

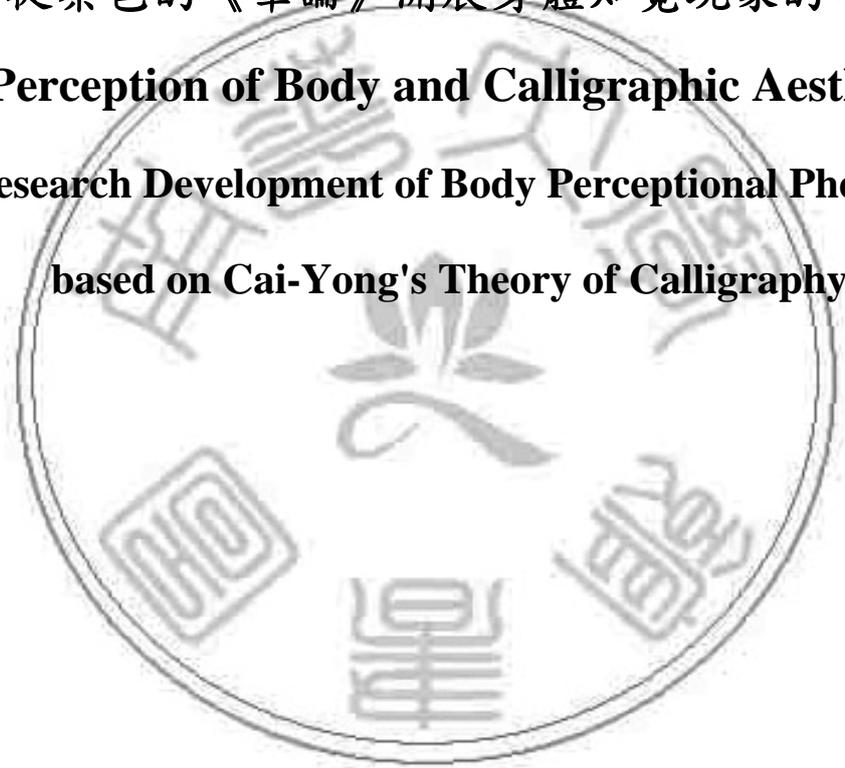
南 華 大 學

環境與藝術研究所碩士論文

身體知覺與書法美學—

從蔡邕的《筆論》開展身體知覺現象的研究

**The Perception of Body and Calligraphic Aesthetics—
the Research Development of Body Perceptual Phenomena
based on Cai-Yong's Theory of Calligraphy**



研究生：李佳穎

指導教授：陳正哲博士、歐崇敬博士

中華民國九十五年六月

南 華 大 學

環 境 與 藝 術 研 究 所

碩 士 學 位 論 文

身 體 知 覺 與 書 法 美 學 —

從 蔡 邕 的 《 筆 論 》 開 展 身 體 知 覺 現 象 的 研 究

研 究 生：李 佳 穎

經 考 試 合 格 特 此 證 明

口 試 委 員：

孫 子 敬

蘇 子 敬

吳 玉 琨

尤 惠 貞

指 導 教 授：吳 玉 琨 孫 子 敬

系 主 任 (所 長)：蘇 子 敬

口 試 日 期：中 華 民 國 九 十 五 年 五 月 十 二 日

論文摘要

本研究試圖以現象學作為研究的基本態度，用梅落龐蒂身體知覺現象學的觀點，來審視書法藝術創作過程中身體空間的變化。身體知覺現象與書法美學的關係，為本論文核心研究議題。

論文首先對身體空間之論述基礎作一整理，再用此基礎概念，從中國傳統書論－蔡邕《筆論》進入身體知覺現象的思考，在書寫行動中觀照身體的間接語言與緘默聲音。

本論文指出書寫藝術以身體為基礎，創造一種轉化身體內 / 外現象的機制。我們存在世界的意義，奠基於身體。如果這個基礎能夠產生正向的轉化，將有助修繕我們所處的環境。

本論文不同於一般傳統書論的研究。希望藉此拋磚引玉，思考以書法藝術作為一種身體實踐的手段，要如何在現代思潮中轉化出新的旨趣，使書法在面對現代性的困境中，仍得以實踐在生活層面上。這樣的思考對傳統書法教育提出新的建議。書法藝術教育應立基於觀省身體知覺的創作態度；藉著書法練習，把身體的知覺向度昇華到美學的境界。並建議書法可以作為日常審美的文化教材。

關鍵字：

身體

知覺

現象學

書法

美學

Abstract

This research tries to examine the creative process of the calligraphic art in the body space by using the basic attitude of the Phenomenology, particularly the Phenomenology of Perception of Merleau-Ponty. This text is mainly the research of the relationship between body Perceptual phenomena and the calligraphic esthetics.

Firstly, the thesis makes the discussional foundation for the body space, then use this base enter the idea of body perceptual phenomena in Cai-Yong's Theory of calligraphy. It then looks at the body indirect language and silent voice in writing action.

This thesis points out the art of writing is based on body as foundation to create a kind of body inside/ outside of conversional mechanism. The meaning of our existence in the world based on the body. If this foundation can produce positive accomplishment, it will help to repair our environment.

This thesis offers different view points from the traditional calligraphic theory in general. It attempts to start a discussion in using the art of Chinese writing as the means of body practices, and how the new value of the writing art can be developed in the modern trend of thought. It hopes in facing modernity, the art can be remained in live practices. Such thinking will put forward new annotation to the traditional education in calligraphy. It suggests that the education of calligraphy should be based on the observation of the body perception , then the individual 's perception of body can be sublimated toward the esthetic realm. And it is also suggested that calligraphy can be used as culture educational materials of esthetics on daily basis.

Keyword :

body

perception

phenomenology

calligraphy , Chinese Art of Writing

esthetics

|| 內 容 目 錄

01第一章 緒論

第一節 前言	1
第二節 研究動機與目的	4
第三節 研究目標與研究步驟	7
第四節 文獻說明	8
第五節 重要名詞釋義	14
第六節 研究方法：以現象學作為方法的基本態度	17
第七節 本研究基本問題整理與章節概述說明	22

24第二章 身體空間之論述基礎

第一節 從現象學到知覺現象學	24
一、胡塞爾：攜帶小刀進入現象學，海德格：用現象學看見「存在」	24
二、梅洛龐蒂：降至地面，在體驗中直接存在	26
三、身體知覺的體驗與現代性疏離	28
第二節 身體－面對世界的姿勢	31
一、身體空間的現象	31
二、感官知覺與「身體-主體」	33
三、感官知覺的限制決定理解方式	35
第三節 身體圖式的開展	36
一、靜默的知識與生俱來	36
二、身體應對環境的整體動態結構	41
三、開展身體圖式：用身體建構隱微的知識系統	43
第四節 以身體經驗為基礎的共同生活世界	44
一、「開放」－ 從一走向二，面向開放系統	44
二、「之間」－ 公共的身軀	46
三、我們共同生活世界	48

51第三章 揭示精微之身體的途徑：從蔡邕《筆論》開始走向書寫、字跡與身體內部空間

第一節 身體經驗空間的轉化—不可見 / 可見	51
一、由可見到不可見	51
二、從不可見到可見	52
三、身體作為一種轉化的機制	52
第二節 書法中身體空間	53
一、絕對時間與絕對空間的要求	53
二、凝聚身體姿勢的全息在筆觸	56
三、傳承中華古文明的熒熒火光	61
四、穿梭中華文化層積岩的任意門	63
第三節 從蔡邕《筆論》談起	65
一、蔡邕背景介紹	65
二、思考《筆論》	66
三、發展問題意識	69
四、提出思考的切點	70
第四節 字跡：身體內部空間經驗的痕跡	75
一、持筆的身體姿勢（肉身變形）	75
二、置入身體意識	75
三、一字已見其心：由字跡反映書寫者的狀態	77

79第四章 身體美學的建構：由書法與知覺向度的意境昇華

第一節 身體：知覺的限制與生命存在的風格	79
一、身體是世界的裂縫	79
二、看見沉默的聲音	80
三、用身體之鑰開啓直觀世界	85
四、身體呈現出生命的風格	87
第二節 身體感官培養	88
一、書法作為知覺訓練的手段	88
二、日常生活軌跡 -- 身體圖式深刻化	91
三、有意識的實踐與無意識的回饋	93

四、創作者與創作交互主體	97
第三節 養護與日常照料	98
一、技藝：身體的練習 / 精神的鍛鍊	98
二、觀照日常經驗	100
三、養護身體的美學—從覺察開始	101
四、用審美的姿勢面對生活世界	103
第四節 書法作為一種文化的補償空間的想像	105
一、概念：一種理想的場	105
二、實踐：身體空間的經營	107
三、以書法在生活中實踐文化空間	109
四、內 / 外環境與藝術	111

112第五章 結論

第一節 以觀省身體知覺現象的書法創作	112
第二節 書法可以作為日常審美教育的文化教材	113

116參考書目

一、參考期刊論文	116
二、參考書籍	116
三、參考網頁與網站	119

120附錄

表（全國碩博士國內學校書法相關論文研究分佈概況）

表 A-1 書法家書學研究的論文（2004 - 1976 年之間）-----	頁 120
表 A-2 書法風格書學研究的論文（2004 - 1982 年之間）-----	頁 127
表 A-3 書跡碑學書學研究的論文（2004 - 1984 年之間）-----	頁 130
表 A-4 書法教育研究的論文（2005 - 1993 年之間）-----	頁 132
表 A-5 其他相關書學研究的論文（2004 - 1997 年之間）-----	頁 136
表 A-6 書法與科技應用研究的論文（2003 - 1999 年之間）-----	頁 139

圖例

圖 B-1 毛穎譜-----	頁 141
圖 B-2 毛穎譜-----	頁 142
圖 B-3 Doan (Yamada Yorikiyo), Japanese-----	頁 143

|| 表 目 錄

表 1 本研究梗概問題整理與簡答-----	頁 022
表 2 本研究章節概述說明-----	頁 023

|| 圖 版 目 錄

圖 1 身體圖式 -----	頁 040
圖 2 線條外輪廓空間示意圖 -----	頁 055
圖 3 聿字解說圖 -----	頁 057
圖 4 「二字」筆劃姿態示意圖 -----	頁 059
圖 5 中國文字演變圖 -----	頁 061
圖 6 創作者和創作互為主體圖 -----	頁 097
圖 7 內 / 外環境與藝術示意圖-----	頁 111

第一章 緒論

第一節 前言

每一個人都有身體，每個人自己的身體都帶著獨特的樣貌，別於其他人的身體；探討有關身體的議題，可以說是非常普遍，卻又牽涉相當個別性的問題。

身體是實際生命具體現實的呈現，只要我們實際使用身體活著，面對現實生活中身體所遭遇的任何事物，在日常生活顯而易見的，這讓我們發現到：「身體」是世界上所有人都曾經碰觸、思索、憂慮的重要問題。身體的問題追究起來與「人的問題」是息息相關的，朝向身體的探討也就是對人的存在關心，更是對人的生存關切。

東方與西方思考身體觀是不相同的，「古代西方柏拉圖（Plato，C.428-347 B.C.）或是西方笛卡兒式的（Cartesian）身心二分有本質上的差異。柏拉圖在《費陀篇》（Phaedo）中曾說，所謂「哲學的生活」就是無視於肉體的愉悅而「轉向心靈」。柏拉圖又說：死亡就是心靈從肉體中獲得解放，他的思想中是以心物二分的預設，到了笛卡兒（René Descartes，1596-1650）更為彰顯。但是，在中國文化中並沒有身心對立的傳統。」¹，西方的身體觀是身心二元論來看待身體的存在，而在中國，對身體的概念是由一個整體的概念所把握的。

西方的身體觀大多著重，在身心之間的辨證上展開思辯，反觀中國的身體觀的命題則是：透過什麼樣的活動，身體會產生什麼樣的變化呢？²雙方同樣關注在身體上卻擁有不一樣的命題基礎，這是值得在進一步去思考、反省的；在這樣的基礎上，希望可藉由本研究關注如此差異的身體觀問題。

關注身體的議題、討論身體的議題，是對人的存在關心、對人的生存關切，除了發覺並認真的面對這個問題之外，馬上面臨一個在現實生活中，直逼人們思考更重要、直接身切的問題是：那麼，人要怎麼照料自己的存在呢？這問題，首先得先知道「自己的存在」的狀況，關於這點我們可以藉由，海德格的說法來思

¹ 黃俊傑，〈中國思想史中「身體觀」研究的新視野〉《中國文哲研究集刊 第二十期》台北：中央研究院中國文哲研究所，2002，頁 513。

² 楊儒賓，《儒家身體觀》台北：中央研究院/中央文哲研究所籌備處，1994，頁 22。

索這個問題，他認為：

作品的存有就是建立一個世界。³

對海德格而言，藝術作品的存有就是建立一個世界，藝術作品透過創作者身體的創作達成一件作品的完成，透過創作者的身軀去感受進而創作表現作品存有；他認為：藝術作品以自己的方式開啓存有者之存有。這種開啓，也是解蔽（Entbergen）。⁴在藝術的實踐下，藝術的本質和人的本質是統一的。我們可以藉由創作實踐來看見創作者處於世界存有所造成的一種表達。

劉勰在《文心雕龍》：「心生而言立，言立而文明，自然之道也。」其中「心生而言立」更加强這樣的概念。劉熙載《藝概》：有書如其人，亦是說明書法創作和人是密切的相表裏關係。

對梅洛龐蒂而言，一個畫家的工作可媲美一個哲學家的工作：倘若一個哲學家的目標，是以智性方式掌握世界，一個畫家的目標就是以藝術方式，擁有世界。這一理解，我們可從梅洛龐蒂後期，為在法蘭西學院的講課而準備的筆記中得到印證：「繪畫是一種哲學：創生之掌握，完全在運行中的哲學。」⁵梅洛龐蒂在這裡所提到的是畫家，筆者是直接理解為藝術創作者，也應不曲違其本意。藝術創作是存有的表現，亦可以解讀為：一種身體哲學的開展。

藝術作品作為活生生的經驗之具體化，藝術僅僅指表現經驗本身，是直接指向生命本身，這是人文學科研究最可信賴的對象。⁶藝術創作是一種可以直接被身體實踐的哲學，是得通過實踐才能成就的，而用身體，得以實踐的哲學是活生生的，且其中還要具有生活化的條件特質，可以在日常生活中直接去體證的。

藝術創作也必須接受生命無時不刻被驗證，其內容有生命力量支撐，用生命的深度揭示出生命自身中那些沒辦法用理論簡言概之的部分，而我們更是得以藉此表現，接近、體察創作者的內在生活世界。

《詩經》序中提到：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」這裡明白的點出，由人內心啟動而生的創作思維。人因心中感

³ 海德格，孫周興譯，《林中路》，台北：時報，1994，頁 25。

⁴ 海德格，孫周興譯，《林中路》，台北：時報，1994，頁 21。

⁵ 劉國英，〈視見之瘋狂－梅洛-龐蒂哲學中畫家作為現象學家〉，《視覺的思想”現象學與藝術”國際學術研討會論文集》，孫周興、高士明編，中國美術學院出版社，2002

⁶ 帕瑪，嚴平譯，《詮釋學》，台北：桂冠，1992，頁 129。

動而藉由創作表現出來。在所處環境中感受到怎樣的情緒藉由創作，將此記錄了下來，人在那個狀態下存在對這個世界的感受。

美國藝術治療協會(American Art Therapy Association，簡稱AATA)下的定義：藝術治療是透過藝術形式，運用在心理治療的工具或媒介；允許人們透過口語、非口語的表達及藝術創作的經驗，去探索個人的問題及潛能，以協助人們內心世界和外在世界間更趨一致。⁷

所以通過藝術創作來看見存有的狀態，似乎是可行的通道，那麼如何開啓並探究這個神秘通道，更深入研究是我們可以努力的方向。

在中國的藝術論中，擁有創作者和其作品非常密切的關係論點。清人劉熙載在《藝概·書概》主張「書為心畫，故書也者，心學也」、「筆性墨情，皆以其人之性情為本」，道出創作者與作品，是非常密切有著相互纏繞的關係，在中國更有「字如其人」這樣的說法，甚至還發展出書品和人品之間評斷的價值觀。

項穆《書法雅言·心相》中提到：「所謂有諸中，必形於外，觀其相，可識其心。柳公權曰：心正則筆正，余今日：人正則書正。心為人之帥，心正則人正矣。筆為書之充，筆正則書正矣。人由心正，書由筆正。」⁸在中國傳統藝術論中發展出書法與人的修養論的觀點。

由以上的論點推敲，筆者要在這裡提出：創作者基本上是第一個自己作品的觀讀者，也是最可靠、最具有資格評論的觀眾，創作者轉為讀者的位置的時候，對作品的詮釋權，又重新回到創作者；再者，創作者的精神視野與創作的基礎，與其本人的個性狀況與發展，及所創作出來的作品有相當大的密切關係。

創作者可以直接由自己眼前的現實，認識到自己身體主觀造就出來的創作品。而這也是創作者在日常生活中，沒有認識到的一種由創作間接發現身體主觀的表現。

那麼由藝術治療心理的論點中啟發，如果創作者自己能夠加強意識的，自己解讀自己的作品，作品也能自然引導創作者產生一種自我察覺的工作，這樣的狀況是不是能夠，對應到中國藝術創作中對於人的修養論呢？

當作品與創作者產生對話的互動機制，有著高度覺知的反省意義，是不是可

⁷ 陸雅青，《藝術治療：繪畫詮釋：從美術進入孩子的心靈世界》，台北：心理，1993，頁 21。

⁸ 《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 531。

以提供更多有益的資訊回饋，雖然創作者都一直在自己完成的作品中，覺知到自己該改進的技術面，來增益其後來的作品成熟，但如果不光是，只侷限提供技術面的精進素材，其實應該還有更多內蘊資訊，這點將是我們可以深掘的課題。

第二節 研究動機與研究目的

對身體的研究，實際上等同於「人的問題」研究，面向身體的探討，也就是對人的存在關心，更是對人的生存關切。這是一件相當重要，又是現實迫切的大問題。本研究認為：要對身體展開研究，必須要植根於身體所處的歷史與文化中，來看待這個議題，如此一來，才能揭露出身體議題的文化深度，使其身體更具現實性。

本研究嘗試以傳統藝術創作的角度，切入探究身體問題。

藉由中華文化中很重要的文化現象－「中國傳統書法藝術」。這項藝術亦是有著悠長的文化歷史，是穩定的歷史素材，足以肩負起加深文化歷史意識的任務，來擴展現實生活中身體議題的文化深度。中國書法藝術是中國傳統文人的一種普遍的修身技藝，其中讓我們有什麼啟發呢？這是值得吾人反思的問題之一。

在中國的美學概念中，美學與人離不開關係，並且在追求美的路途上，還跟身體保健有關，不但浸在審美的生活中怡和性情，更藉此修身養性。假設，經由創作活動現象，強調審省此現象；那麼創作者可以經由此創作歷程中的互動過程，從自己作品的身上獲得學習、詮釋，除了表現技術層面，而個人情緒的覺知，也是如此獲得資訊並被辨別出來，吸納整理並提供身體養護的資料。這不只是觀照到創作技術面的調整改變，更照料其他相關問題的探討。

本研究嘗試以藝術創作角度切入探究身體問題，主要目的是希望以傳統藝術為關懷的前提，來擴展現實生活中身體議題的文化深度。

並將此議題的關懷的重點放在：照料身體。不是著重於人「存有」問題開展思辨，而是用照料身體，這樣的態度來看待身體議題，並且強烈希望將此身體議題的關懷能夠注入我們的教育中。

筆者個人認為：人的存在是植於本身歷史文化之中，關於人的照料，要從人

的教育著手進行，所以照料人的「存有」，應是由我們的文化教育的角度切入，才更有意義。人的「存有」照料，得要非常重視文化教育，筆者認為：由文化教育著手實踐關懷「人」的問題，在如此的基礎下，更能將理論接合於行動，落入實踐層面運作，如此才能在現實中，實質回饋於人的自身。

希望能藉由教育這一實踐的途徑，在現實日常生活中，擁有轉化觀念的此等能力，幫助人們關懷自己身體的議題，進而對身體「照料」有實際產生貢獻的可能。本論文將設法銜接理論與實踐兩者，讓「知行合一」並重；如此的考量，讓本研究不會只受限於思辨討論，更期許能夠將身體議題的關懷，注入我們目前教育的內涵中，將是此論文最重要的使命。

本研究希望藉由書法藝術的問題研究來與當今審美教育對話與反省。

書法是一種蘊含複雜的藝術，是自明性極高的文化現象。在陳穎青專欄〈台灣最偉大的世界遺產〉⁹一文中提到：繁體字是唯一，一條串起中國古典與現代世界的文化通道，而台灣是這通道最實至名歸的守護者，筆者讀後相當有感觸，更是燃起筆者思考研究議題的方向；使用中文作為母語的人，基本上也就是中文的文化持有者，對繁體中文的使用者而言，甚至可以有機會，擁有最權威的文化解釋權，更是此論文研究寫作，最大的支持。

書法無庸置疑是中文世界中，很重要又具有普遍性的文化現象，熊秉明說過：「書法是中華文化的核心中的核心」，書法在中華文化佔有非常宏偉的地位；如果要對中華文化進行文化研究，那麼基本上，研究中國書法則是一條相當重要的進路。

漢字文書法藝術和其他藝術，最大不同點在於，中國書法自古以來都與實用性書寫，緊緊的聯繫在一起，這樣的書法藝術是通過文字作為媒介，來表現藝術形象，因此漢字文書法藝術還包含了一個重要的核心：語言，且包含了文學內容。

但是，因為時代的變遷，書寫的工具改變了，社會生活中具實用性書寫的書法也被迫退位，這是一個重大地位的改變。寫書法這件事，漸漸的遠離一般人們日常生活的範圍；目前漢字文書法藝術在我們的日常生活中已然推向邊緣化，往純藝術的領域生存，漢字文只能默嘆「時不予我」也。

書法為重要的中國文化現象之一，更是中國藝術精神的體現，可以這樣大膽

⁹ 陳穎青專欄，〈台灣最偉大的世界遺產〉，(20040424) 城邦讀書花園，(本文曾經節錄刊載於2003年2月20日中國時報) <http://www.cite.com.tw/column.php?oldcat=20040424>

的說，中文世界所有識字用字的人都直接或間接參與了這現象，在華文世界中具有深厚的社會基礎；這門藝術更是很重要的世界文化資產。當我們盡力中華文化的維護與發揚，也將是我們面對世界最大的優勢。

因此，關注這書法的議題並展開思考，實為當代面對中國人文研究一扇重要的門；熊秉明提到：

中國書法家有美學，但我們不能不承認他們最後還落實於「人」的問題；中國書法家有美學理論，但我們不能不承認他們更重體驗和實踐；中國書法家講創造；但我們不能不承認他們更重尊古和繼承。在西方的衝擊下，過去的體系、觀念、方法已不夠用，如何用新的工具對過去的理論作整理，並建立新的體系，如何再創造的領域嘗試新的可能，尋求新的道路，展拓新的境界，這是我們的課題。¹⁰

觀今宜鑒古，無古不成今；中國書法理論是伴隨著書法藝術實踐，而產生的美學思想，這些論述對於後進書法藝術創作者起了一定的指導作用，古典書法理論所提供的思想見解，更是影響後來的書法藝術實踐與審美的觀念。

本論文以回顧研究中國古典書法理論，作為素材來探討，嘗試用當代今人的想法與視野，來詮釋古典書論，並發掘其中深蘊的意義與價值。

¹⁰ 熊秉明，《中國書法理論體系》，台北：谷風出版社，1987，頁 174。

第三節 研究目標與研究步驟

本研究的出發觀點是：身體知覺現象與書法美學的探討，藉由漢文字書法藝術創作者（傳統文人）的創作理論，來作為一個研究思考的進路，關注身體的議題。使用西方身體的哲學論述的觀點，對中國傳統書法藝術展開對話。

在此研究主題展開下，本論文將會有以下主要的重點扼要說明：

本研究企圖達到的目標（要作什麼？）：

- ◆ 本研究試圖以西方的知覺現象學與東方書法創作理論對照，展開對身體議題的深入關注。
- ◆ 以身體知覺現象學的角度探討書法美學，這是不同於一般傳統書論的研究姿態，來探究傳統書論中有關身體的議題。
- ◆ 對傳統書論是用新的提問方式，將對傳統書論研究領域提出不同於的以往的一般論述方式與新的見解。而這樣的研究是立足於當代，反省傳統使之成為具有當代價值的文化養份。

本研究的研究步驟（要如何作？）

- ◆ 以現象學作為此研究的基本態度，從梅洛龐蒂身體知覺現象學的角度觀察漢文字書法創作過程中，身體空間的變化。
- ◆ 從蔡邕《筆論》自覺意識出發，在書法行動中觀照身體的緘默語言。
- ◆ 以書法創作行動作為一現代文化的補償空間之想像。
- ◆ 用身體知覺現象學的角度對現代書法教育提出建議。

希望藉由此研究思考，如果以書法藝術作為一個身體實踐活動的手段，要如何在現代思潮，反觀傳統的價值，轉化其新的旨趣，在面對現代性的困境中得以實踐在生活層面的一種觀省。這樣的思考對傳統書法教育將提出新的詮釋。

並期望本研究所指的書法教育方向，能對台灣當代全人教育的發展，作出貢獻。

第四節 文獻說明

本文獻說明之目的是：建立本研究的概念脈絡（conceptual context）：藉由描述、批判，了解先前書法研究和相關理論研究發問何在。

在這裡，文獻回顧只提和本論文比較直接相關的文獻（書法相關論文），所以在這基礎上，此研究的概念脈絡是因本研究而建立的。任務是說明，本論文在現今學術領域上的位置，藉此導出本論文主要研究的問題意識。

其中，設法提出本研究的觀點，對有限收集得到的文獻進行批評，並設法整合文獻，組織出之前在這研究領域先進的研究概況。是不是在其中有可以突破的研究盲點。

提供本研究提出不同的看法，在這樣的一個回顧工作中，這些資料能提供本研究進一步歸納提出，現今這學術領域內，未被關照到的議題與可以進一步探索的題材。以下是本論文文獻基礎說明：

（一）哲學相關文獻研究

本論文是使用現象學方法作為「身體的知覺現象與書法美學」研究的基礎，現象學領域中的典籍及相關文獻相當豐富，在本研究中是使用胡塞爾所提出的現象學方法「回到事物本身」作為基本的思考立場，內容主要是以梅洛龐蒂的《知覺現象學》這本書作為本研究切入身體議題的觀點。

（二）中國古代書論及身體論述

有關中國古代書論相當浩瀚，擇其歷史有名且有份量的古代書論為主，本文的主要閱讀是採上海書局出版的《歷代書法論文選》作為一重要參考文本，這論文選集中了古經典的中國傳統書論，都是非常雋永的書論，經過時代洗刷流傳下來的精華；其中書論與身體相關的論述，是本研究關心的重點。

（三）書法相關專論

有鑑於當前書法相關論述古今中外百家爭鳴，本研究對於大量收集與閱讀上常常力有未逮之慮；目前收集的書法相關專論，以大陸書法出版的書法美學專著較多，這是一個目前文獻收集上一個重要的現象，也顯示台灣於此的研究專論上是不足的。

有關書法相關專論的書籍非常多，牽涉的層面相當深廣，書法思想、書法審美、作品風格表現、書家等非常多，在本研究中只能提和本論文比較直接相關的書法論文，作為本研究立論建構的基礎。這是本研究者目前時空下的個人的心力侷限。

（四）現今台灣碩博書法研究論文調查

本論文主要是跟現今的台灣書法研究論文作對照，並藉此說明本論文在目前台灣碩博書法相關研究的相對位置，所以根據本研究回顧 2006/03/25 之前的台灣碩博書法研究相關論文，請參閱（附錄：調查全國博碩士國內學校書法相關論文概況：表 A1 書法家書學研究的論文、表 A2 書法風格書學研究的論文、表 A3 書跡碑學書學研究的論文、表 A4 以書法教育研究的論文、表 A5 其他相關書學研究的論文、表 A6 書法與科技應用研究的論文。）由上述表格整理，我們可以知道現今有關碩博士書法研究的概況，由於這些研究作為基礎的支撐，所以，才有本論文的研究發展。

回顧上述書法家書學相關論文，其中發現在一般性的書法相關論文研究中，研究個人書法家書學研究，是目前台灣碩博論文中為數最多的研究論文區塊，提出研究對象的評價與貢獻、成就及影響；大多數傳統書論研究基本的論述模式，都是針對一個書法家的生平研究，例如：彭道衡所撰的《孫過庭〈書譜〉書學理論與書法藝術之研究》¹¹，論文中由孫過庭生平事蹟考略、孫過庭書學之時代背景、孫過庭〈書譜〉著述與書跡、孫過庭〈書譜〉的書學理論、孫過庭〈書譜〉的書藝特色，這樣主題環繞著書法家論述評析，最後作一個結論，給予此書論一個歷史上的評斷與定位，相當具有整理歷史考證的價值。

本研究回顧上述書法家書學中，有關書論論文的論述中可以閱讀到如下的論述，例如：楊貴中所撰《項穆〈書法雅言〉之思想研究》¹²中這樣提到：「《書法雅言》字裡行間所流露出的理學傾向，多採析離「文」與「道」的方式，不復傳統儒家以渾融、整一的態度來談「文」與「道」之間的關係。但也因為從傳統「文以載道」的「文統」、「道統」分治的思考中，獲得書法本統建構必須挺立的啓示，最後仍有朝著傳統儒家的「文道合一」說步步回歸，「道統」與「書源」相通的理論趨勢，這一理論的具體展示，即是該書提出「人品」與「書品」相通的說法。」

¹¹ 參見彭道衡，《孫過庭〈書譜〉書學理論與書法藝術之研究》，臺中師範學院語文教育學系碩士班碩士，2003。

¹² 參見楊貴中，《項穆〈書法雅言〉之思想研究》，國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士論文，2002。

又如這樣的說明：「作者改採辯證性思維的方式來進行，無論是在用筆、點畫、使轉、結字、章法、風格…等方面，都以相反相成的、互滲互補的方式。此種辯證性思維，目的都是要達到「中和」的審美理想。爲了避免人們對他所主張的「中和」產生偏差的理解，朝向一味地「折衷」或毫無原則的混合，德純又提出「權」。「中」與「權」的關係，就是原則性和靈活性之間的運用關係。中和境界一旦貫徹到具體的創作上，就是心、手、筆之間的關係，從「忘筆之在手與紙之在前」，向「美善統一」的境界昇華。創作上要隨著具體實際的情況，在「規矩」和「變化」間的靈活運用，取得一個最佳的「平衡點」。推就德純所以如此強調「法」在「用筆」、「結字」上的操作運用。應與明初以來，筆力日漸羸弱，點畫不到位、明顯偏離過去鍾、王真行書體的「中和」有關。明人書論多以晉唐爲法，對於「法」的理解，多偏重在「用筆」、「字形」等形式上的理解。」

或者是陳丁立所撰《張懷瓘書法思想》¹³中這樣提到：「有關「審美思想」，首在釐清審美主體「才性」、「情性」等概念，說明審美活動中主客體的交互作用，進而建構審美判準之理論體系。盛唐以前的審美判準可歸納爲兩類：「力」與「美」、「形」與「神」。前者，爲陰陽、剛柔形相對比之概念，「力媚」、「文質」、「筋骨肉」、「風神骨氣」「妍美功用」屬之；後者，爲形式、內容對舉之概念，「神彩」「字形」、「天然」「工夫」、「神妙能」屬之。「力」「美」、「形」「神」兩項判準，可統攝於「勢」（「力勢」、「態勢」）。」

在上述的當中行文間，我們可以發現中國傳統書論研究中，大量採像「文」、「道」、「中和」、「力」、「美」、「形」、「神」諸此的字句描述，這樣的用語給予其他研究者過大的彈性而產生模糊的想像；且這樣的論述大多在中國文化精神的理述下，對傳統文本進行建構論析工作，這是相當傳統典型的討論方式。

也由於此，必須要有一定基礎的古典中文底子，才能進行此工作，故其中相當多的論述者，中文學系出身的比例極高，在有深度古典中文的語境下，進行專業討論，這些研究是在傳統專用語彙基礎中再度詮釋傳統。

本研究論文是採用現象學的研究方法來進行的，根據施密茨在《哲學中的現象學方法》在現象學描述方面的提點，本論文會盡量用生活經驗中簡明的語言，來闡明要表達東西，這是將與傳統書論研究不一樣的論述方式，將突破以往的論述模式，以更平易的語境進行研究討論。

¹³ 參見陳丁立，《張懷瓘書法思想》，國立高雄師範大學國文學系博士論文，2002。

於目前台灣碩博書法相關研究中針對傳統書論研究中，並沒有發現有針對蔡邕《筆論》作討論專門研究的論文，所以本研究是可以補充目前台灣碩博論裏傳統書論研究所沒有的部分，且本論文是採身體知覺現象與書法美學的主題思想來看《筆論》，是以西方身體理論（梅洛龐蒂的身體理論）這樣的研究思考進路來審視傳統書論，目前並沒有發現有台灣碩博書法相關論文，採用這樣的研究思考模式，來研究中國傳統書論。

有關書法美學的相關研究中目前只有一本博碩研究專論，是簡月娟所撰《中國近現代書法美學建構之研究》¹⁴，那麼，這本論文與本研究所提出的書法美學有何異同呢？簡月娟認為：「因中國古典美學體系遠不如西方美學的結構嚴謹，促使中國美學開始尋找自己的言說方式以及定位。在二十世紀以降的全球化語境之下，運用西方美學理論，即「他者（other）」的新方法與新觀念，以建立國際性的論述話語乃勢在必行。」這點與本論文研究的初發心是一樣的，用他者（西方理論）的新方法與觀念來審視中國傳統書法，是當代反省傳統，賦予傳統文化更具有現時、現實性的作用，轉化為具有當代價值的文化養分，這是一件迫切而急需去作的事情。

在其論文中，從古代中國書法審美觀之流變考察，結合各時代審美精神與文化環境、哲學思潮等環節之關係，以作為建構現代理論之基礎。之後用這些基礎初構「中國書法美學」，探討初期的美學家們，對於書法藝術的關注角度及其貢獻，從嶄新的美學視角，為書法藝術提供學科化的契機。

並探討了現代書法美學專著之研究，集中於探討大陸書法美學熱潮之後，所出版的書法美學專著。然她指出：大陸的書法美學專著，其中的馬克思主義美學特質，顯然不盡適用於台灣；但是明顯的看得出台灣的研究成果相對顯得薄弱。就目前而言，台灣現代書法美學專書是比大陸書法美學寡少了許多，這也是我們可以更關注進而多研究耕耘的一個領域。

簡月娟所撰《中國近現代書法美學建構之研究》是以具時代歷史審美建構的眼光來思考書法議題，本論文不同於彼的是以身體的知覺現象出發，來看待書法審美精神，這是非常不同的提問方式在看待書法議題，由基礎面對問題的態度上就產生不同的研究途徑，所以在問題的論述探討開展出去就已差異化。

由林俊臣所撰的《書法現代性問題之探討》碩士論文，是與本研究關懷的議

¹⁴ 參見簡月娟《中國近現代書法美學建構之研究》，國立政治大學中國文學研究所博士論文，2003。

題有方向上近同，都反省現代性與書法的關係。

林俊臣指出：台灣直到由墨潮會的現代書藝活動，之後的何創時書法基金會辦理了兩屆的傳統與實驗的書法徵件及邀請展，才較為正式的面對書法時代性的問題，就兩岸針對書法時代性問題所觸及的廣度及深度而言，台灣遠不及大陸。

他認為：中國大陸以一種國族主義的力量來召喚中國書法復興的強烈企圖，其蘊含的政治與文化能量是為主要因素，反觀台灣，除了公辦美展中設有書法一類作為獎勵書法創作的積極行為外，其餘各種書法推動形式，則多半依賴民間組織及有志之士，鮮少書法人發言管道及承載書法議題之交流平台，這是當前台灣書法研究未能契合當代思潮的主因。¹⁵

林俊臣的論文是由關注書法「現代性」的問題切入思考，透過揭露一些文化現象背後，共同的意識形態作用為出發，是藝術社會學的研究，是屬於大敘事的方式，來看待書法面臨的現代性的議題，他考察的晚明變形書法風格形成之相關因素，討論了後毛筆時期的書法美學、當代書法美學的歧異性、晚明與當代的重複與差異，並用這些當代書法處境的基礎，來作為建構當代書法美學內涵。如此的研究論述方式，與簡月娟所撰《中國近現代書法美學建構之研究》是以具時代歷史審美建構的眼光，來思考書法議題有著相似的研究進路。

在此本論文中第四章提到，作為一種自身技藝的書法，其中用傅柯所提出「自身技藝」的觀點，來呼應書法作為一種當代的「自我書寫」方法之一，作為本體實踐功夫的進路，他提到：

書法的本體實踐功夫意指，書法家進入自我意識世界中將本體的觀念運用於書寫行為，以主體的境界作為本體的實際，以書藝的鍛鍊作為境界展現的載體。各種書法思維模式皆能運作出不同的境界型態。¹⁶

那麼，什麼是「以主體的境界作為本體的實際，以書藝的鍛鍊作為境界所展現的載體」？他在文章中沒有說清楚，所謂書藝的鍛鍊後，其主體境界展現出的是什麼呢？他加入了一個境界理論的概念，來說明他的論點，並且引了杜保瑞

¹⁵ 林俊臣，《書法現代性問題之探討》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2004，頁 2。

¹⁶ 林俊臣，《書法現代性問題之探討》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2004，頁 92。

17、王岳川¹⁸、熊秉明¹⁹三位的論述，如何以書藝的鍛鍊進入一個境界？文中也並沒有指出如何。

他提出：各種書法思維模式皆能運作出不同的境界型態，但是各種書法思維模式與各種境界型態之間，這當中卻沒有被說明，只知道「各種書法思維模式皆能運作出不同的境界型態」，那麼，我們只能這樣理解：書法中各種思維模式，皆能運作出不同境界型態，這樣的論點，似乎沒有說明到什麼，只有讓讀者在「各種書法思維模式」中思考，皆能運作出與什麼？「不同境界型態」迴圈裏徘徊。

此論述中，他指出：「書法家進入自我意識世界中將本體的觀念運用於書寫行為」，那麼書法家如何或怎樣進入自我意識世界呢？而且還要將本體的觀念運用在書寫行為當中，這當中有許多扣連的關係是沒有說明的，也因為如此，也影響到我們對於他在後面相關論述的：其「境界」與到「所展現的載體」也是沒有相關扣連關係的描述，當中完全沒有提到，這個重要的關鍵來接合他的論點。

那麼如此，他所謂書法的本體實踐功夫這樣的論點，也只是某種抽象的價值的宣誓，並沒有具體的扣連到實際的本體如何實踐之功夫上面進行論述，直接跳躍到主體境界去，並也讓讀者不知所以然，為何用書法為進路，以書藝的鍛鍊怎樣到某個境界去。

於此，本文在此提出：他的「大敘事」文中漏了一個重要個關鍵就是：身體。如果沒有從這個關鍵去切入去談所謂實踐功夫，其實就已抽象化、只在意識狀態中，思想形而上的提出一種說法而已。

雖然此論文與本研究關懷的問題意識略同，不同的是，本研究是採身體知覺現象作為研究思考書法美學的進路；本論文的研究切入點，可以綴補林俊臣論文中所沒有提到的部份，針對反省現代性與書法的關係提出見解。並提供當代書法教育，和以往相關研究不一樣的書法詮釋。

¹⁷ 引杜保瑞說：「理想人格的景象在儒家的聖人，道家莊子的真人、道教的神仙、佛教的菩薩諸觀念上的不同是再明顯也不過的了。」---杜保瑞，《工夫理論與境界哲學》，北京：華文出版社，1999，頁 95。

¹⁸ 引王岳川說：「作品成功的關鍵在於意境，意境是文化品格和人的修為的對象化，在陰陽互補、強弱對比、濃淡變化、疏密相映的氤氳氣息中，呈現的是活生生的“人的形象”。」---王岳川，〈當代書法問題與藝術生態重建〉載於王冬齡編《中國“現代書法”論文選》，杭州：中國美術學院出版社，2004，頁 34。

¹⁹ 引熊秉明說：「中國哲學的終極目的不是建構一個嚴密的哲學系統，而是在省悟貫通之後，返回生活。從抽象思維落實到具體生活的第一境乃是書法。書法寫的仍是抽象思維所運用的符號，可又已是活潑生動的具體精靈了。」---熊秉明，〈書法與人生的終極關懷〉《中國書法》第十二期，北京：中國書法雜誌，2003，頁 38。

本論文重點主軸放在身體知覺現象上論述，相對於林俊臣的論文是著眼於「書法現代性價值創見」的看法，有著基礎思考命題推演上的不同。

本研究希望，嘗試用一種不一樣的方式切入書論研究，從中發掘意義，並指出傳統理論意涵。筆者相信創造新的提問方式對傳統將會有新的啟發，這就是本研究值得去努力的價值所在。

第五節 重要名詞釋義

本論文所將探討的書法議題，其中有詞彙具有模糊解讀的疑慮，在行文中使用與解釋時，可能會產生許多運用上的爭議，爲了儘可能讓讀者，更有效的掌握本論文的論述表達，在此將特別針對行文中，所提到的關鍵字詞或是概念，先作一番的定義與說明，以本文所預設的基本概念，予以定義與釐清，這樣的詞彙解釋，將會適當的引領讀者，有效的掌握整體文章進行中，所要表達的意思，並更具清晰明確的解讀效果。

要說明的是：「中國書法」或「中國傳統書法」。此關鍵用詞的概念在本論文中是相當重要。雖然，此爲一般中國書法論述中常見的使用詞，但因其有著模糊、籠統，並可能具有被賦予，不符合本文所定義之詮釋，將造成讀者掌握本研究論述表達的疑慮，爲了避免這樣的情形發生，將特別說明本文，對於此關鍵用詞的基本概念之立場。

以下就是本研究如何形成此關鍵概念的思考脈絡說明：賁卦的「象辭」中說：「文明以止，人文也。觀乎天文，以察時變，觀乎人文，以化成天下」²⁰，顯然在談：「文化」的概念。那麼觀乎人文，究竟要觀什麼人文呢？

對於這樣一個提問，第一個要反省就是：我們是什麼人呢？我們是怎麼存在這世界上的？這個問題實在相當籠統，世界上所有會發問的人，都曾爲此煩惱；如果認真究底的問起每一個人，都會造成極大的困擾，而因這個問題而引發嚴重併發症的，幾乎都成爲我們所謂的「哲學家」。

在這裡，一生致力思考這個問題的德國哲學家海德格，給了我們一個提示：

²⁰ 謝大荒，《易經語解》，台北：大中國圖書，1985，頁 186-187。

「語言是存在之寓居」²¹；那麼要觀乎人文？是什麼人是什麼文？也就直問我們是使用什麼語言的人？由這廣義的理解，答案便很明顯：使用中文的人，是棲居在中文世界的成員。

基本上，使用中文的人，就是中文的文化持有者。我們所使用的語言既是表達思維的工具，又是塑造思維的模式與思想存在的形式，更是文化的重要載體，怎麼認識世界，怎樣把握這個世界都是由語言開展的，人們使用語言表述著人存在這世界的姿態，所以海德格認為人是棲居在語言的家。

世界上有幾千種語言，凡是一種語言傳布的範圍愈廣，就是應用這種語言的人數越多，就認為它在實用上愈重要；另一方面，一種語言的有無價值，又看它有沒有包含豐富可貴的文學，且在人類文化上佔了怎麼一個地位，依據這兩點來看，漢（華）語在世界上實在佔一個很顯著的地位。²²

由此而言，這是相當具有研究價值的領域；再借海德格之言，我們安居在我們所使用的語言裏，然中國書法是書寫中文的藝術，對這書法進行研究思考的工作，也就是接近其人文精神內涵的重要入口。

在《存在與時間》中海德格指出：我們是被拋入這個歷史背景而在此生活。²³也就是我們實際上，是在某個共同環境之後，再被帶入這個世界之中，而過去的歷史形塑了眼前的這個環境，我們身處其中，過去就是我們的一部分，作為一種活的歷史直接展現在我們身上。

就此，海德格語提醒看見一個問題：如果在不是本真的歷史性中，就是漠視自己身上，所具有的歷史意義，雖然背負著過去，這個過去已經成為不可認識到的過去；也就是因為背負了不可認識到的過去，才期待地一直追求新的摩登東西，一方面忘卻舊的。²⁴而當前許多文化思考的局面，是常常掉到這個令人哀傷的環節裏。那麼該採取怎樣的面對姿態呢？這本論文就是筆者開始思索找尋的一個起點。

文化人類學家紀爾茲（Clifford Geertz）提醒我們要一貫地保有一種深切的意

²¹ 這是海德格在《關於人道主義的書信》（1946）一文中一開頭就提出來的一句說話。即是說，語言應具有先存的優位性，是語言說人，不是人說語言。是語言將人的存在、將世界一切的存在帶入開顯澄明之境。離開語言，一切存在就不能開顯，故此語言成為存在棲居的居所。

²² 高本漢，張世祿譯，《中國語與中國文》，台北：文史哲出版社，1985，頁1。

²³ 海德格，王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》，台北：桂冠，2002，頁506。

²⁴ 海德格，王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》，台北：桂冠，2002，頁515。

識：我們所看到的一切，是被「從什麼位置看」以及「用什麼東西看」²⁵所限制。那麼由文化持有者的視野，來看見所持有的文化，是我們開啓自身所處世界的一把重要的鑰匙。

紀爾茲（Clifford Geertz）解讀文化的方式，主張由「文化持有者的內部眼界」去理解去看，其所關心的文化產物或是文化現象，實由其地方社會基礎所建構，蘊含特殊地方性格；循著這樣的脈絡，我們可以抽絲剝繭觀察出，在文化展現形式的深層意義中，那個反映觀察對象的文化社會裏，所提倡證成的安身立命之道，其當中更是保存著，地方文化象徵體系裡核心價值的文化秩序。

他提供了我們一個看待的態度，一種文本的建立：在地文化所認知經驗到的世界，它對於世界的根本詮釋、根本理解，最深刻的潛層秩序亦是核心的象徵，也是它對於他所認知的世界的一種回應、對待處理，一種馴化的世界觀。然這種形式的表述是一種藝術性/功能的表達，也就是地方的氣質，是根本的地區文化性，有著不可取代的特質。而我們都是棲居在同一個生活語言裏的子民，都沾染這個語言裡的氣質。

筆者認為：如果進行當代文化思考，那麼在中華文化的背景下，來研究中國書法這個進路，是正視我們自己身上，所具有的人文歷史最佳的基礎，也是擁有所研究對象最豐沛的文化資源。更者，對華文傳統文化與現代文化關係的思考，是當代文化研究不可或缺的重要課題。

在這個生活語言下，所產生最壯麗的藝術，莫過於「中國傳統書法藝術」。

由上述筆者的研究思考脈絡出發，能更確切地掌握，本研究如何從文化、語言、存在的開始思索，進而決定應對自身文化反省，並推導出：為什麼筆者要研究中國書法？由以上的概念為基礎；筆者如此認為：研究「中國傳統書法藝術」或是所謂的「中國書法」或「中國傳統書法」，在本文的定義而言應是強調：書寫中文字的藝術。比較能讓讀者把握本研究的內容。

由於中文又有被稱為漢語、漢文或華語、華文，這樣的用詞，避開「中」這個字的延伸、泛化意義，以跟「中國」區別，因為使用中文的人，通常是指華人或是漢民族，這些非常廣大的「中文」語言使用者，並不都全然是「中國」的人，因為「中國」這樣的名詞，極容易牽涉到地域上，或是政治上的更多理解，而掩蓋過其深遠歷史文化上所定義的內涵。

²⁵ 克利佛德·紀爾茲，楊德睿譯，《地方知識---詮釋人類學論文集》，台北：麥田，2002，頁13。

因此，本論文爲了讓讀者更聚焦於書法議題，並中立的進行學術討論，除了引用其他研究者的文章，爲保持原文的狀態會出現「中國」的名詞；基本上，在有關傳統中國書法研究論述中，常使用的「中國書法藝術」這樣的字詞用法，由於本研究對中國傳統書法是定義爲：書寫「中國」語言「文字」的藝術。爲了避免讀者在閱讀本論文時，多次遇到「中國」這多重曖昧的名詞，以至於不小心陷入地域、政治、歷史、文化等，豐富的詮釋空間中，混淆了本研究的重心。

由上述理由，且爲了更清晰表達本研究所關懷的重點，故使用：「漢字文書法藝術」，來強調是「漢語」的「文字」所書寫的書法藝術，其中特別強調「字」的概念，故把「文字」中的「字」提到前面來，更強調這是寫「字」的書法藝術，來替代「中國書法藝術」或「中國傳統書法藝術」。以更明確的表達並幫助讀者聚焦本研究的議題。

然在行文中因應語句陳述所需，也直接、簡明以「書法」稱之，或「傳統書法」稱之，如遇「中國文化」這樣的概念，也改成「中華文化」使之表達更貼近於本論文明確立場所要表達的概念。

第六節 研究方法：以現象學作爲方法的基本態度

由本研究的文獻說明中，我們可以知道，過去的一般傳統書法或（書論）研究，都太過於強調，在古典中文的語境下論述，爲了突破這個侷限，避免這樣的問題，本論文決定採用現象學方法來研究書法。

現象學方法是一「細緻分析事物」的方法，亦是一門「描述的科學」，所以用現象學來研究一樣事物，其基本的方法便是：描述方法²⁶；它帶給研究者一種關於研究方法學的反省，審視所謂研究是要反身看見，研究者是處於那一個知識基礎之上出發來看事情的；而且現象學作爲完整的哲學研究方法之前，就已經存在。²⁷如同，牛頓發現地心引力之前，大自然中成熟的蘋果就會從樹上掉下來，而不是發現地心引力這個理論之後，世界上的蘋果才從樹上掉下來。

現象學的創始先進胡塞爾，在現代思潮中造成了一個重大的突破，他認爲：

²⁶ 張汝倫，〈現象學方法的多重含意〉，《中國現象學與哲學評論，第二輯：現象學方法》，上海：上海譯文 1998，頁 41。

²⁷ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 2。

我們是有可能走出了笛卡兒主義與洛克主義，那種封閉地帶的狀況²⁸；現象學是恢復了對心智之公共性的認識，也了解心智是通向事物的，並取代知識論的優先性。

筆者認為：現今科學知識利用生活世界對它的信任，從生活世界的事物中優先獲益，但是科學知識逾越的它的界線，對於探究的活動如果有了先入為主的知識，這樣我們在探究事物和認識上面，就喪失了在生活世界獲取知識的權利。

這點讓我們反省到，必須質疑現在的科學知識，是不是真的是如此？諸如科學或是一切基礎的知識系統，在我們被教育的時候，先入為主的立場，都值得需要被懷疑，而且對於科學成立的條件，是我們值得必須要去再三思考，並對此加以反省的。

由我們的直觀產生的概念，也非得要用專業術語才能表達出來，反而專業術語，其實是其科學知識世界的標示，是存在我們日常生活之外的知識系統，不是在我們生活世界生存著的概念。

因此，研究者應當要有這樣的覺醒意識產生。我們依賴著科學知識系統，有時候卻不自覺的陷入，日漸遺忘的現實生活中，真實的體驗逐漸被前置的科學知識所替代，也許漸漸的就會出現像小說一樣，整個城鎮失憶症的情節：

由母牛頸上掛的標示牌可以很清楚的看出馬康多的居民是怎樣地在對抗健忘症：「這是母牛。每天早晨必須給牠擠牛奶，這樣牠才會產奶。牛奶要煮沸，以便與咖啡混合成咖啡奶。」他們就這樣在日漸忘記的現實事物中生活，暫且靠文字來辨別事物，但無可救藥的是，他們也逐漸忘記文字的效用而把一切全都忘了。²⁹

在我們日常生活中，同樣一而再運行的事物，我們自己也有能力，利用我們的生活知識中的語彙，去形容某一個事物，並在日常生活中被理解且可以被驗證；可以經由描述來達成的理解。這樣反而更是接近，我們所感知可被理解的現實。

²⁸ 胡塞爾，倪梁康譯，〈《邏輯研究》第二卷引論〉，收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000，頁92-93。

²⁹ 馬奎斯，楊耐東譯，《百年孤寂》，台北：志文，2001，頁67。

現象學透過直觀的方法，來把握對象的本質。這樣的方法也就是一個必須要常保新鮮的眼光，來面對我們研究對象的方法學門，保持警覺來看待問題，不陷入某種已經具有基礎結構的系統裡進行判斷。

胡塞爾提出：現象學是一門具體本質的學科，而且是由體驗本質構成³⁰，關於體驗的描述，應該只運用，我們能在意識本身中，和純內在性中洞見的東西。³¹也就是用我們的身體，作為體驗的工具，朝向我們的研究對象，忠實的面對觀察到的現象，也採忠實於現象地說明所觀察到的現象。

然而，「一般意識的特性，就是它是一種在不同層面上流逝的波動，在每個稍縱即逝的時間點上都有其存在，正因為如此，不能設想將一種確定的概念或術語加於任何流動的具體物上，而且對於它的每一種直接的和同樣是流動性的部分和抽象因素而言，情形也是一樣。」³²因此，它就必須要是描述性的表達手法，才能更接近那個探求的部分，也就是所謂的一門「描述的科學」必須要成立的。

由於，現象學透過直觀的方法來把握對象的本質，這是探究本質的一種方法學門。透過觀察現象，在思考現象之前，要始終是忠實於現象本身，避免先在既有科學的系統中考慮存在，把問題發問為，一切都在確定本質是什麼？要怎樣才能進一步提出更接近本質的問題。

當我們使用現象學的態度來看我們的書法研究時，我們可以發現：回歸到實際的狀況中思考書法藝術，書法創作活動就是藝術創作活動，在藝術創作活動中，最重要的條件是：人。因為，是「人」產生這個活動的。這個問題歸結是在「人」，也就是「身體」，我們可以如此進一步提出：書法藝術研究，應該是坐落在「身體」上來討論，才能更逼近書法藝術問題的本質。

現象學的方法是「懸置」與「還原」；懸置就是胡塞爾經常提的：以不參與的方式〔ohne mitzumachen〕注視世界，也就是不使得我們被養成的基礎知識，先入為主的發揮作用，來看待事情，為了喚起它們、促使讓它們顯現出來，我們必須要暫時隔一個距離，把它們暫置在那裡。

利用描述的手法說明要表達的概念，作為排除科學命題的一種手段，也把此當作科學命題一樣去接受。這也就是一種開放的思考前提，要刻刻注意有覺醒的使用，讓其有效發揮作用。而還原的過程表現出來，成為描述的過程，而本質還

³⁰ 胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁 113。。

³¹ 胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁 93。

³² 胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁 116。

原通過自由想像的變換，達到對本質的把握和描述。³³由這樣通過「懸置」的方法讓我們來看書法藝術，也是須先排除了先前研究所命題的狀況，使書法研究能擁有著開放性研究的可能。

現象學是一種具有開放性的描述方法，讓我們在多種多樣不同類型的體驗中，可以針對事物增加深度、擴增廣度的，墾殖出豐富認識研究事物的厚度，「而還原最好的方式也許是在世界面前的一種「驚奇」所給出的還原。」³⁴一種對待世界新鮮的眼光。胡塞爾說：「研究就是開端不斷的持續下去。」³⁵其能夠一直保持一種還原的態度，就是研究意義本身。

使用現象學的方法來作書法的研究，如此的研究方式，也就是不使得我們被養成的基礎知識，先入為主的發揮作用，來看待事情，這樣的基本態度，也將帶領我們看見，與以往書法研究不一樣的研究視野。能夠一直用「新鮮的眼光」來看待所研究的事物，保持一種「驚奇」的態度，朝向我們的研究對象，這將會開展書法研究有更豐富的面貌。

在現象學描述方面，需要注意到什麼事情呢？施密茨在《哲學中的現象學方法》提到：需努力借助，相當普通的，即通常人隨時遇到的，或可以在記憶中喚起生活經驗，來校正基本的表達方式，並用它們清晰定義形成概念。

他認為：誰不這樣做，誰就連自己對自己的理解都把握不了，更談不上人家來理解他了。³⁶所以，我們必須要盡量用生活經驗中的語言，來闡明要表達的東西，不然距離生活經驗太遠的用詞，很容易陷入虛無飄渺的情節，造成無法被人有效理解的遺憾。

由上述理由筆者認為，使用現象學方法來研究書法，能更具有開放性，會將讓書法研究跳脫出來與以往研究，而且，其整體的論述表現方式也會不同。

前面文獻說明中曾提到，在簡月娟《中國近現代書法美學建構之研究》是採時代歷史審美的建構的眼光，來思考書法美學；林俊臣《書法現代性問題之探討》的論文中，他關注了書法現代性的問題，透過揭露一些文化現象背後的一致意識

³³ 張汝倫，〈現象學方法的多重含意〉，《中國現象學與哲學評論》，第二輯：現象學方法，上海：上海譯文 1998，頁 43-44。

³⁴ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 9。

³⁵ 梅洛龐蒂，劉國英譯，〈哲學家及其身影〉收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000，頁 732。

³⁶ 赫爾曼·施密茨，龐學銓譯，〈哲學中的現象學方法〉收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000，頁 880。

形態來研究，此論文是屬於藝術社會學書法議題，而這兩本論文都是由歷史、文化現象，外環境的研究視角來探討書法，也許是前置研究定位考量，如此這類的書法研究，相對而言，也漏掉了書法中身體的探討。

畢竟，讓我們回到最實際的狀況中來看書法，思考書法藝術這個活動，簡言之就是：人（身體）的創作活動。

研究書法藝術，如果沒有關注到有關身體的部分，則恐怕是漏了一個重要的環節，而本論文研究將與簡月娟《中國近現代書法美學建構之研究》異途，以完全不同的研究角度，由「身體」的角度出發來關懷「書法美學」。

本論文也關注到「現代性」影響人對身體的疏離，與林俊臣《書法現代性問題之探討》同樣憂慮的立場來看傳統書法，他提出了「書法現代性價值的創見」論點，是筆者相當肯定的部分，但是他提出的論述，本研究認為還可以進行更深入的探討，並且針對這個議題，必須要從身體的角度出發，才能更貼近於根本的問題。

於此考量下，本研究決定用身體知覺現象學來研究書法，補充當代書法研究中，比較沒有被當作主要重點研究的那一部分，故本研究的重點是以「身體知覺」為主的研究角度來討論中國書法。

而採用的是：法國哲學家梅洛龐蒂所提出的身體知覺現象學中有關身體的理論，作為進入書法美學的研究方法基礎。

簡言之，本研究方法乃是：使用現象學中的身體知覺現象學，作為基礎研究學理，對漢字文書法中，身體的知覺現象研究展開書法美學的探索。在研究論述方面是用現象學的描述方式，盡量以生活經驗中的例子，來校正基本的表達方式，並用它們清晰定義形成概念，作為本論文的基本陳述方式。

所用的文本是以中國傳統書論來進行討論。（本論文的研究文本是蔡邕《筆論》）。針對書法創作者本身經驗描述（古代的書論就是書法藝術練習的個人心得報告書），作為一個文本基礎，討論實際在從事創作者的創作論中，有關身體知覺現象與書法美學的聯繫，由此作為研究中國書法的切入點。

第七節 本研究基本問題整理與章節概述說明

表 1 本研究梗概問題整理與簡答

關於本研究的幾個問題整理	簡述之
<p>●問：為什麼想做這研究？</p> <p>→ → → 研究動機：</p>	<p>◆初發心是：關懷身體照料的議題。由傳統藝術創作的角度，切入探究身體問題。回顧研究中國古典書法理論，作為素材來探討，嘗試用當代今人的想法與視野，來詮釋古典書論，並發掘其中深蘊的意義與價值。</p>
<p>●問：這個研究想要幹什麼？</p> <p>→ → → 研究企圖：</p>	<p>◆本研究試圖以西方的知覺現象學與東方書法創作理論對照，展開對身體議題的深入關注。</p> <p>◆以身體知覺現象學的角度探討書法美學，這是不同於一般對傳統書論的研究姿態，來探究傳統書論中有關身體的議題。</p> <p>◆對傳統書論用新的提問方式，將對傳統書論研究領域提出不同於以往一般的論述方式及新的見解。而這樣的研究是立足於當代，反省傳統使之成為具有當代價值的文化養份。</p>
<p>●問：如何展開這個研究？</p> <p>→ → → 研究實踐途徑：</p>	<p>◆以現象學作為此研究的基本態度，從梅洛龐蒂身體知覺現象學的角度觀察漢字文書法創作過程中，身體空間的變化。</p> <p>◆從蔡邕《筆論》自覺意識出發，在書法行動中觀照身體的緘默語言。</p> <p>◆以書法創作行動作為一現代文化的補償空間之想像。</p> <p>◆用身體知覺現象學的角度對現代書法教育提出建議。</p>
<p>●問：使用什麼方法切進入研究主題？</p> <p>→ → → 研究方法：</p>	<p>◆胡塞爾現象學方法與梅洛龐蒂知覺現象學論述為本研究理論基礎</p>
<p>●問：想要討論的議題是什麼？</p> <p>→ → → 探究議題：</p>	<p>◆身體知覺現象與書法美學</p>
<p>●問：針對什麼而展開討論？</p> <p>→ → → 研究文本：</p>	<p>◆中國古代傳統書論：蔡邕《筆論》</p>
<p>●問：對此研究提出研究的觀點？</p> <p>→ → → 提出本研究觀點：</p>	<p>◆身體美學的建構：由書法與知覺向度的意境昇華</p>
<p>●問：提出此研究的洞見以及成果。</p> <p>→ → → 結論：</p>	<p>◆以觀省身體知覺現象的書法創作</p> <p>◆書法：日常審美教育的文化教材</p>

資料來源：本研究繪製

表 2 本研究章節概述說明：

章節	章節論述概要
第一章	<p>/// 緒論</p> <p>簡述本研究基本論述脈絡，研究動機、研究企圖與實踐途徑，與研究文獻說明、研究方法，以及本研究基本問題整理與章節概述說明，作為本研究論述的大綱提要，此章立意為：論文架構基本元素的說明。</p>
第二章	<p>/// 身體空間之論述基礎</p> <p>本研究重要的理論脈絡，是怎樣形成的。第一節討論從現象學到知覺現象學，利用胡塞爾的現象學理論，來作為基本理論的立場，用梅洛龐蒂知覺現象學作為一個思索角度切入；本章第二節為身體一面對世界的姿勢，著重思考觀點在身體空間現象與知覺感官的關係；再來第三節討論身體圖式的開展，於此討論了身體與生俱來的靜默知識、身體應對環境的整體動態結構與感官知覺的限制決定理解方式，最後討論了開展身體圖式：用身體建構隱微的知識系統；第四節探討以身體經驗為基礎的共同生活世界，著重的討論公共身軀的概念，論及我們共同的生活世界。</p>
第三章	<p>/// 揭示精微之身體的途徑：從蔡邕《筆論》開始走向書寫、字跡與身體內部空間</p> <p>承上一章所述的身體空間的議題為基礎，以身體知覺現象的角度看中國傳統書論。此章第一節討論了身體空間的轉化—不可見 / 可見，重點是在於身體作為一轉化的機制的說明；第二節為中國書法中身體空間的討論；再來，進入論析《筆論》部分；最後，是討論字跡：身體內部空間經驗的痕跡的概念，於此並為下一個議題準備銜接的工作。</p>
第四章	<p>/// 身體美學的建構：由書法與知覺項度的意境昇華</p> <p>承上一章，討論了開放身體覺知的重要性。在本章將以一種以身體美學的建構為目的之藝術來看中國書法。主要是討論由書法與知覺向度推展開來，作為一進路談身體議題，第一節討論身體：知覺的限制與生命存在的風格，第二節討論身體感官的培養、第三節討論有關身體的養護與日常照料，最後第四節討論是以中國書法作為一文化補償空間的想像。</p>
第五章	<p>/// 結論</p> <p>提出以觀省身體知覺現象的書法創作的概念，來看當代中國書法藝術，對目前傳統書法教育提出反思詮釋，研究最後提出：書法作為日常審美教育的文化教材的建議。</p>

資料來源：本研究繪製

第二章 身體空間之論述基礎

第一節 從現象學到知覺現象學

一、胡塞爾：攜帶小刀進入現象學，海德格：用現象學看見「存在」

胡塞爾的現象學方法論，主要是由兩部分組成：現象學的還原方法和現象學的描述方法；現象學的還原是通過「懸置」³⁷和「加括號」³⁸的方法，讓事物自身顯現出來的東西或現象，在直觀之中向我們，呈現原初的面貌。讓其開放性擴大，不再侷限既有認識的命題基礎，使我們眼光，更具有創造性的看待事物。先用還原方法來看待問題，基本上這是消極的做法。

再來則是迎向積極的描述方法，也就是對本質的描述，是對「意向性」的分析和描述，他認為意向性就是說明意識特性的東西，或是也可以被理解為一個體驗的特性，即所有意識都是作為「關於某物的意識」；而盡其所能的，對所要探討的對象，進行忠實的描述，就是現象學基本的工作。

他給我們進入現象學研究的小刀就是：「懸置」和「加括號」。胡塞爾致力於現象學的方法學，並在這個理論基礎上奉獻他一生，提點現象學方法注意事項，現象學對胡塞爾這位現象學大師而言，彷彿是一種信仰般，他努力祝禱要進入現象學思考的後進者，並在此領域開展苦口婆心纏辯式的論述。³⁹

但是，我們不能只單單停留在理論上琢磨，這樣會辜負胡塞爾苦口婆心所提供的工具。所以善加使用工具，在研究中一直保持現象學的態度，當是我們研究後輩的一個重要任務。

當胡塞爾認真的急呼：「回到事物本身」時，根據「現象學是關於本質的研

³⁷ 胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁 43-44。

³⁸ 胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁 89-98。

³⁹ 關於胡賽爾的小故事：胡賽爾曾經帶著孤寂的神情回憶自己的幼小時代：小時候，別人給一把小刀。因為刀鋒不快，就反反覆覆地磨了好多次，在拼命想要把刀磨得更快的過程中，竟對磨刀這件事本身入了迷。等到察覺，小刀已經完全捲刀，什麼也切不了啦！……這則軼事可以說是現象學家胡賽爾一生的一個異常巧妙的縮影。---鷺田青一，劉積生譯《梅洛-龐蒂—可逆性》石家莊：河北教育，2001，前言。

究，在現象學看來，一切的問題都在確定本質，但現象學也是一種將本質重新放回存在，不認為人們根據「人爲性」就能理解人和世界的哲學。」⁴⁰然而，「既然現象學的根本原則是「回到事實本身」，而最根本的「事實本身」就是存在本身，它沒有理由迴避存在問題，恰恰相反，現象學研究的對象是存在。」⁴¹於是乎，海德格就現象學進行內部批判，遂發展他的現象學首要思考就是：存在，把現象學當作方法來看待存在。

在海德格所發展的現象學研究中，「存在」是他研究論述所纏繞的核心，幾乎是他最憂慮的事情；但是，在海德格的重要論述《存在與時間》中，我們找不到三十行探討知覺(perception)問題的文字，找不出十行探討身體問題的文字⁴²。很可惜的，他所謂「存在」還是停留於意識層面的探究，對於現實「存在」的「身體」重要議題，卻沒有針對「身體」這重要環節進行深度的討論。

同樣是由胡塞爾現象學方法來思考問題，都是關於存在哲學的現象學，梅洛龐蒂和海德格切入的角度不同，他立論基礎在於身體，來反省人存在的問題。遂直接的面向身體，展開提問反省。

他如此說到：「簡言之，我們就是我們的身體，如果沒有身體，我們就不可能存在。」⁴³，因為藉著身體，而我們存在；他提到：「因為是知覺的經驗指導著我們從此一時刻過渡到彼一時刻，並使我們獲得時間的統一性。在這個意義上講，任何意識設置是我們對自己的意識，都是知覺意識」⁴⁴。身體藉由身體知覺，讓我們意識到每一時刻的存在，簡言之，就是身體知覺讓我們在世界中掌握了現實的「存在」。

梅洛龐蒂發展的哲學是把「身體」提到重要的位置來研究，重新反思人的身體與世界互動的本質，並且藉之跳脫了從笛卡兒二元論以來，將人與世界之關係視爲理性的或因果的思考方式。梅洛龐蒂所發展的哲學在西方的哲學思潮中，可以算是異類。因為不同於傳統西方哲學思潮中，所發展的西方的身體觀以身心二元論來看待身體的存在。梅洛龐蒂考察對身體的精彩描述的思想，對於西方哲學而言是非常獨到的見解，且在西方近代哲學中佔有非常重要的地位。

⁴⁰ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁1。

⁴¹ 滕守堯，《海德格》，台北：生智，1996，頁25-26。

⁴² 在《存在與時間》中我們找不到三十行探討知覺(perception)問題的文字，找不出十行探討身體問題的文字。---阿爾封斯·德·瓦朗斯〈一種含混的哲學〉，梅洛龐蒂，楊大春、張曉均，《行爲的結構》，北京：商務印書館，2005 頁2。

⁴³ 丹尼爾·托瑪斯·普里墨茲克，張世應編，《梅洛龐蒂》，北京：中華書局，2003，頁20。

⁴⁴ 梅洛龐蒂，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結論》，北京：三聯書店，2002，頁4-5。

二、梅洛龐蒂：降至地面，在體驗中直接存在

梅洛龐蒂直接反省身體知覺，來作為存在哲學現象學思考。梅洛龐蒂向法國哲學學會提交他的研究結論是這樣說的：

被知覺的世界是所有理性、所有價值及所有存在總要預先設定的前提，這樣的構想並非是對理性與絕對的破壞，而是使它們降至地面的嘗試。⁴⁵

從胡塞爾帶領著現象學到梅洛龐蒂的知覺（身體）現象學，也許我們可以把梅洛龐蒂知覺現象學理解為是：體驗的現象學。把身體當作知覺的主體，在我們所處的世界當中，我們身體的知覺，就是辨識我們自身所在此的位置，然而身體的空間性不是如同外部物體空間或「空間感覺」的空間性那樣的一種位置的空間性，而是一種處境的空間性。⁴⁶

知覺所到之處，身體就開展了一個新的空間，也就是：主體的意向性投射變成身體的場域性架構的要素，身體作為一個動態涵構的基礎，把意向性投射到世界中，透過與生活世界的互動，形成一個場域，一個由身體開展出來的場域，這個場域就形塑了主體在生活世界的狀況。有了身體，就在世界佔有了空間、一個處境，並藉由這個身體空間作為認識這個世界的基礎，可以與生活世界產生互動關係。梅洛龐蒂《知覺現象學》中提到：

如果沒有體驗，科學符號就無任何意義。整個科學世界是在主觀世界之上構成的，如果我們想嚴格思考科學本身，準確的評價科學的含意和意義，那麼我們應該首先喚起對世界的這種體驗，而科學則是這種體驗的間接表達。⁴⁷

找回身體對於世界的體驗，去把握身體能感知的真實，對科學重新注入反省

⁴⁵ 梅洛龐蒂，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結論》，北京：三聯書店，2002，頁5。

⁴⁶ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁137-138。

⁴⁷ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁3。

的力量；梅洛龐蒂關懷的起點，是我們如何藉由身體而「知道」世界；用身體的知覺喚起最原初對世界的體驗，在這個世界上直接的存在。

承襲胡塞爾的現象學思考，要求對問題要提出更本質的思考⁴⁸，梅洛龐蒂先從知覺的研究下手，他要我們正視身體並具現實與真實的「存在」，他身體哲學發展概念是繞著「知覺」為研究的重點，對於知覺的研究，是探索一切由知覺所建構起來的知識基礎。所以他認為，首要對知覺的研究就是一個首要而很本源的問題。於是他在《知覺現象學》前言這樣說到：

知覺是一切行為得以展開的基礎，是行為的前提。世界不是我掌握其構成規律的客體，世界是自然的環境，我的一切想像和我的一切鮮明知覺的場。真理不僅僅寓於內在的人，更確切的說，沒有內在的人，人在世界上存在，人只有在世界中才能認識自己。當我根據常識的獨斷論或科學的獨斷論重返自我時，我找到的不是內在真理的源頭，而是投身於世界的一個主體。

49

當我們的身體投入世界，用身體知覺展開對世界的認識，世界對身體而言不再只是規律的客體，世界是由我們的身體知覺開展出來，通過身體的感覺，知覺到一種關於世界的內在體驗，身體具有意向性朝向所處的世界。而當中我們所存在的世界本身，大致可定義成全部可知覺物，與作為萬物之物的世界本身⁵⁰，不是一種科學知識所言的客體。

⁴⁸ 在我們的現象學態度中，我們能夠和必須提出這樣的本質問題：被知覺物本身是什麼？它在自身中包含著哪些作為此知覺意向對象的本質因素？我們在純粹涉及本質上的所與物時得到了回答，而且我們可以以完全明證性來忠實地描述“顯現者本身”與此相同的另一個說法是：“從意向對象方面描述知覺”。胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁 153。

⁴⁹ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 5-6。

⁵⁰ 梅洛龐蒂，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結論》，北京：三聯書店，2002，頁 13。

三、身體知覺的體驗與現代性疏離

梅洛龐蒂認為：「知覺不是關於世界的科學，甚至不是一種行為，不是有意識採取的立場，知覺是一切行為得以展開的基礎，是行為的前提。」⁵¹在產生行為之前，先是由知覺，開始展開作業的，知覺的狀況也會影響行為，知覺是由身體作為基礎的，透過身體有知覺，也透過身體產生行為，身體中介了知覺和行為，故知覺和行為之間是密切相關的。

知覺是認識所有事物的一切開始，自我能夠用身體注視一切事物、感知事物的存在，並且也可以用自己的身體注視自己的身體、感知自己的身體存在，身體可以見到自己，也可以感到自己的存在，知覺經驗是矛盾又含混，卻是如此現實，這樣的現實存在的世界，卻不一定是完全被科學所正視或承認的，定給予肯定的地位。於此，梅洛龐蒂說到：「被知覺的世界包含著某些關係，並且一般包含著某種組織，而這是心理學家或是哲學家通常不承認的。」⁵²

舉例：如注視同一個蘋果，從右邊較遠的地方看一顆蘋果和從左方較近的地方看一顆蘋果，在知覺上來說，是看到兩個不同的蘋果面貌，大小，顏色，香氣的濃度，但是這實驗，所注視這個蘋果，一直是同一顆蘋果，因為知覺條件的改變與其所限制，而造成兩個知覺參考。

知覺是身體認知的基礎，當身體處於不同角度不同姿勢，面對是世界時之覺得基礎不相同，所感知到的也不相同，藉由知覺接受到世界的模樣不同，所認識到的世界也就不同了，這是非常獨特的，卻是一種人身體的普遍現象，所以，我們必須研究身體的多重意義，才能更認識這世界。換句話說，要重視身體知覺，才能進一步更認識我們所處的世界。

然而，在我們處於現代生活中，人和身體卻是疏離的。例如：當我們看電視的時候，被動、相當放鬆，被電視餵養了某種生活體驗，虛擬化的生活經驗，由影像傳輸到我們漫不經心，甚至沒有反省力的腦子，這樣過度的攝取虛擬的狀況，會使得我們的知覺愈來愈遲鈍，因為原本應該具有整體性的感官被剝奪了，所以，在面對真實的生活世界時，落差、偏差的行為就出現了。

因此，必須重新認真看待身體知覺問題，然而，這個問題有什麼重要性呢？

⁵¹ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁5。

⁵² 梅洛龐蒂，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結論》，北京：三聯書店，2002，頁7。

重要性就在於它微不足道。就是太平常了太微不足道，且一直隨時在發生中，所以很多時候是沒有被提出來察覺到。

例如：我們常常因為環境習慣，而忽略了保持身體應對的能力，例如：常常使用電腦往來文件，都是用打字的在溝通，有一天真正需要提筆寫出一個，你一直打字都有在用的字，或是日常生活中常常看見的字，感覺有印象也念得出來，卻突然怎麼也寫不出來那正確的筆劃模樣，而且明明你還記得你日常一直都有在使用這個字、以前還會寫出這個字，怎麼突然這個字，需要用手寫出來時，明顯的遠離了你身體所把握範圍。

或是，都用平常都是用計算機在計算數字，有一天計算機突然沒在身邊，需要心算或紙面計算，突然覺得自己面對計算數字相當笨拙，比起以前自己在國中時候的數學能力差很多，諸此的發現自己曾經擁有的能力，居然要實際「赤手空拳」的運用此能力時，才突然驚覺自己身體能把握能力，比起以前擁有的功能指數下降許多。

很多更便利的生活工具，在日常生活經驗中，都一直在改變我們的身體知覺的能力，而我們常常是突然抽離既有被照料好的環境，要實際用身體去實踐時，才會去發現好像自己，無法靈活於某種掌握能力了，這個身體知覺把握環境的能力已經消退了。這樣很平常的生活經驗的累積，也養養的我們的身體知覺能力的狀況，讓我們漠視了很多身體經驗，失去了對身體經驗的感受，失去的自己對身體經驗的感受，相對的也無法感覺到另一個身體的感受。

舉一個可怕的例子：軍事科技的發展創造死亡，卻漠視了死亡經驗，一顆高科技的飛彈投擲下去，造成上千人的傷亡，是比叫一個士兵拿出膽量來，去格鬥面對殺害上千人來得容易多了。非常明顯的，我們對於身體的感受被科技隔離了。

梅洛龐蒂點出，知覺是我們認識世界的起點，他並提出論述我們在面對世界的知覺，是具有非反省的狀況，當我們在認識客體的時候，重要的是體驗，而不是我們掌握的知識和科學。

我們必須認清一個事實：科學和知識是間接的表達世界。當今的狀況幾乎是科學和知識接管，我們對於世界的掌握，科技的發達多樣化，也改變我們對身體知覺的深度，例如：虛擬的美食、虛擬的冒險、虛擬的性愛等。

「因為人們不關注知覺體驗，只考慮被感知物體而忽略知覺體驗」。⁵³這個問題需要迫切關注。當前在日常生活中，我們可以發現許多，人與自己身體知覺的體驗是疏離的狀況。

以上所舉的生活中例子，都是與現代性有關，前述日常生活中的現象，都可以歸咎到現代性所造成的疏離，如同哲學辭典上對「現代性」的定義：

一種以主體為中心，否定人自身與外在事物的內在聯繫，發揚個人的自主性，反對以神對人的神聖性，反對迷信與神話；提出物質與精神，客體與主體對立，鼓吹啟蒙思想的進步意義；強調個人意義的道德規範，反對壓制個人利益的說教，並認為這種現代精神適合於資本主義社會的向上發展。⁵⁴

這樣一種鼓吹啟蒙思想的進步的意義，以主體為中心否定了人自身與外在事物的內在聯繫，就會造成很多時候，我們失去了身體面對事物的真實感覺。

本文在這裡不是要罔顧科技帶來的便利性，而是要提出那些值得珍惜的東西，很大部分是因為「現代性」而沒落隱退，讓人們的對此的關注力薄弱了。如前述所提，用身體的知覺，喚起最原初對世界的體驗，在這個世界上直接的存在。而我們喚起身體體驗的重要性，是可以對治「現代性」所帶來的問題。

那麼直接的表達世界、直觀的表達世界是怎樣？怎麼做呢？基於這點，那麼，我們該用什麼態度，來面對這樣的狀況呢？讓經驗落到實際存在的現實上，來攝取真實感受，在現實生活中，實際的「體驗」將是最佳手段。

你要了解體驗，就必須自己去體驗，所謂「如人飲水，冷暖自知」，不親自去體驗，你將無法真正了解體驗，因為體驗是一種真實的感受，是一種精神投入，是「我與對象」之間同感共鳴的活動。⁵⁵

身體與精神共同投入體驗中，終將回饋到我們自身，而身體知覺將對更多對

⁵³ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 24。

⁵⁴ 馮契、徐孝通主編《外國哲學大辭典》，上海：上海辭書出版社，2000，頁 468。

⁵⁵ 韋政通，《中國思想與人文關懷》，台北：洪葉文化，2000，頁 170-171。

現代性疏離的挑撥，主體產生自我意識的反省，能更具獨立人文思考的抵抗力，增加人自身與外在事物的內在聯繫。

第二節 身體 — 面對世界的姿勢

一、身體空間的現象

梅洛龐蒂提出：身體與其環境之間的關係是一些真正的辨證關係，而且，這種辨證關係導致了各種新關係的出現，這些新關係不能類比於某一物理系統與其週遭之間的關係，如果人們將其還原為解剖學和物理科學賦予其那一種形象時，它們甚至不能被理解。⁵⁶對身體如此的觀點，梅洛龐蒂是跳脫以往科學給予身體的形象，把對身體的理解，展開身體與環境交涉互構而成的一個空間的概念，帶入和其環境之間來看待身體的問題。

這樣的身體空間的現象，是有一個特定的結構、一種意義，是處某一個環境的中心，由這個中心衍生、放射成一個空間，於此他如此說到：

現象身體的各種身勢和姿態應當有一個特定的結構，一種內在的意義，它一開始就應當成為向某個「環境」衍射的各種活動的中心，成為一種物理意義和道德意義上的輪廓，成為一種特定的行為類型。⁵⁷

如此，身體空間的現象可以歸納成：在某些理想的統一時間和空間展開的一種形式、一種結構、一種內在的意義、一種中心的概念，而且是處於辯證關係，這樣一個整體的概念，就是現象身體所呈現的。在我們知覺的身體及其環境之間，是在活生生的生活狀態中獲得的關係。

這樣的概念，對於其他哲學家而言相當含混的，梅洛龐蒂所提出的是一種含混的哲學，這沒有貶意，相對的我們更應該要認知到，用理智來探討生存、用理

⁵⁶ 梅洛龐蒂，楊大春、張曉均，《行為的結構》，北京：商務印書館，2005，頁 224-225。

⁵⁷ 梅洛龐蒂，楊大春、張曉均，《行為的結構》，北京：商務印書館，2005，頁 236。

智來說明知覺是有方法上的困境，單是必須使用語言，就是一個不全然透徹的工具；況且人一生下來降到這個世界，在我們在共同世界的存在，不是一開始就是在知識結構中，生存生長衰老，探究生命這個領域，知覺不可能不含歧義、沒有神秘成分。

由於個體與環境是一種辯證關係，兩個要素之間要相互作用時，會一系列單向的決定關係對其產生作用。

對此，梅洛龐蒂言道：「在行為實際依賴的各種變量與這一行為之間，呈現出一種意義的關聯，一種本質的關係，我們無法確定世界作用於機體的那一時刻，因為這種「作用」的結果本身表現了機體的內在規律。在相互外在刺激被超越的同時，機體與其環境的相互外在性被超越了，因此，這兩個獲得獨立規定的要素必須被「環境」和「姿態」這兩個相關項—它們是行為的兩極，而且參與到同一個結構中—取而代之。」故兩者之間辯證關係，取決於所處環境與個體的姿態。那麼可以說，身體空間所湧現的現象，就是環境與身體的關係，這些關係不是一個純粹的認知主體所作用的，當中是有一種意義是依賴著這一種情境(處境)開展。

當我們開展身體空間時，梅洛龐蒂認為：知覺主體在現象場中使意向擴張為一個有意義的身勢圈，或是使意向與事物結合在一起。⁵⁸身勢圈這樣的概念亦指藉由身體的姿態與所處的環境互動中的辯證關係，於此，身體在空間中建構出意義。

梅洛龐蒂這樣提出：「主體並不生活在由意識狀態或是表象構成的世界中(他相信借助於某種奇跡，他能夠從這一世界作用於外在事物或者認識它們)。他生活在一個經驗的宇宙中，生活在相對於機體、思想和廣延的實質區分而言的中性環境中，生活在與各種存在、各種事物以及他自己的身體的直接交往中。作為他的意向由以擴散的中心之自我，負載這些意向的身體，這些意向所指向的各種存在及各種事物這三者不能被混淆：但它們不過是某一獨特的場的三個區域。事物就是事物，也就是說它們超越於我就它們而知道的一切，它們能夠為別的知覺主體所通達。但是，它們恰恰就是作為事物被指向的，由此成為包含著它們的真實經驗的辯證法的不可或缺的環節。」⁵⁹

在現實上我們是生存在，活生生的生活世界當中，用自己身體作為一個中心

⁵⁸ 梅洛龐蒂，楊大春、張曉均，《行為的結構》，北京：商務印書館，2005，頁 279。

⁵⁹ 梅洛龐蒂，楊大春、張曉均，《行為的結構》，北京：商務印書館，2005，頁 279。

當作意向的載體，與各式各樣的存在各種事物，展開直接交往的關係，我們所認知道的事物，是超越於我的身體就知道的那一切，我的身體也只是提供，我所能知道的那一部分，而事物能夠提供別人的身體（知覺主體）所通達，那也僅是別的知覺主體所知道的那一部分，作為事物共同被認知道的部分，就是作為事物本身所指向的部分，這也就是事物能給予我們，一種真實的經驗辯證法的環節。

但是，在另一方，尤其像患病的人的狀況，例如眼睛受傷了改變視知覺的狀況，結果意識發現了來自身體的抵制作用，改變了現象世界的呈現，身體反而讓我們成為事物之間一種障礙，於是乎，問題就在於身體確定的各種適當知覺的條件。身體的知覺感官能夠讓我們認識世界與其互動，反過來也會帶給我們屏障的困擾並扭曲了我們對世界的認識。

接下來，我們將討論感官知覺對我們身體所扮演的重要角色。

二、感官知覺與「身體 — 主體」

梅洛龐蒂現象學哲學最重要的出發點是「知覺」，也是其身體哲學的中心範疇，知覺指的是主體對世界的感受，所知覺到的世界就是我們所處的世界。

但是，他不認為，這是主體(主觀)對客體(客觀)的一種單一方向的反應，由另一方反過來思考，他提出：是對象在主體中顯露出來的，由客體出發（客體的主觀）反方向顯露給主體（成為客觀的主體）；舉例：我們看見一大片的草原，我們認識到這是一大片的草原，在清晨走近草原中，我們感覺到草有露水是濕的，在夏天大中午太陽下，我們走近草原中感知到草地乾燥，同樣是一片草原，卻有不同的感受，草原現身的方式給予我們感受，即是它們存在形式的一部分，無論是潮濕或是乾燥的草原，它們現身即如其所是，就只是表現出草原存在的狀況而已，我們看到對象草原，在我們的主體觀照下顯露出來，「喔！這是草原。」由草原本身的狀況反方向顯露給我們「喔！這是潮濕的草原。」「喔！這是乾燥的草原。」無論怎樣都是草原存在的方式，它們還如其所是地展現自身，相當自為自在。

我們的知覺行為是從主體與身體，在某個情境或某個環境的關係中湧現出來的，這些關係不是一個純粹的認知主體的作用而已，這是由「身體 — 主體」產生

的意義。當我們用我們的身體在一個處境當中，來覺察一個空間的存在，把握一個空間的概念的時候，是什麼造成這些「身體－主體」的意向活動產生呢？答案是：坐落在身體，這些基礎就是：身體知覺。

知覺是認識世界的前提，因為人是靠知覺來認識世界的，而知覺是藉由身體發生的作用，身體也不止是一個外表認知的對象；換句話說，知覺的主體既不是精神的，也不是物質的，這個主體同時是思維著的主體，又是肉體，因此知覺就是在「身體－主體」中，而不是一個意識想像出來的，沒有身體的主體，像個幽魂般不吃不喝沒有重量。

「身體－主體」是存在世界上，一個佔有的實質空間，身體是一種不斷形成的存在狀態，也因為身體知覺的作用，讓我們處於世界中的身體，因應環境的變化不斷的改變我們身體的姿勢，以應對所處環境中與身體共構而成的情境所需。

像我們走路，就是一個現實且平常的例子。走路這一個行為活動，如果分解來看，其實是一連串沒有跌倒的行進動作所總合成的行為，能夠順利完成走路的前提是，確保主體能被好好掌握住身體狀態，在環境中執行走路，這個整個身體（肢體）協調活動一起完成的活動，克服環境給予身體執行走路限制，例如：爬坡、遇到障礙物、跳過小水池、停看車子往來等，與避開那些可預料的風險；過程都符合不跌倒的狀況，才能算順利執行「走路」。

我們處於世界中的身體，藉由身體知覺的作用，使得我們的身體不斷形成的存在狀態，不斷改變我們身體的姿勢，來因應環境的變化所需，所以我們的身體－主體的狀態，是一直不斷的在變化的。

此刻、下一刻、不斷不斷的有新的身體空間產生出來，而當下新的身體空間在面對，其所感知的世界（環境空間）互動關係中湧現出來，又創造出不一樣的身體空間存在，促使另一種新的行為產生出來。這些平常簡單的動作，在身體的行動裏，都包括了身體空間的一而再改變的事實，也說明我們的身體存在狀態，遵守著一直不變的法則，就是：都在改變中。

三、感官知覺的限制決定理解方式

梅洛龐蒂如此提到：「當我的知覺盡可能地向我提供一個千變萬化且十分清晰的景象時，當我的運動意向在展開時從世界得到所期待的反映時，我的身體就能把握世界。在知覺中活動中的這種最大清晰度規定了一個知覺的基礎，我的生活的一個背景，我的生活和世界共存的一個一般環境。」⁶⁰身體利用知覺作用來把握世界，我們的知覺活動的最大的能耐限度，也就限制了我們身體對世界的任適與理解的程度。

而且「意識的內容，也受到知覺的角度、各種預先假定以及我們個體感官的知覺特性影響。這意味著現象的特徵總是由其理解方式，或是說由個體意識行為的特徵所共同決定的。」⁶¹這裡，我們可以這樣理解，我們每一個人的身體有著先天不平等的條件限制，卻因此各自擁有獨特性，來認識這個世界，給予這個世界不同的意義；「身體－主體被揭示為意義給於行為的前提條件和機體」⁶²，身體本身是能動的機體，是在世界中活動的，我們是靠著身體，讓我們人類身體所經驗的世界給出意義，身體不是獨立於世界之外，是在世界之中是和所有存在聯繫在一塊的；「我們是其持續的實現和湧現，不斷地把它們的過去、它的身體和它的世界集中於自己的一個事件。」⁶³，換言之，有了身體，屬於這個身體的世界，在持續的實現和湧現，才被開顯出來。

所以「身體－主體」是兼有主體存有與物質肉身的一個存有，是置身在這個世界能夠開顯出生活世界的根源，生活世界也是我們生活中意義的給予者⁶⁴，身體的知覺作用是造成我們「存在」的情境、一種狀態，讓我們在我們的身體中，發現我們的意識存在、一切的經驗、行為的展開，沒有「身體－主體」我們就不會在世界上存在，也不會認識到世界，到底有什麼意義被知覺開顯出來。

梅洛龐蒂以身體知覺來統合主體與客體、身體與思維，這是以身體為平台作為可以交換的系統；讓傳統西哲的二元對立論造成，不是這邊，就是那邊的被區分開來討論，因為身體知覺，讓身體－主體相互絞纏在一起，合為一體，這是一個西方哲學上的突破，也重新調整思考視角位置，來重新看待事物。

⁶⁰ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 319。

⁶¹ 丹尼爾·托瑪斯·普里墨茲克，張世應編，《梅洛龐蒂》，北京：中華書局，2003，頁 17。

⁶² 丹尼爾·托瑪斯·普里墨茲克，張世應編，《梅洛龐蒂》，北京：中華書局，2003，頁 20。

⁶³ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 134。

⁶⁴ 丹尼爾·托瑪斯·普里墨茲克，張世應編，《梅洛龐蒂》，北京：中華書局，2003，頁 20。

這是一個整體身體的概念，有別於以往西方哲學對身體的思考態度，梅洛龐蒂採用身體圖式的概念，來思考人對身體面對所處環境的一個總體把握，統合身體整體的概念的這樣思維，也讓我們重新思考身體空間的狀況，以身體為基礎，現實的展開有關身體議題的思考。不再以一個抽離身體的主體看待之、思考之。以身體為基礎現實的展開，有關身體議題的思考。

東漢末劉熙《釋名·釋形體》釋體、軀、形、身為：「體，第也，骨肉、毛血、表裡、大小相次第也。軀，區也，是眾名之大總，若區域也。形，有形象之異也。身，伸也，可屈伸也。」⁶⁵故身軀可意為：可以屈伸的區域，這不是只指肉身上的區域部位，更可以延伸擴展的區域來看。

身軀可以就是一種身體圖式的概念，是「身體—主體」適應環境，在環境之中顯示出因應狀況的反應區域。不同的身體因應著環境，有著不同的身體發展的模式。

例如：長得高的人對於環境的感覺與應對，就跟長的矮的人的感覺應對是不相同的，眼睛的視野視角不一樣，手腳活動的區域也不一樣，如此一來，兩者在生活中對於身體的運用就有不一樣模式的發展，來輔助其原本的身體所帶來的限制，身軀（身體圖式）的開展也就充滿獨特的個性。

第三節 身體圖式的開展

一、靜默的知識與生俱來

對於走路，一般人這件事情而言，都可以自由自在走的很好，不需要對其內在的機構組織的活動，有任何有意義的知識，也許推拿師曾經善意的建議你，怎樣使用你的膝蓋，或是你在圖書館翻過解剖學，和肌肉等各部分的相互作用，但不論你有沒有得到這種資料，你還是可以走路走的很好，這些資料對原本會走路這件事沒有任何幫助。

你的身體知道如何走路，這個知識是與生俱來的本領，我們無須知道細胞是

⁶⁵ 劉熙，《釋名》，台北：台灣商務印書館，1966，頁 27。

怎麼運作長大的，身體就會長大，然後衰老；既然我們這麼無知，又怎麼會表現得那麼好？這當中我們知道，身體有一種無言的知識，甚至在還沒有科學之前，就已經非常實際，非常具現實的，在生活實踐中看見這個效能。

梅洛龐蒂在《知覺現象學》，舉一個例子，有一個人腦部受傷了，醫生叫他用手指出鼻子的位置，他無法完成這個簡單動作，但是，嗡嗡有一隻蚊子飛過來，咬他一口，他馬上，啪！直覺就找到叮咬的位置，沒有困難，但醫生叫他，請指出鼻子通過測驗，他卻做不到。

病人意識到身體空間是其習慣行為的外殼，而不是客觀環境，他的身體是作為進入一個熟悉的周圍環境的手段，而不是作為無依據的自由空間思維的表達手段受其支配。⁶⁶

梅洛龐蒂對此說：「一種體驗到的關係出現在身體本身的自然系統中。」⁶⁷這是一種關於統一覺受的身體空間感，意味著身體器官之間的協調性和相互性，這表示我們身體不需要，先定位身體哪個位置發生什麼狀況，然後再去處理，很直接的，身體有個統一的協調和相互支援，就可以完成整個活動。在身體空間中有能力，自然形成一個自動自為的系統，和環境（情境）直接產生互動關係。這是身體圖式面對環境的實踐效果。梅洛龐蒂對身體圖式提出這樣的說法：

身體圖式不再是在體驗過程中建立的單純結果，而是在感覺間的世界中對於我身體姿態的整體體悟，是格式塔心理學意義上的一種「完形」。⁶⁸

這種對身體空間完整性統合的一個看法，是身體感官用感覺面對世界中的一種悟性，翻譯身體外在和內部感覺之間，是一種面對世界的介面，對身體所處環境中的遭遇進行自發反應。

梅洛龐蒂還舉了一些有關幻肢的例子，來說明身體圖式的存在（圖 1 身體圖

⁶⁶ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 143。

⁶⁷ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 145。

⁶⁸ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 137。

式)，有一個人因為戰爭，他失去了一條腿且有個精神上的困擾，他總覺得已經被截肢的腿，還有子彈片卡在腳上面的疼痛，可是，那條疼痛的腿在實質上已經是不存在的，卻在日常生活困擾著他。

他一直覺得那條腿是存在的，曾經存在的腿，一直都是他完整身體圖式的一部分，並沒有因為截肢而消失；梅洛龐蒂對於幻肢現象有很多描寫，這些例證能讓我們，更加理解身體圖式的存在，他說：擁有一條幻胳膊，還是面對只有胳膊才能完成的所有活動，就是保留在截肢之前所擁有的實踐場。他接著說：

當我的日常世界去掉我身上的習慣意向時，如果我已被截肢，那麼我就不能實際的介入世界，可支配的物體正是由於它們表現為可支配的，才詢問我的不再擁有的手。⁶⁹

後天殘障者身體圖式一直佔據著一定空間，沒有取消對那個空間的身體照料，這個空間，一直還是屬於他身體完整性的一部分，也一直提醒著他身體是處於不完整的狀態，並且停留個人印象的時間註記在那裡徘徊，那原先一開始的身體計畫藍圖，沒有被取消掉照料身體的指令，所以就造成身體計畫執行上的困擾，整個身體圖式沒有因為截肢而完全改變原先身體的計畫，在身體執行的某些行為迴圈中，造成錯誤的回饋。

身體圖式可以幫助身體空間，在環境中互動直接的處理，是身體進行的計畫藍圖；身體是佔一個空間位置，也是孕育其他空間的源頭，由身體（內部空間）發展出對於在環境（外在空間）中應對與互動架構，以身體為中心，形成一個場域；梅洛龐蒂如此說道：

由於我有各種「感覺器官」、一個「身體」、各種「心理機能」，且這些東西與其他人所具有的相類似，所以我的體驗的每一個成分不再是一個完整絕對唯一的、其中的各個部分只能根據整體才能存在的整體，我成了各種「因果關係」交織在一起的場所。⁷⁰

⁶⁹ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁116。

⁷⁰ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁118。

身體亦是一個場所的位置，是有場域性的，所形成的空間是對身體本身有價值的空間，而且這個場域性是由身體空間和環境所互動涵構出來，這當中包含很多意義事件在當中被產生。有意義脈絡在其中，而且會回饋給身體讓其去應對所處的遭遇。

身體圖式能夠成爲一個被獲取的姿勢動態模型，作爲應對環境的參考點，好讓身體知覺介入行動，協調於行爲與環境之間。



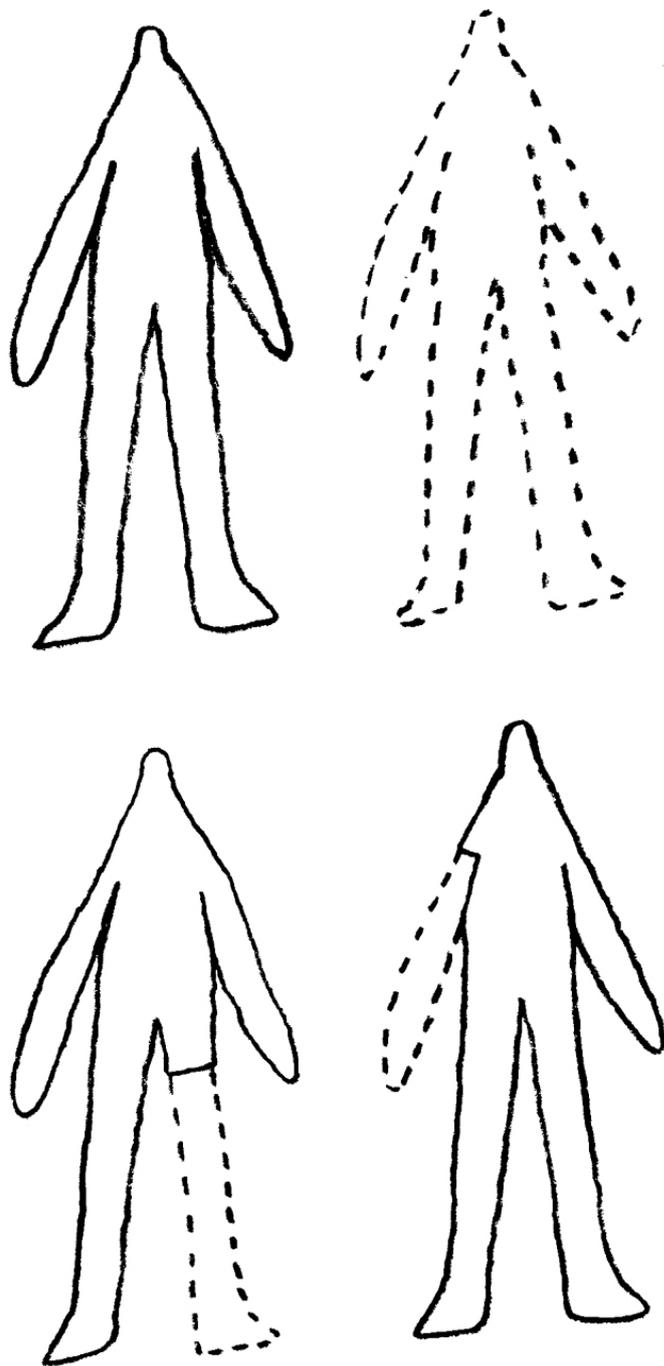


圖 1 身體圖式
資料來源：本研究繪製

二、身體應對環境的整體動態結構

梅洛龐蒂「身體－主體」的意向活動基礎在身體。前面，我們有談到意識活動的特性就是：意向性，而意向性的特徵就是：有對象的；這裡我們可以這樣分解看：意向從中發射出來的自我，承受意向的身體，意向指向之物，這三者為一組，意味著一個行為結構。

舉例：你看他，你是由這看的意向從中發射出來的自我，承受意向的身體是你的身體，意向指向之物就是他；梅洛龐蒂利用了，強調有機生命整體特徵的塔式心理學，來進行思考像這樣的概念。

而行為在他看來是結構化了的總體，是一種有意義的總體。這是一個總體，在我們身體與我們所擁有的事物之間的關係概念。以我們的身體為中心，有一個與處境交織的系統，從我們的身體和空間展開的一種形式、一種結構、一種內在的意義，而且是與周圍環境處於辯證關係。

這種結構不是物，也不是意識，更不是對刺激的反應，而是對一種處境召喚的相應。在處境中身體相應於環境，產生的身體應對處理的方式，在情境下相應的一種身體圖式。

自我可以自由支配自己的身體，身體可以自由的在空間中使用自己，因此，自我可以通過意願，向身體下達命令的方式影響自己的處境，不需要像移動物品般，移動我們的身體，因為它直接就是我們的身體，這所謂可進取諸身，遠取諸物也。

我們是通過它才擁有空間，不需要藉由工具可以任意移動變換所處的空間。身體是我們的意向表達的可見形式。例如：你走路。你的「身體」就執行這樣的意願，一連串的肢體活動，執行這個任務達成：走路，意向、承受意向的身體和意向所組成一組行為結構，用某一種姿態執行了意向的計畫。身體一連串的執行所變化姿態，因應走路需要的所有身體行為，來執行走路，這樣的計畫，就是身體圖式。

那麼，我們可以這樣說，身體圖式代表的是：身體應對環境的整體動態結構，是一個行動計畫，這樣的概念除了在自己的身體有這樣的整體運作之外，我們還可以觀察到，這個身體圖式是會延展開來的。

以身體為基礎、為中心點，用身體姿態執行諸多計畫，擴充身體圖式，好讓我們生活更便捷，身體更容易適應環境。

現在我們再舉一個生活中的例子：例如開車，你遇到的一個窄的巷弄，你不必下來丈量路面寬度，就可以判斷出，這個車子的車身是不是可以通過，也就是你的身體圖式是包含著，身體與車子的空間，能擁有這樣的空間知覺，在活動事件中，來與週遭世界應對。

再舉一個例子：敲打電腦鍵盤，原本鍵盤是在身體之外的物品，因為我們長期在使用中，很順手的就知道哪一個鍵在哪裡，有一種習慣性處境納入到身體圖式運作，不用想那根手指頭，要移到哪裡定位鍵盤才能完成，習慣之後，彷彿鍵盤跟我們身體，是相當契合的一起完成活動，並在這個處境下，形成某一種身體熟練的對待世界的方式。

現實日常生活中，有很多使用工具的狀況，都可以拿來這裡當例子：拿剪刀，一個裁縫師拿起剪刀來，就好像他的延伸出去的一隻手一樣，在布面滑溜裁剪；鋼琴家在彈奏鋼琴時，整個身體圖式是跟他的樂器合在一起的，讓音樂傾瀉而出；天文學家用望遠鏡觀察星星，就像他長凸出去的千里眼，在馬戲團踩高蹺的人，高蹺對他來說是加長的腳，很多很多都是身體圖式的例子。

我們也可以這樣反過來想，不熟悉電腦運作的人，打鍵盤會很慢很小心，不會用雙手一起打字，會出現一指神功，一鍵一鍵輸入，效率很差；不是裁縫師要剪一塊有造型的布，布邊可能不甚俐落有毛邊鋸齒；不會彈鋼琴的人，剛在學習時，旁邊的人都要忍受一下噪音干擾；沒有天文知識概念的人，用望遠鏡觀察星星，也分辨不出哪一顆星的名字的與光度等級；沒有踩過高蹺的人，一踩上去很可能會沒有平衡感搖搖擺擺跌倒；這些活動都是可以歸到一個問題，那就是：在活動中，有沒有把所有該照料這活動的身體感納入身體圖式的問題。

「每一機體在面對一個給定的環境時，都有其最佳的一些活動狀況，都有其特定實現平衡的方式；而且，這種平衡方式的內在規定因素不是由多種多樣的向量提供的，而是由朝向世界的某一種姿態提供的。」⁷¹身體在面對一個處境，朝向世界的某一種姿態提供的，特定實現平衡的方式應對那個局面，以身體作為行為實踐的基礎是：身體的感知能力，也是建構世界的能力，身體一連串的行為，使這個行為模組，變得像一個完整的應對計畫。

⁷¹ 梅洛龐蒂，楊大春、張曉均，《行為的結構》，北京：商務印書館，2005，頁 224。

總而言之，身體圖式融合了身體與事物，形成一組整體應對於環境的動態身體經驗結構。

三、開展身體圖式：用身體建立隱微的知識系統

因為身體的知覺是對世界開放的，是我們能夠覺知世界的條件，因此我的身體能和周圍環境聯繫在一起的產生關係；擁有身體就是等同一個知覺的主體，身體—主體牽引著對象物，也被對象物所牽引著，形成一個體系，一個交互的聯繫系統，身體處於這樣環境中，是身體所在的處境，當我們使自己置身在這些行為之中，體驗身體和環境獨特的交互關係時，就有一個情境在這裡被生產出來，有某種體驗的典型形式被紀錄下來，作為一種與身體內在的聯繫密語。梅洛龐蒂這樣點出：

人與打交道的存在愈完整，感知—運動通路就越清楚顯現出來，純粹狀態的反射儘見於這樣的人身上；他不僅有一個環境，而且還擁有一個世界。

72

作為身體圖式的修正，與重新建立一種習慣的獲得，讓身體對世界的有著某種把握。梅洛龐蒂在《行為的結構》中提到：「在學習的關鍵時刻，一個「現在」從一系列「現在」中突現出來，獲得一種特殊的價值，總括了先於它的所有探索，正如這一現在介入並預示的行為的將來，把經驗的獨特情景轉化成為一種典型的情景，把有效的反應轉化成為一種能力。從這一刻起，行為就脫離了自在秩序，並且成為某種內在於它的可能性在機體之外投射。」⁷³

於是乎，在學習的關鍵時刻中，這個關於某種情境下所感知的通路也就被開闢了出來，這是一種隱微的知識，一種典型的情景，把有效的反應轉化成為一種能力，這是屬於身體感的知識系統，以提供將來在打交道時，感知—運動通路就越清楚顯現出來，更容易進出這個經驗資料倉庫，對環境（情境）做出熟練的反

⁷² 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁122。

⁷³ 梅洛龐蒂，楊大春、張曉均，《行為的結構》，北京：商務印書館，2005，頁192。

應。

梅洛龐蒂說到：「身體是在世界上存有的媒介物，擁有一個身體，對一個生物來說就是介入一個確定的環境，參與某些計畫和繼續置身於其中。」⁷⁴如上所言，身體除了是一個媒介也是一個資料倉儲管理單位，在生活世界之中，儲存身體和世界獨特的交流。

第四節 以身體經驗為基礎的共同生活世界

一、「開放」—從一走向二，面向開放系統

一個人的存在暗示了，所有其他曾經活過或將活著的人的存在，例如：日據時代的事情，那時候的人事物，雖然筆者沒有現實的活在日據時代，但知道那些人是存在的。又例如：某人懷孕，雖然沒有參與實質懷孕過程，筆者也知道那個即將會出生的人，是存在的。因此自己的存在，也隱含了其他每一個人的存在，而他們的存在也隱含了自己的存在。所以人不是單獨存在的。

上一節我們提到身體圖式的開展，在這裡我們要更擴展，把身體（主體）的議題延伸到與另一個身體（主體）之間，不是由主體來想像，把對象當作客體，而是視為另外一個主體，在這樣的基礎上，是確保兩個主體的平等地位。

如果每一個身體都是一個基本主體的單位，我與你，你與他，他與我，各個主體⁷⁵都現實存在，本小節主要是要談主體和主體的互動中，交錯交融產生的一個綜合兩者的情境，也就是兩者主體之間，產生出來的公共交互作用，這個用意是要，突顯主體與其他主體之間那個場域，來當作突破一個「單一個體」之主體的模式，也避免以一個主客的分別對立，以主體的視域出發去看待客體或是定位客體這樣的局面。立論基礎上是以平等、共同存在的兩主體來作為思考，並著重於主體間的議題。

本文試圖指出，我們必須意識到這個共同產生出來的公共主體的存在，並朝

⁷⁴ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁116。

⁷⁵ 因應概念論述順利，於此基本單位設定是人，當然主體不一定是人，也許是個事件或是什麼對象等。

這個存在擴張思考的格局，突破主體、客體，不此非彼的侷限。

在此，並不是對這個現象，作為一個標準定義或說明其中奧義⁷⁶，或者是去解釋這其中應對的法則。基本上，本研究個人認為：這個主體之間交互作用所產生的公共區塊，是一個動態的場域，這個場域的情境，取決於參與者帶著自己的內涵，投入其中的姿態，然後共同參與的情境會再回饋到參與者，形成不斷循環的動態場域。

這裡要討論的是：強調主體與他者、人與世界的融合，產生共同參與的情境，也意味一種互換角色立場的情境不斷的在這公共的區塊裡發生，這也就是公共的區塊內交互主體的性質，或解釋為互為主體性。

梅洛龐蒂指出：「對於文化世界的知覺，只有通過對人的行為和對另一人的知覺才能得到證實。」⁷⁷這形成一種我們跟文化世界交往的法則。

舉例：你注視著他，他凝視著你，沒有說話，相互交叉知覺對方，靜默之間，有個默契或者氣氛，像看不見的紐帶，在你們之間滋長，把你和他維繫起來。你這個主體，他那個主體，兩者之間，這裡點出你們獲得一個自我和他人，都存在於其中的共同體，也在這個情況下默會某種氣氛在中間。雖然這是從單方的，由你的自我出發，進行意向性分析得出的思考，但這個交織的共同體不是一個虛無飄渺情況，是具有現實性的。

在我們日常生活中，常可以發現的情境：如雙人生活會話中，常會碰到這個簡單的事實。兩個主體之間，所相互交錯產生的狀況，可以回饋到，不同主體所理解對方的一種方式，不單純只有意識到講話的語言，還有人的肢體語言加入其中，幫助各自獲取與對方之間瀰漫的資訊，來豐富表達的意涵與理解的深度。

在對話體驗中，語言是他人和我之間的一個公共領域，我的思想和他人的思想，只有一個唯一的場所，我的話語和對話者的話語是由討論情境引起的，它們被納入一種不是單方面能完成的共同活動中，在那裡，有一種合二為一的存在，在他人來看，我也不再是他人先驗場中的一個行為，在一種完全互相關係中，我們互為合作者，我們互通我們的看法，我們通過同一個世

⁷⁶ 這個問題衍生性太大，無法在一節中照料完全，而且也不是本論文能夠處理的，在此的作用只是要藉此議題突破單一主體的侷限性，是本論文進行論述的一個階梯。

⁷⁷ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁438。

界共存。⁷⁸

在對話的情境過程中，都透過各自的表達行為與獲取對方意圖中，在探索對方的同時，由雙方意識流動、互動的過程中，參與者共同體驗參與了這個公共場域的活動。通過的一個共同的世界而共存。

體驗是一種真實的感受，是一種精神投入，是「我與對象」之間同感共鳴的活動。⁷⁹

共同參與體驗是一種雙方精神的投入，是雙方向對方敞開，是「我與對象」之間的同感共鳴的公共活動，兩者之間所產生的交集共構，可以說：就像生產出一個公共的身體空間一樣，雙方交織一個共有同感共鳴的基礎。

現實的主體必須放棄片面主體性的地位，改變對世界像個主宰一切的主人的態度，面對世界把世界認為是客體的地位看待這樣的心態改變，要能夠向世界敞開，使「我與對象」之間的同感共鳴的公共活動能得到自由的創造，主體的「敞開」將是擴張主體的格局，這樣的姿態將會與處境更加深度融合，互為主體創造更自由的共識回饋於參與者。

二、「之間」－ 公共的身軀

在第二章第三節中提及，身軀是可以屈伸的區域，不單指肉身上的區域部位，更可以是延伸擴展的區域來看。在此要談的，是更展延的身軀概念，是一個公共的身軀，是由兩者或兩者以上所共同參與，當中蘊含與之間交集的區域。

在現實世界當中，人總是通過肉身，通過我們的知覺作用去觸摸、凝視、想像、記憶，通過一種面對世界姿態，通過生活會話等多種方式，從事兩者之間往來交流活動，人的身體在主體與主體之間，成爲一種仲介性質，使人由客體成爲

⁷⁸ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 446。

⁷⁹ 韋政通，《中國思想與人文關懷》，台北：洪葉文化，2000，頁 170-171。

主體，主體成爲客體，具有交互主體性。

並由雙方的主體出發意向出去，成爲兩者主體之間的「綜合主體」，蘊含在這兩者之間（或是理解爲作爲一個處境內正在運作的那個主體），因爲交互的主體形成一個有集合概念的主體，也可以是說一個公共的身軀（主體）的表現。如果用這個公共的身軀（主體）的觀點基礎上，來看事物，會綜合兩者，以更細膩照料兩者之間形成的關係，與共同特質的方向來思考問題。

這個主體間性是具有自主性的性質，在活動中是有其生命力的，在兩者各自不同的主體間動態的交互激盪、累積出能量，回饋到這大的公共的主體，我們可以把此想做一個雙方或是多方意識投射構成的公共身體。而這一公共的身體是雙方所承認現實的世界，是雙方共同認知對方的平台。

只要人存在世界上，一有行爲產生，就進入身體知覺限制的主體，我們所擁有的知覺是多於已經被確實理解的部分，我們的知識取獲都建立在這樣的互動中，梅洛龐蒂指出這樣的觀點：

先驗的主體性是一種向自己和向他人顯示的主體性，因此它是一種主體間性。⁸⁰

身體肉身的基礎就限制了，我們人類的基本的主體性質，例如：人類的頭後面沒有眼睛，人類的耳只能聽得到一定範圍的音頻，功能還比狗要弱些，人類的四肢運動狀況也是有限制的，不能拍拍手擺擺手臂就往天上飛去，這些肉身的條件也就限制了人的主體能夠怎麼樣？的性質與世界互動。

先驗的主體性已經是一種自然就存在的一種主體性，有著向自己與向他人顯示的主體性，這表示先驗的主體性已經具有一定的能力，可以彰顯一種讓參與者都能收到的其質性作用的暗示；可以這樣說，自己有一個身體，自己的存在也隱含也可以知道，別人也有身體的存在，由自己身體的遭遇可以類比他人身體的遭遇，使我們通過內心體驗感同身受來理解，例如：我們看到人被重物撞到了，雖然自己沒有被撞到，但是自己也能夠明白那樣撞到會很痛，讓身體不舒服；身體（主體）和世界（主體）的互動之間的主體間性，通過這樣的主體間性來讓我們

⁸⁰ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 455。

明白，他人的行為可以參照自我的行為而被了解，這樣的主體間性遂變成一種主體性讓我們明白掌握到情況。

那麼，按照梅洛龐蒂的說法先驗的主體性是一種主體間性，擴大來看，除了自然先驗的身體和世界互動，當中的主體間性存在，我們與社會的關係和世界的關係是一樣密切的，主體間性也就是一種大的身軀的概念，因為人不能脫離世界存在，也跟社會有密切的聯繫，所以我們所處的世界也就像一個公共的身軀一樣擁有主體間性。

三、我們共同的生活世界

我們在科學的概念化世界出現之前，就已經在非常現實的，在日常生活世界存在著、生活著，這是無庸置疑的。對於人們建構科學的理解，也是以現實生活人的經驗為其基礎下去發展思維概念，然不小心發展的結果，變成有許多科學專業理解，退到實驗室數據裡去鑽研，漸漸遠離的現實日常人群的遭遇。

胡塞爾晚期提的「生活世界」，與海德格的「在世存有」都帶著對那理性化、科學化的建構的世界反思並與其對立，強調是以不同於科學的態度對世界所作的理解和描述，來面對現實世界的思考。兩者雖然都是反思，從科學概念建構的世界轉向，到另一面思考，有很好的問題意識發展，但很可惜的，還是停留於意識層面的探究⁸¹，雖是從「生活世界」、「在世存有」都是走進人的現實世界來研究和闡述，卻遺失掉了一個現實世界的基礎－「身體」。

那麼，承上所述可以如此思考：科學概念世界的基礎是：日常現實生活，現實日常生活概念的基礎是：身體。所以，我們共同的生活世界的感知概念最基礎是來自於身體。那身體感知世界基礎呢？答案是建立在：身體知覺基礎之上的。也就是身體知覺現象成為我們共同的生活世界基礎。

由自己的身體出發來面向世界，他人也由他自己的身體出發來面向世界，所以由於我們都有身體，作為我們感知生活經驗基礎，這裡就有了普遍共同性存在，是人們能夠互相溝通、交流的基礎，我們在日常生活中，都可以感受到這樣

⁸¹ 在《存在與時間》中我們找不到三十行探討知覺（perception）問題的文字，找不出十行探討身體問題的文字。----阿爾封斯·德·瓦朗斯〈一種含混的哲學〉，梅洛龐蒂，楊大春、張曉均，《行為的結構》，北京：商務印書館，2005 頁 2。

的狀況，也能同樣的獲取普遍生活概念和別人互動。

例如：一個人（身體）被車撞傷了。科學家被車撞傷了，他不會第一時間馬上想要跟用物理科學理論知識去計算，然後跟別人解釋因為某物體運動所以造成這樣狀況，才會感會痛；文學家被車撞傷了，他不會第一時間想要用最好的形容詞跟別人去形容這個情況，才會感會痛；一個商人被車撞傷了，他不會在第一時間想到耽誤他要去談生意的時間，才會感會痛；一個小孩被車撞傷了，很直接的，好痛喔，哇哇的哭；所有人身體上感到的痛是主體先驗的。

被撞到時，他們都應該會在肉體上，先感到被車子撞到身體覺知上的痛。基本上普遍而言，第一時間的狀況應該是生物性的反應先出現。每一個人被車撞傷了，都會感到痛，這就是最基礎的共同現實。送這些被車撞傷了的人（身體）到醫院，如果意識清楚，他們都會跟醫生反應描述說：「痛」！

在如此的基礎之下，這樣的互動溝通是具有共同性與普遍性，就構成我們開展我們共同的生活世界；這是人類不同的成員的共同生活需求與共同生命能力上所構成的共同得以聯繫的現實，得以擁有的生活世界。

這也是不同的文化的人，看同一部發自人性的感人電影，會大家不約而同感動到掉眼淚；不同文化的人、不一樣語言的人經由翻譯，來閱讀那發自人性所生產的小說，同樣會感到人生的無奈，愛情的悲苦；不同語言背景的人聽到尖叫，都隱約感到發生什麼大事情；孟子曰：「人皆有不忍之心」，「所謂人皆有不忍人之心：今人作見孺子江入于井，皆有怵惕惻隱之心；非所以內交于孺子之父母也，非所以要譽于鄉黨朋友也，非惡其聲而然也。」亦是在這樣的共同人性基礎所論述。

諸如此發自人性的共感，都是我們在共同的生活世界可以分享的、溝通、交流，不需要靠完全智識上的認知才能達成任務的。安海姆在他的書提到：

馬蒂斯（Matisse）有一次被問道，當他要吃一只蕃茄時，他對它的看法跟要畫它時是否相同。他答說：「不，當我要吃它的時候，我對它的看法是和其他人是一樣的。」⁸²

⁸² 安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅，1982，頁 171。

藝術家也一樣，任何人在現實日常生活中都是一樣的，每個人都有一個身體體驗作為基礎來面對生活，這是最基本面對現實世界的基礎，也是我們共同的生活世界的互動溝通基礎平台，只要通過自己的身體就是進入我們的共同現實生活世界。



第三章 揭示精微之身體的途徑：從蔡邕《筆論》開始走向 書寫、字跡與身體內部空間

第一節 身體空間的轉化與呈現—不可見 / 可見

一、由可見到不可見

我們的身體在世界上是能動能見的，由於身體知覺作用在與世界交往中，兩者往來交疊中對雙方（身體與世界）都具有創造性，世界賦予身體創造，身體回饋世界創造，兩兩相涵構且互相創造對方。

身體能夠感知的世界的構成也是身體所賦予的，身體在世界當中，藉著一定知覺作用接收到的世界的狀況，了解世界對身體產生的什麼意義，並且再度回饋到身體的知覺作用，提供處於世界的基礎，建立認識這個世界的資料庫，這是一種循環回饋的機制，把看得見的世界藉由身體知覺作用，收納進入看不見的身體內部。

針對身體的知覺活動而言，人的身體確實能知覺到某物，或說對某物有所知覺，例如：我們的身體藉由眼睛看見了一顆蘋果，藉由鼻子聞到蘋果的香氣，我們的身體感知到了這一顆蘋果的存在，身體所見到的、所聞到的，這般資訊讓我們把蘋果納入我們身體中明白，有這一顆蘋果的存在。因此，這樣一個蘋果的存在於：我們尚未去表達之前，我們對於所知覺到的某一個物（或稱蘋果）是身處在曖昧不明的一種情境中。

由現實生活中大家都可見的蘋果，到藉由身體的狀況所覺知到，卻沒有被表達說出口的那一顆到底是什麼樣子的蘋果，如此這樣的狀況，可以視為：一、在現實中別人也可見的那顆蘋果存在。二、同樣的在現實生活中，藉由身體覺知，別人看不見身體內部（被儲蓄在身體內部，已轉為不可見的世界）所知道這顆蘋果存在。

蘋果的存在是因為身體，由可見現實蘋果存在，到不可見的蘋果儲存在身體

內部被保留著。一顆蘋果存在於：現實可見與現實不可見兩種狀態。

二、從不可見到可見

藉由身體的表達活動，由可見到不可見，再由從不可見到可見；我們把從被儲蓄在身體內部，已轉為不可見的世界，再轉化呈現於我們現實中可見的情況。

當創作者用創作材料進行創作活動，去表達他所知覺到的對象，創作者隨著他一筆接著一筆不斷地，或是用語言一句又一句的描述，去捕捉他身體所覺知道的感受，並藉由創作活動表現出來，創作者將所要表達的對象慢慢的成形，顯現在創作品上面。

這是從身體內部(被儲蓄在身體內部，已轉為不可見的世界)經由知覺作用，再度與世界交流、應對。藉由身體把原本不可見的，蘊含於身體內隱晦部分，再度藉著身體知覺作用展現出來於世界當中，身體將世界明確的表達出一種意義，並透過顯示出來。

讓我們看見，之前處於世界的彼時那個身體到底發生什麼事了？也許，轉譯的語言與詮釋，很可能會誤讀身體所呈現出來的意思，辨別不出來有什麼進入身體去了，造成這種情況，讓身體產生這樣的回應；但是不可否認的，這個轉化並呈現出來的機制是成立的。

三、身體作為一個轉化的機制

劉勰《文心雕龍·體性》：「夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」其中由隱到顯、由內而符外，就是在說明，讓身體內部所內蘊的藉由創作外顯出來的狀況。

身體是可見的世界和不可見的世界一個轉化並可呈現的機制，而身體(肉身)的知覺作用尤是重要的關鍵，身體知覺作用是掌握雙端的仲介面。在藝術創作中，更是明顯的看出，這樣的轉化的成效，尤其處在世界當中的身體創造出藝術作品，表達身體對於世界的深度的體驗感受，把身體知覺轉化為看不見的精神，

其精神又轉化為可見藝術的精神，注入藝術作品中，凝結。

其所創造出藝術作品的呈現，能夠感染並帶領更多人，進入默會那創作者身體在製作過程中，一點一滴儲存於作品內蘊的精神情境。

這樣的創造力，很明顯的藉由身體，所轉化產生出來的，藝術作品可以呈現出創作者身體，對世界直觀的一種深度。審美知覺是一種細膩知覺世界的知覺活動，透過身體細膩掌握，對世界感知的深度，再由這樣的情感深度中，鍛造提煉表達出來，透過藝術創作感性的解釋世界，並且透過隱喻挾帶意義，把居於身體中隱默的世界，重新帶回到世界上將其顯現，讓人們看見什麼東西，被描寫出來了？

在藝術創作中，傳達了藝術家個人存在世界的狀況，以及世界給予其的回應狀況，個人於世界交往中，交織共構成一個公共的身軀⁸³，這一公共的身軀是雙方所承認現實的世界，是雙方共同認知對方存在的平台。維繫了個人以及人們認知得到的，所擁有把握得到的世界整體與個人身體的關係。

身體知覺感受到世界，反思世界所給予的，藉著創作把這些知覺到的與反思結果，生產出藝術作品來。如此一來，藝術作品便具有超越性格，能把世界給予的，超越回饋於世界本身所給予的。然在藝術所掌權的世界裡，更是不畏世俗規則，這點更是無疑具超越性。

藝術創作是用身體所發出的力量而製作的，所有的力量來源，源自於使用身體行動而塑造出來，就是源自於人性的力量。

第二節 書法中身體空間

一、絕對時間與絕對空間的要求

書法和身體的關係相當密切，以身體空間作為思考漢字文書法切入的議題，看見身體空間，在書法中產生的作用，在書寫的過程中，身體空間也造就了書法創造出來的線條空間，這是息息相關環扣的因素；而且不只是線條空間，擴大來

⁸³ 請參見第二章第四節

看更是關係到生產出整個書法作品散發氣質的空間，一種靈光氛圍。

當我們在寫書法時身體空間有著怎樣的特徵？在書寫歷程的運動中，身體空間是怎樣相應的生產出線條空間呢？以下段落就由這樣的發問出發來進行思考。

由於漢字文書法創作有著不可修改性的特質，使用毛筆寫書法是在瞬間一次性操作完成，有著強烈不可回逆的當下紀錄時間性格，其對時間的要求是相當嚴格的，在第一時間完成也在第一時間結束，且跟現場演出一樣，馬上就知道效果了！跟西方藝術的油彩堆疊是完全不同，這樣苛刻的即時創作時間，這可以說是「絕對時間」的要求，本質上就是一種即時行動藝術。

因為這樣，所以相對而言，能夠用有效身體控制好下筆的瞬間，才能接近如願得到創作者內心所要求的效果呈現，因此書法藝術對執筆的掌握要求就特別高。也就是希望書寫時能心手相應，更直接的說法是：指書寫者身體掌握此技藝的純熟度，這要點在中國書論中特別被強調，提點後輩臨池不懈，才能進而得心應手，練習是掌握書技基本入門法則。

書寫時，使用毛筆和棉宣紙，有個很明顯的狀況，墨水一滴下去就馬上黑白分明了，來不及後悔的。因為棉紙是易於滲透水分的紙張，水墨對紙張的滲入而產生無窮的變化，飽和墨水的毛筆一接觸紙面，就決定了立顯的狀況，馬上被保存在「白紙黑字」上，清楚明白。

只要觀察線條的內部空間與線條外廓的邊緣（圖 2 線條外擴空間示意圖）可以發現，正常用墨書寫的黑字的空間內部空間（中），可以藉著由黑反轉成空白時（下），其線條空間邊緣的細膩微妙分佈狀況就被突顯的看出來，如果再把黑白的視覺背景拿掉，只剩線條外擴的示意（上），就能更突顯出其書寫作品之筆鋒運動的路徑、線條行進的方向、行筆速度感、筆觸線條的形狀、下筆的墨水甩潑的情況等條件都影響了線條空間的形成。

我們得以發現線條空間，都隱含著身體空間所有細微的波動在其中，而身體空間的波動，關係到書寫者本身感情思想作用，起心動念的瞬間，都會影響正在書寫者當下的身體空間狀況。

書法線條對書寫者書寫歷程，所展現的身體運動有非常敏感感應能力，在書寫歷程所有的身體運動狀況，都能保存在其中，每一個當下的身體運動的姿勢，都被線條蘊含，由身體空間生產出，可顯見的運動線條空間，並且都被線條紀錄下來，累積片刻的身體時空，遂紀錄成爲運動中的線條展現在作品中。

書法藝術創作內涵，有著重要的保存紀錄身體空間的性質，也就形成在書寫線條中，微妙的展示出書寫歷程，所有身體姿勢的紀錄。而顯而易見的，書法作品是書寫者當下的起心動念所牽引物質身體所產生的身體空間的變化，和書寫線條運動狀況合而為一，且馬上投注在可見的作品空間之中，透過書法把運筆時間轉成可見空間，紀錄了片刻時間所產生的空間，這點可以說是嚴格的「絕對空間」性格。

所以，書法是通過絕對時間與絕對空間要求下，所生產出來的，書寫的線條紀錄了書寫者身體的運動，在書寫過程中，身體寫字這個活動，在書寫的歷程把時間空間化了，呈現在作品，當我們在觀看作品時，書法作品在空間構成中充滿時間的動感，作品上的線條空間，讓我們看見書寫者寫字的運動歷程時間；其作品本身就是創作者書寫歷程中，時間與空間的再現。

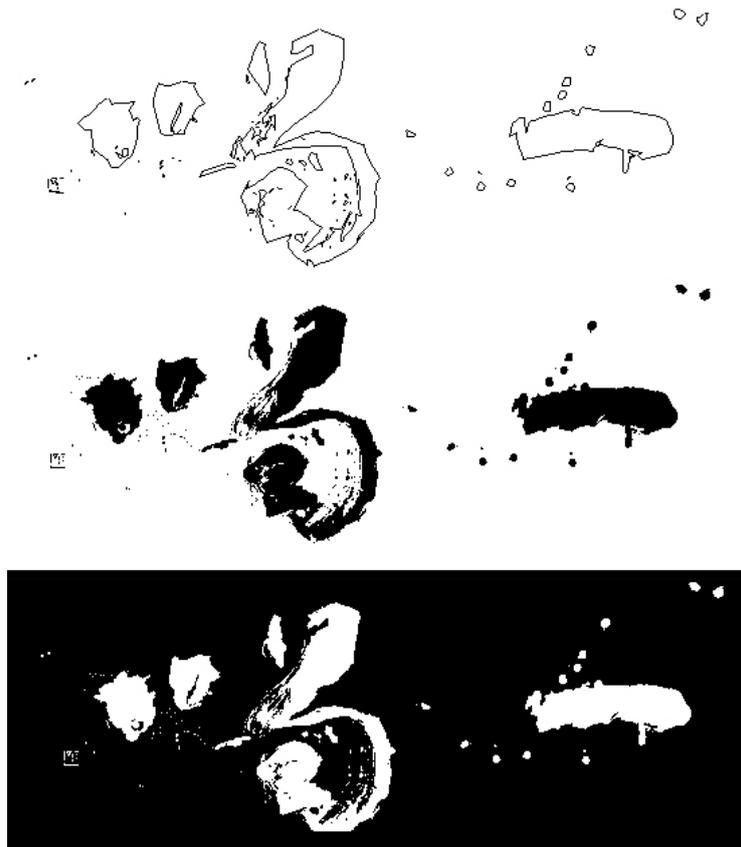


圖 2 線條外輪廓空間示意圖

資料來源：本研究再繪製

二、凝聚身體姿勢的全息在筆觸

衛夫人《筆陣圖》中：「下筆點畫波撇屈曲，皆須盡一身之力送之。」⁸⁴點出寫書法這個動作，是要用全身力量投注書寫。書寫者在書寫時，書寫者持筆，如何使用力量牽動著整個身體的狀態，我們可以再藉由《程瑤田書勢》中精采的描述，引領我們看見關於書寫時身體力量的牽動，導引讀者對身體的思考想像，當中並建議怎樣調整使用身體的姿勢，來增益書藝：

是故書成於筆，筆運於指，指運於腕，腕運於肘，肘運於肩。肩也，肘也，腕也，指也，皆運於右體也，而右體則運於左體。左右體者，體之運於上也，而上體則運於下體。下體者，兩足也，兩足著地，拇踵下鈎，如履之有齒，以刻於地者。然此謂下體之實也；下體實矣，而後能運上體之虛。然上體也有實焉者，實其左也，左體凝然據几。與下貳相屬焉。由是以三體之實，而運其右一體之虛，而右一體者，乃至虛而實者也。夫然後以肩運肘，由肘而腕而指，皆各以其至實而運其至虛。虛者，其形也；實者其精也；其精也者，三體之實之所融結於至虛之中者也，乃至指之虛者又實焉。⁸⁵

上述這一段細微的觀察，紀錄了書寫過程中，由運筆而觀其牽引身體各處力量及其運用情況，來源去處的肌肉運動力量環環相扣，可見得身體各處姿勢都有參與著力，牽引控制著運筆書寫的狀況。

在這樣細膩生動的描述中，我們可以發現，書寫時身體力量的牽動，是關乎全身運動的，上段文用白話的說法是：「字是用筆寫成的，筆是用手指掌持著，手指使力運用筆，而手指由上連與手腕，手腕由連於手肘，手肘又連於肩膀。肩膀、手肘、手腕，手指，都為右邊的身體所運用，而右邊的身體又被左邊的身體所牽制運作。左邊跟右邊的身體，是身體上部的運動，而身體上部，身體上部又為身體下部所牽制運作。身體下部呢，就是雙腳，兩腳著地，用腳指和腳跟在地面鈎抓，就像鞋子下面有齒，像刻在地面，這樣身體下半部就很穩實了，身體下半部穩實，之後才能處於虛的狀態來靈活運用身體上半部。然而身體上半部也有

⁸⁴ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁22。

⁸⁵ 轉摘自祝嘉，《書學格言疏證》，台北：木鐸出版社，1982，頁19-20。

實的部分，實的狀態就是左邊的身體，左邊的身體凝聚氣力於案上⁸⁶，與下面兩隻腳力量相連。這樣以後以下面兩隻腳和左邊的身體，三體穩實的部分，去控制運用右邊身體虛的狀態，然而右邊的身體，靈活的虛又有凝聚實力的狀態。」以上的描述非常細膩，其中除了說明持筆的力量來源，也透露出對書寫者書寫時對於身體掌握的建議。

持筆，可以說是牽動全身的骨骼肌肉力量協調的一連串動作。書字從「聿」，這個字是手持筆形。在名詞解釋上是筆的意思。因為漢字文書法完全是筆的活動。

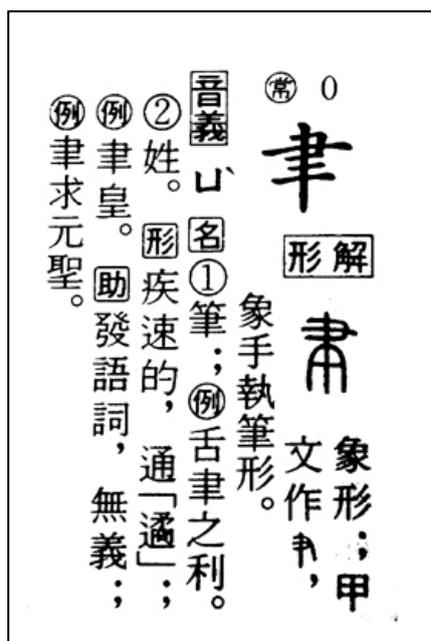


圖 3 聿字解說圖

資料來源：本研究摘自簡明活用辭典

中國所謂文房四寶，筆、墨、紙、硯各有一套學問。其中「筆」為首要，包世臣《藝舟雙楫》中提到：「然而畫法字法，本於筆，成於墨，則墨法尤書藝一大關鍵已。」⁸⁷其中「畫法字法，本於筆」，可見筆是非常重要的工具，中國人用的筆（參考附圖B-1、B-2 毛穎譜），是用動物的毛製作的，非常有彈性，毫有長有短有大有小，下筆用時便可分剛柔、收縱等效果，用這樣的筆寫字，其方圓、輕重、轉合變化萬千、奧妙無窮。

「書法線條之美在於用筆用墨，筆意墨象使書法維持一種精神形式，一種意

⁸⁶ 可放得平穩的木製几類為案。桌子是有腳相承而高出地面的几案為桌。在這裡，作者是意指案，但廣義的解讀：應是方便書寫的平面支撐物。

⁸⁷ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 649。

向結構。可以說，書法作為時空拓展的精神跡化，是由筆勢、筆意、墨法和心性共同組成的。」⁸⁸

當我們用筆沾墨書寫，毛筆這樣筆類的特性加上棉（宣）紙易吸收水分的特性，兩者接觸互動中，毛筆沾墨一接觸紙面，墨跡渲暈開來，就能夠馬上紀錄因身體姿勢所作用於毛筆按壓在紙面上所承受的力道，且紀錄下那些細微力道的差異；書寫者身體掌握筆的姿勢也直接投注在筆觸，持筆的方式、下筆的快慢、移動的方向等等，都影響下筆的實況。於筆墨紙的相會中，紙張吸收墨汁的多少與快慢、濃、淡、深、淺，一一如實保留三者因緣會合紀錄。

這樣的書寫工具能紀錄極細微力道的差異，所以書法有極盡變化之能事，相當奧妙；在書寫的過程中，只要稍微一有猶豫的下筆，即使在百年之後，人們也會發現書寫者當時的猶豫。因為宣紙會吸收過多的墨水，紀錄當時的造成的擴散，當然非常流暢的下筆，也是如時如實的被紀錄下來。

再者，不同時間不同地點的環境因素，同一個人寫出來同一個字姿態，不會像機器製造的印刷字一模一樣細部完全相同（這裡是指極細微的差異，線條外輪廓細微的波動），更何況是不同人書寫出來的字。

這可以作個實驗，如果我們分發毛筆與棉紙給幾個人一同書寫，單一個「一」字，馬上即可見每個人書寫出來的「一」筆劃姿態都不相同，這是因為每個人身體投注在筆觸的姿勢都是不一樣的，有的人下筆重，有的人下筆輕，有的人行筆速度疾，有的人行筆緩，以身體基礎操縱用筆姿勢大不相同。

我們可以見到（參見圖 4「二字」筆劃姿態示意圖）同樣是一筆劃所組成的字，用兩個筆劃寫成「二」這個字，在書法中各式的書寫風格就可以明顯看出，一個字簡單的用「一」的筆劃組成「二」這個字型，每一個筆劃不一樣所組合成的字的空間感就完全不同了，可以由圖 6 明顯的看出每一個同樣的字，用書法書寫表現起來呈現其中各異的姿態。

這樣非常豐富的姿態的呈現，除了是某種書法書寫風格的呈現造成的，如果在加入不一樣的人（不一樣的身體姿勢）、不一樣的環境時空下書寫，那麼，用毛筆來書寫所表現出來書法字，那就更是無窮無盡變化萬千的狀況了。

這些身體的姿勢在書寫的過程中，都因為筆觸（一下筆就形成基本的觸點），

⁸⁸ 金開誠、王岳川主編《中國書法大觀》，北京：北京大學出版社，1996，頁 8。

而被如實如時的紀錄下來，當這個觸點一被形成，加上身體持筆移動一拉，讓距離展開來，筆的運動就形成了，移動這筆觸就是行筆的狀況，我們除了看見線條筆畫的粗細流轉，還有通過毛筆運行時，所含的墨量和墨的溼度調節墨色濃淡，更可以觀察到線條外輪廓細微的差異，這些細微差異，都因為棉紙毛細現象吸收而產生的，是紀錄下當時持筆者，在書寫歷程身體所使用的力量分佈和速度的分佈的情況。

蔣和《書法正宗》提到：「字無一筆可以不用力，無一法可以不用力，即牽絲使轉亦皆有力，力注筆尖而以和平出之。如善舞竿者，神注竿頭，善用鎗者，力在鎗尖也。」⁸⁹寫書法，可以說只要一下筆尖觸紙，就凝聚身體姿勢的全息在筆觸中，一行筆發出牽動的力量，相當生動，就濃縮了身體當時的姿勢運動的軌跡，書法是身體在書寫當時狀況的精微的紀錄。

蔣驥《續書法論》中點出：「作書者有兩『轉』字，轉折之轉在字內，使轉之轉在字外，牽絲有形迹，使轉無形迹，牽絲為有形之使轉，使轉是無形之牽絲，此即不著紙，極要留意。」⁹⁰縱使筆觸不著紙，在無形之牽絲中，細心觀察其前後連貫的運動軌跡，也可發現其中身體的空間運動狀況，前後有連貫的韻律，微妙的運動節奏在其中伏動著。

我們可以（參見圖 4）也可以看見筆劃動勢的力量轉折痕跡，縱使沒有明顯的墨跡筆劃，但是從筆劃的前後端起筆和收筆的位置上，可以感受到書寫者

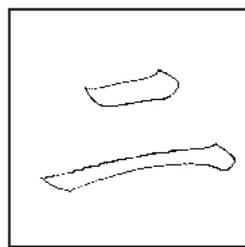


圖 4 「二字」筆劃姿態示意圖

資料來源：The chinese Art of Writing, p87。

⁸⁹ 轉摘自祝嘉，《書學格言疏證》，台北：木鐸出版社，1982，頁 121。

⁹⁰ 轉摘自祝嘉，《書學格言疏證》，台北：木鐸出版社，1982，頁 118-119。

控制筆毫在紙面上行動的方向與速度感，雖然我們沒有現場看見這是怎樣的身體行動下被寫出來的，事實上，還是可以感受到那樣看不見的力量牽動著我們的知覺。

書法的線條隨著運動時間轉成空間形式，又可讓觀看者在空間形式中感受到時間的運動，書法作品在空間構成中充滿時間的動感；身體的韻律和書寫出來的線條的韻律是一致的，因為韻律的來源是由同一個人身體發動出來，是生命的活力。

書法中的線條是用毛筆一筆寫成的，事後不可能再修補，書寫技藝的高低馬上就會明顯的暴露出來，如果要掌握得好，需更要求覺知敏感度的開放與身體的協調配合，並要在過程當中有一定的穩定質性力量，穿越且通過這個運動時間考驗；這通常都要累經多年實踐與嚴格的訓練，掌握身體發揮性情，心手合一與筆墨生動相契合，才能形成一種屬於個人的風格韻味，成為理想的作品。



三、傳承中華古文明的熒熒火光

漢文字構成和世界上許多民族的拼音是不同的，可以說世界上無論哪個語系，就造型而言，都沒有漢字的複雜，書寫起來也沒有像漢字那樣筆劃艱難。它是一個字一個音，用線條所組成，這種形象是方塊的字型，有簡單的一兩筆劃就可以構成一個字形，複雜的要一二十劃以上，才能築構成一個字形，並在筆劃之間就有非常多的變化，每一次起筆順序一樣，但是書寫出來的，卻各個姿態不一樣。

因為是由線條所組成的，這樣的特性加上使用毛筆書寫起來，就單一個字在一筆中也有種種的變化蘊藏。藉著筆觸運動使得每一個字有著各種不同的體態，都給我們不同的感受，除了個別的字有其姿態表現外，由文字組成的一整篇文章，佈白章法各異展現，讓書法擁有諸多層次形象美，遂構成書法藝術重要的條件。

書寫中文字的藝術 — 書法：除了載有語言功用之外，也具有審美的價值。於現象學與詮釋學從存有學的層次思考語言的問題，海德格在《存在與時間》中，把語言看作是人存有的基礎構成之一，後期他的論述則提出：「語言為存在棲居的居所」⁹¹。而書法藝術是直接以書寫語言作為載體材料的藝術形式，足以堪稱漢語文化的精華所在。



圖 5 中國文字演變圖

資料來源：摘自 <http://www.cgan.net/>

⁹¹ 這是海德格在《關於人道主義的書信》(1946) 一文中一開頭就提出來的一句說話。即是說，語言應具有先存的優位性，是語言說人，不是人說語言。是語言將人的存在、將世界一切的存

如上圖，我們可以看見古文、篆書、隸書、楷書漢文字的演變，隨著時間的推移，同一個字儘管經過的許多的變化，但是它同一個形象的概念始終是清楚的；而且到了「漢代以後的筆劃變化很少，但不同書體的演變給筆劃的形態帶來了變化。」⁹²可見得其漢文字的傳承的穩定性相當強，和最古老的根源一直保持聯繫。

漢字是真正的一種代表中華精神創造力的產品。

蔣彝在《中國書法》拿古埃及字與中國字作比較，他如此提到：「世界各地人類思想發展的過程可能是很相似的。不同的是表達思想的方法……中國字的構成是概略示意性的，而埃及字卻是精細準確的。中國字是有力的簡化線條，是「理想主義的」，而埃及字是「照相式」的，是一種「現實主義的圖畫」，埃及文字達到它最完美的地步時，書寫已不方便，無法進行修正以滿足日常使用的需要，而抵滅了，但中國字保持了巨大的發展潛力，因而能有它的生命力，但它和最古老的根源始終沒有脫離關係。」⁹³

漢字把事物簡單化爲抽象線條簡明的表示出來。且漢字不僅爲了交流思想，還以一種特殊的視覺形式來，表達了人怎樣看待世界的觀感。「取於身又見其爲，以人的自身肌體和行爲通於一切事物，是漢字構造的基本方略。」⁹⁴其文字中還有個特性：保留了象形遺跡；這就是把古代人們對世界的理解，存留在文字形式內，最佳的證據。

在浩瀚的漢字對於身體理解有著相當有趣的關係值得研究，作爲象形文字的漢字可以依旁邊的部首來分類，凡是有「人」偏旁的部首，一部分直接意指人體的某部位，更多的則由人體動作而引申的其他涵意，並都與人體有著關係，在字典中，從有關身體的部首來看，例如：口部、目部、自部、耳部、舌部、頭部、心部、肉（月）部、手部、足部、髟部、齒部、人部⁹⁵，這些諸等部首，都在漢文字中佔有相當比例，如果加上與這些字詞相關搭配的字詞、句子更是非常大量的出現在我們日常生活中所使用，在中文世界中就可以看出，使用中文爲生活語言的人，怎樣藉由身體來看待世界的觀感。

這樣藏於文字內的古老智慧就一代一代被傳承了下來。到我們現在都還可以

在帶入開顯證明之境。離開語言，一切存在就不能開顯，故此語言成爲存在棲居的居所。

⁹² 蔣彝，《中國書法》，上海：上海書出版社，1986，頁 22。

⁹³ 蔣彝，《中國書法》，上海：上海書出版社，1986，頁 25。

⁹⁴ 申小龍《漢語與中國文化》，北京：復旦大學出版社，2003，頁 455。

⁹⁵ 參考邱德修總主編，《簡明活用辭典》，台北，五南，2000，部首名稱及索引。

循著字形線索，穿越時空來試著解讀，以前的人用怎樣思維的觀點來看待這個世界、理解這個世界，尤其在繁體中文體系中，更是保留了更多沒有被簡化的信息在文字的組織結構中。然我們現在如果直接閱讀古代的文本，基本上還是可以擁有稱上較容易進入情況的優勢。

四、穿梭中華文化層積岩的任意門

「漢語的書寫符號與語法結構一直保持不變，時間的流逝對它幾乎沒有什麼影響。我們可以先讀一本中國古老的書，「論述變化的書」－《易經》，它大約寫於三千多年前，然後再讀一張日報，雖然我們肯定在詞、短句、事實和思想上找出相當多的變異，但漢字的字形、語法以及我們稱之為「文體」的一切，並沒有發生變化。這和今天的英國人試圖閱讀昂格魯－撒克遜人⁹⁶的詩或是喬叟⁹⁷的作品時的情形，有多麼不同啊！毫不誇張的說，中國七、八歲的孩子就可以閱讀「四書」(儒家的經典)，雖說這些書差不多在一千多年以前就印行了。」⁹⁸如此一來，我們可以藉著文字就可以輕駕攸遊穿梭於古時現代，不論古今音讀的變遷，亦都能了解千百年前的文書。雖然讀音方言各異，但是在視覺上卻是以書寫作為基礎來讓大家都幾乎能明瞭，維繫大家的理解。

自有文字開始，可以說書法的歷史和其本身的歷史是一樣長遠，學寫書法不外乎有個範本作為無言的老師，凡古人今人，成家的名人所留下來的字跡，都可以成為我們的書法老師，其墨跡、複刻、碑帖與書法卷冊皆可作為我們習字的範本。

這些跨時代跨時空，為數浩瀚如繁星的無言老師，藉由書法帶著我們穿梭中華文化層積岩，書法藝術可以說是來往時代的任意門。

書法創作是書寫者當下，絕對空間與絕對時間的凝結，看見古人所遺留的書跡，我們更可以進一步這樣說：「那是古人帶著時空生活經驗的軌跡形塑的身體，造成的痕跡」，雖昔人風起雲湧之際早已作古，但彼時，精微之身體卻被保留下來，讓所見的人們遙想並追隨。其作品留下了當時創作的實況，讓後輩如我們可

⁹⁶ 昂格魯－撒克遜人，公元五至十一世紀時居住和統治英國的北歐民族。－蔣彝，《中國書法》

⁹⁷ 喬叟 (Geoffrey chaucer)，十四世紀末英國著名詩人，著有《坎特伯雷故事集》－蔣彝，《中國書法》

⁹⁸ 蔣彝，《中國書法》，上海：上海書出版社，1986，頁 10。

以分享體會，這些那些經過時代流傳下來的作品中所蘊含的美感經驗，傑出的作品優美的形象不減當年風采，依舊感動了人們，進而轉化為我們個人生命經驗的內涵，怡情滋養我們的精神。

每個時代都有其時代的文化個性、審美的喜好，這會直接顯現在書寫的形式上面來，在書法史上面可以明顯的發現，古文、篆書、隸書、楷書、行書、草書很多精采的書體呈現，都蘊含了時代的個性，而且書法的演進沒有排斥既有的形式，反而讓各種字體並行競秀的在書法藝術中發揮。還有名書法家的字體，自成一家風格在書法藝術中都佔著重要席位，在書法藝術領域中都能兼善包容。

第三節 從蔡邕《筆論》談起

一、蔡邕背景介紹

蔡邕（133—192），東漢文學家、書法家。字伯喈。陳留圉（今河南杞縣）人。靈時為議郎等官，《書小史》稱其博學好著述，能畫，工書。《四體書勢》云：「邕善篆，采李斯曹喜之法，為古今雜形」，董卓被誅後，被王允補，死於獄中。通經史、音律、天文、善辭章、工篆隸，尤以隸書著稱，能總結前人用筆經驗，結構嚴整，點畫俯仰，體法百變，有「骨氣洞達，爽爽有神」的稱譽，在當時及後世影響頗大。

熹平四年（175），與堂谿典等寫定《六經》文字，部分由邕書丹於石，立太學門外，世稱《熹平石經》。石始立，觀看者的車馬，填塞街道。又傳說他曾於鴻督門見工匠用帚寫字，得到啓發，創「飛白」書，張懷瓘《書斷》論飛白書云：「案飛白書者，後漢左中郎將蔡邕所作也。本是宮殿提署，勢既徑丈，宜輕微不滿，名為飛白。」

馮武《書法正傳》載蔡邕書說曰：「蔡邕入嵩山學書，於石室內得素書，八角垂芒，頗似篆焉。寫李斯並史籀等用筆勢，喈得之，不食三日，唯大叫歡喜，若對千人，喈因學之，三年，便妙得其理，用筆頗異當代，善書者咸異焉。喈自書石經於太學，觀者如市。」原有《蔡中郎集》，已佚，後人有輯本。

《筆論》、《九勢》都選自宋陳思《書苑菁華》一書，《筆論》論述書者應有的精神狀態，《九勢》論述運筆規則，或作《九勢八字訣》。以上，主要是根據歷代書法論文選⁹⁹和祝嘉書學史¹⁰⁰的資料，來介紹蔡邕的。

蔡邕《筆論》¹⁰¹是東漢以來比較有系統、創見性的書論，由於蔡邕精諳書道，長期從事書法藝術創作實踐，有豐富的感性知識與書法創作實踐第一手資料的知識累積，這也可以看作是他對於書法創作經驗的一個理性思考紀錄。此書論在中

⁹⁹ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 5-7。

¹⁰⁰ 祝嘉，《書學史》，台北：文哲史出版社，1981，頁 29-31。

¹⁰¹ 在書論歷史上，有人質疑蔡邕《筆論》是後世者偽託之作，是否真正出自蔡邕之手，歷來說法不一。但是，我們可以儘管質疑這歷史疑案迷離的真實性，卻無法否定，此篇書論在書學中的地位以及對後世的影響。

國書法史上年代很早的書論，內容概念相當直接簡明，不失精闢。《筆論》站在歷史書論前頭的位置上，影響了後來的書學相當多，是一篇很有價值的闡述的傳統書法精要的論文。

從這裡此篇傳統書論中，我們看見書法家對於書法藝術美的追求，並有創見的作一個嚴肅的探討，藉此我們可以深入其當中精采的見解與論述。在本文中，我們嘗試用身體知覺現象來作為思考的切點看此篇書論，用不一樣方式去重新審視這篇傳統書論，賦予新的視野來面對傳統書論，突破一般傳統研究書論的理路。

《筆論》的書學原則是可以用於各種書體，不單只是針蔡邕所善長篆隸而已，所以這是具有普遍性審美的標準，因此它對於書法創作的美學價值是可以高度肯定的。

本研究是主要是探討：書法中身體的知覺現象與書法美學，在本研究中所選擇的文本是：東漢蔡邕《筆論》，以此文本作為本研究的思考的切點，從西方身體的哲學論述，主要的是以梅洛龐蒂的身體論述，作為理論的立場來進行對話，藉此以小觀大借題發揮，探究書法中身體的知覺現象這個議題，以下是蔡邕《筆論》的全文¹⁰²：

書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。若迫於事，雖中山兔豪，不能佳也。夫書，先默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沈密神彩，如對至尊，則無不善矣。為書之體，須入其形。若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月。縱橫有可象者，方得謂之書矣。

二、思考《筆論》

蔡邕提出的書法創作理論的第一步，不是直接進入書寫的過程，而是關注更先前的一個心境的狀態，**書者，散也**。是指書法創作是無拘無束的，「散」基本

¹⁰² 為了更突顯蔡邕《筆論》這本研究中心的“文本”，在本文中只要是引用此文中的句子，都用更明顯的方式標示出來，以利讀者閱讀對照，除了這文本是更粗體的標示，其他的引文就回復到原來的標準。

上有分離、分開的意思，也就是沒有被結構化的一個狀態。**欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。**想要書寫時需要先放鬆，在創作前先建立一個好的心境，從精神上解放自己，這樣一個心境，為的是讓放任性情；**任情恣性**就是拋開外在世俗的意念，**情與性**都任憑放鬆不加約束，讓自己本真的性情自在的展露出來，之後才進行書寫。**先散懷抱，任情恣性**，是先要讓自己回復到，原本不受任何拘束的性情的狀態，指的是自自然然真性情的狀態。

若迫於事，雖中山兔豪，不能佳也。如果說是被迫很強求的，心中有另一件事擔心著，心不在焉，雖然有中山兔豪那麼好的毛筆工具，也是不能表現得好。前段是表達一種抽象的概念，讓讀者理解書寫前放鬆，創作無拘無束的重要性，後面就具體的提到，那麼要怎麼作才可以，達到前面所提出的原則。

這裡所強調的是書法家主體知覺作用，應該在怎樣的處境下，才能有效的投身於創作前心境的準備，**默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沈密神彩，如對至尊**，這六句的意思，都是在講述創作主體在知覺行為上的收斂，棄除雜念，集中精神的程序，如果用現象學說法來理解就是一種「懸置」的手段，像是一種前置作業。那麼，用淺白話的話來理解就是：默默坐著沉靜思慮，很隨意的安然情緒，不說話，呼吸保持平順不刻意增減呼吸量，高度的精神內蘊且沉靜集中，恭敬的態度就像對面坐著一個至高的尊者般，兩相對坐著。

所以創作主體需保持心理上是放鬆，情緒是相當飽和，不受任何拘束的性情其精神狀態是內斂集中，為的是：讓自己本真的性情自在的展露出來，要把自我的內在意識提到一個自然放鬆的顯示真誠自我狀態，不被其他的外在思維活動干擾，這樣的創作心境，才能符合之前**書者，散也**。的原則，也就是脫離既有的世界結構系統干擾，才能釋放自由、成為無拘無束的創作主體。

為書之體，須入其形。若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月。縱橫有可象者，方得謂之書矣。

書法是書寫中文字的一種藝術，而文字的起源於象形，追蹤起來文字的姿態與自然之間是有某些聯繫，人們在進行書法創作和欣賞時，很容易的聯想起某種相關自然物，這就是**為書之體，須入其形**的創作暗示，**須入其形**這裡強調了寫字

要把握住它的意象，後面這一段則是疊重的譬喻法輔助前面的概念，「若」在這裡不是實際的動作，是一種比擬，像坐、行、飛、動、往、來、臥、起、愁、喜、蟲食木葉、利劍長戈、水火、日月，而縱橫有可象者，這裡「象」，也不是照描臨摹實際的形象，而是指創作者心中意念要有形象活動產生，一種想像力支撐的形象；心中縱橫有可象者，也可謂鄭板橋的「胸有成竹」；這段都是在隱喻書體的創作，要有如此生動的風貌，借大自然的觀察所引發的創作想像力如果非常豐富，下筆所呈現的也會千變萬化，縱橫有可象者，方得謂之書矣。能夠有這樣的表現，就是得到書法之道。

書法心理學家高尚仁提出：「蔡氏提倡的是書寫時的「預想目標」集目標的細節，以作為筆馳手「追」的樣版。在書法運作的認知活動上來說，這是一種最具體，最直接，構成書者培養書法創作的認知行為」。¹⁰³本研究解讀認為，在此，蔡邕所意指的不是一種目的，而是一種追求的手段，來建議書學者一個努力把握的方向。是要書學者能完全投入創作具體的想像的情境中，化為創作的動力去實踐出來。

蔡邕在《筆論》明確的點出，書法創作與書法家創作心理狀態有密切的關係，書法家之主體意識在創作過程中的作用是被肯定的，書法是主要是一種精神活動，作品的表現狀況主要在於書法家的內心世界，而不是在於工具的精良。這樣的美學思想體現了主體的知覺意識，必須是高度覺察的存在世界當中，創作者的主體意識凝聚之後而作，創作者主體能更自由得到舒展。

《唐太宗筆法訣》中「欲書之時，當收視反聽，絕慮凝神，心正氣和，則契於妙。」¹⁰⁴《歐陽詢書法》提到「瑩神靜慮，端己正容，秉筆思正，臨池志逸。」¹⁰⁵都是和蔡邕《筆論》「先默坐靜思」這樣的概念呼應。

書法家在創作時應具有的心態「先默坐靜思，隨意所適」，這實際上是一種虛靜而自由的心態，蔡邕這個主張是和道家所倡導的「無為」的哲思是相契的。

「先默坐靜思，隨意所適」也是要增加身體對周遭環境感受的敏感度，讓環境氣氛和自己身體融合。進入一種感覺，在一個空間發酵。這像是一種營造一種氣氛的前置作業，這個準備就是要收納創作者的心性，放鬆且保持覺知。

¹⁰³ 高尚仁《書法藝術心理學》，香港：香港文化教育出版社有限公司，1992，頁 75-76。

¹⁰⁴ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 117。

¹⁰⁵ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 98。

張鐵民分析：「蔡邕對書法藝術的本質認識包括三個層面，即「神」（含「情」、「性」、「意」）、「勢」、「形」。這三者通過創作主體的努力，是能夠協調起來，在書法作品中得到充分的表現，他認為「神」是起主導作用的。」¹⁰⁶在這裡，本研究理解「神」為創作者的內在精神力量，藉著創作者內在精神力量來造「勢」提領「形」，這影響是可以起非常大的作用的。

所以，在此可以有個簡單的結論：要使得書法作品的內蘊品質有理想的審美精神，就需要先料理創作者的內在精神力量，才能夠提升更細膩更有深度的知覺，而才是我們應關心的重點。

三、發展問題意識

「在最初意識的沉默中，我們不僅看到詞語所表示的東西顯現，而且也看到物體所表示的東西，指稱和表達活動為圍繞其展開的初始意思的內核顯現。」¹⁰⁷那麼，也就是說，要在最初意識的沉默中才得以接近初始意思的內核顯現，現在我們可以看見**先默坐靜思**指引了我們很好的一扇門。

梅洛龐蒂思想的特色基礎，是「身體—主體」關係上的身體哲學，身體不再是客觀的身體，而是主體的身體，這裡和蔡邕《筆論》內提到的論述，有其呼應之處，且讓我們更進一步對話。「**先默坐靜思，隨意所適**」這是《筆論》中對於書家創作前的一個具體建議，更是可實際操作的方法論。在這個身體活動中，也可以說是處境（情境）下中進行「我思」¹⁰⁸，是一個沉思的自我，**先默坐**的身體與**靜思**中的我思共同交織進行，這裡的我思是意味著和體驗保持一致的狀態，**先默坐靜思**在身體實際活動中，跳脫了陷入唯心主義的我思危機。

《筆論》「**為書之體，須入其形**」、「**縱橫有可象者，方得謂之書矣**」其中「**為書之體，須入其形**」在書法創作中，在當下書寫的創作情境投入書法字體的表現，

¹⁰⁶ 金開誠、王岳川主編《中國書法大觀》，北京：北京大學出版社，1996，頁210。

¹⁰⁷ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁11。

¹⁰⁸ cogito（我思）：笛卡兒的用語，但在本文採胡塞爾對“我思”的定義，胡塞爾認為：笛卡兒的主體性未建立在先驗的我思之上，這種客觀主義把我思當成是屬於世界的實在靈魂實體。實際上我思僅應被當作內在意識體驗。以上引自：胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁453。梅洛龐蒂有為此再度思考，也提出他的不同看法，接下來本文會進一步說明。

這樣一個追求創作意向表現的一個手段，能與我們前面所提出的主體間性的問題有怎樣的想像？按照梅洛龐蒂的說法：先驗的主體性是一種主體間性（參考本研究第二章第四節所論）那麼，創作者的身體完全投入創作情境創作，是不是處於一種主體間性的狀態進行創作？如果創作能進入**若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月**的狀態，全然投入所要表現的意象中，創作者身體的主體性是不是就轉成當下創作意象主體的與創作者主體，這兩個主體之間公共的身軀中，在交集中作用並掌握當下創作活動。這樣全然的投入才能到達「**縱橫有可象者，方得謂之書矣**」的境界中。

那麼回到最前頭的引文上，我們的問題是，什麼是最初意識的沉默呢？「身體—主體」的身體哲學可以怎樣接觸到這個最初意識的沉默？蔡邕《筆論》中「**先默坐靜思，隨意所適**」這一個設定的處境，是否可以當作一個可以被實踐的方式，來接觸到這個最初意識的沉默呢？

四、提出思考的切點

現在，我們引《知覺現象學》前言中這句話，來作為思考的入口：

而「我思」應該在處境中發現我，只有在這樣的條件下，先驗的主體性才可能是主體間性。¹⁰⁹

劉淑敏研究梅洛龐蒂《知覺現象學》中「我思」概念，她認為：「「我思」是意識哲學中之根源問題，梅洛龐蒂的《知覺現象學》提到意識哲學有其思源根柢的弔詭。原來，人對「存在」的認知不是從意識思維的內域出發，而是「形軀」本身有其內在的經驗及空間感，自發地呈現實際的意向或知覺，如此之實際意向或知是源於言說前之沈默寂靜的內域，梅洛龐蒂稱之為「緘默我思」然而「緘默我思」仍是以「形軀主體」的先驗基礎下，才有其可能之臨現，故空間性的活動—人整體知覺的內在活動，才是「存在」之被彰顯的因由，但「緘默我思」的提

¹⁰⁹ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁8。

出仍面臨一言說哲學弔詭，這樣的觀念仍是一種言說領域的佔有，即仍是反思力量的表現，唯有從實踐的心靈出發，才能夠深刻的把握主體之過渡到知覺表達的過程，如此的實踐之心靈，梅氏認為是「肉身」的身體，穿透著主客之間的分化，才能停留在前客觀期的現場，這樣的肉身意識，即是「是在」的表現，活生生的與世界交流，梅洛龐蒂他後期的著作意即以離開主體的立場來描述緘默的內在，正是一種復歸於嬰兒的宣稱，故他不再以「知覺」的描述來佔有富於生氣的可感世界，而是以「肉身」的「是在」活動來詮釋存在的真實，如此存在之最終問題本身得以揭示。」¹¹⁰也就是說梅洛龐蒂的提出的「我思」是建立在身體基礎上面的「我思」，不是意識主體上的「我思」，這點是非常重要的分別。

根據上面所論，「緘默我思」與**先默坐靜思**之間，似乎有著一種默契，都在圍繞著身體（肉身）而開展，且具有實踐意味的思維，不止是胡塞爾所認為的「我思」僅是內在意識體驗，梅洛龐蒂更進一步要求，以身體為基礎才能有效的顯現，於是乎，身體主體取代了意識主體，這跟蔡邕的理論是相呼應的。

因此，如上文所提的，「我思」應該在處境中發現我，，只有在這樣的條件下，先驗的主體性才可能是主體間性。我們因為有了身體，就在空間中佔有了位置，佔了這位置，人在世界之中才有綻現的姿態。更進一步說，身體具有一種處境的空間性。所以作為身體的我應該在身體的處境下發現我，這個條件下須主體覺醒，帶著身體的主體為基礎的我思，在活生生的與世界交流之中身體環境之處境的空間中，發覺自身「我」的存在。先驗的主體性才可能是主體間性就成立了。

還記得我們在第二章第四節提到的：公共身軀的概念。在這裡，再簡單整理之前論述的這個概念：「人的身體可以成為主體與主體之間的一種仲介性質，由於這樣的特質，使人由客體成為主體，主體成為客體，具有交互主體性，也由於這樣的反省作用，可以盡量不陷落到單考慮本位的思考侷限的困境，在這樣角度來看：由雙方的主體出發兩的單向意向出去，交會之處，成為兩者主體之間的「綜合主體」，蘊含在這兩者之間（或是理解為作為一個處境內正在運作的那個主體），因為交互的主體形成一個有集合概念的主體，形成一個公共的身體（主體）。用這個公共的身軀（主體）的觀點來看事物，會有更細膩照料兩者之間形成的關係與共同特質的方向。」¹¹¹

現在，再來處理這個問題，先驗的主體性是指：最先讓人體驗到的那一個部

¹¹⁰ 參見劉淑敏，《梅洛龐蒂知覺現象學—“我思”概念之研究》，文化大學：哲學研究所，1995。

¹¹¹ 參見本研究第二章第四節：小節

分，沒有進入判斷的主體原初直觀感受。

老邦迪亞聽不懂那個吉普賽人說的話，就伸手去摸那塊糕餅的東西，但巨人把它移開了。「要再付五里拉才可以摸。」他說。老邦迪亞又付了五里拉，把手在冰塊上放了好幾分鐘，他接觸了這個神秘之物，心中又恐懼又高興。它不知道該怎麼說，他又付了十里拉的錢，好讓他兩個孩子去體驗這個奇異的接觸。小亞克迪奧不肯摸。相反的，小邦迪亞卻向前一步，把手放上去，立刻抽回來驚異地叫著說：「好燙呀！」。¹¹²

這就是直觀反應的例子，沒有見過冰塊的人，陌生的體驗出最直接的反應，歌德說過：「感覺不會騙人，判斷才會騙人。」¹¹³感物而動，真情流露，這是對真實的反應，那個第一次摸到冰塊驚異的感覺就是直觀。

梅洛龐蒂提醒我們：「如果我們想要理解在其最初活動的語言，那麼我們應該假裝從來沒有說過話，應該對語言進行還原，如果不經過還原，當語言把我們重新引向它對我們表示的東西時，就會遠離我們，應該像聾啞人注視正在說話者那樣注視語言，應該比較語言藝術和其他表達藝術，應該把語言藝術當作這些無聲的藝術之一。」¹¹⁴在《筆論》中，很簡明扼要的道出了這個建議方法。如果把審美活動當作是和世界對話時，首先是要**先默坐靜思**，一種傾聽的準備。

梅洛龐蒂「緘默我思」與**先默坐靜思**依著身體展開，身體在處境之中發現我，這裡的「我」指的是「身體－主體」的我，在身體活生生的實踐下，先驗的主體性也就是直觀的主體性才會是主體間性，主體間性也就是公共的身體，由兩者之間產生的那個共同合作交流出來的主體。

現在「**先默坐靜思，隨意所適**」像格言一樣，而格言就是一種概念的暗示，它暗示著：準備與世界對話前，先默默的聽看，看世界想要跟我們說什麼？先默默的聽什麼呢？由上面所述，我們可以這樣說：要用身體傾聽那個「公共的身驅」想要跟我們說什麼？我們世界由人自己身體開顯的空間之中，人將自身的探索活動與各種知覺意向結合，賦予各部分交融的感知，身體與世界是相互涵構包容

¹¹² 馬奎斯，楊耐東譯，《百年孤寂》，台北：志文，2001，頁 40。

¹¹³ 歌德，沈永嘉編譯，《歌德人生箴言》，台北：大展，1991，頁 14。

¹¹⁴ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《符號》，北京：商務印書館，2003，頁 55。

的。而「為書之體，須入其形」，提示了創作者身體對於創作情境的投入，讓身體處在那樣的情境中開放，梅洛龐蒂在《心與眼》引了一位畫家的描述：

在一片森林裏，有好幾次覺得不是我在注視森林，有那麼幾天，我覺得是那些樹木在看著我，在對我說話……我在那裡傾聽著，……我以為，畫家應該被宇宙看透，而不要指望看透宇宙……我靜候著被從內部淹沒，我畫畫也許就是為了重新浮上來。¹¹⁵

創作者和世界的關係，也可以用這樣來描述了解前述概念，當然，我們首先必須先假設，把世界對象化設定（之後再解除設定），有一個是我，一個是世界，我和世界當中有主體間性瀰漫著。覺得不是我在注視森林……我覺得是那些樹木在看著我，在對我說話，再由這樣互為主體性的轉換機制，具有可逆性，這麼一來世界不是只一個單單對象性的與我們存在，人和世界相互蘊含著，相互滲透。而在「我思」的處境之下可以領會這樣的狀態。梅洛龐蒂點出：

先驗的主體性是一種向自己和向他人顯示的主體性，因此它是一種主體間性。¹¹⁶

這裡，有一種歌德（Goethe）所謂的溫柔體貼，漫佈其中：「有一種溫柔體貼的經驗，以內在精神來認同客體¹¹⁷，進而成為真正的理論。」¹¹⁸以內在精神來認同內在深刻的部分，人對世界的體貼，就在身體敞開中，自身內部被世界充滿，被淹沒了，在處境中向世界顯示自身的開放，把世界接納到身體裡面，開放與接納滋長了意識主體的「空間經驗」，身體知覺的內部空間經驗，是來自於創作者身體所知覺要求形成的內部空間。這個內部空間的經驗是藉著體驗而來的。

於是乎，這裡有個很深邃的哲學命題出現了：「問題在於把無聲的……體驗

¹¹⁵ 梅洛龐蒂，劉韻涵譯，〈心與眼〉收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000，頁769。

¹¹⁶ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁455。

¹¹⁷ 前面談互為主體概念，也就是雙方同時是主體也是對方的客體。

¹¹⁸ 本雅明，許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消失的年代：本雅明論藝術》，桂林：廣西，2004，頁42。

帶到他自己意思的表達中。」¹¹⁹把這個內部空間經驗帶出來身體，透過身體表達出來，如同上述所言，我畫畫也許就是為了重新浮上來。由是，我們身體的本質，形構一個表達空間，通過我們身體的延伸（身體圖式的開展¹²⁰），因此身體—主體的主體性成爲「公共的身驅」的主體間性，以身體爲平台，成爲具有意義的世界所形成的條件。人透過身體知覺向世界開放，感知肉身與世界（自然）的交互關係。

又如梅洛龐蒂所言：「現象學的世界不屬於純粹的存在，而是通過我的體驗的相互作用，透過我的體驗和他人的體驗的相互作用，透過體驗對體驗的相互作用顯現的意思，因此主體性和主體間性是不可分離的，它們通過我過去的體驗在我現在的體驗中再現，他人的體驗在我的體驗中再形成它們的統一性。」¹²¹要探討意識的本質，就是重新找回自己對自己的這種實際呈現。

梅洛龐蒂曾經這樣鮮活的譬喻著：「胡塞爾的本質應該和本質一起帶回體驗的所有活生生的關係，就像與漁網從海洋深處帶回活潑亂跳的魚類和藻類。」¹²²體驗的首要條件是開放，開放才能更盡量的把「無聲的……體驗帶到他自己意思的表達中。」首要任務，也就我們在前面講的「傾聽」，開放身體覺知。

蔡邕和梅洛龐蒂都指向一個方向，首先讓身體處於「靜」的狀態，開放身體覺知來傾聽。

¹¹⁹ 出自《笛卡爾的沉思》33 頁。節錄於：梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 11。

¹²⁰ 參見本論文第二章第三節：身體圖式的開展

¹²¹ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 17。

¹²² 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 11。

第四節字跡：身體內部空間經驗的痕跡

一、持筆的身體姿勢（肉身變形）

寫書法時，透過持筆的身體姿勢，把身體的狀況藉由筆投注在創作中，《唐太宗論指意》內提到：「用指腕不如鋒芒，用鋒芒不如冲和之氣。自然手腕輕虛，則鋒含沉靜。夫心合於氣，氣合於心；神，心之用也，心必靜而已矣。」¹²³運用指腕之外不如控制筆鋒，控制筆鋒不如善用冲和之氣。手腕空虛，下筆就能沉著恬靜，心是和氣相連的，氣與心相合，就可以發揮心的作用，但首先要把心寧靜起來。

這樣一來，下筆時心手合一，寫出來的字就能直接反應書寫者身體的狀況，書寫出來的字可謂是書寫者的身體肉身一種變形，有著同樣的質性來源，卻不同的方式顯現在現實中。透過持筆傳達身體的當時的姿勢到字體中，這可以說是身體（肉身）的變形，身體持筆造成的運動痕跡等於筆跡，身體姿勢轉化到書寫的字跡重新體現出來，也是身體內部空間力量所發動出來，所造成一種相對力量反映到作品上，同樣的運動力量來源卻顯示在不同空間：身體空間與作品空間。

二、置入身體意識

安海姆提到：「藝術家知道，身體運動行為的動力特質，會在他們的作品裡留下痕跡，並且表現了相應性格的運動品質。他們不僅要訓練如何放鬆他們的手腕和手臂的動作，這將使它們本身轉換成爲流利而富有生命感的線條，有許多人甚至企圖使他們的身體處於一種運動的狀態之下，以便合適他所要表現的作品之主題性質。」¹²⁴

這裡，讓身體處於一種狀態，以便合適他所要表現的作品之主題性質，也就是說身體的狀態與創作品有非常密切的關係，在創作當時的情境下投入合於作品主題的身體狀態，是一種投注作者內在力量進入作品內部的一種情境中身體的準

¹²³ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁121。

¹²⁴ 安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅，1982，頁427。

備。

這裡，可以對照一下《筆論》中「書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之」、「為書之體，須入其形」來看，前段是創作者身體狀態的準備，後段則點出須投入合於作品主題的提要觀念。

安海姆引包威（Bowie）在討論到日本繪畫的「生動」（Sei do）原則時說：「日本繪畫的一個明顯的特色是筆力（fudo no chikara），或筆勢（fudo no ikioi）。當他們要表現一個寓有力量之意義的題材時，例如陡峯，猛禽的鈎嘴或利爪，虎爪，或樹枝，當每一筆揮動的時候，它同時必須含有力量的感覺在內才行，並且透過藝術家的手臂，手掌達到筆端，而進入他所畫的那物象之內。」¹²⁵（參閱附圖B-3 Doan (Yamada Yorikiyo), Japanese）

像這樣的觀念，在中國自古以來的美學論上是非常強調的，上述中力量的感覺到漢字的語境上理解就是「氣勢」的觀念。早在先秦時期，「氣」作為一哲學概念泛化存現於浩瀚典籍之中，就一直有如此的概念存在。這個概念在各範疇之間相互滲透融通，延展出去的相當廣博精深。

氣勢是傳統文人的創作實踐中，創作主體內在生命力量的氣質個性及其在作品的體現以及審美者看待作品的重要表述的觀念，諸如：「氣韻」、「生氣」、「志氣」、「意氣」、「骨氣」…等非常多關於氣的詮釋與應用。

在辭典¹²⁶裡「氣」這個辭的觀念有：物體三態之一，沒有固定形狀、體積，能自由流散；例：氧氣。動物的呼吸；例：氣息奄奄。味道；例：香氣。憤怒；例：忍氣吞聲。陰晴寒暖的自然現象；例：氣候。人的精神態度；例：勇氣。體勢；例：文氣。一片；例：連成一氣。（醫）人體血脈、百脈、九竅所充滿的物體；例：血氣。難以忍受的待遇或態度；例：我何必忍受他的氣？（動）使人憤怒；例：氣死我了！

本文在此使用辭典來介紹「氣」，是因為這是一般使用中文的人在日常生活中都可以接觸到的使用概念，來簡要說明。當然，在中華文化中「氣」這個概念是非常浩瀚的一門學問，不是本研究能力所及的境界，於此，只是要說明：一種力量（能量）；而這個力量（能量）是自古以來一直在中文世界的現實日常生活中被承認與運用。

¹²⁵ 安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅，1982，頁427。

¹²⁶ 本文「氣」字的解釋，參考邱德修總主編，《簡明活用辭典》，台北，五南，2000。

所以，有一種由創作者身體內在的生命力，量藉由創作過程把這個蘊含在身體裡的力量，轉到創作品上面顯現出來。魏錫曾《書學續聞》提到：「習此數年，心手漸定，鋒芒漸露，其性情也漸出。」¹²⁷如果在每個當下都「**任情恣性，然後書之**」讓自己本真的性情自在的展露出來，練習到身體能熟練掌握筆，心和手都穩定了，性情表達能夠心手合一，直接反映了創作者身體的狀況，把這書寫者身體意識置入字中，那麼其生命整體的性情就出顯在字跡中了。

三、一字已見其心：由字跡反映書寫者的狀態

西方有所謂的筆跡學（graphology），是從一個人的手跡來判斷這個人性格才能，筆跡總不能強說是書法，但是很明顯的，書法確實是一種毛筆的筆跡。

有研究筆跡學的安海姆曾經如此說到：「我們感覺到了，我們的筆在紙上寫字時的手的運動。在此，文字之標準化的造型是由運動行為所再創，而筆跡學家則習於量度人們寫字時，手部運動和拷貝文字模式的意象之效應間的分配情形。當運動的因素較強時，我們發現了文字會朝向運動的方向傾斜——也就是說，大多數朝右邊——去頭截角，或含糊連接，省略了細部，文字的行列顯示出一個不中斷的整體的流動，因此也常常使得它們難讀難辨。如此筆跡學家便可以間接地估計，寫字者之性情的份量和生命衝動力，與意志控制力（它是用來引導我們的活動去配合指定的工作的）之間的關係。書寫是精神物理學力之一種活生生的表現。」¹²⁸

如果就書法來分析人的個性，事實上有這樣的觀念在傳統是非常普遍的，於古人書論中，由書跡來批判人的個性，這是常見的。蕭衍《古今書人優劣評》：「蔡邕書骨氣洞達，爽爽有如神力。」、「羊欣書如婢作夫人，不堪位置，而舉止羞澀，終不似真。」¹²⁹米芾在其書論《海岳名言》中大肆批評，古人多所譏貶，如「開元以來，緣明皇字體肥俗，始有徐浩，已何時君所好，經生字亦自此肥。」¹³⁰這等以書評論人的論述很多。

雖然這樣的斷定是由他人的眼光出來看，但我們不能以偏蓋全的就認定一定

¹²⁷ 轉摘自祝嘉，《書學格言疏證》，台北：木鐸出版社，1982，頁 257。

¹²⁸ 安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅，1982，頁 426。

¹²⁹ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 81。

¹³⁰ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 360。

是這樣，如此偏頗有失公允，不過其中書法字體所表現出來的質性，能讓別人體察並產生這樣的評論，可見得可以藉由書法看見一些端倪資訊，是可以藉此作為參考研究其人的資料。張懷瓘《文字論》中提到：

文則數言乃成其意，書則一字已見其心，可謂簡易之道。¹³¹

書寫者集中精神讓意志力聚集，透過身體姿勢書寫出來的字跡，傳達了書寫者當下的狀況，就古人經驗之言，是可以由書寫看見書寫者的心的狀態。書法中可以反映出人的氣質，身體的意象投注在書法中，化為可被視見的物質呈現。經由書法揭露書寫者存在所潛藏的身體意象。

¹³¹ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 209。

第四章 身體美學的建構：由書法與知覺向度的意境昇華

第一節 身體：知覺的限制與生命存在的風格

一、身體是世界的裂縫

從身體知覺現象出發對美學的研究不同於哲學出發對美學的研究，由哲學面對美學是著重對美的本質問題進行比較抽象的哲學思考，屬於形而上（精神）至形而下（身體）的思考方式，如果由身體知覺現象出發的話，則是著重探討具體的審美體驗的問題，把立場先設定在由形而下（身體）推至形而上（精神）的思考觀點。

於此出發，所以討論身體知覺到的體驗將是最先遇到問題，而這個知覺基礎建構在身體（肉身）上，然不同的身體也就有著不同的基礎感知的差異程度，雖然同樣都有一個身體作為基礎，但感應度亦有微妙差異的個別化。原則上，大家都有身體，但實際上每個身體都不同。

在西方傳統哲學論述語境下遇見的身體，強調的是二元的身心關係結構關係，而在東方，對於身體則是一個整體的概念來把握。不過，梅洛龐蒂模糊了這個對立的結構，他把「身體-主體」用身體（肉身）統合起來思考，於此他深入研究知覺現象學的領域，他說：「當我的知覺盡可能地向我提供一個千變萬化且十分清晰的景象時，當我的運動意向在展開時從世界得到所期待的反映時，我的身體就能把握世界。在知覺中活動中的這種最大清晰度規定了一個知覺的基礎，我的生活的一個背景，我的生活和世界共存的一個一般環境。」¹³²

知覺結構是體驗的基礎。在知覺中活動中的這種最大清晰度，已經被規定了一個知覺的基礎，那就身體的本身的知覺限制，所應對認識的世界也就相對的被限制了，身體可以說是世界的裂縫，這個裂縫的結構差異狀況，相對的也差異化相應得到面對世界如何被認識的結構，換個生活化親切的講法，就像擠蛋糕上面的奶油花一樣，擠奶油的花嘴的樣式，會影響到擠出來的奶油花形狀。身體可比

¹³² 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 319。

是世界的裂縫，人由身體分泌出世界來。

世界是由身體生產出來的知覺意境，《呂氏春秋·有始覽·有始》云：「天地萬物，一人之身也。」¹³³可進取諸身，遠取諸物，就是這樣的概念。

二、看見沉默的聲音

梅洛龐蒂在〈間接語言和沉默的聲音〉《符號》中說：「如果，我們把一個原文——我們的語言也許是它的譯本或是編碼本——概念逐出我們的靈魂，那麼我們將看到，完整的表達概念是無意義的任何語言都是間接的或是暗示的，也可以說是沉默。」¹³⁴那麼「最初的原文」指的是什麼？我們可以用梅洛龐蒂自己的話來解釋：「在最初意識的沉默中，我們不僅看到詞語所表示的東西顯現，而且也看到物體所表示的東西，指稱和表達活動為圍繞其展開的初始意思的內核顯現。」¹³⁵

所謂的「完整」的表達也就是上述的：圍繞其展開的初始意思的內核顯現的總合。我們還可以透過下面一段話來增加理解：「語言本身是間接的和自主的，即使語言能直接表示一個思想或一個事物，它也只不過是來自其內在生活的一種第二能力。因此，和織布工人一樣，作家也是在反面進行工作的：他僅僅與語言打交道，所以，他突然被意義圍繞。」這可以視為一種身體處境，「被意義圍繞」，才經過「其內在生活的一種第二能力」表達出來，更後端表達處理才能讓人家接收到也許已經是「不完整」的「和最初」有差距的資訊。

我們也許可以藉由鄭板橋的文字描述，並加以推敲與領會，他在一幅《墨竹圖》中題道：

江館清秋，晨起看竹，煙光日影露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃，遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆條作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也。獨畫雲乎哉！。

¹³³ 呂不韋，《呂氏春秋》，台北：台灣中華書局，1979，卷十三有始覽三。

¹³⁴ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《符號》，北京：商務印書館，2003，頁 51。

¹³⁵ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 11。

其中鄭板橋把創作經驗分解為：眼中之竹—胸中之竹—手中之竹，相當精采的讓我們由不同角度切入，來理解創作者在創作過程中隱密的經驗，生動的顯示一個事實，創作者觀察物象進而創作的同時，身體與世界的相互淫浸交錯的狀況。置身於日常生活情境之中而引發的畫意，紀錄身體知覺體驗的變相。個體知覺體驗的變相，如果再加上想像力的變相，更添創作更為豐富多變的因素。

藝術創作絕不能只是視覺藝術的成果，這是與知覺、肌肉活動控制有關。由上文中所指：眼中之竹與手中之竹，就是非常顯白的指出這意思。梅洛龐蒂提到：知覺是一切行為得以展開的基礎，是行為的前提。¹³⁶由眼睛看到竹子，再由手畫出竹子，都是身體知覺所控制的；他也提到：是身體對世界的某種佔有，是身體對世界的某種把握。¹³⁷用眼睛看到、不就是某種佔有嗎？更甚者如本雅明形容攝影：「被拍的事件呈現在相片中有如相機獵得的「擄獲之物」一般。」¹³⁸，眼睛看到由手畫出來，事物就被身體佔有馴化了，片段凝結在作品中。

鄭金川在《梅洛龐蒂的美學》中歸結出：「梅氏以為，人的「身體」之「知覺」作用，是一個「生成之理」，而「身體」也是「三序合一」的辯證。不管是「行為結構」也好，或是「經驗」性也好，身體的「超越性」使人的存有不再只於純粹的物質性而已，而同時也是心智交織的存在，如此一來，人的存有可以開顯，而審美活動也才有可能。」¹³⁹

身體知覺讓存有開顯，雖然我們不能完全掌握「知覺」的真實意義，也明白「知覺」本來就是不完美的身體覺受，有其限制與障礙。但是，這不阻礙我們認為：「知覺」的作用是一個感知世界的根源，人藉由身體知道自己在活著，故審美活動的基礎前提是身體知覺。而現象學家梅洛龐蒂就是用「知覺」作為身體他的哲學思考基礎；接下來，讓我們再來看下面這一段文字：

江館清秋，晨起看竹，煙光日影露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。

¹³⁶ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁5。

¹³⁷ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁319。

¹³⁸ 本雅明，許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消失的年代：本雅明論藝術》，桂林：廣西，2004。

¹³⁹ 鄭金川《梅洛龐蒂的美學》，台北：遠流，1993，頁26。

鄭板橋在那樣的情境下，直觀的紀錄他所感知的事物，引領我們回到那個平日的秋晨，這樣美好的氣氛下有感而發。在這個美妙氛圍感召之下，胸中勃勃，遂有畫意。這不僅是感官感受，更是呈現出身體內部感動的經驗，一個沉思的自我，就此開顯。

因外在的知覺作用，有感而發，促使得主體世界內部發生影響力，想要把這樣的感動用身體抒發並紀錄下來出來。梅洛龐蒂提到：「一旦我的反省表現為一種真正的創造，表現為意識結構的一種變化，它就不可能不知道自己是作為事件，它的任務是在自己的活動中，認識到呈現給主體的世界，因為主體是呈現給主體本身的。」¹⁴⁰由這裡，我們可以這樣對照。在那樣的情境下，作者認知到外在環境呈現給主體的世界是怎樣的世界，並且在「身體－主體」的意識結構上有了變化，起了作用，引發作者想要描述出「身體－主體」被影響的變化，在活動中他認識到那個主體所感知的世界，並想要把那個主體所感知世界意義帶回來，藉由身體的創作，把那個意義具象化，能夠再度顯現。

其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。

這段文字描述精采有意思，是坐落在理性解釋之外的彼岸世界，而美學曖昧核心要素正自此開始。胸中之竹、眼中之竹、胸中之竹，同樣都是竹，卻是不同領略到的竹，用身體眼睛看到的竹子形象，到心中經過想象變相的竹子形象，至手中畫出來的竹子形象，一一不同。

胡塞爾如此提到：「一般意識的特性就是它是一種在不同層面上流逝的波動，在每個稍縱即逝的時間點上都有其存在，正因為如此，不能設想將一種確定的概念或術語加於任何流動的具體物上，而且對於它的每一種直接的和同樣是流動性的部分和抽象因素而言，情形也是一樣。」¹⁴¹現象學就必須要是描述性的表達手法，才能更接近那個探求的部分，是一門「描述的科學」，然藝術的表達就是一種現象學看待世界的方式。

最後，鄭板橋提到：「趣在法外者，化機也。獨畫雲乎哉！」這句趣在法外

¹⁴⁰ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁5。

¹⁴¹ 《純粹現象學通論》，頁116。

者突顯了創作時眾多集合的因素，也是順勢而為，出乎意料的創作趣味過程所在。在回顧鄭板橋這篇題畫的同時，也順便簡單說明，審美活動的基礎前提是身體知覺，身體利用知覺引發想像的投射，「身體—主體」的意識結構上有了變化，進而有抒發創作慾望，藉由身體的創作把那個意義具象化的再度顯現，使用身體的能力創作出作品。也點明了我們的能力，在面對事物所能擷取的不確定性是有其限制的，這對創作本身而言，是有趣變化的契機。

劉勰在其著名的《文心雕龍》〈神思〉篇中，感嘆到：「意翻空而易奇，言徵實而難巧」，文學創作的巧思亦受限且坐落於語言文字的結構中，心中理想的情境和實際作品之間還是有差距。自由翻飛的創作思緒坐落到有限物質面來呈現並進而掌握之，則勢必要面臨不勝完全契合的侷限。藝術創作終究會所限物質層面的條件。

很明顯的，這是我們身體給我們的限制，但也是賦予我們面對事物所能擷取的不確定性，有著豐富的呈現的創造能力，放到在時間的流動之中來看，這更是明顯的特質。因為身體的本身的知覺限制，所應對認識的世界也就相對的被限制了，身體是世界的裂縫，這個裂縫的結構狀況相對的，也相應面對世界的結構。如果我們偏激一點，一直分岔增生下去，儼然就是走向法國哲學家德希達(Jacques Derrida 1930-2004)所提出的「延異」的概念。¹⁴²這延伸思考很有趣，但不在本研究主題之列，就不在多探討了，不過可以延伸參考劉曉芳的論文¹⁴³。

除了知覺變異因素引發「趣在法外者」的創作變化，那麼，我們這裏，也許作為可以有多重意義的雙關語來思考，把這些個人身體（不同的生命個體）差異因素再放入「趣在法外者，化機也」更顯得書法中的身體知覺現象承載的更多深

¹⁴² 法國哲學家德希達揭櫫「書寫」的不透明、中介特性，以及文字傳達意義的延宕、挪移、及後設性。而「差異」（或 *difference*、延異、衍異、分延）的觀念，更直指意義表現，實踐的無限播散、分裂可能。

¹⁴³ 劉曉芳，《「身體-空間」經驗的現象學研究》，南華大學環境與藝術研究所碩士論文，2001。這本論文的主要創見就是：成為「身體—蹤跡」對空間形態的書寫（身體的“看”—目光）經驗的現象學研究。應用德希達的延異理論，描述現象學研究的現象本身，已經是作為一種延異運動的差異系統的生產，即意識整體的結構對「存在」問題的思考。存在就是一種差異化結構的系統生產，即作為表達身體的經驗；對空間體驗形態的身體蹤跡（有其“方向性”，即：「『此在』，以“去遠”和“定向”的方式，而具有“空間性”。」這是對存在的回憶，也是這「存在」的組成部分。），正是身體經驗空間的形跡。蹤跡，作為世界中的經驗本身，乃是一種存在現象的自身顯現。存在，正是蹤跡化同自身不斷差異化生產的差異運動，是時間的延遲與空間的區分運動現象整體的呈現；身體，作為蹤跡化的存在：表達在世界中的經驗，顯現出一生存空間的形跡，也就是我們的生活，乃是一種活生生的真實體驗；空間，也就是一種真實的體驗，是身體存在—蹤跡化的運動，即「延異」的現象自身的顯現，同時也證明「存在」，是一種“現象”，也就是延異的“蹤跡”本身。

邃的意涵等著我們去發掘。

針在本研究身體知覺現象與書法美學的議題，基於現象學基本研究態度「回到事物本身」！在這裡有個值得關注的觀點需要被提出來討論：

語言可以分為口語與書面語言兩類，對於兩類語言各自的特徵，人們都給予充分的關注，但是書面語言有一個特殊的環節—書寫，書寫所產生的視覺形式—文字的外觀，卻沒有落入哲學家的視野。¹⁴⁴

書法的書寫不只是被書寫出來詞句，所表示的東西呈現，藉由文字的姿態，我們也可以看到表現的字體線條輪廓中，所要表示的東西，例如：作者的情感、寫作當時的情境等等。關於這議題延伸，可以參考許玉芳有關書法線條中的情緒表現的研究論文¹⁴⁵。

因此，我們可以藉著書法，然後用眼睛看見背後沉默的聲音（語言）。

中國傳統認為，一個人隨意寫下的字跡便能反映他的情緒、性格、氣質和命運。日常書寫中的細節是永遠不可能重複的，因此它帶來形式構成上無窮無盡的變化，同時也只有這種隨機變化產生的結構上的變化，才有可能與人們情緒、性格、氣質上千差萬別的差異獲得某種應對關係。¹⁴⁶

邱振中這樣提出他的看法：「我深信書法不是關於漢字的藝術，而是關於漢語言的藝術，它是和語言發展過程中產生的一種藝術，與漢民族語言關係至為密

¹⁴⁴ 邱振中，《神居何處—從書法史到書法研究方法論》，北京：中國人民出版社，2005，頁217。

¹⁴⁵ 許玉芳，《書法線條中的情緒表現—以顏真卿、蘇東坡、徐渭為例》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2001。本論文主要研究是：書法是由點的運動與延長而構成直線、曲線等富含情感的造形，所以書法也可說是線條的藝術。各種不同形式的線條，具有符合人類某種情緒感覺的特性。書法線條的工具為軟筆毫，其表現性更為複雜、多樣。其中書法線條的質感、字的造形、用墨的乾溼及書寫的速度等都可以表現出書家的情感與書寫當時的情緒，人們可以感受到書家所傳達的情緒，是因為欣賞者將自己的生命力和情感移入書法線條中，而產生共鳴。當書家能夠掌控軟性的毛筆，才能進而揮灑自如，心手合一，適時地表達自我的情緒。書法線條與人們內在世界的聯繫可能不止情緒表現層面，也可能是自我成長與調適，也可能是透過書家敏銳的心靈，反應環境的變遷、時代的脈動等。

¹⁴⁶ 邱振中，《神居何處—從書法史到書法研究方法論》，北京：中國人民出版社，2005，頁227。

切。書法—語言—感覺與思維方式，這條線索是過去，也可能是此刻將書法引像靈魂深處的道路。」¹⁴⁷

海德格說過：「語言是存在的寓所 (Die Sprache ist das Haus des Seins)」¹⁴⁸，張懷瓘在文字論裏提到：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心，可謂簡易之道。」¹⁴⁹這兩句話對照來看，很有意思的是，海德格點出語言作為存在的安居之處、一個位址，而在傳統書論中，則更現實的被道出「書則一字已見其心」，由書法的一個字，就可以連結看見這個精微之處。

三、用身體之鑰開啓直觀的世界

之前我們談到，把身體（主體）的議題擴充到與另一個身體（主體）之間的議題上，在這裡我們更要擴張把身體（主體）的議題擴充到世界（主體）上來討論，身體（主體）與世界（主體）之間交往，建立成一個主體間性的生活世界，跳脫主客體的思維，不把身體（主體）世界（客體）把世界當作異己的一個客體來處理，這是一個大的身軀的概念。

前述討論公共的身軀，人的身體在主體與主體之間，成爲一種重要的仲介基礎，通過身體讓主體間性成爲主體性，幫助讓我們明白掌握到情況。

創作者提供一個身體，藉由身體去展現出世界來，僅僅是那個獨特的身體所見的世界，也是我們共同存在的世界，每個身體所見到的世界都是完整的，儘管這每一獨特個身體只表現出來的是部份的狀況，藉由讓作品實踐的過程，凝結成具體化物質化，展現到我們面前，讓他人一窺，那一把肉身鑰匙所開啓的世界。

我的身體可見又可動，它屬於事物之列，它是事物中的一個，它被置於世界的結構之中，它的內聚力就是一件事物的內聚力，然而，由於身體在看和在活動，它變讓事物環繞在它的周圍，事物成了身體本身的一個附件或是

¹⁴⁷ 邱振中，《書寫與觀照—關於書法創作陳述與批評》，北京：中國人民出版社，2005，頁 107。

¹⁴⁸ 這是海德格在《關於人道主義的書信》(1946) 一文中一開頭就提出來的一句說話。即是說，語言應具有先存的優位性，是語言說人，不是人說語言。是語言將人的存在、將世界一切的存在帶入開顯澄明之境。離開語言，一切存在就不能開顯，故此語言成爲存在棲居的居所。

¹⁴⁹ 《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 209。

一種延長，事物就鑲嵌在它的肌體上面，構成它豐滿性的一部分，而世界也是由身體的材料本身來做成的。¹⁵⁰

身體在世界的結構當中，又是認識世界的的開端，對於身體能夠感知的世界的構成也是身體所賦予的，這是交錯疊行的。這個世界的結構就是我們處於的生活世界，我們與世界交往就是構築在這樣的狀態。世界是由身體的材料本身作成的亦是由身體而開展出世界來。身體（主體）與世界（主體）之間互動交織成生活世界。

審美知覺是人類知覺中極為敏感細膩的一種感受，換言之，這審美知覺亦可以視為一種深層的存在、足以揭露具有深邃特徵的一種存在方式。當所謂的文化是被建構的，來看待事物的模式時，藝術其實可以作為一種方式，能夠自由的用另一種眼光來新鮮世界、進而掌握直觀世界。

瓦雷力說畫家「提供他的身體」。事實上我們也看不見一個心靈何以能作畫，正是在把他的身體借用給世界的時候，畫家才把世界變成繪畫。¹⁵¹

世界是因為身體而展開的，藉由身體直接體悟世界的模樣，突顯了身體體驗的重要性，我們必須學習從生活世界出發，去體驗去感覺，然後在生活世界中描繪我們身體所回饋給予我們自身的意義。藝術作品可以呈現出身體對世界直觀的一種深度，並超越世界世俗上所給予的。

¹⁵⁰ 梅洛龐蒂，劉韻涵譯，〈心與眼〉收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000，頁 763。

¹⁵¹ 梅洛龐蒂，劉韻涵譯，〈心與眼〉收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000，頁 761。

四、身體呈現出生命的風格

安海姆引義大利詩人里奧巴蒂（Giacomo Leopardi）的詩說：「當那小學徒諳熟了在黑暗中摺紙的技術後，他的骨頭也衰頹了，他的脊椎變得屈曲，而無法復原，他的眼力也茫茫然了。」¹⁵² 技藝的增進也逃不過身體必然衰頹的情況。

孫過庭《書譜》中提出「至如初學分佈，但求平正；既知平正，務追險絕；既能險絕，復歸平正。初謂未及，中通過之，後乃通會。通會之際，人書俱老。」¹⁵³其中「通會之際，人書俱老。」在人與書法會通之時，相互滲透，生命已與書法相互滲透，其書法意境已昇華交滲至人生境地。熊秉明在《書法與人生的終極關係—老年書法研究講稿》中提到：

書法真是一種奇異的藝術，它從我們童稚陪伴到我們老年，紀錄了我們一生的經歷，童年時期有童年的趣味，老年有老年的趣味，它紀錄了我們一生的心理變化的各種資料。以一次性的藝術紀錄了我們一次性的生命，而我們並不知道其重要性、其豐富性，因為我們還不會去解讀。¹⁵⁴

每一個生命階段都有每一個生命階段所呈現的存在風格，加總起來就是一個整體的生命歷程的風格，海德格認為：藝術作品以自己的方式開啓存有者之存有，這樣的一種開啓，是一種「解蔽」。¹⁵⁵就好像把人內在那原本看不見的抽象的意向部分藉由創作表現出來，把那被矇蔽起來的部分揭開來一樣，用創作表達作一手段，讓創作者怎樣看的世界的觀感，呈現為物質的形式存於現實中被人們看見。

如此，我們可以藉由創作去看見存有的狀態，以身體為中介由可見到不可見，再由不可見到可見這樣的過程，讓我們看見那個「解蔽」的狀況，但是目前我們只是看見了，接下來重要的問題是：怎麼去解讀？又這個解讀，能夠增加我們對生命本身的認識嗎？狄泰爾提出的一種「從生命本身」來理解表現的需要，

¹⁵² 安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅，1982，頁 63。

¹⁵³ 參考《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 129。

¹⁵⁴ 轉載出處：邱振中，《神居何處—從書法史到書法研究方法論》，北京：中國人民出版社，2005，頁 197。

¹⁵⁵ 海德格，孫周興譯，《林中路》，台北：時報，1994，頁 21。

作為我們思考人文科學方法論基礎的提點¹⁵⁶，這裡有著怎樣的啓示呢？熊秉明如此提到：

進入老年，少壯的搏鬥已經過去，人生的幸運與多難，成功與失敗，已成定局，回顧平生是老年人很自然產生的心理。走過來的道路很長，似乎有許多偶然，然而細審此曲折道路所形成的圖案，又可見其必然，我們不得不承認那是我們自己的生涯，人即書，書即人。我們一生所寫的字，無論我們喜不喜歡，滿不滿意，我們也不得不承認，那是我們的字跡，認同自己的一生，認同自己的字，也即是對個體生命的認同，能認同個體的生命，當可以接受生命的死亡。《禮記·檀弓》記子張臨終說：「君子曰終，小人曰死」。「終」是結束、使命的完成，是工作的收尾。在生命的最後一階段，我們應該從容地、自在地、平靜地寫自己可以認同的字，在書寫中得到人書吻合無間的喜悅。¹⁵⁷

《筆論》中所提到的「**任情恣性**」，讓自己本真的性情自在的展露出來投注於書法中，如果能認同我們的書寫的字跡，於此，就能認同我們本真的性情，在這樣的過程中，是通過書法的展現進行對自身生命的思考，看見那個「解蔽」，看見那個生命本身表現的存在，但更重要的是：認同那個存在。因為那是生命存在的風格，本真的性情。

第二節 身體感官培養

一、書法作為知覺訓練的手段

如果身體(肉身)當作我們認識世界的材料，那麼如何增加擴充我們的格局，是值得反省的，因為這會更增加我們面對世界的籌碼。

¹⁵⁶ 請參考本論文第一章第三節

¹⁵⁷ 轉載出處：邱振中，《神居何處－從書法史到書法研究方法論》，北京：中國人民出版社，2005，頁198。

梅洛龐蒂在其《知覺現象學》前言說到：

一但我的反省表現為一種真正的創造，表現為意識結構的一種變化，它就不可能不知道自己是作為事件，它的任務是在自己的活動中認識到呈現給主體世界，因為主體是呈現給主體本身的。¹⁵⁸

當反省成爲一種真正的創造，表現出意識結構的一種變化，那麼就是一種主體的變化了，「身體－主體」的變化，在反省中活動之中認識到呈現給主體世界，這是一種回饋，於「身體－主體」一種轉化的機制。

我們的感官作爲認知世界的闡釋參考點，帶給我們所身處環境的場域狀況，也是在這些身體感官的參考點上面所認識到的，而這也是受限於身體有限的知覺，所能覺知到的那一部分與身體互動後，所架構出來的一個侷限世界，如果我們的感官受到適當的開發與培植，感官的敏銳能力增加，才有可能擴張超越這個局面，雖然很有可能還是在必然的侷限中，因爲在特定文化歷史社會交錯實踐活動中的位置，這個基本背景是已經被出生所設定的。

但基本上，要比先前的侷限更不侷限些。身體感官的開發與培植是一個能夠突破的變數，爲的是增加身體知覺對感知世界的闡釋參考點，開展擴張身體圖式的格局與熟練技術。

身體知覺是身體空間解讀環境的一種工具語言，我們覺知到的環境，實際上，是透過我們的身體空間轉譯，才讓我們接收到我們對於環境（外在空間）的實相呈現出來，更簡單的說法是：如果你的翻譯機只包含有限的字彙與句型的功能，那麼你藉由這台翻譯機進行翻譯所認識到的事物，理解程度是有限的。也就是說，如果能藉由開發與培植身體感官的開放性（身體圖式的開展），是一個能夠超越某種既有的侷限性的方法。

在我們生命中所經歷的過程都是構成存在體的一部份，那我們可以這樣來想，日常生活中的身體經驗的累積，也就是身體空間存在應證，在日常生活積習了什麼姿態的身體，就會造成往後身體用什麼姿態存在世界當中。

¹⁵⁸ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁5。

那麼，身體知道了，然後呢？例如：存在主義¹⁵⁹者一直很努力地憂慮人是怎麼在世界上存在的。然而在東方的身體觀中，這個問題是不一樣被思考的，跳過證明人是怎麼在世界上存在的這個問題，不管存在，直接關心接下來要怎麼存在呢？

身體在世界佔有一個空間，我們透過身體開啓了，我們在這個世界獨特的位置，並由此進入世界。那麼，如何照料這個身體，就是一個相當重要的議題了，在東方的身體論述中，這是非常具普遍性以及有效性的被思考著。

海德格說過：人不可以追問時間，但可以透過時間追問存有的時候，一個時間化的過程來展現它。那麼，接下來要談的是，怎樣由一個時間化（實踐化）的過程中，來看見這個展現。

關於這點，我們可以嘗試透過書法來切入思考：

中國書法是從漢字的實用書寫發展起來的一種藝術樣式。語言文字是人類是最頻繁的一種符號系統，它滲透人類活動的一切領域。書面語言雖然比口語運用的反為還要小一些，但它所涉及的範圍，仍然是人類其他活動難以相比的。因此，如果從文字的日常書寫中發展一種藝術，它必然要通過文字的運用而與人類其他活動產生密切的聯繫；即使它有朝一日成為獨立的藝術創作活動，那麼日常生活中的書寫，必然會把這種藝術的影響帶到其他一切與文字有關的活動去。¹⁶⁰

書法有這樣非常優勢的條件能影響其他漢文字有關的活動中，如果以書法作為知覺訓練的手段，這當可是一個相當具有理想效益的考量。

書法「絕對時間」與「絕對空間」的要求下，書法在日常的書寫中，就是一個知覺意識訓練提高的過程，是創作在「預定理想」的意識（這裡意思是創作著

¹⁵⁹ 沙特在《存在主義是一種人道主義》(1946)(此文可視為存在主義的宣言)一文中，進一步說明：「我們說存在先於本質是什麼意思呢？我們意指人首先存在著，在這世界上遭受各種波折一而後界定他自己。」而沙特認為，這個命題可視為存在主義者的基本信念。不過，關於沙特發展出：「人」的存在是荒謬的、無意義的論點，在這裡，筆者想要提出（J.M.Bochenski）所對沙特的評論，他說：沙特的確可以算是第一流的形上學家。即使他犯錯的時候，也是錯在許多別的人甚至還沒有到達的境地裏。參見 J.M.Bochenski，王弘五譯，《哲學講話》，台北：鸞湖，1992，頁 107。

¹⁶⁰ 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太圖書，1995，頁 229-230。

心想要到達的效果)支配下,提升身體的覺察度,讓手的協調性配合。

如果這次沒有達到要求,就一直一直的練習,讓身體可以自動修整,再下一次的實踐中得到回饋,並且在身體經驗空間,轉化當中之不可見 / 可見的部分,把不可見的身體主體投射到可見的作品上面,由可見的作品反省轉化到不可見的主體,成爲一組循環回饋機制,這也就是我們前面談一整體細微的回饋。這就是身體掌握上的提升,這是一種嚴格的知覺訓練。

二、日常生活軌跡 -- 身體圖式深刻化

安海姆這樣提到:「一個海蚌或一片葉子的造型是生產此物體自身之內在的力量所造成的必然之外貌。樹木以其自身顯示其成長的過程,海洋之浪濤,星體之球形,人體的外貌,都無非是那些造成它們並持有它們內在力量與程序的反應。」¹⁶¹尼采在他的《快樂科學》中如此說道:

你每天的歷史是什麼樣子呢?瞧瞧你的習慣吧,每天的歷史,就是由你的習慣寫成的呀。¹⁶²

身體每一個運動,都佔有時間上的一個空間向量,累積之前的軌跡,才形成現在的樣子,也就像電影的影片放映一樣,一小格一小格的底片累積成,一大底片捲。身體姿勢一直累積下去,會形成某著特定樣式。而且,日常生活當中有相當多的例子,是我們不自覺的去投射出來,漸漸的累積了一定量的總合,就誠實的形成,我們現在的樣貌。

例如:處於緊張的人,身體不自覺的都在防備的狀態,肩頸肌肉一定是緊繃的,甚至肩骨頭都僵著往上提,累積這樣的身體姿態,久而久之,身體也就僵成那樣了。

可這樣想像,如每一個姿勢的輪廓,都投影到描圖紙上去,每一個時間單位,

¹⁶¹ 安海姆,李長俊譯,《藝術與視覺心理學》,台北:雄獅,1982,頁63。

¹⁶² 尼采,黃明嘉譯,《快樂的科學》,桂林:灑江,2000,頁236。

就設定一張描圖紙，那麼一定時間累積起來，把所有的描圖紙都重疊上去，最後的明顯的輪廓，也就是累積最多，被投影上去的形狀。身體的記憶有過什麼就紀錄了下來，長期歲月的累積所有感官的紀錄、所有意識的活動，積累這些相當相當細微，相當相當可觀的資料下來，也許當事者都沒細微覺知於，被儲存的東西到底是什麼了，常常奮力的思索，咦！為什麼我們會變成現在這樣呢？這絕對不是無因而來。這裡，讓筆者想起那個波赫斯筆下，記憶驚人的阜孛斯：

他心中默記一八八二年四月三十日破曉時分南方天空中雲朵的形狀，還能夠在記憶中以這些雲朵，和他只見過一次的一本皮革封面的書籍上的圖案和細紋做比較，同魁佈拉邱戰役前，一隻船槳在里約尼格魯河的線條做比較。這些記憶並非是單一純粹的；每一個視覺意向都與力感、熱感等等相關聯。¹⁶³

相較於這個記憶驚人的阜孛斯，我們的腦袋似乎沒有他這麼神奇，但是，我們的身體，至少是比腦袋大的那一部分，就比較有可能記憶更多東西，甚至是我們腦子也想不起來的東西。

如果身體空間能設定在那樣的情境裏，去累積某一類型身體圖式來幫助我們，覺察到從一種存在到另一種存在的變遷過程，這應當不是思維建構出來的，而是身體，是身體面對狀況的一種調適。

舉例來說：小時後學過腳踏車，然後長大以後很就很久都沒有騎腳踏車了，有一天必須要騎腳踏車的時候，雖然腦子會覺得好像質疑到底還會不會騎，一但跨上腳踏車，腳踩上踏板，先是搖搖擺擺之後，漸漸身體就喚回以前順暢協調的動作，然後整個狀況就順了。或是以前學會游泳，之後很久很久都沒有游了，有一天被丟到水裏，一下子身體動作就會直接去接應這個情況，游泳的姿勢就順其自然的順暢協調起來，這些時候身體就接管了接下去的動作，不必等腦子開始想，首先要把手伸出去，然後要用什麼角度來撥水等等動作，這就是一種「身體的思維」。吳光明如此說到：

¹⁶³ 波赫斯，張系國等譯，《波赫斯詩文集》，台北：桂冠，1993，頁13。

「身體的思維」是以身體（腦部或整個身體）為手段行使思維；其次，「身體思維」則是身體本身在思想著——此時身體是動態的、能思想的，而不適思想的對象，也不是充滿思想的器具；這是身體在思維而非悟智的思考。

164

就好像料理達人在製作炸卜內的麵糊，別人問他是怎麼調製麵糊呢？他回答：沒有固定的比例，不用筷子、不用打蛋器，幾十年來都是憑手感，這裡的「手感」！很明顯的，這就是身體的思維。

接著，他又說：「從外曾祖父傳到現在，都是用手的感覺麵糊的稠度。」這點更明白，身體感是需要一種長時間累積的練習，才能細膩精準的讓每次都到達一定的標準，這也就是用身體感的積累紀錄下來那個感覺，熟悉那個感覺，之後才可以有把握的，一次又一次的發揮來。這些累積也就是，一種身體圖式的建構到穩定的過程。

用身體實踐去累積某種模式的身體空間，是用身體反覆練習形成一種習慣。當有意識的實踐身體圖式時，將會得到一個整體細微的回饋到自身來，然日常生活的書法練習就是一種身體圖式深化的積累。

三、有意識的實踐與無意識的回饋

現象學是追問本質的研究方法，但是窮盡追求終極本質是一種不可能的任務，因為我們有所能力限制（時空、身體等），但是，重點是保持一種現象學的態度，我們可以用我們所能偵查到的，來進行深化工作。

然而，探究一種行為的本質結構，是無法進行邏輯分析的，它是在使用中不斷的變化，本文所要討論的身體知覺現象不是要去探究這個問題面，而是藉由一種「觀照」的現象，回饋到發出意向的身體，讓其產生回饋的效應，這個循環回饋的機制的形成，那麼對於我們的身體能有怎樣不一樣的想像期望呢？這可以說是一種轉化的機制，可以讓我們自己的身體產生變化。並且：

¹⁶⁴ 吳光明，蔡麗玲譯，〈莊子的身體思維〉，收入楊儒賓主編，《中國古代思想中的氣論與身體觀》，台北：巨流，1993，頁 395。

意向內容也是對象，在一個反省的行動中，一個行動的意向內容，可以變成另一個行動對象。¹⁶⁵

於此，我們可以藉著寫書法行動，看見自己的意向作用，藉由書寫，其書法作品的呈現，成為創作者另一個行動對象改進的參考標本，然後再回饋到自己自身，滋養、照料並為下一個行動的意向作準備。

學書法有兩個部分：關於作品鑑賞領悟，是屬於意識作用方面的訓練；關於練習臨摹，是屬於肌肉活動方面練習。

那麼，藉著寫書法，看見自己的意向作用，然後再回饋到自己自身。更者，書法創作絕不能只是視覺藝術的成果，豐坊《書訣》中提到：「書有筋骨血肉。筋生于腕，腕能懸則筋脈相連而有勢，指能實則骨體堅定而不弱。血生于水，肉生于墨，水須新汲，墨須新磨，則燥濕調勻而肥瘦得所。」¹⁶⁶《衍極》中指出：「寸以內，法在指掌；寸以外，法兼肘腕。掌指，法之常也；肘腕，法之變也。」¹⁶⁷很明顯的寫書法是和肌肉活動控制有關，這也就是說是會直接和身體（肉身）狀況有關。甚至還可藉此養生保養。（這裡可以參考，邱怡芬有關書法養生的論文研究¹⁶⁸。）

平常的練習時的心得和身體的因應姿態，到臨場時就會自然的出現了，不需要腦袋思考了，自然身體就反應出來，舉例：網球練習，平常打網球的練習好怎

¹⁶⁵ 達格芬·弗萊斯達爾，童世駿譯，〈向分析哲學家介紹現象學〉收錄於 Gunner Skirbekk 主編，《跨越邊界的哲學---挪威哲學文集》，杭州：浙江人民出版社，1999，頁 138。

¹⁶⁶ 《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 507。

¹⁶⁷ 《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 470。

¹⁶⁸ 邱怡芬，《書法與養生：書法活動對生命養護意義初探》，佛光人文社會學院生命學研究所碩士論文，2003。本論文的摘要是：書法是中國文人舒發情感、展現生命力的一種方式，書法家的生命力，來自於廣博的知識、高深的學問、崇高的品格與情操，要從日常生活中培養個人風格，由內在品德影響外在行為，書法呈現了書寫者的心理狀況，因此，書法的創作過程是人們展現生命力的一種特殊的生活方式，由個人生命力的積極表現影響了社會、文化的發展。練字是一種高尚的藝術，主要目的是靜心養性，靜心之後，調和呼吸、氣息和暢，便能使力指氣，運用腕力、手、肘、臂盡一身之力於筆端，長期練習能舒筋活血、平衡大腦、調節內臟功能，促進新陳代謝，產生健身延壽的養生功效，因此，書法練習是一種具有養生功效的高尚藝術。

書法的養生功效得以發揮，關鍵在於身心的和諧度，身心的和諧程度取決於修身養性的結果，修練身體是為心靈的成長，透過身體的修行體驗，涵養自我的心性，書法是一種積極的創造生命意義的教育活動。中國人的生命觀奠基於身心互相教育、涵養的過程，經由此種對身心的生命教育方式，使生命意義得到昇華。

樣握球拍，怎樣反擊回去，有很多錯誤或是做不好的姿勢，在練習時被調整，並利用再練習把技術再調整好，一但出場比賽，身體就接掌了整個臨場的局面，全身的專注力都因應的對方的球路，腦袋如果還在想要用什麼角度擊拍出去，左腳要先舉起來跨出去多大的腳步，那肯定是離獎盃一大段距離！在比賽現場是需要直接交給身體直覺來應對的，不然就太慢了。

有意識的身體實踐，去儲存身體圖式的一種因應處境的典型，一種深化身體圖式被生產出來，就會有一定穩定性型式存在，由個人獨特身體知覺相應環境而產生的一種典型的應對關係，這種應對關係一但成爲一種穩定的協和關係以後，換個方式說，就是凝成一種生動的風格，這是一種在使用中不斷的變化不斷的動態平衡，且有某種穩定的品質參與其中，成爲一種異常穩定的結構，在成熟的藝術家這是可以辨認出來的個人風格。

而且我們的身體圖式，有意識的在某種處境中實踐，會強化身體－主體應對處境的覺知能力，換一個有想像力理解的說法：身體－主體會長出強壯的纖維形成一個強壯的身體圖式，就像個堅實的繭那樣，有著緊密的關係；而身體和應對的處境，存在於這兩者之間的公共的身軀（主體間性），將會成爲主體性，主導局面的將會是這個主體間性，也就是公共的身軀。

現在，我們的身體擴大了，不再是只有限制在肉身的知覺結構，雖然是在肉身的知覺作爲基礎，但是很明顯的格局已經擴大了。主體間性成爲主體性，那麼身體知覺狀況也升級了，將會由格局更大的知覺系統來掌管局面，一種在處境中直觀的相應，更直接的處理去一個整體的狀況，一種有組織之整體的創造應對的能力。這就是：對各種整體應對的共時直覺。

事物的整體性之結構的特徵才是知覺的主要資料。¹⁶⁹本研究在這裡，把「直覺」當作是一種更大的知覺來看待，能夠更迅速的處理事物的整體性之結構的特徵的一種更大的知覺能力，由這樣來理解是比較容易進入接下來要談的情況。

我們可以這樣說，當我們把公共的身軀（兩者之間的主體間性）當作我們的主體性，我們的知覺也就擴張，更能在那個形成那公共的身軀的處境中，能夠馬上給予直觀的處理。在意識的實踐中身體圖式更深刻，提升轉化到好像是無意識的直覺反應上去運作；但是我們別忘了，身體是一個整體性的，而且每個部分都是有關係的，不能以一元件一個元件來看待，身體是會自動修正爲一個完形的狀

¹⁶⁹ 安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅，1982，頁 48。

況，所以當有意識的實踐身體圖式時，將會得到一個整體細微的回饋到自身來，在這裡我們必須要說明的是：這不是光是談意識上的，就現實面，這是會回歸落實到身體（肉身）。

四、創作者和創作互為主體

創作者日常身體空間所累積運作的存在軌跡、審美經驗、人生經歷等都會發揮其作用，表現在作品所蘊含的氣質中。

書法創作把書寫者的抽象情感思維投注在作品上，藉由作品表現出人的情感思維，把身體的感受性投射到創作上面去，讓我們換一個方式理解就是，原本是在作者自身主體的狀況，藉由創作實踐把本來自身主體的狀態對象化了。讓抽象看不見的身體感官作用，被實踐成爲一種物質形式，就可以被大家看見了。書寫者可以看見這個自己紀錄下來的自己，可以通過這個紀錄來，凝視自己的一種存在表現。這可以說是創作者與創作互為主體，於這樣的情況下，兩者既形成密切聯繫的對象，又爲對方帶來相互審視調整的機會。參考（圖 6 創作者和創作互為主體圖）

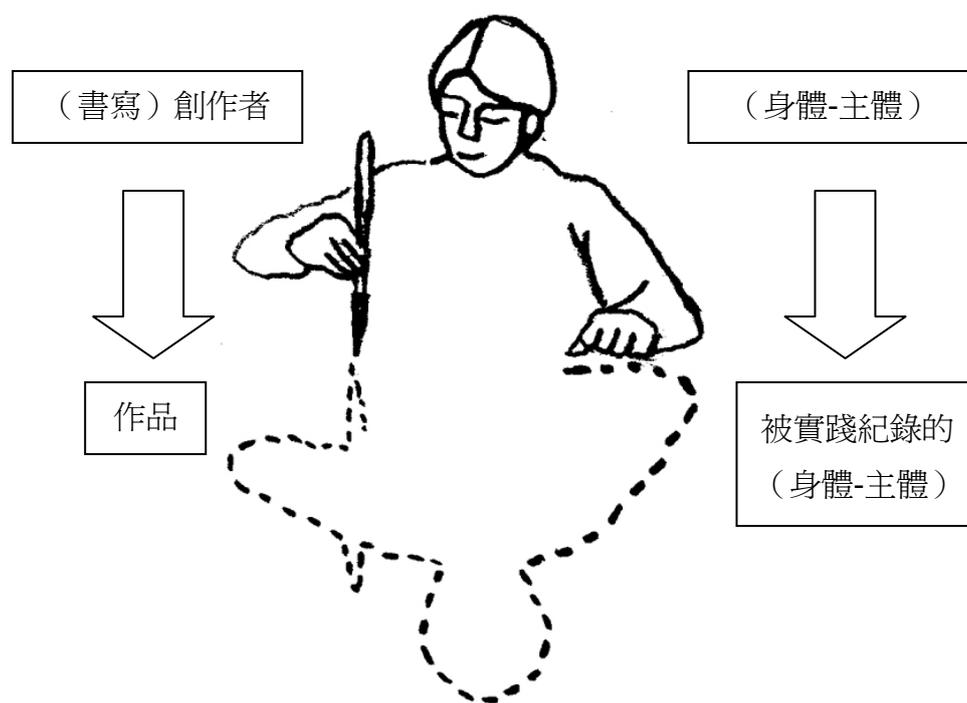


圖 6 創作者和創作互為主體圖

資料來源：本研究繪製

第三節 養護與日常的照料

一、技藝：身體的練習 / 精神的鍛鍊

書法有著「絕對空間」與「絕對時間」的嚴苛要求創作者，對於書寫的掌握能力，在書寫中知覺作用必須更專注靈敏才能應和當下的呈現。杜忠誥提出：「漢字的毛筆書寫，因為它的「結果」（果）與「過程」（因緣和合）同時呈現，並且兩者完全合一，教人一目了然的獨特美學性格，書寫者得以根據紙面留下的筆跡，針對點畫用筆與結體造形之書寫過程，進行得當與否之反省考察，以便作為調整改進之張本。」¹⁷⁰

在使用毛筆書寫歷程中，自覺察身體書寫應對的狀況，於實踐的過程中累積實踐的經驗再反作用回饋於後來的實踐中，除了在書寫技巧上擴展精進，這還是一種身體知覺技術的養成，可謂是一種技藝功夫。

《論語》〈述而〉子曰：「志於道，據於德，依於仁，遊於藝。」其中「游於藝」，是孔子將生活技藝的培養視為休閒時的情趣。「藝」就是古時所謂的禮、樂、射、御、書、數等六種技藝，而這些亦都是當時日常所用。

孔子將它們視為鍛鍊也是娛樂。人能在藝術當中得到自覺與心情抒發，不然，很多時候我們被環境外務所控制，便受到環境所阻礙，自己的身體又被世俗事物所纏繞限定，在這樣的情況下，自身就失去的活潑自在的靈活度，扼殺的創造能力。藉由「藝」能來平衡日常生活中的偏失，均衡其他方面的發展。

在技藝當中，不僅要有自覺意識的反省考察，還要有能夠有落實的能力，才能夠實顯於實踐事物上。這其中是關注身體經驗為基礎來成就所要達成的事物，通過時間來考驗耐力與定力，才能達到運用自如的境界。技藝除了是身體的練習也是精神的鍛鍊修整。《列子·湯問》中記載有秦豆氏對御道的見解，節摘內容：

齊輯乎轡銜之際，而急緩乎唇吻之和，正度乎胃臆之中，而執節乎掌握之間。內得於中心，而外合於馬志，是故能進退履繩而旋曲中規矩，取道致

¹⁷⁰ 杜忠誥，〈漢字書寫的當代美學價值〉，發表於《漢字與全球化國際學術研討會論文集》，台北，2005，頁130。

遠而氣力有餘，誠得其術也。得之於銜，應之於轡；得之於轡，應之於手；得之於手，應之於心。則不以目視，不以驅策；心閑體正，六轡不亂，而二十四蹄所投無差；迴旋進退，莫不中節。¹⁷¹

上一段述說：運用到駕車，就要整體的來控制韁繩與勒口，快慢中和的勒住馬口；正確法度存於胸臆中，把握規律於在手掌間，這樣對內能領悟在心中，對外能合於馬的心願，所以進退能符合直線，旋轉能符合圓規，走了很遠的路途，駕車的氣力還有餘，這就是得到駕車的技術了。學得掌握勒口，接應於韁繩；學得掌握韁繩，接應於手；能掌握手的動作，就能接應於內心，那麼駕車不用眼睛看，不用鞭子趕，內心安閒，身體平正，六轡不亂，二十四隻蹄踏地整齊不差，旋轉進退，無不合於節度。¹⁷²

如此運用身體在技術上已經操控自如，得心應手的局面，這樣的運作已經不是唇吻之和、執節、目視、驅策等部份步驟細節上的組合行動而已，而是身體對渾然整體環境動態的一個把握，這是一種即時應和的身體技術，這不只是身體技術上的高明而已，以臻化於技藝之境。

書法藝術亦是書道。人的身體與書寫工具相互交滲，精煉為技藝的一門藝術，是書寫歷程的一種整體身體把握，在行動中自覺意識提高，投注於創作品之中，把自己身體內部的力量，轉到創作品內再現。由不可見到可見，再由可見到不可見，這樣的轉化過程循環，增益了身體與創作之間的相契融會。又再反覆練習當中形成一循環回饋的機制。

技藝是用一種手段、一種方式、一種管道進入內心世界與身體展開對話，藉由技藝的過程，統合身體感官相應於所感知到的整體動勢，並作出合宜的回應於實踐，讓身體與自身更內在的關係聯繫更為密切。

爲了身體能夠達到應心的實踐，必須要更積極的在行動過程中覺察與學習。在這樣的體察行動過程中，亦藉由觀照行動，來回饋調整自身應對世界的姿態，這是非常屬於具有獨特個體內部意識精神的活動，由於每個人的身體都是不一樣的，在環境之中應對的身體基礎也都會微妙的不相同，藉由技藝這一種手段、一種方法來達成內化自身的生命風格，並能由實踐當中直接顯示出來。

¹⁷¹ 列子，莊萬壽註譯，《新譯列子讀本》，台北：三民書局，1993，頁 183-184。

¹⁷² 參考列子，莊萬壽註譯，《新譯列子讀本》，台北：三民書局，1993，頁 184。

書法在傳統文化中是具有生活普遍化的特性，是很容易入門接觸到的領域。邱振中說到：「如果我們把書法稱為藝術，那麼在傳統文化中，這種藝術根本不是一種與政治、學術、經濟處於同一層面的概念，不是一種事業，它只是人人可能掌握的內部完成手段，只是從事一種事業必要的配備。」¹⁷³

如今雖然書寫溝通的工具已改變，書法也不再是現代生活中從事一種事業必要的配備，但是就其本質而言，是書寫中文字的藝術，仍然非常具有容易親近入門的基礎。可供我們作為觀照身體知覺訓練的一種進路，如此根植於文化基礎的生活審美教育，這是當代書法教育可以努力的方向。

邱振中語重心長提點當代書法藝術教育要注意到面向：「傳統書法追求的是人的精采度，以及人與書寫深刻的交融，其他一切均依附於此；而現代展覽不願一切追求的是形式的新穎與衝擊力（對流行風潮的追求等而下之），實際上降低了對人性的深度，對作品精微變化的要求。」¹⁷⁴這是我們應當要避免落入的藝術嘩眾取寵的形式中，輕忽了書法本質的文化深度帶來的啓悟。

漢文字的形象是中華文化獨特世界觀的精神凝結，是使用這生活語言之人的身體對於環境世界的觀感，漢文字可謂漢民族的文化公共身軀。

這一文化身軀涵養著，使用這文字語言的人對於世界的觀察與反應，其中蘊含了文化層積的智慧，保留了和跨時代的文明火光。書法藝術中蘊含了漢字藝術的文化精華，在習作之中，也間接在文化語境下接受薰陶與啓發。尤其是，書法藝術的練習除了是肉體上的行動練習，亦可是一種文化精神上的陶冶鍛鍊。

二、觀照日常經驗

書法與其他藝術不同的地方是，整個發展到臻化成熟都與實用性結合在一起，在日常生活中扮演書面溝通的重要位置。因為是和語言有密切聯繫的關係，書法藝術的影響力會帶到其他一切與文字有關的活動去。這是擁有比任何藝術活動都還要有影響力的優勢。

邱振中提到：「中國書法是從日常書寫中產生的一種重要的文化現象，長期

¹⁷³ 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太圖書，1995，頁 257。

¹⁷⁴ 邱振中，《書寫與觀照－關於書法創作陳述與批評》，北京：中國人民出版社，2005，頁 140。

的無意識的書寫，使人所具有的一切與書寫漸漸融合在一起，從而奠定了書法豐富而複雜的表現內涵。」¹⁷⁵又「傳統書法創以日常書寫為基礎，以整個人向書寫中的滲透為核心，在長期的磨合中造就一種基調、一種風格，其間雖然也有技術上的刻苦磨練、匠心運作，但人與字的融合是作品通向最高境界的前提。」¹⁷⁶

在生活中除了在日常的練習實踐書法，還需要投注更多的觀察力，在日常的事物上面來增加其創作的創造力；阿多諾提到：「沒有一位藝術家僅僅是靠自己的眼睛、耳朵或語言的知解力開始創造什麼東西的。完成一件特殊的作品總是以主觀品質為先決條件的，這些品質是從創作過程本身之外獲得的。」¹⁷⁷傳統書史上，就有很多這樣的例子，例如：相傳王羲之觀察大白鵝攸游水面的姿態，對此有所體悟並運用於書法，張旭看到公孫大娘在舞劍，心有所感並發揮於書法中。這些都反映了書法家具有敏銳的審美事物的觀察力，把日常生活中發生的感受和書法連結起來，滋養並創新書法藝術。

也因為如此，除了日常的練習，還需日常的觀察培養，這是一個整體性的身體調整，才能夠在適當的時候發揮在作品的表現上。而書法作品更是書寫者日常生活軌跡的具體實踐的成果。

練習書法藝術創作不是要期許每個書寫者成為在藝術史上的書法藝術家，而是藉由書法創作的實踐來觀照日常經驗，用這一藝術創作的陶冶，保持審美的眼光看見我們的日常生活，用審美的姿態面對我們的日常生活，藉著藝術培養審美意識帶入日常生活中，這是生活的藝術化、也是藝術的生活化，這可以是人在日常「活著」的藝術，塑造一種關於生活的藝術且可以落實在日常。

三、養護身體的美學—從覺察開始

每一個身體空間都代表著內容中有一種能量的形式在支撐，而且每一個身體都是非常獨特的，因為自出生落地以來，不同的世界歷史時空交織下，積習累積的身體空間，於每一個人是沒有完全一模一樣的狀況，不一樣的生命歷程也就是經歷了不一樣的空間歷程，這些空間歷程的集合總體，就收納為目前的身體空間

¹⁷⁵ 邱振中，《書寫與觀照—關於書法創作陳述與批評》，北京：中國人民出版社，2005，頁 140。

¹⁷⁶ 邱振中，《書寫與觀照—關於書法創作陳述與批評》，北京：中國人民出版社，2005，頁 162。

¹⁷⁷ 阿多諾，王柯平譯，《美學理論》四川：四川人民出版社，1998，頁 77。

顯示出來，在這之前有那些空間是怎樣被身體-主體來經營、營造出目前所能見的身體空間狀況呢？身體的空間被怎樣經營，就會造成什麼樣內容的能量形式蘊含，並由身體肉身顯示透露出來。

養護身體就是對存在的照料，沒有對身體的關懷安養，自然而然的就會對存在失去的基礎，對於身體的實質的養護，是比哲思理論窮極探究存在的意義，對實處日常生活世界來得更實際作用，身體就是一個非常實質的，可以對存在創造轉化機制的一個具體實存的實踐場。

《呂氏春秋·情欲》謂：「天生人有使貪有欲。欲有情，情有節，聖人修節以止欲，故不過行其情也。」¹⁷⁸嵇康在其《養身論》中提到：「而世人不察，惟五穀是見，聲色是耽，目惑玄黃，耳務淫哇，滋味煎其府藏，醴醪鬻其腸胃，芳香腐其骨髓，喜怒悖其正氣，思慮銷其精神，哀樂殃其平粹。夫以蕞爾之驅，攻之者非一塗，易揭之身，而內外受敵，身非木石，其能久乎？其自用甚者：飲食不節，以生百病；好色不倦，以致乏絕，……謂之不善待持生也。」他認為：沉溺於聲色、滋味的官能慾望之享受，則官能在漫無節制的刺激下，功能疲憊不堪，身體日益虧損耗，這些不是善待保養生命的態度。

本文在此不是要提倡清心寡慾的境界，而是指出欲求無節和反應過度是損害身心的來源，這是理應當警覺的部分。在資本主義的推波助瀾下，召喚許多慾望情境並推銷供給之，人們為求慾望滿足，不斷不斷的用環境供養自私身體的慾望，造成身體損衰比比皆是。

諸如：吃得太好，導致身體慢性病，之後再去買藥買保養食品，或是吃的當下無節制，待肥胖後不滿形象，再去消費減肥食品，這是個無止境的消費循環，更者非常耗身損神。

或是，現在時下有很多所謂的卡奴，銀行因為業績發卡容易，導致過度擴張個人信用額度，也過度擴張了個人消費能力，個人不具覺察的，沒有節制刷卡，導致整個負債局面像跳上不停站的火車，只好一直滾可怕的利息去，整個人的生活狀態也被捲入身不由己，失去了生活品質，更甚者為此自殺，直接自己拋棄了自己的身體。

這有許多例子都在我們現實的日常生活中可以發現：在不覺察的情況下，身體反而不能被自己所掌握管理，進而被身體慾望帶來的損耗所奴役，這真是一個

¹⁷⁸ 呂不韋，《呂氏春秋》，台北：台灣中華書局，1979，卷二情欲五。

悲傷的環節。

本研究這小節所要提出的是：養護身體的美學，這裡不是講述一個養生論云云之類的，重點是在於指出，個人對自身身體的覺察、識度不足，應正視這一問題，才能進而養護、照料自己的生命。

四、用審美的姿勢面對生活世界

審美教育是一種有益的酵素，能夠提升我們生活品質，這是我們教育最不容忽略的任務，通過成功的審美教育才能使人在環境中與藝術互動共榮。

受到西方思潮的影響，我們的審美教育傾向用西方審美的標準，來作為當前審美的標準，在我們認識西方審美標準的同時，並標榜著此為一種主流美感標準的教育時，我們就喪失的自身民族文化審美的特色。

並不是看不懂畢卡索的畫就不懂得審美，並不是能夠分辨某個畫派、可以脫口說出某位畫家名字的才是懂得審美的條件，這些都只是知識性的教育，不能夠說這就是審美教育，事實上這並沒有提升審美能力，這只是提高有關藝術史知識的辨識度而已。

況且，這些知識性的資料，對於我們一般人日常生活而言的實質意義不大。那些審美知識都已經是別人產生出來的某種意義，我們也只是藉由資料認識他們，但是相對於我們而言，這樣的意義是不具有創造性的。這是消極作為的審美知識性的教育方法，因為我們只是被動的接收與認識某種審美標準，沒有主動的創造出自身對審美的想像。

審美教育應該是一種身體感知的教育，是增加身體覺醒、體察的的經驗。是一種啓發身體感覺的教育，並要求鼓勵採取實踐行動的，才是具有積極的審美教育，才能真正提升審美能力。再者，審美教育應該是要具有生活化與社會保持密切聯繫；如果在日常生活中可以遇見的事物，都能具備以審美眼光來體會與對待，如此才能真正在日常生活中發揮出它的效能。

席勒提出：「培育感覺功能是時代更為迫切的需要，不僅因為它們是一種手段，可以使已經得到改善的審視力對生活發生作用，而且還因為它本身就喚起審

視力的改善。」¹⁷⁹在席勒那個時代¹⁸⁰就已是迫切的需要，那麼在我們現在的時代，培育感覺功能應是更加迫切的任務了。

身體感知能力的提升有益於對環境的敏感度要求，身體有了這樣的需求就能主動的去爭取，處於環境之中那些細膩的、更貼近人性感情所需要的體貼感受來滿足身體的感覺。審美活動是有其身體所內發的需求，是合乎普遍人性感知的能力。如此用審美的姿勢面對周圍生活世界，必能發揮出影響日常生活品質的力量。

啓發式的審美教育應是跟生活文化關係密切的，才能保持其一定的社會參與基礎來推廣，那麼擁有自身文化特色的教材就顯得非常重要，因為人脫離不了社會文化的聯繫關係，而文化持有者最好理解的方式，就是在其內部文化中來進行認知理解。循著這樣的脈絡來思索，地方文化現象實由其地方社會基礎所建構，並蘊含其特殊的文化性格，重要的文化現象將是最具有其地方社會基礎，那麼，

由語言著手是一個極佳的進路，因為：一個地方的生活語言擁有相當重要文化地位，又足具有普遍性的文化性格。

書法是中華文化自明性最高的文化現象，書法藝術這含跨著多層豐富文化的、歷史的、社會的意味，這樣的藝術在世界當中是非常獨特的，是極具有民族的自明性的藝術。在這一個基礎下，書法藝術教育是非常有文化根基的一種藝術教育。

書法藝術是非常具有民族文化審美的特色之藝術，擁有相當深厚的文化底蘊，深度的受到中國哲學影響浸染，且在生活應用方面有著相當多的文化傳統社會基礎。在我們文化生活方式、生活習慣中都可以發現其蹤跡，諸此與書法相關事物都可以擔任很生活化的素材來推廣，此可突破學校教育問題的侷限，擴大到社會的格局，讓審美教育直接在生活層面中累積與培養。

審美教育是增加身體感知能力，提升身體的敏感度，是美感覺察的教育。能增加生活情趣，豐富我們的生活，更能培養生活美感應用於日常生活世界，落實生活藝術，提升生活文化品質。這是人文精神的培養與發揚，此可對抗現代化過程中，身體知覺體驗與現代性疏離的困境，發揮補償平衡的作用。

李慧芳老師藉由西方「創造理論」來看書法研究¹⁸¹中提出建議：「書法」可

¹⁷⁹ 弗里德里希·席勒，馮至、范大燦譯，《審美教育書簡》，台北：淑馨，1989，頁40。這是給奧古斯騰堡公爵第八封信中內容。

¹⁸⁰ 席勒在1793年2月起用書信的方式報告給丹麥公爵有關他的美學探討。

¹⁸¹ 李慧芳，〈創造力 VS. 中國書法〉，發表於《朝陽設計學報》，台中，2001，頁67。

以成爲滋養當代國人創造力的一種來自原生文化的獨特教材。她指出：如果我們能將「書法」還原至其原始的創造點來探討，可以將之設計一些不同於以往向度的書法教育教學教案，則書法教育就不再只可以是「教人寫好字的教育」，它還可以是「開發創造力的教育」。

李謁政老師在其公民美學的論述中，提到有關「審美社會培力」的概念，在此，也許書法教育可提供出一個思考的方向。由書法藝術來出發的審美教育是漢語民族的文化優勢，這樣的優勢能更增加民族的自信氣質，在傳統元素中注入時代精神，在一個有民族特色的基礎位置上，發揚獨有文化底蘊力量，足以是非常有助於提升國際競爭力的「審美社會培力」理想手段。

第四節 書法作爲一種文化的補償空間的想像

一、概念：理想的場

重視日常書寫練習是傳統書法藝術教育中一項明顯的特徵。傳統中「臨池不懈」就是這樣勤練書法的概念；唐代書法大家孫過庭在其書學理論《書譜》中說：「極慮專精，無間臨池」，這樣的說法，歷來被奉爲學習書法的重要法門。善書者是需要長時間的實踐練習，寫出來的字才可以達到一定的水準的穩定度，更甚者形成一種易於辨識的個人風格。

經過一段時間的練習積累，身體主動有意識的與書寫工具互動實踐，達到身體能得心應手，掌握一種擅長掌握書寫的能力；在日常生活軌跡中，把身體圖式深刻內化到身體反應中，讓身體自在的心筆合一寫出心中理想的書法字。

這樣一種身體技藝的練習，除了是肉體上的勞動練習，亦是一種文化精神上的鍛鍊，是讓身體處於一種狀態，亦可以視爲是一種與外在公共時空世俗現實世界區別的空間狀態，整體的「身體-主體」投入專注的來增強一種掌握事物的能力。

身體空間處於一種狀態，訓練因應一種局勢的應對，藉由外在環境需求來經營某種被主動要求的身體空間。也可以說是創造一種「場」的情況，來讓身體的

練習調適應對。像這樣的「場」在現實生活是具有超越性，是一個特別構築的獨特空間，專為某種掌握事物的能力而存在並展開的空間。梅洛龐蒂提到：

我們的存在過於緊密附著於世界，以至於當我們的存在投入世界時，不能如實的認識自己，意味著我們的存在需要一些理想的場來認識和克服我們存在的人為性。¹⁸²

那麼，這裡所指的「一些理想的場」能夠有什麼想像在裡面？一個什麼樣的空間場域能夠被經營，能夠讓某種力量在身體或是對於自我發生一些作用，來認識和克服我們存在的人為性。

「一些理想的場」的概念在這裡，本研究假設用：日常書法練習，來當做是這個概念立場上，一個初步探討的文本。這個場是可以透過書寫者個人的身體實踐和動作主動去創造、經營這樣的身體空間。

古代中國文人就是透過書法藝術來營造的一個文化空間，怎麼說呢？書法藝術創作是中國文人（中國古代知識份子）中的一個很普遍的現象，而且，書法具有強烈實用目的，又有藝術上的慰藉的功能。

書法藝術和文人的關係有三：「一、書家皆文人。二、文化素養與書法造詣，一般來說，這兩者的關係是正比例。三、書為心畫與陶冶性情，書法做為藝術具有抒情言志的功能。」¹⁸³由於有這樣的密切關係，再者中國文人有具有文化性格的二重性格：

如果說儒家文化主要塑造了中國文人「理性」的性格，引導文人走向「入世」的之路的話，那麼道家文化則主要是塑造了中國古代文人「非理性」的性格，引導文人走入「出世」的道路。¹⁸⁴

這兩種性格造就一個中國文人矛盾複雜，又一直在掙扎的兩種情境，這兩種

¹⁸² 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003，頁 11。

¹⁸³ 金開誠、王岳川主編《中國書法大觀》，北京：北京大學出版社，1996，頁 408。

¹⁸⁴ 金開誠、王岳川主編《中國書法大觀》，北京：北京大學出版社，1996，頁 409。

文化效應共構了中國文人性格世界，爲了要相互平衡，就更需要轉圜喘息的出口，這個需求就轉向藝術。我們可以假設成就是梅洛龐蒂提出的：「一些理想的場」的概念。

藉由一些理想的場，來認識和克服我們存在的人爲性，也是一種心理補償，是人一種心理需求，維持身心平衡，調節心情的機制；文人通常寄意於翰墨、陶冶性情；書法藝術也大多和是大夫文人的私生活（尤其是個人情感面）關係相當密切，我們可以提出這樣的說法：書法藝術是中國古代文人，日常生活中的文化性的「補償空間」(space of compensation)。¹⁸⁵ 不過，這裡所提的這個空間，是具主動性積極的被產生出來，而且就在實踐在日常生活當中。

這樣理想的場的概念，如果放到現代社會中，能有什麼想像呢？在生活中爲了要相互平衡，需要轉圜喘息的出口，在現代我們能否提供這樣的「補償空間」，來緩衝生活中的不平衡？在我們生活空間中，是否擁有像這樣的具有文化特性的「補償空間」，讓我們舒緩並幫助提升我們的精神品質。

本文於此提出，過去傳統裏的日常書法創作，是有創造這樣文化「補償空間」的能力，亦可以是梅洛龐蒂所提出的「一些理想的場」的概念，來認識和克服我們存在的人爲性，維持日常生活中的平衡。

書法創作是屬於傳統文化的部分，但如何藉由這樣的傳統文化中文人「補償空間」來賦予時代意義，將是我們賦予書法創作新時代意義，所可以努力的方向。

二、實踐：身體空間的經營

大部分在談有關空間生產的議題，都是由外部社會文化的角度來切入論述，看待空間問題的想像，大都是坐落在人文、歷史、社會、地理等大敘事的議題。但是在這裡，本研究想要用：身體空間，以這樣的基礎來思考，兩個相互循環、回饋可經營生產身體空間的議題：身體所生產的空間與身體空間再生產。

在時間實踐的軸上，這兩者是交互影響的對方所生產的空間，其中有一個回

¹⁸⁵ 傅科認爲，這種空間的角色，是先創造出某種可以被實現的理想空間，以便揭露出：所有的「現實空間」，即人類的文明生活之所有位址，其實是更虛幻不實的。或者是說，這種空間「它們的角色，在於創造其他的、另一個真實的空間。它是如此完美、精緻安排，從而彰顯出我們所在空間竟是如此髒污、構造不良且雜亂無章」。

饋機制在循環；先為這樣的概念，舉簡單理解的例子：某一個人的身體喜歡吃垃圾食物且把家裡的環境弄得很髒亂，累積形成一個髒亂的身體習性空間，生產出這樣的身體空間，經由時間的累積實踐，將會回饋影響到之後，那一個人身體的空間的狀況，也許就容易生病了。

又例：他喜歡跑步運動，然後每天都去跑步，經由時間的累積實踐，這樣每天跑步的鍛鍊了他身體肌肉狀況，腿力強壯了起來，肌肉不只是視覺強化之後所看的形象的健美肌肉品質，而是轉化為具有獨特功能的獨特器官。能讓我擁有強的腿力能夠自主運用。

這樣身體的習性空間（肉體的改變）影響到，之後我身體的空間的狀況，也許因為這樣遇到外在的空間有情況（例如火災蔓延）需要緊急逃跑的時候，我身體的空間狀況，變得更能應付趕快奔跑的能力，身體的性質因為主動努力生產新的身體空間，而強化了某些能力，保障了肉身的安全。就當下身體空間是因為習性空間所養成，這樣的身體空間亦影響了，而後的身體空間再生產的局面，這是相互連結的因果關係。

有關這樣的身體空間生產的概念，是直接跟保養肉身有關的。而這樣的議題在資本主義的鼓吹下，提供大眾相當多的建議方案，例如：你要擦保養品，就可以有美麗的肌膚；你要上健身房，就可以有健美的身材；你要吃某補品，就可以有豐胸的效果，有許多廣告召喚著人們對肉身的想像，讓人甘願拿著錢去交換有關改變自身肉體的夢想。

在我們生活中還有諸如打太極拳、外丹功、氣功、靜坐等，都是日常可以見到經營保養肉身的方法。這些都是藉由某些行動實踐，發出對身體想像的意願，來經營身體空間的生產。

這樣對身體的想像，是由我們從外在認知身體之後，轉變必須思考我們如何從內在主觀的感受自己身體、認識到自己身體，然後表達出對身體的一種自主能力來，來要求改變身體的存在狀況，以達到身體-主體的某種關於肉身想像的詮釋，滿足對身體的慾望。

每個人對於身體的認知不同源自於他們對身體的「感受」不同，這樣的差異也讓每個人以不同的方式經營自己的身體空間，這樣的概念很容易理解的，例如：減肥。就是一個很好的例子。

現在這個社會的審美觀認為，苗條的女性是一種美，然後這種社會期待進入

到某些相應的女生身體-主體內部發酵了，讓女生覺得能夠苗條將會符合審美的條件，於此，這樣對身體苗條美的想像追求，自身有著積極主動力量發動出來了，想要掌握身體形貌的局面，所以就非常努力的減肥，控制自己的體重，控制自己的食慾、控制自己的運動，以達到苗條的效果，把身體的體重形貌成爲自己關注與憂慮的對象。

像這樣的例子，何嘗不是一種「修身」行爲呢？如果現在是中國的唐朝，以唐朝的標準認爲豐腴的女性是一種審美的標準，那麼諸多女性爲此，也許就開始努力把自己「養身」到肉身豐滿的境界去了。主動的力量修養、形塑自己的身體狀況以達到某種理想的期待，也就是身體空間的經營。

本文旨要說明：自我身體主動所生產的空間，能夠改變肉身狀態是一個普遍認知，在日常生活中就可以直接實踐見效。這是可以藉由身體經過時間的實踐，而看見的改變。由於有這樣的因素，可以塑造自己身體創造的力量就在站我們這邊，等著我們行動實踐。

三、以書法在生活中實踐文化空間

在日常生活中，透過個人的身體實踐和動作，去創造出來的一個情境空間，讓心情得到一個抒發的管道，以前的書寫書法的人，從準備文房四寶、磨墨、放鬆心情就像一種「結界空間」的準備¹⁸⁶，當然現在不一定就要從準備文房四寶那樣，這裡是要指出一種心境上的準備，就是蔡邕《筆論》所提出的精神上的解放自己，放任性情，先讓自己本真的性情自在的顯露的狀況的情境準備。

進入書法創作。然日常的書法練習，就是身體空間的日常生活軌跡的實踐，身體空間在這個寫書法這個情境中，可以進入一個文化敏感度的空間抒發，把平庸的生活提到一個文化高度上並擁有解放的效果。這樣的解放的效果是來自藝術對自由的兼容開放，能對日常生活中不平衡的現象產生互補與釋放的功效。

¹⁸⁶ 結界空間：一種特別的空間被什麼區隔開來；例如：阿美族語裡的 Ma-porong(馬波隆)—Porong(波隆)即芒草結成的結，Ma-(馬)有“打結”、“結草”的動詞狀態，整個詞義即是「結芒草爲界」。Porong(波隆)在野外既是指路記號，也是彼此區隔；既是辨別人世糾紛的分野，同時又劃開聖俗之界／戒。Sikawasay(西卡娃賽)巫師們在儀式過程中以 hinalidih(希納里迪)作爲切割的刀子，維持散失的東西凝聚於中心使之不散；在祭海神 Pakang to Kavid 的儀典中，年老的長者 Vaki 取 hinalidih(希納里迪)舖疊墊地以當作供物的暫時性／草擬性平台。這些都是「結界空間」。

進入書法創作可以打開一個有隱藏歷史深度與厚度的文化空間，在日常生活中是可以被主動創造出現，更可以藉此提升我們的精神生活品質，書法這是我們傳統生活文化的一部份，曾經是非常實用的藝術，是我們日常生活不可缺少的書寫溝通工具。然時代的改變，書寫工具也被更替，日常生活實用性的條件被取走之後，書法在日常生活中失去的重要的地位，在書法中所蘊含的文化力量也逐漸走向被封印的命運。

書法藝術可以說是我們文化中一種審美的文化語言，是我們文化傳統對人的一種相當生活化且普遍性的審美教育，透過身體的練習、文化的薰染、社會的認同等諸多因素，藉由書法所造成的審美文化，加強了個人與整個深層的文化傳統的聯繫，即使是個人書寫亦是將書寫者浸在文化傳統氛圍內。

都讓此成為傳統文化生活中大眾基礎的審美教育很重要的條件，影響著我們美感認同及其人文基本素養。而且書法是書寫中文字的藝術，用中文當作生活語言的人都會接觸到的一種藝術，在這樣的利基下，是相當具有普遍性的社會基礎。這樣方便於社會大眾進入的藝術管道，實在需要更加珍惜。

當今的有關美的教育不應是朝高等的美學追求，以培養專業藝術家為目的方向前進，更應該是培養會欣賞美的大眾為基礎，能普及大眾在日常生活中可以行動可以實踐於現實生活中的審美能力。審美教育如果沒有在社會實踐的基礎，那麼民眾基礎薄弱，自然無法在現實生活中茁壯開花。

我們生活中的文化與文化化的生活是互動的關係，生產「生活文化空間」與「文化化的生活空間」再生產是一個有回饋的因果關係。

如果已經是生活在有品質文化空間內，又具有文化視野的開放態度，在如此的基礎下，這樣的格局就會帶動，更豐富的文化氣質的應對態度去面對未來的生活空間，人也會要求生活空間相對等的要有蘊含一定的文化品質，進而泛化衍生並營造出更多的文化化的空間來滿足需求。

這是一個循環的機制，是一種文化環境空間的生產，也是對於未來具有文化質性空間生產的想像目標，文化願景。

四、內 / 外 環境與藝術

人的身體可以說是人一生下來，落到這世界上，最先形成一種環境。也可以

說藉著這個肉身載體，才能進入我們所共同認知的世界裡。肉身一直是伴隨著我們長大衰老，是讓我們認識這個世界的基本交通工具。

我們常常認知到的環境、常常討論的環境，大多都是在談圍繞在身體內部之外的外部環境，討論身體（肉身）的部分幾乎劃歸到健康醫療領域，本論文就身體知覺現象與書法美學的觀點來討論身體美學的建構，設法連結內 / 外環境與藝術的關係。理想是以身體為基礎創造一種轉化身體內 / 外的機制。我們的身體是存在世界意義產生的基礎，如果這個基礎能夠有產生更正向更有益的修養轉化，那將於有助修繕我們所處的內 / 外 環境。

本研究思考的重點是以「人」為本，環境（物質）與藝術（精神）交織出豐富的個體性，並以外在連結互動的關係，回應自己與所處環境趨向更豐富生命的狀態。人在生活環境中反映其生活態度，生活態度彰顯生活環境的特質，兩股交錯互相影響的生活力量，是相當複雜且有意義的推進力循環因果。（參考圖 7 內 / 外環境與藝術示意圖）

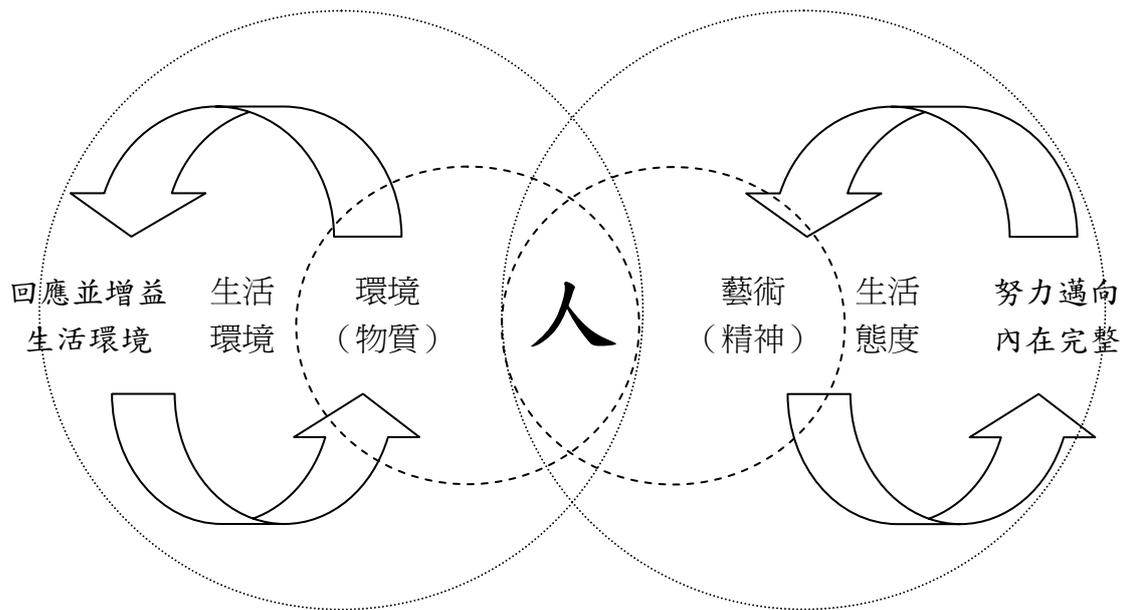


圖 7 內 / 外環境與藝術示意圖

資料來源：本研究繪製

第五章 結論

第一節 以觀省身體知覺現象的書法創作

本研究用身體知覺現象的角度探討書法美學，深入關注書法創作過程中身體空間的變化，提出不同於以往的論述方式與見解，筆者認為在「絕對時間」與「絕對空間」的要求下，書法在日常的書寫中，就是一個嚴格知覺意識訓練的過程。並由蔡邕《筆論》中的自覺意識出發，在書法創作行動中觀照身體的緘默的語言。

於此提升身體的覺察度，讓手的協調配合，在身體經驗空間中，轉化不可見 / 可見的部分，把不可見的身體主體，投射到可見的作品上，再由可見的作品反省，轉化到不可見的主體，成爲一組循環回饋機制，是一整體細微的回饋，是身體知覺掌握上的提升。

在此不光談意識上的，而是回歸落實到身體（肉身）上。這是一種嚴格的身體知覺訓練，藉著書法創作，把身體的知覺向度昇華到美學的境界。於是，可以視爲是漢字書法中身體空間的創作美學。於此：

本研究要提出一種：以觀省身體知覺現象的書法創作

在書法創作中觀省書寫者身體的知覺現象，讓「書法」與「人」的關係更緊密的互動、彼此轉化、相互回饋；在書法創作歷程的處境中，加深書寫者的自覺意識。

創作者進入蔡邕《筆論》中所謂「書者，散也」，創作者放鬆、逍遙、自在地做心境準備，如「先默坐靜思、隨意所適」這一內凝精神、專注於表，增加身體對周遭環境感受的敏感度，開放傾聽環境與身體之間的對話，到「為書之體，須入其形」達到創作者身體在創作情境中與環境融合的境界。

因此，本研究要在這裡指出：此種的書法創作態度，就是一種以身體知覺現象爲基礎所建構的書法美學。

如更進一步而言，如此立基於觀省身體知覺現象的書法創作行動，可以擴大邁向身體美學的建構，藉由此技藝的實踐：身體的練習 / 精神的鍛鍊於日常生活中來觀照我們的身體，且回饋於日常生活來養護照料我們的身體。

第二節 書法可以作為日常審美教育的文化教材

現代性這樣一種鼓吹啓蒙思想的所謂進步的意義，造成了以主體為中心，否定了人自身與外在事物的內在聯繫，在一昧追求「進步」的過程中，技術是可以進步，經濟可以提升，符合於資本主義社會的向上發展邏輯，朝向進步為目標的往前邁進；但是，我們的文化卻不一定就會隨著經濟和技術的進步而進步。並且還可能因為現代性的「進步」觀念，把傳統文化視為不「進步」的，而忽略了傳統文化的真正價值。

傳統文化的價值，需要在今日的社會中得到承認，如果沒有這樣一個前提基礎：保有「日常生活化」照料者、需要者，那麼這些過去的傳統，也就真的過去了，埋在歷史中，存入博物館、圖書館，當作一項人類文明保存的紀錄，與人們的日常生活環境抽離。

如果，當現代人對過去傳統文化的接受是有意識的、具反省的，站在當代這個位置，經過時代的眼光去批判、重新審視、粹取其傳統價值，才能在現在的環境中，重新獲得需要存在的理由，種植於今日環境中，被時代吸納轉化，且可以為時代作出應有的貢獻，如此一來祖先累積的文明精神，這一筆無可限量的文明財富，才能被後世子孫所繼承。

書法作為漢字書寫的藝術，是通過文字作為媒介來表現藝術形象，是中華文化自明性極高的藝術文化現象，這是很重要的世界文化資產。而中文文字使用者有著最優勢的入門資格，可以繼承這項資產。

書法這項文字藝術，把文字語言當中古老的智慧一代一代的傳承下來，我們現在都還可以藉著文字，穿梭時空往來古今，尤其是在繁體中文體系中，更是保留了許多沒有被簡化的文字信息，在我們日常生活一直使用的文字組織中。現在我們仍可以直接閱讀古代的文本（文字），是因為我們日常生活中還在使用傳承久遠，且聯繫古老根源的文字語言。

由於上述理由，與本論文的研究審思，如果我們更盡力的維護與發揚書法文化藝術，我們將實至名歸的作為世界文化遺產的守護者¹⁸⁷，因為，全世界只有台灣是使用繁體中文字最大的本營，這是一條串起古典與現代世界的通道。

但是，傳統文化的價值，要在現今得到承認與發揚，需要有這樣一個根基：保存並永續經營傳統文化的「日常生活化」照料者、需要者，才能確保時代繼承傳統，並源源注入新的生命能在其中，文化的生命才有活力被保存下來，而不是送進圖書館、博物館像動植物標本室那樣的文化保存方式，應該要是創造合宜的環境，直接讓種子去發芽，種在日常生活中就看得摸得到的地方，培育動物長大使其可以一直繁衍下去，這樣才能更永續的保存我們的文化資產。於此：

本研究要提出：書法可以當作日常審美教育的文化教材

書法作為一種文化教材，當然可行，畢竟書法是書寫漢文字的藝術，只要日常有接觸並使用到漢文字的人，都比沒有在日常生活中使用漢文的人，處於極大優勢。

我們在日常生活中就使用此語言溝通；語言可以分口語與書面語言兩類，雖然現在的書寫工具已經改變了，不使用毛筆來書寫溝通，如何轉化傳統的價值過渡到現代，讓現代人能夠重新反審咀嚼傳統的養分，回饋到當前的日常生活當中，吸納內化進而修養我們這時代的文化，回饋給我們的生活環境，再生產更具文化氣息的環境，因果循環再回饋於我們的生活環境。

本研究認為：用日常審美教育的眼光來重新審視傳統書法教育，不是要求要寫好字、臨摹古人的字這類書法教育，應該是要培養一種具有審美眼光的書寫意識，加入**觀省的創作美學思考**的概念，不是培養大家把字寫得好成為書法家，而是藉由書法藝術創作，培養日常審美意識為目標、厚植日常生活的審美意識。

於是乎，具有審美意識的人們在生活環境中反映其生活態度，而其生活態度彰顯了生活環境的特質，並可以回應自己與所處環境，趨向更豐富生命的狀態。並且可藉由書法藝術在生活中直接創造經營文化空間，提升我們的人文精神品

¹⁸⁷ 陳穎青專欄，〈台灣最偉大的世界遺產〉，(20040424) 城邦讀書花園，(本文曾經節錄刊載於2003年2月20日中國時報) <http://www.cite.com.tw/column.php?oldcat=20040424>

質。

如此一來，書法這項寶貴的世界級文化遺產，就會實至名歸地被我們所守護與繼承。

參考書目

一 參考期刊論文

- 李慧芳，〈創造力 VS. 中國書法〉，發表於《朝陽設計學報》，台中，2001。
- 杜忠誥，〈漢字書寫的當代美學價值〉，發表於《漢字與全球化國際學術研討會論文集》，台北，2005。
- 林俊臣，〈書法現代性問題之探討〉，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2004。
- 邱怡芬，〈書法與養生：書法活動對生命養護意義初探〉，佛光人文社會學院生命學研究所碩士論文，2003。
- 許玉芳，〈書法線條中的情緒表現~以顏真卿、蘇東坡、徐渭為例〉，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2001。
- 陳丁立，〈張懷瓘書法思想〉，國立高雄師範大學國文學系博士論文，2002。
- 陳政仁，〈梅洛龐蒂論藝術活動的基礎〉，國立政治大學哲學研究所論文，1997。
- 邱道衡，〈孫過庭〈書譜〉書學理論與書法藝術之研究〉，臺中師範學院語文教育學系碩士班碩士，2003。
- 黃俊傑，〈中國思想史中「身體觀」研究的新視野〉《中國文哲研究集刊 第二十期》台北：中央研究院中國文哲研究所，2002。
- 楊貴中，〈項穆《書法雅言》之思想研究〉，國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士論文，2002。
- 劉國英，〈視見之瘋狂—梅洛-龐蒂哲學中畫家作為現象學家〉，《視覺的思想：現象學與藝術》國際學術研討會論文集，孫周興、高士明編，中國美術學院出版社，2002。
- 劉淑敏，〈梅洛龐蒂知覺現象學—“我思”概念之研究〉，文化大學：哲學研究所，1995。
- 劉琬芳，〈「身體-空間」經驗的現象學研究〉，南華大學環境與藝術研究所碩士論文，2001。
- 簡月娟，〈中國近現代書法美學建構之研究〉，國立政治大學中國文學研究所博士論文，2003。

二 參考書籍

- 《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2004。
- Clifford Geertz 克利佛德·紀爾茲，楊德睿譯，〈地方知識---詮釋人類學論文集〉，台北：麥田，2002。
- Dagfinn Føllesdal 達格芬·弗萊斯達爾，童世駿譯，〈向分析哲學家介紹現象學〉收錄於 Gunner

- Skirbekk 主編，《跨越邊界的哲學---挪威哲學文集》，杭州：浙江人民出版社，1999。
- Edward Husserl 胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：中國人民大學出版社，2004。
- ，倪梁康譯，《現象學的方法》，上海：上海譯文，2005。
- ，倪梁康譯，《邏輯研究》第一卷，上海：上海譯文，1994。
- ，倪梁康譯，《邏輯研究》第二卷第一部分，上海：上海譯文，1998。
- ，倪梁康譯，《邏輯研究》第二卷第二部分，上海：上海譯文，1999。
- ，張憲譯，《笛卡兒的沉思》，台北：桂冠，1992。
- ，張慶熊譯，《歐洲科學危機和超驗現象學》，上海：上海譯文，1988。
- ，楊富斌譯，《內在時間意識現象學》，北京：華夏，2000。
- Gabriel Garcia Marqueza 馬奎斯，楊耐東譯，《百年孤寂》，台北：志文，2001。
- Hermann Schmitz 赫爾曼·施密茨，龐學銓譯，《哲學中的現象學方法》收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000。
- J.M.Bochenski，王弘五譯，《哲學講話》，台北：鸞湖，1992。
- Jean Francois Billeter，The Chinese Art of Writing，New York：Skira/Rizzoli，1990。
- Johann Christoph Friedrich Von Schiller 弗里德里希·席勒，馮至、范大燦譯，《審美教育書簡》，台北：淑馨，1989。
- Johann W. Goethe 歌德，沈永嘉編譯，《歌德人生箴言》，台北：大展，1991。
- Jorge Luis Borges 波赫斯，張系國等譯，《波赫斯詩文集》，台北：桂冠，1993。
- Klas Bernhard Johannes 高本漢，張世祿譯，《中國語與中國文》，台北：文史哲出版社，1985。
- Martin Heidegger 海德格，王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》，台北：桂冠，2002。
- ，孫周興譯，《林中路》，台北：時報，1994。
- ，孫周興譯，《走向語言之途》，台北：時報，1993。
- Maurice Merleau-Ponty，trans Colin Smith，Phenomenology of Perception (*Phénoménologie de la perception*，Paris: Gallimard, 1945)，London: Routledge & Kegan Paul, 1962，translation revised by Forrest Williams, 1981; reprinted, 2002 中譯見梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2003。
- ，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結論》，北京：三聯書店，2002。
- ，姜志輝譯，《符號》，北京：商務印書館，2003。
- ，楊大春譯，《世界的散文》，北京：商務印書館，2005。
- ，楊大春譯、張曉均，《行為的結構》，北京：商務印書館，2005。
- ，劉國英譯，《哲學家及其身影》收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000。
- ，劉韻涵譯，《心與眼》收錄於倪梁康主編，《面對事實本身---現象學經典文選》，北京：

- 東方出版社，2000。
- R.H.VAN GULIK, Chinese Pictorial Art – As viewed by connoisseur, New York: hackerart book, 1981。
- Richard E. Palmer 帕瑪，嚴平譯，《詮釋學》，台北：桂冠，1992。
- Robert Sokolowski 羅伯·索科羅斯基，李維倫譯，《現象學十四講》台北：心靈工坊 2004。
- Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception.the University of California Press 1974.魯道夫·安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅，1982，頁 171。
- Theoder Wiesengrund Adorno 阿多諾，王柯平譯，《美學理論》四川：四川人民出版社，1998。
- Walter Benjamin 本雅明，許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消失的年代：本雅明論藝術》，桂林：廣西，2004。
- 丹尼爾·托瑪斯·普里墨茲克，張世應編，《梅洛龐蒂》，北京：中華書局，2003。
- 申小龍《漢語與中國文化》，北京：復旦大學出版社，2003。
- 列子，莊萬壽註譯，《新譯列子讀本》，台北：三民書局，1993。
- 吳光明，蔡麗玲譯，〈莊子的身體思維〉，收入楊儒賓主編，《中國古代思想中的氣論與身體觀》，台北：巨流，1993。
- 呂不韋，《呂氏春秋》，台北：台灣中華書局，1979。
- 周與沉，《身體：思想與修行---以中國經典中心的跨文化觀照》，北京：中國社會科學出版社，2005。
- 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太圖書，1995。
- ，《書寫與觀照—關於書法創作陳述與批評》，北京：中國人民出版社，2005。
- ，《神居何處—從書法史到書法研究方法論》，北京：中國人民出版社，2005。
- 金開誠、王岳川主編，《中國書法大觀》，北京：北京大學出版社，1996。
- 韋政通，《中國思想與人文關懷》，台北：洪葉文化，2000。
- 祝嘉，《書學史》，台北：文哲史出版社，1981。
- 高尚仁，《書法藝術心理學》，香港：香港文化教育出版社有限公司，1992。
- 張汝倫，〈現象學方法的多重含意〉，《中國現象學與哲學評論，第二輯：現象學方法》，
- 陳振濂，《現代日本書法大典》，鄭州：河南美術出版社，1999。
- 陸雅青，《藝術治療：繪畫詮釋：從美術進入孩子的心靈世界》，台北：心理，1993。
- 馮契、徐孝通主編，《外國哲學大辭典》，上海：上海辭書出版社，2000。
- 楊儒賓，《儒家身體觀》台北：中央研究院/中央文哲研究所籌備處，1994。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》台北：谷風出版社，1987。
- 劉熙，《釋名》，台北：台灣商務印書館，1966。
- 歐崇敬，《中國哲學史—兩漢魏晉南北朝卷》，台北：宏葉，2002。
- ，《城邦社會文字史論》，台北：明文，1993。

——，〈從結構解構到超結構〉，台北：宏葉，2003。

滕守堯，〈海德格〉，台北：生智，1996。

蔣彝，〈中國書法〉，上海：上海書出版社，1986。

鄭金川，〈梅洛-龐蒂的美學〉，台北：遠流，1993。

謝大荒，〈易經語解〉，台北：大中國圖書，1985。

鷺田青一，劉積生譯，〈梅洛-龐蒂—可逆性〉，石家莊：河北教育，2001。

三 其他參考資料：網頁與網站等工具書

陳穎青專欄，〈台灣最偉大的世界遺產〉，(20040424) 城邦讀書花園，(本文曾經節錄刊載於 2003 年 2 月 20 日中國時報) <http://www.cite.com.tw/column.php?oldcat=20040424>

邱德修總主編，〈簡明活用辭典〉，台北，五南，2000。

國家圖書館全球資訊網 <http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>

<http://www.artsmia.org/index.cfm>

附錄

全國碩博士國內學校書法相關論文研究分佈概況

(資料來源：國家圖書館全國碩博士資訊網 <http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>
本研究表格整理時間為 2006 年 3 月 25 日以前之論文概況，資料限制為有在網路上紀錄才會被列入網路資料庫，電腦搜尋基礎資料後，因應研究所需，採人工逐筆分類，難免有遺漏之珠，祈請研究先進海涵見諒。本表格作一概況分佈整理，不代表完全精確量化，僅供本研究文獻回顧作為本論文定位考量參考之。)

表 A-1 書法家書學研究的論文 (2005-1976 年之間) 共計 78 本

研究者	發表時間	博	碩	論文名稱/指導教授/校院名稱/系所名稱/學年度/學位類別
張世南	2005		碩	王寵書藝研究 指導教授：施隆民 臺北市立教育大學/應用語言文學研究所/94/碩士/094TMTC0615010
陳建仁	2005		碩	鮮于樞書法藝術研究 指導教授：吳奕芳 國立屏東教育大學/視覺藝術教育學系碩士班/94/碩士/094NP TTC616002
郭威麟	2005		碩	李北海書法藝術研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/回流中文碩士班/94/碩士/094NKNU1791001
李讚桐	2005		碩	蔡崇名先生書學及其教學之研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/回流中文碩士班/94/碩士/094NKNU1791002
鄭多鏗	2004		碩	梁乃予先生藝術生平之研究 指導教授：王北岳先生 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/93/碩士/093NTUA0580027
許民憲	2004		碩	宋徽宗書法藝術研究 指導教授：陳維德 臺北市立師範學院/應用語言文學研究所/93/碩士/093TMTC0615003
蘇仁彥	2004		碩	王鐸書法研究 指導教授：蔡長盛 國立新竹師範學院/進修部美勞教學碩士班/93/碩士/093NHCT5236007

邱進江	2004	碩	陳丁奇書論與書風之研究 指導教授：黃宗義,許學仁 國立花蓮師範學院/語文教學碩士班/92/碩士/092NHLT1461003
曾憶慈	2003	碩	蘇東坡書法及其教學之研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學 /國文教學碩士班 /92/碩士 /092NKNU1045002
劉洋名	2003	碩	笄重光（1623-1692）及京口地區的收藏與書風研究 指導教授：傅申 臺灣大學/藝術史研究所/92/碩士/092NTU05545002
陳麗玉	2003	碩	唐太宗的書法研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文教學碩士班/92/碩士/092NKNU1045027
黃鈺帽	2003	碩	蘇東坡書法思想研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文教學碩士班/92/碩士/092NKNU1045052
邢莉麗	2003	碩	蘇軾黃州時期書蹟之研究 指導教授：鄭文惠 國立政治大學/國文教學碩士學位班/92/碩士/092NCCU5612009
董良碩	2003	碩	師古超塵、雅逸儒士－溥儒先生書法與繪畫藝術之研究 指導教授：余城,吳長鵬 中國文化大學/藝術研究所美術組碩士在職專班/92/碩/092PCCU1233012
張書政	2003	碩	一種姿態--張書政水墨及書法創作自述 指導教授：倪再沁 東海大學/美術學系/92/碩士 /092THU00233010
黃坤燃	2003	碩	「受想行識」心經系列 -----黃坤燃書法創作理念及解析 指導教授：陳英文 屏東師範學院/視覺藝術教育學系/92/碩士/092NPTT1616009
張進勇	2003	碩	張大千早期書法之研究 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/92/碩士/092NTUA0580018
涂璨琳	2003	碩	丁念先隸書之研究 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/92/碩士/092NTUA0580014
莊永固	2003	碩	蕭退庵書法藝術研究 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/92/碩士/092NTUA0580006

賴曉雲	2003	碩	從黃道周書《孝經》論其書法藝術 指導教授：傅申 國立臺灣大學/藝術史研究所/92/碩士/092NTU00545001
張菀玲	2003	碩	劉墉書法研究 指導教授：施隆民 臺北市立師範學院/應用語言文學研究所/92/碩士/092TMTC0615021
陳怡君	2003	碩	清代海寧陳家的書法世業 指導教授：黃緯中 中國文化大學/史學研究所/92/碩士/092PCCU0495012
蔡清和	2002	碩	歐陽脩《集古錄跋尾》之研究——以書學、佛老學、史學 為主 指導教授：許東海 國立中正大學/中國文學系/91/碩士/091CCU00045028
張致蕊	2002	碩	金農書法研究 指導教授：陳欽忠 國立中興大學/中國文學系碩士在職專班/91/碩士/091NCHU1045002
陳丁立	2002	博	張懷瓘書法思想 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文學系/91/博士/091NKNU0045001
張瓊如	2002	碩	鄭燮及其書法研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文教學碩士班/91/碩士/091NKNU1045030
張淑喜	2002	碩	趙孟頫書法藝術研究 指導教授：陳維德 臺北市立師範學院/應用語言文學研究所/91/碩士/091TMTC0615010
陳秀雋	2002	碩	沈曾植書法藝術研究 指導教授：陳欽忠 國立中興大學/中國文學系碩士在職專班/91/碩士/091NCHU1045006
林榮森	2002	碩	徐渭書法藝術之研究 指導教授：陳欽忠 國立中興大學/中國文學系碩士在職專班/91/碩士/091NCHU1045007
羅景中	2002	碩	傅山書論及篆書創作成果析 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/91/碩士/091NTUA0580002
彭道衡	2002	碩	孫過庭〈書譜〉書學理論與書法藝術之研究 指導教授：鄭峰明 臺中師範學院/語文教育學系碩士班/91/碩士/091NTCTC461027

楊貴中	2002	碩	項穆《書法雅言》之思想研究 指導教授：莊耀郎 國立臺灣師範大學/國文系在職進修碩士學位/91/碩士/091NTNU1045025
楊靜如	2002	碩	黃賓虹藏古璽印與其古文字書法之研究 指導教授：王北岳 國立臺灣師範大學/美術研究所/91/碩士/091NTNU0233021
黃臺芝	2002	碩	宋四家之評書研究 指導教授：施隆民 臺北市立師範學院/應用語言文學研究所/91/碩士/091TMTC0615009
廖益賢	2001	碩	黃道周書法之研究 指導教授：李郁周 中國文化大學/史學研究所/90/碩士/090PCCU0495003
何炎泉	2001	碩	張瑞圖之歷史形象與書蹟 指導教授：傅申 國立臺灣大學/藝術史研究所/91/碩士/091NTU00545003
蔡舜寧	2001	博	米芾之書學思想與書法藝術研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文學系/90/博士/090NKNU0045016
楊旭堂	2001	碩	張懷瓘書學研究 指導教授：施隆民 臺北市立師範學院/應用語言文學研究所/90/碩士/090TMTC0615009
江愛忠	2000	碩	包世臣書法學習論探究 指導教授：李正治 南華大學/文學研究所/89/碩士/089NHU00076011
洪光耀	2000	碩	八法散聖，字林俠客--徐渭書法研究 指導教授：施隆民 國立臺灣師範大學/美術研究所/89/碩士/089NTNU0233020
黃世錦	1999	碩	董其昌書法受顏書風格影響之研究 指導教授：葉國良 輔仁大學/中文系/88/碩士 /088FJU00045004
高明一	1999	碩	清代金石書法入畫-研究趙之謙花卉畫的歷史意涵 指導教授：莊素娥 國立藝術學院/美術學系碩士班/88/碩士/088NIA00233003
郭承權	1999	碩	呂世宜書法研究 —— 兼論與臺灣書壇發展之關係 指導教授：王北岳 國立臺灣師範大學/美術研究所/88/碩士/088NTNU0233004

孫靜如	1999	碩	元代張雨書法藝術與道教關係之研究 指導教授：傅申 國立臺灣大學/藝術史研究所/88/碩士/088NTU00545001
蔡宜璇	1998	碩	古樹新花--吳昌碩(1844-1927)的石鼓文 指導教授：傅申 國立臺灣大學/藝術史研究所/87/碩士/087NTU00545002
王心悅	1998	碩	陸游與范成大的書法研究--兼論宋金的蘇黃米傳統 指導教授：傅申 國立臺灣大學/藝術史研究所/87/碩士/087NTU00545003
何孟侯	1998	碩	何紹基及其書法之研究 指導教授：王大智 中國文化大學/史學研究所/87/碩士/087PCCU0495005
簡英智	1997	碩	王福庵的書法與篆刻之研究 指導教授：王北岳 中國文化大學/藝術研究所/86/碩士/086PCCU1546005
林世榮	1997	碩	王壯為先生書法之研究 指導教授：王大智 中國文化大學/史學研究所/86/碩士/086PCCU0495007
利佳龍	1997	碩	臺靜農書法之研究 指導教授：王大智 文化大學/藝術研究所/86/碩士/086PCCU3546008
余思穎	1997	碩	篆分真草只一事 ---- 何紹基的碑學書法成就及地位 指導教授：傅申 國立台灣大學/藝術史研究所/86/碩士/086NTU00545003
趙太順	1997	碩	翁方綱研究 指導教授：王大智 中國文化大學/藝術研究所/86/碩士/086PCCU1546002
蔡舜寧	1996	碩	黃山谷書法研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文學系/85/碩士/085NKNU0319010
陳瑞玲	1996	碩	蔡襄書法之研究 指導教授：傅申 國立台灣大學/藝術史研究所/85/碩士/085NTU00545002
李璧苑	1995	碩	弘一法師出家前後書法風格之比較 指導教授：張清治 文化大學/藝術研究所/84/碩士/084PCCU0546002

陳志達	1995	碩	文徵明及其書法研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學 /中國文學研究所 /84/碩士 /084NKNU0045002
盧慧紋	1995	碩	元代書家康里■研究 指導教授：傅申 國立臺灣大學/藝術史研究所/84/碩士/084NTU00545006
林永裕	1994	碩	梁同書書法研究 指導教授：周鳳五 國立中正大學/中國文學研究所/83/碩士/083CCU00045001
胡雅娟	1994	碩	李邕書法之研究 指導教授：張清治 文化大學/藝術研究所/82/碩士/082PCCU3546018
賴文隆	1994	碩	晚明張瑞圖書法之研究 指導教授：張清治 文化大學/藝術研究所/83/碩士/083PCCU3546005
劉滌凡	1992	碩	鄧完白書法篆刻藝術研究 指導教授：蔡崇名先生 國立高雄師範大學/中國文學研究所/81/碩士/081NKNU0045006
曾藍瑩	1991	碩	董其昌書法中米芾風格之研究 指導教授：朱惠良 國立台灣大學/歷史研究所/80/碩士/080NTU02493007
夏賢李	1991	碩	金代書法之蘇軾與米芾傳統 指導教授：朱惠良 國立台灣大學/歷史研究所/80/碩士/080NTU02493013
陳玉玲	1991	碩	沈尹默文學及書法藝術研究 指導教授：李瑞騰 淡江大學/中國文學研究所/80/碩士/080TKU02045006
李秀華	1990	碩	鄭板橋書法之研究 指導教授：張光賓 國立臺灣師範大學/美術研究所/79/碩士/079NTNU2233015
李秀英	1990	碩	王鐸書風研究 指導教授：王北岳 國立臺灣師範大學/美術研究所/79/碩士/079NTNU2233001
金炳基	1987	博	黃山谷詩與書法之研究 指導教授：汪中 中國文化大學/中國文學研究所/76/博士/076PCCU2045002

盧廷清	1987	碩	蘇東坡的書法藝術 指導教授：王北岳 國立臺灣師範大學/美術研究所/76/碩士/076NTNU2233009
黃緯中	1987	碩	楊凝式研究 指導教授：姜一涵 中國文化大學/藝術研究所/76/碩士/076PCCU2546011
王文宜	1986	碩	董其昌「癸亥寶華山莊紀與六景冊」之研究 指導教授：石守謙 國立台灣大學/歷史研究所/75/碩士/075NTU02493018
楊雅惠	1986	碩	王羲之書體析論 指導教授：李鑾 國立臺灣師範大學/國文研究所/75/碩士/075NTNU2319004
陳錚	1985	碩	蘇東坡書法研究 指導教授：于大成 東吳大學/中國文學研究所/74/碩士/074SCU02045019
余美玲	1985	碩	米芾書法研究 指導教授：于大成 國立臺灣師範大學/中國文學研究所/74/碩士/074NTNU2045004
李淑卿	1984	碩	伊秉綬書法之研究 指導教授：王北岳 中國文化大學/藝術研究所/73/碩士/073PCCU2546002
王競雄	1983	碩	于右任與標準草書 指導教授：張光寶 中國文化大學/藝術研究所/73/碩士/073PCCU2546004
金炳基	1982	碩	趙孟頫詩與書法之研究 指導教授：于大成 文化大學/中國文學研究所/71/碩士/071PCCU4045006
宣柱善	1981	碩	趙之謙的書法篆刻 指導教授：王北岳 文化大學/藝術研究所/71/碩士/071PCCU4546010
孫紅郎	1980	碩	金農繪畫的研究 指導教授：李霖燦,王北岳 文化大學/藝術研究所/69/碩士/069PCCU4546007
江正誠	1976	博	歐陽修的生平及其文學 指導教授：鄭騫 國立臺灣大學/中國文學研究所/67/博士/067NTU04045002

資料來源：<http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>，本研究整理表格

表 A-2 書法風格書學研究的論文（2004 –1973 年之間）共計 29 本

研究者	發表時間	博	碩	論文名稱/指導教授/校院名稱/系所名稱/學年度/學位類別
金美京	2004		碩	清代篆書風格研究 指導教授：王北岳、傅佑武 國立臺灣師範大學/美術研究所/93/碩士/093NTNU0233001
吳金洋	2004		碩	行草書創作研究 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/93/碩士/093NTUA0580045
蔡翔宇	2004		碩	千字文書法之研究 指導教授：陳欽忠 國立中興大學/中國文學系/93/碩士/093NCHU0045001
簡月娟	2003	博		中國近現代書法美學建構之研究 指導教授：羅宗濤 國立政治大學/中國文學研究所/92/博士/092NCCU5045010
張月慶	2003		碩	元代章草三家之研究 指導教授：黃冬富 屏東師範學院/視覺藝術教育學系碩士班/92/碩士/092NP TTC616011
張清河	2003		碩	龍門二十品及其書法風格探析—兼論其在隸楷變易中的承啓地位 指導教授：黃光男 臺北市立師範學院/視覺藝術研究所/92/碩士/092TMTC0616013
鄭清和	2002		碩	書法藝術之研究——楷、隸、篆、行、草五體書法之探究與創作實踐 指導教授：林仁傑 國立臺灣師範大學/美術系在職進修碩士學位班/91/碩士/091NTNU1233007
謝孟傲	2002		碩	北宋院體書法研究 指導教授：黃緯中 中國文化大學/史學研究所/91/碩士/091PCCU0495014
洪文雄	2003		碩	唐人楷書的文化意涵 指導教授：陳欽忠 國立中興大學/中國文學系碩士在職專班/92/碩士/092NCHU1045013
歐慧敏	2002		碩	敦煌書法述論 指導教授：羅宗濤 玄奘人文社會學院/中國語文研究所/91/碩士/091HCU00045002

郭敏郎	2002	碩	唐宋書風轉變之研究 指導教授：楊雅惠 國立中山大學/中國語文學系研究所/91/碩士/091NSYS5045019
鄭清和	2002	碩	書法藝術之研究——楷、隸、篆、行、草五體書法之探究與創作實踐 指導教授：林仁傑 國立臺灣師範大學/美術系在職進修碩士學位班/91/碩/091NTNU1233007
莊子茵	2001	碩	宋代書法及其文學涵泳之研究 指導教授：陳欽忠 國立中興大學/中國文學系碩士在職專班/90/碩士 /090NCHU1045001
郝至祥	2000	碩	兩《唐書》書法暨筆法比較研究—兼論《新唐書》闕佛刪史 指導教授：李時銘 逢甲大學/中國文學系/89/碩士/089FCU00045004
賈承恩	2000	碩	《春秋師說》考徵 指導教授：劉正浩 國立臺灣師範大學 /國文研究所/89/碩士/089NTNU0045055
方令光	2000	碩	以鄭羲下碑為中心論南朝書法之影響 指導教授：傅申 國立臺灣大學/藝術史研究所/89/碩士/089NTU00545002
許澤文	1999	碩	唐代論草書詩研究 指導教授：莊耀郎 國立臺灣師範大學/國文研究所/88/碩士/088NTNU0045036
莊千慧	1998	碩	魏晉南北朝書論之研究 指導教授：陳昌明 國立成功大學 /中國文學系 /87/碩士 /087NCKU0045012
蔡耀慶	1997	碩	唐代書法形式之研究 指導教授：黃光男 國立臺灣師範大學/美術學系/86/碩士/086NTNU0233012
張麗莉	1995	碩	宋代繪畫中書法性之研究 指導教授：余城 文化大學/藝術研究所/84/碩士/084PCCU0546006
簡月娟	1996	碩	清末民初書法理論之研究 指導教授：陳欽忠,蔡崇名,余美玲 國立中興大學中國文學系/85/碩士/085NCHU0045003

黃智陽	1994	碩	現代書法藝術創作研究 指導教授：傅佑武 國立臺灣師範大學/美術研究所/83/碩士/083NTNU2233005
施拓全	1991	碩	秦代金石及其書法研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文研究所/80/碩士/080NKNU2319006
陳欽忠	1990	博	唐代書風衍嬗之研究 指導教授：王靜芝,于大成 國立政治大學/中國文學研究所 /79/博士/079NCCU2045028
麥鳳秋	1987	碩	台灣地區三百年來書法風格之遞嬗 指導教授：李普同 中國文化大學/藝術研究所/76/碩士/076PCCU2546003
程代勳	1985	碩	狂草風格之研究 指導教授：王北岳 國立臺灣師範大學/美術研究所/74/碩士/074NTNU2233007
任弘	1984	碩	楷書研究 指導教授：那志良 國立臺灣師範大學/歷史研究所/73/碩士/073NTNU2493001
陳欽忠	1982	碩	中國書法論研究 指導教授：于大成 文化大學/中國文學研究所/71/碩士/071PCCU4045005
黃崇鏗	1973	碩	中國草書的藝術 指導教授：莊尚嚴 文化大學/藝術研究所/62/碩士/062PCCU3546001

資料來源：http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp，本研究整理表格

表 A-3 書跡碑學書學研究的論文（2004 –1980 年之間）共計 13 本

研究者	發表時間	博 碩	論文名稱/指導教授/校院名稱/系所名稱/學年度/學位類別
李泰璋	2004	碩	郭店楚墓竹簡書法探析 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/93/碩士/093NTUA0580013
邱奕銘	2004	碩	尹灣西漢簡牘章草書法的研究 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/93/碩士/093NTUA0580011
謝榮恩	2004	碩	包山楚簡書法藝術風格探析 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/93/碩士/093NTUA0580041
吳淑娟	2003	碩	漢代隸書及其教學之研究---以漢碑書法爲例 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文教學碩士班/92/碩士/092NKNU1045040
游炎輝	1994	碩	敦煌寫經書法研究 指導教授：林聰明 逢甲大學/中國文學研究所/83/碩 /083FCU00045003
廖新田	1991	碩	清代碑學書法研究 指導教授：蔡崇名 國立臺灣師範大學/美術研究所/80/碩 /080NTNU2233005
施拓全	1991	碩	秦代金石及其書法研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文研究所/80/碩士/080NKNU2319006
張忠明	1991	碩	雲峰刻石的藝術成就及鄭道昭在書法史的地位 指導教授：王北岳 中國文化大學/藝術研究所/80/碩士/080PCCU2546007
焦明晨	1989	碩	敦煌寫卷書法研究 指導教授：黃永武 國立成功大學/歷史語言研究所/78/碩士/078NCKU2492008
金壽天	1987	碩	殷商銘文書法藝術研究 指導教授：那志良 中國文化大學/藝術研究所/76/碩士/076PCCU2546006
江淑惠	1984	碩	齊國彝銘彙考 指導教授：龍宇純 國立台灣大學/中國文學研究所/73/碩士 /073NTU02045008

鄭惠美	1980	碩	漢簡文字的書法研究 指導教授：王壯為 文化大學/藝術研究所/69/碩士/069PCCU4546029
-----	------	---	--

資料來源：<http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>，本研究整理表格

表 A-4 以書法教育研究的論文（2005 –1993 年之間）共計 32 本

研究者	發表時間	博 碩	論文名稱/指導教授/校院名稱/系所名稱/學年度/學位類別
游淑賢	2005	碩	小學書法教育情境與教學實施之行動研究 -以台北市興華國民小學為例 指導教授：羅秋昭 國立台北師範學院/語文教育學系碩士班/94/碩士/093NTPTC461001
林素甄	2005	碩	國小一年級書法創意教學之行動研究 指導教授：劉豐榮 國立嘉義大學/視覺藝術研究所/94/碩士/094NCYU0616009
毛河泉	2004	碩	國小高年級書法教學之個案研究---以不同書體之學習為策略 指導教授：劉豐榮 國立嘉義大學/視覺藝術研究所/93/碩士/093NCYU0616019
黃大乾	2004	碩	國小三到六年級書法練習簿教材內容之比較研究-以當前發行五個版本為例 指導教授：黃陶陶 國立新竹教育大學/進修部語文教學碩士班/93/碩士/093NHCT5625020
李盛德	2004	碩	硬筆書法及其教學研究 指導教授：林麗娥 臺北市立師範學院/應用語言文學研究所/93/碩士/093TMTC0615009
洪瑞遠	2004	碩	九年一貫課程資訊融入國小書法欣賞教學學習成效之研究 指導教授：方榮爵 國立高雄師範大學/工業科技教育學系/93/碩士/093NKNU0036020
蔡鳳容	2004	碩	國民小學楷書教學研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/回流中文碩士班/93/碩士/093NKNU1791001
陳生步	2004	碩	澎湖縣國民小學書法教學問題之研究 指導教授：林進材 國立臺南大學/教育經營與管理研究所/93/碩士/093NTNT5576010
陳惠冰	2003	碩	傳統書法教學法與空間意識發展書法教學法之比較研究 指導教授：蔡長盛 國立新竹師範學院/進修部美勞教學碩士班/92/碩士/092NHCT5236037

施翔友	2003	碩	台中縣國民小學九年一貫課程四年級書法教學實施現況之調查研究 指導教授：蔡長盛 國立新竹師範學院/美勞教育學系碩士班/92/碩/092NHCT5236031
陳昭治	2003	碩	書法學習活動在國小「衝動性格兒童」輔導上之應用—個案研究 指導教授：陳朝平 教授 屏東師範學院/視覺藝術教育學系/92/碩士/092NPTT1616011
童梅芳	2003	碩	中學書法欣賞教學研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文教學碩士班/92/碩士/092NKNU1045001
蘇德隆	2003	碩	國小書法欣賞教學之研究 指導教授：蔡崇名 南華大學/美學與藝術管理研究所/92/碩士/092NHU05673005
莊雁茹	2002	碩	書法教學 e-learning 教材之設計與發展--以國小高年級為例 指導教授：鄭傑麟 屏東師範學院/教育科技研究所/91/碩士/091NPTTC620006
陳章甫	2002	碩	藝術鑑賞統合教學法對國小五年級學生書法風格鑑賞能力之影響 指導教授：蔡長盛 國立新竹師範學院/美勞教學碩士班/91/碩士/091NHCT1236009
馬久嬭	2002	碩	楷書硬筆書法教學對國小中高年級學生書寫美感表現之影響 指導教授：蔡長盛 教授 國立新竹師範學院/美勞教學碩士班/91/碩士 /091NHCT1236014
余益興	2002	碩	國小書法教學應用檔案評量之研究 指導教授：劉瑩,楊銀興 臺中師範學院/語文教育學系碩士班/91/碩士/091NTCTC461011
謝郁正	2002	碩	美術館書法教育之研究 指導教授：陳國寧 南華大學/美學與藝術管理研究所/91/碩士/091NHU05673011
張順誠	2001	碩	屏東縣國民小學書法課程實施現況調查研究 指導教授：蔡寬信 屏東師範學院/國民教育研究所/90/碩士/090NPTT1576056

苗振華	2001	碩	慣用左手兒童寫字能力特性與書法美感形式表現之研究 指導教授：蔡長盛,葉忠達,樊湘濱 國立新竹師範學院/美勞教育研究所/90/碩士/090NHCTC236005
施永華	2001	碩	國小中高年級書法線條造形及結構表現之研究 指導教授：蔡長盛 國立新竹師範學院/美勞教育學系碩士班/92//092NHCT5236035
黃志煌	2000	碩	高級中學行書教學之研究 指導教授：蔡崇名 國立高雄師範大學/國文學系/89/碩士/089NKNU0045027
陳添球	2000	博	行動取向的職前師資培育模式之研究--以國小國語科識字與寫字教學為例 指導教授：邱錦昌,鄭晉昌 國立政治大學/教育學系/89/博士/089NCCU0332032
吳東壁	2000	碩	國民小學教師書法專業發展與教學知能之個案研究 指導教授：周全 國立台北師範學院/課程與教學研究/89/碩士/089NTPTC611006
張瑞香	1999	碩	以書法藝術作為審美輔導教育之研究---桃園少年輔育院為例 指導教授：黃光男,王國川 國立臺灣師範大/美術研究所/88/碩士/088NTNU0233007
朱錦娥	1999	碩	國中學生書法態度之研究 指導教授：黃光男,王國川 國立臺灣師範大學/美術研究所/88/碩士/088NTNU0233008
葉碧苓	1998	碩	日治時期臺灣公學校書法教育之研究 指導教授：吳文星 國立臺灣師範大學/歷史研究所/87/碩士/087NTNU0493020
吳玉華	1998	碩	師院書法養成教育之研究 指導教授：許學仁 國立花蓮師範學院/國民教育研究所/87/碩士/087NHLTC576024
陳政兒	1995	博	自我控制訓練與書法教學對國小高活動量學生處理效果之研究 指導教授：何東墀 國立彰化師範大學/輔導研究所/84/博士/084NCUE4464001

林秉武	1995	碩	書法學習活動對國小兒童情緒困擾輔導效果之研究:書法學習活動方案 指導教授：周立勳 國立嘉義師範學院/國民教育研究所/84/碩士/084NCYT2576012
吳啓禎	1994	碩	當前國民小學書法教學模式之研究 指導教授：周全 國立成功大學/水利及海洋工程學系/83/碩士/083NCKU0083001
蔡明富	1993	碩	書法治療對國小過動兒童問題行為與自我概念輔導效果之研究 指導教授：游麗卿 國立台南師範學院/初等教育學系/82/碩士/082NTNTC212001

資料來源：<http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>，本研究整理表格

表 A-5 其他相關書學研究的論文（2004 –1992 年之間）共計 23 本

研究者	發表時間	博 碩	論文名稱/指導教授/校院名稱/系所名稱/學年度/學位類別
張德馨	2004	碩	禪宗美學特質應用在書畫上之創作 指導教授：吳長鵬 臺北市立師範學院/視覺藝術研究所/93/碩士/093TMTC0616013
莊訪祺	2004	碩	翰墨真如---禪學與書法創作之研究 指導教授：洪昌毅 華梵大學/工業設計系碩士班/93/碩士/093HCHT0619012
張景智	2004	碩	以書法為空間造形探索之方法研究 指導教授：張登文 雲林科技大學/設計運算研究所碩士班/93/碩士/093YUNT5619006
吳憶禎	2004	碩	書法造形與空間之研究：以歐陽詢九成宮醴泉銘為例 指導教授：黃光男 臺北市立師範學院/視覺藝術研究所/93/碩士/093TMTC0616032
柯志正	2004	碩	造形情性的意趣--書法創作研究 指導教授：林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/93/碩士/093NTUA0580044
林俊臣	2004	碩	書法現代性問題之探討 指導教授：杜忠誥 南華大學/美學與藝術管理研究所/93/碩士/093NHU05673016
譚雅今	2003	碩	書法表現在數位海報設計之視覺語言研究-以行書為例 指導教授：王雅倫 崑山科技大學/視傳所/92/碩士/092KSUT5370008
邱怡芬	2003	碩	書法與養生:書法活動對生命養護意義初探 指導教授：翁玲玲 佛光人文社會學院/生命學研究所/92/碩士/092FGU00105002
薛志揚	2003	碩	篆書應用創作之研究 指導教授：歐豪年;張清治;林進忠 國立臺灣藝術大學/造形藝術研究所/92/碩士/092NTUA0580008
曾瑞雯	2003	碩	中國律詩、書法史中文質中和之觀念與實踐—以南北朝至杜甫、顏真卿的詩歌、書法發展為觀察對象 指導教授：馬銘浩 淡江大學/中國文學學系 92/碩士/092TKU00045012

詹坤猛	2003	碩	九宮格與書法造形結構關係探討研究－以歐陽詢九成宮醴泉銘為例 指導教授：蔡長盛 國立新竹師範學院/美勞教育學系碩士班/92/碩士/092NHCT5236019
吳麗玉	2003	碩	「舞之韻律」－芭蕾舞之繪畫研究與創作 指導教授：蘇憲法 國立臺灣師範大學/美術系在職進修碩士學位班/92/碩/092NTNU1233009
蕭毓謙	2003	碩	書法鑑定方法研究--以趙孟頫作品為例 指導教授：徐小虎 臺南藝術學院/藝術史與藝術評論研究所/92/碩士/092TNCA0545011
李孟玲	2003	碩	書法造形之反應初探 指導教授：呂清夫 輔仁大學/應用美術學系碩士班/92/碩士/092FJU00505002
王世慈	2002	碩	「全國學生美術展覽」制度之研究－以台中市國小組書法類為案例－ 指導教授：陳國寧 南華大學/美學與藝術管理研究所/91/碩士/091NHU05673015
黃珮怡	2002	碩	當代韓國書壇之發展經驗:以大學書藝科與藝術殿堂書藝館之設置與營運為主 指導教授：姜一涵 東海大學/美術學系/91/碩士/091THU00233018
鄭漢禕	2001	碩	無限可能 指導教授：羅芳 臺灣師範大學/美術系在職進修碩士學位班/90/碩士 /090NTNU1233003
許玉芳	2001	碩	書法線條中的情緒表現~以顏真卿、蘇東坡、徐渭為例 指導教授：范瓊方 屏東師範學院/視覺藝術教育研究所/90/碩士/090NPTTC616006
鄭淙賓	2001	碩	筆墨煙雲－論書法線條的表現性 指導教授：林仁傑 臺灣師範大學/美術系在職進修碩士學位班/90/碩士 /090NTNU1233005
余碧珠	2000	碩	書法專題展規劃及其展示設計之研究 指導教授：蔡瑞霖 南華大學/美學與藝術管理研究所/89/碩士/089NHU00673008
洪然升	1999	碩	書法與政治關係之研究－以兩漢、魏晉南北朝為研究範圍 指導教授：余美玲 逢甲大學/中國文學系/88/碩士/088FCU00045006

朱幼華	1997	碩	書法意象與舞蹈神韻結合的繪畫—筆歌彩舞 指導教授：孫家勤 國立臺灣師範大學/美術學系/86/碩士/086NTNU0233016
黃緯中	1992	博	唐代書法社會研究 指導教授：龔鵬程 中國文化大學/史學研究所/81/博士/081PCCU2495001

資料來源：<http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>，本研究整理表格

表 A-6 書法與科技應用研究的論文（2003–1999 年之間）共計 12 本

研究者	發表時間	博 碩	論文名稱/指導教授/校院名稱/系所名稱/學年度/學位類別
吳俊秀	2003	碩	影像處理與模糊理論應用於互動式書法學習評量系統 指導教授：韓欽銓 中華大學/資訊工程學系碩士班/92/碩士/092CHPI0392055
江玠峰	2003	碩	特定中國書法風格之知識推論模擬 指導教授：施仁忠 國立交通大學/資訊科學系所/92/碩士/092NCTU5394085
陳建山	2003	碩	漢字造型符號形式轉化之創作研究 指導教授：張恬君 國立交通大學/應用藝術研究所/92/碩士/092NCTU5509006
李建法	2002	碩	多種影像切割樹表示法之編碼轉換和植基於四分樹的漸進式中文書法傳輸技術之研究 指導教授：張真誠 國立中正大學/資訊工程研究所/91/碩士 /091CCU00392027
劉浩群	2002	碩	虛擬書法之設計與實作 指導教授：陳俊銘 大同大 /資訊工程研究所/91/碩士/091TTU00392024
江東毅	2001	碩	由影像輸入之機械臂書法系統 指導教授：施慶隆 國立台灣科技大學/電機工程系/90/碩士 /090NTUST442037
陳谷音	2001	碩	非失真影像壓縮及影像放大之研究 指導教授：張真誠 國立中正大學/資訊工程研究 /90/碩士/090CCU00392106
連挺佑	2001	碩	毛筆筆鋒之模擬及其水墨書畫系統 指導教授：歐陽明 國立臺灣大學/資訊工程學研究所/90/碩士/090NTU00392031
陳映舟	2000	碩	中文草書書法字帖的文字切割與辨識 指導教授：李錫堅 國立交通大學/資訊工程系/89/碩士/089NCTU0392032
江季翰	1999	博	不同資料類型的有效壓縮法之研究 指導教授：張真誠 國立中正大學/資訊工程研究所/88/博士 /088CCU00392001
王舜正	1999	碩	書法影像內中文字的二值化和非等方向性擴散 指導教授：李錫堅 國立交通大學/資訊工程系/88/碩士/088NCTU0392046

盧建智	1999	碩	中文字帖書法字之描述 指導教授：李錫堅 國立交通大學/資訊工程系/88/碩士/088NCTU0392056
-----	------	---	---

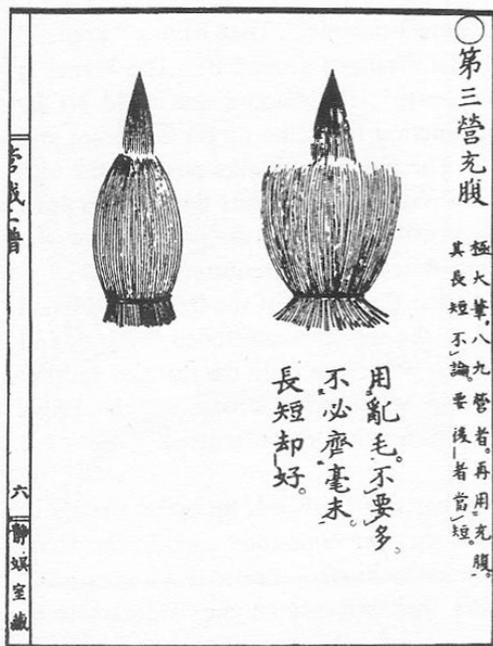
資料來源：<http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>，本研究整理表格



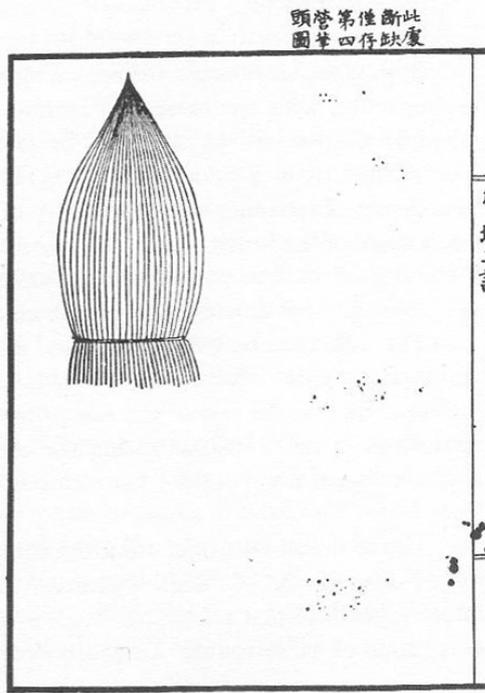
123. - MAKING A BRUSH TIP: FIRST STAGE
(From the *Kanjō-nifu*, cf. Appendix I, no. 76)



124. - SECOND STAGE



125. - THIRD STAGE



126. - FOURTH STAGE

348

圖 B-1 毛穎譜

資料來源：胡樸安，筆志，樸學齋叢刊

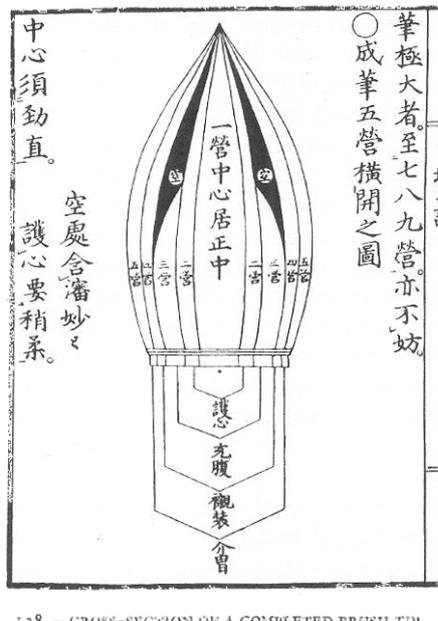
引自：R.H.VAN GULIK, CHINESE PICTORIAL ART (書畫鑑賞

編彙) - AS VIEWED BY CONNOISSEUR, HACKER ART

BOOK: NEW YORK, 1981。



127. - FIFTH STAGE



128. - CROSS-SECTION OF A COMPLETED BRUSH TIP

圖 B-2 毛穎譜

資料來源：胡樸安，筆志，樸學齋叢刊

引自：R.H.VAN GULIK，CHINESE PICTORIAL ART（書畫鑑賞編彙）—AS VIEWED BY CONNOISSEUR，HACKER ART

BOOK：NEW YORK，1981。

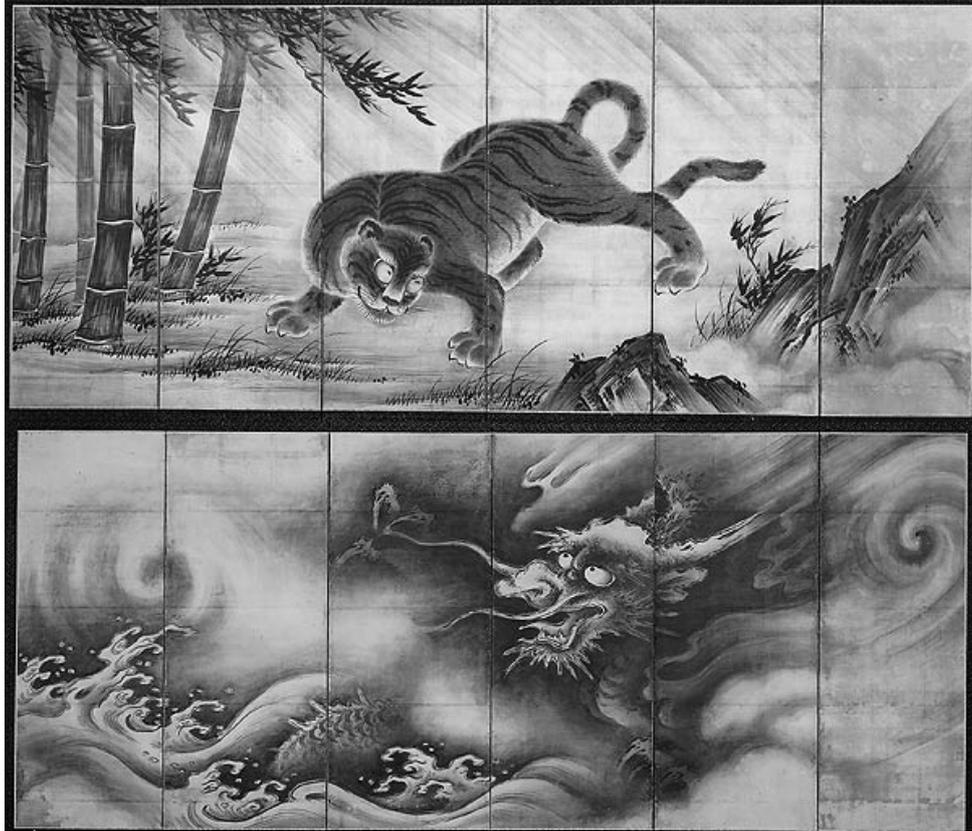


圖 B-3 Doan (Yamada Yorikiyo), Japanese
Tiger and Dragon, ink on paper, around 1560

The Minneapolis Institute of Arts

資料來源：<http://www.artsmia.org/index.cfm>