

# 臺灣書法

## 三百年

### ——台灣主體書學新論域之建構

國立臺灣藝術學院講師  
李銘宗

#### 壹、前言

偶然拜讀高美館印行《台灣書法三百年》，內載明鄭時期到台灣光復(1645～1945)，書家六十餘人，各體書作八十餘件，圖文並茂，翻檢考索，允稱兩便。自來論述台灣書法史，其範疇與定位頗有爭議，專家學者多強調中國與台灣兩者之間的關連性和共通性，以中國歷史的發展脈絡來解釋台灣史(1)。當然台灣史研究與台灣現實政治的發展有相當大的關係，而台灣歷史解釋觀點的改變，也與政治發展息息相關。自一九八七年解嚴後，台灣史的研究迭受朝野的重視，隱然蔚為學術界一股新生的力量。如何跳脫大中國意識氛圍，而基於台灣主體性的思維與書學論域，提出台灣視點的歷史文化詮釋。

**台**灣土地的開拓，文化的發展，乃至書畫的風潮，正如俗語所說：「一府二鹿三艋舺」，是先南而後北。孤處海洋一隅的島國——台灣，早期來台者，不外避難、狩獵、墾荒或經商，無暇從事藝文方面的活動與建設。尤其早期來台移民，非但政府未加保護，民間也乏組織，致使島國沃土，先後為荷蘭、西班牙、日本等異族或政權入侵(2)，鯨吞蠶食。永曆十五年(1661)鄭成功驅逐荷蘭人，以台灣

為復興基地，至甲午戰敗，光緒廿一年(1895)割讓台灣，二百卅餘年來雖不乏書畫家，然就流傳作品驗之，以林朝英、林覺、呂世宜較為特出。但基本上仍不出中華沙文主義的灌輸與揄揚，所衍生的文化歷史偏見，往往不能使我們保持心理上的平衡。文藝的生命是否就像軀體一般，最後是走向敗亡，還是新生？我想應該傾向再生論吧！

在探討台灣書法三百年的書史墨痕，我曾

經頗多游移的評價，為什麼會有這種猶豫徨徨的態度？十七世紀荷蘭、西班牙分占台灣南北，建立其東亞貿易據點，台灣也因緣際會浮出世界舞台，步入歷史時期。而明清鼎革之際，鄭成功在中國戰事失利，乃驅逐荷蘭人佔領台灣，一六八三年施琅攻台，清帝國將台灣納入版圖，一八九五年清廷割讓台灣給日本，一九四五年日本戰敗，國民黨政府接收台灣至今。政權變動頻仍是台灣歷史發展的特色之一，由上述這段滄桑史實與台灣的社會環境來理解，應該是不值訝異吧！

歷史研究常反映當時社會和當代人的思維傾向。三百年來的台灣，無論歷史、文化、書道、美術，過去在統治者強力控制下，奮鬥掙扎。一九八〇年代以後台灣主體性思維日漸高漲，歷經戒嚴、解嚴，民主化和本土化的洗禮，國民國家正在形構之中。而藝術文墨如何與國家新生命契合，這樣的建構是由下而上，透過民主化的過程，越過陰影，以台灣觀點重新檢視歷史，是台灣社會轉型和國民國家形構的重要印證。藝術是時代的表徵，進步的前導，在展觀台灣書法三百年的同時，無妨改變歷史的思維，重新審視台灣的書史墨痕，建構台灣主體書學新論域 (discourse)。

## 貳、失去反省的歷史

台灣文化精神的傳承，頻仍的改朝換代，每成思潮的斷層，統治者總是刻意模糊我們的歷史記憶與主體認同，由於長期忽視台灣主體精神，無論書道、繪畫、美術等諸般藝術領域，頓成台灣藝術精神史的失傳，致使台灣美意



林朝英行書軸

識思想與用詞語彙幾近空白(3)永遠只是移植，無法生根茁壯。

台灣原是南島民族棲息的樂土，十七世紀漢人遷徙入台之後，與平埔族、高山族爭奪土地，逐漸成為島嶼上優勢族群，建立漢人社會，族群關係的複雜性也是台灣史的特色之一。標舉民族主義大纛，是否能為文學藝術定位，我是持懷疑態度。特別是八〇年代之後，台灣意識的熾烈，在這樣危機年代所培養的危機意識，在戒嚴時期的尾端轉化成強烈的台灣主體觀，透過台灣視點的歷史文化與藝術詮釋，政治民主，經濟平等，社會福祉，文化藝術主體性才會真正落實。兩種民族主義，其實就是一把量尺的兩個極端，從大中華民族主義立場來看待台灣書法三百年的階段發展，我以為是偏離了台灣人民的正義，從台灣民族主義的觀點出發，我不認為是台灣人民心靈的傾斜。

國土情操的「本土」重建，是要扶正被扭

曲的心靈，尋求失去國籍的迷惘。八〇年代一批科班出身的台灣青年留學歐美，較之二〇年代台灣少年家負笈東瀛日本習畫，其異文化衝擊的同質異化性在那裡，到底在藝術耕耘的心靈苗源上有多大的衝擊力，正是探討藝術家精神史的重要課目。也許，過去這兩個世代的青年學子，都頗能感受國土飄零的無奈與悲情。但長久以來台灣文化與藝術所背負的主流霸權陰影，也是一種精神的異化現象。因為台灣文化太謙卑了，無奈地從這裡卻似乎可臆出一點台灣文藝精神的負面共通特質。

有過一段很長時程，我們以廣博與狹隘二分法來概括中國與台灣，凡屬中國的就是崇高偉大，而凡是屬於台灣的，就是狹隘而侷促，我想只要是依這樣的二分法討論文學或藝術，必然陷入偏狹的格局。所謂民族意識，都是隨著政治環境與歷史條件而改變，其升高與下降豈能做為檢驗文學藝術的唯一標準。因此台灣書史不應納入中國書法史的範疇，不應以中國書法史立場來研究台灣書史。

### 參、「閩派」書風與台灣面貌

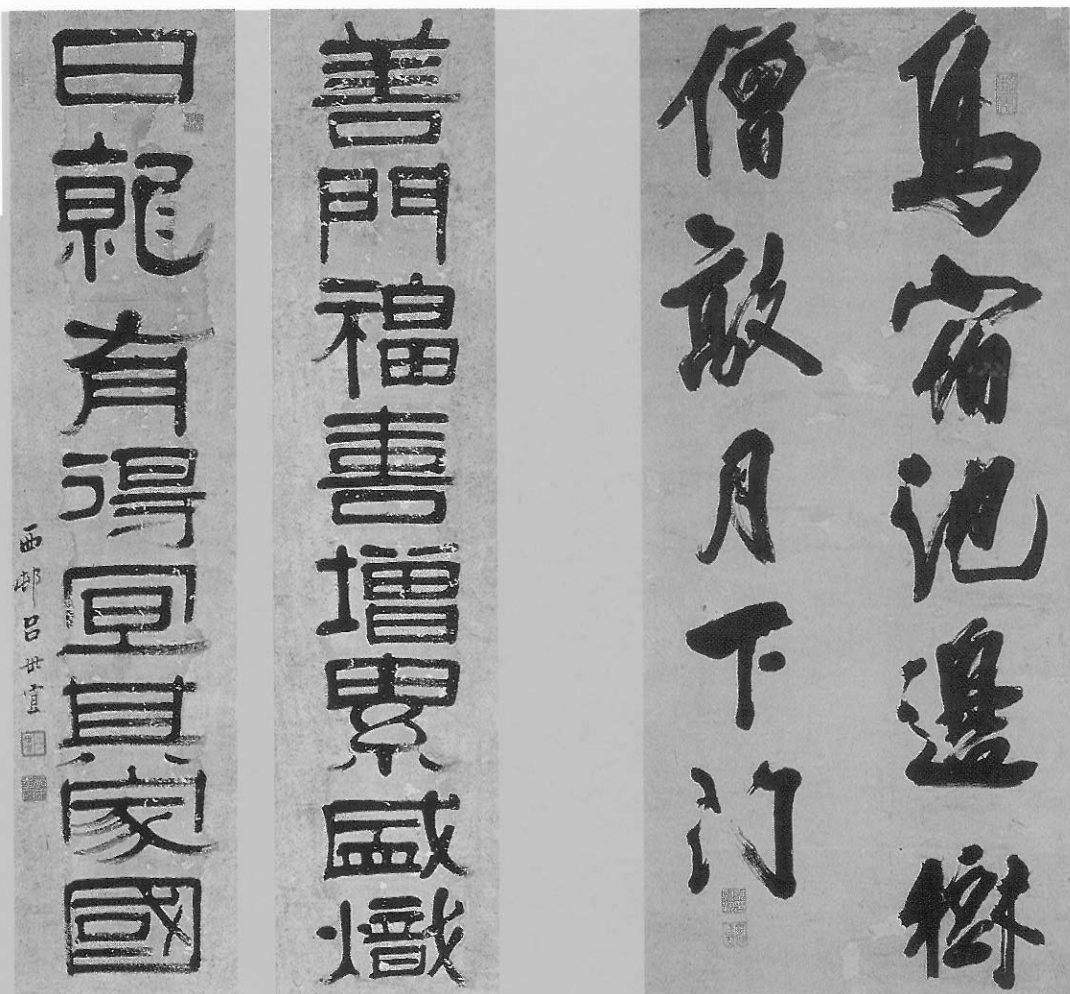
藝術實在表現時代、社會的思想與特性，不同時代有不同的藝術思想與表現語彙。綜觀西方美術史的更迭，也就是藝術思想與藝術表現語彙的更替。社會和藝術雖不能構成絕對因果關係，但它們之間有並行的關係，社會是一元化或統一保守的價值觀、思想

觀，則藝術常是一元化和統一化，於是保守主義、威權主義相輔而行。反之，社會思想自由、多元化，無論是價值觀、藝術觀就自然呈現多元化，表現也多樣化(4)。

早期先民橫渡黑水溝，漂洋過海來台灣，其移民主要來自閩、粵東南沿海，是清治的版圖，此間中國主流書畫是文人支配的局面。漢人文化以儒家為主，歷代帝王或統治者透過科舉制度，灌輸儒家忠君思想，以此籠絡號召天下。來台官吏或遊宦、流幕文士，也以此教化百姓。十九世紀以後，台灣人出現開台第一進士(5)，中舉人數增加，顯示儒家文化的滲透功深，契合當政者意識。文化像個內聚力極強的颱風中心，影響週邊民族和國家，除非本身自覺力極強，否則難於突破創新。

由《台灣書法三百年》，六十餘家作品驗之，清治時期主流書畫壇的書風畫格，乃是彼時台灣書畫的取法源頭。從外在環境、主導人物到筆墨技巧、書論、畫論等品評標準，悉數都是以內地大陸為樣版。以中原文化圈視點來看待台灣書畫，僅屬舊誌方伎傳中聊備一格而已。至於日本據台的殖民時期，則是另一場文化的衝擊，是文化的蟄伏與掣肘的歷史時期，實不容我們小覷，此不贅述。

追溯「閩派」傳統，就繪畫而言，自不能忽視「浙派」，閩、浙毗連，江文通所稱：「東南嶠外，閩越舊境，碧水丹山，珍木靈草」，殆指此而言。浙派盛於明代中期，始於戴進，而成於藍瑛，後雖為「吳派」所取代，但始終是浙、閩發展的主流畫派。「



■ 呂世宜隸書聯

■ 張朝翔行書軸

浙派」與「吳派」之發展約莫書畫同步，「浙派」源自南宋院體，以馬遠、夏珪為代表，浙派從南宋院體出發，把南宋繪畫沉鬱之趣，一變而為健拔勁銳畫風。而自宋代以來禪僧書畫的逸筆高蹈、逸興湍飛，也都是浙派的加味要素；蘇州、松江、揚州，海上更是書畫家活躍的精華地帶。由南宋以至清末多數大家或生於此，或遊宦於此，南宋的李唐、劉松年、馬遠、夏珪，元代的趙松雪、四大家、明代的徐渭、董其昌、陳洪綬，清代四王、石濤、八大、揚州八怪、任伯年、吳昌碩等，都是一代大家，能開創新局，影響所及愈使各地書畫家翕然風從。福建與書繪精華的江浙毗鄰，自然是開風氣之先。

明代宮廷院畫，以戴文進為首，而主要構成分子以江浙出身為多。其次為畫風相類的閩粵書畫家，宣德、成化時院畫以福建出身的書畫家，表現強烈的「閩派」（閩習）風格，最為特出。換言之，「浙派」畫風的普遍化與福建畫家的地域性風習深化與傳揚有關，變而為線條粗放、用筆多轉折跌宕的特殊「閩派」風格。而廣東奇竅的水墨花鳥技法，成為日後「嶺南派」書畫的重要特色。「閩派」書畫風格自是台灣書畫的淵源所自。有關「閩派」書畫風格，歷來評家亦有所論，明·何良俊《四友齋畫論》：「余前謂國初人作畫亦有，但率意遊戲，不能精到者，然皆成章，若近年浙江人，如沈清門（仕

）、陳海樵（鶴）、姚江門（一貫），則初無師承，任意塗抹，然亦作大幅贈人，可笑可笑。」<sup>(6)</sup>，何氏為江蘇華亭人，上述畫論仍不離傳統文人畫之論斷，鄙視成分為多。



■ 林覺歸魚圖

至於何良俊《四友齋書論》，所持論點亦無多新意，與畫論同出一轍。清·張庚《浦山論畫》，以地域派別為論，直言：「閩人失之濃濁，北地失之重拙。」<sup>(7)</sup>按所論用筆、

用墨、品格、氣韻、性情等視點，殆不出傳統文人畫論氛圍。范璣《過雲廬畫論》則說：「宗派各異，南北攸分，方隅之見，非無區別。……金陵之派重厚，浙閩之派深刻。」<sup>(8)</sup>，清人論畫大抵勦襲陳言，而范氏言必己出，每多甘苦之談，話雖如此，乃是邊陲一隅視點，實非篤論。

綜上三家所論，大抵以文人書畫為取向典範，而清治書畫壇站，殆已入中國文人書畫末流。清朝台灣書畫的淵源，是不由自主地偏向內地文人「寄情」的取向，終致墮入文人孤芳自賞、自我陶醉的筆墨技巧，只一味地在傳統題材討生活，開疆闢土勇拓草萊的墾拓生活與現實景象，終究未融入書畫與創作。綜觀清治時期，台灣畫壇是以花鳥、四君子獨占的局面，而書壇亦難脫傳統窠臼，台灣書藝繪事向為中原內地所不取，內地書畫著錄所不載，可見文人書畫移植台灣，始終為內地以正統家自居的文人書畫主流所鄙視。而傳統文人一向是書畫運動的主流，文人書畫家每以董其昌所標舉的「學問」、「詩境」、「雅俗」等為圭臬，這樣的金科玉律無疑地也限制了文人畫的創作性與地域性，致有清一代臨摹之風鼎盛，終走向式微。

十八世紀得意於鹽商富貴的揚州八怪，是遠離清朝書畫核心的奇葩異數。因為遠離師古沉寂的保守威權，揚棄因襲不化的山水造境，直接切入簡淡寫意花鳥竹石的現實諷諭，終至提升民間俗文化，突破桎梏凸顯個性，將書畫風潮導入求變求新的趣味性，甚至將職業畫家文人化（鄭板橋），文人畫（

書)家職業化了(黃慎)。以八怪中的黃慎為例，他是福建寧化人，台灣書畫中心人物，如林朝英的書法、寫意花卉、人物，林覺的水墨人物，莊敬夫的走獸，所承襲的正是「閩派」黃慎這一路的作風。而黃慎向被傳統文人畫家視為：「未脫閩習，非雅構也。」(9)，一如明代畫家鄭顛仙(福建人)也被評為：「狂態邪學」(10)，其困窘殆不難想像。地處海陬一隅的台灣，書畫養分的本源——「閩派」，竟是當時中原畫壇主流所摒棄的末流。

明清以正統自居的文人畫，早已是窮途

有	上	跡	篆	同
西	郡	成	隸	安
邨	有	一	兼	呂
蓋	伊	家	衆	君
先	默	之	體	西
後	庵	學	而	邨
迭	下	吾	化	精
主	郡	閩	其	古

馳騁之俗流薄之  
倫無不揜權衡素  
織續衡石以揣其  
輕重續所以屬骨  
真息若衡不能  
舉續不能飛雖  
額井龍翰鳳雛  
曾史蘭薰雪白  
舒向金玉潤海鄉  
雲黼黻河漢視  
若游塵遇同土梗莫肯  
費其半絲罕有落至一毛  
而之賢狂雅屬 伯執江清

■ 潘成清行書橫披

待傳畫意王摩詰  
船載書琴米舍人

秋江吳鴻賓

■ 吳鴻賓行書聯

■ 葉化成楷書冊頁

末路，了無生氣。而書學在乾嘉以後北碑勃興，融隸篆碑碣沉雄氣質於一爐，別開生面。「閩派」始作俑者如揚州八怪，尤其是黃慎，雖在文人畫壇被視為末流，但因緣際會，反而在書畫史上獨領風騷，為書畫挹注源頭活水，一新書畫風潮。

縱觀台灣書法三百年，放逸水墨花鳥的勃發，與題畫書風倒頗一致。遠者如明末徐渭的潑墨花鳥蔬果，與題畫書法的狂野頗契

合，黃慎題畫書法的狂逸能與寫意花鳥人物呼應。其餘如林朝英的書法，蒼勁奇逸兼而有之，頗有草萊初啓，狂野粗獷質素。而林覺的縱逸書法、寫意人物，與黃慎的奇逸多姿，狂野自然，同出一脈。「閩派」的地域風格，傳入台灣後，新天地的子民，在回首洶湧波濤，仰望高山之餘，對「山水」之情，望而怯步，於是山水畫頓失依傍，未能傳行。轉而捨形取趣，以縱逸活潑的線勢，強調對象生動及自身銳敏觸感，在線勢靈動之間，一覽線條的情感價值，一路思緒飄揚，深入意境，深刻地概括筆墨，反而別創具有台灣味的書畫面貌(11)。具現事物的矛盾運動規律，變而為沈郁孤峻，跌宕多姿，一如江流出峽，遇石而未伸，有哽咽之氣寓諸筆情墨韻間。

在論「閩派」的書風、畫風，幾乎可以說是同步。黃慎雖以畫名世，但書風卻也十足代表另一種獷氣，其所師法對象，上官周、華岳，都是屬於任情外放，水墨、蔬果、人物一如其書。以水墨為主調，誇張的線勢、變形的人物與表情，逸筆草草，意在寫其神，頗強調衣紋的粗放與潑辣。這樣外放縱橫的「閩派」線勢筆墨，植基於福建特有的表現方式，難怪乎被傳統文人畫派譏為「濃濁」、「閩習」、「狂態邪學」、「有損風韻」等。上述評語語氣中，共通的特色，殆以文人畫的「雅韻」為標的，以「詩書帶雅襟」為導向。

日本學者內藤虎(1866 ~ 1934)所著『中國繪畫史』有言：「……上官周、黃慎，皆福建人，所謂閩派畫，主要畫人物，黃

靜中觀萬物  
滄際泊孤舟

小維摩居士

己卯春三月

■ 王少濤行書聯

紫煙衣上繡春雲清  
隱山書心篆文明月  
在天持鳳管夜深吹  
向玉晨君

作甘仁息大人籍正  
黃臣第第第第第

■ 鄭鴻猷行書中堂

慎承其後，繼其畫風，黃慎號癡瓢子，這些畫人的畫，帶有福建作風的地方色彩，有時甚至被誤為日本畫。亦即與吳春、長泚盧雪等人的畫，頗有相似之處，中國方面雖然認為鄉下繪畫霸氣強、品惡……」。江戶時代畫家吳春（1752～1811），無論用筆與設色都一反南畫雅淡情趣，而傾向於銳利個性化的強烈表現，開四條派繪畫的先河。長泚盧雪（1754～1799），熱中於寫生，對周遭環境與動植物觀察入微，也頗參擷沈南蘋的新畫風，發展出獨自的花鳥畫，其特色為用色濃密、構圖大膽凸出，線勢頓挫多轉折，有強烈的裝飾性與主觀的表現張力。

台灣書家表現的主要面貌，也正是「閩派」的強烈風格。再加上台灣先民草萊初闢，特有一股獷粗勇邁的開拓精神，躍然筆情線勢之間，而這是「閩派」書畫所無，為台灣書畫獨具的「台灣面貌」。台灣書壇遠離中原文人書畫核心，卻也因此宏開書畫的新生命，有效地掘注台灣拓荒者的新血脈、新精神。於是如林朝英、林覺、呂世宜等大家，用筆勁挺、筆縱意強，與張瑞圖的筆氣縱橫，形扁而勢促稍異，特有一股勇邁直前無畏的拓荒性格。而這樣的書格畫風，自是當時主流，乃至後代書史畫論所蔑視的狂態邪學。

台灣書風在清朝傳統派書畫的壓境威潮下，自是無法出一頭地，冤哉！這情形與宋元禪僧墨戲之流，無法獲得宋朝畫院的認同，但卻以在野間散之姿，反而奔放快意，即興點染的水墨畫與禪僧書跡，被留學中土的日本和尚所吸納而傳到日本，改變日本人的

醉乘乳  
摘半鴨  
畫晴池  
松陰塘  
杷東水  
丈園淺  
樹載深  
金酒熟  
西梅  
園天

紹堂鄭貽林

■ 鄭貽林隸書軸

美學趣味，為書畫創作帶來新的刺激與面貌。在台灣書法三百年，一向被推崇的謝琯樵，其作品就無「閩派」（閩習）的特徵，而是濃郁的文人味筆調，雖滯台四年，所到之處倍受禮遇，奉為書畫宗師。但以台灣書壇的自生性與發展進程而言，終乏「台灣味」，只不過是那個時代台灣最上乘的文人書畫臨本而已。福建詔安籍的謝琯樵，寓台期間，在上流士大夫書畫品評之間，確曾風行一時，但所謂影響力，說穿了無非是遠來的和尚會唸經，讓本土士紳一睹虛幻的內地文人詩畫的風骨而已。

然謝氏一生最風光歲月，殆屬在台這段



懷人性惺惺  
 振觸何之恍  
 依何傾倒  
 世其似  
 披未榛嶙嶮  
 萬殊於芳蕕  
 散鬱甘何  
 李  
 清江之特色  
 羅秀惠書

期間，但在中國所謂中原文人畫圈，卻不見於著錄。以一介寒士，遊宦過客心態，揚名異域，幾乎與日據時代寓台畫家石川欽一郎（1871～1945），有異曲同工之妙。所不同的是，謝氏一生以中國文人畫雅韻為取向，而石川氏卻以掙脫傳統，提倡西洋寫生等技法為依歸。周知堂先生《近代散文鈔序》有言：「一到了頹廢的時代，皇帝祖師等要人沒有多大力量了，處士橫議，百家爭鳴，正統家大歎其人心不古，可是我們覺得有許多新思想、好文章，都是在這個時代發生。」台灣正是在這樣的好時代，無論是文藝思想，書畫放逸質素勇邁的風格，與表現方式都沉浸在自己的性情裡，把握台灣特有的「台灣風格」，用自己適宜的方法調理起來，建立台灣人特有的書學語彙。

#### 肆、呂世宜的「西邨體」書風

在書作中最值論詰的書家應屬呂世宜先生（1784～1858）尤其隸書作品，有所謂「西邨體」，用筆雄邁，駿爽駘盪，寬糾有餘，對台灣隸書書風影響至深且遠，現今鹿港老輩書家隸體書風即以西邨體遺緒為多。自來論西邨隸書者，每稱賞比之為台灣的伊秉綬（1754～1815），同為福建人是事實，但西邨的隸書，直斬平砍，使轉之間都能平正如意，橫平豎直之外，更增加了行書秉筆的特質與變動的速度，於是分間布白之間，另有一股墨彩的變勢，率意命筆的拙樸，風骨端整之中，益見精神外拓。

神纖碑徑野火芟蕭梁  
 推收此日真閒却 廣跡裴胡巨解饒  
 國年秀鷺鸞翻龍飛  
 海郭 為重到剩有冷  
 水池印畫以清

文潤仁元 大雅心  
 羅山息園 未塘左齋

■ 余塘行書中堂

換言之，呂西邨的書風，無論就隸、行，早期雖不無師承之跡，但在台灣特定時風下，卻蘊化了「西邨體」的書格與台灣質素勇邁精神。郭尚先（1785～1832）曾刻「伯仲之間見伊呂」印贈西邨，可謂推崇備至，伊、呂書貌固相似，精神卻頗異。就書論之，伊所書北碑書風，隸筆平鋪豎直，行書尤能融北碑縱放與隸筆勁銳筆意，由熟翻生，別開蹊徑。清、趙光『退庵隨筆』：「墨卿遙接漢隸真傳，能拓漢隸而大之，愈大愈壯。」，世人稱賞墨卿隸書古拙，其實，拙確是不假，古倒未必，近人馬宗霍《雲嶽樓筆談》：「獨其以隸筆作行書，遂入魯公之室。」就筆氣格局觀之，與顏魯公實不相類，倒頗近於「閩派」的跌宕多姿，挫衄轉折顯風神。世人論書動輒歸之於王右軍、顏魯公

，以為非如此不足賞會，實多牽強附會。

西邨所書，尤其隸書，正代表清代革新派書法潮流。以北碑篆籀鐘鼎為窮源攬勝之本，下筆堅實，以篆籀之氣行於隸筆，筆拂平鋪折轉自然，尤能真氣貫注，自然流行。雖所書多「閩派」特質，而寓台期間蘊化獨多，以成其所謂「西邨體」，西邨自負在隸書，得名亦在漢隸，然細味邊款行書、簡札，似不留意，粗服亂頭，而包蘊宏多，腴澹有味，以筆實之故。

是放明朝間裏子輕  
 陰連日懷微承湖邊霜  
 樹紅於酒孤持斜陽  
 醉裏多

空川仁元大雅心  
 蔡舟中杜逢時

■ 杜逢時行書中堂

張純甫行書中堂

福州書家青山農黃葆戉所書漢隸，古茂澹宕，下筆用墨，浸淫彝鼎，而氣韻胎格知是「閩派」無疑。上述伊、呂、黃三家皆閩人，都以漢隸名世，不可謂巧合而已，蓋下筆用墨結想在「閩派」，而思接千載，脫化自成一面目。凡所書縱挺橫張，似略無含蓄，村氣滿紙，要以能通其變，而體峻見風骨，勢逸見情性，陰陽開闔，出入斬斫各盡其態，而各有新意，足為「閩派」書家鼎足而三也。

西邨體書風以「閩派」之長，益以台灣特定時風化育，與中原內地書風大相逕庭。一言以蔽之，落墨運筆，以方為圓，落必挺勁，筆似圓而實銳，墨似浮而實留。隸筆似微漲墨而實潔淨，結體似疏朗而筆陣堂堂，勁潔清拔，信能化「閩派」而為己用。飽墨沉光，似內斂而精氣外拓，為台灣風書法開一先河，自是台灣書法三百年來一大家。

### 伍、結語：

台灣史研究如何建立台灣觀點，植基於台灣主體性是否能建立。而台灣主體書學新論域的建構，正是透過台灣觀點的歷史文化詮釋，建構以台灣為主體的書學論域，擺脫中華文化圈君臨臺灣的文化視點。日本書道雖傳自中國大陸，但日本書道史也絕不承認是漢字書道的旁支或分流。而是發展自己的書道表現語彙，衍化成自我民族的生命特色，涵融文化的特質，以自己民族視點來繁衍書道藝術，詮釋書道美學，譜寫成日本的書

曹容行書中堂

記乍同游青草湖嘗因覽古發狂歌二年化石應猶  
 是此日高軒又若何到處九於詩料在避人西社德鄰  
 多算愁再熱勞團扇冷水坑前且一過三十年來事已賒  
 可憐兩鬢有霜華數宵宿寄多隨母失字龍騰似見翁  
 招客茶師堂作廠帶妻菜友寺為家而今且覺山門外  
 換溪橋二福加衡山星寶掛衡廬四面金山繞隱居九日於風猶  
 未冷二年佳節莫為疎不慙自計乾饑外待潤日須羨若餘  
 偶倚晴窗翻古帖榜門二字媿吾書

乙亥季秋承近信重九游金山面句 純甫

騷壇樹幟尋常事別育青  
 年訓勵功自足神農身外  
 術醫人設醫俗妙無窮 應谷君為

竹庄先生離懷陽綴此為秋園揮贈

身老心閑無外事  
麻衣村  
草坐亦安身  
相送  
休  
有  
去  
林  
下  
何  
曾  
見  
一  
人

民國第二十五子春

林熊祥

道史。雖說青出於藍卻不等於藍，冰寒於水，但絕不等於水。

台灣歷史雖只有三、四百年，但政權變動頻仍，外來統治者常君臨台灣，台灣史的歷史文化、藝術視點，籠罩在中國史的大框框底下。特別是 1960 ~ 1970 年代台灣是中國研究的代用品，是中國社會文化研究的實驗室而已(12)。台灣主體觀的提出，主要源自國內政治情勢的丕變，台灣意識的興起，和台灣文化界的自我反省。於是歷史思維的座標逐漸從中國轉向台灣，這樣的初衷雖是由政治運動開啓的(13)。之後，自主、自決的呼聲日漸高漲。台灣學術界本是比較保守與弱勢的一群，書畫藝術界尤其薄弱與保守，在尋找台灣定位的同時，書道史的研究當不能自外於台灣史，都是台灣社會整體的重要一環。

台灣人民向來習慣於統治者的歷史觀點

，以及教育教化，依此模式思考歷史的問題。尤其是文化與藝術的視點，始終在大中華文化圈思想的麻醉下，缺乏台灣觀點的思維。在政治改革、社會變遷快速以及文化反省，各種力量激盪下，台灣史正展現新的契機與生命，找回這塊美麗之島失落的記憶與迷失，重新建構台灣文化的拓荒質素精神與勇邁直前性格，建構這塊土地的完整與人民的尊嚴。

台灣意識和台灣獨立是台灣最大的政治禁忌，1970 年代世局的改變，動搖了「中國神話」，「台灣結」與「中國結」的論爭於焉興起(14)。鼓吹台灣意識、探討台灣前途，正是台灣主體文化的開端。猶如瞭解二二八事件，台灣的政治社會問題才能清晰掌握，二二八事件是戰後台灣史發展的原點一樣(15)緬懷先賢偉岸身影，喟嘆有文化良知的

丁  
小  
丹  
桂  
即  
心  
安

丁  
小  
丹  
桂  
即  
心  
安

學人，不可逃避的命運，歷史猶歷歷如昨，悲夫！凡一種文化值衰落之時，為此文化所化之人，必感苦痛(16)。

台灣是島國，具備海洋國家性格，十七世紀台灣與日本、東南亞、歐洲、中國都有貿易關係。十九世紀中葉，台灣與世界又再次聯繫，今日與世界各國更是往來頻繁。從台灣看世界，有所謂台灣主體視點，本是天經地義，但由於統治者造成的歷史荒謬，而喪失「台灣主體觀」。也許有人質疑，台灣主體觀易陷入狹隘，只知有台灣而不知有世界。其實，建構台灣主體觀正可解決這個盲點，避免陷入只知中國，不知世界的框架之中。從台灣看世界，從世界回顧台灣，台灣研究更能扣緊世界史脈動，建立台灣的歷史與文化藝術視野，以台灣觀點詮釋歷史，觀照中國史乃至世界史。

當然台灣主體觀並不否認中國對台灣的影响，就如前文所述「閩派」、「閩習」對台灣書風的影響。而是正視台灣島內族群、殖民統治、多元文化衝突融合等問題，拓展視野與文化觀照。台灣主體觀絕不諱言問題的存在，而是以正面迎戰，提出應答與詮釋新觀念，台灣主體觀能建立，台灣文學、書道、美術、音樂、戲劇等研究或創作才能找到新出路。結合不同學科，科際整合，確立各自不同型範，社會科學要在台灣生根茁長，建立社會科學的典範，必須要有台灣史的基礎。缺少台灣史的識見，社會科學研究終漂泊虛渺，無法掌握並深入台灣社會的本質。台灣主體書學在建構，一如台灣史的研究，牽涉到國家、社會、文化諸般問題。台灣

正在蛻變中，新國家和新文化正在形構中，社會科學與台灣史相互合作，建構文化、歷史、藝術、國家的新論域，建構「台灣學」研究的新典範，尋回歷史的失落與人民的尊嚴，建構新文化與國家的時代意義。

二十世紀後半葉，東西藝術無可避免的「邂逅」，尤其是線條的「合流」現象。或許在線條揮運與布白之間，反映某種觀照後的瞬間經驗，在書作線勢振盪間，展示一種共通性或異化性的同質傾向。無疑地這也是東西藝術家一直都有的一種精神上的交會。所謂一代有一代之勝，一時有一時之擅場，不同時代有不同時代的精神意識，文化是民族生活經驗的累積，藝術是精粹文化的顯示，乃時代的表徵，進步的前導。當我們回顧台灣書法三百年的同時，不妨也展觀同時代的不同時空，對同質異象的文化多方闡發，在心靈和視覺上開拓另一廣袤的天地，為這一時代留下歷史的見證。

總之，在迎向廿一世紀的新途程，任何新生書風與思潮的創生都不無可能。尤其對承傳台灣未來書壇的青壯一代書家，更具有重大意義。因此對台灣本身傳統缺乏透切相應了解的藝術家，必不能有台灣主體書學觀的建構，自不能對文化藝術新生命的產生有所貢獻，也不能使另一個外來（西方）文化傳統有新的刺激與增益。現代的台灣人，一方面失去從傳統文化中增進生活，發展生命的重要價值；另一方面又不能透達西方文化核心重地，只能在龐大的結構外圍打轉，其文藝生命的困窘處境可知。惟有建構自己的文化生命，在文化的生命義理中適應時代的創

生力量，及時代所賦予的自由精神，在這互動之中形成藝術創新。愈具民族性也愈具世界性，塑立文化歷史的主體風格，開展文藝的新生命與新道路。

## 註釋

- (1) 參閱方豪《台灣運動小史》，正中書局印行（1951），以中國史觀點重新認定台灣，以中國民族主義闡述台灣反抗運動的精神，重構兩地之間民族感情的關連性。另一歷史學者郭廷以《台灣史事概說》，正中書局印行（1996），其「內地化論」也都是以中國史的觀點來解釋台灣史，提出台灣漢人政權的建立和近代化都是向中國學習，藉此合理化解釋其台灣與中國的關連性。
- (2) 荷蘭殖民台灣卅八年（1624 ~ 1662），西班牙佔領台灣十六年（1626 ~ 1642），鄭成功氏三代治領台灣廿一年（1662 ~ 1683），滿清領台二一二年（1684 ~ 1895），日本殖民台灣五十年（1895 ~ 1945），蔣氏二代治台四十三年（1945 ~ 1988）。
- (3) 長期以來台灣美術精神與美意識思想與用語語彙，幾乎是空白的。例如日本美術語彙中有「幽玄」、「侘」、「寂」（閑寂）等美學用語。中國美學也有所謂「氣韻」、「意境」、「傳神」、「妙悟」等美學語彙。唯獨台灣美術或文化似乎難能找出適當語彙可資掌握，或適切地傳達「台灣美學」的思想層境。
- (4) 評參見藝術社會學家 Arnold Hauser 論點。Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, translated by Kenneth J. Northcott, London, Routledge and Kegan Paul, 1982
- (5) 按開台第一進士鄭用錫（道光三年 1823）乃竹塹（今新竹）兩大世家之一，斥資建有北郭園，時邀文友吟詠，著有《北郭園詩鈔》。
- (6) 引文據《美術叢書》第三集第三輯，藝文印書館印行，一九七五年初版。
- (7) 引文自《美術叢書》第六集七輯，藝文印書館印行。
- (8) 詳見俞崑《中國畫論類編》，華正書局。
- (9) 轉引自秦嶺雲《揚州八家叢話》，上海人民出版社。
- (10) 詳見穆益勤《明代院體浙派史料》。
- (11) 參見王耀庭〈從閩習到寫生——台灣水墨畫發展的一段審美認知〉其中第一節有關「台灣味的美感」論述。收錄於《東方美學與現代美術研討會論文集》，台北市立美術館印行，一九九二年六月。
- (12) 參閱陳紹馨〈中國文化研究的實驗室——台灣〉，原發表於一九六五年台大文學院二十週年校慶——「台灣研究在中國史學上的地位」研討會。詳見陳紹馨《台灣的人口變遷與社會變遷》，聯經出版事業公司，一九七九。
- (13) 係指一九七七年中歷事件，七九年美麗島事件，八〇年代林義雄家宅血案等，激起不少年青人投入台灣政治改革運動。在台灣人政治覺醒下，文化界也開啓了自我反省，以台灣人的立場反省檢討台灣的歷史、教育、文化現象。參見《台灣史料研究》創刊一號，財團法人吳三連台灣史料基金會印行，一九九三年二月。
- (14) 參閱張炎憲〈台灣史研究與台灣主體性〉一文，收錄於《台灣近百年史論文集》，財團法人吳三連台灣史料基金會印行，一九九六年八月。
- (15) 參見《走出二二八陰影》一、二冊，二二八和平促進會編，一九八七、一九九一。
- (16) 參閱陸鍵東《陳寅恪的最後二十年》，聯經出版事業公司，一九九七、十一、台北。