

「身體」視域： 漢字氣韻生動的身形體式

王櫻芬^{*}

摘要

漢字形具備為「身體」結構，具有形象思維特性，承古文字的發展而仍繼續使用。本文以陳黎〈戰爭交響曲〉為導引，這首詩善用漢字形象思維特性，鋪展出戰爭的豐富意象。以這首詩為切入，就漢字結構「身形」特性，作延伸的探討：1、溯源自造字之初，探發漢字的構形特性；2、就書法教學，揣摩字體形姿，引向大自然的觀察，以模構漢字身形的精氣神；3、書法名作賞析，就行書與草書的藝術性，字形衝破規矩而得其奔放，由此探析發揮漢字本色的優先序列，首重傳神的氣韻生動，而不是符號線條的標記性。漢字展開「身體」空間學，「形」對應的是形象思維的身形觀，身形即有生命形式，漢字所構成的每一筆劃，不只是符號標記，而是具有氣象規模的身形體式。

關鍵詞：漢字；身體；形象思維；氣韻生動

投稿日期：2019/09/19；接受日期：2020/01/13

^{*} 肇慶學院文學院副教授

本文為肇慶學院 2020 年度校級科研基金專案“從漢字到書墨到書藝到文創設計研究”之部分研究成果，特為致謝。

A “Bodily” Perspective: The Bodily Form of Chinese Characters and Their Vividness from Rhythm and Spirit

Ying-fen Wang^{*}

Abstract

An ancient form of writing that has remained in use today, Chinese characters contain “body-like” shapes and embody the idea of “form imitation.” In this study, this characteristic of Chinese characters was elucidated using Chen Li’s poem “A War Symphony” as an example. The poem makes a good use of the “features” of Chinese characters to illustrate the profoundness of war scenes. This study investigated the body-like structures of Chinese characters by examining the following aspects: origin of Chinese character creation, teaching of calligraphy, appreciation of calligraphy masterpieces, and interpretation of the essence of Chinese calligraphy by using modern dances. These aspects were utilized to facilitate an in-depth explanation of the characteristics of Chinese characters. Exploring the origin of Chinese character creation enabled examining how the form imitation of characters was developed. Discussing the teaching of calligraphy facilitates carefully analyzing how the shapes of Chinese characters in calligraphy were inspired by observations of stationary and moving objects in nature, based on which the essence, energy, and spirit of Chinese characters were formed. Through appreciating calligraphy masterpieces, the artistic qualities of cursive and semi-cursive scripts were examined, how character fonts deviated from traditions and became unrestrained were explored, and the “priority” of font attributes was analyzed. For example, the vividness from rhythm and spirit of Chinese characters, rather than their actual shapes and symbols, was considered the most important.

Keywords: Chinese characters, body, figurative thinking , rhythmic vitality

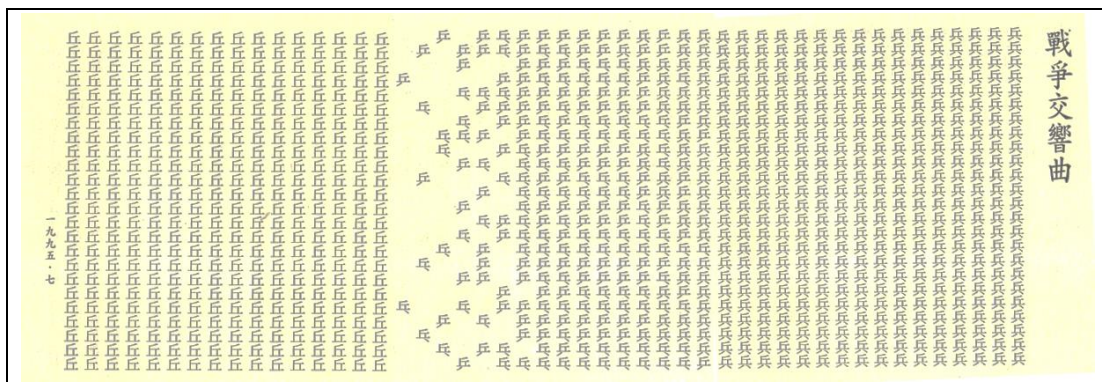
Submitted: 2019/09/19 ; Accepted: 2020/01/13

^{*} Associate Professor, Zhaoqing University College of Literature

壹、問題出發：漢字本身的身體形象性

我們對文字的使用習慣，一般著重在字義上，透過字義作為敘事、表情、與達意。這樣長期的使用習慣，文字成了只是工具性的用途，為承載意義的工具。如此看待文字，我們很容易忽略漢字的獨特性，當其他國家文字都走上拼音系統，字形為符號化的標音；漢字承古文字傳衍，至今仍繼續使用。¹本文以陳黎〈戰爭交響曲〉為切入，就這首詩把握漢字的最大發揮，字形更優先於字義的運用，其擅用字體的形象性，憑藉字形以描繪整個詩作的豐富意義。詩作成功的展現，漢字具有身形體式特性。

陳黎〈戰爭交響曲〉：



引自陳黎詩集《島嶼邊緣》²

這部作品運用漢字形體，開發詩旨的豐富意蘊，字體可用來佈陣、造景、與對戰。字體可以用來佈陣，佈陣出行軍的嚴整隊例；可以用來造景，造景出兵陣行列的氣勢；可以用來對戰，對列出戰爭場面的搏鬥。透過「戰爭」的點題，字體的陣群，鋪排出行列規模，述陳出二軍的交戰，整體字陣的視覺效果，彷彿可聽到那一連串響聲，出征的叫陣、兵刃的交殺、傷亡的哀號。整首詩運用字體形象性，直陳出戰爭的場面，從兵陣嚴整的出征、到交戰撕殺的錚錚鏖戰、到戰場遍野的傷亡。

詩作如此豐富的意象，全文僅只是用四個字群，兵、丘、兵、丘，就呈現整個戰役的場面。透過字群的取列造景，展開一幕幕的景序，並帶出深沉意蘊的景深。兵→丘、丘→兵；這三組字群的依序出場，第一組兵陣裡的景深：從「兵」→「軍隊」壯大→「軍紀」嚴整；第二組戰役的景深：二軍交戰廝殺，發出「丘、丘」的慘烈聲響，征戰行列從嚴整到混亂，到潰不成軍，

¹ 世界上三種最古老的文字，埃及的象形文字、美索不達米亞的楔形文字，和中國漢字。在文字演變的發展過程，前二種文字早已失傳被其他所替代，演變為拼音文字系統。唯獨漢字具強大生命力，從商甲骨文到篆書、隸書、楷書的發展，雖外形上有變化，然仍可以看到一脈相承的共通特性。以商時期的甲骨文來說，孟世凱提到「認識少數甲骨文就能通讀刻辭，就是因這種最早的漢字基本詞彙、語法、字形結構是和後世漢語、漢字是一致的，以所謂的『六書』來分析，在字形的形體結構上已有指事、象形、形聲、會意之例，在字義上已有轉注、假借之例。」孟世凱提到甲骨文與後來的漢字，在發展上的相承關係。可見孟世凱：《中國文字發展史》（臺北：文津出版社，1996年），頁14。

² 陳黎：《島嶼邊緣》（臺北：九歌出版社，2003年），頁102-104。

戰場上斷手斷腳的遍地殘肢；第三組死亡的景深：從一個一個的兵，到最後整個無數的丘，從盛大軍容的出征，到遍野的殘體，到盛大的墓丘，景深依序層遞，最後帶出死亡的悲淒。整個詩作的表現，既是開戰的出征，也是對戰的開打，也同時兼俱戰後的殘景。以戰役的行列，示喻每個出征的軍隊，不管最後的孰勝孰敗，多經歷同樣過程的戰爭交響曲。

溯源這些字的造字方式：1、「兵」，《說文》曰：「，械也，从持斤。」段玉裁(1735—1815)注：「械者，器之總名。器曰兵，用器之人亦曰兵。」³《常用古文字典》曰：「兵，甲文作, , 象雙手持斤(即斤)，金文作」⁴又如《新編甲骨文字典》⁵、《甲骨金文字典》⁶、《漢字形義分析字典》⁷也是如此的講述。整理上述之說，「兵」的古文字構造，為雙手持器械或武器，此字由「」與「」(斤)的組合，構字法為會意。2、「丘」，《說文》曰：「，土之高也，非人所為也，从北从一。……一曰四方高中央下為丘，象形。」⁸此提到「丘」的構字法有二說，前項為「从北从一」，屬會意；後項象四方隆起中央下凹地形，屬象形構字法。追溯更早的甲骨文，此字作「、、、」，⁹象二小山峯之形，此可看到「丘」的古文字為象形構字法。另舉王筠(1784-1854)在《說文釋例》以「嶽」與「丘」古文構字的闡述，推定「丘」篆當作「」，象形字。……古文當作，會意定形字。蓋山丘不以大小分，以石為體而上銳者謂之山，以土為體而上平者謂之丘。」¹⁰整理上述「丘」字形義的解析，甲骨文為周圍高起中間低陷的土丘之形，其本義為地面上的小土山，墳塚是後來的引申義。3、「兵」「兵」，¹¹為後來所造出的字，從減少「兵」字形的筆劃所造出，為擬聲詞，指撞擊的聲響。¹²就這四個字

³ [漢]許慎撰、[清]段玉裁注：《新添古音說文解字注》(臺北：洪葉文化事業有限公司，2016年)，頁105。

⁴ 王延林：《常用古文字字典》(臺北：文史哲出版社，1993年)，頁150。

⁵ 《新編甲骨文字典》：「象兩手持曲柄斧，引申為兵器、戰士。」引自劉興隆：《新編甲骨文字典》(臺北：文史哲出版社，1997年)，頁135。

⁶ 《甲骨金文字典》釋義：「一、兵器。二、軍隊。」引自方述鑫等編：《甲骨金文字典》(四川：巴蜀書社，1993年)，頁208。

⁷ 《漢字形義分析字典》，對「兵」字形義的解析，「會意字，從雙手持斤。斤，斧斤。」其字義：1、武器；2、戰士；3、與軍事或戰爭有關的。引自曹先擢、蘇培成主編：《漢字形義分析字典》(北京：北京大學出版社，1999年)，頁33。

⁸ [漢]許慎撰、[清]段玉裁注：《新添古音說文解字注》，頁390。

⁹ 《常用古文字字典》：「按甲文不从北从一，象二峯之形，是小山也。金文變作、」，小篆更誤為「」。」另外，《漢字形義分析字典》：「」，解析：「甲骨文丘字象山丘」。其義：1、小土山；2、墳田；3、量詞；4、廢墟。上述資料，前項引自王延林《常用古文字字典》，第471-472頁。後項引自曹先擢、蘇培成主編：《漢字形義分析字典》(北京：北京大學出版社，1999年)，頁439。

¹⁰ [清]王筠在《說文釋例》卷十一：「嶽之古文，說曰象高形，謂也，楷作嶽，本仿佛丘篆也，凹其上者。嶽為大山，大則丘壑必多，故曰昆侖丘、昆侖虛矣。吾由此推之，丘篆當作，象形字。古文當作，會意定形字。蓋山丘不以大小分，以石為體而上銳者謂之山，以土為體而上平者謂之丘。」引自[清]王筠：《說文釋例》，《續修四庫全書》經部，小學類，(上海：上海古籍出版社，1995年)，頁94。

¹¹ 「兵、兵」二字，在《漢字形義分析字典》提到，是晚起字，改變「兵」字字形而成，是象聲詞，「兵、兵」連用，形容接連不斷的聲音。可參見曹先擢、蘇培成主編：《漢字形義分析字典》，頁399、411。

¹² 「兵、兵」二字在古典書籍的出現，可看到為擬聲詞的使用，例如，《西遊記》第10回「如此二三日，又聽得後宰門乒乒乒乒，磚瓦亂響」。《封神演義》第64回「乒乒乒乒，如同陣前炮響」。《儒林外史》第10回「忽然乒乒一聲響，屋樑上掉下一件東西來」。

的造字法，不完全是象形的構造，而可以進一步思考的是，若不從象物的形體所造出的字，為何漢字體卻有身形體式的特性。

陳黎的這首詩作，我們確實可以看到，漢字的身體性使全詩有如此豐富的意象。漢字的象形造字法，漢字具有形象思維特性，然而若不循象形造字法，為何每個字仍具有形象思維的特性呢？透過陳黎的這首詩為導入，以下從不同向度再作探討，從溯源造字最初，探討文字的構形特性，並從所探源漢字的構形觀，於古典書法的教學，及書法名作的賞評，就這些面向呼應漢字的構形特性，建構出有如何著重的豐富意蘊，所擬的討論概述如下：

1. 溯源造字的原初，就文字源流的發展，在古文字初始，就甲骨文、金文的造型，探尋造字原初的現場，展開如何的視域，及後續文字的變革，可循到一脈相承，漢字具有何承襲原始思維的特性？
2. 在書法的教學，從漢字形體特性所發揮的教學法，使能深切把握字體特性的精髓。探討書法教學，揣摩書法線條的筆勢，發展出如何的教學法，使能掌握漢字的身體氣勢。
3. 在書法的藝術上，就行書或草書的隨性恣意，當字形幾乎到無法辨認，為何卻更深具藝術價值，由此探析對漢字特色有如何的著重？

總合這些不同的跨域，從原初造字現場，到書法教學，到書法名作賞析，這些不同向度，循此探發漢字的特性，掌握漢字除了意義的運用，其身形體式所具備的內蘊意義。

貳、溯源造字之初：身體視域的識物現場

追溯古文字的淵源，可探尋造字的原初，展開如何視域觀察，舉以下古文字體來看。引自《常用古文字字典》¹³：

楷書	甲骨文	金文	小篆
象			
楷書	甲骨文	金文	小篆
鹿			
楷書	甲骨文	金文	小篆
龜			
楷書	甲骨文	金文	小篆
魚			
楷書	甲骨文	金文	小篆
鳥			

¹³ 上列出的字形，引自王延林編著：《常用古文字字典》。

就「象」、「鹿」、「龜」、「魚」、「鳥」的古文字體，例「象」的不同造型，歸納其總體特徵：1、描繪出獨具特徵的長長鼻子；2、多為側面的造型記錄。前項特徵標記與其他動物的最大不同；後項特徵寫實記錄人與象的關係。象為食草性的龐大身軀動物，象不為人類補殺食其肉，象字造型為側面身形，保留當初照面的現場，提供互動的原初模式。又例如「鹿」的古文字，「鹿」特徵是頭角，「鹿」的古文字造型，強調頭角為整個身體的標記。又例如「龜」及「魚」的古文字，字體保留識物當場的俯視角度；「鳥」的字體，為側面整隻鳥身形的寫照。這些古老的初文字形，仿構物之身形。識物的視野，擴及於天上飛的，水上游的，地上行走的...，用「身體」造型，文字符號本身，也就具有了身體性。

這些古文字說明漢字原初的構形，字之「體」，呼應最初的認識現場，那是「身體」視域，以身體照見另一物的身體，「身體」視域是辨識物的最初映記，透過對身體的模構，建立認識的初基，身體是物物互相認識的起點，也是辨識彼此的憑藉。漢字的形體本身，模構出身體形式，「體」標記出對事物最初的認識掌握。象形構字帶我們回到原初現場，在造字構形的背後，探索對事物認識的現場學。然而當文明快速進展，由科學建構新的世界觀，以理論建構認識論系統，我們對文字的使用，只在語義功能上的發揮，由字義構築出各分門博大精深知識理論資料庫。然而如此的使用文字，當遠離且斷裂造字所呼應的那個原初現場，僅取字義而忘了字形所呼應識物的直接對應，當遺忘了漢字所具有的身形性，也就遺忘了對應於大自然生息連動的現場。

上述所舉例的是象形構字，而在文字溯源時，也可以看到漢字不全是模構實體，也有符號的形式。這些符號與文字關係，應如何來看呢？例如結繩、書契、八卦、甲子等，這些標記或紋飾，對於是否能成為文字，若就文字應具備形音義的功能，及可生衍為體系規模來看，這些應還不具備為真正的文字，因為這些無法能從「字」擴展到「詞」到「句」的特性，也還無具備語言的表述功能。例如就結繩記事或造書契，打出的結或刻契記的數痕，這些記號可以幫助記憶，然與文字的發展，作為語言形式的功能，這是截然不同的。又例如八卦象徵自然界的八種現象，甲子的干支，也只能用來紀時，皆不能發展如文字繁衍為詞句的功能。¹⁴另外，就考古發現史前的遺址，在陶器上刻劃的符號，這些到底能不能算是文字，學者尚有爭議，這些符號具有意義性，似乎具備文字的特性，孟世凱提到，在還沒有更多出土資料，在學者有共識前，這些遺址的陶器上符號，可看做漢字之源祖。¹⁵這些遺址的符號與文字的起源關係，可看成整體發展過程的過渡。

而對於指事字與象形字，這二者的孰先孰後，指事文字早於圖畫文字，或者就文字起於圖畫，對於這個問題，李孝定提到，文字是多數人所創造，有的做出指事的刻劃文字，有的做出象形的圖畫文字，二者同時並存是可能的，只是純抽象的指事字，所能表達的概念，有較大的局限性，因此這類字的數量就非常少，也就很難發展成另一種的造字方法，相對上，圖像文字數量較多，且能表述意義更加清楚，在這個基礎上指事符號，就成為了後起的多數指事字，

¹⁴ 李孝定：《漢字的起源與演變論叢》（臺北：聯經出版社，1986年），頁92-98。

¹⁵ 孟世凱對此的整理。孟世凱：《中國文字發展史》（臺北：文津出版社，1996年），頁44-73。

並由此衍生其他的構字。¹⁶此段說明文字的起源，純粹的指事字，與圖畫的象形字，在發展初期的孰先熟後，有可能是同時並進，然而後續文字繁衍成龐大體系，應是就象形字這一系列為基礎的發展。

目前考古出土的文字，具備為真正的文字使用，可以從甲骨文來說。甲骨文為漢字源流發展的重要標記，是已然成為體系的成熟中國文字。循此掌握漢字的特性，就甲骨文構字的六書法則，李孝定提出「六書次第」的構字法順序：1、象形，2、指事，3、會意，4、假借，5、形聲，6、轉注。以下引他的闡述：

文字起源於圖畫，這是大家所公認的，圖畫俱備了形和意，一旦與語言相結合，賦予圖畫以語言的音，於是俱備了形、音、義等構成文字的三要件，便成為了原始的象形文字，但象形字只能表達具體而確定的事物，稍涉抽象的概念，便無法表達，於是先民便以已有的象形字為基礎，加上些抽象的記號，而創造了少量的記號文字，便是所謂指事字，但這種造字的方法，有很大的局限性，不足以適應文化發展的需求，聰明的人們便想到會合兩個或以上的象形字，或者變動某一象形字的一部分形體，或者誇大其中某一部分，藉以表達比較複雜的概念，或不固定的動作，這便是會意字。……而人類生活不斷進步，文化日益發展，文字的需求也愈多，在無可奈何的情況之下，祇好借用一個音讀與所須表達的概念的語音相同或相近的已有文字，來加以表達，這便是假借。……借字剛開始使用，還沒有達到約定俗成的時候，不易使人瞭解，而且我們的語言，是單音節語，同音的很多，假如多用假借，必致混淆不清，於是人們想到可以在假借字上，加注一個與假借義事類相近的形符，以表示那個字的屬性，於是產生了原始形聲字，……至於轉注字，不過是形聲造字法大量應用以後，所造出來的古今音殊字，和方言音殊字，它才身只能說是形聲字，所謂轉注，是說它和另一個字的關係而已。¹⁷

李孝定提出「六書次第」的構字順序，以象形為基礎的構字法則，可看到所使用的文字，從形象思維發展的緊密關係。就整個體系的發展，這些構字法的特性：模構物之形態的造字方式為象形，以抽象思維的符號為指事，其中兼有聲符的合體字為形聲，合二個或以上的獨體字為會意，轉注及假借則是從所造之字衍生的用字法則。就這些的構字法，如指事符號、或加上聲符的字、或合成、或轉用的字，多保有最初的形象思維特性。例如指事字，雖單純為符號意義，然這樣的字體不是拼音系統的方式，而是在象形基礎加上指事符號，字之造型，以摹擬「事」之狀而予以「體」之形，使符號具有形象的標記。又例如形聲及會意字，把獨體之文合成字，以獨體之文為基礎的合併組成，所構成的仍具形象性，字形展現所組成及可拆解性。轉注與假借，則成為構字的運用法則。歸納這些造字法，可看到這些造字法與象形字的關係，也就是具體的形象思維為基礎的關係。整體來看，漢字的構字法，具有形象思維特性，象「物」之形、

¹⁶ 李孝定：《漢字的起源與演變論叢》，頁 261-265。

¹⁷ 李孝定：《漢字的起源與演變論叢》，頁 159-160。

象「事」之形，突顯其特徵、或某個部分、或是整體，形成獨體的字，或合體為二個或以上的獨體字組合而成，漢字體式為形象思維的構形，漢字彷彿形象之「身體」，漢字具備為「身形」的體式。

漢字發展保有原始思維的形象特性，是全世界承古文字而仍然使用的文字。漢字整體的發展，其後因應社會的轉型，從甲骨文(金文)、大篆、小篆、隸書、行書、草書、楷書，雖經歷多次的變革，所承循造字法的構字，整個體式仍可看到一貫的沿承性，及一脈可循的軌跡。劉釗提到這些字體的演變過程，「漢字還只是一個系統，是一個延續不斷，聯繫緊密的系統。」¹⁸總體的趨勢可看到，從圖畫到線條、從多元到統一、從繁複到簡省、從彎曲到端正。如此的總體趨勢，文字保有其中心軸特性，那就是漢字之「形」，不唯只是符號的標記，「形」對應的是形象思維的「身形」觀，「身形」即有生命形式，故漢字所構成的每一筆劃，都在呼應生生氣息的身體形式，漢字具有鮮活身形體式的氣象規模。

漢字展開的「身體」空間學，如此的身體空間域，周與沉說：「漢字就是具體而微的『活』身體，有氣、血、筋、骨、肉，可觀更可『體』。」¹⁹周與沉提到漢字的身體觀，不止表像為軀體的筆劃之形，而是具象為活生生的生命氣象。這裡提點出漢字的字體不只是線條的造型特性，字形體式為身體觀形式，掌握如此特性，就能明瞭對於漢字的書寫，不能只就線條美感來說，就書法藝術所著重，是要寫出字形的氣象，有著精神、氣度、和神韻。而如何寫出這樣的字體，在漢字用墨的書寫上，發展出什麼樣的教學法，以發揮漢字體的身形觀，以下接著討論。

參、漢字與大自然的關係——書法之道：法自然

漢字蘊涵身體觀思維，在漢字書法的教學上，展開如何的教學法，而能寫出如此特性的字體。歷代名家指出的書道之旨，可看到所引向於大自然的觀察，如此教學方法的背後，有何文化的意蘊？以下從書法教學的舉例來看：

[秦]李斯(生年未詳-208 B.C.E)〈用筆法〉：「用筆法，先急回，後疾下，鷹望鵬逝，信之自然，不得重改。如游魚得水，景山興雲，或卷或舒，乍輕乍重，善思之，此理可見矣。」²⁰

[曹魏]鐘繇(151-230)授子會書說：「每見萬類，悉書相之。」²¹

[晉]衛恒(?-291)《四體書勢》主張「妙法自然」，說明「字勢」，所謂類物有方，於日月雲星、

¹⁸ 劉釗在《古文字構形學》提到「漢字從甲骨文發展到小篆隸楷，中間雖然經過許多字形上的變化，但就總體來說，漢字還只是一個系統，是一個延續不斷，聯繫緊密的系統。……我們今天之所以能基本通讀甲骨文，大體上認識甲骨文，就是因為甲骨文發展到今天的文字，在構形上是保時相對穩定的，其間的字形聯繫是連綿不斷的。」可參見劉釗：《古文字構形學》(福州：福建人民出版社，2006年)，頁229-230。

¹⁹ 周與沉：《身體：思想與修行——以中國經典為中心的跨文化觀照》(北京：中國社會科學出版社，2005年)，頁51。

²⁰ [秦]李斯〈用筆法〉引自[清]嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》，編入在《續修四庫全書》，1603集部，總集類，(上海：上海古籍出版社，2002年)，頁121-122。

²¹ [曹魏]鐘繇精思三十餘載的書法體會，可參見蔡希綜《法書論》引自《歷代書法論文選》(臺北：華正書局，1988年)，頁247。

禾山蟲鳥、弓弦龍雨、鴻鵠流蘇、翔風厲水、清波漪漣，就而察之，睹物象以致思。²²

[晉]衛夫人(272-349)《筆陣圖》：「『一』如千里陣雲，隱隱然其實有形。『丶』如高峰墜石，磕磕然實如崩也。『丿』陸斷犀象。『㇏』百鈞弩發。『丨』豎如萬歲枯藤。『㇏』崩浪雷奔。『㇏』勁弩筋節。」²³

[唐]懷素(約 737-799)：「嘗觀夏雲隨風變化，頓有所悟，遂至妙絕。」²⁴

[唐]張旭(生卒不詳)：「觀於物，見山水崖谷，鳥獸蟲魚，草木之花實，日月列星，風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥，天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。」²⁵

上述所列的書法名家，歸納這些說法的共同特徵，所指出的書法之道，揣摩筆力、勁道、結構、架勢、姿態、氣韻等，他們共同指出「師法自然」的要法，書寫字體的一橫一豎一撇，可模擬於大自然萬物姿態的生命力展現。例如《筆陣圖》提到書寫的七種筆法學習，看排雲、接墜石、斷犀象、看古藤、賞崩浪、聽雷奔、拉弓弦，這些看向大自然的體會。又例如懷素看風雲的變化，揣摩雲層在不同風勢裡布展出千姿萬態，就能悟到書法的絕妙要理。又例如張旭所提的書寫之道，更是宏觀的看向整個宇宙萬象，近到身邊的鳥獸蟲魚及花草樹木，遠到各種地形地貌的山水崖谷，及整個氣象天候的風雨水火和雷霆霹靂，並拓展到宇宙的日月列星行列。

這樣的書寫教導，對應漢字形象思維，書法之道發展出「法自然」的教學法。漢字不是純粹線條的組合，字能不能寫得好，不是就清晰端正，或美感的造型。因為漢字的線條，不只是符號用途；漢字的構形，蘊涵身體觀思維。字之「體」，是身形體式；這個「體」，是線條力道組成的整個生命域。歷代書法名家提點的學習法，把字對應於大自然，書法體式是在摹述出身體氣象。如蘇軾(1037-1101)《論書》說：「書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不為成書也。」²⁶又如《筆陣圖》曰：「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。」²⁷這段描述漢字內蘊生命力所呈現不同姿態，多骨微肉、多肉微骨、多力豐筋、無力無筋，這些可以連通到大自然去感受，山川鳥獸蟲魚、風雨水火、與日月星辰，體悟物物的姿態，動靜快慢間，有著力之揚顯或潛蘊。漢字摹擬萬物姿態，所構成線條的每一筆的力道，整個線條間是連通一域的整個身體氣象。

漢字書法的教導，以「身體」視域的展開。筆勢的縱橫間，模擬物物生命力的各自姿態。「身體」視域，不是抽象的邏輯思維，而是具體的形象思維，形象思維所指向，物類間的背後，是生命連結的關係，而不是知識邏輯的關係。如此的身體觀思維，卡西爾(Ernst Cassire)《人論》提到，原始思維的身體觀，是綜合涵括的，不是分析歸類的；生命的界線間是流動不定的，彼

²² [晉]衛恒說明的字勢，可見于衛恒《四體書勢》引自《歷代書法論文選》，頁 12-13

²³ [晉]衛鑠《筆陣圖》引自《歷代書法論文選》，頁 20。

²⁴ [唐]懷素得草書三昧所體悟的要理，可參見朱長文《續書斷》引自《歷代書法論文選》，頁 304。

²⁵ [唐]張旭從探得天地萬物之變化所揮毫的草書，可參見韓愈《送高閑上人序》引自《歷代書法論文選》，頁 267。

²⁶ [宋]蘇軾《論書》可見于《歷代書法論文選》，頁 288。

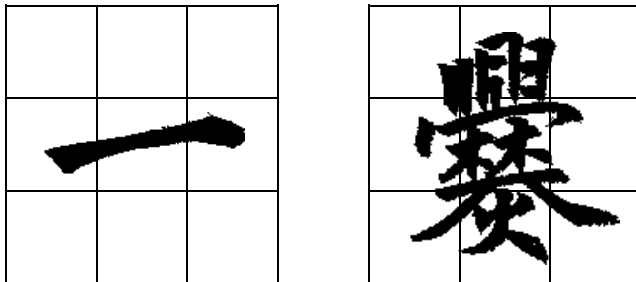
²⁷ 《筆陣圖》提到執筆的書寫，以身體的多骨微肉、多肉微骨、多力豐筋、無力無筋來形容字體的風貌。可見《歷代書法論文選》，頁 20。

此生命連成整體的聯合域，為「生命一體性」及「不間斷的統一性」關係。²⁸原始思維的身體觀，指向「生命一體性」的身體域關係，此也可對應於中國的氣化宇宙論，以氣為自然萬物連通的媒介，氣之貫通大地萬物，整個天地自然是流動之氣相通貫的身體域關係。漢字的書法教學，其內蘊漢字的身形觀，從看向大自然的視域，可以揣摩自然萬象生命力道的豐姿展現。

書法之道的法自然，可通向大自然身形的把握，漢字為具備身形氣勢。每個漢字都是活身體，漢字的生命氣象，背後是整個氣之宇宙論的一體通貫。就漢字書寫的教學法，歷來名家所指向法自然之道，將漢字通向於大自然，把握漢字的身形，與自然萬物的連通一體，寫好漢字是引導於此連結的關係，才能就其根本的把握和學習。

肆、身體域的空間：構形本身又兼具解構性²⁹

先觀察以下這二個漢字：「一」及「爨」，在九宮格內的書寫：³⁰



我們幼年時所熟悉的學習書法方式，是在九宮格習字本上的練習。九宮格框裡，圍成直列橫列三等分的框域，如此規格化空間，容易讓初學的習字者，掌握漢字的中心、上下、與左右的對稱關係，一如我們對宇宙空間的掌握，有著中心及方向的定位。就「一」及「爨」字為例，這二字為漢字筆劃極簡與極繁的代表，在書寫時對字體的掌握，不管是筆劃的或簡或繁，字的起筆點，要先照應到字結構體的中心，才能決定何處是起筆處；及每一筆劃要考慮到對應關係，包括與周圍線條的關係、與整體線條的關係、相對位置的適宜，及粗細均衡的關係、左起要照應右展的平衡、上列要諧和於下列的對應、字劃或簡或繁皆須大小適中、線條的實線與間隔空白的相呼應、每個筆劃間是動態的調整、和彼此相對位置的適切照應。例如對「一」的書寫，可看到如此簡易的筆劃，只是橫線的延展關係，也具備漢字的總體特性，字體結構中心，要照應於左起到右展的平衡，並也照應於上位與下位的平衡，字體的大小粗細，應適宜的布展在整

²⁸ [德]卡西爾(Ernst Cassire)著，結構群編譯：《人論》(臺北：結構群文化事業有限公司，1991 年)，頁128-131。

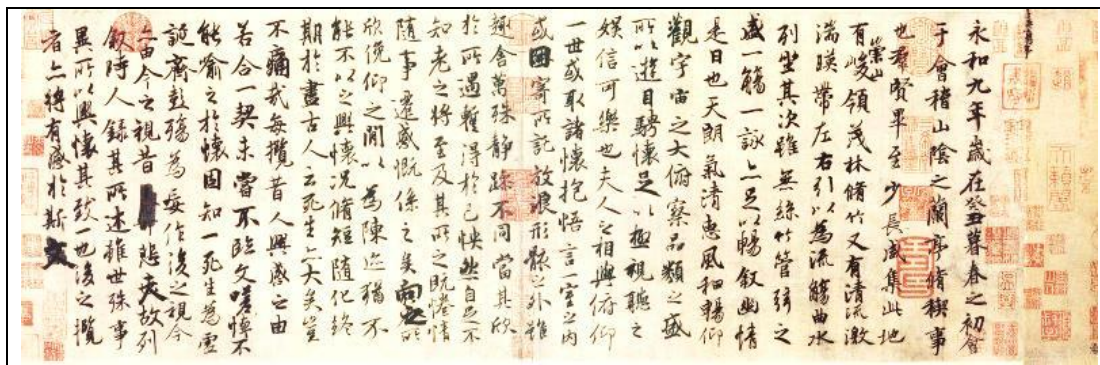
²⁹ 本文以「構形」一詞，用以說明漢字本身，有其結構體的構形原則。每個字有其結構體的中心、左右、上下、大小、虛實，每一筆劃與其他線條間互相配合的關係。以「解構」一詞，主要是用以說明從行書到草書，對於字體的構形原則，從原本的規矩逐漸鬆解，尤其是草書更是縱放的無拘無束，字體可能完全不具形，或者是說字體群連成一氣，字體從原本的規矩，完全脫解而出。

³⁰ 所引的「一」及「爨」字帖，把柳公權寫的「一」及趙孟頫寫的「爨」，於九宮格框內的呈現。所取的字帖，引自 <http://bit.ly/2aCC0yX>

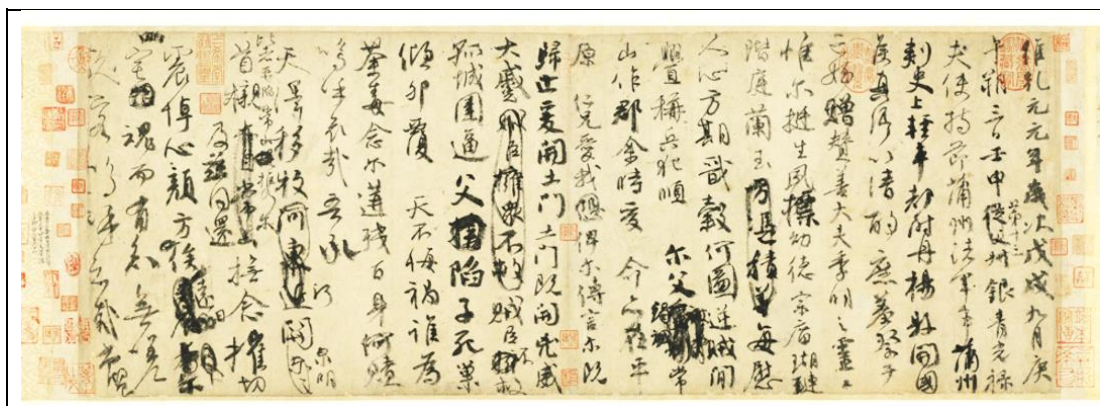
個的方格框。另外，對「爨」的書寫，字筆劃線條雖然極其繁複，可以更清楚看到中心、平衡、對襯、虛實的漢字特性。歸納這二字可看到漢字的總體特性：每個字有結構體的中心、左右照應、上下諧和、大小適中、虛實對襯。漢字如此的特性，也是人生應世智慧的體會要則，這其中也寓涵漢字身形的鮮活本色。

漢字特性有其規矩性和秩序性，字體本身為活身體，故也可看到字的有機性，在面對套式的規矩時，這之間產生的衝突抗衡，形式規矩在建構的同時也兼具解構性，這可從行書及草書的藝術性來看。以下舉天下「三大行書」為例的說明：

[晉]王羲之(約 303-約 361)〈蘭亭序〉：³¹



[唐]顏真卿(709-約 785)〈祭侄文稿〉：³²



³¹ [晉]王羲之之〈蘭亭序〉的真跡，據記載已隨唐太宗殉葬，目前存世的摹本，以[唐]馮承素摹本最佳，此摹本卷首有唐中宗神龍年號的半印小璽，故得名「神龍本」。(雖後來據考查此摹本定為馮承素不可信，卷首「神龍」印也是後人所添，然仍是流傳評價上最佳的古摹本。)(〈蘭亭序〉神龍本，行書，縱 24.5cm，橫 69.9cm，現藏於北京故宮博物院。

³² [唐]顏真卿：〈祭侄文稿〉，行書，縱：28.3cm，橫 75.5cm，現藏於臺北國立故宮博物院。

[宋]蘇軾(1037-1101)〈寒食帖〉：³³

天下三大行書：[晉]王羲之〈蘭亭序〉、[唐]顏真卿〈祭侄文稿〉、[宋]蘇軾〈寒食帖〉，就這三大行書名作，所提出的觀察：1、修改的痕跡：這三部作品同樣保留塗抹修改的鑿痕，或用濃墨直接塗抹，或用粗體重墨字體覆蓋其上，或用線條畫圈塗之，或在原字旁標記小點。以〈祭侄文稿〉最為明顯，作品多處修改的大圈、小圈、圈中還有圈，較重粗體或較輕細體的線條圈，所框出的圈各有不同形式。2、就字體大小及用墨線條：王羲之〈蘭亭序〉，每個字體與其他字體的組成，有著整體的和諧性。然而〈祭侄文稿〉字體或粗體重墨、或細體淡墨的不一，加上塗塗改改的大小各式線條的畫圈，整個作品快節奏的急書而成。又例如〈寒食帖〉，字體各有獨特之姿，或大或小、或長或短、或胖或瘦、或重或輕、或粗或細，整體看似不和諧，又自有和諧之序，起首較淡較細的筆勢，逐漸加重加大加粗，以中段線條最為鮮明，此與前半部對比，極為突顯筆勢在此的轉折，這個區塊極重的筆勢，又偶而穿雜淡細的筆勢，快慢變化不同節奏的成書。就上述的說明，尤其就後二者來看，整部作品的不工整、不美觀、不嚴謹、不諧和，這樣的作品為何是歷來作品的代表，且具有評價上極高的藝術性。

如果不從書寫者的官階名位，而純粹就漢字所具備的藝術性，於此討論漢字的特性。漢字的結構，字體線條有其自身的規矩，且字與字的組成篇時，更是有整體諧和的規範要求。而以這三件名作為例，字體本身受到整體線條構形的規訓³⁴，又可化解這些的規訓，而這是在什麼的基礎，所具備如此的特性，這可從漢字具備的身形觀來探尋。對漢字的規訓，可於字體的身體氣象，於這個基礎上，解消掉這些的規訓。同時可看到漢字的藝術性，提供對「美」的另一種解釋，那不是就外在線條形式美感的評定，而是就有規訓也能解構規訓，字形的身體氣象，

³³ [宋]蘇軾：〈寒食帖〉，行書，縱：35.9cm，橫：188.6cm，現藏於臺北國立故宮博物院。

³⁴ 本文以「規訓」一詞，說明漢字的書寫，有承自字體本身的規矩要求，例如前述的說明，每個字有結構體的中心、左右照應、上下諧和、大小適中、虛實對襯等，和整個文化書寫傳統的規範，例如字體端正、筆劃工整、整體諧和等。對於「規訓」意義的用法，是如《陳書·王瑒傳》：「居家篤睦，每歲時饋遺，遍及近親，敦誘諸弟，并稟其規訓。」這其中的規訓意義，稟承規範的承傳而深受規訓於其中。「規訓」一詞，不是用自傅柯(Michel Foucault)在《規訓與懲罰—監獄的誕生》提到「規訓」內涵，傅柯闡述個體受到各種權力關係(如監獄、工廠、醫院、學校等)歷史形構的規訓，使形塑成常態下生產有用的馴服主體。本文用「規訓」一詞，不是傅柯用的這個概念，而是說明字體本身，受到承自字體構形的規範，及文化書寫傳統的規範訓導。

每一筆劃的生命力道，直接呼應書寫人的身體狀態。這些行書名作的藝術性，特別表現書寫人的身體與字體間，整個一體連通的關係上。

〈蘭亭序〉書作，王羲之與眾多文人雅士聚會於蘭亭的修禊活動，在賦詩吟唱又伴有喝酒助興的氣氛，王羲之當時即興的揮毫，字體表現出整體規矩又帶有恣意灑脫的隨性。〈祭侄文稿〉書作，顏真卿遭逢國家喪亂，悼念其子侄顏季明為判軍安祿山俘虜，威脅其堂兄顏杲卿棄城投降，其寧死不從而皆被處以極刑，一被斬首，一被斷足，人生喪亂至此的深沉悲痛。行書的快節奏速度，同時反映胸中鬱積的急切宣吐；字書的凌亂，心中的凌亂；筆力線條粗細濃淡，悲切的交迭波蕩；一再修改塗之，字書直訴出內心的悲傷急切。〈寒食帖〉書作，蘇軾經歷烏台詩案，被誣陷的進到獄牢，後被貶至黃州，在遭逢生病，又面臨不停歇的陣陣雨勢，江水的淹至家戶，這樣的人生窮途之際，看著烏鴉叨銜冥紙的景象荒涼，悲傷於自己盡忠無門，無孝無望，哭訴生命一如死灰，燃不起任何生機。此刻的書寫，筆勢從輕淡一如生病時的無力，接著越來越沉重，字體承接心境的快速變化，而突然轉至以大力沉重的粗體，直述前景無望的人生悲痛。這樣的字體，整體看之，大小粗細濃淡不一，卻個個有其獨特姿態，反映當時極其迭蕩的生命情態。總述這三大行書名作，其共同的特徵，字體的身體姿態，或灑脫隨性、或悲痛至極、或憂愁傷懷，字體的恣意裡掩抑不住波蕩氣勢，隨心念的快速轉折，字體的規訓跟著心境有了舞動之姿，規訓的結構與解構相互拉距，行書雖仍保有其形，卻也蠢動鬆綁約束。而以下要講的草書，則完全掙脫了字體規訓的牢籠，恣意出完全的解放。

草書是漢時期寫隸書的快速簡化所形成的書體，草書發展的三個階段：從章草到今草到狂草。章草的特點：筆勢保有篆書的圓轉及隸書的點捺，每個字體個個獨立，在字體線條間或有牽絲。今草的特點：始於草聖張芝(?-192)，發展於書聖王羲之(約 303-約 361)；張芝打破字的規矩，線條具有流動之姿，創發字體有著一筆劃相連的筆勢；王羲之、王獻之父子循此更加發展成熟，字體自然率性，灑脫肆恣，筆韻氣勢連貫相承，王羲之的草書，大體還是字字獨立為主，王獻之的草書，更是破體的把整個篇章字和字間，有如行雲流水的一氣順成。另外，狂草在今草的基礎又更加的縱放無拘，張旭狂草的「顛」，懷素狂草的「醉」，字體的述義不重要了，筆力線條沒有了規矩體制的鑿痕，整體字勢行氣的一脈通貫，字可以舒展出完全飛馳的舞動。字體的解放，書寫工具的解放，書寫用途的解放。用頭髮沾墨的書寫、寫在衣物上、器皿上、牆面上，不是特別針對某個功能的用途，一切只是興之所至。狂草的飛舞神姿，特別在有了狂想時，特別在喝醉酒後，越能把字寫得更好，這樣的藝術價值，字義的記事抒情達意不是那麼被看重，而所要表現的就在氣韻生動，此是謝赫六法的首要原則，³⁵ 畫論的賞評，藝術的賞評，展現文化特色的共同審美取向。草書的身形樣貌，草書之體已不具形，或者說已連成一氣，形體完全解構，連成整篇身體字群的氣象變化。行書和草書的差別：寫行書時，心心念念是清晰明晰，三大行書表現個人極其鮮明的心思感懷；寫草書時，心念已追不到神思，線條的舞動比心思翻轉更要飛揚。草書的展現，像個舞蹈的字體。這裡可看到字體的生生氣韻，書法的墨韻展現氣韻的畫境，其中可探發的處世哲學，書境裡有畫境，畫境裡展現生命力道的韻味人生。

³⁵ 有關謝赫六法的闡述，可見徐復觀：《中國藝術精神》(臺北：臺灣學生書局，1992年)，頁144-215。

伍、結語

總結全文的討論，本文舉陳黎〈戰爭交響曲〉為切入，說明對於字體的運用，發揮字體構形的寫詩，而不是先取字義的使用。字之「體」本身，個個的身形，各有精神氣象，字本身就是個「活身體」。

漢字如此的特性，可尋溯自漢字的造字法，及造字對應的原始時代，找到古老傳承的關聯，漢字具備形象思維的特性。漢字雖經歷不同時代的變革，從甲骨文(金文)、大篆、小篆、隸書、行書、草書、楷書，在這樣的發展脈絡，漢字承循構字原則的發展，整個體式具有一貫的沿承性，及一脈可循的軌跡。

漢字承遠古思維的身形觀，如此的掌握也才能理解，書法名家教學所指出的書道要旨，引向大自然生命姿態的體會，揣摩筆力揮毫所寫出字體之姿，看排雲、接墜石、斷犀象、看古藤、賞崩浪、聽雷奔、拉弓弦，學習書法的橫、點、撇、折、豎、捺、鉤，可從自然萬象動靜姿態的觀察，寫出字體身形的精氣神。

就漢字體的身形結構，每個字有其結構的中心、左右照應、上下諧和、大小適中、虛實對襯，每一筆劃與其他線條間，是互相配合的調整關係。漢字形有其規矩和秩序性，然而字體的身體有機性，在面對構式規矩時，構形規矩的同時也兼具解構性。從這裡可以瞭解漢字書法的藝術性，字體身形首重在傳神寫照，發揮本色的優先序列，是氣韻生動，而不是符號化的標記性。

漢字書道的精萃，是對漢字形身觀的把握，漢字形的氣韻生動，字體本身即是畫境，畫境裡有著獨特的文化思蘊，此背後根底通向原始思維形象特性。漢字具有的身形觀，循著如此「身體」視域，可以作為橋樑，漢字身形通向天地自然，為整體生命域的一體關係，於此展開書法的墨韻，有著通向大自然的道藝人生哲學。

參考文獻

一、引用古籍

- [漢] 許慎撰，[清]段玉裁注：《新添古音說文解字注》(臺北：洪葉文化事業有限公司，2016年)。
- [漢] 董仲舒撰，[清]蘇輿校注：《春秋繁露義證》卷十三，《續修四庫全書》(上海：上海古籍出版社，1995年)。
- [宋] 蘇軾著，[清]王文誥、馮應榴輯注：《蘇軾詩集》(臺北：學海出版社，1991年)。
- [宋] 郭熙：《林泉高致》，《宋人畫學論著》(臺北：世界書局，1992年)。
- [宋] 嚴羽：《滄浪詩話》(臺北：金楓出版社，1999年)。
- [明] 謝榛著，李慶立、孫慎之箋注：《詩家直說箋注》(濟南：齊魯書社，1987年)。
- [明] 米棣集注：《金剛般若波羅蜜經集註》(臺北：文津出版社，1992年)。
- [清] 王筠：《說文釋例》，《續修四庫全書》經部，小學類，(上海：上海古籍出版社，1995)。
- [清] 嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》(上海：上海古籍出版社，2002年)。

二、近人論著

王延林編著：《常用古文字字典》(臺北：文史哲出版社，1993年)。

方述鑫等編：《甲骨金文字典》(四川：巴蜀書社，1993)。

李孝定：《漢字的起源與演變論叢》(臺北：聯經出版社，1986)。

周與沉：《身體：思想與修行——以中國經典為中心的跨文化觀照》(北京：中國社會科學出版社，2005年)。

孟世凱：《中國文字發展史》(臺北：文津出版社，1996)。

曹先擢、蘇培成主編：《漢字形義分析字典》(北京：北京大學出版社，1999.1)。

陳德興：《氣論釋物的身體哲學——陰陽、五行、精氣理論的身體形構》(臺北：五南圖書出版股份有限公司，2009)。

陳黎：《島嶼邊緣》(臺北：九歌出版社，2003年)。

劉興隆：《新編甲骨文字典》(臺北：文史哲出版社，1997)。

劉長林：〈說「氣」〉，《中國古代思想中的氣論及身體觀》(臺北：巨流圖書公司，1993年)。

劉釗：《古文字構形學》(福州：福建人民出版社，2006年)。

葉舒憲：《莊子的文化解析——前古典與後現代的視界融合》(武漢：湖北人民出版社，1997年)。

楊儒賓主編：《中國古代思想中的氣論及身體觀》(臺北：巨流圖書公司，1993年)。

徐復觀：《中國藝術精神》(臺北：臺灣學生書局，1992年)。

華正人編輯：《歷代書法論文選》(臺北：華正書局，1988年)。

黃錦鉉註譯：《新譯莊子讀本》(臺北：三民書局，1974年)。

丸山敏秋著，楊儒賓主編：〈中國古代「氣」的特質〉，《中國古代思想中的氣論及身體觀》(臺北：巨流圖書公司，1993年)。

卡西爾(Ernst Cassire)著，結構群編譯：《人論》(臺北：結構群文化事業有限公司，1991年)。

唐忠會、龔文：〈中國書畫同源的觀念嬗變〉，《藝術百家》，2010年第8期，總第117期，頁223-225。

林錦濤：〈書畫相關論說之異同考察〉，《書畫藝術學刊》，第18期，2015年6月，頁55-98。

