

## 倪元璐〈文心雕龍—神思 第二十六〉行草書特色探究

盧毓騏\*

明道大學國學所博士生

### 摘要

明代書法繼承宋元帖學書風，發展至晚明，尤以行草書最能表現個性與時代性。倪元璐是明末抗清的忠臣，行草書險絕遒勁書風極具特人特色，近代書家臺靜農即是學習倪書風格而開創個人書風的著名書家。研究者自 2009 年起曾收集許多倪元璐行草書資料，而 2011 年二玄社出版，吉川蕉仙先生編著《倪元璐の書法》一書時，發現〈劉勰 文心雕龍—神思 第二十六〉為當年未得見，原作收藏在日本京都國立博物館。吉川先生透過電腦輔助將 12 頁分頁原跡還原為條幅形制，還給此作原有的神采，讓我們見識到形制和作品章法的重要關係。

本文即從〈劉勰 文心雕龍—神思 第二十六〉冊頁轉為立軸形制，筆法、結字及墨法均相同，章法改變比較的角度，利用文本分析法、比較法、統計法及軸線分析法，探討它還原時，應是以相近規格作品為參考，以及運用現代視覺藝術原理為輔助，推論吉川氏應以加寬列距，行成字距緊，列距寬，三行的章法呈現，幫我們還原作品的美感及精神。此方式可加深我們對倪氏書風特色要點之理解，並增進書藝創作者多元風貌展現的參考。

**關鍵詞：**倪元璐、臺靜農、文心雕龍、神思、行草書

---

\* 目前為明道大學國學所書法組博士班二年級生。

## **Exploration of Characteristics of Semi-to-fully Cursive Chinese Calligraphy Style of Ni Yuan-Lu (The Literary Mind and the Carving of Dragons — Chapter 26, The Divine Muse)**

**Yue-Chi Lu**\*

Doctoral Students , Institute of Chinese Studies , MingDao University

### **Abstract**

Succeeding the Chinese calligraphy styles as shown in the standard Chinese calligraphy scripts of Song and Yuan Dynasties, the Chinese calligraphy styles of Ming Dynasty developed in such trend until the late Ming Dynasty, particularly the semi-to-fully cursive style, which was most representative and could truly reflect the times. Ni Yuan-Lu was a loyal official rebelling against Qing Dynasty at the end of Ming Dynasty. His semi-to-fully cursive style is absolutely of strong power, and has peculiar characteristics of this special person. Tai Ching-Nung, a famous Chinese calligraphist of the modern times, just learned Ni's Chinese calligraphy style and then developed a special style of his own. Since 2009, the researcher collected a lot of information about Ni Yuan-Lu's semi-to-fully cursive style. When Nigensha published a book, Chinese Calligraphy of Ni Yuan-Lu edited by Mr. Shosei Ō Gishi in 2011, the publisher discovered that his Chinese calligraphy for Chapter 26, The Divine Muse, of Liu Xie's The Literary Mind and the Carving of Dragons was not found. In fact, the original work was collected by Kyoto National Museum in Japan. With the help of computer, Mr. Shosei reduced the 12 independent pages of original handwritten work into a long scroll form, returning the original look to the work, and letting us see the important relationship between form and presentation of the work.

Although the pages of Chapter 26, The Divine Muse, of Liu Xie's The Literary Mind and the Carving of Dragons have been changed to be in a vertical scroll form, the writing technique, work form arrangement and ink use are still the same. From the

viewpoint of changed presentation of the work, the paper uses textual analysis, comparative method, statistical method and axis analysis method to explore that during reduction, works of similar specifications must have been used as a reference, and the principles of modern visual art must have been employed for assistance. It is inferred that Mr. Shosei had used widened row distance, close distance of words in columns, wide row distance and three columns to present the original work, helping us to restore the aesthetic sense and spirit of the work. This way can make us have deeper understanding of the main features of Ni's Chinese calligraphy style, and serve as a reference for Chinese calligraphy creators in presenting diversified Chinese calligraphy styles.

**Keywords** : Ni Yuan-Lu, Tai Ching-Nung, The Literary Mind and the Carving of Dragons, The Divine Muse, semi-to-fully cursive style.

## 壹、前言

從傳統角度看書法，書法寫作的內容常為古今文學體裁，結合書體的表現及書家風格，再融入中國哲學及美學的核心價值，由書家創作出一幅感人的作品。馬宗霍(1897-1976)《書林藻鑑》中提到：「帖學大行，故明人類能行草，雖絕不知名者，亦有可觀，簡牘之美，幾越唐宋。惟妍媚之極，易黏俗筆，可與人時，未可與議古。」<sup>1</sup>，二王、顏柳的今草體系交織互滲，旭素狂草亦占一席之地，帖學行草書系的流派及表現手法在明末書壇交互融合、激盪，出現了風貌特殊的書家。張瑞圖(1570-1644)、黃道周(1585-1646)、倪元璐(1593-1644)、王鐸(1592-1652)及傅山(1607-1684)等被近代書壇稱為晚明「變形主義」書家，他們以健勁之筆一掃當時書壇趨俗趁媚的流風。現今書壇創作仍受上述書風影響甚深，各大美展書法比賽常見「變形主義」書風作品掄元，書家作品在拍賣市場亦屢創佳績，104年何創時書法藝術館舉辦王鐸及傅山特展，105年辦理張瑞圖、黃道周、倪元璐及許友(約1620-1633)特展，均獲得好評，可見該書風在現代受重視的程度。

其中倪元璐(圖1)書風欹側奇崛，氣韻生動，現代前輩書家臺靜農(1902-1990)(圖2)即是學習倪元璐書風而創獲有成者。筆者近來於書法創作時，亦想參考倪書特色予以運用，充實創作元素及內涵，但臨寫卻發現不易入手，遂興起研究興趣及動機。筆者於98年書寫〈黃道周與倪元璐行草書比較研究〉收集許多倪元璐行草書圖片資料，將研究心得融入寫作，稍的心得。日本二玄社在2011年出版《倪元璐の書法》一書，由吉川蕉仙先生(1938-)編著，筆者發現其中一作品〈文心雕龍—神思 第二十六〉當年未得見，原作收藏在日本京都國立博物館，原收藏形制為冊頁分裱，每頁約長30.3公分，寬12公分左右，共有12頁<sup>2</sup>。從字體大小、連筆字跡及文義連貫推斷，原作應為條幅立軸，吉川先生透過電腦輔助將12頁分頁原跡還原為條幅，還給此作原有的神采，讓我們見識到形制和作品章法的重要關係。

<sup>1</sup> 馬宗霍：《書林藻鑑》卷第十一，(台北：商務，1982年)，頁283。

<sup>2</sup> 吉川蕉仙：《倪元璐の書法》，(日本東京：二玄社，2011年)，頁158，159。按：從圖片得知，每頁實不等長，長寬稍有參差，數字資料為平均值。

一般的視覺藝術在二度及三度空間徘徊，書法特別是行草書，因有寫作的時間順序性，被認為是三度及四度(三度加時間為四度)空間的視覺藝術。本文先以完形心理學討論的視覺藝術主題予以思考，對〈文心雕龍－神思 第二十六〉書作從二度至三度的冊頁還原為三度及四度的條幅形制後，與尺寸相當的其他作品對照比較，判斷作品還原章法是否得宜，能否表現出倪書的特色，是我們探討的重點。再以此為基礎，透過倪元璐此作品，了解其書風特色梗概。

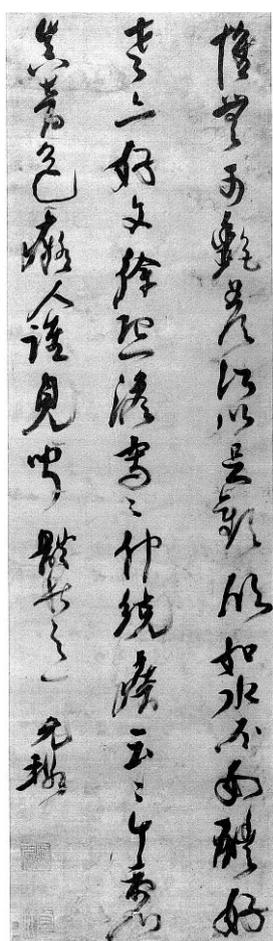


圖 1：倪元璐〈體秋－五言律詩軸〉  
摘自《倪元璐の書法》，頁 188。



圖 2：臺靜農〈七言絕句詩軸〉  
摘自《臺靜農》，頁 19。

## 貳、晚明書藝環境特色及倪元璐生平簡介

藝術家不能脫離當代環境的孳養及影響，在了解倪元璐生平及書法特色的同時，亦應對晚明當時書藝環境及審美做一番了解，以下僅重點式敘述：

### 一、晚明書藝環境

晚明指隆慶、萬歷年間至崇禎年間，當時二王古典書風及變形主義書風並存發展。當時的文藝領域，不管是文學、戲曲、繪畫以及書法等藝術形式，均一致地呈現出注重個性新奇，追求自我表現、摒棄法度規範的浪漫主義精神。晚明書藝環境特色有下列六大項：<sup>3</sup>

- (一) 帝王提倡書藝及「臺閣體」摹習興盛。
- (二) 商賈鑑藏家的收藏及私家法帖傳刻流佈。
- (三) 高堂建築對書法形式尚奇創新表現的影響。
- (四) 心學及文學理論的互滲影響。
- (五) 畫論經營位置及水墨技法的融入。
- (六) 書學理論的推波助瀾。

### 二、晚明審美特質

晚明審美特質約有下列四項：

- (一) **拙樸**：「拙樸」表現的正是老子所說「大巧若拙」審美境界，是一種不求工穩平整、精巧與含蓄的美。「拙樸」並不是「笨拙」「粗糙」，是自然之至。
- (二) **厚重**：厚與重在書法中強調骨力及線條的力量感，也強調氣勢渾厚。厚是指氣象的渾穆及線條墨色的深沈，在線條中蘊含一種「雄渾之氣」；重則是指用筆線條的遒勁。
- (三) **古雅**：「古雅」是一種返華於樸後的審美境界，在晚明諸家小楷作品中體現的尤其明顯。
- (四) **遒勁**：晚明書風的作者，於用筆中表現遒勁的線條，營造雄渾、勁健、恣肆與奇崛的書風，意蘊著的是一個姿態豐富，情感奔放的世界。

---

<sup>3</sup> 盧毓騏：〈黃道周與倪元璐行草書風比較研究〉，(高雄：高雄師範大學碩士論文，2009)，頁 23-29。

### 三、倪元璐<sup>4</sup>生平簡介

倪元璐書畫俱工，其書法學顏真卿、蘇東坡。清代吳德璇(1767-1840)《初月樓論書隨筆》評曰：「明人中學魯公者，無過倪文正。」<sup>5</sup>其書深得魯公厚實勁健之筆意，而更為勁峭，結體趨於方，呈欹側之勢，以險寓正，風格奇倔剛毅，於明末自成一格。清代秦祖永(1825-1884)《桐陰論畫》：「元璐書法靈秀神妙，行草尤極超逸。」<sup>6</sup>倪氏書風特色，用筆尖圓兼施，線條有碑學的勁爽力道；結字奇逸出新理，轉折內方外圓取勢；章法字距茂密緊接，字與字少連綿，行距寬疏；行筆有帖學的順暢，頓挫自然並注重節奏變化；墨法濃、淡墨互用，加上枯、渴筆的運用，整體作品表現性豐富，極具個人的色彩。近代康有為(1858-1927)《廣藝舟雙楫》云：「明人無不能行書，倪鴻寶新理異態尤多。」<sup>7</sup>，對倪元璐書法以「新理異態」譽之，可謂卓識。

### 參、從軸線原則探析倪元璐作品章法特色

試用倪元璐較有表現性及特殊性的立軸形式，以行草書作品為中心，從視覺藝術原理角度尋找章法的特色，可確定〈文心雕龍－神思 第二十六〉此作還原過程的正確性，並挖掘其中所蘊含的形式表現原則及美學精神。

#### 一、章法構成原理－軸線原則<sup>8</sup>

行氣分析行氣著重研究作品分割成行的布局問題，是介於單字造形與章法的中間形式。行氣表現在點線間，字與字之間的相互吸引。任何藝術品必需考慮部分亦要注意整體，才不會使部分與部分之間，看起來只是雜亂的湊合，而毫無美感可言。書法是大小部分密集結合而成的有機體，並由此而產生整體的意象。以下利用軸線分析了解倪元璐作品章法的特色。

4. 按：倪元璐，字玉汝，號鴻寶，浙江上虞人，倪元璐天啟二年（1621）進士。歷官至戶、禮部尚書。崇禎末年，李自成陷京師，自縊死。福王謚文正，清謚文貞。與黃道周同是忠烈之士。

5. [清]吳德璇：《清人書學論著·初月樓論書隨筆》，（台北：世界書局，2008年），頁295。

6. [清]秦祖永：《桐陰論畫 桐陰畫訣》，（浙江：浙江人民美術出版社，2014年），頁134。

7 康有為：《歷代書法論文選·廣藝舟雙楫》，（台北：華正書局，1988年），頁800。

8 按：下列軸線分析，參考邱振中：《中國書法：167個練習》，（中國人民大學出版社，2007年）及邱振中：《書法藝術與鑑賞》，（亞太圖書出版社，1995年）所提方法進行分析，不一一註解。

## 1. 單字軸線

在隨意書寫的任何一個漢字上，都可以作出這樣一根直線：它的位置表示這個字傾側的方向，同時把這個字分成感覺上份量相等的兩個部分（表 1）如果要檢查直線位置的準確性，可以轉動書頁，使直線處於垂直方向，看直線兩側墨線的份量與占據的空間是否均衡我們把這樣作出的直線稱為單字軸線，每個字的軸線確定了這個字在作品中的位置和趨向。

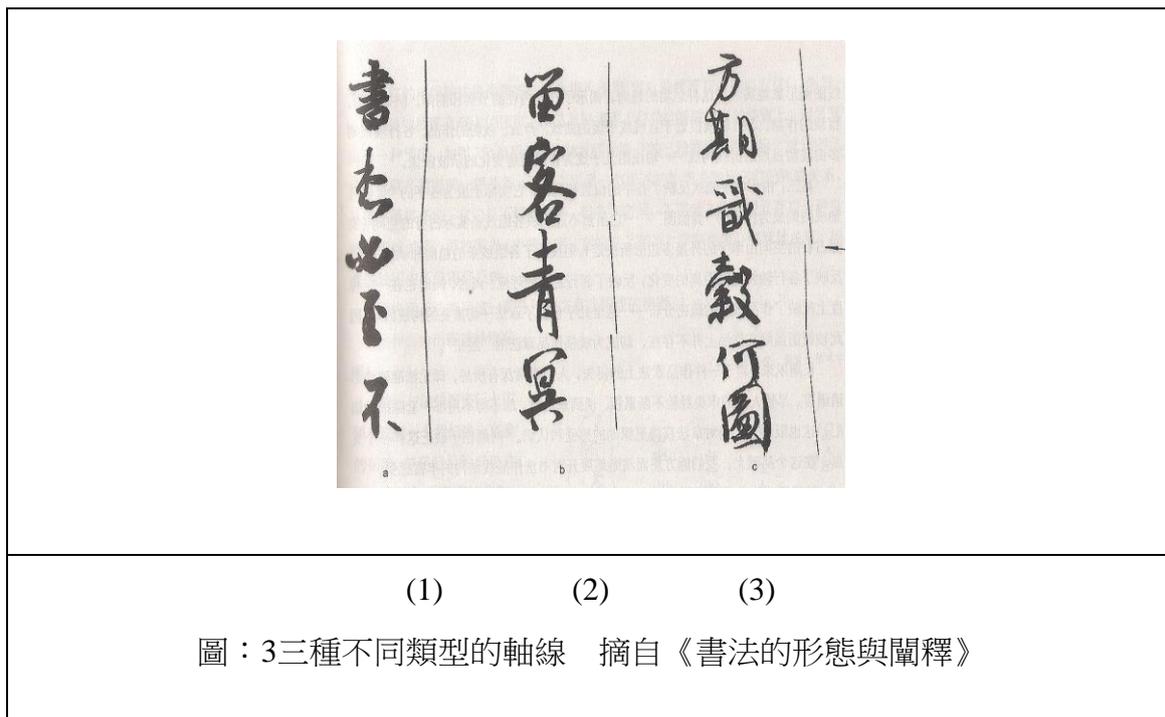
表 1：單字軸線

|      | 倪元璐字例  |  |
|------|--|--|
| 單字軸線 |  |  |
|      | 晚<br>摘自《倪元璐の書法》，頁126。  | 容<br>摘自《倪元璐の書法》，頁149。  |

## 2. 二重軸線

如果在一件書法作品上作出所有單字的軸線，便得到這件作品的軸線圖，軸線圖上二字軸線的連接，有這樣三種情況：(1)軸線在二字之間相交或重合 (2)平行 (3)不相交亦不平行。

把作品與軸線圖進行比較，可以發現作品連貫性強的地方，軸線總在兩字之間相交或平行，由於單字軸線反映了各字的位置和趨向，它實際上成為各字的骨骼圖，軸線圖則成為作品的「骨骼圖」，它雖然不能反映各作品的全貌，但可看出各字之間接續的方式。



如表 2 中字例倪元璐的「夕陽微」是二重軸線的例子，倪元璐字形常是正方或長方形，利堆疊方式來連結，相對二重軸出現機率較小。

表 2：二重軸線

|          | 倪元璐字例  |
|----------|--|
| 二重軸線(平行) |  |
|          | 夕陽微：摘自《倪元璐の書法》，頁126。   |

### 3. 奇異連結

透過字的走向連結後，發現另一方向亦有動勢潛藏，圖中以虛線表示者即是奇異連結，在字中間有二條線交叉，透過視覺觀察，仍是組成軸線連綴的方式，常會形成跌宕感的主要形式。倪元璐書作軸線傾斜不大，所以在奇異連結的運用上，倪元璐單字常利用移位、錯位的方式，造成單字軸線傾側，加上右上邊的墨量大，加重傾側的效果，奇異連結出現機率較大。其他作品偶見奇異連結如「水蔽牛」(表 3)。

表3：奇異連結

|          | 倪元璐字例   |
|----------|---|
| 奇異連結(交叉) |  |
|          | 水蔽牛 摘自《倪元璐の書法》，頁126。  |

## 二、倪元璐章法特色

本文所欲探討〈文心雕龍－神思 第二十六〉復原圖，吉川先生推估約 152 公皆，寬 44~50 公分。以下以僅就《倪元璐の書法》一書所列作品見諸其他相近規格的作立軸作品(表 4)，整理尺寸在 150~160 公分，寬在 40~50 公分的作品，共 17 件予以分析。其中主文加落款共三行章法者 10 件，主文加落款共 4 行章法者 7 件，其中 4 行章法常有姓名短款及印章即成 1 行。從主文及落款行數的統計，看出倪元璐慣用尺寸的創作模式，在長度 150-160 公分左右作品，常以 3 行章法為主，並

且寬度至少 40 公分以上(圖 4~圖 7)，可看出其章法創作原則大致可歸納為下列幾點：

1. 主文三行，字距緊密，行距寬鬆，行距寬度等同一字的寬度，筆畫墨色的圖與列距空白的地大約相等，具疏朗感。字距間的空白被擠壓，字與字間相連性強。
2. 墨色變化大，加以燥筆的運用，畫面有層次感。
3. 字組及每行的軸線大約在中心線處貫穿。奇異連接沒出現，字的重心不太搖擺，無傾側感。

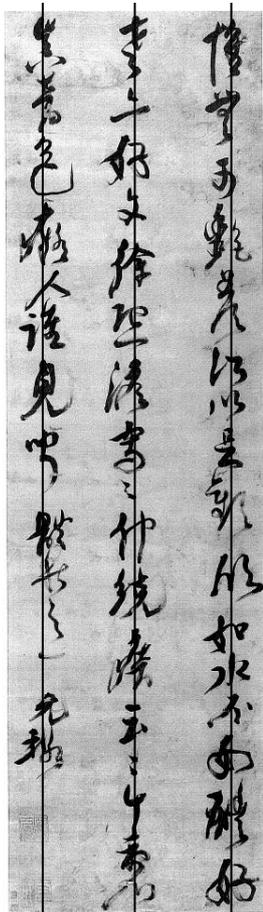


圖 4：〈五言律詩－體秋 其六〉  
156 公分 x44 公分  
摘自《倪元璐の書法》，頁 188。

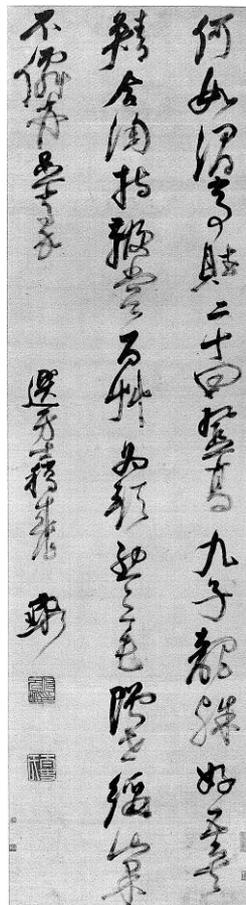


圖 5：〈五言律詩－選房士稿得二十四人〉  
156 公分 x43 公分  
摘自《倪元璐の書法》，頁 134。

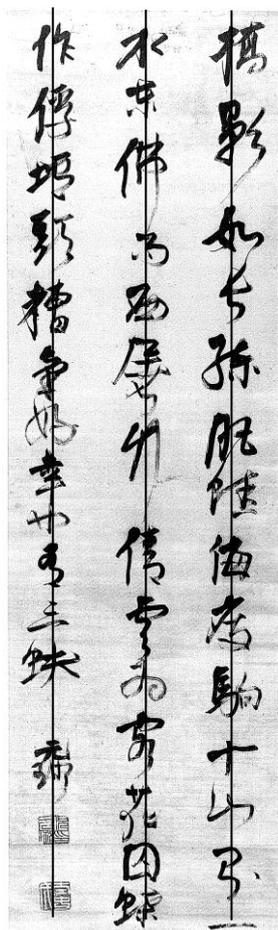


圖 6：〈五言律詩—山行即事〉  
158 公分 x45 公分  
摘自《倪元璐の書法》，頁 180。

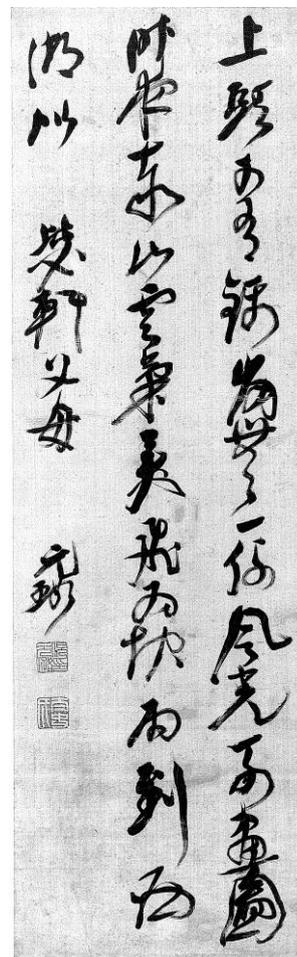


圖 7：〈七言絕句—題畫贈王蔥嶽中丞其二〉  
154 公分 x47 公分  
摘自《倪元璐の書法》，頁 130。

從規格的取樣、軸線的資料，有助於我們了解及創作相近規格的作品，並以此為基礎，融入王鐸、傅山式的章法，擴大倪元璐書風的創作空間。此外可再與臺靜農先生的作品做一比較，尋找倪元璐、臺靜農風格的異同，找出後輩書法愛好者可發揮的書寫空間，則待我們的努力。

表 4：2 尺寸長在 150~160 公分，寬在 40~50 公分的作品整理表

| 編號 | 作品名稱                | 尺寸<br>(公分) | 主文<br>行數 | 落款<br>行數 | 總行<br>數 | 收藏單位<br>著錄文獻          |
|----|---------------------|------------|----------|----------|---------|-----------------------|
| 1  | 五言律詩－<br>讀徐九一疏草其二   | 150.2x46.7 | 3        | 1        | 4       | 四川省博物館/<br>倪元璐の書法     |
| 2  | 七言絕句－<br>題畫送徐虞求京兆入覲 | 150.1x41.5 | 3        | 1        | 3       | 上海博物館/<br>倪元璐の書法      |
| 3  | 七言絕句                | 159x51     | 3        | 1        | 3       | 不詳/倪元璐の書法             |
| 4  | 左都 吳都賦              | 151x52     | 3        | 1        | 4       | 北京故宮博物館/<br>倪元璐の書法    |
| 5  | 七言絕句－<br>題畫贈王蔥嶽中丞其二 | 153.5x47   | 3        | 1        | 3       | 不詳/倪元璐の書法             |
| 6  | 五言律詩－<br>選房士稿得二十四人  | 156x42.5   | 3        | 1        | 3       | 不詳/倪元璐の書法             |
| 7  | 七言絕句－<br>僧房題壁       | 151.5x44.5 | 2        | 1        | 3       | 澄懷堂美術館/<br>倪元璐の書法     |
| 8  | 左思－蜀都賦              | 156.5x49.5 | 3        | 1        | 4       | 黑川古文化研究所/<br>倪元璐の書法   |
| 9  | 七言絕句                | 155.5x44   | 3        | 1        | 3       | 靜嘉堂文庫美術館/<br>倪元璐の書法   |
| 10 | 五言律詩－<br>瑞芝為呂豫石太常賦  | 159x47     | 3        | 1        | 4       | 不詳/倪元璐の書法             |
| 11 | 世說新語－賞譽第八           | 159x47     | 3        | 1        | 4       | 不詳/倪元璐の書法             |
| 12 | 七言絕句                | 156x43     | 2        | 1        | 3       | 台北何創時書法基<br>金會/倪元璐の書法 |
| 13 | 五言律詩－戊辰春 其五         | 150.5x49.1 | 3        | 1        | 4       | 浙江省博物館/<br>倪元璐の書法     |
| 14 | 五言律詩－體秋 其六          | 159.3x50   | 3        | 1        | 4       | 不詳/倪元璐の書法             |
| 15 | 五言律詩－山行即事           | 158x45     | 3        | 1        | 3       | 不詳/倪元璐の書法             |
| 16 | 五言律詩－體秋 其二          | 156x44     | 3        | 1        | 3       | 西冷印社/<br>倪元璐の書法       |
| 17 | 薛能 七言絕句－野園          | 155x55     | 3        | 1        | 3       | 不詳/倪元璐の書法             |

## 肆、倪元璐〈文心雕龍—神思 第二十六〉作品形制比較及書風特色分析

〈文心雕龍—神思 第二十六〉書冊，收藏在京都國立博物館時，每冊頁長平均大約 30.3 公分，寬 12 公分，共有 12 頁。觀察第 4 頁「耳」字最後一筆和第 5 頁「目」上方連筆痕跡，本件作品應為長幅立軸作品，而非冊頁形制。吉川先生透過電腦輔助將 12 頁分頁還原為條幅，若以第一、二行各為 5 小幅長度加總，長應約為  $30.3 \times 5 = 151.5$ ，寬約為  $12 \times 3 = 36$  公分，若以上節其他長度相當規格作品的寬度推算，寬度應落在 45 公上下，才為倪元璐書風特色容易表現的格式，勁緊的張力外，又多了幾分豪飄逸之感，下筆鬆緊自適，極富藝術趣味<sup>9</sup>。第三行的落款放在整行中間位置，是否正確，值得推敲，也有可能贈送他人，被贈與者名字被裁切不見，可惜無法比較紙質紋路，給予人猜想空間。吉川先生在復原時即考慮章法問題，將列距加大，不致擁擠，給予我們有機會審視書家親筆書寫相同內容，只因形制、字體排列、筆順連結，時間序列不同時，造成書家特有書風有不同風貌。

### 一、〈文心雕龍—神思 第二十六〉作品形制比較

〈神思〉是《文心雕龍》的第二十六篇，主要探討藝術構思問題。從本篇到第四十四篇〈總術〉共十九篇，是《文心雕龍》的創作論部分。劉勰把藝術構思列為其創作論的第一個問題，除了他認為藝術構思是「馭文之首術，謀篇之大端」外，更如本書引論所說，〈神思〉篇是劉勰創作論的總綱。創作論以下各篇所討論的問題，從物與情、物與言和情與言三種關係的角度，概括地提出了他的基本主張和要求。

#### (一) 〈文心雕龍—神思 第二十六〉書寫文意

〈神思〉是古代文論中較全面且系統地論述藝術構思的一篇文獻，它提出了「神與物游」的構思活動，並對形象思維的基本特點做了總結。倪元璐作品〈文

---

9 李秀華：〈晚明變形書風之研究〉，《八十六年博碩士研究生書法論文提要》，（中華民國書法教育學會編印，1997 年），頁(2)-15。

心雕龍－神思 第二十六〉書寫內容，即是屬於闡述藝術構思特點和作用的其中一小節文字。

**神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心。<sup>10</sup>**

文章大意为：精神居住在胸中，而由情感、意志和氣質管轄著它活動的開關；外物靠耳面來認知，而由文辭主管著它的表達機構。如果表達機構暢通無阻，那麼事物的形貌就能完全描繪出來；如果管轄精神活動的開關受到阻塞，那麼精神就會渙散。<sup>11</sup>

## (二) 形制對書作的影響

形制的章法和視覺有關，現今有關視覺的知識大半得自「完形學派」(格式塔心理學)，其中 Max Wertheimer(魏台默，1880-1943)、Wolfgang Kohler(科勒，1887-1967)、Kurt Koffka(考夫卡，1886-1941)以藝術的眼光提醒大家一個道理：「假如將一切的事物以節節肢解分析，必不能窺其真意，藝術家們深知各部分的總和並不等於全部的道理」<sup>12</sup>。現代藝術將書法歸類在平面藝術，平面是二維長寬所產生的面積；而立體空間是三維長寬高產生的體積。書法與繪畫應有「平面上的立體感」的本質，二者可依視覺原理及技法加以突顯物象的空間感，在平面上表現出立體感。書法無具象可資表現，得依附文字造型才能表現空間的立體感，點畫與線條經過筆毫使轉變化，使得點畫之間產生視覺空間厚度的感受，從現代視覺藝術的原理重新審視傳統書法的表現，會讓我們在書法創作及研究時多一面向，更深層挖覺傳統書家作品的豐富表現，其中行草書必須考慮重疊的空間意識與書寫筆順的時間意識，因而涉空間上下、左右的知覺及筆順書寫的時間先後知覺，交融成書家的時空意象，並化為筆下的書法造形。<sup>13</sup>空間和時間同時呈現的觀念，形成四度空間的造形。

<sup>10</sup> 劉勰著，羅立乾譯注：《新譯文心雕龍》，(台北：三民書局，2011年)，頁252。

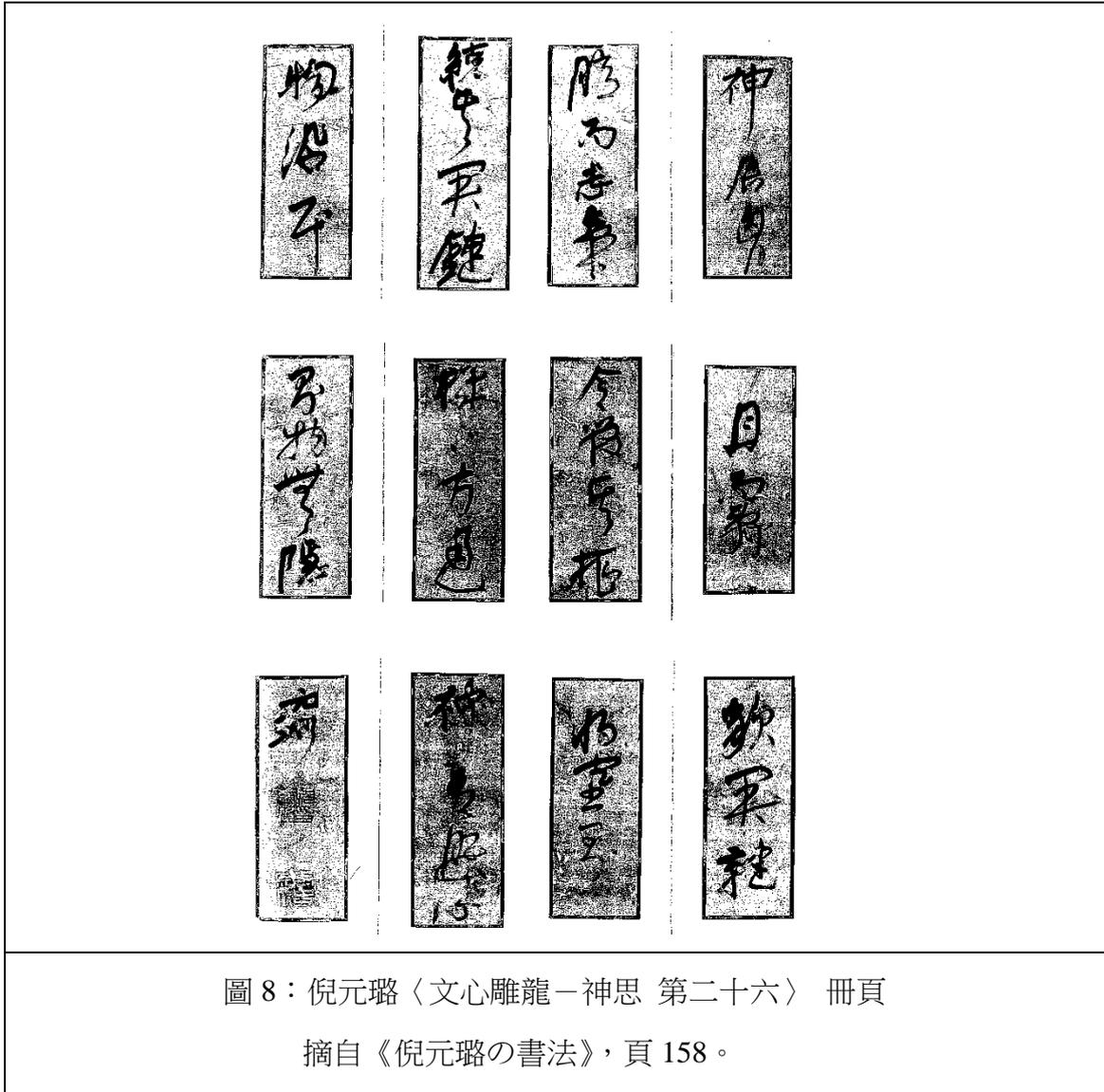
<sup>11</sup> 劉勰著，羅立乾譯注：《新譯文心雕龍》，頁254。

<sup>12</sup> 安海姆著，李長俊譯：《藝術與視覺心理學》，(台北：雄獅美術，1985年)，頁13。

<sup>13</sup> 蔡長盛：《書法空間之研究》，新竹市：易明企業，1990，頁81—87。

### 1. 原「冊頁」形制

〈文心雕龍－神思 第二十六〉(圖 8)原作應為條幅長軸，收藏在京都國立博物館時，卻為分冊，每冊頁長 30.3 公分，寬 12 公分，共有 12 頁。吉川蕉仙透過電腦輔助將 12 頁從分頁還原為條幅。該幅長推估約 152 公分，寬 44~50 公分。



## 2. 復原為「條幅」立軸形制

吉川先生在《倪元璐の書法》將原作以條幅長軸表現，與收藏在京都國立博物館分冊不同，作者透過電腦輔助將第 1 至第 5 頁合為第一行，第 6 頁至第 10 頁合為第二行，第 11 頁及第 12 頁合為第三行。

- (1) 第 1 頁「神居胸」第 2 頁「臆而志氣」第 3 頁「統其關鍵」第 4 頁「物沿耳」至 5 頁「目而辭」合組為第 1 行。每行 30.5 公分，5 頁長度加總應為 152.5 公分；寬為 12 公分。每頁長度稍有些許差別，寬度則統一。
- (2) 第 6 頁「令管其樞」，第 7 頁「機(樞機)方通第」，8 頁「則物無隱」，第 9 頁「貌關鍵」，第 10 頁「將塞則」合組為第 2 行，長度亦應與第 1 行 152.5 公分；寬為 12 公分一致。
- (3) 第 11 頁「神有遁心」 12 頁「元璐」落款及二方長用印「倪元璐印」及「太史氏」，合組第 3 行。

從分頁還原為條幅，該幅推估長應為 152.5 公分，寬 36 公分。考慮裝裱時天、地及列距可能被裁減，復原時應在天、地及列距增加多少，只能從其他接近的作品推估得知。參考該書提供其他長度約在 150 至 160 公分長的作品，一般寬度約在 40~50 公分之間，平均約在 45 公分左右。從畫面來看，吉川先生採用天地適度加長約 2-3 公分，長度推估在 157 至 159 公分之間，長每行行距雙邊加大約 2-3 公分的方式，寬推估為 44~50 公分之間。如此尺寸，落在表 4 作品規格的範圍，加寬寬度，讓畫面效果字距緊，列距寬，修補結果有倪元璐章法的普遍性。若以軸線分析的角度，修復已達到基本的要求。修復圖如圖 9，章法採主文加落款三行的方式，採與表 4 的大部份作品形制相當。書寫的順序性及時間性在復原圖中再現，軸線雖筆直，透過字距小及字間黏合，行間不再單調。

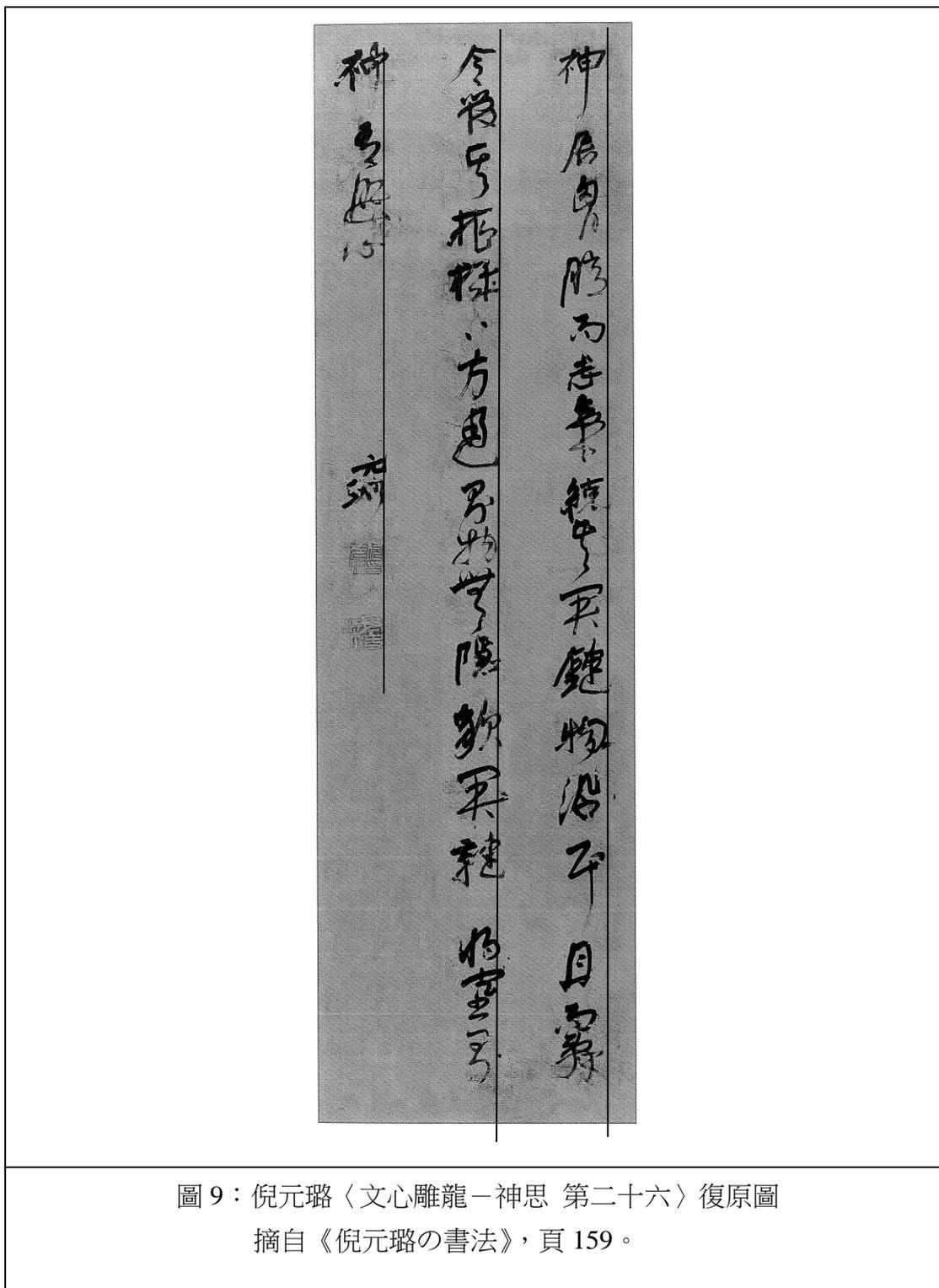


圖9：倪元璐〈文心雕龍—神思 第二十六〉復原圖  
摘自《倪元璐の書法》，頁159。

## 二、〈文心雕龍—神思 第二十六〉書風特色分析

以行草書角度分析，當以復原圖為分析對象，分析用筆、結構、章法及墨法才能夠更接近作品原貌，以下僅就四方面予以討論。

(一) **用筆**：倪元璐落筆重而沈，有碑學書風的用筆效果，如（圖 10），下面就分筆法、筆勢、線條三方面進行分析。

1. **筆法**：以圓筆藏鋒為主，筆鋒多裹毫絞轉；尖方筆露鋒先頓再入筆，故顯凝重，然又進一步的搭配更多的側筆、圓筆並用，筆勢變化無窮，有二王筆法多變的精神。用筆節奏頓挫明顯，筆力厚重堅實，重上下工夫，與顏真卿楷法頓挫用筆的節奏相通，再斜勢緊結的造形配合，產生特殊的效果。
2. **筆勢**：左方的筆勢通常延展的很長，右方緊縮，造成如東坡左秀右枯的筆勢，線條斜勢行筆時見頓澀，筆力堅實勁健，配合緊結的造形，有著開張跌宕、動人心魄的壓抑感。筆毫行進方向與筆勢的配合，造成行筆節奏富有變化，此即頓挫美學的外顯表現。
3. **線條**：線質力道強勁，有碑學線條的勁爽，加以飛白渴筆與濃墨重筆互映成趣，酣暢流動中顯出毛澀勁健，骨力內涵，呈現出倪氏書法線條的獨特性。



圖 10：倪元璐〈文心雕龍－神思 第二十六〉  
「則物無隱」 摘自《倪元璐の書法》，頁 158。

(二) 結體：緊密奇險重造形（圖 11）

1. **結構與使轉**：結體的原則常是左大右小，上小下大，倪元璐不遵從顏體的均分原則；轉折取勢遒勁，多做圓弧或外圓內方的轉法與顏真卿有異同工之妙。
2. **造形與字勢**：講究造形，從敲側的結體上，常常左大右小，動勢指向右方，透視焦點消失亦在右方，有視覺收斂的效果；與一般書家右方擴散字勢不同。<sup>14</sup>
3. **重心及空間**：字因左秀右枯，加上筆一沾墨後一筆寫完，常造成左濃右枯的視覺，重心則落在左上方，與常人重心落在右上方不同，字體本身透過墨色濃淡呈現，即已展現運筆的節奏及頓挫。字內空間常採半封閉性的方式，雖字緊結，但因留有通透的空間，不顯得侷促。



圖 11：倪元璐〈文心雕龍—神思 第二十六〉

「目而辭」 摘自《倪元璐の書法》，頁 158。

<sup>14</sup> 盧毓騏：〈黃道周與倪元璐行草書比較研究〉，頁 187。

(三) 章法：字距密、行距疏，慣用對比手法(圖 12)

字距茂密多緊接，字與字少連綿，行距寬疏；跌宕奇逸，與同時期的書家王鐸或傅山的連綿草有不同的表現方式，其草法全在「一字」之中完成，而全幅又字與字的連接用「堆疊穿插」的方式，整列渾然一體，得其「草趣」、「草意」，讓人感到列無間斷連綿一氣的氣勢。

章法充分運用了濃淡、黑白、聚散、向背、開合等對比手法，強化其表現性風格，視覺效果極為突出，因整列的墨色分布可讓觀者感受到運筆的頓挫在紙上造成的效果，雄渾的書風基調與頓挫的筆法、墨色融為一體。

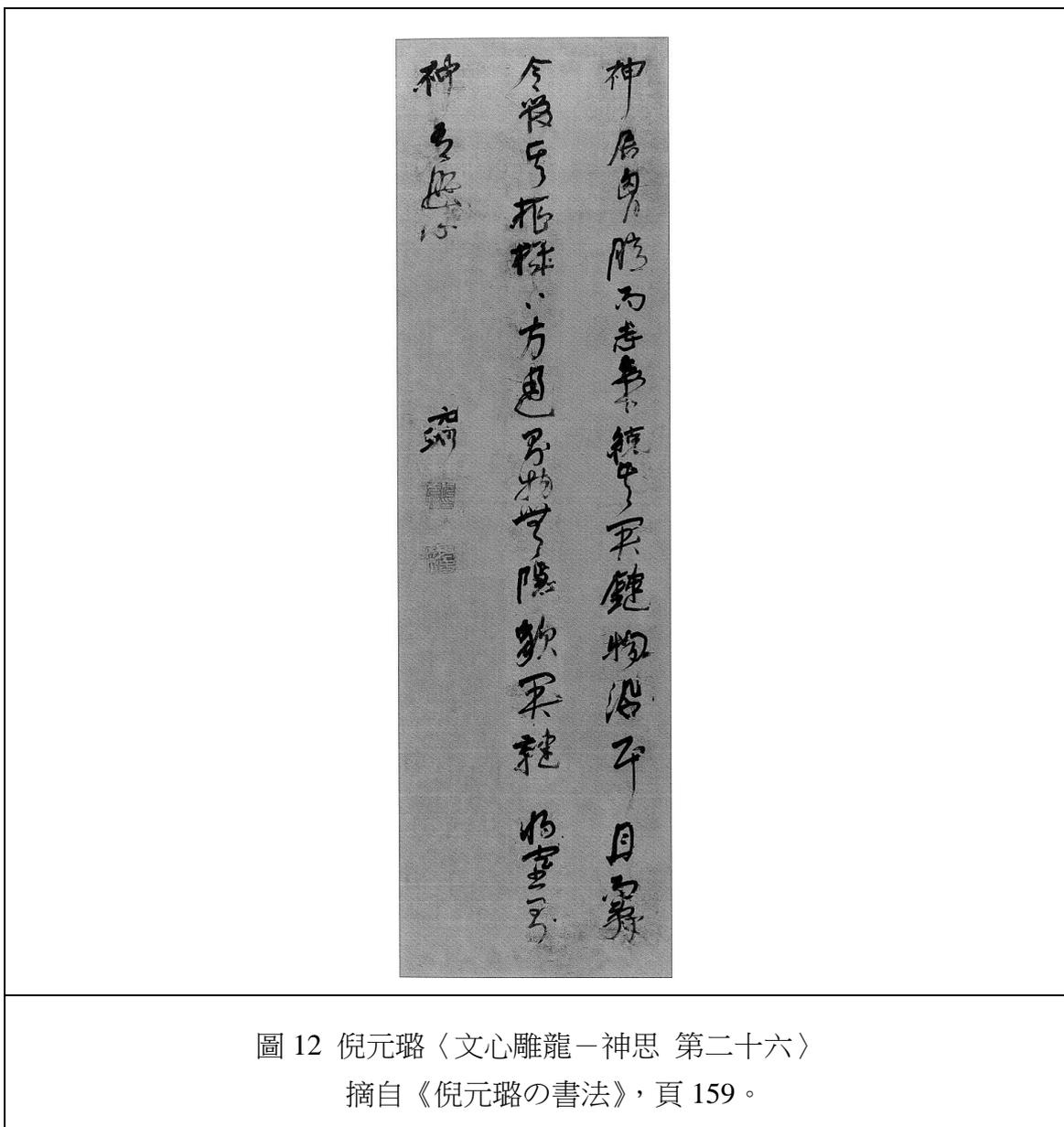


圖 12 倪元璐〈文心雕龍－神思 第二十六〉

摘自《倪元璐の書法》，頁 159。

#### (四) 墨法：濃淡互用，虛實相生(圖 13)

濃、淡墨互用，加上枯、渴筆的運用，更著墨濃而厚，偶作枯墨飛白的效果，運筆緩穩，自然顫動，在上善於促迫，偶有漲墨形成，又於險中求穩，奇而不怪，達到穩健、凝重、蒼扭、澀勁、虛靈、意態生動的藝術效果。<sup>15</sup>

枯墨飛白的效果營造，需利用枯、渴筆，筆既渴便不容易流利，書寫速度也自然受阻。倪元璐對於枯筆的強調，有意而為，他的用筆於濃重處，盤曲重墨，或成墨塊，輕靈處則游絲虛空，或呈飛白；而墨本身的濃淡亦加入表現的行列中，常以數字成一連結，一字中由濃至淡，有靈秀動人的逸氣，有如繪畫上的墨彩紛呈，整體章法呈節奏性的變化，巧妙的帶入元人水墨繪畫的用墨趣味，作品整體旋律，因墨法的變化而顯澎湃嘹亮。<sup>16</sup>以倪元璐而論，其渴筆大幅作品，在草書發展史上風格自顯，是明代書法藝術的重要收穫。<sup>17</sup>

書寫沒有速度，草書的點畫使轉便難以形成一有機組合，一般書家在濃墨酣暢中進行，而倪元璐作行草書濃、淡墨互用，這就增加運筆過程的困難。倪氏在乾墨渴筆的處理上，別具一格，在用筆時，先以清水洗筆，蘸淡墨後再濃墨，或沾濃墨一字內寫完，起筆與收筆間即出現多種變化，在前人的作品中是少見的。<sup>18</sup>而他的顫筆勁道，竭盡所能的在綾、紙上澀進而生的雄渾之勢，與枯筆中的飛白牽引，和濃濕筆調，成一虛實對比，畫面墨色所造成的視覺頓挫感於焉產生。

<sup>15</sup> 傅紅展：〈倪元璐書法承蘇軾說〉，《中國書法》總第四十七期，(中國書法雜誌社，1995年)，第三期，頁38。

<sup>16</sup> 李秀華：〈晚明書風中的用墨表現〉，《2000年書法論文選集》，中華民國書法教育學會編印，頁159、160。

<sup>17</sup> 郭芳忠：《明代書法風格研究》，(高雄：汶采，2000年)，頁96及103。

<sup>18</sup> 郭芳忠：《明代書法風格研究》，頁159、160。



### (五) 頓挫美學的體現

此幅凡三行，共四十字，無年款。作品用筆，筆毫彈性強、直畫行進動向以短直畫為主，運筆快而急，有頓挫感，轉折以圓轉為主，用筆慢而徐，有流暢感。線條的質感因頓挫與提按的配合運用，避免及解決板刻的弊病。頓挫是連續動作，由於腕的提按頓挫形成點畫的律動而使線條更富神采，本幅作品即透過用筆之頓法與挫法交相搭配，用以表達內心精神層次的意蘊而構成一個完美的整體。書法作品如欲賦予豐富的生命情調，作品頓挫的章法表現於書法創作中有其重要的價值意義。

從作品畫面的展現可反推倪元璐揮運之時，下筆筆力矯健，技巧成熟。墨色濃淡乾枯互用，整體章法並不凌亂，亦無壓迫使人不能透氣之感。倪氏善用密處，更善用疏處，此幅氣勢磅礴，更能於險中求穩，奇而不怪，充分表現朝氣蓬勃旺盛的生命力。<sup>19</sup>

<sup>19</sup> 劉正成編：《中國書法鑑賞大辭典》，（北京：大地，1998年），頁 1046、1047。

## 伍、結論

明末以降，倪氏的代表性作品與清初崇尚的趙子昂(1254-1322)儒雅溫潤、董香光(1555-1636)的秀逸瀟灑二王一脈比較，不管在用筆、章法、氣韻方面大異其趣。他的書風在清代並沒有受到提倡及重視，也因為「帖學大壞，碑學中興」，他的書風有碑帖融合的新氣象被重新看重，地位逐漸彰顯。<sup>20</sup>如能善用倪書的創新精神在現代的書法創作上繼續深耕，當有出眾不俗的作品呈現，書家沈曾植(1850-1922)、臺靜農的書作風格特出即為最佳的繼承及創新示範。

倪元璐在目前可見之書蹟特殊風貌，例如入筆正、側鋒的運用、向上右斜的橫畫，轉折的頓挫等，而在墨法上倪元璐的墨燥對比探試探，是倪氏書風中明顯的部分。本幅作品在章法以三行為主，行疏字密，在暨定的中心軸線上輕微的跌宕，軸線連接也非刻意為之，有時可視為是長軸作品在書寫時，手部動作變化的自然反應。

經分析後倪元璐章法字距緊密堆疊少連綿，行距寬疏透空靈；行筆節奏變化頓挫有致，筆勢圓轉取勢。另外倪元璐墨法濃、淡墨互用，枯、渴筆技法大量融入作品創法，使整體作品表現性強，極具個人的色彩。了解倪氏作品所呈現運用的視覺元素、原理後，吸取其勇於融合古今、求新求變的創造精神，當可對現代書壇的書風的開發有深遠的影響。

---

<sup>20</sup> 郭芳忠：《明代書法風格研究》，頁 126。

## 參考書目

### 專書

- [清]吳德璇，《清人書學論著·初月樓論書隨筆》，台北：世界書局，2008。
- [清]秦祖永，《桐陰論畫 桐陰畫訣》，浙江：浙江人民美術出版社，2014。
- 康有為，《歷代書法論文選·廣藝舟雙楫》，台北：華正書局，1988。
- 小林重順，《造形構成心理》，台北：藝風堂出版社，1991。
- 王秀雄，《美術心理學》，台北：台北市立美術館，1991。
- 包世臣，《藝舟雙楫》，台北：華正書局，1990。
- 安海姆，《藝術與視覺心理學》(李長俊譯)，台北：雄獅圖書公司，1985。
- 朱書萱，《倪元璐》，台北：石頭出版社，2006。
- 李廷華，《中國書法家全集·倪元璐》，石家庄：河北教育出版社，2005。
- 邱振中，《中國書法：167 個練習》，北京：中國人民大學出版社，2007。
- 徐利明，《中國書法風格史》，河南：河南美術出版社，1997。
- 馬宗霍輯，《書林藻鑑下冊》，台北：商務印書館，1982。
- 郭芳忠，《明代書法風格研究》，高雄：汶采公司，2000。
- 陳秋瑾，《現代西洋繪畫的空間表現》，台北：藝風堂出版社，1992。
- 程代勒，《狂草風格研究》，台北：台北市立美術館，1989。
- 劉正成編，《中國書法鑑賞大辭典》，北京：大地出版社，1998。
- 劉恒主編，《中國書法全集 57-倪元璐卷》，北京：榮寶齋，1999。
- 劉勰，《新譯文心雕龍》，(羅立乾譯注)，台北：三民書局，2011。
- 杜三鑫，《明末清初書法展—忠烈·名臣·遺民·高僧》，台北：何創時基金會，1996。
- 蔡長盛，《書法空間之研究》，新竹：易明企業公司，1980。

### 期刊論文

- 何炳武、張勇，〈淺談倪元璐的書法藝術〉，《華夏文化》，2(臺北，2003)。
- 李秀華，〈晚明書風中的用墨表現〉，《2000 年書法論文選集》，(臺北，2000)。
- 李秀華，〈試論倪元璐的書藝思想及其書風特色〉，《花蓮師院學報》，19(花蓮，2004)。

- 李東泉，〈倪元璐早期書法研究〉，《書法叢刊》，3(北京，2000)。
- 李東泉，〈倪元璐書畫創作論及藝術創新論〉，《衡陽師範學院學報》，24.1(湖南，2003.2)。
- 李惠正，〈書法與書法表現〉，《新竹師院學報》，3(新竹，1990)。
- 宗白華，〈中國書法裡的美學思想〉，《現代書法論文選》，(台北，1985)。
- 范建華，〈略論倪元璐的藝術主張及書法藝術〉，《書法研究》，54(上海，1993.9)。
- 張竊慈，〈倪元璐書法藝術〉，《中華書道季刊》，45(臺北，2006)。
- 陳定欽，〈書法行氣的研究—群化原則與書法行氣〉，《1994年書法論文選集》，(臺北，1994)。
- 傅紅展，〈倪元璐書法承蘇軾說〉，《中國書法》，47.3(北京，1995年)。
- 傅愛國，〈知白守黑美學思想探源〉，《書法研究》，68.6(上海，1995)。
- 劉恒，〈倪元璐書法評傳〉，《中國書法全集 57 倪元璐》劉正成主編，(北京，1995)。
- 蔡長盛，〈中國書法的視覺與美感效果〉，《新竹師專學報》，4(新竹，1984)。
- 蔡長盛，〈中國書法的視覺與美感效果〉，《新竹師專學報》，4(新竹，1984)。
- 蘇曉敏，〈倪元璐條幅章法淺說〉，《書法月刊》，12(北京，2005)。

### 學位論文

- 王振邦〈倪元璐書法藝術研究〉，臺中：中興大學碩士論文，2007。
- 林俊臣〈書法現代性問題之探討〉，嘉義：南華大學碩士論文，2005。
- 李秀華〈晚明變形書風之研究〉，香港：香港中文大學博士論文，1998。
- 莊連棚〈晚明變形書風之表現形式研究〉，新竹：新竹教育大學碩士論文，2006。
- 盧毓騏〈黃道周與倪元璐行草書風比較研究〉，高雄：高雄師範大學碩士論文，2008。

### 碑帖圖版

- 中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，北京：文物出版社，1998。
- 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·書法篆刻編 5·明代書法》，上海：上海書畫出版社，1993。

中國歷代藝術編輯委員會編，《中國歷代藝術·書法篆刻編》，台北：台灣大英百科，1995。

白立獻、陳培站編，《倪元璐書法精選》，河南：河南美術出版社，2008。

吉川蕉仙編，《倪元璐の書法》，日本：二玄社，2011。

成瀨映山編，《條幅名品選（2）倪元璐》，日本：二玄社，1999。

青山杉雨編著，《明清書道圖說》，日本：二玄社，1994。