

華夏導報

中華民國五十七年十月十日創刊 第二九五五號
 社址：中國文化大學 編輯室：八六一〇五一
 臺北陽明山華岡 電話：二二三三

社名	發行	社長	副社長	編輯	印刷
華夏導報	鄭長	莊長	吳編	宋卿	宋卿
社址	張本	張本	梁玉	梁玉	梁玉
社址	鄭本	鄭本	梁玉	梁玉	梁玉
社址	鄭本	鄭本	梁玉	梁玉	梁玉
社址	鄭本	鄭本	梁玉	梁玉	梁玉

三校教授作品聯展 今起假博物館舉行

本校參展師長計有歐豪年等人

（本報訊）本校美術學系與新加坡「南洋美術專科學院」及馬來西亞「馬來亞藝術學院」，定於明（廿七）日起至十二月五日止，假「華岡博物館」舉行「三校教授作品聯展」。此次聯展本校參展的師長計有歐豪年、李大木、吳學讓、曾紹杰、周士讓、江明賢、許坤成、劉良佑、何和明、李沛、翁美娥、湯煥音、呂光閣等。

美術系主任歐豪年提及這項美術交流活動時表示，這項活動乃是由該系前主任田曼詩教授所積極推動促成的，並已與上述兩學院，於今年三月間，彼此為達成國際間實質的美術交流，而正式締結為「姊妹系統」，期能透過聯展，結誼及其他學術交往的方式，藉以提高學術研究及教育之功能，進而開拓更高昇。

歐主任又說：「此次展覽會為三系院聯合展出的第三次展覽會，今後如能在共同的根源基礎上，灌注心力，互策求進，其意義自是肯定的。」

此次展出的作品，包括國畫、書法、油畫、版畫、設計、水彩、攝影等七大類。

總務處報廢車交機械系實習

（本報訊）據總務處表示，原擬出售兩輛報廢車一事，已奉指示交由機械系學生實習使用，並於十一月十九日由機械系助教點收。

易學研究 免費教學

（本報訊）由財團法人易學研究發展基金會舉辦的「易學與民俗民技講座」，擬開設易學

新生球賽 決賽賽程

（本報訊）七十一學年度新生盃足球賽，賽程如下：

壘球，中午十二時，韓文—地質。

下午二時，A組冠軍—B組亞軍。下午三時，B組冠軍—A組亞軍。

男足決賽，中午十二時，企管—園藝。

男排決賽，中午十二時，海洋—國青（大義）。

女籃決賽：中午十二時，日文—海青（大義）。

書廊徵助理

（本報訊）某畫

華岡劇團參加藝術季 今假社教館演出毒杯

（本報訊）本校華岡劇團參加「台北藝術季」活動，將於今（廿六）日起至三十日，每晚七時三十分，假台北市社教館演出舞台劇「毒杯」。

「毒杯」是由本校戲劇組主任閻振瀛編劇、李光弼導演、聶光炎舞台燈光設計、鄭佩佩編舞、孫元坡戲劇指導、羅智敏作曲、靳洋萍服裝設計、孟振中佈景製作、江文宏舞台監督、全劇由尹世英製作。

「毒杯」是一齣悲劇，故事的發生沒有明確的時空，從許多跡象來看，這故事發生在遙遠的地方，遙遠的過去，劇情是描述一個名叫蘇格拉底的人，根據他個人自由的意志選擇飲毒就死的故事。

大亞電腦中心 開在職進修班

（本報訊）大亞電腦資訊人才教育中心，舉辦教師在職進修，訓練時間自今年十二月三日至明年二月二十六日，每週六下午二時至五時，週日上午九時至十二時；下午二時至五時。課程內容完全依師資需求規劃、分類，全部費用將以七折優待。

造園學社邀胡俊雄演講

（本報訊）造園學社定於今（廿六）日下午二時，假大典六〇八，邀請現任桃園縣政府計室主任胡俊雄先生主講「從街道景觀談起」。歡迎同學前往聆聽。

服務台

（本報訊）A吳玉琴同學於本月二十三日在士林豆花店遺失「數位化」錄音帶一套共六卷，盼拾獲者送至美術系系辦。

影劇一林美里

於十一月六日下午在大仁球場遺失籃球，拾獲者請送至大慈一二六。

△美一B 瞿治平遺失土黃色眼鏡套，內有眼鏡二只，拾獲者請送該系系辦。

△法文二陳平文於校內嚼啫啫颯颯期間遺失深藍色羽毛衣一件，若有拾獲者，盼送至法文系辦。



△（圖片說明）台北市自來水陽明營業分處，本月二十二日由北投遷至中山北路新址，本校特贈送「川流不息」木匾乙塊以表慶賀。

書廊徵助理

（本報訊）某畫

社團消息

（本報訊）愛暉社平時服務隊瑞濱社小平地山胞課業輔導，定於明（廿七）日展開第三次



△右圖為「毒杯」一劇中，舞蹈排練之情形。
△左圖為「毒杯」一劇中，約翰（鄭村牧飾）追求瑪麗（劉中蘭飾）之排演一幕。



「毒杯」·我的第一部「非戲劇」

兼談當代戲劇的風貌

閻振瀛

繼去年十二月我的「黑與白」演出之後，今年十一月下旬由華岡劇團在台北市藝術季的活動中，又再推出我的「毒杯」。「黑與白」的劇場表現形式，我稱之為「非戲劇」；這次「毒杯」的演出，可說是我所創始的「非戲劇」的劇場表現形式的又一次實驗。

去年在「黑與白」首演的時候，我曾撰文詮釋我的「非戲劇」劇場形式，各方報章雜誌也有報導介紹。我曾說過，我用「非戲劇」一詞來強調我的戲劇創作特質，就如同大家所習慣用的「非肥皂」一詞一樣。「非肥皂」雖然不是「肥皂」，但是卻具有肥皂的洗滌功能，所以，「非肥皂」也是「肥皂」的另一種存在形式。「非肥皂」或成粒狀、或成粉狀、或成液狀，打破了原來成「塊狀」存在的傳統肥皂形式，增加了肥皂的洗滌功能，這是一大突破，一大革命。我稱我的戲劇作為「非戲劇」，原

因是我打破了固有的舞台表現形式，使劇場更富彈性、更多變化、更細緻、更精微，而能更活潑、更準確地呈現人生的實象，發揮戲劇藝術的表現功能。

就表現技巧而言，我的「非戲劇」的最大特色，建築在對舞台「時空」的處理之上。我突破了傳統舞台上的時空觀念，使舞台上的時空不受邏輯的侷限，而完全操在劇作家創作的意念中。例如在傳統的舞台上，故事的發生必然是在一個合乎邏輯的時空進行。然而，「非戲劇」的劇場表現形式卻經常出現許多不合邏輯的事件，藉著這些不合邏輯的時空（也就是不合情理）事件的組合，架構出一個超越時空的「真實」（truth）。在「毒杯」中，你將會看到一位位高權重的中國太監白富和那位慧黠的跟班賈貴，一起出現在那群大唱爵士樂和舞蹈新舞的雅典公民之前，並且向他們宣佈中國聖上的旨意。劇中也有中國古代的衙役和古羅馬的士兵都出現在相同的時空中。至於劇中的主人公蘇格拉底，雖有鮮明的人格形象，但是卻不歸屬任何特定的時空。他是一位古人，也是一位今人；他是一位中國人，也是一位外國人。他應歸屬的時空並不重要，我所呈現的是他的遭遇與命運。也正因為「非戲劇」在時空上有這樣的寬容性，才容許我把中西的戲劇藝術在一個舞台上交流，創出另一種獨特的戲劇風格。在「毒杯」中，我運用了相當份量的中

國平劇表演技巧。我相信中國平劇表演的程式化、虛擬性與誇張性，是最富現代精神的舞台藝術之一；所以，在第一幕中我運用平劇的「跳加官」開場，來節省語言，並增加戲劇的暗示性。在第二幕中，我打破幕線，利用台上下下劇場的空間進行激烈變化，降低語言的地位，充分發揮佈景、燈光、色彩、動作、節奏、音樂、聲音、歌唱、舞蹈等藝術特質，完成一個統一的氣氛，激發觀眾深刻的情感，使他們與人性及真實人類存在的本質接觸，而對人類社會中所存在的荒謬與殘暴引起關切。第三幕，也是最後一幕，我以龐大的詩歌朗誦收場，全劇告一段落。可見我的「毒杯」，像去年演出的「黑與白」一樣，都接近「整體劇場」（Total Theatre）的表現形式，同時富有亞陶（Antonin Artaud 1896-1948）所提倡的「殘酷劇場」（Theatre of Cruelty）的旨趣。

謹按華格納（Richard Wagner, 1813-83）可能是最早提出「整體劇場」這個觀念的人物，他的理想希望把各種藝術帶進劇場，他是一個強力導演制的擁護者，熔於一爐。他強調一位戲劇藝術家要能完全掌握場景、服裝、燈光、音樂等劇場要素。他相信劇場最後將成為所有藝術形式的集結地，這是戲劇發展的導向。所以，他的「整體劇場」也稱之為「未來劇場」（Theatre of the Future），意味著未來戲劇的風貌應當如此。就像大多數的觀眾一樣，「整體劇場」的原始意義今天已很難介定；不過，隨著時代的變遷與科技的演進，目前許多媒體與藝術形式進入劇場，我們不能不欽佩華格納的高瞻遠矚。至於亞陶的「殘酷劇場」的構思，他懂得降低語言的地位，儘量不形諸文字，以一種「新的自然語言」——指聲音、肢體及其他可能的媒體——來直接訴諸觀眾的心靈，使觀眾重現人類存在的真象。這種「新的自然語言」是世界性的，沒有國界，也沒有文化界。可見亞陶戲劇理想的實踐，必須依賴強有力的導演與演員；而更重要的是，要看導演與演員是否能夠找到亞陶所追求的那種「新的自然語言」。就某種意義而言，亞陶的戲劇理論也頗吻合「整體劇場」，他堅持一場演出的本身就是一件完整的藝術品，他強調各種劇場要素的重要性的亞陶的理論最初並未產

生積極的影響，迨至二次世界大戰以後，才逐漸被一些導演重視，最著名的有巴羅特（Jean-Louis Barrault 1910）與布林（Roger Blin, 1907）。最近二十年來，英國導演與戲劇理論家布魯克（Peter Brook 1925）也算是在詮釋與推動亞陶理論的健者。在對亞陶「殘酷劇場」的實踐中，使布魯克更直接地感受到，僅限於能與一個有相同語言、文化、教育背景觀眾的觀衆做心智與感情上的交流是不夠的，於是多少年來他都在努力追求亞陶的那種「新的自然語言」，以突破傳統劇場藝術的極限。一九六八年，布魯克在巴黎成立了一「國際戲劇研究中心」，他大部份的時間都和演員在一起工作，他和演員們在中心中從事各種肢體與聲音的實驗，努力使喉嚨與身體成為完善的表演工具。除了在巴黎、倫敦等地演出之外，他還率團到亞洲、非洲等地作考察性的演出，旨在擺脫傳統歐洲觀眾的影響，進行戲劇藝術超越語言及文化背景嘗試。

當代另外一個戲劇改革動向，便是波蘭戲劇家格洛托斯基（Jerzy Grotowski, 1933—）所提倡的「樸實劇場」（The Poor Theatre）。所謂「樸實劇場」，乃是一股針對美國百老匯式「華麗劇場」（The Rich Theatre）的反動力量。格氏反對富麗堂皇的佈景和豪華絕倫的服飾，他認為戲劇演出可以不用佈景、燈光、化裝、音樂、甚至不用劇本。他特別看重演員的演技技巧，對演員施以嚴格的訓練，要求演員在表演技巧上下工夫，堅持以演員的演技技巧來完成戲劇的任務。為了抵抗電影與電視的優勢，格氏竭力發揮舞台劇的特質，他取消了從舞台到觀眾席間的一切設施，創造出演員與觀眾之間新的空間關係。他在處理一部戲劇時，把觀眾的一切考慮在內，俾使演員與觀眾之間彼此產生最佳的回饋。

無庸置疑者，戲劇在本質上應該是一種表演藝術（The Performing Art），近代許多戲劇大家在表演方面所做的努力，都應該值得鼓舞；然而表演的內容、深度與層次需要劇本創作來賦予，這也是天經地義的事實。可是在舉世迷於反智（Anti-Intellectual）潮流的今日，戲劇藝術的發展也跟著迷失，盲目趨向反智；大家徒然在肢體活動與表演手段上下工夫，而忘記了表演的實體與內涵。我認為祇知道「如何表演」，而沒有表演的實體與內涵，是無法完成戲劇藝術的；所謂「巧婦難為無米之炊」，所謂「畫餅不能充飢」，最後都必然落空。我認為戲劇表演與製作的手段，祇不過是「手段」而已，並且永遠祇是「手

段」，而並不是「目的」。固然「手段」十分重要，並且惟有藉著好的「手段」，才能達成好的「目的」；然而「手段」畢竟不是「目的」。就以格洛托斯自己的導演經驗來看，他一九六九年轟動紐約的三齣大戲：「禦城」、「忠誠的王子」和「賦於形象的啟示錄」，固然得力於他導演處理手法的成功，可是同樣也是劇本創作的成功。我相信戲劇永恆的藝術性在於它的文學性，不過劇本的創作卻必須為演出而寫；因此，劇本的劇場性與它的文學性同等重要。事實上，優秀的劇作都是既富文學性又富劇場性，自古希臘時代以至今日，千古莫不如此。大家都知道，古希臘時代的詩人（即劇作家）本身就兼職導演與演員，他在劇本創作的過程中，必然都考慮到演出與觀眾，所以那時戲劇藝術有極好的成績，造成戲劇史上的黃金時代。

就戲劇這門藝術的本質分析，劇作家與導演的職責可說同等重要，兩者之間類似「體」與「用」之間的關係；劇本為「體」，演出為「用」。一齣戲有了最佳編劇與最佳導演，就是最佳製作。當然，最理想的戲劇製作方式是編導合一，但是由於近代劇場的表現形式變化多端，以及表演技巧的無限翻新，編導分立漸漸必然，並且構成二者相輔相成的體制，如人之雙足，合作前進。不過，自從編導分立以來的趨向，特別是電影與電視問世之後，有輕編重導的趨向，形成了毫無內涵的「空壳子」，即使花樣再翻新，場面再偉大，都予人一種「有演無戲」(A Production without drama)的空虛感覺。站在一個劇作者的立場，我認為我的「非戲劇」的劇場表現形式，已經適當地關注到導演、演員、及其他藝術工作者在劇場中的地位；換句話說，有才華的導演、演員其他的藝術工作者，很容易在「非戲劇」的劇場中實現他們藝術追求的自我，與劇作家共同攜手完成戲劇藝術的使命。我的「非戲劇」的創作理想，在「一體」的方面我要求它是文學性的與思想性的，所謂「一體」者，我是指劇情與主題與言；在「用」的方面我賦予它極大的表現彈性，所謂「用」者，我是指表演與製作而言。我的構想是使戲劇藝術真正成為劇作者、導演、演員、及其他劇場藝術工作者共同的藝術。我稱不上是一個創新的人（我希望我是）；但是如果讀者或觀眾認為我的作品與同時代的作家在某一點上有所不同，我依然會視之為那是給我的一項榮譽的恭維；因為我堅信藝術的生命就在創新！

「毒杯」之導演手記

李光弼

「毒杯」是一齣具有冒險性的戲劇，它帶給導演、設計者們以及演員們許多難題和挑戰。這齣戲並不符合傳統的三一律——時間、空間和動作統一，因此我們在戲劇型態、風俗習慣、舞台設置等各方面便無所依循，而戲劇所發生的時代更是無法界定。在這齣戲裡有三個主要的場所，一所中國寺廟、雅典廣場和一座希臘監獄。

我所願慮的首要問題是：如何使「中國寺廟被安置在希臘」成為合理且存在的；更甚者，在第二幕中，有一個中國官員抵達雅典為我們的劇中人蘇格拉底先生作判決。從這些類似問題所發展出的更多基本的疑問是：蘇格拉底和其他的角色到底是希臘人或中國人？

為使以上各角各樣的重要因素有結合在一起發生的可能性，我設定「毒杯」的時間是在不久的未來，場所則是在雅典、希臘的附近。那時世界的舞台上，中國超越了其他各國，在政治、文化上具有驚人的影響力。在座落在希臘境內的中國寺廟中，亞洲的神祇是居於供奉的，祂被其他地位較低的神如基督、阿芙蓉（希臘的美神）等所圍繞，這些神祇被供奉在同一屋簷之下，但我們知道誰是領袖。

一個平劇扮相的官員前來審判蘇格拉底，他是許多旅行世界各地的巡按大人之一，使用著中國律法和規則中的慣例，在宣判之後，這位官員和他的隨從便啟程前往他們環遊世界的下一站。而刑罰是由「四人幫」（兩名政客、一名道士和一名詩人所組成）來實行。他們各有私心的理由希望蘇格拉底獲罪甚至被處以死刑。

為了使這個獨創性的劇本富有各種變化，我將「刑罰」設計成一個綜藝節目的益智競賽，蘇格拉底在這個公開的項目中變成頗具魅力的明星，他所受的懲罰絕大部份屬於精神上的折磨，較小部份是原劇本中可以描述出的肉體疼痛。這樣的處理，無非希望觀眾可以深刻地感受到蘇格拉底所承受之苦楚的殘酷，並且可以反省到一般通俗的所謂益智趣味競賽中，參與者為了贏得獎品而不惜丑化自身的謬誤。

基本上「毒杯」屬於西方悲劇，但同時又掺杂了許多屬於中國的元素。其結論在於蘇格拉底的抉擇——選擇死亡是更勝於違背自我良知的。

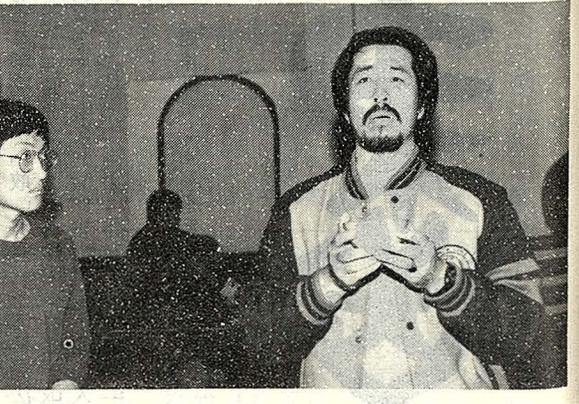
第二幕的設計觀念不同於第二幕中的狂熱與刺激。場景是以光束代替鐵柵的未來監獄，蘇格拉底在其中靜度他最後的時刻。他不願獄卒、自己的妻子和兒子最後的懇求，在和家人作臨別熱情的擁抱後，毅然作了生與死的抉擇。這一幕保持著樸素的原則，讓舞台上的動作和台詞與觀眾的心靈相互接觸、交流，並使之感動，更重要的是，刺激觀眾的想像力，使之超越日常民生的需求和恐懼戰慄之外，進一步把思索著更重要的問題。

我盼望「毒杯」對所有來到劇場觀賞的朋友們而言，是興奮而引人深思的。如果它能拋磚引玉，促使更多的劇作家、導演、設計家、演員和技術工作者興奮地投入他們本身的創作之中，那麼便達到了製作這齣戲的目的。但願我們對劇場的情感和愛也同樣地感染給您。

最後，我衷心地感謝所有貢獻智慧、時間和鼓勵的朋友們，因為他們的參與，使「毒杯」的演出變成可能，更因為他們的參與，使我們能夠將一齣戲的生命建立在台北最新的舞台上。



△「毒杯」一劇排練之情景：左圖為蘇格拉底（鄒森飾）與妻（劉美華飾）訣別；右圖為獄卒（黃義修飾）將毒杯交給蘇格拉底（鄒森飾）；下右圖為何金（趙舜飾）與萬財（解文斗飾）設計欲加害蘇格拉底（鄒森飾）。以上圖片均由戲劇系影劇組提供。



侯馬盟書是大篆的草寫。在快速書寫的過程中，圓曲的線條有變為平直的趨勢；但是，一直要到秦代的隸書，這種「大篆的草寫」才算形成了新的字體。

盟書的出土

民國五十四年，在山西省侯馬的春秋晚期晉國遺址，挖掘到大批載有盟誓辭文的玉石片，稱為「侯馬盟書」。以後陸續鑽探，連同斷、殘、碎片及模糊不清或無字跡者在內，共得五千餘件。

盟誓辭文係用毛筆書寫，字迹大多是朱紅色，少數為黑色。玉石片的質料，石質的大部分為泥質板岩，呈灰黑色、墨綠色和赭色，數量約佔全部盟書的三分之二；形體尚規整，以圭形為主，最大型的長約三十二公分，寬三點八公分，厚零點九公分，小型的一般長約十公分，寬不到二公分，厚僅零點二公分，有些則薄如紙片。玉質的有透閃岩、矽砵岩等，形狀有圭形、璜形和璧形。圭形的尺寸與石質的小型圭相近，璜形和璧形尺寸不詳；其餘大都像是製作玉器的剩餘材料，呈不規則的塊狀和片狀，大小一般不超過過拳掌。



筆隨池臨

載諸玉石的

侯馬盟書

書法社提供

盟辭篇幅長短不一，最少的僅十餘字，最多的達二百二十餘字，一般在三五十字到百餘字之間，字體變化多端，形態複雜，是研究我國古代歷史、文字學和書法藝術史的寶貴資料。

侯馬盟書的內容

「盟書」在歷史文獻中常稱為「載書」。周禮、司盟：「掌盟載之法。」注：「載，盟誓也，盟者書其辭與策，殺牲取血，坎其牲，加書於上而埋之，謂之載書。」有時也稱「盟書」。左傳、襄公廿五年注：「盟書云……。」

春秋時代，盟誓之風盛行。據「周禮、司盟」等記載，古代盟誓時所寫的盟書，都是一式兩份：一份留存存查，藏在「盟府」（承辦盟誓的專門機構），一份埋在地下或沈之河水之中。侯馬盟書應是當時按照上述盟誓制度而埋藏於地下的。

按其內容，侯馬盟書可分為六類——
(一)宗盟類：這類盟辭強調奉事宗廟祭祀（「事其宗」）和守護宗廟（「守二宮」），反映了主盟人趙鞅（「趙孟」）

為加強晉陽趙氏宗族的內部團結，以求一致對敵而舉行盟誓的情況；字迹可辨的，共五百一十四篇。
(二)委質類：這是從敵對陣營裡分化出來的一些人物所立的約誓，表明與舊營壘決裂，並獻身給新的主君（「自質于君所」）；文字篇幅最長，字迹可辨的，共七十五篇。
(三)納室類：參盟人發誓，自己決不擴大附庸單位（「內室」，內通納），也要反對和聲討宗族兄弟的「納室」行為，否則甘受誅滅的制裁；字迹可辨的，共五十八篇。
(四)詛咒類：是對既犯的罪行加以詛咒與譴責，發現十三件，大都殘損，無法辨識完整成篇的辭句。
(五)卜筮類：乃盟誓中有關卜筮的一些記錄，不是正式的盟書；發現三件，寫在圭形或璧形玉片上。
(六)其他：除上述五類外，還有少數殘碎的盟書，內容特殊；但因辭句支離，無從瞭解各篇的全貌。

侯馬盟書中，宗盟、委質、納室三類均用朱砂書寫，詛咒、卜筮兩類用黑墨書寫。由於是一批人為對付共同的敵人而結盟發誓，因此，除「卜筮類」和「其他」，同樣各篇的內容體大致相同，只有參盟人的姓名更迭。

侯馬盟書的史實

據考證，侯馬盟書所反映的史實，發生於春秋晚期三家分晉以前的晉國。

晉定公十二年（西元前五〇〇），晉趙鞅帥師圍衛，衛國送給趙鞅五百家百姓以求和，趙鞅以趙氏宗主的身份，把這五百家百姓置於旁支宗族趙午的采邑邯鄲。定公十五年（前四九七），趙鞅向趙午索取這五百家百姓，準備遷到自己的采邑晉陽（即今太原附近）。趙午拖延未給，於是趙鞅把趙午逮捕起來，囚於晉陽，讓邯鄲另立主君——隨即把趙午殺了。為此，趙午之子趙稷和舅族荀寅（亦稱中行文子，晉國六卿之一）以及荀寅的姻族范吉射（亦稱范昭子或士吉射，晉國六卿之一）結成了聯盟，領兵進攻趙鞅。趙鞅一度失敗，由晉國的都城新田（又名絳）逃到晉陽——當時的新田，即今侯馬地區。

趙鞅回晉陽不久，得到晉國六卿中韓、魏二卿（韓不信亦稱韓簡子，魏曼多亦稱魏襄子）的幫助，帶著晉陽的甲士，以討荀、范二氏的名義，從晉陽返回了晉國的都城，「盟于

公宮」。第二年（晉定公十六年，前四九六），又取得知伯（亦稱荀躒，晉國六卿之一）的支持，「知伯從趙孟盟」——侯馬盟書中也有「從子趙孟之明（盟）」的詞句——此後，趙鞅宗族的地位才在晉國穩定下來。

由於趙鞅很快取得了優勢，他的政敵范氏和中行氏逃到朝歌，投靠齊國；范、中行的宗黨士師等由朝歌反攻，一度打到晉國都城附近，終於失敗——盟書中指出，如果有人勾結逃亡的敵人，幫助他們「復入」晉邦之地，必須受到嚴厲的制裁；也明確地把和「中行寅」來往的人列為盟誓對象——從此，趙鞅在戰爭中節節勝利，大批敵對陣營裡的人，紛紛脫離舊的君主趙尼，而「委質」獻身於新君趙鞅——盟書的委質類，恰恰反映了這一事實。

趙鞅為了得到奴隸階級的支持，以爭取戰爭的勝利，於晉定公十九年（前四九三）與鄭國在鐵地作戰時，宣佈了「鐵誓」：「克敵者……士人工商遂，人臣隸圉免（免除受奴役的身份）。」侯馬盟書的納室類，也明確地限制某些人擴充家臣數目，他們立下誓約，再有納室行為，就應受到嚴懲。

侯馬盟書的書法

侯馬盟書的書法熟練，當是出自祝、史一類官吏之手，屬於晉國的官方文書。有些仍然保持殷商、西周文字的形態，多數字的形體已有明顯變化，有許多字且別具風格。

(一)運筆：用「側入順收法」（如圖）。入筆時，筆鋒與筆畫成鈍角或直角，下按後隨即轉變筆鋒，順著筆畫方向躍進，快速提筆，畫尾尖銳如針。
(二)結體：字形接近正方，頗有緊勁之美。同一字的異體甚多，如「嘉」字竟有百多種寫法，「敢」字有九十多種寫法，主要是由於增減筆畫或偏旁而造成，有些則因偏旁位置改變所致。又，為了書寫方便，合文的情形相當普遍，如「大夫」作「大」；「子孫」作「子孫」，「至于」作「于」，「邯鄲」作「邯」。

(三)行氣：豎成行，橫不成列；各行的字與字間隔相等。配合玉石片的形狀而布局，各行之首多不齊平。
學習侯馬盟書，可參考「里仁書局」印行「侯馬盟書」——新出土春秋時期晉國盟誓玉石片——

圖片說明：側入運筆法「書」

