

從陳丁奇的書法看百年來台灣書風演嬗  
Research on Colligraph Style Development of Chen-Ting-Chi  
within Hundred Years.

蔡明讚

Cai Ming-Zan

書法教育月刊主編

摘要

一、前言—台灣書法史研究概況

1. 清代、日治、光復後三百五十年縱的研究。
2. 清時期、日治時期、光復後六十年、二十世紀百年……斷代研究。
3. 地區書法活動、書家個案、事件……研究。
4. 相關圖錄出版（已約有二、三十種以上）。
5. 富研究成果之專家學者（如：崔詠雪、李郁周、麥青龔、鄭進發、葉心潭、賴俊雄……）
6. 台灣書法主體意識（台灣書風）

二、陳丁奇書學歷程

1. 啓蒙階段（1916~1926, 6 歲~16 歲）—髫齡學書、學文
  - (1)楷書執筆、運筆奠基—取法隋唐楷書
  - (2)家學塾師教導—厚植國學根基
2. 教養階段（1926~1936, 16 歲~26 歲）—南師書法攻學
  - (1)楷行草（假名）筆法結構—台邑書家及日本教師面授
  - (2)日本名家函授、書法社長歷練
3. 探索階段（1936~1946, 26 歲~36 歲）—參加競書
  - (1)驗證學習績效，積累創作體驗。

- (2)文檢模擬、函授競書並進。
- 4. 沈潛階段（1947~1958, 37 歲~38 歲）—韜光養晦，未見活動記錄
- 5. 精研階段（1959~1971, 49 歲~61 歲）—玄風書道會傳薪
  - (1)廣泛臨碑、研究書論、條理教材教法。
  - (2)示範、講析、培才。
- 6. 深化階段（1972~1984, 62 歲~74 歲）—嘉師書法社任教
  - (1)教學、講演、創作、撰述。
  - (2)創作學、審美學、教育學……之發煌。
  - (3)著作整理—《書論粹言》、《書道教育概說》。
- 7. 創發階段（1984~1994, 74 歲~84 歲）—九次個展
  - (1)展覽、推廣不遺餘力。
  - (2)評審、講座不斷。
  - (3)玄風弟子嶄露頭角。

### 三、陳丁奇書法創作的時代氛圍

- 1. 日治前期（1910~1930）
  - (1)綏撫政策、禮遇文士藝術家
  - (2)詩社、書房傳布詩文、書法
  - (3)台邑文人書畫家漸有活動舞台
  - (4)台土詩友書風主流書壇
  - (5)日本書家來台任事或交流、展覽不下數十人
- 2. 日治後期（1930~1950）
  - (1)習書風氣轉盛
  - (2)各地書會成立，舉行雅集、揮毫、競賽、展覽。
  - (3)日本書會競書徵稿，碑帖資料輸入。
  - (4)北碑書法自大陸傳入。
  - (5)東瀛碑學書風因教學等形式散布。
- 3. 1950~1980
  - (1)中原渡台書家主流書壇（帖學、碑學、游藝文人風……）

- (2)台邑書家受漠視，偶與日本交流或競書
- (3)流派傳承熱絡（書法私塾、才藝教室興起）
- (4)雅集式展覽為活動指標（十人、八儔、換鵝、墨潮……）
- (5)中日書道交流二十年間頻繁（中國書法學會主導）
- (6)省展、國展漸成書法家養成場所

#### 4. 1980~1999

- (1)獎賽流行風興起，為台灣書風強大之一支。
- (2)台灣書法主體意識形成。
- (3)學術研討會帶動理論研究風氣。
- (4)民間書法學會紛紛成立，書壇成為山頭並立形勢，各式活動大量推出。
- (5)域外交流啟動（兩岸、台日、台韓）。
- (6)日本、大陸書學資料大量引進。
- (7)創意書法、傳統與實驗、現代書藝風行。

### 四、台灣百年來書風演嬗

#### 1. 台灣書風的形式與內涵

- (1)形成書風的內緣外因—師法、才情、環境、時尚
- (2)形式方面—帖學、閩習、游宦、台士、碑學（東瀛）、獎賽、創新……。
- (3)內涵方面—融碑鑄帖、氣格雄健、個性創意、野逸不群、時代本土……。

#### 2. 百年書風演嬗分期

- (1)日治前期（1910~1930）—台士詩友書風（清帖學、流派、閩習、台風）
- (2)日治後期（1930~1950）—台士詩友書風、東瀛碑學書風、中原北碑篆隸
- (3)1950~1980—游藝文人風（帖學、碑學）、寫意書風（主流書風）、台邑書風（日治後期帖學文人風、碑學東瀛風）
- (4)1980~2000—台灣書風（流派書風、獎賽書風、個性書風、創意書法）
- (5)2000年以來—表現性書風、後現代書風、現代書藝

## 五、陳丁奇書法創作之內涵特色

1. 碑學派的書法美學—雄強、奇崛、率意、個性。
2. 筆法多樣表現—筆鋒、筆觸並用發揮（北碑、行、草、隸爲其代表，篆亦有特色，偶有現代書藝嘗試。）。
3. 章法布局具藝術性—造形化、視覺化、筆墨元素與屬性充分展露現代感。
4. 後現代書風表現先聲—筆情墨趣、空間效果、觀念表達、迥出時流。
5. 總體內涵特色—體現時代、環境；彰顯個性、創意；富涵藝術、美學。

## 六、結語——一代先覺與台灣書風

1. 帖學筆法與寫意精神的寓涵。
2. 碑學意趣與現代書風的吸納。
3. 個性化與表現性書藝的彰顯。
4. 後現代創作觀念的先導。
5. 書法與藝術相關創作學理的轉用。

**【關鍵詞】** 台灣書風、主體意識、演嬗、碑學

## 一、前言

邁入廿一世紀的第一個十年，緣於台灣社會的民主化已逾卅年，二次大戰造成的動亂帶來全島居民的重新族群組合狀態也正好一個甲子，有關台灣主體意識的討論早在卅年前即由各個領域逐步展開，比較熱烈的自然是政治方面，因為對大多數人而言，那是最切身的，至於文學、藝術在衣食足之後也相繼登場，於是乎台灣文學、台灣美術一時成爲顯學<sup>1</sup>。而對於台灣書風主體意識的揭橈起於八〇年代中，整個九〇年代至廿一世紀初受到較大的關注<sup>2</sup>，雖然涉及此一領域的學者專家爲數遠不如治古代書法藝術史者，但研究成績已粲然可觀，不斷在理清的台灣書法史，從清代、日治以迄光復後的三百五十年間，透過相關的展覽、圖錄出版<sup>3</sup>、學術研討會召開，台灣書法文化史的圖象逐漸清晰，相關研究學者從斷代、或書家個案出發，梳理出了許多過去隱而不顯的史料，不僅提供後繼者參考，也將牽引出更多久藏民間的第一手資料，尤其是日治至光復初期，畢竟歷史還在百年之內。

作爲一個八面環海的島國，不斷滲入的外來文化有如洶湧海浪，一波波淘陳洗舊，去蕪存菁，淘汰機制的掌管者正是暗伏民心的「主體意識」，這種面對事物產生決絕判斷力的思維形成於兩個方面，一個是傳統（古），另一個是現實（今），除開原住民不論，台灣居民來自大陸，並且以閩、粵地區爲多<sup>4</sup>，兩地的文化傳統在移民時也隨之遷播，但到了一個不同於故鄉的地理環境，爲求適應必然有所調整，譬如政教施行（政治、科學…）、人文作爲（私塾、詩社…）、生活

<sup>1</sup> 參見倪再沁《台灣美術的人文觀察》（雄獅圖書公司出版，1995年4月）243頁。

<sup>2</sup> 參見李銘宗〈台灣書法三百年—台灣主體書學新論域之建構〉，刊於《美育110期》（國立台灣藝術教育館，1999年8月），30-43頁。

<sup>3</sup> 相關圖錄如：《明清時代台灣書畫作品》（行政院文化建設委員會，1984年5月）；《鹿港古今名家書畫集》（財團法人鹿港文教基金會，1984年10月）；《台灣地區前輩美術家作品特展(二)書法專輯》（國立台灣美術館，1994年3月）；《光復五十年台灣書法展專輯》（何創時書法藝術基金會，1995年9月）；《台灣早期書畫展圖錄》（國立歷史博物館，1995年11月）；《四十年來台灣地區美術發展研究之五—書法研究彙編》（國立台灣美術館，1996年1月）；《台灣書法三百年》（高雄市立美術館，1996年6月）；《台灣先賢書畫選》（台北縣政府文化局，2001年9月）；《台灣早期書畫專輯》（國史館台灣文獻館，2003年12月）；《丹青憶舊—台灣早期先賢書畫展》（國立歷史博物館，2003年12月）；《翰墨珠林·台灣書法傳承展作品集》（淡江大學文錙藝術中心，2004年4月）；《翰墨春秋·一九四五年以前的台灣書法》（國立台灣美術館，2004年11月）；《彰化先賢書畫專輯》（彰化縣文化局，2004年12月）；《翰墨因緣—台灣早期書畫專輯(二)》（國史館台灣文獻館，2008年12月）。

<sup>4</sup> 參見陳奇祿〈明清時代的臺灣〉，文收於《明清時代台灣書畫展》（行政院文化建設委員會，1983年12月），14~21頁。

氛埃（天時、物產……）……等等因素，慢慢塑成大多數人的價值觀，表現在日常生活上就形成一種大同小異的價值取向和價值判斷。於是乎傳統文化在形式上免不了產生質變，但精純的底蘊則是亙古的、成爲真理的，譬如漢魏古詩、唐代格律詩、宋詞、元曲，在文學形式上固有區別，然而「詩者，志之所之也，在心爲志，發言爲詩，情動於中而形於言，言之不足，故詠歌之。…」這人性真理是永恆不變的，三百多年來的台灣文化史正是在一個主體意識下吐故納新的豐富歷程。

台灣書法是台灣文化史豐碩的一環，或可謂是主體意識的核心，正如二十世紀末旅法藝術家熊秉明先生的名言：「書法是中華文化核心的核心。」書法藝術的文化底蘊即國學（經、史、子、集），人文表達則爲詩文（古），詩文吟詠的對象離不開風物人情（今），無論島民的物質發展如何，最終形成爲有價值的文化，其判斷與取向就在於那涵古納今的「主體意識」，而書法藝術的文化意義與價值，正是它提供塑成主體意識的方方面面。爲什麼書法鼎盛的時代，文化與藝術含量就相對濃厚，因爲書法一道，其所含納的是廣泛的，詩文因書法而傳揚，如王右軍蘭亭序、蘇東坡赤壁賦……，繪畫因書法的融入而意境更爲深遠，器物、景觀因書法的妝點而脫俗高雅……，在書法鍛鍊中除了藝術美感與創造性的萌生，也有人文哲理性的積澱，甚至對於人格的文雅品味與思維情操的高尙慈悲都能有涵養培育之功效，所以台灣書法承傳的文人風，其反映的閩習<sup>5</sup>、彰顯的在地味<sup>6</sup>，就是已經形成了的台灣書法主體意識下的產物。這種主體意識的呈顯在每一個時期都有書家充分發揮，茲從二十世紀初迄今的一百年來探討，而這一百年又恰是台籍本土書家陳丁奇先生（以下敬稱略）出生、成長、發皇的年代，於是本文就從陳丁奇的書法來看百年台灣書風的演繹，以述證主體意識與書風之間的絲縷關連。陳丁奇的書法在六〇年代以後逐漸嶄露其不凡的藝術創作深度，由於他的書風在表現形式上與東瀛碑學風接近，於是有人目爲「日本書法」<sup>7</sup>，但他不喜歡

---

<sup>5</sup> 參見王耀庭〈李霞的生平與藝事—兼記「閩習」在台灣畫史上的一頁〉，文收於《臺灣美術研究論文集1「閩習台風」—明清時期臺灣美術之研究》（國立台灣美術館，2008年6月），6~15頁。

<sup>6</sup> 參見蕭瓊瑞〈「閩習」與「台風」—對明清台灣書畫美學的再思考〉，文收於《臺灣美術研究論文集1「閩習台風」—明清時期臺灣美術之研究》（國立台灣美術館，2008年6月），104~117頁。

<sup>7</sup> 參見鄭進發〈一代台灣書家的隱退—戰後外來政權轉移下對本土書壇之重創〉，文收於《何謂

別人說他寫的是日本書法，事實上這就是主體意識的堅持，因為他生長於台灣，雖受日本師範教育，但他的文化底蘊卻是道道地地的漢學，即以書法而言，他從小臨寫隋唐楷書，青少年時期涉及北碑、晉唐行草，因為接受日本書家指導及函授，吸收了清末楊守敬帶入而衍化的東瀛碑學派書風的創作理念，在書法教學上抉取先進的日本書家教材教法，而書論則仍規撫中國古代書家的精髓，凡此都是陳丁奇書法藝術創作的主體性，也就是台灣書風演嬗中的碑派美學<sup>8</sup>，如果能仔細賞鑑、尋源探本，他這種在台灣開「後現代書風」先聲<sup>9</sup>的風格樣式，與日本書道是異趣的。

## 二、陳丁奇書學歷程概述

陳丁奇（一九一一～一九九三）民前一年出生於嘉義市，原名登奇，十四歲改名丁奇，字號有春鶴、天鶴、壽卿等。日治時期一九三二年畢業於台南師範學校演習科，派調嘉義溪口、竹崎、鹿麻產、月眉潭、梅山、東門等公學校教師，一九四三年曾赴澳門辦報並兼任澳門日語學校教務主任。一九四六年返台任嘉義工職教師兼組長，翌年派任柳林國小校長，一九四九年調嘉義市政府教育科股長，隔年改嘉義縣政府教育科督學，不久調山地教育視導員，一九五三年以後至一九七七年退休，先後任嘉義縣大崙、社口、同仁、大有等國校、國小校長，計服務教育界四十五載<sup>10</sup>，其中的二十四年擔任小學校長一職，書法同道門生習以「陳校長」稱呼。

陳丁奇出生於重視詩文傳統教育的家庭，六歲左右即開始學文和臨池，據年表所列<sup>11</sup>，在入台南師範（十六歲）以前，四書五經、幼學瓊林已在私塾受業，臨習了隋唐碑版如蘇孝慈墓誌、龍藏寺碑、龍華寺碑、啓法寺碑、九成宮醴泉銘、

台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》（行政院文化建設委員會，1997年2月），317頁，作者寫道：「以自然為師，主張書中有我的陳丁奇，在政權轉移的戰後，才是他的夢魘的開始——他的突破、創新的書風被冠上「日本風格」而長期遭到壓抑。」

<sup>8</sup> 參見麥青俞〈由史博館「臺灣早期先賢書畫展」看臺灣清代、日治時期的幾股地域性書風〉，文收於《丹青憶舊—台灣早期先賢書畫展》（國立歷史博物館，2003年12月），27~31頁。

<sup>9</sup> 參見李郁周〈豹隱南山霧，鳳搏北海風—陳丁奇書藝創發的歷程〉，文收於《臺灣書家書事論集》（蕙風堂筆墨有限公司出版部，2002年8月），91頁。

<sup>10</sup> 參見李郁周〈陳丁奇先生書法年表〉，收於《二〇〇一年書法論文選集》（中華民國書法教育學會，2001年12月），119~124頁。

<sup>11</sup> 參見盧廷清著《博涉·奇變·陳丁奇》（行政院文化建設委員會策畫，雄獅美術執行，2009年11月出版），164頁。

皇甫誕碑、溫彥博碑、孔子廟堂碑、孟法師碑、伊闕佛龕碑、麻姑仙壇記、玄祕塔碑等，而小學階段臨寫了由台士杜逢時（一八六五～一九一三）所寫的習字範本<sup>12</sup>。入台南師範學校演習科，書法研習成爲他課業的重心，指導老師包括秀才陳堯皆，舉人羅秀惠（一八六五～一九四二），和擁有日本文檢合格資歷的伊藤喜內（一八九七～一九七五），並向日本書家辻本史邑（一八九五～一九五七）等函授學習，因書法表現突出，一九二九年被校長指派爲書法社（啓南書道會）首任社長，三年期間整理各體基本教材指導社員，技法體驗更有進境。一九三二年自南師畢業進入小學任教，一九三六年至一九四一年間，課餘參加日、台書道團體展賽均獲極佳獎次<sup>13</sup>，顯見書寫能力已臻行家之流。一九四一年至一九四三年的兩年中積極準備中學書法教師檢定（文檢）<sup>14</sup>，經《書鑒》「文檢模擬試驗」判定「合格」，其書寫、書論已奠定了厚實的基礎。一九四三至一九六八的十五年間卻沒有留下書法活動的記錄，不知是時局因素，抑或時人有以「日本書法」稱其書作<sup>15</sup>，爲杜悠悠之口以致韜藏其擅書本事。

一九五九年四十九歲時，將其寒暑假教師研習會之研習內容加以整理，編寫成〈寫字—顏柳書法〉五篇，一九六三年五十三歲，應嘉義聞人張李德和女史（一八九三～一九七二）之邀，任「玄風館」書道部講師，兩年後代理主持玄風館。教學的投注對於筆法結構與書理的探討自是相長俱進，其主要以碑派筆法教學，楷法以歐陽詢奠基並帶有辻本史邑（1895～1957）書風（鳴鶴體）<sup>16</sup>的架勢，線條頗爲豪放，至於所作行草隸則更是充滿筆情墨趣，不僅造形多姿，線質表現性強，整體章法也顧及造形、空間的變化，純然是一種表現性的書法創作，與一般書寫性強的時人風格迥異其趣。一九六〇年代陳丁奇再次密集參加日本書道團體的展覽，也鼓勵門生送件，如阿部翠竹（一九〇二～一九九八）主持的大日本書

<sup>12</sup> 同註 9，101 頁。並見葉心潭《日治時期台灣小學書法教育》（蕙風堂筆墨有限公司出版部，1999 年 9 月），24 頁。杜逢時字子言，號蘭舟，一八六五年生於新莊，卒年四十九歲，與洪以南、鄭鴻猷被譽爲日治初期三大書家，一九〇七年入國語學校教授習字，一九一三年總督府聘爲第二期公學校書方範本揮毫者。杜氏寫完一至四年級教材後病逝，五、六年級由江心慈完成。

<sup>13</sup> 同註 9，76, 77 頁，如 1940 年 1 月獲「大日本教育書道聯盟」第五回元旦試筆展覽會銀賞，同年 12 月獲竹南郡「南洲書畫協會」第一回書畫展獎勵賞（最高獎）。宜蘭書家康灑泉（1908~1985）則獲特選金賞。

<sup>14</sup> 參見葉心潭《日治時期小學書法教育》（蕙風堂筆墨有限公司出版部，1999 年 9 月），54~59 頁。

<sup>15</sup> 參見《天鶴仙史陳丁奇書法選集附刊》（玄風書道會編印，2004 年元月），12 頁及 48 頁。

<sup>16</sup> 辻本史邑（1895~1957）日本奈良人，爲書壇祭酒日下部鳴鶴（1838~1922）再傳弟子，畢業於奈良師範，1918 年「文檢」合格，1925 年寧樂書道會發行《書鑒》書法雜誌，開始每月進階競書。參見註 11，26 頁。

藝院，一九七〇年參加「曾東書道會」（愛知縣津島市）「第十一屆中日親善書畫展」獲外務大臣賞，是年阿部翠竹率團訪台，陳丁奇設宴並與之交流揮毫。從一些零星的對日本書道訊息的掌握，也能夠激勵創作與書道傳承，在彼時期書壇由中原渡台書家主流，基於個性、書風，陳丁奇或許是寂寞的，第二十二屆台灣省美展，首設書法項，他連兩屆都只獲入選，創作成績未受到重視，當年流行的是臨摹或自運重書寫性的作品<sup>17</sup>，筆法較為拘謹、保守，自然對重表現的書風感到不入眼。

陳丁奇主理玄風館不久即成立「玄風書道會」開始傳薪，他參考了日本書家相關論著，闡述筆法、間架、章法、布局，其本身亦大量臨摹漢魏晉唐碑帖，涵蓋篆隸行草五體逾四十種，理論與實作充分印證，使他的書藝展現出渾厚與氣勢。一九六八年五十八歲，應嘉義師專耿相曾校長禮聘，擔任學生書法社指導老師直至一九九四年辭世（計二十六年），也就在長期教學及和學生的互動中，作育了多位在書法教育發展上貢獻有聲的弟子，而他的書藝成就也因此躍上檯面，尤其在八〇年代渡海書家漸次凋謝，台灣書風慢慢形成，至九〇年代青壯輩追求風格、突出個性的表現性書風興起，陳丁奇那種超越時流的準「後現代書法」<sup>18</sup>風貌卻早已替標榜視覺化、造形化書風的新一代書家樹立了鮮明旗幟。一九七七年六十七歲從教育崗位退休，投入書法的時間更多。他指導門生編輯出刊玄風《書道》月刊，計至一九七九年共二十八期，此期間陳丁奇撰述了五十一篇長或數千言，短則三五百字的書論（後收為《陳丁奇書論粹談》<sup>19</sup>一書出版），內容涉及漢魏唐重要碑刻、唐代書論、北碑唐楷筆法、結字布白、章法空間、書寫創作要領、書法教育、文字與書法、學書觀念……等，雖非系統性著作，但大抵反映他倡碑學、講究用筆、重創作、求通變的書學理念。八〇年代年逾古稀的陳丁奇受到書壇的重視，應邀各種研習班講座，南北奔波，創作量大為增加，也熱衷於舉辦展覽，自七十五歲（一九八五）首次個展，十年間共展出了九次<sup>20</sup>，數百件深具創造力與爆發力的各體作品，震撼了南北書壇，他彰顯了碑學派書法的雄肆，也展

<sup>17</sup> 參見李郁周〈書法創新的軌跡—以臺灣省美展書法類為例〉，文收於《當代書畫藝術發展回顧與展望—二〇〇六國際學術研討會論文集》（國立台灣藝術大學，2006年9月），125頁。

<sup>18</sup> 參見簡月娟〈當代台灣書法的後現代傾向〉，文收於《二〇〇一年書法論文選集》（中華民國書法教育學會，2001年12月），214~224頁。

<sup>19</sup> 《陳丁奇書論粹談》（蕙風堂筆墨有限公司出版部，2000年12月出版）。

<sup>20</sup> 同註9，91~92頁。

現出長期鎔碑鑄帖的努力。如果說書法創作呈現的是一個人生命、心靈的軌跡，那麼陳丁奇書法中筆墨、線條、造形所共構的一種不群、傲岸，「千山我獨行，不必相逢」的氣質韻味，與他生存的時空環境、主體意識不無牽繫，現實生活裡某些時候「妥協」可能是莫可奈何的策略，但藝術創作是毫無妥協餘地的，閱觀陳丁奇的作品，每能感受那種偶然欲書的任情恣性。

可以說陳丁奇五十五歲接掌玄風館，成立玄風書道會，五十八歲應聘嘉師書法社，逐步啟動了以教學深化創作研究的機制，臨古、揮毫、示範的場合大量增加，不斷被激發已三十多年蘊積的能量。六十七歲退休時正逢台灣書壇習書風氣熾盛的年代，流派傳承，大小書會成立，競賽展覽、教學研討……風起雲湧<sup>21</sup>，陳丁奇對書法教育投入的熱情與成果，隨著各種形式活動的展開，漸漸驚艷書壇，再者玄風書道會門生弟子有不少先後授課上庠或任民間社團領導人<sup>22</sup>，既是書法教育界的重要推手，自然也是傳揚師門業藝的最佳代言人，於是陳丁奇以嘉義為中心的書法教育傳承，很快成為台灣書法發展的一股力量。他那不同於時流、充滿後現代創作因子的行草書風，對八、九〇年代的書法審美<sup>23</sup>帶來了莫大的啟發，尤其是世紀末，大陸民間書風<sup>24</sup>襲捲半個中國，現代式創作對筆墨的解放，還有他域（日、韓）書法的資料圖籍大量輸入……，年輕一輩書家中深入傳統、熟諳創作、濡染美學、碰觸現代藝術的後起之秀，對於陳丁奇六、七〇年代已經勃發的創作意識，唯有驚歎。

### 三、陳丁奇書法創作的時代氛圍

陳丁奇六歲習書，當時日本治台已二十年，社會與經濟的穩定，殖民文化藝

<sup>21</sup> 參見拙文〈臺灣四十年來書法發展之回顧與展望〉，文收於《書韻 2》（台北市立師範學院書法社，1991 年）。

<sup>22</sup> 玄風弟子活躍於書壇者不下數十人，李郁周（文珍）曾任中華民國書法教育學會理事長，任教大學包括東吳大學、新竹教育大學、台北教育大學、台灣藝術大學、明道大學等；黃宗義任教台南大學；林進忠任教台灣藝術大學，擔任書畫學系主任、美術學院院長；盧瑩通任教高雄師範大學、蘇友泉任教台南大學；蘇子敬任教嘉義大學、饒嘉博為嘉義市文化局長，其餘多為中小學教師。

<sup>23</sup> 參見拙文〈當代台灣書法思潮試探〉，文收於《風華再現—兩岸書法發展學術研討會論文集》（中華漢光書道學會主編，2009 年 4 月），61 頁。

<sup>24</sup> 參見張寶全、王鏞主編《流行書風辯—今日美術館首屆流行書風論文集》（中國藝苑出版社，2003 年 12 月）。

術活動隨之展開，學校中圖畫、音樂、習字列為課程<sup>25</sup>，一些日本畫家來台任教、書家來台任職<sup>26</sup>，展覽、雅集、教學等民間活動頻繁，藝術欣賞與傳承的需求促使台邑後進紛紛負笈東瀛，學習的主要為西畫、東洋畫、雕塑等<sup>27</sup>，清末原已流行的中國文人畫與書法因與日本美術存有表現形式上的區隔，且內在思想上也有民族意識的堅持，故文人畫與書法傳承於書房（私塾）、詩社<sup>28</sup>，雖然不易浮上主流檯面，但卻潛在一股與統治勢力抗衡的態勢。日治初期大多數的書畫展覽台邑士人獲邀參與的不多，事實上造詣優秀者為數眾多<sup>29</sup>，或曾取得三級科考功名，或就學於塾師，書法詩文有一定的造詣，乙未割台學子業廢後，或經營家業，或設塾課徒，少數進入機關學校任公職，大多沈寂於鄉里，各自摸索新的生存模式。至於作為統治階層的日本僚吏、教師，由於明治維新並不屏除漢文化傳承，因此擅詩文書法乃至丹青者大有人在，好文尚雅媲美台邑士人，治台初期推行綏撫政策故常有藝術展覽、雅集揮毫，而報紙亦勤於刊載藝文活動訊息，如台灣日日新報每年春節均開闢紙上書畫展覽專輯，自一九一〇至一九四〇年的三十年間未嘗間斷<sup>30</sup>，作品登載的書畫初以日人居多，後來台人也紛紛應邀上了版面。隨著日人對台士書畫家活動的邀約、禮遇，加上台士的民族意識、深厚的傳統文化包袱逐日與中原漸行漸遠，以及日本政治上殖民文化的傾銷，教育政策的丕變，促使本土文化慢慢轉型，譬如過去求學的目標乃為科考一求取功名、為官從政，書法的鍛鍊是要務，因此凡入學修學子業，不論日後是否及第，其書寫技術泰半具有館閣體水準，但日治教育採多學科制，習字為國語科項目之一，訓練時數少，成為優秀寫家的可能性微乎其微，而書法藝術的傳承就落在民間擅書人士肩上，書

<sup>25</sup> 同註 14，13~14 頁。

<sup>26</sup> 如書家山本竟山（1863~1934）於 1904 年（明治 37 年）9 月來台任職督府囑託；畫家石川欽一郎於 1907 年 11 月來台，任督府翻譯官，兼台北中學與國語學校美術教師。參見顏娟英編著《台灣近代美術大事年表》（雄獅圖書公司，1998 年 10 月），9~13 頁。

<sup>27</sup> 如劉錦堂（王悅之）1915 年入川端畫學校，黃土水 1915 年入東京美術學校雕塑科，陳慧坤 1927 年入川端畫學校，楊三郎 1923 年入京都美術工藝學校。參見顏娟英編著《台灣近代美術大事年表》（雄獅圖書公司，1998 年 10 月）。

<sup>28</sup> 參見麥鳳秋（青俞）〈日據時期臺灣書法風格之演變〉，文收於《臺灣美術研究論文選集(二)「島嶼風情」日治時期台灣美術之研究》（國立台灣美術館，2008 年 6 月），7~9 頁，作者引王文顏著《臺灣詩社之研究》統計日治時期共有 271 個詩社成立。

<sup>29</sup> 活躍於日治前期的書家如杜逢時（1865~1913）、許南英（1855~1917）、鄭鴻猷（1856~1920）、洪以南（1871~1926）、陳祚年（1864~1928）、鄭貽林（1860~1925）、李種玉（1856~1942）、羅秀惠（1865~1942）、洪雍平（1854~1930）、莊士勳（1856~1918）、王席聘（1876~1929）等，大多擅帖學行草或隸書，詩文根柢渾厚，作品呈現文人風，亦能表達台灣書風融帖學、閩習和在地味的特質。

<sup>30</sup> 參見顏娟英編著《台灣近代美術大事年表》（雄獅圖書公司，1998 年 10 月）。

法成爲游藝或專業，一方面作爲傳統詩文範疇的佐助（詩稿、尺牘、題畫、文化性粧點……），一方面立足於日常應用文字的場域（招牌、聯匾、廣告、告示、相關文書……）。

日治後半期即一九二〇年代以後，殖民政府提倡文化藝術活動，引進了書法相關活動，如展覽、競賽、講習、碑帖銷行……帶動了研習書法人口的成長，間接牽動書會組織的興起，二十年間全台即有近二十個書會成立<sup>31</sup>。既然日本政府並不排斥漢文和書法的研習，且日本國內二〇年代後書法蓬勃，各地書會急速湧現，書法產業成爲文化發展上最亮麗的一塊，這種氛圍自然也影響到台灣，遍布各地的書法愛好者沒有了科舉光環的目標追求，社會上對書法家的認同轉向了專業，專業的兩大檢驗一是展覽（個展）、一是競賽得獎（參加日本書道團體的進級或大型展賽），例如日治前期起即活躍的羅秀惠（一八六五～一九四三）爲舉人出身的詩人書法家；日治後期起望重藝林的曹秋圃（一八九五～一九九三）擅詩，以個展轟動起家，參加日本書道展賽屢得大獎<sup>32</sup>。書法家的角色，如果有能力專業，大抵開班授徒，訂定潤例，如果不賴書法營生或技藝未臻，則作爲業餘遣興。唯整個四〇年代社會籠罩在二次大戰極度動盪不安的陰影下，文化藝術活動大都陷於停頓。光復後中國軍隊接收台灣，不久即爆發了二二八事件，造成百姓、仕紳惶惶不可終日，以迄後來的白色恐怖，台士、藝術家不是成爲自由奮鬥的祭品，便是噤若寒蟬，隱於鄉野少問世事<sup>33</sup>。

一九五〇年代隨國民政府渡台的中土文人書畫家爲數眾多，或任政府要職（官僚、立委、國代）、或執教各級學校，但由於整個台島人口倍增，一時物資匱乏，生活艱苦，文教唯以安頓爲前提，書法活動處在一個沈滯的狀態。至五〇年代中後期基隆書道會舉辦中日文化交流書法展率先熱身，並催生了六〇年代初

<sup>31</sup> 日治時期成立的書會約有：基隆「東壁書畫會」(1937)、「基隆書道會」(1940)；台北「澹廬書會」(1929)、淡水「華光書道會」(1933)、三峽「湧津書道會」(1939)；宜蘭「八六書畫會」(1943)；台北「南樓書會」(黃景南 1939)；新竹「書畫益精會」(1929)、「麗澤書畫會」(1932)、竹南「南洲書畫協會」(1933)、嘉義「鴉社」(1928)、「嘉義畫自勵會」(1931)、「新高書法會」(1932)、「嘉義書法學會」(1941)、「中部書畫協會」(1937, 1959 改爲「鯤島書畫會」)；台南「善化書畫會」(1927)；「嘉義書畫藝術研究會」(1931)、鹿港聚鷗吟社(1927)。

<sup>32</sup> 參見李郁周〈曹秋圃書法的啓示〉，文收於《台灣書家書事論集》(蕙風堂筆墨有限公司出版部，2002年8月)，42頁。

<sup>33</sup> 同註7，316~318頁。

中國書法學會的成立（一九六二年九月），其後二十年間舉行會員展、中日交流展、學術討論等活動相當積極，接著以于右任為首的「中國標準草書會」成立於一九六四年，隨後雅集書會「十人書展」、「八儔書展」相繼推出聯展，十多年間幾乎成為書法展覽的重要指標<sup>34</sup>，兩雅集書家多任職公教，書法研學風氣開展的七〇年代大多設帳傳薪，成為流派宗師，也開展了台灣書風中的流派特色。一九六七年台灣省美展第二十二屆首設書法部，參賽者逐年增加，啟動了書法學習盛況的到來，報刊登載的書法論述文章增加、碑帖資料陸續出版，豐富了學習者的眼界。七〇年代的書法氛圍可用蓬勃形容，除了前輩書家活躍，中青輩書家也從展覽中出頭，譬如影響書壇發展頗多的「換鵝會」<sup>35</sup>、「墨潮會」<sup>36</sup>成員斯時不過三、四十歲，其爾後在教育、推廣、學術、創作方面的成績最能反映六、七〇年代老輩書家勤於薪傳、帶動風氣的景象，在活躍書家群當中，渡台書家約是台邑書家的三倍以上，檢視這些書法學力成長於日據時期的台邑書人，由於從事書法相關活動歷程長，在各自活動領域有一定的分量，雖然失去日治後期主力書家的光環，展出機會少，累積的藝術能量不如渡海主流書家，但就創作實力與風格水準而言，尚能與外省書家分庭抗禮<sup>37</sup>。

八〇年代是台灣書法發展的轉捩點，在畫壇形勢方面，中國書法學會因主力老成書家凋謝，運作漸趨老化、中青輩書家乃糾結熱衷推廣的同道成立「書法教育學會」<sup>38</sup>，辦理紮根工作的書法比賽、書法教師培訓、書法展覽、學術論文發表會、出版刊物專輯……等，不到十年，政治解嚴，人民團體組織法修訂，書法學會紛紛成立，相關活動熱鬧展開，蔚為盛況。而在書法創作推衍方面，由於展

<sup>34</sup> 參見李郁周〈1960年代台灣書壇論述〉，文收於《紀念傅狷夫教授現代書畫藝術學術研討會論文集》（國立台灣藝術大學，2007年12月），168-208頁。

<sup>35</sup> 參見拙文〈略述台灣書壇的「換鵝現象」〉，文刊於《書法教育會訊88期》（中華民國書法教育學會，2004年5月）。

<sup>36</sup> 參見拙文〈跨世紀的墨潮會〉，文刊於《書法教育會訊62期》（中華民國書法教育學會，2001年1月）。

<sup>37</sup> 日治後期活躍書家如：施少雨(1868~1950)、施梅樵(1870~1949)、余塘(1871~1940)、林知義(1874~1937)、葉鏡蓉(1876~1950)、王石鵬(1877~1942)、蘇孝德(1879~1941)、鄭神寶(1880~1941)、鄭雨軒(1883~1943)、李逸樵(1883~1946)、蘇友讓(1883~1945)、王少濤(1884~1948)、林茂生(1887~1941)、張純甫(1888~1941)、洪鐵濤(?~1948)等。光復後健在的則有：陳心南(1885~1963)、魏清德(1886~1964)、林玉書(1881~1964)、鄭香圃(1893~1986)、駱香林(1895~1977)、曹秋圃(1895~1993)、黃祖輝(1896~1961)、林熊祥(1896~1973)、莊遂性(1897~1962)、朱啓星(1898~1994)、施讓甫(1900~1967)、鄭淮波(1911~1987)、王漢英(1915~1981)等。

<sup>38</sup> 中華民國書法教育學會成立於1980年11月12日中華文化復興節，原名為「中華民國兒童書法教育學會」。

賽頻繁，新一代寫家雖多自流派傳承起家，但因賽場逐漸衍變為需有自運風格方能入獎，乃促使流派風格與臨古成為創作的奠基工程，風格化、個性化書寫躍為時流風尚。再者習書人口增加，成名書家更得以在教學中相長，在書會活動中開展視野，或在各級學校與民間書法研習中擔綱講座，於焉理論研究受到重視，大學院校和民間書法學會學術研討會的舉辦進一步推波助瀾，更帶動碩、博士研究生書法學術論文的量產。八〇年代書壇活動盛況延續至九〇年代，老、中、青書家有開闊舞臺可資發揮<sup>39</sup>，展賽、教學、創作、行銷（專輯、著述……）……，書法人才也在各層次的運營下不斷湧現。此外在書法藝術化的探討方面，現代書藝團體或個人的發展，激發創新觀念的勃興，兩千年以後創意書法、實驗書法、現代書藝等新的創作手法比比皆是，可以說繼八〇年代風格化書風、九〇年代個性化書風之後，造形化、視覺化書風一面拓寬了書法創作面向，也使書法創作藝術化（書寫性→表現性→創造性）的觀念逐漸普及，在檯面書家紛紛投入新書藝探索行列之後，對於筆墨效果的實驗、空間造形理念的運用，甚至吸取域外創作經驗，借鏡歐美藝術流派美學與觀念等，使書法界在賞評、研習、教學、創作、理論……諸塊域有較為開朗的胸襟，某些形式的創作即便無厘頭也能予以尊重。特別是對過去數十年間非時流創作的審視，以及各種新傾向創作的討論顯得熱絡，這就使得書法藝術一面延續古典傳統的發展，在教學、競賽、展覽中入古出新，一方面包容、取徑五花八門的書法新貌異態，從現代風格的萌發、展衍進而跨入後現代的以觀念為重的創作思維。事實上書法作為一個藝術領域，其表達語彙與美學彰顯早已十分明確<sup>40</sup>，所能引起的異化非為本質問題，而是時空因素，也就是時代和環境這兩個因素在演壇和左右書法的古今異化，某一種創作表達不會出現在某一個時空，或者即使出現也可能遭冷淡而曇花一現，當然也有極少數的堅持者在大環境改變後大放異彩，不過較多的情況是湮沒無存的，因此創作的價值與是否具藝術史的意義，有時並不全然取決於創作的劃時代或優質，更多因素來自於文化機制、環境條件、美學演進……，於是作為一個創造藝術者而言，在乎的是充分表達創作思想（人）和如何彰顯該藝術的特質（書），至於時人的賞評

---

<sup>39</sup> 參見拙文〈八〇年代以後的台灣書法文化〉，文收於《二〇〇八書法與文化國際學術研討會論文集》（華梵大學，2008年5月）。

<sup>40</sup> 參見林進忠〈書法的基本要件及其藝術創作發展的限制〉，文收於《跨世紀書藝發展國際學術研討會論文集》（中華書道學會，2000年10月），卷1~20頁。

應是不必在意的<sup>41</sup>。

陳丁奇一生的創作氛圍牽繫著時代環境，在其志學之初已是日治後期，台士詩友書風與東瀛碑學書風各自演嬗<sup>42</sup>，清末碑學書風在廣大東瀛書道人才的發煌下，其藝術性與時代性殆為傳統文人書風餘脈所難遏其勢，然而正待榮景的碑學書風因台灣光復而阻滯，五〇年代至七〇年代末，書壇先是游藝文人書風，繼是寫意書風，然後流派書風，東瀛碑學書風則隱為非時流，但至八〇年代獎賽書風興起皆逐漸淡化，獎賽書風躍為時流，書家轉向對入古生新的自我風格追求，台灣書風於茲形成<sup>43</sup>，至九〇年代有一大批寫家、名家分布全島，為凸顯個人創作，於是競相標榜個性，顯而易見的是筆墨表現由重筆法轉為重筆觸，接著在二十一世紀初迸發了重造形、視覺化的台灣後現代書風。陳丁奇全面開展書法之探古與創新起於六〇年代的玄風書道會傳薪，透過教學探藝至七〇年代末已展現大家風度，八〇年代後則一面大量創作，並演講示範，由於青年後輩皆有共鳴，更激勵其藝術創發，尤其九〇年代以後風格化、個性化、造形化、視覺化書法創作普及，中青年書家大抵折服於其創作的早發先覺，固然他取資於東瀛碑學的審美表達形式，然而其創作思想和藝術特質的彰顯卻是應合時空趨勢的，故當書壇興起個性化書風之際，陳丁奇的書法即受到矚目，至二十一世紀初，從事傳統創作的新一代書法藝術家其所發揮的書法藝術特質也甚少能逾越，可以說陳丁奇不愧是台灣後現代書風的啓蒙者，在台灣書法發展史上應佔有顯要地位。

#### 四、百年來台灣書風演嬗概述

從二十世紀初到二十一世紀初的一百年間，台灣書法是文化藝術領域中一個堅強的區塊，日本統治，殖民文化與新式教育下書法（習字）的聊備一科<sup>44</sup>，然而書法承傳轉入詩社、書房，在日常生活中許多實用的場合，一些擅書者便適時展現其研習書道的成果，日治初期有限的展覽、雅集、揮毫場合，台士詩友便有

<sup>41</sup> 參見沈鵬〈書法的環境變異與持續發展〉，文收於《當代中國書法創作與文化建構—中國美術館書法理論研討會論文集》（河北教育出版社，2005年12月），9~13頁。

<sup>42</sup> 參見崔詠雪《翰墨春秋—1945年以前的台灣書法》（國立台灣美術館，2004年11月），32~33頁。

<sup>43</sup> 參見拙文〈台灣書風談略—以康灑泉書法為例〉，文收於《2009年康灑泉先生書法學術研討會論文集》（康灑泉先生百年紀念籌備會，2009年2月），103~109頁。

<sup>44</sup> 參見黃宗義〈台灣的書法教育與寫字教學〉，文收於《書海觀瀾》（香港中文大學藝術系，1998年12月），293~296頁。

人參與<sup>45</sup>，不數年後即逐漸多了起來，台士受到日本國內書法蓬勃<sup>46</sup>、書會接踵成立與書法展賽開辦，競書雜誌、碑帖資料輸入等的影響，也開始組織書會，舉行展覽、競賽，甚至舉辦個展<sup>47</sup>，一些書家則參加日本書道團體的展賽<sup>48</sup>，總日治期間出現於各項活動而經媒體報導的台邑書家即有數十人，從這些活躍書家的創作風貌不難看出台灣書風主要仍為帖學餘緒，與日本旅台書家東瀛碑學風形成明顯對照。五〇年代又是一個新階段的開始，基本上是一個中原渡台書家多樣風格紛立、游藝文人風當道的時代，主要書家擅行草者多。六、七〇年代老輩書家設帳授徒，流派書風因而產生，至八〇年代後才在獎賽流行後轉移淡化。新一代書家受到碑帖資料大量出版或引進的刺激，紛紛尋求自運之道以呈顯清新的書法表現樣貌，二十年間寫功優秀者大抵在流派學習的基礎上進一步研習古典碑帖，然後自成一家面目，初期以筆法流利、結體勻整、章法工穩為著眼，繼之則注重筆墨情調與空間造形表現，自二十世紀末現代書藝風靡國際，許多書家在傳統與實驗間探索「筆墨當隨時代」的後現代書法意趣，在筆墨技巧、書體特質的極盡可能發揮下，呈現出造形化、視覺化的趨勢。

那麼嘗試將百年來台灣書法的演嬗加以分期，約可分成五個階段，一、日治前期（一九一〇～一九三〇），二、日治後期至光復初（一九三〇～一九五〇），三、光復後至七〇年代末（一九五〇～一九八〇），四、八〇、九〇年代，五、二〇〇〇年以後。日治前期雖然日本寓台或遊台書家前後達數十人<sup>49</sup>，在展覽、報刊上常能見到東瀛流行的書法風貌，不過台邑書家之活躍者其書風主要承襲自清末，一股是科學文人風，以二王帖學，歐、褚、趙楷行為根底，一部分文士偏愛顏真卿和何紹基的行書風格；另一股是閩習書風，受到郭尙先（一七八五～一

<sup>45</sup> 如洪以南參與 1901 年 5 月淡水館舉行書畫抽籤展的現場揮毫。參見葉心潭〈日治時期台灣書法教育及書壇大事年表〉，附錄於《日治時期台灣小學書法教育》（蕙風堂筆墨有限公司出版部，1999 年 9 月），205 頁。

<sup>46</sup> 參見陳振濂《日本書法史》（遼寧教育出版社，1996 年 9 月），273~278 頁。

<sup>47</sup> 《台灣日日新報》刊載展覽訊息的個展書家有：曹秋圃、羅秀惠、洪以南、施壽柏、李學樵、李逸樵、鄭香圃等。

<sup>48</sup> 台灣書家參加日本書道會賽展之入選訊息，《台灣日日新報》屢有批露，較常參與的日本書道團體為「泰東書道院」、「東亞書道會」、「關西書道會」、「東方書道會」、「興亞書道聯盟」、「日本書道作振會」、「大日本書道會」等。常入選獲獎書家如張國珍、曹秋圃、李贊生、朱啓星、施壽柏、施雲從、李逸樵、鄭香圃、鄭淮波、紀金寶、李學樵、郭介甫、張萬守、潘春霖、吳如玉、張金柱、施金龍……等。

<sup>49</sup> 參見吳國豪〈日據時期來台之日本書家一覽表〉，文收於《翰墨珠林—台灣書法傳承展作品集》（淡江大學文錙藝術中心，2004 年 4 月），237~238 頁。

八三二)、呂世宜(一七八四~一八五五)、葉化成(1835年中舉)、謝琯樵(一八一~一八六四)等閩地來台書家的啓發,當然上述諸人基本上也屬文人書風,但在氣息上則彰顯了一種筆力沉雄、豪爽健宕的格調。日治後期至光復初,清末、世紀初成名書家之在日治前期活躍者雖部分已謝世,但台士詩友書風仍然在各地取得承傳的作用,科舉帖學書風之外,何紹基行書、吳昌碩石鼓文、楊沂孫小篆亦有參學者,隸書則漢碑帶呂西邨筆意<sup>50</sup>,穩厚、飄逸各有好尚;三十年代浙江書家趙蘭、廣東書家區建公(一八八八~一九七二)先後客寓新竹,趙之謙式的北碑書風很快成爲一些書家參酌的對象,但真正的北魏碑體、造像記、墓誌銘、摩崖等單一碑版的書臨卻少見。日治後期東瀛碑學派書法透過展覽、報刊、競書誌、講演、教學……,應已相當習見,但除少數受高等教育接受日本名家教導外,完全取法東瀛碑學書風者似乎不多,事實上北、中、南師範學校書法教師也有幾位爲台邑士人<sup>51</sup>,雖說中小學習字教材多採用日本書家所寫,但教科書重在基礎,實用,並不以藝術表現爲目標,因而書法藝術創作水準的提升仍有賴社會上的書法研習班,若要進一步邁向專業層次,則還是要向書法名家拜師,是故在台灣各級學校從事書法教學的日本書人,其書寫風格的影響也大抵只在基本的書寫方面。日式書法教育有成的最高指標即是通過「文檢」,試看鄞德群、蕭錡忠等的書法創作,東瀛碑派書風的影響也似乎並不全面。至於民間研習法的師承對象主要還是台邑名家,除了向日本書家函授的陳丁奇,多數學習者甚少有直接向日本國內名家請益的機會。總之,日治後期東瀛書風在台灣的生根不外教科書上的楷、行書,或鳴鶴流、或鵝堂流,以及假名草書的流利筆法。充滿碑派氣息,重筆觸、藝術性的日本國內流派書風對台灣書風的薰習並不明顯,這或許也是台灣書法主體意識作用的結果。

五〇年代至七〇年代末,堅守台灣書風的台士詩友,在眾多中原渡海名家主

<sup>50</sup> 參見莊伯和〈臺灣金石學導師—呂世宜〉,文收於《明清時代臺灣書畫展》(行政院文化建設委員會,1983年12月),44~47頁。

<sup>51</sup> 任教台北師範(國語學校)有李種玉(1856~1942,貢生)、杜逢時(1865~1913,日治初期三大書家之一)、劉克明(1884~不詳,1902畢業於國語學校,漢文科文檢合格)、張耀堂(1895~不詳);吳德功(1849~1924,貢生)任教台中師範;陳堯皆(生卒不詳,秀才)、羅秀惠(1865~1943,舉人)任教台南師範。參見葉心潭《日治時期台灣小學書法教育》(蕙風堂筆墨有限公司出版部,1999年9月),22~29頁。

流下，多半隱逸城鄉，成爲名副其實的「邊緣書家」<sup>52</sup>。因爲遷台書家有許多在大陸已名重一方，年齡多在花甲、古稀以上，即便中壯輩中具書寫功力者也爲數不少，如十人書會、八儔書會、七友書畫會成員。可以說三十年間活躍書壇的名家人數逾百<sup>53</sup>，有擅帖學書風者，也有的擅碑學書風，而代表書家的書法美學，體現的是一種「寫意現象」<sup>54</sup>，就中除台士曹秋圃（一八九五～一九九三）爲民間專業書法傳承者外，餘多爲政府單位要員，或執教於上庠。渡台時尙屬中青年的書法家群，經五〇年代的安定與書法精進，至六、七〇年代已有可觀，除了展覽，最大的影響便是教學，起初因碑帖出版尙不普及，師門風格到處可見，其後故宮博物院由台中遷至台北且開放參觀<sup>55</sup>，院藏法書名蹟陸續印刷出版，開啓了書界廣泛臨習晉唐宋元經典書風的局面，再者大書家于右任的標準草書和北碑書風廣受青睞，因此北碑、金石篆隸的研習也頗爲普遍，在書學資料大量出版問世的氛圍中，年輕一代學書者往往碑帖兼善，展現五體並能的基礎與潛力。八〇、九〇年代在獎賽風起雲湧的激勵中，取法二王帖派行草、隋唐楷書、北魏碑志、清人篆隸、秦漢金石、簡帛新出土書蹟……大多講究筆法的精純，注重筆鋒的轉運，此外在書寫表現上受到國內外現代藝術思潮的衝擊，逐漸從書寫性的重視，提升爲表現性的追尋，於是對前輩書家寫意書風的適麗雅逸感到創造性的不足，乃轉向筆觸的發揮和章法布局視覺效果的營造，重個性的明清調浪漫書風一時風靡，這是行草書創作的一大躍進。而隸、楷、北碑因受字形方整局限，筆法發揮的空間較小，倒是篆書在清人多面貌的開展基礎上，結合戰國、秦、漢新出土文字，在筆法、結字上賦予造形化、金石趣。於是乎帖學文人風、碑學金石趣、碑學東瀛風、融碑鑄帖個性風、明清調浪漫風、造形表現畫意風……紛陳，使八、九〇年代書法創作顯得百花齊放，加之新的書藝創作理念也在各年齡層書家中發

<sup>52</sup> 參見李郁周〈臺灣前輩書家被漠視的現象〉，文收於《臺灣書家書事論集》（蕙風堂筆墨有限公司出版部，2002年8月），170~175頁。

<sup>53</sup> 五〇～八〇年代創作成果較豐者列入文化總會《台灣藝術經典大系·書法家卷》中有吳敬恒、于右任、丁治磐、董作賓、朱玖瑩、莊嚴、臺靜農、劉延濤、奚南薰、陳定山、陳含光、彭醇士、劉太希、張隆延、呂佛庭、陳其銓、于大成、曹秋圃、王愷和、丁念先、陳雲程、謝宗安、陳丁奇、李普同；列入篆刻卷有高拜石、陶壽伯、王王孫、曾紹杰、王北岳、陳丹誠、李大木、梁乃予等。（其中曹秋圃、陳丁奇、陳雲程、李普同爲台籍）另外尙有不少文人、畫家書法功力亦頗精湛，如馬紹文、馬壽華、宗孝忱、賈景德、趙恒忽、張默君、陳子和、梁寒操、高逸鴻、葉公超、程滄波、鄭曼青、王孟瀟、狄膺、顧瑞華、吳子深、袁守謙、羅家倫、張維翰、李漁叔、李猷、吳萬谷、董開章、程惕軒、曾克崑、朱龍龔、張壽賢、李葉霜…等。

<sup>54</sup> 參見拙文〈台灣書法寫意現象的探討〉，文收於《紀念傅狷夫書畫藝術學術研討會論文集》（國立台灣藝術大學，2007年12月），245~264頁。

<sup>55</sup> 1965年（民國54年）11月12日，台北故宮博物院建築完成，正式開放。

醇，預告一個新的發展態勢的到來。

二〇〇〇年以後，原已蠢蠢欲動的新書藝探索，在「何創時傳統與實驗雙年展」的推波助瀾下，不少中壯輩成名書家紛紛開闢應合風潮的表現新境<sup>56</sup>，顛覆舊有模式、違背傳統書法美學的作品一一出籠，這些拋棄筆法、解構字形、抽象化了的創新顯然已不能稱作書法（或現代書法）<sup>57</sup>，至此書法的藝術化是接近了，卻也往往產生界域模糊的困窘。不過大多數書家走的是傳統式與現代式雙軌並行，而緣於現代書藝創作的涉及，在傳統筆墨運用上有了較多元的嘗試，當面對實驗性的創作時會採取包容的態度，乃至進一步探悉其創作動機與藝術含量，這自然也是時代、環境的推移有以致之，正如陳丁奇的創作，在日治後期的台灣書壇並不奇特，但五〇年代遇上渡海書家便有人將之目為東瀛書法，甚至如此技藝並臻、風格鮮明的優質創作只列為入選，反倒是一些臨摹和生澀的自運獲得大獎，這其間存在的是流行風尚與審美認知的問題，也可以說是書法美學演進的落差，這個情況在八〇年代末兩岸交流初啓之際也曾發生，中國書評家劉藝對台灣書風的觀感是「保守」<sup>58</sup>、缺少個性，之後大陸書壇刮起「民間書法」（有謂流行書風），審美觀與流傳千餘年的帖學文人風大相逕庭，若以書法的本質—筆法—而論，無疑是拋棄筆鋒技巧的醜字<sup>59</sup>，但卻能風靡而變成時尚，不過二十多年後，帖學再度復活，「反醜」聲浪甚囂塵上，新一代習書者夾在兩種對立的美學思維中，多數採取折衷作法，也就是以帖學經典陶鑄筆法技巧，融入碑學（金石趣、民間書法）氣息，並展現個性。

陳丁奇的書風相較於五、六〇年代渡台書家游藝文人風、七〇年代流派書風，的確有某種程度的扞格，首先是筆法表現的異趣，游藝文人風無論帖學偏向或碑學側重，用筆時大多執著於筆鋒使轉，產生的線質是凝斂的狀態；陳丁奇則更在意筆觸，線條活潑，墨色濃淡分明，較碑派筆意豪縱。其次是造形手法的異

<sup>56</sup> 參見傅申〈傳統與實驗—千禧年論當代書藝創新〉，文收於《千禧年傳統與實驗展專輯》（何創時書法藝術基金會，2001年1月）。

<sup>57</sup> 參見拙文〈臺灣現代書藝發展的回顧與前瞻〉，文收於《台灣書法論集》（里仁書局，2005年11月），175~188頁。

<sup>58</sup> 參見劉藝（父親為劉錦堂，又名王悅之，台中人，留日畫家）〈台灣書法芻議〉，文收於《書苑徘徊—劉藝書法圖文選集》（青島出版社，1997年1月），19~21頁。

<sup>59</sup> 同註24。沃興華〈論醜書〉，魏翰邦〈醜書、流行及其他〉。

趣，游藝文人風崇尚的是「中和」的傳統審美觀，結字、布局講求縱斂有度、文質彬彬，在今天看來，這種書風是偏向於書寫性的表現；而陳丁奇無論篆隸草行楷，處處可見造形理念的發揮，他並非不強調協調，而是體現孫虔禮《書譜》所謂的由險絕歸於平正，也就是虛實、疏密、奇正、潤燥、急澀、大小、長短、輕重、方圓、扁狹……等對立元素的「矛盾統一」<sup>60</sup>，使作品的視覺效果強烈。再者游藝文人風之所以名其為游藝，意謂文人視書法為餘事，非為其專業，較少藝術創作的濃烈企圖，文人信筆揮灑固也是幾十年功力，但不若藝術家之竭力抒發個性，追求創意。陳丁奇在奮力研習書道的青年時期受到東瀛書法的洗禮，早已樹立書法是藝術創作的觀念，故書寫、創作必強調造形變化，且顧及筆、墨、紙的融合效果，一九七七年二月他在參觀省美展書法之後的〈觀書記感〉中寫道：「……紙與書融合，渾然一體，不可有分離之感，墨色之潤渴、濃淡、速度、筆壓強弱、深厚度、血脈貫通、章法等配合，入木三分。否則紙與書分離，甚至畫紅方格，一字一字隔離而血脈中斷。若墨色全篇筆筆不分，如此紙與書更明顯分離，與打字機打出來的實用文件無異。豈能謂藝術品？」<sup>61</sup>真是一針見血之論。

陳丁奇在書法創作上追求藝術表現、抒發個性的作法在八〇年代以前恐怕知音較少，但已在友生之間逐漸傳播而取得共鳴，一九七六年成立的雅集團體「墨潮」會，在幾次展覽中，部分成員已開始注意書法的藝術性、表現性，以至引發八〇年代後「現代書藝」創作的萌生。他在一九七七年三月出刊的玄風《書道》第二期中寫道：「……今後台灣書法之動向，是在傳統書法之保守派及主張新書藝之革新派對立中，不久這兩者將有其止揚或統合，而確立適合新時代之新書法。」<sup>62</sup>可見他敏銳地觀察到台灣的書法創作正在衍變，的確，在九〇年代末以前傳統書法與現代書藝的從事者雖未必對立，但至少是井水不犯河水，果不其然，當「何創時傳統與實驗雙年展」推出，書法家紛紛採取兩軌並進的創作策略，因為時勢所趨。當然，陳丁奇的書法創作並沒有跨越傳統的樊籬，運用字體、筆、墨、紙等傳統元素進行書寫、表現、創造依然是作為書法家的本分，但意義卻在他的藝術創作體現了時代、環境，彰顯了個性、創意，富涵了藝術、美學，<sup>63</sup>而

<sup>60</sup> 參見韓盼山《書法辯正法釋要》（河北大學出版社，2001年8月），9頁。

<sup>61</sup> 參見陳丁奇《陳丁奇論書粹談》（蕙風堂筆墨有限公司出版社，2000年12月），3頁。

<sup>62</sup> 同註61，2頁。

<sup>63</sup> 陳丁奇談論書法藝術，使用了不少書法藝術學上常用的詞彙，如提到線條時用「筆壓」、「節奏」、

何已能臻乎此呢？莫不是他一輩子沈潛書道、追索藝術的生命積澱。

## 五、陳丁奇書藝內涵綜述—以作品為例

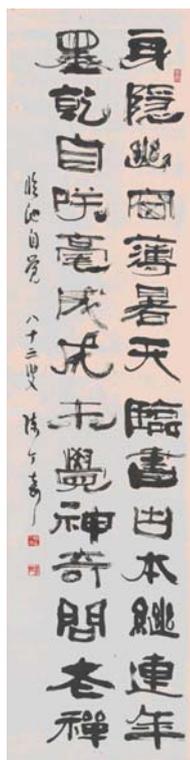
陳丁奇書法的豐富創作內涵，在一幅幅篆隸草行楷作品中訴說著，歸納之約有下列幾項顯而易見的特色：(一)碑學派的書法美學：作品彰顯雄強、奇崛、率意、個性等的美學特質，此即碑學派書風之主要內涵；(二)筆法多樣表現：用筆採取筆鋒與筆觸並運的技巧，蓋筆鋒為帖學精華，筆觸則是碑派意趣，創作中相容或有所側重，乃可補單一之不足，陳丁奇氾濫百家，故能鎔碑鑄帖，充分發揮筆毫變化。(三)章法布局具藝術性：書法寫作既是藝術創作，自然須調整幅作品的視覺效果，而欲使觀者能感受各種形式的意味之美，造形手法的運用在書寫過程中須處處留心，陳丁奇青年時期受日本名家創作指導，長期濡染於東瀛藝術性的書法表現，故其每於筆墨元素與屬性中，充分展露造形的現代感；(四)後現代書風表現先聲：受到書寫藝術化的觀念感通，陳丁奇大膽地顛覆古典文人風書法的保守用筆，極盡能事於彰顯筆情墨趣，尤其是在空間效果方面，時取日本假名書寫的章法作草，秀出一種新的草書布局觀念。以下試以各體選樣作品略為解析：



### 篆書 臨池自覺 自詠

此幅屬於金文的運用，釋文是：「身隱幽窗薄暑天，臨書古本繼連年，墨乾自笑毫成虎，未覺神奇問老禪。臨池自覺，八十二叟，陳丁奇。」一首題目為「臨池自覺」的七言絕句，落款處的兩行行書即是正文的釋文。全篇二十八個篆體字形，用筆頗為隨興，筆畫濃淡粗細落差甚大，部分字體構形新奇有趣，各自成為獨立的造形，有些甚至帶有隸意，如：乾、毫、虎、奇，可以說充分發揮了巧思和創意。鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心

「速度」、「方向」、「脈絡」……等，未知是否曾閱讀平山觀月所著《書法藝術學》，此書於1964年出版。



**隸書 臨池自覺 自詠**  
 此幅隸書作品題為「臨池自覺」，應是一首自作詩，書寫時年已八十歲，用筆率意似在作畫，筆質上觀之，甚至飛白、濃墨、灑筆、清代以來書家大膽使用破章法，足見其不凡。鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心

**眼光 七言絕（隸）**  
 本幅隸書作品的內容是：「前朝事蹟史留青，流覽分明炳若星，我有雙眼原烟烟，心燈然讀十三經。」此幅隸書條幅在用筆上殊具特色，其一，參以篆書，使字更富造形意趣；其二，用墨較少，單字結構正並用，如蹟、覽、分、明、炳、烟等，形成構圖上的張力；其三，字勢筆畫橫不致於太過整飭平庸。這種書寫情調迥異於一般書家的作品，因為筆畫大多平正少姿態，每每流於刻畫，不僅缺少筆情，也少墨趣。天鶴翁挾其行草書創作的用筆特性，發揮在隸書上，既活化了字形，也展現了創作時的筆墨變化及空間疏密有致的趣味。鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心

**隸帶篆 李白詠黃鶴樓送孟浩然之廣陵詩**  
 此幅主要是以隸書的筆意和字形來創作，但與一般隸書橫平豎直左右整齊排列的方式有別，出了幾個特色：一、行的間距錯落，並將某些字的末筆拉長，造成顯著的空間，如辭、樓、月、下等；二、凸出墨色的濃淡、潤燥，並強調潤筆以彰顯筆的力度；三、隸書體中間雜篆體、金文字形，如樓的右半、影的左半、盡、見、江等，使書寫表現的主體——文字，顯得豐富且饒趣味；至於在筆法的表現方面，則採取一種「率爾成章」的創作態度，讓毛筆的特性充分發揮，正因為不拘泥於中鋒、不規於扁平格局，而一任筆隨手運地快意書寫，故能將書法藝術創作中的筆法、墨韻、造形、空間等的變化提升到了富含美學思維的境地。鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心樂事



綜合體 朱芾亭先生賦水亭夏夜

本幅綜合體作品的內容是：「月華忽在水，返映清窗紗白，風拂一池荷，微聞清露滴。朱芾亭先生賦水亭夏夜，天鶴。」

此幅所運用的字體似乎意在篆隸之間，淡墨一特藏鋒之外，用筆淡寫，有一種輕描淡寫的戰國、秦、漢時期的簡牘味，這樣的書寫情調可見，如忽、映、沙、池、微等字的末筆，彼時無所創作，只是日常必識的寫，也沒有筆法意識。漢、魏晉以後作為書法藝術主流的「文人書法」莫不審美調鑑的內涵，但也往往少了自然的趣味。天鶴翁此幅作品似乎有意讓書寫「去雕飾而任自然」，即所謂返璞歸真，當然這不是一件容易的事，因為刻意表現拙趣也可能淪為造作，而作者平日的書法寫作在審美上屬於碑學派一路，本不尚巧，故欲求平淡天真，往往較帖學書家輕鬆些。

鈐印：陳丁奇印、肖形印（鶴）、寧拙



草書(三行) 李白詠黃鶴樓送孟浩然之廣陵詩

本幅草書作品的內容是：「故人西辭黃鶴樓，煙花三月下揚州，孤帆遠影碧空盡，惟見長江天際流。錄李白詠孟浩然之廣陵詩，陳丁奇。」

此幅草書作品以枯筆為主調，字勢雄放，行筆多頓挫絞轉，兩次濡墨便成篇章，直欲將毫中墨傾瀉一乾方為快，故筆畫中多有飛白游絲，只在提按間有較多墨量，於是孤、帆、遠、影字中墨色凸顯成為全幅之「眼」。天鶴翁先生善用枯筆為台灣書壇同年代書人中之翹楚，或是受日本書風影響，然其個人重個性、求變化之審美理念亦昭然其間。試看其行間錯落之疏密、奇正之變化，如辭字之下斜形成拉力，揚、州之奇正互補，碧空盡三字間之疏密照映，孤帆遠與天際流之輕重濃淡對比，在快意書寫中，仍不乏匠心獨運處。

鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心樂事



草書 李白詠黃鶴樓送孟浩然之廣陵詩

此幅屬草書創作，行與行間空隙大，凸顯了空間造型的氣韻生動。用筆的輕重疾徐、字勢的翻轉跌宕、行氣的奇正互參、墨色的濃淡潤渴……，均已臻出神入化之境，非有千百遍的揮寫經驗不克如此。作者想必是在偶然欲書的情況下，掇筆一洩胸中逸氣。首句起筆若有所思，忽地疾筆四、五字，旋即停頓沾墨，並從容完成第二句，換行時又奮筆急行，最後再一次濡筆輕快寫就，然後落款。全篇形式雖已幾近狂草，但作為表達符號的點與線卻不逾槩，充份彰顯長期臨池的筆法功力，事實上作者的書學底蘊傾向碑學書風，因年輕時所師承的是東瀛名家，如辻本史等六朝派健將，故書風自然以碑學筆趣為豐，不過看得出仍具備深厚的帖學臨池績效，故此件作品所呈現的便有融碑鑄帖之趣。

鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心樂事





**學書感懷 自詠**

本幅草書作品的內容是：「寫過八旬年，能書著實難。唯孜孜不倦，日作書千千。學書感懷，八十三叟，陳丁奇。」此幅草書作品頗能詮釋中鋒行筆的妙處，濕筆點線呈飽滿渾圓的立體感不待言，澀筆筆線用筆毫平鋪而狀若游絲，尖峰內斂，兩側不出現偏鋒雜訊，允為技臻上乘之表徵。蓋草書創作中往往中、側、起、伏並用，形成點畫的翻轉，帶來線條的立體感，但在落筆、行筆的起伏之間往往掃出側鋒而出現線條側面的雜訊（飛白或賊毫）。天鶴先生此幅則完全以中鋒行筆，濃淡乾濕，一氣呵成，並且行間之虛實、疏密也盡力觀照，如首行首字「寫」為濃墨，二行首字「唯」則淡墨飛白；首行「能書」為枯筆，二行「日作」則作濕筆，處處顯露在迅疾揮寫過程中，其布白仍映照得宜，若非經驗老到，曷克如此？

鈐印：陳丁奇印、壽卿、玄風



**(四聯屏之一)(四聯屏之二)(四聯屏之三)(四聯屏之四)**

**蔡肇祺先生詩 古梅 五言絕 草書 四聯屏**

本幅草書作品的內容是：「古梅戲雪霜，芳烈品朝陽，天地自移變，滄桑心底藏。蔡肇祺先生詩，古梅，陳丁奇。」

此作以四條屏形式呈現，顯得極具氣勢，書寫大筆揮灑，痛快淋漓，用淡墨且時出飛白，令人想起古書論理「雲鵠游天，群源戲海」的審美用語，對照作品中多飛白的字如霜、變、滄、桑等，果似鵠鳥游翔天際；而墨濃的字如朝、陽、天、地、心等，則宛如大鴻鳥戲於海上。古人所謂師造化、得心源，正是這種揣摩自然意象的造形表現，而「椎畫沙」、「屋漏痕」是筆法方面的意象，至於「崩雷墜石」、「千里陣雲」則是線條方面的意象，東漢人蔡邕曾說：「為書之體，須入其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之矣。」這段話的意思，正是說明書法表現應該要如同自然事物般具生動感、生命感，才是有價值的創作。

鈐印：陳丁奇印



#### 四季風(之一)-春風

本幅草書作品的內容是：「園內吹開花臉露，堤邊搖曳柳眉揚。春風，陳丁奇。」

此幅草書用筆縱放，似是以大筆揮寫，形成漲墨與岔筆兩種線條狀態對映的畫面，筆勢險絕者如「花」之第一、二筆，「露」之第二筆，「柳」之末筆，「揚」之右半部等，都是平時書寫中較少出現的誇張現象，想來天鶴先生欲以揮毫一抒胸中鬱勃之氣亦未可知，其與詩題及文字內容呈現截然不同的兩種情調，蓋書家往往藉筆墨與字形宣洩情性，精彩處殆在於線條節奏和空間布白，文字內容並非表現重點，故唐人張懷瓘言：「惟觀神采，不見字形。」意即指此。

鈐印：陳丁奇印、天鶴仙史、賞心



#### 四季風(之二)-夏風

本幅草書作品的內容是：「時送荷香來酒館，頻搖竹影上琴臺。夏風。」此幅草書在章法上充分運用對立手法，如疏密、大小、潤燥、奇正等，而整幅的布局則參考了日本假名書法的空間概念，讓習慣由上而下的傳統書法觀賞方式徹底顛覆。觀賞者首先感覺作品上半部分的空靈，隨即受到下半段濃重深密且不規則的流動感所震撼，在美學上這是屬於突兀視覺的運用。不過由於草書字形的規範和清晰可識，使畫面不致顯得雜亂無章。事實上以書法字體為造形元素去構築空間的創作，受惠於篆、隸、草、行、楷字體自身的結構美，因此看似隨意揮灑、塗抹，卻不致流於雜亂無章，天鶴先生此幅作品正體現了書法字形在造形運用中的優異性。

鈐印：陳丁奇印、天鶴仙史



#### 四季風(之三)-秋風

本幅草書作品的內容是：「吹起白雲離遠岫，掃將黃葉下高林。秋風，陳丁奇書。」

此幅草書用墨極淡，意境上頗有「白雲遠岫」的味道，唐人孫過庭所謂「重若崩雲，輕如蟬翼。」這輕如蟬翼的形容用作此幅點線的狀態，似乎頗貼切。書法因以書寫文字為最初的訴求，為觀賞方便講求墨色黝黑，清代館閣體實用書寫所要求的「圓、大、光、黑」，也特別強調墨色的烏黑。不過繪畫方面，特別是水墨山水、花卉卻著重於「墨分五彩」，務求將墨色的層次感呈顯出來。二十世紀中葉日本書道流派中的少字數派、墨象派在用墨上即講究層次。天鶴先生既學書於日本書家，在用墨上自然了然於胸，不過日本漢字派書家大都用濃墨，凸顯層次時主要運用「飛白法」，較少以淡墨書寫，因此天鶴先生的淡墨書法，可算是他個人書法表現中的一項特色。

鈐印：陳丁奇印、玄風



#### 四季風(之四)-冬風

本幅草書作品的內容是：「吹成萬瓦清霜重，釀作千山積雪漫。冬風，陳丁奇。」此幅草書在筆法上以枯筆為主調，書寫進行中極盡能事地扭轉壓抑筆毫，這種線條狀態猶如古人所謂的「萬歲枯藤」；至於用墨則是「惜墨如金」，由於大肆壓擠筆毫中的存墨，且墨色並不深濃，故反而凸顯了毫毛在紙上拂掠所產生的游絲效果，相較於一般作品上濃墨和飛白對比的沉重，這種淡墨、游絲的輕靈、俏皮自有一番趣味。天鶴先生書法植基於碑學書風，與帖學二王一脈的文人風書法有別，似可目為「藝術性的書法」，亦即盡全力發揮筆和墨的性質，於是乎就出現了淡墨、游絲及多樣筆觸表現的作品。台灣書法進入二十世紀九〇年代以後，不少中青年書家受到當代藝術的衝擊，紛紛在造形、筆墨趣味中尋找創新的可能性，其實天鶴先生早在三十年前已有所發揮。

鈐印：陳丁奇印、天鶴仙史、靜觀



#### 行書 李白詠黃鶴樓送孟浩然之廣陵詩

本幅行書作品的內容是：「故人西辭黃鶴樓，煙花三月下揚州，孤帆遠影碧空盡，惟見長江天際流。」錄李白詠黃鶴樓送孟浩然之廣陵詩，陳丁奇。」此幅採行書體字形，但用筆則出之以草意，首行六字較顯平正，「樓」以下八字則筆勢連綿、一氣呵成，使鋒用中而不側，飛白筆觸中的游絲造成了線質上的立體效果；第三句「孤」以下及第四句又採取一濃一淡的用墨形式，不過濃墨與第一行略有並排，作成全篇的「眼」，形成一種前後呼應、左右顧盼的態勢，可以說本幅作品的書寫過程較為隨興，但能放亦能收，使作為行草表現的情調臻於野逸，卻沒有絲毫的火氣、俗氣。

鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心



#### 行書 明布袋和尚偈語

本幅行書作品的內容是：「手把青秧插滿田，低頭便見水中天。六根清淨方為道，退後原來是向前。」明布袋和尚偈語，陳丁奇。」

此幅行書作品字字獨立而少連屬，但字與字間因筆勢連貫而有了映帶顧盼的意味，此即所謂「筆斷意連」。在行筆節奏上，由濃重或枯澀的狀態，可以看出大約是三個段落。本幅的行氣起伏較其他作品略少，可能是使用軟毫筆，彈性不足之故，不過書寫中仍勉力讓筆鋒顯現，以免毫毛平鋪露出塌陷之感。天鶴先生揮毫不甚在意筆、紙，且往往能充分駕馭而凸顯工具、材質的特性，之所以能如此，乃是因對一個內容的作品反覆書寫之故。

鈐印：陳丁奇印、天鶴仙史、寧拙



### 錄星雲禪話-行書 明 布袋和尚偈語

本幅行書作品的內容是：「手把青秧插滿田，低頭便見水中天。六根清淨方為道，退後原來是向前。」

錄星雲禪話，陳丁奇。此幅行書作品又是濃淡、潤燥兼參且對照較為強烈，燥者如秧、插、滿、水、中諸字；潤者如為、是、向、前諸字，筆情墨趣截然不同。再從字勢觀之，書寫過程似有一種恣情任性的感覺，有時已被壓抑的筆鋒並不修正即順勢游走，形成賊毫外露狀態，如手、把、六、根、退、步等字，或許正如宋人蘇東坡所言「無意於佳」吧！不過天鶴先生畢竟技法純熟、老練到家，其操筆動作伶俐，勢如破竹，且能造出新意、不拘成法，這正是藝術創作的可貴之處，苟不能處處求變，打破日常書寫慣性，則不免落入古人所謂「爛熟傷雅」的地步。本幅作品內容一再書寫，卻每有出人意表的形式出現，可見天鶴先生是深諳藝術貴乎創新、貴乎表達個性的道理。

鈐印：陳丁奇印、壽卿、玄風

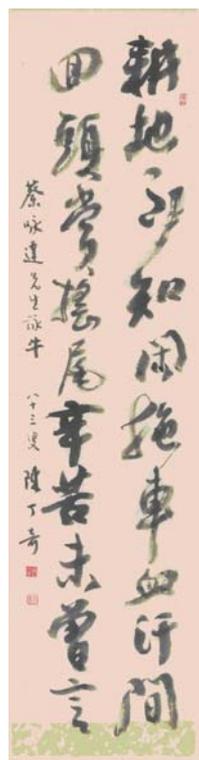


### 錄簡文帝詠春情

本幅行楷作品的內容是：「鹽飛亂蝶舞，花落飄粉匳。匳粉飄落花，舞蝶亂飛鹽。」

梁簡文帝詠春情，八十二叟，陳丁奇。此幅行楷筆法近北碑體，但點畫不求方折，卻出現筆鋒及飛白，並且行書「筆斷意連」的意趣充斥字裡行間，可以看成是用行書筆意作楷書，故字形似乎正方整，其實頗有流暢感，至於點畫看似不求工，實則筆筆周到，且位置安排極為地道，由於採取魏碑體勢，故能寓飛動於整飭之中，天鶴先生曾以函授方式向日本書家曾本史邑學習，以致作楷體常常顯露東瀛碑派書風，不過如此幅作品卻在碑派書風中參以帖派筆鋒，如飛、粉、匳、花、舞等字中，凡重新落筆處多呈筆鋒狀，這或與天鶴先生作書尚筆勢與走筆常較迅疾有關，然行筆雖快，卻筆筆交待清楚，即使飛白筆觸亦紮實而有力，此蓋臨池之功也。

鈐印：陳丁奇印、壽卿、靜觀



### 蔡咏達先生詠牛

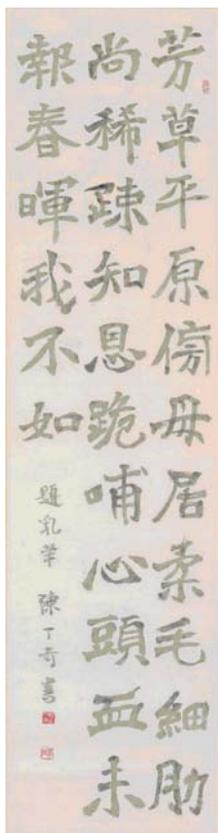
本幅行書作品的內容是：「耕地不知閑，拖車血汗間。回頭賞搖尾，辛苦未曾言。」

蔡咏達先生詠牛，八十三叟，陳丁奇。此幅行書應是以軟毫淡墨書寫，線條平鋪紙上，而紙張亦有加礬現象，故筆鋒觸紙所形成的濃淡、潤渴歷歷可見，這些筆觸的形成均來自不同的輕、重、起、伏，天鶴先生用筆的符碼一一在其間顯露無遺。書法之妙，除造形、風格的入古出新，其菁華殆在於筆法，然筆法之奧秘非筆鋒莫屬了。中國書法自漢、魏、六朝以來，之所以令帝王、將相、文人、才士著迷，即是那千變萬幻的筆法，唐人孫過庭深解其間妙諦，他說：「變起伏於鋒杪」，進一步解開了筆法變幻的關鍵——鋒杪。天鶴先生的書風固較傾向碑派，其實其對筆鋒的駕馭也有相當高明的地方。

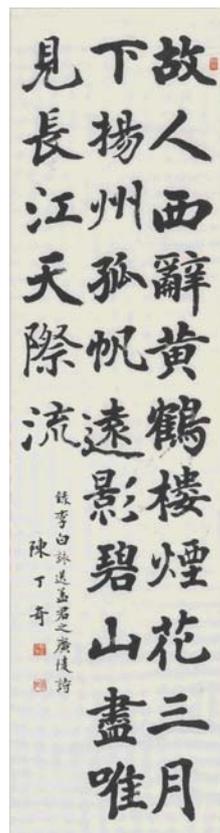
鈐印：陳丁奇、天鶴、寧拙



**答問 學書道心得 自詠**  
 本幅行草作品的內容是：「學書長不輟，如徹理參禪，率性毫端現，形神自然。」天鶴。」  
 此幅行草作品寫來一氣呵成，似乎只有兩次濡筆，顯成動相，墨色渾然天成，潤燥相參，駕馭工夫已臻見筆墨之特殊之處，更在澀勢中帶勁，這是晚清枯澀美學——碑趣的體現，一掃帖學書風的靡弱雅逸，卻易流於靡弱之缺點。碑學書風不惟用筆蒼勁古樸，其字勢雄強、氣韻古樸，亦為時代精神之體現。台灣書家自九〇年代以後，注重筆墨形質的發揮，天鶴先生早十數年已深諳造形之妙，並充分彰顯筆毫與墨色的多層次變化，洵屬難得。  
 鈐印：陳丁奇印、天鶴仙史、思入玄



**題乳羊**  
 此幅以魏張猛龍碑的結構，用極淡墨書寫，與一般寫字不同，且可能使用軟毫，形成一種簡、靜、平、合的體勢，這或也是當時的境處於一種恬淡無欲的狀態吧！而若從書寫的內容看，「題乳羊」來，羊毫則有意用淡墨、用羊毫，則有就顯示出那是審美觀胸有成竹的投射。事實上，作者大多數作品都是含帶創作理念的，除了充分表現筆墨技巧和效果，也善於製造「畫面氛圍」，也就是說，他所追求的不是書法的「書寫性」（技法為尚），而是「藝術性」（筆情墨韻和造形），在這一境界上，無疑的是受到東瀛書風的啟示。  
 鈐印：陳丁奇印、壽卿



**楷書 李白詠黃鶴樓送孟浩然之廣陵詩**  
 本幅在結體上屬楷書的運用，但筆意卻在歐陽詢楷法為基調之下，參進了一點魏碑態勢和筆趣，即在少數筆劃中出現拙澀狀態，如鶴、州、遠、唯、見、天、流等字，使全篇的章法布局不致因下筆重而顯得擁擠，由於楷書若過於追求勻稱平整，則難免流於板刻，必須奇正相生、疏密有致，方能彰顯書寫表現的藝術性。  
 鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心樂事



**楷書 李白詠黃鶴樓送孟浩然之廣陵詩**  
 此幅在結字上屬楷書體的運用，但行筆速度稍快，出現不少枯筆、飛白筆趣，全幅的書寫過程中而約濡墨舔筆三、四次而已，造成濃墨的字顯得渾厚飽滿，淡墨的字則蒼勁灑脫，線條的枯澀凸顯了用筆的老辣和力度，且濃、淡墨的交錯運用，更增強了行間的虛實變化，使整幅作品儘管是楷體表現，卻有行書的流暢性和節奏感。  
 鈐印：陳丁奇印、壽卿、賞心樂事



**蔡肇祺先生詠開**  
 此幅楷書體作品的筆法相當豐富，依約可以品味出北碑、南朝智永和顏真卿等大家的筆法意趣，看似隨興書寫，實則是有意识地要融多家筆意於一爐；再者以淡墨書寫也是一個特色。由此可見作者除了藉揮毫以抒情寫意之外，其創作意識——即書法美的寓託亦相當明顯，故而作品的完成並不只是書寫而已，乃含有其個人在筆法、墨法長期探索有得的宣示。事實上楷書屬實用書體，技巧純熟而缺乏創作意識就容易流為「館閣體」，唯有在書寫中加入某種「意圖」，方能展現這種方正整飭字體的生命氣息。  
 鈐印：陳丁奇印、壽卿、樂在其中



**楷書 朱芾亭先生賦水亭夏夜**  
 此幅以北碑體勢成字，雖不刻意出鋒，但筆鋒仍有不少勁利處，由於收筆採圓勢，也就減低了刻露的形跡，呈現寓方於圓、化剛為柔的狀態，加上用淡墨且帶些許枯筆，就使整幅字顯得穩重紮實，不致於濃重。北碑書法常追求雄強、樸茂，許多作品難免伶牙俐齒，甚至嶙峋突兀，頗少含蓄蘊藉的氣質。質諸原作，因出於民間匠人俗手，故難掩其筆法之拙、醜，但透過有書法意識的書寫創作，則當寓以雅碑的氣息，故前人嘗謂寫金石碑刻當「自成格局」便是此意。天鶴翁受業於書法名師（日本書家），卒業於師範學校，畢生鑽研書道、書法教育，且擅詩文，在其筆下，自有一股文人氣質汨汨而出，從他轉化北碑的功力，即可一窺究竟了。  
 鈐印：陳丁奇印、肖形印（鶴）、寧拙



#### 楷書 明 布袋和尚偈語

本幅楷書作品的內容是：「手把青秧插滿田，低頭便見水中天。六根清淨方為道，退後原來是向前。明布袋和尚偈語，天鶴。」

此幅楷書作品略帶行書筆意，用筆近顏真卿楷法，氣息渾厚踏實。由於墨色有濃有淡，故雖點線厚重而不顯擁擠；下筆隨興，不斤斤於顏字規範，故顯得天趣盈滿。歷來學顏者若非窒於使轉，而使筆畫流於板刻；便是用墨過於濃重，而入於宋人所譏諷的墨豬之流。天鶴翁此作信筆揮灑，似無意於佳，卻因墨色凸顯層次感，遂成可觀之作。

鈐印：陳丁奇印、天鶴仙史、寧拙



#### 冷暖自知（楷）

本幅楷書作品的內容是：「冷暖自知。八十三叟，陳丁奇。」

此幅大字可視為行書，似是「偶然欲書」的作品，一般作品可以看出大都出於「胸有成竹」，亦即前後書寫皆已數十、百遍，而為求不同於先前的書寫，故乃刻意造形作態以彰顯「創意」，此幀則信手揮灑、不欲求工，一任點畫「行於其所當行，止於其不可不止。」甚至拋棄其一貫的迅疾凌厲的運筆技法，書寫時身、心處於何種狀態不得而知，不過與大多數的作品有明顯的不同。

鈐印：陳丁奇印、天鶴仙史、思入玄

## 六、結語——一代先覺與台灣書風

台灣書風<sup>64</sup>的概念雖然起於一九八〇年代，但作為一個地理環境特殊、文化藝術發展獨立的區域，在清代、日治與台灣光復後，其所呈現的書法藝術風貌中，屬於本土特質的作品或書家是時有所見的<sup>65</sup>，它的形成一方面來自傳承，一方面也受外來風格影響，並在本土化了的主体意識運作下開結花果。依其血脈大抵可以看出三種風格樣貌，一是科舉文人風，二是清代流派書風，三是閩習書風，這大抵便是二十世紀前的台灣書風。日治時期由中原旅台書家引入的趙之謙書風，由東瀛書人透過展覽、教學、競書等推廣的北碑書風及表現性行草（包含假名書法），這兩股不妨看作是流派書風的發展，也為台灣書風拓展了表現視野，至於隱入書房、詩社繼續傳承的清末書法匯為了「台土詩友書風」，書家大多擅帖學，部分兼習流派書法，而閩習則衍為一種在地味<sup>66</sup>。陳丁奇的書法初受嘉義文士如羅秀惠、陳堯皆等台土詩友書法啟蒙，青年時期就讀南師演習科以至準備「文檢」期間，雖然接受日本書家指導，但文檢書風除楷書為「鳴鶴流」，行草仍多帖學筆法<sup>67</sup>，可以說陳丁奇書學的底子看來是出自帖學一路，何以他成熟期的書風表現卻明顯的偏向東瀛碑學派？個人以為有幾個因由：（一）受到鳴鶴體（辻本史邑的教材函授）楷書運筆的影響，用筆以外拓雄健為著眼，尚形重勢的書寫習慣久而久之便不以斂鋒為訴求，筆觸的變化造成碑趣（粗放）重於帖意（筆鋒）的書風。（二）長期觀覽甚至創作時參酌東瀛行草書風，中壯年時期作品已明顯不同於台土詩友的帖學文人書法或中土渡台游藝文人書風，故時人有以日本書法稱之。東瀛行草書風重筆情墨趣，行間連綿、氣勢貫串，其遠溯明清浪漫書風（尤其王鐸、傅山）的痕跡依稀可見。另一影響則來自禪門書法，造形跌宕多趣，筆法爛漫天真，開個性化書風的先河。（三）研閱的相關書法創作、書道教育理論多為日本人士著作<sup>68</sup>，由於日本國內二、三〇年代已感受書法創作必須藝術化的衝擊，書家從事創作每由書寫性提升為表現性甚至創造性，四〇年代以前少數字、調和體、墨象前衛三派即已崛起，造形化、視覺化的空間布白使書法逐漸靠向抽象表

<sup>64</sup> 同註 43。

<sup>65</sup> 台灣書風的代表書家如活躍於乾嘉年間的台灣早期書法第一大家林朝英(1739~1816)，鹿港書家鄭鴻猷(1856~1920)，宜蘭書家康灝泉(1908~1985)，台北澹廬曹秋圃(1895~1993)。

<sup>66</sup> 同註 3。

<sup>67</sup> 同註 11，26~28 頁，從陳丁奇 1938 年前後，接受日本書家相澤春洋文檢習字函授批改之存稿墨蹟來看，楷書有歐底，但帶辻本史邑書風，行草書近帖學筆法，假名則是鵝堂流。

<sup>68</sup> 參見李郁周〈稽古鑑今，書事瑣談〉文收於《台灣書家書事論集》（蕙風堂，2002 年 8 月），185 頁。

現。陳丁奇從相關專著、圖錄、刊物上獲取廣泛訊息得到參照，所以他在省展書法觀後，乃發出某些作品屬於寫字而不是藝術的喟歎。(四)事實上中原渡台書家中于右任屬碑學派書風，但其標準草書過於著重字形的清晰可辨，於是放棄了草書表現上更重要的「連綿」，試看陳丁奇的草書如果個個分立，其與標草差異不大，而他不僅充分發揮連綿草的章法精華，並且進一步用濃淡、疏密、疾澀、奇正……等對立效果，來凸顯自我的空間和造形理念。至於渡台游藝文人風書法，一些書家的書藝研學仍只停留在書寫層次，缺少創作概念，幾十年的戰亂迫使藝術發展遲滯或倒退是要因。(五)書法風格產生的內緣與外因包括師法、才情、環境、時尚等，陳丁奇師法的是碑學派的創作底蘊，因緣際會的書藝發展歷程，厚植了他在書寫上的功底，鑄就了他在書理上的宏觀，更提供了他蓄積才情的時空環境，而台灣書法的衍嬗終究踏上了他已感知先覺的風尚，應和者多，自然激發他大量創作的信心。(六)碑派美學和在地味應該是陳丁奇書藝創作的特殊性和主體性，碑學理論發展自清中期，無論衍為中土的碑學書風，抑或渡台書家的碑學傾向，還是東瀛的表現性書風，儘管流派紛呈，終歸是碑派美學，陳丁奇的書風給人的感覺是鎔碑鑄帖式的碑派美學<sup>69</sup>，而這種風貌恐怕是東瀛書法難以雷同的，是台灣在地味的。

因此總結陳丁奇書法與台灣書風演嬗的討論，得知二十世紀一個具有指標性的台灣書家，其書法藝術所富含的意義與價值在於：(一)帖學筆法與寫意精神的寓涵；(二)碑學趣味與現代書風的吸納；(三)個性化、表現性書藝的彰顯；(四)後現代創作觀念的先導；(五)書法與藝術相關創作學理的轉用。當我們仔細檢視一百年來由台灣主體意識孕育出的書法家群中，具時代影響力者，除標榜「書道禪」的澹廬曹秋圃，南臺書宗陳丁奇亦是不二人選<sup>70</sup>。茲值其百歲紀念書法展，略陳己見，以表達景仰之意，成詩一首附於後：

天鶴真奇老，南臺一墨仙，書從碑學出，藝法海洲賢。

振筆風雷動，濡毫雲瀑濺，邇來多識者，寂寞半生禪。

<sup>69</sup> 參見蘇子敬〈台灣書家典範陳丁奇先生〉，文收於《天鶴仙史陳丁奇書法選集附刊》(玄風書道會，2004年1月)，171頁。

<sup>70</sup> 筆者曾詠台灣書壇三大家曹秋圃、陳丁奇、康灑泉詩：海嶠書禪有菊癡，諸羅天鶴遠俗姿，灑泉清氣在山骨，八法傳真蓬島稀。三人皆以骨氣彰顯台灣書風。

