

論「勢」的概念與指涉 ——從崔瑗〈草書勢〉談起*

郭晉銓

臺北市立大學中國語文學系教授

提 要

在古典書論中，「勢」敘述是相當重要的書學傳統，在不容易親臨、目睹墨跡的時代，透過「勢」敘述來了解書法，成了一種對書法線條美感詮釋的最佳途徑。本文主要以草書「勢」的敘述為例，以東漢崔瑗〈草書勢〉為起點，說明「勢」的各種指涉與想像。由於「勢」不容易用文字形容，因此書學家大量借用自然物象來啟發對「勢」的理解，這是一種超越技法表述的層次，也是一種對線條美感的體悟。因此本文先以較重的篇幅對崔瑗〈草書勢〉進行闡述，解析草書的「勢」敘述後，再進一步探討「勢」敘述的普及。並以索靖〈草書狀〉和蕭衍〈草書狀〉為例，說明「勢」敘述的轉變，解開「勢」敘述在閱讀上的盲點，最後以「勢的體會」代替「形的直觀」來作結。

關鍵詞：勢 崔瑗 草書勢 草書狀

* 感謝匿名審查委員的悉心指正，惠賜諸多寶貴意見，使本論文能更臻完備，特此致謝。

論「勢」的概念與指涉 ——從崔瑗〈草書勢〉談起

郭晉銓

臺北市立大學中國語文學系教授

一、前言

在漢魏六朝的書學文獻中，即大量使用「比況」、「譬喻」的方式來呈現書法線條與風格特徵。^①熊秉明在《中國書法理論體系》中，以「喻物派」來指涉漢魏六朝那些討論「書體」、「書狀」或「書勢」的文章，認為它們都是借助自然的美來形容書法的美，把書法比作龍蛇、鳥獸、花草、雲霞……等，這些自然物都是書法美的標準和根據，並將這些喻物的方式分為「描寫拆散開來的筆觸」、「描寫一種書體」、「描寫某一個書家的風格」以及「把文字看作有生命的形象」等四類。^②馬嘯認為六朝書論中的一大特點即「意象批評模式」的確立，其中最典型的方法就是「形象類比法」，藉由自然物象或人的各種生動形

① 書論自漢魏六朝以來，無論是體制或內容的深、廣度，都日漸豐富。從相傳東漢崔瑗的〈草書勢〉、蔡邕〈筆論〉、〈九勢〉、西晉衛恒《四體書勢》、索靖〈草書狀〉、東晉衛鑠〈筆陣圖〉、王羲之〈題衛夫人筆陣圖後〉、〈筆勢論〉、南朝羊欣〈采古來能書人名〉、虞蘇〈論書表〉、王僧虔〈論書〉、〈筆意贊〉、袁昂〈古今書評〉、蕭衍〈草書狀〉……一直到首度對歷來書家分品第的庾肩吾〈書品〉，六朝的書論文獻成為後世書家不斷延伸、拓展、深化的理論基石。

② 詳見熊秉明：《中國書法理論體系》（北京：人民美術出版社，2017年），頁5-11。

象來比擬書家的書作或書風，借物喻人、寄情於景，將自然與心靈融為一體。^③關於此種借助自然物象來形容書法美的方式，鄭毓瑜認為書法不像繪畫那樣可以用線條勾勒出實際的景物，雖然書法也是線條，但其點畫結構早已脫離了意指的約定，其審美性質亦來自非實指的形勢體相，因此，可以直接具體指謂、分辨的自然界事物就成了最佳、最便捷的譬喻資材了，不只書法如此，其他藝術（例如音樂）亦然。^④可見藝術比況自然物象，不僅是因自然為最崇高的審美理想，也因其乃最直接的具體譬喻素材。關於這些比況式的文字，唐代孫過庭（生卒不詳，約7世紀中）曾批評「多涉浮華，莫不外狀其形，內迷其理」^⑤，宋代米芾（1051-1107）也說：「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，去法逾遠，無益學者。」^⑥事實上，這些比況式的文字若能進一步詮釋，可以發現它們並非都只是「多涉浮華」或一味「遣辭求工」，而是一種具有實質意義的內容與指涉，甚至在某些語境還能精準的表達。

在歷來書論文獻中，這種比況、喻物的書論文字相當豐富，只是我們從這些書論文字中，能否進一步歸結書法美學的各種風格與線條特質，我們要探究的不僅是書法線條與自然物象的「模態」^⑦，更重要的是這種比況式敘述模式所延伸

③ 馬嘯將六朝書論的「意象批評模式」分為「直觀審美經驗描述法」、「探本究源分析法」以及「系統品第高下法」三種，其中「直觀審美經驗描述法」又分為「直接評說法」與「形象類比法」二種。詳見陳振濂編：《中國書法批評史》（杭州：中國美術學院出版社，1997年），頁84-106。

④ 詳見鄭毓瑜：〈六朝書論中的審美觀念〉，《臺大中文學報》第4期（1991年6月），頁312-313。

⑤ 馬永強：《書譜譯注》（鄭州：河南美術出版社，2006年），頁27。

⑥ （宋）米芾：《海岳名言》，收入《欽定四庫全書·書畫史》（北京：中國書店，2014年），頁239。

⑦ 「模態」的觀念，來自顏崑陽的研究，融合「模型」與「樣態」兩觀念，是一種「模型性的樣態而樣態性的模型」，即中國各歷史時期詩歌文本中所顯現「人與自然的關係」之某種「有內容的形式」，並非純為客觀經驗之完全歸納命題，而是以主客「視域融合」為原則的詮釋性建構。詳見顏崑陽：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，收入蔡瑜編：《迴向自然的詩學》（臺北：國立臺灣大學出

出來的審美思維。要解讀、詮釋這些美感指涉，筆者以為要從「勢」著眼。簡單來說，書法之「形」是靜態的點畫結構，「勢」則是「形」所呈現的運筆動態感與力度。鄧寶劍認為書法藝術中的「勢」展現了一種平面空間中的時間感、靜止形式中的節奏感，甚至可以從一件書法作品的藝術形式入手，對書家的創作過程作出相當程度的還原，從點畫的濃淡、潤燥、輕重去追想書家書寫過程的行留、徐疾，蘊蓄著點畫中的「動勢」與「力量」。^⑧早在東漢蔡邕（133-192）〈九勢〉即說：「夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。藏頭護尾，力在字中，下筆用力，肌膚之麗。故曰：勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉。」^⑨可見「形」、「勢」觀念在當時書論中的重要，「形」的概念較容易理解，是外在形體、線條呈現的客觀樣貌，然而「勢」的觀念卻較複雜，涵義也較廣，蔡邕說「勢來不可止」、「勢去不可遏」，道出了「勢」有「形」所無法涵蓋的審美特質與感受。此外，蔡邕點出「落筆結字」要「使其形勢遞相映帶，無使勢背」，又說明了「形」、「勢」之間有其呼應關係，不能相背；而「轉筆」、「藏鋒」、「藏頭」……等筆勢，也是回到運筆過程中的動作，即屬於「勢」的層次。^⑩漢魏六朝書論中關於「勢」的介述相當多，這表示在當時書家的觀念裡，書法的美感不只來自於點畫結構，更來自點畫結構所反映的動勢與力量。

基本上，書法的不同形體，各有其「勢」，草書相對於其他書體，「勢」的變化更為豐富，其所帶來的藝術性，讓草書在東漢時期成為書者們爭相投入的創作形式，趙壹（約 122-196）的〈非草書〉即對此種情況有所抨擊，^⑪何以時人

版中心，2012年），頁5-6。

⑧ 詳見鄧寶劍：《玄理與書道——一種對魏晉南北朝書法與書論的解讀》（北京：人民美術出版社，2011年），頁188。

⑨ （漢）蔡邕：〈九勢〉，收入（清）孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2014年），卷3，第1冊，頁89。

⑩ 同上註。

⑪ 〈非草書〉：「夫杜、崔、張子，皆有超俗絕世之才，博學餘暇，遊手於斯，後世慕焉。專用為務，鑽堅仰高，忘其罷勞，夕惕不息，仄不暇食。十日一筆，月數九墨，領袖如皂，唇

對草書的學習如此癡迷？首先，徐復觀認為書法有了美的自覺、成為美的對象，乃開始於東漢之末而確立於魏晉時代，引發此一自覺的，恐怕和「草書」的出現有關，「因為草書雖依然是適應簡便的要求，但因體勢的流走變化，易於發揮書寫者的個性，便於不知不覺之中，成為把文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑。由草書的藝術性而推及其他各體，乃至推及古代文字。所以在歷史中最先在書法上受到藝術性地欣賞的，當為後漢章帝時杜度的章草；由此流行衍而為崔瑗的草賢，張芝的草聖。」¹² 姜壽田則認為草書最初的實用價值大於審美價值，但草書在凸顯藝術意志及張揚主體自由創造精神方面無疑構成了最佳圖式，因此，草書的藝術地位在東漢的確立便成為書法理論本體深化發展的一個歷史契機。¹³ 而根據甘中流的想法，在草書定型之前，大篆、小篆是漢字的主體，而隸書也在西漢成型，但是較晚出現的草書卻成為書法美研究的首選目標，原因之一在於「草書能展現書寫者的自由」。¹⁴ 事實上，草書的出現，確實讓漢字脫離了具象的侷限，走向接近純粹的美感造型，它讓書寫者更自由的去展現自我。正如王世徵所言，草書的奇異飛動、變化多端，能自由生動的表現自然美與人文美，具有超越各種字體的藝術品格，讓書法在實用走向藝術的過程中有了突破性的作用。¹⁵ 透過些學者的說明，顯然相較於篆、隸，草書少了具象的限制和嚴整布局

齒常黑，雖處眾坐，不遑談戲，展指畫地，以草劇壁，臂穿皮刮，指爪摧折，見鯁出血，猶不休輟。然其為字，無益於工拙，亦如效顰者之增醜，學步者之失節也。」詳見（漢）趙壹：〈非草書〉，收入（唐）張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003年），卷1，頁3-4。就這段文字而言，趙壹首先肯定了杜度、崔瑗、張芝等草書大家的藝術成就，只是認為他們對草書的創作乃「博學餘暇」才「遊手於斯」的，而一般人卻專務於此，以致「十日一筆，月數丸墨，領袖如皂，唇齒常黑」，甚至是「展指畫地，以草劇壁，臂穿皮刮，指爪摧折」，由此看來，那些「效顰者」對草書的學習簡直到了瘋狂的地步。

¹² 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966年），頁148。

¹³ 詳見姜壽田編：《中國書法批評史》（杭州：中國美術學院出版社，1997年），頁26。

¹⁴ 詳見甘中流：《中國書法批評史》（北京：人民美術出版社，2014年），頁32。

¹⁵ 詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012年），頁12。此外，王世徵也初步計算了漢魏六朝探討各種書體的書論文字，草書是被探討最多的書體，同此註，頁35。

的要求，其飛動、多變的線條確實更貼近造型美的本質。

由此可知，對於書法線條藝術的探討，「草書」成了首要面對的課題，而西晉衛恒（?-291）《四體書勢》中所保留的東漢崔瑗（78-143）〈草書勢〉一文，¹⁶ 在書法史的研究中往往被視為第一篇專論書法藝術的文章，並且代表著書法藝術的自覺。¹⁷ 因此本文以崔瑗〈草書勢〉為論述起點，透過崔瑗對草書的各種形容，分析「勢」的體現後，在論及六朝書論中「勢」的指涉與想像。

二、崔瑗〈草書勢〉所體現的「勢」

崔瑗〈草書勢〉見於《晉書》衛瓘傳中所引的衛恒《四體書勢》，卻不見於《後漢書》或其他著述，而衛恒也未說明來源，因此或有存疑之處。然而陳方既認為此文是可信的，理由是衛恒《四體書勢》中，除了收錄崔瑗〈草書勢〉和蔡邕〈篆勢〉外，〈字勢〉和〈隸勢〉是由作者自己所撰（應各有所本然後經作者修改潤飾而成），可見《四體書勢》乃「前人有者輯錄之，前人無有者補撰之。既不竊取前人之作為己有，也不把自撰偽托於古人」；再者，稍晚於崔瑗的趙壹，在〈非草書〉中也提及〈草書勢〉「臨事從宜」之語，說明趙壹是有見過〈草書勢〉的。¹⁸ 基本上，六朝時期書論文字確實有不少經後人增添或偽托的部分，¹⁹ 但整體而言卻都是代表著六朝時期的書學觀點與審美思維。本節我們即以

¹⁶ 衛恒的《四體書勢》最早收錄於《晉書·衛瓘傳》，當中即引用了崔瑗的〈草書勢〉，詳見楊家駱編：《新校本晉書並附編六種》第2冊（臺北：鼎文書局，1980年），頁1061-1066。

¹⁷ 王鎮遠：「崔瑗的〈草書勢〉是我們迄今可以見到的第一篇專論書法藝術的文章。它的出現，表明書法進入了一個自覺時期，書法脫離了作為學術與文字附庸的地位，而成為一門獨立的藝術。」詳見王鎮遠：《中國書法理論史》（合肥：黃山書社，1990年），頁10。其他如陳振濂、陳方既、甘中流、王世徵的書論史著作，也都持相同看法。

¹⁸ 詳見陳方既：《中國書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，2009年），頁43。

¹⁹ 例如偽托為衛夫人或王羲之所作的〈筆陣圖〉，余紹宋認為是六朝人偽托，作偽者在唐代尚不一致，才會導致出處不一。詳見余紹宋：《書畫書錄解題》（杭州：西泠印社出版社，2012年），卷9，頁330。熊秉明認為這些文字應是古代塾師教導弟子寫字的口訣或方法，為了增強說服力，才會妄稱王羲之等名人所著，當然也有可能是源自王羲之等人，但為後人整理、刪

此篇爲例，闡述草書敘述中的「勢」。

首先，「勢」在字形上與「力」有關，在一般詞彙中，與「勢」結合的用法很多，除了指涉某種形狀或狀態，如形勢、姿勢、態勢……等，也常指涉某種事物的力量程度，如氣勢、聲勢、權勢、火勢、雨勢、風勢……等。涂光社在《因動成勢》一書中，將「勢」在文學、書法、繪畫……等不同領域的運用做了多方面說明，他認爲「勢」產生於「不平衡的格局中」，其以「形」爲基礎，往往有「力」的內涵與「變化靈活」的特點，因此也可以將「勢」理解爲「動態的形」或「顯示出力的形」。此外，「勢」的形成受事物內在「理」的制約，它的運動和發展變化遵循著自然而然的規律。²⁰ 根據這段對「勢」的理解，我們可以歸納出幾個關於「勢」的重點：（一）「勢」透過「形」來展現，彼此相即相生；（二）「勢」有「力」的內涵；（三）「勢」有「動態」、「變化」的特點；（四）「勢」有「理」或「規律」可循。²¹ 這幾個特點並不限於書法，但卻可以用此來分析草書之「勢」，以崔瑗〈草書勢〉爲例：

書契之興，始自頡皇，寫彼鳥跡，以定文章。爰暨末葉、典籍彌繁。時之多僻，政之多權。官事荒蕪，剿其墨翰。惟作佐隸，舊字是刪。草書之法，蓋又簡略。應時諭指，用於卒迫。兼功並用，愛日省力，純儉之變，豈必古式。觀其法象，俯仰有儀，方不中矩，員不副規，抑左揚右，望之若崎。竦企鳥跂，志在飛移，狡獸暴駭，將奔未馳。或黝黠點點，狀似連珠，絕而不離，奮怒怫鬱，放逸生奇，或凌邃惴慄，若據槁臨危，旁點邪附，似蝸蟾搗枝。絕筆收勢，餘縱糾結，若杜伯捷毒緣巖，騰蛇赴穴，頭沒尾垂。是故遠而望之，隤焉若沮岑崩崖，就而察之，一畫不可移。機微

增，雖難以考訂何人所寫，但卻可代表某一時期的書法見解。詳見熊秉明：《中國書法理論體系》，頁 52-53。

²⁰ 詳見涂光社：《因動成勢》（桃園：昌明文化有限公司，2018年），頁 61。

²¹ 關於「勢」的研究，陳秋宏概述了唐以前書論與文論中「勢論」的理論發展。詳見陳秋宏：〈「勢論」與「勢差」的思考——唐前書論和文論《文心雕龍》之比較論析〉，《漢學研究》第 40 卷第 4 期（2022 年 12 月），頁 33-72。

要妙，臨時從宜。略舉大較，髣髴若斯。²²

崔瑗一開始敘述草書的出現是因為「應時諭指，用於卒迫」，達到「兼功並用，愛日省力」之便。而從「觀其法象」開始，就是一連對草書各種「勢」的形容，但首先令筆者留意的是，在「觀其法象」之後，崔瑗並不急著強調草書的各種變化與姿態，而是用「俯仰有儀」來起頭。基本上，「儀」當然可以解釋為儀態、容姿，但更重要的是其有法度、準則之意，²³ 可以說「俯仰有儀」點出了草書線條無論俯、仰之勢，皆有其法度上的要求。接著「方不中矩」、「員（圓）不副規」，又進一步強調了法度並不是制式的規矩，而是法度之中要有變化，所謂「抑左揚右，望之若崎」，正是凸顯了草書變化所呈現的奇險之勢。從整句話看來，崔瑗以「觀其法象，俯仰有儀，方不中矩，員不副規」來作為草書「勢」的開場，體現了他對草書的理解是從「法」開始的。至於「法象」一詞，王世徵認為此處「法象」可以有兩層涵義：（一）「法象」一詞確認了書法有其自身的藝術型態；（二）「法象」指大自然物象，即書法是體現大自然各種意象美的藝術型態。²⁴ 確實，崔瑗用「法象」，而不用「形象」、「型態」、「體勢」……等形體、表象相關用詞，自有其較為深刻的指涉，陳方既直接用「體現自然規律的書法形象」²⁵ 來總結此處的「法象」，說明崔瑗對草書線條的觀察不僅就其外型而言，更有與自然規律相符的體驗。

順著「抑左揚右，望之若崎」而來，就是陸續以自然物象來比喻書法的各種「勢」。「竦企鳥跂，志在飛移，狡獸暴駭，將奔未馳」，論者對此句的解讀，往往是作者以動物形象或飛奔的姿態來比喻草書的型態美，²⁶ 而王世徵則是談到

²² （晉）衛恒：《四體書勢》，詳見《晉書·衛瓘傳》，收入楊家駱編：《新校本晉書並附編六種》第2冊，頁1066。

²³ 《說文》：「度，法制也。」詳見（漢）許慎著，（清）段玉裁注：《說文解字注》（臺北：萬卷樓圖書公司，2000年），頁117。

²⁴ 詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁14。

²⁵ 陳方既：《中國書法美學思想史》，頁45。

²⁶ 王鎮遠認為此處崔瑗用動物形態來模擬草書飛動飄搖、富於生機的形態美，詳見王鎮遠：《中

了「蓄勢」的概念，²⁷只是著墨不多。基本上，「企」、「跂」分別為墊起腳尖與聳立之意，「竦企鳥跂」是動物在「飛移」之前的預備，確實是一種蓄積力量的姿態；而「狡獸暴駭，將奔未馳」，則是指狡獸突然受驚嚇，將要奔馳卻還未奔馳的樣貌。我們要思考的是，崔瑗並非用鳥獸的飛翔或奔跑來形容草書線條所體現的動勢，而是用鳥獸在飛翔或奔跑之前所蓄積的力量，來形容草書筆勢運動之前所蘊含的力量感，作為書史上早期的書論文字，這是一個非常先進且傳神的形容。朱良志在《中國藝術的生命精神》中，以清初笈重光（1623-1692）《書筏》的內容為例：「將欲順之，必故逆之，將欲落之，必故起之；將欲轉之，必故折之；將欲掣之，必故頓之；將欲伸之，必故屈之；將欲拔之，必故摩之；將欲束之，必故拓之；將欲行之，必故停之。」這順逆、起落、轉折、伸屈……等兩兩相對之勢，形成一種將行而未行、將動而未動、將馳而未馳的奇效。²⁸「竦企鳥跂，志在飛移」是一種蓄勢待發的狀態，是下筆前的準備；「狡獸暴駭，將奔未馳」則是受到激發而即將行動的狀態，是運筆中各種頓挫轉折隨時要展現的力量。書法創作中的「蓄勢」概念，在崔瑗的寥寥數語中精準傳達。

「**黠點黠**」等對草書下點筆勢的指涉之後，就是一連串對草書走勢的形容。首先是「狀似連珠，絕而不離」，前文我們談到「勢」與「形」相即相生，那麼「狀似連珠」就是「形」的外觀，「絕而不離」則為「勢」的作用，強調一種筆畫即使不相連但筆意仍然相連的流動感，陳方既說書法的「勢」是「書寫運動產生的審美效果」，²⁹正可作為此處的註解。至於「畜怒佛鬱」、「凌邃惴慄」，王鎮遠認為是書家得以宣洩心中情緒，³⁰然而王世徵對這種說法提出反

國書法理論史》，頁12。此外，高明一則說此句主要是描述動物飛奔時的運動狀態來比擬草書時運筆速度的急遽，詳見高明一：《從書跡還原書史——北宋新風在明代松江的遙傳》（臺北：新文豐出版社，2020年），頁31。

²⁷ 詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁13。

²⁸ 朱良志：《中國藝術的生命精神》（合肥：安徽教育出版社，2006年），頁194。

²⁹ 詳見陳方既：《中國書法美學思想史》，頁43。

³⁰ 王鎮遠說：「這裡崔氏從草書豐富的形態美出發，進一步指出了其形象所帶有的感情色彩，從而說明了書家具有宣洩作者心中某種情緒的作用，觀賞書法作品的人也可通過鑑賞和想像而感

駁，認為這還是在描繪草書形態的各種美感，並未涉及書家性情的抒發。³¹ 根據前後文來判斷，「或**駟駐點黠**，狀似連珠，絕而不離，畜怒佛鬱，放逸生奇，或凌邃惴慄，若據槁臨危，旁點邪附，似蝸蟠捩枝」，確實是針對草書「勢」的收放、高低所產生的各種或奇或險的線條描述，雖未涉及書家性情，但是這些效果卻會造成觀者佛鬱、惴慄等情緒變化。事實上，這也是「勢」的作用，能在靜止的「形」上面讓觀者產生動態性的連貫、頓挫、轉折……等感受，這些感受又營造出觀者的各種情緒。「形」有形而「勢」無形，無形之「勢」卻可以讓有形之「形」體現精神與情感，甚至是各種生命情調。正如涂光社所言，「勢」對觀照者的心理和感情具有驅動和導向的功能。³²

從上述分析看來，「勢」的動態感，無論從書跡的外型或觀者的感受而言，都造就了一種連貫的美感，朱良志將書法中的「勢」分為「聯勢」、「張勢」與「飛動之勢」，總體而言，「勢使鬆散的形體變成了一個整體，一個氣韻流動的有機體；勢在形式的聯繫之中形成了互相推挽、此起彼伏的張力；勢也使書法形式突破靜態的空間，從而飛動起來」。³³ 書法藝術中所謂的「行氣」，即是建立在這「勢」的基礎上。張懷瓘在《書斷》中說：「伯英學崔、杜之法，溫故知新，因而變之，以成今草，轉精其妙，字之體勢，一筆而成。偶有不連，而血脈不斷，及其連者，氣候通而隔行。」³⁴ 這段文字在講「今草」一筆而成、血脈不

受到某種情緒。」詳見王鎮遠：《中國書法理論史》，頁 12。

³¹ 王世徵說：「人們評論〈草書勢〉，多以其中『畜怒佛鬱』、『凌邃惴慄』兩句，認定崔氏指出了書法能夠表現創作者情緒與意志的特徵，其實文中所有形容比況都只在描繪草書形態的各種美感而已，這兩句也不過是寫對草書怒張與險側的感受，並未涉及書家性情的抒發問題。」詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁 13。

³² 涂光社認為，觀賞書法作品時，往往使人逐步進入某種難以名狀的氛圍和意境，形成某種特定的心境和情感流動，像是崔瑗說的「畜怒佛鬱，放逸生奇」、「或凌邃惴慄，若據槁臨危」，即表述了作書者與觀照者在藝術創造和欣賞的某些場合中的心理感受。詳見涂光社：《因動成勢》，頁 85-87。

³³ 詳見朱良志：《中國藝術的生命精神》，頁 188-196。

³⁴ (唐)張懷瓘：《書斷》，收入(唐)張彥遠：《法書要錄》(北京：人民美術出版社，2003年)，卷 7，頁 240。

斷的筆勢，這「勢」的連續性即呈現了字的「行氣」。而這「今草」是「伯英學崔、杜之法」轉變而成的，其中「崔」正是崔瑗，而當時所流行的草書稱為「章草」，相較於「今草」，「章草」字字較為獨立，形體不相連。³⁵然而在〈草書勢〉中，對草書（章草）的形容即蘊含了「行氣」的美感，前文提到的「狀似連珠，絕而不離」，就是形體雖不相連但因筆勢相連所呈現的審美感受。此外，〈草書勢〉末段「是故遠而望之，隴焉若沮岑崩崖，就而察之，一畫不可移」，更是一種對「行氣」的深刻解讀。深刻形容「勢」的動態感與連續性，帶有一種類似「牽一髮動全身」的涵義，因為筆勢環環相扣，若移動其中一筆，則像「沮岑崩崖」般中斷、崩陷。換言之，「行氣」的呈現，建立於「勢」與「勢」之間的相連應帶。

透過以上分析，我們發現崔瑗比況式的文字並非只是孫過庭或米芾所說的「多涉浮華」與「遣辭求工」，而是一種極為達意的指涉。〈草書勢〉通篇僅「絕筆收勢」提到了「勢」字，但也因為是出現在「絕筆收勢」一語，表示前述文字皆在談「勢」。王世徵用「蓄勢」、「發勢」、「收勢」來蓋括〈草書勢〉通篇依次對「勢」的描述，是相當合理的。³⁶而在我們的分析中，亦可理解「勢」分別與「形」、「力」、「動態」、「規律」之間的關係。在朱惠良的論文中曾談論：書法家由自然萬物中汲取各樣的美融為書法，而觀賞者也從作品中的筆畫動勢、結構氣象去體會書家的創作泉源，因此書法評論多用自然景觀、人物情態來形容各家書法，而這些不同型態的美，並未具象呈現在紙上，而是透過書法讓人興起共鳴，由此共鳴聽到書法律動的聲音，看到書法蘊藏的物象。³⁷從

³⁵ 在歷代書法文獻中，「章草」名稱應始於南朝初，羊欣的〈采古來能書人名〉和虞蘇的〈論書表〉已出現「章草」一詞（相傳東晉衛瓘作的〈筆陣圖〉即有「飄颻灑落如章草」之語，然該篇實為六朝人所作），用於區分魏晉以來所流行的草書，也就是所謂的「今草」。宋人黃伯思說：「凡草書分波磔者名章草，非此者但謂之草，猶古隸之生今正書，故章草當在草書先。」詳見（宋）黃伯思：〈論章草〉，收入（清）孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2014年），卷2，第1冊，頁64。

³⁶ 詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁13。

³⁷ 詳見朱惠良：〈無形之相——書法藝術〉，收入郭繼生編：《美感與造型》（臺北：聯經出版

這個觀念來看崔瑗這篇〈草書勢〉，儘管在流傳過程中有版本上的差異，但在整體內容上，無疑開啓了書法中對「勢」的各種理解與體會，「勢」不容易用文字形容，因此大量借用自然物象來啓發對「勢」的想像，這是一種超越技法表述的層次，是一種對線條美感的體悟。做為書史上早期的書論文獻，〈草書勢〉的美學思維是相當先進的。

三、「勢」敘述的普及與蕭衍〈草書狀〉的出現

從崔瑗〈草書勢〉中，我們分析了「勢」在草書中的各種敘述與指涉，而衛恒《四體書勢》，除〈草書勢〉之外，尚有〈字勢〉、〈隸勢〉以及漢代蔡邕（133-192）所作的〈篆勢〉，這些篇章的行文用字相近，應都經過衛恒潤飾。³⁸ 他們都各自對古文、篆、隸等書體中的「勢」作了形容，在先前的分析中，我們知道雖然篆、隸等書體的出現早於草書，但是將篆、隸等書體作為一種藝術型態來探討，卻是晚於草書的，這也就不難理解各種講述書勢的文字都應受有〈草書勢〉的影響，例如：

觀其錯筆綴墨，用心精專，勢和體均，發止無間。或守正循檢，矩折規旋，或方員靡則，因事制權。其曲如弓，其直如弦。矯然特出，若龍騰于川，森爾下積，若雨墜于天。……是故遠而望之，若翔風厲水，清波漪漣；就而察之，有若自然。（〈字勢〉）³⁹

積若黍稷之垂穎，蘊若蟲蛇之焚縕，揚波振擊，鷹跖鳥震，延頸脅翼，勢似陵雲。或輕筆內投，微本濃末，若絕若連；似水露緣絲，凝垂下端。……遠而望之，象鴻鵠羣遊，駱驛遷延；迫而視之，端際不可得見，

事業公司，1982年），頁378。

³⁸ 詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁35。

³⁹ （晉）衛恒：《四體書勢》，詳見《晉書·衛瓘傳》，收入楊家駱編：《新校本晉書並附編六種》第2冊，頁1062。

指搗不可勝原。（〈篆勢〉）⁴⁰

修短相副，異體同勢。奮筆輕舉，離而不絕。織波濃點，錯落其間。若鍾簾設張，庭燎飛煙。嶄巖嶻嵯，高下屬連。似崇臺重宇，增雲冠山。遠而望之，若飛龍在天；近而察之，心亂目眩。奇姿譎詭，不可勝原。（〈隸勢〉）⁴¹

〈字勢〉中的「勢和體均」點出了行筆與結構上的要求，也就是筆勢和結體要和諧勻稱，「和」是藝術審美中最基本的思維，在書論史上亦不斷被探討或被視為原則，⁴²此處「和」的提出與「勢」結合，更加說明了「勢」的觀念在書寫過程中的重要。而就「形」與「勢」的關係而言，如果「體（形）」是書跡的形體，那麼「勢」也可以說是產生「體（形）」的動作，「勢」要「和」，「體（形）」才能夠「均」，因此「勢和體均」分別強調了「勢」的和諧與形體佈白的平均。「其曲如弓，其直如弦」，用「弓」、「弦」來形容曲畫與直畫應有的「形」，而「龍騰於川」、「雨墜于天」也莫不是在形容筆「勢」運轉的力道。至於〈篆勢〉中「積若黍稷之垂穎，蘊若蟲蛇之焚縕」等語，可解讀為筆畫下落如黍稷之穗下垂，筆畫積聚如虫蛇般錯雜盤據，⁴³這是對「形」的比喻，但之後「揚波振擊，鷹跖鳥震，延頸脅翼，勢似陵雲」，顯然是就「勢」而論，強調其「勢」如鳥類正要展翅奮力飛起時的力量感。而在〈隸勢〉中「奮筆輕舉，離而不絕」，與〈草書勢〉的「絕而不離」一樣，在形容「形」斷而「勢」不絕的連續感。其後「嶄巖嶻嵯，高下屬連。似崇臺重宇，增雲冠山」，也正是在呼應隸形的方整相疊的結構性。

此外我們從上述舉例的引文中，可以發現在文字的末段與〈草書勢〉一樣，

⁴⁰ 同上註，頁 1063-1064。

⁴¹ 同上註，頁 1065。

⁴² 關於「和」在書法理論中的呈現，詳見郭晉銓：〈〈書譜〉「兼通」思想中的「尚法」本質〉，《東華漢學》第 26 期（2017 年 12 月），頁 31-64。

⁴³ 詳見潘運告編：《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997 年），頁 76。

都有提到對該書體「遠」、「近」分別觀察時所呈現的藝術效果。「遠而望之，若翔風厲水，清波漪漣；就而察之，有若自然」、「遠而望之，象鴻鵠羣遊，駱驛遷延；迫而視之，端際不可得見，指搗不可勝原」以及「遠而望之，若飛龍在天；近而察之，心亂目眩。奇姿譎詭，不可勝原」，這些相似的行文，乍看間或許真有「多涉浮華」、「遣辭求工」之感，甚至這些文辭對書法的形容也不見得限於特定書體，例如「翔風厲水」、「飛龍在天」等語，確實無法作為特定書體之某種特色或風格的判讀。但是我們如果用「勢」的觀念來看待，這些用詞接在某種「形」的後面，那就是在強化該種「形」所應具備的力量感與動態感，例如「頽若黍稷之垂穎，蘊若蟲蛇之棼縕」指的是篆形，而後「揚波振擊，鷹跂鳥震」等語，則道出篆形下筆時要蘊含的力量；又如「鐘簾設張，庭燎飛煙」、「嶄巖嵯峨，高下屬連」、「崇臺重宇，層雲冠山」等語指的是隸形，那麼「飛龍在天」即可視為運作此形（例如波勢、雁尾）所應具備（或呈現）的「勢」。總而言之，筆勢難以言說，這看似文學性的賦體手法，⁴⁴正好成了「心悟」書勢的最佳途徑。

相傳西晉索靖（239-303）所作的〈草書狀〉，最早見於《晉書·索靖傳》。⁴⁵此文與崔瑗的〈草書勢〉一樣運用了大量自然物象來比擬，有過之無不及：

蓋草書之為狀也，婉若銀鈎，漂若驚鸞，舒翼未發，若舉復安。虫蛇虬
繆，或往或還，類阿那以羸形，歛奮覺而桓桓。及其逸遊盼嚮，乍正乍
邪，騏驎暴怒逼其轡，海水穴隆揚其波。芝草蒲陶還相繼，棠棣融融載其
華；玄熊對踞於山嶽，飛燕相追而差池。舉而察之，又似乎和風吹林，偃
草扇樹，枝條順氣，轉相比附，窈窕廉苦，隨體散布。紛擾擾以綺靡，中

⁴⁴ 王鎮遠認為西晉書論以描寫書體形狀為主的風氣與盛行於當時的賦體文學有關，因為賦的主要功能在於以鋪陳的手段描繪客觀事物。詳見王鎮遠：《中國書法理論史》，頁34。

⁴⁵ 《晉書·索靖傳》作〈草書狀〉，《墨池編》作〈書勢〉，《書苑菁華》作〈草書勢〉，《佩文齋書畫譜》作〈草書狀〉。

持疑而猶豫。玄螭狡獸嬉其間，騰猿飛鼯相奔趣。凌魚奮尾，蛟龍反據，投空自竄，張設牙距。或若登高望其類，或若既往而中顧，或若倣儻而不群，或若自檢於常度。於是多才之英，篤藝之彥，役心精微，耽此文憲。守道兼權，觸類生變，離析八體，靡形不判。去繁存微，大象未亂，上理開元，下周謹案。騁辭放手，雨行冰散，高音翰厲，溢越流漫。忽班班而成章，信奇妙之煥爛，體磔落而壯麗，姿光潤以粲粲。命杜度運其指，使伯英迴其腕，著絕勢於紈素，垂百世之殊觀。⁴⁶

「漂若驚鸞」、「虫蛇虬螭」、「騏驥暴怒」、「海水窟隆」、「芝草蒲陶」、「棠棣融融」、「玄熊對踞」、「飛燕相追」、「和風吹林」、「偃草扇樹」、「枝條順氣」、「玄螭狡獸」、「騰猿飛鼯」、「凌魚奮尾」、「蛟龍反據」、「雨行冰散」、「溢越流漫」，用連續多組自然物象的類比，來形容草書的「勢」。一般說來，〈草書狀〉與〈草書勢〉相比，更像是一篇賦體美文，歌頌著草書的藝術性。作者用他對草書的體會與感受，以想像式的美文表現出來，對於草書客觀的外型反而沒有較具體的描述。陳方既認為此篇書論的優點是有利於人們從生命意象上理解書法創作和欣賞，承認審美感受的主觀性；缺點是僅僅停留在感受表達的層次上，難以被看作書法美學特徵的科學分析。⁴⁷然而筆者認為幾處對草書的敘述是作者極為深刻的體悟，例如「舒翼未發，若舉復安」，不正是與崔瑗〈草書勢〉所說的「獸跂鳥跄，志在飛移」、「狡兔暴駭，將奔未馳」一樣嗎？一種蓄勢待發、將行未行的力量描述，這在上一節中已有細部討論。另外如「玄熊對踞於山嶽，飛燕相追而差池」，則是形容一種透過衝突而形成的張力。因此，索靖〈草書狀〉雖然多為感受表達的層次，但也依然能理出草書審美指涉上的合理性。

總言之，從崔瑗〈草書勢〉到索靖〈草書狀〉，進一步催化「勢」敘述的發

⁴⁶ (晉)索靖：〈草書狀〉，詳見《晉書·索靖傳》，收入楊家駱編：《新校本晉書並附編六種》第3冊（臺北：鼎文書局，1980年），頁1649。

⁴⁷ 詳見陳方既：《中國書法美學思想史》，頁73。

展，透過前文對〈草書勢〉的分析，我們知道〈草書勢〉雖然用不少自然物象來比擬「形」和「勢」，但依然能理出客觀的邏輯性，甚至認為崔瑗的文字帶有達意的指涉。雖然索靖〈草書狀〉多是感受性的層次，但這也助於形成一種主觀性審美感受的書論傳統，此種審美感受，即建立在書家對「勢」的體會。試觀六朝人偽托東晉衛鑠（272-349）所作的〈筆陣圖〉中，⁴⁸細部的對七種筆畫作出了比喻：

「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。「乚」百鈞弩發。「丨」萬歲枯藤。「㇇」崩浪雷奔。「丿」勁弩筋節。⁴⁹

雖然〈筆陣圖〉並非針對草書，但是這種針對個別筆畫的形容（特別是自然物象的比喻），卻讓這種「喻物」的模式更加成熟。「千里陣雲」、「高峰墜石」等自然物象有何具體之「形」？若光是用「形」來理解這些對筆畫的形容是有困難的，必須從「勢」的角度來闡發。例如「千里陣雲」在指涉「一」筆畫線形須有一種覆蓋之「勢」，而此「勢」卻又帶有動態不定的變化感，強調了即使像「一」如此單純的筆畫，也不應僵化呆滯。而「高峰墜石」則強調「丶」下筆要如同墜石那樣的力道。⁵⁰另外如「萬歲枯藤」、「崩浪雷奔」，亦是在形容線條的垂墜與起伏之勢。需要進一步說明的是「弩」在線條中的比喻，「弩」並非自

⁴⁸ 余紹宋認為此篇乃六朝人偽托，作偽者題為衛夫人或王羲之，在唐代尚不一致，才會導致後來出處不一。詳見余紹宋：《書畫書錄解題》，卷9，頁330。

⁴⁹ （晉）衛鑠：〈筆陣圖〉，收入（唐）張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003年），卷1，頁6。

⁵⁰ 關於「千里陣雲」、「高峰墜石」，王世徵解讀為「一」要像陣雲那樣磅礴氣勢與變幻不定的動態；「丶」要像墜石那樣堅實的質感與墜落的動勢。此外，陳方既則說「千里陣雲」無起無止，橫陳天際，氣勢開闊弘展，即表明此筆畫不僅拘於形，要把握開展宏闊的氣勢；而高山上的墜石，有大有小，沒有固定形狀，即是不能死板，又要有如高山滾落而下的力度、分量與氣勢。詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁41，以及陳方既：《中國書法美學思想史》，頁76。

然物象，但在書論中常被用來比喻彎鉤的筆勢。高明一曾對「永字八法」的形成與流傳，及其與〈筆陣圖〉的關係提出了研究，「永字八法」中的「弩」指的是豎畫，「不得直，直則無力」，為了解讀此語，高明一對古代「弩」的射程與力量作了相關考證，認為「不得直，直則無力」，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，而是要像拉開架在弩上的弦一樣，先蓄積力量然後向垂直方向開張的身體動作。⁵¹如此的解讀也正是從「勢」的美學視域來看待，透過對「弩」使用的動作，來傳達下筆的勁道。不過回到〈筆陣圖〉中的「百鈞弩發」與「勁弩筋節」，並不是在形容「丨」，而是在形容「乚」與「丿」，這兩個筆畫有一共通點，那就是帶鉤而略呈彎曲的筆勢。在相傳王羲之作的〈筆勢論十二章·處戈章第五〉⁵²中，對「戈」法的描述是：「夫斫戈之法，落竿峨峨如長松之倚溪谷，似欲倒也。復似百鈞之弩初張，處其戈意，妙理難窮，放似弓張箭發，收似虎鬪龍躍，直如臨谷之勁松，曲類懸鉤之鈞水。」⁵³我們可以發現對曲彎鉤畫的形容也用了「百鈞之弩」、「弓張箭發」的比喻來呈現筆勢該有的力量感。至於〈筆陣圖〉中的「陸斷犀象」則是在形容「丿」筆勢的鋒利與下筆速度，〈筆勢論十二章·開要章第九〉說「作丿字不宜遲」，⁵⁴即為此理。

〈筆陣圖〉對個別筆法的形容雖不全是自然物象，卻有助於「勢」的比喻在想像上更加合理，這也代表了六朝時期的書論中，「勢」的比喻方式越來越成熟。南朝梁武帝蕭衍（464-549）的〈草書狀〉，對草書的形容依然維持以大量

⁵¹ 高明一：《從書跡還原書史——北宋新風在明代松江的遙傳》，頁34-39。

⁵² 〈筆勢論〉，舊題王羲之撰，但孫過庭說：「代傳羲之〈與子敬筆勢論〉十章，文鄙理疏，意乖言拙。詳其旨趣，殊非右軍。」余紹宋認為〈筆勢論〉亦為後世偽托，皆不可信。詳見余紹宋：《書畫書錄解題》，卷9，頁332。金學智認為〈筆勢論〉第一章與第二章有多處與〈題筆陣圖後〉重複，應該是後人根據〈題筆陣圖後〉繁衍鋪排而編造出來的，詳見金學智：《中國書法美學》（南京：江蘇文藝出版社，1997），頁877-878。

⁵³ （晉）王羲之：〈筆勢論十二章〉，收入（清）孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2014年），卷5，第1冊，頁162-163。

⁵⁴ 同上註，頁163。

自然物象來比喻的風格，但是在指涉上比索靖〈草書狀〉更有邏輯：

疾若驚蛇之失道，遲若淶水之徘徊。緩則鴉行，急則鵲厲。抽如雉啄，點如兔擲。乍注乍引，任意所為。或麤或細，隨態運奇。雲集水散，風迴電馳。及其成也，麤而有筋。似蒲陶之蔓延，女蘿之繁縈，澤蛇之相絞，山熊之對爭。若舉翅而不飛，欲走而還停，狀雲山之有玄玉，河漢之有列星。厥體難窮，其類多容，婀娜如削弱柳，聳拔如裊長松。娑娑而飛舞鳳，宛轉而起蟠龍。縱橫如結，聯絲如繩，流離似繡，磊落如陵，曄曄曄曄，弈弈翩翩。或臥而似倒，或立而似顛，斜而復正，斷而還連。若白水之遊群魚，叢林之挂騰猿；狀眾獸之逸原陸，飛鳥之戲晴天；象烏雲之罩恒岳，紫霧之出衡山。巉岩若嶺，脈脈如泉，文不謝於波瀾，義不愧於深淵。傳志意於君子，報款曲於人間。蓋略言其梗槩，未足稱其要妙焉。⁶⁵

何以說蕭衍〈草書狀〉在指涉上更具邏輯？即便依然以大量的自然物象來比喻，但我們發現蕭衍往往以「『某種線條』像『某種勢』」的語法來處理他對草書的理解，引文一開始，一連將「疾」、「遲」、「緩」、「急」、「抽」、「點」等運筆速度與動作，用「驚蛇」、「淶水」、「鴉行」、「鵲厲」、「雉啄」、「兔擲」等自然物象來比喻，

這顯示蕭衍對草書的觀察不是只有想像或感受，而是有真切的指涉與體察，以「疾」、「遲」、「急」、「緩」為例，一般就字面上的理解，大概就是指運筆的快慢而言，但若只是運筆的快慢，何以要分為「疾、遲」與「急、緩」兩組來說明？筆者以為「疾、遲」是指行筆時各種筆勢或動作上的速度感，語詞中常見「疾馳」、「遲步」，就是指某動作的速度而言，蕭衍說行筆速度「疾」要像「驚蛇失道」，速度「遲」則如「淶水徘徊」，宛如運行中的筆鋒，歷歷在目。至於「急、緩」，則是帶有一種節奏與步調，語詞中常見「心急」、「暫

⁶⁵ (南朝梁)蕭衍：〈草書狀〉，收入(清)孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》(杭州：浙江人民美術出版社，2014年)，卷1，第1冊，頁44。

緩」，就是指某種情緒與狀態而言，行筆節奏「緩」要像「鴉行」，節奏「急」則如「鵲厲」，「行」是走路，「厲」是奮起，指涉草書運筆時在節奏上的急緩變化。而文中的「舉翅而不飛，欲走而還停」，更呈現了一種運筆過程中帶有蓄勢力量的停頓感（類似崔瑗說的「將奔未馳」），這種停頓可以說是節奏感的關鍵。而「乍注乍引，任意所爲。或麤或細，隨態運奇」，也是強調起筆、收筆、粗筆、細筆運行過程中的自由與變化。透過如此解讀，可以說蕭衍對草書的體會是細膩的，其他如「婀娜如削弱柳，聳拔如裊長松」、「縱橫如結，聯緜如繩，流離似繡，磊落如陵」、「或臥而似倒，或立而似顛，斜而復正，斷而還連」等，也都一再對草書「勢」所應呈現的各種美感提出比喻或體察。當然，在蕭衍文字中不免也像索靖〈草書狀〉一樣有著概略、綜合性的審美感受，像是「若白水之遊群魚，叢林之挂騰猿」、「狀眾獸之逸原陸，飛鳥之戲晴天」……等句，但是寫在「『某種線條』像『某種勢』」的類比句式之後，倒像是總結性的美感經驗，比起索靖通篇主觀的審美感受，蕭衍對草書的形容與體悟更加具體、明確。

崔瑗〈草書勢〉、索靖〈草書狀〉與蕭衍〈草書狀〉，是漢魏六朝間專述草書的書論文字，閱讀這些對草書的形容，多半要以「勢的體會」代替「形的直觀」。此外，這些書論的作者都是實際善寫草書的大家，他們對草書的感受本來就不會僅來自直觀，而是更多實際書寫的體會，隨著草書的發展，蕭衍的時代已是「今草」流行的時代，技法的變化理論上也會比「章草」的時代更加豐富、多元，因此將草書的感受訴諸文字時，儘管賦體駢句，也是來自許多創作時真切的體悟。這種書論模式並非草書的專利，但草書在「勢」的變化上遠比其他書形豐富，也因此用來形容草書就顯得較為合理。一直到唐代知名書論家如活動於西元六百多年間的孫過庭、李嗣真，以及西元七百多年間的張懷瓘、竇泉等，他們的書論儘管在探討書法的層次已經更加多元，舉凡創作、鑑賞、品第、工具、心境……等無所不包，但是在談論書法形勢的時候，也都還相沿著那種早期以自然

喻「勢」的習慣。⁵⁶

四、結語

「勢」可理解為動態的「形」，因此含有難以言喻的力量感與變化性，本文以草書的「勢」為主軸，首先以崔瑗〈草書勢〉為例，分析了「勢」在書法中的各種作用，而也因為「勢」難以用文字說明，歷來書論往往以比況、譬喻的方法來指涉，譬喻的內容取材於自然物象成了最直接的途徑。在各種書形中，草書最能讓書者自由的揮灑，「勢」的變化也最為豐富，在以自然物象喻「勢」的書學傳統中，〈草書勢〉的典範性甚為關鍵。透過筆者歸納有關「勢」的幾種特質，可以發現〈草書勢〉大量的喻物文字不只是文學美感的表述，而是具有實質意義的指涉，包括對「法度」與「變化」的要求、對「力量」在不同狀態下的形容，以及「行氣」在視覺中應有的效果，要達到這些藝術表現，必須有「勢」的作用。「勢」能在靜止的「形」上面讓觀者產生動態性的連貫、頓挫、轉折……等感受，這些感受又營造出觀者的各種情緒。「形」有形而「勢」無形，無形之「勢」卻可以讓有形之「形」體現精神與情意，甚至是各種生命情調。

而在六朝「勢」的詮釋系統中，〈筆陣圖〉有其重要的定位，它對個別筆法的形容雖不全是自然物象，卻有助於「勢」的比喻在想像上更加合理，也與後來的「永字八法」有關，這代表了六朝時期的書論中，「勢」的比喻方式越來越成

⁵⁶ 例如孫過庭〈書譜〉：「觀乎懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之資，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據槁之形。或重若崩雲，或輕如蟬翼。導之則泉注，頓之則山安。纖纖乎似初月之出天崖，落落乎猶眾星之列河漢，同自然之妙有，非力運之能成。」詳見馬永強：《書譜譯注》，頁12-13。（唐）張懷瓘：〈書議〉：「有類雲霞聚散，觸遇成形；龍虎威神，飛動增勢。巖谷相傾於峻險，山水各務於高深。囊括萬殊，裁成一相。」，收入（唐）張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003年），卷4，頁155。（唐）竇泉〈述書賦〉：「遠則虹紳結絡，邇則瓊樹離披。」（評史籀）、「如殘雪滴溜，映朱檻而垂冰；蔓木含芳，貫綠林以直繩。」（評李斯）收入（唐）張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003年），卷5，頁175、176。

熟。發展到蕭衍的〈草書狀〉，以「『某種線條』像『某種勢』」的語法，讓蕭衍對草書的形容與體悟更加具體、明確，當時已是「今草」流行的時代，技法的變化理論上也比「章草」的時代更加豐富、多元，因此將草書的感受訴諸文字時，儘管賦體駢句，也是來自許多創作時真切的體悟。近現代書法家王靜芝（1916-2002）曾對草書線條有段表述：「草書的線條是多曲折、多變化、多糾繞、多挺勁；多迅疾、偶遲滯；多豐腴、偶枯勁；穠纖間見；游移頓挫；因勢取姿，麗象無窮。」⁵⁷ 這段文字可以說是前述草書書勢文字的精簡版，尤其是「因勢取姿，麗象無窮」，總結了「勢」在書法變化上的主要功能。他又說：「草書的線條就是要把一支毛筆的功能，從筆端到圓腹，從極纖到極肥，從按下到彈起，三百六十度面面俱用，面面俱到，縱橫提按，迴環揮運，把草書寫成落英繽紛，天花亂撒。」⁵⁸ 這也似乎回應了要呈現「勢」的變化，需來自於運筆之間的動態感，而「落英繽紛，天花亂撒」，不正與「婆娑而飛舞鳳」、「白水之遊群魚」、「飛鳥之戲晴天」、「眾星之列河漢」等美感相符嗎？

閱讀這些對草書的形容，要以「勢的體會」代替「形的直觀」，透過本文的分析，我們可以理解為何書家們要用大量的喻物式文字來說明書法的形體，因為書法不是只有「形」，而還有更多透過「勢」去呈現「形」以外的層次。這樣的書論模式也讓後世書論文章不斷吸收、接受與轉化，有些書論模其形，有些仿其意，無論如何，這樣的詮釋系統讓無法輔以圖像解說的論述語境中，發揮了一種以「體悟」、「感知」代替「直觀」的審美途徑，而這種審美視角的接受者，也必須是創作者，否則難以體會。

徵引書目

一、傳統文獻

（漢）許慎著，（清）段玉裁注：《說文解字注》（臺北：萬卷樓圖書公司，2000年）。

⁵⁷ 王靜芝：《書法漫談》（臺北：臺灣書店，2000年），頁185。

⁵⁸ 同上註。

- (漢) 蔡邕：〈九勢〉，收入(清) 孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》(杭州：浙江人民美術出版社，2014年)。
- (漢) 趙壹：〈非草書〉，收入(唐) 張彥遠：《法書要錄》(北京：人民美術出版社，2003年)。
- (晉) 衛恒：《四體書勢》，收入楊家駱編：《新校本晉書並附編六種》第2冊(臺北：鼎文書局，1980年)。
- (晉) 索靖：〈草書狀〉，收入楊家駱編：《新校本晉書並附編六種》第3冊(臺北：鼎文書局，1980年)。
- (晉) 衛鑠：〈筆陣圖〉，收入(唐) 張彥遠：《法書要錄》(北京：人民美術出版社，2003年)。
- (晉) 王羲之：〈筆勢論十二章〉，收入(清) 孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》(杭州：浙江人民美術出版社，2014年)。
- (南朝梁) 蕭衍：〈草書狀〉，收入(清) 孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》(杭州：浙江人民美術出版社，2014年)。
- (唐) 張懷瓘：《書斷》，收入(唐) 張彥遠：《法書要錄》(北京：人民美術出版社，2003年)。
- (唐) 竇息：〈述書賦〉，收入(唐) 張彥遠：《法書要錄》(北京：人民美術出版社，2003年)。
- (宋) 米芾：《海岳名言》，收入《欽定四庫全書·書畫史》(北京：中國書店，2014年)。
- (宋) 黃伯思：〈論章草〉，收入(清) 孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》(杭州：浙江人民美術出版社，2014年)。

二、近人論著

(一) 專書

- 王世徵：《歷代書論名篇解析》(北京：文物出版社，2012年)。
- 王靜芝：《書法漫談》(臺北：臺灣書店，2000年)。
- 王鎮遠：《中國書法理論史》(合肥：黃山書社，1990年)。
- 甘中流：《中國書法批評史》(北京：人民美術出版社，2014年)。

- 朱良志：《中國藝術的生命精神》（合肥：安徽教育出版社，2006年）。
- 朱惠良：〈無形之相——書法藝術〉，收入郭繼生編：《美感與造型》（臺北：聯經出版事業公司，1982年）。
- 余紹宋：《書畫書錄解題》（杭州：西泠印社出版社，2012年）。
- 金學智：《中國書法美學》（南京：江蘇文藝出版社，1997年）。
- 姜壽田編：《中國書法批評史》（杭州：中國美術學院出版社，1997年）。
- 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966年）。
- 涂光社：《因動成勢》（桃園：昌明文化有限公司，2018年）。
- 馬永強：《書譜譯注》（鄭州：河南美術出版社，2006年）。
- 高明一：《從書跡還原書史——北宋新風在明代松江的遙傳》（臺北：新文豐出版社，2020年）。
- 陳方既：《中國書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，2009年）。
- 陳振濂編：《中國書法批評史》（杭州：中國美術學院出版社，1997年）。
- 熊秉明：《中國書法理論體系》（北京：人民美術出版社，2017年）。
- 潘運告編：《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997年）。
- 鄧寶劍：《玄理與書道——一種對魏晉南北朝書法與書論的解讀》（北京：人民美術出版社，2011年）。
- 顏崑陽：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，收入蔡瑜編：《迴向自然的詩學》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2012年）。
- （二）期刊論文
- 郭晉銓：〈〈書譜〉「兼通」思想中的「尚法」本質〉，《東華漢學》第26期（2017年12月），頁31-64。
- 陳秋宏：〈「勢論」與「勢差」的思考——唐前書論和文論《文心雕龍》之比較論析〉，《漢學研究》第40卷第4期（2022年12月），頁33-72。
- 鄭毓瑜：〈六朝書論中的審美觀念〉，《臺大中文學報》第4期（1991年6月），頁312-313。

The concept and reference of “shi” —starting from Cui Yuan’s “Shi in Cursive Script”

Kuo, Chin-Chuan

Professor, Department of Chinese Literature, University of Taipei

Abstract

In classical calligraphy, the narration of “shi” is a very important calligraphy tradition. In an era when ink marks are not easily seen, understanding calligraphy through “shi” narration has become the best way to interpret the beauty of calligraphy. This article takes the description of “shi” in cursive script as an example, and uses Cui Yuan’s “Shi in Cursive Script” of the Han Dynasty as a starting point to explain the various references and imaginations of “Shi”. Since “shi” is not easy to describe in words, calligraphers use a large number of natural objects to inspire their understanding of “shi”. This is a level that goes beyond technical expression and is also an understanding of the beauty of lines. Therefore, this article will first elaborate on Cui Yuan’s “Shi” in cursive script at more length, analyze the “Shi” narrative in cursive script, and then further explore the popularization of “Shi” narrative. It also uses the texts of Suo Jing and Xiao Yan as examples to illustrate the transformation of the “shi” narrative, unraveling the blind spots in the reading of the “shi” narrative, and finally concludes with “the experience of the momentum” replacing the “intuition of the form”.

Keywords: Shi, Cui Yuan, Shi in Cursive Script