大學聯合舉辦線上中日書法學術會議，旨在推動傳統書法的傳承與創新。透過轉譯書法作品的內容從而瞭解古籍經典的現代意涵。重新思考書法與古籍的關係，並將方言和音樂融入書法作品，為文化交流提供多元思考。本文將以這兩所大學的部分書法作品為例，分析中國古代文本的內容以及書法創新的可能性。

關鍵字：書法，古籍，轉譯，方言，音樂。

一、轉譯石碑文本的相關研究

2021年11月23日，由日本四國大學和香港城市大學聯合舉辦的「第18回四國大學書道文化學會大會（日本）」線上會議順利進行，由香港城市大學學生所創作的13幅書法作品寄往日本參與四國大學的線下書法展。2022年1月18日，由香港城市大學和日本四國大學共同策劃以「科學與藝術：春墨無極」為主題的2022年中日青年學生書法作品聯展（香港）拉開序幕，中日書法交流線上會議也在當日順利進行。由日本四國大學文學部書法專業學生所創作的12幅書法及篆刻作品寄往香港參與香港城市大學的線下書法展。「對於一件作品章法上的得失，精確的語言表達顯得尤為困難；儘管人們的審美經驗不斷累積，而談到章法時，卻不得不用一套陳舊的語彙。這也限制了人們對章法獲得更深刻的感受和認識。」¹轉譯為書法作品的介紹與解讀、文化的交流與借鑒提供可能。書法與翻譯理論的結合前人研究甚少，書法作為東亞文化圈的重要組成部分，依靠線條與排列組合賦予每個「字」獨特的東方韻味。現時石碑作為教育資料的用途並未得到完善，各種古代刻石文所表達的意義也鮮少於教材中提及。結合現代文轉譯，瞭解碑帖內容更有助於解讀書法背後的故事及文化。本文欲選取《魏靈藏造像記》與《楊峴臨西嶽華山廟碑》兩幅書法作品，並進一步探究書法背後刻石文本的歷史敘事。

關於碑刻書藝的研究伴隨著清末大批石碑造像墓誌等出土才得以被重視。碑刻的內容分為文字、圖像、文字兼備圖像三類。本文以碑刻的文字作為研究對象，並嘗試轉錄《魏靈藏造像記》與《西嶽華山廟碑》的刻石文內容。乾隆（1711-1799）、嘉慶（1760-1820）時期，碑學的含義有兩種：其一為對於石碑本身的歷史源流之考證；其二為清代阮元宣導的北派「碑學」與南派「帖學」

* 感謝香港城市大學邵逸夫圖書館特別顧問景祥祐教授與日本四國大學文學部太田剛教授提供會議素材，香港大學中文學院馮錦榮教授的指導與建議以及關西大學外國語學部沈國威教授提供修改意見。

¹ [英]特倫斯·霍克斯著，瞿鐵鵬，劉峰譯，《結構主義和符號學》，上海：上海譯文出版社，1987年。頁23。

之爭，前者逐漸成為主流。² 張曉旭認為碑學與帖學相對，碑學注重對於碑刻書體例如篆隸、楷書等的臨摹，把重點放在了刻石文³的細節研究。⁴ 以石碑文本作為史料的研究最早出於梁孝元帝蕭繹（508-555）所著《金樓子》卷五當中的《碑集》十秩百卷。爾後歐陽修（1007-1072）撰的《集古錄》十卷是最早的刻石文專書，⁵ 緊隨其後的趙明誠（1081-1129）向前輩歐陽修致敬並認為《集古錄》內容可再作補充，於是編著《金石錄》，將石碑的聖賢遺跡作仔細考究。雖然趙明誠的《金石錄》所收錄的刻石文原文的數量比前輩歐陽修多，但對於原文的轉錄和注釋仍是欠缺。到了近現代才逐漸出現對刻石文原文內容的語譯研究。以黃公渚（1900-1964）的《兩漢金石文選評註》（1935年初版）為代表，認為「金石文字，類皆周秦古文，詰屈難讀，非精通周秦古文，無以下筆。」⁶ 在該本選集中，黃公渚為漢碑石刻文作注。清代史學家章學誠（1738-1801）所著《文史通義》卷一開篇之句：“六經皆史也”⁷，視六經為史料的一種。由此引申，刻石文也可作為研究歷史的文獻資料。高文（1908-2000）的《漢碑集釋》站在“研究所有文獻的必要性”的高度，對刻石文的歷史作補充及證認、提供經學研究資料。評價漢碑的最高典範為隸書刻石文，視石碑文字為書體研究的重要部分。⁸ 俞豐所編著的《經典碑帖釋文譯註》則詳細地運用現代漢語去譯釋了秦代至元代的部份經典碑帖釋文。從《集古錄》至《經典碑帖釋文譯註》皆收錄對西嶽華山廟碑的研究，而《魏靈藏造像記》則在清代畢沅所撰《中州金石記》五卷提及此造像記「正書有額在洛陽，字體似《楊大眼（造像）記》」⁹。清稽璜、劉墉《續通志》則僅以四字「正書洛陽」作為《魏靈藏造像記》的記錄。王昶則將《魏靈藏造像記》原文列入其《金石萃編》卷二十八當中，且加入了《中州金石記》對於《魏靈藏造像記》的評論。¹⁰ 《西嶽華山廟碑》刻石文早在北宋已有記錄，而《魏靈藏造像記》刻石文的語譯研究晚至清代才出現。刻石文轉譯不僅是將當時魏晉南北朝的文字轉譯成後來研究者身處時代的語言文字，更是需要將歷史場景再次展現。本文則以刻石文的轉譯研究為經，書法賞析為緯，嘗試以《魏靈藏造像記》與《西嶽華山廟碑》的刻石文文本作進一步解讀。其次從朗讀經典的實踐中，嘗試將各地的方言加入到書法作品當中，以「聲」帶出書法在古籍經典傳承的重要性。

二、刻石文的轉譯與歷史敘事—以《魏靈藏造像記》和《楊峴臨·西嶽華山廟碑》為例

² 陳虎，王志軍，《中國書法一本就通》，台北：聯經出版社，2013年。頁86。

³ 刻石文：指石刻文字，包括碑碣、摩崖石刻、墓誌、造像記、經幢等一切石刻文字。注釋來源：張曉旭，《蘇州碑刻》，蘇州：蘇州大學出版社，2000年。頁191。

⁴ 張曉旭，《蘇州碑刻》，蘇州：蘇州大學出版社，2000年。頁191。

⁵ 歐陽修，《集古錄10卷》，上海：上海古籍出版社，1987年。

⁶ 黃公渚選注，王雲五，朱經農主編，《兩漢金石文選評註》，上海：商務印書館，1935年。頁2。

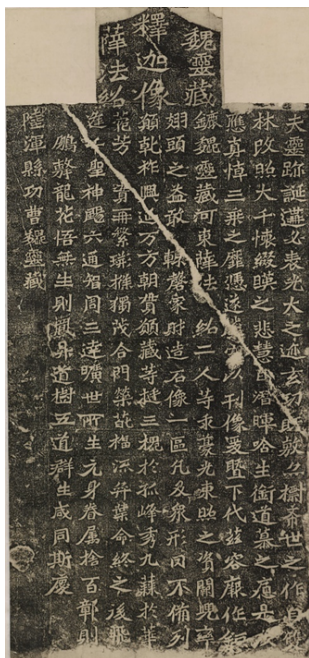
⁷ 章學誠著，《文史通義》，北京：中華書局，1985年。頁3。

⁸ 高文，《漢碑集釋》，開封市：河南大學出版社，1997年，頁5-7。

⁹ 畢沅，《中州金石記：[5卷]》，上海：上海古籍出版社，1995年。

¹⁰ 王昶，《金石萃編》卷二十八，上海：上海古籍出版社，1995年。

《魏靈藏造像記》全稱《魏靈藏薛法紹造像記》，造像碑造於太和末至正始末年陸渾縣，與《始平公造像記》、《楊大眼造像記》、《孫秋生造像記》是《龍門二十品》中最負盛名的四大魏碑，亦稱《龍門四品》。¹¹ 魏碑之妙，是南碑、齊碑、周碑及隋碑所望塵莫及。因「北碑莫盛於魏。莫備於魏。蓋乘晉宋之末運。兼齊梁之流風。享國既永。藝業自興。孝文翻馱，篤好文術……故言碑者，必稱魏也。」¹² 魏碑中的字體棱角森挺，文字的端部及折點的輪廓顯著，莊嚴醒目的絞轉可以增添平直筆畫所欠缺的凌厲。如圖一所示為《魏靈藏造像記》紙本墨拓，圖二為四國大學學生駕田光平臨摹作品，其作品能直觀地展現魏碑刻石文字的形態和特征。



圖一：《魏靈藏造像記》紙本墨拓¹³



圖二：四國大學駕田光平臨摹作品¹⁴

¹¹ 藍鐵鄭朝，《中國書法的藝術與技巧》，北京：中國青年出版社，2004，pp146。《龍門二十品》在洛陽城南伊水兩岸龍門石窟的峭壁上。石窟藝術除了造像九萬七千余尊以外，還有題記三千六百八十種。《龍門二十品》是在這大量的造像題記中精選出來的二十種，被公認為北魏時期書法的代表作品，二十種當中也有最負盛名的《龍門四品》：《魏靈藏造像記》、《始平公造像記》、《楊大眼造像記》、《孫秋生造像記》。三國時期曹魏的君主魏明帝曹叡的第一個年號為太和（227-232年），為曹魏政權的第二個年號。三國時期曹魏的君主魏齊王曹芳的第一個年號為正始（240-249年4月），亦為曹魏政權的第五個年號。

¹² 康有為，《廣藝舟雙輯（卷三）》，上海：上海廣藝書局，1916年。頁6-8。

¹³ 国立文化財机构藏品統合検索システム，魏靈藏造像記，北魏時代・景明年間（500～503），https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/TB-670?locale=ja.

¹⁴ 四國大學書道文化學科三年級學生駕田光平臨《魏靈藏造像記》楷書作品，該作品由香港城市大學及日本四國大學共同舉辦的2022年中日青年學生書法作品聯展（香港）於2022年1月18日展出。https://www.shikoku-u.ac.jp/news/2022_honkonjyoushi_shikoku_university_sakuhinten.pdf.

[釋文] (節選) 夫靈跡誕遺。必表光大之跡。玄功既敷。亦標希世之作。自雙林改照。大千懷綴暎之悲。慧日潛暉。哈生銜道慕之思。是以應真……悟無生則鳳昇道樹。五道群生。咸同斯慶。陸渾縣功曹魏靈藏。¹⁵

造像記是一種為祖先、家族、他人或自己祈求冥福，記述造像因緣的文字記錄。刻石文圍繞在自家打造的佛像上，其內容亦包括發願者、製作者等，北魏與隋唐是造像記發展的全盛時期。¹⁶北魏鉅鹿郡有名為魏靈藏、薛法紹二人，二人認為自身欠缺讓佛祖憐憫賜福的條件，亦無驚為天人之善舉，擔心死後無法往兜率天。¹⁷因此獻出二人的全部家產，用以勘造一尊佛祖石像，且刻下世俗之願，祈求佛祖保佑二人及家族世代平安富貴。在《金石三跋》中，武億認為「伊闕靈藏法紹二人自為祝之詞皆誕妄無稽不自悲其愚也」。¹⁸透過造像祈福來保全其身未免愚昧且悲哀，但對於北魏時期佛家文化盛行之時，造佛像刻金石以保平安富貴之舉在當時並不是無稽之談。釋文首句便說明弘揚佛法之妙：佛祖為展現他的神意，必會顯露出光明和神聖的跡象；佛祖的神跡總會昭示他在人世間的偉大之處。自佛祖從雙樹下涅槃，遁入佛國，大千世界從此暗淡含悲。世人認為佛祖涅槃後收斂起作為神的光輝導致追求真理而尋求解脫的人，因為失去崇敬的對象而傷悼，表明世人对佛祖的推崇與依賴。世人因而憑靠想像刻石造像，重塑佛祖的容顏，造像活動於是展開。魏靈藏薛法紹便是造像活動的其中二人。凡是佛祖的各種形象他們都一一陳列出來做研究，祈願好運常在，福氣從四面八方湧來，也祈願自身能官祿亨通，倍享人世的榮華，子孫後世皆能夠榮耀顯達，福祿世世不斷。二人命終之後，能飛升到佛祖菩薩們的身邊，並擁有六通的神力，具備三達¹⁹的神明，祈願世世代代都能夠衝破所有的障礙，修成正道。「就像大鵬展翅高飛上龍花樹那樣壯美。參透不生不滅的教育，達到徹悟。像鳳凰飛翔在菩提樹間那般絢麗，對輪回與五道中的一切眾生也寄予同樣的祝願。」²⁰ 陸渾縣功曹魏靈藏。

石碑文本是否能構成一個較為完整的歷史敘事，文本的細節能否提供歷史的框架？筆者將所

¹⁵ 俞豐，《經典碑帖釋文譯注》，上海：上海書畫出版社，2009年。頁183-184。

¹⁶ 張曉旭，《蘇州碑刻》，蘇州：蘇州大學出版社，2000年。頁191。

¹⁷ 妙足、知足。梵語 Tusita 的音譯。“在佛教宇宙論中，此為欲界(KĀMADHĀTU)六天中的第四層天(KĀMADHĀTU)。這個天堂對佛教的傳統特別重要，因為它被理解為菩提薩埵是在這裡出生的，然後才在人世間進行最後的投胎。在人類世界中獲得佛性之前，神靈釋迦牟尼在這裡出生（即未來的ŚĀKYAMUNI），然後進入摩耶(MĀYĀ)的子宮，進行最後的重生。傳說在這個天堂一天的時間相當於地球上的四萬年。”取自 Buswell, Robert E., and Donald S. Lopez, *The Princeton Dictionary of Buddhism* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 930。唐·白居易〈答客說〉詩：「海山不是吾歸處，歸即應歸兜率天。」，所以 Tusita 也譯作「兜率陀」、「睹史多」。

¹⁸ 武億，《金石三跋》10卷：一跋卷三，上海：上海古籍出版社，1995年。

¹⁹ 佛教謂能知宿世為宿命明，知未來為天眼明，斷盡煩惱為漏盡明。徹底通達三明謂之三達。用以指佛。

²⁰ 俞豐，《經典碑帖釋文譯注》，上海：上海書畫出版社，2009年。頁185。

處朝代的文言文轉譯成現代白話文，嘗試解釋《魏靈藏造像記》的歷史敘事。整個石碑敘述對佛祖降世—佛祖涅槃—眾人哀悼—刻石造像—祈願神明的故事結構，表明北魏時期普通民眾對於佛教文化的尊崇，也是北魏塑造文化信仰的一個縮影。北魏朝代動蕩且政權更迭迅速，上至王朝，下至民眾，都亟需要得到神明的「輔助」。執政者為求政權穩定，社會繁榮；百姓則求達官顯貴，世代昌盛。石刻造像是佛祖形象的重新刻畫和塑造的結果。文中提及的二人，魏靈藏和薛法紹皆是對佛教「普度眾生」觀念的追隨者之一，雖然無「豪光東照之資」，卻也傾盡家產將佛祖的形象再次「塑造」出來。佛祖的形象雖然是後人想像加工再進行刻畫，無論形象如何發生改變，石像本身並不是重點，重點在於造像的過程以及造像所能給予百姓心靈上的一種救贖和平安。

魏靈藏薛法紹等人期待的是造像後所能給予自身以及子孫後代的保佑。「敢輒罄家財，造石像一區」放在現代社會的語境當中似乎與「用錢買平安」的概念相似。但魏靈藏薛法紹已經把「死後往生」的願景也一併道出，祈求此生到往生的順利，命終後祈求飛升到佛祖菩薩的身邊，從而擁有神力。佛教從漢代傳入中國經歷了長期的磨合與調適，結合社會倫理以及歷史文化，在本土得以廣泛傳承離不開信仰佛家文化的平民百姓。造像碑本身是一種文化再現的過程，且相對於在寺廟建佛成本也相對較低，也更能直接地傳達自身的意願。

從圖二的臨摹作品「夫靈跡誕遺必表光大之跡……是以」可知作者追求對《魏靈藏造像記》紙本墨拓的臨摹，並不刻意追求句法的完整性。在選材上，作者沒有採用一般的名人詩詞字帖，而是直接臨摹拓本，這樣的筆觸更貼近造像記的刀刻字體。「學書別有觀碑法，透過刀鋒看筆鋒」²¹正是形容龍門書法加上篆刻的巧妙造勢。書法家與篆刻家的結合使得這種字體筆畫帶有較重的切鑿痕跡，而這種痕跡往往在單一的書法作品上難以體現。也正是因為「龍門造像，自為一體；意象相近，皆雄峻偉茂；極意發宕，方筆之極軌也」²²，才有「魏碑體」的誕生。作者從高中時期到大學時期都一直嘗試挑戰這種帶有刀鋒的筆法，以下為作者創作書法時的感悟：

「今回、私は魏靈藏造像記を臨書しました。この古典は高校時代によく臨書したもので、三年生になった今、初心に立ち返ろうと思い選びました。造像記の特徴である鋭い筆画、力強い線質を再度意識しながら臨書しました。」²³

譯文：「這次，我臨摹了《魏靈藏造像記》。這幅經典作品是我在高中時經常抄寫的，現在我上了（大學）三年級，我想回歸初心，於是又再次選擇了它作臨摹。通過這次臨摹，我再次意識到造像記的特徵——銳利的筆劃、強有力的線條。」

書法作品當中的文字僅是作者想展現自身書法技巧的一部分，而組成作品的另一重要部分是

²¹ 啟功，《啟功論書絕句百首》，北京：榮寶齋出版社，1995年。頁11。

²² 康有為著，崔爾平校註，《廣藝舟雙楫注》，上海：上海書畫出版社，2006年。頁147。

²³ 四國大學書道文化學科三年級學生駕田光平臨《魏靈藏造像記》楷書作品創作感想，該作品由香港城市大學及日本四國大學共同舉辦的2022年中日青年學生書法作品聯展（香港）於2022年1月18日展出。https://www.shikoku-u.ac.jp/news/2022_honkonjyoushi_shikoku_university_sakuhinten.pdf。

作者對於書法的內心感悟和言語表達，皆是語言 (language) 的組成部分：「語言既存在於說話者，也存在於聽話者，但是它從不露面」。²⁴ 因此，鑒賞書法作品的觀眾，也是在扮演「聽話者」的角色。本次書法展首日兩校的視訊會議圍繞作品創作背景和故事展開，為兩校書法交流提供了一個跨語言的溝通平臺。日文與中文的切換依賴翻譯者的轉述，而翻譯者作為媒介參與了日文系統與中文系統的運作，更好地理解元語言所表達的意義。索緒爾提出語言現象有兩個方面，這兩個方面都要同時存在才能體現語言價值。例如：「言語活動有個人的一面，又有社會的一面。」²⁵ 書法作品的創作者與臨摹者，存在時空的距離，作品亦會展現不同歷史時期的書法風格。從北魏到現代，從中國到日本，影響臨摹者對於原創作品的解讀正是不同的社會與歷史背景。正如霍華德對於歷史問題的解答：「歷史是歷史學家跟他的事實之間相互作用並連續不斷的過程，是現在跟過去之間的永無止境的問答交談。」²⁶ 書法臨摹過程分為三步：讀、臨、摹。首先第一步「讀」就是在臨帖前對於書法作品的分析與觀察，也就是「讀帖」的過程。這個過程類比讀書的過程，理解文本內容之餘還需要觀察這些文本字體之構造，「察之者尚精」，就是指觀察書法作品之細緻。²⁷ 但即便是細緻入微地觀察原創者的作品，若無原創者創作感悟的相關記錄，也難以體會原創者的心境。即使是臨摹作品，也是帶有個人經驗和特色去臨摹。書法所寫的文字是經過人思考而得的產物，人處於不同的時代背景所表達的語言也有所區別。臨摹作品 (圖二) 的筆畫線條也比原作 (圖一) 略顯粗硬，所以作者想表達的意義也不盡相同。《魏靈藏造像記》作為龍門四品其中一個使其名揚天下的原因便是給予書法初學者提供一個實用範本：「有後世學士所不能為者，故能擇魏世造像記學之，已自能書矣。」²⁸ 從而使得古人與今人之「對話」得以延續。

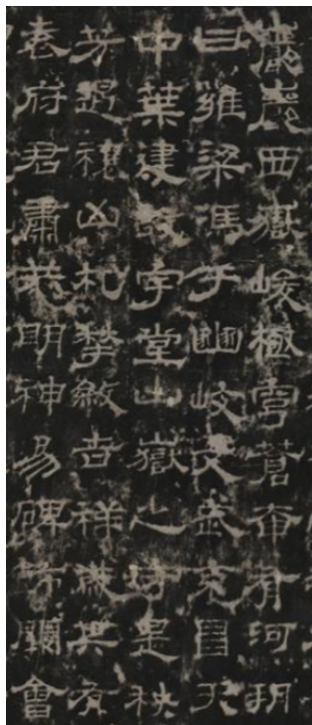
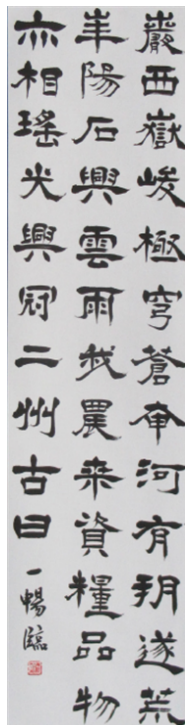
²⁴ [英]特倫斯·霍克斯著，瞿鐵鵬，劉峰譯，《結構主義和符號學》，上海：上海譯文出版社，1987年。頁23。

²⁵ [瑞士]費爾迪南·德·索緒爾著，沙·巴厘，阿·薛施謨，阿·裡德林格合作編印，高名凱譯，《普通語言學教程》，北京：商務印書館，1980年。頁29。

²⁶ [英]愛德華·霍列特·卡爾著，陳恒譯，《歷史是什麼》，商務印書館，1981年。頁28。

²⁷ 祝敏申，《書法欣賞與學習》，香港：商務印書館，上海復旦大學出版社，1987年，頁212。

²⁸ 康有為，《廣藝舟雙楫注》，臺北：台灣商務印刷館，1999年。頁67。

圖三：宋拓東漢西嶽華山廟碑（四明本局部）²⁹圖四：四國大學水澤一暢臨摹作品³⁰

《楊峴臨·西嶽華山廟碑》— 華山廟碑的風格類型是圓潤媚麗 字體方中帶圓 雖提案幅度大卻以柔健的筆調示意。華山碑傳世拓本僅有四種：宋拓惟長垣本、李文田本、華陰本和四明本整幅。水澤一暢所臨摹的《楊峴臨·西嶽華山廟碑》，即晚清時期楊峴所選擇的四明本，現存於北京故宮博物館（圖三）。楊峴作為晚清隸書改革派之一，其隸書風格不著意於點畫的工整而在於追求個人對於書法的獨特情趣。即便是崇碑抑帖的代表，也能化柔為剛，其彎曲柔韌的筆法展現雄強之勢。³¹

以下為臨摹作者水澤一暢對於其書法作品（圖四）的感受：

「私は書体の中で隸書が一番好きで、その作品の中でも楊峴の作品が一番好きなので楊峴が臨書した西嶽華山廟碑を臨書しました。気をつけたことは、中心がずれやすい為、中心を揃え、全体的に統一感のある作品になるよう留意し、また潤滑が出るように心がけました。」³²

²⁹ 宋拓東漢西嶽華山廟碑（四明本），是華山碑傳世四種拓本之一，因明代藏在寧波丰熙萬卷書樓，寧波古稱四明，故以地名稱之。故宮博物院，北京，
<https://en.dpm.org.cn/dyx.html?path=/tilegenerator/dest/files/image/8831/2009/2762/img0008.xml>。

³⁰ 四國大學書道文化學科二年級學生水澤一暢臨《楊峴臨·西嶽華山廟碑》隸書作品，該作品由香港城市大學及日本四國大學共同舉辦的 2022 年中日青年學生書法作品聯展（香港）於 2022 年 1 月 18 日展出。https://www.shikoku-u.ac.jp/news/2022_honkonjyoushi_shikoku_university_sakuhinten.pdf。

³¹ 王志軍，陳虎著，《中國書法一本就通》，臺北：聯經出版公司，2013 年。頁 151。

³² 四國大學書道文化學科二年級學生水澤一暢臨《楊峴臨·西嶽華山廟碑》隸書作品創作感想，該作品

譯文：「在所有（書法作品）的字體中，我最喜歡隸書，尤其我最喜歡楊峴的（書法臨摹）作品，所以我選擇臨摹楊峴（臨摹）的《西嶽華山廟碑》。我注意到（他的）作品中心很容易錯位，所以我嘗試將（文本）中心對齊，確保作品整體有統一的感覺，並嘗試讓作品看起來更加流暢。」

楊峴臨西嶽華山廟碑是作者最喜愛的書法作品之一。隸書作品對於書體的流暢度要求較高，字體與字體的形態較為統一，要求細緻地把握每個字體的「統一感」。

〔釋文〕（節選）《周禮·職方氏》：「河南，山鎮曰華」，謂之西嶽。《春秋傳》曰：「山嶽則配天」（語出《左傳》莊公二十二年）。乾定位，山澤通氣，「雲行雨施」（語出《易·乾卦·象傳》），既成萬物，《易》之義也。……其（贊）辭曰：巖巖西嶽，峻極穹蒼，奄有河朔，遂荒華陽，觸石興雲，雨我農桑，資糧品物，亦相瑤光，崇冠二州，古曰雍梁。³³

根據刻石文可知石碑立於東漢延熹八年四月廿九日（165年），周禮職方氏說潯州河南最著名的山是華山，稱之為西嶽。《春秋傳》中記載關於華山的美譽：天之高大，唯有山嶽足以配之；天地定下的位置，宇宙之氣，通行於山澤之間；雲行於天，雨潤於地，於是孕育出萬物，這是《易經》所闡述的道。《祀典》與《禮記》皆記述了大地山川的重要性，是世間生命賴以生存的大自然瑰寶，需要以祭祀來報答它們。自三皇五帝更迭興起，帝王對於山川的祭祀在其轄境作主導進行祭祀，亦或祭祀的主導方在諸侯國。堯和舜訪查四方，每五年都要進行一次巡守，而且時間都定在四季的中間一個月，分別前往各處並親自上山燒柴祭天，由此可見上山祭祀這項傳統之重要。爾後在夏商時期各種生產沒有明顯的增損變化。周朝借鑒夏商兩代的傳統，每隔十二年，天子就要到諸侯國行禮，同時前往山嶽進行祭拜儀式。祭祀用的是圭璧，演奏的是六歌。到了漢高祖時期，則改變了秦代的祭祀方式。漢文帝沿襲漢高祖的制度，在諸侯國範圍內的山川讓諸侯派人定時前往祭祀。

漢武帝修封禪之禮，一心嚮往求仙之道。其注重對五嶽的祭祀禮儀，所以在華山下造了一所宮殿，名為集靈宮。到了漢宣帝時期，皇帝特別派遣重要的使者並邀請各國使節前來祭祀，每年舉行一次祈福、三次酬神的祭祀方式³⁴，然而這一制度沒有繼承下去。到了亡新時期（王莽政權），宮殿逐漸荒敗成了廢墟，就只剩依稀可見的殘垣斷壁。至東漢光武帝建武年間，崇尚中庸和諧之治，禮義從簡，只是派遣職級二千石的郡太守，每年前往祭祀。其後每逢國家有風災旱災等災異之況就會在此祭祀，祈禱消災，沒有不應驗的。從那以後，一百多年來，皇帝若因事西巡，凡經過這裡都要前來祭祀。那時所刻立的碑石記錄了當年的盛況，但因為碑文的磨滅，已經沒有人能夠知曉了。延

由香港城市大學及日本四國大學共同舉辦的 2022 年中日青年學生書法作品聯展（香港）於 2022 年 1 月 18 日展出。

https://www.shikoku-u.ac.jp/news/2022_honkonjyoushi_shikoku_university_sakuhinten.pdf。

³³ 上海書畫出版社，《華山碑—國碑帖經典》，上海：上海書畫出版社，2001年。頁13-47。

³⁴ 一禱而三祠：即每年舉行一次祈福，三次酬神。《周禮春官喪祝》有“祭祀禱祠”之語，詳參歐陽修著，鄧寶劍，王怡琳注釋，《集古錄跋尾》，北京：人民美術出版社，2010年。頁49。

熹四年七月八日，弘農郡太守袁逢來到屬地就職，跟古代執掌華山的官員地位相當。他感慨於這種破壞的狀況，就在廢墟上重新修造已經敗壞的房屋。他深知治理人民和敬奉鬼神的道理，誠心實意地祭祀祈福。他按照歷代經傳文獻中所載，將山川的本源和來由，（命人）刊刻在碑石上傳至後代。石碑道：「巍峨的西嶽，高俊之極可到穹蒼之巔，它包蘊著河朔，攬抱著華陽，它飽含著雲氣，觸手即能行雨，潤澤天下的農商。糧食和萬物的生長也是由它和天上共同執掌。華山聳立於雍州和梁州之境……」至此，關於華山廟碑的歷史敘事可由三皇五帝—周朝天子—漢朝皇帝—延禧太守的時間軸串聯起來，華山廟碑的歷史背景建立於山川祭祀文化的傳承和發展。碑文的其半部分大篇幅描述山川對於國家農業生產的嚮導性作用。周朝時期基本確立了祭祀山川的禮制，爾後到了秦漢時期，山川祭祀成為國家祭祀傳統的重要組成部分。《漢書》中記載了大量關於皇帝祭祀的故事，其中漢宣帝因連續十年忙於朝政之事未曾親自到山上進行祭祀活動而感到憂慮（郊祀志下）。³⁵ 其後強調五嶽名山：泰山、嵩山、瀟山、華山、常山皆要進行「一禱而三祠」的祭祀。每座名山皆有神祇保佑，而五嶽則是君王重點祭拜，其餘各郡的名山或高山皆由當地的郡丞來擔任主祭即可。

現時對於石碑的研究多偏向於字體的書法形態，刻石文的轉譯有利於理解碑石的歷史意義和價值，也是文化交流的重點。若只停留在書法技巧的層面去賞析碑文，則忽略了文字本身所傳達的意義，但是認識文字本身並不代表完全理解文字所傳達的內容，碑石是歷史語境下的產物。「歷史」不再意指某種事件的文字記述，而是指事件本身。³⁶ 碑石連接了過去與現在，而山川作為大自然的一部分備受尊崇和敬仰，如同君王自身的氣概也與山川的威嚴作聯結。祭祀活動與王權政治、農業生產、社會和平直接相關，正是因為祭祀山川之重要，所以才立碑紀念並告誡後人也應該尊重並珍惜大自然所賦予的能量，碑文的意義才得以真正展現。「只有借助於現在，我們才能理解過去；也只有借助於過去，我們才能充分理解現在。使人理解過去的社會，使人增加掌握現在社會的能力，這就是歷史的雙重作用。」³⁷ 現在與過去緊密相連，配合歷史語境分析書法作品，將轉譯的現代白話文再翻譯成外國語。從書法—石碑—轉譯—翻譯—歷史，古人與今人的對話從未停止也永不結束。

三、書法與聲音的融合與碰撞

在各種書畫藝術當中，書法或許是最重傳統的一種。其原因大致有三：其一、千百年人們學習書法皆從臨貼開始，講求與原作相似度高則稱之為佳作；其二、創作出與前人截然不同的書法風格難度較大；其三、書法所處的環境相對單一，較少受到挑戰與質疑。³⁸ 那麼書法的創新是否會面

³⁵ 班固，顏師古，《漢書》，北京：中華書局，1962年。

³⁶ [美]菲利浦·巴格比夏克著，李天綱，陳江嵐譯，《文化：歷史的投影：比較文明研究》，上海：上海人民出版社，1987年。頁31。

³⁷ [英]愛德華·霍列特·卡爾著，吳柱存譯，《歷史是什麼》，北京：商務印書館，1981年。頁56。

³⁸ 陳廷祐，《書法之美的本原與創新》，北京：人民美術出版社，1999年，頁211-212。

臨挑戰？傳統是過去創新的積累，將過去—現在—未來銜接。「聽見書法」與「樂韻書法」是兩個創新的構思，書法的視覺與聽覺的聯動有別於視頻拍攝與製作，將聲音融入到書法作品，進而探尋書法學習的新形勢。

「聽見書法」的靈感來自于日本高野山的大師、四國的願成寺方丈與揚州大明寺的方丈一起雙語誦經祈福文化傳承的教育活動。將學生所寫的書法作品用十二種方言進行朗誦，展現各種方言的獨特性。艾德蒙·格尼提及「當聽覺、視覺、味覺、嗅覺互相刺激和融合會呈現出不一樣的藝術效果。但是視覺和聽覺，它們具有與其他感覺區別開來的優越性，並將它們的器官設置為眼睛和耳朵。兩個器官都擁有大量能夠獨立行動的終端元素，通過眼睛和耳朵使人類極快且靈敏地接收必備資訊和提供反映動作。」³⁹ 正因為如此，組合的感官體驗為藝術欣賞提供了不同的可能，這兩種感官構成了我們與人和事物世界最重要的交流通道，並將通過它們獲得的印象與我們的智力形成了完全獨特的關係和發現不同的情感活動。例如《黃鶴樓送孟浩然之廣陵》整首詩是有一個畫面呈現在讀者腦海當中：友人與「我」一起揮別了黃鶴樓，他在這繁花似錦的煙花三月，即將啟程去揚州遠遊。友人所乘的船漸漸退出「我」的視線遠去，消失在無盡的碧空。最後隨著長江的碧波視線停留在了天和河交融的盡頭。詩人李白將他送別友人的故事用七言律詩的方式記錄下來，留給讀者的不僅是文字上的斟酌與思考，更是提供給讀者一幅空白的畫紙，讓讀者透過想像將詩意「畫」出來。在此視覺分為「顯性」視覺及「隱性」視覺。欣賞《黃鶴樓送孟浩然之廣陵》的書法作品，客觀呈現的是黑白分明的文字書寫，這即是「顯性」視覺。「隱性」視覺則關乎於個人學識與智力等主觀因素，如何對書法內容所呈現的意境作一個構圖與思考。

聽覺可能是快速而完整的，也可能是緩慢而輕微的，這也是視覺、嗅覺、味覺所擁有的特有屬性。但是聽覺與視覺之所以有其「優越性」，是因為它們的結合所帶來的效果會比其他感官組合要強。⁴⁰ 耳朵能夠以極快的運行速度辨別音量、音色及音質，而處理每一個程式耳朵都會回饋給大腦進行判斷。雖然並不是每種聲音都有欣賞的意義，例如刺耳的噪音，但「聽」的過程會加深對於不同知識的理解。每個地區的語言差別較大，聽眾幾乎不可能掌握整個國家的所有方言，於是朗讀者用方言朗讀書法作品時聽眾會產生很多疑惑但也會增強感官上的興趣。例如《如夢令》所講述的酒醉花美，詩人擔心春天即將褪去的哀婉之情，若用浙江紹興話進行朗誦，將呈現一位吐字質樸、沉實的李清照形象，與詩中的嬌貴形象有著很大的差別。從看見—聽見—思考三個維度，將詩歌結合方言從而展現書法作品的獨特性。

音樂能否以書面的形式表現出來？阿圖爾·叔本華的觀點是：「音樂是跟有形世界完全獨立的，完全無視有形世界的，即使沒有世界也能夠在某一形式上存在的；這是別種藝術所不及的地方。」

⁴¹ 但這並不意味著音樂不能與其他藝術形式相結合。首先，音樂能夠以樂譜的形式呈現，但這是

³⁹ Gurney, Edmund. *The Power of Sound* (Cambridge: Cambridge Library Collection, 1880), 9-10.

⁴⁰ Gurney, Edmund. *The Power of Sound* (Cambridge: Cambridge Library Collection, 1880), 10.

⁴¹ [德]恩斯特·格羅塞著，蔡慕暉譯，《藝術的起源》，北京：商務印書館，1984年。頁215。

視覺上的呈現，重點是需要演奏出樂譜的韻律而不是樂譜本身。旋律與旋律相呼應：旋律最常被比作蔓藤花紋，或純粹而簡單的波浪線；不僅一般的排序，他們在紙上的樣子會暗示這一點，而且當聽到這些旋律時，它們會給人一種不可抗拒的印象。⁴² 其次，音樂本身獨特的連貫性與書法的連貫性也有相似之處，如前文所述，水澤一暢所臨摹的作品是需要書法整體的連貫性，一氣呵成，音樂與書法皆有自己的節奏的和中心一連貫性。將不同的書法字體拼湊而成的書法作品不常見，若是上一個字是隸書，下一個字是草書，則是破壞了書法整體的連貫性，沒有中心。音樂亦如此，即使是現代社會的音樂形式千變萬化也離不開韻律節奏的和諧。儘管音樂符號和字體結構在功能上有相似之處，當書法和音樂同時呈現於視覺和聽覺，大腦總是會快一步反映出這是一幅書法作品然後再識別音樂，音樂則是進一步強調書法本身。

四、結論

中日書法交流推動古籍翻譯實踐以及書法形式的創新。關於書法創作方式以及呈現方式的討論，每位書法鑒賞者必有屬於他心目中的評判。從書法研究帶出刻石文本研究，轉譯與翻譯不一定能夠提供準確的原文解釋，但可以提高鑒賞者對原文的理解程度。瓦爾特·本雅明認為：「翻譯是一種模式，要將其理解為一種模式，就必須回到原文，因為它包含了翻譯的規律：它的可譯性。」⁴³ 石碑的原文是文言文，理論及實踐上借助古籍辭典是可以將文言文轉譯成現代白話文。所以「可譯性」是判斷翻譯文本的首要工作。其次是翻譯文本的準確性，精確地轉譯出文本的主要內容並且作歸納。但是原文的「美感」或多或少會通過翻譯這一個步驟而丟失，任何的翻譯無論多精確都不能對原文有任何意義⁴⁴，這似乎是合理又矛盾的。回到最初討論的問題，若是文本可被翻譯，是否一定要作翻譯，這是需要由歷史語境決定。書法交流會議重在知識的快速獲取，在這一語境下，將古文轉譯成淺白句子爾後再作翻譯是可取的。翻譯雖然不能成為最好的理解原文的方式，卻能發散譯者的思維，將句子與句子間的裂縫連結構成一個整體。透過書法能提高學生對古籍的興趣，透過翻譯能捉摸書法文字背後的故事從而能與古人作一個深入的「對話」。

書法藝術配合聲音，將接受資訊的媒介多樣化作為書法藝術創新的一種形式，將推動傳統文化以及語言文化的促進。在語言大一統的環境下，方言顯得獨特且珍貴，透過書法與「方言」的結合，弘揚傳統文化之餘也能在一定程度上保護語言多樣性。音樂的節奏與書法的題材相配合。音符如文字，作為整體的一部分它們相互依存從而達到最理想的連貫性。在書法交流會議結束後，來自日本的學生也對「聽見書法」的展現方式感到好奇，希望往後能有更多類似的討論與創作。通過書

⁴² Gurney, Edmund. *The Power of Sound* (Cambridge: Cambridge Library Collection, 1880), 91-92.

⁴³ Walter Benjamin. "The Task of the Translator." In *The Translation Studies Reader*, edited by Venuti, Lawrence, 15. New York: Routledge, 2004.

⁴⁴ Walter Benjamin. "The Task of the Translator." In *The Translation Studies Reader*, edited by Venuti, Lawrence, 15. New York: Routledge, 2004.

法能引起更多關於古籍經典的討論。古人的智慧藏於書中，將古籍經典的文言文原文轉譯成現代白話文再作翻譯是利於文化的推廣和應用，亦是各國文化交流的奠基。巧用聲音與音樂等元素融入書法的展現，為書法文明的傳承提供更多的思考空間。

Transcription and Translation: Rethinking the Nucleus of Calligraphy

GUO Zhongwei

Abstract : Both Chinese and Japanese calligraphy have multidimensional roots in ancient times and still have their particularities today. To raise awareness of ideographic and literary works, the City University of Hong Kong and Shikoku University organized an online Sino-Japanese Calligraphy Conference, aiming to promote the heritage and innovation of traditional calligraphy. Understanding the modern meaning of classical texts is pivotal for modern culture exchange through the transcription and translation of calligraphic works. Rethinking the relationship between calligraphy and ancient texts, integrating dialects and music into calligraphy works, and providing a pluralistic explanation for classics are the primordial target of this academic activity. This paper will analyze the content of ancient Chinese texts and the possibilities of calligraphic innovation, using some of the calligraphic works of these two universities as examples, trying to transcribe and translate the Classical sinitics into modern vernaculars, which provides an opportunity for further translation.

Keywords: Calligraphy, antiquities, transcription, translations, dialects, music.