

桃園市立美術館

「解嚴（1987-）以來臺灣書法藝術的發展」

研究案（案號：111tm35）

結案成果報告書

計畫主持人：

李思賢

東海大學美術學系系主任
兼臺灣美術研究中心主任

協同計畫主持人：

施淑萍

國立高雄師範大學美術學系
碩士在職專班兼任助理教授

執行單位：

毓書房人文藝術有限公司

中華民國 112 年 11 月 17 日

目 次

摘要	i
第一章 緒論	1
第一節 研究背景與目的	1
第二節 研究範疇與限制	3
第三節 研究方法與流程	5
第四節 文獻回顧與探討	8
第二章 解嚴之後美術與書藝發展	20
第一節 解嚴後臺灣美術的激越與勃發	20
第二節 解嚴後現代書法的發展與轉化	24
第三節 傳統與實驗書藝雙年展之影響	27
第三章 新式書藝表現與領域擴張	29
第一節 書法現代化的狀態與新定義	29
第二節 現代書藝表現的創新與手法	34
第三節 書法領域擴張的跨界與隱憂	35
第四章 當代書藝創作者訪談整理	38
第一節 訪談計畫概念執行與說明	38
第二節 當代書藝家的專業與普查	42
第五章 書藝展演、獎賽與新生態	81
第一節 臺灣書法獎廳文化與沿革	81
第二節 臺灣書藝展覽型態與發展	82
第三節 書家參賽狀況訪察與探析	84

第六章 結論與後續建議	87
第一節 綜合論述	87
第二節 書家意見	88
 參考書目	 95
附錄一 參考文獻資料蒐集清冊（捐贈桃美館）	99
附錄二 解嚴後臺灣書法賽事得獎一覽表	103
附錄三 解嚴後臺灣藝壇書壇紀事	126
附錄四 訪談逐字稿及同意書	143

摘要

解嚴前臺灣的書法發展延續自日治時期，主要以前期的帖學與後期的碑學為主要發展架構；1949 年國民政府遷臺，光復初期的書作多為政令宣導，大批優秀的書畫家隨著國民政府來臺後，其具備的深厚文學素養以及書畫藝術的影響，為臺灣書畫藝術的發展開啟了全然不同的新局。嗣後的書法學會成立或中華文化復興運動，也都僅配合政府為達成復興中華民族文化的政策，臺灣的書法事實上仍處在維持傳承與保守的架構。

以漢字書法的發展來看，日本對臺灣現代書法的影響不可謂之不大；由於現代化運動，日本於二戰前後深受西方藝術的影響，抽象表現主義催化了日本的書法觀念，進而發展出相較於傳統漢學為基礎的差異書風：前衛書道，成為了早期催化臺灣書法實驗的重要藝術風格。1950 年代西風東漸，對臺灣傳統水墨畫產生劇烈衝擊，五月與東方畫會的畫家們風起雲湧地發展抽象畫，他們之中的部分畫家也開始以書法線條融入抽象表現繪畫之中。1980 年代以降，書藝創新的風氣逐漸興起，書法創作也不再侷限於傳統規範。到了 1990 年代，以書法本質為基礎，衍伸而出的現代書藝、現代書法、前衛書法、創意書法、當代書藝等等有別於傳統式書法的創作如雨後春筍般出現。有鑑於新式書藝的多元表現，自解嚴以來迄今（2022 年）已逾 30 年，故有完整其系統性整理與論述之必要。

本計畫的主要研究內容包括：一、**論史**：解嚴後至今臺灣書法藝術界概況，並對照同時期美術領域之發展；二、**論藝**：臺灣當代書寫藝術的定義、解嚴後的新式書藝表現、領域擴張，以及藝術風格演變之趨勢；三、**論環境**：臺灣當代書寫藝術的展演、獎賽與新生代出線等大環境問題；四、**論人**：以 15 位訪談書家為研究文本，羅列當代書藝創作者及其師承等四大項目。本計畫主要以臺灣當代書藝家中跨域表現，並具不同輩分和性別之代表性的 15 位創作者為研究對象，對其養成背景、師承、競賽、展覽和相關事件做口述調查，以作為整理書藝家生平經歷、創作理念和作品特色之研究依據。

研究方法採文獻分析、田野調查與深度訪談為主。希冀通過 15 位書藝家的深度訪談，以及對於相關事件或活動的觀察分析後，從中理解臺灣現代書藝的過去發展情況，現在進行的方式，以及臺灣書壇對於書寫藝術未來的觀察和可能性。期盼本研究成果能夠提供對臺灣當代書寫藝術之學術研究有興趣者一項重要的參考依據。

關鍵詞：解嚴後、臺灣書法、現代書法、現代書藝、當代書藝

壹 緒論

第一節 研究背景與目的

一、研究背景

臺灣傳統水墨繪畫自民國 49 年（1950）起的西風東漸對產生劇烈衝擊，東方畫會、五月畫會部分畫家風起雲湧地發展抽象繪畫，他們也開始以書法線條融入抽象表現繪畫之中。隨後在 60、70 年代，許多民間的書法團體陸續成立，培育出許多重要的書法人才。60、70 年代，臺灣的書畫主流配合著政府的政策，但究其終極目的，無不是在達成復興與創新中華民族文化，以今日的角度看來，雖然書法教學也有著力於人文主義和中西文化的融合，當時臺灣的書法仍處在維持傳承與保守的書寫架構之中。

80 年代以降，書藝創新的風氣逐漸興起，書法創作也不再侷限於傳統規範。到了 90 年代，以書法本質為基礎，衍伸而出的現代書藝、現代書法、前衛書法、創意書法、當代書藝等等有別於傳統式書法的創作如雨後春筍般出現。其中以民國 72 年（1983）張建富與廖燦誠於共同舉行《書法之春—現代書藝雙人展》，以及同年張建富與尹之立、陳勤、蔡明讚、徐永進、廖燦誠等成立於國軍文藝中心舉辦《現代書藝七人展》，這兩個展覽的展出引起臺灣書藝界的注目，雖然當時有不少老一輩書家認為離經叛道，但後來回顧臺灣現代書藝發展過程，此二展覽是被認為是書法創作上的一大進步，「現代書藝」一詞也由此產生。¹

繼之而起的，是墨潮會成員所舉辦的現代書藝系列展覽，結合西方繪畫創作方式，擴大運用書法的創作模式，除了平面字形的突破之外，還包括立體、裝置、行為、觀念藝術等創作，在臺灣書壇上引起很大的漣漪效應，與墨潮會同時進行現代書藝創作者紛紛出現如陳世憲、陳勤、曾佑荷等人。² 民國 89 年（1990）起此一時期的書家研究多從內部思維去理解其師承與學習脈絡，有關「現代書藝」的定義以及書法跨界的探討之相關學術研討會也隨之舉辦多場，探討現代書藝等等有別於傳統式書法與外部環境關係的觀察。

民國 99 年（2000）後臺灣書法的展演活力也逐漸越來朝向多元的面向，除了日本現

¹ 蔡明讚，〈當代臺灣書法越界試探〉，《問道·漢字：兩岸書法藝術論壇論文集》（北京：文化藝術出版社，2011），頁 72。

² 同前註。

代書寫的風格、水墨現代化風潮的刺激，中、日、韓書寫藝術積極交流的影響下，彰顯書法藝術性的追求，儼然成為書寫藝術跨界表現的重要特徵與迫切現象。另外何創始書藝基金會利用龐大的資源所策劃的「傳統與實驗雙年展」開啟臺灣現代書藝百家爭鳴的時期，至今已舉辦十二屆，其所形塑的創意書法獎賽文化，對於臺灣現代書藝的多元化與跨界無不產生推波助瀾的力量，與此同時，國內外多項國際現代書藝展覽的舉辦與相互交流，書藝作品的風格產生很大的變革。

自解嚴後臺灣現代書發展三十多年來，逐漸累積了許多作品和文章，在不斷的創作實踐、摸索、觀摩過程中，台灣的現代書藝的脈絡與歷史、價值、藝術性，必須進行資料整理。有鑑於此，新式書藝的多元表現，自解嚴以來迄今民國111年(2022)已逾30年，期間雖然有數篇探討現代書藝發展的篇章，均散見於各學術研討會論文集或個別展覽畫冊的專文中，而專門針對現代書法和當代書藝的專門著作，在這30餘年間，除了李思賢的《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》(2010)與黃智陽的《戰後(1945—2010)臺灣現代書法發展研究》(2015)兩本專書之外，幾乎沒有完整系統性論述與研究專書再有出版。

綜觀於此，對於解嚴(1987)以來臺灣書法藝術的發展研究自有其必要，希望從中爬梳並分析解嚴以來臺灣藝術多元發展趨勢下書法藝術的面貌。同時，透過此研究案之成果，展望書法藝術在未來的發展可能，並進而形成未來為桃園市立美術館轄下之「橫山書法藝術館」策畫相關展覽之基礎。除厚實國內當代書藝發展研究之外，亦能「橫山書法藝術館」奠定臺灣當代書藝研究與展演之重要角色。

二、研究目的

本計畫以「解嚴以來(1987-)臺灣書法藝術的發展研究」作為研究及論述的主軸，分成三面向：

- 其一、主要從解嚴後至今臺灣書法藝術界概況開始爬梳，對照同時期其它藝術領域之發展，以及臺灣現代書藝在臺灣整體書法藝術發展架構中的定義和其他類型藝術的界線何在？
- 其二、學習古典的傳統書法體系中，此一時期的書家研究多從內部思維去理解其師承與學習脈絡，對此類新式書藝發展與外部環境關係的觀察較少著墨，例如獎賽文化、展覽事件與形式開拓、當代藝術環境和藝術思潮的影響等，有關此部分，亦為本

研究所欲以討論之要點。

其三、解嚴後書家學習的取樣與藝術風格演變之趨勢。解嚴後，藝術得以自身獨立，不再受政治箝制或無形的影響與羈絆，。而隨著官辦美展的大幅增設，以及臨摹規則的修改，書家漸漸在藝術風格上呈現多元的趨勢。此面向即以書法獎賽為軸線，普查解嚴後書家學習的取樣與藝術風格的演變趨勢。與書法相關且較具風向的重要獎賽如：全國美術展、高雄獎、中山青年藝術獎等全國性獎賽，以及桃源美展、新竹美展、大墩美展、磺溪美展、南瀛獎、屏東美展、宜蘭獎等各地方美展，和台積電書篆大賞、「行天宮人文獎 書法創作比賽」等民間行之有年的書法競賽，最終連結談論 2021 年桃園市立美術館轄下「橫山書法藝術館」開館之環境與時代意義。

第二節 研究範疇與限制

一、研究範疇

臺灣當代書法的發展已經邁向多元化結合其他不同媒材的跨界表現，因此有關解嚴後臺灣書法如何從傳統走向現代的歷史過程與脈絡發展將是本研究範圍的基礎，以此基礎為基點出發，藉由文獻整理以及訪談 15 位曾經參與過書藝創作革新與改變，並且至今仍持續創作者的書家，從他們的口中描述以及提供的相關資料，藉此整理出臺灣現代書發藝術發展的軌跡和歷史。

（一）研究對象範圍：以書藝家為主軸

本研究案將透過採訪藝術家方式針對不同的創作型態，對其跨域的書藝作品提出不同的問題，藉此探討其對現、當代書法藝術所帶來的影響與衝擊為何？後續是否有類似的作品產出。除此之外，也希望受訪之書家在訪談的過程中，能夠針對臺灣當代的書藝發展環境及現狀提出其自身的體察與見解，並給予具體的建議。此 15 位書藝家依年齡序，分別為黃一鳴、楊子雲、鄭芳和、蔡明讚、程岱勒、蕭世瓊、黃智陽、陳世憲、陳明德、蔡介騰、蕭一凡、林俊臣、於同生、柯良志、江柏萱等人。相關擇訪標準與說明，詳見第四章・第一節「訪談計畫概念執行與說明」。

（二）研究事件範圍：以事件和活動為主軸

本計畫為了更全面地瞭解臺灣現代書藝的發展脈絡以及當代情況，因此除上述 15 位研究訪錄之主要對象外，其他相關書法團體或協會的各種活動、研討會和競賽，如墨潮會、傳統與實驗書藝雙年展、全國美展、高雄獎（何創時獎），以及桃源、新竹、大墩、磺溪、宜蘭等地方美展獎賽的書法類項等，此部分的研究範疇將著墨在梳理和探索臺灣現代書藝的發展樣貌。研究書寫內容架構如下：

1. 解嚴之後美術與書藝發展（論史）

談論 1987 年解嚴後，以臺灣美術史源流為脈絡和背景，進而談及現代書藝的轉折與變化，包括公私立相藝文機構、書法團體的重大展覽、活動和事件等。

2. 新式書藝表現與領域擴張（論藝）

臺灣現代書藝的創新發展中，對從「現代書法」到「當代書藝」的定義、表現手法、書藝美學與創新形式之探討，包括書法危機和越界等問題均於此段落一併提出。

3. 當代書藝創作者及其師承（論人）

15 位訪談計畫執行、藝術家研究與分析之概述，每位論述約以 1500~2000 字為度。

4. 書藝展演、獎賽與新生代（論環境）

分析研究當今臺灣現代書藝相關展演、獎賽與新生代創作者的展現手法與形式。

二、研究限制

本案基於「服務需求書」之規範，有下列三項研究限制：

- （一）**無法全面**：因本計畫僅規劃從臺灣現代書法創作者中挑選出 15 位具代表性，且仍未被桃園市立美術館其他計畫案所採訪之對象，因此必然無法完整且全面地呈現出臺灣當代書藝創作者的各式樣貌。
- （二）**或有遺珠**：則是受限於無法重複再採訪已被過往案子錄製訪談專輯過之重要書法家，恐有遺漏掉現在書藝創作中相關之重要資料或提問。
- （三）**定義模糊**：現代書藝「跨界」至繪畫創作、科技藝術、行為藝術、裝置藝術取樣的問題，在某種程度上是否已超出所謂「書法藝術」的範疇？該重新定義「當代書藝」的創作型態與範疇，亦是本研究案在選擇採訪對象上之限制。

第三節 研究方法與流程

一、研究方法

本計畫以「解嚴以來（1987-）臺灣書法藝術的發展研究」中與臺灣現代書法藝術發展相關之書藝家作為研究對象，探討書法藝術變革的時代背景因素歷史情況，先以文獻分析法為基礎論述觀點，之後透過文獻資料以及訪談書藝家之方式，藉由風格方析以及當代理論去分析其創作風格和思維，以檢視並探討歸納臺灣書法藝術的轉化發展過程和其對於後續書法文化傳承的影響。

（一）文獻分析法

本研究的文獻搜集，透過書法和臺灣美術史相關書籍、期刊或論文，以瞭解解嚴後至今臺灣書法藝術發展與變革，並且分析及探討當代多元藝術發展對於臺灣書法藝術變革之影響，希望從了解過去、觀察現在和預測未來的脈絡下，能對於臺灣現代書藝的發展提供觀察意見。

（二）田野調查

主要是針對書藝展覽活動之參觀與分析，並訪視或與展覽相關之參展者或規劃者交談，以期望可以更全面且正確地掌握研究的內容。

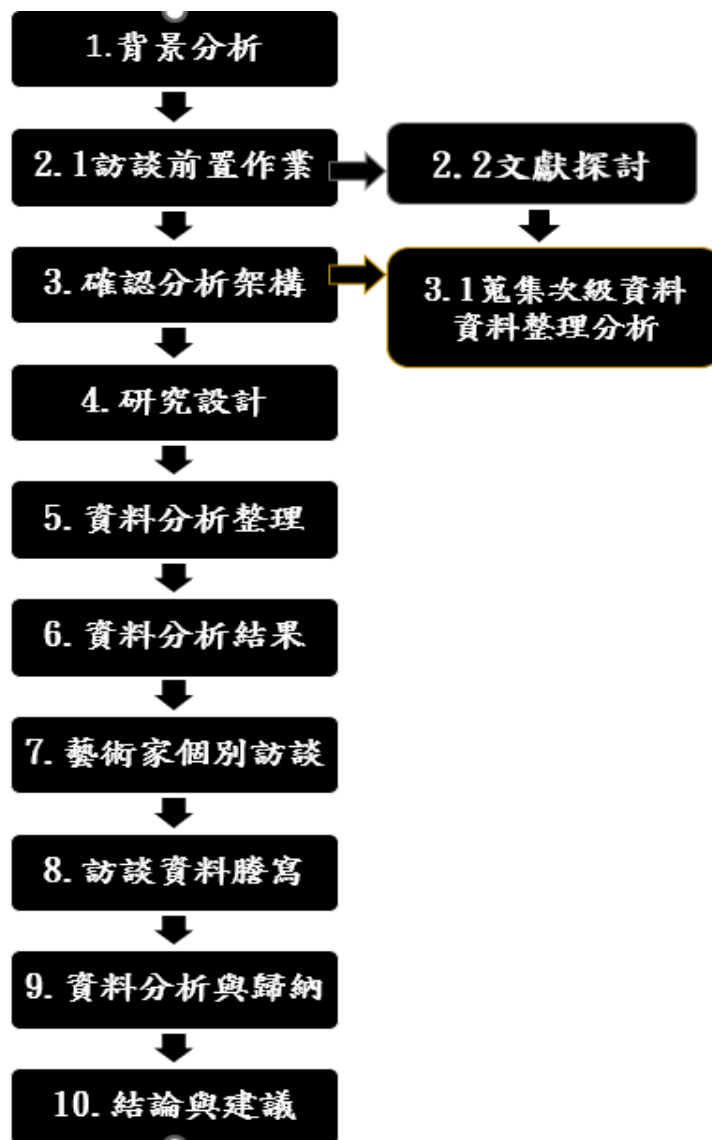
（三）深度訪談

針對對於臺灣書法藝術創作轉型具影響力的書法家進行訪談，從中了解書藝家在過去對於書法藝術變革的事件和活動的淵源、意義與影響等過程，並將訪談內容做逐字稿整理，期望可以更進一步的去了解本研究計畫的主軸。

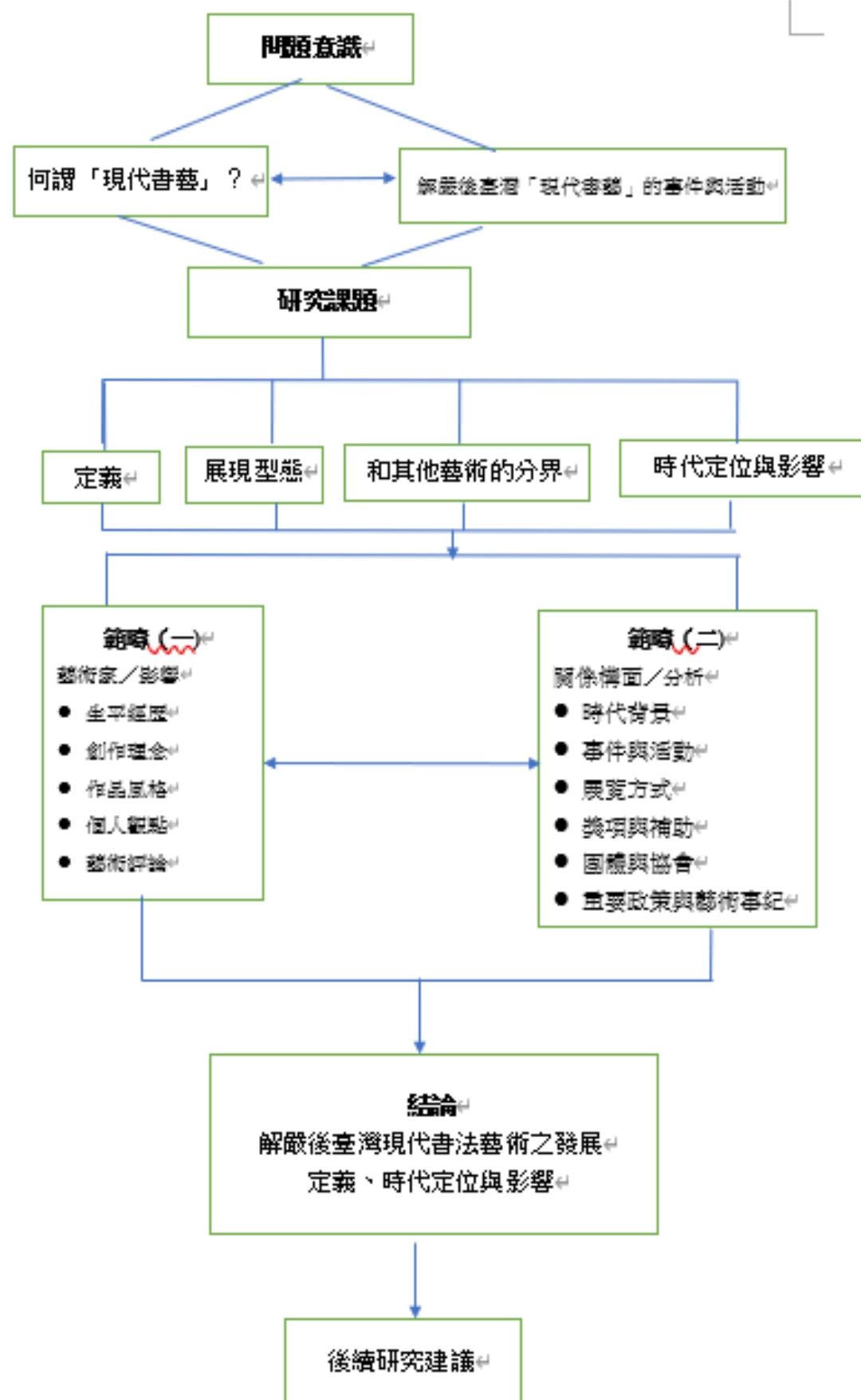
二、研究流程與架構

本研究案研究流程與架構分成背景分析、設計、執行與彙整四個階段，依序依照五個實施步驟以進行調查與研究：第一步驟，確認研究背景，蒐集文獻與初步分析。第二步驟，研究設計並針對資料擬訂各項調查計畫。第三步驟，進行藝術家個別訪談，並謄寫訪談內容。第四步驟，歸納分析訪談內容並檢視參照蒐集的資料文獻。第五步驟，研究結果分析和撰寫報告。依照本案相關規範選定研究的方法與理論依據後，進行相關文獻的文本分析和藝術家訪談，之後整理受訪者所提供的資料，以及蒐集來的資料，並加以處理與整理以期完成本計畫案的目標。

本研究案之研究流程如下圖所示：



本研究計畫主要從解嚴後至今臺灣書法藝術界概況開始爬梳，對照同時期其它藝術領域之發展，以及臺灣現代書藝在臺灣整體書法藝術發展架構中的定義和其他類型藝術的界線何在？臺灣的書家研究多從內部思維去理解其師承與學習脈絡，因此透過訪談書藝家，可以理解期對此臺灣新式書藝發展與外部環境關係的觀察，例如獎賽文化、展覽事件與形式開拓、當代藝術環境和藝術思潮的影響等。除此之外，蒐集資料，以書法獎賽為軸線，以普查解嚴後書家學習的取樣與藝術風格的演變歷程，並歸納整理出現在與未來臺灣書藝的發展趨勢與方向。整體研究架構如下圖所示：



第四節 文獻回顧與探討

有關臺灣自解嚴以來的一些相關現代書藝創作的探討，無論是透過展覽或是國內外學術研討會的舉辦，對於書法如何面向新時代，始終是書法界欲探討的話題。在相關文獻資料中，許多資料提到書法新語言的表現，如結合西方美術創作手法所展現出來的書藝創作，像拼貼、觀念、裝置藝術破科技媒體等多元表現方法，這些的書藝作品呈現出結合現代社會發展的趨勢與方向。然而，因為跨領域所形成的書法新型態，卻也衝擊到傳統的書法美學觀。

因此對於書法革新和書法的根本價值、發展、定義等等，在前人探討的內容中多少有所論述，但一些具有代表性的專書卻多為中國大陸出版，例如北京古干的《現代書法三步》，歸納整理出中國大陸現代書法的系統性的創作模式；杭州的張愛國《中國「現代書法」藍皮書》針對中國「現代書法」的發展進程中，由於「現代」與「書法」的錯位對接，造成「現代書法」內部結構的鬆散且錯亂，導致了相關概念的不確定性，因此提出語義上定位的疑釋，並做了學理的梳理基礎，歸納出其創作的八種類型等。

相對來說，臺灣關於「現代書法」的專門著作卻十分罕見，過去 30 餘年來，僅有李思賢和黃智陽二人有關於現代書法和當代書藝有過系統性的論著。李思賢 2010 年出版的《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》一書，以全球漢字書寫藝術的各種樣貌加以分析類比，建構出現在書寫的基本架構，並提出「書寫意識」為主題的論述體系；全書著重在評述，有較多以往未見之觀點，其中對董陽孜的各項展演所做的評述篇章，是國內董陽孜研究中較具體系的。而 2015 年黃智陽出版《戰後（1945-2010）臺灣現代書法發展研究》一書，為少數蒐羅和整理臺灣戰後現代書法發展各類作品與研討會論文的專書，具有「大全」的意味。此外，另有書法家如杜忠誥自己出版的專書，然內容多為個人過往所刊載過的散文，以及對於書藝環境的觀察言論之合集，非專業學術研究書籍。

除了專門著作以外，美術館或書法團體所舉辦的國際書藝展覽或學術研討會，對於臺灣寫藝術的創作學術討論，也發揮了一定程度的影響。如國立臺灣美術館《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》、《2001 現代書法新展望—兩岸學術交流研討會論文暨研討會紀錄專輯》，國立臺灣藝術大學《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會論文集》、《2018 兩岸漢字文化藝術節—漢字書法之當代趨向學術研討會

論文集》，國立歷史博物館《「兩岸當代藝術學術研討會」論文集》，華梵大學美術系《「2006『當代書藝新展望』學術研討會」論文集》，中華書道學會《跨世紀書藝發展—國際學術研討會論文集》等。

研討會論文集的文獻方面，民國 89 年（2000）正值館舍整建的國立臺灣美術館，當時館長倪再沁特規畫舉辦《國際書法文獻展—文字與書寫》展覽，並委由當時甫從法國巴黎學成歸國的李思賢規劃學術研討會，配合展覽邀集臺灣、大陸、美國、法國等地從事現代書寫藝術創作者及學者於「文字與書寫學術研討會」中發表論文，以探討現代書法創作更深層之理念與研究。此項學術研討會後出版《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文專輯暨學術研討會》內有九篇論文，其中臺灣、法國各三篇、大陸二篇、美國一篇。該研討會中所邀請來自各國的學者所發表的論文，對於現代書法創作提供了非常珍貴且廣闊的觀點，至今仍具有重要的學術研究參考價值。

臺灣學者傅申〈論漢字書藝及創新取向〉中探討書藝與「漢字書法」的問題，傅深對於書法藝術所下的定義是「文字的書寫藝術」而非狹義的「漢字書寫藝術」，但是並不包括「非文字的書寫藝術」及「自創文字的書寫與藝術」。「非文字的書寫藝術」例如將漢字解構，只用其點畫使轉的「字素」，而書寫出不可讀的點線圖畫，不具形象的作品；此類作品傅申將之稱為「類書法」或「書寫性繪畫」，或是以「線形類」的抽象畫來稱呼³。文中傅申針對在書藝的創作路上走向繪畫化的傾向，他認為仍然必須劃清此一傾向的極限，既然是文字就不可能是沒有約束，沒有規範的線條藝術，因此「書寫性的抽象畫」和「書法藝術」之間還是有差距的。「書寫性的抽象畫」，因為其創作的自由度難以產生規範的法則，所以其難度和深度也相對的減少，甚至流於淺化而易化，即使新也未必好，如果想要因此與長久積累的「書法藝術」並美，還是得需要長期的努力與開發才行⁴。

來自中國的陳振濂〈走向表現的書法-關於漢字書寫行為的形態學研究〉，文中以書法文化學與形態學的立場來看書法，指出書法藝術之不同於其他同類視覺藝術，在於書法的一個根本特徵，就是「書寫」、「寫」的行為型態，捨此則免談書法⁵。陳振濂試著以形態學的角度歸結出六種不同的書寫類型：「謀生」、「較能」、「鬻利」、「遣興」、「抒情」、「表現」。以此六種書寫型態來解釋書法從古至今，由謀生需求、技能應用轉化至今的美學價值和發展軌跡。陳振濂以此漢字書寫行為研究特定的角度來檢驗書法的方式，相較

³ 傅申，〈論漢字書藝及創新取向〉，《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，（臺中：國立台灣美術館，2001 年），頁 5-8。

⁴ 同前註，頁 6。

⁵ 同前註，頁 39。

於傳統對書家、書風、書派的介紹，他認為是更貼近書法史內容的本質⁶。

來自美國的古德柏發表〈全球化時代的中國書法〉，文中藉由幾位書藝家如王冬齡、邱振中、徐冰、谷文達、邱志傑和柯迺柏等人的書寫作品，歸納出兩種方向來敘述中國書法的潮流。一為「振興固有筆法與風格」，如柯迺柏的作品「水墨之友」同時兼具正統中國書法的美學模式與道統。二為「引進全所未有並與傳統方法迥異的書寫要素」，如邱志傑於 1986 年著手進行的「書寫蘭亭序一千遍」，徐冰 1987 年至 1991 年手工印製書創作的裝置作品「天書」等。⁷古德柏於文中最後指出，單一的中心文化已經消失，當代書法的展示製作的舞台不止一處，已經囊括全球性的各大都市，如北京、臺北、東京、紐約、巴黎等。他認為書法將成為一項跨國界、去區域化、超越政治邊界的文化實踐，而書法家必須視乎要兼顧個人特定的文化認同、政治傾向、本土性，並且透過承襲傳統技法，去創造書法新的面向。

德拉勒〈日本前衛書法探觀〉論述日本的前衛書法(或 bokusho 墨象書)的發展概況。文中從比田井天來成立日本書法史上第一個社團「書道藝術社」談起，社團刊物《書道藝術》也與此同時創刊。上田桑鳩主張從書法的「筆意」去研究，幾年之後，「筆意」成為日本書法家探討書法藝術的主軸。比田井天來在 1921 年時有近似圖畫寫生的方式來培養「筆意」，想透過這種寫生臨帖的方式提升書法的美感。二次戰爭結束之後，日本的書法家們開始從最古老、最「真」的文字中汲取靈感，於是漢、魏、南北朝等時期的石版、柱子上的文字、印石字、甲骨文等，都成為靈感來源。書法被視作「造型藝術」，戰後 1946 年「書道美術社」成立，還有其他年輕的書法家紛紛成立自己的社團，如「墨人會」和「草人社」等都成為書法革新運動的主要力量。1953 年，紐約現代美術館展出日本現代書法作品，為了能被西方人士所欣賞，森田子龍、手島右卿及其他日本藝術家都認為必須強調參展作品的純視覺特徵，於是只寫一個或幾個字於作品上，成為了一種趨勢，為日本「少字派」的開始。

來自臺灣的鄭惠美（鄭芳和）於〈書法越界—故宮博物院熟書法 VS.TFAM 生書法〉，試圖大膽提出新的書法美學觀，她援引西方學者李維史陀《神話學：生食和熟食》的觀點，提出「熟書法」和「生書法」二種新語詞，二者是二元對立的結構關係。鄭惠美將故宮古老的、傳統的、典範的、形式美的完成的書法歸類為「熟書法」，其代表書家為 1949 年大陸度海來臺的書家、臺灣書家及弟子；「生書法」則是指未定形的、實驗

⁶ 同前註，頁 42。

⁷ 同前註，頁 63-66。

的、未完成的書法，代表書家為跨界書畫家或藝術家。文中提倡書法應跨界整合，書寫當代現實社會生活場域的文化現象，活在當下。⁸

來自中國北京的朱青生發表了〈中國大陸現代書法初步概述〉，文中針對中國現代書法提出不同的三個層次，三種性質，以及十三種流派與風格，並舉出各流派的代表藝術家並略述其風格特色。

來自法國的幽蘭在法國教授中國書法多年，在〈中國當代書法之美術辭彙歸類及藝術的世界化〉一文中，她以參與中國大當代書法展覽經驗為例，分析與探討中國當代書法面臨的問題，如書法「現代性」與當代藝術的關聯，其包含的意義及劃分方式，書法在世界之地位及其作用等問題。

陳世憲〈論書法創作的意象凝塑〉，文中強調「意象凝塑」為其書法創作中最重要核心。陳世憲是由生活經驗中萃取創作靈感，再透過自我的認知與感受中轉化而寫出，因此他的創作完全脫離傳統書法家的風格，相當有個人風格。

旅居法國的中國書藝家葉欣〈在書寫與繪畫之間：筆觸審美三題〉該文就中國書畫藝術中「筆觸」、「圖識」和「寫意」話題，討論所謂筆觸審美的意識是從何而來？純粹的筆觸審美觀又是否存在的問題。⁹

國立臺灣美術館於 2001 年主辦與現代書法相關的學術研討會：「現代書法新展望——兩岸學術交流研討會」，並於會後整理出研討會主持人和評論人的會議發言紀實，是一本相當完整的研討會論文專書。其中論文包括史作檉〈以哲學人類學之方式看中國文字與書法藝術〉、楊應時〈中國大陸「現代書法」藝術新潮回顧與展望〉、賴賢宗〈抽象與意境的融合：當代書法美學的一個嘗試〉、吳味〈現代書法：從現代主義到當代藝術〉、古干〈和為貴現代書法之合和觀散論〉、林麗娥〈海峽兩岸書法社團之比較與評估〉、羅青〈後工業書法美學基礎〉

史作檉〈以哲學人類學之方式看中國文字與書法藝術〉，文中先對文字一直加以說明，再者以哲學的角度詮釋中國象形文字與希臘哲學文字的觀念差異，最後論述文字與語言、漢文化之間的關係。

⁸ 同前註，頁 110-123。

⁹ 同前註，頁 118。

楊應時〈中國大陸「現代書法」藝術新潮回顧與展望〉文中分析自 1985 年「現代書法」草創時期至 2001 年，中國大陸現代書法的緣起、觀念流變、風格、代表性藝術家其學術研究狀況。該論文中所介紹的作品特色與發展歷程，對於促進臺灣書藝觀念的發展與創新提供了參考價值。

賴賢宗〈抽象與意境的融合：當代書法美學的一個嘗試〉，文中從意境美學的論述開始探討草書美學的領域，並且以其作品為例說明，最後探討意境美學和山水畫、書法發展的關連性與發展方向。

吳味〈現代書法：從現代主義到當代藝術〉文中以現代性的否定精神作為書法轉型的理論依據，他提出書法必須走出玄學的高調思維，書法的本體必須重建基礎，而其的現代轉型，除了涵納現代藝術的表現、結構，更應該符合當代藝術各種多元方式，如裝置行為、電腦和網絡化等多元表現手法。

古干〈和為貴——現代書法之合和觀散論〉一文中，古干以他自己 1994 年的一件作品題目〈和為貴〉作為論題，來討論現代書法的創作觀點。其觀點包括堅持用漢字創作、不拆解漢字、提倡書法的美術化、融合色彩及其他媒材，結合了繪畫的觀點，將繪畫的意象融入在書寫創作中。

林麗娥〈海峽兩岸書法社團之比較與評估〉，文中羅列兩岸一些具代表性的書法社團並描述後續兩岸交流的現況，比較兩岸書法社團的特色，並作一全面性的評估，提供後續各方面交流的建言，包括政府、學校、圖書資訊、媒體方面的交流。本文為臺灣解嚴後相關社團的發展情況，提供一些重要的參考訊息。

羅青〈後工業書法美學基礎〉，文中談論十九和二十世紀書法家及美學，回顧中國書法的歷史脈落和臺灣書法的歷史。從時空發展的改變，從農業社會到工業社會、後工業社會的脈絡以及羅青個人創作為例，來討論書法的後現代特質，最後對於書法藝術未來發展的趨勢提供想法。

2001 年 10 月由中國書道學會主辦「跨世紀書藝發展」國際學術研討會，並出版論文集。其中與現代書法相關的論文有：林進忠〈書法的基本要件及其藝術創造限制〉，梅墨生〈試析當代書法表現的展覽會性格〉和沃新華〈當代書法的創作新風〉等三篇。

林進忠〈書法的基本要件及其藝術創造限制〉，該文從「書法」的定義談起，並提到書法發展的限制要件。針對書法的「書寫」、「文字」、「表象」三項重點加以探索，分析書法在其限制性的背後是否有各自發展的無限可能性及其意義。

梅墨生〈試析當代書法表現的展覽會性格〉文中從其個人對於展覽會中書法流派提出區隔為「官方展覽派」和「民間展覽派」的建議，對於書法的當代性提出反思，發現書法時尚的利與弊，期望在求新求變創的時代中能夠對於書法的格調境界和文化精神有所省思。

沃新華〈當代書法的創作新風〉文中從書法發展至今的內部困境和外部困境談起，內部困境是新時期書法家在面對魏晉隋唐宋元明清以及近現代名家的各式風格中，如何肩負起進一步發展的歷史使命。外部困境是指面臨現代生活環境氛圍下，書法藝術必須在幅式和形勢下進行改革。沃新華對於書法形式的研究提供了「幅式」、「繪畫性」、「裝飾性」等方面改變或融入於書法中之看法。

2018 年《兩岸漢字文化藝術節》在國立臺灣藝術大學舉辦，而當時所編輯的《漢字書法之當代趨向學術研討會論文集》當中分成現場發表和集會論文兩類，若要以當代書法的相關論文來說，只有黃一鳴〈從「線性」談書法的抽象表現〉、蔡介騰〈當代書寫——書法的意境表現〉以及李思賢〈另一種形態學與方法論的建立〉等幾篇論文較為符合針對當代書法問題的處理。

黃一鳴〈從「線性」談書法的抽象表現〉主要是從書法的線條特性包含可讀性以及不可讀的線條特性來講述整個書法的抽象表現，而在文藝與書藝之間做一定程度的辯證，因為書法本身的線性表現，很有可能使得漢字本身的形象受到解構而形成一定程度的抽象性。所以可能就會有書法界較為重視的「越界」或討論「是不是書法」的問題。

蔡介騰〈當代書寫——書法的意境表現〉主要是從書法的情境觀念來論述，繼之來探討當代書法藝術的「意境的思維」，而在「意境的思維」基礎上談論書法如何在視覺上，以意境的處理方式來得到當代書法的審美。蔡介騰用了文化性、視覺性、意境性等三種方式來談論，對當代書法有一定程度的有效提點。

李思賢〈另一種形態學與方法論的建立——以意象書法家陳世憲為例〉從陳世憲的

「意象書法」到後來所發展的「地誌書法」來談論其創作特色，以及將其書法運用在生活文創商品開發，以形態學和方法論來討論他。陳世憲是臺灣當代書與創作中較為特殊的案例，他所走的路徑雖然是從傳統書法的基礎臨摹古人書帖出發，但是後來他的書法創作，卻轉化成從自身生活的體悟中，核對地理方面的人文產生高度的連結，因此作出了較大的跨步。而這種跨步有時候會受到書法界的質疑，但卻是另外一種書寫藝術新的可能性的表達的起點。

而其他散見於各類非書法專業的期刊的幾篇文論，如江雅慧 2015 年發表的〈論現代書法及其現代性〉一文，文中分別從日本、中國大陸、臺灣的幾位代表性的書藝家作品為對象，概略性的介紹書法現代發展的概況，並指出現代書法精神是可以與西方後現代藝術觀念相契合。郭妍伶於朝陽科技大學通識中心《止善》第 12 期所撰寫的〈從動畫與文字設計談臺灣漢字藝術創作精神之體現及影響〉，文中以「臺北漢字文化節」、「高雄好漢玩字節」、「漢字動畫創意設計競賽」、「漢字設計藝術大賽」，及蔡漁女士的漢字珠寶設計等競賽活動與得獎作品風格為案例，分析在區分「動畫」與「文字設計」兩種類別中所得獎作品，其表現的形式與內容特色，以探討傳統漢字如何在現代社會中展現其創意及未來發展的可能性。郭妍伶的這篇文章對於臺灣現在當代的書藝創作競賽作品多元性的特色與風格發展，提供了一些參考的價值。

蔡明讚在《近代書畫藝術發展回顧：紀念呂佛庭教授百歲冥誕國際學術研討會》中發表了〈當代臺灣書藝創新發展的考察〉，他對許多從書法現代性的發展，採擷了相當程度前人既有的研討會論文中的文句，以及他自身過去所發表許多文章，但都是都是短文而非理論，但是這篇文章中，有一個很重要的要點是文中有一個附錄表格，是臺灣創新書藝發展的簡表，從 1950 年代東方畫會、五月畫會等開書法表現抽象化先河，包括了王壯為、董陽孜、史紫忱、呂佛庭等等，對現代書藝和當代書藝創作的展覽有重要論述，但該文僅收錄至 2010 年為止，有重要的參考價值。

游惠雅自國立臺灣藝術大學《書畫藝術學刊》第二十五期開始發表的〈繪畫性書法線條的神秘能量〉三篇系列文章中，試圖探討書法藝術轉換為當代書藝時，如何透過繪畫性的線條與書法筆法、墨法及形式等等方式轉化成另一種新的書藝創作，以作為其自己創作的理論基礎。可以從中發現前人在書法創作轉型的許多論述，對於後起之秀，當今於學院學習書藝創作者在書法現代化的思想理念和創新表現上影響的成效。第一篇文章：〈中西繪畫性線條的演化〉，該篇文章首先以探析書法線條和繪畫之間的關係談起，對於「線條」在書法創作上的運用的體認與感應，以點、線、面、色彩這些元素作為構

成藝術創作最基本的要素。文中從東西方藝術史中對於線條的解釋中去印證其論述，指出中國繪畫的藝術是線條的韻律。¹⁰ 第二篇是〈中國書法中的繪畫線條〉，該篇文章參考自前人研究結果，歸納出現代書寫創作心得：如書寫是利用線條所構成的律動感、利用傳統繪畫的符號構作、利用水份控制書法線條的變化、從行、草、篆書用筆上結合繪畫構圖的概念，使字與字之間的行氣順暢、從自然界中尋求線條美感等。¹¹ 第三篇〈線條藝術之旅〉，文中敘述其取自自然萬物之線條感覺而創作出的攝影、水墨、各式書體之書法作品。

廖美蘭〈臺灣當代書藝之跨域紀實〉一文有如書摘，不但論點均出自其他學者，尤有多處參考自李思賢《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》書中內容，就連圖片之使用也取自於該書，且未有標註參考資料來源，故學術參考價值較少。

碩士論文方面有關臺灣現代書藝研究，有蔡和良於國立高雄師範大學國文學系研究所碩士論文《論現代書藝發展》（2010），對於現代書藝的發展從日本、中國大陸以及臺灣，皆有脈絡性的描述，提供事件發展的參考價值。張喬涵於成功大學藝術研究所碩士論文《臺灣當代書法藝術轉型與教育變革》（2021），該論文內容彙整了許多臺灣有關現代書藝評述、期刊雜誌文章、書法創作專書、書法教育、研究論文等文獻資料，內容豐富，不過該論文對於臺灣現代書藝的發展過程，只有片段性的取樣書法家創新風格敘述，缺乏完整的脈絡發展介紹。然而，對於當代書法與科技藝術、設計運用、商品設計等結合，提供重要的參考資料和敘述。

其他有關解嚴後臺灣書寫藝術之論述有許多，並散見發表於各期刊內，包括蔡明讚〈當前台灣書法創作方向〉、郭妍伶〈從動畫與文字設計談臺灣漢字藝術創作精神之體現及影響〉、黃士純〈淺談書法之繪畫性〉、廖慶華〈傳統、現代與後現代書藝創作〉、廖美蘭〈臺灣當代書藝之跨域紀實〉、鄭惠美〈從傳統書法的變革談本土現代書藝〉、〈線性與心性的互動—談書寫的表現〉和盧廷清〈當代書法藝術的觀察與省思〉等文章。因相關資料仍在繼續搜尋當中，故以下僅為上述幾本重要書籍或文章中，從中挑選重要概念加以敘述。

對於書法的分析研究的論著，有大陸知名現代書法家古干在其著作《現代書法三步》中，將自己對現代書法的理解做系統性的記錄和整理。在《現代書法三步》中，古

¹⁰ 游雅惠，〈繪畫性書法線條的神秘能量〉，《書畫藝術學刊》，（臺北：國立臺灣藝術大學，2018年12月），25期，頁309。

¹¹ 游雅惠，〈中國書法中的繪畫線條〉，《書畫藝術學刊》，（臺北：國立臺灣藝術大學，2019年12月），26期，頁297。

干提出「知技法、通萬物、見本性」是進入「現代書法」的三步，並且在書中分成三章來分別敘述這三步。

步一、「知技法」：指的是書法的技法就是講寫字的方法，古干以自己的書法創作為例，指出書法的造型意義上的形體是方與圓，把方形作為直線系列，圓型作為曲線系列，方與圓，直與曲的相互參與作為中間系列。¹²

步二、「通萬物」：主要是指書法與世間萬物之間的藝術通感。古干指出書法藝術的通感似乎比詩歌更為博大，他指出書法藝術應該歸屬於抽象這一大範疇，但是又不完全是抽象，所以它看成「具象」藝術較為合理，即既非完全具象，又非完全抽象，書法正好是藝術通感的一個中間橋樑。¹³

步三、「見本性」：古干認為：「書法乃『心畫』，書法是書家的自畫像，是書家靈魂的物化，是書家內宇宙的載體，所謂書法的主體意識就是書家對自身生命運動的自悟。」¹⁴ 古干指出前賢對於書法審美的總結就是在於「氣運有發於墨者有發於筆者，有發於意者，有發於無意者，發於無意者為上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣。」¹⁵意指重視筆墨技術構成是屬於最下等層次的，其次就是創作時重視目的性過強者，屬於中等層次，在書寫創作中，無心，自然本性的流露才是最上等層次的。

古干《現代書法三步》的「現代書法」三步創作方法，總結分析出許多書法家作品的布局、結構、用筆與形式，對於當代書藝創作理解與認知提供了非常重要的參考價值。

有關書法的創新改變的展覽畫冊書籍部分包括《現代書藝》、《文字的力量》、《「國際書法文獻展—文字與書寫」》等。臺灣最早的前衛書法藝術團體「墨潮會」在1994年於國美館的前身—「臺灣省立美術館」做了一檔《墨潮會：現代書藝展》；臺灣書法界中，首用「現代書藝」這個詞最早出現就是從他們身上開始。在這本《現代書藝》專輯當中，羅列了所有「墨潮會」當時參與的所有成員，除了每位成員的簡歷之外，還有個人的作品篇幅，更重要的是在書中後半段有大量的創作文選，以及「墨潮會」成員們輪翻書

¹² 古干，《現代書法三步》，（臺北：典藏藝術家庭出版社，2005年），頁18。

¹³ 前揭書，頁90。

¹⁴ 同前註，頁201。

¹⁵ 同前註。

寫的文章，而這些短篇文字，便就是當時連載於《藝術家》雜誌上的所有的文論，書寫者有太極生、蔡明讚、徐永進、楊子雲、陳明貴、張建富等人，這其中也有他們辦的各種座談會的紀錄，以及對於國際書藝的觀察。

在書藝與行為的集體創作中，他們也有著相應的理論背景探討，可以看到與當代藝術之間的關聯性。即便是前衛，但是他們其實也提到了現代書藝對文字的傳承，和對文字表現的探討。因此，除了在對一種前衛書藝的試圖表達之外，同時也有關於文字本身或傳統書法所應該要有的一種對應。除了圖像、符號、文字表現、符號表現、拼貼表現、記號學概念，還有戶外創作、拼貼藝術、裝置藝術等等探討；可以看到他們對西方現代美術史的理解，作為和書法的現代作為借鏡的一種文論的累積。重要的是，這是在解嚴後的最初，也是在 1990 年代初期便有如此創作和論述的表現，是相當不容易的。《現代書藝》是臺灣書藝發展中，非常具有代表性的一本重要專輯。

《文字的力量》是 1999 年一檔在臺灣省立美術館推出的展覽，由香港漢雅軒的藝術總監張頌仁擔任策展，這在臺灣是當時非常罕見、討論漢字藝術的展覽，由於當時臺灣還沒有系統地討論書法的當代性該是如何？張頌仁在檔展覽專輯的策展論述裡，對從文字視覺化、到大眾文化與士人文化作為一種出口，將日用、修為和經典的正統書法做了一些比對。張頌仁在究竟對文字思維和訊息的處理，該如何去拆解？都有所著墨。重要的是，參展的藝術家當中，包括了毛澤東、谷文達、徐冰、吳山專、邱志杰等知名人士和文字創作藝術家，也包含了香港的馮明秋、曾灶財（九龍皇帝）、王永民，以及臺灣的吳瑪俐、黃致陽、侯俊明等。從展出名單上看來，將不難發現是以一種書寫的魔力、墨線異形人、文字的視覺與文化結構來談論漢字的問題，從這點上來看，《文字的力量》可能更多的不是針對當代書藝該如何發展的問題，而是推介當時漢字藝術能如何發展的一個路徑，提供給臺灣民眾一個非常重要的視覺出口，有其必然的時代意義。

書法家自行出版的書法創作理論叢書包括杜忠誥、蔡明讚、徐永進、陳世憲等人著作。書法大家杜忠誥在 2010 年出版了一本過去曾經書寫過的文字合集《池邊影事》，該書由三民書局出版。這本書中分成三個大段落，其中與書法相關的文字約略有二類：其一，是過去曾經為許多書刊或畫冊所書寫的序文，從中可得知這些文字基本上都不具有系統性，不是針對現代書藝之所書所寫的文章。而另一個段落「師友」，雖然針對著書法集或相關的事件寫序，譬如為姜一涵的《書道美學隨緣談》作序，又或者為黃智陽的書法集《傳統向現代轉換的思維與實踐》寫序，而在這個「師友」的段落中，比較能夠參考的部分應是在他提到王狀為、傅狷夫、呂佛庭這些師長們，與之學習和交友的過往，

從中可以看到比較深刻的學書過程的心得。因此，這本《池邊影事》基本上說來是杜忠誥的散文合集，雖然有書法的相關文論，但是沒有更多對於現代書法的拓展做出評述。

另外一本杜忠誥的文集，是順應著 2017 年李思賢為之於國父紀念館中山國家畫廊策劃《凝煉與幻變——杜忠誥七十書藝展》的同時，將後續的文章所集結文章的小書題名為《研農聞思路》。該書的內容與 7 年前所出版的《池邊影事》性質類似，書中內容分成幾個單元，包括親師曲友、漢字書藝、感時論事、生命感悟、隨筆札記和研農詩稿等六輯。而這些也同樣是在演講當中的文字，或是各種書刊的自序或集序，因此依然沒有較大體系的論著在其中被書寫。即便漢字書藝相關的部分也都僅是杜忠誥自身創作的心得，與研究的開拓性較為無關，嚴格說來，如果要從此書得到一些提點，大概是杜忠誥對於整體書藝創作環境的判斷，以及其個人書寫凝練的過程的心得札記。

已故書法大師徐永進在 2007 年將曾經出版的《發現書法真相》絕版書又重新出版，重新題名為《解放書法》。在這本小書當中，是他過往生活中只要有對書法的認知和新的體會時，就會馬上記錄下來的短篇合集，這百餘篇的文字紀錄是他實證實修的一段心路歷程。徐永進認為書法的學習和發展是一種自我的修行體驗，也是對他自己的省思和勉勵。《解放書法》是描述他個人創作的思路的點點滴滴，從心靈的解放到開啟書法的解放的敘述。從中可見徐永進對書法的熱愛並將自身投身其中，《解放書法》雖然沒有任何一點關於研究的內容，但是卻是比較罕見的一本徐永進以自身的角度，猶如口述歷史般的把自己跟書法之間的一種內在的情緒的關聯記錄下來的一手資料，是作為研究書法家徐永進非常重要的一本參考著作。

另外，有關書藝創新研究序列，最值得一提的是由「何創時書法藝術基金會」所創設，從 1999 年開始的《創時書藝：傳統與實驗雙年展》。在這個系列中，無疑就是臺灣當代書法最重要的開展的最大推力。從最初三、四屆舉辦情形看來，基本已經奠定了臺灣現代書法所發生的該有的所有的平面作為。也可以在每年不同的書法學者在《創時書藝：傳統與實驗雙年展》專輯所書寫的論述中，看到他們對於傳統和實驗的態度。

舉例來說，李蕭鋁在第三屆的展覽中提到了「傳統」與「實驗」的矛盾統一，因為他認為傳統意在「繼承」，而實驗是針對傳統在當代的主客觀條件下的改變、在需求中被迫調整和改革，而如何能夠繼承傳統，又可以做出改革？所以就必須在這二者的矛盾之間達到統一的目標。再如杜忠誥在第二屆《傳統與實驗》的專輯裡提到「特色的追求與完美的陷阱」。他認為「特色」和「完美」原來是相輔相成的，是創作上互相規定的兩個

側面；因此他用德國當代現象學美學家莫里斯·蓋格爾在《藝術的意味》這本書當中，所提到的「特色」與「完美」這兩種不同的藝術學概念的價值，來做為評斷《傳統與實驗雙年展》裡頭所顯現的特徵。

再如，第四屆 2005 年《傳統實驗書藝雙年展》的專輯中，林章湖教授寫到了〈心畫殊勝，斬魔揮灑〉，顯然這兩個題詞之間表達了「心畫」是作為書法最重要的一個創作源頭，但是對於當代的作品，卻有一種斬妖伏魔的揮灑的快意，而在這兩者之間，在所有的書家中去提出各自有趣的作品。所以，從許多的書法學者的看法當中，我們不難理解到傳統與實驗其實大家都還在摸索；有了傳統的基礎，但是卻對實驗的部分有一種未知的惶恐，有時候是欣喜，有時候是卻步不前，就端看書家們如何看待，這就是 20 多年來《傳統與實驗書藝雙年展》的基本調性。

《傳統與實驗書藝雙年展》於 2013 年之後，開始與高雄市立美術館（以下簡稱高美館）合作，從此便在高美館立下了根基，每年在高美館進行展覽，甚至於在後來也在高美館的高雄獎中的「水墨、書法與篆刻類」裡頭創立了另外一個「何創時獎」。而在近幾年的《傳統與實驗書藝雙年展》中可以看到一個特性，就是這些年輕的書藝創作者，有越來越多表面化、形式化處理作品的特色，媒材形式也都變得更加的多元。而且有學院化的傾向。這也顯現了當代書藝在現今臺灣的領域已經越來越走向普遍化，而書法的創作也成為了青年藝術家一個極為重要的選項。

第二章 解嚴之後美術與書藝發展

第一節 解嚴後臺灣美術的激越與勃發

1987年臺灣解嚴以後，開放了原受禁錮的政令，政府各藝文單位的政策連帶地逐漸轉變，帶動了各種藝文活動自由之風的興起。從1986年至2000年這十多年間，臺灣藝文風氣在官方單位的策辦及推展下，許多官辦或民間自辦的大小型書法展賽和展覽益發蓬勃，尤其1980年代末兩岸開放政策，促進了兩岸之間的文藝交流，相互舉辦了許多書法相關的學術研討會和展覽。

1990年代是臺灣書法發展官方與民間均參與的蓬勃期。1980年代，臺北最常見的公立展覽地點包括臺灣省立博物館、故宮博物院、中山堂、歷史博物館、市立圖書館、藝術教育館等，其他有少數私人畫廊；1990年代後，一些私人畫廊行業逐漸興盛起來，在90年代期間已達上百家畫廊，畫廊舉辦許多書畫展、收藏展、演講或藝術座談等等，以推廣書畫作品。在此年代官方主導的臺灣書法展賽的地位是以全國美展與臺灣省美展中的「書法類」為主要代表，除此之外，臺灣各縣市地方政府所舉辦的美展也逐漸含括書法部分，如臺北市美展、高雄市美展、臺南縣的南瀛美展、臺中市的大墩美展、新竹縣市的竹塹美展、彰化縣的磺溪美展、嘉義縣市的桃城美展等。

與此同時，許多民間的書法團體也陸續成立，如中華民國書學會(1988年)、中國標準草書學會(1991年)、中華書道學會(1992 年)等，其中有些學會常年固定舉辦全國性書法的展覽、比賽和活動，如中國書法學會、中華民國書法教育學會、中華民國書學會、中國標準草書學會、中華書道學會等全國性的書法團體等。其他民間團體所舉辦的地方性的書法活動，也分別在各縣市舉辦，如高雄中國書法學會、彰化縣書法學會、臺中縣書法學會、南投縣書法學會、新竹縣書法學會、桃園縣書法學會等等。

除了競賽與展覽民間團體也置辦了許多學術研討會，在李文珍〈近30年來臺灣書法的演變(1971-2000)研究報告書中寫出，1990年代，中華民國書法教育學會每年辦理書法學術研討會，在1991年至2000年的10年之間，共獎助博碩士研究生撰寫50多篇書法論文為學位論文。全國總計有180 篇以上的書法學位論文產生，超過1961年至1990年30年間論文約80篇的兩倍以上。如此多量的學術文章發表，大大提升了臺灣的書法知識水準，也開啟書法與藝術創作之間的差異和書藝跨界討論的學術研究大門，為臺灣書壇注入強

大的研究動力。¹

依據李文珍所做的調查，解嚴前1980年代前後，臺灣書壇的展覽型態多為聯展，主要以渡海來臺具影響力的書家為主，個展較少。一般民間自辦的雅集書會聯展以「師門型」書會展覽為主。1980年代後期，書家個展及團體聯展次數逐漸增加，至1990年代開始蓬勃發展。

「以 1995 年為例，報載是年在臺北舉辦的個人展覽即超過 60 場，尚不包括其他區域或未見報者，其中可見許多青年書家的崛起；而團體展覽也超過30 場之多，包括以書藝承傳為主的師門型書會(如 1995.0926 澹廬書會展於國軍文藝中心舉行)及兼具多元功能且組織較為嚴密的書畫學會(如1995.0822 中華書道學會乙亥年作品展，於國父紀念館舉行)，他們對於書法風氣的帶動各具不同層面的貢獻。」²

1987 年至 2000 年是臺灣的政治轉型期，這段期間的書法發展也受到相當的影響。以下是臺灣 1987 年至 2000 年間的書法大致情況說明：

- (一) 環境改變：臺灣 1987 年解嚴後，社會環境開始開放、多元，書法也不再受到傳統的框架限制。此外，臺灣社會開始崇尚文化多元性，進而對書法的發展產生了積極的影響。
- (二) 教育改革：1987 年後，臺灣書法教育進行了改革，這對書法的發展產生了積極的影響。學生們可以接觸到不同風格的書法，學習書法技巧，並且開始學習創作。
- (三) 書法風格多元化：由於環境和教育改革的影響，書法風格在這段期間出現了多元化的趨勢。學者們可以在不同的風格中自由地選擇、創作，從而形成了一些新的書法風格。
- (四) 書法創作成果：在這段期間，臺灣的書法創作取得了不錯的成果。例如，有許多書法家在個人風格和技法方面都有很大的進步，還有一些新的書法作品開始出現。

總之，臺灣 1987 年至 2000 年間的書法情況在政治、環境、教育和藝術風格等方面

¹ 李文珍，〈近 30 年來臺灣書法的演變 (1971-2000)(II)〉，《行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告》，(2010 年)，頁 4。

² 同前註，頁 5。

都發生了很大的改變和發展，這些都對臺灣的書法文化產生了積極的影響。

有關臺灣解嚴後書法發展的情況相關的論述，蔡明讚於其《蔡明讚著作集 書論卷：臺灣書風論集》一書中，將臺灣1980年代以後書法蓬勃發展的狀況分成幾項分類：³

- （一）民間團體對於激勵書法推展影響：1980、90年代臺灣成立不下五、六十個政府立案的民間團體、小型或未立案的書會，這些民間團體以舉辦比賽、會員展召開學術研討會、辦理書法研習、進行國際交流（與中、日、韓、星、馬及美加地區書法團體）其中以「中華民國書法教育學會」在這方面的績效最好。而1963年成立的「中國書法學會」透過臺灣書法推展的活動，對於書法創作的激勵幫助很大。還有如中華書道學會、中華民國書學會、湛盧書會、中國標準草書學會等也從事於相關的活動。其他還有雅集式的書法團體活動如換鵝會、墨潮會、一德書會、磐石書會、甲子書會、日知書會、澄心書會等。
- （二）書法班的設立以及書法競賽的開辦：光復後臺灣是以「寫意書風」為主流的文人書法，到了1960、70年代許多前輩書家舉辦雅集聯展，帶動了書法傳習活動，如公私立單位設有書法班、書法家設有書法教室，帶動臨碑摹帖的風氣，逐漸展開來。另外臺灣省美展、臺北市美展、全國美展、全國青年書畫比賽等競賽開辦，也強化了學習書法的動機。八〇年代以後「獎賽」成了大多數愛好書法者努力的目標。書法參考資料的增加也影響了書法創作的方向以及風格。1970年代臺灣因碑帖出版的資料較少，因此書法創作大多以臨摹碑帖及流派書法為主。1980年代後，臺北國立故宮博物院、漢華出版社、日本二玄社等碑帖被引進，以及兩岸開放，大量大陸出版品來臺，唐楷、北碑、秦漢出土文字、清明調等都成了臺灣書法創作者參考的對象，豐富了書寫創作的內容與題材。1980年代以後，隨著「何創時傳統與實驗雙年展」的舉辦，臺灣書法的創作也出現了許多新的領域與風格，包括創意書法、實驗書法等「現代書藝」的表現，也造成部分書法家朝著字型造形化的趨勢，著重書法筆墨趣味、著重書法與空間展示的關係。
- （三）書法理論學術研討會的增加：除了在光復後到七〇年代有一些出現在報刊雜誌上的論述書法，以及由「世界書局」、「華正書局」出版的許多有關歷代書論和專著

³ 蔡明讚，〈近30年來臺灣書法的演變(1971-2000)(II)〉，《蔡明讚著作集 書論卷：臺灣書風論集》，（新北市：意研堂設計事業有限公司，2021年），頁92-106。

之外，1984 年起由文建會主辦、「中國書法學會」協辦的為期四天「紀念顏真卿是是 1200 年中國書法國際學術研討會」，會中邀請來自日、韓、美、新、港、比利時學者，這是臺灣首次舉辦的國際書法學術研討會，對於書法理論研究方面影響深遠。如受到這次研討會的影響，當時剛成立不久的「中國書法教育學會」也自 1990 年以後持續十多年每年舉辦一次書法學術研討會。此外，李郁周教授也成立「書法研究發展基金」，並辦理過許多博、碩士研究生書法論文講座及發表會。其他如「中華書道學會」、「中華書學會」、高雄師範大學、華梵大學、臺灣藝術大學等，也陸續辦理相關學術研究研討會，以及與大陸書法界相互交流，邀請書法專家與理論家來臺共同發表論文，參與學術研討會。

（四）書法開班授課者增加：臺灣在解嚴以後，因經濟發展帶動了藝術品的收藏風氣，少數幾位書法家，透過畫廊經紀或個展，但由於書法的單價低，因此相較於水墨畫、油畫、陶藝等，收藏者不多。蔡明讚文中提到，臺灣學習書法的熱潮在 1990 年代前後十年之間，全臺各地書法教室到處林立，其中以國小學童最多，書法界成名書法家或是學校教書擅長書法者，也都有開班來平衡經濟供需。學書的熱潮也漸漸造成書法活動品質提升，包括廣告刊登、開幕式茶會等等藝文活動興盛。

隨著臺灣教育政策的改變，國中、小不再以書法作為必修的課程，導致青少年學習書法人口迅速銳減，臺灣民眾普遍都能理解和使用毛筆寫的情況以不復見，年輕一輩專業書法者也相對越來越少。如今臺灣中小學的書法教育，則是視各所學校在書法領域的重視程度而定，但多半已然放棄者居多，但高雄市湖內區明宗國小卻是個特例。明宗國小在校內成立了一間對臺灣書法藝術教育和地區推展貢獻極大、且極為知名的「明宗書法藝術館」。該館藝術總監由任教於明宗國小的書法家陳明德擔任，結合官方和社區家長的力量多年來致力於推廣書法藝術，並於 2000 年籌辦「明宗獎全國書法篆刻比賽」，所頒贈的「明宗獎」給予許多年輕書法藝術工作者創新的動力，是蔚為一時的指標性獎項，可惜該獎已於新冠疫情期間停辦（2022）。

當今臺灣的書法創作及教育上，臺灣因著對於漢字文化沒有間斷的教育學習，因此臺灣在漢字文化中具有繼續深耕的絕對有利條件，但是書法在當代藝術獎項、競賽或美術館展覽中，並未列入於主流中。黃智陽指出臺灣當今對書法的文化與藝術，還未將它視為重要的素養教育，仍將它視為傳統文化的一環，或者只是視為個別藝術家表現的形態之一，所以在臺灣教育的領域特別是高教，書法並不是很重要的一個主流教學的學門，這點是相當可惜的。

除此之外黃智陽也認為，在培養新的書法研究或創作人才方面，相較於日本、韓國特別是中國，臺灣也落後很多，這是未來最大的隱憂，因臺灣並沒有將書法所可以展現的藝術性、可以表現的當代性與文化性很深刻的素養的教育成果，真正發揮在高教的領域裡，因此沒有普遍被年輕人認同，產生人才斷層的疑慮。此部分是對於臺灣書法未來發展及教育上，須多加留意、繼續努力的地方。

第二節 解嚴後現代書法的發展與轉化

解嚴後現代書法的發展與轉化必須提及「墨潮會」，因為無論是概念或行為的表現，「墨潮會」是解嚴後書法界受到影響比較大的一個表現。在訪談 15 位書法家中，談及有關解嚴對當代書藝的影響，成員之一的蔡明讚指出「墨潮會」在「現代書藝」創作上做了很多嚐試，除了平面還有行為、現成物、地景等裝置藝術，過去「墨潮會」把所有與書法相關的西方藝術流派用書法去做表現。蔡明讚指出「現代書藝」的平面發展可能較裝置藝術走得長遠，他歸納出三個特點：「拋棄筆法、解構字型」、「表現抽象」跟「反應現代本土」，因此超越傳統的書法表現方式，因此「現代書藝」的發展較受重視，而使得書法展風氣的開始改變流轉。⁴ 1994 年書法教育學院辦了全國書法比賽首次開始創意組，之後張炳煌與歷史博物館合作舉辦《書法春秋大賽》也開始有創意書法的出現，現代書法在九〇年代「墨潮會」的《新世紀大展》中達到高潮，後來何創時基金會的《傳統與實驗》展覽持續此一創新理念。

書藝家黃一鳴認為，在他的年齡來看，「解嚴」這個字眼的前後意義落差並不大，在解嚴前的學習環境還挺自由，並無太多限制。1980 年，中國的發展性是個大的時間點，國際上有很多的不同性，當時華人書法圈面貌的多元與書法面向資料的湧進，促進了中國書法的快速發展。在 1985 年間，整個書壇出現了很多不同的主張，如浙江大學的陳振濂（1956-）所提出的將書法與思想銜接一起，讓書寫者能夠將主題貫穿一起，以及在西安的洛齊（1960-）所提出的《書法主義》提倡將書法做成局部符號性的代表或加入色彩等，最後做不下去或造成作品的混淆。

上述這些在當時看來很是成功的觀念提出，但隨著時間推移，部分作品的張力不夠了，線條質地也不夠好，因此創作的勢力也無法持續存在。而臺灣目前他所看到的趨勢，

⁴ 2023 年 02 月 02 日李思賢訪談蔡明讚，訪談地點在臺北市「友生昌藝術空間」。

逐漸從可識變成不可識，但保留書寫性，然而這部分大陸早就有書家在做，臺灣顯然慢了一點。他認為每一樣從傳統要走向新的時代，很多新的可能都會出現，但關鍵在於作品它是否能通過時間性而被存在著，他認為存在的條件是線條的質地必須是高標的。除此之外，黃一鳴的「漢光」報刊也有提倡新的書法創作，可惜宣傳上較不足，又加上參與者的古典內涵相對較弱，因此無法像「墨潮會」引發那麼大的迴響。

關於解嚴，楊子雲老師認為解嚴對當時墨潮的創作並沒有太大的影響。他指出在現代水墨畫家劉國松等人的年代，解嚴在政治上有明顯的影響，因為大部分傳統水墨畫家都與國民黨有關聯，可能受到政治利益的影響。然而，現代書藝是由一些名不見經傳、不具影響力的藝術家所開創的，無法對政治造成威脅。因此，政治勢力並不會關注書藝領域，而書藝本身也不會涉及思想問題，因此，他認為解嚴對他們來說只是時代走到那一個階段，隨著時間推移，社會變得越來越開放、自由且敢於表達。他將這種情況喻為二十世紀從君主政治走向民主政治的過程，人們的自由度得到釋放，為二十世紀豐富多樣的現代藝術發展奠定了基礎。因此，並沒有直接影響到墨潮和現代書藝的發展。

關於解嚴，鄭芳和老師則表示解嚴對當代藝術的影響非常大。她認為 1987 年之前，社會運動已經風起雲湧，解嚴只是政府逼不得已的一個政治運作，社會之前存在著許多混亂情況，示威遊行也非常頻繁，因此，解嚴和報禁的取消使得社會更加開放，言論更自由，也讓藝術呈現出多樣化的風貌，而書法作為一門小眾藝術也需要解嚴的影響。解嚴不僅對現代藝術有很大改變，對書法藝術也帶來影響。解嚴被看作是一個思想自由蓬勃發展、無所禁忌的年代。因此，臺灣的書法藝術需要發展起來，然而，許多書法家仍然保持保守態度，認為解嚴與他們無關，仍然堅持傳統的詩詞書畫創作，不受解嚴的影響，因此，她覺得書法界相對保守。而解嚴之後，墨潮會也開始調整步伐，希望打破了書法界的僵局，因此，她認為解嚴是一個非常關鍵的時刻。

陳明德在解嚴對當代書藝的影響部分，他認為這部分的影響比較隱性，因為就書家而言，是社會的風氣帶領書家如何去看待古典這件事情，比如省展時代，當時靠著臨摹古典就可以進入前三名，而後來有人做當代書藝，他們做的比較廣，並自己創作想議題與造型。反觀公家單位辦的獎賽都仍在臨摹古典而一成不變，只要臨得好就可以得獎。當時解嚴，對於他們做一個師專生，其實並沒有什麼多大的影響，當時在小蔣過世時，他們不太理解有人在放鞭炮、在慶祝，因為當時若若涉足黨外書籍或一些小團體與地下組織的話，感受上不會有太大差別，政治跟師範之間，師範是比較聽命於政治的，也就是說，一般的書法學習是比較信服於古典的，所以跟書藝表現這一塊是比較有距離的，

從古典到創作，是一個很大的鴻溝，會涉足當代書藝，都是一些比較有想法、對畫較有理解或是對現況不滿的，才會去做一個藉由這個媒材去抒發。因為解嚴，大家的思想奔放，所以推向更大的進程，認為表現上不能再一成不變守舊了，當評審漸進式的有這共同的概念，書家意識到不能靠臨摹取得獎賽好成績時，便要靠自己的學習去產出新的屬於個人式的一個造型，這可能是對傳統書法界比較深刻的影響。

解嚴後對書寫藝術的影響及看法蔡介騰認為臺灣的書法整體來看的話，傳統的就是從經典的筆法這方面的還是佔比較多數，尤其是在私塾方面，這個部分所佔的比例蠻大的，其中有各個書法教室，大概都是屬於這個類型。這些類型，有些是同一個師門，有一些可能是幾個師門串聯起來，那他們的人數佔比例相當大，比學院的人數多很多。至於造型藝術上面的，或者是在求尋求書法的革新突破，可能主要還是在於學院的這些人，學院體系的學生或者老師，也有一些私塾的門派、老師，他們也看到現今有一些新的一種形態展現，他們覺得也給書法在表現上注入新的模式，所以也有一些這方面的嘗試。但是，這畢竟還是比較少，整體來看，可能對書法還是比較著重傳統經典性，以及文化性的表現。

蕭一凡對於解嚴對當代書藝的影響的看法，他表示自己對政治部分一直沒有涉獵，他認為解嚴是一個政治的符號和語彙，對他而言，更重要的是古今中西的關係，包括與鄰國如日本、韓國和印度的書藝相互影響。關於解嚴後對書藝的影響，他提到因為政策上的解放和開放，使得臺灣的政黨多元參與，整個臺灣相對混亂。作為一名老師和普通百姓，他很少討論政治對此也不感興趣。他認為學風和潮流的開放當然有助於書藝的發展，但也存在著極端的限制，因會變成一種「政治正確」來指導書法，他認為目前臺灣對書法的重視還是邊緣化的，而書法本身也相對邊緣，因此他覺得承擔書藝的志業是不容易的，儘管他很喜歡書藝的氛圍。他曾與大陸的書家學者接觸時發現，大陸的書家談論書法是直接而光榮的，而臺灣則需要繞過對岸的語彙，卻也同時需將臺灣學到的書藝發揚光大，這讓他感到辛苦和困難。因此，他雖然喜歡解嚴後的氛圍，但也擔心這種氛圍的範圍太大，導致藝術和書法難以獲得自主性。

談到關於解嚴對臺灣當代書藝的影響，江柏萱表示因她未曾經歷過那個時代，所以她獲得的資訊大部分從書籍而來，因此若從她自己的人生經歷與體驗來看，解嚴對她而言沒有太大的變化，畢竟她是解嚴後出生的，然而，透過閱讀許多文獻和資料，她了解到如果沒有解嚴，臺灣書法的發展可能會比現在更受限制，甚至無法做出一些創新的變化，可能會循著以前探討的文字獄，即繼續探討研究古代的訓詁學或文字學等，如此便

無法做出更符合當代書藝的開創。

觀察臺灣現代書法，在這次採訪中蕭世瓊也歸納了四種創作現象：

- 一、跟傳統較能連接的，即具有古典主義的現代書法，依循傳統的底蘊然後在形式上做一些改變。
- 二、是加進色彩的，除了畫面的經營之外，在文字內容上帶著批判性。
- 三、為形式上淺碟的，類似早期「墨潮會」他們曾做過的「手足情深」，此種是比較表面沒有底氣。
- 四、第四種則是受日本影響偏向墨像、重複符號性的。

蕭世瓊認為「墨潮會」的刺激、董陽孜書法新形式的表現、還有兩岸書法的交流，皆讓臺灣傳統與保守的書寫帶來改變，年輕的書法家不甘於只行前輩的寫法在走，於是漸漸產生一個意識，就是每個時代有它的時代性。因此，中青輩的書法家卻開始汲汲於尋求改變的方向。而「何創時」辦的書藝雙年展提供了讓臺灣的書法家思考並創新的機會，所以要觀察臺灣書法當代的一個轉變，就是看「何創時」基金會書藝雙年展的傳統與創新。⁵

第三節 傳統與實驗書藝雙年展之影響

「何創時」基金會所舉辦的《傳統與實驗》至今已經 24 年，當年《傳統與實驗》的發生跟「墨潮會」卻有著關係存在。1995 年「何創時」書法藝術館成立，何國慶董事長邀請「換鵝書會」展覽，之後也邀「墨潮會」參展，但何國慶又擔心「墨潮會」胡搞一些很反動的展覽，因此傳申主導在「何創時」的《傳統與實驗》裡另外成立一個具實驗性的書法展覽活動，所以 1999 年開始舉辦第一屆的《傳統與實驗展》，隔年，《墨潮展》就比較沒有什麼展出活動，但「墨潮會」也因此「何創時」《傳統與實驗》活動中被催生了。後來每一屆的創作均表現不錯，但也造成臺灣的「現代書藝」難免走向平面的造型化、繪畫化等方式創作，大部分都變成書法化或是拼貼。⁶

20 多年來臺灣的當代書法的發展，至今仍受到「何創時」基金會所舉辦的《傳統與實驗雙年展》影響很大。對於該展的影響，本計畫案受訪者於同生提出臺灣現在當代

⁵ 2022年11月14日李思賢、施淑萍訪談蕭世瓊，訪談地點：逢甲大學漢字文化中心。

⁶ 2023 年 02 月 02 日李思賢訪談蔡明讚，訪談地點：臺北市「友生昌藝術空間」。

書法的創作面向，有很大一部分被《傳統與實驗》制約住。關於這個實驗性的大展，於同生提出了如下的看法：

當第一次的傳統與實驗展出時，當時傅申老師所寫的一篇文章裡，很清楚地標誌著書藝的現代化，意思為現代書藝或者當代書藝的圖像化是很重要的，有點類似日本當時現代書法所謂的「墨象派」，即把字的含義帶到畫面裡，開始將一些設計的效果帶進來。傳統與實驗當時有了這樣一個標誌，給予了當時保守風氣下多數的創作者，有個很清楚的方向出來，然而當傳統與實驗不斷地舉行來到第十一屆，會發現包含何董或是其他創作者們自覺似乎被綁住了。因此當我們現在往回思考，會發現當時提供了走圖像化的方向這一條路，卻也變成了這二十年來略為制約臺灣當代書法創作的方向。⁷

於同生認為，《傳統與實驗》的每一屆作品中可發現「將字圖像化」在創作手法裡佔非常高的比例，都是將文字圖像化，之後再藉由毛筆的線條去書寫出來，因此，造成自此大家思考的當代書藝，就是如何圖像化，因而導致在技法部分，書法大概就被限制住了。正因都規範在此方向，所以被制約了，反而沒有提供另外一些其他書法創作的想法，讓大家有一些更大膽或更不一樣的嘗試。此外，書法類在「高雄獎」十幾年後重新脫穎而出與引起討論，對後續「高雄獎」書法類的創作有很大的一個影響。「何創時獎」與「高雄獎」合作，成為該展的一部分獎項對於當代臺灣書法的發展是好的，除了遴選而出的作品會與書法界以往評審所預期的不一樣外，在獎金金額加進後，也鼓勵書法類的創作者參展，導致書法作品參賽數量增加。

然值得觀察的是，目前是否有比較可觀的創作出來，跳脫既有的書法獎賽的框架的創作？仍然值得觀察。不過，於同生指出江柏萱的出現，使得書法睽違近十年後再次進入「高雄獎」最後的決審，雖然以些微的差距未拿到「高雄獎」，但這是書法在「高雄獎」一個契機的開始，隔年，柏巧玲（1989-）以古典的面貌與小尺寸的書法作品拿到了「高雄獎」，她讓書法類在「高雄獎」重新脫穎而出，並引起討論，對後續「高雄獎」書法類的創作具有一些影響效應。⁸

⁷ 2022年12月07日李思賢訪談於同生，訪談地點：高雄楠梓於同生工作室。

⁸ 同前註。

第三章 新式書藝表現與領域擴張

第一節 書法現代化的狀態與新定義

「現代書法」此詞在大陸已經被統合稱為「中國現代書像」，因為「現代書法」還是「書法」，是無法古典的，究竟現代人寫的書法就是「現代書法」？還是非書法叫「現代書法」？大陸現在統一稱為「中國現代書像」。臺灣則稱為「現代書藝」。韓國也是用「現代書藝」稱呼，韓國「現代書藝」也包括古典，臺灣「現代書法」也有記號表現即等於書法表現。要向其他藝術的項列平起平坐就是「書法」，因此蔡明讚認為無論是古典或現代，現在年輕人做的只要跟書法有關就是「書法」，但面對欣賞、鑒定時再分。¹

古典式有古典式的條件；筆法、字體、章法、形式、內容、風格、文法需全到位，否則就不稱做「古典書法」。「現代式」就是「現代書藝」，現代就是用現代的創作觀念、理念而不是古典，無論是本土發生的、西方抽象表現、日本前衛，通通把它納回來整合出一個新的現代創作概念！書就是書的元素、書法就是字與筆墨、泛書法為有關書法的、文字即漢字或英文等泛文字這四種就是所謂的「現代書藝」裡的「書」，「現代」是「現代創作理念」，書就是「書法相關元素」，藝是「當代藝術」。董陽孜老師曾經說不要稱我為「書家」、「書法家」、「書藝家」，要稱我為「藝術家」！拿著書法這符號去做當代藝術，所以書法是「當代藝術」，它有古典式、現代式還有觀念式、行為、裝置、影像、拼貼、舞蹈等，像我們也把林懷民的行草當作是「現代書藝」的一個舞蹈表現。所以臺灣現在沒有「現代」與「書法」的問題，書法與藝術相連應該是清楚的。

楊子雲對於當代書藝的定義問題，他指出書法應該包含「文字」的元素，然而「定義」就像腳鐐跟手銬，已經桎梏了人們三、四十年。中國書法理論從晉朝開始真正形成，之前只有兩篇文章，其中一篇是假的蔡邕的《九勢》，到了南朝則開始關注「韻」這個字，展現出書法美學的特質。「唐人尚法；宋人尚意」，是一個時代的狀態產生。楊子雲認為「前衛書藝」曾經是正確的稱呼，但走了四十年後，現在稱為「現代」則較為不適宜，因為對於年輕一代創作人來說，應該稱之為「當代」才對，但對於藝術創作的人來說，

¹ 2023年02月02日李思賢訪談蔡明讚，訪談地點在臺北市「友生昌藝術空間」。

最好不要限制定義，因為定義會束縛創作。²

黃智陽則認為，目前書法還未真正走到成熟的當代性書法的表現型態，多數仍會將當代人所書寫的作品統稱為「當代書法」。但不可避免的，若「當代書法」未來變成一個專用詞，像「當代藝術」一樣的專用詞，那麼「當代」就絕對非只有「時間」概念，它必定涵蓋了「風格」、「意義」，而當代的時代風格意義，普遍為重視「觀念性」的藝術。因此黃智陽將目前書法藝術的定義為表現「時代的特性」，無論書法的形態是偏向古典或偏向於前衛實驗，都需要呈現當今時空的意義來。黃智陽提到當今書法的發展是受到藝術發展總體的影響，不過書法的變化相較於繪畫而言，還是比較晚熟的，解嚴以後，書法經歷了從現代到當代這個歷程，但書法的主流仍大量偏向於傳統形式內涵的承傳，少量受到藝術影響。一些兼及書法創作的藝術家，會採取比較實驗的方式，例如利用繪畫的技法和形式，抑或帶有裝置、行為的方式去觸探書法有無不同詮釋的可能，甚至擴大稱為「現代書藝」來區隔與書法的不同，這些都是在解嚴以後所產生的現象。若只是很批判性的希望書法的展示形式、表現技巧；不同於傳統制式化的表現形式的話，台灣目前的書法創作是比较偏向現代前衛，但還不是真正所謂的當代性。畢竟「當代藝術」是透過了後現代的洗禮後，再一種多元、甚至沒有絕對中心概念之下產生；很個別化與獨特性的一種各類的藝術現象。所以書法轉進到「當代書法」時，雖然有人把「當代書法」用寬泛的解釋，即當代人所創作的就算是「當代書法」，但若要嚴格定義「當代書法」是具有風格、具有「當代藝術」上所謂的「當代書法」，它一定是脈合「當代藝術」中重視觀念、重視個人的獨特詮釋，或者必須有獨特原創個人語彙的一種表達方式時，它才具足了所謂的當代性。

在此，筆者與黃智陽的訪談中，曾經針對「當代書法」跟「當代書藝」有沒有差別和如何定義的討論，因為「現代書法」一詞在臺灣始終是被混淆的。中國大陸很清楚的將「中國現代書法」視為一個專有名詞，它不是指涉現代性書法，但臺灣不是，臺灣指稱現代而「墨潮會」聲稱「現代書藝」，所以筆者轉稱成「當代書藝」。黃智陽以「墨潮會」的主張「現代書藝不是書法」這個宣言展開討論。他指出因為此宣言已經擴及到一些行為與裝置，而非書寫文字的書寫表現，他們自覺不能以傳統書法必須要有辨識文字來做框線時，便不妨稱為「書藝」，甚至進一步地宣稱「書藝」不是「書法」，以便能夠獲得創作的自由度，這絕對是有「墨潮會」的立場存在。但發表這宣言直到現在，它仍然無法變成公約數，仍然無法說服大眾稱這一類實驗性作品時就稱為「現代書藝」而不

² 2023年5月5日李思賢訪談楊子雲，訪談地點在楊子雲美術館，新北市三芝。

稱為「書法」，「書法」一詞仍然不斷地沿用中。

黃智陽指出其中的差別可能因為語境的不同而選擇不同的語詞，當談某些作品狀態時會強調它跟傳統有聯繫，很自然地會使用「書法」一詞，無論是現代性的書法簡稱「現代書法」，或是「傳統書法」、或者概稱為「書法」，只要使用「書法」時，語境上為想要與傳統的脈絡做聯繫。而有時候有些語境刻意要向傳統的脈絡做割裂，它自然選擇不用「書法」這詞，如此是要強調時代的實驗性，而不是以傳承而來的，並且不重視傳統書法裡面的訓練。當它更重視個人原創或者是時代實驗精神的時候，就用「書藝」來表現，甚至進一步強調「書藝」不等於書法藝術的簡稱，都是可以的。

另有一類說法認為需要揚棄文字這個限制，因為文字書寫是書法承傳很重要的一個本質，若揚棄文字書寫，不妨直接稱為「書寫藝術」也是可以的，那是指它想要去詮釋這一類書寫現象時可能受到書法影響，但不以書法為參照，因此稱為「書寫藝術」，以此類推，所以中國大陸就有很多不同意識形態的名詞產生，如「學院派書法」、「現代書法」，或者是源自書法什麼等等，中國畢竟把書法視為一個很重要的主流價值之一，所以他們利用「書法」一詞較多。

依照目前台灣的情況，黃智陽認為現在「書法」一詞是無法被擱置的，因若以華人地區談及這個現象時，它的最大公約數仍還是「書法」一詞，即便日本稱為「書」或「書道」、韓國稱為「書藝」，然若以兩岸之間的用語而論，談到古典或現代性的；甚至談到當代的各種實驗現象，它的最大公約數可能還是「書法」這詞，即談書法相關的事情，無論觀念源自於書法，或是實驗是根於書法或現代藝術的刺激，它都有一個參照來自於書法，因此它會使用「書法」一詞。所以「書法」一詞是屬於適切符合所要表述的語境狀態下所使用的合理詞，但是切勿企圖想要創造一個詞來規範所有的論述。這個時代是一個多元的時代，只要自己表述精準就可以了，不一定要成為大家的共有詞。

對於「當代書藝」的認定，鄭芳和表示書藝應結合書法和現代藝術的元素，認為現代藝術是多元混血的一種藝術形式並跨界性強，因此書藝家需具備書法和現代藝術的素養而將二者融合，才能成為「當代書藝」的一種。她指出，當代書藝是創作、認知和態度的問題，單單是生活在現代且擁有書法技巧的人並不足以能稱為當代書藝家。更深入的來看應該是，除了現代藝術的素養，還需要書法傳統的素養，這樣才能拓展廣度和深度，讓書法的發展更廣泛、更深遠，她認為這一點非常重要。她也從徐永進身上看到了這一點，很多人現在在創作所謂的「現代書藝」或「當代書藝」，但成果有限。雖然使用

科技來呈現，看起來很光燦很炫，但細看之下，傳統的元素卻大幅缺乏。她看見徐老師中風後體驗出一種平衡的觀念，即左手可以是傳統，右手可以是現代，兩者結合才是更好的方式。她指出徐永進後來對於現代書法的看法並不像年輕時在墨潮那樣偏激，當時偏激是因為傳統書法陷入了停滯，所以必須激進前進，然而現在書法已經不再停滯，因此我們可以放寬角度看待，既可以走傳統之路，也可以延續傳統，同時走現代書法之路。

3

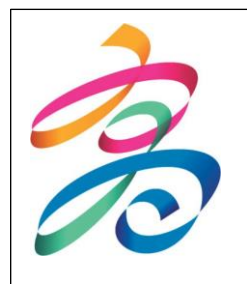
蕭一凡認為關於「當代書藝」的認定，應該要先從我如何看待「當代」這個詞彙來談，整個美術史或學術史的定義通常有二個脈絡，一個是線性史觀，以西方來說，古典、浪漫、啟蒙，然後近代、現代，然後後現代、當代，這是一個分法，若是中國的學者，則是在現代、後現代、當代之間，會有一個叫「另類現代」，因為他們認為現代性的這個分法都是西方的邏輯，薩伊德（Edward W. Said）的《東方主義》即認為東方是西方人想像出來的東方，東方人沒有自己的邏輯與話語權，所以，這個時代是百家爭鳴也是新戰國時代，大家都可以提出自己的一家之言。⁴

對當代的看法，蕭一凡表示除了「線性史觀」跟「不同的地域」會有它不同的分法，西方跟東方也會有不一樣的分法，而「當代」這個詞彙，如果以哲學史來說，所謂的「當代」就是六〇年代以後，即「六八學潮」；德希達、傅柯、羅蘭巴特、李歐塔、德勒茲這些學者的一些理論思潮開啟了「當代」的不同解釋。可是「當代」這個詞彙也備受誤解，因為每個時代都有它的「當代」。好像一片大海，「當代」就是海面，我們會看到海面，但我們看不到海底，所謂的海面（當代），也是因為整個東西才會讓我們看到只是看到海面而已，如果以熊十力《新唯識論》「體用不二」的觀點來看的話，他認為浪花也是大海的一部分，它們只是體用之間好像有分別其實又一樣，所以蕭一凡指出「當代」就是海面的看到的現象，但我們不能將海平面看到的現象就定義為這就是海。如同義大利哲學家阿甘本（Giorgio Agamben）所認為的「當代」就是現代人跟這個時代的奇特關係，這個奇特關係就好像是尼采說的「不合時宜」（《不合時宜的沉思》），既像波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）所談的一個現代性的人，即自己好像是一個遊蕩者，我在看著這個街頭的景觀，可是我卻覺得我跟他們有距離，這種「批判性的距離」是我們看待「當代」最重要的一個關鍵辭彙，我們是當代的一份子，但是我們必須要跟它保持一個「批判性的距離」。也就是說，我們不是看到當代的光線，我們要看到當代的黑暗，這是時代所欠缺的東西，而阿甘本所談的「當代」不就是中國古代的「通變」觀嗎？中國古代有「漸變」、「通變」和「心變」，主要就是「通變」，通天人古今、通古今中西之變。

³ 2023年5月11日李思賢訪、施淑萍談鄭芳和，訪談地點在台南市大觀堂（鄭芳和工作室）。

⁴ 2023年5月5日李思賢訪談蕭一凡，訪談地點在台北市北投區明德國小美術教室。

對於臺灣的書法或書藝整體發展的可能趨勢與「當代書藝」的認定上，對於「當代書藝」的認定，蕭世瓊認為書法之所以為書法，一定要寫文字，不見得是寫漢字，寫英文、寫什麼，只要寫文字都可以都是書法。不寫文字就變成線條，像西方抽象藝術的帕洛克（Jackson Pollock）去滴墨，或是法國的抽象畫家蘇拉吉（Pierre Soulages），他們也是線條也是墨，但他們不會說它是書法，所以這之間要有區隔。⁵然而當代書法的創作也面臨到另外一種問題，即「文字性」跟「書寫性」的問題。蕭世瓊提出，一旦書法脫離文字，就變成墨像，他認為既然叫「書藝」，還是要堅守文字的書寫，即「文字性」跟「書寫性」這兩者。他提到以漢字當作設計元素的年輕創作者，如游明龍、林宏澤，在文字的書寫上的表現，成績算及格；但林宏澤設計高雄市的「高」那個彩帶的字沒有書寫性，所以它是設計不能算是書法，可以稱為「漢字藝術」但不能算是書法。



在「當代書藝」認定的部分，於同生認為「當代書藝」應分作兩層意義，一層是「時間軸」上的，即發生在現在的書法創作，都是「當代書藝」。另一層是對之前傳統的創作有一些區隔、一些否定、一些創新等。他觀察到臺灣現在談「當代書藝」時，創作者在這兩層意義上面是模糊的，若能釐清，那麼對於「當代」就不會有那麼多的束縛、恐懼與隔閡，可以心胸寬大的去面對並繼續往前走。他認為以創作者的角度，只要能夠做出跟之前的作品有那麼一點點的不一樣，應該就可以稱為是當代作品。而這所謂的不一樣有很多的面向，也許是材料、技法、文字載體甚至是使用的媒材等。

陳明德老師認為在「當代書藝」認定的問題上差別在於「書法」和「藝術」的區別。他認為書法學習主要是臨摹古典，如果要超越古典，就需要具備思想性和議題性，並透過文字、內容或形式表達態度，或是政治批判與抒發對現實不滿。他觀察到現在臺灣的書藝表現，會玩所謂現代書藝的，基本上和畫與美術比較有相關的，傳統書法仍然臨摹古典，而涉足當代書藝的人則是具有想法、對畫有理解或對現況不滿的人。

筆者曾經在《當代書藝理論體系》書中用「當代書藝」去整理這一塊，它完全是一個「後現代」的現象（從現代已來到後現代），所以「當代書藝」為什麼不用「書法」這個詞？因為「書法藝術」它是一個 art 的問題，不是 Calligraphy，甚至說「當代書藝」不能用 Calligraphy art，而是 writing art，原因在於它的「書寫性」。舉江柏萱的作品〈數字說〉為例，創作者所重視的除了議題之外，它更多的是行為；書寫的行為動作與書寫的

⁵ 2022 年 11 月 14 日李思賢、施淑萍訪談蕭世瓊，訪談地點在逢甲大學漢字文化中心。

痕跡後所殘留的結果，我們往往一直看最後文本上的部分，而忘記這結果是身體性的給予等等，所以筆者才會提出當它範疇拓寬了之後，應該要將「書法」這個字改掉。另外相同的問題，「當代水墨」也不是水墨，因為我們一直所稱的水墨其實是「水墨畫」，所以「當代水墨」它理應要變成另外一支，否則用「水墨」來稱當代性的水墨創作就會是個誤區，會掉到一個過去傳統水墨的坑。書法也一樣，用「現代書法」、「當代書法」會掉到傳統的邏輯裡；因為書法、水墨這些詞有其很深的傳統，有其字面上的定義，要使用之前必須重新去理解與定義它到底是什麼？臺灣的書畫研究者眾說紛紜、積非成是，很簡便的直接把「書法」與「水墨」拿來用，而沒有提及它到底究竟指陳的是什麼？如此便容易形成美學和判準上的紊亂。

第二節 現代書藝表現的創新與手法

林俊臣提到九〇年後出生的這些年輕展出者，他們一出生就呼吸著自由的空氣、處於陳水扁所代表的政黨輪替時代，他們沒有經歷威權的教育，所以威權或書法傳統對他們的作用不大，因此寫的東西不必有太高的計劃追求，只要討喜被接受或者表達到自己即可，意念的傳遞、自我發揮、自我的表現更為重要。這種力量比寫狂草還要有力量，因為狂草基本上即表演性的；一種古典情懷浪漫的表現，然而現代的表現，是連表現都不想表現，直接把自我大刺刺地擺出來，那種表現其實是更有力量，可是相對的，現在當代書藝裡，筆墨功夫的蒼白是嚴重的問題，不重視傳統筆墨功夫的養成，於是變得非常虛弱，因此現今的發展很弔詭，自我表現很有力量，但筆墨功夫沒辦法幫助你論述，所以就走向裝置、影像、錄像，甚至是多媒體的玩法。書法傳統含金量的扁平化越來越扁平，但很多的可能性也在這裡發生，所以他認為書法此時才真的進入到一個後現代的狀態。「墨潮會」他們衝撞的時候，基本上還是一個現代的概念，他們一直要衝撞體制，一直想要走向下一步，但現在的年輕人根本不想下一步。

蔡明讚認為「墨潮」衝撞體制時還是一個現代的概念走向下一步，但現在的年輕書法家根本不想下一步，覺得當下我的存在表出才是真實的。他要提醒做當代的同時，傳統的養分依然有作用的。他舉例自己一系列燒製的創作，無論是書法家或評論者都持肯定的態度，他認為是作品背後筆墨功夫的深度；這仍是能論述清楚最重要的養分。他也提到如「少字書」之所以能夠成功，也是因為傳統底子夠好。

程代勒指出關於書法教學或在書法創新的觀察與想法，他表示這些年來有很多人在这方面做了很多努力，認為大家都在補足某一部分的功課，包括學習西方形式和日本

的前衛書風，他指出現在的年輕人強調形式，可能是因為這是他們現在可以做的，特別是那些從美術系出來或與美術有關的背景的書家，他舉例江柏萱和柯良志等走形式路線的書家，即使在內容上也逗受到西方對主題要求的影響。對於年輕書家的要求是讓他們各自做好自己的部分，因為過去有太多的空缺，無法要求他們做得完整。他希望有越來越多的人在面對書法時能夠將其視為一種使命感，並希望書法的藝術不會被斷絕。

第三節 書法領域擴張的跨界與隱憂

至於當代書藝所面臨的危機部分，蕭世瓊指出對於書法面臨當代藝術的競爭，書法若未做出較大改變，在當代藝術中將失去話語權而被當代藝術排擠。他堅持具有古典主義的現代書法，但並非認為這樣就能夠與國際接軌。蕭世瓊指出現今當代的作品與理念論述有隔閡，是一種「淺碟式」的表現，並沒有從根本或者質方面去做改變或去呼應想法。為避免只是將西方的理論抄進帶回來而沒有抓住重點，希望有一個正式並作為論述出方向的平臺，提供給新一代的創作者，藉著正式平台的論述談論，可以比較快有一個新的面貌，是兼具底氣、厚度、作品耐看而又新思維的呈現。

前述蕭世瓊認為當代書藝呈現出「淺碟式」的觀點與於同生想法類似。於同生指出，臺灣比較年輕的一些創作者，在進行大尺幅的作品，大部分強調的就是視覺的衝擊，但很少去思考自己骨子裡跟傳統之間的連結是什麼？年輕的書法創作者對於技法的自我要求不夠嚴謹，這是一項危機。

「現在比較年輕的這些創作者，他們在對於技法的自我要求，感覺沒有像前面這幾代的創作者那麼嚴謹，我認為這是比較大的危機。雖然藝術的技法在代代傳承的過程中不可能百分百的複製，然而在傳承的過程中間，當這斷層開始有衰減的狀態時，後續應該要怎麼辦是需要正視的。因我當時在南部學習書法創作，所遇到的問題就是這樣，在最基本的技法上面，南部沒有人可以協助我解決，直到我去北部求學遇到杜老師與認識的學長。但現在年輕的這些創作者，卻認為這並不是那麼重要，然而就我的角度還是認為，無論是做傳統的創作或是比較新的面貌，最基本的根底還是要夠紮實！」⁶

臺灣目前時代的氛圍處於從傳統書藝創作轉向當代書藝創作的嫁接時刻，目前普

⁶ 2022年12月07日李思賢訪談於同生，訪談地點在高雄楠梓於同生老師工作室。

遍年輕的書藝創作者常出現一種可以理解的現象：當太快的轉向到某種表現形式的時候，等做到一定程度時，創作者就會覺得有所不足，然後再回頭去補足不夠的部分，深化作品的質地。此現象蕭世瓊認為是可以理解，並沒有太大的問題。但是如果年輕創作者越做越偏離，而回不來時，自然會被這個時代的洪流淘汰掉。因此，會出現某位年輕書藝家突然得獎之後，就無聲無息、曇花一現。蕭世瓊建議創作者必須認清自己有哪些不足的地方並且去深化，作為一個書法家，需要經常反思自己，知道自己有所不足，如此才能夠走得較長遠，否則儘可能曇花一現，被淘汰后導致懷憂喪志，從此不再創作，這種情況是蠻常見到的。

關於當代書法面臨當代藝術的競爭下，該當如何去克服困境？蔡明讚於訪談中提到書法面臨到幾項問題，首先他指出台灣的解嚴像是開放，但卻造成書法資源的分散，沒有比較有力量的書法人才來做整合與推動，「獎賽」也使得書法人才只顧自己，真正有心蓬勃文化的人是少的。至於書會領導，過去還有一些書法的人才在帶領，但現今年輕厲害的人才，根本不想參加也不會留在書會，然而書會才有可能做大的活動，自己做就流於小格局，所以，這也是讓書法在當代慢慢成為弱勢，乃至邊緣化一個很大的問題！台灣的書法發展情況，政府都是視民間的作為如何而來給予支持，但民間卻山頭林立、各自為政，並未大力執行將書法做到能與其他藝術品平起平坐的作為。

另外，書法的古典性比較深奧造成接受度低的問題。若未長期學習書法而且想要了解書法，其實是看不懂的！書法若未學習而能看懂，是不容易的。當觀看者看不懂寫什麼字時怎談會欣賞呢？因為看不懂、不容易領會加上關注又少，因此書法無法切入市場或廣泛被愛好者所理解。另外，書法家的實力價值未被重視，因為「沒有平臺」，這也是個問題！那麼為何政府沒有關照書法家？年輕人現在的問題是不耐於長久去做書法修士，原因是沒有市場而不想花那麼多時間，所以漸漸的，臺藝大書畫系畢業的學生會想不如去做篆刻還有市場可以賣賣章，書法沒有市場這問題誰要負責任？

蔡明讚於受訪時指出書法教育問題，反觀海峽對岸的中國大陸書法教育現況，為何大陸中小學書法學習如此蓬勃，因它是考級的，考級分數高對升學有幫助，自然可以提升書法的學習意願。但是倘若臺灣書法要列入考試才會蓬勃，目前情況來說是不可能的，至少需要有什麼誘因。解嚴後至今，推展書法教育越來越式微，早期因為師資培訓成問題，臺北市是全臺灣最好的一個縣市，師範學校的學生均要學習書法，書法教育學會也會每個學期辦師資二個班培育，前幾年教育局也曾經找了一些書法老師，編了一套書法課本發給臺北市各級學校上課用，即使現在國小或國中仍有安排書法課，但因為師資不

足，也導致學校因此不一定要授課，當然就沒有蓬勃起來或完全停滯的狀態。但有一些學校像新北莒光國小、台北興雅國小、高雄市明宗國小等仍有特色教學，只是沒有那麼發達，也等於是沒落了。當今臺灣的書法創作及教育上，臺灣因著對於漢字文化沒有間斷的教育學習，因此臺灣在漢字文化中具有繼續深耕的絕對有利條件，但是書法在當代藝術獎項、競賽或美術館展覽中，並未列入於主流中。

對於書法面臨當代藝術的競爭，林俊臣認為當代藝術拼搏的戰場，比較具體的就是臺北藝博。書法在臺北藝博裡要爭取藏家的認同，這是最現實也是最具體的一個競爭場域。他認為面對同一群用錢投票的觀眾，不同的東西在藝術價值競爭上面是沒辦法談的，若競爭即等於被當代接受，他認為書法在東方情境扮演的核心位置仍是被青睞的，對東方人或外國人而言，異國情調與東方認同仍是書法的一個利機與優勢。他從自己近期的展覽來看，多數被收藏的是「少字」這種書風，他也觀察到臺灣現在做「少字書」最大的問題，就是沒有進行一個筆墨轉化的過程。他創作給出來的語言是，這一幅字不管寫什麼，觀者皆有不同的感受、不同連結的想像，把決定審美的結果交給觀眾，這是他找到一套創作的機制，包括要表達的語彙。他認為當代競爭下創作模式的成功，就是被藏家接受，而自己也能認同自己的作品。

第四章 當代書藝創作者訪談整理

第一節 訪談計畫概念執行與說明

解嚴以來的 1990 年代，臺灣當時有許多中壯輩藝術家投入書法藝術的探索，出現了從水墨借鏡甚而是跨領域的創作表現。尤有甚者，現今有書法家結合當代藝術常用的錄像、媒材置換、行為藝術、空間裝置等手法進行創作。此 15 位書藝家依年齡順序為：黃一鳴、楊子雲、鄭芳和、蔡明讚、程代勒、蕭世瓊、黃智陽、陳世憲、陳明德、蔡介騰、蕭一凡、林俊臣、於同生、柯良志、江柏萱等人，這 15 位均為臺灣書藝界各類當代書藝創作之代表，與之深度訪談有其意義。

一、選取原則

本計畫研究對象的前提，必須是臺灣當代書藝家且具有代表性之創作者。自解嚴以來，臺灣現代書法藝術的發展持續走向跨領域之多元化現象，因此為瞭解從傳統書法走向現代書法藝術化之間的轉折與過程，故本研究以民國 39 年（1940）後出生，具知名度、代表性、作品型態、美學屬性、年齡輩份等為依據標準，訪談對象的基本選取原則設定如下：

1. 於大專院校專職擔任書藝創作教學，並具現代性與當代文化相涉之書藝家。
2. 受邀在國內、外各大美術館、博物館、藝術中心及大專院校舉辦個展。
3. 曾獲國內外重要獎項資格，如中山文藝獎、中山青年藝術獎、全國美術展（書法類）、臺北獎、高雄獎、橫山書藝獎，及全國各地方美展（書法類）等。
4. 臺灣省美術展覽會（省展）獲「永久免審查」之書法家。
5. 具相當知名度之專職書藝家，作品獲國內外各大美術館、博物館或藝術機構典藏者。

二、選定對象

藝術家訪談為本案基本採取方式，依照本案「服務需求書」之規範，預計訪談 15

位書藝家，且訪談時間不少於一小時，並進行影像紀錄和逐字稿繕打，最終集結並歸納書藝家們之創作成果，進而梳理臺灣現、當代書法藝術發展的多元面貌、風格與藝術環境特徵。

原擬預計整理及採訪之 15 位藝術家名單，並按本案審查會議中評審委員們的提點意見，為不使研究資源運用有過多重複，故參酌桃園市立美術館「歷次訪談及個案研究名單」9 份資料，及近期「戰後（1945-）桃園地區書壇發展動向考察」一案已訪談書法家名單後，故將董陽孜、杜忠誥、李蕭鋁、徐永進等與桃美館相關研究案或專案中已接受訪談，或受臺灣藝術史研究學會之建議採訪與研究對象的書法家擱置。除此之外，在搜尋、梳理與挑選過程中，仍有李毅摩、羅青、李郁周、黃宗義、張耀煌、林進忠、張建富、蔡友、杜三鑫、許悔之、李鎮成、張永村、吳國豪、謝金德、傅瑩瑩等多位各類臺灣知名書藝家、研究者，以及陳昭坤、吳啟林、吳弘鈞、紀經略、段亭安、辜炯郁等位青年書藝家曾於考慮名單之列，然礙於篇幅、藝術屬性、身分重疊等不同原因，故未選入此次名單，有待未來第二、第三波研究的開啟再逐步延續對他們書藝成就的訪談。

15 位預計訪談對象名單，及其簡歷按出生順序、美學屬性、年齡輩份等標準，將訪談對象屬性歸類整理如下表：

編號	生年	地區	姓名	書家	畫家	俗成	教育	競賽	表演	文論	文創 科技
1	1952	北	黃一鳴	■			■			■	
2	1954	北	楊子雲	■	■				■		
3	1955	南	鄭芳和							■	
4	1956	北	蔡明讚	■			■			■	
5	1957	中	程代勒		■		■			■	
6	1959	中	蕭世瓊	■			■	■	■	■	
7	1966	北	黃智陽	■			■	■		■	
8	1967	高	陳世憲	■		■	■		■		■
9	1967	南	陳明德	■			■	■		■	
10	1970	苗	蔡介騰	■	■		■	■		■	
11	1973	北	蕭一凡	■	■		■	■			
12	1974	彰	林俊臣	■			■	■	■	■	
13	1975	高	於同生	■		■		■			
14	1980	東	柯良志	■	■		■	■			■

15	1987	南	江柏萱	■			■	■			
----	------	---	-----	---	--	--	---	---	--	--	--

上述 15 位書藝家在年齡輩份之分布上，1950 年代出生者有 6 人、1960 年代出生者 3 人、1970 年代出生者 4 人，較年輕於 1980 年出生者有 2 人。除 1950 年代出生者均居書畫界重要職務且影響範圍甚廣，故安排人數稍多外，其餘各世代人數均已盡力均分，且兼顧各個年齡層及其代表性。此外，在各屬性上，兼及學院養成與民間俗成，並在書法家和畫家之間做出界線上之區分，亦標示出在書畫教育現場之身分，可作為嗣後研究之比對基礎。在地區分布上，北部 5 位、中部（含中彰投苗）4 位、南部 5 位、東部 1 位，與現今臺灣藝術區塊分布吻合。在性別分布上，羅列藝術家清單時便已查覺，女性書家積極參與書藝現代化進程者有很大斷層，故 15 位訪談名單中僅列 3 位，且有世代差距，與一般畫家、藝術家之比重男女失衡的狀況頗為一致。

三、訪談方向

為蒐集訪談對象資料，以分析其學習背景、師承關係、作品風格等基本架構，訪談的內容方向也隨著藝術家的創作方式、表現形式、活動狀態、創作思維等而提出不同的問題，以期望提供對於臺灣現代書法藝術家的創作與整體的發展狀態有較為完善的理解與詮釋。研究團隊針依照審查委員之建議，對本案擬訂出一份公版「訪談大綱」，作為訪談工作之整體方向依據，且於訪談前均依不同受訪人在公版問題之外，量身訂做「延伸問題」的訪談題目。

舉例來說，採訪臺藝大書畫系蔡介騰教授時，增加了「臺藝大書畫系兩個問題：一、這個科系未來的可能性，二、現今的這些年輕人競賽中得獎，對於我們現在整體的教育環境的意義是什麼？」，以及訪談意象書法家陳世憲時，再追加問題談及其創作和日本無形文化財「細川紙」（被暱稱為「世憲紙」）的創作材質關係，亦於當場請受訪者針對現場作品或圖錄中自己的作品做出解釋，這些均無其他受訪者能與之替代回答，完全量身訂製。此外，因本案審查過程中，委員希冀更加鎖定「解嚴後」等本案主題，故重新濃縮擬定新一份公版「訪談大綱」（見下表），作為訪錄工作提問方向大體依據；然考量各別書家之情況與屬性均有不同，故將於訪談現場視實際情況調整，量身訂製延伸題目進行訪錄。另有二種無可抗力之情況，其一、是在訪談過程中，因書藝家個人屬性而無法對研究做出深刻表達；其二、書藝家過於年輕，對「解嚴」一事毫無知覺。此二者，都在無形中形成訪談內容整理和對本研究產生困頓之處。

採訪大綱

訪談時間：202○年○月○日 時間 ○:○-○:○

訪談地點：○○○○○○○○

受訪人：○○○ 老師

訪談人：李思賢／施淑萍

○○○老師您好，本計畫是桃園市立美術館「解嚴(1987-)以來臺灣書法藝術的發展」研究案，以下將向您請教幾個問題，來瞭解您的學書歷程與想法：

一、關於生平與專業養成：

1. 請簡述您的生平與專業養成（成長背景、師承系統、社團、競賽、展覽等）
2. 成長背景中有何事件或關鍵要點，對您後來學習書法產生重要影響？

二、請述說您個人所擅長書體及書風：

1. 您的創作脈絡、主要表現方式和創作理念為何？
2. 您代表性作品介紹，未來的創作有何規劃？
3. 您對媒材運用與技法的思考？（例如：筆、墨、紙、顏料、複合媒材..）

三、解嚴對當代書藝的影響，「當代書藝」的認定問題：

1. 解嚴對當代書藝的影響，有何觀察？
2. 您對臺灣的書法或書藝整體發展的可能趨勢有何看法？當代書藝的認定？
3. 您對書法展覽是否有所觀察？（例如：議題、改變書法展出形式的樣貌、視覺式、制式與新式、或其他書法展覽範例...）

四、關於書法與當代：

1. 書法面臨當代藝術的競爭，該當如何？
2. 當代書壇您最欣賞的書法家或創作者有誰？
3. 對現今臺灣當代書壇整體狀態，您個人的看法為何？

五、關於臺灣當今書法藝術與周遭國家文化關係：

1. 您對中國、日本及韓國等東亞地區（漢字文化區）書法的看法？（例如：韓文、日本平假名、中國簡體字等）
2. 當今的書法有否受西方或其他地區文化影響？

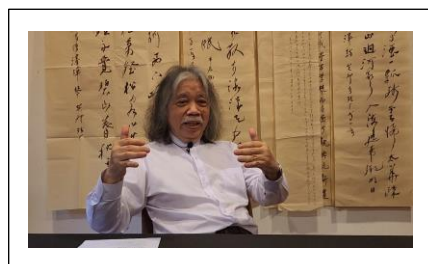
第二節 當代書藝家的專業與普查

15 位受訪當代書藝家之專業背景與創作風格，逐位說明如下：

一、黃一鳴

背景資料

黃一鳴接觸書法始於大學時期，當時他讀的是政治系而非文學或藝術相關科系，但他參加了政大書畫社，擔任社長的他有機會邀請並接觸到很多優秀的老師，例如王愷和、謝宗安、王壯為、陳其銓等人。在繪畫方面，張穀年、李奇茂等人也曾到學校教學，因此書畫社的氛圍幾乎等同於半個美術系，同學們都覺得他不是讀政治系而是美術系，這是相當特別的一點。大三、大四時，他已經確定要走向美術相關的興趣去發展，這個背後有個重要的轉捩點是當時參加全國青年書法比賽獲得第一名，進而開始思考專注於書法創作與學習，並且長期從事此領域的工作。在師承方面，主要向是王楷和、施孟宏，也偶爾向陳其銓請教。什麼樣的機緣讓他轉向到後來所投入的線性創作，黃一鳴解釋這要從更早的成長過程談起，國小時繪畫和音樂皆是他的強項，繪畫部分在當時比賽獲得特優獎，此經歷讓他後來在書法獲獎時思考投入書法學習，連結到了自己小時的興趣。他也提到成長家庭環境的自由多元性，四個兄弟各自領域發展不同，他在此情境養成中成長。



在學習書法中有何關鍵要點對他產生重要影響部分，他回看這過程認為自己是按著步驟逐步完成投入書法的創作，這些階段的步驟影響也往前著他的創作。在大學後以書法為主要工作，進行書法教學和展覽，使他有時間專注於創作，同時他也投入涉獵篆、隸、楷、行、草五體，並進行多次展覽，包括在臺灣的北美館、省美館、國立藝術教育館、歷史博物館等，以及在中國北京歷史博物館展覽，展覽階段後他心中有個更大的目標想完成，於是報考美術系碩士研讀，最後也取得中央美院的書法博士學位。在這些經歷與學位完成的養成鋪陳後，他定了另個目標是欲將書法推向更高層次，即從傳統推向「線性抽象」(現代書藝)，而在中國美院讀書時他的重點非放在傳統，而是想了解整個中國書法生態；與當時1980年後他們所發展的多元性程度，並思考自己能不能超越等等。也從論文的研究在對王鐸的線性分析中；展開他抽象表現的創作旅程。

創作風格

談及擅長的書風與創作脈絡、表現形式和理念，他表示自己從傳統書法出發，最初並未讓自己很快的進入抽象表現，而是專著於「線條」不同的特性，並關注書寫者的「情性表達」，從藝評評論書家作品所使用的詞彙字眼中，發掘背後書寫者的個性、思想與方法等，並將其轉化為作品的屬性和特色。他認為傳統書法是母體，而現代書法和抽象則是母體引發出來的一個子公司，所以現代書法或抽象要受傳統的品管。他談及「線性分析」為他的強項，他將線條分析成春夏秋冬、喜怒哀樂、酸甜苦辣等感受，在找出線條裡的特質中，他最終目標是讓書法在不可識的文字下也能靠「線條」解讀所有內容性而成為一種國際語言意義，並希望在書法線條的質地與西方視覺合併時超越1940、1950年中國當時書法抽象表現的一種張力。他認為書法線條的力道是無限強的，並期望書法在不可識時也能說明中國文字的博大精深。黃一鳴長期以抽象表現創作，他談及「對比性」對抽象表現而言是很好的一個題材，他認為書法的抽象性需要更多元化的表現方式，而不是簡單地將字擴大、字重疊、字做造型、做象形、做成圖案等。他同時認為聯想的能力對於抽象表現非常重要，要將書法的某種感覺提出，而要做到抽象的意涵需要對傳統線條的不同特點有深刻的理解，並結合自身的年齡、智慧和學養，下筆才能更加準確。此外，他認為書法和音樂交響樂裡的抽象性是可以銜接在一起的，對下筆時的輕重、筆的不同用法要有更深入的研究，才能發展出更多可能性。他認為書法成為一個文化的精髓，在它既有的「一次性」、「可識性」、「書寫性」三者條件合備下，若讓書法從「書寫性」單獨拉出來成立一個可穩定成長的項目，必須借助一些方法，他舉例井上有一墨色的質性或刮痕的速度感，但創作者本身也需要體會到更多的能量和方法，才有能力去做到也讓別人看得到。



作品〈聞笛〉

在代表性作品部分，他提到2022年於中正紀念堂展出的〈聞笛〉作品，作品中他運用了簡單的線條和類似音符的元素來表現一種消失於空中和繞行兩、三次的感覺，這是他線性抽象創作中回到的一種繪畫性，並在線性抽象中凸顯書法的主體性。他認為將書法線條的主體性拉高它不再服務某種具象時；可以發展出更高的抽象意涵，並讓線條說話。此展的作品他關注斑剝的歷史性關係，他認為書法線條寫下的瞬間並不表示它已「存在」，而當紙張毀掉後「存在」也即消失，而寫完後



書法線條的主體性為主，線條可以發展出更高的抽象意涵。

立刻水洗而留下不同程度的痕跡，闡述了書法線條的存在牽涉著人與人之間交往的現象，在存在與不存在、握得住跟鬆緊之間皆蘊含豐富的故事性。他也強調這斑剝的歷史性關係和水墨本身的氛圍一樣。他也認為每個書家對一種事物存在的認知都不同，因此他關注在線條的分析比較多元、比較深入。

二、楊子雲

背景資料

楊子雲從小受到哥哥的嚴格要求，每個寒暑假被迫寫一定量的書法，因此對書法感到厭惡。然而到了初中，他慢慢開始喜歡上書法，並自己買字帖回來練習。在高中時，他參加書法比賽並獲得第一名，從那時開始對毛筆書法產生興趣。他的舅公朱啟星是新竹一位知名的書法家，雖然他沒有向舅公學習書法，但曾經幫忙舅公九十歲後的展覽出畫冊及辦展覽。大學時，就讀政治大學公共行政系，第二年轉至企業管理系。大一加入學校的書法社，在聽聞中國書法學會祕書長李超哉是一位傑出的書法家，於是向李超哉學了一個暑假的書法。同年，他第一次與杜忠誥見面，並一起參加了一個由婦女會舉辦的書法比賽，在那次比賽中姚夢谷建議他去找謝宗安，他聽從並因此得到了謝宗安長年的指導。在向謝宗安請益學習的過程中，謝宗安大部分是透過對話式進行教學，而他當時經濟能力有限，謝宗安也沒有收他的學費。大二時，參加了國父紀念館舉辦的「全國青年書法比賽大專組」獲得了第一名。

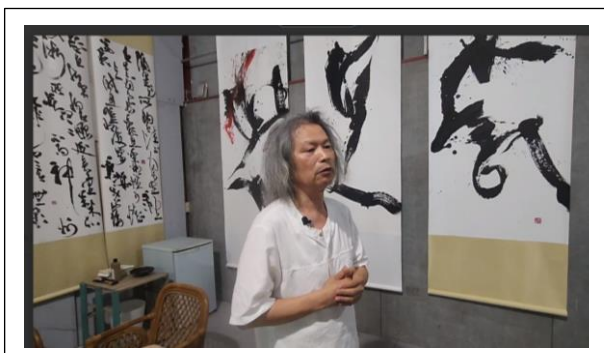


後來，他前往歷史博物館的「十人書展」，希望能向書壇前輩請教。在那裡，王壯為表示認出他的字，因為在國父紀念館的比賽中，王壯為評他為第一名，這讓他覺得王壯為是位難得的長者，雖然他是杜忠誥的老師，但在比賽評審中並沒有偏袒自己的學生。王壯為看了他帶去的作品並給予了一些建議。由於當時他是向謝宗安學習書法，用枯筆寫了《禮器碑》、《石門頌》等作品，王壯為誤以為他是學習呂世宜的書體風格，於是建議他去看呂世宜的字。後來，他接替謝宗安的授課，他的教學入門是西晉的《好太王碑》，讓學員從古隸開始學習。起初，謝宗安對他以古隸作為入門書體持保留意見，因為他希望從顏柳開始，然而，最後謝宗安同意了這種方法。因此，他的教學方式與過去的傳統

教法不同，他的學生從古隸的橫平豎直開始學習，這個創新的教學方法與他喜愛的溜冰刀有關。他將毛筆的筆鋒比喻為冰刀，強調筆鋒先要保持挺拔，他主張先學習直線，而不是一下子學習許多花招，他覺得唐代的永字八法是不好的入門方法，認為在直線上穩定後才能學習曲線，而書法中的曲線即是「篆書」。在篆書部分，他的老師教他從李陽冰的《三墳記》、《嶧山碑》、《泰山碑》開始寫，但這些小篆並不在他的教學中，而是直接讓學生從商周之交的大篆開始寫。他之所以這樣做，是因為他認為大篆具有造型美和空間章法美，而寫小篆會損及到藝術性和空間感，因此他不讓學生走這樣的路數。

在師承方面，他提到只跟隨謝宗安，沒有真正拜師於其他老師門下，但私塾過程中曾向施孟宏請教魏碑，以及向王愷和請教隋碑和魏碑，但他皆放棄了他們的寫法，在魏碑方面是自己鑽研體會的。而他向謝宗安的學習主要在隸書部分，最後他便往大篆的方向走，而行草書體也完全是自己的摸索。他認為學書過程中重要的理解是宋高宗的觀念，即篆隸楷行草必須融匯一起，不僅僅是模仿楷書的樣貌，他認為練寫時應該按照字體而寫，但在展現自己的作品時，每種書體都必須具備其他書體的特質，即使是寫楷書，也應該有著行草的風味，這是他學書過程對傳統書法的理解。

關於學書歷程中的關鍵要點有二個部分，第一個是他在謝宗安退休後的三、四年裡，偶爾會去老師的住家向他繼續學習。但不同於其他同門師弟妹，他並不是完全模仿老師的筆法，而是與謝宗安進行對話式的學習，他很少看老師寫字，因此他的用筆風格在後來寫北碑的《摩崖刻石》



時表現出了和謝宗安不同的特點，特別是在抖筆和迴筆方面，形成了自己對摩崖刻石的剝蝕感表現的風格。第二個是在他學書的第二年，他在國父紀念館獲得了第一名的獎項後，謝宗安邀請他擔任總幹事，成立了「橄欖齋書會」（取自謝宗安的齋號「橄欖齋」）。這使他有機會與謝宗安一起運作書會，並與年長的學生以及一些知名人士、詩人、黨國元老和畫家等交流，這段經歷對於一個年輕人而言，讓他感到光榮開心。儘管他當時主修企業管理，但他大部分心力都放在書法上。在大學期間，他很少上課，最後能夠順利畢業是因為一位老師要求他寫一張書法作品。這段經歷也影響了他後來在文化大學美術系教書以及在清華大學開通識課程時的教學理念，他強調希望學生能夠自主出席課堂並對藝術抱有興趣的心態，由於他自身唸書時的經驗，他不會對學生施加壓力，這些經歷對他的影響非常大。

關於獎賽部分，他提到在大學畢業後經商，初衷是為了賺錢並支持像王忠誥這樣熱愛藝術的朋友。然而，他沒有預料到自己最終會離開商界，而轉向書法領域。在三十六歲時，他進入文化藝術研究所，開始對書法有了更廣泛的視野。關於競賽的經驗，他只參加過一次國父紀念館的「全國青年書法比賽大專組」並獲獎，其他一兩次參賽並未獲獎，於是他便不再參加比賽。後來當他成為一位書法家和書法老師後，並不支持學生參加比賽，他認為即使他以現在的書法作品參賽，也可能被淘汰。他認為比賽的評審水平不一定很高，且可能存在偏見等問題。他認為在書法界要取得成就有兩種方式，一是通過參加獎賽，以杜忠誥為圭臬；另一種是透過不斷辦展覽，每次展覽都要展現出創作的特別之處，並以謙虛、請教和多觀察的態度進步。他相信當作品足夠出色時，也能夠揚名立萬。這些是他在書法領域的個人經歷和經驗。

創作風格

墨潮會的階段攸關著楊子雲的創作理念與動機，而墨潮的前十年他並未參與其中，而他的創作脈絡主要圍繞著個人的生命經歷和情感。他提及大學畢業後便獨自前往中南美洲，這段經歷開闊了他的視野和心胸，也反映在他的作品中呈現出一種「大氣」的感覺。他坦言自己是一個重情感的人，但也因此多情而濫情，在他的生命中，「情感」是他藝術創作最重要的根源之一，甚至連「性」也是，他同意佛洛伊德所說的「性」是推動人進步的一個驅動力。每當他遇到情感挫折時，他會藉著投入藝術探索來尋找慰藉，這成為他創作的重要脈絡。起初，他和其他傳統書家一樣對墨潮會持著輕視的態度。然而，在進入文化藝術研究所後，他開始對書法以外的中國繪畫史和西方繪畫有了更深入的認識，在這段學習的過程中，「美學」的養成對他產生了重要影響。因此，他的藝術創作能夠跨越不同領域，從書法到現代書藝，再到現代水墨、抽象和油彩，甚至涉及即興演唱、陶藝和雕塑等，這種跨域的創作能力源於他在「美學」上的參透，讓他能夠理解藝術形式之間的相互關聯。他並不堅持書法必須只限於文字，也不擔心書法與水墨融合的問題，相反，他認為混血文化才能帶來新的可能性。

在楊子雲的藝術創作中，他將自己的創作稱為「現代書演」，並將他在1990年代創作的黑白系列稱為「本系列」，這個系列作品完全與書法連結。隨著時間的推移，他的作品進一步與色塊相連結，之後又與水墨藝術相結合，而他的陶藝則隨著油畫色彩的變化，雕塑作品則以純粹的書法線條為主。儘管這些作品在形式和材質上有所不同，但總體而言，他表示自己的作品始終以「書法」為延伸，甚至連他的聲樂也是從書法藝術中

延伸而來。他認為書法和歌唱都涉及到「氣的運行」如同書法，它們相互影響，曲子的形式有結構性，包含起承轉合、敘述、張力、高潮和平緩等元素，就像一部完整的電影情節。因此，他的所有藝術創作都是建立在傳統中國書法的基礎上延伸而來的。他形容傳統書法是他的地板，他的藝術創作就是在這個基礎上不斷向上發展，永無止境。

談及他與墨潮會的時期，他描述墨潮會是在民國七十五年，當他在華視做個展時，墨潮會的成員張建富、陳明貴、蔡明讚等人來看他的展覽，並邀請他加入墨潮會。這時正值墨潮解散和重組時。他認為李郁周在書法界做出了很多貢獻，他和中國書畫教育協會一起成立了這個團體，但當時並沒有確定的定位和宣言，處於一個混沌的狀態，只是一個對書法有興趣的團體，大家願意結合成為一個力量。而後墨潮處於一個有人退出有人加入的階段，最後由八人重組成立，那一年開始，他們開會決定以「現代主義」作為墨潮書會的宣言，並且方向非常明確，不是朝傳統的方向。墨潮會當時走上台北街頭抗議廢娼，也參加了在總統府前的大遊行，墨潮的成員基本上不戴假面具，想要揭開社會上的虛偽假象，因此很多人認為他們比較激進，或者認為他們是八大流寇。而他們除了參與社會運動外，他們還在野外進行即興創作，嘗試各種的可能性。當時他們每個月的聚會上要交出作品討論，這樣的運作一直持續到他去比利時。墨潮在沒有舞台可以發聲時，便買下藝術家雜誌的版面來表達他們的觀念和作品，這樣做也持續了很多年。他相信墨潮書會絕對是一個現代書藝寫歷史的團體，不管今天誰掌握發言權，試圖要打擊或磨滅它的存在，歷史終歸還原真相。

關於代表性作品，作品〈我的第一眼〉，這是他一系列現代主義作品的最原始，也完全極具原創性。作品的第一階段是〈黑白的本系列〉，它已超越了文字的形式，成為一種當下創造出來的符號。他認為傳統書法作品只是因襲著三千年前書法家或僧侶所創造的字，儘管這些作品可能有自己的風格，但這種風格只是「改良」，並非真正的「原創」。他認為真正的「原創」指的是最早的像是倉頡造字和秦朝的禮俗。他認為自己的作品就是一種「原創」，因為其中的符號在三千年的書法歷史中是獨一無二的，沒有任何一位書法家使用過這樣的符號。一般創作者雖然有自己的風格，但只是在篆書、隸書、行草上做微調，只是在「運用」文字符號，並不算是真正的「原創」。

如果將文字運用成自己的新形式，那也還談不上是「創造」，因為「創造」必須是獨特的，是從「無」到「有」的行動。他的現代書藝作品中，每件作品都是獨一無二的，是三千年來沒有人做過的符號或相似的符號，而這作品如何掛鉤被稱為「書藝」呢？他表示自己的作品，基本上是一個獨特的「符號」，這是結合了中國書法三千年來的篆書、

隸書和行草，並將文字符號視為糟粕去除。傳統書法中最重要的美學範疇有兩個方面，一個是所謂的「勢」，指的是動感；另一個是「韻」，指的是藝術家內在美感的呈現。他的作品呈現出類似野獸或原住民舞者的動作，這種原始部落的張力符號在瞬間幾秒內展現出極強烈的動感，這就是中國書法中所謂的「勢」。而「韻」則表現為一種韻律感，在書法的轉折與轉承中，直線、曲線、粗線、細線相互轉動，換句話說，「韻」就是一種音樂性的表現，是生命節奏在幾秒鐘內所展現出來的，因此，他認為自己的作品理念和呈現可以看出，他並未局限於傳統書法，在作品中吸納了中國書法三千年來的精華，排除了文字的糟粕，並開放創造了每一件獨一無二的符號。基於這樣的基礎，他自豪地宣稱自己是現代書藝的開創者。

三、鄭芳和

背景資料

鄭芳和出生於臺南，從小喜歡塗鴉，國小時期一次畫圖被老師貼出來，這經驗讓她感到很得意。她就讀的立人國小是一所以棒球聞名的學校，每當學校贏得冠軍時，她的父親會用書法寫大字報慶祝，在她的住家附近有個學校的公告欄，她的父親也會寫些書法，這讓她多少受到書法的濡養。1976年，就讀輔仁大學時參加了學校的書畫社，並在臺北實踐堂的音樂會上遇到了徐永進，從此和書法結下不解之緣。她和徐永進經常一起去看展覽，書畫成為他們常常談論的話題。徐永進主張書法基礎從隸書開始寫，因此她便從隸書開始學習。學書歷程在大學便從禮器碑、史晨碑、乙瑛碑等字帖入手，並逐漸學習王羲之的行草和一些墓誌銘，徐永進一直在旁邊給予指導。



大學畢業後擔任英文秘書兩年，原本計劃去法國深造，但遇到徐永進後改變了這規劃。之後，她於1978年進入文化大學藝術研究所，研究中國藝術史，她的老師是姜一涵，讓她對書法有深入的認識。在碩士論文中，她研究漢簡文字的書法，指導教授是王壯為，她是他指導的兩位學生之一。論文研究題目在史料上非常困難，然而她喜歡面對有挑戰性的事情，因此完成此研究也顛覆了一些藝術史家的觀點，她認為漢簡是活生生的真跡，年代更早，代表了漢代碑以前的一些書法史，這讓她對研究結果感到滿意。她所研究的漢簡文字書法屬於較野性的書體，這與她喜歡的野性、質樸風格相關，不喜歡過於制式

化，而這種風格也反映在她的書寫和與墨潮會的創作中。

她的學書歷程從古典書法開始，後來加入墨潮會後，她的書法創作偏向現代風格，她提到一個關鍵是她在臺北市立美術館工作十二年，因此對臺灣和國際現代藝術有一定的了解，這促使她將兩者融合在一起。關於師承，她認為徐永進就是她的啟蒙老師，結婚後生活變得比較忙碌，因此書法寫作斷續著。

關於競賽部分，鄭芳和在1995年，參加臺南市文化局由蕭瓊瑞主辦；一個書寫的可能性獎賽中獲得了創作獎。她表示沒有參加過古典的傳統書法比賽。而當時獲得創作獎時她已經參加了墨潮會。

至於關於她1993年後加入墨潮會的過程，她覺得這是一個非常有趣的經歷。當年，墨潮會經常在他們家開會，她都陪同在旁邊，並且熟識其成員，當時她還在北美館工作。墨潮會每個月舉行一次會議，每次開會大家要交一兩張作品進行討論，常常聚會到深夜討論藝術理論和每個作品的細節。在他們爭論著作品與藝術觀點時，她的角色是調解者，逐漸地，他們建議她加入墨潮會。因為她是唯一的女性，大家也覺得她的藝術理論很好，能夠帶來更多的分析和討論，因此後來她便加入了墨潮會。除了每個月發表一兩張作品外，他們還在《藝術家》雜誌的現代書藝論壇上發表文章，她與徐永進一起找素材、挖掘材料，並進行實驗，有時候也做行為藝術，每個月的主題不同，涉及行為藝術和符號藝術的探討，也有辯論性和觀念性的論述，這些主題皆與現代藝術密切相關。

她認為當時若對現代藝術不了解，就難以繼續下去，而她在臺北市立美術館工作，能夠理解並跟隨徐永進一起進行實驗和創作。墨潮會當時也到國父紀念館進行行為藝術表演，在1993年到1997年期間，墨潮會不斷尋找新的創作可能性。她提到1994年時，當時在《藝術家》雜誌有兩種文章論壇，一篇是關於現代書藝而另一篇是關於女性藝術，她覺得這種現象很有趣，因為女性藝術在臺灣當時才剛開始萌芽，而現代書藝在當時期更是小眾，因此他們做現代書藝的創作者在當時受到許多理論家和書法家的批評，她覺得墨潮會剛開始時的創作看起來也許有些胡搞，但他們的理念是凝聚眾人的力量，從邊緣開始，以突擊的方式來顛覆主流。當他們受到質疑時，他們反而覺得那些質疑者只是寫著非常一般的書法，而他們所寫的才是真正的書法。當時墨潮會的成員年紀都在四十歲左右，他們一股意氣風發，並沒有退縮或害怕被質疑。

她認為墨潮那群現代書藝家，傳統功夫的基底都很好，其中不乏一些競賽得獎的好

手，獲獎涵蓋北市美展、教師美展第一名，而徐永進更是當年全省美展書法的第一名，因此他們知道自己所追求的理念，並不理會傳統書家質疑的眼光與批判言論，他們認為書法需要革新，書壇上應該要創造時代、寫下歷史！

創作風格

關於鄭芳和的創作表現與理念上，基於什麼樣的想法背景與心態；使得她在當時的創作有點離經叛道的形式風格，她表示主要心態是不能滿足於傳統書法家們的創作方式，她對傳統只能在傳統下寫唯美或只能寫唐宋詩詞的限制感到非常反感，儘管她並未有太多書法的作品，但她認為傳統書法在某個階段應該要有新的可能性展開，也基於自己這不滿足感，她加入了墨潮會和一些現代書藝家一起嘗試新的方式，她也提到最主要的不滿足之處在於傳統書法只能「寫」，且傳統與時代脫節太久，在全球化的時代中，她認為書法仍然停留於同質性高的狀態，變成了一個被保護的群體，這讓書法像是陷入深谷，無法開闊新的創作天地。

在代表性作品部分，她介紹了自己在墨潮階段的五件作品，並說明其創作動機與作品背後的意義，她的創作理念偏向觀念與書法的結合，並以自身女性的視角緊扣著一些社會現象與探討女性的生命議題等。作品〈綑綁臺灣四十年〉，是受到她在1980年研究漢簡文字書法時的啟發，她使用木片和繩子串聯起來，象徵著「捆綁」的



〈綑綁臺灣四十年〉

意象，也意指著臺灣被捆綁四十年的歷史，內容書寫著「反共復國歌」的歌詞，這首歌是她童年時常唱的，對她來說印象深刻，她也認為這件作品能反映臺灣人解嚴後所受到的心靈創傷。此外，這件作品原受邀參展於杭州國際書法藝術展「書非書」，然而，主辦方看到作品內容後，擔心它會引起爭議，因而不收錄展出，她為了呈現自己的創作，於是製作了另一件作品名為〈貞婦碑〉，並將其送交展覽。作品〈書之祭〉，則是她偏向觀念書藝的創作，她認為傳統的書法在文化上已存在千年，而傳統書法在展覽中常常千篇一律，仍停留在故宮博物院的書法傳統中。她使用焚燒的方式將傳統書法象徵性地燃燒，因為只有書法死亡，才能為新生的種子騰出空間，即便變成灰燼，也能成為養分。她解釋觀念藝術是六〇年代現代藝術的一種表現形式，著重於過程和文獻的保存。作品〈寵愛一生〉，此作媒材取自臺北芝山巖隨手而抓的藤子，內部的紅色書寫帶有女性主義的觀點，她將作品與結婚後女性在家庭與個人生活之間的心境相結合，從被寵愛一生到解

構一生，她所使用的藤子象徵一生的捆綁，並扣緊此觀點探討女性生命與命運的議題。作品〈賣點〉，此件使用拼貼影印的方式組合呈現，上面印有「寄情」的印章。她指出許多女孩子為了家計或生存而被迫兼職，甚至出賣身體，這背後隱藏著不得已的困境和壓力，例如雛妓，她觀察到這些社會現象並以此創作。作品〈臺灣生命力〉，這件作品直接表達了陽剛的男性具有臺灣生命力的觀點，她在雕塑的陽具上書寫了「臺灣生命力」，探討女性書藝如何與當代臺灣社會相結合。此外，她也提到了另一件作品〈祖德流芳〉，使用許多廢紙製作半浮雕，此類的呈現它這多少牽扯著臺灣的情色藝術。

鄭芳和同時也介紹了徐永進與幾位當時墨潮會成員的幾件作品。在徐永進的作品，她舉了六件作品，她形容徐永進當年確實是比較狂，在他儒雅、文人、謙謙君子的外在下，他的內在是非常狂野彪悍的，這部分也特別反映在他墨潮時期的書藝創作裡。作品〈臺灣幹文化〉是從他在外牆上看到塗鴉字開始的，這些字寫著國罵「幹」字、「衝蝦米毀」等台語詞語，他認為「幹」字可以成為書法創作的題材，不僅僅是表達負面之意，還可以代表「苦幹」、「實幹」拼命向前的精神，這字象徵臺灣的生命力。他以橫、直、斜的書寫方式，背景是臺灣黑水溝，寓意臺灣子民勇敢、冒著生命危險遠渡來到臺灣篳路藍縷拼命的過程，而後看見黑金文化所讓人不滿的情緒。徐永進認為傳統書法不一定要寫文雅的詞句，他認為「幹」字符合時代精神並具有社會文化意涵，如同他也在作品中使用「屌」字，認為它也符合臺灣時代的精神。

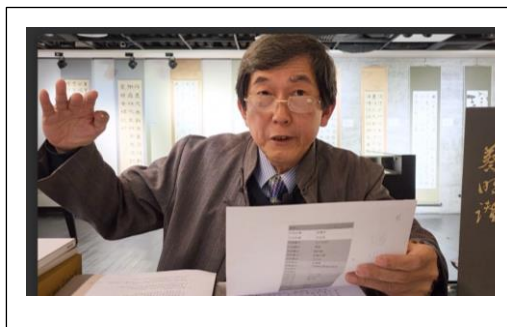
徐永進的作品〈漂泊、闖蕩、狂飆〉被收藏於北美館，他認為書法需要解放，呼應了臺灣子民先漂泊、後闖蕩、最終狂飆經濟的精神。這件作品書寫得極具狂野性，這種狂野精神是臺灣先民的一個主要特色，也是明清時代以來書法的重要特點。作品〈懷素的自敘帖〉於1993年創作，在他反覆書寫此帖後，逐漸形成無法辨識且被解構的文字；所形成有趣的符號效果。作品〈龍〉的背景是位於士林住家附近的河堤，徐永進看到那片草原後，拿起紅色的雪紡紗在上面直接鋪出一個「龍」字，他認為書法不一定要使用筆，這樣的作品形成了一種「裝置藝術」或「地景藝術」。作品〈渡臺悲歌〉內容是客家詩，徐永進青睞客家詩中描述渡海來到臺灣的辛苦景象，他將紅色雪紡紗撕去作為背景，隱喻血淚斑斑的意象，形成一件裝置藝術作品，營造出三度空間的觀看感，徐永進認為書法不一定要局限在傳統形式，書家可以結合傳統書法底子和現代藝術觀念，創作出具有當代書藝特色的作品。作品〈無相之相〉以紅色書寫，靈感來自甲骨文，他將其解構並重新組合，這件作品於「書非書」第一屆展覽中展出。原先訪問鄭芳和最主要的目的是在談「解嚴」後的書法創作，而在過程中無意間獲得了她對徐永進諸多作品的解釋，能從徐永進身邊最親近和最了解他的人口口中得到作品相關的創作理念和佚事，是本次訪

談的另一層收穫。

四、蔡明讚

背景資料

1956 年出生。在就讀臺北師專研習書法的風氣下，十六歲開始學習書法。同時透過外甥張建富拜師曹秋圃與黃篤生而間接獲得書法學習概念。師專時期為學校語文與書法的參賽代表，畢業後在教書與讀書之餘思考書法研究的探索，中文系畢業後因備考文大藝研所時研讀許多西方美學與中西藝術史，遂從中文轉向書法的藝術創作與研究。



影響蔡明讚書法創作的二方面關鍵要點，第一個：師專時期五年書法練習的奠基與組書會帶來自我敦促的積極外，他對藝術的見解高度，也開啟他對當代藝術的理解。第二個：當時前輩展覽所開的眼界使他進而思考前輩風華的銜接，並因老一輩對日本書法前衛的無感，在日本認為臺灣書法食古不化下，加深了他對於現代書法的探索。而書法的圖像使趙無極、朱德群的抽象畫在法國立足亦帶給他做現代式創作來與國際時代接觸契合的思考啟發，遂與「墨潮會」的同道努力於對日本抽象化的涉獵，這些皆是時代的發展給他的刺激。創作上也受李猶與張光賓影響，尤其張光賓晚年所開創的新的水墨皴法風格，與不斷創新的創作精神，令他感到欽佩。論述部分，因張光賓個展邀請他寫論述，也因此開啟了陸續受邀書寫之途，如此一般前輩的栽培，讓他獲得很大的助益。

在本職為老師而書法非專業的業餘下，現今個展中自做詩與「書史卷」、「書論卷」等著作，皆與當時的養成有密切關係，他的專業養成從臺灣書法同盟書會成立、九〇年代比賽展覽、學術研究開展、2000 年後現代書藝國際大型活動等獲得成長。退伍後加入「換鵝書會」與「墨潮會」讓他從中獲得各門、各派有關書法學習的知識，也在書法創作研究上較有深度的涉入。1983 年後，參與「現代書藝盟」開始《現代書藝展》，是他古典外「現代書藝」的涉獵。1986 年「中華民國書法教育學會」成立，陸續擔任理事秘書長、副理事長與兩任的理事長。在「書法教育學院」主責媒體與論述，主編涵括書法藝術季刊、教育期刊、「蕙風堂」出版的碑帖叢書等，這些經歷皆讓他在書法學習上有各

方深入了解的機會。1988 年後「墨潮會」重組全力以「現代書藝」作為發展，1992 年在《藝術家》月刊開闢〈現代十月論壇〉，蔡明讚負責創作、論述「現代」相關，這是他跨古典與現代皆有的涉獵。1992 年應韓國邀請在漢城（今首爾）第一屆《國際現代書藝展》中現場「行為書藝」參展。因著「現代書藝」的涉入，從中發現創新是一種必然的走向，便著手吸取日本書法發展中西方抽象表現主義與收集中外相關的圖錄來做研究，2002 年，擔任「書法教育學會」理事長，辦展覽、研習、比賽、研討交流等，此階段讓他對書法教育與研究的視野有開拓的發展。2003 年開始，在淡江大學、華梵大學、臺藝大等校發表探討臺灣書風論文，2021 年出版《蔡明讚著作集》，將長年對臺灣書法、書壇的關注與研究集成著作。

創作風格

蔡明讚的創作脈絡，早期從古典開始，而「現代書藝」從 1980 年代出道，主要受「日本墨象」和「五月畫會」西方抽象表現主義影響，並發現臺灣書法當時創新上如王壯為的「亂影書」、呂佛庭的「文字畫」與「五月畫會」油畫家將書法放入創作對話等的一些開展。2000 年後回歸古典，在古典的研習創作理念是五體皆能運作自如並自作詩，在此理念下歸就出「寫、賽、展、教、論、藏、鑒」書法的面向，述要他在古典全方位的涉獵。在古典研究中提出書法在審美、學習或探索中七個重要的部分，即「筆法」、「字體」、「章法」、「形式」、「風格」、「內容」、「文房」。「筆法」部分他認為很多教學者不清楚「帖學」談筆鋒而「碑學」為筆趣，因此不容易有所展現。而「內容」上他強調的是「自作」，他認為若書法家不會「自作詩」即為抄古人，情調上仍是弱的。談到「形式」，因未策展與展場規劃使得現今書法發展沒落沒有了可看性。

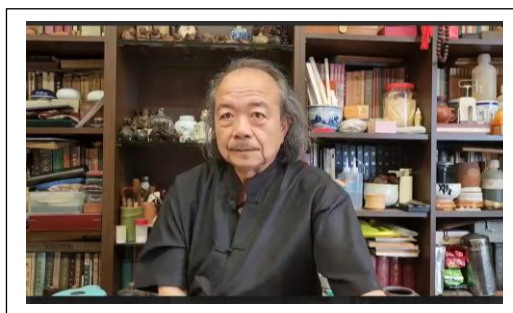
擅長書體及書風部分，五體中蔡明讚喜歡書寫草書，並認為是較能發揮個性的。草書從金朝寫到明代的浪漫，寫的路線雖和王鐸一樣，但受影響較多的是祝枝山，祝枝山的「點」給他很大的震撼。五十歲前對小篆較熟悉，五十五歲後，覺得大篆比較有發展的空間，因「草」跟「篆」體能與現代藝術的造型契合，這與他後來現代書藝創作的符號造型有關。較具代表性的作品是大篆與隸書，他在大篆中找到不一樣的造型，並突破前輩以草、行書行間形式寫大篆，將大篆寫成跟隸書一樣的行列，獲得了很大的肯定。在隸書部分則是將漢隸參考鄭谷口、陳鴻壽、趙之琛、吳昌碩的造型。另外將草書與大篆合參成一個新的古典，此混體在古代稱為「破體」，「破體」也是他在古典系統裡的一個代表性發現。至於「現代書藝」的代表性作品，媒材包括宣紙、布、紙箱、現成物、木頭、水墨、壓克力、特殊顏料等，在「墨潮會」時期將所有與書法相關的西方藝術流

派用書法做表現全用盡，但他發現如此仍很難長期有所發展，因此「現代書藝」他認為在平面上可以發展的有三個重點：第一個是「割捨或取之傳統」、第二個是「表現抽象」、第三個是「反應現代本土」。

五、程代勒

背景資料

程代勒接觸書法始於高三時因想考美術系，而向范伯洪學國畫，因緣際會下從旁聽篆刻課程中，對王北岳教學所談論的書法而產生興趣，也讓他在高中便有了一個對書法很好的基礎概念，即每個字帖中的筆法問題。在他習書的過程中，參加獎賽獲得的榮譽感與經驗，是他一直



持續寫字的主因，他特別提及在師大時期，並不是想要一直寫字，只是當時寫字的回饋比較多。獎賽獲獎包括「中日青年書法展」第一名、學生美展第二名，大三「青年書畫觀摩展」第一名、「臺北市美展」第二名、大三學生美展第一名、大四「全國美展」第一名。但後來他認為，不參加比賽可以避免執迷於比賽的趨勢而影響自己的書寫，更能回到自己喜歡的字體與書寫，真正成為書法的愛好者，便不再積極參加比賽。

此外，他認為在習書的養成過程中，校外接觸書法界人士的經驗所獲得的啟發；比學校學的還更多一些，在大四時加入了「墨潮會」，參與了多樣的活動並與不同書家交流，包括和鍾岷、沈尚賢等當時的書家一起討論書法，聽到了各種老師對書法不同的意見。「墨潮會」當時的對標是「換鵝會」，「換鵝會」的成員有十位；最年輕的書家是薛平南，而「墨潮會」當時前後也找了十位組成並辦展覽，「墨潮會」的歷程是1976年先成立一個書會，後來慢慢被稱為「墨潮會」，一開始的書會型態是大家聊書法一起揮毫、每月一次的聚會並去拜訪或邀請書家來談書法，對他的書法發展有很大的幫助，參與「墨潮會」期間分別參加「國軍文藝中心」與「歷史博物館」的展覽，對於年輕的書家而言是個很好的展覽機會。展覽之後到了後來，大家的討論比較激烈一點，但原則上分為二個路線，一個路線是比較接近走日本前衛書道的路線，另外一個路線認為，應該著重於基礎(傳統的訓練)還是比較重要。

在程代勒習書過程中，因他美術系的背景，因此一些書體多為自學而來，靠著對於

造型的理解去領略，他表示的師承中有幾位老師對他產生影響，其中影響他最大的是王北岳，不僅開啟他對書法的興趣，也在篆刻的領略中帶給他書法書寫上一些珍貴的看見，因此在大學時期，他又到王北岳的書法班學習請益。而其他老師的一些話語也帶給他一些啟發，他談起與王壯為之間的過往階段，也提及因苦無老師的畫稿無法練習下，曾有一位高中美術老師借給他石濤的畫冊讓他能臨寫等，這些都是他過程中深刻的際遇。

創作風格

程代勒擅長的書體為草書與篆書。他從研究所時開始研究草書，因為對草書這種線條與不羈的現象特別喜愛，而他在高中時就開始模擬草書的寫法。他覺得書法不能即興發揮，於是在桃園教書階段，開始背《草字彙》字典，他認為草書的造型非常有趣，並對篆書部分也持續認真地寫。他曾接一些篆刻的工作，從吳昌碩、鄧石如、陳巨來等幾種風格做練習，篆刻部分對他在書法創作上的線質與構圖空間的運用有所幫助，他強調篆刻的空間思維是整體性的，他從中學到了空間的理解，發現這對於書寫也是相同的概念，曾經他只著重於字的造型和線質，對構圖的概念並不重視，但在接觸篆刻後，他開始注重整體的空間思考，並且注意到留白的多寡對作品的影響，他強調書法應該要有空間的變化，他認為篆書它的佈局跟傳統不一樣。



傳統書體篆書的作品

在表現方式和創作脈絡理念上，在逐漸發現寫字中少了時代性與當代性，為著去補足這缺少的部分，他開始思考書寫的內容和方法，在內容上他希望書寫能更貼近生活，因此選用臺灣先賢的詩詞作為書寫內容，例如丘逢甲的詩，這能表達出台灣景物的意境，也書寫一系列關於觀察政治與宗教等的社會現象題材性的作品，另外也關注從鄉土寫實；即所謂的本土化運動，將一些台灣的俗語、諺語融入作品中。而在方法上，程代勒在書法創作中加入了一些視覺性的元素，並從對篆刻空間的理解與內容做了調整。在創作思考上，關於他的書與畫之間的相互性，起初他希望書法和畫完全拉開距離，彼此沒有關聯，並進行各種題材和形式的嘗試。

對於彩色和多肌理創作的看法，他表示自己在1994年就開始進行彩色創作，但對於色彩在書法中的未來發展並沒有明確的方向感到困惑，儘管色彩本身有其魅力，但與書法相比，色彩是否能夠取代墨的必要性是他一直思考的問題，他提到有時色彩僅被當作

裝飾或背景，這在書法中很容易實現，他嘗試過使用色萱或在書法完成後上色，甚至直接用顏色書寫。然而，僅用顏色表達似乎缺乏意義。因此後來，他在顏色的運用上稍微收斂，以前他會在作品中加入顏色，讓觀眾感受到顏色和文字之間的有趣關係，例如「金錢豹」和「燈紅酒綠」，但唯有當顏色對作品有呼應的作用時，他才使用顏色。舉例來說，像作品「紅男綠女」中，綠女用綠色書寫，紅男用紅色書寫。「滾滾紅塵」和「五福臨門」也是類似的作品，是一種完全忠於顏色來書寫的狀態，在技巧上他也說明了在創作中運用水墨技法的原因是為了讓畫面更自然，在用筆上他主要使用毛筆，也偶爾用非毛筆來書寫，此外，程代勒分享他對於創作的反思，並認為寫字對他來說是一種自我療癒，有時候寫完作品讓他感到心情舒暢。在這所有的創作背後，程代勒希望不要讓人覺得他只是在做這些新穎的變化，他表示自己對傳統書法仍有堅持，並是以這基本功的基礎上展開創作。

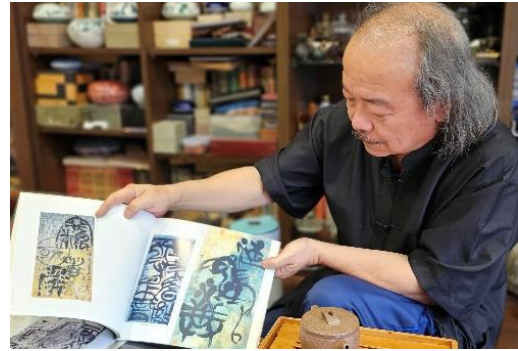
在代表性作品的部分，他在2009年的作品偏向於議題性創作，作品〈爽〉是關於選舉現象的一種觀察。在選舉結束後，一些人會感到很爽快，因此他在作品的四邊寫上了「凍蒜」這個詞。作品〈少言多行〉也是一件與選舉現象相關的作品，觀察到許多政策只是口號，沒有實際行動的空頭支票，這些作品的題材和元素都來自當時社會的口號和現象，而程代勒表示他將這部分作品視為一種文獻創作。



舉例來說，作品〈臺灣本土化〉探討了「本土化」這個概念，他解釋了這個詞在大陸和臺灣的不同涵義，並談到了有關民族、種族和國族的討論。他將這些作品視為一種資料和想法的表達，而不僅僅是書法。近年來他覺得書寫的內容非常重要。〈愛臺灣〉曾在展覽上引起了媒體的關注，雖然展覽中有許多書家的作品沒有刊登，但這件



〈愛臺灣〉



〈走馬以冀〉

作品卻被刊登了。他認為內容的重要性體現在這種情況下，記者可以理解這件作品的意義，即使他們對書法不太瞭解。這件作品書寫了「三民主義統一中國」，然後又被塗掉，並畫上了「愛臺灣專用之章」的落款。從書法的角度來看，程代勒認為有許多題材可以書寫。舉例提到作品〈走馬以冀〉，這是出於一個事件，當時苗栗要蓋一座「馬英九奮鬥館」，議員諷刺地稱其為「馬奮館」，最終沒有蓋成。但程代勒認為「馬奮館」這個名詞非常好，如果有人能多讀書並理解，就會明白其中「天下有道，卻走馬以冀。天下無道，戎馬生於郊」的含義，這句話實際上象徵著和平。

因此，如果支持和平的方式，「馬奮館」這個詞就非常適合，作品中還有一個寫著「馬冀館藏」的章節。提到關於一些偏向墨趣風格的作品，例如〈空無〉、〈五蠹〉和〈功德〉，這些作品反映了他對宗教的一些觀點，大多是以幽默的方式呈現。例如〈功德〉中，他將「佛」字書寫成錢的符號，象徵作為弟子進獻的意思，但並非認為只要進行奉獻就能獲得功德，因此作品上還加上了一個畫著「諸惡莫做」的落款章。另外，關於關注鄉土寫實的系列，作品〈先顧腹肚再拜佛祖〉，它是一句臺灣諺語，他覺得諺語所傳達的內容與現實生活非常貼合實在，作品〈埋冤〉是關於臺灣名稱的歷史由來，提到了四個「台員」、「大圓」、「大灣」和「大冤」，其中「埋冤」就是現在的「台灣」。他詼諧地提問人們對於愛臺灣這個詞的來源是否有深入了解，這些都是一種幽默的觀點。



〈埋冤〉〈先顧腹肚再拜佛祖〉

作品〈清泉石上流〉和〈松下問童子，言師採藥去；只在此山中，雲深不知處。〉這兩件作品，他將它們轉變成畫的形式。過去，畫和書法是分開的，但在這些作品中，不僅僅使用顏色，還融入了畫的元素，使它們寫成像一幅



〈霧失樓臺〉

畫一樣。在作品〈霧失樓臺〉中，他思考如何表現出朦朧和霧的感覺，他用寫文字的水泡著，在它脫膠後寫出來的線質呈現出不一樣，像素墨一般。而作品〈大漠孤煙直〉也是使用素墨，他認為題材和內容應該相配合，並嘗試不同的筆來展現不同的線質效果，例如使用雞豪筆寫出另一種效果，程代勒表示在書寫書法時，他認為實驗是必要的，嘗試不同的書寫筆性。

作品〈魑魅魍魎〉也是使用素墨，但在題材上不再呈現過於空靈的風格，而是更加躁動的呈現。作品〈顛倒夢想〉，是他早期就開始嘗試這種顛倒的書寫方式，但他認為只需要寫一張就足夠，因為這個句子正好適合這種方式，過度的強求會顯得刻意。〈龜笑鰲無尾〉作品則是在上課時給學生出題目，程代勒自己也參與創作，他寫一寫後發現它看起來很像象形文字，於是直接將象形圖形寫出來，這樣的書寫通常速度很快。作品〈竹邊竹接屋邊屋 花外花連樓外樓〉，在字形上看起來像畫一樣，內容是臺灣先賢的「竹枝詞」，作品〈貞觀政要〉則是後面使用彩色呈現了當時各種政黨代表的顏色，展現了當時的政治間的多黨氛圍。



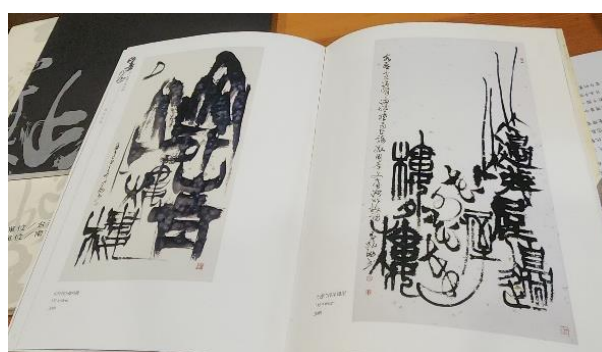
〈魑魅魍魎〉



〈顛倒夢想〉



〈龜笑鰲無尾〉



〈竹邊竹接屋邊屋 花外花連樓外樓〉

六、蕭世瓊

背景資料



蕭世瓊，嘉義縣布袋人，1959 年生。小時候在三伯父所開的中藥行接觸到開藥方的毛筆，也經常到當地「岱江吟社」詩社看做詩、抄字，加上堂哥們在臨清朝潘齡皋的帖，於是在沒有老師教授下跟著亂畫而接觸書法。就讀嘉義師專時期，在偶然的機會逛社團遇到陳丁奇而參加了書法社，開啟了他正式學習書法的歷程，陳丁奇也成為他書法的啟蒙老師。師專畢業後在瑞芳國小教書時期，向蔡友學水墨並透過他認識了杜忠誥，從此投入杜門。義方國小服務期滿，在杜忠誥的鼓勵下進師大國文系進修，在這段期間認識汪中，並成為他們的入室之賓從中獲益良多，此進修時期也在王壯為「以古為新」的提點下奠定他日後的風格取向；從新出土的文字資料，注入新的美學概念與視覺經驗。蕭世瓊認為當時毅然決然辭去教職去師大進修的關鍵決定，讓他認識了對他重要影響的老師們，也使得他的眼界和各方面有所突破。

關於得獎與展覽的資歷，蕭世瓊四十歲之前就已獲得「臺灣省展」免審查，重要獎項涵括「中山文藝獎」、「全國美展」、「大墩獎」、「南瀛獎」、「教育部文藝創作獎」、「吳三連獎」。展覽主要在中部，固定每三年展，展覽邀請有國立臺灣美術館、大墩文化中心等。蕭世瓊在臺中一中任教十六年，在臺中一中教書期間攻讀博士學位也從此和逢甲結緣。爾後在亞大教書七年並負責完成磨課師(MOOCs) 遠距教學，獲得教育部兩次的補助。近年回到逢甲大學，籌劃完成「游翰堂漢字文化中心」。

創作風格

在台灣書壇，蕭世瓊認為自己篆隸方面的能力甚於行草，在創作脈絡上，蕭世瓊一開始主要在魏碑，因自己強項在圖形的概念，無形中喜歡去寫篆、隸、楷，早期寫清朝的篆書，主要是吳熙載、趙之謙一路，而後創作以篆隸為主，篆隸從吳昌碩的《石鼓文》開始，同時也研讀郭沫若的《石鼓文》打下對文字學的基礎，此時期風格保守、工整變化不大，大學時期經杜忠誥建議轉而朝篆隸之間的古隸著墨，於是研究馬王堆的帛書、漢簡，碩士論文也以馬王堆帛書為例寫隸變，延續杜忠誥的研究。後來將馬王堆古隸的寫法帶進他原來的篆書，以篆書為主體，在外面的形象上加了一些燕尾，還有結構上的改變，成為當時很創新的書寫形式。在創作理念上，以「以古為新」概念，從新出土的

文字資料裡去融合，產生新的一個風格出現，在面對傳統與現代嫁接的問題，和思考未來書法需要有一些創新，遂而整理出一個概念，即具有古典主義的現代手法，於是蕭世瓊重新回去審視與思考他們那一代能做的，就是琢磨在畫面上的經營，認為無論是誰的傳統，不一定要受限於過去，但應該持續從古典裡面汲取養分，做為一個現代書藝堅實的後盾。他也提出書法創作一定要有創作熱情的熱度和來自於古典底氣的厚度。他的創作堅守寫漢字與書寫性兩個基本要件，並在書法「系列性」的開創上，系列中不停地去做變化。在媒材運用與技法的思考上，蕭世瓊也以具有古典主義的現代手法、現代書法的風格基調，在國立臺灣美術館展覽的邀請中首次嘗試複合媒材「繩書」系列兩件，以油畫布打上壓克力顏料做底，在此基底上用繩子寫字，在書法上以書寫為主體這樣的一個複合媒材，當時造成不錯的迴響與成功。

蕭世瓊談到自己的代表性作品「枯荷」與「鶴之舞」，兩系列創新成分有兩部分，一部分來自於碑刻的本身，從裡面的養分繼續做應用，第二部分即觀察萬物萬象，從大自然中不停地去觀察，有新靈感時把它帶回書法。這些想法與創新讓他的創作呈現獨特性與很大的識別度。「枯荷」系列，技術上來自於他對篆隸的熟悉、內化和字形掌握隨心所欲之下，遂而將篆書線條拉長，所造成疏密效果呈現的作品，在概念上是來自於看枯荷觀察萬象，以枯荷枝幹挺勁的感覺創作出「枯荷」系列。他又從古文字跳舞的「舞」領悟並觀察鶴在跳舞，配合一些草書的點綴，在遊走漢字的邊緣、弱化漢字的制約下改變，創作出跳舞的系列，在六十歲時創作了「鶴之舞」。



七、黃智陽

背景資料

黃智陽從小即對書法有著特殊的情感，間接透過大哥帶回老師的教材，在一同習字與修正的鍛鍊中，被書法臨摹過程裡；能看到自己漸貼近理想書寫狀態的歷程所吸引，加上家裡長輩給予的支持福份，十歲時，在此因緣背景埋下他書法生命的種子，而小時入手的顏真卿《麻姑仙壇記》字帖帶給他非常好的基礎。在間接向老師的字帖學習而處於自學狀態下，十一、二歲時代表學校參加寫字比賽，第三名獲獎的激勵與被老師、家長獎勵，皆讓他對書法的情感與成就感特別高。中學時期離開家鄉到城市讀書，遇到同樣喜歡書法的同學，在同學的參照與彼此激勵下因而未中斷書法的練習，也透過同學所

提供的周鈞亭風格字帖習字，在偶爾參賽得獎中持續積累著他對書法的熱情，平衡了升學的壓力與枯燥乏味的中學生活。這些有溫度的事件際遇，是他認為要比專業學習來得更為關鍵的歷程。

專業養成部分為師專與研究所就讀階段。當年決心逃開聯考的壓抑，在得知師專能發展自己的興趣下而選擇屏東師專就讀。師專時期，充分參加社團上了音樂、藝術、運動等課，師範教育強調書法與書寫，因此把字寫好讓書法成為專長，在師專時期帶給他很大的成就感與成果。師專畢業後受黃光男、黃冬富影響而計畫進修。在樹林文林國小任教五年，服務期滿後攻讀師大研究所的水墨創作組，因著對書法的情感與理想，透過老師的推薦前後向杜忠誥、陳其銓與江育民學習，此私塾學習的階段帶給他非常大的一個成長。

進入師大研究所，因受鄭善禧鼓勵將書法的表現作為專業，使得他成為師大研究所第一個用「創作」申請碩士學位的學生。鄭善禧在古典傳統與現代之間，非常重視書畫之間的關係，此形式與想法對他有極深的影響。同時也因著傅申而對書畫的詮釋有更深刻的體認，傅申肯定他在傳統基礎下，利用筆墨；無論是不同的工具或用淡墨來呈現線條的變化，前輩對他的支持是很大支撐的作用。研究所階段的水墨創作與創作觀念對話的課程，讓他對書法概念有不同的看法，特別是利用現代水墨一些實驗性的方式；來重新進行對書法的再認識與再創作，成了他重要的一個歷程。

創作風格

在創作脈絡部分，黃智陽談及師大階段現代水墨實驗與思考歷程，影響著他後來創作的狀態，在書畫之間或利用繪畫某些特質，包括現代水墨重視視覺、感染；無論是筆法和墨法來幫襯書法產生繪畫性或現代性，而有了所謂的時代風格，是他開始投入現代水墨轉進書法創作最為關鍵時期。

主要表現與創作理念上，師大畢業展的創作已使用水墨技法的淡墨或枯墨來書寫，甚至部分作品是刻意用左手來書寫，也採用造型性的東西來幫襯文字的畫面效果，少字數的書寫也在那時有了初步實驗的成果。在從事實驗性創作時，他堅持著基本的傳統功夫與展現傳統底蘊，當時他即意識到新的創作嘗試；透過其他特別是水墨繪畫的領域來增加書法的可看性，是時代之所必然，但在書法的觀看經驗裡，仍需同時展現好的傳統表現能力，才能普遍被認同、才能在此領域裡帶著一種承傳與開創的意義。他指出創

新的路要走得長遠，不能揚棄傳統的鍛鍊，但若只依賴傳統的形式，而試圖要在這個時代裡與古人拮抗是不可能的，必定是這個時代帶給我們新的訊息，而展開產生各式各樣的創作。

代表性作品對他而言並非只是形式與技巧，而是與情感、觀念有關係的。他談及南美館開館時的一件作品，他寫著「南方的一塊田」而沒有書寫「一畝田」那麼優雅，是因高雄鄉下所保留的那塊農田，是他與幸福童年唯一的聯繫，是唯一兒時的記憶。因此在參與南部重要的展覽時，他用小時候比印象中更為厚重的「顏體字」書寫，表述他對那塊土地情感的重要性。

另外一件為 2014 年個展的作品〈新蘭亭〉，內容是方文山的「蘭亭序」歌詞，除了邀請方文山向大家分享此詞的創作、在款題中互動外，他在作品中用普洱茶染了一個空間，邀請參與的書法家一起留言，包含一些現在已經離世的老書法家，因此整件作品帶著當時所留下來的記憶與情感，他覺得這意義即象徵著 1600 多年以後，重新寫「蘭亭」時的情愫與當時王羲之那一通《蘭亭序》的草稿一樣無法再重抄，他想要詮釋的是書法有著不可取代時空的價值，而這精神的接續成為書法很重要的生命力，他認為書法精神是承傳起來的，不完全只是靠形式跟技巧，而是它內涵的意義要隨著時代轉進。

此外，他所舉到的最後一件是 2015 年的作品〈國歌〉；當時社會運動很劇烈時，在國父紀念館展出寫了一件〈國歌〉的作品，7.5 公尺的尺幅中只放大書寫「為民前鋒」四個字。透過墨拓的技法產生古碑的效果，用巨大的作品與國父紀念館場域來做歷史的逢遇，試圖讓進來觀看的人震懾中間接地去思考；在劇烈的各種政治意識型態衝擊下意義為何？過往人民所期待改變時代的革命精神或現在想要改變的社會運動精神，這種為大眾而奮鬥「為民前鋒」的精神還存有多少？這件作品讓他如今回看是個有趣的場景，特別產生了意義。

八、陳世憲

背景資料：

陳世憲，台南白河人，1967 年生。從小就喜歡寫書法，繪畫、作文、演講跟書法。就讀白河國中時曾獲得全校書法比賽第一名，那個時候白河國中一個班級 50 個人，總共有 21



個班級，這 21 個班級裡面。家中務農故在大學畢業以後，回家協助父母並從田地從土地裡面找到創作的養分，這個部分也影響很深。高中的時候讀嘉義高中，從高中二年級開始臨摹古帖，後考上東海大學中文系。小時候常常把春聯到了兩個月以後，發現那個春聯很醜，就會把它撕下來，重新再寫再貼上去。後在東海大學讀書的時候，習慣性把書法寫完，掛在最明顯看得到的位置，看到有缺點的時候，再把它撕下來再重新寫，然後一直重複一直想要求進步的感覺，覺得寫到醜就很難過。

大學期間受到陳其銓書法教育影響很大。大學期間也曾組織「中區大專書法協會」包括中區的弘光、靜宜、東海、中興、逢甲、雲林工專，並擔任第一任的會長。大學二年級的中區書法比賽，以字帖「張黑女碑」獲得第一名。1993 年，26 歲，因為參加中區美展比賽獲得第二名以後就不再參加比賽，因為開始思考如何往前開拓一些書法新的東西。那時候開始跟很多的老師學習，如向任容清學習楷書，還有汪中。另外向童培炎學習心性與美學觀來解釋書法線條的意義，還有跟隨江育民，開拓在行草跟篆書部分、文字學及一些甲骨文的學習等書法的基礎。當兵後回到白河 4 年、5 年期間完成篆、隸、草、行、楷書等歷史上的書法家和揚州八怪等書法基礎的學習。之後就開始嘗試土地上的故事書寫，一直實驗、一直實驗，開始有靈感才寫，開始很踏實的去做這些真正其認為是書法藝術的追尋。

風格特色

陳世憲的書法不是傳統延續下來，然後原模原樣、不動於衷的那種書法，是結合了一些比較不一樣的生活故事，或者是個人的一些看法判斷與詮釋，或者小時候的回憶，或者是對某一個物象的期待。「意象書法」是陳世憲作品的代表語詞。



「意象書法」指在地表達，每一個字都一個情境，情境再輕一點就是表情，表情是比較輕的，情境是比較重的。就程度上來講「意象」這兩個字是可以表達情境出來。陳世憲從旅遊全臺灣中發生許多地域的美麗故事，每個不同的地理環境有優雅、深刻的在地學，因此他開始用書法書寫當地的美，慢慢開展出「地誌書法」這件事情。「地誌書法」不只是臺灣的「地誌書法」，也可以談到國外的「地誌書法」，也就是每個地方都有一個在地的人，他會帶你去講最精彩的故事，吃到當地最美的美食又不貴，然後敘述當地特產故事與特色，這些美好的回憶再帶回去你的故鄉，如同一條線，像風箏一樣拉著，然後全臺灣都有這樣子的朋友。這件事情讓陳世憲覺得他

活著很不孤單，即使待在白河也會有旅行路過此處的國內外各處的朋友來找他。

陳世憲將每個地方都有一個情境的在地標示用書法系列性的寫下來，寫了二十多年，後來在 2008 年在法國里昂高等師範學院當駐校藝術家的時候，被法國里昂高等師範學院陳芳惠教授取名為「地誌書法」。陳教授於陳世憲在其課堂上演講後開始研究其書法，他以一種詩叫做「地誌詩」，來對應陳世憲寫在地的書法這件事情，也是透過聯想跟意象上的比喻，所以類比把它叫做「地誌書法」，認為陳世憲開創了一種新的書法的風格。後來法國學者幽蘭也認同此說法，因此陳芳惠教授繼續往下發展論文，並在中研院發表，後來幽蘭也在民國 110 年在臺南的文資中心發表相關論述。

九、陳明德

背景資料

陳明德為師專系統背景，接觸書法始於學校的書法社。師承歷程中，師專五年級時向黃宗義學習書法，並對書法產生興趣，畢業後輾轉到明宗擔任教職，並持續個人的書法學習。後來參加陳振邦「標準行書」的書法研習，並到岡山文化中心向邱明星學習歐體、二王系統的行草書。1995 年到江育民「汶采筆莊」的課上學習，經過前後六年的學習，對書法有了比較深刻的理解。而後在獎賽過程中發現，要從古典轉變成創作，無法透過臨摹就能獲得好成績，於是試圖以古典為基礎走向「創作」。十年的獎賽過程中，從落選到國展首獎，從中深刻體會到獎賽的競逐只是一個過程，不是一門藝術研究的終結，因此後來辦了一些展覽，從他人與古人的經驗中吸取養分琢磨研究，路上雖不斷充滿挑戰與挫折但仍持續至今。



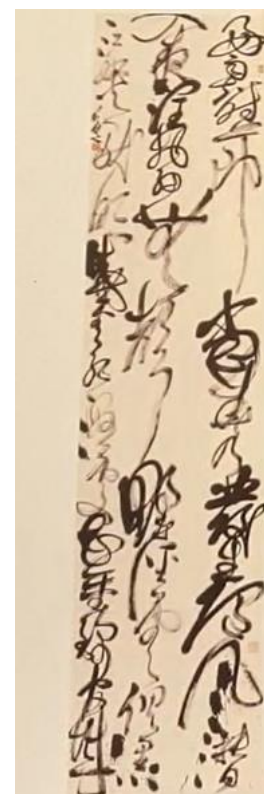
談及這歷程中的關鍵影響要點，他認為一個是同儕之間的互相提點，即使後來離開江門系統，他仍和朋友之間持續討論琢磨。另一個是觀摩中國大陸書家們而學到的「速度」和「小筆寫大字」觀念。從「速度」中體驗出對草書創作的重要性，他到揚州訪問一位蔡祥麟教授，在他書寫速度呈現的「越老越快」；突破身體限制的這件事情上讓他感到驚訝，因此這也成為他書寫上嘗試的一個課題，也因速度帶來一些「意在筆外」的元素，超越原先「意在筆先」的部分，這部分透過觀眾、情緒或酒的觸發來達成。而他從王鏞「小筆寫大字」的表現中，也獲得極大的體會，學會了如何用小筆去表現虛實曲折的

線條，這對他後來的草書創作有極大啟發，也成為他後來創作一個重要的元素，而透過這些他創作中非常注重的概念運用，實現了完成虛實相生的線條，並在虛實相生中「虛空間」和「洞」的概念，賦予了作品重要的意義即「洞」是山水水墨畫裡面「空」的一個境界，並呈現出更立體和幽遠的感覺。因此「速度」和「小筆寫大字」成為了他書法學習中一個很大的影響。

創作風格

在書體與創作脈絡理念上，陳明德在創作之前，都是臨摹並琢磨於古典，在江門階段學習了五體兼修，後因工作而沒有深入研究。爾後他以草書為主要的學習，從二王、晉唐到晚明五家。他從王羲之得到絕美造型的養成，但他認為魏晉時期文人的思想跟時代背景，離現代人非常遠，要上朔到當時代的風景不易，因此，王羲之此種造型的美感如何延伸是非常困難的。後來他從唐朝僧人懷素身上學到自由、奔放、瀟灑的一種書寫態度，進而去創造出屬於自己的造型。

從懷素身上他學到了自由的書風，再回歸直到晚明，王鐸是比較古典，從傅山身上，他學到了「四寧四毋」的書寫態度。從這個過程中，他領悟到往二王體系是難以突破，於是轉換了方向，從比較自我、自由的方式去展現草書風格。他希望在狂放的路線中，有深刻古典的元素在裡面。因此，他是以傅山、懷素為本，加了晉唐二王這部分，創作出草書的脈絡；如何從一個比較荒率、自由、奔放的書風和造型；它所帶來創作的能量接續出新的可能性。



〈杜甫 春夜喜雨〉

代表性作品部分，作品〈杜甫 春夜喜雨〉是 2019 年臺南文化中心展出時創作的；那次展出的大立軸作品有很多都是即席的，這件作品就是在將醉未醉、微醺之時所書寫的，平常在寫杜甫的這詩時他都很不是滿意，而此件作品在將醉微醉下現場即席揮毫而創作的，因此充滿了快意和興奮，創造出從「意在筆先」過渡到「意在筆外」，超乎自己想像作品完成的樣貌，並表現了他所謂的「洞」，即虛實相生的概念。在書法創作中，洞可以是虛的、是實的，是不經意地去成就的，也是不規律式去呈現的。他強調書法是一種平面藝術，需要讓平面藝術具有立體感，如果「洞」是第三度空間，再加上將醉微醉「精神性」就是四度空間。這就是陳明德創作上的思維。若沒有虛實的話，無法形成立

體感，他覺得書法就是一幅畫，怎麼讓畫面說話來造成讓觀者有一個遠近；無論是親近感或疏離感，透過精神性的書寫，使速度讓人感受如音樂般快慢的節奏，透過線條速度所製造出來的疏密或奔放；而連帶製造出音樂性，畫面就會產生四度空間的效果。這件作品中還有一些撞擊性的噴墨，噴墨即沾了墨再沾水，然後直接碰撞紙面，筆的方向就造成噴點的方向，他還運用了長線、以及留白等技法。

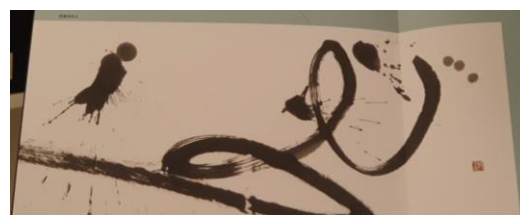
另外談到他的「非書法」系列創作，此創作形式在傳統書法的基礎上，將文字轉化為抽象的線條和造型。他認為書法跟非書法是一體的兩面，在有無之間它其實是環環相扣、息息相生的，他學習書法多年，對漢字的構形記憶深刻，但在書法創作時，因為有意義的書寫，要把自創的文辭或古典詩詞將就它的造型，在逐字而且不能跳著改變下，有時會被造型所苦悶困擾也遇到很多困難，於是他思考是否可以用傳統書法的筆墨去表現非漢字構形，希望透過傳統的筆墨與書法的線條，去形塑非文字、非漢字的構形，讓觀者可以直觀去理解它不需要解釋，並且讓書法有一個新的國際化的可能性。

此「非書法」系他列舉了三件作品作為代表：作品一〈丁酉 NO.1〉是 2017 年東門美術館「非書法 2」展覽中的作品，筆畫表現了極側鋒的書寫，一個轉一個折的處理，以及一個噴點淡墨與噴墨的呈現。噴墨作為這件作品的結尾，對他來說噴點是一種情緒的釋放，讓他能夠表現出自己積累的苦悶、憂鬱或不滿的情緒。回溯之前各國的書法發展，他發現噴點在日本墨象時代就有這樣的處理方式。



〈丁酉 NO.1〉

作品二〈己亥 NO.1〉是「非書法 3」的一件作品，在書寫過程中，噴點會形成一個比較具象的、離生活比較接近的畫面，例如作品中的和尚去追逐前面的行動者，背後有一個類似禪宗或神的形象。畫面在一部分留白、線條較單一的實轉形成有趣的畫面，這些「意在筆外」可以賦予作品形象式思考，觀看中創造出一些經典且有趣的畫面，如作品中背後有個指導者在引領前進的畫面。



〈己亥 NO.1〉

十、蔡介騰

背景資料

蔡介騰，台南新營人，1970 年生。中學期間受堂哥蔡明智繪畫上的影響，自青少年時期萌發藝術興趣，但因資源貧乏跌跌撞撞的摸索探尋，找書、向人請教，自己學習，除了書法、畫畫，也自學刻印、攝影、暗房等。後受業於林漢欽、蔡朝樹，雖然時間很短暫，但受益頗多。高中時期在學校受到葉敏瑞西畫素描、水彩的教導考上國立藝專，一路貸款讀書到完成碩士學位，深刻體會到學習的可貴；真正完整的學習是在藝專時期。書法篆刻受教於梁乃予和阮常耀。水墨方面受教於李奇茂、蘇峰男、羅振賢、黃才松、涂璨琳、黃光男、胡念祖，外加黃才松、鐘有輝、阮常耀、劉柏村等師長的教導。到文化大學念藝術碩士研究所則是受到歐豪年、孫家勤，和校外的黃金陵免束脩指導書法。



創作風格

藝專的學習主要都是臨帖、學習經典，或者是在經典之外，個人的一些想法的結構安排，大概還是在經典的模式上為主。但是，研究所畢業之後，對自己的創作主張慢慢有一個比較明確的雛形。這時候的藝術想法可能就慢慢的朝向比較多元融合，因為在水墨創作的經驗，會把水墨的處理，如意境、材料的染色等等，這些東西也運用進來。希望書法就是純以線條為主，以字形為主的布局安排中，去營造或是塑造出更多的造型變化。

變化也不是為變而變，而是在個人藝術想法中去發現，也許是一個句子，可能是一首詩的感觸。從這個過程當中慢慢去醞釀味道，蔡介騰思考過除了用經典性的筆法、行氣來呈現以外，是不是可以再讓它有更多更豐富的變化？變化的思維是來自於他個人對於繪畫的觀念，是用看的，由看去了解，但書法是從閱讀跟欣賞，多半都是以閱讀開始，而後去產生一個聯想，然後去接觸筆法的妙趣，而得到一種書法上的欣賞。因此他的創作依照畫面結構，賦予更多的情境的表現，讓觀賞者有更豐富的閱讀，也許觀者在還沒有讀詞句，可以從畫面的情境，或者是筆法的強或柔細，就可以去感受到這個詞句或文句當中所要傳達的意思，透過文句的閱讀就可以更深入的去理解，或者是感受到這個作品的內涵。

蔡介騰會運用一些渲染、暈染、潑染等等的方式來去營造，呈現出一種特色，或者一種氛圍情境的一種表達模式來呈現。他的創作的思維發想，很多來自於他對詞句的感受，這個過程當中可能是經過一些時間的思維跟揣摩，在揣摩探險過程當中慢慢去找出一個適合方法，然後再進行創作，而這個創作在形式上是將水墨、書法及篆刻這三方面的技巧和能力結合一



起呈現。蔡介騰的創作可以用關鍵字「變」和「心」，他說他很喜歡思考，然後希望能夠在創作上有新的發現跟展現，所以用「變」這個字。另外一個關鍵字就是「心」，因為他的創作思維往往來自於心理上面的心境的展現。所以不管水墨或者是書法的創作上，大概都是心之所向、心之所往的場境。

十一、蕭一凡

背景資料

蕭一凡從小在臺南市長大。國中之前，對於畫畫和書寫並不擅長，接觸書法的練習，是升國三的暑假，他突然開始練寫柳公權的《玄秘塔碑》，使他進步很快並且代表班級參加書法比賽獲得第一名，這讓他感到非常驚訝，也讓他意識



到書法是一種特別的能力，並且能使他靜下心來畫畫。而接觸藝術的機緣始於國三下學期，他的美術老師為了幾位同學應考台南二中的美術班而給予術科教導，讓他在此機會接觸到藝術，他非常感激這位老師，因藝術對他而言非常重要。進入高中美術班時期，獨鍾於褚遂良的書法，即便他的書法老師偏愛顏真卿，同學也幾乎跟著老師的書體而寫，但他對顏真卿的字無法理解，遂而劍走偏鋒寫宋徽宗瘦金體。大學時期，進入臺北市立師範學院就讀，書寫仍然處於自學的狀態，因此雖對書法持續有興趣卻因沒有人教導與指導，而未顯積極。

學書過程中的關鍵要點，大四暑假，聽著同學和學弟的一段對話，知道他們帶著理想抱負來讀書的志願，讓他內心無比衝擊下反觀自己並開始認真思考未來，理出書法是能維持他一生的生活技能和興趣，於是大四之後，每天去國畫教室持續不斷地寫書法。

同時，他也開始進入閱讀階段，在《中國書學》一書，他從作者韓玉濤對於書法的自信口條裡，意識並發現到書法不同的看待角度。在接續的閱讀中，羅蘭巴特(Roland Barthes)的西方哲學雖讓他不太理解，卻深深吸引著他，尤其是《符號學原理》和《寫作的零度》等概念。在他開始寫書法後，一次於圖書館看到王鐸和傅山的字，他形容是生命中首次受到視覺觸動的時刻，甚至以為是現代人寫的，這讓他對古人的刻板印象有所改變，並感受到王鐸、傅山的線條質感和氛圍有著特別的風格，不同於其他現代書法名家的作品。他喜歡明末清初的書法和當代西方哲學，因他認為這兩者可以相互呼應。

此外，他也研讀了德勒茲的「根莖理論」和德希達的「解構主義」，這些研究讓他理解到晚明書法家如何看待傳統，這個發現讓他非常開心，於是大學畢業後的幾年中，他瘋狂地閱讀西方哲學，偶爾也接觸東方哲學。研究所期間，對西方哲學非常著迷，他的論文題目「書法與他者」，是以西方哲學來解釋中國書法。而在即將完成碩士學位時，他接觸到法國漢學家弗朗索瓦·於連的文本，這讓原本對中國哲學並不感興趣的他，開始對中國的思想產生好奇心。進入中研院時期，因緣際會認識了一些德國教授和瑞士的漢學家，透過德國教授問及為何台灣大學美術科系少有寫字和畫水墨的問題，讓他感到震驚，反思中使他決定攻讀中文的博士班，並持續研究自己感興趣的領域。總結而言，蕭一凡強調，影響他書法這條路最大的就是「閱讀」。而他學書的歷程，基本上是由草入楷，直接跨入狂草浪漫的書風裡，之後慢慢文質損益自己的一些功夫。

除了大四開始練寫書法、遇見晚明的書風與閱讀等的關鍵要點，他也提及三位要感謝的老師，第一位是大學時書法社團的指導老師蔡明讚，儘管他並非書法社的學生，但帶著自學後的作品向蔡明讚請教時獲得了寶貴的指導。蔡明讚不僅肯定他閱讀西方書籍的努力，還與他分享了關於西方抽象表現主義、井上有一以及現代書法和臺灣之間的關係。退伍後的幾年，他仍然會回師院向蔡明讚尋求教導。第二位是江育民，他從老師身上學到了書寫時拿筆的姿態與相應的邏輯，江育民的線條充滿力道，但書寫時卻輕鬆自在，這影響著他每次書寫時拿筆的思考。第三位是陳明貴，陳明貴向他指出渡海來臺三大家皆以山水為主，書法為輔，並以此引領他進入古代山水畫的世界。在向陳明貴的學習中，他領略了不打稿自然而出的畫山水技法和風格，並開始研究古代山水畫家的作品。

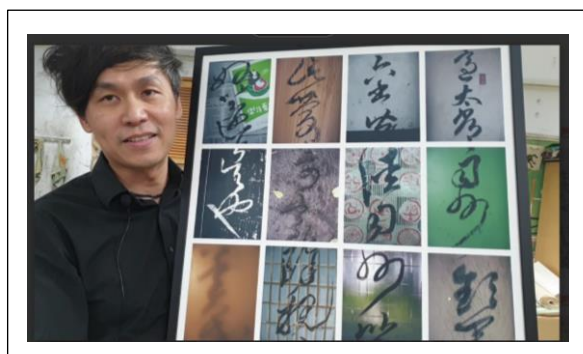
競賽和展覽的參與情況，他表示年輕時參加書法競賽獲獎不多，他會反思自己寫得不好的地方。他認為參加比賽對他而言是有幫助的，因為比賽的醞釀過程和自己寫的感覺不同，近年來他未再比賽，較多專注於做好自己的書法。他認為一幅好的書法作品並非每一個點和畫都要寫得完美無缺，藝術家的可貴之處在於能夠不斷調整自己的作品，

維持整體動態的平衡。對於展覽，他表示這是他近年來的重心。他在去年舉辦了兩個個展，他認為作為一名書法家或書法藝術家，他所承擔的角色有兩種，即「推拓藝術的可能性」與「保留文化中必要的核心部分」，他希望在展覽中能夠兼顧這兩方面，因他的老師就是明代的大師，這兩端對於現今而言就是他將中國古典做好；同時他也能理解當代西方，他的志願是讓書法走向當代並被當代所接納，他一直在努力實現這個目標。

創作風格

關於蕭一凡的創作脈絡，他將自己定位為當代書畫工作者，並將自己的書法創作分成三個門類，即「古典書法」、「現代書藝」和「當代書寫」。他指出如此分類是因為所有學問都源於「目錄學」，他從目錄學的觀念出發，試圖將他過去學習中雜亂無章的問題整理出來。在「古典書法」部分，他希望自己的點線能夠與王羲之相抗衡，他對自己的要求很高，儘管他尚未完全達到目標，但他希望能夠創造出非常古典的書法作品。在「現代書藝」方面，他會寫一些大字，並參考日本少字數的前衛書道，近期創作中進行關於墨的調和實驗；添加素墨和其他溶劑，甚至加入不同的物質，他提到這是受到《鍊金術士》一書的啟發，這部分使他著迷，因此他創作現代書藝作品時，不僅汲取從古人而來的「拓而為大」，還注重作品具有足夠的物質性，即人與物之間的對話關係，也為此在媒材和墨方面；甚至書寫的姿態上進行一些實驗，因為「現代書藝」它從書寫者調墨時就已經開始創作了。「當代書寫」對他是一個非常重要的關鍵，他認為「書寫」這個詞彙比書法和書藝更廣泛，有時候他只是用毛筆在紙上做一些記錄，然而這些也能被視為一種「當代書寫」的作品。

此外，後來也開始用攝影來表達他的創作，提到2017年，他和蔡孟宸以書法和篆刻申請北美館展時的一件作品，他的展題為「向杜象的噴泉致敬」，靈感來自於1917年的噴泉作品，與當時正好相隔一百年，創作概念上使用聲音和影像來進行書寫，這對他來說是實踐讓書法走向當代；透過當代的語彙來看待書法。他認為西方的現代性和中國的現代性彼此不同，西方的現代性是與傳統脫節，例如像帕洛克那樣不使用畫板、筆不碰到畫面所具有反傳統的特點。而中國的現代性實際上是追求「古而精的現代性」，這兩種脈絡對他來說都具有啟發和意義，他最近的創作涉及這三個門類的書法，此外還加入了山水畫的創作，他的山水畫分為兩個系列，



一個是「古典山水」，另一個是「石頭系列」，包括〈石頭記〉系列和〈石頭記夢〉系列。

被問及晚明對他作品創作的影響，他提出晚明的幾個特點啟發著他的書寫，首先，晚明的書法家能夠融合兩端的風格，既能書寫狂草又能書寫蠅頭小楷，這是非常難以把捉的能力，他希望自己也能學會這融合的能力。另外晚明的高人如王夫之、王鐸、方以智等人有一個觀點，即「集神奇正是集中庸也」，這觸動了他很長一段時間，所以晚明的書法可以回溯到宋朝和魏晉時期的一些風格，也可以下開現當代的風格。他還提到晚明的風格與西方當代藝術思潮可以產生一種謙和一種綜合，從王鐸的美學理論，他將古人的書法再「拓而為大」變成自己的風格。

關於代表性作品與媒材使用部分，2006年的碩士論文《書法與他者》是他的代表作。當時，他對西方文化藝術哲學非常著迷，所以論文中呈現了一些比較前衛的書風。其中，〈讀－臨帖練習〉這件作品是他用一眼看著帖，而另一眼完全不看紙張用手直接書寫的創作方式。〈漫遊-肚痛遊記〉作品，



則是他將作品寫在展覽的牆壁，展覽結束後再用油漆刷掉，回到原始狀態的創作。〈臨再芝園詩軸〉此作，是他2006年預告了2009年將會書寫的作品，完全通過啟示與再現來創作的概念，只有文字描述而看不到實際作品。

〈字寫像〉這件作品是一次性完成的書寫，其中的人名都是他欣賞的書法家、哲學家和藝術家，起初使用楷書體，然後轉為行草體，再來是草書體，四張內容皆為相同，最後變成了他的自畫像。作品〈無我〉被他稱為現代書藝，內容呈現上因真的沒有「我」，他用素墨加入一些不同的顏料，創造了一些漲墨的效果。〈流風〉是他通過攝影展示的作品。作品〈太常(帖)去旅行〉是臨王羲之的《適太常帖》，描述太常司州領軍諸人在旅行的情景，作品背景不斷變換，畫面中包含了紙張、桌子、畫家的大腿、地面、牆壁、窗戶、戶外、椰子樹皮和沙坑，接著出現牆壁、黑板和畫家的書桌，最後以影子表示畫家飛走了。這件作品在當時被退件，因評審認為這是攝影而非書法作品。

〈臨書斷章〉是何創時的傳統與實驗作品，傳統作品完全是根據王鐸的書法帖而創作，但完全不同於原作，包含了十幾個文本，表面上看起來像是一件完整的作品，而實驗作品〈(不)完全的愛〉，主題是「愛」，但寫的是「人」，使用了「仁愛」的「仁」的異體字，使其看起來像是一個人。這是一種多重的變奏，在書寫的過程中，一個愛心自然

呈現出來，這是書寫意外的趣味。〈〉此作的創作靈感來自於王鐸，他希望能夠書寫王鐸傳世所有的作品，因此將三張作品完整拼貼一起，並運用一些漲墨的效果。作品〈八面玲瓏圖〉，因為他喜歡畫山水和石頭，同時也喜歡書寫雜書，這是受吳彬的《十面靈璧圖卷》啟發。他認為當石頭的畫面達到一種詭譎的境界時，它會很像一條龍。這件〈Jazz Rock〉(爵士搖滾)作品，參考了《王覺斯草書真跡》和帕洛克的風格，內容是王鐸的詩文，書寫時採用了帕洛克作畫時的身體姿勢，這件作品的一些部分是在空中書寫，完全無法辨識內容。

十二、林俊臣

背景資料

林俊臣，彰化縣鹿港人，1974 年生。小時候在眼目所及的廟宇和家戶春聯書法的鹿港環境薰陶中成長，因著對書法的興趣，買毛筆、字帖自學自練。大學時期雖就讀體育系，因參加社團接觸書法與篆刻，篆刻師承梁乃予、薛志揚，向梁乃予學習篆刻中，領略渡臺名家嫡傳的氣息與看事物的眼光，深受溯源所強調的傳統影響並去實踐。而在薛志揚的學習下領受文人的師門風範品味。



書法則師承陳澤群、江育民，在陳澤群傳統書齋的教學中耳濡目染，親身領略陳澤群拿畫提字即席作詩的才華風範、看字不怒而威的氣息與普門書寫上炫技的能耐。而在江育民極嚴謹的學院派教學、作品講解分析下，習得有系統的古典訓練。林俊臣從渡臺書印家的涵養風範、技法傳授再到江育民，這向當時要角傳人的直接學習與在整體風範中感受而內化，此養成背景不只是書法的「字內功」，更是廣泛同心圓文化的「字外功」學習，這些影響奠定了他書法的涵養與筆墨功夫的基礎。

除了師承關係的影響，服役的第二年對林俊臣來說很重要。因參加「國軍文藝金像獎」，每天練八小時的字，將過去所學消化整理，同年第一次參加全省美展即獲優選，帶給他極大激勵。因古典訓練與展廳文化的尺幅關係，林俊臣當時期獎賽的作品以晚明書風作為表現路數，主要養分來自王鐸的書風，這也開啟他投入整個晚明書法的研究與創作。除了王鐸，也廣練徐渭、傅山、張瑞圖、倪元璐、黃道周、祝允明等晚明書家。

關於學術研究養成部分，林俊臣攻讀研究所時期，廣學涉獵中西方哲學史、文學史，在沒有書法學者的研究所環境裡，藉著自我研讀歐洲理論和中國哲學去思考、檢視書法的問題。此學術系統的辨證與融入，在讀博士班期間，經常於學術的讀書會工作坊講授，並被邀請至德國發表他的研究與論文。

創作風格

林俊臣的創作以晚明路數作品居多，主要養分來自於王鐸、倪元璐的書風。在創作脈絡過程裡，他從意識到王鐸的自然章法軸線為非安排下的呈現，辯證了他接觸梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)關於身體姿態的現象學哲思，因此攫取到書法家在某種情境下創作與身體姿態的可能性關係，成為他能夠掌握晚明；尤其是王鐸書風的主要原因。在林俊臣體育系的背景下，他談及書法運筆跟身體性的運動之間，此經驗脈絡在書法界也極為特殊，此背景下關於身體上動作的領悟，對他在閱讀古代字帖時，了解了力量的發動與手肩肘的運筆關係，成為他後來偏向倪元璐書風的原因，因倪式書寫的動作節奏和他曾當過劍道選手；來回瞬間力道的節奏感很像，因此他將過往的身體經驗帶到了書法中，也成為一種身體的慣性。他認為此古人已經力行的身體語言是可以被展開與分析的，讓他進行當代的創作十分清楚著；何謂經意與不經意之間的精神意念。

2000年，林俊臣在「何創時」獎賽後開始受邀傳統與實驗創作。2008年的作品〈就醬帖公案〉，他需虛構了一個公案，裡面內容為一段出土的資料用火星文書寫，當時產生很多議論與有趣又荒謬的解讀，是一件用觀念、批判與帶有諷刺意味的作品。他認為自己是以做美學、做創作為旨趣的一個書法人，當一件作品本身是好作品時，便無所謂於考證的真假，雖然這件作品在當年「何創時」的展覽裡不受重視，但在古典上面的訓練，包括讀書和藝術社會學的反應嘲諷、書風技巧的掌握、古典佈置的能力，在〈就醬帖公案〉這件作品中是可以看得到的。因此後來也收進在他的作品專輯中。

十三、於同生

背景資料

於同生，祖父重視孫子寫字而使得於同生從小學書法，啟蒙他的夏太富到大學時期的楊雅惠，皆屬於杜門系統，因此於同生雖未直接受杜忠誥指導，卻深受杜門的影響。在他學書的成長過程



中，師承、獎賽、環境此三個因素，對他後來書法的創作產生主要影響。

師承部分，重要的轉折點是北上念研究所時期，並於 1997 年到養齋齋直接受杜忠誥的指導。另一階段是 2005 年，與林俊臣、王振邦、陳一郎等年輕書法家加入「日知書會」重組，在「日知書會」中，不只直接受杜忠誥的傳授，也受到師兄學長如蕭世瓊、黃智陽等，當時臺灣書壇中生代重量級書法家的指導與從旁指點。而在獎賽部分，因著夏太富將他的作品送件參加比賽並獲第一名，帶給當時年幼的他一個很大的鼓勵，也從這時開始，寫字對他產生一種莫名的吸引力，而後陸續參加一些比較大型的獎賽，因此他認為獎賽對於自己創作過程能量的養成，是一個正向的刺激。

關於環境部分，因他的祖父喜歡寫字，家裡客廳掛著一些如彭醇士、梁寒操、朱玖瑩等當時名家非常精彩的作品。在這樣環境的耳濡目染、每天接觸中，造就他對寫字的認知與品味。背景養成中，也讓他即使做了走在較為前面的創作，在骨子裡仍堅持著對於傳統應該要有的韻味、底蘊。

創作風格

於同生比較清楚的創作脈絡出來約在參與大型獎賽時期，當時他開始思考著現代展場空間裡視覺的衝擊力，於是從書寫的尺寸去做突破，漸漸的，「大字榜書」成為他這十幾年來創作主要的方向。寫大字的形式書風中，在篆、隸、楷、行、草皆有涉獵下，如何在尺度放大的書寫時仍保有作品的細膩度，像尺牘、冊頁小品的風雅韻味，是他這些年主要的目標。2016 年，他開始創作「英文書藝」，他認為寫英文，是能夠快速跟其他現在創作者區隔的一個方向，這五、六年來，「英文書藝」成為他另一支向傳統做區隔的創作系列。「英文書藝」前期〈英倫序曲〉的概念與理念，閱讀上降低辨識性，希望觀者不需第一眼就辨識出字意或和書法的關聯性，而當觀者深入去了解時，可以發現裡面的 DNA 還是從書法出發，因此在風格與面貌未去對應傳統，嘗試和傳統做區隔。後期階段受當時徐冰的新英文書法、黃成列的拼音字型書法的概念影響，創作的想法從希望讓外國人能夠看懂字的角度下；作為文化轉換的符號概念去進行創作，技法上將它視為抽象的水墨作品來處理，採水墨拓印的技巧並做空間上的錯落，而在〈愛的故事〉系列，每件英文作品都對應到傳統的某一個書體或風格，擇類似六朝魏碑的方式去表現。



第一次獲獎(第三名)的對聯作品

〈駿馬杏花對聯〉

他的代表性作品，一件是四十歲個展中的榜書作品〈柳暗花明〉，大尺幅下書寫的一個字達三尺見方，這是他覺得蠻有意思的創作嘗試。另外一幅是參加「全國美展」，第一次獲獎(第三名)的對聯作品，除了獲獎對他是個很大的激勵外，此作品也是他開始嘗試用「簡帛」風格書寫的榜書創作，在成熟度與整體畫面的掌握度上，是較圓滿表現的起點，對他創作生涯是指標性的轉捩點，2000 年英文書藝的〈愛的故事〉系列，也是他認為能夠代表自己的創作，大部分的作品都是寫「LOVE」。創作的緣由來自同事看到一個媽媽抱著小嬰兒所連結「LOVE」英文字意象。在創作表達的呈現上，希望觀者能夠讀出並感受到他要表達的這種「愛」的意象。

十四、柯良志

背景資料

出生並成長於臺中，從小喜歡畫畫。小學三年級在大同美術班裡接觸書法，但當時對書法沒有興趣。高中時，唸臺中一中第一屆美術班，在蕭世瓊的教學氣場風格下讓他對書法產生興趣，開始進入書法的世界，並在蕭世瓊「以戰代訓」透過參加比賽中學習了書法的字體、碑帖、臨摹方法和作品格式也造就了現場書寫的自信。



大學時於新竹師範學院就讀，在竹師中接觸到書法不同的思想和表現形式，尤其是蔡長盛用「視覺傳達」方式切入書法、徐永進辦的書法裝置比賽等，對當時的他是不同的形貌和傳遞方式，也讓他後來嘗試了繪畫性、裝置性與行為表演的書法。師大美術研究所時期，指導教授是李振明，因師大沒有負責教書法的教授，此時期以自學為主，但杜忠誥的課程與課後和杜忠誥相處的時間，對他而言受益非常大。工作時期，在北市復興高中的美術班任教，在書法教學裡，不斷反思書法創作的樣貌而去接觸各類的藝術家、策展人。工作期間也同時攻讀師大的博士班，完成博士學位後，順利應聘到臺東大學任教。

書法學習與創作中，柯良志表示影響他最大的並非只是老師更是周圍的事件。他認為這些事件的堆疊對他的創作產生了重要影響，提到了幾件關鍵事件。

第一件是高中時期，蕭世瓊展現出來的氣魄與豪情，對他的人格發展、處事觀點產生很大的影響。第二件是大學時遇到的石吉智，一次合作行為藝術的表演過程，讓他發現行為藝術表演非只發生在舞臺，並在舞者身上看見藝術奉獻的生命；進而思考藝術的價值，讓他意識到創作應該要更開闊、用更大的視野範圍來看待創作，而不是只有看待書法部分。

在他所經歷的第三件關鍵事件是參加大墩美展比賽，當時，他非常喜歡中國書法家沃興華的作品，用了沃興華的一件橫幅作品的風格，改寫成中堂作品參加比賽，但參考作品和參賽作品在風格上差異很大，讓評審杜忠誥覺得此作品有抄襲之嫌，最終退了他大墩的第一名獎次。這個經驗讓他學會了如何面對創作氛圍和未來的比賽，並影響了他接下來面對展賽時的態度。

第四件關鍵事件是高中任教時，和學校老師組成團體申請到 20 號倉庫駐村，這個經驗讓他了解藝術家應該到外面尋找藝術聚落，認識並學習其他藝術家的創作精神與樣貌。在 20 號倉庫駐村時，他認識了陳松志等很卓越的藝術家朋友，陳松志的創作邏輯和思考方式都對他的創作思維產生了影響

第五件是兩次報考中央美院博士班，雖未上榜但讓他有機會和中國的書家交流並了解他們的創作思維與想法，也看到了不同於臺灣培養出來的學生，這也加強了他對「駐村」與打開多元創作的眼界。

第六件是他受來自義大利的一位策展人邀請，做了一段關於書寫的行為影片作品《消逝的平臺記事》，在第五十七屆威尼斯雙年展的平行展中展出，這件作品是他在 20 號倉庫搭了一個平臺，不斷地在上邊做書寫和塗掉，這展覽經驗不斷的堆疊影響著他現在創作的面向。

第七件是他在「臺南小露臺」空間的展覽，蒐集了臺南的文獻，用日治時期府城十二勝作為展覽的主題，以四字訣呈現地方特色並將字分別獨立出來表貼於牆上。開幕當天，他舉辦了「書法喝咖啡」活動，讓觀展者可以拿著他準備的黑咖啡對著十二個點做潑灑動作。展覽記錄三十天咖啡一個滴流的痕跡，試圖引發與觀者的互動並激發觀賞者的激情，此展覽延伸出他後來獨字式碑牆系列的作品。

第八件是他再次被義大利策展人邀請展覽創作，在〈two point〉展中，他也參與了

畫冊的編著並在臺灣出版發行。這展覽的重要經驗是讓他盡覽各藝術家佈展呈現的方式，也認識了很多藝術家，如石晉華與當時在做「卜滿文化」的涂維政和「新台灣壁畫隊」的李俊賢。

最後一件關鍵要點，在復興高中任教時期進駐了「空場藝術聚落」，在與一群藝術家認識並在參與〈空場一場空 2013-2018〉，體驗到藝術家多樣的面向呈現，以及藝術家在純粹創作中的執著與如何謀生的法則，並從他們身上學習到如何對待自己的作品、負責任、持續發展，例如吳季璫、郭奕成等藝術家。這些關鍵要點的總結，他表示「作品」不一定是可見可視的藝術品，它可能是一個活動或形態，藝術不應該侷限在某個層面上，它應該是更寬廣、更包容的。

創作風格

柯良志談及關於書風表現和創作理念需分成兩個層次來看。由於他是從傳統的背景上來，他琢磨於傳統書法、臨摹和寫線條的鍛鍊，同時也從事教學工作，因此傳統對他而言是一個系統，然而有時候他必須抽離對這系統的思考邏輯，用比較「當代」或「跨域」的思維表達關於書寫，例如面對展賽有其策略性。然而，回到面對創作本身，創作思考會因著論述的議題、面向、內容而扣合媒材的部分，因此，他的創作不一定只有純粹做書法，也用錄像、電視等其他媒材呈現書寫的形式。

在代表作品，他提到與新媒體藝術家林俊賢的合作，透過討論和實驗，創作出了一系列〈轉換視覺書寫創作實驗〉作品，從中他深刻體會書法可以是一個好玩的寫字行為與表現，而寫字的表現是不是在書法或書寫的過程中呢？這讓他重新思考「民間書法」的定義，如何分類「寫字」和「寫書法」，以及它們的區別在哪裡。



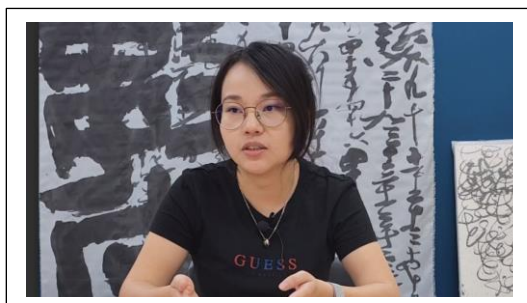
另外也提到了他的另一件作品〈今不同弊〉，這是純VR的作品，是他與新媒體藝術家洪小朋的合作。這件作品他挑選蘇東坡的《寒食帖》並重新造句所創作的，作品名稱叫做〈自我來〉，重新造句了「自我來北投」的主題，將蘇東坡被貶的漂移概念連結到他從台中離鄉背井至北部的情懷，在這VR的作品裡，他的文字與界格線元素不斷地往人視覺的臉上、身上迎撞，呈現一個更換觀看的方式。

在媒材運用部分，他認為媒材與技法在創作表現中是偏向「形式」的，例如展賽機制中，只要把字寫好、將作品氛圍弄足，仍停留在「形式」的問題，基本上還是比「形式」的功力。他強調媒材必須回扣著論述的內容，因此在純粹書法體系裡有時必須抽離出來，在學習過程中，他一樣會書寫、臨帖、寫抄詩式的創作，但創作仍在「形式」上的一個過程。當回到自己的創作中，內容會因他的需求不同而選擇不同的媒材來符合他要談的內容。這是他對於創作媒材運用主要的想法。

十五、江柏萱

背景資料

江柏萱十歲開始接觸書法，最初向陳克明學習，後來透過陳克明的介紹，國二到高三期間於杜忠誥那裡深入書法的學習。大學時期就讀於臺中教育大學，書法老師是蕭世瓊，水墨老師為莊連東。攻讀碩博士時期，除了臺藝大老師的指導，也再度回到杜忠誥那裡繼續學習。競賽方面，江柏萱對於競賽的參與並沒有太大企圖心，通常是因為老師們的鼓勵才參加比賽，重要的獎項是2015年高雄獎第一屆的何創時獎，並曾入選國展、大墩等獎賽，她認為，自己脫離競賽的格式後，更能往創作方向思考。



展覽方面，多次參加聯展，2015年於橫山書藝館策展展覽。關於書法學習的轉折點，在陳克明習書下從楷書開始磨並進階到行書，接下來的關鍵點是向杜忠誥學習的階段中，開始接觸更多的書體之外，老師所注重書法與人生的關聯；包括書藝、書道等，這對她的思考有著極大的刺激影響。她也提到高三時，因著杜忠誥的建議而向羅振賢學習水墨，在羅振賢的教學下，筆墨的基礎被建立，最終順利考入中教大的美術系，也因著羅振賢的教學方式讓她後來到臺藝大唸書。在大學美術系階段，接觸了許多不同的藝術類型，包括素描、水彩、油畫、設計、電繪、工藝等，讓她對藝術有了更深的熱情。臺藝大時期，因接觸到完全不同體系的老師，看到不同的水墨風格，而水墨的學習對她往後的創作產生重要的影響，包括筆墨的運用與構圖的想法、理解墨色多種層次變化等，從畫畫中得到很多轉換與交互的影響。書法課部分，林進忠談到許多關於「古文字」，讓她思考如何將這部分轉換成創作，而林進忠在課堂中提到日本「前衛書道」的書法表現，讓她受到了一些影響，尤其是在「少字書」的形式方面，透過「少字書」的創作，進一步思

考畫面裡分佈位置與空間，這讓她更加關注視覺表現和創作時筆墨的運用。

創作風格

江柏萱的創作脈絡，以「數字」的角度去思考一個族群或國家的某個文化，並從這視角裡去探討各種數字文化相關的議題性。

〈數說台灣〉系列作品，是她在各地旅遊時發現臺灣數字的地名而啟發，並在查了地名相關的典故、歷史和人文關係後，開始以書法書寫的方式所創作的起始點。在〈數字說〉



「數說臺灣」作品

的展覽中，她用不同的文字體，如埃及文字、楔形文字、希臘克里特島的數字符號與中國甲骨文出土的文字等；去思考數字的起源和不同區域文化發展的樣貌。儘管有些傳統書法老師和書法工作者對她的作品、主題與展覽的形式感到太跳脫，但她認為這樣的主題探討是有趣的，因她喜歡做有趣的事情。而在創作理念上，江柏萱希望以明確的主題探討一些事，而不是單純地寫一首詩或探討筆法章法的書風創作，嘗試不同於傳統書法展覽的呈現方式，儘管在展覽與創作遇到了一些挑戰，她仍然持續醞釀著自己的創作理念，在創作上她會因著想探討的主題，同時去思考空間中展出的呈現，而這因地制宜思考的脈絡，也讓她嘗試類似裝置的表現。



〈百花鬧〉作品

代表性作品部分，第一件是「數說臺灣」作品，這是她對「數字」主題系列的啟發源頭，集結了臺灣數字的地名，每個地名背後都有不同的故事，例如跟原住民母語轉換有關、跟數質有關或與當時的地理環境有關，並針對各地方的地形或名稱給她的感受，去做相關佈局的變化。第二件是「數字說」，展覽中的「2020520」作品，靈感來自網路諧音梗，用線條的表現方式和偏愛心的形狀引導視覺。第三件是「○到1之間」作品，用簡帛書體或像篆書的感覺寫○這個字，然後將它切成兩件作品，讓觀者思考○到1之間的距離，並連結到人與人之間的遠近。第四件是「數說書法史」作品，擷取古帖裡有數字的部分，按照年代去寫，探討傳統書法對現代的影響與思考當傳統書法走到當代時，它可能的樣貌是什麼。第五件作品是用1到10數字的詞語創作，偏向「少字數」並注重筆墨和構圖上的變化。第六件是在臺南藝博的「數字行旅」展覽中，選擇古代詩裡有數字的部分，用

數字當作詩的要角寫詩詞，並採較為傳統與行草創作。她希望深入傳統但又可以走得很當代，在不傾向否定傳統的觀點下，走當代的藝術。第七件作品C以草書的花為主題，非思考書法，而是重複書寫中運用墨色堆疊、線條和墨色變化來經營畫面與氛圍。第八件作品〈曬恩愛〉，是一件用衣架製作的作品，每個衣架上的內容都是以0到9的數字開頭，類似於〈2020520〉或1314的諧音梗。因為用「衣架」的方式來呈現，作者取名為〈曬恩愛〉，感覺非常可愛。第九件作品是她去年在橫山書藝館展出的〈數牘在線〉，作者用數字聊天的對話內容書寫在木片的百葉窗上，以回應尺牘的主題。作者選用百葉窗的形式，橫式書寫現代人的聊天內容，讓觀者可以看到每條對話的內容。



對於媒材運用與技法的思考，目前她仍然在初步嘗試不同的媒材和表現形式，偏向清楚自己想要創作的形式再去思索媒材與技法，並非給自己設限必須使用傳統的筆墨、紙與顏料等。而對於創作變化的作品，她也會嘗試使用自己不熟悉的媒材，去思考作品最適合的表現形式。她認為世代的不同是影響創作想法與概念的因素，世代的不同讓人看待社會和世界的方式不再一樣，這也就影響了思考書法和藝術的方式。她自己從大學時才開始認識藝術，創作的想法和概念仍在學習和需要看各式的藝術，例如電影或表演，這讓他可以和時代有所連結而比較緊密，這與單純書法創作的前輩們所接觸的不太一樣。她認為數位網路和社群分享讓現代創作者很容易接觸到周遭的一切事物，但對於前輩的老師們，若他們沒有使用IG等社交媒體，他們接收到的訊息就不太一樣，這造成了世代的落差。江柏萱認為傳統有它的深度，值得延續和深入了解，但當代的創作者需要思考如何運用和轉換傳統，以符合當代的藝術趨勢。

第五章 書藝展演、獎賽與新生態

第一節 臺灣書法獎廳文化與沿革

臺灣書法獎廳文化與沿革透過訪談中得知（蔡明讚），在 1987 年解嚴之前，過去書法的組織只能有一個「中國書法學會」，到了 1970 年代中到 1980 年代初，當時興起書法教育的蓬勃現象，老一輩書法家不太活動，學會中的先行者，如李郁周、施春茂、杜忠誥、黃宗義等位書家有意成立一個新的書學會，但經內政部申請時未能通過，主因是需經「中國書法學會」的同意，且要求會名和屬性均不得近似或雷同，故改以「兒童書法教育學會」名稱才得以順利成立，並於解嚴後更名為「中華民國書法教育學會」。解嚴後各大小書會紛紛成立，雖蔚為成風，卻也形成書法資源的分散。

1970 年代，書法展覽雨後春筍地出現，學書成為一種風氣，使得書法教學現象蓬勃非常，且學書者以青少年為主。自此書法成為一種時興的文化活動，加上比賽的推波助瀾，連帶使得組織小型書會或大型學會亦成風氣。小型的雅集毋須立案，最具代表的便是 1974 年成立的「換鵝書會」與 1976 年的「墨潮會」；大型的則以「中國書法學會」、「書法教育學會」、「中華書道學會」、「中華書學會」、「澹廬書會」、「弘道書藝會」等為主要。因比賽規則不斷翻新，因而使古典書法在書寫創作上也隨之有了新的發展。

書法從 1950 年代「中華文化復興運動」開始慢慢發展，對傳統藝術的發揚和中小學語文課程對寫字的要求，影響了青少年學習書法、培養一種新的才藝成為風氣。此外，當時的師範學校有熱絡的習書風氣，故養成了一批書法師資，這些後來都成為臺灣書法教育推展的重要人物。「師範生現象」始於 50 年代至 20 世紀末，前述這些書法菁英多半出自於師範學校，或來自大學美術科系，他們多半都是在書法的競賽中展露頭角。¹

蔡明讚指出，比賽是一帖催化劑，一方面導引書法教學，另一方面也推進展覽和研究的後續發展。他指出：

整體而言，解嚴對臺灣書法的發展是有利的，比賽也越來越多。臺灣沒有書法培育的學校，大學沒有設系與研究所，但為什麼書法還可以持續發展？就是因為比賽。比賽製造一些能寫的書法賽手，他們可以先是「初學者」、寫得不錯再成為「賽手」、再成為

¹ 《蔡明讚著作集》〈書壇卷：臺灣書壇聞見〉，臺北：宸品文化事業有限公司，頁 120。

「寫手」，然後成為「寫家」；寫家有了更多的書法活動就會成為「書家」或「書藝家」，書藝家成名就成了「名家」、「大家」，最後才會變為「國寶」。

而關於臺灣書法獎賽情況，包括了「臺灣全省美術展覽會」（簡稱「全省美展」或「省展」）、「全國美術展覽會」（簡稱「全國美展」或「國展」）、「青年書畫比賽」和「中山文藝創作獎」等，都屬於當時較具規模的書法獎賽。全省美展於 1967 年增加書法部，但省展卻因時代風氣丕變而中止於第六十屆（2006）；走過一甲子的省展停辦之後，進而和全國美展整併並轉型為「臺灣美術雙年展」（2008）和新「全國美術展」（2011，簡稱不變），是國內大型競賽中最具代性者。此外，國父紀念館於 1965 年辦理的「中山文藝創作獎」和 1973 年開辦的「青年書畫比賽」，培養出許多國內外知名的書畫家及美術教授。2016 年，此二項競賽合併轉型成為「中山青年藝術獎」，持續勵青年藝術家精進創作。「全國美術展」和「中山青年藝術獎」無疑是臺灣當代藝（書）壇，最具代表性的美術賽事。

第二節 臺灣書藝展覽型態與發展

1970 年代書法許多流派教學興起，如前文所說的換鵝會、墨潮會等雅集型書會，其成員具有相當的得獎資歷，其中有些許會員開始設點教學，對書法的傳承有很大的影響。到了 1980 年代起，臺灣的書法比賽日趨多而廣，獎賽的風格也不斷在改變。例如 1970 年代前後，獎賽多半為臨摹作品，一般都屬於唐楷、臨歐陽詢、臨褚遂良最多，次為漢隸、行書、小篆、行書、北碑、草書較少，作品以筆法之清麗工整為上，注重結字章法。到了 1980 年代，臨摹應用的參賽作品逐漸增多，參加比賽者以熟練的各經典碑帖之筆法結字抄詩寫文，字裡行間充滿展現技法的熟練。

解嚴之前的 1986 年，公辦展覽取消臨書參展，以自運為主，方能獲取青睞，參賽的書學者對各種書體都爛熟於胸，現場書寫的賽事皆以平日拿手風格來參賽，而落款往往成為最後定奪獎項的標準。千禧年後，由於大量的碑帖圖錄、展覽專輯提供了書法創作更多的視覺參照，書法於焉進入強調表現性、個性化探求的時代。書法的藝術性成為主流，重視視覺的造型創意、表現化，甚而具前衛、繪畫和觀念性的非書法作品，與藝術的界線逐漸模糊。藝術性的提高，卻也遠離了書法既有的本質定義，成為新的書法藝術

類型，且成為書法創新的主流風尚。²

在書法的展覽和展示方式上，在通過訪談的過程中有不少書法家認為，現在的書法展覽最好要有策展，無論古典或現代。古典的書法要如何置入空間，或安排場景？古典書法的價值，在於生活化和文人風的「賞」、「觀」、甚至是「藏」。曾與「意研堂」合作辦過《書法 e 生活》的蔡明讚對此就做出如此提問：e 世代書法如何與傢俱、展示空間搭配？換言之，書法作品的「展」和「觀」、「藏」、「賞」的互動與概念，必須在書法展中得到整理和新的發想。策展人和書法家應該思考，如何將「古典」藉著空間、場景的烘托來做成一種具當代藝術性格的展覽。蔡明讚進一步指出，我們要對古人歷來如何玩書法的所有學問要有所體悟，如寫、賽、展、教、論、藏、鑑等七大項目去涉略。無論古典或現代，策展人必須要懂，他認為這些也都是現今橫山書藝館可以發展的方向。

在展覽型態方面，受訪書藝家蔡介騰也有相同的建議，他認為書法展示方式可以朝向美術館主題性的策劃方式進行，讓主題性的議題串組下，有各種不同類型的展現，或者是強化出作品的主題精神、主題價值。他認為，書法展覽算然很多，但多數還是比較傾向書會型或者師生展、成果展，雖然能讓觀眾了解展出的書門派或團體的成果，但無論在展覽規劃、作品尺寸要求或陳列上會趨於一致性的處理。但若以另一個藝術觀點的角度來談，主題性的注入會是比较好的樣態。因為在美術館那種正規展場，策展人會更注意到整個空間、布局、營造以及燈光等等的安排，更能夠讓觀眾了解書法藝術的豐富性，再從中去感受到更多藝術的精神跟理念。他同樣認為，以藝術角度的策展方式，主題性的規劃將有助於對書法價值的提升，書法便能很精緻化地被呈現，將必然會影響一般民眾對於書法的重新認識。

書法遞演的過程當中，在創意注入書法這件事上，會是一個亟需關注的要點。自 1950 年代開始，就有零星的書法前輩有意無意的做出創意性的提出和實踐，然而真正有規模、有組織地將書法創意往前推進的，首推前衛書藝團體「墨潮會」。成立於 1976 年的「墨潮會」，雖具備有書藝創新的想法，但原先在書藝的創作邁步上步伐並不大；但。1993 年假臺灣省立美術館所舉辦的《墨潮會大展》成為了一種身分的宣示；1993 年 8 月起，「墨潮會」在《藝術家》雜誌上開闢「現代書藝」論壇，長達四、五十篇的論述，擴大了書法領域的藝術視野，推進了「現代書藝」的發展，而使得書法展和創作風氣都有了不同的轉變，創意成為後續二、三十年間書藝推展的隱形因子。

² 參閱前揭書，頁 122。

1994 年，書法教育學會辦了「全國書法比賽」，首設了「創意組」；嗣後由國立歷史博物館主辦的《全國書法春秋大賽》也設有創意組，創意書法逐漸成為了書法當代性的重要轉向。而從 1999 年開始持續辦理 11 屆（21 年）的《傳統與實驗——何創時書藝雙年展》，則扮演了推波助瀾的關鍵角色。之後「墨潮會」25 週年的《墨潮會現代書藝新世紀展：前衛、現代、超々一丸`》聯展（2001），則將現代書藝推上一波高潮。

值得注意的是，首次由公立美術館舉辦、規模也最盛大的，就是 2002 年由國立臺灣美術館舉辦的《國際書法文獻展：文字與書寫》系列，其中李思賢所策展的《當代書法的新面向——與現代漢字書寫藝術之對談》是臺灣史無前例地將「現代書藝」端上國家展覽殿堂，且連結臺灣與中、日、韓、美、法等國家的書寫藝術家，擴大了書法的當代意涵，既具國際視野，也對傳統書法的內容有深入的探討與反饋，意義非凡。

第三節 書家參賽狀況訪察與探析

臺灣書法比賽活動最早在 20 世紀前葉已有東瀛的競書，本島書會團體的展賽，二次戰後則有「全省美展」於第二十二屆中開設了書法部，此外，還有「全國美展」、「臺北市美展」（後轉型為臺北獎）、「高雄市美展」（後轉型為高雄獎）及縣市地方美展等，均有書法類的公辦競賽。此外，教育部「文藝創作獎」、「公教美展」、提供學生參賽的「學生美展語文競賽」，以及國父紀念館於民國 62 年（1973）開辦的「全國青年學生書畫比賽」，參賽者的年齡為高中、大專和 35 歲以下青年，持續辦了三十八屆。到了 1980 年代以後，還有其他有民間單位辦理的比賽一年當中有多大數十場大小賽事，等於書法人才的培養助益不小。

蔡明讚指出書法創作的人口不少，很多比賽都有幾千人參加，但是近幾年來可以發現參賽的年齡分佈現象，是小朋友越來越少，呈現五、六十歲或七、八十歲的高齡者越來越多，而且目前在各地地方，在社會書法教育上課、研習、展覽的也都是較中老年者，這個不見得不好，因這些人可能過去有書法學習的經驗，退休了有一定的能力，所以蔡明讚提出「社會書法教育」的重要性。他認為對於當今學習書法創作的學院派年輕人，其努力方向除了獎賽之外，另外可以吸引其專注於書法創作上的誘因主要可能在市場，不過我們看到在藝博會裡，幾十或上百攤中書法僅佔一、兩攤，書法的現實面依舊是不足夠的。

關於書法的獎賽，蔡明讚表示當然對一些年輕人是有助的，因為頭銜與資歷；讓

獲得獎賽肯定的書家在未來發展上都比較好，但我們仍要有一些史學關懷，因為得到獎賽是一回事，然而能不能推拓書道又是另外一回事，一個書家經由書法的實踐增益自己生命的厚度，這絕對是要中之要，簡單來說，當代書法家跟當代藝術家有什麼分別呢？當代書法家可以將很多的元素變成他書法的養成、書法的元素，但只要有著「書法家」這身份，就不能迴避文化的使命，當代藝術家可以做得很前衛；完全不管國族、家庭，僅為了個人的藝術而創作。但當代書法家不行，當代書家可以做的很前衛，但作品或為人和所參與的事件，要能讓人去體會到原來當代書法家可以是這個樣子，這才可以發揮出書法中的潛能。

「中華漢光書道學會」理事長黃一鳴則認為，目前書法展或比賽的得獎標準似乎是以作品尺幅「大」、視覺上「強」為主，這樣的現象不是不好，但「大」也要有「質地」，而「小」也可以很好，只要份量夠、質地好。他認為若只鼓勵「大」作品，對書法形質兼備的發展不利，書家在創作時越寫越大，像刷子一般在做線條，對細膩度、筆的運用無法掌握到位。他舉例陳洪綬與伊秉綬兩人的寫法雖然一樣粗細，但內行人知道伊秉綬的作品等級較高，這些都是細微之處的差別，但若長期不去提出背後核心的文化問題，這部分會被忽略。另外，他提到中國書法常談到文人的生活記錄，而這些底蘊若被忽略，書法也只變成形式表現。他認為古人已讓我們知道，關於書法的形質兼備包括質地、細膩度，任何的角度都要多元的發展。最後，他提到現代書法的發展還有很多事情可以做，而非花太多時間去回到某種把文字變成一種象形文字的路線。

「墨潮會」的創始會員楊子雲因只參加過一次，便是國父紀念館主辦的「全國青年書法比賽」的大專組並獲獎，後來因參賽未能獲獎，索幸便不再參加比賽。當他成為一位書法家和書法老師後，並不支持學生參加比賽；他認為，即使他以現在的書法作品參賽，也可能會被淘汰。他認為比賽的評審水平不一，且可能存在偏見等問題。因此，他認為在書法界要取得成就有兩種方式，一是通過參加獎賽，另一種是透過不斷辦展覽，每次展覽都要展現出創作的特別之處，並以謙虛、請教和多觀察的態度進步。他相信當作品足夠出色時，也能夠揚名立萬。

大小獎賽獲獎無數的林俊臣卻表示，現今臺灣當代書壇整體狀態，在獎賽部分認為目前是青黃不接，得獎的人很少重複，這表示穩定實力的人已經很少得獎，這背後有很多問題可以討論，這是個值得關注的焦點，其觀點也很值得玩味。而談及書法創作和獎賽的關聯性，明宗書法藝術館總監陳明德則認為，因臺灣獎賽已不能以臨摹方式取得好成績，必須要去創新，而創新需要透過師承來給予一個方向去琢磨、研究，獎賽就成為

鼓勵創作和提供方向的一個影響力。他覺得獎賽可以帶來創作的鼓勵，包括成績、獎金和未來發展，可奠定初步基礎。解嚴之後勢必要靠創作，創作就是要創新，創新上也許是踩著古人或現代人的肩膀；或以大陸、日本等知名書家的作品，以它為基礎再去做一個變化。在臺灣的獎賽發展裡是有脈絡的，或是重新出土的文物，比如說簡帛；這新出土的文物和書體的方向，也可以提供創作的材料，這些都有深遠的影響。參展者想從書體的融合，包括篆隸的合體或是草篆、楷行、楷隸等，不同書體的組合去呈現新的樣貌，或從形式上拼貼、稼接等，都會有新的可能性，獎賽其實是有實質上鼓舞的作用。

蕭一凡指出關於臺灣當代書壇的整體狀態，尤其是獎賽的問題，高美館部分他十幾年前參加過一次，落選後就沒有再去參賽。無論做「當代書寫」、「現代書藝」或「古典書法」，他認為書法最重要的就是它線條的質感，線條的質感不是非要像王羲之那般，而用筆線條的質性是會變化的，古人言用筆千古不易，但他覺得不是這樣，它有一個用筆，但用筆還會再推拓，譬如用不同的媒材、不同的紙張就會不一樣。抽象表現主義如克萊因、帕洛克、萊因哈特，他們就是將書法的元素變成油畫，我們所看到的就是生命力經由他的油畫筆摩擦出來，所以線條的質感是必須要去關注的。

第六章 結論與後續建議

為了明卻還原整個研究案過程中的現狀，除綜整歸納計畫主持人之綜合論述，以彰顯本案之宗旨與目標之外，同時亦將 15 位書藝家訪談過程中所提到的許多看法，和對未來的建議共同收錄整理於本結論中。

第一節 綜合論述

整體研究的具體心得，會以本案主題「解嚴後」一詞來做為中心主軸，因為那牽扯到是此一命題是否有效之上。嚴格說來，全案的範圍寬廣但時程極短，「解嚴」的意義僅在政治或社會上明顯出現臺灣整體發展之斷代，但在文化事務的推衍上實際並不那麼特別明顯。文化藝術的發展是一個漸進的過程，有如光譜上的漸層色一般，無法在一個政治事件或法令頒布後，便有翻篇式的立即轉變。臺灣是一個民主國家，不可能在民主時代還留有這種父權式的威權狀態。業因於此，「解嚴」一詞對於某些書法家來說並不具有太大的意義。另者，便是書法藝術發展在最近這 30 年來所歷經的巨幅變化，所產生的全新的樣貌，甚至式脫離傳統書法定義，也是研究過程中我們特別留意的一個要點。

在美術與書法獎賽得獎作品的清理中，我們捨棄了相對較為傳統的得獎作品，因為傳統式作品的得獎，在大環境中是一個比較「正常」或「普通」的狀態，意即得獎者書法雖然寫得好，但他在書法形式、格局、技法等都仍維持在傳統格律上，對書法的開創不見得有助益，故於「書法賽事得獎一覽表」（附錄二）的搜羅與整理上便會有所取捨。因此於表件中，留下較具新意的作品圖片，再按年代順序排列，從中可以明顯看到解嚴後書法作品往藝術性移動的軌跡。

而在 15 位書藝家的訪談心得上，在針對「解嚴」命題的前提上，我們把將這 15 位書藝家分成三類：第一類是「創作類」、第二是「研究類」、第三種是「年輕輩」，這三類書藝家有著本質上的不同。其中，「創作類」又可分成「有意識」和「不在意」兩種。前者時時注意著社會脈動，「解嚴」對他們來說是重要議題；而後者根本不在意解嚴。舉例來說，蔡明讚不但是書法家、書法教育者，同時也做非常多的書藝論述，他同時可被歸納為創作類和研究類。訪談中，他針對解嚴前、後的社會狀態、書法比賽、教育，以及書藝表現的觀念對立或衝突、書藝結社發生的經過等因果關係都分析得非常清楚。這樣屬性的學者型書法家，我們便可以從他所談論的諸多內容當中，得到針對本案研究需求得到極大的滿足。

然而這種理想狀態卻極為少見，不是所有的書藝家都能如此提供有效研究素材。當訪問黃一鳴時，他認為根本沒有解嚴的問題，解嚴之前他們就已經在做很多嘗試跟衝撞了，所以解不解嚴沒有關係。這樣的態度在訪程代勒時，我們得到幾乎一樣的回應，他認為解嚴不是什麼問題，因為解嚴之前他就已經在玩一些書法的東西，只是沒怎麼發表而已，所以解嚴不解嚴根本不是問題。同樣地，陳世憲也不覺得有什麼大問題，因為解嚴的時候他正在大學求學階段，所以受到的專業教育已經是解嚴後了或者是解嚴當下，尚未形成歷史。這種一頭栽在創作狀態中的書法家，他們專注在自身的書法表現，並不去研究「解嚴後」這種學術議題。

相對而言，研究類的書藝家就能講得很清楚、明白。他們可以把學術問題切得很乾淨，就像蔡明讚一樣，因為他們正是當年在浪尖上的那群人之一，他是「墨潮會」的寫手，自然體悟深刻、邏輯清晰、敘述完整。而徐永進雖不寫，都是他身邊的鄭芳和（時名鄭惠美）在寫，所以她在談論這個議題時，以能很清楚地表達。有趣的是，在「墨潮會」發展上，在楊子雲訴說「墨潮會」成立的始末和前後書藝風格的差別，這件事只有蔡明讚和楊子雲二位老師講得清楚，並且它的確宣示了當年要做當代書法表現的價值與目標，對本研究有很大的提醒與助益。

而在與研究和創作類不太一樣的「年輕輩」身上，「解嚴」竟成為一個假的命題。在這幾位年輕書藝家的身上，面對「解嚴」只有一種回應：毫無知覺。原因在於年紀太輕，無法理解。好比江柏萱就是解嚴那一年出生，去問她解嚴幾乎是徒勞無功的。出現這個「假議題」的懷疑，是來自於訪問於同生時出現；當訪問到半途時，突然令人感覺他似乎一直沒有在回應解嚴的問題，後來一經詢問才發現，解嚴時他才讀國中二年級，對此議題真的沒有知覺。柯良志也是解嚴後的世代，為了回應本案的問題主旨，他很努力地去閱讀了解嚴前後相關的資料書籍，同時做了分析，但他讀的論文書籍幾乎就是計畫主持人李思賢寫過的東西。因此「解嚴」這個議題在這 15 位書藝家的身上，完全地大不相同，也形成研究團隊回頭檢閱本案命題的有效性和審查過後的訪談書藝家名單產生扞格的矛盾狀態。

第二節 書家意見

本研究所採訪之 15 位書法家，在訪談過程中，或多或少都有不少對臺灣當今書法發展現象的意見，與建議綜整如下：

蔡明讚指出台灣目前當代書法創作現象：

- 一、從事者無論專業或業餘皆呈現老齡化。
- 二、比賽不少但流於形式僵化
- 三、展覽無論聯展、個展呈現落伍，因沒有策展而缺乏可看性。
- 四、老齡書家多但缺乏創新動力，對整個書法藝術創作上的發展性作用有限。
- 五、年輕書藝家追求市場、求速成、標榜現代。

「當代書藝」或大陸的「中國書像」、日本的「前衛」、韓國的「造型書藝」等已過四十年，風起雲湧乃至半個世紀，蔡明讚認為最後書法的推展當代化仍要努力，但千萬不要忽略了「古典」。臺灣書藝的發展中，蔡明讚以自己衝鋒陷陣、花錢、在國父紀念館門前做「行為」寫「幹」字，也在總統府前面出草等行為為案例解釋，即使如此他認為延續傳統仍是比較扎實的做法，不要認為「古典」沒有路就放棄。認為年輕書藝家對古典的扎根、對藝術的修煉沒有非常全方位，所以不一定有路！

此外，蔡明讚也指出，如今老一代書家像「換鵝書會」等已不太活動，而「墨潮會」基本上已經結束了，頭號人物徐永進也離世了，所以現在要看下一代書法家的發展，如四、五十歲這些人包括於同生、蕭一凡、陳明德、林俊臣等。蔡明讚認為他們為時代衝鋒陷陣的精神，或許可能還不及當年的「墨潮會」，但是若有機會的話，希望由橫山館出面，召集一些相關人士，共同討論如何凝聚，解決目前書法資源分散、各自為政的狀態。蔡明讚同時也指出，目前台灣書法相關的展覽似乎都不足以代表臺灣的書法與現代的風貌，書會辦展覽，喜歡與來往的都是同一票人，顯示出臺灣目前尚無法完全凝聚書法人才的實力！其實，書法人才是需要培養，它不會自己產生的，而書法人才要如何培養？則是要公部門給予很多平臺，因此目前台灣書法的發展所面臨的處境，是需要努力，讓更多人才在多方面的栽培下成為將來引導台灣書法發展的主力。

我的書法展都是寫自己作的詩，「換鵝書會」裡三分之二的書法家也都會製作詩，所以我認為「現代」當然要去發展，而「古典」這一區塊按照過去所累積的能量，橫山千萬不要只做「現代」而忽略「古典」！

臺灣「古典」的人才也是很多，雖然國父紀念館也有古典書法的展覽，但蔡明讚的觀念是「古典」與「現代」一起做，兩邊一起跑。深愛「古典」就努力在古典探索人生境界，「現代」就要廣泛吸取所有有關現代書藝已經發展的系統，對於未來臺灣的「當代書藝」或「書法」，蔡明讚是仍抱持一個樂觀的看法。

對於書法面臨當代藝術的競爭，**蕭世瓊**則認為書法若未做出較大改變，在當代藝術中將失去話語權而被當代藝術排擠。他堅持具有古典主義的現代書法，但並非認為這樣就能夠與國際接軌。很多人嘗試去改變，但他覺得如果自然而然地去做改變有一點緩不濟急，太快了好像丟掉了一些東西，在很相對矛盾的問題中，蕭世瓊希望有一個正式並作為論述出方向的平臺，提供給新一代的創作者，因現今當代的作品與理念論述有隔閡，是一種表面淺碟式的，並沒有從根本或者質方面去做改變或去呼應想法。為避免只是將西方的理論抄進帶回來而沒有抓住重點，藉著正式平台的論述談論，可以比較快有一個新的面貌，是兼具底氣、厚度、作品耐看而又新思維的呈現，這是他一直努力想做的，也期待藉著他在逢甲「游翰堂漢字文化中心」能夠完成來著墨。

從採訪中可以得知，對於現今臺灣當代書壇整體狀態，蕭世瓊的看法是樂觀的，他認為新一代的年輕書法家很有想法，像陳明德、蕭一凡、江柏萱、柯良志，他希望能把他們整合起來匯聚成一個洪流，讓大家關注與注意到他們年輕書法家的想法。但他也觀察到年輕輩的書法家基礎功方面稍有不足，這是比較令他擔憂的。他提出歷來有名書法家的日課臨帖基礎功都是不斷的在打，例如江兆申先生到過世之前，還是不斷地在臨帖，由博返約不斷反覆的寫。他認為要怎麼去寫你的字？關鍵在於基礎功是隨時在做的。

楊子雲則提到韓國在當時的「現代書藝」是偷學墨潮會的，而臺灣則受到日本的墨象、美國抽象表現主義和美國二十世紀的現代繪畫的影響。韓國當時已進行了「刻書」，他們在木板上刻書的能力非常強，並將早期臺灣的作品拿去創作和演繹，並向臺灣書法家展示，聲稱這些作品是根據臺灣觀念和風格創作的。然而，他表示自己專注於創作，並沒有深入了解韓國、大陸和日本現代書藝的後續發展。談到中國大陸，他提到一位外交官收藏了許多前衛書法家的作品，後來以大英博物館的名義出版了一套現代書藝作品集。可惜的是，臺灣沒有機會看到這套書。楊子雲老師表示，墨潮會的成員幸運地都是1950年之後出生的，也就是現代書法主義的一代。他們將現代書法帶到臺灣藝術舞台上，受到了傳統派的打擊和質疑。然而，他們打了一場艱苦但美好的仗，就像劉國松的現代水墨一樣。因為劉國松生活在那個時代，所以他有機會被質疑和打壓，也因此才能看到他們的光彩。墨潮會也是一樣的，因為他們生活在那個時代，才會面臨打壓，現今一些當代水墨畫家可能畫得比劉國松好，但冠冕仍屬於劉國松、五月和東方他們那個時代。同樣地，對於對書法的現代主義而言，無論現在或未來，即便有人做的更有藝術感、現代感，然而墨潮會在書法的現代主義發展史上，絕對是屹立不搖的。

江柏萱認為，臺灣書寫藝術有機會走向開創性，但需要更多人思考「當代書藝」的定義。身為書法圈的人，她希望可以透過展覽或藉著作品的發表形式，讓不同領域的藝術家或書法圈以外的人；越來越多人參與討論書法，讓更多人去思考書法的不同面向。她舉例中國書法界的做法，雖然有一些已經超出傳統書法的範疇，但他們討論書法的方式很多元，可以從不同角度看待書法的發展，這讓更多人去思考書法從古到今有什麼不同的發展。她認為需要先有越多人討論，而後再慢慢聚焦，再逐步去定義或思考「當代書藝」該歸屬於什麼樣子。如果沒有開放大家可以討論的範圍，在連書法養成的前輩都沒有很明確的討論或也不太關心這個問題下，書法這門藝術可能會逐漸被邊緣化或消失。

陳世憲認為目前整個書法的新發展，日本在明治維新、脫亞入歐的情況下，他們直接到法國、德國留學，然後把當地最新的藝術潮流帶回。有畫家、書法家、政治人物、科學家等，比較有趣的是他們帶回日本以後，開始在日本的社會裡形成模仿、混雜並學習。但當時書法沒有明顯影響到臺灣。他認為綜觀起來，全世界書法的發展最豐富且多元的，風格多樣的還是日本。臺灣當然是在規矩跟形式的獎賽制度底下繼續做書法的書寫。那種書法的書寫有健身、身心平衡的作用。可是就藝術的創作跟新風格來說，他覺得臺灣還是有很多事情可以做。

另外，「橫山」起了很大的作用，**林俊臣**指出劉俊蘭館長把當代性作為「橫山書法館」改變書法界的一個使命，他覺得有一些是樂觀的，但在操作與思維上有部分是反書法，這是令人擔憂的。他認為可以檢討傳統書法界的問題，但「橫山」的問題是直接找當代藝術新人進來主導，因為過去沒有對話的經驗跟基礎，傳統很細膩的語彙沒有被耐心的理解，最後變成兩個對抗的機制是不好的。他認為「橫山」擁有很大的公部門資源，在它的影響力下應該要建立對話的平臺！他也提出策展人不夠精進，論述停留在當代藝術發展十年、廿年前的論調所存在的問題。對「何創時」的看法與觀察，就正面效益，它提供了比較正式的舞臺，名單形成了一種能見度，也形成了一種主流，然後也多了一點新的話題性在媒體，這讓書法維持著所謂的聲量。但在反面效益所存在的問題，在於每次展覽結束沒有做評論、沒有進行反省、沒有沉澱、沒有累積，因此每屆的展覽都差不多！他認為要檢討成果或提出特別的作品討論，甚至找第三者像當代藝術圈的人來評論都很好，如此才會有對話！

蔡介騰指出年輕世代的藝術創作者，根本不是對書法還著重傳統經典性，以及文化性的表現，他可能畫生活在都會裡面，他畫很多的人，而且對人也未必是生活當中的人，他可能是童話故事裡面的人，或是動漫裡面人物的展現。所以相較於在展現其他的藝術

類型的變動，其實跟現代的生活型態是息息相關的。蔡介騰認為書法這個部分可能跟其他來講還是有落差，這個落差無法判定好壞，但是他強調基本的筆法結構有其必要性在，但是它的一個形態性正在轉變。似乎，只有比較多在學院當中進行。而在多數的社會形態的書法，或是一般民眾所認知的書法，可能還是維持在一定的基本的模式，而這個基本模式其實會比較趨向文化性的一個思維。

陳明德表示，橫山書法館朝「當代美術館」方式經營，展覽採策展型，以主題和思想性來探討書法藝術的可能性，這是比較符合當代書法未來的正確方向。但是另外的問題是，此館是由桃園當地書法家熱心發起，籌建完成後，執行的展覽與當地書家完全沒有關係，這讓當地書家產生落差。但這也提供傳統書家思考的機會，若只注重在摹篇上的和諧性、古典性或可觀性，而不是著重於展覽整體帶給創作者與社會所能夠的影響和思考面向，就要思考他們和未來書藝發展之間有的落差距離。在書寫藝術發展趨勢上，他認為對新的東西、新的思維、新的展覽形式可以不認同，但不能不思考。展覽的型態也要當隨著整個世界藝術、展館發展新的可能性去探索。唯有變、創新，包括展覽形式上也要創新，不管做平面或多媒體的呈現，這些都是未來的趨勢。書家基本上要把自己的功夫練好，並思考透過什麼樣的展示形態去呈現，不再只有平面的裱褙作品而已。可以透過影音或互動式、沉浸式的一個方式去呈現，讓更多沒有學過書法的人也願意進到書法相關的領域中，即雖不一定會寫但會懂得欣賞。而欣賞的各種媒介、媒體與可能性不能忽視，透過現在科技的可能性，讓更多人進到書法的領域裡，書法的傳承發展很重要，需培養更多喜愛書法的人口。

書法面臨當代藝術競爭與未來時該如何因應，**陳明德**認為書法要跟當代藝術競爭實在太難了，因書法被歸咎於文人系統與修養，充滿濃厚的古典性，唯有進入古典才能進入書法深刻的境界。因此書法人對當代形式的展演抱持懷疑的態度，從筆墨能力為點先入為主，就已先否定它後面思想所要呈現的當代性的意義，因此，書法要進入到當代其實是很困難的，而書法表現形式的限制(平面、沒有絢爛色彩和三度空間的呈現)使它很弱勢，若要跟當代藝術接軌，勢必要放開心胸並透過自身的古典能力，和當代媒材操作上去做搭接找到一個可能性。有美術背景或展場背景的書法人要做先驅，要先去做試探，然後慢慢的走，因為藝術的進程基本上都是慢的，他表示進程雖是慢的，但時間可以解決一切。

對臺灣當代書壇的整體狀態觀察與看法，**柯良志**認為有「喜」與「憂」兩方面。在「喜」的部分，現今臺灣書壇呈現出更多元、更多樣貌、更多展成的方式，例如橫山書

法藝術館的《法與無法交織的年代》展覽，是很傳統的樣貌中，讓書法議題有更大的發揮。但是，在「憂」的方面，需留意經濟效益對於書壇的影響，這種狀況也與「當代藝術」裡談到的經濟與政治層面有關。例如，臺藝大學生刻印章一個字就喊價幾千元，這種現象模糊了藝術家本來該做的事情，也讓年輕藝術家有了漫天要價的情況。此外，有些傳統書法寫得非常好的書家卻硬要做「跨域」，這也是整體書壇令人憂心的部分。他認為不同的國家在書法藝術方面都有自己不同的國情和特色。另外與台灣周遭國家如日本、韓國的「互相交流」是台灣書壇必須去執行的部分，因為書法受到西方或其他地區文化的影響已經是必然的現象，特別是「當代藝術」在臺灣越來越蓬勃興盛。他表示，在學校教書時，看到學生越來越喜歡採用各種不同的媒材來傳達自己的創作理念，這勢必會影響到未來在書法教學或書法創作的層面。西方的「當代藝術」具有強悍的傳達度、外發式，當它逐漸影響到臺灣書藝工作者時，我們需要有更開闊、更包容的態度去面對書法創作。

於同生對於臺灣書法面臨當代藝術的競爭的情況，是他不斷在思考的問題，到底書法是博物館裡千年的位置，或如李郁周老師所認為的是文化不是藝術，他覺得這是角度的不同，沒有對錯的問題。但他身為創作者總是希望做出不一樣的作品出來，因此面對當代仍不斷思考著能夠如何去做突破。他指出書法現在面對當代比較大的問題是，做當代藝術的創作者，不認為書法屬於當代藝術的範疇。他也談到藝術市場下卜茲作品的現象與影響，從創作者或藏家的角度所認定的當代藝術與書法問題。從卜茲到杜忠誥老師去年展出的部分作品，本來做傳統書法創作的他們，卻不約而同地採取了類似的表現手法，他覺得他們應該都看到或想到了某種表現的一種方式，並且被當代藝術界所接受，這中間的點到底是什麼？若真正釐清這點之後，他覺得對我們在面對所謂的當代書法，可以有比較清楚或能突破的一個方向。

對現今臺灣當代書壇整體狀態的看法，於同生認為比較大的危機是年輕的創作者，在技法的自我要求上沒有那麼嚴謹，雖然藝術的技法在代代傳承過程中無法百分百複製，然而在傳承的過程中間，當這斷層開始有衰減的狀態時，後續應該要怎麼解決是需要正視的。在最基本的技法上，他仍認為無論是做傳統的創作或是比較新的面貌，最基本的根底還是要夠紮實。

黃智陽對書法面臨當代藝術的競爭觀察，他認為當代藝術的多元環境對書法是阻力亦是助力，阻力的部分，因書法相對於當代藝術豐富的現象而言，顯得相對較保守、形式較單調，因此造成年輕的書法人才流失，對書法的發展是不利的，但同時也因這困

境，所以它必然會去刺激書法的生態不再只依恃傳統的；像對聯、條屏、冊頁、手絹等形式，而勢必去參考當代藝術裡可借用的形式技巧，來讓書法表現的展示文化更為豐富，這刺激只要慎選，它是書法的助力與升級，並且證明書法在當代視覺文化裡仍有它積極對應的方法。

另外，黃智陽對於臺灣現今書法的處境，他認為尷尬與它的優勢同時存在。中華文化很重要的符號為書法藝術，臺灣一直以來被視為中華文化底蘊最深的地方，但台灣社會與政治的現實裡，書法並不是藝術環境裡的主流，也未將它視為重要的素養教育，仍將它當做傳統文化的一環，或只是個別藝術家表現的形態之一，因此在教育與政策方面沒有積極的推展，特別在高教的領域裡，書法不是很重要的主流教學學門，這點相當可惜！

蕭一凡認為書法的獎賽對於年輕人是有助的，因為可以提供頭銜和資歷，使得獲獎的書法家在未來的發展上有較好的機會。然而，他強調仍需要關注書法的史學價值，獲得獎項只是一回事，真正能夠推拓書道的又是另一回事。一個書法家通過實踐書法來豐富自己的生命，這絕對是最重要的。現代書法家與現代藝術家之間的不同在於，現代書法家雖可以將許多元素融入書法培養和創作中，但只要擁有「書法家」身份，就不能逃避文化使命。而現代藝術家可以非常前衛，完全不顧及國族和家庭問題，僅僅為了個人的藝術而創作。但書法家不行，他們所創作的作品和參與的事件；都必須能讓人們體會到現代書法家的特質。唯有這樣，書法的潛能才能得以發揮。

以上為本計畫案執行過程中，受訪者對於臺灣當今書法現況提出的感想與建言，盼能藉由本研究案之整理提供給館方參考，對於書法未來發展該如何去規劃，以及進行規畫時有所方向與依循。最後，本案研究過程中發現許多相關的小的議題，都是未來可以形成更深入研究的主題。故此，同時建請館方可以針對這些小命題逐一做後續研究專案的形成，位臺灣書藝發展做出更完整的資料補充與歷史書寫。

參考書目

一、專書

- 古 干，《現代書法三步》，臺北：典藏藝術家庭出版社，2005。
- 杜忠誥，《漢字沿格與文化重建》，北京：中國文聯出版社，2015。
- 杜忠誥，《池邊影視》，臺北：三民書局，2015。
- 杜忠誥，《研農聞思錄》，新北市：遠景出版社，2017。
- 史紫忱，《彩色書法》，臺北：中華博物館，1975。
- 李思賢，《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》，臺北：典藏藝術家庭出版社，2010。
- 邱振中，《當代書法創作：理想與批評》，北京：中國人民大學出版社，2007。
- 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太圖書出版社，1995。
- 邱振中，《書法的型態與闡釋》，北京：中國人民大學出版社，2005。
- 姜一涵，《書道美學隨緣談》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司，2012。
- 姚淦銘，《漢字與書法文化》，南寧：廣西教育出版社，1996。
- 俞崑編著，《中國畫論類編（上）、（下）》，臺北：華正書局，1984。
- 徐永進，《發現書法真相》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司，1999。
- 徐永進：《解放書法》，台北：大度山文化事業出版，2007。
- 黃智陽，《戰後（1945-2010）臺灣現代書法發展研究》，臺北：財團法人何創時書法藝術文教基金會，2015。
- 莊天明，《書法的最高境界》，南京：江蘇教育出版社，1996。
- 張頌仁，《文字的力量》，臺中：臺灣省立美術館，1999。
- 張愛國，《中國「現代書法」藍皮書》，杭州：中國美術學院出版社，2008。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》，香港：商務印書館香港分館，1984。
- 熊秉明，《展覽會的觀念—或者觀念的展覽會》，臺北：雄獅圖書公司，1986。
- 熊秉明，《書法與中國文化》（熊秉明文集第三卷），上海：文匯出版社，1999。
- 鄭芳和，《臺灣當代書藝家徐永進》，臺北：商務印書館，2010。
- 蕭世瓊，馬魁瑞，《覽碑懷古—東西橫貫公路另頁史實》，臺北：太魯閣國家公園管理處，2019。

二、研討會論文集

- 中華民國書法教育學會，《一九九〇年書法論文徵選入選論文集》，臺北：中華民國書法教育學會，1990。
- 中華書道學會，《跨世紀書藝發展—國際學術研討會論文集》，臺北：中華書道學會，2000。
- 中華民國書法教育學會，《2006 當代書藝新展望—學術研討會論文集》，臺北：中華民國書法教育學會，2006。

- 中國藝術研究院，《問道·漢字：兩岸書法藝術論壇論文集》，北京：文化藝術出版社，2011。
- 行政院文化建設委員會，《中國書法國際學術研討會》論文集，臺北：行政院文化建設委員會，1987。
- 《橫山獎：2020 桃園橫山書法藝術館書藝研究與評論雙年獎》，桃園市：桃園市立美術館，2021。
- 《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，臺中：國立台灣美術館，2001。
- 《2001 現代書法新展望—兩岸學術交流研討會論文暨研討會紀錄專輯》，臺中：國立臺灣美術館，2002。
- 《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣藝術大學，2009。
- 《2018 兩岸漢字文化藝術節—漢字書法之當代趨向學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣藝術大學，2018。
- 《「兩岸當代藝術學術研討會」論文集》，臺北：國立歷史博物館，2004。
- 《「2006『當代書藝新展望』學術研討會」論文集》，臺北縣：華梵大學美術系，2006。
- 劉俊蘭主編，《墨作、墨像、「非」書法：東亞書藝的當代性：橫山書法藝術館國際論壇》，桃園市：桃園市立美術館(橫山書法藝術館)，2022。
- 洛齊編，《書法與當代藝術》，杭州：中國美術學院出版社，2001。
- 馮遠主編，《「當代書法創作與文化建構—中國美術館書法理論研討會」論文集》，石家莊：河北教育出版社，2005。
- 陳振濂主編，《中國書法批評史》，杭州：中國美術學院出版社，1997。
- 陳振濂主編，《書法學》（上、下卷），臺北：建宏出版社，1994。

三、論文期刊

- 江雅慧，〈論現代書法及其現代性〉，《藝術研究學報》8 卷 2 期，臺南：國立臺南大學，（2015 年）：頁 37~54。
- 李思賢，〈驚世駭俗的寂寞先知—論臺灣書藝先鋒「墨潮會」的藝術嗅覺與歷史意義〉，《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會論文》，（2009 年），頁 95-118。
- 蔡明讚，〈當前台灣書法創作方向〉，《二〇〇一年書法論文選集》，台北：蕙風堂，2001。
- 蔡明讚，〈當代臺灣書藝創新發展的考察〉，《近代書畫藝術發展回顧：紀念呂佛庭教授百歲冥誕國際學術研討會論文集》，台北：國立臺灣藝術大學，2001。
- 黃士純，〈淺談書法之繪畫性〉，《國立歷史博物館館刊：歷史文物》7 卷 7 期，（1997 年 10 月）：頁 34-49。
- 廖慶華，〈傳統、現代與後現代書藝創作〉，《哲學與文化》34 卷 2 期，（2007 年）：頁 97-111。
- 廖美蘭，〈臺灣當代書藝之跨域紀實〉，《通識教學與研究學刊》2 期，（2016 年 2 月）：

頁 53-73。

蔡介騰，〈于右任書法藝術—以行書表現探討其書法成就〉，《臺東大學人文學報》，第 8 卷第 1 期，（2018 年 6 月）：頁 43-76。

鄭惠美，〈從傳統書法的變革談本土現代書藝〉，《現代美術》54 期，（1994 年 6 月）：頁 26-35。

鄭惠美，〈線性與心性的互動—談書寫的表現〉，《現代美術》58 期，（1995 年 2 月）：頁 22-27。

盧廷清，〈當代書法藝術的觀察與省思〉，《美育》82 期，（1997 年 4 月）：頁 31-40。

郭妍伶〈從動畫與文字設計談臺灣漢字藝術創作精神之體現及影響〉，《止善》12 期，（2012 年 6 月）：頁 49-68。

四、研究計畫成果報告

李文珍，〈近三十年來臺灣書法的演變(1971-2000)(II)〉，《行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告》，（2010 年）。

李思賢，〈「當代書法新面向—與現代漢字書法之對談」研究計劃期末報告論文〉，委託單位：國立臺灣美術館，（2000 年）。

五、博碩士論文

蔡和良，《論現代書藝發展》，國立高雄師範大學國文學系研究所碩士論文，2010。

張喬涵，《臺灣當代書法藝術轉型與教育變革》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2021。

游文潭，《書法藝術的當代意義》，佛光大學藝術學研究所碩士論文，2014。

六、畫冊

林俊臣，《林俊臣書法創作專輯》，臺北：異雲書屋文化創意有限公司，2022。

林俊臣，《杖藜行歌—林俊臣書法展》，彰化：彰化生活美學館，2020。

張耀懷，《躍然紙上一張耀懷作品集》，台南：張志鴻，2021。

蔡介騰，《蔡介騰作品集》，台南：千畿藝術家展覽承辦，2001。

蔡介騰，《「造型·意境」 蔡介騰作品集 2001 - 2004》，台南：年代印刷企業，2005。

蔡介騰，《2018 兩岸漢字文化藝術節，漢字記憶—金石碑拓展專輯》，臺北：中華文化永續發展基金會、國立臺灣藝術大學，2018。

蔡介騰，《墨遊·境—蔡介騰創作展》，彰化：國立彰化生活美學館，2022。

蔡介騰，《養墨行山—蔡介騰作品集》，台中：興台彩色印刷，2017。

姜一涵，《相見歡—2016 姜一涵現代書畫集》，新竹：中華大學藝文中心，2016。

蕭世瓊，《2022 凌雲健筆—蕭世瓊書藝集》，台中：十駕齋書法研究室，2022。

《2018「兩岸漢字文化藝術節」—漢字記憶金石碑拓展專輯》，臺北：中華文化永續發展基金會、國立臺灣藝術大學，2016。

- 《二〇〇三・創時書藝—傳統與實驗雙年展》，臺北：何創時書法藝術基金會，2003。
- 《二〇〇五・創時書藝—傳統與實驗雙年展》，臺北：何創時書法藝術基金會，2005。
- 《文字的力量》，台中：台灣省立美術館，2000。
- 《文字形意象—中國文字的藝術表現特展》，臺北：國立歷史博物館，1999。
- 《睿扭書藝—當代書法藝術的改造與創生》，彰化：彰化縣文化局，2021。
- 《樹衛時代—2013-14 第八屆傳統與實驗書藝雙年展》，臺北：財團法人何創時書法藝術基金會，2013。
- 《愛—2015-16 第九屆傳統與實驗書藝雙年展》，臺北：財團法人何創時書法藝術基金會，2015。
- 《關鍵字—2017-18 第十屆傳統與實驗書藝雙年展》，臺北：財團法人何創時書法藝術基金會，2017。
- 《2019-20 第十一屆傳統與實驗書藝雙年展「寫給傳統與實驗的一封信」》，臺北：財團法人何創時書法藝術基金會，2019。
- 《現代書藝—墨潮展》，臺中：臺灣省立美術館，1994。

附錄一：參考文獻資料蒐集清冊（捐贈桃美館）

壹、專書

編號	書目	捐贈者	備註
1	陳世憲，《日出日落：陳世憲書法劇情書第2本》，臺北：讀冊文化，2011。	陳世憲	
2	陳世憲，《竹田因緣》，高雄：在人文創，2016。	陳世憲	
3	杜忠誥，《汉字沿格与文化重建》，北京：中国文联出版社，2015	李思賢	簡體書
4	鄭芳和，《臺灣當代書藝家徐永進》，臺北：臺灣商務出版社，2010。	李思賢	
5	蕭世瓊，馬魁瑞，《覽碑懷古—東西橫貫公路另頁史實》，臺北：太魯閣國家公園管理處，2019。	蕭世瓊	

貳、展覽畫冊

編號	書目	捐贈者	備註
1	蔡介騰，《2018「兩岸漢字文化藝術節」—漢字記憶金石碑拓展專輯》，臺北：中華文化永續發展基金會、國立臺灣藝術大學，2016。	蔡介騰	
2	《「造形·意境」蔡介騰作品集 2001-2004》，彰化：國立彰化生活美學館，2021.03。	蔡介騰	
3	《「承與變—大觀風華」書法篆刻展》，彰化：國立彰化生活美學館，2022。	蔡介騰	(另贈 DVD 光碟)
4	國立彰化生活美學館，《「墨遊·境」蔡介騰創作展》，彰化：國立彰化生活美學館，2022。	蔡介騰	(另附 DVD 光碟)
5	蔡介騰，《養墨行山—蔡介騰作品集》，臺中：興臺彩色印刷，2017。	蔡介騰	
6	蔡介騰，《「造型·意境」 蔡介騰作品集 2001 - 2004》，臺南：年代印刷企業，2005。	蔡介騰	
7	姜一涵，《相見歡—2016 姜一涵現代書畫新竹：中華大學藝文中心，2016。	李思賢	
8	杜忠誥，《墨海製鯨—杜忠誥 竹塹·磺溪巡迴展作品集》，新竹：新竹縣政府文化局，2021。	李思賢	
9	HUANG YANG	黃智陽	多張卡片
10	《無礙-黃陽書法創作集》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司，2014年7月初版。	黃智陽	
11	《常·常-黃陽書寫藝術》，臺北：青墨畫廊，2021年5月。	黃智陽	
12	《座北朝南—黃智陽書法作品集》，高雄：明宗書法藝術館，2011年9月。	黃智陽	
13	《雲山因稼-黃智陽 2022 禪藝雙個展》華梵大學曉雲導師 禪寂十八週年紀念活動，新北市：藝在藝術文化事業有限公司，2022年10月。	黃智陽	
14	《黃智陽書法集》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司，1998年5月。	黃智陽	

15	《第二十二屆明宗獎全國書法篆刻暨印鈕比賽得獎作品集》，高雄：明宗書法藝術館，2012 年 12 月。	陳明德	
16	《非書法-陳明德創作集》，高雄：明宗書法藝術館，2016 年 10 月。	陳明德	
17	《非書法-陳明德創作集》，臺南：東門美術館，2017 年 11 月。	陳明德	
18	《絹墨流淌 IV-行草橫披．條幅絹本小品集》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司出版部，2018 年 12 月。	陳明德	
19	《(白黑)-陳明德行草創作集》，高雄：明宗書法藝術館，2009 年 6 月。	陳明德	
20	《縱橫之間-陳明德行草創作集》，高雄：明宗書法藝術館，2014 年 11 月。	陳明德	
21	《縱橫之間-陳明德行草創作集》，高雄：明宗書法藝術館，2013 年 8 月。	陳明德	
22	《絹墨流淌 I- 2016 陳明德行草創作集 絹本斗方系列》，高雄：明宗書法藝術館，2016 年 11 月。	陳明德	
23	《差異存在-陳明德行草創作集》，高雄：明宗書法藝術館，2008 年 1 月。	陳明德	
24	《程代勒書法創作》，臺中：臺灣省政府教育廳，1995 年 4 月。	程代勒	
25	《程代勒 2009 書法創作》，臺中：臺中市文化局，2009 年 11 月。	程代勒	
26	《墨墨集：程代勒書法展特輯》，彰化：國立彰化生活美學館，2013 年 3 月。	程代勒	
27	《歐買尬：程代勒書法創作個展》，臺東：國立臺東生活美學館，2015 年 6 月。	程代勒	
28	《轉變：書與非書法的現代詮釋》中華漢光書道學會特展，臺北：中華漢光書道學會，2021 年 12 月。	程代勒	
29	《「東」、「西」呈現－書法的傳統與創新》，臺北：中華漢光書道學會，2016 年 12 月。	程代勒	
30	《碑·帖·映象－黃一鳴》，臺北：黃一鳴，2014 年 2 月。	黃一鳴	
31	《碑帖+映象－黃一鳴水墨作品展》，臺北：易雅居當代空間，2015 年 3 月。	黃一鳴	
32	《本色－黑白線性組曲 楊子雲創作集》，臺南：東門美術館，2020 年 11 月。	楊子雲	
33	《LINEART--Belgium 楊子雲》與子偕行比利時 Gent 國際藝術展專輯，臺北：楊子雲美術館，2007 年。	楊子雲	
34	《書之極者 楊子雲》與子偕行比利時 Gent 國際藝術展專輯，臺北：楊子雲美術館，2014 年。	楊子雲	
35	《虛素神佇－楊子雲 2007-2010》，臺北：楊子雲美術館，2010 年。	楊子雲	
36	《大荒游心－楊子雲 2002/2003 前衛書，現代畫，陶銅塑》臺北德國文化中心個展專輯，臺北：蕙風堂筆墨有限公司，2004 年 3 月。	楊子雲	
37	《六經衍》蕭一凡作品集，臺北：長歌藝術傳播意秋國際藝展中心，2022 年。	蕭一凡	
38	《識時不惑》蕭一凡書法作品集，臺中：安廬藝術有限公司，2013 年 9 月。	蕭一凡	

39	《書象－典則潮風・蔡明讚現代書藝》，臺北：國父紀念館，2021年10月。	蔡明讚	
40	《澤毫淬墨－蔡明讚詩書集》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司出版部，2019年6月。	蔡明讚	
41	《寫意－典則潮風・蔡明讚書自作詩》，臺北：國父紀念館，2021年10月。	蔡明讚	
42	《現代書藝》，蔡明讚適評創作選。	蔡明讚	
43	《興衰藝情－蔡明讚》(一套四冊：蔡明讚金文集、蔡明讚隸書集、蔡明讚草書集、蔡明讚古典詩)，臺北：蕙風堂筆墨有限公司出版部，2017年1月。	蔡明讚	
44	《大墩拾墨》，高雄：明宗書法藝術館，2014年6月。	柯良志	
45	《兩個端點－2012近東遠東》(Two Points 2012: NEAR EAST FAR EAST)，臺灣國際藝術展覽交流計畫。	柯良志	
46	《好了就好了 Knock It Off－柯良志創作個展專輯》，臺東：國立臺東大學美術產業學系，2023年2月。	柯良志	
47	《今不同幣 Time's Shifting Without Era Disease－柯良志後書寫藝術創作》	柯良志	
48	《柯良志作品集》	柯良志	
49	《其餘的空間 The Unoccupied Space－柯良志作品集》	柯良志	
50	《妙筆墨花綻諸羅－陳丁奇先生暨其門生書法展作品集》，嘉義：國立嘉義大學，2020年10月。	蕭世瓊	
51	《瀛風飄藝》美展畫冊，臺南：臺南市政府文化局，2022年7月。	蕭世瓊	
52	《蕭世瓊－榮獲「吳三連獎」書法集》，臺中：亞洲大學通識教育中心，2013年4月。	蕭世瓊	
53	《蕭世瓊華甲書藝展》，臺中：臺中市政府文化局，2019年1月。	蕭世瓊	
54	《書禪一味－蕭世瓊書法澳洲展》，臺中：亞洲大學通識教育中心，2014年8月。	蕭世瓊	
55	《一藝孤行－蕭世瓊書法創作展》，臺中：國立臺灣美術館，2016年3月。	蕭世瓊	
56	《不惑之惑－於同生》，臺北：結構群文化事業有限公司，2014年10月。	於同生	
57	《於同生而立書法展》，高雄：汶采有限公司，2002年10月。	於同生	
58	《一種道沖－蕭世瓊書「老子」語創作展》，彰化：國立彰化生活美學館，2012年8月。	蕭世瓊	
59	《一種嘗試－蕭世瓊書法創作集》，臺中：臺中市文化局，2009年12月。	蕭世瓊	
60	《睿扭書藝－當代書法藝術的改造與創設》，彰化：國立彰化生活美學館，2021年7月。	李思賢	
61	《國際書法文獻展：文字與書寫》，臺中：國立臺灣美術館，2001年2月。	李思賢	

參、研討會抽印本、期刊等資料

編號	書目	捐贈者	備註
----	----	-----	----

1	蔡介騰，〈余右任書法藝術—以行書表現探討其書法成就〉。《臺東大學人文學報》，8, no. 1 (2018): 43-76。(抽印本)	蔡介騰	抽印本
2	李思賢，〈驚世駭俗的寂寞先知—論臺灣書藝先鋒「墨潮會」的藝術嗅覺與歷史意義〉。《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會論文》，(2009): 95-118。。	李思賢	抽印本
3	廖慶華，〈傳統、現代與後現代書藝創作〉，《哲學與文化》34卷2期，(2007年)：頁97-111。	毓書房 人文藝術	PDF 檔
4	游雅惠，〈繪畫性書法線條的神秘能量〉，《書畫藝術學刊》，(臺北：國立臺灣藝術大學，2018年12月)，25期，頁291-330。	毓書房 人文藝術	PDF 檔
5	蔡明讚，〈當代臺灣書藝創新發展的考察〉，《近代書畫藝術發展回顧—紀念呂佛庭教授百歲冥誕國際學術研討會》，(臺北：國立臺灣藝術大學，2010年12月)，頁271-298。	毓書房 人文藝術	PDF 檔
6	游雅惠，〈第三篇 線條藝術之旅〉，《書畫藝術學刊》，(臺北：國立臺灣藝術大學，2020年12月)，27期，頁288-280。	毓書房 人文藝術	PDF 檔
7	郭妍伶〈從動畫與文字設計談臺灣漢字藝術創作精神之體現及影響〉，《止善》12期，(2012年6月)：頁49-68。	毓書房 人文藝術	PDF 檔
8	廖美蘭，〈臺灣當代書藝之跨域紀實〉，《通識教學與研究學刊》2期，(2016年2月)：頁53-73。	毓書房 人文藝術	PDF 檔
9	林麗娥，〈影響二十世紀臺灣百年書壇發展之因素探討〉，《陳丁奇百歲紀念—《二十世紀臺灣書法發展回顧》學術研討會》，臺北：國立臺灣藝術大學，(2010年)：頁283~322 -	毓書房 人文藝術	PDF 檔
10	蘇振明，〈內創與外應：臺灣現代書藝的兩大課題-從臺北當代藝術館「無中生有」特展談起〉，《美育》172期，臺北：國立臺灣藝術教育館，(2009年)：頁71~81.	毓書房 人文藝術	PDF 檔
11	江雅慧，〈論現代書法及其現代性〉，《藝術研究學報》8卷2期，臺南：國立臺南大學，(2015年)：頁37~54.	毓書房 人文藝術	PDF 檔
12	《臺灣商旅》，〈楊子雲的現代書藝〉，臺南：東門美術館，588期，2020年12月。	楊子雲	期刊
13	李秀華，《書法教育》月刊，〈書壇擺渡人—今之文人適評先生〉，《典則·潮風—蔡明讚書藝展》撰文，臺北：國父紀念館，295期，2021年11月，頁4-8。	蔡明讚	展覽撰文
14	蕭一凡，《書法教育》月刊，〈越界與寫意—試論後文人書家之典型〉，《典則·潮風—蔡明讚書藝展》撰文，臺北：國父紀念館，293期，2021年9月，頁4-8。	蔡明讚	展覽撰文

肆、博碩士論文

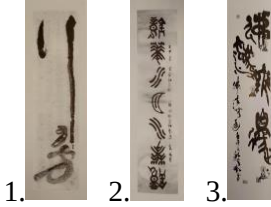
編號	書目	捐贈者	備註
1	蔡和良，《論現代書藝發展》，國立高雄師範大學國文學系研究所碩士論文，2010。	毓書房 人文藝術	PDF 檔

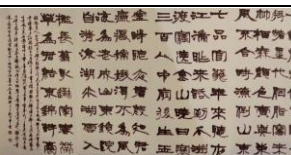
2	張喬涵，《臺灣當代書法藝術轉型與教育變革》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2021。	毓書房人文藝術	PDF檔
3	游文潭，《書法藝術的當代意義》，佛光大學藝術學研究所碩士論文，2014。	毓書房人文藝術	PDF檔

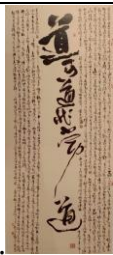
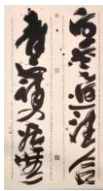
伍、其他

編號	書目	捐贈者	備註
1	《搜盡奇文打草稿》蕭一凡書畫展，孟焦畫坊，2019.10.19。	蕭一凡	請柬
2	《後疫契彬》蕭一凡書畫展，孟焦畫坊，2021.10.16-30。	蕭一凡	請柬
3	《解一磅磚》陳明貴、蕭一凡書畫雙個展，七十七藝術空間，2021.4.10-5.16。	蕭一凡	請柬
4	《六經衍》蕭一凡書畫展，長歌藝術傳播意秋國際藝展中心，2022.7.02-23。	蕭一凡	展覽摺頁
5	《雲中龍爪》陳民芳、蕭一凡、尤振宇三人展，游瀚堂漢字文化中心，2021.11.11-12.28。	蕭一凡	展覽摺頁
6	「臨近覺斯門牆」蕭一凡書法展，安廬藝術中心，2020.12.03-12。	蕭一凡	手冊
7	《書法讚。是！－小朋友手冊》，臺北：國立臺灣藝術教育館。	蕭一凡	手冊
8	《書法讚。是！－大朋友手冊》，臺北：國立臺灣藝術教育館。	蕭一凡	手冊
9	《典則·潮風－蔡明讚書藝展》，國父紀念館，2021.10.30-12.06。	蔡明讚	請柬
10	《書法審美 蔡明讚》，臺北：長歌藝術傳播，2015年7月。	蔡明讚	DVD
11	〈學不至狂藝難成－現代書法家蕭世瓊〉，《RUIYU VISION》銳宇視野，臺中：銳宇建設，Vol.2，2019年5月，頁21-26	蕭世瓊	期刊報導
12	〈發現深藏漢字中的美麗－實踐當代書法創新藝術〉專訪逢甲大學漢字文化中心主任蕭世瓊博士，《逢甲人》，臺中：逢甲大學，第359月刊，2022年9月，頁12-15。	蕭世瓊	期刊報導

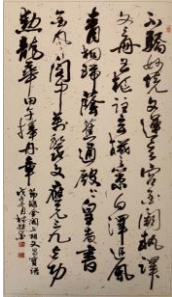
附錄二 解嚴後臺灣書法賽事得獎一覽表

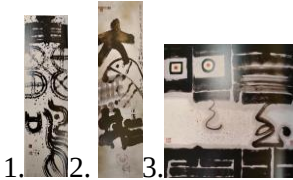
西元	民國	賽事及主辦 單位地點	得獎人（及作品風格 說明）	作品圖片	作品尺寸	資料來源	備 註
2001 年	90 年	第三屆 「全國書法 春秋大賽-創 意組」	1.黃立中（特優） 2.郭彩萍（特優）			《第三屆全國書法春 秋大賽-優勝作品 集》38 頁	
2002 年	91 年	第四屆 「全國書法 春秋大賽-創 意組」	1.吳佑呈（特優） 2.林菲滿（特優） 3.鹿鶴松（特優）			《第四屆全國書法春 秋大賽 - 優勝作品 集》59 頁	
2002 年	91 年	第二屆 桃源創作獎	呂國沂 念奴橋 書法篆刻		215 x46 cm x4 屏	《第二屆桃源創作 獎》74 頁	

2002 年	91 年 12 月	第二屆 桃源創作獎	賴立中 題目的意義 9 號 書法篆刻		109x79cm	《第二屆桃源創作 獎》75 頁	
2004 年	93 年	第五屆 「全國書法 春秋大賽-創 意組」	柯良志 (特優) 2.陳美珍 (特優) 3.莊惠冠 〈特優〉			《第五屆全國書法春 秋大賽-優勝作品 集》58 頁	
2005 年	94 年 12 月	第六屆 「全國書法 春秋大賽-創 意組」	1. 張藏榕 (特優) 2. 許雲超 (特優) 3. 吳秋林 (特優)			《第六屆全國書法春 秋大賽-優勝作品 集》58、59、60 頁	
2006 年	94 年 12 月	第七屆 「全國書法 春秋大賽-創 意組」	1 李聰賢 (特優) 真空妙語 2.柳茂松 (特優) 雷 3.黃柏皓 金剛			《第七屆全國書法春 秋大賽-優勝作品 集》58、59、60 頁	
2007	民國 96 年	屏東美展	吳奇聰 (優選) 隸書四屏 鄭板樵和學使 者于殿元狂贈之作		180x90cm	2007 屏東美展專輯 201 頁	
2008 年	97 年 12 月	第九屆「全 國書法春秋 大賽-創意 組」	1.張麗風〈特優〉 破軍〈紫薇斗書星宿〉 2.洪敬堯〈特優〉 青花瓷			《第九屆全國書法春 秋大賽-優勝作品 集》58、59、60 頁	1.張麗風〈特優〉 破軍〈紫薇斗書星宿名稱〉 2.洪敬堯〈青花瓷〉 創意說明：

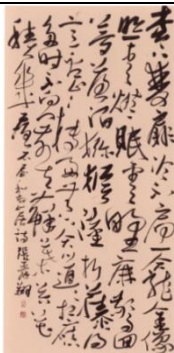
			3.黃俊嘉（特優） 兵馬俑				在表現一種視覺效果，嘗試大構圖，以期表現出「青花瓷」的感覺。 3.黃俊嘉〈兵馬俑〉 創意說明： 小篆，小篆，亦稱秦篆，秦始皇說一天下文字而命李斯所制，結合兵馬俑，圖像概念，使其兵、馬、俑三字的小篆，集成如士兵出戰之一字圖樣，並帶有強烈大地渲染效果—風塵僕僕，準備迎戰，誓不贏戰絕不甘休。 上字之前先以紙膠帶以隨機的方式黏貼，目的是要達到字的不完整與背景之間的連結，及刀光劍影的效果。再將圖面以噴圖方式進行顏料上色、擦染、敲打。 最後將紙揉捏成不規則的形狀，再以乾筆擦染某些地方，並在字體中，依褶痕加入金色顏料擦染。而為了加強空間尚不足之處，在偏右上方加入隸體「大秦」字樣，並在空間之處加印章。
2009 年	98 年	第七屆高雄獎	1. 李耀騰 道可道 非常道 2.李耀騰 白雪回望合,青輝入看無	1.  2. 	1. 80x130cm 2. 90x180 cm	「2009 高雄獎」專輯 57 頁	

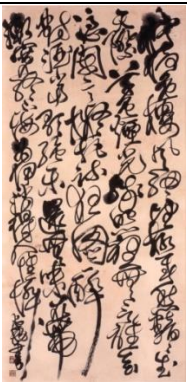
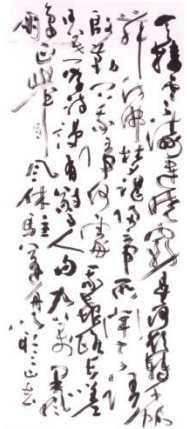
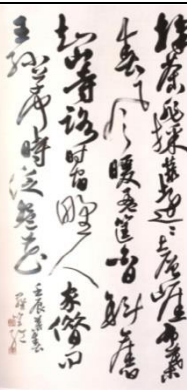
2009 年	98 年	苗栗美展	李重嶢 〈第一名〉		198x96cm	《苗栗人・情・味～98 年度苗栗美展專輯》36 頁	以長鋒狼豪書詠苑裡詩、藉豐富的墨韻、筆趣表現出山明水秀、風光明媚的苗栗人、情、味。
2009 年	98 年	第十屆「全國書法春秋大賽-創作組」	1. 吳弘均〈特優〉 〈抗 H1N1 符〉 2. 許志芳〈特優〉 〈機會和命運〉 3. 黃俊嘉〈特優〉 〈台灣製造〉			第十屆「全國書法春秋大賽-創作組」	1. 吳弘均〈抗 H1N1 符〉 創意說明： 新型流感 H1N1 之流行，讓世界各國引起恐慌，不少百姓為此而困擾，時則令人擔憂。我以這樣的一個心情為出發點，試著做一個能代表我的心情和祈願百姓能早日脫離苦海的創作性作品。所以我結合道教的中國道教文化所使用符咒書寫，配合空間思考，凝聚成一觀念性書寫的作品呈現。 2. 許志芳〈機會和命運〉 創意說明： 掌握機會是創造命運的開始。 3. 黃俊嘉〈台灣製造〉 創意說明： 台灣四面環海，物資豐饒。藉以台灣意象，將本土小吃以眉批形式呈現。透過視覺感官，綜觀台灣多元文化，創造出新一代飲食朝潮流。〈特優〉

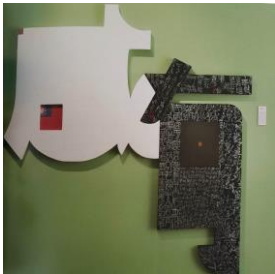
2009 年	98 年	屏東美展	林燈財 〈優選〉 水墨 節錄金闕文昌寶詩		200x90cm	2009 屏東美展專輯 201 頁	
2010 年	99 年	第八屆高雄獎	書法篆刻類 丁韋安〈優選〉 〈台灣·生活·刻〉(一) ：篆刻「新台灣十四 展」〈局部〉		288x35 cm 紙本冊頁	「2010 高雄獎」專輯 45 頁	丁韋安〈台灣·生活·刻〉(一) 創作自述： 此件作品以台灣原住民十四族作為思考的起點，衍生出現代生活的十四個新族群。作者結合篆刻、書法、拓本及染紙等傳統元素加以有機組合，試圖表現台灣人民的生活型態。
2010 年	99 年	第十一屆 「全國書法 春秋大賽-創 意組」	1.余侑潔〈特優〉 見性明心 2.陳明芳〈特優〉 用狂草寫雲門 3.林建發〈特優〉 米	1.  2.  3.. 	1. 35X135cm 2. 35X135cm 3.69x69cm	《第十一屆全國書法 春秋大賽-優勝作品 集》59、60、61 頁	1.余侑潔〈特優〉 見性明心 人體的構造有許多都是呈現對稱的狀態，人借助鏡子的反射來看清自我的面貌，並從自我的反省，作為安身立命的省思，因而對我們身處的這塊土地保有珍惜與期許，所以運用反射及符咒的形式，傳達創作的意念，喚醒人們對自然環境的尊敬。 2.陳明芳〈特優〉 用狂草寫雲門 方文山古典又有創意的歌詞總是讓人感動，用狂放的筆譯呈現辭意的內涵，用仿宋體釋文表現古典的一面。

							3.林建發（特優） 以「米」為創作是因諺語非常有意思：「吃米不知米價」、「一粒米，百粒汗」、「一樣米飼百樣人」，以「米」表達世上有各式各樣的人，又因工作的關係每日須送餐
2010 年	99 年	屏東美展	尤振宇 陶淵明-五柳先生傳 台商宣紙染色		220x112cm	2010 屏東美展專書 201 頁	
2011 年	100 年	第九屆高雄獎	許志芳 書法、篆刻類 （入選） 一滴滴答滴 媒材：紙本、水墨、金紙		266x142cm	「2011 高雄獎」專輯 83 頁	創作自述： 以七種不可明狀的造形，紀錄一周所發生各種的情境遭遇，每一種情境經驗的狀態看似是獨立存在，卻是具有相互交疊的因果關係。畫面上的「金紙」代表既定俗成的承傳符號，剖成兩半後意指著突破與開創的思維路徑。
2011 年	100 年	第十二屆「全國書法春秋大賽-創意組」	1.吳秋林（特優） 2. 徐毓修（特優） 3.黃國雄（特優）		1. 35X135cm 2. 35X135cm 3. 69x69cm	《第十二屆全國書法春秋大賽-優勝作品集》，60、61、62 頁	1.吳秋林（特優） 「雷」以大面積的黑留下幾道白處，就像打雷的電光，而「鳴」字的鳥字似像鳥嘴口對空長鳴，使得，「雷鳴」兩字更突顯字形、字義之真諦。 2. 徐毓修（特優） 唐代張璪云：「外師造化，中得心源。」。因由生活景物感動以古代文字「大象無形」四字書寫並以噴墨技法結

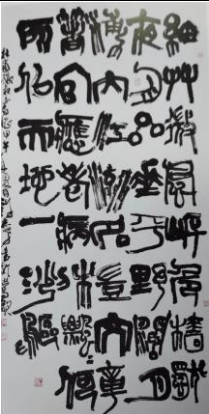
							合呈現出心中之情景，以造化與心源的凝合，表現出內在的內斂精神。 藝術創作主要來自對生活環境的省思、觀察，而觸動自身心靈內在的精神，筆者企圖創造出有別於外在文字形象的視覺衝擊。 3.黃國雄（特優） 土生土長的土老百姓，住在臺北數十載，竟然在一個陰雨過後的早晨，才真正發現到一個秘密，這個發現從來外有的奇妙感覺，這種感覺留在心中久久不能忘懷，那發現了甚麼呢？「臺北的天空是藍色」。
2011 年	100 年	苗栗美展	謝鴻卿〈第一名〉 金元好問(龍門公墨竹 風煙夕翠)詩		197×100cm	《苗栗縣苗栗美展專輯》39 頁	作品說明： 「煙梢露葉捲秋山,揮灑縱橫意自閒; 莫問筆頭龍未化,看看霖雨滿人間」這首詩為金元好問的題畫詩,將題畫詩之內容及其抒情特質,運用書法的小篆中堂,再搭配隸書對聯,用筆墨色輕重相間,以提升畫面層次。
2011 年	100 年	新北市美展 (全國組)	李憲雄〈第一名〉 溫庭筠送人東遊		179x88cm	新北市美展 76 頁	以戰國楚系文字為結體，利用長鋒羊豪柔軟多變的特性，來營造古樸適澀的線條，藉而鋪陳出詩中中蒼茫遼遠的秋色與幽渺續絕的離情。

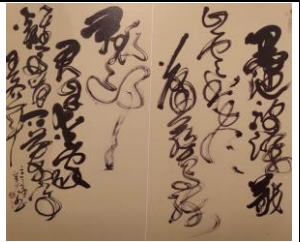
2011 年	100 年	新北市美展 (新北市組)	張舜翔 〈第一名〉 石屋和尚山居詩		134x65cm	新北市美展 100 頁	打散行與行的關係，使其錯散有致， 希望畫面構成一種有力的團塊效果
2011 年	100 年	新北市美展 (全國組)	陳侶左 〈第二名〉 朱彝尊詩聯		181x46cmx 2	新北市美展 77 頁	
2011	100 年	新北市美展 (新北市組)	薛硯山 (第二名) 六祖壇經智常偈		179.5x89cm	新北市美展 101 頁	體驗古文字用筆精神與呈現，且表現佛 家經典之句，並想對世間的無奈疾苦轉 化寄於此。試圖將篆書原貌，經由古今 大家吸收後再呈現，最後融入自我書寫 表達意趣中。雖使用了嚴謹的結構，但 卻能帶有力書寫的文字表現，或者是 篆刻用刀線質意味，這是我所想表達的 書寫理想境界。

2011 年	100 年	基隆美展	尤振宇 柳永 - 蝶戀花〈優等〉		195 x100 cm	《基隆文心叢村》 11、13 頁	製造飛白趣味，整體布局，和諧而表現強烈，破筆的效果搭配詞藝，頗有縹緲蒼茫之感，自然而不造作，真堪玩味。 佇倚危樓風細細 望極春愁 黯黯生天際 草色煙光殘照裏 無言誰會憑闌意 擬把疏狂圖一醉 對酒當歌 強樂還無味 衣帶漸寬終不悔 為伊消得人憔悴。
2011 年	100 年	基隆美展	呂宗城 李清照詞 漁家傲		195 x 75 cm	《基隆文心叢村》 14 頁	有青藤道士草書況味,突破行列,華畫錯綜而不凌散,一氣呵成,任貞議潮,畫面漲墨有些刻意,是美中不足處。 天接雲濤連曉霧 星河欲轉千帆舞 開天 語 慙勤問我歸何處 我報路長嗟日暮學時護有驚人句 九萬里風牌正舉 風休住、蓬舟吹取三山去
2012	101 年	苗栗美展	羅笙綸〈第一名〉 送陸鴻漸棲霞寺採茶		154x76.8 cm	《苗栗縣 101 年度苗 栗美展專輯》 24、29 頁	平日除了愛寫詩外，咖啡和茶亦是生活中不可少，故書唐皇甫冉〈送陸鴻漸棲霞寺採茶〉詩一首，將兩項喜好結合。

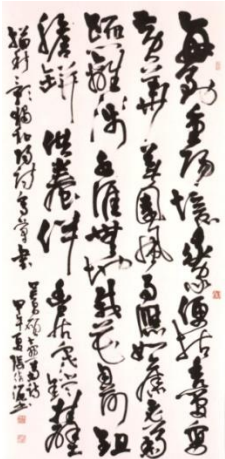
2012 年	101 年	第十屆 高雄獎	楊景堯 書法、篆刻類 (優選) 懷孕的儀式 媒材：身體、書法			「2012 高雄獎」專輯 55 頁	創作自述： 文字演化為生命的密語 透漏懷孕的想望 言語是祝福最重要的言靈 一日日的日記 孕育對你的期待
2012	101 年	台北美術獎	莊榮哲 (優選) 1.紋字書寫-身體髮膚， 受之父母 2..紋字書寫-疼痛 3..紋字書寫-		word- carve wrintgs - pain 相 紙、輸出 lightjet C-Print， 2011	「2012 台北美術獎」 專輯 47 頁	創作理念： 以肉身替代畫布、血液替代染料，文字與傳統的書法本身的文化意義結合紋字行為狂野，讓身體矛盾且矜持吶喊，身體作為一種有機的表達材質，結合觀者與目光、無敵的時間，才相互轉話承受彼此可見 不可見的創傷，完整了這場儀式。人間士創傷仍在，只是供生共消共享，藝術家是現代術士，創造以傷痕間無聲的呼喚鏈結而成結界。
2013 年	102 年	第十一屆 高雄獎	許志芳 台灣讚起來系列-筆友 感更有感的心		168X165 Cm 木板、紙 本、水墨	「2013 高雄獎」專輯 75 頁	創作自述 近年來台灣面臨「有感」的經濟低彌，人心趨向瑜不安的消極，但確實應當找到自我存在的核心，我傾向於法華經的「實踐」哲學，存在的靜字自我產生的對應關係，在虛實中有所消長，如何再黑暗中激盪出熱情的火花，挖掘出自我隱藏的有感生命。

2013 年	102 年	第十一屆 高雄獎	吳奇聰 節錄孫過庭書譜句		240X120cm	「2013 高雄獎」專輯 76 頁	作品說明： 法簡昂、金文架構、'消人用筆推出己意
2013 年	102 年	新北美展 〈全國組〉	吳弘鈞（第一名） 吳羣〈白雲溪〉以明清 書風書之。		179.5x90cm	新北市美展 80 頁	
2013 年	102 年	新北美展 〈全國組〉	謝金德（第二名） 泉香釀酒冽，谿深臨魚 肥		174X43.5c m x2	新北市美展 81 頁	擷取 歐陽修〈醉翁亭記〉文中嘉具作 此對聯，大字篆書取其氣勢！以醉翁 亭記全文為款，章草為體，落於上下 聯兩側；汲章草 之古樸與大字篆書之 氣勢一體！剛柔並濟而層此書。

2013 年	102 年	新北美展 (新北市組)	江柏萱（第一名） 朱熹提玉山草堂書院聯		231x49cm x2	新北市美展 103 頁	作品說明： 「碧潤生潮字幕，青山如畫古猶今。」 於行草篆隸間嘗試線條質感的變化，將 字句咨意結合、穿插，愛上字與字相 依、相黏的曖昧趣味。
2014	103 年	苗栗美展	柯榮忠（第一名） 對聯——		180x90cm	苗栗美展 31 頁	窗含西嶺千秋雪 門泊東吳萬里船 作品說明： 書乃心靈
2014 年	103 年	基隆美展	書法篆刻類（優等） 許志芳 杜甫 旅夜書愴		193x92cm	雞籠美展	篆書中堂,用筆厚拙,結字方扁,頗有奇 趣、章法介於豪隸之間,略有現代構成 特色。(黃智陽) 細草微風岸,危檣獨夜舟。 星垂平野闊,月涌大江流。 名豈文章著,官應老病修, 雜訊何所似,天地一沙鷗。

2014 年	103 年	第十二屆 高雄獎	吳奇聰 戴本孝題山水畫詩二首		205x85cm	「2014 高雄獎」專輯 79 頁	
2014 年	103 年	第十二屆 高雄獎	劉宇宏 心の漣漪		180x180cm	「2014 高雄獎」專輯 53 頁	
2015 年	104 年	第十三屆 高雄獎	鄭宇宏 我的無敵鐵金剛		110x240cm	「2015 高雄獎」專輯 82 頁	作品說明： 我想說一個故事一個關於文字祕密的故事，假如你想知道我在寫甚麼，你可以嘗試著拿起你的智慧手機，鍵入我寫的文字，之後將會獲得一組超級密碼，並可以加入宇宏的無敵金剛聯盟，和我的英雄們並肩作戰。
2015 年	104 年	第十三屆 高雄獎	江 柏萱 (何創時書法篆刻類特別獎) 赤子之心		90x180 cm	發行人：謝佩霓 「2015 高雄獎」專輯 印刷：歐樂印刷股份有限公司 50 頁	創作理念： 孟子曰：「大人者，不失其赤子之者也。」嘗試大字實驗，以古文字搭配行草書此。
2015 年	104 年	第十三屆 高雄獎	浩然之氣		90x180 cm x7	「2015 高雄獎」專輯 52 頁	孟子曰：「吾善養吾浩然之氣」。又曰：「其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞于天地之間。其為氣，配義與道；無是，餒也。」嘗試以大字書此以自勉。

2015 年	104 年	第十三屆 高雄獎	操千曲而後曉聲，觀千 劍而後識器		150x130cm	「2015 高雄獎」專輯 53 頁	節文心雕龍句：「操千曲而後曉聲， 觀千劍而後識器」，試以墨色乾枯潤 燥搭配較自由的疏密排列，融篆隸行 草於此件作品中。
2015 年	104 年	第十三屆 高雄獎	黃俊嘉〈優選〉 照片星空		110x230cm	「2015 高雄獎」專輯 57 頁	任草書點畫於空間遊走，分布淨白如 星空，而為我注入閃爍星辰。一筆一 畫喚起永恆記憶，昨日的你，一點一 滴不曾忘記，深刻銘心，是否記得當 初約定，把自己繫在星際，想念時， 抬起頭，黑夜裡最閃亮的星，不變而 持續。
2015 年	104 年	第十三屆 高雄獎	柏巧玲 化塵成泥		110x240 cm 宣、麻布板	「2015 高雄獎」專輯 82 頁	作品說明： 柏巧玲的篆刻作品·精緻細膩·優秀的小楷 書法刻於石上。印於紙上、雕刻技巧優 雅卓越，·套上對詩詞的回應，更添幾分 秀麗。篆刻、書法加上詩句，到處都洋 溢著文人色彩。細小得近乎謙卑亦不失 逸趣，沒有當代藝術那「來看我，·我是 藝術！」的呼喚，更沒有中國大陸市場 常見的「嘩啦嘩啦紅光亮來買我」的外 銷畫綽頭。她的作品是個「篆刻裝置」 ，作品由多種元素組合而成，包括 那些漂亮的畫框。色彩精心選擇安排的 畫框和裱框，呼應放置在前端展覽箱 度，擺放位置傾斜的印意和紙張那不是

							偶然的擺放，而是個細心安排。在以西方書代藝術馬首是瞻的藝術全球化的年代，即使利用水墨來展示點自我身份，往往也停留在只是使用傳統媒體上試圖作點自我肯定，柏巧玲的作品般能夠利用傳統藝術，不卑不亢地帶進更深層文和精神。(何慶基 /海外觀察員評論)
2015 年	104 年	基隆美展	張倍源〈第一名〉 吳昌碩 胡菊詩		210x89cm	基隆美展 10 頁	評審委員： 首獎 張倍源〈吳昌碩 胡菊詩〉行草中堂，參酌王鐸、倪元璐筆法，氣宇融合，不落俗套，欹斜之間，疏密得宜，下筆堅實，行筆流暢，評審一致認為是不可多得之佳構。
2016 年	105 年	基隆美展	袁哲陶〈優選〉 〈集唐宋明人詩句為文〉		210x`06cm	基隆美展	本作〈集唐宋明人詩句為文〉，以草行筆意寫大篆，整體縱肆中兼沈斂之趣。筆法躁潤互補，險澀與蒼蒙相參，行氣錯落中行止得宜，允為佳作。 趙宇修委員

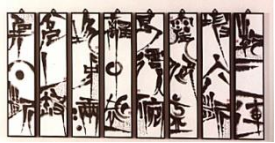
2016 年	105 年	第十四屆 高雄獎	白的 宣紙		120X240 cm	「2016 年高雄獎」專 輯	作品說明：黑中白、白中黑;是中非，非 中是：明中暗，暗中明;嚙有真黑真白， 真是真非?喘著仁心之所向，時事有感。
2016	105 年	2016 台灣美 術新貌獎	劉宇宏 〈評審團獎〉			2016 台灣美術新貌獎	創作自述 古文〈千字文〉，開頭第一段提到， 「天地玄黃，宇宙洪荒，日月盈昃，晨 宿列張……。」描述吳遠弗屆的銀河 系，無限延伸的宇宙，而是上萬物正依 循着某種規律的安排，持續著在運轉發 生。再發生的當下，萬物藉著這種現象 連結了關係，而這種關係一直處於互補 狀態，猶如天地、山河、晝夜，在兩種 極端的狀態下，還是能互相和諧的存在 ，或演化出更強大的能量，更太極的 黑白互相融合，取二者的中間平衡，一 直循環著大自然的規則。 以極簡的黑與白，體現東方的美學與台 灣本土原住民的活力與堅毅的精神，人 生於天地間，一開始猶如拾荒者，開墾 大地四處探，赤腳踩在地面，勇敢向前 邁進，企圖透過想像，文字結合人的跑 步姿勢等動態姿勢，還有戰鬥的號角 聲，以無限的能量越遠力量越大，永遠 釋放 power。

2017	106 年	第十五屆 高雄獎	鄭宇宏 何創時書法篆刻類特別獎 1. 網神 On-ine 2. 七星陣 3. 山不在高水不在深	 1.  2.  3.	1. 45x180cm 2.180x90x 2pc 270x90cm	「2017 高雄獎」專輯 51、52、53 頁	創作理念： 網神 On-ine 以古文字結構和卡漫方式的書寫，呈現出古代神明 法的千里眼和順風耳形象，比擬日新月異的科技，生 活在 G 世代的時空，使用看不見的紅外線與各種光 能力，變成人人都是萬里眼和風速耳。 七星陣 家住在鄉下，家旁 100 公尺有一大廟，只要神明生日 多方眾神將領紛紛來進香祝賀，好不熱鬧，所以我也 常常和媽媽參加廟會，而此作依循神明的開路先鋒， 八家將的陣法創作，以書法古文字載體，卡漫方式的 書寫、塗鴉方式的烘托氣氛，希望呈現我的生活寄意與情感。 山不在高水不在深 用心的閩南語為永心，從小媽媽和我說做什麼是只要是對的，就去做吧!以這種態度天馬行空的創作此作品，並以永心的古文字為載體並延伸，擅用宣紙和膠、墨、金粉的沉澱，呈現黃金的赤子骨氣，爆發自己的小宇宙步步向前。
2017 年	106 年	基隆美展	王宥心 寧為微塵 〈優選〉		42x30cm	《基隆文心叢刊-106 年基隆美展》11 頁	作品說明：「寧為微塵」一乃今年唯一入選的篆刻作品，作者以甲骨文題崗，小楷自述，小字取法文徵明、鄧冀翁，略帶晚明結構鬆散拙趣，文筆亦佳；印風取法廣裘，凡於古鈐、漢

							印、磚瓦、流派，多所涉獵，堪稱完熟：難能的是，在豐富的樣貌下人能展現統一的個人風貌，是該作品能夠得領風騷的主因。心經邊款延續書法風格，惟整體行氣稍弱，是不足之處，然而瑕不掩瑜，整建作品成功的結合書法，篆刻與文學，在近年重視視覺的印風主導下，能見到如此安靜沉穩的作品，殊實可喜。 (柯詩安/國立台北藝術大學美術系講師)
2017	106 年	屏東美展	伍展利 - 柳永安 公子		180x90cm cm	《屏東美展》18 頁	創作理念： 無邊無際是在強化作品的張力，書法的古典元素是在支撐內刻的意涵，每個字的縮放，聚散是在營造空間效果，字形隨著書寫過程而產生不同的變化，有著主題與配角的呼應，讓畫面更加精采奪目。
2017 年	106 年	屏東美展	夏士清-南石文琇禪師 月波軒		180x85cm	《屏東美展》19 頁	創作理念： 平日的腦習 較雜廣，創作時並無太過作意於要以何碑帖風格呈現。 此作乃融合所學，以簡練靈動的草書來表達禪師意境。

2017 年	106 年	屏東美展	林杏嬌-蘇東坡先生詩 二手出入廬山、書李世 南所畫秋景		180x90cm	《屏東美展》24 頁	創作理念： 以王鐸筆意，字蘇東坡先生詩二首， 其一初入廬山，其二為書李世南所畫 秋景。 注重墨色的乾濕、濃淡、以及字群的 穿插、跌宕、欹倒、希望獲得欣賞。
2017 年	106 年	屏東美展	陳榮堡〈優選〉 泥金－道德經全文		180x90cm	《屏東美展》25 頁	創作理念： 以恭敬之心。 書寫老子流傳後世之 智慧結晶，伍以泥 金展現道德對於現今社會之獨特尊貴 性。
2017 年	106 年	屏東美展	吳奇聰〈優選〉		185x44.55x 2 cm	《屏東美展》29 頁	創作理念： 以漢隸為主體，隸以金文，墨印文字與 古為新。

2017 年	106 年	屏東美展	歐陽修詩		200x155 cm	《屏東美展》32 頁	創作理念： 透過點線面所構成的跌宕韻致，以鋪豪沉著之勢，詮釋出樸拙豪盪的書風。
2018 年	107 年	第十六屆 高雄獎	柯良志 關於陳澄波的西薈芳		尺寸一場地 而定	「2018 高雄獎」專輯 57 頁	作品說明： 【歷史空間】關於陳澄波的西薈芳此空間為本作品主要視覺，探討台灣曾經經歷過的歷史議題。此作層於嘉義鐵道藝術村展出：1.鐵道藝術村較接近替代空間，因此作品以現場裱貼字打線完成。2.以陳澄波一件《西薈芳》作品，接用林宗源先生寫的台語詩「西薈芳」，傳達對於嘉義的歷史思考精神。3.每個字皆各自獨立，全貼上牆後再以紅色界格彈線，表現書中碑版挖鑿的深刻，更因現地製作，傳達鑿刻的時間精神。
2018 年	107 年	第十六屆 高雄獎	張天健 不許塵埃半點侵		22x24cm	「2018 高雄獎」專輯 50、51 頁	創作自述： 古詩的文人氣，講求詩、書、畫、印的搭配，在這不童的題材中，往往藏著暗語，相互串連，野展現自己的性格。但有誰曾好好的看看自己?有了鏡子，便可以自照，這面容，也照人心。一個仿古香盒，偽成古鏡拓片，調侃著風雅，一句「古鏡而今何處尋」與「紅顏相對須知惜」，不正是一場與自己的對話風景。

2019	108	第十七屆 高雄獎	賴麗雲 夏之夢		210 x 120 cm	「2019 高雄獎」專輯 40~41 頁	
2019 年	108 年	第十七屆 高雄獎	山·語		180 x 270 cm	「2019 高雄獎」專輯 42~43 頁	
2020 年	109 年	第十八屆 高雄獎	吳孟珊 (何創時書法篆刻類特 別獎) 易之索陽系列： (八宮歌)、(播昂書 易)、(八卦取象歌)	  	159x155cm 250x175cm 250x175cm 114x224cm	「2020 年高雄獎」 44~48 頁	

2020 年	109 年	第十八屆 高雄獎	柯良志 《鏡像之書》 (優選獎)		尺寸依場地而定 單頻錄像、 現場書寫、 手機、頭戴 型顯示器	「2020 年高雄獎」 47~48 頁	作品說明： 錄像之書》作品為書寫藝術的實驗計劃,需要觀賞者介入以完成之, 《鏡像之書》為先前與藝術家林俊賢的合作系列作品之一。創作過程極度有趣,主要探討阻斷熟悉的感知書寫狀態,將書寫過程、因戴上頭戴型輔助器後,回歸到最基本的書寫狀態,基本想法來自於手機自拍或視訊的常態狀況、手機中常見到如此,假設所見視野都是鏡像狀態,則書寫為何? 此基本狀態在於視覺 ← → 書寫之間緊密的互聯關係,作品裝置只需一個能夠夾住手機的頭戴型輔助器 手機下載鏡像 app 後,即可觀看,戴上頭戴式輔助器後,眼前所見皆如同照鏡子般水平翻轉,目的在於打破書寫者原來慣有的視覺狀態,漢字書法本身帶有強烈的「右書」與「左傾」特色當視覺呈現鏡像翻轉時,書寫當下需要更大量的理解與判斷。 原本實驗,用「硬筆書寫小字」的模組實驗,常因個人書寫習慣而不受視覺影響,甚至在書寫硬筆小字時,寫者處於「盲書」狀態也能夠穩定書寫。但以「毛筆(軟筆)書寫大字」,就極需要視覺做,空間位置等的安排與分配、實驗相對較成功的。寫大字與寫小字或許也會因書寫習慣而產生「不太受視覺影響」的狀況,此部分可能需要更多參與者才顯得更有趣。 空間中撥放創作者「鏡像書寫」的書寫
--------	-------	-------------	------------------------	--	--	------------------------	--

							狀態，觀賞者觀看後,藉由現場設備操作、配戴顯示器後,以桌上之書寫工具進行書寫,書寫結束後將作品黏貼於牆上,以類似「現地製作」方式完成此作品文件面貌，讓觀賞者能夠直接參與作品，也將觀賞者書寫的狀態直接於現場呈現。
2020	109 年	基隆美展	張家榮（優選） 陳阿火〈基隆八斗子八景〉三首		196x138 Cm 32 頁	2020 基隆美展 32 頁	創作理念： 寫畫基礎無限意、連發山谷草歌行。
2021	110 年	基隆美展	張倍源 基隆獎		180x140 cm	2021 基隆美展	創作理念： 作品融合摩崖造像和隸書筆意創作之，並以長峰羊豪表現其多樣化之線條，呈現出厚實樸拙的風格。

附錄三 解嚴後臺灣藝壇書壇紀事

西元	民國	臺灣藝壇紀事	書法展覽	書法事件
1987	76	■ 2月21日至2月26日中華國畫聯誼會策劃「中日水墨畫聯展」於臺中市大墩文化中心展出。 ■ 3月1日至3月5日「第四十一屆全省美展」於臺中市大墩文化中心展出。 ■ 3月21日至3月27日「第三十四屆中部美展」臺中市大墩文化中心（文英館）展出。 ■ 3月21日至3月27日「藝壇耆宿—楊啟東回顧展」於臺中市大墩文化中心展出。 ■ 4月4日至4月27日「第一屆中華民國國際版畫雙年展得獎版畫家作品」於臺中市大墩文化中心展出。 ■ 5月2日至5月8日「第八屆中日友好美術展」於臺中市大墩文化中心（文英館）展出。 ■ 6月17日至6月26日「第一屆亞洲國際美展」於臺中市大墩文化中心展出。		
1988	77	■ 臺灣省立美術館開館 ■ 高雄市立美術館籌備開始 ■ 旅居國外24年謝里法回國，在臺灣形成一股熱潮。 ■ 12月北京「中國美術館」油畫「人體藝術大展」在臺灣引起媒體熱烈報導，形成一股裸體畫熱潮。		■ 吳啟禎獲中山文藝獎
1989	78	■ 10月5日至11月5日國立歷史博物館舉辦「林風眠九十回顧展」是臺灣官方第一次舉辦大陸畫家個展。 ■ 臺灣藝壇大陸美術熱潮 ■ 《美育》雙月刊，於3月25日美術節創刊。	■ 徐永進書法作品巡迴展 ■ 程代勒水墨·書法個展 ■ 樓柏安書法展(7月) ■ 陳正隆個人書畫展	■ 「當代書法之回顧與展望座談會」(7月) ■ 國家文藝基金管理委員會所設立的「國家文藝獎」獎金增至新台幣30萬元以至40萬元。
1990	79	■ 由黃鷗波成立「台灣綠水畫會」 ■ 臺灣省立美術館舉辦典藏作品展—膠彩、水彩 ■ 懷恩藝廊(2017年更名為一樓藝廊)辦理「紀念先總統 蔣	■ 《藝術薪火相傳 第二屆台中縣美術家接力展—鮑士鑒書法展》台中縣政府主辦	■ 中華書法研習聯誼會更名為中華民國書學會(3月) ■ 方連全獲中山文藝獎

		公逝世十五周年書畫聯展」。		
1991	80	■ 倪再沁於《雄獅美術》發表一系列關於「台灣美術主體性」探討的藝術批評文章，引發美術圈的軒然大波及兩年多的論戰。 ■ 《蔣公畫紀》遠赴日本福岡名古屋及東京辦理巡迴展覽。		■ 「中國標準草書學會」成立。
1992	81	■ 臺北市立美術館舉辦「現代美術雙年展」 ■ 6月立法院三讀通過「文化藝術獎助條例」，臺灣公共藝術興起。 ■ 國立臺中師範學院美勞教育學系成立。	■ 《林隆達書法展》臺灣省立美術館主辦（1-3月） ■ 「九二漢城國際現代書藝大展」，李蕭錕參與聯展。 ■ 臺粵書法交流展於桃園文化中心及廣州文化公園，參展者包含：黃羣英、黃農、王忠仁、葉禮鎮、陳玉臺、吳吉祥等人，並於1992年出版《臺粵書法聯展作品集》 ■ 墨潮會舉辦書藝創作展。（10月） ■ 「程代勒水墨、書法個展」。	■ 「東方美學與現代美術研討會」。（6月） ■ 「中華書道學會」成立。（11/22） ■ 桃園「陶然書會」成立，成員為隨張穆希習書的復旦國小教師們。 ■ 杜忠誥獲得國家文藝獎 ■ 簡銘山獲中山文藝獎
1993	82	■ 臺灣地區前輩美術家作品特展—國畫膠彩畫展。 ■ 國立彰化師範大學成立美術系。 ■ 中正藝廊(2017年更名為1展廳)正式啟用，暫借予國立臺灣藝術教育館。	■ 《藝術薪火相傳 第五屆台中縣美術家接力展—傅茂金書法展》台中縣政府主辦 ■ 「卜茲書法創作展」 ■ 「徐永進書法作品展」 ■ 「現代書藝展」（6月） ■ 桃園泮山書會首展專輯出版。 ■ 桃園文化中心舉辦「黃農、呂理發、吳逢春水墨畫三人展」	■ 「現代書藝論壇」
1994	83	■ 立法院通過「國家文化藝術基金會」設置條例。 ■ 「2號公寓」替代空間停止運作。（5月） ■ (2) 高雄市立美術館開幕，臺灣北、中、南皆有一座公立美術館。（6/122） ■ 文建會策劃，藝術家雜誌社編印《公共藝術叢書》出版，共16冊。（5月） ■ 「大太平洋文化基金會藝術中心」成立。（8/27） ■ 《南方藝術》雜誌創刊，由「高雄現代畫學會」9位主要	■ 「國際書法活動及臺灣書法年展」。 ■ 「墨潮聯展」。（6月） ■ 「書寫的可能性-中華民國八十三年文藝季臺南市地方美展」 ■ 史東錦《文字與繪畫-以行草書為組織元素的繪畫創作》	■ 陳振濂書法專題展出系列活動。（9月） ■ 第16屆「全國書法比賽」增加「創意組」。 ■ 薛平南、陳維德獲得國家文藝獎 ■ 林隆達獲中山文藝獎

		成員協力發行。(10/1) ■ 「國立臺灣藝術專科學校」改制並升格為「國立臺灣藝術學院」,設立戲劇、印刷、藝術、工藝、美術、雕塑、電影和廣電等 7 個系。(6 月) ■ 國立彰化師範大學美術系成立並招生、國立成功大學成立藝術史研究所並招生授課。(7 月) ■ 「太古佳士得」在臺灣進行中國繪畫首拍(10 月)		
1995	84	■ 「東海大學美術系膠彩畫教育 10 年展」於臺灣省立美術館展出。 ■ 臺灣省立美術館膠彩畫藏品由劉欽河館長率團,代表臺灣赴法國夏瑪利爾美術館展出。 ■ 「膠彩畫淵源·傳承及其影響學術研討會」及配合展於臺灣省立美術館展出,臺灣省膠彩畫協會協辦。 ■ 「全省美展 50 年回顧展」於臺灣省立美術館展出。 ■ 「中華民國膠彩畫展」於臺灣省立美術館展出。 ■ 東海大學美術學系開設碩士班。	■ 《藝術薪火相傳 第七屆台中縣藝術家接力展--陳志聲書法展》,中縣政府主辦(3-4 月)	
1996	85	■ 「東海大學美術系膠彩畫教育 10 年展」於臺北市立美術館展出。 ■ 臺灣省立美術館第二任館長由倪再沁接任。 ■ 第 50 屆「臺灣省全省美術展覽會」於臺灣省立美術館、南投縣立文化中心展出。 ■ 「陳慧坤 90 回顧展」於臺灣省立美術館展出。 ■ 韓國膠彩畫家吳泰鶴應國立彰化師範大學美術系主任郭禎祥之邀,擔任客座藝術家。 ■ 「大墩美展」開辦(1996-迄今),第 1 屆「大墩美展」於臺中市立文化中心展出。 ■ 大葉大學「造型藝術學系」成立。 ■ 2 月 4 日至 3 月 24 日台北市立美術館舉辦「回顧與省思:二二八紀念美展」。 ■ 「財團法人國家文化藝術基金會」(簡稱國藝會)成立。(1 月) ■		■ 林榮森獲中山文藝獎

1997	86	■ 「台北市立美展」改為『台北獎』 ■ 3月在花蓮縣吉安鄉南濱路的光華工業區舉行「第一屆花蓮國際石雕藝術季」 ■ 詹前裕完成《林之助繪畫藝術之研究》，由臺灣省立美術館出版。 ■ 「民國藝林集英研究之6—林之助繪畫藝術研究展」於臺灣省立美術館展出。 ■ 韓國畫家吳泰鶴與金榮芝夫婦膠彩畫展，於東海大學藝術中心展出。 ■ 「華山藝術特區促進會」組成，透過非法入侵的展演獲得社會關注，並發起連署請願將「華山」留下作為「藝文特區」 ■ 臺灣官方以「國家館」名義參加第47屆威尼斯雙年展，主題為「臺灣・臺灣：面・目・全・非」。 ■ 《CANS 藝術新聞雜誌》創刊。(7月) ■ 富邦藝術基金會成立。(7月) ■ 郭木生文教基金會藝術中心開幕。(7/23) ■ 「竹圍工作室」轉型為新的展演空間。 ■ 「新濱碼頭」藝術空間成立。	■ 「筆情墨趣-中國書法藝術」年度主題展。(3月) ■ 王壯為先生書法篆刻展。(4月) ■ 張光賓先生書畫作品展、十七世紀書家書法。(7月) ■ 筆情墨韻關懷弱勢——杜忠誥書法義賣展。(9月) ■ 臺灣人文構思的省思——臺灣書法三百年。(11月) ■ 吳英國書法首展於桃園文化中心，並出版書法集。	■ 「迎接書法新紀元：國際書學研討會」。(5月) ■ 泮山書會第三屆聯展專輯出版
1998	87	■ 高雄市立美術館舉辦國際戶外雕塑展「鉅塑臨風」。 ■ 藝術家出版社出版《臺灣美術全集20—林之助》。 ■ 臺北市立美術館開設典藏常設專區(10月) ■ 「華山藝文特區」正式成立。(10月) ■ 「財團法人英才文教基金會」成立「全球藝術中心」。(8月) ■ 賴純純成立第二代的「SOCA」現代藝術協進會。(2月) ■ 臺北市立美術館策辦「意象與美學—臺灣女性藝術展」。(4月) ■ 「視覺藝術聯盟」成立。(5月) ■ 臺北市立美術館舉辦「臺北雙年展-慾望場域」為首屆國際性雙年展，邀請南條史生為策展人，共36位分別來自臺灣、中國大陸、日本、南韓等國藝術家參展。(6月)	■ 尚古與出新-當代書家名言嘉句書法作品展」展於何創時書藝館(8月) ■ 國立歷史博物館主辦第一屆「書法春秋大寶」。 ■ 「程代勒書法展」。 ■ 「鄭進發書法個展」 ■ 「黃智陽書法篆刻展」。 ■ 中壢圓光寺成立「人迂上人書畫展覽室」。 ■ 《吳英國小楷集》出版。	■ 張穆希獲桃園縣政府薪傳獎，並舉行個展，出版《張穆希書法領域》；任全國學生美展評審委員。 ■ 張日廣任語文競賽桃園縣書法類召集人。 ■ 「榮欣書法聯誼會」成立，2006年改為「榮欣書畫協會」人士為委員。 ■ 蕭世瓊獲中山文藝獎

		■ 李仲生基金會將李仲生遺作 1281 件捐贈臺灣省立美術館（今國立臺灣美術館）典藏（7/8） ■ 臺灣省立美術館（今國立臺灣美術館）與時報文教基金會合辦「第一屆全球華人美術策展人會議」。（7 月） ■ 臺灣省立美術館（今國立臺灣美術館）在進行翻修前，策展（不破不立—引爆臺灣省立美術館》邀請蔡國強進行爆破創作。（8 月 21 日） ■ 《新潮華人藝術》創刊。（10/1） ■ 成功大學辦理，蕭瓊瑞策展「世紀黎明」校園雕塑大展。（10 月） ■ 「悍圖社」成立。 ■ 「臺灣意象展」由高雄市立美術館舉行於巴黎、比利時等地。 ■ 趙少昂、陳進、劉啟祥、蔣蔭堂、李天祿逝世。		
1999	88	■ 行政院文建會、國立國父紀念館策劃主辦，臺中市立文化中心承辦，臺灣省膠彩畫協會、東海大學美術系協辦，謝里法總策展，舉辦「文英館策展系列—藝術的實驗與冒險（伍）臺中膠彩源流展」。 ■ 苗栗市立藝文中心開館。 ■ 「膠原畫會」成立 ■ 「新苑藝術畫廊」成立，為台灣最具有代表性新媒體藝術畫廊，以策劃展覽、參與國際博覽會的模式呈現新銳媒體藝術家精采的作品。 ■ 「臺灣省立美術館」改隸更名為「國立臺灣美術館」，為臺灣第一個國立級的美術館。（7/1）。 ■ 國際拍賣公司蘇富比退出臺灣市場。 ■ 臺灣省立美術館（今國立臺灣美術館）發起募款活動，為留藏林玉山〈蓮池〉於臺灣不被日本藏家買走，也與鴻禧美術館、中國時報等單位，以複製畫、複製海報形式募資，最終順利購藏。（2 月） ■ 台北世貿中心舉辦「舉辦九九年台北國際藝術博覽會主題館林玉山主題展—台灣畫壇長青樹，－林玉山教授之藝	■ 節高風清—劉延濤先生紀念書法展。（3 月） ■ 「隆古延今—張隆延書法九十回顧展」於國立歷史博物館。（3 月） ■ 「文字的力量—當代書法展」張頌仁策展。（5 月） ■ 莊嚴百年慕陵先生書法紀念展。（10 月） ■ 第一屆「千禧年—當代書家傳統與實驗書法展」，李蕭錦與陳一郎參與聯展（往後多屆）。（11 月） ■ 「九九書會」成立，成員為黃農於文化中心成人書法班學生。 ■ 黃農受邀桃園縣美術家薪傳展 26「因展期時間緊迫與文化中心升格改制人事更易，	

		術」 ■ 國立臺南藝術學院創辦季刊《藝術觀點》。(1月) ■ 《臺灣美術評論全集》系列套書由臺灣省立美術館與藝術家出版社合作出版。(5/20) ■ 臺灣省立美術館策辦「發現亞洲藝術新航線—亞洲美術策展人會議」。(5月) ■ 帝門藝術教育基金會開辦「第一屆帝門藝術評論徵文獎」。(6月) ■ 「SOCA 現代藝術協進會」改為賴純純工作室。(8月) ■ 「國立藝術學院美術系美術創作研究所碩士班」成立 > 分書畫、油畫、雕塑、版畫四組。(8月) ■ 朱銘美術館開館。(9/19) ■ 國立臺灣美術館休館(9/16)後發生921地震部分館舍受損。 ■ 「國巨基金會」創立。(10月) ■ 「財團法人廣達電腦教育基金會(財團法人廣達文教基金會)」成立。(10月) ■ 邱再興文教基金會成立的「鳳甲美術館」開館。(10/25) ■ 「臺中20號倉庫」正式啟用，為閒置空間再利用「鐵道藝術網絡計畫—鐵道藝術村」中第一個開辦點。(10月) ■ 「宏碁數位藝術中心」成立。(12月) ■ 「中華民國藝評人協會」成立，2000年升為「聯合國教科文組織之國際藝評人協會(AICA)臺灣分會」。 ■ 李葉霜逝世。	未能配合展出。」	
2000	89	■ 數位美術館建置，第54屆全省美展的得獎作品開始全部數位化，在9月份掛上省府網站。 ■ 「中部地區近代膠彩藝術委託研究案」，由臺中市政府文化局委託東海大學執行。 ■ 臺中市政府主辦，臺灣省膠彩畫協會承辦「2000年全國	■ 「傳統的出口」黃智陽書法創作展。(4月) ■ 「國際書法文獻展—文字與書寫」特展，國立臺灣美術館主辦展於臺中港區藝術中心。	■ 吳英國獲中山文藝獎 ■ 「跨世紀書藝發展」國際學術研討會。(1月)

	膠彩畫名家大展」。 ■ 「東海大學與師大美術研究所國畫教學比較展」於臺中市立文化中心文英館展出。 ■ 「礪溪美展」開辦（2000-迄今）。 ■ 「南投縣玉山美術獎」開辦（2000-迄今）。 ■ 膠原畫會第1次聯展於臺中市大墩藝廊。 ■ 第五屆國際書法大展 - 台北大展 ■ 「智邦藝術基金會」成立。 ■ 國立臺灣師範大學美術學系成立博士班。 ■ 國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）設立藝術行政與管理研究所。（8月） ■ 臺大「藝術史研究所」設立博士班。 ■ 鶯歌陶瓷博物館開館。（11/26） ■ 臺北市政府「閒置空間再利用」首座委外館「官邸藝文沙龍」開幕。 ■ 陳夏雨、姚慶章逝世。 ■ 首屆帝門藝評徵文獎頒獎。（1月） ■ 「得旺公所」藝術空間成立。（1月） ■ 「廖繼春油畫創作獎」開辦，得獎者由臺北市立美術館舉辦個展。（3月） ■ 《典藏藝術》分版為《典藏·古美術》與《典藏·今藝術》。（4月） ■ 因921震害文建會決定停止興建99峰藝術村。（6月） ■ 發生「827拯救國美館行動」示威抗議活動，要求館長倪再沁下臺（8/27），倪再沁辭職（10/31）。 ■ 「北美二館」更名為「臺北當代藝術館（MoCATAipei）」，確立了以後「公辦民營」的營運模式。 ■ 「臺北雙年展」改為雙策展人，一位國外、一位國內的模式。 ■ 臺北縣政府主辦臺灣第一個重要大型國際媒體藝術展「發光的城市」。（9月）	■ 「秋豪精勁一江育民書法展」於國立歷史博物館。（10月）	
--	---	---	--

		■ 巴黎法國國家當代畫廊舉辦「陳界仁個展」為首位在此個展之臺灣藝術家。(10月) ■ 「赫島社」成立。		
2001	90	■ 第1屆膠彩畫夏令研習營於東海大學開辦(詹前裕策劃主持1-10屆)。 ■ 「2001·膠流·膠彩畫新風貌展」於靜宜大學藝術中心、元智大學、屏東師範學院展出。 ■ 「新竹市鐵道藝術村」成立。 ■ 「臺北國際藝術村」開幕。 ■ 佳士得退出臺灣拍賣市場。(10月) ■ 國立藝術學院升格為國立臺北藝術大學；前身國立藝專藝術專科學校的國立臺灣藝術學院，升為國立臺灣藝術大學。(8/1) ■ 關渡美術館開館，為國內首座大學美術館。(3月) ■ 紐約文化中心臺北藝廊及國立臺灣美術館展出由文建會主辦、國立臺灣美術館承辦、高千惠策劃，「形簡意繁：方與圓—臺灣當代藝術展」。(3月) ■ 臺北市立美術館的「臺北獎」更名「臺北美術獎」，不分類別、不限制尺寸的方式競賽。(5月) ■ 「台新文化藝術基金會」於5月成立。 ■ 臺北當代藝術館開館(5/27)，為臺灣第一所公辦民管的美術館，也是第一個鎖定「當代藝術」的美術館；11月由澳洲籍的里昂·巴洛西恩(LeonParoissien)出任館長，也是臺灣美術館首位遴聘的外國籍館長。 ■ 《大趨勢》創刊。(7月) ■ 文建會支援經費、高雄市政府主辦、高美館承辦的「2001高雄國際貨櫃藝術節」在高雄港碼頭開辦。(12/8) ■ 「橋仔頭糖廠藝術村」成立。(12月)	■ 《國際書法文獻展—文字與書寫》國立臺灣美術館主辦，此展為臺灣公立美術館首度策劃探討現代書法的大展，其中又以第四單元《當代書法新面向—與漢字書法之對談》為最主要(策展人：李思賢) ■ 《2001創時書藝—傳統與實驗雙年展》高雄市立美術館主辦	■ 「國際書法文獻展—文字與書寫學術研討會」並出版研討會論文專輯暨會議記錄一書，國立臺灣美術館主辦
2002	91	■ 高雄市中正文化中心籌辦「高雄國際鋼雕節」 ■ 8月15日在省政資料館舉辦「全省美展發展趨勢研討會」 ■ 第20屆「臺灣膠彩畫展」於臺北市歌德藝術中心、臺中	■ 「李鎮成、李牧芸線性運動—2002塗鴉啟示錄。(3月) ■ 「行雲流水—李猷書法展」	■ 新世紀書藝發展」暨際學術研討會(1月) ■ 「桃園市藝文書畫學會」成立。

		市政府文化局、臺中縣港區藝術中心巡迴展出。 ■ 「在復古與創新之間—臺灣膠彩畫新風貌」於臺北縣文化局、臺中市文化局展出。 ■ 廖瑞芬翻譯日本愛知藝大林功教授著作《膠彩畫材料與技法》，由藝術家出版社出版。 ■ 劉其偉、陳庭詩逝世。 ■ 視覺藝術聯盟舉辦第一屆「藝術家博覽會」。 ■ 高美館舉辦「後解嚴時代的高雄藝術」。 ■ 「山美術館」停止營運。 ■ 高雄港駁二藝術特區開幕。(2/23) ■ 台新文化藝術基金會成立「台新藝術獎」，設有「年度表演藝術」與「年度視覺藝術」，為國內首見獎金高達百萬之獎項。(3/15) ■ 高雄「城市光廊」公共藝術設置完工開放。(9/21) ■ 「典藏」國際版《Yishu》創刊。(11月) ■ 「2002 國際華人藝評會議」由藝評人協會、臺南藝術學院、高美館合辦。(12月) ■ 「植寮 F3 藝文特區」成立。(12月) ■ 國巨基金會與亞洲文化協會 (Asian Cultural Council) 合辦「國巨科技藝術創作獎」(Yageo Tech-Art Award)，得獎人可於紐約科技媒體藝術中心進駐 Location One 半年。	於國立歷史博物館。(3月) ■ 黃智陽「知白守黑」書法創作展。(5月) ■ 國立臺灣藝術大學美術學系原「國畫組」改立「書畫藝術學系」。	
2003	92	■ 《家庭美術館 膠彩·雅韻·林之助》出版，由廖瑾瑗執筆，雄獅圖書出版。 ■ 「東海大學與京都藝大教授膠彩畫聯展」於東海大學藝術中心展出。 ■ 張萬傳、馬白水、張心龍、李錦繡逝世。 ■ 國立臺灣美術館找回 132 件散佚在各處的臺灣前輩藝術家作品，並正式納入典藏(7月) ■ 鴻禧美術館館舍因企業危機遭拍賣。(8月) ■ 林曼麗任國家文化藝術基金會董事長。(2/1) ■ 文建會將「數位藝術創作計畫」交由國立臺灣美術館執	■ 董陽孜「字在自在—董陽孜書法與空間的對話」。(3月) ■ 桃園第三屆「清雅堂同門書法展」，並出版專輯。	■ 「藝友雅集」成立。 ■ 行政院客委會舉辦「2003 年傑出客籍藝術家邀請展」 ■ 「桃園全國春聯書法比賽」開辦。 ■ 桃園「九九書會」舉辦首展。

		行，數位藝術正式進入有系統的官方推動階段。(1月) ■ 臺北市立美術館開辦一系列臺灣美術發展整理性展覽：「長流一五。年代臺灣美術發展」、「前衛一六〇年代臺灣美術發展」、「反思一七。年代臺灣發展」、「開新一八。年代臺灣美術發展」、「立異一九〇年代臺灣美術發展」。 ■ 臺灣文化總會策劃、在地實驗執行國內首個徵件式數位聲音藝術展「Bias 異響一聲音藝術展」。(6月) ■ 「臺灣新藝」藝術空間於臺南成立。(7月) ■ 臺北市立美術館舉辦「又見 V-10 視覺藝術群」30 年大展。(8月) ■ 紐約現代美術館 MOMA 邀請旅美藝術家李明維舉行個展，為首位於 MOMA 舉辦個展之華人藝術家。(9月) ■ 文建會開辦以徵件方式購藏的「青年繪畫作品典藏計畫」，收藏目標為年齡為 35 歲以下(2004 年改 40 歲以下、2005 年改 45 歲以下)有展覽或獲獎經驗的藝術家作品。(10月)		
2004	93	■ 詹前裕編著《郭雪湖繪畫藝術研究專輯》。 ■ 「膠彩畫名家展」於淡江大學文錙藝術中心展出。 ■ 「2004·臺灣膠彩新展望」於臺中縣立港區藝術中心展出。 ■ 「臺灣膠彩畫菁英創作展」於靜宜大學藝術中心展出。 ■ 「膠彩風華展」於臺中市立文化中心文英館展出。 ■ 國立臺中師範學院(今國立臺中教育大學)美勞教育系更名為美術學系。 ■ 文建會策劃、藝術家出版社執行出版《臺灣當代美術大系》共 24 冊。(1月) ■ 「臺南市廿一世紀都市發展協會」向臺南市政府提出「臺南市海安路示範點美化造街補助計畫」通過，進行「美麗新世界—海安路藝術介入」活動。(5月) ■ 國立臺灣美術館開辦以典藏品為主的臺灣藝術主題展：「在水一方—1945 年以前臺灣水墨畫」、「日治時期臺灣美術	■ 「一枝草、一點露—鄭進發直觀書法展」。(4月) ■ 「館藏傅狷夫書法展」於國立歷史博物館。(7月) ■ 「兩岸當代藝術學術研討會」由國立歷史博物館舉辦。(8月) ■ 「有情世界：書法與空間的對談—董陽孜+陳瑞憲」的專題展。(10月) ■ 張頌仁策展的「黃盒子—臺灣當代書畫展」於臺北市立美術館。(12月)	■ 臺北市文化局舉辦第一屆「漢字文化節」。(12月) ■ 「臺灣書法」國際學術研討會。(4月) ■ 陳家璋創立「桃園縣書法教育學會」

		地域色彩」、版「話」臺灣等展。 ■ 「新竹鐵道藝術村」、「臺東鐵道藝術村分」先後開始營運。		
2005	94	■ 「臺灣膠彩畫史流研究展」臺灣省膠彩畫協會主辦，臺灣省政府、國立臺灣美術館、臺中縣立港區藝術中心協辦。 ■ 臺灣省膠彩畫協會榮譽理事長林之助榮獲第 25 屆「行政院文化獎」，2006 年由行政院頒贈文化獎章。 ■ 詹前裕率團至廈門大學交流、演講，舉辦美術系教師膠彩作品聯展。 ■ 廈門大學藝術學院張小鷺副院長至東海大學美術系為期一個月講學。 ■ 文建會駐巴黎臺北新聞文化中心轉型為「歐盟地區臺灣文化交流中心」。(5 月) ■ 聯合國教科文 (UNESCO) 外圍組織「國際舞臺美術家劇場建築師暨劇場技師協會」(OISTAT) 將秘書處移設至臺灣，文建會將以每年 500 萬，連續 10 年補助其運作。(6 月) ■ 文建會宣布其駐紐約臺北文化中心更名為北美臺灣文化中心」。(9 月) ■ 文建會與義大利威尼斯藝術家協會簽約，續租威尼斯普里奇歐尼宮 4 年，作為臺灣參加美術與建築雙年展的展場。(6 月) ■ 國立臺灣美術館、故宮、奇美博物館首度合作，高千惠策展開辦「女人香-東西女性形象交流展」。(11 月) ■ 臺北當代藝術館推出「策展人在 MOCA」系列展覽。 ■ 文建會策劃由各出版社編印：藝術家出版社《臺灣現代藝術大系》24 冊、雄獅美術出版《家庭美術館—美術家傳記叢書》50 集、國立臺灣美術館《臺灣美術地方發展史全集》15 冊，陸續出版發行。		■ 臺北市漢字文化節「漢字書藝大展」展於臺北中正紀念堂中正藝廊。(1 月) ■ 「書畫藝術與文學—2005 年兩岸當代藝術學術研討會」。 ■ 桃園「承薪翰墨書畫學會」成立 ■ 桃園「玄英書會」成立 ■ 張穆希獲得第十二屆「全球中華文化薪傳獎」書法類獎項
2006	95	■ 1 月 21 日至 2 月 19 日「國際石雕藝術節」在義守大學舉辦 ■ 10 月 7 日在國美館演講廳舉辦「省展一甲子學術研討		■ 當代書畫藝術發展「回顧與展望」—國際學術研討會，國立臺灣藝術大學主辦(4 月)

		會」 ■ 「台灣綠水畫會」舉辦《綠水賞》的膠彩公募展，是全臺唯一以膠彩為單一項目的公開競賽。 ■ 林之助獲頒台中市榮譽市民獎章。 ■ 國立臺中教育大學美勞教育學系更名為美術學系。 ■ 「千膠百魅—大度山膠彩創作展」於東海大學藝術中心展出。 ■ 「臺灣現代膠彩畫系列展」於大古文化展出。 ■ 第60屆末代「臺灣省全省美術展覽會」於臺中市大墩藝廊展出，並出版《省展一甲子紀念專輯》。 ■ 第六十屆「臺灣省全省美術展覽會」停辦。 ■ 國立臺中教育大學美術學系成立碩士班。		■ 「沈墨似金—董陽孜作品展」。(4月) ■ 「當代書畫藝術發展回顧與展望」國際學術研討會。(5月) ■ 「國際書法交流展」。(6月) ■ 「安禪一百年臺灣書法的開展與萌芽」。(10月) ■ 「桃園市臺藝書畫學會」、「桃園市榮光藝文學會」成立。 ■ 「桃園市中華文化藝術交流協會」成立。 ■ 石頭出版李蕭錦著《臺灣藝術經典大系—書法藝術卷3》
2007	96	■ 「臺灣膠彩畫的捍衛者—林之助特展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 「林之助畫室」登錄為歷史建築。 ■ 「膠彩·重彩·岩彩—兩岸現代繪畫的另一個向度」於東海大學藝術中心與臺北關渡美術館展出。 ■ 「謝峰生70膠彩畫回顧展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 國立臺灣美術館推動數位藝術，結合臺灣科技產業及藝術創作，成立「數位藝術方舟—數位創意資源中心」。 ■ 國立成功大學博物館開館，為臺灣首座大學博物館。		■ 「開FUN-2007臺灣國際現代書法展」暨學術研討會。(5月) ■ 「翰墨千秋—臺灣當代書法風貌大展」於臺灣民主紀念館。(6月) ■ 「後解嚴與後八九—兩岸當代美術對照研討會」。(6月) ■ 「紀念傅狷夫教授—現代書畫藝術」學術研討會。(10月) ■ 「見山是山—黃智陽書藝禪觀與創作」。(11月) ■ 黃羣英舉辦「八十八歲米壽書藝展」，出版專輯。 ■ 張穆希以〈金冬心題竹詩〉參展韓國首爾國際書法大賽。 ■ 「墨璞書會」首展於桃園市立圖書館。 ■ 石頭出版李蕭錦著《書法空間藝術》、《書法與生活》。
2008	97	■ 文建會、國立臺灣國美館所舉辦的「美麗新視界—臺灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會」。	■ 「臺日文化交流書藝大展」。(4月)	■ 高雄明宗書法藝術館落成。(3月)

		■ 林之助於美國洛杉磯去世。 ■ 臺中市文化局出版《追求完美·永無止境—臺灣膠彩畫之父林之助》紀念專輯。 ■ 陳水扁總統於「林之助畫室」頒發褒揚令。 ■ 「臺灣膠彩畫之父林之助教授追思紀念會」於臺中市新民高中藝術中心舉辦。 ■ 謝峰生去世。 ■ 「王五謝 80 膠彩回顧展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 「文化傳承·時代優雅—郭雪湖百歲回顧展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 「智邦藝術基金會」獲得文建會文化創意產業計畫補助，成立《藝文產業創新育成中心》。 ■ 國立臺灣師範大學藝術史研究所成立。 ■ 臺北市立美術館與上海雙年展、廣州三年展首度合作。 ■ 西班牙國立蘇菲亞后美術館展出陳界仁作品〈軍法局〉，為第一位受邀之臺灣藝術家。	■ 「符號·氣韻·遊戲—杜忠誥六十」書法展。（10月）	■ 「書法與文化國際學術研討會」。（5月） ■ 「筆墨之外—中國書法史國際跨領域學術研討會」。（11月）
2009	98	■ 臺灣省膠彩畫協會與國立勤益科技大學共同舉辦「承先啟後—臺灣膠彩畫的過去現在與未來」國際學術研會。 ■ 詹前裕策劃「海峽兩岸膠彩·岩彩巡迴展」於廈門市美術館與東海大學藝術中心展出，並舉辦學術座談會。 ■ 「傳承與開創—詹前裕膠彩畫展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 「美感人生—98 年臺中縣美展」於臺中縣立港區藝術中心展出。 ■ 「蔡國強泡美術館」展於臺北市立美術館，為蔡國強首次在臺大型個展。	■ 「臺北—杭州名家書法交流展」。（4月） ■ 董陽孜「無中生有：書法一符號一空間」書法與藝術創作聯展。（6月） ■ 「程代勒書畫展」。 ■ 第六屆漢字文化節「漢字弄潮」當代藝術展。（12月）	■ 「傅狷夫教授書畫藝術傳承展」暨「傅狷夫教授百歲紀念—現代書畫藝術風格發展」國際學術研討會。（5月） ■ 「書法與當代社會」國際學術研討會。（5月） ■ 「桃園市漢字文化學會」由呂國祈成立。
2010	99	■ 詹前裕組團赴新疆喀孜爾石窟考察壁畫，並於烏魯木齊參加「『尋源龜茲』—中華岩彩交流展與研討會」。 ■ 「平成留日臺灣『繪·師』傳」於東海大學藝術中心展出。 ■ 「『唯美詩境』膠彩畫聯展」於華瀛藝術中心展出。 ■ 行政院《文化創意產業發展法》發佈施行。	■ 「望文生義—四百年時空名家書法聯展」，何創時書法藝術基金會於中正紀念堂舉辦(12月)(這是「漢字文化節」第一屆開辦以來至本屆，首次大規模的前賢書法名蹟展覽。)	■ 2010 第一屆兩岸漢字文化藝術節，北京主辦。 ■ 「陳丁奇百歲紀念—『二十世紀臺灣書法發展回顧』學術研討會」。（5月） ■ 「近代書畫發展藝術回顧—紀念呂佛庭教授百歲冥誕國際學術研討會」。

			■ 「任道澄懷—陳丁奇百歲紀念書法展」(4月) ■ 第一屆兩岸漢字藝術節。(9月) ■ 「寫什麼『東』『西』—東方美學與西方抽象撞擊的『書』『非書』展」。(12月) ■ 第七屆「漢字文化節」活動之一：望文生義—四百年時空名家書法聯展。(12月)	會」。(11月) ■ 「2010年『臺灣書法』學術研討會」。(12月)
2011	100	■ 「全國美展」開辦(2011-迄今)。 ■ 「臺灣省膠彩畫協會」正式更名為「臺灣膠彩畫協會」。 ■ 「視界的遇合—水墨膠彩的視域與疆界」於國立彰化師範大學白沙藝術中心展出。 ■ 「百年樹人—臺中美術系所教師聯展」於臺中市港區藝術中心展出。 ■ 建國百年「膠彩畫—菁英創作展」於全球藝術中心2展出。 ■ 「采風推手—曾得標知心膠彩畫展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 「遺民・移民・逸民—于彭個展」於臺北信義誠品展出。 ■ 臺南美術館籌備處決定館址於原臺南警察署。	■ 《2011書法篆刻觀摩交流展》國立台灣藝術大學美術學院書畫藝術學系主辦 ■ 「穆然書會」舉辦「墨象遊藝書法聯展」。 ■ 「建國百年尋根溯源翰墨光華一堂號展」展於桃園文化局桃園館第一、二展覽室，參展者包含：黃羣英、黃農、吳英國、宋良銘、張富南、張穆希、廖大華、謝幸雄、王忠仁、吳吉祥、周志平、林居城、張日廣、陳玉臺、陳志淵、陳家璋、曾惠雲、辜炯郁、楊武雄、葉禮饋、戴武光、呂國祈、紀經略、段亭安等人。 ■ 黃羣英應邀參與當代翰墨風雲大展，書法作品中正紀念堂典藏；應邀參與百家萬歲書法展，作品國父紀念館典藏。	■ 「民國100年新春開筆」，臺北市政府主辦。 ■ 2011《漢字藝術節》—兩岸當代書法學術研討會，國立臺灣藝術大學、中華文化總會主辦。
2012	101	■ 「『眾裡尋他』北京首都師範大學美術學院水墨膠彩教師聯展」於東海大學藝術中心展出。	■ 第七屆漢字文化節：「望文生義」漢字裝置藝術展。	■ 「第七屆漢字文化節」由臺北市政府主辦、臺北市文化局承

		■ 「丹青風華—兩岸膠彩·岩彩畫創作展」暨學術研討會於東海大學藝術中心展出。 ■ 文化部成立，龍應臺任首任部長。 ■ 蕭瓊瑞《戰後臺灣美術史》於藝術家連載。	■ 「臺灣女書法家會」成立，同年出版《臺灣女書法家學會-啟航》。(10月)	辦。活動共分為「舞文弄墨」、「說文解字」、「望文生義」、「自成風尚」、「戲墨開鑼」等五項
2013	102	■ 「財團法人鴻梅教育基金會」轉型為「財團法人鴻梅文化藝術基金會」，擴大關注台灣藝術青世代的生涯發展，設置「鴻梅新人獎」。 ■ 1988年獲得英國透納獎的雕塑藝術家東尼·克雷格首次在臺展出作品於國立臺灣美術館。(1月) ■ 藝術銀行由臺灣美術館執行，開始徵件。(3月) ■ 台新藝術獎宣布明年將改制，不再辦「台新獎入圍特展」，入圍頒獎也不再區分表演藝術類、視覺藝術類，獎金亦有異動。(5月)	■ 歐豪年「八旬無山—歐豪年書畫展」於中華文化總會文化空間開展。(1月) ■ 「閩臺三傑—余承堯、沈耀初、鄭善禧書畫展」於歷史博物館開展。(12/20) ■ 臺北市立美術館舉辦「徐冰：回顧展」，為國際首檔徐冰回顧展。(1/25) ■ 卜茲逝世。	■ 中山文藝獎停辦
2014	103	■ 于彭逝世。 ■ 「革命與復興：劉國松繪畫大展」 ■ 「筆墨革命：歸素還真再出新貌」國際學術論壇。 ■ 「財團法人天美藝術基金會」成立。		
2015	104	■ 2015年10月9日至2016年1月10日「八時能量—蕭勤回顧·展望」於國立臺灣美術館展出。 ■ 倪再沁逝世。 ■ 「林之助畫室(林之助紀念館)」宿舍修繕落成，由國立臺中教育大學自籌經費管理營運。	■ 《愛：傳統與實驗書藝雙年展》(第9屆)，何創時書法藝術文教基金會、高雄市立美術館(主辦及場地)	■ 年底「財團法人中華文化永續發展基金會」成立，由產官學各界菁英共同發起設立，董事長由學者劉兆玄先生擔任。以促進中華文化永續發展為宗旨，致力於發揚中華文化精神。
2016	105	■ 1月23日至5月15日「明日之風—林之助百歲紀念展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 3月26日至6月12日「倪氏寓言：倪再沁紀念回顧展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 國立臺灣美術館與東海大學合作舉辦「再現倪再沁」藝術論壇。 ■ 6月4日至7月31日「日本浮世繪?東京富士美術館典藏精選展」於國立臺灣美術館展出。 ■ 「智邦藝術基金會」受新竹市文化局委託營運管理《新竹		■ 杜忠誥獲得總統府頒授「二等景星勳章」 ■ 張光賓逝世。

		市鐵道藝術村》。(2016 起迄今)		
2017	106	■ 「台灣美術經典講座暨新秀論壇」，國美館與中部十所大學院校合作辦理，以凝聚對台灣美術研究之能量，並鼓勵更多的新世代的研究者投入美術史的耕耘。(2017 起迄今) ■	■ 「墨舞乾坤—臺灣女書法家學會暨海外書家作品大展」於國立中正紀念堂管理處 3 展廳展出。(10/21)	
2018	107	■ 「智邦藝術基金會」受新竹市文化局委託舉辦《晃晃鐵樂町》秋季藝術季。		
2019	108	■ 「積澱過後、面對當代—膠彩大師劉耕谷紀念展」於台中市港區藝術中心展出。 ■ 9 月 1 日至 12 月 1 日「他們的年代:臺展 92 迸發的璀璨—陳植棋生平展」於二二八國家紀念館展出。 ■ 10 月 18 日至 11 月 17 日「特展 沒有圍牆的監獄:維吾爾人的今天」於二二八國家紀念館展出。 ■ 3 月 30 日至 6 月 30 日「于彭:行者·天上·人間」於臺北市立美術館展出。 ■ 「智邦藝術基金會」受文化部文資局指派為「鐵道藝術網絡計畫」營運代表。 ■ 推動重建台灣藝術史《開始推動台灣美術漫畫出版計畫》，以圖像表意描繪圖畫述事之視覺藝術行式。	■ 為紀念我國近代著名書法家、國立故宮博物院副院長莊嚴先生 120 週年誕辰，「一生翰墨故宮情—莊嚴 120 周年紀念展」開展，於國父紀念館。(3/31) ■ 「董陽孜:行墨」於臺北市立美術館開幕，依時序介紹自 1960 年代迄今的創作，呈現不同時期其書藝創作之演變。(12/14)	
2020	109	■ 曾得標去世。 ■ 5 月 23 日至 8 月 23 日「二二八藝文系列 他們的年代:臺灣建築的記憶花園·葉佳瑋創作畫展」於二二八國家紀念館展出。 ■ 2020 年 9 月 12 至 2021 年 1 月 10 日「二二八藝文系列·他們的年代 臺展 93:傲骨之道—少年張萬傳」於二二八國家紀念館展出。 ■ 2020 年 10 月 10 日至 2021 年 1 月 10 日「二二八藝文系列 彼日·彼日了後:陳武鎮二二八系列藝術創作展」於二二八國家紀念館展出。		■ 2020 第十屆兩岸漢字文化藝術節，中華文化永續發展基金會主辦

		■ 「財團法人喬大文化基金會」正式更名為「財團法人臺北市關渡文化藝術基金會」。(3月) ■ 「智邦藝術基金會」受文化部文化資產局委託舉辦《風光串新竹－2020 鐵路沿線藝術計畫》。 ■ 「台灣美術經典講座暨新秀論壇」，國美館與中部十所大學院校合作辦理，以凝聚對台灣美術研究之能量，並鼓勵更多的新世代的研究者投入美術史的耕耘。(2017 起迄今)在 2020 年的論壇分為「經典講座」與「新秀論壇」二部分，前者為讓青年學子汲取前輩治學經驗，特別邀請黃蘭翔、曾少千教授進行專題演講。後者採用公開形式辦理，來稿經由專業委員審查，新秀論文過審查後，規劃研究生論壇，至本館分享結果。		
2021	110	■ 「智邦藝術基金會」和台灣藝術進駐聯盟 TASA 共同舉辦《2021 台灣藝術進駐聯盟年會》。 ■ 10 月 23 日至 2022 年 2 月 13 日「少年、煙霧與傘—香港反送中運動版畫紀事」於二二八國家紀念館展出。		■ 台灣第一個以書法藝術為主題的官方館舍「橫山書法藝術館」正式對外開放
2022	111	■ 3 月 26 日至 6 月 26 日「島嶼溯遊：『台灣計劃』三十年回顧展」於國立臺灣美術館展出。	■ 「飛墨橫山」於橫山書法藝術館展出。	