

## 手稿整理

徐復觀教授《中國藝術精神》手稿整理系列(七)：

中國藝術精神主體之呈現—莊子的再發現

謝鶯興\*、謝備殷\*\*

【第九節 心的主客合一】<sup>1</sup>

【由忘我而呈現出的虛靜之心，照射出物的虛靜之性，這是自我之德(本質)與天地萬物之德的直接照面。萬物無二德，所以說：「自其同者視之，萬物皆一也。」(〈德充符〉一九一頁)自我與大地萬物無二德，所以此時是超越於雜多之上〔對立〕<sup>2</sup>的「一」，〔即是「萬物與我並生而」<sup>3</sup>萬物與我爲一」(〈齊物論〉七九頁)的一。老子的「一」，形而上的意味〔較〕<sup>4</sup>重；《莊子》書中有的地方，也是形而上的意味；例如〈天地篇〉「泰初有無，無有無名。一之所起，有一而未形」(四二四頁)者即是。但一的觀念，落實於〔現實生命〕<sup>5</sup>之中，則〔一〕<sup>6</sup>只是美地觀照中之一，這是統一的一；或者是美得以成立的根源之地的一；這是帶有超越性而又非一般思辨地形而上學的一。而莊子以「守一」爲治身養身之道，實際是以藝術精神爲治身養身之道。〈在宥篇〉說：「我守其一，以處其和」(三八一頁)；如前所說，「和」正是藝術精神的表現。】<sup>7</sup>李普斯從心理學的立場說明美地觀照體驗，而認爲「把所與於心的雜多的東西，將其統一於全體之中，這是心的本性。」(Lipps: Aesthetik I S. 19)所以心是一，同時也是多【(注三十一)】<sup>8</sup>。心是多數中的統一，也是統一中的多數性

\* 東海大學圖書館退休館員

\*\* 東海大學歷史系學生

<sup>1</sup> 按，手稿二、專書此 10 字的章節名稱，手稿一、論文作「九、藝術主體精神呈現之四--主客合一」15 字。<sup>2</sup> 按，手稿此 2 字，論文無。<sup>3</sup> 按，手稿此 9 字，論文無。按，查核〈齊物論〉之原文，應是「『天地』與我並生」，非「『萬物』與我並生」。<sup>4</sup> 按，論文此 1 字，手稿一無。<sup>5</sup> 按，手稿此 4 字，論文作「現實」2 字。<sup>6</sup> 按，手稿此 1 字，論文無。<sup>7</sup> 按，手稿此 303 字，論文此 286 字，手稿二、專書無。<sup>8</sup> 按，手稿此註的 4 字，手稿二、專書、論文無。

(Lipps: Ibid. S.32-34)。李普斯是以此來說明美地多樣的統一(註三十七)；【而前面所引的莊子「自其同者觀之，萬物皆一也」的「一」，是對心的統一的能力與方法所作的進一步的說明。現象學認為 Noema 與 Noesess 的相對關係，是根源的一，這更似於莊子所說的萬物與我為一。】<sup>9</sup>柯亨(H. Cohen 1842-1918)認為美地對象「是由意識的究竟地統一所產生出來的。」(註三十八)【則莊子由守一以觀照萬物，萬物自然是「和」的，自然成為美地對象，不應當有疑問。虛靜之心的自身是一，由虛靜之心所觀照的天地萬物也是一。「一」的另一意義便是主客一體。因為主客一體，主觀由其與客觀的融合而無所對，無所扞格，所以自己的生命，也感到是向無限中飛躍；這正是藝術精神的境界。】<sup>10</sup>李普斯【更】<sup>11</sup>把在觀技者的內心對演技者的動作所引起內地模仿時，稱為「共演」；更以共演來說明他有名的感情移入說。他說：「在內地模仿中，演技臺上的演技者和在看臺上的自己之間的區別，已經沒有了……自己再不體驗到對立，而體驗到完全地統一。」(Lipps: Aesthetik S.132)而當美地觀照時，隨自己之感情移向對象，自己與對象，即不復感到有何距離而成為主客合一的狀態(註三十九)【；這是一般人在心理上可以經驗得到的】<sup>12</sup>。

【但】<sup>13</sup>奧德布李特(Odebrecht, 1883-)在【他】<sup>14</sup>著的 *Grundlegung einer asthetischen Wertheorie* 中【却】<sup>15</sup>認為感情移入說，對美地價值體驗，不能提供什麼決定地東西；而主張應把感情編入到特定的意識層中去，以求得感情的確定性。他更認為李普斯及弗爾克爾特(J. Volkelt 1848-1930)，雖各意識到了主體與客體，作用與對象；但有了主體與客體，作用與對象，並非即是美地觀照。「美地觀照，必須是體驗的。必須體驗到主體與客體是屬於一個，作用與對象是相關者。」(註四十)鏗(H. Kahn)在其《現象與美》(*Erscheinung und Schönheit*)中，認為美的自律地形式，是基於世界與自我的互相浸透的此一不可分離的領域。而「美地現象，則

<sup>9</sup> 按，手稿一、論文此 75 字，手稿二、專書無。

<sup>10</sup> 按，手稿一、論文此 120 字，手稿二、專書無。

<sup>11</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

<sup>12</sup> 按，手稿一、論文此 16 字，手稿二、專書無。

<sup>13</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

<sup>14</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一作「他所」2 字。論文作「他們」2 字。

<sup>15</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

是基於主客對立之超克、止揚的東西，而且是客觀的東西。」（註四十一）

莊子在心齋的地方所呈現出的「一」，實即藝術精神的主客兩忘的境界。莊子稱此一境界為「物化」，或「物忘」。**【而郭象則釋之以「與物冥」】**<sup>16</sup>這是由喪我、忘我而必然呈現出的境界。〈齊物論〉「此之謂物化」（一一二頁）〈在宥〉「吐爾聰明，倫與物忘。」（三九〇頁）所謂物化，是自己隨物而化，如莊周夢為胡蝶，即「栩栩然胡蝶也，自喻適志與，不知周也。」（〈齊物論〉一一二頁）此時之莊周即化為胡蝶。這是主客合一的極至。因主客合一，不知有我，即不知有物，而遂與物相忘。《莊子》一書，對於自我與世界的關係，皆可用物化、物忘的觀念加以貫通。郭象把這種主客合一的關係，常用一「冥」字加以形容。所謂冥，乃**【相合而無相合】**<sup>17</sup>之迹的意思。如：

「夫神全形具，而體與物冥者，雖涉至變而未始非我。」（〈齊物論〉註九十六頁）

「無所藏而都任之，則與物無不冥，與化無不一。」（〈大宗師〉註二四五頁）

「夫與物冥者，物縈亦縈，而未始不寧也。」（**【〈大宗師〉註】**<sup>18</sup>二五五頁）

與物冥之心，即**【是】**<sup>19</sup>作為美地觀照之根據的心。與物冥之物，即成為美地對象之物。**【這是在以虛靜為體之心的主體性上，所不期然而然地結果。】**<sup>20</sup>

### **【第十節 藝術的共感】**<sup>21</sup>

上面係從以虛靜為體，以知覺為用，來說明莊子之所謂「明」，所謂「光」，實係美地觀照。但是，假定這中間沒有感情與想像的活動，依然

<sup>16</sup> 按，手稿此 10 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>17</sup> 按，手稿二、專書此 6 字，手稿一、論文作「合而無合」4 字。

<sup>18</sup> 按，專書、論文此 4 字，手稿一作「同上」2 字。

<sup>19</sup> 按，手稿一、手稿二、專書此 1 字，論文無。

<sup>20</sup> 按，手稿二、專書、論文此 24 字，手稿一無。

<sup>21</sup> 按，手稿二、專書此 8 字的章節名稱，手稿一作「十、共感」3 字。論文作「十、藝術的共感」6 字。

不能構成美地觀照的充足條件。現對此二者，再作一考察。

「在美地觀照的體驗中，有喜悅、有感動。這都是屬於感情。……美地觀照的體驗，是作為感情、體驗而顯現……美地觀照的特色，是知覺與感情相協同之事。」(註四十二)所以柯亨及【奧德布李特】<sup>22</sup>，都以美學為感情之學。【但】<sup>23</sup>莊子對於感情，則似乎採取【否定】<sup>24</sup>的態度。感情表現為好惡哀樂。〈齊物論〉主要即在破除是非好惡；而對於生死也是「哀樂不能入」(〈養生主〉一二八頁)、「哀樂不易施乎前」(〈人間世〉一五五頁)。「這」<sup>25</sup>正說明莊子所追求的人生，是「遊心於淡，合氣於漠」(〈應帝王〉二九四頁)【的「恬漠」無為的人生，所以】<sup>26</sup>連生死之際，也不能牽動他的感情；妻死，「則方箕踞鼓盆而歌」(〈至樂〉六一四頁)，這是一個極端的例子。他在〈德充符〉中說「有人之形，無人之情。有人之形，故群於人。無人之情，故是非不得於身。眇乎小哉，所以屬於人也；贅乎大哉，獨成其天。」(二一七頁)。並為此與惠施作過一場辯難。〈德充符〉：

「惠子謂莊子曰：人故無情乎？莊子曰：然。惠子曰：人而無情，何以謂之人？莊子曰：道與之貌，天與之形，惡得不謂之人？惠子曰：既謂之人，惡得無情？莊子曰：是非吾所謂情也。吾所謂無情者，言人之不以好惡內傷其身，常因自然而不益生也。」(二二一頁)

按《莊子》一書的「情」字，有兩種意義。一是由欲望心知而來的是非好惡之情，這即是上面所說的「人之情」；莊子以此種情是以內傷其身，所以要加以破除；極其至，是「死生無變於己」(〈齊物論〉九六頁)。另一是與「性」同義，是指由人之所以生的德，人之所以生的性的活動而言。莊子以虛無言德，以虛靜言性言心，只是【要】<sup>27</sup>從欲望心知中超脫出來；而虛無虛靜的自身，並不是沒有作用。正相反的，【從超脫出來之

<sup>22</sup> 按，手稿二、專書、論文此 5 字，手稿一作「奧德布特」4 字。

<sup>23</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文作「而」字。

<sup>24</sup> 按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一作「反對」2 字。

<sup>25</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>26</sup> 按，手稿二、專書、論文此 10 字，手稿一無。

<sup>27</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

心所直接】<sup>28</sup>發出的作用，這是與天地萬物相通的作用。莊子的忘知去欲，正因為知與欲是此一作用的障蔽。他所追求的精神自由，實際乃是由性由心所流出的作用的全般呈現。此作用的一面是「光」、是「明」；【另一面又】<sup>29</sup>實含有不仁的「大仁」（註四十三），及「自適其適」的「天樂」「至樂」在裏面（註四十四）。這種是光、是明、是大仁、是至樂的作用，是超越於人的，但依然是屬於人的。莊子把這種作用，稱之為「精神」，中國文化中的「精神」一辭由此出。【他】<sup>30</sup>亦依當時「情」與「性」在本質上沒有分別的情況而稱之為情。〈天地篇〉：

「上神乘光，與形滅亡，此謂照曠。致命盡情，天地樂而萬事銷亡。萬物復情，此之謂混冥。」（四四三頁）

上面這段話中的情字，即指由德由性所直接發生的作用而言。由此可知莊子之所謂無情，乃是無掉束縛於個人生理欲望之內的感情，以超越上去，顯現出與天地萬物相通的「大情」；【此】<sup>31</sup>實即藝術精神中的「共感」。莊子下面的話，正說明這種共感：

「其（按指真人而言）心志（志乃純一不雜之意）。其【容】<sup>32</sup>寂（按無心知欲望之擾動，故寂）。其頽頽（郭註：大朴之貌）。淒然似秋，煖然似春。喜怒通四時。與物有宜，而莫知其極。」（〈大宗師〉二三〇-二三一頁）

「使日夜無卻（按精神與天地相流通，故無卻），而與物為春。」（〈德充符〉二一二頁）

【「與物有宜」，「與物為春」，正說的是發自整個人格的大仁，亦即是能充其量的共感。】<sup>33</sup>李普斯們所提出的感情移入說的共感，乃當美地觀照

<sup>28</sup> 按，手稿二、專書此 10 字，手稿一、論文作「直接從超脫出來之心所」10 字。

<sup>29</sup> 按，手稿二、專書此 4 字，手稿一、論文作「但這不是物質性之『光』之『明』，而」12 字。

<sup>30</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>31</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>32</sup> 按，手稿一、手稿二、專書此 1 字，論文作「客」字。

<sup>33</sup> 按，手稿二、專書此 31 字，手稿一、論文無。

時所呈現的片時地共感。李普斯在美地觀照的體驗中【所說的共感，】<sup>34</sup>畢竟不是植根於觀照者的整個人格之上。所以奧德布李特在 *Grundlegung einer asthetischen Werttheorie* 中，要求把感情編入於特定的意識層，以求得感情的確實性 (S. 13)。同時，在美地領域中，感情有其價值；而作為感情價值的，乃是期待意識編入【(Bewusstseinseinstellung)】<sup>35</sup>的全體性。這雖然較感情移入說【前】<sup>36</sup>進了一步，但仍不若莊子的共感，乃從整個人格所發出的共感；其中實有仁心的活動，所以感到「與物有冥」，「與物為春」。這是最高地藝術精神，與最高地道德精神，自然地互相涵攝。有人主張莊子受了孔子的影響，乃至主張莊子是出於孔門中的顏子的一系，所以書中再三再四地特別提到顏子。我想，在道德與藝術的忘我中，在道德與藝術的共感中，莊子之對孔、顏，或感到較之對老子更為親切。所不同的是莊子所走的通路，是老子無知無欲，與絕學無憂的通路，而不是走的孔、顏的克己復禮、博文約禮的通路。所以當他在生活中落實下來時，便感到道德人生，對【於】<sup>37</sup>藝術人生【，是一種】<sup>38</sup>累贅，而有時也要加以擺脫。

【按，柯亨在其 *Kant's Begründung der Ästhetik* 中，認為人的意識有三種。在科學地領域中，有科學地意識；在道德地領域中，有道德地意識；在藝術地領域中，有藝術地意識。以科學與道德為素材，作為新地東西而產生藝術，這是藝術領域的特性。柯亨把藝術地領域安放在科學與道德地領域之上的說法，我覺得乃出於他的哲學地體系的要求，實際上含有矛盾。他為了克服此一矛盾，便特別提出感情的問題。他認為「感情是以自然與道德之宥和(Versanmen)為其課題，感情自身之在於創造藝術，評論藝術的人類應為意識之中，是與自然王國(科學)及目的王國(道德)合致的(ibid, S.216。)]<sup>39</sup>

<sup>34</sup> 按，手稿二、專書此 5 字，手稿一、論文作「，雖然置重點於自我，以人格為目標，但他所說的共感，植根不深，此共感」28 字。

<sup>35</sup> 按，手稿一此外文名稱，手稿二、專書、論文無。

<sup>36</sup> 按，專書此 1 字，手稿一、手稿二、論文無。

<sup>37</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

<sup>38</sup> 按，手稿二、專書此 3 字，手稿一、論文作「的」字。

<sup>39</sup> 按，手稿此 281 字，手稿二、專書、論文無。

康德以美地判斷為普遍妥當地判斷，而作為【判斷】<sup>40</sup>根據的是共感（*Gemeinsinn*）。康德把「各人的感情，與一切人的特殊感情相融和的客觀的必然性」，作為是當然（*Sollen*），而加以揭出。柯亨則以共感為個人感情融合於人類感情的美地感情的必然性【(Ocohen: *ibid*, S. 212)】<sup>41</sup>。他認為「在感情的全體性中，看出美地感情的特性。感情的課題也與此相關連。他以為使自然與道德、宥和、融合於感情的世界，宥合、融合於感情的全體性之中，正是感情的課題。」（註四十五）而派克(De Witt H. Parker)在其 *The Principles of Aesthetics* 中認為科學地真理，是忠實地記述外在經驗對象；藝術地真理，是把共感地映像--體驗之自身，作明瞭地組織。」（註四十六）

上面康德【、柯亨與派克】<sup>42</sup>以「共感」為美地感情的特性，大概可以得到美學上一般的承認。【莊子的共感，是發自虛靜之心，】<sup>43</sup>一超直入，【恐怕】<sup>44</sup>更能得共感之真，保持共感的純粹性。

### 【第十一節 藝術的想像】<sup>45</sup>

共感的初步，乃是自己的感情不屬於自己，而成為屬於對象的感情；此即弗爾克爾特（J. Volkeld 1848-1930）在其 *System der Aesthetik* 中所說的感情的對象化；或稱為對象地感情（*Gegenstandliches Gefühl*）。對象地感情，實際是【通過了】<sup>46</sup>想像力的活動，或推動想像力的活動。當一位抒情詩人與物（對象）相接時，常與物以內地生命及人格地形態，使天地有情化（註四十七），這實是感情與想像力融和在一起的活動。莊子由精神的徹底解放，及共感的純粹性，所以在他的觀照之下，天地萬物，皆是有情的天地萬物。〈逍遙遊〉篇中的鯤、鵬、蜩、鸞鳩、斥鴳、罔兩、

<sup>40</sup> 按，手稿二、專書此 2 字，手稿一作「其」字，論文無。

<sup>41</sup> 按，手稿此外文名稱，手稿二、專書、論文無。

<sup>42</sup> 按，手稿二、專書、論文此 5 字，手稿一作「與柯亨」3 字。

<sup>43</sup> 按，手稿二、專書、論文此 12 字，手稿一作「但柯亨畢竟還是通過思辨以探索科學、道德、藝術三者的關連，在這種關連上言共感，恐終不若莊子由虛靜之」44 字。

<sup>44</sup> 按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一作「為」字。

<sup>45</sup> 按，手稿二、專書此 9 字章節的名稱，手稿一作「十一、想像力的問題」8 字。論文作「十一、藝術的想像」7 字。

<sup>46</sup> 按，手稿二、專書此 3 字，手稿一、論文無。

景、胡蝶，都有人格地形態，【都】<sup>47</sup>【賦與】<sup>48</sup>以觀照者的內地生命。其他各篇，莫不如此。這正說明了挾帶著共感的最大想像力的活動。康德以想像力是意識的綜合能力，是藝術創造的能力。想像力可以區別為三種：一是創造之力，二是人格化之力，三是產生純粹感覺【地】<sup>49</sup>形像之力（註四十八）。而所謂創造之力，當即是「把現時雖不存在的東西，却在直觀中將其表現出來的能力。即是，能有產生新對象的能力。又有自發活動的自發性。」（註四十九）〈逍遙遊篇〉一開始的鯤、鵬的故事，乃至全書中屬於這類的故事，都說明了莊子想像力的生產性、自發性。

奧德布李特認為美地觀照的主眼，在於創出新地對象。在觀照時「所與的對象」，是觀照的出發點。美地觀照的成立，則須靠「第二的新地對象。」（註五十）此新地對象的造出，必須有想像力參加到裏面。第二的新地對象，可以說是新地形象，本質地形象；也可以說是把潛伏在第一對象裏面的價值、意味，通過透視，實際是通過想像，而把它【逗】<sup>50</sup>引出來。正因為如此，所以對象的形象，便都成爲一種新地、【顯現其本質地形相。《莊子》一書中所出現的事物、都是這種新地、】<sup>51</sup>本質地形相。或者這正如【弗爾克爾特】<sup>52</sup>所說的【是】<sup>53</sup>「意味地表象」（註五十一）。尤其是〈德充符〉一篇，都是通過形以透視形後之德，於是三個「兀者」、衛之「惡人」、「闔跂（曲踵而行）」、「支離無脹（脣）」、「甕罍大癭」，皆成爲表現人之德，表現人之價值、意味的新地形象；莊子【並】<sup>54</sup>將這種醜惡地形相，賦與以新地意味而【使其】<sup>55</sup>藝術化，使其成爲可愛的新地人間像。例如兀者王骀「從之遊者與仲尼相若」（一八七頁）；婦人見衛之惡人，「與爲人妻，寧爲夫子妾」（二〇六頁）；而闔跂支離無脹及甕罍大癭，皆爲衛靈公、齊桓公所說（悅）；莊子並描出這些人一套可悅的道

<sup>47</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

<sup>48</sup> 按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一作「附與」2 字，根據上下文文意，應作「賦與」才是。

<sup>49</sup> 按，手稿、論文此 1 字，手稿二、專書無。

<sup>50</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

<sup>51</sup> 按，手稿一、手稿二、論文此 25 字，專書無。

<sup>52</sup> 按，專書此 5 字，手稿一、手稿二、論文作「弗爾克特爾」5 字。

<sup>53</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>54</sup> 按，手稿此 1 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>55</sup> 按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一作「加以美化、」4 字。



理、情景來；這說明了莊子挾帶著共感的想像力，把一般人所不能美化、藝術化的事物，也都加以美化、藝術化了。【〈知北遊〉有「臭腐復化為神奇」（七三三頁）的說法，這正是莊子的本領，也是一切大藝術家的本領。何以能如此？即是由「明」，由「透視」、由想像，而看出了對象的本質、意味。】<sup>56</sup>再舉下面的一個故事：

「仲尼曰：丘也嘗使【於】<sup>57</sup>楚矣，適見純子食（郭註：食乳也）於其死母者。少焉眴若（驚視）。皆棄【之】<sup>58</sup>而走。不見已焉耳，不得類焉耳。所愛其母者，非愛其形也，愛使其形者也。」（〈德充符〉二〇九頁）

由知覺到純子食於死母之事物，而透視出【爲】<sup>59</sup>知覺所不能達到的「使其形」的生命的有無；則所謂藝術家由透親、洞見、想像，亦即【由】<sup>60</sup>莊子之所謂「明」，以把握事物之本質，實有其真實之意義。並且莊子在【上引這段的】<sup>61</sup>隨意描叙的文字中，飄蕩著一縷哀愁地意味，這是最深刻地表出了對象的意味；而對象的「意味」，正是「美地表象」（註五十二）。【而】<sup>62</sup>在《莊子》一書中，隨處所表出的對象的意味，都是純潔地人性的直接流露；都是道、德的具體化、具象化；用莊子自己的話來說，無一不是「備於天地之美，稱神明之容」；這十足說明由莊子以虛靜為體的人性的自覺，實將天地萬物涵融於自己生命之內，以與天地萬物直接照面，這是超共感的共感，共感到已化為物的物化；【是】<sup>63</sup>超想像的想像，想像到「物物者與物無際」（〈知北遊〉）的無所用其想像的想像。而落實下來，【實由】<sup>64</sup>莊子的藝術精神，觸物皆產生出意味地表象，亦【即】<sup>65</sup>是產生出第二的新地對象。所以《莊子》書中所叙述的事物，都成為象

<sup>56</sup>按，手稿二、專書、論文此 63 字，手稿一無。

<sup>57</sup>按，手稿此 1 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>58</sup>按，手稿此 1 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>59</sup>按，手稿此 1 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>60</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>61</sup>按，手稿二、專書此 5 字，手稿一、論文無。

<sup>62</sup>按，手稿此 1 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>63</sup>按，手稿一、手稿二此 1 字，專書、論文無。

<sup>64</sup>按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一無。

<sup>65</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

徵的性質；而藝術實際即是象徵。(註五十三)

### 【第十二節 莊子的美地觀照】<sup>66</sup>

因為莊子所追求的道，實際是最高地藝術精神，所以莊子的觀物，自然是美地觀照。

前面【也】<sup>67</sup>約略提到過：哈曼在其 *Aesthetik* 中特別提出其「知覺的固有意義性」的說法。不把知覺利用向客觀的認識方面，也不利用向行為的指導方面，而只滿足於知覺之自身，以【爲】<sup>68</sup>知覺之自身，有其固有的價值，而專一於知覺，此之謂知覺的固有意義；這是美地觀照必須【具備】<sup>69</sup>的條件。此時的知覺，因離開理論與實踐的關連，而達成其孤立(註五十四)。同時，自然物與美的關連，也「是採取孤立化，集中化」的方法【而始達到】<sup>70</sup>(註五十五)。而柏卡(Osker Becker 1889-)爲了使人不要誤解了康德所說的「無關心的滿足」，特重新加以解釋。他以爲康德這句話的真意是：在美地體驗中，關心是被喚起(erregen)，同時又被切斷(brechen)。這即是在美地體驗中的「關心的切斷與喚起的同時性。」(註五十六)

把上面的話稍加綜合，柏卡之所謂切斷，即哈曼【之】<sup>71</sup>所謂知覺的孤立。所謂喚起，即知覺的專一、集中，及由專一、集中而來的透視。因知覺的孤立、集中，所以被知覺的對象也孤立化、集中化。因對象的孤立化、集中化，於是觀照者全部的精神，皆被吸入【於】<sup>72</sup>一個對象之中，而感到此一個對象即是存在的一切。【較這更深一層的便是莊子的物化。當一個人因忘己而隨物而化時，物化之物，也即是存在的一切。更深切的說，物化後的知覺，使自然是孤立化的知覺。】<sup>73</sup>把這弄明白了，

---

<sup>66</sup> 按，手稿二、專書此 11 字章節的名稱，手稿一作「十二、莊子自身證驗之一--美地觀照」14 字。論文作「十二、莊子自身證驗之一--美地觀照」14 字。

<sup>67</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一作「已」字。

<sup>68</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

<sup>69</sup> 按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一作「備具」2 字。

<sup>70</sup> 按，手稿二、專書此 4 字，手稿一、論文無。

<sup>71</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>72</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一作「在」字。

<sup>73</sup> 按，專書此 60 字，手稿二、手稿一、論文作「『一花一世界，一葉一如來』，應作這樣的解釋」17 字。

我們再看下面【的】<sup>74</sup>兩個故事：

「昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與，不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與？胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。」（〈齊物論〉一一二頁）

莊周夢為胡蝶而自己覺得很快意的關鍵，實際是在「不知周也」一語之上。若莊周夢為胡蝶而仍然知道自己本來是莊周，則必生計較、計議之心，便很難「自喻適志」。因為「不知周」，所以當下的胡蝶，即是他的一切，別無可資計較計議的前境後境，自亦無所用其計較計議之心，這便會使他「自喻適志與」。這是佛家的真境現前，前後際斷的意境。【前引的郭註「忘先後之所接」，正是此義。】<sup>75</sup>若夢胡蝶而仍記得自己是莊周，這是由認識作用而來的時間上的連續。一般地認識作用，常是把認識的對象鑲入於時間連續之中，【及】<sup>76</sup>空間關係之內，去加以考察。惟有【物化後的】<sup>77</sup>孤立地知覺，把自己與對象，都從時間與空間中切斷了，【自己與對象，自然會冥合而成為主客合一的。】<sup>78</sup>既然是一，則此外再無所有，所以一即是一切。一既是一切，則一即是圓滿具足，便會「自喻適志」。主客冥合為一而自喻適志，【此時】<sup>79</sup>與環境、與世界，得到大融合，得到大自由，此即莊子之所謂「和」，所謂「遊」。【「喪我」故「物化」，】<sup>80</sup>而在體驗中最有關鍵的，是此一故事中由忘知而來的兩「不知」。此兩不知，實際是【在「忘我」「喪我」〔「物化」〕<sup>81</sup>的精神狀態中，解消了理論及實踐的關連，因而當下的知覺活動（夢也可以說是知覺活動之一種），成為前後際斷地孤立。】<sup>82</sup>此一故事，是莊周把自己【整個生命

<sup>74</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>75</sup> 按，手稿二、專書此 15 字，手稿一、論文無。

<sup>76</sup> 按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

<sup>77</sup> 按，手稿二、專書此 4 字，手稿一、論文無。

<sup>78</sup> 按，專書此 18 字，手稿一、手稿二、論文作「自己是一個『一』，對象也是一個『一』，一與一相照會，自己之一自然會冥合於對象之一之中，而成為主客合一的一」44 字。

<sup>79</sup> 按，專書此 2 字，手稿一、手稿二、論文作「則自然會隨物而化」8 字。

<sup>80</sup> 按，手稿此 5 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>81</sup> 按，專書此 2 字、手稿二無。

<sup>82</sup> 按，手稿二此 53 字、專書此 55 字，手稿一、論文作「從理論與實踐解脫而來的知覺的孤立」16 字。

因物化而來的】<sup>83</sup>全盤美化、藝術化的歷程、實境，借此一夢而呈現於世人之前；這是他藝術性的現身說法的實例。另一故事是：

「莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：儵魚出遊從容，是魚之樂也。惠子曰：子非魚，安知魚樂？莊子曰：子非我，安知我不知魚之樂？惠子曰：我非子，固不知子矣。子固非魚也，子之不知魚之樂，全矣。莊子曰：請循其本。子曰：汝安知魚樂云者，既已知吾知之而問我？我知之濠上也。」（〈秋水篇〉六〇六--六〇七頁）

在這一故事中，實把認識之知的情形，與美地觀照的知覺的情形，作了一個顯明的對比。莊子所代表的是以無用爲用，【忘我物化】<sup>84</sup>的藝術精神。而惠子所代表的是「徧爲萬物說」，以「善辯爲名」（〈天下篇〉）的理智精神。兩人的辨難，悉由此不同的典型性格而來。在此一故事中，他兩人對於同一的濠梁之魚，實採取兩種不同的態度。莊子是以恬適地感情與知覺，對魚作美地觀照，因而使魚成爲美的對象。「儵魚出遊從容，是魚之樂」，正是對於美地對象的描述，也是對於美的對象，作了康德所說的趣味判斷（【註五十七】<sup>85</sup>）。這種從認識之知，解放出來的美地觀照，爲惠子所不能了解，便立刻把此一對象，拿進理智地解析中去；在理智地解析中，追問莊子判斷與被判斷之間的因果關係。惠施是以認識判斷來看莊子的趣味判斷，要把趣味判斷轉移到認識判斷中去找根據，因而懷疑莊子「魚樂」的判斷不能成立，這是不了解兩種判斷性質的根本不同（【註五十八】<sup>86</sup>）。莊子經此一問，立刻從美地觀照的精神狀態中冷卻下來，也對惠子作理智地反問。但莊子順著理智之路，並不能解答惠子所提出的問題，也不能反【而】<sup>87</sup>難倒惠子。所以當惠子再進一步「子非魚」的追問時，莊子便從理智中【回頭去】<sup>88</sup>，而「請循其本」，清理此

<sup>83</sup> 按，專書此 10 字，手稿二作「整個生命因大自由大解放而來的」14 字，手稿一、論文作「整個地生命」5 字。

<sup>84</sup> 按，專書此 4 字，手稿一、手稿二、論文作「忘知忘我」4 字。

<sup>85</sup> 按，手稿一、手稿二、專書此「註五十七」4 字，論文作「註五十六」4 字，但論文前已見「註五十六」，顯係手民誤植。

<sup>86</sup> 按，手稿一、手稿二、專書此「註五十八」4 字，論文作「註五十七」4 字，顯係承前之重見的「註五十六」而衍伸的錯誤。

<sup>87</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>88</sup> 按，專書此 3 字，手稿一、手稿二、論文作「回轉頭去」4 字。

問題最初呈現時的情景。莊子接著說：「子曰：汝安知魚樂云者，既已知吾知之而問我」，這是詭辯，不是「循其本」的「本」。「循其本」的「本」，乃在「我知之濠上也」一語。「安知魚之樂」的知，是認識之知，理智之知。而「我知之濠上」之「知」，是孤立地知覺之知，即是美的觀照中的直觀、洞察。因為是知覺、是直觀、是孤立而集中的活動，所以對於對象是當下全面而具象地觀照；在觀照的同時，即成立趣味判斷。觀照時不是通過論理、分析之路；由此所得的判斷，只是當下「即物」的印證，而沒有其他的原因、法則可說。這是忘知以後，虛靜之心與物的直接照射，因而使物成為美地對象；這才是「請循其本」的本。「我知之濠上也」，是說明魚之樂，是在濠上的美地觀照中，當下呈現的；這裏安設不下理智、思辯的活動。【所以也不能作因果性的追問。】<sup>89</sup>莊子【的藝術精神發而】<sup>90</sup>為美地觀照，得此一故事中的對比，而愈為明顯。

### 【第十三節 莊子的藝術地人生觀、宇宙觀】<sup>91</sup>

莊子為求得精神上之自由解放，自然而然地，達到了近代之所謂藝術精神的境域。但他並非為了創造或觀賞某種藝術品而作此反省；而係為了他針對當時大變動的時代所發出的安頓自己、成就自己的要求。因之，此一精神之落實，當然是他自身人格的徹底藝術化。《莊子》書中所描寫的神人、真人、至人、聖人，無不可從此一角度去加以理解。【我們若將《老子》與《莊子》兩書中所敘述的人生態度，作一對比，即不難發現，老子的人生態度，實在由其禍福計較而來的計議之心太多，故爾後〔的流弊，〕<sup>92</sup>演變成為陰柔權變之術。而莊子則正是要超越這種計議、打算之心，以歸於「遊」的藝術性的生活。〔所以後世山林隱逸之士，必多少含有莊學的血液〕<sup>93</sup>。】<sup>94</sup>〈天下篇〉中莊子的自述，也正是一個藝術化了的人格內心的表出。茲略加疏釋如下

<sup>89</sup> 按，手稿二、專書、論文此 12 字，手稿一無。

<sup>90</sup> 按，手稿二、專書、論文此 7 字，手稿一作「由藝術精神而發」7 字。

<sup>91</sup> 按，手稿二、專書此 16 字的章節名稱，手稿一作「十三、莊子自身証驗之二--藝術化的自我超越」18 字。論文作「十三、莊子自身証驗之二--藝術的人生觀、宇宙觀」19 字。

<sup>92</sup> 按，手稿二、專書此 3 字，論文無。

<sup>93</sup> 按，手稿二、專書此 20 字，論文無。

<sup>94</sup> 按，手稿二、專書此 117 字、論文此 94 字，手稿一作「而」字。

「芴（寂）漠無形，變化無常。死與生與，天地並與，神明往與。芒乎何之？忽乎何適？萬物畢羅，莫是以歸。古之道術有在於是者，……」  
（一〇九八頁）

按浪漫主義者以「無限」為藝術【的】<sup>95</sup>真地題目，而且是唯一的題目。西勒格爾(Schlegel)認為無限即是他自己的宗教（【註五十九】<sup>96</sup>）。【因為】<sup>97</sup>是無限的，【當然也】<sup>98</sup>是超越的，所以是「芴漠無形，變化無常。」無限的境界是超時空的境界。投死生於無限之中，【即覺「天地與我並生」（〈齊物論〉），】<sup>99</sup>無【長短之可資】<sup>100</sup>計較，故謂「死與生與，天地並與」。無限即是神明，故為神明所歸往。道德地無限，有道德的目的性。藝術地無限，乃由理論與實踐之擺脫而來，以無目的為目的，故「芒乎何之？忽乎何適？」無限包羅萬物，但既不要求為萬物所歸，亦無目的為萬物所歸【，故「莫足以歸】<sup>101</sup>。由此可以了解，莊子這一段話，實質上只是【對他自己所〔達到〕<sup>102</sup>的藝術精神的無限性的描述】<sup>103</sup>。

「莊周聞其風而悅之，以謬悠（《成疏》：虛遠）之說，荒唐（《釋文》：謂廣大無域畔者也）之言；無端崖（郭慶藩：猶無垠鄂也、按【即無邊際之意】<sup>104</sup>）之辭，時恣縱而不儻（《成疏》：隨時放任而不偏黨）。不以觴見之也（宣云：言不以一端【而】<sup>105</sup>見）。以天下為沉濁，不可與莊語。以卮言（按隨俗俯仰之言）為曼衍（按猶變化也）。以重言（按為世所重之言，如堯、韓、孔子者是）為真，以寓言為廣。獨與天地精神往來，而不敖倪（猶傲睨，卑視也）於萬物。不譴是非，以與世俗處。其書雖瓌璋（《成疏》：弘壯也），而連犴（《成疏》：和混也）

<sup>95</sup> 按，手稿二此 1 字，手稿一、專書、論文無。

<sup>96</sup> 按，手稿二、手稿一、專書此「註五十九」4 字，論文作「註五十八」4 字，係承上之誤而來。

<sup>97</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>98</sup> 按，手稿二、專書、論文此 3 字，手稿一作「自然」2 字。

<sup>99</sup> 按，手稿此 11 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>100</sup> 按，手稿二、專書、論文此 5 字，手稿一作「短長之可」4 字。

<sup>101</sup> 按，手稿二、專書、論文此 5 字，手稿一無。

<sup>102</sup> 按，專書此 2 字，論文作「嚮往」2 字。

<sup>103</sup> 按，手稿二、專書、論文此 19 字，手稿一作「只是藝術精神的無限」9 字。

<sup>104</sup> 按，手稿二、專書此 6 字，手稿一、論文作「猶今言無頭無尾之意」9 字。

<sup>105</sup> 按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一作「自」字。

無傷也。其辭雖參差，而諷詭（《成疏》：言滑稽也，按有趣味之意）可觀。彼其充實不可以已。上焉與造物者遊，而下與外死生無終始者為友。其於本也，弘大而辟（闢），深閎而肆。其於宗也，可謂稠（調）適而上遂（達）矣。雖然，其應於化，而解於物也，其理不竭，其來不蛻（《成疏》：脫捨也）。芒乎昧乎，未之盡者。」（一〇九八--一〇九九頁）

按上面一段話【中】<sup>106</sup>，【可包涵有他的人生觀、宇宙觀；及他的精神〔境界，與〕<sup>107</sup>文學成就的兩大端。〔為了解說的方便，暫把此文前後的次序倒轉一下？〕<sup>108</sup>先從他的人生觀宇宙觀方面說〔起〕<sup>109</sup>。此篇前面有「以天為宗，以德為本」的話。所以他此處之所謂「其於本也」，「其於宗也」<sup>110</sup>，乃指德與天而言。莊子經常以天言道，故其所謂天，即如老子之所謂道。「物得以生謂之德」（《天地》），所以德實即《莊子·外篇》、《雜篇》中【的】<sup>111</sup>所謂性；落實於形體之中，即是心。外在者為天，內在者為德；實際是無內無外的。「其於本也」，「其於宗也」數語，乃就其工夫之效驗而言。【「其於本也」，等於是說「其為德也」；也等於是說「其為性也」「其為心也」。】<sup>112</sup>以虛靜的工夫，呈現出以虛靜【為體】<sup>113</sup>的心，此心是「官天地、府萬物」的；所以「弘大而辟，深閎而肆」。因為心的虛靜，是有生命力的虛靜，生命力由虛靜而得到解放。「辟」是開闢，生命力是在擴充中繼續；即生命力自身【常是】<sup>114</sup>不斷地開闢。「肆」，《成疏》：「申也」。《論語》「申申如也」，馬曰：「和飾之貌。」心的虛靜之體，是無限之大，所以說是「弘大」。是無限之深，所以說是「深閎」。同時，虛靜之自身是理性的，與現代所謂深層心理學的「深層」，有本質之別；所以這不是

<sup>106</sup>按，手稿一此1字，手稿二、專書、論文無。

<sup>107</sup>按，專書此3字，論文作「及」字。

<sup>108</sup>按，手稿二、專書此20字，論文無。

<sup>109</sup>按，手稿二、專書此1字，論文無。

<sup>110</sup>按，手稿二、專書此93字，論文此91字，手稿一作「可分為精神及文獻兩大端。先從精神方面說，〈天下篇〉前面有『以天為宗，以德為本』的話，所以，他之所謂『本』『宗』」42字。

<sup>111</sup>按，手稿二、專書此1字，論文無。

<sup>112</sup>按，手稿二、專書此25字，手稿一、論文無。

<sup>113</sup>按，手稿二、專書、論文此2字，手稿一作「地本體」3字。

<sup>114</sup>按，手稿二、專書、論文此2字，手稿一無。

幽僻之深，而是和舒之深，亦即《莊子》一書中不斷出現的「和」。這兩句話所以明德，即所以明心體。心體即是「天」（道），即是「宗」；心體呈現，與道同符，而一無扞格，所以心【與】<sup>115</sup>道相【即】<sup>116</sup>，自然「稠（調）適而上遂。」由這種稠適而上遂，自己的精神投【入】<sup>117</sup>於無限之中，即是「振於無境」（〈齊物論〉）之中，從一切形器界的拘限裏，得到大自由，大解放，這是莊子所說的「無所待」的「獨」的境界。「獨」的境界，即是「天」的境界，所以便「獨與天地精神相往來」，使「上與造物者遊」；一稱「入於天」。這種由一個人的精神所體驗到的【與宇宙相融和的】<sup>118</sup>境界，就其對眾生無責任【感】<sup>119</sup>的這一點而言，所以不是【以仁義為內容的】<sup>120</sup>道德。【就】<sup>121</sup>其非思辨性而是體驗性的這一點而言，所以不是一般所說的形而上學。【因此，它只能是藝術性的人生與宇宙的合一。】<sup>122</sup>

本來，若不從現實、現象中超越上去，而與現實、現象停在一層層次，便不能成立藝術。所以杜威（J. Dewey 1859-1952）不能解答藝術上的問題（【註六十】<sup>123</sup>）。在這種地方，西方的浪漫主義者正有其貢獻。但正如卡西勒所說：若如西勒格爾的想法，僅僅是有「無限」的觀念的人，才能成為藝術家，則我們的有限世界，感覺經驗世界，便沒有美的權利（【註六十一】<sup>124</sup>）。【薛林】<sup>125</sup>（Schelling 1775-1854）說，「美是在有限中看出無限」。因此，藝術中的超越，不應當是形而上學的超越，而應當是「即自的超越」。所謂即自的超越，是即每一感覺世界中的事物自身，而看出其超越的意味。落實了說，也就是在事物的自身發現第二的新地事物。從事物中超越上去，再落下來而加以肯定的，必然是第二的新地

---

<sup>115</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>116</sup>按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文作「印」字。

<sup>117</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>118</sup>按，手稿二、專書、論文此 7 字，手稿一無。

<sup>119</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>120</sup>按，手稿二、專書、論文此 7 字，手稿一無。

<sup>121</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一作「在」字。

<sup>122</sup>按，手稿二、專書、論文此 18 字，手稿一作「而只能是藝術性的」8 字。

<sup>123</sup>按，手稿二、專書此「註六十」3 字，手稿一、論文作「註五十九」4 字。

<sup>124</sup>按，手稿二、專書此「註六十一」4 字，手稿一、論文作「註六十」3 字。

<sup>125</sup>按，專書此 2 字，手稿一、手稿二、論文作「薛林格」5 字。



事物。莊子在「獨與天地精神往來」的下面，緊接著說「而不敖倪於萬物」，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】<sup>126</sup>道家所自覺的人性，【及其】<sup>127</sup>自我的完成，必須是群體的涵攝。另一方面，這也正說明莊子的【超越，是從「不譴是非」中超越上去，這是面對世俗的是非而「忘己」「喪我」，於是，在世俗是非之中，即呈現出「天地精神」而與之往來，這正是「即自的超越」。而此種「即自的超越」】<sup>128</sup>，恰是不折不扣地藝術精神。他的「獨與天地精神往來」，「上與造物者遊」，實際即是「物化」，【將自己融化於任何事物環境之中，而一無滯礙。所以也】<sup>129</sup>實際即是以虛靜之心，和虛船（【註六十二】<sup>130</sup>）一樣地，與一切眾生往來，【「以與世俗處」】<sup>131</sup>。此一意味，《莊子》書中隨處表現出來，下面的故事，表現得更為清楚。

「陽子居（按即揚朱）南之沛，老聃西遊【於】<sup>132</sup>秦，邀於郊，至於梁而遇老子。老子中道仰天而嘆曰：始以汝為可教，今不可也。陽子居不答。至舍，進盥漱巾櫛，脫履戶外，膝行而前曰：向者弟子欲請夫子，夫子行而不聞，是以不敢。今聞矣，請【問】<sup>133</sup>其過。老子曰：而（汝）睢睢盱盱（《成疏》：躁急權威之貌也），而誰與居？大白若辱，盛德若不足。陽子居蹴然變容曰：敬聞命矣。其往也，舍者將迎，其家公（舍者的父親）執席，妻（舍者之妻）執巾櫛，舍者避席，煬者避竈（按以陽子居為特出之人，故特加敬禮。）其反也，舍者與之爭席矣。」（《寓言》九六二--九六三頁）

<sup>126</sup>按，手稿二、專書此 59 字，手稿一作「這一方面是說明虛靜之心，必不能捨離萬物；而」19 字。論文作「這一方面是說明虛靜之心，【雖有其超越性，但】必不能捨離萬物；而」26 字。

<sup>127</sup>按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一無。

<sup>128</sup>按，手稿二、專書此 65 字，手稿一、論文作「『即自的超越』的精神」8 字。

<sup>129</sup>按，手稿二、專書此 22 字，手稿一、論文無。

<sup>130</sup>按，手稿二、專書此「註六十二」4 字，手稿一、論文作「註六十一」4 字。

<sup>131</sup>按，手稿二、專書、論文此 5 字，手稿一作「常與世俗者遊」6 字。

<sup>132</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>133</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一作「門」字。

「舍者與之爭席」，是說明陽子居的精神，由過去一往之超越而融混於世俗之中，這是超越以後的「混冥」（註六十三）。超越以後的混冥，是對各種形態不同之人，皆從其本質上發現了他們各自存在之意義。〈齊物論〉一篇，反反復復地把人與人的關係，從一般之所謂是非、利害、成毀的死結中解開，而提出「因是」，「寓諸庸」的觀念；所謂「因是」，是自己虛靜之心，超越了、也是擺脫了世俗以自己的「成心」為【準】<sup>134</sup>則之是非、紛擾，而發現了人各有為他人無法干涉、改移之「是」，所以便因各人之【所】<sup>135</sup>是而是之。「寓諸庸」是自己虛靜之心，超越了、也是擺脫了世俗以自己的才知為「用」、為「成」；超越了、也即擺脫了以一時一地的結果為「用」為「成」，而發【現】<sup>136</sup>了每一人、每一物皆有其自用、自成。且無用於此者【或】<sup>137</sup>有用於彼；毀於此者【或】<sup>138</sup>成於彼；所以便將自己對人、物之態度、寄托（寓）於各人各物自用自成之上。「因是」、「寓諸庸」，實際是一種人生態度的兩種說法，也即是此處【之】<sup>139</sup>所謂「不譴是非」。【其結果，便是他所說的「和」。】<sup>140</sup>這是由平等觀照而來的對一切人一切物的平等看待；而其根源，則是由虛靜之心所發出的觀照，發現了一切人、一切物的本質，發現【了】<sup>141</sup>新地對象；亦即是發現了皆是「道」的顯現；所以他便說：「道惡乎往而不存」（〈齊物論〉六三頁）；而極其至於「道在屎尿」（〈知北遊〉七四九--七五〇頁）。虛靜之心，對人與物【作】<sup>142</sup>新發現【後】<sup>143</sup>，【當下皆作平等地承認，平等地滿足，所以這不是道德性的，而只是藝術性的。當在此發現中，安設不上仁義】<sup>144</sup>。但由平等觀點而來之對人物的平等看待，及在此平等看待中自己與人

<sup>134</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一作「標」字。

<sup>135</sup>按，手稿此 1 字，專書、論文無。

<sup>136</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>137</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>138</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>139</sup>按，手稿一、手稿二、論文此 1 字，專書無。

<sup>140</sup>按，手稿二、專書、論文此 10 字，手稿一無。

<sup>141</sup>按，手稿一、手稿二、論文此 1 字，專書無。

<sup>142</sup>按，專書此 1 字，手稿一、手稿二、論文作「的」字。

<sup>143</sup>按，專書此 1 字，手稿一、手稿二、論文無。

<sup>144</sup>按，專書此 42 字，手稿一、論文作「不可能是道德性的，而只能是藝術性的。在此發現中，並不真反對仁義，而實亦安設不上仁義。雖安設不上仁義」44 字，手稿二作「當下皆作平等地承認，平等地滿足，所以這不是道德性的，而只是藝術性的。」

物皆得到自由，皆得到生的滿足，則實又可會歸於儒家之所謂仁義；而莊子便稱之為「大仁」、「大勇」、「大廉」（《齊物論》八三頁）。這正是藝術與道德，在根源地的統一。

莊子的這種人生態度，從表面看，從其最初的動機看，是為了在社會大變動中的全生而避禍。假定一直由此用心下去，便【會】<sup>145</sup>同於同流合污的鄉愿。同流合污，也好像是不譴是非。但鄉愿之不譴是非，不是發自以虛靜為體之心，而是發自以自我為中心的利害計較。【鄉愿們】<sup>146</sup>因為沒有發現自己新地生命，所以也不能發現世俗中的新生命，而只能是在「流」與「污」中打轉，向「流」與「污」中沉淪；這便【會】<sup>147</sup>完全走向反藝術的方向。莊子的不譴是非，乃是涵融萬有（莊子稱之為「天府」）的「天和」。孔子說：「君子和而不同」（《論語·季路》），而莊子也正是和而不同；所以他可以拒楚王之聘（【註六十四】<sup>148</sup>），而對惠施有鵝鵝腐鼠之喻（【註六十五】<sup>149</sup>）。這即是他所說的「就不欲入，和不欲出」（《人間世》一六五頁）；【及「順人而不失己」（《外物》九三八頁）。】<sup>150</sup>而最重要的是：莊子的動機雖然是【在】<sup>151</sup>全生避害，但其體驗工夫之所至，則已因忘己而超出於利害榮辱之外，把世俗之所謂利害榮辱，在「道」的【境】<sup>152</sup>界中，亦即是在藝術精神的境界中化掉了；所以「舉世譽之而不加勸，舉世非之而不加沮。」（《逍遙遊》十六頁）但這與儒家的「中立而不倚」（《中庸》）的精神仍然不同。儒家是出於由道德主體的自覺而來的自信；【順】<sup>153</sup>著這種自信下來的是對自己、對眾生，「吾非斯人之徒與而誰與」的救世。

---

當在此發現中」36字。

<sup>145</sup>按，手稿二、專書、論文此1字，手稿一無。

<sup>146</sup>按，手稿二、專書、論文此3字，手稿作「他們」2字。

<sup>147</sup>按，手稿二、專書、論文此1字，手稿一無。

<sup>148</sup>按，手稿二、專書此「註六十四」4字，手稿一作「註六十三」4字，論文作「註六十二」4字，但上個註却是「註六十三」，不僅承上之失，更是手民誤植之誤。

<sup>149</sup>按，手稿二、專書此「註六十五」4字，手稿一作「註六十四」4字，論文作「註六十四」4字，係沿襲上列之誤。

<sup>150</sup>按，手稿二、專書、論文此14字，手稿一作「『入』即是同流合污的『同』與『合』，『出』是要把和表現出來使心知道，這便會費心機去著意安排」35字。

<sup>151</sup>按，手稿二、專書、論文此1字，手稿一無。

<sup>152</sup>按，手稿二、專書此1字，手稿一、論文作「邊」字。

<sup>153</sup>按，手稿二、專書、論文此1字，手稿一作「接」字。

莊子則是出於【由虛靜之心而來】<sup>154</sup>的「忘年忘義」(《齊物論》)。「【他說：】<sup>155</sup>「不如相忘於江湖……不如兩忘而化其道。」(《大宗師》二四二頁)所謂「相忘以生」(《大宗師》二六四)，「魚相忘乎江湖，人相忘乎道術」(《大宗師》)<sup>156</sup>二七二頁)，【都是這種意思。】<sup>157</sup>能「忘」故能「遊」，這是莊子人生實際受用之所在。而「忘」與「遊」的人生，正是藝術精神全體呈露的人生。後世吸莊子之流的真正隱士，除陶淵明等極少數人外，多未能呈現出以虛靜為體之心；但他們生活情調上的高潔，亦無不與莊子思想的超越的一面相通，【所以】<sup>158</sup>在他們的人生中，也呈顯出藝術地意味。

心是多數性中的統一，也是統一中的多數性，(【註六十六】<sup>159</sup>)。在「一」中有其超越性，【在】<sup>160</sup>「多」中。有其「即自」性。藝術地超越，不能是委之於冥想、思辨地形而上學的超越，而必是在能見、能聞、能觸的東西中，發現出新地存在。【但此新地存在，一經指點、提示，而依然能為人所能見、能聞、能觸的東西】<sup>161</sup>凡在《莊子》一書中所提到的自然事物，都是人格化，有情化，以呈顯出某種新地意味的事物。而順著這種新地意味的自身，體味下去，都是深、遠、玄；都【是】<sup>162</sup>當下通向無限；用莊子的名詞說，每一事物的自身都可以看出即是「道」。但這種深、遠、玄，並不離開能見、能聞、能觸的具體【形相】<sup>163</sup>；並且一經莊子的描述，其能見、能聞、能觸的具體【形相】<sup>164</sup>，更為顯著；因為每一具體形相，此時乃是以其生命地活力，呈現於讀者之前，這真達到了在有限中呈現無限的極致【(註六十七)】<sup>165</sup>。這裏【又回到前面曾經提到過

---

<sup>154</sup>按，手稿二、專書、論文此 7 字，手稿一作「以虛靜為體之心」7 字。

<sup>155</sup>按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一無。

<sup>156</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一作「同上」2 字。

<sup>157</sup>按，手稿二、專書、論文此 6 字，手稿一無。

<sup>158</sup>按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一作「而即在」3 字。

<sup>159</sup>按，專書此「註六十六」4 字，手稿一、論文作「Lipps Aesthik, S,32-34」，手稿二作「註六十六(Lipps Aesthik, S,32-34)」。

<sup>160</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一作「有」字。

<sup>161</sup>按，手稿此 28 字，手稿二、專書、論文無。

<sup>162</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

<sup>163</sup>按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一作「形象」字。

<sup>164</sup>按，手稿二、專書、論文此 2 字，手稿一作「形象」字。

<sup>165</sup>按，手稿二、專書此「註六十七」4 字，手稿一、論文無。

的】<sup>166</sup>一個例子，〈齊物論〉中，南郭子綦向言游偃提出「女聞人籟而未聞地籟，女聞地籟而未聞天籟夫」（四五頁）的話。據以後的描述，人籟是「比竹」，地籟是「眾竅」（四九頁），這都是能見、能聞、能觸的具體事物，而「天籟」則無疑地是深、是遠、是玄、是無限；所以言游偃一則「敢問其方？」再則「敢問天籟？」這是要把天籟當作形而上的東西去追尋。而子綦的答覆【却】<sup>167</sup>是「夫吹萬不同，而使其自己也。咸其自取，怒者其誰耶？」《郭注》：「夫天籟者，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。」簡言之，天籟即在人籟地籟之中，無限即在眾竅比竹的有限之中；正因為如此，所以比竹、眾竅，皆是「道」，皆是藝術性的存在。《郭注》「會而共成一天」的話，仍是似是而非的說法；實際，莊子是在每一人籟，每一地籟，每一有生之類，皆看出其獨成其天，豈待其「會而共成」？正因為莊子在有限中看取其無限，所以他對「大塊噫氣，其名爲風」的情態，自然而然地作了「萬竅怒號」的有聲有色地描寫，而賦予【風】<sup>168</sup>以藝術地形相。總結的說，這是他以虛靜爲體的藝術地心靈，一方面顯爲「獨與天地精神往來」的超越性；同時即顯爲「而不敖（傲）倪（睨）於萬物」的「即自」性，所以對每一具體地事態，都在有限中看出其無限性；而於不知不覺地【由藝術地人生觀，】<sup>169</sup>形成了他的藝術地宇宙觀。

#### 【第十四節 莊子的藝術地生死觀】<sup>170</sup>

在莊子自述的文章中，更有「而下與外死生無終始者爲友」的一句話。外死生，即【是】<sup>171</sup>忘死生。從《莊子》全書看，忘死生與忘知、忘是非，不僅居於同樣重要的地位，而且似爲其究極地目的之所在。莊子之「以死生爲一條」（〈德充符〉二〇五頁），大概可以分作三點來說。一是出於無可奈何的心情；在無可奈何的心情之下，而當下與以勘破。此

<sup>166</sup>按，手稿二、專書、論文此 11 字，手稿一作「只提出」3 字。

<sup>167</sup>按，手稿一、手稿二、專書此 1 字，論文作「都」字。

<sup>168</sup>按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文無。

<sup>169</sup>按，手稿二、專書、論文此 7 字，手稿一無。

<sup>170</sup>按，手稿二、專書此 13 字，手稿一作「十五、莊子自身証驗之四--藝術的生死觀」16 字。論文作「十五、莊子藝術的生死觀」10 字。

<sup>171</sup>按，手稿二、專書、論文此 1 字，手稿一無。

即他所說的「安時而處順」(〈養生主〉一二八頁);這還是順著世情的說法。二是他似乎有精神不滅的觀念,此即他所說的「薪盡而火傳」(【註六十八】<sup>172</sup>);這含有形而上學的意味【註七三】<sup>173</sup>。三是來自他的「物化」的觀念。這便是出自他的藝術精神。三者互相關連,但實際是以「物化」的觀念為其樞紐【(註六十九)。所以〈天道篇〉說「其死也物化」。(四六二頁)】<sup>174</sup>。

前所引的〈齊物論〉中莊周夢為胡蝶的故事,實際是對〈齊物論〉中所提出的生死問題所作的最後解答。「物化」【即可成立】<sup>175</sup>徹底地美地觀照,這在前面已經解釋過了。茲再引〈大宗師〉中下面的一段以作補充:

「子祀、子輿、子犁、子徠四人相與語曰:孰能以無為首,以生為脊,以死為尻,孰知死生存亡之一體者,吾與之友矣。四人相規而笑,莫逆於心,遂相與為友。俄而子輿有病……跣跣(《成疏》:言曳疾力行)而鑑於井,曰:嗟呼,夫造物者又將以予為此拘拘也。子祀曰:子惡之乎?曰:亡,予何惡!浸假而化予之左臂以為鷄,予因以求時夜。浸假而化予之右臂以為彈,予因以求鴉炙。浸假而化予之尻以為輪,以神為馬,予因以乘之,豈更駕哉。且夫得者時也;失者順也。安時而處順,哀樂不能入也。此古之所謂縣解也。而不能解者,物有結之。且夫物不勝天久矣,吾又何惡焉。」(二五八--二六〇頁)

上面這段話,實際只是「栩栩然胡蝶,自喻適志與」的引伸說法。「物有結之」,是與「物化」恰恰相反的觀念。自己的精神為一物一境所繫縛而不能解脫;故物、境一旦變遷,即不能不有所哀樂。由生而死,乃變遷之大者。「有物結之」,即是被「生」之境所繫縛之意。《成疏》:「若夫當生慮死,而以憎惡存懷者,既內心不能自解,故為外物結縛之也。」《郭注》、《成疏》,以「眾物」「外物」釋此處之物,實泛而不切。但《成疏》的「當生慮死」一語,却可作「有物結之」的確解。物結乃生於「慮」,

<sup>172</sup>按,手稿二、專書此「註六十八」4字,手稿一、論文作「註七十二」4字。

<sup>173</sup>按,手稿一此「註七三」3字,手稿二、專書無。

<sup>174</sup>按,手稿二、專書此19字,手稿一、論文無。

<sup>175</sup>按,專書此4字,手稿一、手稿二、論文作「是來自」3字。

慮便有計較之心，計較必生哀樂之情。慮是生於心知的作用。物化是因爲「忘」；夢爲胡蝶而當下全體即是胡蝶，即忘其爲莊周；化爲鷄，即忘其曾爲子輿；死即忘其曾經生；這才能隨物而化，以生死爲一條。忘是出於忘知忘己。忘知之知，是「前後際斷」的美地觀照時知覺之知。【物化的境界，完全是物我一體的藝術境界。因爲是物化，所以自己生存於一境之中，而儻然與某一物相遇，此一物一境，即是一個宇宙，即是一個永恆；化爲鷄，即圓滿俱足於鷄；化爲彈，即圓滿俱足於彈。既圓滿俱足了，更從何處感到有難填的缺陷，而發生超越於當下一境一物之上的神力的要求？更從何處而感到「死生事大」，而要求從輪回中解脫呢？】<sup>176</sup>所以莊子的生死觀，實際是由藝術精神所發出的藝術地生死觀。

雅斯柏斯【(Jaspers, 1883-)】<sup>177</sup>曾謂：「哲學在其發端時，即向宗教地現存在抱著懷疑，而與之對立。藝術，則不論其具體地內容及其意識，在很長的時間內，皆與宗教地行爲，是同一的東西。藝術家供奉於宗教，他們不僅在歷史上是無名的，而且也沒有作爲藝術家而可以自立地個人。」「到了解放時代」，藝術則「由其無自立性的假睡狀態中覺醒，雖未對宗教作公然地鬥爭，然基於偉大藝術家實存於內面地自主性，藝術恰好像要幾乎取代了宗教的地位，成爲立腳於自己自身的人間……。」（【註七十】<sup>178</sup>）我想，人類對宗教的要求的主要內容之一，是要彌補現實中許多無可彌補的缺憾。進一步是出自想超越於自己有限地生命之上，以得到生命的永恆。雅斯柏斯認爲藝術可以代替宗教的意思，或者可以用他下面一段話，作爲他的說明。

「因在藝術作品觀賞之中，將藝術成爲我自己的東西（按即引發出自己的藝術精神活動），而給人產生出感動、解放感、快樂感、【安全感】<sup>179</sup>。在合理之中，難接近於絕對；但作爲直觀的語言，（藝術）在完全當下呈現的完結性之中，沒有任何的不滿足。一面打破日常性，又一

<sup>176</sup>按，手稿二、專書此 138 字，手稿一、論文無。

<sup>177</sup>按，手稿二、專書此 2 字，手稿一作「在其《哲學》第一卷--〈世界中的哲學與藝術〉一節」18 字。論文作「在其《哲學》第一卷--〈世界中的哲學與藝術〉一節裏面」20 字。

<sup>178</sup>按，手稿二、專書此「註七十」3 字，手稿一、論文作「註七十四」4 字。

<sup>179</sup>按，手稿二、專書、論文此 3 字，手稿一作「安心感」3 字。

面忘却現存在之實在性；人會經驗到一個大解放。在此解放之前，一切的憂慮與打算、快樂與苦惱，却好像於一瞬之間消失了。然而，在次【一】<sup>180</sup>瞬間，人又一面僅僅想起拋棄了自己的美，而急轉直下，返回到現存在之中。觀賞藝術這種事（按即是美地觀照），不是什麼中間地存在，而是一種別樣地存在。……藝術一面照出現存在的一切地深淵與恐懼；但在此處，是在較之最明晰地思惟更為透徹的、確信存在的明朗意識之中，用光明充滿了現存在。此時，人不僅離開了興奮與熱情，瞥見了一切東西在此所止揚的永遠性；並且人自己也好像在永遠之中一樣。」（【註七十一】<sup>181</sup>）

人在美地觀照中，是一種滿足，一個完成，一種永恆的存在，這便不僅超越了日常生活中的各種計較、苦惱；同時也即超越了死生。人對宗教的最深刻的要求，在藝術中都得到解決了，這正是與宗教地最高境界的會歸點，因而可以代替了宗教之所在。莊子正提供了此一實證。【斯坦諾】<sup>182</sup>（Max Stiner, 1806-1856）在其〈藝術與宗教〉的論文的一開始便說：「宗教的立腳地是藝術的東西。宗教屬於藝術。」（【註七十二】<sup>183</sup>）這是值得進一步去探索的問題。

【不過，在這裡應當提破一句，莊子「物化」之物，必須是不在人間污穢之中的物。假定是在污穢之中的物，則當其物化時，「化」的本身，同時即是洗滌污穢的力量。所以物化的物，必是純淨化了以後之物。對於不能洗滌乾淨的人間污穢，有如政治及與政治相關連的物，莊子只有摒除於物化之外，而寧願「曳尾於泥中」。因此，莊子的物化，於不知不覺之中，便落到人間以外的自然之物上面去了。】<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup>按，手稿二、專書此 1 字，手稿一、論文作「的」字。

<sup>181</sup>按，手稿二、專書此「註七十一」4 字，手稿一、論文作「註七十五」4 字。

<sup>182</sup>按，手稿二、專書、論文此 3 字，手稿一作「斯特勒」3 字。

<sup>183</sup>按，手稿二、專書此「註七十二」4 字，手稿一、論文作「註七十六」4 字。

<sup>184</sup>按，手稿二、專書此 152 字，手稿一、論文無。