

## 「如見其揮運之時」——書法臨摹的他者問題\*

林俊臣\*\*

(收稿日期：109年10月28日；接受刊登日期：110年10月8日)

### 提要

本文旨在探討書法臨摹活動所隱含的思想內涵。書法臨摹活動本身即建立在自我如何向他者學習之互動關係之上，然而當前此崇尚創造精神為主的趨勢之下，對於傳統臨摹裡亦步亦趨地學習碑帖，屈從他者而侷限個人之創造性，既保守又不具開創性；然而古代書論裡，普遍認為臨摹既是繼承古典，又要在繼承中完成自我之更新，所形成之開創性弔詭。因此，本文於這兩種創造性觀點所產生的張力下，透過莊子思想觸及之技藝工夫，探討臨摹的他者（碑帖）與臨摹主體間的拮抗關係，以及自我他者化等過程，如何成為主體內的先在社會性（sociality），進而與當代探討他者倫理的學術資源：法蘭克福學派學者霍耐特（Axel Honneth）之承認理論、孟柯（Christoph Menke）的幽闇美學等交織對話，確立書法臨摹活動於當代學術裡的意義。

關鍵詞：莊子、書法、他者、工夫論、幽闇美學

---

\* 本文為107年度科技部會計畫〈「若莊子寫書法」——書法臨摹中的他者問題〉（計畫編號：107-2410-H-451-002-）之部分研究成果。並感謝論文審查人提供諸多寶貴意見，對本論文有相當多實質的幫助。

\*\* 國立臺南大學國語文學系助理教授。

## 一、前言

書法之所以成為世界書寫文化裡最為獨特且豐富的一種表現形式，是奠基於上古時期文字崇拜的文化土壤，透過廣大的參與群體介入毛筆這個「軟則奇怪生焉」的書寫工具，使書法成為一種泛化於中國傳統社會的書寫技藝。由於參與者數量眾多之故，每個時代的書法面貌，亦無不折射出那個時代政治、社會、思想、宗教、美術等因素對書法的影響。承上所言，要闡明上述其中任一因素如何影響書法的發展，都不是一件容易的事情。單就討論思想與書法風格之間的關係而言，迄今為止，在方法上採取對筆墨語彙以現象學式的描述，翻譯筆墨語彙蘊藏的意義，還原古代書法文獻、作品裡，所呈現之書法文化現象，進而與思想文獻裡的敘述脈絡相互印證。此種探討方式可避免處理思想與書法時，精神性內容凌駕書法表現的疑慮，進而喚起美術史學界對思想與藝術証成關係之重視。

舉凡所有技能，如語言、文字書寫、音樂、繪畫、狩獵、耕種、社交乃至思想的學習等等，皆需經過模仿階段進而熟能生巧達到靈活運用的過程，人類的模仿能力是生存以及社會化過程不可或缺之能力。文字書寫是一個文明高度發展之後，書寫特定之符號形體以記錄語音、意義而形成的一種技藝。而書法學習最為具體可循的途徑即是臨摹，目前出土之甲骨文都還可以看到當時人們臨摹習寫的紀錄。<sup>1</sup>所謂「臨摹用工，是學書大要，然必先求古人意指，次究用筆，後像形體」(清·朱履貞《學書捷要》)書法學習中的臨摹工夫，起初應該跟所有文明文字書寫的學習一樣，只要學習文字的構型至清晰可識的程度即可。然而書法書寫工具毛筆本身軟筆的特殊性可產生多種筆觸的變化，使得漢字書寫具備從實用書寫上昇到審美價值的潛能。因此學習書法時，則是將模仿行為具體化分為用筆技法之學習與結構造型之學習兩個面向，前者著重在用筆動作，後者則強調空間位置，各有時間跟空間的偏重，又相輔相成。故而有「臨書易失古人位置，而多得古人筆意；摹書易得古人位置，而多失古人筆意。」<sup>2</sup>之說。

作為臨摹對象的碑帖，承載的是古代書法家於生命某一時刻裡揮灑筆墨的軌跡，「余嘗歷觀古之名書，無不點畫振動，如見其揮運之時。」(南宋·姜夔《續書譜》)闡明了面對作品筆墨形質之筆勢效果，將喚起吾人宛如作者在場的感受，從而成為另類他者的在場，

<sup>1</sup> 「在甲骨刻辭中，有一部分屬於所謂『習刻』，或稱『習契』，是初學契刻者練習之作。」說明甲骨文的學習情況。參見姚孝遂、蕭丁：《小屯南地甲骨考釋》(北京：中華書局，1985年)，頁197。另有「單獨出現在骨版之上，這些卜辭適當時『師傅』在傳授契刻技術時所作的」意指甲骨文有作為學習的範本讓學習者臨摹。參見劉一曼：〈殷墟獸骨刻辭初探〉，《殷墟博物院苑刊》創刊號(1989年8月)，頁115。

<sup>2</sup> 南宋·姜夔《續書譜》，收入楊家駱主編：《宋元人書學論著》(臺北：世界書局，1972年)，頁101。

再加上以臨摹為前提的學習動機，學習者透過筆墨形質所提供的訊息以身體動作來模擬作者之身形動作，使其宛如在場，並有將自我讓位於他者的企圖，故又曰：「臨古須是無我，一有我，只是己意，必不能與古人相消息」。<sup>3</sup>亦即每一次的臨摹活動，應該都有召喚作者在場的想望，把不在場之他者召喚前來，創造共時性（synchronicity）存在的經驗。而既有「四海尺牘，千里相聞，迹乃含情，言惟敘事，披封不覺欣然獨笑，雖則不面，其若面焉。」<sup>4</sup>這種見到書法就宛如作者在場的觀念，更強化了臨摹時即是對晤作者的認知。而「仿帖不是不記前人筆畫，又不得全泥前人筆畫，比量彼之同異，生發我之作用，變化隨疑，始稱善學。」<sup>5</sup>這段話所說的是臨帖具有透過他者來轉化自我的作用。晚清學人劉熙載云：「學書者有二觀：曰觀物，曰觀我。觀物以類情，觀我以通德。如是則書之前後莫非書也，而書之時可知矣。」<sup>6</sup>已具備本文所欲討論之自我與他者關係，觀物是指對他者的通達體會，並在對他者的體會過程中感受自我，並藉以惕勵德性，因此之故，書法已超出書法的意義。於此觸及前人（他者、物）與我的關係，透過臨摹無限地接近他者，根本觸及的是對他者書寫時之身體操作姿勢及精神意態的模擬，這個他者超越了時空透過碑帖裡的筆墨形質而朗現，從照見自我與他者之差異，漸進融通以達到自我更新的目的。<sup>7</sup>

雖然書法於一般認知裡都認同其具有修養的內涵，然而若以較為嚴謹態度論述其內容，似乎又不易具體闡明。談及書法修養的文獻裡經常可以看到如下文句：「作書能養氣，亦能助氣。靜坐作楷法數十字或數百字，便覺矜躁俱平。若行草，任意揮灑，至痛快淋漓之候，又覺靈心煥發。下筆作詩，作文，自有頭頭是道，汨汨其來之勢。故知書道，意足以恢擴才情，醞釀學問也。」<sup>8</sup>「筆性墨情，皆以其人之性情為本。是則理性情者，書之首務也。」<sup>9</sup>執是之故，彙整華人相關之思想資源並援引跨文化學術資源，轉化出當代書法的修養意涵則為本文之目的。

書法修養的倫理學意涵，與傅柯晚期思想由權力研究轉向倫理學關懷的旨趣，可產生

<sup>3</sup> 清·王澐：《論書賸語》，收入崔爾平編：《明清書論集》（上海：上海辭書出版社，2011年），頁763。

<sup>4</sup> 唐·張懷瓘：《書議》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁149。

<sup>5</sup> 明·趙宦光：《寒光帚掃》，收入崔爾平編：《明清書論集》（上海：上海辭書出版社，2011年），頁318。

<sup>6</sup> 清·劉熙載：《藝概》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁716。

<sup>7</sup> 林俊臣：〈書法的日常性與創造性〉，收入邱振中主編：《日常書寫》（北京：中央編譯出版社，2017年8月），頁10-30。

<sup>8</sup> 清·周星蓮：《臨池管見》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁730。該引文提及之「養氣」的觀念普遍泛化於中國文學、書畫領域中，而且帶有強烈的中國古典的特色，此概念雖出自於孟子，但成為重要的文藝創作概念當起於《文心雕龍》〈養氣〉篇。

<sup>9</sup> 清·劉熙載：《藝概》，收入《歷代書法論文選》，頁715。

跨文化的呼應關係，<sup>10</sup>傅柯從對體制的道德規範的反省，於抽象道德已經脫離了日常之用的時候，傅柯再度喚起工夫倫理於此時代的重要性。承傅柯此工夫倫理的視角來看，我們當更在意我們所從事的藝術活動是否能夠轉化自身，於此能轉化的自我代表擁有改變自我的意願，即已具備倫理向度。書法活動中的倫理學意涵，便在主體有如藝術品般可以發明創造的觀點下，藉由書法臨摹到創作的過程，自我的開顯與他者互動學習中，逐步展開主體的完成。<sup>11</sup>

本文採取跨文化研究的方式進行，一方面藉由中國思想本身對工夫技藝有著甚多著墨的莊子，闡發書法臨摹的工夫內涵；另一方面借重法蘭克福學派學者霍耐特他者承認理論與孟柯幽黯美學的思想資源，探索書法臨摹活動的當代意義。這個看似極為跨域的做法，並非毫無理據，首先法蘭克福學派傳統自班雅明（Benjamin）、阿多諾（Adorno）這些第一代學者以來，即有視藝術為診斷社會病症的對象，因為藝術是人在逐漸被異化與機械化過程中，少數能夠在掌握創作整體性原則下實現的對象，並從其完整性中找到對現實批判的立足點。

作為法蘭克福學派第三代學者的霍耐特，繼哈伯瑪斯（Habermas）溝通理論的發展之後，提出承認他者的理論思想，進一步凸顯他者存在與自我的社會倫理關係。霍耐特認為哈伯瑪斯奠基於語言學基礎的溝通理論，首先預設了對話主體應具備的語言理性的能力，以及相應的菁英色彩，卻無法照顧到在這種系統性思維之下被忽略的那些無法為自己發聲的底層民眾，所以從某種更為本真倫理視角強調，這種不被承認的蔑視處境的揭發，是一直以來被忽略之社會進步動力。因此在霍耐特理論裡自我與他者的關係就不僅止於一種理性的對話關係，而觸及人更為根本存在與尊嚴。這是真實社會人與人互動形式中最為基本的要求。孟柯的幽黯美學，延續德國浪漫主義赫德（Herder）美學及尼采（Nietzsche）思

<sup>10</sup> 傅柯的「倫理學」是指一種與普遍道德作為對比的道德。傅柯認為，古希臘的道德觀是「工夫」（askēsis [ἀσκησις]）為核心。這種「倫理取向的道德」不同於基督教以「神聖規律」為核心的，或以康德式的「理性法則」為核心的「法規取向的道德」。由此看來，倫理學是指「工夫道德」；而康德式的、追求普遍道德的學說則不屬於倫理學，或者說，其中所含「倫理學」的成分相當弱。參見何乏筆：《修養與批判》（臺北：聯經出版公司，2021年），頁70。

<sup>11</sup> 關於傅柯自我工夫與書法的關係有如下文字描述：「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、文字形體及筆墨變化，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。」參見林俊臣：〈「書如其人」——以書法工夫為修己法門的書學方法論〉，《中國文哲研究通訊》第20卷4期（2010年12月），頁71。

想，有意轉化自鮑姆加登（Baumgarten）以來探討美學知識為主的學問型態，提出力量美學與幽黯美學的思想話語，與藝術實踐活動的關係甚為緊密。對本文而言，書法臨摹的中的他者如前所述已經宛如真實他者在場般，其互動模式著重在身體姿勢所帶出的精神氣質，與哈伯馬斯預設之語言理性有著根本的不同，因為霍耐特認為語言理解的人文潛能於此網路時代的溝通形式下已不復樂觀。據此與霍耐特思所欲討論之「根本地構成人類生活形式之合理性」的「真正的、本然的實踐」的追求，<sup>12</sup>應更有呼應之處。而書法臨摹活動觸及到他者與自我，以及透過他者所逼顯出自我那未可知的幽冥等現象，似乎在前述兩者的理論中，可找到得以具體述說的憑藉。而臨摹是具體的實踐，活動中的感受以及歷代書家所留存下來的話語，又可以成為與前述兩位思想的理論對話的基礎，建立思想與藝術實踐之間，彼此互惠融通的通道。

先秦諸子裡，最能讓書法家感到親切的思想家莫過於莊子，雖然在莊子的時代裡可能還沒有明確的書法家概念，然而書寫的技藝在晚近出土戰國時代之包山楚簡、郭店楚簡、信陽楚簡等自成體系的結體風格，讓我們有理由相信居於宋、楚之間的莊子，對書寫技藝的旨趣，應該也是不陌生的。在莊子文本裡「庖丁解牛」、「輪扁斲輪」、「解衣般礴」、「梓慶製鐻」、「列子學射」呈現的技藝，亦是從各個面向指涉出工夫主體的內涵。如果莊子也寫書法，有著「與天地精神獨往來」、「以天合天」等自由逍遙之思想的莊子，大概不會反對以臨摹作為學習書法的途徑，因為僅賴精神性的想像來自我慰藉，而不從修養實踐工夫著手，將無法觸及與物相轉化的思想內涵。

莊子的思想資源，是中國書法形成內部批判很重要的資源，並對碑學的啟蒙者傅山有著顯著的影響。傅山的書學思想，重新思考儒家道統論下以二王帖學為主要經典的問題，強調某種具有自由主體精神的書學主張。而碑學的興起與中國晚清時期面對列強環伺，社會亟欲改革的政治處境有關，碑學所崇尚的是有別於二王書法道統的書法，康有為以改變書法經典系譜的方式，與其著手其政治體制變革的創發的行動幾乎同時發生。<sup>13</sup>然而莊子思想裡強調超越於形式規範，不為表象所左右以顯揚主體之精神氣質。而傅山「寧拙勿巧，寧醜勿媚，寧支離勿輕滑，寧直率勿安排。」影響後世甚巨的書學思想，便是莊子思想在書法上的演繹了。<sup>14</sup>故而，透過莊子的思想資源，除了探討書法臨摹時如何透過他者作為

<sup>12</sup> 林遠澤：〈論霍耐特的承認理論與做為社會病理學診斷的批判理論〉，《哲學與文化》第43卷第4期（2016年4月），頁27。

<sup>13</sup> 參見林俊臣：〈從康有為碑說展開的書法經典問題討論〉，《中國書法》第4期（2019年2月），頁53-56。

<sup>14</sup> 關於傅山書學與莊子思想的關係可參見林俊臣：〈莊子道進乎技思想的書法演繹〉，收入何乏筆主編：《跨文化旋渦中的莊子》（臺北：臺灣大學出版，2017年），頁481-510。

轉化轉化自我，而不為他者所拘泥之外，還有助於超越通常認為臨摹即為他者所規範，與不必透過他者即具有創造性的矛盾思維。

我們可從莊子闡明技進於道思想的著名寓言「庖丁解牛」，闡述莊子看待書法臨摹可能展現的態度，故事開始莊子以一連串充滿生動之力與美的音聲影像作為開場，其召告職人在其專業所表現的不平凡，應超越於階級地位的世俗成見，並賦予其典範意義。其曰：「庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音。合於《桑林》之舞，乃中《經首》之會。」<sup>15</sup>而題旨「臣之所好者道也，進乎技矣。」數言，凸顯庖丁以技藝工夫來實現所追求之「道」的理想。緊承題旨的是有關學習解牛之道的工夫歷程。「牛」這個在一般人認知裡只是一種可用來食用、協助農耕、運輸的動物，當有朝一日成為工作上必須積極處理的對象時，因為工作上的關係必須轉變其觀看的態度，「牛」因此成為一個對立於我的陌生對象，須以研究分析的視角來理解牠的經絡、肌理、骨骼等特徵，同時也讓自己逐漸熟悉解牛的工具及相關技藝等較為瑣碎的事物。故曰：「始臣之解牛之時，所見無非牛者。三年之後，未嘗見全牛也。」接著「臣以神遇，而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然。技經肯綮之未嘗，而況大軀乎！」<sup>16</sup>則是解牛之技臻於某種高度時，所表現出的身體——主體狀態：首先是對牛的構造從知識性的理解，內化為身體感知的狀態。若較之文惠君所言是一種觀賞者的外部描述的話，這已是庖丁自己解牛之技已臻於完美的經驗描述。

我們可將討論視角聚焦在具學習意涵的前三年：這階段屬於摸索的階段，是由認知轉向體知而努力的過程，庖丁必須認識自己所掌握的工具（刀）以及處理的對象（牛）的特性、構造。解牛誠然是一件具明確實踐目的的工作。一般而言，所謂技藝的進步，便是透過努力換來更有效率的模式來完成工作。然而，莊子標誌庖丁所重者為「道」，其所召喚的正是「遊刃有餘」、「謔然已解，如土委地」的技藝工夫，所呈現出「合於《桑林》之舞，乃中《經首》之會。」超越於實用層次的美學狀態。

書法的學習歷程也需要如庖丁解牛般，學習控制毛筆的技術如同學習刀具的使用，面對碑帖都還得有「始臣解牛之時，所見無非牛者。三年之後，未嘗見全牛也。」從純然與自己對立的陌生對象，到投入認識進而達到內化體知的過程。此外，無論技術多麼高明，遇到複雜字體構形或難寫的毛筆、紙張工具時，還需如庖丁「每至於族，吾見其難為，怵然為戒，視為止，行為遲。動刀甚微。」在流暢用刀（筆）節奏之中遇到複雜棘手處還需仔細處理，雖然節奏將因此緩慢，但化險為夷的本事，卻讓整個運作過程像精彩樂章般，

<sup>15</sup> 清·郭慶藩：《莊子集釋·內篇·養生主第三》（臺北：萬卷樓圖書公司，1993年），頁118。

<sup>16</sup> 清·郭慶藩：《莊子集釋·內篇·養生主第三》，頁119。

不乏抑揚頓挫處而高潮迭起。而書史上形容書法創作情境臻於妙善的話語，可見於形容草書僧懷素的作品《自敘帖》所言之「志在新奇無定則，古瘦灘驪半無墨。醉來信手兩三行，醒後卻書書不得。」<sup>17</sup>「心手相師勢轉奇，詭形恠狀翻合宜。人人欲問此中妙，懷素自言初不知。」<sup>18</sup>「馳豪驟墨劇奔駟，滿座失聲看不及。」<sup>17</sup>等描述書寫中主客交融的情形，亦是書法筆歌墨舞之「《桑林》之舞、中《經首》之會。」

另外，現代崇尚創造精神者，經常以莊子所謂「古人糟魄」<sup>18</sup>描述徒具形式的傳統或經典，然而這種談法窄化了莊子豐盈的語意內涵。上述「庖丁解牛」的討論，強調的是將實際的演練的經驗累積於身體——主體之中，進而統合出一種嶄新的感官能力來面對未來的處境。即便處理對象「牛」（處境）以類似的結構不斷的重複，也會遇到不尋常經驗的時刻考驗著庖丁。而所謂之經典意指經歷過或能夠反思此類經驗之佼佼者，而足以形成一套供人參照學習的規範性系統。那麼所謂之「古人糟魄」，正是作為指向作者之生活世界的憑藉，讓讀者遭遇類似情境時之參照，並藉以體察古今處境之差異性，並保有權宜的空間。而輪扁對桓公的提醒，即不可死守經典，為聖人之言所規範控制，完全失去面對當下處境的權變。所以書法碑帖作為臨摹的對象，既可以是「古人糟魄」，也可以成為書法學習者，寫出更好作品的「憑藉」，端看我們是否能夠透過碑帖指向碑帖作者，吸收其書寫運作的機制，而非描頭畫腳的形式表象而已。

雖然，書法臨摹出於學習者主觀上讓他者進入自身的一種活動，而這個「他者」是學習者透過碑帖努力於筆墨形質賦予人的種種訊息揣摩想像所建構出來，是一種由人（碑帖作者）到物（碑帖）再到人（碑帖學習者）的過程，更是學習者把自我他者化的交融過程，讓書法臨摹中的他者問題，成為一種演繹他者思想與身體圖式的實踐場域。誠如書法的學習過程，還面臨了自身身體慣性與他者之身體慣性的衝突，因此臨摹碑帖需要長時間不斷的練習，才能慢慢轉變自己原有的身體慣性。這種關係如同每個人的行為模式、性格，都是透過社會、自身生活習慣經年累月養成，若想要試圖改變，還是得經過長時間的留心調整才有轉變的可能，而學習古代的碑帖的情況還需要從同時代個體與個體之間的差異，跨越到歷史上的另一個時空的個體，而增加理解的歷史間距。書法學習工夫的複雜性，即蘊含在自我與他者的屈從與拮抗關係之中。而書法的創造性乃透過自我與他者（臨摹對象）

<sup>17</sup> 唐·懷素：《自敘帖》（東京：二玄社，2008年），頁31-40。

<sup>18</sup> 《莊子·天道》：「桓公讀書於堂上，輪扁斲輪於堂下，釋椎鑿而上，問桓公曰：『敢問公之所讀者何言邪？』公曰：『聖人之言也。』曰：『聖人在乎？』公曰：『已死矣。』曰：『然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！』」清·郭慶藩：《莊子集釋·天道》，頁490。

間既拮抗又融合的弔詭關係所發展而成，意即臨摹活動所產生的創造性為，自我透過開放、拮抗、融合等複雜過程更新轉化而出。<sup>19</sup>

在文化裡不論自然物象的譬喻或情節有趣的寓言都扮演著重要的角色，它以我們對生活周遭事物、人情事故的理解為基礎，進而引申為想要訴說的道理，《孔子家語》所載「宥坐之器」<sup>20</sup>「孔子觀水」<sup>21</sup>等即有儒門觀物比況的傳統，莊子更是善用譬喻，以寓言言說哲理的高手，其文本中列舉「庖丁解牛」、「宋元君畫」、「輪扁斲輪」、「伯昏無人射」等由工夫技藝展開的思想公案，帶給當代學術的諸多啟發。

況且，在華人文化傳統中在儒家修養工夫中，更有內外同觀的思維，「外王的實踐在原則上已經包含在內聖工夫之中。並將存在於『人際之間』(inter-subject)而非『主體之內』(intra-subject)的政治-社會實踐，就會被化約成只是內聖問題。」<sup>22</sup>此外，明代書論家項穆受到朱子理學影響提出：

故欲正其書者，先正其筆，欲正其筆者，先正其心。若所謂誠意者，即以此心端己澄神，勿虛勿貳也。致知者，即以此心審其得失，明乎取捨也。格物者，即以此心，博習精察，不自專用也。正心之外，豈更有說哉。由此篤行，至於深造，自然秉筆思生，臨池志逸，新中更新，妙之益妙，非惟不奇而自奇，抑亦己正而物正矣。<sup>23</sup>

此說呼應唐人張懷瓘「文則數言乃成其意，書則一字已見其心，可謂得簡易之道。」<sup>24</sup>由字見人心的觀點。然而項穆直接把書法代入儒學八目的最根本的格物思維，並於著作展開較為體系的討論，可看到他有意把書法等同內聖工夫的努力，由於其儒學思想的時代侷限，

<sup>19</sup> 詳參林俊臣：〈書法的日常性與創造性〉，收入邱振中主編：《日常書寫》，頁 10-30。

<sup>20</sup> 孔子觀於魯桓公之廟，有欹器焉。夫子問於守廟者曰：「此謂何器？」對曰：「此蓋為宥坐之器。」孔子曰：「吾聞宥坐之器，虛則欹，中則正，滿則覆。明君以為至誠，故常置之於坐側。」顧謂弟子曰：「試注水焉。」乃注之水，中則正，滿則覆。夫子喟然歎曰：「嗚呼！夫物惡有滿而不覆哉！」子路進曰：「敢問持滿有道乎？」子曰：「聰明叡智，守之以愚；功被天下，守之以讓；勇力振世，守之以怯；富有四海，守之以謙。此所謂損之又損之之道也。」三國·王肅：《孔子家語·三恕》（臺北：華藏淨宗學會，2015年），頁 100-101。所引這段文獻亦可見更早文獻《荀子·宥坐》。

<sup>21</sup> 子貢問曰：「君子所見大水必觀焉，何也？」孔子曰：「夫水者，君子比德焉。遍予而無私，似德；所及者生，似仁；其流卑下句倨，皆循其理，似義；淺者流行，深者不測，似智；其赴百仞之谷不疑，似勇；綿弱而微達，似察；受惡不讓，似包蒙；不清以入，鮮潔以出，似善化；至量必平，似正；盈不求概，似度；其萬折必東，似意。是以君子見大水觀焉爾也。」三國·王肅：《孔子家語·三恕》，頁 102-103。

<sup>22</sup> 林遠澤：《儒家後習俗責任倫理學的理念》（臺北：聯經出版公司，2017年），頁 258。

<sup>23</sup> 明·項穆：《書法雅言》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁 532。

<sup>24</sup> 唐·張懷瓘：《文字論》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁 209。



只看到書法可反映的個人修為的部分，還看不到書法活動自身的轉化作用，即具有內在超越的潛能，也忽略了「格物」的積極意義。因為，書法臨摹情境出現之自我與他者，展開的物我的關係已是自我轉化的機制，而不僅僅只是心性的紀錄而已。歐陽脩所謂：「為書之妙，不必憑文按本，專在應變，無方皆能，遇事從宜，決之於度內者也。」<sup>25</sup>臨摹為日積月累的學習活動，當其學習得法之後，能夠將這種他我關係模式內化，形成面對具體社會情境的機制，並隨著情境的演變演繹。

於是我們有理由相信，具有複雜技法體系及精神內涵的書法活動，臨摹活動觸及的他我關係，應有足夠的條件可以與當代思想中的他者問題進行對話。再者，讓藝術作品具有社會與美學的雙重性格，是本雅明、阿多諾等法蘭克福學派前輩思想家的思想特色之一，誠如阿多諾所言：「藝術的本質是雙重的：在一方面，藝術本身割裂了與經驗現實和功能的綜合體（也就是社會）的關係；在另一方面，它又屬於那種現實和那種社會綜合體。這一點直接源自特定的審美現象，而這些現象總在同一時刻既是審美的，也是社會性事實。」<sup>26</sup>

書法臨摹中自我與他者的關係，可透過霍耐特（Axel Honneth）所謂之「鬥爭」與「承認」的思維進行跨文化的對話。霍耐特有意轉化哈伯瑪斯溝通理論的不足，忽視不同社會階級在道德經驗上遭受蔑視的挫折經驗，跨出以語言為主體的溝通模式，而將理論深入社會衝突現象，把蔑視看成一種為自我尊嚴而奮鬥的社會行動的因素，由此開展出的他者觀強調的是一種平等共存的相互關係。

霍耐特假定的主體觀是以自我（家庭）利益為衡量基礎，因此他設想不同主體間對遇的處境是一種極為對立的情形：由於兩個相遇的主體必定是彼此陌生，而各自的意圖又難以揣測，所以，他們之中的每一個人為了能夠在將來的自衛中抵制可能來自對手的打擊，就不得不預先擴張自己的權力潛能。<sup>27</sup>在這種架構之下衝突難以避免，需要有另類的思維方可化解。霍耐特的思考從既定社會現象的觀察著手而形成此假設，進而實現於他我關係張力之下所逼顯出的承認空間。而臨摹活動裡的他我關係則是帶著自身之身體書寫慣性面對一個陌異的書寫慣性，初始階段也等同於兩個不同身體慣性對立，此關係的轉變則取決

<sup>25</sup> 唐·張懷瓘：《評書藥石論》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁233。

<sup>26</sup> 德·阿多諾，王柯平譯：《美學理論》（成都：四川人民出版社，1998年），頁430-431。何乏筆於〈如何批判文化工業？阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能〉據德文版中譯潤飾後之文字為「藝術的雙重性格在美學現象中直接顯現，此雙重性格一方面與經驗現實及社會的功能關係有所區隔，但同時也作為經驗現實與社會功能關係的一環。美學現象同時是美學的，也是社會事實。」參見何乏筆：〈如何批判文化工業？阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能〉，《中山人文學報》（2002年4月），頁17-35。

<sup>27</sup> 德·阿克塞爾·霍耐特著，胡繼華譯：《為承認而鬥爭》（上海：上海人民出版社，2009年），頁13。

於願意接受他者對我的影響轉化，此為與霍耐特理論條件最為不同之處。本文置入霍耐特承認理論的用意，並非於自我與他者間的討論關係有著結構性的類似，就以書法的臨摹問題來套用霍耐特之承認理論架構，而是希望透過書法臨摹工夫的複雜性，與霍耐特著重在社會關係的問題意識產生某種互文性；換句話說，希望藉此探討書法臨摹活動於社會實踐的延伸性。

書法臨摹所遭遇的他者（臨摹之對象，一般為碑帖）以一種特殊的在場方式而存在，以緘默的形式貯存其豐富的內涵，有待學習者來挖掘。因此，臨摹的學習者理應抱持接納對方的態度，才有可能進入學習的過程。而臨摹的對象，因書法書寫隨筆順時間序列一往不返的特質，所以是作者於其生命中某個時刻的產物，一件作品的完成無論其藝術價值高或低，都記錄了書寫者生命的片刻。故而蔣驥：「學書莫難於臨古，當先思其人之梗概，及其人之喜怒哀樂；並詳考其作書之時與地，一一會於胸中，然後臨摹。此可以涵養性情，感發志氣。若絕不念此，而徒求形似，則不足與論書。」<sup>28</sup>之說，強調的也是臨摹涉及的不僅僅在於書寫的形式而已，揣摩作者於書寫時的精神意態及身形動作更是臨摹時不可忽略的工夫。因此，我們可以這樣理解書法作品，即書法作品是可以映顯出作者的當下性，使得吾人在晤對書法作品時，就宛如晤對他者於創作之此時此刻。就霍耐特的脈絡而言，於社會上與他人之遭逢也是生命中的偶然，彼此對遇的時間也是等同的，我們與他者關係的締連形式，當由兩者各自的狀態以及彼此遭逢的處境所決定。對霍耐特來說，彼此互動的規範性應該從彼此競爭的關係，轉化為以承認對方為前提的關係，是其關心的面向之一。只有通常「彼此孤立的主體存在被設定為人的社會化的自然基礎。但是，從這種自然定性當中再也無法有機地發展出一種倫理一體化的狀態，而是必須作為『另類的和他者的』從外部加在上面。」<sup>29</sup>把他者視為思考自我的一部分，是霍耐特思想的主要特色之一，他的目的在於如何回應自由主義社會，將自由的權力賦予個體，又要保障社會秩序的弔詭。在書法臨摹活動中，看待臨摹對象即意味著看待他者，一開始就預設著接納他者、學習他者，就是成就自我的前提。歐陽脩的一段文獻紀錄了，即便面對同樣的書法經典，於不同時間條件下也會產生不同的感受，他說：

余始得李邕書，不甚好之。然疑邕以書自名，必有深趣。及看之久，遂為他書少及者，得之最晚，好之尤篤。譬如結交，期始也難，則其合也必久。<sup>30</sup>

<sup>28</sup> 清·蔣驥：《續書法論》，收入楊家駱編：《清人書學論著》（臺北：世界書局，1984年），頁53。

<sup>29</sup> 德·阿克塞爾·霍耐特著，胡繼華譯：《為承認而鬥爭》，頁17。

<sup>30</sup> 宋·歐陽脩：《試筆》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁311。

於此，歐陽脩把當代大書法家李邕的作品，如同真人般來看待，反映了傳統書如其人的觀念。此外把原本不甚喜好的對象，經過長久時間的接觸之後，開始發現其有引人入勝之處，而得出認識書法如同結交朋友般，不可光憑初步印象來決定好惡，也許可能是自己的認識條件還不足等因素使然。而李邕的難懂在另一段文獻裡也提及：

李北海書氣體高異，所難尤在一點一畫皆如拋磚落地，使人不敢以虛僞之意擬之。李北海書以拗峭勝，而落落不涉作為。昧其解者，有意低昂，走入佻巧一路，此北海所謂「學我者死」也。<sup>31</sup>

於此提到李邕名言「學我者死」，源於其書風之不易理解感受，故而學者經常做其形象未得其深邃精妙。歐陽脩於此能夠體認李邕書法優點的條件，便是暫時擱置對李邕的負面印象，而保持持續體會李邕書法意願。從此書法的例子而言，對他者的承認並不只是概念活動而已，還關乎到面對他者時，自身是否願意付出行動來瞭解體會，此可謂為「他者工夫」。

准此，或許可從書法的臨摹現象中，進一步補充霍耐特處理他者問題的思考。<sup>32</sup>霍耐特解構道德自律與個人本真的緊張關係，從而創發出更深刻的規範模式。由於聚焦於承認與蔑視感，讓他把被蔑視者為生存的鬥爭，視為某種社會動力，並沒有讓他進一步討論自我形成的過程中，他者性如何促成自我與他者的轉化為具創造性的人我關係。

然而，以霍耐特承認理論的架構來探討與書法臨摹有關的轉化關係，則還需注意其對盧卡奇「物化」的批判性詮釋，與書法臨摹工夫由內而外層層遞進轉化的呼應關係。盧卡奇提出的物化理論指出人在資本主義商品經濟的邏輯之下以交換價值來看待他人，而把人等同於物。盧卡奇使這一類難以藉道德範疇及正義原則捕捉的社會病態顯影出來。此類社會現象不一定或不僅只與道德或法律相違背，而是涉及更根本的層次，亦即，它們傷害了

<sup>31</sup> 清·劉熙載：《藝概》，收入《歷代書法論文選》，頁703。

<sup>32</sup> 在霍耐特討論黑格爾及米德思想中，已經把個體存在的鬥爭從有形資產的爭奪，提升到他者對個體自我的認同。霍耐特從人類互動的自然經驗裡，發展出具有積極規範意義的倫理思考，進而反省現代法律對人互動的規範性的消極思維。意即，以挖掘規範性的內在性條件來重構現代政治規範，他說：「黑格爾在他的實踐哲學中首先描述了兩種自由模式，即道德自律和個人本真之間所存在的悲劇性緊張關係，而我從黑格爾的《法哲學》中發現了他的那樣一種富有成效的努力，即努力把法律自主和道德自主這兩方面的東西納入到自由交往的模式之中。」參見德·阿克塞爾·霍耐特著，王曉升譯：《不確定之痛：黑格爾法哲學的再實現化》（上海市：華東師範大學出版社，2016年），頁50。

我們共享的「人類存有之根本理性基礎」。<sup>33</sup>霍耐特吸納了海德格與杜威等學術旨趣迥異的思想家，推導出「對承認的遺忘」為破壞人類存有之根本理性基礎的禍根。相較於盧卡奇把物化的對象侷限在人，霍耐特則把物化的討論推導到人、物以及自然，觸及人所居處的生活世界之萬物與吾人知倫理意涵。而無生命之物則以接納了人與歷史，成為間接對他人承認的對象。因此無情的對物或自然所進行破壞，也是間接破壞著我們與他者的倫理關係。於此本文所述之臨摹對象的碑帖，同時也是召喚碑帖書寫者在場之物。面對碑帖時乃需持以承認為前提的態度來進行其後續活動，此活動不是主體觀看客體的認知關係，而是以一種主動參與以及投入自身存在的態度來進行，兩種態度的差異決定了我們與他者是否存在彼此交流的可能。亦是承認的基礎。如同書法臨摹活動僅以形式分析的方式來臨摹，而無法把學習的重心放在作者於動作節奏的模擬，則容易導致描頭畫腳圖存形式的結果，此為王僧虔所謂「神采為上，形質次之」<sup>34</sup>之所指。而碑帖作者的書寫動作何以需要在臨摹過程中特別強調的學習內容？書法傳統裡強調的「書如其人」觀念，意指書法中可傳遞人的某種精神氣質，正如一個人的姿態音容，都是於日常生活中長時間積累的成果，而書法作品也是具體而微的指向人們書寫時的態度與動作習慣，即便不以毛筆而以硬筆書寫的西方社會也發展出筆跡學（Graphology）來探討書寫軌跡所反應出人之個性心理，遑論以毛筆書寫的書法可以帶出的個體訊息量將有多豐富。

書法的欣賞正是透過書法作品來觀想作者之種種。而當代書法的視覺化傾向卻逐漸把作品的形式感視為最主要的學習目的，強化了形式感相對則忽視了人（泛指作者之主體、身體運動、精神氣質）在其中的作用，<sup>35</sup>僅從視覺形式出發的臨摹態度所發展的書法面貌，將因此而逐漸僵化，正如霍奈特所謂之「注意力的弱化」。<sup>36</sup>霍耐特提到兩種類型的例子：

只有在客觀我們在實踐過程中太過偏狹地專注一個單一目標，以至於我們不再注意到其他的、或許更原初的動機與目標。……第二類用以解釋物化生發的「注意力弱化」，則不是出於行動行動之內再決定條件，而是出於外在決定條件，即各種僵化

<sup>33</sup> 德·阿克塞爾·霍耐特著，羅名珍譯：《物化》（上海：華東師範大學出版社，2018年），頁4。

<sup>34</sup> 南朝·王僧虔：《筆意贊》，收入崔爾平選編：《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁62。

<sup>35</sup> 邱振中曾提出「微形式」的概念，泛指書法作品中可感，而無法用形式分析方法討論的部分，而指向了作者的精神氣質以及構成作品的物質性因素及氛圍等等。詳參見林俊臣：〈書法的日常性與創造性〉，收入邱振中主編：《日常書寫》，頁10-30。

<sup>36</sup> 「它指的是承認之事實漸漸退入背景而從我們的視野中淡出」參見德·阿克塞爾·霍耐特著，羅名珍譯：《物化》，頁92。

的思考範式會影響我們的實踐。<sup>37</sup>

也就是說，面對臨摹對象或具體他者時，如果礙於成見或單一現實目的將無法使我們以更為開放的態度來面對他者。

霍耐特對物的承認的思考途徑如下：「自然以及物質存在確實能是承認的對象，然而，此種『承認』關係，應理解為社會承認關係的延伸，是經由我們對人的愛所中介的。也因此，雖說『物』不能如人一般，懷有或回應任何態度，然而它們卻承載了他人所賦予的意義與價值，以無情感的態度對待物，亦是間接地破壞著倫理關係。」<sup>38</sup>此與作為臨摹對象的碑帖，有著極為密切的呼應，即從其理論系統中承認了碑帖作為溝通臨帖者與作者的「物」，而碑帖的「物性」，又超越於一般的「物」，因為它具有如同作者在場的意義。另一方面，由於碑帖的經典性，他還承載了各個不同時代人對他的詮釋與再生產，因此書法的臨摹便是與眾多的他者對話的過程。而自我的他者化等倫理意義於此產生：即於書法的臨摹中習得自我不再固化的與客體對立，成為可與客體融通的前提，而自我的他者化則是此倫理原則的實現。如帶著於書法臨摹活動上習得之機制過度轉化至生活，此亦為逆轉出霍耐特所謂第二自然的正面意義，<sup>39</sup>讓遭遇他者時無感而僵化的慣性，轉而成為具有啟發性的情境。

## 二、書法的承認問題

謝安素善尺牘，而輕子敬之書。子敬嘗作佳書與之，謂必存錄，安輒題後答之，甚以為恨。安嘗問敬：「卿書何如右軍？」答云：「故當勝。」安云：「物論殊不爾。」於敬又答：「時人那得知！」敬雖權以此辭折安所鑒，自稱勝父，不亦過乎！<sup>40</sup>

<sup>37</sup> 德·阿克塞爾·霍耐特著，羅名珍譯：《物化》，頁93。

<sup>38</sup> 德·阿克塞爾·霍耐特著，羅名珍譯：《物化》，譯者導言 xxii。

<sup>39</sup> 霍耐特提及物化的形成乃主體會隨著內在觀點的轉換，以一種「物化他者」的方式，覺知看待周遭環境中所包含的一切。因為不論是對交易的物件、交易的對象，甚至是主體自身的人格潛能，主體都會只注意到其可估量的實用質性。當這種態度在相關的社會化過程中被過度強化而塑造成為習慣，它便會成為我們的「第二自然」，而對日常生活中的一切起著決定性的影響。霍耐特著，羅名珍譯：《物化》，頁23。

<sup>40</sup> 唐·孫過庭：《書譜》（東京：二玄社，2006年），頁7-8。

這是一段書史上頗著名的公案，對重視倫理尊卑的中國古代社會而言，我們不難理解王獻之之「自稱勝父」如何招致隨之而來的批評。但是從「承認」的觀點言之，這是王獻之深自期許的書法—自我主體，博得承認的一次行動，此為攸關著深層的、複雜的自我內涵之種種，主我與客我間是否一致的審判，所以格外在乎謝安對其「題後答之」的蔑視，進而產生一連串的申辯。不只王獻之如此，王羲之自己與王述在書法、官場、名聲上的瑜亮情節導致「遂稱疾去郡，以憤概致終」<sup>41</sup>的結果，也是人物品藻時風下把書法與人格地位幾乎同一看待下的一場悲劇，這說明了從美學化的視角來看待自我與他人，也涉及了主我與客我之扞格。霍耐特討論米德客我、主我概念時提到：

只有在客觀立場上，個體才具有自我意識。因為在自我反應中所看到的自我，永遠是互動夥伴在互動夥伴身上所認識到的自我，決不是自己表現的實際活動主體。所以米德把『客我』和『主我』區分開來：前者僅僅反映他者眼中自我的形象，所以僅僅把自我的瞬間活動作為已經過去的東西保持下來，後者則代表了自我的一切現實行為未受制約的原動力。『主我』不僅先於自我意識而存在，而且也不斷與『客我』中意識到的行為表現發生聯繫。<sup>42</sup>

書法作品是對「自我的瞬間活動作為已經過去的東西保持下來」的紀錄，再經由他人回饋之訊息而形成之客我，當獲得較好之評價時，自我則可能產生兩種現象：一種是調整主我之表現以符合他人期望，這是對自己所認定之主我的否定，也就是把他人的觀感視為對自己的規範；另一種則是對他人觀感的蔑視，即對他人對我之評價的蔑視，此時之主我將逸出這個由客我所象徵的規範性而盡其在我，而這個抉擇在社會中必須付出不合時宜的代價，兩者間的權衡與抉擇或許於書法史上不乏案例可談。徐渭「高書不入俗眼，入俗眼者必非高書。然此言亦可與知者道，難與俗人言也。」<sup>43</sup>所指的是堅持自我信念之下的孤立獨行，並以不易為時人所認識的形象存在。王獻之與父親王羲之在書法名聲上爭勝的情結，被謝安的蔑視所引發，主我（王獻之）與客我（謝安的回應）間的落差，顯然王獻之採取的是後者，而必須承擔被蔑視的創傷，還有與自己父親爭勝這等不符倫常禮教批評。

<sup>41</sup> 「王右軍素輕藍田。藍田晚節論譽轉重，右軍尤不平。藍田於會稽丁艱，停山陰治喪。右軍代為郡，屢言出吊，連日不果。後詣門自通，主人既哭，不前而去，以陵辱之。於是彼此嫌隙大構。後藍田臨揚州，右軍尚在郡。初得消息，遣一參軍詣朝廷，求分會稽為越州。使人受意失旨，大為時賢所笑。藍田密令從事數其郡諸不法，以先有隙，令自為其宜。右軍遂稱疾去郡，以憤慨至終。」余嘉錫編：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局有限公司，1984年），頁928-929。

<sup>42</sup> 參見德·阿克塞爾·霍耐特著，胡繼華譯：《為承認而鬥爭》，頁80-81。

<sup>43</sup> 參見明·徐渭：〈題自書一枝堂帖〉，《徐渭集》第4冊（北京，中華書局，1983年），頁1097。

羲獻父子二人皆擅書並以二王之名留於青史，他們於書法堅持自重，都有超乎禮教規範的面向。值得注意的是基於蔑視的不義感，本身就蘊含著批判的潛能。於此，與霍耐特的思維甚有呼應：

因為不義感所對顯出來的本真的社會倫理性，證實我們具有一種批判體制化規範之前理論性的規範要求。<sup>44</sup>

於書史上所謂「比世皆尚子敬書」<sup>45</sup>王獻之的書法，風靡到南朝梁武帝有近兩個世紀之久，若不是王獻之擁有超越於既有審美規範的實感萌生，怎能產生不屈於世人所見的藝術堅持。若進一步解釋，霍耐特提及黑格爾此類有關意志與承認之鬥爭是一種「生死鬥爭」，即蔑視感引起的鬥爭觸及性命存亡的問題：黑格爾的生死鬥爭觀念已經預示了存在主義的思想線索，因為在這一觀念裡，個體自由的可能性與個人本已死亡的未來確定性條件是緊密相關的。<sup>46</sup>

本文所討論之承認，自始為面對學習對象，其所指為透過對他者的敞開，使他者來轉化自我的臨摹工夫，工夫的深化過程透過自我與他者不斷交融轉化而出，乃終其一生不止息的過程，逐漸形成豐盈內涵之自我，亦是從他者臨摹立場對傳統「人書俱老」的解釋。若是初始階段即建立在取得外界認同的功利思維，隨著世俗眼光流轉，投外人之所好而博取承認，既不是自我工夫意義上的承認，也無法進行自我的深化。

如本文先前提及，書法作品是作者生命的片刻的紀錄，在在指涉著作者，作品宛如作者不在場的替身。<sup>47</sup>故而所有對作品評價都會觸及作者自身存在最為深層的部分，禮教規範的束縛對有意於展現個體自由或精神氣質的作者來說，自然不是第一考量的，於此也從書法的視角補充了晉人「越名教而任自然」的理據。

法令，等待人們去遵守，並期待人們自發性的成為道德律令。此說法類似書法中的宜、

<sup>44</sup> 林遠澤：〈論霍耐特的承認理論與做為社會病理學診斷的批判理論〉，頁 22。

<sup>45</sup> 南朝·陶弘景《與梁武帝論書啟》收錄於崔爾平選編《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993 年），頁 70。

<sup>46</sup> 參見德·阿克塞爾·霍耐特著，胡繼華譯：《為承認而鬥爭》，頁 50。

<sup>47</sup> 另外漢學家余蓮也提到如下說法可為參考：「中國書法提供了一個極佳的例子，證明一切正在運作(en cours)的力量就相當於變化生成(devenir)這是因為書法的理論體系建立得比較早，也由於書法本身是線性的，能立即紀錄動作發展的時間性(沒有任何一位書法家能回頭修正他剛剛寫過的筆劃)。他還在兩個層面上展示了生成的力量：寫字的筆順及寫成的字體。」參閱法·余蓮著、卓立譯：《勢——中國的效力觀》（北京：北京大學出版社，2009 年），頁 109。

忌觀念，讓學習者的書寫維持在一定的規範內進行，既有美學也有道德性的內涵在內。<sup>48</sup> 書法的宜、忌問題也可置入承認與鬥爭的討論架構：宜忌等規範存在的意義在於提供書寫一種可循的模式，讓學習的成果符合社會之需，卻也侷限了個體發展的潛能。另一方面，規範也成為衡量另闢蹊徑者的尺度。因為自我的存在感，在律令式的規範之內無法盡其在我的表現，遵守規範與表現自我很容易被視為一種對立的關係。換句話說，如果沒有進入規範性的語境裡，如同無法進入經年累積形塑出此規範性語境的社會，沒有規範作為參照系的行為，將是一種難以生發其意義的獨白。書法中存在大量的宜忌觀念，如元朝李溥光認為書法易生「八病」：一、牛頭；二、鼠尾；三、蜂腰；四、鶴膝；五、竹節；六、稜角；七、折木；八、柴擔等，<sup>49</sup>指出書寫時用筆處理宜避免的結果。經典作品的產生代表某個時代書寫參與者的「普遍意志」，進而形成一種具規範性的意義。不止為後來學書者提供一個具效率的學習規範，更為重要的是在不「犯錯」的前提下，讓自己儘快融入書法群體所認同的書寫模式裡。

即便在現代民主機制的社會，依然有許多未被承認的情況存在，法律的規範性力量無法照顧到真正的個人性。霍耐特將社會上的犯罪行為，解釋為為承認而鬥爭的一種類型，他說：

犯罪的內在動力來自法律的強制力量，危急事變等等，都是屬於動物需要的外因。但真正的犯罪針對的是個人及其對個人的認識，因為罪犯是理智的。他的內在正當性，是必須被考慮、被承認的強制，他個體權力意志的對立物。他雖然名不見經傳，卻不希望無足輕重，所以他蔑視公共意志而行使自己的意志。<sup>50</sup>

據霍耐特所言：「犯罪是蓄意破壞『普遍承認』的行為。」這一點於現實社會中或許還有商榷的餘地。然而在美學上卻不是很難理解的。從書法的宜忌來說，正好可以凸顯潛藏於書法的內在抗爭性，可反映個人與社群之間的拮抗關係。即主體的內在如果只能依據規範來行事，主體之內在無從表出，亦無法獲得他者之承認。此主體內之某「物」將有助於我們思考書法家獨特性的來源。獨特性作為書法藝術要求的主要價值之一，在書法史論裡面

<sup>48</sup> 書法的宜忌問題，在尊師重道私塾環境裡，常常被視為嚴格律令，逾越尺度的書寫不只是違背既定的技術規範，還得承擔沒有聽從老師教導的責備，後來亦有柳公權所謂「心正則筆正」的意思，引申解釋為技法與道德性因素的同源性。

<sup>49</sup> 元·釋溥光：《雪庵八法》，收入崔爾平選編：《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁193-194。

<sup>50</sup> 德·阿克塞爾·霍耐特著，胡繼華譯：《為承認而鬥爭》，頁59。



是個值得討論的脈絡。於此，我們可從古代書法家敢於突破書寫忌諱而成就書法藝術的例子思考規範的意義。在一段傳為王羲之所著書論文字提到，字結構之空間原則如下：「字之形勢，不得上寬下窄；不宜傷密，密則似疴瘵纏身；復不宜傷疏，疏則似溺水之禽；不宜傷長，長則似死蛇掛樹；不宜傷短，短則四踏死蛤蟆。此乃大忌，可不慎歟？」<sup>51</sup>宋人曾敏行《獨醒雜誌》卷三中記載的蘇軾和黃庭堅之間的一則書法對話。內容所載卻是完全引用王羲之對於過短或過長結構的批評話語。其曰：「東坡嘗與山谷論書，東坡曰：『魯直近字雖清勁，而筆勢有時大瘦，幾如樹梢掛蛇。』山谷曰：『公之字固不敢輕議，然間覺褊淺，亦甚似石壓蝦蟆。』二公大笑，以為深中其病。」<sup>52</sup>說明了，黃庭堅與蘇東坡書法之特色，其妍妙處，正是王羲之眼中之病處。另外，清初詩人書法家馮班所謂：「漢人分書多剝蝕，唐人多完好。今之昧於分書者，多學碑上字，作剝蝕之狀，可笑也！」<sup>53</sup>指的是寫隸書時不可將碑石的剝蝕表現在作品上面，其中指的是不可因碑的材質殘破，而書寫的流暢性。殊不知，剝蝕是碑石經過經年風化殘損的結果，也是人文與自然相轉化的一種物質性記錄，若是學碑者識得此趣味，且無畏於馮班的取笑，怎麼能開展出鄧石如、何紹基等以羊毫在生紙上書寫出之乾濕疾澀效果，而表現石刻斑駁滄桑的書寫樣貌，而成為清代書法的主流。突破禁忌打破成規在書法上，意味著一種破壞性的創造，而當代書法無論是井上有一、葉士強、卜茲、周渝等於作品中大量出現破壞性筆觸，其現象絕不是為了和漢魏時期的飛白書相呼應，而是不願安於既定規範書寫的主體使然。他們每一個人，他們生命歷程中在逐漸聚焦著某種對抗鬥爭對象，來強化自我。這些書家同時以各種類型的破壞性筆觸，為個人筆墨語彙的特色，似乎在訴求這個時代無法真正容納平和的筆墨語彙，遙遙呼應莊子「以天下為沈濁，不可與莊語」的時空語境，亦觸及了個體與自身幽闇周旋的時代工夫。

臨摹對書法來說是一種鍛煉，最終也希望能於書寫上實現自我為目的，孫過庭所謂：「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

<sup>51</sup> 《筆勢論十二章》原題為《筆陣圖十二章》、王羲之撰。載於唐代韋續《墨藪》。南宋陳振孫《直齋書錄解題》沒有標明作者，而是說「不知何代所輯」。《四庫全書》沒有指出此文是韋續所輯。孫過庭《書譜》云「代傳羲之《與子敬筆勢論十章》。」可能《筆陣圖十二章》在初唐已經流傳。《墨藪》原題為《筆陣圖十二章》說明此文與《筆陣圖》、《題後》有聯繫，有人分析《題後》有可能是從本文中摘錄彙集而成的。孫過庭認為「右軍位重才高，調清詞雅」，而《筆勢論十章》「文鄙理疏，意乖言拙」，所以他斷定此文絕非出於右軍之手。孫過庭所說的《筆勢十章》是否是我們今天所見的十二章已無從查考。《筆勢論十二章》是否是王羲之所撰仍值得探討，但認為是王羲之一派的書論，則無太大的爭議。

<sup>52</sup> 宋·曾敏行：《獨醒雜誌》，收入《文津閣四庫全書》第1043冊（北京：商務印書館，2006年），頁535。

<sup>53</sup> 清·馮班：《鈍吟書要》，收入楊家駱主編：《清人書學論著》（臺北：世界書局，1984年），頁5。

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。」<sup>54</sup>其中之平正所指的規範性，險絕所指為與臨摹對象的潛藏的內在抗爭性檯面化，復歸平正又意指著自我與他者間的融合，即規範的內化後進一步的自由揮灑而成為嶄新的規範。

因此，臨摹行為意味著遵從他者的規範性，而深入臨摹之後又將觸及自身與他者的根本差異，為了持存臨摹的效果再把自身退讓出來，把身體讓給他者，以他者的書寫圖式來更新自我，最終由他者對我的滲透，成為內在於我的一部分。因此，書法臨摹活動中具備主體內的先在社會性（sociality），展開之個人與社群之間的自由關係，跟自由主義思考下之被限定的自由，有著截然不同的模式。霍耐特從自由主義及社群主義中，以積極的態度面對蔑視經驗，正視為公共意志所排擠的表現，即人類社會各種鬥爭的源起；然而他又過於消極的面對蔑視的相反價值即「人類尊嚴」可能帶出的社會作用。犯罪行為的合理化解釋，即是對公共意志的蔑視來凸顯自己的意志，是一種以暴制暴的報復思考。那麼如何消解對他人的蔑視呢？還是得取決於自身如何看待他者，因為責任端總在自身，因為所有個體在我關係之中對另一個個體而言都是他者。因為人類尊嚴跟蔑視的關係，還是取決於如何看待他者，學習透過與他者的互動賦予他者與自我實現的空間，因為每個人既是自我也是他人眼中的他者。

### 三、幽黯與創造

「惜吾眼有神，吾腕有鬼，不足以副之。若以暇日深至之，或可語於此道乎？」<sup>55</sup>康有為以此語說出學書者遭遇某種與意志相左的非理性力量，是書家終身得面對課題。因為書法家的養成過程就是與自身之精神與肉體不斷相調適相轉化的過程。此外若能與其周旋掌握更是某種創造的源泉：「宋時有人以黃素織烏絲界道，三丈成卷，誠子孫相傳，待書足名世者，方以請書。凡四傳而遇元章，元章自任腕有羲之鬼，不復讓也。」<sup>56</sup>於此之「羲之鬼」所指為有如書聖的某種精神能量神秘蘊藏於手腕下，其語意顯然是正面的。此外，唐人張懷瓘提及：「在萬事皆有細微之理，而況乎書？凡展臂曰尋，倍尋曰常，人間無不盡解。若智者出乎尋常之外，入乎幽隱之間，追虛補微，探奇掇妙，人縱思之，則盡不能

<sup>54</sup> 唐·孫過庭：《書譜》，頁40-41。

<sup>55</sup> 清·康有為：《廣藝舟雙楫》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2014年），頁853。

<sup>56</sup> 明·董其昌：《畫禪室隨筆》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁546。

解。」<sup>57</sup>便已體認到此幽微難解的境地，為難以用理性尋思可得的狀態。在書法裡這種難以掌握又充滿可能性的異質力量，可與孟柯的幽黯美學扮進行跨文化的對話。孟柯對幽黯之力有如下介紹：

「靈魂的幽黯機制」被三種否定所規定：壹、靈魂的幽黯力量不是主體的它沒有規範性的內涵。貳、靈魂的幽黯力量不是機械的：它不屈從於任何外在法則。參、靈魂的幽黯力量不是生物的：它不實現有機的目的。在此三種否定中，靈魂的幽黯力量獲得規定。此規定乃是將笛卡爾的不確定性主張發展成概念。靈魂的幽黯力量不同於主體實踐(Praktiken)的官能，因此，它既不是一種引起效果的(機械)力量，控制物體的機械事件，又不是一種複製地(生物)力量，規定有機體的活生生(自然)本性。構成幽黯能量概念的三重否定具有下列的積極意義：人之靈魂的幽黯力量不是主體性的、不是機械性的，也不是生物性的，而是美學的。<sup>58</sup>

對書法家而言，幽黯之力未必在迷狂狀態方可遭遇，幽黯之力可能是那來自日常累積甚至前世今生難以對治的習癖或習氣：它於面對規範的困頓之處開顯並以不受降伏的姿態躍升，也是使得個體內在得以放縱表現之處。對孟柯來說「幽黯的力量是一種構成人的前主體甚至反主體的力量。」<sup>59</sup>臨摹活動中所遭遇的幽黯，適巧建立在一種自我與他者的關係之中。由於孟柯於討論他者與自我之間的架構，並未落實於具體的活動之中，可藉由書法臨摹活動與之互為補充，孟柯這麼說：

他者就是一者的他者，自己的他者，而一者能在他者中延續自己，因為他者已經潛藏在一者內部。「力量」意味著：一者與他者只有在作用中存在，只有從一者過渡到他者、從一者形成他者之時存在。……一旦赫德談到「表現」(他經常談到)，他指涉這種一者與他者之間的關聯。「表現」不意味著內部與外部之間的關係而是一者與他者的作用關聯。<sup>60</sup>

<sup>57</sup> 唐·張懷瓘：《文字論》，收入《歷代書法論文選》，頁210。

<sup>58</sup> 參見 Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* p57-58. 本文所引用孟柯此書的譯文為中央研究院中國文哲研究所於2013年11月7-8日辦理之「力量的美學與美學的力量——孟柯(Christoph Menke)美學理論工作坊」提供由翟燦、何乏筆(Fabian Heubel)、劉滄龍翻譯之譯本，並獲得譯者同意在此刊登。

<sup>59</sup> 參見 Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* p58. 英文譯本：Christoph Menke, trans. Gerrit Jackson, *Force: A Fundamental Concept of Aesthetic*, p.58.

<sup>60</sup> 參見 Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, p52.

於此孟柯把自我跟他者混融在一種力量的作用關係之中，他者與自我的關係以可以自由整合的模式表現出來，這裡觸及了書法臨摹的創造意義，所謂：「書貴入神，而神有我神、他神之別。入他神者，我化為古也；入我神者，古化為我也。」<sup>61</sup>即書法的創造性便是在臨摹對象與自我的交相滲入之間汨汨而出。

臨摹活動在自我修養與規訓之間，存在著非常模糊的關係，書法所需要的長時間的臨帖練習，常被視為一種規訓的過程。臨帖的習練卻表現出另一種意義下的觀點，即臨帖既是自律的也是他律的：書法藉由模仿他人的作品來照見自我與他人間的差異，並能發現自己幽而未顯的殊異之處，這是自我最為內在的深淵，也是藝術靈感繆思的源泉。不過，所有的臨帖都會經歷對傳統的拮抗的過程，在一開始之時自我必須全然屈從於臨摹對象，也唯有在意志上全然的屈從，那個未知的頑強的自我輪廓才得以慢慢浮現。在看似屈從他者的過程，其實也是自我與自我搏鬥最為激烈的同時，因為尋求與他者形式上同一的過程，自我的暴力與清理的動作將由意志滲透到身體，自我搏鬥的結果從來都不是零和的賽局，因為只要一離開臨帖的場域，那個帶著挫敗經驗的自我將一次又一次的吸收他者之長轉化於己身，自我亦因此混雜化而逐步形成某種創造性自我。<sup>62</sup>對書法家來說，這個內在於己的幽闇之力註定是在自我與他者的交互佔有之中成長發生其作用，作為臨摹的他者既能誘發幽闇，又能轉化幽黯之力。故而工夫習練之池水盡黑，退筆如山的目的，無不是為了認識並轉化這個難以對付的自我幽黯。

古代書法家向來很少計劃性的經營自己的書法面貌，其作品表現出面貌特色被正面肯定者稱之為風格，而負面者則被稱之為習氣。所以要有個人特色的書寫從來都不是書法家創作唯一的目標，因為只要隨順自己生活中實用書寫的習慣：任由身體慣性、未曾思索其價值的癖好持續進行一段時間，要擁有個人的書法「風格」並非一件困難的事。然而，若是書法學習過程中從未觸及自身的幽黯，則根本不知道如何促發自身之幽黯，並與之相處，也無法讓幽闇之力影響著我們的書寫。如此一來，沒有幽黯之憑藉的書寫，既沒有社會性的依存，更沒有引人進入魔幻深淵的藝術感染力。

柯小剛與筆者分別就執筆與臨摹現象，討論幽闇之力在書法上展開激進之力與自我幽闇之認識。柯小剛認為就執筆動作而言：

<sup>61</sup> 清·劉熙載：〈書概〉，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁715。

<sup>62</sup> 關於臨摹過程中，自我與臨摹對象的複雜關係的討論，參見林俊臣：〈書法的日常性與創造性〉，收入邱振中主編：《日常書寫》，頁14-24。

五個指頭剛好分成兩派：一個『左派』，一個『右派』。一個positive（積極），一個negative（消極）。……大拇指、無名指跟小拇指是比較negative的，是相對偏保守的右派，是在那裡頂著，讓激進派不要太過火。要穩，要拒著，變化不要太大。偏左派的政黨總是希望有大改變，大展宏圖。這是一種積極的力量，但往往也成為破壞的力量。一個社會如果不想在追求改變中失控，寫字的動作如果不想粗野蠻橫，那就特別需要有一個反對的力量，來抑制變革和放縱的要求，讓變化不至於太冒險，不至於失控。大拇指是五個手指中最大的一個。……在保守陣營中，大拇指又相對比無名指和小拇指激進一些，相對positive一點。它是陰中之陽，是保守派裡的改革派……。<sup>63</sup>

並以執筆法的差異論及時代書風：

在雙苞執筆法中，我們可以看到兩個對子：大拇指和食指形成了一個高層的對子，中指和無名指、小拇指形成一個下層的對子。高層的對子是說：大拇指是在社會精英階層偏保守的力量，食指是在社會精英階層偏激進的力量。下層的對子則是說：中指是大眾階層中的激進力量，無名指和小拇指則是大眾中的抑制性力量。宋以前占主流地位的單苞執筆法為什麼在宋以後逐漸被雙苞執筆法代替？因為宋以後的社會動力學也開始捲入更多複雜的階級鬥爭。<sup>64</sup>

以各手指在書寫現象中扮演之角色功能，反映書寫者調控毛筆時之心理偏向與時代之需。宋代之雙苞，意味著更多的社會變革牽引著書家之心理，中指與食指雖然有著激進的色彩，然而書寫更大尺幅的文字需要更寬更長的線條，若要照顧其書寫品質，兩者協力加乘的力道，反過來成為書寫中重要的助力。此說，更從身體層面闡明主體內的先在社會性(sociality)的內在張力。

是否有甘於隱沒一世，無需被承認而寂寂無聞者，在莊子思想裡所謂「名者，實之賓也，吾將為賓乎？」<sup>65</sup>意味著一種由外而內的標榜及稱封，只為了求「名」的結果，將失卻主體之內在關懷，顧此而失彼呢？在〈人間世〉篇章裡，顏回有意出仕衛國向孔子稟報，出現了師徒兩人的對話。來自老師循循善誘與顏回的好學，讓這個對話不會在孔子對顏回

<sup>63</sup> 柯小剛：《心術與筆法：虞世南《筆隨論》注及書畫講稿》（杭州：浙江人民美術出版社，2016年），頁168-169。

<sup>64</sup> 柯小剛：《心術與筆法：虞世南《筆隨論》注及書畫講稿》，頁170。

<sup>65</sup> 清·王先謙：《莊子集解·內篇·逍遙遊第一》（臺北：萬卷樓圖書公司，2007年），卷1，頁24。

的第一次的否定，就一言不合，戛然而止。孔子以「古之至人，先存諸己，而後存諸人。所存於己者未定，何暇至於暴人之所行！」直接表示對顏回的雄心壯志感到憂心，更指出其內在涵養修為仍然準備不足。換句話說，如果不是顏回的好學以及顏回跟孔子之間的師徒關係，一般人面臨他人的否定，很容易產生一種不被認同的感受，而開始以話語反駁對方的蔑視。然而，孔子切中顏回所思為「名」、「知」所侷限，以及真正遭遇權力者時，自己之言語神色將無法理直氣壯的表現出來，不只無法達到挽救衛國的目的，甚而將為自己惹來殺身之禍等等。在一連串的對話中，顏回幾乎已經把所有可能的想法及做法表述出來之後，孔子才提醒他，「大多政，法而不諱，雖固，亦無罪。雖然，止是耳矣，夫胡可以及化！猶師心者也。」言明工夫當下在深察他人意識以及如何轉化他人之上。接下來，莊子以一整段工夫論的語言展開，討論如何「心齋」，如何「入遊其樊而無感其名，入則鳴，不入則止。無門無毒，一宅而寓於不得已，則幾矣。」即不畏其權勢，又能溝通無礙，得與之相轉化的能力。一般也都認為莊子在此強調的是如何虛化自己工夫。不過，為了深化討論書法我們得留意幾個細節；首先，要如何做到無畏於衛君？對臨摹來說，對臨摹對象的熟悉，達到目無全牛的狀態，即物與我合一之狀態，對他者認識須盡之努力，包括把自己虛化，讓他者到來。然而，轉化他人的能力從何開始？則已到了臨摹進入到自運的階段，把他者內化成為自己的一部份，視為臨摹的主要目標，進入到不依賴他者的書寫。此時的創作狀態為自我跟他者之不分，他者跟自我就自然的融合而成為一個新的自我，而碑帖上那固定不化的風格形式，因我的演繹而更新而再次得以發展轉化。也就是說，顏回必須承認衛君異於自己的存在，進而進入衛君之所以如何成為衛君的感受理解，懂得衛君之所思所想，甚而不排斥在此有某種神秘的感通工夫在內；收斂對外的感官覺察，反觀內照，進入到人跟人之間共同擁有之幽黯深淵的感受，感受自我及對方，由彼此會通的縫隙中，建立溝通之渠道。故而曰：「夫徇耳目內通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！是萬物之化也，禹舜之所紐也。」於此「鬼神」之所謂，應是自我與他者融通的交會之境，充滿創造性轉化的應許之地。

#### 四、幽闇的享用

在莊子文本裡，幽黯未明的狀態，在〈應帝王〉的「渾沌」意味著一種原始未分之力。〈天地篇〉「象罔得之」則指出啟動未明之機制，方可有獲的用處，而漢陰丈人所持「渾沌氏之術」，更有「明白入素，無為復朴，體性抱神」持守幽冥的非常工夫。〈大宗師〉裡

「夜半有力者」更直接關聯著一種難以名狀的，且能排山倒海的未知之力，其所指為自然之力。〈齊物論〉裡「南郭子綦隱機而坐，仰天而噓，蒼焉似喪其耦。」又像是主體進入一種與幽黯共處的樣態。畢來德（Jean François Billeter）把莊子的「天」理解為蘊含潛能與力量的身體——主體，也是驚奇與沈思的源泉。<sup>66</sup>如果把莊子文本中，這些未明的以某種渾沌狀態產生之種種效應，比附為孟柯的幽黯之力，那麼可以清楚的知道，莊子將主體如何進入一種混融狀態，並且從中打開各種轉化自我與他者的創造性契機，視為極為重要的工夫。而幽黯之力在孟柯的解說裡，以一種力量的形式存在著，隨時為有心提取的人們準備。

從書法臨摹帶出來的修養問題，可討論幽黯力量與社會實踐有關之官能的關係，是否壁壘分明？就孟柯力量美學的視角言之，書法的臨摹儼然已觸及此基本問題，他說：

各種藝術訓練的情況下，美學不僅獲得了對完善感性諸實施的唯一適宜方式的洞察，以此還獲得了對壓制的洞察，也就是說，合理主義所宣傳的駕馭工程并不合法因此也沒有效果。不如說，感性的諸實施本身只能借助於訓練、習慣和頻繁使用來完善這一點，導致了對這種區別於理智的特定方式的洞察，在這種方式那里，感性必須被理解為來自於一個「內在原理」的實施，以此必須被理解為「活動」。我能夠訓練的，只是我本身能夠完成的東西。這正是訓練的目標：能夠自己去完成它。而我不得不訓練的只是，能夠不按照自己的偏好行事。正是這點使得訓練成為必須的，因為要能夠做到某事，僅僅願意去做是不夠的（更不足以把它做好）。所以在諸藝術的審美概觀中獲得的對訓練意義的洞察，同時又包含了對其中所訓練者狀態的一種新洞察——對感性的把握和感性的判斷的實施特征的新洞察。<sup>67</sup>

經由臨摹活動，學習自我如何容受他者過程的觀察，在這個看似壓抑的過程，某些尚未顯現的自我，因此而表露出來，這種顯現既可以理解為因壓抑而產生之反應，也可以理解為經由他者才能促發自我認識的契機。所以認為臨摹活動就是規訓就是壓抑個人潛質者，屬於前者；認為臨摹便是學習，即自我挖掘者，則更是被大多數的古典書論所肯定。也就是說，孟柯上述的討論正是要區分美學訓練裡，真正能獲致美學性內涵的關鍵是什麼？而在書法臨摹訓練裡，可以回應的，正是在臨摹中透過他者的催化或促發來進行自我認識。

<sup>66</sup> 瑞士·畢來德著，宋剛譯：《莊子四講》（北京：中華書局，2009年），頁36-37。

<sup>67</sup> Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008)p.15.

孟柯援引赫德討論提到的力量的概念並非指某一事件或對象，而是一種「關係」如下：

此關係的結構在於『一者對他者的內部產生作用』，這並非意味著一者從外部對他者產生作用。他者被一者作用所影響、所產生的方式更是一者轉化或演變為他者（『……這是一切生命體能夠演變、返老還童、精化的祕訣』）。他者就是一者的他者，自己的他者，而一者能在他者中延續自己，因為他者已經隱含在一者內部。『力量』意味著：一者與他者只在作用中存在，只有從一者過渡到他者、從一者形成他者之時存在。於是『力量』也意味著：一者與他者相互勾連的程度，大到他者只不過是一者的他種形象。一旦赫德談到『表現』（他經常談到），他指涉這種一者與他者之間的關聯。他者就是表現；他是一者的表現，而一者就是力量，……。<sup>68</sup>

透過上述的解釋，書法的臨摹活動的目的，正在以外部他者來促進自我的更新。在自我內部所發生之作用。其「表現意義下的力量是一種形象從另一種形象形成的內部原則—亦即諸種形象從內部互相交織的『他者化』（Veränderung），而不是物體與物體從外部互相改變。」<sup>69</sup>其內部的重組轉化過程可由倪蘇門臨帖之領會的進一步說明：

凡臨帖到數月之後，工夫沉密之至，則平日筆意反為法所束縛，埋沒其中，不易出頭，動筆輒更拙滯，不得如意，必須轉換一二種帖，庶前之所臨活變生動，都從不經意處瀟灑而出。<sup>70</sup>

當臨帖到一定的程度之後，已經能夠較完整的表達出學習對象的許多細節後，此時的狀態可以解釋為，臨帖對象經過一段時間的學習之後，會以某種形式暫存於身體記憶，此時並未完整的滲透學習者自身，若是面對更為陌生的對象時，則會把先前所學更為緊密地融合在一起；也就是說，新習得的書寫姿態尚未純熟到習慣的層次，而在此引文所舉出的方法是：透過面對與原先學習對象不同的學習對象，其呈現的另一種書寫姿勢，來進行一種對更為陌生他者的區隔，以催化原有內於己他者的內化。而這種從一者到他者之自我更新的運作機制對赫德來說，就是力量的關係。於此，書法的學習成為一種陶鑄主體的遊戲：

<sup>68</sup> Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, p.6.

<sup>69</sup> Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, p.7.

<sup>70</sup> 明·倪蘇門：《書法論》，收入劉小晴編著：《中國書學技法評注》（上海：上海書畫出版社，1994年），頁452。



人的美學自然破門而入人的實踐、人的主體性時刻乃是美學事件。倘若人的美學自然構成主體性的「開端」（既是根基又是無據）美學的事件乃是一種退化的行為，因為在其中此一開端逆反於藉由習練養成的主體性而自我確立：從藉由習練所形成的主體性返回到幽闇力量的遊戲（主體性藉由習練而養成的過程即是來自這種遊戲又逆反於這種遊戲）。<sup>71</sup>

轉化的可能性若是得奠基在主體的返回幽闇力量遊戲狀態，那麼這股回歸於自我之自然性狀態再轉出形成新主體的過程，亦是如天道運行般之自強不息。這股力量由誰所給定，我們不得而知，然而就美學工夫的種種現象而言，卻是一直影響著藝術的發展。孫過庭所云：「同自然之妙有，非力運而能成」，區分了美學跟理智控制的差別。薛龍春提到徐渭常書寫之杜審言詩句「吾為造化小兒所苦。」其間暗示了『為造化所役』與『驅使造化』的不同選擇，毫無疑問，徐渭在這裡引用這句話，表明他有意選擇後者。<sup>72</sup>言及自身之藝術創作不斷的觸及自身及世界之幽黯，暨苦於此又從中獲得啟發。另外，他於寫意水墨創作「捨形而悅影」認為只有從幽黯之中，才得以提煉事物之神，亦樂於從中提取創作的靈感。

## 五、結語

書法臨摹可學習到的是，如何面對一個陌生的他者，一個不在場的他者。我們只有在遭遇他者時才能面對自身而確立群己關係，進而從個體特質之中展現創造力，這是本文透過臨摹他者問題對傳統中「汲古出新」觀念的新詮釋，即書法的創造性亦須由自我與他者的承認與轉化關係的談起。因為，透過他者不只對顯出我們與他者的差異，承認自己擁有如此這般難以辨識的內容，在承認自己的同時，也承認了他人亦是經過承認與鬥爭的過程，也認識到他者與自我，共同擁有一個深邃的幽闇，並藉此取得彼此會通的可能。因此，對霍耐特的他者承認理論而言，則進一步處理了承認的動力因素從何開始的問題，即我們如何像臨摹字帖一樣的面對他者，讓他者來豐富自我轉化自我，才能克服再度把承認他者視為一種康德式的道德律令來看待。

承擔他人義務的部分無法保障，是霍耐特對哈伯瑪斯的批評，從書法學習的經驗來說我們可以說養成了一種善於面對他者的慣性，能從側面證明的是，擁有如此教養的人，將

<sup>71</sup> Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, p.15.

<sup>72</sup> 薛龍春：〈奇而不怪：徐渭的觀念與技巧〉，《中國書法》第301期（2017年3月），頁67-93。

是比較有潛力能處理他者問題的。另外，於理論體系裡無法照顧到廣大受壓迫群眾的承認問題，也是霍耐特對哈伯瑪斯的批評。又跟書法臨摹對象由象徵文化菁英的二王傳統到象徵窮鄉兒女造像記的碑學傳統，相呼應理解。書法的學習對象自身也有將視角從名家書法體系游移到非名家體系的轉折過程，臨摹對象差異的轉換背後的政治社會心理的複雜性，本文雖未及處理，留待後續研究提出。

書法在古代的從事活動者社群多為社會精英的士大夫階層以上者，然而當代書法活動已經不分年齡職業身份貴賤皆可參與，除了日、韓之外中國大陸自 2015 年開始已經把書法列為體制教育的學科目，台灣書法的從事人口又為民間才藝學習的主要項目之一。由於書法的臨摹沒有己尊他卑的主奴關係，相反的卻是先學會排除自我，誠摯對晤他者的一種開放態度，進而言之，這就是於書法的學習活動中，演練某種具有內在超越意義的工夫。殊不知，霍奈特自己構建的他者承認理論，可由書法臨摹的由姿勢話語所形成超語言的他我關係的內在超越機制，可能形成先在社會的規範性基礎。此亦為當代書法教育、公民教育從事者可以關注發展的面向，因為書法演練的不只是書法，裡面觸及了構成人類完好如初社會最基本的人我互動關係。

本文將孟柯美學中幽闇，透過與莊子思想進行跨文化解釋的結果，幽闇就是難以言說的天，是書法家的創造性源泉，也是傅山所謂之「字中之天」。故而，在莊子脈絡下的幽闇不會那麼的幽闇，而是一種渾沌，經由書法臨摹中自我與他者，長時間縝密的往復置換過程中，既不抑制其活力又不為其所全然駕馭的拿捏把握中取得一種與幽闇共存的姿態，以上是一種古典視角下的理想。

然而於此「天下為沈濁，不可與莊語」的時代，有些個體的自我暴力由將由幽闇所全然支配，從而解構既有的經典範式；有的則依然遵循汲古出新的態度，與他者對遇的周旋中享用幽闇，而新時代中的書法是否需要新的他者來啟發？書法家們依其敏銳秉性不同而選擇，持續演繹而自我與他者的時代性。

## 徵引文獻

### 古籍

- 三國·王肅 WANG, SU: 《孔子家語》 Kong Zi Jia Yu (臺北 Taipei: 華藏淨宗學會 Hwadzan Pure Land Association, 2013 年)。
- 南朝宋·王僧虔 WANG, SENG-QIAN: 《筆意贊》 Bi Yi Zan, 收入崔爾平 CUI, ER-PING 選編: 《歷代書法論文選續編》 Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan Xu Bian (上海 Shanghai: 上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1993 年)。
- 南朝宋·陶弘 TAO, HONG-JING: 《與梁武帝論書啟》 Yu Liang Wu Di Lun Shu Qi, 收入崔爾平 CUI, ER-PING 選編: 《歷代書法論文選續編》 Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan Xu Bian (上海 Shanghai: 上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1993 年)。
- 唐·韋續 WEI, XU: 《墨薮》 Mo Sou, 收入《歷代書法論文選》 Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan (上海 Shanghai: 上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996 年)。
- 唐·孫過庭 SUN, GUO-TING: 《書譜》 Shu Pu (東京 Tokyo: 二玄社 Nigensha Company, Ltd, 2006 年)。
- 唐·張懷瓘 ZHANG, HUAI-GUAN: 《文字論》 Wen Zi Lun, 《歷代書法論文選》 Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan (上海 Shanghai: 上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996 年)。
- 唐·張懷瓘 ZHANG, HUAI-GUAN: 《書議》 Shu Yi, 《歷代書法論文選》 Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan (上海 Shanghai: 上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996 年)。
- 唐·張懷瓘 ZHANG, HUAI-GUAN: 《評書藥石論》 Ping Shu Yao Shi Lun, 《歷代書法論文選》 Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan (上海 Shanghai: 上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996 年)。
- 唐·懷素 HUAI, SU: 《自敘帖》 Zi Xu Tie (東京 Tokyo: 二玄社 Nigensha Company, Ltd, 2008 年)。
- 宋·曾敏行 ZENG, MIN-XING: 《獨醒雜誌》 Du Xing Za Zhi, 收入《文津閣四庫全書》 Wen Jin Ge Si Ku Quan Shu 第 1043 冊(北京 Beijing: 商務印書館 The Commercial Press, 2006 年)。
- 宋·歐陽脩 OU, YANG-XIU: 《試筆》 Shi Bi, 收入《歷代書法論文選》 Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan (上海 Shanghai: 上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996 年)。

- 年)。
- 南宋·姜夔 JIANG, KUI《續書譜》Xu Shu Pu, 收入楊家駱 YANG, JIA-LUO 主編：《宋元人書學論著》Song Yuan Ren Shu Xue Lun Zhu (臺北 Taipei：世界書局 The World Book Company, Ltd, 1972 年)。
- 元·釋溥光 SHI, PU-GUANG：《雪庵八法》Xue An Ba Fa, 收入崔爾平 CUI, ER-PING 選編：《歷代書法論文選續編》Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan Xu Bian (上海 Shanghai：上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1993 年)。
- 明·倪蘇門 NI, SU-MEN：《書法論》Shu Fa Lun, 收入劉小晴 LIU, XIAO-QING 編著：《中國書學技法評注》Zhong Guo Shu Xue Ji Fa Ping Zhu (上海 Shanghai：上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1994 年)。
- 明·徐渭 XU, WEI：〈題自書一枝堂帖〉Ti Zi Shu Yi Zhi Tang Tie, 《徐渭集》Xu Wei Ji 第 4 冊 (北京 Beijing, 中華書局 Zhonghua Book Company, 1983 年), 頁 1097。
- 明·項穆 XIAN, MU：《書法雅言》Shu Fa Ya Yan, 《歷代書法論文選》Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan (上海 Shanghai：上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996 年)
- 明·董其昌 DONG, QI-CHANG：《畫禪室隨筆》Hua Chan Shi Sui Bi, 《歷代書法論文選》(上海 Shanghai：上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996 年)
- 明·趙宦光 ZHAO, YI-GUANG：《寒光帚掃》Han Guang Zhou Sao, 收入崔爾平 CUI, ER-PING 編：《明清書論集》Ming Qing Shu Lun Ji (上海 Shanghai：上海辭書出版社 Shanghai Lexicographical Publishing House, 2011 年)。
- 清·王先謙 WANG, XIAN-QIAN：《莊子集解》Zhuang Zi Ji Jie。(臺北 Taipei：萬卷樓圖書公司 Wan Juan Lou Books Company, Ltd, 2007 年)。
- 清·王澐 WANG, SHU：《論書賸語》Lun Shu Sheng Yu, 收入崔爾平 CUI, ER-PING 編：《明清書論集》Ming Qing Shu Lun Ji (上海 Shanghai：上海辭書出版社 Shanghai Lexicographical Publishing House, 2011 年)。
- 清·周星蓮 ZHOU, XING-LIAN：《臨池管見》Lin Chi Guan Jian, 收入《歷代書法論文選》Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan (上海 Shanghai：上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996 年)。
- 清·郭慶藩 GUO, QING-FAN：《莊子集釋》Zhuangzi Jishi(臺北 Taipei：萬卷樓圖書公司 Wan Juan Lou Books Company, Ltd, 1993 年)。
- 清·康有為 KANG, YOU-WEI：《廣藝舟雙楫》Guang Yi Zhou Shuang Ji, 收入《歷代書法論文選》Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan (上海 Shanghai：上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 2014 年)。

- 清·馮班 FENG, BAN:《鈍吟書要》Dun Yin Shu Yao, 收入楊家駱 YANG, JIA-LUO 主編:《清人書學論著》Qing Ren Shu Xue Lun Zhu(臺北 Taipei:世界書局 The World Book Company, Ltd, 1984年)。
- 清·蔣驥 JIANG, JI:《續書法論》Xu Shu Fa Lun, 收入楊家駱 YANG, JIA-LUO 主編《清人書學論著》Qing Ren Shu Xue Lun Zhu(臺北 Taipei:世界書局 The World Book Company, Ltd, 1984年)。
- 清·劉熙載 LIU, XI-ZAI:《藝概》Yi Gai, 收入《歷代書法論文選》Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuan(上海 Shanghai:上海書畫出版社 Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 1996年)。

## 近人論著

- 何乏筆 Heubel, Fabian.:《修養與批判》Xiu Yang Yu Pi Pan(臺北 Taipei:聯經出版公司 Linking Publishing Company, 2021年)。
- 何乏筆 Heubel, Fabian.:〈如何批判文化工業?阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能〉“How to Criticize the Culture Industry? Reflections on Adorno's Concept of the Artwork and the Possibility of Aesthetic Cultivation”《中山人文學報》Sun Yat-sen Journal of Humanities 第19期(2002年4月),頁17-35。DOI: 10.30095/SYJH.200412.0002
- 余嘉錫 YU, JIA-XI 編:《世說新語箋疏》Shi Shuo Xin Yu Jian Shu(臺北 Taipei:華正書局有限公司 Huazheng Book Company, Ltd, 1984年)。
- 邱振中 QIU, ZHEN-ZHONG 主編:《日常書寫》Ri Chang Shu Xie,(北京 Beijing:中央編譯出版社 Central Compilation & Translation Press, 2017年)。
- 林遠澤 LIN, YUAN-TSE:《儒家後習俗責任倫理學的理念》The Concept of Confucian Post-conventional Responsibility Ethics(臺北 Taipei:聯經出版公司 Linking Publishing Company, 2017年)。
- 林遠澤 LIN, YUAN-TSE:〈論霍耐特的承認理論與做為社會病理學診斷的批判理論〉“On Honneth's Theory of Recognition and the Diagnosis of Social Pathology in Critical Theory”,《哲學與文化》Zhe Xue Yu Wen Hua 第43卷第4期(2016年4月),頁5-32。
- 林俊臣 LIN, CHUN-CHEN:〈莊子道進乎技思想的書法演繹〉Zhuangzi Dao Jin Hu Ji Si Xiang de Shu Fa Yan Yi, 收入何乏筆 Heubel, Fabian.主編《跨文化旋渦中的莊子》Zhuangzi in Transcultural Turmoil(臺北 Taipei:臺灣大學出版 National Taiwan University Press, 2017年6月),頁481-510。
- Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008)。

# **As you see it moving: The Issue of Others in Calligraphy Copying**

LIN, CHUN-CHEN

(Received October 28, 2020 ; Accepted October 8, 2021)

## Abstract

This study aims to explore the thoughts implied in calligraphy copying. Calligraphy copying is based on the interaction to learn from others. In current trend upon creativity, traditional careful calligraphy copying means to follow others and limit personal creativity. It is conservative and less original. However, according to ancient books, copying inherits classics and accomplishes personal renovation in the heritage to result in the paradox of creativity. Thus, based on the tension between these two perspectives of creativity, through the cultivation of thoughts of Zhuangzi, this study probes into the antagonistic relationship between others (rubbing books) of copying and subjects of copying, the process to become others and how they become prior sociality of subjects to interact with contemporary academic resources of ethics of others, such as the Theory of Recognition of Axel Honneth, the scholar of Frankfurt School, the Theory of the Aesthetics of Christoph Menke, in order to validate the significance of calligraphy copying in contemporary academic circle.

Keywords: Zhuangzi, calligraphy, others, theory of cultivation, ethics