

近代書畫藝術發展回顧—紀念呂佛庭教授百歲冥誕國際學術研討會

2010.11.20 (六) 研討會議事紀錄 (摘錄)

---

第一場 發表者：潘 濬

主持人：黃光男

特約討論人：吳超然

特約討論人—吳超然

潘教授及黃校長及各位在場的書畫界的先進，感謝潘教授在這篇文章裡面，他用一種細膩的分析方式，讓我們比較具體而微地去瞭解到呂佛庭先生他的藝術史觀及他一個思想的內涵，從任何誕生晚清到民國初年的這一代的學者或者藝術家，他們始終會面臨非常困難的一種局面，也就是說他們總共要經歷過三個不同的時代，一個是清朝，一個是民國，一個是 1949 年中華人民共和國成立。任何的學者或藝術家在經歷過這樣一個三種不同時期的時候，他將跨越了不同史觀的建構，那麼呂佛庭先生如果按照潘教授他的這種詮釋方式，有幾點值得我們重視：第一個，他提到書跟畫之間的關係，因為從西洋美史來說，他們並沒有書法跟繪畫之間的這種關係，這是一個非常特殊的中國的或者東方的一種特質。第二個呢，在呂佛庭先生的一個研究指出來，中國的文字起源於繪畫，而不是起源於八卦，這從二十世紀的考古上可得到證明，譬如說彩陶文化或者黑陶文化出土的一些圖案，我覺得可以得到比較明晰的證明。從張彥遠的歷代名畫記或者宋徽宗時代的宣和畫譜序中裡面，我們可以看到中國繪畫史裡面特別在一個史觀的建構裡面比較傾向於儒家思想，「成人倫、助教化」這樣一種觀點，但是這樣一種儒家的觀點隨著中國在晚清的時候，儒學事實上面臨一個非常嚴重的挑戰還有危機，這也是中國的知識份子或文人士大夫階層他們在十九世紀從鴉片戰爭一直到 1900 年的八國聯軍所受到的一些不平等的條約，或外來的這種挑戰之下，儒家的思想逐漸受到非常嚴重的衝擊，這樣的一種挑戰反映在 1919 年民國八年的五四運動時期，像徐悲鴻或者陳獨秀這些人提出一種非常激烈的如何去改革中國的繪畫，如何去批判文人畫的這樣一種歷史裡面，我覺得可以得到非常充分的證明，那其實回到潘教授本身的分析上面，我覺得呂佛庭教授提到他非常推崇向石濤畫

語錄裡面所講的繪畫史的這種觀點，我倒是覺得說石濤在十七世紀他其實代表的是一種在野的勢力，在朝的勢力還有一個王原祁，如果把石濤跟王原祁合併起來一起討論的話，或許對於十七世紀的中國繪畫，會有一種完整的理解；同樣的也出現在董其昌的一種推崇上面，董其昌所代表的是十七世紀晚名時代的文人畫集大成的一種典範，可是如果可以把浙派，董其昌所認為的充滿著習氣或者霸氣的這樣一種浙派，連在一起討論的話，我覺得對於那個時期的一種整體史觀、藝術史觀，會有一種比較清晰的了解；其次提到像康有為或者說科學進步的史觀這些，從晚清由於中國知識分子對於自身的民族文化喪失自信心，對於儒家所代表的一套治國平天下的理論也失去了足以依賴的力量，所以進步史觀或來自於西方的科學史觀，事實上在整個五四運動時期被過於簡化，這其實從林裕森教授他所寫的這一些文章去批判五四時期一些激烈的反傳統主義裡面，我們可以看到一些比較具體的反駁，這代表我們今天的這樣一種的觀點。再過來一點由於進步史觀這種影響所謂的寫生主義，或者像俞劍華他的著作裡面所強調的一種進步的史觀，排斥中國古代的這種臨摹，事實上經過了五四時期一直到了文革結束時期，所謂的徐悲鴻史觀或俞劍華的史觀，得到了一種絕大的力量，可是從 1976 年文革結束一直到現在，又經歷了四十年這樣一種時間，我們有足夠的空間跟一種歷史的觀點來反省，這樣一種所謂的激烈的全盤的反傳統主義，或者當時我們所了解的科學史觀，或者排斥臨摹，寫生是中國繪畫唯一的出路，其實以我們今天這種比較多元的觀點來看，這些過去將近一百年的歷史觀念其實都值得修正，我很高興潘教授在這篇文章裡面把我們一般人所比較忽略的呂佛庭先生的美術史觀跟他的思想跟時代做一個非常緊密的扣合，以上是我個人的意見，謝謝。

## Q&A

Q1 (曾岐南) 中師 43 級 台中教育大學台北市校友會前理事長

請將呂佛老早期的作品和畫史、書風作更詳盡的指教？

A1 (杜忠誥)

想要理解呂老師早期的學術思想，包括他生平的心路歷程，有一本書最容易把握到整體，也是他有意作自述自傳式的《憶夢錄》，是由東大圖書公司所出版的。

## A2(潘示番)

剛才杜忠誥老師提到《憶夢錄》一書。我個人以為，除了美術史觀、繪畫的成就之外，呂佛老思想中許多更為感人的地方恐怕是詩歌。我剛才簡單舉了他一首詩說明他藝術史觀的形成背景。這首詩歌中，幾乎感覺到他那種離開故國，漂泊到一座荒涼島嶼上的心境。這些心境正是傳統中國文人面對困境之際，自我反思，重新振作的寫照。看似一種困頓，正傳統儒家精神的深層的人格反省，也是其詩人的直觀，如果能夠更深一層系統地來談他的詩歌，更能夠釐清他的思想內涵。中國文人心靈所繫不外乎詩書畫，我們今天談的是畫，杜老師將會談他的書法；很可惜這次沒有人談詩，如果有人來談詩，可以把一個文人心靈困頓與其困知勉行的卓絕精神彰顯出來。我想如此更能凸顯呂佛老傳統的文人精神的本懷。恐怕這樣的工作將是呂佛老弟子們日後所要努力的地方。

## A3 (楊思偉)

我想我大概是在五十九年或六十年，受教呂老師，當然也是藝術方面不才，所以沒有繼續走下去，想起來非常遺憾，我想藉由這次辦理百歲冥誕相關論文研討會，可以讓我們所有的門生所有的弟子對他有更多了解，我們學校目前有珍藏他一部份的作品，所以我們在校史室裡面也有把他的作品特別用珍藏的方式擺出來，在學校某些地方也有擺出來，所以說有一部份作品各位先進想了解可以到我們學校參觀，另外我們學校一直把呂佛老當作最重要的資產，我們台中教育大學在中部地區是以藝術人文為名的，就像剛剛黃校長提醒我的，就是說以現在身為校長可以緬念呂佛老這邊呢，我們可以在做更多的，將來也許把他所有的作品可能用數位或有形的部分把他陳列出來，然後好好來發揚他在藝術方面的造詣及成就。

**第二場 發表者：黃冬富**

**主持人：王耀庭**

**特約討論人：蔡友**

特約討論人—蔡友

謝謝主持人王教授，還有今天的發表人黃副校長，在座的各位先進，以及特

別有很多中師的校友學長們，剛剛我們聽到黃副校長這篇精采的發表，把呂佛庭教授從一生當中的繪畫風格的建立闡述清楚，從自然與傳統的對話當中來分出各時期的畫風，我想各位也都聆聽了黃教授很精采的發表，我上周拿到這篇論文之後就迫不及待的趕快把它讀完，在讀的當中我發現黃副校長的文筆非常的好，深入淺出、流暢通順。呂老師也是我過去啓蒙的老師之一，民國五十四年我進嘉義師範時，因為家住台中，經理事長杜忠誥教授的介紹，有幸隨時請益然呂老師，而且這一段時間對我繪畫的成長有相當大的影響，所以今天在座的很多嘉賓是我的學長，也從剛剛潘教授與黃教授的發表當中，讓我慢慢的回想到過去學習的點點滴滴，尤其我跟黃副校長相識四十年的那段歲月，在相當高中階段的時代就開始水墨畫的學習，在呂老師的教導下相互切磋的種種。我們在文章當中，我覺得黃副校長非常了解呂老師整個一生的畫風的變化，把呂老師的繪畫風格分成法古期，嘗試寫生，主觀寫生造境期，禪意的潑墨畫時期，及受台灣山巒的影響，所孕育的晚期綿茂憶寫山水期。在這個當中我們瞭解呂老一生當中一些畫風的變化跟自然景觀是有息息相關的，也就是說從大陸來台整個各地區的環境會影響到畫風的變革，風格的建立，是我對他欽佩的地方，從黃副校長發表的文中，呂老一生當中有四個非常重要的大畫，這些大畫都是長卷，這裡面都是在 1963~1969 年，短短的六年之內就完成了，這是一個非常了不起的，蜀道萬里圖有 18 米，長城萬里圖有 40 米，長江萬里圖有 57 米，橫貫公路有 27 米，都在很短的六年當中完成這四張偉大的作品，對我們後學是個很大的激勵，也是我們欽佩他崇拜他的地方，那麼這裡面我在想說在報告裡面也發現說呂老師對寫生非常的重視，而在寫生當中他特別注意到主觀的寫生，也就是說看著看著自然風景，但不直接做速寫的動作，而是直接記在心裡造景創作。三十年來，受到西方的影響，我們這一代的年輕人對寫生的觀念可能比較用西方的方式做實景的描繪，因此看呂老師的寫生可能會有一些年輕朋友會覺得說這種寫生不像寫生，其實那是一種另外注重氣氛營造、氣韻生動的意匠經營的寫生法，三十年來他一直都沒改變他這樣一個想法，雖不太受到西方影響，但也不是一成不變的，所以才有這樣風格的分期，從他一生當中學習的歷程，了解呂老師對繪畫的執著，以及他敢於求新求變的勇氣，而且是在自己的想法中去求新求變，這也是值得我們敬佩的地方。反而我在讀這篇文章的時候讀著讀著本來想提出一個建議，希望在文章中加入一些輔助說明的圖片，但是今天看了 power point，我就不必建議了，power point 裡面都很清

楚的圖片，讓我知道他每一個時期每一個畫風的建立，每一個時期的特色。不過呢，在整個來說，有一點要就教黃副校長的地方，有時候對禪畫這一方面，因為這個禪是無像無形的東西，常常會聽人家說，這個石頭不像什麼那就是禪石，這個東西不像什麼就叫禪，所以有時候我們說無像的東西是禪，但是潑墨畫他本身也是一個像，潑墨畫也會代表說這是山，這是水，這是什麼的，所以我想對於禪畫跟潑墨畫，不曉得副校長這一方面對呂老師的想法，有沒有特別的體會和研究，希望給我們進一步的了解，比方說他的這些禪畫到底跟潑墨畫的分別有沒有一個特殊的想法，因為副校長跟呂老師的互動非常好，對他的了解也非常多，也許這方面我沒有學到，這正是等一下想請教的地方。我們說：畫如其人，剛剛有很多畫讓我們覺得有不食人間煙火的感覺，我想能夠有這樣的造詣，跟呂老的一些為人是有關係的，因為人品高自然畫境高，下筆就不一樣，這是做為他學生對呂老很高的崇敬及敬仰，謝謝!!

## Q&A

### A1 (黃冬富)

我在民國五十九年開始先認識林進忠學長，林學長再介紹我跟蔡友蔡學長相識，之後再透過呂老師說北部有一個非常值得我學習的大學長杜忠誥，後來我寫信向他請教，並獲回信勉勵，我目前還保留當時杜學長用毛筆寫的文言文回函，那回函文氣很夠，到現在仍然覺得非常典雅。剛才謝謝蔡學長的指導與勉勵，有關「禪畫」跟「潑墨畫」之間的關係，這部分我也曾經向呂老師請教過這樣的問題，事實上老師特別強調一般潑墨畫作者主導意識還是蠻強的，呂老師的禪意畫，主要基於他個人對佛學參悟的心得，比較不加入個人意識(心若淡無)，當然到最後添加的點景還是有加入主觀意識。剛才蔡學長所提到的有關禪的部分，在座裡面我知道杜學長研究極深，老師在為杜學長撰寫的第一本書法集的序言裡面就有提到，與杜學長常「談書論道，各抒所見，苟有鑿柄必反覆辯解，以求至當…」，大概在座我們這些的弟子裡面能談禪、談佛、談書法，以杜學長能夠談的最深入。我對佛學的了解非常皮毛，如果有機會看杜學長能不就有關禪學部分，能夠幫我解圍一下。

### Q1 (曾岐南)

對呂佛老恩師的人品、學養推崇有加，深為感動和感謝；抽象畫、潑墨畫和禪畫之間的異同，請指加以指導？

#### A2(黃冬富)

抽象畫、潑墨畫、禪意畫他們之間的一個關聯在形式層面，畫面效果非常接近，禪意畫整個畫面效果很接近抽象畫，潑墨畫主要是墨塊比較大，並發揮墨韻的漲墨暈染的效果。潑墨畫未必是抽象畫，但是呂師的禪意畫比較接近抽象。它們的外在形式跟畫面效果是非常接近，但是不同的第一部分在創作當時畫家個人意念的參與度不一樣，第二是他的內涵意境，因為老師的藝術造詣非常高，事實上他追求的是跟他的學養高度融合。他從十二歲就開始吃素學佛，到九十五歲作古為止，始終沒有中斷，他一直追求的是「藝進於道」這樣一個境界，所以大概有幾次的研討會中，包括國美館委託我寫有關老師的專題研究，大概都會有些人質疑。因為老師認為說「無意無象」是最高境界，有些參與的學者不太認同，認為不論以心為師、以古為師、以自然為師一樣都可以達到很高的境界，這不見得其間有高下之分。個人則認為老師長久以來追求「藝進於道」，他從將佛學的修為與創作境界作直接的關連，事實上「道藝相融」是中國古代文人畫的一個特質，老師的創作理念延續道藝相融，把創作當成一種修養，從這一點去體會是能夠比較體會老師當時把「無意無象」當成最高境界的理由，其間內涵、意境以及創作的當時意識的參予度事實上是不同的。

#### A3（王耀庭）

容許我說幾句話，這個問題是個大哉問，我想藝術的這種東西，有共同的意識，但是也容許各自的一個表達，我簡單的舉一個例子來說，你說禪意畫是一個接近抽象畫，其實禪意中國的南宋多的是，沒有一張是抽象畫，所以這是容許共同的意識容許大家表達。

#### Q2（陳慶煌）淡江大學中文系教授

黃冬富教授大作卻如講評人蔡友所評，典雅流暢，頗具可讀性。唯一美中不足者，於「摘要」中，將呂佛庭老師畫風所分的五期，一、二期重複了，三、四、五期又重複了，這大概是電腦處理所出現的偶然疏誤，其實論文本身是正確的，

修正即可，無傷大雅。

A4（黃冬富）

謝謝淡大陳教授的指正。

A5(杜忠誥)

我平生有很多機緣向大善知識學習，對於禪道的涵養雖淺薄，但對於禪道的知識概念還有一點。那麼，什麼是禪？藝術理論裡面說「不似之似」，這就是禪，說「畫得不像什麼就是禪」，這是不對的。不像什麼，但是仔細去看，還是像什麼，你必須要這兩個條件符合，那才是禪。「不似」無分別，「似」就是分別，所以「既分別又無分別」的那個狀態就是禪。我們學習的過程，人的一身，生下來什麼都很懵懂，但是經過知識的洗鍊，那就開始分別，分別的同時容易產生愛憎的執著，執著就是煩惱痛苦。最後，還要設法放下這些執著，一旦融會透徹了以後，就放下「分別」而進入一個「無分別」的情境，而在「無分別」之中，你還是很清楚的正念分明，那才是禪。還有針對我們剛剛這位學長的問題，呂老師以古為師，以自然為師、以心為師，事實上這是所有大成就的藝術家共通的途徑，以古為師，就是臨摹古人的現成作品；以自然為師，就如同寫生；以心為師，就是放下那些學進來的東西，直抒胸臆，便是純然的創造。

A5（黃冬富）

呂老師對時間的管理超乎常人，他從 1961 至 1969 年在短短的幾年內完成三件百呎長卷；他重要的著作如：《新一元論》、《中國書畫源流》、《石濤大師評傳》，甚至最重要的學術論述《中國畫史評傳》等，也是在 1952-1964 年間完成，其間其他的畫作，包括書法作品，詩作的質與量也都相當可觀。他平時畫畫、寫字和讀經是每天例行的功課，此外也有日記的習慣，我記得民國八十年前後進行省美術館(國美館前身)委託的《呂佛庭繪畫藝術之研究》時，他提供了三十多本日記借我參閱，《憶夢錄》是從日記裡面摘錄出來，在他日記可能佔不到五分之一的分量。他一輩子作的詩有三千多首，收錄在其三本出版的《江山萬里樓詩集》中只有一千多首，事實上共有三千多首，歷年文字著述有超過百萬字以上。所以說他對時間管理非常嚴謹，他出去旅遊等於是蒐集作畫、作詩的資料和靈感，訪友還

有和學生談話的都始終不脫離字畫和藝術以至於為人處世之道，事實上他等於是完全的都沒有浪費時間，這是值得我們晚輩學習的地方。

Q3（曾岐南）

在以「自然」為師和以「心」為師與無「意」無「象」之間的關聯性是否有矛盾？

A5（黃冬富）

「以自然為師」就是學習自然，如果完全追隨自然，臣服於自然的話，自己的主觀意匠成分就降到很低了，如呂師 1949 年所畫的《獅山櫻徑》畫得很實，畫面很少作取捨，宛如照像一般；「以心為師」就是慢慢增加主觀的成分，就是提升主觀心營意造的成分，讓自然的成分降低了，這個部分就是受王陽明「心外無物」這樣觀念的影響，像畢卡索認為藝術家對自己的作品就像上帝一樣，對自己的作品有絕對的主宰權，畢卡索他可以把人的兩個眼睛都畫在臉的同一側面，一般我們從側面看人只是看到一個眼睛，但事實上有兩個眼睛，畢卡索可用這樣方式來處理以詮釋他個人心中的「真實」。以心為師是從師法自然當中逐漸減少對自然的依賴，並慢慢的增加了主觀成份，畫家高興怎麼畫就把我自己的想法自己的個性大量地融進去。用比較通俗的話來講：如果完全以自然為師完全臣服於自然，就容易像照片一樣；以心為師，就有比較多自己的成分，發展到後來就很放，到了南宋禪意畫就是以心為師了。然而以心為師還是受自然形象的影響，畫杜忠誥就要像杜忠誥，至少像個德高望重的老先生一樣，無意無象就是整個形象都解構了，就是憑感覺去創作，畫的時候幾乎都把意識給擺脫了，所以在畫面上看起來幾乎像抽象一樣。

A6（高木森）

回答剛剛那位教授的一點意見，無意無像的觀念跟那個抽象表現主義傑克森·波洛克的問題，無意無象在中國的禪意畫裡面，就是藝術畫道最高境界那個時候，所謂無意無象是說在創作的過程而不是表現最後，所以我們現在有個理論叫做，意在筆後，以前一定要意在筆先，那你一定要先想好要畫什麼，現在就是意在筆後，心中無像心中無意出來什麼就算什麼，最後你把他收拾出來，在抽象

表現主義傑克森·波洛克這一派事實上受到中國或者日本哪個禪意畫的影響，但是他們的解釋，禪是開放式的，而不是禪的對話就叫厭，沒有指定要你講什麼，他是開放的，西洋像傑克森·波洛克的對於禪的詮釋，另外還有很多西洋畫家也受禪的影響，禪就是畫以前先冥想打坐，拿著筆看著紙，拿一張大畫布擺在地上，然後繞著畫布在走，準備好幾桶的顏料，一邊抓著一邊喝酒，然後他的冥想適用在動作突然來的那種感覺，然後拿起刷子然後就把顏色掉出來隨使用一甩，在看在走，一邊喝啤酒抽菸阿，看到有個地方需要一點，他就把菸蒂插上去，這就是禪，這是他的解釋出來的禪，而不是中國人解釋出來的。

**Q3（劉秋存） 49年台中師範畢業**

那時候有一個特徵就是驚蛇皴，歷史上歸類的畫家有很多的皴法，解索皴或者是披麻皴，佛老這個階段都是用這個金蛇皴，像長江萬里圖也是用金蛇皴畫出來，那麼每個時期的繪畫，是剛黃副校長所提到的，他的潑墨時期的畫以及造境期的畫也是重疊的，佛老的繪畫裡面很多畫都是交叉出現，不一定什麼時期就是什麼皴，晚期的寫生畫用的是金蛇皴，但是他的筆法可能更不一樣，而用力量帶有比較粗曠的筆法出現，所以他的畫畫裡面有法古、有金蛇、有米點、也有潑墨，還有大家剛剛所提到的禪意畫，事實上他每一種畫畫的皴法裡面都有讓人感覺到很寧靜的感覺，我想他的每一種畫風都表現出禪意的存在，我的想法是不是用這樣的一個時期更何況是交叉出現，是不是以某一種畫風出現最多的畫法來定論較為適合。

**第三場 發表者：高木森**

**主持人：林進忠**

**特約討論人：李惠正**

特約討論人—李惠正

高老師高教授還有各位書畫前輩，今天請我來講評說不敢，今天我坐高鐵來，高鐵客滿，坐地上，坐到兩腿發麻，看到文章第一次看到更發麻，不曉得怎麼評，因為第一個後現代剛好跟呂老師人文主義衝突，後來再仔細看看文章，高老師高木森教授他自己有做實驗，就是自己有附圖自己在做實驗，那看看各位對

後現代有了解多少，剛剛也有人討論抽象主義、潑墨畫那些阿，我插話一下，所有的畫都有抽象性，而且抽象性很高很低來講這樣比較好，潑墨畫抽象性很高，那抽象畫的話滅絕陽光、空氣、水、立體、透視、解剖、舞台性、燈光，剩點、線、面、空間、色彩，所以他三個東西絕對不相等，這是我插播一下剛剛討論的，不曉得對不對，我是覺得這樣我不會講評，高學長是我的學長，他比我高一班，他 49 年我 50 年，學長學貫中西古代和現代都有很高的理論，我非常佩服，所以我就沒有講評也不會講評，從呂老師告訴我們說要讀書要繼承傳統，在我們跟他學畫的時候，他很重視要跟他畫的一樣，這個各位老師都沒有提到，要跟他畫的一樣，我常常是 98 分上面在點一點，我想高老師也有這種經驗，後來我當兵回來以後，他突然豁然開朗說不要跟我畫的一樣，轉益多師就是我師，這是他給我最大的印象就是 要多參觀、多讀書、多旅遊、多吸收別人的長處，後來我到師大來，那個時候黃君璧老師也教我們跟他畫的一樣，馬白水也說要畫的一樣，我想是那個時代共同的現象，現在因為太多元了，所以就拿出來當故事來講，關於高木森老師的文章比較有趣的就是說，後現代之後從人文的啓示，後現代之後延續的問題還是等一下請高老師自己來說，你自己做的些實驗，不曉得你自己是打幾分，已經做到八十分、九十分、一百分，因為基本上衝突了。

## Q&A

### A1 (高木森)

我只是實驗性的走的路子，在國外就是要創新，以前在國內你學一個老師，你終身幾乎都要被綁在那哩，在國外一般就是學兩年之後就要反叛，不能再跟著他走，你最好多多去學一些，這樣的話你才会有自己的路，才有自己創新的機會，那假如像後現代有很多人在台灣反對，大概幾個禮拜前，有大陸畫家來說要堅持中國傳統，要天人合一，還有氣韻生動，我們一定要保存下去山水畫這種，就是說這種水墨畫洋人不欣賞，現在洋人不欣賞是因為我們經濟力量不夠，等我們國家強大以後我們就有市場，這個我在國外就聽起來很奇怪，事實上像十七世紀時就有一陣中國風，西洋尤其法國、英國都在收藏中國東西，對中國水墨畫一張也不要，都收藏壁紙、瓷器、漆器，都不收水墨畫，那時候中國十七世紀是清朝初期很強盛的時候，他們也因為中國強盛，要中國的東西，可是他們一張水墨畫也不收，問題不在經濟強不強大，還是需要我們要怎麼把傳統的藝術接上時代，他

們說接上時代、後現代、全球化是搞怪，是搞奇奇怪怪的東西，當然這是有的，但是書法也可以搞怪，而且他們也蠻欣賞的，傳統的書法他們就有距離了，那你搞怪的書法你把他畫得這樣幾個字然後整面牆，哇很壯觀，他們就拿去掛起來，所以就是說怎麼跟時代接軌，當然我們中國畫家是不想這麼多，我在家裡在茅草屋裡面畫畫，我也自己享受自己欣賞就好了，不必管那麼多，但是對年輕人我們對於中國藝術的未來，不是看我們自己現在怎麼樣，我們要看的就是說下一代一代會怎麼樣走，就是說畫畫，中國用毛筆，現在有幾個年輕人在用毛筆，以前是每一個人都要用，從小就用，現在大家用電腦打字，誰在用毛筆，所以這個是很多的問題要想辦法到底要怎麼延續下去，需要大家來想辦法。

Q1（林進忠）

大家在思考的時候，我在想還是特約討論人有一部分沒有說到，呂老師說要畫的像他，過一陣子說不要像我，這麼多年來這兩句話給你怎麼樣的體會，你應該可以現在回答讓大家了解一下。

A2（李惠正）

因為我畫畫最不像，他要我跟他畫得像我心裡就覺得不對，我應該是丙才對，怎麼又給我甲，甲有說我畫得不像，然後我畫得太野，另外一個鄭善禧老師他說，你過來你過來，我被呂老師說我畫得太野，他說沒關係年輕時畫的強一點，老才不會心臟無力，這兩個老師的意見就不一樣，後來我覺得，因為我作雕塑的所以不能畫細的我沒有辦法，進了師大以後畫工筆畫，怎麼畫還是粗筆畫，所以我就沒辦法隨著我的個性來發展，我目前的作品還是重墨山水，黑壓壓一片，全部都重的，這個老師給我的啓示大概就是轉益多師是我師，應該跟老師學，要離開老師，在地方學應該離開地方，應該離開自己的國家，像高老師一樣出去流浪回來，看世界風光，然後了然於心，再做實驗，自己打分數，我們幫他打也可以，謝謝。

Q2（劉小姐）台藝廣電畢 現為媒體工作者

今天其實是來參加這個盛會，就是聽了大家發表有些感想，以媒體工作者角度跟藝術欣賞者角度來說，就是後現代主義這件事情，我們現在說媒體亂象，媒

體圖像化，然後我們都找不到一張好的作品，其實我真的很希望大家來恢復正統文化，禪宗史祖達摩說他那個法傳六代就沒得傳了，到慧能就結束了已經無法可醫了，那如果說鑽到禪宗的死胡同裡，如果說真的要照禪宗來講，我把眼睛挖掉我把舌頭割掉，我們可以解釋這是禪學嗎？這是不可能的嗎！所以就是說我們現在學禪要把自己的心解放了，那你看現在所有的商品你把醜的當作美，美的當作醜，那我們現在很多這種維護正統的藝術家，真的很不得以的都要走到街頭上，這沒有辦法爲了生存在街上，可能就是在街上維生了，那我們現在說的名家也不一定是名家，畫了那麼大的商品，畫的那種爲了滿足讀者，爲了商品需求，去做我們剛開始藝術工作，怎麼講，人心會產生天向的變化，人心不正的話天象也會，就像現在的世界局勢那麼亂，藝術工作者位於道德下滑的一個角度來看，我們的藝術工作者只是爲了把我的商品能夠讓更多的收藏家放在他家裡收藏，或者做爲一個娛樂大眾的一個角色的話，那我覺得是藝術家的悲哀，我覺得這個部分從今天佛老的話談到後現代主義，我覺得這個部分應該是多數藝術工作者應該去省思的地方，如果讓這個成爲主流的時候，整個社會會不會在繼續的亂下去，就這點給大家一個省思。

### A3（鄭善禧）

我跟呂老十八年的同事，那麼在台中的話有三個老師在一起，一個是林之助老師、一個是呂佛庭教授、一個就是我，我最年輕，我胡裡胡塗阿，現在的話是吃飯時間，我不能說太多，所以呂佛老掛個吃飯中不要會客，謝謝大家。

### A3（高木森）

關於呂老師看法的改變，也許可以提供一個意見，1957年還在師範學校，要求畫的一樣，那是全台風氣是一樣的，因爲你要參加什麼展覽，像中部美展，你畫的跟他一樣你會得獎的，在台北就沒有機會了，在台北要畫的跟黃君璧老師一樣才有機會，這個就是一個風氣，到了1970以後多元化，五月東方都出來了，整個氣氛變了，像他跟我寫的一本書的序文就是他寫的，多讀書多旅遊增加你的視野然後你就要去變要創新，那個時候就是在70年，文化氣氛轉變所以才會有如此得改變，我想這樣大家可以了解一下。

Q2 (曾岐南)

後現代主義、大眾化、科幻化、及商品化，對藝術是否造成傷害？

A3 (李惠正)

我自己最近碰見一件事情，我一個學生留歐留澳大利亞回來，拿到一個博士，我說你念什麼，我念設計學，老師我念設計學改行，我說你沒有改行，我知道他要說什麼，他說像老師你一張畫五十萬、四十萬也沒那麼多，你要一張畫四百萬放到博物館，留存到後代，我們現代都不是這樣想，我們現在都不是這樣想，就現在我們說新民俗化文創產業，我念的是廣告社設計，我念的是新民俗，新名詞，說要變成一個大畫家沒有那麼偉大也沒有那麼沉重，這樣想起來我想起來高老師的話，水墨應該被終結，現在這個年輕人他不是這個東西，沒有這個生活背景，他也不練線條，沒有感受沒有道家思想也沒有佛禪思想，他的生活到處跑來跑去跟商業為伍，我在中部生活，好幾個私立大學他有六七個文創產業，沒有美術系，也不要廣告系，那像高老師的實驗我回去也要是看看，看看用墨能不能做出新的品牌。

A3 (李振明) 師大美術系系主任

談到水墨畫是不是會在這個世紀被終結，我比較樂觀的認為不用到這個世紀的中葉，應該再過個十年水墨畫會起來，印為我們照歷史的軌跡來看，西洋美術的發展從兩河流域到近東、希臘再到法國西班牙最後跨過大西洋到美國，我們發現他是一直往西邊在走的，進入二十一世紀後必然會從美國新大陸的這個紐約再跨過太平洋來到東方，我們也看到二十一世紀的大國崛起，我們看到政治經濟這些力量必然會帶動文化的一個發展，當我們探討從現代、後現代到解構的這些現象，當我們回過頭來看呂佛庭老師這些東西，他似乎跟後現代反文人的這個現象，有一些衝突的，我倒認為他成就在他那個時代的當中，那如果我們肯定後現代所強調的，他不是定於一元化的發展，應該是多元的方向發展，另外後現代強調品牌強調個人的辨識度這個部分，我想只要在國父紀念館在中正紀念堂，或者說在美術館展出，台灣從光復一直到現在的畫展的話，大概我們一進門口不用走到作品的前面，在作品的門口一看到呂佛老師的話絕對可以辨識的出來，所以他個人風格的辨識度也是跟當代所強調的個人風格隱隱契合，當我們在探導這個部

分的時候，當水墨發展到現代一直還是去強調他的非專業性的這個部分，必然會造成他越來越被邊緣化，因為目前大家一直更加的去肯定他藝術本身就是一個專業，在文人畫的傳統裡面藝術家的藝術繪畫的創作絕對不是他的專業，因為他不喜歡人家叫他藝術家，他寧可人家叫他詩人、書法家、文人，在這個情況之下，這些文人畫變成文人聊以寄興的作品的時候，他就是用他最熟悉的寫詩詞的毛筆來做他的創作，根本不必去練特別的表現技法，他要考科舉，所以他絕對是書法要寫得好，要不他就不是文人了，所以在那樣的情況之下，書法性的線條是一種很自然性的呈現，可是對現代人來說，剛剛高木森教授也提到現在的學生用原子筆絕對比毛筆好，甚至現在用滑鼠弄鍵盤的都比原子筆好，現在我們大專的學生連拿原子筆寫出來的字都很難看，不要說是毛筆的字，在這樣一個情況之下，我們必須要去思考，是不是讓毛筆從新歸零再出發，就是說他是不是只限制在這樣的一套書法的語言系統裡面，最初發明毛筆出來，他並不是就是爲了要篆隸楷行，可能有很多的一個發展，可能是說比尖尖尖的可以畫細比，筆腹大大的可以畫出面來，不像我們拿著水彩筆油畫筆，要畫細線就拿細筆，要畫大面就拿刷子，所以我想這個部分可以提供在坐的可以有一個思考的方向。

**第四場 發表者：陳欽忠**

**主持人：林柏亭**

**特約討論人：林進忠**

特約討論人—林進忠

主持人還有陳教授，在我學書法的過程裡，一直很喜歡于大成教授的作品，特別是行書的筆勢，在我們十幾歲的時候，那種震撼其實是蠻大的，我們看到的都是比較大字的作品，因緣際會一直都沒機會跟于老師學，但也曾經偷偷的學，看著畫冊上學習一點。這個論文，我想因為陳欽忠教授對於這段書法史，還有他本人跟于老師的關係等等，我想那個部分對他來講應該是很輕鬆的，所以他寫來不只是順暢，也談了很多書學文化內涵的部分，那一部分是以往我們不夠深刻了解的部分。首先，還是得找個時間請陳教授繼續談，就是「左書」，我最近這個手有點神經病，也有人跟我講你不要練左手。我對那個「左書」。之前跟左書之後于大成的作品，有什麼大的差別，特別有興趣，是技巧上的差別，還是在心

情上的，或者在哪個部分，這個部分以往我們都沒有特別的了解。第二部分，就是這個題目「學者書法家」，為什麼不就叫做書法家，還要加個「學者」做什麼，很有學問的書法家就好了，那學者書法家是不是跟非學者的書法家有不一樣，如果是去掉學者兩個字，純粹以書法家的立場，我心目中一直覺得于大成是個書法家，從來沒有把他歸類於學者書法家，因為書法家就是書法家，很多都很有學問，我還是覺得他就是書法家。是否學者書法家比一般的書法家更有成就，或者是說不必談論其書法上的成就，而偏重於談他的書學文化內涵，那如果不談學者兩個字，只談書法家，那對於于大成老師書法的成就及評價，也是值得大家更了解的部分，這個部份等下再請陳教授來談，因為陳教授本身就是一個學者，人家問我說陳欽忠老師，我都不是說他是學者書法家，都說他是造詣很高的書法家，因為若稱他是學者書法家，一般人或許會誤以為好像不是真正的書法家。是不是那個意思，就是這樣的一種感想。第三個就是，我對於于老師說的「金石是高級書法」，這個特別有興趣，可是米芾的作品大部分不是屬於金石的這一部分，但是于老師最喜歡最欣賞的還是米芾，所以我在想這個部份能不能再請教陳教授，以你的看法對於于老師這樣一個論點，有沒有另外的想法。以上，這是我閱讀的心得，再請教陳教授。

## Q&A

### A1 (陳欽忠)

謝謝林教授論文的指教以及相關問題的追索。先回應左手書，我以為人們天生左右手並沒有差異，習慣成自然而已，所以有人左手使用筷子，投擲籃球棒球都可以很順手。唯中國文字發明之初即由右手寫成，由此衍生的「筆順」，用左手來寫就不容易順暢，即便訓練再精也不免違揆之憾。特別是長期慣用右手，書寫思維已然定型，一旦改用左手，必定是十分勉強的。于老師中風後一年開始左手學書，每天磨墨一小時，練字四小時，毅力驚人，經過多年的努力，慢慢寫出行雲流水的感覺。與之前右手書的差別在於原來瀟灑的部分減少，奇崛的成份增加，就像何紹基的「迴腕法」分明是用右手，卻用不同方向下筆使轉，形成險奇的風格一般，于老師後期的左手書達到相當的高度，確是有目共觀的。

學者書法家的問題，我想在座的杜忠誥教授應該很有想法，待會可以請他發

表。因為拙文原題學者書法家「最後一筆」，他先行過目後認為如此一來，豈不讓有志之士心寒，事實上有許多人仍以成爲「學者書法家」自我期勉的，我覺得有理，因此在論文送印前一刻把題目改爲「典範」，以待來者。

陳振濂《中國現代書法史》爲「學者書法家」闢有專章討論，詳見拙文引述。大抵才氣過人，學有專精之外，視書法爲餘事，乃其本色，例如靜農先生學術大成，到晚年才認同書法家身份，前輩書家劉太希、陳定山、彭醇士畢生難得舉辦展覽，「惜墨如金」遂至後人要對他們進行研究都不那麼容易。像胡適之也是，一派文人風格，「書名爲文名所掩」，移喻于大成先生，也可作如是觀。

學者書法家的對照系則是專業書家，進忠兄的恩師陳丁奇「博涉奇變」，書風如此瑰奇，連篇累牘的教材、範本，見證他的專業，並不因他不是學者型書家而減色，曹容、朱玖瑩、王愷和、謝宗安等諸位先進，莫不以書法爲終生職志，堅持雅操，栽成桃李成蔭，令人敬佩。

所謂金石是「高級書法」，是站在文字結構—六書原理的立場，並不是說這些寫手書法比較高明，于老師的本意絕無排斥簡牘作爲書法創作取資的對象，而是提醒書家，簡牘出於胥吏之手，不免六書訛誤，不如慎重鑄造的金石來得正確，君子慎於擇術之道，于老師之說，可以給予我們不少啓示。

#### Q1（曾岐南）

- 1.各家書法門派優劣差異何在，一般人取法、學習、欣賞的門派體裁？
- 2.上乘書法藝術的鑑賞要素，「金石」和「竹帛」兩類書法的差異？

#### A2（杜忠誥）

陳教授提到「學者書法家」，這是個很有意思的問題，加上「學者」跟不加上「學者」的關係很大，書法家是一樣的書法家，書法家之外，他又同時是學者，那就不是普通的書法家，「書法家」，是一般的藝術家；「學者書法家」，是藝術家同時兼是學者。甚麼是學者呢？學者，至少他對於學術發展史，對於藝術理論有所理解，所有創作的人都需要去理解藝術理論。理解還是不夠的，還要能有學術

著作，才是學者書法家。不去學者，你不是學者，你只是一天到晚寫字就會變成書法家，你這個書法家很可能變成匠氣十足的書法家，如果你要去了解我要怎麼走，那你就去了解書法史，你了解書法史，才能夠知道在書法的長河之內，我還有什麼發展的可能性，你不了解書法史，你跟人家屁股後面跑，一直拷貝人家，你怎麼會有成就，必須去了解去閱讀中國書法史，怎樣創作才能夠是好的創作品，你也要去研究藝術理論、研究美學，美學是幫助你去理解藝術什麼是藝術？但是你要了解美學、藝術學，你要讀很多書。還有書法寫的是文字、是漢字、是國學，也是文學。你寫字還要認識字，要不然常常寫錯字，你還是初級的人，寫錯字人家不會管你的。當你變成名家之後，寫錯一個字，乃至一筆字，人家就會給你指指點點，你如何去防範寫錯字，你就要去學文字學；你那個文學，如果寫得很庸俗，內容如果找個好的句子，像我在日本留學的時候，畢業展在鳩居堂展覽，日本所謂書道天皇青山杉雨來看，我記得他問我，你這個內容是哪裡找來的，那表示這個學者不是混的，我能夠找出很棒的題材內容，讓那個一流的書法家都感動的，這個也是我學問的，你去讀書讀多了，久病成名醫，就會感心得，就會有著作，你著作就是學者，所以學者書法家跟書法家當然不一樣。

#### Q2（魏良印）

米芾影響後面的書風影響很大，他就有展覽一幅吳居的七言絕句，他就深受米芾的影響，有關於學者書法家在同一個展區，像范成大、朱敦頤這些儒者的書法家，他們不求外型表現力的強度，自然透露出很有味道的一種感覺，他跟陸游的自書詩放在一起，陸游的自書詩感染力比較大，我想這是學者行書法家的一個特色。

#### A3（陳欽忠）

學者書法家是民國以後才有的名稱，用古人的話來說就是「書卷意」，抒發自我胸臆的要求高過於技巧的執著。感謝杜老師對於「學者書法家」的解釋，說得十分入理，也是我內心所想而沒有說得明白的。確實書法寫到最後，如果沒有文學與文字學的素養，很可能會變成一個書匠。以杜老師所說書法選材的內容而言，由學養豐富的人來處理，就可以深入很多。好比我們中興大學博士研究生，涉獵的典籍越多，舉辦書法展所呈現的深度與廣度就跟以前不一樣，題跋落款，

文情並茂，更見真章。再次感謝杜老師的補充。

從唐代顏真卿的書法一直到近代于右任，書法的審美從來是多元而不只有壯美的顏楷好，或者說像弘一法師那樣蕭散的風神就不好，我一直都認為書法是中國文化體系中最早發展成熟的藝術，包括蕭散的風神、以醜為美的哲學等，都是領先其他文學藝術。甚至有一些違背了我們對毛筆字基本審美要求的書法，像金農的「漆書」，儘管不符我們平常書寫的習慣，對於這類書法的評論，幾乎沒有負面的，書法大河裡涵容太多的因素，所以出現這麼怪異的作風，都能夠得到賞識。明明是在石頭上崩落的一塊，把它翻製在書法作品上，變成墨塊暈染，像張裕釗的作品最擅此道，也得到很多人的激賞，這就證明書法欣賞是多元的。于右老從早期精壯的魏碑到晚年的標準草，融合了魏碑和懷素的風格和特色，達到書法「熟後生」的境界，堪稱民國書法史的標竿。

#### A4 (林進忠)

于大成的書法是我們所欣賞的，在我們成長的年代，應該算是蠻具有影響，有這個機會能看到專門研究這方面的介紹，我想對每個人都是很有幫助，期待以後能做更大的學術研討專題，或專門為他做一個回顧跟整理展覽發表，應該是會很有意義。

**第五場 發表者：吳超然**

**主持人：林柏亭**

**特約討論人：莊連東**

特約討論人—莊連東

主詞人各位在坐的藝術前輩大家午安，吳教授在建國一百年當下提出了這個問題，也就是水墨畫走過了一百年，去探討一些紛紛亂亂紛紛擾擾，在從傳統文人畫來一個角度看，筆墨在當代新的表現能量，所謂的文人人格、學問、人品、修為互相整合為一這樣一個角度，來看待兩位前輩，一位是黃賓虹一位是余承堯的藝術成就，我想在當下這個水墨發展過程當中有他非常重要的意義，個人也可肯定筆墨在當代的創作有很多可為的面貌，那同時文人的精神有他可以發展不斷

延續的重要性，也非常認同吳教授在最後一個寬容的角度來探討，筆墨在當下被這麼極端的角度說筆墨等於零，革中鋒的命的激烈的言詞，來全盤的推翻，我想這是一個偏鋒的概念，不過我還是特別從一個文人畫的角度來談，來做一個跟吳教授一個討論，因為這有兩個層面來看，因為傳統的文士，乘載一個非常重要的角色，而這個角色一方面他們是一個執筆的人，他們要就天地之氣，也就是說他們要求道，透過這一個角色必須要修養身性，納在修養身性的歷程當中，用書法、繪畫、詩文，來做為他修養身性的一個途徑，原本上是有時代所承載的意義，誠如吳教授剛剛所提的，就是說文人優渥的生活不在的時候，或者說文人這個角色，在科舉廢除之後慢慢消失，這個承載的求道功能不再，所以他是必要去做一個非常重要的調整，也就是當代文人跟傳統文人他們所要負擔的在水墨的創作意義上有很多的不同，也是我們在大學教書的時候很難去說服一個青年學生以後是一個負責傳道的人，這個書法、繪畫只是一個你休養生性的工具，因為以後可能他們可能要靠這個生活，可能要對個專業來思考，於是他會思考到會畫更多面向的問題，也就是繪畫還要包含他要能夠謀生，或者他能夠傳達他的意圖，或者繪畫還要對這個社會做出具體的貢獻，所以這是一個角色上一個轉換，之後勢必遇到的問題，也是一百年來所有在從事水墨創作的人不能忽視的問題，第二部分文人講求筆墨，這個講求筆墨可能透過一個人格修為的這樣一個概念，筆墨的表達，在兩位前輩，譬如說余承堯的筆或者是黃賓虹的墨，都有一個極高的成就，不過呢也相對的我們說在只對筆墨暢快、或者淋漓、或者一個美好的表現形式的時候，相對的文人畫對型跟色的放棄，也造成文人畫在表現面對一個當下的環境或者說在一個整體的繪畫上表現有所缺失，他們可能失去一個對型掌握的能力，也可能比較對色彩表達的豐富性的感覺，這樣一個表現力，的確有一些比較疏漏之處，對於現代的學生來講他們希望去表現一個繪畫性的東西，放棄了色，放棄了對形的掌握，勢必在表現力上有所不足，這樣一個繪畫性的消滅，我想也是造成文人畫在當代之後很多年輕的同學沒有辦法完全的去沉積，當他們聽到顛覆這樣一個概念的時候，會很快的跟著潮流走，這樣一個很重要的原因，我想不管是重道輕氣，或者重氣輕道，我想道氣相合，其實在我們近唐宋這樣一個年代裡面，他們是非常重視的，我們看范寬的作品，或者看唐朝這幾個大家的作品，他們其實並不會去放棄形，那這個對形的放棄是在元代以後，我們知道元代走一個內新書發這樣一個高峰，但是到明清以後這個高峰逐漸走向塵世，主要指是純談論筆

墨而少掉一個精神內涵，或者說他走向一個大眾化之後，讓繪畫創作趨向一個公式，我想這是在道跟氣上得到一個偏廢的角度，所以過分的去求道，而輕氣這樣一個概念，而過度的去求氣，而不重視道的這個部分，我想就成爲兩邊論戰的一個非常重要的關鍵點，如果說吳教授剛剛所說的寬容，應該是會存在的話，我想我們應該這樣的去思考，就是說文人畫在以前可能是個必然的選項，現在變成一個當代水墨裡面一個個人抒發，或者放棄掉很多傳統，也變成一個強勢，如我們都把他變成一個選項之一，而不是一個必然化，我想這樣的話有可能在文人畫可能包容其他的表現方式，那根當代的水墨表現方式也有文人畫的一脈，不斷的在增長不斷的在蓬勃，這樣一個並置的立場，我想應該是關心水墨畫的創作在二十世紀，甚至我們在面向二十一世紀之後，還有什麼的路可以走，所共同樂於看到的一個場面，那至於說今天的兩個前輩的作品裡面可以看到的，在筆跟墨者兩個要項上還有很大的發揮空間，這也可能是我們在這一代的青年學子所欠缺的，他們的欠缺也許也正是他們可以補足的方面，我們提出這樣一個論述，對未來年輕學子有很大的啓發作用，但是如果過度強調人品或人書俱老這樣的概念，我想剛剛吳教授也講道，很多學生也不一定他能活到九十歲，當九十歲才會有成就他就會害怕，那他們很可能想到三十歲就要靠畫畫來賺錢，所以你要九十歲才有成就，必然也是一個很大的挑戰，我想這是把道氣做一個更完整的相合，可能是吳教授今天提出來，給我們一個很好的省思之外，也可能 21 世紀的水墨畫是不是還有可能也可以由我們來面對年輕一輩的學習者做一個提醒，也可能是一個很好的開始。

## Q&A

### Q1 (林柏亭)

我們都知道在十九世紀以前所謂清朝以前，整個社會型態是比較保守比較穩定，這種情形之下這種發展，書畫藝術是種背景跟條件，到了二十世紀，尤其是到了 21 世紀，整個社會型態，整個生活方式，以致所謂的學者、藝術家所要面對很多新的學問、新的技術等等，反應到書畫來的話，這個客觀的條件複雜的程度，跟以前年以相比，所以現在的學生會面對很複雜很難適應的狀況，那我們先請吳教授回應一下。

A1（吳超然）

我當時選這題目，並不是要用這個題目企圖去鼓舞二十歲的學生，他們所面對的文化環境，跟當年余承堯或者黃賓虹所面對的文化環境是非常不一樣的情況，剛剛提到了，道跟氣這之間的關係，其實我覺得說筆墨論辯很簡單的來講筆墨是否可以作為一個精神的載體，這樣的一個問題，贊成的或者不贊成的，不贊成的就是說筆墨純粹就是一個肌理、一種效果，他就是一種線條一種技法的一種表現而已，但是贊成的他認為筆墨是個可以承載道德的也好，人品也好，精神的也好，這一種信仰上的系統，我是希望透果我的這篇論文去講，這套者種論述在21世紀裡面依然有效，但是他非常的困難，因為困難在於學院的制度跟十九世紀的制度非常的不太一樣，況且現在的學子面臨道一個全球化的時代裡面，上午高木森教授所講的一個後現代的文化這種現象，各式各樣的主義紛紛接踵而至，青年學子他們會受到不要說是誘惑，有時候也是一種鼓舞，他們想要去顛覆想要去叛逆，都有可能，那對於我們在美術學院裡面，在從事美術教育的這種工作的這些教師來說，我覺得用一種比較包容寬容的心態，事實上一方面我希望以余承堯或者黃賓虹先生所代表的文化的種子，他不至於斷絕，二方我是希望，在一個如此多元的文化選擇裡面，可以把余承堯或者黃賓虹看成是文化的一個理想典範，高山仰止，僅行於此，雖不能至，心嚮往師，在藝術裡面，藝術史研究裡面，每個時代都有每個時代有好的品味跟不好的品味，我覺得我們有義務告訴學生在二十世紀裡面，在中國的書畫藝術史裡面什麼是好的品味的代表，這是我能夠盡到的一點心意。

Q2（林柏亭）

吳教授說的很清楚，他本身還是保持一個很寬廣的路，這個是對於文化的傳承對一個典範的選擇。

A2（杜忠誥）

吳超然提到二位都是前輩，我這裡有兩點補充，提供分享，第一個剛剛大家在談到的人書俱老的老，都是年齡比較大，事實上也不盡然年齡老所謂年齡大歲數長，成就就比較大，你看我們書法史上也有像王獻之、王寵、孫過庭也是四十幾歲，他們的成就也非常的大，即使活到八九十歲也沒他的成就，所以這裡面

有個就是說吳教授的論文沒有問題，但是大家的理解不要有誤解，人書俱老就是你開始學是幼稚，然後你學到幾年以後便中年，你三歲開始學你可能十幾二十歲就變中年了，如果你四十歲開始學，你四十歲才少年，如果用這樣來理解的話，那麼他們雖然四十幾歲，寫的字已經比我們生活在現在的人活到八九十的人可能他拿毛筆的時間就比我們多了 N 倍，所以這樣理解的話，所以人書俱老不一定要活到很長壽。第二個，就是他們兩個成就都很大，成就都給大家認同，重要的過去叫國畫，也不是很好，可是現在都叫水墨，可是水墨呢，的確是有水有墨，但是他少了一個精神性很核心的筆，有墨有水就是沒筆，就沒骨頭了，所以在謝赫六法裡面，有骨法用筆是第一關，要先把骨架撐起來，建築房子也要先把鷹架撐起來，但是現在我看搞水墨的人已經不知道書法的重要性，不知道書法的重要性，拚命的搞搞空間挪移拼湊，玩水玩墨，但是什麼都有，看起來又是軟骨頭，就是沒「筆」，這個問題很嚴重，你看這些大畫家，像近代的張大千、吳昌碩、齊白石、溥心畬哪一個不是書畫雙棲？他們是畫家，他們的書法也可以獨立成家，把書或畫任何一個部份拿掉，剩下的另一部份也可以獨立成家。我們現在年輕人，早上不是說什麼被終結嗎，水墨會不會被終結，書法會不會被終結，就在於你有沒有找到本質性的東西，如果真正的發現你自我，內在的是自性，外在是你搞的專業本質性的東西。如果你能發現並把握這個本質性的東西，任何人都終結不了你。

### A3（吳超然）

其實我下的這個標題人書俱老，確實會引起大家的誤解誤導，大家都要活到八九十歲才能人書俱老，藝術上才能有所突破，其實孫過庭的原文裡面，他前面有一句叫通慧之智，重點是要通慧，即使活到一百五十歲也是沒用的，其實在藝術史裡面都歷歷可證，其實以米芾來說或王獻之來講的話，他們的書法在四十歲就已經相當的成熟，其實我可以選擇余承堯跟黃賓虹先生來做為一個討論的對象，就是強調繪畫裡面書法的重要性，相對於全世界各國家的美術史，沒有一個國家的美術史裡面，像中國美術史裡面如此強調書畫之間的緊密的關聯性，而這中間的緊密的關聯性，就是剛剛杜老師所講的，線條和墨彩墨韻之見的關聯性，事實上在我引用黃賓虹先生的文字裡面，筆法筆力，筆的力道都沒有，墨彩不彰，這裡面我覺得有值得我們玩味的一個地方，第三點其實還是在這個時代的藝術環

境裡面，比較年輕的這種藝術創作者，他們的一種創作的態度，我覺得是創作的態度，當然在現代的美術學院裡面，各式各樣的媒材，錄像的藝術，裝置的藝術，壓克力等等的，到書畫篆刻等等這種藝術裡面，我是覺得呢在今天這種時代裡面可以用一種鼓勵的方式，但至少在教育的這種過程當中，讓他們知道什麼是好的東西，我覺得盡到這一點責任，謝謝。

A4（高木森）

書畫跟健康的情形，我也做過一些研究，一半在宋以前的畫家藝術家年紀大概平均五十歲左右，兩宋開始大概六十歲，元朝大概七十歲到八十歲，到現代幾乎大概平均九十歲以上，所以學書法有兩個考慮，為書法來延長你的生命，還是你說要認真要把書法寫好老早就死，這是你自己的選擇，中國畫從元朝開始黃公望也活到九十幾歲，就是說他們的畫畫、寫字的目的已經改變了，不像宋朝一定要把畫畫的很大又很精細這樣子，所以這個就是我補充的一點。

Q3（黃冬富）

順便請教吳教授，我常看到不少論述裡面提到黃賓虹的一句話：「唐畫如麪，宋畫如酒，元畫如醇，元明以降猶如酒之摻水…」，但是當我想引用的時候，翻遍了黃賓虹的著述都找不到這段話，大概我看到都是間接引用，至於這段話的出處，不曉得吳教授知不知道？再來就是這一段話跟黃氏自己的創作實踐之連結性如何？

A4（吳超然）

那句話的出處似乎也沒有在黃賓虹的畫語錄看到，我覺得可能是間接的引述，這是的一點，第二點在黃賓虹的創作脈絡事實上我今天做的 power point 裡面很清楚指出來，黃賓虹是從明清的興安畫派入手，他對於董其昌這些呢，是一路往上追的，他並沒有採取一種過於像李霖燦先生把中國的繪畫史分成黃金時代、白銀時代、青銅時代這樣一種絕對的劃分方式，從黃賓虹他至少在筆墨上面我覺得還是一種集大成型的這種人物，他並沒有看到他對於古畫，越古的越好，越近的越不好，這樣的一種奇怪的史觀，並沒有這樣的一種發生，像余承堯先生他就好惡分明，他對古畫是蠻多批評的，他認為古人不太會畫山，加上余承堯先生他

有受過軍事地形上的一種訓練，他畫的這種山不是對景寫生，但是裡面的真實感跟一種震撼的感覺確實是來自於他常年看山的一種結果，我想這是他對於古人的一種對話。

#### Q4（杜忠誥）

針對我們剛剛高學長所講，不曉得統計數據對不對，我想他有一定的根據，可是後面的結論居然說「你是要隨便混一混很好過日子，還是要用功寫字很早就死。」反正人只要是不要命的去做一件事，都會很早去死，特別講書法，我不敢苟同。書法已經很被冷落了，這樣講對書法會有負面的影響，我抗議。我針對上一場再作一點補充，陳欽忠教授談到于大成老師，說他沒教過書法。這個不是事實。于老師在淡大城區部開過「書法研究」，我就是去讀師大夜間部時跑去淡江旁聽「書法研究」的課而跟于老師認識的，這點糾正一下。

#### Q5（巫志堅）電子業

我也是藝術系畢業，也承蒙杜老師書信給我指證，我個人還是一直很喜歡寫字，那剛剛談到很用功寫字，寫字本身是很愉快的融入在裡面，這個是心情愉快的，我覺得像線條這個藝術如果我們懂得欣賞，有很豐富的內在，那我曾看過一個報導那個 Apple 的執行長賈伯斯，在年輕的時候，他都亂晃亂晃，他就看到他們英文字的美學與書法，看上之後就去學，後來 apple 的 iPhone 賣很好，其實他是設計上的美，那麼簡潔的美，他說他個人是從線條藝術得到美學，所以其實我們的人可以去欣賞書法，其實這個境界是很高的，從線條去感受他的美是很不容易，藝術是融入我們的生活，我個人覺得這條路會繼續去做的，事實上在我們生活裡面，就是你的美去透過實際上應用到設計裡面，像我擔任的工作是在設計電子產品，但是電子產品整個設計需要美學去支撐他，來設計讓各位去選，一定是選個漂亮美的東西你才願意花錢去買，我們現在講的電子業，賣商品的，美學是要在科技裡面，杜老師他們有跟華碩有文化創新的結合，這些就是推動一個美學的進展，個人到不決的那麼悲觀，因為從我從事的行業，這種平民百姓要用的都要從這裡面得到美的東西。

第五場 發表者：周俊杰

主持人：羅振賢

特約討論人：黃一鳴

特約討論人—黃一鳴

周教授今天這個題目談的是動盪中的轉型，我今天的討論可能要偏向兩個方向來談，我想各位記憶比較深是他談到五十年以後的部分，我先就這個部分提出回應。1981年成立的中國書法家協會組織是非常的龐大，這個龐大是各位想像不到的龐大，好比說今年十一月剛剛舉辦的沙孟海學術研討會及相關的展覽等等，它的經費超過六百萬人民幣，也就是三千萬台幣，主辦單位出了一套沙孟海全集一共是42斤，等於21公斤，如果運送的話要550塊人民幣才能運送回來，你就可以知道規模有多大，這是我們想像不到的，通常在一個省裡面辦的一個活動，經常是超過一百萬人民幣，兩百萬的也很多，這種情況跟台灣的舉辦是差距非常的大。我記得在新加坡代表中國書法學會開會時，當時趙長青是他們的秘書長也是他們的副主席，爲了要在爭取奧運這段期間的國際書法展到北京舉辦，他說了一句話：我們中國書法家協會有最大的人力、組織、財力等等。他這樣一講沒有人敢說也要來承辦，當時澳門代表說台灣中國書法學會曾經辦的也不錯，是不是要來辦，沒有人敢吭聲，最後當然是由北京舉辦了。中國書法家協會這樣一個官方的組織，是非常龐大的組織。我從這個地方開始來往下講，剛剛周教授也提到了一部分，但是時間的關係他沒詳細談，我就引這個部分出來讓周教授再提出來補充，各位手頭上這份資料介紹到1949年，資料很齊全，但是我比較好奇是1950年以後到今天，台灣跟中國兩邊的書法發展不一樣，這裡面是我們好奇的，事實上如果認真的去體會，其實剛剛周教授所提到的于右任與沈尹默都在監察院，當時他們的勢力都非常的大，當然于右任還是比較大，後來于右任到台灣來了，沈尹默應該有很大的機會在當時變成中間最有份量的人，但是他並沒有做到，也許有點可惜，但是不管怎麼說沈尹默的影響，影響到台灣來，雖然我們說程滄波、董開章、王靜芝都是將沈尹默這套系統引到台灣來，但是我們現在回頭來看，在當時沈尹默的碑學在大陸並沒有發展成功，倒是有一批人發展得很成功，那就是沙孟海、陸維釗、徐生翁、等等，尤其是沙孟海跟陸維釗的影響，讓中國現在的書法的氣勢有一個很宏觀的面向，這是沙孟海跟陸維釗的功勞，此外林散之在墨

色承接了黃賓虹的墨分五色再加兩色，變成了更複雜、更細膩變化，這部分我覺得是林散之的功勞。我們看到中國書法有很多樸拙童趣、醜書的部分我覺得好像從徐生翁這邊來的。所以這些書家就剛好承襲在 1960、1970、1980 年。沙孟海是 1992 過世的，陸維釗是 1980 過世的，尤其陸維釗跟沙孟海兩個人，都在中國美術學院帶領書法研究生，其中沙孟海底下五虎將這些人影響下，讓中國書法蓬勃發展這是其中一個很重要的因素。1985 年之前，大陸跟台灣彼此的交流是很少的，所以當我們台灣看到大陸的書風很不能夠接受或者不習慣，哪是因爲中間的有落差了三十幾年我們沒有去發現、去了解，但是 1985 年以後中國書協出版的雜誌開始流傳到台灣來，我們就慢慢了解到，台灣跟中國大陸兩邊發展的狀況很不一樣，但是很不一樣以後，大陸跟台灣之間好像又慢慢能夠相容了，因爲資料的流傳讓彼此能夠接納，雖然說還有一部分仍有待加強，但是我覺得也算不錯，所以這一塊我覺得周教授等一下有空是不是能再提給我們一些資料，我覺得這個部份對在座的各位應該更有興趣，再來我就是回應到本文的部分，我覺得剛剛周教授講的一段話我覺得很有感觸，中國的文字不曾斷層，即使在新文化運動的時候，蔡元培、陳獨秀、胡適、梁啟超、羅振玉等等，他們是西學爲主體的，反對孔孟學說的，但是對文字就沒那麼的重視，他們是站在學術的領導地位，但是事實上，有的是教育家、有的是政治理論家、有的是文字學家、有的其實是忙於政治的，這些學者們其實並沒有很關心書法的理論發展史上，所以 1920 年之前，中國當時的書法創作是綿延不斷的，但是在書史上其實是有欠缺的，一直到 1929 年的沙孟海的《近三百年的書學》那本書出來以後，漸漸地才有馬宗霍的《書林藻鑒》、《書林記事》等等的書出來，我們的書學跟創作，能夠兩條線並行，我剛剛也請教了周教授一下，您在文章裡面提到了有三大主流，于右任、康有爲跟吳昌碩，但在很多書史上介紹到李瑞清的門派跟鄭孝胥的門派，他們的影響力很大，我剛剛在休息時間請教他，周教授認爲影響還沒那麼大，當然裡面包括政治因素等等的問題，如果周教授願意談的話我覺得應該會很有意思，剛剛我也問到沈尹默的部分，在他的資料上琢磨比較少，事實上對沈尹默有可能有見仁見智的看法，所以有些書史上會把他分在建國以後的大家，但事實上沈尹默的文字他的資料在 50 年以前已經是蓬勃的，因爲他當時跟于右任在一起的時候力量已經很大的，再加上後來于右任到台灣來的時候他幾乎承接最重要的地位，所以這一點我想請教周教授，我想我的部分就先到這，多留些時間給周教授。

## Q&A

### A1 (周俊杰)

黃教授看來是 20 世紀專家，剛才說交流一下我就想了幾個問題，關於李瑞清、鄭孝胥的問題，因為我在這個文章裡面，因為我看了好多研究好多資料，對於三大家，于右任是北派，他是寫北寫昭寫石門頌，暮臨二十品，後來一天記一個草書，應該算帖學，他的草書和碑學結合之後，出現一種非常獨特的面目，他是整個 20 世紀上半葉非常重要的轉折，動盪中轉型，從清中晚期到民初時以碑學為主，到了民國三、四十年代碑、帖學並重，這個轉型主要體現於于右任，我感覺于右任為 20 世紀最偉大的書法家，但是康有為極力提倡碑學，吳昌碩也是碑學，但他的行書也寫得非常好，至於為什麼李瑞清，從我個人來講看了很多資料，李瑞清在位的時候地位非常高，很多學生，他是清末進士，但是他一去世之後作品價格大跌，主要是藝術水平沒那麼高，沒辦法和那幾個人相比，他寫字一直抖動非常厲害，這是大病，包括歷史上何紹基也是一樣，就是藝術水平沒有達到一個大師的高度，另外鄭孝胥是一代名家，當時他寫辭海兩個字，就兩個字，就五百大洋，那時一代麵要要一塊五，他要五百大洋，確實好，但是我為什麼沒有多提，因為他是漢奸，他和羅振玉都師偽滿洲國的總理，十幾年前河北教育出版社出版一個二十大家中，其中一本有鄭孝胥，大家就說這個和漢奸有關，這個有時候要說這種文人要第一要看人品，在中國人來講人品，大概就是評價一個人最重要的一點，你在民族戰爭關鍵時刻賣國，今天有提到他就不錯了，他真正擺在書法本體上作用不大，遠遠比吳昌碩、康有為，根本沒辦法比，沈尹默，我沒放在這篇文章，我是按照出生年代排，真正沈尹默三十年代和四十年代和于右任並行，實際並行不了，僅僅在上海是帖學的代表人物，對復興書法活動作用非常大，但藝術本身沒達到那個高度，陳獨秀在北大的說其俗在骨，你看得的楷書，臨的那些魏碑，到現在你看的都像臨的一樣，他的二王看起來好，可是卻沒有瀟灑感，整個沈尹默在藝術本體上比不上其他幾位，五十年代以後作用才張顯揚大，上海書法篆刻研究會是沈尹默所成立，但是成立的組織也不容易，透過好幾層跟毛澤東說，毛澤東同意了才成立，在中國五六十年成立第一個書法組織，是沈尹默的功勞，北京到 61 年成立書法研究會，他最大的功勞影響是在五十年以後，再加上他的藝術水平沒有到一個高度，所以就沒特別提他，就這兩點，謝謝。

Q1（曾岐南）

- 1.中國大陸政府的支持與鼓勵書法學會活動和培養書法家令人羨慕，我們政府應該有所作為，政府內心的源由和書法家的感受對政府有沒有什麼建言？
- 2.繁體字還是簡體字書法藝術之發展和美之區隔如何？

A2（周俊杰）

大陸實際上對於書法發展這麼繁榮，問政府為什麼會這麼重視，共產黨、國民黨都注重文藝，很重視文藝來抓住思想，古文藝是為政治服務的，一開始書法家成立最晚，其他學會 49 年就成立了，中國領導人始終沒認為書法是藝術，始終覺得是封建的東西，之後 70 年代慢慢轉變，現在中國領導人保護民族文化傳統，作為任何政黨任何領導人義不容辭的，在你這個時代把中國什麼都丟掉了，全盤西化了，時代就全部空白了，恐怕要被罵的，書法本身提升全民文化素質與對外交流，中國的藝術很有民族特色，中國書法 90 年在法國有一個大展，現代中國書法展，席哈克也出席了，兩國元首達成了協議，由國家主席推薦的東西，席哈克對中國文化了解不得了，對青銅器的了解比專家還專家，兩次對於書法的談話，其中一條就是中國書法是最高藝術是抽象藝術，是西方都達不到的藝術，從書法達到了提升中國的地位，國家就大力支持，在中國大陸上書法現在非常的熱絡。大陸所有展覽沒有簡體字，簡體字入選不了，正規展覽沒有，一般展覽也沒有，簡體寫起來不好看，繁體字很漂亮，傳統繁體字很好，這點是肯定的，年輕的書法家就對繁體字要下很大的功夫，逐漸來提高文化素質。

Q2（蕭一凡）中華民國書法教育學會

您在《書法復興的尋譯》一書中曾對「流行書風」有所批判，想請教您現在對流行書風的看法？另外，由於流行書風在大陸畫壇是主流畫風之一，當您對其批判後，得到了那些回應？

A3（周俊杰）

2002 年我跟王鏞有一場爭論對於流行書風的問題，非常熱鬧，引起很多報紙報導，包括上層領導都關心這個事，我不是批評他的創作，我和他王鏞的藝術觀念非常接近，基本都是從傳統而來吸收西方的一些東西，和主要是民間書法的一

些東西，流行書風可用可不用，但是他做爲一個流派，我勸她不要用這個詞，你建構自己一個流派寫出來，任何一面旗子打出來，一定要建立在中國的大文化或世界的文化之上，想到以後的發展趨勢，這樣提出來比較完整，流行書風主張醜，發展就發展偏了，過分的個性張揚，我們不能迎合，個性要有不能過分，變形和醜書，醜書這東西我們要辯證的看，這個寧醜勿美、寧缺勿濫這種東西，個醜不能主張，只是一種轉換，美的東西也有醜的成分，現代書法說來畫是值得去探索，老守著老祖宗的東西，變不了太怎樣，探索很危險的，你有基本功，美術學院要畫素描畫寫生畫人體，要基本功有底子，尊重傳統尊重創造性，國際上現代的東西，合理的東西 有些要適當吸收，我們中國人就是最怕西方進來的東西，中國人太保守了，不過不能忘了老祖宗。

### 2010.11.21（日）研討會議事紀錄（摘錄）

---

第七場 發表者：陳肆明

主持人：姜一涵

特約討論人：李振明

特約討論人—李振明

姜老師是我碩士論文的主考官，很感謝讀考我的時候確實是心頭小鹿亂撞，我的指導教授是李霖燦老師，姜老師相當指教良多也是求好心切，不過他們也是給我蠻不錯的成績，可見得姜老師也是求好心切，陳肆明老師是我的學長，大概在 2001 年到台中師院，所以這次呂佛庭老師的研討會也請我來幫一些，2001 年就轉到師大美術系來，對於呂佛老的繪畫思想及作品，我念師專是在嘉義，教書的時候也在台中師院一段很長的時間，所以對於呂佛老的這些作品，我想對於同輩當中很多都對他印象深刻，其中一個就是學生之間最常拿來開玩笑的就是說跟著老師畫蚯蚓皴這一部分，他的皴法很不一樣就像蚯蚓一樣扭擺的，這樣的感覺，這地方當然有點開玩笑，但是也是在印證呂佛老對於藝術強調創新的部分，確實在他的創作生涯中是個目標，在陳肆明學長報告當中，我們也知道從年輕到年長一直在強調要創新，在這個地方或許我們可以透過一個時代對人的影響來看，有這麼一說行也布袋，坐也布袋，放下布袋，何等自在，呂佛老一直希望說

把布袋放下，可是在他那個時代裡面，假設說是穿著長袍的，既使是把布袋放下的，也穿著長袍還是有些不方便性，剛剛我們透過對論文的報告者報告中，對於呂佛老的作品一直希望說維持一個文人畫的思維，在昨天我也曾經發言過，整個中國美術史裡面在民國以前一直是以文人畫為主流，文人掌握一個書畫的發言權，他們說了算，當西方把藝術當一個專業的時候，在華人的體系裡面認為說過度的專業是一個工匠、匠氣，所以我們可以看到明四家的仇英，只是書讀得比較不多，把他排到比較後面，可是就專業的繪畫技巧來說，恐怕是明四家藝術專業訓練最扎實的，可是呢在文人畫這個體系裡面，可是呢他並不期待你去開拓一個專業性的藝術創作，所以你的作品是要畫如其人，而且要從畫中看到你的人品、你的人格，所以剛剛我們看到石濤究竟有沒有見過康熙皇帝，不管事有沒有，可是可從呂佛老一直在為石濤辯護，他說他不可能，他的畫這麼好，他的人品一定高，他怎麼可能會去見康熙皇帝，所以說我們在文章裡面可以看到他也提到像王維，王維雖然說曾經跟安祿山聚會的時候，被他請去請客，可是他還是懷念以前的君主，所以說當時認為說要忠君愛國要能夠持自己的情操，變成我剛剛說過的，或許就是一些不斷扛在背上的布袋，當這些布袋越扛越多的時候，到了民國試圖要把布袋一個個放下來，我想呂佛庭老師在這段時間裡面，我們如果把他的個人定位放回原來的時空之中，我們也不得不承認他有一個往前開拓的功能，寧為開路主不為老傳人，希望說他是在往前創新的，就像他的文字畫、禪意畫這個部分，他的作品也有所謂呂佛老的風格存在，在台中有很多地方可以看到呂佛老的書法，他的書法也很多都可以一看就知道是呂佛庭老師的書法，他的繪畫作品也可以看得出那樣一個時代當中凸顯他個人的特色，在那樣的時空當中必然要復興中華文化，為了傳承文化的命脈，雖然說到了二十世紀民國之後，到底為人生而藝術、為藝術，我想在目前大致上，為藝術而藝術，就是藝術回歸到藝術的本位，藝術就是藝術不必為了其他而存在，這樣一個概念相對會比較抬頭，過多的牽掛，恐怕會對於藝術有太多外來的牽制，另外從西洋美術史來看梵谷在他那個時期是有意義的，米開朗基羅在他那個時期是有意義的，把梵谷放到文藝復興時期，把米開朗基羅放到印象派時期，未必他們會形成意義，所以每個人在他的時代之中去完成他的價值，呂佛庭老師有他個人對於藝術追求的理想。

## Q&A

Q1（許再旺）藥品公司老闆、呂佛老的鄰居

在呂佛老的作品展覽會場，櫃子裡面有一本書是陳肆明老師寫的，我想藉此機會問問陳老師，那本書的內容涵義是什麼？

A1（陳肆明）

這本《呂佛庭書畫藝術》的寫作動機是有一次我到半僧草堂拜訪呂老師，在談到有關繪畫研究的問題時，我向老師表示以前我在研究吳昌碩花卉畫時，看到很多吳昌碩弟子介紹其師藝術的文章，老師一生都把精力貢獻在藝術裡面，成就又那麼高，我們當學生的理當用心理解老師的人與藝，因此想借用老師的藝術成就為題用學術論文的觀點來寫一本書。老師初聽到我這個構想，表情有點愣住，接著神情轉成高興的樣子，問我說：「那你打算什麼時候完成此工作」，我說兩三年吧！他說：「你先擬一個大綱給我看看！」，當我擬了一份大綱給他看了之後，他說：「不錯！這跟你寫教科書的經驗有關吧。」老師這麼說的原因是有一段時間我參加教科書的編寫工作，老師知道後的觀感是：「教科書你沒去寫別人也會寫得很好，但你沒有創作，沒有畫畫的話，就沒有你自己的作品，你還是努力創作比較重要」。看過大綱之後他給我寫了兩封信，一封要我好好努力，另一封則是讚許的文辭。這本著作在老師還健在的時候就開始寫了，可是在動筆寫作之後才發現老師的著作好多，在沒有念完之前怎能下筆寫作，於是慢慢的讀細心的消化老師著作的內容，結果在老師還健在的時候竟然沒能將此書寫完，在老師過世之後，我想無論如何一定要完成此書，但當此書完成之後，又將文稿擺在家裡，因為沒有機緣出版，今年正逢老師百年冥誕，心想既然已有文稿，於是將文稿整理之後就出版了。我的寫作概念是以學術立場，有憑有據的歸納老師的藝術特色，內容涵蓋老師的生平、思想、作品。創作的部分有文人山水畫，文人山水畫最大的成就就是山水四長卷，書裡有詳盡的介紹，介紹的方式包含兩個層面，一是形式分析，一是美感特色歸納，所以內容豐富。此外，我把文字畫、禪意畫、書法也全包含在內，甚至在禪意畫這章節中還把禪畫、畫禪、戲墨、雲山圖的不同點分辨清楚。老師的禪意畫作品本身也有不同的演變，書中也有清楚的介紹。完成此書後，爲了要讓人認得老師的相貌，於是在封面設計時採用老師的照片作為封面。

Q2（杜忠誥）

剛剛聽陳老師報告，談到呂老師藝術報國的愛國情操，引用了跟溥心畬的對話，這段對話我也有所留意，在此把我粗淺的理解補充一下。當時呂老師在一個見面的場合中，溥心畬對呂老師說，題畫紀年用干支才雅，用民國便俗。呂佛老一聽便知是蜀道萬里圖惹來的。於是向他解釋說，我早年題畫也全用干支紀年，此畫是在抗戰時期完成的，當時有感於國家民族存亡絕續的關頭，覺得國號可貴，才改用民國紀年。溥心畬聽了，深覺在世風日下之際，還能堅持民族正氣，堪稱名教中的志士，反而對呂佛老敬佩有加。他們經過一番深談後，溥先生笑著對佛老說：「我到台灣以來，可以談心的對象，也只有你一人了。」

A2（李振明）

我在嘉義念書的時候，我畫了阿里山，山路上空空的，老師就說畫個人物點景會比較生動，我去爬山都會看到登山客揹著登山背包，我就把他畫上去了，同樣的老師就說俗了不夠雅，也就是說在那個時代，我去玉山阿里山畫個登山背包客是合理的，可是在那個時候他就說，我畫給你看，他畫著一個穿長袍拄著拐杖，旁邊帶著一個書僮，在涼亭之下，我跟老師說我去爬山那麼多次從來沒見過仙人，可是他那個時代這樣才雅才不會俗掉，所以說我還是回歸到剛剛那句話，每個人要回到當時的時空才能顯現出他的意義。

Q3（周俊杰）

元畫厚，頂多是個逸，不知道是從哪提出來的？

A3（陳肆明）

那句話是從呂老師《名畫共欣賞》原文中節錄，我沒有任何修改，也沒有任何杜撰。老師認為元畫厚這是老師對不同時代風格的個人看法。

Q4（杜忠誥）

針對剛剛周教授提出的元畫「厚」，你並沒有回答，有回答等於沒回答，元畫怎麼看絕對不會是「厚」的？

A4（陳肆明）

我不是沒有回答，不要弄錯，老師是這麼寫的，引用這句話的用意在說明老師對不同時代的藝術風格有其個人的看法，本意並不在論述元畫是厚還是逸，如果你認為元畫怎麼看絕對不會是厚的，那是你的看法，錯不在我。

Q5（杜忠誥）

你來討論呂老師的畫，但是你對於呂老師針對元畫提出「厚」的說法，是從何說起？

A5（陳肆明）

如果我們要談論這個問題，我們應該重新擬一個題目來談論元畫是厚還是逸，跟我剛舉那個例子的用意不同，老師有他自己的時代感，老師也有他自己的觀點，我的舉例只是在證明老師他自己對時代風格的認知，這跟對元畫觀感的爭辯沒有關係。

**第八場 發表者：金炳基**

**主持人：姜一涵**

**特約討論人：蔡明讚**

特約討論人—蔡明讚

謝謝姜老師給我這個機會，也謝謝金炳基教授的發表，姜老師剛剛說我愛寫文章，我愛寫文章也是不得已也，不寫文章也做不上檯面，所以寫文章也是有好處，不過我會好好寫，金教授是在我們文化大學中文系得到博士學位，歷年來發表過很多書法的文章在台灣大陸各地，中文的運用可以跟學者不分軒輊，文章讀過之後雖有感動，文章是出於精心規劃，我個人在書法活動上算是業餘愛好者，也參與很多活動，我是站在書法活動的第一線，我是台灣一個書法最大的刊物，書法教育的主編，對這個台灣書法生態也有所了解，文章很會寫，對於問題主題核心切入非常的精準，韓國的問題也是台灣的問題，問題呢從韓國書內部到外部，內部是韓字專用，我 1988 年到漢城去，招牌街道都是漢字，後來就看不見了，韓國的一些刊物，像月刊書藝跟台灣的書法藝術曾經是姐妹社，月刊書藝原

本有很多的漢字，現在沒有什麼漢字，所以要看看韓國的雜誌非常困難，可以看到韓字專用可以說對韓國的書藝也是一種嚴重的打擊，台灣的去中國化也是對書法嚴重打擊，韓國有所謂的審美趣味西歐化，我覺得是美國化比較嚴重，崇洋媚洋，我想這是一個趨勢，美術館不太展書法，展一些看不懂的外國藝術，但是我們想辦法把他看懂，所以內部問題很嚴重，外部的環境有時候很難抗拒，環境如此你要怎麼辦呢？漢字在過去實用上必須是天天用天天寫，現在連硬筆也不要了，更不用說毛筆，所以是個大問題，怎麼解決問題，金教授寫的非常好，先從政策方面，政府不積極改變現實，大陸對書法家的栽培與保護，台灣是遠遠不急，大陸的書法你一旦愛上書法你是很有前途的，在台灣愛書法會被老師罵，沒有什麼發展，政策的問題，如果台灣政府能夠保護書法家，如果給書法家薪水來推動書法，我想情況會大有改觀，如果政府不管呢？書法家團體要努力推廣，韓國如此台灣也是一樣，要靠民間的書法團體，書藝家要自強，政府不管你，難道你就不做了嗎？他這個提出幾個問題非常有價值，宗經，這個經是經典，一切學問要根於五經十三經，書法有沒有經典呢？當然有，書法玩了幾千年了，書法從技、藝到道，技是法古，古人都玩了那麼久，一定會有些奧秘，就是技法，法古是要比你自己去摸索快很多，法是筆法，藝就是趙孟頫說筆法千古不易結構因時相傳，筆法就是筆法，毛筆寫的最佳狀態就是筆法，你把筆法不要了，哪還是書法嗎？法就是進入古法，藝就是風格，寫字沒有風格就是寫字不是藝術，當然就是入骨生新，道就是思無邪的純淨、人品、書卷氣、文字香，這我們都可以好好的參考，黑白純色的堅持，你做一些很花俏的，那就不是書法，現代書藝，書法就是書法，黑白就是黑白，何必砸些顏色來花俏別人，第三是天人合一的自然，書造自然，自然就是陰陽黑白，我們在創作的時候我們會對章法對立而不對等，矛盾的統一，疏密、虛實、大小、濃淡、粗細，這就是效法自然，這個韓國的全北書藝雙年展，這個展覽的規模非常的大，我也參加這個展覽，如果不是政府的支持，靠民間是做不起來的，所以台灣應該自立自強。

## Q&A

### A1（谷川雅夫）

我對於金先生的發言有兩點非常有同感，第一點是 151 頁，國民審美的西方化，在日本也是一樣的完全一樣的情況，所以我親自聽到了韓國的情況是非常同

意。第二點，研究人才的缺少，這是內部的問題，日本也是完全一樣的情況，以後更細緻的互相比較一下，共同點可能更多，所以聽到你的發言收穫很大。

A2（周俊杰）

金炳基先生因為是我們老朋友，我去參加全北書藝大展起碼四屆五屆，去年的大展我還得了大獎。

A3（金炳基）

我 1997 開始當世界書藝全北雙年展的計畫人到現在，2007 年我開始主辦，剛開始舉辦，姜老師說做這樣的活動要很有錢，做這樣的活動需要韓幣七億(2000 萬台幣)，1997 之後慢慢增加了，明年還可以做。

A4（周俊杰）

我說全北書藝雙年展應該是當代，全世界國際型的展覽畢竟堅持這十幾年，真是不容易，同時也是規模最大的，同時有十幾二十個活動，金先生最為這個活動最主要的靈魂人物，專業上面政府要依靠他，貢獻非常大，他談這個題目非常有同感，07 還有一個學術研討會，我就提出來，我說日本假名十八世紀才有，韓文 147 幾年才有，我都不知道麥克阿瑟當時戰後取消中文，在日文、韓文中取消中文，在日本取消不了，假名絕對不夠用，韓文才一次，十五世紀發明，而且是一個人發明，韓文確實是世界上最優美的文字，韓文發音什麼都能發的出來，小鳥音也發的出來，才有幾百年的韓文歷史，但是有兩千多年朝鮮歷史，那一千多年就是空白，因為在早年全用的漢字，我就提出來麥克阿瑟干預這個幹嘛，在日本、韓國全面取消漢字，實際是自己把文化搞斷了，肯定研究不了，日本非常想取消，取消不了，因為這樣就沒辦法表達了。

A5（姜一涵）

日本和韓國的漢文沿用問題，是個大問題，有一年韓國的政府下令街道漢文字一律取消，外匯突然不曉得降了多少，外來的收入大大的降低，我知道這個消息可是沒有數字，我覺得這個問題之後可以大做文章，尤其韓國和日本的朋友，你們不能說我們替你說，是不是漢文要取消是你們政府的事，你們個人也可以表達自己的意見。

Q1（曹靜俐）

韓國書法的學習包含梅蘭竹菊四君子，就「書畫同源」，「工畫者必善書」觀點，理念正確。本人在國父紀念館任教書法班，每期課程安排一次四君子之教學，荷亦列入，如：「書法與梅」，使學習書法者，能「以書入畫」，感受以書法優美線條畫畫的樂趣，並在師生展時展出。目前四君子的教與學，尚稱普通。

A6（姜一涵）

台灣當然還有很多人畫，但是在大學沒有人教，你說的是事實，我 90 年到了韓國，他們是書藝系，一年級寫小篆，二年級寫楷書，三年就寫草書，四年就開始畫梅蘭竹菊，這一點我也贊成也知道。

A7（金炳基）

看一下 150 頁，倒數第四行的最後一個字。但另一方面有觀點認為，第二次世界大戰停戰後，不僅韓國在廢除漢字的問題上是這樣，就連中國和日本、北韓、蒙古、越南等的限制漢字使用政策，諸如漢字簡化或廢除上，外國勢力(美國和蘇聯)的唆使與庇護起到了相當大的作用。我的看法就是這個樣子，所以我說我們韓國培植漢字的事，我們韓國是被美國取笑的，二戰以後美國和蘇聯進入東亞文化圈以後，兩個強大國家，把非漢字使用的國家，在國內廢除漢字，這樣子，蒙古、越南、北韓也都是禁止漢字，到中國的簡體字也是蘇俄的唆使之下改成簡體字，根本母體就是漢字文化圈裡頭，這個國家達到取消漢字的話，一下子就消滅了很悠久的歷史與傳統文化，這樣消滅了以後把他們的文化代替東閩文化圈的文化，我的想法九是這樣的，韓國取消漢字不是自己國民的，而被外來的勢力取消的。

A8（陳慶煌）淡江大學中文系教授

我以中文系的立場來講幾句話，蔡明讚先生寫的詩文都不錯，你的詩文以中文系來說比開詩選集授的教授還好，對於大家有意提倡書法，對我們中文系是很好的消息，中共的簡體字沒辦法寫成書法，因為他是一種殘障字，去投斷尾，甚至是四肢都沒有，連五臟都沒有，很多的符號都是一個叉，韓國的字也是一堆圈叉一，韓國的字形書法也不美，日本字也是一樣，稍微每一點，十年前去到韓國，

看到韓國的街道都莫名其妙，因為他們已經去漢化，到日北還看的懂，我在寫研究所碩士論文的時候，我看的懂韓文的一些著作，在請教一些韓國的留學生，在跟我的猜測很接近，到今天就看不懂了，十年前去韓國的時候有一個叫成再浣，他是在韓國的品性很高，韓國人尊他為聖人，他退休八十歲捐了五六十億，他寫了一張書法給我，當時韓國的校長跟我說這張書法可以在韓國買樓房了，可見事說明 我們今天能夠這位對我們漢字這麼喜歡，就因為當年，我們的國家不是也來讀了，說要成立博士班，希望之後中共能心向台灣。

**第九場 發表者：巴東**

**主持人：黃永川**

**特約討論人：高木森**

特約討論人—高木森

謝謝黃永川前館長，謝謝巴先生這麼精彩的論文，從他的一生的在藝術界經驗當中結論出來對，台灣藝術教育界的一些感想，對我們從事藝術教育的這些人有很大的啓示，事實上我們面對的問題不是說只有台灣有，在美國基本上也是一樣，美國就是說，向他講的再比賽中師生關係，在美國很少，但是有一次我們辦一個政府資助的比賽，結果主辦單位邀了一個中國的藝術家去評審，結果第一名、第二名、第三名，全部是他的學生，從此這個展覽會就被取消掉了，就是華人有這樣一個傳統，在國外沒有辦法生存下去，現在應該台灣應該不會，想我們以前 60 年代那個樣子，比較不一樣，特別提的是教育要注意內外合一，反對單一方向的發展，這是非常符合時代的思想，很多學生畢業之後藝術表現每況愈下，歸到在學校學習的過程，學到的觀念，當然有很多的關係，當然我們也要考慮到學生畢業後成家立業、工作，整個社會變了，學生創作一定會有不同的方向，也不是說老師可以去指導了，文章的第三部份講到我們要用韓愈，傳到、授業、解惑，在學校裡面就應該給學生藝術創作的內涵思想引導及指導，我想也是很重  
要，但是反對流行風潮、反對大眾化、反對商業化、荒謬、怪異，這些是時代的風尚，也不是我們老師在學校可以防止，學生不能夠做這種胡思亂想的，在美國是開放的，像我們有一次辦展覽，蠻好玩的，主題是環保，怎麼去做環保的展覽，有一個學生就用一個卡車把一大堆垃圾搬進來，擺在正中間，堆起來，放一些罐

子，這就是一個環保的問題給大家來評論來想，這個環保，這個問題就是說，一個開放性的，要怎麼做出來跟人家不一樣，你就是有創意，所以在現代的藝術教育，老師你要學生做什麼，當然這是一個危機，我想沒有辦法。這個就是要有內有外，我想是對的，在文化上面要怎麼去領導學生，走這一方面，所以本人尚基本同意這些理念，做一個傑出藝術家除了技法之外，還要有內在休養，才能表現真情，下面我提了幾個問題希望巴先生能夠補充，藝術教育中要傳道，要怎麼傳，既然是要讓學生要發展自我，他們都有自己的想法，尤其是畢業以後，成家立業有很多要操勞的東西，很多事情個人無法堅守的，可否請巴先生說明如何讓學生在畢業後，那種非常複雜的生活環境當中還能堅守藝術，還有就是解惑，學生畢業以後，是要怎麼幫他解惑，文中所提到的自律性，就是創作要從自心真誠的表現，自律的，是否包誇自己心中的慾望、動機，比如說他心中一直想眾人能夠多加欣賞他，能夠多賺一些錢，這個是不是也是他的想法也是他的自律，因此我的作品是否也是真實的，我去看了後現代展覽，我心動，我就畫了些話，來表現後現代的展覽，那是不是自律去做還是他律去做，自律跟他律怎麼來分析，我想巴先生可以指示一下，在多元全球化的氛圍中，藝術教育反對思潮、反對怪異、反對商業化，是否有為時代精神，是否大多數學生或接受，如果學生不接受，老師飯碗也不保，所以要小心，文中提到康德那段話，藝術活動無目的論，康德的本文是這樣的，在純粹美感裡，不應該滲入任何願望，任何需要、任何意志活動，美感是無私心的，純靜觀的，他的靜觀對象不是那對象裡的會引起人民的慾求心或意志活動，無目的性是針對藝術品還是藝術家，他是說藝術品，比如說圖案、花邊、阿拉伯花紋，這是真正每，他的無目的性，我看是針對藝術品。

## Q&A

### A1 (巴東)

謝謝高教授的指教，剛剛這些問題非常複雜，而且牽涉到美學上的爭辯，恐怕無法就此做完善地說明與回答，否則可能到下午都講不完。所以我不敢針對這裡做討論，不過我必須先強調的是：教師要能幫助學生建立形而上的價值導向時，必須自己先要確立形而上的價值意義為何；假如教師本身具有這種能力，那麼導引學生自然就不是問題。實際上一個藝術家成不成才，當然最後還是要自己負責的，不能怪老師或教育環境的不佳，或者是說怪這個社會的氛圍或風氣不

好，最後藝術家就是要自己負責的，但就台灣高等美術教育這一塊來講，我覺得老師自己需要先建立一些價值意義才能幫助學生做一些導引。實際上我們在藝術創作的過程中，包括教師自己在教學或創作本身都會有些挫折或是困惑的階段，同樣這種情形年輕學子當然也一定會有，我們不太可能設定或提供一些標準的答案，但用這種追求內在價值的態度來教學，那學生就會有一個比較好的價值導引，而能有所「解惑」。每個人的情況都不一樣，但老師必須幫助學生建立一些價值意義的方向，藝術價值不應該跟著流行或商業走的，我在這裡並不是反對商業或者是流行，我覺得老師最起碼得在這裡面做一點價值的判斷，例如說：在流行的商業藝術中也未必全都是不好的東西；在我的心目中，什麼是商業藝術，什麼是純粹藝術並不重要，事實上創作得好，就是一個好的藝術作品，因為在商業或流行的風潮裡面，一定也有一些可取的東西，教師應該幫助學生建立一個有獨立自主的判斷能力，有好的也會有不好的，而不是一窩蜂的跟著外在流行走，我覺得老師有這個責任，老師要幫學生去建立這些有超越外在目的的價值意義，我的意思是說在本質上、原則上教師必須要有這種概念。我在大三的時候，曾經有一位老師常遲到，兩點的課他都三點才到，有天他又三點半才來，他一進教室就歡天喜地說：老師這下好了、這下不得了了，我們這些年輕的學生看到老師這麼興奮有些搞不清，原來他是說一個國際知名的畫廊要跟他簽約了，意思就是以後老師就會一帆風順的發展諸如此類。他的興奮表情我過了三十年到現在都還印象深刻，當時我年輕時非常困惑，這難道就是藝術創作所追求的價值嗎？後來才知道這是這個老師所追求的價值。我想我們做老師最起碼的，應該給學生一個價值導向，就是知道藝術創作的目的，不應該是建立在有一個很好的藝術經濟商，去賞識我們而跟我們簽約，而是藝術本身有一些追求的意義或價值存在；我們並不是要把學生都教導成一個完美理想主義者，但應該要讓學生知道藝術活動不能失去理想性。這部分我可能無法提供一個令高老師滿意的答案，假如我有一個標準答案可以提供給大家遵行或解決問題，那是把我看到太高的位階，我是沒有這樣的本領的。而事實上審美跟體驗在藝術的教學過程中，必須是一種逐漸釐清或找出你跟學生之間的互動共鳴關係，這也是我在這篇文章所提出的一個重點，但這裡面當然有不周全的地方，就實際面來說也不是我所能夠解決，但我很誠意地注意到台灣高等教育中有這種現象，這個觀點或許也有些一廂之見，但我希望各位先進有所教正，庶幾可以收到拋磚引玉的功效。

A2（黃永川）

剛剛高教授提到，康德的無目的性，據我所知他的無目的性，應該只在審美的過程之中，就一個東西美不美的階段，巴主任是把他引用到藝術活動的目的性，我覺得是可以連結的。

Q1（林俊臣）明道大學兼任講師

我拜讀了巴教授的這篇文章，他所指的是形而上價值方向的缺乏與迷惘，我想他裡面的陳述大致上也反映了國內高等藝術教育在藝術方面產稱本質性的問題，那我試著想要做一些討論，從狹義來說在我們的高等的藝術教育有一個跟形而上價值學的一門學科，我們在學院教育的藝術哲學，這門課程是怎麼被落實的，我覺得是很重要的，我知道很多藝術系畢業的學生他們會想起美學課都很頭痛，藝術哲學這個領域本身就指涉屬於藝術學科裡面該談價值學的問題，所以說剛才提到的，和目的性及自律的問題，我覺得簡單來說，跟現代資本主義社會爲了獲得某種利益而去做的一件事情來說，在中國裡面就有一個益利之便，我覺得這可以去回顧一下，廣義的來說我們現在所處的資本主義社會，那就會有一個對應資本主義社會的批評，這是當代藝術最重要的精神，也就是做前衛藝術的藝術家，他如果沒有當初從事當代創作的這些藝術家，作爲一個公共知識分子的精神，爲了要做爲一個前衛的前衛的這樣的藝術，我覺得就是缺乏形上價值的導引，我在這裡想要簡單的解釋一下，康德的自律，定義一個人爲自我立法這個前提之下，人爲自我立法他在解釋的脈絡裡很多，我們在台灣一個思想的前輩牟宗三先生，他翻譯康德的第三批判，他在這裡是說人爲自我立法，像當於儒家誠這個意思，我覺得缺乏形上價值的作品就是不誠無誤，所以我覺得是東西方在面對這個問題是可以被討論的出來，後續還有很多問題可以衍伸，我想先到這裡，寫謝。

A3（姜一涵）

巴東是個很有才的青年，我想藉機會讚美他，高木森教授四十年前堪薩斯同房，話簡單說，李原誌與梁實秋是好朋友，中國書畫最可貴的是形而上的理論，可惜我們現在的形而上的理論完全報廢了，這話是 1940 年說的，到現在七十年了，我們的欣賞理論是越來越糟糕，我們樣把形而上理論多注意一點這是一個題

目，第二個高教授說畫家是自己負責還是社會環境負責，我說兩句話，第一江兆申說一句話，說藝術家生下來就定了，是不是藝術家是藝術家打死也是藝術家，社會反對父母反對，他依然還是個藝術家，不是的話也沒辦法，第二個我要說環境亂，我要舉一個例子，阿里山的神木生長在台北幾年就死掉了，淡水河長不出一條靖魚，阿里山的神木必須要靠煙雲供養，淡水河絕對沒有靖魚。

### Q2（陳慶煌）

我看巴先生這篇論文在摘要先提到呂佛庭，我現在把他落實，1996年8月23日中華學術院詩學研究所李猶所長過仙逝，呂佛庭教授曾以：「見筆勵清操，懿範聲著，共昌文運；妙詞推祭酒，大雅音渺，孰挽世風。」(收入《中華詩學總號53號》《李故所長嘉有先生輓錄》)，佛老此連雖然上比「操」、「著」首仄不合，但當今少人能達此一高境。佛老有詩三千首，其文學造詣，連中文學界也望塵莫及。本人建議國畫系能加強文言文與詩詞習作訓練。連小學國語課本應該建議教育部、國立編譯館，規定書商以王右軍、鍾繇、歐陽詢…等大書法家的標準楷書體，比如樂毅論、黃庭經、洛神賦…等排版，如此做，小學的字體也可以普遍美化了。

### Q3（陳姍耘）國小退休教師

擔憂高等教育美術人才的種種培育問題，其根本應：

- 1.加強國小、國中的書畫涵養和技巧。
- 2.社教功能，納入九年國教課綱內；社教功能更應全面性。
- 3.未來世界的競技領導效應是更多落在台灣和大陸，為了避免功利主義腐蝕後代子孫，請台灣書畫界與對岸領導人，多製作古代的書畫名家的故事和作品欣賞。
- 4.各層級教育的藝文老師應多加強把藝術中美的東西的欣賞。

### A3（杜忠誥）

我對於這一篇，還是忍不住要說兩句。我拜讀這篇文章以後，真的是非常激動，我感覺這篇就是黃鐘之鳴。我認為任何一個學藝術的人，都應該靜下心來好好讀這一篇，讀不懂再去向巴東先生請益。藝術的學習是一種生命的問題，是內

部自我的反省自覺的問題。文中提到的所有這些東西，學生自己要負責，你要搞藝術搞學術，你自己要負責，因為對自己負責。江兆申說藝術家是天生定的，如果一個人會被老師或傳統耽誤了，毫不客氣的說，那是你自己被耽誤的，是個人的問題。如果你是鑽石，丟到垃圾桶還是鑽石，有能力自然就是，那個就是智慧。所以學習的時候，你要分得清楚哪一個老師是明師或暗師，禪宗有一句話，「一師指授，易成窠窟」，這個老師如果是聖賢是釋迦摩尼佛，你就有希望了，如果這個老師是鴉鴉烏的，自己就是漆黑一團，以其昏昏，不能使人昭昭，所以你要被誰來誤？天才本來很多，南懷瑾先生說：「學生是被老師教壞的，孩子是被父母教壞的。」為什麼呢？因為老師跟父母都搞不清楚，如何能夠協助引導孩子們呢？所以我讀到這篇文章，就像是看到南老師在講那兩句話一樣，那是心裡在滴血啊！這個形而上的價值在哪？在自己的心中，不是向外去求的。另外我要糾正陳教授的說法，他說我跟余光中在跟教育部爭取文言文要增多，對，我是搶救國文聯盟的發起人之一，六年前我也莫名其妙被公推去送聯署書給杜正勝部長，杜正勝還給我做記號，我當然不會去管這些。事實上，我從跳出來的第一天到現在，自始自終都不是針對文言文，我是針對「文化基本教材」。這是高中整個學程中唯一具有人性自覺教育傾向的課程內容，卻在過去民進黨時代由「必修」被搞成「選修」，馬政府上來兩年多了也是這樣，真是讓人痛心！

### Q3（與會來賓）教師

那這篇文章我非常感動，除了高等教育之外中等以下的教育也是一樣的現象，也就是，我感覺就是一種複製，老師一直把自己的一些技法及自己創作的題材要求學生複製他的面貌，我覺得這還蠻可怕的，尤其是一些比賽的過程裡面，我發覺還是蠻不公平的，我不認為說這個虛無困境無解，我倒是希望從制度面著手反省，評審制度是不是做到一個迴避的原則，我看到的是往往老師自己指導學生，但是他自己做評審並沒有做迴避，這是其中一點；我們看到評審所評出來的一些一窩蜂的效應，好比說這個時期這個幾年內同學都劃一些廟、廟門，這一類的傳統題材的，就是會好幾年就是這個樣子，我覺得不是國小，甚至國中高中都一直畫這一類的題材，我會認為是大家真的對廟都那麼有感情嗎？我會覺得是這個原創，我們教育界是不是那麼的尊重原創，這個原創要被尊重不是那麼容易。包誇 技法的原創或題材原創，我們在評審的過程，對於這一類他有一些原創的，

這樣的一種尊重，甚至說那種驚奇，那樣的一種反省的話，似乎不是那麼的多，這一點供大家做反思。

#### Q4（康杰）宜蘭書會

以學生家長及同好的立場，像巴東老師致上敬意。畢竟為人師者，能以反視、省察的大勇氣對老師身教可能對學生影響，表示擔心，且非常可貴。其實如音樂界也有"拜碼頭"，以便取得入學或比賽的入門票的陋習，老師如此取巧投機就是壞的身教，所以應該在制度面求取解決，如自己學生的規避原則等。

**第十場 發表者：杜忠誥**

**主持人：周俊杰**

**特約討論人：程代勒**

特約討論人—程代勒

杜老師說的時間不足，顯然他的功課已經做得非常多，所以說呢像這樣給他批評一下，其實上非常困難，盛情邀約，我會把意見提供出來，這裡面做了很詳細的解說，非常的中肯，不只是呂老師是他的老師，而且對於他的書體各種得意的跟其次的，他都有一個適當的書評，那這裡面就我看完之後提出一些意見來做為交換，先提出問題最後再來討論，就是現代性轉換，裡面的解釋，這個我想說可能是個新的名詞，這個名詞，可能這裡面講到，可是，是不是就定下來了，還是說這個文章裡面現代性轉換是個專有名詞，至於我從整個論文架構來講，這裡這個架構講的是呂佛庭的文字畫，論書法與姊妹藝術的現代性轉換，第一，書法與姊妹藝術，這姊妹是杜老師創的，當然書法跟中國畫很近，但是可能他跟雕塑也不是那麼親密，我想第一個問題是這樣子。我想這裡面第一個要定下來的問題是說，呂老的文字畫他的特別就是，他準備創一個新的畫種，但這畫種在山水、花鳥、人物之外，他取近於中國的文字，尤其是一些造型比較特殊，帶有繪畫性的文字，那只是他運用的是文字可是又跟他的繪畫不太一樣，他用的是文字性的線條，在這個地方，我想可能是主要的，我想提出的第一個要討論的是，對於呂老的無意書，無意書這裡面，杜老師講到最接近日本前衛藝術的墨象，提出來討論，日本書法當中的墨象我想他繪畫性的表現是比較明確的，呂老的無意書，

我想外國人看到他一定以為是書法，反正他都看不懂，不管裡面有沒有文字，因為他的格式、行氣、落款純粹是一件書法作品，即使裡面沒有自，這個作品跟西方自動性書寫也不太一樣，他也沒有提出他的創作觀，我覺得這件作品依我個人的理解，我認為說，因為這裡面抽離文字上來講，因為呂老草書，對他來說比較沒有那麼熟的，我覺得說在對於一件不是能夠運用很得心應手的作品當中，試圖突破枷鎖，這所謂枷鎖，他的遊戲性的嘗試，就是我要寫的速度要掌握恰到好處，可是筆意要有，寫起來以呂老的個性可能不太適合，所以他覺得乾脆試試看玩一玩，我們說每個人都有調皮的一段時間，可能就是這樣而已，其他沒那麼多的意思。第二，對於草書入畫，這裡有寫到呂老的草書的作品不多，但是運用作畫的皴法，他是擅長草書入畫的，我想這裡面對於很多畫畫的來講，我們對呂老作品的理解，也就是說主要的風格遊戲性質、嘗試性的以外，主要作品的理解比較是一絲不苟的作畫的觀，所以草書入畫這跟我的理解不太一樣，如果你說傅狷夫的可能他裂罅皴可能有點草書，或者是徐渭用草書入畫畫他的葡萄我可能能理解，呂老的山水是草書入畫，我也不太理解，可能楷書、隸書、篆書或許都還可以這樣講。第三個是呂老的禪意畫，可能還沒講的那麼清楚，他禪意畫裡面，稍微做完之後，文字畫還有繼續，禪意畫就沒了，跟文字畫當中有什麼呼應，有什麼關係，我想在了解一下，文字畫裡面繪畫性的構圖，書法性的線條，而書法性的線條比較接近金文甲骨文這一類的線條，這是一個。最後再回到現代性的轉換，現代性帶有對於傳統有侵略性的語詞，對於不認同的部分他認為說是過時的、傳統的，那跟現代有一種，其實藝術當中互相的感染、沁染，那是自古有之，吳昌碩也說印外求印，藝術本來就是要多元的取捨，這個怎麼來解釋現代性的轉換是表示說他有一個不現代性的轉換，那他就不是現代人的作品，還是說現代性轉換本來就有，那也不需要特別的提出來，就是現代性的轉換。那我們說書法給予其他媒材他有一些養分，其他媒材也給書法一些養分，這裡面我們舉到一些例子，寫到最後對於另外一個，有些定義下的非常精典，經典我就不提了，最後你講到書法的本質，「澀」、「穩」、「貫」、「和」四個字來概括，這個是不是您的定義，人家說沈曾植的自就妙在不穩，那我們說的不穩等等，書法的本質是不是可以用這四個字概括，會對於其他的排他性會不會強一點，對於有非常經典性的看法我非常認同，這就是我的意見，謝謝。

## Q&A

### A1 (杜忠誥)

謝謝周主持人，謝謝程教授的指教。學術討論本來就是各抒所見，如果彼此雷同，那就不需要討論了。大家有不同意見就透過研討會來討論，真理愈辯則愈明，如果害怕辯論，就不要參加討論，追求真理本來就要從辯論中呈現。第一個，對於無意書的問題，他說這個好像是玩一玩的，我也贊成。這的確是遊戲之作，也沒有其他同類的作品好說。可是這件作品的存在，跟他的整個書法作品風格完全不一樣，你也不能視而不見。我在這裡用字不夠精準，經過指教之後，我決定從善如流，第五頁的第二段的最後第二行，「若要勉強給這類作品取一個名稱」，我看單一的一件不叫做類，我已經把這個「類」改成這「一件作品」，這就是對於我們評論人善意的回應。第二，有關草書入畫的問題，說呂佛老繪畫可能楷書、行書、隸書藝術還多一點，草書好像不多，草書大概就徐渭、傅狷夫，你舉出來這兩個畫家作品當然有行草書的味道，可是呂老師的這個東西是個客觀的存在，他各個時期的作品都呈現在國父紀念館，請大家去看看去找答案。我還是認為呂老師的解索皴帶有很強的草書書寫性。解索皴昨天有人說是蚯蚓皴，當然也是一種形象的聯想，蚯蚓那種動態形象其實有草書的成份，這是我長年學習呂老師解索皴法的體驗。這個問題涉及彼此對於「草書」的理解不盡相同。其實所謂「草書」，有字字獨且略帶規整化立的章草，有筆勢奔放而大開大合的狂草，也有介於二者之間的今草，後人籠統稱之為草書。今天我用今草的角度看呂佛老的解索皴而認為他的畫作有「草書入畫」的特質，程教授或用狂草的筆勢來觀照，就不免會質疑我的說法。再說呂先生的解索皴也跟古人有些不一樣，就像你寫的篆書，跟我寫的篆書，楊沂孫、趙之謙、吳昌碩、齊白石，都是不一樣的，可是同樣叫作篆書，草書入畫的問題我就這樣回覆。第三，關於禪意畫，我不能再多做發揮，呂老師的禪意畫跟文字畫都是在六十歲左右，三年間集中火力玩了一陣，玩過了就不再玩，這個也是藝術家不能百貨公司的啊，不然會什麼都沒有。所以呂老師也很聰明，秀一下讓大家聞香聞香而已。我針對禪意畫沒有多發揮，但是我有個看法，我跟記者有講，呂佛老的禪意畫也是潑墨畫的一種，但是跟張大千不一樣，差別在哪，張大千也承認潑墨畫不是他創發的，在唐朝的張璪、王洽都用過，但是大千的創發性不是在潑墨，而是在潑彩，這才是大千先生的創發，呂佛老在潑墨又潑彩之後加上潑水，這是呂佛老禪意畫本質性的特點。第四，他這

個問題我已寫了文章，我只能用一點文字來說明，文字畫是「繪畫性的構圖，是書法性的線條」，兩句話就結了。第五點就回歸到現代性轉換的問題，我也感覺到，題目是林院長出的，我針對現代性轉化的理解，嘗試用一種初步的界定，至於成熟不成熟，當然不成熟，請大家多指教。第六點，對於書法本質的問題，提出本質性的把握，要搞一種畫種來相互比較，就像文學，本質性的東西扣住了才能去比較，才會有成果。書法也一樣，繪畫也一樣，一個書法家要進行現代性轉換，為什麼好的作品不多，本質性的把握才是一個關卡。年輕人的優點，沒有書法的傳統包袱來揹負，可以快速有新的風格，在作品形式上，風格是新，可是內涵就感覺單薄，看一下還好，再看一下就沒味道，可能就是對本質性的把握不夠，沒有扣緊核心本質。我提出來這四個字，是相應於書法藝術的構成，點畫用筆就是要澀，就是力透紙背的立體感；相對於點畫排列組成結構，那個叫站得穩，叫作衡，叫穩；前後筆畫或前後字之間的，那個氣脈的連貫，叫貫；整體畫面的要和諧，規整的和諧，還是狂草式的和諧，整體看起來好像有變化，若沒有一個統一的調性，沒有和諧的感覺，那也不會是一件成功的作品，這是「本質性」的把握。至於說妙在不穩，不是我所謂本質性的把握，妙在不穩是「創造性」，不穩就像是不似、無意無象的最高境界。所以孫過庭就這樣說，「初學分布，務求平正。既能平正，務追險絕。既能險絕，復歸平正。」最後也是平正，那個「衡」字是第一階段的「衡」，所以叫作「本質性把握」。如果是最後一個高妙的階段，你已經像在座的高手，我跟你說第一階段的平正，那就是不合時宜，這有兩個境界，三十年前看山是山、看水是水。後來就看山不是山，看水不是水。到最後又看山是山，看水是水。前後兩個看似一樣，中間經過否定後的肯定，這個才是麻煩人的地方。

#### Q1（鄭旭昇）師大水墨組

呂佛老章草的落款，就覺得非常的感動，他在自畫像上也是有章草下去題款，我不知道呂佛老是否有對他章草這一部分很自豪？我覺得跟他個性很適合，他會選擇這種書體，寫的平衡優目很敬佩，我要問的就是對於章草有什麼論述或者看法；另外，無意書，是由佛老自己提出，還是有其他人提出，謝謝。

#### A2（杜忠誥）

章草方面有何論述，我沒看到太多的論述，有的話是《中國書畫源流》裡面對章草有論述，針對他自己創作的部分，我還沒有看到他後來的論述。但是他的《書畫源流》，是就書畫史上來論述的。第二個問題，「無意書是他自己取的還是別人給他取的」，事實上，無意書是他那一件遊戲之作的作品名稱。

Q2（周俊杰）

這無意書剛剛程先生也提出來，沒有什麼意義玩玩而已，但是我到有個看法，儘管這無意書意義非常大，那就是東方的書法的線條、抽象的線條，來表現中國的現象，一種節奏，一種運筆，脫離文字追求單純的形式美，我覺得意義非常大，猛一看有的像日本假名，日本假名書寫出來也很漂亮。

A3（姜一涵）

呂佛老是個值得討論的人，他有很多畫我們還沒說完，要說的還有很多很多，呂佛老說我們創作的人，有很多事情非常非常的堅持，堅持是好的稱呼，但是也非常固執，擇善固執，當年台灣繪畫有一批青年朋友主張把中國繪畫改成水墨畫，這件事是個大是，呂佛老師的一個激起凡抗的人，你敢說這話我就切腹自殺，太嚴重了。杜忠誥的文章有同樣有很多值得我們討論，我很多贊成也很多不贊成，贊成是我們好友，不贊成是我們是敵人，既使好朋友，又是敵人，杜忠誥是我寫字的愛人，有一次她說姜老師給我們寫文章，所以我就變成書法家了，所以我哪個寫字，我正式聲明杜忠誥是我寫字的第一愛人，他不叫我寫文章，因為他的一句話我就變成書法家，有的時候一句話就改變了一生，我們的一生是不是由老師影響你，當然有，因為他一句話我就變成書法家，他的問題我是不是就同意呢？對不起，很多很多不同意，我們是好朋友，學書是這樣，我不能罷黜百家獨尊孔呂，就是說他是孔子，也不是說全世界就贊成，有時候要打倒孔家店，杜忠誥也打倒不了。

A4（程代勒）

我想這個姜老師也提到，這裡面還有很多可以跟杜老師在討論，這是一個提出了很多很吸引的想法跟看法，是很難得有這樣的機會，帶出的很多問題我想以後都可以再討論。

A5 (杜忠誥)

剛剛姜老師說，我的一句話讓他變成書法家，我不表贊同。我要說的是，你如果不是書法家，你永遠也不會變成書法家；其次，我要說的是，對意義的肯定或否定，一個東西的存在是客觀的存在，不會因為外在主觀的認定是有意義或沒有意義，而變得有意義或沒有意義。

**第十一場 發表者：谷川雅夫**

**主持人：周俊杰**

**特約討論人：林俊臣**

特約討論人—林俊臣

各位來賓大家午安，我先提一下怎麼有這個機會，為什麼有這個機會來跟谷川先生討論這篇文章，其實我佔一部份原因他會寫這篇文章，其實跟谷川教授認識之後，開始接觸日本的書法，開始產生了很大的好奇，我一開始是注意到井上有一的作品，對我有一個很大的啟發，那我就開始去思考一個問題，就是說日本的這樣一個書法文化，怎麼能醞釀出井上有一這樣的書法家來，為什麼中國的書法到現在還是再作討論，而井上有一寫出那麼震撼的作品距離我們現在也非常的久了，那我是開始注意到井上有一才會知道到良寬，請教了谷川教授這方面很多的問題，也找了非常多的資料，所以說這篇文章擔任討論人，我是抱持著學習的態度來看，因為裡面很多的資訊是華文世界不容易閱讀到的，谷川教授也幫我們整理了很多關於良寬跟貫名的討論，接下來報告一下我看完這些文章的一些看法，十八世紀江戶幕府時期的潮動中的禪師、詩人、書法家，這篇文章不是單純的介紹良寬的文章，最重要的是谷川教授跟良寬接近時代幕末三家之一的貫名海屋，作為對照的討論，那我覺得這個對照的討論很有意思，如果剛才有仔細聽谷川教授的報告，喜歡良寬的書法家或者是學者及詩人，他們美學的接受的一種觀感，跟接受貫名海屋的這樣的態度跟立場很顯然的是不一樣的，從良寬到貫名海屋這兩個人，這裡兩個書法家，可以發展出從十八世紀以來日本書法，或隱或顯兩種看書法的角度，這個我也用一個方法論的角度來考察了谷川教授此篇文章所用的方法，或許他自己不自覺其實他這樣一個討論的方式，正好符合了接受美學的方式來做這篇研究，不是以作品的形式討論為主，也不是以社會物質，唯物論

的，社會決定論來討論作品，因為形式主義的藝術討論會忽略了歷史的意思，純粹的唯物論討論會忽略人的精神世界，那他就直接以接受者如何來看這個作品，而決定這個作品在那個時候的價值，所以他用辯證的方式引伸出這一對價值，他在結論裡面談到一個是有法的、一個是無法的，我覺得這個詞彙用的相當精確，那良寬從明治時期、大正、昭和、平成，被接受的情況不盡相同，那谷川先生引用的文獻，其實我也認識幫我們翻譯的張登凱先生，他說這些文獻都是一般坊間不易看到的文獻，所以這整理非常的珍貴，我想在這裡引申討論兩個東西，良寬跟貫名海屋，在谷川教授的這篇文章裡面是怎樣被抽離一對美學的價值出來，那我剛剛有提到，良寬作為一個潮動中的禪師，所行的禪風，因為我們知道他不主持寺廟，對一般的老百姓販夫走卒，不談經不說法，他就用一種潮動中很重要的言行相應，隨機應物，就語接人，這樣一個的禪風，一個平常的禪風，這種禪風之下，就很容易導出一個創作的面向，就是不強調表現，在書寫隨時都是指涉到自己。也像早上討論到的形而上的價值的指導，某個程度就是承這樣子儒家的意涵跟禪的精神，還有跟道家的精神，其實是可以匯通的，那我覺得這種指向自我的精神價值，跟海屋強調的是儒家的道統意思，強調的是一種中國書法的演繹史這樣的觀念，是不太一樣，貫名的書法是強調書法功力及書法的傳承，谷川教授用的是變化，我等下也想請谷川教授說，我認為談貫名的書法主張應該是一種強調繼承的觀點，這一對概念，貫名的被接受是正好有機會接觸楊守敬這個書法家，開始也在自己的文化裡面找出一個經典性來，喜歡良寬的書法家，或者不是書法家，會喜歡良寬，正好良寬不是一個典型的書法家，在文章裡面極力讚賞良寬的森田子龍，森田子龍在日本的現代書法是個重要的人物，尤其是把日本的現代書法帶向當代藝術或抽象表現主義裡面，他是這方面的健將，森田子龍他注意到良寬，他的視野跟他背後有受鈴木大拙這樣一個禪學家的影響，所以我們在談良寬書法的現代性，或者是良寬在這裡的討論非常重要，他不只是告訴我們十八世紀以來日本書法的發展而已，而是說良寬的書法有一種雙重的價值，第一就是禪學裡面自我指涉，自我挖掘的一個精神價值，另外一個就是說良寬的書法，在日本的現代書法裡面尤其是森田子龍、井上有一這樣的書法家裡面，會特別注意到良寬，良寬的書法的現代性是什麼，這個部分是值得討論，時間不多，我想提出一個看法出來，我認為這一邊不只是介紹日本的書法而已，我覺得這一篇是提拱我們一個反省的機會，那這個反省的機會從哪裡開始呢？就是對我來說，討論

良寬解決我面對一些書法當代性的問題，所以對我來說良寬的書法不是只有日本的，或許可以解決很多人的問題，或許解決問題的不是只有良寬，所以說我們現在在這裡討論書法，放在一個跨文化的視角來看，跨越了韓國、日本、台灣、中國這些角度來看書法，就是我們要招喚出一個東亞書學的概念，就是說我們面對的是不同國家的書法文化，可是這些書法發展的文化，都可以當作我們現在討論的內容，因為我們在討論的過程中某個程度就在解決我們現在的問題，東亞書學的概念也在此借題發揮，提出這個主張，我要請教谷川教授的有兩個問題，良寬的書法蘊含著某一種創造的動力，那在日本現在那麼強調流派書風的籠罩之下，那良寬的書法在日本現在的書法界他所獲得的評價，以及你認為他可以做出怎樣積極的影響，第二個就是說在各位書上 186 頁，將別人的字收下來，用自己的字放上去，就我們台灣的文化理解是否否定，那你在這裡好像讀起來是一種肯定，菱湖看到鵬齋的書，就把自己的作品取而代之，而把他收下來，在台灣是不喜歡這個書法就把它拿下來，不希望這個東西被看到，我覺得這個是文化上的差異。

## Q&A

### Q1（蔡明讚）

我提這個問題，不用來向我們報告日本的書法，我想因為一般人沒有得到一些訊息，會聽不太懂，我就提供各位蕙風堂，不是打廣告，過去進很多日本書法的相關資料，但賣的不好。為什麼大家不去買？沒有去買的話你怎麼會有資訊來了解日本的書法，像最近有一本，日本 1945 到 2005 的一個作品的總集，各種流派非常清楚，你一看以後，大概可以了解，大陸的陳振濂先生，翻了日本書法通鑒，是有中文的，日本的有關書法發展、社團、書法家裡面是包羅萬象，所以有空的話可以去蕙風堂看一看。

### Q2（何美青）台灣藝術大學書畫藝術學系博士生

文化上面的差距，我在讀谷川先生的這篇文章當中，190 頁的地方我有問題，昭和七年(1932 年)所舉辦的座談會上得到一個結論，日本人就沒有偉大的人嗎？這個結論，我很好奇這個座談會，第一他討論的主題，還有他參與的書家有哪些，第二個問題在 194 頁，手島先生對於良寬的提問有所回應，我在這邊看到了一個是門外漢的時代，在文化上的差異，用字的不同的上面，所謂門外漢是指他們並

不是專業書家，還是指一般喜愛書法的大眾，這地方還要就教谷川先生。

#### A1（谷川雅夫）

門外漢的時代，我覺得兩個都包括在內的，這是我的理解。這個是有一個《文字》<sup>1</sup>的雜誌，是我從上面有關良寬的資料摘下來，對不起，原資料我沒有收集，所以詳細的誰來參加我不能給你回答，一個是清浦先生，是當時非常有地位的人，這個座談是談一些中國明清他們的書法的演變，清浦先生說中國有那麼優秀的書法家，那麼日本有沒有可以跟中國相比的書法家，沒有，清浦先生說的意思是這個；然後尾上回答說，現在有個良寬，但是我不喜歡，然後其他寂嚴，這些非書法家的書法家，或非書法家的書法，都被排出來討論，其中良寬的部分我摘出來了，所以就是這樣。我不能明顯的，良寬和現代書法的關係，不是一兩句話說的清楚的問題，我在後面強調空間的問題，空間意識上，尾上的書法和鈴木的書法，或者我指出來的四位書法家受良寬影響的，他們的空間和以前尾上的空間是有所不一樣，那麼良寬的書法空間，論文 197 頁擷取良寬風格的今日書法，那個地方稍微提到空間意識的轉變，那這個地方我們不知不覺的受良寬空間的影響，是否這樣提出來是否可以，我也沒有把握，那其他的不管是前衛書法家，不管是現代派書法家，不管是傳統書法家，普遍對良寬的評價較高，那這個原因是什麼，我從這個思考來開始看良寬的作品。

#### A2（姜一涵）

我有一個非常重要的問題要提出來，剛才林教授提到東亞書學的問題，在在文章上常常提到這個問題，在日本所謂他們的前衛書法也叫現代書法，他們提出來比較早，大概 1930、1940 開始，一直到 1970、1980 最高峰，後繼無力，原因在於在亞洲沒有人回應，因為當時日本第二次世界大戰欺負我們東南亞的人，一直心理上反抗日本人，所以拒絕日本現代書法向東南亞推展，當然也影響了現代書法推展到歐洲、美洲，及世界各地的力量，這點是我們今天重新來檢討這個問題，日本人對於現代書法，好像沒有太大的力氣，韓國後來的力量不錯，大陸後來居上，台灣的現代書法，我們今天也說不出太多人，我們現在重新檢討這個問

---

<sup>1</sup>應為《書道》雜誌，發表者補正。

題，應該所有亞洲人喜歡書法的、不喜歡書法的，有傳統的、或者現代的，大家要有一個共識，我們要把現代書法推到世界藝壇上去，這是我要表達的意思，怎麼推出去是大家的力量。

**第十二場 發表者：黃智陽**

**主持人：林保堯**

**特約討論人：杜三鑫**

特約討論人—杜三鑫

主持人發表人大家好，這篇論文蠻詳實的，幫我們作為現代書法，我其實很不想用現代書法這個名詞，剛剛黃教授也講現代書法是一個暫定的名詞，其實現代書法比昨天吳超然教授所說的水墨畫塑造筆墨的爭論性的挑戰性更大，筆墨紙是繪畫應用的一種方法的話，書法要進入到現代的空間跟藝術的時候，他所要丟離的東西恐怕更多，那丟離的恐怕更多，這是比較大的題目，還有待大家去討論，家接下來針對這篇論文我有幾點想要提出來的，黃教授所提出來的現代書法是一個暫定的名詞，相對的句子恐怕就是傳統書法，把這樣的創新的東西當作現代書法，把具有比較具有傳統形式，當作傳統書法，這樣的二分法是否恰當，其實是值得討論的，那如果真的要這四個字的話我想要更加清楚的釐定，因為用這四個字的時候沒有任何的註，對我來說其實現代書法是個普通名詞，從過去的時點到現在所有的書法就叫現代書法，那如何去把心的東西當作現代書法，作的形式傳統當作傳統書法，那這樣子傳統形式的書法似乎有被剝奪的感覺，這種被剝奪感，對於書法是好的嗎？畢竟作品只有好壞，沒有新舊的問題。剛剛講到書法是不是到最後面，那個無意書是書，那剛剛杜忠誥教授也討論到，無意書是作品嗎？書法作品是不是應該有文字，黃教授論文最後面 240 頁的最後面，王壯為在觀念上顯得更有彈性，他對文字並不在意的，他只是表現的一種道具，一種工具一種憑藉，那論述裡面現代書法已經沒辦法切離墨象書法的表現，這種墨象的表現只是更離開文字，那陳丁奇先生說有待討論，王壯為先生也沒有說要離開文字，他只是把他當成一種道具，黃教授這篇論文寫到後來的句子是，書法留在文字上，停留在書法的討論而無法真正進入到藝術範疇的討論上，講這個可能是比較大的題目，應該另外在做一個討論，因為在日本的墨象書法是不是書法，事實上比較

大的問題，離開文字還是歸為繪畫還是一種心象的表示呢？他是一種抽象的繪畫的話，那他是一種繪畫，那書法的範圍能擴大到這麼大的話，定義上面恐怕還是要做一個比較完善的定義，接下來其實還有一點，論文的最前面也提到，相對於日本二次世界大戰以後前衛書法的發展，台灣的前輩書法家對於創新有點薄弱，我想這篇論文寫得非常完整，唯一我是覺得有比較想要提出來討論的就是，這些人或多或少都有受到日本前衛書法的影響，他們受到這些影響以後，到底跟這些的異同在什麼地方，有什麼一樣的，有什麼不一樣的，我想這篇論文可以在對筆這方面加以檢討的話，會比較完整，譬如說陳丁奇先生，基本上受到日本前衛書家的影響，那王壯為先生事實上跟青山杉雨非常好，青山杉雨也會常常寄日本當時的資料給他，我想這些人或多或少絕對接受到二戰後的影響，這些影響到底往哪些方向出來，我想做個對比，我想等一下有時間，我針對黃教授這篇論文，我把日本二次世界大戰以後作一個分類，這種分類在日本是沒有的，我只是針對這篇論文分類，等一下十幾張圖片可以看一下，向最後面事實上令我比較憂心的是大家都要向外看，是大家都要把書法作品放在一個現代空間裡面給大家看，但是書法的本質好像在傳統裡面是從內心發出來的，他並不在乎別人怎麼看，而我們現在非常在乎別人怎麼看的時候，他就需要做一些視覺上的效果給觀者來看，這是我覺得比較麻煩的一點，接下來有一點是，剛剛有人說日本的現代書法已經不怎麼樣有力氣了，其實這是絕對正確的，等一下我舉的例子都是過去的人，全部是二十世紀剛開始的這些人，為什麼都是這段東西最好，而且已經結束了，他並不是沒有發展，他有發展可是作品都不好，作品都不好的原因是在接受非常深厚傳統的訓練，為了日本當時書壇所需要應對的現代美術空間、文化衝擊以後所令外展現的一種路子，所以說如果一直希望大家走出新的創新的樣子，恐怕也這是一種新的形式再複製，也走入形式的複製而已，意義也不是很大，那以上就是我所讀這篇論文的感想。我們簡單的看一下日本當時二次世界大戰後的前衛書法，我是針對這篇文章所舉的例子，所以說日本是沒這樣的分類方式，第一個是種墨色的嘗試的變化，我想剛剛論文裡面看到，王壯為先生非常重視所謂的墨色，他在自己的文本裡面常常在講說，筆法沒什麼好變，我只好在墨色上做一個變化的嘗試。這應該是個四條屏我擷取其中的一部分，這是一個叫大澤的兄弟所弄出來墨色的變化，這是在日展展出的作品，龍門兩個字，我非常快的看過去而已，其實有些東西大家都還蠻有印象的，我覺得這些東西在論文裡面可以做一個對比的

話，我想更能夠清楚的展現出王壯為先生的不同，事實上這些東西看不到王壯為先生那種表現的手法，文字畫的部分，像有這樣的把申這個字像在天空的一個閃電的形式方式，他的名字根本是一種西洋畫的署名，手島右卿的龍虎兩個字，這是一幅字還是一幅畫大家看吧，這上面全部寫了草這個字，用深深淺淺的草，去寫出這件作品，是書法還是畫，其實這部分在界定您提出來的五個人裡面的呂佛庭先生的作品，他到底是字還是畫，我想這個是也有一點需要再討論的空間，那青山杉雨這兩件作品，還蠻能夠跟呂佛庭先生的幾件作品做一點呼應跟對照，全部都寫的是雞、鳥之類的動物，古文曼陀羅，把古文字的形式做一點符號性的，其實當時就有討論是書法還是畫，彩色書法，黃教授沒有時間討論到這個部分，我想史先生的東西的論述應該是在這個作品之後，那我不曉得有沒有受到這些東西的影響，但是能提出來做個比較應該會比較完整一點，這張不是問號是寥寥兩個字，基於書畫同源的國字運用，那個墨字是有受到西畫的影響，我倒覺得很像ET，這件作品非常非常的大，現藏在東京國立美術館，是西川寧的代表作，大順也是西川寧的，最其實日本有個叫墨象的書法，其實日本人在講現代書法其實是跟我們剛剛的定義是不一樣的，日本的現代書法像朝日新聞說的現代五書家，每日新聞出的東西，他是全部包含在裡面，把漢字、假名、現代書、少字書全部放到這裡面來，那墨像其實就是他們一個類別，是非文字的，那根據他們裡面的人來講說，墨象就是心象，把心裡面想的東西想出來，用筆墨的道具表現出來而已，這就是一種標準的抽象，我是想這樣的對比可以放進論文做一點比較的話，更顯現出台灣前輩書家所做的努力跟異同。

## Q&A

### A1（林俊臣）

我覺得對於現代書法這個討論，在進入這個討論之前，過去也看了很多現代書法，尤其在台灣談現在書法這個文章，我覺得談現代書法之前有很多詞彙，對於學術的話，在學院裡面必須先被檢驗，什麼是現代，什麼是現代，什麼是現代主義，其實他背後都有一個文本論述的脈絡，所以剛才從發表人跟評論人，對於現代書法的理解上面，我覺得他可能在詞語的理解上面，有些脈絡上的不同，發表人比較接近於受現代性，現代性其實是個社會學的名詞，受現代性刺激的一個書法創作，所以在這個脈絡下談台灣的現代書法，評論人可能用一個時間的觀

念，時代的觀念，在討論這個，所以兩個不同的思想家對話，可能會變成討論不下去的一個邏輯的情況，我覺得在談現代書法之前有一個東西非常的重要，就是說你再進行哲學研究的時候，有一個觀念非常的重要，你在沒有弄清你的條件之前，進行於一個論證的話，你的論證就是一個假的問題，所以說我們現在在談的現代，是一個社會受西風東漸的一個大的環境脈絡一個影響，在談書法在這個時代裡，該如何的這個事情，是什麼樣的力量讓書法家得面對一個現代的問題，我覺得從某個程度不會是個問題，我覺得就當代一個後殖民主義的思維來說，這不會是個問題，我們是學術分工之後，我們有了藝術史學科的概念，分歧的一個概念，我們就是試著在預期下個時代的藝術是什麼，所以大家就會做預言家的工作，所以我們很多現代書法的論述都是在猜，猜什麼東西是一個將來，那我覺得這些問題都離不開實踐，黃智陽教授的這篇論文，某個程度很真實了表達了從戰後到解嚴前的台灣從事這個時代，受現代性刺激的軌跡，我覺得這個部分對我來說是個相當重要的資料，後續我們是用一個社會的角度或是從一個形式的角度來看待，我覺得後續的視野展開之後，可能會有一個新的結論提出來。

#### A2（高木森）

在英文裡面有所謂的 modernist，那就是現代主義、現代，我們講說，就是所有時間在現代時間所產生的藝術，都叫 modern art，那就有非常明確的意義在裡面，要講的時候要講清楚，那我們這裡好像沒有用過所謂的現代主義，那我們現在可以用後現代主義，變得更強，那個蔡國強那個就是後現代主義，就比較明確的，比如說這個你要談後現在主義的書法發展的前誠，那大概就可以用現代主義的抒發發展的，那從現在有新的那我們就說後現代主義，那我們現在就比較清楚了，現代性的話像杜老師用的時代性可能比較沒有什麼爭議，用現代性就好像是有比較具體的，把它解釋清楚就可以，沒有的就用時代性。時代性可能比較沒那麼爭議。

#### A3（吳超然）

現代性其實是一個很麻煩的，他是個外來語、翻譯詞，在英文裡面剛剛高木森老師說的 morden，這樣一種現代的觀念，他隨之而來的 mordenist，現代主義的這樣一種概念，在西方歐洲裡史有一個很清楚的十九世紀工業革命作為一個指

標，舉凡都會化的、工業化的、大量生產的模式下，他對於社會的一種衝擊，他對文學、藝術的衝擊等等，所衍生出來的稱為現代主義，但是問題是中國沒有工業革命台灣沒有工業革命，所以當我們在挪用西方的詞彙要特別小心，現代會引起三鑫兄的焦慮，台灣的現代書法，其實這個現代主義受到歐美現代主義之下，所引起的這個台灣書法的演變，因為台灣的水墨界，也遇到這樣一個問題，現代水墨是什麼？當代水墨是什麼？我覺得在這裡要非常的小心，我覺的評論人講到了日本的分類方法，我倒覺得可以做為我們的參考之用，要不然就是把現代作為一個很單純的一個時間的指涉，或者戰後，1945年之後的台灣書法，會非常的清楚，不然你用到現代、當代，那不然就剛剛高木森教授所講的後現代，我覺的研究生再做研究之前已經有一個非常好的定意，否則他會徒增一個很大的問題。第二點，二戰之後新的美術館白盒子空間的成立，譬如說北美館是個很典型的白盒子，會對我們當代的一種書法造成一個很大的衝擊就是，當藝術家想要去征服那個牆面的時候，作品會越做越大，那書法的本質是什麼，剛剛三鑫兄給我們一個思考問題，那我們當我們考慮到這樣的形式，這樣的形式美，但是他對應的內容是什麼，書法的本質是什麼，古人的冊頁那樣一個小的 A4 的作品，他也是一種作品，那作品要如何的呈現在當代的空間，會產生很大的問題，以上，謝謝。

#### A4（黃智陽）

這問題很大，大哉問，那其實我在寫這篇論文的時候並沒有像是要涉及到那麼嚴肅的問題，或者是針對某些書法用筆的問題，以及其他值得我們焦慮的問題，我覺得我們台灣書壇的發展還沒有面對到那麼多焦慮的問題，也許未來更成熟有更多的文本的時候，但目前來講，以這個主題來講是以一個務實且輕鬆的方法。我個人的研究跟態度基本上是堅持不二分的方式，所以細讀我論文的全文，我有將以往對於現代性的危機的一種正面的評價，但也有不足及提出反思及批評，所以兩方面都有提出來，其實有很多的用語都有提出來過，包括現代書法、現代書藝、書法主義、學院派書法、源自書法都有，當然我們也提到新的名詞，現代性書法等等，都可以，一個名詞的被討論不單單只是哲學性的、學術上的定意而已，尤其是在後現代的論述裡面，我個人並不是那麼的去接受定義，這樣一個探討的方向，有沒有必要去定義的問題，但不在這邊贅述。那也就是說去詮釋他，不可避免得那就是接受度，當然各位有興趣的話，我們學術討論當然也包括

田野調查，接受度的調查的話你會發現，也許現代書法這個詞是用得最多的，也許是籠統暫時性的，比較能夠被接受、被理解，也不是完全沒有依據的，但是他的嚴謹性也需要時間，那他也不是完全的套用在現代主義裡面，西方藝術運動的現代化來思考，因為他加了書法這兩個詞，也是一種新名詞，對於一個新名詞的詮釋以及被接受，是需要時間的，因為需要時間所以我們必須要有所等待，而沒辦法去焦慮在這個時候做一個定義，因此之故呢我們簡略來說，我們有沒有現代人的這個名詞，有沒有現代生活這個詞，有沒有現代科技這個詞，你要去定義他嗎？如果我們也可以接受我們暫時稱為現代人，那我們也可以將現代書法稱為現代書法，那有人說當代活著的做出來的書法就叫當代書法，但是藝術界並不見得同意，當代藝術的當代，活著的人做的就叫當代藝術，這樣子的概念，累積久了當代藝術比較能夠接受的一個的名詞的範疇，或是一個解說，但書法還沒有，我的論文在這方面寫的比較不周全，除了時間趕之外呢，杜老師提到這些日本書法的比較，我僅能說受到日本書法的影響是很濃的，或者是在日據時期來講台灣的現代書法，很明顯的陳丁奇先生受到很濃的書法教育，以及日本現代書法的影響，但是在本文並不需要跟日本書法做大量的比較，更多的希望台灣在這方面的成果及經驗蒐集，來承現給大家分享，在這個立場來講可能有些疏漏，另外呢就是要跟大家分享的整個結論的，並不是希望這整個論文表達的結論，是希望大家標新立異而已，從王壯為先生的詮釋裡面可以有個很清楚的理解，沒辦法繼續講石子誠先生，王文生先生的一些特點，他的某些問題，但是從王壯為先生的書學歷程看來，並不是標新立異而已，但是群星還燦，並不是二分的，所以現代書法提出並不是跟傳統書法的對抗，只是一種偏重，一種側重，一種現代書法在表現的時候更多的自覺性，更多的面對現代的文化，或者當代的展示空間等等的問題，而會回應出書法的創作，而不是因襲傳統的方式，例如：斗方、對聯、冊頁，乃至於無意義的只是抄襲唐詩宋詞經典文字，而更多的可以思考現代人可以書寫怎樣的形式、展現怎樣的形式、現代空間展現新的審美觀感，但是並不是做為二分的而已，因為裡面有非常複雜的交集問題，印為問題實在是大到沒辦法回應，我只能就這個概念來做一個簡膽的說明，關於現代書法的這個名詞的問題，或者他引發了這個可能的爭議性問題，我會再努力學習，俊臣提到的現代性疏離的問題，是非常專業的哲學思考，都是我所不及的，這方面我要多多加強，我先回應到這樣子。吳老師的二個問題就是白盒子的問題，就是展示空間的問題，那他特

別的到美術館展示空間白盒子的問題，讓我聯想到張頌仁黃盒子的問題，所有議題的提出，西方的觀賞文化的影響，廣大空闊的白色的展示空間為展示空間是可爭議的，那如果展示空間包括微黃色的、淡黃色的也是個黃盒子空間，更符合我們的視覺文化，所以他策展了一個黃盒子的展覽，相當的成功，也提出了很多的議題供大家討論，但是我覺得他最積極的意義，不在於說要用黃盒子來取代白盒子，而是在白盒子裡面增加黃盒子的空間，用這樣的回應來回應我論文的用意。

**第十二場 發表者：蔡明讚**

**主持人：杜忠誥**

**特約討論人：蕭世瓊**

特約討論人—蕭世瓊

一直到早上都還在看，每次看的心得都不一樣，因為我的學長林進忠教授找我來講，來評論這篇，我嚇一跳，他認我我應該可以，我也不知道我可以不可以，所以我就答應了，在第一次讀的時候都是墨潮，所以我以為題目定錯了，題目是不是應該叫當代台灣墨潮會書藝創作與發展的考察，第一次的感受，後來再看第二次，好像不只有墨潮，還有其他的相關，不過還有一個錯覺就是其他相關的都是因為墨潮的激發而產生的，這是第二次，後來我再看的三次，我不相信，難道只有這樣而已嗎？後來總算發現我跟蔡老師有很多觀念非常契合的地方，好像對於通路上的一個觀念，在這些通路裡面，實際回到傳統跟現代之間的關連性，並不是要跟傳統割斷那種言論，所以我是覺得每一個觀念每一個觀念都一直互相的去重視，那麼呈現出來也是一種表現一種印象大家看，知道你在做什麼？承下面越多越好，百花齊放，不要變成一言堂可能會比較精采一點，今天我先從幾個問題，也是見仁見智，剛剛我們看的論文裡面，剛剛黃智陽教授的論文裡面，裡面突然放的非常非常的多，那我們在蔡老師的論文裡面，總共放了十一張的圖版，不知道等一下請教蔡老師，剛剛放的這些圖版，其實有一些可以放到論文裡面可以跟你所題的台灣書藝創新發展，每一個時期，有些圖版互相去佐證，讓我們閱讀論文的人，可能會比較容易去了解，可是我覺得在我們放的十一張圖版，各位可以仔細的去翻翻看，在 258、259 頁，這是墨潮的活動，260、261 是墨潮成員在創藝書法擔任評審，再來 263 傳統與實驗的會場展覽，還有 270 頁的漢城國際

現代書藝展的，所以這十張圖片只有兩張跟墨潮沒有關係，不是說這樣不好，我最主要的質疑點在我們所放的圖版應該跟論文有比較直接的關聯，那麼放些進去比較有的是在跟墨潮的關聯上，那麼去尋找這些是比較間接的關係，這是第一點，第二點在論文第三部分也就是所謂的台灣書藝創新發展中的相關環節，原來我看到這個題目我以為是環節，一般理解是步驟，好像有一個前後次序相關的關係，可是呢仔細看，這裡面列了五個活動，有的活動是有持續性的，有的活動並不是有非常清楚的持續性，那麼把這個活動放在一起是不是非常適合的，尤其是第四第五都是論文的，這兩個根本可以合併在一起，當然這裡面當時發展現代書藝的時候，當然名詞先暫時不討論，知道我在說什麼，不要去計較現代不現代的問題，那麼好像在那個時代的氛圍當中不受重視，相對來講九十年代在一些傳統書法的比賽當中，大價都好像去競逐這個名立，看到這裡我也覺得很慚愧，坐再這裡的我的老師杜老師，應該是八十年代比賽的常勝軍，那我呢應該是九十年代還有一些收穫，那麼我想這一批人，斗膽以我跟杜老師為代表，是不是對於現代書藝事那麼的冷漠那麼的無情，我想也未必，在我們這個蔡理事長，在第二張第二節，台灣書藝創新發展的因與果裡面，不屑一顧、懶的理會、沉迷獎賽，我想也利用這一個機會做一個回應，那麼不是不屑一顧，當時我們也非常注意他的發展，這個領域我不是很熟我也不敢亂講話，只是觀察，至於懶的理會有沒有，沒有說懶的理會，事實上是有理會而且很深，只是沒有在公開場合發表論文，不過在私下場合大家也有熱烈的討論，那至於沉迷獎賽似乎也太嚴重了，那沉迷與不沉迷呢，我想這是一個主觀認定的問題，在比賽的過程當中有一個很優渥的獎金，我回想我那段時間，我在讀研究所也沒有工作，所以我可以比賽賺一些獎金養家糊口，我覺得也沒有什麼不對，因為我們都來自於農村，都是貧困出身，如果我家境好一點的話當時也來做一點現代書藝，剛剛蔡理事長的現代書藝都沒賣錢，但是我們有壓力必須要去比賽賺錢，在來我要利用最後一點短短的時間說我個人的看法，剛剛杜老師也題到了，在這篇論文裡面有題到了檢討台灣現代書藝的發展還有集會，至於一個未來的通路的問題，我認為非常的認同，至於所搞砸的，我想後面這個表仔細的看一看，我們有一派是不小的蔡理事長沒有注意到，或者是他根本沒有在現代書藝的範疇中，也就是說八十年代九十年代經常比賽的這些書法家，不比賽之後再做什麼，他們延續他們既有的基礎一直往下再做，往下再尋求他們心目中他們所感覺的到的現代書藝，不是現代書法，並沒有說那麼

不長進，那麼這個部分在論文裡面，蔡理事長並沒有去提到程代勒，好在剛剛才提到程代勒，程代勒早就回去了，我想這一點是可以值得討論的，終究我們不需要去對現代去做一個定義的時候，我們用一個比較廣闊的胸襟那麼來看待台灣現代書藝的發展，我覺的八十年代九十年代引領得獎的書法家，也有在這方面繼續的貢獻，只不過他們所用的方法所走的途徑，不見得要跟墨潮完全一樣，他們有他們自己的想法，他們也堅持的做下去，他們是緩緩的變，也就是米元章所說的：「自然藝，不舉重，故作異。」謝謝。

## Q&A

### A1（蔡明讚）

有很大的啓發，我們相識幾十年，還記得 1989 六四過完沒多久就去大陸冒險，所以我們蕭老師是勇往直前，那有關圖版，有墨潮做一些行爲書藝，我是突顯出來比較特別的部分而已，怕圖版太多超過三十頁，整個創新發展有關係的方向，很多事情隨著創新發展有關聯，能夠促成一些進展，我想這一部分可以再修正一下，這個獎賽是一一些人，有些人不給他刺激一下，他不會了解，當然蕭老師跟杜老師我們都很熟，但是你大概沒有碰過一些人就是會這樣，關於這個傳統與實驗舉行之後，我們書法界的觀念有所進展，那我也想對這些後來的做的，如果他已經不做了，我會做爲一個比較完整的探討，有些書寫功夫非常好的朋友呢，在書藝的創新上有沒有怎樣的特殊表現，這個是很需要研究的，比較早做的是他可能比較先受到影響，比較晚做的是他可能會考慮我傳統書法功夫不夠晚點再做，我想這是個面向，有關現代書藝的我已經寫過很多文章了，接起來可能有上二、三十萬文字，我會把這些有相關的都會繼續報導，只要這個在我們台灣之上，我不會有門戶之見，請你放心，我特別要強調的是我不只有做這個創新書藝，傳統要繼續去深入，母體都要會運筆一下，寫字作詩，但是都要去嘗試，至於做的好不好那是另一回事，謝謝大家。

### Q1（周俊杰）

在近代也好在大陸也好，總共有三個派別，一個就是純傳統的，一個就是新古典，一個就是傳統基礎之上突出時代的風格，當代書壇的主流，論文方面我覺得台灣當代創新的發展，我覺得是不客觀的，主要是你這一派的，只是你那一派

的創新發展而不能代表整個台灣。

#### A2（黃智陽）

特別將墨潮會定位為台灣現代書法發展很重要的一個運動，我這個是先做為一個前題，我個人的想法是我們書法發展的目前的狀態，不需要花太多的力去對於名詞上面做一些焦慮性的定義，就是我們還需要自觀察，我們需要包容各種名詞，我們需要對各種名詞做適當的解說就可以了，所以蔡老師特別提到我在零六年以後增加在中國的交流機會，乃至於參加中國美院的書法研究中心做研究員這個工作有所無奈，所以這個論文必須要用現代書法一詞，以前常用現代書藝，我最一個說明也就較於蔡老師，我起前的論文其實是書法這個詞最多的，其次是現代書藝，偶爾用及現代書藝的範圍是很寬的，包括我概念裡面的書法是有一個界限的，乃至於非書法，那蔡老師呢他討論裡面有很多是我概念裡面的非書法，所以他會認為我怎麼會有些不同，但是我對現代書法這個詞彙是有我自己的界說，不在這裡贅述，簡單來說，書法這個詞有書寫性跟文字性的問題，必須要去梳理。書寫的藝術範疇非常的寬，屋漏痕倒不是書法，有很多是我們要探討的問題，書法的研究乃至書法的創作，一個是受書法影響的非書法，但是都是我們書法愛好者研究者可以去多收集多了解的，所以才不需要太耗費力氣去多收集多解釋，很多的書法名詞就缺漏的新古典主義的書法，那還有更多的書法，我 07 年提了一個書藝觀念與觀念書藝的離合，來梳理現代書藝受觀念藝術影響的類型，把他稱為觀念書藝，但不見得有什麼影響，我也能接受，這個學術環境就是這樣子，如果十年之後我提現代書法這個詞，我認為是現階段比較務實的詞彙，我相信十年之後人家會覺得不妥，我也會改，如果說十年之後倡言現代書法不是書法，那他也不是很務實，我也覺得可以改，有些話有提出我能夠了解蔡老師的，有些是為提出一些爭議性的問題來提出討論這個是不錯的，但是有些話語的提出，像筆墨等於零，革中鋒的命，書法不是書法、書藝不是書法等等的題出都是策略性的，學術探討又是另外一回事了。

#### A3（杜忠誥）

現代書藝像剛剛周教授所提到的，現代書法不能以創新為唯一的主軸重點，這是偏差的。我倒覺得，不能把對書法的顛覆拿來取代對於書法的轉換，現

代書法應該是傳統的轉化，而不是傳統的取代。如果是傳統的取代，那叫做二分法，那就不是道，道一定是對立的統一，是慢慢的，漸進的。

#### A4（蔡明讚）

其實這個書藝創新在我們台灣，傳統書法裡面當然有創新，我們另外闢一個比較新的園地，我們所做的活動或是一些創作等等的，這叫做書藝創新發展，我應該是很明確，對自己的要求也是希望傳統跟現代要切開，所以我說現代書藝應該不是書法，要另外一個藝術來探討，黃老師其實我是開他玩笑，不要介意，這個我的文章是希望能夠激發更多的有關書法探索的創作者，姜老師講台灣還沒有幾個能打出幻燈片來看的日本前衛書法作品，如果能激發更多的創作者，尤其是在古典書法傳統書法當代一個創作，還是現代的創作，論述很少，像這樣一個非常少，他開個展都講好話，我們會對他的作品有什麼提醒，沒有嗎，所以為什麼不做這樣一個活動讓台灣的書法更有進步，如果家都說好話那有什麼進步，這是我的一個企圖，謝謝大家。

#### A5（姜一涵）

我的觀念從來站到最前端，我不反對現代書法，我們叫做現代書法，為什麼？大家要弄清楚，我們的身體每天有幾億細胞死亡，每天有幾億細胞增生，你的細胞不死，你的新的細胞不生，那這個人很快就死掉，我們不管傳統書法也好現代書法也好，你的細胞不新生，你就是死的，細胞新生是我們藝術文化的第一件事，大家要弄清楚，我們寫字的人一點一畫都要活，寫字沒有太多的妙訣，你的一點一畫活了，你的書法就活了，我們人的細胞都新生了，我們的精神都來了，小孩子細胞蹦蹦跳跳，老頭子一摔跤就玩了，老的傳統一定要慢慢的向現代轉，你說我是寫傳統的人，我反對於現代，我討厭現代，我老頭子一天小走慢那是你的事，寫字的人一定要活潑，一定要新生，把舊的淘汰掉，做天我講的，如果寫書法的人把舊的壞東西保留下來，把心得全部倒，那一定是爛書法，你要是把新的吸收很多舊的去掉，那一定是好書法，這是一個原則，不必吵說我是寫傳統，新的都很討厭，這個觀念絕對要不得，我們每個人都說自己好，剛才大家都說自己好，沒有什麼罪大惡極，我的話說完了。

A6 (蕭世瓊)

剛剛聽了是心驚膽跳，我非常認同姜老師講的，舊到新之間，慢慢變過去的，而且剛剛杜三鑫老師也講一句話，書法是一個把自己內在的顯現，把自己心裡的感覺寫出來就對了，今天討論的這麼多，都是學術上大家討論，你從今天的討論上領會多少，你回去終究還是從事書法創作，那麼你是不是能把你心裡的感覺寫出來，或是說你爲了應應景而去做現代書法，爲了做而做，那就沒有什麼意義了，只要你有那個心，一部分一部分吸收，所以我們在杜老師的指導下，我們也提出了一個古典主義的現代書法，大家不用太計較名詞的問題，我們從傳統中吸取養分，我們吸收我們轉化，做爲我們創作的一個能量，至於創作出來的東西是現代書法就現代書法，你真的不是就不是，討論這一件作品是不是現代書法，恐怕不是那麼的重要，謝謝。

Q2 (周俊杰)

我就是在說蔡先生的這篇文章題目可能造成無解，很可能讓人家覺得是有現代派的創新，真正考察台灣書法的有大陸書法，大陸書法是有全國展，入選的沒有一件是現代書法，不是他不好，他就始終轉不過來，不過就像我說的走的始終太靠前了，台灣有這樣的真正的，大家都是走新古典派的，大部分都走這條路，如果是這條路不走的話會非常的寬廣，再講這重複裡面，肯定是要從古典來的，要體現時代的精神，現代真正的創新才能找到真正的主流。

Q3 (何美青)

吳超然教授、林俊臣教授、跟蕭世瓊老師的大作我也都拜讀，對我有很大的影響，在這邊我想要對台灣書藝的發展題出個人小小的見解，在我投入書法研究的前題下我非常喜愛書法，可是在我這幾年觀察台灣書法的現象當中，我發現有一點還蠻有趣的現象，我們的書畫界呢，主要師資跟重要的藝術家都是非常有才分跟才氣的，我一直覺得有點惋惜的，每次在所謂的學術研究或者創作發表，似乎還是局限在單純的繪畫跟書法上，所以大家在書藝創新的討論不僅引起我平常小小的一個想法就是，或許我們未來在創作或是研究上如果我們可以跨出書畫的這個界限的話，也就是我們在進行學術研究或者是研究發表的同時，我們可以請音樂家、舞蹈家他們有關這方面跨領域，像林俊臣老師剛剛題到像一個東亞文化

圈的一個概念，如果今天我們的書法跟我們的水墨繪畫，能踏出這一步就是一個很大的進步，就是他不只能提高了自己的視野，同時也是書畫界的一個包容性提升。