

現代書畫藝術風格發展國際學術研討會紀錄 (摘錄)

2009.5.21 (四) 研討會議事紀錄

第一場 發表者：黃光男、楊企霞

—以傅狷夫〈海濤卷〉款識探討其畫水法之開拓與創作表現

主持人：林柏亭

特約討論人：蔡茂松

特約討論人—蔡茂松：

大致上看了她這篇文章，因為我昨天上午才拿到，昨天晚上看到十二點，所以有點模糊模糊。不過畫水，我倒覺得她講得非常好，資料非常齊全，搜集了很多。

大致上古人講的畫水，畫的都是淺水、瀑布、溪流、河澗，大概就是洞庭湖那幾個大湖。而這個水都是氣勢很大的，所以古人講的畫水大部份不是講畫海，看看故宮裡面的古畫藏品大概沒有一件作品是真正把海的特性畫出來的。馬遠的畫水，論文中第九、十頁裡面的〈十二水圖〉跟〈二十水景〉，〈十二水圖〉原來是在故宮裡面，後來有人把它帶出去，現在流落在北京。〈二十水景〉比起〈十二水圖〉便差得太多。

第三個，引用石濤的畫海濤。石濤我一向非常敬佩的、崇拜的，可是看到他畫海濤，我覺得他都亂扯，他根本把山性和海性合在一起，那是沒有真正去了解大自然的那種真正的本性。所以我想，這樣一來楊小姐對於石濤的這個海濤，還有馬遠那個水圖，你在論文裡面是不是稍微將兩者比較一下，稍微呼應一下，不然不知道的人看了會以為這兩個都是不錯的。

對於後面資料我提出三點，我覺得資料很豐富，用得非常的理想。關於傅狷夫老師畫的海景，他觀察相當深入，在世的時候，我沒有時間問他有沒有去海裡

面去洗過澡，或是到裡面去游過泳，不知道我們師兄弟有哪一個知道他有沒有，如果依照我們的判斷，他是富有人家的子弟出生的話，應該沒到過海邊去游過泳，可是他對海的觀察，非常的深入，非常詳盡。我出生在海邊，在八掌溪畔，稍微懂事後就在海邊玩了，對於水方面，可能除了在床上睡覺的時間以外，大概都在海邊游泳的多，所以對於水的方面我就比較了解，因此看了老師這個海浪，我嚇了一跳，非常傳神！而且，他幾乎把自然那種海浪的變化完全掌握到，這個海浪它不是憑空而來，沒有颱風的時候，海浪這樣也有，它就是從空氣來的，既然是從空氣來，海浪就不是只有海邊石頭邊的浪花而已，傅老師畫的東西，在國父紀念館展覽，大家可以看一看，他畫得東西不但石頭邊的浪花捲得非常自然，而且那個從海面過來的那股力量，全張畫得非常透徹，非常適當，這個力量，一般畫水的，尤其各位在城市裡面生活的人不了解；他連潮水，退潮或是漲潮，浪的漲潮和退潮是不同的，所以傅老師這些東西裡面，都交代得很清楚。那麼，風向也決定了浪的形狀，比如說老師都在宜蘭、蘇澳那邊看，屬於太平洋，浪的來源，是東北風，或是東南風，東南風與東北風所起的浪不一樣。以季節來說，春天以後到春夏這個階段，都是刮西南風，西南風在討海人口中就叫南風，東南風或是正南風這個最可怕，叫南風鎖，在海面上看就是一條一條像繩子的浪花，海花一條一條，底下架著船或是竹筏在海面看的話，是很危險的，就是有浪花的地方是浮起來的，沒有浪花的地方是凹下去的，所以在浪的上面一不小心就翻船了，這就是討海人最怕的南風鎖。而在傅老師的作品裡面，也有好多張畫這個東西，所以他對自然對海浪的觀察，我個人非常佩服，也非常驚訝。我們老師沒有下過水，為什麼會畫得那麼厲害。他去的時候看得非常入神，這是師母講給我們聽的，一大早出門看海的時候師母一定要跟著去，然後坐著火車到海邊，看完了就回來，一句話不講，就開始畫，畫不好房裡面好像在打雷一下，我們還真不知道老師的脾氣是那樣的，所以有一次她就跟我們講說老師不知道會不會出狀況。我們看了傅老師的作品真的非常的敬佩，他為台灣、為整個中國的繪畫史，開拓了一片天地。

Q&A

Q1（林柏亭）

很多古畫裡面，畫水畫得不錯的包括馬遠〈十二水圖〉，我覺得是歷史上最好的，這一個可能有沒有海含在裡面的問題，事實上馬遠已經是畫得很好的，但經過宋朝很強的寫生觀念，所以他有實際深入的觀察，所以他會畫得好，這是一個。第二個，馬遠是南宋人，比較會接觸到海邊，那這個呢，就是比較貼近海。所以，事實上我們可以看歷史，在中國的山水是走隱寓的精神，隱到哪裡，隱到河邊、溪邊山上，沒有人隱到海邊的，我們從古人隱喻的蹤跡來看，幾乎找不到隱到海邊，所以他們思想的範圍在山溪水河，沒有到海的，所以傅老師在渡海來台的時候，他便打開了心胸跟眼光。

A1（蔡茂松）：

浪花捲起來的那種氣勢，固然非常成功，大家都看得出來，傅老師這個浪，成功的地方，就是他那些水，有的是從這邊衝上去，浪倒回來的時候，在海面形成的那個旋渦，這個力量出去，倒回來這個力量，畫得非常融洽非常和諧，這個是非常難得的特技，表現的這個特技，這一點真的很難。各位不妨看看那個浪，上去以後下來的那個地方。

第二場 發表者：潘 潘 — 傅狷夫美育思想研究

主持人：王耀庭

特約討論人：蘇峰男

特約討論人—蘇峰男：

一個藝術家之所以有成就，當然它的因素是非常之多，那麼，也有藝術家專於藝術創作，對於美術教育不見得有很多的貢獻；也有在學校教育很多的學子，可是本身卻沒有去做創作的工作。傅老師可以說是兼具教育家同時也是美術家，這是非常的難得。本人非常有幸的在民國 51 年國立藝專美術科成立時為第一屆學生，當時傅狷夫老師就在美術科的班級任教山水畫，那他在學校任教有十年的時間，我可以說從一年級到畢業這三年，都是接受傅老師的指導，當然之後就回母校，一直服務很久，將近有 40 年的時間，跟傅老師的相處，在學校可說是有十年的時間，因為他剛好在學校任教的時間有十年，之後又一直有保持聯繫，所

以一直覺得很欣慰的就是說，這十年當中，我們不僅在書畫方面得到受益，同時在他的為人處事方面以及他的美學思想方面，我們都可以從生活中得到不少。這些所講的是我個人的經驗。剛才我們從潘教授的報告中我們知道，傅老師早期在杭州的時期他接受的教育是一種私塾的教育，他起先在杭州的西泠書畫社，那對於這一點我個人提出一點，很多人把這部份弄錯，並不是西泠印社，而是西泠書畫社，這兩個是不同的，看到文章裡面很多這樣的字，有很多這樣錯誤的地方出現在這部份以外的家學淵源，也是很重要的，他在家裡，太老師，也就是傅老師的父親，本身也是個書畫家，更特別的是他是一個篆刻家，在年輕的這段期間，這個是他最基礎的教育。之後，他在後來隨軍，在軍中服務，在軍中服務的時候，有機會在三峽一帶遊走，所以他的畫幾乎都是三峽的景物，之後來到台灣，他受到台灣景物的感受，所以他開始畫台灣的景物，他不單只是畫台灣的景物，而是用不同表達的方式在畫，這些不同的表達方式都出自於他的意，不同於傳統的方法，所以，他在寫生這方面是特別的重視，之後不管到哪個地方，都是用他的心意在畫，在台灣來講，不管是海浪或者是阿里山、岩石以及雲海。其實他到美國居住那麼長的時間，也畫了很多美國的景物，那這些也都是不同於台灣的，當然，居住在台灣的時間較長，所以可以說他整個一生在畫的方面來講，都是以台灣的景物做為他的媒材以及一種新的表現方法。另外，我們談到他的美術教育來講，因為個人以前受教的經驗，他從一年級開始山水初階，開始畫樹的鹿角枝，其實也在教學的整個過程，可以說是一步一步來的，從樹的枝幹、各種樹葉的點法、岩石、陰影、流水種種，這些都是他認為是一種基礎教育，當然在他寄給同學的信當中自己也透露，寫生、臨摹可說是他教育的中心思想，所以他今天的成就會有這麼高，我想他在自己學習的經驗，或者是他後來在教學上的經驗結合是有很大的關係。

Q&A

Q1 (來賓):

我們知道傅老師的草書跟狂草堪稱一絕，那麼傅老師的書跟畫是否有什麼樣的關聯性？

A1 (蘇峰男):

像這次展覽，一邊書法一邊國畫，能夠這樣同時展出實在非常難得的，針對這個問題個人的淺見，傅老師常常有人請教他，寫字寫得那麼好，是不是有什麼秘訣，他的答覆就是把寫字當成畫畫，那這裡言下之意就是說，書法它就是具有一個繪畫性，古代人就講了「書畫同源」，也就是說在這方面來講，是不同於西方的繪畫，這關係到一個用具一個媒材，我們使用毛筆，寫字用毛筆，畫畫也用毛筆，所以它的用筆性質是相同的。畫畫我們講究要有筆墨，所謂的筆墨，筆就是一個線條的表現，那這個包括就是點線面，最重要的還是在於線條，在線條的表現在書法來講，它講究輕重緩急，也就是說毛筆彈性的一種發揮，應用在繪畫上來講也是如此，確實的，兩者有著密切的相關性，至於書法方面，我們講的是字的安排，好比說所謂的間架，或者是疏密輕重、乾濕這些種種的安排，這種安排也就是繪畫裡面所要求的，假如各位是有在作畫或是寫字，應該是可以體會到它的相關性，我想我個人對於書與畫的淺見就到這裡為止。

A2（林柏亭）：

寫生這兩個字，從歷史上來看是出現於宋朝，但是隨著時代的轉變，現在的寫生，就是學生背著畫架到野外畫風景這叫作寫生，在畫室畫模特兒也叫寫生，這樣的寫生，在近代是受到日本人的影響，因為日本在明治維新重視西洋畫的時候，他的影響其實是很大的，因為他們先翻譯了一些畫的英譯，例如哲學和經濟，這樣的用法這樣的名詞是從他們先開始的，還有，在中國的中小學的教育裡面設定的內容，事實上也都是抄日本師範的中小學，在這種情形之下寫生也就受到影響，那麼寫生就是日本人翻譯西洋 sketch 這單字，他就在想 sketch 怎麼翻成漢字的時候用了這個寫生，所以，我們現在的寫生跟西洋的 sketch 是有相關的。那真正宋人的寫生是什麼？當時宋人有畫人像時，要畫得好叫作寫真，可是寫真後來日本人用成相片，所以這裡面就會有近代語言的問題，會造成跟古人的原意有點落差，寫生是宋人專職花鳥這一部份的內容，人物他會用寫真，山水會用寫景，那為什麼叫寫生呢，宋人他不講寫實，他要寫生，他要畫出他的生命，那真正好的作品不是畫得好就叫好作品，而是畫得真正有生命，所以你在宋人的作品裡，雖然寫實而且他還很活，那就是真的好的宋人作品。像明朝沈周他講寫生時，他不一定要很寫實，他只要有生命，用筆也很活潑，就叫寫生。故宮有一個沈周的寫生冊，他也叫寫生，他不跟宋人一樣，宋人是寫實而很有生命，各時代有不一

樣的情況。

第三場 發表者：何堯智

— 筆墨抒造化·雲濤染畫石—淺談傅狷夫教授的心靈意象
與空間意識

主持人：王耀庭

特約討論人：曾肅良

特約討論人—曾肅良：

我就何堯智教授的報告做個整理。我們看歷史，古往今來很多畫家，零零星星，若辰星，只要一個畫家最終一生能夠把他的技巧、他的心裡的感覺、他的學問、他的襟懷，能夠整合起來，在他晚年的時候或者中年的時候能夠創出一個形式，忠實的表達他的感情跟想法，是很少的，很多畫家畫到一輩子最後還是不滿意他自己畫的是什麼。所以我想，在傅老師的作品裡面，也就是何老師所提到的，能夠忠實的去表達，他想要表達的一個意象，也就是他感情裡所嚮往的東西，在傅狷夫老師的作品裡可以看到，他主要的是表達雲跟水，這兩個東西是最難表現的，因為它沒有形狀，無形無狀無可摹狀的是水，在符合我們中國水墨裡面，水的意象與雲的意象是最難摹狀的，這跟我們中國水墨裡所強調的精神上與西方的物質不太一樣，西方是心物對立的，中國的水墨是心物融合為一的。剛剛何堯智老師所說過的，外在的理跟內心的自然，結合在一起是非常困難的，所以他這個報告是值得我們去思考的問題，就是說傅老師所畫出來的雲水，這個雲水是最難去體會的，也是在中國山水畫裡面要表現是最難的，因為我們的心是無形無狀的，我們的心跟感情是沒有辦法捉摸的，一下這樣一下子那樣，飄浮不定的，所以雲水成為傅老師最喜歡表達的一個主題，其實他也是在追求這種自然跟內在的感情之間的那種飄浮的境界，所以他的表現是可以看出主要的重點，所以在這個報告裡面寫了很多他的心跟物的這個關係，當然這是個大的問題啦。剛剛我也說，我們這是個水墨的討論會，西方的繪畫跟中國的繪畫最大的不同是，他們的心物是對立的比較多，偏向於對立的，我們中國的水墨是偏向心物融合的，也就

是說畫家跟物象要融在一起去表現他的感情，西方人比較接近物質的形象去表達他的感情，我們中國的水墨比較不偏向於這邊，中國的水墨偏向於自己內在的體會，藉由媒介形式去組織出來，這個問題一個是心物對立，一個是心物融合為一的、心物相融的。當然，要做到心物相融是不容易的，因為以心物對立，你畫的寫生，畫一個國父紀念館，畫一個野柳，事實上是比較容易的，所以西方人走到十九世紀就產生了問題，為什麼呢，因為他們發明了照相機以後就開始產生問題，因為可以用照相機拍出很像的東西，他沒有辦法再畫下去了，只好開始畫抽象畫，中國人很早就沒有這個問題，因為本身畫的就不是心物對立的東西，是心物融在一起，是畫自己的個性才情學問的融合，所以沒有這個問題，西方人有這個問題，所以西方現代畫走到現在，很多的書裡面講說是西方藝術史的終結，這些書講說西方藝術史已走到末路，因為他是心物對立的問題，所以現代西方的藝術家現在也開始再走有關抽象，從二十世紀的初期一直走到今天都是抽象的，然後開始產生物質，因為他脫離不了物質，西方的藝術家脫離不了物質去表現，所以現在開始有裝置藝術，當然我不是說裝置藝術不好啦，而是說西方的東西是比較客觀的，因為它的傳統文化是比較精確的，是以科學為主的，中國不是，中國是以哲學為主的，以詩意為主的，是詩的藝術的表現，所以在我們剛剛看到傅狷夫老師的作品裡面，可以看到他很多的表現，他是用詩的態度表現作品，不是用精確的，你不能說你一定看到這個景象，而是他畫出他的感覺就對了，這是我們中國水墨裡面的特色跟西方不太一樣，所以我常常跟我的學生講說，我們在欣賞中國藝術的時候跟欣賞西方的藝術是不太一樣，因為中西方的美學之間的差異其實是蠻大的，在對待事物的觀點是不太一樣的，所產生出來的美學觀點也是不太一樣的，所以我們從何老師的報告裡面，至少可以讓我們更加深體會了所謂傅老師雲水方面的成就，就是畫水最難畫的，無形無狀的表現，他的表現讓你覺得很有趣味，很精彩，這是他最高的成就，我的報告到這裡，謝謝。

Q&A

Q1 (蔡小姐)：

我來自台南。我覺得「書畫同源」這句話，我們大家都很認同，我的老師朱玖瑩，我從小就在他那裡寫書法，幫他拉紙，我的老師一生最大的心願是希望能

畫畫。在此我有一個回應，會寫書法的人不一定會畫畫，那畫畫的人是不是一定會寫書法，我想這個討論有很多，是有異曲同工的地方。我是在探討說，傅佬他這種書法，那種行雲流水，跟他的筆墨之趣，或者是他用山馬筆的這種力道，因為每一個人的用筆、用墨可能是不太一樣的，像我的老師朱玖瑩，他就是用中鋒用筆，因為他是寫顏體，顏體是鏗鏘有力的感覺，而傅佬的書法我個人非常欣賞，那當然是在不同的領域裡面，我認為書畫本同源，那是不是畫家就是書法家，書法家就是畫家，我想，我不一定那樣的認同，謝謝。

A1（何堯智）：

我個人從事平面設計，這次很榮幸有機會參加策展的工作，當然，我第一次看到傅老師的真蹟作品如此龐大的時候，我發現傅老師對於畫面的經營位置安排，比設計師還要更精簡、更簡鍊，真的是太佩服了！書法家是不是會畫畫，畫畫的會不會寫書法，其實我覺得這不是問題，但是我可以確認的，傅老師他是個很好的設計師，視覺設計師，他帶領著色彩，帶領了整個畫面的和諧，給大家一種無限延伸的想像。謝謝。

A2（曾肅良）：

回應剛剛蔡女士的說法，「書畫同源」不是在講說書法家一定是畫家，「書畫同源」是因為工具材料的關係，它們兩個是同源，但這兩個東西不代表書法家一定會成為畫家，畫家成為書法家，不是這個意思。因為自古以來掌握書法的人是文人，後來到了唐宋以後文人崛起，尤其是魏晉南北朝以後民士的風流，然後到了唐宋科學文人崛起，文人崛起後掌握了書法的權柄，掌握書法批評的人，所謂書法美學的人，還是文人，所以，其實現在書法寫得好一定是文人，不會是一般的販夫走卒。寫書法好的人一定被不要求要有學問，但是，沒有學問的人，沒有道德修養的人不能成為書法家，所以一個書法家他字寫得漂亮，他不一定是文人，基本上他的書法不會成為大家所崇拜的對象。所以「書畫同源」是工具材料的同源，不是所謂的畫家一定是書法家，這兩者是不同的。所以我們常常講說，歷史上文人畫家畫得不好，你說蘇東坡畫得好嗎？不見得畫得好啊，蘇東坡的字大家很推崇，但是他的畫，一方面留下來的很少，一方面他的畫留下來的也還好，不是太好，對吧？我想大家有些人應該會同意吧。所以我們可以證明文人不一定

畫得好，但是書法一定要是文人，畫家不一定要是文人。到了現代我們受了西方的影響，這兩個分野越來越大了，畫家不用字寫得好，書法家也不會畫畫，這是我們現代的書畫界一個可以接受的共識吧，謝謝。

第四場 發表者：李思賢

— **驚世駭俗的寂寞先知—論台灣書藝先鋒「墨潮會」的藝術嗅覺與歷史意義**

主持人：熊宜中

特約討論人：程代勒

特約討論人—程代勒：

我覺得這次的發表很有意思，這個題目當一個論文發表，事實上很有創意，他在發表文章的時候是站在一個比較客觀的立場。當時，我們每一次的聚會就是一場辯論，墨潮是在傳統跟創新當中，它經過一個很長的辯論，後來互相尊重，墨潮會跟別的會很不一樣的是，這個會剛開始是個很單純的，大家一起寫字，互相切磋。這整個會，從我的立場來講，整個會的一個轉向，我覺得是張建富。張建富把墨潮會轉向他想要的樣子，跟當初大家成立是以文會友、以書會友的一個狀況是不一樣的。沒有張建富的話，這個會不會是現在的樣子，當時墨潮會沒辦法像日本的現代書藝受到大家的肯定，有個比較規模性的發展，是因為當時台灣的一個時空背景下，是有它實際的問題。第一，西方的抽象藝術的影響，到了台灣之後，它被水墨接收去了，所以在水墨的發展它有一個成果出來，水墨接收了抽象，書法再接收抽象，它的觀眾自然就比較少；而在日本它是不一樣的，在日本，水墨的影響是比較式微的，所以日本的書法比所謂的南畫是比較有地位的，很自然的是由書法接收了西方的抽象藝術，這樣的轉化是我們所探討的。另外的因素是，書法畢竟有一個傳統的包袱在，像張建富他是曹容的學生，也算是師出名門，而日本的現代書藝，他們的背景是非常好的，背景就是在名門之後，也就是所謂的鳴鶴派，鳴鶴派的弟子整個下來，不管你寫漢字還是日本字，師兄師弟在一起就有包容性，在台灣沒有辦法，因為人數少，基本上墨潮是慢慢的導向這個位置，所以，第一人數不容易集結，再來沒有這麼多的名門背景，沒有師兄弟的支持。所以在日本的書藝當中，其實跟水墨很像，它就是畫，它已經去文字化了，文字

去掉之後就很接近抽象藝術，是抽象水墨的一個部份了。日本的現代書藝走到了現代表現主義，大概就到這邊為止。可是當時的墨潮在做的是，西方有什麼藝術，水墨來做拼貼，書法也來做拼貼，墨潮馬上銜接西方現代藝術發展這一部份；而論述方面，張建富就比較跳躍式的，他想說但是別人看不懂，而蔡明讚所說明的就比較完整。在作品中，固然要有創造力、爆發力，但在觀念的論述上，我覺得一個會，它的觀念是影響力很大的，這是我的想法。謝謝。

Q&A

Q1（俞希玲女士）：

我從來沒有聽過「墨潮會」，也沒有看過「墨潮會」。這是個很大的轉變，我很驚訝台灣有這群人很像西方年輕人創作的心，如果用一般人的眼光又像是亂七八糟的東西，但你如果真正用心去理解的話，你可以看到他們的心態。雖然說我這方面沒有很深的了解，但是我想請問李老師，我個人覺得可能也不見得是真的，像西方一樣這可能也是個過渡時期的東西，你會覺得他們這樣子的潮流，會繼續延長下去嗎？這會是個成為傳統的東西，年輕人會跟著繼續下去嗎？謝謝。

A1（李思賢）：

我覺得創作跟論述、論述跟研究是不一樣的。我們在台灣，其實坦白講，在這一路上面，因為做的人真的不是很多，或者是說具有這樣的觀念意識的人不是很多，所以我不敢講說它將來能夠變成一個體系，可是中國大陸有一個這個體系。好比說我們的傳統與實驗書藝雙年展裡面，他們所做出來的實驗性的作品，如果從中國大陸他們的歷程來說的話，他們的傳統書法轉到現代書法，現代書法轉到當代書法，何創時的這個部份在他們而言是屬於從八〇年代，一九八五年第一次中國現代書法大展在四川成立的時候，他們所出現的東西就是這一個，那麼到了九〇年代、兩千年以後，甚至那個東西被認為已是傳統，所以他跑出了一個所謂後現代書法，或者叫當代書法，那這種東西就完全不是書法，我也沒說那是書法，他們的態度更鮮明，也沒有要去傳承歷史的意思，但他們不但是實踐、創作，也把論述做得非常充實的一種討論。當然你會覺得他們是異端，那他們就是異端，就看你的立場在哪裡，可是它真的變成一個體系了。那麼在台灣其實還沒

有，可是你會發現到「墨潮會」在三十多年前，或者是剛剛程老師所說的，它後來因為張建富他們的一種傾向，一九九二年確定要走現代書藝，那麼十五年前這樣子做，可是你有沒有發現到它成為傳統與實驗書藝雙年展它在做的某一個東西。將來會不會有人去做裝置的，我不曉得，我不能跟你講這個，我不能保證在台灣這個土地有沒有人去做這個，但是董陽孜在做，書法界不會承認她那個是書法啦，對不對？但是它不是書法，它是當代藝術，那麼它又具有書法背景的當代藝術的時候，那它的美學是什麼？我覺得這個意思是我們要去討論的，我覺得是個心胸的開闊，比去認定它是或不是來得重要。如果這東西我說不是，那它就不是了，可能人家在做，當它有一天成為主流了，那你會不會覺得我看走眼了？或者是說我落伍了，那不管你是看走眼或落伍，你都不能改變它已經變成是個系統的事實，那為什麼不給自己放開一點心去理解，為什麼人家說它是書法，為什麼董陽孜說她一直在做書法。但是董陽孜很奇怪啊，她前陣子在國美館辦展覽，我就聽她講說，我這個是畫，我不曉得她為什麼對大眾說它是畫，她對於她的字，她說是畫。所以所有的人，不管是漢寶德，或者是黃光男校長，以前在當館長的時候，都幫她寫過文章，都說她的書法多好多好，那不就白搭了嗎？因為她說她自己是畫阿，可是我在文章裡說她是畫啊，可是所有的人都說它是書法啊，可是她自己承認它是畫啊，所以它到底是什麼？我覺得去認定它是書法或是畫是沒有意義的。所以她是把它變成一個什麼樣的奇怪的東西，它具有文化歷史背景，這個東西是很重要的，謝謝。

Q2（林進忠）：

很榮幸「墨潮會」的前輩（蔡明讚、徐永進、鄭惠美）在現場，能不能請他們講幾句話？

A2（鄭惠美）：

謝謝大家，我是鄭惠美，很感謝李思賢教授，他對我們墨潮做了整理。我希望今天聽到更多的批判聲音，因為我們墨潮一向是在批判中變茁壯、變長大的，包括現在很多在玩傳統與實驗裡面的很多老先生們，其實當年就是非常批判我們的，但現在唯恐搞得落人之後，所以我覺得我們墨潮，真的，今天李教授跟我講是「輕輕的走過」，我心裡還誤解以為是「淒慘的走過」，不過我覺得那段時間真

的是有口難言，我們每次聚會的時候等於是快要打架了，吼得比誰都大聲，所以每次聚會都到陽明山，在陽明山我們可以大聲呼喚，只有神明知道我們在做什麼而已，所以這個時候我們已經成立三十年了，在國外有澳洲大學的博士都對於我們墨潮做了博士研究主題，他們的教授都非常的認同，而且很喜歡我們墨潮的經營。書法也可以從傳統走到現代，真是不容易，我是覺得這段期間的心情跟大家分享一下。我希望李教授真的可以身體康泰，做更多對我們的批判，因為我們一向在批判中成長，謝謝大家。

A2（蔡明讚）：

聽到李老師的文章，我應該痛哭一場，真的很想痛哭，為什麼痛哭，什麼時候痛哭，一個是悲一個是喜。為什麼悲呢？做為一個藝術創作者必須要耐得住寂寞，人家不給你掌聲可能還會罵你，但是你要耐得住，那個過程不但要忍住寂寞還要忍受一些東西；喜的是，總算有人討論你，你做藝術有人討論你，可以說是非常的爽，那也希望李老師能繼續研究，台灣這個現代書藝做得算早，但風氣比較晚，這些年來也有成果，希望多一點論述多一點朝向現代化的藝術去發展，這對我們現代是有幫助的，謝謝。

A3（程代勒）：

我覺得墨潮最大的意義，是帶領風氣之先。用一種苛責的意思是說，因為它比較沒有一個明確的論述，雖然講了很多，這也是一個當代藝術的困難點，任何當代藝術，幾個人，時間一轉變，它不可能集結在一起，集結在一起則每個人的想法變成一個團體，所以只好一次一種方式。因為現代藝術當中，論述不是很清楚，就是說，如果你的論述是屬於裝置的，那你就裝置，不是說我今天來一下裝置，明天來搞一下拼貼，那就是表示說你的想法、論述，基本的創作者的論述它是不清的。可是他只是說我們在西方現代藝術當中，書法不要缺席，我想說這是有意義的。你可以看到它有很多種的嘗試，而且一個人也有很多種嘗試，可能我今天就寫寫對聯，明天就搞一下拼貼，基本上在西方的創作觀點內，它是不允許這樣子的。你要說清楚你只愛一個人，你可以說現在我只愛這一個，不能說我今天愛她，我明天可以愛另一個，我可以角色換來換去，我覺得在西方現代藝術當中，至少這個觀點是這樣子的，這裡面很難去理清，需要在論述的過程裡面在探

討，它很多還在實驗，所以基本上它還只是個實驗性，這是我的看法。

A4（李思賢）：

我在貼 ppt 的時候，我自己也有感覺，有某幾位藝術家它專門做哪一類，可是也有幾位什麼都做，但是論述要有比較清楚的立基點。可是墨潮會有一個比較清楚的景象是「觀念化」，不管是做平面或立體，或者是地景，它所著重的一點就是不要「言之無物」，至於這個觀念是不是很清楚，或者是這個觀念、手法是不是很準確，我覺得是另一個層次的問題。也就是說，它今天扮演的角色是提出問題來，大家都很年輕，也不是說去苛責去批判，批判這個問題在藝術的領域裡面，它是屬於是西方藝術的一種論述方法，所以當我們在書法界裡面，當年很多人在批評墨潮會，可是他們都嘴巴講，都不寫文字，所以去圖書館都找不到人家罵的。我想這是一個不一樣系統態度的問題，當然在今天我們也都很習慣，藝術論述它必須去批評，站在批判的角度去把問題挖出來，基本上這個態度是比較傾向於西方的。我覺得墨潮會厲害的是，大家都創作歸創作，論述歸論述。當創作跟論述同時的時候，那個力道就不太一樣了。提供給大家做個參考，謝謝。

第五場 發表者：黃智陽 — 書法的臨摹意涵與現代性轉化

主持人：熊宜中

特約討論人：蔡明讚

特約討論人—蔡明讚：

以下是我的閱讀心得。第一點，黃教授雖然年輕，但是研究書法、從事書法創作、書法教學的時間也是很長的，經驗當然是很豐富的，所以他研究書法的過程裡面，自己的體會和教學時的心得，在古代書論裡面相關的論述也做了很深入的一種解說，凝聚他自己的概念。我想他創作的面向也涵蓋了古典與現代，特別是現代部份，如果我們沒有比較長時間的涉足，不容易會有充足的作品，這中間必須對現在當下國際間的一些相關的創作的了解，依我來看，黃教授是相當的全方位，所以他在此題目中能夠說得很生動。

第二，讀到這篇文章所理解的特色是可以把老的議題活化，肯定臨摹的重要性，以新的觀念去看待臨摹，這是他把老的議題活化了。他也把習以為常的書法事物把它量化，他從古人的論點中，說得很清楚，因為他講的都是我們臨摹當中所需要的一些事情，而且引用了很多古人的論點，告訴我們臨摹可以發揮，在現代狀況中發揮價值，這是個非常有創意的論述。

第三，他引經據典，解說得很詳盡，而且他的大小標題，提綱契領突出重點，容易引人入勝，這是很不容易的，使臨摹這件事情變得意義很深重。那麼他所談論的大概環繞四個要項，第一個是概念，臨摹的詞意定義，要給它一些概念。第二是形式，得其點畫位置，有關的形式，他也引用了許多古人的見解，讓我們更加明瞭。第三個是方法，怎麼臨，在方法上做一些說明。第四個是目標，要臨摹到什麼樣的地步，形式神似，掌握古人的風格。這四個項目就是以臨摹為發揮，大陸有位陳振濂教授，他倡導學院派的書法，這也是他倡導學院派的基調，他的概念就是主題意識，要有重要的想法，形式以視覺的形式為一個對象，書法的視覺感受，方法是技術品味，用很高級的臨摹手段，再自然拼貼古典，藉由技術品味來呈現一種新的臨摹技法，而目標是作品至上，這是個藝術品，它不是臨摹。第五，現代性意涵，這是學院派給我們很大的啟發，臨摹竟然可以臨到當作是個現代性的藝術品，現代書法透過臨摹也可以表現觀念行為的過程。

Q&A

Q1（鄭旭昇）：

有一些書法老師，比如說何紹基臨漢碑十種，那本身他說是臨摹，但是我感覺好像多了很多東西，很多是他自己的東西，那我們如何來看待他說是臨摹又明明很有內涵的。另外墨潮會他們的觀念其實也是對西方藝術的一種臨摹態度，拿來轉化成台灣或者是書藝的一種真正的創作。這是我的想法，不知道大家的看法如何，謝謝。

A1（黃智陽）：

因為時間的關係，我就簡單回應。關於墨潮會的問題，我想也許蔡老師可以

代為回答。其實何紹基的歷史性發展是蠻特別的，他隸書的習寫比較集中在六十歲以後，但是他轉變相當快，在十年間他就自立成體了。但是，在曹全碑的一種形態，他轉化的非常快，一兩年間他其實就有蠻大的變化，到了圓熟的時候他已經集合漢碑各種體勢。其中，在這之前在他中年的時候，他在顏真卿的基礎下，歐陽公的基礎下，含有許多碑帖的基礎之下，他在專習漢碑的時候，那他在自立成體的時間會縮短，所以會讓我們覺得，謂之臨摹，可是他很快的就用何子貞的子貞體這樣寫，所以這個算臨摹嗎？其實應該把整個歷程這樣子看，它只是一種快速的縮影，所以還是臨摹，他從形臨、意臨到背臨，然後展現自家，自立成體的這個過程相當短，臨摹，還是有的。

A2（蔡明讚）：

回應墨潮會的問題。藝術如果要有時代性，而且必須要有時代性的話，墨潮會它認為既然交通能力發達，也能夠到美國去，那你應該能夠了解那個時代有什麼藝術思想，所以如果這樣看那就不稀奇，要了解這個時代有什麼藝術思想，不管它的重心，所以墨潮是吸取中、西，古今中外各種所能夠了解的藝術的思想，然後去做一種藝術創作的內涵。另外，在座有很多研究生或是對書法有興趣的，我倒覺得身為現在，應該對本土的藝術多一些探討，包括前些的台灣書風，日治時期的研究，還有當代，不應該說偏向古代，應該好好利用各位的見多識廣，來把台灣三百多年來包括現代好好地去做一些探討，謝謝。

A3（黃智陽）：

我再補充一下，關於提到墨潮臨摹的一個概念，我覺得重點並不在這裡。我這論文的重點是臨摹如何向現代性轉化的問題，那是它的理想，其實可以擴大為傳統向現代性轉化的問題，而墨潮是直接由傳統向現代性轉化的問題。那麼，傳統向現代性轉化有很多的路口，它的著力點其實有相當的多，今天我談臨摹的問題，那改天可以談楷書的問題，改天可以談王羲之如何向現代性轉化的這些問題，雅意的書風如何在現代性轉化的問題，這些重新梳理傳統美學裡面向現代美學轉化的問題，那甚至丟出個議題是現代性書法如何向當代性書法轉譯的問題，所以它是一層一層進來的，只是我們先採取一個先觀看傳統然後再轉進現代，以至於辨識當代的一個途徑。以上做一點說明，謝謝。

第六場 發表者：杜三鑫 — 吳昌碩行草作品之節奏變遷

主持人：薛平南

特約討論人：黃一鳴

特約討論人—黃一鳴：

論文裡面我覺得運用到音樂的術語非常的多，包括他開頭的就是小快板的奏鳴曲，然後又用到了變奏曲以及交響樂。在開頭有講到書法和音樂比擬的部份，書法是從空間轉向時間，所以結果看的是過程，而音樂是欣賞過程，重點在時間。音樂跟書法有相似的地方，但最後的感覺還是不一樣，所以在音樂上的節奏和書法的節奏應該有些許的不同，在節奏感來講，我們常常提到的一些反覆出現造成的節奏感，其實書法的反覆出現是從所有的點畫、撇捺、勾勒等等這一些一直出現，從這個最基本順著筆順下去寫的節奏感之外，然後才是在不同的筆法當中藉著開合、曲直、粗細、方圓、快慢等等，最後再做一波比較大的節奏變化。在我們看到吳昌碩作品後，到底他的節奏要怎麼定位，這是在我看文章的時候會發現這個問題。如果從很平順的來看，任何寫作都有節奏感，當我們在看文章的時候都想知道他的變化性在哪裡，所以在書法上的節奏感，我覺得可以在文章上感覺到杜教授他的隱憂，這個隱憂就是對現代書法中的視覺需要對於節奏感有一點點不順，就是沒有順著情境下的走動而變得有點誇張，但是如果說，把這樣一個對比性大的當成是隱憂的話，也有可能造成書法創新停滯的部份條件也會產生，因為我從杜教授的作品裡看到，以吳昌碩的樸拙性來當成他的表現方式，但是他的表現卻是用墨色的深淺的自然性來做變化，他不是像我們目前書法視覺需要而故意過度誇張的墨塊或著正軸線的變化產生的一個視覺需要，所以視覺需要跟節奏可能會產生很大的牽連關係。

很多人會把吳昌碩跟王鐸的字做一個評比，他們會有點像，是在連草的時候氣勢比較像，但在節奏感上是比較不太一樣的，王鐸的節奏是一個很理性、較刻意的節奏安排，但吳昌碩的作品裡是以自然的墨色呈現。

Q&A

Q1 (康杰):

我們很樂意看到說，寫書法的人談到跟音樂的關係。請教一下杜老師，吳昌碩是不是音樂的需要很高，就是說，從他的作品裡面可以讓我們感到所謂的節奏感。第二個問題，早上我們談到書畫同源時好像有很多人的意見不太一樣，事實上如果時常在創作的的朋友應該會感覺到，在我們創作的時候，應該是跟音樂在走的會比較像，因為他不能重來。我的意見是，書畫在創作的時候應該是和音樂在演奏的時候比較像，不曉得您看法如何？

A1 (杜三鑫):

首先，吳昌碩是不是很懂音樂我不是很清楚，不過我認為音樂跟藝術，所謂的節奏不是只有音樂，人心跳的律動，例如說你到原始部落跟人家打鼓，這都是律動。書法也是一種律動，我覺得這種律動並不是只有音樂家才能演奏出來，只要你跟著心的律動，下這次筆，就會成爲一種律動，而目前大家有可能被視覺效果所吸引，而把律動放到後面去，但說不定兩者可以結合在一起。

Q2 (來賓):

剛才黃博士有說到音樂和書法的節奏性應該會有所不同，針對這方面能否再多說一點？另外，不知道薛教授對於吳昌碩是否有哪些看法？

A2 (薛平南):

今天談吳昌碩的行草，我個人的淺見，最大影響還是來自於王鐸，我們說真正的學習一個人，不一定要從他的字畫上一筆一畫的去模擬。我曾經碰過，吳平老師的作品，我說，吳老師的畫還是有王鐸的構圖和變化、線條，只是用筆沒有他那麼厚重而已，那整個看起來就是受王鐸的影響。我問吳老師你是去學王鐸的嗎？他說沒有，我只看王鐸。所以，有一些藝術家到了一定的程度後，是可以經由心靈的神會，而不用一筆一畫去模擬。那麼，至於吳昌碩這種風格，有時候你有注意他用刀的方法，這樣才能刻出渾厚蒼茫的境界，這方面我還是比較接近王壯爲那樣比較薄刀的，所以風格線條上還是很難達到，不過舍弟薛志揚他有時候就會刻意的運用鈍刀的方式，刻出吳昌碩風格的印章，在表現上也有一定的成績。

A3（黃一鳴）：

之所以音樂和書法的不同，就是音樂欣賞的是他的過程，但是書法呢，是空間轉向時間，最後是看他的結果。從結果再推回第一個時間，是不同的，所以我們看一幅字，先看他的面向，看完之後再看說這個人怎麼運筆、個性怎樣、這個人的來龍去脈、還有人品怎麼樣，很多的遐想，這是第一個不太一樣的。另一個，書法的節奏是屬於比較偏向書寫的節奏，針對筆順，橫、直、點、捺、挑、勾、撇的程序，結合這些要素就完成，其實裡頭就有節奏，而這個節奏就造成有規律的反覆、造成節奏感，這就是節奏第一個必要條件。但書法裡面還有一個情況就是說，另外一種節奏感是做出來的節奏，包括參用對比大的可能性組合，而又能呈現某種秩序性。所以剛剛杜老師擔憂的是我們用很多對比性的去組合，如果沒有秩序性我覺得就不妥了；但是如果透過粗細、方圓、剛柔、疏密、向背、快慢、伸縮等要素，轉化形成強烈的節奏，而且還能夠有秩序性的話，我覺得是可行的。就好比說篆書的節奏是比較慢的，我們要在靜中欣賞，我們看行草是從動中去尋找它的節奏感。所以，節奏感是自然的慢慢進行的，也有可能有意要造成節奏對比的強烈性，所以我覺得每個人在欣賞角度都不太一樣，但是我覺得你的節奏感對比可以很大，但要符合一個秩序，如果沒有符合，那這樣的作品可能會有點分離，支離破碎的情況會出現。

第七場 發表者：毛建波 — 承襲回環—20世紀浙派中國畫之風格演變

主持人：黃永川

特約討論人：江明賢

特約討論人—江明賢：

目前台灣師範大學跟台灣藝術大學這兩個老學校，還是秉持以傳統做為基礎的這理念。但是其他新興的學校幾乎都是要打倒傳統，全盤西化，這點是可以討論的。目前，藝術創作商業化是兩岸的大問題，很多畫家心已經不在創作，每畫一張畫，心底想的都是鈔票。這種情況之下怎會有好的作品產生呢？這是兩岸藝術的最大危機。所以成也是拍賣、敗也是拍賣；成也是教育、敗也是教育。如果教育界不重視人格教育，只是訓練技法，這個中國繪畫勢必萎縮。

Q&A

A 1 (蔡明讚)：

中國畫「成也文人、敗也文人」，這個我有不同想法。中國畫除了技巧以外，他還有詩的涉入，還有書法的涉入。不管是什麼派，學院派，美術學院對繪畫技巧比較重視，但是對詩境還有書法所能呈現的豐富性好像不是那麼重視，不曉得未來中國畫抽掉詩境和書法以後，它是否還是個好的創作？中國畫之所以有這個價值，我認為他是將書法和詩融入才會有的。

A2 (江明賢)：

這個我來解釋，中國畫的文人畫，是中國繪畫的一個派系。文人畫為什麼後來變成中國繪畫的主流呢？是因為文人大部分是當官的，或者因為他是文人或有發言權，書也是他寫的。但是藝術的本質應該是要多元的，藝術不是大家穿同伴制服，大家都畫得一樣。這是第一點。剛剛，為什麼講「成也是文人、敗也是文人」，中國畫美術史裡文人畫產生以後，是個非常好的現象。文人畫還沒出現以前，過去的畫家大部分是畫匠之流，是以純技術為主的畫家。但是文人有內涵思

想，將其行之於繪畫上，有筆情墨趣，詩中畫意。古人說：「畫無可讀，讀其詩也」，讀他的題詩，讀他的詩情畫意。這是種很好的風格，但是文人畫到最後，跟文學一樣變成八股文。文人最喜歡畫四君子，千年不變。四君子可畫，但是不要千篇一律。誰規定作品都要詩情畫意？沒有人規定。

所有新風格產生，不論古今中外，一定飽受批評，難以被接受。爲什麼浙派出現時不被接受，傳到日本以後卻影響日本甚鉅？因爲歷史上只要碰到文人，畫匠永遠吃虧。爲什麼唐寅成就會超過仇英？仇英才華不下唐寅，就因爲唐寅讀了些書。但是在二十世紀以後，觀念完全改變，回歸到藝術本質上來探討。文人畫是中國美術史發展上的一個流派，最後變成八股。文人畫到明清以後漸走下坡。民國初年海外留學生將帶回來的西畫觀念融入水墨畫中形成新風格，而始有大家出現。

A 3 (毛建波)：

非常感謝江教授提點。我也做些回應，第一個是江教授說浙派對日本繪畫的影響。浙派被文人畫認爲不盡理想的地方，恰好被日本禪畫的審美取向所接受，所以某種程度上，這種傳承，再接受的過程，有時候我們看起來有缺點的方面，恰好可被其他地方所用。但是我這篇論文還未對這方面的資料有所收集。我這篇論文主要是講二十世紀中國畫，或許下篇論文可以像江教授所說的，做這方面的深論也是可行的。

第二個是江教授提到的畫派，二十世紀是不是需要畫派，或者說畫派是不是對於個人風格比較容易有扼殺等等，這可能有一定的情節。大陸從解放以後，對傳統文化的扼殺或是說消滅，可能是在座難以想像的。像在座的各位知道之前五四運動新文化運動之類的，也對傳統文化有些反對或是說調整等等的。但是大陸的後面這六十年來，對於傳統文化的飢渴更大於西洋。有一點我個人最有感受的，現在的台灣民眾希望大陸的民眾來台灣旅遊刺激經濟等等的。但是個人卻是有點擔憂，擔心大陸民眾來了以後恐怕會造成的負面影響。傳統文化消失以後，我們的民眾的一些基本素養可能已經跟台灣的民眾有些不同了。在一定意義上來說大陸某些地方經濟上可能已經反超台灣了，但是文化素養上，各方面來說傳統

的已經缺失太多太多了，這種缺失使得我覺得浙江繪畫形成一種流派，某種程度上有著積極，也就是傳統繪畫的執守與傳統文化的傳承這一塊。畫派可能在個人創作上是帶有點扼殺性質的，該不該用這樣的方式呈現呢？但是由於獨特的社會情節，使得浙江美院在這一塊有區別於其他地方，形成了傳統文化的保留者，所以特別有價值。

另外，浙江美院也是中國現代藝術的產生地，現在大陸美術院校裡最開放的可能也是我們學校。「八五新潮」裡的重要人物，大陸一些前衛性的藝術家，也都是我們學校培育的。所以我在論文裡，只是強調對傳統的繼承，強調這些流派的意義和價值，並不是說學校就像一個宗派一樣。剛剛江教授所提到的畫派，是不是應該有畫派。實際上畫派並不是以我們需要的因素存在，一定意義上來說，他由於特殊的師承與地域關係、風格取向等等，形成各種畫派，就像浙派的人物畫，在當時人物畫完全西化的情況之下，他們既能吸收西方造型基礎又能將傳統筆墨特性、文人畫韻味繼承下來。所以畫派是否存在、是否有其合理性，我們由現實情況來看便可得知。

第八場 發表者：陳炳宏

—「本土人物圖象」與「傳統生命價值觀」在現代水墨創作
融合之研究

主持人：黃永川

特約討論人：莊連東

特約討論人—莊連東：

今天非常榮幸可一飽眼福，看到陳教授傑出的作品。從他理論與作品中可看到完整清晰的脈絡，我們大概可從兩個層面來探討，本土圖像與生命價值。從生死裡去探索與反應，或是以門第之見去反應帶有點批判性闡述一些社會象徵性的問題。在他的作品中也提到些環保的議題，還提到生命境界闡釋的問題，這件作品大概是他近期的作品。呈現了兩個脈絡，第一個從西洋角度來說，他是從經驗

主義到實用主義到社會主義的路線。這路線是認同現實的，也就是說我們在藝術的行為上是有兩個角度在拉距的，一個是形而上的角度去看，一個是社會的角度去認同。在中國文人繪畫裡面是形而上的角度往文人的內心去走；那再往社會認同的角度去看的話，從早期儒家的經世致用的入世思想也是，或是從民間實用性的角度來看也是。

從作品的這兩個脈絡來看，他的思想是屬於認同現實面的問題。現實面來講有個相互的關係，中國與西洋兩部分都有的。第二個角度是他提出表現的方法，也就是圖像的符號化，他用西洋的方法增加視覺的效果，戲劇性與強烈的色彩，以自我角度詮釋作品，這是比較西洋個人主義的角度。而以「回」字畫面來說，他又回到了中國輪迴的思想，用中國民間佛家的思想作為他畫面的運用。

第三在構圖方面有分割，我們可以看到他試圖把中國和西洋兩個作融合運用。比如說：在西方的拼貼跟中國所謂四時演化的觀念來說，這個「回」字的構圖方法，把時間和空間作一個結合，這是西洋和中國都在做的努力。

再來是平化的角度，其實中國畫就是平面化的概念，在西洋藝術走到現代藝術也開始走向平面化。這兩個部分的結合也是他拉出來的角度。或者說複製，如普普、活字版印刷、電腦複製這樣的概念來看，是在這時代裡面所演化出來的精神。

在中西融合這部分，近百年來一直被探討，在陳炳宏的作品中也被提出來討論。中國繪畫有文人繪畫的背景，文人畫本來就不是要給一般人看得懂的，中國繪畫是文人間互相交流的東西，所以我們看作品時不會像博物館展示一樣，而是會把它放在桌上細細品味。而展覽形式的出現，勢必要考慮到視覺效果的呈現。而這時西洋繪畫的成分就會進到我們畫面裡面，西洋繪畫的視覺追求，比較容易吸引大眾觀看。而向大眾認同後，美感就要往下認同，這是文人畫不能接受的部分。所以文人畫要從事文化和公眾化這兩個概念來看，我想陳炳宏的作品他大概是呈現一個我們是可以認同的。而陳炳宏的作品裡面運用許多民間的色彩，民間的涵意，是從生活而來，是屬於比較入世的實用主義，具有反映現實的層面與批

判意識的層面，也具有傳遞民間思想的層面。至於在視覺方面，有讓大眾閱覽的傾向，也具有民間藝術表現方法。

陳炳宏提到他的作品是從傳統而來，我們不禁要問，這是哪個傳統？這點大家待會可以討論，我想這傳統不是從元朝文人畫而來，因為文人畫講求抒發胸中逸氣，將胸中的感覺抒發出來就好，根本不需要給人家看，他不需要傳遞訊息給社會大眾。但並不是只有元朝以後的文人畫才是中國傳統，更早的儒家經世致用，我們說成教化助人倫，在他論文內有提到，這部分乘載了社會的功能。我們再來說顧愷之的〈女史箴圖〉所提到對女子的行為道德規範與勸誡，這也是個藝術的行為，而這藝術行為是在更早之前被認同的。佛教壁畫中也有所謂勸戒世人為善的內容，這也是傳統表現方法之一。所以中國畫的傳統它其實有個很大的空間，它有個可以認同的部分，也有要去改進的部分。那麼我在這提出個問題可以來討論，陳炳宏運用傳統為基礎創作，在其論文比較可惜並未清晰釐清是借用中國畫裡的哪個傳統，也就是說什麼樣的傳統是他繼承的？不是只有美術史這樣一路下來就是繼承傳統，因為每個朝代他有互相承繼的部分也有互相對立的部分，如果再做些清楚的疏理，從傳統哪個角度介入然後演化到現在，我想他不僅是作品畫得好，同時也可以讓我們更明確感受到他個人主張。這個人主張還包含中西融合這一塊，陳炳宏的作品可以提供我們非常可觀、有意義的參考。

今天作者提出的，不論從作品角度或是論文我們都應該給他高度的肯定。同時我想這部分也是我們水墨轉型中所遇到的問題，一個私人化或是公眾化的問題，我們要不要把文人這麼高的格拉到與大眾情愫的聯繫，那其實有很多的堅持。在座各位先進可能有人認同還是要維持一個文人的高調，還要講求高雅的文化；而也有人認為，我們不妨跟民間俗文化做某種層面上的接軌，也許會讓水墨有更多的活力。我想這是我今天討論與提出的問題，希望各位也可以給陳教授一些具體的建議，謝謝！

Q&A

A1（陳炳宏）：

剛才莊教授所提到的傳統，畫面經營上我已經花很多想法，避免傳統畫法包袱太沉重。而我所謂取用傳統，是在題材上用我們生活上所看得見的與生活周遭環境可以接軌的這一個部分。十幾年來的創作時間裡很少有機會可以公開分享我的想法，如果在場各位對我的作品有任何高見歡迎指教。謝謝！

Q1（鐘惠珍）：

陳教授有提到作品的生死觀是強調對生的意義而不對死絕望。也提到中西融合的問題。西方是對於死有著絕望的感覺沒錯，但是東方對於死則有不一樣的想法。在佛家經典《妙法蓮華經》裡面，對於死亡，它是生命另外一個開始，而是用期待的心情來看待生死。教授在描繪年長者的時候，給人有點蕭條感、凋零感。是不是教授在未來創作裡也可以取用東方佛家這樣的思想，在對於年長者描繪時能有著懷有第三青春，做一種希望的發揮。以上是我的淺見，謝謝！

A2（陳炳宏）：

在我回生系列中便有東方輪迴觀的想法，可能畫面呈現的視覺效果沒有辦法很全面性的與觀者互動。作品對我來說是我和它之間的關係，觀者與我的作品所做的互動我沒辦法做到面面俱到。有一陣子我的人物畫是選用老人當為創作主軸，主要是一開始我們在水墨畫裡的啓蒙都是接受山水畫的教育，被訓練出的線條和造型是比較容易表現老人的質感，比較容易掌握老人的形象。但是到後來我也開始畫嬰兒，表示在我的創作過程裡，我的技巧與形式上有些突破。我也有些雕塑作品，我用雕塑作品來追求平面所無法呈現的東西，這也是我的技巧和形式上的另一個改變。謝謝！

Q2（蔡明讚）：

對於陳教授的創作我們非常佩服，訂的論文題目也非常好。但是我們只看到你對於創作的一種體現，如果能夠多一點台灣前輩或是中壯輩畫家這種融合的體現，我認為會更完美一點。因為這篇論文都在說自己的體現，就一個學術論文來說應該是要採更多例子，研究必須能引經據典而非用單一孤證深入理論。所以是不是將來能夠在這麼好的題目裡對於歷來傳統人物價值的體現多做深入，讓我們能夠更清楚，謝謝！

A3（莊連東）：

剛剛提到圖像跟宗教融合這部分，事實上在這論述裡面，我也可以給陳教授一些意見。其實應該是整個思想脈絡的疏理，對一個創作者來說會遠比對歷史的疏理來的重要。對創作者來說，創作起源一定來自於思想。不是說人家做過我跟著做就會比他好，如果你去做這樣的疏理其實會得到更多限制。所以，理論上應該做思想上的探討，思想脈絡下來，我是認同怎樣的思想。相同思想中也有很大的開闊性，有些人從這角度、有些人從那角度去切入探討。因為詮釋思想的範圍其實很大，不一定能找到屬於我自己創作的角度去介入，在這方面比較少看到陳教授對於思想方面疏理的部分，比較多是在做歷史的疏理。單就歷史上誰畫過什麼，這樣的疏理未必對創作者是個好的方向，謝謝！

第九場 發表者：陳英文 — 海上畫派與文化創意產業

主持人：羅振賢

特約討論人：袁金塔

特約討論人—袁金塔：

首先我覺得辦這一個懷念傅老師，尊重老師的這樣一個活動，我覺得很有意義，應該給台藝大一個掌聲。水墨畫要前進不只是動手也要動腦，要一直去思考。這樣的研究可以讓我們不斷思考，所謂讀萬卷書行萬里路，不管怎說這都是爲了要打開你的心，打開你的智慧之門。心變了你手才會變，這種理論探索最主要是爲了打開你的眼界。外師造化中得心源，要能將你的心與外物做反應，要與外物對話，產生當代語言，當代的思考。我也常跟學生講，創作是閱讀，是讀書的。創作不是只畫技巧畫景物，那是不夠的，要閱讀，多角度跨領域的去涉獵，才能夠從別的地方做創作。就台灣來說，侯孝賢說：作電影非從電影螢幕。他說他搞電影不從電影去吸收，意思是說單從電影不夠，讀完電影還要從人類學、心理學、生態學等等去結合，這樣你的電影才能跟社會脈動牽的更緊。

關於這篇文章我覺得感想有四點，第一個這題目訂得很好，訂題目就像在下

棋，下圍棋第一步對了就吃了很大的地盤，怎說呢？現在更趕上時髦，人家說現在最夯的事業就是文化創意產業，他的時間點抓得很好。第二，他能夠在擴散經濟發展上掌握到重點，現在任何國家都是向錢看，你看大陸那個多厲害，現在有錢就代表後面的利益出來。任何一個國家要強，經濟很重要。如果你的藝術能跟經濟接軌，那你的藝術就會被重視。第三個，全球化的創意產業中他也掌握到重點，就像英國在文化產業能發展那麼好就因為他最先開始，如哈利波特的行銷多麼成功，電影可以拍十集對不對？作者在還沒寫這小說的時候到鄉下咖啡廳，人家都不喜歡他來，因為每次他都坐很久，喝杯咖啡也才三十塊。沒想到一年後他翻了身價到英鎊十億。以前可能三十塊都付不起，現在到英鎊十億，靠的是文化產業。所以我常跟學生說，你念藝術等於拿到發財鑰匙。

文中也提到村上隆，大家都知道村上隆是日本很重要的藝術家，他也跟LV掛得很緊。口袋也都滿滿的，香車美人到處跑。日本另一位藝術家宮崎駿也是，都要把創作跟當代作結合。跟市場結合你才有未來性，當然這是某派的論述，一個人的成長、成功有很多種面向，這無可厚非也是面向之一，你能懂得結合市場發展也是面向之一，並不是說每人都要這樣做。每個藝術家要有被利用的價值，要如何被利用？你要與生活周遭的任何行業結合在一起。藝術家能跟企業家結合，那就是雙贏，有行銷、通路那真的是很棒。

比較有點小小建議如下。第一，是不是能有圖片，讓它圖文並茂。第二，結論是否可以多些。第三，跟文化創意產業結合當然很好，但是不是能跟台灣結合。譬如說鶯歌陶瓷有些窯場就跟國內藝術家結合得很好，做了幾套很好的作品。是不是能將台灣創意產業成功的例子舉例出來，讓文章更完整。最後是附參考書目的問題。總而言之，我給他九十分，這是篇很不錯的論文，謝謝！

Q&A

Q1（毛建波：）

今天選題做的非常好。大陸以前也有做過海上畫派的大型研討會，自己覺得海上畫家的選定應該要再精確些。海上畫派有分前海派、後海派，如果連嶺南畫

派都可以納入海上的畫，那海上畫派就真的是五湖四海的海上了。這無論從風格取向或是創作過程，這差異都非常大的。第二個，當你提出海上畫派成功的原因的時候，當然會說到與市場結合這部分，商業的因素，是不是裡面有些啓示可以供我們現在做參考？似乎還是可以多交代些。

A1（陳英文）：

海上畫派我在結論上也有提出。我們台灣文創人口比較缺乏。我們學校有個文經系，他們也希望視覺藝術系跟他們結合在一起，以後合開店的話，他們當老闆我們當顧問，我們提供創意的思考，讓他們來經營。袁老師也常常到鶯歌畫陶瓷，這也是很好的一個結合。

A2（羅振賢）：

我們黃光男校長提出一個想法，要出去的每個學生都有工作，本來藝術家就是個行業。在經濟蕭條的時候藝術家生活就比較不容易。上次中央美院院長來，他不贊成將所有學生帶到文創產業去，他覺得純藝術還是有其必要性，純藝術的對於長遠發展非常重要。如果可以在純藝術創作領域之外，將他適度引到文化創意產業上或許會比較好的。

第十場 發表者：張進勇 — 博采眾長 化古為己 — 張大千之書篆創作

主持人：傅申

特約討論人：杜三鑫

特約討論人—杜三鑫：

這篇論文主要是在談論張大千與李瑞清、曾熙的關係。用圖版做比較能夠一目瞭然。對大千的字，所謂的大千體給予多面向考察。有些部分我不是非常同意，譬如說：他的字到晚年會微微向左下傾斜。有時候人老到一個程度寫字就會自然往下，有時候也不一定要很老，有些年輕人他寫字沒有界線的話自然就往下掉下去。然後提出流沙墜簡對張大千書風及印風的影響，以及跟明代書風作比較，這

種比較相當精彩。本文是就較少人論述的印例論述，雖然著墨不是很多，但是考察非常仔細，有新的發現。唯一我想建議的是，在後面沒有列出參考文獻，爲了方便後面研究的人更深入研究，詳細列出參考文獻是必要的。

接下來是我想提出跟大家討論的部分，文中所謂大千書體，是否真的是大千獨立所創造的風格，我拿來跟李瑞清小行書比較發現，大千的字跟李瑞清所寫的小行書非常的相近。中間以黃庭堅爲基調夾篆夾隸，如果這篇論文可以再深入考察大千的書法與李瑞清小行書上的異同或許會更好些。文中也提到他拜師李瑞清不到半年李就過世了，他僅僅在半年時間就把老師的東西都學到，這是件非常特別的事情。再來是流沙墜簡和印風的部分，傅老師在論文也有提到：大千可用多種極具特色之書風而不相雜，而與本體風格亦不相干，今天講八大，明天講石濤，但是他從不把那些模仿的風格用到書風裡面。大千是把它認爲是不可混淆的個體嗎？石濤是個體系，他自己所臨習的又是個體系，這在藝術創作中是怎樣的一個狀態，是蠻奇特的。是因爲他必須要去做些特殊的工作嗎？我們經由圖例可知，他腦袋想石濤時候他可以完整做出石濤的行書或是篆隸。另外是否可以釐清，印外求印與印從書出的區別，大千先生若以流沙墜簡入印符合印外求印的要求嗎？

Q&A

A1（張進勇）：

應該是屬於印外求印的部分。

Q1（傅 申）：

剛才杜老師提到一個問題也是我的問題，張大千先生1919年從日本回來以後拜李瑞清爲師，但是第二年李就過世了。半年從李瑞清學書法，而且還替他代筆，顯示大千先生是很有才氣的，學李瑞清學得很好，四川的資聖寺完全是一手李師的字。另外張大千集〈張黑女碑〉的時間你記得嗎？（張進勇：他集張玄碑聯是蠻早的）。這個時間上的問題應該要清楚的去釐清。他資聖寺的對聯下聯，現在全部露出來了。我在八零年代去資聖寺看到這個，那是爲了逃被文革，當地人爲了保護它，才用石灰把它糊起來，經過時間久了，有些剝落，讓我看到了。

你說好像你也有上聯，我當時看到的是罩了石灰的，現在你居然有拓本資料，這個很好。

另外，你說你沒看過他雙鉤的字，我有。他當時臨〈瘞鶴銘〉，可以用背臨的方式將他雙鉤出來，非常之逼真。還有，你講的丁亥有兩個對聯，一個是二月、一個是三月的，二月的這邊的確是有問題，那件東西款字也不對，書法也比較弱點。另外，張大千受黃庭堅影響，大千先生收藏過黃庭堅的三件重要作品，一件是〈伏波神祠〉後來在日本，還有一卷〈張大同卷〉，另外還有個草書，最長的草書—〈廉頗藺相如傳〉，最後在大都會博物館。他對黃山谷特別有情感，尤其是黃山谷被貶到他家鄉四川，也有這個機緣收藏黃山谷作品。

Q2（黃惇）：

剛剛杜老師提到，大千印章到底是屬於印從書出還是印外求印？我認爲，印從書出是什麼概念呢？印從書出是從清代總結鄧石如，書法和印是一致統一的作品，這我們叫做印從書出。如此以來我們看，吳讓之、齊白石、徐三庚的篆書各有其特殊風格，而他們的刻章與書法是互相呼應的。甚至有些作品不管原來圖章味道怎樣就刻出來特殊風格，我認爲這是典型的印從書出。那麼，印外求印是如趙之謙，他拿漢鏡文字、漢碑文字、磚瓦文字下去處理的。所以張大千先生是類似這樣的印，實際上你仔細看一下，他是處理得有點元押印的感覺。所以我覺得這種印章以外，我們知道印章所用的是歷史上所謂謬印篆，將印章以外的字拿來刻章，都應該歸在印外求印，當然這是他偶而爲之的作品，如果多點形成一種風格的話會更好。

第十一場 發表者：谷川雅夫

— 以相田光男、小池邦夫爲中心談現代日本書法現象

主持人：傅申

特約討論人：張炳煌

特約討論人—張炳煌：

日本在二戰以後，書法產生了重大的變化。像去年我們在國父紀念館的每日書法展，樣貌就非常的多樣。在日本書法展裡面內容包括：漢字、假名、刻字、篆刻、前衛書。但事實上在日本書法界來看，谷川教授這篇論文提到的相田光男與小池的繪畫書信，的確在日本佔有相當重要地位，我個人與日本書法界也有密切來往，我不敢相信相田光男在日本有這麼重要的地位，特別是日本年輕人對他作品非常著迷，他的內容是可以讓人朗朗上口的，勵志性的，不是漢字，而是日文一般通俗易懂的。甚至有日本連續劇用相田先生的書法生平做為播出內容。在銀座也有相田的美術館，他結合了科技方式，多媒體的呈現，是很吸引年輕人的。這讓他在日本傳統與現代書法之外佔有一個「很難弄清楚」的天地。為什麼說很難弄清楚？因為相田先生曾經透過我們代表處表示想到台灣展覽，當時駐日代表處也找我過去研議這個展覽的可行性，但是我看了以後，最大的困難度在於台灣人看不懂日文，不了解裡面的意思；還有，他的書寫方式和強烈的風格完全是個人的，對於從事視覺藝術的書法工作者來說可能會認為這不是書法，可能跟書法藝術還有相當的一段距離。甚至是日本書法家也有人認為這不是書法藝術。所以這中間還有很多討論。

谷川先生的論文有個觀點很值得我們參考的，「日本書法從繪畫的時代向語言化來過度，從藝術的時代向大眾化時代來過度。」這句話我覺得很好，我們以往也將書法限的很緊，一定要有很好的基礎，一定要有很好的來歷，才被視為是很好的書法。但是如果看到他們兩位的作品的話，可以說是完全不是，他可以透過另一個方式展現。特別是下面這句話：「從專門人才到非專門人才時代在過度，從表現豐富時代到表現貧乏時代在過度。」在台灣書法的推展也遇到了瓶頸，可能我們一下子很難去了解相田和小池的作品。但是，他提供了一個訊息讓我們了解，其實書法在今天我們是不是要用更寬廣的角度去看。隨著中國的崛起，順勢帶動了書法價值，讓全世界都來看。但事實上在中國因為簡化字非常暢行，所以大部分都用簡體字。有些書法家有意識到基礎以及嚴謹的書法，但是還是有些作品看起來還是有個人主義的成分，我們很難去認同的作品都會在我們眼前出現。包括在台灣也會有這種情形。我們或許可以透過這篇論文對書法有不同的思考，或是很嚴謹的堅守我們的傳統走下去。我相信相田和小池的繪畫書信可以給

我們參考。

Q&A

A1（傅申）：

我認為書法就如任何藝術一樣，有古典、有流行、有現代，你自己欣賞哪種，自己選擇發展方向。台灣也有傳統與實驗書法展，同時注重傳統與創新，去年主題是台灣民謠與流行語。我還第一次破例寫「補破網」，在這主題之下也有人寫「宅男」，用現代口語來寫方便取得年輕觀者的共鳴。但是，有的人就想要曲高和寡，有些人想要追求深層的意思。即使是台灣書壇很有成就的董陽孜，她寫的也都是經典名句，不見得是口語。胡適之先生寫字寫立軸都打標點，也並不會因為他很現代，就變成了了不起的書法家。所以藝術它包含了技術，唱歌的唱的五音不全，你想不想聽？當然，現在談的日本現代書家，基礎是不深，但是他們有他們的追求。天分也夠，不是每個人都可以向相田和小池一樣創作出這樣的書法。的確他是跟傳統的書法是不一樣，但是追求書法的基本精神是一致的，另外使用大眾口語使得觀眾得以親近。藝術是多元的，藝術家本身的追求、心境、修養都會影響到創作。這篇文章提供了我們現代書藝的取向，在座可能很多年輕人都在嘗試，現在趁這機會請大家多發言。

Q1（范先生）：

這種非專業書法如何對應我們學院派？是不是我們只追求創意就好？學院派都要關門了？（谷川雅夫：您所謂學院派的書法是指什麼？）我所知道的所謂學院派是，從所謂基本知識和技能著手，譬如說鋼琴師要從發音開始練之類的。那如果說這些基本東西都不用學直接去做創意，它的差異在哪裡？

A2（谷川雅夫）：

學院派就好好學專業書法，利用學院的條件和資源去學正統書法。好好去做自己該做的事，這是不衝突的。我本身也是在大學裡面教書法，我也是這樣做的。

Q2（來賓）：

石川さんの書道はどういう古典がありますか？教えてください。

（請老師跟我們說石川久楊書法作品裡有何古典根基？）

A3（谷川雅夫）：

石川久楊是離我們時代是比較靠近的，他是非常有深厚的書法理論家，他將深厚的書法理論基礎融入作品中創作。但是，這不是我們這次的討論重點，所以很遺憾並沒有一起拿出來介紹。

Q3（林進忠）：

我在日本有看過石川久楊的展覽，有一件叫〈赤壁賦〉的四條屏作品，我進去的時候只看到一片黑黑的然後只留幾處空白，我就想說：寫〈赤壁賦〉的書法怎會是張畫呢？當我再靠近作品時候，咦？真的是全部都有寫字也！他是整個都暈開了，就是說，你沒看釋文不知道寫什麼，給你對著看就讀得出來了。另一個部分是他很重視整個視覺黑白的布局效果，他有書寫、文字、表現，所以還是在書法範疇中。只是暈到沒辦法去讀。作者也可以說：唐代張懷瓘不是說「深識書者，唯觀神采，不見字形」？那不用一個字一個字看似乎也沒關係！

順便提一下，因為剛剛有人問學院派要不要關門？絕對不行啦！台藝大辦了這個展覽和研討會，到最後學院派要關門那怎麼可以。其實今天講到的是創作觀的問題，寫字做什麼？學院裡面訓練的是觀念和能力。在學院裡面會引導你去思考、去想，至於怎麼想？那是個人的體會發展，但是一定要好好的想。譬如說：你寫字做什麼？他若說：我的目的就是要寫得很像王羲之。所以我們都叫他「小王」，可是小王經過二十年，大家都問說你們那個「小王」畢業後做什麼？大家已經忘了他的名字叫做什麼。因為他的目的只是為了像別人那個部分，忘了自我。就像今天所介紹的，他的技術不是一流的，他的專業也不是一流的，但是，他說：「我寫字是爲了我自己做一件有意義的事，那我寫的句子當然是要我自己喜歡的。」剛剛有介紹，書法是讀的藝術的話，日本人看中國古篆書或漢字古詩，不一定讀得懂。如果是寫日文，白話文，而且現在台灣，句子如果寫「殺很大」大家應該很有興趣，對不對？不是只說他內容很通俗，重點不在這裡，也不是說他字寫得很差，而是有自己的風味。但是，有個觀念，寫字是爲我自己來寫字，

我要寫自己喜歡的內容，盡我的力量去表現自己，我想大概是這個概念。那個部份才是他會流行的價值。謝謝！

Q3（毛建波）：

現代創作是多元的。裝置的把裝置弄好，玩票的把票玩好，將當行本色的東西做好就可以了。面對當代我們也得寬容些。昨天晚飯跟黃惇教授閒聊，講到一個現象他很難理解，應該按部就班的事情現在都沒按部就班了。我跟他打趣的說：過去是戀愛、結婚然後生孩子；現在是生孩子然後結婚，以後發現感情還是很重要的，再來談戀愛。而且是從偶然變成經常，現在大家也就習慣了。沒關係，既然有專業書法我們也可以有像他們這樣的書法。謝謝！

第十二場 發表者：黃惇 — 印外求印與當代篆刻

主持人：周澄

特約討論人：林進忠

特約討論人—林進忠：

黃教授特別是在印學篆刻部分是他的專業中的專業。應該說，全世界寫得最好的印學史是他寫的，聽說最近即將整理再版。我在前幾年國科會的研究案，曾有印外求印的專題研究，也在這部分學習了一些。黃教授在這部分提出了「印內為體，印外為用」這個概念，很重要。實際上，現在篆刻家也沒有什麼印外印內的概念，因為現在都是使用字典的時代，本質上是已經流失了。從整個發展來看，以前學篆刻就是先從歷代與前輩篆刻作品中研究學習再創作，這部分黃教授在前面也提到，不管是印內也好印外也好，在工具書不普及的時代，這樣的功夫比較踏實；後來即使進到了印外求印，趙之謙要做一個印外求印創作時，他是因為研究碑帖，研究的不是篆刻作品而是書法金石作品，研究到很有收穫的時候才把它做為篆刻創作的材料，所以能夠充實他的篆刻。不論是印內的秦印、漢印等，在這裡面去研究是最基本的事情，或者是說從不是印章的包括出土的甲骨文、簡帛、石鼓文等等，這些書法的或金石考證的一些資料裡面去學習，然後把學習結果放在篆刻創作裡面，這是屬於印外的。也就是黃教授提到不管是印內印外的，

他們都很踏實去研究學習才把他放到創作。但是，出土的資料被編成字典以後，翻翻字典就可以找到新資料，不用去看原拓本或原件就可以去使用出土材料（但是如果字典編錯了，篆刻家也跟著刻錯了）。那這樣就跟我們前輩印外求印的本質是不相合的。

他特別點到的部分，也給我們很大的反省。假設今天出土了五六種，今天學第一種，明天學第二種，有點像今天說到張大千各體都有，但是不要忘了張大千本身還有自我紮實的體勢在用。所以，如果每天印外求印，今天古陶印明天漢碑額等等，雖然看起來很多不同，但是，仍然會找不到自己。這篇論文也談到的自我風格的建立，所學如果只是用某種風格字形放到印章，這就是成就嗎？這固然用了新材料到作品中，但是，真正達到篆刻的自我發展，應該是在於創意的部分、表現形式的部分，在黃教授文中也有提到。這也可以給我們省思的。

另外，他有提到一度創作與二度創作，一度創作就是寫印稿，在陶器上寫印章就類似印稿的一度創作，再用刀順勢而為就是二度創作。那在這方面他也討論許多，也看到了黃教授創作的成就。讓我們開了眼界，看到黃教授理論與實際得以結合的部分。

Q&A

Q1（傅申）：

很高興看到黃惇教授的新作。剛才看到的很多碗底寫的印章，都是工人模仿寫出來的，因為他們寫得很熟練，所以也流暢，但是這些工人可能有些不識字。我要講的是，黃教授能化腐朽為神奇，他將這些東西轉化以後，有粗有細，模仿毛筆那樣流利的感覺，刻出來效果很好。這是希望將第一度轉化成第二度創作，並在第二度裡保留第一度創作的感覺。有個書畫家石魯，他就是不蓋章，印章都是畫的，當然他的篆刻造詣不高所以畫得不好，但也成為特色。

Q2（康杰）：

昨天報紙有說蘇聯有個大提琴家到台灣來，他說一句話：「很多大提琴家都

要回到學院重修。」這意思是很多專業的人他印內求印的功夫好像不太夠。我想藝術都是相通的，他有這樣的感受，是不是不管從事哪種藝術的創作者，是不是都要時時的誠實去反省這句話。另外，我記得鄧散木先生在篆刻學提到「修多則神失」，用這句話來回應剛剛黃教授提到的一次創作，如何才能將稿子的精神保留下來？

A1（黃惇）：

講創作體會，一般刻圖章，刻完都想把它改好，最後都沒有第一次的好，改到最後都把上面很生動的部分弄掉了。但是話說回來，改一點點，不全弄掉可能會比原來的好看。往往刻一方印章，接收到文字時，會先在腦海裡排出個印象，譬如說有個人名字叫王小二，我一聽就不想刻，我一聽就覺得刻不好，爲什麼？一聽到，一想這筆畫就沒辦法下手。那麼現在有種本事就可以了，現在很流行的鳥蟲篆，可以增繁，不管你筆畫多少都可以加很多花。但是搞到後來，我覺得沒有味道，太巧了！巧到什麼程度呢？我們看到清朝家具，雕得全都是花；回過頭去看明朝的家具，就會覺得太漂亮了！就這樣的感覺。寫印稿，一直寫寫到後來味道會不見。就像有些教小孩子寫毛筆字的，要小孩子重複寫一樣的字十遍，但是這小孩有可能第一個寫了個「大」字，第二個就不看原帖了，照他上面自己寫的字寫。所以到最後他疲勞了，一點新鮮感沒有了。所以他寫五個十個都是沒有必要的，因爲寫一個「大」字如果他發生錯誤，他可以在另一個地方改正。所以寫印稿也是一樣，寫差了，可以在其他地方再改正，不要一改再改，改到沒味道了。你寫出一個生動的稿子出來，把他反拓到石頭上，我們說二度創作，你在刻時有可能產生新鮮的東西。可是，就是有很多東西在你反覆改的時候被你丟掉了，我就是想講這東西。講這東西就是講印內和印外，這印章本身的味道，我們說吃塊豆腐有豆腐的味道，要保有它的原味。我想現在大家創作都有這樣的問題，所以我寫這篇文章。謝謝！

Q3（來賓）：

請問初學者寫印稿，是要寫完再反拓到印面，還是直接在印面寫反字？

A2（黃惇）：

我很坦白跟你說，你不要迷信書上怎樣寫。你要自己去體會，每個人有不同的方法。但是，我自己體會，寫印稿寫正的，不要寫反的，沒本事寫反的。我認為直接拿毛筆寫反字上印很吃力，想到結構、忘記位置，位置不對了，印章也不對了。畫印章你可以拿毛筆畫也可以拿鋼筆畫，有些篆刻家他不是拿毛筆寫的，他是拿鋼筆寫的，畫的時候你拿鏡子照，照位子去畫就可以了。反拓印稿大家手段很多，但是，我覺得這當中有個訓練的問題，訓練眼睛準不準，所以我覺得拿鏡子照印稿再寫在石頭上是比較好的。