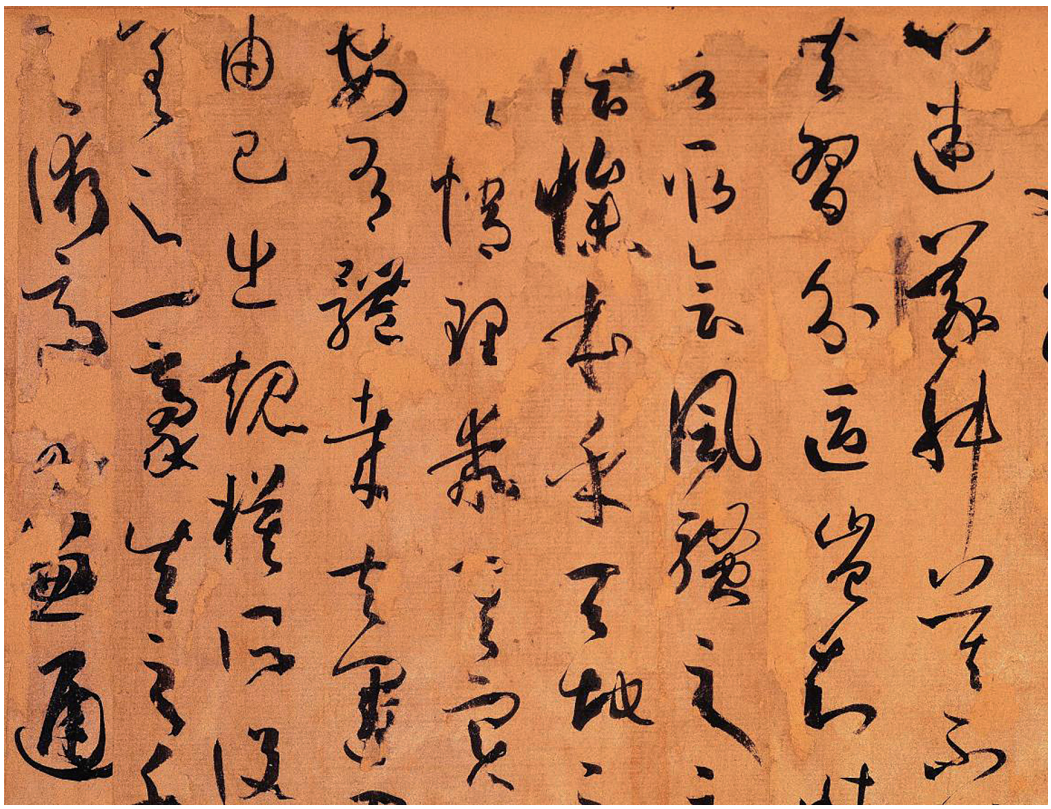


唐 孫過庭《書譜》 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術
期刊資料庫



晉 王羲之《遠宦帖》 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術
期刊資料庫

晉唐法書中的節筆現象與摺紙文化

何炎泉*

【摘要】傳世的晉唐法書名蹟（包含可靠的雙鉤模本）數量不多，然出現節筆的作品不少，已成為晉唐法書的重要特徵。此現象在書法史界已有相當的研究成果，確認摺紙即為造成節筆的主因。然而，當摺紙現象被充分描述與說明之時，摺紙的功能卻懸而未解，多數論者僅單純視之為書寫定位，然此說並無法解釋傳世書蹟中的種種節筆現象。事實上，北宋以前桌椅尚未應用於書寫，持紙仍是主要的書寫方式，為便利持書的操作，直接於紙面上施以摺痕，加強紙張的支撐力，又因為稿本的性質，便造成節筆的出現。由晉唐時期的實際書寫脈絡來理解摺紙，不僅對這些珍貴的早期書蹟有更深的認識，也能釐清長久以來無法解釋的節筆現象。

關鍵詞：節筆、摺紙、孫過庭、書譜、王羲之、晉唐法書

前言

「節筆」這個專有名詞並非源自中國，最早是由日本人松本芳翠（1893－1971）在研究孫過庭《書譜》刻帖時所提出，解釋「節筆」乃是毛筆書寫時碰觸到摺紙的突起痕跡而產生，線條出現類似竹節般的不自然筆畫，故稱為「節筆」，並於1929年發表於《書海》月刊上。1937年，他又根據墨跡印本發表更詳盡的《書譜》研究。①

從此，書法史學者展開一系列對於《書譜》的研究。啟功在於1964年發表〈孫過庭《書譜》考〉一文，對松本芳翠的成果詳細介紹，而且對於節筆與摺紙的關係表示贊同。② 不過，西川寧卻持不同意見，認為孫過庭已將節筆吸收

＊國立故宮博物院書畫處 助理研究員

① 松本芳翠，〈孫過庭・書譜の新研究〉，《書海》，1929年，引用自谷村雋堂，〈書譜節筆與折罫〉，《中國法書ガイド 38 唐孫過庭書譜》（東京：二玄社，1988），頁16；松本芳翠，〈關於孫過庭《書譜》之節筆〉，《書苑》，1：7（1937）。

② 啟功，《啟功叢稿・論文卷》（北京：中華書局，1999），頁89。

臺灣大學學術期刊資料庫

為自己的運筆方式，因此在很多非摺紙處也都會使用。③ 谷村熹齋與其子谷村雋堂則是在松本芳翠的基礎上，進一步確認摺紙方式是先捲成紙筒再壓平，所以導致內側部份的行距較窄，外側行距寬。孫過庭在書寫時，則是先從較寬的外側開始寫，所以每一紙的摺痕都是從寬逐漸變窄。④ 鍾民豐於1992年也撰寫〈「書譜」節筆及古法帖折紙方法之探索〉，重申節筆與紙張摺痕有關，並詳細介紹《書譜》與其他古代法書中的節筆例子，並且再次確認《書譜》的先捲後壓的特殊摺紙方式。⑤

儘管節筆與摺痕的關係在書法史界已成定論，但張小庄在2005年發表〈王書「觸筆」論－與日本國谷村熹齋先生商榷〉，指出晉唐法書用紙上無摺痕的說法，推出「觸筆」（節筆）與摺痕無關，而是一種特殊的筆法，呼應西川寧當年所提出的部份意見。⑥ 然而，面對《書譜》中同一行的節筆皆橫跨同一條垂直摺線時，張小庄提出的無摺痕筆法說即顯得毫無說服力。2009年，王祥北以〈「觸筆」與王羲之書法〉為論文題目，仔細搜尋王羲之以前的書法作品中類似節筆的例子，試圖找出節筆更早的筆法來源，證明節筆與紙張摺痕無關。⑦ 鄭付忠在〈書法「節筆」淺識〉中亦持類似意見，唯獨多加入毛筆的物質性探討，算是新的嘗試方向。⑧ 雖然持續有論者挑戰節筆與摺紙的關係，但所提供的證據都過於薄弱，無法推翻學界目前的定論。

傳世的晉唐法書名蹟（包含可靠的雙鉤模本）數量並不多，然而出現節筆的作品卻不少，⑨ 似乎成為晉唐法書中的重要特徵。這樣的特殊現象已經被學

③ 西川寧，〈書譜三事－ゲッパー博士に寄す〉，《西川寧著作集》（東京：二玄社，1991），第二卷，頁52-53。

④ 谷村雋堂，〈書譜の節筆と折罫〉，《中國法書ガイド 38 書譜》（東京：二玄社，1988），頁16-21。

⑤ 鍾民豐，〈「書譜」節筆及古法帖摺紙方法之探索〉，《故宮文物月刊》，115（1992.10），頁24-45。

⑥ 張小庄，〈王書「觸筆」論－與日本國谷村熹齋先生商榷〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，2005年第3期，頁86-88。

⑦ 王祥北，〈「觸筆」與王羲之書法〉（首都師範大學碩士論文，2009）。

⑧ 鄭付忠，〈書法「節筆」淺識〉，《書法賞評》，2009年第4期，頁27-33。

⑨ 出現節筆的書蹟，詳見鍾民豐，〈「書譜」節筆及古法帖摺紙方法之探索〉，《故宮文物月刊》，115（1992.10），頁24-45。

臺灣大學學術期刊資料庫

界充分地認識與描述，而且也進行了部份的研究，確認節筆即是因摺紙所造成的。然而，摺紙現象在獲得充分的描述與說明之時，摺紙的功用卻一直懸而未解，多數論者僅簡單地視之為書寫定位。谷村熹齋曾在松本芳翠研究《書譜》的基礎上，進一步考察王羲之的作品，完成〈「右軍箋」的推想〉一文。文中稱「節筆」為「觸筆」，經由歸納與整理，他推論出以兩公分為間隔的羲之用箋「右軍箋」，每頁有八行，高二十五公分，寬十六公分。⑩ 富田淳則是從《喪亂帖》上的狹窄的突起摺痕推測，摺痕除了有書寫定位外的功能外（文中舉《書譜》為例），或許還存在減少紙張摩擦的保存功能，可以智永《真草千字文》與傳賀知章《草書孝經》為例。⑪ 這些說法雖然可以說明少數特殊例子，但無法解釋本文所要探討的普遍摺紙文化現象。

晉唐法書中出現節筆的普遍性，反映出摺紙並非偶然或無目的。相反地，摺紙應該是帶有很強的功能性，否則不會如此頻繁出現。然而，書法史界對於晉唐書法中如此重要的文化現象卻乏人問津，多數學者僅就節筆現象加以論述與探討，尚未有對該時期的摺紙全面且深入的研究出現。透過本文，希望能釐清晉唐法書中摺紙的功能，與節筆出現的文化意義。

一、摺紙定位說

書寫時的摺紙施做在書法史上似乎是司空見慣，甚至一直到現代，書家都還保有摺紙書寫的習慣。這看來類似的古今摺紙習慣往往被混為一談，摺紙現象也一直被視為書法史上一脈相承的傳統，然而其中卻是存在著不少的差異。

由於紙張纖維遇水後會恢復原先的形狀，因此摺紙痕跡在裱裝過程中容易消失或變得不明顯。能夠發現這些晉唐墨跡中消失的摺痕，通常是因為節筆的存在，尤其是晉人法書中的雙鉤摹本，若非描摹者忠實地將節筆複製下來，根本無從推測原本的摺紙現象。

⑩ 谷村熹齋，〈「右軍箋」的推想〉，收於華人德、白謙慎編，《蘭亭論集》（蘇州：蘇州大學出版社，2000），頁162-168。

⑪ 富田淳，〈關於日本現存之《喪亂帖》、《孔侍中帖》、《妹至帖》〉，《中日古代書法珍品特集》（上海：上海博物館，2006），頁39-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

由於摺痕經常是規律地出現，例如孫過庭的《書譜》（圖1），導致這些摺痕往往被單純地視為書寫定位的標記，而節筆則是因為書家不經意地寫出摺線外所產生。若是接受摺線為書寫定位的說法，對於這些屢屢跨寫於摺痕上的筆畫線條，卻又很難合理的解釋。畢竟，要指責這些留下節筆的晉唐書法名家是因為書寫距離一時疏忽沒拿捏好，才會寫出摺線外，也確實說不通，終究他們還是書史上數一數二的書家。姑且不論這些終日與毛筆為伍的古代書家，即使稍有訓練的現代人也不至於會犯這樣的錯誤。事實上，從這些晉唐墨蹟上所反映出的書學功底，不難想像縱使缺乏摺痕的幫助，這些書家也能輕易地將字寫在特定位置上。這對於現代書家而言，也不是什麼難事，很多書家都可以不依靠摺線而書寫整齊。

更令人不解的是，從宋代開始，書蹟就幾乎見不到書寫於摺痕上的狀況，也就是節筆的現象突然消失。若按摺紙定位的說法，可以有兩種解釋：一是宋代以後書家不採用摺紙書寫。另一就是他們在寫摺過的紙時，特別謹慎小心。後者顯然不太合理，似乎直接認定王羲之、孫過庭等晉唐書家個個粗心大意，謹慎小心的程度不如宋以後書家。前者當然也可能是造成節筆消失的原因，不過書家進入宋以後突然不需要依靠摺紙來輔助定位，這樣的說法也沒有什麼說服力。

此外，唐以前帶有節筆的書蹟多見於行草作品中，這也導致一個印象：書家因為書寫比較不受拘束的書體，才會經常不經意地書出摺線外。事實並非如此，若檢視這些帶有節筆的書蹟，如《書譜》或是王羲之的作品，可以發現書家根本就是一行行規矩地書寫，帶有節筆的字體與書寫於格線內的大小差不多，顯見行草書體並非關鍵。

節筆若是出現在單字的右側就屬於比較正常的狀況，容易解釋為右側筆畫拖太長所造成。然而，出現比較多的卻是在單字中間，如王羲之《遠宦帖》（圖2）。更特別的是在起筆區域的左側，如王珣《伯遠帖》（圖3），這樣的現象就顯得不尋常，因為書家並無道理在下筆時故意挑有摺痕的位置寫。若這些早期書家果真利用摺紙來幫助書寫定位，原先目的當然是美觀，但為何不寫在摺線內，反而直接書寫在容易干擾書寫的突起摺線上，漠視這些定位的摺痕，顯得相當不合常理。

若進一步觀察《萬歲通天帖》中的王慈《汝比帖》，第一、二行筆畫相互

臺灣大學學術期刊資料庫

穿插而不見節筆，意味著兩行之間是平坦且無摺痕，然第三行字的中間卻出現節筆（圖4）。類似的狀況也出現在王慈《尊翁帖》上，⑫ 第一、二行的單字相互交錯而沒有摺痕，第五、六與八行卻出現摺痕（圖5）。大多數晉唐墨蹟中，摺痕的距離多數與實際的行距接近，只是兩者經常不是十分吻合，導致出現節筆。顯然，這兩件書寫行氣相互交錯侵擾的作品中，摺紙的間距顯然與單行寬度無關，可知摺紙的功能並非僅止於書寫定位，而是另有其他功能。

綜合以上數點，摺紙顯然不是單純的定位，因為定位說完全無法解釋晉唐書蹟中的種種節筆現象與節筆消失的問題，必須考慮其他的書寫功能。不過，由於摺痕存在紙面上，對於視覺還是會有一定的引導作用，所以摺紙與定位功能還是可以有一定的關聯，但是無法解釋所有的現象。

二、桌子與書寫

摺紙既然與書寫定位關係不大，卻又如此密集出現於晉唐法書名蹟中，顯然必須全面地考慮該時期的實際書寫脈絡。這裡的書寫脈絡並不是要討論書學理論或是政治環境等與書法實際創作關係較遠的脈絡，而是要針對當時的書家如何寫字，使用哪些工具、輔助工具或方法等等。

首先要處理的就是晉唐時期的書法家怎麼寫字，乍聽之下似乎是個不是問題的問題，但事實上並非如此。關於宋以前的人如何寫字，可以從一些出土文物或是古代繪畫摹本上清楚見到。最有名的例子就是湖南出土的西晉青釉雙坐書寫陶俑（圖6），一手持筆，一手持拿準備要被書寫的東西。這個要被寫上文字的物品由於陶製品的簡略，可以是簡牘或是紙張。書寫的實際操作方式就是兩手騰空於胸前書寫，並沒有任何穩固的依靠物憑藉。有趣的是，兩陶俑之間儘管有矮几存在，但是這個矮几距離眼睛及手部太遠，顯然無法據以書寫。依此類推，在年代更早的漢代，長條片狀的簡牘應該也是以同樣的方式直接持於胸前書寫。可見，自漢代到西晉，這種這種持書的書寫方式是一脈相傳的。

⑫ 此帖改定王慈，請參考啟功，〈《唐摹萬歲通天帖》書後〉，《名家翰墨叢刊 中國名家法書全集5 王羲之/萬歲通天帖》（香港：翰墨軒出版有限公司，1997），頁62。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

除了在西晉陶俑可以見到早期的書寫方式外，現存少數古畫摹本上也留下類似的持書方式，如傳唐閻立本《北齊校書圖》（圖7）、傳晉顧愷之《女史箴圖》（圖8），都清楚顯示，無論文人坐著或是站著，持紙書寫都是主要的書寫方式。由於這些例子並非孤立，而是重複出現，顯示這些匠人與藝術家想要表現書寫動作的畫面時，都不約而同地想到持書的方式，這無疑反映出持書在當時確實最具代表性，也是最主流的寫法。

至於利用桌子來寫字的方式呢？這對於研究古代家具史的學者而言，也是個不是問題的問題，因為在魏晉南北朝以前，現代人所熟悉的高桌根本就還沒有出現在中國。高桌的出現是伴隨著椅子在中國的盛行，因此一直要到唐代，桌椅才開始逐漸進入人們的日常生活中，開始有了垂足而坐的習慣，如唐人《宮樂圖》（圖9）。然而，新的家具出現是否就意謂者書寫方式會馬上隨之改變，具體情況很難斷定。不過，從傳五代周文矩《文苑圖》（圖10）中，還是可以清楚見到在五代時，被書寫物持拿在手上的書寫方式仍是主流。

假設當時確實還存在著其他的書寫方式，不過圖像資料上的缺乏，反映出一種非主流或是不具代表性的意義。傳世少數畫作上有時也會出現一些令熟悉桌椅的現代學者眼睛一亮的誘人線索，例如傳王維《伏生授經圖》（圖11）或是衛賢《高士圖》（圖12）中所出現的矮几，配合現代觀者自身熟悉的寫字經驗，很難讓人不聯想到利用矮几書寫的可能性。然而，缺乏圖像與文字上的證據，這一切的想像很難得到證實。

進入宋代後，文人坐於椅上使用高桌書寫便成為一種常態，例如張擇端《清明上河圖》（圖13）。桌、椅的普及無疑造成書寫姿勢的徹底改變，連紙、筆、手的角度與相對關係都與過去持書有所不同。⑬

---

⑬ 歷代執筆法與生活用具之間的討論，請參考沙孟海，〈古代書法執筆初探〉，《沙孟海論書叢稿》（臺北：華正書局，1988），頁204-206；本文中關於持紙書寫姿勢與筆法之間的探討與圖像資料來源，主要參考孫曉雲，《書法有法》（臺北：未來書城，2003），頁74-91。孫曉雲此書對於古代筆法進行詳實而客觀的考察，找出歷代筆法的發展與書寫之間的關係，是近年來研究古代筆法最重要的著作。儘管書寫姿勢在唐宋間的轉變屢經學者提出，然近年來的書法史研究並沒有明顯的回應，多數的研究者還是將歷代寫字執筆姿勢假設成相同的，鮮少針對書蹟與執筆方式作專題式的探討。

臺灣藝術期刊資料庫

桌子進入文人的書齋且成為書寫的重要輔助工具，與椅子在中國的發展有關，高桌是伴隨椅子的盛行而出現，是無法棄椅子而單獨存在的一種家具。整體而言，椅子從盛唐之後開始在民間流行，一直到宋初才完全普及。然而，中國的僧人卻早至三到四世紀，在印度寺院的影響下開始使用椅子禪坐。盛唐至晚唐，除了最先接觸到椅子的皇室貴族與上層官員外，部分的居士與接觸佛教的文人也開始習慣椅子的使用。到了五代、宋初，椅子則是完全普遍於中國。

椅子在寺院中主要用於禪坐，不過唐代寺院中的椅子也有普通的俗世用途，例如他們吃飯時就垂足坐在椅子上。⑭ 除了吃飯用途外，自然也可以考慮寺院中人利用桌、椅作為書寫的設備，或許大量的佛經抄寫工作也促使這些僧人發現桌椅對於書寫的便利性。⑮

顯然，僧人對於桌椅進入中國的書寫有著決定性的影響力，在這樣的脈絡下，中晚唐特殊的草書僧文化現象就變得有跡可循。⑯

這些草書僧的源頭當然是善狂草的張旭，身為唐代最負盛名的狂草書家，他經常於公開場所表演狂草。⑰ 從文獻記載看來，他受到文人大力歌詠的狂草都是題壁或屏一類的作品。然而傳世書蹟中已經見不到這一類的作品，很難想像這些狂放的巨幅書蹟。⑱ 若是回到目前以墨跡或碑刻為主流的中國書法史中，從張旭《肚痛帖》（圖14）、懷素《自敘帖》（圖15）、高閑《千文殘卷》（圖16）等狂草書蹟看來，唐以後的書法史對於狂草的論述就是以這些尺幅較

---

⑭ 柯嘉豪，〈倚子與佛教流傳的關係〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，69：4（1998.12），頁727-763、750。

⑮ 本文以文人書家為探討主體，故暫不討論寫經書法的書寫方式。

⑯ 關於中晚唐草書僧的討論，詳黃緯中，〈中晚唐的草書僧〉，《唐代書法史研究集》（臺北：蕙風堂，1994），頁40-45；王元軍，〈書法中的佛光禪影：中晚唐禪僧書法〉，《唐代書法與文化》（臺北：東大圖書，2009），頁47-58；黃緯中，〈唐代草書僧高閑散論〉，《懷素自敘帖與唐代草書學術研討會論文集》，頁伍－1-13。

⑰ 「旭，蘇州吳人。嗜酒，每大醉，呼叫狂走乃下筆，或以頭濡墨而書，既醒自視，以為神不可復得也！世呼張顛。」（宋）宋祁，《新唐書》（臺北：鼎文，1989），卷202，頁5764。

⑱ 關於八到十一世紀狂草書的發展與演變，請參考盧慧紋，〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉，《故宮學術季刊》，第28卷第4期（2011年夏），頁1-58。

臺灣大學學術期刊資料庫

小的作品為對象，那些巨幅大作其實已經遠離中國書法史，因此本文還是以紙絹上的狂草為討論對象。

張旭如何發展出狂草已經不得而知，不過要書寫《肚痛帖》這樣的狂草作品卻還是得花一番功夫。畢竟唐代盛行的持紙書寫的方式，對於書寫的限制太大，完全不適合單字尺寸較大且狂放的草書。狂草的特色除了字形較一般書寫來的巨大外，左右橫跨的距離較大，上下筆畫的連貫性更強，這些都需要一個更加穩定的書寫面，若要將紙張拿在手上書寫這種字體，顯然是不太可能的事。因此，在桌子尚未普及的時代，將紙張固定於壁屏上或是地上似乎是最可行之方法。

發展出狂草後的張旭，迅速獲得極大聲名，故不難推知仰慕學習者必然很多。礙於當時持紙書寫的方式，想要學習狂草的書家其實有一定的難度，學習者當然很難以持書的方式來練習這種狂放的書法，最可能就是在壁、屏上學習或是將紙張放置於地上，不過都需要費一番功夫。

繼承張旭之後最重要的狂草書家無疑是懷素，他的僧人身份頗值得注意。（傳）李白〈草書歌行〉中有「吾師醉後倚繩床」，⑲ 繩床以板為之，後有靠背，左右有扶手，類似普通的椅子。⑳ 除了繩床的使用外，還有另一個傳說，提到他勤練書法以至於「漆盤三面俱穴」。㉑ 關於懷素使用的漆盤形式，及如何利用漆盤來練習書法，現在已不得而知，書史上似乎也不見有其他使用漆盤的類似記載。漆盤出現在書法學習的描述中確實帶有諸多謎團，但從書寫方式的脈絡來看，確實也有其特殊意義。畢竟漆盤在某種程度上其實與桌面相類似，兩者都有穩定的平面可以提供紙張足夠支撐力，因此拿來練習狂草書當然會比持書來得方便。

狂草從不可學的「道」到可以學習的「藝」，可能發生在九世紀中期。㉒

---

⑲（清）王琦，《李太白集注》（文淵閣四庫全書），卷8，頁30。

⑳ 崔詠雪，《中國家具史．坐具篇》（臺北：明文書局，1986），頁88-96。

㉑「唐僧懷素，姓錢，零陵人。得二王真跡及二張草書而學之，漆盤三面俱穴。贈之詩歌者凡三十九人，皆當世名流，顏真卿作序，李白詩云：『少年上人號懷素，草書天下稱獨步。』即此。」（明）彭大翼，〈草書獨步〉，《山堂肆考》，卷147，頁10。

㉒ 盧慧紋，〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉，《故宮學術季刊》，第28卷第4期（2011年夏），頁18。

臺灣人學學術期刊資料庫

這轉變恰好與桌椅普及的時間吻合，而懷素的漆盤可以說是介於持書方法與利用桌子書寫的過渡方法。

當習慣使用桌、椅的僧人們接觸到張旭、懷素的狂草後，他們必然可以輕易聯想到平整穩固的桌面對狂草書寫所帶來的便利性，畢竟將紙張放置桌平面上絕對比懸張於垂直面或是放置在地上容易許多。因此，寺廟中隨處可及的桌子便提供一個適合書寫狂草的平坦支撐面，使得這些僧人在狂草的學習上較一般人更加簡易，待筆法熟練後自然也可以輕易地書壁或屏。

狂草、桌子與持書三者之間的關係，正好可以用來理解為何中晚唐時狂草在寺院中流行起來，也培養出一批著名的狂草書僧。

除了僧人外，唐代書家也可能開始利用桌子來書寫。顏真卿（709—785）就曾在家中使用倚子來健身：

> 又立兩藤倚子相背，以兩手掘其倚處，懸足點空，不至地三二寸，數千百下。㉓

椅子顯然是其家中的基本配備，不難想像高桌的同時存在，加上他與張旭、懷素之間的深厚淵源，㉔ 都暗示他也有可能像那些草書僧一樣開始嘗試在桌上書寫。即使盛唐以後的少數書家可能已經開始在桌上書寫，不過可以推測持紙書寫應該仍是主流，新式的書寫方式可能多應用於大尺寸作品或是特殊的書寫狀況。

桌、椅的盛行直接對書法史產生重大影響，宋以前與書寫姿勢有關的書論都必須加以解釋與修正，否則完全無法套用至新式書寫方式。原先視為理所當然的懸腕，在習慣將紙張放置於桌上書寫的宋代，就成為書家可以自由選擇的項目。由於懸腕對於初學者實屬不易，容易引起肌肉酸痛等不適症，自然很多書家會將手腕擱於桌上書寫，黃庭堅就曾提過這個現象，指出當時學習書法的

㉓ （宋）王讜，《唐語林》卷六，收於《筆記小說大觀（十三編）》（臺北：新興書局，1976），冊4，頁2571。

㉔ 書史上流傳有〈唐顏真卿述張長史筆法十二意〉，收於《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2002），頁277-280。

臺灣大學學術期刊資料庫

人喜歡「著臂就案，倚筆成字」，㉕ 最著名的代表人物就是蘇軾。㉖ 宋代書家正值此轉變之際，因此留下很多對於古今筆法的討論，也試圖追索他們心中的正統筆法。㉗

三、絹紙的持書

持書不僅關係到書家姿勢，更與材質息息相關。晉唐時期，書寫材質主要可以分成絹與紙兩大類，在古代的書寫圖像資料中，持於書家手上的材質可能兩種皆有，然而兩者的性質相去甚遠，勢必對書家的書寫造成影響。比紙張更早用來書寫的絲帛，究竟是如何使用？西晉成公綏（231－273）：「動纖指，舉弱腕，握素紈，染玄翰。」㉘ 明確指出是將「素紈」握在手上書寫，而非置於平面上，這個文獻再次證明持書的主流性。不過，絲帛材質較紙張更加柔軟，勢必無法直接持拿於手上書寫，故有捲於軸上書寫的說法，㉙ 實際的操作方式很可能就是像傳顧愷之《女史箴圖》中書者左手所握的卷子（圖8）。捲在軸上的絲帛書寫面形成圓弧狀，使得筆毫活動範圍與擺動角度都受到影響，不過當字體小時，書寫面所產生的影響相對較小，所以書家還是可以自由地揮灑，例如出土的帛書墨蹟。

當紙張在晉代開始普及於文字書寫時，㉚ 書寫方法當然也產生變化，畢竟

㉕（宋）黃庭堅，〈書吳無至筆〉，《豫章黃先生文集》卷二十五，收錄於《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1965），第54冊，頁287。

㉖「東坡平生喜用宣城諸葛家筆，以為諸葛之下者猶勝它處工者。平生書字，每得諸葛筆則宛轉可意，自以為筆論窮於此。見几研間有棗核筆必嗤誚，以為今人但好奇尚異，而無入用之實。然東坡不善雙鈎懸腕，故書家亦不伏此論。」（宋）黃庭堅，〈跋東坡論筆〉，《豫章黃先生文集》，卷29，頁325。

㉗ 關於北宋文人如何面對與因應唐宋之際書法文化變革，筆者另有專文討論。

㉘（晉）成公綏，〈隸書體〉，收於《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2002），頁10。

㉙ 孫曉雲，《書法有法》，頁68-70。

㉚ 錢存訓，《書於竹帛》（上海：上海書店出版社，2002），頁114-116。

臺灣大學學術期刊資料庫

紙張的特性不同於絲帛。早期繪畫中可以見到兩種持紙方式，一種是直接拿著整張的紙（圖7），另一則是將紙張捲起握於手中（圖10）。

第一種方式持紙的首要條件，無非就是紙張的強度，畢竟支撐力不夠的紙張很難拿在手上書寫。四到七世紀的古紙寬度大多是24公分左右，[31] 因此有論者認為由於當時紙張的尺寸較小且製作厚實，故理論上是可以行得通的。[32] 不過，從傳世的晉唐書蹟用紙看來，當時的紙張也並非真的硬挺到可以一張張騰空持拿書寫。

第二種將紙張捲起的方式，確實是可以產生相對穩固的書寫面，不過捲曲所產生弧面卻反過來限制書寫的動作，不利於字體較大的書寫。從現存實物看來，晉唐書家所書寫的字體已經較簡帛文書大上許多，若使用捲紙書寫，顯然不太方便。由於橫跨距離較大，所以書家書寫時需要時時調整毛筆的角度，以配合彎曲的平面，徒增書寫上的不便。此外，紙張較絹帛堅挺許多，捲起來書寫雖然可行，但是捲曲的紙張不如絹帛般的伏順，而是稍微帶有恢復原狀的彈力，對於書寫面的穩定會產生負面效果，因此容易造成書家書寫時捲動的困難，反而不利書寫。

顯然，古人持紙書寫可能還有其他的特殊技巧，必然不如傳世圖像資料中所呈現的如此簡略。要解決此疑惑，晉唐所流傳下來的稀少墨蹟便成為觀察的重點，而其中摺紙痕則是扮演關鍵性的角色。

四、摺紙與持書

摺紙的做法若放入晉唐時期書寫姿勢的脈絡來考慮，很多問題似乎就變得豁然開朗。宋以前為持紙書寫盛行的年代，但是若是紙張過於柔軟，且下方缺乏支撐物，其實是無法書寫的。入宋後，紙張製作有越來越輕薄的趨勢，對於放置在桌上書寫的方式而言，完全是符合當時的客觀條件。根據現存的圖像資料，宋以前的持紙書寫顯然沒有任何支撐物，而是將紙張拿在手上直接書寫。

---

[31] 錢存訓，《書於竹帛》，頁128。
[32] 孫曉雲，《書法有法》，頁78。

臺灣大學學術期刊資料庫

當紙張為書法藝術提供更大且更平坦的空間時，桌子並未及時的出現，因此在持書習慣尚未改變的狀況下，卻也為書家帶來新的書寫困境。面對這樣問題，古代書家能有什麼解決之道？

摺紙似乎是最可能的解決方式。因為當紙張面積縮小時，紙張本身的強度與支撐性便隨之改變，更容易可以以直接持拿的方式書寫。因此，將大面積的紙張折成連續的小行便是最簡單而且可行的做法，不僅小面積提供較平坦穩定的書寫面，與每一小行接觸的兩個平面又提供結構上的相互支撐，增加書寫面的穩定性，使得書寫面更挺更平坦。當然，為了紙張的每一小行的書寫面能挺立於空中，摺痕兩側的平面夾角就不能呈現水平，否則折線就馬上失去加強紙面穩定性的功能，小行的平面便難以維持平穩挺立。因此，晉唐法書中那些摺痕的主要功能顯然就是書家為了持書時，可以擁有適合書寫的穩定平面所施做。而王慈《汝比帖》、《尊翁帖》中摺痕較寬，可以容納兩三行的現象，也顯示摺線的距離是以支撐力為考量，與單字的大小無關，所以並不需要每一行都摺。

不過，從傳世書蹟看來，多數是每一行都摺，這很可能與早期絲絹先捲後書的書寫習慣有關。當紙張發展出利用摺痕穩固書寫面的方式，桌子並未同時出現，所以將紙張捲曲持拿應該還是書家最熟悉的書寫方式，而最適合的摺法就是間距與字體大小配合，這樣不僅可以提供穩定面，也容易將紙張捲起來持拿，過大的摺痕則不利捲曲。至於王慈《汝比帖》與《尊翁帖》的較寬摺痕，則反映出捲書方式的後續發展。也就是說，當書家習慣利用摺紙痕來幫助書寫後，原先只是為了提供持書的穩定書寫面的捲紙方式已經不在那麼重要，只要書家可以穩定持拿摺過的紙張即可，因此摺痕間距也可以不需要完全與字體一致。然而，無論紙張捲曲與否，間距與字體大小一致的摺法確實可以提供最穩固的書寫面，過窄當然影響書寫，過寬則減弱平面的支撐性。此外，與字體大小相符的摺痕還可以兼具定位功能，所以這種摺法在晉唐法書中還是主流。

光是以上的簡單推論尚不足完全證明摺線與持書之間的關係，還必須從書蹟上找到更多的直接證據來加以支持，所以保存最多節筆的孫過庭《書譜》便成為關鍵。由於《書譜》尺幅遠較尺牘大上許多，因此直覺上容易被認定是置於桌上書寫，而非拿在手上寫。不過，孫過庭所處時代的主要書寫方式就是持書，很難想像他可以超脫中國家具發展的歷史，開始使用桌子來寫字。儘管如

此，本文還是從《書譜》密集出現的節筆進行分析，以證明此作確實是孫過庭摺紙後持於手上所書寫的作品。

根據《書譜》過去研究可以發現，目前尚未有學者提出這是持書的作品，多數人尚未意識到孫過庭並非在桌上書寫《書譜》這個事實。若按照多數人的意見，此作乃是放置於桌上書寫，那這些摺痕當然與持書無關，因為沒有持拿紙張的問題，唯一有可能的就是與書寫定位有關，可以說就是為了書寫整齊與美觀而施做這些摺痕。雖然這個可能性在先前的討論已經完全被推翻，不過還是依據這個假設來模擬孫過庭的書寫程序：首先將紙張捲成圓筒狀，接著將之壓平摺出一行行所需的痕跡。為了便利書寫工作的進行，在可以清楚看見摺痕的原則下，紙張會盡量撫平後才進行書寫。但是目前《書譜》上所反映出來的卻非如此。

首先，全卷大量的節筆顯示，孫過庭根本不在意摺線的存在，很多情況下都是完全不考慮摺線的位置，所以經常寫在摺線上。或許有人還是堅持那些寫在摺線上的筆畫是出於不小心，不過這相當不合理，因為除了孫過庭在寫《書譜》時常常粗心外，連包括王羲之在內的那些東晉書家也都犯同樣毛病。這種跨越時空的集體不小心顯得相當不可思議，從統計的角度看來，這些「不小心」反而更像是刻意的。因此，《書譜》上摺線的存在並非單純為了書寫時的整齊與美觀。

其次，經撫平後的平整書寫面上的細小摺痕基本上是不會產生那些誇張的節筆（圖17），這些型態明顯的節筆是需要比較高聳的摺痕才會出現。也就是說，要產生這麼多明顯的節筆，孫過庭勢必不能完全撫平摺完後的紙張，這樣在桌子上攤開來才會有高聳突起的摺線，但是卻會出現一行行彎曲的書寫面 ⌣⌣⌣⌣⌣⌣⌣⌣。此外，不明顯的節筆在《書譜》中也有不少（圖18），說明兩個相鄰的書寫面是接近平面的角度，也就是紙張確實被撫平，但是摺痕處仍舊稍稍突起，呈現 ⌣⌣⌣⌣⌣ 的狀況。要產生類似《書譜》中節筆的多樣性與複雜性，孫過庭在放置紙張時，摺痕在有些地方要明顯突起，有些地方要盡量壓平，也就是說紙張不能平放，反而是要放得有高低起伏，這完全有違寫字的常理。

所幸，《書譜》中保存一些特殊型態的節筆，可以完全反映出孫過庭書寫時的摺痕兩側的紙張夾角與毛筆之間的關係。表一中所列都有共同特色，就是

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

左邊線條較粗且為偏鋒，右邊則是正常的中鋒書寫，且縱向用筆有跨不過摺線的狀況。相較作品中正常書寫的筆畫狀態（表二），可以見到孫過庭對於毛筆的控制，無論在使轉頓挫或是輕重提按上，莫不嫻熟至極。表二中後兩行可以見到同一行中，用筆輕重的不同所產生的筆畫粗細，單字雖有輕重之分，但是同一字中的線條粗細基本上是協調一致，而且也沒有見到出現偏鋒的狀況。顯然，這類正常的線條就是屬於書寫於平坦的紙面上。

表一中單字左側較粗的線條很清楚可以看出皆是偏鋒所寫，也就是類似在平面上書寫時，將毛筆往右傾斜下刷的效果（圖19）。由於中國傳統筆法中講求中鋒用筆，因此這種側鋒直刷的線條自然屬於不好的用筆。此外，《書譜》全作的用筆還是以中鋒為主，僅有在摺線處才會出現這種不好的偏鋒用筆。因此，很難解釋這種側鋒用筆是出於孫過庭刻意的選擇，最有可能還是與摺痕有關。但是光摺痕卻又不足以產生一半偏鋒，一半中鋒的怪異狀態。事實上，只要考慮將平面上側鋒直刷的書寫方式轉個角度（圖20），變成下筆時筆鋒是正的，但是紙面是傾斜的，就可以輕易地理解為何出現這種特殊的偏鋒線條。也就是孫過庭在書寫過程中，手中毛筆的角度與中鋒用筆的概念一直都沒有變，但是書寫平面卻產生角度上的劇烈變化。也就是孫過庭在書寫左側時，書寫是呈現傾斜的狀況，待筆毫跨過摺痕後，右側的書寫面又恢復水平。書寫過程中，孫過庭的書寫動作保持一致的用筆，但是由於書寫面的傾斜變化，使得同一個字中出現了左邊側鋒而右邊中鋒的怪異書寫現象。這也反映出，孫過庭在書寫時不甚在意書寫面的傾斜狀態，故而維持著一貫書寫的順暢度。

線條右側明顯被摺痕切齊的狀況也很值得深入探討（表一、表三），因為這意味著摺線右側的紙張平面要遠低於毛筆的行進方向，不能與左側在同一個平面上，類似 ∧ 這樣的角度。當筆毫在摺線左側往右行進時，越過摺線後，右側的平面與筆毛間要出現足夠的空隙，才會造成筆毫碰觸不到紙張的現象，使得摺線右側出現線條切齊的狀況。若是僅僅是平面上的小摺痕，或是兩個平面的角度較接近180度，根本不可能會有切齊的線條出現，僅會有稍微跳動的節筆現象。

顯然，這些明顯的偏鋒用筆與右側切齊的有趣現象說明，孫過庭在書寫《書譜》時，摺過的紙張不僅不能完全撫平，還要保持一定的夾角。出現明確

臺灣大學藝術期刊資料庫

節筆的地方也都是書寫在呈現不同角度的書寫面上 ﹀ ，才會留下這些型態怪異的節筆。至於《書譜》如此規律出現的節筆，更證明書寫時的紙張書寫面就是一直維持在 ﹀ 的狀況，因為書寫面與毛筆的不同角度而產生不同型態的節筆。

至於孫過庭為何在書寫《書譜》時，還保留了紙張曲折的狀態，顯然與定位無關，而是為了方便持於手上書寫，讓書寫面有更好支撐力。類似左偏鋒右正鋒的線條，在其他早期書蹟中也有，如王羲之《喪亂帖》（圖21），應該都是基於相同的理由。

至於《書譜》那些不誇張的節筆，當然也不是放置於平面上書寫，畢竟全作出於孫過庭之手，所以都是採取相同的書寫方式。比較不激烈的節筆，與摺痕兩側書寫面的夾角有關，應當是持書時的角度恰好接近平面的緣故。《書譜》中第二、五、七、十、十一及十二紙則是全紙皆未出現節筆，也就是孫過庭在書寫這幾張時剛好避開摺紙痕。這種時有時無的的節筆狀況，其實也間接指出，摺線對於書家的規範其實不大，書家還是依照自己的書寫節奏與控制來寫作。

《書譜》中出現這些型態各異的節筆，除了證明摺痕兩側書寫面的夾角不一致外，其實也說明這完全是出於持拿的結果，也就是孫過庭在轉動或移動有摺痕的書寫面時，並不是每一次的轉動或移動都可以到達最合適書寫的角度，往往都會有所偏差。其實，書寫面持拿的不精準，也反映出書寫時的隨意性與非正式性，書法本身並非被考慮的重點，重要的是書寫的流暢與便捷性。

早期墨蹟中也有很多不帶節筆的作品。小尺牘的狀況可以考慮成，紙張硬度與寬度不需要藉助摺紙即可持書。但是像唐玄宗《鶺鴒頌》（圖22）、智永《真草千字文》（圖23）這類較正式的作品，[33] 書家確實是有意識地將字書寫在摺線內，這時候的摺線除了加強紙張支撐力外，當然也兼具書寫定位功能。智永《真草千字文》每一張紙的行數（十六行）與行距都相同，推測應該是使用特定圓棒做中心軸來捲紙。相較之下，《書譜》的摺法就比較不一致，

[33] 分紙的說法及節筆的統計請參考富田淳，〈「書譜」撰述の形体について〉，《東京国立博物館研究誌》，1996年6月（通号542），表一、頁55。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

二十一紙有十六行，而十九紙則有十九行。㉞《書譜》零亂的摺法，無疑再次地凸顯出此作書寫時的隨意性與其稿本的性質。

對於摺紙書寫，米芾也曾提及：

> 「少成若天性，習慣如自然！」茲古語也！我夢古衣冠人，授以摺紙書，書法自此差進，寫與他人都不曉。蔡元長見而驚曰：「法何太遽異耶！」此公亦具眼人。㉟

他也清楚指出這是古代的書寫方式，可見當時宋人並不流行摺紙書寫，否則他不會特別提出來討論。事實上，宋人也已經不需要摺紙，畢竟紙張在桌面上已經獲得所需的支撐。儘管米芾強調是古人來夢中傳授，然依常理判斷，應該是他從《書譜》或是其他晉唐名蹟中悟出。

由於米芾對古代文物的蒐集相當狂熱，他必然接觸到不少保存著古代書寫方法的圖像，例如他《書史》中提到的《女史箴圖》，㊱ 以今日流傳的本子看來，卷末即有持書的畫面。因此，可以合理的推測，米芾對於古代持書可能還是有些概念，所以他可以提出摺紙書這個概念。但因北宋的書寫方式是完全徹底的改變，所以絕大多數的人對摺紙書寫的古法十分陌生。

米芾前面加了「少成若天性，習慣如自然！」並非沒有意義，其實重點就是「習慣」二字。米芾在介紹摺紙書之前先提到書寫習慣，無非是暗示古代摺紙書寫與時人的方法不同，而且可能在當時人眼中是屬於不可思議的事，猶如現代人無法理解晉唐書家如何摺紙持書是一樣的道理。也就是說，習慣在桌子上寫字的人其實是很難接受持書的概念，不過就像米芾所說，這些不同都只是習慣使然。他也嘗試將之吸收為自己的獨特筆法，而且當時的人都不知道筆法從何而來，連蔡京（1047－1126）都認為「法何太遽異」。㊲ 米芾的書法中確

㉞ 鍾民豐，〈「書譜」節筆及古法帖折紙方法之探索〉，《故宮文物月刊》，115（1992.10），頁38。

㉟（宋）米芾，《海嶽名言》，《宋代書論》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁184。

㊱「女史箴橫卷，在劉有方家已上，筆彩生動，髭髮秀潤，太宗實錄載：購得顧筆一卷。」（宋）米芾，〈晉畫〉，《畫史》，收於《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1947），冊10，頁4。

㊲ 亓漢友，〈米芾折紙書考析〉，《書法報》，2010年第3期（1月20日），第1版。

臺灣大學學術期刊資料庫

實可以找到一些節筆型態的筆畫，也就是他最終是將節筆型態的線條融合到他個人書法中，他不是依靠突起的摺痕來產生節筆，而是以運筆動作在平坦的書寫面來完成。由於時空的差異，米芾對於摺紙書的嘗試，並未在後世引起很大迴響。

五、尺牘中的節筆

節筆是晉唐時期摺紙持書下的產物，而且帶有某種隨意性。《書譜》中大量節筆與塗改痕跡，都清楚表明此作的非正式性，很可能是屬於稿本，因此出現文句脫誤也就不足為奇。㊳《書譜》以外的節筆現象，大多數保存在王羲之等東晉人的尺牘上，是否同樣帶有隨意性就值得深入探討，因為牽涉到目前傳世晉人尺牘作品中的稿本與底本議題。關於這個問題，祁小春已有深入研究，不僅相當有貢獻而且深具啟發性。

東晉時期的士族，相當重視書翰禮儀，除了可以用來顯示身份與地位之象徵，還能對於世人有示範的作用。根據文獻記載，王羲之生前書名已顯，而王獻之寄簡文帝司馬昱（321－372）書翰裏，還囑咐對方保存自己書翰，㊴ 他們父子二人可以說完全意識到自己尺牘的珍貴性與可能被收藏的狀況。以王氏父子對自己書法珍重的程度，可推知他們在書寫尺牘的態度應該是比較謹慎，所以很可能先書寫底稿，甚至是謄寫數次再擇其中佳者寄出，至於未丟棄的謄

㊳ 有學者從《書譜》修改處採用點去與換紙書寫，提出《書譜》並非稿本，而是一件草書作品，詳見李郁周，〈故宮卷《書譜》是「一件」草書作品－《書譜》稱名、存佚、用紙、改寫與分卷問題〉，收錄於莫家良、陳雅飛編，《書海觀瀾（二）：楹聯・帖學・書藝國際研討會論文集》（香港：香港中文大學藝術系、香港中文大學文物館出版，2008），頁291-311。

㊴「羲之書在始未有奇殊，不勝庾翼、郗愔，迨其末年，乃造其極。嘗以章草答庾亮，亮以示翼，翼嘆服。因與羲之書云：吾昔有伯英章草書十紙，過江亡失，常痛妙跡永絕。忽見足下答家兄書，煥若神明，頓還舊觀。」、「子敬常箋與簡文十許紙，題最後云：民此書甚合，願存之。此書為桓玄所寶，高祖後得以賜王武剛，未審今何在。」（南朝）虞龢，《論書表》，收於《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2004），卷2，頁41、42-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

本，可能就會以底稿的形式被保存下來。因此，流傳到今日的書蹟中，有部分就是屬於這些未曾寄出的書翰謄本或底稿。此外，晉朝士族高官也確實有保存底稿的習慣，郗超就曾將自己寄給桓溫的信稿保存下來，以備將來不時之需。㊵

王羲之最富盛名之法帖《十七帖》（圖24），共收刻書翰二十九通，受信人有周撫跟郗愔。有能力同時將寄與多方的書簡保存下來，應該只有王家之人，所以〈十七帖〉很可能就是寄出書信的底稿。㊶ 類似的狀況也出現在《萬歲通天帖》中。《萬歲通天帖》又稱唐摹《王羲之一門書翰》、《王氏寶章集》。萬歲通天二年（697），鳳閣侍郎王方慶獻出他十一代祖王導，十代祖王羲之、王薈，九代祖王獻之、王徽之、王珣，一直到他曾祖父王褒，王家一門二十八人的墨蹟珍本十卷獻出。㊷ 武則天命人摹搨後，將原作發還王方慶，傳為佳話。㊸ 一門二十八人的尺牘，除了年代不同外，收信人也都不同，王方慶如何可以完整匯集這二十八人的作品，最可能的解釋就是這些都是未寄出的信件底稿，才會如此完整地被保存在王氏後人手上。

此外，《喪亂帖》屬於諸告凶書類別，經過祁小春的歸納整理發現，法帖中所見此類書信也多是以行楷書寫，與此作率意且變化劇烈的書風不類，所以

㊵「《三十國春秋》: 超既與桓溫善，而溫有不臣之心，愔深惡以誡超。超臨亡，謂門人曰：『吾有與桓溫書疏草一箱，本欲焚之，恐大人年尊，必悲傷為敝。我死後，若大損眠食，可呈此箱書。』及卒，愔果悲慟成疾，門人呈此書，皆是與桓溫謀事。大怒，遽焚之。曰：『小子死恨晚矣！』」（唐）許嵩，〈郗超〉，《建康實錄》（文淵閣四庫全書），卷9，頁24。

㊶ 祁小春，〈官奴考－王羲之晚年生活中諸問題綜考〉，《邁世之風－有關王羲之資料與人物的綜合研究》（臺北：石頭出版社，2007），頁482-483。

㊷「則天以方慶家多書籍，嘗訪求右軍遺跡。方慶奏曰：『臣十代從伯祖羲之書，先有四十餘紙，貞觀十二年，太宗購求，先臣並已進之。唯有一卷見今在。又進臣十一代祖導、十代祖洽、九代祖珣、八代祖曇首、七代祖僧綽、六代祖仲寶、五代祖騫、高祖規、曾祖褒，並九代三從伯祖晉中書令獻之已下二十八人書，共十卷。』則天御武成殿示群臣，仍令中書舍人崔融為《寶章集》，以敘其事，復賜方慶，當時甚以為榮。」（後晉）劉昫，《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1989），卷89，頁2899。

㊸「后不欲奪志，遂盡模寫留內，其本加寶飾錦繢，歸還王氏。」（唐）竇臮《述書賦》，《法書要錄》，卷6，頁199。

臺灣大學學術期刊資料庫

推測應該也是一件底稿，因此書寫特別匆忙且急促。㊹

巧合的是，上述討論可能是稿本的《喪亂帖》、《十七帖》（《遠宦帖》為僅存雙鉤墨蹟）、《萬歲通天帖》中，行草類作品幾乎都可以見到明確的節筆。㊺ 節筆的存在，無疑反映出書家在書寫時並未相當關注書法品質，內容與思緒的連貫才是這些作品存在的意義。整體而言，這批帶有節筆的作品，多帶有某種隨意性，書風灑脫率真，思毫沒有矯揉造作。這些率意且不加修飾的尺牘自然不適合寄出，所以可以合理地推測，它們應該都是當時被保存下來的底稿。事實上，從東晉時期十分注重個人形象風神與修飾的觀念來考慮，不難想像每一封寄出去的信，會修飾成怎樣的完整狀態，絕對不可能像這些帶有節筆的率意之作。

晉唐傳世作品中書家所認可寄出的尺牘風格為何？根據祁小春推測，有一種狀況是從諸多謄本中擇一寄出，其中不用的謄本當然也會被保存下來，而且可以確定風格會接近寄出本，這可以解釋王羲之傳世多本尺牘內容接近或相同之狀況。㊻ 這一類書家精心書寫的書翰，所幸〈萬歲通天帖〉中還保存一些，書寫時謹慎小心，刻意避開摺線，如王羲之《姨母帖》（圖25）、王獻之《廿九日帖》（圖26）等。

多數的晉人尺牘都帶有節筆，或許都帶有稿本的性質，但也都成為當前研究東晉書風的重要標準。然而，這些稿本基於種種理由不適宜寄出，不過卻因為副本保存的觀念，讓這些作品陰錯陽差地成為他們的書風代表。當然，這些稿本也不是完全沒有藝術價值，畢竟這些底稿也是在書家認同的狀況下被家族保存下來，所反映出的其實是更接近他們真實而未加修飾的一面。㊼

㊹ 祁小春，〈王羲之的《喪亂帖》也許是一件底稿？〉，《書法報》（總第1106期）第11期（2006年3月15日），第十八版。

㊺ 從傳世書蹟與摹本看來，帶有節筆的作品確實都具有稿本的特性，但是沒有節筆的作品是否代表不是稿本的推論則無法成立。傳說中《蘭亭序》當然屬於稿本，但此作的真偽與版本一直未有定論，包括最著名的神龍本也都眾說紛紜，因此在《蘭亭序》真偽未解決前，本文擬不探討此作。

㊻ 祁小春，〈官奴考－王羲之晚年生活中諸問題綜考〉中註釋24，《邁世之風－有關王羲之資料與人物的綜合研究》（臺北：石頭出版社，2007），頁500。

㊼ 王帖真相的詳細探討請參見祁小春，〈王羲之書蹟探源及其展開〉，《請循其本：古代書法創作研究國際學術討論會論文集》（南京：南京大學出版社，2010），頁146-166。

臺灣大學學術期刊資料庫

持書、摺紙與節筆的關係，從唐代桌椅開始逐漸普及後就產生變化，因為書家也開始可以將紙張放置桌面書寫。以顏真卿為例，他傳世《劉中使帖》（圖27），字體尺寸乍看之下容易推測為放置在桌子書寫，不過在四、五、六行出現節筆，顯示這也是一件出於摺紙書寫的尺牘。有趣的是，字體較小而且確定是稿本的《祭姪稿》，直覺上應該會存在很多節筆，然而卻僅於第九行「人心……」（圖28）見到明顯節筆，多處行間字跡交錯處完全沒有摺紙痕跡，顯示此稿可能是整張紙攤在平面上書寫，而第九行的摺痕可能是偶然壓出的。由於唐代處於轉變期間，因此對於該時期的書蹟得視個案而調整，不可一概論之。㊽

結語

不僅現代人不熟悉持書的方式，自從北宋桌椅普及以後，持書就完全從書法史上消失，便捷的桌面讓人們不再緬懷過去。桌子便捷之後，一直到今日，書寫方法可以說基本上固定下來，桌面大小也限制書法作品的大小，儘管仍有出格之巨幅大作，不過並非書史主流。桌子可以說自北宋開始，即進入書法文化的核心，不僅對於創作是如此，連文房清翫也都以桌子為基礎發展起來。

摺紙是為了便於持書，而稿本的性質、摺痕與持書又產生了節筆的現象。在中國書法史上，長期忽視唐宋之際書寫方式的改變，使得摺紙與節筆屢屢被淡忘與誤解。即便有所發現，也往往因為持書傳統的消失與陌生，而使得整個因果關係變得模糊難解。因此，藉由重建晉唐時期的實際書寫脈絡，不僅可以對這些珍貴的早期書蹟有更深的認識，也能釐清長久以來無法解釋的摺紙與節筆現象。

㊽ 此部份的實際情況確實有待進一步釐清，不過目前受限於資料過於稀少，因此僅能得出此一概略結論，筆者也仍持續此方面的研究與資料蒐集。
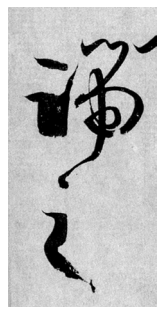
臺灣大學藝術期刊資料庫

附記：
本文為101年度國科會一般型研究計畫「晉唐法書中摺紙現象探究」（NSC 101-2410-H-136-005-）之成果。感謝匿名審稿人所提供之寶貴意見。

（責任編輯：陳卉秀）

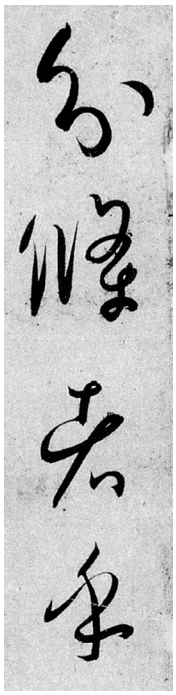
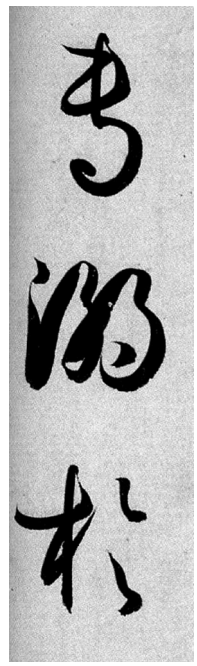
臺灣大學學術期刊資料庫

表一　左右筆鋒不一致

141行8-9字 （希風）	257行3-6字 （誣罔鍾張）	258行4-6字 （杜將來）	322 行2-4字 （繼聲競）	323行4-5字 （端之）	324行9-10字 （之懼真）
					

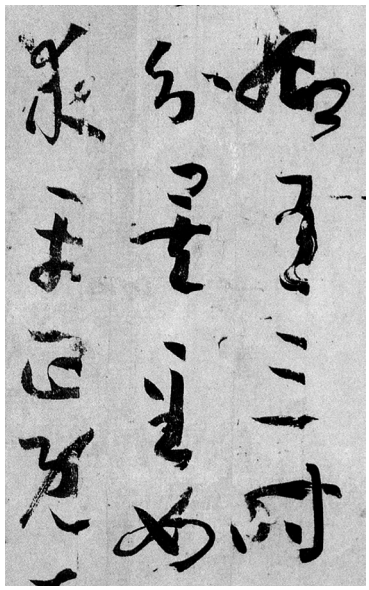
臺灣大學學術期刊資料庫

表二　中鋒用筆

100行1-4字 （分條者乎）	113行5-9字 （而點畫狼藉）	117行1-4字 （用多變濟）	263行6-9字 （臻會美之）	264行2-4字 （專溺於）
				

臺灣大學學術期刊資料庫

表三　線條右側垂直切齊

210行6-9字 （之意陽舒）	214行5-9字 （模所設信屬）	227行5-8字（抑有三時） 228行4-7字（分矣至如） 229行4-7字（求平正既）	327行3-8字 （妄顧者以其玄鑒精）
			

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

（清）王琦，《李太白集注》，文淵閣四庫全書。
（宋）王讜，《唐語林》，收於《筆記小說大觀（十三編）》，臺北：新興書局，1976。
（晉）成公綏，〈隸書體〉，收於《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2002。
（宋）米芾，《海嶽名言》，《宋代書論》，長沙：湖南美術出版社，1999。
（宋）米芾，《畫史》，收於《美術叢書》，臺北：藝文印書館，1947。
（宋）宋祁，《新唐書》，臺北：鼎文，1989。
（唐）許嵩，《建康實錄》，文淵閣四庫全書。
（明）彭大翼，《山堂肆考》，文淵閣四庫全書。
（南朝）虞龢，《論書表》，收於《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2004。
（後晉）劉昫，《舊唐書》，臺北：鼎文書局，1989。
（唐）竇臮《述書賦》，收於《法書要錄》。
（唐）顏真卿，〈唐顏真卿述張長史筆法十二意〉，收於《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2002。
（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》，收錄於《四部叢刊初編》，臺北：臺灣商務印書館，1965。

近人論著

王元軍
2009《唐代書法與文化》，臺北：東大圖書。
Wang, Yuan-jun
2009 *Tangdai shufa yu wenhua* (Calligraphy and Culture of the Tang Dynasty), Taipei: Dongda tushu.
王祥北
2009〈「觸筆」與王羲之書法〉，首都師範大學碩士論文。
Wang, Xiang-bei
2009 "'Chubi' yu Wang Xizhi shufa (The brushwork 'chubi' and Wang Xizhi's calligraphy)," MA dissertation, Capital Normal University.
亓漢友
2010〈米芾折紙書考析〉，《書法報》，第3期（1月20日），第1版。

臺灣大學學術期刊資料庫

Qi, Han-you

2010 "Mi Fu zhezhishu kaoshi (On Mi Fu's brushwork '*zhezhi* (paper fold)')," *Shufabao* (Calligraphy News), 3 (20 Jan), page 1.

西川寧

1991 《西川寧著作集》，東京：二玄社。

Nishikawa, Yasushi

1991 *Nishikawa Yasushi chosakushū* (Collected writings by Nishikawa Yasushi), Tokyo: Nigensha.

李郁周

2008 〈故宮卷《書譜》是「一件」草書作品－《書譜》稱名、存佚、用紙、改寫與分卷問題〉，收錄於莫家良、陳雅飛編，《書海觀瀾（二）：楹聯・帖學・書藝國際研討會論文集》，香港：香港中文大學藝術系、香港中文大學文物館出版，頁291-311。

Li, Yu-zhou

2008 "Gugongjuan *Shupu* shi yijian caoshu zuopin: *Shupu* chengming, cunyi, yongzhi, gaixie yu fenjuan (The *Shupu* [essay on calligraphy] in the NPM is a 'single piece' of calligraphic work: On the title, condition, paper, reworking, and division of *Shupu*)," in Mo, Jia-liang, Chen, Ya-fei eds., *Shuhai guanlan er: Yinglian, tiexue, shuyi guoji xueshu yantaohui lunwwenji* (Splendors of calligraphy II: Proceedings of the international conference on pillar couplets, model calligraphy, and the art of calligraphy), Hong Kong: Department of Fine Arts & Art Museum, The Chinese University of Hong Kong.

沙孟海

1988 《沙孟海論書叢稿》，臺北：華正書局。

Sha, Meng-hai

1988 *Sha Menghai lunshu conggao* (Sha Menghai: Collected essays on calligraphy), Taipei: Hua Zheng Books.

谷村熹齋

2000 〈「右軍箋」的推想〉，收於華人德、白謙慎編，《蘭亭論集》，蘇州：蘇州大學出版社，頁162-168。

Tanimura, Kisai

2000 "'Youjun jian' de tuixiang (Hypothesis on the paper used by Wang Xizhi)," in Hua, Ren-de and Bai, Qian-shen eds., *Lanting lunji* (Collected essays on the Lanting xu), Suzhou: Suzhou University Press, pp. 162-168.

谷村雋堂

1988 〈書譜の節筆と折罫〉，《中國法書ガイド38 書譜》，東京：二玄社，頁16-21。

Tanimura, Syundou

1988 "The brushwork 'jiebi' and the paper-folding method in *Shofu* (essay on calligraphy)," *A Guide to Chinese Calligraphy 38 Shopu*, Tokyo: Nigensha, pp. 16-21.

臺灣大學學術期刊資料庫

松本芳翠
1929〈孫過庭・書譜の新研究〉,《書海》。
Matsumoto, Housui
1929 "New Research on *Shofu* by Son Katei," *Sho Kai*.
松本芳翠
1937〈關於孫過庭《書譜》之節筆〉,《書苑》, 1:7。
Matsumoto, Housui
1937 "About the Seppitsu in *Shofu* by Son Katei," *Shoen*, 1:7.
祁小春
2006〈王羲之的《喪亂帖》也許是一件底稿？〉,《書法報》,(總第1106期) 第11期 (3月15日), 第十八版。
Qi, Xiao-chun
2006 "Wang Xizhi de *Sang luan tie* yexu shi yijian digao (Could Wang Xizhi's *Sang luan tie* [Notes of distress and indignation] be a draft?)," *Shufabao* (Calligraphy News), 11 (15 March), p. 18.
祁小春
2010〈王羲之書蹟探源及其展開〉,《請循其本：古代書法創作研究國際學術討論會論文集》, 南京：南京大學出版社，頁146-166。
Qi, Xiao-chun
2010 "Wang Xizhi shuji tanyuan jiqi zhankai (On the origin and development of Wang Xizhi's calligraphic works)," in *Qingxun qiben: Gudai shufa chuangzuo yanjiu guoji xueshu taolunhui lunwenji* (Following the model: Proceedings of the international conference on ancient calligraphy), Nanjing: Nanjing University Press, pp. 146-166.
祁小春
2007《邁世之風－有關王羲之資料與人物的綜合研究》, 臺北：石頭出版社。
Qi, Xiao-chun
2007 *Maishi zhifen: Youguan Wang Xizhi zeliao yu renwu de zonghe yanjiu* (Style transcending time: Studies on the life and records of Wang Xizhi), Taipei: Rock Publishing International.
柯嘉豪
1998〈椅子與佛教流傳的關係〉,《中央研究院歷史語言研究所集刊》, 69：4 (12月), 頁727-763。
Ke, Jia-hao [John Kieschnick]
1998 "Yizi yu fojiao liuchuan de guanxi (Buddhism and the history of the chair)," *Bulletin of the Institute of History and Philology Academia Sinica*, 69:4, pp. 727-763.
孫曉雲
2003《書法有法》, 臺北：未來書城。

臺灣大學學術期刊資料庫

Sun, Xia-yun
2003 *Shufa you fa* (The way of Calligraphy), Taipei: Weilai shucheng.
張小庄
2005 〈王書「觸筆」論－與日本國谷村熹齋先生商榷〉,《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，第3期，頁86-88。
Zhang, Xiao-zhuang
2005 "Wangshu 'chubi' lun: Yu Ribenguo Gucun xizhai xiansheng shangchue (On Wang [Xizhi]'s brushwork 'chubi': In response to Mr. Tanimura Kisai from Japan)," *Journal of Nanjing Arts Institute (Fine Arts & Design)*, no.3, pp. 86-88.
啟功
1999 《啟功叢稿．論文卷》，北京：中華書局。
Qi, Gong
1999 *Qi Gong conggao* (Collected writings by Qi Gong: Essays), Beijing: Zhonghua Books.
啟功
1997 〈《唐摹萬歲通天帖》書後〉,《名家翰墨叢刊 中國名家法書全集5 王羲之/萬歲通天帖》，香港：翰墨軒出版有限公司，頁58-66。
Qi, Gong
1997 "Tang mo *Wansui tongtian tie* shuhou (Afterword to the Tang copy *Wansui tongtian tie*)," *Mingjia hanmo congkan Zhongguo mingjia fashu quanji 5 Wang Xizhi/ Wansui tongtian tie* (Mingjia hanmo series: Complete Collection of Master Calligraphers in China, vol.5, Wang Xizhi/ *Wansui tongtian tie*), Hong Kong: Han Mo Xuan Publishing, pp. 62-66.
崔詠雪
1986 《中國家具史．坐具篇》，臺北：明文書局。
Cui, Yong-xue
1986 *Zhongguo jiaju shi: Zuojupian* (History of Chinese furniture. Seating pieces), Taipei: Mingwen Books.
富田淳
1996 〈「書譜」撰述の形体について〉,《東京国立博物館研究誌》，6月（通号542），頁53-75。
Tomita, Jun
1996 "On the writing format of *Shofu*," *Museum: the Bimonthly Magazine of the Tokyo National Museum*, 542, pp. 53-75.
富田淳
2006 〈關於日本現存之《喪亂帖》、《孔侍中帖》、《妹至帖》〉,《中日古代書法珍品特集》，上海：上海博物館，頁39-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

Tomita, Jun
2006 “Guanyu Riben xiancun zhi *Sang luan tie, Kong Shizhong tie, Meizhi tie* (On the *Sang luan tie, Kong Shizhong tie, Meizhi tie* in Japan),” *Zhong Ri gudai shufa zhenpin teji* (Masterpieces of Ancient Chinese and Japanese Calligraphy), Shanghai: Shanghai Museum, pp. 39-43.
黃緯中
2004 〈唐代草書僧高閑散論〉,《懷素自敘帖與唐代草書學術研討會論文集》，臺北：中華書道協會，頁伍－1-13。
Huang, Wei-zhong
2004 “Tangdai caoshuseng Gao Xian sanlun (A loose essay on the ‘cursive script’ monk of the Tang, Gao Xian),” in *Huai Su Zixutie yu Tangdai caoshu xueshu yantaohui lunwenji* (Proceedings of the Symposium on Huai Su’s Zixutie (‘Autobiography’) and the cursive script in the Tang dynasty), Taipei: Zhonghua shudao xuehui (Association for Chinese Calligraphy), pp. Five-1-13.
黃緯中
1994 《唐代書法史研究集》，臺北：蕙風堂。
Huang, Wei-zhong
1994 *Tangdai shufashi yanjiuji* (Collected articles on the history of Tang calligraphy), Taipei: Hui Feng Tang.
鄭付忠
2009 〈書法「節筆」淺識〉,《書法賞評》，第4期，頁27-33。
Zheng, Fu-zhong
2009 “Shufa ‘jiebi’ qianshi (On the brushwork ‘jiebi’),” *Shufa shangping* (Connoisseurship in calligraphy), 4, pp. 27-33.
盧慧紋
2011 〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉,《故宮學術季刊》，第28卷第4期，頁1-58。
Lu, Hui-wen
2011 “Cong shenji dao renwen: Sheng Tang dao Bei Song de caoshu zhibian (Transitions and Transformations: Wild Cursive Calligraphy from Tang through Song),” *The National Palace Museum Research Quarterly*, 28:4, pp. 1-58.
錢存訓
2002 《書於竹帛》，上海：上海書店出版社。
Qian, Cun-xun
2002 *Shu yu zhubo* (Writing on bamboo and silk), Shanghai: Shanghai Books Publisher.
鍾民豐
1992 〈「書譜」節筆及古法帖摺紙方法之探索〉,《故宮文物月刊》，115（10月），頁24-45。

臺灣大學學術期刊資料庫

Zhong, Ming-fen

1992 "*Shupu* jiebi ji gufatie zhezhi fangfa zhi tansuo (On the brushwork 'jiebi' in *Shupu* and the paper-folding methods used in ancient calligraphic works)," *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, 115, pp. 24-45.

（翻譯：劉宇珍）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　唐　孫過庭《書譜》國立故宮博物院藏

圖2　晉　王羲之《遠宦帖》國立故宮博物院藏

圖3　晉　王珣〈伯遠帖〉北京故宮藏。圖版摘自中田勇次郎編，《中國書道全集》（東京：平凡社，1988），卷2，頁6。

圖4　南齊　王慈《汝比帖》（《萬歲通天帖》）遼寧省博物館藏。圖版摘自許禮平編，《名家翰墨叢刊 中國名家法書全集 5：王羲之／萬歲通天帖》（香港：翰墨軒出版有限公司，1997），頁21-23。

圖5　南齊　王慈《尊翁帖》（《萬歲通天帖》）遼寧省博物館藏。圖版摘自許禮平編，《名家翰墨叢刊 中國名家法書全集 5：王羲之／萬歲通天帖》（香港：翰墨軒出版有限公司，1997），頁13-15。

圖6　西晉　青釉雙坐書寫陶俑 湖南省博物館藏。圖版摘自湖南省博物館編，《湖南省博物館文物精粹》（上海：上海書店，2003），頁31。

圖7　宋　傳唐閻立本《北齊校書圖》 波士頓美術館藏。圖版摘自吳同編，《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄 唐至元代》（東京：大塚巧藝社，1999），頁58-59。

圖8　宋　傳晉顧愷之《女史箴圖》大英博物館藏。圖片摘自Shane McCausland, *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll* (London: British Museum Press, 2003), p. 79, fig. 45.

圖9　唐　《宮樂圖》國立故宮博物院藏

圖10　宋　傳五代周文矩《文苑圖》 北京故宮藏。圖版摘自余輝主編，《故宮博物院藏文物珍品全集：晉唐兩宋繪畫・人物風俗》（香港：商務印書館，2005），頁82-83，圖12。

圖11　傳王維《伏生授經圖》大阪市立美術館藏。圖版摘自大阪市立美術館編，《宋元の絵画》（大阪：大阪市立美術館，2001），頁20-21，圖2。

圖12　五代　衛賢《高士圖》 北京故宮藏。圖版摘自中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》（北京：文物出版社，1999），頁36，圖30。

圖13　宋　張擇端《清明上河圖》北京故宮藏。圖版摘自上海書畫出版社編，《國寶在線：清明上河》（上海：上海書畫出版社，2004），頁32-33。

圖14　唐　張旭《肚痛帖》。圖版摘自二玄社編，《唐張旭古詩四帖、郎官石記、肚痛帖》（東京：二玄社，1971），頁54-56。

圖15　唐　懷素《自敘帖》國立故宮博物院藏

圖16　唐　高閑《千文殘卷》上海博物館藏。圖版摘自上海博物館編，《中國書蹟大觀》（東京：講談社，1986），卷6，圖4。

圖17　《書譜》局部

圖18　《書譜》局部

臺灣大學學術期刊資料庫

圖21　晉　王羲之《喪亂帖》日本皇室宮內廳藏。圖版摘自赤塚忠等著，戴蘭村譯，《書道全集・第四卷：東晉》(臺北：大陸書店，1975)，頁29。

圖22　唐玄宗《鵝鴿頌》 國立故宮博物院藏

圖23　隋　智永 《真草千字文》日本私人藏。圖版摘自二玄社編，《中國法書選27：智永 真草千字文》(東京：二玄社，1988)，頁5。

圖24　晉　王羲之《十七帖》 上野本 京都國立博物館藏。圖版摘自二玄社編，《中國法書選14：十七帖（二種）東晉王羲之》(東京：二玄社，1988)，頁48。

圖25　晉　王羲之《姨母帖》(《萬歲通天帖》) 遼寧省博物館藏。圖版摘自許禮平編，《名家翰墨叢刊 中國名家法書全集 5：王羲之／萬歲通天帖》(香港：翰墨軒出版有限公司，1997)，頁8。

圖26　晉　王獻之《廿九日帖》(《萬歲通天帖》) 遼寧省博物館藏。圖版摘自許禮平編，《名家翰墨叢刊 中國名家法書全集 5：王羲之／萬歲通天帖》(香港：翰墨軒出版有限公司，1997)，頁18-19。

圖27　唐　顏真卿《劉中使帖》 國立故宮博物院藏

圖28　唐　顏真卿《祭姪稿》 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

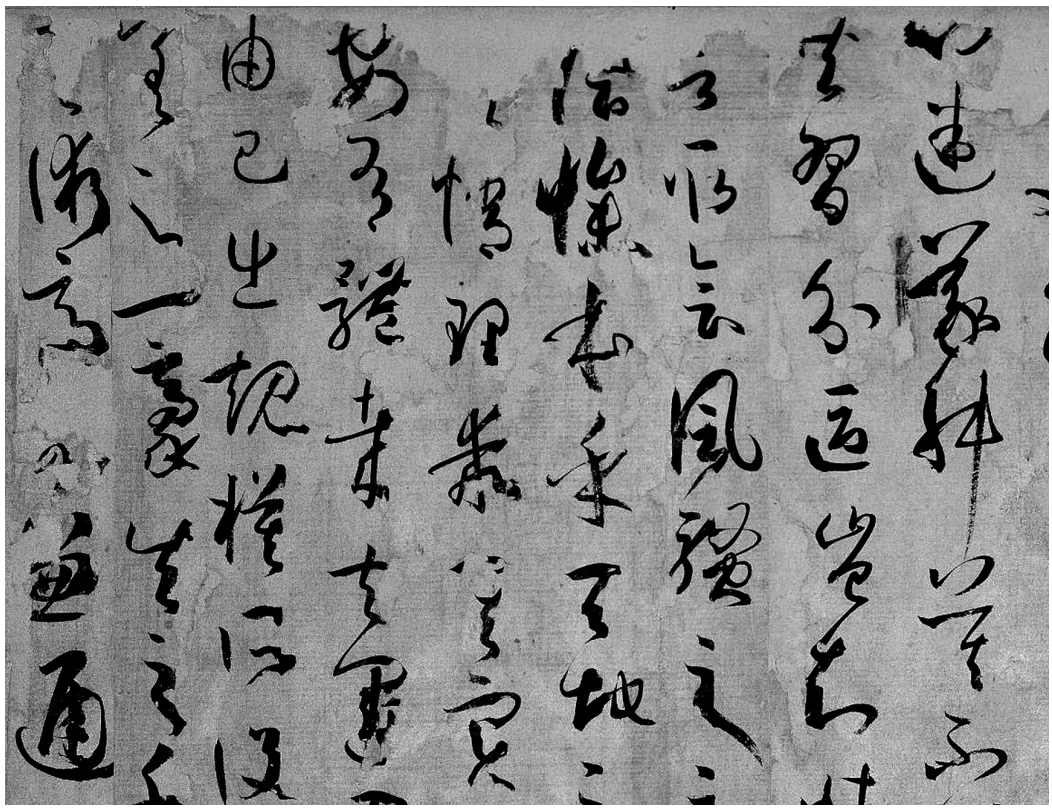


圖1　唐 孫過庭《書譜》 國立故宮博物院藏

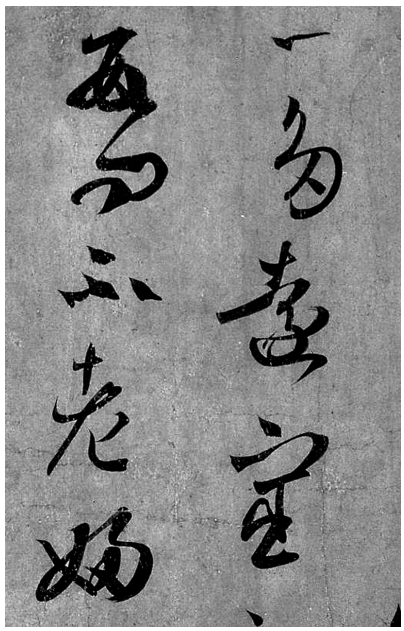


圖2　晉 王羲之《遠宦帖》 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3 晉 王珣《伯遠帖》 北京故宮藏

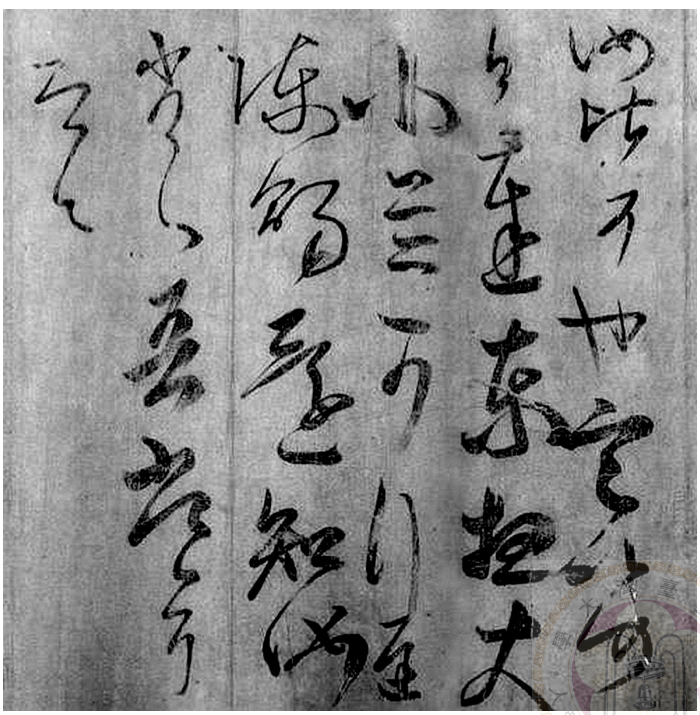


圖4 南齊 王慈《汝比帖》
(《萬歲通天帖》)
遼寧省博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

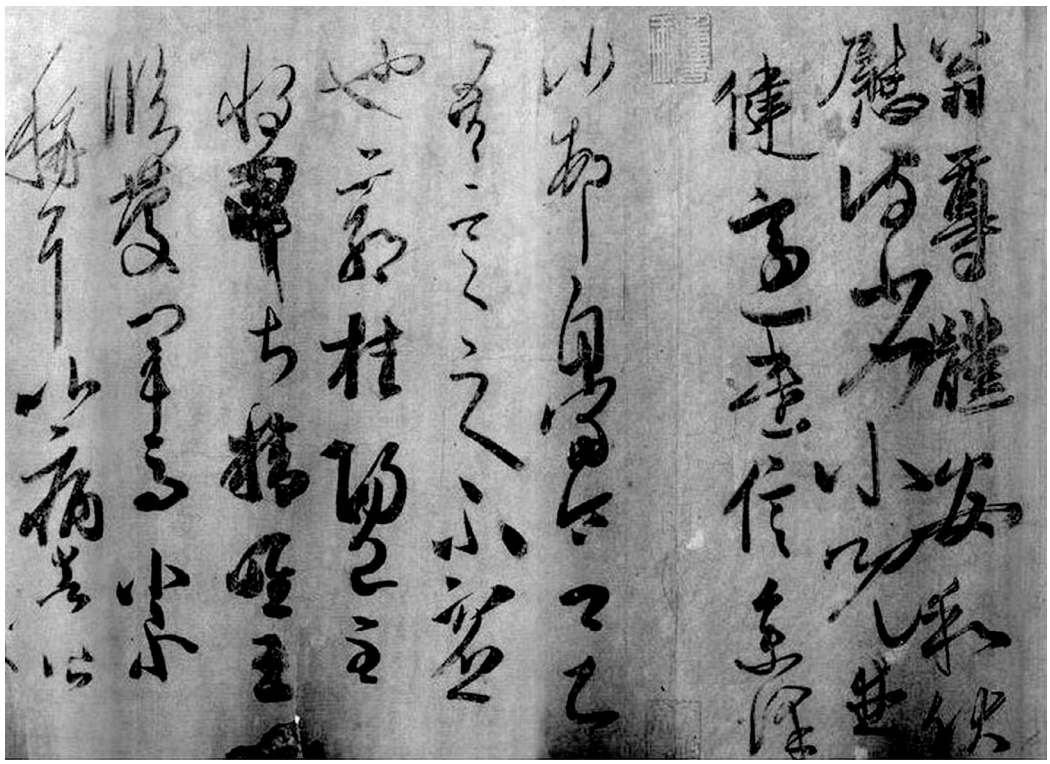


圖5　南齊 王慈《尊翁帖》（《萬歲通天帖》） 遼寧省博物館藏

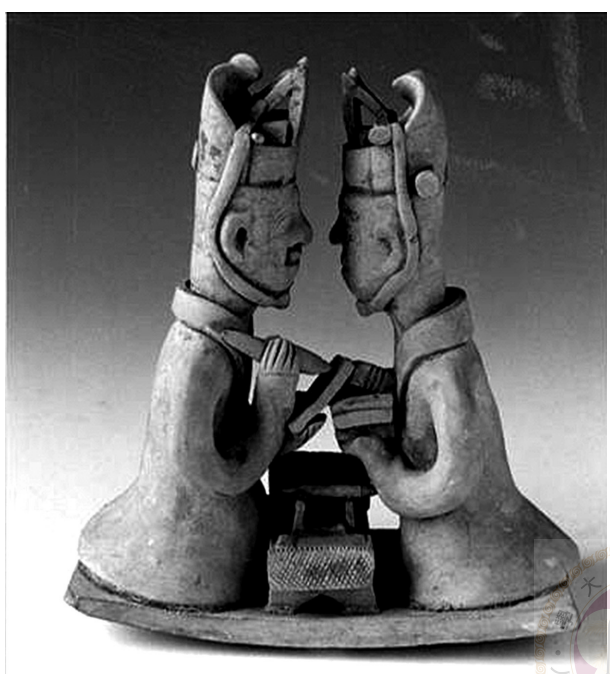


圖6　西晉 青釉雙坐書寫陶俑 湖南省博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7　宋 傳唐閻立本《北齊校書圖》 波士頓美術館藏



圖8　宋 傳晉顧愷之《女史箴圖》 大英博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9　唐《宮樂圖》 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖10 宋 傳五代周文矩《文苑圖》 北京故宮藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11　傳王維《伏生授經圖》 大阪市立美術館藏

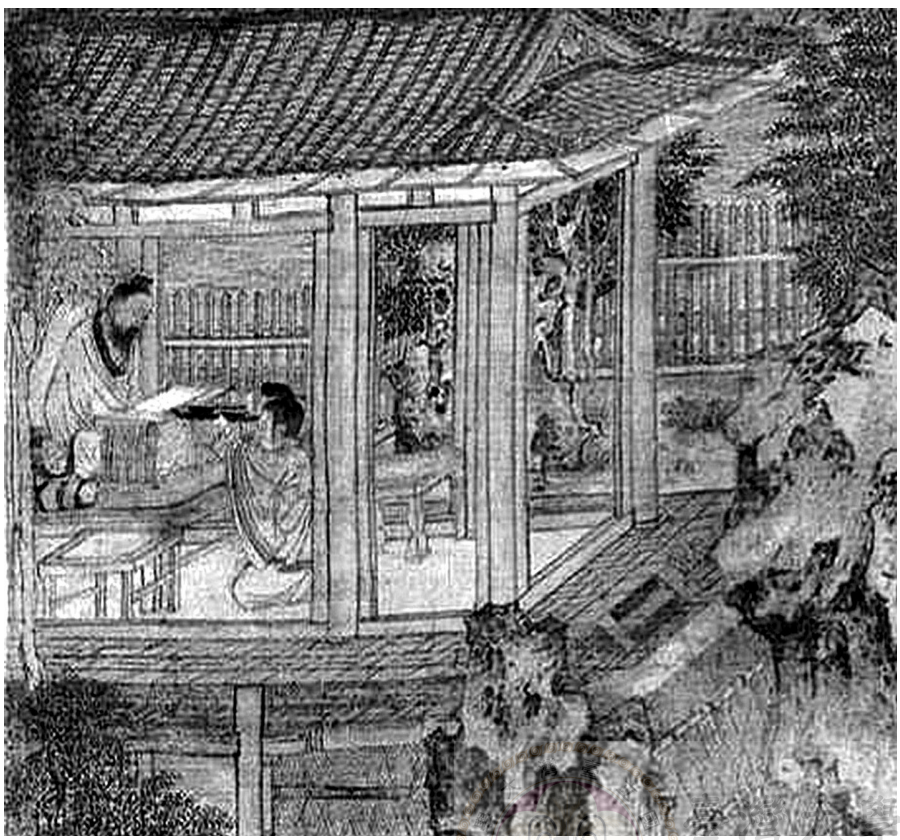


圖12　五代 衛賢《高士圖》 北京故宮藏

臺灣大學學術期刊資料庫

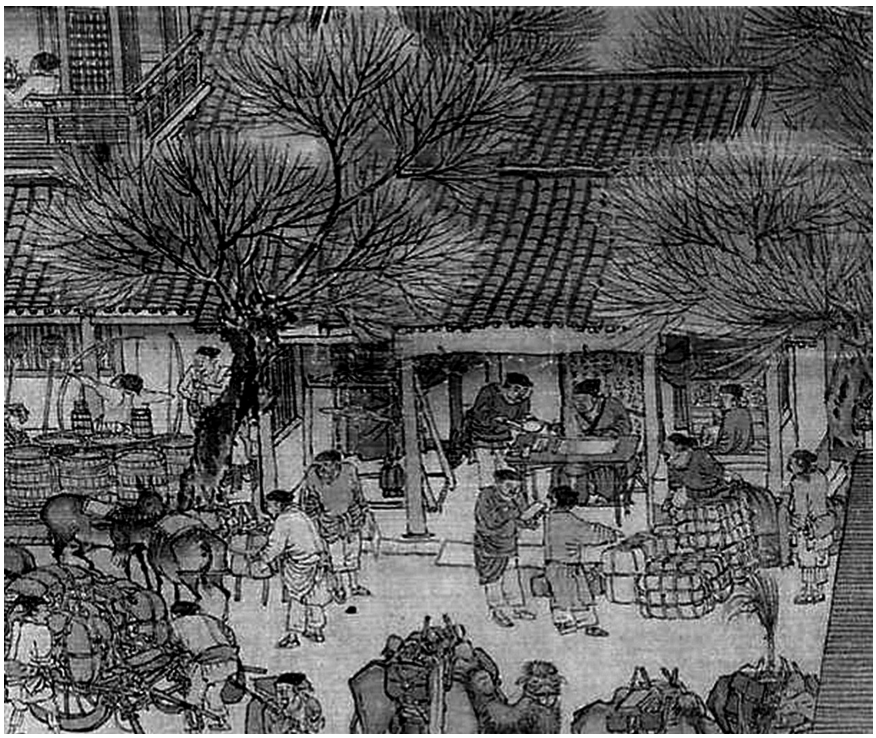


圖13 宋 張擇端《清明上河圖》 北京故宮藏



圖14 唐 張旭《肚痛帖》

臺大學學術期刊資料庫

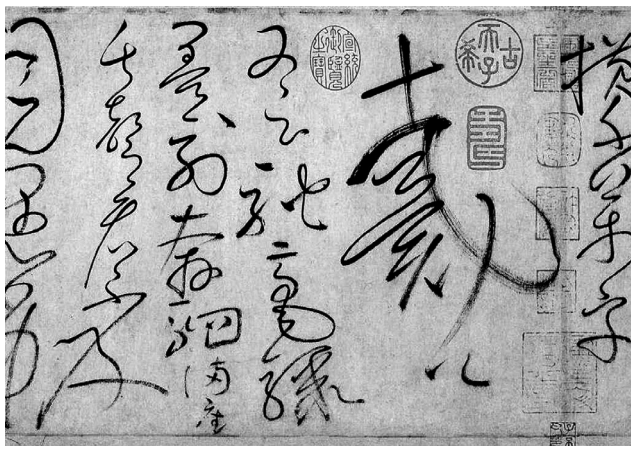


圖15 唐 懷素《自敘帖》 國立故宮博物院藏

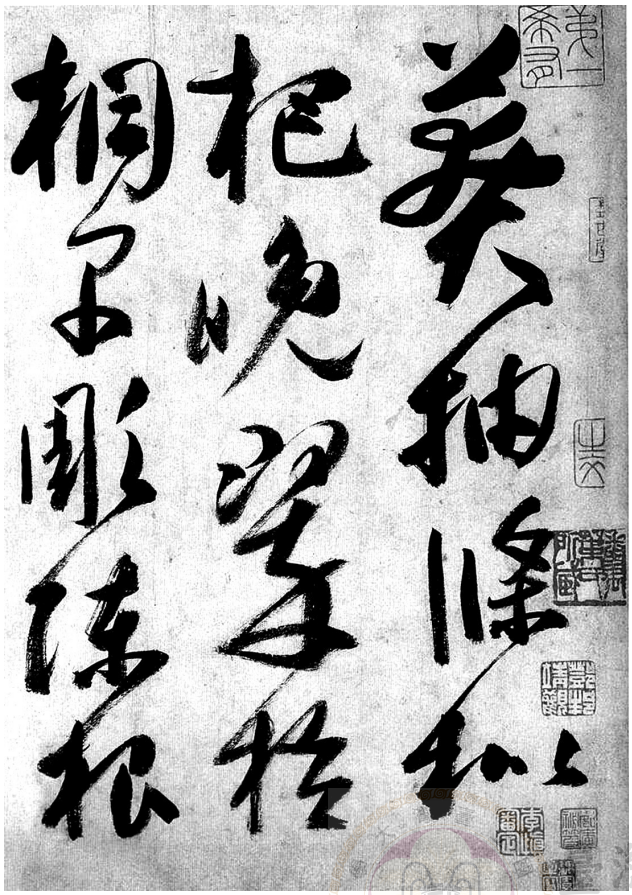


圖16 唐 高閑《千文殘卷》 上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

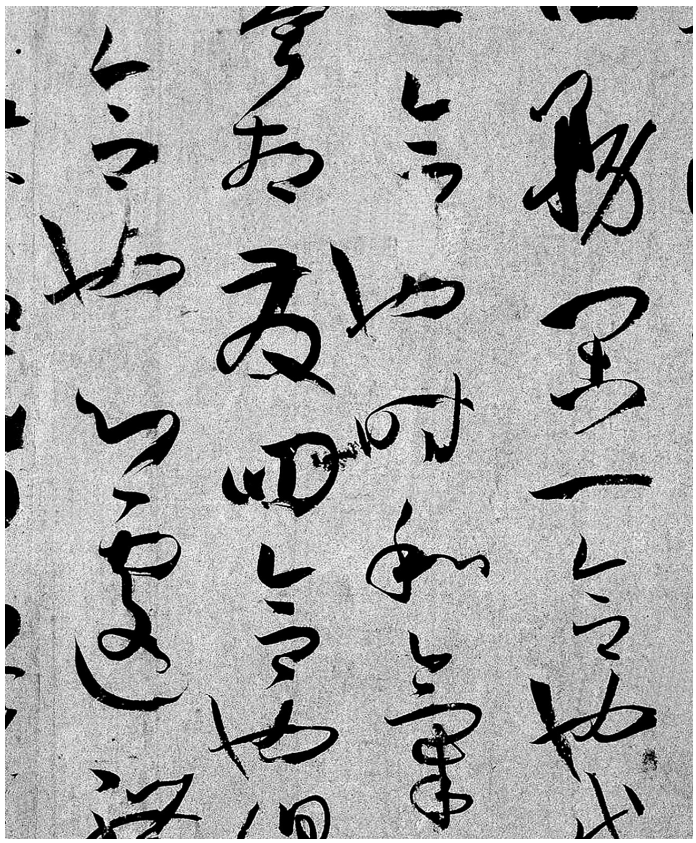


圖17 誇張的節筆



圖18 不明顯的節筆

臺灣大學學術期刊資料庫

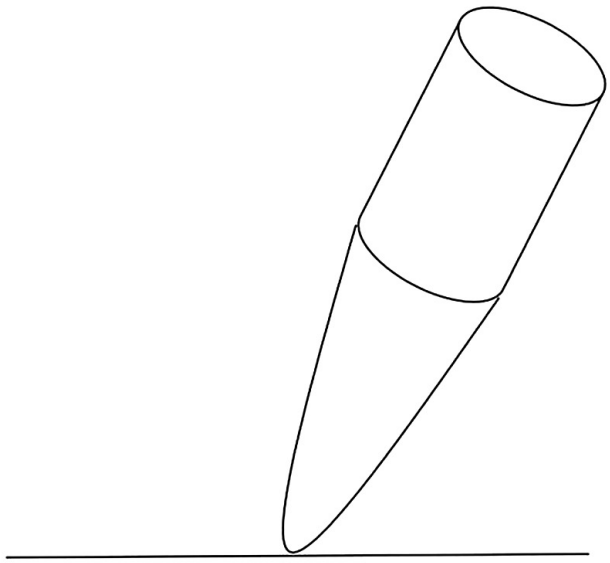


圖19　偏鋒書寫示意圖

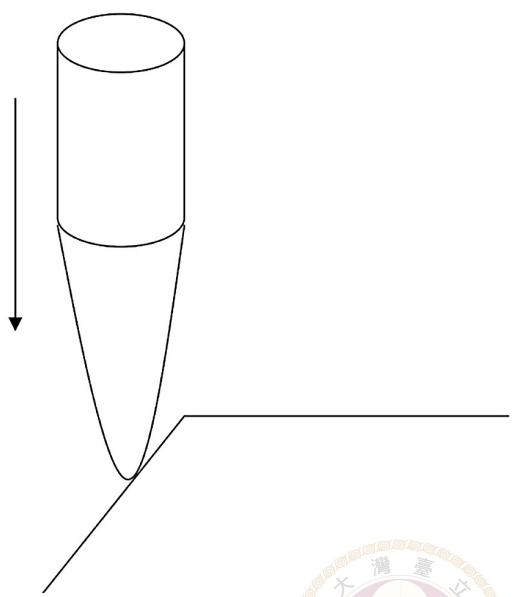


圖20　紙面傾斜的書寫示意圖

臺灣大學學術期刊資料庫

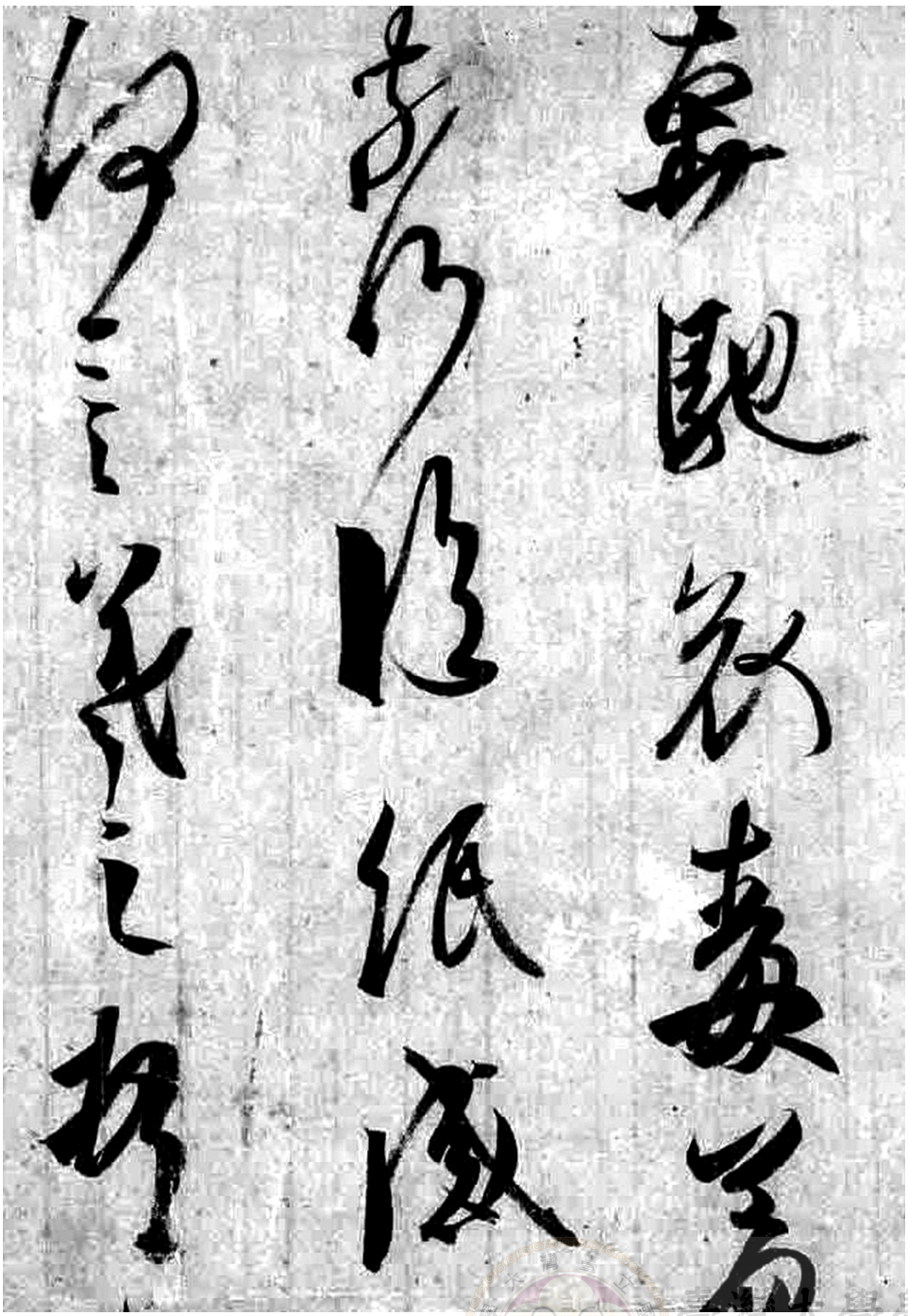


圖21 晉 王羲之《喪亂帖》 日本皇室宮內廳藏

臺灣人學學術
期刊資料庫

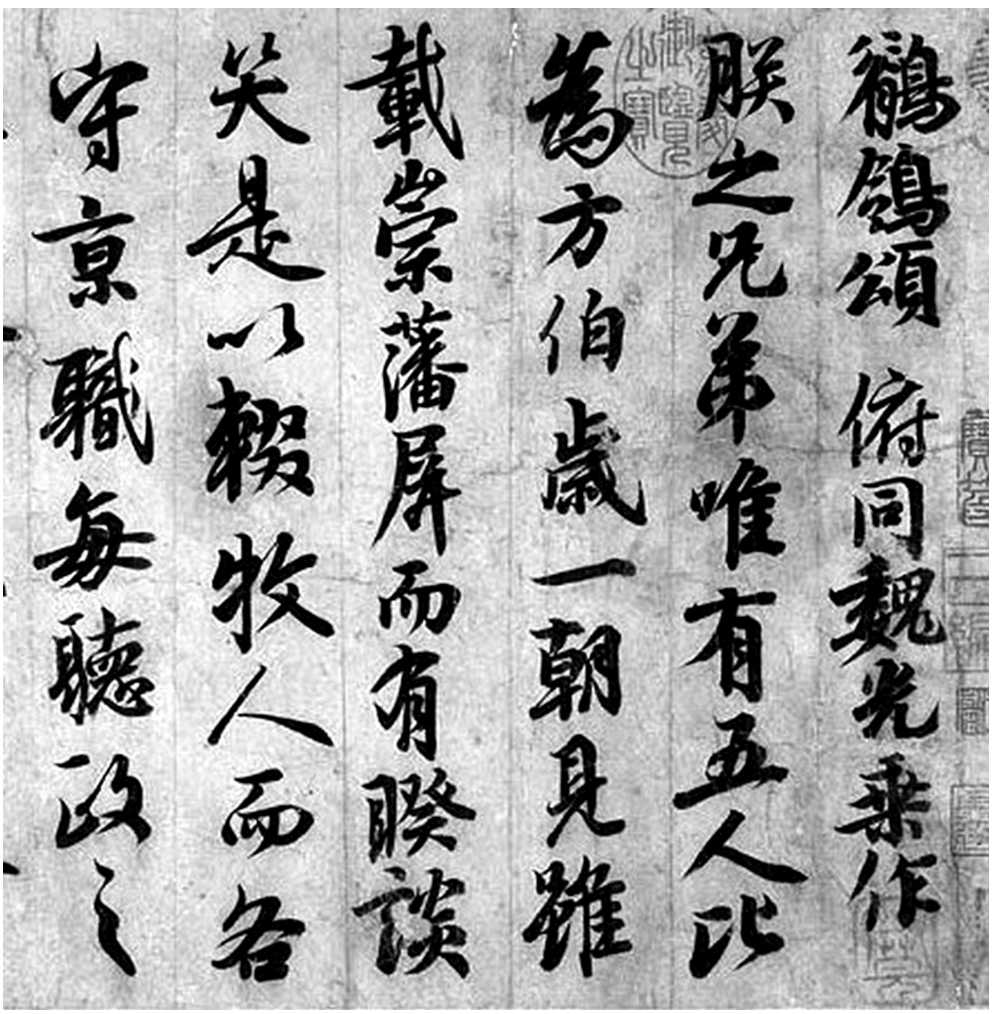


圖22 唐玄宗《鶺鴒頌》 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖23 隋 智永《真草千字文》 日本私人藏

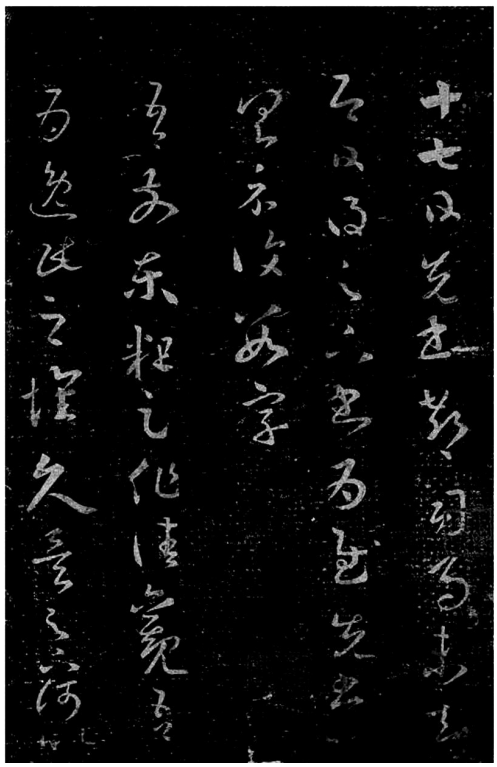


圖24 晉 王羲之《十七帖》 上野本 京都國立博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

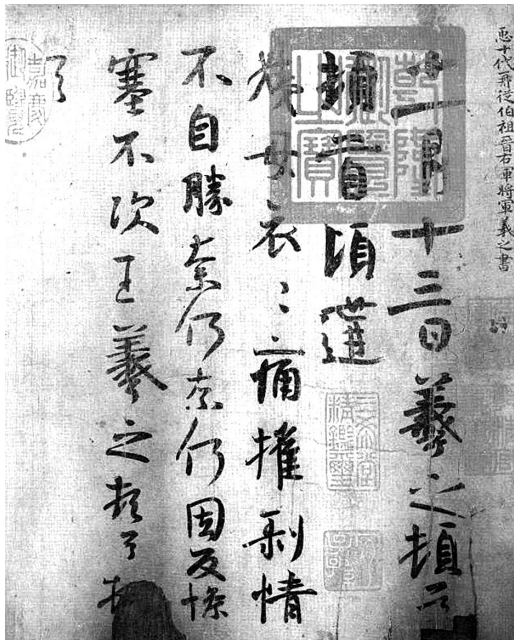


圖25 晉 王羲之《姨母帖》（《萬歲通天帖》） 遼寧省博物館藏

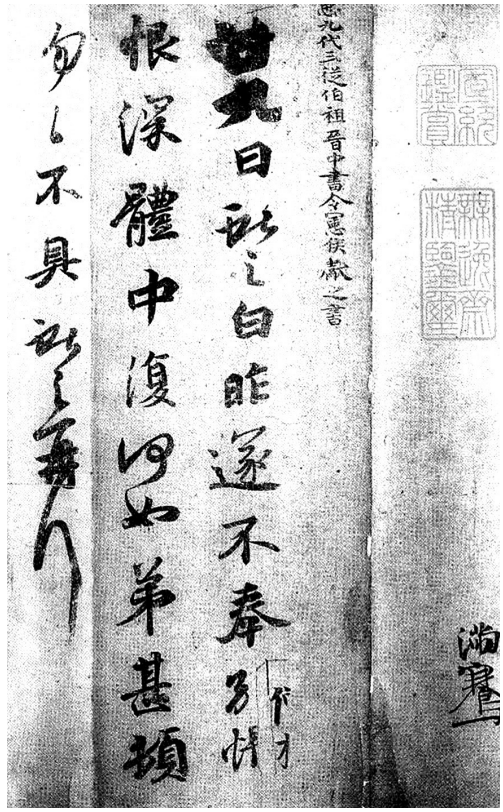


圖26 晉 王獻之《廿九日帖》（《萬歲通天帖》） 遼寧省博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖27 唐 顏真卿《劉中使帖》 國立故宮博物院藏



圖28 唐 顏真卿《祭姪稿》 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

Bamboo Joint Strokes in the Calligraphy of the Jin and Tang Dynasties

He, Yan-chiuan
Department of Painting and Calligraphy
National Palace Museum

Bamboo joint strokes are regularly found on the handful of extant calligraphic works of the Jin and Tang dynasties, and are considered one of the distinguishing features of these works. These special strokes have been the subject of considerable scholarship. Most research attributes them to creases in the paper and regards them as little more than registration marks for positioning characters. However, this "positioning" hypothesis fails to explain many examples of these strokes in Jin and Tang calligraphy. It is therefore necessary to reconsider the causes of these folding marks in the context of writing method and writing environment. Before the Northern Song dynasty, the most common way to write calligraphy was by holding the paper in the hand rather than laying it flat on a desk or table. In order to create a steady surface for writing, the paper was often folded to strengthen its structure. The likelihood that many extant pieces were drafts rather than final works further explains the presence of unintentional bamboo joint strokes. In sum, considering creases in the context of actual Jin and Tang writing practice offers deeper insight into the early history of Chinese calligraphy by explaining the mysterious phenomena of the bamboo joint stroke.

Keywords: bamboo joint stroke, ripple stroke, crease mark, Sun Guoting, *Essay on Calligraphy*, Wang Xizhi, Jin and Tang calligraphy

臺灣大學學術期刊資料庫