

《東華漢學》第 19 期；1-76 頁  
東華大學中國語文學系 華文文學系  
2014 年 6 月

## 《莊子》自然觀的批判考察與當代反思<sup>\*</sup>

賴錫三<sup>\*\*</sup>

### 【摘要】

《莊子》「自然」觀的講明，或許可以透過兩方面來進行：一是消極的別異澄清，二是正面的積極詮釋。前者是為了說明《莊子》的自然觀「不是」或「不只是」那種意義的自然；後者則盡可能積極詮釋《莊子》自然觀的豐富意義。因此筆者嘗試對底下幾種理解道家自然觀的方式或內容，進行總覽式的批判考察與詮釋反思，尤其希望對把握《莊子》自然觀的深刻意蘊，提供多層面的觀看角度：一是有關科學「唯物實在論」的自然觀，二是牟宗三「主觀心靈境界」的自然觀，三是郭象「獨化自生」的自然觀，四是楊儒賓詮釋的「玄化山水」自然觀，五是徐復觀理解的《莊子》自然觀，六是何乏筆闡述的平淡美學的當代性與《莊子》的自然觀。

**關鍵詞：**莊子、自然、山水、身體、氣化

---

<sup>\*</sup> 感謝審查者提供寶貴的審查意見，筆者已做了相關的補充說明。本文為國科會計畫案「《莊子》自然觀的類型辨微與身體論的現象美學重構（NSC101-2410-H-194-072-MY2）」之部分研究成果，一併致謝。

<sup>\*\*</sup> 國立中正大學中國文學系教授

## 前言

學術本是一個語言運動的交織過程。身為當代學者，在面對《莊子》這一古典文本時，其觀看和理解視域實無法完全跳脫古今、東西的格義創造情境。面對這一更複雜也更豐富的差異語境，筆者的立場一向是：與其幻想可以撥開語言迷霧，找尋中心不變的那個貧弱且赤裸的本質原貌，不如破除這種幻想而適度接受語言延異過程所帶來的意義豐年祭。例如關於《莊子》的自然觀，歷來有諸多賢者加以闡釋與發揮，古人有之，今人亦然。有從形上學的角度立論，也有從主體的角度切入探討，有人從藝術美學的方向來發揮，有人則嘗試從身體技術的向度去尋思。如今又有學者從它與科學的關係來暢談，也有若干學者則努力想發揮《莊子》自然觀的當代新意義。換言之，若將這些詮釋的多元發展脈絡吸納進來，那麼《莊子》自然觀的豐沛語境和當代潛能，就比單純從《莊子》文本抽繹幾個封閉性的概念來還原其自然觀的單一原旨，要艱難駁雜得多，也豐富有趣得多。

本文想為讀者進行一次關於《莊子》自然觀的考察導覽。這一考察工作，筆者想要從多元視域和多音複調的語境去反覆推敲：《莊子》自然觀的古典景深和未來風景。基本的態度則透過正反兩方面來反覆進行：一是消極的別異與澄清，二是積極的詮釋與發揮。前者是為了說明《莊子》自然觀「不是」或「不只是」那種意義的自然；後者則盡可能積極詮釋《莊子》自然觀的豐富內涵甚至當代意義。至於多元視角或多音交響的考察，則選擇底下幾個從不同角度觸及道家（尤其《莊子》）自然觀為對象，以做為考察與對話之資糧：一是有關科學「唯物實在論」的自然觀，二是牟宗三「主觀心靈境界」意義的自然觀，三是郭象「獨化自生」的自然觀，四是楊儒賓詮釋的「玄化山水」自然觀，五是徐復觀理解的《莊子》自然觀，六是何乏筆闡述的山水平淡美學的當代性與

《莊子》的自然觀。筆者希望藉由上述不同脈絡的釐清、批判、對話之過程，將《莊子》自然觀的深刻意義與當代價值給描摹出來。

筆者同意導論目前選擇的六個考察角度，不會是唯一的判準或依據。事實上，可以選擇的考察面向或對象，還會其它諸多可能。而每位作者都可能有其特殊的選擇角度，問題意識的設定，甚至學養的取徑與偏限，但重點在於這些向度之間是否有它的意義理路及其有機關係。而本文所以選擇這六個角度來考察，在行文的脈絡過程中，會逐步展示如此選擇的考慮，也會說明放置脈絡的前後考量。這六個面向的層次安排，不僅涉及古今也兼及中西，因此從一開始就不從時代先後這一歷史單線來安排，而改從筆者對這些觀點的詮釋理路來安排。換言之，它比較傾向於對六種不同理論類型或六種關涉《莊子》自然觀的詮釋角度之檢討，當然這種安排已涉及筆者對這六種理路的再詮解，甚至批評判別。

## 一、科學意義下的客體對象自然觀： 唯物論遺忘了存有生機

現代科學的強勢發展，在物理學和數學的領導帶動下，「自然」與「科學」幾乎是分不開的概念。科學在西方近代十七世紀以來，首先便指「自然科學」，後來又將面對自然對象物的客觀理性之精確計量方法，延伸到人文領域來，進而有所謂「人文科學」。許多學者在歐洲文化的全球化過程中，透過自然科學、人文科學的普遍化啟蒙，以西方世界觀典範來觀看東方文化經典，結果產生了典範交錯的洋格義現象。例如在面對道家自然觀這一根源而古老課題時，將其視為具有科學自然律則的浪漫主張，便是一種洋格義案例<sup>1</sup>。

<sup>1</sup> 「洋格義」轉用自林鎮國對西方近現代學者對「中觀學」的詮釋過程中，所帶入的西方視域之觀看研究的總體現象之介紹和反省。參見林鎮國，〈中觀學的洋格義〉，《空性與現代性》（臺北：立緒文化事業有限公司，1999），頁 181-210。另外，這裏的自然律則是指西方主流的科學物理世界觀，暫不

學者常以「自然主義」之名統稱道家，並和儒家的「人文主義」相對照。若干重要學者主張，自然主義和人文主義對比下的道家「自然」義，或多或少、或隱或顯相應於（西方現代）科學精神。言下之意，道家學說比較傾向客觀性、實然性，尤其「天地不仁」、「道法自然」等精神，不但不與自然科學相背違，甚至還頗符應於現代科學的自然規律<sup>2</sup>。學者因此強調道家與自然科學的相契，或主張道家的自然科學精神值得發揚<sup>3</sup>。例如李約瑟（Joseph Needham）和董光璧都有類似主張，即透過西方近現代科學意義的自然來理解道家的自然，甚至以之發揚道家自然觀的現代意義。然而道家的「自然」遠在西方自然科學傳入前早就有之，道家自然概念自有它原初的世界觀，和西方自然科學世界觀在層次和精神上都頗為不同，實不好貿然附類。據目前思想史的溯源研究之成果顯示，老、莊的自然世界源自於上古神話的泛靈世界觀<sup>4</sup>。那是一種天人連續、物我互滲的流變（變形）世界，其流行變化不只是純粹物質能量的分合，更具有神聖的存有意義<sup>5</sup>。如同時研究神話與科學的德國哲學家卡

---

涉及一些非主流、另類的科學模型的新發展與新主張。

<sup>2</sup> 最有名的應屬英國科學史家李約瑟（Joseph Needham），他認為與其突顯道家的宗教神秘主義特質，不如強調其科學成分。參見氏著，陳維綸等譯，《中國之科學與文明》（臺北：臺灣商務印書館，1989）第二卷，〈道家與道教〉。

<sup>3</sup> 大陸學者董光璧便這樣主張，參見氏著，《當代新道家》（北京：華夏出版社，1999）。後來劉笑敢亦承續此類觀點，並認為「老子之道與科學的關係也很值得注意」，參見氏著，《老子》（臺北：東大圖書有限公司，1997），頁 233-236。

<sup>4</sup> 張亨，〈莊子哲學與神話思維——道家思想溯源〉，收於氏著，《思文之際論集——儒道思想的現代詮釋》（臺北：允晨出版社，1997），頁 101-149；楊儒賓，〈昇天、變形與不懼水火——論莊子思想中與原始宗教相關的三個主題〉，收於《漢學研究》第 7 卷第 1 期（1989）；〈道家的原始樂園思想〉，收於《中國神話與傳說》學術研討會論文集（臺北：漢學研究中心印行，1996），頁 125-169；葉舒憲、蕭兵，《老子的文化解讀》（武漢：湖北人民出版社，1996）；葉舒憲，《莊子的文化解析》（武漢：湖北人民出版社，1997）。

<sup>5</sup> 關於道家 and 神話世界的連續和斷裂關係，已有許多重要的研究成果出現，例如葉舒憲、張亨、楊儒賓等人。參見賴錫三，〈神話、《老子》、《莊子》之「同」「異」研究——朝向「當代新道家」的可能性〉，收入《莊

西勒（Ernst Cassirer）強調，神話世界觀具有強烈情感對自然的滲入，而大不同於科學世界的客觀法則：「自然，就其經驗的或科學的意義而言，可以把它定義為『物的存在，這是就存在這一詞的意思是指按照普遍法則所規定的東西來說的』。這樣一種『自然』對於神話來說是不存在的。神話的世界乃是一個戲劇般的世界——一個關於各種活動、人物、衝突力量的世界。每一種自然現象中它都看見這些力量的衝突。神話的感知總是充滿了這些情感的質。」<sup>6</sup>

西方正統科學意味下的自然，一則指認識論範疇下的自然對象物（object），它的純粹唯物特質在於量的客觀意義，不具任何神聖的、情感的質之氣息。它是應然／實然二分下的客觀實然物，以及由此而可建立的自然科學的物理法則。然而道家自然觀的重點在於主客區分前的存有論意義（而非主客對立的知識論意義），而體驗自然之道又不離於主體轉化的工夫修養（如至虛守靜、心齋坐忘），並非純粹客觀外在的理性觀察，而與身心轉化後的參合體驗有關。而且透過身心轉化所體知證合的自然之道（如「天地與我並生，萬物與我為一」），具有主客二分前物我無礙的一體感受，它進而帶出了意義的盈餘、價值的啟迪<sup>7</sup>。而人在自然中得以安居，且守護自然存有之道成為人的神聖天命（人法地、法天、法道、法自然）。

---

子靈光的當代詮釋》（新竹：清華出版社，2008），頁 229-271。另外，關於神話世界的上古存有論之神聖意義，參見羅馬尼亞·伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯，《聖與俗》（臺北：桂冠圖書公司，2001）。

<sup>6</sup> 德·卡西勒著，甘陽譯，《人論》（臺北：桂冠圖書公司，1994），頁 113-114。

<sup>7</sup> 劉笑敢認為《老子》的「自然」焦點在於人類社會的生存狀態（而不在大自然）。本文雖不贊同以西方自然世界來理解道家的自然，但亦不認為道家的自然只涉及人類社會（因為這一判斷未必符合文獻精神），本文主張道家的自然既涉及存有範疇同時也涉及價值範疇，而且這兩者的關係不適合再以西方的實然／應然二分來看待。參見劉氏《老子》一書，頁 67-103；另外對於《老子》道與人的關係不適合以實然／應然架構來看待之討論。參見賴錫三，〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑——朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，《清華學報》新 38 期第 1 卷（2008.3），頁 39-52。

西方的科學芽點，遠處可回溯古希臘的自然哲學，近處則歸功於十七世紀的自然科學之數學化。自然做為數學的宇宙化過程，從此自然概念乃結晶成因果力量法則的物體系模型<sup>8</sup>。海德格（Martin Heidegger）在反省西方科學的形上學起源時，強調西方科學實為西方形上學的完成。而所謂西方形上學則離不開西方一開始的自然哲學，那種以驚奇的態度面對世界（素樸的經驗觀察加上理性推論），用主體理性來觀看外部的自然世界，並進而推論自然對象的本體基質。例如當希臘哲學之父泰利斯（Thales）說：「水是世界萬物最終的構成本質之物。」他之所以成為哲學之父的緣由，主要不在於這一答案的對錯（水是萬物分殊相的源頭，故水是本體之一，萬物則是分殊之多，因此希臘自然哲學的一、多探討，乃從知識論上升到形上學的本體論或宇宙論之範疇），而在於他的思維方式造成了認識的典範轉向。即泰利斯使早期神話情感式的想像思維、身體思維，逆轉為契近西方近代的經驗和理性並重的知識論方法。因為泰利斯從萬物燃燒後都會消失，只有留下水滴的經驗觀察和歸納後，進一步透過理性推演出萬物的最終基質是水。因此，不管「水是萬事萬物的本源」這一素樸答案，或「原子是萬事萬物的基質」這一類看似更為進步的答案，它們在方法論上是類似的<sup>9</sup>。而這種從創世神話的想像思維到自然哲學的理性思維，後來便被社會學家帕森思（Talcott Parsons）視為一種「哲學突破」（philosophical breakthrough）<sup>10</sup>。而希

<sup>8</sup> 關於自然的數學化、伽利略物理學和數學的關係，參見德·胡賽爾（Edmund Gustav Alber），張慶熊譯，《歐洲科學危機與超越現象學》（臺北：桂冠圖書出版，1992），頁 21-43。另外，海德格亦不斷提及科學的數學化問題，參見氏著，孫周興譯，〈現代科學、形而上學和數學〉，《海德格爾選集》（下），（上海：三聯書店，1996），頁 847-884。

<sup>9</sup> 上述有關希臘自然哲學的討論，可參見英·斯塔斯（Stace Walter Terence）著，《希臘哲學史》（臺北：雙葉書廊有限公司，1986），頁 16-19。

<sup>10</sup> 關於「哲學突破」與「軸心時代」的文化史意義，參見余英時，〈軸心突破和禮樂傳統〉，《二十一世紀》第 58 期（2000.4），頁 17-28。張灝，〈世界人文傳統中的軸心時代〉，收於氏著，《時代的探索》（臺北：聯經文化事業出版有限公司，2004），頁 1-26。

臘自然哲學階段這樣的方法論，爾後便深刻地影響了蘇格拉底、柏拉圖、亞里斯多德的認識論和形上學思維。

也是在這樣的檢討視域下，海德格判定西方科學實源自柏拉圖以來的形上學思維，而現代科學則是西方形上學思考的完成結果。眾所皆知，海德格不餘遺力地批判西方的形上學思考，也要從現代科學對萬物的宰控中試圖拯救自然大地。其所提出的一項核心批判在於：西方形上學和科學只觸及到存有物（beings）卻遺忘了「存有」（Being）。他認為西方形上哲學、自然科學，透過經驗和理性只能觸及存有物的本質性（essence），而遠離了物之存有的可能性（possibility）。雖然西方形上學也企圖思考萬物「之上」（trans）的形上本體之「一」（以解釋「多」），經驗科學也企圖追蹤萬物「之後」（after）的基源物質。但由於它們透過「表象思維」、「對象化思考」，因此物只能成為表象、對象物而站立在主體面前，結果人類只把握到語言思考、數學符號所規定的物之靜態本質。此種物之理念實乃不離符號化的結果，而語言符號指義建構下的物之本質、甚至物之本體，其實傾向於固定不變動的存有物，而不是物之在其自己。不是生生不息、變動不居的物之存有自身。由此之故，海德格說，在科學透過物理學和數學結盟後的表象建構活動下，世界不再是世界之存有本身，世界成為了一幅「世界圖象」<sup>11</sup>。

不管是西方形上哲學或自然經驗科學，其所理解的自然或自然之本體，在海德格看來都不離自然對象物。自然哲學的原子、柏拉圖的理型、亞里斯多德的第一因、科學的基本粒子等等，都離不開表象思考透過語言的符號化、模型化作用，而人總是位於中心的觀看者、尺度者、建構者。自然成了人的對象物、符號物、被控物，甚至被剝削到只是赤裸裸的資源物。對此海德格和梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）先後都曾深刻地揭露科技操縱的權勢擴張：

<sup>11</sup> 〈世界圖象的時代〉，《海德格爾選集》（下），頁 885-923。

自然變成唯一而又巨大的加油站，變成現代技術與工業的能源。這種人對於世界整體的原則是技術的關係，首先產生於17世紀的歐洲，並且只在歐洲。地球上的其他地區很長時期內對此並不熟悉。它對於較早期的時代和民族命運來說也是完全陌生的。<sup>12</sup>科學操縱事物，拒絕棲居於事物當中。它給定事物的種種內在模式，透過這些指標或變數，運作出其定義範圍所允許的變體，它只能與現實世界進行越來越遙遠的對質——而且從來就是——這樣一種思維……把所有的存有者當作「對象一般」來看待，好像它們對我們既不關痛癢，卻又註定要為我們的人工巧計所用……說世界是我們所操控的對象X，就等於把學者的知識處境視為絕對，不啻於說所有存在和曾存在的事物，都只是為了要進實驗室一樣。「操作式」思考變成了一種絕對的人工技巧論，如同模控論的意識形態中所說的，人類的創造是由訊息的自然過程所衍生出來的，而這種意識形態又是在以人類機器的模式所構想出來的<sup>13</sup>。

相應於海德格、梅洛龐蒂的批判觀點，日本學者鈴木大拙則指斥：西方將自然視為有待征服、利用、處理、控制的純粹物質、無情事實、客體世界。而這種大異於東方天人不二分的機械唯物自然觀，其淵源實來自宗教聖經和科學理性這兩大傳統的加乘結果。在上帝／自然、神聖／凡俗、人／物、應然／實然二分的格局下，造成了力量的對決衝突，結果便突出人類理性對自然的強權支配。而德籍學者顧彬（Wolfgang Kubin）則強調東方的自然世界是「非被創造的」，因此自有它自生自長、生生不息的內在生機，其價值完全無需依掛在超絕的他界。

只要我們將自然看作物質世界，像感官所感覺的一樣，它便是我們要征服的對象。這裏，自然乃面對著我們人類的一種勢力，而

<sup>12</sup> 〈泰然任之〉，《海德格爾選集》（下），頁1236。

<sup>13</sup> 法·梅洛龐蒂著，龔卓軍譯，《眼與心》（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2007），頁72-73。



只要有了「勢力」這個觀念，便與征服觀念連在一起。所以，對人而言，自然是要以征服的，並且為了追求人類自己物質上的享受和舒適，自然也是要加以利用的。自然給人類許多機會讓他們發展自己的力量，但同時，在人類方面卻有一種為了自私目的而剝削和濫用自然的趨勢。據我所知，自然與人的二分，乃原於聖經的解釋，因為聖經中說創造主已給人類支配整個宇宙的能力……這種征服觀念來自於被視為力量關係的自然與人之間的關係，而這個關係中則含有一種相互對立和破壞的狀態。這個力的關係也顯示出理性問題。人是有理性的，而自然卻是無情的，人盡力使自然服從他的理性觀念。<sup>14</sup>

西方的世界觀主張世界是「被創造的」，而受中國文明影響的東方則主張世界是「非被創造的」。……「被創造的」是由上帝所造，且只能從「他界」獲得其意義……相對地，「非被創造的」則不是神的產物，它自生自在、生生不息。……這種表象觀被認為是「自然」，即「發自己身」。自然不是別的事物的徵象，他顯現的外觀是變化無窮的。……從「非被創造」的觀點來看，再沒有比「能產的自然」，體現在萬物中的微妙生息更重要的了。<sup>15</sup>

西方遠古聖經傳統有所謂墮落的自然，近現代科技理性則有所謂機械唯物的自然，它們和「人法地，地法天，天法道，道法自然」的道家自然，豈不相去甚遠？豈能契合於自生自長、生息微妙、變化無窮而可居可遊的道家自然？簡言之，老莊那種不塞其源、不禁其流的自然觀，實遠於擱淺在物之表象、符號、本質的科學自然，它要強調回歸於存有物的存有，保留並尊重萬物自身的活水源頭。自然萬物對道家而言，就是道的肉身化體現，它非但不是墮落的次級品，反而是神聖存有的具體

<sup>14</sup> 日·鈴木大拙著，劉大悲譯，〈自然在禪學中所佔的地位〉，《禪與生活》（臺北：志文出版社，1971），頁 225。

<sup>15</sup> 德·顧彬，〈萬物——關於中西自然之漫想〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》（臺北：臺灣大學出版中心，2012），頁 309-310。

化體現。可以說，道家的自然便具有了「內在超越」的氣質。總之，道家的自然既是指自然萬物本身所具有的存有活力，也是指人們放開自我中心而尊重生命自主的自然無為態度。因此道家的自然不同於西方知識論的對象物（如理念、本質），也不同於為西方思辯形上學的本體對象物（如第一因、實體），更不同於西方科技的實用對象（如能源物）。道家的真人並不是給予萬事萬物尺度的絕對認識者、模型設定者，而是與物相遊、物我平齊的守護者。用海德格的話說，道家的自然既是指存有物之整體，更是指存有開顯為存有物的整體之活動（becoming）歷程。或者說這是一個存有物的存有之敞開歷程，而人則是在物中棲居並成為存有的守護者。因此道家的自然萬物有其存有開顯作用的層面，而這個神聖的自然存有早已被量化的科學所遺忘，因此海德格認為西方形上學（及科學）最大的危機便在於：「遺忘了存有」。所以與其捨棄批判而太快地將道家類比於科學自然律則，不如回歸道家的自然本懷，並重而省思自然科學的異化和宰控。而老莊「道法自然」的存有揭露，將同時帶出對科技自然觀的價值神話、意識形態，給予適度的權力批判與技術解放。

## 二、牟宗三的主觀境界型態自然觀： 唯心論減殺了存有活力

對比於科學的「客觀自然說」，另一個幾乎完全對立的觀點則是牟宗三所提出的「自然心境說」或「主體自然說」。相較來看，前者是從唯物的客體立場來比附，後者則從唯心的主體立場來詮釋。嚴格講牟宗三所詮釋的道家自然心境（逍遙無為、沖虛玄德），雖屬主體心境，但若同情理解，他是繼承王弼所謂不禁其性、不塞其源的沖虛心境而來。而沖虛玄德原本超越主客，不必落入唯心、唯物對立之一端<sup>16</sup>。但由於

<sup>16</sup> 牟先生言：「以自己主體之虛明而虛明一切。一虛明，一切虛明。而主體

他堅持使用「主觀」境界的形上學，一再強調「主體」心境意義，並反對道家的自然之道具有生化的存有論意義，使他難於完全跳脫唯心主義、主體主義的嫌疑<sup>17</sup>。對於牟宗三的道家形上學詮釋和存有論反思，筆者已有專文檢討<sup>18</sup>，在此不擬複述，本文只從與自然科學的相對角度，擇精要反省。

牟宗三反對透過西方形上學的思維方式和內容來理解道家，因為西方形上學思維方式屬思辯性，內容則為本體宇宙論。對牟宗三而言，道家的道與無，必得透過工夫實踐才能證實，而由修證途徑所體證的道、無，絕不是西方本體宇宙論一類的客觀實有，完全純屬主觀精神境界。從他使用的概念，就可看出他的主體詮釋立場，而這些概念正好呈現對比視域——「西方」對比「東方」、「客觀實有形上學」對比「主觀境界形上學」、「思辯形上學」對比於「境界形上學」等等。

牟宗三反對透過西方形上學視域來觀看道家形上學，並強調應該回歸道家的實踐本懷，落實道的主體價值。從牟宗三看來，道家之道乃屬應然世界，是價值的關懷而無關實然的客觀問題。雖然筆者一定程度認同牟先生回歸實踐的轉向，具有將西方思辯扭轉為東方實踐的典範轉移效果。但是筆者認為牟先生的典範轉移只具初功，它仍有未竟之業有待修正和補充。

---

虛明之圓證中，實亦無主亦無客，而為一玄冥之絕對。然卻必以主體親證為主座而至朗然玄冥之絕對。」見《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1985），頁 141。牟所理解的玄冥境界原本可超越主客對立，但由於不斷強調主體所發而非強調主體的消融，因此仍不免有主體主義之嫌。

<sup>17</sup> 牟先生言：「此沖虛玄德之為宗主實非『存有型』，而乃『境界型』者。蓋必本於主觀修證（致虛守靜之修證），所證之沖虛境界，即由此沖虛境界，而起沖虛之觀照。……此沖虛玄德之『內容意義』完全由主觀修證而證實。」見《才性與玄理》，頁 141。

<sup>18</sup> 參見賴錫三，〈牟宗三對道家形上學詮釋的反省與轉向——通向「存有論」與「美學」的整合道路〉，《臺大中文學報》第 25 期（2006.12），頁 283-332；〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑——朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，頁 35-83。

牟宗三所理解的主觀境界之道與無，從關鍵處看，就總攝在「自然」一概念下。而他所理解的自然，完全指涉一種特殊心境，或美感式的心靈境界，其所謂自然之完整表達乃指「自然心境」。牟先生認為道家之「道」實純屬「道心」，而所謂的「無」則是「無為」之簡稱。因此「道」、「無」兩者異名同實，不過都是無為逍遙、沖虛玄德的「擬似」形上學表達而已。「擬似」即表示它們不屬於真正客觀實有的形上學。在他看來，道家那看似形上學範疇的客觀表達之道與無，不過只是主觀心境之無為與逍遙的虛擬姿態。因此牟宗三對道家形上學的詮釋方向，便朝向於將擬似客觀實有形上學給予解構，而解構虛擬後所要還原的則是：純粹粹的「自然無為」、「任其自然」之心境。如此一來，道家的道、無、逍遙、玄德都只是心理意義，對牟宗三而言它們都可連結到「自然」一概念。而此時的自然心境，當然不會是自然科學意味的外部自然，而是內轉為美學心境的「任其自然」：

是以此「自然」亦是沖虛境界所透顯之「自然」，非吾人今日所謂之自然世界或自然主義所說之「自然」也。「自然世界」之自然乃指客觀實物自身之存在言，而境界上之自然則是指一種沖虛之意境，乃是浮在實物之上而不著於物者。……正是遮撥一切意計造作而顯之「灑脫自在」之自然，此即是沖虛而無所適、無所主之朗然自在。<sup>19</sup>

牟宗三顯然認為道家的自然不是科學的對象而是美學的對象，而美學對象的自然，實又可超越主客而化除其對象性，成為純粹的超然靜觀之唯心（朗然自在、不著於物的意境）。也因為牟宗三以自然美學心境來扭轉實有形上學的抽象與空洞，使他進而返回道家的工夫論，深刻體會道家形上之道的認識基礎不是西方知識論類型的認知論，而是東方工夫論類型的修養論。這是牟先生的重要觀點，一方面力挽狂瀾地扭轉了

<sup>19</sup> 見牟宗三，《才性與玄理》，頁144。由於牟先生偏向以虛靜之心來談「不著於物」的美學觀照，因此傾向靜態式的靜觀美學，筆者認為其中忽略了道家美學的存有活力開顯氣象。

先前實有形上學的詮釋進路<sup>20</sup>；另一方面透過工夫通向境界這一生命學問的基本原型，徹底將東方形上學的認識論進路定位在身心轉化基礎上，使得東方形上學具有實踐轉化後的經驗內容，不再落入西方獨斷形上學的空理念之病。

以上是牟宗三東、西形上學判教之功，他使得道家（包括儒、釋）回歸正位於實踐形上學、境界形上學。從工夫通向境界、由修養而體道才是道家的順暢路徑，任何企圖將道家之道解成西方本體宇宙論者，都將面臨如何接榫於道家工夫論文獻的難題。換言之，老莊的致虛守靜、心齋坐忘，並不通向西方式的本體宇宙論內容。因此牟先生的詮釋策略，是先扣緊道家對身心的有為造作之轉化講起，然後才步步彰顯無為的工夫義和境界義，並由此來收攝道、物、無、有、生等形上學虛辭，最後完全攏聚在自然無為、自然逍遙、任其自然的美學心境上。到此為止，我們看到牟先生的詮釋系統如何對立於西方的實有形上學和科學的客觀自然觀，但是留下來的問題是：牟先生所詮釋的主觀道心的美學自然觀，是否真能窮盡道家自然觀之全幅意蘊？

筆者不認為牟先生所詮釋的自然心境說，可以窮究道家自然觀的義蘊。在筆者看來，道家的自然既含有特殊意味的身心內容，但又不能只用純粹心境來完全涵蓋。所謂的心境也不適合再以主觀名之，因為此種身心境界並非由主體中心主動發出，反而透過工夫轉化而超越了主客、消融了主體後，一種淡漠合一的任運狀態。換言之，沖虛玄德的任其自然或許是一種存有美學，但這樣的存有美學卻不適合用主觀、主體來命名，否則人類中心、主體主義的殘骸將被保留下來。牟先生詮釋系統的難題，主要還不是主觀、主體這一類邊緣性的滯辭問題，而在於其所理解的主觀境界形上學的美學內容不夠充分，他遺忘了道家自然的甚深義。用海德格的話說，牟先生仍然不免另類地「遺忘了（道家的）存有」。如何說？

<sup>20</sup> 嚴格講，他之前甚至之後的諸多學者，多少都帶有實有形上學的詮釋嫌疑。參見袁保新，《老子哲學之詮釋與重建》（臺北：文津出版社，1997）。

其實，道家的自然有兩面意義，而這兩面性具有優次關係，且兩者必得統貫為一，如此方可徹底朗現道家自然美學的全幅面貌。由於牟先生只強調了「任其自然」（真人道心）這一面向，忽略了「自然而然」（道行存有）這一更優位的活水源頭，因此使得他所理解的自然觀偏向靜態性、主體式的美學型態。道家的自然具有「自然而然」與「任其自然」這兩面意義，前者是就存有論的自生自長而言，後者才是就真人的無為逍遙來說。如果以中國哲學古老的範疇說，前者屬於天（道、無）的層次，後者屬於人（真人）的層次；牟先生為使道家的天道不落入西方實有形上學的困局，卻反而將道收縮成純粹的真人之心，結果所謂道只是道心。這樣的主觀境界說雖突顯了人、卻遺忘了天。尤其突顯沖虛道心的無限性，強調道家的自然美學境界全由真人道心所成就。這種忘天存人的道心獨大，仍不免有主體中心、主體主義的嫌疑。而遺忘了道行存有的開顯，真人道心又豈真能獨自完成讓萬物自生自長的觀照美學？這些都是牟先生所留下的課題<sup>21</sup>。

對道家言，由於自然的兩面性，並且「自然而然」的存有開顯是第一義、根源義，只有在自然之道朗現開顯的前提下，人和萬物才能生生不息地呼應於道之運動。即在道的自然而然、自生自發地流行泛濫下，人才可能被盈滿而敞開。換言之，真人道心的「任其自然」並非主體的有為意志所能創造，而是人在喪我、忘我的主體消融後被「自然而然」

<sup>21</sup> 牟先生所建立的「主觀境界形上學」之詮釋典範影響廣大，不僅深度影響了中國思想的研究範圍，亦相當程度影響文學研究者。例如蕭馳、顏崑陽等古典詩學的重要研究者，其所描述的道家內容或淺或深地帶有牟宗三意味，也就是他們都襲用了境界形上學的語辭和內涵。不過值得注意的是，由於中國詩歌的經驗和自然存有的開顯密切相關，因此他們另一方面也都注意到詩心與存有的關係。參見蕭馳，〈郭象玄學與山水詩之發生〉，收入《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》（臺北：聯經文化事業出版有限公司，2011），頁240。顏崑陽，〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》（臺北：臺灣大學出版中心，2012），頁50-64。另外，蕭馳近年來也開始注意詩歌存有體驗和身體的交攝關係，參見〈陶淵明藉田園開創的詩歌美典〉，《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》，頁301-311。

的萬化大流給穿透時，真人才成為了變化之流的參與者、遊戲者。可見真人的「任其自然」之美學心境，必需建立在「自然而然」的存有開顯前提上，否則任何意味的美學都難逃人類中心主義嫌疑。其次，因聆聽存有開顯而朗現的美學心境，必是存有論與美學統合為一的狀態，姑且可名之為存有美學（或美學的存有論），因為這種超人類中心的美學完全建立在存有論的基礎上。因此，「任其自然」必以「自然而然」為前提，「道心」必以「道行」為前提，「人」必以「天」為前提。只有天道萬物生生不息地開顯了，人才能守護而參贊之、聆聽而觀照之。

這個存有論與美學統合的存有美學，絕不會是一套靜觀美學。牟先生對自然之道的理解所以傾向靜態性的觀照美學，最重要的原因便是：一則他遺忘了「自然而然」的存有論深義，其次再將「自然而然」減殺為「任其自然」的道心時，又偏重虛靜的視覺觀照面來說。結果道行的流動性一遺落，萬物便容易在視覺視域下呈現靜態特性，而且道心在缺乏道行的流動性充實下，其身體動能與遊戲性格遂不突顯。其實一旦將道心放回道行的氣化流行脈絡，將「任其自然」放回「自然而然」的存有開顯脈絡，那麼道家的自然風光將會是：道行與道心的不二，「自然而然」與「任其自然」的相即。如此一來，自然美學必會是氣化流行的動態美學，具體差異的物化美學。是身心一如的聆聽參與之活力美學，而不是偏向純視覺、唯心靈的靜觀美學。而檢討牟先生對道家形上學與自然觀的詮釋貢獻與不足，則可逼顯道家的觀物美學、氣化流行、身體參與，三者整合詮釋之必要<sup>22</sup>。

<sup>22</sup> 參見賴錫三，〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》第16期（2010.6），頁1-44。

### 三、郭象《莊子注》的獨化自然觀： 自生適性說遺忘物化交融

筆者所以檢討郭象的獨化自然觀，並將它放在牟宗三之後來加以討論，主要是理論討論的次第脈絡之考量。如前所言，筆者反對簡單套用科學立場來理解道家之自然，因為客體唯物的實然傾向，無法說明道家自然所具有的（內在）超越性。筆者也不完全贊同牟宗三的觀點，因為他偏向主體唯心的應然傾向，無法把握道行與道心的同體關係，在突顯「任其自然」的同時，卻遺忘了「自然而然」的存有活力，結果使道家自然美學流於靜觀美學。然而敏銳的讀者會發現，當筆者在檢討科學自然觀的比附時，或批評牟宗三自然觀的不足時，都流露出與海德格對話的痕跡。就筆者目前觀察，透過海德格存有論與美學的統合道路來詮釋道家的自然觀，目前還是一條有意義的跨文化對話進路。就當前的研究成果看來，海德格與道家思路的契近是頗為顯題的。例如：海德格批判西方形上學並揭露出形上學思考只能觸及「存有者」（表象物與對象物），而遺忘了「存有」（即物之道性與無性），因此要重新挖掘形上學基礎，展開基本存有論的探問，開始以「存有」的揭露為核心，並重新思索「無」的深刻內涵。他認為存有與無的揭露，不能再透過表象思維，而必須經由體驗性濃厚的根源思維來消融主體、敞開自我<sup>23</sup>。晚期更展開存有與詩歌美學的統合，由美學存有論來定位人之所以為人的存有守護性，並據此批判形上學與科學的結合造成對自然大地的傷害。他呼籲拯救地球，企圖重建天地人神都可安居的詩意世界<sup>24</sup>。換言之，在即存有即美學的詩性宇宙中，人與萬物都能共同安居於自然家園。

<sup>23</sup> 關於海德格對「無」的種種深刻體驗性的描述和討論，請參見〈形而上學是什麼？〉，《海德格爾選集》（上），頁135-153。

<sup>24</sup> 參見〈物〉、〈築·居·思〉、〈什麼召喚思？〉、〈泰然任之〉，《海德格爾選集》（下），頁1165-1241。



根據學者的追溯和考證，海德格的存有美學在成熟化的過程中，吸收不少道家哲學的精華<sup>25</sup>。而透過海德格來重新詮釋道家，一則可避開西方形上學的糾纏，甚至可突顯道家對西方形上學和科學的批判性；再則對道家的存有論美學的詮釋，也富有當代語境效果。多年來一直有學者，主張海德格晚期最重要的概念Ereignis可轉化並相應於道家的道與自然。並對這一不可翻譯又不得不譯的海氏核心概念，若干採取了道家式的翻譯（如自生、生現等等），甚至直接以道家的「自然」來對譯<sup>26</sup>。

然而筆者在吸收並參與海德格式的道家詮釋成果時，發現一個有趣的現象：早期許多重要而具代表性的學者，當他們在理解道家（尤其《莊子》）的自然深義時，尤其和海德格對話的過程中，郭象式的道家自然觀是他們經常引用的對象。這個做法預設了認同郭象對《莊子》自然觀的詮解，或者認為郭注觀點可以代表《莊子》的自然本義<sup>27</sup>，甚至可用來豁顯《莊子》的自然深義<sup>28</sup>。換言之，他們對《莊子》自然觀之把握，多少透過郭象而來。

<sup>25</sup> 參見德·梅依（Reinhard May）著，張志強譯，《海德格爾與東亞思想》（北京：中國社會科學出版社，2003）。

<sup>26</sup> 「Ereignis」可以說是海德格晚期思想最核心的觀念，華文學者對此譯名並不統一，孫周興譯為「大道」、「本有」，張祥龍譯為「緣構發生」，王慶節譯為「自起」、「自在起來」，關子尹譯為「本然」。以上譯名，可參見孫周興，〈大道與本有：對海德格爾 Ereignis 之思的再考察〉、關子尹，〈海德格的「同一性」思維與道家哲學〉、王慶節，〈道之為物：海德格的「四方域」物論與老子的自然物論〉，三文皆收入《現象學與人文科學：現象學與道家哲學專輯》（香港：邊城出版，2005）。上述各譯名都有其考慮，值得注意的是，這些譯名大都和道家哲學密切相關。筆者目前採取陳榮灼「自然」一譯名，他也是在海德格與道家比較研究後所提出，參見〈道家之「自然」與海德格之「Ereignis」〉，《清華學報》新 34 卷第 12 期（2004.12）。另參見拙文對台灣學界利用海德格詮釋《老子》的發展與反思，〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑——朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，頁 55-67。

<sup>27</sup> 葉維廉，〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，《比較詩學》（臺北：東大圖書有限公司，1988），頁 128-130。陳榮灼，〈王弼與郭象玄學思想之異同〉《東海學報》第 33 期（1992），頁 123-138。

<sup>28</sup> 傅偉勳高估郭象的創造性誤讀，認為：「莊子的博大真人在『任其自然』之前必須先有萬事萬物自適自足的無為境界；莊子許有此義，但祇停留在

底下這三位學者對道家的海德格式詮釋都有一定貢獻：傅偉勳可能是最早注意此一對話詮釋的開創者，而陳榮灼既是開鋒者也是更細緻深入的詮釋者，而葉維廉則著力將海德格存有論與詩意美學統合起來以思考道家和山水詩歌的開路先鋒。這三人在促進道家的海德格式之詮釋進程，都具有一定貢獻和代表性。筆者在進入這一詮釋視域的吸收過程也受到啟發，但卻不認為郭象足以做為解釋《莊子》自然觀的代表。在筆者看來，郭象的獨化自然義並不足以代表道家自然觀的全面深意。與其透過郭象的自然義來和海德格對話，其實也可以直接回歸《莊子》文獻來展開對話，並迴避郭象所可能帶來的政治污染。

要完整反省郭象的獨化自然觀，並評價其優劣得失，最好將自生獨化說、適性逍遙說、迹冥圓教說，一併合看。郭象對道家形上學的解構式詮釋，<sup>29</sup>其實離不開郭象的政治社會學關懷，因為郭象身處名教與自然衝突的玄學時代，加上他出身上層統治階級的世家大族，其哲學具有應世的實用目的，甚至為世家大族利益做辯護的傾向。<sup>30</sup>郭象對《莊子》的「寄言以出意」，實帶有創造性的社會政治運用企圖<sup>31</sup>，所以當學者

---

暗蓄層次，而由郭象揭開。」見《從西方哲學到禪佛教》（臺北：東大圖書有限公司，1986），頁426。

<sup>29</sup> 傅偉勳，〈老莊、郭象與禪宗〉，《從西方哲學到禪佛教》，頁415-431。傅先生認為郭象是「徹底的自然主義」，他在破除道家的（超）形上學而還原回萬事萬物的自然獨化現象過程超越了《莊子》，他甚至將其比擬為尼采對西方彼岸的解構。傅之說法，有言過其實之擴大。

<sup>30</sup> 一般純從哲學角度詮釋者，大多忽略郭象充斥底下這類實用性的社會政治御用文獻，〈馬蹄注〉：「夫善御者，將以盡其能也。盡能在於自任，而乃走作馳步，求其過能之用，故有不堪而多死焉。若乃在駑驥之力，適遲疾之分，雖則足迹接乎八荒之表，而眾馬之性全矣。而或者聞任馬之性，乃謂放而不乘；聞無為之風，遂云行不如卧；何其生而不返哉！斯失乎莊生之旨遠矣。」見清·郭慶藩輯，《莊子集釋》（臺北：世界書局，1959），頁333。

<sup>31</sup> 如林順夫指出的：「郭象的《莊子注》說自家哲學多，解《莊子》哲學少……精熟道家哲如郭象，據此哲學論治國是可以預料之事，他果然也將無為之理引伸於治術……依莊子之見，儒家的『聖人』或『聖王』，與道家的『至人』、『神人』或『真人』是完全不同的類型，而且前者下後者一乘。郭象卻合兩者為一理想類型……是故，郭象非特將『神人』等同於『聖人』，

引用他那看似高妙的注詮觀點時，最好同時將它們和社會政治脈絡的文獻連結並觀，這樣比較能完整看出郭象的詮釋企圖，也才能更全面而精準地評價其觀點。本文目前不在完整檢討郭象的玄學觀點，只能集中在他對自然觀的核心主張，並指出他和《莊子》的重要差異。

一般而言，王弼的玄學主張和郭象一樣，都有為名教合理性做論證的企圖。前者以貴無論的崇本舉末、守母存子，論證了「名教本於自然」的體用不二關係。後者則以崇有論的萬物自生、獨化玄冥，論證了「名教即自然」的適性安分主張。兩者都會同意「名教中亦自有其樂地」，但採取的哲學（形上學式）論證就頗為不同。簡單說，王弼仍保有本體論的精神，因此強調本體之「無」的真實性（所謂崇本息末），只是透過體用不二的形上哲學架構，強調本體之無必能用有，因此名教之有乃是自然本體之無的具體發用和落實。由此名教取得了本體論的保障，甚至落實了本體論的作用，順此可理解他為何主張老子不及孔聖，因為孔聖才能真正完成「體無用有」的飽滿圓通，而「體無」者遠勝於「說無」者。<sup>32</sup>相較而言，郭象卻取消了本體之無的實體創生性，認為「無」只是空無一物的虛無，在邏輯上只是「有」（存在物）的相對概念，即存在之有和不存在之無是兩個不可同時成立的概念。對他而言，「無」這一概念乃唯名無實，而這一名言概念的由來，是從有、無相對的二元概念結構所推求出來。郭象繼承了裴頠崇有論的實證、實用精神，只不過裴頠完全取消形上本體論的虛玄，回歸社會本體來尋求自身的絕對價值。在他看來，名教若有價值，其價值不必也不該建立在形上本體之「無」上，而是直接就建立在社會名教自身。對裴頠而言，若有所謂本體的話，社會就是本體，絕沒有在社會之上的超越性本體。<sup>33</sup>郭象立場和裴頠較

---

還將之等同『聖王』。」見《透過夢之窗口——中國古典文學與文藝理論論叢》（新竹：國立清華大學出版社，2009），頁 152-155。

<sup>32</sup> 關於王弼的「老不及聖」、「聖人有情」、「大衍義」等主題背後的體用論思維，參見湯用彤，《魏晉玄學論稿》，收入《魏晉思想》（臺北：里仁書局，1984），頁 47-86。

<sup>33</sup> 這也就是裴頠那麼強調「有」的原因：「賤有則必外形，外形則必遺制，

接近，但他論證的方式卻頗為曲折，也更有哲學意味，因為它是透過和《莊子》這一複雜文本對話所產生的結果。

郭象也反對任何形上本體的創生說，反對名教的價值必須來自超越的形上之道、本體之無。換言之，名教的價值不能再用王弼式的體無用有來保障。他在注解《莊子》具有超越意味的概念群時，一律採取解構式的語言策略，將本體論消融為語言層次的唯名無實。但郭象並不像裴頠直接導回社會本體自身，而是透過與《莊子》「自然」有關的概念系譜之新詮（如自生、獨化、自爾、自化等），徹底將形上本體之創生說，轉化為獨化自生說<sup>34</sup>。如此一來，擬似外在的造物本體之創生說，完全迴轉為內在的自性自生說。本來帶有或可能帶有本體論意味的概念群，幾乎都被郭象消解為空概念，所謂：天地唯名、天籟唯名、玄冥唯名。既唯名、便無實，結果使得玄冥之道、天籟之道、天地之道，都不過是對自生自長、自爾獨化的萬物適性所形成的總稱現象，給予一總名指涉。絕不可依憑唯名無實的指涉，隨名起執而誤以為真有能生萬物的形上真宰。<sup>35</sup>由此可以了解為何他要解消「無」的本體意味，反對王弼的貴無論之體用論證，這是因為在名教現實之外追尋一超越保證，反而會落入空疏與倒置。但他比裴頠具有哲學理趣的是，郭象雖不在本體超越層面尋找價值基礎，卻要在現實個體之內挖掘價值源頭，此便是他從獨化的內在自生說，終而落實為適性安分說的連貫邏輯。<sup>36</sup>

---

遺制則必忽防，忽防則必忘禮。禮制弗存，則無以為政。」崇有的背後，有他為當時政治背書的用心。

<sup>34</sup> 〈齊物論注〉：「凡物云云，皆自爾耳，非相為使也，故任之而理自致矣，萬物萬情，趣舍不同，有若真宰使之然也，起索真宰之朕迹，而亦終不得，則明物皆自然，無使物然也。」見《莊子集釋》，頁 56。

<sup>35</sup> 〈逍遙遊注〉：「天地者，萬物之總名也；天地以萬物為體，而萬物必以自然為正，自然者，不為而自然者也。」見《莊子集釋》，頁 20。

<sup>36</sup> 〈逍遙遊注〉：「鵬蜩……異趣也。夫趣之所以異，豈知異而異哉？皆不知所以然而自然耳。自然耳，不為也。此逍遙之大意。物各有性，性各有極。」見《莊子集釋》，頁 10-11。

以上描述，約略可以看出為何郭象自然觀對現代學者具有吸引力，因為它可能挾帶批判（西方）形上學、解構（西方）存有論的潛力。他在注詮《莊子》的過程中，找到自然（或環繞自然相關的義理）這一概念武器，一方面瓦解王弼本體論式的「名教本於自然」之論證（當然也一併將道家的存有論給取消了）；另一方面利用將自然內化為自性動力，來做為萬有自生自長、適性安分的內在基源；最後再由此落實到名教層面的社會政治上，終於完成「名教即自然」的迹冥圓教系統。<sup>37</sup>

由上討論，便可以找到若干線索來說明：為何一些運用海德格來詮釋道家的學者會對郭象特別有興趣？因為海德格就是反對西方形上學在存有物之上、之外，尋求一個超越根據來做為本體的做法。尤其後期的成熟思想，更主張不能將存有視為存有物的「根據」（ground），反而存有不能離開存有物，所以存有與存有物的關係，乃是無據（Ab-ground）的關係。<sup>38</sup>陳榮灼認為早期海德格以存有為存有物的根據，就如同王弼一般仍殘留「以無為本」的形上學思考遺緒；而晚期海德格主張無據，以Ereignis來強調存有物的自然湧現，則符合郭象詮解《莊子》天籟觀點，所帶出的獨化自爾主張。從陳榮灼看來，王弼和郭象的玄學論證之取徑差異，剛好對應於海德格從前期走向後期的軌跡。果真如此，郭象的觀點正好可以彰顯《莊子》自然觀的當代意義，也能在文獻上清楚地符應於海德格觀點。

但筆者認為這樣的主張過於樂觀，因為在文獻上它割裂了郭象註莊的整體性，即獨化自生、適性安分、迹冥圓融的三位一體性。它只單點突出郭象解構形上學方面的文獻，而在理解郭象對形上學的解構內涵，卻有簡化之嫌、過譽之病。

<sup>37</sup> 關於郭象的迹冥圓教的儒道調合論，參見牟宗三，《才性與玄理》，頁187-195。

<sup>38</sup> 海德格前後期的根據、無據等轉變，參見陳榮灼，〈王弼與郭象玄學思想之異同〉一文的分析。

首先，道家的「無」絕不是唯名無實的空概念，它乃對「道」這一存有開顯的否定式表達。道家的無和道，只是對存有開顯的不同表達方式，前者傾向否定式表達、後者傾向肯定式表達，但兩種表達實可互相補充。關鍵在於道家是否有其存有論立場，就筆者的理解言，道家是有存有論立場，甚至一切（價值）主張都不能離開它，一旦將它取消，道家就難以立教、不成其名（道家以「道」立教成名）。筆者一開始就檢討科學的自然觀，核心理由便是，物理學立場缺乏存有論基礎（而物理學之後的形上學由於只將本體理解為另類存有物，結果使得本體論墮落為另一種物理學），結果必傾向於唯物論。如此便使得自然之超越性、物之存有活力，被遺忘了。因此筆者雖反對透過西方思辯形上學來理解道家形上學，但並不因此取消「道」具有存有論意味，對此筆者贊成透過海德格的存有論來詮釋，因為海德格雖批判西方形上學，但並不取消形上學本身的重要意義，他只是要為形上學掘根以恢復其活力，故名為基本存有論之重探。所以當郭象將道家的無、道、天地、玄冥等等具有存有意義的概念，一律解消為唯名無實的虛辭時，其結果等於：在倒掉洗澡水（超絕形上學）的同時，嬰兒（基本存有論）也跟著流掉了。

從某方面說，由於他反對「無能生有」，反對在「有」之外、之上尋找一能生的「無」來做為本體根據，反對有超然的造物主，反對天地之道做為能生萬物的真宰，就此而言，它確實具有批判解構形上學（本體／現象二元論）的功效。<sup>39</sup>單就這一側面看，它呼應了海德格對西方形上學的批判立場，即不必追尋眼前存有物所構成的世界之外之另一形上世界，而任何對第一因的超越推求（即郭象指斥的造物主、真宰）都不免獨斷而倒置。所以郭象透過對「自然」的重新註解，來反對造物主、

<sup>39</sup> 〈齊物論注〉：「若責其所待而尋其所由，則尋責無極，卒至於無待，而獨化之理明矣……世或謂罔兩待景，景待形，形待造物者。請問：夫造物者，有耶無耶？無也？則胡能造物哉？有也？則不足以物眾形。故明眾形之自物而後始可與言造物耳。是以涉有物之域，雖復罔兩，未有不獨化於玄冥者也。故造物者無主，而物各自造，物各自造而無所待焉，此天地之正也。」見《莊子集釋》，頁111-112。

破除真宰的主張，多少有助於我們確認：《莊子》並不適宜再用西方形上學的本體宇宙論來詮解。<sup>40</sup>

也因為這一形式上的類似，許多學者認同並贊許了郭象的註解洞見。但從另一方面說，郭象在取消了超絕式的本體之無的同時，卻也取消了無的存有開顯活力。郭象認為不只無不能生有，道、天地、玄冥等俱不能生有，它們都純粹只是名言虛設而已，郭象由此徹底主張萬物各自生自長、獨化自爾。郭象這個純現象論觀點的危險在於，它在取消超絕本體的同時，也取消了存有顯現。結果萬物只是各自封閉性地適性發展，彼此間只能平鋪式地共在於天地這一唯名無實的空間中，而不太能解釋萬物之間的深刻互動性，更不容易氣化流行地共振為一。因此天地也不過是個空間的包容概念，它不具有任何存有深度，它只是就萬物自生而共在於空間，故有天地一名之虛設而已。

所以郭象這樣的主張和海德格還是相當不同。因為海德格雖反對超絕形上學，但並不取消存有開顯這一「即存即活動」的變化活力，只是不將存有活力獨立於存有物之外，而是讓兩者「不離不即」，故「存有」必然還是要開顯為「存有物的存有」。也因為海德格對存有論的堅持，他才會強力批判唯物科學的實用宰控，它幾乎遺忘了萬物之存有開顯。海德格是徹底的存有論立場，他並沒有因為批判形上學而走入實用性的現象論立場。而郭象在取消真宰創造說的同時，走向了內在的自性獨化論，強調自生自長的內在蘊化論，嚴格講這並不能和海德格的Ereignis觀點等量齊觀。表面看來雖仍有其類似性，但海德格將存有返回存有物自身，因此當存有物的存有開顯並共鳴為天籟交響時，便是Ereignis的自然開顯歷程。而郭象取消造物真宰的同時，看似將創造力交還給萬物

<sup>40</sup> 顧彬也認為：「中國的世界觀從不容許在可見的自然或宇宙背後還有創造者，自然世界毋寧是自主力量的產物。即使道家所謂的『造化』或後來的『造化者』，也不應被翻作『創造者』，而應被理解為運作於來去榮枯種種現象之中生成變化的力量。」見〈萬物——關於中西自然之漫想〉，《迴向自然的詩學》，頁 307-308。

之內在自性，但所謂海德格的每一存有物的存有自性湧現，實和郭象的「物各有性，性各有極」的「性分」說，仍有細微而重要的差異。

郭象的分定、極限之「性」，基本上並不具有存有論的超越意味，它根本不足以源源不絕地支持每一存有物的活力開顯。對郭象而言，它更像是一種命定的限制（故物有定性、定分），傾向於靜態性的本質規定，它規定每一存在物只能有限性地、命定式地自生自現。同時郭象也堅持主張，每一存在物只要安順於性分之定便足以逍遙。他由此論證，每個人只需在各層社會角色的扮演中，安於性分之現成。<sup>41</sup>況且也由於物物各自獨化自爾，不但無不能生有，有亦不能生有，在所謂物物自生而不能相生的封閉現象論之下，世界難免成為了一個靜態式的唯名字宙，而萬物將有墮入疏離而孤立的危機<sup>42</sup>。郭象的自生適性說，帶有濃厚的命限、靜態、本質、安分、封閉的特色，這和《莊子》氣化流行的世界觀會產生內在矛盾，<sup>43</sup>而他的主張卻反而符應了其社會政治立場的

<sup>41</sup> 〈齊物論注〉：「夫以形相對，則大山大於秋豪也；若各據其性分，物冥其極，則形大未為有餘，形小不為不足。苟各足於其性，則秋豪不獨小其小而大山不獨大其大矣。若以性足為大，則天下之足未有過於秋豪也；若性足為非大，則雖大山亦可稱小矣。……無小無大、無壽無夭，是以螻蛄不羨大椿而欣然自得，斥鷃不貴天池而榮願以足。苟足於天然而安其性命，故雖天地未足為壽而與我並生，萬物未足為異而與我同得，則天地之生又何不並，萬物之得又何不一哉！」見《莊子集釋》，頁 81；〈齊物論注〉：「臣妾之才，而不安臣妾之任，則失矣。故知君臣上下、手足外內，乃天理自然，豈真人之所為哉？夫臣妾但各當其分耳，未為不足以相治也。相治者，若手足耳目，四肢百體，各有所司而更相御用也。」見《莊子集釋》，頁 58。

<sup>42</sup> 郭象的「生」「化」乃是所謂的「獨生自化」，因此難以承認萬物之間的「互化」和互化以成一「大化」流行的「氣化」共振。

<sup>43</sup> 弔詭地，郭象又大大地強調了《莊子》的變化世界觀，甚至其注莊最重要成績便在於特寫變化常新：「夫無力之力，莫大於變化者也；故乃揭天地以趨新，負山岳以舍故。故不暫停，忽已涉新，則天地萬物無時而不移也。世皆新矣，而自以為故；舟日易矣，而視之若舊；山日更矣，而視之若前。今交一臂而失之，皆在冥中去矣。故向者之我，非復今我也。而我與今俱往，豈常守故哉！」見《莊子集釋》，頁 244。不過，郭象此注雖有其功，但變化常新的觀點本來就清晰地代表了《莊子》的基本觀點，並非郭象創見，他最多只有順解《莊子》文脈的豁顯之功。再則，郭象自身若真對氣



意識型態，減殺了《莊子》的權力批判性，其高妙哲思終不離為世家大族的現實利益做哲學巧辯之嫌。<sup>44</sup>所以筆者同意瑞士漢學家畢來德（Jean François Billeter）對郭象的批判，並由對郭象的批判與反思，再度解放《莊子》的批判性：

從郭象開始，我們所看到的不只是一種乏味化的過程，而且是一次真正的挪用。郭象以及其他注者將一種主張人格獨立與自主、拒絕一切統治與一切奴役的思想，變成了一種對超脫，對放浪不羈、放棄原則的贊頌，使得那個時代的貴胄子弟，即使對當權者滿懷厭惡，還是可以心安理得地為他們服務。他們解除了《莊子》的批判思想，而從中得出他們在權力面前的退却，即是說他們的「順從」態度的理論根據。《莊子》這樣變成了貴胄文人以及後來的官僚仕紳精神上的安慰與補償。從郭象開始，《莊子》這樣為他們的奴性提供想像中的彌補，為他們天然的保守提供了方便。<sup>45</sup>

上述的分析角度，讓我們警覺郭象和海德格的形式相似性，應該只是表相，其精神仍有重要差異。對海德格言，存有雖必然要開顯為存有物的

---

化流行的變化觀深有體會，深其解義並貫徹到底，那麼他將無法再堅持「適性逍遙說」。換言之，郭象自己似乎沒有意識到「變化常新說」和「逍遙適性說」之間的矛盾性，而這也加深了筆者對郭象自然觀的多所保留。關於《莊子》變化常新的氣化世界觀，及其帶出生生活力與批判力道，請參見賴錫三，〈氣化流行與人文化成——《莊子》的道體、主體、身體、語言、文化之體的解構閱讀〉，《文與哲》22期（2013.6），頁39-96。

<sup>44</sup> 筆者對郭象的批評，以及對《莊子》的批判性格與知識分子性格的強調，參見賴錫三，〈一條「道家型知識分子」的荊棘之路〉，收入賴錫三，《道家型的知識分子論：《莊子》的權力批判與文化更新》（臺北：臺大出版中心，2013）。

<sup>45</sup> 瑞士·畢來德著，宋剛譯，《莊子四講》（北京：中華書局，2009），頁121-122。筆者完全同意畢來德對郭象的批判，也認為倘若郭象對《莊子》的「變化常新」具貨真價實的體會，那麼他應該同時也能深刻把握《莊子》對意識型態、政治暴力、語言僵化的批判。然而令人失望的是，郭象卻在這些核心關懷上，都背離了《莊子》的批判性格。《莊子》的氣化流行與權力批判的本質關係，請參見賴錫三，《道家型的知識分子論：莊子的權力批判與文化更新》的分析。

存有，而每一存有物的存有之湧現，絕不是靜態而封閉的固定本質，反而是一個充滿可能的運動歷程。因此萬物（尤其能做為存有守護者的人：Dasein），一則各各擁有活水源頭，而不可被名以定形為符號物、本質性；再則萬物彼此間又必然要敞開而相互邀請。而海氏便將此稱為「物之物化」，並讚嘆這一萬物彼此不斷進行「物之物化」的「圓舞歷程」，才能成就世界的生生開顯，而世界本身徹底就是個運動的歷程，他名之為「世界的世界化」。可見海德格的自然萬物和世界存有，都是徹底動態化、敞開化的活力歷程。而筆者認為郭象的獨化自生說，一則不能代表也不能窮盡《莊子》的自然觀，再則它和海德格的差異也攸關存有內涵。所以筆者主張不宜透過郭象的觀點來定位《莊子》的自然觀，或說要在郭象的功過釐清基礎上，來進一步反思《莊子》的自然觀。

海德格的Ereignis是建立在所謂根源性的詩性思維所體會出來，它是存有與美學合轍的詩性體驗，就好像道家的道行與道心合轍的自然觀，也是工夫修養後的動態自然美學、存有美學。然而郭象的獨化自生說，卻只是從思辯的推求而來，他所以強調自生說的必要成立，是因為在邏輯上既反對「無能生有」，又反對「有能生有」，結果在邏輯便推導出第三種可能——「自生自化」這一命題。對於郭象這種「自生獨化」的思辯性格遠離了道家的工夫實踐，<sup>46</sup>以下這段常被引用的觀點可以為證。筆者對它做了疏解，以為上述討論做一註腳：

〈齊物論注〉：「夫天籟者，豈復別有一物哉——筆者註：天籟不是任何形上實體，也不具有任何存有開顯之大力，它只是唯名無實之代名，故曰『豈復別有一物哉』——？即眾竅比竹之屬，接乎有生之類，會而共成一天耳——筆者註：沒有一天籟本體物在推動萬有，天籟不過是眾竅比竹等萬有生命總合而來的一個『天(籟)』」

<sup>46</sup> 楊儒賓先生雖欣賞郭象無言獨化說的注詮之功，但亦要承認：「郭象這類的玄學家雖然善談名理，但在德行操守上並沒有太多值得讚美之處。他們對工夫論的問題通常也沒有善解，郭象會通孔、莊的誠意令人懷疑，其理論效果也要打折扣。」見〈莊子與人文之源〉，《清華學報》新41卷第4期（2011.12），頁614。

之代名—。無既無矣，則不能生有，有之未生，又不能為生，然則生生者誰哉？塊然而自生耳—筆者註：可見，郭象的獨化自生說是推論而來的，其推論背景是在王弼的貴無論和裴頠的崇有論脈絡下，既反對『無能生有』、也反對『有能生有』，所以邏輯地推出『內在自生』。此推論不同於南郭子綦的喪我而有的天籟體驗—。自生耳，非我生也。我既不能生物，物亦不能生我，則我自然矣—筆者註：從我不生物與物不生我，推論出：我（內在自生）自然，萬物亦（內在自生）自然—。自己而然，則謂之天然；天然耳，非為也—筆者註：沒有超然於外、於上的創造者之有為—故以天言之，以天言之所以明其自然也，豈蒼蒼之謂哉—筆者註：豈有蒼天之天庭、天神、天體之實有創生，天僅是唯名無實之代號—而或者謂天籟役物使從己也—筆者註：那裏真有所謂役物使物的天籟—夫天且不能自有，況能有物哉！故天也者，萬物之總名也，莫適為天，誰主役物乎？故物各自生而無所出焉，此天道也—筆者註：可見，天道全無存有論意味，只是唯名無實，完全回到物物自生的現象論立場—」<sup>47</sup>

#### 四、楊儒賓「玄化山水」詩畫觀 與《莊子》「即物而道」的再反思

根據楊儒賓〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉、〈山水詩也是工夫論〉兩長文<sup>48</sup>，魏晉時代（尤其從永和到元嘉年間）的山水詩、山水畫論的藝文傳統，代表了一個極為重要的「新自然觀」之時代來臨。楊先生這幾篇文章有諸多卓見，例如：指出晉宋時代的山水已是美學意味的山水，它不同於神話式的「巫教山水」（以《山海經》代

<sup>47</sup> 郭象注，〈齊物論〉，《莊子集釋》，頁 50。

<sup>48</sup> 前者收錄在《臺大中文學報》第 30 期（2009.6），頁 209-254；後者參見成功大學中文系演講稿，2013 年 5 月，手稿本。

表)，也不同於魏晉前抒情傳統的「融情山水」（如《詩經》、《楚辭》、兩漢詩歌等），更不同於漢代「體國經野」的「家國山水」（如漢賦〈上林賦〉、〈兩都賦〉所示），當然也不同於先前地志輿書所反映的「博物山水」。而一樣偏向美學藝境的山水自然觀，楊先生強調晉宋這種反映新自然觀的脫情美學，所以別異先前抒情詩文的融情美學，根本原因就在於玄理的介入和轉化（而總根源則可溯及《莊子》）。或者說，這個新時期的山水美學與玄妙之道是體合為一的，因此他特別用「玄化山水」一名命之<sup>49</sup>。換言之，「玄化山水」的美學藝境和存有真理是同步開顯的。<sup>50</sup>因此玄化山水之大美，便不在抒情主體將一己情感投注於自然山水之上（如《文心雕龍·神思篇》所謂「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」<sup>51</sup>），反而必須經歷主體的工夫轉化而促使自己超脫俗染情累，方能體合「脫情山水」之實相。<sup>52</sup>因此他強調山水詩畫也具有工夫

<sup>49</sup> 楊先生此詞，大抵承自徐復觀對「以玄對山水」的分析：「以玄對山水，則是以超越世俗之上的虛靜之心對山水；此時的山水，乃能以其純淨之姿，進入於虛靜之心的裏面，而與人的生命融為一體，因而人與自然，由相忘而相化；這便在第一自然中呈現出第二自然。」見徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1994），頁235-236。但楊先生有一點明顯突破了徐先生之說，便是強調「玄化山水」經驗的身心氣化雙向交換，而徐先生則著重在心靈的觀照，亦即楊先生突出了身體和氣化的交融運動面向。參見氏著，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁218。

<sup>50</sup> 楊先生主張：「最深刻的道理（玄）應該在自然世界（色）中顯現出來。沒有純粹現象的山水，所有的山水都通向了存有的奧秘。」見〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁247。

<sup>51</sup> 楊儒賓，劉勰，詹鏜義證，《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1999），頁984。

<sup>52</sup> 玄言詩脈絡下的「情」被視為私情欲力之累而對比於「性」，乃魏晉沿自漢代「性善情惡」的傳統，爾後玄學思想的何晏、王弼、郭象都受其影響。如王弼雖不主張「聖人無情」，但透過「神明」來統合的「神明化之情」或「性化之情」，楊先生認為已非抒情傳統的主體之情了。而謝靈運山水詩正反映脫情山水的思維：「崖傾光難留，林深響易奔。感往慮有復，理來情無存。」由此楊先生甚至點出受玄理詩影響的晉宋山水詩人，其實是「重理反情」，只是這裏的「理」不是理學家的道德本體之理，而是美學意境與存有變化合一的玄理。參見氏著，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁237-240。另外，根據佐竹保子的研究，謝靈運的遺情而悟理，其對情的超脫性觀點，和當時佛教思想氛圍（如慧遠、竺道生、

論內涵，且開顯出不同於宗教修煉的另類美學工夫論<sup>53</sup>。從抒情山水到脫情山水，既是「從情到神」的主體「逆覺」蛻變，也是「從道到物」的自然觀轉換。如此一來，脫情之後的賞心遊目，乃能貞觀自然萬物之千姿百媚。簡單說，抒情山水的感物吟志帶有美學主體化傾向，而脫情山水則進入美學詩心與存有真理的不二之境。<sup>54</sup>

楊先生認為脫情後的自在山水所顯現的實相，乃是「物之在其自己」的新自然世界觀。它一方面是存有開顯之自身顯現，故超脫人類中心主義的抒情觀看；另一方面玄化山水所象徵的存有開顯之實相，並非指向超越的形上界，反而落實在具體、眼前、肉身可感的物之世界。可見玄化山水是自然之道的宏大偉力之象徵，不管山高水長、花紅柳綠、一香一色，莫非玄化妙道的具體朗現。因此玄化山水之詩畫所反映的意象或景觀，就完全具體而微地表現出自然物姿和風格的細描上。所謂生香妙色、光影綉蘊、物色姿采、體態風貌，無一不是道之風光的體達。例如謝靈運山水詩對物的如實寫照、文字刻描，便完全體現出這種「山水以形媚道」的風貌。如楊先生的考索：「謝詩中所有山水、動、植之媚，都是用形狀之美感以彰顯道，此之謂媚道。」<sup>55</sup>因此楊先生要從永和到元嘉的文學與藝術脈絡，來突顯新自然觀之突破，其實含蘊著思想與哲學的重要性，他將文藝與哲思跨域合觀的效果，就結晶在形上學轉向的突破意義上。尤其將道（玄化）與物（山水）的關係，從抽象思辯的「捨

---

宗炳）對情的否定有更密切關係，參見〈謝靈運詩文中的「賞」和「情」〉，收入《迴向自然的詩學》，頁 182-186。

<sup>53</sup> 楊儒賓，〈山水詩也是工夫論〉，頁 2。

<sup>54</sup> 顏崑陽也認為抒情傳統一說，不足以含蓋中國詩歌的多種豐富類型，他將先秦至唐代詩歌，從人與自然關係的角度分為六種模態。其中從東晉陶淵明到唐代王維等詩作（興會模型），特別顯出超脫情識造作的靈覺心境。而玄言詩和謝靈運山水詩對顏崑陽來說，並不足以體現脫情境界，其考察角度和楊儒賓又有不同，參見氏著，〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《迴向自然的詩學》，頁 66-67。顏崑陽將中國古典詩歌中的人與自然之關係分為六種模態，其說法清晰有理趣，也處處顯出《莊子》對中國自然觀的深刻影響。

<sup>55</sup> 楊儒賓，〈山水詩也是工夫論〉，頁 16。

物求道」之形上追求，轉向「道不離物」的具體體知。從道回返於物之在其己的獨立性，使物找回存有價值而非附屬價值。<sup>56</sup>這便是楊儒賓最為強調的山水詩畫之「重物」特色，而蕭馳則強調景色的突出：

此一時期，最重要的「即物」之「物」，乃是山水。玄道因此被理解即在一山一水的流動中彰顯。當時的玄道不是所謂的「無世界主義」，恰好相反，它要彰顯到感官主體面前成為「對己的存在。」……在佛道圓融之道的關照下，玄道是要透過自然表現的。所以自然與空理是逆向的本末的關係，不是自然附掛在空理，反而是空理附掛於自然之上。<sup>57</sup>

「寓目」這個詞也是自晉開始與賞玩山水的詩有了關聯。嗣後，鍾嶸《詩品》論大謝詩才有「寓目輒書」。在同一文化脈絡裡，由原來指陳人之面色、氣色的「色」字，在東晉時忽然衍生出一個彰顯天地間風物隨日光變化的詞彙系統：「山色」、「水色」、「暮色」、「秋色」、「晨色」、「日色」等等。顯然，其時人們對即時即刻景色變化的敏感，藉延伸一佛學語彙而被表達出

<sup>56</sup> 顏崑陽對謝靈運山水詩的評價就沒有那麼高了，顏崑陽認為謝靈運生命情調僅停在氣質才性，缺乏真正虛靜工夫，故詩中的山水自然只是暫時逃逸之所，並不真顯「山川媚道」境界。更重要的是，顏崑陽認為謝詩的寫物特質，仍落在主客對列而與物有隔，他雖曾受玄言詩影響，其實更承繼漢賦的寫物傳統。所以顏崑陽斷定謝詩對「物色」書寫，只能開顯「官能知覺」的自然表象之審美趣味而不具存有開顯之理趣。總之，顏氏不認為謝詩的「山水遊觀」具有體道、媚道的境界性，此判斷和楊儒賓大異其趣。而顏、楊兩者的差異，除了對謝詩的不同解讀之外，也可能反映出兩者對《莊子》體道內涵的理解差異。據筆者觀察，顏崑陽似乎頗受牟宗三的道家心靈境界說之影響，故多強調「靈覺」和「觀照」（但顏並不落入牟氏的靜態觀照傾向），這反映在顏氏解讀陶淵明和王維詩時，可以看出他將禪佛（空寂）與道家（虛靜）合論的唯心傾向。而楊氏則多從「即物而道」的身體主體來解莊，因此喜歡將體道落實在具體物色與身體感官的「氣化一片」來談，所以他會看重謝詩這種物色與媚道的結合，也會特別強調佛教和《莊子》的別異。顏氏觀點，參見〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《迴向自然的詩學》，頁 1-74。

<sup>57</sup> 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁 250-251。

來。小川環樹指出：也分別在東晉和劉宋，「景」和「風景」開始作為獨立詞語而出現，包含著「日光」和近乎歐洲近代繪畫用語的「日光和空氣」的意義。<sup>58</sup>

這種「在其自己」而又「對其自己」的物色之新意，既脫卻了抒情主體的融情投射，也回歸了在其自己的活力實相。而且它生生不息、新新不已地彰顯在貌相聲色上，並沒有在貌相聲色之外，別有道之本體，它們本身便是存有之道的具體開顯。換言之，它打破了本體與現象的二元區分之形上思辯方式，直接回到身體與萬物的體合、擴散經驗，來落實有無不二、主客合一的玄理。已非概念式的玄談之辯：「在深層意識的『神』之朗照下，『內—外』、『主—客』的關係模糊了，此際，山水與主體毋寧是種雙迴向的互滲關係。這種的主客關係之意識層次很深，晉宋人士常以『玄』字稱呼之。由此深層意識所顯現的山水，筆者稱呼為『玄化山水』……玄既是主體、也是客體的實相，所以此句的玄思乃指以玄妙的湛然之心面對山水之玄。『玄』到底該繫在主體之心？客體之山水？或主客之間的關係？筆者認為晉宋時期，答案應當是：『玄』既不在主、亦不僅在客、也不僅在兩者之間，而是包含主客在內的一體而化。」<sup>59</sup>細讀楊先生這幾篇文章，以及楊先生所持身體論的一貫立場，便知上述所謂「神」所朗現的主體狀態，既非處於主客對立之山水一極，亦非身心二元的純粹心靈之一極，而較契近於身心合一、物我不二的「肉身主體」（形氣主體）。而楊先生也確實強調可透過梅洛龐蒂所謂「可逆性」之肉體，來詮解詩歌中的身體擴散經驗<sup>60</sup>，如：散、暢、豁、浪、縱、任、

<sup>58</sup> 蕭馳，〈郭象玄學與山水詩之發生〉，《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》，頁 237。

<sup>59</sup> 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁 241。

<sup>60</sup> 同前註。楊先生將「（精）神」從意識哲學角度解讀的心靈主體，轉向從現象哲學的身體主體之解讀，也影響到他對詩歌觀物體驗的判讀。而蕭馳後來對陶淵明〈形影神〉的「神」之立場解讀，也強調身心一如、個體與宇宙合一的身體感，他的解讀大概受到台灣學者（如蔡瑜），從梅洛龐蒂解讀詩性存有體驗有關。參見其〈陶淵明藉田園開創的詩歌美典〉一文，《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》。另外蔡瑜的觀點可參見，

散懷、馳懷、酣暢、遊目、遊恣，等等帶有強烈形氣意味、時空意象的美學經驗，都可以視為形氣身體與氣化世界綿延交織所成的綜合感知<sup>61</sup>。而就筆者的觀察，山水詩畫這些擴散、綿延、遊氣的身體感描述，都可以在《莊子》「即物而道」、「以物觀物」的「逍遙」、「神遊」、「遊乎一氣」、「精神四流並達」找到身體經驗的原初根源。

由上可見，變化不已的自然山水實相，既脫卻人做為認知主體與抒情主體的概念建構和移情作用，便朗現出它原本「質有而趣靈」的物之存有靈光。而這帶有氣韻、活力的可見物，乃不可見之道的具體朗現，故可謂「山水以形媚道」<sup>62</sup>。如此一來，楊先生便揭露了一個景觀：氣化靈通的山水自然觀與氣化靈通的形氣身體觀，乃二而一之事。因此玄化山水與工夫體道便有了同理同構的密切性。如此，則山水詩畫的藝術作品可表現作者的人格內涵，而藝術創作也並非純屬技術操作之事，可有技進於道的技藝工夫在其中，甚至觀賞藝術作品也可能涉及參與經驗轉化的體知實踐。因此楊先生再三強調，不必將工夫狹礙化為宗教的精神修煉，反而應恢復工夫（勞動）論的廣泛意義，如山水詩、畫皆隱含著「技進於道」的美學工夫論，如此方能打開文化向度的多重工夫論內涵與價值。<sup>63</sup>

楊先生這幾篇關涉「新自然觀」的文章，不管是從王羲之的〈蘭亭集序〉和〈蘭亭詩〉的區別入手（前者是融情山水的舊自然觀之高峰作品，後者則開創脫情山水之新自然觀契機），還是轉而對謝靈運的山水詩與脫情論來分析「賞心」與「貞觀」，它們都再三突顯：「質有而趣靈」、「理來情無存」、「新理日出」。而且除了替新自然觀給予強有

---

〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》新 34 卷 1 期（2004.6），頁 151-180。

<sup>61</sup> 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁 235-236。

<sup>62</sup> 「山水質有而趣靈」、「山水以形媚道」都是宗炳〈山水畫序〉之語。楊先生認為宋代後的山水畫正是這種山水觀的畫面落實，並堪稱東方「結合道與自然於一體」的最典範性自然觀。而筆者認為這些都可回溯先秦老莊的具體存有論之自然觀。

<sup>63</sup> 楊儒賓，〈山水詩也是工夫論〉，頁 27。



力的論證效力，並由此替文藝傳統穩立「道不離物」的世界觀及美學工夫論。<sup>64</sup>且由此而區分出：「逆情為神」的逆覺，與「性其情」的順通，這兩種美學工夫。<sup>65</sup>然特別引發筆者格外關注的是，楊先生強調透過郭象的「獨化即物說」和支道林的「即色遊玄論」，這兩者對「玄化山水」的決定性影響，使得玄言詩和山水詩之間的稼接有了踏實的理論基礎，從此才使「即物而道」成為可能，甚至變成主流。即玄言詩和山水詩畫的緊密關係被確立後，他又將玄言詩的思路來源鎖定在郭象和支道林兩人身上，楊先生如此企圖為晉宋山水藝文傳統所反映的新自然觀，尋找佛、道的思想理路。尤其道家中的《莊子》在此番自然新局面中，透過郭象而扮演間接的關鍵角色。<sup>66</sup>如他對劉勰所謂「莊老告退，而山水方滋。」這一命題進行重新詮釋，楊先生不同意「山水詩取代老莊玄學」的斷裂說，他認為經由一連串可靠的論證，可證明：「真正的歷史的圖像當是山水詩融化了莊老玄學的精髓，山水詩的體制才告成立。」<sup>67</sup>所以他改採沈曾植所謂：「康樂總山水，莊老之大成」的主張。一言以蔽之，楊先生認為這時期的晉宋新自然觀，既後有來者（尤其結晶為宋代

<sup>64</sup> 楊先生強調「新自然觀」，而蕭馳則強調「新天人關係」，亦即經王弼貴無論而總結於郭象的崇有論，其回歸萬物自身所帶來的對漢代天人對應宇宙之宏大敘述的解構。亦即蕭馳關注到山水詩的自然世界觀對漢賦的天人符應觀之解放，〈郭象玄學與山水詩之發生〉，頁 238-250。

<sup>65</sup> 楊先生認為山水詩畫，必須放在「無情」、「平淡」的脫情脈絡來理解，而它們的思想背景主要是佛、道對「情」的批判與超脫。而「詩緣情」的抒情傳統，則可上溯先秦儒家的性情論，將情視為文化創造的主體。

<sup>66</sup> 楊先生認為真正決定山水詩畫背後的世界觀，最主要還不是支道林的「即色遊玄論」，因為他還不能賦予「物色」獨立地位；真正決定山水詩畫的美學泛道論者，主要還是道家的氣化世界觀，這尤其可從楊先生對謝靈運的「媚」字重探中看出。另外，就筆者觀察，佛教緣起論的空觀和莊子氣化論的遊觀，兩者表現在詩歌觀物、寫物的內涵上，恐還有細微而重要的差異，而這也影響到楊氏重郭象而輕支道林的判斷。類似的觀點，蕭馳也強調郭象注莊思想對山水詩的關鍵意義，而重點也是回歸當下、即目、此時此地此景的物色體驗，參見〈郭象玄學與山水詩之發生〉，頁 250-269。

<sup>67</sup> 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁 243。

的山水畫之成就），也前有所因。而這些前人因緣，近可推至郭象《莊子注》、支道林的佛道格義，更古源頭應可回溯至《莊子》。

雖然如此，楊先生為突出晉宋脫情山水的自然觀之突破新義，對於是否總溯其源至《莊子》這一判斷，原則上雖已肯定，但對先秦道家的「自然」是否具主導地位或者獨立性，則仍有保留：

〈蘭亭詩〉描述的則是永和之後新自然觀的主軸，這樣的山水觀對後代的山水畫發揮了巨大的影響力，而且蔚為一支最具東方特色的自然思潮。筆者所說的最具東方特色的自然思潮，意指一種結合道與自然於一體的自然書寫。……我們從永和詩人的〈蘭亭詩〉到謝靈運的山水詩，處處可以看得到。……在先秦的儒道諸子思想中，我們不時也可看到「大道泛兮，其可左右」（《老子·三十四章》、「道在屎尿」（《莊子·知北遊》）或如「風雨霜露無非教也」（《禮記·孔子閒居》）的敘述……這些文句都意味著一種終極之道體現於日常經驗之內，……〈蘭亭詩〉以下的山水詩比起先秦儒道諸子的自然觀語言，實有特殊之處。我們不好說這段時期所顯現的山水是革命性的，與前代作品的內涵大相逕庭。但就作為一種詩歌樣式而言，前代的泛神論或泛道論語言既很難說是文學作品，也很難說「自然」在這些作品中具有主導性的地位。很明顯的，不管《老子》、《莊子》或《禮記》，這些山水語句與道的關係都是附屬的……先秦這些玄妙的「自然」敘述從來沒有和極高明而道中庸的「人倫」敘述取得平行的地位。「道在自然」的「自然」總是被籠罩在「道」的陰影下，它要單方向的被道化，被玄化，很難有自家面貌。永和年後的山水論述比起先秦的儒道自然語言來，它跨邁了一大步。<sup>68</sup>

中國有很強的泛道論傳統，作為最高的存有的「道」不以人格神的面貌出來，它遍布在世界之內。就道與世界不離考量，泛道論

<sup>68</sup> 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁 225-226。

也可以說是某種意義的泛神論。因此，山水與道的關係似乎可推論至先秦時期。筆者認為上述的推論不能說錯，就理路而言，一旦泛道論的思想形成，道即不可能不在山水之內，山水也不可能不在道之內。然而，理路是一回事，實現是另一回事，一種具有典型中國玄化趣味的山水觀卻只能在六朝形成。六朝形成的玄化山水觀首度具體地呈現了一種「質有趣靈」的道之模態。<sup>69</sup>

將一向著重「道法自然」的先秦道家，和突顯人倫教化的先秦儒家並觀，尤其將《禮記》與《老子》、《莊子》在自然觀這一議題上，平起而論，這多少低估了道家自然觀的強度和深度。筆者認為楊先生上述評論，若針對先秦儒家來立論可能是較為精準的（尤其「先秦這些玄妙的『自然』敘述從來沒有和極高明而道中庸的『人倫』敘述取得平行的地位。」這一判斷），但若回歸道家自然觀本身來重探，上述判斷則留下再論空間。尤其關於自然（萬物）在先秦道家是否只能是附屬地位？是否只被收攝在道化、玄化的同一性之下，而難以突顯萬物「咸其自取，使其自己」（差異而獨立風格）的存有論地位？「即物而道」在先秦道家是否僅是泛神論式的理論肯定而無關乎重物現實？我們是否可能重新理解或正視《莊子》對各種自然風格物的細膩描寫？是否經由郭象的獨化自生說詮釋後，道家的「重物」特質才能被開發或突顯出來？筆者正好在這些核心觀點的判斷上，和楊先生上述的主張有細微而重要的差異。

筆者認同晉宋山水詩畫對物的描述之藝文價值與本體價值，也認為謝靈運一類的山水詩對感官物象的詩性深描，對「即物而道」的落實推進，有其貢獻和意義。但筆者卻也要主張先秦道家（尤其《莊子》）對「即物而道」的自然意象之描述，實已出現為數可觀、精采絕倫的詩性隱喻與重物描繪。如《老子》一再透過水、海、山谷、母腹、植物、玄牝、張弓、圓環、橐籥、虛室、戶牖、落葉歸根、嬰兒赤子，等等自然萬物意象來具體隱喻道之朗現。<sup>70</sup>而《莊子》更出現大量精采巧妙的「風

<sup>69</sup> 楊儒賓，〈山水詩也是工夫論〉，頁 13。

<sup>70</sup> 參見賴錫三，〈從《老子》的道體隱喻到《莊子》的體道敘事——由本雅

格物」書寫（單以〈逍遙遊〉為例，就有北冥深藏之大鯤、翼若垂雲之大鵬、三千里之水花、扶搖九萬里之上旋風、如野馬奔塵之遊氣、蜩鳩自適自滿之姿態、朝菌蟪蛄之小年、冥靈大椿之大年、御風而行之列子、焦鷗偃鼠之安居、藐姑射山神人之風采、越人斷髮文身、無用大瓠之種、其大若雲之牛、狽狽之機伶等等，可謂盡寫萬物風姿）<sup>71</sup>，而這些都可被視為一種回歸「即物而道」的「物化美學」之自然物書寫。<sup>72</sup>筆者主張《莊子》對道的描述實已落實為「物化美學」，而這種存有（無形無相之玄道）與美學（可見可感的自然意象）統合為一的物化美學，筆者又稱其為「具體存有論」。《莊子》的具體存有論實已完全呈現出：具體、差異、活力的物化美學，並非到了郭象自生獨化的詮釋，道家「即物而道」的自然觀才出現或者成立。

其實先秦老莊一再表達「道法自然」、「道無逃物」，甚至道就只能在一切當下最平凡的瓦礫、屎溺上顯現。目擊道存、體物即神，本就是老莊的終極主張。如《老子》的「玄」便呈現在「無」（不可見之力量開顯）、「有」（可見物之形式凝聚）「同出而異名」的弔詭上。「玄」

明的說書人詮釋莊周的寓言藝術》，原載於《清華學報》新 40 卷第 1 期（2010.3）；〈神話·變形·冥契·隱喻——老莊的肉身之道與隱喻之道〉，原載於《臺大中文學報》第 33 期（2010.12）。現收於賴錫三，《當代新道家——多音複調視域融合》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011），第六、五章。

<sup>71</sup> 換言之，筆者認為《莊子》對風格物的善寫，擔得起劉勰所謂的：「情必極貌以寫物，辭必窮口而追新。」「窺情風景之上，鑽貌草木之中；吟詠所發，志惟深遠，體物為妙，功在密附。」見《文心雕龍義證》，頁 208、1747。只是《莊子》的情，是一種特殊意味的「無情之情」，而非個我情識的投射、移轉之抒情。葉維廉則認為道家仍可以「抒情」稱之，只是這個意味的抒情已涉超個體之情，並融入事物的存有中：「道家的美感立情也可以稱為『抒情的視境』，lyrical vision；我要加英文，是因為中文『抒情』的意思常常是狹義的指個人的情，但『抒情』一語的來源，包了音樂性、超個人的情思及非情感的抒發。例如不加個人情思的事物自由的直現便是。」見《比較詩學》（臺北：東大圖書有限公司，1988），頁 106。

<sup>72</sup> 參見賴錫三，〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，收入當代新道家——多音複調視域融合第一章。〈道家的自然體驗與冥契主義——神秘·悖論·自然·倫理〉，發表於《臺大文史哲學報》第 74 期（2011.5）。收入《當代新道家——多音複調視域融合》第四章。

不能單獨偏向「不可見」的「無」來立論，它必須落實在「可見物」的「有」之肉身上，才能成就玄道的具體化開顯。如此，自然萬物（可見性之風格）不但有了不可取消的物化美學之獨立意義，也有其不可遺忘的本體存有之價值。《莊子》再三強調道（無）向物（有）的具體「返下」徼向，如〈知北遊〉寓言所示：

東郭子問於莊子曰：「所謂道，惡乎在？」

莊子曰：「无所不在。」

東郭子曰：「期而後可。」

莊子曰：「在螻蟻。」

曰：「何其下邪？」

曰：「在稊稗。」

曰：「何其愈下邪？」

曰：「在瓦甓。」

曰：「何其愈甚邪？」

曰：「在屎溺。」

東郭子不應。

莊子曰：「夫子之問也，固不及質。正獲之問於監市履豨也，每下愈況。汝唯莫必，无乎逃物。至道若是，大言亦然。」<sup>73</sup>

這段寓言對話精采絕倫，精確無比。莊子要打破東郭子的「高道」意識型態，因為他對「道」有過度神聖性的超絕投射，東郭子玄想的道，猶如彼岸聖界，高超渺遠地掛空在形上世界。莊子則要將東郭子對玄道的虛幻投擲，導回具體而當下的「物」之存有。「下邪」、「愈下邪」、「愈甚下邪」，正為反轉崇高的超驗之道，使其步步落實在螻蟻、稊稗、瓦甓、屎溺之中。莊子的「返下」便是「道」向「物」的自然轉向與大地回歸。每當他對東郭子進行「每下愈況」的棒喝，便逐步瓦解了超絕形上學的日夢幻想。若用「一／多」這組概念來說，莊子要讓東郭子明

<sup>73</sup> 《莊子集釋》，頁 749-750。

瞭「道」乃「无乎逃物」，亦即道必須彰顯在具體的存有物之中，「一」必須與「多」詭譎相依。如此一來，又可說「道在屎溺」的寓言，解構了「同一性形上學」而轉向「具體存有論」。螻蟻、稊稗、瓦甓、屎溺等等，一切具體差異的自然存在物，都要獲得存有開顯的地位，它們並沒有被同一性給吞噬而消融於虛無之大道。反而道之開顯必得「无乎逃物」，彰顯為千差萬別的「物化」世界。這一「道物相即」的自然物化世界，必乃是花紅柳綠、眼橫鼻直的多元差異。<sup>74</sup>而《莊子》對這種「物化美學」的肯定，並非停留在抽象式的理論肯定，事實上《莊子》一書充滿對：「天地一指，萬物一馬」、「莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶」、「人魚相忘於江湖」，這一類詩意美學的意象描述，只是有待詩人之眼重新玩讀。<sup>75</sup>

因此，我們在《莊子》書中，可以到處看見它對「物」的玩賞與深描。這種愛物、寫物的觀照活動、書寫技藝，必須放在「物之存有開顯」角度，亦即「即物即道」的視域，才能得其深解。換言之，《莊子》對自然萬物的愛戀、著迷，乃是存有開顯與物化美學的統合效果所致。同理，《莊子》對「物之道」的肯定並非抽象的論理，而是落實在「與物相遊」的藝術品玩、美學工夫之中。所以我們才會看到《莊子》筆下充斥風格殊異的人事物書寫，活靈活現地迎面而來。隨手以內七篇為例：如翼若垂天雲的大鵬展翅風采、野馬塵埃的氣息遊蕩、學鳩決起而飛與控地而食的自滿、藐姑射神人的冰清玉潔神態、大瓠大樹的巨然氣勢、風吹森林孔竅的奇聲異調之地籟形象、朝三暮四的人猿鬥智、不同物類之間熟知正味（正色、正處）的具體刻描、影子與罔兩（影子之影子）

<sup>74</sup> 關於道家「物化美學」的具體存有論，可透過「一」「多」相即來重新描述，參見賴錫三，〈差異、離心、多元性——《莊子》的物化差異、身體隱喻與政治批判〉，《臺大中文學報》第40期（2013.3），頁55-100。

<sup>75</sup> 筆者認為魏晉的玄言詩並未徹底發揮《莊子》的物化美學與寫物特質，它不免停留於玄理的抽象表達，尚未進到貌相聲相的即物而道。所以研究山水詩畫的學者，一方面雖強調玄言詩和山水詩畫的密切關係，另一方面總還要強調山水詩畫對玄言詩的超出。而關鍵便在於能否進入時空物色的寓目成吟，亦即《莊子》主張的「目擊道存」。

的身不由己、莊周夢蝶的如夢如幻、庖丁解牛的神乎其技、螳臂擋車之荒謬、伴君如伴虎之憂虞、拍錯馬屁之失策、神木托夢之寄言。以及一連串他者的書寫，如牛之白顙、豚之亢鼻、人之痔病，還有醜惡無比卻得其天年的支離疏，以醜為美的哀駘它、闔跂支離無脈、甕甕大癩等人，反而呈現無比的智慧和美麗的德性。

上述這些人事物的具體刻畫描寫，從細微事物的俯察（如朝菌、螻蛄），到宏大視域（如天池、神山）的仰觀，無一不呈現令人驚奇的姿態與神采。這種對物的具體愛戀與遊玩，並從中領受出物之存有意義的開顯，無乃是《莊子》藉由文學技藝之書寫遊戲，一方面觀照自然無窮變化、一方面品藝萬物的氣韻生動。<sup>76</sup>

然而筆者認為郭象《莊子注》的獨化自生說，並不能取代《莊子》原本就有的自然、物化觀點，最多只能算是有點突顯之功，尤其在魏晉時人多透過向郭注《莊》而讀《莊》的玄學時代，它起了推波助瀾的影響效果。但若以思想論思想，郭象《莊子注》的思想內涵和《莊子》本身的思想旨要，是否貼切？是否真可大暢莊旨宗風？還是別有用心地「寄言以出意」？如上一節所示，筆者暫表質疑。

最後，筆者認為楊先生在論述晉宋時期的自然觀大義時，其所使用的關鍵詞彙和核心思想，都可在《莊子》身上找到極為明顯的來源。如：氣、化、通、散、玄、神、脫情、變化、散懷、遊目、身體擴散作用、主體脫情轉化、視覺遊觀、有無合玄、恬然玄漠等等；以及「在大自然之中滌淨身心、與化合一」的理念和經驗，或者山水自然可以扮演治療

<sup>76</sup> 就此而言，道家的觀和佛教的觀還是有所不同，道家會觀賞物化美學的存有生機，而禪佛主要在於觀緣起無自性之空寂。道家會觀賞萬物氣化紈蘊的動態流變之大美，而佛教主要在於觀緣生緣滅之無性而不取不捨。如此一來，道家較突顯「賞」的存有美學性格，佛教較突顯「寂」的解脫不著之空靈性格。若以詩歌型態來看，謝靈運、陶淵明的自然詩之內涵，便較契近道家之遊觀，而王維的自然詩之內涵則較契近禪宗之空觀。關於王維詩的佛教觀照特質，以及他從玄學向禪學的轉化過程，可參見趙昌平，〈王維與山水詩由主玄趣向重禪趣的轉化〉，《迴向自然的詩學》，頁229-258。

甚至救贖的功能<sup>77</sup>。這一切皆可在老莊身上找到直接的根源或者義理契合，也都可聚焦在道家的具體存有論這一「即物即道」的自然世界觀身上。<sup>78</sup>因此，本文認為道家（尤其是《莊子》）對這個時期的自然觀有直接而決定性的影響。當然筆者亦贊同晉宋時期山水詩畫之自然景觀，亦確實對道家的風格物書寫有連續推進的美學效果和歷史意義（如沈曾植所謂：「康樂總山水，莊老之大成」），也同意玄言詩對山水詩的演進有它扮演的歷史功能。但這些「即物而道」的玄學內涵，正是先秦道家的具體存有論所主張和強調，並非到了魏晉玄學階段才全新地突創出來的「新自然觀」。而謝靈運山水詩與後來山水畫貢獻，則是更明確地將《莊子》賞物、遊物的「即物而道」，進一步透過山水時空的詩歌語言，將其具體而微地再度貞定下來、突顯出來。

## 五、徐復觀將山水畫與《莊子》理解 為自然／人文二元論的再檢討

上述楊儒賓先生的許多重要洞察，多少承繼或呼應了徐復觀《中國藝術精神》的核心主張，除了一些別開生面的突破外，也有諸多遙承徐先生觀點而繼續深化與推擴者。《中國藝術精神》對《莊子》與山水畫關係的自然觀探討中，許多重要的學術課題，徐先生都已有所論定。例如：

徐先生指出《文心雕龍·明詩篇》所謂：「宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋。」不可誤解為莊老告退後，山水詩才成立；其中的「莊老告退」乃指流於抽象思辯的玄學概念詩（即以抽象概念來表達老莊義理的玄言詩），而非意指莊老的自然體驗本身。徐先生指出隨

<sup>77</sup> 徐復觀亦一再強調山水畫中的自然具有治療拯救效果，但他的拯救結構在於「自然／名教」二元性，唯有越名教而回歸自然山水之境，才能重新復活身心之自然。見《中國藝術精神》，頁 225-248。

<sup>78</sup> 參見賴錫三，〈他者暴力與自然無名——論道家的原始倫理學如何治療罪惡與卑污〉，收入李豐楙、廖肇亨編，《沉淪、懺悔與救度：中國文化的懺悔書寫論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2013），頁 1-78。



後而起的謝靈運山水詩（即山水方滋之意），充滿老莊思想，實可視為「老莊思想在文學上落實的必然歸結。」也就是謝靈運山水詩中的自然意象，和後來山水畫所強調的「山水以形媚道」，屬於同一種思維，都是透過具體而當下的自然美感來彰顯「即物之道」。對徐復觀來說，山水詩畫這種由藝術美學所開顯的具體之道，反而要比玄言詩更加貼近《莊子》的自然體驗甚多。<sup>79</sup>徐復觀不但不欣賞思辯式的玄學體系，對後來的玄言詩也評價不高，而楊儒賓則主張玄學詩文實已和遊歷山水的身心轉化體驗有關，而不只是玄學概念的建構。大體上，徐復觀並不主張這類玄言詩和山水畫論有太多親密關係，而它也被山水詩給取代了。而楊先生則認為不是玄言詩消逝被山水詩取代，而是山水詩消化了玄言詩。換言之，徐先生強調二者有明顯的斷裂性，楊先生則主張二者有強烈的連續性。

徐先生雖也強調中國自古以來（甚至老莊之前），就有與自然親和的老傳統，但魏晉前的詩六藝文學傳統，面對自然的方式主要在於：或將主體情感和自然境遇相比擬（如「比」），或藉自然景物引發主體情感（如「興」），兩者大抵較為突顯主體性的個我情感，多將自然給人格化，少能將主體給自然化。換言之，較無法透過自然來轉化主體身心，以促使主體超然於個我情思（用楊儒賓的話說，即魏晉前實不離「融情山水」的抒情傳統）。而到了魏晉以後，山水才真正成為美的對象，亦即從所謂「第一自然」，進入美的觀照所朗現的「第二自然」<sup>80</sup>。徐先生所謂「第二自然」，當然不是客觀事實的自然對象物，但也不是一般生活世界所遭遇的自然景物，也不同於抒情主體融情於山水的情意自然。「第二自然」對徐先生言，是一種純粹美感經驗的自然，而這樣的自然之美必須建立在主體的工夫轉化之上才有朗現可能。這便是所謂：「以玄對山水，即是以超越於世俗之上的虛靜之心對山水；此時的山水，乃能以其純淨之姿，進入於虛靜之心的裏面，而與人的生命融為一

<sup>79</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，頁 229-230。

<sup>80</sup> 同前註，頁 230-231。

體，因而人與自然，由相化而相忘；這便在第一自然中呈現出第二自然。」<sup>81</sup>可見徐先生的「第二自然」，即為楊先生「脫情山水」一說的先聲。它們都必得建立在主體之情的超脫上，以便將自身開放給自然存有。因此也可說，自然才是真正主體，而非個人私情。

也就是通過類似《莊子》心齋之「虛」，坐忘之「忘」，才能將主體的知情意給滌除淨化，同時自然天籟的美妙與物化生機才能朗現。徐先生認為山水畫家與論家，雖未必能徹底達到《莊子》與自然渾化相遊的體道境界，但幾乎都具有類似的實踐工夫（如：澄懷、凝氣），與精神體現（如：味道、味象、暢神）。所以他認為最早的山水畫論家一開始（如宗炳、王微），便都呈現出透過山水畫而「技進於道」。亦即能藉由山水畫的美感世界、第二自然，來讓人超脫情累拘絆，促使心靈自由。換言之，山水畫具有用來安身立命（可玩、可遊、可居）的美學救贖功能<sup>82</sup>。

另外，徐先生認為通過山水畫論的發展，有一極重要的貢獻，即山水畫透過具體之形（可見性），卻傳達出無形之道（不可見性）。它透過「質有而趣靈」的觀念和技巧，完成了「以形媚道」的山水畫成就，這完全可視為《莊子》「道在屎溺」、「即物而道」的體現。換言之，山水畫在徐先生看來，完全是玄學的具象化、《莊子》之道的具體化。<sup>83</sup>

由上舉例，約略可知，徐復觀對《莊子》自然觀和中國藝術精神的勾連，實有重要洞見與貢獻。而楊儒賓的看法儘管也有轉精處和差異處，但承續其說者亦有多方。而本文將徐先生觀點放在楊先生後面來略加討論，主要考慮在於：徐先生不但將中國藝術精神的主體直接溯源於《莊子》，他亦將魏晉時期山水詩、山水畫論，甚至爾後高峰唐宋山水畫、畫論的自然觀，都一一總溯其源到《莊子》身上。相較於徐復觀，楊儒賓雖將山水詩畫的「即物而道」，終究也算返本於《莊子》，但在

<sup>81</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，頁 235-236。

<sup>82</sup> 同前註，頁 237-239。

<sup>83</sup> 同前註，頁 244-247。

學術史的考察與評定上，楊儒賓則更強調支道林和郭象的影響力（而不像徐復觀處處強調《莊子》的決定性影響）。據筆者上一節的觀察與分析，這多少和楊先生認定「自然在先秦道家並不具主導地位」這一重要判斷有關。楊先生甚至主張先秦老莊所謂：「『道在自然』的『自然』總是被籠罩在『道』的陰影下，它要單方向的被道化，被玄化，很難有自家面貌。」<sup>84</sup>換言之，他傾向認為先秦道家的「自然（物）」不夠顯題化，甚至有被「道」給消融侵蝕的危機。如上一節所示，筆者對這一點的判斷和楊先生有所不同。筆者認為先秦道家的道（不管是《老子》或《莊子》）都已收攝為「道法自然」，亦即「道」已然具體肉身化在萬物之中，尤其以《莊子》的「物化（美學）」觀點，最為徹底朗現出具體的存有美學、物化美學。<sup>85</sup>

楊先生雖突出郭象「自然觀」之深義與影響，但反觀《莊子》「自然觀」的深義和影響，卻也因此被郭象取代而減了不少折扣。正是在這一關鍵性的立場上，筆者比較傾向回歸徐先生的主張，即「中國的藝術精神」（尤其以山水詩畫為核心來說）應可總溯其源回《莊子》的自然觀。山水詩畫應可視為《莊子》「自然觀」的生活和藝術實踐之落實，不必以郭象的《莊子注》來取代《莊子》本身。<sup>86</sup>筆者儘管同意郭象借《莊子》而來的《莊子注》之玄學觀點與當時的玄言詩，曾扮演推波助瀾的中介角色，但就「道在物中」的世界觀，以及藝術主體轉化的工夫論，應可總溯其源至《莊子》。畢竟郭象的觀點駁雜不純，也難以談論工夫修養論，而山水畫對畫者、觀者必要涉及身體主體的身心轉化工夫。

<sup>84</sup> 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁 226。

<sup>85</sup> 參見賴錫三，〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，頁 1-44。

<sup>86</sup> 若以林順夫的觀點，郭象《莊子注》似乎更表現在「朝隱」觀念對六朝園林的影響，亦即郭象那種不必離群遺世、退藏山林的「迹冥圓」主張，讓當時士人找到朝隱的說帖，而園林做為朝中山水便是這樣的具體產物。從此：山水自然／廟堂朝政，不必成為方外／方內不相及的隔離。換言之，市朝中的自然園林具備更高的人文性、入世性，方內與方外圓融地結合了起來。參見氏著，《透過夢之窗口——中國古典文學與文藝理論論叢》，頁 154-164。

然而筆者雖認同徐先生將中國藝術精神和《莊子》自然觀，給予緊密扣合並十字打開的洞見和效力，但對徐先生所理解的《莊子》自然觀之內涵（完全以隱逸山林角度視之），也有不能認同之疑處。相較來說，徐復觀較強調竹林玄學（如阮籍）的自然觀對山水詩畫的影響，而楊儒賓則強調東晉名士（以郭象為中心）的自然觀對山水詩畫的影響。徐先生特別強調竹林玄學的自然觀帶有真誠安頓身心的實存向度，而楊先生則強調郭象、支道林影響下的玄言詩和山水詩有連續性關係。在筆者看來，兩者更為重要的差別是，徐先生主張的竹林玄學（包括上溯至《莊子》）的自然和名教有不可調節的張力在，甚至就是要用自然來治療拯救名教的世俗化。換言之，徐先生強調自然美學對人文名教帶有批判治療的張力。而楊先生透過郭象所呈現出的自然觀則不必與人文名教相衝突，甚至這時的自然已是人文化成的自然。由此筆者推斷，楊先生不太特別提及徐先生的觀點，或許正因兩者在面對《莊子》的自然與名教的關係判定上有一定距離。在這一點上，筆者對徐復觀將《莊子》的自然視為與人文對立的看法，也有保留。

徐先生採取的觀察角度，除了文獻根據與學術史考察外，另有一項價值判斷在背後，即他認定山水畫的創作並非技術邊事，必涉及主體的工夫修養之轉化，由此才可得到「遺世俗」的精神自由。在他看來，山水畫這類藝術經驗的發生，乃是《莊子》自然之道在藝術生活世界的具體落實，它遠非流於抽象之道的玄言思辯所能及。<sup>87</sup>如王弼、郭象一類的玄學體系只是抽象思辯產物，並不能真對山水美學的藝術實踐和救贖運動產生決定性啟發。相較來說，竹林名士則較具藝術性情（例如阮籍與嵇康皆明顯具有藝術性格和才華），他們對打通自然和生活的要求也更具實存感受。<sup>88</sup>雖然如此，徐復觀並不認為竹林名士的自然觀，真有

<sup>87</sup> 所謂思辯式的玄學體系又不同於東晉後的山水玄言詩，這種玄學文學多少已和遊歷山水的身心轉化經驗有了關係，而不只是玄學概念的建構而已。大體上，徐復觀並不太觸及這類山水玄言詩和山水畫論的親密關係，而楊儒賓則對此多所著墨。

<sup>88</sup> 對於阮籍和嵇康的藝術才情及其與莊學的深刻關係，可參見蕭馳的精采分

徹底達到《莊子》自然觀的本懷。從徐先生的角度看，竹林名士依然擺盪在「自然／名教」的二元對立中，從而載浮載沉於支離浮亂之境，也唯有進入到山水詩畫的自然世界，名教與自然的二元衝突才能完全被超脫，世俗化的擾亂才徹底止息。因此山水詩畫的自然世界，才可說是真正體達並落實了《莊子》的「純粹自然」。因為此時的山水自然具純粹性，它幾乎完全滌除塵世人間的俗慮、牽累、罪惡，如此才真上達「山水媚道」（方外），而可對名教塵網（方內）給予超拔救贖：

人間世畢竟是罪惡的成分多，此即〈天下篇〉之所謂「沉濁」。面對此一世界而要「和之以天倪，因之以曼衍」，在觀念中容易，在與現實相接中困難。多苦多難的人間世界，在道家求自由解放的精神中，畢竟安放不穩，所以〈齊物論〉說到「忘年忘義」時，總帶有蒼涼感喟的氣息；而〈人間世〉也只能歸結之於「不材避世」。因此，涵融在道家精神中的客觀世界，實在只合適自然世界。所以在中國藝術活動中，人與自然的融合，常有意無意地，實以莊子的思想作其媒介。形成中國藝術骨幹的山水畫，只要達到某一境界時，便於不知不覺之中，常與莊子的精神相淡泊。<sup>89</sup>

徐復觀上述的主張有一致性，純粹自然之說也表現在底下類似的看法：例如他認為從謝靈運到陶淵明，再從陶淵明進到山水畫，這個過程才一步步完成純淨自然的理想世界之落實。所以他雖強調從玄言詩到謝靈運山水詩，代表老莊之道在自然世界具體落實化的重要一步，但由於謝之性情並未安於道家人生態度，因此詩風仍缺乏恬適自然，唯有再推進到陶淵明的田園詩，才是《莊子》自然思想在文學方面的成熟期。但耐人尋味的是，徐先生卻未將《莊子》的自然體驗停駐在文學世界的陶詩上，他居然還更進一解，認為陶淵明的山水田園詩由於挾帶過濃的人文氣

---

析，〈阮籍〈詠懷〉對抒情傳統時觀之再造〉、〈嵇康與莊學超越境界在抒情傳統中之開啟〉，皆收入《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》，頁115-224。另外，蕭馳亦注意到阮籍和嵇康兩人對山水詩的興起亦起了推波助瀾（但並非關鍵性）的作用。

<sup>89</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，頁133。

息，造成詩中的自然氣味渾融太多人間味道，終究還是不能徹底忠於《莊子》的超越性格。<sup>90</sup>所以他要再三強調：「莊學的純淨之姿，只能在以山水為主的自然畫中呈現。」<sup>91</sup>

可以說，徐先生所理解的《莊子》和山水畫中的自然，都是為了超脫「自然／名教」的二元緊張關係，而企圖昇入純粹一元的心靈自然、美學自然之可居可遊之境。徐先生強調這種美學化境的純粹自然，因帶有濃烈的「超人文」傾向（甚至反人文傾向，如《老子》<sup>92</sup>），所以才能具有治療與救贖「人文」的超越性格。筆者卻認為徐先生將《莊子》自然與人文的關係，處理得過於對立，使得兩者幾乎成為異質的對決，有迫使《莊子》掉入自然／人文二元斷裂之一端嫌疑。筆者雖也強調《莊子》對人文世界的符號意識型態，具有深刻的批判治療層面，但並不認

<sup>90</sup> 筆者不同意徐先生對陶淵明的論斷，筆者認為陶淵明的田園詩主要還是在於彰顯道家的自然世界觀。純不純粹，關鍵在於我們對自然與人文關係之判定上。若我們不認為《莊子》的自然落實，一定得要完全超絕於人文世界、斷絕於倫理關係，那麼徐先生對陶詩的判斷就只能屬個人主觀立場，未必能普遍化。參見賴錫三，〈〈桃花源記并詩〉的神話、心理學詮釋——陶淵明的道家式樂園新探〉，《中國文哲研究集刊》第32期（2008.3），收入《當代新道家——多音複調與視域融合》第七章。而蔡瑜曾提出「人境自然」一概念，並強調陶氏從山水自然到田園自然之轉向，帶有綜合道家自由自適及儒家倫理秩序的性格。蔡瑜對陶淵明綜合儒道的人境自然一說，有其值得參考之處。但將道家純歸於返璞歸真的自由適性，儒家歸於道德倫理的人文化成，仍然帶有道家自然（遠古意識）／儒家人文（歷史意識）的二元論傾向（而陶氏成就便在將其綜合為一）。就筆者的理解，道家（尤其《莊子》）的自然並不割絕於人文，而且本來就有它的倫理關懷，只是道家對人文的批判與活化，被簡化為超人文或反人文；而對道德教條、倫理僵化的批判與治療，被簡化為反道德、去倫理。倘若我們對道家的人文與倫理立場能獲得重新理解，那麼我們對陶淵明的新自然觀之判斷，將未必是蔡瑜的綜合儒道，還是有可能往陳寅恪所謂的「外儒內道」移動。蔡瑜觀點參見〈陶淵明的新自然觀——人境的自然〉，《迴向自然的詩學》，頁127-166。關於《莊子》的人文立場與倫理關懷，可參見賴錫三，《道家型的知識分子論——莊子的權力批判與文化更新》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2013）。

<sup>91</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，頁229-230。

<sup>92</sup> 如徐復觀強調：「在老子，似乎沒有特別提到語義發展以後的所謂自然。但他的反人文的、還純返樸的要求，實際是要使人間世向自然更為接近。」見同前註，頁226。

為《莊子》的最後安身立命姿態一定要隱逸到人文、語言、倫理之外的異質空間去。如果完全脫逸出語言符號的人文界之外，超離而安住於所謂純粹自然山水，才是《莊子》自然觀的歸宿處所，那麼《莊子》的自由便與人間世無涉，也就不能升起「在世啟迪」的自由圓境。如此一來，《莊子·天下》篇所謂：「獨與天地精神往來而不教倪於萬物，不譴是非，以與世俗處」<sup>93</sup>便要落空。在筆者看來，徐復觀的純粹自然的烏邦式觀點，只看見「獨與天地精神往來」這一面，卻忽略了莊周的圓教心境必同時延伸到「不教倪於萬物，不譴是非，以與世俗處」這一面。<sup>94</sup>徐先生上述觀點和德籍學者顧彬（Wolfgang Kubin）的六朝自然觀類似，也都將這種逃避塵世而轉向自然山水觀點，上溯至《莊子》的逍遙：「由於理想的山水典型只有在人間之外才能被發現，人們就必須走向『自然』。在某些情形下，為了躲避京城的權力鬥爭，寄居山水之間是必要的。『山水』於是變成人文的避風港……他們在自然當中發現宣洩的管道，可以遠離人群且『散懷』。這種精神上的自由益發地內向化……中國文人把這種精神的自由稱作『逍遙遊』，指的是不羈於官、不戀於物、不被哀傷所影響的人。」<sup>95</sup>而筆者雖也認為魏晉人物對山水的親近，帶有迴避人世的宣洩味道，但卻認為用這種角度來界定莊學的全部內涵將失之片面與平淺。或者說六朝人物對《莊子》逍遙的理解，由於政治焦慮的深刻影響，多少走向了逃逸色彩濃厚的山林美學境界，但也因此限縮了他們的《莊子》視域。

<sup>93</sup> 《莊子集釋》，頁 1098-1099。

<sup>94</sup> 徐復觀雖曾觸及底下話頭，但卻輕輕滑過，未及深論《莊子》的在世自由：「《莊子》在『獨與天地精神往來』的下面，緊接著說『而不教倪於萬物』，也即是『不譴是非，以與世俗處』。這是說『獨與天地精神往來』的自己的超越精神，並非捨離萬物，並非捨離世俗；而依然是『與物為春』，並含融世俗的是非，『以與世俗處』。這一方面是說明道家所自覺的人性，及其自我的完成，必須是群體的涵攝。」見《中國藝術精神》，頁 104。可惜徐先生並未對此深加發揮，反而終將莊學立場歸諸於山水畫的隱逸脫世。換言之，徐先生這裏的話頭和他最終立場是有齟齬的。

<sup>95</sup> 德·顧彬，〈萬物——關於中西自然之漫想〉，《迴向自然的詩學》，頁 306-307。

徐先生再三強調《莊子》自然觀的超人文性格，他從頭至尾都認為《莊子》心懷「超越現世」、寄情「廣莫之野」、渴望「藐姑射之山」，也唯有無用於人間世，才能遺世獨立於逍遙之境。可見徐復觀認為《莊子》的自然心境，唯有在人間世之外的自然空間，才得以實現。人間純屬於拘限有礙之地，唯遊心於另一純淨的自然空間，才有純粹的自由心靈可言。<sup>96</sup>看來，人間世與自然界在徐先生所理解的《莊子》脈絡下，乃屬方內、方外不相及的兩端。而《莊子》的工夫除了單線道地將人的身心主體，由方內狀態轉往方外狀態，最後也選擇安住在自然山林這一方外淨土。也因為這樣的主張，使得徐先生特別著重山水畫論家的「隱逸」性格，他一再從生平記錄中，挖掘山水畫家：岩穴行跡、無處世意、常遺世務、身安隱素、擬迹巢由、放情林壑，他們一向好山水、愛遠遊、薄世俗，渾身充斥「越名教」的事蹟<sup>97</sup>。徐先生對山水畫論家自傳事跡的考索，無一不在突顯《莊子》的自然與世俗的斷裂性，並從斷裂性中標舉自然的解脫性、救贖性。若用何乏筆的概念來說，徐復觀的這種理解方式僅能突顯《莊子》與山水畫的超越性，而不能觸及所謂批判性：「當代新儒家有關文人美學的討論，顯然觸及中國藝術中的內在超越性，但忽略藝術的批判性。例如，徐復觀在《中國藝術精神》有關《莊子》及中國畫論的探討，詳細論及能量（氣論、氣韻等）、美學和修養工夫，但漠視氣論的政治意義，因而避開治理技術與藝術修養的關係。」<sup>98</sup>然而從筆者看來，《莊子》統合方內（人文）與方外（自然）的圓通立場，突顯的正是內在的超越性與批判性之綜合，而它的自然則具有批判治療人文，又能更新活化人文。筆者看來，這樣的《莊子》自然觀顯然已具有另類人文化成意味。

<sup>96</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，頁226。

<sup>97</sup> 同前註，頁236-247。

<sup>98</sup> 何乏筆，〈平淡的勇氣：嵇康與文人美學的批判性〉，《哲學與文化》第37期（2010.9），頁143。關於何乏筆的內在超越性與批判性的結合之道，他是透過阿多諾和傅科來加以思考的，並企圖透過跨文化批判的方式，呈現東方平淡美學與批判性結合的當代意義。



看來，徐先生所理解的《莊子》自然觀，較近於阮籍、嵇康，屬於「越名教而任自然」的立場，只是竹林名士未必真能達到，而山水畫論家倒是在遊歷山水與美學工夫的實踐中，將它落實了。徐先生幾乎將《莊子》和山水畫論家一律視為隱者之學、巖穴之士，他們渴望的自然幾乎都是烏托邦式的異質空間，自然山水雖已不是超驗的形上世界，但卻是遠離人文空間之外的純粹山林空間。而《莊子》和山水畫家之所以不斷重返自然或重畫山水，正因為這種純粹自然的寄託，超越了其它的藝術形式，也唯有玄心與自然山水冥契合一，並住守其中時方能自由：「寄情於竹木及琴、鍛、詩、笛等藝術之中，使其玄心有所寄託。但這些寄託，仍未能擺脫人世，便在名教與超名教之間，不能不發生糾葛。只有把玄心寄託在自然，寄託在自然中的大物——山水之上，則可使玄心與此趣靈之玄境，兩相冥合。」<sup>99</sup>徐復觀堅持唯有護持了這種自然美學的冥契純粹性，才使《莊子》和山水畫論家得以在美的觀照中保持精神自由，以超拔他在人間的情累糾葛。<sup>100</sup>

這樣理解的自然觀，大概只得《莊子》半面（即美學超越性這一面），不能是全幅內涵（即美學批判性的另一面）。因為照徐先生的觀點，《莊子》的逍遙只能在遠方的天池、神山，不可能逍遙於人間世。如他認定：「莊子自己說他『以天下為沈濁』；而他的精神是『上與造物者遊，而下與外死生無終始者為友。』這是由沈濁超昇上去的超逸，高逸的精神境界。所以他的〈逍遙遊〉，〈齊物論〉，都可以說是把『逸民』的生活形態，在觀念上發展到了頂點。因此，他的哲學，也可以說是『逸的

<sup>99</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，頁 242。

<sup>100</sup> 徐先生這種以山水自然世界來擺脫情累、情執的主張，後來大致被楊儒賓的「脫情山水」給繼承。關於「情」就是「情累」、「煩情」，因此山水詩人乃要以山水之理來超脫個人之情，可參見楊儒賓對「理來情無存」的分析。而顏崑陽強調的「興會模式」之陶潛詩與王維詩，其虛靈空觀特質亦深具滌情意味。相較起來，蕭馳仍使用抒情傳統這一宏大敘述來含蓋中國主要的詩歌傳統，只是強調當抒情興發與自然存有交會時，此時的情不宜再用主體主義的脈絡去理解。

哲學』。」<sup>101</sup>、「莊子『以天下為沉濁，不可與莊語』（〈天下篇〉）的心情，實有超越現世，而願寄情於『廣漠之野』的傾向；所以作為他的自由神像的『神人』，只有住在『藐姑射之山』的上面。（以上皆見〈逍遙遊〉）莊子的〈人間世〉，對於人間社會的安住，費盡了苦心；但最後仍不得不歸結於無用之用；無用之用，只有遺世而獨立，才可以作得到。……尤其重要的是，由他虛靜之心而來的主客一體的『物化』意境，常常是以自然作象徵；例如他曾以胡蝶作他自己的象徵；這正說明自然進入到莊子純藝術性格的虛靜之心裏面，實遠較人間世的進入，更怡然而理順。所以莊學精神，對人自身之美的啟發，實不如對自然之美的啟發來得更為深切。」<sup>102</sup>

解讀《莊子》需有一把庖丁利刃，要遊刃於《莊子》文字隱喻之錯綜而不迷離，不能擱淺在文字的表象羅網中。如天池、藐姑射之山、廣漠之野等等說法，在《莊子》都帶有高度隱喻意味，它們未必要被理解為遠在天邊外的山水實境，這個看似方外的異質空間，其實也可內化為遊刃有餘的人間世空間。而這一自由的心靈空間，若要展開它最大的自由度，便不能被限定在某些特定的時空中，例如外部的自然山水。《莊子》雖也有遊於方外的間距意味，卻不代表「方內／方外」的二元對立是莊學最後採取的安身姿態，否則它便未真能超出〈齊物論〉所謂「此亦一是非，彼亦一是非」的二元擺盪。其次〈刻意〉篇亦曾明白指出，莊周心中的自然無為姿態不同於純粹隱者的山谷、江海之士：「刻意尚行，離世異俗，高論怨誹，為亢而已矣；此山谷之士，非世之人，枯槁赴淵者之所好也。語仁義忠信，恭儉推讓，為修而已矣；此平世之士，教誨之人，遊居學者之所好也。語大功，立大名，禮君臣，正上下，為治而已矣；此朝廷之士，尊主強國之人，致功并兼者之所好也。就藪澤，處閒曠，釣魚閒處，無為而已矣；此江海之士，避世之人，閒暇者之所好也。吹呼吸，吐故納新，熊經鳥申，為壽而已矣；此道引之士，養

<sup>101</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，頁317。

<sup>102</sup> 同前註，頁226。

形之人，彭祖壽考者之所好也。若夫不刻意而高，无仁義而修，无功名而治，无江海而閒，不道引而壽，无不忘也，无不有也，澹然无極而眾美從之。此天地之道，聖人之德也。」<sup>103</sup>

《莊子》上述的圓通立場，明白地告訴了我們：它並非採取極端地反對「平世之士」、「朝廷之士」（方內的象徵），而簡單地將自己退化為「山谷之士」、「江海之士」（方外的象徵）。反而是要超越上述山谷／朝廷、江海／平士的二元對立結構，而且也不走向一般的形體壽考之養生。可見《莊子》心中嚮往的天地之道、聖人之德的自然，並非一定是徐先生所認定的「自然／名教」二元對立結構下，偏向純淨避世一極的山水畫家或山海之士。若照徐先生這一極端立場，將使《莊子》的自然觀墮回〈刻意〉篇曾批評的那種退處山谷江海、非世避世之人。然而《莊子》心中真正的自然圓境若能無江海山谷而閒，那麼他便透露出自然未必要成為對決於人文的絕對域外（即純粹外部的自然山水）。也就是在這一點上，筆者的判斷頗不同於徐先生，筆者認為《莊子》亦能將逍遙之境帶入「人間世」，而進行所謂「入遊其樊而無感其名」的自由活動，以呼應庖丁解牛的主旨，即善養生者可在錯綜複雜的人際網絡中（以牛體的骨肉交錯喻之）來「遊刃有餘」。換言之，《莊子》的自然體驗，雖亦可保有遊乎自然山林的一面，但並未走向純然拱默山林的隱者之學，它還要能「體思主體中的自然」而「發現自然就在內部」。否則我們將很難理解《莊子》也呈現出逍遙於人世的智慧性格、批判力道。筆者的立場認為，就《莊子》最終的圓教模式來看，它的自然除了保有批判人文符號的有為桎梏外，亦同時具有處人間世而自在、甚至活化人文的積極性。<sup>104</sup>

由上可知，為何徐先生再三強調《莊子》對中國藝術精神影響，最核心精華就在山水畫中的自然世界與藝術自覺，而非人物品鑑和人物畫

<sup>103</sup> 《莊子集釋》，頁 535-537。

<sup>104</sup> 上述對《莊子》「遊於人間世」的詮釋，筆者曾有專書加以全幅展開，參見賴錫三，《道家型的知識分子論——莊子的權力批判與文化更新》。

的「傳神」、「氣韻」等影響。因為從徐復觀看來，人物畫內容所呈現的人間性格、關係糾結，無法使人真正超入精神自由之境，而唯有自然世界方能完全滌除人間和名教的糾葛。由此筆者仍然對徐先生給予人物畫和人物品鑑的次級評價，有所保留。<sup>105</sup>因為從《莊子》物化角度說，每一萬物皆有自使、自取的生命力，都有它「質有而趣靈」的神韻在，自然萬物如此，人何嘗不是。雖然人這一特殊存有者的生命神韻，必然呈現自然與人文的交織，而這種交織對徐先生乃是不夠純粹，但對筆者言，它仍可被視為另一種意味的豐盈。回到以莊解莊來說，《莊子》的「物化」自然觀，已從「以道觀之」落實為「以物觀物」，而萬物差異地在其自己之生命力表現，都是道的具體、差異、有活力的風格化表徵。因此自然中的山水世界，固是《莊子》物化流行的大景觀之朗現，但眼前當下的花紅柳綠、昆植動禽，也是道在屎溺、道在物中的彰顯。如此一來，山水畫固可是物化自然、氣化流行的自然大道之彰顯，然而千差萬別的花草昆禽也是物化、氣化之美的開顯。只要畫家心眼能以物觀物，而繪出「神韻」、「氣質」，便可視為另類「質有而趣靈」的微觀表現。另外人亦屬萬物之一物，甚至特具「神靈」、「氣韻」、「情思」，因此人物性情與風格亦是道之肉身化的體現，而未必不能被視為道之文

<sup>105</sup> 徐復觀：「由魏晉時代開始的人物畫的傳神——亦即氣韻生動——的自覺，雖然是受了莊學的影響；但莊學的藝術精神，決不能以人物作對象的繪畫為滿足；自然，尤其是自然的山水，才是莊學精神所不期然而然地歸結之地。魏晉時代所開始的對自然——山水在藝術上的自覺，較之在人自身上所引起的藝術上的自覺，對莊子的藝術精神而言，實更為當行本色。……所以在山水畫中所呈現的精神及所要求於作者的人格，較之在人物畫中，他與莊學的關係，更為直接、深刻、而顯著。」「因為沒有人會在活生生地人的對象中，真能發現一個可以安放自己生命中的世界。莊子所追求的，一切偉大藝術家所追求的，正是可以完全把自己安放進去的世界，因而使自己的人生、精神上的擔負，得到解放。當這類傳神的人物畫創作成功時，固然能給作者以某程度的快感；但這種快感，只是輕而且淺地一掠便過的性質；與由莊學所顯出的藝術精神，實大有距離。……且在創作技巧上說，人像所給與於作者的拘限性，並不因為是故事中的人物而完全可以解除。」見《中國藝術精神》，頁 228、227。

采<sup>106</sup>（我們實在難以想像《莊子》會追求一種「完全脫情」的死人之學，如〈天下〉篇提及的慎到之流。）。因此，中國的人物畫和花草昆植等繪畫，在繪畫史上雖不如山水畫精采，而在繪畫技巧上似亦不曾達到山水畫的高度發展，但這不代表《莊子》的自然觀永遠「不能」透過它們而朗現出來。然而從徐復觀的立場看，人物禽蟲花草繪畫不能表現真正道家的自然觀，這個「不能」幾乎被他視為本質性的。

換言之，由於徐先生對《莊子》自然觀的純化強調、簡化突顯，因此走向獨鍾山水畫一味，但這也可能限縮了《莊子》對中國藝術傳統的多元影響。例如中國的庭園空間，便具有自然空間和人文空間結合的平衡特性，若以徐復觀的山水畫標準看，庭園中的自然空間恐怕也是不純不粹的，因為它也挾雜過多的人文內容。但這樣一來，道家對中國藝術世界的啟發便會單薄很多，然而道家對中國園林的影響恐怕也頗為深遠。<sup>107</sup>這個道理也類似陶淵明的例子，徐先生雖肯定它和道家的密切關係，卻不許它能代表道家的純粹自然觀。如此一來，標榜純粹自然觀的同時，卻使得道家自然觀和中國藝文世界的相干性單薄許多。如此唯一鍾情山水畫一味的純淨式異托邦，將使道家的自然偏於抽象之孤高，而非具體之落實。

徐先生的主張隱含一項危機，亦即將人文和自然割裂為二的美學藝術觀。認為《莊子》的藝術精神在於純粹自然之召喚與回歸，而山水畫便是超人文的純粹自然之印記。幾乎可以說，徐先生所理解的《莊子》之自然，雖然落實到自然萬物身上（以山水為象徵），但這一自然世界幾乎也要與人的世界隔離開來，成為人間世之外、之上的另一脫情世界。換言之，它幾乎可被視為另一種彼岸、另一種烏托邦、另一種意味

<sup>106</sup> 東方如此，西方繪畫未必不然。如當代西方繪畫，不只如塞尚畫聖維克多山，亦有如梵谷就眼前之柏樹、向日葵，莫蘭迪就瓶子在空間中的氣氛……還有諸多精采的人物畫，都可被視為展現出自然萬物質有而趣靈的「媚道」精神。

<sup>107</sup> 關於道家「無何有之鄉」落實為中國園林，可參見林順夫，《透過夢之窗口——中國古典文學與文藝理論論叢》，頁 138-164。

的形上世界。山水的美學救贖性，幾乎完全座落在人文世界之外的自然空間。自然空間和人文空間傾向異質異層，這樣的自然似乎又滑向了另一種抽象而超越的彼岸去。就此而言，宋灝（Mathias Obert）底下對《莊子》自然之道的「逆反當下活動自身」之強調與本文相契，也反對用「自然」與「人文」的存有論二元鴻溝來理解《莊子》，他強調：「這個問題的答案在於確定《莊子》言『反』、『反真』、『自然』等陳述，可否被闡釋為『返歸至活動本身』，即『逆轉收回』這類的意蘊？而未必指涉某種天真、天然的本分……《莊子》中返回自身也未必等於是捨棄人生現況，而朝向解脫境界這種工夫理念。『養中』、『成德』、『全德』等觀點，不一定指涉某人存在之終究完成，亦即人對實現『本真』的造詣……『養中』是否亦可能意味，一個人在業已敞開的處境中，而且是於任何生活活動當中，不斷地致力向自身逆轉而敞開。」<sup>108</sup>簡言之，遊山玩水或許更容易喚醒人們身體中的內部自然性，但就並不表示「體思主體中的自然」只能存在於山水（或者田園）活動中。可見，《莊子》的返自然不能被狹意地理解為復返山水之自然，而可以被體會為在任意的生活活動中，敞開於當下業已在發生、且將一直在發生中的自然流動。這裏的自然不再隔絕於當下活動。

然而徐先生比牟宗三更進一步的是，牟宗三的道家自然觀幾乎只集中在「道心」層面的「任其自然」，對於「道行」層面的「自然而然」幾乎不太關注。之所以如此，大抵和牟先生擔心道家的「生」被解為形上學式的實有創生，因此他要盡最大可能將道收攝到主體的逍遙心境上去說。而這一收攝卻顯出主體哲學、意識哲學的意味過濃，無法將道的存有開顯之豐盈給朗現出來。而徐復觀雖偶有類似境界形上學的表述味道，但由於他透過山水畫這種自然物化的美學進路來落實《莊子》之道，因此主體工夫的虛靜純化，終究還是回到了「質有而趣靈」的自然山水。換言之，道心和道行這兩個二合一的面向，在徐復觀「以山水媚道」的

<sup>108</sup> 宋灝，〈逆轉與收回：《莊子》作為一種運動試驗場域〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第3期（2012.9），頁173-174。

美學詮釋進路中，被明顯地突顯了出來。這是徐先生對道家的美學觀照和存有朗現給統合起來，而超出牟宗三的勝義。

徐先生雖偶爾有主觀境界說的意味，如他在分析宗炳「澄懷味象」與「山川質有而趣靈」的關係時提到：「而所以能在山川的形質上發現其趣靈，媚道，實際是由於觀者之靈，由於觀者之道，由於觀者所得於莊學的薰陶、涵養，將其移出於山川之上。」<sup>109</sup>這裏的說法，便和牟宗三的主觀心靈境界說類似，帶有意識哲學的主體主義傾向。但徐先生在講山水畫的莊學精神時，大部份是不這樣說的。因為這樣的說法雖突顯了觀看之靈、觀看之道的美學層面，卻減殺了自然山水開顯自身的存有層面，如此將很難真正達成「質有而趣靈」的山川媚道、即物而道的落實。所以徐先生大多時候，都是就道心與道行的一體朗現之兩面來說：

山川質雖是有，而其趣則是靈；所以它的形質之有，可作為道的供養（媚道）之資。正因為如此，所以山川便可成為賢者澄懷味象之象，賢者由玩山水之象而得與道相通。此處之道，乃莊學之道，實即藝術精神。與道相通，實即精神得到藝術地自由解放；這正是宗炳這類隱逸之士所要求的。在山川的形質上能看出它是趣靈，看出它有其由有限以通向無限之性格。<sup>110</sup>

他所把握的真山真水，是質有而趣靈的；因之，他所要表現的是由山水之形，以現出山水的「玄牝之靈」，以與其胸中之靈，融為一體。<sup>111</sup>

只有把玄心寄託在自然，寄託在自然中的大物——山水之上，則可使玄心與此趣靈之玄境，兩相冥合；而莊子之所謂道——實即是藝術精神，至此而得到自然而然地著落了。<sup>112</sup>

<sup>109</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，頁 239。

<sup>110</sup> 同前註，頁 238-239。

<sup>111</sup> 同前註，頁 240-241。

<sup>112</sup> 同前註，頁 242。

由上可知，徐先生透過山水畫的美學工夫與觀照境界，一方面將《莊子》的「以道觀之」落實到「以物觀物」的「山川媚道」、「形者融靈而變」。另一方面在肯定山川之靈、之神、之美的存有朗現中，超越了牟宗三的美學主體化傾向之片面性。而完全肯定了自然山水萬物雖有限（質有：可見性），卻能通向無限（趣靈：不可見性）的存有生機。雖然如此，徐先生的山水畫工夫與體驗，可放在牟宗三與楊儒賓兩者的解釋光譜之間來觀察；若牟先生偏向主觀境界的虛靜心來說，楊先生則企圖將它重新整合到主客合一、身心不二的「身體主體」（或形氣主體）來談。對此，徐先生雖比牟先生的主觀境界說進入到存有開顯的層面，但仍然未能注意身體經驗，而楊先生則豁顯身體與山水共融於氣化流行的工夫轉化與存有開顯。

## 六、何乏筆對自然山水、平淡美學的 跨文化詮釋與《莊子》

何乏筆（Fabian Heubel）對山水畫與自然觀的關懷，是他跨文化哲學對話之關鍵主題之一。他對中國山水畫的觀點，除了和徐復觀《中國藝術精神》的對話密切相干外，尤其擅長從跨文化（批判）的流動角度，進行漢學與哲學交互生長的轉化工作。例如，他在重新思考中國山水畫、自然觀的當代性意義時，主要便透過徐復觀、阿多諾（Theodor W.Adorno）、朱利安（或譯于連，Francois Jullien）的跨文化交流方式，來重新思考山水畫的微觀形上學、文人平淡美學工夫的批判性，以便重講自然氣化、自然美學的當代意義。<sup>113</sup>何乏筆以富有前瞻性與流動性的

<sup>113</sup> 何乏筆強調：「透過對阿多諾與于連關係的建立，將可能促使有關美學現代性的探討產生獨特的反轉，發展出美學的新可能性。此新可能性有助於闡明中國哲學和美學的現代性。」、「假設山水畫與現代美學的呼應關係可以成立，山水畫及相關的自然觀（即所謂自然氣化論）的當代性乃成為當代哲學的問題。」見〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，《藝



跨文化方式，企圖平衡美學與修養、平淡與批判、內在性與超越性、主體與去主體，等等容易流於兩端的對立偏滯。他深受德國法蘭克福學派阿多諾「否定辯證法」的啟發，希望透過「非此非彼」而不落兩端的開放流動（之「間」），揭露精微而能轉化的平淡美學之批判性。

他所謂平淡美學的內涵，基本上就站在徐復觀和朱利安的基礎上，吸收其精華並試圖超越他們。他將山水畫的自然氣化觀所蘊含的具體形上學，和阿多諾的精微形上學、自然美學相對話，以進一步呈現平淡美學「非越界」卻仍帶有「批判性」的當代意義。由於朱利安對中國山水畫與文人美學的理解，深受徐復觀影響（亦受王夫之影響），而徐復觀大抵將平淡藝術及文人美學總歸其源於《莊子》，因此何乏筆透過徐復觀所展開的自然山水之跨文化探究，從某個角度說，也就間接觸及到《莊子》的自然美學、平淡美學的當代意義。尤其何乏筆近來受到法國《莊子》學的撞擊，強烈自覺到《莊子》氣化主體所可能帶來的美學與政治批判之當代潛力。<sup>114</sup>而他的角度，對反省徐復觀將《莊子》的自然理解為人文的對決，也具有批判潛力，因此筆者想接著介紹並分析何乏筆的觀點，以做為本文立場的一種當代呼應。

何乏筆透過徐復觀所理解的中國文人美學（以山水畫為典範），來和阿多諾的批判性美學修養，進行溝通對話的管道，<sup>115</sup>而他採取的迂迴路徑則暫時資藉朱利安的觀點做為平台。尤其一方面吸收朱利安所詮釋的山水畫之平淡內涵，以及嵇康文人美學的養生特徵，另一方面又在跨文化方法和批判課題上面，試圖超越朱利安。換言之，朱利安提供何乏筆一道跳板或過渡，讓他可以借此進行漢學與哲學的結合冒險。尤其以

---

術觀點》第 52 期（2012.10），頁 24-25。

<sup>114</sup> 何乏筆，〈氣化主體與民主政治：關於《莊子》跨文化潛力的思想實驗〉，《中國文哲研究通訊：畢來德與跨文化視野中的莊子研究專輯（下）》第 22 卷第 4 期（2012.12），頁 41-74。

<sup>115</sup> 何乏筆以徐復觀和阿多諾為跨文化對話對象，並經常以「當代新儒家」和「法蘭克福學派」為名稱之。然筆者認為徐復觀雖為當代新儒家巨匠，但徐復觀，《中國藝術精神》一書內涵，並非以儒家視域來寫作，反而主要以《莊子》思想來貫通全書血脈。

跨文化的流動生長方式，嘗試將阿多諾對當代西方的美學與哲學之思考，以及和徐復觀、朱利安所詮解的中國山水的自然與文人美學，進行有機生長的接枝工作，以期造成雙向有意義、創新性的哲學再生。<sup>116</sup>如此一來，原本看似歷史陳跡的山水畫與文人美學，便有可能重新獲得當代的哲學生機，甚至提供西方當代文化困境以養分。何乏筆這種跨文化思想方式，和筆者「當代新道家」的古典新義、當代詮釋之創造轉化工作，有相契之處。尤其在自然、氣化、身體這三個核心觀念上也可互相交涉，因此可做為本文最後的對話系統。然為闡明上述跨文化對話的效果，有必要進入實質內容來加以分析。

如何讓阿多諾和徐復觀產生連結？其中接枝處，大抵涉及形上學、自然觀、美學、氣化、能量、修養、批判……等等生長點。根據何乏筆，首先可以注意阿多諾的兩個重要觀點：一者他將其稱為「精微的形上學」，二者他稱之為「批判性的美學修養」，而兩者在阿多諾身上則相互關連。所謂精微形上學是指：阿多諾一方面雖批判西方超絕形上學（掉入純粹的外在超越性），另一方面卻也強調「要團結於衰落中的形上學」。可見阿多諾雖放棄超絕模式的形上學，但並未放棄形上學本身。甚至試圖要將「超越性」帶回「具體世界」，使得「超越性」和「內在性」可以統合：「阿多諾雖然反駁『傳統形上學』，但並非採取徹底地反形上學立場。他所尋找的乃是一種唯物論的、具體的、能承認內世性、歷史性和身體性之重要意義的形上學。追求不再奠基於內在性與超越性之對立關係之上的超越性，或說：由內在性所延伸的超越性。」<sup>117</sup>

<sup>116</sup> 何乏筆強調當代新儒家所具有的「內在超越性」，仍然有它跨文化意義；然而除了徐復觀之外，當代新儒家大抵對美學藝術缺乏高度興味，而徐復觀對中國藝術精神的重構卻又透過《莊子》。亦即中國山水畫中的平淡美學、自然美學之內在超越性，顯然和《莊子》「即物而道」的具體存有論相通。如此一來，新儒家和《莊子》兩者的「內在超越性」，它的同異關係，仍然值得再釐清。關於何乏筆對新儒家「內在超越性」的跨文化意義之討論，參見〈跨文化批判與中國現代性之哲學反思〉，《文化研究》第8期（2009年春季），頁125-147。

<sup>117</sup> 何乏筆，〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，《藝術觀點》第45

用阿多諾「否定辯證法」的方式來說，他認為做為具體哲學活動的（新）形上學，要採取「既非亦非」的「兩端不著」方式，呈現「流變」與「凝固」的動態平衡。亦即：超越不走向唯心離世，內在不走向唯物封閉。或者說：超越不走向宗教化的彼岸，內在不走向世俗化的物欲。如此一來，在雙向否定的來回運動中，企圖長保「內在超越性」的動態開放與流動平衡。雖然何乏筆認為，阿多諾未必能完全徹底擺脫唯心／唯物的二元擺蕩，但大抵已明確走向「內在超越」這一具體形上學的方向。<sup>118</sup>

阿多諾透過內在超越性來重整形上學，還要將其落實為「微觀形上學」，而這一觀念又和他對西方現代美學的反省有關。簡言之，內在超越性和微觀形上學，都可具體化為觀物美學或自然美學。而這樣的物或自然之美的朗現，則涉及主體的修養轉化與精微體驗。何乏筆亦注意到，阿多諾的自然美學亦必需和藝術修養扣合起來（這就類似前述楊儒賓提及的，玄化山水的質有趣靈之貞觀，必需和美術工夫的賞心主體之轉化相扣合）。由於必須回歸物與自然的凝聚性，因此它必是一種具體哲學（而非抽象概念）的轉化活動；也由於必須扣緊主體修養的觀照，因此它是一種身心精微化（超越的另一種模式）的回應活動。對此，何乏筆又透過阿多諾「模擬」（Mimesis）的概念來說明：

然而，法蘭克福學派批判理論範圍的美學思考，從阿多諾到伯梅一再試圖為自然美學平反，甚至將自然美學視為當代美學的正當領域。就阿多諾而言，尤其「模擬」（Mimesis）的概念指涉「回想自然」的可能……依據筆者的解讀，模擬乃超出再現機制的模仿，而指涉主體的經驗能力和微觀知覺的培養。如此，模擬所關

---

期（2011），頁 57。

<sup>118</sup> 何乏筆認為：「阿多諾的『否定辯證法』試圖面對這類的既非亦非問題，尋找一種『舉行』兩向度之辯證活動的新可能性。不過，他仍然陷入兩者的激烈張力……阿多諾乃脫離不了唯心論與唯物論的對立陷阱，既堅持絕對超越性的形上學，又傾向於絕對內在性的後形上學。」見〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，頁 28。

注的乃是經驗的精微度，即透過一般感官知覺的精微化來觸及超越性的經驗，或說直覺的超驗境界：藉由自然界通往超自然界。然模擬對精微度的關注並非意味對歐洲傳統形上學及其二元論結構的認同。在阿多諾看來，即便是高度精神化的狀態，與物質經驗的差別微乎其微，即是「幾無」。根據阿多諾相關討論，筆者以「微觀形上學」概括此一哲學發展。<sup>119</sup>

模擬不同於模仿的意識表象之再現，而是關涉身體的滲透參與。如所謂「指涉主體經驗能力和微觀知覺的培養」，便和身體模擬密切相關。<sup>120</sup>這種不離身體感官知覺的精微化體驗，要以身體來遭遇自然萬物，透過身體主體的精微轉化所遭遇的自然，則已具有另類的超越意義。就是這種「自然即超自然」的特殊（自然）美學義蘊，使得何乏筆用「微觀形上學」（mikrologische Metaphysik）來稱之。我們知道，阿多諾與伯梅對「自然美學」的平反，多少和本雅明（Walter Benjamin）「氣韻」（Aura）體驗對他們的啟發有相當關係。而本雅明底下所描述的氣韻體驗，源頭處並不只存在於藝術作品，更在於自然與身心之間的迴蕩感受：「什麼是「靈光（宋灝則翻譯為：氣韻）」？時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，沿著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一節樹枝，直到「此時此刻」成為顯象的一部份——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的靈光。」<sup>121</sup>

<sup>119</sup> 何乏筆，〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，頁 30。

<sup>120</sup> 如宋灝強調：「身體模擬，此特殊情況表示模擬活動或者是類似演戲由身體為媒介所表達，或者是藉由身體自我本身實行模擬，也就是在表現模擬結果以前，整個模擬活動本身乃是透過身體的特殊權能而通過身體自我的轉變被引發，而且也造成相當深入且不可逆行之自我轉化。」見氏著，〈由身體現象學談書法工夫論〉，《東吳哲學學報》第 28 卷（2013.8），頁 39-69。值得一提的是，宋灝的身體模擬一說也來自阿多諾，而且他也將之運用到中國山水畫論與書法中，涉及身體與自然之氣化經驗的解讀。

<sup>121</sup> 班雅明著，許綺玲譯，〈攝影小史〉，收於氏著，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1998），頁 34。筆者認同宋灝建議，將 aura 或可譯為氣韻。

可以說，繼承本雅明「在世啟迪」觀點的阿多諾，在西方現代性走向「反自然」的抽象化、主體化的極端過程中，必須面對主體封閉化為內在絕對性的危機。然而經歷「後形上學」洗禮的阿多諾，既不願重返以「絕對超越」對抗「絕對內在」的二元論老路，那麼他要如何在——超絕形上學既已不可能（既非），又不能完全放棄形上學（又非）——的悖論中，轉而同時肯定內在性與超越性？又或者說，如何同時避免掉入絕對超越性或絕對內在性的任一極端？上述所謂「內在的超越」便是在這種思考絕境中，所產生的開放性平衡。然而這樣的概念，又要如何和自然或自然美學產生連結？

對阿多諾而言，超絕形上學的「不可逆轉性」，同時就是宣告形上學走向「物質化」的必要性。亦即需將形上學落實到物質、身體、時空等等具體情境中，才不至於掛空虛玄：「『形上學走入微觀邏輯』」乃意味避免將超越性建立在超越與內在的對立，並之視為一種出自內在性本身，並依據其物質、自然和身體的承認上。」<sup>122</sup>而形上學的物質化也可視為是對「自然（大地）」的世間回歸。這裡的自然當不是科學認知下，完全沒有超越意味的對象物，而是將超越性安居在萬物中的「自然即超自然」。這種將「無限」收攝在「可見性」的具體化開顯中，並非只是成就另外一套概念系統，而是要求人的身體主體、感官知覺必須以精微方式，來「微觀凝視」（或「傾聽回應」）自然萬物的氣韻生動。如此一來，精微形上學才同時又是一種具體可感的自然美學、觀物美學。可以說，為了打開啟蒙以來的理性主體之絕對內在性神話，阿多諾重新乞靈於身體主體對自然的回應能力，要重新「體思主體中的自然」。正如何乏筆所指出的：

確認自然關係為啟蒙辯證的關鍵問題後，霍克海默和阿多諾以「體思主體中的自然」為出路……此說法更是呼喚，批判應該要透過對自然關係（人與自己的自然性，以及與自然環境的關係）

<sup>122</sup> 何乏筆，〈跨文化批判與中國現代性之哲學反思〉，頁 139。

的分析，重新確定批判的可能性條件。《啟蒙的辯證》已指出，自我控制（或傅柯所謂自我主宰）無法突破封閉的內在性關連。……人能超自然，因為能覺醒到，自己是自然的一部分。此處，超越性顯現無宗教的超越性，亦即一種由自然的內在性所產生的，但又不陷入自然關聯的超越性……這種幾乎沒有超拔於封閉內在性的超越性，需要一種新的主體概念，即一種不受限於自然控制的另類主體。<sup>123</sup>

何乏筆理解的阿多諾，其自然包括了：主體中的自然，以及另類主體（非同一性主體）對自然情境的開放。其中涉及「自我控制」（理性主體的自我宰制）與「自然控制」（科學對自然對象的宰制）的雙重解放。但又不是天真地回歸「被自然控制」（前主體化）與「自然關連」（神話崇拜下的自然泛靈）的非理性原始狀態。換言之，阿多諾的自然美學一方面想保有對主體控制與自然控制的批判性；另一方面又試圖在主體與去主體、自然與超自然、內在性與超越性、同一性與非同一性之間，藉否定辯證的「思想自我反思自身」，來保持流動平衡與精微來回。如此一來，阿多諾的精微形上學與自然美學乃可關連起來，並使得美學修養保留了它的批判性。<sup>124</sup>可以說，西方現代理性原本的「反自然」傾向，在歷經現代藝術走向「越界」式的強度批判之後，阿多諾如今隨著「重返自然」的逆轉，呼喚著不同於「越界批判」的「非越界批判」之可能：「面對西方現代主義美學中以運用衝動能量與身體強度的肯定和

<sup>123</sup> 何乏筆，〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，頁 61。

<sup>124</sup> 何乏筆有底下一連串有關「批判可能性」的提問：「然而，這種融入內在性的超越性仍然能確保批判的可能嗎？仍然能拉開使得現有世界陌生化的批判距離嗎？融入到物質性中的形上學，能否使得一種滲透到現有社會之根底及其所包含的自我毀滅原則的批判成為可能？……在阿多諾所謂「思想的自我反省」，以及否定辯證法的概念之上：這種思想是能反對自身的思想，即避免否定的否定終究過渡到肯定立場的思想。不採取「立場」的批判是可能的嗎？不僵化在立場的肯定性上的批判又是否可能？不斷地生成流變的批判該如何構思？」見〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，頁 57。他這些自我設問的答案當然是肯定的。而筆者認為這些提問，對《莊子》來說，答案也都是肯定的。

開發為主軸的傾向，阿多諾試圖藉由『建構』與『模擬』的關係，重新思考現代藝術的暴力問題。對模擬的強調開闢了越界創造性之外的思想空間。模擬的概念對思考現代性與文人美學的關係而言特別重要，這指向自然美學及身體觀的非越界模式。」<sup>125</sup>迥異於使用越界式的身體欲望、衝撞暴力之西方現代藝術，阿多諾召喚另一種對自然美學敞開出身體模擬的情狀，是否可能由此打開非越界式的「平淡美學」之批判潛力？也就是從上述的跨文化視域，讓何乏筆看到阿多諾和中國氣化自然、玄化山水、平淡美學之間，可能產生跨文化對話，甚至打開跨文化批判的新局。

一般而言，西方後結構的批判解放，通常與身體、無意識的原始能量解放有關。然何乏筆通過阿多諾自然美學與文人山水、平淡美學對話後，其所展開的批判解放之新局，他稱之為「從解放中解放的經驗」<sup>126</sup>。亦即從越界式的批判解放，反思它的限制與暴力，以便再度解放越界對界限的單向破壞之暴力，最後走向：越界與界限的非二元性之來回運動。這種自我反思、生成流變、不固著立場的批判方式與平衡作用，何乏筆便從平淡美學的「淡」之特質，看到了「批判的批判」、「解放的解放」之潛力。至於何謂「淡」？何乏筆首先是透過徐復觀與朱利安對中國山水畫及其背後的氣化自然、氣化主體來加以把握（何乏筆一開始只間接觸及到《莊子》的批判潛力）。至於如何在界限（感官）與非界限（力量）之間來回運動，何乏筆後來則明白透過《莊子》的「人（之機制）」與「天（之機制）」的來回運動，或者《莊子》的「物」與「虛」之間的「氣」之來回運動，來超越西方那種意識／無意識、理性官能／幽暗力量的二元對立（何乏筆後來則積極強調並直接認同《莊子》的批判潛力）。<sup>127</sup>

<sup>125</sup> 何乏筆，〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，頁 25。

<sup>126</sup> 何乏筆，〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，頁 62。

<sup>127</sup> 何乏筆，〈氣化主體與民主政治：關於《莊子》跨文化潛力的思想實驗〉，頁 47-57。

何氏對朱利安的討論，也可收攝在形上學與批判性這兩向度來分析。一是透過朱利安對文人山水畫背後的氣化自然觀來討論，二是檢討朱利安對嵇康的美學修養（養生）與批判無能等主張。何氏筆敏銳地意識到，朱利安《大象無形》一書所詮解的中國山水畫之表現結構，和阿多諾《否定辯證法》不落兩端的思考結構，有著驚人的類似性。山水畫不同於一般寫實藝術的再現手法，主要不在於模仿「形式」輪廓的「形似」，而著重在使「形式」得以開顯的「力量」，也就是將重心放在「傳神」。而不管是力量或傳神，都涉及「氣韻生動」這一命題：

「氣韻」此一山水畫的核心主題，特別引人注目，因為在生活態度上讓人體認，如何美學地實現「既非捨棄形式亦非膠著於精神」的可能。氣韻一方面是指繪畫的精神化傾向，因而意味著傳神優先於形式的規範性秩序，但同時「氣」的因素又能確保與「有形」的物質世界，以及與日常實踐的緊密關連。「氣韻」乃體現實與虛、有形與無形、有與無、畫作與去畫作的通透關係，使得兩者進入無障礙的溝通。在這種轉化辯證法的踐行中，圖畫得以呼吸：圖畫參與自然氣化的生動運轉，藉此在創作者和觀賞者的生命中能產生轉化的作用……換言之，在山水畫中，所呈現的氣化美學奠基在「間」的理論與實踐上。關鍵在於兩者之間的千變萬化：顯現與消失的無止盡轉化。藉由紙筆墨的使用，畫家發展出許多筆法，以表達內外互為轉化的過程，以及相關的精微過渡。<sup>128</sup>

換言之，中國山水畫要在「可見性」的形象風貌之間，傳遞「不可見性」的流動風韻。或者說，不可見的氣韻神采必然要彰顯在相貌生色之中。而這樣的（山水繪畫）形式將很自然地遠離客觀山水對象的寫實風格，而傾向玄化山水的流動風貌。眾所周知，中國山水詩論、畫論向來有「山川以形媚道」、「萬物質有而趣靈」等觀點，而據徐復觀、楊

<sup>128</sup> 何乏筆，〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，頁 29。



儒賓的研究顯示，這些主張的源頭，近則啟迪於魏晉玄學的玄言詩，遠則可總溯其源到《莊子》的「道无逃乎物」、「道在屎溺」。可以說，山水畫在形似／媚道之間、質有／趣靈之間，其所達乎的可見性與不可見性的精微轉化、流動平衡，其實就是《莊子》道／物之間、無／有之間、氣化／物化之間的流行交換、精微平衡之藝術性落實。如此一來，我們便可在中國山水詩畫中看到《莊子》「技進於道」的藝術真理觀、具體的存有論、精微的形上學，以藝術修養和美學形式來加以體現。中國山水畫的藝術精神，確實如徐復觀所洞察的，是以具體的物質媒介和藝術形式，反映出《莊子》「即物而道」的世界風貌和意義結構。這種從自然山水的具體性（質有、風貌、形式、可見性），去呈現自然山水的超越性（趣靈、氣韻、傳神、不可見性），便體現出自自然萬物的「內在超越性」。可見，《莊子》影響下的中國山水詩畫的藝術傳統，既不鄙視自然萬物，也不在自然萬物外部尋求超越性，而是在現前當下的自然萬有中，凝觀洞察萬物的氣韻與神采。這便是中國山水畫背後的氣化自然觀，所蘊含的一種「即物即道」的具體存有論、物化美學。尤其它同時亦涉及主體轉化的觀物美學，亦即如何從「以我觀之」的主體宰控，轉化為「以道觀之」、「以物觀物」，以使天（自然）／人（人文）之間產生來回運動的平衡流行。

對比於上一節，我們在檢討徐復觀所理解的《莊子》與山水畫的自然觀時，都可以發現徐復觀的《莊子》是一種隱士型、逃逸型的方外之學，而自然山水則是不染任何人間塵埃的純淨世界，所以山水可以引發超越性的救贖功能，正在於遊乎山水中可以去除人文主體，幾乎唯留自然本體。我們曾指出，徐復觀所理解的《莊子》是片面而偏滯的《莊子》，而非筆者所指出的：「在分別與非分別之間」、「在結構與非結構之間」來回運動的圓教《莊子》。從筆者對《莊子》的自然解讀，它總是在「方內與方外之間」「氣化流行」，因此其「自然」並不直接對反於「人文」。而是強調：一方面「自然」無法完全被「人文」給同一化，因此「自然」確實具有絕對他者的特性，並由此可對照出人類主體、文化主體時常過

度膨脹的異化，並給予批判轉化與治療調節。另一方面，「人文」也不應該完全被「自然」給同一化，因此《莊子》並不走向退回神話、住守渾沌，或者逃逸於純粹自然的隱士之路。換言之，《莊子》的「天」也要敞開空間給「人」，自然也要成為人文的活水源頭，如此則逍遙可以在人間世，正如庖丁可以在牛體網絡中「入遊其樊而無感其名」。套用畢來德的概念說，圓通的《莊子》立場，並不會用「天的機制」來取消「人的機制」。而《莊子》之自然觀，必需被放在：方外／方內、自然／人文、非結構／結構、天／人之間的流動平衡來理解。如此一來，天（的機制）儘管對人（的機制）保有它的批判力道，卻不會取消人文的意義與價值，反而是要活化並更新人文，使其不僵固化在人的機制之中。<sup>129</sup>

筆者對《莊子》自然觀的解讀，和上述何乏筆對山水畫「有形／無形之間」的來回流動之解讀模型相類似，而這也可以從他對「（平）淡」的解讀看出，「淡」並非偏向「無」之一端，而是在「有無之間」保持來回運行的精微性。<sup>130</sup>如此一來，平淡美學的批判性，不僅在於它能批判停住在封閉界限（形式之有）之一端，它也能批判越界流於泛濫（力量之無）之另一端。它總是要在「非此非彼之間」，保有它精微的自覺

<sup>129</sup> 筆者曾有多篇論文涉及相關課題，可參見〈神話、《老子》、《莊子》之「同」「異」研究——朝向「當代新道家」的可能性〉，收入《莊子靈光的當代詮釋》，頁227-270。〈《莊子》的雅俗顛覆與文化更新——以流動身體和流動話語為中心〉，《臺大文史哲學報》第77期（2012.11），頁73-113。〈氣化流行與人文化成——《莊子》的道體、主體、身體、語言文化之體的解構式閱讀〉，《文與哲》第22期（2013.06），頁39-96。

<sup>130</sup> 如何乏筆注意到徐復觀在討論平淡時雖能同時注意到柔與剛的平衡並濟，但仍然傾向於將「淡」解讀為「由有限以通向無限的連接點」，而不是「在有形物質與無形精神兩端之間的來回運行」：「徐復觀對中國藝術精神的探討具有唯心論的傾向，代表心性論的美學觀點。然有關平淡與內在超越性之關係的反思，卻突顯平淡的精微性和過程性質。平淡乃是指自然氣化在有形質與無形精神兩端之間的運行。不容置疑，對徐復觀而言，「由有限直接通向無限」意味著向上提升的精神修養。反觀阿多諾的否定辯證法，其中的唯物論取向使得他避開精神優先性的唯心思維。」見〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，頁32。

反思與批判活力，以使自然和人文在互為流動中保持活性機轉。對於何乏筆來說，這種思維方式和內涵，可以在《莊子》「虛／物之間」的氣化流行，找到深富當代性的跨文化批判潛力之哲學資源。而從筆者上述的討論看來，這都和如何解讀《莊子》的自然觀（即物而道的具體存有論或精微形上學），以及如何解讀《莊子》影響下的山水詩畫中的自然觀（平淡美學的氣化主體之來回運動），有著一脈相承的關係。

由上可以理解，為何何乏筆會從朱利安與徐復觀對中國山水畫的平淡美學討論中，看到它和阿多諾那種內在超越性、精微形上學的結構相契性。而且他們都將這種具體存有論、精微形上學，落實到藝術美學的精微感受性上來談。另外，山水畫這種使形式轉化、變形的能量，雖和西方現代藝術的抽象化過程有其相似性，但山水畫背後的氣化觀，卻大大不同於西方現代主義的「抽象越界」之能量觀。這便涉及到何乏筆極其關心的越界批判與平淡批判的差異，而這也和他反對朱利安判定嵇康的文人美學、平淡修養缺乏批判性的原因所在。在他看來，嵇康的平淡修養不停留在空靈的山水世界，也產生對現實名教的政治暴力產生批判力道。而何乏筆對嵇康的批判性之重新解讀，其實還是要總溯其源至他所理解的《莊子》模式：在虛與物之間保持運動流行的氣化主體。而這樣的主體狀態則和《莊子》圓通於天／人之際的自然體驗，有其密切關係。經由上述的討論，我們可以看到何乏筆原先在徐復觀、阿多諾、朱利安之間，所進行的跨文化批判之對話，經由山水畫、平淡美學的迂迴路徑，逐漸結穴在《莊子》的解讀與開發上。其發展方向，正和本文的立場頗有相契，並且都觸及《莊子》所涉及的：身體、氣化、自然之三位一體性，以及它可能帶出的跨文化當代意義。

## 主要徵引書目

### 一、傳統文獻

〔南朝梁〕劉勰撰，詹鍇義證，《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1999。

〔清〕郭慶藩輯，《莊子集釋》，臺北：世界書局，1959。

### 二、近人論著

#### （一）專書

〔日〕佐竹保子，〈謝靈運詩文中的「賞」和「情」〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》，臺北：臺灣大學出版中心，2012，頁192-223。

〔日〕鈴木大拙著，劉大悲譯，〈自然在禪學中所佔的地位〉，《禪與生活》，臺北：志文出版社，1971，頁224-255。

〔法〕梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，龔卓軍譯，《眼與心》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2007。

〔英〕Stace Walter Terence著，《希臘哲學史》，臺北：雙葉書廊有限公司，1986。

〔英〕李約瑟（Joseph Needham），〈道家與道教〉，收入氏著，陳維綸等譯，《中國之科學與文明》，臺北：臺灣商務印書館，1989，第二卷，頁49-256。

〔瑞士〕畢來德（Jean François Billeter）著，宋剛譯，《莊子四講》，北京：中華書局，2009。

〔德〕卡西勒（Ernst Cassirer）著，甘陽譯，《人論》，臺北：桂冠圖書公司，1994。

- 〔德〕胡賽爾（Edmund Gustav Albe），張慶熊譯，《歐洲科學危機與超越現象學》，臺北：桂冠圖書出版，1992。
- 〔德〕海德格爾（Martin Heidegger）著，孫周興譯，〈現代科學、形而上學和數學〉，《海德格爾選集》（下），上海：三聯書店，1996，頁847-884。
- \_\_\_\_\_，〈形而上學是什麼？〉，《海德格爾選集》（上），頁135-153。
- \_\_\_\_\_，〈世界圖象的時代〉，《海德格爾選集》（下），頁885-923。
- \_\_\_\_\_，〈物〉，《海德格爾選集》（下），頁1165-1187。
- \_\_\_\_\_，〈築·居·思〉，《海德格爾選集》（下）頁1188-1204。
- \_\_\_\_\_，〈什麼召喚思？〉，《海德格爾選集》（下），頁1205-1229。
- \_\_\_\_\_，〈泰然任之〉，《海德格爾選集》（下），頁1230-1241。
- 〔德〕班雅明（Walter Benjamin），〈攝影小史〉，收於氏著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1998，頁9-55。
- 〔德〕梅依（Reinhard May）著，張志強譯，《海德格爾與東亞思想》，北京：中國社會科學出版社，2003。
- 〔德〕顧彬，〈萬物——關於中西自然之漫想〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》，頁309-310。
- 〔羅馬尼亞〕伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯，《聖與俗》，臺北：桂冠圖書公司，2001。
- 牟宗三，《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局，1985。
- 林順夫，《透過夢之窗口——中國古典文學與文藝理論論叢》，新竹：國立清華大學出版社，2009。
- 林鎮國，〈中觀學的洋格義〉，《空性與現代性》，臺北：立緒文化事業有限公司，1999，頁181-204。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1994。
- 袁保新，《老子哲學之詮釋與重建》，臺北：文津出版社，1997。

- 張亨，〈莊子哲學與神話思維——道家思想溯源〉，收於氏著，《思文之際論集——儒道思想的現代詮釋》，臺北：允晨出版社，1997，頁101-149。
- 張灝，〈世界人文傳統中的軸心時代〉，收於氏著，《時代的探索》，臺北：聯經文化事業出版有限公司，2004，頁1-26。
- 傅偉勳，〈老莊、郭象與禪宗〉，收於氏著，《從西方哲學到禪佛教》，臺北：東大圖書有限公司，1986，頁399-431。
- 湯用彤，《魏晉玄學論稿》，收於《魏晉思想》，臺北：里仁書局，1984。
- 葉舒憲，《莊子的文化解析》，武漢：湖北人民出版社，1997。
- 葉舒憲、蕭兵，《老子的文化解讀》，武漢：湖北人民出版社，1996。
- 葉維廉，〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，《比較詩學》，臺北：東大圖書有限公司，1988，頁4-39。
- 董光璧，《當代新道家》。北京：華夏出版社，1999。
- 趙昌平，〈王維與山水詩由主玄趣向重禪趣的轉化〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》，頁224-252。
- 劉笑敢，《老子》，臺北：東大圖書有限公司，1997。
- 蔡瑜，〈陶淵明的新自然觀——人境的自然〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》，頁123-159。
- 蕭馳，〈阮籍〈詠懷〉對抒情傳統時觀之再造〉，收入《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》，臺北：聯經文化事業出版有限公司，2011，頁115-181。
- \_\_\_\_，〈嵇康與莊學超越境界在抒情傳統中之開啟〉，收入《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統》第一卷，頁183-224。
- \_\_\_\_，〈郭象玄學與山水詩之發生〉，收入《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統》第一卷，頁225-270。
- \_\_\_\_，〈陶淵明藉田園開創的詩歌美典〉，收入《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統》第一卷，頁271-330。

- 賴錫三，〈道家型的知識分子論：《莊子》的權力批判與文化更新〉，臺北：臺大出版中心，2013。
- \_\_\_\_\_，〈當代新道家：多音複調與視域融合〉，臺北：臺大出版中心，2011。
- \_\_\_\_\_，〈神話、《老子》、《莊子》之「同」「異」研究——朝向「當代新道家」的可能性〉，收入《莊子靈光的當代詮釋》，新竹：清華出版社，2008，頁139-178。
- \_\_\_\_\_，〈他者暴力與自然無名——論道家的原始倫理學如何治療罪惡與卑污〉，收入李豐楙、廖肇亨編，《沉淪、懺悔與救度：中國文化的懺悔書寫論集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所出版，2013，頁1-78。
- 顏崑陽，〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》，頁1-71。

## （二）期刊論文

- 何乏筆，〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，《藝術觀點》第52期（2012.10），頁24-33。
- \_\_\_\_\_，〈平淡的勇氣：嵇康與文人美學的批判性〉，《哲學與文化》第37期（2010.9），頁141-154。
- \_\_\_\_\_，〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，《藝術觀點》第45期（2011），頁57-63。
- \_\_\_\_\_，〈氣化主體與民主政治：關於《莊子》跨文化潛力的思想實驗〉，《中國文哲研究通訊：畢來德與跨文化視野中的莊子研究專輯（下）》第22卷第4期（2012.12），頁41-73。
- \_\_\_\_\_，〈跨文化批判與中國現代性之哲學反思〉，《文化研究》第8期（2009年春季），頁125-147。

- 余英時，〈軸心突破和禮樂傳統〉，《二十一世紀》第58期（2000.4），頁17-28。
- 宋灝，〈由身體現象學談書法工夫論〉，《東吳哲學學報》第28卷（2013.8），頁39-69
- \_\_\_\_，〈逆轉與收回：《莊子》作為一種運動試驗場域〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第3期（2012.9），頁169-187。
- 陳榮灼，〈王弼與郭象玄學思想之異同〉，《東海學報》第33期（1992），頁123-137。
- \_\_\_\_，〈道家之「自然」與海德格之「Er-eignis」〉，《清華學報》，新34期（2004.12），頁245-269。
- 楊儒賓，〈山水詩也是工夫論〉，成功大學中文系演講稿，2013年5月，手稿本。
- \_\_\_\_，〈昇天、變形與不懼水火——論莊子思想中與原始宗教相關的三個主題〉，收於《漢學研究》第7卷第1期（1989），頁223-253。
- \_\_\_\_，〈論道家的原始樂園思想〉，收於《中國神話與傳說學術研討會論文集》（臺北：漢學研究中心印行，1996），頁125-170。
- \_\_\_\_，〈莊子與人文之源〉，《清華學報》，新41卷第4期（2011），頁587-620。
- \_\_\_\_，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第30期（2009.6），頁209-254。
- 蔡瑜，〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》新34卷1期（2004.6），頁151-180。
- 賴錫三，〈〈桃花源記并詩〉的神話、心理學詮釋——陶淵明的道家式樂園新探〉，《中國文哲研究集刊》第32期（2008.3），頁1-40。
- \_\_\_\_，〈《莊子》的雅俗顛覆與文化更新——以流動身體和流動話語為中心〉，《臺大文史哲學報》第77期（2012.11），頁73-113。



- \_\_\_\_\_，〈牟宗三對道家形上學詮釋的反省與轉向—通向「存有論」與「美學」的整合道路〉，《臺大中文學報》第25期（2006.12），頁283-332。
- \_\_\_\_\_，〈差異、離心、多元性——《莊子》的物化差異、身體隱喻與政治批判〉，《臺大中文學報》第40期（2013.3），頁55-100。
- \_\_\_\_\_，〈氣化流行與人文化成——《莊子》的道體、主體、身體、語言文化之體的解構式閱讀〉，《文與哲》第22期（2013.06），頁39-96。
- \_\_\_\_\_，〈神話·變形·冥契·隱喻——老莊的肉身之道與隱喻之道〉，《臺大中文學報》第33期（2010.12），頁1-44。
- \_\_\_\_\_，〈從《老子》的道體隱喻到《莊子》的體道敘事——由本雅明的說書人詮釋莊周的寓言藝術〉，《清華學報》新40卷第1期（2010.3），頁67-111。
- \_\_\_\_\_，〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑——朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，《清華學報》新38期第1卷（2008.3），頁35-84。
- \_\_\_\_\_，〈道家的自然體驗與冥契主義——神秘·悖論·自然·倫理〉，《臺大文史哲學報》第74期（2011.5），頁1-49。
- \_\_\_\_\_，〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》第16期（2010.6），頁1-44。

## Selected Bibliography

- Billeter, Jean François. *Zhuangzi Sijiang (Four Discourses on Zhuangzi)*, trans. Gang Song. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009. Originally published as *Leçons sur Tchouang-tseu*. Paris: Allia, 2002.
- Chan, Wing-Cheuk. "Daojia zhi Ziran yu Haidege zhi Er-eignis (The Taoist Tzu-jan and Heideggerian Er-eignis) ," *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, 34.2, 2004, pp. 245-269.
- Heubel , Fabian. "Shenti yu Shanshui: Tansuo Ziran de Dangdaixing (Leib and Natur)," *Art Critique of Taiwan*, 45, 2011, pp. 57-63.
- Heubel , Fabian. "Qihua Zhuti yu Minzhu Zhengzhi: Guanyu Zhuangzi Kua Wenhua Qianli de Sixiang Shiyuan (Energetic Subjectivity and Democratic Politics: A Thought Experiment on the Transcultural Potential of the Zhuangzi)," *Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosophy*, 22.4, 2012, pp. 41-73.
- Lai, Hsi-San. *Dangdai Xindaojia: Duoyin Fudiao yu Shiyu Ronghe (Modern New Taoism: Polyphony and Fusion of Horizons)*. Taipei: National Taiwan University Press, 2011.
- Lai, Hsi-San. *Daojia Xing de Zhishi Fenzi Lun: Zhuangzi de Quanli Pipan yu Wenhua Gengxin (On Taoist Intellectuals: The Critique of Power and Cultural Revitalization in Zhuangzi)*. Taipei: National Taiwan University Press, 2013.
- Lai, Hsi-San. "Lun Xianqin Daojia de Ziranguan: Zhongjian Lao Zhuang Wei Yimen Juti, Huoli, Chayi de Wuhua Meixue (Discourse on Taoism's Nature of the Pre-Ching Dynasty: Reconstruction a Concrete, Active, Differential Aesthetics to the Laozi and Chuang-Tze)," *Literature & Philosophy*, 16, 2010, pp. 1-44.
- Obert, Mathias. "Nizhuan yu Shouhui: Zhuangzi Zuowei Yizhong Yundong Shiyuan Changyu (Reverting and Taking Back: The Zhuangzi as an

---

Experimental Field of Movement),” Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosophy, 22.3, 2012, pp. 169-187.

Xu, Fu-Guan. Zhongguo Yishu Jingshen (The Spirit of the Chinese Art). Taipei: Student Book Co., Ltd., 1994.

Yang, Rur-Bin. “Shanshui Shi Zenme Faxian de: Xuanhua Shanshui Xilun (How was “Shan-Shui” Found?: The Analysis of “Xuan-ized Shan-Shui”),” Bulletin of the Department of Chinese Literature N.T.U., 30, 2009, pp. 209-254.

## Critical Review and Contemporary Reflection on *Zhuangzi's Nature View*

Hsi-San Lai\*

### Abstract

*Zhuangzi's* nature view can be explained from two aspects: one is negative clarification, and the other is positive clarification. The former is to display the nature at the meaning of “no” or “not just”; and the latter is to actively explain the rich significance of *Zhuangzi's* nature view extensively. Therefore, the author attempts to conduct the critical review and explanatory reflection on the following approaches or content to comprehend the nature view, especially hopes to provide the multi-level viewing perspectives to grasp the profound implication of *Zhuangzi's* nature view: (1) the nature view related with science “materialist realism”; (2) the nature view of Zongsan Mou’s “subjective spiritual realm”; (3) the nature view of Xiang Guo’s “individualization authigenic”; (4) the nature view of metaphysics landscape explained by Rur-bin Yang; (5) *Zhuangzi's* nature view understood by Fu-Guan Xu; (6) the contemporaneity of plain aesthetics and *Zhuangzi's* nature view explained by Fabian Heubel.

**Keywords:** Zhuangzi, Nature, Landscape, Body, Gasification

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University