

「勢論」與「勢差」的思考

——唐前書論和文論《文心雕龍》之比較論析*

陳 秋 宏**

摘 要

本文試圖重新詮釋漢至六朝書論和文論中的「勢」論，將劉勰批評思想中的「勢」觀與唐前書論中的「勢」論相互比較，著重思考在書論與文學批評活動中，「勢」如何被「感知」？書評家和文評家在其批評活動中對「勢」感知的側重，如何受書法與文學現象各自的藝術屬性影響而對其批評觀發揮作用。同時在書論和文論「勢」論之比較中，進而突顯「勢差」、「勢位」如何構成書法和文學「勢」的感知之理論基礎，思考其可以適應於不同藝術「勢」論之內在理路。希望透過此研究，可以重新掘發「勢」論的理論內蘊，並能更周全地讓書法和文學之間「勢」論的異同比較，得到更詳盡的觀照。

關鍵詞：勢論、書法、古典文論、文心雕龍、唐前

2022 年 4 月 11 日收稿，2022 年 7 月 30 日修訂完成，2022 年 10 月 27 日通過刊登。

* 本文為 109 學年度科技部計畫：「『勢』論的跨域對話及理論探討——以唐前書法和文論為例」（計畫編號 MOST109-2410-H110-066）之成果，感謝科技部補助及《漢學研究》兩位匿名審查委員之肯定與修改建議，和劉鐔靖、蔡定昌兩位助理協助蒐集資料，謹此致謝。

** 作者係國立中山大學中國文學系副教授。

一、前言：「勢論」再研究的現代意義

「勢論」是廣泛滲透到傳統文化語境中的觀念，作為一個具有文化基源意義的觀念，對於勢的討論最早見於先秦諸子，¹ 其後則廣見於不同藝術門類如書法、繪畫、音樂、舞蹈、武術、圍棋等屬於審美的或實踐的或休閒等領域中。² 這些不同藝術領域，在其理論文字中都運用「勢」來進行描述和說明，自可見「勢」觀念的廣泛性和深入性。甚至在禪宗大師開悟弟子的動作和言語中，也可見「勢」的影響。³ 直到清末，康有為（1858-1927）依舊用「勢」來論書法，⁴ 亦可見此觀念之積澱綿長。同時，這又是一個具有現代性意義的理論語彙，具有跨文化的脈絡，如法國漢學家朱利安（François Jullien）在《勢：中國的效力觀》（*The Propensity of Things: Toward A History of Efficacy in China*）一書，討論傳統中國在兵家、法家思想、歷史思想以及各類藝術如書法、繪畫、古典詩、古典小說批評文獻中的「勢」，在其論述中參入了西方「從傅柯到杭席耶（Jacques Rancière）以及阿岡本（Giorgio Agamben）的『機具』（apparatus）、『機制』

- 1 《老子》、《莊子》、《管子》等典籍都有論述勢的文句或篇章，但其中以法家對於「法、術、勢」中「勢」之論述，篇幅最多。法家論勢，較偏重於從「天子勢位」的角度討論政治權力中統馭術之運用，以及君臣關係等問題。另還有兵家討論戰場戰術、戰勢的觀察和乘勢之力而佈陣遣兵之法，如「兵無常勢」、「擇人而任勢」等問題，也對後代的勢論有深遠的影響。
- 2 音樂強調體勢，指向的是音樂行進過程中的各種要素如強弱、高低、快慢之組合變化所給予人的整體感受；如舞蹈強調轉勢，則著重在舞蹈步伐舞步之搭配合宜，其中所展開的空間關係和身體姿態、舞步位置的變化；武術強調的架勢，是身體動能和特定姿勢的結合所凝定的特定有力的姿勢，這些姿勢的推進構成不同架勢間的承遞變化；圍棋強調局勢，則如同兵法般進行佈陣安排，料敵機先的經營位置，以獲得最大的贏面機會，並在奕手落子往來的過程中洞見局勢的變化。相關研究可參考涂光社，《因動成勢》（南昌：百花洲文藝出版社，2001），頁 1-56。
- 3 可參張伯偉，《禪與詩學》（浙江：浙江人民出版社，1992）。
- 4 「古人論書，以勢為先。中郎曰『九勢』，衛恒曰『書勢』，羲之曰『筆勢』。蓋書，形學也。有形則有勢，兵家重形勢，拳法亦重撲勢，義固相同。得勢便則已操勝算。」清·康有為著，崔爾平校注，《廣藝舟雙楫注》（上海：上海書畫出版社，2006），頁 163。

（régime）與『配置』（dispositif）的概念」，⁵而從「最有效力的布置」之角度重新詮釋了傳統的書畫論和詩論，⁶並將「勢」的觀念推上了國際漢學的視域中，衍生出一些現代討論。⁷這可見「勢」的觀念視域具有可不斷對話的潛能。

令筆者感興趣的是，朱利安從漢學家的角度研究傳統典籍中廣泛散布的「勢」，已經注意到這個觀念在書論、畫論、詩文論以及小說評點中的運用，但他是用求其同的方式來得出這些不同文藝類型的共通點：「有效力的布置」而建構其理論。但這些不同的文藝類型有其不同的創作媒介（書法之筆墨線條、繪畫之筆墨構圖、詩文小說之文字經營）和不同的創作要求（書畫之平面展開、詩歌之格律規範、小說之情節安排等），這些不同的媒介差距和創作要求，如何影響「勢」這個批評觀念對應於該藝術門類的特殊性，這卻是朱利安在求其同的視域中所未深究的。或許經由比較異同之角度，更能挖掘「勢」論的理論意義，發現其既具有能對應不同藝術領域和身心活動間的某種共通性，同時也具有能突顯某類藝術之身心活動和時空關係的特殊界定，此特殊界定支撐著這類藝術的運作或進行方式，從而對該藝術之「勢」論有所影響。但畢竟書論、畫論、詩文論及小說評點牽涉範圍太廣，因此筆者先著重於自身研究領域已有思考的書論和文論為主，進行探索述論。在探索中希望能把握兩個原則：一是既能照應到「勢」論在其歷史發展中作為滲透至不同藝術類型具有共通性的理論預設，二是能思考「勢論」在書論和文論間的不同論述角度如何受書法與文學自身藝術特質所影響而各有偏重，同時我們該如何評價或看待此種各有偏重的現象。為了從更具時代基源的角度思考「勢」論的意義，故在論述中以時代稍前的唐前書論和文論的資料為探究對象。以下先概述唐前書論、文論中「勢論」的歷史樣貌。

5 劉紀蕙，〈勢·法·虛空：以章太炎對質朱利安〉，《中國文哲研究通訊》25.1(2015.3): 8。

6 見（法）朱利安（François Jullien）著，卓立譯，《勢：中國的效力觀》（北京：北京大學出版社，2009），頁 59、85、87、92、94、100。尤其第 5 章的標題為「有效布置的類型」。繁體版書名改為《勢：效力論》（臺北：開學文化，2021）。

7 參見《中國文哲研究通訊》第 24 卷第 4 期、25 卷第 1 期：「間與勢：朱利安對中國思想的詮釋」專輯（上）、（下）」所收之諸篇論文。

二、唐前書論與文論中「勢論」的理論發展概述

書法的「勢論」，在唐前書論中可分成兩大類，一是與書體有關的「書勢論」，另一則是書論中的「筆勢論」（或可稱為「字勢論」）。前者從最早的書論——漢代崔瑗（77-142）〈草書勢〉中，已可見書論中對「勢」的特殊關注和別有意義的審美視角。這包含兩個部分，其一是篇題中「勢」、「狀」、「體」具有標示文體作用，與書體審美有關的小賦，相關作品構成早期書論中的一大類型。⁸其二，此類書論作品就其鋪寫筆法而言，有其近似之處，皆論及該體書之歷史，並透過諸多物象譬喻而對該書體之形象進行審美鋪寫，亦對其價值加以總評。「書勢論」在書法「勢」論中，作為書體的審美意義是大於使用「勢」於行文中進行論評的理論意義。⁹然而從其對書體的審美批評來看，透過諸多不同類別的物象如自然天象、動物、昆蟲、植物、以及與人事有關或者與人的審美心理感受有關的意象，來描述該書體的行筆姿態或結構、造型所給予觀者的審美聯想，雖則易被讀者視為難以索解。¹⁰但卻仍然揭露了書法現象所蘊含的書法原理，諸如點畫、大小、輕重、強弱、有生命力的筆觸、形體、姿態、富有豐富意蘊的線質、筆力之變化、動勢、動向之變化、結體之特色、變化等關於該書體的體勢、點畫特徵、審美整體感和審美視角的變化等面向（舉例詳下）。反映各體書法之體勢特徵和形貌姿態，對身為書家的審美眼光之深刻影響（欣賞時所體會的書法之姿勢、勢態，且融會了書家自身在行筆書寫時所

8 蔡邕（132-192）〈篆勢〉、劉劭（漢魏間人）〈飛白書勢〉、成公綏（231-273）〈隸書體〉、衛恒（?-291）〈古文勢〉、〈隸勢〉、索靖（239-303）〈草書狀〉（又名〈草書勢〉）、王珣（351-388）〈行書狀〉、蕭衍（464-549）〈草書狀〉等。亦可包含鮑照（414-466）〈飛白書勢銘〉、楊泉（西晉人，生卒年不詳）〈草書賦〉以及王僧虔（426-485）的〈書賦〉。金學智、王鎮遠都曾論述這些文章具有賦的性質。分見金學智，《中國書法美學》（南京：江蘇文藝出版社，1994），頁 849、王鎮遠，《中國書法理論史》（合肥：黃山書社，1990），頁 34。

9 這些「書勢論」的行文中，依然可見使用「勢」進行批評的文句。

10 「難以確定究竟專論何種字體」，陳方既、雷志雄，《書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，1994），頁 118：「人們甚至很難比較出各體『書勢』應有的差異。」涂光社，《因動成勢》，頁 63。但筆者認為不同書體之別仍有跡象可循。

體會到的筆勢力感)。並體現了書法所源出的文字，在造字過程「依類象形」與自然物象的深刻聯繫等議題。¹¹

書論中的「筆勢論」(「字勢論」)，雖在六朝以前不如「書勢論」多，但唐以後則成為書論中的主流。此時期最著名的「筆勢論」有蔡邕〈九勢〉以及偽託為王羲之(303-361)所作〈筆勢論十二章〉。¹² 蔡邕〈九勢〉是早期書論中以「勢」論書的重要書論，一來既可見「勢」的觀念與書法之密切，二來亦可見在「書勢論」之外的勢論，如何突出在選筆、行筆、用筆、點畫、結字、速度、筆力等書寫基本要素和形勢、筆勢的密切聯繫，形成和「書勢論」性質不同的書論，成為影響後代甚為深遠的字勢理論。另外，在「書勢論」和「筆勢論」之外的漢至六朝的其他書論中，亦可見許多以個別「勢」的觀念詞語論述或品評書法作品、書法現象的文句語脈，雖不成專論性質的篇章，但這些亦可和蔡邕〈九勢〉的筆勢論相互呼應，同時也是後代書論中「勢論」的主要批評方式。六朝之後，唐代因為楷書的發達，衍生了許多從結字、結體、結構等角度論述筆勢特徵和書寫技巧的書論，對永字八法、用筆、筆勢、體勢的論述，也在歷代書論作者的闡發下而愈為豐富深入。大抵而言，書法之勢論，關注的是書法行筆、用筆過程所形成的體勢、形勢之變化，這包含了筆力、線條、結構、章法等如何在時間的推進中透過筆毫的濡染提按、墨色線質的鋪展而在空間中構成一幅動勢鮮明而性情彰顯的書跡作品。可以說，「勢」的觀念即濃縮了書法的根本特質。

而六朝文論中的「勢」論，和書法不同的是，沒有類似「書勢論」的多篇作品，但相對於「書勢論」中意旨較難明確的諸多物象連類之批評或書論文獻中大多零碎存在的筆勢論，《文心雕龍》〈定勢〉作為第一篇專論「勢」的古典文論，文中「勢」字共出現二十二次。¹³ 而〈定勢〉之外，《文心雕龍》他篇也有將近二十處文脈提及「勢」字，這可見在《文心雕龍》中「勢」的觀念，已經有從「勢」的一般用法發展至理論術語的理論意義。¹⁴ 且劉勰在〈定勢〉篇中對「勢」的理論分析無疑比書論更為深入。

11 關於此點筆者另有專文探討，此處僅能簡述。

12 金學智肯定前者為真後者為偽，可參氏著，《中國書法美學》，頁 856-866、876-877。

13 或作二十三次，是將劉楨所云「文之體指」釋為「文之體勢」。

14 其中，有些「勢」的用法，受前代文獻影響，還偏向於「勢」的實用義或一般義，比

因此本論文論述六朝文論之「勢」論，以《文心雕龍》為主。劉勰「因情立體，即體成勢」（頁 1113）之說，揭示出創作論中「情」之生發與文章「文體」之選用以及作品「語勢」、「文勢」的樣貌展現之間的密切聯繫。這個理論分析融合了創作論、作品論並反映出批評家自身批評鑑賞的偏向，自可見劉勰討論「勢」，其背後有十分縝密的理論框架。同時在〈定勢〉篇，劉勰又提出了「自然之勢」、「勢實須澤」、「執正馭奇」等許多與創作論中如何取法融貫之批評意見。¹⁵也針對不同文體提出了「定」該文體之「勢」的風格標準和創作法則。可見劉勰論「勢」的豐富性和理論深度為書論所難及，自也可見六朝書論和文論的「勢」論重心有別。同時劉勰論「勢」的觀念也和唐宋以降之「勢」論重心有別。¹⁶

而對於書論和文論（主要是《文心雕龍》〈定勢〉篇）中「勢」的現代研究，有相當豐富而紛雜的研究成果，限於篇幅，實難詳作徵引細論，但主要可歸結於以下幾點：

其一、《文心雕龍》的學者，對〈定勢〉篇的「勢」各有其論，桓曉

如〈詮賦〉「延壽〈靈光〉，含飛動之勢」之「勢」，強調賦中鋪寫建築的文句，更具有動態之勢，而〈序志〉篇中「有同乎舊談者，非雷同也，勢自不可異也。」寫出的是自己的批評觀無法避免地有與前代近似之處，這是批評原理內在的脈絡使然。這些對「勢」的用法，都還不具有文學理論的重要性。然而諸如〈物色〉篇提到「即勢以會奇，善於適要，則雖舊彌新矣」的「即勢」，〈鎔裁〉篇的「凡思緒初發，辭采苦雜，心非權衡，勢必輕重」之說，都是從劉勰批評觀照眼光中對創作活動牽涉到「勢」的層次，有敏銳抉發，這就對創作活動與「勢」的關係，打開了一個跟創作論有關的理論視角，足以對論創作的〈神思〉篇，有補足深化的作用。分見南朝梁·劉勰著，詹鎔義證，《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989），頁 289、1933、1751、1182。以下正文再引《文心雕龍》俱出此本，僅標頁數，不另註出處。

15 南朝梁·劉勰著，詹鎔義證，《文心雕龍義證》，頁 1117、1133、1140。

16 唐以後的「勢」論，多見於詩格、詩話，諸如王昌齡（698-756）《詩格》、皎然（730-799）《詩式》、齊己（863-937）《風騷旨格》、宋代釋惠洪（1071-1128）《天廚禁臠》等，均有勢論。大抵而言，其勢論和《文心雕龍》從創作論和作品風格論的理論高度對勢進行整體性的論述方式，有所不同。多探討詩歌句法結構和情景關係之安排、用思之法，對不同詩歌作品取勢致思，安排情景關係之詩法，進行分類和分析，對句與句、句與聯等內在詩思之推進的不同類型，有更細膩的觀察。可參涂光社，《因動成勢》，頁 194-220。

虹整理的定勢諸說，就分出「法度、標準」、「修辭」、「氣勢」、「文體風格」、「姿態、體態、姿勢、態勢」、「客觀必然性、規律性」、「趨勢、趨向」、「語勢」、「力」、「形式」、「綜合性認識」等說，並列出主要的持論者。¹⁷ 另可參施又文所整理的諸家之說。¹⁸ 兩相參照，可發現諸說中或有側重點不同，但主要以「體勢」來詮釋「勢」。用「文體風格」來詮釋「體勢」之說的主張，為多數龍學研究者之看法，如王元化、穆克宏、王運熙、楊明、陳書良、王金凌、蔣祖詒、寇效信、詹鎡等人之論，皆涉及到從「風格」之角度論述「勢」或「體勢」。「體勢」的「整體」表現出風格特徵，然而構成此風格的基礎是語文文字，故另外主張從「語勢」來詮釋「勢」的，如童慶炳、郭晉稀、王更生等人之說，亦不容忽視。

以「文體風格說」為較多學者的詮釋主張。因為〈定勢〉篇既言「因情立體，即體成勢」，又言「括囊雜體，功在銓別」（頁 1124），就正面而言，是「循體而成勢，隨變而立功」（頁 1125），就反面借鑑而言，是「新學之銳，則逐奇而失正：勢流不反，則文體遂弊」（頁 1140），故劉勰論「勢」，乃與「章表奏議，則準的乎典雅；賦頌歌詩，則羽儀乎清麗……」（頁 1125）等對於各類文章體裁、體制所追求的理想風格相關，故從「文體風格」之角度來討論「勢」，自可和〈體性〉篇「八體」風格劃分相參照。¹⁹ 然而從「文體風格」來看「勢」，是已就各體文衡量其所成之風格，就特定風格為某類文體之標準來對於「文章體勢」之「模」、「效」產生「隨勢各配」（頁 1124）的學習之效，而能讓學者「因利騁節，情采自凝」（頁 1142）構成自身「執正以馭奇」（頁 1140）之新作，這是就「模習前人

17 桓曉虹，〈《文心雕龍·定勢》之「勢」現代研究綜述〉，《中共杭州市委黨校學報》2012.3(2012.6): 92-93。

18 施又文，〈文心雕龍「定勢」論〉，《中國學術年刊》14(1993.3): 247-249。李佩玲亦有整理，但明顯受施又文影響且較簡略。李佩玲，〈《文心雕龍·定勢篇》探析〉，《輔大中研所學刊》12(2002.10): 332-333。

19 「〈體性〉是就『性』與『體』的交互關係作申論，〈定勢〉是就『體』與『勢』的交互關係來發明。范文瀾《文心雕龍注·定勢篇注》說：『此篇與體性參閱，始悟定勢之旨。』十分見地。」語見施又文，〈文心雕龍「定勢」論〉：265。「體性篇旨在討論個性與體勢（風格）的關係。定勢篇旨卻討論形式（文類）與體勢（風格）的關係」，語見王金凌，《文心雕龍文論術語析論》（臺北：華正書局，1981），頁 232。

特定文體之體勢」而有助於「舊練之才」自身文章體勢之形成，來看〈定勢〉篇之論述宗旨。然而，如將「風格」等同於「體勢」，便會掩蓋「體勢」有不完全等同於風格的一面。如王金凌所論：「體勢（風格）不可見，必見於才資、內容、形式與體要的融合中，而且只能經感受而得，無法由分析獲知。」²⁰更精確地說，風格是批評家或讀者對作家作品的文字特色所進行的綜合判斷（才資、內容、形式與體要的融合），不同作家透過其慣用構詞方式協調情景而形塑其作品語言，批評家對不同作家作品之審美感知而形成不同風格類型之分，此種風格劃分再受各體文之類型所分而突顯某一類文體之風格特色或不同文體風格之別，則無疑更抽象化、類型化而區隔化，而具有主觀性。「體勢」之區隔和劃分有近似於風格之處，但「體勢」同時指向的是形成風格的語言文字本身的組構狀態，亦即是作家構思成文之過程中，作品文句動態形成的過程，以及此種形成過程中內在情思的貫注所給予讀者「勢」的感受。這涵蓋了文思拉引的生發、轉折方向，以及文思與語言文字聲調協調的變化過程，就是郭晉稀、王更生所說的「文勢或語勢」、「語言姿態」、「語調辭氣」，是「情感、義理、文辭展開的過程，那展開的力度便是勢」，²¹也是蕭馳所說的「生氣灌注的詩章行文音調、語脈、筆致中的動力學構成」。²²從這個角度而論，研究者能從〈定勢〉篇中得出「趨勢」、「趨向」、「語勢」、「態勢」諸說，可以說是立足於語言文字的樣態和其開展的過程來感受「勢」的存在。

因此「勢」的觀念視域，在〈定勢〉篇中，實際上指向了「即體『成勢』」中，「所成」之體勢自有風格類型之分別，此種特定文體的某種風格類型的「體勢」，在以宗經為取法的《文心雕龍》中，自蘊含了「標準」、「最恰當」、「最具效果的表現方式」等意涵。然而，「體勢＝風格」僅是「體勢」的一面，此面向容易讓關於「勢」的討論被關於「體」的思考所掩蓋。²³

20 王金凌，《文心雕龍文論術語析論》，頁 234。

21 羅宗強，《魏晉南北朝文學思想史》（北京：中華書局，2002），頁 358。

22 蕭馳，〈論「文行之象」——中國古代文論中一個被忽視的傳統〉，《文學遺產》1995.3 (1995.5): 11。

23 如顏崑陽於〈中國古典文學批評術語疏解 10 則〉中有「體勢」一則，是對〈定勢〉篇「體勢」一語的研究。顏氏所論以「體」為主，以「勢」為輔，較側重對文體的辨析，

「體勢」另一面也指向了在「『即體成』勢」，這個「成」的過程中，語言文字在朝向並形成某一文章、文體的過程中，對語言文字所展開的「態勢」、「趨向」、「語勢」、「文勢」、「辭氣」等面向之感知和體會。在〈定勢〉篇的論述中，前者較為顯豁，後者較為隱微。故在劉勰《文心雕龍》〈定勢〉篇的論述主要兼容了文論「勢」論中的兩面，一者是文體風格的整體展現：體勢，一者是文字展開的態勢、文勢。而總地說來，文論研究中對〈定勢〉篇「勢」論的研究涉及到「勢」與「氣」（氣勢、辭氣）、「勢」與「體」（體態、體勢、理想文體、體裁、體貌）、勢與「力」（力、力的流動）之間的聯繫，但更著重於從文辭、形式、文體風格、文辭語勢之趨向等面向來論「勢」。

其二、書論之研究者，對「勢」的研究，同樣也有不同的主張，大抵而言，從中可見書法研究者所強調的「勢」，較偏重於從「力」和「運動」的角度來討論線條筆畫，包含力量、速度、運動、節奏、韻律、變化。如馬俊青所說的「線條筆畫的力度、抑揚、頓挫、牽扯、敲正所表現出來的書法的動感、節奏和韻律」、²⁴陸英祥所言：「力、動感、韻律、生命力的體現」、²⁵謝建軍「『勢』和『力』不可分割，『勢』是不同力量的對比與平衡，是力量隱藏的狀態和趨向，具有整體性，『力』是『勢』不斷變化的結果，『勢』的較量必然引起力量的打破與重構。」²⁶同時此種力量、速度、運動、節奏、韻律、變化是透過字形而表現，因此「形」與「勢」相依存，是以論者云：「古人論書稱『形勢』，而不稱「形式」，因為古人從揮運所成之點畫結體，不僅看到了『形』，而且感覺到筆畫揮運所產生的『勢』。

辨析出「體裁」、「體要」、「體貌」、「體式」等面向，對於「勢」的討論，於其文體論的辨析之後，所占篇幅較少，但所論「『文勢』就是因應於一理想『文體』而採取最具效果的表現方式」之說亦能切及「勢」之特質，然而其未專力論述「勢」亦是理路之必然。見氏著，《六朝文學觀念論叢》（臺北：正中書局，1993），頁368。

24 馬俊青，〈關於書法中的勢〉，《中國書法》2004.11(2004.11): 81。

25 陸英祥，〈從「尚勢」觀看漢代書法美學思想及藝術風格〉，《樂山師範學院學報》22.8(2007.8): 121。

26 謝建軍，〈蔡邕〈九勢〉的一般筆法理論基礎及「勢」與「力」〉，《中國書法》2016.4(2016.2): 167。

『形』是靜態的，『勢』則以形的似動感把筆畫的運動勢、力勢反映出來了。」²⁷而這些「力」的層次貫穿於書法從個別的點畫到結體再到整體章法的不同層次上，如周堅所說：「隱含於筆意、結字與章法之中，使書法作品形成活力，造成神采飛揚的氣勢」、²⁸沃興華之論：「書法的構成分點畫、結體和章法三個層次，三個層次中都有形勢問題，只是層次不同，它們的內容和名稱有廣狹的區別而已，在點畫上叫做形和勢，在結體上叫做體勢和筆勢，在章法上叫做空間造形和時間節奏。」²⁹故從書法具體的點畫形成方式，從靜態的「形」強調背後的動態動力和節奏韻律不斷運行變化之體勢和姿態特質，如彭再生所云：「勢的表現在書法中主要顯現出三重涵義：表示整體的姿態或動勢、筆勢、體勢。」³⁰此種動勢的關係成為書法或書論中對「勢」動態性質的直接把握，並突顯出時間節奏的面向，而在容易被視為空間藝術或平面造型的書法接受領域中強調了時間和節律所蘊含的運動和力的特質，如陳振濂所說：「一、『勢』是界出書法藝術與美術字、鉛字之不同的最明顯內容——藝術空間的確立；二、『勢』是線條運動的基本表現方式——線條語彙的基調；三、勢是組合線條的潛在基礎——時間決定空間；四、勢是章法構成的節律元——從局部到整體。」³¹由此去感受書法在點畫、結體和章法中始終充盈的「勢」動力的存在。另外，林俊臣論書法的「勢」，更強調書寫施力者對筆觸的觸覺連續性感受和用筆施力之順逆，但也著重在時間中力量的生成與變化。³²同時，我們亦不能忽略書法「勢」論的歷史中，其與特定的賦文體有關，指向對各體書之讚頌，如方建勛所說的三種含義中的第三種：「三為文體名，〈四體書勢〉之『勢』」。³³

27 陳方既、雷志雄，《書法美學思想史》，頁 116。

28 周堅，〈論書法中的「勢」〉，《唐都學刊》2003.1(2003.3): 127。

29 沃興華，《形勢衍：書法創作論之二》（上海：上海古籍出版社，2019），頁 1。

30 彭再生，〈中國書法中「勢」的含義生成與表現〉，《文藝研究》2018.5(2018.5): 139。

31 陳振濂，《書法美學》（上海：上海書畫出版社，2017），頁 197-206。

32 林俊臣，〈朱利安「勢」思維中的書法〉，《中國文哲研究通訊》25.1(2015.3): 119-121。

33 方建勛，〈考釋古代書論中的「勢」〉，《南通大學學報（社會科學版）》22.2(2006.3): 104-108。

從上述的概述來看，可見「勢論」在現代學術場域中，無論書論或文論研究者，³⁴ 學者意見亦頗紛歧，同時也依然各自在其領域內不斷生產論文。這些紛歧的觀點揭露了一個現象：當書論和文論的研究者，如多拘守於自身領域，各自對其領域內的成說不斷提出新說，就很少參照另一領域內的研究成果，亦很少從更大的文化框架或理論基礎上思考「勢」這個觀念的理論內蘊為何可適用於這些不同領域。這反映了學術分工深化後的隔閡，及對「勢」的理論內蘊較不關心的傾向。朱利安雖然以「有效力的布置」來會通法家和詩文論、藝術論的「勢」，但此種說法真能直指「勢」的核心意義？還是有其他面向可再思考？朱利安從作者的角度思考勢的布置和效果，林俊臣從書寫的發動者或施力者來談，其他討論或著重於作品論之分析。然而，我們不容忽視，這些「勢」論一開始的建構，多從批評家的批評論見出。因此，我們先要問的是，批評家對「勢」的「感知」是建立在怎樣的思維基礎或理論前提之上？筆者認為，這些不同的領域皆能借鑑「勢」來做為批評，或者「勢」能橫跨日常生活用語與理論用語之間的界線，其關鍵在於對「勢」的「感知」有其近似的基礎。此種近似的基礎，其根源隱藏了對「勢體驗」中「勢差」的「感知」。對「勢」的「感知」其實是注意到了蘊含「勢」的各種情境中，有「勢差」的具體感受。因為「勢差」所造成的對「差距」的具體感知和此「差距」所隱含的「位差」之時空架構，支撐著對「勢」所蘊含的各種情境之感知和理解，因而談論「勢」的文脈中，其實蘊含著「勢差」的存在，只是其程度輕重有別和其

34 亦有同時研究書論與文論中的「勢」，較具代表性者為涂光社《因動成勢》一書，其論點不具引。其說〈定勢〉和大部分龍學研究者從「法度」、「修辭」、「文體風格」等角度之論述，已有相當大的不同。而更趨向於從「勢」所蘊含的運動性、展開性的特質對〈定勢〉篇的「勢」作出了新詮釋，而較趨近於書論的「勢」觀，見《因動成勢》，頁194。其餘如張克鋒以「力的流動」來會通書法和文學的勢，見氏著，《魏晉南北朝文學與書畫的會通》（北京：中國社會科學出版社，2010），頁180-181。徐純姬企圖用「形質與神采」（書法）、「內容與形式統一」（文學）兼具之角度求融通勢論，見氏著，「魏晉南北朝書法與文學融攝之研究」（高雄：國立高雄師範大學國文學系碩士學位論文，2013），頁67-71。亦皆有所見，但所論則不夠深入故不具引。

在時空一體的體驗中其性質不同，而影響著對不同藝術領域「勢」的感知。只要這些領域的體驗涉及到時空間的不同屬性，並蘊含著「勢差」而可被感知，就容易被批評家感知到「勢」。因此，只要轉換切入此議題的視角，更緊扣於書論與文論的原初語境中，「勢」如何被感知以及「勢差」的存在如何影響「勢」論的批評用法，嘗試在既扣合傳統文脈又能與現代研究對話的前提下，掘發「勢」論的新意義。接下來續論對「勢」的感知為何重要，以及此種「勢差」之「勢體驗」如何在此種感知中存在。

三、從「勢的感知」到「勢差」——論「勢差」在書論和文論中的主要特徵

既然對於書論和文論中甚麼是「勢」，諸家有不同說法，與其先討論什麼是「勢」？不如從「勢如何被『感知』」來作思考。對「勢」的感知就是將「勢」置放於感知的主體（感知者），以及被感知的對象（怎樣的情境或特徵可被視為具有「勢」）之間的互動關係，觀察兩者互為依存之現象。因為若無感知者，則「勢」難以被突顯；若無具有「勢」特徵的情境，則感知者亦難以從此種情境中感知到「勢」的存在。前引王金陵所論：「體勢（風格）不可見，必見於才資、內容、形式與體要的融合中，而且只能經感受而得，無法由分析獲知。」就已經觸及到對「勢」的感知問題，更嚴格地說，是從批評家對勢的感知和批評以見出感知「勢」的重要性。而書法研究中如前引馬俊青之說，更完整的論述是：「書法家在創作過程中，以自己的修養及以對書法藝術的領悟，藉助於線條筆畫的力度、抑揚、頓挫、牽扯、敲正所表現出來的書法的動感、節奏和韻律，給人提供豐富想像和聯想的依據。」其中涉及到了書家自身對「勢」的感知，以及具現在書法形跡中，而給予觀者「豐富想像和聯想的依據」。而觀者若無審美思想，則只有一般的想像和聯想；觀者若是批評家或書家，則對勢的感知更接近王金陵所論的層次。因此，對勢的感知實際上可以從「作品」（work）、「宇宙／世界」（universe）、「藝術家／作者」（artist）、「聽／觀眾」（audience）的架構中來進行思考。³⁵ 其中，「宇

35 參用艾·布拉姆斯（M. H. Abrams, 1912-2015）於《鏡與燈》中所劃分的四種批

宙／世界」蘊含了「勢」可以成立的基礎，「藝術家／作者」在創作過程中自覺或不自覺地將「宇宙／世界」所蘊含的「勢」透過其藝術媒介之各種手法而（不自覺地）具現或（自覺地）表現於「作品」中。作品所蘊含的「勢潛能」成為「觀眾」可感知的對象，但此種感知對一般「觀眾」而言，多是較為隱蔽或直觀的感受。書法的受眾可能比文學的受眾更容易感知到作品之「勢」。而更能在理論上思考「勢」的意義及在書法和文學現象中的批評價值者，唯有具批評經驗或審美感知特別敏銳的「專業」觀眾，即書論作者和文論作者。因此，我們研究書論和文論中的「勢」論，如不將其抽象化或脫離脈絡地純理論化，則必須回到書論和文論作者如何從「作品」去感知「勢」的具體內蘊來進行思考。

（一）對「勢」的感知在唐前書論和文論中的主要傾向

《文心雕龍》〈定勢〉中，劉勰論述「勢」實包含創作論、作品論及批評鑑賞論，甚也隱含作者論，體現為一融貫而豐富的理論。限於篇幅，實難盡論。而在此緻密的批評思想中，為何現代研究者多將〈定勢〉之「勢」等同「文體風格」，乃因劉勰對不同文體風格之區辨特別細膩，體現於〈定勢〉篇將「勢」與文體風格合而論述時，此就是批評家的敏銳直覺和批評分判能力之展現：

章表奏議，則準的乎典雅；賦頌歌詩，則羽儀乎清麗；符檄書移，則楷式於明斷；史論序注，則師範於覈要；箴銘碑誄，則體制於弘深；連珠七辭，則從事於巧豔。³⁶

〈定勢〉篇中「勢」的理論取自兵法和自然現象，³⁷但將之運用至實際批評行為時，則要選擇可以適用的批評對象或批評情境。「因情立體，即體

評要素，見 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1971), 6-29。中譯本見（美）艾·布拉姆斯（M. H. Abrams）著，鄺稚牛、張照進、童慶生譯，《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學出版社，2004），頁 4-27。

36 南朝梁·劉勰著，詹鍔義證，《文心雕龍義證》，頁 1125。

37 可見詹鍔義證之說，同上註，頁 1112、1116。

成勢」的理論概括一方面極為精確，另一方面也確立了「體」與「勢」的密切聯繫，而「體」所指向的文體即從文學批評之諸要素中突顯了作品為觀察「勢」的首要依據。但作品紛雜，如何進行討論？於是將實用性質相近的文體合而為一去觀察這些文學作品其語言的走勢和展開的質感所趨近的審美標準，以及不同性質文體之間其文勢語感之別、其審美感受之別，就成為「勢」的觀念可以進入文論的立足點。一來可見六朝時期從曹丕〈典論論文〉到蕭統編《昭明文選》，無論批評家和選文家都對文體發展的歷史和對各類不同實用性文體之重視和區分的時代脈絡，成為劉勰此論的背景。但是「勢」觀念本身所蘊含的「勢差」因素也構成了劉勰可就文體而論「勢」的理論內因。關於「勢差」下文會再續論，此處僅強調當劉勰在批評理論體系中要安放或強調「勢」有其批評上的重要性時，此種對文體風格之審美辨析能力，來自劉勰對各類文體風格的細膩感受及區辨，也因而所謂「典雅」、「清麗」、「明斷」、「覈要」、「弘深」、「巧豔」等風格描繪語，和批評家的審美區辨力密切相關。同時〈體性〉篇中「八體」之分亦然，正是在此種細膩的區辨中，才能更進而體會到不同風格之別所據以依憑的語言文字本身，其展開的文勢或語勢之不同。是以〈定勢〉篇整體的批評觀點，更多研究者首先闡發的是「勢＝文體風格」之說，而不是「勢＝語勢或文勢」之說，關鍵正在此種對風格的辨析能力是劉勰所擅長，故在其〈定勢〉篇中多所著墨。如前所論，〈定勢〉篇中「體」字多見，以致於多數學者多強調「體」對「勢」的制約作用。除此之外，劉勰於〈體性〉篇所論：「雅與奇反，奧與顯殊，繁與約舛，壯與輕乖，文辭根葉，苑囿其中矣」（頁 1020），除了是對「八體」所作的四組相反相成的對照外，我們如從作品所蘊含的「文勢」之角度來看，此說更暗示出對於「勢」的觀察，背後有可以更精簡更概括的參照標準。這都反映出從作品論的角度去感知「勢」的存在，將此種感知納入批評理論的架構中賦予其更嚴密的理論框架，這更依憑的是批評家的理論思維和審美鑑賞的區辨力。因此劉勰在〈定勢〉篇中對「勢」的風格判分，就難以輕易被忽視。同時對語勢或文勢之感知，就讓位於文體風格之說。此種對「勢」的感知和判分的立足點，就是「勢差」，正是不同風格之間的差異，構成劉勰感知「勢」的基礎。

書論方面，書評家沒有劉勰這麼細膩的風格區辨能力，但不同書體本身在字體形貌上就提供了不同「書體之勢」的區隔，因此〈四體書勢〉分古文、篆書、隸書、草書四體，³⁸ 本身就提供了一個可就單一書體進行「勢」的感知與想像的立足點，也提供了將不同書體並列而顯示出其不同書體之「勢」的分別。³⁹ 雖然「書勢論」初始是以對單一書體之審美並從文字發展史介紹該書體之價值為撰述要點，但隨著時代，對書體自身之「勢」進行審美想像更是「書勢論」的寫作重心。因而衛恒將不同來源「書勢論」加上已撰〈字勢〉而合成〈四體書勢〉，此行為即可見對不同書體「體勢」在審美區辨上更為重視。是以此種書體「體勢」的意義足以和劉勰文章「體勢」審美之分相提並論。更重要的是，對書體的審美透過象喻連類的方式鋪寫以展開審美聯想，更保證了撰述者是就著該體書法自身去「展開」文學筆調，透過文字的揣摩去感受或暗示書法點畫行止與字體行筆之間動態跌宕的展開過程，因而其比劉勰並列風格的評判更是不同批評才能的展現：更繫之於書評家個人的審美感知能力以及文字取譬能力，更顯具體而豐富。因而「書勢論」作為以文字描寫書法現象承繼賦「鋪陳」傳統的文學作品，映現了對書法筆墨行跡和對書寫過程「用筆」、「取勢」的觀察以及運用文學意象「取譬」書寫的合一。此種雙重技巧的展現，成為後來者可以進入的挑戰。可見此種書論的批評方式同樣依憑的是書評家自身審美鑑賞能力，其難處在於既要有一定的臨池功力，在實際運筆的提按變化和連續書寫中直接感受「勢」的存在，同時又要能用文字取譬，以意象活現「勢」的質感和生命力。崔瑗〈草書勢〉有云：

獸跂鳥跬，志在飛移，狡兔暴駭，將奔未馳。……或凌遽而惴慄，若

38 〈字勢〉之書體，雖未明言為古文，但現代學者多指為古文，如黃惇，《秦漢魏晉南北朝書法史》（南京：江蘇美術出版社，2008），頁191。陳方既、雷志雄，《書法美學思想史》，頁113。

39 雖然有論者覺得不同書體之勢區別不大，不過從寫作角度而言，既然是針對某一書體之勢進行描摹，其想像連類仍然有可扣合該書體特徵之處，只是意象的運用影響讀者的解讀和區辨，但實際上如仔細分辨，仍可找到該書體之特徵。此點筆者另有論述，不贅述。

據高而臨危，旁點邪附，似蝸蟾揭枝。絕筆收勢，餘綖糾結；若山蜂施毒，看隙緣巖；⁴⁰ 騰蛇赴穴，頭沒尾垂。是故，遠而望之，摧焉若阻岑崩崖；就而察之，一畫不可移。⁴¹

其中涉及了運筆行筆過程中對各種變化著的「勢」之感知，不同速度變化的敏銳察知，從靜到動之間，施力發、行、收動態行為之出現、展變與完成。尤其「狡兔暴駭，將奔未馳」對從「奔」到「馳」之間速度變化幅度之細膩區分：靜到將奔之間、將奔到奔之間、奔到將馳之間、將馳到已馳之間，呈現文字意象對速度差的密附掌握；不同點畫間在形體和力量之間的映照作用（旁、附是較為附屬的點畫；蝸蟾與枝是大小或方向不同的點畫關係，揭暗示出特定力量關係的存在；山蜂、騰蛇亦是不同形體之線質；看隙、附穴是與蜂、蛇的比喻關係暗示出更大結構面或章法關係的形貌感知），⁴² 以及不同角度的感受（邪、臨危、尾垂）。遠望和近望視角之差異也暗示出此種審美活動是不斷觀照作品的不同角度，從局部構成整體的綜合審美感受。這都可見「書勢論」中對「勢」的審美感知是不斷出入於書法的各種要素如點畫、線條、結體、章法之間而去感受一種動勢隨著書寫字體字形、線條粗細強弱變化而更核心的節奏、韻律不斷更迭生姿的過程。從「書勢論」到「筆勢論」的發展，書評家摸索著各種感受、描繪書法動態感的語彙與批評用語，而讓各種對「勢」的理論術語如形勢、字勢、體勢、筆勢成為綿延久遠的書論史中書評家可共享共用的語彙。這些勢論，可說是古代學書者自身書學體踐的產物，除了蘊含著書法審美對「力」的不同姿態之感知，也涵蓋書家自身揮毫時對「勢」的「體知性」體證和感受的層次（可能就不限於觸覺），也包含著對作品的結構、形勢進行分析的體會。同時又具有引導後學透過對「勢」的悟入和體踐的感知而能快速掌握書法本體特質的指引作用。這部分打開了後學者對於前輩書

40 前句依《法書苑》版意旨較顯豁，「巖」字依晉書，見宋·陳思編撰，崔爾平校注，《書苑菁華校注》（上海：上海古籍出版社，2013），頁 51 之注 34、35。

41 同上註，頁 40-41。

42 「從形式美學的視角描述了書藝的體勢、章法……堪稱形象化的章法論」，語見金學智，《中國書法美學》，頁 850。

家臨池體踐之共感場域，開了一條以「體知性」印證「體知性」的道路。從中可見書評家結合自身臨池經驗，從鑑賞批評的角度賦予「勢」的觀念一種立體的融貫性，此種融貫性凝聚了作品分析的作品論以及鑑賞批評書法的鑑賞活動和書評者自身臨池活動三者交互印證的詮釋框架。就此點而論，「勢」在書論比之於文論有更顯豁的理論價值，同時在理論根源上也對文論中運用「勢」的觀念思考文學現象有所啟發。⁴³ 因而歷代書論中以「勢」論書的傳統源源不絕，以至於在晚清康有為仍然說：「古人論書，以勢為先。」

故從漢至晉的諸多「書勢論」來看，即使其論「勢」諸說涉及到創作者、作品及批評鑑賞之整體詮釋框架，但「書勢」論的物象連類批評，主要建立在從鑑賞者的角度對各體書勢的特徵，進行「由比喻的方式表明」（王金陵之語）的象喻連類。而《文心雕龍》〈定勢〉篇的批評，對「勢」的思考也兼涵了創作論、作品論和批評鑑賞的視角，然而其對文體不同風格體勢之審美分判力，也構成其勢論之核心意義。因此，我們從最早的書論：「書勢論」以及最早專論「勢」的〈定勢〉，可以找到一個共通的傾向，無論是書論中對各體書勢的審美感知和象喻連類，還是劉勰對不同文體所蘊含的文勢風格之類型把握，都是建立在書評家和文論家從鑑賞、批評的角度對「勢」的感知基礎上。但是兩者在感知重點上仍然有其差別：在書論中，不同書體所構成的「勢」，其間的審美差異因為透過象喻連類的賦體鋪陳手法，因而書體之間的分別（亦即「勢差」）沒有比透過這些象喻連類所指向的書法自身的推進方式和力度變化所體現的更為具體之「勢差」來得鮮明和明確，因而「書勢論」的勢論更主要以「運筆行筆過程中對『勢』的感知，施力發、行、收的動態行為之出現與完成，不同點畫間

43 寇效信在論述中納入書法、音樂之「勢」對〈定勢〉的影響，他說：「書法、音樂之『勢』與《文心雕龍》之『勢』有著直接的傳承關係，見氏著，〈《文心雕龍》之「勢」的辨析與探源〉，《陝西師大學報（哲學社會科學版）》1984.3(1984.9): 65。羅宗強及胡光波亦強調書論或畫論的勢對文論的影響，同時羅宗強是從「力的流動」來見出書論和文論的共通點。分見羅宗強，《魏晉南北朝文學思想史》，頁352-357、胡光波，〈論唐代詩格之「勢」的源流演變及理論內涵〉，《湖北師範學院學報（哲學社會科學版）》23.3(2003.9): 2。但多數文論研究者並未循此進路溯源或思考文論之勢。

在形體和力量之間的映照作用，以及不同角度的感受」為主要的審美觀照對象，這些動態過程中的差異和變化，所蘊含的「勢差」更為此種象喻連類思維的重心（說詳下）。然而《文心雕龍》〈定勢〉之「勢」論，可以對應於書論中的「行筆」運動「展開」之「勢」為：對語言文字所「展開」的「態勢」、「趨向」、「語勢」、「文勢」、「辭氣」等面向之感知和體會。此點在劉勰的論述中並非沒有觸及，⁴⁴ 然而並未強調此面向「勢差」之特徵，而其論章表奏議等各體文之文體風格之異，更為明確地體現出劉勰在「勢」的感知上對文體風格「勢差」之辨別力，這是劉勰「勢」論的核心。故可對應於「書體」的「文體」，反而成為劉勰感知「勢」和對「勢差」有所辨別的主要感知對象。

（二）論「勢差」在書論和文論中的主要特徵

從上述的分析，可知唐前書論和文論對於「勢」的側重思考有所不同，乃是建立於書論家和文論家劉勰各自對書法和文學現象之「勢」的感知重心有所不同，此種不同亦跟書法或文學自身所蘊含的「勢」的體驗中，可以被批評家所感知的「勢差」之性質不一定相同有關。因此，我們要更進一步思考「勢差」的現象如何在批評感知的過程中發揮作用。

「勢差」的勢體驗，其實出現於書法現象和文學現象的不同層面中。從批評的理論可以反過來觀察批評者從何處見出可構成「勢差」的現象。

蔡邕〈九勢〉中「陰陽既生，形勢出矣」就揭露了「勢差」的存在。對於「陰陽既生，形勢出矣」之詮釋，沃興華認為：「班固著《漢書·藝文志》，將兵書分為四種：一權謀，二形勢，三陰陽，四技巧。……兵法中的陰陽與形勢成為中國書法史上鑿破鴻濛的理論基石。」⁴⁵ 這是就「勢」受兵法影響而立論的。而單論陰陽的影響，沃興華有云：

魏晉以後，陰陽與形勢成為書法理論的核心問題，一千多年來，經過歷代書法家的努力，其內容不斷擴大和深入，陰陽理論將書法藝術中所有的表現形式都建立在一種對比關係的基礎上，例如用筆的輕重快

44 詳參下文之論。

45 沃興華，〈前言〉，《形勢衍：書法創作論之二》，頁 1。

慢、點畫的粗細方圓、結體的大小正側、章法的疏密虛實、墨色的枯濕濃淡等等。形勢理論則將所有對比關係分為兩大系列並加以不同組合，一大系列如粗細方圓、正側大小等皆為形，為空間造形，偏向繪畫；另一大系列如輕重快慢、離合斷續等皆為勢，為時間節奏，偏向音樂。形勢合一使中國書法藝術的發展逐漸融音樂與繪畫於一體，融時間與空間為一體，成為一種形而上的藝術。⁴⁶

此處所論，其缺失或在於強分形、勢；強分時間空間。但其點出的陰陽與形勢之間的關係，形勢「將陰陽的對比關係……」云云，其實就觸及到了「勢」稟自「陰陽」的「勢差」。只是這種「勢差」不以「對比」的方式呈現。

「陰陽」可以從哲學思辨或自然氣化思想的角度進行闡發，但就書法而言，可能過於疏闊，因此從二元的或對比的要素來進行語境上的轉換，不失為一種進路，但是在書法領域內牽涉到各種描述書法的用語時，如前述引文所提及的「輕重」、「快慢」、「粗細」、「方圓」、「大小」、「正側」、「疏密」、「虛實」、「枯濕」、「濃淡」、「離合」、「斷續」等，就具體的墨跡來作思考時，在每一組看似相對或對比的要素之間，實際上涵蓋了「細部程度之間不同幅度的差距」。也就是如就提按的「輕重」而論，從「輕」到「重」之間，有不同等級的差距，這些差距會在實際書跡的不同提按筆觸中見出不同程度的差距，也會在不同書家中見出不同輕重提按之差異，如顏真卿和歐陽詢和宋徽宗書法的橫畫都各有其提按輕重的變化，但三家之間進行比較又自構成輕重之間的差距。所以不能將之提煉或抽象化地僅以「輕」對「重」構成二元對立或對比關係而忽略其內部不同等級級距之間的具體可感性。只要有差距，不管差距的幅度多大，就會構成「勢差」，比如水向下流動，地勢之間的高低落差，只要不是水平，有了一邊高一邊低的落差，就會有「勢差」存在，「勢差」就會構成運動的趨向，喚起觀者運動的聯想。因此，舉「輕重」為例，「勢」的可感性就存在於從「極重」到「重」；從「稍重」到「輕」；從「輕」到「極輕」之間的各種差異，這些差異從感知上就構成了「勢差」。因此從審美體驗中強化了更具明確

46 沃興華，〈前言〉，《形勢衍：書法創作論之二》，頁1。

差異關係的勢體驗，就是構成「勢差」的感知來源，前述諸多看似對比性的要素其實都蘊含著可感知到不同「勢差」的潛能，所以只要書評家再能找到更多類似這種對比性要素構成的描述語如「剛柔」、「疾澀」、「強弱」、「（內）擗（外）拓」……，就等於是找到更多可以描述「勢」的感知的體驗來源。更何況前述諸多不同要素彼此之間綜合交錯，就共同構成了繽紛可感的多元之「勢」的存在。

就書法的用筆而言，如論者所言：「完整的書法運筆是縱橫揮灑與上下提按的統一，平移中有提按，提按中有平移。」⁴⁷ 這個道理江兆申早已拈出，而且講得更精確：「然使用毛筆時，除了平面的使轉外，還以上下的動，所以董其昌談書畫，總是講用筆要有提頓……上下之間有快慢、輕重各種變化；也有『筆鋒朝向』前後左右各種不同方向的變化。筆在紙上的這種立體動律也是一種美，卻又非常的複雜」。⁴⁸ 關鍵在於提按之外，使轉看似「平移」的動作中還有「『筆鋒朝向』前後左右各種不同方向的變化」，也就是角度的變化。不同角度之差距也構成了「勢差」，這也是書論中談到用筆多用「取勢」一詞的原因。因而江兆申所說的「這些變化，相呼應湊拍」、「非常複雜」，從筆者前述對「多元之勢」的討論，可以找到解答的思路。因而對書法而言，行筆運筆用筆構成了「勢」的來源，孫過庭〈書譜〉有云：「今撰執、使、轉、用之由，以祛未悟。執，謂深淺長短之類是也；使，謂縱橫牽掣之類是也；轉，謂鉤環盤紆之類是也；用，謂點畫向背之類是也。」⁴⁹ 除了「用墨」之外，孫過庭所說「執、使、轉、用」之法可說已觸及到大部分「勢差」源自用筆提按頓挫、輕重快慢和不同角度之間的變化，但他在闡發時明顯不用「勢」字。孫過庭更偏於「情性」的書論趨向並沒有在批評過程中使用太多「勢」以進行論評，⁵⁰ 這也

47 沃興華，〈前言〉，《形勢衍：書法創作論之二》，頁 6。

48 江兆申，〈朱晦翁書易繫辭〉，《故宮文物月刊》39(1986.6): 66-67。但江兆申於〈龍坡書法——兼懷臺靜農先生〉轉引此文，卻於「……變化。筆在紙上……」二句中多「這些變化，相呼應湊拍」二句，其意更佳，見林文月編，《臺靜農先生紀念文集》（臺北：洪範書店，1991），頁 94。

49 唐·孫過庭，〈書譜〉，收入宋·陳思編撰，崔爾平校注，《書苑菁華校注》，頁 120。

50 〈書譜〉中僅見三例。

間接印證了對「勢」的感知是更偏向於鑑賞者對作品的感知和分析。後代書論中所用「取勢」一詞來概括書寫者用筆之角度和力量，則是從鑑賞者的角度希望兼容創作者的立場所作的涵括。更精確地說，用筆的「執、使、轉、用」構成觀者所有能感受「勢差」的來源，但是真正能注意到這些不同「勢」之存在和變化，則更依賴鑑賞者、書評家從各種角度對書跡所體會的多元之「勢」的豐富感知活動。

因此從六朝「書勢」論中充滿象喻連類的鋪陳筆法來看，更可見出這些象喻連類的意象群所企圖描繪的書法現象，本身即蘊含了不同幅度和角度的「勢差」，除前述所舉崔瑗〈草書勢〉之文可見此現象外，和草書相比藝術性或變化性不那麼強烈的隸書，在行文中同樣也蘊含著不少具有「勢差」意味的描述語或意象，如收在衛恒〈四體書勢〉中的〈隸勢〉：

鳥跡之變，乃惟佐隸。蠲彼繁文，崇此簡易。厥用既宏，體象有度。煥若星陳，鬱若雲布。其大徑尋，細不容髮，隨事從宜，靡有常制。或穹窿恢廓，或櫛比針列。或砥平繩直，或蜿蜒繆戾。或長邪角趣，或規旋矩折。修短相副，異體同勢，奮筆輕舉，離而不絕。纖波濃點，錯落其間。若鍾簴設張，庭燎飛煙。嶄巖嵯峨，高下屬連。似崇臺重宇，層雲冠山。遠而望之，若飛龍在天；近而察之，心亂目眩。⁵¹

其中「星陳、雲布」乍看近似，實則「星」與「雲」之間自有大、小或點狀、面狀之差異。其他如「『大』徑尋」、「『細』不容髮」，在大小之間亦有對比存在；「穹窿」和「櫛比」之間是面狀與直立狀之間的差異；「平直」與「蜿蜒」之間也蘊含著直線和曲折間的「勢差」；「長邪角趣、規旋矩折」之間則是邪側和平正之別；之後無論是「修短」、「異同」、⁵²「奮輕」、

51 晉·衛恒，〈四體書勢〉，收入宋·陳思編撰，崔爾平校注，《書苑菁華校注》，頁40。「『崇』此」、「針『列』」依《晉書》。唐·房玄齡等撰，《晉書》（北京：中華書局，1974），頁1065。

52 值得注意的是，「異體同勢」指向的是在差異中對同勢的辨認，這顯現了「勢」除了「勢差」的差異面之外，也有在差異中辨認相同處的一面。同勢可說是對具有相同、相近勢差（幅度更小）的特徵在感知上的強調，以隸書而論，可能就是波磔雁尾之特徵。

「纖濃」、「高下」等，皆暗示著「勢差」的存在。而〈隸勢〉和崔瑗〈草書勢〉之間，即使都透過具有勢差的描述語或意象來分別鋪陳對隸書或草書的審美感受，可各自突顯該書體的運動動勢和結體、章法動勢之特徵。但以「書體」而論，不同書體間的「勢差」，其實也隱含在這些意象的選用中，〈隸勢〉比〈草書勢〉多了更多與人事有關的意象如「針」之「列」、「砥」和「繩」之「平直」、「規」與「矩」、「鍾簴」、「臺」、「字」等，其意象的選用自和崔瑗〈草書勢〉不同，而有意無意間呼應了隸書比草書較為規矩平直之羅列特色。只是二體之間的「勢差」不如每一體中所用象喻連類之法所呈現的意象群之更以動勢之變化為感知重點。即使這些不同描述和意象間的各種程度之勢差，究竟指向的是該書體書法點畫特徵的哪一面向，研究者很難指實、觀者很難確定，然而不妨礙「觀眾」可從這種描繪中聯想到：「所有論字體特徵都論『勢』，並以有形有勢的自然物態作聯想，作比喻。其意義不在形式與所聯想、比喻的事物相像到何種程度，而在其所比喻的事象有運動感、力度、氣勢的同一性。」⁵³更進一步說，此種同一性體現在書法中，就是（書法行筆運筆的點畫、結體與章法之間的）運動力度的變化所蘊含的「勢差」和透過賦體文學的鋪陳所選用的意象和字詞間所蘊含的「勢差」，兩者間的同一。故透過文字的描繪仍然可暗示、呼應或強化書法動勢之存在。

而對文學之「勢」的感知，理應也有其「勢差」可感，只是此種「勢差」的來源，或來自文意情思隨著文脈的推進、轉折之間所呈現的「勢差」，從此角度而言，前述「心非權衡，勢必輕重」之說，「輕重」之間即蘊涵「勢差」的可能，此種可能蘊含於詩人創作構思取材和拈詞之慣性上。或來自於聲調語言在聽感上的流轉變換所形成的圓轉跌宕之「勢差」，或是聲情兩者的結合所造成的氣勢跌宕之效果變化。對劉勰而言，不同文體風格之間的差距所構成的「勢差」：「典雅」、「清麗」、「明斷」……，或者不同詩人「性」「體」之間的差距所構成的風格上的「勢差」如〈體性〉所談「典雅」、「遠奧」、「精約」……等，較文勢或語勢上的「勢差」更容易掌握，是以其〈定勢〉篇之「勢」論便以文體風格為首要論勢來源。

53 陳方既、雷志雄，《書法美學思想史》，頁 116。

因此，我們可以從「作品整體的風格」和「作品局部的文辭」這二個面向來思考劉勰論「勢」的觀念中對「勢差」的著眼點。

從〈定勢〉篇來看，劉勰對不同文體所分的「典雅」、「清麗」、「明斷」、「覈要」、「弘深」、「巧豔」等（頁 1125），就是立足於對勢的感知和分類而作的審美概括，這就是王金陵所說的「或用部分代全體的方式，把某一體勢最突出的特徵顯示出來」，亦有學者稱此為「體貌」。⁵⁴ 此種最突出的體勢風格，是建立在作品語言文字的結構結撰之基礎上，愈具有文字特色的作品就愈能展現其風格樣貌。但能將不同作品不同詩人的詞采特徵加以審美感知並標舉出主要的風格傾向，用審美批評的語彙進行論斷，更需要批評家的審美評判和批評上的匠心。從〈定勢〉篇來看，劉勰對此六大類體勢有如下的批評用法：

1. 強調這些體勢之間的分野

「是以繪事圖色，文辭盡情。色糅而犬馬殊形，情交而雅俗異勢，鎔範所擬，各有司匠，雖無嚴郭，難得踰越。」（頁 1119）從「殊形」、「異勢」、「各有」、「難得踰越」來看，劉勰強調的是這些體勢既來自於創作情性或雅或俗而其陶鑄文辭各有其主司匠心的來源，因此這些體勢之間自有區別，此種區別就是「勢差」。而此種勢差並無嚴格之界線，但一旦區隔形成，也難以跨越（如雅俗之間）。此可見體勢之分別是文體風格的一大判準，此種區別在「文辭盡情」之成果中，自能為批評家所感知。

2. 強調「總羣勢」和「總一之勢」、「括囊雜體」、「隨勢各配」之重要

「然淵乎文者，並總羣勢，奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用。若愛典而惡華，則兼通之理偏，似夏人爭弓矢，執一不可以獨射也；若雅鄭而共篇，總一之勢離，是楚人鬻矛譽楯，兩難得而俱售也。是以括囊雜體，功在銓別，宮商朱紫，隨勢各配。」（頁 1120）在這段文字中，既有對「勢差」的強調，如「奇正」、「剛柔」、「典華」、「雅鄭」、「弓矢」、「矛盾」等，這可見「勢差」為論述不同體勢之別的重要感知對象。然而此段論述更著重於如何融貫不同體勢，既要「銓別」（體勢之異），又要「各配」，這「各配」一來是體與勢之同，一來是從體勢之異而求其總勢。

54 羅宗強，《魏晉南北朝文學思想史》，頁 354-355。

亦即是一方面是隨著不同文體而配其勢（此乃體與勢之同），另一方面是囊括不同作家之體，而將不同之勢作為調配，方能得到「兼解以俱通」、「隨時而適用」，此乃會合不同體勢而成新的總勢。因此不同文體之「勢差」可以在另一個層次上得到協調與融貫。此種從體勢之別的勢差而再融貫提升成新的勢，在此期的書論中並未得見。

3. 強調體勢的「本采」

「此循體而成勢，隨變而立功者也。雖復契會相參，節文互雜，譬五色之錦，各以本采為地矣。」（頁 1125-1129）但劉勰更具辯證思想的，即在此處，前述從體勢之別的勢差而再融貫提升成新的勢，所謂「總羣勢」、「總一之勢」，雖則呈現出「相參」、「互雜」的混融性，並非毫無界限地可自由融貫，從「若雅鄭而共篇，總一之勢離，是楚人鬻矛譽楯，兩難得而俱售也」來看，可知不同體勢之界限若相去甚遠，則是很難會合成「總一之勢」的。因此他又強調「各以本采為地」，此種本采即來自體勢「鎔範所擬，各有司匠，雖無嚴郭，難得踰越」的司匠和鎔範，至此，可見強調體勢的「本采」也會因此而強調不同「本采」之差別，從而也隱含了「勢差」。

從「作品局部的文辭」來觀察劉勰對「勢」之看法，涉及到與文字展開過程相關的文勢或語勢論，之前已論述過此面向在〈定勢〉篇中不如「文體風格」之「體勢」說明顯，但劉勰並非沒有留意到此種「勢」的存在。我們進一步要藉其說來思考劉勰如何看待此種文字展開過程中的「勢」。

劉勰對近代辭人的「訛勢」所作的批評：「故文反正為乏，辭反正為奇。效奇之法，必顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外，回互不常，則新色耳。」（頁 1136），此種造奇之法其實也是「造新勢之法」，乃是透過顛倒文句而在文字修辭的習慣語序中加以錯縱變化而造成新穎的語序、句法或意象關係之新手法，亦即此種新勢之塑造，是刻意改變之前慣見的文勢或語勢，而造成新奇的閱讀感受。⁵⁵ 劉勰對此有所批評，但反向而言，亦可推知符合劉勰「正」標準的文學作品，也自有其在文句上可以取法的

55 相關舉例可參考南朝梁·劉勰著，詹鎡義證，《文心雕龍義證》，頁 1136-1138。就此點而論，〈定勢〉篇自有置之於文術論之道理可言。

文勢或語勢。又，施又文認為：「行文時由『綜意』、『斷辭』所呈現的語言姿態」，⁵⁶則「綜意」、「斷辭」二詞也有指向文勢之作用。另外，展現不同風格差異的作品，其語勢、文勢之不同也自然存在。劉勰引曹植之言：「世之作者，或好煩文博採，深沈其旨者；或好離言辨句，分毫析釐者：所習不同，所務各異。」並於其後論評曰：「言勢殊也」（頁 1130）。也正暗示出「煩文博採，深沈其旨」和「離言辨句，分毫析釐」兩種繁簡不同行文方式之作品，其「勢」自有不同，也指向的是對文勢或語勢差異的感知，而兩種不同行文方式所突顯的「勢殊」，也蘊含著「勢差」的存在。⁵⁷須注意的是，對劉勰而言，「因情立體，即體成勢」之間的緊密關係：「情」、「體」、「勢」；以及〈體性〉篇中「性」和「體」之緊密關係，從曹植所說的「世之作者，或『好』」的「好」來看，此種「勢殊」還是來自作家間「情」、「性」之差異。這也是「勢」論從創作論到作家論、作品論的一貫。因此劉勰雖然對「體勢」之分「典雅」、「清麗」、「明斷」、「覈要」、「弘深」、「巧豔」，顯現出批評家對「勢差」的敏銳感受和審美劃分之能力，但劉勰論勢依然能有周全的思考。對此我們可從〈定勢〉篇之外的其他「勢」論再作思考。〈鎔裁〉篇中有言：「凡思緒初發，辭采苦雜，心非權衡，勢必輕重」之「勢」，就是承接「因情立體，即體成勢」中「情之勢」之展開方向及過程，其蘊釀構思如何從諸多文字辭采中採擇並隨之展開的權衡過程，這是創作活動朝向作品落實時，對「勢」與文思、辭采之關係的思考。而更落實到具體文句與文句間、文思推進過程對「勢」的感知，可見〈附會〉篇中「義脈不流，則偏枯文體」（頁 1604）之「義脈」的「脈」字和「流」字，呼應了「勢」的流動性質，⁵⁸而「若首唱榮華，而腰句憔悴，則遺勢鬱湮，餘風不暢」（頁 1615）之說，更值得推敲。正面而言，如「首唱」之句優美，後句能接得上，則其「勢」當持續推進、

56 施又文，〈文心雕龍「定勢」論〉：243。

57 在此層意義上，劉勰未針對「煩文博採，深沈其旨」和「離言辨句，分毫析釐」兩種行文方式去思考其如何推進文勢之方式，而僅舉此說為證，自可見劉勰引此說更著重「所習不同，所務各異」所體現的「勢差」意義。

58 「只要有一種內在的流貫的情感、義脈的力的流動，辭氣順暢，無論其壯言慷慨抑或是曲折幽微，都有『勢』。」語見羅宗強，《魏晉南北朝文學思想史》，頁 357。

下貫（風之暢），但如後句無法相襯，則其勢就受到遏阻或消沉。「餘風」暢不暢之別，就是勢順不順暢之別，「風」的比喻更見出「勢」的推進性和開展性之可感知性。〈詮賦〉：「寫送文勢」（頁 283）一語，「送」字亦可見其推進的動態性。除此之外，《文心雕龍》中亦觸及到文勢或語勢中與聲韻變化有關的描述，〈聲律〉篇有言：「凡切韻之動，勢若轉圜」（頁 1239）暗示出對聲韻流動之勢的感知，此種感知更明顯的是：「聲轉於吻，玲玲如振玉；辭靡於耳，累累如貫珠矣」（頁 1224），則和書勢論類似，皆以意象連類來譬況聲韻流轉貌。然而從聲韻感知文勢和語勢之變化畢竟更為隱微，故〈聲律〉篇所談是較為明確者。但亦可見劉勰有所論及。因而〈物色〉篇：「及長卿之徒，詭勢環聲」（頁 1741），如從互文見意來看，可說文與聲皆有其勢之變化可感，故詹鐸解為：「追求詭奇的聲勢」（頁 1743）。從《文心雕龍》之架構來看，〈鎔裁〉、〈聲律〉、〈章句〉、〈附會〉、〈練字〉、〈麗辭〉等篇，可說都與文勢的感知和經營有關。然其說並未如〈定勢〉篇中強調「體勢風格」之別所突顯的「勢差」，而多著重於勢的流動性、變化性或推進性。這可見「作品整體的風格」和「作品局部的文辭」兩種「勢」感在《文心雕龍》中皆被關注，然而〈定勢〉篇較突顯前者，因為劉勰既重視對文體的區辨，又貶抑「近代辭人」「逐奇而失正」之文辭表現，其意乃在藉對各體文勢之「定」，「執正以馭奇」，而貞定各體文之風格而作為後進創作取法之標準；⁵⁹ 至於後者，則更待後代批評家方能深化其論。⁶⁰

59 此點感謝審查委員建議，不敢掠美。

60 唐代皎然《詩式》「明勢」之說更是從山川縈迴變化的角度論勢，更接近對文勢、語勢之觀察。除了見出勢的流動性和變化性之外，從其「極天高峙，峯焉不羣」以及「修江耿耿，萬里無波」之擬譬來看，也隱含著「勢差」的一面，見唐·皎然著，李壯鷹校注，《詩式校注》（北京：人民文學出版社，2003），頁 11。但更能體現「勢」之開展性，是小說評論。小說因為情節不斷接續或錯綜變化，其情節的流向更有似於水行於地勢高低之處的拓衍變化，其比詩、文之文脈推展受限於情景、文思篇幅，小說評點對勢的感知更接近書法動勢推展的過程中對「勢差」感知的具體性，因而在批評家之鑑賞中更容易援引「勢」論而作評點。「內容的豐富性使小說戲曲的展開過程變得更為重要，它甚至成為作家的一種藝術手段。小說戲曲作品往往有曲折起伏、引人入勝的情節，有精心安排的線索。高明的作家絕不會放棄利用『勢』去加強

四、「勢差」與「位」——「位」在書論與文論「勢論」中的意義

劉勰在〈定勢〉篇中賦予「勢」的理論來源，多舉自然實例來說明：「如機發矢直，澗曲湍回，自然之趣也。圓者規體，其勢也自轉；方者矩形，其勢也自安：文章體勢，如斯而已。」（頁 1115）、「譬激水不漪，槁木無陰，自然之勢也。」（頁 1117）其中，研究者多順其語意作解釋，如詹鏐用「靈活機動而自然的趨勢」（頁 1116）來解，但未思考這些自然實例背後思路。實際上，這些自然實例有兩種不同的性質，其一是「圓者和方者」，這是最能說明文章體勢有其自然之例，是以詹鏐就說：「圓體和立方體的趨勢是由『體』本身來決定的」（頁 1117）。再藉寇效信〈釋體勢〉之說：「『體』這一概念包括三個方面：（一）文章的不同類別；（二）成『體』的原則和方式；（三）特定的風格要求。這三點緊密結合，三位一體。」（頁 1114-1115）來看，就可明白為何劉勰會說「是以模經為式者，自入典雅之懿；效騷命篇者，必歸豔逸之華」（頁 1117），因為這裡的「自入」、「必歸」就是一種「自然之勢」。然而，劉勰所舉其他自然實例，卻與「圓者和方者」稍異，其他諸例看似也是一種自然之勢，但和「圓者和方者」之「自轉」、「自安」可各自歸屬於自身性質不同，「機」之發須憑外力介入，「澗」之曲則與直異，「激水」之動和「漪」之靜有別，「槁木」之無蔭和有蔭之木不同。這些自然實例卻都暗示了與之相對的另一方之存在。就如同「圓者和方者」其實也是兩種不同情形，可相對而論，但「自轉」、「自安」還可就其自身之狀態決定其勢，但其他諸例則藉由隱藏的相對另一方，暗示出兩者間的差距：「勢差」之存在。因此，我們可以從劉勰對這些自然之勢的實例推出他隱含的批評感知之立足點，是同時包含著「該體自身之勢」以及「不同體相參照而對顯出的勢差」此二面向，而此面向的確存在於〈定勢〉篇。然而，表面上「圓者和方者」可各自決定其「勢」，但是劉勰此例可能受前代兵法影響，如《孫子兵法》〈勢〉：

藝術效果的。」見涂光社，〈因動成勢〉，頁 221。朱利安對金聖嘆之討論可見氏著，〈勢：中國的效力觀〉，頁 120-125。金聖嘆用評小說之眼光評杜詩，故也在其詩評中多用勢字以作評。

任勢者，其戰人也，如轉木石；木石之性：安則靜，危則動，方則止，圓則行。故善戰人之勢，如轉圓石於千仞之山者，勢也。⁶¹

「方則止，圓則行」是劉說更簡略之說法或其出源。然而孫武在兵法中更強調「勢」是「如轉圓石於千仞之山者」。在〈形〉篇亦有「勝者之戰民也，若決積水於千仞之谿者，形也」。⁶² 形、勢亦有其可通處，故兩者所說為一事。而《淮南子》〈兵略訓〉亦言：「是故善用兵者，勢如決積水於千仞之隄，若轉員石於萬丈之谿。」⁶³ 故從諸例來看，兵法論「勢」雖則有如涂光社所說的「陣形、格局」之特色，⁶⁴ 但在兵家強調勢的諸說中，前引「千仞」、「萬丈」反而突顯了「勢差」為支撐「勢」的基礎，因為「千仞」、「萬丈」之差距，雖則是誇飾，但由此也能見出此種「勢差」對於勢能否成立，能否發揮作用的重要性。涂光社有論：

從兵法中說「兵無常勢」和「激水之疾，至於漂石者，勢也」開始，「勢」就以靈活多變以及有動態和力的內蘊為主要特點。處於運動之中或者有引而未發的潛在動勢的事物才可以說是育「勢」的，所以有「因動成勢」和「勢是動態的形」一類說法。不平衡的格局產生「勢差」，其中蘊蓄著運動的能量，顯示著發力的方向。⁶⁵

「因動成勢」和「勢是動態的形」之說，更能解釋書論和書法現象而較難解釋文論和劉勰之評。雖然張克鋒、羅宗強都以「力的流動」來會通書論與文論，涂光社也以此說解釋文學中的「勢」。但此說能解釋「作品局部的文辭」中所隱含的力的流動，卻難以解釋劉勰對「作品整體風格」的「勢差」分判。然而更仔細地區辨，文學作品的「力」的「流動」，究竟所指

61 春秋·孫武撰，三國·曹操等注，楊丙安校理，〈勢〉，《十一家注孫子校理》（北京：中華書局，1999），頁 99。

62 春秋·孫武撰，三國·曹操等注，楊丙安校理，〈形〉，《十一家注孫子校理》，頁 79。

63 漢·劉安等撰，劉文典集解，〈兵略訓〉，《淮南鴻烈集解》（北京：中華書局，1989），頁 510。

64 涂光社，《因動成勢》，頁 18。

65 同上註，頁 169。

為何？「力」存在於何處？如何才能構成「流動」？如果說「力」是透過文辭所表述的情感和文意、辭氣的發展而在讀者的接受中見出「流動」的特質，那我們更應進一步追問，此種被讀者感知的「力的流動」，其成因為何？

涂光社所說：「不平衡的格局產生『勢差』，其中蘊蓄著運動的能量，顯示著發力的方向。」雖則涂氏論「勢」多強調「運動」和「力」，但筆者以為，此段話更核心的重點反而在「不平衡」和「勢差」，這才是「勢」能發揮力量的根源。因此「千仞」、「萬丈」所造成的高低「勢差」，被兵法家所強調，而在法家學說中，其論「勢」雖也有關於政治治術的各種說法，但其中值得注意的是關於「勢位」之說。《慎子》〈威德〉：「賢不足以服不肖，而勢位足以屈賢矣」、⁶⁶《荀子》〈正論〉：「天子者，執位至尊，無敵於天下。」⁶⁷韓非子甚至強調「勢位」為「明君之所以立功成名者四」者之一：「得勢位，則不進而名成。若水之流，若船之浮。守自然之道，行毋窮之令，故曰明主。」他還說：「故立尺材於高山之上，則臨千仞之豁，材非長也，位高也。桀為天子，能制天下，非賢也，勢重也」。⁶⁸同時荀子也不主張「執位齊」。⁶⁹因此「勢」自身就蘊含著「位」的觀念，兵書中強調「千仞」的地勢之高同樣也被借用來強調「勢重」的先決條件。雖然法家對「勢位」的看法，主要為統治術之所需，荀子論「勢位」也有其特殊的社會觀，⁷⁰並非此文所論重點。但我們可從「勢」與「位」的密切聯繫，以及強調「勢位」之高來推斷，談「勢」與「位」時，也蘊含著「勢差」的位差關係。從兵書中的「（地勢）位高」發展到法家之論的「（權勢）位高」，「勢位」的觀念也從具體發展到抽象。具體的地勢高低之位

66 戰國·慎到撰，明·慎懋賞等解，〈威德〉，《慎子三種合帙》（臺北：廣文書局，1975），頁172。

67 戰國·荀況撰，王天海校釋，〈正論〉，《荀子校釋》（上海：上海古籍出版社，2016），頁722。

68 戰國·韓非子撰，陳奇猷校注，〈功名〉，《韓非子新校注》（上海：上海古籍出版社，2000），頁551、552。

69 戰國·荀況著，王天海校釋，〈王制〉，《荀子校釋》，頁346載言：「執位齊而欲惡同，物不能澹則必爭」。

70 強中華，〈荀子勢論爬梳〉，《中南大學學報（社會科學版）》15.6(2009.12): 742。

差有其時空關係，從高處往低處流，高低屬空間、流動屬時間。抽象的權勢高低亦體現其時空關係，只是更從現實空間進入到心理空間，更突顯出「心理勢差」⁷¹的一面。故《管子》就說「處必尊之勢，以制必服之臣。」⁷²無論「尊」或「服」，都兼有現實與心理兩面性。因此，不論具體或抽象，現實世界或心理空間，「勢」、「勢位」、「勢差」的觀念都可適用。因此，同樣具有時空屬性的書法和文學，就各自可從「勢」的觀念視域中汲取對其各自有益的一面發揮，但都會涉及到「勢位」、「勢差」，只是因為兩種藝術質性有異，故側重點不同。

書法雖被視為空間藝術，那是因為已完成的書跡作品必須在現實空間中占據平面伸展的型態，因此書「勢」最鮮明的特質就具有空間的姿勢、形勢、和整體的氣勢意蘊。然而書法的創作過程是筆毫、筆力的搭配，用筆的不同施力角度，字體的不同形貌特徵，行氣章法的不同安排，共同構成了筆勢在時空中動態運動的勢動軌跡，最終透過一次性書寫而完成作品。對書家而言，自身感知濡毫創作的動勢是具體而鮮明的，然而鑑賞者則必須透過對靜態線質的動態動勢之喚起和還原，才能趨近於原作者用筆的「時空勢動」感。因而愈是自身書法體踐經驗深厚者，愈能感受書跡所蘊含的動勢質感，而有更豐富的審美感受。書論所云「如見其揮運之時」，⁷³談的就是這種動勢感的喚起和「體知性」之合。在創作和鑑賞的過程中，「勢」所具有的時間性才能在空間屬性的基礎上更為鮮明地彰顯，此種時空關係在書法的本質上是一體的。因而我們從書法「勢」論的批評中，可以觀察到一般勢論或著重於用筆用鋒的掘發，或者對書法點畫、線

71 此詞本見涂光社，《因動成勢》，頁 17。前人已用，不敢掠美，但涂氏僅在行文中帶過，未有闡發。又「勢」的時空屬性，涂氏對政治和戰爭用法的「勢」概括其時空特色是：「勢有消長，有逆轉。也就是說，勢隨著時間的推移和空間的改變而不斷地運動變化著。」（頁 2）。但他較沒有討論到心理層次的「勢感」。

72 黎翔鳳撰，梁運華整理，〈明法解〉，《管子校注》（北京：中華書局，2004），頁 1208。又黎翔鳳於〈形勢〉篇以荀子「執位」說解「形勢」，有云：「形勢為身處高位，藉其勢以臨民」，頁 21。亦可見君臣「勢」位之差距為法家之所重。

73 宋·姜夔撰，〈血脈〉，《續書譜》：「予嘗歷觀古之名書，無不點畫振動，如見其揮運之時。」收入于玉安編，《中國歷代書法論著匯編》第 5 冊（天津：天津古籍出版社，1999），頁 9。

條、結體、章法施力變化的特質多所把握，但透過批評語言，往往更強調或描繪書法「力」的變化過程中更具有「勢差」的一面。尤其「書勢論」透過各類型的自然或人事意象求其「所比喻的事象有運動感、力度、氣勢的同一性」，能得其同一的方式就是使用的批評意象能從各種不同的面向突顯不同類型的「勢差」特質，並暗示或強調這些意象與實際作品所蘊含的各種與「輕重」、「快慢」、「粗細」、「方圓」、「大小」、「正側」……等具有「勢差」、「勢位」特質的要素間的關聯或呼應。需要強調的是，「勢差」並不能被僵化地解釋為具有極大差距方能成為具有「勢差」的現象，因為對書法作品形勢的感知始終是在線條和空間的變化中感受到「不平衡」的「勢差」，而且運動的力之流動變化是連續性的，觀者可從此種具有勢的變化之現象中各自決定要突顯何種幅度的「勢差」而占據審美觀照的主要位置。所以批評家在感知書法勢的動態體驗之展開過程中，跟書法點畫在時空中具體展開的行（形）跡相表裡，同時在點畫、結體、章法間往復來回，而在不同程度不同屬性的「勢差」間進行著「動態比較」的感知過程，並展開審美想像，漸次捕捉這些「勢差」可能蘊含著更接近於「輕重」、「快慢」、「粗細」、「方圓」、「大小」、「正側」……等不同幅度「勢位」的書法線質或結體、章法的體驗。由於「勢差」有可明顯辨認的和較隱微而差距程度較低之分別（如輕中有極輕、重中有略重），因此此種借助物象來擬譬書法運動和空間之勢的批評想像，就可分成幾個層次。如透過具體的意象「騰蛇赴穴」、「層雲冠山」來進行描繪，已可見批評家企圖將動態比較中的「勢差」更為凝定的作法，但卻沒有區分其究竟是屬於點畫、結體或是章法的哪個勢層次。而如「旁點邪附，似蝟蟾掘枝」，更暗示出此意象與點畫的關聯，因而其「勢差」的特質更為明確。但唯有當形成了更明確的批評術語如「輕重」、「快慢」、「粗細」、「方圓」、「大小」、「正側」等，其動態比較的「勢差」才凝定為更具「位」特質的「勢」，如梁武帝〈草書狀〉中「疾若驚蛇之失道，遲若淶水之徘徊，緩則鴉行，急則鵲厲，抽如雉啄，點如兔擲。」⁷⁴已可見是用「疾」、「遲」、「緩」、「急」、「抽」、「點」

74 南朝梁·梁武帝，〈草書狀〉，收入宋·陳思編撰，崔爾平校注，《書苑菁華校注》，頁42。

等更具「勢位」特徵的字詞引領各意象。在「書勢論」的發展中，可發現一開始混雜但隨著時代而愈往批評術語更明確的方向發展。而這些理論術語因而不能被視為客觀的，而應是批評家與作品一同完成，同時兼有主客觀屬性，可視為是蘊蓄於作品潛質的「勢差」與批評家「心理勢差」相合的產物。

也因為書法筆墨線條的「勢體驗」是與書法在時空中展開的整體情境相表裡，這些不同質性（「輕重」、「快慢」、「粗細」、「方圓」、「大小」、「正側」……）與不同差距幅度的「勢差」、「勢位」是同時存在於作品中，隨著此種展開方式而被批評者在批評心象空間中感知，或透過物象的聯想而暗示或突顯其具有「勢位」的特徵。但是由於不同批評家的「心理勢差」所能關注的「勢位」或與「勢差」有關的感知經驗不同，因此各家所用的意象不同，各意象與「勢差」的質性關聯不同，也因而「書勢論」讀來就會讓研究者有「難以確定究竟專論何種字體」⁷⁵之困擾。正因為這些物象的使用更與「心理勢差」有關，是批評者自身更能感知與作品相呼應的「心理勢差」的勢體驗而找到的具體意象，具有主觀性，解讀者需要喚起自身臨池經驗對勢體驗的體知感，來盡量逼近批評家所體會的「心理勢差和勢動」感，但也很難得其確解。也因為前述這些「輕重」、「快慢」、「粗細」、「方圓」等「每一組看似相對或對比的要素」孕育自主客觀相合的情境，也因而「陰陽」這樣更具有理論概括的「勢位」觀念可以成為統領所有具有「每一組看似相對或對比的要素」特質之核心觀念。因此，更仔細地區辨，「勢差」與「勢位」同中有異，「勢差」是「勢體驗」中「細部程度之間不同幅度的差距」，幅度可大可小。而「勢位」則是此種不同幅度的差距在批評感知中凝定為更明確差距的「勢體驗」甚或是觀念，其抽象的層次較前者更概括。

而文學更多地被視為時間藝術，文學的成品雖占據具體的印刷形式或書本載體等具有空間性質的物件中，而文學的創作過程雖也依賴紙筆或其他具有空間性質的工具，但是文學的構釀成型過程，大都與作家自身神思構想或創作活動有關，而體現出隨著語言而展開的情感之流或鋪敘之文

75 陳方既、雷志雄，《書法美學思想史》，頁 118。

詞，而從字、句、段、章構成整篇文字。影響詩人或作家的空間環境或觸引創作的時空情境，雖在創作之時占據重要性，但卻是被化入創作心象的構築中而進入情感和語言相協調的流動脈絡中，其空間性的一面並未實質化，而是隱藏著等待讀者的建構，反而具有心象空間的動態性質。而最終文學成品雖以印刷形式占據具體空間，賞鑑文學還是要進入語言所構築的時間之流中，體會語言辭義所挑動的情感或傳達的意涵或敘事內容。在讀畢全文後，或許會不斷返回某個意象或某段文辭或某個情節，而在賞鑑文學的審美活動中構成部分和整體的不斷對話過程，而逐漸形成對此作品的整體審美判斷。此種創作和鑑賞活動，同樣包含著時間和空間的質素，但就性質而言其時間性更為鮮明。因此批評家在感知文學作品內的「勢差」或「勢位」時，其批評感知的方式遂和書評家不同，但同樣是蘊蓄於作品潛質的「勢差」與批評家「心理勢差」相合的產物。不過相對於書法「勢」論中透過具體可感的運動型態和力的變化來感受「勢差」，並透過文字意象的賦體批評方式來或書論詞語來描摹書法之勢的審美感知，文論中如《文心雕龍》則用兩種方式來呈現批評感知中對「勢」，兼顧到「作品整體的風格」和「作品局部文辭」的觀察。對後者而言，較從流動性的角度來感知文思的推進和展開，是透過文詞文義來逆推回作者情感情意的發展過程，與書法線條在揮運中的流動和展開的方式雖有具體空間與內在情意之別，但流動性的一面近似，但沒有像書論般強調施力過程的變化所具有的「勢」感，也沒有特別強調「勢差」在文思推進過程中的顯現。然而此種情思之流的變化也同樣蘊含著「不平衡」的關係，對此種不平衡的感知，構成讀者辨認「勢差」的基礎。從文論中勢論的發展來看，劉勰之後，唐代皎然《詩式》中對辨析文思推進過程中或偏動或偏靜的兩種「勢」感的差別，有更細膩的觀察，才更有「勢差」和「勢位」的意義。⁷⁶而《文心雕龍》〈定勢〉從「文體風格」的角度對「體勢」所作的類分，是更具有「勢差」與「勢位」的意義。因此，更精確地說，〈定勢〉所分「典雅」、「清麗」、「明斷」、「覈要」、「弘深」、「巧豔」等風格之類，其「勢差」之意義已凝定清楚，故可視為「勢位」，其「勢位」的意義如同

76 見註 60 之說明。

書論中「輕重」、「快慢」、「粗細」、「方圓」、「大小」、「正側」……這些能呈顯「勢」意義的批評用語在書論「勢」中的理論意義。而〈定勢〉篇中對文體風格之分還需注意一點，「章表奏議，則準的乎典雅」，其實暗示了「章表奏議」的主要風格標準是「典雅」，而「章」、「表」、「奏」、「議」各體文之間，其實原先也有其「勢差」，就如同「賦」、「頌」、「歌」、「詩」原先也有其各體文所具有之風格，但其間「勢差」的分別是同質性大於殊分性，而「章表奏議」與「賦頌歌詩」之間的「勢差」分別更為鮮明，而構成「典雅」與「清麗」兩種「勢位」分野，「勢位」的意義更因而彰顯。劉勰風格上的劃分，著重的是不同文體「勢差」間動態比較的過程，最終相近的文體「勢差」不構成風格上鮮明的差異而可被劃為一組，但這不代表各小類的文體間沒有差別。因此此種「勢位」的強調，毋寧也建立在劉勰批評思想如何處理各體文之間的「勢差」之比較。而批評家對文體風格之分亦即是其批評感知過程中的「心理勢差」如何權衡和凝定，這部分和書法「勢論」著重點仍然不同，蓋「書勢論」的「心理勢差」更受其所聯想的物象屬性影響，而一般「勢」論則受作品筆墨線質和空間體會的感知影響。也因為劉勰於其論述中較沒有突顯「勢」的力的流動之特質和此特質與「勢差」的聯繫，故其對「勢」之闡發以更具有「勢差」和「勢位」特徵的「體勢風格」說為主，對劉勰而言，此種對「體勢風格」「勢差」和「勢位」上的批評感知，和書論的批評型態之相異自不待言，唯一可類比的是「書體」之「勢差」有別的現象。我們雖找不到直接證據說劉勰之「勢」論受書法影響，但兩者都可以統合於「勢」論的批評視域中，見出「勢差」和「勢位」各自可在書法與文論批評中發揮作用之處。

五、結語：批評領域「之間」的映照與比較

「勢」所蘊涵「勢差」、「勢位」的感知，一方面來自於作品自身所蘊涵的「勢」潛能，無論以筆墨線質之推進在紙張的空間中構成書法的表現力，還是以文字之接續組合意涵而在閱讀的心象空間中賦予文學表情達意的感染力，「勢」的潛能都蘊涵其間。所以說書法是空間藝術、文學是時間藝術之說法只是表層的、外在的藝術分類，從作品所蘊涵的「勢」潛能

以及讀者（鑑賞者）能從「勢」潛能見出「勢差」而感受到「心理勢差」，並進而感受書法或文學所蘊蓄的「勢」的動力感，此種對「勢」的感受都是物我相合而時空一體的。所以朱利安在《勢：中國的效力觀》之〈引言〉一開始就說：「一方面，我們思考現實的情勢（*la disposition des choses*）條件、輪廓、結構；另一方面，我們思考所謂的力量和運動。換句話說，一方是靜止的（*statique*）而另一方是活動的（*dynamique*）」。⁷⁷ 正因為「勢」是時空一體的，所以能統攝動靜，能各自賦予看似是空間藝術的書法從靜中感知動的動勢和張力，賦予看似是時間藝術的文學從動中劃分出靜的風格分類，⁷⁸ 所以不同的藝術只要都具有時空屬性，就能從「勢」的潛能以及對「勢差」的感知中汲取觀察藝術的不同角度，從而在批評中凝定成某些具有「勢差」和「勢位」意蘊的術語，比如拳術中不同「拳勢」如「白鶴亮翅」、「雙風貫耳」、「野馬分鬃」之別，⁷⁹ 就是在一套動勢中所暫時凝定的特定招式，也具有「勢位」之特徵。

從對「勢」的感知而論，書論家和文論家皆用「勢」的觀念來進行批評，是因為所評對象書法和文學皆蘊含著「勢」潛能。書法之勢來自書寫者嫺熟筆墨紙工具而能藉之展現不同書體體勢並藉與點畫、結體、章法相依存之行筆用筆之力的各種運動變化，而讓觀者體會到多元之勢差變化，從力和形的「不平衡」中感知「勢」以及更具體可辨認的「勢位」之存在。觀者所據以形成之「心理勢差」或來自直觀地感受筆墨動勢，此為一般觀眾；或藉體勢、字勢、輕重、粗細等術語來描述作品之勢，或如書勢論之作者在其心理意象中尋找能應和此種「心理勢差」的物象而進行描摹，此為具備文學才能的專業書家。而「勢位」之分辨也可運用在書體之別或書家風格之別，但後者尚未成為此時書論論述之重心。而文學之勢相

77 （法）朱利安著，卓立譯，《勢：中國的效力觀》，頁1。

78 羅宗強說：「勢是虛的，離開了情感、義理、文辭，它一無所有。勢是動的，靜止無勢。情感、義理、文辭構成體，體有形，是靜的，是可以描述的。如我們說『典雅』是體。」見氏著，《魏晉南北朝文學思想史》，頁357。羅氏論「勢」過於強調動的一面，忽略了劉勰是從風格之「體」的差距中感知「勢」的存在，在此層次上，「勢」「體」合一，故劉勰〈定勢〉篇中的「勢」觀，亦自有靜的一面。

79 涂光社，《因動成勢》，頁51。

較於書法之勢依存於具體筆墨空間的展開性，更與文字意象在讀者閱讀心象中的展開方式和讀者在此過程中對辭意情意之感受而體會到的「心理時空勢動感」相關。故感知文學之勢更為主觀更困難，一般觀眾不一定可直觀感受，易被作品情意或意旨所掩。批評家如劉勰同時注意到作品整體之勢在不同文體類型中的勢差同異比較以及作品細部文詞情意推進流動之性質，但他所長在對文體風格之勢的勢位辨析而體現在「心理勢差」中對風格類型的劃分。皎然則已觸及到在文詞情意流動推進過程中，勢的「不平衡」所形成的動靜之別，而較劉勰突顯出作品細部「勢差」、「勢位」的感知。而對後者的理論闡發，則更在後代的小說批評中得到展開。故同樣感知書法與文學作品中的勢，表層上皆可用「力的流動」來詮釋，但兩者力的屬性不同，反而不如用「不平衡」的「勢差」、「勢位」來詮釋更顯中性，更可見出兩者在勢論中所「異」所「同」之處。

和本文一開始所舉的朱利安論勢之說相比，朱利安較強調「最有效力的布置」來會通書論、文論之說，而本文則既強調書法和文學之勢體驗都是作品「勢差」、「勢位」的勢潛能與感知者之「心理勢差」交相互動之成果，同時在此互動中強調對「不平衡」的「勢差」、「勢位」之感知而各得出「力的流動變化」或「體勢、文勢之別」的勢論批評觀之異同，從而更細膩地詮釋唐前書論文論之文脈內蘊。論述前提有別，對勢之著重點亦不同，「有效力的布置」強調勢的效果和布置，而「勢差」強調勢的內在成因和感知。而前言所提到「身心活動」之面向，從書法和文學這兩種藝術領域的身心活動之整全來看，勢體驗貫穿於創作、作品、觀者感知的體知感中，由於「勢」的體驗本身就是時空一體，此種體驗構成藝術身心活動之基礎，因而書論或文論之作者可各自從不同藝術的身心活動所牽涉的不同階段，（無論自覺或不自覺）對勢的體驗所蘊含的理論意義有所點評或掘發，而在批評文獻中衍生出各種論述，或專論或散論或一筆帶過。如僅侷限於書論或文論自身的研究視域，很容易受書法或文學現象各自時空屬性之偏重而影響對勢論之批評觀和解讀，而各有偏重。但如轉換視域從不同批評領域「之間」的對話關係（在此文是書法和文學）而以某個批評觀念自身為思考焦點，則或許更可敞開一個可異同參照的理論視野。

本文試圖重新詮釋書論和文論中的「勢」論，此文對「勢」的討論既

涵納了「勢＝風格」、「勢＝運動」、「勢＝力」、「勢＝發展」、「勢＝方向性」、「勢＝動力學」等不同的說法但又不受其所限而提出了「勢差」之說，希望可以找到構成「勢」的感知之體驗基礎。也希望透過書論和文論中「勢論」之比較而突顯「勢差」、「勢位」之說可以適應於不同藝術而可能為其內在匯通的關鍵。目前對「勢」的思考只是初步的嘗試，因為「勢」的觀念視域因其組合成詞之豐富且浸透不同領域而更顯複雜，希望重新從不同的問題意識和理論框架進行闡發，以敞開不同的理論意義，而有助於後續的思考。

引用書目

一、傳統文獻

春秋·孫武撰，三國·曹操等注，楊丙安校理，《十一家注孫子校理》，北京：中華書局，1999。

戰國·荀況撰，王天海校釋，《荀子校釋》，上海：上海古籍出版社，2016。

戰國·慎到撰，明·慎懋賞等解，《慎子三種合帙》，臺北：廣文書局，1975。

戰國·韓非子，陳奇猷校注，《韓非子新校注》，上海：上海古籍出版社，2000。

漢·劉安等撰，劉文典集解，《淮南鴻烈集解》，北京：中華書局，1989。

南朝梁·劉勰著，詹鍔義證，《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1989。

唐·房玄齡等撰，《晉書》，北京：中華書局，1974。

唐·皎然著，李壯鷹校注，《詩式校注》，北京：人民文學出版社，2003。

宋·姜夔撰，《續書譜》，收入于玉安編，《中國歷代書法論著匯編》第5冊，天津：天津古籍出版社，1999。

宋·陳思編，崔爾平校注，《書苑菁華校注》，上海：上海古籍出版社，2013。

清·康有為，崔爾平校注，《廣藝舟雙楫注》，上海：上海書畫出版社，2006。

黎翔鳳撰，梁運華整理，《管子校注》，北京：中華書局，2004。

二、近人論著

王金陵 1981 《文心雕龍文論術語析論》，臺北：華正書局。

王鎮遠 1990 《中國書法理論史》，合肥：黃山書社。

- 方建勛 2006 〈考釋古代書論中的「勢」〉，《南通大學學報（社會科學版）》22.2 (2006.3): 104-108。
- （美）艾·布拉姆斯（M. H. Abrams）著，鄭稚牛、張照進、童慶生譯 2004 《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》，北京：北京大學出版社。
- （法）朱利安（François Jullien）著，卓立譯 2009 《勢：中國的效力觀》，北京：北京大學出版社。
- （法）朱利安（François Jullien）著，卓立譯 2021 《勢：效力論》，臺北：開學文化。
- 江兆申 1986 〈朱晦翁書易繫辭〉，《故宮文物月刊》39(1986.6): 64-73。
- 江兆申 1991 〈龍坡書法——兼懷臺靜農先生〉，收入林文月編，《臺靜農先生紀念文集》，臺北：洪範書店，頁 89-100。
- 李珮伶 2002 〈《文心雕龍·定勢篇》探析〉，《輔大中研所學刊》12(2002.10): 331-346。
- 沃興華 2019 《形勢衍：書法創作論之二》，上海：上海古籍出版社。
- 林俊臣 2015 〈朱利安「勢」思維中的書法〉，《中國文哲研究通訊》25.1(2015.3): 113-134。
- 金學智 1994 《中國書法美學》，南京：江蘇文藝出版社。
- 周 堅 2003 〈論書法中的「勢」〉，《唐都學刊》2003.1(2003.3): 125-127。
- 施又文 1993 〈文心雕龍「定勢」論〉，《中國學術年刊》14(1993.3): 237-277。
- 胡光波 2003 〈論唐代詩格之「勢」的源流演變及理論內涵〉，《湖北師範學院學報（哲學社會科學版）》23.3(2003.9): 1-7。
- 馬俊青 2004 〈關於書法中的勢〉，《中國書法》2004.11(2004.11): 79-81。
- 桓曉虹 2012 〈《文心雕龍·定勢》之「勢」現代研究綜述〉，《中共杭州市委黨校學報》2012.3(2012.6): 91-96。
- 涂光社 2001 《因動成勢》，南昌：百花洲文藝出版社。
- 徐純姁 2013 「魏晉南北朝書法與文學融攝之研究」，高雄：國立高雄師範大學國文學系碩士學位論文。
- 陸英祥 2007 〈從「尚勢」觀看漢代書法美學思想及藝術風格〉，《樂山師範學院學報》22.8(2007.8): 120-122。
- 陳方既、雷志雄 1994 《書法美學思想史》，鄭州：河南美術出版社。
- 陳振濂 2017 《書法美學》，上海：上海書畫出版社。

- 寇效信 1984 〈《文心雕龍》之「勢」的辨析與探源〉，《陝西師大學報（哲學社會科學版）》1984.3(1984.9): 57-70。
- 張伯偉 1992 《禪與詩學》，浙江：浙江人民出版社。
- 張克鋒 2010 《魏晉南北朝文學與書畫的會通》，北京：中國社會科學出版社。
- 強中華 2009 〈荀子勢論爬梳〉，《中南大學學報（社會科學版）》15.6(2009.12): 739-742、800。
- 黃 惇 2008 《秦漢魏晉南北朝書法史》，南京：江蘇美術出版社。
- 彭再生 2018 〈中國書法中「勢」的含義生成與表現〉，《文藝研究》2018.5(2018.5): 135-146。
- 劉紀蕙 2015 〈勢·法·虛空：以章太炎對質朱利安〉，《中國文哲研究通訊》25.1(2015.3): 1-31。
- 蕭 馳 1995 〈論「文行之象」——中國古代文論中一個被忽視的傳統〉，《文學遺產》1995.3(1995.5): 4-12。
- 謝建軍 2016 〈蔡邕〈九勢〉的一般筆法理論基礎及「勢」與「力」〉，《中國書法》2016.4(2016.2): 167-169。
- 顏崑陽 1993 《六朝文學觀念論叢》，臺北：正中書局。
- 羅宗強 2002 《魏晉南北朝文學思想史》，北京：中華書局。
- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

A Dialogue between the Conceptions of “Shi” 勢 and “Shicha” 勢差: *The Literary Mind and the Carving of Dragons* and A Comparative Analysis of Literary and Calligraphy Criticism in the Pre-Tang

Chen Chiu-hung*

Abstract

The present article reinterprets the theory of “shi” 勢 (“propensity” or “self-so-doing”) found within writings and calligraphy from the Han to Six Dynasties period, as well as comparing the pre-Tang dynasty conception of “shi” with that of Liu Xie 劉勰 (ca. 465-ca. 522) in *The Literary Mind and the Carving of Dragons* 文心雕龍. Moreover, this article discusses how “shi” was being perceived by critics of literature and of calligraphy within their processes of criticism, perceptions which were influenced by the respective artistic attributes of literary and calligraphic phenomena. To further apprehend these perceptions within the development of a spatiotemporal and psychological “shi,” the notions of “shicha” 勢差 (“difference or disparity of shi”) and “shiwei” 勢位 (“condensed and clearer shi within perception”) are used as a point of discussion. Through the above explorations, we can better understand the underlying connotations of the theory of “shi” and more comprehensively explore the similarities and differences of “shi” in literary and calligraphy criticisms prior to the Tang dynasty.

Keywords: “shi” 勢, propensity, self-so-doing, calligraphy, classical literary theory, *Wen xin diao long* 文心雕龍, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, pre-Tang

* Chen Chiu-hung, Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Sun Yat-sen University.