

直覺與創造的跨文化座談會

座談人：鄭毓瑜、李育霖、蔡政宏、潘怡帆

討論人：賴錫三、洪敏秀、楊婉儀

日期：二〇二一年四月

地點：國立中山大學文學院

【賴錫三案】二〇二一年四月，中山大學文學院委我邀請科技部整合型計畫研究團隊：鄭毓瑜院士、李育霖研究員、蔡政宏研究員、潘怡帆助理教授，就「直覺與創造」為核心主題，分別從不同角度進行座談。同時，我也邀請文學院洪敏秀教授、楊婉儀教授，以及我個人，做為回應討論人。此活動屬中山文學院推動「跨文化」美學與「跨文化」思想的學術探索與系列對話之一。我們希望將相關深入對談的文字記錄，陸續整理出來，將來預計編輯幾部《西灣跨文化對談：臺灣向世界》的文集。



賴錫三

我們舉辦了一系列與「跨文化學群」有關的講座，希望中山大學文學院將來也能夠培育跨文化的人才。關於這場活動的討論順序，先請李育霖介紹這個團隊的計畫內容，再邀請鄭老師等人逐次發言，討論有關於他們引言稿裡面的內容。最後，再由中山大學三位老師來參與對話。

李育霖

非常榮幸，也非常感謝錫三兄讓我們團隊到這邊跟大家分享。很簡要提一下我們團隊合作的一些構想與初步想法。我們的科技部整合性計畫，跟今天的主題「直覺與創造」密切相關，計畫名稱是「直覺作為方法」。成員有五個人，我是主持人，中研院文哲所的黃冠閔老師是共同主持人，成員還包括台大中文所鄭毓瑜老師，中研院歐美所蔡政宏老師，還有東海哲學系潘怡帆老師，這些老師基本上是跨領域的。鄭老師是在中文學門，我自己也是，但我之前則在外文學門，涉及比較文學與台灣文學的相關研究。蔡老師在歐美所，主要領域是英美分析哲學。怡帆做文學批評，也做哲學研究。我們希望能在人文領域透過「直覺」這樣的一個角度去回應當代科技發展的問題，人文學科應當如何回應科技發展的問題？或者說，我們在思維方式上面應有什麼樣的察覺？以及關於人文跟科技之間引發的各式各樣的問題，我們應該如何應對？

關於這一點，我們鎖定「直覺」作為方法。但直覺如何作為方法？這要回到二十世紀初柏格森的哲學，柏格森把直覺這個問題給提出來，並且以直覺作為哲學思考的方法。毓瑜老師認為，柏格森事實上在當時對於中國新儒家與現代文學，特別是文學理論帶來很大的影響。而我主要經過德勒茲閱讀柏格森，德勒茲呼籲回到柏格森主義。德勒茲認為，直覺是一個非常準確的方法，而不只是模糊的感覺，它更是一個確切的哲學方法。於是我們想，是不是可能從這一角度去思考當代科技與人文的問題。我們成員來自不同學門領域，但基本上都面對「直覺作為方法」這一問題進行思考。也就是說，我們有共同的關懷，但取徑還是稍有不同，也涵蓋不同的面向。毓瑜老師剛剛提到宗白華，今天早上的演講可能也有提到，中國現代文學的發展，不管在文論或文學創作上，從直覺的概念如何被引進，以及當時

文化界怎麼回應。這幫助我們重新思考當時文化界如何回應科學輸入的問題。當時他們受西方現代性技術的衝擊，類似我們現在的狀況，也許我們可以做為借鑒。政宏老師會從哲學的角度來反思直覺的作用，特別是直覺與技藝之間的關係，例如專家直覺等。怡帆是法國哲學訓練出身的，她從當代法國哲學，包括梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)與布朗尚(Maurice Blanchot)等人的哲學脈絡，去思考語言與直覺之間的相關問題。

我主要是做當代文學理論，因此會特別注意到直覺如何在當代文學藝術創作中所扮演的角色與作用。也就是說，現在的文學創作或影像生產，如何透過科技運算而生產某種感情，我稱為運算的感性(computational sensibility)。但這類感性與直覺，與理智有何關係？在哲學思考上，我們一般認為理智跟直覺可能互斥，也可能互為用，但在當代科技環境中，特別是文藝創作，可能產生什麼樣的影響或效用？以上我簡單說明我們的研究基本構想，但因為剛剛起步，很多想法還很不成熟，這一次很榮幸可以來這邊跟大家分享一下我們初步的一些想法，也很期待等一下可以聽到大家的指教。

鄭毓瑜

謝謝錫三，謝謝三位中山同仁進行對話。我們計畫成員自己關起門討論的時候很興奮又很隨意，所以我們今天來這裡討論又有點緊張，考慮要用什麼樣的方式來說明。其實我記得一開始提出「直覺」這個觀念的時候，很多哲學系的老師都跟我說「那個觀念過時了」現在沒有人再討論了。看起來我們幾個人都不同意，所以我們找到幾位志同道合的人說，我們再把直覺提出來談。我想那時候會覺得直覺值得談，大概有兩個原因。第一個關於戰爭帶來的影響，當時直覺的提出是在一戰前後甚至到二戰，戰爭帶來的危機，讓我們重新思考理智、自然科學以及它所發展出來的形上學，以至於對我們所有的生活或生命，是不是應該要重新有另一番考慮？

另外一方面其實相關的是科學發展的問題。科學發展的問題從十七世紀以後，尤其到十九世紀下半葉，愈來愈強調精準性，可是這些精準性或者是數理計算出來的規範框架，是不是真的能夠照應我們生活生命的全部，這也是我關心的問題。

所以大概在這兩個背景底下，我談的是廿世紀上半葉，大概從世紀初一直

到一九三〇、一九四九年代，面對直覺或以直覺為線索，如何與中國詩學或者是美學形成交涉。所謂「交涉」，就不再是以前我們講的天人合一，或者是物我共感，因此「共感」和「合一」就要重新討論。當然學術研究有其延續性，我對於直覺的討論，與我二〇一七年出版《姿與言》是有關係的，在《姿與言》那本書裡面，我談漢語的現代轉型。我們現在常常很輕易分別白話詩與古典詩，可是回到語言根本的問題，我們要去討論怎麼從古典的語言轉變到現代的漢語，這當中是不是缺了一個值得注意的轉變關鍵，那個灰色的地帶，我們不太注意的地帶到底是什麼？

在《姿與言》我意識到有一個東西失落了，而且變成一個問題，那就是「多義性」。漢語文言的多義性，建立在沒有固定的文法規範，不見得有明顯的時態數量跟因果關係。在國語建立以後，遭受西洋（尤其是英語）文法的衝擊，文言特有的多義表現，慢慢的被稀釋與忽視。所以一開始我的問題是：為什麼漢語的多義性會變成問題？

多義性之所以變成問題，要把它放回國語的建構裡面來談。國語的建構絕對不能忽略忽視胡適，因為胡適在一九一五年開始強調我們要文字符號，就是我們現在的標點符號，接著一九二一年就完成中國的《國語文法概論》，短短的五六年間，他強調漢語要有一種規定的符號，要有文法來表達明白的意義，而且意義要確定不易。這個規定，後來影響到一九三六年新詩壇的明白晦澀的論證，或者讀懂／讀不懂的問題，這些都不是偶然發生的。新詩的明白晦澀論證，除了因為很多人用象徵、意象的寫法讓人看不懂之外，最重要就是語言問題。原來多義性的語言變成一個單純、明確、具體的表達，不能有猶疑，模糊，所以其實它是一個「精確性」的講求。而精確性的講求又不只是語言本身，它還牽涉一九二〇年代轟轟烈烈的「科學」與「人生觀」的論辯，還有後來像瑞恰慈(Ivor Armstrong Richards)提出來的「科學與詩」的問題，當然相關的還有「物質與精神」、「理智與直覺」等等的問題，所以我是把多義性跟精確性在這裡當成一個彼此必須相對論辯的問題。

我們知道所謂精確科學(exact science)，大概是十九世紀末從自然哲學裡面分出來，比方說天文、物理、聲學、光學等。十九世紀末以後，影響及於中國，比方說胡適的《科學與人生觀》序文裡面，他談到「人是什麼呢？」

他認為要重新研究「人」，就要從生物學、生理學、心理學、人種學來看待，人不過就是動物的一種；如此對於文學、人性、精神、情志、道德、宗教、信仰等等，都要重新設想了。我比較在意的是，文學、藝術、繪畫這些東西在精確性的潮流裡面，要怎麼樣面對呢？

近年來我大概研究兩個民國時期重要的詩人和理論家，一位是梁宗岱，一位是宗白華。梁宗岱與其偶像梵樂希(Paul Valéry)，在詩學上有潛在對話，尤其梵樂希有一篇文章“Poetry”，牽涉到聲學的問題。另外宗白華跟柏格森主要涉及的是光學或透視法的問題，尤其是文人畫的繪畫美學。而宗白華或者是梁宗岱明顯都呈現了跟精確(exact/precise)的格格不入，而且他們都發現了別的東西。這是梁宗岱自己的話「我們要發現別的東西」，別的東西又似乎要透過詩或者是美術，才能呈現出來。而且正是透過文學藝術，我們可以重新體驗哲學並反思科學，這大概是一個跨領域的進路。

梵樂希，我想研究法國哲學的兩位專家比我更清楚，他是一位熟諳數理科學的詩人與詩學理論者。梵樂希認為，音樂家比詩人幸運，因為聲音早已經過物理學準確的測量分析，他說聲音是一種這麼精準的知識(precise knowledge)，所以音樂學家只要來編寫彈奏就好了。可是詩人所使用的是語言，語言是完全對反於精確的器具(the exact opposite of an instrument of precision)。

我們知道西洋的聲學經過一些發展。比方說畢達哥拉斯(Pythagoras)用數學來測量音律，認為這當中如同宇宙上帝發出的聲音；而物理聲學制定像鐘擺一樣精準的節拍器，接著有音叉(tuning fork)，利用音叉來測量聲音的準確性等等，聲學幾乎與科學的路徑一致。梵樂希在“Poetry”裡面就把鐘擺的擺動當作詩的創作過程，我們知道鐘擺(pendulum)這個東西，其實是工業或者是技術體系的一個 key machine，它開始要定準時間，定準方位。所以有人說，鐘擺從十三世紀的修道院出來以後影響太多了，影響時刻表、帳房的計算，如遠近到達的時間、發薪水的時間、工作的時間等等。當梵樂希在“Poetry”文中，用鐘擺來表示詩歌創作過程，他自稱這是一個詩的力學(the mechanics of poetry)；傳入中國後，第一手的翻譯馬上就翻譯成「詩的機械學」。

我們知道梁宗岱其實是梵樂希的崇拜者，可是相對於從機械、力學來描述詩，梁宗岱完全相反。梁宗岱認為一首好詩的產生，不僅是外物所給的題材與機緣，或內心所起的感應和努力，在心／物之「間」，還有更多無跡可尋的更隱密、更原始的元素。更進一步，梁宗岱藉由「直覺」來對應梵樂希。一位是我們大家熟悉的克羅齊(Benedetto Croce)的直覺說，另外一位是龐加萊(Jules Henri Poincaré)。龐加萊是跟高斯(Carl Friedrich Gauss)齊名的數學家，也是著名的天文物理學家，更重要的是他的「直覺說」，還影響了達達主義的杜象(Marcel Duchamp)。龐加萊不但將感覺與想像世界的心靈活動，納入科學生成之必要；同時以為數理定律的發現或假設、證明的成立，都有賴於從感覺與想像出發的「直覺」。梁宗岱認為龐加萊的說法將科學研究的對象，拉引到我們底心靈和外界接觸所產生的關係上；科學所謂客觀實在，不單獨在外面的世界，也不在我們的心裡，是在兩者的無數可能的關聯之中。龐加萊的著作，後來被英譯為 *The Foundations of Science*，一九三三年胡適在北京大學開哲學概論這個課程，所列出的五本重要參考書，其中之一就是龐加萊這本書。但是胡適只注意到龐加萊的數理邏輯，沒有注意到其實龐加萊還是一個非常講究直覺的數理學家。而從一九二〇年開始，當時人文知識分子與科學界形成的熱烈對話，也超乎我們想像。

梁宗岱曾這樣分析波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire) “Coppespondance”中的「象徵森林」：「裡面不時喧奏著浩瀚或幽微的歌吟與回聲；裡面顏色，芳香，聲音和蔭影都融作一片不可分離的永遠創造的化機；裡面沒有一張葉，只要微風輕輕地吹，正如一顆小石投落汪洋的海裡，它底音波不（斷）延長，擴大，傳播，而引起全座森林底颯颯的呻吟，振蕩和響應」（〈象徵主義〉）。這座大自然本身沒有數字，沒有線條，沒有方格，沒有任何幾何圖形，它不是分毫不差，它反而有無法計算的多餘，它擁有多過耳、目、身體，吸收回應的種種不明顯的，不及時的，不可化約的，不固定的，不仔細的物質波動和它的聯繫引申。所以對於梁宗岱來說，重點可能不在於「直覺是什麼」？而是問「什麼是直覺的過程」、「什麼是直覺的動作」？詩人是如何產生或發動直覺，而直覺是怎麼引導，來完成我們所認為的創作。

在一九二〇 - 四〇年代的中國文藝美學中，與「直覺」關係更密切的可能不是梁宗岱，而是宗白華。一九二〇年代以降，宗白華陸續展開《美學》、

《藝術學》、《形上學》以及《西洋哲學史》、《中國哲學史提綱》等系列書寫，也牽連起許多相關的觀念辯證與表述，比如「直覺」與「概念」、「本能」與「智慧」、「情感」與「理智」，「唯心」與「唯物」、「機械論」與「目的論」，以及「詩」與「哲學」或「詩」與「科學」之間的關係等等，這些觀念辯證呈現出宗白華如何在二十世紀初期中國思想架構重整中進行自我思索、選擇與表出。

早上的演講已經詳細說明，我這裡只談宗白華、新儒家代表學者與柏格森，對於宇宙「（不）連續的動」（並非同質的直線進行）如何描述。新儒家已經注意到這個問題，而且以漢語中的陰陽、動靜、寒暑、上下、來往等等為例。這些複音詞或對偶詞，就是將兩個意思對反的字連結成詞，而且並不偏向任一方。複音詞或者對偶詞在中國很早就出現，尤其上古最多，表達宇宙萬象的對立、矛盾是同時存在的，而且正是在相互差異的狀態下，進行持續的互動拉引、無有先後。所以像梁漱溟、朱謙之，以及藝術史學者如宗白華、滕固，借助柏格森的「生之力動」，反思一種沒有停頓，沒有始終，沒有認定的描述，因為任何固定的描述或抽象的方式都難以描摹這種持續的律動。不是這一刻，我們畫下來它就靜止了，其實這一刻的停就是為了下一刻的動，下一刻的動就是等待或者召喚那一刻的停。因為持續的停／動，創作活動，會在物質跟想像，可見不可見，靜默與發聲，萬物和我之間，引動這種排斥或進退，進而形成曲折的不一致的折疊共感。在宗白華美學當中，出現關於山水畫、透視法與照相術之間的論辯，正是這種「動狀」的追求與描摹。

賴錫三

接下來，我想邀請育霖老師報告。

李育霖

今天給的題目是「電影《刺客聶隱娘》中的風景圖像」。這是我預計在研討會發表的文章，給大家的文章比較簡略，很多細節也很粗略。我提到風景，是因為在座很多都是風景的研究專家，特別是毓瑜老師，所以我就拿我的初步想法來求教大家。另外，賴錫三老師也寫過《刺客聶隱娘》相關的論

文，所以今天在各位武林高手面前，我的策略就是「草船借箭」，把意見帶回去好好修改論文。

我主要談電影裡面的一些風景，因為風景是一個影像，所以我就把它稱為「風景－影像」，甚至把它視為一個「圖像」(figure)。「Figure」這個詞我不知道怎麼翻譯才好，就先翻譯為「圖像」，應該勉強可以溝通。把它視為一個圖像，是因為它與物件之間有語言學上的關係，包括隱喻、換喻，甚至是寓言的關係。我特別擷取「風景－影像」來看，是因為在電影中，這些「風景－影像」的系列構成整個電影的重要部分，從俠者的功夫、修養、性格、動機，甚至電影的目的等都息息相關。剛剛提到語義學上或修辭學上的這種比喻關係，不只是個人層次的，同時也是整個武俠主題，甚至是整個文類的。基本上，關於圖像有一個比較多層次的理解。換句話說，「風景－影像」展現了武俠內部，包括人物的刻畫、動作、動機、主題等內部的細微變化，甚至這些影像本身也可能自己發展成為自身美學的一個思想的形象，一個美學的形象或是思想的形象。

在簡短的時間裡，我要談的是這一風景作為圖像的美學以及倫理上的意涵，並借用這個概念來談一談《刺客聶隱娘》裡面特殊的影像運作。同時也順便談一談，侯孝賢怎麼透過這些風景影像的表現來回應武俠的問題。

在武俠電影表現中，大家都很熟悉武俠人物的每個招式，每個動作，甚至每個行動，都跟地景有很密切的關係。武俠人物與地景有相當程度的親近性。比如說功夫比較好的，在屋簷上「飛」的速度會不一樣，但有的不能翻牆只能走壁，有的則是在地面上用跑的，例如在《臥虎藏龍》電影中，就有很多不同型態的「飛簷走壁」。另外，在武俠片裡面我們經常看到俠客們決鬥，例如《臥虎藏龍》中楊紫瓊與章子怡的決鬥，還有周潤發與章子怡在竹林上面飛舞。這竹林之戰讓人聯想起胡金銓《俠女》中的竹林決鬥或張藝謀《十面埋伏》中的決鬥場面。在這些經典的場景裡面，人物、動作、動機與主題等都包含在風景景觀的設計中，構成整體的影像構圖，進而展現了武俠主題內部的細微變化。

因為時間關係，我要特別把「風景－影像」提出來，因為風景在武俠電影的影像裡面非常重要，我還是主要提供一個例子來談「直覺與創造」。接著

毓瑜老師剛剛談下來的話題，我主要是在德勒茲的脈絡下面去思考「直覺跟創造」的問題。剛剛毓瑜老師提到直覺和宇宙之間的關係，風景顯然是可以在這個脈絡裡面談的。德勒茲吸納了柏格森將物質看成影像的觀點，並以廿世紀的電影發展展開了他相當獨特的電影理論。從這一角度看，德勒茲的兩本電影著作可以說是對於柏格森《物質與記憶》的評論。此外，在柏格森那裡的物質影像運動，在德勒茲哲學中更是思維的活動。

接下來我很簡要的來談一談如何看待這些風景－影像。首先是風景作為一個「動作－影像」(action-image)。但什麼「動作－影像」？稍後我還會談到「感知－影像」(perception-image)以及「情動－影像」(affection-image)，這些都是德勒茲關於「運動－影像」(movement-image)的語彙與符號分類。德勒茲將「運動－影像」分為「動作－影像」、「感知－影像」和「情動－影像」(此外還有其他)。這些影像分別對應動作的感知與回應，而大腦作為一個「不確定的中心」，感知某一動作，然後再作出回應。這樣的一個過程，便會產生「動作－影像」，而動作與動作中間會有一個中斷或擱置，便是訴諸感情的「情動－影像」。我剛剛提到的飛簷走壁或決鬥場面的「風景－影像」裡，風景基本上作為武俠動作的場景，俠客與武俠人物基本上是在這些場景行動的，所以這些影像也可以看成「動作－影像」。

這裡比較有意思的是，德勒茲在談這些「動作－影像」的時候，他借用中國與日本的山水畫來加以說明。我知道這裡我們講的風景，英文“landscape”，與中國的「山水」有一些差別，不過我在這裡暫且先不細究。德勒茲脈絡中使用的「風景」概念有時候會與中國山水畫的「山水」互相對照。有趣的是，德勒茲在談這些「動作－影像」的時候，借用謝赫關於山水畫六法論裡面的「氣韻」跟「骨法」，基本上將「風景－影像」構圖分成兩種型態。簡單地說，動作的環境裡面有一個氣韻，這些動作影像的構圖則是它捕捉氣韻的不同筆法。不同的導演會有不同的構圖與運作，也就是這些骨法如何描繪氣韻。

所以我們在看這些「動作－影像」的時候，可以了解這些影像如何呈現或表現這些氣韻。這很像剛剛毓瑜老師談的，如何透過詩去描寫與捕捉天地間的這些氣韻。接著我們來簡單看一下《刺客聶隱娘》中的影像表現，特別是決鬥的場景，這是所有武俠電影都會出現的場景。如果大家有看過《刺

客聶隱娘》電影的話，有一場聶隱娘與精精兒之間的決鬥。電影裡的決鬥過程非常緩慢，跟李安的《臥虎藏龍》的決鬥很不一樣。在李安的電影裡，我們看到章子怡跟楊紫瓊的決鬥場景，電影提供的場景比較像是京劇的表演舞台，景框中兩個女子拿著兵器，一個中遠鏡頭與全景的展示，兩個武者角色便在那樣一個「地景」中決鬥。那是一個「動作－影像」，很像西部片中牛仔決鬥的表現一樣。

但是侯孝賢的做法是完全不同的。我們可以看到兩人很慢很慢，對決的人物從很遠的地方慢慢走進樹林。兩人同時出現，但並沒有提供一個特定的舞臺。之後，她們在樹林裡面對峙，但主角常常被遮蔽物遮蔽因而看不清楚。然後兩人開始決鬥。但我們會發現她們兩人在做出決鬥動作之前的剎那，鏡頭補上了一個空鏡頭。幾乎每次決鬥都是這樣子，在實際動作之前補入一個空鏡頭。這可能與「感知－影像」有關，我們稍後回來。不過兩個人交手很快，兩幕就結束了。之後又跟剛才一樣，兩個人走出樹林，這時鏡頭拉出一個大遠景，兩人離開，然後消失。我們不曉得剛剛到底發生什麼事情，究竟誰勝誰敗，電影只給了一個特寫鏡頭，精精兒的面具掉在地上。此時，我們知道大概是聶隱娘贏了，不過顯然聶隱娘也受傷了，但這一點也要等到她回到村落裡養傷的時候，我們才更清楚知道。當我講這一過程的時候，如果我們把這一系列的影像作為一個「動作－影像」，我們看到的是這些系列影像的構成如何捕捉到環境氣韻。氣韻可能是對峙的，也可能是生死的，或是其他的。這樣一個對峙與對決很像西部片中的場景動作。德勒茲從來沒有提過武俠片，他講的是美國西部片，但我認為，這一武俠電影中的決鬥很像西部片牛仔要拔槍對決前的那一剎那。

接下來，我要繼續講的是風景作為「感知－影像」的表現。剛剛我們在談「動作－影像」的時候，風景如何被感知？當風景作為感知影像的時候，突出了風景的角色，並且可能超出景框中人物的主、客觀視角，以及鏡頭內外、框內與框外的限制，甚至呈現人物跟環境之間的互動，乃至於人與自然的辯證關係。我們來看電影中幾個「感知－影像」的表現。「動作－影像」呈現的基本上是動作，它既然作為動作，就包含具體時間跟具體空間的運動，因此成為一段敘述、一個情節，然後組成一個故事。《刺客聶隱娘》電影裡許多打鬥，很多人在影像中打鬥，但鏡頭經常拉得很遠，甚至插入

空鏡頭。這是侯孝賢電影中常常使用的技巧，從早期電影中在路上打架，都是遠鏡頭的呈現，有時也出現空鏡頭，人物從鏡頭中打鬥跑出鏡頭外，打一打再跑進來。《刺客聶隱娘》裡也是這樣的。例如一段在樹林裡面的搏殺，樹林裡面是很多人互相打鬥，但鏡頭其實是拉遠的，看不清楚誰和誰在打鬥，或是誰勝誰負。這一做法有很多意涵，也有很多解釋上的可能，但我們稍稍略過。

電影繼續，聶隱娘從截殺的場景解救舅父跟父親之後，一行人慢慢走，走了很長的一段時間。這一段場景的影像被視為可以媲美五代北宋山水畫家范寬的《谿山行旅圖》。畫面中一行人走過山徑、溪谷、穿過山洞，然後進入村落。這些風景以遠鏡頭方式呈現，有時也夾雜空鏡頭，這些「風景—影像」與其是動作的，不如說是感知的。也就是說，這樣一種風景的表現，從作為動作的場景轉化成為感知的影像。所謂感知，似乎不僅只是人物角色或鏡頭的感知，甚至可能超出鏡頭所能表現的。通常我們說的感知是相對應於大腦的活動，也就是大腦作為不確定中心感知外界的活動，或主體與外在事物之間的互動關係。但因為鏡頭拍攝的關係，這一關係可能超越了這種主觀與客觀的視角，或者更準確的說，是「半主觀的」。在上面提到的幾個影像表現，我們其實並不清楚它是主觀還是客觀的。比如說我們在這些決鬥場景的對峙中，我們並不清楚某些特定的影像到底是旁邊馬的視角還是樹的視角，或是主角本身，也許都不是。這是我剛剛說的「感知—影像」，它並不是呈現實際動作，而是感知，但感知又可能超出景框中人物的主客觀視角，甚至鏡頭內外的視角。顯然，這一「感知—影像」呈現的，是人物跟環境之間密切的互動關係。

接下來，我們聚焦侯孝賢電影裡經常出現的風景空鏡頭。包括我剛剛提到的幾個場景，空鏡頭裡面沒有人，是無人的風景影像，它是風景本身作為一個影像。而且因為是長鏡頭的關係，或是因為慢鏡頭的關係，鏡頭很長，有些甚至長達一分鐘以上。在這裡我想說是，這樣一個「風景—影像」取得更高的自主性，而成為感性的內容，甚至提供一個更高的美學形式。也就是說，風景不再僅限於人物的感知或是補充的鏡頭而已，而是無人稱的宇宙力量本身。電影中有幾幕「風景—影像」的空鏡頭，都是非常唯美的，時間也持續很久，甚至超過一分鐘的時間。這些影像表現並不是動作的，

也不是感知的，我認為它表現了風景本身的律動。我們看到的是影像自身飽滿於它自身的風景。

在很快流覽《刺客聶隱娘》電影中關於風景不同的影像構成之後，這裡要跟各位分享的是德勒茲在他的美學理論中，從風景中提煉了一個所謂“percept”的概念。“Percept”這裡我暫時使用「知感」，因為「知感」從「感知」(perception)萃取而來。在德勒茲的用法中，知感並不是實際的風景，而是從實際風景景觀中萃取出來的感覺團塊。必須附帶一提的是，“percept”更與“affect”（情動力，同樣從感情中萃取而來），兩者構成了「感覺」(sensation)。對德勒茲來說，知感與情動力總是從實際具體的自然、歷史與社會情境中分離出來，共同構成感覺，並在美學的創作平面上匯聚成形。這一點跟我們談的創作有關。這裡所謂的創作平面，我們可以想像成電影的景框，或繪畫的畫框，甚至是一間房子。我簡單地說，在這一框架中，感覺會充實這一創作平面。例如藝術家在藝術的創作平面上會產生一種感覺，感覺會充實創作平面，但是它並不佔據這一平面，而是進一步解消既定的感覺，並與宇宙溝通。我們把這一創作所構成的平面稱為領域，而領域的律動便是德勒茲所說的「領域化」、「去領域化」與「再領域化」運動的歷程。正是在這樣不斷地（去）領域化的運動當中，藝術形構感覺團塊，但又隨之解消，再一次與宇宙力量相互溝通。這是為什麼德勒茲跟瓜達希(Félix Guattari)說，藝術就是通過有限重新發現無限，或藉由藝術恢復無限。

這樣的一個思考脈絡，今天我以電影《刺客聶隱娘》的「風景－影像」作為一個例子，來探測德勒茲所謂美學創作平面的感覺構成。原本我要以電影結尾部份，再一次回顧「風景－影像」構成的不同方法，來討論直覺與創作的關係。但我已經超過時間了，下面就截取幾個影像稍微補充一下。在電影最後，聶隱娘與師傅交手，聶隱娘走在前面，師傅從後面尾隨過來，他們的交手只有兩幕，師傅從後面飛過來，然後翻了兩翻，然後勝負已定。我們同樣看到的是，聶隱娘遠遠地走去，當然我們都已知結局。我這裡要補充的是，這段過程的風景呈現，有「動作－影像」，也有一些是「感知－影像」，不管是有人或者無人的「風景－影像」。例如師傅站在山頂，山頂上面雲霧繚繞，這個鏡頭也停格了好幾秒鐘，並無太大動靜，它甚至給

與我們一個「知感」的感覺。聶隱娘走遠以後，往村落走去，這以後我們也看到聶隱娘與磨鏡少年隱居或退隱的風景鏡頭。

總的來說，以上談的這些不同的風景表現，在武俠電影裡面佔有絕對重要的角色，並且不只是美學上的，也有倫理上的意涵。如果等一下有時間，我們可以再回到這個話題，但這裡至少可以說，風景—影像呈現了這類電影的深刻主題，也就是刺客的亙古命題——「殺」與「不殺」的倫理抉擇。

「殺與不殺」作為電影的主題，它不只刻畫了聶隱娘的角色，同時也推進了故事情節的發展。當然電影裡有比較深入的對話與討論，例如聶隱娘與師傅之間關於「劍道無親」與「聖人」之間的對話。我想在座其他老師會有更精彩而深入的看法，但我這裡要指出的是，在這樣一個倫理抉擇的時候，風景的美學構成如何介入與表現？我們並不驚訝在武俠電影裡看到類似田園山水的風景，這些風景儼然成為一個角色，回應了這類倫理問題，甚至成為武俠電影的深刻主題。這裡的「殺與不殺」，乃至更重要的「隱與不隱」等倫理命題在電影中有精彩的辯證。時間不容許我再繼續說明，但這裡我的結論是，歸隱山林並不是放棄劍術、斬斷人倫之情而後離群索居。同時，歸隱田園也無涉「聖人之憂」或「人倫之親」，而是生命的自由。我感興趣的是，武俠電影中如何進行人與江湖，乃至俠者與天地自然之間的倫理辯證，而這一辯證同時也是美學上的辯證。如果這樣看的話，田園山水並不是遺世獨立的烏托邦，而是必須在這種險惡江湖或是在鬧市喧囂當中萃取一種平靜。而在電影《刺客聶隱娘》的創作中，這樣的意涵則是由「風景—影像」所勾勒與表現出來。

賴錫三

非常感謝，相當引人入勝，接下來請政宏老師來發言。

蔡政宏

我的講稿是以「直覺與技藝」為標題，我這十多年來的研究是以技藝為核心，特別是“knowing-how”。「技藝」與錫三老師的莊子研究應該也很有關係，因為《莊子》中有不少技藝現象的描述，像是「庖丁解牛」就是一個學界經常提到的例子。我先由「作法」講起，這概念其實是用來挑戰哲學上百年來的一個看法，就是“knowing-that”、命題知識、心靈表徵、理智或

是規則是人類心智運作的關鍵，人類用這來掌握住或形構出世界的實相。在哲學史上並不是沒有人談“knowing-how”（或是 *techné*），但對它的大量研究相對是比較晚的事了。吉爾伯特·賴爾(Gilbert Ryle)在一九四九年提出了“knowing-how”與“knowing-that”的區別，並且突顯“knowing-how”比“knowing-that”來得重要。到了二〇〇一年，幾個哲學家又把“knowing-how”這個議題炒得更熱，引起哲學界大量討論。我在研究“knowing-how”上逐漸接觸到技藝概念，以及我們今天的主題，也就是直覺概念。如果你問一位技藝高超的某某專家，問他「為什麼你當時知道要這樣做呢？」，專家有時會回答，「我不曉得，但我知道這樣做就對了！」——他或許也會用一些不同的話來描述，但說來說去其實在講的都是他的「直覺」。高超技藝跟直覺有關，但它們的關係是怎麼樣呢？或者說，在技藝中培養出直覺究竟是怎麼一回事？我今天的座談會講到四點，第一點談直覺的一般特徵，第二點談我關心的直覺是哪一種，第三點是這種直覺會有什麼問題需要討論，第四點我會簡要講講我與團隊成員在直覺研究上的互動是什麼。

我先補充一下毓瑜老師剛才提到的，有些哲學系老師說直覺研究過時了，毓瑜老師不同意，我也不太同意，這應該說的是人的「直覺」吧！我目前收集到的有關直覺研究的哲學文獻很多，單單看二〇一四年由奧斯貝克(Lisa M. Osbeck)與海爾德(Barbara S. Held)合編的《理性直覺：哲學根源與科學調查》(*Rational Intuition: Philosophical Roots, Scientific Investigations*)這本論文集就有一堆文章，參考文獻加進來就更多了。這本書把亞里斯多德、奧坎、笛卡兒、史賓諾莎、康德、胡塞爾等等哲學家都放進來，針對每個哲學家都有單篇論文討論他們的直覺概念，像是談亞里斯多德的“*nous*”概念，談笛卡兒在講“I think, I am”是透過“simple intuition of the mind”來掌握，不是透過推導過程。可以看到哲學史上很多哲學大家都強調直覺，到當代也是，像是當代英美哲學家也很關心直覺。他們關心的其中一項是「道德直覺」，這種直覺也被用來分析群眾的政治判斷，像是臺灣藍綠兩黨或是美國兩黨間對於事件常有不同判斷，有哲學家就指出政治判斷背後的心智運作其實與直覺高度相關。道德直覺引起很多英美哲學家的興趣，到底道德直覺怎麼運作？它是怎麼引起我們的政治判斷？這些在實務上很重要，因為判斷會影響之後的投票行為。另外一個英美哲學家也很關心的直覺是「哲

學直覺」。哲學家常被說成是在搖椅上做研究，而不是像科學家去實驗室做研究。搖椅哲學家到底是什麼東西作為他的研究方法？一個回答就是直覺。但是到底哲學直覺是什麼？這幾年來有實驗哲學的挑戰，質問哲學家的直覺是否真的比較可靠？除了哲學，我們也看到心理學、管理學也關心直覺，特別是受到《快思慢想》的影響，有些民眾也會關心直覺。我們知道這書的作者是諾貝爾經濟學獎的得主，他講的東西人們也就特別關注。所以啊，目前為止還是很多學者都很關心直覺。不過，雖然大家都關心直覺，但是大家對於直覺又都各有想法或想像，大家口頭上都說直覺，但心中所想的可能都不太一樣。所以我必須要說明一下到底我要研究的是哪種直覺。

現在就進到我要講的第一點，到底直覺是什麼？直覺可能被理解成認知官能或歷程，也可能被理解成認知後的產品。我們通常可以從文章的上下文看出作者究竟是在講歷程(process)還是講產品(product)。但無論哪種意思，直覺經常與無意識(unconscious)、自動化(automatic)、迅速(rapid)或不費力(effortless)等概念連結在一起。我把這群概念當成是直覺的第一類“features”。也就是不管是哪種直覺，基本上都會有這樣的特徵。不過，滿足無意識、自動化、迅速、不費力等等特徵的直覺並非沒有再被分類的可能，它們還可以再被分類下去。

這就進到第二點，我所關心的直覺是哪類。學者之所以重視並研究直覺，在於有類直覺可以幫助我們達成目的。例如有些直覺可用來說明命題為何為真、有些直覺可以用來解釋決策為何奏效、有些直覺可以用來解釋創意如何湧現。數學或邏輯裡的某些命題、經濟活動中的某些決策、藝術裡的某些創意，如果每個都要去要求給出理由，問「為什麼是這樣而不是那樣」，人們有時也給不出理由，有時會說這是直覺。直覺給出的東西有時不錯，但不一定每次都管用。也就是，不是所有直覺都可以成功達成目的。假定我們有一個目標導向的任務要完成，新手說他「直覺上」這任務可以透過某個方式來做，但是新手的直覺通常是不可靠的，意思就是他的直覺無法穩定地、成功地達成目的。除了新手的直覺不可靠，另外還有一類直覺也不可靠，就是帶有偏見的直覺，這種直覺告訴我們的事情就很可能是錯的。不可靠的直覺、帶有偏見的直覺都是直覺，因為它們符合我們剛才講的第

一類特徵，像是自動化、迅速、毫不費力。這一類直覺不是我要研究的，至少不是我特別重視的。我要關注的是可以穩定地達成特定目的的直覺。那麼，這是什麼樣的直覺呢？簡單地說，那是「以技藝為本的直覺」(expertise-based intuition)。

如何理解這類能穩定達成特定目的的直覺呢？以休伯特·德雷福斯(Hubert Dreyfus)及斯圖爾特·德雷福斯(Stuart Dreyfus)的技藝習得模型來看，直覺主要是在技藝習得的第五階段才整個產生。休伯特·德雷福斯對現象學有深入研究，在英美哲學與歐陸哲學還壁壘分明的時候，他就努力把這兩邊的想法融合在一起，至少是將現象學的想法用英美哲學家可以懂的方式表示出來。他一個很有名的觀點就是技藝習得五階段說法。

第一個階段是「新手」(novice)階段。在學習一項技藝時，新手通常位於非真實情境。休伯特·德雷福斯喜歡用開車當例子，我們可以想想看在駕訓班學開車的場景，那都是特意安排出來的，你的車子旁邊沒有其它車子，練車時也不會有摩托車突然跑出來，這類情況不是開車時的真實情境。新手階段面對的主要都是缺乏脈絡的特徵，像是儀表板上的資訊。新手所要採取的行動根據主要是老師給他的、跟脈絡無關的規則，例如「當指針到時速二十公里時，換二檔」。大家可以想想自己剛學開車時，教練是怎麼教打檔、怎麼教倒車，他都是告訴學員口訣，像是看到路旁安排好的柱子時，方向盤就轉多少圈等等，學員就根據這些口訣或規則一步一步照著做，就可以把車停好，或是通過 S 型彎道。第二階段是「進階初學者」(advanced beginner)，想想看實際路駕時，那樣的場景才是真實的狀況，這時情境特徵就進來了。進階初學者面對的“situational features”，像是車輛引擎聲、路上車輛狀態、其它車輛駕駛正在做什麼等等。進階初學者所要採取的行動依據除了第一階段的規則，再來就是準則(maxims)，像是「當前面車子急轉彎時，放慢自己的車速或是跟前面那台車保持距離」。在第三階段是勝任(competence)，面對大量潛在相關特徵，一般初學者會不知所措，但勝任者會選擇觀點(choose a perspective)，看出事情的輕重緩急，什麼先做，什麼不急。在勝任這個階段的時候，勝任者知道要如何選擇目標，知道哪些特徵重要，哪些不重要。到了第四階段，稱為熟練(proficiency)。熟練者不是「選擇」觀點或目標，而是直覺地「看出」目標為何。已經熟練的時候，

重要或該做的事是什麼，它就自動跳出來，根本不用去想，不重要的就很自然忽略掉。到第五階段就是專家，專家不只「直覺地看出」目標，他還可以「直覺地看出」如何完成目標。

我們可以去用自己精通的技藝去想想德雷福斯兄弟的模型對不對。哲學系都會學到的技藝，比較明顯應該是批判思考或邏輯。在學邏輯時會學到規則，學生要會用規則做推理或證明。學生剛開始會背規則，但要到真得會用這些規則，光是會背出規則沒有用。如果學生在考證明題時把十八條規則做成小抄，我都覺得沒關係，因為學生如果是在德雷福斯模型中的第一階段或可能連第一階段都不到時，他看了小抄還是不會證明，因為他不知道這個證明題需要用到哪條規則。當學生愈到模型的後面階段，十八條規則都已熟練，這時要用哪條規則來證明根本不用挑，看到題目規則就自己跳出來了。我想每個學科裡都有它的重要「技藝」，在教學生時不是教他們命題知識，而是真的在教他們一項實用技能。必須慢慢練、慢慢磨，逐漸到達專家階段。這部分我想是最難的，因為就像德雷福斯所說，什麼時候出現直覺，我們自己不知道，它是自然浮現的。

德雷福斯所說專家是在模型裡的第五階段，專家在做判斷時根本不用想，或者他根本不用判斷，他一看到事情就知道該「做什麼」，也知道該「怎麼做」。第五階段的專家沉浸在情境裡，用直覺決策。專家的直覺不是突發的想法，也不是突發的感覺，而是在長期學習下產生的東西。有學者說精通一項技藝大約要十年時間，沒有所謂的天才。我們以為的天才，其實是在他很小時就開始學習那項技藝。講了那麼多，回到我第二點要說的，就是我所關心的直覺是哪類？我上面已講過，就是「以技藝為本的直覺」，而這種直覺更清楚地說就是「專家直覺」。我列出它的兩個特徵：第一個特徵，就是它是目標導向。特定技藝通常有特定目標，而以技藝為本的專家直覺，它也有特定目標，就是這個直覺所立基的那項技藝的目標。游泳有它的目標，打籃球有它的目標，做邏輯證明有它的目標，任何一項技藝都有它的特定目標。由一項技藝培養出的直覺是以它立基的技藝的目標為目標。第二個特徵，就是它是利於成功導向的。當你某個技藝學到精通的程度時，你就獲得了專家直覺，但這個直覺除了不脫原本技藝所要達到的目標，這個直覺還必須總是能夠帶來成功，它總是能夠穩定地幫你達成技藝的目標。

總結一下我剛才講的。第一點是關於直覺的普遍特徵，像是無意識、迅速等等。第二點是我所關心的直覺，是「以技藝為本的專家直覺」。現在進到第三點，就是針對這類直覺，我要問的問題是「專家直覺如何可能」。為什麼專家直覺可以是利於成功導向的呢？為什麼專家可以培養出那種特殊的直覺呢？這是我關心的，也與加入這項整合型計畫有關。專家直覺是怎麼一回事，一個解釋是訴諸於樣態辨識(pattern recognition)。我在這裡用的討論材料包括蓋瑞·克萊因(Gary Klein)的辨識性決策理論(recognition-primed decision making, RPD)，還有丹尼爾·康納曼(Daniel Kahneman)提到的系統一與系統二。對辨識性決策理論而言，學習者在學習新技藝的過程中會有經驗，若要學的好，經驗不是過去就沒了，或者說，對專家而言，經驗必須加以咀嚼，因經驗中包含某些樣態，必須學到這些樣態才有用。專家掌握了樣態，讓他在日後面對類似情境時得以利用。對圍棋專家而言，他看到一盤棋時會看到其中的樣態(pattern)，對不會下圍棋的我而言，我只看到散在各處的棋子，看不出棋子與棋子之間的關聯，看不出它們所形成的樣態。同樣的棋盤，專家會看到其中結構，我就只看到散在棋盤各處的棋子。專家面對情境時為什麼可以迅速反應，不用再思考，就是因為他的樣態辨識。

剛才提到諾貝爾經濟學獎得主康納曼，系統一與系統二。系統二是與理性相關，系統一是與直覺相關。一般認為人們是靠理性過活，但康納曼要強調，人很多情況下是用非理性的直覺在抉擇。系統一是直覺的、快速的、沒有意識的，甚至有的人會說它是演化而來的。系統二是講理性的，要花力氣的。不過，系統一的直覺不一定正確，例如康納曼在《快思慢想》(*Thinking, Fast and Slow*)中用哲學裡也常提到的繆萊二氏錯覺(Müller-Lyer illusion)指出，即使我們知道兩條線是等長的，但在這個錯覺中，眼睛還是會把其中一條線看成比較長，一條比較短，這個直覺系統一帶來的資訊是錯誤的，但我們的視覺無法改變它。不過系統二在這裡扮演某種角色，告訴我們這是視覺的關係。它們各有其作用，長久來人們一直強調理性的重要，現在反而比較注意系統一，但是這不代表系統二的理性就不重要。

第四點。我對「用樣態辨識來解釋直覺」提出一個質疑，其實也符合我們今天的座談主題，就是「直覺與創造」中的「創造」。假設一個專家在面對情境時是透過樣態辨識使他能夠迅速回應，那麼在他遇到過去從沒學過的

樣態，又該如何應對？我們在講一個人是專家時，通常不只是說他可以迅速處理以前遇過的情境，而是在遇到新情境時，也能成功地應對處理。若專家的直覺受限於他過往的樣態，那麼他的技藝層次可能就不會太高，因為他能處理的情境有限。這一部分也是我比較好奇的，如果直覺只是樣態辨識，那麼直覺好像變得沒什麼了不起：新手時期遇到問題情境時，要思考後才能處理，成為專家後，同樣的問題情境就以同樣方式處理，只是省下一個中間的思考步驟而已。上述的解釋適切嗎？若專家直覺的成功導向(success-conduciveness)是建基於樣態辨識，在遇到情境不同過往樣態時，專家直覺就無法發揮了。簡言之，在「以樣態辨識來解釋專家直覺」的理論框架下，直覺的成功導向是有局限的。在上述解釋下，直覺不過是不必費力思考的技藝，不是一個能帶來「新」成功的關鍵。此處所謂新成功，指在「全新」情境下成功達至目的。我們對於直覺的一個嚮往，或對它的想像，應該在於它能帶來創新性、在於直覺可以讓我們看到以往用「分析」所看不到的東西。這一部分究竟該怎麼談呢？就是新的、創造性的直覺是如何可能呢？我們這個計畫的成員，包括我在內，在談直覺的時候，好像不只是在談直覺的迅速、不費力，而是在談使用直覺可以看到世界某個樣態，或是一般人比較看不透的。用樣態辨識可不可以解釋這樣的創造性呢？目前用樣態辨識來談直覺的，強調的是人的界限理性(bounded rationality)，或是人在時間緊迫下要立刻做決定，研究的對象大都是消防隊隊長、飛機駕駛員，他們在真實情境中的時間有限，必須很快做決定。但是如果我們要研究的對象是文學家、美學家、作家呢？他們也經常使用到直覺，那麼他們到底是怎麼樣去使用他們的直覺呢？簡言之，直覺與創造的關係是怎麼一回事呢？這個是我認為後續研究的關鍵之一。另外一個關鍵是，究竟直覺跟體悟、領悟、洞見這些概念有什麼不同？或者它們不過是直覺的替換詞？我在這個整合計畫中，就是希望透過不同領域對直覺的看法，看看能否對於目前以樣態辨識為進路的直覺研究提供一些不同的東西。

賴錫三

蔡老師有分析哲學的背景，他一方面把「直覺」不容易把捉，很容易落入神秘性的那一種「曖昧性」給清晰化。可是最後有個自我提問，呈現非常敞開的態度：如果只從樣態來理解，依賴著「由生到熟」這些經驗的真正

的專家，會不會沒辦法解釋「創新」的問題？也就是說，蔡老師已經打開一個再思考的空間：真正的直覺要觸及到能夠應變，能夠面對千變萬化的處境，要具有回應變化的能力，因為這個世界的實相恐怕是一直在流變的。所以就會跟整個團隊的問題連接起來。最後邀請怡帆做報告。

潘怡帆

我自己比較關心的，是柏格森的直觀跟進化的關聯性是什麼？一九八五年，蘋果公司創辦人之一賈伯斯(Steve Jobs)，帶著一顆半圓形的球體，接受《花花公子》雜誌的採訪。他對訪問者說「如果我想告訴你襯衫上有個污漬，我不會說：你領子下方十四公分、鈕釦左邊三公分處有個污漬，而是會說『那裡髒髒的！』並直接指出它」。賈伯斯所宣告的其實是一種科技的進化。當他講完這一段話後，滑鼠，也就是他帶去的半圓形的球體，取代鍵盤，進入我們的世界。今天則是由在平板上面舞動的手指又取代了滑鼠。鍵盤、滑鼠跟手指這三者其實並不是根據同一種方法的系列的改進，而是不同思考方向的相互跨越、交織與取代。它們之間並非一致性的連續發展的關係，而是以相互斷裂的，不連續性的思考方式，彼此繼承而展開技術使用上的躍進。從這裡看起來，進化不是邏輯推演，不是認識堆疊，不是一步扣著一步發展出來的，而是斷裂與躍進的。這正是廿世紀初的思想家柏格森嘗試指出的問題。普遍而言，我們會認為進化、進步跟科技有絕對的關聯性，但是，柏格森卻認為科學反進化，智能之於進化無非是一種反向，而不是一種前進的力量。科學智能阻礙進化，因為科學的重點在於奠基與鞏固知識，而進化，則像我們剛剛講的一樣，它涉及一種推翻與變化。

什麼是柏格森界定人類智能的工作？柏格森認為智能的工作，主要著眼於客觀存在事實的確認，對事物表面展開無止盡的認識與重複檢證，換言之，智能科學的目的不在促使認識從「量變」轉為「質變」，而在「穩定應用」與「驗證世界所是」。因此，柏格森認為，科學只在意事物重複的面向。這描繪的就是：智能科學從事物的各種現象中去提取、淬鍊出本質概念，再用這個取之於事物的概念回過頭去說明同一個事物。換言之，智能進行的工作是一個不斷反覆於使「相同產生相同」的操作。

什麼是智能認識新事物的方法？就是把新的事物分解成已經知道的元素，

加以重組來完成對新事物的認識。比如說，獨角獸就是馬加上犀牛角，異形就是章魚的頭加上人的身體，鬼就是人去掉腳加上電風扇，因為它會飄。在這種認識的方法之下，我們很容易會有一種錯覺，認為天底下沒有新鮮事，因為一切都可以被拆解成我已經認識的部分，只要加以重組，就沒有什麼是我不知道或我不認識的東西。一旦我開始習慣用舊模式套用在新事物上，我以為我在認識新的東西，其實我在回憶。我以為我掌握變化，其實是把所有的變化同質化為重複，所以齊克果(Søren Kierkegaard)說回憶是幸福的。因為處在一個已知的，不變的世界當中，在那裡一切都在掌握之中。不過問題來了，當一切都在掌握之中，都是已知跟不變，那麼，這就跟進化無關了。因為進化意味著斷開既有世界，與躍進未知的變動時刻。這也就是說，「進化」這件事不可能穩定，更因為涉及未知而無從驗證。進化跟變化相關，而倘若人類智能的目的在於奠基與鞏固知識，那麼，智能就必然必須排除「與變化相關」的原創性與不可預測性，因為變化背反於智能對認識的鞏固，認識的固定性也導致智能必然欠缺「擴張認識」的可能性。換言之，智能註定跟進化無關。蘇格拉底堅持口耳相傳的學問，抵抗書寫革命的到來，但因為有書寫才使得蘇格拉底的思想得以流傳，啟蒙世代代；同樣地，休謨(David Hume)堅持抄書，抵抗印刷術革命導致的閱讀氾濫與囫圇吞棗的認識，但是印刷術使教育普及化，提昇人的素質；今天我們普遍擔憂人對智慧型手機的依賴，卻難以想像這是新的認識方法展開的時刻。不管是書寫，印刷術或是智慧型手機，它們的進化都涉及：必須要推翻先前所建立的認識習慣跟穩定性，然而，正是在顛覆傳統的習慣中，人一次又一次的進化。書寫帶來了希臘哲學研究的高峰，印刷術推動了文藝復興，近代哲學的蓬勃發展，智慧型手機使每個人隨時操縱同步在無限增加的資訊。進化因此與思想的奠定，方向相反，而與推翻有關。也是在這裡，科技、智能與進化出現矛盾。不過，如果不是科學，不是智能，引領人類認識進化的原因到底是什麼？對柏格森而言，進化跟人的認識朝未知去擴張有關，進化發生於人類認識從既知的邊界朝未知移動。這個朝未知移動意味著必須與原有世界切開，換言之，進化跟一種暴力的斷裂有關。柏格森以游泳為例，來說明這件事。他提到，我們可以從走路當中去設想無數種走路的方式，快走、徐行、閒晃等，但是，我們絕對無法

從走路中領悟游泳的方法。要學會游泳只有一種方法，跳進水裡。一旦我們跳入水中，學會了游泳，我們就會知道游泳與走路，雖然是兩件不同的事，有不同的機制，不同的方法，但是它們之間確實有關。游泳是走路的延伸，但是，會走路不代表一定會游泳，換言之，走路的方法不能複製套用在游泳上。在智能上，游泳與走路始終是兩件事，但大家也注意到，在智能範疇裡被劃分的兩件事並不妨礙我們把它們放在一起想。放在一起想就意味著我們有一種能力，可以不管範疇分類的，把異質的東西做結合，那就是直觀。

柏格森說直觀就是當我們沉浸在舒適圈，突然在我們耳邊響起「不可能」的聲音。這個聲音，迫使人從習以為常的生活裡離開，它使人拒絕停留在被分類的範疇裡，跨出已知，因而靠近未知地產生進化。就像明知道自己不會游泳卻跳入水中，這絕非智能可理解的抉擇，而比較涉及一種「拒絕已知」的直接行動。而這個抗拒智能掌控的行動，使人得以擺脫智能的束縛，把自己拋擲入陌生的環境中，例如掉進水中，從不知所措的掙扎與求生中產生新的適應，衍生新的運動模式，並且以擴張人的認識與經驗來驗證直觀行動與進化的關係。

我們最後回過頭來想，一開場我所提到的賈伯斯的訪問。在訪談裡面他做了一個區別：「領子下方十四公分處」與「那裡」，他所分辨的正是「智能」與「直觀」的差異。前者設立方位，可以把一切空間都換算成座標與其他人溝通，像是大家都知道什麼是十點鐘方向，這就是建立方法論的智能。後者的「那裡」沒有用任何數字來定位座標，我們無法確認「那裡」究竟是哪裡，感覺很不清楚。但是，這個不清楚同時以一種最明確的行動，衝破方位格子的表達限制，直指目的地。如果不是因為已經預先有著對「那裡」的認識，智能永遠不可能有機會，以畫格子的方式重建一條抵達的路徑。由此可知，直觀以抵抗既知的行動，不同於智能卻引導著智能，觸發了進化的可能性。

賴錫三

我希望邀請怡帆把這個想法講給理工校長聽聽，告訴他們說，崇拜科學與理智的競爭，跟演化沒有直接的關係。看似往前，反而可能是人性的退化，而不是進化。接下來先邀請敏秀老師進行她的回應。

洪敏秀

感謝賴老師的邀請。我不敢說回應，只能勉強講閱讀各位老師引言稿的心得。本來想設定自己的角色是助教，後來發現自己有時也不太懂老師們講的內容。我的作法是事前盡力閱讀引言稿，試著將閱讀引言稿所遇到的問題，轉換成我理解四份引言稿的角度，再從那個角度切入這場論壇的脈絡。

我先從這次論壇的標題開始。我們的標題是「直覺與創造」，次標題是「跨文化論壇」。幾年前文學院有一個標題叫「潮間帶」的跨文化論壇。當時，我參加了張錦忠老師籌劃的院內整合型計畫：「跨太平洋詩學」。我曾經在口頭報告提出「破折號詩學」，以破折號的標點符號功能討論北美族裔文學如何處理文化認同的停頓與轉折。之後，我好像比較關心標點符號，而不是文字。今天我想延續幾年前的跨文化討論，但用的是另一個英文的標點符號：slash(/)，以下先稱為斜槓。

為什麼會想到斜槓呢？剛才我們聽過四位老師的說法，無論是直觀行動，或是直覺，或李老師不稱作直覺的「風景—影像」，我認為其中都有斜槓的概念，有「跨」的意涵，甚至可以延伸為「之間」。鄭老師引言稿的最後一句話就明確提到「之間」：「『創作』活動穿越在物質與意想」，剛才也講到，「可見與不可見，靜默與發聲，萬物和我之間」。

蔡老師講直覺概念，提到學習過程中的學生如何理解老師，我也看到「之間」的例子。學生如何學？如果學生只習得專家直覺的樣態辨識，學生只學到依樣畫葫蘆，有聽沒有到，有看沒有見。我的理解是，就像英文寫作教學，市面上的寫作課本本來就不好用，即使老師專家跟學生說每一段落應該有主題句(topic sentence)，學生還是不明白老師講的專家直覺是什麼？於是，寫作知識的傳承漸漸演變成以樣態辨識為主的寫作工作坊，讓學生透過閱讀好文章，辨識好文章，進而透過臨摹習作，習得專家直覺。這是我理解蔡老師所說的發生在教與學「之間」的直覺。至於寫作課上的學生是不是能自在運用技藝，練就寫手的直覺能力，那就另當別論。依照蔡老師引言稿的小結論，專家直覺不只是技藝嫻熟，能應變、翻新、創造的作家大概不見得出自寫作課的主題句練習。

這些有關「之間」的說法和例子都呼應鄭老師在引言稿最後提到的「綿延

感」，是一種「保持靈活、能動、變化的表現」，是「生成中……也在過程中」。剛才，鄭老師從梁宗岱的角度問，「什麼是直覺的過程？」「什麼是直覺的動作？」鄭老師以綿延感解釋柏格森的直覺、創造、過程，三合一是她的答案。於是，我想，也許斜槓可以解釋我如何從「之間」的概念貼近綿延感，包括斜槓前後的意義增生、差異與互容。

另一個「之間」的例子是李老師講到「殺與不殺」的抉擇，「之間」發生在抉擇的往返移動，但是，這一例子讓我從直覺／創造／過程三合一的綿延感找到鄭老師探問的「詩人是如何產生或發動直覺」？「殺與不殺」的風景表現在影片是晃動的背景，從風景影像到情節或沒情節發生的背景鏡頭，我以德勒茲在〈戲劇化的方法〉（“The Method of Dramatization,” 1967）說的「時空動力」（spatio-temporal dynamisms）來看「風景－影像」的「動作－影像」，也就是李老師說的「動作與動作中間」，具體啟動(actualize)與抉擇相關的系列條件，所以有李老師說的「生命的自由」。這裏的「風景－影像」，無關殺或不殺，表現在李老師強調的空鏡頭不只是武俠片文類的空靈或道骨仙風，而是透過精準的鏡頭設計拉出各種抉擇即生命的條件：如何？何時？何地？什麼情況？我是以德勒茲的「時空動力」來理解鄭老師引用柏格森的「生之力動」所說的「持續的律動」，而這道持續的動力同時也促成「自由」從種種條件下釋放出來。鏡頭下的精準、精確又有生命的自由，我用「之間」、中介、中域、介質(milieu)來模擬直覺和創造的關係，思考創作者啟動直覺的過程。但是，「之間」的說法解釋了什麼是直覺了嗎？「之間」並沒有回答「什麼是直覺？」，倒是提出更多問題：誰的直覺？何時直覺？何地直覺？如何直覺？直覺的條件是什麼？這裏的直覺條件促成了另一種精確，無法衡量的精確。詩人的語言不是幾點幾分的精確，賈伯斯講的不是在領子下面幾公分的污漬，而是直接指出來。直覺不是數字的精確，而是靜默與發聲之間的綿延，我想這裏的綿延感比較貼近直覺的條件，而不只是直覺。

回到我稍早講的教學，無法衡量的精確如何教？如何學？透過德勒茲的師徒或學徒(apprenticeship)學習法能不能體驗精確，取得專家直覺？師傅傳授徒弟技藝的時候，抽象知識往返於熟悉與陌生之間，師徒制會不會就是直覺學習法？李老師一開始說這一個計畫名稱是「直覺作為方法」，如果我以

教學現場的師徒學習法解釋這裏的方法，除了比較接近技術入門的規則，以直覺作為方法的樣貌也更清晰。

今天對談的主題是「直覺與創造」，但到底是直覺起於創造，或創造起於直覺？這部分我完全掌握不住。鄭老師將過程加進直覺和創造，我再加進斜槓，以斜槓、中介、媒介的「之間」模擬直覺／創造／過程的綿延。三合一的斜槓關係也突顯了「直覺作為方法」的細節與樣貌，也就是創造或者創作的創意來自於過程，綿延，有時間的延續。

但蔡老師引言稿最後關注創作者如何運用直覺能力，是不是我剛才說的媒介要有物質性才有運用的可能？也是進一步問「之間」的樣貌是什麼？「之間」是卡住的狀況，卡在中間。德勒茲說，「創造發生在瓶頸中」(Creation takes place in bottlenecks)，沒有被一系列不可能困擾的不是創造者，能從不可能創造可能的人才創造者（出自《協商》(Negotiations)）。發生在直覺／創造／過程三合一關係的斜槓或媒介就不只是空間，而是指創造是卡住的過程？卡住、困住、不可能，會不會就是創作者運用直覺能力的樣貌？如果是這樣，直覺就非常有趣，直覺／創造／過程的斜槓是不可能(impossibility)，那不是達不到，也不是蔡老師強調直覺不是「不必意識、不必費力思考」下的技藝習得，而是撐著(hanging in there)、遭逢(encountering)的折衝。「之間」的瓶頸、困境又讓直覺的概念更複雜了，這是我的一些想法。

最後，我有一個翻譯的問題。潘老師的引言稿和剛才的談話都用「直觀」，是不是“intuition”的中文翻譯用直觀？我一直很怕「觀」這個字，因為「觀」讓我想到視覺、觀看。上個月中研院歐美所鄧所長在這裏談〈公民哲學與深度歧見〉，用到「歧見」、「歧視」，對我而言，都和視覺(vision)，觀點有關，都和觀看產生主客距離的視覺文化有關。如果用直觀代替直覺，潘老師會不會擔心它會變成柏格森所要批判的康德的外在感官？它會不會只表達了感官上的立即，也就是剛才蔡老師說的「迅速、不費力」是直覺的第一類特徵？潘老師有特別的理由嗎？後來，「直觀行動」也直接用「直接行動」。為什麼用「直觀」而不是「直覺」？我大概先講到這裏。

賴錫三

好。我等一下一定要回應這個問題。這個問題也可以用來反思牟宗三，他

使用智的直覺、智的直觀來解釋中國哲學，他相信人有一種能力可以一次性地洞察到「實相」與「物自身」本身。可是，如果照你描述的德勒茲，實際上，直觀是不可能離開阻礙性的，不可能完全無障礙的，而是在障礙中不斷地障礙相互中介與轉化。關鍵在於打開障礙，而不是認為有一個完全無礙的、絕對的，可照見一切的眼光。我想鄭老師的文章也談到這一點，我們等一下再一起繼續討論這個問題。接下來是婉儀。

楊婉儀

剛才聽各位所講的，讓我想到了幾個點。通過大家的討論，啟發我想到一個關於直觀的說法。在西方哲學一開始時，巴門尼德(Parmenides)的太陽馬車走進了存有之路，其所引發的思維與存有一致性原則，讓存在或存有論問題，成為西方哲學傳統很重要的一個環節。直到當代哲學討論逃脫存有論的可能性，都可看出存在或存有論的影響一直都在。這讓我想到海德格(Martin Heidegger)曾說過的：「人們不能夠提出什麼是時間的問題，因為當我們這樣問的時候，時間就立刻變成了存在」。而什麼是存在的特徵，首先它是不變動的、永恆在那裡的。我們如果透過柏拉圖的理型論去解釋，比如說世界上有各式各樣的杯子，這本來是多樣性的，可是當柏拉圖說世界上的杯子全部都是假的，理型的杯子才是真的的時候，西方哲學的統一性原則就以理型的模態顯示出來了。我們把所有的差異的杯子看成了理型的杯子，而這樣的思維方式，也就轉化為以某物(*quelque chose*)這一概念為本質的思維方式。在我們談出這個之後，我們就會發現在存有論原則當中很重要的一點，存在與不存在，如果存在是 *a*，那麼不存在就是非 *a*，所有的 *b*、*c*、*d*、*e*、*f* 全部都不見的。在這個前提下我首先舉一個例子，剛剛鄭老師談到星空，突然給我一個靈感，就是當我們在看星星的時候，我們把所有的星星指稱為星星，我們給它們一個同樣的概念，我們同一化它們。但科學上已經知道了，這些星星其實是差異非常大的，可是我們的眼睛看不到那個差異，我們必須透過望遠鏡才得以發現它們的細節。對於我們的肉眼來說，這些星星被看成是一樣的，是同一的，是被同一化的。可是在表面上看起來一樣的星星，其實它們與我們的距離是千差萬別的，只是因為人類的視覺能力沒有辦法分別出這樣的距離，所以只能從表面上把他們看成同樣的。這就呈現出一個有趣的點，同一背後其實有著許多差異，只是

因為我們的肉眼和我們的空間能力區別不出來。我再舉另外一個例子，比如說古琴，我想大家應該是瞭解的，古琴有記譜，可是記譜不會告訴你時間的長度。如果說在聽古琴的時候，琴家在同樣的記譜上，他的時間長度放的不一樣時，會影響人聽成不一樣的感覺。從這兩個例子我想要推出一種跳躍式的，也符合今天談的直覺，也就是似乎時間是關乎差異性的關鍵環節，它能夠突破人將事物看成同一的空間能力。就以康德所提到的空間能力而言，今天我們會這樣建造房子，是因為我們的空間能力是這樣，如果今天是一條蛇的話，牠也就不會把房子蓋成這樣。而如果人的空間能力是把事物看成某個樣子，把差異看成同一的。那從剛剛所舉的第一個例子可以發現，在看似同一的事物背後，其實是存在差異性的。而二個例子則顯示出，同一的曲子，在時間的影響下會顯示其差異。如果從這個向度再回到哲學史談一切皆流的赫拉克利特(Heraclitus)，我們將發現當他說不能踏進同一條河流兩次時，是從時間的向度開展河流的差異性，因為水一直不斷地在流，而你踩入的時間點不同，其實經過的河流是不一樣的。反之，如果從這條河都叫濁水溪的同一性觀點去看，人們將對於這句話感到疑惑，因為我隨時都可以踏進濁水溪啊？為何說不能踏進同一條河流兩次呢？所以似乎，時間就是赫拉克利特一切皆流之所以成立的關鍵環節。再者，如同巴塔耶(Georges Bataille)也曾經談到過的狂喜狀態，身體彷彿像火燃燒般舞蹈。而作為在時間當中的形式變換之舞蹈所具有的各種差異性，也是一當中的多。如同剛剛大家談到的，包括提到藝術是通過在有限發生無限，或者剛剛鄭老師提的要談一種多義性跟精確性的問題，差異的問題。如果援用剛剛舞蹈的例子，似乎人類不只是一個定點的、直觀某個物件的意識點，而是在身體性運作中不斷變化，或者在跟事物的互動中形變的動態狀態。比如說此刻我講這句話並非空穴來風，而是延續著前面的話語與思考，而在時間中不斷發生的。也就是說，人類不僅是存在物，而是生命，也就是不能被思考成某物的活體。反之，將人思考為某個東西或者某物，其實是空間的思維方式，也就是我們剛剛所提的，從巴門尼德的存有論向度展開的思維方式。所以如果我們從時間向度來思考人、「在」以及「有」的問題，我們會發現，成為自己將是在一個不斷的重組當中重新結構自身。

所以回應剛剛蔡老師提出的問題，我覺得非常清楚，也剛好賴老師在，我就以「庖丁解牛」為例。比如說看到牛體的時候，如果把牛體看作一個東西，那麼與牛的關係就會變成一個東西面對另一個東西間的衝突問題。而當莊子用舞蹈來描繪庖丁與牛的關係時，就呈顯出在時間當中時時刻刻相互遭遇的不同的點。點與點在每個瞬間的交接是隨機、靈活而多樣化的，所以不論你（行刀）到哪裡，它都會很自然的被你解開。如果從這個向度去看「流」的逍遙的意涵，我們就可以看到它不是「是或不是」的問題，它就好像一切皆流一樣，我們不能踏進同一條河流，因為我們是在每一個時刻當中遭遇不同的點，所以牛體也不再是一個東西，不是以實體或某物形態被展示的對象，而是在兩者的相互遭遇中，使雙方各自成為自身的交互關係地不斷發生。

所以從這個向度來說，剛剛我似乎有聽到直覺或者說我們談的這種直覺，或許是使事物在發生歷程當中實踐或完成的一個動態模態。如果我們把它想像成是，一個意識點對另一個意識點產生關係，也就是把我們的生命看成是在時時刻刻中變化的，也許會發現其實任何的時刻當中，我們的直觀都在運作，只是在運作的過程裡面，它是被組織進既有的知識體系或者仍保有一點新鮮。就好比，如果我們夠敏銳，就不只是把風當成風，而會感受到自己跟風的關係。感受到風吹到身體被擋住了，而被擋住了的風與身體交接的感覺，讓人如何體驗自己與風的聯繫？也許這些時候就會有一種直觀性在裡面。我覺得這樣的直觀，不是認識論的，也不是存有論可以解釋的，它是與物的連接，因為我們時時刻刻都在經歷，這樣的經驗提供給生命豐富的差異性，也提供給生命新的感受，而這些經驗並不只是為了建構知識，而是在與物遭逢的事件中與物共同發生。

賴錫三

康德談的「智的直覺」是沒有身體性的，因為他把智的直覺歸屬於上帝。智的直覺和身體性、物質性不相干，人也就沒有智的直覺。可是我想，在今天這個脈絡底下，已經回復到從人的有限性、身體性、物質性，從無所逃的必然的存在，來思考「直覺與創造」這個課題。

如果是這樣的話，婉儀剛剛所描述的「庖丁解牛」就非常清楚了。庖丁解牛的「游刃」從來不是沒有身體性的狀態，而是在技藝的狀態下，庖丁一層一層透過他的身體的參與，在身體的模擬中，解牛。而且從來不是沒有阻力，而是到處都有阻力。牛體的每個部位，其阻力是不同的。所以，庖丁的身體一直處在順逆之間，往來之間。在身體直覺的運動流行的行動過程中，所謂的「官知止而神欲行」的神，從來都要依乎「天理」，而「天理」也就涉及了牛體內部各種不同狀態的阻力。在那個情況下不斷出現「之間」，不是有一個中間的先存在的空間叫「之間」，而是你的身體跟牛體的相互中介，是在不斷發生的過程中，抑揚頓挫中，不斷發生的「之間」。

這幾篇引言稿，確實可以發現有些共同關懷，而我最感興趣的是「直覺跟理智」，或者說，直覺跟理性或概念思維之間，它們的關係到底是什麼？「直覺作為一種方法」，這意味著什麼？如果說直覺可以批判理智帶來物件化的僵固概念，而提撕我們不要停住在一種確定性的事件中，以免失去了流變與演化的創造能力。但是，我們也要反思片面或極端地強調直覺的優越性，可不可能讓「直覺」變成另外一種「準形上學」的預設？例如牟宗三那種無限心式的「智的直覺」，幾乎有一個可以完全脫離身體性、物質性、語言概念，像是無所不能的創造性直覺，一次性可以掌握所有宇宙的實相、宇宙性的詩。我會這樣提問，是因為在中國哲學的傳統裡講修養論、工夫論的時候，有人會強調「言語道斷」：一旦掉入了言語，就與道隔斷無緣了。因此想像在徹底止息言語概念思維之後，可以興發一種洞見一切真理的直覺，由此一來，所謂工夫的身心轉化，就是要契入完全超越語言、超越分別，以為這樣才能一次性地進入「與道共在」的直截、直覺狀態。這個時候，學者經常會非常強調某一種意味的直觀，比如說鈴木大拙。鈴木大拙所談的「禪」，胡適就很反對，當然胡適是實證理智主義的態度。可是鈴木大拙談的禪，就是因為帶有一種近乎否定語言的方式，想訓練出一種神秘的直觀，以頓悟禪的實相世界、空性世界。並強調一旦你使用概念的分析，就會離開那個世界，因為那個世界必須是透過「離言息慮」來直證。所有的「戲言」都是糟粕，我們就只有研究菜譜的份，吃不到菜。在那個地方，直覺被提升到一種近乎神秘的不可言說的能力，我曾經相信過那個東西，後來我慢慢發現這裡也可能有一個很大的誤區。

如果說概念是一種聚焦狀態，而直覺是意識到：我們在運用聚焦狀態的作用時，事實上是在建立邊界、建立焦點，而這個時候其實還有很多的「感知」，在相關聯的場域裡間接發生作用。所謂「直覺」到底是否可以完全離開分別，無分別地一次性洞見真相或攬觀整體，那種近乎不可理解甚至神秘性的直觀呢？如果真能如此，概念跟直觀就沒有「之間」的問題，因為直觀是更「優位性的」，是可以作為洞察實相的另一種能力，做為另一種獨立的方法論來被提出來。也就是說，「直覺」是要在離開「分別」之後，開發「非分別」的直觀以穿透宇宙實相。但是我對此保留懷疑的態度。還是說，所謂的「直覺」，也是離不開如德勒茲所說的，不斷轄域化、不斷領域化的過程。只不過是覺察到所有的轄域化其實都是一種簡化、焦點化的縮減過程，以致於讓很多多元性、差異性的變化流變的東西被固定化了。所以，「直覺」只是為了不斷的打開轄狹化，使得轄域化能夠不斷「重新轄域化」的一種弔詭狀態。

如果是後者的話，就會觸及到「之間」這個問題要怎麼表達。中國哲學到後來在討論這個問題的時候，就會出現弔詭的語言，比如說：不一不異。它比較類似「否定辯證法」：你用一端去表達，就會偏於另一端；為了不讓兩端偏執，就會採取一種「不一不異」的方式去表達，而兩端之間永遠有「頡抗」的力量和過程。

接下來，連接到育霖老師談到的《刺客聶隱娘》。我對這個電影很有興趣，因為我也注意侯孝賢的「長鏡頭」，育霖老師用的詞彙是「空鏡頭」，我比較傾向於用「長鏡頭」。侯孝賢喜歡使用長鏡頭，長鏡頭以育霖老師來說是「風景」，當然你所說的風景就是「自然」，而且這個自然不是一個客體的自然物件，而是說：人就是「Being-in-the-world」，是身體跟世界共在、身體跟世界的交互相纏，也就是梅洛龐蒂講的那個共自然性。這種「自然」，在我看來，其實很類似《莊子》講的「天地」或是「天」這個概念。不管是在《戀戀風塵》或者《悲情城市》，我們看到侯孝賢常常如你說的，把鏡頭拉遠、拉到天地，使得人世間的那種國仇家恨，武俠小說處理的恩怨情仇，或是歷史悲情；或者說一個年輕人流落到臺北之後的那種失落，這些東西原本可以是很激情的，但侯孝賢把它拉到「天地之間」，之後，似乎讓人的世界的倫理激情，用自然來觀照人間，於是產生了平淡跟轉化的契機。

我很早也注意到，侯孝賢的這種處理方式，裡頭似乎有一個東方的世界觀或美學觀在處理倫理問題。

這個關係到底是什麼？比如，最後講到他有一些幾乎是「完全無人」的山水畫的鏡頭，對此，我也很動容。有時候「無人的」、「宇宙的」鏡頭更有力量，但這是不是一種無涉於人的宇宙的本體？我想問的是，這裡面有脫離開人嗎？你最後答案也是說：侯孝賢的自然，事實上不是取消了人的「純自然的本體」，我十分同意。那些宇宙性的畫面出現的時候，仍然有人在感受，有人在觀看，有人受到轉化。侯孝賢一方面用自然天地，把人的「過度的激情」，「過度的焦點化」，比如在國仇家恨裡的倫理糾纏，給淡然或轉移到不同的「遊觀」角度來看這件事情；而另一方面，這個自然宇宙在侯孝賢長鏡頭的應用裡面，他怎麼理解天人關係，怎麼理解自然帶來的轉化，以及你最後說，到底有沒有一個自然的烏托邦，是離開這些國仇家恨，人才能得到安息的？還是說只有放在天人之間的「不相勝」的往來交織辯證中（所謂天離不開人，人也離不開天），這樣來理解侯孝賢的長鏡頭，它的辯證豐富性才會更飽滿。

回到蔡老師談的技藝的問題，我也注意到休伯特·德雷福斯，因為他翻譯過海德格。你的報告特別談到了「目的性」或「效用性」，你關心的問題不是那一種偏見的制約，而是在技術的訓練的過程中，慢慢地變成了一種身體性的記憶，在那種狀態下，它可以達到一種很好的功效。你舉了開車的例子。而「庖丁解牛」當然是《莊子》中最有名的故事，另外〈達生〉篇也處理了很多技藝，比如：游泳、捕蟬、操舟、製作樂器等等，其中都談到一個關鍵性的事情：從生手到熟手，確實有一個學習的過程，可是到了某個很關鍵的地方，比如庖丁從「見全牛」到「未嘗見全牛」，再到後來的「官知止而神欲行」，其中這個「神」從沒有離開過身體性，它是由「技」而「進於道」，所以不是在技的樣態層次裡面。但問題是：「技進於道」的「道」又意味著什麼？這個就是有意思的問題所在了。

《莊子》常常描述技藝真正能夠出神入化，剛好是拋開目的性，拋開功用性，剛好是必須要「忘」。《莊子》認為一個好的技藝家，是他完全根植於那個活動中，他完全活在那個活動的「時間性狀態」裡，所以，他反而忘掉那些實用性、功用性，才能從「有為」轉化到「無為」，也就是「為無為」。

地讓無為發生，這就會連接到你說的「直覺的問題」的出現。在《莊子》裡面，技藝的描述都是透過「身體性」來談這個問題的，那個「神」必須完全透過身體，而且一定是跟「物」發生關係的，比如說你在游泳，剛剛潘怡帆講到，你在游泳的情況，物的處境，水的處境，跟你在射箭的情況不同，你的身體性跟物的處境不同，你就必須重新讓你的身體跟情境，從「主／客」對立，慢慢進入到一種很特殊的「時間性的狀態」之中，它才能夠產生一個巧妙的回應。

也就是說，身體性的阻礙從來沒有被取消，「庖丁解牛」很明顯地在描述這件事。庖丁說，碰到骨肉交錯，你必須要：「視為止，行為遲，動刀甚微」。這個時候，意識存不存在？我認為意識不是不存在，意識只是退到一邊，不成為焦點意識。也就是在「邊緣意識」跟「焦點意識」之間，產生了一個變化關係。比如說，我開車開到這麼熟了，現在我當然可以邊開車、邊唱歌、邊聊天。在這個時候，雖然我好像沒有意識，可是如果我都沒有意識，我回得到了家嗎？只是說，在這個時候的「意識」跟「直覺」的關係是什麼？這個「之間」就很值得討論了，我認為，如果把意識都取消掉，談一種「無意識的直覺」，這種描述是不是不完整的？有沒有誤區？我把這個問題拋出來。

鄭毓瑜

關於「直觀」與「直覺」的翻譯問題，“intuition”一開始傳進中國的時候，的確翻譯成「直觀」，經常被使用在教育哲學，一九二〇年以後，因為張東蓀翻譯柏格森的影響，很多人跟著使用「直覺」。梁漱溟《東西文化及其哲學》甚至把這兩個詞提出來，他認為「直觀」是比較不好的，只有停留在感官，用「直覺」比較好，後來「直觀」就被「直覺」給取代了。但是，在古漢語裡頭，「觀」因著使用語境的不同而有多種意涵：在《易·繫辭》裡，觀有「想」的意思；音樂不只是用聽的，比如《左傳》講「季札觀樂」；而孔子說「詩可以興觀群怨」，這個「觀」也不只是觀察的意思。所以，將“intuition”翻譯成「直觀」，好處是可以保留原先多重語義的聯想。

賴錫三

古典漢語的「觀」具有多義性，並不是像現在單純描述「視覺性」的語言。

鄭毓瑜

對，其實沒有辦法像我們現在那麼清楚下定義，這個就是我們失去的一些東西。第二個問題，敏秀老師提出來，當我們一直在講不停的抗拒，差異，翻越，那到底是如何直覺？我覺得最有意思的是，敏秀老師談到「瓶頸」，在華語或漢語的資料裡面，其實創作過程也是充滿阻擋。比方說，最有名的是第一篇討論文學創作的陸機《文賦》，陳世驥先生著重談《文賦》的政治倫理性的問題，書寫如同對抗黑暗時代的光明。可是我一直注意到，從《詩·大序》以來，揭示情感外發為詩，是如此自然而然；而陸機《文賦》講的卻都是阻礙，比方說有時候我從本到末，但有時候是要從出海口到源頭。有時候好像會很順暢，可是有時候是侷促不安的；有時候覺得你終於立下一個主題，可以拉攏所有線索，有時候你從這個主題進去以後，所有你原來抓的線索都散掉了。甚至他說靈感有時候會枯竭的，如同阻塞，在那個時候我們就要放手。所以，我想我們討論直覺過程的時候，從來沒有忽略它是一直有阻擋的，一直有阻礙的。

第二個問題也很有意思，如何精確？是不是直覺裡面也有精確，我想等一下育霖老師應該會補充。《柏格森主義》裡面第一條就是講直覺作為方法。我們在讀書會的時候，就一直討論到柏格森自己本來就不反對科學，也就是說理智跟直覺都是人的本能。技術與直覺並不相離。「技進於道」，是說技術本身有道的可能性，我們在談直覺的時候，也會遇見相對、相逆性的東西，卻沒有說一定要排除另外一個才存在，這不符合直覺乃是生命力動的事實。

李育霖

謝謝。聽各位的回應，我深深覺得學到的比我帶來分享的還要多。關於「準確性」和「模糊」的問題，我的理解是這樣子的。鄭老師並不是說直覺能準確地掌握到事物的動態，而是在直覺中所展開的，忽暗忽明或緊或遲，連續相推的生命動態。所以如果是動態的話，自然是模糊的。需要通過直覺的方法，準確掌握生命的流動或宇宙的動態，它主要是反對科學或是理智所理解的那樣透過測量而來的準確性。德勒茲在《柏格森主義》一書中的確說，柏格森的直覺是一個精確的方法，而不是一個模糊的感覺。但直

覺作為一個精確的方法，並不是透過理智的測量準確地掌握事物，而是只有透過直覺，才能夠精確掌握到生命的律動，也就是時間、記憶與意志。那種準確是作為方法的準確，期待能更精確地掌握生命的律動。德勒茲在《柏格森主義》中說的，透過直覺可以掌握到包括綿延、記憶、意志與生命等。直覺作為方法本身是準確的，而不是一個模糊的感覺。但是生命本身卻不能夠被精確地描述或測量，它永遠是變動不居，不斷改變的。

鄭毓瑜

柏格森講直覺的時候，他說其實最終的大清明(clarity)只是比較晚才來，不是我們用科學方法馬上知道，直覺所獲得的大清明是要跟著生命的蜿蜒曲折一起動盪，你最後會發現清明在哪裡，而且是一個大清明。所以並不是說完全是模糊的。

李育霖

對，不是完全是模糊的，最後的領悟當然是準確清晰的，但我們在用語的時候有幾個層次的問題，我們在用語的時候有幾個層次的混淆。

賴錫三

所以，這個準確性不是在於好像有一個實相的客體，你能夠精準的找到它。而是說，直覺作為一種方法，反而是不斷的去「揭露」，或像面對一個模糊不清的可能性，不斷打開的方法。

李育霖

我覺得與其說回答不如說是分享，有時我自己也經常混淆。的確在德勒茲早期的時候，他講柏格森的直覺方法。但後來在德勒茲哲學的語言裡面並沒有直覺，或者，德勒茲的哲學並不以直覺作為方法。我想比較相近的概念是「感覺」，或者說到底所謂的「方法」指的是什麼？以下是我粗略的理解。

直覺似乎不再是一個意識層次的問題，不是意識哲學或主體哲學的問題。我剛剛講了許多關於「感知—影像」以及「知感」的問題。因為從柏格森那裡，物質被理解為影像，而且「腦」也已不再是傳統主體的感知官能，而是一個不確定的中心，從眾多的影像中截取影像，而德勒茲則從這裡發

展出各種不同的影像分類。剛才說到電影的影像構成，因為鏡頭視角的關係，兩個人打鬥或對抗的時候，我們知道，我看他或是他看我的時候，其實每一個客觀鏡頭已經是主觀的了。電影中常用的正、反拍鏡頭也是如此，它已經不是由一個主體來看這個世界，鏡頭的使用將主客觀視角變得比較複雜。我剛剛提到的，在兩個決鬥的影像構成裡面，比如說我看著你、你看著我，我們勉強可以說是彼此對看，但究竟是兩個在看，還是鏡頭在看？如果是鏡頭在看，那又是誰的觀點？或者看著天空，到底是誰在看著天空，還是被天空看著？還是兩者對看？總之，影像是這樣反復地運作著。

德勒茲的說法中分成好幾種不同的感知視角或觀點，當然我沒有進入那麼複雜的論述。但除了鏡頭的眼睛，還有物的眼睛，包括物的主觀感知與物的客觀感知，表現物跟物之間的關係，這是來自柏格森的定義。這裡也呼應一下毓瑜老師談的，宇宙萬物之間相連互動的多義性與歧多性，也在電影中的風景影像或自然影像中保存下來。

直覺作為柏格森的哲學方法，透過直覺，獲得綿延的時間與記憶。但德勒茲並未特別標示直覺方法，儘管直覺方法似乎隱含在德勒茲關於「感覺」的相關美學理論中，特別是「情動－影像」的描述。每個哲學家有不同組織哲學思維的方式。我剛剛提到的感知，已經不是指某個特定人的感知，「知感」更是抽象而非具體的感知，所以是「無人稱」的風景，是屬於非人稱的風景感知。顯然，影像的運動與構成似乎脫離了意識，甚至身體的明確感知。當然這也是德勒茲備受批評的地方，不過這是後話了。但無論如何，這裡描述的顯然已不再是傳統主體哲學，而是差異哲學中差異的不斷重複。不同影像之間的交織與構成，已經不能說是誰的觀點，或者說誰的直覺。但是直覺的條件倒是非常有趣的。德勒茲在講藝術的時候，他特別將藝術跟哲學區分開來。哲學創造概念，而藝術創造的則是美學層次的感覺問題，也就是情動力(affect)與知感(percept)的問題。當我們談藝術創作平面的創造活動時，這一藝術的美學創作與哲學的概念創造不同。對德勒茲來說，哲學與文學屬於不同的介面，介入宇宙的方式不同，帶來的結果也有所不同，我剛剛提到，藝術從有限出發，進而發現或創造無限的可能世界。這一創作平面便是文學、音樂、繪畫與電影介入宇宙自然的方式。簡單地說，就是如何在宇宙生命中獲取一種感覺，並透過藝術作品表現出

來。如同我在報告中說的，這一感覺在創作平面上運作，是一次領域化運動，擷取宇宙的生命動能而構成的特定感覺。但它同時也是一次去領域化運動，解消特定感覺，並與宇宙生命互動溝通。我們也可將它理解為虛跟實之間的交涉與互動。

所以藝術家與哲學家在不同位置上採用不同的方式介入宇宙生命。什麼叫藝術家？什麼叫真正偉大的文學家？德勒茲會說，能夠創造新的感覺才成為藝術。文學與其他藝術，透過創作平面介入天地之間的宇宙生命，藉此生產藝術作品。我想剛剛提到陸機的《文賦》，談文學家如何與天地溝通，與萬物互涉，方能成就文章藝術。我看起來，似乎也與德勒茲有類似的思考。

賴錫三

我的問題是說：這種能力如果是一種技能的話，它能不能培養？還是說它就是一種天賦而已？

李育霖

其實敏秀老師提到一個很重要的問題，我來不及回答，就是學徒的問題。德勒茲在討論普魯斯特時提出這個問題。關於普魯斯特的文學，敏秀老師可以講的比我好。但讓我稍稍回想一下書中的內容。的確，德勒茲認為文學家必須要從瞭解符號的運作開始，理解各種不同符號的意涵，但這只是第一步。（我連帶想起，德勒茲講尼采的時候也提到類似的問題。文學批評不是只是詮釋而已，也不只是去瞭解符號的運作而已，它到最後是一種生命的判斷）。對於普魯斯特，或文學的學徒而言，學徒之路最後仍必需理解符號本身的差異變化，並正確了解記憶的運作，這樣才能獲得藝術真正的時間。至於創作的過程，每個藝術家或文學家的方式確實不太一樣，路徑也不太一樣。剛剛敏秀老師也提到「不可能性」，或我們都相當熟悉的「逃逸路線」，這是德勒茲談卡夫卡「少數文學」時提出的概念。在不可能性中嘗試創造，或發現可能的逃逸路線。但總之，創造都要求在具體的實際時空，或既定的模式之外找到新的路徑，這才是真正的創造。這樣的創造性不只是美學層次的，也同時具有倫理與政治的意涵與效用。例如德勒茲談

傅柯時說過，創造才是最終極的抵抗。所以抵抗並非對立的辯證，德勒茲批評辯證法，卻標榜肯定性的創造，因為那才是最根本的抵抗。

蔡政宏

我也稍微回應一下。我覺得大家討論時所切入的點不太一樣，但這不太一樣之中又好像有一個討論軸心。由於我們今天來是要談直覺(intuition)，但是剛才討論的時候大家其實又提到好幾個概念，像概念(concept)、智識(intellect)、精確(precise)、理性(reason)等等，看起來都是要去跟直覺作為一個對比。不過，以我的立場來看，不一定要把它們對比起來。我們可能反對科學主義，反對以科學作為認識世界的唯一方法或是唯一世界觀，但這不是反科學。剛剛我試著提出的命題，就是說直覺跟概念、智識、精準、理性這些東西並不衝突。剛才敏秀老師問，究竟直覺的條件為何？這個「條件」問題可以幫助我們回應「不衝突」問題。直覺與理性為什麼不衝突？一個講法是，在日常生活或者是剛才講的專家技藝中，我們會使用到直覺或是系統一，但是如果遇到以前沒有處理過的全新情境，有時就要由系統二出面處理。在這講法中，理性跟直覺並不衝突。另外與直覺相關的技藝，它跟概念也不衝突。為什麼呢？例如說，即使我有游泳或騎腳踏車的技藝，但如果我沒有「腳踏車」的概念或是我沒有「水」的概念，我也沒辦法進行游泳或者騎腳踏車的這樣的活動。當我們在說技藝的時候，到底有沒有辦法完全的把這些概念去除掉？一個技藝的運用，其實不能完全沒有相關的概念。游泳者要去識別這個是水，而不是石頭，他如果完全沒有水的概念，他就跳下去，游泳技能也無從展現。一個人要騎腳踏車，可是如果他沒有腳踏車的概念，他看到隨便一個東西就說要騎腳踏車，這個技能也是無法運作的。總的來說，技藝其實無法完全排除掉概念。

另外一個我想回應的是跟目的性有關。剛才講到說技近乎道或忘我，是說為了達到道或忘我必須要拋棄目的性？這部分錫三老師應該比我瞭解多很多。不過，如果在「忘我」或是退到在沒有目的性的時候，這個人的行為如何可能？他的行為在行進的時候，如果沒有一個目的或目標在指引他的話，他的活動到底要怎麼進行？這裡我比較好奇的是，到底功用性或者實用性的目的，它在行動中究竟是沒有，還是退到背景中，雖然不在意識中，但是還是會引導整個行動，讓行動往某個方向走。如同開車，我們在開車

時可以一心多用，但是我要去哪裡、我現在該做什麼，這時其實都有目的或目標在其中指引著，例如往車應往哪個方向開、現在應該打幾檔等等。如果沒有這些目標、次目標的話，就會跟剛才討論概念遇到的問題一樣，整個行動無法進行。所以，那個「忘我」到底是要整個目標都沒有，還是說接近沒有？

婉儀老師提到星星的例子，我們以為的同一其實是我們視覺上以為同一，我們視覺上的同一如果以現在科學來看，那同一並不是同一，但是我們還是把那一顆一顆遠近不同、大小不同的對象，在概念上把它們都當成一類。與剛才聽到怡帆老師講的好像有關，就是去進行所謂的範疇化。我們的理智把我們看到的某些事物做範疇化，但範疇化與直覺有沒有衝突？直覺可能可以掌握到事物的整體，我同意這個，但是範疇化或者說理智，好像反而在做拆解。與直覺對比，範疇化或概念化真的沒用嗎？任何兩個看來不相關的東西，我們都可以說它們是同個範疇，例如我們總是可以說它們是存在(Being)，所以把它們歸類在一起。任何兩個看起來沒有任何關聯性的東西，推到最上層的範疇就是存在，最後它們還是可以有關係。但是存在作為一個最高範疇，對於我們認識這兩個東西到底有沒有幫助？某種情況裡，較下層的範疇其實還是需要的。總結來說，我認為直覺它跟概念、跟智識、跟範疇、跟理性其實不見得是對立的，它們可以有關係，只是這些關係是什麼還需要講的更清楚。

潘怡帆

首先非常感謝敏秀老師提出了我一直在思考的問題，亦即“Intuition”該翻譯成直觀，還是直覺。哲學文本裡比較常用「直觀」這個翻譯，但柏格森的翻譯作品多半採用「直覺」這個譯詞。我選擇翻譯成直觀，主要著眼於這個字的字根 *intui[tio]*-有「注意看」的意思，為了保留內在文字中的「看」的概念，因此我選擇譯成直「觀」。此外，整個西方哲學史可以視為是一部觀看的歷史，從柏拉圖的洞穴論以來，眼睛、觀看與光被放在一起思考，眼睛／觀看被當做智性器官。譯成直觀也是為了保留這個詞內在與智能的關係，換言之，直觀不是與智性無關的東西，而是智性的另一種展現方式。毓瑜老師在《引譬連類：文學研究的關鍵詞》中以《周易·繫辭》解釋「觀」不只是觀看，亦有在行動中反思與會通身心的意涵，這便使我覺得直觀這

個詞或許能貼切的掌握柏格森所以為的，不停留在科學表面的智能(intelligence)而更具有哲學反省性的智性(intelligibilité)於其中的“Intuition”。錫三老師剛才又講得更好，他為我們指出，觀看有一種立即的速度，符合了「直觀」一詞強調的直接性。觀看有時候亦是一種阻礙，這部份則符合柏格森用問題化來詮釋直觀這個概念。基於這幾個面向，我目前傾向把“Intuition”翻譯成直觀。我也會持續思考有沒有什麼更周全的論述可以更好、更穩妥地來支持或改動這個翻譯。接著，我想談談柏格森的直觀作為一種方法的可能性何在。柏格森區分本能、直觀與智能，這三部分可視為認識進化的過程。處在本能狀態時，人是無感的，就像剛才婉儀老師提到「無所不在」的無感，人本能地適應身處世界的各種變化。但是在某些時刻，人會有意識地察覺到有一種衝突在場，迫使人進行新的變革，產生新的做法與行動。這個行動與原來不同，使人嘗試透過智能去理解之，並且發現潛藏於其中的智性，可是，我們很明確知道，這個聰明的行動不是預先設計的，因為它沒有一套程序，不是循著智能的規矩發展出來的，反之，它是智能日後可以學習的，那麼，這個非屬智能的聰明之舉就被稱為是直觀。換言之，直觀的產生與衝突相關。這個衝突與婉儀老師提到的「遭逢」，敏秀老師察覺的「卡住」相關，也是育霖老師解讀：卡住並不是為了要停留在卡的狀態，而是卡住作為一種遭逢使我們意識到一種衝突的在場。因為意識到這個衝突，為了說明這個衝突，人迫使思考工作，鞭策自己去考慮過去未曾考慮過的事理，創造了新的認識方法。確切地說，直觀在衝突中湧現，迫使人找到了一個新方法以便繼續前進。作為一種新方法，它不屬於原來智能裡規約的任何既有方法（也是因為過去知道的那些方法都不合用，我們才會卡住），也使我們察覺內在於直觀中的創造性。這個創造性指認了潛藏於直觀的智性。

關於直觀透過創造性表現的智性，我用一則普魯斯特的敘事舉例。普魯斯特在《追憶似水年華》裡談了很多藝術、智能與科學的相互對話。其中一次，他提到雷諾瓦(Pierre-Auguste Renoir)的畫。雷諾瓦的畫，今時今日人人看了都叫好，覺得他畫的森林、女人、房子特別精采，特有精神。然而，這種理所當然的見地其實花了人長達一百年的時間才慢慢構成。如果我們還記得的話，當年雷諾瓦的畫作初問世時，所有人都覺得他的作品裡的森

林可以是任何東西，唯獨不像森林；樹什麼都像，就是不像樹。沒有人看得懂他的畫作，卻無法對這種不理解棄之不顧，所以大家拚命看拚命想，到底雷諾瓦為何這樣表達。經過一百年，我們的智能終於跟上直觀的創作，終於理解且整理出各種觀看雷諾瓦作品的分析。由此可見創作對於智能的引導性，與其開發智能的可能性。然而如果欠缺智能，創作與直觀的重要性也無法被探知，誠如敏秀老師所言，直觀跟行動其實是同一件事情。伯格森也說，光靠直觀，人無法前進太遠，因為它只有行動卻沒有內容。內容仰賴智能來完整。智能為創作與直觀的行動賦予各式各樣的含義，使深刻的智性從乍看莫名其妙的行動中湧現。因此，《追憶似水年華》最後提到，藝術或直觀行動展現在我們面前的是科學的結論，以便敦促科學加速發展。於是，直觀確實以引領智能前進的方式作為一種方法。

洪敏秀

我想再回到「精確」這一點。如果回到德勒茲在《柏格森主義》說的「以直覺作為方法」(intuition as method)，我比較能理解育霖老師說的精確，那是「全面展開的方法」(a fully developed method)，全面展開的感知過程(a perceived process)，這一過程強調以直覺作為方法的方法是全面的(complete wholeness)，不區分也不能區分的全面，是蔡老師講的不是科學主義的科學，不是生物學或動物學的學科分類。

剛才大家討論的直覺、直觀、直接行動都沒有排除理性或和科學對立的意思，但也不只等同於技術操作。就像聶隱娘和她的師父，他們之間存在著傳與承的關係，傳承不靠頓悟，而是傳與承的之間、媒介，直覺在傳承或教學用的方法不是技術再現。然而，在教學現場，直覺如何發生？不是操練，不是再現，不靠頓悟，徒弟如何習得？在直覺／創造／過程的斜槓關係，我比較好奇過程或行動這一面向。

今天很高興有這個機會參加這場座談，閱讀這些引言稿後提問，我解決了一些困惑，尤其是「觀」的多義性突破了過去我從觀看理解直觀的侷限。我一直對視覺文化研究非常感興趣，但視覺有侷限，這是為什麼我對直觀有質疑。近兩年，我開始在視覺加上聽覺，對麥克魯漢和卡本特(Marshall McLuhan and Edmund Carpenter)半世紀前提出的「聲響空間」(acoustic space)

非常著迷。我想用聽覺彌補視覺的侷限，完成上達天聽的完整。然而，視與聽好像無法兩全也不能互補，以聽覺取代或補位視覺只不過再度拉抬視覺在西方形而上學的位階，反而強調視覺中心論。後來，我在賀依(Elizabeth Hay)的小說《夜間廣播》(*Late Nights on Air*)讀到一個有趣的說法，稀薄之地(a thin place)，天地交接，眼睛看不到的混沌。

我一度以為那是所謂天人合一的完整，但按字面解釋，無論多麼薄還是有可丈量的厚度，屬於介於天地之間的中域或地理空間。於是，我就加進類似今天各位老師講的過程、行動，以朝向稀薄的稀釋(thinning)來講天地交接的互相展開而流變。那本小說有不少視覺和聽覺互相稀釋的例子，但原本我只想到用「體感」模糊帶過，不知道如何處理這些超越外在感官的稀釋力。經過今天這場座談，直覺／創造／過程三者斜槓的綿延感讓我把「之間」又推到另一層次，可以更具體的討論稀釋力作為情動力的條件。這是豐盛的下午，非常感謝大家。

楊婉儀

我想回應一下蔡老師，其實我也不覺得概念跟直覺是分開的。您剛剛所舉用來說明概念的必要性的例子很有趣，您說如果一個人沒有水的概念，他跳到石頭裡他就死掉了，不可能學會游泳。我倒過來講，我們有水的概念，但是即使我在書上讀了什麼叫游泳，可是我跳到水裡可能還是不會游泳。我並沒有覺得直觀跟概念一定是對立的，但是我要強調它們的差異是重要的。原因是，我就算有了所有關於游泳的概念，我知道手臂怎麼舉，可是如果我沒有跳進水裡，擁有跟水交接的經驗，學習那種被水阻滯而嘗試去擺動雙臂，然後具體突破阻滯的經驗，游泳就不會發生。另外再舉一個例子，比如做瑜珈的時候，並不能援用柏拉圖式的形式模仿，因為每個身體都不一樣，光透過模仿別人的姿勢，並不能真正把自己身體的整個伸展度調度起來，因而對我來說，模仿也是無法使人進入直觀狀態的。所以隨時在組織狀態的這種關係，就顯得既不能太過偏向於視覺中心主義，但是又不能沒有視覺。我透過這個也要回答錫三，剛剛提到道的問題，其實這個問題一直困擾我，我以前讀中國哲學，我一直不明白什麼叫做道，可是我今天突然在想，是不是事物之理的這種多重可能性就是道。

賴錫三

我最後也簡單做個回應。我同意政宏兄說的，「無我」應該不是說「我」不見了，如果這樣我們就什麼事都不能做。我所理解的「無我」，「無」的意思是：不要讓「我」變成了一個孤島，變成了焦點化、中心化、實體化的那種「固著的『我』」的狀態。所以，「無」是為了要把「我」給敞開來。這時候的「我」，比如說在技藝活動當中，「我」跑去哪裡了？我覺得，它可能滲透到「背景意識」裡去了。而我之所以要強調「非實用性」的部分，是因為：如果你一直意識到你要達到目的，比如你一直想要把覺睡好，可能就更睡不著；你一直想把琴彈好，反而更彈不好。而在你「忘」的時候，功效反而自然呈現，這是一種「弔詭」的表達。道家的「無為」不是什麼都沒有做，反而是要把你刻意的有為、「我要做好」等等，這件事情給鬆開來。有些事情在「做」的整個過程中它就會發生，當你太在意：「要達到功效性」、「要把事情做好」，這些心思會阻礙你進入到「時間性的狀態」裡頭，所以《莊子》才會強調「忘」跟「釋」。我想，這大概只是我們在拿捏「描述詞語」上面的問題，真正的差距不遠。

毓瑜老師剛才描述，回到宇宙的場景裡面，它是「各種物的角度」，對此，我是很有感的。從「以我觀之」轉化到「以道觀之」，「以道觀之」事實上是「以物觀物」，每個物是「觀」也是「被觀」，所以它是觀點與觀點之間不斷的遊動的「相入互攝」，其背後確實打破了主體性的「我」，而看者與被看者都是一再被打開的，所以《莊子》才會講到「化」的問題。

我開個玩笑，來做為今天的結論。如果「太太」一直直覺「先生」藏了私房錢，先生通常會跟太太說：「嘿！你理性一點。」但太太通常也會說：「女性的直覺是很準的」。現在先生或許可以這麼回答：「不要放縱直覺，直覺也不可以離開你的理智」。今天學到了這個法門，我以後知道怎樣回答我的夫人了。真的受益良多啊！我們一起去看不等人的夕陽吧。