

繪畫性書法線條的神秘能量

第三篇 線條藝術之旅

The Mysterious Energy of Painterly Calligraphic Lines

Part III: My Artistic Travel to the World of Lines

游惠雅

Yu ,Hui-Ya

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術碩士在職專班碩士

摘要

本創作理念針對創作內容之主題、表現特色、方式等逐一說明，在主要創作理念方面，有「水風光」、「軀線美」¹（「軀」：體曰軀；肢曰軀；身體之稱。軀幹，軀體。「意吾靚」²（「意」：見解、情趣、主旨、意義、意思。「靚」：音淨；沈靜、思、形容：美。）三個理念方向開展，記錄、觀照、比較與分析這三個創作理念所呈現的視覺構成與線條語言之差異。

另一創作理念－「神來之筆」是，從「讀書萬卷」得來，其意也包含了行萬里路，亦含在我們的行住座臥之每分每秒當中，也就是作者生活經驗的所有內容。省思與展望：讓未來的書法創作能更寬廣有系統，使得書法線條藝術成為筆者終身志業。本文主旨是探析書法線條和繪畫之間的關係，「線條」運用上的體認與感應。點、線、面、色彩是構成一件藝術作品最基本的要素。希望可如旅行般的輕鬆自在切入線條藝術之探險，讓神祕之線條藝術成為藝術快樂的語彙，使得藝術可真正療癒觀者之心靈。

¹ 高樹藩，《正中形音義綜合大字典》（臺北：正中書局印行，2008年），頁1822。

² 高樹藩，《正中形音義綜合大字典》（臺北：正中書局印行，2008年），頁510。

【關鍵詞】 書法、線條、繪畫性、旅行

一、前言

筆者 28 年來，辛勤的日課書法 3 至 6 小時，學書蒙養來至多量臨古帖，與古人對話，或許是理工科之背景影響偏重左腦，創作藝術偏重右腦，故筆者對字帖幾乎無所不臨或無所不讀，但亦有所偏好。筆者臨池最久，影響最深應是何紹基，奇怪的是一臨就很快上手，十幾年前何紹基書法作品來台北展出時，當時觀看之感動差點要跪下膜拜，至今思起都記憶猶新，印象深刻。臨其之帖，臨十幾年，深愛其之線條，遒勁有力，但怕太像，後來就改臨其他書家。前幾年一回想，驚現自己之用筆原來與何紹基一樣是採用迴腕猿臂法，才悟出合自之方法的人、事、物便可達事半功倍之效益。深謝何紹基幫助筆者充分體悟線質之美，使筆者用刀刻印、寫字、畫畫的線條皆受益。讓筆者寫狂草時，線條可如此自在，又可有變化的運用自如，得以創作出感動自己順己意之作品來。並體悟到；許多別人說的方法，你聽後認為困難的，其實不一定是真困難，而只要你全盤理解再用自己的方式，重新詮釋，得出來的答案一定是簡易的。每個人的理解力不同，相信找到屬於自己最適合的方式必能達到最高效益。

二、線條藝術的創作—游於藝

筆者現在的創作是這幾十年來與大自對話賦予之靈感，與長年累積的藝術感知印象及個人生命體驗，疊合而成創造出獨特的造形語彙，亦是從自己記憶中的形象資料庫中喚起書法形象或繪畫圖像，運用身邊環境裡可取得之材料進行操作技術之發展是要有生命力的。每個人感受都受其成長的背景有相當大的影響，筆者在創作達到忘我階段也常會唱出特別的調子來，甚至也會手舞足蹈，喜悅極了。對於藝術把其當成生活的鏡子，一個深廣的心靈，總是把興趣要領，推廣到無數事物上去，是現階段所追求。如「黃賓虹超俗的審美觀之進入，『自樂其樂』境界，就成了極自然的生命過程。就是說，一切寫法、書風無不可嘗試，一切美的形式與意味，都在我的領受、轉換和修煉微妙之享受之中。」³自在至為輕鬆重

³ 趙一新，《黃賓虹書法藝術求解析》（南京：江蘇美術出版社，2001 年 7 月），頁 65。

要。一旦自覺成竹在胸，了無拘滯的時候，便可解衣礫礴，聚精會神，奮神來運筆，傳千秋之業。

靈感之過程，是一種意味深長的累積蒙養結果，要不就源於我們無法控制的某種內在力量。藝術家運用他的畫筆，最好等到「神來」再作，神即靈感，靈感招之不來，揮之不去，它的現形全靠平日積累修養的工夫。若你隨時隨地經常孕釀好氛圍，連夢境卻都會是你的好靈感。故在平日創作的習慣就必需跳脫不必要的束縛，要充分學習了解，創作的當下即是性，為人的本質，就如每次呼吸，不可重覆，生命也是一次性，也就是一次性，書畫才有偶發的神來之筆。此時的我，在行住坐臥皆不斷的累積擴展自我，願此正向之能量可長長久久，希望創作出之作品可感人，並希望自己的作品，可因有神來之筆後，不重覆自己也不重覆別人，更不要重覆自然。

《石濤畫語錄》裡第一章〈一畫〉一畫之法立而萬物著矣。我故曰：「吾道一以貫之。」一畫之整體感的方法就成立於其之經驗中，就整體感的法則經驗成立而貫通到萬物的法則，此種（整體觀）給予筆者不管是書法或是繪畫亦或是篆刻…所有的藝術創作都深受影響，甚至連觀察事務…總歸受用極大，其之勇敢的創造自己…亦是受用非常深廣。筆者小時候常用很多手帕做成娃娃，和我的布娃娃與洋娃娃們一起演戲，那時的自編自導自演讓筆者充滿想像力，因角色多，故情節就跟著熱鬧豐富。一會兒到香港…有趣極了，旁邊觀看的姊姊們也覺得好玩開心…。真的有聚精會神到極點後出神之感受，內在小宇宙和大自然相通的氣勢與能量，是美好且令人嚮往的。

（一）、神來之筆及特色

靈感之過程，我不相信靈感是天上掉下來的，而倒認為它是一種意味深長的累積蒙養結果，要不就源於我們無法控制的某種內在力量。此種未知的力量，藉

著日常生活中各種元素的幫助，在我們內心深處製造出各式各樣的情況及激情，直到我們進入創作之時，它就源源不絕的出來了。崔瑗《草書勢》內有：「放佚生奇，是其中的重要觀點，強調創作時無拘無束，信腕信手，以放逸來表現出乎意料的奇趣，無用即大用，大刀闊斧作風巧妙。」⁴

天才與靈感；天才是高度的生命力和智慧，靈感是潛意識的偶然活動。兩者對於創作關係至深，讀書破萬卷下筆如有神，則說天才與靈感也可以培育得來。杜工部常自道經驗說「讀書破萬卷，下筆如有神。」所謂「靈感」就是杜工部所說的「神」「讀書破萬卷」是工夫，「下筆如有神」是靈感。「據杜工部的經驗看靈感是從工夫出來的，如果我們藉心理學的幫助來分析靈感也可以得到同樣的結論。」⁵

「根據靈感的作品，大半來得極快，從表面看來，我們尋不出預備的痕跡，作者絲毫不費心血，意象湧上心頭時，他祇要信筆疾書。有時作品已經成功創造出了，他纔知道無意中又成了一件作品。」⁶它是不由自主的，有時苦心搜索而不能得的，偶然在無意中湧上心頭。希望它來時它偏不來，不希望它來時它卻驀然出現。它是突如其來的，練習作詩文的人大半都知道「敗興」的味道，「興」也就是靈感，詩文和一切藝術一樣都宜於乘興會來時下手，興會一來，思致自然滔滔不絕。

藝術所造化出之情境，首貴於想像，想像達至豐富且飽和，則生靈感。靈感就是靈妙的感覺，靈感之來雖似由所謂「直感」支持，是普通理性所不能控制，

⁴ 曹寶麟，〈（吳琚漫論）1995年第6期，總105期〉，《書法文庫一名家講堂》（上海：上海書畫出版社，2008年），頁15。

⁵ 劉甫琴，《談美》（臺北：臺灣開明書店，1960年），頁116。

⁶ 曹寶麟，〈（吳琚漫論）1995年第6期，總105期〉，《書法文庫一名家講堂》（上海：上海書畫出版社，2008年），頁118。

但請不要忽略在靈感之背後，尚有「想像」這一重要精神基礎在。而想像所運用的材料，又不外是作者的全部生活經驗，靈感真的不是天上掉下來的，此義既明，如前提到的可知古人所謂「讀書破萬卷，下筆如有神」這兩句話，自有其極正確之意義。「神」即靈感，也就是我們平常所說的「神來之筆」，此言「神來之筆」既從「讀書萬卷」得來，而讀書萬卷這件事，當然其意包含了行萬里路，亦含在我們的行住坐臥之每分每秒當中，也就是作者生活經驗的所有內容。

凡是藝術家都不宜祇在本行範圍內下工夫，須處處留心玩索，纔可有深厚之修養。魚躍鳶飛，風起水湧，以至於一塵之微，當其接觸感官時我們雖常不自覺，其在心靈中可生任何影響，但是到揮毫運筆時，他們都會湧到手腕上來，在無形中驅遣他，左右他。在作品的外表上，我們雖不必看出此意象之痕跡，但一筆一畫之中都潛寓他們的神韻和氣魄。「此樣意象的蘊蓄便是靈感的培養，他們在看潛意識中好比桑葉到了蠶腹，經一番咀嚼組織而成絲，絲雖已不是桑葉而卻是從桑葉歷來的。」⁷

人類要到達藝術境界的行程，無近路，無巧路。自古成名藝術家，當其困知勉行之際，苦心孤詣，無聞寒暑，窮年兀兀，精誠貫注。一旦自覺成竹在胸，了無拘滯的時候，便可解衣磐礴，聚精會神，奮神來名筆，傳千秋之業！真如古人所說「當其下手風雨快，筆所未到氣已吞」，此又是何等境界！觀此可知所謂「神來之筆」不外創作者心中之意象完成以後的表現或傳達，此時創作者的精神境界當是一種達到極清晰之「反省的意識」我們斷不能單從「神來之筆」的「神」字上，誤解此中蘊蓄著什麼玄妙莫測的神秘事物。

藝術家運用他的文筆或畫筆，最好等到「神來」再作，如前所云，神即靈感，靈感招之不來，揮之不去，它的現形全靠平日積累修養的工夫。筆者研讀中國繪

⁷ 劉甫琴，《談美》（臺北：臺灣開明書店，臺一版發行，1960年5月），頁124。

畫史，見唐以後的畫水名家，前有孫位，後有孫知微。相傳孫知微曾計劃在大慈寺寧壽院的壁上畫水石，構思經年，不肯下筆。一日忽然倉皇入寺，索筆墨甚急，奮袂如風，須臾而就。畫成水勢洶湧，傳為千古名作。此件史實說明了畫家如何去運用想像培養靈感，必須靈感到來，方能一揮而就。古人詩所謂「五日畫一水，十日畫一石，能事不受相促迫，玉宰始肯留真蹟！」這也無非說明神來之筆，非可強求，倘若。靈感不來，任你如何「促迫」終歸枉然！但若你隨時隨地經常醞釀好氛圍，連夢境卻都會是你的好靈感。

今人不解的是，有人本無靈感，而勉強的，重覆古人或重覆自己，無法脫離匡架；故在平日創作的習慣就必需跳脫不必要的束縛。吳道子得意的作品為洛陽天宮寺的神鬼，他在下筆之前，先請斐旻舞劍給他看，在劍法中得看筆意。張旭是唐朝的草書大家，他嘗自道經驗說：「始見公主擔夫爭路，而得筆法之意；後見公孫氏舞劍器，而得其神。」王羲之的書法傳是從看鵝掌撥水得來的，法國大雕刻家羅丹也說道：「你問我在什麼地方學雕刻？在森林裡看樹，從天空看雲，在雕刻室裏研究模型學來的。我在到處學，祇是不在學校裡。」⁸說明了靈感來自生活的環境週遭。

要充分學習了解，創作的當下即是性，為人的本質，就如每次呼吸，不可重覆，生命也是一次性，也就是一次性，書畫才有偶發的神來之筆。此時的我，在行住坐臥皆不斷的累積擴展自我，願此正向之能量可長長久久，希望創作出之作品可感人，並希望自己的作品，可因有神來之筆後，不重覆自己也不重覆別人，更不要重覆自然。

⁸ 劉甫琴，《談美》（臺北：臺灣開明書店，1960年），頁123。

(二)、創作內容

現代藝術家無不表現他自己，但又不能僅僅展現他自己；而必須盡可能豐富他的感情體驗之蒙養，且應該表現一個更寬濶的世界。不能僅僅被動地接受生活的安排，而應該努力去探尋、發掘時代生活所包蘊的所有。筆者追求筆墨形質，希望可以達端莊與流麗、剛健與婀娜均相互含雜並存的藝術作品。清初傅山《霜紅龕集》〈作字示兒孫〉云：「寧拙毋巧，寧醜勿媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排，足以回臨池既倒之狂瀾矣。」⁹此亦是筆者在的創作中抱持的藝術理念，王壯為先生曾說：「真正欣賞書法美術的時候，文字的意義是不存在的，是多餘的。」此種抽象藝術形態亦是筆者現階段努力的目標。

「作品的神彩是作者氣質境韻的妙得，它雖附著在點畫構成的筆墨形質之中，卻是源自於字外功夫的學識修養。故也有學者認為神彩是作者的個性、精神世界，即感情活動的表現。」¹⁰，此精神也是筆者要學習的，現最重要的是對傳承的認知，在前人指出要能「師古人之心，而不師古人之跡」「跡」就是作品筆墨之表相，我們應該師法古人的精神理念，並非學筆墨形式的表相。學書者必須真正了解傳統的創造精神，也體悟到不同的時空背景、紙筆媒材不同、創作之形式各有不同的表現方式。其實學習「創新的精神」才是真能維繫傳統發展的主要中心思想，因若是對古人了解不夠，自然無法承古開新。

在藝術經營上，應該是處心積慮、考古證今、參比中西、設法斟酌再三，才可琢磨出好結果。〈當然，有時也會天外飛來一筆，偶然天成的作品，似不經心，卻有長期的潛藏蘊釀〉此種苦心經營也要能「不見造作之氣、不見斧鑿之痕」地「渾然天成」。當然亦需判準，不可「雕琢過度、刻意過頭」。歸根究底就是情思與技能兼備。孫過庭《書譜》言「同自然之妙有，非力運之能成」正說明了筆墨

⁹ 傅山，《霜紅龕集（全二冊）》（台北：文史哲出版社，1986年），頁108。

¹⁰ 林進忠，〈與古為新的書藝傳承探索〉，《2013年海峽兩岸大學美術專業教育論壇》（國立臺灣藝術大學美術學院出版，2013年），頁154。

精當、又能不落窠臼的書法妙法。使「主題性文字」與畫境相結合，（主題性文字，除了是落款之詩句及注。

石濤（1642- 1708）之畫語錄，《石濤畫語錄》可以說是藝術家的必要之啓示錄，他將創作的心得全用文字表達出來。《石濤畫語錄》裡第一章〈一畫〉一畫之法立而萬物著矣。我故曰：「吾道一以貫之。」一畫之整體感的方法就成立於其之經驗中，就整體感的法則經驗成立而貫通到萬物的法則，所以說：「我的道理是從這一畫中整體感而貫穿著，而希望可一通而百通。當我們臨古帖到了一階段時一定要回歸自我，傾聽自內我想創作的聲音，勇敢的創造自己（從小至今生活中之體悟及蒙養）語言。那就如石濤在畫語錄講的第三章〈變化〉」內有：

我之為我，自有我在。古之鬚眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑，揭我之鬚眉。縱有時觸著某家，是某家就我也，非我故為某家也。天然授之也。我於古何師而不化之有？¹¹

石濤這本書的美學觀念可以貫通中西方的藝術，因為它可以和筆者的創作觀念作密切的連結與運用。石濤《畫語錄》是最有價值、最值得閱讀之一本，其中思想是突出「自我」為上，但其豐富的內容，卻不是幾句話可以概括得了的。其影響筆者（整體觀）創作甚為深遠。

¹¹ 姜一涵，《石濤畫語錄研究》（台北：蕙風堂筆墨有限公司，2004年），頁89。

(三)、主要創作理念

本節針對創作理念主題、表現特色、方式等逐一說明，在主要創作理念方面，有水風光、軀線美、意吾靚三個系列開展，並記錄、觀照、比較與分析這三個主要理念所呈現的視覺構成與線條語言之差異，讓繪畫創作之線質來幫助書法作品的線條。

水風光，是筆者在一次颱風天的夜晚到永安漁港，觀看狂風吹在海水，加上永安彩虹橋的七彩燈光交織雜揉所形成的豐富線質，觀看水、風、光，也悟到了筆法。如此耀動之狂野線條，啟發筆者的書畫作品無行無列之構圖，藉著張璪云：「外師造化，中得心源。」¹²的水風光之作品一一呈現出來。

此種感覺有如黃庭堅見長年盪漿而變其結體般，當筆者颱風天觀《水風光》之景亦了悟到整篇字是由大小不同之多樣形式是點與遒勁的各式之線條組織成的大整體，有的是密可容針，亦有的疏可走馬般，組構而成，就有如筆者所拍下的水風光照片顯示般的線質，受其理念影響之作品，是從作品一至作品八。



圖 71 水風光 2、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 4 月

¹² 王進祥，《中國美學史資料選編(上卷)》(臺北：漢京文化事業有限公司，1983 年 4 月)，頁 341。



圖 72 水風光 3、游惠雅攝。拍攝日期，2014年4月



圖 73 水風光 4、游惠雅攝。拍攝日期，2014年4月

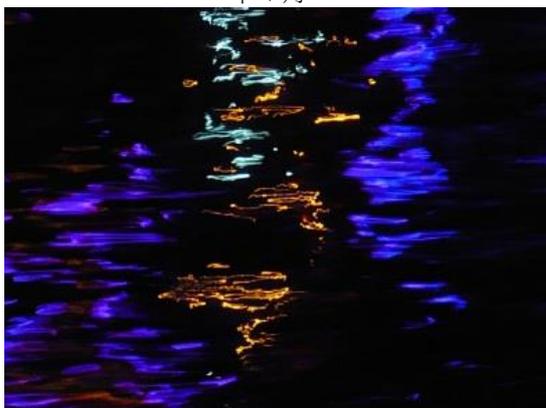


圖 74 水風光 5、游惠雅攝。拍攝日期，2014年4月

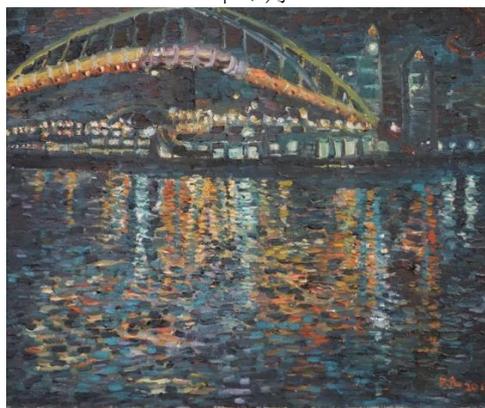


圖 75 游惠雅，〈永安漁港，水、風、光〉，油畫，畫布，80x50cm，2012年3月



圖 76 游惠雅，〈軀線美〉，水墨，絹布，220x120cm，2014年4月

軀線美，民國 84 年，在畫室開始畫起人體，對豐富變化之軀體感到無限的好奇，因愛人體之美，又愛線質的奇特的表現力，故用此理念發展許多作品。受本理念影響之作品有作品九、作品十、作品十六、作品十七。在圖 83 中筆者猜測，以為是從最左之人的左手展開的線條之連結，線條繞滿整畫面後，為了平衡再加上一女人。此種重複的弧線張力十足，中間行成的漩渦令人感到神祕且有動感。於是我也畫了一圖，試圖表達我對其的感受與呼應。



圖 77 馬卡〈政治的戲劇〉《美學四講》

圖 84 的第一條色線是右上偏中之盤腿而坐的那個人的左手開始拉開第一條色線，然後一條條的線條隨著空間營造氣勢不斷的拉開，利用自由的線條拉開許多空間，再利用紅黃藍佈色，由色彩將使空間有縱深之感覺。關於這件作品想要表達的是線條與空間切割出來的感覺，軀體除了四肢部分拉開有色彩外，其他皆儘量留白，凸顯線條與色塊間的關係，更造成人體跌宕活潑之美。雖是受圖 77 馬卡〈政治的戲劇〉之發想，但表現出來的卻是筆者的無境情思。



圖 78 游惠雅，〈動態戲劇〉，水墨，宣紙設色，178×103cm，2013 年 2 月

意吾觀，因著筆者對於創作藝術品中的繪畫、書法、篆刻之經驗，將這些心得融入創作思考，將書法與繪畫以多元的形式創作表現，使用文字的意義與圖象

的形質，呈現出從自我意念生現出的沈靜之美感，故用「意吾靚」的主題內涵表達此意象的形態，強調書寫線條的豐富性，呼應當代創作表現多樣貌，用以創造自我的藝術表現、受本理念啓發的作品有作品十一、作品十二、作品十三、作品十四、作品十五、作品十八、作品十九、作品二十。

三、書法線條的傳統古典美

傳統書法亦可寫出較現代之藝術感，現代書法作品以較單純線條展現出全新的藝術之美。中國書法除了有傳統文化底蘊外，筆觸線條、結構更是西方抽象藝術採用的重要元素，如何使傳統書法，透過線條變化和空間的組構，而呈現出新的藝術語彙。是本章創作之重點，讓文字內涵結合文字的線質和空間的結構成為全新的藝術創作，讓每件創作作品質感更加豐富。

作品一〈徐渭題畫竹染綠色詩意象〉，書法

黃賓虹說：「章法屢改，筆墨不移，不移者精神，屢改者面貌耳。」¹³說得非常明確，此〈徐渭題畫竹染綠色詩意象〉。本件作品之章法刻意將字佈滿紙張有些字甚至寫超出紙外，筆者試圖將字勢拉到宣紙外面，讓氣勢可有更寬廣的延展。字的韻律跌宕節奏性強，線條遒勁有力，空白處製造出大開大合之對比效果；章法能有如交響樂般，產生出壯美的節奏性之視覺感受，此試圖將水風光大自然之景緻的理念表現在此創作中。

¹³ 黃賓虹，《黃賓虹談藝錄》（河南：河南美術出版社，1998年），頁535。

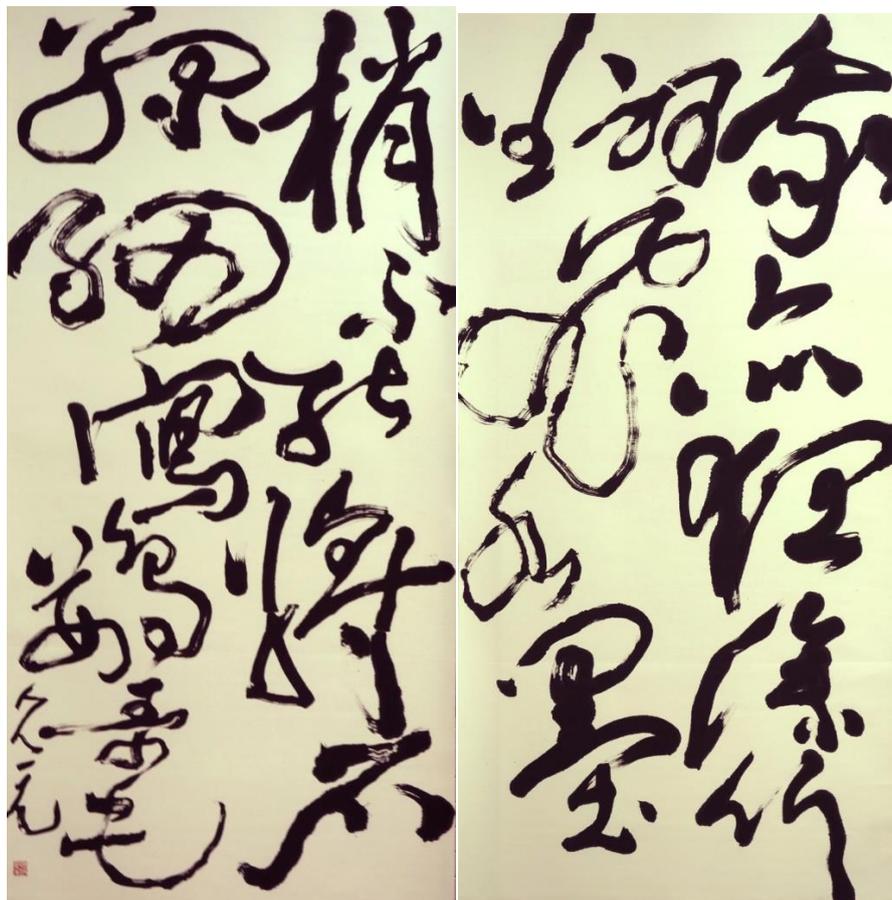


圖 79 游惠雅，〈徐渭題畫竹染綠色詩意象〉，書法，宣紙，180x95cmx2，2014 年 4 月。¹⁴

作品二〈黃庭堅題水邊梅詩意象〉，書法類

「寫書法，對古人是重在多發掘他們之優點，對自己是重在多發現自己的缺點¹⁵。」董其昌曾提及過，「詩不求工字不奇，天真爛漫是吾師¹⁶。」主旨是說創作不要太過制式化、呆板。因此畫家觀察自然、受自然啟發。亦如「有深厚基礎下的清代陳玠的《書法偶集》中記錄過傅山提及過一句話：「書家亂嚷八法，我

¹⁴我亦狂塗竹，翻飛水墨梢，不能將石綠，細寫鸚哥毛。

¹⁵ 張舒白，〈書法家談書法章，李超哉談標準草書〉，《藝粹雜誌》第二卷合訂本，（台北：兩辰出版社，1967 年 6 月出版），頁 24。

¹⁶ 董其昌，《書禪室隨筆卷之四》（上海：華東師範大學出版社，2012 年 4 月），頁 132

一法也不懂。」我想並不是傅山不懂，而是應該是他不想被所謂的法所局限吧¹⁷！」取法乎上，僅得乎中；取法乎下，斯道危矣。故知此道理之重要。筆者在作畫用筆上就特別注意爭讓要分明，在用草筆法上也有爭讓，明爭暗讓。如花木之生長期鄰而互為避讓或爭榮。

〈黃庭堅題水邊梅詩意象〉在創作此作品時筆者刻意讓第一行站得非常穩，第二行和第三行慢慢的有飄動之感，到了第四行就如旗子般飄舉出去，在最後落款久元的元字讓其有收回的效果。希望作品可有收放自如的效果，配上單字線條的活潑跳躍之跌宕的韻律，及計白當黑，大開大合的變化。使墨色亦有乾濕濃淡焦、及虛實與有點線面等之大的變化，此試圖將水風光大自然之景緻的創作理念表現在此創作中。

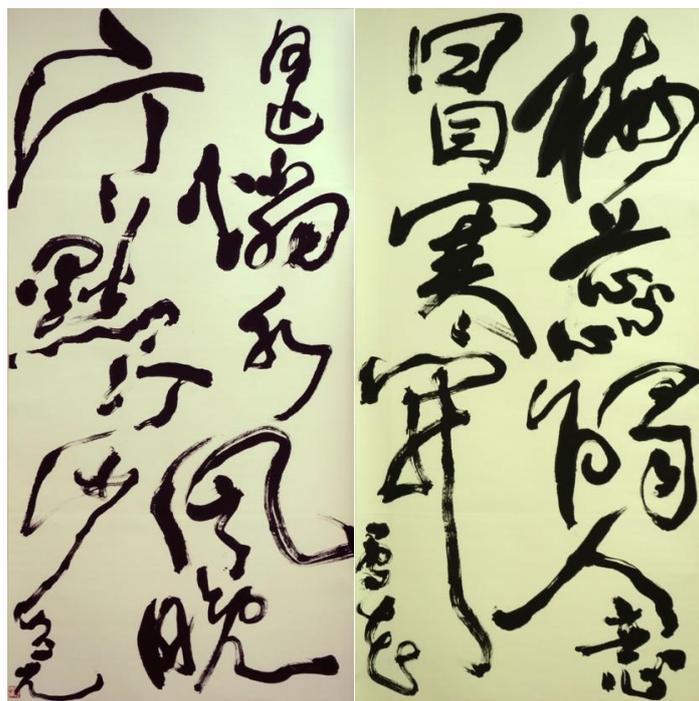


圖 80 游惠雅，〈黃庭堅題水邊梅詩意象〉，書法，宣紙，180x95cmx2，2014 年 4 月。¹⁸

¹⁷ 凌嵩郎，《藝術概論》，（台北：金冠彩色印刷有限公司，1995 年 3 月），頁 59。

¹⁸ 釋文：梅蕊觸人意，冒寒開雪花。遙憐水風晚，片片點汀沙

作品三〈草書高山深宅意象〉，書法類

「行筆于紙面要留得住，所謂『屋漏痕』就是要捉摸那種積點成線的留得住之意。」¹⁹此件作品之線質筆者有意將粗細、直曲、崎正、繁簡...等之對比讓章法造成氣勢磅礴之感。南田有畫跋曰：「須知千樹萬樹，無一筆是樹；千山萬山，無一筆是山；千筆萬筆，無一筆是筆。有處恰是無，無處恰是有，所以為逸。」²⁰是以畫面需要的整體架構的佈局章法來作字的，亦要有熟中求生。此試圖將水風光大自然之景緻的創作理念表現在此創作中。



圖 81 游惠雅，〈高山深宅意象〉，書法，宣紙，210x35cmx2，2014 年 4 月

¹⁹ 吳域，《書法人們》，（江西：江西美術出版社，1994 年 12 月），頁 31。

²⁰ 吳域，《書法人們》，（江西：江西美術出版社，1994 年 12 月），頁 34。

作品四〈草書李日華題扇頭米山詩意象〉，書法

關於〈草書李日華題扇頭米山詩意象〉此作品之字的「線條每作一波，常三過折，無垂丕縮，無往不收」²¹。此字的行氣開闔、大小、穿插、錯落作變化，單字空間會有壓縮情況，線質圓勁凝煉，使頓挫轉折，角度以銳角、不規則居多，令人感受狂草有突奔之勢，跌宕起伏，藝心獨運的發揮，並且在不同空間對比之下會讓面變成線條，或變成點之狀態。「筆畫爭讓有力『形動氣活』，墨色點畫與空間大小疏密對比較錯，『自然成文』之美，『如蟲嚙木』之紋跡。」²²這件作品表達就是要有擔夫爭道爭而後有(不齊之齊)，黑白疏密空間關係對比等之觀念。希望上下天地及左右皆出邊使得字在上下左右邊皆能延伸出載體之外，無限的延展，讓字可以自在的擴展，可增加觀者的無限想象力，進而達到對線條的能量及氣勢可有很深的感受，此是筆者作此書之觀念。

筆者感悟到寫草書的線條就如走山路，在下坡時小跑步時有如灰白的乾筆線質力透紙背，在爬坡時腳步沈重如錐畫沙般的踏實，若遇到雨過天晴半乾之路其線條就如印泥般的紮實，總而言之草書的線質應筆筆踏實有力。此為我之「師法造化」的線條。「就像李可染所說的：『用最大的功力打進去，用最大的勇氣打出來』，或許就夠了。」²³此試圖將水風光大自然之景緻的創作理念表現在此創作中。

²¹ 莊希祖〈非碑論〉，（1993年第5期，總92期），《書法文庫一名家講堂》（上海：上海書畫出版社，2008），頁141。

²² 趙一新，《黃賓虹書法藝術求解析》（南京：江蘇美術出版社出版發行，2001年7月），頁53。

²³ 張舒白，〈書法家談書法章，李超哉談標準草書〉，《藝粹雜誌》第二卷合訂本（台北：雨辰出版社，1967年6月），頁197。

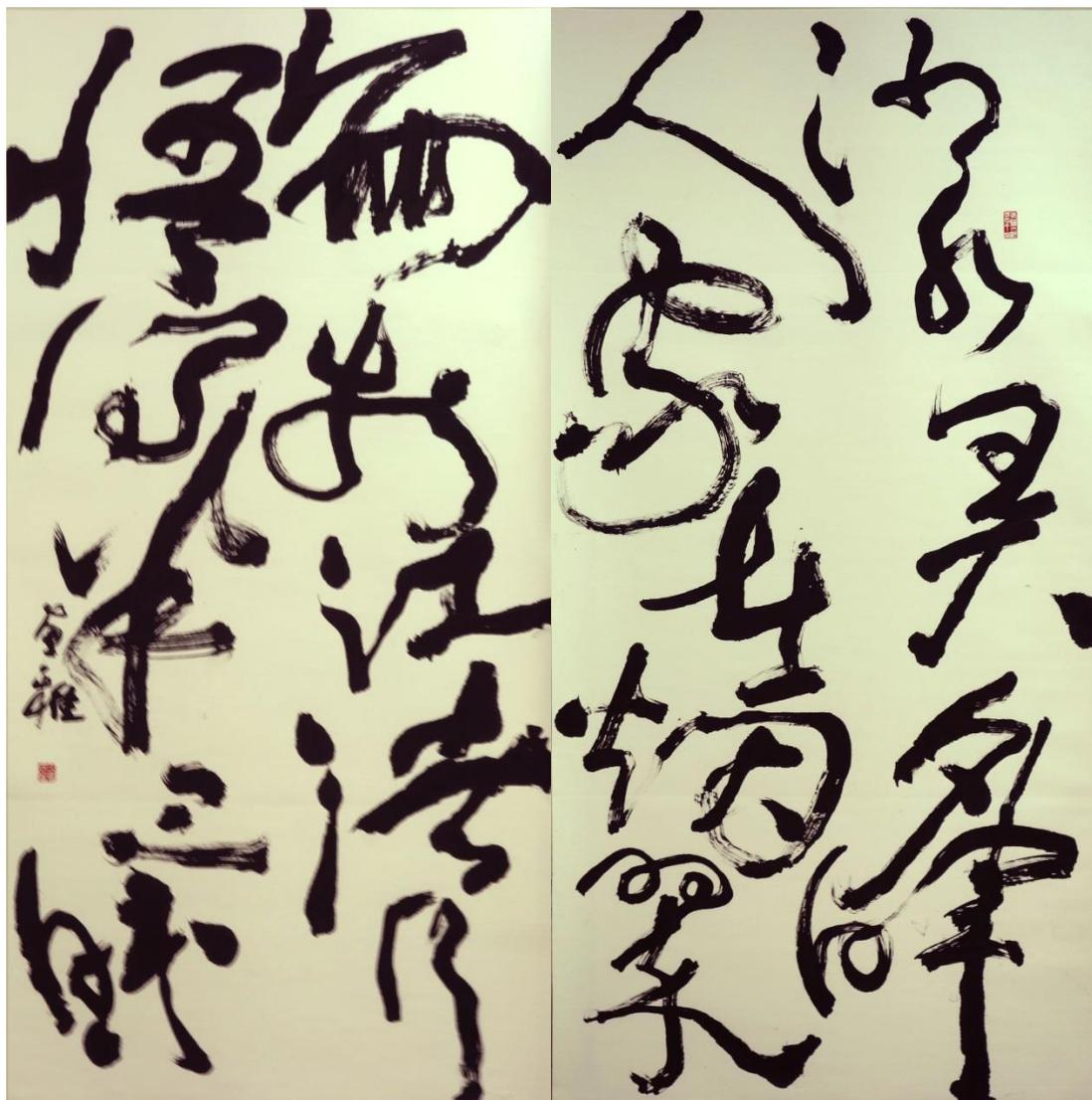


圖 82 游惠雅，〈草書李日華題扇頭米山詩意象〉，書法，宣紙，180x95cmx2，2014 年 11 月。

24

作品五〈草書神龍天馬意象〉，書法

猶如張旭看公孫大娘舞劍器不只是看舞姿之變化，也是欣賞其運動中所造成的動勢，因唯有運動感才能使作品呈現如舞蹈般產生凌空飛舞之動勢，遍觀所有書體中也惟有狂草能引發我們有此種巨大的運動感。然而我們不能單憑不斷的演練此支毛筆就能使它達到出神入化的境界，有些時候甚至是徒勞而無功。因為即使我們花再多的時間去經驗與體會，其結果依舊不及由眾人知識累積所組合之體

²⁴ 釋文：沙水弄夕暉，人家在煙翠。每於江渚行，悟得半三昧。

驗的結晶，而此結晶即為「筆法」。所以要成為一位上乘之藝術家之前，我們必須先博取眾長，即學習筆法。

作為一位藝術家如何將其本身的感應力，透過肢體的動作轉而表現在藝術作品上，雖然我們可說任何好的藝術品都應具備此項功能，不過在書法的表現上，我們可說「正襟危坐」絕對不及「狂呼急走」來的強烈。狂草書家們在強烈的運動中，忘卻了筆與紙的關係、忘卻了人與書的間隔，而全身投入整個活動之中，所謂心應於手，手合於心，而再應之於表現，此種動力的特質，自然的流露於作品之中，「使人在觀賞富有生命力線條的同時，也同時感受到當初那種運動之狀態。而此種運動本質也呈現了藝術家之相應性格，並帶動我們跳躍之生命感²⁵。」此些道理與感受在〈草書神龍天馬意象〉中試著希望可以達到如此之效果，此試圖將水風光大自然之景緻的創作理念表現在此創作中。



圖 83 游惠雅，〈草書神龍天馬意象〉，書法，宣紙，210x35cmx2，2014年2月。²⁶

²⁵ 李福順，《四十、趙孟頫在畫史上有什麼地位？》《古代藝術三百題》（上海：上海古籍出版社，1988年12月），頁133。

²⁶ 釋文：神龍垂雲海水立，天馬行地塵沙開。

作品六〈雲龍天馬意象〉，書法

不齊之齊，變化無窮，隱含內齊之美的真趣及天趣，藝術欣賞不可只限囿於受面形式，需進一步揣摩領會作者想要表達之意境，正所謂「登高則情滿于山，觀海則意溢於海。」²⁷因此「意境」必須藉著由審美形象來轉化，加以傳達情感，中國古典繪畫推崇「境生象外」的觀念，而「得意在忘象，得象在忘言。」²⁸有生機心的「筆力」沈著蒼勁。此意境及體悟亦是筆者在創作此件作品想傳達給觀者之感受。

書法就不只是兩度空間，而是有三度空間效果。即除了上下、左右的空間效果外，還可有前後之空間效果，在線條圍出來的空間就如門窗般可有前後之縱深。

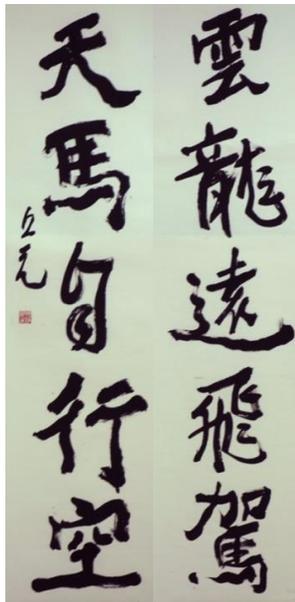


圖 84 游惠雅，〈雲龍天馬意象〉，書法，宣紙，125x35cmx2，2014 年 10 月。²⁹

²⁷ 羅立翰注譯，《新譯文心雕龍》（台北：三民書局，2006 年 3 月），頁 266。

²⁸ 新苗、張萍，《中西美術比較》（濟南：山東畫報出版社，2002 年 1 月），頁 36

²⁹ 釋文：雲龍遠飛駕，天馬自行空。

四、書法線條與表現藝術

張旭是第一位表現主義之藝術天才，其對自我情感的尊重與對書法技巧的精熟，造就了「草聖」的英名。奔蛇走虺，鬼神莫測，速度與力度的交、切、轉、替中展示出完美的時空意識；有擔夫爭道而得筆法之意的傳說。此種創作態度亦是筆學習的典範，在創作本章作品時筆者試圖讓線條佈滿整個大結構，只留出適宜之空間，要營造表現出最合適的藝術狀態。在線條方面的表現性亦很強，特別是〈擬人篆字〉…等，把字的造型線條表現出擬人化或擬物化非常有趣味，讓每根線條都有的表現性的生命力，整體的結構也變得生動活潑極為合自然之表現。

作品七〈唐詩草書海〉，書法

關於此件作品的發想是從水風光的構作而來，利用橫書之上下穿插，左右鑲嵌鬥爭美學的方式書寫，以大整體之結構為主軸。配合著線條的大小、粗細、長短、乾濕、濃淡、方圓、直曲、虛實、輕重、鬆緊、開合…且適度留白出空間等，使本件作品之章法變得好像是成千上萬軍隊組合而成，是有氣勢的，亂中有序的佈滿在一大空間。



圖 85 游惠雅，〈唐詩草書海〉，書法，宣紙，180x95cm，2014年3月。³⁰

³⁰ 釋文：九月九日憶山東兄弟，獨在異鄉為異客，每逢佳節倍思親。遙知兄弟登高處，遍插茱萸少一人。桃源行，漁舟逐…。渭川田家，斜光照…。新晴野望，新晴原…。觀獵，風勁角…。等王維詩。

作品八〈篆書意象〉，書法

〈篆書意象〉關於此件作品是連結運用了石濤，畫語錄之啓示，石濤畫語錄裡第一章〈一畫〉一畫之法立而萬物著矣，故曰：「吾道一以貫之。」中的大整體概念來完成的，此是將字的線條結構的安排配合空間之構作，虛空與虛實，濃實及淡實，亦就是藉著五色墨（乾、濕、淡、濃、焦）加上空白，佈滿整張宣紙上，將知其白守其黑之觀念充分運用，重對角式對比的關係，字形中之線條注重活潑動感，希望整體上可達到濃纖合度，增一分少一分都不適合的方式來完成作品，此亦是試圖將水風光大自然之景緻表現在此創作中。



圖 86 游惠雅，〈篆書意象〉，書法，宣紙，125x35cm，2014 年 6 月。³¹

³¹ 釋文：天師祀正一，法寶周大千。

作品九〈人體、草書融象〉，水墨書法

中國繪畫的表現手法，以線條為主要表現形式。作線條要像寫字一樣寫，才能有豐富的內涵與情感，此畫是藉著人體形象的虛、實，以及直書方式的無行無列之草書的虛實空間之主題性文字，略施設色，所建構出之畫面。關於此作品要表達的是單純的虛與實，亦與老子追求虛無之境，「知其白，守其黑」有無相生，等道理也可以通，亦就是知白守黑。此由（詩句）之上下穿插左右鑲嵌的構作，融合軀體虛實的整體。使得字形成的塊面和色的塊面以及軀體塊面形成交織雜揉之整體感，試圖造出特殊與眾不同的視覺藝術之表現，此試圖軀線美之創作理念表現在此創作中。



圖 87 游惠雅，〈人體、草書融象〉水墨書法，宣紙設色，126x68cm，2014年2月。³²

³² 釋文：老我愛種菊，自然宜野心，秋風吹破屋貧亦有黃金。沈周菊詩。

作品十〈舞動人體〉，水墨

面對人體手握數筆，水潑全紙，筆沾數色，躍動筆桿線條飛舞，時而密可容針，時而疏能走馬。從作此畫後，用水、用墨、用色膽量加分，可了悟張璪的精神。張璪，又作張藻，字文通，吳郡（今江蘇省蘇州市）人。唐代畫家，尤其擅於山水松石之畫，唐人符載《觀張員外畫松石序》，說張璪畫山水，座客二十四兒，立左右圍觀。

員外居中箕坐鼓氣，神機始發。其駭人也，若流電擊空，驚飆天。摧挫幹掣，偽霍瞥列，毫飛墨噴，掠卒掌如裂，離合徜徉，忽生狀。及其終也，則松麟皴，古峰岩，水湛湛，雲窈眇，投筆而起，為之四顧，若雷雨之澄霧，見萬物之情性，觀夫張公之藝非畫也，真道也。³³

認識張璪是在大學時代上課時所聞之，聽到此文句之當下，筆者感應到自身的創作理念，在創作此件作品之當下竟完全投入至此精神之感通，並與旁邊之老師說我好似如張璪般之創作，一旁之老師說你比張璪狂。在上章了解，根據靈感的作品，大半是來得極快。從表面看，我們尋不出預備的痕跡，作者絲毫不費心血，意象湧上心頭時，祇要信筆疾書。已經創造滿意度高的作品，這也說明神來之筆之功能，因筆者隨時隨地經常醞釀此氛圍，連夢境也都會是好的靈感。碎形有自我組織的能力，趨勢為秩序的自然形成，能達此，這才是合乎自然高妙，亂中有序，縱橫恣肆，完全依結構取勢，空間、用筆、呼應、線條.....而定的通向大自然的章法，其亦是受前面題到之石濤的大整體的觀念來的。

³³ 王進祥，《中國美學史資料選編(上卷)》（臺北：漢京文化事業有限公司 1983 年），頁 341。

筆者書寫時「法則」只是個遠遠投送過來的影子，邊緣模糊難辨。與我人體速寫也類似，形態改變得面目全非，但細細審察，那些關節的起承轉接，居然都符合解剖學的規定，只是位置、比例有所變動而已，此試圖軀線美之創作理念表現在此創作中。

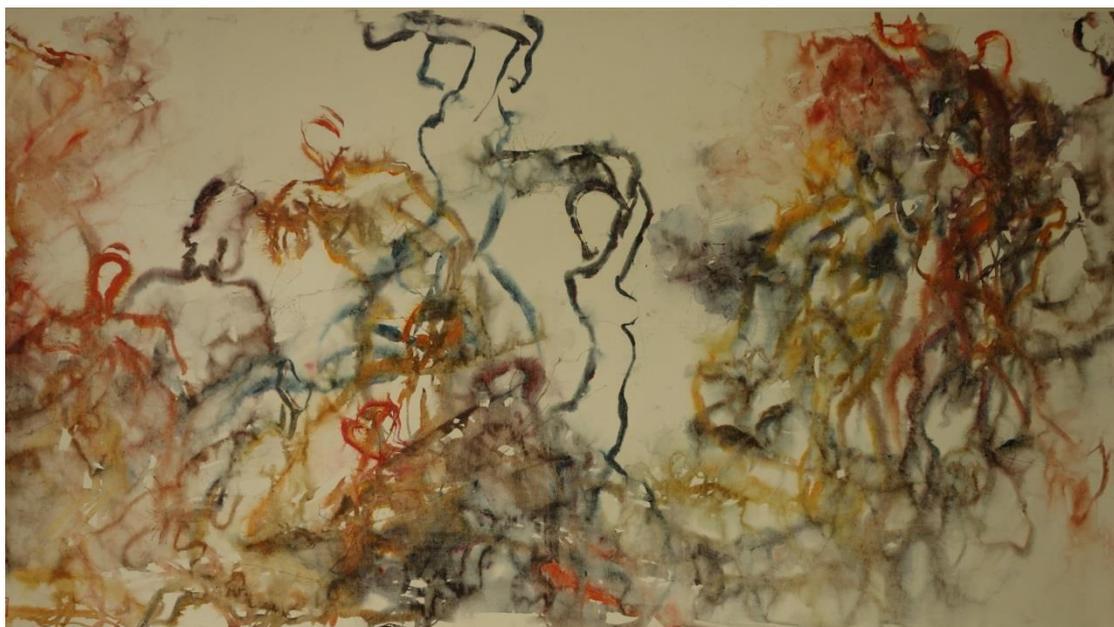


圖 88 游惠雅，〈舞動人體〉，水墨，宣紙設色，180x95cm，2014 年 6 月。

作品十一 <楷隸字海>，書法

筆者在這近 30 年來下的習古工夫後，此時嚴肅的面對此問題，認為最終的目的應該是作一件有世界觀的藝術作品。而不需要再被一些名詞給綁架，最主要是能感動自己亦可感染觀賞者的好作品應該才是終極目的地。在書法藝術源遠流長之發展史裡，古人不斷地在方、圓及各種對比之筆法的運用上試煉，在不同時期都留下了當時代的獨特興味，因漢字書法本質上的豐富性，於筆端發出篆、隸、楷、行、草等多樣變化線條的書寫形式，成為世界藝術史上極為珍貴的文化結晶。

「書」] 和「畫」被稱為中國文化藝術的雙絕；「書畫同源」之說。「是時也，書畫同體而未分，象制肇創而猶略。無以傳其意故有書，無以見其形故有畫，天地

聖人之意也。」³⁴「書法要大步前進的唯一出路應是面向大自然，面向全人類，只有大千世界才能給予書法最新鮮的血液命脈。沒有陽光雨露，談何生命，若沒生命力就不是藝術。」³⁵

〈楷隸字海〉此作是結合了楷和隸的書體，筆者將有張力的線條佈滿整條幅刻意的方圓截字安排，內壓外拓的曲直有變化字形圍出特殊之空間造成疏密之大變化的空間構作，此試圖將意吾靚之創作理念表現在此創作中。



圖 89 游惠雅，〈楷隸字海〉，書法，宣紙，126x35cm，2014 年 1 月。³⁶

³⁴ 唐·張彥遠《歷代名畫記·敘論》〈敘畫之源流〉篇（847）；俞崑《中國畫論類編（上）》（台北：華正書局，1984 年版），頁 172。

³⁵ 李福順，〈四十、趙孟頫在畫史上有什麼地位？〉，《古代藝術三百題》（上海：上海古籍出版社，1988 年 12 月），頁 143。

³⁶ 釋文：國事如家事，并法今賢，與古賢掃除舊制，沸群力創建新模澤世日天。

作品十二 〈好大王意象〉，書法

此意象是筆者藉著：煙水羅浮路人我須彌山百二河山國八千子弟兵主煙人海沸看月天河橫錦帶居客閤法船渡建五十河洛散三千弟子流觀大千世界入不二法門六朝都建業八月遊廣陵，等字意似好大王碑樣寫出之作品。¹此構作之線條部分亦有上下相嵌，左右穿插，讓字與字的關係緊張，互相侵人，但亦是這樣讓整體更加有凝聚感。

特別是山包容在河裡，在上款的字亦含在人字的右上角，下款的字更融入在六字的中央，引首肖形印也與路字相侵奪，姓名印也與六字相疊合，如此關係密切亦是希望營造出一個大整體感，此試圖將意吾靚之創作理念表現在此創作中。

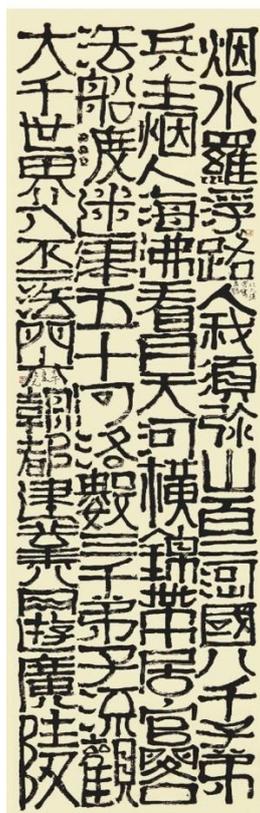


圖 90 游惠雅，〈好大王意象〉，書法，宣紙，125x35cm，2014年6月。

作品十三〈擬人篆字〉，書法

把字的造型線條擬人化或擬物化是非常有趣味的，讓每根線條都有生命力，整體的結構變得生動活潑極為合自然。然而從中國畫創作中，「線條」所起的決定性作用，到唐代才有明確的認識，「唐代張彥遠的《歷代名畫記》第一次作出了科學性的總結。中國書畫藝術，同源、同理、同法、同體，作畫和寫字一樣稱『寫』，自由馳騁，其筆性、筆勢、筆趣均因人而異，因各人之稟賦，一落筆便可見性格。」³⁷關於此件作品就是線條擬人化、擬物化之創作。主題文字亦包括了用印部分，因著畫面空間之需要，筆者將自刻之印章視需要而運用在此畫面中，其是十四聯屏中的其中四屏，此試圖將意吾靚之創作理念表現在此創作中。

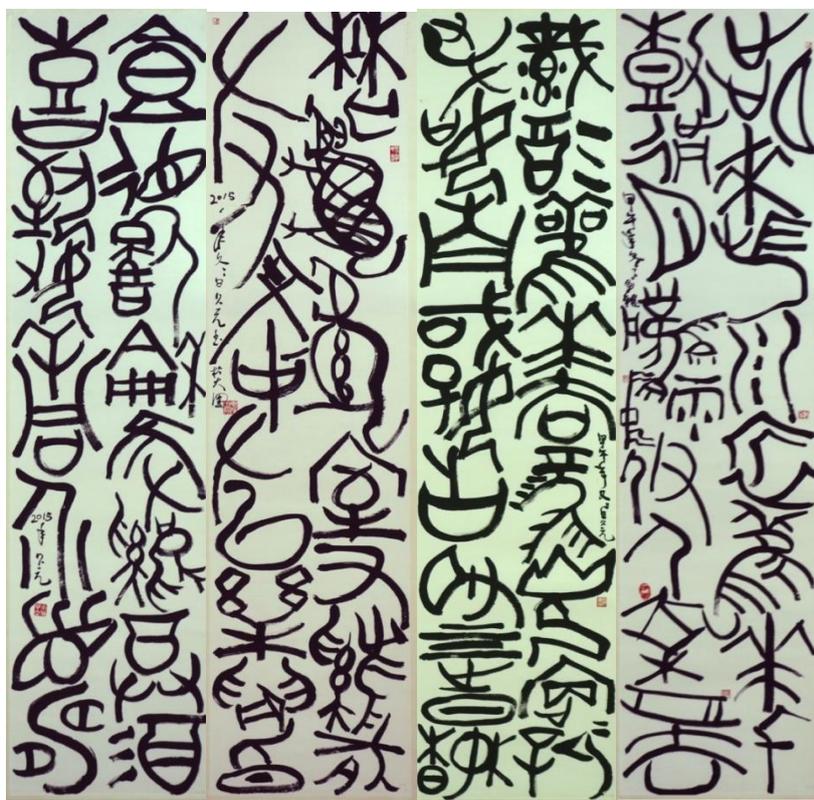


圖 91 〈擬人篆字〉，書法，宣紙，126x35cmx4，2015 年 3 月。³⁸

³⁷ 邵洛羊〈六九、中國畫有哪些藝術特徵和基本技法？〉，《古代藝術三百題》（上海：上海古籍出版社，1988 年 12 月）俞崑編《中國畫論類編（上）》（台北：華正書局，1984 年），頁 27。

³⁸ 釋文：1. 壽詞：食德飲和隻雞尊酒喜致嘉祥同介眉壽。

2. 漫興：野無虎豹室有雞豚左右文史以樂晨昏。

3. 遊春：載酒觀花去風光處處新爭如南國好占取四時春。

4. 別情：步月來長川依舊花千樹前夕風雨中伊人乘舟去。

作品十四〈夕陽意象〉，書法

「苦悶起於人生對於『有限』的不滿，幻想就是人生對於『無限』的尋求，遊戲和文藝就是幻想的結果。」³⁹也就是希望的源頭。所以要能有無限寬廣之想像力才可與眾不同之創作作品來。關於〈夕陽意象〉此作品是參用甲骨文字寫成的。甲骨文主要指中國商朝晚期王室用於占卜記事而在龜甲或獸骨上契刻的文字，是中國已知最早的成體系的文字形式，它上承原始刻繪符號，下啟青銅銘文，是漢字發展的關鍵形態。現代漢字即由甲骨文演變而來，筆者在寫每一個字時頭腦都出現其真實物件的形象，如寫到「夕」就想到至海邊看夕陽的形象畫出來，寫到「燕」就把飛燕瀑布邊的燕子形象寫了出來，寫「龜」字就把小時候養烏龜時所觀察的烏龜形狀畫出來，其實是件非常有趣與有想像力的連結，故作完此類的作品好像你的思路乘坐了時光隧道機般，載著你到處去探索與回顧，把你小時候的那份天真爛漫又找回來，此珍貴的感動實為難得，此試圖將意吾靚之創作理念表現在此創作中。



圖 92 游惠雅，〈夕陽意象〉，書法，宣紙，125x35cm，2015 年 3 月。⁴⁰

³⁹ 劉甫琴，《談美》（臺北：臺灣開明書店，臺一版發行，1960 年 5 月），頁 79。

⁴⁰ 別情：夕陽下林野人立水西湄不見燕鴻至歸來卜玉龜。

作品十五〈隸楷意象〉，書法

筆者想每個人感受都受其成長的背景有相當大的影響，筆者在創作達到忘我階段也常會唱出特別的調子來，甚至也會手舞足蹈，喜悅極了。(筆者不會喝酒)，只要達到那種感覺，自然反應出一種感動來。故筆者希望做出的作品都是很有感覺，不喜歡重複別人也不愛重複自己，想，這應該是與生俱來的創造力吧！將胸中之臆表現出來，而破除規律限制的凝滯呆板性，而得到精神性的自由與變化，這是非常重要的。



圖 93 游惠雅，〈隸楷意象〉，書法，宣紙，125×35cm，2014年1月。⁴¹

書畫中的喜悅是可徹底地將一些醜陋捲走；即使是最悲觀的藝術家，也會以一種微妙的情感，來描繪內心的意像，其也包括書法的點線與形態。每個人都希望可以很有希望，看不到的或看不清楚的有想像力，好像比較有神祕感，可以有無限的想像空間。〈隸楷意象〉此作品是藉用：遠方來歸流沙獻馬聖王應世洛水浮龜，等字。從疏朗中見到整章法的自在輕鬆與平淡天真，此試圖將意吾觀之創作理念表現在此創作中。

⁴¹ 釋文：遠方來歸流沙獻馬聖王應世洛水浮龜。

五、書法線條與新媒材表現藝術

關於本章作品是希望讓油畫也可以有無限可能性，藉著利用油畫線質之體驗也帶進了筆者書法線條創作作品中的另一種創造性。希望可達到魚幫水水幫魚之效益，讓藝術創作更寬廣無掛礙之境界，希望可達到藝術多元的融合。

作品十六〈似雕塑之人體〉，油畫



圖 94 游惠雅，〈似雕塑之人體－（藝術家之手）〉，油畫，畫布，91x72.5cm，2014 年 3 月。

「繪畫之途徑，一臨摹，二寫生，三創作。臨摹為初學者必需之過程；寫生為領略自然界無窮之變化；創作為發揮個人之靈感及意志。初學者若經過此三途徑，則有胸中丘壑，意到筆隨，胸有成竹，信手揮毫，其樂無窮。」⁴²筆者在寫生 20 幾年後的現在，在創作此件作品時，了解到觀察事物真象必須從其來龍去脈加以理解，尤其特別是在寫生畫畫時更須要如此才能用心的體悟，方可創作出別出心裁的好

作品來。當繪畫的經歷過程從內心深處湧現出來時，靈光亦會乍現出來，筆者在民國 80 年開始創作陶藝作品時的情形，猶如乘坐時光隧道記憶機般湧出，此創作之那隻手是筆者最喜歡的（藝術家之手），他無怨無悔不怕辛勞的幫著藝術家完成一件件的創作作品。讓藝術家樂在其中，不斷的想創作，相對的那像花瓶般的腳，裝了一個人，那人戴著小丑般輕鬆又快樂的帽子，背後與下方有無限正能量之光體，神祕如太陽般就是藝術家的動力來源，方塊線條密碼幫助他，讓

⁴² 吳承燕〈國畫的風格要變？專題談座。〉，《藝粹雜誌》（台北：兩辰出版社，1976 年 6 月），頁 18。

其可永遠順利與幸福；此為他的藝術創作歷程，此試圖將軀線美之創作理念表現在此創作中。

作品十七〈自畫像系列 1〉油畫

文化人類學者哈利法克斯（Joan Halifax）寫到：

當到達意識的最深層狀態時，你會發現心靈不只是包含了整個神經系統，它也蘊含了整個宇宙。我們心靈在它延伸的狀態事實上可以看見（感知）在任何時空的所有事物...不要逃避了，我們的心靈是一個遠比我們能了解的更擴大和具分析能力的器官...在視野狀態，你可以接近這些潛力中的部分。⁴³

記得 88 年筆者去遊貴州的舞陽河的當下，自我融入與山河共舞的喜悅與感動，那美的意象至今仍然蕩漾存自內心，那磅礴之氣連結至整個內我的小宇宙及自然中的大宇宙，此種感通亦經常出現在筆者創作作品之當下。

關於〈自畫像系列 1〉作品是筆者在面對一空白的畫布時，筆者隨自內心之感知畫出第一條線後，隨著內我的構思將一條條的線條因著畫面需要組成一整體結構，再因著深層意識認知判準的用色達到筆者內在感知之最佳的整體效果。那一條條的心畫織構筆者的不同思緒的臉，猶如儀式般的，每變一張臉即為筆者從新歸零，成為全新的自我。「變，當然不是因襲，但變不可能憑空產生，是從因襲中脫出來的。變出來的東西，成為你自己的。變，不是一個時髦的口號，而是

⁴³ Suzi Gablik 著，王雅各譯：《藝術的魅力重生》（台北，遠流出版社，1998 年），頁 61。

『創立自我風格。』」⁴⁴由此得知傅狷夫的此觀念我亦與其不模而合。「關於這件抽象畫的產生，亦是利用那想像力的無窮境之可能，表達內在的情感。當線條透過身體的運動所產生在畫面的那韻律與節奏，表達了此件作品想傳達之意境與情感。當下似乎努力想穿透觀者的心，但確也保留了許多可以讓觀者自由詮釋的空間，於是關於這件作品的目的也在此時大功告成。」

畫家以色調表達心聲，舞蹈家以形體動作訴說感情，而書法家以抽象的審美律動線條形式揭示心靈的美。歌德說：「形式對多數人而言是個秘密。」其是不容易的，所有萬物。都是我們學習藝術的題材，只要用心觀察，加上當下直覺反應，這當下直覺反應包括了我們這一輩子來的蒙養，所詮釋創作出來的藝術作品，也必定和老天爺精心製造出來的物品有異曲同工之妙吧！畢卡索也說道，「藝術和大自然等值。」⁴⁵



圖 95 游惠雅，〈自畫像系列 1〉，油畫，畫布，80x65cm，
2014 年 11 月。

我們見到古往今來之大藝術家，幾乎都是向大自然界的人事物當借鏡，悟出自我的一套方法論。我們和古往今來的藝術大師們學習，在學習他們的那一套理論和方法時，別忘了他們背後物的學習態度，「師法造化」的那種精神。才能創作出有自己時代性的，能先感動自己，後感染觀賞者「獨一

⁴⁴ 張舒白，傅狷夫〈國畫的風格要變？專題談座。〉《藝粹雜誌》（台北：兩辰出版社，1967年6月），頁19。

⁴⁵ （尤金諾·巴巴，尼可拉·沙瓦里斯），Eugenio Barba & Nicola Savarese，《劇場人類學辭典：表演者的秘藝》（臺北：國立臺北藝術大學，2012年10月），頁93。

無二之快樂喜悅的作品來。」此正是「中得心源」後創作出來的作品，此試圖將軀線美之創作理念表現在此創作中。

作品十八〈大象無形〉，油畫

關於〈大象無形〉此件作品是表達有意化無意，大象化無形！就是不要顯刻意，不要過分的主張，要相容百態。無形態無框架才能容納一切形體！最宏偉的形象就是沒有形象，大象無形一語出自老子《道德經》第四十一章。老子在說到道的至高至極境界時，引用了大白若辱，大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形等說法，意思是：最白的東西好象是污濁的，宏大的方正（形象）一般看不出棱角，宏大的（人）材（物）器一般成熟較晚，宏大的音律聽上去往往聲響稀薄，宏大的氣勢景象似乎沒有一定之形。大象無形可以理解為：世界上最偉大恢宏、崇高壯麗的氣派和境界，往往並不拘泥于一定的事物和格局，而是表現出氣象萬千的面貌和場景。面目即章法，此進入渾沌的章法；筆者在創作此件作品時，心情與此有感通，此試圖將意吾觀之創作理念表現在此創作中。



圖 96 游惠雅，〈大象無形〉，油畫，畫布，80x65cm，2014 年 8 月。

六、書法線條與設計藝術

當機械工程力學概念遇上美學力學想法時會怎麼樣呢！在作此系列作品時很深刻的體悟到的是筆者的作藝術概念不只是美學的力，竟然還來自筆者 20 多前學過用過的機械工程動力學、機械工程力學，流體力學等觀念全部都在創作作品中可以一並用上，以前覺得是直覺現今才驚覺到是內化的結果。本系列作品是利用傳統的書法美學觀念加上較現代的幾何圖形，及機械工程力學的概念結合而成的創作。

作品十九〈生生不息 2〉，書法

在創作書法作品之整體構成，一定要打破習慣之思維，首先是不要去想程式化的「真草隸篆」。要盡可能地去聯想大千世界的某事某物，或某種新觀念。這也許是一種「開悟」的方法，「書者，心畫也，這是極準確的表達了書法本質之概念，書法是人心理活動的點線性物化之結果產物。」⁴⁶遊戲般之書寫是筆者想表達之心情。

〈生生不息 2〉中間全圓，四邊各接一個向外延伸的圓也象徵著生生不息，其寫的內容是王維詩的草書，關於此件作品除了利用橫書之上下穿插，左右鑲嵌此種鬥爭美學的方式書寫，並以大整體之結構為主軸。5 個圓中，其中間完全的圓，張力擠壓，造成旁邊四個圓的對抗力量，使得整體之張力非常強。此種機械工程力學概念加上美學想法，完成的作品應該還可以加以延伸發展，筆者就繼續努力吧！此亦試圖將意吾靚之創作理念表現在此創作中。

⁴⁶劉甫琴，《談美》（臺北：臺灣開明書店，臺一版發行，1960 年 5 月），頁 177。

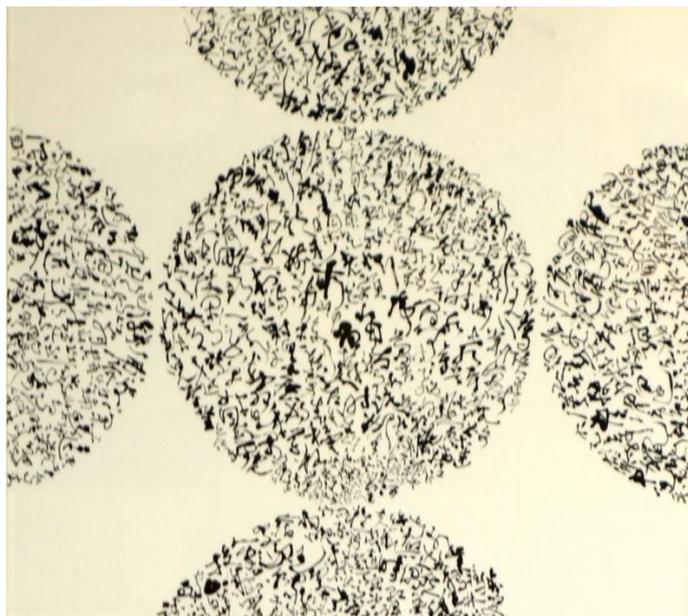


圖 97 游惠雅，〈生生不息 2〉，書法，宣紙，35x39cm，2015 年 9 月。⁴⁷

作品二十〈生生不息 3〉，書法

前有提及到，書法是寫於平面之線條藝術，在二度空間中運行，因線性變化的速與勢之變化，具有重輕、節奏快慢之變化，又像音樂之旋律，故為三度以上時空的線性藝術，此為線條藝術的要素。關於〈生生不息 3〉在作此作品時，首先的構思是利用幾何圖形之造形的圖像，書寫內容是草書小楷題畫詩組合完成的作品。筆者用由左至右從上到下的順序來解釋說明構成的原由，此件作品共分成十塊面，首先畫的是第二塊面，其面含有一長方形和一三角，讓圖形圓中有方又有三角形的空白變化。接下來是畫第一塊面感覺到只要四分之圓就夠了，但弧面與第二塊面遙遙相內壓，心突然湧上我近 30 年畫的齒輪組合圖，於是第三、四、五塊面按需要的距離及面積和斜度定了位，第六塊面圓亦包含了二個三角形和一長方形的空白而定位。第七塊面的距離大小斜度也因需要定下位置，第十塊面呼應第五塊面出邊的張力定位，大小是整體重心的需要而定，第八塊面的三角箭頭正射向第一塊面，讓第一塊面帶動到第二塊面，第二塊面帶動到第三塊面，第三塊面帶動到第四塊面，第四塊面帶動到第五塊面，第五塊面到第六塊面，第六塊

⁴⁷ 釋文：渭川田家；斜光照墟落，窮巷牛羊歸。野老念牧童，倚杖候荆扉。雉鳴麥苗秀，蠶眠桑葉稀。田夫荷鋤至，相見語依依。即此羨閑逸，悵然吟《式微》。新晴野望；新晴原野曠，極目無氛垢。郭門臨渡頭，村樹連溪口。白水明田外，碧峰出山後。農月無閑人，傾家事南畝。老將行；少年十五二十時，步行奪得胡馬騎..... 等王維詩。

面帶動到第七塊面，第七塊面帶動到第九塊面，第九塊面帶動到第十塊面，第十塊面的三角面隨著指射性，平緩慢慢的出去載體，又將從第八塊面的三角箭頭射向第一塊面，如此循環的生生不息。

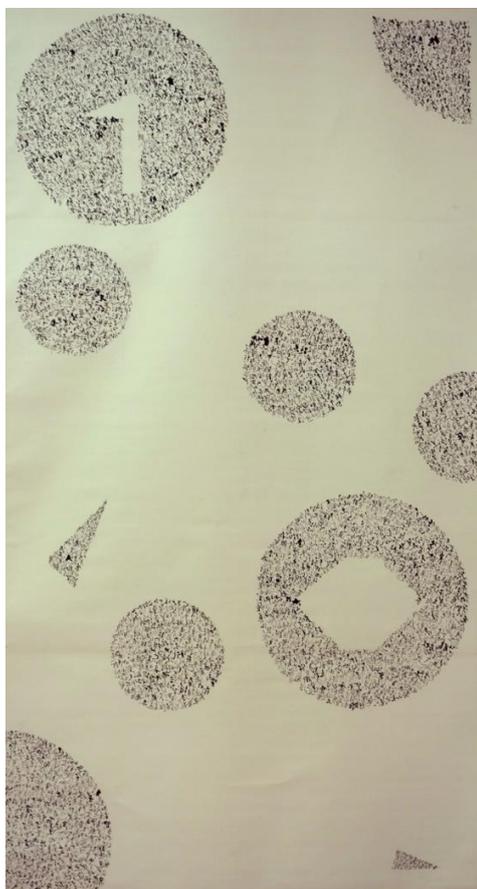


圖 98 游惠雅，〈生生不息 3〉，書法，宣紙 90x167cm，2015 年 10 月。⁴⁸

象徵筆者有新的開始，可以更清楚了解自我的創作觀念，希望創作作品可達到更高的滿意度。此亦試圖將意吾觀之創作理念表現在此創作中。

在作此作品時很深刻的體悟到的是筆者的作藝術概念不只是美學的力，竟然還來自筆者 20 多前學過用過的機械工程動力學、機械工程力學，流體力學等觀念全部都在創作作品中可以一並用上，以前覺得是直覺現今才驚覺到是內化的結果。本作品包括了 95 首題畫詩，利用橫書之上下穿插，左右鑲嵌鬥爭美學的方式書寫，以大整體之結構為主軸。配合著線條的大小、粗細、長短、乾濕、濃淡、方圓、直曲、虛實、輕重、鬆緊、開合、聚散、欹正、藝術與理工…等對比，且適度有留白的空間，本件作品是利用傳統的書法美學觀念加上較現代的幾何圖形，及機械工程力學的概念結合而成的創作。其中在第二塊面的倒 1 也

⁴⁸ 釋文：記得當年草上飛，一衣著盡著僧衣，天津橋大號無人識，獨倚欄杆看落暉，黃巢白題像詩。枯纏藤，重倚雪，渭曲逢，湘江別，不是從來無本根，畫工取勢教催折，吳融壁畫折竹雜言。…等 95 首題畫詩。

七、結語

從進研究所後筆者之創作作品，泰半是從這幾十年來的與大自然對話賦予之靈感，與長年累積的藝術感知印象及個人生命體驗，疊合而成創造出獨特的造形語彙。亦從古今中外之諸多大師的傑作浸潤、演化的結果，筆者的重心不再如何繪寫對象的形體和姿勢。風景、裸體、字帖…等只是畫面上的形式語彙之一，現階要強調的是線條的質感氣勢與空間整體章法關係及色塊的動感與和諧構成，是一種逡巡在筆者心田的一種氛圍。筆者強調不一要（寫）畫得像，要用心（寫）畫，（寫）畫內心擴展到外在的世界。最好能得意、忘形。從自己記憶中的形象資料庫中喚起書法形象或繪畫圖像，運用身邊環境裡可取得之材料進行操作技術之發展要有生命力賁張的徵象，書法線條或畫之輪廓、構圖或章法要是又濃重又霸氣，這種大刀闊斧的書法或畫法，才能「使得心也進到書、畫裡去」，沒有生命刺激，書、畫不會活，書法與繪畫不能只是表相的美而已，應該要轉至內在質感，而可與無限想像力連結才是最重要的。

筆者住尖山又鄰近海邊，「自然」成為創作的根源。鄉間的孕養，大自然的蛙鳴、花香、泥土的芬芳…，都成為創作的靈感泉源。藉由自然間的聲息，轉化成為書法及繪畫之意象的表達。將書法及繪畫投入純然創作的線條、空間墨色及色彩之中，把「書法」及繪畫視為如同心跳、呼吸一般的自由自在。

筆者小時候常用很多手帕做成娃娃，和我的布娃娃與洋娃娃們一起演戲，那時的自編自導自演讓筆者充滿想像力，因角色多，故情節就跟著熱鬧豐富。一會兒到香港…有趣極了，旁邊觀看的姊姊們也覺得好玩開心趣味十足…。真的有聚精會神到極點後出神之感受，內在小宇宙和大自然相通的氣勢與能量，是美好且令人嚮往的。「兒童在拿竹帚當馬騎時，心裏完全為騎馬一個有趣的意象佔住，絲毫不注意到他所騎的是竹帚而不是馬。他聚精會神到極點。」⁴⁹此亦呼應我之

⁴⁹ 劉甫琴，《談美》（臺北：臺灣開明書店，臺一版發行，1960年5月），頁76，77。

感受。黃賓虹也說：「藝術的雛形就是遊戲；要了解藝術的創造和欣賞最好是先研究遊戲。」⁵⁰

想每個人感受都受其成長的背景有相當大的影響，筆者在創作達到忘我階段也常會唱出特別的調子來，甚至也會手舞足蹈，喜悅極了。（但筆者不會喝酒），只要達到那種感覺，自然反應出這份感動來。所以希望做的作品都是非常有感覺的，藝術是筆者這輩子最熱愛的志業，於是筆者將本著小時候的那份純真、新鮮之精神感知，再加上更加辛勤之努力繼續延展下去。有道說有夢最美，故此種無限寬廣的創作理念將帶領我到永遠。願自己的每件作品皆能先感動自我，進而可感染到觀者來。

參考書目

（一）古籍

- 王羲之，《筆勢論》，收在楊成寅《王羲之》，北京：中國人民大學出版社，2005年。
- 王進祥，《中國美學史資料選編(上卷)》，臺北：漢京文化事業有限公司1983年。
- 毛建波，江吟主編：《石濤畫語錄》，浙江：西泠印社出版社，2009年。
- 吳怡註譯，《易經繫辭傳解義》，台北：三民書局，1993年。
- 俞崑，中國畫論類編(上下二冊)，臺北：華正書局有限公司，1989年。
- 孫過庭，《書譜 譯注》，河南：河南美術出版社，2010年。
- 孫過庭，《書譜序》，《歷代書法論文選》。
- 康有為，《廣藝舟雙楫疏證》，台北：華正書局有限公司，1980年。
- 曹寶麟，《中國書法史·宋遼金卷》，南京：江蘇教育出版社，1999年。
- 陸羽，《釋懷素與顏真卿論草書》，轉引自《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1996年。

⁵⁰ 趙一新，《黃賓虹書法藝術求解析》（南京：江蘇美術出版社，2001年7月），頁76。

- 虞世南，《釋草》，收在《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004年。
- 傅山，《霜紅龕集（全二冊）》，台北：文史哲出版社，1986年。
- 傅山，《論書》，收在《清前期書論》，長沙：湖南美術出版社，2003年。
- 黃庭堅，《黃文節公全集》外卷二 1 卷二十三（草書老杜詩後與黃斌老），成都：四川大學出版社，2001年。
- 黃庭堅，《黃文節公全集.正集》卷二十八（跋絳本法帖），成都：四川大學出版社，2001年。
- 劉熙載，《藝概，中國歷代書論選下》，長沙：湖南美術出版社，2007年。
- 劉熙載，《藝概，見中國美學史資料彙編下冊》，台北：明文書局，1983年。
- 潘運告，《宣和畫譜》，長沙：湖南省新華書店，1999年12月。

（二）著作

- 王秀雄，《美術心理學》，台北：台北市立美術館，1991年。
- 王壯為，《書法研究》，台北：臺灣商務印書館，1967年。
- 王世杰，《唐孫虔禮書譜序》，台北：故宮博物院，1962年。
- 天白，《書法線條美的發現》，北京：北京體育學院出版社，1992年。
- 古干，《現代書法三步》，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2005年。
- 古干，《古干三步》，北京：華齡出版社，1996年。
- 成公綏，《隸書體》，《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1979年。
- 余光中，《從徐霞客到梵谷》，臺北：九歌出版社有限公司，1993年。
- 李澤厚，《美學四講》，天津：天津社會科學院出版社，2004年。
- 李澤厚、劉鋼紀編，《中國美學史》（1，2），北京：中國社會科學出版社，1987年。
- 李霖燦，《中國美術史稿》，台北：雄獅圖書股份有限公司，1987年。

- 李蕭錕，《茶餘飯後：李蕭錕柑仔店》，新北：政府客家事務局，2014年。
- 李蕭錕，《中國書法之旅》，台北：雄獅圖書公司，2003年。
- 李思賢，《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2011年。
- 何懷碩，《風格的誕生》，台北：大地出版社，1992年。
- 宗白華，《美學與意境》，台北：淑馨出版社，1989年。
- 吳域，《老年人學書畫——書法、篆刻篇》，江西：江西人民出版社出版1988年。
- 吳域，《書法入門》，江西：江西美術出版社，1994年。
- 邱振中，《神居和所——從書法史到書法研究方法論》，北京：中國人民大學出版社，2005年。
- 邱振中，《書法的形態與闡釋》，北京：中國人民大學出版社，2006年。
- 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太圖書出版社，1996年。
- 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，台北：蕙風堂筆墨有限公司，2004年。
- 姜一涵，《書道美學隨緣談》，台北：蕙風堂筆墨有限公司，2012年。
- 侯文正，《傅山論書畫》，臺北：華正書局有限公司，1987年。
- 馬宗，《書林藻鑑》，台北：台灣商務印刷館，1982年。
- 高木森，《東西藝術比較》，臺北，東大圖書股份有限公司，2012年。
- 高木森，《中國繪畫思想史》，臺北，三民書局股份有限公司，2004年。
- 高明一，《中國書法簡明史》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2009年。
- 高尚仁，《書法藝術心理學著者》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，1993年。
- 秦雅君、馬唯中、蔡國強，《蔡國強又來了！》，台北：誠品股份有限公司，1996年。
- 凌嵩郎，《藝術概論》，台北：金冠彩色印刷有限公司，1995年。
- 黃簡，《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1979年。
- 黃賓虹，《歷代書法選》，北京：人民美術出版社，1993年。
- 黃賓虹，《黃賓虹談藝錄》，河南：河南美術出版社，1998年。
- 黃墩岩，《世界名畫全集》，台北：瑞昇文化圖書業有限公司，1993年。

- 李文珍（郁周），《書寫與書法論集》，台北：蕙風堂，1996年。
- 張心龍，《西洋美術史之旅》，台北：雄獅圖書股份有限公司，2001年。
- 陳兆復，《中國畫研究》，台北：丹青圖書有限公司，1986年。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北：三民書局股份有限公司，2013年。
- 陳志誠，《當代繪畫景緻》，桃園：龍華科大藝文中心，2006。
- 陳廷祐，《中國書法》，台北：國家出版社，2007年。
- 陳振濂，《歷代書法欣賞》，台北，蕙風堂印行，1991年。
- 張舒白，《藝粹雜誌》，台北：雨辰出版社，1967年。
- 馮振凱，《中國書法欣賞》，台北：藝術圖書公司，1989年。
- 新苗、張萍，《中西美術比較》，濟南：山東畫報出版社，2002年。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》，台北：雄獅圖書股份有限公司，2000年。
- 熊秉明，《中國書法理論的體系》，〈書譜雙月刊第三七期〉，香港：書譜社，1980年。
- 虞君質，《藝苑精華錄》，臺北：台英社，1962年。
- 趙一新，《黃賓虹書法藝術求解析》，南京：江蘇美術出版社出版發行，2001年。
- 鄭惠美，《漢簡文字的書法研究》，台北：國立故宮博物院，1984年。
- 《參閱馬宗霍輯，書林藻鑑上》，台北：臺灣商務印書館，1983年。
- 劉啟林，《古今書法要論》，吉林：吉林美術出版社1998年。
- 劉甫琴，《談美》，臺北：臺灣開明書店，臺一版發行，1960年。
- 羅立輸注譯，《新譯文心雕龍》，台北：三民書局，2006年。
- 布魯斯特·基哲林（Brewster Ghiselin），李元春譯，《創造的歷程》，台北：久大文化股份有限公司，1992年。
- （Gablik Suzi），王雅各譯，《藝術的魅力重生》，台北：遠流出版社，1998年。
- 黑格爾（Hegel），《美學1》，台北：里仁書局，1981年。
- 黑格爾（Hegel），《美學2》，台北：里仁書局，1981年。
- 黑格爾（Hegel），《美學3》，台北：里仁書局，1981年。
- 黑格爾（Hegel），《美學4》，台北：里仁書局，1981年。

- 書諾伯特·林頓 (Norbert Lynton)，楊松鋒譯，《現代藝術的故事》，台北：聯經出版事業股份有限公司，2003年。
- 安海姆 (Rudolf Arnheim)，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅，1976年。
- 康丁斯基 (Wassily Kandinsky)，吳瑪俐譯，《點線面》，台北：藝術家出版社，2000年。
- 康丁斯基 (Wassily Kandinsky)，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，台北：藝術家出版社，1998年。

(三) 碩博士論文

- 李耀騰，《黃堅堅草書研究》，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士班，2009年。
- 黃一鳴，《王鐸書法的線性研究》，國立台灣藝術大學造形研究所書畫組碩士論文，2006年。
- 黃義和，《祝允明狂草風格之研究》，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所，2005年。
- 張秀真，《任自然—書畫合流實驗與創作》，國立臺灣藝術大學書畫藝術系造形藝術碩士論文，2013年。
- 張春發，《書畫合參之書法創作研究》，國立台灣藝術大學造形藝術研究所，2008年。
- 羅景中，《傅山書論及篆書創作成果析探》，國立台灣藝術大學造形藝術研究所，2003年。

(四) 期刊論文

- 丁義元，〈黃賓虹為國畫“摸黑”開路〉，《藝術貴族雜誌》，台北：藝術貴族雜誌社，1992年。
- 王壯為，〈書法與文字〉，《書法叢談》，中華叢書編審委員會出版，1965年。

- 水賚佑，〈十一、為什麼稱《蘭亭序》為「天下第一行書」？。它在後世的流傳情況如何？〉，《古代藝術三百題》，臺北：建宏出版社，2003年。
- 水賚佑，〈黃庭堅的書法藝術有何成就？他在書法理論上有哪些主張？〉，《古代藝術三百題》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 江雄，〈二二、何謂顛張醉素？。他們的傳世名作有哪些？〉，《古代藝術三百題》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 李聰明，〈波洛克動勢繪畫線條藝術與懷素狂草及現代行為（動）派書法之關連性研究〉，載於《臺灣美術》季刊，第77期，台中：國立台灣美術館，2009年。
- 李燕，〈李苦禪簡介〉，《中國美術第六期》，台北：1978年。
- 李福順，〈四十、趙孟頫在畫史上有什麼地位？〉，《古代藝術三百題》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 吳塘生，〈十一、「曹衣出水，吳帶當風」，指誰？〉，《古代藝術三百題》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 汪家華，〈張旭生平事跡考略〉，《南陽師範學院學報（社會科學版）》，2002年。
- 金學智，〈米芾書法真趣論〉，《書法文庫一名家講堂》，第2期，1986年。
- 邱氏，〈敲響生命的有力節奏柴原雪的繪畫世界〉，《藝術貴族雜誌》，台北：藝術貴族雜誌社，1992年。
- 邵洛羊，〈從張彥遠到黃賓虹一脈相行的筆墨觀〉，《雄獅美術》第20期，台北：雄獅美術月刊社，1992年。
- 邵洛羊，〈六九、中國畫有哪些藝術特徵和基本技法？〉，《古代藝術三百題》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 林圭，〈書學論談，臺北故宮藏本懷素《自敘帖》「映寫」說駁議〉，《中華書道》，2004年。
- 林進忠，〈與古為新的書藝傳承探索〉，《2013年海峽兩岸大學美術專業教育論壇》，國立臺灣藝術大學美術學院出版，2013年。

- 幽蘭，〈空間美學與抽象藝術之語言〉，《哲學與文化》第卅六卷第十期，2009年。
- 幽蘭，〈景觀：中國山水與西方風景畫的比較研究 1〉，《21世紀雙月刊》，2003年。
- 胡遂、禹媚，〈「論吳中四士」詩歌與書法的寫意特征〉，《周口師範學報》25卷第期，2001年。
- 高業榮，〈赤峰地區岩畫〉，《藝術家》，台北：藝術家出版社，2004年6月。
- 袁金塔，〈我的「畫」與「話」〉，《中國美術第六期》，台北：1988年。
- 曹寶麟，〈（吳琚漫論）1995年第6期，總105期〉，《書法文庫一名家講堂》，上海：上海書畫出版社，2008年。
- 陳炳，〈十七、為什麼稱吳道子為「畫聖」？〉，《古代藝術三百題》，臺北：建宏出版社，2003年。
- 郭大維，〈國畫對西洋畫的影響（美國新聞處林肯中心講演）〉，《藝粹雜誌》，台北：兩辰出版社，1967年。
- 程代勒，《狂草風格之研究》，台北：台北市立美術館出版，1989年。《譜雄雙月刊》第八卷第一期，香港：書譜出版社，1982年。
- 張舒白，《藝粹雜誌》第二卷合訂本，台北：兩辰出版社，1967年。
- 湯瓊音，〈中國古代先秦紋飾研究〉，《藝術貴族雜誌》，台北：漢皇出版社，1984年。
- 游國慶，〈漢字書法本質內涵的新呈現—從漢字科技互動與動畫影片說起〉，《漢字藝術節—兩岸當代書法學術研討會論文集》，國立臺灣藝術大學，2011年。
- 黃小庚選編，〈有關中國畫基本訓練的幾個問題〉，《關山月論畫》，河南省：河南美術出版社出版，1991年。
- 榮斌，〈書法藝術中的醉狂與放逸書寫的美感經驗〉，〈張旭書法美學初探〉，《哲學與文化》第卅七卷第九期，2010年。
- 張伯元，〈四七、伊秉綬、何紹基的書法風格有何特點？〉，《古代藝術三百題》，臺北：建宏出版社，2003年。

- 趙龍濤，〈懷素《小草千字文》“曲筆”初探〉，《書畫藝術學刊》第十三期，1988年。
- 蔡介騰，〈「無象之象」，書寫之意象析論〉，《書畫藝術學刊》，第15期，國立臺灣藝術大學，2013年。
- 劉啟祥，《雄獅美術》第20期，台北：雄獅美術月刊社。
- 劉千美，〈藝術界域與美學界域〉，《哲學與文化》第卅三卷第十期，2006年。
- 劉瑞蘭，〈黃賓虹晚年山水很印象〉，《2010 造形藝術學刊》，臺北，國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系，2010年。
- 劉曉路，〈三、今存楚漢帛畫有哪些重要作品?〉，《古代藝術三百題》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 龔詩文，〈台灣原始藝術的呼喚、從萬山岩雕的新發現談起〉，《藝術家》，台北：藝術家出版社，2006年5月。

(五) 書作畫冊

- 《王羲之法帖兩種》，陝西：陝西人民出版社，1999年。
- 《王鐸草書卷精典》，秋興八首冊，河南：河南美術出版社，2004年。
- 《31 宋黃山谷 范滂傳》，高雄：大眾書局，1984年。
- 〈中華5千年文物集刊〉，《法書篇二》，台北：中華五千年文物集刊編輯委員會，1990年。
- 《文徵明》，臺北：書藝出版社，1985年。
- 《石門銘》，臺北：書藝出版社，1982年。
- 《西狹頌》，武漢：武漢市古籍書店影印，1992年。
- 《何紹基》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司出版部，1998年。
- 《老年人學書畫——書法、篆刻篇》，江西：江西人民出版社出版，1988年。
- 《吳昌碩石鼓文墨跡》，台北：中華書畫出版社，1981年。
- 《五十八倪元璐墨蹟選》，中國著名碑帖選集，長春：吉林文史出版社出版，1986年。

- 《祝允明》，河北：紫禁城出版社出版，1988年。
- 《祝允明》，浙江：浙江人民美術出版社 2002年。
- 《張旭書古詩四帖》，北京：文物出版社，1986年。
- 《書譜》，高雄：大眾書局，1988年。
- 《日本二玄社 中國法書選 38 孫過庭》，株式會社二玄社，1991年。
- 《中國法書選 47》，東京：株式會社二玄社，1992年。
- 《黃庭堅集宋》，東京：株式會社二玄社，1992年。
- 《黃庭堅書法精選》，河南：河南美術出版社，2007年。
- 《馮承素摹蘭亭序》，北京：中國書店出版，2001年。
- 《歷代名人楹聯墨跡》，上海：上海人民美術出版社，1989年。
- 《齊白石全集》，臺北：藝術圖書公司印行，1973年。
- 《鄭板橋題畫詩》，臺北：湘江出版社，1984年。
- 《瘞鶴銘》，臺北：書藝出版社，1982年。
- 《懷素》，東京：株式會社二玄社，1992年。
- 《蘇軾集宋》，東京：株式會社二玄社，1990年。

（六）工具書

- 高樹藩，《正中形音義綜合大字典》，臺北：正中書局印行，2008年。
- 雄獅美術編，《中國美術辭典》，臺北：雄獅美術圖書，1998年。
- 黃才郎主編《西洋美術辭典》，臺北：雄獅美術圖書，1982年。

