

從畫家書論陳丹誠書法的特色與影響

The observation of Chen Dan Cheng's shufa characteristical with
the painter's calligraphic

何美青

Ho, Mei-Ching

桃園國中美術教師

摘要

1949 年國民政府遷臺，隨著來臺的諸多文化資產與人才菁英，導入一股古雅文人氣的書畫美感，與強調書畫家應心中自有胸壑、書畫印相通的審美觀，對臺灣書畫界注入活水，帶動新一輪的美感融合。

陳丹誠來臺後先是投入教職，後又與諸多書畫名流如馬壽華、鄭曼青、陳定山、劉延濤、劉太希、陶壽伯與高逸鴻等人相交，在官方積極普及書畫藝術的社會環境之下，充分感受到當時報章雜誌、文化教育、展覽以及獎賽活動對書畫藝術的肯定與重視。

個人藝術風格鮮明的陳丹誠，在當時兼容古雅與表現性美感的臺灣書畫界中，強調繪畫應秉持師法自然，藉由寫生方式呈現日常生活內容；書法則以名帖或名家的用筆，書寫自身所思所感，用筆肆恣、結字大膽，這是他與其它來臺書畫家不同之處，同時也是他能在藝壇謀得一席的原因。

除了書畫作品風格獨特、樣貌鮮明之外，陳丹誠還頻頻參加海內外藝術交流活動、舉辦展覽、擔任美術教職或是書畫評委，藉此展現自己對臺灣書畫界的貢獻與影響力，可以說，自 1960 年代起陳丹誠逐漸成為活躍於臺灣書畫界中的重要人物之一。

【關鍵字】戰後、畫家書、以書入畫、臺灣

一、陳丹誠生平

（一）中國時期

陳丹誠（1919~2009）¹，名衷，字丹誠，號霜餘，別署餘叟。1919年農曆11月4日出生於山東即墨縣寺西村。

幼年時期，雖然家貧然其父母仍盡力供其學習，8歲入私塾啟蒙，先後隨趙古厂、袁光鑑與宮來儀先生學習古文詩書，閒餘時常執筆畫下生活所見，12歲時隨父親前往青島，眼界大開，時常在二叔家中臨摹欣賞名家書畫，16歲時開始跟從伊耕莘學習中西繪畫，奠定下陳氏學習研究國畫的決心。此後遇日軍侵華七七事變，國內政局動盪，民生凋蔽，當時丹誠先生僅能依賴臨摹名作，以及時流名家的指點或是畫友之間的切磋來增進畫藝，同時，秉持寫生方式，師法自然，經由不同的學習途徑彌補其無師承所出的遺憾。²

在戰亂逃難的年代，無論傳統的正規學習或是新式學校教育，丹誠先生或因家庭經濟因素或時空環境的動盪，一直缺乏能長時間持續學習、薰陶的機會，1937年在烽火中返回家鄉過著晴耕雨讀、鑽研家藏古今書畫的生活，這般歷程雖然不若傳統文人士子得以飽讀經史，卻也因而獲得從容觀察市井生活的因緣。

（二）渡臺初期

1949年隨國民政府來臺後，因畫作機緣先後結識于右任（1879~1964）以及吳稚暉（1865~1953）兩位前輩³，陳丹誠先是進入基隆中學任教美術，隨後又認識同校同事江兆申（1925~1996），兩人同校共事經常交換對書畫的想法，據丹老回憶說道：

¹ 本文按1999年省立美術館出版之《陳丹誠書畫篆刻展》所附之年表為準，訂1919年為其生年。

² 陳丹誠，〈人生如畫〉《陳丹誠書畫篆刻展》（臺中，省立美術館，1999年3月），第8頁。

³ 據陳丹誠先生年表中所記載，1949年陳氏來臺後所繪〈飢鴻圖〉長卷，引起右老與稚老二人的感喟，不僅右老在畫上題下生平的第一手白話詩，稚老也題書「淚隨筆下」四字。此後三人結識，陳丹誠在前輩引薦下也逐漸熟悉臺灣藝壇。節錄自陳丹誠，《陳丹誠書畫篆刻集》（臺北，國父紀念館，1999年）。

江兆申告訴他，他是江兆申在臺北的第一個朋友。知道江兆申能刻能寫能畫，課外活動時，就請他一起來教；一張木桌子，一邊陳丹誠教花鳥，一邊江兆申教山水，風格大略是黃賓虹早期的路子。⁴

兩人的往來，一直維持到 1951 年陳丹誠轉往建國中學任教，1957 年江兆申前往宜蘭頭城初中教書後，才隨距離遙遠漸疏聯繫。

因畫作結識于右任與吳稚暉兩位前輩，在右老的推薦下，陳丹誠加入臺北詩社「韜社」⁵，該詩社秉持體現東方藝術「詩書畫相合」的精神，因此詩社成員多是以擅書、精畫稱於世之人，藉由詩社聚會彼此觀摩研究，相互增益。

丹老在詩社中結識賈景德、馬紹文、林玉山與傅狷夫等人，在互相請益增長的過程中，也逐步開拓在臺北藝壇的人脈，由於詩社中唯其一人能書擅畫兼治篆刻，畫風較之郭月波之寫意，馬紹文（1894~1968）之文人蘊藉或是林玉山嚴謹筆法、寫真表現的畫風，則更顯奔放不羈及獨特。

加入「韜社」對於初至臺灣的陳丹誠，無疑是具有熟悉臺灣藝文界、廣結好友同道的幫助，同樣的，他肆意不羈的藝術風格以及強調日常物件的藝術觀點，在當時看重學問思想的藝文界中，也調為一格。

或許是陳氏在中國期間，即對齊白石、吳昌碩等人的金石書畫風格甚為喜愛，再加之，來臺後受到同道間的肯定，故而畫風逐步穩健的朝「稚樸」、「渾厚」一路

⁴ 摘引自 <http://blog.xuite.net/chm7897/twblog/136257136-%E8%80%81%E6%9D%BE%E9%96%B1%E4%B8%96%E5%8D%A7%E9%9B%B2%E5%A3%91%E2%80%94%E2%80%94%E6%B1%9F%E5%85%86%E7%94%B3%E5%8F%8A%E5%85%B6%E7%AF%86%E5%88%BB>

⁵ 「韜社」成立的本意，原是由于右任、賈景德二人，在 1958 年春時，與臺北藝壇人士 11 人，約定每月一次，相互觀摩切磋藉以相益的聚會。最初在賈景德家的韜園中舉辦，故而命名為「韜社」。其中，臺北藝壇的 11 人包括：于右任、賈景德、馬紹文、林玉山、傅狷夫、郭月波、陳丹誠、黃景南、黃國瑛、田蔓詩、杜若蘭。錄自賴子清，〈古今北臺詩社〉，《臺北文獻》（臺北，臺北文獻，1985 年），第 74 期，第 181 頁。

邁進。

（三）、影響時期

來臺後的陳丹誠先是在中學任教，隨即於 1954 年在臺北中山堂舉辦個人首展，同年開始參加「全省美展」，此後，陸續受邀於各展覽會，較重要的如 1957 年的「全國美展」、1958 年應教育部邀請參加「中國書畫世界巡迴展」，同年也展開第一次海外交流，前往美國參加「芝加哥國際展」，1961 年個展於國立臺灣藝術館，藉由展覽方式快速的在臺灣與海外打開知名度。

另外，丹老還積極參與臺灣藝文界的活動，1958 年參加為砥礪詩書畫研究而成立的「韜社」，1960 年與林玉山、鄭月波、傅狷夫等人組成「八朋畫會」，1961 年發起「海嶠印集」的出刊，並當選第一屆畫學會理事及常務理事，由此可以得知，來臺灣十餘年的陳丹誠，在 60 年代初已知名於臺灣的書、畫、印三領域中，並與各界人士素有往來及研究討論，並能經此宣達自身的藝術見解與理想。

1968 年先是受聘於中國文化學院美術學系，擔任教授兼系主任的職務，1975 年，受聘為國立藝專美術科主任。這是繼中學美術教育之後，再一次踏足教育事業，經由高等教育美術科系，推動及宣揚中國傳統文化思想。

70 年代以後，海外展覽邀請不斷，先後走訪美國、日本、韓國及澳洲等地，並且開始於各大小不一的獎賽展覽中擔任評審委員，這樣忙碌於教學與審查工作的生活，長達 20 年，一直持續到 1990 年屆齡退休。

回顧丹老在臺定居工作的歷程，在他孜孜勤學的階段，已懂得透過展覽與同道集會的方式持續精進，同時，跨足相關範疇增長眼界也拓廣人脈。其影響力的擴張主要還是依賴教育及獎賽，一是透過大學院校的美術科系教學，陳氏有機會傳授金石、寫意一脈的書畫風格與技巧，培育過諸多書畫藝術家，其二是藉由獎賽審查的機會，使個人的審美觀點得以間接影響參加書畫競賽者的表現風格。

二、丹老書法風格賞析

陳丹誠自入私塾學習以來，在塾師的督促下對唐楷認真學習過，如端莊且法度嚴謹的歐體、強調骨氣勁拔的柳體以及圓渾厚重的顏體，奠定陳老穩實渾厚的用筆特徵。隨著書畫見聞增廣，對於魏碑、篆、隸與行書等也漸有涉略，⁶慢慢地將碑刻書風的樸厚與行書使轉流暢的用筆特質轉用在繪畫創作中。

依據陳丹誠所說，他甚為喜愛吳昌碩書畫的渾厚古樸美感以及齊白石書畫的率真天趣，對兩人的篆印章法以及刀法皆曾苦心研究過，也因此，吳、齊二人的書畫風格及藝術觀點，對他日後的創作內容與審美標準產生深遠的影響。

1960 年代的臺灣書畫界，不少書畫家⁷談論陳丹誠書畫用筆稱其如斧鑿、如削鐵，認為陳氏這用筆特質主要得力於篆刻的刀法，讚嘆其作品用筆頗能見吳昌碩、齊白石二人風姿。

這一點，我們能從其書畫作品窺得一二。以下從魏碑、行草書以及篆書三種字體論述書陳老的書法特質與用筆特色。

(一)、碑體書風

在許多研究丹老書畫作品的文章中，都曾刊載其清楚描述自己學習書法的歷程，早年在私塾中學書，以識字為主要，字體以端正簡潔的美感為重，因此先從唐楷入手，後來隨著父親輾轉奔走於外地，又眼見親族所藏書畫，才開始對書法的美感有所體悟，接觸北碑、顏體、漢篆等。

他在王祿松的採訪中自言：

⁶ 陳丹誠，〈人生如畫〉《陳丹誠書畫篆刻展》（臺中，省立美術館，1999 年 3 月），第 9 頁。

⁷ 徐人眾先生，早年遊學國立北平大學藝術學院，曾從白石老人學習花鳥篆刻，並研究青藤、白陽、石濤，八大朱家畫法而自成一家。人眾先生作畫，不拘派別，花鳥木石蟲魚蝦蟹等，無所不畫，無一不工。

我的書法早年以北碑為根柢，著力在渾厚而勁道，後來滲以天發神識刀切斧劈之勢，求其氣魄，十年之後則加以漢篆結體，所以寫來頗感醇熟。⁸

丹老以簡潔的話語說明自身由早年至晚年以來，書法風格的轉變。自幼年以來的學書經歷，在為期不長的唐楷學習與訓練中，奠定了重視骨氣，強調厚實開張的用筆特質。

此後，隨著北碑、漢篆的學習浸淫日久，北碑渾厚樸拙的用筆與漢篆多變的字形結體，促使其書風從端謹圓厚漸次達到方圓相融，而後能潑辣肆恣，運轉自如。可以說北碑與漢篆是促使其書風成熟所不可或缺的關鍵，同時也逐步確立下「用筆遒勁，結字盈美」的書作特點。

從陳丹誠的書作中，清楚明確的反映出丹老「剛柔並濟」、「方圓相融」的書論觀點，此一論點與東坡先生《和子由論書》：「端莊雜流麗，剛健含婀娜」的論述不謀而合，另外，陳氏也曾在書作款題中述及：「曾文正公論字，剛健、婀娜，二者缺一不可」的觀點（圖1），由此可見，陳氏對書法的「相對性美感」有了深刻的認識。



圖1 剛健婀娜 1998年
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第205頁

陳氏的魏碑書體結字上不脫左窄右寬、左低右高且重心偏下的特點，強調起、收筆的提按與方折型筆的頓挫，於轉折處強調按壓，使得行筆更顯健勁，結字也趨向姿態開張，從記年作品中可以窺見，1980年的形體偏向瘦長，及至1986年後則趨近方正。

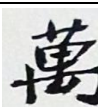
魏碑書體中，陳丹誠較為特別的是捺筆，行筆往往在按壓後又快速的提收，因

⁸ 王祿松，〈天曉樓的古稀赤子—訪陳丹誠論藝術〉《中央月刊》，第25卷12期，（臺北，中央綜合月刊雜誌社，1992年12月），第88頁。

此出現捺筆處圓厚如腹的樣貌，又為避免因迅疾而產生的飄滑感，收筆時往往略作停頓，藉以顯得內斂（如表一）。

整體來說，陳氏的魏碑書體筆劃勻整、厚重，結體嚴密，遵循法度規矩，較為保守，並不刻意彰顯個人獨特的表現特點。

表一 陳丹誠魏碑體特點分析表

特點 //年	1980	1986	1989	1994		1998	未載
捺筆							
撇筆							
結體							

(二)、行、草書

依據陳丹誠的書法作品而論，目前出版品中 1969 年的行書作品〈歷盡風霜存傲骨〉（圖 2）是記年書作中最早的作品，從此見作品可以略窺陳氏早期行書書風的特質，受于右任（1897~1964）影響，以穩健為主。

以流暢性為核心美感的行書，陳氏為了彰顯遒勁的力度，參酌魏碑的方折

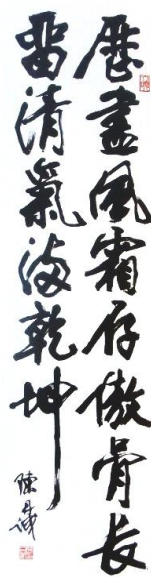


圖 2 歷盡風霜存傲骨 136x34.5cm 1969 年
出處：《陳丹誠紀念展》第 49 頁

與厚實，用筆於圓轉處帶轉折，使之不流於輕滑，結字以易懂能讀為首要，不過分強調字形表現，用筆遵循規矩，避免交觸，突顯渾厚遒勁的美感。

較之於 60 歲後的行書作品，顯得傳統內斂，以嚴謹的法度、雄厚的用筆，取代個人獨特性的表現。

陳丹誠的行草書相當活潑，早年在右老影響下，行筆寫字時，雖然有中鋒、側筆的變化仍維持「忌觸」、「忌交叉」的準則，避免不必要或是易產生錯別字的映帶筆劃，然而隨著用筆使轉的靈活度益佳，以及書寫節奏的自由性提高，這些早年著重的規矩則隨個人表現性增強而減弱。

從 1984、1985、1998 與 1999 年的記年作品來分析，可以歸納出幾項書寫特質。

- 1、側鋒、鋪毫書寫，2、布局大小、疏密變化明顯，3、常有飛白或拉長用筆的表現，
- 4、行筆以節奏自由、順暢為考量。

1、側鋒、鋪毫書寫

陳氏早年習寫唐楷講究中鋒用筆，雖然歐、柳字體法度嚴謹，重視骨氣，唯其字形結體在書於匾額或牌坊時，則有細弱的缺憾，為了彌此缺憾，陳氏曾對顏真卿書體下過功夫，希望藉由顏體的遒勁用筆及外拓、開張的結字取得進步。若再從其學書歷程推測，也可能是受臨習吳昌碩與白石老人書畫的影響，對側鋒用筆頗有感悟產生濃厚興趣，加之以北碑、漢篆的學習，在揣摩「金石氣」的狀況下，側鋒書寫形成其日後書作的用筆特點。

所謂「金石氣」，廣義而言是指用筆結字呈現質樸、厚拙與經歲月沉澱後的蘊藉美感，吳昌碩以逆筆回鋒的方式產生筆劃的頓挫，隨著書寫時速度的疾緩與墨色的乾濕轉變，自然形成線質的轉變。白石老人擅以鋪毫書寫，著重於筆毫的彈性掌握，因此，雖然多有鋪鋒飛白的行筆，卻不至於散渙流於俗氣。陳丹誠取兩家之長，因此用筆沉厚，筆勢多變。

2、布局大小、疏密變化明顯

在書畫相互影響下，陳丹誠在書作布局的經營上變化明顯，字體大小的穿插挪讓，加上筆劃粗細乾濕的變化，突顯出畫面的輕重變化，自然形成如文字設計般的趣味。

對聯式的行草書作品，鑑於形式上已具備傳統意味，不易在字體上表現過多的大小變化，故而改以筆劃的粗細差異程度突顯疏密。

3、用筆常有飛白或拉長

丹老善用側鋒、少用渴筆，但是在快速書寫或是筆毫鋪開時，自然就產生飛白用筆，尤其是在收筆處，因為直書而下並無頓收，筆毫往往鋪散，此類飛白行筆不似吳、齊二人或是漢篆中樸拙頓收的飛白筆劃，更加充分表現出陳氏率肆行筆的特質。

江兆申（1925~1996）即曾在陳丹誠應國父紀念館之邀於 1998 年展覽專輯《陳丹誠書畫篆刻集》中寫道：

陳公妙手出天授，寫生精絕兼蟲獸，龍蛇趨走霹靂驚，滿紙蒼涼含古籀，揮毫落墨酣且狂，筆力並世無相當，彎弓直射九日落，出入青藤與白陽，有時興會亦寫真，能遺豪末傳精神。⁹

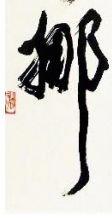
以「龍蛇趨走霹靂驚」、「彎弓直射九日落」描述陳丹誠用筆的迅疾與靈動以及遒勁的筆力，而「滿紙蒼涼含古籀」、「出入青藤與白陽」兩句，則點題出陳氏筆法則是在肆恣不羈的表現下，依舊追求古拙意趣的呈現。

再者，不少作品在直畫、或撇畫中能窺見拉長用筆，收筆時帶有提筆回收的意味，故而帶有向左推出的模樣，隨著筆劃拉長，為了增加用筆的變化，常見陳丹誠以頓挫轉折或是抖筆增加質趣，藉由筆劃的拉長，表現結體開張的特徵（如表二）。

⁹ 江兆申，〈拜觀丹誠兄近作 詩歌〉《陳丹誠書畫篆刻展》，（臺北，國父紀念館，1998 年），無頁碼。

這種用筆的轉變，對於臺灣書法界亦是一項刺激，王壯為（1909~1998）則是在文中明言陳丹誠用筆雄渾肆恣，潑辣狠刻處，深受當今愛畫者所推崇。

表二 行草書行筆變化一覽表

年份//特色	1969 年書作	1985 年書作	1998 年書作	1999 年書作
拉長				
飛白				
頓挫				

4、行筆以節奏自由、順暢為考量

以畫名著稱的書家在行筆書寫時，多能隨勢而動，不完全拘於行筆順序的考量，依書寫的自由度或是個人行筆順暢與否決定字形，成為畫家書的共同特質，同時也形塑出個人在某些字體或結構上的獨特性。以陳丹誠行書作品為例，「鳥」部的書寫，在上首處隨著連筆映帶的效果產生橫畫密連或減省，又如「風」、「雲」等字在橫畫連寫時堆疊一處，形成映帶與筆劃難以區隔的現象。（如表三）。

表三 陳丹誠行書用筆特色—節奏自由

風					
	1969 年	1999 年	無記年	無記年	無記年
鳥					
	1994 年	1994 年	無記年	無記年	無記年

(三)、篆書

陳丹誠在追憶自己的學書歷程時，曾提及漢篆與〈天發神讖碑〉對自己篆書的學習影響頗深，除此之外，刻印的冶煉以及白石老人的篆書風格也都深刻影響著丹老篆書表現的風貌，無論是〈天發神讖碑〉或是齊白石的篆書，其字形、風格皆相當獨特，易於辨識。(圖 3~6)



圖 3 傳 三國皇象〈天發神讖碑〉一局部



圖 4 天曉樓印存 30x67cm 1997 年一局部
出處：《陳丹誠紀念展》第 52 頁



圖 5 齊白石 海為龍世界 雲是鶴家鄉一局部



圖 6 風雲 45.3x51.2 1984 年一局部
出處：《陳丹誠紀念展》第 48 頁

傳三國皇象所書的〈天發神讖碑〉筆劃慣於拉長，字形偏屬方長，用筆在方圓之間，轉折處看似方勁，卻又圓健，起、收筆時略有提按而顯方整，下垂處筆劃猶如垂針，清人張廷濟（1768~1848）評此碑曰：「吳《天璽紀功碑》雄奇變化，沉著痛快，如折古刀，如斷古釵，為兩漢來不可無一不能有二之第一佳跡」¹⁰。

又有清書畫家方朔（生卒年不詳）在《枕經堂金石書畫題跋》中曾論及：

予觀其書，方折盤旋以隸筆而行篆體，戈長劍利中實乃弓燥手柔。張懷瓘以沈著痛快目之，良不虛也。¹¹

近人馬宗霍《書林藻鑒》中評：「以秦隸之方，參周籀之圓，勢險而局寬，鋒廉而韻厚，將陷復出，若鬱還伸。此則東都諸石，猶當遜其瑰偉。即此濫觴，是以陵轢上國。徒以壁壘太峻，攀者卻步。故嗣音少耳。¹²」

其書起筆方重，有隸書筆意，轉折處則外方內圓，下垂處呈懸針狀，森森然如武庫戈戟，淩然不可侵犯。自清始，書法、篆刻家多有受到此碑風格的影響，往往取此碑筆意入印。

縱覽〈天發神讖碑〉的評析，可以說「沉着痛快」，「勢險局寬」兩特質深為世人所稱道，齊白石可謂是取其「沉着痛快」藉此確立個人篆印風貌。陳丹誠對於「痛快」二字也頗有感悟，加以發揮後，「疾行飛白用筆」、「提筆收殺略帶回鉤」，兩者使其筆意越加的潑辣恣肆，成為他彰顯痛快意趣的特點。

細觀陳丹誠的篆書用筆，不難發現每字中多帶有飛白行筆，飛白筆或粗或細又或是居於筆劃之內，進而能瞭解丹老用筆在快疾之餘，還帶有逆鋒側筆與按壓鋪鋒的習慣。特別是，直劃收剎時往往留下筆鋒疾速提起的映帶軌跡，說明陳氏書寫速

¹⁰ 劉正成，《中國書法鑑賞大辭典》（臺北，大地出版社，1989年），第137頁。

¹¹ 清 方朔撰《枕經堂金石書畫題跋》，《石刻史列新編》第二輯，（臺北，新文豐出版，1979年）。

¹² 馬宗霍，《書林藻鑒》（臺北，商務印書館，2013年5月）。

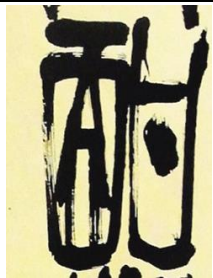
度的迅疾，反映出他對快意之趣的掌握方法。

其次，在篆印學習的影響下，陳丹誠的結字，布局格外講究黑白分布，相較於〈天發神識碑〉與白石老人的結體，〈天發神識碑〉偏重險峻，齊白石重視的是隨勢自然，而陳丹誠則取兩者折衷，常見其留下大面積的布白與密黑的行筆，呈現「疏可走馬 密不透風」的相對美感。

丹老在篆刻的影響下，也頗為講究布局與筆調的變化，除去計白當黑的特質外，利用行筆提按頓挫的技巧，企圖表現出如鑿刻般斑駁破損的歲月美感。

此外，用筆上轉折有節，早年篆書的轉折受〈天發神識碑〉的影響，另起一筆，按折後再輕提行筆，也略有草篆趣味，此一特質，及至後來益發突顯，形成轉折有節，藉以表現金石中的古質趣味。（如表四）

表四 陳丹誠篆書用筆特徵一覽表

直劃收剎			
	1986 年	1997 年	1999 年
按壓鋪鋒			
	1983 年	1986 年	1991 年

結字疏密有致			
	1986 年	1991 年	1993 年
轉折有節			
	1983 年	1993 年	1999 年

三、從畫家書角度論陳丹誠書作

戰後隨國民政府渡海來臺的書畫家，多數經歷過晚清與民國兩時期，能同時兼習傳統漢學與現代西學知識，對於東方哲學思想有著較深刻的認識體悟，內心仍以體現文人氣節為個人理想的追求。這種「學而優則仕」的思想與風氣，隨著渡臺書畫家人數逐漸增多並任職於各主要教育或政務機構後，逐步的成為社會普遍共識，吳超然在《臺灣當代美術大系〔媒材篇〕水墨與書法》的評述中便述及：

基於日據時代漢字書寫傳統的延續，國民黨政府在一九四九年撤退來台之後，在書法藝術的推行上並沒有如同水墨畫在一九五〇年代「正統國畫」之爭的紛擾。從大陸各地遷徙來台的軍公教人員中有許多書藝精湛的人士如于右任（1789~1964）、彭醇士（1869~1977）、陳定山（1897~1989）、臺靜農（1902~1990）、王愷和（1902~1996）、王壯為（1909~1998）、曾紹杰（1915~1988）、奚南薰（1915~1975）等人。這些大陸籍書法家，不僅為台灣帶來了更為多元的書法理念，也透過私人教學、學院系統以及擔任各項書法競賽的評審，進一步的深耕

台灣書壇。¹³

渡臺書畫家往往同時兼具教育及獎賽評委的職務，個人的審美觀點藉由這些觀道傳播，直接或間接促使當時的書畫藝術表現漸趨文人古雅一脈，作品內容往往另有深遠寓意，富有文思、內斂優雅的審美觀因此逐漸成為主流。

「富有文思、內斂優雅」審美觀的體察，其實還包括書畫藝術的另一特質--「字外功」。宋時愛國詩人陸游在《劍南詩稿》中曾提及「功夫在詩外」，藉此教導後輩詩文不能執守技巧與規則，廣博的知識學問與生活體驗，才是得以感人的原因。同樣的想法，民國書家劉太希也曾在 1953 年於香港講學的文稿，〈文藝與書法〉中談及「書法」與「學養」兩者間的關係，他說：

專臨摹碑帖，只求有筆墨，就可以成功；如談到氣韻，全在讀書。…。飽學的人，他寫出的字，就算不能美好，但是那一種書卷的韻味，自然洋溢紙上。以近代的人來論：如章太炎、陳三立、蔡元培、冒鶴亭、這幾位先生，書法的天才都不高，但是因蘊藏了高度的書卷氣韻，在書法裡面，俗氣完全脫盡，反覺得亂頭粗服，姿態橫生。¹⁴

此言明確指出書作「韻味、意趣躍然紙上」才是佳作，書家個人唯有深厚廣博的學問，才能由此避俗而雅，學問的積累可視為書家在勤練書法功夫外尤須重視的一環。

對此，近代擅以甲骨文入書的中國書家簡經綸¹⁵，也說過：「蓋字本為文人之末

¹³ 吳超然，《臺灣當代美術大系〔媒材篇〕水墨與書法》（臺北，藝術家出版社，2003 年 12 月），第 118 頁。

¹⁴ 劉太希，〈書法與文藝〉《現代文藝叢談》（香港，新世紀出版社，1953 年 9 月），第 81 頁。

¹⁵ 簡經綸（1888～1950），書法篆刻家。字琴石，號琴齋，別署千石，室名千石樓、萬石樓、在山樓等。廣東番禺（今屬廣州）人。任職上海僑務機構，公餘工詩文、書法、篆刻。篆書雄邁古樸，尤精於甲骨文。篆刻也善用甲骨文入印。與康有為，易大庵、葉恭綽、張大千、吳湖帆、馬公愚等人交往密切。擅以甲骨文字入書畫篆刻，馳名上海。抗日戰爭勝利後返回香港，教學之餘舉辦展覽。著有《琴齋王戎印存》、《琴齋書畫印集》二輯、《甲骨集古詩聯》、《琴齋印留》初集、《千

技，而書字之本，在能書外求之，乃為上乘」，以及現代書家、文學家潘伯鷹¹⁶在《中國書法簡論》中明言：「我們能毫不遲疑的說，要想書法學得好，功夫在書外」¹⁷。

「書外求之」、「功夫在書外」，所要基奠的功夫與追求的，其實便是含射書家心性與學問的審美概念，劉太希「氣韻在讀書」一言可謂是直白明言學識與書法兩者間的緊密關係。

「意」與「韻」同樣都是書畫藝術所追求的抽象美感。書畫同源、以書入畫的論點，不單是建構在書畫媒材相近，很大一部份原因便是兩者皆致力於體現形而上抽象美感的基礎上。

宋歐陽修便曾於《盤車圖詩》文中寫道：「古書畫意不畫形，梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡，不若見詩如見畫。」¹⁸，蘇東坡也曾言：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。」¹⁹。

這些論述強調著「忘形得意」、「不以形似為論斷」的思維，也與南齊王僧虔所說：「書之妙道，神采為上，形質次之。」、唐張懷瓘《文字論》在中所提「深識書者，惟見神采，不見字形」的觀念相契合，這些論述都充分反映抽象性美感在書畫審美品評中的重要意義。

使用的材料工具近似，說明書畫表現技巧的通同及互為它用的特性；致力於形而上美感追求，更清楚傳達出對「韻」、「意」抽象美感的重視，兩項特點無一不在

石齋印識》等行世。

¹⁶ 潘伯鷹（1904--1966），安徽懷寧人。原名式，字伯鷹，後以字行，號覺公，別署孤雲。中國現代書法家、詩人、小說家。論著有《書法雜論》、《中國的書法》、《中國書法簡論》，作品出版有《潘伯鷹行草墨蹟》等。

¹⁷ 潘伯鷹，《中國書法簡論》（上海，上海辭書出版社，2013年8月）。

¹⁸ 引自歐陽修〈盤車圖詩〉，葛路，《中國古代繪畫理論發展史》（浙江，江蘇出版社，1987年5月），第97頁。

¹⁹ 引自蘇東坡書論，葛路，《中國古代繪畫理論發展史》（浙江，江蘇出版社，1987年5月），第98頁。

闡述，書與畫無論從外在媒材，或是內在精神美感的追求都是相仿、通同的，兩者關係密不可分，同時也為書畫家鋪陳期許自我書畫皆擅的理想。

如斯觀點，在戰後臺灣書畫界相當普及，身處其間的陳丹誠不可避免的也頗受薰陶，更加深了他細膩觀察生活所見，且大膽直陳於書畫上的功夫。

除了畫家書所蘊含的內在思想外，關於畫家書的表現特質，熊宜中在〈書與畫的關係—由畫家書法談起〉一文中指出：

畫家書法從史實來看，的確另闢蹊徑，風格突出，別具一番情趣面貌而引人注目，儘管往往被批評為失之狂怪而非正宗，但畫家書法豐富了書法的表現力和意境，為書法藝術的發展作出了相當的貢獻，則是無庸置疑的。²⁰

黃智陽在〈1949 年後臺灣畫家書法初論〉文內也提出「藝術表現、文學素養」兩者消長的觀點，並進一步選出 1949 年後足堪為臺灣能書善畫的 44 名代表，並從其書作特質，歸納出「古雅」、「表現」與「折衷」三類畫家書風格。

1949 年後近現代書法發展史中，台灣書畫家的高度質量。面對現在的藝術環境，以文學素養為主，藝術表現為輔的時代已悄然逝去；以藝術表現為主，文學素養為輔的書法時代已正式到來。²¹

黃光男教授亦曾撰文點評畫家書的美感特色，清楚明確的指出畫家書作，書寫之線條表現為一重點，同時更兼具有「繪畫性」的美感的特質，其中包含：

1、符合造型形式美，2、用筆運墨變化似繪畫之法，3、注重結構佈局，4、筆

²⁰ 熊宜中，〈書與畫的關係—由畫家書法談起〉《2003 年書與畫關係學術研討會》（臺北縣，華梵大學，2003 年 12 月），第 2 頁。

²¹ 黃智陽在〈1949 年後臺灣畫家書法初論〉《紀念傅狷夫教授現代書畫藝術學術研討會論文集》（臺北，國立歷史博物館，2007 年），第 211 頁。

勢或節奏更具自由活潑，5、線條講究變化，6、墨色因筆勢而具層次韻律，7、注重畫面的整體表現，8、通常以行草字體出現，9、有抽象圖象佈局，10、較非數某家某體的傳承。²²

整體看來，現今之畫家、書家或藝評者，對於畫家書的表現特質有幾項共同認可的特點，（一）用筆多變、（二）融合繪畫表現、（三）風格突出辨識度高。

（一）用筆多變

書作中的線質表現，可能因為字體、筆勢或是行筆速度的不同而有頓挫、樸拙、適渾、勁拔、飛白、漲墨等線質的變化，各類書體中尤以行草書體因為字形多變、帶有行筆疾緩的不同，常在轉折、映帶時會隨著中鋒、逆筆、鋪毫等用筆的改變，出現或側偏或一刷而過的不同線質表現。

陳丹誠〈仁壽〉（圖7）一作中「壽」字下部行筆的纏繞便可清楚看出，畫家書行筆節奏的自由與飛白筆的變化，單是此字由上而下即能見到圓渾、飛白及頓挫用筆，猶如枯藤的纏繞線質，不難想見書寫之際用筆使轉的靈活。

（二）融合繪畫表現

畫家在追求藝術性表現的同時，將繪畫技巧融入書作中，善用淡墨、講究布局或是圖文相稱等技法都較為常見。其中墨色變化，或乾或濕、或濃或淡，都為畫家於書寫時提供多樣的選擇與思考方向，像王壯為（1909~1998）知名的「亂影書」，即是嘗試濃淡墨色重疊書寫的表現，陳丁奇（1911~1994）在日本現代書風影響下，利用淡墨書寫一系列的作品，追求墨色變化與文字形式相契的呈現。



圖7 仁壽-局部
出處：黃智陽收藏

²² 黃光男，《畫境與化境》（臺北，典藏出版社，2007年6月），第28~29頁。



圖 8
八行書千里夢雁南飛一局
部 137x46cm 2001 年

在陳丹誠書作中淡墨的運用雖不多見，卻偶能見到他以繪畫取代文字書寫，透過位置的安排，展現另一種繪畫性的趣味（圖 8）。

（三）風格突出辨識度高

畫家透過書法提昇用筆技法的靈活度與筆調的多元化，同時也以繪畫的技巧豐富了書作表現的可能性。可以說，隨著個人對書畫領悟的不同，各自尋求應用的技巧，書作上或明顯或些微的都具備個人獨特的符號，建構鮮

明書風特色幾乎可視為畫家書最終的目標。

在篆印的影響下，同時融合書、畫、篆三者特性的陳丹誠，更為著重的是在字形的安排，是以其結字往往一字內疏密鮮明，如白石老人般，強調大開大合的表現，丹老的篆書樣貌，在當時臺灣書畫界的古雅潮流中足稱一絕，個性化字體快速建立起其書作的特色與辨識度（圖 9）。



圖 9 長得意 136x34cm 1993 年
出處：《陳丹誠紀念展》第 49 頁

結語

就丹誠書作而論，丹老雖以善畫而著稱於畫壇，然其篆印入書的影響較之繪畫是更為深遠的，除了用筆線質上擅以鋪鋒飛白筆與頓挫行筆的古樸感外，自由行筆的節奏也是特徵之一。整體觀之，其書作可謂相當規矩，表現技巧上並不似當時史紫忱彩色書法或是王壯為的亂影書，明顯帶入繪畫性表現。書寫內容，也多是進德修身、樂天知命的言語，反映出陳氏持重的性格。在維持傳統書法之法度及美感的同時，嘗試導入不同的表現元素，藉以突破書法予人嚴肅沉悶的觀感，呈現另種有別於傳統卻又不失古雅的美感，處於今昔、傳統與實驗之間，是屬於折衷一派。

然而，筆者以為陳丹誠對臺灣書畫界的影響不應僅從書畫風格而論，而是身為一位具影響力的藝術人，仍能思維清晰不偏頗的評論，丹老曾言說：「保持固有的傳統，吸收新的作風，變化創作，才有革新的東西拿出來…畫壇缺凡高明而嚴正的批評…」²³，因此雖然與馬壽華、劉延濤等人交好，與鄭月波、傅狷夫等人共組畫會，卻仍時刻提醒自己吸收新風格，而不以已精熟的風格技巧為論道。這種抱持開放、尊重的態度，指陳藝術的進步在於有公正精確的批評與優秀作品的展示，如此的思維及落實，或能視之為陳丹誠對時代風氣的影響與貢獻。

²³ 陳丹誠，〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代使命〉《藝術學報》，第 18 期（新北市，國立臺灣藝術大學，1966 年），第 35 頁。

參考書目

專書

- 清 方朔撰《枕經堂金石書畫題跋》《石刻史列新編》第二輯，（臺北，新文豐出版，1979 年）。
- 馬宗霍，《書林藻鑒》（臺北，商務印書館，2013 年 5 月）。
- 劉正成，《中國書法鑑賞大辭典》（臺北，大地出版社，1989 年）。
- 陳丹誠，《陳丹誠書畫篆刻展》，（臺北，國父紀念館，1998 年）。
- 陳丹誠，〈人生如畫〉《陳丹誠書畫篆刻展》（臺中，省立美術館，1999 年 3 月）。
- 陳丹誠，《陳丹誠畫集初集》，（出版者不詳，1961 年 5 月）。
- 吳東茂編輯，《陳丹誠書畫集》，（臺北，萬應藝術中心，1995 年）。
- 吳超然，《臺灣當代美術大系〔媒材篇〕水墨與書法》（臺北，藝術家出版社，2003 年 12 月）。
- 黃光男，《畫境與化境》（臺北，典藏出版社，2007 年 6 月）。
- 黃智陽《戰後(1945~2010)臺灣現代書法發展研究》（臺北，何創時書法基金會，2015 年 2 月）。
- 臺灣創價學會、勤宣文教基金會，《墨韻生輝 陳丹誠紀念展》，（臺北，勤宣文教基金會，2010 年）。
- 葛路，《中國古代繪畫理論發展史》（浙江，江蘇出版社，1987 年 5 月）。
- 潘伯鷹，《中國書法簡論》（上海，上海辭書出版社，2013 年 8 月）

期刊論文

- 丁獻堂，〈陳丹誠人生如畫〉《中央月刊》，第 6 卷 10 期（臺北，中央綜合月刊雜誌社，1974 年），第 105~108 頁。
- 王壯為，〈論大筆畫兼評陳丹誠〉《道路與安全》，第 4 卷 10 期（臺北，道路與安全雜誌社，1967 年），第 16~17 頁。
- 王祿松，〈天曉樓的古稀赤子—訪陳丹誠論藝術〉《中央月刊》，第 25 卷 12 期，（臺北，中央綜合月刊雜誌社，1992 年 12 月）。

江兆申，〈拜觀丹誠兄近作 詩歌〉《陳丹誠書畫篆刻展》，（臺北，國父紀念館，1999年）。

姜一涵，〈丹青不知老將至--陳丹誠書畫篆刻展〉《藝術家》第47卷6期（臺北，藝術家出版社，1998年），第532~533頁。

徐人衆，〈談陳丹誠工力〉《中國一周》第612期，（臺北，中國一週雜誌社，1962年），第16頁。

秦孝儀，〈論陳丹誠先生作品〉《藝術家》，第48卷2期（臺北，藝術家出版社，1999年），第490頁。

陳丹誠，〈陳丹誠書法欣賞〉《中國美術》第60期，（臺北，中國美術雜誌社，1997年），第117頁。

陳丹誠，〈人生如畫〉《陳丹誠書畫篆刻展》（臺中，省立美術館，1999年3月），第9頁。

陳丹誠，〈談近代國畫的演變與國立藝專美術科應負的時代使命〉《藝術學報》，第18期（新北市，國立臺灣藝術大學，1966年），第35~36頁。

黃智陽，〈1949年後台灣畫家書法初論〉《紀念傅狷夫教授現代書畫藝術學術研討會論文集》（臺北，國立歷史博物館，2007年），第211~244頁。

賴子清，〈古今北臺詩社〉《臺北文獻》（臺北，臺北文獻，1985年），第74期，第181頁。

劉太希，〈書法與文藝〉《現代文藝叢談》（香港，新世紀出版社，1953年9月），第81頁。

熊宜中，〈書與畫的關係—由畫家書法談起〉《2003年書與畫關係學術研討會》（臺北縣，華梵大學，2003年12月），第2頁。

網路資料

<http://blog.xuite.net/chm7897/twblog/136257136-%E8%80%81%E6%9D%BE%E9%96%B1%E4%B8%96%E5%8D%A7%E9%9B%B2%E5%A3%91%E2%80%94%E2%80%94%E6%B1%9F%E5%85%86%E7%94%B3%E5%8F%8A%E5%85%B6%E7%AF%86%E5%88%BB>

附錄 陳丹誠書作圖表



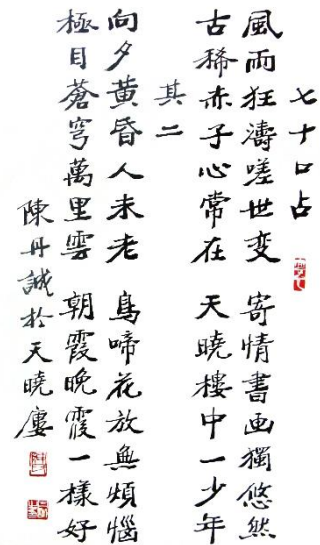
紫氣東來 17x55cm 1980 年 出處：《陳丹誠紀念展》第 50 頁



為善長樂 34x134.5cm 1986 年 出處：《陳丹誠紀念展》第 51 頁



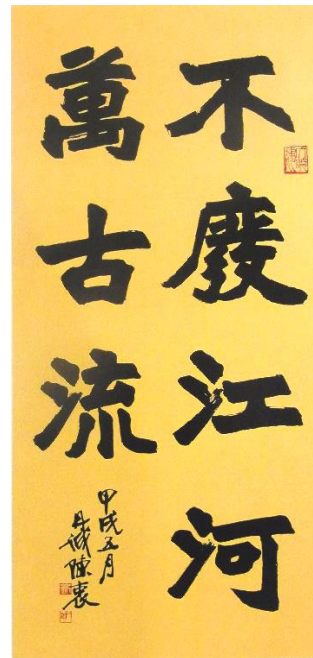
真善美 44x117.2cm 1986 年
出處：《陳丹誠紀念展》第 50 頁



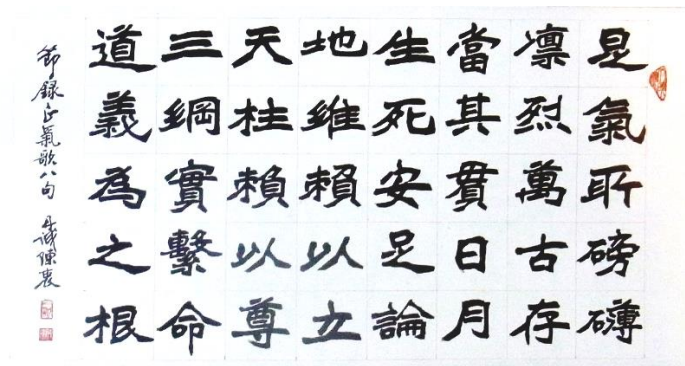
七十口占 1989 年
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第 198 頁



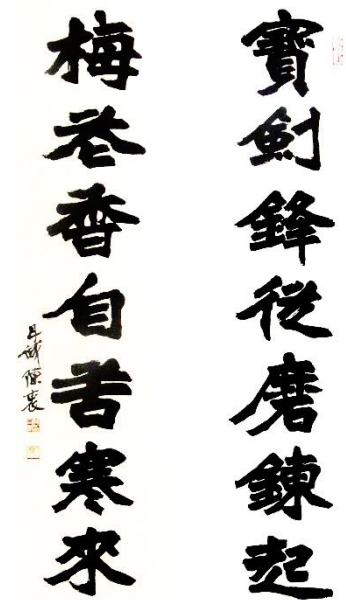
敦厚樸誠 1994 年 5 月
出處：《陳丹誠書畫篆刻展》第 87 頁



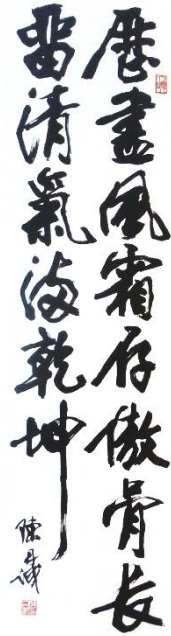
不廢江河萬古流 1994 年 5 月
《陳丹誠書畫篆刻集》第 197 頁



節錄正氣歌八句 69x134.5cm 1998 年
出處：《陳丹誠紀念展》第 51 頁



魏碑-寶劍梅花七言聯
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第 195 頁



歷盡風霜存傲骨 136x34.5cm 1969 年 出處：《陳丹誠紀念展》第 49 頁



鳥鳴山更靜 1984 年 出處：《陳丹誠書畫篆刻集》



雲破月來花弄影 1985 年 出處：《陳丹誠書畫篆刻集》



剛健婀娜 1998 年
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第 205 頁



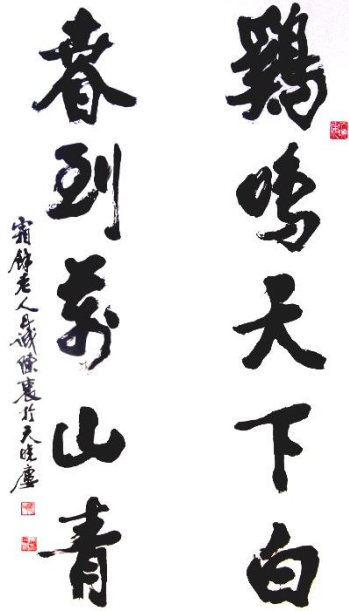
百齡亦少年八十口占 1999 年
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第 202 頁



風雨龍吟 出處：《陳丹誠書畫篆刻集》



仁壽
出處：黃智陽收藏



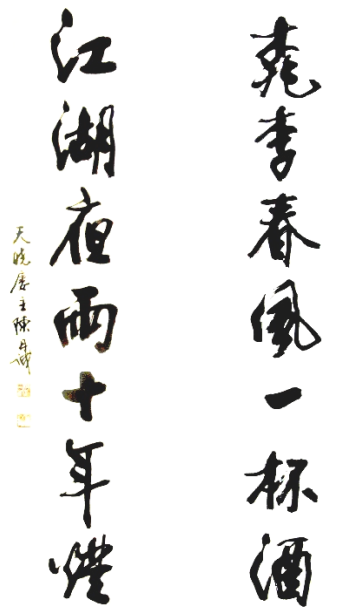
雞鳴春到 34x135cm
出處：《陳丹誠書畫篆刻展》
第 84 頁



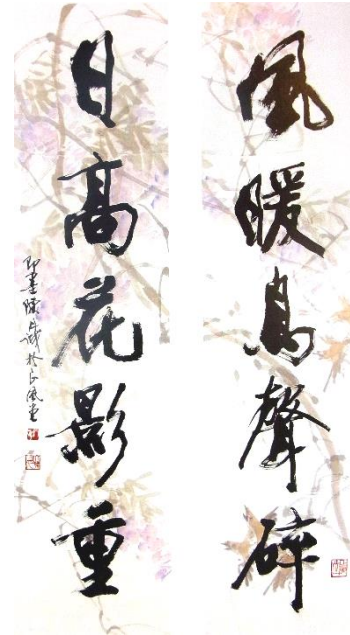
誠信勤儉 34x135cm
出處：《陳丹誠書畫篆刻展》第
85 頁



行書-簾外林中
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》
第 194 頁



桃李江湖
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第
193 頁



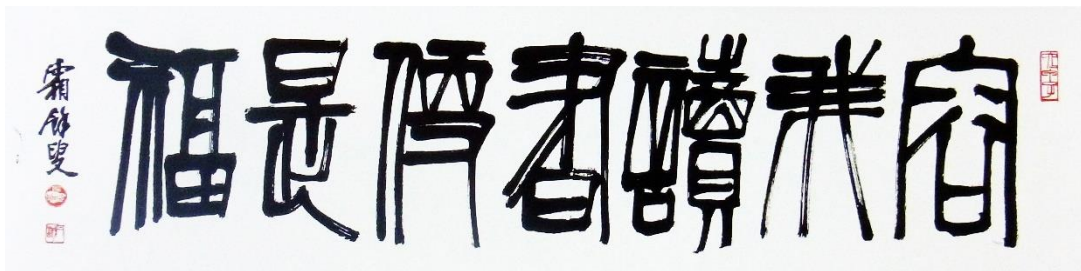
風暖日高
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第
196 頁



風雨故人來 1983 年夏月
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第 199 頁



風雲 45.3x51.2 1984 年
出處：《陳丹誠紀念展》第 48 頁



容我讀書便是福 34x133.7cm 1986 年 出處：《陳丹誠紀念展》第 52 頁



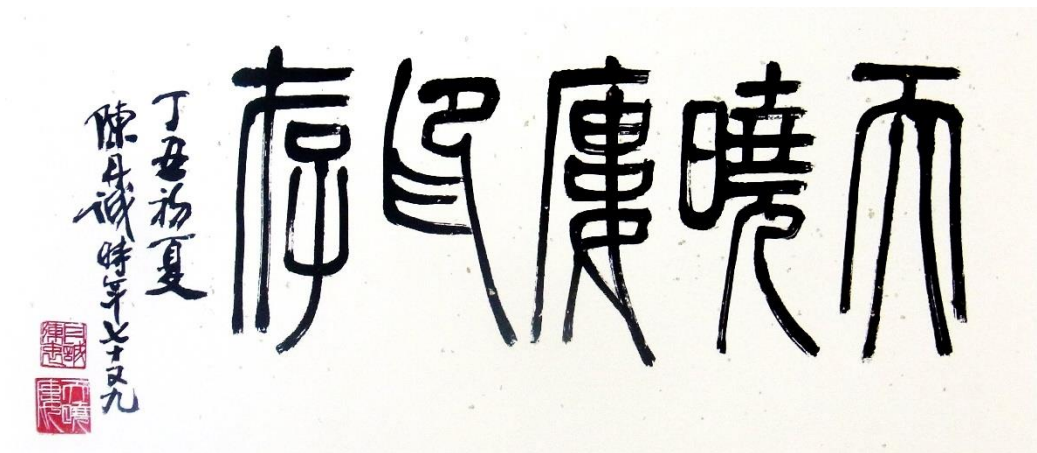
光風霽月 1987 年中秋
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第 201 頁



興酣落筆搖五嶽 1991 年新秋
出處：《陳丹誠書畫篆刻集》第 204 頁



長得意 136x34cm 1993 年
出處：《陳丹誠紀念展》第 49 頁



天曉樓印存 30x67cm 1997 年 出處：《陳丹誠紀念展》第 52 頁



進德修身 135x33.5cm 1999 年
出處：《陳丹誠紀念展》第 53 頁



八行書千里夢雁南飛 137x46cm 2001 年
出處：《陳丹誠紀念展》第 53 頁



虎視眈眈 63x95cm -落款
出處：《陳丹誠書畫篆刻展》第 85 頁



秋趣 34x68cm
出處：《陳丹誠書畫篆刻展》