

南 華 大 學

哲學系碩士論文

陳丁奇對書道的體悟與開展  
——以唐代楷書為例

研 究 生：林瀚昇

指導教授：蘇子敬 博士 陳德和 博士

中 華 民 國 100 年 6 月 14 日

南 華 大 學

哲學系碩士班

碩士學位論文

陳丁奇對書道的體悟與開展  
——以唐代楷書為例

研究生：林瀚昇

經考試合格特此證明

口試委員：陳德和  
陳章錫  
簡月娟  
蘇子敬

指導教授：蘇子敬 陳德和

系主任：尤惠貞

口試日期：中華民國 100 年 6 月 14 日

## 摘要

陳丁奇先生生於民國前一年，卒於民國八十三年，享年八十有四。一生投入教育工作與書道藝術創作不懈，不但有個人之書道風格，又可表現堅忍不拔之精神，足為後人所景仰，可惜直到晚年才被發掘，為世人所驚嘆，因此他的書風具有獨特之風格，不僅在楷、行、草、隸、篆各體有研究表現，甚至於金文、漢簡亦有深入之體悟，值得加以研究探索。然而其一生才華洋溢的表現中，我們並無法一次便可窺探其堂奧、內室之美。不得已，只有割愛，在述其整體書道風格特色、精神理念之餘，特擷取有關唐代楷書部分之例，以理解陳丁奇先生如何從書道藝術，契入和體現帶有哲學意義的書道精神。

本論文分為五章：

第一章為緒論，主要說明研究動機、目的、文獻資料、研究方法與範圍限制等，做介紹與說明。

第二章論述陳丁奇先生的生平、成學歷程，及其書道風格與特色。

第三章主要是研究陳丁奇先生的書道精神與理念，分別從儒與道之哲學觀、表現化之藝術創作觀、書道創作教育觀、合自然之宇宙觀等四大觀點分述之。

第四章研究陳丁奇先生對唐代楷書四大家之論述與實踐，分別以歐陽詢、褚遂良、虞世南、顏真卿（附柳公權），各家之不同風格特色，加以分析研究。

第五章為結論，綜結和檢視研究結果。

**關鍵詞：**陳丁奇、書道、風格、唐代楷書、哲學、藝術、創作

# 陳丁奇對書道的體悟與開展——以唐代楷書為例

## 目錄

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 研究回顧—研究成果評述 .....	3
第三節 研究方法 .....	5
第四節 研究範圍與限制 .....	8
第二章 陳丁奇生平及其書道與風格 .....	12
第一節 生平及成學歷程 .....	12
第二節 書道風格與特色 .....	15
一、神奇多變的用筆 .....	15
二、結構沉穩如山堅 .....	18
三、自然律動的佈局 .....	19
四、如神彩般之墨韻 .....	22
第三章 陳丁奇書道精神與理念 .....	37
第一節 儒與道之哲學觀 .....	37
第二節 表現化之藝術創作觀 .....	56
第三節 書道創作教育觀 .....	66
第四節 合自然之宇宙觀 .....	75
第四章 陳丁奇對唐楷之研究論述 .....	88
第一節 綜觀唐楷淵源及其發展變化 .....	88
第二節 歐陽詢、褚遂良—碑派風格 .....	92
第三節 虞世南—帖派風格 .....	100
第四節 顏真卿、柳公權—篆派風格 .....	105
第五章 結論 .....	120
參考文獻 .....	122

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

中華民族具五千年的歷史文化，而漢字文化亦伴隨人類生活之中所必須記載、溝通、傳承而流傳至今，其中雖有因各朝代流行趨勢而發展出不同書寫方式，如最早的甲骨文、金文、篆、隸、楷、行草等，然皆脫離不了生活的實用性與精神性。

近年來，由於科技進步，資訊電腦的發展與普及，毛筆書法的實用功能漸被硬筆所取代，書法幾乎被擠出語文教育體系。有心人士早已察覺其發展趨勢，為力挽頹勢，意識到書法宜轉向強調其藝術性，並從傳統的書論融入中國哲學思想理路，讓書法由藝術發展契入形上思維。除了承擔起書道傳承之偉大工作，同時亦不斷地表現創作藝術，讓書道藝術注入新生命、新活力。諸羅嘉義陳丁奇先生即為典型之代表。(參附圖 1-1)

陳丁奇先生畢生投入書道教育工作不遺餘力，除了書法理論用心琢磨，在教學過程之中，以科學方式，求真求實，研究出不少新穎的教學方式和教材，由古鑑今不斷求新。他最痛恨時下很多書家拿古來碑帖，以描紅的方式學得維妙維肖，等到要求其自我表現，卻寫不出來，這種封閉式教學法，將斷送書法創作永續傳承的生命力，因此主張不可完全一味臨書，必須在臨書過程加入個人的人格特質、藝術性情，這樣才能夠真正表現書道創作之特質。

楷書是每位書家在學習過程之中，所必須修習的一門功課。它是基本功夫、基礎工程，俗云：「萬丈高樓平地起」，沒有紮好穩固的基礎就難見萬丈高樓，因此，在書法中如何進行啟蒙教育，就不得不用心了。其中，唐代的楷書就是學習臨書者不可或缺的選擇。陳丁奇先生自六歲開始學習書法亦是如此，初學唐楷，從九成宮醴泉銘（歐陽詢）、溫恭碑（歐陽詢）、孔子廟堂碑（虞世南）、孟法寺（褚遂良）、伊闕佛龕碑（褚遂良）、大字麻姑仙壇（顏真卿）、玄秘塔（柳公權）、皇甫君碑（歐陽詢）。雖然自幼臨學，直到終老

還是學習不輟，甚至在創作過程中遇到瓶頸無法突破時，亦回頭重新再臨書，每次皆會有不同的靈感與體悟，如同讓能力再生的充電機一般，因此對傳統書道之體悟特別深刻，其中唐楷亦是一臨再臨，為我輩學習之典範。

書道即是書之道的簡稱，陳丁奇先生在書道教育概說中曾明確地表示要對書道構成的普遍性規範是：

書道在構成作品時，要含有書人之理念，形象化之客觀素材的表現方法，及方法上所謂「美」、「善」形象化原理的普遍性之規範。<sup>1</sup>

換言之書道即是「以文字為素材，表現筆者之內心，訴於視覺之藝術」。<sup>2</sup>由此觀之，書道不只是以寫實為主的臨書，只是技巧美的表現，更具有深度的理念意識在其中，令觀賞者產生視覺上之回應，欲達如此之境地，若沒有美善之道蘊含其中如何可及，而此美善之道即是「形而上的普遍性之道」。

書道即在表現美。然則如何纔能表現真正美？於是提起表現方法問題。不應始終單在技法圈內徘徊，必須更上高層次以普遍性原理之道來發揮表現……技法雖有技法之長處，但此畢竟是技法，不能成為真正高邁之書品。所以置於方法規範以上之道，「形而上」正是書道本質之意義。此亦正是研究窮理至極之境。<sup>3</sup>

陳丁奇先生書法各體皆擅，突破過往藩籬，蔚為書法史上難得之大觀，且除了創作表現非凡外，對書道的精神理念以及教育，皆有深刻的體悟，惜乎尚未普遍為世所知，而未能分享其美於大眾。故不揣固陋，擬將其對書道的體悟與開展加以研究介紹，並以一般作為書法鍛鍊之根基而較能為人所接受與理解的唐代楷書為例敘述之，其他則留待他日或有緣者。

---

<sup>1</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁17。

<sup>2</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁18。

<sup>3</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁19。

## 第二節 研究回顧—研究成果評述

陳丁奇先生畢生沉浸於書法創作、教育與論述兼備。在 1997 年由台北蕙風堂出版的《書道教育概說》以及 2000 年出版的《陳丁奇論書粹談》問世之後，才備受矚目。例如現任台灣藝術大學校長黃光男先生對陳丁奇先生書藝成就特別推崇讚揚其獨特的風格與創作理念，以科學家的求真求實地研究方式努力探索其根源並留下完整的書論資料，其精神可敬可佩，足為吾輩學習之典範，故曾在陳丁奇先生逝世十周年書法紀念巡迴展專輯之序言說：「陳（丁奇）先生……極力嘗試從筆墨線條的本質與書法造型佈局的變化，探索書法創作表現的可能性……保有鮮明的個人特色。既有書法藝術獨立創作表現的理念，更因為終生不懈的創作實驗，因而留下豐碩的書法作品，更加上他思慮周密的書學理論著作。如今，我們回顧二十世紀的台灣書壇，陳先生在書法藝術的整體研究、創作上的成就，無疑是罕可匹及的。」<sup>4</sup>嘉義大學蘇子敬教授在其《陳丁奇的書道志業及其書道哲學》中亦提及說：「陳丁奇先生對書道的追尋，並不止於表現力量之凝鍊、矯健與技藝形式之創新多變，而是精進不已地回顧自然『原始』及借鏡傳統與現在『人文』，融攝古今中日，直向『神妙』的道境探問，終邁進儒釋道之理境，以無執無名，自性圓明而妙合自然，天人一如之神化道境為終極理想，一往無前地探索與創造。」<sup>5</sup>

綜觀現今書壇對於陳丁奇先生之書道做專文評述者已有多篇，其中有林進忠教授之〈書法藝術的本質要素與表現形式——賞析陳丁奇先生的清逸書風〉、盧瑩通教授之〈陳丁奇先生略歷〉、鄭進發先生之賞析書作「迎春」、黃宗義教授之〈墨林逸史·師範傳芳——天鶴師法書集跋尾〉杜忠誥教授之〈臺灣書壇浪漫抒情的先驅——談陳丁奇的書藝創作〉、李郁周教授之〈豹隱南山霧、鳳搏北海風——陳丁奇書藝創發的歷程〉、李郁周教授〈陳丁奇書學淵源初探〉、蔡明讚先生〈從陳丁奇的書法看百年來臺灣書風演嬗〉、邱進江老師〈陳丁奇先生書風析探〉盧廷清教授〈不停飛筆起雲煙——陳丁奇先生的

---

<sup>4</sup> 陳丁奇：《天鶴仙史——陳丁奇書法選集》，嘉義，玄風書道會，2004年，頁4。

<sup>5</sup> 蘇子敬：《陳丁奇的書道志業及其書道哲學·緒論》，高雄，高雄復文圖書出版社，頁1。

草書藝術)，尤其蘇子敬教授〈陳丁奇的書道志業及其書道哲學〉對陳丁奇先生之人格風範與書道傳承、創作理念與書法教育觀點還有書藝風格與成就作整全的探析，如思想意識淵源、書道內在本質要素、書道與儒釋道的內在關係以及對書法創造之意義和根本原理的領悟與啟發都做詳實探索，並分門別類加以闡述。最後，將書道精神融入儒釋道的形上精神，開展書道的人生宇宙觀，這不正是書道之哲學觀之朗現嗎？

至於以陳丁奇先生為研究對象的碩士論文有黃東修《陳丁奇書法藝術之研究》(中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文,1998年6月)、邱進江《陳丁奇書論與書風之研究》(國立花蓮師範學院語文教學碩士班,2004年6月)、謝珀欽《陳丁奇行草書道藝術之研究》(國立臺灣藝術大學造形藝術研究所中國書畫組,2006年5月)、何叔弦的《陳丁奇書法教育研究》(國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文,2006年7月)。另有余碧珠《書法專題展規劃與其展示設計之研究》(南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文,2001年6月),雖非全以陳丁奇先生之書道為主題的研究,但特別以陳丁奇作品之未來佈展設計為例而論述,開拓研究與推廣書道之新視野。

對於陳丁奇先生之研究成果有如以上所述,但相較於陳丁奇先生終其一生不斷地創作、體驗及豐富的書道論述,猶如冰山之一角,尚有不少空間值得大家去研究、探索,將其作品、教育理論、創作意涵加以研究分析。

本研究乃是根據已出版的書論集(《書道教育概說》(參附圖 1-2)、《陳丁奇論書粹談》(參附圖 1-3))、書法選集(《陳丁奇書法選集》、《天鶴仙史—陳丁奇書法選集》)及其副刊《陳丁奇紀念文集》(參附圖 1-4)、《天鶴贖墨—陳丁奇書法選集》(參附圖 1-5)、《任道、澄遠——陳丁奇書法選集》(參附圖 1-6)、《楷行草三體心經》《2001 玄風書道聯展作品集》以及收藏於嘉義玄風館之筆記、手稿,自運與自編教材、臨書、相關照片及收錄之影音資料等,作為研究之文本資料,並配合其相關作品作圖文並現之面貌的呈顯。

陳丁奇先生可以說是上天隱藏在阿里山的神木(參附圖 1-7),因為藏在大片森林中,不易被發掘,在沒有受到外來的干預影響之下,才得以保存素



樸、純真之原貌，亦因此得以堅持自己的理想，發揮自己人格培養，行自我之路徑。歷經六十年不為人知的蘊育、淬鍊，自我努力修煉，同時亦指導後學，教育新生，桃李滿天下，亦促成在八十二歲那年受到學生的慫恿安排，在北美館做個人北台的首展，才讓世人驚豔，嘆為觀止，尊稱為國寶級大師（參附圖 1-8）。

### 第三節 研究的方法與進路

對於中國哲學的研究，有很多學者提出不少的研究方法，使論文陳述更具檢證性，例如有「文獻學方法」<sup>6</sup>和「歷史研究法」。<sup>7</sup>以上兩種方法比較片面，容易造成以字義為主，重視考證，使理論稍嫌不足。對歷史研究法會因個人對歷史的解讀不同，造成很多的歧見偏執。因此，有學者試圖援引西方哲學研究方法，重新對方法提出檢討與修正，例如：傅偉勳先生提出「創造的詮釋學」，<sup>8</sup>繼傅偉勳先生，袁保新先生提出所謂「創造性的詮釋方法」，<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> 例如，傅斯年先生即試圖以語言學的觀點處理思想史之問題，企圖藉由文字、訓詁、聲韻的紮實訓練，在辭章的考據之中，還原文句的本意，以解決思想史上的疑難爭端，達到「就其字義，疏為理論」之效果。參見：傅斯年，〈性命古訓辨證〉，劉夢溪主編，《中國現代學術經典—傅斯年卷》，頁 14，河北，河北教育出版社，1996 年。

<sup>7</sup> 例如，黃俊傑先生則指出，採取思想史研究進路者，多主張將文獻與其所產生的時代背景相結合，將文獻置於歷史或文化史脈絡中加以考察，探討其思想史的地位與意義。黃俊傑，《孟學思想史論（卷二）》，頁 39。

<sup>8</sup> 近幾十年來，詮釋學研究法對於當代學界之影響十分深遠。詮釋學最早原只關注於如何釋放出聖經中所隱含的旨義，所以等同於解經學，後來卻廣泛地為人文學界所運用。在詮釋學的發展中，施萊爾馬赫（Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher 1768-1834）關於文本和言語之間的理解和表述，標示著在現代意義上做為科學方法論的詮釋學的開始。這種對方法論的重視在十九世紀的歷史主義中得到繼續發展，並且在狄爾泰（Wilhelm Dilthey 1833-1911）之全心將詮釋理論視為人文學科之基礎的努力下而達到另一個頂峰。繼之到了二十世紀的德國哲學中，詮釋學終於發展成為一種影響深遠的哲學觀。在詮釋學中有兩種對立的觀點：第一種由狄爾泰提出，他把詮釋看作文人科學和歷史的方法；而第二種由海德格（Martin Heidegger 1889-1976）提出，他把詮釋學視為「本體現象」，一種詮釋者與作為被理解的歷史之一部分的文體之間的相互作用。為理解作者或原作者的「真正」意圖提供規則或標準，是第一種詮釋學的典型問題。詮釋的規律為第二種觀點提供了範例，因為運用定律的過程必然改變它。就一般而言，詮釋學是對這一過程和其可能性條件的分析。它特別把重點放在對古代文本、久遠的人物和案例的詮釋上。在當代詮釋學的發展中，德國哲學家漢·喬治·高達美（Hans-George Gadamer 1900-2002）是不可忽略的人物，他把詮釋學循環這一概念推向了極端化，即把它視為一切知識和活動的特徵。詮釋學從此不

在原有哲學脈絡之中建立思想精隨理論。另外，劉笑敢先生提出的是「窮舉對比法」，<sup>10</sup>以及日人佐藤將之所提「概念重疊結構分析法」，<sup>11</sup>以上都是中國哲學研究方法上的新嘗試。研究法本來是研究者為達到研究目的，實現有

---

再是人文科學的方法，而具有了「普遍性」，詮釋也就成了所有人類認知有限而特定之特徵的一部分。「哲學詮釋學」因此批判在認識論上笛卡兒（René Descartes 1596-1650）式的基礎主義，和在倫理學上的啟蒙普遍主義，把科學視為一種文化實踐，把偏見（或前見）視為在一切判斷中不可排除的東西。從積極的意義上看，它強調作為繼續著的歷史傳統和開放性對話的理解，其中，偏見受到了挑戰，而視野則得到了擴大。對於如何將詮釋學方法應用於中國古典文獻的理解上，傅偉勳先生提出的「創造的詮釋學」可以說是為當代中國哲學界表達了示範性的說明。關於「詮釋學」的來龍去脈，可參見：Robert Audi 主編、林正弘中文版審訂、王思迅主編，《劍橋哲學辭典》，頁 514，台北，貓頭鷹出版社，2002 年。

<sup>9</sup> 袁保新先生認為，創造性詮釋研究，必須滿足下列條件：（1）一項合理的詮釋，其詮釋本身必須在邏輯上是一致的。（2）一項合理的詮釋必須能夠還原到經典中，取得文獻的印證與支持，而其詮釋觀點籠罩的觀點愈廣，則詮釋就愈成功。（3）一項合理的詮釋應該儘可能運用經典本身無疑義的文獻來解釋有疑義的章句，用清楚的概念來解釋不清楚的概念。

（4）一項合理的解釋應該將經典本身視為思想一致和諧的整體，避免將詮釋對象導入自相矛盾的立場。（5）一項合理的詮釋，必須一方面將詮釋主題置於他們隸屬的特定時代與文化背景來了解，但另一方面也要能夠抽繹出他不受時空侷限的思想觀念，而且儘可能用現代語言與哲學經驗傳遞給讀者。（6）一項合理的詮釋，對其詮釋方法與原則應該有充分的意識，並願意透過其他詮釋系統的比對，調整修正其方法與原則。袁保新先生主張上述六點原則，是作為一項合理的詮釋所必須具備的條件，也是學者將詮釋學方法應用於古典文獻之解讀時，所應該注意的事項。袁保新，《老子哲學之詮釋與重建》，頁 77，台北，文津出版社，1991 年。

<sup>10</sup> 劉笑敢先生指出，所謂「窮舉對比法」的步驟有二：（1）選擇同意關係比較明顯的原文逐條進行對比，盡可能的靠文本本身說明問題，不完全靠我們的解釋說明問題。（2）盡可能的羅列出同意關係較為明顯的全部原文資料，並對這些原文的條數進行統計比較，從而說明古書篇章間的相互聯繫和區別。這種論證方法旨在提高論證的客觀性，防止以偏蓋全的弊端。詳見：劉笑敢，《莊子哲學及其演變》，頁 60-61，北京，中國社會科學出版社，1993 年。

<sup>11</sup> 所謂「概念重疊結構分析法」，佐藤將之以《荀子》和《韓非子》間的關係比較研究為例，指出這個分析法的步驟是：（1）選出相關典籍中的主要概念。如「法」、「術」、「勢」、「正」、「理」等等。（2）列出使用這些概念之所有的文句，並且加以分析使用這些概念的主要文脈及其多面性意涵。重要的是，在進行分析的時候，也要注意此概念和其他概念的關係。譬如，在《韓非子》中，「法」概念和「術」概念是否獨立出現或是在一個陳述中有相互補充的關係？（從這段分析我們可以知道韓非把這些概念統合於自己的理論層次）《韓非子》在討論道德概念時，是否真正排斥「仁」、「義」等道德概念？（從這段分析我們可以知道韓非所真正批評的對象是道德概念本身還是儒者的偽善）等等。經過對於將近二十個概念的分析後，主要概念之間的多層結構關係（甲概念的功能是乙概念的前提、手段、對立、互補等等）將浮現。這分析方法之所以稱為「概念重疊結構分析法」的理由即在此。（3）一部文獻中的概念與概念之間的結構關係，在與其他的文獻中的結構關係比較之下，其特色更為明顯。尤其，我們仔細分析在《荀子》和《韓非子》中共同出現的概念（如「正」、「公」、「理」）之用法、文脈，以及意涵，而查清荀子和韓非從戰國中晚期這些普遍概念引進的方式之異同。（4）把比較的範圍擴大到《荀》·《韓》與其他文獻的關係，如《商君書》、《慎子》、《管子》等等。詳見：佐藤將之，《先秦儒、法政治理論的綜合與分歧之研究：以荀子與韓非為中心》，台北，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告書，2003 年。

效的研究成果所仰賴的工具，方法會影響到研究的結果，不管採用方法如何，只要基於恰當的選擇下有效的運作，發揮其最大的功能為主，所以高柏園先生曾說：「方法所具有的乃是一致性原則、相對性原則、實用性原則、工具性原則和中立性原則」，<sup>12</sup>只要作適當的選擇對研究內容給予彰顯出來就是成功的方法了。

而方法的選擇必須考慮，從概念的規定、命題的成立、推理的進行，都必須具備周延性，面面俱到，以此為原則。筆者將以傅偉勳先生所提「創造的詮釋學」作為詮釋的架構或進程，傅先生對此方法的說明如下。

作為一般方法論模型的創造的詮釋學，分為五個辯證的層次：「實謂」、「意謂」、「蘊謂」、「當謂」與「創謂」（原作「必謂」）。在「實謂」層次，我們探問：「原作者（或原典）實際上說了什麼？」，基本上關涉到原典校勘、版本考證與比較等等校讎學課題。在「意謂」層次，我們改問：「原作者（或原典）想要表達什麼，他的真正意思是什麼？」我們於此層次，通過語意澄清、脈絡考察、邏輯分析、傳記研究等等，設法儘量「如實客觀地」理解詮釋原典的內在意義或原作者所意向著的原原本本的意思。……在「蘊謂」層次，我們便進一步探問：「原作者可能想說什麼？」或「原典可能蘊涵那些意思意義？」這就涉及種種思想史的理路線索、語言表達的歷史積澱累積、已出現過的種種（較為重要的）原典詮釋、原思想家與後代繼承者之間的前後思維聯貫性的多面探討等等。……在「當謂」層次，我們還得更深一層地發問：「原作者（本來）應該指謂什麼，意謂什麼？」（或不如說「我們詮釋者應該為原作者說出什麼？」）於此第四層次，我們必須設法在原作者教義的表面結構底下探查掘發（原作者自己也看不出來的）深層結構，據此批判地考察在「蘊謂」層次所找到的種種可能義蘊或根本義理出來。……到了最高的「創謂」層次，創造的詮釋者必須發問：「為了救活原有思想，或為了突破性的理路創新，我必須踐行什麼，創造地表達什麼？」第四層次與第五層次的基本分辨是

---

<sup>12</sup> 王邦雄等編著，《中國哲學史》，台北，國立空中大學，1998年，頁14-15。

在，前者只要「講活」原典或原有思想，停留在「批判的繼承」（繼往）階段；後者則要「救活」原典或原有思想，批判地超克原思想家的教義侷限性或內在難題，而為原思想家解決他所留下未能完成的思想課題，亦即「創造的發展」（開來）。<sup>13</sup>

由此「創造的詮釋學」對陳丁奇先生之生平資料、編撰、著作、作品、手稿等文獻資料加以整理，分析、歸納、比較，以三個試圖說明其書道發展的過程、特色、理念、體悟等，限於筆者的學力，希冀能做到「實謂」、「意謂」兩基本層次的詮釋，並努力於「蘊謂」層次，至於「當謂」、「創謂」則尚不敢以此自任也。

#### 第四節 研究範圍與限制

陳丁奇先生畢生投入於書道創作、教育與論述，是一全面性的大書家、創作家。其所從事書法創作乃多面性，不但在篆書、隸書、楷書、行書、草書方面用心體驗，同時在甲骨、金銘、古文亦作深入之研究、涉獵多方，所遺留圖文並茂，足資後人印證。本論文只是選擇其中一小部分有關唐代四家楷書作為論述之主軸。冀望能體察其心意理趣和創作精神，來和大家共同分享。筆者雖跟隨先生學書，親睹先生之風格，感佩其學不厭、教不倦、創不停的書道家精神，然而筆者才疏學淺，學業不精，無法盡窺先生堂室之奧。如今斗膽提書作論，實感惶恐，若有處理不周、詮釋未盡之處，敬請海涵，並期盼各方大德不吝賜教指正。

---

<sup>13</sup> 傅偉勳，〈現代儒學的詮釋學暨思維方法論建立課題—從當代德法詮釋學爭論談起〉，江日新主編，《中西哲學的會面與對話》，台北，文津出版社，1984年，頁134-135。

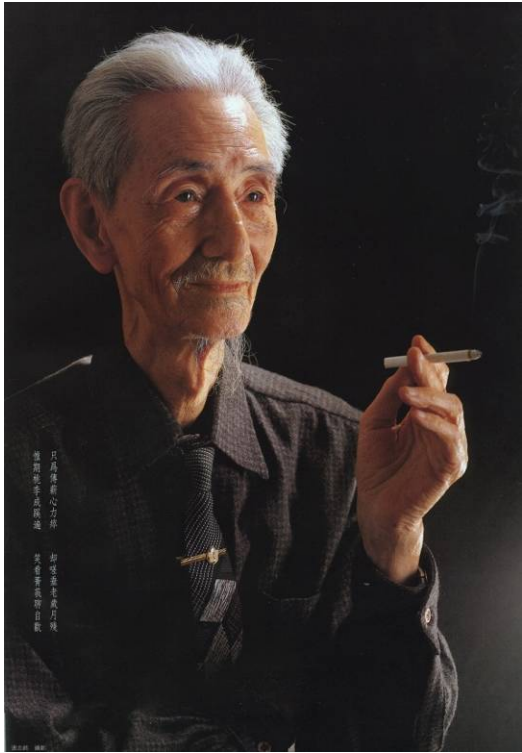


圖 1-1 陳丁奇留影（轉錄自 1992 年 5 月北美館出版《陳丁奇書法選集》，原為 1992 年張志銘先生攝影）

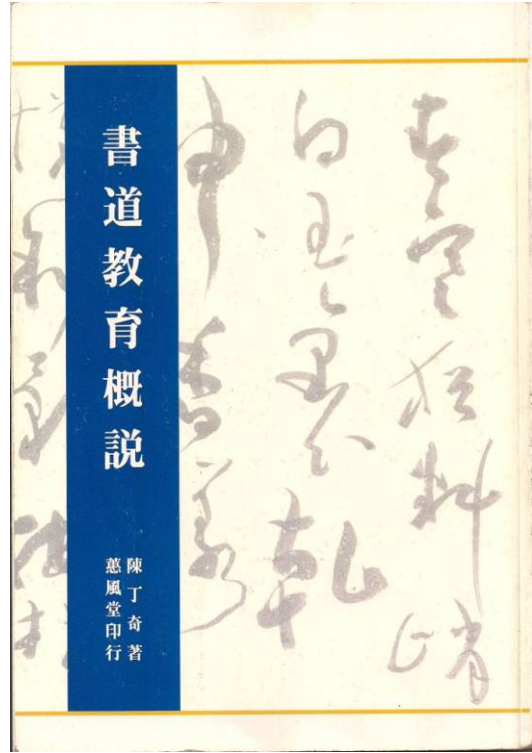


圖 1-2

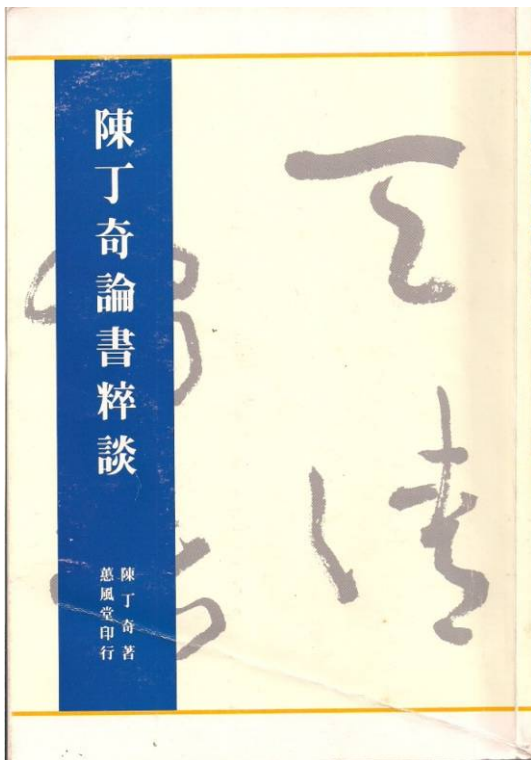


圖 1-3

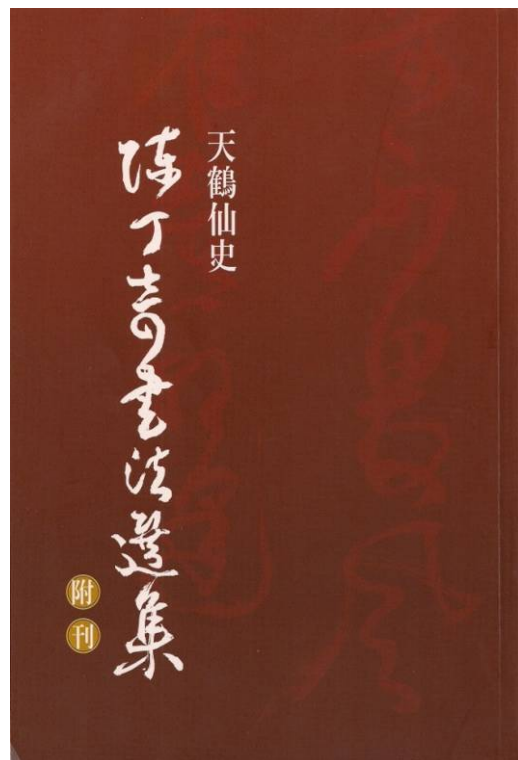


圖 1-4

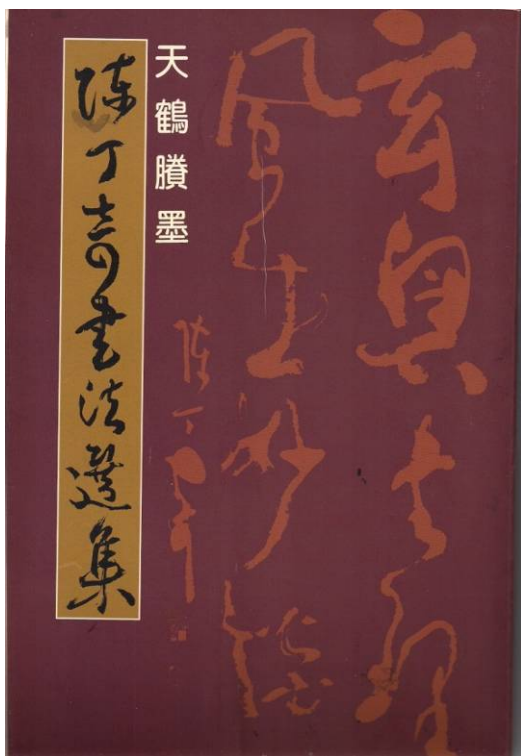


圖 1-5

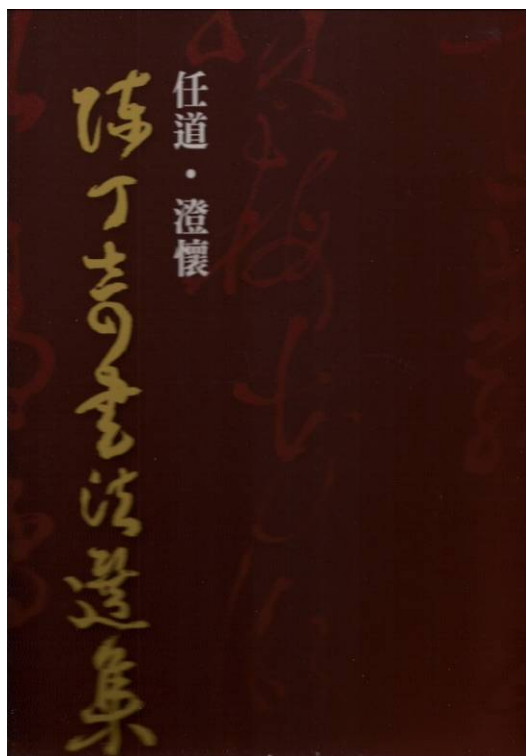


圖 1-6

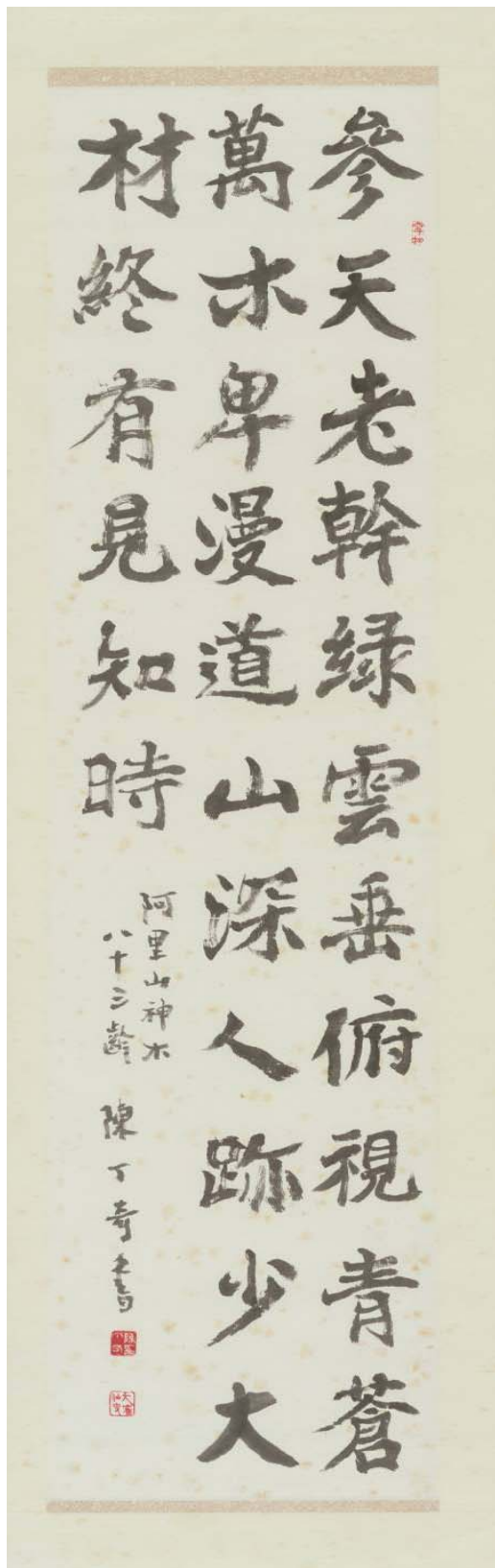


圖 1-7

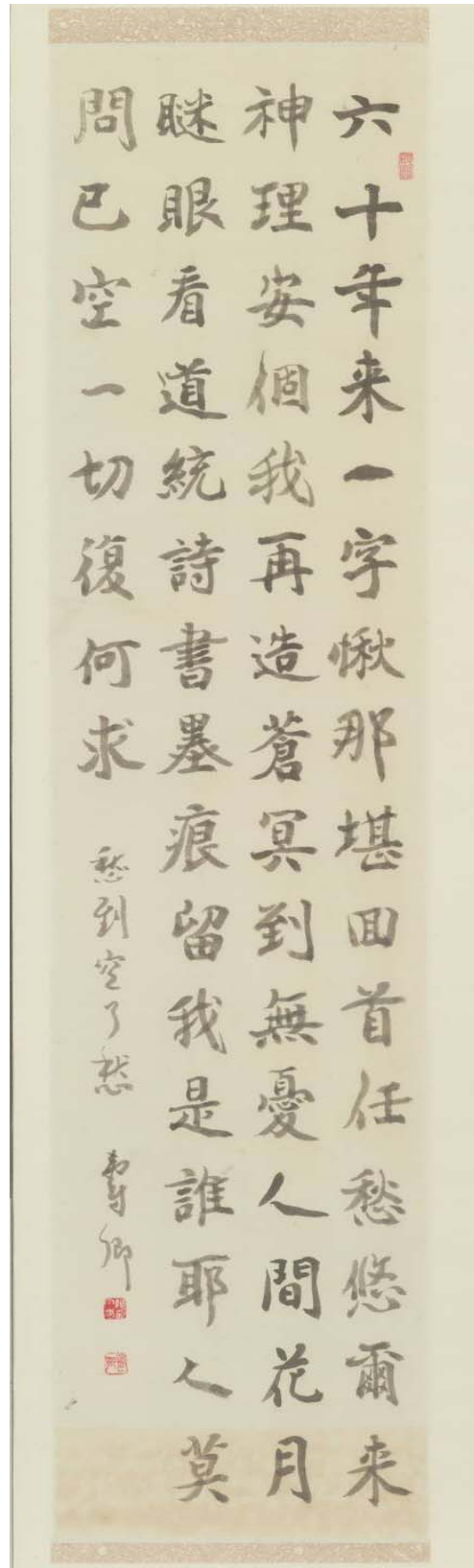


圖 1-8

## 第二章 陳丁奇生平及其書道與風格

### 第一節 生平及成學歷程

陳丁奇先生，一九一一年十一月十二日（農曆九月二十二日）生於嘉義市，卒於一九九四年一月三十日，享年八十有四。原取名登奇，為陳茂林、張處夫婦之長子，夫婦兩人雖經營木材行以商為業，但卻非常重視子女的教育。陳丁奇先生在六歲前，父母親就以三字經做為啟蒙教學，先學筆劃數七以下的字，並以自己的姓名作練習。遵守庭訓搦管習書，懸腕、懸肘，自己磨墨書寫，特別重視筆力、筆勢，線質不拘某派風格，自由發揮，先寫大字，每日選擇自認為妥當者十張，呈父母親朱批督導後才就寢。

七歲入漢學私塾拜秀才胡稼仁為師，學習四書五經、幼學瓊林。師事三年，胡稼仁逝世，乃再拜秀才黃爾廉門下，得其指導，開始練習二寸以下楷書，大字懸肘，中、小字懸腕。八歲正式臨帖習書〈蘇孝慈墓誌銘〉（參附圖 2-1），先由觀察入手，並以部首及基本筆劃，分類表練習，由雙親檢視。九歲起復臨習〈龍藏寺碑〉、〈龍華寺碑〉、〈啓法寺碑〉等。由於陳丁奇先生都是在自家門前習書，引起各方注目與關照，其中有不少地方秀才，是當代的名書家前來關心並指導，討論魏、晉、唐朝的書法風格，以他來做實驗，按照他們指示書寫，再加以互相比較。當時陳丁奇先生雖然無法理解其書中理論，但依然樂於接受，父母親亦歡喜，常備茶點招待。這段時間對於陳丁奇先生來說收穫良多。十歲時進入嘉義第一公學校就讀，受教於陳安成先生，正式成為啟蒙教師，臨習初唐歐書〈九成宮醴泉銘〉（參附圖 2-2）、〈溫彥博碑〉、虞書〈孔子廟堂碑〉（參附圖 2-3、2-4）、褚書〈孟法師碑〉（參附圖 2-5）、〈伊闕佛龕碑〉（參附圖 2-6）、顏書大字〈麻姑仙壇記〉、柳書〈玄秘塔銘〉、歐書〈皇甫君碑〉（參附圖 2-7）等，奠定陳丁奇先生對唐代書家風格與創意之領受的基礎。十三歲時，由原名登奇改為丁奇，一直沿用至終。陳丁奇先生的九歲至十六歲期間可說是啟蒙階段，接受多位名書家之指導，打下良好的書道基礎。



十六歲自嘉義第一公學校畢業，順利考上台南書範學校演習科，隨漢文部教諭前清舉人書法名家暨文學才子羅秀惠、秀才陳堯皆攻讀文學及書法，又和日籍教席伊藤烏溪（伊藤喜內）研習，並由伊藤喜內先生引介日籍書法名家辻本史邑、田代秋鶴、高塚竹堂等十餘位書道教育家，以函授方式給予指導，每周須因應個別老師的指示練習，每周兩次，每次各寫十張，如此來回指導前後共十餘載，所習遍及楷、行、草、隸等一百四十餘帖，以及書論、書史、教學法等，所習書帖包括〈蘭亭序〉、〈集字聖教序〉（參附圖 2-8）、〈祭侄文稿〉（參附圖 2-9）、〈爭座位帖〉。十六歲時，開始學習草書，十七歲學褚遂良楷書「雁塔聖教序」（參附圖 2-10）和隋朝以前晉魏漢秦周等古典碑帖，並拿〈智永千字文〉與〈辻本史邑千字文〉來相互對照比較，研究其線質、造形和布白均衡的基礎理論。十八歲時，一九二九年受南師田中校長之命擔任書法社社長，在任期三年中，有系統研究整理歷代楷、行、草、隸等九十餘碑帖及中國書法史書論等，實際指導社員書法課程，其間整理編輯教材共七種。同時間加入奈良寧樂書道會辻本史邑發行的《書鑒》書法月刊雜誌，接受以歐陽詢書風為主的函授指導，也接受田代秋鶴以顏真卿風格為中心的函授，在楷行草及假名書法的運筆法、結字法及章法布局等技巧積極鍛鍊。二十二歲時，陳丁奇先生從台南書範畢業，然仍繼續接受函授，一直到台灣光復才告一段落。

總而言之，陳丁奇先生早年學書過程，由雙親開始，後有嘉義、台南之書家指導，並且接受日本書家函授指導，從隋碑而唐碑而魏晉六朝和漢秦周等古典碑帖，配合台、日籍書家指導和所提供的範書，以及中國傳統書家理論和日本近代科學性的研究，作一理論與實際創作兼備的紮根工作，終而成就了台灣奇葩、不朽的書法大師——陳丁奇先生。

二十二歲以後，開始擔任教職，課餘也專心練字，仍繼續透過函授學習研究，長達十一年之久。民國五十二年（西元一九六三年）受到女詩人兼書畫家張李德和女史（1893-1972）（參附圖 2-11）之邀，<sup>1</sup>擔任「玄風館」（參

---

<sup>1</sup> 張李德和：字連玉，號逸園仙史。賢而多才，有詩書畫三絕之譽，曾任台灣省議會議員。「玄風館」於民國 52 年創立於嘉義市。民國 54 年移交「玄風館」給陳丁奇先生，並囑新傳玄風館旨。

附圖 2-12) 書道部講師，並贈號「天鶴仙史」，字壽卿。當時張李德和女史有玄風館成立感賦詩相勉勵云：「策興詩道志重伸，不少同舟共濟人，一線光從紅卍字，玄風普被樂傳真。」<sup>2</sup>同一年九月，第一屆玄風書道會師生展，假嘉義市華南銀行樓上舉行。民國五十四年四月，受張李德和女史之託，代理主持「玄風館」，囑咐薪傳推展藝文。民國六十六年三月，更由張李德和女史哲嗣張兒雄博士正式函請陳丁奇先生任玄風書道會會長，正式將玄風館移交給陳丁奇先生。同年，陳丁奇先生自大崙國小校長退休後，更積極投入書道之傳承、教學、創作，從不厭倦。民國六十八年，獲聘擔任台灣省立嘉義師專書法社團指導老師，一直到民國八十三年元月去世為止，享壽八十又四。他在八十一歲時寫下如此之感懷：(參附圖 2-13)

平生底事上書壇，涉足方知道路難。只為傳薪心力瘁，卻嗟垂老歲年殘。惟期桃李成蹊遍，笑看菁莪聊自歡。六十三年無假慣；勞勞何日息肩安。<sup>3</sup>

陳丁奇先生生性耿直，本著教師特質「春風化雨」、「有教無類」的精神，默默推動書道教育傳承工作、努力不懈。「不患人之莫己知，患不知人也」之態度，不求名利，不炫耀，只問耕耘，不問收穫，因此，致力書道六十餘年卻不廣為人知。但是老天是公平的，所謂「德不孤，必有鄰」。於民國七十年開始受邀參加地方性及全國性展覽，共計十次，茲列表以記之。(參考邱進江碩士論文《陳丁奇書論與書風之研究》，頁 20)

次別	年月	地點	年齡	作品張數	備註
一	74.3	台中市立文化中心	75	150 幅	依第五次高
二	74.7	台中市立文英館	75	81 幅	雄市立中正
三	75.7	台南市立體育館	76	350 幅	文化中心書
四	76.2	台中市立文化中心	77	120 幅	法展之自我
五	77.6	高雄市立中正文化中心	78	141 幅	介紹稿。

<sup>2</sup> 陳丁奇 (1992)：《陳丁奇書法選集》，台北市立美術館，頁 5。

<sup>3</sup> 陳丁奇 (1992)：《陳丁奇書法選集》，台北市立美術館，頁 5、頁 84 的 (八十一歲暮感懷)。

六	81.3	台南市立文化中心	82	約 100 幅	
七	81.5	台北市立美術館	82	112 幅	
八	82.1	台中市立文化中心	83	142 幅	
九	82.6	高雄市立中正文化中心	83	162 幅	
十	82.9	嘉義市立文化中心	83		

陳丁奇先生逝世十周年後，家屬於二〇〇四年舉辦巡迴紀念展，分別於國父紀念館、嘉義市立文化局、新竹市立文化局、台南藝術中心文物陳列館、屏東市立文化局、高雄市中正文化中心和台中市立文化局展出，延續了他一生執著的書道藝術生命。

由其一生觀之，為了傳薪，竭盡心力，真實體現了儒者獻身弘道、自強不息的君子精神，以及有教無類、傾囊相授的孔聖之行，由技而藝、援藝入道，希望未來桃李滿天下，青出於藍，將書道永續傳承，儼然聖賢風範。

## 第二節 書道風格與特色

### 一、神奇多變的用筆

咱們都知道毛筆是軟性的，如果只是將筆平鋪紙上，就難看筆力透紙背那種勁力感，展現書之活力、生命力，想讓書具備此種所謂形態美或書之表現美，就必須講究用筆法，它是書家所必須具備的基本要素，也是觀賞書家作品的第一要件。此為陳丁奇先生所重視的一大課題，他說：

用筆法是書寫點畫時如何執筆及巧用毛筆之性能，表現點畫之氣勢與性情，發揮書生動之神韻，所必要之使用法。乃是對由運筆所成之書

之構造，更加以雕琢發揮書體風格、個性之各種技巧方法。<sup>4</sup>

由此段文章可以看出用筆其實包括兩項：一為用筆法，二為運筆法。用筆法是楷書必備條件，主要是在基本點畫要如何去使用筆等各種技巧方法，其中包括有筆鋒之方向（參附圖 2-14）、筆管之角度（參附圖 2-15）、運筆時之速度（參附圖 2-16）、壓度（參附圖 2-17），和絞法等技巧。先看筆鋒之方向，書法在表現上在每一點或線皆分成起、行、收筆等三階段，由角度不同而產生不同的性情風格，進而得具氣韻生動之特性。對於筆鋒之方向如何，陳丁奇先生以為該採中鋒為宜，他說：

寫一筆橫折勾，便可知道，下筆時鋒在上，然後轉則鋒漸漸向畫內，頓而勾則鋒在中。毛筆本來就是軟性，若信筆筆鋒平鋪紙上，毫尖行於畫中央，豈能有筆力透紙背之勁力，由八面可自在出鋒，點畫有氣勢、又勁力，才是中鋒之意義。<sup>5</sup>

八面出鋒即是不管是在東西南北或東南西北，任何一面都可轉為中鋒，這當然是透過用筆的扭轉而得。因此它也代表在執筆時，筆管的方向不是固定垂直，而是隨著筆鋒做前、後、左、右，傾斜而變化，這是陳丁奇先生在用筆法最獨特的風格。至於在速度、壓度，和絞法等技巧運作亦有特殊的見解，他強調：

在一點一線之中有起、行、收筆階段，且各階段又得更微妙分小段，其運行速度不同。除特殊者外，普通起筆部分多佔時間，行（送）筆是瞬間，收筆段稍多時間，又由方向之行筆上、下、左、右、斜上、斜下運動時間亦各異。何況文字是複雜之點畫所構成者，由遲速、緩急關係產生書有強弱、緊弛、脆粘、深淺、高低等畫與畫之間有韻響

---

<sup>4</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁31。

<sup>5</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁58-59。

律動。<sup>6</sup>

可見任何一點一畫之中，並非一畫到底，而是分成起、行、收筆三階段（參附圖 2-18），大階段中又分小階段，其運行速度隨著運動時間不同而有差異，經由它的遲速、緩急之變化，而讓線質產生深、淺、厚、薄、速度等韻響律動，再加上毛筆有彈力性能，由加壓力之輕重調節（參附圖 2-19），可表現粗細（參附圖 2-20）、剛柔、嚴寬、舒滯之線質。如果施壓太重，使筆毛散開，還可使絞法將平鋪開扁之筆毛束起圓尖，成為「中鋒」的狀態；而絞法乃是用指、手、腕左右捻轉毛筆，在運筆途中，捻轉使筆毛柔軟的左或右捲。這種筆法較多見於書寫條幅作品中，因為陳丁奇先生強調每沾一次墨要書寫一句話，才能一氣呵成，中間沾墨會造成斷氣，沒有流暢感，因此寫到最後幾字，墨汁變少時，善用的即是中鋒的運用技巧。

其次再看運筆法，「運筆法是針對由筆運動過程中之線質。即在時間關係之契機考察其線方向、粗細、遲速、輕重等性質」，<sup>7</sup>由於文字具有固定外形及位置，不得任意變更，為表現筆勢在書寫過程中採用一波三折運筆方向變化，只能做少許調整罷了。如果要做大的變化表現可在粗細當中力求發揮，環肥燕瘦，或瘦骨嶙峋，任君選擇，而成個人之風格。至於遲速、緩急、輕重等，是運筆的重要要素，表現得宜就通體舒暢，反之則淹滯不通，孫過庭論之曰：「勁速者，超逸之機；遲留者，賞會之致。」，又曰：「能速不速，謂之淹留」如何掌握其技巧，就非得用心體悟實驗不可。而陳丁奇先生就率先以水來做實驗，將吸管插入水中，改變吸管方向，便呈垂直、水平傾斜，依不同方位觀察上升的速度，其結果做為運筆速度之比照。<sup>8</sup>

此外在書寫過程中必含有筆落紙上與不落紙上之動作。前者稱「下筆」，後者稱「空筆」，這些都是在運筆技巧當中所要考慮到的動作速度問題。將這些運筆技巧遲速、緩急、筆壓之輕重、強弱，再加上身體之活動及呼吸之配合，讓筆鋒與紙面產生不同的表現變化，統稱之為「律動」，如同音樂所

<sup>6</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁32。

<sup>7</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁61。

<sup>8</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁62。

發出旋律節奏般扣人心弦，因此有人云：「書乃是被凍結之音樂」。<sup>9</sup>

## 二、結構沉穩如山堅

學書法對用筆和運筆必須理解，同時不可忽視書之型態美，此型態美即是從中國自古以來書論所云楷書結字法及美學原理。此構築性之構造形式，大體自唐以後才有相關之間架結構法，它實際上包括兩部分：「間架」和「結構」，統稱為結字法。什麼是「結構」和「間架」？陳丁奇先生解釋說：

「結構」乃點、畫之組立整頓方法，分為向、背、直勢三種，稱「結構法」，又稱「對位法」。<sup>10</sup>

「間架」乃由結構產生之間隙平均關係，分為豎分位、橫分位、斜分位，及一般分位等四種，稱「間架法」或「布白」，「分位法」。

可見結字法是書寫運動之方向變化和筆蹟表現之空間形質。陳丁奇先生自幼年初學書法，父母親就教導「結字法五十二原則」，奠定良好的基礎，雖然自身理解沒問題，但是要當教材來指導教學，就會有複雜難記，不易被理解之困擾，因此改以歐、褚書風為參考法則，另編結字十原則，簡單易記，利於國民小學兒童及初學者學習。

陳丁奇先生針對過去唐代至清代所沿用的既成結構法，分成：劃一原則（Uniformity）、對稱原則（Symmetry）、比例原則（Proportion）、變化原則（Variety）、統一原則（Unity）等五原則，只能適用於特定書體，不能適應各時代書體書風，認為有所偏失，因此提出結構四原則為：均衡、比例、變化、統一等，使之更具普遍之妥當性，他說：

為求結字法之普遍性，當然仍有美術考察之，其中從劃一原則考察，此原則乃為點畫端正並列以謀均齊之分位法，與對稱原則之對位法整

---

<sup>9</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁68。

<sup>10</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁68。

理合併求其廣義，為均衡原則。此處分為均衡、比例、變化、統一等四原則。<sup>11</sup>

此結字法乃是將同形質點畫端正並列之書法，即劃一原則作考察，將點畫端正系列之字謀求以均齊之分位法，與對稱原則之對位法加以合併，廣義統稱為均衡原則。此原則是構成平面空間，量之均衡，並且有計劃性的將點畫間之餘白部分一加以考量分配，使黑與白之量以黑與黑之量產生均衡分配，讓平面保持雙重平衡，這是唐代楷書之結構是相稱，固定，屬平面性之均衡美。

其次是比例原創，比例是點算長短、大小之組合關係，在楷書結構法中大概是由簡單幾何圖形所構成。

至於變化原則，書法初步以減鉤、減捺、相讓、相避、俯仰、向背等求結構之變化、避免造成筆劃間之衝突或擠壓或重疊。

最後是統一原則，在變化當有統一，才能產生型態美，在結構美法中概形、中心、俯仰法、向背法等皆是屬於統一原則。例如，歐書多背勢，而顏書多向勢。

### 三、自然律動的佈局

在音樂中有聲音之高低起伏、強弱高低、反復連續流動之變化，書法亦像音樂一樣，在運筆過程中有遲、速、緩、急不同地應用，產生如韻律般節奏變化，透過視覺化作用，讓人有如音樂一般之感受，所以說書法也以某形式和調子反復引起一貫調子的連續變化，它就如同被凍結的音樂。

陳丁奇先生認為形成律動感必須具備的內在要素，才得以令書呈現有力動的生命表現，主要在運筆中作不同速度運筆，表現線質變化，再由不同濃

---

<sup>11</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁89。

度、粗細、色彩和量感之混合表現，使書產生無限動態變化，這稱為「律動」。律動在作品中有下列幾種不同的型態表現：

### ①反復或重複的韻律節奏

在行間有幾個字以一筆寫下去的，由這樣文字作反復或做幾次重複，展開著無數變化的節奏，經過反復或重複節奏可見書寫者的個性。<sup>12</sup>

陳丁奇先生主張沾一次墨寫一句為原則（參附圖 2-21、2-22），如此以不同墨量作反復書寫，可展開無數變化節奏，何況在（1）點和線（線質）的反復調子節奏；（2）由形（概形）的反復連續；（3）以文字群為單位（小集團）的反復律動。可見一幅作品中呈現著千變萬化的律動節奏。

### ②流動韻律節奏

我們心中希望追求美，追求動態或靜態的美。現代人多數急著追求流動美，不是單追求速度，要追求有充實的速度感。書法方面表現著此趨向。<sup>13</sup>

流動美仍是如同水的流動一般，順勢而下，不可因追求速度而產生斷續之現象，因此陳丁奇先生強調書法方面必須如流水般順動之原理，才可呈顯和諧之美。

### ③變換方向傾斜律動節奏

在縱橫的基本方向雖時常有嚴格的穩定感，但缺乏律動性。為有動態必要用斜線。書為表現動態和變化有趣，要傾斜的線質。如古名蹟〈書譜〉、〈集字聖教序〉、〈蘭亭序〉、〈聖母帖〉、〈自敘帖〉、〈爭座位稿〉……等，很多用此手法。有一字一字的傾斜，也有排行全體

<sup>12</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁235。

<sup>13</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁235。



左、右傾斜表現特有動態美。用傾斜交錯，展開著意想外的境界，連綿草多用此法。<sup>14</sup>

任何一幅作品，其排列分橫向與縱向，這當中較缺乏律動性，而講求穩定感，構成穩定的方法就是使線質產生傾斜（參附圖 2-23），其目的在求表現動態和變化造成有生動活潑的有趣畫面，不管是左傾、右斜，皆可產生動態美之效果。

#### ④ 大小的韻律節奏

近代的建築，由立體的平衡樣式以均一的素材所建立建造，表現著縱橫、平衡美。日常在如此環境生活，但有暇到郊外遊山玩水，求素樸的自然美風也熾烈。看溪中大小石塊分散點綴而涓涓石上流之景，感覺無限美。書法作品只羅列同一形，不如有大小、長短、曲直混合求多變化，如此也是現代人追求在不平衡中求平衡美，而滿足向自然美的憧憬。<sup>15</sup>

生活中不少東西因大小、長短、曲直不同羅列（參附圖 2-24），而有不同的視覺效果與生活情趣，如果只有單一大小、形狀、與固定排列方式，將給人呆滯、無變化的感覺，因此書法作品亦是追求不規則之平衡感，此即是自然美。

#### ⑤ 依墨色變化的韻律節奏

山野四季景色的自然美，無數色彩構成萬紫千紅，鬱鬱蒼翠、丹楓落葉、遍野銀山……等。

在書法作品也一筆連綿數字，醮墨一次寫數字甚至一句、二句時，墨色由濃至淡、由潤變渴，如此反復，或有時意識地寫淡、有時濃、或潤或渴，且點綴強弱或墨量分布均衡，產生墨色的韻律節奏。如此節

---

<sup>14</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁235。

<sup>15</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁235。

奏比較其他的節奏，是更高一層次線質的要素，可得到強烈刺激美的感覺。而且墨色的節奏有明暗感，也含有輕重量、強弱、質的要素。可表現明而輕、暗而重，或明而重、暗而輕種種的節奏。<sup>16</sup>

在書法作品中，醮墨次數不同，墨色跟著變化，由濃至淡，由潤變渴等不同的末量分布，產生不一樣的視覺效果與韻律節奏，如此作反復的動作，將會有另類的感受，即強與弱、輕與重、黑與白（參附圖 2-25）、明與暗之刺激性美感，這些都是墨色變化引發之韻律節奏之美感。

總而言之，書法如同音樂一樣，具有節奏與韻律感，隨著書者巧意之安排，令鑑賞者感同身受，達到自然和諧之美。這些都是陳丁奇先生所追求之自然美學。

#### 四、如神彩般之墨韻

書法作品中，一般人都以為墨色只有黑色，其實是一種誤解，陳丁奇先生在用墨的觀念上認為是多彩的，而非單一黑色，他說：

書法的色彩以墨色為中心，和紙配合。從這兩面來想，墨色一般只認為黑色而已，其實也有帶紫色、藍色、胭脂色、茶色系列，也有光澤的強弱，色彩鮮明和不鮮明的，這些色彩各有其特色美。<sup>17</sup>

可見書法用墨雖是黑色系列，但在不同的技巧運作之下會有不同的顏色表現，例如：濃淡變化、色澤之明暗、強度、光澤之強弱等會產生不同的變化，甚至使用不同顏色的紙張亦會有不同的特色表現。在選用的時候，會依不同的主體為考量，選擇不同色紙，例如寫經，一般選用黃色系列、藍色系列、綠色系列等，也有因分別春、夏、秋、冬四季不同或詩詞內容、意境不同而分別這些不同變化選擇而使作品更具特色美。除此之外，陳丁奇先生更

---

<sup>16</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁236。

<sup>17</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁232。

重視文字之質感，他說：

在書法作品中，單一文字的素材有筆畫多與少的量和墨量的量感以外，還有剛柔、明暗、輕重等由視覺的感受，稱為「質感」。<sup>18</sup>

構成質感的要素有 1.材質感 2.色彩感 3.線質感 4.量感 5.留白，以下分述之：

### 1. 材質感

是由利用筆、紙的材料表現線質感和建築物同樣依建材所感受不同。筆是書家所考究的，因為它直接影響到作品表現。一般皆與筆廠合作，特製自己適用的筆，而發揮獨自的書風，也是為了表現質感而採取的手段。陳丁奇先生特別選用羊毫筆，取名長鋒快劍。筆一般有羊毫的軟性且兼彈力性，或如狼毫筆的剛硬性，或是軟硬兼適用的兼毫筆，其他有以禽類羽毛、嬰髮皓鬢稱稿；茅草、竹等製筆表現有趣的線質（參附圖 2-26），這些都是陳丁奇先生勇於嘗試突破，親身體驗，做不同的表現技巧。至於紙，因為有軟性、硬性，紙面也有粗密、厚薄不同，亦會影響線質，陳丁奇先生主張以宣紙來書寫，寫完後翻開紙背，可觀摩墨透紙背之狀況，便於力道之掌握。

### 2. 色彩感

即是墨色感（各種墨色中含有各種色彩），色彩都有各自的性情。例如青色感覺靜，如前述範圍廣泛，其感覺各自不同，有硬、剛柔和、明暗、輕快、重、肅、壓迫感等，一般皆以為只是墨色只是黑色而已，其實是一個誤解，因為同樣是黑色但因深、淺、濃、稠、明、暗，量之多寡皆會有不同的色差，其色彩即五彩繽紛之多樣性。

### 3. 線質感

---

<sup>18</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁232。

這也是重要要素之一，雖簡單信筆寫一條線，有長短、粗細的形和量，必然會產生一線質的輕重、強弱、剛柔、硬軟等。重的線產生壓迫感，輕的線涼爽感，肥大的線感覺雄大，純重的線感覺苦澀，剛強的線感覺豪放，瘦的線感覺纖細，柔和的感覺優婉等各有感覺。如此，有線就有線質，有線質就會有線質感。線質對於學習書法，於創作、於鑑賞是非常受重視的要素。有各種質感交錯變化、調和，而且一幅作品有其主題性，才是好作品。<sup>19</sup>

任何一條線，只要劃出來，它必會呈現出線質來，不管表現出強和弱、剛或柔、硬或軟，皆是書寫者的內在情愫之表現，不管你是初學者、創作者、鑑賞者皆是以線質作為要求之對象，也是作品好壞的評判標準。因此陳丁奇先生畢生在書法領域中，不管是指導教學、擔任評審，或自我創作，皆緊守此一原則，每次書寫作品，皆會抒寫好幾幅，最後，再擇其優者保留之，其他銷毀。因此我們見得到的都是所謂「精中之精」和「好中之好」。

#### 4. 量感

「書」的線不單是像幾何學的線性有長短而已，還有量感。寫一幅書，有筆畫的多和少，有濃淡、潤渴、有滲渲墨集在一處，於此成為文字的集合體，結果當然產生集合的量感出來。由此量感，產生成品上的變化，而形成動態的均衡。

量感不單是由文字筆畫的組合所產生，還有由墨色潤渴、濃淡、滲渲、飛白，點畫的疏密所成的留白、粗細（肥瘦），形的向背勢、造形、氣力……等要素的交錯綜合，產生多種多樣的量感。<sup>20</sup>

「書」的線不單是像幾何學的線性有長短而已，還有量感。因為文字是由不同筆劃集結在一起的集合體，隨著筆劃數的不同將會有量感的差異，一般皆是將筆畫少的線質較粗，筆畫多者線質較細，或有將形狀做長短狀調

---

<sup>19</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁233。

<sup>20</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁233。

控，或有以向背方式使之具鬆緊之感覺，當然還有留白加以配合處理，使作品有均衡感與多樣性變化，陳丁奇先生在這方面特別用心，因為它是屬於書的基本要素，直接影響到作品的美感。

## 5. 留白

留白是創作的重要點（important point）。書是墨線對留白的相對關係，留白處必須有緊張感的作用。有此意義深遠的留白，才是中國藝術的特質之一。<sup>21</sup>

黑與白是書法作品中不可分離之關係，任何一幅書法作品，都是黑與白所組成，黑多則白少，白多則黑少，它們有相對關係與互補作用（參附圖 2-27），運用得宜，可以讓作品有立體感，換言之，具有躍動性，給人韻響和緊張作用，使作品產生如神韻般躍動。陳丁奇先生常以道家有與無、虛與實之關係喻解之，讓大家易於理解，並加以發揮。

---

<sup>21</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁 234。

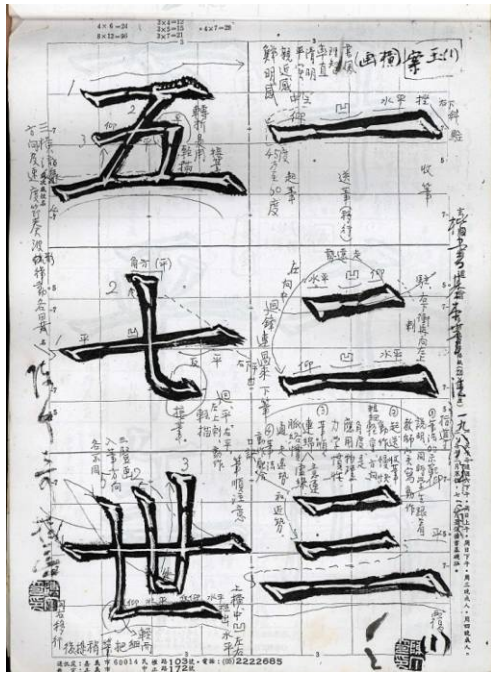


圖 2-1 楷書二十六基本筆法  
-1988年3月(陳丁奇據隋蘇孝慈  
墓誌銘編寫指導)

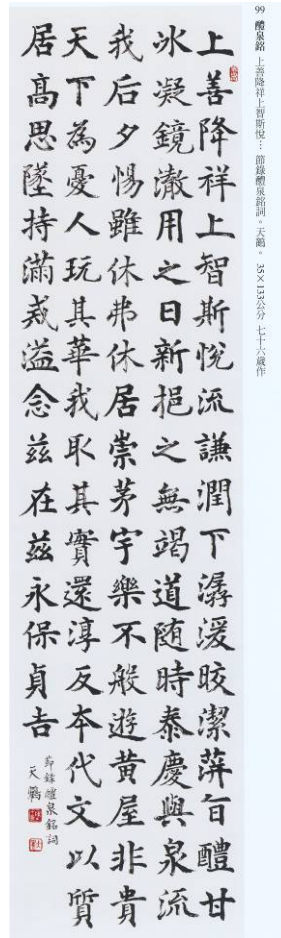


圖 2-2 天鶴仙史  
編號 99-醴泉銘詞  
-76 齡



圖 2-3



圖 2-4

十号開緒二諦分源有為非貴無相稱尊  
光宅沙界大居給園仁舟戡溺智炬排昏  
緣發現跡化終還淨色身暫掩靈照遠鏡  
布金降真攻玉圖聖五道有截

蘇錄伊闕佛龕碑銘  
書

圖 2-6

觀夫太陽始旦指崦嵫其若馳巨川分流赴渤澥而  
不息是以至人無己先天地而御六氣列仙神化隘  
宇宙而遺萬物與夫齊魯縉紳東名教於俄景漢魏  
豪傑殉榮利於窮塗何異乎蟬螭生於崇朝爭長於  
龜鶴秋豪出於未兆計大於崑閬者哉

丙寅年八月十日凌晨丑時  
七十六齡 壽卿書

圖 2-5

殷后華宗名卿胄系人物代德衣冠重世逢時  
 翼主膺期佐帝運榮經綸執鈞匡濟門承積慶  
 世挺偉人夜光愧寶朝采慙珎雲中比陸日下  
 方荀抑揚元輔參贊機鈞王葉東封貳圖北啓

節臨皇甫君碑銘  
 歲次丁卯蒲月既望 喜壽 陳丁奇

圖 2-7



圖 2-8  
 陳丁奇臨王  
 羲之集字聖  
 教序並詳析  
 -1984年1月

刺史上柱中初附丹楊好同國  
 存身以清酌庶羞君子  
 三物贈贊善大夫季川之靈  
 惟尔挺生夙標幼德宗廟瑚璉  
 階庭蘭玉內具精誠每慙

圖 2-9





圖 2-10



圖 2-11 張李德和 女士（錄自《張李德和書畫集》）



圖 2-12 陳丁奇故居-張李德和書玄風館牌匾

平生底事上書壇，涉足方知道路難。只為  
 傳薪心力瘁，却嗟垂老歲年殘。惟期桃李  
 成蹊，遍笑看。菁莪聊自歡。六十三，年無假  
 慣，勞勞何日息肩安。

錄舊作八歲暮感懷

陳丁奇

圖 2-13 陳丁奇書法選集 編號 87-八一歲暮感懷-楷

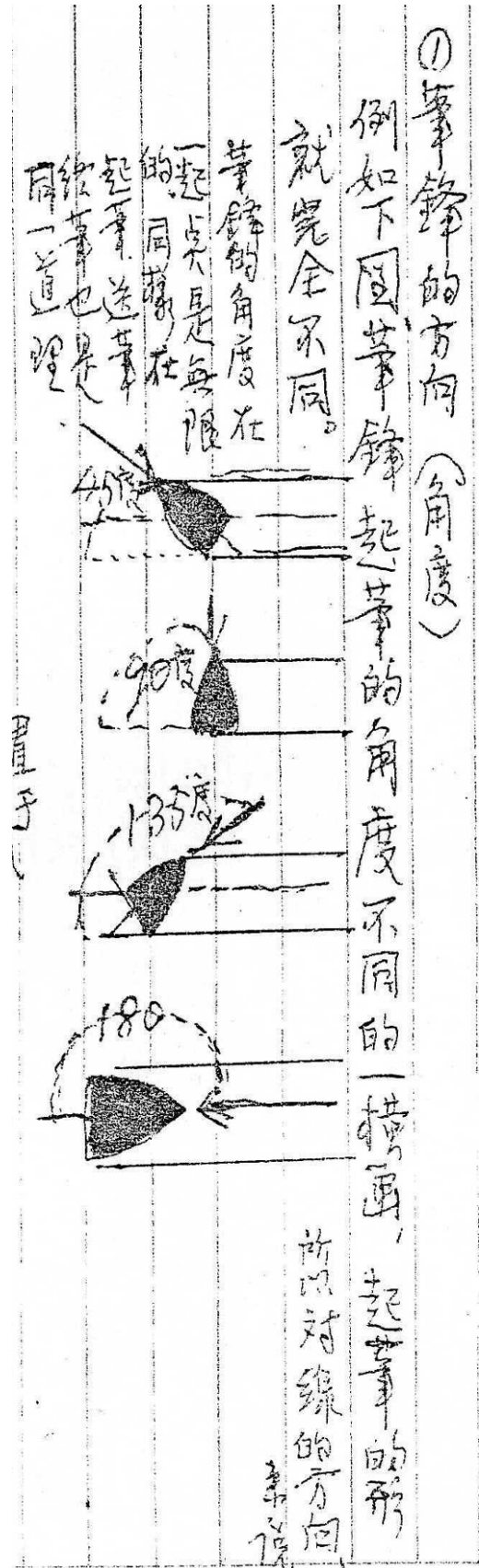


圖 2-14

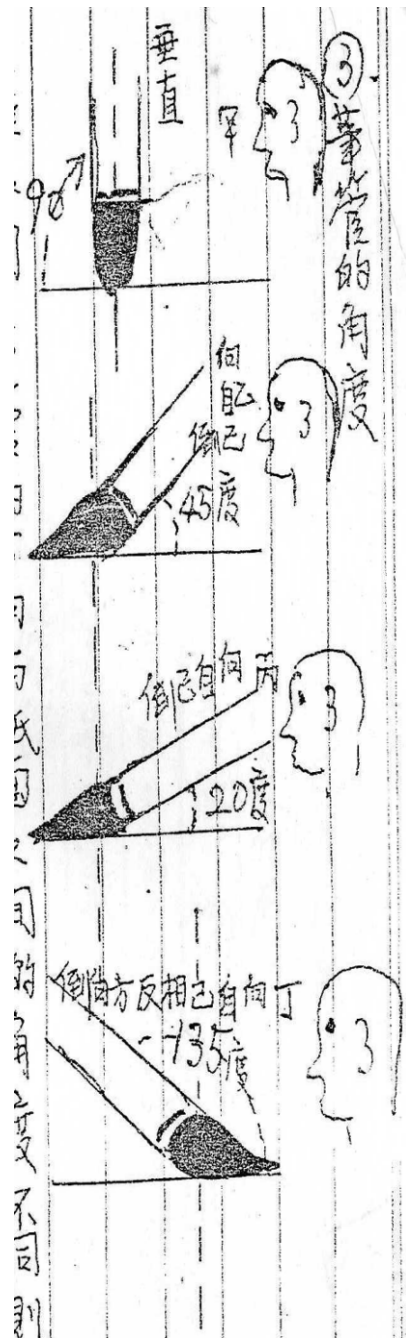


圖 2-15

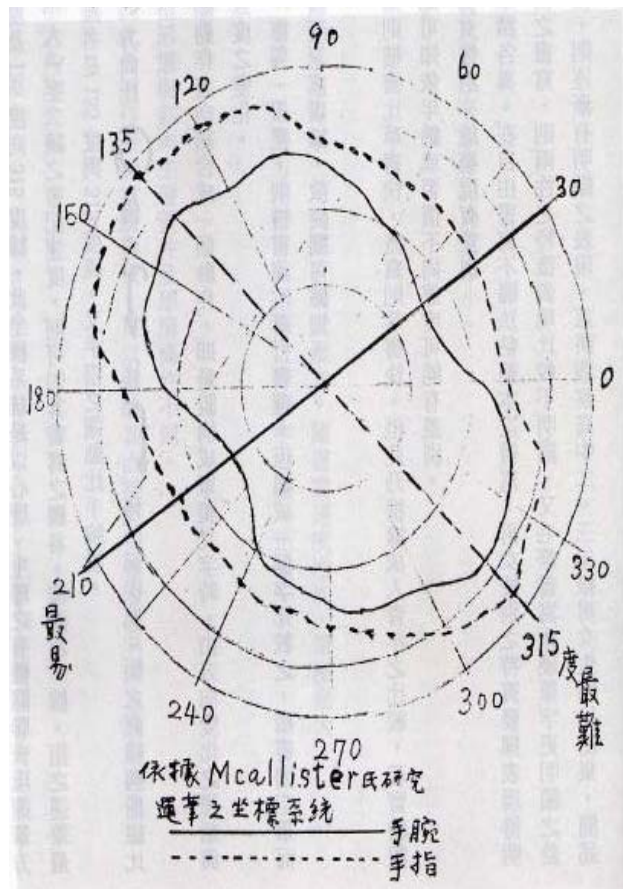
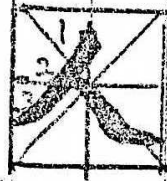


圖 2-16

示心觀



例如人字 (1) 左擲起筆的位且及運筆法的動

作 (2) 方向分三段第一二段與左對角綫平行行度第三段  
向左稍曲出及其用筆法與動力速度的分析

(3) 右捺起筆的方向及其用筆法 (4) 自出左擲也分三  
段第一二段與右對角綫平行 第三段將向右下作三角  
形的金刀用筆法 如上各部要明瞭且其書法

圖 2-18

② 壓度



如上圖起筆方向 A B 角度不加筆壓而向右送筆  
則起筆沿着 A B 線整潔似無表情的起筆  
如果加若干筆壓然後向右上送筆則其形會  
自然產生變化 所以筆鋒的方向角度與筆壓  
作相關關係則起筆的造形也可能隨之變化  
送筆後筆也是一樣同時也可適用各種桌函。

圖 2-17

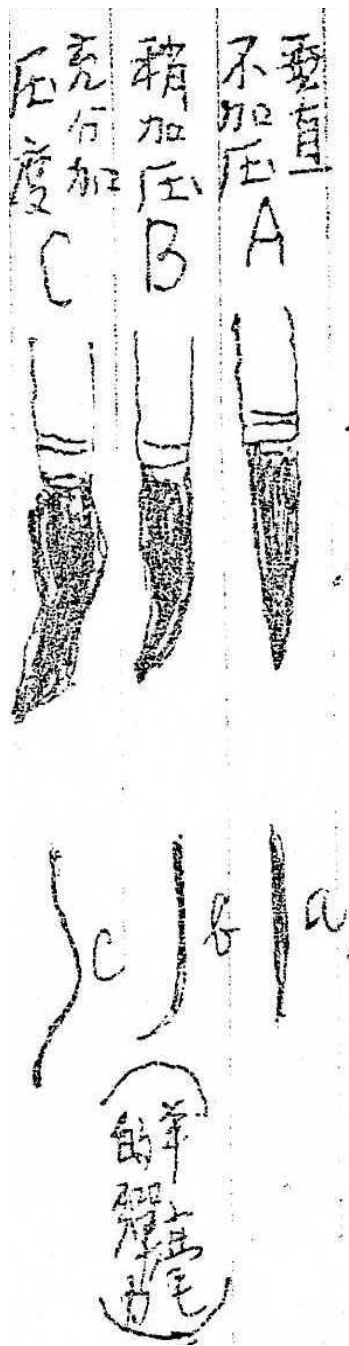


圖 2-19

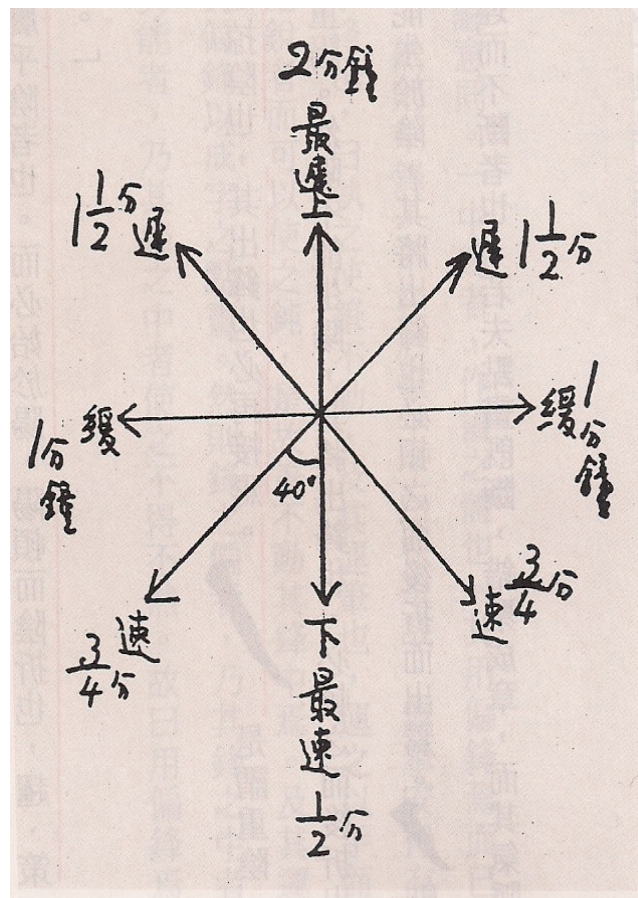


圖 2-20

3 答問 少小學書歲月深，宛如呂祖學仙心，追懷往事堪嗟嘆，一片虛無白首吟。 35×133cm



圖 2-22

75 行草條幅 學書長不輟，如徹理參禪，率性亮端現，形神法自然。 35×133cm



圖 2-21



圖 2-23

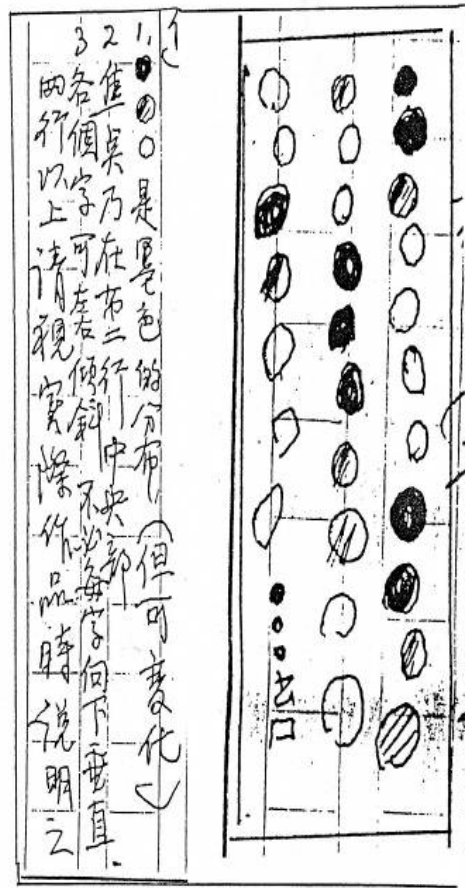


圖 2-24



圖 2-25



圖 2-26



圖 2-27 拂塵



### 第三章 陳丁奇書道精神與理念

陳丁奇先生畢生投入書道藝術之林，其書學理念深廣，含藏豐富無限的書學精神在其中，若要加以分類、擇取，實在不易。筆者只有在其所留下的著作《陳丁奇論書粹談》、《書道教育概說》兩本已出版書籍，以及玄風書道館所藏之手稿、歷屆展覽作品、書冊、圖版、專刊等相關資料，分別加以歸納，擬出下列四大系統觀，與大家共同分享。

#### 第一節 儒與道之哲學觀

陳丁奇先生在書道理論中提出諸多個人看法，特別是中國傳統儒道二家之哲學思想更加肯定其重要地位。

儒家乃是以孔子為宗祖，太史公司馬遷《史記·孔子世家》讚美說：「詩云『高山仰止，景行行止。』雖不能至，然心嚮往之。余讀孔氏書，想見其為人。適魯，觀仲尼廟堂車服禮器，諸生以時習禮其家，余祇迴（案：或作「低回」）留之，不能去云……孔子布衣，傳十餘世，學者宗之。自天子王侯，中國言六藝者，折中於夫子，可謂至聖矣。<sup>1</sup>」依次是亞聖孟子，其至理名言：「自反而縮，雖千萬人吾往矣。」其中在道德禮數，不但積極實踐，更發揮之。因此陳丁奇先生在述稿中，首從儒家之禮樂論起，儒家經由正心修身，來陶冶崇高人格，以達「從心所欲不踰矩」之理境。

他說：

禮樂是儒家政教的骨格，禮是正形，樂是正心。由徹於形、人行為之形成是儒說的根本態度，以向典型的嚴格修業為第一義，而「從心所欲不踰矩」，庶幾此境界。又如孔子說：「賢哉回也，一簞食一瓢飲，

---

<sup>1</sup> 瀧川龜太郎：《史記會注考證》卷四十七（原頁九三），台北，鳴宇出版社，1979年，頁748。

在陋巷曲肱而枕之樂亦在其中矣，回也不改其樂。」如此刻苦求道的精神，深刻影響及書藝術的全域。作成人格主義的書藝術性，而於禮的典型觀念表現于書體的構造形成外面的構造型。<sup>2</sup>

人格之表現乃是從內而外，再求內外兼備和諧表現出來，一個人受到禮樂之洗禮後之展現為典型端正人格的重要因素，因此陳丁奇先生將它列為第一要義，有了嚴格的訓練，必然能夠對個人之行為何者可行，何者不可為有正確之判準，如此方可達及「從心所欲不踰矩」之境界，不管外在環境如何改變，如何之引誘，此心將不為所動。此乃從事書道藝術者必須建立的精神要義。那麼它就會有如下現象：

對學習書法或傳承，是以臨書為培養規範性藝術，以再現典型為主體，視某一規範為權威，專心克苦企圖再現典型，和磨練不許有自我作為的主張，而完全否定自己，在典型再現中求道是儒家的觀矣。如此無自我的行為及無任何懷疑絕對信任權威，以為通天達道而虔敬實踐。始終虔敬一貫專攻某一典型為規範權威性，不敢他顧，非禮勿視、勿聽、勿言，之人格主義的「書」藝術，可說是儒家思想的功績。<sup>3</sup>

當然這只是作為立道之根本，藝術本身是多元化，而不能制式化、固定化，因此必須注入其他活潑之元素，「道」乃道家精神，亦是書道藝術不可或缺之元素之一。

道家以老子為宗祖，莊子繼之而加以發揚光大，一般皆以為，道家主張無為是將一切都放下而無所作為，其實道家之精神卻是被誤解了。因為道家以為與其精神緊繃而讓個人壓力加大，何不將擔子先放下，無拘無束，一切放下重新歸零再出發，其最終亦可圓滿達成目標，此乃哲學家所說「正言若反」，而南華大學陳德和教授有更貼切的形容為「老子、莊子是人類心靈的

---

<sup>2</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 2。

<sup>3</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 2-3。

治療師。<sup>4</sup>」

凡事皆要求和諧圓滿才是完美，不可一味執著於某一方，有剛有柔，有黑有白，有白天亦有黑夜，萬物才得以生生不息，而儒家與道家正是書道藝術表現之兩端，若能掌握其原理，必能如虎添翼，得心應手。因此被陳丁奇先生所重視。他說：

對書法的「書」而言，只重規範形式，不能率性自我行道，不過是文字形骸〔，〕恰如行尸走肉而已。徒具虛名〔，〕無現心像，又不理解其造形原理和作書精神真義，以假聰明技巧文飾為能事。<sup>5</sup>

可見書法中的「書」，不只是要求外在形式之美表現，更需要注入個人真性情，換言之，乃是將有形的書，融入無形的生命力，讓文字表現出生命活力，在這有無之中，即是內含「道」在其中，老子更在第一章明白指出它是「同出而異名」罷了。陳丁奇先生深深了解其中之奧妙義涵，並且加以巧妙引用在書道之中，使書充滿了生命，他說：

書是由率性率道之所發，由人而事所發揮之本然行為（表現）（即德，及所生妙有）之軌跡也。斯如，書法由率性與運用筆為經、以形質為緯等為軸心運動下產生調和統一之美德現象界。就是說：用筆〔、〕形質作（〔依〕）本性而生，本性依運用筆〔、〕形質而顯現的道理，由無名道之始，以用筆形態有名萬物之母（各點畫、筆法、結構形、墨色等）而率性之行為，兩者調和統一組織起來使其生生不息之現象界。（飄然於寰宇未還）即是書也。<sup>6</sup>

又說：

---

<sup>4</sup> 王邦雄、陳德和：《老莊與人生》，台北，國立空中大學，2007年，頁7。

<sup>5</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定1986年，頁3-4。

<sup>6</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定1986年，頁3-4。

如此老子的「無」之哲學表現於東方的藝術上，教以尊「無」〔，〕重視「無」中生「妙有」，無為而「有為」。如書法作品上之留白、餘白和書墨色的點畫，字間行間之互即互用，「有之以為利」（書的點線），「無之以為用」（餘白、留白之空白部分）。和甚至在作品上劃格子做作裝飾行為之好美名相者不同。老子是人性主義。在人格主義下之書藝術，是以「嚴謹」、「端正」、「典雅」、「剛健」的風格。而人性主義乃表現「飄逸」、「樸素」、「柔軟」的書美範疇。<sup>7</sup>

於此，陳丁奇先生將儒家的哲學觀視為人格主義，而道家則屬於人性主義，使兩者在書道當中皆可表現空間，相行而不相悖，得以依各自的特性在相同的文字中，展現自家的特色。

如此書美涵蓄無限發展的可能性，是因由常無欲以觀其妙之所以然的。「書」之樸素稚拙，越玩味越湧溢不盡深奧書美姿態、引人入勝魅力，之高超意境表現，能超克了一切美醜巧拙，自然令人生親切感。<sup>8</sup>

相對於儒家精神之表現典雅，道家精神突顯樸素之態來充分展現「書」之美，雖然呈顯面向有所不同，卻有剛有柔，有方有圓，各有特色，引人入勝，帶入高超的意境，此乃所謂合自然的至高理域。他述說：

（研究歷代書論）莫以其形容詞做字義的表面解釋而止。也要從其他廣泛數、理、工、醫（生理、心理學）、體育（姿動）、美學、建築學、自然現象……等部門涉及研究。而且也要從孔子學說和老子二大思想哲學研究。中國書法也是由此中國哲學二大思想為根基所發達

<sup>7</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 5。

<sup>8</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 6-7。

的。<sup>9</sup>

可見他認為儒道哲學在整個中國書道扮演著重要之角色，是發展的根基，同時更顧及現代性與世界性而強調說：

今後要進出世界發揚光大有思想性高度書藝術，必須此二大思想的融合為根本，做普遍發展。<sup>10</sup>

接著在對今後書道藝術的展望提到：

- (1) 當然研習傳統古典仍然重要，但不是如從來社會深層所施的描紅臨摹表面學習態度和方法。
  - ①研究古典筆者的精神方面，和表現技法原理(造形和線質的基礎原理)。
  - ②表現方面不是以模仿，是以由實驗研究態度和廣汎範圍數、理、文、工、美……部門涉及研究)及配合中國孔子學說和老子二大思想。
- (2) 「古為今用」(參附圖 3-1) 配合現代潮流生活方式，而不越必要以上的眩耀誇張的裝飾情性作品，而有內含的作品。<sup>11</sup>

書道乃是為了創造美善的書法，書寫者必須具備高尚的哲學心靈境界，才能開拓無限的藝術成果，其方法為何？陳丁奇先生說：

其理念化以何為目標？是為務期最善最美之形象化。為表現最善美必以方法及比方法更高之原理（稱之為「道」）努力實踐。於是為確立書道之「藝道」，必以心技為主，工技為從。所謂心技者，即是從原理理解對象，以真善美哲學研究書道之實態與表現發揚價值，同時以書寫者之人生觀感、世界觀感，而不侷限於史實之典蹟及既有之流派，更向廣泛境域擴充，積極創造力與心手協同之體驗，來力行發展

<sup>9</sup> 陳丁奇：〈簡報書法研習心得和現代中日書法比較〉，嘉義玄風館，1986年，頁4。

<sup>10</sup> 陳丁奇：〈書法與中華民族思想〉，嘉義玄風館，推定1979年或稍後，頁27。

<sup>11</sup> 陳丁奇：〈現代的中國書法與日本書道〉，嘉義玄風館，頁3。

於形態上。<sup>12</sup>

與云哲學，則儒釋道為中國哲學之大宗，尤其儒家與道家最為傳統主流，亦為陳丁奇先生書道之主要精神理想。咱們再接續前文所述，進一步理解儒家與道家對書道哲學的關係如何。陳丁奇先生在他的手稿〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉中提到：

以人之立本於自然，以自然為法之思想，乃中國之世界觀特色，不只老子思想，周易、中庸、論語皆以自然為基調，亦因而形成書美。<sup>13</sup>

老子所謂：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」（《老子》第二十五章）周易：「夫大人者，與天地合其德，與日月合其明，與四時合其序，與鬼神合其吉凶，先天而天弗違，後天而奉天時，天且弗違，而況于人乎？況于鬼神乎？」中庸云：「天地之道，可一言而盡也，其為物不貳，則其生物不測。」論語子曰：「知者樂水，仁者樂山。知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽。」此乃表示人之立本於自然大化流行、生生不息、無滯無礙的真善美之道。而書法是心靈的反映，亦當效法此生機靈動的氣蘊，順自然之道而表現其美。

又謂：

儒家、老莊二大思想一見似相背，但只是方法論的差異，畢竟志向是同一。<sup>14</sup>

儒家思想是積極、肯定、勇往直前、義無反顧，「自反而縮，雖千萬人吾往矣」，以天下興亡為己任之精神，奮力不懈；而道家老莊之思想是教人與其背負莫大壓力行事而痛苦，不如將我執之心放下，將壓力放鬆，無執無為，

---

<sup>12</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁19-20。

<sup>13</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁131。

<sup>14</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定1986年，頁19。

反而可產生更大的力量前進，亦可成就好的結果。如此看來，雖然採取方法不同，但目標一致，殊途同歸。

為寫好書，必先正心，好書正是人格高潔的具現。而由毅然實行典型。探究儒家的思想和在藝術方面關係，是為正心修身，為人格陶冶目的連結，因此釀成了嚴正、整齊、端麗、莊嚴、典雅的風格。<sup>15</sup>

在人格主義下之書藝術，是以「嚴謹」、「端正」、「典雅」、「剛健」的風格。<sup>16</sup>

此人格主義的書美，規範性過強，形成了整齊、典雅、剛健、清楚的嚴正的構造體，造成崇高的書格。<sup>17</sup>

要學好書，必先正心；而此正心蘊涵兩種意義，一曰正心，二曰正身，心正則思想觀念亦正，不胡思亂想、胡作非為、急功好利、投機取巧，亦即展現真誠之心，內心莊嚴端正，外表整齊典雅，令人望之儼然起敬，高尚的人格表現在書道藝術中。如歐陽詢其為人敏悟，其書風莊嚴謹直，具有威壓感，顏真卿為人尊嚴剛勁，其書風莊重樸實、寬闊雄渾，沈作喆有言：「予觀顏平原書，凜凜正色，如在廊廟，直言鯁論，天威不能屈。」而陳丁奇先生亦是個性耿直不阿，筆者聞其友人描述他當校長時，有督學來校察看，中午午餐請其自理，不善人情世故，不逢迎巴結，守正不阿，皆是人格主義之表現。

對學習書法或傳承，是以臨書為培養規範性藝術，以再現典型為主體，視某一規範為權威，專心克苦企圖再現典型，和磨練不許有自我作為的主張，而完全否定自己，在典型再現中求道是儒家的觀矣。如此無自我的行為及無任何懷疑絕對信任權威，以為通天達道而虔敬實

---

<sup>15</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 2。

<sup>16</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 5。

<sup>17</sup> 陳丁奇：〈書法與中華民族思想〉，嘉義玄風館，推定 1979 年或稍後，頁 11。

踐。始終虔敬一貫專攻某一典型為規範權威性，不敢他顧，非禮勿視、勿聽、勿言，之人格主義的「書」藝術，可說是儒家思想的功績。<sup>18</sup>

任何一位書法家必須先接受所謂規範性藝術之薰陶、磨練，以臨習傳統書法經典而再現其美為方法，不斷地接受嚴格訓練，其目的乃在尋求原典精神美感之再現，如此為了達到目的，只有全力以赴，不得有非分之思維來擾亂己心，就像儒家所表現的「四勿」，視、聽、言、動，將人之性情規範在所謂標準格式當中，這即是人格主義的「書」藝術表現。

而對於老莊的看法呢？

『老子借物喻來申說「無」的妙用，而類推天下一切萬有，都是由「無」中化生出來的道理。…老子的「無」之哲學表現於東方的藝術上，教以尊「無」重視「無」中生「妙有」，化而為「有為」』。<sup>19</sup>

與老學相關的道教《清靜經》開宗明義曰：「大道無形，生育天地，大道無情，運行日月，大道無名，長養萬物。吾不知其名，強名曰道。夫道者，有清有濁，有動有靜，天清地濁，天動地靜，男清女濁，男動女靜，降本流末，而生萬物。清者濁之源，動者靜之基，人能常清靜，天地悉皆歸。」可見天地間之萬事萬物，皆是從「無」中而生「妙有」，在書道藝術上，虛與實、黑與白，不亦是如此嗎？作品中黑色線條，若無白色之空白，如何襯托出其藝術之美呢？

老子是人性主義。在孔子人格主義下之書藝術，是以「嚴謹」、「端正」、「典雅」、「剛健」的風格。而人性主義乃表現「飄逸」、「樸素」、「柔軟」的書美範疇。儒家的表現有規範性，所以表現比較平易。老莊的表現是飄逸，沒有任何拘束，雖看似自由平易，事實在拘束中悟到無礙自在意境，而且真正悟徹體會技法，而超越技法，纔能表現新象到

---

<sup>18</sup> 陳丁奇：〈書法與中華民族思想〉，嘉義玄風館，推定 1979 年或稍後，頁 2-3。

<sup>19</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年。



天衣無縫，大自然的境界是合乎所覓的無名道。<sup>20</sup>

老莊是人性主義者，其表現「飄逸」，必須無執，故云：「上德不德，是以有德，下德不失德，是以無德。」（《老子》第三十八章）因為無拘無束，行為自然飄逸。又云：「道常無名，樸雖小，天下莫能臣也，王侯若能守之，萬物將自賓。」（《老子》第三十二章）「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂，難得之貨令人行妨。是以聖人為腹不為目，故去彼取此。」（《老子》第十二章）即是樸素之表現。至於柔軟之益為何，其云：「天下莫柔弱於水，而攻堅強者莫之能勝，其無以易之。弱之勝強，柔之勝剛，天下莫不知，莫能行。是以聖人云：『受國之垢，是謂社稷主；受國不詳，是謂天下王。』正言若反。」（《老子》第七十八章）如何能放開我執之心，完全隨順內在心性而表現，必能達及自然境界。

「樸素」美的性格一是老子給人「渾厚」、「古淡」、「稚拙」、「古雅」等屬性。

…潛藏不露、不炫耀誇張、謙虛自處，所以外人雖不能識透其實學程度，但在側面還可借物形容如下：「應事」、「慎獨（篤）」、「持身」、「養心」、「保真」、「納氣」、「處世」等七項行為，不求名利，與世無忤，其姿態「敦」「樸」不飾。<sup>21</sup>

老子云：「天下皆知美之為美，斯惡已，皆知善之為善，斯不善已。故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，先後相隨，是以聖人處無為之事，行不言之教，萬物作焉而不辭，生而不有，為而不恃，功成而弗居。夫唯弗居，是以不去。」（《老子》第二章）又云：「上善若水。水善利萬物而不爭，處眾人之所惡，故幾於道。居善地，心善淵，與善仁，言善信，正善治，事善能，動善時。夫唯不爭，故無尤。」（《老子》第八章）

<sup>20</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 5-6。

<sup>21</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 6。

此即是如同水之性，謙恭低下，與物無爭，成就萬物而無所拘執，自然可納百川、溶於海。

陳丁奇先生從老莊思想中體悟出柔軟對處理事物的道理，正和以毛筆的柔性如何表現書道藝術美有異曲同工之妙。陳丁奇先生說：

「柔軟」一乃和剛堅對立美的範疇，如行草自由流動美是其代表。但柔軟亦是有涵著剛堅的柔，從其流動變化巧妙順應律動生出其姿態保持均衡的美。真正的剛乃從柔產生的。所謂「骨力是書法之祖」，剛是「書」的生命，剛健的「書」是不論任何書體和書風，其中潛伏著此柔軟之力。<sup>22</sup>

他引述不少老子道德經水德章、道用章、柔弱章、返朴章、常德章、知止章等來借物形容應事、持身、養心、保真、納氣、處世等行為做為書家應有的人格修養以及處事態度。

天下莫柔弱於水，而攻堅強者莫之能勝，其無以易之。弱之勝強，柔之勝剛，天下莫不知，莫能行。（《老子》第七十八章）

凡人皆知水具有柔弱之特性，雖然柔弱，卻具有無比堅強的能力，不只是滴水穿石大家耳熟能詳之事實，甚且能以堅強之力切割鋼硬之物，其力不容小看而忽視它。

「天下之至柔，馳聘天下之至堅。」、「柔弱者，生之徒」。既說明其主體。其柔弱形態依地勢容積可隨方就圓，決諸方向而流，遇風吹衝擊而興波作浪，搏而躍之，激而行之隨動而動，又遇溫度隨自然而變化，汽（氣）、液、固三體，但不論如何最後仍復回原來之本體。比喻人生行為亦然，在任何情形下尤當和〔而〕不流，處變不驚，所謂

---

<sup>22</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 6。

「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈。」<sup>23</sup>

天下之至柔非水莫屬，以其謙卑低下之性，流向四面八方，無所不在、無處不可往，它之往非硬闖，而是依勢而為，隨方就圓，微風吹過，揮動漣漪，強風一來，揚其大浪，隨波而起伏上下，悠然而處之，當然可隨溫度而作自然變化，或氣體、或液體、或固體皆可自由轉化。不管如何最終依然恢復自然之本性達本返源，人生不亦是如此嗎？書法亦然。

陳丁奇先生又提出：

「空白」—老子思想對「空白」的作用非常重視，而且是「道的本體」。「空」即「無」是「無為而無所不為」，有積極性的妙有作用，內含著生命的活動。…在「書」藝術方面說，文字乃由線所構成的造形，有「空白」部分就是未寫以前是完全一張空白的紙。紙上是空的、在文字個體中線和線之間也是空的、行和行之間亦空的。其「空白」部分乃「無為」的思想在作用。有深深的真義存在。<sup>24</sup>

「空白」一詞非老子首先提出，而是莊子所提出的「虛室生白」。因為老莊思想即是道家之代表，因此將它列在一起。主要的思想淵源為道家「無」、「無為」之觀念，旨在提醒世人化掉積極有為執著之心，轉為無執無為之心，以「無」呈顯「有」，換言之，「真空生妙有」亦就是書道美的真實意義。

他從老子的思想中更進而體悟出空白的空間概念的「虛」，而相對於書道之中的「實」，彼此互相輝映，人生哲學中不就是陰陽相應，黑白相成、虛實相生的思維觀念嗎？在對書道藝術的展望有以下的敘述：

---

<sup>23</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 7。

<sup>24</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 8。

中華民族的人生觀、宇宙觀貫流著書藝術的根底，深廣支配著中國獨立的風韻書格。儒家對天虔敬態度表現嚴謹、莊重、崇高的品格。老莊則容認萬物包羅使生成的「無」的態度，豐富充實，似發展天地萬物生長的姿態，而書藝術方面有自由奔放，無限積極的發展性。總而言之，中國的書藝術，是在文字構造的自由性和中國思想的連結。就是雖有思想，在素材的文字，若無可容納柔軟的構造性，則或許不會發展如此的書藝術。文字的構造互相配合法則而調和形成書美。儒家、老莊二大思想，一見似相背，但只是方法論的差異，畢竟志向是同一。孔子對天地人，由三者來實現人世為理想，老子是捨棄人為而直接連接天的態度，而玄之又玄的，宿萬象周行不殆，人亦然，人身亦是一小天地「常無欲以觀其妙」，「無」在天地之前即有，此「妙」亦在生之前即生，其與天地本體之「無」，因同是宇宙大主宰之分體，所以在天謂「理」，賦人曰「性」，此是一道之兩用。然則世人如能在無欲時常觀其妙，這就是抱守道體，如此自性自然圓明成為根本思想。<sup>25</sup>

儒、道精神與用筆法中之方筆與圓筆之原理，有異曲同工之妙。方筆與圓筆其用筆法是形成書體之根本原理。清末書論家康有為在其著作《廣藝舟雙楫》<sup>26</sup>所發表，作為方筆、圓筆之原理而加以分類，蓋書法表現中並沒有明顯地區別何者為方、何者為圓，大抵是方圓並用，以展現其書美而已。陳丁奇先生說：

書之形成原理，屬方筆之系列者，其構成之根本形式，是縱橫直線之

---

<sup>25</sup> 陳丁奇手稿之5〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉系列 No.19

<sup>26</sup> 參陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁119-120。或見康有為：《廣藝舟雙楫》（台北，台灣商務印書館，1956年4月初版，1999年1月台一版第八次印刷），頁83：「書法之妙，全在運筆。該舉其要，盡於方圓，操縱極熟，自有巧妙。方用頓筆，圓用提筆。提筆中含，頓筆外拓，中含者渾勁，外拓者雄強，中含者篆之法也，外拓者隸之法也。提筆婉而通，頓筆精而密，圓筆者蕭散超逸，方筆者凝整沈著。提則筋勁，頓則血融，圓則用抽，方則用挈。圓筆使轉用提，而以頓挫出之。方筆使轉用頓，而以提挈出之。圓筆用絞，方筆用翻，圓筆不絞則萎，方筆不翻則滯。圓筆出以險則得勁，方筆出以頗則得駿。提筆如游絲裊空，頓筆如獅後蹲地。妙處在方圓並用，不方不圓，亦方亦圓，或體方而用圓，或用方而體圓，或筆方而章法圓。神而明之，存乎其人矣。」

整齊靜態之建築美，有力學之安定感及重量感，銳峻硬直感而嚴格的左右相稱之比例美，即如建築美。屬圓筆之系列者，有內容蘊藏之傾向，而且左右不相稱以不等分割，在不調和中由力勢均衡求調和，發揮動態之姿態美，又如音樂之旋律流動美。<sup>27</sup>

楷行草各書體無純然方圓之存在，是以其所含質與量之多寡而言其大概而已。用筆必經過結構而表現，方圓亦能形成書法美的一般根本原理。方圓又為探究書法之創作與鑑賞時之重要條件之一。

就構成一字之點畫要素而言，方圓之區別極明顯，即頓筆用方筆，提筆用圓筆。方筆用側筆，則點畫周邊銳利而鋒芒出以峻拔雄強之致；圓筆用提腕直筆運筆，則點畫含有充實渾厚溫雅筆致。此不只見於六朝楷書，初唐歐法之方形峻拔，中唐顏法之圓形溫雅之用筆亦可見到，尤其顏魯公諸碑用篆法代表圓筆。<sup>28</sup>

在書法史上，就有不少偏方、偏圓或方圓並用之名蹟，不只如康有為所舉之南北朝諸碑中兼而有之，在唐代楷書中也有之，如歐陽詢之方形峻拔、顏真卿之圓形溫雅，更是圓筆之代表。

在實際作書時，方圓不論真行草應調和並用。雖真書貴方、草書貴圓，方者參以圓、圓者參以方為妙，然而方圓曲直勿顯露，必須含蓄而出於自然，草書更忌橫直分明，橫直多則似柴堆如葦束排列，而無疎朗瀟散氣象，要能隨時互相參錯為妙。<sup>29</sup>

方圓主要運用在書寫作品之用筆法，其實在書寫過程之中，仍是將它融會貫通、靈活運用，使呈書道之美，不至於產生呆滯刻板或軟弱無力之感覺罷了。其運用之妙，為作者之所掌控。陳丁奇先生運用之妙是既高明又熟練，

---

<sup>27</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁120。

<sup>28</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁120。

<sup>29</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁120-121。

猶如庖丁解牛般運用自如、行雲流水、流暢通透，故李郁周教授讚揚說：「英銳筆法與錯落體勢的融入，是陳（丁奇）先生的高明手段，此為其楷書最動人之處，也是最勝人之處。」<sup>30</sup>

陳丁奇先生在《書道教育概說》當中引據康有為「方用頓筆、圓用提筆，提筆中含、頓筆外拓，中含者渾勁、外拓者雄強，中含者篆之法也、外拓者隸之法也」之說，加以闡述說：

方與圓、中含與外拓，此向心與離心二原理……外拓之意是向外開拓，擴大構成，用筆放縱，因此結構放逸自由，運筆暢達縱逸，性質積極雄強，屬男性之壯美；中含之意是向內充實，構成收斂，用筆抑制，因此結構合理銳意，運筆溫雅鎮靜，性質消極渾勁，屬女性之優美……但此二原理未必只限定於篆隸二體，亦通各時代各書體書美之一般原理。<sup>31</sup>

不管是方與圓、中含或外拓、向心或離心、壯美或溫雅等原理，陳丁奇先生皆將之融入太極陰陽與春、夏、秋、冬四時之變化，而有不同之特徵，其表現方式將有所不同，使鑑賞者能當下了然於心、感同身受。如李郁周先生〈豹隱南山寺，鳳搏北海風—陳丁奇書藝創發的歷程〉所指出的陳丁奇先生運用方圓於楷書之妙：

其以「《張猛龍碑》（參附圖 3-2）的方筆與《鄭文公碑》（參附圖 3-3）的圓筆交互運作用中，墓誌英銳筆法與錯落體勢的融入，是陳先生的高明手段，此為其楷書最動人之處，也是最勝人之處。」<sup>32</sup>

再進一步說，道與德是一體兩面的，研習書法乃是追求書道藝術之最高境界，欲達此境，需先求內心之平靜，如中庸所云「定、靜、安、慮、得」。

<sup>30</sup> 李郁周：〈豹隱南山霧，鳳搏北海風—陳丁奇書藝創發的歷程〉，《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊：紀念文集》，嘉義市，玄風書道會，2004年，頁111。

<sup>31</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁121。

<sup>32</sup> 李郁周(2002)：《台灣書家書事論集》，台灣，蕙風堂，頁72-97。

因此得先修身以養性，契入真道，才能真空生妙有，否則就如同俗語說「有道無德必招魔」，將很可惜。

書道藝術乃以追求無止的最高境界為目標，因此它不但求技巧的純熟，更求人格修養的圓滿，化掉有執有為之束縛，才能讓心靈上湧現真智慧，以達至人的最高理想：

研習書法最高境界乃是為脩身養性也，修養自己之本性、踐行道德之一條路徑也。本性即心靈，是真理。吾人雖有二目六感，亦不能深達真空之妙相界、無名相之境。於心靈上能夠自生真智慧，並能印現大道之妙體、超物質之抽象真空一切〔的〕<sup>33</sup>至人之最高理想，而永遠常住一切動靜、有形與無形之總主宰，即是所謂道也……道乃真空（無、無為），德是妙有，由真空生出妙有，即由道（心靈、總主宰）表現作用軌跡成為書……書法由率性與運用筆為經、以形質為緯等為軸心運動下產生調和統一之美德現象界……使其生生不息。<sup>34</sup>

如何從書法技法中提升而進入高次元境界之「品格」修養？雖然技法之進修過程較固定化，但是只要我們以真心相待，用科學探索之心求其真，再以真誠之心融入其中，便可有望達到從心所欲、盡情發揮、無所掛礙、自由自在、灑脫自如的高次元、氣韻生動的藝道境域。心美，物物皆美，心善，物物皆善。陳丁奇先生晚年從蔡肇祺先生啟蒙所悟得「心光書法」即其最佳寫照。吾人自揣，大抵是將自我之心靈融入於自然之中，心無所執，無所思，現其真實之美境，這和漢末蔡邕在《筆論》所提雖不盡同，卻可部份相通：

「書者散也，欲書先散懷抱，任意恣情，然後書之。若縮閑務，雖中山兔毫，不能佳也。先默坐靜思，隨意取擬，言不出口，心不再思，沈密神采，若對人君，則不善矣。」又說：「字體形勢，若坐若行、若飛若動、若往若來、若臥若起、若愁若喜、若春、夏、秋、冬（參

---

<sup>33</sup> 「的」字為筆者所加，以助語脈之清晰。

<sup>34</sup> 陳丁奇述稿：〈書與道——研習書法與修身養性〉，嘉義玄風館，1983年或稍後。

見圖 3-4)、若鳥啄形、若蟲食木、若利戈刀、若強弓矢、若水火、若樹若雲、若日月縱橫有象，可謂書矣。」<sup>35</sup>

一切根源皆來自自然，修行者以澄靜之心靜觀以自得之。陳丁奇先生悟得其理，便書：「壬申冬季幸緣生，蔡老諄諄講道經，返舍遵循開覺路，一揮心力發光宏。」<sup>36</sup>並且自註解如下：

一九九二年十二月三日下午三時三十分起，七時三十分止，歷時四小時恭聽老師之指南，而於十二月四日下午七時四十分，返回嘉義，便立即靜坐思考。經三十六小時不眠不休，至十二月六日，上午七時三十分纔執筆揮毫，而以十二分鐘之時間，把四張四季風作品寫畢（參見圖 3-5）。由此初次之試作，而得悟信心篤行其道。<sup>37</sup>

陳丁奇先生的書道哲學觀大抵以儒、道兩家為主，但是在他晚年所接觸到的佛家（參見圖 3-6），以禪意為主的修行方式，卻有深刻的體悟，尤其與蔡肇祺先生相遇，讓內心產生很大的激盪，經過深入反觀自照，明其心，見其性，體悟書道與書禪乃是合流同源之思想。他說：

世上一切的物象都和人的心靈有最密切的關係，是不能離開心靈而獨立的。……心為一身之主，也是萬物的根源，肉體乃為運動之主，也是書寫的根源……。在思無邪裡運筆，正是成自己生活方式的技法，來自心底的真空，心中無所執，真性遂流露於筆端得到了筆蹟造型的自由，此種自由乃人人本具，不從外得。只因妄想執著，迷失本性，遂起種種煩惱憂慮，或恐不受某些人欣賞而滅却本性只為榮耀，如春蠶作繭自縛無由擺脫枉受諸苦，如覺悟了這道理，能依真心修行斷盡

---

<sup>35</sup> 劉小晴：〈中國書學技法評注〉，上海書畫出版社，2003年，頁228。

<sup>36</sup> 謝珀欽：〈陳丁奇草書道藝術之研究〉碩士論文，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所中國書畫組，2006年，頁63。

<sup>37</sup> 《光華雜誌》為中華民國意識科學研究會編印，是其會內刊物，發行人蔡肇祺先生，頁79-80。



煩惱惑業，則本性朗然，然則可得自由正道。<sup>38</sup>

心是一切的根源，只要能掌握心靈之念頭，使之思無邪，心中就無所執，必然可達真情之流露，此心為我所有，不假外求，不需思索，真心即正道。故又進而言道：

所謂書法者，謂古今眾生心之表現。是心攝一切世間法、出世間法顯示於筆蹟，諸法所生唯心所現。書法的一切活動演進的原動力，都因心靈智慧的活躍的形成。諸法唯心乃言本來的真心，悟徹真理本覺之心。真謂真實，謂如常表無變易，謂此真實於一切法常如真性真理，書法的用筆運筆結構章法等諸一切法出由真心即真如。<sup>39</sup>

又說：

所謂書法之「法」，是謂大道，得契機契理能為天下的示範，而不限於年代不限於地域，是世界性的大法，人生真心正行就是法。人行正道修練明心見性是法的真義。<sup>40</sup>

心中有道，即是有法，摒除內心之煩惱妄想、雜念，即可達及「明心見性」之境，這不只是書法的修練目標，也是人生追求的目標，但願人人皆能發出心靈之光，真心正行，為天下人之表率。

陳丁奇先生之得意門生盧銘琪老師在陳丁奇先生逝世十週年紀念文集《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊》談及有關陳丁奇先生『心光書法』〈四季風〉的創作有進一步描述說：

校長指出作品書寫時，字與字之間的流動、快慢，與音樂中的節拍很類

---

<sup>38</sup> 陳丁奇：〈書法的修練〉，嘉義玄風館，頁 2。

<sup>39</sup> 陳丁奇：〈書法的修練〉，嘉義玄風館，頁 2-3。

<sup>40</sup> 陳丁奇：〈書法的修練〉，嘉義玄風館，頁 2-3。

似。至於字裡行間是否穩固，就與建築有關聯。記得有一次校長以「風」做主題創作。如何運用毛筆、墨與紙來表現「風」呢？

〔一〕要有健康的身體與思想

〔二〕寫字時要有根基、技術與方法

〔三〕書寫者與欣賞者的關係 — 你、我、紙。再者，風有：

春風：春回大地、生氣蓬勃、暖風拂過心頭。

夏風：陽光充足、雨水豐沛、草木茂盛、熱情的風。

秋風：秋高氣爽、秋收的季節、涼風吹過。

冬風：天寒地凍、萬物皆蟄眠、冷風呼嘯而去。

接著墨色的應用：

春：圓潤勿瘦

夏：濃烈

秋：淡墨枯瘦

冬：乾，有勁

最後，是要用心。因風是無時、摸不著又看不見。因此以心發出的光來引墨。透明度，而成為「亮」。一旦下筆，必須心無雜念，用心力書寫，以腦海裡的主張看法排列，大膽揮毫，如行雲流水，必是一幅令人讚歎的作品。<sup>41</sup>

這無非就是心物合一（參見圖 3-7、3-8、3-9、3-10），將內心的性情躍然筆墨間，呈顯於作品上，最高層次之極致表現、完美創作。

揮毫之前，摒棄一切雜念，以抱道守一，常無欲以觀其妙，而自性自然圓明……總而言之，在「一以貫之」之「一」也，道也，德也，此無欲與有欲乃同出異名——「其揆既惟一」。<sup>42</sup>

書寫之前必須先排除雜念，讓思緒平靜下來。因此陳丁奇先生要求每位

<sup>41</sup> 《天鶴仙史—陳丁奇先生書法選集·附刊》，頁 52。

<sup>42</sup> 陳丁奇：〈書與道—研習書法與修身養性〉，嘉義玄風館，1983 年或稍後。

學書者要自己磨墨，一方面讓自心澄靜，另一方面可掌握墨色之濃淡，以利運筆之技巧表現，有欲與無欲只在一念之間，端看我們如何去降服罷了。

勿為「名利」而為，是修心、修道之為，道無限，名利有限。<sup>43</sup>

先有觀念與心理準備，俾利於入門進修其道、書藝之一切法。吾儕是求道為第一義，不是為名、利而為者也。請玄風書道會友，求道篤行是玄風館之宗旨，究原理實驗求證是會友之所為。戒盲目臨摹。吾與你在一起研究參修。共勉。<sup>44</sup>

書道觀念是陳丁奇先生所重視之第一要義，因此他呼籲，所有玄風書道會友要先理解「道」的意涵，即求「本心」、「自性」的體現，再求技藝之表現，換言之，以「道」為本之真性情。

在思無邪裡運筆，正是成自己生活方式的技法。來自心底的真空，心中無所執，真性遂流露於筆端得到了筆蹟造型的自由。此種自由乃人人本具，不從外得。只因妄想執著，迷失本性，遂起種種煩惱憂慮，或恐不受某些人欣賞而滅却本性只為榮耀，如春蠶作繭自縛無由擺脫枉受諸苦，如覺悟了這道理，能依真心修行斷盡煩惱惑業，則本性朗然，然則可得自由正道。……是心攝一切世間法、出世間法顯示於筆蹟，諸法所生唯心所現……書法的用筆運筆結構章法等諸一切法出由真心即真如……於是所謂書法之「法」，是謂大道，得契機契理能為天下的示範，而不限於年代不限於地域，是世界性的大法，人生真心正行就是法。人行正道修練明心見性是法的真義。要修練悟徹其真義「玄」理，播植培育幼苗「風」化眾生，取義之以「玄風」為本會之名，也是本會的使命。<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> 陳丁奇：〈書怎麼樣才能寫得好（書法妙訣）〉，嘉義玄風館，1983年或稍後。

<sup>44</sup> 陳丁奇：〈研習書法入門最低限度的基礎常識〉，嘉義玄風館，1969年、1987年、1993年（1993年之版本），頁14。

<sup>45</sup> 陳丁奇：〈書法的修練〉，嘉義玄風館，頁2-3。

思無邪即是將個人之心思雜念放空，使內心無執無為，才能達及真空之境，真空才能生妙有，一般人皆不懂得從自我內心去探索，只一味向外追尋有為法，而落入執著妄想，迷失本性而煩惱妄想，幽苦身心，無法自拔。如此本末倒置，不知所終，正是陳丁奇先生所擔憂之事，因此他極力強調「真心才是正法」，要大家修心養性，才可明心見性，以解「書道之真義」。

## 第二節 表現化之藝術創作觀

「文字」和「書」是不同性格的。首先我們來看什麼是文字的基本性格，陳丁奇先生說：

文字本來是一種符號。……還要具備 1、和別的符號容易區別 2、形美 3、容易寫等三個條件。達到易寫和能速寫的實用要求，如此僅只為表示文字概念型是為達到「知」方面理解的符號程度而已。這就是文字的基本性格。沒有大小、粗細、律動，只是為認識目的，單純的形而已。若要考慮大小、粗細、方向角度、形態、律動、神韻的配合，需要增加文字符號形之外的情感意志而創造性格表現形質的要素，這和文字本質是另外一回事，乃是藝術方面的事。……就是說對這些符號概念型加予藝術意志的作用，給與有個性的性格和調和統一美，使具有生命體化，則成立所謂「書」，如此藝術的造形結果的筆蹟行為稱為「書」。<sup>46</sup>

文字未經過表現化的藝術處理，它就只是一種符號代表而已，人們只需理解其所代表的意義即可，若是將點線加入大小、粗細、方向角度、形態、律動、神韻等因素上去，亦就是在文字本質上，加入情感意志和創造性格之表現形質之要素，使得單純的符號產生性格變化，讓文字活化，更展現生命力。

---

<sup>46</sup> 陳丁奇手稿之 2〈研習書法入門最低限度的基礎常識〉No.1-No.2、陳丁奇手稿之 8〈池畔閑談－談現代所謂「書」的基本性格〉p2-3

接下來了解書的性格：

從來我信以為「書是以文字為素材，依各人先天本能<sup>47</sup>所作的視覺化。以此態度愈純粹愈能使觀賞者感動。」如所謂「書宜率真，惟嫌巧，舒寫見肺肝」。後來詳想之，書似乎不止如此狹義。尚有複雜的性格和廣汎的內容存在。首先是由實用開端，絕不得切離文字的符號性，和筆者人格素養及情感等有機關係。更依國籍、國民性及其各時代社會背景的樣相各異。而且不可忽視歷經幾千年來的智慧宿願所集積的書法等等要素混合在一起。如此筆者在作書，有依其立場和創意的重點。<sup>48</sup>

書既是以文字為素材，就不可脫離文字之本質，再加入書者之性情，以及精神意欲等因素，這些屬於內面要素，同時還要考慮外在因素，如國籍不同、喜好各異、時代背景之變化與需求不一等等因素之差異性。

由此可知，欲完成書藝術創作技巧，必須具備的要素有三：「人」（書者）、「寫什麼」（書體）、「怎麼寫」（技法），三者配合才能完成書之美。

作書要（1）誰（2）寫什麼書體（3）怎樣寫，這三項的配合所成的。

誰（人）——國籍、國民性、人格素養<sup>49</sup>

書體——對各種書體的歷史、形質的演進等其本質深度的理解

怎樣寫——藝術表現的技術。創作主題置於何處？形質如何表現？<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> 「先天本能」若依陳丁奇〈現代的中國書法與日本書道〉版則作「先天造形本能」。

<sup>48</sup> 陳丁奇：〈簡報書法研習心得和現代中日書法比較〉，嘉義玄風館，1986年，頁1。

<sup>49</sup> 在陳丁奇〈現代的中國書法與日本書道〉版本中，此句之後尚有（包括學問）字樣。

<sup>50</sup> 陳丁奇：〈簡報書法研習心得和現代中日書法比較〉，嘉義玄風館，1986年，頁3。又以上三項要素（藝術書成立的三條件）在陳丁奇述稿〈池畔閑談—談現代所謂「書」的基本性格〉（嘉義：玄風館藏，嘉義市書法研究會印贈，年代待考）頁3及〈研習書法入門最低限度的基礎常識〉（嘉義：玄風館藏，1969年7月、1987年、1993年2月21日）頁2中則作：「造形的意志」、「素材」、「為藝術的造形技術」（「為視覺化的技術」），並說明道：「僅以文字的抽象概念形符號，不能成為藝術的『書』。將此概念形為素材，用毛筆進行給與使命做藝術的意志行動，這行動就是技術。但這技術不是機械似的技術，而且不是他律或模仿的。是用心周密的以自律主體的行動。換句話說，在造形的行動以前，在內

怎樣才能完全呈顯書者所要表達的意涵呢？

在表現最重要者，不是形式的表面技巧，是表現有內含的內容：第一、筆者本身的修養、人格，第二、詩詞的選擇並理解其內容，第三、以何技術用具表現才能適合詩詞內容的造形和線質。<sup>51</sup>

書藝創作必須掌握意念情境和以何種方式章法結構去展現，亦就是所謂「意先筆後」的創作形態。

內容方面大體有二個形態，認識自己之意象，及客觀之形象客體外之情意與表現思想之準備。認識自己乃謂認識自己個性與自己之獨特表現方法；認識形象客體是言在外界之志向關係、認識理解對象。此在書論所謂「意先筆後」，書寫前對字形態、結構、布置、章法、運筆、用筆、脈絡等關係預先考慮……書寫者之情意作用，在構成上確實是重要角色。由此理念化，能增加書寫之氣韻而提高書品。<sup>52</sup>

總而言之，書藝創作必要含有人之理念創意及運用文字書體與筆墨用具加技法表現，才能符合美善造形原理之普遍規範，如陳丁奇先生所述論：

書道在構成作品時，要含有書人之理念，形象化之客觀素材的表現方法，及方法上所謂「美」、「善」形象化原理的普遍性之規範。<sup>53</sup>

文字與書寫之發生是出自為實用之目的，在其進展途上則由民族精神之流露，發揚光輝史跡至現在，已不止是為實用，尚有更多特質及意義存在，如知其為何存在之價值及形態之演進種類……書道史亦為書

---

心既經有意志的構成，即是藝術的主體。從如此主體作用於素材，使表現藝術意義的視覺化。」（此依〈池畔閑談—談現代所謂「書」的基本性格〉頁2，〈研習書法入門最低限度的基礎常識〉則與此大致類同。）可互參。

<sup>51</sup> 陳丁奇：〈簡報書法研習心得和現代中日書法比較〉，嘉義玄風館，1986年，頁3。另可參陳丁奇：〈現代的中國書法與日本書道〉，嘉義玄風館，頁3。

<sup>52</sup> 陳丁奇：〈簡報書法研習心得和現代中日書法比較〉，嘉義玄風館，1986年，頁3。

<sup>53</sup> 陳丁奇：〈簡報書法研習心得和現代中日書法比較〉，嘉義玄風館，1986年，頁3。

學重要之一部門……由文字及書之發生與發展階段過程，對書道之認識能更深究其本質。<sup>54</sup>

書道即在表現美。然則如何纔能表現真正美？於是提起表現方法問題。不應始終單在技法圈內徘徊，必須更上高層次以普遍性原理之道來發揮表現……技法雖有技法之長處，但此畢竟是技法，不能成為真正高邁之書品。所以置於方法規範以上之道，「形而上」正是書道本質之意義。此亦正是研究窮理至極之境。<sup>55</sup>

此視覺化之藝術行為，如何進一步具體實踐呢？陳丁奇先生又有如下清楚的提示：

在視覺化的造形藝術——書法的「書」，要使其成立，其內容必須具備如下三個條件：(1) 造形的意志。(2) 素材。(3) 為藝術的造形技術。僅以文字的抽象概念形符號，不能成為藝術的「書」。將此概念形為素材，用毛筆進行給與使命做藝術的意志行動，這行動就是技術。…在造形的行動以前，在內心既經有意志的構成，即是藝術的主體。從如此主體作用於素材，使表現藝術意義的視覺化。

因為「書」是純粹的抽象藝術，在概念形的單純中追求美，同時配合對構成形的線追求有深度和變化調和，統一而成為藝術。

…總而言之，「書」的基本性格，代替語言的符號文字為媒體素材，以自由的造形意志來構成，同時將繽紛生彩律動線質諸要素條件，經過技法融合調和表現視覺化生命體（書）。<sup>56</sup>

書道的表現是藉由筆、墨、紙的不同特性及使用技巧，產生不同的視覺效果，加以創作者的藝術性格與美感的認知不同所完成特有之風格表現出來的作品，讓觀賞者藉著視覺感受而意會出創作者所要表現的內在意涵，就是

---

<sup>54</sup> 陳丁奇：〈簡報書法研習心得和現代中日書法比較〉，嘉義玄風館，1986年，頁16-17。

<sup>55</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁19。

<sup>56</sup> 陳丁奇手稿之2〈研習書法入門最低限度的基礎常識〉No.2-No.3、陳丁奇手稿之8〈池畔閑談—談現代所謂「書」的基本性格〉頁3、頁6

所謂的現代書風。其呈現當有「主題性」，其視覺化表現亦有其構造特質，凡此，陳丁奇先生皆有發人深省之清楚明白之見解，引之如下：

主題性的現代書風：

「書」應該要有主題性，如此才有書法藝術的獨立存在。歷代的書家都對「書」的造形美專心研究其奧妙原理法則。…使「書」自體有獨立性為書法藝術的獨立。

藝術是必要有普遍性，若單以自然而然滲出本性為自己滿足或為功利風尚的書法，則今後的書法藝術難期有發展。所以於此要脫却地域性，應具世界性藝術的性格。那麼要怎麼辦？要以意識活動為主軸的書法研究。即經過「書」的造形視覺化本身來表現主題性。（不是模仿任何某古人的法書），譬如寫一字「茶」字為素材，思考用直線或用曲線來構成，由其形與線質律動要如何，或由其留白空間要怎樣才有表現悠哉悠哉獨閑品茗和眾客品茶，或因口渴飲茶…等氣氛為主題（Thema），以意識這些主題表現此意義氣氛的書。每一作品都有創作意圖。觀賞其作品則可能其主題也觀讀出來。相信如此則能向世界性發展。不論字數多少，每件作品都要有主題性，創造新生書法，有藝術的獨立性的存在。（書法的藝術作品不是為閱讀文章、作文寫作。）

57

視覺化的「書」的構造特質：

書除有文字性以外，其點畫之中內含生死之契機，可成一種高級藝術（參見圖 3-11），此僅中國文字始有之，亦正是書道藝術之真相……前賢所謂「書者心畫也」，書是書人之心情傳於筆端所表現之奧妙墨痕，以主觀精神之作用為第一義。由書人之情感作律動軌跡墨痕，是

---

<sup>57</sup> 陳丁奇：〈研習書法入門最低限度的基礎常識〉，嘉義玄風館，1969年、1987年、1993年，頁5-6。



從書人之心靈所調節統理，恰似發生一種有機力量之集團，對方圓、向背、位置、疏密、遲速，有脈絡貫通表現書之形式及神韻美。且此作用以毛筆書寫始能自由實現……而書是表現書人所抱負之觀照（Intuition）自然美之情趣，其表現不是模仿又不是再現，是象徵，又其象徵超越形而取力示勢，在其軌跡運動之間產生情感之表現。由此可定義為「書者由書人表現之主觀象徵藝術」也。乃書人對自然美之觀照，不以自然為直接對象，以力之均衡暗示其勢，於此有象徵藝術價值之存在。<sup>58</sup>

毛筆書法的「書」藝術化……除由受民族思想所影響以外，尚有和思想密切關係的其他因素。如下試述之。第一、是由支持藝術化的背景——中華民族對宇宙觀與渾然關聯而最影響的儒家學說和老莊等二大思想——為中心所發展的。第二、是由文字的構造性。第三、是由書寫用具的筆墨性。<sup>59</sup>

中國字有其獨自構造性，容易表現思想情感構造的特質，第一抽象性，第二多面性，第三空間性，第四時間性，第五精神性。<sup>60</sup>

中國的書藝術，是在文字構造的自由性和中國思想的連結。就是雖有思想，在素材的文字，若無可容納柔軟的構造性，則或許不會發展如此書藝術。文字的構造互相配合法則而調和形成書美。<sup>61</sup>

陳丁奇先生以為主題式、視覺化的書法藝術創作，乃書法邁向現代化、世界化之所需，因此，不能只是一味臨摹學習書法技巧，而更需要有自我意

---

<sup>58</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁25-26。

<sup>59</sup> 陳丁奇述稿：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉（嘉義：玄風館藏，推定1986年），頁1。（此稿以下簡稱陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉）另陳丁奇述稿〈書法與中華民族思想〉（嘉義：玄風館藏，推定1979年或稍後）頁1則作：「我們祖先為了定著語言的手段，創制文字遺留到今日悠久歷史之間，所制文字不滿足單以為傳達思想的符號性工具，而提高到藝術性獨自的價值。這有種種的原因：第一、是文字本身的構造性。第二、是書寫用具的筆墨性。第三、支持這些背景，乃是中國民族對宇宙的觀法和受儒家學說、老莊的二大思想之影響。」可互參（此稿以下簡稱陳丁奇：〈書法與中華民族思想〉）。

<sup>60</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定1986年，頁12。

<sup>61</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定1986年，頁19。

識，自由創作表現內在，創造個人之生命原動力，教導後學亦然，因此他說：

藝術教育，其技術不止於技術而終止，是向自己內心的構成，時常乍對應、乍變化開創出來。<sup>62</sup>

構成藝術創作達到書美的條件，不是僅止於技巧之表現，（外在要素）更需加入表現者之人格性情，（內在要素）還要有意欲之意識層面（精神要素），具備這三要素才堪稱完美的藝術作品。因此，陳丁奇先生在創作同一作品，每一次都會有不同的面向呈現，最後再擇一較滿意作品保留，其餘撕毀，這是他一貫的作風，可見他的作品都是經過多次創作嘗試，最後去蕪存菁，以最美的藝術作品令大家感到驚艷。

陳丁奇先生對藝術創作濃厚的冀望，他說：

中國文字是從文意的自然抽象化。文字每個單位各有其獨自形、音、義。「書」不單是外界的形象，托素材的文字表現自己心像。文字既經脫離自然形象而完全成為抽象形，由當時場合的內在的流動自在運筆，於此自有之主觀之有機的統合體創出小宇宙，而「無為」生出天地，復又主宰天地而生周行不殆之德，於是成洋洋大觀宇宙自然現象。這是中國「書」藝的理念。<sup>63</sup>

文字乃是從生活中抽象化的符號代表，進而形成抽象自然現象，最後轉化為合乎自然現象的宇宙觀，具備傳統中國書藝的理念，以自然現象作為呈顯之對象。觀乎孫過庭之《書譜》所云：「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，臨危據稿之形，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。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

---

<sup>62</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁223。

<sup>63</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，頁9。

衄挫於豪芒。」以及歐陽詢之妙諦八法（參見圖 3-12）（例如：點如高峰之墜石、橫畫玉案如千里陣雲），以說明書道與自然萬象之理法的相通：

這說明了點畫的形妙以懸針、垂露、奔雷墜石之奇等。述「書」形的風趣，形容鴻飛獸駭、鸞舞蛇驚的姿態。或說運筆的重輕喻以崩雲蟬翼，至其似初月之出自天涯，落落乎猶眾星之列河漢等，使彷彿如古人之名蹟。<sup>64</sup>

又如歐陽詢為說明用筆法借自然界的現象姿態形容，適用自然的理法作書的妙諦八法……<sup>65</sup>

何以說歐陽詢之妙諦八法呢？大抵他是將文字的点與線，以自然界之物加以形容，讓大家觀其物而思其貌，最後理解其意涵，例如懸針代表上重下輕，而垂露正好相反，上輕下重，諸如此類，睹物思情，一目了然，若不是具備深厚的文學造詣，加上敏銳的觀察力，和精鍊的技巧，如何能將此理法作貼切的形容表達呢？

陳丁奇先生在書道藝術之路，雖踽踽獨行，默默耕耘數十年從不氣餒，對於中華書道之傳承發揚責無旁貸，以苦口婆心方式，寄望國人努力開創，讓中華文化、書道藝術不但具現代性，更發揚光大成為世界性。因此他提出其論說：

近來國內盛開書法展覽，東方鄰近國家亦是，尤其中國文字用毛筆書寫作品亦引起歐美注目。其緣生不單是為了好奇心、及對異國的情緒、趣味。可以說其所用素材（中國文字）即是由線與線複雜組合的符號化，（沒有描寫字義內容事物形象再現性質），文字之造型與點線組合之純粹抽象藝術。書之特質抽象性與作者個性修養表現密切結合之藝術作為，有現代藝術，類似繪畫傾向，因而關心所引起也。…二

---

<sup>64</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 9-10。

<sup>65</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 10。

十世紀初，社會進步到尊重個人，而加強主張個性，不以客觀描寫其外界事物實況，傾向以自我內心欲求個性之表現，然則必然產生抽象之手段。抽象表現追究到底，然係由點、線所構成之場面，說起來其本身無意義之色彩，但此正是「書美」重要因素。如此流程作為，畫家見之則諒有所共感，而且比單是以看異國情緒趣味以上，更加向針對其本質方向感觸注目。<sup>66</sup>

因此抽象藝術大行於世，主張尊重個人表現的思想，在西方繪畫中傾向以自我為中心之個體表現，逐漸使繪畫表現抽象化。然而書道藝術除了抽象性與作者個性修養表現相結合之藝術作為，它更有其本質性的特質。

#### (1)「書」之特質

「書」之定義一是以文字唯材、由各人之美意識將其構成造形而視覺化，創出複雜之構造型。<sup>67</sup>

#### (2)「書」之世界性

「書法」遭遇世界藝術思潮之抽象化趨向，得理解認識書之特質，比以前範圍擴大，今後真正要確立世界藝術之分野。如何普遍？如何研究精進？是書壇的大課題。<sup>68</sup>

書法可說是某種抽象藝術，有其世界性，但亦有其中國傳統的獨特性，除了文字內涵及其筆順之先後流動性外，更如同中國畫一樣重視筆墨意趣及深遠的意境。陳丁奇先生即借中國畫與西方畫差異的比較，以助表明書法的中國特質：

#### (1) 西畫與中國畫的特徵比較：<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁60。

<sup>67</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁60-61。

<sup>68</sup> 陳丁奇：〈書法藝術之近代性與世界性〉，嘉義玄風館，1993年，頁3。

<sup>69</sup> 陳丁奇：〈現代化書法研究的一方向〉，嘉義玄風館，1988年。

西畫	中國畫
多在表面的視覺的感受——感覺度比較單薄。	使人在視覺上引發情感的遐思，兼具抽象的意識——感覺深而廣度。
本身主觀而強烈的在介紹其自己。不容許觀者進入創作者的思想領域。	常客觀而含蓄的引導進入畫中的另一境界，使觀者得憑主觀去領會，或想像畫中意境。
無留白，觀者只能作接受與不接受，欣賞與不欣賞而已。	畫中留白，融入自己的事物。有時還能讓觀者文思泉湧，在留白處寫幾句錦上添花。

我們都知道中國書畫同源之說，中國書法雖有如音樂般為一次性線條連續的完成，而兼具時間藝術的面向，與畫大底純為空間性視覺藝術有所出入，然終究與中國畫其表現方式與內涵重視筆墨和意境相類似，仍可說是一體的。由此可知，中國書法除了抽象化外，更有其強調筆墨與意境的獨特性。

(2) 由此中西畫比較觀之，凡事在求變求新之前，應先將中國道統形質根基紮穩。中國書畫性質同源，書法行筆是一次性，各書體書寫有其技法及造形線質其根基紮穩精練純熟，其內涵深廣功力，能形質心手雙暢發揮為首先要做的工作。然後研究佈置構圖「面」的構想，從美學原理及透視幾何學等深究造形與線質融合問題理解後練習試作。<sup>70</sup>

凡事在求新求變之際，別忘了我國擁有中國特有的道統筆墨形質做根基，勿好奇盲目追求，而失去個人本質及傳統之根本，如此才能讓書道藝術真正走向世界性。

(3) 改進革新，在書法黑與白的調和、平衡、穿插、行氣、流動、布白有生命存在藝術創作的書作品。從歷代筆蹟、書論研究，將序、

<sup>70</sup> 同上。

論的形容詞由技術理論與實際實驗為根據解釋，配合現代社會生活背景，以中西科技與道統融合才有深且廣大度。<sup>71</sup>

俗云：「樹頭顧得好，不怕樹尾颳颳風。」意思就是說將根基打好，才不會受外力干擾而動搖。陳丁奇先生特別強調傳統書法乃是創作的基礎，並常勉勵大家以「古為今用」作為書道創作的原動力，再融合中西藝術之優長，截長補短，讓「書道藝術」走向世界化，成為世界藝術之一門。

### 第三節 書道創作教育觀

陳丁奇先生早年所接受的書道教育影響他相當深遠。為了讓書道教育永續發展，因此，他以個人學習的心得和體悟，提出書道教學目標，對於書道教育擬定完整的教學理論和方法，作為後人學習方向與目標。

陳丁奇先生先批判坊間一味教導臨摹的觀念與做法，而強調培養創作表現的書道教育說：

創作要經過長年的技術修練，只要一心多磨練古典及師門技術，終有一天會領悟成就，就是這樣的思想和做法，完全不考慮如何表現自己內在情感和意欲，而輕視了表現的真意義。但工商社會科技時代的今日，勢使我們不得墨守師法（包括碑帖）甘願滿足於奴書，奴書離開了藝術的本質很遠。今後的書法教育，該一掃過去之弊，展開真正為表現意義的教育。『創作』並不難，雖不然和書法史上著名歐、褚、顏、柳比肩而立，就是次元低級的，在創作而言即有價值了，比奴書價值還高，以自己為主體創作，雖技術和功力未熟，以寶貴的意識自己意欲創作，這才是真正的書。依其年齡、學歷、個性、主體等之異，總是有意欲有自己的創作的表現，正是書法教育的生命，絕莫抹殺掉了他的創造力。能指導並鼓勵其充分發揮內在的創造力，將來信必會

---

<sup>71</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁62。

有預想外的富有創造性的作品出現。<sup>72</sup>

他認為過去的書法教育，是依據臨書的指導技術，借古典的技術來表現自己，雖然是一種有力的創作方法，但容易成為概念類型著重外形的創作。因此可以不借古典，而從事像得到 **hint**（暗示）作純粹的方法。因此，他提出兩種書法。（一）以古典為線索的創作及（二）不依古典的臨書及鑑賞而是純粹的創作。

一、以古典為線索的創作（分為經由臨書行為進入創作、經由鑑賞進入創作二類）

#### （一）經由臨書行為進入創作

關於古典臨書向來有不同的看法，有人主張要忠於原典，以「寫實」為主，是為臨摹，時下坊間大部份都採用此種方式在指導學習臨習，以固定之範本、不變之筆法，忠於原典、原味，寫出一成不變之作品，以迎合時代之流行，參加比賽，也受評審青睞而得獎，一旦要求個別書寫，往往一籌莫展。這種學習的方式，容易造成所謂描紅書寫方式，往往造成機械式書寫，而抹殺書法之生命。而另一種臨書方式，即以「寫生」為主的臨書，它如同中國繪畫之「寫生」，能充分表現自然的生態、生機、生命，與生趣。表現自然與現實之生活、生動。比「寫實」有更高的哲學意義，更能體現自然人生的本質，確實比「寫實」有更高的內涵。但在現實生活當中將會有曲高和寡之態，因為得獎機會少，除非參加國外的比賽，不然難以受獎獲得肯定與鼓勵，學的人相對減少，必須熬過中小學這段漫長的歲月，苦心地經營，直到出了社會才有出頭天的機會。這種寫生式的臨書才易產生自然的客觀與書寫者的主觀之對立統一之精妙理念，也才是陳丁奇先生所強調臨書的真諦。他說：

真正的書道家，是長期專注書道志業，忠於藝術，畢生誠摯追求藝術創造，而永無涯止，不斷求精進，邁向高遠之理想，與高次元藝術意

---

<sup>72</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁258。

境。若以藝術為工具，專為求利推銷知名度，則賈者之類也。<sup>73</sup>

這就是陳丁奇先生以書道家為志業，畢生追求藝術創作之原動力，不斷求新求變，精益求精，追求更高更遠的理想目標，達到高次元哲學之藝術意境，而非假借藝術之名，求名求利之短視行為，否則跟一般的商人行為有何區別呢？

陳丁奇先生經過師授、臨書、自運三階段之鍛鍊而深有所得，其中師授期是基本之陶冶，臨書期是修練，自運期是應用。他強調要一路修練純熟的技術與知識，並陶冶心性、提升精神層次，能自在地以書表現自己的體悟，更提出一套個人獨有的教學觀。首先，他先定教學目標：（參見圖 3-13）

可以看出陳丁奇先生把書法教學目標分成兩大類：一是學習技能和知識的領域；二是陶冶心性的領域。又把學習技能和知識領域分成兩部分，一部分是養成書寫技能，另一部分是指導書寫文字的知識。下面依其兩大領域，探討他對教學目標的理念。<sup>74</sup>

關於古典臨書學習，他認為仍有其重要意義。首先：要體驗書美，透過接觸歷代著名有典型美的古典作品，深入研究造形內容，體會造形原理，作為將來發展創作的基石。<sup>75</sup>所謂「古」有年代，「典」有造型，必須廣博深入加以研究探索，才能體會其造型原理和普遍性之原則，俗云：「知其好當作寶，不知其好當作草。」這是我們必須加以珍惜保存，更加以發揚光大。其次：繼承傳統，傳統具有典型獨自的形態，它具有代表性之所謂書風，乃是時代美意識所形象化之表徵，繼承傳統是承傳文化遺產，繼承其藝術精神。<sup>76</sup>蓋傳統書法的某種典型是一種造形樣式，即稱為書風，只有優秀的書風才可讓學習者仰慕學習，使其書風可以造成流派，而得以流傳。它必須經過激烈的淘汰後，承傳到後世，換言之，為各時代的美意識所淘洗積累而成，這

---

<sup>73</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁110。

<sup>74</sup> 邱進江：《陳丁奇書論與書風之研究》，頁133。

<sup>75</sup> 參陳丁奇：《池畔閒談·三十九條》，嘉義玄風館藏（未注明年代）。並參陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁213-215。

<sup>76</sup> 參同上。



可說是藝術的真髓，故可謂繼承傳統是承傳文化遺產。這是老祖宗遺留下來讓後人玩味、探索之文化瑰寶。再次：研修表現技術，書有外面構成造形的原理與內面構成的原理要素，此乃書者必備之表現技術。<sup>77</sup>蓋為了忠實承傳其型，必須努力研修表現技術，具備圓滿的表現技術，不管是由自己的感興而寫，或者是應付用途而寫，到有必要時，將發揮其所學，將個人的技術完全表現在書寫與創作之上。否則只能自嘆與後悔學藝不精，表現就無法如其所願，相當可惜。復次：臨書是向創作的過程，是為誘發創作意欲促使其旺盛，因為通過臨書的書寫基礎作業拓寬眼界，依多直接接觸名蹟，能體會很多「書」的造形原理，及書法史觀感，包括批評價值的鑑賞，把握內容、製作態度等，經過體驗，確固見識。<sup>78</sup>案：凡人誰都可能在接觸美的存在時，其美的意識被刺激或感動，而帶給內在的創作心靈某種衝擊，自然驅使誘發創作因子，有典型名筆法典來鑑賞也會受到美的感動，何況受臨書之訓練，了解其造形秘密，有感覺再現之喜悅，同時觸動引向書寫創作的意欲，自內心旺盛起來，換言之，潛能激發引動創造起點，讓能力完全爆發，開創新局。

臨書之方法乃是從鑑賞許多法帖為出發點，其次選定所喜愛而且有價值的法書，徹底體驗其美而書寫。自古以來有三種方法：一、形臨—著重書的表面形態、形式，經由形態欲尋其書法內容，以一點一畫的形、筆勢和原法書極逼真為目標。二、背臨—背臨是不看法書學寫，寫完後對照法書比較，而企圖也能逼真的方法稱之。三、意臨—不但求形逼真，兼要內面要素之意；即其筆意風格也要表現。如此臨書方法即是所謂「再現古典之書風」。但是臨書的真義不只侷限於模仿學習，而是要進一步提升至表現創作能力的高次元臨書，因此陳丁奇先生呼籲大家重新檢討古典臨書方法，更提出「建設新的臨書體系」，其辦法就是：

以臨書為基礎，建立新的發展策略。消除過去臨書缺失，樹立為造形藝術的現代藝術趨向的臨書新體系。為此首先捨棄實用主義、典型臨書主義，轉換為表現主義、造形主義。所以改進形臨、背臨、意臨的

---

<sup>77</sup> 參同上。

<sup>78</sup> 參照陳丁奇：《池畔閒談》，嘉義玄風館藏（未注明年代）。

系列，採取印象主義、寫實、表現等的臨書體系。<sup>79</sup>

由以上可以理解陳丁奇先生在古典臨書方面有深切之體悟，為了改變傳統臨書之限制，他具體地提出一套個人對臨書的新思維、新體系，先求觀念轉變，再求技巧轉化，讓新的藝術表現出來。這一系列的改革方案，有日本書道教育的影響啟發，而經由他個人在不斷地受到現實環境之衝擊而痛切中所興發，其緣由乃是他投身於教育事業，每次參加各中小學書法比賽評審，成績公布出來，前幾名有百分之六十以上，都是一樣的作品，他說：「將它們疊在一起，完全一樣，如同一張。」而產生無限的感慨，因而提出此建設新的臨書體系，希望能力挽狂瀾，以古為用，再創未來。

當然任何一種方法在執行完成後，皆有其優缺點，端看運作者所擷取表現的目的而定。傳統臨書固然可訓練學習者所學習之書風，但創意表現方面將會表現保守化，而創意臨書，即是將保守轉向活潑生動化，也就沒有束縛感，令書者盡情表現意識之空間，但亦難免會脫離傳統的模式，甚至誤入其途，這是有待大家思索探討的另一課題。以下繼續詳述陳丁奇先生對於臨書與創作教育間的看法。

### 1. 臨書本身即有創作性的創作

將古典放在身邊逼真臨摹其形態，是完全沒有創造性。但最初學書法自古昔以學習古典為慣例。本來臨書的生命，是攝汲「書」的內容，即形的構成樣式、線質、韻律等修練自己作書的技術。可是如何接受其線質及韻律，成為問題。「書」外面的要素，字形、點畫的長短、方向、粗細等，由視覺可接受其共通性；但線質內面的要素，強弱、速度、輕重等，依各人看法立場各有差異，任由臨書者自由判斷。尤其拓本或印刷範本，完全只有外面的形而已，完全沒有內面的要素，所以，不得不任由臨書者自己解釋。<sup>80</sup>

<sup>79</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，頁 219。

<sup>80</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997 年，頁 259。

臨書乃是為了汲取古典「書」之各面生命內容，然而書除了具備外面要素，由視覺可接受其共通性，尚具有內面要素，必須用心去思考加以判斷、運用以符合個人的特性，才能讓創作作品發揮得淋漓盡致。

## 2. 應用臨書的創作

### (1) 活用古典的風格

從某一種古典之中，選出某種類型的例字幾字，究明其古典構形的特質及線質的表現方法，利用由此所得的技術來創作。其次另選擇和現在媒體文字不同的文字，利用剛才所學習的古典性格、性情技法、適當的混入書寫的方法。<sup>81</sup>

此方法即是從古典之中，將學習得來的性格、性情、技法，混入個人書寫的方法。換句話說，就是活用此技術，剛開始會有差距，但經由一段時間的臨習，加以體驗，作為一種創作學習。

### (2) 由臨書古典研究其不同的書風

例如從歐、顏或褚、柳或其他兩種書風之中，各選幾個同字充分研習臨書，然後選別的字寫此不同兩種書風，則不得不自己思考，如何變化字形及點畫的構成和線質內面的要素，使之成為不同的風格，更進而配合考究墨色及用筆運筆等的創意下工夫，而次第認識創作的真意。其次增加三種四種……不同的書風種類嘗試，則愈益提高創作的思考力。<sup>82</sup>

此方法就是從不同的書風當中，選擇相同的字，研究學習其間不同的書風，了解其差異性，這就不得不使用思考和嘗試實驗的工夫。如此反覆練習，必能提高創作的思考力。

## 3. 以印象書法的臨書行為為中心的創作

---

<sup>81</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁260。

<sup>82</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁260。

這是以籠統抓住物件的性情的臨書方法，和寫實的臨書對稱。人的美意識之深博，不是單在觀念所能開發的，要自己親見、聞、做、發表，由自己親自體驗中所創造出來的。…方法是譬如過去在一堂課學習某一古典，改為數種古典順次逐一學習，使每一種所得的技術，自由選詞活用書寫，俾使浸在創作的氣氛裏；自然直觀其研習古典對象的根本性情，而且自己會籠統抓住對象的性情，想出表現的方法來。<sup>83</sup>

這種方法是以自然直觀研習古典對象的根本性情，學習者難免會籠統抓住對象的性情，想出表現的方法來。這不是為完成正確再現古典對象的工作，而是在感覺其共通性，以直觀對象之所感正確自由表現自己，這就是藝術教育的目標。

#### 4. 以集字為中心的創作

選詞句，在古典法帖（不限一種）中集字，構成匾額或條幅試作，書體也不限，雖有難易，但對於調和、統一和變化，可能下工夫深究做創意的作品。如此參考既成的古典統一美，自由做富有創作氣氛的臨書作品，也能培養增進創作力。<sup>84</sup>

此方法為習書者選擇古典法帖之字，集成有意義的詞句，採取個人之表現方式，作品完成後，再拿具古典統一美之作品相比較，漸漸培養創作之氣氛之掌握，必有助創作力之提升。

### （二）經由鑑賞進入創作

鑑賞古今名作品，玩味其氣氛，對其藝術有所感。而著手表現自己的創意，以各自所感對象的nuance（微妙色調）為骨子而試作。這乃不受對象的技術方面有所影響，是以自己要做如此氣韻的書，如何作法完全由自己思考，試作表現，這樣的作法也正是往創作方向迫近一

---

<sup>83</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁55。

<sup>84</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁56。

步，比經由臨書的創作較高次元的方法。<sup>85</sup>

此方法經由觀賞古今名作，由視覺化所產生的感動，進而觸動內心創作的意念，展現所欲表達的性情。陳丁奇先生認為此是較高次元的創作方法。

## 二、不依古典的臨書及鑑賞，而是完全純粹的創作

### （一）高次元的創作

因不以古典為線索，絕不借用技術，自開始創作即以自己的意欲，寫自己所喜愛的表現，只有素材的文字，自由發揮自己現在的技術為主體作書。有的技術雖幼稚，但有其個性赤裸裸表現出來的書。<sup>86</sup>

此方法為不需借助外在的書帖作品來激發創作。只憑個人隨性所表現，展現純真的創作意圖。

### （二）只給予基礎技術的創作

不給予古典具有的具體型態，也不給予為配合其形的具體線質，只能自由為造形的基礎技術，即是（1）能自由運腕（2）能自由執筆（3）能寫各種線（4）能寫各種點畫（5）能寫各種性情的形（6）能自由表現墨色（7）能任隨目標自由構成全體，並能自由活用餘白，這些是構成形、線、韻律動感的根源的基礎技術。<sup>87</sup>

此方法大抵和高次元創作相似，只是在技術方面加以訓練與提示，使創作較具成熟感。

---

<sup>85</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁56。

<sup>86</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁57。

<sup>87</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁57。

### （三）受外界感動的創作

由眼前外界事項，直接受感動為中心的試作書造形。

外界事象是大自然現象、風景及人為的事象等無限的，觀賞舞蹈視其動作及其位置的配合，觀賞一冊美術輯冊有表現直線美也有曲線美、或有表現空間美、也有表現極度無空間而感覺密度美，……從書以外的事象得到暗示試作作品，在〈書譜〉中也述及此。<sup>88</sup>

此方法為從大自然現象、風景及人為的事象等無盡的寶藏，獲得書外的暗示，以作為創作之靈感，而嘗試展現成書法作品。

### （四）出自內心之所感的創作

只自內心閃出的生活情感或心境，托於文字表現出來，這正是真的表現自己，純粹的創作活動。譬如用「梅」字創制作品，則各人回憶觀賞梅花，有的憶起嶺上梅、雪中梅、黃昏梅、月下梅……各人創意不同，「梅」文字只是共通符號；同時以此為「梅」體造形出來的是個人的心畫，成為各人內心的姿態，心中的表現，比起技術，多以內心為主體，展示出多采多姿。<sup>89</sup>

此方法為內心所湧現出來的生活情感或心境，託於文字表現出來，這正是真正的表現自己。俗云：「靈感一來創不斷」，其作品展現將更多彩多姿。

### （五）由課題的創作

應他人要求，照辦創作，譬如design poster或為適合近代化的建築室內裝潢構造的傾向，因直線或因曲線，作品的大小、位置、採光等的關係，對詞句內容、書體、墨色、裝裱的樣式及顏色等，要考慮調和。因此，在創意表現上的基本事項及裱裝要綜合研究，這是純粹的造形藝術，其課題範圍極廣，內容也有深有淺，幅度非常廣。此由課

---

<sup>88</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁58。

<sup>89</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁58。

題的創作的問題，今後的書法教育也應重視研究活用。<sup>90</sup>

此是配合各種裝置或展覽課題等等的需要，以思考創作的的方法，牽涉多元的要素，範圍極廣，也很符合現時代的需求。

以上是陳丁奇先生致力於書法教育數十年，所提倡的書法創作教育觀。鉅細靡遺的研究心得和精闢見解，足供後人學書作典範，依此而行必為書道創作之一條康莊大道。

#### 第四節 合自然之宇宙觀

陳丁奇先生說：

如此使筆法合致自然界之理，是中華民族的宇宙觀點，都歸于自然為理想。在藝術方面亦經過其基礎技術，而歸于自然為理想。<sup>91</sup>

可見在藝術表現方面，一切都要以合自然為根本，才合乎中華民族之宇宙觀，不管在基礎訓練，或者運筆表現等皆要使之歸于自然為理想目標。

為使歸于自然，則要研究應自然的多樣變化廣深的技法。瞭徹技法則能筆自由自在驅使而表現點畫作種種變化。在書譜說「一畫之間變起伏於峰杪，一點之內殊衄挫於豪芒。」筆緻雖僅一點一畫，但有無限變化，在書寫時意識著創意內在的心像直接具現於筆鋒。在書譜又說「至若數畫並施，其形各異，眾點齊列，為體互乖。一點〔成〕一字之規，一字乃終篇之准，違而不犯，和而不同；留不常遲，遺不恒疾；帶燥方潤，將濃遂枯；泯規矩於方圓，遁鈎繩之曲直；乍顯乍晦，若行若藏；窮變態於毫端，合情調於紙上；無間心手，忘懷楷則，自可

<sup>90</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁59。

<sup>91</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定1986年，頁10。

背義獻而無失，違鍾張而尚工。」這是說造形普遍性基礎技法的大綱而已。於實際臨書詳察對象研究造形和線質，從基礎原理內外面要素做各種實驗分析分類體驗累積技術磨練精進而超越技法的世界，悟徹解脫境界。書雖有形、「妙有」〔，〕亦合乎「無」之道真理為一體，此為學書作書的究竟目的。亦是中華思想的真髓。中國「書」藝和道是一體的。<sup>92</sup>

當然自然不是一成不變，而是變化多端的，例如清晨的垂露與太陽光下的垂露是不一樣的，它隨著時間與空間而變，為一多元、多樣性的，因此在技法的表現亦應該作多樣性變化，而不是一筆到底或是依固定模式——無任何變化，如此寫出來的字跟機械印刷字又有何不同呢？筆法沒有變化，就感受不到它的生機與活力，也就是生命力。如何才能有如此的表現呢？陳丁奇先生以為，在臨書之時必須先將對象作詳細研究，並且加以實驗分析，了解其基礎原理後，再自我磨練，使自己的技巧表現達到自由自在、隨心所欲，最後，跳脫束縛，無拘無束盡情發揮，達到無執無為、藝道一體的最高境界。

為何要歸于自然呢？因為自然乃是一多樣化、多變化的現象，掌握到此技法，才能自由自在地運用變化，使之如行雲流水般順暢無比，亦可達真空妙有、藝道一體的最高境界。要如何才能達到此境界呢？陳丁奇先生提到進修技法而超脫之以入於道藝，他說：

進修技法，然後功成脫離技法，悟道之境，氣韻生動。其點畫、造形皆透出性情，由不斷磨練實驗求證分析過程，遂悟出其真理原理，而且技法不固定化而不受拘束從心所欲，創作高次的境界，其書自然顯現品格。先求技法透徹普遍於技法，在技法典型中投進全我，乃至完全忘我之境時，既經不存有任何拘束罣礙的技法自在的意境。然則得所表現的成為無礙的藝術，灑脫的藝術。而引致到氣韻生動高層次的藝域。就是說肯定型，其後否定型時，既經將「有」的型攝取消化，

---

<sup>92</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 10-11。



使昇華到「無」的狀態。其時纔能所欲而不踰矩，按自己心像表現出來亦不違真理。<sup>93</sup>

藝術創作雖然在訓練過程需要技法，但最後階段必須脫離技法，探索更高之層次，為高次元之境界，從心所欲、無拘無束進入忘我之境，從「有」進「無」的最高理域。陳丁奇先生論述說：

中華民族的人生觀、宇宙觀貫流著書藝術的根底，深廣支配著中國獨自的風韻書格。儒家對天虔敬態度表現嚴謹、莊重、崇高的品格。老莊則容認萬物包羅使生成的「無」的態度，豐富充實，似發展天地萬物生長的姿態，而書藝術方面有自由奔放，無限積極的發展性。總而言之，中國的書藝術，是在文字構造的自由性和中國思想的連結。就是雖有思想，在素材的文字，若無可容納柔軟的構造型，則或許不會發展如此的書藝術。文字的構造互相配合法則而調和形成書美。儒家、老莊二大思想，一見似相背，但只是方法論的差異，畢竟志向是同一。孔子對天地人，由三者來實現人世為理想，老子是捨棄人為而直接連接天的態度，而玄之又玄的，宿萬象周行不殆，人亦然，人身亦是一小天地「常無欲以觀其妙」，「無」在天地之前即有，此「妙」亦在生之前即生，其與天地本體之「無」，因同是宇宙大主宰之分體，所以在天謂「理」，賦人曰「性」，此是一道之兩用。然則世人如能在無欲時常觀其妙，這就是抱守道體，如此自性自然圓明成為根本思想。<sup>94</sup>

又說：

中國文字是從文意的自然抽象化。文字每個單位各有其獨自形、音、義。「書」不單是外界的形象，托素材的文字表現自己心像（象）。文

---

<sup>93</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 11-12。

<sup>94</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 19。

字既經脫離自然形象，而完全成為抽象形，由當時場合的內在流動自在運筆，於此自有主觀之有機的統合體創出小宇宙，而「無為」生出天地，復又主宰天地，而生周行不殆之德，於是成洋洋大觀宇宙自然現象，這是中國「書」藝的理念。

書論典據孫過庭書譜中說：「觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之姿，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據稿（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。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，殊衄挫於毫芒。」…又如歐陽詢為說明用筆法，借自然界的現象姿態形容，適用自然界的理法，作書的妙諦八法云如下：「點」如高峰之墜石。「斜鈎」如勁松倒折，落挂石崖。「彎鈎」如長空之新月。「努」如萬鈎之弩發。「橫劃」如千里之陣雲。「撇」如利劍截斷犀象角。「直劃」如萬歲之枯藤。「捺」一波常三過筆。如此使筆法合致自然界之理，是中華民族的宇宙觀點，都歸於自然界為理想。<sup>95</sup>

中國文字是從文意的自然抽象化。文字每個單位各有其獨自形、音、義。「書」不單是外界的形象，托素材的文字表現自己心像。文字既經脫離自然形象而完全成為抽象形，由當時場合的內在的流動自在運筆，於此自有之主觀之有機的統合體創出小宇宙，而「無為」生出天地，復又主宰天地而生周行不殆之德，於是成洋洋大觀宇宙自然現象。這是中國「書」藝的理念。<sup>96</sup>

這說明了點畫的形妙以懸針、垂露、奔雷墜石之奇等。述「書」形的風趣，形容鴻飛獸駭、鸞舞蛇驚的姿態。或說運筆的重輕喻以崩雲蟬翼，至其似初月之出自天涯，落落乎猶眾星之列河漢等，使彷彿如古

---

<sup>95</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 9-10。

<sup>96</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 9。

人之名蹟。<sup>97</sup>

又如歐陽詢為說明用筆法借自然界的現象姿態形容，適用自然的理法作書的妙諦八法……<sup>98</sup>

為使歸于自然，則要研究應自然的多樣變化廣深的技法。瞭徹技法則能筆自由自在驅使而表現點畫作種種變化。在書譜說「一畫之間變起伏於峰杪，一點之內殊衄挫於豪芒。」筆緻雖僅一點一畫，但有無限變化，在書寫時意識著創意內在的心像直接具現於筆鋒。在書譜又說「至若數畫並施，其形各異，眾點齊列，為體互乖。一點〔成〕一字之規，一字乃終篇之准，違而不犯，和而不同；留不常遲，遺不恆疾；帶燥方潤，將濃遂枯；泯規矩於方圓，遁鈞繩之曲直；乍顯乍晦，若行若藏；窮變態於毫端，合情調於紙上；無間心手，忘懷楷則，自可背羲獻而無失，違鍾張而尚工。」這是說造形普遍性基礎技法的大綱而已。於實際臨書詳察對象研究造形和線質，從基礎原理內外面要素做各種實驗分析分類體驗累積技術磨練精進而超越技法的世界，悟徹解脫境界。書雖有形、「妙有」〔，〕亦合乎「無」之道真理為一體，此為學書作書的究竟目的。亦是中華思想的真髓。中國「書」藝和道是一體的。<sup>99</sup>

自然之法仍是多樣化廣深的技法，明白其技法後，方能在應用當中自由自在、得心應手，俾便於技巧之展現，以呈顯多元化的成果，同時亦可表達內在之自由意識與人格特質。又說：

書學使歸於自然，則要研究應自然的多樣變化廣深的技法。瞭徹技法則能讓筆自由自在驅使而表現於點劃作種種變化。在《書譜》說：「一畫之間，變起伏於峰杪，一點之內，殊衄挫於豪芒。」筆緻雖僅一點

---

<sup>97</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 9-10。

<sup>98</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 10。

<sup>99</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 10-11。

一畫，但有其有無限變化，在書寫時意識著創意內在的心象直接具現於筆鋒。在《書譜》又說：「至若數畫並施，其形各異；眾點其列，為體互乖。一點成一字之規，一字乃終篇之准。違而不犯，和而不同；留不常遲，遣不恒疾；帶燥方潤，將濃遂枯；泯規矩於方圓，遁鈎繩之曲直；乍顯乍晦，若行若藏；窮變態於毫端，合情調於紙上；無間心手，忘懷楷則；自可背羲、獻而無失，違鍾張而尚工。」<sup>100</sup>

如王羲之蘭亭集序中出現多次「之」字，每個字的表現形態皆不相同，有其各自差異性，雖不完全相同、一致，但隨所處位置不同，獨立表現不唐突，以自然和諧之貌隨圓就方，隨處而安，怡然自得。陳丁奇先生的作品亦常有此等絕妙的表現，如心經等。

中華民族的宇宙觀點是尊重天地的，將天、地、人合稱「三才」。人介於天地之間，必須學天之高明包容，學地之博厚承載。在藝術方面，依然回歸到以自然為素材，其表現技術亦同。

總而言之觀賞「書」、「作書」的要諦，是：「目閱不如心閱聰。欲于書上見飛鴻。羲之書聖神遊遠，寫得無聲在有中。」<sup>101</sup>

由此可知，順其宇宙自然之理，必可達到至高層次之展現，習書不但要熟練技巧外，還必須加以品格修養，能化有為為無為無執，才能盡情發揮，展現真性情，才能昇華至自由灑脫、氣韻生動的藝術，進於道的理想境界，內外融通，達到圓滿的境域。陳丁奇先生說：

吾過去六十餘年來學書法即是如此，有時觀察自然現象，或研究機械學、力學、建築學、心理學、幾何學、音樂理論、美術論理、體育與

<sup>100</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 38。

<sup>101</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 11。

生理及用具等。有關於造形上所有能應用者，必羅用實驗求證其表現結果，做比較分類其原理原則。<sup>102</sup>

自然之理即是道，學書即學道，必須在生活中努力觀察自然現象，了解其原理後，才得以自我表現，加以親身實驗求證，理解宇宙人生之道，如此加以應用表現，必可契入理、達於道。

---

<sup>102</sup> 陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年，頁256。

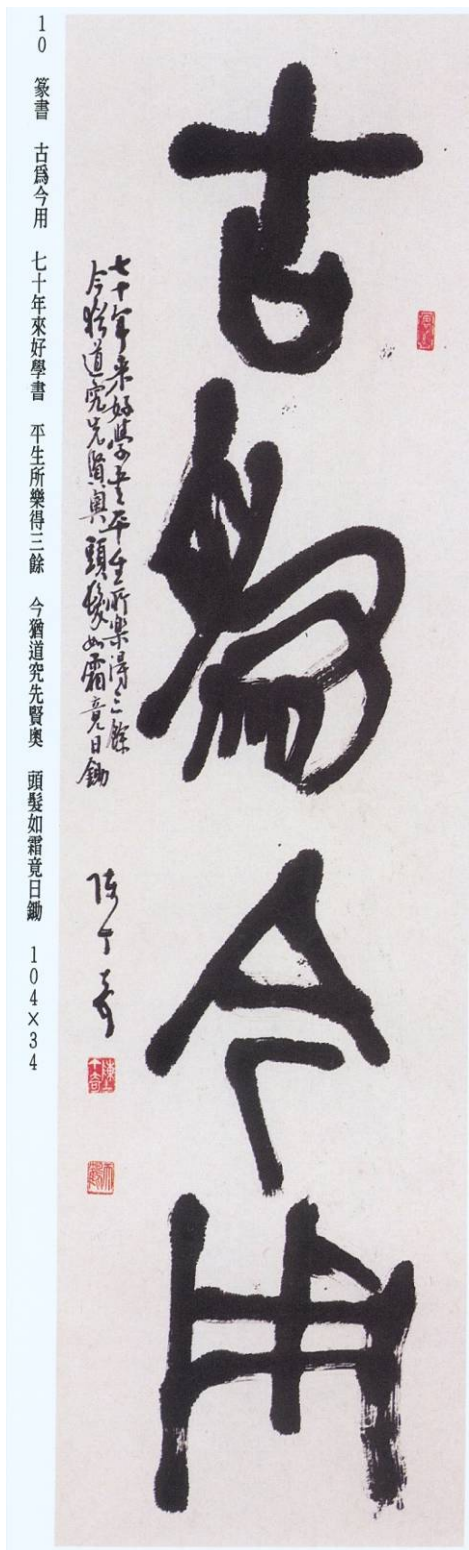


圖 3-1 古為今用-今猶道究先賢奧

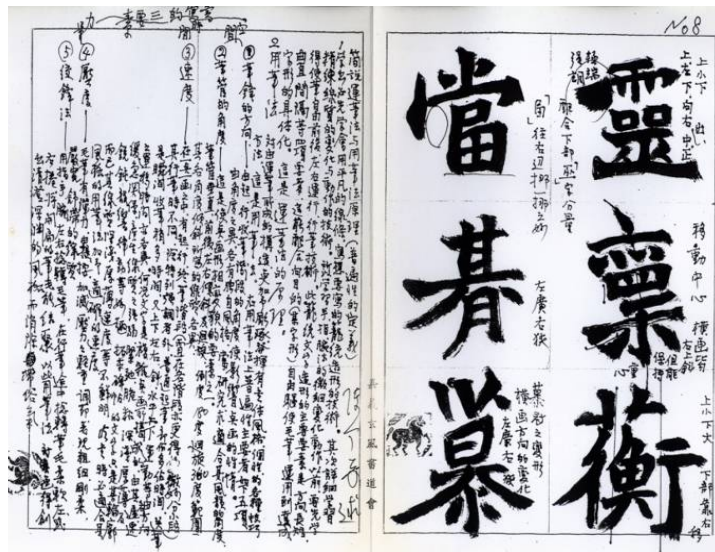


圖 3-2

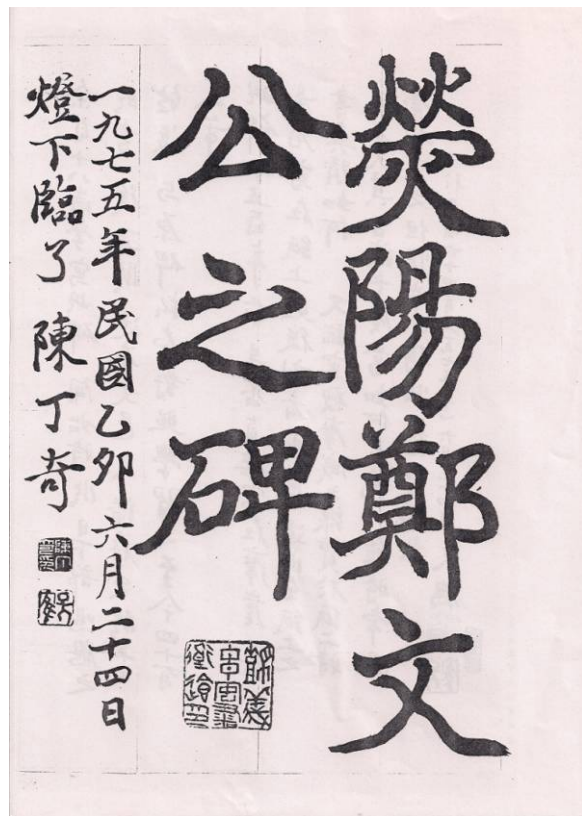


圖 3-3

有生天涯 人生寧是天之涯，春夏秋冬日日佳，易老年勤有益，無常凡世那堪誇，離鄉背井作遊子，反璞歸真回故家，一趨人生何所願，願能綯繻是心花。於公元一九九〇年二月十三日三時十五分。  
 蔡肇祺先生賦有生天涯三首中之一。八十三叟。陳丁奇 〇〇 X 〇〇 公分 八十三歲作

人間等是天之涯  
 春夏秋冬日日佳  
 易老年勤有益  
 無常凡世那堪誇  
 離鄉背井  
 作遊子反璞歸真  
 回故家一趨  
 人生何所  
 願願能綯繻  
 是心花

於公元一九九〇年二月十三日三時十五分  
 蔡肇祺先生賦有生天涯三首中之一  
 八十三叟 陳丁奇

圖 3-4 有生天涯-春夏秋冬日日佳

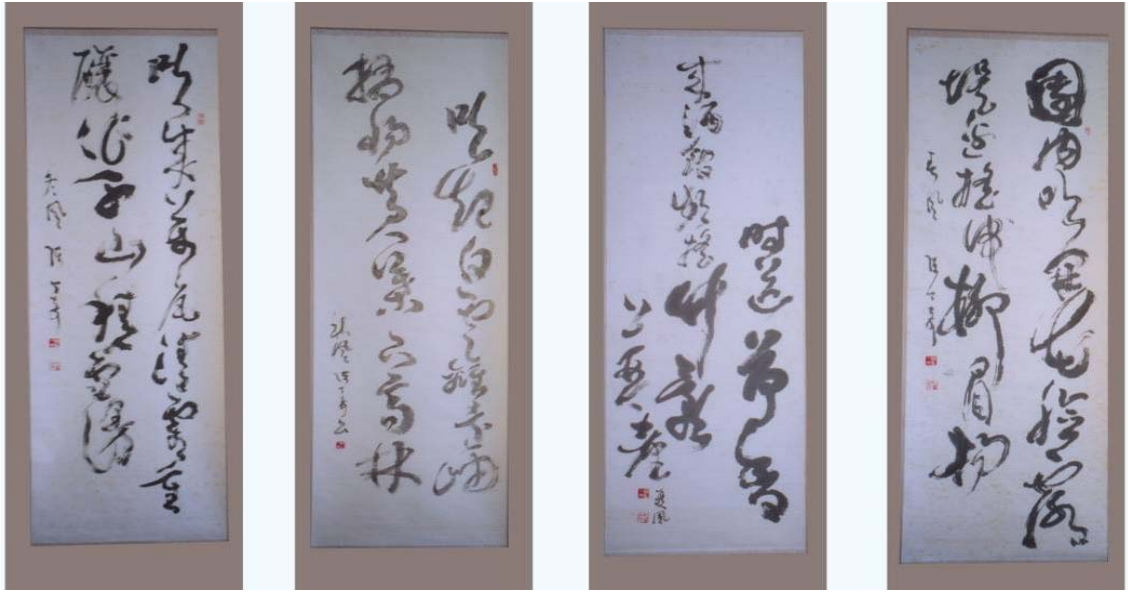


圖 3-5 四季風

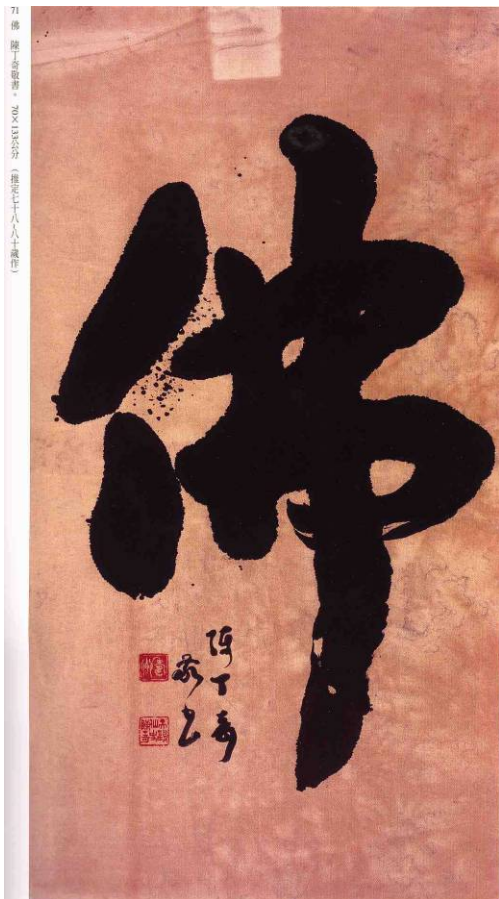


圖 3-6 佛



撐蕊披葩對雪飛但期大地有春回  
 千季老幹心通古一季清芬氣自威  
 慈眼奔神能忘我負肩軛雪不知歸  
 古來高士多相識踏雪殷勤尋探梅

錄蔡肇祺詩四君子梅

陳丁奇



圖 3-7 陳丁奇書法選集 編號 71-梅

斜掛險崖堪赴湯彬彬知禮葉風長  
 歲寒新根着故土地凍老節蘊餘香  
 情愫不移稀葩淡芬芳四溢密葉涼  
 古香古色引思古蘭佩有芳在楚鄉

錄蔡肇祺詩四君子蘭

陳丁奇



圖 3-8 陳丁奇書法選集 編號 72-蘭

鬚葩蚪辨笑時遷澹泊自甘知凜然君子  
 依籬更自在古風垂葉但悠閒竹籬換取  
 水泥辟菊葉折凋宣紙間不恨知音今已  
 少花心早屬晉陶潛

錄蔡肇祺詩四君子菊 陳丁奇

祥和八面尔威風何懼葉間多蚊蟲節節  
 高操向天擺落落古脈敷地通一謀把握  
 存胃裏七友切磋在懷中空谷回音山月  
 泣英雄有淚付簫叢

錄蔡肇祺詩四君子竹 陳丁奇

圖 3-9 陳丁奇書法選集 編號 73-竹

圖 3-10 陳丁奇書法選集 編號 74-菊



117 愛梅花 22×26公分 (推定七十二歲作)

圖 3-11 天鶴仙史 編號 117-愛梅花-推定 72 齡 (少數字之精妙圖象化，意味盎然，別具巧思。)

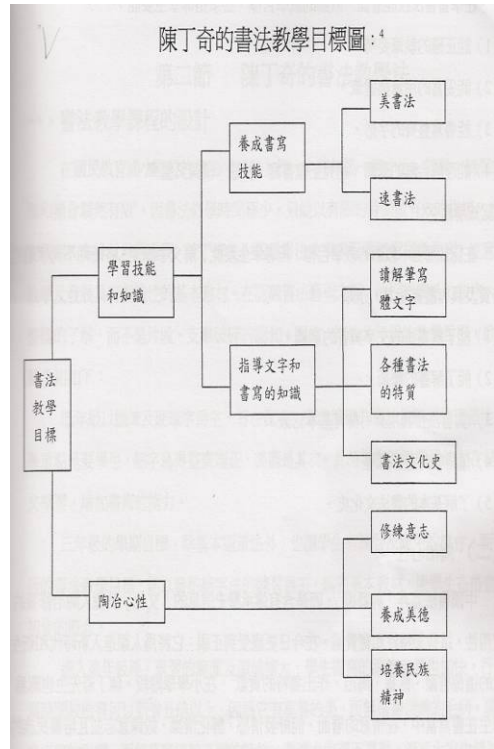


圖 3-13 陳丁奇的書法教學目標圖

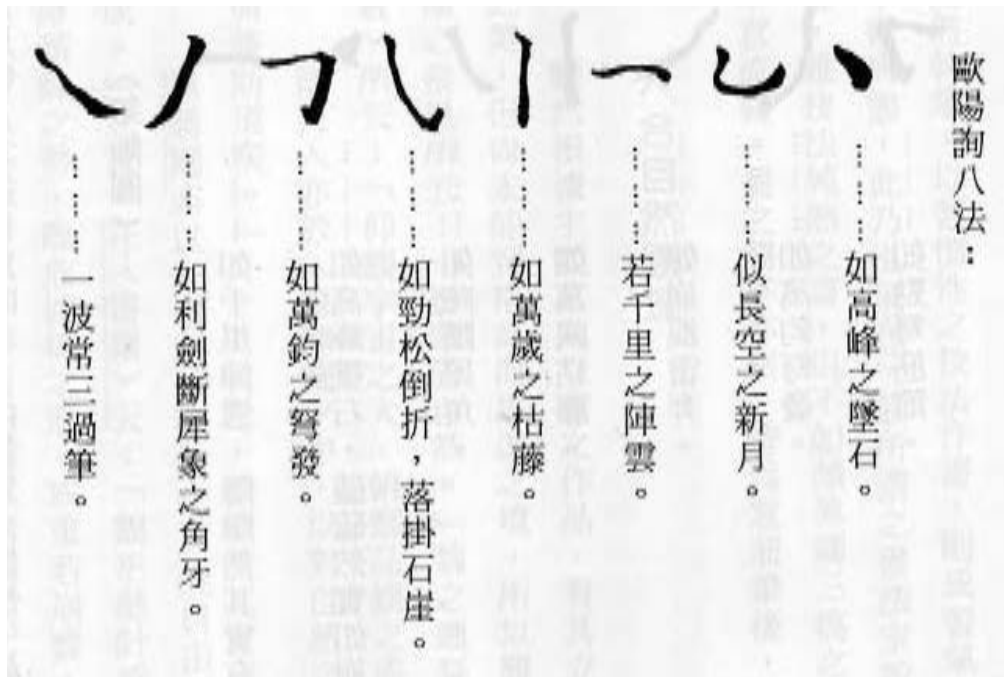


圖 3-12

## 第四章 陳丁奇對唐楷之研究論述

自古以來，大家都以為唐代書法家以楷書尚法為宗，最被書界推崇六位大書家應為：虞世南、歐陽詢、褚遂良、薛稷、顏真卿、柳公權。以那四大家為主有不同的看法，陳丁奇先生的看法呢？他說：

有以歐（陽詢）、虞（世南）、褚（遂良）、薛（稷）為四大家，或有以歐（陽詢）、虞（世南）、褚（遂良）、顏（真卿）為四大家，吾則取後者。<sup>1</sup>

因此本論文乃採取歐、虞、褚、顏，四家作為研究核心，加上承顏體變化成家的柳公權一家。先綜觀唐楷之淵源及其發展變化、特色與陳丁奇先生留世之書論敘述，再分述以上諸大家各自不同之表現風格以及陳丁奇先生在臨書後之體悟。

### 第一節 綜觀唐楷淵源及其發展變化

書法是時代的產物，隨著時代巨輪而流轉，如今我們研究唐楷，並非意味只有唐代才有楷書，而是在文字的演變當中，至唐代達到最高峰、最成熟，因此，我們先看陳丁奇先生對唐楷演化過程的敘述。

六朝（南北朝）當時並沒有獨立的書論，而是會同於當時代的文章或繪畫之評論，因受時代思想機制而一致，因此，研究書體必須先研究文體，而六朝之文體分為碑、帖、寫經體、筆記體等四種，他亦代表著四種書體。首先，咱們先了解碑與帖的區別。陳丁奇先生先提出明確的分辨方法，以導正錯誤的見解，他說：

---

<sup>1</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁64。

對帖與碑考察，歷來以為帖是寫在紙上，刻在棗木是後來的事，碑是書刻在石面。其實，碑與帖的根本解釋，應該從文體方面著手。<sup>2</sup>

如何由文體來理解其間呢？《北史》有「文筆」之語，例如「所制詩賦、雜文，文筆三十卷」，文指詩賦，有韻，流行於南方，謂之帖；筆指雜文，無韻，流行於北方，謂之碑。雖有此分，但書與文章關係卻是密切的，例：「刀筆吏」之話語出現，因刀用於碑，筆用於帖，刀與筆之用法相似，刀法類同筆法，不管是寫在紙上或寫在石面，書寫法是不變的，變的是文體，於法帖為尺牘，於碑碣為傳記。

欲了解六朝（南北朝）楷書之特色要從墓誌銘下手，陳丁奇先生有明確指示，他說：

六朝北派書所傳世者，碑碣、造像及墓誌銘。凡刻石顯立墓前者，曰碑、曰碣、曰表，惟納於壙中，謂之誌銘，誌銘石比碑碣小，文辭亦多不同。墓誌本來只記姓名、歷官、父祖、姻媾之類，其目的為雖經桑海之變，由此使知父祖墓處。<sup>3</sup>

可見碑銘原只是用來標示祖先之埋葬處，使後代子孫可循跡探源，其意義深遠。就其內容形式言，雖然文章亂，書體也亂，但是它可說重精神，其線條生氣蓬勃、精神躍如，將內心的感受表露無遺，可云達及藝術之最高精華。

楷書發展到了唐代，從無一定章法的狀態轉為規則化，書體變為有章法，被稱之為「書法」。其缺陷則為線質鬆弛，乏躍動氣味，偏弄技巧，雖好看整齊，但缺乏精神，其緣由陳丁奇先生以為：

初唐書法因科舉制度所影響，為對策，必需謹嚴方整，否則雖擅長詩文也難及第，所以為準備應付考試，力求字畫謹嚴方整，形質甚整但

---

<sup>2</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁33。

<sup>3</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁35。

性情卻失，幸有虞、歐楷書尚帶六朝風氣，遺存形質和性情兼備的楷書規範，可見於歐法北方筆風韻、虞法南方羲之的圓筆、褚法統合這兩方創出適合唐朝文化獨自的楷書。<sup>4</sup>

可見為了因應時代需求，為求考試公平起見，必須制定標準範本格式，讓百姓有依循方向，為準備應付考試，只能力求字畫謹嚴方整，無法依書者性情盡情發揮，導致一般初唐書法常偏弄技巧而缺乏精神，但幸有虞歐褚等大家，承先啟後，建立各家獨特的書風。

於此，陳丁奇先生有其精彩的論述。首先來看陳丁奇先生對唐楷發展的整體看法，他說：

若論楷書我最喜愛初唐，尤其虞世南、歐陽詢、褚遂良，誰都稱讚他們是楷書名家，或許今後無人出其右，但不是在他們以前沒有某型的萌芽而突然出現的。於歐，有北魏的〈張猛龍碑〉；於褚，有北魏的〈皇甫麟墓誌〉，於虞，也有可匹敵如前兩者的根據（雖今遽難肯定其是何而已）。但我不是說褚遂良直接學〈皇甫麟墓誌〉、歐陽詢直接學〈張猛龍碑〉。<sup>5</sup>

就歐陽詢來說，北魏以前結體緊密，筆力剛健的書風已經萌芽，而漸次發達，到了〈張猛龍碑〉的表現，可謂是中興之祖，此書風到了初唐才進步成為歐陽詢的楷書。褚遂良的輕妙瀟灑的作風始自漢代，流傳到北魏成為如〈皇甫麟墓誌〉的文字，到了褚遂良才集大成。虞世南高邁穩健之書風，亦是至虞才集大成的。<sup>6</sup>

又說：

至中唐顏真卿出，俄然面目一變，正如異軍突起，不僅書風變，點畫及文字的構成亦異。非忽焉無理由而起，實有其因素在。因唐太宗極

---

<sup>4</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁15。

<sup>5</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁7。

<sup>6</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁7。

端崇拜王右軍，如貞觀初，下詔普購右軍書蹟，寶藏或遺詔命殉葬〈蘭亭序〉于昭陵，又以右軍書風之行書親寫〈晉祠銘〉、〈溫泉頌〉，高宗以行書寫〈萬年宮銘〉、〈紀功頌〉，尤其懷仁集右軍書，刻〈聖教序〉以後，天下多學此碑書，當時大家李北海、蘇靈芝亦皆行書刻碑，從其書風大盛，影響到楷書，傾趨流麗適媚，因此歷來帶隸體之古樸一變，換帶行體，乃至失純厚，書品漸降，遂至產生所謂俗書體的書，此際，異軍崛起者乃顏真卿也。<sup>7</sup>

顏真卿乃生於文字學者之世家（參閱〈顏家廟碑〉、〈建中帖〉），《說文》學造詣甚深，以彼之立場，觀隸書與楷書，有不少字筆畫不合六書。於是，由《說文》篆改楷書之正體，作出新字形，以矯正當時之行書化、墮落楷書之弊，是欲有所為而改革。這是顏楷書與其他書法家書之根本異處。楷書求源于隸書，如歐陽詢等雖有少數豎長形之例外，概皆扁形。而顏真卿以篆書為基本，明顯橢圓形，可說是書道界之一大改革，而成為後世字典體之樣式，因方便而自然變化，所簡易化的文字點畫，過去煞費苦心，但今逆回至小篆之功過，於此姑且不論，開拓前古人未有之獨創境地，亦值得特筆書之。正在膩煩至此院體書之際，當時一般世人見到魯公新創一種莊重雄渾之書風，驚駭而讚嘆，又因魯公在歷史上忠烈之行履與崇敬之念，併加其書風至風靡一世。<sup>8</sup>

依陳丁奇先生之見，楷書在歷史的源流當中，於魏碑已有典型的萌芽與建樹，如〈張猛龍碑〉與〈皇甫驎墓誌〉等，到初唐時發達到最巔峯，歐陽詢、褚遂良、虞世南等皆能集其大成，建立個人的書風特質。然因受科舉制度所影響，必須謹嚴方整，方得以及第中榜，故一般中下者的楷書整齊規矩而缺乏性情，可謂院體書風格，其後王羲之行書書風風行，楷書乃受影響而有行書化追求流麗適媚的傾向，其流弊則失古樸淳厚，入於俗品。至中唐顏真卿時期才又有所變革，其主要原因是顏真卿生在文字學世家，他造詣深厚，觀察過去由隸書轉楷書所沿襲下來的字的筆劃有不少不合六書之結構方

<sup>7</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁40。

<sup>8</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁41。

式，於是興起藉由「說文」將楷書從源於隸體扁形改為傾向篆體橢圓之正體，做出新字形，以矯正當時行書化而失古樸淳厚之墮落楷書的弊病。此項改革正凸顯顏楷與其他書家之根本異處，也因字形從扁形改為橢圓形而讓字體看起來有膨脹變大之錯覺，又因其基本點畫有明顯多肉肥厚之特色，令當時一般世人見到他的新創，有一種莊重渾厚之書風而風靡一世。

## 第二節 歐陽詢、褚遂良—碑派風格

### 一、歐陽詢及其書法

陳丁奇先生有一明確的提示，如何才能有系統且完整地呈顯歐陽詢書風特色有其一定的步驟，他說：

學歐書法必須理解其身世即處於當時社會環境，其為人處事之大概、學書之經過，則不難思考察出其書之創意，否則難免染世俗之俗氣，寫出刻板如無靈魂之形骸字堆而自鳴得意。臨碑帖學書千萬莫盲目只管學描其形，應先理解其創意、思考技法，試行實驗鍛鍊之，形意應兼顧，意先筆後之原理就是如此，亦正是臨帖之要諦也。<sup>9</sup>

#### (一) 歐陽詢的身世及官歷

歐陽詢是潭州臨湘人，字信本，陳武帝永定元年（公元五五七年）生，唐貞觀十五年（公元六四一年）卒，享年八十五歲。據《新唐書·宰相世系表》，歐陽詢乃出自姒氏。夏少康庶子封於會稽，至越王無疆被楚所滅。子蹄封於烏程歐餘山之陽，任歐陽亭侯，以為氏。其子孫涉長沙臨湘者，此即歐陽詢之祖先。父紇，任陳之廣州刺史，《通鑑》記載云「紇，在廣平十餘年，威惠百越著名，自華皎叛，陳主疑之，

<sup>9</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁21。



徵為左衛將軍，紇懼，遂舉兵攻衡州」，又《陳書》之〈章昭達〉云：「詔昭達都督眾軍討之，擒紇」，紇伏誅。當時詢十三歲，依據竇泉《述書賦》注云「詢幼孤，被陳之中書令江總（詢父之好友）所收養」，歐陽詢的容貌，新、舊《唐書》均記云：「貌甚寢陋」，在〈許敬宗撰〉云：「貞觀十年文德皇后崩，率更令歐陽詢狀貌醜異，眾（宮女）或指之，敬宗見而大笑，為御史所劾，被左授洪州督府司馬。隋恭帝皇泰元年（公元六一八年）五月，唐高祖即位天子，改元武德，詢是唐高祖之舊知，被器重，被累擢給事中之要職。（在隋朝任太常博士，助越公楊撰《魏書》）」<sup>10</sup>

## （二）歐陽詢的書學及書蹟

《舊唐書·本傳》云「詢初學王羲之書，後更漸變其體，筆力險勁，乃一時之絕，人得其尺牘，則皆以為模範。」《新唐書》所云亦同，又云：「嘗行，見索靖之書碑，觀之，去數步又返，及疲乃敷布宿其旁，至三日乃得，去，其嗜類如斯。」在張瓊瓘〈書斷〉云「詢盡能八體，筆力勁險，篆體尤精，飛白冠絕，行書出自大令，別成一體。森森焉如武庫之矛戟，風神嚴於智永，潤色寡於虞世南，其草書迭蕩流通，視之二王，可為動色，然而驚奇跳駿不避危險，傷清雅之趣，羊、薄以後無勁敵，唯永公特調兵精練，欲與旗鼓相當。歐以猛銳長驅，永公乃閉壁固守。」《金壺記》云：「詢見右軍教獻之〈指歸圖〉一本，以三百緡購之，賞玩經月，喜而不寢。」《蔡惠公集》云：「唐初二王蹟筆跡尤多，當時學者莫不一仿，今存無幾，然觀歐、虞、褚、陸所號名書，其結構字法皆出於王家父子，學大令者多放縱，而羲之投筆皆神妙。案論索靖書或飄風忽起、驚鳥乍飛，以壯其道勁，或雪嶺孤松、冰河危石，以壯其峻嶮。詢書之險勁過羲之，疑為駐馬見碑（索靖之書碑）之後哉。所謂自其體著名。」在此之前，唐人竇泉《述書賦》注云：「詢書出自北齊三公郎中劉珉。」依此綜合思考之，可斷學二王書以外，尚有學北派諸碑書。又如《金石史》從別方立論云：

<sup>10</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁19。

「人雖知信本變晉法，而不知結體、用筆多出自古隸中……」可見率更楷法源自古隸，故骨氣洞達，結體獨異，居唐楷書之第一。此外尚有歷代諸家之評，未必同一，但歐陽詢學二王以外，得力於漢魏以來北碑不少，是無疑矣。其書風混一南北而別成一家，相較於虞世南之專攻二王為主，善於南派之書，乃形成對蹠立場。<sup>11</sup>

依以上陳丁奇先生之見，歐陽詢貌醜而堅毅，著迷書道而創造日新，其楷法源自古隸，且初學二王而漸變之，更得力於索靖，故險勁超過王羲之，雖或有傷清雅之趣，然骨氣洞達，結體獨異，可謂居唐楷之第一。又可見歐陽詢除了學二王之外，無疑得力於漢魏以來之北碑不少，故其書風兼融南北而自成一家，相較於虞世南專擅二王南派之書風，乃形成對蹠立場。此外，陳丁奇先生亦表示歐陽詢之書蹟包括碑與帖，最著名者〈化度寺碑〉（參圖 4-1），次〈九成宮醴泉銘〉（參圖 4-2），皆為今日楷法之極則，其次是〈皇甫誕碑〉、〈虞恭公碑〉等，宋鄭樵之《通志·今石略》所著錄者有二十二種之多。<sup>12</sup>可見歐陽詢留給後世的是無窮之寶藏。

### （三）歐陽詢楷書之特色

歐陽詢楷書的特色「主要採北派勁健書風，結構嚴正、筆力峻拔，樹立方筆而對蹠的楷法」<sup>13</sup>，表現出緊張對立卻平衡森然的格局。陳丁奇先生將歐陽詢之書蹟一再用心臨習（參圖 4-3、4-4），對比之可察見陳丁奇先生不同時期對歐書之體悟與表現之差異，尤其陳丁奇先生晚年之臨書作品，可謂完全融入其精神領域得其精髓，也是陳丁奇先生楷書作品運用最多者，因此對此有深刻的體悟。他說：

歐書中，方頭的橫畫，方筆法最多。橫畫看似單純的直線，但內含有強韌彈性的彎、仰、曲的伸張力，而外觀近乎平板的直線，因此一般誤寫如算木的平板墨跡，起筆筆壓稍輕，近終筆後半部加重而筆畫

<sup>11</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁20。

<sup>12</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁21。

<sup>13</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁15。

粗，字畫左偏小、右旁大，起筆捻住筆鋒頂端做出銳利有彈力，終筆挫後輕輕頓圍而漸漸移鋒穎靜靜止筆，然後向左中提收。<sup>14</sup>

由此可見，若非經過親自臨書體驗，很難看出筆畫與線條當中潛藏不少奧妙在其中。通常看似單純、平淡無奇，內部卻隱藏強韌彈性的剛健勁力，實乃足以屹立千萬年而不衰，足資後世效法學習、欣賞之不朽傑作。其次再看歐書的結構大抵豎長而取背勢（參圖 4-5），圖中兼太子率更令勃海男臣歐陽詢奉敕書，字字皆具體表現出歐陽詢之結構特色，嚴謹整齊，為當代科舉臨書學習之標準楷模。

#### （四）歐陽詢的書論

歐陽詢除了在楷書的書寫表現用心，體會貫通創新外，亦在理論上有不少的著作發表，除了歐陽詢三十六法傳世外，尚有其他的作品表現。

陳丁奇先生說：

後奉詔，與斐矩、陳叔達共著，而詢任主編，撰《宋史藝文志》百二十卷，宋人《寶刻類編》收有〈用筆論〉<sup>15</sup>、〈八訣〉<sup>16</sup>（參圖 4-6）等。

<sup>14</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁15。

<sup>15</sup> 歐陽詢《書論》有翰林善書大夫言於寮故無名公子曰：「自書契之興，篆隸滋起，百家千體，紛雜不同。至於盡妙窮神，作范垂代，騰芳飛譽，冠絕古今，惟右軍王逸少一人而已。然去之數百年之內，無人擬者，蓋與天挺之性，功力尚少，用筆運神，未通其趣，可不然歟？」公子從容斂衽而言曰：「僕庸疏愚昧，稟命輕微，無祿代耕，留心筆硯。至如天挺、功力，誠加大夫之說。用筆之趣，請聞其說。」大夫欣然而笑曰：「此難能也，子欲聞乎？」公子曰：「予自少及長，凝情翰墨，每覽異體奇蹟，未嘗不循環吟玩。抽其妙思，終日臨仿，至於皓首而無退倦也。」「夫用筆之法，急促短搦，迅牽疾掣，懸針垂露，螭屈蛇伸，灑落蕭條，點綴閒雅，行行眩目，字字驚心，若上苑之春花，無處不發，抑亦可觀，是予用筆之妙也。」公子曰：「幸甚：幸甚：仰承餘論，善無所加。然僕見聞異於是，輒以聞見便耽玩之。奉對大賢座，未敢抄說。」大夫曰：「與子同寮，索居日久，既有異同，焉得不敘？」公子曰：「向之造次，濫有斯言，今切再思，恐不足取。」大夫曰：「妙善異述，達者共傳，請不秘之，粗陳梗概。」公子安退位逡巡，緩頰而言曰：「夫用筆之體會，須鉤粘才把，緩繼徐收，梯不虛發，斫必有由。徘徊俯仰，容與風流。剛則鐵畫，媚若銀鉤。壯則口吻而口口，麗則綺靡而消遁。若枯松之臥高嶺。類巨石之偃鴻溝。同鸞鳳之鼓舞，等鴛鴦之沉浮。彷彿兮若神仙來往，宛轉兮似獸伏龍游。其墨或灑或淡，或浸或燥，遂其形勢，隨其變巧，藏鋒靡露，壓尾難討，忽

可見其學問識見超群，為當時朝廷所器重。<sup>17</sup>

此為唐代楷書之第一大家，除了碑帖〈化度寺碑〉、〈九成宮醴泉銘〉、

正忽斜，半真半草因。唯截紙稜，撇娘密紹<sup>⑩</sup>，務在經<sup>②</sup>實，無令怯少。隱隱軫軫，譬河漢之出眾星，昆岡之出珍寶，既錯落而燦爛，復逶連而掃掠。方圓上下而相副，繹絡盤桓而圍繞。觀寥廓兮似察，始登岸而逾好。用筆之趣，信然可珍，竊謂合乎古道。」大夫應聲而起，行吟而嘆曰：夫游吠澮者，詎測溟海之深；升培塿者，寧知泰山之峻。今屬公子吐論，通幽洞微，過鍾、張之門，入羲、獻之室，重光前哲，垂裕後昆。中心藏之，蓋棺乃止。」公子謝曰：「鄙說疏淺，未足可珍，忽枉話言，不勝慚懼。」夫自古之善書者，漢、魏有鍾、張之絕，晉末稱二王之妙。王羲之云：「頃尋諸名書，鍾、張信為絕倫，其餘不足觀。」可謂鍾、張雲沒，而羲、獻繼之。又云：「吾書比之鍾、張，鍾當抗行，或謂過之；張草猶當雁行，然張精熟，池水盡墨，假令寡人耽之若此，未必謝之。」此乃推張邁鍾之意也。考其專擅，雖未果於前規，撫以兼通，故無慚於即事。評者云：「彼之四賢，古今特絕，而今不逮古，古質而今妍。」夫質以代興，妍因俗易。雖書契之作，適以記言，而淳醜一遷，質文三變，馳騫沿革、物理常然。貴能古不乖時，今不同弊，所謂「文質彬彬，然後君子。」何必易雕宮於穴處，反玉輅於椎輪者乎！又云：「子敬之不及逸少，猶逸少之不及鍾、張。」意者以為評得其綱紀，而未詳其始卒也。且元常專工於隸書，伯英尤精於草體，彼之二美，而逸少兼之。擬草則余真，比真則長草，雖專工小劣，而博涉多優，摠其終始，匪無乖互。謝安素善尺牘，而輕子敬之書。子敬嘗作佳書與之，謂必存錄，安輒題後答之，甚以為恨。安嘗問子敬：「卿書何如右軍？」答云：「故當勝。」安云：「物論殊不爾。」子敬又答：「時人那得知！」敬雖權以此辭，折安所鑑，自稱勝父，不亦過乎！且立身揚名，事資尊顯，勝母之裡，曾參不入。以子敬之豪翰，紹右軍之筆札，雖復粗傳楷則，實恐未克箕裘。況乃假托神仙，恥崇家范，以斯成學，孰愈面牆！後羲之往都，臨行題壁。子敬密拭除之，輒書易其處，私為不惡。羲之還見，乃嘆曰：「吾去時真大醉也。」敬乃內慚。是知逸少之比鍾、張，則專博斯別，子敬之不及逸少，無或疑焉。余志學之年，留心翰墨，味鍾、張之餘烈，挹羲、獻之前規，極慮專精，時逾二紀，有乖入木之術，無間臨池之志。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涯，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，殊衄挫於毫芒。沉雲積其點畫，乃成其字。曾不傍窺尺牘，俯習寸陰，引班超以為辭，援項籍而自滿。任筆為體，聚墨成形，心昏擬效之方，手迷揮運之理，求其妍妙，不亦謬哉！然君子立身，務修其本。揚雄謂詩賦小道，壯夫不為，況復溺思毫釐、淪精翰墨者也！夫潛神對奕，猶標坐隱之名，樂志垂綸，尚體行藏之趣。詎若功宣禮樂，妙擬神仙，猶挺堊之罔窮，與工爐而並運。好異尚奇之士，玩體勢之多方；窮微策妙之夫，得推移之奧蹟。著述者假其糟粕，藻鑑者挹其菁華，固義理之會歸，信賢達之兼善者矣。存精寓賞，豈徒然歟！而東普士人，互相陶染。至於王、謝之族，希、庾之倫，縱不盡其神奇，咸亦挹其風味。去之滋永，斯道愈微。

<sup>16</sup> 歐陽詢《書論》如高峰之墜石。似長空之初月。若干裡之陣雲。如萬歲之枯藤。勁松倒折，落掛石崖。如萬鈞之弩發。利劍截斷犀、象之角牙。一波常三過筆。澄神靜慮，端己正容，秉筆思生，臨池志逸。虛拳直腕，指齊掌空，意在筆前，文向思後。分間布白，勿令偏側。墨淡則傷神彩，絕濃必滯鋒毫。肥則為鈍，瘦則露骨，勿使傷於軟弱，不須怒降為奇。四面停勻，八邊具備，短長合度，粗細折中。心眼准程，疏密欹正。筋骨精神，隨其大小。不可頭輕尾重，無令左短右長，斜正如人，上稱下載，東映西帶，氣宇融和，精神灑落，省此微言，孰為不可也。

<sup>17</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁19。

〈皇甫君碑〉、〈溫彥博碑〉、〈虞恭公碑〉……等流傳後世，更有書法理論著作遺世，為後人爭相學習臨書之榜樣。

## 二、褚遂良及其書法

### （一）褚遂良的身世及官歷

褚遂良，字登善，生於西元五九六年（及隋文帝開皇十六年），卒於西元六五八年（唐高宗顯慶三年），享年六十三歲。幼年博涉文史，尤其專攻於隸書，三十五歲書《枯樹賦》；三十七歲書《陰符經》；四十六歲書《伊闕佛龕碑》，立於伊水之闕而以得名；四十七歲書《孟法師碑》。是時，唐初二大書家歐陽詢、虞世南相繼去世，褚遂良以宏闊的心境、淵博的書學，在無前輩壓力下，以精湛的技法傳下生平最得意的第一塊豐碑。《伊闕佛龕碑》在書法史上評價甚高，備受推崇；褚遂良於四十一歲任秘書郎，於貞觀十八年，太宗拜黃門侍門，參綜朝政再拜中書令史部秘書；五十四歲，太宗寢疾，召為顧命大臣，輔佐高宗，書文皇哀冊；五十七歲書《房玄齡碑》，次年書《雁塔聖教序》、《千字文》，再過一年書《小楷陰符經》；六十歲，諫高宗勿立武則天為后，帝怒貶至潭州任都督；兩年後，再貶為愛州刺史，至高宗顯慶三年，時六十三歲，憂卒於官。

### （二）褚遂良楷書之特色

褚遂良仰慕王右軍，師學虞、歐，因此〈伊闕佛龕碑〉（參圖 4-7）、〈孟法師碑〉（參圖 4-8），尚能看到有些近似虞、歐的書風，但至〈雁塔聖教序〉（參圖 4-9），集大成開拓獨自境域。不單是褚之第一傑作，亦創古今楷法之一格，佔在首位寶座。〈雁塔聖教序〉是永徽四年，褚遂良五十八歲時之書，也是彼經過長期間學書鍛鍊、拓展獨自境地時期，汲古為新，由鍛鍊之道所體驗的技法，與其高邁人格，渾然流露無遺。超妙清俊，結構甚閑雅，悠悠不逼，毫無拘束，合成篆、隸、

行草之法，而得此用筆之妙境。<sup>18</sup>

可以得證，褚遂良用筆之專精，其筆畫沉著，筆力之遒勁直可透紙背，外看疏瘦，內斂豐腴，可立千斤之重，善用法度，表現婉約，千變萬化，充分表現藝術美之理域。趙子昂於蘭亭十三跋云：「結體雖沿時代而變遷，但用筆千古不易」。

再觀陳丁奇先生對其用筆法之體驗，心得如下：

1. 概說之，則用筆瘦健，極盡變化之妙。細瘦之書未必即是軟弱，而是充滿精神力量，顯示千鈞勁健。〈雁塔聖教序〉正是如此，這是褚書獨特之長處。
2. 橫畫起筆時，由右向左逆勢而入，稍頓再轉右送。
3. 豎畫起筆用迴鋒頭，衄落起筆成橫點或斜點同時扭過轉下，在〈雁塔〉常見其特色。
4. 轉折處概無圭角也是其特色，從橫畫移豎畫轉折毫無弩張，〈九成宮〉、〈皇甫君碑〉轉折有圭角，一見外形有勁健氣氛，但易流為俗格。若無圭角之用筆，又易成軟弱，但〈雁塔聖教序〉則具有千鈞之遒勁。
5. 浮鵝筆「也」、「心」、「凡」、「苞」、「地」、「化」、「況」等字，最後之鈞短又粗，也是此碑特色。
6. 運筆比較快，但毫無浮薄，極古厚莊重。
7. 〈化度寺碑〉、〈九成宮〉、〈孔子廟堂碑〉是整正，令人感覺靜的狀態。〈雁塔〉則是每一點畫充溢生命力，而忍不住盡量活動之感。

19

可見其用筆之專精，其筆畫細瘦，卻不軟弱，果非精湛之技法是無法辦得到的，另外在轉折處亦採取無圭角的書寫方式，使觀察者不會感覺有弩張

<sup>18</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁16。

<sup>19</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁16、17。

之壓迫感，雖和緩又顯剛勁之勢，運筆速度快，筆勁莊重厚實，令人感覺其筆畫間充滿躍動不已之生命力。

對結構方面之心得為：

歐陽詢的書大抵豎長而取背勢，嚴謹整齊；褚遂良的書則扁平而取向勢，字形寬博閑雅，不受拘束，悠悠不逼之感。<sup>20</sup>

最後叮嚀，陳丁奇先生說：

1. 〈雁塔聖教序〉，雖是褚法之最高峰，因用筆盡千變萬化之妙，不宜於初學者。
2. 先學寫〈九成宮〉、〈皇甫君〉、〈溫彥博〉、〈化度寺碑〉，知歐楷書之妙諦，及由〈孟法師碑〉得褚遂良楷書之大要，其次學寫殷令名〈斐鏡民碑〉及虞世南〈孔子廟堂碑〉等高品味楷則之平正潤雅，然後再學寫〈雁塔聖教序〉為宜，切莫性急。
3. 先鑑賞該碑每一字，其線質躍動狀態、脈絡含續生命力，其次此碑獨有之用筆特殊之處（包括似乎斷處或缺陷處、連綿、虛畫）及結構之特徵（包括非構造形式），必要堅牢把握理解，然後臨書……。

總而言之，褚遂良楷書從〈伊闕佛龕碑〉之寬博俊偉，然後〈孟法師碑〉方整和暢，至其晚年〈雁塔聖教序〉嫵媚婀娜，力求變化，可謂集其大成。

道媚瘦健，用筆極為暢達，卻有如含蓄千斤鋼筋。而且其千變萬化之妙，正是表現所有用筆法之極致，吐露彼所抱負藝術境之理想。<sup>21</sup>

可見細瘦之書未必是軟弱，而是充滿精神力量，顯示千鈞勁健，結構扁

---

<sup>20</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁17。

<sup>21</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁16。

平，而取向勢，每一點畫充滿生命力。

### 第三節 虞世南一帖派風格

#### （一）虞世南的身世及官歷

虞世南，字伯施，越州餘姚人，於永定二年（西元五五八年）生於南朝陳，經過隋朝，六十歲入唐為官至秘書監；貞觀十二年卒（西元六三八年）享壽八十一，逝世後，贈禮部尚書，封永興公，為人兼五絕：忠讜、友悌、博文、詞藻、書翰。曾和歐陽詢同朝為官，歐陽修奉敕寫九成宮醴泉銘，虞世南奉敕撰書孔子廟堂碑，年輕時曾學書於當時著名書法家僧智永（王羲之七世孫），得其專傳，深得「二王」妙旨和智永筆法，因此得以和歐陽詢在太宗皇帝之下鑑定及臨摹王羲之書。

#### （二）虞世南的書學及書蹟

虞世南之書法作品有〈孔子廟堂碑〉（參圖 4-10）、〈破邪論〉、〈汝南公主墓誌〉、〈摹蘭亭序〉等流傳後世。因處於隋代融合統一南北朝文化，至唐代完成了楷書，受其影響，其書法亦略帶貴族性然，而虞世南為人沉靜篤實，其書風格穩定，溫和謙虛，不若歐陽詢為人敏悟，其書風格嚴格謹直，具威壓感。自古以來，書論評語如下：風神絕世，沉著悠遠，外柔內剛，溫和舒暢，豐滿多情高尚等形容詞。虞世南除臨書外，在書論方面亦有多方表現，有〈書旨述〉、〈筆隋論〉等留世，除此之外，虞世南亦是初唐大詩人，代表作如：〈出塞〉、〈結客少年場行〉、〈怨歌行〉、〈蟬〉……等，可說是一位多才多藝之人，其一生集政治人物、文學家、詩人、書法家，真是多采多姿的美妙人生。

#### （三）虞世南之書學特色

〈孔子廟堂碑〉是虞世南的代表作品，也受到非常好的評價，但要如何寫法才能表現其高尚的氣品是大家爭相探索，想深入了解的課題，而陳丁奇



先生也不例外，他說他是要以科學的態度加入實驗分析，以下即為其研究之結果<sup>22</sup>：

第一、運筆速度要緩和，採取遠勢之動，來表現流動和形態美(在時間性及造型性)。運筆靜而緩和，絕勿急迫，筆鋒溫和地觸紙面，在線的中程輕輕抑壓而輕柔運筆，「遠勢之動」是在點畫末處，將收筆時，不特別用力，只照原樣把筆鋒向外遠方放去姿勢轉移至次畫起筆，這能使線本身同時加上空間筆意流動的想像感，而線有力、有餘韻的感覺。

虞世南筆法沉靜，悠遠舒暢的氣氛，出自遠勢，也是虞技法特色之一。

第二、字形為紡錘形(向勢)，點畫的接筆多相離(或接筆淺)稍保持間隔，令人感覺散開和從容不迫、寬舒雍容高尚，這也是出自虞之個性表現于書。

第三、主畫則讓其舒暢發揮伸長，擇整統其文字中一畫，為構成重要的點畫作主畫強調之，其他點畫為副畫，留空白空間助其發揮能舒暢伸長，使文字全體產生調和舒暢之感。

第四、左右偏旁之間寬大，產生協和藹然的造型。

第五、波法(右捺)表示獨特的舒暢。(歐陽詢乃銳厲(利)嚴寒感)

歐褚法在右下加抑壓肥太之處一度停筆，然後由此處稍側筆用力撥出三角形，虞法乃開始自然順筆鋒肥大，在最粗處、筆穗尖稍向下側，由此處稍緩和筆壓拔出去的自然手法，無威壓感。

第六、筆畫膨脹圓潤、外柔內剛的手法，並不弩張，是用極自然地緩和的變化，筆畫中間充實圓潤，縱畫稍向外彎曲，「鈞」用似要推出去的樣子，短短收筆，絕不用銳厲(利)跳動。

---

<sup>22</sup> 陳丁奇：〈書法的學習法〉，嘉義玄風館藏，1976年。

第七、字形一般採用左密右疏的形態，保持穩定。因為國字大部分的筆順由左上開始，在右下終結，自始筆至終筆逐漸律動化是自然的筆勢，所以預先以中心線為基準，左邊始筆時就預留右邊，使有能充分發揮的空間，這也是虞之處事處世穩健謙虛之表現。

第八、文字下部偏右保持安定，上部大的結體文字，往往會寫頭重腳輕不安定，要自覺意先筆後，先構想然後下筆，採取下部偏右使得安定感。

第九、點畫的變化巧妙，不呆板，在同形的排橫、排縱必考慮其變化的配合。

除了運筆速度緩和外，在用筆方面有其特別的技法，例如：起筆與終筆之筆意連接具流動性，筆畫間之接筆亦採用輕接觸（參圖 4-11），結構採向勢如紡錘形（參圖 4-12），具有寬舒及穩重感，佈局方面亦使用穿插或左右相讓，避免重心不穩，以保持其安定性，當然還有在字裡行間之點畫，亦有巧妙變化，不會有呆滯現象。陳丁奇先生除了臨書實驗學習，也在教學過程中，以其獨特的技巧說明、點面結構、用筆、運筆技巧之細部分析（參圖 4-13），將字相同而結體風格有異的放在一起，利於對照區分不同之所在，讓後生晚輩真正學習到古人書道之技巧與精神意涵。

#### （四）虞世南的書論

虞世南除了在書法留下不朽的鉅作〈孔子廟堂碑〉外，在書論方面，以〈書旨述〉<sup>23</sup>、〈筆髓論〉留世，其中筆髓論有序體、辨應、指意、釋真<sup>24</sup>、釋行、

---

<sup>23</sup> 虞世南《書旨述》客有通元先生，好求古跡，為餘知書啟之發源，審以臧否。曰予不敏，何足以知之？今率以聞見，隨紀年代，考究興亡，其可為元龜者，舉而敘之。古者畫卦立象，造字設教，爰真形象，肇乎倉史；仰觀俯察，鳥跡垂文，至於唐虞。煥乎文章，暢於夏殷，備乎秦漢。洎周宣王史史籀，循科鬥之書，采倉頡古文，綜其遺美，別署新意，號曰籀文，或謂大篆。秦丞相李斯，改省籀文，適時簡要，號曰小篆，善而行之。其倉頡象形，傳諸典策，世絕其跡，無得而稱。其籀文小篆，自周秦以來，猶或參用，未之廢黜。或刻於符璽，或銘於鼎鍾，或書之旌鉞。往往人間，時有見者。夫言篆者傳也，書者如也，述事契誓者也；字者孳也，孳乳寢多者也。而根之所由，其來遠矣。先

釋草、契妙等七篇，是書法不可多得的心法，不但將楷行草具體闡述外，最末一篇，契妙篇，更是契入形上之思維，陳丁奇先生讀後心有所感，特別加以白話敘述，讓後學者一目了然，真心體悟，其徵引原文並詮釋如下：

字雖有質，跡本無為。稟陰陽而動靜。體萬物以成形。達性通變，其常不主。故知書<sup>(1)</sup>道玄妙，必資神遇。不可以力求也。機<sup>(2)</sup>巧必須心悟，不可以目取也。

(1)(2)之藝術微妙之理及技法，必須用智慧以科學分析研究，明瞭理解其原理原則，配合實驗證明，經體驗洞幽徹微，始能應用自如，心手雙暢。不可以只目睹其字形，摹臨其表面、強描其形骸，自以為得意。俗庸書奴者云：「詳細摹法書，到酷似絲毫不差，日夜不斷練熟，則日久必成也。」此言雖是鼓勵勤練，但畢竟是書奴之工具而已。<sup>25</sup>

欲解藝術之妙，除了用手去表現書寫技巧外，尚且還要有形上之思維，亦就是妙智慧之契合，心手相合，即所謂「意先筆後」的表現方式，才真正得體其真意，否則只在表面下工夫，最終還是不得登堂入室，得其玄、解其妙。

---

生曰：「古文籀篆，曲盡而知之，愧無隱焉。」隸草攸止，今則未聞，願以發明，用祛昏惑。曰：「至若程邈隸體，因之罪隸，以名其書，樸略微奧，而曆禩增損，迄以湮淪。而淳喜之流，亦稱傳習，首變其法，巧拙相沿，未之超絕。史遊制於《急就》，創立草稿，而之不能。崔杜析理，雖則豐妍，潤色之中，失於簡約。伯英重以省繁，飾之鈔利，加之奮逸。時言草聖，首出常倫。鍾太傅師資德昇，馳驚曹蔡，仿學而致一體，真楷獨得精妍。」而前輩數賢，遞相矛盾，事則恭守，無舍儀則。尚有瑕疵，失之斷割。逮乎王廙王洽，逸少子敬，剖析前古，無所不工。八體六文，必揆其理，俯拾眾美，會茲簡易，製成今體，乃窮奧旨。先生曰：「於戲！三才審位，日月燭明，固資異人，一敷而化。」不然者，何以臻妙？無相奪倫，父子聯鑣，軌範後昆。先生曰：「書法元微，其難品繪，今之優劣，神用無方。」小學疑迷，惕然將寤，而旨迷之義，其可聞乎？曰：「無讓繁詞，敢以終序。」

<sup>24</sup> 虞世南《筆髓論》筆長不過六寸，捉管不過三寸，真一、行二、草三。指實掌虛。右軍云：書弱紙強筆，強紙弱筆；強者弱之，弱者強之。遲速虛實，若輪扁斲輪，不疾不徐，得之于心，應之於手，口所不能言也。拂掠輕重，若浮云蔽於晴天；波撇勾截，若微風搖于碧海。氣如奔馬，亦如朵鉤，輕重出於心，而妙用應乎手。然則體若八分，勢同章草，而各有趣，無問巨細，皆有虛散，其鋒圓毫口，按轉易也。豈真書一體，篆、草、章、行、八分等，當覆腕上搶，掠毫下開，牽撇撥劫，鋒轉，行草稍助指端鉤距轉腕之狀矣。

<sup>25</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，77頁。

字形者<sup>(3)</sup>，如目之視也。為目<sup>(4)</sup>有指限，由執字體，既有質滯焉。目所視遠近不同，如水在方圓，豈由乎水。且<sup>(5)</sup>筆妙喻水，方圓喻字，所視則同，遠近則異。故明<sup>(6)</sup>執字體也，字有態度，心之輔也。心悟非心，合於妙也。

(3)乃謂看一字之體以求其妙，則此字之形，不過是如目中之所見，因其有所執，所以滯而不化，不能發展應用開拓心境域也。(4)智慧或功力高深者則是其遠：卑淺者則視近，皆有個別差異。正如同言臨書，能者契及神妙，不能者搶摹形體而已。非書之不同，乃學書者，見到與否耳。譬如水在方器則方，在圓器則圓，本來同是一水，由見者之高卑自異。(5)筆法之妙，如水在方圓容器，亦隨字而生也。然水之在盞，智者所見之方圓，原與愚者同，但書乃因其學識之深淺而異，故以水喻字，乃識量有遠近之分。(6)執字求字只得其形體，若作書者書寫之神情態度可見。例如顏魯公書〈中興頌〉則發揚宏偉，狀其功德之盛，〈家廟碑〉則莊重篤實，見其家承之謹，〈麻姑仙壇記〉則秀穎超舉，象其志氣之妙。皆因心所發見態度，所謂心之輔也。但心悟非心，乃如雷簡夫聞江濤，張長史觀公孫大娘舞劍，而悟用筆之妙、而得其神，是在物，本是無心，自我會悟之下，乃無適而非心，合於妙也。在本篇前段云「字雖有質……（中略）……其常不主。」是也。<sup>26</sup>

有形有象的東西會受到外在角度或人為的因素影響，以致看法會有所不同，如此無法契入其神妙之處，因此要放開我執之心，無執無為去面對一切，才能開拓寬廣之心靈視野。

且如鑄銅為鏡，明非匠者之明；假筆轉心，妙非毫端之妙。必在澄心運思至微至妙之間，神應思徹。又同鼓瑟綸音，妙響隨意而生，握管使鋒，逸態逐毫而應。學者心悟於至道，則書契於無為，苟涉浮華，

---

<sup>26</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁77。

終悟於斯理也。<sup>27</sup>

最後必須達到心物合一，由第一主體心所看到第二主體之物，也就是筆墨所呈現之跡象，反攝入心，會之於神，如此心領神會，即是悟入真道，此為書道之真詮。

虞世南和歐陽詢生於同時代，也在太宗皇帝鑑定及臨摹王羲之書，隋代融合統一南北朝文化，至唐代完成了楷書，受其影響，文化帶有貴族性，但兩者書風大不相同（參圖 4-14），以下為陳丁奇先生對兩人的見解，他說：

虞歐二人雖有如此共通的境遇，但在書法的表現在感覺上及技法上，因為性格不同，虞世南為人沉靜篤實，其書風風格穩定、溫和、謙虛；歐陽詢為人敏悟，其書風嚴格謹直、冷嚴，具有威壓感。<sup>28</sup>

可見個人性格之差異會影響其表現性格，又因虞世南筆法沉靜，悠遠舒暢之氣氛，創造出「遠勢」之感，其字形為紡錘形（向勢）點畫的接筆多相離，產生從容不迫、寬舒、雍容、高尚之特色。

## 第四節 顏真卿、柳公權—篆派風格

### 一、顏真卿及其書法

#### （1）顏真卿的身世及官歷

顏真卿於唐中宗景龍元年（七〇九）生在文字學者之世家（參閱〈顏家廟碑〉、〈建中帖〉），真卿少孤，母殷氏躬加訓導，真卿事親以孝聞，少勤學業及長遂博學，有詞藻，尤工書。除母教之外，當時教誨真卿影響至大者，

<sup>27</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁78。

<sup>28</sup> 陳丁奇：〈孔子廟堂碑〉冊頁，嘉義玄風館，1980年臨書並附說明。

願為伯父顏元孫、姑母顏真定，二兄顏允南諸人，於母系則為外祖殷子敬、舅父殷踐猷等。綜觀其一生，幼承儒家學行，壯過祿山之燄，中歲自甘謫守，晚年復陷希烈之庭，其丹心義烈，天下不以姓名相稱，而獨曰「魯公」故已名垂竹帛，氣作山河，是誠揭日月以常行，共乾坤而不朽者，況乃著書立說，復以書藝鳴世，人品共書品而長昭也。<sup>29</sup>

## （2）顏真卿的書學和書蹟

顏真卿以其學造詣之深，觀過去以來，從隸書脫化為楷書，有不少字筆畫不合六書。於是由《說文》篆改楷書之正體，作為新字形，以矯正當時之行書化、墮落楷書之弊，是欲有所為而改革。這是顏楷書與其他書法家書之根本異處。陳丁奇先生更進一步分析其差異性。他說：

楷書求源於隸書，而顏真卿則求根於篆書，由《說文》篆作出古來無人寫過之新楷書體，於歷年楷書形體出自隸書，如歐陽詢等雖有少數豎長型，概皆扁形。而顏真卿以篆書為基本，明顯橢圓形，可說是書道界之一大改革，而成為後世字典體之樣式，因方便而自然變化，所簡易化的文字點畫，過去煞費苦心，但今逆回至小篆之功過，於此姑且不論，開拓前古人未有之獨創境地，亦值得特筆書之。正在膩煩至此院體書之際，當時一般世人見到魯公新創一種莊重雄渾之書風，驚駭而讚嘆，又因魯公在歷史上忠烈之行履與崇敬之念，併加其書風則風靡一世。

到了中唐顏真卿，俄然否定所有的典型，主重自己內在的自由，建中帖，麻姑仙壇記，裴將軍詩碑，爭座位帖等，各異其風貌。而且渾厚、博大，毅然中表示無限的變化。這是老莊精神抬頭於書藝術表出人性的自覺。由顏真卿的出現，中國書法史一大轉變。其書剛健是表現其對人性的真面目。其中只以「樸」貫之的樸訥、古老風格。雖無如歐虞褚三人的崇高美，但使人感覺比整齊以上的無限真實性。此人性主義的書藝術精神，到宋代更提倡。如蘇東坡、黃庭堅、米元章三大家出現，橫溢著人性主義藝術。明末王鐸、張瑞圖的放是人性主義書藝

<sup>29</sup> 參照黃宗義：《顏真卿書法研究》，台北，蕙風堂，1993年，頁16、25-26。

術的一峰尖。到了清代為文化復古機運，再復興古典傳統的書藝術，成對人性主義書藝術的反省期，而唐代、六朝、漢魏書風被尊重到現在，這是中國書法史的變遷。<sup>30</sup>

顏真卿之書體在書道界是一大改革，此事非比尋常，因為改革乃攸關傳統習慣與未來之新書體被認同和可接受之程度而論成敗之英雄。若無具備深厚文學造詣，以及本身洞察之能力，還要將所有字體重新整理書寫騰新，不具高尚之人格特質及堅忍不拔之毅力不可。而魯公在歷史上具忠烈之行履與崇敬之念，使得其新創莊重雄渾之書風，令世人驚嘆，更風靡一世，為世爭相學習，其書蹟易被人所收藏而視之為寶。

### (3) 顏真卿楷書的特色

顏真卿不僅作出新字形，且為求表現，在書寫技法、用筆方面亦特別加工夫，此所謂顏法，內含有藝術之特質。經過陳丁奇先生用心體驗分析，結果歸納有四，以下摘要舉述之。

第一、顏魯公書一碑一面貌，其書蹟之表現形態多種多樣，各碑皆有不同之處，全是在其時地之自然表現，未存任何固定形式之繩尺，或許是書法所云之「意前筆後」之創作活動所使然。然而概觀之，雖任憑其表現多樣，則有其一貫之傾向，其獨自個性典型最明顯者可見於〈建中帖〉。<sup>31</sup>（參圖 4-15、4-16）

顏真卿楷書豐碑由《多寶塔感應碑》（七五二）以迄《顏氏家廟碑》（七八〇）（參圖 4-17）創作期間甚長，數量亦多，前後風貌丕變，舉一碑而莫窺全貌，故前人之研究率皆分期而述之，如黃宗義先生說：

如今人金開誠分顏書之創作期為三，彼云：「五十歲（七五八）以前

<sup>30</sup> 陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定 1986 年，頁 18。

<sup>31</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000 年，頁 41。

屬於前期。這是顏氏向古人和民間書法學習並消化吸收的階段，楷書代表作是《千福寺多寶塔碑》（四十四歲）和《東方朔畫贊》（四十六歲）前者從筆法到結體都明顯地受到隋唐某些民間書手的影響，後者照一些人的說法，是學習王羲之所書《東方朔畫贊》的，但是，倘若把前人種種片斷的說法合在一起，卻也在一定程度上反映了顏真卿博採眾長而熔於一爐的事實……五十歲到六十歲（七六八年）是顏真卿書法創作的中期，楷書代表作是《鮮于氏離堆記》（五十四歲）和《贈太保郭敬之廟碑》（五十六歲），都標誌著顏氏那種剛健雄厚、大氣磅礴的獨創風格已經形成……六十歲時寫完《顏勤禮碑》，這標誌著他的書法藝術進入了完全成熟的後期。這時期中的名作不勝枚舉，例如六十三歲寫的《大字麻姑仙壇記》（參圖 4-18）和《大唐中興頌》；六十四歲寫的《右丞相宋璟碑》和《八關齋會報》；六十八歲寫的《玄靖先生李含光碑》；七十二歲寫的《顏惟貞家廟碑》等等。顏真卿藝術生命久長，愈到後來成就愈見輝煌，終於完成了具有高度美學價值而影響深廣的『顏體』的創造過程。」此為概略之分法。<sup>32</sup>

黃宗義先生借金開誠之說法以為論，可見一般對顏真卿書法發展之分期概況。

陳丁奇先生又說：

第二、顏書之基本點畫，有明顯多肉肥厚之特色（參圖 4-19），有人傳說，是因唐玄宗愛好寵姬楊貴妃豐艷茂美之風，影響當時書道界，流行多肉豐滿之書風，其實不然也，動機應如前述，大眾膩煩歷來瘦勁之風而反動改革之，具革命性者也。真卿四十四歲之書〈多寶塔〉，就其開端，到〈鮮于離堆記〉、〈中興頌〉、〈顏氏家廟碑〉、〈建中帖〉時，最發揮其特色。<sup>33</sup>

綜觀顏真卿書蹟之多肉肥厚之特色，大概其個性使然，宋朱長文稱讚：

<sup>32</sup> 黃宗義：《顏真卿書法研究》，台北，蕙風堂，1993年，頁157。

<sup>33</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁41。



「莊重篤實，見其承家之謹」。歐陽脩云：「其為人尊嚴剛勁，像其筆畫。」黃宗義也說：

今人于曙光云：「此時『顏體』正趨於成熟，筆法、結構隨機應變，許多字的結體和用筆近乎醜怪，甚至重心不穩，是魯公意在樸拙的一種追求，這種『變法』無疑是一種對書法的表現力和審美情趣的大膽創新，對書法的發展起到了一定的積極的作用。」對顏真卿創作此碑之心理探析可謂別具見地也。<sup>34</sup>

為了創新表現書美，採方圓兼至之筆法，遂有今人姚華則云：「書勢方潤，而以圓筆行之，方圓兼至，遂若篆分並行，唐人書法變成如此。」且因唐初楷書皆以纖細為主流，真卿初學亦遵循古法，但是他卻強調「古為今用」，有異曲同工之妙。

第三、點畫帶圓味，結體作向勢，多肉肥厚，點畫自然成圓趣，尤其豎畫形態是紡錘形，如建築上之Entasis樣式，暗示筆畫兩側有力量的作用，表現畫中有充實感，擴散與集中，離心力感與向心力感巧妙配合，有統一美之技法，在全字的構成，相應點畫的特質，結體作向勢令人感其雄大姿勢，擴溢於字外，同時結體內部之空白必然寬大，表現闊達雄偉之情趣，這點與歐法完全不同。<sup>35</sup>

顏書之特質，點畫帶圓味，意即點線皆充滿厚實之肉感，結實作向勢，為頭尾內縮，具集中力，中間突出具擴張之勢。看似圓形，豎畫形同紡錘形，它是建築學之名詞為圓柱形的柱子，中間有略微之突出，可承受更重的力量，更有承載穩定之作用，同時因採向式結構內部有寬大空間，其氣勢寬闊展現雄偉之氣魄，此即以豁達大度之風，呈顯勢壯為美之審美意趣，是為顏體之特質。

<sup>34</sup> 黃宗義：《顏真卿書法研究》，台北，蕙風堂，1993年，頁162。

<sup>35</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁42。

第四、「蠶頭燕尾」可以視為是顏法之特色，豎畫與右捺，起筆無稜角，如蠶頭白形，米芾誹之曰「顏書之頭如蒸餅圓腫凸，醜惡可厭。」右捺終筆（波）如雁尾分兩叉，在〈家廟碑〉、〈建中帖〉表現最明顯。蠶頭是意識藏鋒之所為，是顏真卿之特色，雁尾可看為透過紙背之用筆餘勢，但這在創作者顏真卿其自然發露所為，於現代一般人，不知彼之用意、用筆精神與技法，只管摹倣其形骸者，實令人看為是庸人惡癖醜惡俗氣而已。<sup>36</sup>

此乃顏體書風之特色，起筆採用藏鋒之方式，讓它看似蠶頭呈圓形之狀，圓則無稜角。終筆右捺（波磔）如雁尾分兩叉，表示筆墨可透過紙背，為筆盡而意不盡。如（參圖 4-20）此幅作品看似略為消瘦，但是陳丁奇先生已然將顏書的特色，表現得一覽無遺。

顏真卿出生在中唐時期，有鑒於初唐上下皆以王右軍書風為學習仿效之典範，使得楷書傾趨流麗適媚，將原來以隸體為主的古樸之風，換帶行體，乃至失純厚，書品漸降，遂至所謂俗體之書。顏真卿為人耿直，欲有所為而改革，因此將求源於隸書之楷書，改變為求根於篆書，陳丁奇先生佩服顏真卿改革之決心，他說：

而顏真卿以篆書為基本，明顯橢圓形，可說是書道界之一大改革，而成為後世字典體之樣式，因方便而自然變化，所簡易化的文字點畫，過去煞費苦心……不僅作出新字形，且為求表現，書寫技法、用筆亦特別加工夫，此所謂顏法，有藝術之特質。<sup>37</sup>

改革是一項艱難的工作，因為沿襲多年的書風，大家已經習慣，其阻力必然非常之大，果非有高尚人格和地位，受人尊敬和肯定，將難以被人接受而完成改革。又因為他具有創作的意圖，因此一碑一面貌，其書蹟表現形態多種多樣，又因其書基本點畫，有明顯多肉肥厚之特色，豎畫形態如紡錘形，

---

<sup>36</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁42。

<sup>37</sup> 陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年，頁41。

結體作向勢，內部空白較寬大，表現出闊達雄偉之情趣。

觀陳丁奇先生一作（參圖 4-21），用筆採「蠶頭雁尾」，有意識藏鋒與力透紙背，意前筆後，使用筆精神和技法自然表露無遺。這是陳丁奇先生領會顏書特色後，以創作方式做不同之呈顯，一方面作技法表現，另一方面作創作之引導，讓人可以在輕鬆的心情下獲得無上的啟發作用。

## 二、柳公權及其書法

### （1）柳公權的身世和官歷

柳公權生於西元七七八年，卒於西元八六五年，享年八十八歲，京兆華原人。幼年勤學，十二歲就能作詩賦，尤擅長書法，被穆宗李恒看中，召為翰林院侍書學士。柳公權書法以楷書最著名，與顏真卿齊名，人稱「顏柳」。他上追魏晉，下及初唐諸家筆法，又受到顏真卿的影響，在晉人勁媚和顏書雍容雄渾之間，創造了屬於自己的風格，適媚勁健的書體，與顏體雄渾寬裕相媲美，才有後世「顏筋柳骨」之美譽。

### （2）柳公權的書學及書蹟

柳公權的傳世作品很多，其中最能代表其楷書風格的有：〈金剛經刻石〉、〈玄秘塔碑〉、〈鴻宿碑〉等，柳公權之書碑非常多，足可建成一片碑林，但由於書體無太多變化，讓人覺得碑碑面目相同，因此，也樹立了他個人作則立規、定型示法的楷書風格。

### （3）柳公權楷書的特色

柳公權之〈玄秘塔碑〉書於西元八四一年，當時六十四歲時之作品，用筆成熟，筆力雄健，頗受好評。

柳公權楷書之特色，他在初唐勁媚與中唐顏書雍容雄渾之間，創造了屬於自己的風格，道媚勁健的書體而得以和顏真卿齊名，人稱「顏柳」，又因書體無太多變化，樹立了個人定型化楷書之風格。

最後再看看陳丁奇先生所臨柳公權之〈玄秘塔碑〉(參圖 4-22)，端莊厚實，於骨力勁媚中注入了筋肉圓渾，適健而挺立中添了幾分溫雅氣息。柳公權書體雖無太多變化，卻融合了中唐顏書與初唐楷書的要素，樹立了個人定型化風格，這留給後人最大的啟示或許是，只要保有個人特色，不需要太多奇異花樣變化，依然會有表現空間。

精勤不倦聰敏絕倫博覽群書尤明老易  
 然雅有志尚高邁俗情時遊僧寺伏膺釋  
 典風鑒踈朗豁然開悟聞法海之微妙毛  
 髮同喜瞻滿月之圖像身心俱淨

節錄化度寺碑銘  
 天鶴

圖 4-1

九成宮醴泉銘  
 祕書監檢校侍  
 中鉅鹿郡公臣  
 魏徵奉勅撰

圖 4-2 (陳丁奇 67 歲臨)

與泉流我后夕  
 惕雖休弗休居  
 崇茅宇樂不般  
 遊黃屋非貴天

44

圖 4-3 (陳丁奇 67 歲臨九成宮)

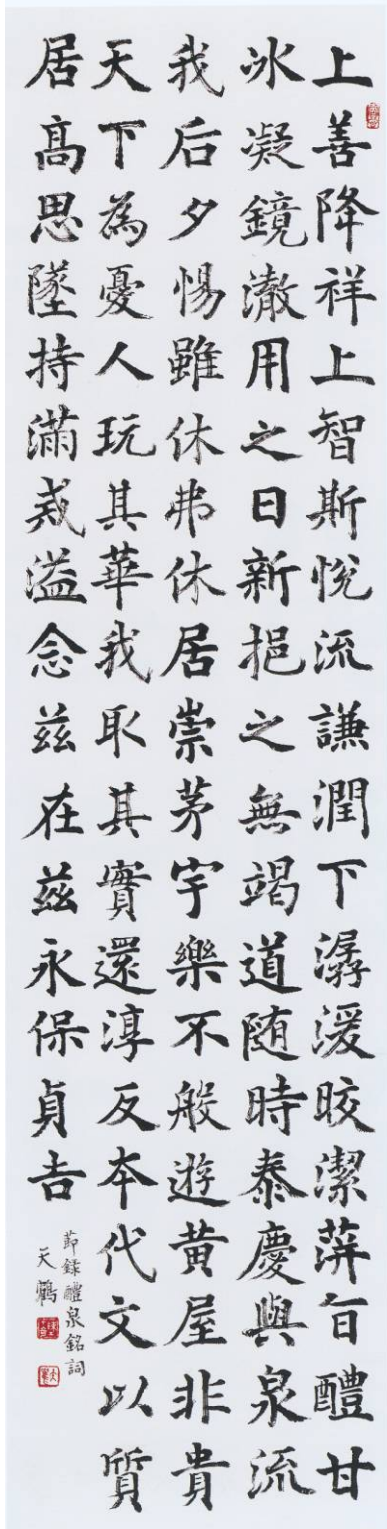


圖 4-4 (陳丁奇 76 歲節錄九成宮醴泉銘詞)

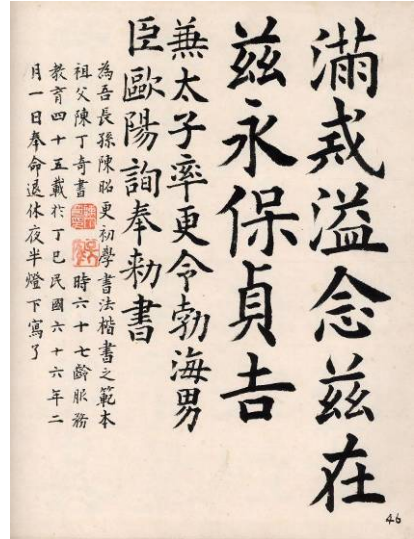


圖 4-5

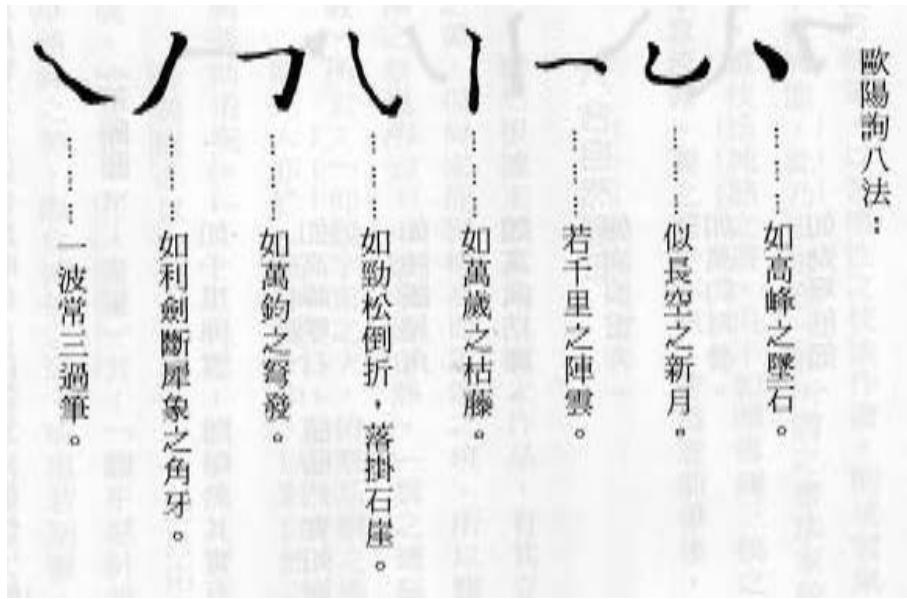


圖 4-6

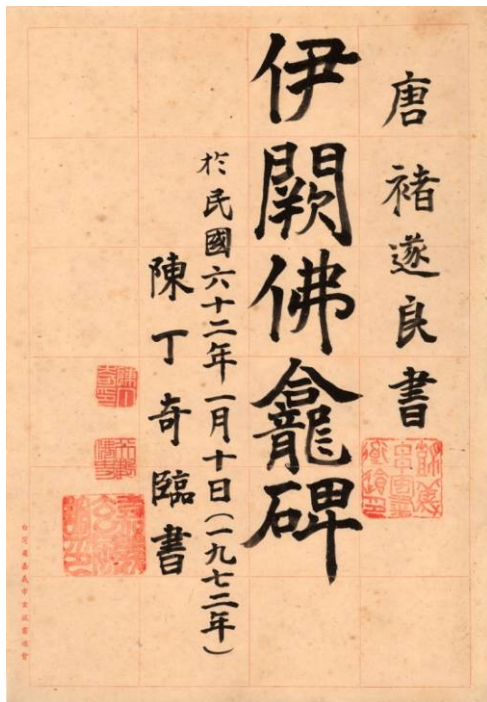


圖 4-7

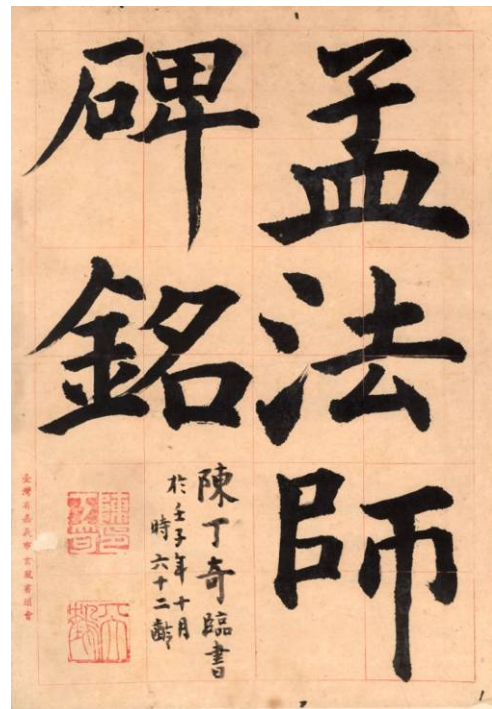


圖 4-8

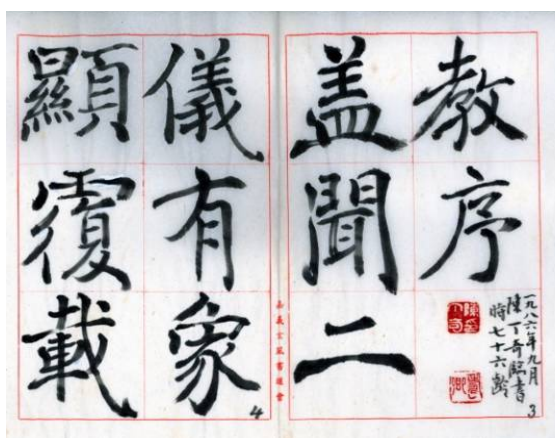


圖 4-9



圖 4-10

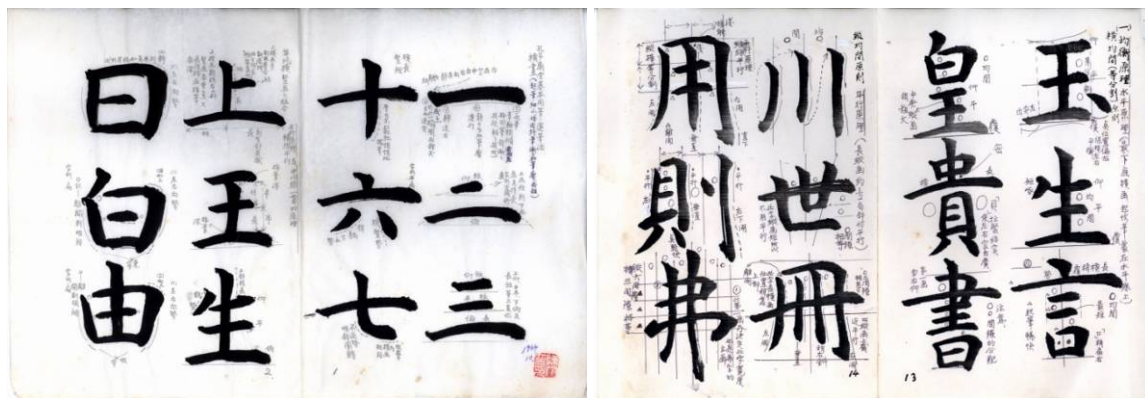


圖 4-11

圖 4-12





圖 4-13

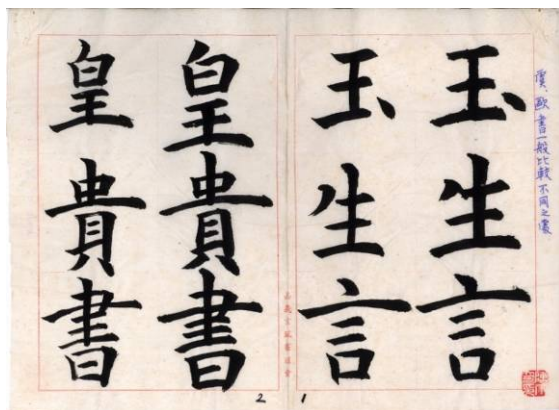


圖 4-14

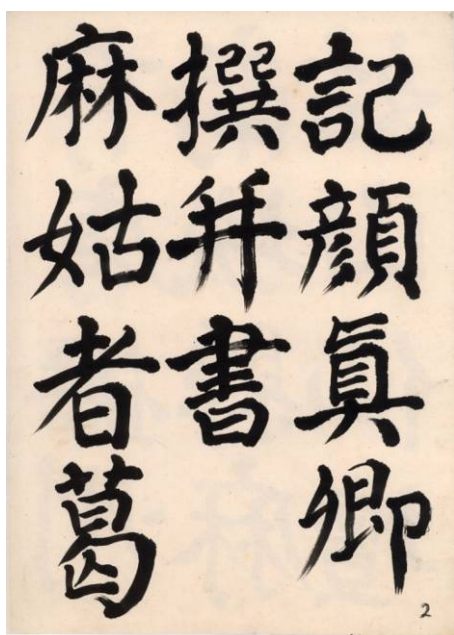


圖 4-15

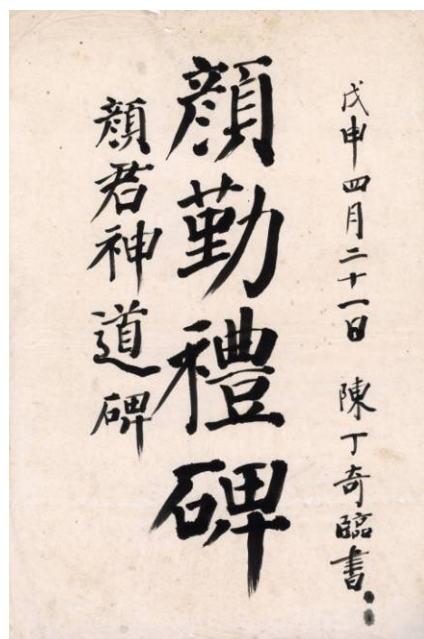


圖 4-16

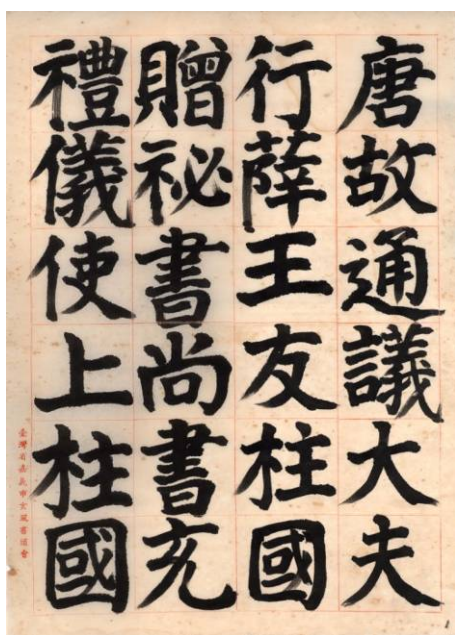


圖 4-17

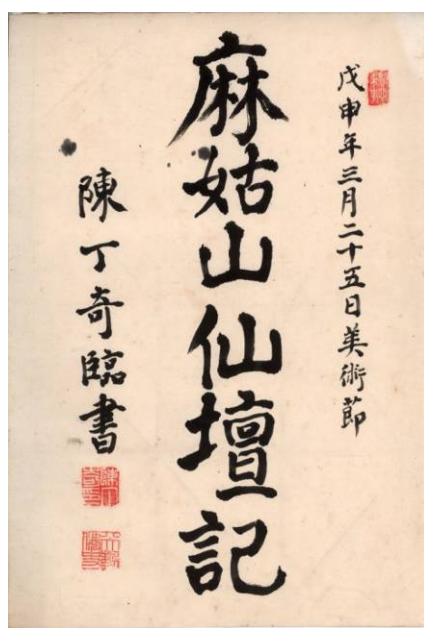


圖 4-18

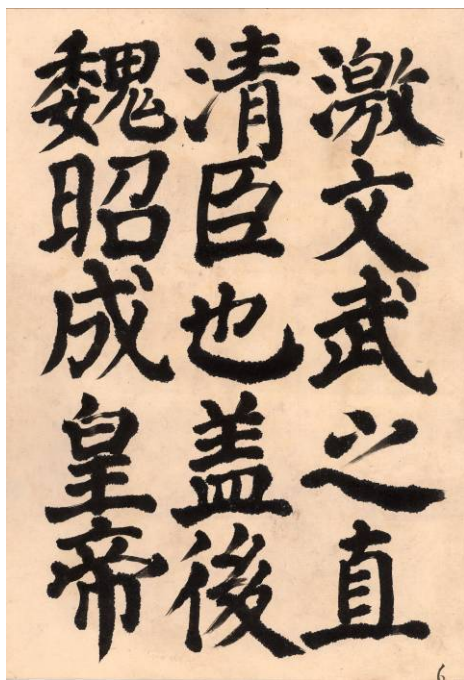


圖 4-19



圖 4-20

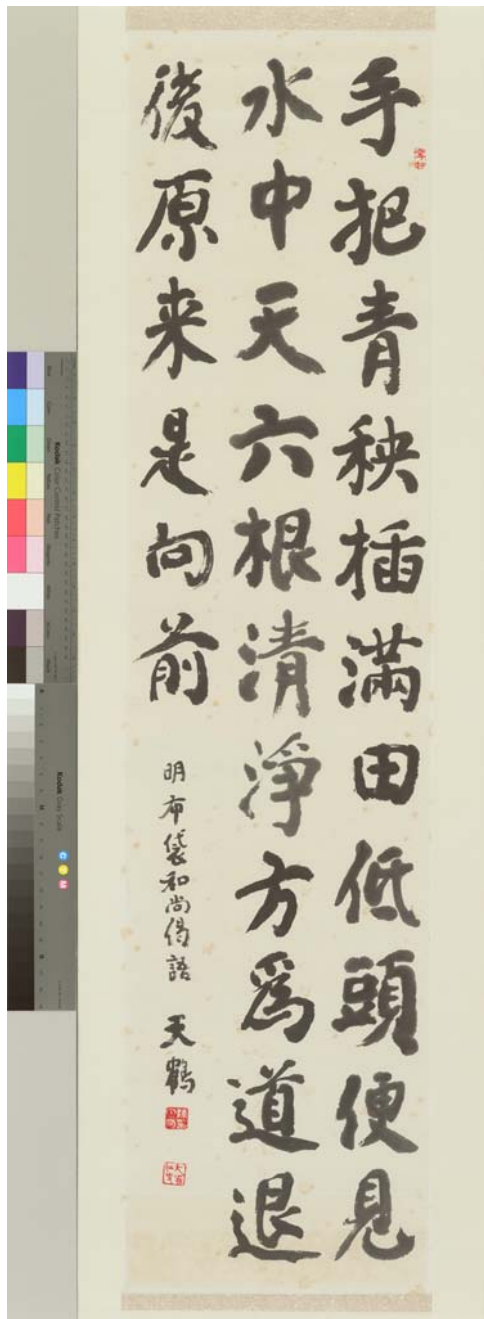


圖 4-21

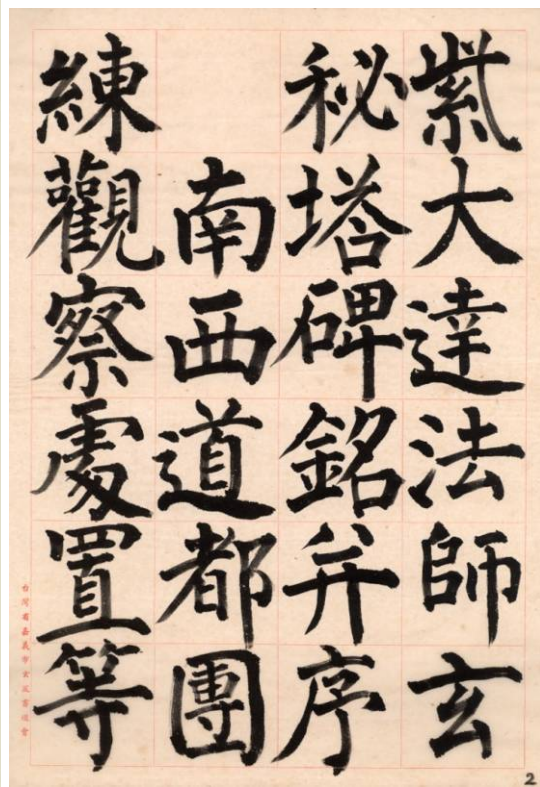


圖 4-22

## 第五章 結論

在中華民族之道統傳承源流中，漢字文化一直扮演著舉足輕重的角色，但隨著時代演進之需求轉換，書法從主流推擠到非主流，由主要變成次要，逐步式微。因此，今日書法亦隨著從傳統轉化成具時代特色者，強調其藝術性，並融入中國哲學思維，讓藝術發展契入形上思維。有志之士如陳丁奇先生具先知之智，已然洞悉其未來發展趨勢，在其有生之年，所鼓吹的書道理論和積極的創作實踐，正應合時代之所需，結合了傳統與現代而發揚光大之。筆者努力將其遺留之理論、作品、資料加以整理、歸納，使之有系統分類，和大家共同分享。只是學養尚稚，未能詳細深入解析詮釋，而只能勉強做到本研究緒論中所述的詮釋方法之第一層「實謂」和第二層「意謂」，至於第三層「蘊謂」以上則恐大多闕如矣。

陳丁奇先生一生之志業，將其畢生之心力無怨無悔的付出，雖然偶有感慨，知音無幾，但仍然堅持個人的理念「堅持走自己的路，雖無名也心安然」。當然上天慈憫，在其晚年終於有機會令世人乍見此蘊藏的璞玉，讓他大放光芒，展示在世人面前。

由於楷書兼具方圓而嚴謹，幾乎是每位書家在學習過程中，所必須修習的一門功課，為一基礎工程，根基打得深，才能有好的發展機會。換言之，練好運筆法及用筆法等技法，再配合個人內在的精神修養和個性表現，才能達到圓滿的境界。唐代楷書是楷書發展之全盛時期，風格多樣，內容豐富，是臨書模仿學習的極重要對象。陳丁奇先生之學書雖廣大而精深，天賦亦夙絕，然仍同樣經過唐楷經典的一再洗禮，並溯源魏碑與隋碑，融合東晉王羲之帖學傳統，甚至上探周秦兩漢，冶五體於一爐而通貫之，並借鏡近代日本之書學理念與研究創作，日新不懈，故其書道創作實踐能推陳出新，在現代創造了一個新的古典，如蘇子敬教授所提示筆者的。惟其行草素受書壇注目推崇，楷書則相對的較為人所忽略，今吾人則舉其唐代楷書之研究論述、精勤臨寫和創作實踐之例，以烘托其對書道的體悟與開展。

陳丁奇先生對書道之用心投入精神實在令人感動，尤其孤軍奮鬥不懈的精神

是我輩要效法學習的，另外在為人處事不為名利之傲人骨氣，在現今時代更是難能可貴，在此研究過程中，令人有肅然起敬之感，他真是書道藝術之寶。希望藉此研究能將陳丁奇先生對唐代楷書的整理，能讓學術界中對書道契入哲學的研究領域有拋磚引玉之作用，也期盼更多同好投入研究之行列。敬請各位大德不吝批評指導，筆者不勝感激。

## 參考文獻

### 一、陳丁奇先生著述

#### (一) 已出版之著述與作品集

- 1.陳丁奇：《陳丁奇書法選集》，臺北，台北市立美術館，1992年。
- 2.陳丁奇：《天鶴贖墨—陳丁奇書法選集》，嘉義，嘉義市立文化中心，1997年。
- 3.陳丁奇：《書道教育概說》，臺北，蕙風堂，1997年。
- 4.陳丁奇：《楷行草三體心經》，臺北，蕙風堂，1997年。
- 5.陳丁奇：《陳丁奇論書粹談》，臺北，蕙風堂，2000年。
- 6.陳丁奇：《天鶴仙史—陳丁奇書法選集》，嘉義，玄風書道會，2004年。
- 7.陳丁奇：《任道·澄懷—陳丁奇書法選集》，臺北，國立歷史博物館，2010年。

#### (二) 未出版之手稿與臨書教材

- 1.陳丁奇：《池畔閒談》，嘉義玄風館藏（未注明年代）。
- 2.陳丁奇：〈研習書法入門最低限度的基礎常識〉，嘉義玄風館，1969年、1987年、1993年。
- 3.陳丁奇：〈觀賞用書道作品的揮毫方法的研究〉，暑期研習會專題演講，嘉義玄風館藏，1972年。
- 4.陳丁奇：〈書法的學習法〉，嘉義玄風館，1976年。
- 5.陳丁奇：〈草書連綿書法入門〉，嘉義玄風館，1978年。
- 6.陳丁奇：〈書法與中華民族思想〉，嘉義玄風館，推定1979年或稍後。
- 7.陳丁奇：〈國民小學寫字科教學〉，台南市暑期國小教師藝術研習營，嘉義玄風館藏，1980年。
- 8.陳丁奇：〈書法教學概說〉，嘉義玄風館，1981年。
- 9.陳丁奇：〈草書連綿要領—引孫過庭書譜簡述之〉，嘉義玄風館，1982年。
- 10.陳丁奇：〈書與道—研習書法與修身養性〉，嘉義玄風館，1983年或稍後。
- 11.陳丁奇：〈書怎麼樣才能寫得好（書法妙訣）〉，嘉義玄風館，1983年或稍後。

- 12.陳丁奇：〈行書書法講座—行書作品的構思—顧省過去、展望未來〉，嘉義玄風館，1984年。
- 13.陳丁奇：〈重新開始再深掘〉，嘉義玄風館，1985年。
- 14.陳丁奇：〈行書的學習指導講座〉，嘉義玄風館，1985年。
- 15.陳丁奇：〈行草書初步入門學習指導〉，暑期研習班，嘉義玄風館藏，1985年。
- 16.陳丁奇：〈簡報書法研習心得和現代中日書法比較〉，嘉義玄風館，1986年。
- 17.陳丁奇：〈毛筆書法「書」藝術化與中華民族思想關係〉，嘉義玄風館，推定1986年。
- 18.陳丁奇：〈形成書美修練用筆法運筆法為先〉，嘉義玄風館，1987年。
- 19.陳丁奇：〈修鍊藝術書道的回憶〉，嘉義玄風館，1987年。
- 20.陳丁奇：〈創作藝術書美的構想〉，嘉義玄風館，1987年。
- 21.陳丁奇：〈回憶開始學習書法經過〉，嘉義玄風館，1988年。
- 22.陳丁奇：〈研究書道的態度〉，嘉義玄風館，1988年。
- 23.陳丁奇：〈現代化書法研究的一方向〉，嘉義玄風館，1988年。
- 24.陳丁奇：〈書法教育對學生的評鑑〉，台灣省中等教師研習會演說稿，嘉義玄風館藏，1989年。
- 25.陳丁奇：〈黑與白、布白均衡之點滴（造形與線質配合美的視覺化問題）〉，嘉義玄風館，1991年。（陳丁奇：〈簡報學行草書的經過及心得（黑與白—布白均衡）〉，高雄縣中小學教師書法研習會講，嘉義玄風館藏，1991年。）
- 26.陳丁奇：〈學書道立意根本原則〉，嘉義玄風館，1993年。
- 27.陳丁奇：〈書法藝術之近代性與世界性〉，嘉義玄風館，1993年。
- 28.陳丁奇：〈池畔閒談—談現代所謂「書」的基本性格〉，嘉義市書法研究會，嘉義玄風館藏（未注明年代）。
- 29.陳丁奇：〈如何學習指導草書〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 30.陳丁奇：〈行草散開法〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 31.陳丁奇：〈現代的中國書法與日本書道〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 32.陳丁奇：〈池畔閒談—書道均衡之功能四要素〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 33.陳丁奇：〈書法的修練〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 34.陳丁奇：〈國語科書法教育的實際〉，嘉義玄風館（未注明年代）。

- 35.陳丁奇：〈創作書寫前設計準備事項〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 36.陳丁奇：〈學習草書入門〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 37.陳丁奇：〈漫談學習指導草書的點滴〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 38.陳丁奇：〈隸書講座〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 39.陳丁奇：〈隸書初學入門淺說〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 40.陳丁奇：〈楷書二十六基本點畫筆法〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 41.陳丁奇：〈楷書結字法十原則〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 42.陳丁奇：〈行書基本用筆二十五法〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 43.陳丁奇：〈行書最基礎要領十則〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 44.陳丁奇：〈行書結構的簡述〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 45.陳丁奇：〈雁塔聖教序特殊用字例〉，嘉義玄風館（未注明年代）。
- 46.陳丁奇：〈行草基本十七線筆法〉，嘉義玄風館，1990年。
- 47.陳丁奇：〈中級楷書用筆結構法的復習及應用練習〉，嘉義玄風館，1980年。
- 48.陳丁奇：〈孔子廟堂碑基本用筆運筆法〉二種，嘉義玄風館，1964年10月、1979年1月27日。
- 49.陳丁奇：〈張猛龍碑基本筆法與結構法〉二種，嘉義玄風館，1970年、1992年。
- 50.陳丁奇：〈（據隋蘇孝慈墓誌銘）楷書基本筆法〉，嘉義玄風館，1988年。
- 51.陳丁奇：〈孔子廟堂碑〉，嘉義玄風館，1980年臨書。
- 52.陳丁奇：〈化度寺碑〉五種，嘉義玄風館，1976年5月、1978年8月27日、1980年季春、1985年3月25日、1987年3月臨書。
- 53.陳丁奇：〈鄭文公碑〉數種，嘉義玄風館，1975年6月24日、1985年4月10日、1993年9月3日臨書。
- 54.陳丁奇：〈魏尚書江陽王次妃石夫人墓誌銘〉數種，嘉義玄風館，1980年11月1日、1984年4月17日、1994年1月27日等臨書。
- 55.陳丁奇：〈禮器碑〉，嘉義玄風館，1981年。
- 56.陳丁奇：〈劉宋爨龍顏碑〉二種，嘉義玄風館，1981年8月8日、1993年7月1日臨書。
- 57.陳丁奇：〈王羲之集字聖教序〉，嘉義玄風館，1984年。
- 58.陳丁奇：〈張黑女墓誌銘〉，嘉義玄風館，1985年。
- 59.陳丁奇：〈北魏任城王妃李氏墓誌〉，嘉義玄風館，1994年。



60.陳丁奇：〈節臨北魏前河間王元定墓誌〉，嘉義玄風館，1994年。

## 二、其他專書

### 書法類

- 1.劉金枝：《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊：紀念文集》（《陳丁奇紀念文集》），嘉義市，玄風書道會，2004年。
- 2.王仁均：《書譜導讀》，台北，蕙風堂，2003年。
- 3.王玉路、陳怡蓉：《迎接書法新紀元：國際書學研討會論文集》，台北，國立臺灣藝術教育館，1997年。
- 4.李郁周、簡英智：《2001年書法論文選集》，台北，蕙風堂，2001年。
- 5.李郁周：《台灣書家書事論集》，台北，蕙風堂，2002年。
- 6.杜忠誥、盧廷清：《台灣藝術經典大系—書法藝術卷—1.渡台碩彥書海揚波》，台北：藝術家出版，2006年。
- 7.陳欽忠：《台灣藝術經典大系—書法藝術卷—2.風規器識當代典範》，台北：藝術家出版，2006年。
- 8.李蕭錕：《台灣藝術經典大系—書法藝術卷—3.造化在手匠心獨運》，台北：藝術家出版，2006年。
- 9.黃智陽：《台灣藝術經典大系—書法藝術卷—4.吐故納新承先啟後》，台北：藝術家出版，2006年。
- 10.林進忠：《台灣藝術經典大系—書法藝術卷—5.筆歌墨舞任心馳騁》，台北：藝術家出版，2006年。
- 11.林素清等：《國際書法文獻展—文字與書寫》，台中，國立臺灣美術館，2000年。
- 12.姜一涵：《書道美學隨緣談》，台北，國立台灣藝術教育館，1997年。
- 13.徐復觀：《中國藝術精神》，台北，臺灣學生書局，1981年。
- 14.康有為：《廣藝舟雙楫》，台北，臺灣商務印書館，1999年。
- 15.陳振濂：《歷代書法欣賞》，台北，蕙風堂，1991年。
- 16.麥鳳秋：《四十年來臺灣地區美術發展研究之五：書法研究（研究報告、展

覽專輯)彙編》，台中，台灣省立美術館發行，1996年。

- 17.傅雷：《傅雷美術講堂—世界美術名作二十講與中國書畫》，台北，三言社出版，2003年。
- 18.馮振凱：《中國書法史》，台北，藝術圖書，1998年。
- 19.馮振凱：《中國書法欣賞》，台北，藝術圖書，2001年。
- 20.黃宗義：《歐陽詢書法之研究》，台北，蕙風堂，1988年。
- 21.黃宗義：《顏真卿書法研究》，台北，蕙風堂，1993年。
- 22.黃宗義：《褚遂良楷書風格研究》，台北，蕙風堂，1999年。
- 23.熊秉明：《中國書法理論體系》，台北，雄獅圖書，1999年。
- 24.蔣文光：《中國書法史》，台北，文津出版社，1993年。
- 25.蘇子敬：《陳丁奇的書道志業及其書道哲學》，高雄，高雄復文圖書出版社，2007年。

## 哲學類

- 1.(日)瀧川龜太郎：《史記會註考證》，台北，鳴宇出版社，1979年。
- 2.《十三經注疏》，清嘉慶重刻宋本，台北，藝文印書館，1982年。
- 3.王玉玫：《孟子思想的生死學議題》，台北，文史哲出版社，2006年。
- 4.王邦雄、曾昭旭、楊祖漢：《孟子義理疏解》，台北，鵝湖出版社，1984年。
- 5.王邦雄：《老子的哲學》，台北，東大圖書公司，1999年。
- 6.王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園：《中國哲學史(上)》，台北，里仁書局，2005年。
- 7.王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園：《中國哲學史(下)》，台北，里仁書局，2005年。
- 8.王邦雄、陳德和：《老莊與人生》，台北，國立空中大學，2007年。
- 9.牟宗三：《才性與玄理》，台北，臺灣學生書局，1980年。
- 10.牟宗三：《中國哲學十九講》，台北，臺灣學生書局，2002年。
- 11.牟宗三：《中國哲學的特質》，台北，臺灣學生書局，1980年。
- 12.牟宗三：《心體與性體》，台北，正中書局，1991年。
- 13.牟宗三：《生命的學問》，台北，三民書局，1978年。

- 14.牟宗三：《佛性與般若》，台北，臺灣學生書局，1977年。
- 15.牟宗三：《從陸象山到劉戡山》，台北，臺灣學生書局，1979年。
- 16.牟宗三：《圓善論》，台北，臺灣學生書局，1979年。
- 17.牟宗三譯註：《康德的道德哲學》，台北，臺灣學生書局，1982年。
- 18.牟宗三譯註：《康德「判斷力之批判」(上冊)》，台北，臺灣學生書局，1992年。
- 19.吳怡：《新譯老子解義》，台北，三民書局，2001年。
- 20.吳怡：《禪與老莊》，台北，三民書局，1970年。
- 21.吳靜宇：《老子義疏註全集》，高雄，大眾書局，1979年。
- 22.宋朱熹集註、蔣伯潛廣解：《語譯廣解四書讀本》，台北，啟明書局。
- 23.宋程顥、程頤：《二程集》，台北，漢京文化，1983年。
- 24.岑溢成：《大學義理疏解》，台北，鵝湖出版社，1984年。
- 25.林安梧：《新道家與治療學—老子的智慧》，台北，臺灣商務印書館，2006年。
- 26.林安梧：《當代新儒家哲學史論》，台北，文海文教基金會出版，1996年。
- 27.南懷瑾：《易經繫傳別講上》，台北，老古文化。
- 28.南懷瑾：《易經繫傳別講下》，台北，老古文化。
- 29.南懷瑾：《論語別裁》，台北，老古文化，1996年。
- 30.唐六祖惠能：《六祖壇經（流行本、敦煌本同刊）》，台北，慧炬出版，1981年。
- 31.唐君毅：《中國哲學原論·導論篇》，台北，臺灣學生書局，1991年。
- 32.唐君毅：《中國哲學原論·原性篇》，台北，臺灣學生書局，1991年。
- 33.唐君毅：《中國哲學原論·原道篇（一）、（二）、（三）》，台北，臺灣學生書局，1991年。
- 34.唐君毅：《中國哲學原論·原教篇》，台北，臺灣學生書局，1991年。
- 35.唐君毅：《生命存在與心靈境界(上)(下)》，台北，臺灣學生書局，1991年。
- 36.唐君毅：《哲學概論(上)(下)》台北，臺灣學生書局，1991年。
- 37.徐復觀：《中國人性論史》，台北，臺灣商務印書館，1969年。
- 38.袁保新：《老子哲學之詮釋與重建》，台北，文津出版社，1997年。
- 39.清郭慶藩輯：《莊子集釋》，台北，萬卷樓，1993年。
- 40.陳鼓應註譯：《老子今註今譯及評介（三次修訂本）》，台北，台灣商務印書

館，2001年。

- 41.陳德和：《道家思想的哲學詮釋》，台北，里仁書局，2005年。
- 42.傅偉勳：《批判的繼承與創造的發展：哲學與宗教二集》，台北，東大圖書，1986年。
- 43.傅偉勳：《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北，東大圖書，1990年。
- 44.勞思光：《(新編)中國哲學史》，台北，三民書局，1981年。
- 45.曾昭旭、王邦雄、楊祖漢：《論語義理疏解》，台北，鵝湖出版社，1984年。
- 46.黃錦鉉註譯：《新譯莊子讀本》，台北，三民書局，1992年。
- 47.楊祖漢：《中庸義理疏解》，台北，鵝湖出版社，1984年。
- 48.樓宇烈校釋：《王弼集校釋》，台北，華正書局，1992年。
- 49.蔡仁厚：《中國哲學史大綱》，台北，臺灣學生書局，1992年。
- 50.蔡仁厚：《孔孟荀哲學》，台北，臺灣學生書局，1984年。

### 三、博碩士論文

#### 書法類

- 1.余碧朱：《書法專題展規劃及其展示設計之研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2001年。
- 2.何叔弦：《陳丁奇書法教育之研究》，國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，2006年。
- 3.邱進江：《陳丁奇書論與書風之研究》，國立花蓮師範學院語文科教學碩士班，2004年。
- 4.黃東修：《陳丁奇書法藝術之研究》，中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，1998年。
- 5.謝珀欽：《陳丁奇行草書道藝術之研究》，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所中國書畫組，2006年。

#### 四、期刊論文或其他單篇文章

- 1.李郁周、傅春湄整理：〈陳丁奇年表〉，《天鶴仙史—陳丁奇書法選集》，嘉義市，玄風書道會，2004年。
- 2.李郁周：〈豹隱南山霧，鳳搏北海風—陳丁奇書藝創發的歷程〉，《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊：紀念文集》，嘉義市，玄風書道會，2004年。
- 3.李郁周：〈陳丁奇書學淵源初探〉，台北，國立歷史博物館，2010年。
- 4.杜忠誥：〈台灣書壇浪漫抒情的先驅—談陳丁奇先生的書藝創作〉，《美育》第108期，1999年。
- 5.林進忠：〈書法藝術的本質要素與表現形式—賞析陳丁奇先生的清逸書風〉，《陳丁奇書法選集》，台北，台北市立美術館，1992年。
- 6.邱進江：〈試論陳丁奇書藝內涵與形式融合的現象〉，《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊：紀念文集》，嘉義市，玄風書道會，2004年。
- 7.邱進江：〈陳丁奇先生書風析探〉，台北，國立歷史博物館，2010年。
- 8.孫中曾：〈陳丁奇書道的造型藝術與禪道意境之關聯：陳丁奇「心光書法」形成的歷程及其定位〉，臺北市立教育大學語文教育學系及國立臺北大學中國語文學系主辦之「禪與書法學術研討會」會前論文集，2006年。
- 9.陳欽忠：〈臺灣地區前輩書法家的作品風格及書學成就〉，《臺灣地區前輩美術家作品特展（二）—書法專輯》，台中，臺灣省立美術館，1994年。
- 10.陳宜均：〈書法美學研究在臺灣〉，《書友月刊》第213期，2004年。
- 11.麥鳳秋：〈近五十年來海峽兩岸的書學環境和書風比較〉，《1901-2000 中華文化百年論文集 I》，台北，國立歷史博物館，1999年。
- 12.程代勒：〈二十世紀的中國書法造型與趣味〉，《1901-2000 中華文化百年論文集 I》，台北，國立歷史博物館，1999年。
- 13.傅申：〈論漢字書藝及創新取向〉，《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，台中，國立台灣美術館，2000年。
- 14.黃宗義：〈陳丁奇先生書藝管窺—寫在天鶴師書法展之前〉，中國書法教育學會通訊，1992年（收入《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊：紀念文集》，嘉義市，玄風書道會，2004年）。

- 15.黃宗義：〈墨林逸史·師範傳芳—天鶴師法書集跋尾〉，《陳丁奇書法選集》，台北，台北市立美術館，1992年。
- 16.黃宗義：〈台灣書法教育的回顧與展望〉，《迎接書法藝術的新紀元—國際書學研討會論文集》，台北，國立台灣藝術教育館，1997年。
- 17.黃東修：〈陳丁奇書道藝術創作論〉，《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊：紀念文集》，嘉義市，玄風書道會，2004年。
- 18.葉長庚：〈書癡、書家、書博士—帶天筆投胎的陳丁奇〉，聯合報第十七版，1993年。
- 19.蔡明讚：〈從陳丁奇的書法看百年來台灣書風演變〉，台北，國立歷史博物館，2010年。
- 20.蔡武勳：〈學書二、三事〉，《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊：紀念文集》，嘉義市，玄風書道會，2004年。
- 21.盧瑩通：〈陳丁奇先生略歷〉，《陳丁奇書法選集》，台北，台北市立美術館，1992年。
- 22.盧廷清：〈不停飛筆起雲煙—陳丁奇先生的草書藝術〉，台北，國立歷史博物館，2010年。
- 23.蘇子敬：〈台灣書家典範陳丁奇先生〉，《天鶴仙史—陳丁奇書法選集·附刊：紀念文集》，嘉義市，玄風書道會，2004年。
- 24.蘇子敬：〈書道路上不朽的身影—由與陳丁奇先生的一段因緣談起〉，《書友月刊》第208期，2004年。
  
- 25.中國意識科學研究會：《光華雜誌（季刊）》，36期（1984年春季號）、55期（1988年冬季號）、62期（1990年秋季號）、72期（1993年春季號）、73期（1993年夏季號）、75期（1993年冬季號）、80期（1995年春季號）、90期（1997年秋季號）。

## 五、圖版

- 1.《2001 玄風書道展》（《2001 玄風書道聯展作品集》），嘉義市，玄風書道會，2001年。

2. 《二十世紀書法經典》(共二十卷), 河北, 廣東教育出版社, 1996年。
3. 《于右任標準草書帖—題梁鼎銘拐子馬圖、國立歷史博物館建館記》, 台北, 國立歷史博物館, 2006年。
4. 《中國法書選》(全六十冊), 東京, 二玄社。
5. 《中國歷代法書名蹟全集》(一~十冊), 東京, 株式會社東京堂, 漢華文化, 1978年。
6. 《故宮歷代法書全集》(卷一~卷三十), 台北, 故宮博物院, 1973年。
7. 《原色法帖選》, 東京, 二玄社。
8. 《第三屆玄風書道展》, 嘉義市, 玄風書道會, 1985年。
9. 辻本史邑: 《辻本史邑の書》, 東京, 教育書籍株式會社, 1985年。
10. 朱玖瑩: 《歷代法書選輯》, 高雄, 大眾書局, 1973年。
11. 黃宗義: 《黃宗義書法集》, 台北, 蕙風堂, 2001年。
12. 盧銘琪: 《盧銘琪·作品集: 花樣年華·舞動人生》, 嘉義市, 盧銘琪, 2005年。
13. 賴萬鎮: 《台灣先賢書畫展專輯》, 嘉義市, 嘉義市文化中心, 1997年。