

※「游的多重面向：中國文人生活中的道與藝」專輯（下）※

「游觀與體現：中國文人的身體實踐 與自我體現之再思」座談會紀錄

羅珮瑄、張淳婷、吳毓純 * 記錄

時 間：2006 年 10 月 31 日（星期二）

地 點：中央研究院中國文哲研究所二樓會議室

計畫主持人：劉苑如（中央研究院中國文哲研究所）：

非常歡迎各位蒞臨「游觀與體現：中國文人的身體實踐與自我體現之再思」座談會，這是中央研究院中國文哲研究所「中國文人生活中之道與藝（一）：自我技術之探討」主題計畫中的系列活動之一。在此，簡單說明本會的宗旨，由於本計畫旨在探討中國文人如何經由創造性和審美性的藝，以契於道。中國文人在人生的終極關懷上，即是探究一個安身立命的問題，既涉及個己對自我內在的體認，及對外生存處境的因應；也關注如何透過身體對空間、時間的感知來認識世界。儘管各家各有不同的詮釋，卻都不約而同的指向一個「萬物皆備於我」的精神主體。換言之，這種自我實現的過程，乃是一種「擴己」的過程，所重者在如何突破物質之身的局限，經由身體的感知、心智的記憶與想像，心游神往，將自身超越時間與空間上的限制，達到一種自得、自樂、具有審美意趣的精神境界。因此，在這個亙古長存的大題目上，我們首先揭舉出「游」和「觀」兩個關鍵詞，作為一種精神探險的隱喻，邀請今天諸位引言人、討論人和諸位，分別從其內外面向，共同加入我們以下四場及最後圓桌會議的討論，懇請諸位為此賦予現代化的詮釋。

* 羅珮瑄、張淳婷、吳毓純，本所計畫助理。

第一場：「游」「觀」與證成：中國文學與藝術思維中所展現「精神自我」之多重性及其理解

主持人：李豐楙（中央研究院中國文哲研究所）

引言人：戴景賢（國立中山大學中文系）

討論人：林維杰（中央研究院中國文哲研究所）

主持人：

第一場由戴景賢教授演講，他將嘗試從中國文化中不同的角度思考游觀經驗，戴先生專長在儒學，也曾在研究所開過多年「文學批評之理論與實踐」一課，他今天將綜合這些研究，發表演講。

戴景賢：

今天我們的討論，集中於「游」與「觀」二字，及其所涉及中國思想、文學、藝術、義理、修行等相關問題。而我所選擇的引言題目是：「『游』『觀』與證成：中國文學與藝術思維中所展現『精神自我』之多重性及其理解」。我將從「游」與「觀」兩個關鍵詞的解析中，試圖分辨出一條與中國思想、藝術發展皆有關聯之思想脈絡，並揭示其中所含藏的意義。

「游」、「觀」二字放置於一處，從極早的年代，便涉及哲學與藝術思維兩方面。二字連用，曾出現於《關尹子》：「一蜂至微，亦能遊觀乎天地；一蝦至微，亦能放肆乎大海。」這段話。但因《關尹子》應是一部晚出書，所以也未必即是最早的出處。但我們如暫且拋開這部書的年代、性質不論，單以這兩句話來看，我們便會發現，「游」、「觀」兩個字在這裏，明顯地是建立於道家思想的基礎之上。基本上，道家思想中本蘊含有「游」與「觀」兩項思維，這兩個字以連用的方式出現在這裏，將主體之「自我實踐」與「對於存在之觀照」作出連結與對比，實有一種哲學上的重要義涵。而這段話雖以結論的方式為之，但它其實是源自於一項質問，即：「個體如何面對世界及其生命處境？」在這裏，個體生命將作為自身存在核心的「意志主體」，與其「生命的活動」，於概念上予以分別，因而作為「實踐者」之我與作為「進行反省思惟」之我，得以區隔。

雖則「游」、「觀」二字所指涉的哲學觀念，如此所說，曾在道家性質的著作

中，拿來相互提示，然而在中國的思想史中，「游」與「觀」所涉及的層面，如何相互關聯，其實並未被詳盡地展示。因為在不同議題、不同文本中，這兩個字的義涵，可以依所涉及語境之差異而有別。我自己在往後的寫作中，會試圖找出一條並非單純由這兩個觀念本身擴散產生的思維效應，而是它們曾經在中國觀念史的發展上，實地結合於哲學與藝術的思維，去面對其中所含藏之「永恆性問題」，從而產生的思想發展脈絡。今天由於時間有限，我只能以〈論文提綱〉的書面資料，提出一個框架，並做若干口頭上的說明，以供大家參考。

我剛才提及所謂「永恆性問題」，事實上，問題的永恆性即意味著，問題不會因可解答，或無法解答，而取消。它具有永遠會被人質問的重要性。關於「游」與「觀」所涉及的問題，我們也許可以先回到柏拉圖在《理想國》(*The Republic*)第十章中所呈現的著名的「詩與哲學之爭」(the quarrel between poetry and philosophy)。

柏拉圖所引發的「詩與哲學之爭」，是思想史上一項重要的問題，因它不僅涉及「城邦的理想形態為何」的問題，在更深一層的演繹裏，亦涉及「人應如何掌握自我」的思維。就柏拉圖的意見來看，在這一點上，「詩人」與「哲學家」之間，實際上是沒有真正的對話的。照柏拉圖的說法，由於詩人的「不可信賴」的特質，他們應被排拒於理想國之外；除非能另有一人，以「散文」的方式，替他們說明他們的立場。至於在柏拉圖之後的亞理士多德，對他來說，這種「詩」與「哲學」的對立，蘊含著人類「感性靈魂」與「理性靈魂」的本質性差異問題。當然我們得先問：「我們的靈魂是否存在？它的本質到底是什麼？」或許人存在的一層意義，就是人會不斷地質問自己有關「存在意義」的問題。或許人正是藉「質問」本身，去發掘、充實他的生命內涵。然而困難點是，在思維上，我們使用的是「本質」的概念。也就是在理論上，必須先有「個人存在」的立基點，以此為基礎，才能進一步發展問題的討論。然而除了觀念上我們能運用「本質」的概念去思考，人卻無法將「靈魂」作為探索的對象；除非我們能從人精神存在的樣態與其發展的過程，逐步去解讀它。

由於「感性靈魂」與「理性靈魂」的分法，始終無法在西方古典哲學的判斷中，將之有效歸一，因而在形態上，西方哲學家常將它們劃分成兩種主要形式：哲學所代表的，是可以邏輯陳述的「理解」；而感性所展現的，則是人之「非理性」的流露。

「非理性」成分與「理性」成分，就理論而言，如何一起被安置於個人完整的

存有基礎之中？兩者之間一直找不到正確的關聯。即使我們提高理性的地位，期待用某種理性的方式展現非理性，也只能在有限的領域裏。對於這一問題，事實上，直要到十九世紀之後，人們才有了進一步的理解。這項理解，在經過「潛意識」理論的建構後，更獲得了極大的進展。因此在今天，當大家討論人的存在方式時，我們可以有不同於古典哲學的態度，另產生一種美學主義，或是發達一種現象學的方法。這構成了現代哲學在此一問題上的特殊取徑。

至於傳統的中國人，是如何看待這一永恆性問題的？我想揭示的是，在這個我們不熟悉的西方論辯裏，一種屬於東方的解答會是什麼？我未使用「中國式的」一語，是因為在中國所展示的，不只是中國式的，亦同時摻雜有印度式的。佛教流布於中國之後，中國與印度間有了思想的對話，且這項對話，產生了重要的結果。

當然，當我們要尋找這種東方解答時，必須先有一個適當的切入點。這便牽涉到了中國哲學思維中，與之相關的種種本體論、認識論以及心理學設論上的討論。以上我所提及的道家思想，即是一可以試行的切入點。不過在此我要提出一應先予澄清的問題，即是：今天許多人企圖從現象學的角度去解釋道家思想，我認為這中間存在著困難。因為從現象學去解釋道家的理論，其實只能局限於一極有限的層面，且如論者不能精確地掌握，常易衍生出嚴重的誤導。

道家思想之所以不宜皆從現象學的角度去詮釋，最重要的一點在於，中國哲學，無論儒、道，甚至後來結合了佛教的三教合一形態，都未在理論上真正推翻「本體」的觀念。相較於此，西方的現象學運動，則是因體認到本體學的無法真正成功，因而企圖迴避現代所不能解決的本體學問題，從而發展出一種策略。故以現象學為基礎，結合特定觀點所發展出的詮釋手段，對於東方思想而言，固能產生某些解析其說的效果。但就東方思想而言，尤其是道、釋二家，他們本不認為經驗的世界自身是實在的，亦即經驗本身是經過詮釋而建構的。故若我們意圖還原到「經驗」的本初，便會發生進一步質疑「純粹經驗」是否存在的問題。道、釋二家更重視的是，建立經驗或經驗詮釋的基礎本身，究竟能不能被探討？若是不能被探討，那麼我們只能停留於現象學的層次；若能夠探討，且我們運用的方法，於實踐上是有效的時候，立場便會截然不同。因此東方思想中對於「本體」的一種不直接論述，或者保存本體學問題的「不完全解決」之方式，與西方近代之「迴避本體學的本體問題」，在性質上是有所不同的。

當然，儒、釋、道三家思想在其各自的思想主軸上，仍是存在著重要的區隔，

有其個別的差異。但正如我所撰寫的〈論文提綱〉所示，中國的解答方案，從一開始，便結合了「哲學性思維」與「生命實踐」的直接體驗方式。這種結合，對於中國的文學家與藝術家來說，亦產生了極深遠的影響。對文學家與藝術家而言，他們雖有美學及藝術理論方面的思維，但他們實地進行創作時，他們並不直接從信仰或哲學的系統出發，而是以一種自經驗中學習的態度，企圖認識自己的內心與世界的關係。也就是說，哲學的提示與自我精神存在的變化，在藝術家進行反省時，是一種交互啟示的歷程。中國的文學家與藝術家，不皆於哲學思維有深刻的認識，他們之間的立場，也非全然一致。然而由於他們是在中國文化環境中成長，受到一種自然的薰陶，使他們在創作過程中，容易產生可與中國哲學思維方式連結的思維傾向。而也因為中國的義理思維與哲學思維，具有可於文學與藝術之創作過程中，延伸其影響之可能，此種影響亦成為中國思想史發展中一重要的「可觀察現象」。且如果這種延伸影響之方式是有效且能持續的，則以此反觀那些作為源頭之義理思維與哲學思維，亦可能引發我們進一步確認其性質的結果。

中國人意欲將「哲學性思維」與「生命實踐」的體驗方式結合的企圖，所以可於文學與藝術的創作過程中實踐，最主要的原因在於，對中國人而言，文學與藝術的創作，基本上是「展現性的」，這種展現，對於以義理方式探索自身存在本質的追求者而言，提供自我「觀照」的對象，尤其是詩。因為在敘事文體的創作中，我們必須離開「體驗」的過程，開始述說一個故事。而當我們企圖完成一個結局的時候，理性則常是居於一個比較強勢的地位。但詩的構成，卻是直接性的。因此中國人討論近似西方所謂詩與哲學的差異時，會認為在人的創作過程中，創作的心理根源及其發展，藉著詩的直接性表現而披露的，常能呈現出一種與人本質相關的「人性特質」。

對於這種「展現性」的心理呈現的意義，我們如何將之導入哲學性的思辨之中？在中國，最明顯的取徑，是經由道家的理論及其影響所達成。《老子》書中所言之「滌除玄覽」，即是道家提出「游」與「觀」（尤其是「觀」）之說最重要的理論基礎。這是以「反觀」作為認識主體之手段，同時亦是將自身「認識的過程」作為探討的對象。在此一理論中，滌除所達致之「無」，是作為破去一切執見之「有」的一種方便，而非屬於哲學觀念之推演。其所以然之故，是因為在「理解」的過程中，我們人必定會產生自我的遮蔽，故是否能有效的從另一立場，來消解我們觀點所造成的偏差與限制，便成為關注的焦點。道家注意到，在這個「破有」的

過程中，「過程」使我們本身精神性的存在，發生了變化。若以「滌除玄覽」四字分判成兩面來說，「滌除」是一個「消解」的過程，其所消解的，是我們觀念運作中「非理性的成分」對於我們所造成的扭曲；而「玄覽」，則是在我們消解偏見之同時，我們所建立的另一種理解的立場。當然，在這種新立場建立的當時，我們無可避免地亦會進入另一種觀點的束縛。因此，我們須不斷提昇「玄覽」的層次，所謂「玄之又玄」。而在這種交替而行的過程中，「建立」與「破除」，猶如旋轉之軸，不斷進行，最後達至一種動態的智慧。不僅如此，在無休止的「破」與「立」之間，我們碰觸到了天地之間種種不可思議的變化在我們的心識中萌現，且成為它的一部分。故《老子》書於本章「玄之又玄」之後，又以「眾妙之門」四字繼之。

以上所說，為在「觀」的意義上，《老子》書中所作出之最重要的論述。至於「游」之為「游」，則闡明其義者為莊子。《莊子》書於最後描述「天人合一」之狀態時，其實是透過生命持續地自我發掘與展現的方式，將《老子》「滌除玄覽」的終極意義，落實於生命實踐的當下；所謂「乘天地之正而御六氣之辯，以游無窮」。「乘天地之正」，是消解了人基於物見所對於存在真相的扭曲，亦弭平了人因屬於「有限存有」從而造成與天地之間的隔閡。靠著存在本質的展現——即任何存在都是整體存在的展現——回歸於自然。亦在這個意義上，人籟、地籟得與天籟合一。至於「御六氣之辯（變）」，則是藉人的創造性作為，將這種人所不易明白的生命動力，展現於生命存在自身，在此時，由於化體的感通性與造化的同在性，人的直覺與外境，產生對應式的互動。此時我們若將人自身放置於兩種不同的位置，利用「不在場」的自我，去觀察「在場」的經驗，則人便可以掌握新的主動性。此一新的主動性，不是以有限的自我去控制經驗，而是將自我以一種虛靈的方式放空，使自我「承受有限存在經驗束縛」的程度降低。此時之我，在「乘」與「御」的意義上，即使未達於極致，亦在某種程度上，擴張了自身的主動性。於是在自覺上，生命似乎成為了「人」與「天」共在的、合一的創造性展現；其中所產生的經驗，則稱之為「游」。

《莊子》書中的這種思維，明顯地影響了中國文學與藝術的發展，尤其是山水詩。同時也影響了從山水詩到山水畫之間的發展。當然，相較於詩而言，畫論中所謂「外師造化，中得心源」，雖於美學思維上有它的立義性，但在實踐上，「師」與「得」之間，則是存在著作畫時「藝術思維」的轉折。因為作畫時，畫者明顯地必須較大幅度地離開「經驗者」的立場，此一干擾，加上繪畫本身於意義表現上的

不明確性，相較於詩歌以語言作為表現形式，作者與作品的「展現」關係，顯然多隔了一層。

以上我們所說，不僅觸及了創作的根源問題，亦觸及了創作的「動力」問題。但在這裏，我們如果將「時」、「位」的因素，加入於生命的自我實踐，則會發現，人的精神活動，由於它的變動性與有限性，在不同的時間點上，它是依照著不同的形式來展演自身的。從來不會有一刻的自我，它所展現的，是整體且一致的。那麼作為生命整體性的展現動力，從何而來？以現代學術的觀點評論，會認為展現動力應來自人的潛意識。此一潛意識，是將人各種複雜的構成，作整體性的推動。我們可以從文學創作的心理根源，探討到這一點。然而在中國文學與藝術的發展中，一項根源於道、釋二家的看法，會認為人的潛意識所推動於創造「表現的美感形式」，是使我們有機會去認識自我。然而人在以這種方式認識自我時，往往會發現一種不易跨越的「限制」，引誘著人去衝破它。這種意欲跨越限制的衝動，究根而言，一方面來自「自發性美感」的導引；另一方面則來自人內心潛藏的一種深刻的不滿足。關於後者的這種不滿足，有一企圖加以解釋的理論，即是存在主義者所謂「生存憂慮」。人為什麼會有這種憂慮？羅馬神話中曾有一譬喻，謂人乃是「泥土」與「憂慮」的混合體。有些心理學家從心理學的角度解釋，認為這是因人從子宮出生時，生存的環境發生巨大的改變，人受到外力的拉扯，因此在此一刻產生了終身難去的潛在的不滿足。是否如此，我們尚無從確知。不過，無論屬於憂慮的驅迫，或對於「限制」的掙脫，人的展現動力，都來自自身。

相對於道、釋二家與存在主義式的認知，儒家對於這個層面的探討較少。因為儒家是相對樂觀的。對於儒家而言，人在最自然的狀態下，人心具有自身本有的和諧性，故一切人內心所產生的不滿足與衝突，理論上皆屬後起，因而不須作出根本性的改變，即可將衝突緩解，回復到自然的狀態。因而對於儒家而言，生命的考驗來自於「堅持」。人必須透過對於誘惑的拒絕，將人性格中可能的脆弱性克服。而這種堅持，是以一種與世界的對話之方式呈現；這便是所謂之「風骨」。對於大部分的儒家而言，祈克果 (Søren Kierkegaard, 1813-1841) 所談及的宗教心理，是未曾經歷過的。在這一點上，道家與佛家則較儒家更接近宗教，或本質上即是宗教。因此對於祈克果所說「肉體與靈魂的不協調，是探索自我的過程中，人被逼迫到其存在之最深層，而經歷這種痛苦，使人產生一種被救贖的渴望」的說法，他們亦有近似的認知，且各自作出了重要的有關「解脫」的論述；雖則在語言表現時，道家表

現較為灑脫，而佛家則較為嚴肅。

儒家與道、釋的不同態度，在中國有時被視為各別說明了人生的一個方面；不同而可以結合。因而亦曾產生了一種特殊的會通之道。這種會通方式，在文學與藝術思維上，有一具代表性的發展形態，此形態來自明末清初的方以智(1611-1671)。方以智認為「詩」是尋求自我真相的方式。在詩歌中，我們出入生死，詩讓我們在情感表現中達到極致，從而引導我們探討情感的根源與其存在的條件與意義。當人們進入「生死同在而可以轉換」的那種情境時，不僅情感達到極致，同時也獲得完全的釋放。「釋放」使得我們得以從一個狀態進入另一個狀態。離開一個狀態稱為「死」，進入另一個狀態稱為「生」；轉換與提升，便發生於生死出入之間。「人籟」於是有了成為「天籟」的可能性。在這裏，方以智將詩的經驗與禪學結合為一，因而開展了一種重要的解答方式。

以「游」與「觀」作為明確的「認識主體」之方式，依照我剛才的說法，基本上，可以說是由道家的理論開展的；且在後來與佛家的說法結合。但這種觀點，是否也曾出現於儒家的理論中呢？而它與儒家理論的結合形態又是什麼？在此，我們須於說明時，同時注意「孔子」個人與歷史上所謂「儒家」，這兩者間的區別。

對於依社會功能而長期存在於中國的儒士階層來說，由於它終極的關懷，是側重於社會的建構，與社會責任的承擔。也是因為這種功能，所以支撐了以儒家為核心的中國「士」階層。因此雖然儒家在義理根源上重視孔子，源出孔子，但卻並非在所有的歷史時刻，皆將孔子所重視於人精神性存在的最上一義，放置於整個儒學的核心。《論語》中曾有「毋意」、「毋必」、「毋固」、「毋我」四句。此一「四毋說」，其實具有極深刻的哲學義涵。不過《論語》中相關之語僅此一見，並無可以相互發揮的論說，所以不易解釋，亦難找到其他章句的支撐。然而所謂「四毋」，依我的說法，這中間顯示了一種義理性；這種義理性，確立了人的精神性存在所具有的一種超越性。

我在此處所論及「四毋說」中所顯示於人之精神性存在的超越性，可以《易傳》中「洗心退藏於密」之說，來作補充。許多人認為《易傳》這一段話，其實曾受到道家的影響，是先接觸到了道家的論述，因而才有這種思維。是否如此？學界仍有爭議。但我們若回到「易卦」本身，它作為一種象徵性的符號系統，並未展現此一系統係明確以思辨性的觀念思維為其基本性質。而它之所以既與神權時代之政治相關，又能於自身之系統中，將「宗教性的成分」抽離，這中間明顯地係運用了

一種可將易之「體」與易之「用」區分，使其既能涵合又有所區隔的方法。這種「體」、「用」觀的運用，提供了一種哲學思維發展的可能，卻未必需要結合於特殊的哲學語言，或建立於特殊的結構系統之上。《老子》書中以「有」、「無」作為超越名言思維的遮撥方式，這點在《周易》的符號系統運用中，已先有了發展的潛勢。所以無論《易傳》中「洗心退藏於密」的話語何時始以文本的形式出現，將孔子之義理思維，導向一種哲學式的解析，在先秦思想的發展中，本具有發展的條件，儒家可接受道家的影響，卻不必然須以《老子》為唯一可能的啟示來源。且儒家思想之有此種思想的延伸，即使於過程之中，確曾增入道家的影響，亦非以一種「接枝」之方式為之。方以智之「三教合一」，所以能將其所有取於莊子與佛理者，合之於《易》，正是因孔子與老子、莊子之義理思維之導向哲學論述形態，本皆可與《易》之「體」、「用」觀作結合，故能達成。

以上所說為有關我的研究計畫的一項簡短的說明，由於受到發言時間的限制，只能粗發端緒。至於個中複雜的議題討論，仍有待將來我的論著完成後，再向諸位請益。謝謝大家。

主持人：

戴先生的演講廣泛涉及儒家、道家、道教、佛教以及後來發展的「三教合一」觀點，以宏觀方式縱談思想對於文學的影響，果然是大哉問，現在請林維杰回應。

林維杰：

戴先生的發言內容範圍廣大，問題複雜，綱要看來便不簡單，其中牽涉了多重概念的交織。由於個人學思經歷的關係，我想從另外的角度——即受戴先生發言的啟發與容受過程就教於戴先生。從提綱的內容來看，我第一個萌發的是「主體問題」。先說主體與自我的關係，自我和主體似乎是兩個概念，其中最重要的區別是，自我是反思的，而主體則只是表現的，所以文本中的主體表現與自我覺察其實不同。哲學思維上對主體的消解與自我的消解，是兩個不同的層次問題。

其次，主體是否真正存在文人的各種語境中，其實也有探討的空間。這個問題或許可以從生命創作與生命詮釋的相關性和同源性來看。無論是生命的體驗或展現、思想家或文學家的創作過程或注釋者的詮釋過程，在某種意義上可能都是同源的。當文人們從事於生命表達時（創作的一面），儘管表達者將某個生命體驗作為

表達對象，但實際上只是用一種「再」或「後」的結構重新展示，而這種生命表達碰到另一番理解與詮釋時，情況也一樣。因此生命體驗、創作經歷與詮釋過程，根本上可能不是三個相互區別的階段。如果其中呈現的不是三個有所差異的部分或階段，則在此三者交融的情況中，主體會不會是一種虛擬而實際上只是生命的指代？其間是否只有生命的流動？這個問題與詮釋存有論或創作存有論有關，如果文人語境中的主體表達形式都是生命的融通過程，且如果一切主謂式的表述都被流動的生命所消解，那麼這裏提出的「我」仍然為真正的主體，抑或是川流在各情境文本中的生命？

再其次，順著前述的脈絡下來，「游觀」之間可否能夠作一個區分？我起初是如此解讀「游」與「觀」：「游」是生命的實踐者，「觀」是生命的說明者，在方法操作上似乎可稍微切割一下。不過在實踐證成的意義上，我認為是同一種生命表現。生命感受的在境實踐，以及說明、解釋這種實踐的反觀內省過程，這兩面可能展現某種同質性，所謂同質性是指生命實踐、在境與說明都是同一種過程，儘管在學術建立或生命衝動上似乎是不同階段的展現，但實際上都是同一個過程。因此，生命既然可能是日常生活，也可能是創作生活。

最後，戴先生提到在東方思想中，經驗未必是實在的，而是詮釋的，這裏可能涉及本體的問題，儘管不確定是否有個本體，但從本質來看都是本體性的。這是一個大哉問。當我們從事學術思考甚至生命捕捉的過程中，只要追問本質，就會碰到現象學。事物的自我表現與自我說明，與我們面對事物而嘗試進行說明，好像是兩種對本質掌握的不同進路，前者是呈現的，後者是控制的。其間似乎有所衝突，但後者其實可以統攝在前者之內，這就是道家現象學式「讓」的精神。在「讓」的過程中，對生命的各種實踐、體驗、理解與省察，都不是主體的介入，而是去主體的順應，甚至是視覺系的「觀看」。回到感性與哲學的區分，以哲學介入感性的生命，藉著省思本質的方式來掌握生命的感性與律動，便會出現兩種路線之爭，即感性的美學與理性的哲學之衝突。道家式現象學的哲學，則是順應生命的美學呈現，亦是游與觀之間的和諧性。也許這樣可以說明戴先生的主標題——「游」「觀」與「證成」——的問題，其中所產生的精神自我不是主體與自我的問題，而是生命本身。哲學常強調抽離與不在場，以便對於任何具體和在場發揮批判的作用，因而在場的抽離往往也是在場的介入。但哲學必須成為現象學意義下的美學，順應生命的流動即是「觀」順著「游」而行。

主持人：

請戴先生先回應。

戴景賢：

適才我提出的說明，基本上並非展現我個人所認為唯一正確的看法，而是進行一項「思想史的詮釋」。林先生對於此項議題的說法，則是欲以現象學的方式，期待將自我與主體的「本質」觀念完全消解。不過，我想表達的，正不如此。我所主張的是，在道、釋二家之思想中，他們認為在「存在現象」的背後，是有真正的主體，且這個主體是可被證成的。只是此一主體，並非如人依據「經驗」之所意想。因此無論就「經驗」或「呈現」來說，皆不能以「詮釋」之方式，將此等「經驗」或「呈現」說之為「真」。當然以儒家之較偏於現世性的傾向來說，多數的儒家，並不如此深刻分辨。但儒家中陽明，其門下有關「四有」、「四無」之辨，亦探觸到這個問題，因而引起爭議，這且不談。我認為道、釋二家即使在「破有」的層面，與現象學的說法有可相通，但他們的整個理論，並非屬於真正的現象學式的建構，尤其是佛教。佛教義的「常住」，可分為法身常住、報身常住與應化身常住。這三種「常住」，在層次上是有所區隔的。因此並非說明執見之所以形成，乃至選擇一種動態之認識論立場，即是達至最高之境。在中國，以所謂「破有」、「破無」，乃至「破破」的方式不斷地進行自我消解，最後期待的，是真實主體的自然呈現。理論上，最上義的真我，並非常義的我，而是無礙的我。此種證境，與妄境之所以為境不同。不過就此種論議所能產生之對於藝術思維的影響效應來說，藝術表現中之所謂「無我之我」，仍是依附於妄境而說，只是此依境而現之我，既是我，亦非我；中間有了一層涵合的關係。

主持人：

現在開放提問。

楊小濱（中央研究院中國文哲研究所）：

請問「是我之我」、「非我之我」、「無我之我」是否存在於總體的中國哲學、文學思想中，抑或可以區分開來，如儒家傾向「是我之我」、道家傾向「非我

之我」、佛家傾向「無我之我」？

戴景賢：

我可舉方以智與王夫之之間的對話為例。方以智曾屢招王夫之以逃禪，且謂「將有所授」，而王夫之則以「人各有志」之詩答之，未曾聽從。然若非王夫之對於佛家亦有某種哲學理論上之認知，方以智亦將無以為勸。不過，王夫之想守住的，是儒家的立場。對他來說，並無所謂「無我之我」的立場。「是我之我」到「非我之我」，是「俗見的我」與「真實的我」的掙扎；最後回到自我價值的呈現。他並未放棄人之作為「存有者」的立場，只是人的存有，乃是動態的「有限存有」，故其性亦必須日命而日成。

楊小濱：

究竟這三個層次是並列抑或遞進關係？是類似於王國維的所謂有我之境與無我之境，無我較有我高了一層嗎？

戴景賢：

是遞進的關係，但儒家很少談到「無我之我」的層次。因為儒家沒有「游於方之內」與「游於方之外」的區別。我不願引用王國維的現成說法，是因他的美學詮釋有時援康德之論而為比附，我認為有些對應上的錯誤。至於他的「有我」、「無我」之說，其實只是一般詩話中的說法，在義理層面上有些未能完全釐清的糾結。

廖肇亨（中央研究院中國文哲研究所）：

當我們檢視中國思想傳統時，由於孕育了自我否定的可能才能更進一步融合、分裂、新生，某種程度的自我否定是精神傳統重要的部分，也是新生的力量，儒家比較沒有被救贖的渴望，救贖其實是他力宗教的根源。然而這麼多「我」的境界，如何面對不完美的世界？不完美的世界其實就是痛苦的根源，我們常處於無奈的狀態，有時候依託他力宗教，依託他力宗教也是較為容易做到的。記得荒木先生說，中國人不喜歡他力，即使談淨土也是自力生發的，因此在有無之間我們如何面對客觀界的法理（制度其實是法理的客觀化）？

戴景賢：

我所謂的「精神的多重性」，正是指在同一時刻可以存在不同的精神層次。方以智認為「入境」是痛苦的，痛苦的根源是無常，理想與現實在本質上是永遠不能契合的。因此堅持價值的當下是痛苦的，這樣的痛苦如何解脫？方以智的說法是，痛苦的同時就是解脫。「死其心」才能動人。這是從另一個立場觀看自己，自己變成了萬物中的一物。在此立場回看生命，這是游於方之外。但這一刻的情感本身，卻是屬於游於方之內的。我們若將此兩種立場融合為一，既是此亦是彼，既非此亦非彼，得其環中，依他的說法，便能悟入真實。因此「詩」是哲學的方法。

劉苑如：

今天题目的設計其實涵蓋了許多不同的層面與意義，戴先生做了一些梳理，然而這些問題依然存在於我們的問題意識中，剛剛戴先生提到「世俗之我」與「精神之我」，當我們面對中國文人傳統中，除了深層的文化精神外，世俗之我如何建構或實踐，如何與世界的對應，是我們必須處理的問題。不知道戴先生對這個問題有何看法？

戴景賢：

所謂「世俗之我」的觀念，事實上是因宗教觀念而引起。若非有宗教觀念上的真實之境，就不會認為有相對的世俗。儒家不會視生命為世俗，因為有這樣的切割，生命便會缺乏真實性。不過儒家雖不以世俗為「不真」，情變中之我是否皆是「真我」？則亦主有辨。因此儒家亦有「自我證成」的義理需求。大體而言，儒家的義理思維，以今日而論，亦有它的不足。其關鍵在於，儒家對於「個體性」存在，無適切的說明。也就是，「我」究竟包括哪些內涵？是否包括個體的殊異性？這些殊異性由何而來？孔子後的儒家，在早期的性命觀中，其所強調的，多在可作為義理根源的共性，對於個體的個體性 (individuality)，雖有「情」、「才」與「性」應如何分辨的討論，然其所論述，仍是明顯不足。宋代理學家受道、釋二家之影響，將造成稟賦差異的原因，都歸之於氣質，但又主張「氣質之性，君子有弗性者焉」。對於個體性的合法性，亦無屬於近代性質的認知。不僅儒家如此，道家對於此點，所見亦有未透。雖然道家認為人都有自我限制，而這種限制都是可以克

服的，但即使克服了，除非能將形體卸脫，否則人的有限性依然未能化除。在這裏，以老、莊為主脈的學派道家，對於「有限存在」應如何修行以達至「無礙存在」，並未完全揭示，因此亦未直接走入宗教。就整體而言，道家雖有宗教學可以詮釋的部分，但是否會發展成宗教，在歷史的變衍中，則多因其所結合於其他條件之不同，而展現差異，無所必然。

有關這個問題的澄清，如從佛教之「種子義」立說，則可以有不同的觀點。蓋如依「種子義」而辨性，則性分淨、染。基本上，只要是有限之存有者，便有染性的存在。在世俗諦的意義中，個體性是合法的，僅是不究竟。人只要取得依業因而有的生命形式，個體的殊異性便當體而在；也因此構成了世俗的世界。倘若沒有個體殊異性的存在，使得人與人之間有相異的情感、意志與行為，也就構成不了這個世界的邏輯。染性可消解的原因，在於這些原都只是薰習的種子，故可以淨除。

儒家中比較特別的是陽明。在陽明良知之學的設論中，所謂「良知之體」，既構成人之心體，亦是造化的精靈。在這兩個層次上，既構成「普遍」，亦構成「殊異」；且在人之心識上，構成「個體」。這種哲學論述，既受有佛家之影響，於理論架構上，卻又有所區隔。

依此來看，儒、釋、道三家對於所謂「我」，其實有著不同層次的論法，從這個意義上去鋪陳開來，便可有不同層次的精神自我可以辨識。

楊貞德（中央研究院中國文哲研究所）：

在此請教戴先生兩個問題。首先，您說潛在意識是「存在」展現的動力，可否請您更具體說明它在中國思想或文學中的性質和地位？或者說，中國思想或文學以哪些不同的方式談論它？我們作為一個後來的研究者或現代學者，如何才能有效地理解它？第二，廖肇亨先生的發言讓我想到了，中國哲學或文學往往強調與自然相契合，這在現代談環保時特別成為一個重點。然而，從西方某些觀點來說，這樣的思想也很可能使人傾向於妥協。如同廖肇亨先生的問題所指出，中國人會用什麼方式去面對現實？當然，中國傳統中有許多令我們佩服或神往的人物，優游於自然；但從另一角度看，這種方式是否容易產生退卻的後果？就像韋伯 (Max Weber) 所說，基督教義教人克服現實，完成上帝之國，但中國人缺乏這種俗世與神聖的區分，強調與自然相諧和，而且容易變成與現實的妥協。面對這種西方式的理解，您以為中國傳統的資源可能以什麼樣的方式回應？

戴景賢：

首先關於第一個問題。「潛意識」理論，是以科學的方法界定人類有關精神存在結構的一種學說。在東方思想中，對於潛意識的存在，其實早有論述。且不論佛家唯識理論中的末那識，本即是涵括深層心理學中所指涉之潛意識，而在這方面，二十世紀許多精神分析學學說亦多受有佛教思想，尤其是禪學與密宗研究的影響。甚至十九世紀的叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860)，他所謂「意志之否定」(the negation of will)，亦早已受有《奧義書》與印度思想研究之啟示。叔本華曾以基督教與佛教的比較為基礎，結合了西方「原罪說」與東方宗教哲學中的「業力障礙論」來討論人的存在問題。

至於中國的儒家，雖則他們在這方面談得比較少，但我們亦可以檢視一下前面所提及的「洗心退藏於密」的說法。「洗心」洗的是什麼？其實「洗心」所指的「心」，便是《莊子·齊物論》中所謂「隨其成心而師之」之所謂「成心」，乃指妄心。而在《齊物論》中，文章的作者曾描繪南郭子綦之「坐」，這種「坐」的方法，其實便是一種禪定的功夫。其初步的方式，是企圖將人「非主動性的意念萌現」降至最低。這是一種淨除不淨種子的方法。當然，就俗見而言，心是活動之物，念念相續，無一刻停息，意識只可能昏沈、入眠，而不可能被剝離。但在道家與佛家的修養中，「入定」卻是可能達致的。今日的科學也證明，禪定而致「入定」，確實人腦波的狀態，與常時不同。而這種修行，在過程中常有的功效之一，便是可讓人內心深層的潛意識浮現，從而淡化之。大家皆知，陽明中年有一段故事，他曾躺於石棺之內，以祛除懼死之心，並因而悟出「死無可懼」的道理。其實陽明躺於棺內，亦形同禪坐一般，只是氣運行的方式不同；且因人對於「封閉空間」的先天恐懼，如此做等於多了一層考驗。禪坐坐到最靜時，求生懼死之意志便會升起。這便是佛教所謂人到臨終時常有的莫名的、不能克制的恐懼。這種 will-to-exist，深植於人最深層的潛意識之中，為輪迴之根，也是求生的動力；所有的其他慾望都依附於此。

由此可知，有關「潛意識」的存在，在東方人的修行經驗中，可說早有認識。只不過文學作為一種表達方式，人的意識與潛意識內涵，則是以「抒發」的方式來呈現。這種抒發，從意識中的「作意」為起點，逐步藉由創作時靈機的啟動，將人內心潛在的情感與意念，勾引出來，特別是詩的創作。我們亦可說，真正內發的詩，

在作者做出關鍵性的決定時，那一刻其實是精神不斷自我提煉後的不自期的結果。是一種「後產生」的語言。是人們提昇到某種境界時瞬間對於自我的捕捉。因此一首詩的背後，常隱含著精神試煉的歷程。文學創作本身作為「滌除玄覽」的手段，在最高境界產生時，實際上是類同希臘悲劇論中的入戲，具有淨化人心 (purification) 的作用。

而在中國的美學思想中，畫論有所謂「氣韻生動」。「氣韻生動」的極致創作，其創造力的啟動機制，其實就是畫家藉「剝離美感經驗的外在憑藉」，將自我當下的直覺，與所熟悉的美感經驗重新結合，從而引動的一種表現的衝動。這種理論上的可能，與實際操作，可以有不同層次的發展。中國的藝術家，並非皆從同樣的歷程，探索美的創作經驗。亦不是每一個文學家或藝術家，皆清楚地知道自身所受到的哲學啟示。但在一個大的文化氛圍中，中國的文學家與藝術家都會有這種嘗試。這種嘗試，雖與西方宗教對文學與藝術之啟示不同，但也有它類似的部分。也就是，他們同為追求自身的精神提昇，而進入某種理想的境界。

其次，我們如追索人創作活動的內在根源，探究其究竟為何？則我們至少可以分說為五項：

第一項是適才我們所提及所謂「人潛在意識中的原始焦慮 (primal anxiety)」。這種焦慮，使人企圖以宣洩自身的方式，達到一種莫名的滿足。其實人的第一個聽眾，便是他自己，進而才是希望自我的敘述能為他人所理解。儒家論詩的創作，有「不知手之舞之足之蹈之」之句。這種話，初看只是表露人「創作力」受到引動時的歡愉。但在背後，其實尚有著更深層的心理背景，值得探討。

第二項是人對於「作為價值基礎的知識」的依賴。這種依賴，使得我們得以貫徹「以特殊形式嘗試掌握自我展現時的瞬間」的企圖。當我們使用語言完成詩作時，即是對於這種知識的依賴。

第三項是人對於「自我煩惱」的厭惡，與尋求「解放」的努力。人的這種厭惡，若是沒有可以釋放的出路，則人連創作的動力亦將無法運用。人藉著對於理想的渴望，將自己從自身的有限性的樊籠中解放。

第四項是人對於自我的縱放。在某些情況下，人事實上希望將自己縱放到極限；《金瓶梅》便是典型的代表。這些情況，有時是因壓力無法藉自己所熟悉的方式宣洩。有時是不能接受運命的結果。有時則是思想沒有出路。因此人便想藉「縱放」或「縱放的想像」，將自己的苦惱推向極限，一察它最後的結果。「縱放」在

藝術上其實是另一種動力。

第五項則是人對於真實之境的探索。「真實之境」，就審美的可能而言，其實就是藝術形式所能引動的「美」。人在純粹的美的經驗中，將自身帶入不受「思維」以及「目的」限制的精神境界之中；因而將自身潛藏的經驗能力釋放。對於藝術家以及藝術的欣賞者而言，古典觀念中所認為的「真」、「善」、「美」的同一性，仍是有著它的真理性的。

至於您所問的第二個問題，儒家其實有個最後的逃避之門，就是把這個世界與理想世界切割。如此，人對現實世界的容忍度便增加了。因為他可以在另外一個場域中，獲得想像式的滿足。當然，我們永遠可以質問：「這種釋放本身是否真實？」然而即如我們剛才所提及的王船山，他之所以不願意放棄儒家立場的原因，正是因為有此精神上的滿足。他不是不承認有「游方之外」的境，但他認為人就是要堅持自己的立場。這種精神，在儒家來說，就是風骨。所謂「風骨」，就是自我對於生命價值的堅持。這個堅持，不是建立在對所期待的願景得以實現的信心上。而是透過自己的實踐，證明價值的「人人可實踐性」；且堅信人只有確立在這個立場上，才能應對生命中種種的不可測。

然而到了清末，中國思想發生了巨大的變化。此一轉變，對於傳統文化的最大衝擊，便是傳統菁英階層與菁英主義的消逝。以往的菁英主義，是少數人有任重道遠的生命承擔，而今日的社會則不復如此。個人風骨的關注，到了今天，轉變成了社會價值的思維。而這種價值思維的展現方式，多半也是「社會描述」的方式，而非詩的方式。故就這一層而論，當代中國文學中「詩」的衰弱，固然存在屬於世界性的普遍原因，但與「整個菁英主義的衰落」，以及「新的智識階層之社會思維，需要尋求新的展現」，亦有極大的關聯。中國新文學運動中小說、戲劇較詩遠為發達，其因亦正在此。

鍾彩鈞（中央研究院中國文哲研究所）：

主席要我談一下理學家的道教交涉，在此簡略談一下王陽明的部分。據陽明年譜，陽明在三十一歲那年八月告病歸越，築室陽明洞中，行導引術，後來練成一種先知的本領。我認為王陽明的修練重要關鍵是養病，他的「告病歸越」指的是肺病，陳榮捷曾說他「半生病肺」，王陽明最後五十七歲也因為肺病去世。陳老先生以此說明陽明的堅強意志，但與修練有點關係也不一定。陽明佚語錄中有一條記

載，陽明與弟子同登香爐峰，登上山頂後，弟子氣喘吁吁，唯獨陽明氣定神閒，還能唱歌。陽明的解釋是他著眼當下，登山時只看前面一步，所以不累，然而這也證明他的肺尚能承擔登山的辛苦。

另外可以稍提王學講學實況。開會時，首先是童子歌詩，往往是儒家如程明道、邵康節、朱子的詩，然後才講說道理，互相驗證。最後一天則去附近的山水勝地游覽。可見當時的學術會議不像現在的刻板與辛苦，也許值得我們效法。

第二場：Tracing Back the Radiance: Reflections on the Buddhist Roots of *Neidan* 內丹 (Inner Alchemy) in Medieval China

主持人：林鎮國（國立政治大學哲學系）

引言人：James Robson (Department of Asian Languages
and Cultures, The University of Michigan)

討論人：廖肇亨（中央研究院中國文哲研究所）

主持人：

本場引言人為 James Robson 先生，Robson 先生是希臘宗教的專家，特別是 humour 研究，亦是中世紀佛、道教研究專家，尤其神聖地理學、地方宗教史、禪宗史等等，出版著作有“Buddhism and the Chinese Marchmount System (Wuyue): A Case Study of the Southern Marchmount (Mt. Nanyue)”和“A Tang Dynasty Chan Mummy (*roushen*) and a Modern Case of *Furta Sacra*? Investigating the Contested Bones of Shitou Xiqian”，目前正籌備 *The Southern Sacred Peak (Nanyue): Buddhism, Daoism, and Local Religious History in Medieval China* 這部研究專著的寫作，今天將討論 Tracing Back the Radiance: Reflections on the Buddhist Roots of *Neidan* 內丹 (Inner Alchemy) in Medieval China。

James Robson：

我不是那個 James Robson，主持人介紹的希臘專家另有其人。在我攻讀博士的時候，便對傅柯談「自我技術」非常有興趣，以下是傅柯在“Technologies of the

Self” 文章裏的說法：

Technologies of the self, which permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality.¹

我認為他所談的自我技術作用與宗教有密切的關係，傅柯提到很多希臘與羅馬的例子，其中 Gregory of Nyssa 部分與我今天的主題相關：

Gregory did not mean the movement by which one renounces the world and marriage and detaches oneself from the flesh and, with virginity of heart and body, recovers the immortality of which one has been deprived. . . . Gregory exhorts one to light the lamp and turn the house over and search, until gleaming in the shadow one sees the drachma within. In order to recover the efficacy which God has printed on one's soul and which the body has tarnished, one must take care of oneself and search every corner of the soul.²

這是我剛開始思考內丹這個問題的背景。我在日本讀書時，曾遇見一些日本佛教高僧，其書常引用道教的名詞，尤其是內丹，因此我想也許日本的佛教受到了道教的影響，而內丹的概念一直存在於佛教，並傳入日本，於是我想回到中國初期的佛教思想中，尋找有關內丹的概念。

過去關於內丹的問題，現代學者一般的說法是，內丹是佛教受到道教的影響下的產物，但怎麼影響卻少有具體的說明。事實上這個問題與我的博士論文南嶽研究有關³，當時我遇到一些高僧、道士運用了內丹的說法，因此我考慮從區域性的宗教發展切入。南嶽的宗教歷史相當有特色，參考書目中所列《南嶽總勝集》有地方志的性質，收入佛教《大藏經》中，卻也收入《道藏》，然而《道藏》所收的《南嶽總勝集》版本與《大藏經》有些區別，它剔除了內含佛教思想的部分，至於《大藏經》所收的《南嶽總勝集》內容較為豐富，但編輯者卻是一位道士。最早出現

¹ Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton, eds., *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1988), p.18.

² *Ibid.*, pp. 20-21.

³ James George Robson, “Imagining Nanyue: A Religious History of the Southern Marchmount through the Tang Dynasty” (Ph.D. diss., Stanford University, 2002).

「內丹」的道教經典可能就是《南嶽總勝集》，它也是南嶽佛教歷史中天台與禪宗的重要活動，因此研究內丹的學者都認為內丹所受到的佛教影響是從天台與禪宗而來。

我的文章首先提及道士鄧欲之，在《南嶽總勝集·南嶽九真人傳》詳細記錄了他的生活，其中出現兩個關鍵詞：「金液」與「以修內外丹」，應該就是道教內丹最早的出處。有一位研究內丹的法國學者 Farzeen Baldrian-Hussein 也曾提過鄧欲之，但他對鄧欲之的生平保持懷疑，對於這個問題我閱讀了一些資料，其實歷史上有兩個鄧欲之，Baldrian 將他們視為一個人，因此出現許多不合理的衝突，另一個鄧欲之與內丹毫無關係，請參考我在文章中的考證，特別說明一點，《南嶽總勝集》中引用了《湘中記》的記錄，這也是一部地方志，今已不存，但清朝學者曾為之輯佚，因此現在還能看到部分殘缺的樣貌，了解它的性質，其中也提到東晉時鄧欲之於南嶽修內外丹。

還有一位佛教僧人慧思，有一部牽涉到游觀的重要著作是〈南嶽思大禪師立誓願文〉，這是他在抄寫《波羅經》時所作，說明他為何要到南嶽。對佛、道教來說，修行的地方會影響到修行的成果，若是在一座較有靈性的山嶽，則容易成佛成仙，曾經有一個批評道士不應在廬山修道的故事，說到一位僧人到道士的精舍，勸告他在廬山修道不會有所成，應該要去南嶽。這裏呈現一個有趣的現象，即為什麼地方會影響到修行，因此慧思在〈立誓願文〉中清楚地寫出他為什麼要到南嶽，乃是說明這個問題的重要資料，他說：「願諸聖賢佐助我，得好芝草及神丹，療治重病、除飢渴，常得經行修諸禪；願得深山寂靜處足神丹藥，修此願，藉外丹力修內丹。」其中一句「藉外丹力修內丹」，頗引爭議，因為慧思與鄧欲之的時代差不多。有些佛教學者認為這篇文章不是慧思寫的，因為文內已提到「末法」的問題，較諸慧思的活動年代還太早，且所運用的乃道教修行方法，亦與佛教不合，但我認為這些學者對將佛道分歧區分得太過清楚，意圖保有一個純粹的佛教，因此說法頗為紛雜，我認為要解決這個問題，還是必須回到歷史文獻中尋找可靠的資料。

《佛祖統記》中記載：「師一日登祝融峰，岳神會棋，神揖師曰：『師何來此？』師曰：『求檀越一坐具地。』神曰：『諾。』師即飛錫以定其處（今福嚴寺是）。神曰：『師已占福地，弟子當何所居？』師即轉一石鼓，下逢平地而止（今岳君塑像猶坐石鼓上），岳神乞戒。」這裏福嚴寺所在地被稱之為「福地」，在道教「洞天福地」有特別的意思，至於佛教文獻中，「福地」卻是一個指稱模糊的名

詞，但我覺得這裏的「福地」與道教應有關聯。另外《南嶽總勝集》中有關「光天觀」的部分在《道藏》中俱被刪除，光天觀也是福地，「天業中改觀為寺，即今上封寺是也。又按《南嶽十八高僧傳》云：『陳光大初，思大和尚領徒至此，建閣作真，徒上下經行聽法之所，則光天觀當別有基也。』西有青玉壇福地，今釋氏改名羅漢行道壇」⁴。這兩處道教的福地經由慧思及其徒弟的改造都成了佛寺，可見許多福地都與道教有關聯，但不能以此證明佛道融合，我認為這種判斷還太籠統；且當時慧思與道士們也發生很多衝突，佛道之間或有交集的現象，但也有衝突，這是個複雜的問題。而慧思所建的福嚴寺，爾後改名般若寺，根據《宋高僧傳》的記載，仍有和尚在寺裏修胎息術。胎息術乃是內丹的別稱，為什麼會在佛寺練內丹，也許正保留自慧思以來的修行方法。我認為天台宗也許是中國佛教最早的禪宗，在〈習禪論〉中曾提出南嶽是南方最重要的修禪地，因此若我們不必把天台與禪宗過於割裂，可以發現他們之間或有關聯。

錢鍾書曾提及唐代文學中有很多迴、返、還、歸等用字，為當時道佛中重要的辭彙，後來禪宗石頭希遷著有《參同契》，亦有許多迴、返、還、歸等用字，特別的是這部書的書名「參同契」，在佛教來說是很特殊的辭彙；因另有一部流行於唐代關於道教內丹的書叫作《周易參同契》，顯然石頭希遷是借用了這個名詞，足見道佛間的相互關聯性在其歷史發展軌跡中屢見不鮮。

不僅如此，《高僧傳》與《南嶽總勝集》中還記載石頭希遷常去南嶽的朱陵洞天聽瀑布聲。朱陵洞天有一個圖書館，藏有許多道教典籍，而且朱陵洞天也是鄧欲之修道之所在，這些零碎的材料雖未必是有力的證據，但未嘗不能聯想兩者的關係。

我對石頭希遷另外一首詩〈草庵歌〉，其中可見「迴光返照」一詞，頗有興趣。當我在搜索一些有關「內觀」的名詞解釋時，發現這個詞彙在道教修行中也常常得見，但第一次出現恐怕是在石頭希遷的詩裏。這反映了自唐朝以來，佛教有自內在尋找佛性的主張。在我的文章“Tracing Back the Radiance: Reflections on the Buddhist Roots of *Neidan* (Inner Alchemy) in Medieval China”裏還提出其他的例子，如《臨濟錄》、道元等相關記錄，這些概念後來也傳到日本、韓國，影響了他們的佛教發展。

⁴ [宋]陳田夫：《南嶽總勝集》，《大正新修大藏經》（臺北：新文豐圖書公司，1991年），第51冊，卷2，頁1076b。

如果我們想了解關於內丹、迴光返照等發展，必須先破除學術界中對於各種宗教所劃分的界線，事實上歷史的發展中這些概念都會互相牽涉，當我們把所有的資料並列比較，就會發現在每個時代裏，都會有某些讓各種不同宗教共同感興趣的議題，從內丹一詞在佛教內的錯雜發展，可證唐代當時各種宗教普遍都有從內在尋找宗教體驗的共同關注焦點。在石頭希遷之後，洞山良价也寫了一部《心丹訣》，心丹也是與內丹相關的名詞，或許是內丹的代名詞，或許是石頭希遷書中所提及有關內丹修練的方法。最後還有一個有趣的聯想：南嶽的最高峰為祝融峰，而在內丹的術語中「祝融」則指稱丹田，正是人身中最重要的所在！

主持人：

討論人廖肇亨先生是中研院文哲所助研究員，研究領域為明清文學、佛教文化史，現在請廖先生回應。

廖肇亨：

在 Robson 先生文章 “Tracing Back the Radiance: Reflections on the Buddhist Roots of *Neidan* 內丹 (Inner Alchemy) in Medieval China” 的開頭，先引用《遠羅天釜》中記載日本白隱慧鶴禪師獲白玉蟾仙人傳授內觀之法，修養身體，後來推行此法，成為江戶臨濟宗中興之祖，這條資料的最先出處其實是《夜船閒話》，既是「閒話」，因此有些學者對這條傳說有所懷疑。

這篇文章談了南嶽的山嶽信仰，從內丹看佛道的交涉，看起來似乎偏向佛教受道教影響，不過剛剛 Robson 先生也補充，這個問題很複雜，從 Robson 先生的報告中，慧思修行先養身，故服食仙藥，似乎受道教影響，但從另外一個角度來說，這或許與當時風氣有關，是不自覺的，如同今天大家都吃醬油，卻未必知道醬油是十六、十七世紀自日本傳入，因此除非見到慧思自覺去吸收道教思想、修行，才能說他受到道教的影響。這一點 Robson 先生也發現了，只看文章容易讓人以為佛道水乳交融，然而剛才 Robson 先生也提到慧思與道士的爭執，顯見佛道仍處緊張關係，但這裏卻呈現一種學科跨界的知識現象，從六朝便已開始，但佛道之間呈現出來的是緊張的狀態，到唐代都還有三教論辯的風氣，到唐代知識跨界融合的風氣已經展開，澄觀同時繼承華嚴與禪宗的法脈，唐僧圭峰宗密甚至引進儒學，他亦是儒生出身，涉及後來儒佛調和的基本預設，而成玄英雖是一名道士，但他所注解的

《莊子》，大量引用了佛教的經典與學說，這在唐代已起了開端，宋代以後三教融合之風更盛，內藤湖南談唐宋變革的關鍵，其中一點是知識界的風尚由外轉向內，Robson 先生追溯內丹的淵源可以到六朝隋代時期，但真正在知識界有一定影響卻是宋代以後，其理論與學說的完成也是在宋金之際，因此我認為宋代還是比較關鍵的時代。

內丹修行一個重要概念是把身體當作一個火爐，所以內丹重視身體思維，這與佛教將身體視為臭皮囊衝突，因此石頭希遷的《參同契》特別在其強調身體思維，譬如水火的特殊內涵，佛家講五蘊皆空，而他卻認為修行時身體非常重要，因此我覺得《參同契》未必談的是《周易》，而是強調身體思維。尤其〈草庵歌〉更明顯，「庵」就是屋子，佛經常以「屋裏人」作譬喻，例如《法華經》，Robson 先生文章中似乎認為「庵」就是心，我認為〈草庵歌〉中形容草庵就像身體，佛經有「四大如屋宇」之說，「四大」其實也有身體的義涵。而詩中也談及「法界」，其實不僅華嚴談法界，其實整個佛教都談，只是後來華嚴特別標誌成重要的概念，禪宗受華嚴影響，這部分卻未必然。〈草庵歌〉中有些例子顯然用的是道教的例子，譬如「築基」，佛教談「四大假合」，「築基」是假的、不真實的，因此不會使用這個詞彙，而會用「境遇」；禪宗說「吹毛用了直需磨」，吹毛是劍，也就是說工具用了還要整頓，以上都是說這個概念。熟悉道教經典的人看了這些例子，都會覺得與內丹有關，像「屋宇」的說法，傳統佛教說「四大如屋宇」，是假合的。尤其最後一句「豈離而今這皮袋」，與佛教五蘊和合的概念是衝突的，顯然強調的是身體思維。

曹洞宗的特色是功夫綿密，禪宗有句話「臨濟將軍，曹洞土民」，「臨濟將軍」指其禪法犀利明快，如黃龍禪師「一箭破三關」，「八識田中一刀切」，「直指人心，見性成佛」頓悟頓修的傳統，可與曹洞宗的歷程對照，洞山良价的《心丹訣》明顯就是將身體視為爐，おらてがま（《遠羅天釜》）のかま其實也是爐的意思，因此回到開頭，我認為白隱慧鶴禪師雖說是臨濟中興，其實援用了曹洞的修行法。

Robson 先生文章還提到道元，道元是日本曹洞宗的重要祖師，道元禪法很多，最有名的就是「坐」，坐到最後就開悟了，曹洞宗禪法很複雜，但宋代宏智正覺之後多半歸之於默照禪，默照禪從某個角度來說也是內觀之法，傳統佛教的內觀是觀心，觀心不見得要觀身，但曹洞宗的禪法某部分就是跟身體思維結合，這牽涉

到佛道對身體、解脫的看法與跨界問題，但我不敢說這就是受道教影響，因為佛教本身也有對身體的看法，尤其是密教傳統，在日本學者的分期來說是後期大乘，而現在的密教變成是西藏佛教的一部分，日本成為東密，戴景賢先生曾經提醒我「禪宗就是顯教之密」，玄沙師備禪師說：「汝今欲得出他五蘊身田主宰，但識取汝秘密金剛體。」唐五代也有很多禪僧修秘密行，因此我覺得重視身體這部分也有可能是佛教傳統。

回到 Robson 先生一開始提到的明清佛教，白隱禪師在日本佛教的地位是由於鈴木大拙定位其在江戶佛教的重要性，因此後來的思想史學者錯以為這是日本特有的禪法，但其實他們受到明清思想的影響很大。

晚明僧人談內丹的材料很多，尤其是流行於晚明的《陰符經》，這個傳統在明末清初時由中國傳到日本，當時黃檗宗在江戶時期的影響非常大，有人談到白隱與黃檗宗之間的關係（主要是反響與抨擊），這在日本學者看來，他們把淨土、禪、真言等混合在一起，其實是受到批評的，當鈴木大拙談白隱時已經不太談黃檗宗，因為到了明治時代黃檗宗開始受到批評，黃檗宗思想沒落時正是新佛教興起的時候，而晚明佛教自然而然被忽略。

Robson 先生的文章給我以下幾點啟發，首先是學科跨界問題，值得我們再思；其次佛道等宗教傳統如何面對身體思維；第三偏向明清佛教，事實上對明清佛教的評價傷害最大的是《四庫提要》，事實上它仍然有很多值得發掘的地方；最後是關於這篇文章的主題山嶽信仰，過去我曾做過僧人山居詩的研究，這種信仰與世界中心的概念密切相關。

主持人：

廖先生不僅將文章重讀一遍，甚至重談一遍，提出很多不同的切入角度，非常可怕，現在先請 Robson 先生回應。

James Robson：

我的文章是想觀察內丹的多重根源，開始提及白隱的原意，並非是企圖把他和最早的內丹聯繫在一起，而是我覺得白隱提出許多非常重要的意見，尤其是對慧思有關道教的用法、概念的覺察，這部分尚需更多的研究。

我認為廖先生提出許多學術界的現象的確值得思考，很多慧思研究學者認為他

的概念不符合當時佛教的傾向，然而陳寅恪先生卻早已提到在敦煌文獻中有一部與慧思時期相近的《龍樹五明論》，也有類似的身體思維。而我也發現敦煌文獻中有多達五十處如喝符水、殺鬼治病等說法，因此我認為在早期佛教便普遍有這樣的作法。

另外密教問題也很重要，現代學術常把凡有神秘的、有道教色彩者，便視為密宗，這是為了維持純粹佛教的目的，是以《大藏經》中《龍樹五明論》就被置於密部，但其實當時根本還沒有密宗。

至於廖先生將石頭希遷〈草庵歌〉的「庵」理解為身體思維是正確的，在翻譯的過程中很難把這個部分妥善地翻出來，因為它有許多層次的意思在其中，但我認為這首詩最大的價值在於談到內、外的思維，以身體為界限，出入內、外兩個範疇，不過石頭希遷著重的還是內，要回到內在尋找佛性。

主持人：

現在開放提問。

劉苑如：

Robson先生的文章展現了豐富的材料，在您的報告中特別強調「福地」的概念，無論佛道修行過程中，都必須找到一個場域，讓修行者在歷史記憶、空間感覺與自我身體實踐中彼此互動，「我」在此中既是觀者，也是「受觀者」，有趣的是祝融峰山光依舊，但加入慧思行跡的南嶽歷史記憶已大不相同！

其次，這篇文章的主旨雖不在此，但或許可以繼續思考一個問題，在您文章所提供的關鍵字中，提及「末法」，如果與道教的末劫觀互動，雖然名詞不一樣，但在當時歷史情境都是重要的問題，請教您的看法。

謝世維（中央研究院中國文哲研究所博士後研究）：

我曾看過一些材料，說明內丹的形成不僅是宋元之際由上清內在的存思轉化過來，或者唐代早期《內觀經》轉換成內丹，在某個時期是內、外丹經典乃是同時並存，也許與您談鄧欲之同時修內外丹有關聯。譬如黃帝升天的神話，從早期神話中黃帝鑄鼎煉丹，發展成某些經典說黃帝鑄鼎的三隻腳為精、氣、神，然後《太白經》說黃帝升天的神話同時隱喻內、外丹，尤其《太白經》是用外丹的術語談內丹

的修練；而《道樞·九仙篇》是早期《天真皇人九仙經》的版本，羅公遠、葉法善皆有註解，這些都是佛、道教微妙的講法，且都是談論內丹的，《道樞》裏保留許多唐代早期有關內、外丹同時存在的材料。這些也許是內外丹轉化的重要步驟。

張超然（中央研究院中國文哲研究所助理）：

您提到梁武帝賜給鄧欲之的宮觀分上中下三層修行內外丹，我想舉另一個例子，梁武帝同樣賜給陶弘景上中下三層的宮觀，陶弘景的文獻中清楚記載，下層為弟子建造並守護的丹爐，是修行外丹的所在，中上層只有陶弘景能進入，用以修練《上清經》存思法之所在，因此若是鄧欲之與陶弘景時代相近，雖然地緣不同，但從格局相近的建築著眼，所謂內外丹的「內丹」，也許就是六朝《上清經》的修行方法。因此唐代《南嶽總勝集》中記錄六朝人修行的方法，究竟指涉的概念是什麼？是我們現在所理解的內丹，還是六朝《上清經》的修行方法？是唐代人的用詞，還是六朝人的用詞？我在同時期的道教經典中尚未看過使用「內丹」這個辭彙形容這樣的修行方式。

James Robson：

我簡單回應，關於福地與末法、末劫的問題。我最近剛寫了一篇文章討論早期佛教聖地進入中國時，都選擇在道教的福地蓋寺廟，或讓一個觀變成寺，似乎他們也有認為某個地方是較有靈性的概念，也即可呼應我的文章最後一句話：“Who you are depends on where you are”。但末法與末劫的問題我還得再考慮，我認為在慧思的年代裏講末法的概念是比較危險的，很多佛教學者之所以批評慧思，就是認為末法觀出現太早，同時他的概念也比較奇怪，探討末法思想的來源是我未來的研究課題，而劉先生提供其與末劫的關係是值得考慮的方向。

另外，內外丹究竟指涉什麼？這是個必須思考的問題，鄧欲之說「以外丹力修內丹」究竟是什麼意思？如果像今日將內外丹的概念分開，那該怎麼修？我們其實還不清楚內、外丹的差別，南嶽的修行似乎重視由內而外、又由外而內的轉變時機，因此會看到兩種修法。然而在《南史》的記載裏，另外有一個鄧欲之曾為梁武帝煉丹，但梁武帝不敢服用，只是放置在一旁。假設當時人己知道丹藥對身體的傷害，不知道是否這原因影響到內外丹的修練方式。至於上中下三層的建置，在《南嶽總勝集》中也出現過，我還需要再思考它的涵義。

第三場：「游觀」與「想像」：發現山水之路與 六朝感受史的一個案例

主持人：黃景進（國立政治大學中文系榮退教授）

引言人：蔡英俊（國立清華大學中文系）

討論人：嚴志雄（中央研究院中國文哲研究所）

主持人：

本場引言人為蔡英俊先生，專長在中西文學批評理論，討論人為嚴志雄先生，是耶魯大學博士，在香港、美國均任教過，近幾年在文哲所從事明清文學方面的研究。

蔡英俊：

我提出的問題與近年來的研究有關，也就是試圖探討古典文化傳統中審美活動與道德論述之間的關係。一般所謂的審美或美學的概念往往直接關聯著「美」或「藝術」的場域，而被看成是極具有主觀的成分、並且與客觀的知識或認知相對立，因而審美活動常常無關於哲學、真理的分析討論，然而假如從經驗的角度出發，則人類所有知識的建構乃是從經驗而來。但經驗一詞原有很多不同的意義指涉範疇，因此，經驗作為一個考察的對象，如何變成知識的與料？而感官經驗本身又如何能被認知？所以我在提綱的第一部分即試圖追索「美學」一詞的根源，並且闡明我們當下以「審美的」或「美感的」來對譯 the aesthetic 其實是不恰當的、而且容易引生過多不相應的論題與論述。「美學」一詞來自於希臘文的「感官知覺」(aisthesis)，而「感官知覺」在亞里斯多德 (Aristotle, 384-322 B.C.) 的知識論述架構中具有重要的位置，關於這個問題的解讀將會是我整篇論文的理論基礎所在。至於康德 (Kant Immanuel, 1724-1804) 的《判斷力批判》(Kritik der Urteilskraft)，一般認為是關涉近代美學論述發展最重要的著作，但其中的重點並未正面觸及與藝術相關的審美經驗的議題，全書分成兩個主要部份，分別說明人與自然 (Nature) 之間的關係。至於依循亞里斯多德所陳述的路徑而來，即經驗透過記憶而成為知識的法則，則如加達默爾 (Hans-Georg Gadamer) 《真理與方法》(Wahrheit und Methode: Grundzüge

einer philosophischen Hermeneutik) 一書修訂版的英譯者所指出的，「經驗」在藝術與知識相關的範疇中，德文詞彙中除了常見的 *Erfahrung* 之外，還有另一個單字指示經驗的概念，而其涵義是與生活、傳記中所稱說的體驗相關 (*Erlebnis*)。儘管加達默爾《真理與方法》書中關於「經驗」大部分的論述，依然與亞里斯多德形上學所開展出來的系統相合，這就牽引到從經驗到知識之間的命題語言的問題，知識的內容若要變成可以討論的形式，便需要以命題的格式 (*proposition*) 出現，這是在知識的面向去掌握外在事物的一個表達形式，但命題的語言又牽涉到我們怎麼去辨認外在事物，故亞里斯多德又談了範疇的概念，將事物分為性質的、運動的等類別，開始把物切割為各個不同的範疇，因此我們討論物的本質或屬性是有針對性的。簡單概括來說，從經驗到知識，知識的顯現要透過命題的語言，如高友工先生便認為西方的語言是分析的，而中國的論述語言則屬於另一種形態。二十世紀初，德國胡塞爾 (*Husserl Edmund, 1859-1938*)、海德格 (*Heidegger Martin, 1889-1976*) 即質疑命題語言構成知識或所謂科學 (*science*) 的基礎這種思維模式，認為命題語言是衍生的，是第二位階 (*secondary* 或是 *derivative*) 的，語言的本源是指向存在的場域與感受經驗，其原初的功能是說話者在某種生存情境之下想要表達什麼，進而決定語言呈現的形態。因此，怎麼回到語言之前的生命情境與存在感受，後來分成了兩路，亦即現象學或社會學中對生活世界的重新摸索。假如知識的討論是用非命題的語言或胡塞爾所謂前謂詞的經驗來看，都還有很多發展空間，尤其在面對中國傳統的論述材料時更是如此。

亞里斯多德在他的論述中把人的活動 (*human activity*) 區分為技術製作的、倫理實踐的與理論知識的，而製作的（如種樹、建築、醫藥等）即是我們今天所稱說的「詩學，*poetics*」一詞真正的義涵，但是此一「製作」的概念和今天詩學中所強調的生命體驗或藝術想像創作其實並不直接相關，它指的是製作一個成品所必須具備的技能和知識等等。因此，從人的活動來看，有一種知識是關於技術製作的範疇，如何將一個器物做好、如何製作好一齣悲劇，而悲劇作家的才性是不必考慮的；在亞里斯多德的詩學中很少看到關於作家個人的討論，更多是關於劇本的組成要素與語言構作的問題。在人類的活動中，我們可看到三個對應的概念，亦即倫理／實踐的、知識／科學的、技術／製作的。但是當我們把目前所設定的美學範疇放在製作的類型裏討論，該如何解釋？原來的製作觀念並不牽涉到感受或經驗這個問題，也許我們可以從亞里斯多德關於感覺、靈魂的著作中找到另一個解決路徑。“*aesthetics*”

或是“aesthetic experience”一詞若是以「審美」來對譯，其實是不太恰當的，因為在中文語境當中，和在康德的觀念體系中相仿，它的位階較為低下，無法和宗教、知識、道德倫理的面向相互並置，我們若採取這樣的區隔方式，最難面對的就是審美範疇所針對的對象材料的問題，而重回到亞里斯多德的論述，也許可以提供我們一些新的認識。所以「美學範疇與『經驗』的解釋問題」其實是我計畫中一個比較大、屬於理論範疇的問題。「審美經驗」目前其實帶有一些誤導的性質，這詞彙本身也是不穩定的，要如何回到感覺的經驗，讓它可和人類其他經驗模式相互對舉，重新探究人在感性經驗中呈現出來的各種活動，這是我企圖解決的理論背景問題。在傅柯之後，有一新的名詞，即所謂自我的照養或存在的美學 (aesthetics of existence or technologies of the self)，但也就如德國學者韋爾施 (Welsch Wolfgang, 1946-) 所說的，在當下社會的場景中我們現在都有點將美學的概念濫用了，認為瘦身、美容沙龍也都歸屬其中，但由此亦可見得「美學」一詞的擴散性是很強的。而當我們在面對某些經驗、活動時，要如何斷定它的性質，可將它歸類在審美此一範疇之中，重新給它一些具有有效性的陳述（但若使用「陳述」一詞，又將落入知識本身所需要的命題格式）。這部分要探討的問題是如回到感覺、經驗的面向，又將有哪些新的可能性？這是我回歸亞里斯多德論點的理由。而從近代德國從十八世紀以來，鮑姆加敦 (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762)、康德與黑格爾等人在美學思維上的影響力來看，近代美學所要探討的內容、問題以及論證方式都直接承自黑格爾，而康德的理論較難處理這方面的問題，相關的論述也較為零散，但在《判斷力批判》中提及兩個重要的面向：一是人如何面對自然，一是個人主觀判斷的部分，此兩者還有待進一步的開展，是我們從經驗到審美概念形成之前的一個重要線索。

然而理解亞里斯多德較大的困難就在於我們一般是從笛卡兒 (René Descartes, 1596-1650) 的身心二元論 (soul/body) 的功能去談論很多問題，而身體和感性一樣，既然是感覺性的 (the sensible)，它的位階就是較為低等的，但亞里斯多德的論點整體而言，比較偏向形 (form) 和質 (matter) 理當相互結合的形質合一論 (hylomorphism) 概念。生命的顯現可以分成很多層次，但彼此之間並不是跳躍或隔絕的，而是可以互相移動的有機體。亞氏想要談的是一個普遍性概念 (universal)，所要掌握的是人和動物之間的共通性，因此，他在論靈魂和感覺的部分，許多論點與談及動物運動時的論述有著關聯性。亞氏在《靈魂論》(De Anima) 中提出了有關人類靈魂的三種活動：perception、phantasia（在此一般英譯者粗略譯為想像，imagination）以及

thinking，亞里斯多德以為 *phantasia* 的字根是來自於光，是屬於視覺的，這個特點和我們所認定的想像及其衍生出來的觀念之間是有些可以辨析的差異在。亞氏提出人類有感官知覺活動，同時也有另一種影像活動，此一影像所指的不一定是具體圖像 (picture)，如夢境之中即有許多影像的問題，另外則還有 thinking 的活動。靈魂的活動其實就包括了此三者，而其中最直接的便是感官經驗，而思考大致上是可以獨立的，並且亞里斯多德也認為它是神性的顯現、更是所謂幸福的根源。現在，我努力想解決的問題即是從影像運作的方式重新探討中國所謂的神思的觀念系統，而鄭毓瑜教授較早提出的〈知音與神思〉的問題，會是我要回應的另一份論述材料。假如撇開身心二元對立的觀念，重新思考在感覺、思維之間另有影像活動（亦即所謂想像）作為中介，那麼從感覺到經驗之間我們或許能夠找到一個立足點來看待想像此一功能的特性、以及想像在我們面對、接受世界時所在的位階。或許我們可以挪用知覺感受的功能，而把美學一詞所指涉的範疇重新回歸到原來感性經驗的層面，藉此探索在「自然」面向裏，中國文化傳統在山水詩形成之前，也就是在謝靈運之前，中國人如何體會人和自然以及山川事物，是否有種感官的材料我們稱之為「山水」或是「風景」的概念，山水的題材內容如何確切得到發展，這是我在論文第二部分試圖說明的重點。

再者，從「經驗的解釋」這個問題來看，我提到了德國接受美學，這是從詮釋學傳統發展出來的另一條主線：加達默爾和耀斯 (Hans Robert Jauss) 的提法。如上所述，前者在《真理與方法》書中談到的經驗，多半仍是屬於亞里斯多德式的形上學之後開展出來的論點，這是從經驗到記憶到法則到知識的一貫脈絡，但他必然不能迴避在人文學科當中所必須碰觸的藝術課題，而在藝術範疇中所談到的經驗，就是由德文的另一個詞彙所指涉的意義，這是和傳記生活中經驗的親歷性有關，但是傳記生活所揭示的個別性並不一定具有普遍性的意義。加達默爾在《真理與方法》前面的章節裏談到藝術經驗所揭示的真理時，他處理的重點即是這一類與個人生活體驗有關的經驗概念，但在往後的篇章論及語言與知識的問題時，他解析的材料則是一般所觸及的知識與經驗相關性的這個範疇。再往下可看耀斯的說法，耀斯在《審美經驗的歷史》(Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics) 這一篇文章中關於審美經驗的提法，是我考察的另一個重點，在耀斯看來，審美其實和宗教、倫理、哲學／知識這三個範疇彼此相互競爭，此時要如何看待審美經驗的課題？我們對於世界的解釋與建構，其實看不到任何所謂如實的反映，而都是經過解釋後的結

果，審美經驗最能夠反映人對當下世界的描述，以及對未來的可能性，所以耀斯對於審美場域的分析討論，其實是最為有趣的面向。在這樣的脈絡下，他認為審美經驗有三部分可仔細去談，分別是製作的（我們勉強翻譯為創作，但是創作一詞所隱含的主體性質太強，我一直想要保留它原來是一種製作技術的概念，是有關製作品的、完成品的構作），感受的（我們看到了怎樣的世界）以及溝通交流的（這即是論及淨化的藝術效應的部分）。一部作品中，總有一些是屬於構作的部分，是製作出來的成品，其中包含了創作相關的理念、法則及其歷史的發展；另一方面則是作品具體反映了我們所感受到的世界，如阿基里斯 (Achilles) 的盾牌即反映出希臘生活的圖像，因此我們看到或想像到怎樣的世界，這是需要從感受這個面向去掌握的。在〈論感受〉這一節，有個副標題是「看到人所沒有看到的」，從文學藝術的歷史來看，當我們試著在感覺這個世界時，其實我們一直是試著辨認某些在或不在的東西。我們總是強調論述先行，也許就是在感受性的層面上，有些人確實走得、看得比我們更快些。審美活動最後必須處理的部分，則是亞氏在論悲劇時已提到淨化的概念，就如同觀賞一齣悲劇可以把人心靈內在不好的東西（如哀憐與恐懼）化解掉，耀斯認為審美經驗也應具備類似的功能。淨化就是溝通交流，因此，作者和讀者或觀賞者就產生了一種互動關係，在淨化的脈絡之下，人的存在彼此是互為主體的，故而不論是在現象學或社會學的分析中，到最後總是要觸及互為主體的概念，而耀斯在探討審美經驗的最後部分，議題投向的也是一個互為主體的日常生活世界。

接下來談到游觀以及發現山水之路的部分。「游觀」的概念，若簡單地加以歸類，有兩個比較可能的解讀模式，可以直接關聯到我們在觀看世界時如何領受所看到的自然山水：一是李豐楙教授提出的關於「憂與遊」的解釋，乃是類似於宗教體驗對外在世界的領受角度。他認為這是從〈離騷〉和〈遠遊〉的系統發展出來的一種經驗方式，這是依循英國學者龍彼得 (Piet van der loon) 或日本學者所提出的巫術、巫系文學的解釋觀點。由此來看，可下接東漢之後樂府體的遊仙詩、民歌體的神絃歌，甚至是道曲體的步虛辭，所以「游」的觀念有一部分是從宗教體驗來的，李教授把這類體驗稱之為生的憂慮，如同海德格所謂生命存在的焦慮、憂煩，而在宗教體驗之中即提供了一種游觀的可能性。那麼，同樣在面對自然景物時，有另一個系統可以勉強說是屬於儒家的，即是從《論語》、《孟子》、《荀子》，甚至到漢代所提出的「比德」的說法，最顯著的例子就是「仁者樂山，智者樂水」的觀

念。這種以自然山水類比仁智德性的提法，對於古典文化傳統的想像有很深遠的影響力，當然不容否認。但從相關的文獻來看，孔子其實更多談到了水所具有的流動的特質，他從觀水的活動中感受到的是世界真實中一種流動的樣態，只是孔子對水這種流動性質的體察，是否就像古希臘哲學家赫拉克利特所提出的「萬物皆流」說法：人不能兩次踏進同一條河流？就是那樣的動感，孔子在論水時某種程度上所觸及並掌握到的事物的層面，其間有許多可供解析的論題，而我也希望在我的論文中能清楚闡明這些相關的論題。由此，前者可以觀察宗教經驗裏面所提供的游與觀的思維模式，探詢宗教體驗裏面的山水景物或自然事物到底如何被掌握、如何變成語言的陳述？因為所有的感官經驗如果要成為可以被理解的意義，最後一定必須透過語言加以呈現。同樣的，另一條主線則由《論》、《孟》等儒家論述所引發的關於水的性質的想像，這或許有點類似古希臘哲學家觀照世界、並企圖從其中抽取出某些關於生命的體驗或對世界的解釋的思維模式，只是後來的中國古典文化傳統過度重視山水比德的概念，多少忘了登山臨水本來是哲學思考活動的起點，因為經由探索山水的性質可以是我們理解外在世界真實的一種可能性。山水比德此一論述系統的起源與發展，在柯慶明先生的〈從「亭」、「臺」、「樓」、「閣」說起——論一種另類的遊觀美學與生命省察〉一文中有詳細說明，但文中關於溯源的論述較為簡略，而重點也在於解讀亭、臺、樓、閣等空間位置所形成的人為景觀，及其導引出來的一種觀賞模式，這比較是屬於文明建構的面向，其中自有深厚的文化義涵。在這樣的理論引導之下，我試著從〈古詩十九首〉之後的系列詩集裏努力辨認不同的山水景物的呈現方式，譬如在葛洪的《抱朴子》裏，我們可以看到山水是求取仙道必須前往的地方，但是途中充滿了種種恐怖的景象，這和西方在佩脫拉克發現山水之美前那種對於山林的恐怖想像亦有相似之處，至少在東晉時期山水的存在大部分和宗教體驗有關，必須在那裏尋求某些永生問題的解決方案，而對於山水的觀照與想像也就不是自然而然可以被人掌握到的。我的問題在於：如果東晉時尚且如此，又如何能說劉宋之後山水詩就突然出現？所謂「莊老告退，山水方滋」，又該怎麼去解釋？所以，回到生活與感受的面向來說，〈古詩十九首〉面對的其實是人要如何安頓生活的課題，如果不是全部、至少也有一大部分的詩作是就這個課題而發的。

根據 Martha C. Nussbaum 的提法「就古典希臘的傳統而言，現今所謂的哲學文本所使用的書寫形式並沒有一定嚴格的限定」，因此她認為柏拉圖的《對話錄》

(*Plato's Dialogues*) 其實是一種與悲劇對話競逐的書寫型態。Nussbaum 試圖闡釋的論題是希臘悲劇所呈現的倫理問題形態，她追問的基本問題是起自於我們如何安排我們的生活，一種合理的生活如何可能？若從這角度來對觀，我們在〈古詩十九首〉裏看到的也是對生活的各種想像，倘若姑且不論抒情詩本身所關心的情感或心境的問題，而是再往前回溯到做出情感反應之前的生活場景，亦即不管〈古詩十九首〉中對於生活問題所設想或提示的答案，而是回到引發問題的場景本身，探究這些詩作為何出現？它們所照應的問題是「我們要如何生活、要如何安排生活」等難題 (*aporia*)。這也是亞里斯多德在倫理學中試圖提出並加以探討的課題。所以在文化發展的早期階段，問題意識本身才是值得探究的課題，而在呈現問題時所運用的表現形式或書寫方式到底是什麼，反倒成為第二義的了；針對書寫的形式或材料本身，我們是否需要先行做出屬於哲學的或文學的區隔與判斷，並不那麼重要。我要追問的論題是：在這個時期，當我們說有一種文學類型叫做山水詩，並且是在謝靈運的手中完成的，那麼，在謝靈運之前，這樣的感受又是以怎樣的方式呈現的？而「詩」這種形式作為一個製作的對象或材料，它究竟反映了哪些問題？〈古詩十九首〉以下的詩歌發展，其中其實有許多有趣的題目可供探討。我們安排生活，其中包括了游觀的生活，在游觀的生活之中逐一辨認出有種東西叫作「山水」，而山水畫的出現就配合了這種藝術的發展，而最後形成山水詩的形態，深切反映出中國文人生活中對於自然山水的態度與想像。所以我論文往後要補足的論點便是探討在謝靈運之前，人的感受如何去辨認有個對象叫作「山水」，而它原本可能是宗教體驗的對象，或是倫理生活中一種想望或投射，然後才慢慢形成所謂審美場域、或者詩歌傳統中所出現的山水詩問題，並且處理在這種游觀的活動中，人的心靈狀態是如何？又有哪些特色可言？這是我需要追續補充的要點。我想這樣的勾勒方式，大概就可以把發現山水的感受歷程做出比較明確的陳述。

主持人：

現在請嚴先生回應。

嚴志雄：

蔡教授的論述指出許多思考的方向，尤其是蔡教授回到一個理論性的立場，從我們種種已經有的思考方法，回到原初的亞里斯多德如何探討這些觀念，然後討論

它又如何與現今的研究進路結合，似乎要去釐清一些核心的概念，其中包括了記憶 (memory)、真理 (truth)、經驗 (experience)、知識 (knowledge) 等等，但是最核心的部分還是第二層的、思辨的經驗如何可能和經驗本身——這個經驗本身可能就是自然 (Nature) 或山水——結合，而這個結合又是否可能？蔡教授在此嘗試以美學角度切入。蔡教授提到自傅柯始，改變了我們對於古希臘哲學傳統的認識，一直以來我們強調的是古希臘自我認識 (to know yourself) 的觀念，將自我認識擴充到經營生活、經營世界的層面。傅柯提醒我們在古希臘的源頭之中尚有自我照顧、關懷 (to take care yourself) 的層面，若從此一想法追索，中國有無同樣的經驗？似乎是有，在古史上有兩次重要的「告退」，一次在先秦，當出現「天地不仁」時，我們就跟天地、上帝分離了，但實際上天地並未真正告退，它仍舊存在，持續地觀看我們，因而產生了類似李豐楙教授所提出的「憂」(anxiety) 的概念，先秦出現的憂患意識一直都存在，迄至魏晉都還是屬於自知、知道隱憂在何處、知道世界的時期。比如說：曹操詩中的山水是他意志 (Will) 的體現，他的「我」也暗示一個大寫的主體，此二者 (Will and I) 在詩中如何互動？曹公的山水就是他經營國家的一部分，他的詩學即是政治，他利用詩歌去示現一個國家，書寫他的自我意志。到了六朝則有了第二次「告退」，「莊老告退，山水方滋」。在這兩次之間經過了一個用「身體」——也就是道家的身體修練——的嘗試階段，在那個層次上，是企圖使身體成為一個組織經驗和經驗 (to experience and experiencing) 整個世界的場域，將身體安置於世界當中，或在宗教——先是道教，後是佛教——之中尋求安頓，但不論是身體抑或是宗教，其實都還沒有解決當山水不是意志或觀念的延伸，山水就是山水，見山是山、見水是水的時候我們該怎麼對待？一直以來，中國在這方面的經驗與資源是匱乏的，儘管在漢魏時期有民歌、樂府，但它是充滿成規的 (mannered)，就如「江南可採蓮，蓮葉何田田！魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北」詩中的魚在四個方位游了四次，顯示那是個制式化的生活，我覺得那個傳統具有一種日常生活 (the everyday) 的成分，但一個範本是可以複製 (reproduce) 的，當它可以被複製的時候，它就已經沒有原創的生命力了，已轉變為另一種制式的形態。因此，六朝人如何去發現山水，此間就出現了文學史上的重大突破，幾乎可以說，當人們發現描繪山水的方法時，我們已經可以開始寫「詩」了，如果當時山水可以作為主體抒情、自我抒發的場合，而我們又能夠經營、駕馭其中的模式的話，文學就變得可能了。而在此之後，必須面臨的是再現 (representation) 的問題，而再

現是美學的反思，非出於原始的衝動，乃是透過思考、經驗以後進入的狀況，種種事情在美學的論述中會顯得安排得比較妥當。

接著我想借用孫康宜 (Kang-i Sun Chang) 教授在《六朝詩學》(*Six Dynasties Poetry*) 書中，其中有些觀念似乎能讓我們重新檢視，在二十年前由孫教授提出用美學去描述謝靈運的可能性。孫教授的重點可大概歸納為三：首先是山水在謝靈運生命與創作中的重要性；再者，謝靈運如何經營山水。他採取的是對稱、對聯 (parallelism) 的體式，而孫教授認為，當有能力使用對偶的形式時，經營世界的時間與空間就因此產生轉變：如果說先秦到六朝的時間進行是直線性 (linear time) 的，當對偶句式出現了之後，就變成共時性 (synchronic) 的了。因為謝靈運使用對偶句式的規律 (formula) 乃是山與水交替、輪流出現，而藉由安嵌此二者於對稱體式之中，時間就因而平衡且停頓了，也就在此刻，美感浮現，這正是奠基於謝靈運在面對山水時，有一種審美反思，這樣的反思是在文學再現的過程中，把過去經歷變成當下呈顯出來，在那停頓的一刻中容許的是美和生命，是時，文學就可以取代宗教——至少取代了某些部分；最後，孫教授指出，謝靈運是個孤獨的旅行者 (The Lonely Traveler)，描述山水只是謝靈運進行自我體現 (Self-realization) 的第一步，當踏出這一步，他的文本就呈現一個流動的敘述 (narration)。謝詩多半由旅行出發，其間經過種種視覺經驗 (visual experiences)，以及對這些體驗的描寫與浸淫，因之，各種感官體驗 (sensory experiences) 也隨之出現，但謝靈運最終都會回到一個道家式的觀照 (Taoist reflections)，並揉合一己情懷的抒發。倘若我們已經發現了山水風物帶給自身的視覺體驗的視野與感覺，還包括了其他的官感 (senses)，諸如味道、嗅覺等等，這是人類存在最真實的本質 (quality)，當我們能跟感官和平共處的時候，我們就達成了一定的安穩感。雖然如此，謝靈運最後終究回歸於道家觀照，等於他最後沒有解決心靈與官感的調和問題。那麼，我們是否可以說，這是個未完成的事業，在往後山水詩的發展中，有無可能再提供足以安排自身，以及與世界互動的解決方式？這是我們可以進一步思考的方向。最後，我想請教蔡教授的是：如何讓山水或是美學經驗使我們有個淨化的過程，這個淨化是可能的嗎？還是我們要永遠一直追求下去？設若如此，我們就必須經由不同的文本、不同的文類、不同的寫法反覆探討此一議題。此外，我想回到蔡教授論述裏面關於審美、宗教、文學跟倫理學的問題，因為蔡教授最後引用的材料是 Terry Eagleton 的《美學的意識形態》(*The Ideology of the Aesthetic*) 一書，這樣的安排是否有深意？是否有一企圖，想從美學回到倫理學再

回到政治，我想聽聽蔡教授對此進一步的發揮。

主持人：

請蔡先生先回應。

蔡英俊：

我原先的設想是從〈古詩十九首〉之後的材料中，我們要如何去看待「山水」這個概念及其展示的相關問題，並且探究在山水詩成立之前，自然世界是如何被掌握並理解的。我比較偏向於傅柯的思考方式，認為歷史的進程並不是全然連續不斷的，很可能在某段時期出現了某個概念，而到另一個時期又再次浮現，兩者互相照應之後產生了一個似乎是新的而且連續的觀念，因此，我們很難劃出一個清楚一貫的歷史性進程，而只能是找到一個個必須串接的點。然而其中還牽涉了四言、五言詩的問題，還有樂府跟古詩的形式問題，這都需要一併去考量。感謝嚴先生提出許多具體的問題，讓我有再思考、發展的可能性，而他對曹操詩歌的解釋也很有意思。在此我所以採用 Nussbaum 的提法，主要是在指出所謂「哲學文本」的界義與判定其實都是後設的，尤其在中國古典傳統裏面，我們很難明確劃分什麼是「哲學文本」和「文學文本」，至多只能說有那麼一群人——即所謂的文士階層——運用某種特定的書寫形式來表達他們對於世界的看法，那麼，當他感受到什麼時，必然決定他所認識的那是什麼 (what is)，接著則會決定他所採取的行動 (action) 及其接續的作為，因此「淨化」這個部分或許必須置於「行動」的概念參考架構中加以理解。至於我最後所以舉出 Eagleton 的提法，倒不是因為我要藉助他的論點與論述，而是因為他提出一個有趣的設問，可以引發我們進一步思考，他在《美學的意識形態》的結論中提到，我們能否設想有一個時代，其中認知的、道德的與感覺的這三個領域並非間隔分離的，而是彼此相關，我們感受到什麼、要認識什麼、以及如何行動，這三者其實是密不可分的，因而某種意義上打破了西方近代論述將三者割裂分立所產生的問題。我回溯至亞里斯多德的時代，是我想要設想那樣一個可能的時代，所以我努力要在亞里斯多德的理論裏面辨認這三個領域之間的相關性，並以此重新檢視中國傳統的文本，藉以闡明在尚不區分哲學文本和文學文本的時候，我們如何感知這個世界？而在種種感受之中，關於山水經驗又如何被突顯出來？在此之後，謝靈運的詩作可能只是屬於其中的一種形態，但是之後又為何消失了？其後到

了柳宗元的遊記中，這種關於山水的想像再度出現，但柳宗元是採用散文的形式來描寫「游」的活動。因此，我所以採用 Eagleton 的說法，只是覺得很有趣，但它所蘊含的理論背景是我個人很難完全融入吸納的。

主持人：

現在開放提問。

何乏筆（中央研究院中國文哲研究所）：

首先我想要請問的是：如何說明「體驗」和「經驗」的差別？在您的報告中常常出現「宗教體驗」和「宗教經驗」，兩者彷彿相同，卻似乎又有所區別，可否請您說明在用法上「體驗」與「經驗」如何區分？我想這與美學的討論亦直接相關，「美學」這個中文翻譯，大家越來越覺得它並不適切，我不曉得這個譯名的來源，但是我們現在清楚知道「美學」在十九世紀的歐洲理論中，它就是關於「美」的理論，但是現在越來越多這方面的討論開始回到初始“esthesis”的觀念，也就是「知覺」的概念，藉此擴大一般對十八、十九世紀以來美學理論對於“aesthetics”的了解，在此層面上自然已經打破了局限於「美」的範圍之內。如果先對美學的範圍重新思考，或許在中國的美學裏我們會發現一些以往不熟悉，甚或新的東西。而我想進一步請問的是：從經驗到美感經驗的過渡是如何進行的？如果我們採用的是較廣的美學觀念，比較是由經驗、體驗出發，那麼，我們在美學的範疇之中所能夠討論的議題是什麼、它的範圍是什麼，它是否包含了物質與精神文化層面？我想可否從這個角度進一步確定討論的範圍？

主持人：

剛剛的提問是關於美學應當探討的對象問題，美學不應該只探討美，有時該包括醜的美這方面。可是在現實上看起來很醜的東西，若是經由藝術手法加以轉化之後，便可能讓人產生不同的觀感。我的意思是，現在的美學轉向到探討藝術性的層面，而不限於美醜，也許蔡先生能提供一些觀點。

蔡英俊：

嚴格說來，「經驗」與「體驗」這兩個語詞，我在行文之中並未仔細切割。如

果要加以區別，回到加達默爾提到的兩個德文字 *Erlebnis* 和 *Erfahrung*，前者意欲強調其「親歷性」，因此它和傳記生活有關，可能能夠變成像敘述自身經驗一樣，其中所隱含的經驗性質強調了「親歷性」的重要性，此外其他部分談到的「經驗」大概都屬一般慣常的用法。但我遭遇到的最大難題在於，中國傳統對於「經驗」一詞的解說恰恰重在其親歷性，我們若以莊子為例，為什麼輪扁要「行年七十而老斲輪」，就是因為經驗能得之於手、應之於心，但是不能傳之於口，經驗本身不能經由語言文字的傳達而授予他人。這和亞氏以為經驗一定要能說、能教才得以稱之為知識的看法明顯背道而馳，但在中國傳統中，關於親歷性經驗究竟如何被掌握，以及如何將之轉變為知識？其實有底線存在，這和西方乃分屬不同的考量。我的意思是，與真理相對應的應該是經驗，而非工夫；真理必然是透過命題語言而成，而工夫則屬於實踐的向度；工夫若不是在行動的範疇中顯現為倫理的課題，就有可能是獨我論的道德論述或觀賞的審美活動。然而，親歷性總也需要透過言說陳述加以證成，可是經驗一旦變成陳述，即有可能成為命題的語言，也因此成為知識的一部分。因此，面對傳統的論述材料，我要辨析的重點將會是：我們的體驗或經驗中，有哪些成分或面向化作了陳述？在這些陳述中，又有哪些可以開展為文化傳統中持續被觸及的論題？另外，有些部分可能是屬於實踐的向度，此實踐指的乃是個人的修為，這和倫理學所要強調的，在世界中和人互動所產生的種種德行的論述與行動有層面上的不同。實踐如何變成論述，然後能夠提示出其中有種經驗，而這樣的經驗是能夠被描述的？因此，這類親歷性的經驗，例如宗教體驗或是其他類似的體驗，它或許要走向自我修為、自我護持、自我照顧的層次，這和知識須從經驗之中追索真實是不一樣的路徑。第一個問題我就簡單這樣回應。再者，我們的身體至少擁有五種官覺：視、聽、觸、味、嗅，由是而產生了感官經驗 (*sensory experience*)，也就是感官知覺 (*perception*) 所直接對應的場域。但在進入文本的構作之後，也就是種種感受已經藉由文字以詩或論述的形態被陳述出來之後，我們要掌握、或掌握到什麼？此時我們可能需要回頭檢視，這樣的陳述乃是作者在生活裏面直接感受到的世界樣態，而此一樣態是出自本身的經驗體察，我因而採用耀斯的說法，也就是在文本中我們看到怎麼樣的世界、感受到怎樣的世界？如荷馬在史詩《伊利亞德》中，藉由阿基里斯的盾牌描述出一個屬於希臘生活的世界，這種感受到的世界我們可以在文本中找到全景的刻劃。倘若將探討的範圍限定在山水景物，就是人怎麼看到外在的世界，此時視覺可能優先於其他的感官活動，因此關於山水的體驗相形之

下就顯得直接而重要了。然而，山水作為對象材料，如何從直接的感官經驗層面進而形成山水詩的形式與題材，我即試圖要追索這段古典時期感受史的發展與變異。比如以稍晚出現的「神韻詩」為例，神韻詩為什麼會造就一種特殊的味道？在詩中運作的視覺、聽覺活動所感知到的世界，何以都是透過一層層的遮掩而進行的？這是在神韻詩中我們可以約略掌握的線索，我想探討的重點即近似於此等的想像與表現模式。當我們運用感官知覺面對如實的世界後，譬如以山水景物此一對象為例，它是如何被觀照而理解的、並且在最後變成是可以說出來的東西？最後，「美學」一詞我當然不滿意，因為我們一般接受的是黑格爾所指陳與限定的 *philosophy of fine arts* 的概念，而研究的範圍是「美的領域」(the realm of the beautiful)，比較偏向於藝術品或是美的部分，因此我試圖解析的材料包含尚未成為文學文本的、或是那些尚未讓人明顯界定為具有美感性質的陳述。如果單從「美」作為切入點來探討中國的材料，大概就要建立另外的參考脈絡，而且也可能減損許多可貴的論述材料。

鄭毓瑜（國立臺灣大學中文系）：

我有一個問題要請教蔡教授，蔡教授早年從抒情傳統開始切入時，眾所皆知，高友工先生對您有著深遠的影響。高先生在書中有一重要論題是：如何把文學經驗納入知識論，對此，高先生較著重實際創作上，比方說：文類、修辭、字句錘鍊等等較偏向於文學技巧的層面，而蔡教授今天主要探討的是感官或是觀物的經驗如何變成知識，我想請教的是，您有沒有已經不同於高友工先生所談的「關於文學技巧的知識論化」，而是屬於「觀物經驗的知識論化」，我們渴望知道觀物經驗如何變成知識，或是納入知識論的體系，因為它一旦進入知識論體系之後，我們才能說這裏有一套知識，我們在書寫的時候只要寫出來或是組合出來，他人就知道要寫的是什麼，意即它會變成掌握世界的具體形式類別，就像是我們在書寫文學作品時，選擇了什麼體類，選擇什麼樣的修辭技巧，前者有各種不同的用途，後者可以顯現不同的意趣，那麼，有沒有哪些觀物經驗，是蔡教授已經整理出來，它已然成為知識一般的類型，只要組合出來，就能夠顯現出這樣的作品意趣所在？

蔡英俊：

這當然要有待來日，不過我在此先做個簡單回應。高先生當然對我很深的影響，但當他談及審美經驗時，我總覺得他與法國的杜夫海納有些類似，總像是要追

溯到本體的層次，並且將審美經驗孤立來看，然後慢慢逐一地解析它。高先生是相信純美的，因此我認為他大概是古典文化傳統中的最後一個抒情美學理論家，而他也自己在生活中證明了審美的可能性，並且在理論上有所闡述。儘管我讚歎高先生關於美感經驗分析所寫就的兩篇文章，但我一直難以對之產生共鳴，因為它是個針對作品進行追索與解析的工程，其中哲學分析的部分是很幽深的。我近期的想法是：人類在面對世界、想像世界時，其實是和本身的生活感覺密不可分的，也誠如嚴教授所言，山水景物若由自知的系統來看，它其實有更莊嚴的意義，然而關於感知山水的方式，我必須奠基於鄭毓瑜教授談論「神思」的材料之上再加以發展。「神思」乃是感知經驗必須轉化成另一種心智狀態，此即想像或是影像的階段或狀態，才能夠轉換為可掌握理解的知識，而且在中國的論述裏企圖捕捉或保留的始終是親歷性經驗，所以不可能加以解析，解析是我們現在所採用的方式。從這個角度來看，以〈公讌詩〉為例，其中顯現的是當時的人如何安排他們的生活？雖然所碰觸的問題是那一群人所關心的重點，但〈公讌詩〉的內容實際上也是在觀看世界的；在一場在庭園裏舉行的宴會當中，詩作自然會有因作者、因處境不同而生的差異，但是有些人是在宴會裏面看與觀，此時「觀」這個活動出現了，他們眼前所「觀」的並不是任何真實的山水，可是「觀」必然要回到自身生命的問題，因此，「憂」的概念在某種程度上可以說是根源於宗教體驗，可是我們若從另一個角度把它放大，就會變成對生命本身的憂懼，這個問題從〈古詩十九首〉之後不斷出現，所以我要找出的線索是關於這個「觀」的動作與對象，是否透過視覺和想像的聚焦之後，有某類特定的對象漸漸浮現出來，而這個對象又如何呈現在詩作中？我們要從這些詩中看出，這個階段裏，中國的心靈與想像中可能有些獨特、但不免斷裂的東西浮現，而在最後終於拼出一幅完整的圖像。

王璦玲（中央研究院中國文哲研究所）：

我覺得您提出了一個很有意思的問題，從亞里斯多德感官經驗的提法——由感官 (perception) 到想像 (imagination) 到知識 (thinking) 的歷程，而在上午的會議當中也曾提到有關「淨化」的問題，因為亞氏講的其實是戲劇 (dramatic poetry)，我想知道的是當您在做中西對照的研究時，中國在「比德」、「淨化」的這部分意義上，是否具有獨到的面向？另外，對您來說，為什麼一定要將範圍涵蓋至遊記，遊記跟山水詩不論是在淨化的境界，或是在上述的歷程中，有何不同的開拓？而就像志雄

剛剛提到孫康宜教授對於謝靈運詩的解讀，其中也已經包含了從敘述 (narrative mode) 到描寫 (descriptive) 以至於表現 (expressive) 的進程，我覺得這是詩的獨到之處，但是遊記或其他文類在結合的模式 (mode) 上或許也有不同的開拓，若就淨化的意義或是境界提昇來講，在您建構的理論架構當中，有著怎樣不同的面向？

蔡英俊：

很遺憾亞里斯多德並未告訴我們在製作的面向中，經驗這個成分如何轉化或呈現，他談論的是一齣悲劇作為文本是如何構作完成的，而以此審視一齣悲劇，其中談及的生命問題，或許是另一種追索、體驗的方式，但因為在製作所支配的思想系統中，亞氏並未提供關於經驗解釋的問題，因此我才從他對於身體的論述入手。問題在於我們其實先要廓清許多東西才可能回到亞里斯多德的系統，因為他絕不把人的主體性特別標舉出來，一定要從與動物的相關性開始，然後再逐一解析到最後屬於人特有的理智 (thinking)，而理智卻是神性的 (divine)，是人類可以想望、但終究很難達到的部分。另外，理智又如何能和他所謂的 *phantasia* 以及感官經驗加以連結？西方古典學者即認為亞里斯多德所謂的 *phantasia*，很顯然地不能以英文中的意象、思維去翻譯或解釋，而應該視之為群落的概念 (family concept)，但我們可以明顯掌握到影像，而想像可能是中介，因為經驗一定是會立即消失的，但是它可以殘留 (retention)，在經驗裏面最後可以掌握的材料必然要透過想像、影像重組為一個綜合圖象，並變成記憶、知識的材料。在詩的製作過程中，高友工先生曾經提出詩的動作 (poetic act) 其實是個情感的動作，這時候那樣的想像如何在詩中反映出來？詩人透過那種種充滿暗示性的文字去描述對象事物時，其實是在進行意象重組構造的工作，因此，詩提供了一種對於事物的認知，而這個認知又是在往後變成知識材料的時候才成為需要我們加以解析的對象。我的意思是說，我們很清楚地看出在〈古詩十九首〉之後的詩作中，一直存在著要如何面對世界的問題，而如何透過詩作運用的材料來傳述個人的感覺，這種屬於經驗之後的想像活動及其特質，即是我論文努力要陳述的重點。目前我首先需要解決的問題是中國的「神思」觀念如何和亞里斯多德的想像對比，然後找出一條可能的途徑來加以闡釋。「神思」到底展現為怎樣的活動？否則《文心雕龍》不會花費一個篇章（第二十六）討論它，且將之置於談論文學創作部分的首篇，這必然是在齊、梁之後「觀照」的活動被人們覺識後才產生的論述，所以在〈神思〉一篇寫定之前，必然有個它可以對應的思想脈

絡，而假如山水景物是當時很重要的對象材料的話，我們就必須經由此一脈絡找尋山水景物與神思想像的關聯性。

主持人：

關於「淨化」的概念，蕭馳先生有一篇談論山水詩的文章對此也有觸及，他認為時人把山水視為淨土，當然其中是蘊含了宗教意味的。此外，時人以為能從山水之中獲得某些特殊的體會，也就是宗炳所謂的「暢神」，由他的文字看來，它是在登山的過程中，自山水景物之中得到一種近似於飄飄欲仙的感覺，有類於宗教體驗，我認為這也是值得注意的面向。蔡教授的重點在於梳理從過去到六朝到謝靈運，人們對於山水的感受史，這個層面上有些大陸學者在討論山水詩議題時多少均有觸及，而蔡教授的貢獻在於他援引了西方一些有關於感覺的理論，對於以往傳統的說法有所補充。

戴景賢：

我想提出一項個人的觀察作為補充，即是有關中國的「物論」問題。在先秦的思想中，哲學家們對於「物」的概念，建立了一些很特殊的觀點。大體來說，「物論」在中國，開始於一種名學式的討論。雖然我們對於這種物論的起源，包括「物」這個字的語根與造字時的取義，至今在哲學史上迄未有清楚的論述，但先秦物論中對於人之「物觀」的主觀性與不確定性的認知，仍是一影響到中國人對於「自我經驗」應如何詮釋的重要啟示來源。我覺得這在魏晉南北朝的發展中，是個值得注意的問題。因為您剛剛也講到關於淨化 (purification) 的問題，我認為它本質上是個「自我消解」的過程，而在此一「自我消解」的過程中，必定會將「自我」的位置作出區分，分別出「被消解的」與「消解它的」。這些實際上都建立在所謂「物」、「我」的哲學論述基礎之上。這是我提出來的一些看法。

James Robson：

剛剛聽黃教授提到宗炳在登山時有些近似於宗教體驗的經歷，我一直想到〈遊天台山賦〉，那也是很類似的，孫綽是用想像登天台山，但是其中依舊包含了作者本身的體會，那還是一種經驗，同時也是他的一種宗教經驗。我們要把經驗分析得很清楚的話，運用想像力塑造而成的經驗或許是比較真實的，因為它就在腦子裏面。

林維杰：

您起先是由感官知覺的層面談論到經驗，但是我不明白的是，這類經驗在此如何又轉換成美感經驗的討論？因為它也有可能跳躍或轉換成其他種類的經驗，如歷史經驗。它如何以一種美學題材進入今天討論的主題，這個跳躍是如何產生的？

蔡英俊：

我再補充回答先前王璦玲教授關於「淨化」的問題。孔子在談《詩》時提出興、觀、群、怨四者，但鍾嶸在〈詩品序〉中則特別強調群和怨。因此，也許在某個階段中我們試圖找尋出對於「憂」的解決方式乃是透過與人群的聚合歡會，所以從〈公讌詩〉或是〈古詩十九首〉來看，淨化便是回歸人群中享受互為主體之間的溝通交流，其實是能夠安頓自我的一種可能性。然而從曹操以下，尤其是曹丕和建安七子的〈公讌詩〉中，最大的問題可能是步步邁向死亡的時間如何被感知察覺？所以李豐楙教授談到「憂生」的根源即直指時間和死亡，而宗教在此面向中需要安頓、化解許多絕望和恐懼。如果還有人群可以互相依偎，我們對於生命的感慨或許不會時時那麼強烈，可是在人群散去以後，那種感嘆依然存在，所以〈公讌詩〉末尾的腔調往往有些哀傷跟落寞。至於「怨」這個問題是什麼？「怨」就是從人群中離開，從仕途來講是被排斥的，像〈離騷〉那個系列的作品是個人和社會斷裂後所揭露的對於自我的堅持，但是人對於「怨」的情緒該怎麼辦？創作是否能成為消解的方式？製作本身是個淨化的途徑，我們設想那個時期那麼多人亦步亦趨地寫「擬古詩」，那個「擬」本身也就是在模仿的格式中召喚出情緒、然後藉此得到平靜的治療方式，我想「淨化」也是我們可以重新去探索的部分。

回到感官經驗如何到經驗，如何再到審美經驗的問題。我原先的設想是，從亞里斯多德來講，他是整體而非身心分離地去面對這個世界的時候，必然要透過官覺的階段，簡單來說，不論是行動、事件或是感覺過後，所留下的一定是經驗，經驗有很多是跟自己有關的，但是有些經驗慢慢歸結之後可以變成定律，知識就因此而產生了，因為它在歸納後可以被反覆驗證、可以為真，所以命題是要證明為真，是真實的、但不一定是真理。我的意思是，人對世界最直接的認識就來自感官經驗，而又因為感官經驗本身不能留存，必須以影像方式加以保留或記憶，可是它又不具體、不記錄細節，所以彷彿只能看到某個影像，西方古典學者認為影像成為知識的

優勢 (advantage) 亦在此處，正因為不明確，所以它可以包括或指示許多東西。我最需要解決的是「想像」的問題，經驗過後才有想像，而經驗本身有很多面向，碰觸到不同的對象材料便可能展現為相異的論述，所以我們說宗教經驗、哲學知識的體驗、審美或道德的體驗等等，都是要面對生活中不同的面向，而這些面向彼此之間是相互關聯的，人類絕不可能過一個純粹美感或純粹道德的生活。

第四場：從外游到內游：內觀內景體驗的形成—— 六朝仙道文化中的境意識與內景體驗

主持人：鍾彩鈞（中央研究院中國文哲研究所）

引言人：李豐楙（中央研究院中國文哲研究所）

討論人：周大興（中央研究院中國文哲研究所）

主持人：

這場討論，由本所李豐楙教授報告。他的題目是「從外游到內游：內觀內景體驗的形成——六朝仙道文化中的境意識與內景體驗」。

李豐楙：

這次規劃「游與觀」的小專題，剛好可藉此將過去所做的研究進一步深化，故根據以下的提綱作初步解釋，作為初步的引言，希望大家給予指教！

- 一、一個新游、觀體驗的形成
- 二、道教的宗教性輿圖：神聖地理
- 三、名山、洞府：在此界與他界之間
- 四、通過儀禮中的關口
- 五、從外景到內景：宗教之游、觀
- 六、游觀之境的形成
- 七、一個宗教化、仙道化的景、境意識

從早上討論到現在一直有所關聯的是，到底有沒有神聖地理？先秦時期固然由

於軸心時代的觀念，被認為是「哲學的突破」，但以歷史文化脈絡考察，其實魏晉南北朝在政經方面固為亂世，從文化發展意義上言，則可以說是宗教上具「突破」意義的時代。這不僅因為佛教進入中國，其實本土宗教（道教）在此期間也開展出制度化的宗教。道教幾個重要派別從東漢末開始紛紛出現，由南北朝到唐代又逐漸經由一統意識，把不同道派融合為我們所知的道教，道教的觀念、組織在兩三百年的發展期間已逐漸確定下來。我們所好奇與關心的是，文學與道教之間存在怎樣的關係——如果一種宗教意識的形成，不像佛教在被引入中國前即已制度化，而是在共同的社會文化背景中發展成型，到底對於文學、文人會形成怎樣的影響？這點就具體表現在「游觀」的經驗上。

前場 Robson 先生的報告著重在佛、道共同關注的問題上，我贊成這不是誰影響誰的問題。兩方在爭辯的時候，常會以一方為主體，出現誰影響誰的問題；或者學者若只單純研究某一方面時，也會出現這樣的問題。今天想提出一個有趣的觀點提醒：在什麼樣的文化條件下形成突破，讓此時出現的——無論外來或本土——宗教，能夠共同面對同樣問題。游觀的行動、視角正好是一個好的切入點，可以觀看到底在怎樣的形成過程中，對於身體、身心思維有怎樣的改變。到底只是改變，還是具有更大的突破？如果宗教確實具有突破，在觀照世界的體驗上是否也會形成突破？由此引發宗教教義與美學兩方面，是不是也有突破性的成就？

這就牽涉道教哪一部分是傳承前道教時期的觀念？在各道派的發展過程中，又如何將其轉化為觀照世界、觀照自我的方式？這對於研究文學、文人的意義，如新感覺的開發、感官經驗的突破，就可以讓文學與宗教之間有進一步會通的可能性。這時期宗教突破難道對文學的觀照沒有影響嗎？從筆記、小說的材料，觀看這些新的感覺經驗，保留在文學的不同文體中，都可在「游觀」中看出來。

前半部先概括的介紹如何深化過去做過的研究；後半段則是針對如何內化的問題，從自然、山水詩的作品思考，可以看出從江北到江南移民的地理經驗，就有相當大的改變。討論田園、山水詩都會討論到全新的江南經驗，特別是在視覺上，造成了比較大的衝擊。就如「名山洞府」的觀念，與江北並不一樣。六朝文人的活動的區域大致圍繞在金陵及浙江、江蘇這一帶，從這幾個中心點展開的活動中，發現許多與北方不同的地理景觀。在靈寶經派等《道經》中曾提出有趣的洞穴遊歷經驗，這種名山的「登涉」經歷，可以是一般的旅遊經驗，也可以是道士的探險奇譚。其中最有趣的敘述，就是江南地區發現洞天府地所形成的奇特的遊歷經驗，不

僅表現在遊歷或誤入之作品中，也保存於《道經》的敘述文本中，而增添了宗教的神聖意義和色彩。新的經驗就會造成不同的創作環境，在這段期間內包括宗教文體和一般文學，都反映了不同程度的宗教生活。我們研究文學常注意文人活動上的審美經驗，反而忽略在這個宗教層面上也有神祕的體驗。其實江南土族常常舉族奉佛或是舉族奉道，宗教生活成為家族的活動，也是日常生活的一部分。

這種變化又是如何產生的？簡單地說，即是因為亂世的關係，從宗教神話的角度，亂世的觀念被轉化為「末世」、「末劫」的週期性時間循環，因而形成「劫數」的觀念。當時許多詩歌出現對於生命的孤獨感，乃是放在這樣的時空背景中，使他們必須重新觀照、思維這個世界，宗教生活的迫切性才會形成。原本先秦以來憂世哲學的「濟世」觀念，在此時已被宗教化，成為「末劫」觀念。漢、唐之際出現的這種劫論，當然也受到了佛教「劫」說的激發，又帶入中土的循環時間觀，就將中國原有的時間觀進一步複雜化，在印度原本的劫觀念上加入了「苦難」的意義。六朝的游觀就建立在這種社會文化基礎上，就是害怕劫數的來臨，從而創造出游觀仙境的宗教世界，採用宗教語言建構出融合真實與想像的世界觀。如陶淵明寫「結廬在人境」，「仙境」就是在「人境」之外區隔出來的，故「境」字在原來語意之外又被賦予宗教意義，游觀的境意識不只因為佛教而被深化，同時也受到當時道教的刺激。在人境之外創造真實與想像交織的他界、仙界，使江南新地理因而被神聖化。

當時到底有沒有世俗與神聖的區別？佛教進入而道教形成的關鍵期，聖、凡的觀念始被突顯出來，在現實苦難的俗世生活中，在人格的形塑上，聖、凡之別就表現在兩種時間觀和空間觀的差異上，仙境、聖境的異質性時空，也就展現超凡而入聖的超越性。於是地理學上的自然地理就被神聖化，為什麼會在這期間神聖化？如果說人類思想意識的形成，都反映同一時代人民或者奉道者集體的心理需求，那麼在這種失序的社會，就會讓人想要出離。故文士與道士乃融合真實與想像，努力創造出現世之外的另一個神聖世界。而此境必然並不是普遍存在的，故必須區隔出人境與仙境，終於在這期間創造出名山洞府的神聖地理。古中國早期就已出現山嶽崇拜和聖地信仰，已把域外之崑崙作為宇宙中心軸而神聖化（仙道化），中國圖像史中如漢畫像就可以具體看到崑崙、蓬萊，這是巫文化地中聖山觀念的圖像化；至此道教形成期則建構在中國的輿圖上，被聖數化的名山，如三十六洞天、七十二福地之類，顯然已被組織成相互關連的洞天府地；這顯然也與當時的地理經驗有關，較

早如地理中地脈、洞穴相通的觀念，即是江南溶洞地理的宗教化。可見這些神聖地理都是被建構的，必須透過神話、儀式表達其中的宗教文化意義。所以凡見於《道經》者，都有神話與儀式的支持，也因為是被建構的，所以就含有豐富的想像成分。這種觀念原本就流傳於民間，再經由大批文人的共同努力，而為江南的奉道世家所接受，因而創造出新的宇宙觀、世界觀——在世俗「人境」之外，別有「仙境」作為神聖、非人間性的世界。在佛教、道教共同的努力下，將過去山嶽崇拜與洞天傳說進一步宗教化。

從一般山川的遊覽到特殊名山的登涉，六朝期的游觀經驗，基本上可體現於山水眾作，發現登山、觀水可以獲致與自然接觸的審美經驗，這是「思」（神思、想像）與「境」諧和的美感狀態。而道教中人作為修道者，入山登涉卻是以神祕、神聖的心境，視中國輿圖上的「名山」、「洞天」，就如人體的經絡、穴道，就是將大地軀體化：地脈如人之血脈，而洞穴相通也是管、絡相連。因而山嶽的登涉、洞穴的歷險，都被神祕化、神聖化為「真形圖」，如五嶽真形的圖形及符文，既是可攜帶的入山指示圖，也是護身以免受到傷害的護符。這種儀式性的齋戒、祭祀才進入洞穴，所游觀的雖只是茅山一帶、或江南地區的溶洞，卻被視為洞天的游觀，需要山神的守護，才能從人境進入仙境。所以洞天之遊，其時間是異質性的，洞中一日人間百年；其空間也是異質性的，芝草、仙藥等服食物，或仙女、靈女為仙界之人。但在筆記的仙境遊歷，道教中人卻視之為「誤入」，而仙女也成為滿足婚配的慾望，視為世俗之願的異界想像。不管道、俗二界，都發現了山水詩、登覽詩之外的游觀，乃是要「進入」的，從人間進入仙界，這是新經驗的出現，自然山水不只是觀賞遊覽，而是象徵一個可以登涉的異界。這是當時地志遊記，從遠方之遊轉向異質空間，為宗教性輿圖所形成的神聖地理觀。

有了這些特殊的地理經驗之後，就可以進一步內化為「內景」，外在的宇宙內化成為身體內部的身體思維，包含了醫學技藝的實踐觀念，例如經絡丹田認知下的軀體形象化，進而開始具有一套訓練方法，如守一、存想……等都是道教諸派共通的，而道教中人共同關心的「境」，乃融合名山拜訪經驗而內化為存思身神的經驗，就成為從外景到內景的神祕經驗。後本草學談到內景隧道等等，不只是觀念問題，也可以成為醫學施治的方向。其實我們發現，在佛教的天下名山多佛寺的情況下，本土道教也發展出一套游觀經驗，敘述一些實在的非常性洞天遊歷。這段經驗就是道教把早期巫的宗教神遊經驗，與遊方之士的遊歷經驗，變成完整的身體存思

體系，精緻化為一種冥思式的內在經驗。

在歷臟、守一等存思技術之後，《黃庭經》提出外景與內景的修練法，「內景」正是將身體思維宇宙化：臟腑被視為身神之所居，可以存想其顏色、服飾及形象，即是存思身神法。又將身體分作上、中、下各八景，「景」即是一種景象、圖象，各區為八則是整齊化身中的部位，作為存想的觀照物。這種隱喻化的身體思維，即可用「丹田」的田意象，以喻可在其上種植藥苗，使之成長；也以「關」表現經絡如路，需要通關。這種外在名山洞天被內景化，顯示整個宇宙可聚於一身之內，就如山水畫論指出「咫尺千（萬）里」，內景就是一身具千（萬）里之勢，都可經由存想、存思而完全掌握。從早期的身國一致論，在養身論史上相信，治身如治國，到內外一景說的階段，則大地被形軀化的神話思維，被宗教化為身與天地同一。因而外在之游、觀就成為內在之游、觀，外境、外景也就被觀想為內境、內景。這種神秘體驗是既外又內，籠天地於一身、一想之中，對於文人創作之山水詩畫或遊記，提供一種可以「掌」運、「掌」握的思維，故這種異界想像或全象想像，被稱為「神思」者，就是發現其中所同然者，就是游觀乃是富於真實與想像的交融、冥合。

游觀體驗的形成，對於紓解當時人對於戰爭、瘟疫所造成的生存困境，相信有很大的幫助。醫學史上凡技術上有突破性成就的時間，通常也就是疾病流行的時間；這期間瘟疫的流行，在醫學史上乃因從北到南的移居而引發水土不服的情形，這樣的環境促使養生、醫學思想上產生新的命題。這不是純粹思辨性的問題，而是為了解決生命孤獨感的問題，乃是在共同的環境中集體需求的一種克制與尋求。而逼使宗教向內在尋求，一方面將存思內景作為養生修練方法，一方面在人境之外開發出另一個世界。從外景到內景，開啟了過去我們比較忽略的觀想世界，可以說這種內在世界的神祕啟發，固然早期只是流行在奉道者之中，反過來說這種境的新意，在佛教意識中也開啟了一套新出的境意識，後來成為中國文學中，在現實困境之外形成一種隱喻的意象群。所以說魏晉南北朝所發展的游觀經驗，對於文人的生活與創造，從道到藝都是個具突破性成就的時代。這個時期並非神話時代的「斷裂」，而是轉向另一個宗教世界尋求「延續」。其實所有宗教本身都自有其超越性，乃透過修行經驗而尋求內在的超越，不見得只是道德心性的超越，而是人類精神經驗的內在超越。若用這樣的態度來看中國本土宗教的創立，所凝聚的正是民族經驗的體驗與智慧，才符合文化發展所長期累積的生命原理。所以從這一角度提出

重新詮釋游觀的可能性，一種內在游觀的開拓可能，期待大家給予回應。

主持人：

討論人為周大興先生。

周大興：

李豐楙先生是一位有道之士，今天所談的雖然尚未完全發揮，但詳細觀其提綱，的確是一個體大思精的論文的地基，全文令人期待。以我的理解，李教授的主旨在追溯六朝道教文化的形成，從道教內觀、內景體驗的角度來探討在那個兵荒馬亂的末世情境中，道教中人如何從傳統神仙、神話傳說，以及原來老莊思想傳統、原始巫覡宗教的資源中，尋求一個「宗教的突破」——作為中國人獨特本土宗教的突破；用李教授引言的標題來說，也就是「從外遊到內遊」。不過這裏意思應是雙向的，從著眼於外在客觀的，不管是飄渺虛無的仙鄉仙境、或是可以實際登臨的名山洞府，從游觀的體驗之中，其實內在中有其神聖、密契的宗教經驗。這樣，這種游觀、旅遊、遊記的體驗就是一種宗教性活動，而且是一種具有冥契經驗的內在之遊。從外在的遊歷、遊覽到內在的觀照、省察，這是這篇提綱的主軸。

進一步說，從提綱中所提到的五嶽真形圖的道教的宗教地理學，到個人小宇宙的身體醫學，這裏有跨界、學科整合的企圖，也是遊於外與遊於內的兩面契合，李教授特別強調，這是中國人陰陽互補的思維模式——追求身心、形神、天人合一的最高境界。當然背後的哲學基礎即所謂的「存有的連續性」，也是杜維明先生所說的「中國人的自然觀」，意即整體世界存在都在一氣之化的有機變動、循環往復的歷程之中。

談到道教中的內遊與外遊，李教授乃當代的高道，其內外體驗自然深刻。我的任務不是評論其提綱，而是從前道教期的道家玄學思想來看所謂的「遊」，提供另一個討論的角度。所謂的前道教期，自然有時間上的前，以及思想上 original 的意思。正如大會計畫的主題所顯示的，「游觀與體現」所要探討的，表現在儒釋道三家的風光各自不同，但皆指向一個「萬物皆備於我」的精神主體。這裏的「萬物」，可能是道家的自然之物，所以有山水之遊；也可能是道德之物、道德宇宙，故而有理學家的遊，如王陽明在山中與花的感應；當然也可以是內觀五臟六腑，乃至遊歷陰曹地府、因果輪迴的遊。至於「我」，也可以是情意我、德性我、解脫的

我、有我的我、無我的我……。回應李教授的主題，「內遊與外遊」，遊於外與遊於內，有有形的遊，有無形的遊。這在《莊子·逍遙遊》之中即所謂的小大之辯。大鵬鳥一飛九萬里，但它也需要「培風」，乘風而遊；列子可以御風而行，一飛三月不回；臺灣大屯山上的青斑蝶，憑藉著季風甚至可以飛到日本；這是有形的遊。而莊子所謂「若夫乘天地之正，御六氣之辯，以遊無窮者」，才是真正的遊，屬於「無待」的遊。什麼是無待的遊？《莊子》有〈知北遊〉，知北遊於玄水之上，它要說的是「天地有大美而不言，遊於天地之謂也」。以哲學的意思來說，亦即「存有之遊」。天地間作為一氣之化、氣化自然的宇宙，作為人之所以為人，每個人都是一個小 being，其實都在參贊天地之化育，共同經歷這一不斷變化、循環往復的造化歷程，這是整體存在、造化天地的大 Being 的遊，所以遊其實不只是你在遊，是大 Being 透過你在遊，這在道家講來，是謂神遊。那麼有形與無形的區分，作為宗教的遊，若用荷蘭學者胡伊青加 (J. Huizinga) 「遊戲人」(*Homo Ludens*) 的觀念來看，所謂的人，就是遊戲人，人在本質上，就是遊戲。不是從一個遊戲的角度來看人，而是人之所以為人就是遊戲，人是作為遊戲而存在。遊戲，可以包括旅遊，遊行，奧林匹克競賽，賭博電玩，都是遊。究竟是遊於外或是遊於內，主要是在遊的方式，端看你怎麼遊。如果其中有遊於藝到遊於道的昇華，那麼，不是你在遊戲，你以為有一個遊戲者在遊戲，但其實是遊戲遊戲。不是我在玩遊戲是遊戲在玩我，就在這種最單純輕鬆的自然狀態中，游觀體現了大自然的存有之游，這就是遊戲表現了它本身的存在方式。而我們這些所謂遊戲者，寫遊記的主體等等，其實只是遊戲本身的體現而已。也就是說，在遊戲的活動中才能體現人的存在方式，洞察存在的本質，遊戲的本質。

依照上述的理解，不難聯想到詮釋學家高達美 (H.-G. Gadamer) 所說的遊戲的意義。在遊戲的意義中才是真正的「同在」，真正的「參與」，這是忘卻自我，沒有主客、沒有中介的「同時」。它不是時間意義的共時、並列，而是在完全意義下的當下「現在」。一般而言，這種天人相契或冥合通常在宗教體驗如禪家頓悟，或藝術家的創作、審美經驗中可以充分表現出來。所以 Gadamer 會說：「一切的遊戲活動，都是一種被遊戲的過程。」「遊戲的主體不是遊戲者」，「遊戲（本身）相對於遊戲者之意識，具有優先性」。

上面所講的「體驗」，其實在《莊子》很多寓言中都有精彩的表現。譬如庖丁解牛，從有形到無形才能無厚入有間，游刃有餘。「臣以神遇不以目視」，只有

「目無全牛」才能所見無非是牛。六朝山水詩不管是道家、道教或佛教人物，其中常見此一觀念，譬如孫綽的〈遊天台山賦〉就有這一段。回應李教授所談的道教真正的內遊外遊，其實不只是這個，還有身體實際的內景外景。如果追溯先秦老莊以來，從《淮南子》、《河上公》、嚴遵《老子指歸》……，在養生治身上也有有形與無形的區別，「太上養神，其次養形」。有治身之「無為」（死生為一，不別存亡），有治身之「有為」（貪生利壽，導引翔步，吐故納新），二者間有極為複雜的辯證關係。道教就是從這裏做出了種種從外而內、由內而外的內丹外丹的發揮。

再以六朝孫綽的〈遊天台山賦〉為例。孫綽的〈喻道論〉已有「周、孔即佛，佛即周、孔」、「佛也者，體道者也，無為而無不為」的三教融合之論，而在這一著名的天台山的「遊記」中，首先標明「天台山者，蓋山嶽之神秀者也。……玄聖之所遊化，靈仙之所窟宅」。此中道釋不別，亦佛亦仙，既有外遊，也有內遊。有「太虛遼廓，運自然之妙有」的道家道教的自然之遊；也有：「泯色空以合跡」、「遺有涉無」的佛教因果之遊。然而，其中似乎看不出儒家道德境界之遊，為什麼這麼說呢？例如孫綽有一首〈表哀詩〉，序中一開始說：「天地之大德曰生，生之所恃者親。親存則歡泰情盡，親亡則哀悴理極。」接著開始自述早年喪母，一生孤苦的情境，終於體會到「上天極禍，皆由惡積」的道理；「悲仰軌跡，不勝哀號」，所以「作詩一首」。如果我們今天不要坐在這兒開會，到陽明山去「遊」，例如在座的鍾所長、李教授，還有所裏的吳汝鈞先生三人一起共遊，定然別有一番風光。

回到游觀的主題，游觀與體現的問題。《列子·仲尼篇》提到，子列子好遊：「人之遊也，觀其所見；我之遊也，觀其所變。」觀天地有大美而不言，遊於天地的變化之理。進一步更要「玩彼物之無故，不知我亦無故」，一般人是「務外遊，不知務內觀」，「外遊者，求備於物，內觀者，取足於身」。芒鞋踏破嶺頭雲，卻嗅不到枝頭十足的春意；講的 radical 一點，就是「不足之足，常足；不遊之遊，常遊」。真正的遊，乃是「至遊者，不知所適；至觀者，不知所眊」，最後的結論是「物物皆遊矣，物物皆觀矣」。依一般古注，「外遊」與「內觀」相對，遊即是觀。意思可以說，物物皆遊就是存有之遊，天地有大美而不言；物物皆觀，觀於天地萬物的存有之活動。

再強調一次，游觀最好的體現就是我們的李教授。我的贅言到此為止。

主持人：

現在先開放提問，再請李先生統一回應。

戴景賢：

有關李先生的發言，我個人覺得有三點受益：第一點是從「山嶽崇拜」到南北朝期間「仙境」觀念的轉變。第二點是中國憂世、濟世觀念的宗教化。特別是李先生說到了「苦難」意義的社會性。這展現了中國文化思維裏重要的特徵。第三點，則是此一發展與「時代問題」的相應性。這些都是非常重要的。而我想提出幾點補充：第一點，在於「境」這個字。「境」這個字，在中國的運用，是有一個發展過程的。陶淵明所說的「結廬在人境」，這一「境」字，具有明確的空間性義涵，亦同時開始帶有了某種哲學性的指涉。而在佛經的漢語譯文中，也使用了「境」字。「境」字與「土」字，有時可分，有時也可合一；可以是空間性的指涉，也可以是精神領域的指涉。而「土」這個字，在指「佛土」時，語意的想像中具有空間性，然而佛土中存在一個境，則是精神性的。這種「空間性」與「精神性」的雙重性，是思想史上值得觀察的現象。而這項發展的背後，亦呈顯了中國中古時期宇宙觀念的轉變。我們亦可用西藏與中國作對比。西藏之為世界的屋脊，他們本身亦有相當的自覺。西藏早期神話中即有一些涉及「世界屋頂」的概念，但我們可以看到，在當時的宇宙觀中，仍還是以「天」「地」為形象區隔的宇宙觀。至於在中國早期，除山嶽崇拜外，中國還有湖泊與海。某些仙山位於海上，這亦是一特殊的，與地理觀念有關的觀念。而到了中古，中國受到印度影響，出現了「菩薩道場」的觀念。「菩薩道場」是人人可以進入的現實空間，但在此同時，它亦是一可以感受到靈場感動的物質與精神合一的空間。在意義上，又與佛土不同。這是值得探討的一點。我另一點想提出的是，一種空間性的指涉，亦有時可以兼有象徵性與現實性的雙重性。明顯例子，是《長春真人西遊記》；它可以在一個文本的表述中，同時具有兩種指涉。這也是文學表現上值得注意的地方。

嚴志雄：

我們發現今天所談的遊，似乎都是快樂的遊。如果遊，是時間、空間、身體、意識都重疊的遊，等於是說進入到實物中的遊，可能不那麼快樂的。當你發現前不

見古人，後不見來者，面對到宇宙世界的遼闊的時候。倘若蝴蝶飛到日本，確實是很 powerful 的一首詩；但是像沉魚落雁，魚和雁在欣賞美的時候，忽然發現自己與時間空間地點都重疊，要掉下來死掉的時候，那是很恐怖的經驗。又說內遊，若有入定的經驗，遊之中忽然發現找不到自己，有巨大的恐懼，那種也是很恐怖的經驗。中國文學哲學所談的遊好像都是審美經驗之後的遊，而沒有太多實際上物質性的、身體的、恐怖的、遊的經驗。

劉苑如：

嚴志雄先生發言十分有趣，讓我想到地獄之遊，其實就是綜合了身體上各種不同感官的感覺與前生此世的記憶，也是官僚權威、刑罰暴力的公开展示。或可謂也是多重的遊，所以遊，當然不一定是快樂的。從此延伸出一個問題，今天從戴老師開始，談到遊是一種滌除玄覽的過程，是一種藉著觀，一次對自我的否定，或說棄聖絕智的過程。在每一個破之後，其實更值得思考的是如何再建的過程。即使如引言人李老師所提到仙境之遊與宗教之遊，也都必須考慮到其中也涉及許多建制上的議題，而不只是內在的問題。從游到觀，應涉及蔡英俊教授上一場所提到的「製作」過程。而不是止於從遊之樂、或遊之懼就算了，「觀」作為一種物、我的省察，中國文人還必須經過一個製作過程，也即是「我」（無論是英文大寫或小寫的我）之體現，行動創作才到了完成的階段。但今天的討論似乎比較偏重游觀的討論。

主持人：

《朱子語類》記載：道士出遊，要求徒弟幫忙守好身體，然而徒弟以為師父已死，遂將其肉體燒掉。師父回來，叫罵不斷，但已經太遲了。所以說遊也會出意外的！那我們請李豐楙先生回應。

李豐楙：

從早期薩滿的遊，到屈原兼談文學想像與宗教經驗的遊，到剛剛鍾彩鈞先生所說的，其實在許多戲劇、筆記中都有這種層次的遊。延伸出來說，早期文學的遊，不論是〈離騷〉的遊，〈遠遊〉的遊，其實都是同一個中國文化傳統中遊的系譜。故可以是宗教性、觀賞性，最後也可歸結到如何把這些經驗透過記憶製作成為文學

的展現。這些經驗中，比較是從宗教的角度提醒，我們經常切割審美的遊就是種文學想像的遊，但其中應該有宗教成分的考慮，是一種神聖的，或者境外之遊。文學表現上，可以用詩、小說表現，在詩文學中太強調抒情性傳統，所以常會忽略在文學傳統中其實也有神聖的遊或神祕的遊。總之，這樣的神話之遊在文學底層中還是存在。從此切入可以幫助我們理解，過度清楚的切割對於閱讀、詮釋文本，其實是把它窄化了。而在哲學上，我們對整個研究傳統的詮釋，可能受到五四以來啟蒙思想的影響，好處是用理性方式看待問題；但另一角度來看又是窄化的。所以近年楊儒賓先生一再強調儒家也有體驗之知，儒家身體觀一樣可以開出另外一個天地。這樣的企圖，不管成功或失敗，作為宗教與文學研究者，我們要提醒的是，只有過度擴張審美經驗，而忽略宗教的神祕體驗，其實多少弱化了文學豐富的義涵。所以我看鄭毓瑜教授開始把經驗、征遊過程中有「追求」的議題，在解釋文學上會更豐富，也可以說回到文學源頭的趣味。

回應戴景賢先生的問題，整個宇宙觀，是不是一成不變？是不是一氣之所化後宇宙觀就定型化？其實中國宇宙觀，在不變中有變，不管從顯教到密教，這些教義進入後，不管是對信仰者有否發生作用，也會以各種不同的方式刺激文學創作者。文人其實非常敏感，文學式的想像與宗教經驗的吸收，是不能分開的。這樣的經驗如果存在，那麼宇宙觀、時空觀也在改變，如此就可超越中國文學只是抒情傳統這樣的理解，而能放入宗教性體驗。在這樣的角度下，不管是讀詩或是讀相關的文學作品，相信可以參與的東西也越多。中國原來也有想像，依象而想，但為何會說「神思」？這種經驗有個翻譯的過程，不管是審美經驗或宗教經驗，如何把神思的經驗翻譯出來。所以「神」不只是一個修飾語詞，而是表現一種心靈活動的展現，由此思考研究文人的活動及其製造出來的成果。所要提醒的是，我們應該深化對文學的認知，而不應停留在五四以來將文學以民間與士大夫文學二分法的思考，忘記兩條路在經驗上的會通。我們一直希望「宗教與文學」的關係可以做跨學科的整合，若可以進一步結合就可以豐富我們對文本的閱讀，這是對前面幾位的回應。若接續精神之遊到宗教之遊，不是簡單地從道家到道教的推論，而是從道教回復到原始的宗教之遊，又有進一步實踐的方式與新開發的經驗，也就是從游觀的體驗看待文學與宗教在體驗上的意義。文人的活動，由「藝」而進乎「道」，這個進入的過程，可以彌補過去單向度的理解，我想這是從各位的回應中所要催促自己的深化與發展。

圓桌討論

主持人：王瓊玲（中央研究院中國文哲研究所）

引言人：黃景進（國立政治大學中文系榮退教授）

鄭毓瑜（國立臺灣大學中文系）

蔡瑜（國立臺灣大學中文系）

羅因（國立臺灣大學中文系）

楊晉龍（中央研究院中國文哲研究所）

主持人：

這一場請到五位引言人，對於今天座談會的討論議題提出回應與評論，本會議是所內重點計畫「中國文人生活中之道與藝（一）：自我技術之探討」活動之一，今天李豐楙教授談從「藝」到「道」的過程中，如何證成與體現，其實道與藝之間的張力一直是我們關注的重點。

早上戴景賢教授談「游觀與證成」便觸及自我意識存在之在境與不在境，即自我證成的進程裏，分成「是我之我」、「非我之我」與「無我之我」，同時談到「淨化」的問題，在下午的討論裏不斷強調「境」的意義，蔡英俊教授認為這不僅是人如何面對內在自我的問題，也是如何面對世界的問題，因此自我問題如何與文化情境結合，中國文人如何回應三教合一的文化情境，在我們考慮這些問題的時候，便不只是抒情自我的討論而已，還必須置於情境的脈絡，且「境」字的義涵也不斷在變化。

James Robson 教授談內丹中的迴光返照，在佛教根源裏，如評論人廖肇亨所言，這裏所透露出的身體思維值得我們深入探索；Robson 教授還提出山嶽信仰，所謂“Who you are depends on where you are”，與「情境」、「情境化」頗有關聯；另外如何靠外丹之力修內丹之功，也頗發人省思。

蔡英俊教授的「游觀與想像」特別從亞里斯多德「美感經驗」這個詞彙的不確定性，以及加達默爾的理論談及「藝術化經驗」與「親歷性經驗」，在親歷性的事件化中，論及過去文人山水詩如何感受，並一路過渡到遊記，檢視不同文類中游觀與想像之間的關係，在他的討論裏，特別著重於自然場域中游觀活動的心靈狀態，

相信未來蔡教授必能提出一個完整的檢證歷程。

最後李豐楙教授的「從外遊到內遊」討論宗教如何觀照世界，其體驗（即宗教之遊）具有何種突破性，其中包含了時間與空間的突破，在體大思精的提綱中可見功力。

至於這場五位引言人，首先黃景進教授專攻文學批評、《文心雕龍》、六朝文學研究，在二〇〇四年出了一本《意境論的形成》，正是貫串今天討論的主題，現在就請黃教授發表他的意見。

黃景進：

最近閱讀一些關於山水詩的研究著作，對於山水詩的起源、形成與發展，大陸學者已作了許多角度的探討，如名山信仰、入山煉丹採藥等，這些與山水詩均具有某種關聯，但基本上一般學者仍認為山水詩的形成主要有三個因素，首先是東晉南渡後所見江南的山水風光；其次是隱逸之風，隱逸可往前追溯，但這時出現許多棲隱之風；第三是玄佛思想的影響。過去山水的描述主要作為詩的陪襯背景，直至晉宋之際成為欣賞的主體，這些新的山水審美意識與方才所提的諸因素相關。

今天我想談談孫綽〈遊天台山賦〉裏的一些問題，首先是序文，他是先看到「天台山圖」，而後寫了這首賦，因此圖與詩賦之間的關係頗值得我們注意。孫綽賦中所描寫的天台山並非實地所見，而是一種想像，是內景。山形圖與道教關係密切，如「五嶽真形圖」，為什麼道教重視山形圖？這是因為入山容易迷路，需要地圖指引，因此會隨身攜帶「五嶽真形圖」。但圖是怎麼畫出來的？這牽涉到畫者如何「觀」山水，「五嶽真形圖」顯然是以俯視的角度來「觀」，中國山水畫風格形成的重要根源在此，不以定點透視的方式，而是俯視、鳥瞰的構圖方式，可能與此有關。

晉代畫家顧愷之，除了以人物畫著名，也是第一個山水畫家。顧愷之的人物畫有些是宗教人物圖，其〈畫雲台山記〉描寫畫雲台山的過程，其中畫了一些人物，即張天師，及其對弟子詢問的場景，圖畫表面上是以人物為中心，但其他部分卻全是山巒、瀑布、山徑、動物等，這顯示了從人物過渡到山水的視角轉變。顧愷之從名字上便可見其道教背景，但他卻也畫了「廬山圖」，而慧遠也曾作〈廬山記〉，因此圖與記、詩、宗教等彼此之間的關係，是我們可以探究的問題。

另外我想提出一個關於內景問題，過去很少有人注意到，試想一個山水畫家如

何畫山水？這麼大的山水如何濃縮在一幅圖上？宗炳〈畫山水序〉已注意到這個問題，他的說明方式是：「且夫崑崙山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其觀彌小。今張綃素以遠映，則崑、閩之形，可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。」我認為這與李豐楙教授所說的內景相關，畫家要畫山水，首先必須心裏有山水，山水已融入想像之中，藉由繪畫將內景轉變為外景，這是從外景到內景、又從內景到外景的一個過程，與佛教的觀法亦相關。

而今天蔡教授所提出觀物過程的發展，也是很值得注意的問題，我想談另一種相反的過程。宋代蘇軾、惠洪都說過類似的話，即一般人不容易發現山水之美，會發現山水之美的是詩人，因此蘇軾欣賞王維，認為王維有詩人的眼光，所以他的山水與一般人不一樣，且王維的山水畫必須與他的詩一起讀，才有味道，這就是詩人的山水畫與宮廷畫匠不同之處。這是文人畫的重要觀點，文人畫講究讀書作詩、人文素養，而不講究工筆，過去著重的焦點是先認識山水之美才能寫山水詩，後來卻反過來以為讀了山水詩才能畫好山水畫。

主持人：

謝謝黃教授。第二位是鄭毓瑜教授，專長是中國抒情美學、六朝文學、賦學研究，曾出版《六朝情境美學》、《文本風景》等專著，相信能從這些角度提供一些不一樣的思索。

鄭毓瑜：

從這個座談會的計畫書裏，基本上便預設了向外游與向內觀的視野，如同李教授剛才所談的。既然又是向外游，又是向內觀，當我們從游觀的角度來看一個有意義的「全身心」的活動，近期的身體論述當然與此密切相關，宗教史方面如上一場李教授的演講，便作了詳細的論述，思想史方面如楊儒賓教授，至於醫療史方面，如史語所李建民教授有《死生之域——周秦漢脈學之源流》一書，便談到中國人看待「身體」的兩種方式，一是禮容的身體，是社會性的；另外一個是數術化的身體，便是以氣化宇宙論為基礎。這正好回應黃教授所說的，我們先有一套知識才來觀身體，而不是從身體去歸納出知識，也就是說我們有一個既定的概念，然後看到一些東西。

當看到這麼多宗教的、思想的、醫療的等等角度出發所觀察到的身體，文學的角度應該是什麼？說到游觀我們常想到的是宗教證悟的得道成仙，或者愉悅的山水之游、悲愴的「念天地之悠悠，獨愴然而涕下」等等，我卻想到大賦裏的游觀。一般對大賦的印象往往是政治諷刺、堆疊難字，然而當我們翻開大賦卻常常看到「周覽泛觀」這句話，前中古的文學研究根本不可能閃避「賦」這個體類，那麼將「賦」放在游觀的體系中該怎麼談？《漢書·王褒傳》記載：「太子體不安，苦忽忽善忘，不樂。詔使褒等皆之太子宮，虞侍太子，朝夕誦讀奇文及所自造作，疾平復，乃歸。」這一類的史料記載往往被忽略，因為它與我們所預期的大賦政治諷諭之類的功能不一樣，在這裏賦成了除憂、療疾的手段，若是將賦放進當時的大背景，正呼應了當時「治身如治國」的觀點。在一系列治身如治國的論述中，如《左傳》醫和為晉侯看病，作出晉國將亡的預告；《荀子》從耳目口鼻之養談天子的聖王禮樂；秦漢之間盛行的陰陽家、黃老方術等，也談養生與治國不可二分，《呂氏春秋》〈先己〉、〈盡數〉等皆與之相關。因此我認為談漢大賦得先放回「治身如治國」的論述當中，既有思想史，又有醫療史的角度。

但文學的角度該怎麼談？這些思想家、醫家提出許多道德規約、診療方式之類，文學家擅長什麼？他們如何參與「治身如治國」？如何期待文學家的作品也能有診療之類的效果？觀想不能只有內在，必須有一些外在製作，想像一下，當時的帝王只是瀏覽，甚至聽大賦，像王褒是誦讀給太子聽，太子病就好了，緣故是什麼？除了賦有韻腳，還有沒有別的？須知賦是長篇大論，甚至很多奇文異字，怎能一聽就懂？簡宗梧先生提及連綿詞問題，即同一音可以寫出許多不同的字詞，這種連綿詞可以聯繫很多不同樣態的描繪，運用同一個語音可以講山、講水、講各種情境，也許這就是關鍵。太子只要聽到語音就會有感覺（尤其在嗜欲的體驗上），而不像我們後來人對於大賦的分析固著在意象上、文字上的技巧，這與一般文學史所想的角度的不太一樣，而也許這是探討游觀與身體技能所應該注意的一個憑聲達意的角度。

主持人：

剛才黃教授以顧愷之的畫來談如何觀物，從內景到外景的過程是什麼，鄭毓瑜教授談大賦之游、治身如治國，特別回應蔡教授外在輔助的製作問題，我們可以發現今天引言的專家學者們特別注意在思索游觀問題時，如何從不同的文本切入，切

入時如何去看這個問題，才能突顯文本在文化情境中的特殊意義。在這短短五到十分鐘的引言過程中，其實已提出了方法論。

接著是蔡瑜教授，專長是中國文學、中國詩學、女性文學、陶謝詩，並在二〇〇四年有一系列從身體空間出發討論陶淵明的研究，相信對今天的「游觀與體現」的主題，也有精闢的見解。

蔡瑜：

今天的討論焦點大都放在六朝的山水詩與佛教及道教的文化情境中，在此我想提出不一樣的關注作為回應。如同主持人所介紹的，我最近的研究重點是同屬這個時期的陶淵明，陶淵明對社會環境與文化氛圍的回應顯然與主流背道而馳，並且極有意識的對當代議題運用詩文而非哲學語言進行對話，而這種堅持在當代也是十分寂寞的。就「游觀」的角度言，他開出的田園詩也可以與山水詩形成一個鮮明的對照，在那樣的時代氛圍中，他的選擇為什麼是田園而不是山水。

至於經由田園詩陶淵明「體現」了什麼？則是進一步要問的問題。陳寅恪先生即曾論證〈形影神詩〉是對「名教與自然」之爭的回應，並且認為陶淵明創闢了「新自然說」，有別於嵇、阮等人以服食求長生之志及沉湎任誕之行所體現的舊自然說。檢證陶淵明詩文，陳先生之說實可再加以擴充。換言之，陶淵明所體現的即是他自身的「自然」哲學。在他的作品中關鍵的地方常常提到自然，如：論及本性是「質性自然」、回到田園是「復得返自然」、喝酒的境界是「漸進自然」等，都是很根源的，這是他定位自己的方式。至於他的〈形影神詩〉，大部分學者的看法都認為是回應佛教觀點的，但他最後的理論歸結仍是「神釋自然」，他以「自然」觀照人的身體，回應那個時代所討論的生死問題。如此頻繁地討論自然，陶淵明正是以他自己的方式，證成他所謂的自然。

在六朝時期，所謂的「自然」與「道」屬於同一個層次，是描述本真世界的狀態，是一種「體現」的境界，常與「逍遙」、「自得」、「自由」的概念相互詮釋。如果我們把陶淵明體現自然的相關層面展開來看，還可進一步追問陶淵明體現的自然與過去文人所體現的自然有何不同？人的自得、自由該如何定位？相對於魏晉名士的體現方式，陶淵明是從「人倫」出發掌握「人的自然」。一般談陶淵明「結廬在人境」往往關注「境」字，但似更可以強調「人」字，他把自我放在「人境」之中以體現自然。順此脈絡便又牽涉文學傳統中的隱逸主題，隱逸的場域自來

即有山水與田園的不同類型，為什麼陶淵明的選擇是田園？陶淵明曾多次拒絕朋友共往廬山修行的邀請，因為田園是個素樸的人文景觀，人可以在其中安身立命，既是「質性自然」的根源，亦是「復得返自然」的可能。其中關鍵應是人倫的安頓，陶淵明即是從人倫的重構來體現他的新自然觀。此外，「神釋自然」所強調的「自然生死」，也從人倫性、現世性，與當時佛教所討論的後世、來生對話。比較接近儒家「未知生，焉知死」的態度，但與儒家不同的是，儒家因此而不太談生死，陶淵明卻經由詩文直接撫觸生死情境。齊益壽先生曾提出陶淵明比前期詩人都更表現出歎老的情懷，若從生死的角度來說，或正因為他比一般人更能感受到生命的進展是如同海德格所說：「向著死亡而存在。」而勇於承擔面對死亡的孤獨。陶淵明也批判過當時人只是清談論辯，無法真正安身立命。這些都足以說明他強烈的反省及批判意識，並從具體的生命歷程體現出與主流價值不同的選擇。

因此即便是看似輕鬆的飲酒議題，也是「漸進自然」的進路，陶淵明是最早使飲酒顯題化的詩人，他的飲酒既有使自身形神相親的一面，也有與鄉里合和的一面。以飲酒體現自然阮籍早有先例，但後者形成個體自由與群體秩序的矛盾衝突，兩者的境界迥然不同。如果從身體的角度來看，飲酒使人的顯意識層逐漸隱退，而進入先意識層的身體狀態，更可以把自然的身體呈顯出來，所謂的個人風格也可由此切入。

如果，在六朝時期「道」與「自然」是同一層次，陶淵明所體現的自然又與當時文化情境有著密切的對話關係，那麼，我們今天討論六朝文人「游觀與體現」時，自不能忽略他如此有針對性的游觀場域與體現方式。最後拋磚引玉提出一個問題：為何後世都以「自然」來概括陶淵明的詩風？陶淵明的自然體現如何變成詩？自然詩風如何呈顯，又該如何評價？從身體的角度切入或許比較能夠與「體現」的境界連起來談，但還必須深化身體與語言及經驗轉化的關係。

主持人：

蔡教授從「人境」探討自我在人境中如何體現自然，並從身體觀看陶淵明如何談生死，蔡教授的「質性自然」到「漸進自然」到「神釋自然」，正呼應今天早上談到的「是我之我」、「非我之我」到「無我之我」，在中國文學三教合一的情境中，「無我之我」中的「自我」其實沒有被消解，反而成為一個共在的我。

接下來羅因教授，專長是莊子思想、魏晉玄學與佛學，博士論文是《空有與有

無：玄學與般若學交會問題之研究》，一定能提供一個關於有無問題別開生面的思考。

羅 因：

方才李教授與鄭教授都談到文學不能獨立於時空背景之外，與當代思想、文學、宗教甚至醫學等知識有關，玄學家郭象也有類似的說法，他認為萬物的自性是自然、自爾、自化的，從這樣的觀點去看自然，在郭象的體系裏，萬物與自然並非一般性的，而是超凡入聖的，在由外而內的觀照下，萬物是神聖的，當然山水也變成神聖的。而這樣的觀點也許正與「萬物靜觀皆自得」的審美觀照有關。

另外回應嚴志雄教授身體是否有恐怖之觀、恐怖之游，事實上漢末時安世高傳入的一系列小乘禪觀中，除了數息觀之外，還有不淨觀。佛陀教導弟子不淨觀時，便發生六十位佛弟子自殺的事件。這種觀法是從身體去觀生老病死甚至屍體腐爛，是很可怕的觀法，這種觀法在中國文化中，雖然一度傳入，但無法引起美好愉悅的審美經驗，因此流傳不是很廣。當般若學傳入之後，菩薩不住於一切法、不住於涅槃這樣的觀點，更加強調菩薩的方便與度眾，菩薩可以到三界六道中救度眾生，此即佛教非常了不起的「大哉游」。

另外談到宗教之游與山水文學、神聖之境的建構，我想到淨土法門隨著《般舟三昧經》而傳入，我們今天看到的一些淨土經典，事實上從六朝便已翻譯過來。謝靈運與廬山慧遠便結了蓮社，也許這與山水文學的興起也有關。《觀無量壽經》裏便有觀落日、觀樹、觀水池等，觀淨土中神聖莊嚴的現象，謝靈運參與廬山慧遠的結社，終極目標是往生西方淨土，他們的念佛觀就是透過《觀無量壽經》的觀法，這些觀法都是外境之觀，當然這裏的外境是指內觀的外境，而非實際上自然界的外境，這樣的觀法是否會引起文人對自然界的一種關心呢？我覺得相當值得探討。

主持人：

羅教授談恐怖與大哉之游，並提到了宗教觀法的傳入是否也影響了文學發展，回應了黃教授詩人觀物與創作的關係，下午李老師提到「憂與游」，所謂「人之大患在其有身」，我們談游並非是個別性的，其社會性的一面在道教文化中另有一番開展。談文學、思想之餘，我們也必須談談經學。

楊晉龍教授專長是詩經學史、四庫學與教育思想，不知道對於「游觀與體現」

這個議題是否能從經學的、社會文化的角度切入。

楊晉龍：

文學或思想中的「游觀與體現」不是我有能力討論的議題，我的專業是經學研究，因此現在要討論的是先秦儒家經書中「遊」的意思和使用情形。這個字在先秦有兩個不同偏旁的形體，一個是水部的「游」，指水上行；一個是辵部的「遊」，指陸上行。就先秦儒家經書的使用狀況，除姓名之外，如《尚書》「遊」有五例而「游」僅有一例；《詩經》包括《序》，出現的情況與《尚書》不同，「遊」僅有八例，而「游」則有十一例；《論語》僅有「遊」四例，並且除「子游」的字號外，無使用「游」的例證；《孟子》與《論語》相同，除「子游」外也只有「遊」六例，而無「游」的使用例證；另外《荀子》的例子可以作為旁證，《荀子》中的「遊」僅有四例，「游」則有七例，《荀子》多用「游」的狀況與《詩經》較為接近。不過在這些例證中，這兩個字在意義上，並沒有存在太大的差異性。就其內容觀之，可以用《爾雅·釋言》「泳，游也」，就是「浮行水上」的意思加以說明，大致表現出一種主要是「不進入其中」而只存在於「表層」或「外在」的浮動接觸或參與的狀態。此外也可以藉孔子弟子之一的言偃，字子游的意義相關聯性進行說明，《說文解字》有「旂」字，其解說為「旌旗之游，旂蹇之兒，从中曲而下垂扶相出入也。讀若偃，古人名旂，字子游。古文旂字，象形及象旌旗之游」，可知「游」又指「旌旗之旒」，這是一種附屬於旗子的裝飾品，經常會因風而飄動不停，這也是此物的基本功能之一，因此此字表現出來的意思，大致也脫離不了一種漂浮的、不固定的、動態的、隨時變化的；波浪形的、不平靜的等狀態的意思。

《尚書》中「遊」字放在文句中的使用，則帶有一種飄浮於「正業」之外的「不務正業」的意味，因而主要還是從「節制」或「禁止」某類型的「遊」的角度發言，如「罔遊于逸」、「不敢盤于遊田」，或不可「慢遊是好」、「盤遊無度」、「恆于遊畋」等，這可能與《尚書》主要是作為政治教育的功能有關，蓋擔心君主沉溺於不必要或過度的「遊」而有礙於對「正業」的專心，因此比較重視此一層面的發揮。《詩經》的使用則稍有差別，或者作為形容一種人類活動的陳述詞使用，如「漢有游女」、「泳之游之」、「齊子游敖」、「遯游從之」、「以敖以遊」、「駕言出遊」、「遊于北園」、「匪安匪遊」等等；或如《尚書》般作為一種警戒性的提醒或批評的語句使用，如「游蕩無度」、「慎爾優游」、「逍遙遊

燕」等；比較特殊的語句，則是作為表現一種心理安適狀態的用法，如「優游」、「優哉游哉」、「來游來歌」等，這種類似「逍遙遊」的心理狀態，一般以為比較接近道家，但實際上可能是當時諸家共有的資源，並非僅是某一家的專屬。《論語》、《孟子》大致不出《詩經》使用的狀態，根據《論語》「志於道，據於德，依於仁，遊於藝」中，「遊於藝」的「藝」，所以用「遊」字來規範要求，大致可以推測是因為有「玩物喪志」的可能性存在，如果此一推測沒有太大的問題，則可瞭解浮沉於表面或只是當個過客的「游」或「遊」，因為沒有進入水中或定居下來，因而實際上也就有「不沉溺」或「不專錮」的意思，「藝」所以用「遊」，大概就是表示可以參與，卻不能過度投入而沉溺於其中。「藝」與現代意義下的「文學」關係密切，是可「遊」而不可「溺」的事物。

根據先秦種種使用的表現，即使「遊」與「觀」連用的「遊觀」一詞，早已經出現在《荀子·君道篇》，所謂「人主不能不有遊觀安燕之時」的句子內，但可知「遊」並沒有後代所謂「讀萬卷書，行萬里路」：以「行」之「聞見」印證「書文」之「義理」而存在的意思。在此句中具有類似「遊」地位的「行」，僅是作為「讀」的工具而存在，因而不具有類似先秦「遊」字的獨立性。此種以「觀」為主，使得「遊」失去主體性或獨立性的用法，若以《四庫全書》著錄的書籍為限，則最早出現的該當是在王安石(1021-1086)的〈擬寒山拾得二十首〉內，因為其中即有「我讀萬卷書，識盡天下理」之句；另外陸游(1125-1210)字務觀，或許也可以部分看出「觀」和「遊」地位上的不平等性。

主持人：

由於我們還需要保留一點時間提問，因此楊教授的發言時間較短，現在請大家提問。

戴景賢：

我想回應李豐楙、鄭毓瑜與楊晉龍三位教授的發言。當我們處理文化史問題的時候，我們往往是找一個哲學概念上的立足點，在其影響下討論文化的效應。但「游」與「觀」的問題若是追本溯源，則不應僅是一區別語言指涉的問題。當「游」與「觀」二義發生關聯時，它所可以產生的重要的哲學與宗教意義，如我們將之放置於一比較寬鬆的意義上討論，亦還可以觀察到更早的形態。關於這種原初

狀態的可能，是否有一可以依稀辨識的根源？我想提供一個可能性。這是與人類學研究有關的觀察。人類學較早的研究中，Peter T. Furst 曾提出「亞美薩滿教意識形態」的說法，將亞洲與北美原始宗教中所曾出現的宇宙觀作一比較，歸納出它們種種共同的特徵。而張光直先生亦根據他的說法，作了重要的推論，認為中國「天人合一」思想的出現，與此一根源有關。然而張先生的說法，在古史研究上，大體上並未被普遍採用。因為他忽略了由遠古宗教，發展至哲學創生階段的一種突破性轉折。而到了現在，由於體質人類學上的重大進展，基因庫研究說明了所有人類同源的事實，並有了有關「大遷徙」的論述框架。在此項發現的影響下，古代眾多文化間的接觸，有了可以重加探討的可能。因此中國道家思想中某些部分與佛教類同，古代中國醫學與古代印度醫學亦有相近之處，凡此是否顯示中、印之間存在「遠古關聯」的可能，如同學者所猜測於中國古代巫術與印地安巫術間者？這些研究，皆可進一步開展。

James Robson :

關於從外景到內景，我一直質疑自己在看待中國山水、自然觀時是否還保留歐洲十八世紀浪漫主義的思維，因為在歐洲古代對大自然與山水是敬畏、恐懼的。當我聽到李教授說明道教從外境到內境，把自然山水放在身體裏面，我還是覺得他們是恐懼自然，譬如《抱朴子》中師父教導弟子入山有特定的時間，也必須隨身帶符、帶經等等。

至於聽到羅因教授談淨土游觀，我看《觀無量壽經》、《維摩詰經》等記載，其實淨土都是平地，沒有山窪，因此佛經是否影響到中國的山嶽崇拜？我不太能理解。

另外李教授說道教從外景到內景，將山水河流等放進我們的身體裏，我想也許有反向的，將我們身體裏的經脈血管對應外在的世界，自然與身體應該不是單行道，而是雙向的。

戴景賢：

我想回應 James Robson 教授有關古人對於「山」的想像問題。中國古代的旅行者進入深山，常須帶護身的宗教信物。在藏傳佛教中，亦是如此。它的用意，主要在於避邪。就宗教觀念說，山既是修行的地方，亦是惡靈盤據的地方。山裏有沼

澤、深澗，存在太多未可知；尤其古代未開發的時候。此外所謂外道之魔，他們亦是修行者，也常居住在深山之中，因此一般行旅有迴避的必要。這在道教、佛教，即至今日，觀念仍是如此。所以對於「山」的想像，除了宗教性的崇敬與藝術性的欣賞外，古人也還有這一層。

羅 因：

關於淨土都是平地的問題，佛經中除了神聖的須彌山，基本上都是平地，這大概與印度大平原的地理環境有關。至於我所謂佛經中的觀法是否影響山水文學，並非指地理上直接的影響，中國地理環境與印度不同，在道教神聖的自然圖像中有五嶽聖山，而印度卻沒有，但是佛經中對自然萬物的一種觀法，譬如修落日觀、寶樹觀、水池觀等等，這樣的觀法也許引起文人對大自然的關注。

黃景進：

目前我正在寫的論文是重讀《淨土宗三經》，以及宗炳的〈畫山水序〉，也提到淨土沒有山的問題。

另外談到身體，儒家有個很特殊的身體觀是「身體髮膚，受之父母，不敢毀傷」，古人說「刑不上大夫」，古代士大夫寧可飲藥自盡，不上刑場，或許亦與此種觀念有關。

何乏筆：

這個計畫目前是我與劉苑如教授從兩條線索獨立發展，希望在第三年將兩個線索連接，明年我想從當代哲學與美學的角度跨進文人美學，因此明年底我策劃的研討會將從界限與經驗出發，今天許多討論都與界限相關，如自我探索的界限、生活經驗的界限等等，我也希望納入當代藝術的脈絡，許多傳統美學在當代藝術中亦有呈現。