

台灣現代書法初期發展的特色與價值

Distinct feature and Values of Taiwan's Modern Calligraphy in Beginning Period

黃智陽

Huang Chih-Yang

華梵大學美術系副教授

摘要

當代的書法研究中經常關照書法的現代性意義，期望建立書法面對新時空考驗時的回應，被提及的作品其共通特質常以造形性、觀念性與個人化為傾向，概括而言，現代書法藉由新形式或新內容以彰顯與傳統書法審美傾向的不同。

臺灣的「現代書法」從醞釀、實驗到開展，分別歷經不同的政治、教育、文化轉變，故而傳達出獨特的思想觀念，同時也呈現臺灣自身文化與外來殖民文化間的意識消長與融合，其中初期的實驗性創作軌跡是建立台灣現代書法史論的重要基礎。緣與此，本文希望詳實陳述臺灣「現代書法」初期發展的特質與影響。

臺灣現代書法的發展初期中，書家因個人興趣所至或藝術環境刺激，主動的產生一些創意作品，另外再加上畫家或藝術家的參與，共構成臺灣現代書法初期的整體狀態，其間書法主流發展中雖然沒有明顯的流派、宣言或運動，不過，目前若以藝術的角度來看，每一個軌跡都具有積極正面的意義，值得重新認識與詮釋。中國大陸經過 1966 以後的文化大革命，書法面對壓抑與破壞的現實，更遑論回應現代性的發展，於是台灣的現代書法表現與試探，相對的具有豐富多元的成就，這是台灣值得珍惜的發展歷程。

【關鍵字】 現代書法、解嚴、文字畫、亂影書、彩色書法

壹、現代書法的基本特質

所謂「現代書法」，應是有別於傳統的、古典的形式語言，以表現現代性為特質的書法創作。

當代書法環境因受現代化科技的影響，不論展示型態與審美傾向都與傳統有較大的不同，在未有一絕對共識的名詞來統稱這些具現代性或實驗性的書法創作時，「現代書法」似乎成為最普遍、約定俗成的總稱。

書法發展歷時悠久，而今天談起書法時卻產生前所未有的複雜局面，當代書法的創作範疇逐漸擴大，同時書法鑒賞的標準也不易產生共識。書法到了需要理性辨證以避免虛耗的狀態，簡言之，當代若只堅持用筆、結字、章法的傳統要求，並不能概括書法的意義與價值，現代的展示空間與觀看特性都要求著書法創作必須回應時代風尚、社會人文、空間特質與個人創見，大量的年輕審美族群，經常接觸現代美術館的國際特展之後，已經不耐於接受傳統書法的制式化形式與古典的晦澀語境，書法在一般生活與交誼的需求中可能是遊藝性的，而書法回應展示場域的心態必然是現代性的，是藝術性的觀賞文化需求，於是，可以說現代書法回應當代創意的審美心理，傳統書法則回應著懷舊的審美心理。其中價值判斷雖非截然對立，而審美判斷的確有著較大的不同，現代書法所表述的語境因為企圖更貼近現代生活的反應與藝術性的探索，就整個書法發展史的軸線來說，呈現一種較大的轉變，是數千年來書法發展最為特殊的一個現象。

在當代的國際藝術研究中現代書法經常被提出探究，首先50年代日本開始有所謂的「墨象書」、「現代書道」，接著韓國有「現代書藝」，而1977年後，受到中日書法交流影響促使中國80年代開始出現「現代書法」的探討，這些作品的共通特質就是以強調抽象性、造形性、觀念性和個別性的風格，藉以彰顯與傳統書法審美的不同。

臺灣的「現代書法」從醞釀、實驗到當代的發展態勢，分別歷經不同的政治、教育、文化轉變，故而傳達出獨特的思想觀念，同時也呈現臺灣自身文化與外來

殖民文化間的意識消長與融合，其中日治、戰後、兩岸、文化復興運動及解嚴等政治社會因素，都曾對目前臺灣「現代書法」的文化思想上的產生某種程度上的影響，本文從特殊的文化環境轉變時間作為基礎，並依此陳述臺灣「現代書法」初期發展的特質與影響。

貳、台灣初期現代書法的概況

1895年至1945年，日本殖民臺灣，受到大和民族的政治文化觀念教育五十年，臺灣書法受日本書家影響甚大。戰後日本撤退，臺灣因大戰之後百廢待舉，而書法活動一陣沉寂，1960年之後臺日又開啓了書法交流活動。

日本政府統治臺灣五十年對臺灣之書法活動並未壓抑，甚至有效加入推展，並在師資、人才上加以培育。其中碑學書法的傳承、雄強的書寫線質、假名書法的形式等，成為影響臺灣書家的主要風尚。

1949年國民政府遷台，大量優秀的書畫家也渡海來台，多數前輩書傢具有深厚的文學涵養以及紮實的書畫基礎功夫，同時，不少經典的文物書畫碑帖一併攜入臺灣，臺灣傳統書家的品質逐漸提高，構成臺灣書法研究上的優勢。

隨著經濟與政治環境漸趨穩健，帶動社會文化和藝術活動的積極與活躍，書畫藝術就在渡台書畫家為核心的積極推動下，展現了它成為臺灣藝術環境中主導的角色。諸多渡台的書家在大陸時期，已有成熟的表現技巧及知名度，並且在臺灣的高等學府或社會菁英活動中扮演了舉足輕重的角色。

書法融攝藝術與文化特質，並且經過歷史的考驗，積澱了豐厚的形式與內涵。1949年對臺灣政治與社會而言是個重要關鍵，也是區分兩岸在文化思想與藝術發展差異的轉捩點，從事書法創作的藝術家包括了詩人、畫家、雕塑家等不同的學習背景，其中因為水墨和書法的媒材相通，以水墨畫家身分進行書法創作的比例居多，所以臺灣近現代水墨畫家的書法創作雖然不是當時書法主流的核心，卻成為如今研究臺灣「現代書法」發展史的重要參照，具有重要的意義。核心與

邊緣的替換或消長，回應了時代的審美轉變，以及時空限制下的視野差異。雖然書法晚於實驗性水墨運動二、三十年，但現代書法也在 90 年代以後漸趨形成一種風潮，其中不難看出畫家身份的創作者在現代書法進程中所扮演的重要角色。

60 年代以後，受到西方文化的襲染與強大政治、經濟力的宰制，不可逃避地，水墨發展也同時受到美國抽象表現主義的影響，在臺灣吹起了水墨改革的新繪畫運動。傳統書法的概念與新水墨的表現形成分離的現象，書法創作反而停滯在傳統風格的表現範疇之內，而一些能書善畫的藝術家則扮演了書法漸進開放其藝術特質的關鍵角色。在 1966 年中國文化大革命之時，臺灣雖然身處國際間抽象表現主義的活躍時代，書畫主流配合政策力行「復興中華文化運動」，於是促使臺灣的書法環境處在較為保守的文人遊藝書風之中，風格呈現以傳統文人書法形式為重，現代性書法嘗試則散見在畫家實驗性的作品裏。

1945 二次戰後到 1986 台灣政治解嚴前，台灣藝術環境中仍然見到零散具有現代性的書法創作，現代書法沒有流派勢力及嚴謹論述，本文稱為現代書法的初期即為「醞釀期」。在醞釀期的創作時間中，包含有：

一、**書家受畫家影響作階段性的創作實驗**，如：王壯為的亂影書展現了抽象風格，題跋中論及「書法如畫法」的觀念¹，同步受到畫家傅狷夫的影響；史紫忱的彩色書法實驗，將書法視為美術作品看待。

二、**書法創作有別於傳統，不完全依附在傳統技法或是審美判斷**，如：王王孫書寫增加視覺感染力的大字書法；陳丁奇在 1960 年代已將淡墨書法、少字數書、假名書法表現出多樣線質的實驗趣味；張隆延的飛白書增加書法的紙面空間效

¹ 亂影書跋：「取狷夫作書即作畫之語為亂影書書成題此。月高不及丈，寒輝忽滿楹。楹外百竿竹，喜迎幽魄生。微風翛然來，瑣碎動晶瑩。幽子東窗下，偃仰心無營，時復一欠伸，不須費短檠。對此滿紙畫，如鑑水滄泓，混濛乍深淺，草石相縱橫。東坡夜不寐，起步承天庭，庭中如積水，苜蓿交空明，道見竹柏影，古今同一情。晨興弄畫筆，狀擬苦難成，變為破體草，彷彿探其精！由來畫與書，政如弟從兄。錫名曰亂影，轉愁儕輩驚。」亂影書跋 於王壯為，《書法叢談》（台北：國立編譯館中華叢書編審委員會發行，1982.01），頁 358。

果並有跨媒材實驗。

三、水墨畫家參與書法創作的行列，書畫拼合或引畫入書，如：呂佛庭的文字畫，特別加強書法中文字的符號性與創造性，另外傅狷夫的狂草恣縱飛舞；鄭善禧畫作經常以題跋多變來強化書法作用等；

四、現代畫家介入筆墨遊戲或文字符號創作，增加書法的現代化特質：以西方媒材為創作的畫家，偶爾兼及文字書寫的創作，雖然不見得都是表現在宣紙或是完全使用毛筆書寫，也是一定程度的成為刺激臺灣現代書法創作的實驗特質。如：劉國松藉由草書筆勢，營造山水或宇宙般的動勢；楚戈的飛白式書寫使書法展現前所未見的空間效果；蕭勤的書寫意象將書法的可能性與抽象表現適度結合；李錫奇的書法性版畫使書法表現展現出跨媒材的想像；席德進與余承堯的書法作品展現書畫家十足的創意，與傳統書法大異其趣，以其畫名的影響間接誘發了書法現代化的想像。



圖 1：王壯為 <亂影書>
1962 年



圖 2：史紫忱 <彩色書法>
約 1975 年。



圖 3：王王孫 <十二生肖>



圖 4：陳丁奇 <奇秀>
約 1982 年 35x133 cm



圖 5：張隆延 <風>
1968 年 27.9x21.6cm

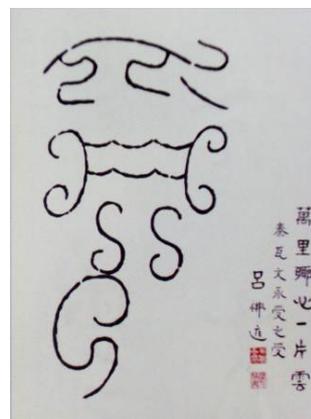


圖 6：呂佛庭 <萬里鄉心一片雲>
1972 年 53x38.5 cm

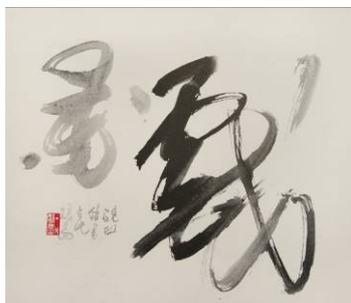


圖 7：傅狷夫 <墨戲>
1987 年 44x52 cm



圖 8：鄭善禧 <看車者>
1965 年 41x27 cm

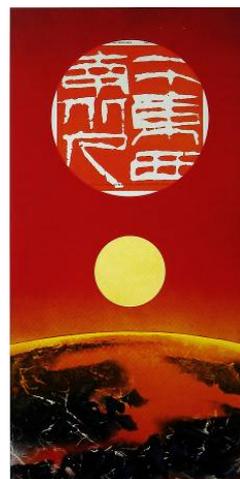


圖 9：劉國松 <一個東西南北人之十八>
1972 年，181x91cm



圖 10：楚戈 <山嶽>
1984 年，60x48.5cm

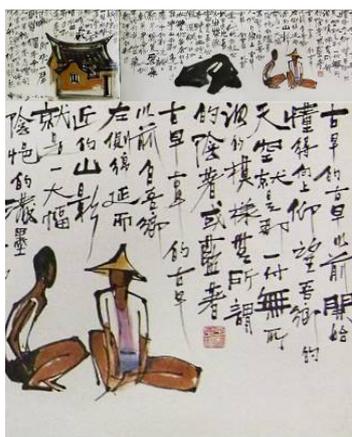


圖 11：席德進 水墨作品
1972 年 44x52 cm

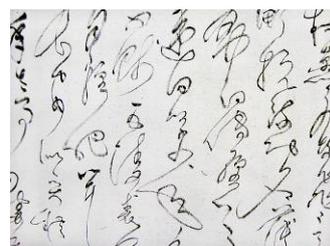


圖 12：余承堯
<唐人七言律詩> (局部)
1990 年

參、重要書家作品的現代性趨勢

概括而言，臺灣現代書法的初期發展中，包含了臺灣主流書壇自發的一些實驗，再加上畫家與藝術家的參與，共構成臺灣現代書法初期狀態，當代以藝術的角度來檢視，當時的每一個軌跡都具有相當積極、正面的意義。

在朝向多元的發展當中，個人認為其中初期書法發展主流中，王壯為、呂佛庭、史紫忱、王王孫、陳丁奇可以當作此時期的代表性人物，他們在臺灣現代書法初期發展中具有明顯現代實驗性特質，故而本文就他們的創作背景與觀點詳述

其在台灣「現代書法」初期發展階段中的特質與影響。

一、王壯為（1909~1998）

王壯為，河北省易縣人，本名沅禮，字景閭。三十多歲時，取「壯為」作筆名。晚年自署漸齋，又號忘漸老人等，別號甚多。幼承家學習書法、篆刻，融書、篆於一身，為當代著名書法家、篆刻家，曾為臺北師範大學教授、文化大學藝術研究所教授。書法各體兼擅，尤擅楷書、行書。書學主張「承舊生新」，曾說：

「『新』『變』或『創作』在藝術製作中是極重要的一種因素。」²及「書法乃是藝術，藝術必須不斷開創。」³

王壯為在書法方面創新的嘗試頗多，如 60 年代所做的飛白書，（1961 年的〈不時出新〉、1961 年的〈敲門求醉帖，入山呼懶雲〉五言聯等）（圖 13）、以畫入書創作的〈亂影書〉（圖 14、圖 16）及〈毫墨樂章〉（圖 17）、將紙張揉皺書寫，讓書寫出的線條因墨色滲入不均，而產生一種人為斑駁趣味。（〈擬石刻意〉（圖 18）、〈含英咀華〉（圖 19））、多色墨書（圖 20）、焦墨書（圖 15）、大字書（圖 21）、雙色墨書（圖 22）等。後來又廣泛涉獵楚繪書（圖 23）、晉盟書及西漢帛書等新出土文字，亦有可觀。晚年也曾有一幅作品〈翫晚居〉（圖 24）約四開大小，內容以行書書寫，此幅作品中特別的是在畫面中空白處以「玄籟書堂」之印，不拘正反、上下錯落的鈐印在四周當作畫面的背景，乃王壯為晚年對於書法創作不失赤子之心的遊戲之作。另外，馬晉封述其曾經在王壯為的心香室看到〈墨世界〉隸書作品的一段往事，這件作品是以焦墨書寫佐以水墨暈染、墨色酣暢淋漓的背景，在當時還沒有這樣的強調墨色暈染的時代，王壯為的這件作品可說是一項創舉。⁴徐永進也記錄曾見過王壯為在忘年書展展出一件有水墨

² 王壯為，〈毫墨樂章〉，《書法叢談》（台北：國立編譯館中華叢書編審委員會，民 71 年 1 月），79。

³ 王壯為，〈我的學書回憶經驗談〉，《暢流》，40.9：24。

⁴ 參考馬晉封，〈吉人天相〉，《王壯為先生八十八上壽祝賀集》（台北：崑崗文化事業有限公司，1996.09.28），頁 20。

漸老一件墨寶，藏在心香室，寶曰：「墨世界」三個隸書大字……其最奇特處是像推倒墨

暈染效果的作品，創作過程是先在白布上書寫後，經過快速泡水、晾乾，讓書寫的墨跡遇水產生的隨機墨色變化。⁵

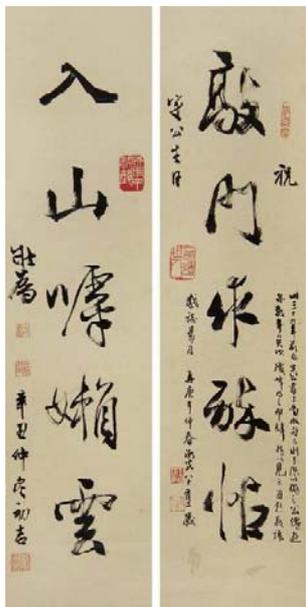


圖 13：王壯為〈行書五言聯〉
敲門求醉帖，入山呼懶雲 約
1961年 23 cmx96 cmx2



圖 14：王壯為〈亂影書〉
濃淡五重墨 約 1962 年



圖 16：王壯為〈亂影書〉
濃淡四重墨



圖 17：王壯為與毫墨樂章四屏 1962 年
第一幅傳統行書，第二幅專用焦墨，第三幅濃淡
二色墨，第四幅濃淡五重墨。



圖 18：王壯為〈擬石刻意〉1962 年 參考《王
壯為先生書法之研究》之年代推定



圖 19：王壯為〈含英咀華〉約 1966 年

盂，把墨瀋和水一起傾潑在宣紙上……墨色自深而淺，由濃而淡，斑斑駁駁淋漓一片……在那個時候還沒有所謂的水墨前衛派畫法，這無疑是一種天機，假漸老之手揭露於世。易言之，漸老該是此道的先知。

⁵ 參考徐永進，〈感恩的心〉，《王壯為先生八十八上壽祝賀集》（台北：崑崗文化事業有限公司，1996.09.28），頁 93。

不過在王壯為這些實驗性書作的嘗試之中，最具代表性的當屬 60 年代，以畫入書創作的〈亂影書〉，並且當時將墨法變化嘗試的四幅作品合為一組，名為〈毫墨樂章〉。王壯為曾說過：「我個人有一個看法，認為任何文藝，都應當『繼來開來』，『承舊生新』。」⁶並說：「談到自己的功夫，我以為尊重『承舊』是不夠的。必須時時刻刻要存獨創一局的念頭，一味法古，不是丈夫應有的氣概。」⁷以及「有抱負的藝術家們無不朝夕殫思想擺脫自我以外的時空束縛，開闢並完成一種新的境界。」⁸雖然王壯為認為自己書法還稱不上是自成一家，只能說是「晉唐風格加以晚明氣息，如是而已。」⁹但仍期許自己有獨創一局的志向、常思創作、不斷求變。在追尋自己面目的過程中，王壯為先是探索用筆的可能性而有飛白書的創作。後來便進行墨色變化的實驗，曾說：

「我還是時時不忘求新求變，基於我認為書法藝術的位置對於文字距離較遠對於繪畫距離較近的觀點，我以為在筆法方面處於幾千年書家功夫壓力之下，幾乎無可發揮，在墨法方面倒還有些可以有致力的餘地，這一點前代的書家也不是沒有，如米南宮、董香光之有時使用焦墨，包世臣之時之故用淡墨，都是想進一步發揮墨法趣味的超人的設想。事實上在這一方面的確還有發揮的餘地。」¹⁰又說：「我自己時時想寫出自己的一番面目，所以我講變已經講了若干年。當然變又豈是容易的事？豈止不易，而且太難！但存心要有自己，不盡倚傍他人都是件很重要的事。所以我以為鄭曼青用濃淡墨作字是很值得重視的。而且我以為要這麼做便這麼做，只看其做得好不好，有沒有新境界，得不得到新評價便夠了；正不必說是本之唐人宋人等等。」¹¹

⁶ 王壯為，〈因襲與開創〉，《書法叢談》，頁 47。

⁷ 王壯為，〈因襲與開創〉，《書法叢談》，頁 47。

⁸ 王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民 59.04）：頁 20。

⁹ 王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民 59.04）：頁 21。

¹⁰ 王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民 59.04）：頁 21。

¹¹ 王壯為，〈毫墨樂章〉，《書法叢談》，頁 79。

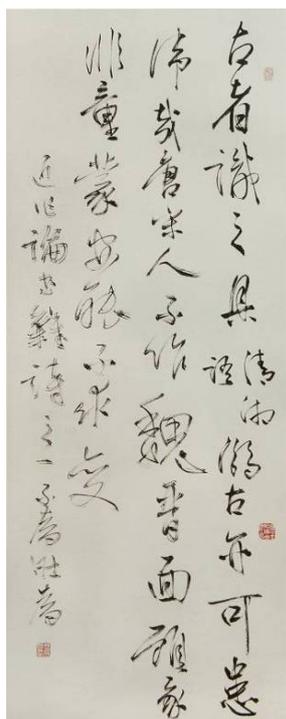


圖 15：王壯為〈自作論書詩〉焦墨書寫 約 1983 年

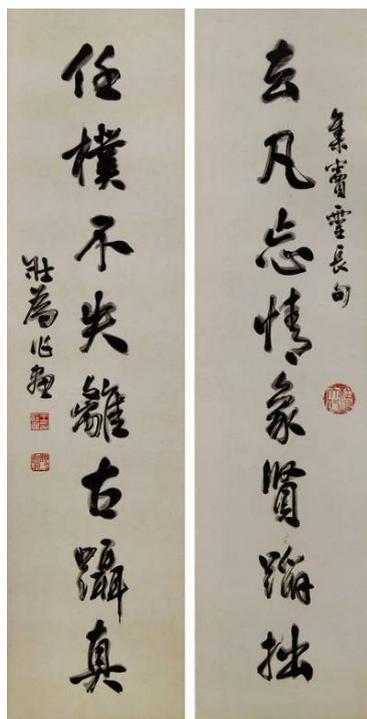


圖 22：王壯為〈集寶靈長句行書聯〉濃淡 2 色墨重疊書寫 約 1968 年 34 cmx140 cmx2

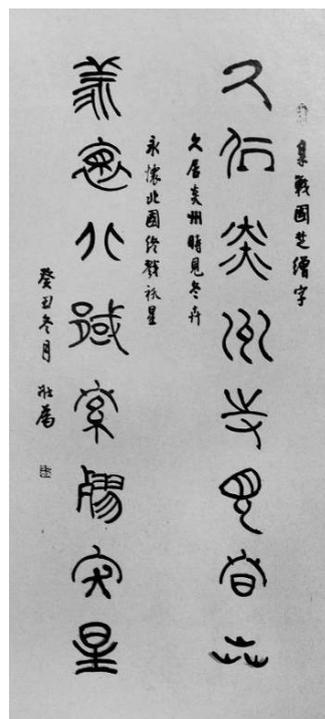


圖 23：王壯為〈自集自書楚繪書字聯〉約 1973 年



圖 20：王壯為〈遊戲〉多色書 約 1962 年 參考《王壯為先生書法之研究》之年代推定

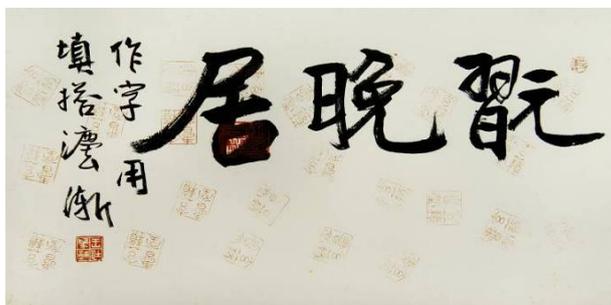


圖 24：王壯為〈翫晚居〉36 cmx69 cm



圖 21：王壯為〈虎子中堂〉約 1966 年 101 cm x 60 cm

除了自我期許及努力實踐發展自我面貌之外，王壯為也特別欣賞能自書己意的作品，如在十人書會第二回書展時，雖然對於丁念先、傅狷夫、丁紹杰、張十之的臨古之作十分佩服，不過也說：「但我更看重狷夫的草書聯，因為此非他人，乃傅狷夫也。」¹²

王壯為認為書法藝術的性質與抽象藝術相同；書法藝術中的韻律感則與音樂相通。關於書法與音樂相通的想法，在唐代已有過相關論述，如張懷瓘《書斷·序》：「《詩》云：『鐘鼓欽欽，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。』是之謂也。」¹³王壯為後來曾經對這段書論作解釋：「詩經有云：鐘鼓欽欽的聲音，加上琴瑟笙磬的聲音，有一種共同的協調，這也正如書法一樣。」¹⁴王壯為對此更進一步的說明「書法為點畫字體之結構及運行、呼應等律動的綜合，正如音樂之為音符、音色等的律動綜合一樣。所謂無聲之音，真是一種絕妙的比擬。」¹⁵其論書詩之三：「作書與作畫。於理無異致。畫不論形似。書惟假文字。形文俱可捐。境意猶堪寄。」¹⁶這些論述充分傳達出王壯為認為書法藝術的性質同於抽象藝術的說法，書法藝術的獨特處在於借用文字作藝術表現，寄託作者心中的意境、想法；由於一般人在欣賞書法作品時的經驗往往是只先注意到畫面中的線條、點畫等元素以及燥潤乾濕、分均布白所構成的韻律美感，並不會特別注意畫面中的文字內容，因此文字對於書法是同時具有「合一」與「分離」的性質的。其相關的論述散見於〈書理今談〉：

「儘管有很多人不同意抽象畫，但抽象畫確實有其道理在：第一、它極近於我國的寫意畫，雖然寫意畫仍有具體物象，但在不重形而重意這一點上，二者是相同的。第二、抽象畫的道理，幾乎與書法的道理完全相同。這一點不必再詳說，上面對於書法的道理所作的簡單析述，幾乎完全可以適用於抽象

¹² 王壯為，〈玄圃瑣言〉，《書法叢談》，頁 28。

¹³ 張懷瓘，《書斷·序》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2006.02 第 7 次印刷），頁 154。

¹⁴ 王壯為，〈中國書法、文字之合一與分離及其藝術性質〉，《書法叢談》，頁 7。

¹⁵ 王壯為，〈中國書法、文字之合一與分離及其藝術性質〉，《書法叢談》，頁 7。

¹⁶ 王壯為：〈毫墨樂章〉，《書法叢談》，頁 77。

畫。」¹⁷

以及〈薑桂之性老而愈辣〉：

「我們觀看書法欣賞書法，是觀賞它的形式姿勢，雖然總不免誦讀一下它的文詞意義，但這些文字意義往往和書法的形態並無什麼關聯（雖然也可以有關聯）。談到觀賞它的形態，其給人的感受，可以說完全與繪畫相同，尤其與大筆寫意畫更相近，中國寫意畫可以說並不甚重視所繪畫的題材，也不必要求它如何形似，主要的是要借些題材來發揮作者的心意。而觀者則於交通作者的心意之餘，還會欣賞其筆調所發放的韻律，此亦正為中國寫意畫之高於寫實畫的原因。看字也是如此，其文詞意義，也如繪畫所採用的題材，固然另有可以欣賞之處；但看字卻並非看詩文，我們所看的乃是字體、筆畫、行段所發放出來的韻律之美，而我們的感受，可以說和看畫一樣。¹⁸

及〈中國書法、文字之合一與分離及其藝術性質〉如：

「近代學者有抽象美、抽象藝術的說法，以為美而無象或藝術作品中不含具體物象，前者如音樂，後者如抽象繪畫的便是。書法藝術的性質，與此二者確是極為近似。其獨特處在於其借用文字的外狀來表現其藝術的態勢和神情。如前所述，這種藝術的態勢神情，雖然可以與文字所含的意義一致；但常常是並不相關。我們欣賞書法作品入神的時候，總是顧不到其文字上的意義，而只對於這些並非任何具體形象（只是文字的形象）而能使人發生如同欣賞繪畫欣賞音樂一般有韻律的筆劃結構生出怡悅的心情。這就是書法之奇妙而難於說明的地方，但事實上確是這樣的。我們確實無妨認為書法是抽象藝術。」¹⁹

¹⁷ 王壯為，〈書理今談〉，《書法叢談》，頁73。

¹⁸ 王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，於《藝壇》，25（台北，民59.04）：頁22。

¹⁹ 王壯為，〈中國書法、文字之合一與分離及其藝術性質〉，《書法叢談》，頁7。

王壯為曾記述在 1962 年某次十人書展同仁月集，看傅狷夫的作品時，他說「我寫字就是畫畫。我覺得狷夫這句話說得好極了。」²⁰傅狷夫這句話引發王壯為在「引畫入書」的想法，讓書法增加更多表現的方式與範圍，包括書法的音律感以及深入探討書法的立體感的特質，擴大書法表現的領域。在實踐上的具體方向主要是以濃淡墨、焦墨等不同的墨法、筆畫、色彩等作嘗試與實驗，不同的墨色寫出與傳統截然不同的線條質感表現，包括不只一次的書寫及筆畫重疊寫出如幻影交疊具現代性的作品，這類實驗性作品當時王壯為一共寫了幾十張。²¹傅狷夫也曾記述過這段往事：

「有一次十人書展同仁月集，王壯為兄看了我的日課作品，那樣放任無度，不免發問，我解嘲的說：「我寫字就是畫畫」，實際上；我作字確有畫意參入，不過這個構想，也是試探性質的，適合與否，還不敢自信，不意壯為兄非但以為恰當無比，並且還引起了他對書法上的許多想法，因此他曾試作亂影書和毫墨樂章等。同時張十之兄對拙作草書，也謬賞其標格特異，從而我對參入畫意於草書中的想法有了信心。近年，常和高逸鴻兄討論書理，各抒己見，互相印證，也不無所得。所以我覺得有時友好的片言隻語，足以發生莫大的影響，或是會畢生受用無窮的。」²²

在 1962 年 9 月十人書展第四回時，王壯為展出兩幅新作：「一幅是以濃淡墨重疊寫兩遍，一幅是以濃淡焦墨重疊寫五遍。在寫的時候，我確也曾想到音樂的齊奏合奏等情境，在這一點上，我已經得到了共鳴了。我配以另外二幅共四幅合

²⁰ 王壯為，〈毫墨樂章〉，《書法叢談》，頁 79。

²¹ 參考王壯為，〈毫墨樂章〉，《書法叢談》，頁 79 - 80。

狷夫這句話引起了我許多想法。在道理上，書法與抽象畫幾乎沒有兩樣，只是抽象畫不借用文字而已。……於是我寫出一些於是我寫出一些「怪字」來。這些東西，當然只能說是一些嘗試，還說不上成熟。不過我卻一共寫了有幾十張，其中有焦墨飛白，通幅淡墨，由淡入濃，由濃變淡，濃淡重疊，三四層次濃淡及焦墨綜合，用花青當墨，以墨入花青等等。與王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民 59.04）：頁 22。

我在這方面曾經嘗試了大約幾十幅的作品：一種是專用焦墨，一種是散筆飛白，一種是專用淡墨，一種是將濃淡墨蘸在一個筆頭上一次書寫（鄭曼青的辦法），一種是用濃淡墨分蘸二支筆頭兩次重疊書寫，一種是用五重濃淡墨分五次書寫。

²² 傅狷夫，〈我的書與畫〉，《藝壇》31，（台北，民 59.10）：頁 16。

為一組，取名為『毫墨樂章』²³。

不過〈亂影書〉與〈毫墨樂章〉的迴響，可以說是褒貶不一。對於當時保守、封閉的社會而言，國內的反映比較偏向負面；對於贊成以畫入書的傅狷夫、對藝術比較開放的歷史博物館以及外國友人則是表示欣賞與認同的，另外劉其偉曾經在〈現代繪畫詞彙釋義（七）〉²⁴中以王壯為〈毫墨樂章〉等作品說明「對照」之美學用語，足見對於〈毫墨樂章〉創作方式也是傾向於支持與認同的。如〈毫墨樂章〉：

我曾以這些東西拿給朋友們看，自然引起了一些批評，歸納起來不外是：這是玩弄技巧，不是根本的改變。還不如日本人新派書家變得更甚。用彩色寫怪體字，古已有之，如庾元威百體書便是，但禁不起時間考驗。這種辦法，總是不見經傳，近乎旁門左道等等。不過也有的以為那幅「亂影書」還應當更亂些，以及這種辦法，有類乎音樂中齊奏合奏一樣。²⁵

及王壯為〈薑桂之性老而愈辣〉：

這種新辦法，在外國人方面引起欣賞。兩位美國青年研究生，一次在我家這種多色墨的字幅之下邊看邊談到深夜三點，使得我睏不可支。一位輔仁大學的德國老教授和他的夫人，坐在我的「毫墨樂章」四屏之前一兩個小時，他說確能從這些字幅中得到濃烈的音樂感受。一位日本美術家說，日人對書道，創作嘗試方面相當多，但還沒有這樣的大胆。我想外國人比較能夠接受這種新嘗試，其理由很簡單，因為這種辦法，比較遠離了文字而接近了繪畫。文字成份多時要他們領解較為困難，而繪畫成份多時，則較為容易為他們所接受。

在國內書法界方面恐怕是引起了相當的驚詫。傅狷夫是同意我的，因為他「寫

²³ 王壯為，〈毫墨樂章〉，《書法叢談》，頁 80。

²⁴ 參考劉其偉，〈現代繪畫詞彙釋義（七）〉，《藝壇》，25（台北，民 59.04）：頁 14。

²⁵ 王壯為，〈毫墨樂章〉，《書法叢談》，頁 80。

字便是畫畫」的。虞君質善意的說，「老兄的字引起了問題」，意思是說這是一件不容易的事。歷史博物館對於藝術一向是主張開創新境界的，也給了我積極性的好評。歷史博物館對於藝術一向是主張開創新境界的，也給了我積極性的好評。²⁶

另外的朋友，多半沒有直接的評論，多取一種閉口不言的態度，使我不免直覺的以為他們是「口雖不言而心實非之」，這種想法自然是沒有根據的。我們通常都有一種現象。即面對陌生的事物，除了淺薄的人會即刻信口雌黃一陣以外；比較略慣於用腦的人，因為非其所熟識，又以為隨便品評有顯露自己無知的危險，所以最好的辦法便是閉口不言了。不過我也聽到了一句話，說王壯為是新派的。²⁷

不過王壯為自己對於「毫墨樂章」作品的看法與評價，前後也歷經一些轉變。在1962年十人書展第四回在歷史博物館展出時，王壯為曾經在《暢流》雜誌發表過〈毫墨樂章〉一文，文中對於這些新作認為是實驗性的嘗試，當時自己覺得還有可發展的空間也不成熟，所以並不認為是成功的作品。²⁸八年之後王壯為回憶起這段創作經驗的過程與曾經將自己的傳統作品與實驗性作品並置的往事，覺得當初的實驗性作品與傳統作品相較，意蘊更為深刻、似乎有更多無法言說的意境，因此肯定自己這個實驗階段的嘗試，認為是其意義與價值的。²⁹由此可知，這些王壯為曾經自認為不夠成功、嘗試性質的作品，在多年之後經過重新的審視，而給予自我肯定的評價。不過王壯為也說：

「然而寫這種字較之普通作書，費時費力，不啻幾倍，所以我寫了一兩年以後，也便沒有繼續下去。寫字本是抒寫性靈的勾當，而我的個性又是屬於

²⁶ 王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民59.04）：頁22。

²⁷ 王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民59.04）：頁23。

²⁸ 參考王壯為：〈毫墨樂章〉，《暢流》，26.4（台北：暢流雜誌社出版，民51.10），頁34。

²⁹ 參考王壯為：〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民59.04）：頁22。

我曾經將我這種類似繪畫的字，和我的傳統的字置在一起來比較觀看，相形之下，發覺舊作品變為很單純，一覽無餘，無可回味；新作品則相當深邃，彷彿其中有什麼探索不盡的東西，其奧蘊縱深恐怕幾倍於舊作品。由於這種感受，使我確定了我的這種做法是有意義有效果的。

疏懶一型，不大耐於過份經營，因之便擱置下來。但也說不定明天後天，忽然高興，再來玩弄一番。」³⁰

在筆者所蒐集到的資料中可以發現雖然〈亂影書〉的創作，王壯為日後並未再持續，不過以濃淡二色墨重疊書寫的創作方式到 1968 年還有發現，如〈集寶靈長句行書聯〉（圖 10），推測也許是因為十人書會當時常常有至國外展覽的機會（如美國、西德、比利時等國），追求創新的王壯為自然會希望將書法朝向實驗性方向拓展；以及展覽的時王壯為也能同時看到國外藝術的表現方式，因此希望書法能擴大為藝術或當作是一種美術的考量，書法能夠成為跟繪畫藝術討論的品類，但是經過多年的試驗，王壯為發現書法受到限制還是很大，或者是說書法的創新實驗當時還不能普遍的被認同；「1973 年從事長沙楚墓繒書墨跡、山西侯馬盟書、戰國時代簡牘及漢帛書老子等，古書法資料之研究與整理，並集為聯語，各體皆備，逐次發表於歷年之多項展覽。」³¹

自此之後新出土文字的研究乃至於利用新書體的創作，也許成為王壯為另一種創新的考量與意圖，除了之前的創作他可能也一直覺得要在作突破時有所瓶頸之外，剛好在這個時候出土的古文字，這種新的創作型態適時作為接續，所以王壯為漸漸的比較不在質感、抽象、繪畫性的趣味作表現，因而抽象性、繪畫性表現方式就此告一段落，之後王壯為便專注在新字體的研究與創作。由於世人對於新書體感到陌生，看到新出土文字的創作時也同時會產生一種新鮮或神秘的審美心理，於是王壯為在創新與傳統之間獲得了高度的統合，雖然形式語言偏向傳統形質，卻成為他可以踏實的創作途徑。

杜忠誥曾說：「我們從王老師後來並未再書寫這一類的作品，知道他最後還是放棄了這種米元章所謂「故作異」的創作實驗，而回頭繼續走著「自然異」的路子。後來他老人家還刻了一方「自然而然」的自用印，也自稱「漸叟」，取號為「漸齋」，在在可以看出王老師不斷地在自我調整轉化的心路歷程。」³²

³⁰ 王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民 59.04）：頁 23。

³¹ 張名隨 記，〈王壯為先生年表〉，《王壯為先生九十自壽作品輯》，頁 178。

³² 杜忠誥，〈守恆變有己能久—王壯為先生的創作心路〉，《王壯為先生八十八上壽祝賀集》，頁

所以現代書法的創作要兼顧作品的形式、內容與觀念的契合是不容易的，也證明只有傳統水墨的訓練是不足的，創作者也必須要有現代藝術的觀念才能充實表現的意涵。雖然王壯為在年輕時曾專注學習西洋美術一年³³，對於抽象藝術也有研究的興趣，不過終究並沒有跨越現代性創作的核心，在形式上的安排與造作讓作品在持續的發展上遇到瓶頸，如前所述王壯為對於自己的實驗性創作也深知是過份經營，後來便擱置未再繼續。

雖然「亂影書」未能持續精進與轉化以形成廣大影響，但是王壯為認為這個過程還是會在書法發展上面留下紀錄，之所以感覺未能成功的原因是因為他不知要如何持續突破，因為這其中的審美標準會與傳統書法的審美標準有很大的衝突與矛盾，以王壯為身處的時代的背景而言是很難辨證這個衝突與矛盾的，所以他回到較為傳統書法可以理解、把握的情境裡面安身立命；可是他又潛藏一種希望書法可以更擴大、可以更彰顯它藝術特質，這樣的期望還是潛藏在王壯為的心裡，所以雖然王壯為不是作得非常成功，但是他覺得持續創新還是有必要的，也具有相當重要的意義，可見得王壯為還是一個有智慧、有遠見的人。不論如何，在社會風氣保守、封閉的 60 年代，王壯為的現代性書法創作，對於台灣現代書法的發展仍然是有具有積極意義的，豐富了台灣書法藝術性探索的基礎。

二、呂佛庭（1911~2005）

呂佛庭，原名天賜，字佛庭，自號「半僧」，河南泌陽人。琴、書、詩、畫均擅，為著名書畫家。精通禪學義理，深入研究繪畫理論與書畫史，曾任國師大、國藝大、台中國教大及文大藝研所美術系教授。

呂佛庭早年廣遊中國名山大川作畫稿，因而日後創作偏向山水畫的方向為多。

79 - 80。

³³ 參考 王壯為，〈我的學書回憶經驗談〉，《暢流》40.9，（台北，民 58.12）：頁 23。

他也受到五十年代現代藝術思潮的激盪，開始重新思考自己超過半世紀以上的創作體驗，及所具的時代意義，因而研創出「禪意畫」、「文字畫」乃至晚期的「綿茂山水畫風」；〈黃河萬里圖〉、書法代表性作品〈金剛般若經〉都在這個時期完成。³⁴

呂佛庭的文字畫創作，大約集中於1970至1976年之間，1977年以後文字畫的作品逐漸減少。³⁵

由於呂佛庭自幼便累積對於書法的深刻涵養，經過長時間的積澱，體會到文字愈古老，象形意味愈濃厚，就跟繪畫愈接近，這可以說是中國文字中最有耐人尋味的地方。爲了拓展在繪畫方面的表現，呂佛庭希望從遠古的象形文字中找尋靈感，藉由對於文字畫的研究與創作讓繪畫達到「汲古生新」的理想。因此大約在一九六〇年代初期，呂佛庭開始嘗試文字畫，一開始是在繪事之餘作爲遊戲消遣之作，直到一九七〇年代初期開始深入研究並大量創作文字畫。1974年應邀在國立歷史博物館展出「禪意畫」與「文字畫」，同年秋天應文化學院藝術研究所之聘，教授文字畫課程，後來在歷史博物館舉辦「呂佛庭文字畫展」，廣受藝文界好評與注意。³⁶

渡台之初在因緣際會之下與文字學專家董作賓相識，因此開啓呂佛庭對於文字學研究的濃厚興趣，彼此往來密切，呂佛庭還蒐集殷墟文字及商周金文等的相關書籍閱讀，由於深受這些遠古文字自然質樸、造型特殊的特質感動，決定嘗試以此做爲繪畫創作的題材。

文字畫，是要把象形字從實用的符號裡面解放出來。不但要恢復古象形字本

³⁴ 林慧珍、樊天璣、陳瑞錦、倪玉珊、遊昭晴編輯，《春風涵古道、翰墨映禪心——一代宗師呂佛庭》（台中，台中市文化局出版，民95.11），頁60。

³⁵ 黃冬富：《中國巨匠美術週刊025期—呂佛庭(1911—)》（台北：錦繡出版事業股份有限公司，1995.2.18），頁14。

³⁶ 參考 林慧珍、樊天璣、陳瑞錦、倪玉珊、遊昭晴編輯，《春風涵古道、翰墨映禪心——一代宗師呂佛庭》，頁62。

來的面目，並且更賦予它詩底意境，重新組合為簡單、樸拙、有生命、有趣味，純粹審美的描寫畫。因此，我不叫「圖畫文字」，而叫「文字畫」。這就是「文字畫」和「圖畫文字」的區別。³⁷

不過「文字畫」這個名詞，並不是呂佛庭自創的，他是引用甲骨文字學家董作賓在「中國文字的起源」中的一個名詞：「金文可能是甲骨文的前身，不是文字畫，而是原始圖畫文字。」³⁸呂佛庭也說：「文字畫之素材，是採自金文與甲骨文。其筆法是融合金文、甲骨、大篆、小篆、磚、瓦、鏡、印各體字的書趣。…文字畫雖是由具體的象形字所組成的，但它卻仍是半抽象的畫。」³⁹

文字畫的構成元素是遠古象形文字，同時借助書法的線條、在筆法上也融入書法各體字的意趣，並以個人的內在涵養為底蘊、個人主觀感受為基礎，將象形文字元素重新排列、組合成富有詩意美感、生命、趣味、質樸的畫面。文字畫主要藉由個人的思想與對於古文字的想像與聯想來作個人情感的表達，在畫面的構成與文字的符號選用上有着相當的自由，在畫法上的表現也有着相當大的彈性空間：「一是全照古象形字之筆法，結構不變。二是僅取象形字之筆趣，變化其結構。三是用墨分濃淡遠近。四是不但分濃淡，並且傳以淡彩。」⁴⁰同時文字畫的構圖：「一是規律式。二是自由式。三是重點式。這三種構圖的形式，都要靠繪畫創作豐富的經驗，才能得到完滿的效果。」⁴¹因此呂佛庭認為文字畫雖以抽象的文字為創作基礎，但是之中的繪畫成分強烈（象形字的圖畫特質與繪畫自由性）所以文字畫其實是半抽象繪畫，也並不是書法。也曾進一步說明：「現在我所作的文字畫，是要進一步把詩書從血液細胞裡密切地融合起來，使成為真正有詩情、畫意、和書趣的綜合藝術。」⁴²

³⁷ 呂佛庭，〈文字畫研究（上）〉，《暢流》，47.2，（台北，民62.02）：頁6。

³⁸ 程榕寧，〈呂佛庭首創文字畫〉，《中原文獻》，6.4，（台北，民63.05）：頁21。

³⁹ 呂佛庭，〈文字畫研究（上）〉，《暢流》，47.2，（台北，民62.02）：頁6。

⁴⁰ 呂佛庭，〈我的小玩藝兒「文字畫」〉，《中原文獻》，5.1，（台北，民62.01）：頁18。

⁴¹ 參考呂佛庭，〈如何做文字畫〉，《藝林》，1.1，（台北，1976.11）：頁21。

⁴² 呂佛庭，〈我的小玩藝兒「文字畫」〉，《中原文獻》，5.1，（台北，民62.01）：頁18。



圖 25：呂佛庭〈文字畫〉
1974 年 53x38.5 cm



圖 26：呂佛庭〈文字畫〉



圖 27：呂佛庭〈文字畫〉



圖 28：呂佛庭 文字畫(木艸人石水) 1972 年 53x38.5 cm

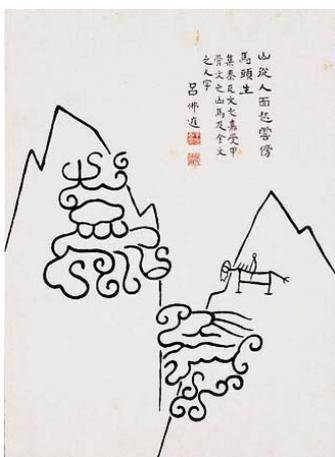


圖 29：呂佛庭〈文字畫〉



圖 30：呂佛庭〈文字畫〉

整體說來呂佛庭的文字畫基本上可以分成四類：

1.利用文字的象形性表現圖案的趣味：以單一的象形文字組合在一起，使畫面彷彿是有風景、劇情一般。

(如圖 25 - 26)

2.利用象形文字的組合表現劇情般的畫面效果：使用具有圖案趣味的多字，以一首詩或一個詞句為內容，將象形文字組合成文字化的情境。(如圖 27 - 31)

3.利用重複符號表現連續文字的裝飾性效果：畫面中連續的圖案排列，具有裝飾趣味。(如圖 32)

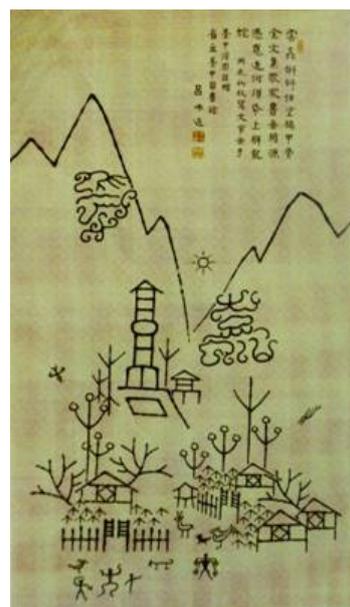


圖 31：呂佛庭〈文字畫〉
1976 年 69x129 cm

4.利用色彩的表現使畫面活潑具有時尚性的裝飾性美感：文字畫以各種豐富的色彩繪製，有時尚美感。（如圖 33 - 36）

第 1、2 類的文字畫，多以詩或成語為題，在筆法上融入書法各體字的意趣、借助書法的線條，利用具象半具象及抽象三種象形性文字元號作為創作的元素，將古文字符號以主觀的感受予以取捨，依繪畫構圖原理搭配組合，大多是用純粹的深墨繪寫而不施色彩，「民國六十五年，呂佛庭寫贈省立台中圖書館的一幅「文字畫」。畫中構圖繁複。在這幅畫中所運用的古文字創作元素之多，恐怕是絕無僅有的了。」⁴³（如圖 31）第 3、4 類的文字畫，也是以古象形文字為基本元素，一般是運用二方連續或四方連續的重複樣式作為建築、器物的裝飾、設計意味濃，富於中國傳統特色。

呂佛庭的文字畫基本用色方法則有兩點：

a.象形性書法作品時採取簡單的墨色，一般以黑色繪寫。（如第 1、2、3 類的文字畫）

b.透過重複性、象形文字作為裝飾性、圖案時，採取彩色。（如第 4 類的文字畫）

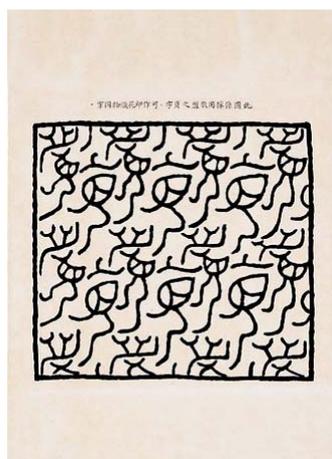


圖 32：呂佛庭
〈文字裝飾畫〉
以黑色繪寫

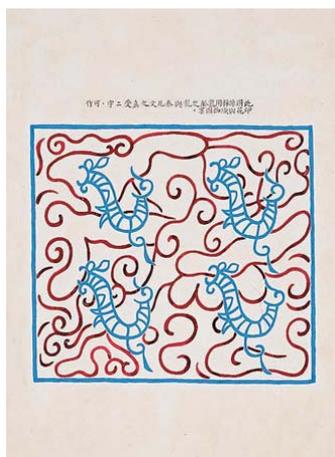


圖 33：呂佛庭〈龍之觚龍〉
1972 年 53x38.5 cm

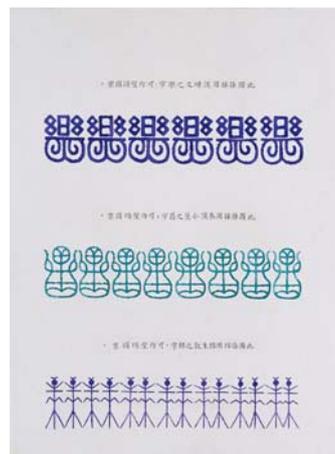


圖 34：呂佛庭
〈隨寶慶寺瓦文〉
1972 年 53x38.5 cm

⁴³ 林慧珍、樊天璣、陳瑞錦、倪玉珊、遊昭晴編輯，《春風涵古道、翰墨映禪心——代宗師呂佛庭》，頁 81。



圖 35：呂佛庭〈文字裝飾畫〉

圖 36：呂佛庭
〈文字裝飾畫(漢碑文之樂字)〉
1972 年 53x38.5 cm

呂佛庭的「文字畫」，是以古象形文字的圖畫性特質做為表現的素材，藉由個人的思想與對於古文字的想像與聯想來作個人情感的表達，雖以抽象的文字為創作基礎，卻是半抽象的畫，可以說是在繪畫上開拓出一種新的表現方式，也是其「無意無象」境界的實踐之一。不過，呂佛庭的文字畫創作集中在 1970~1976 年之間，1977 年之後便減少文字畫的作品，呂佛庭後來並沒有持續文字畫創作的的原因，也許是因為文字畫的研創最初是呂佛庭為了在繪畫上開闢新領域而做的一種嘗試；在 1973 年以後，呂佛庭開始以潑墨法嘗試「禪意畫」，在抽象的墨色變化中、以墨為戲，再加入具體的點景，而這種「禪意畫」將無象畫之研究，發展出另一種的可能，同時也與呂佛庭 1965 年提出的中國繪畫的四種境界中的第四種境界「無意無象」的境界更為接近，因此之後繪畫的研究、嘗試重心便轉移到「禪意畫」的創作了。⁴⁴呂佛庭的文字畫創作雖然並未持續下去，不過呂佛庭本人對於自己的創作實踐是十分肯定的，他曾說：

「十五年前我曾在歷史博物館講過「中國繪畫四種境界」，第四種境界是「無意無相」。我為實踐自己的理論，近十年來又作「文字畫」和「禪意抽象畫」。我的創作，不管別人是否肯定，但在我的作品中，都有我自己的面目。」⁴⁵

⁴⁴ 參考黃冬富：《中國巨匠美術週刊 025 期—呂佛庭(1911—)》(台北：錦繡出版事業股份有限公司，1995.2.18)，14。

⁴⁵ 呂佛庭：〈呂佛庭書畫集自序〉，《藝壇》229，(台北，民 76.4)：26。

文字畫的特質在於保留書法一次性書寫的特質，所以可以與書法相合，其文字取樣基本上都是自甲骨、青銅器文字的靈感而來，並不是呂佛庭自己意造的字，所以具有一種簡潔、古典的美感。呂佛庭利用古文字的象形、圖畫特質增加繪畫的表現的途徑，自己日後雖然沒有繼續研究發展，不過在書法的創作中卻看到類似的可能影響，諸如王王孫、史紫忱、陳丁奇等，與呂佛庭文字畫的原意不同，卻有異曲同工之妙。(圖 38~43)

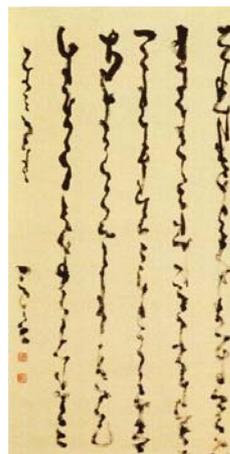


圖 37：呂佛庭〈無意書〉
1973 年作 69x34

除了文字畫外，在 1973 年呂佛庭還曾經創作〈無意書〉(圖 37)，〈無意書〉乍看之下像是幅草書作品，細讀之下才發現畫面中彼此相連的筆劃是作者以書法的筆意隨機排列組合而成，已去除了文字的意義與符號，是一件無法識讀的類書法作品。這件作品的實驗性很強、有強烈的現代感，或許也是呂佛庭在「無意無象」境界的實踐之一。



圖 38：王王孫〈十二生肖〉



圖 39：王王孫〈十二生肖〉



圖 40：史紫忱〈海上大學〉
約 1974 年



圖 41：史紫忱〈華岡之春〉
約 1974 年



圖 42：66 陳丁奇文字畫
〈拂塵〉推定 76 歲作(約 1987)
26x66 cm



圖 43：陳丁奇文字畫
〈觀天下事〉 67x34 cm
約 70、80 年代

三、史紫忱（1914~1993）

史紫忱，本名史銘，本籍於河南省開封縣，自幼習書法及傳統經典，為書法家與評論家、中國文化大學教授，曾著有多本書法專書；獨創彩色書法，並大力提倡。史紫忱擅長行草書，字體筆勢顛動、一波三折、頗具特色；其書學思想與作品也是澱積於傳統、力行創新。早年史紫忱主要是在報業、黨政機關服務；到台灣之後，主編「中國一周」。對於書法方面一直有很濃的興趣，只是由於工作繁忙，並沒有時間深入探索。

民國五十一年，先生追隨華岡學園的創辦人張曉峯先生上山（華岡）後，外務較少，有時間在家寫字，寫著寫著，覺得自己的字老像古人的字，掙脫不了模式，煩惱的很，於是下定決心，跳出前人模式，自我批評，不斷打擊自己，追求自我，樹立書格，重新組合字的問架，寫屬於自己的字，再求突破自己的舊作，不斷的求新、求突破，對自己的字總不滿意。⁴⁶

有感於新時代的變遷，人們工作型態的改變、生活忙碌、硬筆取代毛筆成為主要的書寫工具以及當時中華文化復興運動推行的時代背景下，史紫忱對於復興書法有強烈的使命感，認為中國書法要繼往開來、另闢新局才能因應蛻變中的新時代。實行的方向上認為是要「以啟示創造新法度為手段，以達到維護舊傳統為自的。」⁴⁷

自民國五十八年開始，史紫忱在文化學院中文系文學組、文藝組開設「書法」課程。並以華岡學園張創辦人曉峯先生的興學旨趣為原則：「承東西之道統，集中外之精華。我使用現代學術方法，在書法教學上不只注重模仿，用實驗和比較，教導學生以模仿為過程，走向創作終站。」⁴⁸

⁴⁶ 李潔洒，〈史師紫忱的書學概述〉，《中流砥柱：史紫忱先生七秩華誕紀念文集》（台北：四季出版事業有限公司出版，民 72.02），167。

⁴⁷ 史紫忱，〈書法藝術發展〉，《中原文獻》8.8，（台北，民 65.08）：頁 10。

⁴⁸ 史紫忱，〈學然後知不足〉，《文藝復興月刊》，148，（台北，民 72.12）：頁 5。

史紫忱曾說：「我們處於「第九藝術」（我給電視的命名）時代，尖端科學氣勢凌人，書法藝術也和其他藝術一樣，非在傳統中求新，就有斷線之虞。我在「比較書法」研究的打樁工作上，曾致力於「實驗書法」，運用書法所含的多角哲學幅度，例如力學、光學、幾何學、色彩學等，分別予以科學方法實驗，期使書法在實用領域之外，增強其藝術價值，一以維護書法傳統，一以促成書法藝術再生。」

49

因此史紫忱提倡書法，首重提升對於書法的欣賞與學習的興趣，專注於書法創作形式的創新，將此研究成果引進教學中，並作調查得知一般大學生對於「百結書」、「彩色書」的不同於傳統形式的書法作品，最有興趣與學習意願。經過三百個在大學修習書法的同學，以十型書法實驗表決，愛好「百結書」者百分之四十二，愛好「彩色書」者百分之三十七。（分別喜愛其他八類者百分之二十一，不贊類。）⁵⁰

其中「百結書」是用歷來書法中的各種書體與個別書家的字組織而成的；「彩色書」則是史紫忱以遠古時期書畫同源也同流的觀點，認為書法家應該以畫筆入書。⁵¹並以此首創以彩色入書的「彩色書法」。「彩色書法」是史紫忱在中國文化學院教授「書法研究」時，在比較、實驗的過程中獲得的學術創見，由於「彩色書法」具有美化書法的功能，也許史紫忱認為社會大眾，容易因為對色彩的喜愛而提升對於書法的興趣，同時因為彩色書法帶有一些繪畫的特質，讓一般人對於書法不會望而卻步，進而達到推廣書法藝術，甚至形成一種社會風氣的可能，於是不遺餘力的提倡與推廣「彩色書法」。（圖 44~51）

⁴⁹ 史紫忱，〈書法藝術發展〉，《中原文獻》8.8，（台北，民 65.08）：頁 9。

⁵⁰ 史紫忱：〈書法藝術發展〉，《中原文獻》8.8，（台北，民 65.08）：頁 10。

⁵¹ 參考史紫忱，〈學然後知不足〉，《文藝復興月刊》，148（台北，民 72.12）：頁 3。

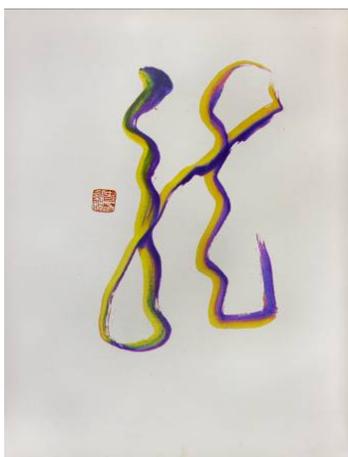


圖 44：史紫忱〈龍〉
約 1975 年



圖 45：史紫忱〈獨廬〉
約 1975 年

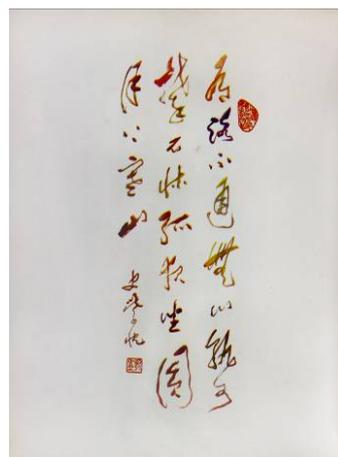


圖 46：史紫忱
有路不通世 無心熟可攀
石床孤夜坐 圓月上寒山
約 1975 年



圖 47：史紫忱〈聲〉
約 1975 年



圖 48：史紫忱〈心〉
約 1983 年



圖 49：史紫忱〈華山〉
約 1983 年

「彩色書法」想法的產生是史紫忱在教學的過程中，從用筆墨色實驗中得到啓示的。史紫忱曾說：「再如我實驗筆墨變化，希望它分為五色。(濃、淡、焦、枯、白) 古人所說的『墨分五采』，我沒有見過它一定的采法，可能我與古人的說法不盡同。我實驗的結論是，黑色的墨，一畫可以一色，也可以兩色三色並顯，能使筆畫多采多姿。…在此項實驗途中，我悟到以國畫顏料寫『彩色書法』。問題在調色是一項專門技巧，不是我想便能做到。我希望的彩色書法，一筆之內彩色繽紛，是由上項筆色實驗啟示的。⁵²

⁵² 史紫忱，〈學然後知不足〉，《文藝復興月刊》，148（台北，民 72.12）：頁 5。

在研究的過程中，史紫忱也曾詢問多方意見，探索彩色書法的可能與發展空間。為了集思廣益，我費了一年時間，公開或私下向中外美學家、畫學家及書學家請教，主動的或被動的發掘不少研究課題，大體上說，彩色書法只是書法藝術的再擴展與再美化而已。⁵³

「彩色書」是用國畫顏料書寫的。傳統書法均用單色，或漆、或墨、或朱砂，絕無用複色者。現代藝術新潮，雖有返璞歸真傾向，那是精神旨趣，屬於內涵；外形上的彩色廣袤，更見研麗。彩色書法使用國畫顏料，除淡黃與粉白，在白紙上顯現力弱，不能單獨使用外。其餘各種顏色，都可以單獨或是調和使用。善調色者，或古雅、或時尚、或清淡、或濃艷、或一字數色、或數字一色。這種施色，與書法家的氣質有關；如果徒見五彩繽紛，萬紫千紅，沒有古色古香、清新引人之力量，便難收雅俗共賞之效；反而有淪入「廣告字」之譏。⁵⁴

所以「彩色書法」的最明顯特徵便是在以國畫顏料取代傳統墨汁書寫，讓每一個筆劃之中蘊含豐富的色彩變化，至於如何用色並沒有特別的限制。正如史紫忱說：「彩色書法色調是開放的，正與書法的無法之法，無理之理，一脈相通，有絕對的戲劇性。」⁵⁵

「彩色書法」的學理基礎則是由「書畫同源」的觀點發展而來，史紫忱曾說：「書法是一種藝術，書畫是同一藝術。藝術不一定要彩色襯染，而彩色的濃淡單複，卻能夠充實藝術生命。因而書法藝術的彩色美，具有研究價值。」⁵⁶也說：「『字是寫的，也是畫的。』書法藝術有了畫的境界，則書法之形，可以變化無窮，書法之色，可以轉換不盡。書法藝術非獨形成中華藝術巔峯，也將間接為中華美學奠定雄厚基礎。」⁵⁷

⁵³ 史紫忱，〈藝術的定然率〉，《彩色書法》（台北：中華博物館發行，民 64.07 初版），頁 3。

⁵⁴ 史紫忱，〈書法藝術發展〉，《中原文獻》，8.8，（台北，民 65.08）：頁 10。

⁵⁵ 史紫忱，〈絕對的戲劇性〉，《彩色書法》（台北：中華博物館，民 64.07 初版），頁 9。

⁵⁶ 史紫忱，〈迎接彩色世紀〉，《彩色書法》，頁 2。

⁵⁷ 史紫忱，〈建立中華美學〉，《彩色書法》，頁 7。

儘管彩色書法與繪畫的關係密切，甚至也借用色彩讓書法的表現更加豐富，不過史紫忱仍然十分重視書法中「寫」的特質，彩色書法作品的用筆與線條，並不因為色彩而影響毛筆書寫的特點。史紫忱曾說：「從幼年唸易經和老莊開始，就信服體用如一及變常不二的哲理，書法的效用再多，不能超越本體。變通再多，不能脫離常道。於是，我認定書法是單純的線條藝術，反對它與繪畫混淆。」⁵⁸



圖 50：史紫忱〈懋心〉
約 1983 年



圖 51：史紫忱〈無聲〉
約 1983 年

因此史紫忱的書法最初是從想跳脫古人模式，建立自我風格開始，有志於書法創新；也在以復興中國書法為己任的使命感中，希望推廣書法藝術。在 70 年代左右提出「彩色書法」的創見，並創作彩色書法；同時對於「彩色書法」的論述與未來前景深具信心。不過史紫忱謙稱自己的書法不足、拙於調色，認為色彩只是美化書法的手段，書法的核心仍在書法的實質，所以也曾有放棄創作彩色書法的想法。在〈學然後之不足〉文章中也提到自己曾想放棄創作彩色書法的心路歷程，因為幾位外國朋友的鼓勵與妻子的支持，而再度提筆創作彩色書法。由此也許可以推測，史紫忱認為調色技術是彩色書法創作成敗的一大考驗，甚至有其關鍵性的影響，但是本身又認為彩色書法中的色彩只是書法作品的形式之一，這兩種的想法產生了矛盾。誠如李瑞騰對於彩色書法的建言：「彩色書法有它的局

⁵⁸ 史紫忱：〈學然後知不足〉，《文藝復興月刊》，148（台北，民 72.12）：頁 9。

限性:1.彩色只是侵入草書領域，對於隸、楷、篆，到現在還是不敢問津。2.由於沾色，行筆時必得字字停頓，可能切斷行氣。」⁵⁹因此即使史紫忱對於彩色書法雖大力提倡，在當時也獲得一些國內外學者對於彩色書法的肯定，但是實際發表的創作量並不算太多，形式上也十分相似，而且「彩色書法」的相關作品幾乎只集中在民國六十四年的《彩色書法》與民國七十二年的《史紫忱書法》，在此之後關於「彩色書法」的相關論述與作品則相當少見。在1975年由雄獅美術主辦的「書法問題漫談」中，有藝術家曾經提到對於彩色書法的看法：

傅狷夫：「目前有人提倡彩色書法，我覺得無多大意義……。」

于還素：「我也有同感。若說「彩色書法」指的是用單純顏色來書寫，那與用墨無異，就如我國早已用朱色畫竹一樣，並沒有特別提倡的必要。若指的是一筆下去有各種顏色，整體一看來則紛亂，失去連貫的氣韻，似乎不能發揮書道的特質。」⁶⁰

由此可知在當時史紫忱的彩色書法在藝文界的反應並不是相當認同。雖然史紫忱長年於文化大學任教，並有不少書法的相關著作，如《書法美學》、《書法今鑑》、《比較草書》、《書道新論》、《彩色書法》、《書法史論》、《草書藝術》、《史紫忱書法》等書，可窺知史紫忱在書法的領域中是有其影響力的，對於推行自己理念應該是有一定的幫助。不過，筆者認為史紫忱的彩色書法作品，其實也呼應了史紫忱所說認為自己的色彩感或傳統書寫的基礎不足的缺憾，而這也成為他日後沒有再繼續的原因。就目前蒐集得到的作品看來，的確史紫忱所謙稱的問題是實際存在的，主要也是因為他雖然有心作現代書法創作，可是史紫忱的早年並沒有長時間浸淫在繪畫或藝術的學習，讓史紫忱的書法創作在觀念與技法上有所侷限；這也是形成史紫忱的彩色書法，雖為一般人所知，但實際上並未在書壇上形成一股風潮的原因。

⁵⁹ 李瑞騰，〈鳶飛戾天，魚躍于淵〉，《書評書目》，42（台北，洪建全教育文化基金會，民65.10）：頁51。

⁶⁰ 雄獅美術，〈書法問題漫談〉，《雄獅美術》，49（台北，1975年3月）：頁28。

四、王王孫（1909~2005）

王王孫本名王碩智，本籍安徽省滁縣東門莊，自幼習書法與篆刻，集詩、書、畫、刻於一身，尤善治印，以金石篆刻享譽國際，一生淡泊名利。其書法得力於篆隸與篆刻的涵養，用筆沈穩、線質蒼勁厚實。王孫說過，一位藝術家先要得古人神韻，其次，是目無古人，更要與古人爭勝負；言外之意，也要目無今人；但是一般人不出前人窠臼，故無甚足觀了。⁶¹以及王公曾說：「他一向讀帖、背帖，為的是不要跟著別人走，只想吸收別人的長處處，走出自己的風格」。⁶²由此可知，王王孫在書法方面也是有意識的希望能營造出獨特的個人風格。後來王王孫每在歲末年終之際，以吉祥、如意或是十二生肖為題，用以朱筆或是花青、墨筆書寫的大字書作品，往往在整幅作品中只有一個大字再配上簡單的款題，大字的內容多為：「十二生肖」之一的象形字或是單一的「如」字等（圖 53 - 圖 56），使得畫面表現張力極強，很有個人特色及現代感。王王孫這類大字書的創作，最早的作品，是一筆一劃寫成的硃砂紅的「如意」。⁶³不過最早「如意」的產生，一開始是王王孫回覆朋友賀年卡片的隨興之作，後來台北中央黨部覺得「如意」極富喜氣、很有年節歡慶的氣氛，便請王王孫揮毫，廣為流傳。起初，他的創作曾遭到藝文界部份保守派人士反對，認為是離經叛道，可是，等「馬」出現，立即引起廣大回響，人人爭相仿效。⁶⁴據說甚至超過王王孫原來金石篆刻的名聲。

整體說來王王孫的大字書作品是以單字、兼以色彩與放大書寫來增加視覺感染力，使得王王孫的作品與傳統書法有較大的不同，彰顯出一種新的現代性特質，但是嚴格來講這類作品是由隨性的、應景的方式產生，作者本身並沒有濃厚的、自覺性的藝術追求，所以在大量的雷同的作品產生之下，並不能視為優質的現代性書法創作。因此對王王孫而言，其實他並沒有很明確的思考藝術創作的問題，使得他的作品基本上只是年節的應景作品，並不具備濃厚的自覺性與現代創

⁶¹ 孫旗，〈金石藝術大師王王孫〉，《藝林》1.1，（台北，民 65.11）：頁 9。

⁶² 王麗玲 執行編輯：《王王孫作品集：萬金如意千家寶·五代印王一品刀》（台北：靜宜大學藝術中心出版，民 92.06），頁 3。

⁶³ 胡影萍，〈曾為七位元首刻印的金石怪傑王王孫〉，《王王孫篆刻書畫集》（台北：陳鍵安 出版，民 96.05 初版），頁 201。

⁶⁴ 胡影萍：〈曾為七位元首刻印的金石怪傑王王孫〉，《王王孫篆刻書畫集》，頁 201。

作的特質，而且王王孫在沒有意識到這種情況之下，每年的大字書作品其實也只是在複製自己。不過王王孫有意識的放大書寫的確是具有藝術感染力的。



圖 53：王王孫〈如意〉



圖 54：王王孫〈馬到成功〉 136x68 cm



圖 55：王王孫〈辰龍〉



圖 56：王王孫〈十二生肖〉 約 1995 年
136x69 cm

王王孫用了一個非墨色的色彩跟放大書寫是他不同於傳統的創新意圖，不過選用非墨色色彩書寫可以追溯至王王孫幼時在故鄉的農曆除夕，以朱砂對聯爭炫門第的往事⁶⁵，由此也可知王王孫的書法主要是受民俗、即興、篆刻的影響，基本上是屬於自然的、或是較為被動的發現，而不是王王孫本身對於色彩或是文字表現有很濃厚的自覺性或是藝術性的考量而作的表現，所以他作品的形式會在不自覺中不斷的放大、複製。

不過由於王王孫先生不喜作傳，他曾說：「藝術家沒有傳記，只有作品。」⁶⁶因此王王孫這類風格作品雖然受到一般民眾喜愛，但是相關的文獻資料卻相當缺乏。再者，王王孫在書法作品中也不喜落年款以及大部分的作品集對於作品尺寸等的相關紀錄也不足，因此當要對於王王孫這類有現代特色作品確定其創作時間

⁶⁵ 參考 書畫月刊記者：〈當代金石藝術大家王王孫〉《王王孫篆刻書畫集》，又頁 189。

⁶⁶ 孫旗，〈金石藝術大師王王孫〉，《藝林》1.1，（台北：民 65.11），頁 9。

時，也有一定的困難。筆者在找尋的相關文獻資料中，找到一件有落「丙辰」年款的大字書作品〈龍〉（圖 57），據此推定為 1976 年的作品；再根據《王王孫作品集》中的敘述：「王老的書法亦自成一派，其筆力蒼勁，灑脫不拘，經過六十多年的磨練，創作了一幅幅活生生的十二生肖文字畫。」⁶⁷可推知王王孫先生這類大字書作品的最早創作年代應當是在 70 年代左右。至於作品尺寸，一般是由四開之內到全開尺幅創作的作品。大字書創作上思維的啓發，他的靈感是來自於中國文字的演進過程，其實他是寫字，但能變形成為文字畫，每一筆都有中國文字傳統的根源。⁶⁸王王孫將大篆結合行草的用筆，彰顯出文字的圖象性與抽象性，這是他很明顯不同於其他書家的特質，在當時的書寫環境中，也是別具一格的；尤其是與民間對於文字變化欣賞的期望是相契合的，因而受到廣大的歡迎。尤其是十二生肖象形性的文字書寫並列在一起的時候（如圖 52），既是文字又是圖像的趣味，很容易產生一種視覺的美感、有一種神秘感，是要比經常所見的、傳統優雅的書法作品更具有吸引力。



圖 57：王王孫〈龍〉 約 1976 年



圖 52：王王孫 136x69 cm

五、陳丁奇（1911~1994）

陳丁奇台灣嘉義人，字壽卿，號天鶴，幼時由父母啓蒙，並受到當地文士的指點，在就讀台南師範時期得到日本多位名師之指導或函授。長年致力於書法之教學、研究及創新，為南台灣書壇上重要的代表人物。陳丁奇的書法創作五體兼備，尤以行草書最多，也有大字書法、實驗性強的淡墨書法、日文書寫的假名書法與文字畫創作等。在陳丁奇致力於書法的研究與創新當中，大約 50 年代就有

⁶⁷ 王麗玲 執行編輯，《王王孫作品集：萬金如意千家寶·五代印王一品刀》，頁 3。

⁶⁸ 胡影萍：〈曾為七位元首刻印的金石怪傑王王孫〉《王王孫篆刻書畫集》，頁 201。

大字書法創作出現（如圖 58、圖 59），而最具代表性的成就在於淡墨書法（如圖 60~圖 62）（淡墨、枯墨線質的改變），根據盧廷清研究：「1945 年，台灣脫離日本的殖民統治。…在用墨上，開始以淡墨試作研究，發揮緩急、枯潤在紙土產生的豐富墨趣。」⁶⁹而李郁周也認為：「1960 年代以後，便極力嘗試從筆墨線條的本質與書法造形布局的變化，探索書法創作表現的可能性。」⁷⁰研究學者基本上認為陳丁奇書法表現的具體呈現，是在於作品中墨色的豐富變化。



圖 58：陳丁奇〈一雨潤千山〉55 歲作（1966）
16.5x35 cm

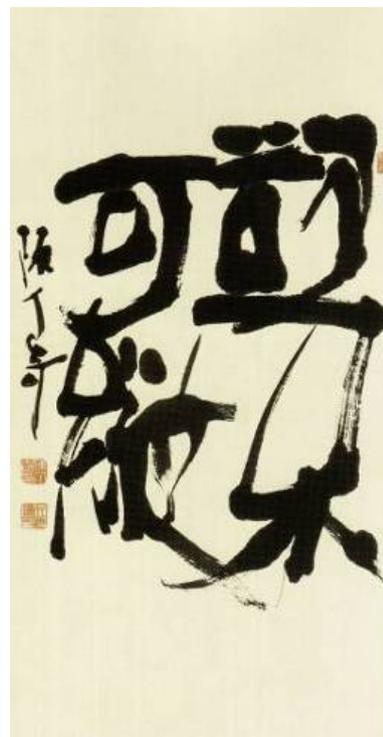


圖 59：陳丁奇〈欲不可縱〉
推定 55-56 歲作
（約 1965-1966）51x36 cm

二次戰後日本書壇受到美國抽象表現主義的影響，往現代書藝的方向發展。陳丁奇自青年時代起便受到日本書法教育學習與影響，如 1926 年進入台南師範學校就讀，得到多位日本書法教師的指導或函授，1932 年自台南師範畢業，到 1943 年陳丁奇轉任澳門日語專門學校教務主任兼澳門西南日報編輯，1946 年陳丁奇自澳門返臺。⁷¹這樣的經歷對於希望將書法發展成為現代藝術的陳丁奇而言，在關注當時日本現代書法的發展的同時，自然也會反思臺灣現代書法發展的方向。陳丁奇曾說：

⁶⁹ 盧廷清，《博涉·奇變·陳丁奇》（台北：行政院文化建設委員會出版，2009 年 11 月初版），頁 36。

⁷⁰ 李郁周，〈豹隱南山霧，鳳搏北海風—陳丁奇書藝創發的歷程〉，《天鶴仙史 陳丁奇書法選集 附刊—紀念文集》（嘉義：玄風書道會，2004.01 初版），頁 99。

⁷¹ 參考李郁周：〈豹隱南山霧，鳳搏北海風—陳丁奇書藝創發的歷程〉，《天鶴仙史 陳丁奇書法選集 附刊—紀念文集》，頁 100 - 103。

「欲真正將書法發展至現代藝術，首先必須研究有體系之書法理論，採用近代科學方法實驗研究而求證整理理論體系」及「吾過去六十餘年來學書法即是如此，有時觀察自然現象，或研究機械學、力學、建築學、心理學、幾何學、音樂理論、美術論理、體育與生理及用具等，有關於造形所有能應用者，必羅用實驗求證其表現結果，作比較分類其原理原則。」⁷²思考書法藝術的創新為陳丁奇一生研究與追求的目標，除了嘗試各類筆毫，寫出不同的線條肌理之外，陳丁奇很注意筆對書寫的影響，除了長鋒羊毫外，他還使用過雞毫、茅草、稻稟、竹絲、胎髮、鬚鬚等特殊筆毫，從不斷的實驗中，寫成了風格獨具的新奇之作。⁷³

陳丁奇對於書法的墨色變化尤為重視，積極嘗試書法作品中墨色的變化與實驗，他曾說：

「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，豈能謂藝術作品？可謂幼童在啟蒙期之習寫字者也。」⁷⁴、

「書道作品是以文字為素材，筆蘸墨書寫點線形質於紙面上，所謂點線面的造形視覺化的藝術。筆蘸墨書寫點線形質是黑，與點線和點線之間，字和字之間，行和行之間的留白的布白等，諸相理法及意志（作者的心）的行為創作表現。」⁷⁵、「墨色一般只認為黑色而已，其實也有帶紫色、藍色、胭脂色、茶色系列，也有光澤的強弱，色彩鮮明和不鮮明的，這些色彩各有其特色美天。更由其濃度的變化可以表現無限的變化美。」⁷⁶

⁷² 陳丁奇，《書道教育概說》（台北：蕙風堂筆墨有限公司，1997.05 一版），頁 256。

⁷³ 盧廷清，《博涉·奇變·陳丁奇》（台北：行政院文化建設委員會，2009.11 初版），頁 37。

⁷⁴ 邱進江，〈試論陳丁奇書藝內涵與形式融合的現象〉，《天鶴仙史 陳丁奇書法選集 附刊—紀念文集》，頁 124。

⁷⁵ 陳丁奇，〈簡報學習草書（包括行書）經過及心得〉（台中：台中省立美術館七十八年夏季台灣區中、小學教師師書法研習會講稿，1989.08.23、26）：頁 2。

⁷⁶ 陳丁奇，《書道教育概說》（台北：蕙風堂筆墨有限公司，1997.05 一版），頁 262。



圖 60：隸書對聯
推定 70 歲前後作
(約 1981) 133x35 cmx2

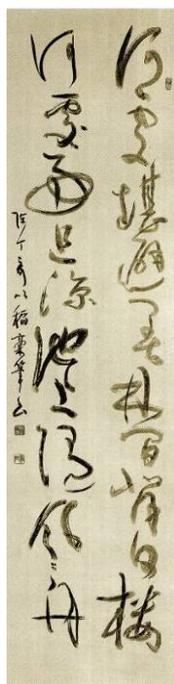


圖 61：避暑（稻稟筆書）
133x35cm



圖 62：筆花 80x35cm（
約 80 歲前後）

因此陳丁奇有意識的追求書法作品的墨色變化，讓他的作品在墨色、線質上展現出現代性特質，在質與量方面均超越臺灣當時書家。（圖 60~62）關於這方面，杜忠誥也曾說：

「尤其值得一提的是，他對於作品中墨色的濃、淡、潤、燥，與墨量分布的關注，乃至由運筆速度的變化導致的墨暈效果，也在他的多方探索之下而一一幻現。像這樣對於墨法之持續歷鍊，用心之精誠，在國內前輩書家中恐怕一時還找不到第二人呢！」⁷⁷

可知陳丁奇對於線質的變化用盡心力、作為實驗，對於書法線條本身的肌理、運筆這方面收得很大的成就，較為可惜的是陳丁奇對於書法本身整體的形式，還是依賴在傳統形式的表現，書寫內容並沒有太多新時代的考量，因此陳丁奇作品的創作形式就是條幅、對聯、中堂，內容是以詩詞為主。

陳丁奇書法的線質變化的追求應是受到日本現代書的影響，由於他認為書法

⁷⁷ 杜忠誥，〈台灣書壇浪漫抒情先驅—談陳丁奇創作〉，《美育》108，（台北，1999.06）：38。

作品是以文字為素材，也曾說：

「書法即『文字』+『X』也。夫『X』者，書家之創意、筆者之用心也。其下焉者為匠心之經營，若上焉者，則為道心之自然矣。故又曰：『書是形而上之道』也。⁷⁸也說：「最近二十年來日本甚至開闢所謂前衛書道或墨象之新分野，利用書之抽象性，試作近非具象之抽象繪畫之表現，這能否包括於書之領域，大有研究之必要，待今後之批判。」⁷⁹

由此可知陳丁奇認為書法作品是不能脫離文字的，自然也堅持書法中文字的可讀性，因而不鍾情於日本書道「墨象」的不用文字書藝創作表現。因為這樣的緣故，所以陳丁奇對於新的藝術形式語言表現，有一定程度的疏離或排拒。不過，關於書法與文字的問題，王壯為則有不同的看法：

「藝術方面書法與其他藝術性質相同，目的是藉文字來表現一種外形與內涵的美感，書法藝術愈是高度發展愈漸脫離文字形體，此時離應用目的也愈來愈遠了。目前一般書法展都屬藝術範圍，但程度有高低之分...。」⁸⁰也說：「就書法立場而言，文字詞句只是被借用的類似工具的一種東西。...因此在書法範圍內，文字只是和筆墨紙差不多的一種工具，或說是一種憑藉。」⁸¹

由此可知在書法與文字的關係上，王壯為與陳丁奇相較，王壯為在觀念上顯得更有彈性，同時也認為書法的藝術本質是與抽象藝術更接近的。由當前現代書法的發展，可以很清楚的知道現代書法已經沒有辦法切割墨象書的表現，甚至墨象書的發展也是戰後現代書法很重要的歷程，所以陳丁奇趨於保守的看法，讓他的創作能量局限在以線質肌理、墨色變化為主的表現，因而其書法的表現，還是停留在書法的討論而無法真正進入到藝術範疇的討論上。

⁷⁸ 盧瑩通，〈第三屆玄風師生書道聯展（1983）〉，《天鶴仙史 陳丁奇書法選集 附刊—紀念文集》（嘉義：玄風書道會，2004.01 初版），頁 88。

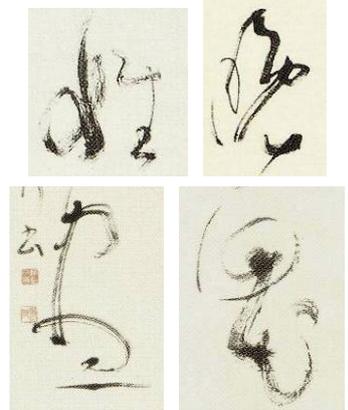
⁷⁹ 陳丁奇，《陳丁奇論書粹談》（台北：蕙風堂筆墨有限公司，2000.12 一版），頁 2。

⁸⁰ 雄獅美術，〈書法問題漫談〉，《雄獅美術》49，（台北，1975.03）：頁 25。

⁸¹ 王壯為，〈書理今談〉，《書法叢談》，頁 72。

陳丁奇作品的現代性特質表現在於墨色、線質的變化，而其作品墨色變化晚年趨於成熟，因此他書法現代性實驗的成就主要是呈現在線質的表現上。陳丁奇可以說是書法線條的雄辯者，如果他對於作品的整體形式及書寫內容，能夠再融入現代藝術性考量的話，就可以再將書法的現代性推向更寬闊的一個空間，不過這一點在陳丁奇的有生之年是還沒有完成。

圖 63：陳丁奇書法線質表現簡表

澀筆飛白	不拘漲墨	淡墨運用
		
變化淡墨肌理	圓厚逾重	細筆靈巧
		



肆、臺灣現代性書法發展的價值

臺灣現代書法的醞釀期中臺灣主流書壇自發的一些創作實驗，再加上畫家、藝術家的參與，共構成臺灣現代書法初期的狀態，雖然沒有明顯的流派、宣言或運動，不過，現代以藝術的角度來看，每一個軌跡都具有相當積極、正面的意義，值得重新再去發掘與詮釋，此時期臺灣現代書法的發展與中國大陸相較，適巧中國大陸因 60 年代的文化大革命，使得現代書法的發展出現停滯的狀態，台灣的現代書法因而呈現出多方面的嘗試，這是令人珍惜的歷程。尤其離當前時代較遠的臺灣現代書法初期的發展，是需要花更多的時間將資料梳理與統整的，這個詮釋的過程，是更加上了客觀的藝術角度與歷史角度來加以理解，希望更能彰顯臺灣現代書法的特色與價值，讓臺灣現代書法介入藝術性討論的時候，具備有較周全可以探討的背景以及慢慢形塑它可以對應的語境。

簡言之，臺灣現代書法初期發展的特質在於傳統學習生發出創作的意圖，產生與現代美感相契的現代感。綜觀臺灣現代書法創作的情況已經是非常的普遍，但是創作不成功的作品，經常也會讓人覺得缺乏內涵，甚至不如精湛而傳統藝術的表現，這種問題並不只是王壯為等的前輩書家當時在作現代性書法創作時，才會思考的問題，即使是目前的書家在創作時也會面臨相同的情況，這是因為書法的現代性實驗如果沒有表現的成熟簡練，反而會不如傳統書法的精湛表現；相對的如果具有傳統功夫，又能夠在藝術形式上有所出新，表現出當代藝術特質的作品，當然是更值得讚許鼓勵的，這也是書法必然要去嘗試的道路。

以現代書法越來越重視創作性而言，此研究可做為台灣現代書法研究的基礎與軌跡。從 1949 年國民政府遷台到 1980 年之間，台灣現代書法具體累積、醞釀了三十年之久；相對於鄰近國家日本自二次戰後的現代書法發展的歷史，臺灣現代書法發展顯得單薄，但也有其獨特處。另一方面，經由前述的比較、概括可知，在某些時空裏，書法價值判斷會因政治社會限制而產生錯估或略顯偏頗，本論文將會提供認知或研究臺灣現代書法更為客觀的評述基礎。

參考書目：

A.專書

- 1.王壯為，《書法叢談》(台北：國立編譯館中華叢書編審委員會，民 71 年 1 月)。
- 2.崑崗文化事業有限公司總策劃，《王壯為先生八十八上壽祝賀集》(台北：崑崗文化事業有限公司，1996.09.28)。
- 3.王壯為，《王壯為先生九十自壽作品輯》，(台北：蕙風堂筆墨有限公司出版部發行，1998.09 初版)。
- 4.林葆華執行編輯，《當代書家十人作品展》(台北：臺北市市立美術館，民 76)。
- 5.正因文化編輯部編輯，《王壯為書法篆刻集》(台北：正因文化，2005)。
- 6.王壯為作，《王壯為書法作品集》(台北：國立國父紀念館，民 90)。
- 7.臺灣省立美術館編輯委員會編輯，《王壯為書法精品展》(台中：臺灣省立美術館，民 82)。
- 8.上海書畫出版社，《歷代書法論文選》(上海：上海書畫出版社，2006.02 第 7 次印刷)。
- 9.林慧珍、樊天璣、陳瑞錦、倪玉珊、遊昭晴編輯，《春風涵古道、翰墨映禪心——一代宗師呂佛庭》(台中，台中市文化局出版，民 95.11)。
- 10.黃冬富：《中國巨匠美術週刊 025 期—呂佛庭(1911—)》(台北：錦繡出版事業股份有限公司，1995.2.18)。
- 11.史紫忱，《彩色書法》(台北：中華博物館發行，民 64.07 初版)。
- 12.史紫忱，《史紫忱書法》(台北：文化大學出版部，民 72)。
- 13.李瑞騰主編，《中流砥柱：史紫忱先生七秩華誕紀念文集》(台北：四季出版事業有限公司出版，民 72.02)，167。

- 14.王麗玲 執行編輯：《王王孫作品集：萬金如意千家寶·五代印王一品刀》（台北：靜宜大學藝術中心出版，民 92.06）。
- 15.王王孫，《王王孫篆刻書畫集》（台北：陳鍵安 出版，民 96.05 初版）。
- 16.何啓志主編，《王王孫篆刻書畫集》（台中：臺中縣立文化中心，民 81）。
- 17.盧廷清，《博涉·奇變·陳丁奇》（台北：行政院文化建設委員會出版，2009 年 11 月初版）。
- 18.陳丁奇，《書道教育概說》（台北：蕙風堂筆墨有限公司，1997.05 一版）。
- 19.陳丁奇，《書道教育概說》（台北：蕙風堂筆墨有限公司，1997.05 一版）。
- 20.陳丁奇，《天鶴仙史：陳丁奇書法選集》（嘉義市：玄風書道會，民 93）。
- 21.玄風書道會編，《天鶴仙史 陳丁奇書法選集 附刊—紀念文集》（嘉義：玄風書道會，2004.01 初版）。
- 22.嘉義市政府主辦；嘉義市立文化中心承辦，《天鶴贖墨：陳丁奇書法選集》（嘉義市：嘉義市立文化中心，民 86）。
- 23.陳丁奇，《陳丁奇論書粹談》（台北：蕙風堂筆墨有限公司，2000.12 一版）。

B.期刊論文

- 1.王壯為，〈我的學書回憶經驗談〉，《暢流》，40 . 9。
- 2.傅狷夫，〈我的書與畫〉，《藝壇》31，（台北，民 59.10）。
- 3.劉其偉，〈現代繪畫詞彙釋義（七）〉，《藝壇》，25（台北，民 59.04）。
- 4.王壯為：〈毫墨樂章〉，《暢流》，26 . 4（台北，民 51.10）。
- 5.王壯為，〈薑桂之性老而愈辣〉，《藝壇》，25（台北，民 59.04）。
- 6.春生，〈約象的藝術--王壯為談書〉，《雄獅美術》74，（台北，民 66.04）。
- 7.陳憲仁，〈訪王壯為先生〉，《明道文藝》59，（台中，民 70.02）。
- 8.莊伯和，〈有己而能久：王壯為的藝事目標〉，《雄獅美術》153，（台北，民 72.11）。
- 9.郭伯佾，〈王壯為先生及其書法〉，《臺灣美術》，（台中，民 82.04）
- 10.張光賓，〈王壯為書法的思、因、變、創〉，《中華書道研究》2，（台北，民 83.11）。
- 11.呂佛庭，〈文字畫研究（上）〉，《暢流》，47 . 2，（台北，民 62.02）。
- 12.程榕寧，〈呂佛庭首創文字畫〉，《中原文獻》，6 . 4，（台北，民 63.05）。
- 13.呂佛庭，〈文字畫研究（下）〉，《暢流》，47 . 2，（台北，民 62.03）。
- 14.呂佛庭，〈我的小玩藝兒「文字畫」〉，《中原文獻》，5 . 1，（台北，民 62.01）。

15. 呂佛庭，〈如何做文字畫〉，《藝林》，1.1，（台北，1976.11）。
16. 呂佛庭，〈我的小玩藝兒「文字畫」〉，《中原文獻》，5.1，（台北，民 62.01）。
17. 呂佛庭：〈呂佛庭書畫集自序〉，《藝壇》229，（台北，民 76.4）。
18. 呂佛庭，〈談文字畫〉，《幼獅月刊》，（台北，民 64.01）。
19. 雄獅美術，〈畫壇半僧呂佛庭〉，《雄獅美術》158，（台北，民 73.04）
20. 雄獅美術，〈呂佛庭生平年表〉，《雄獅美術》158，（台北，民 73.04）
21. 史紫忱，〈書法藝術發展〉，《中原文獻》8.8，（台北，民 65.08）。
22. 史紫忱：〈學然後知不足〉，《文藝復興月刊》，148（台北，民 72.12）。
23. 李瑞騰，〈鳶飛戾天，魚躍于淵〉，《書評書目》，42，（台北，洪建全教育文化基金會，民 65.10）。
24. 李霖燦，〈評介〈彩色書法〉（史紫忱著）〉，《中原文獻》8.8，（台北，民 65.08）。
25. 雄獅美術，〈書法問題漫談〉，《雄獅美術》，49（台北，1975年3月）。
26. 孫旗，〈金石藝術家王王孫〉，《現代》14，（台北，民 56.06）。
27. 孫旗，〈金石藝術大師王王孫〉，《藝林》1.1，（台北，民 65.11）。
28. 陳丁奇，〈簡報學習草書（包括行書）經過及心得〉（台中：台中省立美術館七十八年夏季台灣區中、小學教師師書法研習會講稿，1989.08.23、26）。
29. 杜忠誥，〈台灣書壇浪漫抒情先驅—談陳丁奇創作〉，《美育》108，（台北，1999.06）。

C.博、碩士論文

1. 中國文化大學 史學研究所美術史組 碩士論文，林世榮《王壯為先生書法之研究》，（台北：民 86）