

※「間與勢：朱利安對中國思想的詮釋」專輯（下）※

淡勢之間—— 氣、力量美學與文化轉化

劉滄龍*

—

朱利安 (François Jullien) 在他的著作《勢：中國的效力觀》當中讚揚「勢」的邏輯。就歷史的起源來看，不論是兵家或法家對「勢」的操作運用都是為集權統治而服務，作為操控邏輯的「勢」，的確在權力的取得、擴張與資源的有效運用上展現績效。倘若歷史的追溯不可免於當代的視角，那麼朱利安對中國古代思想的詮釋所透露的當代意涵為何？倘若「勢」的邏輯有利於集權統治以及對於個體自由的壓迫，那麼在當代社會如何面對與自由平等的生活方式相衝突的「勢」？如何歷史地思考與批判「勢」的邏輯？其實在朱利安討論「勢」的著作當中，我們發現其中也隱含著「淡」的思維，它具有消解「勢」往控制、壓迫傾斜的作用，可以鬆動、打開某種自由往返的空間，讓人、物閒遊交會。再者，在「淡」、「勢」乃至「之間」¹，有個未被顯題化的概念是「氣」，它該當可以貫串勾連朱利安關於中國美學思想相關討論的概念。然而，「氣」和「勢」、「淡」的關係為何？如何區分？「氣」

* 劉滄龍，國立臺灣師範大學國文學系副教授。

¹ 朱利安，譯名也作余蓮或于連，法國當代兼治漢學、哲學的著名學者，本文採用他最近較希望採用的譯名朱利安。關於朱利安論「淡」與「勢」的思考主要參見氏著，卓立譯：《淡之頌：論中國思想與美學》（臺北：桂冠圖書公司，2006年）；卓立譯：《勢：中國的效力觀》（北京：北京大學出版社，2009年）。另一本延續討論《勢：中國的效力觀》中相同主題的著作則是林志明譯：《功效論：在中國與西方思維之間》（臺北：五南圖書公司，2011年）。關於「之間」則有近期卓立、林志明譯：《間距與之間：論中國與歐洲思想之間的哲學策略》（以下簡稱《間距與之間》）（臺北：五南圖書公司，2013年）。

與「勢」的關係朱利安雖未明說，但在美學、政治與歷史等不同的領域也應當分別有不同的脈絡可以探究。朱利安曾引畫論所言：「總之統乎氣以成其活動之趣者，是即所謂勢也。」² 這表示至少在美學的範圍中，「勢」被朱利安理解成氣的內在趣向，而此一趣向則指向了有效力的和諧布置。

本文有意將朱利安所頌揚的「勢」和「淡」刻畫成思想光譜中往對立的效應發展的思維作用。「勢」本來就是源自法家與兵家的概念，它務實地講究實效、控制，有利於統治和軍事的擴張，而且具有壓迫個體自由的本質。黃老的氣學與法家的「勢」、「術」成功地結合，成為中國集權統治的思想核心。朱利安對「勢」的解讀，可以說是中國古代黃老統治術的當代漢學哲學的新版。弔詭的是，朱利安在藉由「勢」分析詩書畫的美學思想時，我們也看到了「淡」的思想痕跡，兩者幾乎很難區分；同時，「勢」在論及兵法、政治、歷史時，又超出了「淡」的論域。若是認為朱利安在討論中國思想時有某種整體性的看法，那麼「勢」和「淡」既衝突、有重疊卻又不一致的狀況如何理解？「勢」強調統一性、連續性，以和諧為目的，取消了使個體自由可能的差異性力量；「淡」雖然也指向脈絡的連續性，但是仍然容許偶然性的介入，保有美學轉化的開放性資源。

朱利安對古代中國思想的詮釋所包含的內在張力，或許可以從「氣」的思路重新切入，並且獲得一種新的理解方式。倘若以「氣」來處理「勢」和「淡」之間的張力構成關係，另類的自由遊戲的「氣」的美學政治構想藍圖也可望由此浮現，它有別於朱利安以「勢」作為主導且為統治者的操控服務的美學政治。由於朱利安表示，他對「勢」的分析延續了之前的著作《過程或創造》(*Procès ou création*)的想法³，而該書主要的研究對象是王夫之的《張子正蒙注》。我們也因此特別留意船

² 筆者查到的版本為〔清〕沈宗騫：《芥舟學畫編》卷2，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995年），第1068冊，頁536。在《續修四庫全書》版本中的文句是「總之統乎氣以呈其活動之趣者，是即所謂勢也」與朱利安所引有一字之差，即「呈」和「成」之異。朱利安引文如正文所示：「以『成』其活動之趣者」，所用的是香港1973年出版的《芥舟學畫編》，出版單位不明，見余蓮著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》，頁241。

³ 余蓮著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》，頁1。另外在同書頁150的當頁註1，朱利安提到了幾個漢學家對「勢」該如何翻譯的問題，包括了白樂日(Etienne Balazs)、衛爾赫勒(Ernst Joachim Vierheller)與畢來德(Jean-François Billeter)，後兩位漢學家的著作都與王船山有關。朱利安總結幾位漢學家的看法，主張「勢」應當超越動靜的二元對立，保有既是變化的進程又是結構的狀況的雙義性，此一看法與畢來德之見相當接近。

山氣學此一線索在「氣的美學政治論」當中可以扮演的角色為何，並且藉此思考美學的文化轉化、文化批判如何可能。為了說明美學的文化轉化，本文也將同時引介當代德國學者孟柯(Christoph Menke)對尼采美學政治論的詮釋⁴，並與氣化美學(包含莊子與王船山)對話，讓我們有機會在「淡」、「勢」兩種運作機制之間取捨遊走，希望能在此一美學轉化的設想中，找到某種既入乎其內，又能閒遊在外(within and without)的主體施行方式。氣化美學政治的文化更新，不指向一和諧的、有效的整合機制，而是指出，轉化的動力來源是力量內在抵抗的不可解消性，它通向自由，這是美學化的政治重要的基礎與旨趣。在氣化美學的構想中，我們也將朱利安「勢」的美學政治論，透過被隱匿的「淡」的痕跡，試圖重新引發自由遊戲的可能性。

二

「勢」的論述基點，首先是兵法與政治上的操縱邏輯，其次才衍生了美學的與歷史的；政治、軍事、美學、歷史對朱利安來說，都不再受超越的規範或道德的原則所支配，而只服從力量內在的邏輯。朱利安對「勢」的分析，清楚準確地揭示了統治的操控技術，戰國以降逐漸成熟的氣的政治學，為何是極權統治的最佳利器，有了更明晰的圖像。「控制」因而不再只是從外部的、後來的、可見的，強勢的侵略、強暴、占領、剝削；而可以是內部的、在先的、不可見的，不著痕跡的滲透、融入、互相監控，稍有風吹草動便能熄滅叛亂因子的恐怖統治。朱利安認為，韓非子作為威權主義的護衛者、極權主義的發明者，構想了一套方法讓君主透過「術」來操控資訊，將自己提升為洞察的機器，不費力地徹底施展權力，這個方法比邊沁(Jeremy Bentham)的環形監獄還要精良。君王靠著權位，享有絕對充足的功效，能夠讓治理成為自動機制，使得「天下弗能敵」、「天下弗能欺」，而且天下「皆為其視聽」(《韓非子》第十四章)，朱利安接著說：

如此一來，稍有一點叛亂也立刻受到揭發，因此也不必利用武力來鎮壓它

⁴ Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Anthropologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008). 何乏筆已在他的文章中引述了孟柯的思想來討論莊子氣的哲學，參見何乏筆：〈氣化主體與民主政治：關於《莊子》跨文化潛力的思想實驗〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第4期(2012年12月)，頁41-73。

們。統治的藝術，其根柢乃在於使他們奔向我們的位置；不是自己瞎忙，而是要使得他人被引領為自己作事。⁵

黃老氣學的政治統治術，不僅在戰國與秦漢之際的法家得到初步的發展，更在後繼儒法匯流中愈趨成熟，二千多年來的帝王專制讓這套統治機制成為由內到外、從上到下牢不可破的機制。在《勢：中國的效力觀》一書，朱利安大量引用王船山的《讀通鑑論》和《宋論》，可是竟然無一語提及船山對專制集權政治的批判，甚至運用王船山的「理勢論」來總結中國的政治、歷史觀：

中國人不認為革命能使歷史的發展更具有活力，他們總要使權力與正統性緊密地結合，只在一個持續進展並且以傳遞的方式建構的框架裏使潛能觀念化，他們強調永不停止的轉換傳遞 (transition)，使任何干涉或斷裂降到最低限度。任何對立形式，如果要有機會重新肯定自己，必須在衝突關係裏避免能力消耗殆盡，它必須扮演著置換與更新的要素之角色，應和一種恒常交替的邏輯而成功地接替前者。⁶

於是我們在這本書的最後看到朱利安這麼作出結論：「順應變化就夠了，變化總能調節，促進和諧。」⁷然而，王船山反對一姓之私的家天下，主張天下為公，且認為君權「可繼、可禪、可革」，甚至提出以「君、相、諫官」三者「環相為治」來限制君權，他又深恨「申韓之酷政」，認為是「文飾儒術，而重毒天下也」⁸，這些都是王船山最重要的政治、歷史思想，但是朱利安均不措意。若是只讀他對「勢」的分析，讀者甚至會誤以為王船山的「理勢論」是黃老氣學的再發展，而且可以支持韓非的集權統治思想，反對革命、提倡順服、適應，強調和諧，反對多元性的思想。更令人憂心的是，衡諸當下時局，尤其近年來在民族主義的推波助瀾下，文化的同一性又再度被推向強固化的趨勢，「中國文化」和「自由民主」之間的文化轉譯恐怕愈發顯得困難重重。在民主仍然遭受種種挑戰挫敗的當代社會，朱利安若仍闡揚「勢」的操控邏輯與中國思想的關係，豈不更令人感到絕望？

雖然在《勢：中國的效力觀》的思想傾向令人憂慮，但是在甫譯成中文的《間

⁵ 余蓮著，林志明譯：《功效論：在中國與西方思維之間》，頁 54。

⁶ 余蓮著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》，頁 215-216。

⁷ 同前註，頁 235。

⁸ 關於王船山的政治思想可參見蕭蓬父、許蘇民精要的評述，見氏著：《王夫之評傳》（南京：南京大學出版社，2011 年），頁 380-458。

距與之間》，朱利安則明白主張文化的複數性。他認為應當跳脫種族中心論來看待文化主體性的問題，換言之，多元化才是文化的本質，同一性的文化不僅不利於自身文化的開展（朱利安表示，單數的文化就是死的文化），也阻礙不同文化的彼此理解對話⁹。中國思想本來就不是單一、同一的文化單元，而是內含差異、競爭的多元力量。問題是，朱利安對中國思想的詮釋是否僅止於在表面上承認差異、多元、斷裂的必要，還是真的能在理論上提供充分的說明？「和諧」與「斷裂」、「一」與「異」的關係如何？在此我們要進一步追問的是，倘若「勢」是有效能的控制力量，那麼在「勢」之內所含的「力」，是通向根源性和諧的一元之力？還是渾然雜異多元拮抗的力？抑或是兩股交迭為用、既一旦多的力與力的關係？作為回歸或導向根源性的和諧之手段的「勢」，在本質上是暴力的還是寬容的？是容許差異多元的平等對話，還是逐步排除異己以追求同一的秩序？掌握「勢」以遂行控制的目的為何？又是為誰服務？

對朱利安而言，「勢」是關乎現實上成敗的關鍵，不只是政治、軍事、歷史如此，藝術亦然。朱利安分析了詩、書法、繪畫、小說中的「布置趨向」，他認為「勢」擔負了「內在統一協調」的功能，並且使得筆勢、文勢呈現為具有脈動與節奏的流動狀態。因此，「勢」可以理解為「具有作用效力的布置」、「對立但和諧有機的活力作用」，此一有效力的布置與自我更新的活力作用之所以可能，源自於「勢」的構成是靠「兩極之間交替振動」、「兩個構成要素之間創造相吸但相斥的張力」、「用不斷的變化來更新本身的力量」¹⁰。引人注意的是，朱利安還說：「任何

⁹ 朱利安著，卓立、林志明譯：《間距與之間》，頁 141-143。另外，值得注意的是《間距與之間》還收錄了朱利安 2008 年在北京的一個講稿，簡要地表達了他對人權問題的看法。他主要的觀點是，西方的人權是特定歷史與意識型態的產物，而且是脫離了人與自然宇宙的聯繫所出現的抽象的、單子式的個體，因此不適合以西方自認的普世人權價值來強加中國之上。同時，他又主張雖然不能以「正面的」方式要求人權，但可以用「反面的」方式在受到壓迫時，承認個體有說不的至高無上的絕對權利（同前書，頁 153-155）。

¹⁰ 朱利安的這些說法很明顯地都有著易學思想的背景，他在論王船山歷史哲學的部分也特別提請讀者參考《易經》。王船山認為「勢有所不得不遽革」，許多劇變都是「勢所必激」。朱利安說：「中國思想特別注意緩慢而漸進的變化，將歷史事件融入歷史的長河裏，因為不論歷史的發展過程是多麼地突兀驚人，其結局總是開始時那個不明顯的趨勢之必然結果。」余蓮著，卓立譯：《勢：中國的效力觀》，頁 159。朱利安根據此一觀點進一步推論：「只需要『細察』勢的現象（『精極理勢』），就可以明白那些表面的干擾和斷裂會重新被歷史的流程吸納了。如此一來，危機與暴風雨也是『合理的』（logiques）。」（同前書，頁 204）由此可知，對朱利安來說，斷裂仍會

的『統一性』都是『致命的』。」¹¹但這恐怕只是表面的修辭，雖然朱利安會承認連續和斷裂對於「勢」都是必要的，但是我們可以看到他仍然處處強調力量之間的和諧、聯繫、共鳴，對比的張力是為了創造有節奏的流動。總之，力量必須得到有效力的整合作用，這才是「勢」的思想基調。

在分析山水畫時，朱利安認為：「勢非但存在可見的與不可見的界限上，它也存在決定畫作成敗那個隱秘的關鍵上。」¹²他認為畫作有整體結構上的統一性、不可見的和諧。畫作各元素之間的組合關係是按照「整體性邏輯」運作的，接著又說：

其中所有的要素互相交替並且不斷變化，它們因此得以持續地相輔相成。儘管小橋茅屋、閣樓亭臺、渡舟馬車、人物房舍等等，時而出現、時而消失，它們都應該從一開始就順著整體的布置秩序，出現在畫面上。否則，它們會隨便出現而彼此毫不相干。最後，畫非有勢不可，正如繪畫的整體結構必須具有統一性，才會生動感人。畫作若缺乏統一性，看起來不過是「東補西修」的東西。有了勢，觀畫者可以一眼看盡整幅畫，就像「一氣呵成」；觀畫者亦可「細嚼慢嚥」畫作裏所有的細節，品嚐其中眼不能見的和諧。¹³

在這段說明當中，不斷被強調的是，不可見且先行的整體與和諧凌駕了可見的細節與個別事物的差異之上。要是沒有「勢」作為「整體性邏輯」，那些時而出現、時而消失的個物都成了散亂不相干的雜物。換句話說，在「勢」的邏輯中，偶然性成了敗壞畫作整體和諧的因素，在作畫時，形式上的整體性是引領的原則。為了避免「東補西修」，各個物件及組合關係都不能「隨便出現」，而要禁得起形式上取得整體和諧效果的嚴格檢驗，以留待觀者看畫時能有「一氣呵成」之感，並可「細嚼慢嚥」。不得不讓人擔憂的是，此一「勢」的美學分析是否也理當為政治而服務？朱利安在接下來的分析當中表示，山的轉折起伏要與全景「相通」，整幅畫的布局要有一個主峰來「主導」，而且群峰「拱揖」，好像前來「朝拜」。他引用畫論所說「諸凡一草一木具有勢存乎其間」，無所不在的「勢」，彷彿君王統領一切¹⁴。

為了取得成功（不論是政治的或美學的），「勢」的布局是為了占得機先，以

被「勢」的連續性所吸納，連續可以統合斷裂，斷裂只是暫時性的、功能性的。

¹¹ 同前註，頁 130。

¹² 同前註，頁 81。

¹³ 同前註，頁 80。

¹⁴ 同前註，頁 81。

便獲致關鍵的優勢性力量。所有分殊的個物及其力量，都必須在「整體性邏輯」的安排下被調節、形塑、優化，定向於操縱控制的力量整合機制。那麼，「勢」的力量整合如何可能呢？朱利安認為，力量的最佳實現狀態是和諧的，它也是萬物存在的生命力的源頭，下面這段話似乎表示，「勢」向「氣」汲取它的根源性和諧的力量：

與生俱來的生命氣息 (souffle vital)，能賦予萬物以生命力；它循環不已，時而凝聚，它就在現實的源頭，在一切現實的源頭。當它循環流轉時，便製造出各式各樣的存有，當它凝聚時，便給現實以實體。……生命氣息最集中、最強烈之處，便是最佳美之地。各種氣息循環最稠密之處，其間的交流就是最深刻的。原先埋藏於其內的力量，通過日漸豐富多樣的各種形式，便越來越彰顯；從種種要素會合之後而產生的最和諧的力量，我們隱約捕捉到那不可見的調節。此時「神」會更「清醒」，因其飽滿敏捷。¹⁵

「勢」作為力量高效能的表現，展現為一元的、和諧的、強烈的凝聚性是可以理解的，但這是否是「氣」、「神」唯一的，乃至「最佳美的」表現方式？是否可能將「氣」視為一種可兩頭通向「淡」、「勢」之間的力量運作關係？在「淡」的這頭不是飽滿敏捷，而是鬆弛緩慢；不是和諧力量的調節，而是尚未定向的、未決定的開放可能性。

在《淡之頌：論中國思想與美學》中，朱利安分析了平淡的音樂表現形式，可聽可感的樂音是為了召喚、引領我們留駐於覺受的邊界地帶，主體於是逐漸擺脫宰制性的感知經驗，並且啟動更精微的覺受能力。逐漸淡遠的聲音在行將消逝的感知邊際，讓事物獲得自行展開的契機與能力。「無聲之聲」被視為樂之體、樂之本，因為它通向事物生成的根源，聲音的可感性質瀰漫著穿透性的力量，它是隱而不顯、自我生成的「宇宙之氣」¹⁶。被形式化的音樂作品及可聽可辨的音響結構，都

¹⁵ 同前註，頁 72-73。

¹⁶ 除了樂音之外，在《古畫品錄》裏謝赫六法中的「氣韻生動」也被朱利安看成是某種生命品質或宇宙之氣的「迴響」，他表示：「(迴響)所指的為存在於聲音或物質面內在，無法捉摸、無法消去的(精神)品質，這品質可從其物質性中晰出，並自由地伸展於其四周：它任由宇宙之氣穿透遍布在其形態之間。」余蓮著，林志明、張婉真譯：《本質或裸體》(臺北：桂冠圖書公司，2004年)，頁 103。在平淡美學的討論中，「氣」也是朱利安重要的思想憑藉。

源自於尚未被固定化、形式化的「無聲之聲」或「宇宙之氣」¹⁷。平淡不是匱乏與無力，在無法被定型化的稀微樣態中，最精緻微妙的感受能力才得以流轉運行，此時感受的被動狀態被解除，特殊的可感事物被超越，但未被拋棄。平淡的美學經驗遊走於物質性的邊緣，覺受的品質也在此一界限內外的淡出與融入之際獲得轉化。

相較於西方的柏拉圖主義美學思想¹⁸，朱利安認為中國古代音樂美學，並不主張音樂的本質超然於我們生存世界之上或之外，平淡雖然通向音樂的本質，但並不企嚮超越的世界，或追尋現象背後的本體。朱利安說：「平淡不帶我們去尋找另一個意義，不去探求一個隱藏的祕密，而是將我們從意義辨別的特性裏釋放出來，不受任何特殊的強烈的味道束縛。」¹⁹ 平淡並不帶領我們超越此世，而是讓我們得以擺脫固著在自我意識中的感受模式，聆聽覺受萬有在自我生成中的內在迴響。平淡美學不追求超越界限，而是居間於界限中釋放其生成轉化的能量，讓藝術主體向著隨機的偶遇敞開，並將界限視為可能性的泉源。由平淡的美所達致的和諧並非處於貧乏的單調之中，而是由於居間於界限所獲致的穿透性能量，此一穿透性的力量如王弼注《道德經》第十四章所言：「無狀無象、無聲無響，故能無所不通，無所不往。」²⁰

在朱利安的平淡美學中，蘊涵著「勢」的控制邏輯所遺忘的否定性力量，它不規定而有活力、不占有但向整體開放，是解放性的力量，雖然它仍然追求整全、和諧、統一、源頭，但卻可能涵容多樣性的聯繫，允許無目的的循環流轉，而非缺乏自由的排它性控制。不同於「勢」，「平淡之氣」較能納入偶然性、差異性，讓力量的整合不是以在先的控制或排除差異的布署，而是反過來容許「隨便出現」與「東補西修」，讓「最佳美的」以偶然的、不可預期的方式臨現。從「勢」迴向「淡」的逆向操作，不是為了取得成功，而是承認失敗、敗筆的必要性。如此，「最

¹⁷ 朱利安表示：「音樂只不過是一種和聲的能力被系統化了，並且可為人察覺的結果，但要看清其效能，就得往更高處，即往聲音本身的源頭去尋找。和音樂旋律的潛在性還完整而不可限量的時候相比，在音樂逐漸變成現實的過程中，音樂家所演奏的一切音樂，僅僅展現了某種特別的並且被固定的形式。」余蓮著，卓立譯：《淡之頌：論中國思想與美學》，頁 54。

¹⁸ 朱利安舉普洛汀那斯(Plotinus)的《九卷書》(*The Enneads*)第五卷為例，說明柏拉圖主義者標舉音樂經驗的形上層次的首出性：「可感可知的事物中的音樂，是由在它之前的一種音樂創造的。」同前註，頁 52。

¹⁹ 同前註，頁 116。

²⁰ [魏]王弼著，樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》(臺北：華正書局，1983年)，頁 31。

佳美的」未必是一見可喜，而是如平淡無味，可以涵容一切的味道，但至味無味，因為它不排斥也不偏好。不偏好成功，不排除失敗；但也不特意歡迎失敗，或矯情地排斥成功。

三

若不考慮朱利安的美學政治論，也不談論極權政治如何運用「勢」的控制邏輯，在當代資本主義社會，有可能從「勢」迴向「淡」嗎？

當代資本主義的商品經濟可以說是「勢」的控制邏輯的極致展現。二〇一三年八月十七日至九月二十二日，臺北誠品藝廊策劃了一個展覽：「我們是否工作過量 (Are We Working Too Much?)」，策展人是龔卓軍。龔卓軍表示，他策展的構想是受到 e-flux 在二〇一一年所出版的 *Are You Working Too Much?*²¹ 所啟發，該書「第一章談及一九六〇、七〇年代在柏林社會中瀰漫著一種相對於白領經濟學的『尼采式經濟學』 (Nietzschean Economy)。當時的人們以一種商品邏輯的經濟學而言極度浪費時間的活動，分享著一些不一定會實行的計畫，許多勞動甚至是漫無目的，或最終不打算生產出任何可被貨幣計算的實質物品，但這些交往卻是足以切換至個體經驗互換、網絡 (network) 交織張力下的一種被強化的生命狀態 (intensified life)」²²。龔卓軍的展覽構想涉及了藝術和文化批判的關係，藝術實踐既挑戰了由商品經濟所支配的社會生活，又指向另類的生產活動與交往關係。是否真有一種「尼采式經濟學」的可能性，可以作為批判的支點來啟動當代文化的更新？藝術家到底在做什麼？他們的心智與身體勞動究竟是有目的的行為？還是無目的的創造？還是既互相包含又彼此排斥？在做與不做、能與不能之間，藝術活動、無意義的行為、生活方式、生產活動，是否真的沒有產生什麼？創造什麼？透過有意的試探，某些藝術家嘗試透過不做的方式²³，反向介入創作與生產活動，實現一種沒有做的做、不是藝術的藝

²¹ Julieta Aranda, Anton Vidokle, and Brian Kuan Wood, eds., *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art* (New York: Sternberg Press, 2011).

²² 龔卓軍、林怡秀主編：《我們是否工作過量 I：工作手冊》（臺北：誠品書局，2013年），頁31。

²³ 龔卓軍常舉臺裔美籍藝術家謝德慶為例，如在1985-1986年命名為「不做藝術」的計畫中，謝德慶宣布這一年當中不從事任何跟藝術有關的活動。不談，不看，不讀藝術，也不進入畫廊或博物館，只是生活一年。在1986-1999年的十三年計畫中，他做藝術而不發表。這件「作品」在

術，其中所企盼的或許包含著生命力量的提升與釋放。

尼采式經濟學是否可能的問題，於是首先指向了藝術家實踐活動的特殊性究竟何在的問題。先看一段尼采在《歡愉的科學》(*Die Fröhliche Wissenschaft*)所說的話，標題為「人們應該要向藝術家學習什麼」，尼采在此要求，首先得知道藝術家到底做什麼、會什麼：

我們應當向藝術家學習，然後我們還得比他們更有智慧。因為在藝術家那兒，通常精微的力量在藝術停止的地方便消失了，而生活才開始；我們則要成為我們生命的詩人，而且首先得從日常生活最微細處開始。²⁴

孟柯認為，尼采幽黯力量的美學有一重要意義，藝術家的「能不能」對反於哲學家追尋自我確定的最後奠基工作。因此在尼采之後，美學便提升到決定性的地位，取代了知識與道德，成為決定性的轉化力量（當然其破壞性也同樣地劇烈）。從這個角度來看，美學已不是單純地限定在狹隘定義下的藝術領域，而有倫理、政治的涵義。尼采認為，我們應向藝術家學習（對莊子來說便是向自然、向天地這位大藝術家學習），但是要比藝術家更懂得運用「精微的力量」(*feine Kraft*)，在藝術家停止的地方展開生活，「成為我們生命的詩人」，並回答哲學家的問題：「什麼是善的生活？」尼采說得有點隱晦，他的意思其實是指，美學超越了藝術領域，更是一個文化問題、政治問題。他主張必須以美學作為文化的主導性力量，而不是知識和道德，以文化創造的高度，來回答希臘哲學家想在城邦的共同生活中追求善的生活的可能性。於是尼采認為，該當從日常生活最微細處開始，進行美學的自我轉化，這同時是政治與社會文化重塑的問題。

在《悲劇的誕生》第十八節，尼采批判現代文化被理論知識宰制的問題，所有的教育手段都只為了追尋高度的認識能力，以服務於從事學術工作的「理論性的人」(*theoretischen Menschen*)。知識型文化執迷於知識探求的樂趣。妄想藉此療癒生

千禧年的第一天公開發布，謝德慶說：「我存活了。」參見「維基百科·謝德慶」條目，網址：<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%AC%9D%E5%BE%B7%E6%85%B6>。另外，還可參考 Adrian Heathfield、謝德慶著，龔卓軍譯：《現在之外：謝德慶生命作品》（臺北：典藏藝術家庭，2012年）。

²⁴ Friedrich Nietzsche, *KSA* 3, p. 538. 本文所引用的尼采著作均出自 Giorgio Colli 和 Mazzino Montinari 所編的《尼采全集：15冊考訂版》(*Friedrich Nietzsche: Sämliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli/M. Montinari [München: Walter de Gruyter & Co, 1980])，並縮寫為 *KSA*。KSA 後的數字分別代表卷數及頁碼。

存的永恆創傷²⁵。「理論性的人」的原型是蘇格拉底，他相信「知識可以匡正世界，科學可以指引人生」²⁶。尼采認為，首先是康德的批判主義戳破了認識的樂觀主義對於獲致永恆真理 (*aeternae veritates*) 的絕對信心，「以為一切世界之謎都可以認識和探索，把空間、時間、因果律看成普遍有效的絕對法則」²⁷。由於康德為理性劃定批判的界限，認識在經驗的範圍內停下腳步，尼采認為，批判哲學這關鍵的一步有助於開創悲劇文化。換言之，當認識願意謙遜地在經驗的邊界上自我限縮，藝術便可接手調解生存的矛盾；面對生命，認識的探究 (*Untersuchung*) 止步，藝術的追尋 (*Suchen*) 於焉展開。悲劇文化的任務不在於認識真相，以療癒生存的矛盾痛苦，而在於承認生命本身就是藝術，藝術就是不斷以編造幻相的方式創造真實。承認幻相是唯一的真實，追求幻相並棲止於幻相，那麼驅迫生命通向虛無的苦痛之源，也同時是幻化創造之樂的藝術性生命。「成為我們生命的詩人」，因此不是指像藝術家一樣運用「精微的力量」創造作品，而是讓生活成為我們的藝術品。生活，於是不須再被理論的規畫、精準的效率思維、目的導向的行動模式所支配，而是接納無目的的力量遊戲所激發的創造性愉悅。

孟柯闡釋分析從鮑姆嘉登 (*Baumgarten*) 以來的美學主體。對鮑姆嘉登而言，「主體」就是那夠擁有或大或小的「力量」(*Kräfte*) 的「實體」(*Substanz*)。「主體」就是擁有力量者。但是主體所擁有的力量，並非某種含藏在主體內部的原因——由它可以解釋所發生的活動，而是如萊布尼茲所說的某種「內在原理」(*inneres Prinzip*)。要理解鮑姆嘉登所說的，主體就是具有此一「內在原理」的力量擁有者，得從美學的「習練」(*Übung*) 現象來說明。「習練」的目的在於獲得「能力」(*können*)，我們反覆操練就是為了能讓某種優良的技能上手。從這個角度來說，鮑姆嘉登認為「主體」意即掌握了「能力」，「是主體」(*Subjektsein*) 就意謂著「有權力」(*Machthaben*)。鮑姆嘉登說：「我的靈魂是力量。」(“*Meine Seele ist Kraft.*”) 從美學的角度來說，「主體」就是「能者」(*Könnner*)。此處自我關係首要的不是關於知識，而是在行動中展開的自我。主體性是力量的自我關係，能力或權力優先於知識²⁸。

²⁵ *Ibid.*, p. 115.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 118.

²⁸ Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Antropologie*, pp. 33-35.

在這一段孟柯所說明的鮑姆嘉登式的美學主體，揭露了美學何以能夠突破近代笛卡兒式的反思主體，也就是以認識為首出的理性認識主體²⁹。「習練」此一概念，尤其在上述的說明中，也很容易讓莊子的研究者發現此一美學主體和莊子庖丁解牛等技藝的工夫主體之間的可溝通性³⁰。擁有技能的主體，關注的不是怎樣客觀地認識事物，而是操作性的行動。主體是展開行動的「能者」，而非「認識者」。這也讓我們看到了與尼采哲學的呼應關係。尼采在《論道德系譜學》的序言中，嘲弄了人類作為「認識者」的可笑與荒謬，以認識自豪的人類，不僅並不認識自己，還總是誤解了自己³¹。在認識的自我關係中，人類會離自身愈來愈遙遠、愈來愈陌生。然而，在美學的、技藝的行動中，我們發現了另類的自我關係，即力量的、能力的、權力的。然而主體性的挺立卻非憑空而來，它需要「習練」或「工夫」。如何展開此一反覆操練的自我技術，使自己成為「能者」，正是我們要探討莊子氣化工夫的理由。莊子的氣化工夫涉及了如何成為自己的自我技藝，它是一個動態的自我轉化歷程。從心知的操控到卸下心知，任氣遊心轉化，到忘我喪我，其中「知」與「不知」、「人」與「天」、「我」與「物」都在一個循環往復的過程中，以中斷（「止」）習用的認知行動機制來實現自由的表現形式。此一過程我們固然可以用莊子的工夫論語言展開很多的詮釋與討論，倘若參照孟柯的美學人類學，可以看到另類的呼應。

孟柯回顧從鮑姆嘉登以降到尼采的思想歷史，來說明此一動態的自我轉化歷程。鮑姆嘉登的美學主體雖然能夠切入人類的感性領域，探討力量的自我關係，但是仍然偏於靜態的結構分析，而且對於力量的構成關係認識不夠深入。赫爾德(Herder)對鮑姆嘉登提出批評，人類的自我認識應當是「讓人得以成為主體」的自

²⁹ 鮑姆嘉登的美學入門磚奠基於「感性的認識」，他的《美學》(*Ästhetik*)旨在積極地闡發由笛卡兒所構畫的「感性」(Sinnlichen)領域，使它如同認識(Erkenntnis)一般有其特殊且合法(berechtigten)的形式：「美學(自由藝術的理論、基層的認識學說、美的思考的藝術、類比理性的藝術)是一門感性認識的科學。」Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Anthropologie*, p. 89。鮑姆嘉登繼承了笛卡兒的方法，只是他探討了笛卡兒不認為可以成為認識對象的感性領域。

³⁰ 然而，何乏筆指出，孟柯有關「習練」與「教養」(Bildung)的說明，是一種既內在又外在於主體的力量，不能成為「工夫」的內容。力量只能在主體中「解捆」(sich entfesseln)、「爆發」(sich entladen)或「表現」(sich ausdrücken)。何乏筆：〈氣化主體與民主政治：關於《莊子》跨文化潛力的思想實驗〉，頁49。

³¹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral, KSA 5*, pp. 247-248.

我認識。他並且主張，美學便是一種自我認識的學說，而且此一認識要從「幽黯的」(Dunklen) 來解釋「明白的」(das Klare)。此一「幽黯的」部分，是赫爾德美學的出發點、前提，也是根據³²。他的美學自我認識要做一系譜學的探源工作，要追溯的即是人類此一美學的「自然本性」(Natur)。此一「幽黯力量」是無意識的，赫爾德認為它不是主觀的，沒有規範的內涵，不是機械式的外在原理，而是內在的原理，也不是生物的、有機體的。這些對「幽黯力量」否定性的規定顯示了它並非主體的實踐官能 (Vermögen, 或可譯機能)，而是中斷乃至活化了實踐性的官能主體，向美學的「自然本性」轉化，成為「幽黯力量」的自由遊戲。赫爾德也同時把靜態對立的「幽黯」/「明白」、「感受」(Empfinden) /「認識」(Erkennen) 的區分，動態化成為一發展的過程，因此美學便不是一種「狀態」(Zustand)，而是「活動」(Ereignis)、「過程」(Prozeß)。美學的轉化過程，也是一種力量的表現 (Ausdruck)，但不是由內到外，而是自我與他者間的轉化，而自我和他者並非外部的關係，而是內在的作用關聯。孟柯再接著考察了孟德爾頌 (Mendelssohn)、蘇爾策 (Sulzer) 對美學活動的描述，並歸結如下：美學的自我反思是對於實踐官能的否定性操作³³，而它正面的活動則是向著遊戲的、幽黯的力量進行美學轉化³⁴。

四

莊子氣化美學的「遊」³⁵，既遊於物、人、我之間，也遊於天人之間，甚至是與

³² 孟柯表示：「對赫爾德來說，力量和官能間的區別指向了美學理解另一個相反的領域，絕不僅是一個特殊的類型而已，而是對反於 (gegenüber) 感性認識的另一個絕然不同的「品種」(Gattung)——這是赫爾德自己的用語。於是，此一辯證的關聯便消解於幽黯美學 (Ästhetik des Dunklen) 當中，感性的普遍理論、藝術與美的特殊理論都被整合到鮑姆嘉登式的美學。」Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Anthropologie*, p. 89。

³³ 孟柯認為美學就是美學化的過程，感性認識的實踐官能將在此一過程中轉化並提升，自由的遊戲也於焉開始。感性認識的操練 (Praxis) 展現於力量的美感遊戲當中，而它既不尋常也不完美，它甚至什麼都不是。Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Anthropologie*, p. 92。從官能到力量的轉化過程，何乏筆稱，從力量到官能為「順」，從官能到力量為「逆」。此一雙向轉化的細緻描述仍有待展開。初步的討論可參何乏筆：〈氣化主體與民主政治：關於《莊子》跨文化潛力的思想實驗〉，頁 52。

³⁴ Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Anthropologie*, pp. 46-80。

³⁵ 關於莊子的「遊」，楊儒賓有深入的闡發，見〈「遊心」與「物化」——莊子的世界圖像〉，發表

自我內部的他者分而不分的「遊於內」，然而不論是「遊於自我之內」或「遊於天地之間」，皆「未始出吾宗」(〈大宗師〉)。莊子的自由遊觀之妙，仍然得從「氣」的內在原理來解釋。「氣」可分「陰」、「陽」，但分辨而不分開。「氣化」即是「陰」/「陽」³⁶此一可類比於「幽黯」/「明白」的差異動態轉化原理。「氣化」可說是一回歸「自然本性」的美學轉化歷程，它中斷了莊子所批判的「機心」，將目的導向的官能主體轉化成自由遊觀的力量主體。此一美學力量的主體之所以可能，仍得回到「氣」的工夫。

雖然孟柯認為，在官能與力量之間來回往復的轉化過程並非透過習練所獲致，但他同意藝術家「能不能」(Nichtkönnen können)，也就是能展現此一不為主體的認識活動所駕馭，但以主體為中介的表現性力量。藝術家「能不能」，也就是能「不去求知」，並且單單棲止在「幻相」(Schein)的表層，不透過求知的行動解消「幻相」。孟柯引述尼采在《歡愉的科學》中的說法表示³⁷，美學因此在字面意義上成了現象學。藝術化身為「對幻相的肯定」，透過藝術，我們也將自身看成「美感的現

於陽明大學「莊子哲學工作坊：音樂、語言與心靈」，2013年4月5日。

³⁶ 〈則陽〉：「陰陽者，氣之大者也。」在內篇言陰陽者有5處，全書共29處。內篇言氣有13處，全書共36處。戰國中期漸漸形成的氣的思想在莊子思想中也有重要表現，但是莊子的氣雖有宇宙論的部分，卻不止於此，言陰陽氣化既有工夫義，看上下文脈絡又隱涵著政治哲學的思路，卻非後來盛行於漢初的黃老之學，但此關鍵卻甚隱微，此處暫時無法清楚梳理出明確的理路。〈在宥〉有一例可見大概：「黃帝立為天子十九年，令行天下，聞廣成子在於空同之山，故往見之，曰：『我聞吾子達於至道，敢問至道之精。吾欲取天地之精，以佐五穀，以養民人，吾又欲官陰陽，以遂群生，為之奈何？』廣成子曰：『而所欲問者，物之質也；而所欲官者，物之殘也。自而治天下，雲氣不待族而雨，草木不待黃而落，日月之光益以荒矣。而佞人之心翦翦者，又奚足以語至道！』黃帝退，捐天下，築特室，席白茅，閒居三月，復往邀之。」陰陽既是「氣之大者」，能操持駕馭〔這是黃老之術〕便能統理天下，為何廣成子認為至道不在此？莊子的氣化政治學一方面有老學以大道無私之無為而治（以廣成子居於「空同之山」）的原則，另一方面又展示了此一氣化政治學的工夫（「築特室，席白茅，閒居三月」）。妙的是，此一工夫完全不著落於君臣之道，而似乎回到了天地造化之源來用功。這很明顯地要解決的是政治背後的文化哲學問題，而不是實際的治理之術。那麼，莊子所嚮往的政治，和孔子有何不同？另可參〈天運〉孔子初見老聃語以仁義，歸後三日不言，待弟子問，才回答：「吾乃今於是乎見龍！龍，合而成體，散而成章，乘雲氣而養乎陰陽。予口張而不能嚼，予又何規老聃哉！」孔子想以仁義治理天下，但老子則示現以乘雲氣養陰陽之龍。此一超越善惡的政治之道該如何理解，是詮釋莊子政治思想的一個關卡，或許，對照尼采政治哲學後續在西方的發展可以有所啟發。

³⁷ Nietzsche, *KS4* 3, pp. 352, 464.

象」(ästhetisches Phänomen)。藝術家拒絕穿透「幻相」，以達至所謂的「認識」，所以他能獲得純粹地觀看、不同的觀看的能力，能自如擺盪、遊戲創造³⁸。然而，對尼采來說，美學的文化絕不僅只限縮於藝術領域，他同時要思考的是一個符應於美學的文化如何可能，或者是問，美學實踐如何能夠轉化（倫理的）個人生命與（政治的）群體生活，尼采的力量美學因此具有政治文化的意涵³⁹。

若是在尼采的構想中，實踐的美學轉化對反於目的導向的行動模式，那麼該當也反對莊子所說的「成心」、「機心」，以及朱利安以成效為指標的「勢」，但或可通於美學中的「淡」。孟柯說：

倘若藝術家的才能是「能夠不能」(Können des Nicht-Könnens)，那麼向藝術家學習就表示「學會不能」(verlernen)：「學會善於遺忘。」——把「能」和「所能」都忘掉。《歡愉的科學》要求藝術家遺忘他們「精微的力量」(feine Kraft)，《偶像的黃昏》則把「美學的活動和觀看」界定為特異的矛盾才能：在迷醉的力量釋放中，實踐官能潛藏或踰越。藝術家因此在美感藝術上轉出了倫理與政治的意涵——為另一種活動的模式：不同於目的導向的行動。另一種活動(Tätigsein)的模式為：向藝術家學習不是從實踐的世界中逃開躲入美學的幻相沉思當中；依循藝術家的模式不是以「美學現象」來替置實踐事物，而是以美學的方式來轉化實踐世界。⁴⁰

讓我們用莊子在〈大宗師〉「坐忘」中的「忘」來詮釋這段話中藝術家的「善於遺忘」為何具有倫理與政治意涵。藉由顏回與孔子的儒門對話，莊子讓顏回遺忘了倫理上的仁義和政治上的禮樂之道，這樣才能「同則無好」（無所偏好才能同於大通）、「化則無常」（進入氣化的力量流變之中），也就是學會遺忘才能獲得純粹觀看的能力，才能成為自由的力量主體，以美學的方式來轉化實踐世界。因此莊子的氣化美學若能成立的關鍵在於，氣的工夫習練與美學的自由遊戲的確構成了力量美

³⁸ Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Anthropologie*, p. 110. 我們還可以從美學的自由遊觀、現象學的觀看角度重解〈齊物論〉。席勒、高達美、芬克(Eugen Fink)對「遊戲」(Spiel)經驗的描述與莊子思想的關聯也是一個值得繼續探討的主題。在中文著作中，相關的探討有賴錫三：〈莊子與羅蘭巴特的旦暮相遇——語言、權力、遊戲、歡愉〉，《臺大中文學報》第37期（2012年6月），頁39-87；葉維廉：《道家美學與西方文化》（北京：北京大學出版社，2002年）。

³⁹ Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Anthropologie*, p. 107.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

學的主體，而且是自由的主體。倘若此一氣化美學的主體不僅僅是狹隘的精神自我的逍遙自在，或是個體的藝術境界，那麼它如何能通向超個體的政治與文化意涵就至關重要。

為了說明此一氣化美學政治的可能性，除了莊子之外，更可以為憑藉的是王船山的氣論。船山氣論得益於莊子、張載，而且能夠充分展開政治、歷史的面向，朱利安對船山的詮釋雖然也照應及此，但是路線卻有嚴重的偏失。首先，朱利安所論的「勢」只能成一家一姓君王之「私」，完全忽略了船山念茲在茲的百姓天下之「公」。在《尚書引義·立政周官》中，王船山指出，自周朝始，後世君王「一天下之權歸於人主」，「以唐、虞為弱，而以家天下自私者為彊乎」？他認為後世君王雖有望治之心，但不能知理勢以「公天下」、「利天下」，反而「恃一人之耳目以弱天下」⁴¹。船山此一批評，明白反對為了國家（其實只是一人一姓的私天下）的強盛而犧牲百姓之利。他說：「一姓之興亡，私也；而生民之生死，公也。」又說：「寧喪天下於廟堂，而不忍使無知赤子窺竊弄兵以相吞齧也。」⁴² 王船山認為個體生命與人性尊嚴遠遠高於政權的興替與戰爭的成敗，這樣的觀點與只從國家或統治者的角度、為私利而服務的「勢」有根本的分歧。其次，朱利安對「勢」的詮釋導向了一元論與目的論，雖然他把所謂的中國思想看成是內在性的思想，但卻否定了此一內在性原則可以是由差異力量構成的多元性思想。王船山的氣論明顯有此一理論向度，卻在朱利安的解釋中走向了強調順應、和諧的氣化一元論。氣論的確是內在性的原則，但是朱利安把它完全看成是一無主體、無行動的適應過程，於是革命不可能也不必要，轉化才是重要的。問題是，轉化的依據何在？朝向什麼轉化？這是朱利安未思或不解之處。

美學的創造性轉化和政治實踐之間如何產生關聯？從這個角度來看朱利安和王船山思想，是否會得出不一樣的結果？為了說明「轉化」，朱利安討論了《中庸》的章句。他認為聖人的「化」與戰略家相同，都是「無為而成」（《中庸》第二十六章）。於是藝術的不為、不能便與政治、軍事、教化產生了關聯。朱利安也強調「轉化」和「行動」有根本的不同，「轉化」是在時間中延伸且不被察覺的連續變化

⁴¹ [明]王夫之：《尚書引義》卷5，收入《船山全書》（長沙：嶽麓書社，2010年），第2冊，頁395-401。

⁴² 王夫之：《讀通鑑論》卷17，同前註，第10冊，頁669。

過程，「不論開端是如何地微弱，透過逐漸地增強，我們便能達到最具決定性的結果」，「它會『開展』、變『厚』且『增加強度』，而且因為規律地聚積而越來越緻密」（「不息則久，久則徵，徵則悠遠，悠遠則博厚」〔《中庸》第二十六章〕）。⁴³ 美學作為轉化使得美學化的政治行動得以可能，在這點上朱利安與孟柯看似一致，卻在重要的一點上有深刻的不同。孟柯也認為向藝術家學習就是學會區分「行動」和遊戲性的「活動」（Tätigkeit）的不同，但是他會認為，聖人的「轉化」也就是讓藝術的創造「活動」不能完全與「行動」脫離，而是能夠回饋到政治的「行動」當中。孟柯說：「行動或遊戲，任何一種行事方式都預設了另一種。我們向藝術家所學的，不只是對於善的區分，還包括了善於區分（善）。」⁴⁴

至於朱利安跟王船山的差異，仍然是「私」與「公」的分別。「轉化」持續改變的過程究竟通向何方？朱利安大多數的選擇是「使得事物向對己有利的方向演變」⁴⁵。這個「對己有利」，可以是君主的、謀士的、戰略家的，但是朱利安常常忘記在儒家的文本中，聖人、君子的「化」最終必澤及百姓，和戰略家收服敵人，或者集權統治者令他的臣民畏服，在意義上截然不同。儒家的轉化本於無私之誠，利澤天下；兵法家的轉化，即使在形式上跟《中庸》的模式相同，其目的也只在於為權力與私欲服務。

《中庸》第二十六章啟首的文句是：「故至誠無息，不息則久，久則徵，徵則悠遠，悠遠則博厚，博厚則高明。……如此者，不見而章，不動而變，無為而成。」⁴⁶ 但是朱利安的討論則截去了此章開頭最關鍵的「至誠無息」。他為什麼只要「不息」、「無為而成」，而不要這個能轉化的依據？船山認為，「至誠」正是天這個不可見之「體」，「不息、久、徵、悠遠、博厚、高明」則是可見之「用」，「此自用而察識其體」⁴⁷。然而要注意的是，王船山並不認為這個至誠之體是「主一不雜」的，雖然有體，只是無妄不息的誠（也就只是慎獨的工夫），它就在並育並行的川流萬殊之中，船山說：

天地之不貳，惟其終古而無一息之間。若其无妄之流行，並育並行，川流而

⁴³ 余蓮著，林志明譯：《功效論：在中國與西方思維之間》，頁 89-90。

⁴⁴ Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff Ästhetischer Anthropologie*, p. 128.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁶ [宋]朱熹：《四書集註》（臺北：學海出版社，1988年），頁 34。

⁴⁷ 王夫之：《讀四書大全說·中庸》卷 3，收入《船山全書》，第 6 冊，頁 560。

萬殊者，何嘗有一之可得？諸儒不察，乃以主一不雜之說，強人而為之證，豈天地之化，以行日則不復行月，方生柳則不復生桃也哉？⁴⁸

船山批評宋儒「主一不雜」之說是錯誤地將本體視為純一無雜的離用之體，我們可以從「神」和「氣」的關係來看船山不離於用之體的意思。對王船山而言，「神」就是「二氣清通之理」⁴⁹，因此，神就是陰陽二氣，雖一而二。清通之理的健順不息不離於差異相對的陰陽二氣，沒有離於二的一。張載說：「聚亦吾體，散亦吾體，知死之不亡者，可與言性矣。」⁵⁰然而此一易理所含的氣的思維，到了程頤、朱熹則截分為形上與形下兩橛，成了理氣二分的格局。在《張子正蒙注》中船山如此注解上引張載文句：

聚而成形，散而歸於太虛，氣猶是氣也。神者，氣之靈，不雜乎氣而相與為體，則神猶是神也。聚而可見，散而不可見爾，其體豈有不順而妄者乎！故堯舜之神，桀紂之氣，存於網緼之中，至今而不易。然桀紂之所暴者，氣也，養之可使醇，持之可使正，澄之可使清也。其始得於天者，健順之良能未嘗損也，存乎其人而已矣。⁵¹

氣只有聚散，沒有生滅。不論氣是聚而可見，或散而未之見，其體則未嘗有所增損，均是清通之神、健順之能。因此，船山說「神者，氣之靈」，神並非外在於氣的超越存在，而是內在於氣的純良之能。但他又說神「不雜乎氣而相與為體」，這個關係就像孟柯所區分的，實踐性的目的導向的「行動」，和遊戲性的自由創造的「活動」(Tätigkeit)兩者之間的關聯，兩者既不同又「相與為體」。桀、紂只有行動，而且是聚集私利的行動，所以是邪妄之氣。而堯、舜之神是創造性的轉化活動，但是此一藝術性的自由創造遊戲（至誠無息的無妄流行）卻不離開有所作為的實踐行動，或者說不斷地在轉化的活動中將創造性的力量回饋到行動當中。神與氣的「相與為體」，不是形上／形下、本體／現象的差異二分，或上下層級的存有論劃分，而是在不斷轉化的過程中與通向自由的創造性接續與斷裂的關係。桀、紂和堯、舜在政治行動中都在施展氣化的差異性力量，只是桀、紂只順向地「暴」其氣，而不做逆向的「養」的工夫。「養」的工夫可看成是美學化的活動，也就是向

⁴⁸ 同前註，頁 562。

⁴⁹ 王夫之：《張子正蒙注》卷 1，收入《船山全書》，第 1 冊，頁 16。

⁵⁰ [宋]張載：《正蒙·太和》，收入《張載集》（臺北：漢京文化事業公司，1983 年），頁 7。

⁵¹ 王夫之：《張子正蒙注》卷 1，收入《船山全書》，第 1 冊，頁 23。

藝術家學習遺忘的力量，忘卻順向的目的導向行動中所謀之利、所求之效。如此做工夫，行之久久，自然能在無目的的美學習練中，使氣漸「醇」，也就是接近天的無成心、不偏倚的自由創造性的活動，即「至誠」，這才是轉化的真正根據，才能「不息、久、徵、悠遠、博厚、高明」。美學化的政治若有目的，也旨在成全每一個差異性的個體生命，才會高明如天、博厚如地。

