

繪畫性書法線條的神秘能量

第一篇 中西繪畫性線條的演化

The Mysterious Energy of Painterly Calligraphic Lines

Part I :The Development of Painterly Lines in East and West

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

摘要

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，「線條」作為書法主體的形式表現，也是最容易為人類認知或用來表達內意之符號。書寫性「筆法」的展現則是影響書法線質形態與心意的重要因素之一。如何靈活運用「筆法」來呈現「線條」所能開展的藝術性，是本論述中重要的探討課題。

本論述共三篇，第一篇中西繪畫性線條的演化，第二篇中國書法中的繪畫線條，第三篇線條藝術之旅，最後為結語省思與展望，審視筆者的創作發展歷程，用以釐清自我的思緒，加以更精準的連結。希望讓自我的書法與繪畫創作從過去、現在到未來有更好的結果。在題材的選擇上與日常生活有關係的題材，如畢卡索說：「別人東尋西尋，我俯拾皆是。」

【關鍵詞】 書法、線條、繪畫性

一、前言

傳統是人類集體之意識與無意識累積下浩瀚無窮的寶庫，此過程反映了時間與思維的順序。然而審美意識的觀點，因時代的不同而有所變化，當代的藝術創作與鑑賞都變得非常多樣性，藝術的創造與欣賞沒有單一或絕對之答案及標準。故當書法此門古老之藝術轉換為當代書藝，是否可以從繪畫性筆法之線條與章法和墨法及形式等等，由此層層剝展出實驗與轉化。

繪畫性線條的溶入，勢必將造成傳統書法美學形式的變異甚至眩暈，突破傳統理性之思維框架，將其整合、拆解、重整、詮釋與再建構，從技法、形式、意境等多面向去放射表達。挪用意符文字之書體，變調後再轉為抽象變形，並無預先設想可能會發現什麼，反之，冀望能從心靈海洋出航向另一方向深處。筆者歷經多重跨領域之視覺藝術及表演藝術及東西方繪畫之訓練，穿梭交織下，故萌生書寫與繪畫來展演想像力，由此發掘筆者之心智變化的創作歷程，是本創作基本之精神所在。

回顧自身繪畫養成訓練過程，並以包容並蓄的態度，將表現形式與技法應用作整理，企圖展現書法線條與繪畫之表現技法中的更多可能性。亦將此次創作研究之作品逐件分析，從而將藝術世界裡之一切，結合至內我之小宇宙，得以創出物我合一之作品。

筆者之研究動機除了了解古人亦要回顧自身書法及繪畫養成過程，並加以擴展延申，將表現形式與技法應用作整理，試圖結合繪畫創作的表現，用以幫助書法的創作，增加書法創作的豐富與獨特性。書法是最重視線條的表現藝術，所以線條是書法表現的語言，也是主要的組成元素。其美感的呈現，是由粗細長短不

等的線條，依濃、淡、疾、澀、剛、柔、方、圓、強、弱、乾、溼、燥、潤等美的規律而組成，藝術作品的呈現，是創作者對自然景物的感悟，且經過心靈之轉化，以不同形式表達出來的成果。生活環境與社會變遷對創作者的構思亦有一定之影響，在此影響之下，如何才能建立自我的創作書法之語彙？其最為直接有效之道，應是從生活中去發現最貼近自身情感之創作符號及元素。

中國的書法不止是一般書寫，它是屬於東方特有藝術，其歷史悠久，源遠流長，且影響深遠，對中國人而言，書法不僅是文字書寫及傳遞思想的工具，更是中國文明的開端。書法藝術以實用的文字來表現氣勢及神韻與美感，這亦是欣賞書法作品時，評斷其優劣的基本要領，中國書法最基本的外在形態是線條。人們在書法線條中，看到的是線條本身的美，這種美感係來自書法家創造性組合的整體感，同時亦讓人們在此種具有創作者風格的線條組合中，感覺到生命的韻律和源自於自然的力量。

本研究目的是想利用繪畫創作來幫助書法創作，希望創作出有獨特質感之書法線質，傳統是人類集體之意識與無意識累積下浩瀚無窮的寶庫，此過程其反映了時間與思維的順序。因若是對古人了解不夠，自然無法承古開新，故筆者藉由深入閱讀歷代書法文獻及相關研究資料來豐富創作作品。林進忠，《千秋遐想筆墨情－中國繪畫創作研究》中提及：

傳統，是由歷代傑出繪畫創作所累積形成，筆墨形質的法度規矩是各家參研的創獲，各有其妙，從其精神理念而言，則創新的精神才是其獲致成就的原因，今人認知之傳統實為古代的創新，而今人的創新才是時代的成就，也才可能是後人認知中的傳統之一部分。因此，創新才是傳統的真義。¹

¹ 林進忠，《林進忠畫集(五)》，〈千秋遐想筆墨情－中國繪畫創作研究〉（台北：蕙風堂出版，1979年），頁17。

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。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。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。

二、線條藝術的演化

書法的形式語言便是線條的組織，線條是構成書法藝術形式的手段，書法以漢字結構來成造型之依據，只有當線條獲得足夠的表現力時，書寫才可進升為藝術，線條組織才能進升為藝術語言。線條是書寫者內在情感的表達，也是人類早期對於描繪事物造型時使用方法。中國畫中的線，甚至是一點，應用得當，可成為一個有生命力之單位，是有骨有肉有生命與靈魂之生命實體。

（一）線條與繪畫之學理探討

「羅杰·弗萊（Roger Fry, 1866-1934）是西方最早認識到筆觸（stroke）書寫（handwriting）與條線（line）在現代藝術中的作用的美學家與批評家之一。」²「弗萊在文中提出：有兩種線條，一種是在很快的速度下匆匆畫下，線條自由流暢，快速地勾勒物象；另一種線條嚴謹緩慢，似乎被安排進了某種圖式之中。弗萊稱第一種是書法式（calligraphic）線條，另一種是結構式（structural）線條。」³書法式線條就如我們日常生活中拿起一枝筆在紙上書寫起來之線條，甚至在路邊隨手抓一樹枝或石頭在地上畫起來的線條亦稱之其。結構式線條，猶如我們畫機械或建築圖般謂之其。

² 王冬齡，《中國現代書法論文選》（二）（中國杭州：中國美術學院出版社，2012年），頁99。

³ 王冬齡，《中國現代書法論文選》（二）（中國杭州：中國美術學院出版社，2012年），頁110。

西洋學者卜蘭克（Charles Blanc, 1811-1882）就曾提及過：「線不僅是語言，並且是具備有多種方言，用以適應一切的目的，適應一切種類的表現，所以也可說，線是表現情緒最豐富的語言。」⁴當筆者在做一件作品時，當下的心裡情緒若是不夠豐富，筆者會像召喚似的方式吶喊。希望為自我加油，亦希望能讓情緒有大之變化，來帶動出有變化的線條，其目的就是想做出很有內容之感覺，可感動自我後能感染觀者的作品來。情感是書法創作與審美中最重要心理內容，也是藝術心理學中最複雜、最微妙的課題之一。

（二）線條的意義

書法的形式語言便是線條的組織，線條是構成書法藝術形式的手段，書法以漢字結構來成造型的依據，只有當線條獲得足夠的表現力時，書寫才可進升為藝術，線條組織才能進升為藝術語言。線條可分為幾何線和徒手線兩大類，幾何線條屬於較理性較硬之線條，徒手線屬於較感性且抖動之線條。

「決定一根線條的表情是對筆和墨之控制，通常把它們叫做筆法和墨法。書法作品中墨色的一切變化，都依附於線條而存在，決定線條質感的主要因素是筆法。」⁵線條力度既和作者主動施之力量 and 用筆之角度有關，又和其用之運動方式的力量有關：線條運動有無窮豐富之變化，意味著線條質感的無限的變化。這是書法藝術深刻之表現力的重要來源之一，故書寫一根線條，手執筆若只用到手指與手腕之力，的線條相對比手執筆，但用手指及手腕和手臂與腰力，所畫出來的線條必定是短些且較輕。「要判斷一位學生的潛力，只需看他畫幾根線條。此話不無偏頗，亦可由此看出中國畫家對書法所包含的構成素質之高度重視。」⁶亦就是線條是否遒勁有力，關係著字的結構之硬挺，且影響到整體的大章法，可判

⁴ 凌嵩郎，《藝術概論》（台北：金冠彩色印刷有限公司，1995年），頁59。

⁵ 邱振中，《書法藝術與鑑賞》（臺北：亞太圖書出版社，1995年），頁14。

⁶ 邱振中，《書法藝術與鑑賞》（臺北：亞太圖書出版社，1995年），頁14。

斷出創作者之基本功力。

中國從原始社會起，一直到現在，以線條去表現物象，始終都一脈相承。潘天壽先生認為中國畫與工藝有別，「寫」是中國繪畫線條的表達手段，「寫的線條」，並不是都用線條框定一個形體之範圍，而本身應包涵著畫家的品性、修養，以及所要表傳的情感。劉正成在他《書法藝術概論》的書中並提到：

有一種通常的說法：書法是線條的藝術。那麼，什麼是線條呢？絕對的線，在世界上是找不到的，它只是在數學家的表述抽象中存在。數學家其實在描述它時也陷了一種悖論：線是點的運動軌跡，那麼，究竟是線還是點呢？然而，我在這裡提到的「線」首先是具體的，即它是用毛筆和墨在紙上所畫來的漢字字形；同時，它又是抽象的，即它是對生命意識，對人的藝術理想意味的非具象描述。⁷

線條是書寫者內在情感的表達，「如俄國抽象表現主義大師康丁斯基（Wassily Kandinsky,1866-1944）所定義的，是點移動的軌跡，是點的結果，或具有『運動』。⁸（轉輸曰運。操作；起曰動。）和『方向』。⁹（規範曰方。往；去曰向。）等的線條屬性。」¹⁰線條是由點的移動所構成之軌跡，是構成一件藝術作品最基本之要素，它是最容易為人類認知或用來表達意義之符號，當然不同之線條也代表著不同的意義。直線和弧線是線型裏基本的對立線，直線完全否定面的可能性，二根平行的直線是無法有交集點的，弧線則帶有面的傾向。「所有這些特質，都可以應用在線的三種類型□直線、曲線、弧線裏。」¹¹書法大部分是

⁷ 劉正成，《書法藝術概論》（北京：北京大學出版社，版2008年），頁3。

⁸ 高樹藩，《正中形音義綜合大字典》（臺北：正中書局印行，2008年），頁999—159。

⁹ 高樹藩，《正中形音義綜合大字典》（臺北：正中書局印行，2008年），頁644—204。

¹⁰ Wassily Kandinsky，吳瑪俐譯，《點線面》（台北：藝術家出版社，1996年），頁59。

¹¹ Wassily Kandinsky，吳瑪俐譯，《點線面》（台北：藝術家出版社，1996年），頁78。

寫在平面的線條藝術，在二度空間中運行，因線性變化之速與勢的變化，具有重輕、節奏快慢的變化、又像音樂之旋律，故非常有藝術性。有時亦可看出空間的縱深感，甚至可能有時間性之感受。「熊秉明先生認為書法是中國文化中的核心之核心，那麼詩境和詩的意趣則又是書法中的核心之核心；所以他常說，中國文化是『詩文化』或稱曰『抒情文化』。」¹²

線條是人類早期對於描繪事物造型時使用方法，從古至今的繪畫、舞蹈、音樂、雕塑、建築、圖案等都離不開線條的使用，中國古代文化中所謂伏羲八卦，仰韶文化時的陶文符號，其構成都是以線條作為主要的元素。東西方繪畫的原始階段，也都採用線條作為繪畫之形式，不同文化背景有不同的詮釋內容，後來西方轉向以色彩、塊面為表現的形式。從這些不同的特性看，它基本上是來自於內在的張力，和產生過程看來，力施於物質上，使一個物質活潑動起來，它變成張力。張力又讓元素的內在表現出來，元素才是力作用在物質上的實際成果。線是造形裏最簡單和清楚的一種，它的發生是很精確、規則的，因此，應用上也必須有精確之規則性，故構成根本就是將元素裏之張力，精確合於規律的組合起來。

人們常常根據直覺感受週遭的物體，甚至進一步運用線條以速寫方式畫出物的外型，這種以線條速寫的方式稱為線條描繪法（line drawing）它是人類紀錄視覺過程中最簡易的一種方法，也是兒童最自然的塗鴉方式。直線在本質上可以說是人類的產物，視覺上的單純。「德拉克魯瓦（Eugene Delacroix, 1798-1863）的日記裡寫道，直線，成角的蛇形，以及平行線，不論它是直的或有彎曲的都不曾在自然界裡存在。」¹³它們只存在人們的腦裡，人體上面並沒有直線，而在圖畫裡造一條直線，我們必須經歷一個複雜的運動程序。

¹² 姜一涵，《書道美學隨緣談—超經驗美學一》（台北：蕙風堂筆墨有限公司，2001年），頁86。

¹³ Rudolf Arnheim，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》（台北：雄獅，1976年），頁126。

畢卡索畫中的那位畫家與人物，是由直線和曲線所構成的抽象畫面？看起來與模特兒一點都不像。其不是反應真實，而是由畫家的內在構思藉由模特兒之形象由畫家的手上的線條表達去來。（圖 1）。

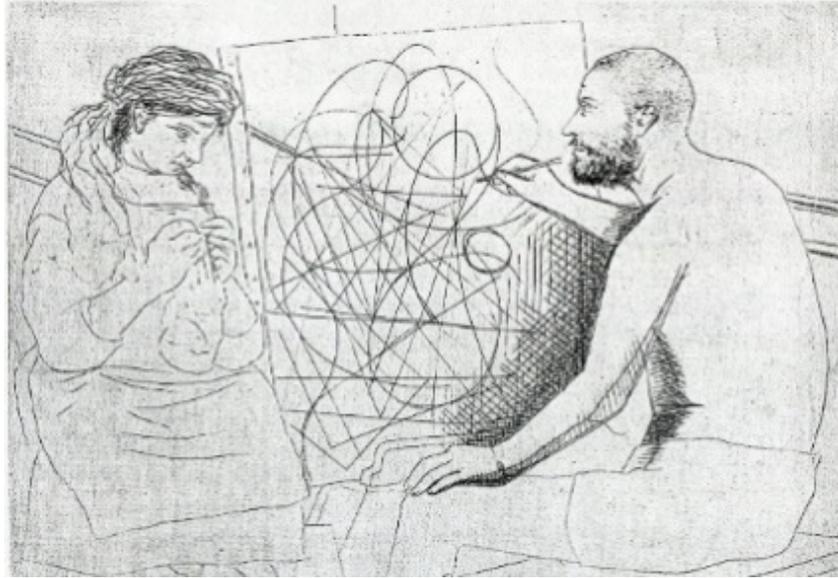


圖 1 畢卡索素描，《現代藝術的故事》。

三、線條的形式

「筆法是用線的方法，中國畫的線是中國畫中表現力最強，表現對象最有力，最快捷的手段」。¹⁴ 運筆的變化中體現十分豐富之節奏與韻律感。有人簡單地把中國畫看作是單線平塗，一條線的一筆和寫一個「一」字的一筆就有很大的區別；字的運筆就要體現出一波三折。波是起伏，折是變化，欲左先右為一折，右往為二折，盡端收回為三折，絕不同于平拖橫掃之一條線。「三」字的三橫和「川」字的三豎，每一橫筆或豎筆的寫法忌犯雷同，此道理是與畫面之構圖法則相通，也與戲劇的走台步類似。

¹⁴ 陳兆復，《中國畫研究》（台北：丹青圖書有限公司，1986年），頁98。

中國畫中的線，甚至是一點，應用得當，可成為一個有生命力之單位，是有骨有肉有生命與靈魂之生命實體。漢字書法的線性特徵也常被拿來和抽象藝術作類比，加上某些異國藝術類似於書法的線性結構，又因為水墨畫的皴法之用筆，也讓人常認定中國藝術就是「線的藝術」，讓「線條」成為書法創作的主體，從現代美學家李澤厚著作《美的歷程》一書中談到。始以所謂「線的藝術」歸美於中國書法一門，其也可以如此說。至其後〈關於中國美學史的幾個問題〉一文時，則過甚其辭曰：「中國藝術是線的藝術（中略），線實際上是對音樂的一種造型，使它表現為一種可視的東西。」¹⁵

約在第三世紀左右，山東沂南石刻中亦有百戲圖之美妙表現(圖 2)為立圖，乃馬戲之作，演員立于馬背上揚鞭飛騰，長帶飄揚，有天馬行空之勢圖線勢，有放射性的氣勢，鞭繩尾端往人物勾回，有留的住之感。

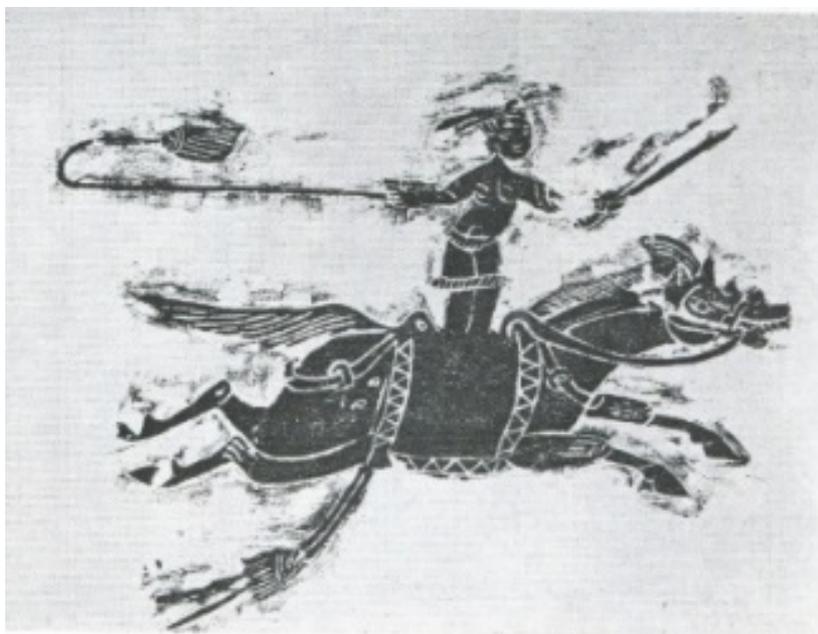


圖 2 〈漢沂南石刻〉，《中國美術史稿》。

¹⁵ 阮璞，《中國畫史論辨》（西安：陝西人民美術出版社，1993 年），頁 254。

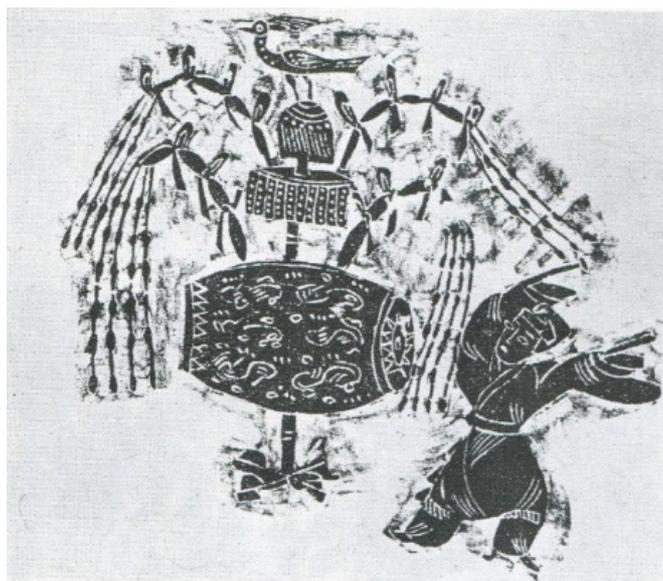


圖3 漢沂南石刻，《中國美術史稿》。

塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）是構成主義的主將，為紀念蘇聯革命三周年所設計的紀念塔模型(圖 4)是他捉住共產主義所憧憬之未來科技世界。此座塔仿效羅馬帝國原為揚耀其威勢而建構之螺旋式柱子，當時由於蘇聯缺乏鋼鐵，所以此座塔一直沒有建造，但是它卻是歷史上最著名的紙上線條之建築物，此結構聚散分明節奏性強。把建築成功完美的結合了藝術，本圖是用木板、金屬、皮革之複製品。

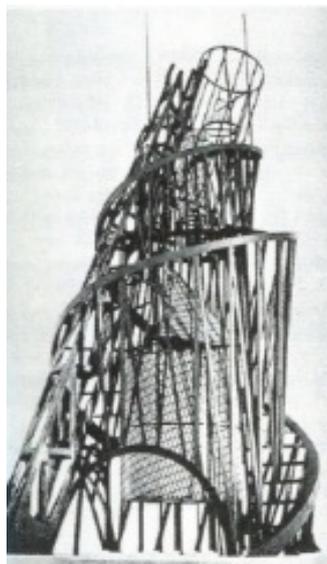


圖4 塔特林，〈繪畫浮雕〉，1914-17年，木板、金屬、皮革，6.3x5.3cm。



圖 5 湯瓊音，〈中國古代先秦紋飾研究〉。

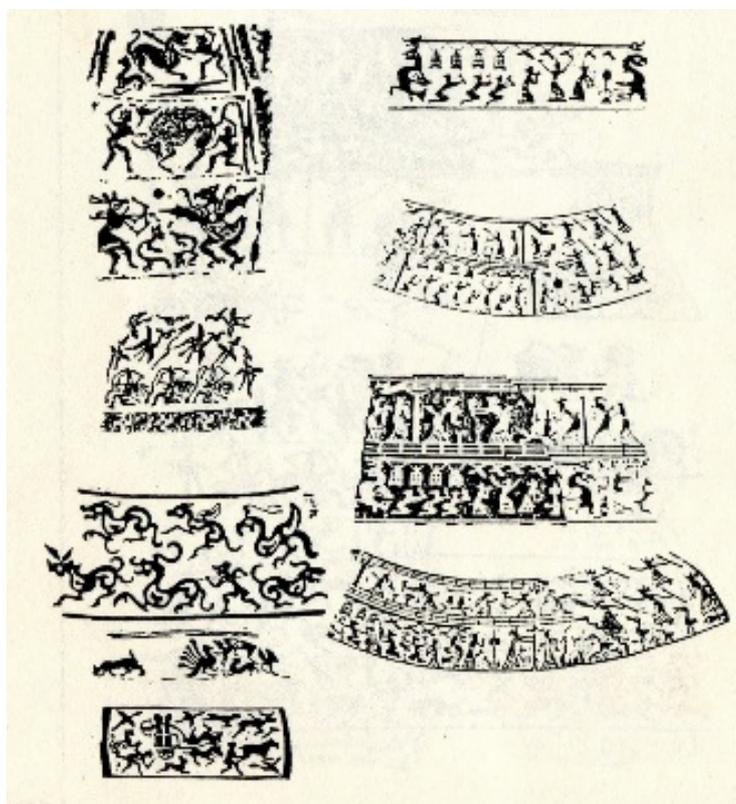


圖 6 湯瓊音，〈中國古代先秦紋飾研究〉。

(圖 7) 利用硬邊的垂直線、水平線、斜線，將空間切割出來，不同的方向觀看，會將線條變成點，或變成面，神奇的不同視角造成不同的形狀產生，世間宇宙充滿了許多各式不同的線條。



圖 7 車埕、游惠雅攝。拍攝日期，2014 年 2 月。

(圖 8) 油畫家丁衍庸 (1902-1978) 開始創作用中國表意字元創作的書法油畫，看上去幾乎和「薩滿鼓」，¹⁶上的符號沒什麼區別。通布利 (Cy Twombly, 1928-2011) 《波歐塞那》類似兒童畫的塗鴉回到感性和偶然性 (圖 9)。

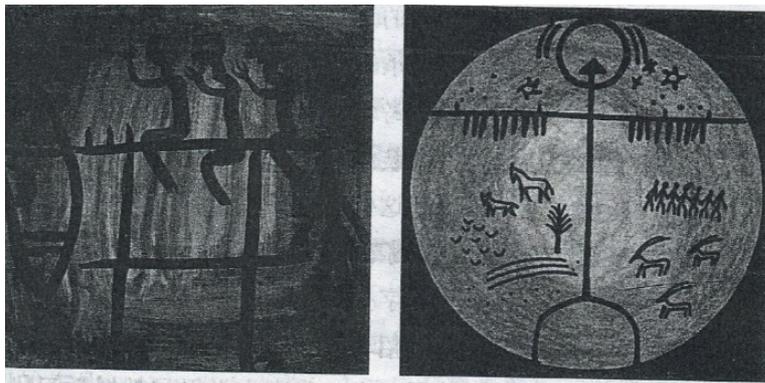


圖 8 丁衍庸畫，《中國現代書法論文選 (二)》。

¹⁶ 薩滿鼓是蒙、滿、達斡爾、鄂溫克、鄂倫春、赫哲等族的槌擊膜鳴樂器。又稱神鼓、抓鼓、手鼓、單環鼓，鄂倫春語稱文土文。流行於內蒙古、黑龍江、吉林、遼寧、河北等省區。

《薩滿鼓是蒙》，百度百科／最近更新：2015-01-08，1983，2015 年 3 月 1 日，<http://baike.baidu.com/view/238330.htm>。



圖 9 通布利素描，《美學四講》。



圖 10 洪瑞麟素描，《雄獅美術月刊第 207 期》。



圖 11 蔡國強所畫的畫，《蔡國強又來了！》。

(一)、岩畫的線條的產生

岩畫 (Petroglyph) 是指在岩穴、石崖壁面和獨立岩石上的彩畫、線刻、浮雕的總稱。岩石，自從遠古時代起，它就不斷地被人類使用，作為勞動工具，也作為日常用品。岩石，同時也是世界上最早的繪畫材料，古人在岩石上磨刻和塗畫，來描繪人類的生活，以及他們的想像和願望，這就是岩畫。岩畫中的各種圖像，構成了文字發明以前，原始人類最早的「文獻」。岩畫不僅涉及原始人類的經濟、社會和生活，同時，岩畫還作為人類的精神產品，以藝術語言打動人心，(生機) 藝術的張力不能框架。應如古代岩畫，摩崖題字一般，通向大自然和自然接軌，如此崇高和偉大，是大氣勢。

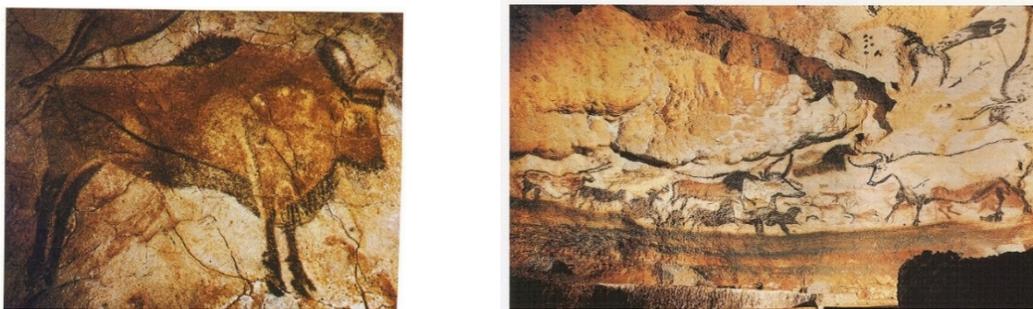


圖 13 岩畫 1，岩畫 2，法國南方〈拉斯科洞窟壁畫〉15000-3000BC，《西洋美術史之旅》。



圖 14 內蒙東南境內赤峰地區岩畫、圓砧山上的乘騎岩畫，《藝術家》。



圖 15 高雄縣茂林鄉萬山岩雕、一號岩雕，《藝術家》。

萬山岩雕為臺灣首次發現之摩崖藝術，第一位發現、採集、研究萬山岩雕的學者高業榮教授，對於岩雕所在之自然與人文環境、岩雕題材、圖像風格、雕鑿技法特徵，以及其背後之魯凱族、排灣族傳統文化意涵等，均有深入研究。筆者在遊九寮溪之風景中也在河床驚現一塊如鳥般的石頭，用相機作記錄線條亦疑似岩畫一樣，自然生動有力。



圖 16 九寮溪有鳥的石頭、游惠雅攝。拍攝日期，2015 年 10 月。

(二)、文字的形成與發展

中國在書法藝術上似乎早已有很好的發展，書法對萬物的暗示有自然物和人造物之別，這兩大系列形成了基本之區分。漢字起源於倉頡造字，黃帝的史官倉頡根據日月形狀、鳥獸足印創造了文字，文字發明前的口頭知識在傳播和積累中有明顯缺點，原始人類使用了結繩、刻契、圖畫的方法輔助記事，後來用特徵圖形來簡化、取代圖畫。當圖形符號簡化到一定程度，並形成與語言的特定對應時，原始文字就形成了。



圖 17 《現代書法三步》。

唐代書法理論家張懷瓘（約 727）在他論斷倉頡造字時說，「頡首四目，通於神明，仰觀奎星圓曲之勢，俯察龜文鳥跡之象，博采眾美，合而為字，是曰古文。」人類開始造字，此是對自然現象和生活現象有了深刻的觀察後，就他們體驗出來的審美觀念中，博采眾美，結合而成字。而實際書之祖—象形文字就是繪畫，只不過隨着社會的發展，才遂漸變成文字，故可以說自然是書法之根本。而（書法家）是自然和人之間的中介者，是自然創造物的再現，他的精神必須包羅萬象，亦只有向自然學習才能做到此點。

中央研究院歷史語言所在安陽發掘殷墟的第三二〇二四六號出土的甲骨文

拓片如（圖 18）也是書畫同源即景生情，遂成天籟無上神品，不能以言語傳達盡個中之奇妙也。



圖 18 第三二〇二四六號出土的甲骨文拓片，《中國美術史稿》。

以王壯為（1909-1998）作的〈亂影書〉（圖 19）為例，其精篆刻，書以四體皆精，草行尤妙，甲骨金文漢隸北碑印學等無不涉獵鑽研，旁及繪畫，清純雅健，富收藏，精鑑別。其曾在體認風行於時的抽象繪畫後表示：書法之所以具有藝術性質，在於它之筆墨造形表現帶有強烈的抽象性。



圖 19 王壯為，《書寫與書法論集》。

(三)、書畫線條研究

書法是抽象的點畫線條藝術，其美之價值的發掘是能激發欣賞者之想像力，而其想像的參照系是自然界的天地萬物及人本身生命意識之體現。中國古代的繪畫美學思想是由線條中透露出形象姿態，殷代已有了筆。中國的筆有極大的表現力，因此筆墨二字，可代表繪畫和書法的工具之一，且也可代表一種藝術境界。皴法可以說是多變的線條，書法不就是研究線條嗎？筆法是用線之方法，中國畫的線是中國畫中表現力最強，表現對象最有力，最快捷之手段。如曹衣出水吳帶當風種種的藝術效果皆是用筆所致，其次，線的概括力也很強。



圖 20 (傳) 吳道子，〈八十七神仙圖〉(局部)，手卷，絹布水墨，30×292cm (新複製本 34×1268cm)，約 7—8 世紀，中國北京徐悲鴻紀念館藏。

中國畫在運用線的變化來表現對象物的質感方面積累了許多豐富的經驗，畫家們通過線條的曲直、粗細、疏密等之變化，形象地表現出對象的動勢、狀態、空間、凹凸、性格、神韻、質感、縱深等，並深切地反映了自己的立意與情感，故可以說中國繪畫藝術就是線的韻律。

據長沙馬王堆漢墓帛畫等史料看周代末年的帛畫，經過東晉的曹不興「曹衣出水」和顧愷之「春蠶吐絲」與吳道子「吳帶當風」，中國之線法已有極深奧的種種白描技法。五代以後，線之發展更有「皴」、的大突破，而開闢了另一大

局面，從宋元而到現代，到底有多少樣皴法，已難以計算。

中國畫中的線，甚至是一點，應用得當，可成為一個有生命之活的單位體，是有骨有肉有血有生命及有靈魂的實體。趙孟頫（1245-1322）繪〈秀石疏林圖〉，「石如飛白木如籀，寫竹還與八法通，若也有人能會於此，方知書畫本來同。」¹⁷不論如何，中國書畫是以毛筆之筆法所表現之，在歷史長河中的積累、提煉和創造，線之運用，豐富性、變化深廣且奧密乃至神奇，在世界美術史上，是有自己的獨特性的。

從石刻、壁畫、佛經之插圖，及版畫、插圖發展出來的中國木刻版畫，民間年畫乃至陶瓷的線畫等等，是從線描（有所謂「十八描」，加上皴法（「皴」是畫山水的主要技法，可說是「線」的發展，「描」是單線，「皴」是複線或兼有「面」的功能之一種線法），白描從吳道子發展到李公麟（1049-1106）可說是全盛期。

我們可以看出梁楷（南宋人）線描變化的依據，不僅在於表現對象的形狀、質感、空間感、立體感等等，而更重要的是表現對象的情緒、性格，以及作者自己的感受和體會。「所以說這種線描不為表面之真實所局限，但卻可更深刻地、更深本質地、更強烈地表現出人的性格與情緒，同時使線描具有自己獨特的藝術風格。」¹⁸

¹⁷ 李福順，〈四十、趙孟頫在畫史上有什麼地位？〉，《古代藝術三主題》（上海：上海古籍出版社，1988年），頁423。

¹⁸ 錢紹武，《素描教學筆記片斷》李燕，〈李苦禪簡介〉，于百齡，《中國美術》第六期（台北：1989年），頁131。



圖 21 李苦禪〈水禽圖〉，《中國美術第六期》。

米芾（1051-1107）號稱米顛，最能代表他不羈本色的是〈珊瑚帖圖〉（圖 22）其為最奇特，信筆寫來一時興起，就把珊瑚一枝畫於卷上，而且還興有未盡，馬上又歌詠之，一片天真顛狂可愛！民國年間在上海賣畫的任伯年，他有一幅〈青藤老人臥看山海經圖〉（圖 23），意趣特佳，可見人物畫之線質韻律明快。

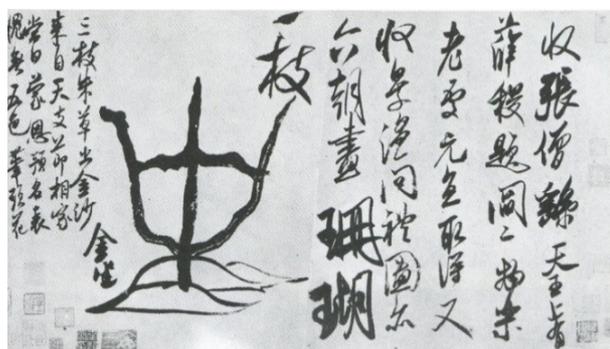


圖 22 米芾〈珊瑚帖圖〉，《中國美術史稿》。



圖 23 任伯年〈青藤老人臥看山海經圖〉，《中國美術史稿》。

（四）、繪畫線質的運用

從西方出現抽象派繪畫後，就有人說中國書法就是抽象畫。此話不能說完全錯，因為書法誠然不摹寫實際事物，而用點、線、黑、白來構成美的效果，西方人可以不懂中文而欣賞書法，「但許多西方抽象畫家從中國書法中尋找抽象主義

的理論根據，並汲取創造的靈感。」¹⁹把線的功能推展至極致，是東方畫系重要特色，最獨特的風格。西方在素描與速寫，乃至鏤刻版畫上也有線條的運用，意大利文藝復興初期的大師喬托（Giotto, 1267-1337）與波提塞里（Botticelli, 1445-1510）的畫，就有極優美的線條。

談到西畫的「線條」，在文藝復興前後，已普遍本地應用了，但是線條在當時的畫家眼裡，大概只是畫輪廓或衣褶居多，線條本身在圖畫中，處於配角或字體居多。梵谷(Vincent van Gogh, 1853-1890)等人，已較大量採用了線條，至於德國康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）、克利（Paul Klee, 1879-1940）及畢加索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）等更是普遍使用。克利在他的著作中，並曾論及線條，他已經把傳統上用線條來鈎輪廓的作用，推廣到論及線條本身的情緒表現力，克利的畫可說是色彩的詩一般，他的線條有如音樂般的節奏，亦有表現力及運動的方向感，看似兒童畫，著力於使記憶抽象化，與線條攜手同遊。梵谷，有一樣東西完全是他自己的，那就是線條，尤其是那些斷而復續，伏而又再起、去而復回之又粗又短曲線，似如宇宙間生生不息，動而愈出之一種節奏，一種脈搏，那線條總是一動百隨，緊密排列。此種曲行勢態，不是飄逸，不是精美，而是勢強粗獷，且富於彈性之生命力。

東方古老哲學思想和西方現代科學成果的交匯，在孟克(Edvard Munch' 1863-1944)和魯奧(Georges Rouault, 1871-1958)等其他表現主義畫家的作品中亦有所體現。魯奧完成於1905年的作品〈基督頭像〉(Head of Christ)(圖25)和孟克創作於1893年的作品〈吶喊〉(The Scream)(圖26)二圖都展現出有如中國書法線條特有之力度般，此兩幅畫好像刻意排斥理性之空間布局般，轉而像中國書法式的流動情緒線條，表現出繪畫主題。魯奧筆下揮灑自如之筆觸將傳統基督教

¹⁹ 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。

題材與其藝術中壓抑焦慮之情感完美地溶合在一起。



圖 25 圖魯奧，〈基督頭像〉，油彩、紙張裱貼於畫布，99.6×64.14cm，1905 年，美國維吉尼亞州諾福克郡克萊斯勒藝術館（Chrysler Museum of Art Norfolk Virginia）藏



圖 26 孟克，〈吶喊〉，蛋彩，紙板，91.3×73.5cm，1893 年，挪威奧斯陸國家畫廊（Nasjonal gallery Norway, Oslo）藏。

康丁斯基的最初的抽象水彩（圖 27）有些線條似是山脈之走向，有些色彩似乎在向畫框之外擴散延伸。畫面上之筆觸潑辣、鬆散、自由、協調，強烈有動感，猛然一看，還真有象中國狂草般之意味。（圖 28）是康丁斯基的抽象繪畫作品，每個小方塊裏的各樣符號都是康丁斯基的內在精神世界。在點線、黑、白、方圓構成上此圖都有書法可借鑒之處此圖可從不同的方位來欣賞其，各具趣味。



圖 27 康丁斯基，〈最初的抽象水彩〉，《中國書法》。



圖 28 康丁斯基圖，《中國書法》。

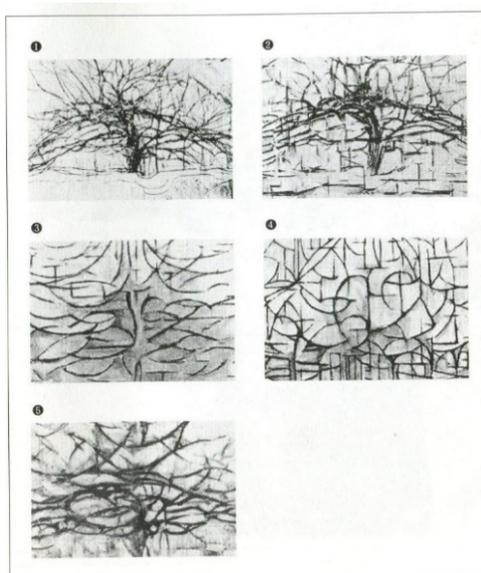


圖 29 蒙德利安圖，《現代書法三步》。

荷蘭畫家蒙德利（Piet Cornelies Mondrian,1872-1944）圖樹系列作品，可看成具象到抽象（線），之演變過程，對線深入的理解，有利於感覺之敏銳。蒙德利安對線創造性的發現，很值得書法家們借鑒。（圖 30）是蒙德利安標題為〈防波堤與大海〉之作品，整幅作品是以水平線、垂直線的不規則交叉所構成。水平線象徵大海、大地；垂直線象徵樹木、生靈。此是最單純中的博大，有中國的書法之意味。細察其局部，如漢字中的「一、十、上、下、土、山」等之字，非常有趣。在 1912-4 年之間，蒙德里安在巴黎工作此〈灰色線條的鑽石〉則是以灰色之線條構成一種規則性的格子結構，其中有些較粗的格線主要在強調鑽石的造形，此線是較理性且硬邊的。

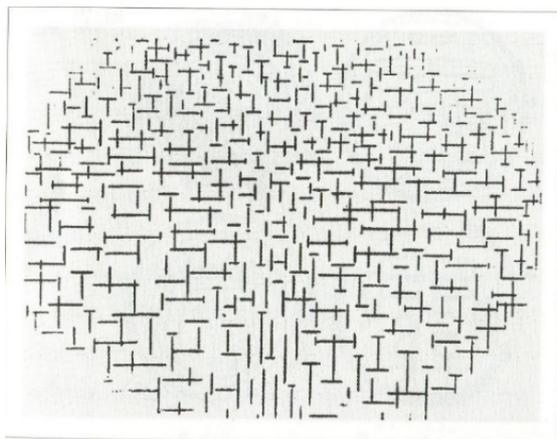


圖 30 蒙德里安〈防波堤與大海〉，《現代書法三步》。

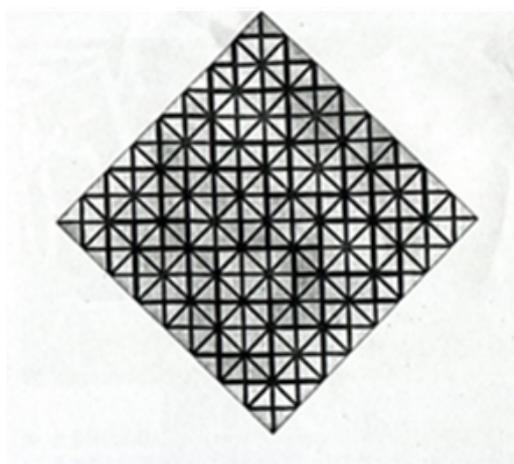


圖 31 蒙德里安〈灰色線條的鑽石〉，《現代藝術的故事》。

蒙德里安的作品：〈曼哈坦的夜景〉(圖 32) 在繪畫上，垂直線和水平線交叉組合畫面的方法，基本上是不變的。「蒙德里安簡潔、強烈配置之線條和色彩，它們純粹的造形要素構成不表達任何東西的繪畫，卻具有衝擊性進入視覺之鮮明。從繪畫的存在、充實強度上，它是表現非常優秀且突出。」²⁰

²⁰ 黃墩岩，《世界名畫全集》，(台北：瑞昇文化圖書業有限公司，1993年)，頁93。

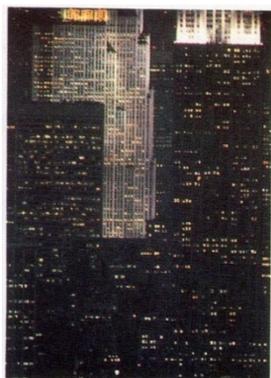


圖 32 蒙特里安，〈曼哈坦的夜景〉，《世界名畫全集》。

法國畫家威廉·德庫寧（Willem de Kooning, 1904-1997）筆下的畫頗有中國狂草之風格，不過其不是用墨，而是用各種之顏色，寫時信筆狂塗。在二十世紀初葉，祖籍俄國之德國畫家和美學理論家康定斯基創建了抽象派繪畫。追求抽象的純形式，他們指出作畫時只憑點、線、面、塊、色這些形體和屬性，就足以創作出美與表達作者之感情。他們認為，此種藝術之非形象性，和中國書法的狂草頗有不謀而合之處。以康定斯基的著名抽象畫〈最初的抽象水彩畫〉（圖 27）為例，瑞士畫家保羅·克利在繪畫中用形、色、空間等直接就表現個人之感情，並善於借用音樂之形式。從其之圖可看出，線條的奇形怪狀，頗像成熟漢字之前的上古陶器上的刻劃符號，如（圖 34）。

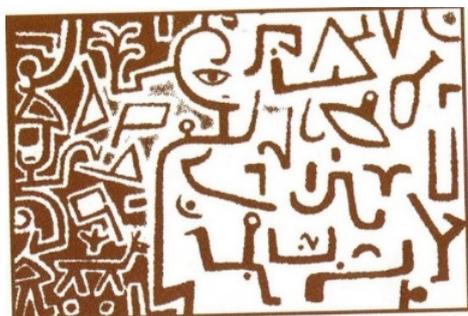


圖 33 保羅·克利圖，《中國書法》

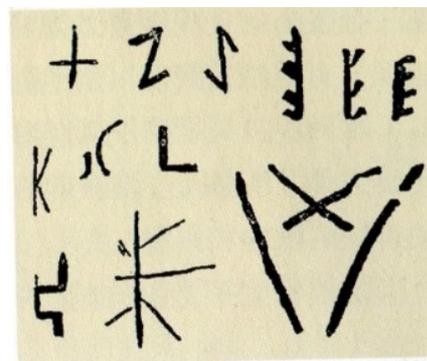


圖 34 上古陶刻，《中國書法》。

畢卡索 (1881-1973)〈鏡前的婦女〉(圖 35) 和亨利·馬蒂斯 (Henri Matisse, 1896-1904) 在繪畫中追求線的單純化與流暢化、明亮之色彩，反抗透視法則，給人有伊斯蘭教毛毯、紡織物的圖案的感覺，在馬蒂斯的某些作品中，人們很容易感受到帶有中國書畫特點的線條流動 (圖 36)。而盎格爾 (Ingres, 1780-1867)、謝勒 (Schiele, 1890-1918) 等畫家，對線條之運用，都極為著名。

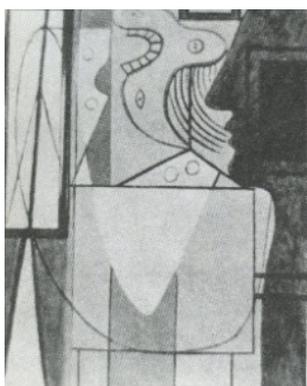


圖 35 畢卡索，〈鏡前的婦女〉，《中國書法》。



圖 36 馬蒂斯，〈生命之樂〉，油畫，175x241cm，1905-1906 年，美國賓州巴尼斯基金會 (Barnes Foundation Merion.PA) 藏。

西班牙畫家，雕刻家莊·米羅 (Joan Miro, 1893-1983) 的作品簡潔富有想像力。其追求作品中有詩意，用二十世紀成人之理智像孩子與原始人般表現自然本能的概念。有人評論道，他畫上的空間與東方書法的空間具有密切的關係。他的一幅〈自畫像〉有絕妙的構思。



圖 37 米羅，〈無題〉，油彩，92x72cm，約 1973 -1976 年，《東西藝術比較》。

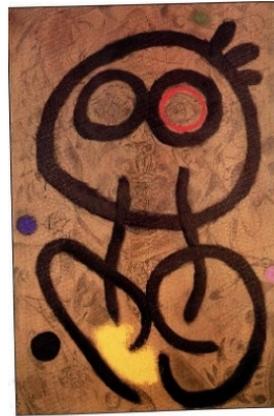


圖 38 米羅，〈自畫像〉，《東西藝術比較》

「西班牙畫家米羅的作品，在我看來極似中國的書法，用線自然、無任何造作，馬克·吐貝(Mark Tubey,1890 -1976)、克莱恩 (Franz Kline ,1910 -1962)、波洛克 (Jackson Pollock ,1912-1956)、馬瑟韋爾 (Lekooning Motherwell,1915-1991) 等人的畫也都很有中國草書之精神。中國的線和皴擦，很能表達物體的形與質感，在量感與空間感方面，西畫也有些類似。」²¹

霍夫曼 (Hans Hofmann,1880-1966) (圖 39) 在 1940 年代的作品，也是用線條來表現的。「已前中國城的小書店中，經常地可以看到美國人在買字帖臨，今日西畫打破他們的傳統用 Mass 面，而採用線條，可以說，是國畫對西洋藝術的一個巨大影響。活的線條可暗示空間，一條畫得成功之魚，可令人覺得畫面上，滿佈着水般。若將波洛克的行動繪畫和懷素狂草作「行動派書法」的比較。」²² 其和德庫寧 (Willem De Kooning ,1904 -1997) 似乎「都採用中國書法風格來作畫」，或是認定波洛克「完全學習中國書法的運筆方法，尤其是像張旭等狂草的

²¹ 高木森，《東西藝術比較》(臺北：東大圖書股份有限公司，2012 年 9 月)，頁 39。

²² 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 7 月)，頁 82。

書寫風格……。」²³是有道理的

雖然波洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) (圖 41) 高度抽象的繪畫，亦是畫家對繪畫線條表現力及對抽象線性構圖中表達出如音樂般韻律的探索，卻與中國的書法和繪畫好像有異曲同工之妙。

美國抽象表現主義的領導人物弗朗茲·克蘭 (Frank Stella '1936) 的黑色造型與線條也似乎有書法的氣度，其筆力雄健，有雷霆萬鈞之氣勢。「美國的托比

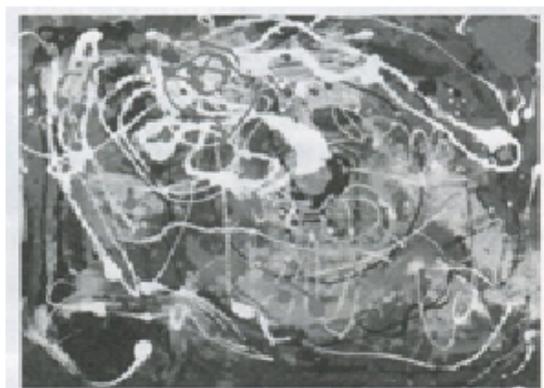


圖 39 霍夫曼，〈春天〉，油彩，木板，28.5x35.7cm，1940 年，美國紐約現代美術館藏。

(Mark Tobey, 1890 - 1976) 與克萊恩等人都似乎有融合東方書法，如克萊恩的畫作雖是油畫，但有黑白單色的作品，也有多彩加入黑色油彩的作品 (40 圖)，可稱為「美國人的霸氣」日本藝評家谷川 (Sabra Hasegawa) 認為克萊恩的畫是書法和繪畫的完美結合。」²⁴

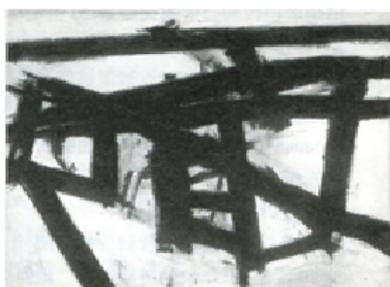


圖 40 克萊恩，〈馬哈寧〉，油畫，230.2x

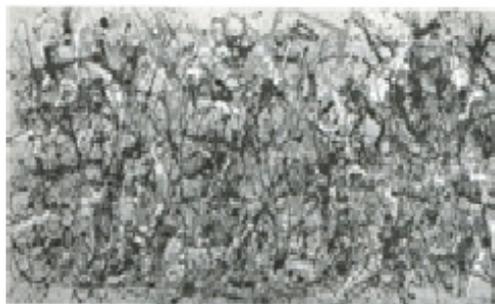


圖 41 波洛克，〈秋之韻律〉(編號 30)，油

²³ 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 7 月)，頁 92。

²⁴ 高木森，《東西藝術比較》(臺北：東大圖書股份有限公司，2012 年 9 月)，頁 273。

254cm，1956年，美國紐約惠特尼美國藝術博物館（Whitney Museum of American Art New York）藏。彩，瓷釉，266.7x525.8cm，1950年，美國紐約大都會博物館藏。

書法的線與西方抽象繪畫的線，從具象向抽象演變的歷程是相近的。西方相對以較科學的態度來完成演變，「而書法往往是從具象中直取抽象，把其過程濃縮了。美術史上，中國線條是無可比的，何況近代西方精於線條表現的畫家，無不受到東方藝術巨大的影響，中國是線條的故鄉，當不可懷疑。」²⁵重視物象之形態，姿勢與結構，以線法為主要，適當的結合西方面與體，在結構中的變化而採取多樣的皴擦法，故皴擦法是線法的輔助。

從黃賓虹（1865-1955）觀念裡，已將中國山水畫與西洋風景畫互相融合至「當無中西之分」的境界，找出西方人所講「積點成線」即是書法術語中的「屋漏痕」之用筆，此筆法黃賓虹也運用在繪畫裡，並發現野獸派畫作裡的線條，竟轉向中國古畫裡的線條趨同。黃賓虹之畫底層沈厚，以線條鬆之。（圖42）



圖 42 黃賓虹水墨畫，劉瑞蘭，〈黃賓虹晚年山水很印象〉，《2010 造形藝術學刊》。

²⁵ 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 7 月），頁 33。

四、結語

總而言之，我們在選擇創作的題材與生活的關係就如畢卡索提及之：「別人東尋西尋，我俯拾皆是。」可見生活周遭的一切，都是我們書法線條藝術與畫畫的好題材，在於我們是否獨具慧眼，看別人所不能看到，做別人所不能做到。孫過庭也說：「書之為妙，近取諸身。」²⁶行住坐臥皆可為創作題材，藝術就像是生活的鏡子。一個深廣的心靈，總是把興趣要領，推廣到無數事物上去。

莊子（約前 369-286 年）說：「無用之用，是為至用」圖畫是「無用」之物，它不能給人物質上任何之用，其「無用之用」是供人們欣賞，使人們精神上愉快，甚至可以給人認識、教育、審美等功用，這也就是「至用」，王微（約 1597-1647）說的「畫之情」大概如此。²⁷

故創作應是自在無比的，畢卡索也提及過藝術與自然等值，在創作時之膽量是特別重要，鄭板橋亦提及過寫字要膽膽膽，故精神上愉快與清明是何等重要。如黃賓虹超俗之審美觀所進入，「自樂其樂」境界，就成了極自然是生命過程。亦就是說，一切寫法、書風無不可嘗試，一切美的形式與意境，都在自我的領受、轉換和修煉微妙之享受之中，自在至為輕鬆重要。

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。

²⁶ 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 144。

²⁷ 陳傳席，《中國繪畫理論史》（臺北：三民書局股份有限公司，2013 年 1 月），頁 25。

- 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。
- 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》，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，《書法人們》，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，2000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！》，臺北：誠品股份有限公司，1996年。
- 凌嵩郎，《藝術概論》，臺北：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》，臺北：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》，臺北：蕙風堂，1996年。
- 張心龍，《西洋美術史之旅》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001年。
- 陳兆復，《中國畫研究》，臺北：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》，臺北：國家出版社，2007年。
- 陳振濂，《歷代書法欣賞》，臺北，蕙風堂印行，1991年。
- 張舒白，《藝粹雜誌》，臺北：雨辰出版社，1967年。
- 馮振凱，《中國書法欣賞》，臺北：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》，臺北：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》，臺北：國立故宮博物院，1984年。
- 《參閱馬宗霍輯，書林藻鑑上》，臺北：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衍的筆墨觀〉，《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。
- 蔡斌，〈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。