



從身體角度來看唐代「永字八法」出現的意義與書論「筋骨說」在北宋的發揮

高明一

國立臺北藝術大學美術學系兼任助理教授

摘要

本文以身體為視角將盛唐到北宋的書史現象給予解釋，孫過庭《書譜》以自然界所觀察到的現象類比於草書是有文獻的來源，不早於唐玄宗時期所出現的永字八法，則是以身體的姿態或是動作為基礎來類比，取代了自然界的察而成為後來學習的準則。中國傳統書論上會以「筋骨」這身體的術語來評斷書蹟的好壞，在北宋則據此發展出「神、氣、骨、肉、血」來呈現出優秀的書法所具備的特質，本文將指出這數項的類比所代表的意義或是視覺上可見的形象。

關鍵詞：書譜、永字八法、筋骨

收稿日期：2014.03.03；通過日期：2014.05.22

一、前言

在傳統書法史的研究上，主要是風格史與鑑定個案的研究，近來則是在物質文化的議題之下，討論書法表現與毛筆使用的關係，也就是質材會影響風格與書寫字型大小的呈現。¹ 然而，運用毛筆的主體是人，運用的方式是人來執持毛筆，利用身體的運動協調，透過手腕、手指的運作來使轉毛筆，傳統的用語上稱作「運腕」或「運指」。透過毛筆的使用，再配合著墨汁，於是在紙張上呈現出漢字的線條與結構。也就是說，毛筆的質材雖然會影響風格的表現，但是，書寫者同樣是懸腕，這也發生在北宋後期所流行的無心毛筆的黃庭堅與米芾身上，但他們卻也各自寫出自己的樣貌。可見，身體中的手部運動，對於書法點畫與字型的呈現，其實占有極為關鍵的部分。至於怎樣的身體運動會形成怎樣的書法點畫與結構，在中國的書法文獻上並沒有明顯的紀錄可藉以從事相關的研究。基本上，在中國傳統書論上的「永字八法」與「筋骨說」，是以和身體運動相關的用語以及與身體相關的稱呼，來呈現書法於視覺上所呈現可以觀察的點畫與線條特質，這是可以藉由文獻的處理而得出較有說服力的研究面向。關於以身體為視角的相關研究，在 2008 年 11 月由國立臺灣師範大學所主辦的「筆墨之外——中國書法史跨領域國際學術研討會」中，即有「書法與身體」的議題。² 本文接續此議題，來

¹ 參見何炎泉，〈北宋毛筆發展與書法尺寸的關係〉，《請循其本：古代書法創作研究國際學術討論會論文集》，頁 108-119。

² 該研討會包含書法與身體、書法與性別、社會身分、複製與傳播、書法與中日韓文化交流、贊助人與市場、全球脈絡下的當代書法等議題，其中書法與身體議題的兩篇論文為：吳俊業，〈從書寫到書法：一個身體現象學的考察〉，《清華學報》第 40 卷第 3 期，頁 301-326；李豐楙、張智雄，〈書符與符號：正一符法的圖像及其象徵〉，《清華學報》，第 40 卷第 3 期，頁 327-364。

看永字八法的來源與形成時間，以及永字八法之使用與身體相關動作來類比書法點畫的歷史意義，以及北宋對「筋骨說」的發揮而形成新的書法學習態度。

所謂的永字八法，即將「永」字拆開成八種點畫，並賦予相應的稱呼。而在此之前的孫過庭《書譜》所提到的〈筆陣圖〉，則是以自然界可以觀察的現象來類比於書法的點畫。然而，這些點畫無法組成一個可以辨識的漢字，而永字八法的點畫名稱的特色是以身體的姿態或者是身體操作物件的動作為主，加以其他物象的動作來類比，就用筆的規範化，或者是說使用毛筆的具體方法來說，有其一定的基準。³ 北宋蘇軾的《東坡題跋》卷四〈書張少公判狀〉提到，雷簡夫聽到了江聲而筆法大進、文同見到蛇鬥而草書有長足的進步，蘇軾認為這樣的理解用筆是一種謬誤；但他對唐代詩人杜甫〈觀公孫大娘弟子舞劍器行并序〉一詩提到張旭見到公孫大娘舞西河劍器的身體動作之後，草書便有長足的進步，則認為此透過以身體為媒介來理解書法的用筆，才是合理的。蘇軾的看法並非個案，米芾《海岳名言》裡首先標舉看到前人談論書法的文藻過於雕琢，毫無邊際的比喻對於書法學習沒有助益，主張書論的文字陳述要簡明，方能使人得益，其具體言論可見於〈學書自述〉。該書論的宗旨首標天真意外、自立面目、非同隨人腳步之後的奴書之外，並以骨筋、皮肉、脂澤、風神等四項條件具備完全，才是所謂的用筆得法。而所謂的骨筋、皮肉、脂澤、風神也正是以身體為媒介來理解書法。這其實是源於中國傳統上最核心的書論：「筋骨說」，然而，以身體的特徵來類比

³ 義大利學者畢羅（Pietro De Laurentis）〈永字八法型態研究：古代書法中漢字與其筆畫關係初探〉一文中，引孫曉雲《書法有法》書中所指，永字八法是一種動作的過程，即用筆的動作。畢羅認為雷德侯（Lothar Ledderose）在《萬物》（*The Thousand Things*）一書中將八法當成“eight rules”來理解成用筆的規範為不適合，認為永字八法的基本涵義在於以動作的各種比喻來啟發初學者掌握使用毛筆的具體方法，在英譯上採用“eight methods”為妥。參見《請循其本：古代書法創作研究國際學術研討會論文集》，頁 52。

於書法，究竟是反映了是怎樣的書法特徵，歷來則似乎沒有加以論述，而北宋的蘇軾、米芾等人假借既有書論「筋骨說」來加以發揮，在形質可見的筋骨之上，更添加了風氣或是風神的看法。蘇軾對於王羲之書蹟的臨寫，強調在可見的形質上不似王羲之，但在風氣上卻頗相合，這種所謂風氣的相似而形質不似的臨寫，似乎為後來以臨寫作為創作的一種模式，開了先河。

二、初唐書論的自然界現象類比

在初唐的書論上，孫過庭寫於唐睿宗垂拱三年（687年）的《書譜》以及收於張彥遠《法書要錄》卷三的李嗣真（？-696（武則天萬歲通天元年））〈書後品〉這二篇書法文獻的相同之處為：（一）中國書法史上最好的四位書法家為鍾繇、張芝、王羲之、王獻之。（二）當時有人從古質而今妍的角度上，認為鍾繇的書法成就在王羲之之上，李、孫二氏皆認為王羲之肇變古質的成就應該高於鍾繇。（三）王獻之的書法成就不如其父王羲之，徵引王獻之書寫尺牘給謝安，本想會被謝安收存，最後僅得題語還回，謝安並以有害名教來駁斥王獻之的勝父之說。（四）王羲之醉後在牆壁上書寫，王獻之偷偷擦拭除去並改為自己的書蹟，還自認為寫得不錯，王羲之後來再看壁上題字，感嘆他當時真是醉得太兇，才會寫出如此不佳的書蹟。⁴而由對於書法的點畫陳述上推想，李、孫二氏理應也有相通之處，孫過庭在《書譜》中關於點畫的描述：

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，

⁴ 參見崔爾平、江宏責任編輯，《中國書畫全書》（一），頁52。

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。(圖 1)

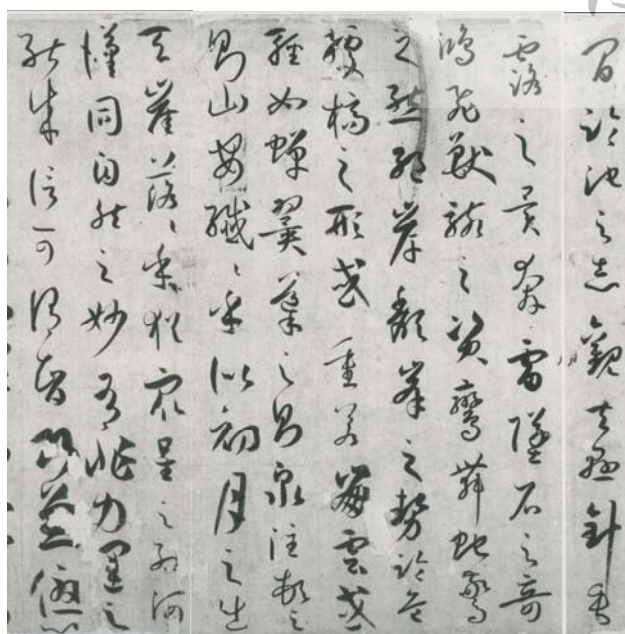


圖 1 《書譜》的點畫陳述（臺北國立故宮博物院藏）

引文所說的懸針，是指直畫行筆到筆畫的最末端出鋒，外型上如同縫衣的細針；垂露則是指直畫行筆到最末端而停住，外型上如同露珠欲滴不滴的圓球狀。在懸針、垂露之後的陳述，看來應該是相近而略有差異的點畫配對而成爲一組，例如：奔雷與墜石爲一組、鴻飛與獸駭爲一組、鸞舞與蛇驚爲一組、絕岸與頽峰爲一組、臨危與據槁爲一組。而鴻飛、獸駭以下的論述，各自又要表現點畫的資、態、勢、形。在其後所列舉的崩雲、蟬翼、泉注、山安等自然界的觀察，則又各自表達了點畫的重、輕、導、頓。但在視覺上究竟是怎樣的點畫，其實也反映不

出具體的造型，更有甚者，是以天上的初月與眾星來形容點畫的纖纖與落落。然而，孫過庭卻說藉由這些自然界的觀察來做書法上的聯想，是「同自然之妙有，非力運之能成」，這就過度強調了書法是自然的領悟，而沒有一個具體的媒介來理解。這段《書譜》的引文，其實可往前推至《晉書》卷三十六的衛恒（?-291）的〈四體書勢〉，《書譜》是以草書寫成可以對應到衛恒〈四體書勢〉古文、篆勢、隸勢、草勢中的草勢，〈四體書勢·草書〉句子中「獸跂鳥跂，誌在飛移；狡兔暴駭，將奔未馳」，正是《書譜》「鴻飛獸駭之資」這一簡鍊句子的完整表現。〈四體書勢〉中的「或凌邃惴栗，若據高臨危」，亦可以對應到《書譜》「臨危據槁之形」之句。至於〈四體書勢〉「絕筆收勢，餘綆糾結。若山峰施毒，看隙緣巖」，若就字面上的意思來解釋，頗似《書譜》「絕岸頽峰之勢」的句意，⁵ 這些文字的比擬都是從自然界的觀察來比附。《書譜》與關於點畫的形容，似乎是專指王羲之以後的今草，而衛恒〈四體書勢〉的年代所盛行的書體是章草，可以同時期的索靖（239-303）《月儀帖》為代表。然從〈四體書勢〉到《書譜》這約三百年的差距，其敘述文字卻是如此相近，這比擬若不是不言可喻，就是變成特定書體描述的格套化。

以自然界的觀察來類比於書體，《書譜》提到「至於諸家勢評，多涉浮華。莫不外狀其形，內迷其理」。這「勢評」一辭，若就〈四體書勢〉來解釋，即是關於書體的評論，至於「勢」的理解，從東漢的崔瑗（78-143）到梁武帝（464-549）這一段時間的書論來看，有表現運筆、筆力、點畫型態、結體或章法等說法，但

⁵ 〈四體書勢·草勢〉部分原文：「觀其法象，俯仰有儀；方不中矩，圓不副規。抑左揚右，望之若欹。獸跂鳥跂，誌在飛移；狡兔暴駭，將奔未馳。或黜黥蝟駐，狀似連珠，絕而不離。奮怒怫郁，放逸生奇。或凌邃惴栗，若據高臨危。旁點邪附，似螳螂而抱枝。絕筆收勢，餘綆糾結。若山峰施毒，看隙緣巖；騰蛇赴穴，頭沒尾垂。是故遠而望之，濯焉若註岸奔涯；就而察之，一畫不可移。」參見《歷代書法論文選》（上冊），頁16。

還是以運筆為首要。⁶所謂運筆，即是不同的書體各有其書寫時的運動狀態，於是〈四體書勢〉中的草勢——「獸跂鳥跂，誌在飛移；狡兔暴駭，將奔未馳」，主要是描述動物飛奔時的運動狀態，用以比擬書寫章草時運筆速度的急劇，這樣的陳述就不會出現在其他書體。李嗣真〈書後品〉對於王羲之正、草、行及飛白等四種書體的詞藻堆砌遠遠甚於《書譜》，連收入此文的張懷瓘也說《書後品》「過事詞采，不如直置評品」。⁷書法本是視覺藝術，李嗣真看王羲之的草書與行書有「清風出袖，明月入懷」的聯想，這或許可以理解。之後則出現了「瑾瑜爛而五色，黼黻摘其七采」這和顏色相關的論述，更有甚者，〈書後品〉提到即使如黃帝時人離婁（離朱）這樣能見秋毫之末好眼力，春秋時楚國人善於聽出弦外之音的鍾子期，看了王羲之的書法，也會隨之失明與失聰，這完全脫離了書法的本體是視覺藝術。在時代風氣之下，孫過庭似乎也採取「外狀其形」的描述，但不同之處在於，就不同書體的特色，《書譜》是以「篆尚婉而通，隸欲精而密，草貴流而暢，章務檢而便」來陳述（圖 2），不用自然界的現象類比，而是針對書體的特色選擇相應的具體形容。從這些形容來看，篆書與草書是從書寫的動作來形容，隸書是從字型特色來形容，章草則是從功用來形容，但是，並未建立一套統一術語標準來統攝不同的書體。以下所要陳述的永字八法，其用語的特色是以身體的姿態或是身體的運動方式來比附於點畫，建立了統一的術語。

⁶ 參見彭礪志，〈從『書勢』到『筆陣』：古代筆法理論的發生〉，《請循其本：古代書法創作研究國際學術研討會論文集》，頁 396-400。

⁷ 參見《中國書畫全書》（一），頁 51。

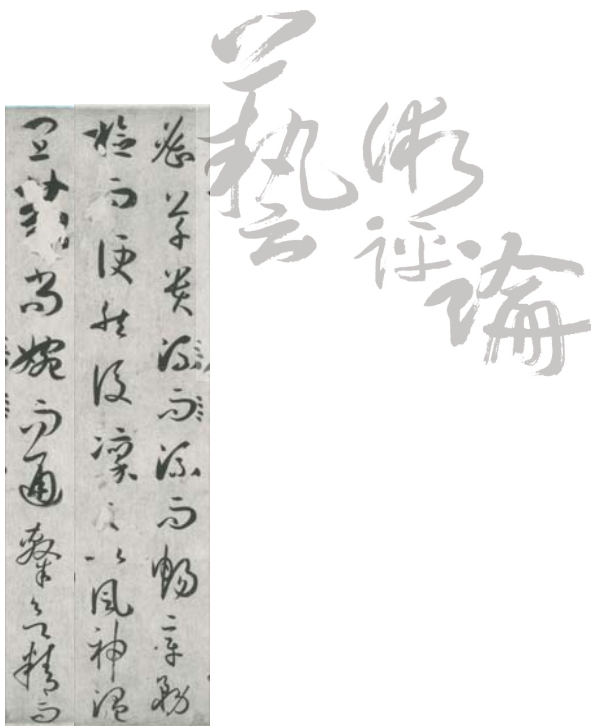


圖 2 《書譜》的書體陳述（臺北國立故宮博物院藏）

三、永字八法的來源與形成時間

永字八法的名稱不見於《書譜》，以孫過庭這位專業書法家來看，不知道該名稱似乎是不可能，合理的推測是永字八法在此時尚未出現。永字八法是以「永」字為代表，將其拆解成八種點畫，並且以「側、勒、弩、趯、策、掠、啄、磔」八個字來表示。永字八法選擇真書而非草書來表示，可以《書譜》對「真以點畫為形質，使轉為情性；草以點畫為情性，使轉為形質。草乖使轉，不能成字；真虧點畫，猶可記文」的定義來看，草書若不按照一定的方法來書寫，字型的辨識上即成問題。使轉本身不易被分割成部首（模件），由部首（模件）再一次分割成點畫（元素）。再則，草書本身又有不同的寫法。所以，就分類、歸納及推演

的角度而言，以點畫為形質的真書承擔了以漢字拆解成部首（模件），再以部首（模件）拆解成點畫（元素）的橋樑。⁸永字八法的文獻出現北宋中期的朱長文《墨池編》卷二〈用筆法〉，該書在編輯的次序上，將〈用筆法〉列於〈唐張懷瓘玉堂禁經〉之後，由此似可理解對朱長文而言，永字八法應該和活動於唐玄宗時期的張懷瓘有關。〈用筆法〉對於永字八法的說法是由東漢時期崔瑗、東漢末年張芝、三國時魏國人鍾繇、東晉王羲之代代相傳，南宋陳思《書苑菁華》卷二所收《永字八法》為這傳授接續「隋僧智永，發其指趣，授於虞秘監世南，自茲傳授遂廣彰焉」。⁹這種師資傳授的說法是否合理？孫過庭《書譜》提到歷代傳有「〈筆陣圖〉七行」，且現今流傳於南北各地，世人所知，「疑是右軍所制」。孫過庭認為，〈筆陣圖〉這一書法教材「尚可啟發童蒙」。〈筆陣圖〉全名為「筆陣出入斬斫圖」，共七條，以千里陣雲、高峰墜石、陸斷犀象、百鈞弩發、萬歲枯籐、崩浪雷奔及勁弩筋節來形容七種點畫，同時，這點畫都以自然的觀察來感通，並非透過身體為媒介來理解。（圖3）〈筆陣圖〉現今接受為偽著，有六朝說與唐代說，近來研究從南朝梁蕭統（501-531）《錦帶書·正月》「筆陣引崩雲之勢」和南朝宋鮑照（414-466）《飛白書勢銘》「重似崩雲」文句比較，六朝說為

⁸ 雷德侯對於漢字的構成，由簡而繁，依序建立了元素（element）：單獨的筆劃、模件（module）構件或成分、單元（unit）：單獨的漢字、序列（series）：連貫的文本、總集（mass）：所有的漢字等五部分。參見氏著、張總等譯、黨晟校，〈漢字系統（The System of Script）〉，《萬物》，頁14。

⁹ 參見（唐）佚名，〈用筆法〉，《墨池編》卷二。（宋）朱長文編。《四庫全書》812·子部118·藝術類，頁637；（唐）佚名，《永字八法》，《書苑菁華》卷二。（宋）陳思編。《四庫全書》814·子部120·藝術類，頁17。

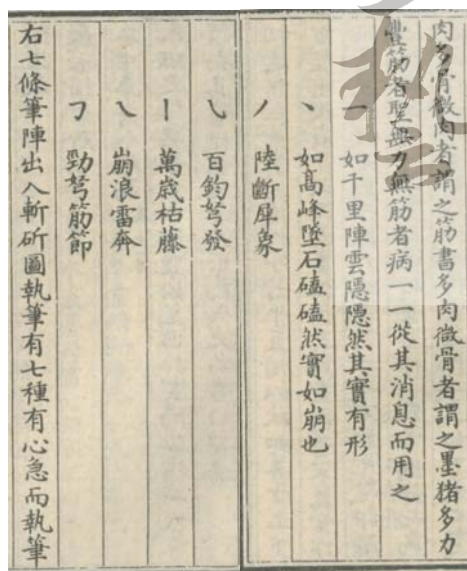


圖3 〈筆陣圖〉，《四庫全書》814·子部120·藝術類，頁5。

合理。¹⁰ 若以永字八法的角度來看，〈筆陣圖〉的百鈞弩發可歸納成弩、趯這二種點畫的組合，崩浪雷奔、勁弩筋節可歸納成勒、弩、及趯等三種點畫的組合，只是在趯的方向有所不同。所以，〈筆陣圖〉這七條點畫，在永字八法中，僅占側、勒、弩、趯、掠等五項，從點畫增生的序列來看，永字八法理應晚於〈筆陣圖〉。在確立了〈筆陣圖〉與永字八法的相對年代後，有一篇〈唐歐陽詢八法〉（以下簡稱〈八法〉），收於南宋陳思《書苑菁華》卷二，¹¹ 也可以用永字八法為基準來判斷相對年代。（圖4）〈八法〉和〈筆陣圖〉相較，多出了「一波常三過

¹⁰ 參見《請循其本：古代書法創作研究國際學術研討會論文集》，頁401。

¹¹ 參見《永字八法》，頁21。

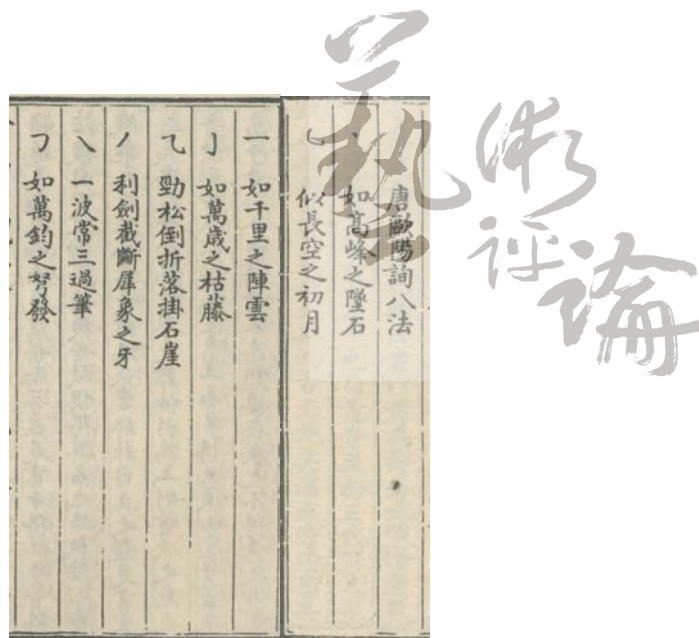


圖 4 〈唐歐陽詢八法〉《四庫全書》814·子部 120·藝術類，頁 21。

筆」的磔這一點畫，其他七條與〈筆陣圖〉在陳述上有幾處小異，〈筆陣圖〉的「百弩均發」在〈八法〉解釋成「勁松倒折、落挂石崖」，〈筆陣圖〉的「勁弩筋節」在〈八法〉解釋成「萬弩均發」，〈筆陣圖〉的「崩浪雷奔」被替換成「似長空之初月」。若以永字八法來看，〈八法〉有側、勒、弩、趯、掠及磔等六種點畫，缺少策、啄這二種。可見，點畫符號的增生到完整，可以用一個漢字清楚地總結起來，永字八法理應是〈筆陣圖〉沿習相承的結果，而在中國重視師資傳授的脈絡下，要給予一個偉大的傳承。

至於為何要選擇「永」字為代表？北宋黃庭堅曾說，「《蘭亭》永字，以開字中眼目」，¹²可見，將「永」字附身於《蘭亭序》而加以神聖化，這樣類比的時

¹² 參見朱關田，〈《蘭亭序》在唐代的影響〉，《當代書法理論系列：初果集—朱關田論書文集》，頁 9。

間上限，若是從王羲之《蘭亭序》在唐代成為普遍所認同的代表書蹟的時間來考察，或許可推斷出永字八法的出現時間。朱長文《墨池編》卷二所收〈用筆法〉之後，即是將永字八法所延伸的不同寫法與王羲之的不同書蹟產生關聯，例如：〈烈火異勢·聯飛勢〉用《樂毅論》的「燕」、「無」為代表；〈散水異法·遞相顯異〉用《樂毅論》、《黃庭經》的寫法；〈三畫異勢·遞相解摘〉用《黃庭經》的「三」字為代表；〈一頭異勢〉用《告誓文》出現的相關部首為代表；〈倚戈異勢·背〉是永字八法中趯的變化，以《告誓文》的「載」字為代表。¹³最值得注意的是，〈垂針異勢·懸針〉記載：

古無此法，右軍書《曲江序》「年」字緣向下頓筆，「歲」字三畫藏鋒，與「年」字頓相逼，遂改為垂露頓筆直下垂針。後人立懸針相承，遵此也。¹⁴

引文雖用《曲江序》這一名稱，但是，「年」、「歲」二字上下相承的順序關係，即是《蘭亭序》的文字順序。用「曲江」為作品名稱，或許是採取「曲水流觴」之意。在《墨池編》卷二所收〈論用筆十法〉中「隨字變換」的記載「謂如《蘭亭》歲字一筆，作垂露；其上年字，則變懸針」的文獻可以與之證明。¹⁵《蘭亭序》的流傳，在《書譜》中以「摹楊日廣」、「代俗所傳」來陳述王羲之的直行書跡，但《蘭亭序》並未突出而多加介紹。活動於天寶年間的書法家蔡希綜的〈法

¹³ 參見《墨池編》，頁 637-640。

¹⁴ 參見《墨池編》，頁 640。

¹⁵ 參見《永字八法》，頁 21。

書論》，見於南宋陳思《書苑菁華》卷十二，該文介紹王羲之流行諸帖的行文順序，是將《蘭亭序》排第一，《黃庭經》排第二，將《蘭亭序》突出諸帖之上，理由在於每當王羲之書寫一件作品時，若是出現相同的字，「亦須字字意殊」，便要構想出不同的字型，並舉唐代何延之的〈蘭亭始末記〉「右軍書《蘭亭》，每字皆措別體」來作為結語。¹⁶〈蘭亭始末記〉收在張彥遠《法書要錄》卷三，其寫作開始於開元二年（714年）3月3日，在開元十年（722年）4月27日上進至唐玄宗，¹⁷文中有「主上每暇隙，留神藝術，跡逾筆聖，偏重《蘭亭》」這一段話，也就是說，唐玄宗學的是筆聖王羲之的書風，但更偏重《蘭亭序》。從永字八法比附於《蘭亭序》的角度來看，其形成時間最早當於唐玄宗之後。

四、永字八法的身體相關動作類比

朱長文《墨池編》卷二所收錄〈用筆法〉一節提到「大凡筆法，點畫八體，備於永字」，其後則圖示「永」字，對此字的每一點畫分別賦予側、勒、弩、趯、策、掠、啄及磔等八個字，「永」字圖下則是對上述八個字的簡短題要（圖5）：

¹⁶ 蔡希綜所提到王羲之的其他書蹟有《蘭亭序》、《黃庭經》、《太師箴》、《樂毅論》、《大雅吟》、《東方先生畫贊文》數種，和《書譜》相較，多了《大雅吟》，少了《告誓文》。參見《永字八法》，頁117-120。

¹⁷ 據原文「歲在甲寅季春之月上巳之日，感前脩而撰此記」所斷。〈蘭亭始末記〉對於蘭亭修禊、傳至智永、唐太宗派遣蕭翼賺取《蘭亭》、得到後命人模榻分賜皇太子與諸王近臣、最後昭陵入葬的過程，記錄甚詳。參見《中國書畫全集》（一），頁58。

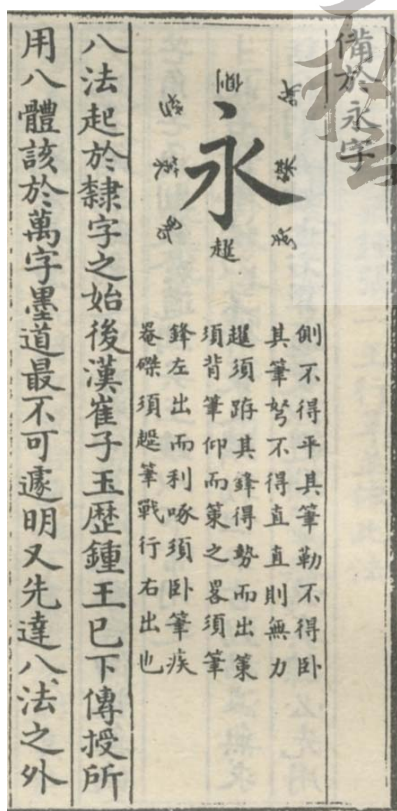


圖5 永字八法，《四庫全書》812·子部118·藝術類，頁637。

側：不得平其筆。

勒：不得臥其筆。

努：不得直，直則無力。

趯：須蹲其峰，得勢而出。

策：須背筆，仰而策之，略須筆鋒左出而利。

掠：須筆鋒，左出而利。

啄：須臥筆疾。

磔：須趯筆，戰行右出也。¹⁸

這八個字之後的簡短題要，其實是技術性的陳述，據此再加以解釋，會有不得其門的狀況。而在南宋陳思《書苑菁華》卷二所收的一篇《永字八法》的文獻，就對「永」字每一點畫的稱呼有所提問，其內容正是這稱呼為何不用點畫的造型，其提問為：側不言「點」而言側；勒不言畫而言勒；畫者中心豎畫也，今謂之弩；凡字之出鋒謂之挑，今更為趯；策一名折異畫，今謂之策；掠一名分發，今稱為掠；撇之與啄，同出異名；發波之筆，今謂之磔。後續的回答則是以用筆的角度來解釋為何要使用這八種名稱。¹⁹ 略過這用筆上技術性的理解，若是回到這八個字的基本字義，或可瞭然。側作為動詞有傾斜之意，例如：「側耳傾聽」、「側身而過」，杜甫〈秋野詩〉五首之三：「掉頭紗帽側，曝背竹書光」，即是說帽子向一邊傾斜。勒就名詞來說，原來是有嚼口的馬絡頭。杜甫〈哀江頭詩〉寫道，「輦前才人帶弓箭，白馬嚼齧黃金勒」，轉為動詞，則有駕御之意，例如：「勒馬」即是用力量牽制住馬韁繩。弩是用機械力量發射的硬弓，習慣上稱的「努力」，本指張開弩弓用盡力氣之意，後轉為盡力的意思。趯的本意為踢。唐代段成式《酉陽雜俎》卷五〈詭習〉：「張芬曾為韋南康親隨行軍，曲藝過人，……常於福感寺趯鞠，高及半塔，彈力五斗」。策有馬鞭之意，轉作動詞為鞭打，庾信〈哀江南賦〉「乘白馬而不前，策青驪而轉礙」。掠為輕拂、輕拭而過，唐代吳融〈燕雛詩〉：「掠水身猶重，偃風力尚微」。啄是取自鳥用嘴取食的動作。磔的本意分裂肢體，刑罰上有磔刑，即是分裂犯人肢體的酷刑。²⁰ 從字面意思的理解，永字八法這八

¹⁸ 參見《墨池編》，頁 637。

¹⁹ 參見《永字八法》，頁 17-20。

²⁰ 以上的解釋，採取臺灣教育部國語推行委員會編纂《重編國語辭典修訂本》（<http://dict.revised.moe.edu.tw/>）。

個字的使用可以歸納出是以身體動作爲主的姿態與使用而來比附於點畫。

上述的八種點畫中，朱長文《墨池編》卷二所收〈用筆法〉對於弩的解釋「不得直，直則無力」最令人不得其解。南宋陳思《書苑菁華》卷二所收《永字八法》提問說到弩是「中心豎畫」，就常態上的理解，豎畫是字型的骨幹，豎畫不直，字型就不穩定，而〈用筆法〉的解釋竟然是「不得直」。同時，弩是一種發射型武器，爲何會用來類比於豎畫，或許要用文獻上對弩的解釋與圖像上對於弩的使用，方可理解。《漢書》卷四十二〈申屠嘉〉有「以材官蹶張從高帝擊項籍」的紀錄，活動於唐太宗時期的顏師古（581-645）對此的注釋爲：

今之弩，以手張者曰：擘張；以足蹋者曰：蹶張。²¹

字義上，擘是指分開、分裂的動作；蹶則是踏的動作，張則是拉開弓弦的動作，例如：《詩經·小雅》〈吉日〉「既張我弓，既挾我矢」即可證明。弩晚出於弓，從考古出土物來看，最有名的即是秦始皇兵馬俑出土的銅弩，該弩臂長 39.2 公分、弓長 70.2 公分，原來所放的位置是在銅馬車上，戰士駕馬車時可以在車上引弩射箭。²² 而不管是弓或是弩，都要有張弦裝箭與釋弦放箭這兩個動作，弩相較於弓，在機械的輔助下，可將這二個動作分開完成，其功效是提高命中準確率。²³ 弩在畫作上的呈現可見顧愷之《女史箴圖》「日中則昃，月滿則微。崇猶

²¹ 參見《四庫全書》250·史部8·正史類，頁153。

²² 參見文物出版社編，《中國文物之美7：秦皇陵地下軍團 陝西臨潼兵馬俑》，頁65、74。

²³ 參見孫機，《漢代物質文化資料圖說》，頁165。

塵積，替若駭機」的圖文對應。²⁴ 以觀者的角度來看，高山的左方有一人以右膝著地呈單跪姿，左手扶者弩臂搭在左膝之上，右手扣著弩機，並且睜著右眼表現出瞄準的狀態，向其左前上方的山頂做釋弦放箭之前的準備動作。（圖6）這樣



圖6 《女史箴圖》局部「替若駭機」（British Museum 藏）

²⁴ 陳葆真在“From Text to Images: A Case Study of the Admonitions Scroll in the British Museum”一文中對「替若駭機」的英譯為“to fall into calamity is as easy as the rebound of a tense spring”，從翻譯的字面意思看來，是強調緊繃的弦回復到平直放鬆狀態的速度感。參見《國立台灣大學美術史研究集刊》，第12期，頁47。繪製《女史箴圖》的原畫家顧愷之，應該能理解「替若駭機」原來的意思，但是，弩機在圖畫的呈現不會比緊繃的弦回復到平直放鬆狀態更能呈現速度感，筆者認為原畫家做了圖示呈現上的更動，而能符合原來文句所要表達的意思。

的圖像呈現主要是強調「駭機」的概念，這其實是弩機的實物中按下扳機使箭射出的實際動作而轉換成急劇快速的抽象觀念。²⁵但這樣的動作反映不出力量的展現，因此力量的展現應該是在張弦裝箭這一部分。

在漢代，計算弩力的單位用石，計算弓力的單位則用斤，強弓爲 300 斤，合 2.5 石，比常用的四石弩小許多。²⁶引滿一石之弩，需相當提起一石（約 30 公斤）重物之力，漢弩有一至 15、20、22、30、40 石等不同級別，級數愈多，所施的力愈大，射程也愈遠，三石弩的射程 120 步，約 165 公尺；四石弩的射程 160 步，約 220 公尺；四石 43 斤弩的射程 185 步，約 255 公尺，六石弩的射程 330 公尺，10 石弩的射程 402 步，約 550 公尺。²⁷於是，看《戰國策·韓策一》卷二十六〈蘇秦爲楚合從之說韓王〉：「天下強弓勁弩，皆自韓出，溪子、少府、時力、距來，皆射六百步外。韓卒超足而射，百發不暇止，遠者達胸，近者掩心……以韓卒之勇，拔堅甲，跨勁弩，帶利劍，一人當百，不足言也」。²⁸這文獻若不是誇張的說法，則可反映戰國時期的韓國已能製作出遠超過 10 石的強弩。從「超足而射」、「跨勁弩」的用語來看，應該是用足的力量來張開弩上的弦。早期的弩多爲射程較短的擘張弩（圖 7），將弩搭在左臂之上，右手張開弓弦，其有效射程爲 80 公尺。後來發展有單足踏弦，引體上升的蹶張弩與以兩足用力同時配

²⁵ 弩機的部件有望山（照門）、與望山相連的弩牙（機鈎）、懸刀（扳機）、鈎心（又名牛，即棘爪）和兩個貫穿各部件的軸孔，使之組合成爲整體的鍊。上弦裝箭時，手拉望山，牙即上升，鈎心隨著被帶起，其下齒卡住懸刀的缺口，遂使弩機成閉鎖狀態，這樣就可以用牙扣住鈎弦，將箭置於弩臂上面的箭道內，使箭栝頂在兩牙之間的弦上。發射時，扳動懸刀，牙即下縮，箭乃隨弦的回彈而射出。參見《漢代物質文化資料圖說》頁 165-166，圖版 37-8、37-9。

²⁶ 參見《漢代物質文化資料圖說》，頁 159。

²⁷ 參見《漢代物質文化資料圖說》，頁 168。

²⁸ 參見溫洪隆注譯、陳滿銘校閱，《新譯戰國策》（下），頁 1151。

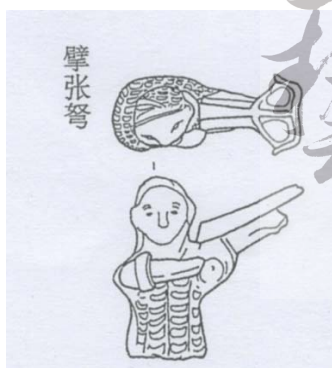


圖7 擘張弩圖示

孫機《漢代物質文化資料圖說》（增訂本），頁166。

合腰的引伸而拉開弓弦的腰引弩，²⁹（圖8）其中的蹶張弩在漢代的畫像石的「材官蹶張」圖像最常出現。

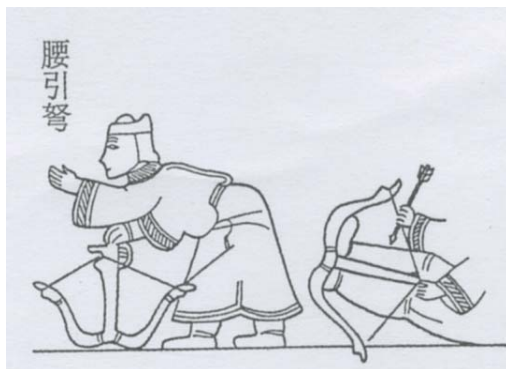


圖8 腰引弩圖示

孫機《漢代物質文化資料圖說》（增訂本），頁166。

²⁹ 《戰國策·韓策一》提到「韓卒超足而射」一語，也見於《史記》〈蘇秦列傳〉，在正義的解釋「超足，齊足也。夫欲放弩皆坐，舉足踏弩，兩手引拊機，然後發之。」其所用之弩應為腰引弩。參見《漢代物質文化資料圖說》，頁167。

《漢書》卷四十二所提到的〈申屠嘉〉，更早記錄在《史記》卷九十六〈張丞相列傳〉第三十六的，「申屠丞相嘉者，梁人，以材官蹶張從高帝擊項籍」，這一條文獻的後續注釋有徐廣的解釋：「勇健有材力開張」，這「開張」應是和弓弩有關，後續的裴駰案語，「材官之多力，能腳蹋強弩張之，故曰蹶張。律有蹶張士」。³⁰材官蹶張這一圖像，在漢代的畫像石非常普遍，以下三件以河南地區出土為例子來說明。在這三件材官蹶張的圖像中，一件有明確紀年為天鳳五年（18）的「蹶張、熊」畫像石，縱 66 公分、橫 129 公分，河南唐河新店鬱平大尹馮君孺久墓出土，蹶張頭戴武冠，背插矢，足踏弩弓，雙手拉弦，特意將小腿肚畫得非常突出，表現出奮力的姿態。河南南陽石橋出土的材官蹶張畫像石，縱 150 公分、橫 55 公分，蹶張口銜一矢，露出牙齒表現臉部用力，增加了身體施力的緊張感。背插三矢。在身體的姿態上，也是呈現雙腳踏弩，奮力張弦，而在雙臂與雙腿畫得孔武有力，更畫成有張力的彎曲狀，和弩的彎曲造型相呼應。河南南陽石橋出土的畫像石，縱 88 公分、橫 33 公分，雖然沒有呈現出完整的弩，但從露齒銜矢，雙腳踏弩，雙手張弦的姿勢來看，也是材官蹶張的表現。³¹（圖 9）從上述三件材官蹶張的圖像表現來理解〈用筆法〉「弩不得直，直則無力」的解釋，並不是指點畫的視覺現象，而是在用筆之時，施力於筆畫的動作不要直來直往，而要像拉開架在弩上的弦一樣，先積蓄力量，然後向垂直的方向開張的身體動作。藉由對永字八法中對弩這一點畫符號的圖像解釋，也更證明其名稱的使用是以和身體相關的動作來類比。

³⁰ 參見《四庫全書》246·史部4·正史類，頁207。

³¹ 參見常任俠主編，《中國美術全集·繪畫篇18畫像石畫像磚》，頁92，98，120，圖版說明，頁37，40，48。



圖9 河南地區出土漢代畫像石「材官蹶張」圖像

左：河南唐河出土天鳳五年(18)的「蹶張、熊」畫像石

中：河南南陽石橋出土 右：河南南陽出土

五、北宋對書論「筋骨說」的發揮

永字八法從唐玄宗開元時期之後流傳，收於南宋陳思《書苑精華》卷二十，從內文可考證出時間上限為唐德宗貞元十五年（799）的韓方明〈授筆要說〉，該文提到在當時張旭所傳的書寫技巧是「為有得永字八法，次有五執筆，已下並未之有前聞者乎」。³²活動於元唐憲宗和年間（806-820年）的書法家林蘊，其書論〈撥鐙序〉收於南宋陳思《書苑精華》卷十六，該文提到「常人云永字八法，乃點畫爾，拘於一字，何異守株」。³³由此可以判斷至少在中唐時期，永字八法已經成為常識了。在晚唐時期，張彥遠成書於唐宣宗大中元年（847年）的《歷代

³² 參見《永字八法》，頁200。

³³ 參見《永字八法》，頁162-163。

名畫記》，對於感神通靈的讚美之詞不再出現，取而代之的是將感神通靈多少還有關的氣韻、骨法完全歸結到可以觀察與分析的用筆作為品評的立足點。³⁴ 張彥遠另一部有名的著作《法書要錄》，其所採集的書論最晚是唐憲宗元和年間（806-820年），其所收有活動在唐玄宗時期張懷瓘的〈玉堂禁經〉，在前揭文的論述中可知是永字八法的應用。至少就張彥遠的知識體系而言，認知到繪畫與書法上都要有一個可以參照而來藉以比較的基準，在書法上的永字八法，則是一套以身體動作來類比到視覺可見的點畫形象。至於透過身體的這個媒介而非自然界的現象類比，永字八法是個案，還是在後來有所影響？蘇軾《東坡題跋》卷四〈書張少公判狀〉提到，「古人得筆法有所自，張以劍器，容有是理。雷太簡乃云『聞江聲而筆法進』，文與可亦言『見蛇鬥而草書長』，此殆謬矣」。³⁵ 蘇軾用了一個典故，是杜甫於大曆十年（765年）之〈觀公孫大娘弟子舞劍器行并序〉說到，「昔者吳人張旭，善草書帖」、「見公孫大娘舞西河劍器，自此草書長進」，可見，就杜甫以詩作為所觀察的文字記錄而言，張旭是受到公孫大娘舞劍的啟發，而舞劍本身就是以身體為媒介的一種運動方式。蘇軾的題跋所呈現的訊息，是對他而言，領悟書法也必須要以身體為媒介來理解，像雷簡夫聽到了江水的聲音而筆法大進、文同見到蛇的纏鬥而草書有長足的進步，這種藉由自然界的現象來類比，蘇軾認為這種跳脫以身體為媒介來理解書法用筆，是一種謬誤。

除了以身體為媒介來理解書法用筆之外，《東坡題跋》卷四〈論書〉說及：

書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不成為書也。³⁶

³⁴ 石守謙，〈「韓幹畫肉不畫骨」別解：兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的沒落〉，《風格與世變》，頁55-85。

³⁵ 參見《中國書畫全書》（一），頁627。

³⁶ 參見《中國書畫全書》（一），頁629。

這文獻會讓讀者認為，書法可以拆解成五個部分，每一部分可以身體的構件來類比，相似的說法見於米芾〈學書自述〉「其次要得筆，謂骨筋、皮肉、脂澤、風神皆全，猶如一佳士也」。³⁷（圖 10）至於這樣藉由身體的用語，到底是直指

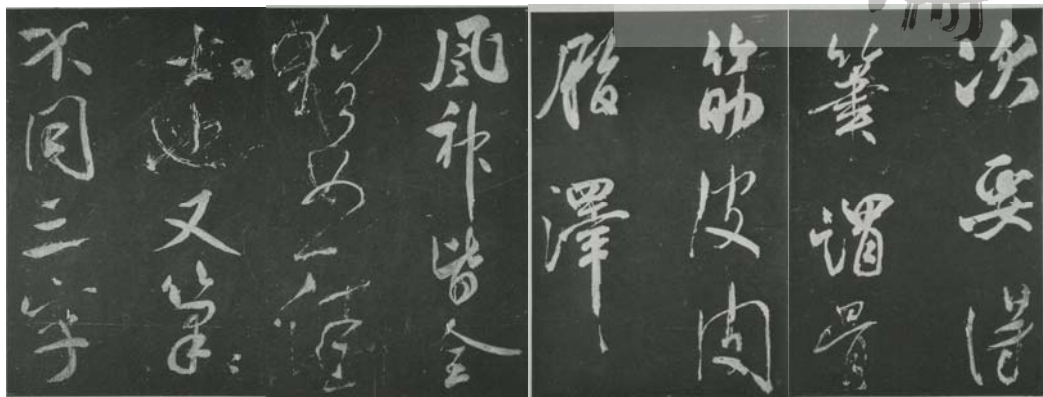


圖 10 米芾〈學書自述〉「骨筋、皮肉、脂澤、風神」句

怎樣的點畫特徵，或值得進一步探討。米芾不主張無關的類比，他的《海岳名言》就清楚說到，「歷觀前賢論書，徵引迂遠，比況奇巧，如『龍跳天門，虎臥鳳闕』是何等語？或遣辭求工，去法愈遠，無益學者」。這「龍跳天門，虎臥鳳闕」的文字描述所對應的藝術門類，或許可由現今出土的漢代畫象石來求證。在米芾（1051-1107）活動的北宋時代，晚於米芾一輩的趙明誠（1081-1129）的《金石錄》中，則對漢代畫像石拓片的文字著錄著墨甚重，首次著錄山東嘉祥縣武氏祠的畫像，但是對畫像石描述非常簡略，很難透過文字描述來理解畫像的具體內容。真正有意義的漢代畫像石著述，始於南宋洪适（1117-1184）的《隸釋》與

³⁷ 圖版參見《書蹟名品叢刊·第四十三回·宋 米元章 群玉堂帖》，頁 22-25。

《隸續》。《隸釋》收錄了比《金石錄》更多的漢畫像石的題榜刻銘，而且對畫像內容有了更詳盡的描述與考訂。既然在米芾的活動時期沒有這樣的視覺材料載諸書籍，米芾也就無法就「龍跳天門，虎臥鳳闕」這樣的用語來和書法的用筆與點畫來產生實際的聯想。但是，《海岳名言》則清楚地提出「字要骨格，肉須裹筋，筋須藏肉，帖乃秀潤生」。³⁸ 從蘇軾與米芾的言論來看，從形質可見的「筋、骨、肉」似乎是一個核心，非形質的「氣」或「神」也是重要的特質，應該分成兩個部分來說明。

以身體的各部分來做類比，在書法之外，較早的漢魏之際的劉邵《人物志·九徵》是其代表，此論繼承西漢末《易緯乾鑿度》以及東漢王充（27-97）《論衡·物勢》的言論認為，人生來就得到五種比重不同的氣質而發展成五種世間倫常的觀點。劉邵發揮出以人的「骨、筋、氣、肌、血」這五體來對應到「金、火、土、水、木」這五物（行），而有弘毅、文理、貞固、勇敢及通微等五種特質，進而形成仁、禮、信、義、智這人世間的五常。³⁹ 身體的類比在書法文獻上，「骨」多和「筋」連用而合稱「筋骨」，該辭也見於六朝時期的〈筆陣圖〉：「善筆力者多骨，不善筆力者多肉；多骨微肉者謂之筋書，多肉微骨者謂之墨豬；多力豐筋者聖，無力無筋者病」。⁴⁰ 這定義非常清楚，善於筆中用力，則賦予「骨」這核心價值，但「骨」與「筋」的優先順序還判斷不出來，但可知道「骨」居於「肉」之上。孫過庭《書譜》承襲此一看法，但更加強「骨」居於「筋」之上，⁴¹ 於是，

³⁸ 參見《中國書畫全書》（一），頁 977。

³⁹ 參見江建俊，《漢末人倫鑒識之總理則：劉邵《人物志》研究》，頁 67。

⁴⁰ 參見《歷代書法論文選》，上冊，頁 20。

⁴¹ 原文「假令眾妙攸歸，務存骨氣；骨既存矣，而道潤加之。亦猶枝幹扶疏，凌霜雪而彌勁；花葉鮮茂，與雲日而相暉。如其骨力偏多，道麗蓋少，則若枯槎架險，巨石當路，雖妍媚云闕，而體質存焉。若道麗居優，骨氣將劣，譬夫芳林落蕊，空照灼而無依；蘭沼漂萍，徒青翠而奚托。」參見馬國權，《書譜譯注》，頁 109-110。

「骨」、「筋」、「肉」這身體上由內而外的關係，轉化成書法上評價的優先順序的相對關係。稍後的張懷瓘上進唐玄宗的書論〈評書藥石論〉，成文時間當在開元十五年（727年）。⁴²〈評書藥石論〉承襲《書譜》的觀點，提到「夫馬筋多肉少爲上，肉多筋少爲下，書亦如之。……若筋骨不任其脂肉者，在馬爲駑駘，在人爲肉疾，在書爲墨豬」，「濃墨爲華者，書之困也，是曰病甚，稍須毒藥以攻之」、「脂肉者，書之滓穢也」，⁴³看來是有所指。米芾有〈魏泰唱和詩〉一卷書跡，唱和者魏泰著有《東軒筆錄》一書，自序於北宋哲宗元祐九年（1094年，此年是紹聖元年）上元日，該書卷十五記載初唐的書法還保有東晉以及南朝遺風，延續至唐高宗與武則天時期的褚遂良與薛稷，在字形上「尤極瘦硬」，「天寶以後，變爲肥厚，至蘇靈芝輩，幾於重濁」。⁴⁴目前可見到蘇靈芝的石刻書跡爲寫於開元二十八年的《易州田公德政碑》，⁴⁵且其確實如張懷瓘所言的線條肥厚。由於〈評書藥石論〉是一篇上進之文，張懷瓘也知道唐玄宗的書體特色，迴護地說「惟題署與八分，則肥密可也，自此之外，皆宜蕭散」。從張懷瓘的說法再看蘇軾、米芾的言論，發現蘇、米二人並未把肉、脂視爲「滓穢」，而從蘇、米二人的書蹟來看，其作品大體是筆畫偏肥的「肉」與用墨濃重潤澤的「脂」，若以在本文中所引米芾〈學書自述〉書蹟來看，筆畫的肥厚是一種相對的概念，即是筆畫之間的空間小於線條本身的寬度，即可稱肥厚，例如：「筋」、「脂」、「澤」、「風」、「神」等字，「骨」、「猶如一佳士也」等字的筆畫間的空隙大於線條本身的寬度，

⁴² 在朱關田〈張懷瓘、張懷瓘兄弟〉一文中，就〈評書藥石論〉內文考出在唐玄宗開元十五年有御試沉淪草澤科，推測張懷瓘在這年以書法自舉。參見氏著，《當代書法理論系列：初果集—朱關田論書文集》，頁330-331。

⁴³ 參見《歷代書法論文選》，上冊，頁208-209。

⁴⁴ 參見《文津閣四庫全書》，子部·小說家類·1041，頁505。

⁴⁵ 圖版參見施安昌主編，《故宮博物院藏文物珍品全集23 名碑善本》，頁194。

就稱為瘦。在米芾〈學書自述〉中所提到最後一段學書經歷是因為喜歡唐代宗時期(762-779)書法家段季展「轉折肥美」,學習一段時間後覺得段氏書風全從《蘭亭序》而來。可見,蘇、米二氏在書法上可以見到的「骨、肉、血、脂」這身體名稱來表述書法線條的細瘦到粗肥以及用墨的濃重,確實是有明確的指示。

在此之前以「筋骨說」的論述上,蘇軾所提到的「神氣」與米芾所提及的「風神」並未和「筋骨」連成一套體系。將不可見的「風神」與可見的「筋骨」結合在一起,具有怎樣的意義,可從蘇軾對古代書蹟的臨寫來理解。對於書法的臨仿,唐代孫過庭《書譜》強調「察之者尚精,擬之者貴似。況擬不能似,察不能精,分佈猶疏,形骸未檢」,強調書法在臨仿上,形似是非常重要的。相對於《書譜》,北宋蘇軾〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉二首之一「論畫以形似,見與兒童鄰。賦詩必此詩,定知非詩人」,⁴⁶把形似的地位放得非常低。蘇軾的書蹟是否也呈現同樣的觀點,並且可用「神氣」的角度來解釋呢?以下以蘇軾對王羲之的臨書來陳述。王羲之《十七帖》中的第二十一件帖為《漢時帖》,為王羲之寫給好友周撫,該帖在張彥遠《法書要錄》卷十的《右軍書記》有其內文,⁴⁷蘇軾的臨書被定為元祐年間(1086-1093)所書,此帖收在清代端方舊藏《成都西樓帖》,九行、八十九字,帖心高 29.5 公分,現藏天津博物館,後有朱熹(1130-1200)在南宋寧宗慶元五年(1199 年)三月八日跋語「其臨帖物色牝牡,不復可以形似較量」。⁴⁸和王羲之原帖相比,蘇軾的臨書完全無法用形似來要求。然而,卻自負說到「此右軍書,東坡臨之,點畫未必皆似,然頗王逸少風氣」。這要如何解釋?(圖 11)

⁴⁶ 參見(宋)施元之註,(清)邵長蘅刪補,《施注蘇詩》卷二十六,《四庫全書》1110·集部 49·別集類,頁 467。

⁴⁷ 原文「知有漢時講堂在,是漢何帝時立此?知畫三皇五帝以來備有,畫又精妙,甚可觀也。彼有能畫者不?欲因摹取,當可得不?信具告。」參見《中國書畫全書》(一),頁 100。

⁴⁸ 參見劉正成主編,《中國書法全集 34 宋遼金·蘇軾二》,頁 512。。

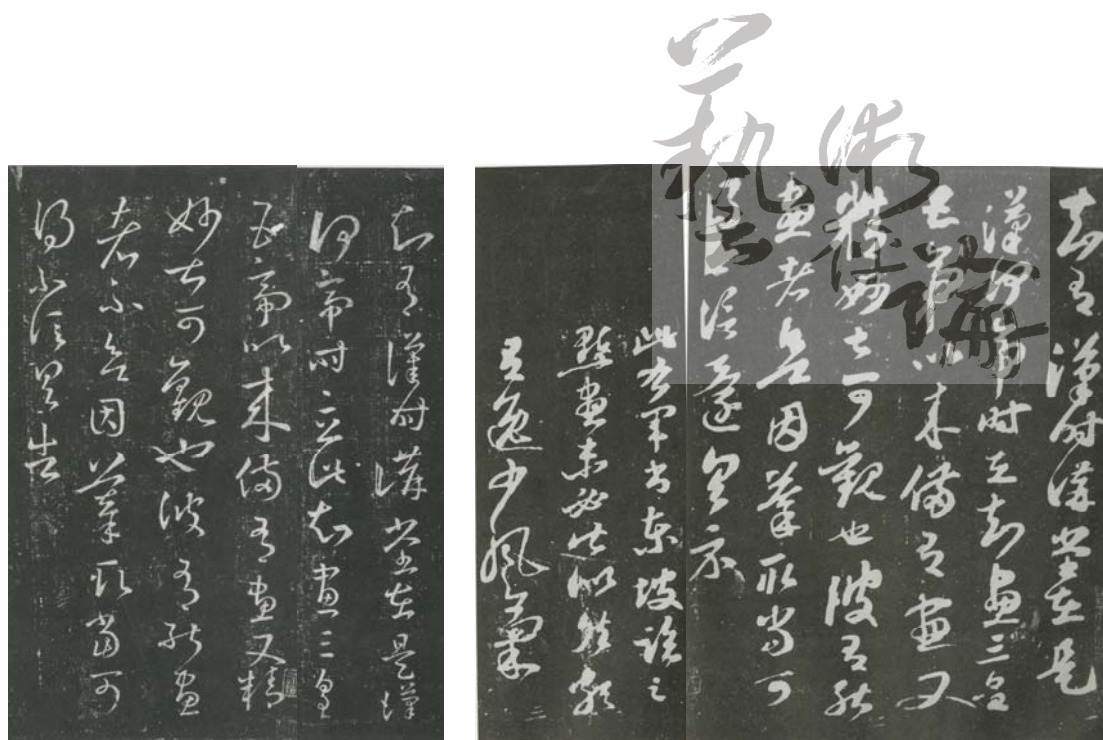


圖 11 蘇軾臨王羲之書法比較

左：王羲之《漢時帖》 右：蘇軾臨王羲之《漢時帖》

蘇軾所臨的版本，和目前流傳的版本在文字上有小異，《漢時帖》「漢何帝時立此」，蘇軾臨帖少一「此」字；《漢時帖》最後「當可得不？信具告。」蘇軾臨帖「當可得不？信還具示。」然而，就字形的比較上，臨帖大體還是遵照原帖的字型，例如：「漢時」的兩字相連，「在是」的「是」字最後一筆上鉤，「備有」的「有」字最後一筆採停頓的筆畫而不牽帶到下一個字，「畫又精妙」的「又」字採長畫的線條遮蓋住「精」字。同時，《漢時帖》的行距比字距寬，上下字相對就顯得緊湊，蘇軾的臨帖亦復如是。只不過，在點畫上，蘇軾完全是自己的用筆方式，和王羲之一點關係都沒有。

蘇軾將書法用「神、氣、骨、肉、血」來含括，而在「神、氣」前面各加一個「風」字，其意思就完整了。其中，「風氣」一詞是蘇軾描述書法的常用語。安定郡王趙世準以名為「洞庭春色」的美酒送給姪子趙德麟（1061-1134），趙德麟邀蘇軾品嚐，蘇軾書寫〈洞庭春色詩〉贈之，其引文說到「醉後信筆，頗沓拖風氣」，⁴⁹ 這典故是用了袁昂（461-540）〈古今書評〉對於王獻之書風的描述「如河洛間少年，雖皆充悅，而舉體沓拖，殊不可耐」。⁵⁰ 這視覺上的聯想或許可從顧愷之《洛神賦圖》卷中人物行進時，下擺拖地的沉重感來理解。蘇軾將唐代的狂草書家張旭、懷素看得比較低，而用人物「市倡抹青紅」、「妖歌嫚舞」來比喻，這當是指狂草夸誕的線條纏繞所形成之字型不甚平穩的結構。對於王羲之的草書以「謝家夫人淡豐容，蕭然自有林下風」的人物形象來比喻，⁵¹ 則是用了南朝宋的劉義慶《世說新語》〈賢媛第十九〉「王夫人神情散朗，故有林下風氣」的典故，其概念是人處清幽林下，舉止自然、嫺雅脫俗。蘇軾的「風氣」，或是米芾的「風神」，或可由人倫識鑑：「風骨」一辭來理解，該辭出現本為甄識人物而用，劉勰的《文心雕龍》卷二十八〈風骨〉，即是將品評人物的用語轉到文學上的陳述。雖然「風骨」一辭在品鑑人物、書畫和文學在內涵上有所差別，例如：以風骨論人時，風指神，骨指形；論人物畫時，風指神似，骨指形似；談論文章時，風指情志，好比人的神明，骨指事義，好比人的骸骨。⁵² 回到《文心雕龍·風骨》本文的宗旨來看，「怛悵述情，必始乎風；沈吟鋪辭，莫先于骨。故辭之待骨，如

⁴⁹ 參見《施注蘇詩》，頁 429。

⁵⁰ 參見《歷代書法論文選》上冊，頁 69。

⁵¹ 《施注蘇詩》卷二十三〈題王逸少帖〉「顛張醉素兩禿翁，追逐世好稱書工。何曾夢見王與鍾，妄自粉飾欺盲聾。有如市倡抹青紅，妖歌嫚舞眩兒童。謝家夫人淡豐容，蕭然自有林下風。天門蕩蕩驚跳龍，出林飛鳥一掃空。爲君草書續其終，待我他日不匆匆。」參見《施注蘇詩》，頁 429。

⁵² 參見江湧豪，〈風骨〉，《文心雕龍學綜覽》，頁 165。

體之樹骸；情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風清焉」。可見，風是指文章在內容所表現的情趣活力，骨是命意佈局所完成的文辭結構。⁵³ 六朝時期〈筆陣圖〉所說的骨是「善筆力」，若是據《文心雕龍·風骨》的定義加以發揮，書法上可見的書寫技巧都可以「骨」來予以概括。那麼就蘇軾臨寫王羲之《漢時帖》來看，觀者直接看到王羲之《漢時帖》線條的轉折生硬，蘇軾的臨寫會更重視字形上運筆的靈活，此可視為復原王羲之原來書寫上被刻帖忽視，或是無法表達的點畫牽帶成分。這或許就是蘇軾所認為的「頗王逸少風氣」了。可見，就蘇軾而言，和被臨寫書蹟在主觀上認知的相合，遠比形似重要，如此，則就有以個人的身體運動習慣所形成的用筆方式而做的主觀詮釋了。從蘇軾臨寫王羲之《漢時帖》為例，可理解是以可見的身體形質之外「風氣」為最高原則，在此基礎上，身體實質上的「筋骨」反映到書法上，即是點畫形質的相似，是不太最重要的。以自己成熟的技法來臨寫前人作品，似乎開啓了後世以臨寫為創作以及強調不似之似為最高藝術境界的先河。

六、小結

本文以身體為角度來看盛唐時出現，以身體的姿態與動作類比的永字八法的時代意義與北宋對書論「筋骨說」的發揮所形成的新的臨寫觀，最後得到的小結如下：

（一）永字八法的點畫，筆者分析出其實是《書譜》所提到當時世俗所流傳的〈筆陣圖〉的點畫符號所合併、轉化及衍生而成，而非所謂從東漢到東晉之間的崔瑗、張芝、鍾繇、王羲之這偉大的師資傳授。永字八法特出之處在於取代了

⁵³ 參見劉泮，《「臺灣近五十年來《文心雕龍》學研究」》，頁 136。

〈筆陣圖〉以自然現象的觀察來類比，而是以與身體相關的姿態、動作或其他動作的類比為主要，筆者並以八法中「努」這一中直的豎劃為個案，利用畫像石「材官蹶張」的圖像中張弩的動作來證明永字八法確實是以動作而非點畫的特徵來類比。從永字八法和王羲之《蘭亭序》首字「永」字的連結來進行考據，結果發現，收在北宋朱長文《墨池編》卷二所收錄〈用筆法〉這以永字八法為主的文獻之後所衍生的各類用筆法中，多以王羲之書蹟單字的某一點畫的表現來連結王羲之不同的書蹟。而從王羲之《蘭亭序》在唐代普為流傳而成為其書蹟的主要代表的時間推測，永字八法形成時間的上限為唐玄宗時期，到了中晚唐時期，永字八法已經是一個普遍的常識。

（二）永字八法以身體作為媒介來理解書法的點畫與用筆，並非個案，在中國傳統書論上會以「筋骨」一詞來類比於書法。筆者從六朝〈筆陣圖〉、初唐孫過庭《書譜》、盛唐張懷瓘〈評書藥石論〉等書法文獻爬梳出「骨」居於「筋」之上。張懷瓘〈評書藥石論〉則在「筋骨」之外又多加了「脂肉」，張懷瓘對其價不高。而就身體的各部構造來類比於書法的角度來看，是藉由身體上由內而外的關係，轉化成書法上評價的優先順序的相對關係，以及書法線條的細瘦到粗肥這明確的指示。北宋蘇軾、米芾的書論，對於「脂肉」並沒有負面的評價，而且還認為是構成書法不可或缺的要件，這反映在書蹟上，則是線條的粗美，以及用墨的濃重。同時，蘇軾、米芾的書論在「筋骨說」更為發揮，在形質可見的筋骨之上，更添加了風氣或是風神的看法。從蘇軾對於書法所使用「風氣」的慣用語，尋繹出本為甄識人物而用的「風骨」一辭，後用於書畫和文學，從《文心雕龍·風骨》的宗旨來理解「風」、「骨」是各有所指，風是指文章在內容所表現的情趣活力，骨是命意布局所完成的文辭結構，據此定義來理解書法上可見的書寫技巧，都可以「骨」來概括。蘇軾對於書法的「風氣」概念，從其臨寫王羲之《漢

時帖》來看，復原了王羲之原來書寫上被刻帖忽視，或是無法表達的點畫牽帶成分，而這以自己成熟的技法來臨寫前人作品，開啓了後世以臨寫爲創作的先河。

以上以永字八法與「筋骨說」爲例，從身體的角度來理解在在唐代與北宋的時代意義，而書法這門藝術，大體是離不開以身體爲媒介的書寫行爲，至於其他的書史現象，或許有可能以身體爲視角來進行相關的研究而得出其時代意義吧！

參考文獻

一、史料

《四體書勢·草勢》。[晉]1998。衛恒。《歷代書法論文選》（上冊）。臺北市：華正書局。

《書後品》。[唐]1993。李嗣真。《中國書畫全書》（一）。崔爾平、江宏責任編輯。上海市：上海書畫出版社。

《永字八法》。[唐、宋]1983。○《四庫全書》814·子部120·藝術類。臺北：商務印書館。

《用筆法》。[唐、宋]1983。佚名。《墨池編》卷二。朱長文《四庫全書》812·子部118·藝術類。臺北：商務印書館。

《法書論》。[唐、宋]1983。蔡希綜。《書苑菁華》卷十二。陳思編著。《四庫全書》814·子部120·藝術類。臺北：商務印書館。

《墨池編》。[宋]1983。朱長文。《四庫全書》812·子部118·藝術類。臺北：商務印書館。

《施注蘇詩》。[宋、清]1983。施元之註、邵長蘅刪補。《四庫全書》1110·集部49·別集類。臺北：商務印書館。

《東坡題跋》。[宋]1993。蘇軾。《中國書畫全書》(一)。崔爾平、江宏責任編輯。
上海市：上海書畫出版社。

《東軒筆錄》。[宋]2006。魏泰。《文津閣四庫全書》子部·小說家類·1041。北
京市：商務印書館。

二、論著

文物出版社編。1994。《中國文物之美 7：秦皇陵地下軍團 陝西臨潼兵馬俑》。
臺北市：光復書局。

雷德侯 (Ledderose) 著、張總等譯、黨晟校。2005。《萬物》。北京市：三聯書
店。

石守謙。1996。〈「韓幹畫肉不畫骨」別解—兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的
沒落〉。收於《風格與世變》。氏著。臺北市：允晨文化。

朱關田。2008。〈《蘭亭序》在唐代的影響〉、〈張懷瓘、張懷瓘兄弟〉。收於《當
代書法理論系列：初果集—朱關田論書文集》。氏著。北京市：榮寶齋。

江建俊。1983。《漢末人倫鑒識之總理則：劉邵《人物志》研究》。臺北市：文史
哲出版社。

江湧豪。1995。〈風骨〉。收於《文心雕龍學綜覽》。楊明照主編。上海市：上海
書店出版社。

何炎泉。2010。〈北宋毛筆發展與書法尺寸的關係〉。收於《請循其本：古代書法
創作研究國際學術討論會論文集》。孫曉雲、薛龍春主編。南京市：南京
大學出版社。

吳俊業。2010。〈從書寫到書法：一個身體現象學的考察〉。《清華學報》40(3)。

李豐楙、張智雄。2010。〈書符與符號：正一符法的圖像及其象徵〉。《清華學報》

40(3)。

松井如流解說。1975。《書蹟名品叢刊·第四十三回·宋 米元章 群玉堂帖》。東京市：二玄社。

施安昌主編。2008。《故宮博物院藏文物珍品全集 23：名碑善本》。香港：商務印書館。

孫機。2008。《漢代物質文化資料圖說》（增訂本）。上海市：上海古籍出版社。

馬國權。2011。《書譜譯注》。北京市：紫禁城出版社。

常任俠主編。1998。《中國美術全集·繪畫篇 18 畫像石畫像磚》。上海市：上海人民美術出版社。

畢羅（Pietro De Laurentis）。2010。〈永字八法形態研究：古代書法中漢字與其筆畫關係初探〉。收於《請循其本：古代書法創作研究國際學術研討會論文集》。孫曉雲、薛龍春主編。南京市：南京大學出版社。

陳葆真。2002。“From Text to Images: A Case Study of the Admonitions Scroll in the British Museum”。《國立台灣大學美術史研究集刊》12：47。

彭礪志。2010。〈從『書勢』到『筆陣』：古代筆法理論的發生〉。收於《請循其本：古代書法創作研究國際學術研討會論文集》。孫曉雲、薛龍春主編。南京市：南京大學出版社。

溫洪隆注譯、陳滿銘校閱。2003。《新譯戰國策》（下）。臺北市：三民書局。

臺灣教育部國語推行委員會編纂。《重編國語辭典修訂本》。

<http://dict.revised.moe.edu.tw/>。下載日期：2013/12/25。

劉正成主編。1991。《中國書法全集 34 宋遼金·蘇軾二》。北京市：榮寶齋。

劉泮。2001。《「臺灣近五十年來《文心雕龍》學研究」》。臺北市：萬卷樓。

The Phenomenon of Inspiration from the Human Form in the History of Calligraphy from the High Tang through the Sung Dynasty.

Kao, Ming-Yi

Adjunct Associate Professor, Department of Fine Arts

Taipei National University of The Arts

Abstract

This paper examines the phenomenon of inspiration from the human form in the history of calligraphy, from the high Tang through the Sung dynasties. The study discusses how Sun Guoting used the sepsis in nature to conclude the cursive script, “The Eight Principles of Yong” used body to compare the strokes. The appearance of the “Eight Principles” to not earlier than the reign of Emperor Tang Xuanzong. Moreover, in calligraphy theory, “Jin-Gu”(tendon and bone) is conventionally used to judge the quality of the work. In the Northern Song dynasty additional terms such as “shen” (spirit), “chi” (quality), “gu” (bone), “rou” (muscle) and “xie” (blood) were used. This study explains the meanings and shows pictorially how these terms were

employed.

Keywords : Shu pu (Treatise on Calligraphy), Yongzi bafa (Eight Principals), Jin-Gu (tendon and bone)



艺术评论