

※「間與勢：朱利安對中國思想的詮釋」專輯（下）※

朱利安「勢」思維中的書法

林俊臣*

一、不可漠然以對的「他者」

一般而言，我們在文字表述上常常以「他者觀點」描述對自身前理解毫無覺察的成見表露。但是，透過「他者」身分的表述所形成異於自己的非同一性論域，確實得以從此差異中鬆動固有的結構的可能，如果從承認彼此皆為「他者」的立場出發，便有可能從差異中對顯出歧異性，而給出「之間」的可游離性場域。在簡月娟一篇討論書法美學方法論的文章裏，也透露出一般書法研究者對於西方「他者」看法的普遍看法，其認為西方對「氣」的思想僅止於「大氣」、「氣體」的認知，無疑也是出於對於西方不可能深入中國的他者想像¹。畢來德 (Jean François Billeter) 也嘗質疑：「他〔朱利安〕也從未自問，所謂的『中國思想』和『西方思想』，是如何能夠在一個西方知識分子以法文寫就的獨白、在一種十分個人的哲學術語中，產生真正的交會，進而互相對照。」²或許跨文化意義的研究就必須得從研究者自身的「他者化」反省開始。若僅注意具漢學背景的哲學家畢來德與朱利安 (François Jullien) 這兩位歐陸學者，即可發現其對於中國思想裏「氣」的討論不止具有相當深度的理論掌握之外，更已注意到「氣」的思想對中國文化進行詮釋。也就是說，我們應該停止對於西方學者一概而論的描述，而直面其複雜性，方得以取得更具深意的「他者」觀點。值得注意的是畢來德本身亦有專門討論中國書法的專書出版³。

* 林俊臣，明道大學國學研究所助理教授。

¹ 簡月娟：〈書法美學研究方法論的省思〉，《興大中文學報》第18期（2006年1月），頁213-232。

² 畢來德著，周丹穎譯：《駁于連：目睹中國研究之怪現狀》（高雄：無境文化事業公司，2011年），頁41。

³ 畢來德關於書法的專著：Jean François Billeter, *The Chinese Art of Writing* (New York: Skira/Rizzoli,

這與漢學家單從文獻角度談書法的立場顯然不一樣，因為畢來德本身的書法實踐經驗及對於身體現象學、明末儒學、莊子研究的背景，讓他產生較為豐富的「他者」論述。至少，我們不願意將「他者」觀點簡單理解為外行或帶著刻板印象的解讀，因為認為只有在自身所處文化裏才得以清楚認識自身文化的想法，將是另一種封閉，當局者迷的古諺或許有其意義存焉。

關於書法研究是否需要引入西方理論的爭議，在漢學家畢來德面對《莊子》轉譯成法語該如何呈現模式的討論裏，我們可以看到一種較為開放的跨文化研究態度，他說：「這樣翻譯《莊子》的效果之一在於，使得莊子變成一位語言平易通暢的作家，使得他似乎成為與讀者同時代的人。效果之二是，莊子所講的問題，不再是遠離西方讀者的一些中國古代思想的主題，而是西方讀者也能接觸到，帶有普遍性的基礎問題了。這是一種視野的轉向，從此不再以莊子為對象，而以問題為對象，或說以莊子為友，『與莊子為徒』，與他一起思考問題。如此，我們從思想史的領域進入了哲學探索，而在此探索中，基本上與莊子形成平等關係，暨受到他的啟發，也看到他的局限或盲點。」⁴ 畢來德此由域外的視角觀看《莊子》的文本，已經不再只是停留於東方情調的浪漫想像，而是將《莊子》的文本所蘊涵之得以跨越文化差異的潛能於歐洲社會展開。作為一位西方漢學家，畢來德主動將中國思想視為可資取用的資源，顯然值得在漢語學界從事書法研究者的參考。畢來德「極力反對哲學藉異國情調譁眾取寵，儀式般地乞靈於從遠方挪借來的概念」⁵，而哲學思想間的會通，其最大的問題莫過於語言對譯的問題，必須預設背後有一個可理解的基礎，為來自於人類身體性與生活世界的真實存在。面對兩種不同文化之間的溝通如何可能，畢來德在他討論中國思想裏「道」的翻譯原則時提到：

一開始就假定人類共同經驗中，存有本質上的一致性，並「由此出發」，試圖去了解眼前的文本，然後盡可能將它所說的，譯為最流暢自然的法文。⁶ 此話有著鮮明的現象學背景支持，其面對自身直觀的經驗本身作為理解文本的前理解，所發展出的詮釋學架構，或許是面對中西文化問題值得參考的立場。「然後，『由此出發』，試圖去理解我們研究的現實中國，並最可能以最直接的方式來認知

1990)。

⁴ 畢來德著，宋剛譯：《莊子四講》（臺北：聯經出版事業公司，2011年），頁41。

⁵ 同前註，頁114。

⁶ 同前註，頁68。

這些現實吧！在此同時，中國經驗與西方經驗裏共有的和截然不同之處也得以被突顯出來。當我們預設兩者的歧異，我們會與兩者的共同點失之交臂。當我們從兩者的共同點出發，歧異自現。」⁷另一方面，何乏筆所展開之當代修養論研究，則是從思想資源的角度，讓兩種不同思想具有生產效能：「將哲學工夫的主題納入到當代哲學的場域之中。由傅柯的歷史分析可進一步推論，歐洲古代哲學大體上是由修養與認識兩向度所構成，甚至是一種將認識活動歸屬於修養過程的修養哲學。其中修養優先於認識，但同時認識向度扮演關鍵角色。由此可知為何古希臘哲學在現代哲學史的脈絡下經常被視為認識哲學的來源，甚至被化約為認識哲學。」⁸所謂的跨文化研究是透過兩種文化間的雙重轉化，從上文所述可以看到哲學疆域已經開啟重新界定的機會，即是修養工夫的意義得以重新回歸哲學。書法的修養內涵也可於此取得另一種話語模式的詮釋機會，並回饋此一技藝工夫的諸多內涵，豐富於當代初萌生的修養哲學。從而修養問題可以不再只是一種刻板的教條強加解釋。

畢來德與朱利安皆在其著作或多或少地論及書法，尤其畢來德自身所擁有的書法實踐體驗與他曾完成一部書法的專門研究論著更具代表性。而朱利安從歐陸的角度來觀看中國思想，並積極取得對中國概括性的談法——「勢」的前提之下，也試圖將書法納入其論述架構之內，強調中國思想內涵與書法藝術之間的呼應關係。或許是思想養成過程中皆曾親自見識過中國文化大革命（1966-1977）的動盪場景，所以無論是畢來德或朱利安，他們皆不約而同地關注到書法發展在中國帝制體制之下的依存關係，無論他們的論點是否為漢語書法研究者所認同，此提問確然已是書法研究者必須回應的命題。尤其，書法研究在此逐步完成學科化的過程中，如果拒絕接納這種外來的挑戰而自成一封閉的疆域，那麼侈言將書法推展至全世界的言論豈不是顯得格外地諷刺。當我們開始思考書法研究與自身文化思想背景的連續性時，我們取得思想資源的管道是什麼？聲稱書法須進入當代性的現代書法論者，是否能暫且拋開亟思創造出現代形式的前見，試著關切思想研究領域於此跨文化語境下的發展？

如果連結畢來德與朱利安爭論的焦點，或許來自西方文化的比較之下，以及

⁷ 同前註。

⁸ 何乏筆：〈修養與批判：傅柯《主體解釋學》初探〉，《中國文哲研究通訊》第15卷第3期（2005年9月），頁6。

本質主義的逼問下，我們可以在不急著否認，也不急著肯定的同時，將此來自於外部的觀察視為重新檢視的契機。顯然我們必須從反省「差異」的思考開始，探討西方與亞洲兩種文化間的差異化型態：首先，為從比較所形成之優劣觀。必須承認，探討不同文化之間的問題，自然就會產生比較的心理，而「差異」就會被顯題化。然而，對所謂的跨文化研究絕非建立在本質性優劣比較的研究之上，而是探討建立起所謂之優與劣判準的那股力量，如何形成有一方必須急於追趕著另一方的態勢。此差異型態，大略上呈現劣勢者與優勢者之間一動一靜的狀態，也就是說比較結果居於劣勢者會以優勢者的模式作為標準而追趕超越前進。其次，為本質主義(Essentialism)態度。就是基於比較的態度，把精力投入於追逐差異之源的差異化過程。如此，所得知的結果終將只是被差異化後之差異的全靜態展示。既然一靜一動或全然不動都顯其不足，那麼全體皆動的狀態是什麼？而因為差異所形成的動態交流又如何可能呢？

在此還是要回到朱利安的漢學研究，來說明書法在當代漢學研究裏被置於何種脈絡下來觀看，才得以說明跨文化研究對當前書法研究的意義。

從朱利安早期的著作《勢：中國的效力觀》一書可以看到朱利安對於中國藝術的基本態度就是勢的布置，因為他預設了每一個作者從事藝術創作活動都有某種力量或隱或顯地被看到，然而這是否具有「普遍性」呢？一般學者認為這是值得懷疑的，但仍需要付出相當心力才得以清楚回應，筆者認為並不可以視為一種無意義的消耗，因為在回應的同時，我們才得以照見我們理所當然之思，原來不是如此篤定。該書朱利安重新以一種非漢語（法語）的文字來詮釋書法，所以再透過轉譯為漢語之後，確實感受到另一種鮮活，對應於語言使用模式在定型化之後所造成的無間隙狀態來說，漢語書法研究本身將有可能產生新的發展，這也是朱利安這本書對書法討論當代性之最大意義。

畢來德則從另一方批評了中國書法與帝國意識的聯繫，在何乏筆的文章裏提到：

畢來德在《中國的書寫藝術》藉由「能量經濟學」的觀念解讀庖丁解牛的故事，指出「活動自身的統一化」、「身心在高等活動中的實踐性融合」等觀點。其實不難發現，此觀點與他在〈莊子九札〉中所猛烈批評的觀點頗為接近。……他對書法的文化判斷為什麼發生扭轉？他的回答指出，在完成《中

國的書寫藝術》後他才發現，書法的身體是一種政治化的身體，書法看似獨善其身的活動其實被「帝國秩序」(即中國傳統的「君主專制」)所滲透貫穿，而且「帝國秩序」之所以能夠滲透到書法藝術的深層結構，其最大禍首，乃是氣化論。⁹

相較於朱利安把書法置入其「勢」在中國的普遍論述，而顯露其未免削足適履的討論結果，畢來德則站在反對臺灣學者對於莊子氣化論思想的立場，將書法與氣化的整體論思考結合在一起。筆者認為此質問甚具意義，因為若不是回應畢來德的質疑，書法研究將不會集中面對道家思想經典《莊子》，並與其產生積極的理論互動，且重新詮釋書畫領域已是老生常談的「技進於道」的意義，並且試圖在此回應過程中檢視書法思想與畢來德所謂之「帝國秩序」的關係，如再留意畢來德下面一段話：

牟宗三把整個中國思想史，包括佛教思想，重新建構在某種道德的中心理念上，更確切來說是「內聖」(sainteté)的理念。這個已存在於宋明理學思想核心的理念，在我看來深深依傍著帝國意識型態，因為聖人應實踐的完美德行，不是由聖人自發的事實，而是由一個超越他的、以他作媒介而展現的更高真實而生。不是聖人本身自動自發，「人」的理是缺席的……他很少談論到如何達致內聖的境界，對達不到這境界的人，則漠不關心。¹⁰

可以讓我們注意到牟宗三思想缺乏實踐工夫的論域，也可從到前一代思想家論述之偏重，而得以進行補充，誠如李明輝所言：「對於兩岸的中國哲學研究者而言，牟先生的相關著作已取得類似於經典的地位。但這不是說：牟先生的觀點已為大多數學者所接受，而是說：不論你是否贊同他的觀點，都不能略過它們。」¹¹ 在此跨文化研究視域下，書法研究也將取得進入自身思想資源的另一種姿態。

朱利安以「勢」論書法，並非單純就書法內部的作用原理所發展出的書論文獻，即便其所引用的文獻也僅止於可強化其基本預設的內容。或許這樣的討論方式對於非書法研究者，或非漢字文化圈的讀者來說，只要可以達到初步說明的程度即可。基本上，朱利安有關書法「勢」的討論，並沒有穿鑿附會，或過度詮釋的問

⁹ 何乏筆：〈氣化主體與民主政治〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第4期（2012年12月），頁54-55。

¹⁰ 畢來德著，周丹穎譯：《駁于連：目睹中國研究之怪現狀》，頁70。

¹¹ 李明輝：〈如何繼承牟宗三的思想遺產？〉，《思想》第13期（2009年10月），頁192。

題，從文化傳播的角度看來，朱利安討論書法的相關篇幅也沒有傳遞嚴重錯誤的書法理解，然而朱利安從筆畫內在蘊含之力的「勢」入手的眼光，已經觸及當代書法研究亟待關注的面向。另外，朱利安以自身哲學家—漢學家的立場來討論書法，自然有別於漢語書法研究常見之作品形式分析、文獻考證等類型的文章，但是這種研究路徑對於漢語書法研究者又並非全然陌生，熊秉明將其巴黎大學東方語言文化學院教授「書法」之講義及心得整理為《中國書法理論體系》一書於一九八四年出版以來，就初步建立結合東西思想討論中國書法的形式，後來熊秉明以精神分析理論討論李叔同書法的文章，在臺灣學界也造成了一場論戰。熊秉明以文學、藝術家、東西哲學愛好者的身分，以游刃有餘的姿態，樹立了具跨文化性的書法研究的典型。

不可否認的是《勢：中國的效力觀》既然已翻譯成漢語，就必然會面臨到思想研究者以及書法、山水畫、文學研究學者的檢視及回應，以確認彼此之間在其相關的領域對話，可以建立在何種認知基礎之上。因此，以一種漢語書法研究者的本位來進行一位歐洲學者的書法研究是否可信？是否值得參考？這個評價工作並非沒有必要。

二、形與勢

就「勢」的文字本意而言，其上為「執」即猶現代漢語「種樹」之「種」的意涵¹²；其下為「力」，可以望字生義的理解為將某種力量施於某種載體，使其得以生成發展的意思。相較於朱利安所提及的「勢」為「一切正在運作(en cours)的力量就相當於變化生成(devenir)」¹³的說法，兩者間的差異並不明顯，若要細究，恐怕為筆者特別關注之力量施予者或稱勢的發動者的立場，在書法的活動裏所扮演的角色。

或許作為一個書法研究者，還是很難脫離一種沒有技藝主體的立場，來詮讀書法文獻，此些微的差異應有其意義存焉，在此先按下不表。中國最早的書論家蔡邕

¹² 見〔漢〕許慎：《說文解字》（臺北：天工書局，1992年），頁113。

¹³ 余蓮(François Jullien)著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》（北京：北京大學出版社，2009年），頁109。

所提出與「勢」有關的討論：

夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。藏頭護尾，力在字中，下筆用力，肌膚之麗。故曰：勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉。¹⁴

東漢時期的蔡邕能夠清楚地認識到，「勢」在書法上的意義，除了來自於兵家典籍的啟發之外，最為關鍵的是，漢字形體於此時期已是由大致上等粗且婉而通的篆書迅速發展至分書、草書、楷書等需要多種筆鋒變化的書體之關鍵時期。書法家對於毛筆變化所產生的效果更趨敏感，尤其是草書的發展更是將書法帶入藝術殿堂的關鍵，因為書家不必再以照顧線條平整、空間之勻稱為務，毛筆得以於藉由草書開展各種的可能性之外，書寫者也因此釋放了亦步亦趨的書寫規範，而得以形成自我面貌。從另一方面說來，毛筆與紙張逐漸普及等物質性因素改善、書家地位提升，以及公文書需求量增加等社會文化風氣條件的轉變等諸多因素，也間接影響書家對於書寫效果的高度重視。當時研習草書風氣之盛，造成書生「雖處眾座，不違談戲，展指劃地，以草劇壁，臂穿皮刮，指爪摧折，見腮出血，猶不休輟」¹⁵等誇張現象，隨著前述情況的發生，也就具足了以「勢」來論書法的積極條件。

書法中的「勢」不是一種光用形上思考就可以關畫出的效果，它是以柔軟的毛筆於書寫中與紙張相摩相盪，筆鋒產生壓力後注墨於紙上出現的一種現象¹⁶，故而凡是具有筆觸感的筆墨形質，即可稱之為有「勢」。何以在書寫活動中以「藏頭護尾」之起筆—運筆—收筆所形成的筆墨形質才得見「力在字中」的「勢」呢？就單純的點畫而言，蔡邕以「藏鋒，點畫出入之跡，欲左先右，至回左亦爾」闡明落筆或出鋒之際須使筆鋒裹束起來與前進方向相反，以逆取而不以順入來提振點畫精神。以「藏頭，圓筆屬紙，令筆心常在點畫中行」求得筆鋒在紙面行進的穩定基礎。再以此基礎來處理轉筆，故曰：「轉筆，宜左右回顧，無使節目孤露。」此所謂「節目孤露」所指為筆心偏至後，筆鋒渙散筆毫拗折，形成不可逆情境，故而難以持續前進，所以須「左右回顧」以照料筆心於運筆過程中的狀態。「疾勢，出于

¹⁴ [漢] 蔡邕《九勢》，引自〔清〕孫岳頌撰：《佩文齋書畫譜》（臺北：新興書局，1982年），頁74。

¹⁵ [漢] 趙壹《非草書》，引自同前註，頁2-3。

¹⁶ 因為東漢時期為竹、木、帛等書寫材質轉換至紙張的過渡時期，為敘述之方便，在此謹以目前通行之紙張為例，特為說明之。

啄磔之中，又在豎筆緊趯之內」，啄、磔分別為永字八法右側上短撇與右下長捺收筆處，而趯為豎畫勾起之動作。趯為鉤，通常出現在直畫收尾須立即帶至下一筆的情況下發生，因為此為從實筆過渡到下一個實筆的動作，既要完備豎畫的體勢也要準備脫離豎畫已進入紙面外的虛空；故須於生硬拔起與毫無動能之間，須選取一適當的手法來完成。此動作宛如人類的跳躍動作需要蹲下後躍起，蹲即為蓄勢。無論以豎畫之餘勢直接推帶而出，或另行蓄勢為之，都須有從慢到快的加速過程。而啄、磔也都有用筆蓄勢奮力邁出的意涵，「澀勢，在於緊駢戰行之法」則以駿馬於戰場中遭遇阻力，節節前進的意象形容用筆的抵拒之力，作為豐富形質層次的運筆要領，「橫鱗」亦為抵拒之力的一種。

前述皆為闡述如何以起筆及運筆發動並深化點畫之「勢」，而「護尾，畫點勢盡，力收之」意味著起筆範疇的「藏鋒」、「藏頭」所發動、落實於筆墨形質之「勢」，已隨著書寫者發動之能量轉換為形質而展露無遺，書寫者於此便以明確的方式結束該點畫，再視書寫的需要與否，再一次地發動面對下一個點畫¹⁷。「勢」與可見之形同時產生，在書法中的形勢關係為形因勢而生，惟於形中方得以見勢。所以「形與勢都以對方的存在為前提，具體來說：所有的形都是在運動中完成的，有一定速度；所有的勢都凝固在紙上，依賴一定的形。形必須靠勢來激活，勢必須靠形來顯現」¹⁸。

其所謂「勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉」。除闡明了書法「勢」的發生與毛筆有其必然關係之外，書寫狀態中的「勢」對於書寫者而言，既是作為動態筆觸感的施予者，也是感受者；然而其作為施予者的地位並無法全然掌控已發生的狀態，因為柔軟且具彈性的毛筆，並不會將書寫者所給予之力等量傳遞至其所欲表達的紙面上，因此所書寫之點畫造型，得以與書寫環境等物質性條件產生呼應而保有其隨機的成分，為了追求造型而失去筆勢的書寫，通常因為失去其自然表達的可能性，而被貶為描頭劃腳、積墨成字的書匠，這種書寫出現於以取悅於人的「館閣體」、「臺閣體」等干祿書。

從用筆所產生的「勢」可以影響點畫之長短、輕重、粗細等造型因素看來，「勢」在根本上就具有影響個人風格的潛能；然而「勢」影響的不只在視覺的造型

¹⁷ 本段討論之引文皆出自蔡邕《九勢》，引自孫岳頌：《佩文齋書畫譜》，頁74。

¹⁸ 沃興華：《形勢衍》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁6。

而已，「勢」因素可以於平面靜態的書法作品看到從筆勢到字勢之動態生成意象，此更與書法作品本身所散發出的神采息息相關。但是當我們把「勢」推到如此重要的因素時，就可以毫無保留的操作「勢」嗎？「勢」的品質，不該只有物理學裏量化的強弱而已，我們又該如何評價「勢」呢？朱立安有兩段明確論及書法「勢」與「形」的文字：

因為前一筆畫牽引了他對後一筆畫的期待，並且後一筆畫出現了，以回應前一筆畫（「使其形勢遞相映帶，無使勢背」）。這種持續不間斷絕對不是刻意做的，而是自然而成的。我們知道在中國的拳法裏，為了迫使身子隨著動作而改變姿態，雙腳的移動總是使身體無法平衡。我們也在書寫的字形的內部觀察到輕微的失衡，為了讓字永遠不會固定僵化，反而帶著餘味，引人深思。¹⁹

書法要突出的勢的道理主要有三點：每一筆畫受益於上一筆畫（「第二三字承上筆勢」），筆總是往前進行，……我們就以書法發展史上最激進的階段來做觀察說明：「草書」是一種最晚形成的字體，但是它格外地能體現運筆的力量之走向，並且非常強調筆畫的連貫性……事實上，「真書」與「草書」經常被視為相對的字體，前者端正的筆畫要求寫字的時候要稍微做停頓，後者則必須一氣呵成寫完所有的筆畫。書者手裏的毛筆從紙上的一端到另一端，簡化每一個字，並且使字的獨立自主性降到最低的程度，……「字之體勢，一筆而成，偶有不連，而血脈不斷，及其連者，氣候通其隔行」……這個境界也許最能代表勢的涵義與勢的藝術顛峰。²⁰

從「勢」必須在過程（時間）展示出力量生成與變化的立場來理解，草書無疑是最具代表性的書體之一，也因為書寫必須是連貫的，所以能夠流暢地書寫，且因應便捷而生的草書，當然最為符合朱利安對於「勢」的理想談法。因為在「勢」之中，書寫者似乎只能受制於「勢」，所以其寫出的字「獨立自主性降到最低的程度」，跟第一段所述「在中國拳法裏，為了迫使身子隨著動作而改變姿態，雙腳的移動總是使身體無法平衡」的意思一樣，都認為所有的「形」都該屈服於「勢」，於是

¹⁹ 余蓮著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》，頁 110。

²⁰ 同前註，頁 110-111。

「勢」成了凌駕於一切書寫的主宰者，書寫者只要一進入書寫活動便成為「勢」的部署之一，而所寫出來的文字在書寫主體已屈服於「勢」的餘威之下，成為「勢」在書寫主體產生作用的影像存檔。從朱利安這段對書法「勢」所應達到的理想典型，很容易讓人直覺地聯想到一些明代中期以呈現順勢而為的流暢技法為主的帖派書法家，比如解縉的作品風格。因為這類書法作品多半也有「保持光滑、流動及含蓄」²¹的形象。如果說這種類型的作品所獲致的成就為書法藝術的巔峰，那麼我們又該如何看待晚明以來逆勢而為，自我作主的書法現象呢？於此我們不得不回顧朱利安在《勢：中國的效力觀》第一卷卷末的一段話：

在中國，這類具有效能的布局模式〔指操縱的藝術〕，不僅用於人際關係之中，它還呼應了中國人美學觀的藝術效果。在書法、繪畫與詩詞方面，布局的效果的確是關鍵之處。我們必須承認它的重要性，才能了解中國人表達現實的方式多麼含蓄。我們當然不想在「藝術」的範疇裏，為我們西方人經常以為的中國政治壓迫裏存在無法為人接受的操縱因素尋找任何辯護依據（好似真的可以於其中找到回報）。但是我們只能通過各個領域——從戰略操縱到最無私的藝術創造過程——從整體上去捕捉中國文化的一致性。²²

在這段並不算含蓄的文字裏，某個程度也反映出朱利安中國研究的旨趣，及尋找中國之所以持續籠罩在極權統治之下的哲學依據，在別的篇章裏朱利安也不斷如此強調²³。基於朱利安上述的說法，我們也取得將他討論中國思想與書法的論述相互詮讀的合理性基礎²⁴。

²¹ 見余蓮著，林志明譯：《功效論：在中國與西方思維之間》（臺北：五南圖書公司，2011年），頁255。

²² 余蓮著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》，頁51。

²³ 余蓮著，林志明譯：《功效論：在中國與西方思維之間》，頁212-213。

²⁴ 值得注意的是，在此將某種思想內涵形象化，以對應書法風格的做法並非首創，劉熙載嘗云：「或問顏魯公書何似？曰：似司馬遷。懷素書何似？曰：似莊子。曰：不以一沉著一飄逸乎？曰：必若是言，是謂馬不飄逸，莊不沉著也。」以莊子尚虛論氣，無待逍遙的思想形象，對應於懷素之「沒人操舟，無意於濟否，是以覆卻萬變，而舉止自若，其近有道者邪」（蘇軾）；以司馬遷文字之辭氣沉雄，情懷慷慨，言論剴切，來呼應顏真卿之「字畫剛勁獨立，不襲前蹟，挺然奇偉」（歐陽修），參見馬宗霍輯：《書林藻鑑》（臺北：臺灣商務印書館，1965年），頁173。

三、「勢」的重構

若以唐代書學文獻張懷瓘的文獻來討論，可以較為清楚地知道在書法實踐過程裏「勢」所居處的角色及地位。

夫人工書，須從師授。必先識勢，乃可加功；功勢既明，則務遲澀；遲澀分矣，無繫拘踣；拘踣既亡，求諸變態；變態之旨，在於奮斫；奮斫之理，資於異狀；異狀之變，無溺荒僻；荒僻去矣，務於神采；神采之至，幾於玄微，則宕逸無方矣。設乃一向規矩，隨其工拙，以追肥瘦之體，疏密齊平之狀，過乃戒之於速，留乃畏之於遲，進退生疑，臧否不決，運用迷於筆前，震動惑於手下，若此欲速造玄微，未之有也。²⁵

光是圍繞著「識勢」兩字來解釋，我們可以發現這段文字當為一嚴謹版本的學書指南。若將「識勢」與開頭強調學書必須要有老師傳授的意思結合起來解釋，便可說明為若未有老師傳授所謂的「勢」，一般人是無法從學習的範本自己就識得了「勢」的，因為書跡於紙上縱然有其輕重虛實長短變化之姿，若未知單純點畫之起筆、運筆、收筆之操作，以及將各個點畫依其筆順所構成可識文字之操作流程，書跡範本對於學習者而言，恐怕都還只是一種平面的靜態圖式²⁶。所以老師扮演的任務則在於演示實際書寫的揮運動作，提供給學習者模擬參考之用。比如寫一個最為基本的「一」字，其書寫動作從左端起筆到右端收筆的這個在時間內完成的具有方向性運動，便是理解書法之「勢」最為基本的時間—空間元素。漢字為多寡不一的點畫、部件所構成，在習得一定之書寫筆順完成字的寫法之後，在此還只是識得文字的結體，可以徒手寫出正確文字結構的階段，並以此基礎在既有的文字間架之下，以毛筆在紙上施以力量（無繫拘踣）以產生遲澀的抵拒之力，努力與向前之勢拉距（奮斫）以強化線條的質感，變免線質軟滑。

²⁵ [唐]張懷瓘：《玉堂禁經》，收入上海書畫出版社編：《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁217-218。

²⁶ 但是此說與東和書論家蔡邕於《九勢》所述：「此名九勢，得之雖無師授，亦能妙合古人，須翰墨功多，即造妙境耳。」似有矛盾，如果以作者對於自身闡述文字的自信言之，此固可不必討論，然而蔡邕距離張懷瓘已歷經三國、魏晉南北朝時期，此間書法史已初現張芝草聖、二王父子等巨星級的書法家，實充斥著神祕色彩的祕法、家法之說，習書者無不嚮往親炙權威書家，見其揮運神采，其傳統發展至今已衍生為各種具表演性的名家揮毫場合。

如果重新推敲毛筆書寫活動中的「勢」，將有助於我們理解書法中的「勢」究竟在何處對書寫者產生類似操縱性的作用，以及書寫者對於「勢」能否產生任何警覺性，進而產生逆勢而為的反操縱行動，也就是類似於悲劇意識的行動²⁷。首先，必須了解所有的書法點畫，必定有起筆、運筆、收筆三個動作：起筆動作原則上自出現大篆以來就已確立了，以迴鋒（迴腕藏鋒）入筆的方式來完成起筆的動作，這個動作在書寫上具有兩種意義：一者為進行迴鋒動作時，筆毛的變化為由筆尖著紙而逐漸施壓到至筆腹（筆毛中段），以便調整出筆心在筆畫中段且較大面積之筆毛，擔負完成筆畫中段（運筆）的任務。但是由筆尖到筆腹的過程仍需要一定的距離來完成，故而就會產生筆筆皆尖頭的起筆的露鋒現象，這種動作的書寫曾出現在商周的甲骨文朱筆墨跡之上，而迴鋒的意義在於，將由筆尖到筆腹的這一段軌跡以與筆畫運行方向相反的方式藏身於筆畫之內，從而可以寫出雖然細而具有飽滿度的線條，故又云：「用筆到毫髮細處，亦必用全力赴之。然細處用力最難。」²⁸

朱和羹總結此說為：

信筆是作書一病。迴腕藏鋒，處處留得筆住，始免率直。大凡一畫起筆要逆，中間要豐實，收處要回顧，如天上之陣雲。²⁹

第二個意義為，當筆鋒因取得逆於運筆前進方向於紙上前進時，則會產生比露鋒起筆還要大之摩擦阻力，並讓筆鋒無法順利向前，於此時書寫者必須再一次施力讓毛筆向前推進；但是基於避免用筆停滯造成書寫中斷的問題，此刻該施予多少的力量確實不易掌握，然而經驗告訴我們必須要在最短的時間內以較大的力量去完成，就像我們要救出陷進泥沼的同儕的當下，我們只會奮力一搏，以趕快脫離困境為最大目的。東晉衛鑠云：「下筆點畫波撇屈曲，皆須盡一身之力而送之。」³⁰當有此意。筆畫之「勢」也就在此刻發生了！此刻我們可以透過柔軟毛筆感受到一股堅強的力道帶著我們前進，待其筆勢力量消而未盡時，準備進入下一個動作或逕行收筆。

當然認識了「勢」，是否就必須全然順「勢」而為呢？因為上述之起筆動作必然出現的阻力現象，已經確保了書寫筆畫能獲得一定品質的基礎，所以在「勢」之

²⁷ 余蓮著，林志明譯：《功效論：在中國與西方思維之間》，頁 154。

²⁸ [清]朱和羹：《臨池心解》，收入《歷代書法論文選》，頁 740。

²⁹ 同前註，頁 737。

³⁰ 同前註，頁 22。

中書寫者必須從沉溺於「勢」不可控制之中（任筆成字、聚墨成形）警覺過來，採取順勢、逆勢或介於順逆之間的態度來進行書寫。

關於「勢」的順逆，朱利安提到：

在中國，「務實之理」便是結合運行中的勢，任勢載其前進而為其帶來效益。這個觀念開始時便沒有善惡的交替現象（善惡在本體論上各有其位），只有「順」勢（因此可以從中取得利益）或者「逆」勢（因此身敗名裂）的交替運作。這個道理對兵法家行得通，對智者也行得通。智者並不從現實裏瞬間的情勢萃取出一個規範，以作為意願的目的（作為人行動時要遵守的命令和規則）；他「順應」現實不停止的進程的初衷（「天」被視為該進程永不枯竭的根基），以便連接在它的效能上面。³¹

在「勢」之中，決斷如何可能？

他絕不自以為能用任何秩序來重建世界，也不以為他能勉強現實的趨勢而刻劃他個人的計畫，他只應和在他裏面的時況對他的邀請。他既不是出於個人利益才刻意這麼做的，也不是在某個時刻裏才那麼做的，而是在任何的情況裏都持續完全地應和現實的邀請，因此他的反應肯定是正面積極的；於是，他能改變現實的力量就沒有阻礙或者限制。³²

承上述，可以知道對朱利安而言，為了沒有「阻礙或者限制」的緣故，所以在「勢」之中，一個時間點驟然決斷的情況不會發生。不過我們可以把焦點放在如何興起「改變現實」這四個字的問題意識之上，也就是說對於現況的批判意識如何在處處講求順從的和諧社會裏出現，在本段引文之前朱利安提到智者的依據為：「只隨著那在任何人的心裏萌芽的向善之心帶領著他（若以萬物一體解釋的話，即儒家的仁）。」³³於此便突顯了一個範疇交疊的問題，便是「勢」與道德的關係，若要簡單試著釐清兩者間的關係，便是基於現況之不善的警覺，方能提出改革的籲求，我們也必須承認智者不必然選擇躁進且突然的行動來改變現況，但是有一種改變可以在全然順應的情況下產生嗎？或許朱利安並未指出智者為誰，以致這個討論難以順利進行下去。如果暫且不討論仁在儒家語境裏的內涵，從朱利安以萬物一體來理

³¹ 余蓮著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》，頁 233。

³² 同前註，頁 234。

³³ 同前註，頁 233-234。

解仁的看法看來，說仁是與萬物具有感通作用的性質來理解朱利安所謂之仁，應該不會有太大的爭議。若再把對萬物的理解往自然的方向詮釋，即對萬物生成之力的參贊玉成的態度，當然也應該是仁的主要特質之一。所以就具有從單純的道德議題脫化出與具有力量蘊含的「勢」相提並論了。但是對於所有的「勢」皆表示贊同意見，就不一定會被儒家所贊同，因為具有生成性的「勢」在自然界統稱為天，而落實到人際社會之後的「勢」則是指無所不在的權力關係。智者改變現實的力量當然來自對於後者的警覺與批判。

為朱利安熟悉的王夫之於詮解《莊子·田子方》時也曾討論過類似的問題，其不斷地批判「挾其成心以求當」，這種懷有目的性臨事態度之於事無補的同時，也指陳臨事決斷的重要性。那麼在書寫過程（勢）之中，是否也有決斷的可能，便是在「勢」之中開展自我書寫型態的理論依據。在文王觀於臧的段落裏，王船山的詮解如下：

夫務豈有可循以至之者哉？循吾之所謂當者，是故吾耳，非大常以應變者也。循物之當者，是求之於唐肆也，交臂而失之者也。故善循者，亦循其斯須而已。斯須者，物方生之機，而吾以方生之念動之，足以成其事而已足矣。……斯須者，無可師者也。³⁴

《莊子》這一段文本³⁵，過去的注釋家也多認同郭象以順從為務的注解，筆者以為其中仍可再細辨其意，而不必以順從理解之，方可理出所謂「決斷」的真意。王夫之「斯須者，無可師」一語，呼應了處境中人對於當下情境的判斷，仍須透過自己產生一定之態度以應對之，故云「吾之所謂當者」，而「循物之當者」則依物所須而為之。這兩種王夫之看來都不盡理想，而主張不執於我，也不執於物的真正當下處境之所須，才採取行動。在此也不是將物與我直接取消，因為每一次的物我之間對於「我」來說都是一種考驗，根據牟宗三對這個問題的看法，他說：

循吾乃故吾，循物物已失。循斯須而應之，則無物無我，無古無今。只此斯須，斯須相續。是之謂無為而成其事。文王之假託夢是循斯須，而臧丈人三年為政亦整個是循斯須。循吾是執有我。循物是執有法，循斯須，則我法執

³⁴ [清]王夫之著，王孝魚點校：《老子衍·莊子通·莊子解》（北京：中華書局，2009年），頁255。

³⁵ [清]郭慶藩：《莊子集解》（臺北：頂淵文化事業公司，2001年），頁720-723。

皆空。是之謂道化。³⁶

這是進入一種物與我之間皆能相互交感的無執之中，那麼在無執之中是什麼在決定呢？牟宗三稱此為道化的治道，取決於主事者的虛己工夫與對當下的觀照能力。於此我們似乎可以這麼說，「勢」與決斷的工夫至少應該等量齊觀。再從這段故事的主角仍是文王看來，臧丈人之才德若是文王對於列士植群、長官成德、諸侯二心的既有局勢沒有感到不安，何以需要假借託夢一事以迎臧丈人授之以政而圖求改變呢？或許朱利安會關注文王是如何布置，才會讓臧丈人得以在沒有阻力的情況下順利掌政的過程。但是我們也不該忽略，文王進行此效力布置的背後，還須有一個決斷的過程，也就是說，決斷跟效力布置的關係並非全然對立，關鍵在於我們是否得以同時關注到，文王之決斷能力與效力布置這兩種工夫，也是這段故事不可錯過的重點。

如上所述，「勢」既是我們所給出，卻也是無法全然被掌握的變數之一，因為當「勢」已到來，我們就進入到一種為勢所引導的狀態，此可稱為在「勢」之中。蔡邕所謂之「勢來不可止，勢去不可遏」亦真切地說明了「勢」的不易操控。然而，書寫之中筆紙摩擦之際的觸覺連續性感受，意味書寫者得以感受自身的連續性運動的感受來源，也就在不斷地回應給自身的過程中，建構出環繞著觸體驗的運動場域。當不易操控之「勢」出現之後，造成了可感受性消逝的不安，書寫者也就各自在「勢」之中找到一種回應「勢」、抵抗「勢」的書寫工夫，有的順勢而行（宋徽宗、解縉草書）、有的借勢發揮（米芾）、有的逆勢而行（倪元璐、何紹基、沈增植），從而產生各種在「勢」中的行動模式。

書重用筆，用之存乎其人，故善書者用筆，不善書者為筆所用。³⁷

那麼主體是否就此消融於「勢」之中，而無從建構出新的主體呢？似乎不該太早下定論。

四、筆觸與冥契

朱利安有一段話談到自然與藝術皆有難以測度之妙，顯然與他先前以法家之勢

³⁶ 牟宗三：《政道與治道》（臺北：臺灣學生書局，1991年），頁36。

³⁷ [清]劉熙載撰，袁津琥校注：《書概》，收入《藝概注稿》（北京：中華書局，2009年），頁769。

解藝術之勢的態度不同，他說：

勢的概念絕對是普遍通行的，它與世界的進程有關，也與人類的各種活動有關；它既涉及自然層面也涉及技術層面。一位「創造勢」的藝術家、畫家或詩人，只是使用特殊的技巧，將已存在的道理加以利用而已；因此，藝術家很能表現這個道理。雖然勢的模式放之天下皆通，但是我們總是從個別的表现來慎重地理解它。因為在事情開始時，情勢就是關鍵所在，而且在每一個情況裏、每一個時刻裏，情勢都有所不同，它不停地變化，所以在每一個情況中支配現實的趨勢也必然是獨一無二的，絕不會重複發生。「實況」永遠不會固定下來，因此能逃離既定的框架。正是這樣的情勢使現實之所以成為現實。唯一的例外是，法家權威主義者為了套牢權力的布置以制止任何改革的可能性，他們希望局勢永遠不變。不過，自然與藝術都不斷地更新它們本身的布局，因而都具有難以測度的「妙」(merveilleux)之向度，於是超過任何理性的解釋。³⁸

筆者認為兩者間並無法區分，因為朱利安本身認為書寫狀態中的勢具有極大的主導性，那怎麼還會有難以測度的妙，書寫之妙將會在何處發生？以下將試圖討論之。

當我們不斷在強調書寫的筆觸效果與書寫者觸覺感受之間的關係，可以與視覺構成的書法思考分庭抗禮之際，書寫之中對於筆紙摩擦之際的連續性感受，究竟意味著什麼？由於我們對於觸覺的描述經驗顯然不會比聽覺、視覺、味覺等感官豐富，以致於相應的語言也顯得貧瘠，甚至我們也懷疑是否能以語言精確地描述它。由於兩物對遇才得以形成觸覺，單就點狀的觸而言，我們得以感知的訊息僅止於溫度，或最為粗略的表面粗細而已；但是當只要觸成為一種動態的觸，即連續性的觸，其中可感受的訊息之複雜則更難以用語言形容，而來自於書寫者自身的連續性運動所獲得的觸覺感受，也就在不斷地回應給自身的過程中，建構出環繞著既充滿觸體驗，卻又難以言喻的活動場域，在某種機緣之中也會將書寫者帶入某種「聽之以氣」³⁹既主觀又具體可感的處境之中。這種在語言之前的原初經驗不斷地出現在每

³⁸ 余蓮著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》，頁 232。

³⁹ 唐代書法家虞世南提到：「心為君，妙用無窮，故為君也。手為輔，承命竭股肱之用故也。力為任使，纖毫不撓，尺寸有餘故也。管為將帥，處運用之道，執生殺之權，虛心納物，守節藏鋒故也。毫為士卒，隨管任使，跡不凝滯故也。字為城池，大不虛，小不孤故也。」以「心」作為接應外物內省覺察的觸發書寫的動力源，故曰之「君」，並以「手」、「管」、「毫」將士用命，相協

一次具主體開放性的書寫之中。有關這種書寫的身體經驗，在歷代書法文獻的陳述裏多半以冥契語言的型態存在，其不斷指向一種思維的域外，要提醒後世的書法學習者不要忽略在書寫的觸覺經驗之中有其奧妙存焉。再進一步說，所謂草聖張芝、書聖王羲之若不是能夠在此幽微難測的觸覺活動之中體悟出某種規律者，何以能讓歷代書法家俯首稱臣呢？那麼我們還能以單純的感官經驗來看待觸嗎？如果將某種基於觸感而來的特殊書寫經驗攀親於冥契主義家族，至少可在冥契語言之不可說的層次取得初步認同，因為「冥契者想用語言傳達他們的體驗或洞見給別人時，發現語言很不管用，甚至全然無用。他們常說他們的體驗無從表達，也無從言說，他們雖然使用了語言，但他們說他們所使用的語言根本無法表達他們想要說的，事實上任何語言也派不上用場」⁴⁰。

以下援引幾段書法文獻討論之，唐代著名草書家懷素云：

醉來信手兩三行，醒後卻書書不得。戴御史叔倫云：心手相師勢轉奇，詭形怪狀翻合宜。人人欲問此中妙，懷素自言初不知。⁴¹

而成治理禦守被比擬為「城池」的「字」。在此不必將「心」視為必然優位於「手」，或相互對立的關係來理解。而是將「心」、「手」、「管」、「毫」視為構成完成整體書寫運作活動的一種機制。向來被認為書寫結果的「字」也應視為此機制之一環。「手」之用雖曰「承命」於「心」，然心手之間的雙暢才得免於「腕有鬼」之阻礙，因為書家之手除了經學習而領會的諸學習對象之書寫姿態之外，亦混雜著未經練習得的先天動作慣性，期間的複雜性令人難以捉摸，且無法以單純的神經科學所謂大腦的指令傳遞理論來解釋。「管」（筆管）介於書者之手以及筆毛之間，既直接反應來自於手部擱壓、抽曳、提按等動作，並傳遞來自於筆毛與紙張磨擦阻力給予書寫者的腳色，而使筆毛產生相應的蓄壓、離紙、輕重等難以言盡的效果，故曰其應有「虛心納物」之德。就書寫時心、手、管、毫同為構成相互影響作用整體而言，筆管此「虛心納物」之德一樣地，可以將毛筆於紙面所受之磨擦阻力予以書寫者，讓書寫者感受此阻力，並依此阻力之感受做出回應，從某種意義而言，不惟筆管具有「虛心納物」之德，書寫者（心、手）當然也須具此德，因為書寫者除了須對書寫之外在環境、書寫的文字內容、當下之情感於書寫中做出回應之外，最主要的還是要回應書寫過程中毛筆的筆觸感，讓出於己之力在筆觸感的回復之間形成一種類似對話的呼應關係。虞世南此說法似有意呼應《（傳）王羲之題衛夫人筆陣圖後》所謂：「夫紙者陣也，筆者刀鞘也，墨者鎧甲也，水硯者城池也，心意者將軍也，本領者副將也，結構者謀略也，……凝神靜思，預想字形大小、偃仰、平直、震動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字。」不過在此虞世南已經淡化此預先構想書寫結果的「意在筆先」觀念，更突顯「字」為攻克對象與治理對象的雙重性。

⁴⁰ W. T. Stace 著，楊儒賓譯：《冥契主義與哲學》（臺北：正中書局，1998年），頁383。

⁴¹ [唐]懷素：《自敘帖》，收入故宮博物院編：《故宮歷代書法全集（第一卷）》（臺北：國立故宮博

我們知道喝酒當然能將人帶入一種迷狂的狀態，而在此迷狂狀態書寫，則更有助於在觸覺活動中的書寫者，比在清醒時較容易進入心手無間的書寫狀態之中，這也是唐代書法表演活動多半要有酒助興的原因，就是要藉酒力讓書寫者比較快地去除矜持，才開始書寫。懷素在活動結束之時被問起箇中奧妙時，以「不知」的不說，則有將此體驗封存於語言的意味。然而上述由觸所引發的冥契體驗仍為酒醉的迷狂所混淆了，以至於不易突顯觸本身的冥契特性。張懷瓘曰：「及乎意與靈通，筆與冥運，神將化合，變出無方，雖龍伯繫鰲之勇，不能量其力；雄圖應篆之帝，不能仰其高，幽思入於毫間，逸氣彌於字內，鬼神出入，追虛補微，則非言象筌蹄所能存亡也。」⁴² 其中之「筆與冥運」即言毛筆運作之時有幽微之力參與其中。而蔡邕悟得筆法的佚事雖有杜撰之嫌，然而若是虛構更加說明了書法家們對於筆法冥契經驗之嚮往，已是集體性的了，其文獻云：「蔡邕入嵩山學書，於石室內得素書，八角垂芒，頗似篆籀，寫史籀、李斯等用筆勢。邕得之，不食三日，唯大叫歡喜，若對千人。邕遂讀三年，妙達其理，用筆特異。」⁴³ 另外一則與蔡邕筆法神祕性有關的文獻，則是為求筆法而罔顧道德法條，不計代價的掘人墳墓，其載曰：「鍾繇見蔡伯喈筆法於韋誕，自捶胸盡青，因嘔血，魏太祖以五靈丹活之。誕死，繇令人盜發其墓，得之，故知多力豐筋者聖，無力無筋者病。」⁴⁴ 姑且不論兩則文獻的真實性，但至少反應了千百年來，書法家們共同對筆法的神祕嚮往。到了劉熙載則主張須破除用筆的神祕性，他說：「韓昌黎謂張旭書『變動猶鬼神不可端倪』。此語似奇而常。夫鬼神之道，亦不外屈信闔闢而已。」⁴⁵ 則將以鬼神借代的冥契經驗，詮釋為各種變化（屈信闔闢），雖然說也為未能究竟，卻也開啟此論題的問題意識。傅山於此甚有所感，他說：

吾極知書法佳境，第始欲如此，而不得如此者，心手紙筆，主客互有乖左之故也。期於如此，而能如此者，工也；不期如此，而能如此者，天也。一行有一行之天，一字有一字之天，神至而筆至，天也。至與不至，莫非天也。

物院，1973年），頁150-152。

⁴² 張懷瓘：《書斷》，收入《歷代書法論文選》，頁155。

⁴³ [明]盛熙明：《法書考》，收入《四部叢刊續編》（上海：上海書店，1984年），第50冊，頁476。

⁴⁴ 同前註，頁477。

⁴⁵ 劉熙載：《書概》，收入《歷代書法論文選》，頁704。

吾復何言，蓋難言之。⁴⁶

傅山以「工也」、「天也」區隔了兩種書法態度，就單純僅視毛筆為工具，而毫不考慮毛筆筆勢與筆觸之變化潛能，以完成其實用性書寫為目的者，當然屬於無法進入筆觸感的呼應狀態之中的前者；而後者則可以因為與筆觸感的呼應，而進入到與週遭環境相轉化的書寫情境之中。

在此，我們似乎不該馬上把書寫中的冥契狀態直接與自然而然等同起來，但是孫過庭所謂「同自然之妙有，非力運而能成」之書寫者將自我轉化為自然般地将所書寫之字如萬物生成般在紙上汨汨而出的書法思想，或許也該具有某種冥契的內涵。然而自然而然與朱利安所謂的「勢」恐將也不會在同一個層次之上，因為朱利安所討論的書法未嘗具有工夫的內涵。

書法發展至清代開始風行碑學，即學習有別於紙本墨跡與刊刻晉唐法帖之帖學的書法風潮。尚碑者莫不喜好經過千年歲月洗禮之石碑，其表面之斑駁滄桑感，當時書家大多有訪碑，收藏石刻拓本的雅好。直言之，源於對石刻表面斑駁觸感的追求，在尚碑的時代已經全面轉化為以觸覺經驗為主導的書寫態度。清人姚孟起云：「臨漢碑宜有石氣，非拳曲之謂，何為石氣，曰不可說。」⁴⁷ 其所謂「石氣」當為直面石刻時，當下最為直觀的感受，試想面對斑駁之石，不管基於何種心態，都不至於沒有好好觸摸感受其材質感的念頭與衝動。書法碑學的興起直可視為以觸覺經驗為主導的書法思潮⁴⁸。

五、結語

一般講授中國學問者，舉凡介紹到西方哲學時，其最為籠統也最為堅信的說法，就是西方哲學比較重視邏輯及分析性，所以才有辦法開展出進步的科學成就。這種描述顯然忽略了歐陸現象學關注存有與生活世界的思想傳統及二十世紀其他思想潮流的發展。概括性的他者哲學描述其創造性將從何處開始？如果持續傾心於兩者風格的細膩描述，而取得逐漸清晰的效果，在朱利安的論述裏不斷以各種思想文

⁴⁶ 劉小晴：《中國書學技法評注》（上海：上海書畫出版社，1991年），頁246。

⁴⁷ 同前註，頁522。

⁴⁸ 此論題筆者再另行撰文討論。

本、藝術領域，說明其認為中國思想為過程性思維，並籠罩在勢的運作之下的概括性描述，才有機會較為宏觀地取得對中國思想描述的先機。而在朱利安語境下逐漸明確化了兩種思想風格的型態之後，如果不涉入一具體問題處境，讓其彼此進入、遭遇、轉化，朱利安似乎無法回應批評者對其兩者自成封閉疆域的控訴。毫無疑問，如何進入他者是朱利安的學問旨趣之一⁴⁹。但是面對其所處理的中國書法時，卻是能進入但未能深入，似乎所有的深入都意味著被「漢化」的可能。

在朱利安的討論裏目的仍是大於一切的。因為以退為手段來達成目的的方法，顯然符合當前資本主義文化產業的展示邏輯。不管如何，最後總有一種實質可計算利益會被獲得。此與朱利安好舉兵家言論的方法論，顯然有著相當的聯繫。兵家的終極目標還是要求勝的，雖然裏面涉及了諸多的勝利形式以及求勝美學等討論，這種由掠奪、占有、勝利、屈服等話語構成的思想模式裏，即便有節制等工夫寓焉，很難令人不去思考在此思想下所陶鑄的人性面孔會是如何，想必離不開一種可以以沉默、平淡來包裝詭詐且讓人不起戒心的類型。朱利安的說法想必令許多對中國文化仍有憧憬的人士感到不滿甚至憤怒，但是不可否認的是，朱利安提供了一種反省此類傳統思想的機會，也就是說時下流行的以老子、莊子談企業管理的書籍，本身就是一種中國思想有治道無政道的反應⁵⁰。

在牟宗三的政治思想中，「中國以前無政道，而於治道則言之甚透，且亦正因無政道，而其治道為聖君賢相之形態，故於治道已透至最高之境界，在自覺講習中已達至無以復加之極端微妙境界；此是順治道之主觀形態而同質地已發展至其極者」⁵¹。從牟宗三的立場言之：「關於此中國以前有三系統：一是儒家的德化的治道，二是道家的道化的治道，三是法家的物化的治道。……凡落於經驗主義，功利主義，歷史主義，現象主義，過激主義，而轉而與內聖為對立者，皆未透至此三套治

⁴⁹ 「當我們論及『他者』的時候，我們還抓著陳腔濫調的標籤，而沒有深入他者的『理』，沒有重新質疑我們的成見——什麼成見呢？我們因此也沒有從他者的思想來反思我們的『未思』：是故，我們一直都沒進入那些外在的思想裏。」見朱利安著，卓立譯：《進入思想之門：思維的多元性》，頁 12。

⁵⁰ 在朱利安書裏不斷把老子與孫子思想交叉運用，互為補充的做法，顯然也是一種「治道」的表述。

⁵¹ 牟宗三：《政道與治道》，頁 24-25。

道之意義與境界。」⁵²可以肯定的是，朱利安所強調的「治道」之妙用，顯然在西方世界是有其啟發意義的，也就是說中國內部的「政道」存焉與否並非他所關切，他於解釋王弼所注《老子》三十六章時提到：

如果想要去除一位暴君，那就讓他繼續發展其自身特性（因物之性），陷入暴政的極端，這樣更能促發其政權喪失，這是來自於他自己，效果比我們主動展開其刑罰更佳（令其自戮，不假刑為大）。後世牢記了這個教訓：中國的解放將等待真實的自我調節，而不是革命……而的確，革命是行動的極端狀態，就像它一樣瞄準了目標，完全依賴模型，並希望以史詩的方式實現。⁵³

就上述說法看來，其在政治思想上反對以立即革命來改變現狀的立場，與牟宗三看似相近，然而牟宗三在態度上並未以消極的順應、沉默的旁觀面對之，殊不知牟宗三的問題意識已是面對一個正在發展過程中的現代中國。歷史意識的闕如是否為朱利安面對西方讀者的寫作策略，我們不得而知，然而若以此論述直接面對華文讀者，誠然對於在中國思想裏討論政治批判如何可能等一連串的問題史，卻是在讀者的腦海裏不斷浮現的前理解。這也是閱讀朱利安一書令人最感疑惑之所在，也就是說，所謂過程的虛空，就是決策的時間點與行動當下的同一，並以最為適切且精準的方式回應當下處境，以求保全自身以及獲得最大之功效。當然朱利安對於功效與利益之間並未涉及任何的價值判斷，而只是仔細地以文字勾勒描繪出操作者在情境發展過程中所應採取小心翼翼的姿態，就可以直陳中國思想與西方哲學於本質上可對比出之差異，而試圖創造出其所謂的「間距」，並期待以此「間距」得以開展出思想的域外，那麼朱利安所展開的思想圖式，更像是一種傳統思想風格學討論的進階版，他拒絕混融漸進的差異化談法，更拒絕本質性的對立假設。然而朱利安不斷宣稱要讓中國哲學與歐洲哲學「照面」的另類方法，卻在他落實於介紹中國藝術的操作實踐裏，不斷透露出此照面的真正困難。也就是說什麼才是真正意義的「進入」呢？若是說，建立在以文本詮釋為目的的詮釋學架構之「比作者更好的理解」，來比附透過「間距」、「比中國或歐洲更好的理解中國或歐洲」的可能，其複雜性恐將遠超過所有朱利安方法論的預設。

就朱利安於「勢」的專書裏所討論到的諸種中國藝術，顯然出現的某種方法論

⁵² 同前註，頁 25。

⁵³ 余蓮著，林志明譯：《功效論：在中國與西方思維之間》，頁 169。

的局限，或者寧可視其為為了滿足介紹給西方讀者的權說。也就是說當某種意義下的中國思想可以被概括性的詮釋時，是否就意味著在此概括之下的歧出，才是得以開展出某種嶄新意義的可能性條件？我們在朱利安論法之「勢」的篇章，看到了中國與歐洲互相認識的過程之中，某些沒有必要的遮蔽。