

繪畫性書法線條的神秘能量

第二篇 中國書法中的繪畫線條

The Mysterious Energy of Painterly Calligraphic Lines Part II: Painterly Lines in Chinese Calligraphy

游惠雅

Yu ,Hui-Ya

國立臺灣藝術大學書畫系造形藝術碩士班碩士

摘要

接序第一篇之論述審美意識的觀點，因時代的不同而有所變化，是否可以從繪畫性筆法之線條與章法和墨法及形式等等帶入書法創作。每種藝術都有其特殊的語言和表達形式「線條」就是書法獨有的語言，而「筆法」則是構成書法形式的重要因素之一。是否靈活運用「線條」是表現書法藝術形式之手段，關於本次研究內容是希望研究筆者創作關於書法線條的生命力，是有氣勢的，書法藝術是一種感情的依託，思緒的表現透過視覺，將個人內在精神及感情反映出來，使「藝術生活化，生活藝術化」，也是理想化的境界。使其能夠感動自己，進而感染至觀者，且將對繪畫線條的理解進而運用於書法線條上，亦體悟大自然的線條，進而加以變化及分析與運用，邱振中在其書上提及：

情感和線條成為書法藝術中互相依賴的兩面：情感的運動必須依靠線條的律動來表現，而線的運動則須以情感的運動作為必要而充分的心理之依據。正是在這一點上，書法成為同人類情感上活動最為貼近的視覺藝術。¹

¹ 邱振中，《書法藝術與鑑賞》（台北：亞太圖書出版社，1996年），頁2。

此次研究重點歸納出下面幾項重點：(1)、書寫內容是利用線條構成所呈現的律動感，表達文字的氣勢與精神感受。(2)、運用傳統繪畫符號化的構作，使主題性文字與畫境相結合，印證書畫同源理論。(3)、選擇利用現代西畫的創作，襯托書法作品，使之產生強烈的現代感。(4)、以線條表現為主，利用水份控制濃淡、燥潤、急澀、粗細等變化闡述書法線條的質量與韻律內涵。(5)、利用書、畫、印所運用的線條特性，比較其相互間的類似性與差異性且將其相互融合。(6)、從行、草、篆書的用筆上結合繪畫構圖的概念，使其字與字之間的銜接行氣順暢，章法能有如交響樂般產生壯美的節奏性之視覺感受，此外也同時探討書法空間的表現形式。(7)、從自然界中尋求美的線質與造物主學習亦運用在現代書藝中。

【關鍵詞】 書法、線條、繪畫性

一、前言

對藝術來說，黃賓虹他指出學習的三大方面：今人、古人和造化。今、古，雖有各人主攻方面，卻應包羅詩、書、畫、印、文和一切理論等等的；而所謂「造化」除了天成的大自然，還包括人化的自然，或謂社會化的環境。自然界亦充滿了類似線條形狀之景觀，譬如蜘蛛吐出來的絲、行進中的紅螞蟻隊伍、使人感到恐懼之蛇類等等。根據視覺心理學，這些線條的形狀及其特性與觀賞者之間的投射反應是息息相關的，此種種之線條皆可運用在書法與繪畫藝術中。

中國書法是漢字的書寫藝術，也是東亞書法之代表，而漢字是中國文化的基本要素之一，以漢字為依託，是中國書法區別於其他種類書法的主要標誌。吳昌碩在其作品中的特色是篆文的書法線條，他的篆刻從浙派入手，後專攻漢印。他將篆刻時的刀法融入了書法當中。在繪畫上面，他也慣用「寫」的線條風格來繪畫。吳昌碩受徐渭和八大山人影響最大，由於他書法、篆刻功底深厚，他把書法，篆刻的行筆運刀及章法，體勢融入繪畫，形成了富有金石味的獨特畫風，他自己說「我平生得力之處在於能以作書之法作畫」，由此可見到線條藝術之寬廣且深厚。

二、線條產生的意象

我們的生活環境中，處處充滿了人為與自然的線條，我們可找到多少呢？「線」是有多重個性的，它總是變成各種不同的外貌，帶給大家許多種不同的感覺，讓我們來看看吧。

（一）、大自然現象形成的線條 — 自然元素（地、水、風、火）的關係

「水風光」是筆者在颱風天的晚上到永安漁港，目睹狂風吹在海水，加上永安彩虹橋的燈光雜揉交織形成的線條，那晚於永安漁港，觀看水、風、光，悟到

了筆法與章法。如此耀動之狂野，啟發筆者的書畫作品無行無列之構圖，從水風光的創作理念之作品中一一呈現出來。



圖 43 瀑布、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 1 月。



圖 44 樹 1、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 1 月。



圖 45 樹 2、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 1 月。

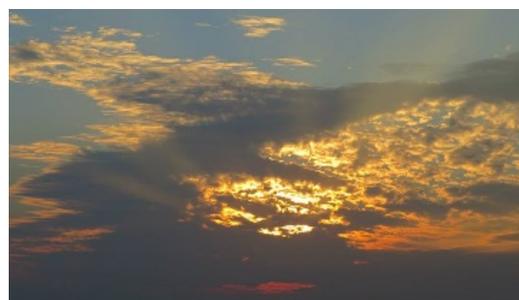


圖 46 天空 1、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 7 月。



圖 47 石頭、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 6 月。



圖 48 大地、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 5 月。



圖 49 樹 3、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 4 月。



圖 50 山、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 4 月。

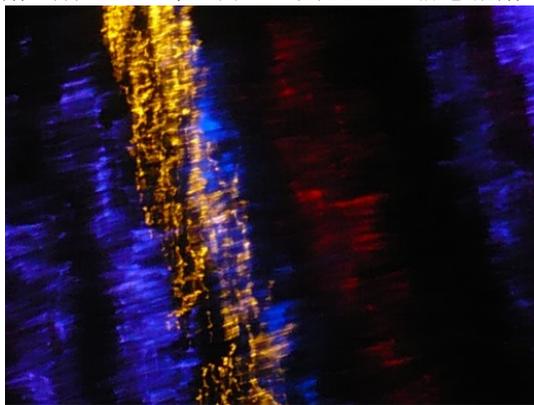


圖 51 水風光 1、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 4 月。

(二)、從自然界觀察體悟的線條

東漢崔瑗（77-142）的「草書勢」中早已提及這樣的變化：

「…草書之法，蓋又簡略，應時諭指，同於卒迫，兼功并用，方不中矩，圓不副規，抑揚左右，兀若疏崎，獸跂鳥跡，志在飛移，狡兔暴駭，將奔未馳，或黝駐黯駐，狀似連珠，絕而不離，畜怒佛鬱，放逸生奇，或凌邃惴慄，若

據槁臨危，旁點邪附，似蝸蝸打枝，絕筆收勢，餘縱札結，若杜伯捷毒，看隙緣巖，騰蛇赴穴，頭沒尾垂，是故遠而望之，摧焉若沮岑崩崖，就而察之，畫不可移，幾微要妙，臨時從宜，略舉大較，髣髴若斯。」²

這裡說到左低右高，有一種竦立之狀，如獸之舉足，鳥之聳肩，有要起行飛走般。又如野兔受驚，要跑而未跑懼怕之神情，又如身臨深淵，手援枯木，若有墜落之危險…等，都是指動、靜、變化之對比，趨向的意義在內，也是形容動勢的感覺。此種說法只是述說了書法之外貌線條、精神與形象，而不牽扯文字之內容，單獨提出書法的獨立性格，此與抽象繪畫之不願受畫面內容影響，單純形式之美的主張相近，此是觀自然而來的。「繇善三色書，然最妙八分也，點如山頽，滴如雨驟，纖如絲毫，輕如雲霧，去若鳴鳳之遊雲漢，來若遊女之入花林，燦燦分明，遙遙藹者矣。」（《鍾繇用筆法》，鍾繇。）

鍾繇（151-230）「用筆法」中不只談及天象的變幻如「雨驟」、「雲霧」，並能把範圍擴張到山川、樹木等其他自然界的物類上去。鍾繇的「每見萬類，悉取象之」，卓見不凡。看見萬物的變化都想寫入字裡，而萬物的現象永無止境，因此視知覺啟發書法創作的靈感亦是無限開闊寬廣，取之不盡，且用之不竭。衛夫人（272 -349）在《筆陣圖》中說，豎線應似「萬歲枯藤」；橫線如「千里陣雲，隱隱然其實有形。」，康丁斯基講的「豎線是男性美，橫線是女性美」，與此觀點有異曲同工之妙。萬歲枯藤，好像是男性美，是力的美。其形堅硬、厚實、輪廓分明，有剛強和不屈不撓的體態。「[橫]如千里陣雲，隱隱然其實有形。[捺]崩浪雷奔。」³「若利劍長戈，若強弓硬矢。」⁴「[橫]如千里陣雲，隱隱然其實有形。、[點]如高峰墜石，磕磕然實如崩也。」[撇]陸斷犀象。乙[折]百鈞弩發。[豎]

² 東漢崔瑗，《草書勢》，見韋續纂，墨藪。頁 148。

³ 王連起，《歷代書法論文選》（台北：華正書局，1984 年）。頁 21。傳衛鑠，《筆陣圖》，頁 123。

⁴ 王連起，《歷代書法論文選》（台北：華正書局，1984 年）。頁 5。蔡邕《筆論》，頁 123。

萬歲枯藤。、[捺]崩浪雷奔。刁[橫折彎鉤，以刁代替]勁弩筋節。右七條筆陣出入斬斫圖，記錄執筆有七種方法。⁵

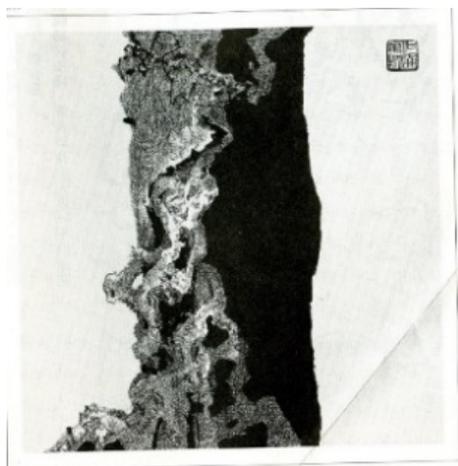


圖 52，《現代書法三步》



圖 53，《現代書法三步》

千里陣雲是女性美，是詩的美。其形之曲線多於直線，溫柔且多變，輪廓以虛帶實，有隨遇而安的形體，千里陣雲似「橫線」。像萬歲枯藤似「豎線」，這是書法與大自然的共鳴。

在孫過庭（648-703）的眼中，線條的表情，一畫萬象，點線已經幻化成自然魔幻之貌，也就是藝術與自然相等值。看到書法中懸針垂露之異態，如奔雷墜石般的奇觀，鴻飛獸散時的奇姿，鸞舞蛇驚時的狀態，斷深崖、頹高峰的氣勢，臨危地、據枯木的情形；有的重如崩飛的濃雲，有的輕似蟬蟲的薄翼；行筆如泉水噴注，頓筆似泰山安然；像明月初上天涯時的細微輕柔，如群星列於銀河間之疏闊有序；同於大自然的神奇妙有，達到了絕非人力所能追上的境界；的確稱得上是智慧與技巧完美的結合，心手之間和諧通暢；筆不虛動，動必有據。一畫之中，筆端要有提、按的變化；一點之內，鋒尖要有衄、挫之區別。何況說只有組合好點畫，才能成字。

⁵ 邱振中，《書法藝術與鑑賞》（臺北：亞太圖書出版社，1995年），頁17。

唐韓愈（768-824）在送高閑上人序中提及：「往時張旭（658-747）年善草書，不治他技。喜怒窘窮，憂悲愉快，怨恨思慕，酣醉無聊，不平有動于心，必于草書焉發之。觀于物，見山水，崖谷、鳥獸、蟲魚、草木之花實，日月列星、風雨水火、雷霆霹靂、歌舞戰鬥、天地事物之變，可善可愕、一寓手書。故旭之書，變動猶鬼神不可端倪，以此終其身而名後世。」可見其具有豐富而強烈之感受而一發於書，而使情溢於字外，且草書往往最能表現出強烈之節奏及靈動躍飛舞動之勢，此與舞蹈之韻律和巧妙變化之舞姿有異曲同工之妙。

其間所含蓋的現象有「山水」、「崖谷」、「鳥獸魚蟲」、「草木花實」、「日月列星」、「風雨水火」、「雷霆霹靂」等等自然現象與事物，可發揮得淋漓盡致。杜甫（712-770）詩形容公孫大娘的舞姿說：「輝如羿射九日落，矯如群帝驂龍翔，來如雷霆收震怒，罷如江海凝青光。」其舞姿是如此之矯健飛躍，變幻莫測無疑達至舞蹈藝術的上層，難怪張旭會一再欣賞，藉此提昇自己書法的藝術層次。海岳書評道：「張旭如神蚪騰霄，夏雲出岫，逸勢奇狀，莫可窮測。」張適云：「昔人評張長史草書，離奇怪百出，而求其源流，無一點劃不該規矩著。」⁶

古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物；於是始作易八卦，以垂憲象。及神農氏，結繩為治，而統其事。庶業其繁，飾偽萌生。黃帝史官倉頡，見鳥獸蹄迹之跡，知分理可相別異也，初造書契。⁷

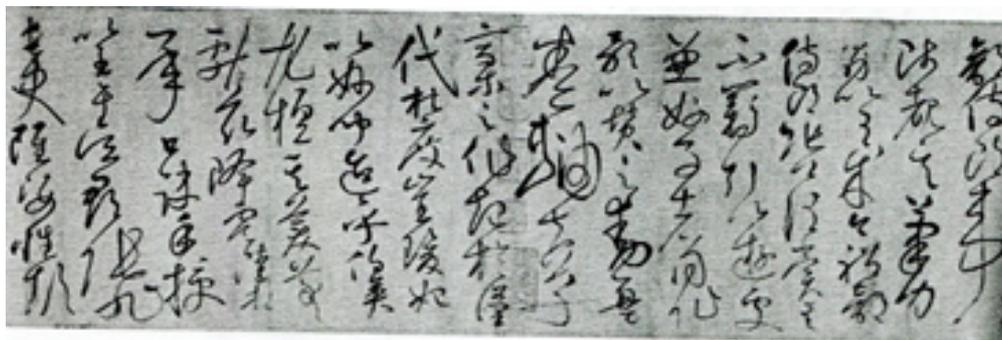


圖 54 懷素〈自敘帖〉局部，豎 28.3×755cm，臺灣故宮博物院藏，（引自）歷代書法選集。

⁶ 《參閱馬宗霍輯，書林藻鑑上》（台北：臺灣商務印書館，1982年），頁50。

⁷ 許慎，《說文解字序》，崔爾平編著，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993），頁126。

「屋漏痕」與「坼壁之路」是懷素（725-785）與顏真卿（709-784）論草書之言：「素曰『吾觀夏雲多奇峰，輒常師之，其痛快處如飛鳥出林、驚蛇入草。又遇坼壁之路，一一自然。』真卿曰：『何如屋漏痕？』傳誦最多的還有『折釵股』、『錐畫沙』、『印印泥』。如狂風驟雨，如閃電雷鳴；溶天地萬物之態，合宇宙陰陽之道；」精彩頻出，高潮疊起，啊！不可捉摸的線的精靈。

從故宮博物院將自敘帖放大如牆面般時，我們更易接近此種具有雄偉的震撼特質。在此種巨大的撞擊下，引發了我們對風雨雷電、日月星辰、草木山川的仰望心理，我們的心受其鼓動奔躍，藉由揮毫行動本身之諸多變化，讓我們了解宇宙自然之變化，更覺自身之存在，此種視覺經驗的不斷躍進讓我們也參與創作的喜樂。圖（55）是懷素《自敘帖》中「激切理識」四字，似飛雲、似流水、似青藤、似彩帶。



圖 55 懷素〈自敘帖〉中「激切理識」，《釋懷素與顏真卿論草書》。

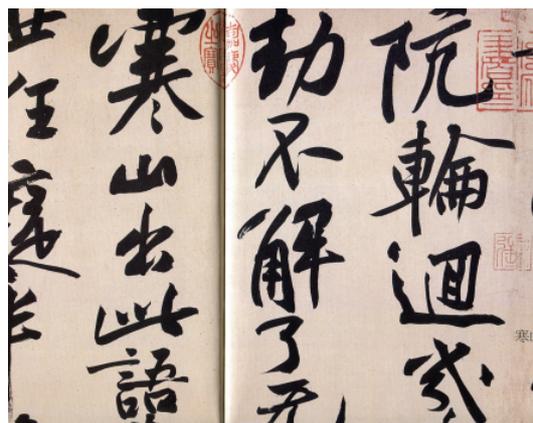
懷素，的草書有飛雲、流水、青藤、彩帶的共性，給我們有聯想之可能。聯想，是書法藝術的生命力。李陽冰（約 762）以小篆書著名於唐代，他自己說他的字是從天地、山川、衣冠、文物等汲取其精神的。

觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之資，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據槁之形。或重若崩雲，或輕如蟬翼；導之則泉注，頓之則山安；纖纖乎似初月之出天崖，落落乎猶眾星之列河漢；同自然之妙有，非力

運之能成；信可謂智巧兼優，心手雙暢；翰不虛動，下必有由。一畫之間，變起伏於峰杪；一點之內，殊劔挫於豪芒。況云，積其點畫乃成其字。⁸

黃庭堅(1045-1105)說：「張長史折釵股，顏太師屋漏法，王右軍錐畫沙、印印泥，懷素飛鳥出林，驚蛇入草，索靖銀鉤蠶尾，同是一筆法：心不知手，手不知心法耳。」(《山谷題跋論黔州時字》)山谷提到的張長史、顏真卿、王羲之、懷素及索靖諸家，皆能各顯神通，分別由自然中創造了折釵股、屋漏痕、錐畫沙、印印泥、飛鳥出林、驚蛇入草，和銀蠶鉤尾等奇特書法線條原理，為後人貢獻了不朽之書藝寶藏。此都是書史中最為具體的，以尊崇創新者了悟法自然為本，而開發出的書法線條之寶貴原理與實踐方法。

從自然界的動態之中體悟到造形的氣勢，或是如黃庭堅《跋唐道人編餘草稿》：「及來熨道，舟中觀長年蕩槳，群丁拔棹，乃覺少進，意之所到輒能用筆。」黃庭堅從行舟中得悟筆法，就像其所書，顫動之筆劃是(寒山子龐居士詩)中書風之特色，黃庭堅曾自述在戎州看船夫運用肢體擺盪船槳，使得舟船能順利地行於波動之水面上，從此種借力使力，四兩撥千斤中，進而領悟到用筆提頓之原理。是此詩卷的大字書風。



56 黃庭堅，〈寒山子龐居士詩〉，《黃庭堅書法精選》。

⁸ 孫過庭(約687)，《日本二玄社 中國法書選 38》(日本：株式會社二玄社，1991年11月)，頁70。

孫過庭，《書譜 譯注》，馬永強譯注(河南：河南美術出版社，2010年4月)，頁12-14。

「是故遠而望之，若翔風厲水，清波漪漣；就而察之，有若自然。」⁹「仰而望之，鬱若宵霧朝昇；游煙連雲；俯而察之，漂若清風厲水，漪瀾成文。」¹⁰意大利的偉大畫家達芬奇說過：「畫家若專以他人的畫為準繩，就僅能畫出平凡的作品，要是他願意向自然學習，就可以獲得優異的成績。」雖這是說繪畫，但同樣適合於書法藝術，「字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白以當黑，奇趣乃出。」¹¹這兩句引言雖然談的是用線條疏密原理選擇字的結體變化，亦可運用疏密的要領以達高度的視覺特別效果。

筆者認為蘇東坡構此圖時有意無意的形成似一隻蝸牛之貌，線質肯定有力，古石的造型有如蝸牛殼般的弧線構成組合而成，木的樹枝線條如蝸牛的觸角，靈動有力。



圖 57 北宋蘇東坡，〈枯木竹石圖〉，《中國繪畫思想史》。

⁹王連起，《歷代書法論文選》（台北：華正書局，1984年），頁11。崔瑗《草書勢》，見衛恒《四體書勢》，頁123。

¹⁰黃簡，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1979年），頁9。成公綏《隸書體》，頁123。

¹¹包世臣《藝舟雙楫》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁97。

並感悟寫草書的線條就如走山路，在下坡小跑步時有如灰白的乾筆線質力透紙背，在爬時腳步沈重如錐畫沙般的踏實，若遇到雨過天晴半乾之路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。「師法造化」的線條是吾在日常生活行住坐臥中努力追求的。

書法藝術雖難以精確的語言表達，因為書法並非狀物的藝術，所以書法的美是朦朧的，故古人才會以大自然的類狀來形容書法之美。記得一個朋友說到他的收藏經驗，他從小就開始收藏大大小小的貝殼，如此讓他喜悅極了，進而也幫他賺不少錢，又提到另一種收藏品是車子，這種收藏品因會折舊所以讓他虧了很多錢，他說到其了悟一種「道理」那就是他認為老天爺製造出的東西可歷久彌新，永遠不貶值，獨一無二，只會愈來愈少，愈珍貴。這些話讓我聯想到在造物主精心製作的所有的大自然的人事物…所有萬物，就是我們學習藝術的題材。只要用心觀察，加上當下直覺反應，這當下直覺反應亦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！

我們見到古往今來之大藝術家，幾乎都是取大自然界的人事物當借鏡，悟出自我的一套方法理論。我們和古往今來的藝術大師們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，「師法自然」的那種精神。如此才能創作出有自己時代性的，能先感動自己，後感動觀賞者「獨一無二的快樂喜悅之作品來。」

凡是聽起來玄疑？難懂之事，未必是你不夠聰慧，很有可能是敘述者自己一知半解故弄玄虛，或是其表答達能力不足，真正的自然界事物大部分都是簡單易解的。故只要你用心理解傾聽大自然給予你的訊息，你必定可以領悟到許多的心得。再加以努力試驗及研究，最終必定有預料不到的結果。法國畫家德臘庫瓦(法

語：Eugène Delacroix, 1798-1863）提及：「自然祇是一部字典而不是一部書。」人人儘管手邊都有一部字典在，但是用此部字典中的字來做出詩文，則全憑各人的才能學養。

明董其昌（1555-1636）評之曰：「有懸崖墜石，急雨旋風之勢。」豐道生稱讚它「行筆如從空擲下，俊逸流暢，煥乎天光，若非人力所為」，給予它極高的評價，書法創造的啟思來源不必只依靠視知覺方可為之。事實上，人的啟悟及靈感，亦可以來自其他的感覺系統。例如，「聽江得法」就是明顯的例証：聽江得法。

謂從江濤洶湧澎湃之聲、奔騰咆哮之狀中悟出書法汪洋恣肆、豪放不羈的創作方法。宋朱長文《墨池編》載雷太簡《江聲帖》云：「近刺雅州，晝臥那閣，因聞平羌江暴漲聲，想其波濤番迅駛掀蓋高下，蹶逐奔去之狀，無物可寄其情，遽起作書，則心中之想畫出筆下矣。」宋蘇軾（1037-1101）《東坡志林》云：「古人書法皆有所自，張長史言觀舞「劍器」而得神，雷太簡言聽江聲而筆法進，文與可亦言見蛇鬥而草書長，殆非誣也。」¹²

這裡所包含的有「視覺」的因素，因為觀看海濤澎湃之壯勢，必然是視覺領域的活動，但若江濤聲音亦能構成書法的創思來源，也即「聽覺」器官的感受而轉至成能影響書法創作之刺激因素，則是比較獨特的開創性方向，是值得鼓勵及效法的。而「東坡志林」所提及的，因見蛇鬥而得到靈感，將之運用於寫字的情形，則又是視知覺範圍的啟思靈感之來源。筆者常仰望天空的雲，有一次見到雲被風寫著之線條排列出有如一隻綿羊般毛茸茸的許許如生，讓我驚嘆感動大自然，原來能畫出如此精細之線質。在一次颱風的清晨為了排水口被葉子堵住，故要清

¹² 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），頁66。

理水，這一次在超級狂風暴雨的交響樂下工作，感覺到皮膚像畫布，時而被傾盆大雨用力的畫一刀，又時而被瘋狂的風給刷一筆，深刻體驗到力透紙背，及懸崖墜石之感悟。這是觸覺、聽覺、視覺一並體驗的難忘經驗。

(三)、筆墨與線條的連結

抽象畫究竟和書法還是有不同的地方，書法不能脫離文字，也就是有文字所具有的一些特點，文字之根源又是從自然象形而來：熊秉明在他的《中國書法理論體系》一書中提及：

文字有一定的內容，它是可讀的，閱讀有一定的方向和順序；在寫的時候，筆畫先後，筆畫組成，分行成篇，都有約定俗成之規律。從純造形美的觀點看，這些特點是創造的束縛，若從書法藝術的觀點看，這些特點使書法比抽象畫更具豐富性。在抽象形體之外還有一個文字的層次，也就有文學的層次，使書法成為一種綜合性藝術。¹³

黃賓虹(1865-1955)曾用木工接木和畫家接筆作比喻來闡明用筆之道，賓虹先生說：「畫中兩線相接，與木工接木不同，木工之意在於牢固，畫者之意在於氣不斷。」(見《黃賓虹畫語錄》)「接筆法」盛行於北宋。劉熙載(1813-1881)「藝概」中亦云：「草書之筆畫，要無一可以移入他書，而他書之筆意，草書卻要無所不悟。」¹⁴書法上的基本規律常常成為筆上的基本規律，如要圓筆中鋒、一波三折、用筆如水上漂、相生相應等等。此需熟中帶生之用筆，不斷地將生活中行住坐臥的體驗帶進創作中，如在一個夢境中的場景狀態與夢境中的人事物形態亦可以作為筆墨與線條的很好的連結。

¹³ 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)，頁34。

¹⁴ 劉熙載，〈藝概〉，《中國美學史資料彙編下冊》(台北：明文書局，1983年)，頁432。

三、線條與書法的美學

書法的審美思想、意趣、感受都屬於哲學內涵，且書法線條規律是心理的結構變化，是情感的，亦是邏輯性之審美心靈結構，而且其墨色變動都與精神哲學思維相配而成。線條的品質重要因素是線的質感，如孫過庭《書譜序》：「凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閒雅。留不常遲，遣不恆疾；帶燥方潤，將濃遂枯。」實際上是線的光滑（妍、潤、濃）與粗糙（枯、勁、燥）與其相關的運動狀態（留遲、遣疾）的聯繫，亦可認為是物體運動軌跡之表像，是進化過程的。中國書法是以線條造形為主，線條之變化與質感好壞，是寫好字的關鍵之一，故應多從實踐中去體驗。

線的變化都在「空間」與「時間」相互參與的變化，掌握好「空間」與「時間」，這種變化是無窮盡的，線條的變化雖無窮盡，但總規律還是方圓。從線本身之外輪廓分析，大致可分為三類：(1)、方線條。(2)、圓線條。(3)、方圓互參之線條。從運筆的方向這一角度來分析線條，同樣也可分三類：(1)、直線系列。(2)、曲線系列。(3)、直與曲互參的系列。

(一)、書法與線條

黃庭堅(1045-1105)提及：「大字無過(座鶴銘)」，他為了能追比(瘞鶴銘)，採取和以前不同的執筆和行筆方式，以離開案几之高執筆運臂迴腕方式行筆，藉以達成他所要之遒勁線質和用筆提頓之表現。此種盤旋回腕的線條，不以高提筆為之恐難有如此空靈之韻致。古今書家執筆寫字形態各異，像何子貞(1799-1873)那樣卻聞所少聞，其簡直是在修練：手臂高高懸起，彎成半圓，手腕也彎成半弧，虎口亦成水平狀，上面若可擱一小酒盅。如此架勢來寫字真是自討苦吃，使出全身精神與力氣，使之經過腰臂、肘、腕、手和指之傳遞而到筆端。亦就是要求書者做出全身精力之總動員，以便展開書寫書法的動作，而其中懸臂的動作佔著其主要的的作用。這個是傳統書論中的普遍觀點，同時也是對傳統書論「全身力法」

中「力」說最令人難以領會，所以有人甚至認為全身傳力的要求有如氣功的運氣傳力方法，而類似的附會之說頗多。只有親身實作才能體悟，「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。」¹⁵

何紹基的行草書，其字點如墜石，畫如夏雲，鉤如屈金，戈如發弩，縱橫有象，低昂有態。他還創設了「龍眼」執筆法：回腕高懸，回腕猿臂法必然使何紹基的執筆呈鳳(龍)眼狀，此樣技巧的特徵主要表現在於毛筆的完全垂直於紙面，是一種絕對的中鋒態勢。在不同方向的運行時，筆毛的柔軟起伏，使線條效果呈現出遒勁圓潤、回鸞舞鳳之貌，故我們在何紹基的書法中看到那些如萬歲枯藤式的立體感極強的優質遒勁之線條，其誘人之處為古代眾多書家中可謂獨樹一幟。我們不妨用宋代書法家朱文長總括顏字特點的話來評價何紹基的行草書，由於他那獨特而艱辛的書寫姿態，他的手臂及手腕運動的方向、角度、壓力的特殊方式和揮運之幅度；使書法結構也體現出獨特之趣味。其結構的疏朗感和氣勢的傾斜感；似帶有些許顏體的味道但又不是顏真卿的翻版。何紹基的卓越不凡的脫俗筆力與結構及線條，出於他那特別的執筆運筆的技巧方式特色的過程，進而帶動了形式特色的結果。啟功先生說：「線條的力度主要靠正確運筆，發揮筆毫的彈性。」

16

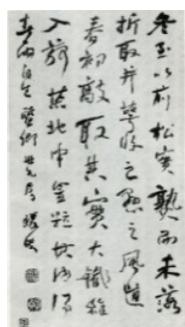


圖 58 何紹基行書。《何紹基》

¹⁵ 凌嵩郎，《藝術概論》（台北：金冠彩色印刷有限公司，1995年），頁59。

¹⁶ 劉啟林，《古今書法要論》（吉林：吉林美術出版社1998年），頁69。

(二)、書寫中的表現力

張旭（658-747）作草書，並非僅僅著眼於效果，他別出心裁對創作過程有著十分完美之要求，為了表達他的激越情緒，每每酩酊大醉，甚至於手舞足蹈，呼叫狂走，以頭濡墨而書。心藏風雲，他的書藝出神入化，且變幻莫測。他能處處去尋找靈感，去體會各種大自然變幻現象之感受，將個人的思想感情融注到書法內，並將其表現出來。草書到張旭產生了重大轉折點，開闢、大小參差、筆畫的牽帶、速度的快慢、線條粗細，改變了今草書寫模式，開啟狂草之書風。「書法本是靜態的造型藝術，張旭則將其變成舞蹈、音樂，甚至披瀝肝膽之戲劇性的表演。他從公孫大娘舞劍器得到大啟示不是偶然的。」¹⁷中國書壇上，張旭是第一位表現主義的藝術天才。他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。

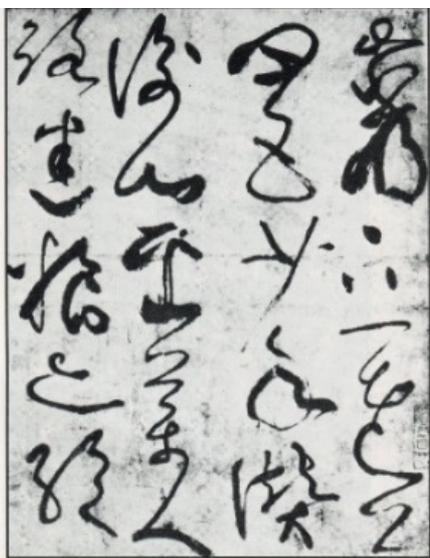


圖 59 張旭〈古詩四帖〉局布墨迹本，遼寧省博物館。

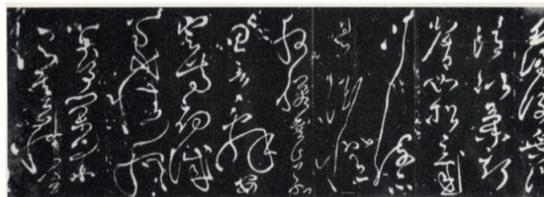


圖 60 張旭〈千字文殘卷〉，故宮博物院收藏。

顏真卿（709 -785）〈祭侄文稿〉如圖 61，顏真卿對一於橫死的侄子，呼喊

¹⁷ 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），頁59。

著「魂而有知，無嗟久客。嗚呼哀哉，尚饗」時，哀慟至極，情感流洩於他的書法線條之中。



圖 61 顏真卿，〈祭侄文稿〉，28.2x2.3 cm，臺北故宮博物院。

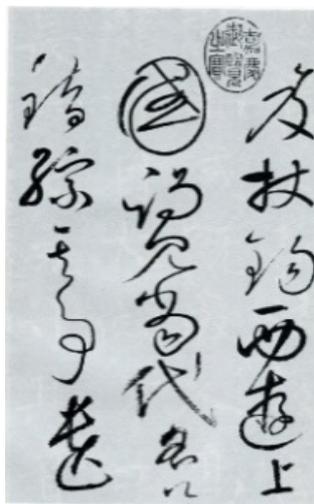


圖 62 懷素，〈自敘帖〉局部，紙本草書。28.3x75.5cm，臺北故宮收藏。

懷素（約 772）《自敘帖》如圖 62 狂草書風在卷首時尚稱規矩，後面懷素有意將整張紙寫完，出現了幾乎以一字當成一行來處理。行距亦相對地加大，一行之內之字形也採取上下交錯、左右搖擺之方式，增加佈局章法的變化，懷素成功地向時人宣告自成一家的宿願。

黃庭堅（約 1045-1105）草書對後世影響，可說是站在一個承先啟後的關鍵點上，融會古人之經驗與對大自然的體悟而得之。黃庭堅草書線條的特徵，欹側取勢，橫逸為展。空間營造，有積點成畫的壓縮短線條，特別因橫線中間有的很細，甚至斷裂，故在視覺上有縱深感，猶如立體有前後之分。他的行氣跌宕是前所未有的，重視大章法，亦是重視線質的最佳典範。線質的變化，黃庭堅在線條上以瘦硬為主，軸線與軸線的關係明顯，不致行距無序。

結體的開闢：黃庭堅對於線條及單字造形常以長槍大戟、一波數折來營造空間疏密變化，字與字之連結有錯落的黏合法，上下穿插左右鑲嵌，長畫有鋸齒狀的線條。長筆四展，所謂「輻射式」的結構，總體速度的放慢亦有助于強化著意安排空間的印象。黃庭堅似乎在邊寫邊思考對空間的處理，思考成熟時則來幾下快動作，接著又在沉思中緩緩前行，例如〈杜甫寄賀蘭鈺詩帖〉。

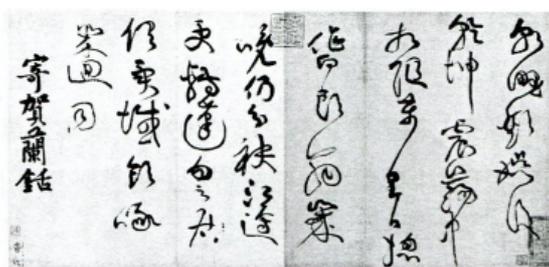


圖 63 黃庭堅〈杜甫寄賀蘭鈺詩帖〉，紙本，347x69.6 cm，北京故宮博物院藏。



圖 64 黃庭堅〈李白憶舊遊詩草書卷局部〉，紙本，37x392.5 cm，日本京都藤井齋成捨有鄰館藏。

祝允明(1460-1526)明代書風不振下，有如此傑作問世，出人意外，他能為狂草，濡染大筆，潑墨淋漓、落筆如疾風掃枯葉，迅捷跳蕩。他將線條佈滿整張紙，打破了章法，進入了無行無列的先鋒。點畫體態多姿：祝允明書學功力深厚。將草書藝術帶入另一高峰，點的處理是一大特色，將筆畫長度縮減至點；將連綿筆畫斷掉以點的組合呈現，有橫向排列，有縱向變化，有點的疏密組合而成群化之效果，點的角度、方向、大小都變成他處理畫面、章法有別前人之手法。對節奏、速度有高的把握能力，他的靈敏度堪稱首屈一指。

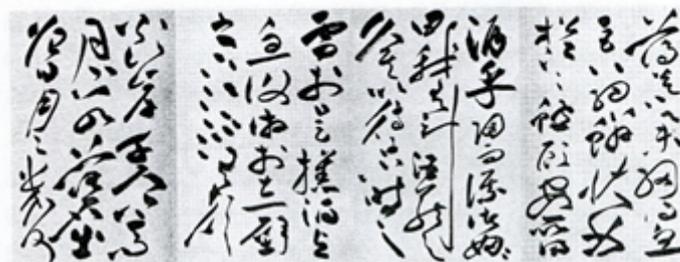


圖65祝允明〈赤壁賦局部〉，引自上海博物館，《祝允明全集》。

王鐸（1592-1652）圖 66 理性的草書王鐸，他的適勁既有異於徐渭的粗放；也別祝枝山的生辣，從黃山谷發展草書，豐富頓挫為準矩，結構處理上一放再放，抒泄無遺。漲墨淋漓虛實相應：漲墨法最直接衝擊觀者的視覺感受。

傅山（1607-1684）圖 67 連綿大草：傅山的草書恣肆飛舞，用筆盤旋繚繞，使轉圓沉著，筆帶豐富情感，筆勢一瀉千里。

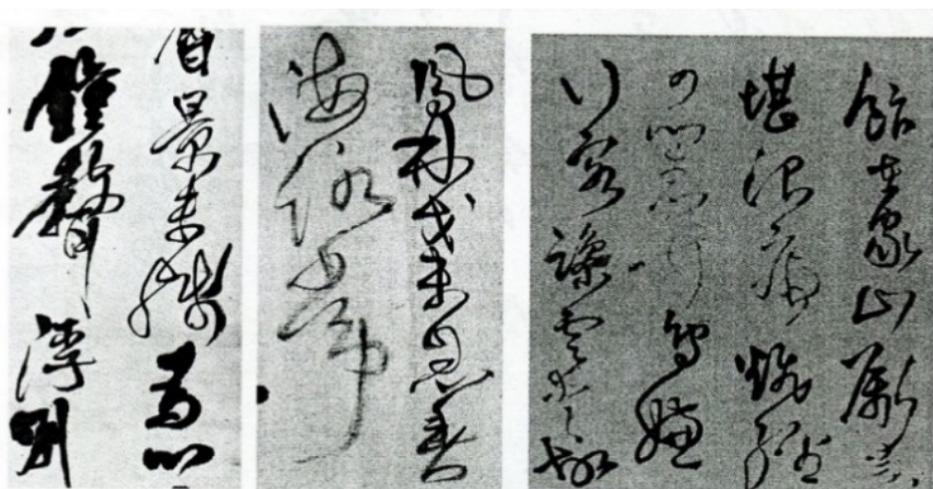


圖 66 王鐸草書，《黃堅堅草書研究》

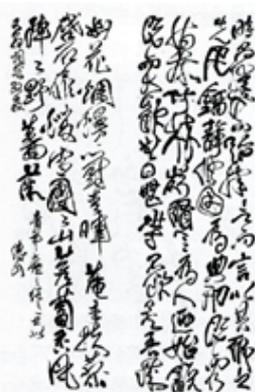


圖 67 傅山草書，《黃堅堅草書研究》

「嚴格說來，狂草是無法臨摹的。筆者也許孤陋寡聞，但就所見而言，沒一位書法家有過臨摹狂草的成功之作。狂草中的筆法、結構全無范式可言，每一次創作，任何一字的筆法、結構都必須根據這一瞬間筆、墨、紙張的情況，根據周圍已完成結構

的態勢而即興處置。」¹⁸有的作者把草書中的字結構規則化，如于右任(1879-1964)這已是小草家，張旭，還有懷素的狂草，絕非如此。此也可呼應《石濤畫語錄》中的一畫論的那種整體感。

然而，狂草中的點畫線條和其他書體中的點畫線條有所不同，狂草之點畫在連續運動中完成，而且較為快速，對控制用筆的敏捷和準確有很高的要求，在其他字體中留駐、按頓等常用的方法在狂草中是無法使用，只能更多地依靠手腕與肌肉及其他關節的控制，故在臨習中一定要找到與點畫形狀相配合的運動方式。一種點畫，人們可以用不同的筆法臨寫出大體相似之形狀，但對狂草來說，只有自然而酣暢地書寫出這一形狀之動作才是可取的，其他操作方法不是把人們引向另一種風格，而是引人，離開草書。因此，在草書的學習中，很大成分是抵擋、屏除以往的習慣和經驗。而我們所說「一氣呵成」的線條也是只有在連續的運動中，使前後造成連貫之氣脈相通，使得身心通暢無礙下，隨其節奏抑揚頓挫生成流暢性之動感作品。

(三) 詩書畫印與書寫

吳昌碩(1844-1927)吳昌碩書法以石鼓文名世，最迷人並不在石鼓文，而是他的大篆書。能把石鼓拓文寫得具有個性特徵，將一般平齊錯成左低右高；讓線條的平均穩健拉成頓頭挫尾，他對大篆金文的取法，用毛筆寫具有殘破感的線條，線條自然有剝蝕之效果。此本來是風化之跡，人工豈能模擬？種種出人意外無法料想的斷、剝、頓、缺，乃至枯、顫、糙、蝕，皆統一在創作者那揮灑節奏中。其篆書石鼓文，用筆之法受鄧石如(1743-1805)、吳大澂(1835-1902)、趙之謙(1829-1884)等人影響，以後在臨寫《石鼓》中融匯變通。缶廬金石文字學問的涵養除私淑，歷代文字書學，主要受惠於當時師友俞曲園(1821-1907)、

¹⁸ 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7月)，頁2。

吳雲（1811-1883）、潘祖蔭（1830-1890）、吳大澂等金石學家的挹注。舉凡三代吉金碑碣文字如鐘鼎、彝器、鏡、洗、權、量等銘文，及三代璽印，先秦兩碑碣文字封泥、磚瓦、秦漢印，文字等皆是缶翁致力之所在。

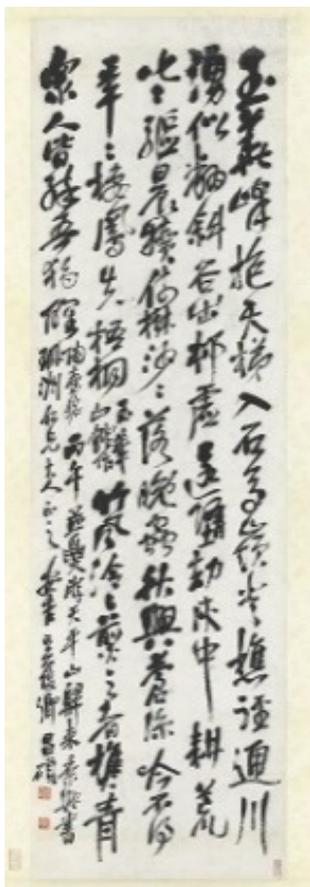


圖 68 吳昌碩，條幅，台北故宮博物院藏。

吳昌碩作品特色是篆文的書法線條，他的篆刻從浙派入手，後專攻漢印。他將篆刻時的刀法融入了書法當中。在繪畫上面，他也慣用「寫」的線條風格來繪畫。吳昌碩受徐渭和八大山人影響最大，由於他書法、篆刻功底深厚，他把書法，篆刻的行筆運刀及章法，體勢融入繪畫，形成了富有金石味的獨特畫風，他自己說「我平生得力之處在於能以作書之法作畫」，他常常用篆筆寫梅、蘭、用狂草作葡萄，所作花卉木石，筆力適厚老辣，力透紙背，又縱橫恣肆，氣勢雄強，佈局新穎，構圖也近書、印的章法布白，喜取「之」字和「女」字的格局，或作對

角斜勢呼應。虛實相生，主體突出，用色上似趙之謙，喜用濃麗、對比的顏色。尤善用西洋紅，色澤強烈鮮艷。其詩取材於生活感悟與對自然景物的吟頌居多，例如他的〈普寧寺牡丹〉是 84 歲所做，書錄五言詩一首，未有作者自識「普寧寺牡丹、丁卯深秋錄、癖斯堂下鈴」，其書法古拙遒勁。

齊白石（1864-1957）各方面造詣都很高的現代繪畫大師，其人品、繪畫、詩句、書法、篆刻，無不出類拔萃。他的藝術創作極其豐富，風格對現代乃至當代中國畫創作及書法和篆刻皆產生了極巨之影響。齊白石原名純芝，他是湖南湘潭人，長期僑居北京。「金石氣的靈魂便是力透紙背，入木三分，也是深沉與力度的體現，同時又展示了書法作品中的歷史滄桑之感。」¹⁹「用筆墨來表現這種金石氣，各家所用的方法不同。何紹基是用顛巍的筆法創造一種蚯蚓走泥似的墨線，吳昌碩是用澀勁的乾筆使墨線中帶白。這些筆法所得的墨線筆韻生動，使人若見商盤、周鼎、秦石、漢碑，筆情墨趣躍然紙上。」²⁰

黃賓虹（1865-1955）功力深入畫理與畫法，而挖掘出來的「內美」書法藝術觀，實際是書法從筆法開始的筆跡空間組合關係的一種整體觀。此點是書法藝術的靈魂，書、畫、詩文互參悟。認為書畫的優劣，要別具對透視其內在優質的「慧眼」才能辨別，黃賓虹的藝術美學觀不被書畫作品表層的世俗意義所迷惑。

¹⁹ 劉啟林，《古今書法要論》（吉林：吉林美術出版社 1998 年 4 月），頁 222。

²⁰ 編著，首都博物館：《歷代書法選》（北京：人民美術出版社，1993 年 6 月），頁 12。

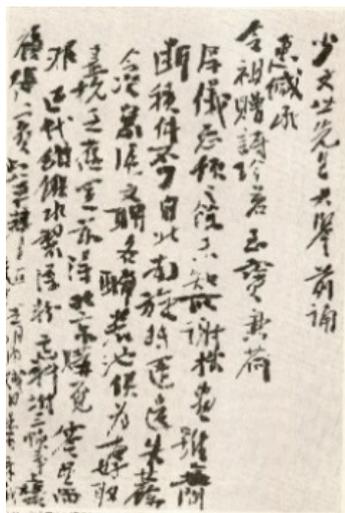


圖 69 黃賓虹斗方，《黃賓虹書法藝術解析》

對藝術入門來說，黃賓虹他指出學習的三大方面：今人、古人和造化。今、古，雖有各人主攻方面，卻應包羅詩、書、畫、印、文和一切理論等等的；而所謂「造化」除了天成的大自然，還包括人化的自然，或謂社會化的環境。「五筆，是黃賓虹總結傳統繪畫上筆法的五個要求，即是：一能平，二能圓，三能留，四能重、五能變，實際上提出了

中國畫筆法的五個基本規律²¹。」「一曰平，如錐劃沙。二曰圓，如折釵股。三曰留，如屋漏痕。四曰重，如枯藤墜石。五曰變，不拘成法。」²²

「黃賓虹發現，太極圖，何紹基提出，橫平豎直，石濤會悟，一畫。大師精微，了解不齊之齊的內齊之美。黃賓虹大篆的用筆，「如金之柔，如鐵之秀。」²³黃賓虹語：金粗重而能柔，鐵雖剛而能秀。有「屈鐵之力」的屋漏痕，任情恣肆，有積點成線的顫筆。（有筆鋒、筆腰、筆根）。」²⁴圖 70 以畫入書，渾沌化境，捨法無為之境界，老筆份披，全以神行。

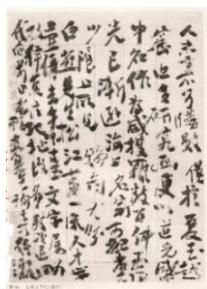


圖 70 黃賓虹斗方，《黃賓虹書法藝術解析》。

²¹ 黃賓虹，《書法要旨》、《畫談》等著作（北京：人民美術出版社，1993年），頁103。

²² 陳兆復，《中國畫研究》（台北：丹青圖書有限公司，1986年3月），頁103、104、105。

²³ 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17。

²⁴ 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20。

四、結語

線條是一種藝術語言，線條藝術是筆者這輩子最熱愛的志業，在創作的態度上不喜歡重覆別人，也不愛重覆自己，更不希望重覆自然，想此應該是人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，可得到精神性的自由變化是重要的，想此與在漢代的《主詩序》中提及之：

「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」

25

亦有異曲同工之妙吧；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。

²⁵ 張清治，《道之美》(台北：允晨文化實業股份有限公司，1990年5月)，頁34。

- 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。
- 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、劉綱紀編，《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》，臺北：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》，臺北：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》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2011年。
- 何懷碩，《風格的誕生》，臺北：大地出版社，1992年。
- 宗白華，《美學與意境》，臺北：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》，臺北：亞太圖書出版社，1996年。
- 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司，2004年。
- 姜一涵，《書道美學隨緣談》，臺北：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》，臺北：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。
- 《王鐸草吾書卷精典》，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。

