

# 北宋的毛筆、桌椅與筆法

何炎泉

國立故宮博物院書畫處

## 提 要

唐末五代的戰亂造成人才與文物的大量流失，直接造成文化上的中斷危機，同時士人結構上也產生很大的轉變，加上桌椅開始普及於書寫中，使得北宋書法發展出現革命性的改變。因應文化中斷的困境，北宋文人必須重新追索傳統並建構出屬於他們的典範，過程中他們對於書法物質文化展現高度興趣，不僅積極從物質方面的研究，甚至親自參與改良與生產的工作，為後世留下許多珍貴的物質文化資料。本文主要從毛筆發展、桌椅普及、筆法的轉變與唐宋變革等議題來重新檢視北宋書法，試圖從物質、風格及文化來釐清北宋書法與物質之間的相互關係。

**關鍵詞：**北宋書法、散卓筆、桌椅、筆法、唐宋變革

## 前言

過去的書法史研究一直存在著一個問題，就是對於書寫工具與物質（包含文房四寶與桌椅）的漠視。讀著可以輕易發現，多數的書法史文章都隱含著一個基本假設，大多認定古今書家所使用的工具都是相同，因此對於風格似乎沒有影響。事實正好相反，因工具所造成的風格差異必然存在，只是長久以來一直未受到該有的重視。<sup>1</sup> 無論是書史上的名家或是現代書家，對於工具追求的故事可以說不勝枚舉，然而依舊無法讓大家正視工具等物質對於書法研究的重要性。

書法的物質性探討在書法史上也不是完全沒有，只是大部分都是有意義的出現，例如王羲之（303-361）最負盛名的〈蘭亭序〉。〈蘭亭序〉的描述就相當的物質性，不僅出現了鼠鬚筆，還有繭紙，甚至連酒都配合演出，目的顯然只有一個，就是為了解釋該作的特殊風格。即使沒有傳世那些五花八門的臨、摹本，光從這些物質性的強調，讀者不難猜測出說故事者所要傳遞的訊息：〈蘭亭序〉不同於與王羲之尋常風格，是一件獨一無二的書蹟。有趣的是，物質性的描述雖然在書法史上可有可無，但出現時卻都是扮演關鍵性的角色。

進入北宋後，文人不再零星地談論書法的物質文化，而是大規模且全面地針對筆法與文房四寶加以探討，留下相當豐富的書法物質文化資料。因此本文會針對毛筆、桌椅與筆法逐一介紹，並重新思考它們相互間的關係，<sup>2</sup> 試圖從物質面來呈現北宋書法的發展脈絡。除了物質本身以外，書寫工具等物質對於風格的影響也會加以處理，並重新思考這些物質在文化史上的意義。

本文是依據筆者發表於「請循其本：古代書法創作研究國際學術討論會」（2010年南京）一文〈北宋毛筆發展與書法尺寸的關係〉所修改而成，<sup>3</sup> 兩文中關於散卓筆與書法作品的基本論點並未改變，其中「散卓筆的發展」、「懸腕筆法」與「毛筆、書桌與筆法」三小節也是以前文內容為基礎，增加補充部份先前未注意的

1 目前可見一些零星研究：陳志平，〈黃庭堅與宋代筆制〉、〈黃庭堅與雞毛筆〉，收入《黃庭堅書學研究》（北京：中華書局，2006）；翁志飛，〈書筆論〉，《書法研究》，131期（2006），頁1-21；翁志飛，〈從製毫工藝及用筆姿勢的轉變看宋四家的書風〉，《東方藝術》，24期（2007），頁66-75；何炎泉，〈北宋毛筆發展與書法尺寸的關係〉，收入孫曉雲、薛龍春主編，《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108-119；賴非，〈傢俱變革引起了漢字字體的改變〉，《賴非書法篆刻網》[http://www.laifei.net/sfzk\\_huanjingleixing902.htm](http://www.laifei.net/sfzk_huanjingleixing902.htm)（檢索日期：2011年5月2日）；王學雷，〈古筆考：漢唐古筆文獻與文物〉（瀋陽：瀋陽出版社，2013）。

2 由於篇幅的關係，筆者擬另撰北宋書法中的墨、紙與硯相關文章。

3 何炎泉，〈北宋毛筆發展與書法尺寸的關係〉，頁108-119。

資料與內容。〈北宋毛筆發展與書法尺寸的關係〉專注於北宋的散卓筆興衰與書法寫作，對於毛筆性能與書蹟尺寸的關係僅利用簡單的懸腕筆法來加以銜接，對於當時所涉及到的唐宋文化變革、桌椅發展與筆法轉變等議題都未能深入探討。本文試圖從更宏觀的視野來看待北宋書法發展，正視毛筆、桌椅、筆法與唐宋變革等議題對於與書法創作所產生的影響。

## 一、散卓筆的發展

北宋文獻中出現很多不同的毛筆，但是都僅存名字而無實物可以對應。這些北宋毛筆中，又以宣州的諸葛散卓筆最為著名，可說是當時毛筆產業中的明星產品。

從唐代開始，宣城即是貢筆的產地，<sup>4</sup> 葉夢得（1077-1148）：

世言歙州具文房四寶，謂筆、墨、紙、硯也！其實三耳，歙本不出筆，蓋出于宣州。自唐惟諸葛一姓，世傳其業。治平、嘉祐前，有得諸葛筆者，率以為珍玩。云：「一枝可敵他筆數枝。」熙寧後，世始用無心散卓筆，其風一變。諸葛氏以三副力守家法不易，于是浸不見貴，而家亦衰矣！<sup>5</sup>

提到文房四寶中的毛筆還是以宣州為上，而且諸葛家從唐代即守著製筆的家業，一直到北宋熙寧（1068-1077）後才沒落。有關宣州諸葛家的筆業，根據北宋文人的說法，似乎可以追溯至王羲之，宋曾慥（？-1155）：

宣州諸葛氏能作筆，柳公權求之，先與二管。語其子曰：「柳學士如能書，當留此筆。不爾！退還，即以常筆與之。」未幾，柳以不入用退還別求，遂以常筆與之。先與者二筆，非右軍不能用也。<sup>6</sup>

蔡條（？-1126 後）也提到類似的故事：

唐季時有名士就宣帥求諸葛氏筆，而諸葛氏知其有書名，乃持右軍筆二枝乞與，其人不樂。宣帥再索，則以十枝去，復報不入用。諸葛氏懼，

4 「紫毫筆，尖如錐，利如刀。江南石上有老兔，食竹飲泉生紫毫。宣城之人採為筆，千萬毛中選一毫……。」（唐）白居易，《白氏長慶集》（臺北：臺灣商務印書館，景印文淵閣四庫全書，冊1080，頁47），卷4，〈紫毫筆〉。

5 （宋）葉夢得，《避暑錄話》（臺北：新興書局，1974，筆記小說大觀·三編，冊3，頁1580），卷上。

6 （宋）曾慥，《類說》（臺北：新興書局，1980，筆記小說大觀·三十一編，冊1，頁3902），卷59。

因請宣帥一觀其書札，乃曰：「似此持常筆與之耳，前兩枝非右軍不能用也。」是諸葛氏非但藝之工，其鑒識固不弱，所以流傳將七百年，向使能世其業。如唐季時，則諸葛氏門戶豈遽滅息哉。<sup>7</sup>

儘管兩人的故事版本有些不同，不過可以確定的是，北宋人認為宣城諸葛氏從東晉（317-420）即為王羲之製筆，直到北宋，歷經七百年而不衰。<sup>8</sup>南唐後主李煜（937-978）弟從謙（946-995）亦喜用諸葛筆，每枝酬價十金，認為妙甲當時，號為「翹軒寶箒」。<sup>9</sup>顯然，對北宋人而言，諸葛筆是從東晉一路傳承至北宋的名筆。

諸葛家的毛筆又以散卓筆最受到重視，北宋文人對於散卓筆的熱衷討論與深入研究，除了提供詳實的製筆工藝史外，也保存了珍貴的北宋書法物質文化資料，可藉以理解當時書家對於毛筆的喜好與筆法之間的關係。

「散卓」筆不僅僅是出現於文獻中的名詞，蔡襄（1012-1067）〈陶生帖〉（國立故宮博物院藏）中直接提及此種毛筆，而且大力的推崇，並誇讚為「大佳物」（圖1）。關於散卓筆，蔡襄認為「散卓筆，心長特佳耳！」，「筆，用毫為難。近宣州諸葛高造鼠鬚散卓及長心筆，絕佳！」<sup>10</sup>可知當時宣州的諸葛高是製作散卓筆最有名的工匠，他所製作的鼠鬚散卓跟長心筆兩種產品則是特別好。從蔡襄的描述中，可以發現散卓筆的筆心是這種筆最特別的地方。

關於散卓筆的筆心，黃庭堅（1045-1105）：

宣州諸葛家撚心法如此，唯倒毫淨便是其妙處，蓋倒毫一株便能破筆鋒爾！宣城諸葛高繫散卓筆，大概筆長寸半，藏一寸於管中，出其半，削管洪纖與半寸相當，其撚心用栗鼠尾不過三株耳！但要副毛得所，則剛柔隨人意，則最善筆也！栗尾，江南人所謂蛄蛉鼠者。<sup>11</sup>

7 （宋）蔡條，《鐵圍山叢談》（臺北：新興書局，1975，筆記小說大觀·六編，冊2，頁683），卷5。

8 另有一種說法為宣州陳氏，見（宋）蘇易簡，《文房四譜》（臺北：新興書局，1975，筆記小說大觀·六編，冊4，頁2267），卷1，〈筆譜〉。

9 「偽唐宜春王從謙喜書札，學晉二王楷法，用宣城諸葛筆。一枝酬以十金，勁妙甲當時，號為翹軒寶箒，士人往往呼為寶箒。」（宋）陶穀，《清異錄》（臺北：新興書局，1974，筆記小說大觀·四編，冊3，頁2026），卷4，〈寶箒〉。

10 （宋）蔡襄，《莆陽居士蔡公文集》（北京：書目文獻出版社，1988），卷25，頁238、239，〈文房四說一作雜評〉。

11 （宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·別集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001），卷11，頁1689，〈筆說〉。

指出諸葛氏散卓筆的筆頭長一寸半，有一寸塞進筆管中，在選毫上極為講究，製作時會將容易破壞書寫筆鋒的「倒毫」汰去。三分之二的筆毛塞入筆管中的作用是將毫毛比較軟弱的中段加以固定，讓書家可以使用比較勁挺的前端毫毛。黃庭堅也對材質與作法詳細介紹，提到散卓筆是使用栗鼠的尾毫「三株」來「撚心」，此處的「撚心」應該就是指柱毫的製作。待柱毫完成之後，再鋪上「副毛」。至於栗鼠尾與柱毫的關係，北宋末莊綽（約 1079- 約 1149）指出：「其用鼠鬚，只一兩莖置筆心中。」<sup>12</sup>顯然與黃庭堅所論相同，就是在製作筆心（柱毫）時，在中心加入栗鼠尾數莖。

蔡襄談論散卓筆時用了「鼠鬚散卓」的名稱，顯示鼠鬚也是筆毫的材質之一。不過，有關諸葛散卓筆的主要毫料，根據梅堯臣（1002-1060）詩句：「諸葛久精妙，已能聞國都。紫毫搜老兔，蒼鼠拔長鬚……」<sup>13</sup>知道散卓筆是以紫毫（兔毫）為主，另外再配合蒼鼠鬚的使用。至於黃庭堅所提到的栗鼠尾，梅堯臣這首詩雖沒提到，但在他另一首詩中：「江南飛鼠拔長尾，勁健頗勝中山毫。其間又有蒼鼠鬚，入用不數南雞毛……」<sup>14</sup>就同時提到這兩種材質，不過他將栗鼠稱為江南飛鼠，並清楚指出飛鼠尾毫的健勁度遠超過兔毫。然而，白居易在介紹宣州紫毫筆時並未論及這兩種材質，根據梅、黃二人對於散卓筆的清楚描述，可知北宋最負盛名的諸葛散卓筆是在宣州的傳統紫毫筆中加入栗鼠尾與蒼鼠鬚來製作，目的當然是增加筆毫的挺勁度。其中的蒼鼠鬚還是因為梅堯臣的建議而使用，他提到：「吾鄉素誇紫毫筆，因我又加蒼鼠鬚。最先賞愛杜丞相，中間喜用蔡君謨……」<sup>15</sup>這種改良的鼠鬚栗尾散卓筆一經推出後，隨即獲得杜衍（978-1057）與蔡襄的愛用與推崇。

關於散卓筆的歷史，蔡條：

宣州諸葛氏素工管城子，自右軍以來，世其業。其筆制，散卓也。吾頃見尚方所藏〈右軍筆陣圖〉，自畫捉筆手於圖別本捉並作提，亦散卓也。又幼歲，當元符崇寧時，與米元章輩士大夫之好事者爭寶愛。每遺吾諸葛氏筆，又皆散卓也。及大觀間偶得諸葛筆，則已有黃魯直樣，作棗心者。魯公不獨喜毛穎（兔毫），亦多用長鬚主簿，故諸葛氏遂有魯公羊毫樣。俄為叔父文正公（蔡卞）又出觀文樣。既數數更其調度，繇是奔走時好……政和後，諸葛氏之名於是頓息焉。<sup>16</sup>

12（宋）莊綽，《雞肋編》（景印文淵閣四庫全書，冊 1039，頁 145），卷上。

13（宋）梅堯臣，《宛陵先生集》（臺北：臺灣商務印書館，1965，四部叢刊初編，冊 48，頁 367），卷 43，〈宣州雜詩二十首〉。

14（宋）梅堯臣，《宛陵先生集》，卷 15，頁 131，〈依韻和石昌言學士求鼠鬚筆之什鼠鬚鼠尾者前遺君謨今以松管代贈〉。

15（宋）梅堯臣，《宛陵先生集》，卷 45，頁 380，〈送杜君懿屯田通判宣州〉。

16（宋）蔡條，《鐵圍山叢談》，卷 5，頁 683。

他描述了宣州諸葛氏筆在北宋的發展，從「散卓」到「黃魯直樣」（棗心樣），再到「魯公羊毫樣」及「觀文樣」，政和（1111-1117）後就沒落了。在沒落以前，散卓筆是北宋士大夫追逐的名筆，在製筆界一枝獨秀。除了蔡條提到的幾個毛筆樣式外，諸葛家也生產唐代著名的雞距筆，<sup>17</sup>蘇軾（1037-1101）貶謫海南時就曾使用過這種筆，但不甚滿意。據蔡條的文字，「散卓」可能與筆頭的外觀有關，否則他無法從〈右軍筆陣圖〉上判斷。「黃魯直樣」當然與黃庭堅有關，魯直為黃庭堅的字，至於棗心可能是指筆頭的外型類似棗心。「魯公羊毫樣」的魯公指蔡京（1046-1126），他於政和二年（1112）徙封魯國，故時人稱魯公，羊毫的選擇則是出於蔡京不喜用兔毫的緣故。可見當時對於毛筆的命名，不僅會根據不同的筆型與材質，有時還會冠上愛用者的大名。

「散卓」二字的意義為何？過去在書法史界一直沒有被清楚地理解。唐代書家李陽冰（約 721-約 785）：「夫筆，大小、硬軟、長短，或紙、絹心、散卓等，即各從人所好。」<sup>18</sup>他將散卓跟紙心及絹心筆並列在一起，顯見它們是屬於三種不同的筆式。關於紙心筆，可以參考傳王羲之《筆經》：「採毫竟，以紙裹石灰汁，微火上煮令沸，所以去其膩也。先用人髮杪數十莖，雜青羊毛並兔毫，惟令齊平，以麻紙裹柱根令治。此取上毫薄布柱上，然後安之。」<sup>19</sup>文中提到以麻紙包裹毛筆的根部，再加上筆被毫料的製法，現在還保存在日本（圖 2）。這種筆日本人稱為「雀頭筆」，於天平時代（724-748）傳入日本，因此又被稱為「天平筆」，正倉院還保留十七枝唐代的「雀頭筆」。半數以上的正倉院唐筆毫毛都已經脫落，僅存者無幾，只有第八號筆尚保持原貌，為完整的雀頭筆（圖 3）。<sup>20</sup>雀頭筆的筆頭甚短，製作方式是以麻紙包裹筆柱約五分之三，僅露出五分之一，接著在紙上加上被毫，再次裹紙與加毫，最終形成三個層次的筆毫。著名的漢學家內藤湖南（1866-1934）就是這種毛筆的愛好者。<sup>21</sup>有了紙心筆的對比，「散卓」二字的意義就變得清

17 「按〈成都續帖〉中有先生手寫此詩，題云：『謝陳正字送宣城諸葛筆。』跋云：『李公擇在宣城，令諸葛生作雞距法，題云草玄筆，寄孫莘老。』」（宋）黃昀，《山谷年譜》（臺北：學海出版社，1979），卷 24，頁 272，〈元祐三年戊辰中 謝送宣城筆〉。

18 見（宋）蘇易簡，《文房四譜》，卷 1，頁 2268-2269，〈三之筆勢〉。

19 見（宋）蘇易簡，《文房四譜》，卷 1，頁 2267，〈筆譜〉。

20 陳俊光，〈大唐遺風——簡述正倉院珍藏之古筆〉，《尊謙山房》<http://kuang16988.pixnet.net/blog/post/39706447>（檢索日期：2011 年 12 月 2 日）；風涼，〈紙卷筆、雀頭筆（雞距筆）的一些資料〉，《朦朧中的曙光的博客》[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5a6cc89f0100udpo.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5a6cc89f0100udpo.html)（檢索日期：2011 年 8 月 25 日）。

21 馬衡，〈記漢居延筆〉，收入馬衡，《凡將齋金石叢稿》（臺北：明文書局，1981），頁 279-280；傅芸子，《正倉院考古記》（東京：文求堂，1941），頁 61-62。

晰，顯然也是描述筆毫的特徵。「散」有不受拘束的意思，「卓」也是指超然不受限制，因此兩字並用其實就是指筆心不被紙或絹所束縛的毛筆。這種筆心沒有受到包裹的散卓筆，其製作方式就是類似現代的一般毛筆。

相對散卓這種帶有勁挺筆心的筆，當然會讓人聯想到無心筆。黃庭堅：

有吳無至者，豪士晏叔原（幾道）之酒客二十年。時余屢嘗與之飲，飲間喜言士大夫能否似酒俠也！今乃持筆刀行，賣筆於市。問其居，乃在晏丞相園東。作無心散卓，小大皆可人意。然學書人喜用宣城諸葛筆，著臂就案，倚筆成字，故吳君筆亦少喜之者。使學書人試提筆，去紙數寸，書當左右如意，所欲肥瘠曲直，皆無憾然，則諸葛筆敗矣！<sup>22</sup>

明確指出當時確實有無心散卓筆，他還稱讚吳無至是製作無心散卓的高手，無論在大筆或是小筆的製作上，都可以達到書家對書寫的要求，使用起來隨心所欲。若考慮上述有心散卓的製作方式，無心散卓應該就是將栗鼠尾與蒼鼠鬚拿掉，挺勁度自然比不上有心散卓筆。北宋的無心筆除了無心散卓之外，黃庭堅還提過「無心棗核筆」，<sup>23</sup>「無心棗核筆」應該就是蔡條所謂的「棗心」（黃魯直樣）筆，亦可簡稱為「棗核筆」。

北宋還有一種「三副筆」，經常被文人談論到，似乎也是當時相當重要的筆式。黃庭堅：「往在樊道有嚴永者，蒸獼毛為余作三副筆，亦可用。」<sup>24</sup>他在〈林為之送筆戲贈〉中描述的更加明確：「閻生作三副，規模宣城葛」，<sup>25</sup>直指「三副筆」就是諸葛家的招牌產品，而且是製筆業者仿效的對象，不過這裡並不清楚它與諸葛家的招牌「散卓筆」之間的關係。然而，歐陽修（1007-1072）在〈聖俞惠宣州筆戲書〉中提供了關鍵的訊息：

聖俞宣城人，能使紫毫筆。宣人諸葛高，世業守不失。緊心縛長毫，三副頗精密……。<sup>26</sup>

22（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》（臺北：臺灣商務印書館，1965，冊54），卷25，頁287，〈書吳無至筆〉。

23（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·別集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷8，頁1607，〈與楊景山書古樂府因跋其後〉。

24（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·別集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷11，頁1689，〈筆說〉。

25（宋）黃庭堅，《山谷外集詩註》（臺北：臺灣商務印書館，1966，四部叢刊續編，冊111，頁32），卷1，〈林為之送筆戲贈〉。

26（宋）歐陽修，《歐陽文忠公全集》（臺北：臺灣商務印書館，1966，四部叢刊初編，冊49，頁401），卷54，〈聖俞惠宣州筆戲書〉。

提到宣城製筆名家諸葛高堅守著祖傳家業，繼續製作著精良的「三副」筆。由於諸葛家在北宋就是以製作家傳的散卓筆聞名，因此歐陽修這裡所稱讚的三副筆顯然就是指散卓筆。也就是說，三副筆其實就是諸葛散卓筆的另一個名稱。

至於三副筆的真正意義為何？南宋陳樞（約 1190-1194）《負暄野錄》中介紹製筆毫料時，提到兔毫有分南、北，北兔的毫長而勁，南兔的毫短而軟，所以好的毛筆要以「北毫」為心，搭配「南毫」與「霜白」（北兔背領之毛，白如雪霜）兩種副毫。<sup>27</sup> 因此，似乎可以合理地推測「三副」就是指所使用的副毫數量，與筆心材質無關。至於黃庭堅曾提到嚴永以「獼毛」為他製作的「三副筆」，應該就是將諸葛散卓中的鼠鬚栗尾換成獼毛，所以全名應該稱「獼毛散卓筆」為是。

有關兔毫的材質，蘇軾：

余在北方食獐兔，極美。及來兩浙江淮，此物稀少，宜其益珍。每得食，率少味，及微腥，有魚暇氣。聚其皮數十，以易筆于都下。皆云：「此南兔，不經霜雪，毫漫不可用。」<sup>28</sup>

可知他原先並不瞭解南北兔毫的差異，還妄想拿南兔的皮毛去換取毛筆，不過所有筆工都跟他說：南兔因未經霜雪，所以毫料柔弱不可用。蘇軾特別記下此事，也顯示出他對於製筆毫料相當關注，並非只是一個單純的毛筆消費者。

使用紫毫製作的宣州筆本來就屬於比較勁健的毛筆，諸葛氏在加入栗鼠尾與蒼鼠鬚之後，毛筆的彈性與挺度當然又會增加許多，對於喜歡使用硬毫的書家無異如魚得水。不過這裡要注意的是，諸葛散卓筆也不是一味地追求硬挺，因為「三副筆」所牽涉的三種副毫就是用來調合筆心。黃庭堅：「但要副毛得所，則剛柔隨人意，則最善筆也！」指出副毫要能與心（柱）毫相乎搭配才能達到剛柔並濟的境界。可見，諸葛散卓筆的副毫與柱毫同等重要，而且也是散卓筆製作工藝的重要特色，否則不可能會以「三副」來加以命名。

除了原料的因素外，毛筆製作過程中的熟毫步驟也會影響到筆毫的彈性。蘇軾曾經提過：「近日都下筆皆圓熟少鋒，雖軟美易使，然百字外力輒衰，蓋制毫太熟使然也。鬻筆者既利于易敗而多售，買筆者亦利其易使。惟諸葛氏獨守舊法，此又

27 「為筆者但以北毫束心，而以南毫為副，外則又用霜白覆之，斯能兼盡其美矣。」（宋）陳樞，《負暄野錄》（上海：上海國光神州社，1920，美術叢書，冊2），卷下，頁2，〈論筆料〉。

28 （宋）蘇軾，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986），卷70，頁2233，〈記南兔毫〉。

可喜也。」<sup>29</sup>認為當時在汴京流行的筆都因為毫料處理過熟，使得筆毫過於軟弱，書寫百字之後毛筆就開始失去挺勁度，唯有諸葛家的筆因遵循古法所以較佳。顯然，諸葛筆之所以可以勝過其它筆，除了珍貴材料與獨特撚心工法之外，連熟毫過程也是遵循古法。至於毛筆毫料如何熟化處理，蘇軾：「系筆當用生毫，筆成，飯甑中蒸之，熟一斗飯乃取出，懸水甕上數月乃可用，此古法也。」<sup>30</sup>認為一開始製作筆毫時要使用未熟化過的生毫，待毛筆製作完成後，再利用蒸氣來熟化。蘇軾所提到的這個熟毫古法，很可能就是諸葛家所使用的方法。黃庭堅也曾提過嚴永蒸獺毛為他製作三副筆，所以蒸煮確實是北宋時通行的熟毫方式之一。

在北宋所流傳的王羲之《筆經》中也談到蒸氣的使用：「筆成，合蒸之，令熟三斗米飯，須以繩穿管，懸之器上一宿，然後可用。」<sup>31</sup>雖然其中關於蒸煮跟懸掛的時間跟蘇軾所述有所不同，至少可以知道蘇軾所謂的古法確實是有所根據。不過，《筆經》在介紹毛筆製作步驟時，也提到石灰水與煮沸來熟化毫料的方式：「以紙裹石灰汁，微火上煮令沸，所以去其膩也。」這種方式一直沿用至今。

依據現代製筆的方式，熟毫的過程是將採集的毛料浸泡在石灰水中，目的為去除毛料根部的油脂與異味，同時也兼帶有消毒的作用。不過，目前已經不使用蒸煮來熟毫，原因是過於費時費事。此外，根部未經熟化的生毫，因為充滿油脂，所以會造成持拿的難度，徒增筆毫製作上的困難。<sup>32</sup>熟毫除了與毛筆製作相關外，毫毛上的油脂也牽涉到毛筆的吸水性，過多的油脂容易對水分排斥，所以經過適當熟毫的毛筆確實會有較佳的蓄墨量。然而，如同蘇軾指出一般，過度熟毫會將毫毛上的油脂大量除去，雖然剛開始時會比較好寫，而且蓄墨量也好，不過時間一久，毫毛的挺勁度就會因為水分的吸收而降低，所以他才會說百字後筆毫彈性就變差。<sup>33</sup>相對地，表面帶有適當的油脂可以防止水分的快速吸收滲透，故毫毛的挺勁度能夠維持較久的時間。

29 (宋)蘇軾，《蘇軾文集》，卷70，頁2233，〈記都下熟毫〉。

30 (宋)蘇軾，《蘇軾文集》，卷70，頁2233，〈記古人系筆〉。

31 見(宋)蘇易簡，《文房四譜》，卷1，頁2267，〈筆譜〉。

32 關於現代毛筆的製筆知識，感謝書畫處王興國先生告知。王先生曾任職於國立故宮博物院科技室，當時專門從事毛筆製作、研發與教育推廣工作，故對於現代與古代毛筆製作工藝相當有研究。

33 由於製作毛筆的獸毛與人類毛髮表面都是呈現鱗片狀組織，所以毛筆毫毛溼潤後開始軟化的過程就類似洗完頭髮後毛髮會變得柔軟一樣，原因都是因為毛髮組織吸收了一定的水分。

至於諸葛散卓筆製作中最重要的栗鼠尾，根據北宋人陸佃<sup>34</sup>的說法：

鼬鼠，健於捕鼠，似貂，赤黃色，大尾，今俗謂之鼠狼。廣雅曰：「鼠狼，鼬是也。一名鼬。」莊子所謂「騏驥驎騮」，捕鼠不如狸狌。今栗鼠似之，蒼黑而小，取其毫於尾，可以製筆，世所謂「鼠鬚栗尾」者也。其鋒乃健於兔。栗鼠，若今竹鼬之類。蓋鼠食竹，故曰竹鼬。<sup>35</sup>

可知當時用來製筆的栗鼠與鼠狼相近，但體型較小且顏色蒼黑，與當時的竹鼠留為同類動物。顯然，栗鼠並非鼠狼，也不是竹鼬，只是相近的動物，黃庭堅則是提到江南人也稱之為蛄蛉鼠。若就毛料而言，據梅堯臣詩中所論，栗鼠尾的毫比紫毫還要健勁，所以當然不可能是鼠狼，因為鼠狼尾毫的挺勁度遠遠不如兔毫。兔毫（紫毫）的結構上並不是如一般獸毛的圓柱狀，剖面是呈現中間凹陷類似啞鈴型的形狀（圖4），這種天然特殊的結構使得兔毫特別硬挺，彈性遠比用來製作狼毫筆的黃鼠狼尾毫（圓柱狀結構）要好。當陸佃提到「鼠鬚栗尾」筆時，雖然未針對鼠鬚加以介紹，但也沒說鼠鬚就是來自栗鼠。因此，散卓筆中珍貴的鼠鬚跟鼠尾是分別來自兩種不同的動物。

宣城諸葛氏的栗尾散卓筆在加入蒼鼠鬚後，就成為北宋最珍貴的「鼠鬚散卓」、「鼠鬚」、「鼠鬚栗尾」筆，或許蔡襄〈陶生帖〉中稱為「大佳物」的「散卓」就是這最負盛名的鼠鬚栗尾散卓筆。與梅堯臣友好的杜君懿，曾任宣州通判，他也是諸葛散卓筆的忠誠擁護者，梅堯臣在寫給他赴任宣州前的送行詩中還特別介紹了諸葛筆。<sup>36</sup>杜君懿到任後不僅善待諸葛家，還收藏許多諸葛家製作的佳筆，蘇軾應舉時還獲贈了兩枝。二十五年後，蘇軾貶黃州時，他發現到杜沂還珍藏他父親杜君懿在宣州所得到的諸葛筆。<sup>37</sup>諸葛散卓筆在北宋除了是實用的書寫工具，也成為文人爭藏寶玩的對象。北宋文人在詩文歌頌之餘，對於毫料與製作工序也都詳盡且深

34 陸佃為陸游（1125-1210）祖父，少從學於王安石（1201-1086），熙寧三年（1070）擢甲科。

35 （宋）陸佃，《埤雅》（臺北：新文豐出版公司，1985，叢書集成新編，冊38，頁306），卷11。

36 （宋）梅堯臣，《宛陵先生集》，卷45，頁380，〈送杜君懿屯田通判宣州〉。

37 「杜叔元君懿善書，學李建中法。為宣州通判。善待諸葛氏，如遇士人，以故為盡力，常得其善筆。余應舉時，君懿以二筆遺余，終試筆不敗。其後二十五年，余來黃州，君懿死久矣，而見其子沂，猶蓄其父在宣州所得筆也，良健可用。君懿膠筆法，每一百枝，用水銀粉一錢，上皆以沸湯調研如稀糊。乃以研墨，膠筆永不蠹，且潤軟不燥也。非君懿善藏，亦不能如此持久也。」（宋）蘇軾，《蘇軾文集》，卷70，頁2234，〈書杜君懿藏諸葛筆〉；蘇軾書於治平二年（1065）的〈寶月帖〉（國立故宮博物院藏），即是寫給杜君懿，內容顯示出蘇洵也與杜君懿熟識，而〈尊丈帖〉（國立故宮博物院藏）則是蘇軾寫給杜沂的尺牘，顯示出蘇家與杜家的關係相當密切。內容考證見徐邦達，〈致杜氏五札〉，《古書畫過眼要錄》（長沙：湖南美術出版社，1987），頁225-256。

入地探討研究，顯示出他們除了消費使用之外，對於毛筆的物質性更是展現莫大的興趣，甚至還積極地參與實際的生產與改良。

宣城諸葛筆一開始並未使用鼠鬚，是在梅堯臣的建議下才加入珍貴的蒼鼠鬚，為何是蒼鼠鬚？或許跟書聖王羲之有關，因為相傳他用鼠鬚筆寫〈蘭亭序〉。<sup>38</sup>此外，更有傳說王羲之從傳授他筆法的白雲先生那裡獲得鼠鬚筆，甚至連楷書始祖鍾繇（151-230）與草聖張芝（？-192）也都是鼠鬚筆的愛用者。<sup>39</sup>顯然，在北宋廣為流傳的鼠鬚筆傳說，已經讓這種特殊材質與書法史上的典範人物緊密結合，加上宣城諸葛家的散卓筆又跟王羲之與柳公權關係匪淺，因此散卓筆、蒼鼠鬚與典範書家便在北宋形成一個有意識的組合，而非出於歷史上的偶然。或許梅堯臣也是基於相同的理由，才會將傳說中書寫〈蘭亭序〉的鼠鬚筆與王羲之專屬的散卓筆相結合，進而改良出著名的鼠鬚栗尾散卓筆。在北宋文人的推波助瀾之下，散卓筆躍升為最正統且珍貴的毛筆，也成為文房史上的經典之作。

NATIONAL PALACE MUSEUM

## 二、桌椅的普及

書房是文人進行書寫活動的主要場所，歷史上不乏赫赫有名的書齋，例如蘇軾的雪堂、黃庭堅的任運堂與米芾的寶晉齋等。書齋中除了文房四寶以外，就屬桌椅與書法最為相關。事實上，中國的坐具並非一成不變，而是隨著中西文化的交流，才從唐代以前的席地而坐，<sup>40</sup>逐漸發展出宋代的高椅與桌子。因此，北宋以後開始普遍運用於書寫的桌椅，當然是討論北宋書法物質文化時不可或缺的部份。

高桌是伴隨著椅子的出現而產生，因此椅子在中國的出現就成為研究的重心。唐代開始出現凳椅，天寶五年（756）高元珪墓壁畫中，已經可以見到人坐椅子的圖像（圖5）。<sup>41</sup>文獻上也有相關記載，不過當時似乎還是以席子為主要的坐具。<sup>42</sup>椅子在唐代逐漸流行，但是大多出現在貴族與僧侶階層中，例如繪有椅子壁畫的高元珪墓，墓主即是高力士兄長。近代學者多認為，椅子應該在晚唐五代才開始進入中國人的房室中，一直到宋初才完全普及於民間。<sup>43</sup>

38（宋）蘇易簡，《文房四譜》，卷4，頁2301，〈紙譜·三之雜說〉。

39（宋）蘇易簡，《文房四譜》，卷1，〈筆譜上附筆格·一之敘事〉，頁2264。

40 崔詠雪，《中國家具史·坐具篇》（臺北：明文書局，1986），頁15-48。

41 賀梓城，〈唐墓壁畫〉，《文物》，1959年8期，頁31-33。

42 崔詠雪，《中國家具史·坐具篇》，頁59。

43 黃正建，〈唐代的椅子與繩床〉，《文物》，1990年7期，頁86-88；Craig Clunas, *Chinese Furniture* (London: Bamboo Publishing Ltd, 1988), 16.

椅子的出現對於北宋文人而言，最重要的就是禮制中的坐禮發生改變。古人席地而坐，非常重視席上的坐姿，<sup>44</sup> 跪坐是標準姿勢，非正式場合則可以盤膝，但是將膝蓋抬高，或是把腳向前伸出，都是屬於不禮貌的行為。因此在這套禮儀的規範下，當時人完全不可能垂足而坐，不但露出膝蓋也將腳伸直。<sup>45</sup> 關於坐禮的改變，蘇軾：「古者坐於席，故籩豆之長短、簠簋之高下，適與人均。今土木之像，既已巍然於上，而列器皿於地。使鬼神不享，則不可知；若其享之，則是俯伏匍匐而就也。」<sup>46</sup> 指出宋代以來，禮殿裏的塑像並未席地而坐，而是巍然站立，但是器皿還是跟古代一樣放置在地上，與常理不合。南宋朱熹（1130-1200）為了禮殿中塑像的存在與否，與錢聞詩發生爭論。朱熹根據《開元禮》認為不必塑像，而錢聞詩持反對意見。為此，朱熹特地考證禮殿塑像的姿勢，他從聽聞中及古書中發現到，古代塑像都是跪坐於席上，而且古人對於坐禮十分重視。於是朱熹完成一篇〈跪坐拜說〉，討論坐禮從上古到南宋的變遷，但是朱熹「不知其自何時而變」，無法提出轉變的原因。<sup>47</sup> 顯然，從蘇軾到朱熹，他們都發現坐禮在古今的不同，但是仍無法關聯到坐禮轉變與椅子普及的關係。<sup>48</sup>

關於古代沒有桌椅的事實，理學家張載（1020-1077）也注意到：「古人無椅桌，智非不能及也。聖人之才豈不如今人？但席地則禮恭，可以伏拜。」<sup>49</sup> 他將桌椅視為當時的優秀發明，並且為古人不用桌椅提出解釋，認為並非智力才能較後代差，而是為了方便行禮。這種解釋當然過於牽強，因為按照歷史的發展軌跡來看，坐禮的確也不是那麼牢不可破，否則就不會隨著椅子的普及而被人們所遺忘，連蘇軾、朱熹等博學文人都需要花費一番苦心才能發現古今的差異。對於這些已經習慣桌椅便利性的北宋文人而言，已經無法想像為何古代不用桌椅，完全沒有意識到桌椅在中國普及的漫長過程。

中國椅子的來源有諸多說法，最可能的路徑就是從印度傳入中亞，再傳入中國。早在六世紀初，已經出現僧人坐椅子的圖像。中國僧人使用椅子的證據還是比

44 余英時，〈說鴻門宴的坐次〉，收入余英時，《史學與傳統》（臺北：時報文化出版公司，1982），頁184-195。

45 柯嘉豪，〈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本4分（1998），頁727-763、731。

46（宋）蘇軾，《蘇軾文集》，卷6，頁200，〈私試策問八首〉。

47（宋）朱熹，《晦庵先生朱文公集》（臺北：臺灣商務印書館，1965，四部叢刊初編，冊137，頁1-2），卷68，〈跪坐拜說〉。

48 此段主要參考柯嘉豪，〈椅子與佛教流傳的關係〉，頁730。

49（宋）張載，《張載集》（北京：中華書局，1978），〈經學理窟·禮樂〉，頁265。

一般人的使用早數百年。如同印度僧人一樣，中國僧人使用椅子來禪坐。不過唐代寺院中的椅子也出現其它的用途，例如他們吃飯時就垂足坐在椅子上。至於椅子如何從寺院傳到民間，或許需要考慮唐代的宮廷及上層社會跟佛教的接觸。遠從印度來的僧人抵達中國後，很多都受到朝廷的禮遇，而這些僧人所攜帶的物品（包括椅子）也成為新鮮的舶來品，文獻上也確實發現唐代帝王擁有或是使用椅子的記載。另外，有些唐代官員與文人因為行政上或是個人需要，經常有機會與寺廟僧人相互往來，因而開始與椅子有所接觸，再加上椅子也往往與高僧恬淡生活聯想在一起，使得椅子在上層社會與文人階層開始流行起來。<sup>50</sup> 從傳世畫作所描繪的人物與內容看來，椅子確實是率先普及於僧侶與上層社會，一直要到五代、宋初，才完全普遍於一般民間。

除了坐禮外，桌椅跟文人最切身關係的無非是書寫。由於椅子與佛教的特殊關係，加上僧人又有抄經的大量書寫需求，因此可以推測利用桌、椅作為書寫的設備，很可能也是從寺院中開始發展起來的。

### 三、書寫方式的轉變

有關書寫設備與筆法之間的關係，馬敘倫（1885-1970）早在 1948 年即指出桌子在中國書寫發展中的重要性。<sup>51</sup> 接著，沙孟海（1900-1992）在 1980 年簡要提出執筆方法如何受到坐具影響，並提出唐以前斜執筆管的方式與現代通行的方式不同，並舉出一些保存在古畫上的執筆姿勢為例。<sup>52</sup> 不過，這些都是簡略的探討，一直要到孫曉雲才開始深入探討毛筆、執筆方式、坐具與筆法之間的關係，從物質與技術層面來具體地說明古代複雜抽象的筆法發展，她也使用不少考古材料與繪畫上的相關執筆圖像來佐證，為近年來研究中國筆法最重要的學者。<sup>53</sup>

宋代以前的書寫方式，可以在出土的文物或是繪畫摹本上見到。1955 年河北望都漢墓中有一幅主簿史與主簿二人對坐書寫圖，兩人各作一榻，主簿左手執

50 此段討論請見柯嘉豪，〈椅子與佛教流傳的關係〉，頁 727-763、750-752。

51 馬敘倫，〈石屋餘瀋·石屋續瀋〉（上海：上海書畫出版社，1991），頁 154。

52 沙孟海，〈古代書法執筆初探〉，收入沙孟海，〈沙孟海論書叢稿〉（上海：上海書畫出版社，1987），頁 181-182。

53 孫曉雲，〈書法有法〉（臺北：未來書城，2003）。本文中所使用執筆圖像資料，有很大部份是參考孫曉雲書中所用圖像。

牘，右手握筆（圖 6）。<sup>54</sup> 1958 年，湖南長沙金盆嶺 9 號墓出土一件西晉永寧二年（302）的青釉對坐書寫陶俑（圖 7），很清楚是以手持筆、牘，騰空於胸前書寫，並沒有藉助任何依靠物或輔助器材。二吏之間放著一張矮几，上面卻是放置簡冊等文具物品，並非用來書寫。顯然，這種持拿書寫的方式從漢代一脈相承到西晉。對這種古老的書寫方式而言，懸腕當然不具有任何意義，畢竟所有的書寫都是在懸腕的狀態下完成。

現存少數古畫摹本上也可發現類似的持書方式。〈北齊校書圖〉（圖 8）中，畫面右邊一人坐於榻上左手持紙或絹，右手持筆。傳顧愷之（341-402）〈女史箴圖〉（圖 9）中，女史站立，左手持一捲曲物，右手持筆。關於絹素的使用，西晉成公綏（231-273）：「動纖指，舉弱腕，握素紉，染玄翰。」<sup>55</sup> 可知「素紉」是握在手上書寫，而「握」字的用法的確相當傳神，如同〈女史箴圖〉中的描繪。用來書寫的絲織品要經過加工處理，例如馬王堆出土帛書實物至少經過上膠、打磨、鎖邊等工序。上膠（類似現今之桃膠）是避免墨汁沿著經緯線滲透，打磨可以使書寫面平整，收邊則是固定經緯線。<sup>56</sup> 上膠打磨後的絲織品會變得比較硬挺，就可以如同畫面中捲曲起來握在手中書寫。

到了唐代，桌、椅開始出現在僧侶及貴族階層中，人們也開始垂足而坐，如〈宮樂圖〉（圖 10）。然而，從流傳圖像上可以發現，該時期無論坐或站，拿在手上書寫都還是主要的方式，如傳韓滉（723-787）〈文苑圖〉（圖 11）中所示。<sup>57</sup> 由於日本並未像中國一樣使用桌椅，所以這種書寫方式一直保存在日本，可以在十二世紀〈吉備大臣入唐繪卷〉上見到（圖 12）。<sup>58</sup>

進入宋代後，坐於椅上使用高桌書寫成為一種常態，如傳衛賢（活動於 960-975）〈開口盤車圖〉<sup>59</sup>（圖 13）與張擇端（1085-1145）〈清明上河圖〉（圖 14），可以

54 北京歷史博物館、河北省文管會編，《望都漢墓壁畫》（北京：中國古典藝術出版社，1955），頁 13、圖版 16。

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

56 陳松長，〈馬王堆帛書的抄本特徵〉，《湖南大學學報（社會科學版）》，21 卷 5 期（2007），頁 22。感謝匿名審稿人提供此一資料。

57 賴非認為在魏晉十六國時期的新疆敦煌一代已經領先中原地區利用桌子來書寫。詳見〈傢俱變革引起了漢字字體的改變〉，《賴非書法篆刻網》[http://www.laifei.net/sfzk\\_huanjingleixing902.htm](http://www.laifei.net/sfzk_huanjingleixing902.htm)（檢索日期：2011 年 5 月 2 日）。

58 此圖像資料為白謙慎教授告知，特此感謝。

59 此圖像資料為劉和平教授告知，特此感謝。

清楚見到桌子已經運用在書寫上。桌、椅不僅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有所不同，紙張從持握在手中變成平鋪於桌面，拿筆的手從舉腕變成平腕。<sup>60</sup> 這些轉變在今日看來雖然沒有什麼，但是對於北宋人而言，肯定是革命性的轉變，畢竟所有的古法都離開原先的持書脈絡，開始變得模糊難解。因此，在研究北宋書法史時，這個發生於唐宋之際的重大變化當然要加以正視，否則無法解釋這些北宋文人在書法文化上的諸多作為與舉動。

中國書法史在北宋以前完成了篆、隸、草、行、楷的書體演變，而桌椅的出現則是徹底改變了中國人的書寫姿勢，這成為書體演變完成後最重要的轉變。桌子的使用使得紙張不需要持拿，寬廣的桌面也同時提供手部的放置空間，因此違反人體工學的懸腕法就成為書家自由選擇的項目。懸腕對於初學者確實容易引起肌肉酸痛等不適症，枕腕的舒適當然會誘使很多書家開始將手腕擱置於桌上，枕腕更是成為新的書寫風尚，最著名的代表人物就是蘇軾。

對於北宋文人而言，這種實際書寫方式的改變，使得古代書寫方法的相關理論都必須加以解釋與修正，才能符合他們真正的書寫需求，過程中他們也開始思考何謂正統筆法。

#### 四、懸腕筆法

隨者桌椅的普及，書家順勢發展出便利的枕腕方式，如同黃庭堅所述：「學書人喜用宣城諸葛筆，著臂就案，倚筆成字。」可知當時確實不流行懸腕書寫，畢竟這種方式違反人體工學。事實上，不懸腕對於書寫小字的影響不大，而北宋前期所留下的書蹟確實在尺寸及字形上都比較小，因此懸不懸腕在那個時期似乎不是這麼重要。從北宋後期開始，不僅傳世的大型行草開始變多，懸腕的重要性也不斷地被書家提出與強調。顯然，對於現代書家想當然爾的懸腕有其時代上的特殊意義，絕非世代相傳的簡單概念。

面對當時的枕腕風潮，黃庭堅並不表贊同，他提出：「使學書人試提筆，去紙數寸。書當左右如意，所欲肥瘠曲直，皆無憾然！」說明唯有懸腕書寫才能隨心所

60 以上關於書寫姿勢的討論文字內容修改增補自何炎泉，〈晉唐法書中的節筆現象與摺紙文化〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，35期（2013），頁5-7；本文關於書寫姿勢與筆法之間的詳細探討，主要參考孫曉雲，《筆法有法》，頁68-91。

欲地控制所想要的線條表現。黃庭堅〈跋與張載熙書卷尾〉：「古人學書不盡臨摹，張古人書於壁間，觀之入神，則下筆時隨人意。學字既成，且養於心中無俗氣，然後可以作示人為楷式。凡作字須熟觀魏晉人書，會之於心，自得古人筆法也。」<sup>61</sup>他認為要得到古人的用筆方法，光是臨摹還不夠，還要將古人書法張貼於牆上觀看。對於魏晉的書法要反覆觀覽，了然於心，自然可以得到古人的筆法。

北宋提倡懸腕的另外一位重要書家就是米芾（1052-1107），他除了強調寫字一定要懸腕外，也同時提到書壁的方法：「學之理，先寫壁，作字必懸手，以鋒抵壁，久之必自得趣也。」<sup>62</sup>顯然，黃、米二人都認為利用壁面可以幫助書法的學習，只是黃庭堅強調以心領神會的方式來體悟筆法，而米芾是以實際的懸腕書壁來學習古人筆法。<sup>63</sup>

書壁與懸腕在北宋中晚期受到重視，除了黃、米兩位書家的個人心得體會外，可能還存在其它意義。從文獻上可以得知，唐代以後的書家，在學習書法上多以碑刻入手，其中又以唐碑為主流，不外乎是歐陽詢（557-641）、虞世南（558-638）、褚遂良（596-658）、顏真卿（709-785）或柳公權（778-865）等書家。至於唐碑學習與懸腕書壁之間存在何種關係？首先考慮唐碑的製作問題。

歐陽修曾經談論到：

右〈張嘉正碑〉。李邕撰，蔡有鄰立書集本有按字。李絳《論事集》言：「吐突承瓘欲於安國寺為憲宗立紀聖德碑，乃先立碑建樓，請學士撰文。絳疏論以為不可。憲宗遽命以牛百頭拽，碑倒。」蓋未撰文而先立碑建樓。此碑有鄰又三字集本作文云：「立書亦應先立石矣。」今人立碑須鐫刻成文，然後建立。蓋今昔所為不同，各從其便爾。<sup>64</sup>

提到此碑是先將碑石立好後，再請蔡有鄰書寫於碑上。若考慮唐以前持書的習慣，直接在立好的碑石上書寫也是符合當時習慣，書寫狀態其實蠻接近平時的書寫方式。文獻上經常出現的唐代題壁、屏活動，也可說明唐人對於站立懸腕書寫的動作

61（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷29，頁328，〈跋與張載熙書卷尾〉。

62（宋）米芾，《寶晉英光集》（叢書集成新編，冊62，頁147），卷8，〈題古良醫妙技〉。

63 從黃庭堅的「提筆」到米芾的「懸手」，不同的用詞其實也反映出懸腕並非古代的觀念，因此沒有特定的詞可以使用，所以可以說是一個在北宋全新的觀念。檢索四庫全書，可以發現北宋使用「懸腕」只有黃庭堅與李昭玘（？-1126）二人，所以懸腕確實在北宋中晚期才開始成形的概念。

64（宋）歐陽修，《歐陽文忠公全集》（臺北：臺灣商務印書館，1965，四部叢刊初編，冊50，頁1103），卷139，〈唐張嘉正碑開元二十六年〉。

絕對是駕輕就熟。至於墓誌銘乃是平放於墓室中，因此書寫方式可能與唐碑立書有所不同。<sup>65</sup> 另外，唐代也有很多巨型高碑，如唐玄宗的泰山刻石，顯然不可能由皇帝親自站立在碑前書寫。<sup>66</sup> 唐代也有將書法描摹到石上的作法，最著名就是懷仁的〈集字聖教序〉，所以當時確實存在其它的碑刻製作方式。唐以前，書法史上還流傳一個韋誕的書匾故事：

明帝時，凌雲臺初成，令誕題榜，高下異好，宜就加點正，因致危懼，頭鬢皆白，既以下，戒子孫無為大字楷法。<sup>67</sup>

提到該臺的匾額是先固定好，才令書家書寫。儘管對於現代人而言相當不可思議，顯得有點本末倒置，而且大費周章。對於習慣持書的古代人而言，在固定好的匾上書寫似乎不會有品質不佳的顧慮，否則魏明帝也不至於將韋誕吊至高空來書寫整座建築物最重要的匾額。顯然，宋以前的碑、匾確實存在著先立後書的方式。有趣的是，歐陽修對於這古今的差異也不是相當清楚，因此他並未就此做出任何具體的解釋。類似禮殿塑像的爭議，書碑方式又再次地凸顯出北宋文人對於唐宋之際文化轉變的陌生。

宋代的立碑方式，根據歐陽修的說法，是先將碑文鐫刻好後才立石。歐陽修著名的〈瀧岡阡表〉就是在山東刻製好後，運回故鄉江西豎立。<sup>68</sup> 北宋碑刻的製作方式還可以參考〈畫錦堂記〉的相關記載，據宋董道（約 1079- 約 1140）《廣川書跋》：「蔡君謨（蔡襄）妙得古人書法，其〈畫錦堂記〉每字作一紙，擇其不失法度者裁截布列，連成碑形，當時謂『百衲碑』。」<sup>69</sup> 此碑刻於治平二年（1065），由歐陽修撰文，蔡襄書丹，記述三朝名相韓琦之事蹟。蔡襄在創作〈畫錦堂記〉的過程中，謹慎地以一張紙一個字的方式書寫，並從中擇優者合併為一碑，因此被稱為〈百衲碑〉。此外，黃庭堅〈牛口莊題名〉墨蹟中提到：「此字可令張法亨刻之」（圖 15），可知也是先在紙上書好作品再製成碑刻。這兩個例子都顯示北宋刻碑時是先書寫於紙上，接者摹勒到石頭上，最後才刻製成碑，這種方式一直到現代都還是主

65 請參考華人德，〈論東晉墓誌兼及蘭亭論辨〉，《故宮學術季刊》，13 卷 1 期（1995 秋），頁 27-62。

66 關於此碑的相關討論，見 Robert E. Harist Jr., *The Landscape of Words: Stone Inscriptions from Early and Medieval China* (Seattle and London: University of Washington Press, 2008), 244-270.

67 （唐）張懷瓘，《書斷》，收入上海書畫出版社，《歷代書法論文選》，卷中，頁 184。

68 何炎泉，〈瀧岡阡表〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁 287。

69 「其書〈畫錦堂〉，每字作一紙，擇其不失法度者，裁截布列，連成碑形。當時謂「百衲本」，故宜勝人也」（宋）董道，《廣川書跋》（叢書集成新編，冊 48，頁 705），卷 10，〈畫錦堂記〉。

要的碑刻方式。習慣將紙張置於桌子書寫的書家，事先寫好碑文再謄上石當然是比直接書寫於石上簡便許多，北宋以後的主流製碑方式也讓後代對於唐人書丹石上的作法更加不熟悉。

至於黃庭堅與米芾為何會在大家沉浸於枕腕的舒適時，力排眾議地建議不自然的懸腕方法來入門，或許與他們對於古代書寫方法的認知有關。米芾對古代文物的蒐集相當狂熱，必然有很多機會接觸到保存著古代書寫姿勢的圖像，例如《書史》提到的顧愷之〈女史箴〉橫卷，<sup>70</sup>以今日流傳的本子看來，卷末即有女史持拿書寫的具體畫面（圖9）。黃庭堅在建中靖國元年（1101）也題過兩件同名的〈校書圖〉：

一人坐胡牀脫帽，方落筆，左右侍者六人似書。省中官長四人共一榻，陳飲具，其一下筆疾書，其一把筆若有所營構，其一欲逃酒，為一同舍挽留之，且使侍者著鞞，兩榻對設。坐者七人，其一開卷，其一捉筆顧視，若有所訪問，其一以手拄頰，顧侍者行酒，其一抱膝坐酒旁，其一右手執卷，左手據摺頤，其一右手捉筆拄頰，左手開半卷。其一仰負懶几，左右手開書。<sup>71</sup>

文字的描述與現存〈勘書圖〉相差無幾，明確地提到校書者懸腕持書的畫面（圖8）。因此，他們兩人肯定對於古代持書的書寫方式有相當概念，很可能也意識到桌子的問題，所以才會提出懸腕這個不符合人體工學的要求。不過，他們兩人都沒有針對桌子與書寫提出看法，因此實際的狀況並不清楚。至於兩人不約而同提到的壁面，可以考慮書寫者與書寫面的視角問題，若將碑刻張貼於壁面觀看，則角度完全無異於當時碑石立好後直接書丹，當然也比較接近古代持書書寫的角度，這對於學書者理解唐碑的筆法無疑有直接的幫助。此外，題壁時由於書寫者姿勢與壁面的角度關係，書家確實比較容易達到懸腕的要求，枕腕於壁面反而變得比較不自然。待學習者從書壁培養出基本的書寫技巧與習慣後，即使轉移到桌面上書寫，書家自然容易接受懸腕的書寫方式。因此，米芾所提倡的懸腕書壁法，不僅可以還原唐碑書丹的過程，能夠更真實地體會並學習到古代的用筆奧秘。

牆壁與屏風都是直立於地上，並沒有古今的差異，具有一脈相傳的意義，所以

70（宋）米芾，《書史》（臺北：藝文印書館，1947，美術叢書，冊10，頁4），〈晉畫〉。

71（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷27，頁302，〈題校書圖後〉；（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·別集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷6，頁1581，〈題北齋校書圖後〉。

倡導利用垂直壁面來學習古代筆法不僅比較具有說服力，而且合乎邏輯。在宋初被認為學習到唐人筆法的李建中，就經常在洛陽的寺廟中觀看五代楊凝式所遺留的題壁書法，<sup>72</sup>顯然觀察壁上墨蹟的確是北宋人理解古代筆法的途徑之一。

黃庭堅和米芾雖然都提倡懸腕，但是二人懸腕的意義卻不盡相同。米芾一生志在追求魏晉書風，因此懸腕屬於復興古代筆法的層次。黃庭堅所強調的懸腕並非拘泥於書寫姿勢上的復古，而是更加重視內心對古代筆法的領悟，懸腕的使用完全是傾向實際書寫的需要，這也可以說明為何他在晚年可以從與書法毫不相干的「長年蕩槳」來悟出筆法。<sup>73</sup>

宋以前，由於舉腕持書的書寫面較小，限制了毛筆書寫的空間，直接影響作品的尺寸。桌子普及後，平鋪桌面的紙張無疑讓書家的視野更加寬廣，書寫的範圍也隨之增加，於是書家便有充分的條件挑戰大尺寸的作品。不過，原先便利輕鬆的枕腕在此時反而成為書家的絆腳石，放置於桌面的手腕限制了毛筆的活動空間。在這樣的脈絡下，懸腕筆法的出現就扮演著關鍵性的角色，書家透過懸腕可以更靈活且大幅度地移動毛筆，滿足大字書寫創作的需要。若以宋四家「蔡、蘇、黃、米」的傳世作品做觀察，可以發現蔡襄與蘇軾的大字書蹟較少，而黃庭堅與米芾則留下較多大行草的書蹟，完全符合懸腕的歷史演變。古代舉腕持書的書寫方式在桌子普及後消失，但「懸腕」卻因為桌子的使用而成為創作大型書蹟的基本技巧，逐漸成為北宋中晚期文人書法學習與討論的核心，不僅成功解決當時的創作難題，也為古代舉腕持書找到新的詮釋。

## 五、毛筆、書桌與筆法

從晉唐時期遺留下來的墨跡看來，當時的毛筆整體而言都是比較硬挺，推測應該也跟持書的方式有關。依據相關書寫圖像資料，持筆書寫時的毛筆角度並非垂直，而是呈現約四十五度左右的傾斜角度。至於書壁、屏或碑就更不用說，毛筆幾乎是接近水平的狀態。由於地心引力的關係，毛筆沾上墨汁後重量會增加，因此只要不是垂直於地面，圓錐狀筆毫就會呈現彎曲的狀態，這種狀況在柔軟的毫毛會變

72 「往時李西臺喜學書，題楊少師題大慈院壁後云：『枯杉倒檜霜天老，松烟麝煤雨寒。我亦生來有書癖，一回入寺一回看。』」（宋）吳聿，《觀林詩話》（叢書集成新編，冊78，頁621）。

73 （宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·別集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷8，頁1630，〈跋唐道人編余草稿〉。

得更加明顯。持書的角度加上地心引力的作用，不難理解為何北宋以前多以健毫為主，甚至出現像紙心、絹心或雀頭筆這種將筆腰包裹住的筆式，目的顯然都是為了確保在持書時筆毫可以保持直挺的狀態。

進入北宋後，由於桌椅的普及與枕腕風氣的盛行，挺勁的毛筆仍舊是書家的首選。由於枕腕造成腕部無法靈活移動，毛筆活動空間受到侷限，加上當時是以書寫尺寸較小的書法為主，所以書寫時大部分是以運指為主，整體的運筆動作較小，故需要藉助比較硬挺的筆毫，才能精確傳達來自指端的細微控筆動作。時至今日，小楷毛筆的製作仍舊是以健毫為主要材料。

在北宋文人的建議下，擁有悠久傳統的諸葛散卓筆又加入蒼鼠鬚，成為北宋最著名的毛筆。面對彈性佳的諸葛散卓筆時，蘇軾認為是造筆工藝的極致表現，稱「澄心堂紙、鼠鬚筆、李庭珪墨，皆一代之選也！」<sup>74</sup>不過，黃庭堅對於蘇軾的偏好也有意見：

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。然東坡不善雙鉤懸腕，故書家亦不伏此論。<sup>75</sup>

明確指出蘇軾因為不擅長懸腕，才會對於新出現的無心「棗核筆」如此反感，甚至批評無心筆的出現只是「好奇尚異」，而無實質上的意義。關於這點，愛好無心筆的黃庭堅當然無法認同。蘇軾對於健毫的喜愛並不限於散卓筆，例如錢勰（1034-1097）隨使高麗，曾帶回猩猩毛筆餽贈黃庭堅，此筆同時也受到蘇軾的青睞，據聞蘇軾每至黃庭堅書齋，都會借來揮灑一番，相當愛不釋手。<sup>76</sup>宋代所見的猩猩毛筆根據文獻記載，是屬於比較挺勁的筆。<sup>77</sup>傳世有陸游（1125-1210）用猩猩毛筆所書的墨蹟（圖 16），從線條蒼勁的狀況看來，確實是偏向硬挺的毛筆。

黃庭堅能夠如此明確地指出蘇軾書寫方法與毛筆之間的關係，顯然不是出於個人的臆測，而是有實際上的觀察與證據。除了猩猩毛筆外，黃庭堅還曾經出示他所

74（宋）蘇軾，《蘇軾文集》，卷 69，頁 2202，〈題所書寶月塔銘〉。

75（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷 29，頁 325，〈跋東坡論筆〉。

76「山谷有此詩跋云：錢穆父奉使高麗，得猩猩毛筆，甚珍之，惠予要作詩。蘇子瞻愛其柔健可人意，每過予書案，下筆不能休。」（宋）黃昀，《山谷年譜》（臺北：學海出版社，1979），卷 19，頁 217-218，〈元祐元年丙寅上〉。

77「高麗用猩猩毛反太堅勁也！」（宋）莊綽，《雞肋編》（景印文淵閣四庫全書，冊 1039，頁 145），卷上。

收藏的名家毛筆，請蘇軾一一試寫，蘇軾提到：

魯直出眾工筆，使僕歷試。筆鋒如著鹽曲蟬，詰曲紙上。魯直曰：「此徐偃筆也！有筋無骨，可謂名不虛得。」<sup>78</sup>

可見黃庭堅對於蘇軾的毛筆喜好相當清楚，否則無法精確地評判蘇軾擇筆的條件。此外，黃庭堅也是北宋時期對於毛筆最關注的書家，他提到的製筆名家最多，有諸葛高、呂道人、呂大淵、嚴永、張遇、侍其瑛、諸葛元、<sup>79</sup> 閻生、李慶、張鼎、徐偃、<sup>80</sup> 吳無至、郎奇、李展、<sup>81</sup> 張耕老、<sup>82</sup> 楊伸、<sup>83</sup> 張通。<sup>84</sup> 他在〈筆說〉：

然研得一，可以了一生。墨得一，可以了一歲。紙則麻、楮、藤、竹，隨其地產所宜，皆有良工。唯筆工最難，其擇毫如郭泰之論士，其頓心著副，如輪扁之斲輪。<sup>85</sup>

認為筆、墨、紙、硯中最難得的就是筆，而毛筆的選毫猶如郭泰（128-169）在評鑑士人一般，縛毫更像是輪扁在製作輪子，除了小心謹慎外，還需要高超嫺熟的技巧，才能製作出好筆。基於對毛筆的重視，黃庭堅不僅收藏當時製筆名家的毛筆，還深入探討毛筆與書法創作之間的關係。

對於北宋新出的無心散卓，黃庭堅在〈書吳無至筆〉（1089）中提到：

有吳無至者，豪士晏叔原（幾道）之酒客二十年。時余屢嘗與之飲，飲間喜言士大夫能否似酒俠也！今乃持筆刀行，賣筆於市。問其居，乃在晏丞相園東。作無心散卓，小大皆可人意。然學書人喜用宣城諸葛筆，著臂就案，倚筆成字，故吳君筆亦少喜之者。使學書人試提筆，去紙數寸，書當左右如意，所欲肥瘠曲直，皆無憾然，則諸葛筆敗矣！<sup>86</sup>

78（宋）蘇軾，《蘇軾文集》，卷70，頁2235，〈書魯直所藏徐偃筆〉。

79（宋）高庭堅，《山谷集·別集》（景印文淵閣四庫全書，冊1113，頁594），卷6，〈筆說〉。

80（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·外集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷1，頁871，〈林為之送筆戲贈〉。

81（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷25，頁287，〈書侍其瑛筆〉。

82（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·外集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷24，頁1430-1431，〈試張耕老羊毛筆〉。

83（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·別集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷19，頁1892-1893，〈與斌老書二〉。

84 黃庭堅用張通筆，見國立故宮博物院藏〈寒山子龐居士詩〉。

85（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·外集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷24，頁1430-1431，〈筆說〉。

86（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷24，頁287，〈書吳無至筆〉。

分析了當時諸葛筆之所以流行，就是因為很多人都與蘇軾的狀況類似，不喜歡或是不擅長懸腕書寫，習慣將手臂擱於桌上寫字，這種「著臂就案，倚筆成字」的寫字方式也造成吳無至所製作的無心散卓一開始並不受到歡迎。無心散卓筆由於沒有使用特別硬挺的毫料來捻心，整體筆毫比較柔軟，書寫時需要較大的動作來調整控制筆毫的方向，所以在書寫動作較大的懸腕方式下，反而更能夠隨心所欲地控制想要的線條表現。關於懸腕的重要性，黃庭堅在〈論寫字法〉：「凡寫字時，先當雙鉤，用兩指相疊蹙筆，壓無名指，高提筆，令腕隨己意左右。」<sup>87</sup> 清楚描述雙鉤懸腕的方法，就是食指與中指兩指相疊縮起貼近筆管並壓在無名指上，同時也要將筆提高，好讓腕部可以靈活運動。他在〈跋與張載熙書卷尾〉：「凡學書欲先學用筆。用筆之法，欲雙鉤回腕，掌虛指實，以無名指倚筆則有力。」<sup>88</sup> 則是補充描述自己的執筆方式，指出當食指、中指鉤住筆管時，無名指則是從另一方向抵住筆管，「回腕」是指雙鉤懸腕時將手腕轉向身體的狀態，這種方式會使得手指呈現併攏並且掌心虛空。

黃庭堅同樣書於元祐四年（1089）的〈致景道十七使君尺牘並詩〉<sup>89</sup>：

宣州院諸公多學余道（點去）書，景道尤喜余筆墨，故書此三幅遺之。翰林蘇子瞻書法娟秀，雖用墨太豐，而韻有餘，於今為天下第一。余書不足學，學者輒筆悞無勁氣。今乃舍子瞻而學余，未為能擇術也。（圖 17）

元祐三年正月，東坡權知禮部貢舉，孫覺（1027-1-90）、孔仲文同知貢舉，黃庭堅、晁補之（1053-1110）、張耒（1054-1114）等為參詳、編排、點檢試卷等官，李公麟（1049-1116）、顧臨（1028-1099）等為考校官。<sup>90</sup> 顯然，黃庭堅留下〈書吳無至筆〉與這則意見時，是他與蘇軾等文人一同任職於汴京，背後所透露的訊息相當值得玩味。黃庭堅雖然客氣地推崇蘇軾書法天下第一，然而宗室對他書法的喜愛卻透露出他個人的影響其實已經開始發酵，也反映出他提倡以懸腕法寫無心筆的觀念應該逐漸被接受。最終，無心「棗心」筆在黃庭堅逝世後不久的大觀年間，已經被稱為「黃魯直樣」，顯示這種無心筆確實是受到黃庭堅的喜愛與大力推廣，也難

87（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·外集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷24，頁1433，〈論寫字法〉。

88（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷29，頁328，〈跋與張載熙書卷尾〉。

89 徐邦達，《古書畫過眼要錄》（長沙：湖南美術出版社，1987），頁268-271；何傳馨，〈黃庭堅小楷氣象——〈致景道十七使君尺牘並詩〉解讀〉，《故宮文物月刊》，269期（2005.8），頁16-29。

90 劉正成，〈蘇軾年表〉，《中國書法全集·34·蘇軾卷二·附蘇氏一門》（北京：榮寶齋，1991），頁612；鄧子勉，《黃庭堅全傳》（長春：長春出版社，1999），頁193。

怪他會不同意蘇軾對此筆的貶意。根據葉夢得的記載：「熙寧後，世始用無心散卓筆，其風一變。」<sup>91</sup> 指出熙寧（1068-1077）以後，大家開始使用無心散卓筆，此時期黃庭堅正當二十四到三十四歲之間，而蘇軾是三十三到四十二歲。由於無心散卓出現時黃庭堅還算年輕，應該還處於追尋筆法的階段，且尚未與東坡深入交遊，<sup>92</sup> 或許是因為如此他才能很快地接受新樣式的無心筆。黃庭堅在 1089 年介紹吳無至無心散卓時，提到當時還是很多人無法接受這種無心筆，儘管無心筆已經問世了十多年。所以，無心筆並非像鼠鬚散卓一樣，一推出就風靡北宋，而是經過一段時間的發展與推廣，才逐漸取代有心散卓筆。畢竟散卓筆除了悠久的傳統與文人心中穩固的地位，也跟當時的寫字方式息息相關，所以並不是那麼容易被取代。至於黃庭堅在接觸到無心筆時，是否已經開始懸腕寫字，或是在接觸之後才逐漸發展出來的方法，並不十分清楚，不過可以知道無心筆確實符合他懸腕書寫的需求。

至於無心筆為何在北宋出現，實際的原因當然很難說清楚。若考慮鼠鬚散卓筆的製作過程，材料的珍貴稀少顯然是關鍵，也就是要找到適合撚心的毫料並不容易。若連蔡襄、梅堯臣、蘇軾等文人都不易獲得諸葛散卓筆，可知諸葛散卓筆在當時的取得會有多困難。對於北宋大量興起的士人而言，這些量少質優的名筆當然是企不可求。由於心毫在毛筆中發揮最重要的功能，若是處理的不好反而容易產生負面效果。或許正是這樣的機緣下，為了供應大量的士人書寫需求，珍貴心毫便成製筆業者捨棄的首要對象，直接促成了大量的無心筆面世。同時間開始流行的懸腕筆法，除了讓諸葛散卓筆顯得不適用外，也逐漸讓新出的無心筆開始獲得大家的支持。

心的有無除了牽涉到懸腕與否，當然也直接影響到書法的表現，從作品中亦可找出一些蛛絲馬跡。蔡襄〈陶生帖〉中的線條爽勁俐落，末筆時而露出尖銳筆心，如「耿」字，加上線條的邊緣亦偶爾出現叉開筆畫，反映出筆毫的硬挺，且是一枝有心毫與副毫的毛筆（圖 18）。蔡襄書寫此札的毛筆在特性上與北宋散卓筆相當接近，或許蔡襄信中所提「散卓」即是書寫該札之筆。

同樣與〈陶生帖〉類似的還有蘇軾的〈寒食帖〉，蘇軾也是有心散卓筆的忠實擁護者。〈寒食帖〉筆畫收尾時一樣可以見到筆心的尖毫，故推測應該也是出於有

91（宋）葉夢得，《避暑錄話》，卷上，頁 1580。

92「按《東坡年譜》：熙寧九年作，而先生與東坡相識乃在是歲。」（宋）黃昀，《山谷年譜》（臺北：學海出版社，1979），卷 8，頁 108，〈元豐元年戊午下〉。

心筆所書（圖 19）。有趣的是，黃庭堅在跋〈寒食帖〉時所使用的筆就相當不同，明顯見不到硬挺筆心的部分，而是毛毫平鋪於紙面（圖 20），很可能是用他所喜愛的無心筆所書。此外，蔡、蘇作品中粗細變化較大的線條，與黃庭堅書法中比較均勻的線條也相當不同，反映出北宋的有心筆可能在筆尖附近比較細瘦，而筆腰處則是特別寬厚，所以線條才會隨著書家書寫時的提按而產生劇烈的粗細變化。

無心筆從捨棄硬挺的栗鼠尾跟蒼鼠鬚開始，便宣告放棄對於挺勁筆鋒的追求，材質上當然可以更靈活地選擇其它柔軟的毫料，例如「魯公羊毫樣」就使用了羊毫，毛筆尺寸不再受限於一般硬毫的短小尺寸，生長長度較長的軟毫可以輕易地製作出大字書寫所需的毛筆，這當然也意味著大尺寸作品的出現。若以目前傳世的書法墨蹟看來，確實在北宋中晚期開始留下較多的大行草作品，與北宋前期恰好形成一個明顯對比，大致上可以蘇軾為劃分點。黃、米兩人不僅留下不少大字作品，他們對於懸腕提倡更是不遺餘力，黃庭堅本人更是提倡無心筆的重要人物。雖然米芾所用的毛筆並不清楚，但是從作品中潤澤的線條看來（圖 21），他所使用的毛筆應該也是較軟的無心筆。

懸腕、無心筆與桌子，這三個關鍵性的因素一起在北宋中晚期相遇，使得這些北宋書法家有充分的條件可以創作出一件件精采的大型書蹟。也就是說，面對中國書法史上最優秀的北宋大行草作品，不應該再單純視為書家個人的藝術創造，應該正視物質面在這個發展過程中所發揮的影響力。

## 六、筆法的追尋

北宋書法的發展過程並不順利，絕非單純地繼承前代書風的簡單史觀，而是存在著一個明顯的斷層。<sup>93</sup> 從歐陽修的「書之廢莫廢於今」，<sup>94</sup> 一直到北宋末成書的《宣和書譜》：

大抵學者用筆有法，自古祕之，必口口親授，非人不傳。由唐以來，學者相宗，方造其妙。至五季失其所傳，遂有衰陋之氣。<sup>95</sup>

93 關於唐宋變革的簡要討論請參考，柳立言，〈何謂唐宋變革〉，《中華文史論叢》，81 期（2006），頁 125-171；張國剛，〈「唐宋變革」與中國歷史分期問題〉，《史學集刊》，2006 年 1 期，頁 8-10；葛兆光，〈唐宋抑或宋明〉，《歷史研究》，2004 年 1 期，頁 18-32。

94 （宋）歐陽修，《歐陽文忠公全集》，卷 139，頁 1106，〈唐安公美政頌〉。

95 （宋）不著撰人，《宣和書譜》（臺北：世界書局，1962），卷 12，頁 273。

都暗示著北宋在書法上確實遭遇到重大變革。《宣和書譜》的作者則是認為向來倚重口耳相傳的筆法在五代戰火中喪失中斷，致使北宋書法產生「衰陋之氣」。

事實上，從唐末黃巢之亂（874-884）開始，一直到北宋建國（960），八十餘年的動亂導致了超過百分之五十的人口死亡，甚至有學者估計高達四分之三。<sup>96</sup> 戰亂除了直接毀壞大量文物外，連文字著述與口傳文化也都同時受到大規模的嚴重破壞，直接造成文化中斷的危機。<sup>97</sup>

戰火的摧殘與大量的人才凋零更讓北宋士人結構出現根本上的轉變。由於過去的世家大族在戰亂後已殘破不堪，加上北宋的政府官員又以科舉取士為主要來源，使得這些非世族出生的讀書人有機會可以躍身成為統治階層的士大夫，掌握政治上的資源，這在過去世族壟斷政治資源的時代是無法想像的巨變。<sup>98</sup> 這批在政治上迅速獲得權利的新興文人，同時也必須肩負起歷經巨變後的文化傳承與發揚責任。從現存文獻資料看來，北宋的書法文化無論在書法或是文房（筆、墨、紙、硯）上，都還是以過去上層社會所留下的文物為討論重心，例如王羲之書法、諸葛散卓筆等。然而，這些新興文人所出生的文化背景卻不屬於過去的貴族菁英階層，因此出現了政治與文化上的不匹配。畢竟，獲取功名所學習的知識與流傳在貴族階層的文化知識並無直接關係，加上這些菁英文化也在動盪的時代中喪失殆盡。也就是，這些非世族大家出生的文人與這些屬於過去菁英階層的文物幾乎處於一個全然陌生的狀況，而這種尷尬的處境讓這些文人產生了文化認同上的焦慮感。儘管他們面臨著迫切的文化焦慮與危機，但同時他們也獲得的文化上的發言權與商議權，也就是他們可以重新討論與制定屬於自己的文化典範。

唐末五代的戰亂與士族結構改變這兩個重要的社會劇變，成為研究北宋書法物質文化的重要基礎，可以用來觀察解釋為何這些文人會展開一連串而且大規模的文化追尋與建構工作。<sup>99</sup>

96 葛劍雄，《中國人口發展史》（福州：福建人民出版社，1991），頁175；路遇、滕澤之編，《中國人口通史》（濟南：山東人民出版社，2000），頁419。

97 歐陽修的《集古錄》除了史學上的意義外，也是文化重建的絕佳例子。由於歐陽修不僅編寫了《新五代史》，他也親身見識到自己早年學習過碑刻在短時間遭到破壞，加上強敵環伺的戰爭危機，因此自然產生文物保存的迫切感。見 Ronald C. Egan, "Ou-yang Hsiu and Su Shih on Calligraphy," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 49 no. 2 (1989): 365-369.

98 Peter K. Bol, "This Culture of Ours": *Intellectual Transitions in T'ang and Sung China* (Stanford: Stanford University Press, 1992), 32-75.

99 北宋士人的文化追尋與重建工作，除了本文介紹的部份之外，還涉及到紙、墨、硯等文房，筆者擬著專文介紹。

關於古代筆法，這些北宋文人顯然沒有意識到，即使五代沒有戰亂，這些古法還是難逃中斷的命運，因為桌椅的普及與士人結構的改變都會讓筆法產生傳承上的困難。非世族出生的文人當然對於原先流傳在世家大族的筆法不熟悉，加上書寫方式又出現重大轉變，這些都直接導致古今筆法本身產生認知上的差異，因此要利用古代所沒有的桌椅來重新恢復古代筆法，無異於緣木求魚。不過，從他們探討的過程中，卻是可以看到這些文人如何一步步建立並且商量出他們所認可的古代筆法。

在北宋文人追尋古代筆法的過程中，唐代狂草書僧無疑是值得加以關注。黃庭堅就清楚指出自己從蘇舜欽（1008-1048）得到古人筆意，從懷素（八世紀晚期）、高閑（活動於九世紀中）等人窺探到筆法之妙：

予學草書三十餘年，初以周越為師，故二十年抖擻俗氣不脫。晚得蘇才翁子美書觀之，乃得古人筆意。其後又得張長史（約 675-759）、僧懷素、高閑墨跡，乃窺筆法之妙。<sup>100</sup>

關於蘇舜欽，歐陽修認為他是宋初唯一得到古代筆法的書家，他死後筆法便告中斷。<sup>101</sup> 歐陽修也記載了蘇舜欽的用筆之法：

蘇子美嘗言：「用筆之法，此乃柳公權之法也！」亦嘗較之斜正之間，便分工拙。能知此及虛腕，則羲、獻之書可以意得也！因知萬物皆有法。<sup>102</sup>

蘇舜欽提到自己的用筆之法，乃是柳公權（778-865）的「筆正」。<sup>103</sup> 歐陽修進一步論證用筆的斜正與工拙之間的關係，還指出「虛腕」的重要性。「虛腕」應當是懸腕的另一種說法，因為枕腕的腕固定在桌面上，所以不可能虛腕。句中的斜正雖然不是十分清楚，但是因為歐陽修同時也提到懸腕（虛腕）一事，所以應是指毛筆垂直紙面與否，懸腕執筆確實比較容易讓毛筆垂直於書寫面而不歪斜。相反地，枕腕書寫時為了獲取較大書寫空間，毛筆自然趨向傾斜的狀態。在歐陽修觀念中，懸腕用筆才能獲得二王書法的真意。至於懸腕的筆法如何運用於草書中，蘇舜欽詳細描述道：「草書把筆，離紙三寸，取其指寬、掌平虛，腕法圓轉，則飄縱之體自絕出耳！」<sup>104</sup> 特別指出書寫時手掌呈現水平，不需豎起，而且腕部要活動圓轉，才能

100（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·外集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷 23，頁 1406，〈書草老杜詩後與黃斌老〉。

101「自蘇子美死後，遂覺筆法中絕。」（宋）歐陽修，《歐陽文忠公全集》，卷 130，頁 1008，〈蘇子美蔡君謨書〉。

102（宋）歐陽修，《歐陽文忠公全集》，卷 130，頁 1008，〈用筆之法〉。

103「帝問公權用筆法，對曰：心正則筆正，筆正乃可法矣！」（宋）宋祁，《新唐書》（臺北：鼎文書局，1989），卷 163，頁 5029。

104（元）鮮于樞，《困學齋雜錄》（叢書集成新編，冊 87），頁 309。

寫出飄逸縱橫的草書。這樣的懸腕執筆法，與後來黃、米所強調的懸腕書寫方式類似，都是強調腕部活動的靈活自如。

蘇舜欽家中曾經收藏過張旭的書蹟與懷素〈自敘帖〉，<sup>105</sup>且從其傳世碑刻〈跋補懷素自敘帖〉（契蘭堂帖本）（圖22）看來，可知其書風類似懷素。顯然，這個被歐陽修所認定的正統筆法，其實不只跟柳公權相關，還跟張旭、懷素的筆法關係密切。

若進一步考慮懷素〈自敘帖〉、高閑〈千字文殘卷〉的尺寸，可以發現字體遠較一般晉唐書蹟為大，且篇幅也較長，運筆揮毫的幅度都更大，受到較少的空間拘束，這些特色恰好都不約而同地與北宋中後期所創作的大型書蹟相吻合。不難想見當北宋書家在尋思如何創作大尺寸書蹟時，乍見這些狂草書家的作品會有多大的啟發與感動，難怪黃庭堅在見識過後會深深覺得自己已經領悟到真正的「筆法之妙」。

身為狂草書家第一代的張旭，如何發展出狂草已經不得而知，不過他發展出狂草之後，迅速獲得極大名聲，因此學習者必然很多。顧及當時流行的持書方式，其實一般的書家在沒有桌子的幫助下，很難學習這種大型的狂放書法。<sup>106</sup>反觀唐代僧人，卻是不同的狀況，桌子的使用是從寺廟開始普及，加上僧人大量抄寫經書的書寫需求，因此利用桌、椅作為書寫的設備，很可能也是從寺院中開始普及起來的。當習慣使用桌、椅的僧人們接觸到張旭的狂草後，他們勢必可以輕易聯想到桌面對於狂草書寫的便利性。憑藉桌子的平坦與開闊的書寫面，都使他們在狂草的學習上較一般人更加容易，待熟練後也可輕易轉換至壁、屏上。狂草與桌子之間的關係似乎也可以用來理解，為何狂草書迅速在中晚唐僧人之間流傳，且傳世名家中也以僧人居多。

除了僧人外，唐代書家也可能開始利用桌子來書寫。唐代大書家顏真卿（709-785）家中就有使用椅子的記載：

又立兩藤椅子相背。以兩手握其倚處。懸足點空。不至地三二寸。數千百下。<sup>107</sup>

105 「唐末五代文章衰盡，詩有貫休、齊己，書有亞栖，村俗之氣，大率相似。如蘇子美家收張長史書云：隔簾歌已俊，對坐貌彌精。語既凡近而字無法，真亞栖之流。」（宋）蘇軾，《東坡志林》（臺北：新興書局，1973，筆記小說大觀·正編，冊2），卷1，頁799。

106 可以考慮以書壁或是屏風的方式來練習，不過確實是比較費事。

107 （宋）王楙，《唐語林》（臺北：新興書局，1976，筆記小說大觀·十三編，冊4，頁2571），卷6。

加上他與張旭之間的深厚淵源，<sup>108</sup> 都間接指出他很可能像那些草書僧一樣也開始嘗試在桌上書寫。即使盛唐以後的少數書家可能已經在桌上書寫，不過從圖像上的資料可以推測持紙書寫仍是主流，新式的書寫方式或許多應用於較大尺寸的作品上。<sup>109</sup>

有趣的是，這些改變古法的書家，紛紛被鍾情於魏晉書法的米芾所批評，顏真卿被他痛批：「大抵顏、柳挑踢為後世醜怪惡札之祖，從此古法盪無遺矣！」、「顏魯公行字可教，真便入俗品。」<sup>110</sup> 而這些狂草書家則被評為：

草書不入晉人格轍，徒成下品。張顛俗子，變亂古法，驚諸凡夫，自有識者。懷素少加平淡，稍到天成，而時代壓之，不能高古。高閑而下，但可懸之酒肆。辯光尤可憎惡也！（圖 21）

米芾的批評始終圍繞著「古法」的觀念，他認為這批人都是不遵守古法寫字，因此都不值得師法。米芾寫下這些言論時，不見得清楚這批書家更改古法的真正原因，但是他肯定觀察到新的書寫方式在藝術上的表現，確實是不同於他所尊崇的魏晉古法。

對於張旭、顏真卿與懷素，黃庭堅也很清楚他們之間的傳承：

張長史〈郎官廳壁記〉，唐人正書無能出其右者，故草聖度諸家，無轍迹可尋。懷素見顏尚書，道〈張長史書意〉，故獨入筆墨三昧。

或傳顏公書得長史筆法，僧懷素見公，自矜得折釵股筆。顏公言：「折釵股何如屋漏法？」懷素起捉公手云：「老賊盡之矣！」觀魯公〈乞米〉、〈乞鹿脯帖〉、〈與郭令書〉、〈祭姪文〉，皆當與王中令鴈行耳！懷素草莫年乃不減長史，蓋張妙於肥，藏真妙於瘦。此兩人者，一代草書之冠冕也！<sup>111</sup>

雖然黃庭堅並未指出他們三人對於新式筆法的使用，從他們受到重視的程度，可以知道黃庭堅的確在他們的作品中獲得啟發並找到適合自己的書寫筆法。就時間序而言，這些唐人的書寫方式對於黃庭堅來說當然是屬於古法。不過，這些被用來書寫狂草的「古法」，在本質上其實更接近北宋，反而與真正的古法（持書）相去甚遠。

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

109 關於桌子與唐代書家的詳細討論請參考何炎泉，〈晉唐法書中的節筆現象與摺紙文化〉，頁 7-9。

110 〈宋〉米芾，《寶晉英光集·補遺》（叢書集成新編，冊 62），〈跋顏書〉，頁 149；〈宋〉米芾，《海岳名言》（臺北：世界書局，1962），頁 3。

111 〈宋〉黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷 28，頁 314-315，〈題絳本法帖〉。

面對同一批書家，由於對藝術追求與古法定義的不同，黃庭堅所看到的是「筆法之妙」，而米芾卻是見到「變亂古法」，兩者在認知上的差距不可謂不大。黃庭堅對於同時代文人所使用的筆法也不甚認同，認為當時的人都不瞭解古人的筆法，他批評道：

數十年來士大夫作字尚華藻，而筆不實，以風檣陣馬為痛快，以插花舞女為姿媚，殊不知古人用筆也。<sup>112</sup>

「風檣陣馬」很可能就是指米芾，因為蘇軾曾稱讚米芾書法「風檣陣馬，沉著痛快，當與鍾王並行，非但不愧而已。」<sup>113</sup> 黃庭堅則是描述米芾書法：「快劍斫陣，強弩射千里，所當穿徹，書家筆勢，亦窮於此。然亦似仲由（子路）未見孔子時風氣耳！」<sup>114</sup> 語氣中頗有微詞。事實上，從黃庭堅作品中的凝重運筆方式看來，他確實不會同意米芾「把筆輕，自然心手虛，振迅天真，出於意外」<sup>115</sup> 的運筆觀點，更不用提他們對於古代筆法會有分歧意見。

基於桌子的普及所引起的筆法改變，使得古代筆法的傳承上出現困境，對於那些意識到文化危機的文人們而言，如何重建古代筆法顯然成為當務之急。從蘇舜欽、歐陽修、蘇軾、黃庭堅到米芾，他們對於所謂正統筆法的認知也都不盡相同，每個人都是根據自己在書寫上的實踐，再配合對於古代筆法的追尋與理解來加以揣摩推測，因而衍生出各種不同的答案。由於書寫姿勢的徹底改變，除非能夠回到古代持書的寫法，否則對於所謂古法的復興並無太大意義。不過，這些富有危機意識的北宋文人，還是孜孜不倦地積極探索，為中斷的筆法找到新的銜接點，更為後世開啟一扇扇筆法大門，他們自己也順勢成為書法史上的新典範。

## 七、結語

諸葛散卓筆的興衰不只涉及北宋製筆工藝的歷史，還見證了北宋書法史的發展，其中更牽涉到桌椅的普及、筆法的中斷、懸腕的倡導、典範的建立等等相關議題。書寫工具等物質在整個發展的過程中其實扮演著舉足輕重的角色，這些文人除

112（宋）黃庭堅，《宋黃文節公全集·外集》，收入劉琳、李勇先、王蓉貴編，《黃庭堅全集》，卷23，頁1401，〈書十棕心扇因自評之〉。

113（宋）蘇軾，〈雪堂評書〉，收入（明）張丑，《清河書畫舫》（景印文淵閣四庫全書，冊817，頁363），卷9下。

114（宋）黃庭堅，《豫章黃先生文集》，卷29，頁331，〈跋米元章書〉。

115（宋）米芾，《寶晉英光集》，卷8，頁147。

了不斷調整自己來適應相關物質文化上的轉變，也積極地投入物質性的研究與改良，例如有心散卓筆就是根據他們對於傳統的想像所開發出的新產品，而無心筆則是因應新的書寫需求所發展出來的新筆式。從有心到無心，其實也反映出典範對於北宋文人不再是處於不可撼動的地位，為了實際書寫的需求，帶有典範性的諸葛散卓筆不僅可以調整，甚至也可以被捨棄。

唐宋之際的文化中斷與變革，雖然讓這些北宋文人面臨前所未有的危機與焦慮，但同時也賦予他們對於文化的建構權與商議權，相互討論並制定出屬於他們自己的文化傳統。最終，他們不僅建構出一套新的典範，更開創出輝煌的北宋書法文化。



國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- (晉)成公綏,〈隸書體〉,收入上海書畫出版社,《歷代書法論文選》,上海:上海書畫出版社,2002。
- (唐)白居易,《白氏長慶集》,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,景印文淵閣四庫全書,冊1080。
- (唐)張懷瓘,《書斷》,收入上海書畫出版社,《歷代書法論文選》,上海:上海書畫出版社,2002。
- (唐)顏真卿,〈述張長史筆法十二意〉,收入上海書畫出版社,《歷代書法論文選》,上海:上海書畫出版社,2002。
- (宋)不著撰人,《宣和書譜》,臺北:世界書局,1962。
- (宋)王讜,《唐語林》,收入《筆記小說大觀·十三編》,臺北:新興書局,1976,冊4。
- (宋)朱熹,《誨庵先生朱文公集》,收入《四部叢刊初編》,臺北:臺灣商務印書館,1965,冊137。
- (宋)米芾,《海岳名言》,臺北:世界書局,1962。
- (宋)米芾,《畫史》,臺北:藝文印書館,1947。
- (宋)米芾,《寶晉英光集》,收入《叢書集成新編》,臺北:新文豐出版公司,1985,冊62。
- (宋)米芾,《寶晉英光集·補遺》,收入《叢書集成新編》,臺北:新文豐出版公司,1985,冊62。
- (宋)吳聿,《觀林詩話》,收入《叢書集成新編》,臺北:新文豐出版公司,1985,冊78。
- (宋)宋祁,《新唐書》,臺北:鼎文書局,1989。
- (宋)張載,《張載集》,北京:中華書局,1978。
- (宋)梅堯臣,《宛陵先生集》,收入《四部叢刊初編》,臺北:臺灣商務印書館,1965,冊48。
- (宋)莊綽,《雞肋編》,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,景印文淵閣四庫全書,冊1039。
- (宋)陳樞,《負暄野錄》,上海:上海國光神州社,1920。
- (宋)陸佃,《埤雅》,收入《叢書集成新編》,臺北:新文豐出版公司,1985,冊38。
- (宋)陶穀,《清異錄》,收入《筆記小說大觀·四編》,臺北:新興書局,1974,冊3。
- (宋)曾慥,《類說》,收入《筆記小說大觀·三十一編》,臺北:新興書局,1980,冊1。
- (宋)黃庭堅,《山谷外集詩註》,收入《四部叢刊續編》,臺北:臺灣商務印書館,1966,冊111。

- (宋)黃庭堅,《黃庭堅全集》,成都:四川大學出版社,2001。
- (宋)葉夢得,《避暑錄話》,收入《筆記小說大觀·三編》,臺北:新興書局,1974,冊3。
- (宋)董道,《廣川書跋》,收入《叢書集成新編》,臺北:新文豐出版公司,1985,冊48。
- (宋)歐陽修,《歐陽文忠公全集》,收入《四部叢刊初編》,臺北:臺灣商務印書館,1965,冊49。
- (宋)蔡條,《鐵圍山叢談》,收入《筆記小說大觀·六編》,臺北:新興書局,1975,冊2。
- (宋)蔡襄,《莆陽居士蔡公文集》,北京:書目文獻出版社,1988。
- (宋)蘇易簡,《文房四譜》,收入《筆記小說大觀·六編》,臺北:新興書局,1975,冊4。
- (宋)蘇軾,《東坡志林》,收入《筆記小說大觀·正編》,臺北:新興書局,1973,冊2。
- (宋)蘇軾,《蘇軾文集》,北京:中華書局,1986。
- (宋)黃昀,《山谷年譜》,臺北:學海出版社,1979。
- (宋)黃庭堅,《山谷集·別集》,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,景印文淵閣四庫全書,冊1113。
- (宋)黃庭堅,《豫章黃先生文集》,收入《四部叢刊初編》,臺北:臺灣商務印書館,1965,冊54。
- (元)鮮于樞,《困學齋雜錄》,收入《叢書集成新編》,臺北:新文豐出版公司,1985,冊87。
- (明)張丑,《清河書畫舫》,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,景印文淵閣四庫全書,冊817。

## 二、近代論著

- 王學雷,《古筆考:漢唐古筆文獻與文物》,瀋陽:瀋陽出版社,2013。
- 北京歷史博物館、河北省文管會編,《望都漢墓壁畫》,北京:中國古典藝術出版社,1955。
- 何炎泉,〈北宋毛筆發展與書法尺寸的關係〉,收入孫曉雲、薛龍春主編,《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108-119。
- 何炎泉,〈晉唐法書中的節筆現象與摺紙文化〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,35期,2013年,頁1-48。
- 何炎泉,〈瀧岡阡表〉,收入林柏亨主編,《大觀:北宋書畫特展》,臺北:國立故宮博物院,2006,頁287-290。
- 何傳馨,〈黃庭堅小楷氣象——〈致景道十七使君尺牘並詩〉解讀〉,《故宮文物月刊》,269期,2005年8月,頁16-29。
- 余英時,《史學與傳統》,臺北:時報文化出版公司,1982。
- 沙孟海,《沙孟海論書叢稿》,上海:上海書畫出版社,1987。
- 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。

- 柯嘉豪，〈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 本 4 分，1998 年，頁 727-763。
- 柳立言，〈何謂唐宋變革〉，《中華文史論叢》，81 期，2006 年，頁 125-171。
- 孫曉雲，《書法有法》，臺北：未來書城，2003。
- 徐邦達，《古書畫過眼要錄》，長沙：湖南美術出版社，1987。
- 翁志飛，〈書筆論〉，《書法研究》，131 期，2006 年，頁 1-21。
- 翁志飛，〈從製毫工藝及用筆姿勢的轉變看宋四家的書風〉，《東方藝術》，24 期，2007 年，頁 66-75。
- 馬敘倫，《石屋餘瀋·石屋續瀋》，上海：上海書畫出版社，1991。
- 馬衡，《凡將齋金石叢稿》，臺北：明文書局，1981。
- 許禮平編，《中國名家法書全集·14·懷素／自敘帖》，香港：翰墨軒，1998。
- 崔詠雪，《中國家具史·坐具篇》，臺北：明文書局，1986。
- 張國剛，〈「唐宋變革」與中國歷史分期問題〉，《史學集刊》，2006 年第 1 期，頁 8-10。
- 陳志平，《黃庭堅書學研究》，北京：中華書局，2006。
- 陳松長，〈馬王堆帛書的抄本特徵〉，《湖南大學學報（社會科學版）》，21 卷 5 期，2007 年，頁 20-29。
- 傅芸子，《正倉院考古記》，東京：文求堂，1941。
- 華人德，〈論東晉墓誌兼及蘭亭論辨〉，《故宮學術季刊》，13 卷 1 期，1995 年秋季，頁 27-62。
- 賀梓城，〈唐墓壁畫〉，《文物》，1959 年 8 期，頁 31-33。
- 黃正建，〈唐代的椅子與繩床〉，《文物》，1990 年 7 期，頁 86-88。
- 湖南省博物館編，《湖南省博物館精粹》，上海：上海書店，2003。
- 葛兆光，〈唐宋抑或宋明〉，《歷史研究》，2004 年 1 期，頁 18-32。
- 葛劍雄，《中國人口發展史》，福州：福建人民出版社，1991。
- 路遇、滕澤之編，《中國人口通史》，濟南：山東人民出版社，2000。
- 劉正成，《中國書法全集·34·蘇試卷二·附蘇氏一門》，北京：榮寶齋，1991。
- 鄧子勉，《黃庭堅全傳》，長春：長春出版社，1999。
- 風涼，〈紙卷筆、雀頭筆（雞距筆）的一些資料〉，《朦朧中的曙光的博客》[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5a6cc89f0100udpo.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5a6cc89f0100udpo.html)，檢索日期：2011 年 8 月 25 日。
- 陳俊光，〈大唐遺風——簡述正倉院珍藏之古筆〉，《尊謙山房》<http://kuang16988.pixnet.net/blog/post/39706447>，檢索日期：2011 年 12 月 2 日。
- 賴非，〈傢俱變革引起了漢字字體的改變〉，《賴非書法篆刻網》[http://www.laifei.net/sfzk\\_](http://www.laifei.net/sfzk_)

[huanjingleixing902.htm](#)，檢索日期：2011 年 5 月 2 日。

Bol, Peter K.. *"This Culture of Ours": Intellectual Transitions in T'ang and Sung China*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

Clunas, Craig. *Chinese Furniture*. London: Bamoo Publishing Ltd, 1988.

Egan, Ronald C.. "Ou-yang Hsiu and Su Shih on Calligraphy." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 49, no. 2 (1989), 365-419.

Harrist, Robert E.. *The Landscape of Words: Stone Inscriptions from Early and Medieval China*. Seattle and London: University of Washington Press, 2008.

McCausland, Shane. *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll*. London: British Museum Press, 2003.



國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM

## Northern Song Writing Brushes, Tables and Chairs, and Brushwork

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

### Abstract

The turmoil caused by conflict during the late Tang dynasty and Five Dynasties period led to great losses in terms of talents and cultural artifacts, bringing about the danger of a cultural break with tradition. At the same time, it created a major transformation in the composition of the scholar class. Combined with the spread in popularity of writing using tables and chairs, revolutionary changes took place in Northern Song calligraphy as a result. In response to the perceived threat of cultural loss, Northern Song scholars felt compelled to retrace tradition and create a paragon that belonged to them. In the process, they developed a keen interest in the material culture of calligraphy. Not only did scholars actively engage in researching materials related to it, they even went so far as to personally take part in refining and producing them, leaving behind much precious information on material culture for later generations. This study mainly looks at issues related to the development of writing brushes, the spread of tables and chairs, changes in brushwork, and the transformation that took place in the Tang-Song transition to reexamine aspects of Northern Song calligraphy. In doing so, an attempt is made to clarify the interrelationship between Northern Song calligraphy and related materials from the viewpoint of material, style, and culture.

**Keywords:** Northern Song calligraphy, Brush of Leisurely Eminence, brushwork, Tang-Song transformation

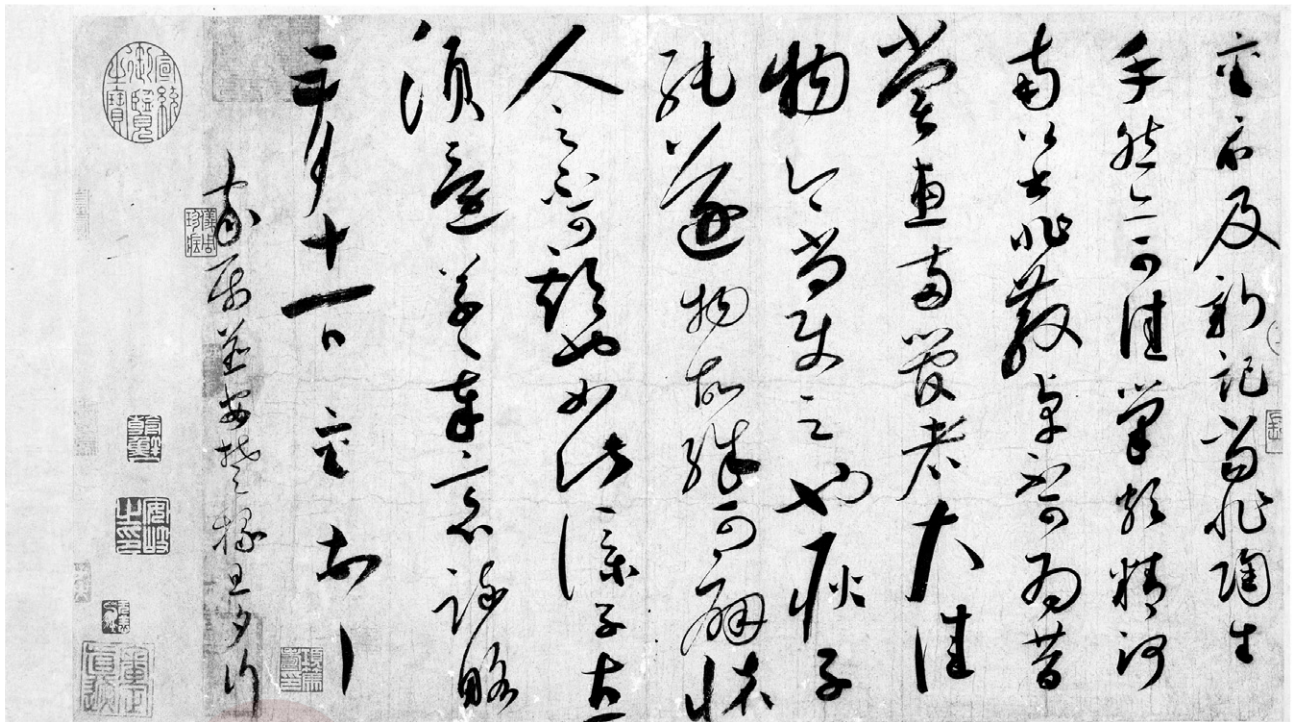


圖1 宋 蔡襄 陶生帖 國立故宮博物院藏

國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM

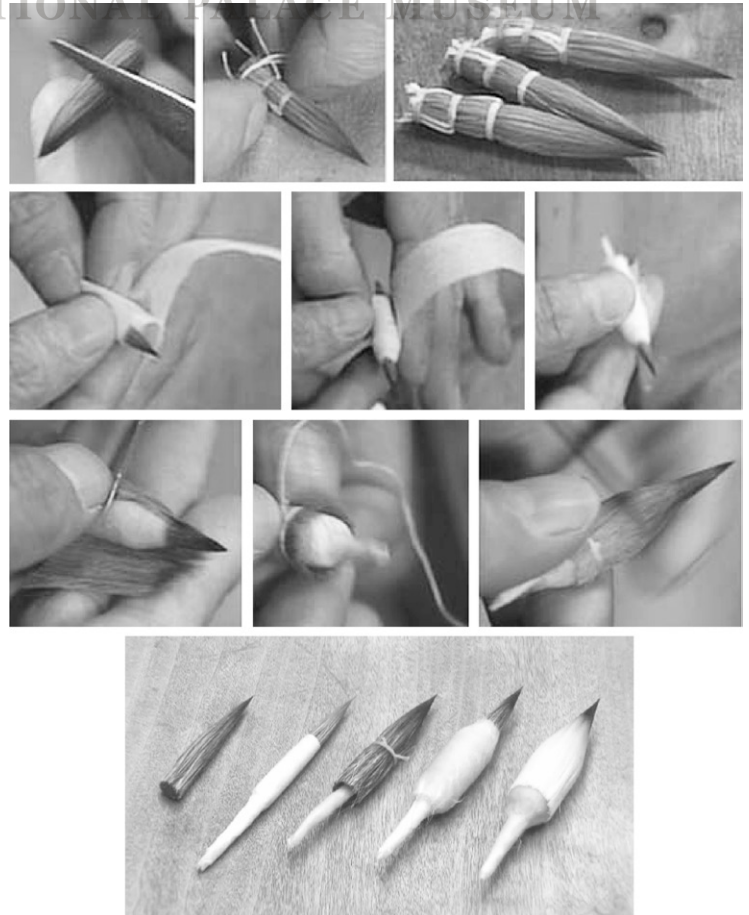


圖2 天平筆製作過程 轉引自風涼部落格



圖3 八號唐筆  
正倉院藏

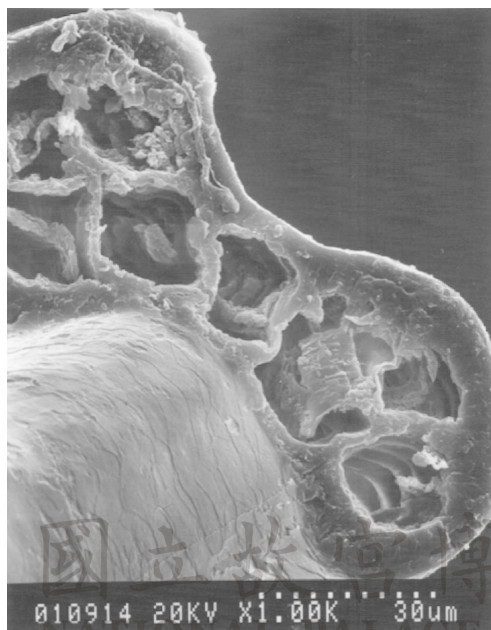


圖4 紫毫（兔毫）剖面放大圖 國立故宮博物院書畫處王興國先生提供



圖5 唐 高元珪墓壁畫 756年 陝西西安 載《文物》1959年8期



圖6 河北望都漢墓壁畫局部 載《望都漢墓壁畫》  
圖版17



圖7 青瓷陶俑一對 302年 湖南長沙出土 湖南省博物館  
藏 載《湖南省文物精粹》



圖8 宋人 北齊校書圖 局部 波士頓美術館藏 載《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄·唐至元代》



圖9 傳 顧愷之 女史箴圖 局部 大英博物館藏  
載*First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll*.



圖10 唐人 宮樂圖 國立故宮博物院藏



圖11 傳 韓滉 文苑圖 北京故宮博物院藏

NATIONAL PALACE MUSEUM



圖12 平安時期 吉備大臣入唐繪卷 第二卷局部 波士頓美術館藏 圖片轉引自波士頓美術館網站



圖13 傳 衛賢 關口盤車圖 上海博物館藏

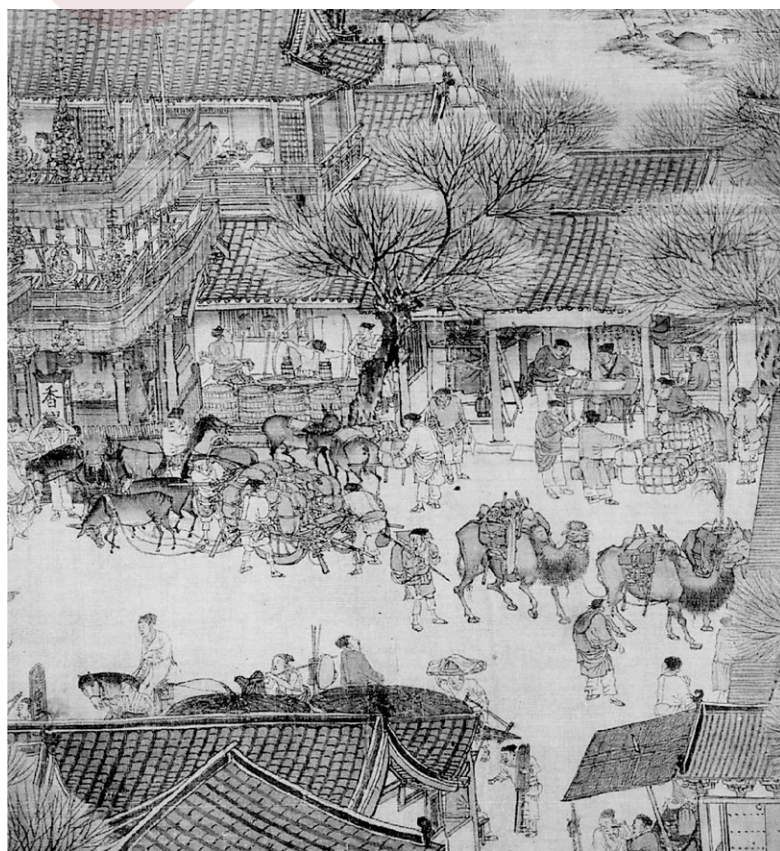


圖14 宋 張擇端 清明上河圖 北京故宮博物院藏



圖15 宋 黃庭堅 牛口莊題名 1100年 中國國家博物館藏

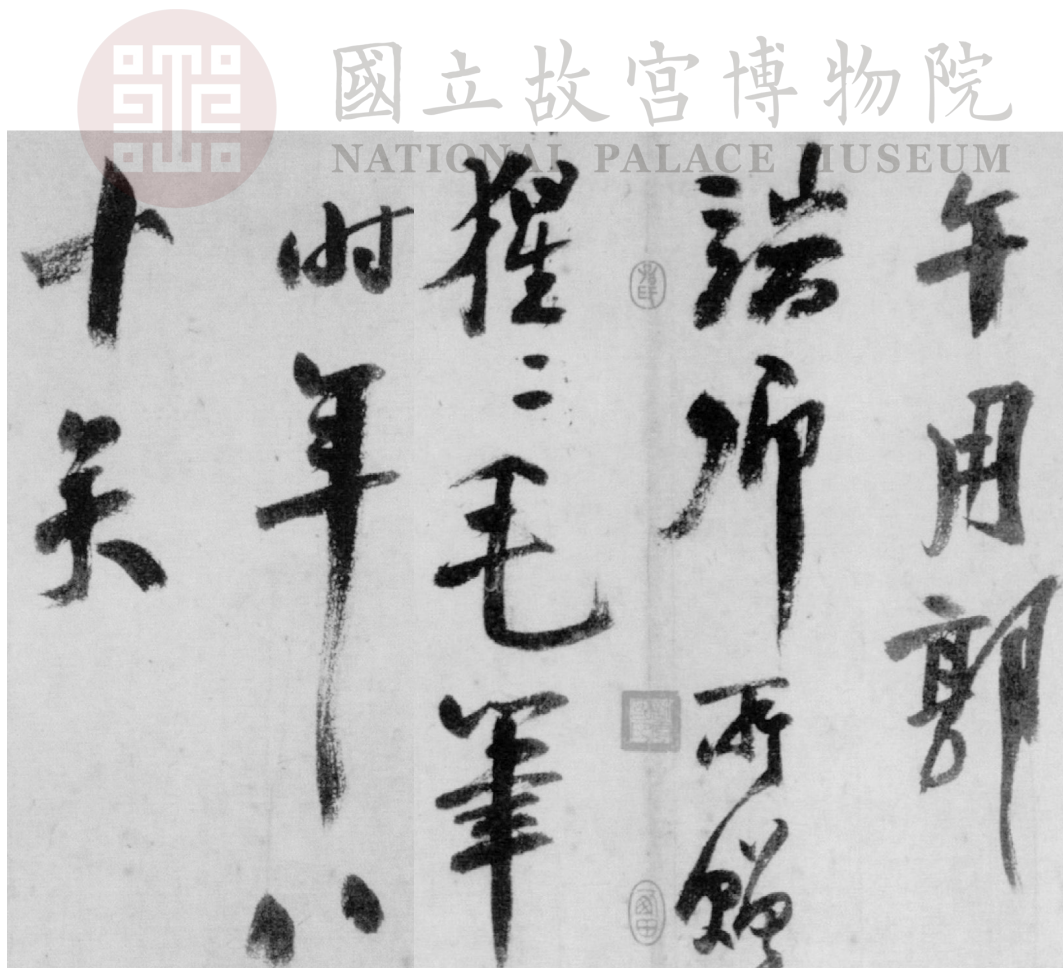


圖16 陸游 自書詩 1204年 遼寧省博物館藏

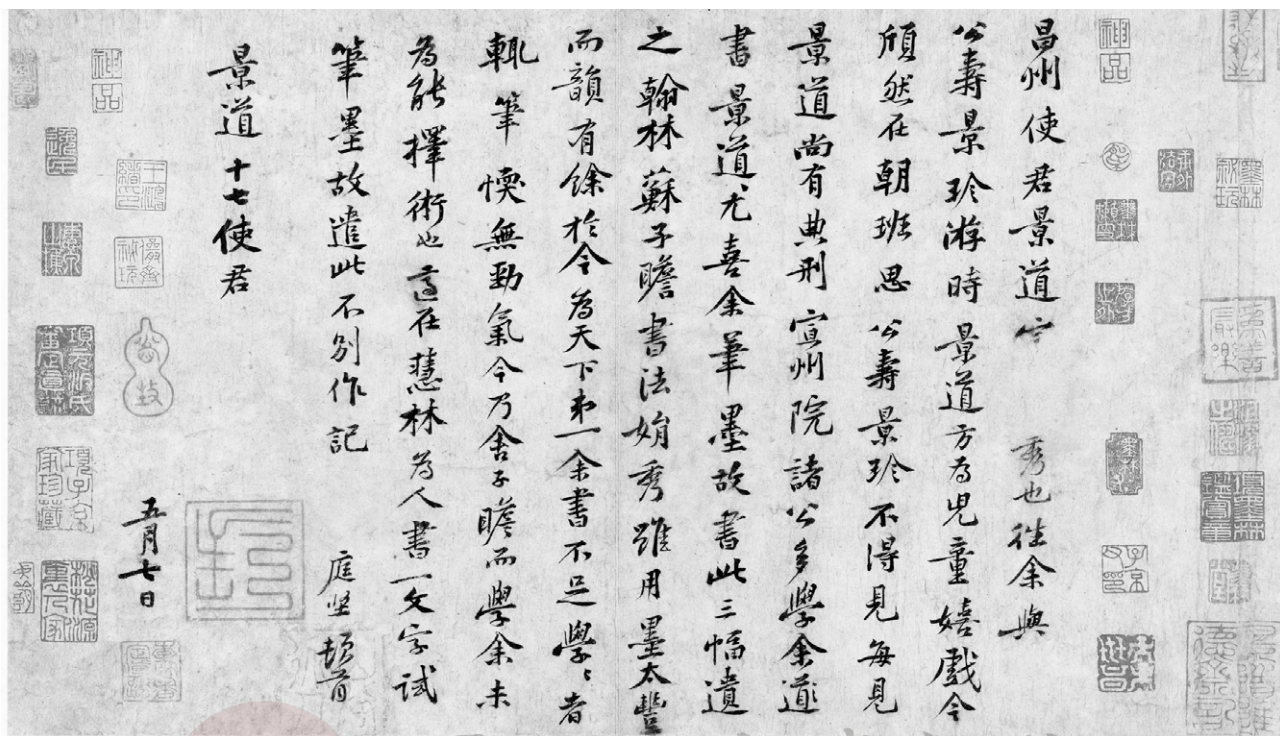


圖17 宋 黃庭堅 至景道十七使君尺牘並詩 1089年 國立故宮博物院藏



圖18 宋 蔡襄 陶生帖 局部 國立故宮博物院藏



圖19 宋 蘇軾 寒食帖 國立故宮博物院藏



圖20 宋 黃庭堅 跋蘇軾〈寒食帖〉 局部 國立故宮博物院藏

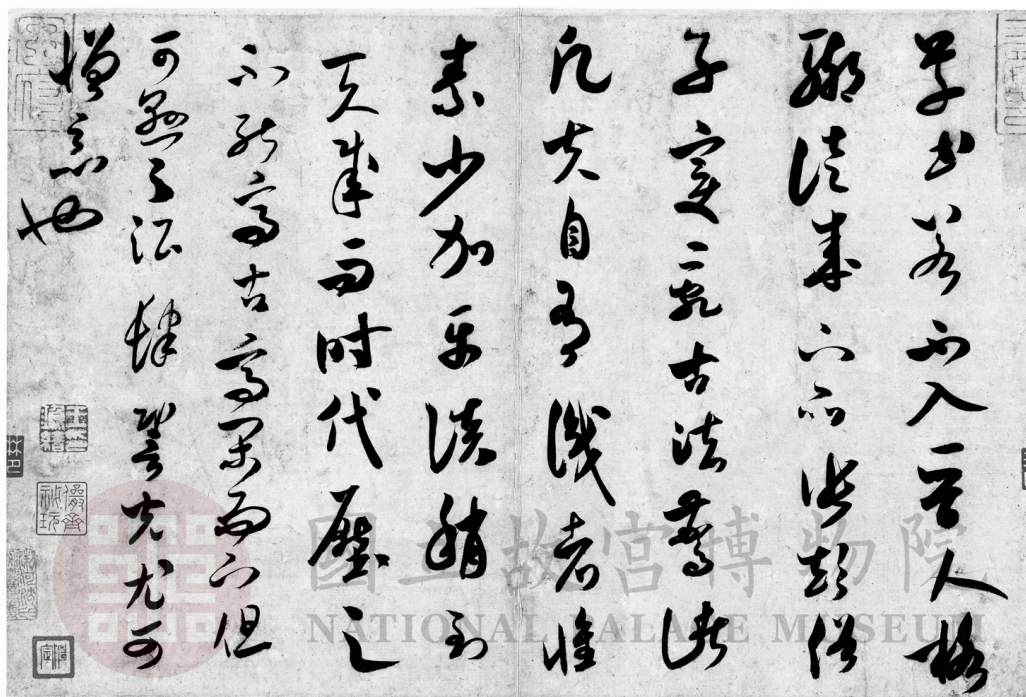


圖21 宋 米芾 論書帖 國立故宮博物院藏

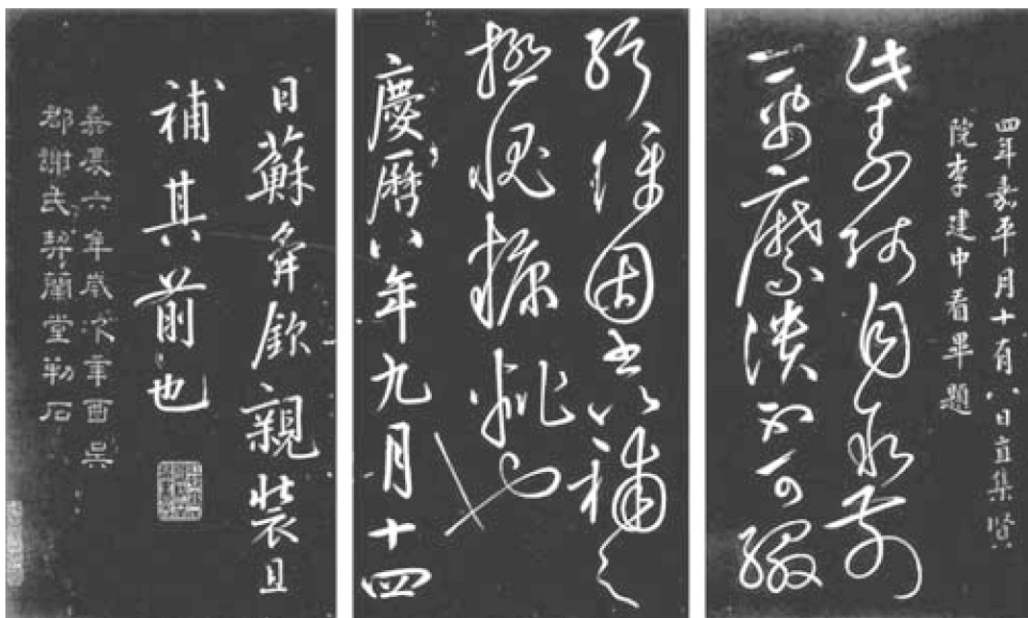


圖22 宋 蘇舜欽 題懷素〈自序帖〉 1048年 契蘭堂帖  
載《中國名家法書全集·14·懷素／自敘帖》