

※主體性、自我技術與哲學生命：傅柯研究專輯※

「書如其人」—— 以書法爲修己法門的書學方法論

林俊臣*

一、前言

在東亞文化裏所發展出的藝術，如書法、古琴、茶道、花道、園藝等，都有一種共通的文化內涵，就是藉由該藝術的學習而啟發人的內省性，人可以透過技藝的學習鍛鍊而達到儒道文化所共同的終極追求——道的境界。這種技進於道的實踐智慧是人類文明非常珍貴的資產。而書法作為東亞文化圈裏最為普遍的一門藝術，在過去書法與人的文化生活息息相關，人們透過學習文字以及使用毛筆的技法以進行書面的溝通，後來因為個人文字使用風格的差異與各種毛筆書寫技法的殊勝轉化，讓書法成爲一種綜合了語言表達與身體操作的藝術，於古典語境裏，成爲反映書寫者精神氣質的一種媒介。這種「書如其人」的觀念，就發生學的立場而言，應該是經由長久書寫的歷程慢慢轉變而來。後來，以「書如其人」的觀念，作為書法批評的標準，無論是以書論人，還是以人論書，也都適度地置入了批評者的價值投射；或有秉持這種信仰價值而進行書法實踐者；或有幾經後人詮釋而成爲該信仰價值的典範者，如王羲之於世人心裏的書聖典型。而「成聖」信仰的終極價值，顯然是儒家思想體系的產物。

書法可與書家的主體狀態相互詮解、印證，是構成整個書學傳統的主要依據。然而，當代人對該語彙系統的理解能力，在經過以知識論為主的現代學術洗禮之

* 林俊臣，國立中興大學中文系博士生、明道大學中文系兼任講師。

後，似乎已經產生了某種程度的斷裂或疏離。於是，現代人與傳統之間就形成一種游離的關係，雖然任何一種關於傳統書法本質性的探求，都能讓我們產生與傳統再一次聯繫的感受，但是這種本質性的探求，常隨著路徑的不同而獲致不同的結果。也就是說，單一的本質性在理論上已經成為不可能。所以本文無意從事書法的本質性探求，而是要追問人與書法的當代關係應該為何，並重估書學傳統裏，「書如其人」的論述於當代社會發展的潛能。

我們無法否認中國道家思想對書法藝術的深刻影響，尤其是作為重要道家經典的莊子思想，況且目前已有不少關於道家思想與書法的研究，其影響不容忽視。不過，筆者認為以儒家兼融道德意識於入世實踐的思想精神，應能比主張虛靜無為的道家思想，更具有穩固中國書法「書一人」關係對應的能力。因為，書法為一種普遍泛化於士人階層的書寫技藝，它的存在本已具有極強的現實意涵，在古代書法被儒家視為士人文化涵養六藝之一的歷史事實，說明了書法與儒家的直接聯繫。故而，道家思想於書法之影響，應於儒家在「書一人」關係的實有層建立之後，在書法創作的的作用層上予以補充或轉化。所以本文涉及的中國傳統思想，以儒家思想資源裏的工夫實踐為主。

生存於當前這個價值多元的當代社會裏，表面上人們已經不再接受一種單一向度的價值取向，談價值似乎已成為一件不合時宜的行為。況且，書法傳統的蘊涵豐厚，於當代談書法的價值更是一件極具理論挑戰的工作，本文之所以以倫理學的向度重估書法的價值，意味著某種「價值」將被挖掘出來，然而這個「價值」是否能夠指向未來，則有待與書法的創作者共同來努力！

二、「書法學」的吊詭

從學術之所以存在的原始精神而言，解決人類問題讓人類之生存更為幸福，當為學術存在的基本價值。自近代以來，學術為了維持自身的存在，而開始進行某種為生產而生產的研究態度。學科成果的無止境擴充，讓學術的累積成為某種疆域內智性遊戲的結果，卻在面臨與自身有關的現實問題時，往往產生令研究者困窘的現象。目前的書法生態確實面臨諸多問題有待解決，包括如何形成推動書法教育的說帖、書法的傳統與實驗、文化書法與藝術書法、書法的全球化與在地化等問題，都不是目前所看到的學術走向所能解決。缺乏學科間的橫向聯繫是當前書法研究最為迫切

處。誠如邱振中所言：「這個領域〔書法〕對現代方法論不曾積累足夠的知識。」¹

諸如與書法相關的藝術哲學或文學研究而言，在面對傳統與現代等問題上，已經累積了相當的討論基礎，而針對傳統與現代的斷裂關係所產生的極端思考，藝術哲學領域於此也有許多洞見可做參考。就此而言，建立當代學術思潮與書法研究間聯繫的必要性將遠遠超乎我們的想像。

杜維明曾指出近百年來華人地區的人文學發展，普遍存在著一種現象：「完全被啟蒙心態的工具理性所征服，專心作考據，作材料的排比、堆積，進行科學性，也就是價值中立的客觀研究，而對家國天下大事則不聞不問，正如胡適所說，只搞問題不談主義。可惜這種看起來很紮實的樸學精神，缺少學術研究的基本動力——自我反思的能力。」²而所謂的自我反思能力，即是與自身當下的處境產生對話，也就是問題意識的挖掘。書法領域裏的隱憂就是：「為書法藝術在當代文化中尋找它的位置，無疑是現代書法理論最緊迫的任務之一。」³「書法是個幾乎未受到近現代思潮衝擊的領域，這不能不影響到它今天的理論形態：絕大部分理論所使用的方法非常陳舊，與幾個世紀以前相比，相差無幾。」⁴「書法理論的人文性、思想性、審美性、現代性問題被嚴重忽視這一傾向，值得重視，同時問題也需要被重新提出。」⁵這種基於方法論、研究面向的憂心忡忡，突顯了書法研究領域於方法論上的不足。

邱振中於一九八八年撰寫了第一篇關於書法研究方法論的文章，其立論基礎為回歸研究者自身的直覺能力，強調研究者應該關注自身於生活世界之感受，並依此提出問題，他認為：「理論的核心無疑是研究者所帶來的獨特、深刻、從未被人表述過的感受，或者說感覺，而理性不過是將讀者引向這些新鮮感覺的手段而已。」⁶這對於熟悉現代人文學科方法論者而言，不難看出這種研究方法基本已經具備了二十世紀如西方現象學以來諸方法論精神。其實，這種方法並無悖中國古典文藝理論

¹ 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法論》（北京：中國人民大學出版社，2005年），頁282。

² 杜維明：《十年機緣待儒學：東亞價值再評價》（香港：牛津大學出版社，1999年），頁55。

³ 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法論》，頁278。

⁴ 同前註，頁280。

⁵ 王岳川：《書法文化精神》（北京：北京大學出版社，2008年），頁223。

⁶ 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法論》，頁279。

的特色，邱振中認為：「中國古典文藝理論的主要特徵，恐怕是『用感覺來談論感覺』人們描述自己鑑賞時的感受，變成為理論。」⁷而隨著時代的變遷，尤其是接受過西方現代文明衝擊的現代人，其認知結構顯然已異於傳統，我們與傳統當下關係的追問，已成為書法研究者不可規避的現代性問題之一。一種兼能理解古典書論與吸收當代西方方法論的書法研究視域，儼然已成為書法研究者必須面臨的課題。

書法研究圈裏面對西方方法論的書法研究仍有持保留態度者，其中以叢文俊的論點較具代表性，他說：

現代西方藝術理論中的任何一種思想體系和研究方法，都不足以準確完整地解釋書法這種土生土長的中國藝術，在強調藝術的通感和一般規律的同時，必須對書法的特殊性給以高度的重視。在有些時候，西方理論及其概念範疇根本無法替代傳統書論，如「有意味的形式」被移植於書法研究之後，並未使研究獲得實質性的進展，甚至還沒有達到張懷瓘《書議》之「無形之相」的認識程度；有些時候似是而非，或者是中西的東西沒有對應，或者隔了一層皮；還有些時候西方理論的科學嚴密、邏輯性強等優勝處為其繁瑣抽象掩蓋不少，既不適合中國人的思維與審美習慣，也不如傳統書論來的簡潔便當。⁸

叢文俊此說大致代表一般書法研究者對西方方法論的疑慮，因為在傳統書論所屬的古漢語情境討論書法，為傳統書法研究者所嚮往的學術旨趣之一，這與過去西方漢學家所進行的學術工作非常接近：「傳統漢學〔指西方〕是一門深入細緻、專業性很強且又十分冷僻的學問，所需基本功難度極大，不但要掌握考古方面的原始資料，而且語言的要求很高……。它不求速效，完全沒有現實性，不問家國天下事，是一門純粹的學術研究。」⁹而叢文俊反對西方方法論的論點，主要是對二十世紀中期宗白華等美學家所提出的書法美學論述感到不滿意。因此，轉而固守既有的研究疆域，對「西方式思維，用西方理論、概念和語言表達方式」¹⁰的書法研究採取保留或拒絕的態度。這種思維首先須預設中國書法為一具有終極本質的學術對象，其本質性表現在傳統書論話語所承載的原初經驗之上，所以必須於特殊的話語模式中理解，陳述才具備有效性。因此叢文俊所重視的是書論話語的訓詁探討與文獻比

⁷ 同前註，頁 283。

⁸ 叢文俊：《叢文俊書法研究文集》（北京：中國文聯出版社，1999 年），頁 492。

⁹ 杜維明：《十年機緣待儒學：東亞價值再評價》，頁 3。

¹⁰ 叢文俊：《叢文俊書法研究文集》，頁 477。

對的工作。從作者—文本—讀者所形成的詮釋架構而言¹¹，就是認為當代讀者是可以透過書論話語的鑽研達到與古人相同的視域來理解書法，也就是說期望能透過語言客觀地重構作者和他的聽眾之間的原始關係。而一種靜態的詮釋模式由此產生：作者意圖、文本真理乃至讀者的理解都被視為一種單一資訊內涵的移動，而忽略了作者與文本符號言意間的游離關係、不同讀者自身前理解的流變性與詮釋行為的能動性。從其對書法詮釋態度看來，叢文俊的方法屬於忠於作者與文本的傳統詮釋方法，而邱振中顯然已在前述基礎下，開始關注到與詮釋者之生活世界的時間間距等相關的主客觀因素，並對具本質性的客觀詮釋產生質疑。

針對古典書論語言的特性與歷時演變，邱振中提出了簡要的說明，他認為書論語言的陳述方式可分為意義的陳述與感覺的陳述兩種，以下以評述的方式說明之：

（一）意義的陳述：因為「日常書寫的密切關係，使參與者等同於書面語言的使用者，因此，不論是理論的陳述者還是理論的閱讀者，他首先是一位參與者。『陳述者—參與者』、『閱讀者—參與者』這種二而一的身分，決定了陳述的特殊結構。」¹² 這種陳述模式透露出中國獨特的境界工夫思維，參與者自身的書學涵養與書法造詣，成為能否扮演恰當陳述者的關鍵因素。「這種陳述的結構無疑影響到漢語的發展。漢語再也不必著意為論證的目的而去調整自己的功能和結構」¹³。如前所述，邱振中與叢文俊研究方向的分歧，正是基於此「陳述的結構」是否可以採取西方方法論來論證的態度之不同。

缺乏論證過程的陳述結構並非為書論語言所特有，儒家經典《論語·為政》：「七十而從心所欲，不逾矩。」由主體修養所開顯出的境界描述，一開始即能讓讀者避免從理智分析的角度切入，轉而指涉為與讀者切身的生命倫理範疇。這也是叢文俊所謂具有中國精神的書論研究，應該保存此「簡潔便當」¹⁴的優點。不過這種話語形式所指涉的工夫與境界之探討，卻成為當代學術不易施展的部分。因為境界話語在現代學術理性分析與有效論證的要求下，逐漸失去其影響力。這也是本文認

¹¹ 關於西方詮釋學發展的討論可參考洪漢鼎：《詮釋學史》（臺北：桂冠圖書公司，2002年），該學科源自於西方理解《聖經》的方法，後來發展成為西方人文學科重要的方法論之一，近年來已有相當多的中國學者透過詮釋學進行自身人文研究的反省。

¹² 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法論》，頁221。

¹³ 同前註，頁222。筆者按：漢語在此應指有別於白話文的文言文體系。

¹⁴ 詳見註10引文。

為援引傅柯晚期思想可以突破之處。

(二) 感覺的陳述：「古代書論中大量出現一種簡單描寫句，這種描寫句以人名為主語，代表這位書法家的作品，以形容詞為謂語，對作品的風格進行描述。如『虞世南蕭散灑落』。」¹⁵ 這種陳述主要功用為表達作品風格，其以書家姓名為主語的句法形式，突出了書法與人之精神氣質同構的特質，也由於謂語的內容可以隨著批評者（陳述者）語言風格之不同與批評對象的越來越多，產生語言過度飽和乃至浮泛透支的現象：「這種簡單描寫句的長期使用，帶來了一個新的問題。開始運用這種句式時，被陳述的作者數量還不多，作者的風格和形容詞之間有一種比較準確的對應關係，然而隨著書法家數量的累積，風格的樣式也越來越豐富，但形容詞的數量有限，這樣便逐漸造成陳述時詞的貧乏和選詞的困難。」¹⁶ 語彙的沉滯和能指與所指的關係無法精確對應的現象，這一點對後來也造成研究者相當程度的困擾，所以讓研究者重新回到自身的感覺就非常重要，從自身的感覺出發，重新學會用現代的話語來談論感覺。

邱振中的研究，適度開啟了當代書法研究的新境域，就是如何於意義陳述的書論模式與書法作品本身，展開與書法「神采」有關的現代論證，以及如何於書論的感覺陳述「進行大量的分析、拆解及重新定義的工作」¹⁷。後者的研究工作，日本學者河內利治已進行了初步的嘗試¹⁸。而前者的工作則需借鏡其它人文學科的發展軌跡與論述成果，尤其是中西方思想裏與工夫境界有關的論述。

對於書法學科的發展，應該持對各種研究向度的引入抱以樂觀的態度，即便它有可能割裂或分化傳統的價值，理論的多元意味著書法研究成果將產生的各種可能：「如果這幾種理論還不能包容其他人所產生的重要感覺，那還有更多理論會出現。如果關於同一論題有幾種比較深刻的理論並存，是理論真正繁榮的表現。」¹⁹ 這是當代人文學科非常重視方法論的原因之一，讓書法學也對方法論持開放的態度，以其多元性回應時代的挑戰。

¹⁵ 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法論》，頁 222。

¹⁶ 同前註。

¹⁷ 同前註，頁 224。

¹⁸ 河內利治著，承春先譯：《漢字書法審美範疇考釋》（上海：上海社會科學出版社，2006年）。

¹⁹ 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法論》，頁 282。

三、當代書法發展的分流

（一）藝術（視覺）書法

我們居處於一個創造性崇拜的時代，創造性已不再只是十九世紀藝術家所追求²⁰，更成為二十世紀資本主義所青睞，憑藉著新奇性本身所帶來的商品價值，創造性與科技、工業文明的關係越來越密切。對於一位處在這個時代的藝術家來說，作品的精神性價值或許遠不如作品形式的新穎感重要，創造性在二十世紀裏已成為平衡商業與藝術間矛盾的功臣。求新，儼然已成為藝術工作者的集體意識，作品的創意、新意、現代感是品評作品價值的重要指標之一。在此創造性觀念的影響下，書法的品評標準也逐漸受到視覺藝術發展的影響，而被視為一種與油畫、雕塑屬於同一個分類概念下的藝術類別。

由於東西文化碰撞的結果，現代意義下的書法創造性也具體表現在二次大戰後的日本書壇，從而發展出一連串的現代書法運動，擴及到臺灣、中國、韓國等地。在日本所產生的現代書法，可以視為書法最早的現代性衝擊，此一質變的結果，讓我們開始學會區分書法的傳統與現代，就一般的認知而言，傳統書法所指為兼具實用、文學、修養、文化等複雜內涵的文字書寫，它的表現場域為人們的日常生活；而現代書法則與藝術理論，尤其是視覺藝術的發展緊密地結合在一起，它的表現場域則為專門的美術展廳或學院環境。

學術分工的結果，書法分別被劃入美術與國學（人文學範疇）兩大學門，本節標題所指之「藝術書法」就是在美術學門的視角下所發展的書法創作論述、書法創作態度等等。這種分工在臺灣與中國都有類似的情形：在臺灣的情況則有從中文學系（國文系、語教系）發展出來與書法相關的研究所，與從美術系發展出的書畫研究所的差別；這種情形與中國的美術學院系統和綜合大學系統的差別相似。而「藝術書法」的名詞，則是由北京的中央美術學院，在經過將近十年的發展，其間歷經醜書、流行書風等書法運動的演繹所歸納出來。雖然有它發展脈絡的特殊性，此「藝術書法」四字所代表者為以藝術的眼光來從事書法的創作或研究的態度，可視為從美術背景所發展出來的書法專業之概括性指稱。

²⁰ Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics* (PWN, 1980).

以下援引一段與「藝術書法」有關的討論說明之：

古代社會型態封閉，古之書家面對人性的各種衝突與矛盾，多躬身內求，以得圓滿，因此書法強調自我修養，風格形式內斂；今天社會開放，今之書家面對人性的各種衝突與矛盾，多向外去努力，在自然和社會中去爭取自身發展的平衡與和諧，因此書法強調社會意識，風格形式外放，這種狀況使當代書法越來越重視視覺效果。具體表現為四個方面：一是強調對比關係；二是強調空間關係；三是模糊和取消圖底關係；四是少數字。²¹

由沃興華所提出的四個著重視覺效果的原則，亦可視為「藝術書法」的創作原則，「藝術書法」的提出背景在於書法應該具體回應現代社會之轉變，由傳統強調「人書俱老」的創作歷程轉換成為突顯「稍縱即逝、朝生暮死」的現代性內涵。然而，筆者對此書法之現代性轉型則深感憂慮，因為書法如果僅能止於被動的因應外在社會之變遷，而提出以形式的更動來回應現代性問題，則反映出書法被視為一種自外於自身而與主體無關的現代處境²²。在此脈絡之下，擅長形式分析的美術專業者，透過視覺構成的思考，創造諸種嶄新的書法視覺經驗，確實強化了書法作為視覺藝術的充分條件。可預知的是，徒存視覺形式探究的書法發展，就越來越有走向揚棄與文字有關之文化內容的可能，轉而開始重視感官性的視覺衝擊。如此一來，人與書法的關係就由書如其人：「如」的比擬關係，轉而成為人創造、構思書法作品，強調「發明」的創生關係。

（二）文化書法

「文化書法」為王岳川近年來積極提倡的一種理念。它的發展是在「後現代主義反文化的氛圍中出臺的，是在全球化語境中超越傳統書法觀念和現代書法實驗而提出的書法新遠景。可以認為，生生不息的中國文化，將會在新的歷史契機中，使文化書法與其他書法型態一起，成為當代人的心性呈現，……」²³。讓書法成為

²¹ 王文章、王鏞主編：《首屆全國中青年名家百人藝術書法展作品集》（北京：榮寶齋出版社，2005年），頁204-214。

²² 關於藝術書法的討論可參閱筆者：〈「從熊秉明到邱振中」——當代書法研究之微形式導出〉（「氣化與平淡」重探文人美學工作坊會議論文——中央研究院中國文哲研究所主辦，2008年11月）。

²³ 王岳川：《書法文化精神》，頁12。

「世界性的書法」，讓書法成為「文化輸出」的大宗，聲明了「文化書法」為一種具有象徵國家文化內涵的指涉，他的論述顯然與崛起的中國政經實力息息相關。

反觀日本，在經歷現代書法與自身文字獨立化的過程之後，以一種相對冷靜的態度面對書法於自身文化中的定位，而逐步發展出穩定的書法教育環境。王岳川的論述顯然充滿了以中國文化平衡西方文化的企圖。確實，當代藝術發展最為重要的議題之一就是「身分認同」，書法於此全球化語境中，必然無法迴避此問題。與書法發展息息相關的文字本身，就是區分文化疆域與確立政治實體的重要因素，而且漢字形體的獨特性更是構成書法藝術不可或缺的條件之一。書法發展的論述自然就不易獨立於文化與政治之意識型態，而自成一格。論述者自身是否具此警覺性，便成為該論述周延與否的重要判準。作為書法發源地的中國，在自身政治經濟實力上揚後，以宏揚書法藝術為展現文化主體的具體作法，是採順取、順覺的文化思考，誠如王岳川所言：

大體上說，所謂「文化書法」，意在突顯中國書法的文化根基和內涵，強調文化是書法的本體依據，使書法成為文化的審美呈現，文化與書法具有非此不可的關係。書法是「無法至法」的藝術形式，是超越技法之上直指心性的文化審美形式。……用書法將中國文化精神傳承下去，這恰與梁啟超的「各種美術之中，以寫字最高」、馮友蘭的「書法批評的標準，不在於用筆、用墨、布局等技術問題，而在於氣韻的雅俗。……」²⁴

顯然，王岳川有意與「藝術書法」拉開距離，企圖回到傳統的書法語境裏，以書法為藥引，重新建構一個新的文化秩序，其論述的歸旨不只是書法，還有文化。然而，「在中國文化重新崛起的新世紀，書法已經超越了技法層面的有限意義，而具有了中國文化形象的象徵意義」的前提思考之下，令人感到疑惑的是，作為「文化書法」定語修飾辭的「文化」兩字，所指涉的語意空間如果填入的僅僅為諸多傳統符碼的集合體，那麼「文化書法」的理論型態，則不易與教條化的國族主義產生區隔。

基本上，王岳川的論述，頗能引起書法人的共鳴。若是能再深化此論述，使其脫離政策說帖的論調，並進行更多的論證，尤其跨文化的論述，從對書法既定價值的反思開始，在跨越東西方學術語境的創根式追問裏深化。尼采 (Friedrich

²⁴ 同前註，頁 275-276。

Nietzsche) 嘗言：「一棵樹要長多高，它深入黑暗地底的根就必須有多深。」發展一種有別於國族主義的書法論述，方能達到王岳川所述之以書法為「文化輸出」的利器。

四、「修己法門」一個書法發展提案的準備

(一) 關注我們的困境

十九世紀以來西方哲學的發展，已逐漸由笛卡兒 (René Descartes) 以來的理性主義轉而關注人類存在模式及主體處境的趨勢。因此，二十世紀的哲學可以說是以美學和倫理學為發展主軸。法蘭克福學派的學者由對資本主義的深切觀察，從人類的制度面、生活型態探討當前人類境遇的單一向度發展，深化馬克思 (Karl Marx) 早期思想所述及的異化現象，也就是指人的非人化：在人與自己的關係中，人已不把自己當作活生生的人，而把自己當作一件具有使用價值，待價而沽的商品，把交換價值當作生存的基本驅力。從而人與自己的距離也就越來越遠，體驗不到自己的存在是異化最大的悲哀。

法蘭克福學派的貢獻在於從資本主義與文化工業的制度設計，探討並揭示當代人類的困境，以喚起人類的自覺並試圖提出解決方案。自阿多諾 (Theodor W. Adorno)、馬庫色 (Herbert Marcuse) 以來的法蘭克福學派學者，雖各有不同模式的探討路徑，而他們的共同歸旨皆指向以從事藝術行為來解決此困境，並期望藉由藝術來轉化人類自身，由內而外地改變世界。當法蘭克福學派受限於德國納粹的歷史經驗及其所強加的思想禁忌時，法國哲學家傅柯繼承此一精神，而發展出自己獨特的思想風格。如前所述，當代哲學係由對笛卡兒的理性主義傳統反省而來，因此過去未被重視的身體、實踐等便成為哲學討論的核心，「因此，一種長期被學院哲學所遺忘的哲學向度逐漸重新顯露。哲學與實踐的關係不再僅是指實踐的理論，哲學的實踐便呼籲『哲學工夫』」²⁵。傅柯曾以：「一位畫家如果不能為他的繪畫所改變，為什麼他要畫呢？」²⁶一語道破藝術的當代價值在於轉化作者自身，繼承法蘭

²⁵ 何乏筆：〈修養與批判：福柯《主體解釋學》初探〉，黃瑞祺主編：《再見福柯——福柯晚期思想研究》（杭州：浙江大學出版社，2008年），頁36。

²⁶ Michel Foucault, *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984* (New York: Routledge, 1988), p. 14.

克福學派傳統的何乏筆，有意深化藝術如何轉化人類自身的思考，他透過法國思想家傅柯晚年的倫理學思想，考察當代人類主體的處境，並有意以傅柯提出的修養論與中國思想資源的修養論，來探討跨文化間的呼應關係，以完成前述「由藝術轉化人類自身」思考的當代性，其論述的面向廣而深，茲就傅柯思想與書法價值之當代性有關的思考提出討論。「傅柯晚年探討古希臘羅馬哲學，重新發現關注自身及自我修養的原則，隱約形成了他自己的一套修養論，也將再度開啟當代探究『修養』的風氣。修養是古代文化（不管東西方）的重要組成部分，也是東西方古代思想的一個匯通處或貫通點」²⁷。

傅柯以自我書寫為例，認為：「一個人寫作是為了要把自己變成另外一個人，變成不同的一個人。……這和古代思想家寫哲學著作、日記、雜記的作用類似，古代思想家的這類寫作主要是為了紀錄、反省、監督、改變自己的行為、性格、自我或存在狀態，傅柯稱之為『自我書寫』，典型的自我書寫乃書寫自己的內在慾望、衝動、意念、情緒，為自己或他人書寫。」²⁸ 這種自我書寫的觀念，已與揚雄「心畫」²⁹ 的內涵若有相契之處，劉熙載引申以「楊子以書為心畫，故書也者，心學也。心不若人而欲書之過人，其勤而無所也宜矣」³⁰。直指「心一人一書」的發用關係³¹，而劉熙載又以：「書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰：如其人而已。」「寫字者，寫志者。故張長史受顏魯公曰：非志士高人，具可與言其妙？」「鍾繇《筆法》曰：筆跡者，界也；流美者，人也。右軍〈蘭亭序〉言：因寄所託，取諸懷抱，似亦隱寓書旨。」諸語總結書跡與書家主體之內在聯繫。就傅柯探討自我關注的語境之下視之，顯然格外具有意義。傅柯所謂之自我書寫，注意到書寫的文字內容所透露出的主體訊息，並以長期投入書寫，關注自身主體之發展

²⁷ 黃瑞祺：〈自我修養與自我創新：晚年福柯的主體／自我觀〉，《再見福柯——福柯晚期思想研究》，頁 11。

²⁸ 同前註，頁 21。

²⁹ 漢代揚雄於《法言·問神》提及：「言，心聲也；書，心畫也；聲畫形，君子小人見矣。」其中所謂「書」並非專指書法，而是泛指所有的文字書寫，然而此說對後來的書法美學產生極大的影響。

³⁰ 劉熙載：《藝概·書概》。本段所引之書法文獻請參見上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編點校：《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1979年）。

³¹ 在此劉熙載所謂之「心學」應非專指陸王「心學」之意旨，而是泛指有關人之精神、意志等與主體狀態有關之內涵。

狀態，從倫理學上言之，此帶有自我警惕與自律的作用，從認識上來說，更有挖掘潛在自我的功能，此皆被傅柯視為古典時期重要的自我技術之一。就傅柯自我書寫的觀點而言，書法除了能表達書寫者所欲表述的符號語言之外，沾了墨汁的毛筆於簡、牘、布、帛、紙張所產生的點畫表情和通篇構成所組成的另一種語彙系統，它結合了文字內容、文字形體乃至筆墨變化，也提供了詮釋的多維向度，諸如書法的宜忌觀念綜合了道德意識與視覺心理、書寫的環境狀態對書家心理之微觀影響等等，其內容之複雜更是豐富了傅柯所述之「自我書寫」的內涵。

若考察書法中「書如其人」的批評語境，與傅柯「自我關注」的討論脈絡裏，確實呈現某種跨文化的內在聯繫。「書如其人」的批評可謂濫觴於後人對王羲之及其所屬時代書法家的批評，此時的批評顯然並非我們後來所熟知的教條化的道德批評，而是伴隨著將人視為自我創造對象的人物品藻風氣而來的書法批評。此時書法的流通是透過帶有某種儀式內涵的尺牘往來，除文字使用的形式必須符合規範之外，文字內容多半以陳述自身之生活感觸與問候對方為主，文字運用能力與書法造詣之優劣攸關著該尺牘的價值。據祈小春的研究：「王羲之不但精於尺牘書法，而且也許還精通尺牘文章。」³²說明了王羲之書法地位之崇高乃文與書皆佳。尺牘的文化形式並非只有單純的文字訊息，尺牘書寫者的文化修養，書跡透露出書寫當下的主體狀態，都將成為某種被評斷的依據。這種風氣的蔓延，必須奠定在自我要求的前提與尋求他人證成的基礎之上。從《世說新語》的文獻中，反映出直接以「人」作為一種審美對象的時代風尚，驅使人投入於自我風格的經營³³。如何反觀希臘化時期「自我關注」亦不是一種封閉的工夫，導師作為個人與他的主體塑造之關係的中介，主體進境是用修身關係來界定：他需要把自己塑造為主體，而且其中他者必須介入。王羲之時期所尋求的他者為集合貴族、文人、官員於一身的同儕或長輩，雖未刻意屬意於某人，但從書儀形式所使用的敬語謙辭看來，其中仍透露出寫尺牘者請求對方指正、教導的儀式精神。如果說集合了文字內容與書法的尺牘，

³² 祈小春：《邁世之風：有關王羲之資料與人物的綜合研究》（臺北：石頭出版社，2007年），頁130。

³³ 關於自我風格之經營於晉人時期，是出於一種純然之自發或由他律而轉自發，歷來見解不一，傅柯於《主體解釋學》所舉〈阿爾西比亞德篇〉「關心自己」為始的修養觀，顯然是出於某種命令式的斷言。至於本文所謂之晉人的自我風格或稱人的美學化，則可就既已存在對人之品藻、容止、言語等向度進行審美判斷之事實，作為後續討論之基礎。

是鑑別晉人主體進境的考核依據之討論可以成立，等於也打開了如何探討王羲之於中國書法書聖地位的倫理學向度，也就是以王羲之為「書一人關係」原型的討論，可能演繹出的書法價值。

不過，在初步整理書法傳統與自我技術觀念之間的聯繫時，還必須考慮到（至少是書法的）這種價值，何以在近百年來從逐步的流逝到急速的消失。書法當代研究的突破，必須謹慎於過於樂觀的復古主義與悲觀的宿命論。就探討古典時期的修養工夫用意，傅柯曾說：

為的是在古代文化中找到一種完全沒有受到基督教影響的思想形式。在這種經常向希臘人時期的回復中，肯定有一種懷舊的感情，有一種想恢復原有思想形式的企圖，有一種設想在基督教現象之外的希臘世界的努力。……在今天嘗試重新考慮希臘人的時代，並不是要讚揚希臘道德是人們需要借助它來進行反思的完美道德，而是要使歐洲思想在作為已有的經驗的希臘思想的基礎上，能夠完全自由地重新啓動起來。³⁴

向希臘人回復的意圖，旨在提供當代歐洲思想反思的資源，他並且不只一次的強調復古不是其目的，而是為解決當下困境而回溯人類在不同歷史下的準困境或非困境，此為傅柯對當代書法研究方法論的啟迪之處。反觀書法，在中國或泛指整個漢字文化圈裏，書法與修養的同一性直到十九世紀末才開始逐步接受到西方現代性的衝擊（或謂中國自身現代性源起於晚明的複雜討論，在此暫不討論），而百年來與改造傳統書法有關的論述，尚未脫離後殖民現象的窠臼。所以解決書法當代問題的研究，並不是以預言家的姿態，直接提出某種主義與復興某個時期、某種風格，而是去對「流逝」之物的積極提問與挖掘。

（二）以養生之名

氣的概念向來為中國思想家著墨甚多處，尤其是談工夫論的同時，很難離開氣的論述。「但比起理學重要概念中的『理』、『心』、『太極』等概念來，『氣』似

³⁴ Michel Foucault, "The Return of Morality," in *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)*, ed. Sylvère Lotringer, trans. Lysa Hochroth and John Johnston (New York: Semiotext(e), 1996), pp. 469-470. 中文譯本可參閱杜小真編選：〈道德的復歸〉，《福柯集》（上海：上海遠東出版社，2003年），頁521。

乎更不容易找到相應的哲學語彙，命運也更坎坷」³⁵。而「氣」的觀念，卻已成為我們生活中能夠普遍運用的一個名詞，它派生出的名詞有氣色、元氣、氣韻、人氣、氣功等等，在書法裏所謂之行氣、評論點畫品質所謂之筋骨血肉氣也都與「氣」的思想有關。而當代學術開始對「氣」的重視卻是間接受到梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)的身體現象學之影響，而開始注意到思想中關於「氣」的體驗領域³⁶。畢來德(J. F. Billeter)在討論莊子思想中的「氣」時，直接將它與中文概念裏的能量相對應，限定為在修養功夫範圍裏的一種量詞指稱，而何乏筆在討論畢來德莊子研究時，提出「能量轉化的主體經濟」為「一種藉由中國的資源，而進一步思索差異化能量經濟學的嘗試」。他說：「畢來德對身體的理解顯然蘊含著許多連接中國氣論的可能性。由此可知，氣論對有關主體性的當代反思蘊含無限的發展潛力。」³⁷畢來德另外提出一個「機制」的觀念，以指稱啟動能量運作時的主體：

畢來德所謂「機制的改變」似乎與英語 regime change (改換政權)無關，而是指主體的活動在不同生命階段所達到的治理狀態(或說修養境界)。換言之，機制在修養論的脈絡下，意指一種能量轉化的主體經濟。機制意指，自我面對自己的能量時，經由某些自我技術而能達成某種質性程度。其中活動機制與效能的關係扮演關鍵角色，這讓人聯想古代自我技術與現代「治理術」在晚期傅柯著作中的複雜關係。³⁸

畢來德此「機制」觀念的提出，顯然是受到自身長期的書法實踐的影響³⁹，畢來德主張文人(中國文人)的創造，無論在何種領域，都是「動員身體本身能量」的結果。畢來德認為書法家進行書寫行為時就是一種能量的「全面動員」，但是能量並未因此有任何的耗損，相反地，能量在這種「身體活動的最高形式」被存養⁴⁰。畢來

³⁵ 楊儒賓：〈導論〉，《儒學的氣論與工夫論》(上海：華東師範大學出版社，2008年)，頁2。

³⁶ 丸山敏秋著，林宜芳譯：〈中國古代「氣」的特質〉，《中國古代思想中的氣論及身體觀》(臺北：巨流圖書公司，1993年)，頁157。

³⁷ 何乏筆：〈導論：邁向另一種主體的政治經濟學〉，《中國文哲研究通訊》第18卷第4期(2008年12月)，頁5。

³⁸ 同前註，頁6-7。

³⁹ 詳參畢來德關於書法的專著 Jean François Billeter, *The Chinese Art of Writing* (Geneva: Skira/New York: Rizzoli, 1990)。

⁴⁰ 詳參何乏筆：〈養生的生命政治：由于連莊子研究談起〉，《中國文哲研究通訊》第18卷第4期(2008年12月)，頁118。

德以能量的觀念說明書法的書寫狀態為「身體本身虛在性的全面開發；另一方面，又能避免能量自我消滅性耗損和浪費」⁴¹。畢來德此說或許是出於自身對於某種書寫狀態的感受性描述，一般讀者或許不易理解，在中國書論裏，有一較為清楚文獻，可供為畢來德此說的補充。清代書法家何紹基在其一段跋文裏提到：

世人作書，動輒云去火氣，吾謂其本無火氣，何必言去？能習此種帖，得其握拳透掌之勢，庶乎有真火氣出，久之，如洪鑪冶物，氣燄照空，乃云去乎？庸腕拙笨，如病在陽衰，急須參耆桂附以補其元氣，庶氣足生血；今顧日以茲陰為事，究之氣不長而血亦未嘗生也。書道貴有氣有血，否則氣餘於血，尚不至不成丈夫耳。⁴²

火氣在一般人的既定印象裏，象徵著生命本能過猶不及的躁動，而被視為一種病理學上的徵兆，何紹基於跋歐陽通《道因法師碑舊拓本》所給出的評論，則不以火氣為病，先肯定火氣乃人生命能量的一種表現型態，認為學書者若透過學習〈道因法師碑〉「握拳透掌，模之有稜」的風格技法，可以誘發出書法家生命裏潛在、隱而未顯的能量，以此火氣為對治書寫盈虛之弊者，就宛如人氣體盈虛之以「參耆桂附以補其元氣」的作用。回顧古希臘斯多葛學派，對於哲學和醫學類比關係有如下討論：

醫學和哲學的關係（更確切的說，把哲學實踐納入一種醫療實踐中）是很清楚的。穆索尼烏斯說：一旦生病了，人們像請醫生那樣去請哲學家。而且哲學家對靈魂的影響完全類似於醫生對身體的影響。……即醫學和哲學有著（或者，更確切地說，是）「同一領域」(*mia khōra*)。⁴³

準此，何紹基以醫藥養生的觀念，視各種碑帖面貌為對治自我書法缺點之藥方，指明了書法的學習，即是演練一種能量調節的技術，同時也引申為書家關注自身的精神氣質的方法。說明書法裏所具有調養自身的思想資源與古希臘養生論的部分聯繫。

就傅柯於養生的原則性說明來說，以一種關心他自己身體的方式來規定快感的

⁴¹ 同前註。

⁴² 何紹基：《東洲草堂金石跋》（臺北：學海出版社，1981年），頁179。

⁴³ Michel Foucault, *The Hermeneutics of the Subject, Lectures at the Collège de France, 1981-82*, ed. Frédéric Gros, trans. Graham Burchell (New York: Palgrave Macmillan, 2005), p. 97; 傅柯著，余碧萍譯：《主體解釋學》（上海：上海人民出版社，2006年），頁102。

享用，以執兩用中的原則評估其有所為與有所不為，這種關心不僅是「醫療性的」，而且更是「養生性的」：其目的就是調整一種對於健康有著重要性的活動。在養生法的發展過程中起過重要作用的畢達哥拉斯學派的人，非常強調對肉體的照顧和對保持靈魂的純潔與和諧的關心之間的關係。正如《性史》所述：養生法必須確定一種尺度，與肉體相關的東西，其有用者都是有著恰當尺度的東西⁴⁴。書法論述裏，南朝王僧虔即有「骨豐肉潤，入妙通靈」（王僧虔〈筆意贊〉），將毛筆所書寫之點畫比附於人體骨肉之說，蕭衍則以「純骨無媚，純肉無力，少墨浮澀，多墨笨鈍」（蕭衍〈答陶隱居論書〉），以書法中骨和肉、質與量之間的平衡關係作為審美判準之一。然而書法中並不全然停留在骨與肉的範疇，自唐太宗李世民起，則開始著重以「神」、「心」（李世民〈指意〉）等與養生法中「靈魂」相似的觀念來駕馭筋骨這種可見世界的東西。直到宋朝的蘇東坡，則直接以「書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不成為書也」（蘇軾〈論書〉）⁴⁵的斷言，確立書法形與神，肉體與靈魂的藝術本體。中國書法「書一人關係」的論述基礎，亦於此時逐步完備，前述何紹基藉由不同碑帖來調養書法的觀念，亦是基於此傳統之發展。

（三）書法的倫理學價值

傅柯於〈關注自我〉述及：「學會度過一生。」把人生變成一種永恆的修行，越早立志越好，但重要的是要從不鬆懈⁴⁶。將關注自我視為一種自我生命之經營，不許以泛泛的態度和一種零散的注意力苟且為之，相對地，意味著一種艱苦的勞動。希臘人透過沉思、閱讀、注解各種書籍等方式作為自我關注的功課，並以不同的形式留存下來，供為自我與自我或與他人交流相互負責的媒介。然而在這些不同類型的工夫之間，傅柯為了展示其日常活動中的一整套的事務，似乎無意進行孰優孰劣之評判。反觀琴、棋、書、畫等工夫，同為建構中國古代文人修養的日常性，書法在古代社會裏的優越地位確是不爭的事實，書法是否為各種技藝裏最能夠反映出我們所述的修養工夫，暫不討論。然而可以確定的是，以書法為例的倫理學探

⁴⁴ 參見傅柯著，余碧萍譯：《性經驗史》（上海：上海人民出版社，2006年），頁179。

⁴⁵ 本段所引之書法文獻請參見上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編點校：《歷代書法論文選》。

⁴⁶ 傅柯著，余碧萍譯：《性經驗史》，頁334。

討，未來其影響將不只是書法。書法之所以重視自我調養的工夫，可以從儒家典籍《論語》得到部分的理解，作為儒學開宗者的孔子雖然沒有直接提出養氣的理論，卻可從一段論及人體血氣時的文字，推論其素樸的修養觀，他說：「君子有三戒，少之時，血氣未定，戒之在色；及其壯也，血氣方剛，戒之在鬥；及其老也，血氣既衰，戒之在得。」⁴⁷ 孔子認為人生命發展的不同階段，受到自身體內不同的血氣狀態之影響，人唯有認識自己各時期的狀態，才有可能進行應有的自我節制⁴⁸，而這種思想直至孟子才積極擴充為一種「養氣」的工夫，並有逐步體系化的發展⁴⁹。

就此而言，書法理論自東漢以來之所以能形成一種與調養自身有關的論述體系，與儒家思想資源中的修養論有著繼承與轉化的關係。值得注意的是，孔子將人的血氣型態隨著生命的少、壯、老三個時期劃分為血氣未定、血氣方剛、血氣既衰等三個狀態的描述，逐步讓書論家開始注意到書法發展與生命歷程的關係，而發展出「人書俱老」的思想，此論到唐代的書論家孫過庭已臻完備，其謂：

若思通楷則，少不如老；學成規矩，老不如少。思則老而逾妙，學乃少而可勉。抑有三時；時然一變，極其分矣。至如初學分布，但求平正；既知平正，務追險絕；既能險絕，復歸平正。初謂未及，中則過之，後乃通會。通會之際，人書俱老。仲尼云：五十知命，七十從心。故以達夷險之情，體權變之道。⁵⁰

或許是對於生命大多由年輕時的體力旺盛、精力充沛至年老時的體氣衰竭過程的理解，或許是對歷代名家藝術生命的考察結果，孫過庭提出平正、險絕、平正三種書法面貌發展的論述，非為標榜一種特殊的藝術理論，而是以此忠實地傳達出書法是可以與人生命歷程俱進的修己法門，透過書法以證道成於肉身的「內聖」境界。

⁴⁷ [宋]朱熹集注：《四書集注》（臺北：學海出版社，1982年），頁116。

⁴⁸ 關於此說法可與《性史》三卷〈關注自我〉中文版第333頁提到之內容，互為理解之，內容如後：「理性不要被理解成是對所缺乏的自然能力的補償。相反，它是使得人可以在恰當的時間和以恰當的方式使用其他能力的補償。它甚至是能夠自我使用的絕對特殊的能力，因為它能夠把自己和其他任何東西都當作研究的對象。」

⁴⁹ 關於養氣體系的研究請參見紹漢明：《中國哲學與養生》（長春：吉林人民出版社，2001年），頁150-152。

⁵⁰ 孫過庭：《書譜》（東京：二玄社，1996年），頁39-41。

五、結語

本文從當今書學方法論的反省，探討到當代人類處境的關懷，作為鋪陳書法研究之倫理學向度的迫切性，並試圖於傳統書學內部挖掘與能量經濟學、倫理學價值有關的討論，讓此發展自傅柯的倫理學思潮能與書法本身產生一定的互文性。然而，這種學術工作就目前的書法研究體系而言，是非典型的，因為它是一種以創造發明為要務的書學方法，傅柯嘗以一種為己之學的口吻述及他自身並非一個好的學者，學術工作和所謂的美學主義，應該與如何轉化自我相關聯，此亦為本文撰寫的初衷。

一般人認為書法於當代最大的困境即為，是否願意吸收書法以外的東西來改造自身，所以書法的界線被重新挪動。筆者則認為此皆為書法人失卻其傳統士宦身分，而面臨選擇成為一位書法專業者或業餘愛好者時所產生的焦慮。專業者則以「藝術書法」的姿態為維繫專業認同的論述；有意凝聚廣大認同者則以「文化書法」為號召。本文對書法作為修養工夫研究之闡述，即為思考「藝術書法」或「文化書法」時缺席已久的選項或資源。

本文仍有諸多地方需要再進一步討論，如：書一人關係系譜的詳細討論、「人書俱老」問題的引申論述等等，這些都是筆者在本文所謂「倫理學取向的書學方法論」底下即將展開的書法研究。如果說尼采是以一種聳動的方式回歸古典，那麼以「自我關注」為始的相關研究，則是在跨文化的視角下，展現某種「以退為進」的哲學力量。