中山人文學報

SUN YAT-SEN JOURNAL *of* HUMANITIES

No. 52
January 2022

College of Liberal Arts
NATIONAL SUN YAT-SEN UNIVERSITY KAOHSIUNG

中山人文學報

SUN YAT-SEN JOURNAL *of* HUMANITIES

1993 年創刊，1998 年起改為半年刊

A semi-annual refereed journal founded in 1993

ISSN 1024-3631

發　　行・國立中山大學文學院

編輯製作・國立中山大學人文研究中心

PUBLISHED for the College of Liberal Arts, National Sun Yat-sen University

By the Center for the Humanities, NSYSU

PUBLISHER・發行人

賴錫三 [LAI Xi-san]

EDITOR・主編

許仁豪 [HSU Jen-hao]

EDITORIAL ASSISTANT・編輯助理

宋友祺 [SONG Yu-chi]

MANAGING SECRETARY・業務助理

楊媛淳 [YANG Yuan-chuen]

EDITORIAL BOARD・編輯委員

張淑麗 [CHANG Shu-li] (國立成功大學 National Cheng Kung University)

秦嘉嫄 [CHIN Jia-luan] (國立成功大學 National Cheng Kung University)

周慧玲 [CHOU Hui-ling] (國立中央大學 National Central University)

賴淑芳 [LAI Shu-fang] (國立中山大學 National Sun Yat-sen University)

郭瓊嬌 [KOAY Kheng Keow] (國立中山大學 National Sun Yat-sen University)

莫加南 [Mark Frederick McCONAGHY] (國立中山大學 National Sun Yat-sen University)

楊婉儀 [YANG Wan-I] (國立中山大學 National Sun Yat-sen University)

ADVISORY PANEL・編輯顧問

鄭毓瑜 [CHENG Yu-yu] (臺灣大學 National Taiwan University)

許倬雲 [HSU Cho-yun] (University of Pittsburgh)

黃宣範 [HUANG Shuan-Fan] (元智大學 Yuen Ze University)

李有成 [LEE Yu-cheng] (中央研究院歐美所/Academia Sinica)

單德興 [SHAN Te-hsing] (中央研究院歐美所/Academia Sinica)

史書美 [SHIH Shu-mei] (University of California, Los Angeles)

蘇其康 [Francis K.H. SO] (中山大學榮譽退休教授/Professor Emeritus, NSYSU

王德威 [David Der-wei WANG] (Harvard University)

威雷伯 [Rob Sean WILSON] (University of California, Santa Cruz)

(continue on page 188)

NUMBER 52
JANUARY 2022

■高達美、蔡揚名、零雨…

001 高達美的藝術哲學及教育旨趣——**李克寰**
Gadamer's Philosophy of Art and Educational Tenets _ **LI Keh-Hwan**

023 無處歸屬：蔡揚名黑幫三部曲中的父子關係與社會反思——**江美萱**
Nowhere to Belong: The Father and Son Relationship and Social Critique in Tsai Yang-ming's Gangster Trilogy _ **CHIANG Mei-hsuan**

049 遊於物化：零雨《我正前往你》的隱士詩學——**廖育正**
Shuttle in Reification: Hermit Poetics in Ling-Yu's *I am Going to You* _ **LIAO Yu-cheng**

075 清初假隱風氣初論——**吳志廉**
A Preliminary Study on the False Hermit Trend in the Early Qing Dynasty _ **NG Chi Lim**

訪談 | INTERVIEW

101 直覺與創造的跨文化座談——**鄭毓瑜、李育霖、蔡政宏、潘怡帆 賴錫三、洪敏秀、楊婉儀**

Cross-cultural Talks on Intuition and Creativity _ **CHENG Yu-yu, LEE Yu-lin, TSAI Cheng-hung, PAN Yifan, LAI Xi-san, HUNG Min-hsiou, YANG Wan-I**

143 公民哲學與深度歧見跨文化座談——**鄧育仁、萬毓澤、楊婉儀 洪世謙、賴錫三、游淙祺、莫加南**

Cross-cultural Talks on Civic Philosophy and Deep Disagreement _ **DENG Yu-ren, WAN Yu-tse, YANG Wan-I, HUNG Shih Chian, LAI Xi-san, YU Chung-chi, Mark McCONAGHY**

185 投稿須知 / 撰稿凡例

Notice to Contributors / Style Guide

■封面圖 / COVER PICTURE

峇厘島蠟染-生命之樹

許仁豪，收藏攝影

高達美的藝術哲學及教育旨趣

李克寰
國立臺灣藝術大學

前　言

源自古希臘之人文主義屢以綽約風姿在歷史長河不斷奔流著，時而清新秀麗、時而內斂沈潛，無論如何顯露自身，離開源頭久遠的精神之流始終貫穿西方文化，且與教育活動息息相關。海德格(Heidegger)便汲取了希臘活泉，將人的生存現象從胡賽爾(Husserl)強調之意識領域釋放出來，進而抒發由「存在於世界之中」所鋪展的生命情懷；於《存在與時間》中，他認為人係藉「心境」、「領會」、「話語」各存在方式交織成的「境遇之在」(Dasein)，其後則透過「天、地、人、神」彼此「際會生發」(Ereignis)的思索，將人與存在自身之關係闡釋的更加幽微，不過也正因此，海德格的觀點常令人感到難以捉摸。曾受其洗禮的學子高達美(Gadamer)乃採「文本」理解路徑來紹述存在[1] 之思，這是一條名為「哲學詮釋學」的辯證之路，其代表作《真理與方法》分為「藝術」、「歷史」、「語言」三部分，若細究各部內容，不難發現和《存在與時間》述及之「心境」、「領會」、「話語」相互共鳴，均是為了重新揭示久被科學方法所掩蓋之存在真理。

奠基於理性主體，十七世紀的「科學革命」主要以演算邏輯為求知工具，期能發現普遍永恆的客觀律則。到了十八世紀，「啟蒙運動」的許多哲

August 5, 2021 收到稿件／November 18, 2021 接受刊登
《中山人文學報》no.52 (January 2022): 1-22

§ 李克寰，國立政治大學教育學系博士，現為國立臺灣藝術大學通識教育中心助理教授。*Email: kirkkhli@gmail.com*

人亦採自然科學模式來探究人文科學，據此擺脫天啟宗教或傳統權威的宰制，但過度尊崇理性的結果，卻造成與感性間之對峙，阻絕了向生命源泉的開放。有以思之，十八世紀後期於德國蔚為一股反動力量，赫德(Herder)、席勒(Schiller)、施萊馬赫(Schleiermacher)、賀德林(Holderlin)等人堪稱此一中堅，並在十九世紀形成繼「狂飆運動」後的「浪漫主義」。相較於啟蒙理性，浪漫思潮更推崇個人之內在直覺、想像和情感，強調透過情感，人們方獲致最深邃的道德及宇宙真理，因大自然的奧秘往往非理智所及，而道德的根源更來自內心的呼聲。再者，由超然理性所建立的法則常罔顧事物的特殊性，但許多謎樣般的事情，例如「愛」，只有參與其中才能充分領會，每個人的感受方式亦不盡相同。如實體驗生命並予以表達，即為重覓統合、開顯真理的契機。[2]

有鑑理性主體和科學真理的蔽障，高達美遂將視域復歸人文主義傳統，特別是「教化」(Bildung)、「共感」(Sensus Communis)、「判斷」(Judgment)、「品味」(Taste)四個主導觀點。提及「教化」，高達美認為該活動的精湛處，乃在孕育一種獨到的感受性或接納性，使自我向不同的情境及他者保持開放，生存如是的同時，自我不但揚棄了個別性，尚由異己事物認識自己，彷彿離開自身後才得以返回真正自我；透過不斷地出離和回歸，自我將會逐漸超越，臻於一種具普遍性的觀感，亦即「共感」，真理的根苗遂油然而生。共感和理性法則之最大差異，便是其所強調的普遍性絕非已然建立，而係處於持續形成之中，此般感受又涉及社羣福祉，攸關人的品行和生活；當身處社會、遭遇特殊情境時，常有賴個人心智上的共感以使當下行為與一般原則彼此協調，達到個別見於整體和整體見於個別。與之對照，理智上的分析就顯得左支右絀，故共感主要展現在社會生活中牽涉是非之辨察，或者說是一種正確地把特殊事件涵攝在普遍規則中之「判斷」。雖然康德(Kant)也指出事件鮮能充分符合原則，卻仍訴諸理性的絕對律令將情感排除在道德範圍之外，同時區分關乎認知、道德的規定性判斷(determinative judgment)和關乎美感的反思性判斷(reflective judgment)，前者是把特殊概括於已知的普遍規範，後者則是由已知的特殊尋求普遍規範；由於他亦承認特例對促進判斷的功效，兩種區分便不是絕對的了。據此，對事物的判斷並非單純應用概念和規則，反倒是於判斷當下一起規定、增補和修正了該

原則，「品味」即屬判斷活動裏既具共同性又具創造性的一個特徵；含藏品味之人除了能夠順應社會潮流，更能從中洞見尺度、有所損益，形成和諧統整的自我風格，儘管這不表示必然會獲得普遍認同，卻極大暗示了這種可能，康德遂把共感侷囿於品味，且將品味限縮在美感判斷，割裂了原先所具之道德及認知意涵(Gadamer 1989: 9-42)。

上述四個觀點非但在人文科學上舉足輕重，對美學形成而言更極其關鍵，此可說明為何藝術於高達美之哲學詮釋學中乃扮演著思想要角。《真理與方法》的架構雖和《存在與時間》提及的人之生存結構頗為相仿，主導全書的思路，實乃海德格後期於〈藝術作品的本源〉該文所傳達之真理觀。高達美自己則陳言，始於藝術探討的《真理與方法》和其教學旨趣相互輝映，他真正感到熱切的，並非人文學門的科學性，而是諸人文學科如何與奠定西方精神的藝術相涉，尤其是藝術上的感受性和接納性，人文學科不僅向來與之有親緣關係，更是開顯存在真理的命脈所繫(Gadamer 2007: 195)。環顧備受扭曲的現代文化及其二元對立之弊，除了可藉藝術以濟科學之窮，更可透過高達美的詮釋學觀點，於教育方面提供運用之道。

壹、現代美學的奠基與失落

於古希臘早期，對藝術的探索往往與道德及知識相涉，真、善、美乃彼此交織；到了十八世紀現代美學逐漸形成後，其性質則有所變異，主要發軔者鮑姆加登(Baumgarten)便把美學界定為一門攸關感知及想像事物的科學，將其劃分於理智範圍之外，並強調藉由「邏輯」這般較佳能力方可真正認識事物，相較之下，「知覺」這般能力就顯得遜色很多。鮑姆加登的美學觀點又得力自萊布尼茲(Leibniz)在「清晰認知」和「混沌認知」間所做的區分，特別是當某藝術作品雖明顯令人讚賞或不悅，但卻不知究竟出自何故(I-don’t-know-what)之際。鮑姆加登還把焦點置於品味良窳的探討上，認為品味係根據感官而非理智的一項判斷能力，無論藝術美或自然美的原則皆可演繹自某種品味，而品味的判斷係基於愉快或不愉快的感覺。至此，現代美學和早期將藝術經驗視為一種真理認知的古典傳統乃漸行漸遠。[3]

一、《判斷力批判》疑義

睽諸西方哲學，藝術常在關乎真知灼見及超驗事物方面備受質疑，地位因而不若知識論和倫理學來得顯要，此一趨勢到了康德則有所轉圜，尤其當他完成《純粹理性批判》與《實踐理性批判》後，深感亟待消弭知性及理性、必然和自由、現象與物自身間的鴻溝時為然。而現象與物自身的區分，又意味著人對世界的認識係根據心靈所施加之概念範疇，因此事物乃經由人的知性改編後所做的表象解釋，並非事物的真正本質。但此一超出知性的物自身，他究竟是如何知道的？

康德依循傳統，將人的心靈分為知、情、意三種能力，並從情感的認識功能——反思性判斷——發現溝通自然領域和道德領域的契機。此般判斷力除了稱作美感判斷，更係一種攸關品味的判斷，其特徵有四：首先，「品味乃透過全然不帶利害之愉悅或不愉悅而對客體或其表象方式予以判斷的能力；這種令人愉悅之客體，便稱為美」。其次，「美係不帶任何概念而普遍地令人愉悅之事物」。再者，「美乃客體之合目的性形式，就此形式雖被覺察卻乏任何目的之表象而論」。最後，「美係不帶任何概念而被視為必然令人愉悅之客體」(Kant 33, 40, 54, 57)。藉此分析，康德試圖為著眼於品味之美感判斷尋覓先天原理，且在內容裏主張，當「感官」將經驗原料透過「想像力」之綜合後，居間的「想像力」便會把此一綜合圖式交給「知性」以形成概念，但美感判斷與認知活動的區別，即為概念化的失效，「知性」又將圖式退給「想像力」，於是兩者不斷地循環往復，如遊戲(play)般之心靈運作則讓人感到愉悅、從客體的形式上發覺一種「無目的之合目的性(purposiveness without purpose)」，而這種情感的可傳達性，康德乃指涉為共感。

《判斷力批判》之立論主要分為〈美感判斷力批判〉和〈目的論判斷力批判〉，前者又可略分成〈美的分析〉與〈崇高的分析〉；當〈美感判斷力批判〉在述及「依存美」(adherent beauty)、「崇高」(sublime)、「美的觀念」(aesthetic idea)與〈目的論判斷力批判〉在述及「目的論」(teleology)時，關乎「理性」之道德領域卻成為焦點，並引發一連串互相牴觸的論述。康德曾按品味之純粹與否將判斷分為「自由美」(free beauty)與「依存美」，「依存美」乃基於概念且據之衡鑑某客體是否完美，例如一個人或一棟建築的

美均以一個目的概念為前提；與其相較，圖案或音樂旋律則屬不受概念侷限之「自由美」。然而，康德又認為只有人的形體才展現出「美的理想」(ideal of beauty)，因唯獨人能訴諸「理性」規定自身之生存目的，同時透過言行舉止讓善良、堅強等道德觀念變得可見，達到最高之合目的性。

美與善的結合似乎使得「依存美」略顯突出，不過當康德將美感對象區分成「自然美」(natural beauty)與「藝術美」(artistic beauty)時，另一項疑義又焉然鵲起。就《判斷力批判》而言，大自然所呈現的美要遠優於人為創作，蓋藝術作品總易受到特定意圖擺佈，其帶來的愉悅遂不若自然來得純粹；再者，對大自然的反思性判斷常會引發「理性」的道德觀念而從經驗界進入超感官之目的王國，人為作品則無此道德聯繫。為調和這些矛盾，有關「天才」(genius)的論述乃應運而生；藝術家被康德視作天之驕子，大自然便是藉其賦予作品洪範，儘管亦需技巧上的淬煉，藝術家創作之際卻不拘泥章法，自由揮灑中令作品渾然天成。此般巧奪天工的心靈創造，更具體展現了「想像力」和「理性」和諧運作之「美的觀念」，亦即理性觀念的象徵性呈顯，故美的藝術係一種看似自然的藝術。[4] 對此高達美認為，生活經驗其實透露出「藝術美」乃較「自然美」優位：「我們只能藉由在藝術上具有經驗及受過教育之人的眼睛才能觀看自然」(Gadamer 1986: 30)，「故我們在藝術家的眼睛及其作品中學會如何感知自然美」(Gadamer 1986: 31)。例如十八世紀的「阿爾卑斯山」(the Alps)，旅行日誌中多以險惡、醜陋、令人驚駭的方式為之描繪。時至今日，眾人均會同意這座雄偉的山脈不僅展現了崇高，並且堪稱自然之美的表率，這主要即是藝術教育的結果。

在涉及崇高的分析方面，康德認為當大自然的廣袤和力量突破人的感官範圍時，由於想像力在面對無限或驚懼的事物乃告失效，遂以激發超乎感官的理性觀念，惟此一理性觀念出自人之心靈昇華，無法在自然事物中用任何感性形式加以掌握，故和自然美有所差異。又因崇高的美感判斷係超感官之道德理念的感性呈顯，亦即象徵的主要功用，故康德主張「美為德行的象徵(the Beautiful is the symbol of the morally Good)」(Kant 149)，並將崇高的感受視為主體的一種超越狀態。有關大自然的崇高，高達美亦認為可由藝術作品展現，透過作品的視角，世界往往呈現不同樣貌，讓人獲得昇華且遇見自性，故就進入超感官的自由領域而言，康德有關美的分析

實可與其崇高的分析互相結合(Gadamer 1986: 167)。康德的主要問題在於概念過於狹窄，特別是他將天才概念根植於自然概念，而其自然概念最終又立基於創世神學(Gadamer 1986: 168)。高達美隨後則強調超越時空卻不離現世之藝術作品存在特性，並展現於「轉化成結構」之藝術教育觀點中。

康德美學之許多難題乃肇因於僅從人類「感性」、「想像力」、「知性」和「理性」間之心靈活動上為美感判斷尋求先天基礎，「先驗的理性主體」[5]成為思想重心之際卻罔顧了生活世界和實際經驗，尤其是側重理性而貶抑想像力，使得觀點除了過於片面，更導致席勒等後繼者之美學抽象化。

二、《美育書簡》批判

啟蒙運動的主要成就，莫過批判精神之昂揚和大眾教育之推展，但前者卻對後者產生威脅；倘若理性勇於懷疑一切道德、政治及藝術原則，又該依照何種原則來教化人民？早期的浪漫主義者深信，唯有將教育任務託付給藝術的創造力，才能填補批判的破壞力所遺留之真空，美感教育頓時蔚為改造社會的先決條件。席勒便於《美育書簡》中指出，藝術、正是藝術，方能統合人性中之各種力量，為人民提供某種美德典範及文化理想。[6] 受到費希特(Fichte)之驅力論和康德之遊戲觀影響，席勒認為人性乃有「感性驅力」(sense drive)、「形式驅力」(form drive)以及在感性與理性、質料與形式、變動與永恆間居中協調之「遊戲驅力」(play drive)，遊戲驅力的對象則稱作活的形式(living form) (Schiller 101)，能夠充全展現人性的遊戲狀態，即是美和教育的理想。於美學議題上，席勒和其浪漫主義先驅大多關切「藝術美」與「天才」概念，不若康德對「自然美」與「品味」觀點之強調，這項移轉和他希望建立一個蘊含客觀規準的感性藝術理論，進而超越康德過度側重理性之先驗主體有關。同樣令人困惑的是，席勒又區分了藝術和現實，認為藝術乃美的表象，純然與現實離異，所帶給人的精神自由僅存於美的表象王國，他遂主張美是自由在現象而非真實中的顯現。嚴格而論，這個抽離生活世界之美感領域實難改革不自由社會，何況既與現世無涉，也就和攸關實在的客觀原則或真理洞見漸行漸遠。席勒之美學缺陷同樣源自先驗思維、視遊戲為主體的一種心靈狀態，不過他藉藝術在諸多二元對立的「統一」和「和解」方面卻獲得謝林(Schelling)、黑格爾(Hegel)的後續發揚。[7]

為從現世經驗喚醒藝術上所失落的真理，高達美乃對席勒美學之抽象化進行檢視，特別是就「美感意識」(aesthetic consciousness)展開批判。在高達美看來，美感意識意味著與實在的離異，正如美的表象與現實對立，此種離異之精神形式亟欲摒棄所謂附加於作品之額外要素，諸如目的、功能或內容意義，「藉由無視一件作品賴以立基之所有事物（它的原本生活脈絡以及賦予其意義的宗教或世俗功能），它乃作為『純粹的藝術作品』示人」(Gadamer 1989: 85)。但讓作品置身所在世界以理解其整全涵義，這些要素可謂十分關鍵的。在否定藝術作品與其世界的相互隸屬關係下，美感意識即成權衡藝術的核心，「它就一件作品之美感特質與引發人們採取某道德或宗教立場之所有內容要素間予以區分，並且徒恃自身而於作品之美感存在中呈現該特質」(Gadamer 1989: 85)。除了將這種把作品抽離所在世界或內容要素的作法稱為「美感區分」(aesthetic differentiation)，高達美尚指出如此不啻抽掉了人們得以與作品親和之主要條件。又因各美感對象皆不分先後地屬於意識之價值所予模式而宣稱有效，美感意識復具高達美稱為「同時性」(simultaneity)之特徵，其所忽略的即是不同時代間之聯結統合效應。尤有甚者，針對美感意識在時空上所反映的「非連續性」(discontinuity)和「直接性」(immediacy)，高達美則剴切駁斥道：「藝術的萬神殿並非把自身呈現給一種純粹美感意識之無時間性的現在，而是某心靈或精神歷史性地聚合及統整自身的活動。美感經驗遂為一種自我理解的方式，因自我理解總是透過其它事物而產生，且包含與它者的統一與整合。由於人們乃在世界中和藝術作品相遇並在個別作品中和某世界相遇，藝術作品便不會是人們剎那間魔幻似地陶醉其中的離異世界。情況倒是，人們學會在作品中或藉著作品理解自身，這表示人們在自我生存的連續性上揚棄了非連續性以及諸多孤立經驗的單子論點。是故，關於藝術和美感我們必須採取一種立場，其非主張直接性，而與人類歷史性[8] 處境相呼應」(Gadamer 1989: 97)。若進一步審視，可發現席勒的美育理念只側重「教化」過程中之「出離」，但這種不再「回歸」現世之舉僅能獲得形式上的普遍性，無法達到教育上十分重要的自我理解和認識，藝術經驗其實含藏了存在真理，藝術作品則為此現象提供了一條絕佳探索路徑。

貳、真摯藝術經驗的開展

誠如海德格對胡賽爾現象學所進行的變革及其在西方人文思潮掀起之漣漪，高達美於藝術經驗展現之真理觀點亦可說是對康德美學進行的轉化，除了受到海德格後期藝術之思的啟發，轉化的焦點又源自《判斷力批判》裏有關「想像力」(Einbildungskraft)的論述。依據《純粹理性批判》，康德認為人類只具感性直觀而不具知性及理性直觀能力，居中的「想像力」也只是知性的一個職能。於《判斷力批判》裏，「想像力」的職能卻產生了極大變化，因其不僅可在自由遊戲中與知性聯繫起來，以便使感性和某個知性概念協調，更可與理性聯繫起來，以便使感性和某個理性概念協調，前者即是優美，後者則為崇高，兩者均屬「反思判斷力」。藉由聯繫具體與抽象、部分和整體之「想像力」，高達美彷彿洞察到其正扮演使理性及知性概念感性化之解釋角色，[9] 惟此一詮釋遊戲乃生發於經驗世界而非先驗自我，並且有待教育的適切引導。

一、藝術作品的存在方式

以遊戲觀為路標並踏查海德格之徑，高達美旋即擺脫過濃的主體色彩，極力闡發介乎主體／客體、自由／限制、封閉／開放、模仿／真實、承襲／創造、普遍/特殊等二元對立間的藝術作品存在方式。遊戲的迷人之處，誠非從事者將其當作客體來對待，唯當投入其中、渾然忘我之際，遊戲才彰顯為遊戲。與之相映，藝術作品的真摯存在並不仰賴與其對立的主體意識，而是造成參與之人的改變，使經驗不斷增生擴大來開顯自身。高達美更指出，遊戲似乎沒有一個令其終止之目的，它總在不斷的往返過程中更新和展現自身，雖亦遵循規則，卻無為達特定目的之束縛，因而讓人感到釋放和自由。具有秩序的遊戲活動常為自身劃出特定場域，此一場域的開啟蘊含了人之各項舉措，同屬參與者的展現。遊戲的自我展現(self-presentation)特質一如大自然(nature)，大自然乃不具任何目的、毫不矯揉造作，永恆不斷地進行自我更新(self-renewal)，故在此方面可作為藝術作品的典範(Gadamer 1989: 101-110)。不過高達美絕未如康德般推崇「自然美」，並強調藝術總具有為了某人而呈顯之意義指向性及生發性，原本封閉的世

界即隨之開啟，形成一個連貫的意義整體和事物的神聖秩序。正值此際，遊戲亦從倏乎即逝的個別體驗[10] 中具備了穩定和普遍的形式(Gadamer 1986: 32, 53)。

（一）轉化成結構

一旦遊戲從短暫活動淬煉成恆久形式，其遂躋升至藝術作品的存在，高達美將這種蛻變稱為「轉化成結構」(transformation into structure)，但此處之「轉化」及「結構」究竟意所何指？反覆推敲高達美有關美學的前後期行文，便可發現他借用了亞里斯多德(Aristotle)的實現(energeia)說以及柏拉圖(Plato)的模仿(mimesis)與回憶(anamnesis)說(Gadamer 1989: 113-114)。

按高達美剖析，柏拉圖於〈菲力帕斯篇〉為彌補「理念」世界與「表象」世界的分裂，曾提出「演變成存在」(coming into being)的觀點，以此賦予「變動」(becoming)新義。於是，「存在」和「變動」兩者已非截然對立，純粹理智與實際行動亦藉「存在係從變動呈顯」(being emerges from becoming)之新詮而彼此契合。亞里斯多德則進一步提出「變動之存在」(the being of becoming)主張，同時新鑄實現(energeia)一詞，用以表示介乎「實在」(reality)和「行動」(activity)之間、一種蘊含自身目的之實踐過程(Gadamer 2007: 209-210)。再者，高達美更發揮古希臘哲學，認為藝術乃模仿性遊戲，人們即是透過模仿上之隱與顯從藝術作品獲得智慧。需加辨察的是，高達美之「模仿」觀與柏拉圖有異，較為靠近亞里斯多德；對柏拉圖來說，個別事物係對「理念」的模仿，藝術又是對個別事物的模仿，故與真理相隔兩個層次；亞里斯多德則把焦點置於模仿與被模仿者間的「相似性」而非「差異性」，肯定模仿性表現之認知價值(Gadamer 2007: 204)。綜攝古希臘思想及海德格之真理觀，高達美認為藝術遊戲中的模仿並非對原型的複刻，而是把經常隱匿及躲避的事物本質予以揭露、帶上前來，使其更加真摯地呈顯自身；模仿除了具認知功能，尚為一種比原先熟悉事物認識更多的「再認識」(recognition)，高達美遂不嚴格區分「再現」(representation)和「呈現」(presentation)，因每項成功之模仿均為事物本身之自我展現，人們的每一認識(cognition)皆屬此般模仿遊戲中之再認識(Gadamer 1989: 115)。

原來，「轉化」係指「模仿」；至於「結構」，則指模仿遊戲所展現出的

意義整體(Gadamer 1989: 117)或者說具循環性的再認識「形式」(form)，高達美甚至將此最足表彰作品獨立生命和超越特質的統一體稱為「理想性」(ideality) (Gadamer 1986: 47)或極致性(absoluteness) (Gadamer 2007: 198)。乍看之下，其又走回柏拉圖或黑格爾之觀念論舊路，當中的最大差別，在於前者忽略了藝術經驗中之意義增生性和不確定性，無法一勞永逸地用概念加以統馭，也因藝術作品飽藏深意卻難以捉摸，才突顯和一般器物之別；基於同樣理由，高達美十分重視藝術之「象徵」(symbol)特性，認為象徵係一種對意義或事物的「再現」，一如「模仿」的作用。象徵既能讓隱而不彰的意義出現，更可藉特殊指示展現事物全貌，有限存在之人遂得領悟超感官之無垠力量。[11] 象徵造就的絕非理智上之終極意義，而是在人們不斷投入遊戲的過程中所產生之豐盈意義，高達美特別稱此現象為「存在之增生」(an increase in being) (Gadamer 1986: 33-37)。

「轉化成結構」為高達美改寫康德「想像力」以達內在超越的一項宏圖，改寫筆法係得力海德格於《康德與形上學問題》一書中所另闢的「存在」蹊徑。[12] 依海德格之見，在《純粹理性批判》的第一版中，想像力係介於感性和知性之間且發揮著聯結作用的第三種心靈能力。可是在第二版的修訂中，康德卻將想像力從原先與感性、知性並列的層級改為隸屬知性之下的一種功能，同時造成其哲學體系上的諸多矛盾。海德格認為這不外是由於康德在想像力方面的退卻所致，故除了推崇第一版的觀點，海德格甚至主張想像力與其說是一種介於純粹直觀(pure intuition)和純粹思維(pure thinking)之間的能力，不如說是和它們一起出現並使得兩者統一成為可能的源初現象，這種現象也就是人的生存可能性，展現的正是人的存在(Heidegger 94-95)。海德格還進一步強調，康德曾於邏輯學講座的導言中說，以培育世界公民為目的之哲學旨趣，可提出以下問題：一、我能夠知道甚麼？二、我應該做甚麼？三、我可以希望甚麼？四、人是甚麼？且聲言前三個問題均歸結為最後一個問題(Heidegger 145-146)。但鑑於康德並未適切處理人的存在，海德格遂藉由「境遇之在」(Dasein)來詮釋「心境」、「領會」、「話語」各生存現象，而高達美則於承襲此一思路之際，更以康德想像力所突顯之接納的自發性(receptive spontaneity)作為參考路標，在感覺的接納性(receptivity)和理智的自發性(spontaneity)間不斷尋覓超越的可能性。

（二）藝術作品的時空境遇性

儘管具有超越性，藝術作品畢竟不能離開現世，並總顯現在某種情境之中，若將作品本質與具體表現區分，如「美感意識」所為，則會導致作品之抽象化、不再活靈活現，故高達美聲言，創作與素材、原作與再現、甚至表演者和觀賞者乃不可斷然區分，「表演者所展現以及觀賞者所認識的，乃如同詩人所創造之形式和實現自身」，此謂之「美感統合」(aesthetic non-differentiation) (Gadamer 1989: 117)，並以其反駁把作品抽離所在世界的「美感區分」。作品之表現雖有多樣可能性，彰顯出來的卻仍是同一個事物，「在模仿中被模仿以及被詩人所創造、表演者所展現、觀賞者所認識的不外所意指者」(Gadamer 1989: 117)，模仿或再現活動因而非屬專擅自為和任意盲目，仍須受到遊戲規則或作品規範之約束，如此方得享有再創造的自由並對未來保持開放，不致淪為詮釋上的虛無主義。精湛的藝術遊戲更令轉化舉措退居幕後，吸引人的不是表現技法，而是呈顯其中的連貫意義，這種成功媒介的過程，高達美謂為「充全的傳達」(total mediation) (Gadamer 1989: 120)。

藝術作品的存在亦具時間性，無論情境及時代如何變遷，作品非但不會分裂於各式各樣的表現手法，反倒藉之存在其中。多種存在可能性皆屬作品自身，縱使相隔數個世代，歷經浮沈的作品依然能穿越時空地風華再現，維繫自身的「同一性」(identity)和「連續性」(continuity)，此一聯結過往及未來而充全地顯現在當前之作品時間特性，高達美稱為「當前性」(contemporaneity)，以駁斥把一切作品均視作無前後差異、同時存在於孤立意識之「同時性」(Gadamer 1989: 127)。

誠如海德格將人的存在詮釋為「境遇之在」(Dasein)，藝術作品所展現的時空特性正說明了其乃屬一種境遇性的存在，於適切的處境中開顯不同意義、揭露自身本質，彷彿創造了新的生命，讓存在踵事增華。[13]

（三）各種藝術類型與教育

為具體印證藝術作品的存在特性，高達美首先舉出充滿遊藝活動之節慶(festival)加以申述。年度的節日慶典既非原先活動之重複，亦非另一項活

動之進行；慶祝方式儘管每年皆有變異，仍不失為同一項慶典，節日的意義恰存在於不斷地再現和變遷之中。作為遊戲的節慶活動乃是為了觀眾所呈顯，觀眾扮演的角色則非僅在旁注視，而是全然參與其中、當下與之共在，進而達到理解所在文化並拓展有限自我的教育宗旨。高達美更掇引希臘之“theoria”概念，說明「觀看」原指親臨現場之「參與」(participate)，透過這種參與，觀眾全然被凝神注視的事物所感動及統攝，且於自我出離和遺忘中與事物融為一體、化剎那為永恆(Gadamer 1989: 124-126)。

相似的藝術遊戲亦表現於戲劇，例如希臘酒神節演出的應景悲劇(tragedy)。提及悲劇，亞里斯多德的理論頗受高達美青睞，尤其是悲劇對觀眾造成的影響。於戲劇上演之際，觀眾常因主角迅速走向毀滅而被「憂傷」(misery)及「震顫」(horror)情感淹沒，自我侷囿的心靈卻藉悲壯情態獲得釋放，產生一種融合痛楚和悅樂的快慰。悲劇情致更為一種認定，亦即目睹主角在其過失行為和悲慘結果間的極度不相稱後，人們於焉瞭解命運的強大威力和自身生命的有限性，此一存在之形上秩序對所有人來說皆感同身受、真切如實，因而具有自我理解及教育的作用。雖然劇作自成具疆界的意義圈，與觀眾保有不容任意侵犯的距離，但透過渾然忘我的參與，人們遂得在澎湃情感中昇華至神聖境界，這個境界因躍升自生活世界，故非屬奇異夢幻、短暫迷離的美感意識王國，而是隨之引發生存意義的連續性，從隱蔽的生活世界中產生洞見，形成遭遇作品無異遭遇自身的意義整體(Gadamer 1989: 131-132)。由此可知，作品的存在乃為境遇而非客觀之在，藝術作品的理解必須視作意義如是生發的微妙現象。

表演藝術之外，視覺藝術中的繪畫(picture)同為高達美申明作品存在方式的佳例。繪畫誠非事物的「模本」(copy)，其間之主要差異，便是模本僅致力於和原物一樣，若能從模本認識原物，其任務便宣告完成，故模本係達到外在目的之手段，並註定了「自我消退」(self-effacement)的存在命運。繪畫則與呈顯之事物保持緊密交織的本質性關係，所描繪的圖像或許和原本事物不盡相同，反倒因此賦予自身存在的獨立性。不若模本之單向依附，繪畫和事物之關係乃是雙向共生的，如詩如畫的風景，堪稱最好說明。繪畫藝術與其說是再現，不如說原本事物透過畫作才獲致充分彰顯，當事物於繪畫中變得更加豐盈，彷彿第一次以該種面貌揭露自身，即突顯了藝術

作品的存在特性。繪畫在與原本事物的關係上還具可確定但未確定的指示作用，或者說形成具意指功能的結構(structure with a signifying function)，吸引不同時空下的觀眾流連徘徊；眷戀性的凝視(lingering vision)並非對事物的純粹知覺，而屬一種把某物視作某某的理解(understanding-as)，與事物進入不確定的多樣意義關聯，事物的同一性正存在於此般踵事增華且不虞匱乏之再認識中(Gadamer 1989: 138-143, 155, 91)。高達美曾以畢卡索(Picasso)為例，認為其立體派畫作便展現了同一事物的多重面向(Gadamer 1986: 27)，觀賞者除了可增益對既有事物的認識，這種過程更是教育性的。

除了節慶、戲劇、與繪畫，高達美也論及建築(architecture)和裝飾(the decorative)這兩種較為特殊的藝術形式。乍看之下，建築和裝飾的設計皆為達成既定目的，不盡符合藝術作品自我展現的性質，但若建築充分發揮應有功能之餘，仍有額外特性隨之閃現而讓人驚豔不已，亦即產生存在的增生現象，其便躋身藝術之境了。再者，作為襯托主要物件的裝飾，係以毫不突兀的方式於完美搭配中共同展現自身，甚至建築也在配合周遭環境以形成和諧整體而具裝飾性質(Gadamer 2007: 221-222)。藉此巧妙的格局布置，藝術乃散發著營造美感和講求品味的教育力量。

最後，對於文學(literature)這項藝術，高達美認為其存在方式乃繫乎閱讀上的理解，誠如音符需被彈奏而後得以聽見，文字唯有透過理解遊戲才能從僵硬符號產生鮮活意義。文學作品的創造和閱讀均仰賴語言，理解即屬一種內在的心靈言說和意義增生過程，不僅遙遠陌生的事物再度變得熟悉，彷彿於當前與自身對話，作品更常因歷久彌新、超越時空的特性而被賦予「經典文學」或「世界文學」，後世之讀者及作家雖將受其規則約束，卻亦藉此獲得真正自由，從中體現教育遊戲的真諦。高達美在論及文學時尚藉書寫作品之呈現形式——文本——來泛指一切藝術作品，從中強調作品之歷史性和語言性，且為其它人文學科之理解問題建立了橋樑(Gadamer 1989: 159-164)。

二、藝術作品詮釋舉隅

《真理與方法》的書名係與其內容大相徑庭，亦即絕非尋求一種標準程序，以獲致和事實符合的真理。或許正因如此，高達美並未在該書及其

它涉及美學的文中明確提出一套教學方法。這不表示藝術教育毫無章法可言，除了於行文中所隱約透露的見識外，高達美向來反對康德「自然美」優於「藝術美」的觀點及其後繼者席勒等人所主張、天才乃直接體現了自然的純粹形式。惟仍予以部分承襲的，則是跳脫主體範疇，進而與客體融為一體的遊戲說。是故，高達美十分看重這項學習對美感培育的重要，咸認美感係受社會影響，更和文化脈絡緊密交織。惟需留意的是，德文表達教育的相關用語“Bildung”和英文“Education”乃有內涵差別，前者除了有引導出來之意，更具自我形成的過程及於該過程所施加的形式，尤其不單指教室中的教學活動，而涉及一個人的自我修養和精神提升。

為擺脫失落於形式主義的現代美學並生發真摯的藝術經驗，教師的任務乃在引導學生具備細緻的感受力和理解力，亦即更加機敏地觀看或傾聽藝術作品，期能造成生命的變化、開顯存在的真意。為此，教師一方面應避免依照某種程序活動或固定問題來限制學生的理解反應，二方面應避免誘導學生逐步接受主流看法而放棄自身見解。更為可行的，則是營造一個自由、開放的教室氣氛，讓學生在沒有強加的概念或解釋框架下親近藝術作品，同時樂於分享自身的特殊感受和視角。教師尤須謹記，其所扮演的角色誠非向學生灌輸對藝術作品的理解，而是刺激學生對作品從事意義生發的遊戲。[14] 這種具有個人意義的理解往往無法傳授，除了需靠自身不斷嘗試和作品產生交流，臨機應變的教學智慧更存乎一心了。[15] 以下試就斯蒂芬．喬治(Stefan George)的詩歌解釋為例，[16] 藉此提供教學之道，這首詩的內容如下：

Anniversary

O sister, take the gray earthen jug,
Accompany me! for you have not forgotten
The pious ritual custom we have kept.
Today it is seven summers since we heard,
As we talked while drawing water from the
well:
On the same day our bridegroom died.
Let us, at the spring where two poplars

Stand with a pine in the meadows,
Fetch water in the gray earthen jug.

週年紀念日
哦姐妹，拾起灰色陶罐，
伴隨我！因妳未曾忘記
我們所維持的虔誠儀式慣例。
自從我們得知消息，今日已是第七個仲夏，
當我們一邊交談一邊汲水於
井：
我們的新郎於同一天去世了。
就讓我們，在源泉處，有兩株白楊
與一棵松樹佇立的草地那兒，
由灰色陶罐中取水。

由於過於簡潔之故，這首詩因而顯得十分神秘並引發許多詮釋上的問題，故不失為刺激學生思考的理想素材。在提供學生餘裕閱讀完畢後，教師可先請學生發表各自觀感並進行友善的意見交流，藉以從中檢視自身對作品的理解是否恰當；接著教師不妨把焦點置於這首詩總共出現多少人及其之間的關係，亦即提出某項問題來引發進一步的思考；與此同時，教師尚可掇引某些文藝評論的解釋作為參照：

第一種解釋來自莫維茨(Morwitz)，他認為在這首詩中提及四人，也就是二個分別與其他二位不同男子定下婚約的女子，七年前的某一日，當這兩位女子去井邊汲水時，發現彼此的未婚夫竟命喪同時，自此之後，這兩位女子便義結金蘭，並以每年該日共同至井邊汲水的方式來鞏固彼此的情誼。但這種解釋顯然有破綻，因為沒有辦法將此首詩中最後三句所描繪的二株白楊(two poplars)及一棵松樹(a pine)於數目上與四個人一一對應。

第二種解釋為博克(Bock)所提出，主張此首詩訴說著二位女子在彼此不知情的狀況下深愛著同一位男子，有一天，當她們得知其各自所愛都已亡故時，才發覺竟然如此。其後，她們便將該日誌為彼此特殊情誼之始。雖然這樣可將詩中的樹木與人物一一對應，可是這種解釋亦有缺點，因為

「新郎」(bridegroom)通常意指與一位女子間具有法定的誓約關係，而且往往是在結婚典禮上出現的男子，如此一來，此一已故男子不是重婚了嗎？為避免矛盾，博克便將「新郎」重新界定為女子所深愛並以身相許的人。

第三種解釋肇端於舒爾茨(Schulz)，強調此首詩確實指涉兩女一男，並且此一男子也的確與兩位女子定下婚約。有一天當這兩位女子得知其新郎官乃於同一天逝世時，才覺察原來彼此皆遭受矇騙，並在極度失望之際將這天視作苦情姊妹的拜把之始。可是這種解釋也有未竟理想之處，因為如此便無法與詩中「虔誠儀式慣例」(the pious ritual custom)一詞所營造出的聖潔風格相契。

那麼，哪一個解釋才是「正確的」(correct)呢？提出又一項相關議題後，教師可向學生介紹，若以「真理的符應論」(the correspondence theory of truth)視之，最正確的解釋就是和作者的意圖(the author’s intention)一致，尤其如果作者自己隨後曾加以明示的話；但於更多情況下，許多文藝評論中的解釋並非志在準確求索作者意圖，特別是當作者並不將自身意圖視為作品的唯一真正意涵時。例如喬治就曾聲言，讀者可從他的詩中襲取一個連他自己都未曾思及的意義，亦即喬治賦予詩歌以自身代表自身的權利。如此一來，作者意圖便無法作為終極而絕對的檢證判準(Gadamer 1989: 372)；攸關緊要的，乃是真摯面對內心的所思所感。

但教師仍須向學生傳達，每個人的反應雖具有多樣性，隨意解釋的大門並不就此而敞開，因為解釋仍不能全然與主題無關(Gadamer 1989: 329)，而且需要加以反思檢視。比如在上例喬治的詩中，第一種解釋面臨人物與樹木無法在數量上取得協調的困難；第二種解釋雖克服此一困難，卻遭遇無法解決「新郎」一詞的問題；第三種解釋固無前二者之弊病，但卻與「虔誠儀式慣例」所營造出的聖潔語境格格不入。至此，教師不妨發表自身看法：「虔誠儀式慣例」可以不是針對男子之死，而是二位女子姊妹情誼之始，故其比較偏好第三種解釋。教師還可申論，以上三種解釋皆未能妥善處理為何此一義結金蘭的紀念儀式要以一種近乎宗教的方式來進行，讓學生對作品意義保持開放(Gadamer 1989: 268)，以期達到存在之增生。

藝術作品的賞析絕非只為捕捉一種純粹形式，而是伴隨著某種意義的產生。生活經驗則與藝術感受互為表裏，在此交流過程中，個人常能透過

作品獲得看待世界的嶄新眼光，提升自我至更高的生命境界，所生發的乃是一種非徒具固定概念、作者亦非最終判準的詮釋遊戲，就在破除主體／客體、自由／限制、封閉／開放等二元對立的超越過程中，高達美的教育旨趣亦於此彰顯。

結　語

講求效率、大量機械性複製的現代社會已嚴重威脅人之生存，綜觀教育場域，資本主義導向的課程和教學設計幾乎摧毀了人的靈性，使美之光環盡失。為化解存在危機、替現代人尋覓出路，盡顯人文奧秘的藝術活動遂成高達美心之所繫，「遊戲」、「象徵」和「節慶」則是這項探究的三個扼要面向。首先就「遊戲」來說，其特徵即為返復循環的活動，但看似重複之舉仍享有自由、不受外在目的所限，從中彰顯自身的存在和意義。也就是說，遊戲必須遵守活動得以進行的規則，否則便玩不起來；儘管遵守規則，世間卻不存在完全相同的兩場遊戲，倒是於此過程創建嶄新內涵。其次就「象徵」而言，它的作用極似分成兩半之信物(tessera hospitalis)，透過其中一半再度認出原先事物，不過它更具意義指涉上之不確定性和可能性，故與明確界定意義的概念迥異。象徵乃再現了某種事物及意義，此一再現絕非複製，而係讓原先事物變得更加豐盈之一種模仿；經由這種模仿，人們不但對熟稔事物產生新的認識，尚可從中窺探宇宙之浩瀚無垠和神聖法則。[17] 最後就「節慶」來說，每逢佳節來臨，人們莫不彼此團聚而展現生命共同體，惟循環再現的節日非徒日曆上之排定時程，其乃需要人的參與，方能締造光景、讓節日真正到來。節日的這種時間性有如成長，人們往往是在投入生活而非精心計算中，某天突然覺察自己已經長大、不再是個小孩了(Gadamer 1986: 22-45)。[18] 美好之生命發展，誠有賴仔細聆聽此般成長節奏。

若再三玩味高達美之意，便可發現他之所以突顯「遊戲」、「象徵」和「節慶」，乃為申明「在藝術的經驗中，我們必須學習如何以一種極為特殊的方式棲居(dwell upon)於作品。當我們能夠如此，則不會有任何煩悶之感，因我們愈駐足良久，作品愈能展現其豐富多樣性。我們於藝術上的時間經驗，其本質即在學習如何以此方式委身逗留。或許，這也是賜予身為有限

存在者的我們得以與永恆產生聯繫的唯一方式」(Gadamer 1986: 45)。言下之意，在主客合一、渾然忘我的遊戲中，人們再度認識透過模仿所開顯之事物本質，這種奧妙的藝術經驗不禁令人對作品發出讚嘆：「如此真實、如此充滿靈動！」(So true, so full of being!) (Gadamer 2007: 207)較諸科學命題，這般藝術真理深具尚未分析的原初狀態、無法運用科學方法加以掌握，故其獲致誠屬不易，亟待善加揣摩學習。

藝術作品和一般器物的最大不同，除了獨特性和不可取代性，莫過其傳達語言的方式。無論視覺或非視覺、文字或非文字藝術，作品在在挑戰人們傾聽其所訴說的話語，唯有打開心靈深處的耳朵，才有機緣和作品產生內在交流，領略超越現實的弦外之音。[19] 此一「內在超越」(immanent transcendence)更彰顯在對話參與者共創意義融貫性，轉而將遊戲化為永恆形式及不朽典範。對此，高達美舉出兩個極端反例，其一是只為滿足某種預期目的，如門外人士所為；其二則十分在意表演者的個人身份，如圈內人士之舉。但真摯的藝術經驗絕非繫於對確定事物的預期，個人技法亦不能掩蓋作品自身，一旦溝通遊戲或心靈交流產生，往往盈溢著令人驚訝和不可控制的事物，並於排山倒海席捲而來之力量中開顯意義、吐露真理(Gadamer 1986: 34, 46, 52)。

「藝術中乃不具知識嗎？藝術經驗難道不包含一種誠然有別於科學的真理宣稱，但卻並不比其遜色？美學的任務不正是要去為藝術經驗、一種獨特的知識模式奠定事實，其誠然不同於替科學提供基本數據以建構自然知識的感官知識(sensory knowledge)，也不同於所有道德的理性知識(rational knowledge)，因而的確不同於一切概念知識(conceptual knowledge)，不過仍為知識，亦即傳遞真理？」(Gadamer 1989: 97-98)[20] 「若如康德一樣，憑藉知識的科學概念和實在的科學概念來衡量知識的真理，那麼這就很難被認同。有必要比康德更加廣泛地來對待經驗(Erfahrung)的概念，如此藝術作品的經驗才能作為經驗被理解」(Gadamer 1989: 98)。上述提問除了可簡單勾勒高達美的美育旨趣，更充分施展「詮釋學的想像力」(hermeneutical imagination)，而「詮釋學的想像力」，就是對事物可疑性的感知(a sense of the questionableness of something)，並據以所要求人們者(what this requires of us) (Gadamer 2001: 42)。

揭示存在的真摯經驗乃發揮著聯繫感官與超感官、個體與共同體的大能，這股通天人、合內外的力量既為藝術活動的泉源，更是人文教育存亡成敗的關鍵。

註　釋

1. 關於本文譯詞，有三點亟需先行釐清：第一，以現在分詞“being”表示的英文“be”動詞，譬如“am,” “is,” “are”等，於中文之文句脈絡裏可分別譯成「是」、「有」、「在」，極難固守一義，本文考慮行文後，將“Being”主要譯為「存在」，“beings”則譯為「存在者」（等同於另譯之存有和存有者），而這項存有論差異是海德格思想的基本精神，至於特指人之存在的“existence”則譯為「生存」。第二，海德格所言之“Da-sein”，已有「親在」、「此有」、「緣在」等譯法，每一譯法皆具其優點（意義的開顯）和缺點（意義的遮蔽），若語言發揮著海德格主張之既開顯又遮蔽的作用，保持意義的開放誠屬必要。反覆推敲《存在與時間》各個章節的“Da-sein”語意後，本文乃嘗試將其譯為「境遇之在」。第三，“Ereignis”亦有「本成」、「居有」、「緣起」等譯法，海德格認為這個字相當於老子所言的「道」，通觀後期文獻中“Ereignis”的各項所指，本文則嘗試將其譯為「際會生發」。
2. 有關浪漫思潮的發展特點，係參見 Taylor (1996)。
3. 關於現代美學的嚆矢，係參見 Sirowy (2015)，頁 519-540。
4. 有關康德的思想闡釋，係參見 Hammermeister (2002)，頁 111-152。
5. 先天(a priori)、先驗(transcendental)、超驗(transcendent)三個概念乃分別指「與生俱來」、「先於經驗並使其成為可能的條件」以及「超出經驗範圍之外的事物」，但康德有時常混和使用。海德格和高達美則多在「超越」的意義上來使用“transzendent” (transcendent)。
6. 有關啟蒙運動和浪漫主義的關係，係參見 Beiser (1996)，頁 317-329。
7. 關於 Schiller 的思想闡釋，係參見 Hammermeister (2002)，頁 153-212。
8. 高達美曾提及黑格爾《精神現象學》裏的一則比喻，認為歷史流傳之藝術作品就像一位少女從樹梢採摘下來的水果，業已遠離其所生長的土讓、季節和氣候，試圖恢復果實的生長原貌非但徒勞，充其量只是觀念上的外在表徵(Gadamer 1989: 167-168)。若欲領略果實的真正韻味或鮮活生命，端賴當下去細細品嚐，此即不離人之生存處境而與過去產生聯結的歷史性。
9. 有關「反思判斷力」的「解釋」性質，係參見 Kneller (1996)，頁 453-470。
10. 高達美將這種個別體驗稱為“Erlebnis”，並用他所強調的真摯經驗“Erfahrung”加以區隔，前者乃為人所擁有，後者則超出掌控範圍而擁有人，兩者的差異宛如海德格之區隔存在者(beings)與存在(Being)。

11. 由於忽略了「象徵」在高達美思想中的重要性及其「介於一之間」(in between)之遊戲旨趣，尼古拉斯．戴維(Nicholas Davey)乃對「轉化成結構」的論述加以質疑，認為「事物不可能既是整全卻又未完成的」(Something cannot be whole yet incomplete.)。全文可見 Davey (2009)，頁 147-162。
12. 相關思路可見 Gadamer (1986)，頁 157-170。
13. 藝術作品的存在「境遇性」(occasionality)於《真理與方法》第二部分之歷史探討中乃演變成「視域交融」(the fusion of horizons)。
14. 此處有關藝術教學的策略，係參酌 Wolff & Geahigan (1997)，頁 173-199。
15. 高達美承襲亞里斯多德觀點，將教育視為實踐哲學(practical philosophy)，屬於一種實踐性智慧(phronesis)。相關論述可見 Gadamer (1996)，頁 123, 120。
16. 以下涉及詩歌解釋的內容，均參見 Specht (1988)，頁 153-169。
17. 除了康德和亞里斯多德，高達美此處之美學觀乃受到畢達哥拉斯(Pythagoras)的影響(Gadamer 1986: 101-104）。
18. 高達美曾將這種時間性稱為「自發的時間」(autonomous time)，以此區隔「空白的時間」(empty time)，前者出自「履行」(fulfillment)，後者則有待「填補」(to be filled)，此一區隔恰似海德格「真摯」(authentic)與「非真摯」(inauthentic)的時間性(temporality)。
19. 高達美將這種有別於表面官能的聽覺稱作「內在之耳」(inner ear) (Gadamer 1986: 44)。
20. 有關高達美之藝術思索，邁克爾．凱利(Michael Kelly)強調其乃訴諸三項批判來進行：「他對視藝術為謊言並否認其能提出真理宣稱之藝術哲學加以批判；他對抽離藝術中之真理經驗的美感意識加以批判；他對可追溯至康德《判斷力批判》之現代藝術主體化加以批判。」這三項批判彼此又緊密結合，「因他認為美學的主體化與美感意識不啻孿生概念，正是由主體意識出發，藝術才無任何真理可言。」雖然部分同意高達美的批判，邁克爾．凱利之為文目的乃在反駁上述觀點，主張藝術其實無法提出真理宣稱，充其量只算提供某種有待檢證的內容；縱使意識有其侷限性，藝術仍可作為反思的客體來深究；何況藝術向來具有主觀性，不可能完全超越主體。邁克爾．凱利的論述似乎頗具說服力，但其實未加留意高達美此處所提出的問題旨趣，導致主要論證產生偏失。全文可見 Kelly (2004)，頁 103-120。

徵引文獻

Beiser, Frederick C. (1996) “Early Romanticism and the Aufklarung.” James Schmidt (ed.): 317-329.

Davey, Nicholas (2009) “Gadamer and the Ambiguity of Appearance.” Francis

Halsall, Julia Jansen & Tony O'Connor (eds.): *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice* (Stanford: Stanford University Press), 147-162.

Gadamer, Hans-Georg (1986) *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* [1977]. Trans. Nicholas Walker (London: Cambridge University Press).

Gadamer, Hans-Georg (1989) *Truth and Method* [1960]. Eds. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall (New York: Continuum International Publishing Group).

Gadamer, Hans-Georg (1996) *Reason in the Age of Science* [1976]. Trans. Frederick G. Lawrence (Cambridge: The MIT Press).

Gadamer, Hans-Georg (2001) *Gadamer in Conversation: Reflections and Commentary.* Ed. & trans. Richard E. Palmer (New Haven: Yale University Press).

Gadamer, Hans-Georg (2007) *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings* [1997]. Ed. Richard E. Palmer (Evanston: Northwestern University Press).

Hammermeister, Kai (2002) *The German Aesthetic Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press).

Heidegger, Martin (1997) *Kant and the Problem of Metaphysics* [1973]. Trans. Richard Taft (Bloomington: Indiana University Press).

Kant, Immanuel (2005) *Critique of Judgement* [1790]. Trans. J. H. Bernard (Mineola: Dover Publication).

Kelly, Michael (2004) "A critique of Gadamer's Aesthetics." Bruce Krajewski (ed.): *Gadamer's Repercussions* (Berkeley: University of California Press), 103-120.

Kneller, Jane (1996) "The Failure of Kant's Imagination." James Schmidt (ed.): 453-470.

Schiller, Freidrich (1985) *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters* [1795]. Trans. Elizabeth M. Wilkinson & Leonard A. Willoughby (Oxford: Oxford University Press).

Schmidt, James (Ed.) (1996) *What is Enlightenment?* (Berkeley: University of California Press).

Sirowy, Beata (2015) "Hermeneutics, Aesthetics and the Arts." Jeff Malpas & Hans-Helmuth Gander (eds.): *The Routledge Companion to Hermeneutics* (London: Routledge), 519-540.

Specht, Ernst K. (1988) "Literary-critical Interpretation: Psychoanalytic Interpretation." John M. Connolly & Thomas Keutner (eds.): *Hermeneutics versus Science: Three German Views* (Notre Dame: University of Notre Dame Press), 153-169.

Taylor, Charles (1996) *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge: Harvard University Press).

Wolff, Theodore F. & Geahigan, George (1997) *Art Criticism and Education* (Urbana: University of Illinois Press).

摘　要

在充斥現代科技與大眾傳媒的世界，人類文明乃至生存狀態均遭嚴重異化，極能表彰精神發展之藝術作品也遺忘了初衷，淪為供人品評享樂的客體；究其肇始，則可溯自康德、席勒以來之美學主體化和美感意識。為重啟藝術開顯真理之能，高達美一方面蹈襲了海德格存在之思、兼及黑格爾辯證心法，另一方面乃改寫柏拉圖、亞里斯多德之模仿說和回憶說，賦予藝術及教育活動以新詮。對高達美而言，藝術作品宛如獨樹一幟的文本，只有潛心學習解讀和傾聽，才會開始訴說幽微之語；意義的生發亟需人之融入，非恃純粹靜觀所能遂致。就在對話遊戲中，先前隱匿的事物可能突然乍現，令人於驚奇之際更加認識所在世界，此一真摯的藝術經驗，誠乃高達美詮釋學之苦心孤詣。

關鍵詞：極致性、當前性、轉化成結構、存在之增生、充全的傳達

Gadamer's Philosophy of Art and Educational Tenets

LI Keh-Hwan
National Taiwan University of Arts

ABSTRACT

With the prevalence of highly-developed technology and mass media, human culture or existential condition is severely under threat in this modern world. Once the very representative of human spirit, the work of art now deviates from its origin and serves only as a kind of evaluable or enjoyable object. This outcome may trace back to the subjectivization of aesthetics and aesthetic consciousness emphasized by Kant and Schiller. With a view to rehabilitate the truth-revealing power of art, Gadamer not only inherits Heidegger's thought of being and Hegel's dialectics but recasts Plato's and Aristotle's imitation as well as recognition theories for bestowing significance on art and education anew. According to Gadamer, the work of art is just like any extraordinary text; it only begins to speak after one has strenuously learned how to listen carefully. Therefore, the occurring of meanings requires human beings' constructive participation. By no means can it rely on pure contemplation only. In the play of dialogue, the previously-hidden things may reveal themselves all of a sudden, making someone recognize this living world much better by surprise. Such an authentic experience of art is the core of Gadamer's philosophical hermeneutics.

KEYWORDS: absoluteness, contemporaneity, transformation into structure, an increase in being, total mediation

無處歸屬

蔡揚名黑幫三部曲中的父子關係與社會反思

江美萱
國立臺北藝術大學

引　言

黑幫片是犯罪電影(crime film)之下重要的次類型，從好萊塢無聲片時期開始，黑幫英雄的權力鬥爭以及幫派成員間超越血緣關係的兄弟情誼便成為類型的核心元素。[1] 在黑幫類型中，家庭雖然不像幫派犯罪一般佔據故事的主體，但其重要性隨著類型發展逐漸增加：早期古典黑幫片雖然強調個人主義，卻有不少悲劇因為主角無法逃離家庭的影響而造成，不論是《疤面人》(*Scarface*, 1932)主角東尼(Tony)對自己妹妹的過度保護，又或是《白熱》(*White Heat*, 1949)中科迪(Cody)的戀母情結都成了這些黑幫角色的弱點，卻也顯露出他們人性的一面。隨著一九七〇年代《教父》(*The Godfather*, 1972)為首的現代黑幫片出現，類型開始有越來越多歐洲移民幫派的描繪，這些新移民對於家庭傳統的重視也反映在犯罪活動中，家庭對幫派的影響力也逐漸加深，在類型的敘事中開始有了越來越大的比重。在好萊塢黑幫類型裏，家庭常造成黑幫進退兩難的局面，黑幫份子被迫在捍衛家人和追求自我成就間作出抉擇，也正是因為對家庭的情感，讓黑幫英雄成為一個模糊曖昧的角色。

August 31, 2021 收到稿件／November 18, 2021 接受刊登
《中山人文學報》no.52 (January 2022): 23-47

§ 江美萱，美國伊利諾大學香檳分校東亞語文學系博士，現為國立臺北藝術大學電影創作學系助理教授。*Email: meihsuan@filmmaking.tnua.edu.tw*

一九八〇年代末期，臺灣黑幫片衍生出不同於好萊塢黑幫片的風格美學，雖然這些作品過去並未受到太多學界關注，但它們在臺灣黑幫片發展上具有舉足輕重的地位，其中更有不少作品能夠與同時期香港幫派犯罪電影相互抗衡。本文以蔡揚名在一九八〇年代末期拍攝的黑幫三部曲為例，探討解嚴後臺灣社會和電影工業如何發展出在地黑幫類型特色，其中，家庭——特別是父子關係——更在蔡揚名所拍攝之黑幫類型片中佔有重要分量，主角在血緣和幫派家庭認同上的困境不只導向男性幫派成員的挫敗陽剛性，更反映出當時社會的集體潛意識，透過家庭主題對社會的反思與批判也成為蔡揚名黑幫片重要特色之一。

蔡揚名為臺灣一九七〇年代至一九八〇年代重要且多產的商業類型片導演，他在臺語片時期是紅極一時的小生「陽明」，[2] 主演過不同類型的電影，從一九六三到一九七〇年間共拍攝過一百多部臺語片。他從一九六九年《淚的小花》開始擔任導演職務，一九七〇年代初期獲得張徹的賞識，因此受邀加入邵氏電影公司，卻因為合約糾紛在幾年後回到臺灣，掛上「歐陽俊」這個名字拍片。後來因為他的《錯誤的第一步》(1979)帶動了一九七〇年代末期臺灣社會寫實電影的風潮，持續在一九八〇年代創作犯罪類型電影，直到一九八〇年代末期他對黑幫類型的掌控逐漸成熟。蔡揚名在一九六〇年代末期到一九九〇年代拍攝至少五十部作品，[3] 類型含括文藝愛情、武俠、喜劇、犯罪等，其中最多為動作類型（武俠、功夫），約有十七部，[4] 其次為犯罪類型，約十二部，而他的犯罪電影大多為警匪片與黑幫片。

蔡揚名的黑幫三部曲：《大頭仔》(1988)、《兄弟珍重》(1990)、和《阿呆》(1992)，延續蔡揚名早期犯罪電影的創作風格，也反映出這些黑幫片所處時代的特點與脈絡。不同於同時期香港幫派片的浪漫英雄主義以及兄弟情誼，這三部作品皆強調男性幫派份子陽剛氣質的挫敗，黑幫主角因為無法獲得親生父親認同（或無法成為被認同的父親）而產生身份建構的危機。前兩部作品達到商業上的成功後，蔡揚名黑幫三部曲的最終章《阿呆》展現了更大的企圖，不再只是以滿足觀眾對於黑幫生態的好奇以及對於動作的快感為目標，而是有意識地透過黑幫主角的父子關係來回應一九八〇年代末期到一九九〇年代初期臺灣社會在快速發展下產生的認同困境，進一步點出解嚴後外省人對臺灣的矛盾情感，以及資本主義現代性對傳統價值

的打擊，並以喪失歸屬感的黑幫英雄為後起的臺灣黑幫片開啟新的面向。

壹、蔡揚名與臺灣犯罪類型片

黑幫類型通常與時事和當代社會有密切關聯，因此，黑幫片在臺灣的社會文化脈絡下自然也有著不同的呈現方式，除了反映出本土幫派生態，也呼應臺灣在不同時期的社會議題，並且透過遊走在社會邊緣的幫派份子的觀點，捕捉解嚴後臺灣社會的轉變。在官方資料上，一九九〇年以前臺灣鮮少有影片掛上「幫派」類型的標籤向新聞局申請影片檢查，[5] 事實上，從臺語片時期就已經有不少以社會犯罪事件為主體的電影，但多為個人或地痞流氓所為，而非有組織的幫派犯罪。一九六〇年代中期國語片興起後，中央電影公司（中影）所提出的健康寫實主義著重在社會教化，表明反對赤、黃、黑文化三害，伴隨當時嚴格的電檢制度更阻止了幫派和犯罪電影的發展。直至一九七〇年代末期，觀眾逐漸對當時受歡迎的功夫和文藝愛情類型感到疲乏，這也迫使臺灣電影工業尋找一個新鮮的類型來吸引觀眾，幫派鬥爭也因此成為當時臺灣銀幕上常見的題材。一九七〇年代末期到一九八〇年代初期的社會寫實電影首先挑戰審查制度，嘗試犯罪議題，蔡揚名的《錯誤的第一步》便是在這樣的背景下出現的產物，這部電影描繪一個殺人犯浪子回頭的故事，雖然電影呈現出一九七〇年代少見的暴力影像，但因為強調主角在蘭嶼管訓機構的改造，警世且正面的訊息順利讓電影安全通過政府審查。蔡揚名的《錯誤的第一步》和《凌晨六點槍聲》(1979)很快便帶動一波社會寫實電影熱潮，當時不只在銀幕上充斥犯罪題材影片，現實世界裏，電影圈也因黑道介入、恐嚇等事件進入一片紛亂。[6] 但在犯罪、賭博電影之外，王菊金的《上海社會檔案》(1981)另外開啟了女性剝削主題，也讓社會寫實電影中有越來越多女性復仇片，蔡揚名的《女性的復仇》(1982)正是這樣的作品之一。[7] 儘管蔡揚名的《女性的復仇》被視為臺灣當時女性復仇片最具代表性的作品之一，他在此時期更常處理的其實還是警匪及幫派電影，前者包含《慧眼識英雄》(1982)、《小妞．大盜．我》(1982)，後者則以《衝破黑漩渦》(1982)為代表。

隨著社會寫實電影熱潮在一九八〇年代中期消退，蔡揚名從一九八四到一九八七年所拍攝的主要為文藝片，同時期快速發展的臺灣新電影也帶

給蔡揚名創作的養分。許多新電影運動的重要電影工作者也與蔡揚名多次合作，例如吳念真便擔任過蔡揚名眾多作品的編劇，其中也包含了蔡揚名後期的黑幫三部曲。另外，在新電影初期改編鄉土及現代文學的浪潮下，蔡揚名也曾在一九八四年改編楊青矗的小說〈在室男〉，在片中刻畫小人物的生活，再現在地人的生活經驗，表現出對鄉土、「臺灣性」的關注。他為臺灣省電影製片廠所拍攝的《芳草碧連天》(1987)一樣關注鄉土，電影中農會提倡精緻農業以及農村改造的主題則與一九六〇年代中期開始的健康寫實電影有著異曲同工之妙。直到一九八〇年代末期，蔡揚名才又回到犯罪電影類型，而他在一九八〇年代中期作品裏對鄉土小人物的關懷也成為他黑幫三部曲中角色形塑的重要元素。

一九八七年臺灣解除戒嚴，電影工業卻陷入一片低迷，在一九八〇年代前半期一度極受歡迎的社會寫實片、校園青春片相繼失利下，臺灣電影只能盲目跟拍香港當時熱門類型，例如疆屍片和「大哥片」(盧非易 301)。香港犯罪電影的發展與臺灣相較之下較早開始，蒲鋒(2014)在他對香港黑幫片發展史的耙梳中提到，一九六〇年代末期香港電檢制度變得寬鬆，加上一九七〇年代媒體對犯罪的報導也提供當時黑幫片不少創作靈感，間接促成一九七〇年代香港黑幫片的成形。香港從一九七〇年代後期新浪潮開始後，也有不少作者導演以自己獨特的風格來呈現犯罪、警匪議題，例如許鞍華的《瘋劫》(1979)、徐克的《第一類型危險》(1980)、譚家明的《烈火青春》(1982)、王家衛的《旺角卡門》(1988)等等，張建德(Stephen Teo)認為正是這一類型的多面性(versatility)以及突顯社會問題的能力，讓許多新浪潮導演以犯罪驚悚類型作為自己的處女作，以此類型對香港做出寓言式的陳述(Teo 1997)。在新浪潮作品外，當時有不少香港商業黑幫片在臺灣受到好評：例如麥當雄的經典之作《省港旗兵》(1984)曾在第廿一屆金馬獎大獲異彩，[8] 吳宇森的《英雄本色》(1986)系列不只讓周潤發飾演的「小馬哥」成為經典幫派英雄形象，也在金馬獎獲得十項提名。同樣由周潤發主演的《龍虎風雲》(1987)也讓導演林嶺東在一九八〇年代末期開啟他的「風雲三部曲」，[9] 可見香港幫派類型電影在臺灣的受歡迎程度。然而，如同眾多學者所指出，香港黑幫片反映出當地特殊的歷史文化背景，不論是香港對大陸內地情感的轉變、對一九九七年香港政權移交的不安、甚至

是對臺灣作為香港的異域之想像等，都展現出香港與臺灣一九八〇年代黑幫片的差異性。[10]

香港黑幫片帶動下，一九八〇年代中後期臺灣也出現一波商業黑幫片，在蔡揚名的黑幫三部曲之外還有張智超的《企業流氓》(1989)和《流氓世家》(1989)、朱延平的《五湖四海》(1992)等片。這幾位導演在一九八〇年代初期皆曾拍攝社會寫實電影，[11] 當時的社會寫實電影多以煽情的敘事手法處理犯罪，並且強調色情和血腥暴力的描繪，這些作品為了規避審查制度而多將故事設定在臺灣以外的地方，例如日本、香港，又或是架空的國度。相較之下，蔡揚名等人在一九八〇年代末期拍攝的幫派犯罪電影在風格上相對寫實，這些黑幫片多以本土幫派鬥爭故事為主軸，同時透過幫派議題反映臺灣當時的社會問題，例如解嚴後幫派的公司與企業化、戰後臺灣的省籍衝突、社會邊緣人物的生存與心理狀況等。事實上，隨著資訊的發達，社會各種犯罪案件充斥新聞版面，例如從一九八四年開始警方所公佈的十大槍擊要犯以及政府的掃黑行動，這些報導受到社會大眾關注，也提供了當時創作者不少對於黑社會更具體的想像。

蔡揚名的黑幫三部曲在一波香港類型電影大舉進攻臺灣市場時上映，也因此常被拿來與香港黑幫片做比較，例如在一九八八年《大頭仔》上映時，《民生報》曾在當年七月四號刊登一篇報導，文中受訪的觀眾將這部片形容成「一部純本土人情風味的寫實社會片」，「編導方面突破港片式的英雄主義，而能更真實，更平常的體會出『角頭』兄弟的生命與悲哀」，當時觀眾都觀察到吳宇森所開啟的梟雄片和蔡揚名對本土幫派文化處理方式的分歧。的確，吳宇森的重點在於英雄的形塑，他鏡頭下的黑幫角色外表光鮮亮麗，透過槍戰與暴力美學描繪主角的英勇無敵，更透過江湖的情義強化英雄崇拜。而蔡揚名的的犯罪類型片則寫實呈現不同於香港的幫派生態，也反映了臺灣在解嚴後的政治、經濟問題。相較於吳宇森的浪漫英雄主義，蔡揚名片中的黑幫主角多為平凡小人物，[12] 劇本也大多根據真實人事改編。臺灣當時並沒有太多黑道小說，反而有些作品依照幫派人物的生平或經歷改寫，而這些作品也成為蔡揚名創作的靈感，例如《衝破黑漩渦》是根據在獄中成為小說家的唐震寰的故事改編；《大頭仔》則改編自角頭老大吳進成的自傳《我在黑社會的日子》。[13] 蔡揚名也多次在訪談中提及兩地

的審查制度造成電影尺度上的差異，例如香港的幫派片可以有在酒家開槍的戲，但臺灣的新聞局認為不能以這樣的方式呈現臺灣社會。[14]

在一九八〇年代到一九九〇年代香港黑幫片興盛、帶動華語電影潮流的時期，蔡揚名的黑幫三部曲在臺灣影壇佔有重要地位，然而目前學界對於蔡揚名之研究甚少，現有對於臺灣犯罪電影的研究，更多聚焦在一九七〇年代末期到一九八〇年代初期的社會寫實電影、解嚴後延續新電影風格的幫派主題電影、及二〇〇〇年後幫派電影的分析。早期對於社會寫實電影的研究中，張藝鐘(2010; 2012)將臺灣社會寫實電影與日本幫派片做比較，強調社會寫實片背後的階級意識，他認為這些犯罪電影中邊緣化角色的客體化，反映出臺灣社會的主體意識更朝向中產階級價值觀。事實上，近幾年對社會寫實電影的研究更專注在女性復仇類型，例如卓庭伍從明星研究角度切入，解析社會寫實女星轉向現代與鄉土文學改編作品後銀幕形象的轉變(2018)，江美萱則追溯一九七〇年代中期的性別論述如何影響社會寫實片中的女性形象(2018)。另一方面，聚焦在解嚴後新電影脈絡下的黑幫題材電影，廖瑩芝在她的研究中指出這些電影突顯出挫敗的男性性格，在這種閹割焦慮背後其實也反映該時代的國族困境。她觀察到這些電影中的男性幫派成員不像好萊塢黑幫英雄，擁有事業上的優越以及吸引人的體魄，而是以保護女人和家庭的決心意志為其強化陽剛氣概的方式，片中挫敗的男性氣概和低社會位階也呼應了幫派男性的生存、認同困境(2015)。[15] 王美玉同樣討論一九八〇年代臺灣電影中的幫派題材，她認為這些電影將青少年成長經驗與幫派相關符碼結合，構成與一九八〇年代青少年成長電影截然不同的樣貌(2009)。在二〇〇〇年後本土黑幫片的再興後，更有不少學者深探這些作品中的兄弟情誼，例如王嘉蘭(Sharon Chialan Wang)觀察到《艋舺》(2010)和不少千禧年後的青春成長片相似，以酷兒元素突破過去臺灣電影在處理本土文化根源時同值性極高的歷史敘事(Wang 2015)。[16]

與上述幾個時期的黑幫片研究相比，一九八〇末期到一九九〇初期商業黑幫片之相關論述相顯匱乏，除了李青蓉從電影中的警察形象和警匪片切入蔡揚名電影研究外(2018)，少有針對蔡揚名犯罪電影之學術討論。因此，本文將聚焦在蔡揚名一九八〇年代末期的黑幫三部曲，探討蔡揚名對類型的獨特詮釋以及其背後所反映之文化意義。在黑幫三部曲中，蔡揚名

奠定了自己的風格與臺灣現代黑幫片的基調，一方面延續他在一九八〇年代初期犯罪電影中對女性的描繪，並加入父子、家庭關係建構出黑幫主角的認同困境；另一方面透過黑幫英雄的父子關係與挫敗的歸屬感反映出解嚴後社會集體潛意識，藉由看似逃避主義的黑幫片回應當時社會劇烈改變，而類型對社會的批判也隨著蔡揚名對黑幫片的熟稔而變得更加顯著。

貳、類型公式的奠定：《大頭仔》、《兄弟珍重》

《大頭仔》開啟了蔡揚名的黑幫三部曲，也大致上奠定了蔡揚名的黑幫片中常見的主題與公式：無法融入幫派的主角與主動且大膽的女性角色產生了愛情，但主角在幫派鬥爭間，也因為無法獲得親生父親認同（或無法成為被認同的父親）而產生身份建構的危機。《大頭仔》描繪農家子弟「大頭仔」（萬梓良）為了討回哥哥被詐賭的錢，失手殺了賭場老闆，因此被捕入獄。他出獄後結識歌舞女郎阿君（恬妞），在替她教訓不懷好意的客人後，大頭仔進而與阿君同居，後來他加入幫派為老大武雄／Take 效命。武雄老大在一次談判中被刺殺，他的手下三郎順理成章繼承老大位置，但三郎對大頭仔一直抱有敵意，便趁大頭仔為武雄復仇的過程陷害他入獄。沒想到大頭仔逃獄找三郎復仇，在最後一刻發現三郎之妻已有孕在身，於是心軟放了三郎一馬。《大頭仔》上映時受到不少關注，在一篇一九八八年六月廿四日刊登在《民生報》的報導裏提到，在與好萊塢大片《第一滴血．三》(*Rambo III*, 1988)同檔期的情況下，《大頭仔》仍然有其票房競爭力，也讓男主角萬梓良贏得當年金馬獎最佳男主角。

黑幫片常被標記成一個陽剛的類型，在這樣的敘事傳統中，黑幫片中的女性和家庭通常處於邊緣位置，從屬於男性幫派鬥爭的敘事之下。然而，蔡揚名的黑幫片打破好萊塢古典黑幫片中的陽剛規範(macho code)，女性角色在片中多具有主導性，而黑幫英雄則多為挫敗的小人物形象。事實上，蔡揚名在一九八〇年代拍攝的作品便有不少女性老大的角色。在女性復仇片中，女主角通常在受到男性侵犯後，轉變成心狠手辣的復仇女煞星，以各種武器以及縝密的復仇計畫為自己或受害的親友對男性展開獵殺行動，例如《女性的復仇》裏顧玲玲（楊惠姍）的好友在日本慘遭黑道殺害，顧玲玲為了好友前往日本組織一個女性幫派，起身對抗這個無惡不做的黑幫

組織。同樣的，《衝破黑漩渦》中楊惠姍所飾演的角色也是心狠手辣的黑幫老大，一手撐起整個幫派的家族事業，一心要為自己的哥哥向敵對的幫派組織復仇。其他蔡揚名於一九八〇年代初期拍攝的犯罪電影中，女性除了扮演黑幫老大外，也有許多其他強悍能幹的形象，例如《慧眼識英雄》中林青霞所飾演的新聞記者，大膽地獨立進行調查，在面對罪犯時也毫不退縮，而《在室男》和《舞女》(1985)裏陸小芬飾演的角色一樣在感情裏具有主導性，比起男性角色更加主動大膽。

女性復仇片熱潮逐漸消褪後，蔡揚名的幫派電影回歸到傳統黑幫片中以男性為主體的犯罪活動。女性雖從過去社會寫實電影中的黑幫首領、女煞星等角色退居到黑幫的女人，成為在男性幫派成員身旁支持他們的女伴(moll)、母親、以及妻子這類角色上，但蔡揚名片中的黑幫女性仍佔有不少戲份，也顛覆許多對於黑幫女性的陰柔想像。例如在《大頭仔》裏，阿君與傳統幫派電影中柔弱的女性形象大不相同，她是眾人口中的「母老虎」，不甘屈於男性保護，行為舉止逾越社會對女性的規範。她甚至在大頭仔被法院判無期徒刑時，機靈且大膽地假借擁吻，趁機將能夠幫助大頭仔解開手銬的鐵片傳遞至他的嘴中，幫助他逃獄。這般形象與香港同時期犯罪電影對女性的描繪有所差異，而吳宇森片中常見的受害者形象正是這樣的代表之一，例如在《喋血雙雄》(1989)裏女主角的雙眼意外被周潤發所飾演的殺手所弄瞎，在片中不具有能動性(agency)，僅仰賴男性的保護。雖然在《大頭仔》裏，阿君最終還是進入傳統家庭空間，渴望婚姻和子嗣，但她在片中大膽叛逆的形象著實帶給了觀眾逾越的幻想，電影也正是透過像阿君這般危險的女性角色對黑幫類型傳統中過剩的的陽剛性及父權結構做出反動，而這樣強勢的女性形象也成為蔡揚名黑幫片的特色之一。

相較於片中果決堅強的黑幫女伴形象，蔡揚名黑幫片中的主角相顯優柔寡斷，此外，他們與好萊塢早期黑幫片中常見的大人物(big shot)和後來香港犯罪片中的梟雄形象大不相同，多為幫派中不求大位的成員。黑幫片是少數能從社會下層和邊緣人物的視角觀看社會的類型，透過他們特殊的立場去審視資本主義社會中的理性與正常。蔡揚名片中的黑幫主角亦是如此，他們一開始在社會邊緣掙扎，因為相信資本主義社會所提倡的成功神話，但拒絕受到社會體制的束縛，於是選擇加入黑幫。例如在《大頭仔》裏，大

頭仔一開始為了賺取生活費，成了高樓窗戶清洗員，其中一幕中，他從窗外看到辦公室內的職員在數著鈔票，那是他勞力工作所永遠賺不到的數目，在絕望之下他選擇放棄正當職業，加入幫派。好萊塢黑幫片傳統中，幫派內個體的男子氣概通常透過他的企圖心和侵略性而決定，這也攸關他在組織內的位階與主體位置，然而在蔡揚名的黑幫片中，相對於覬覦組織大權的反派角色，主角加入幫派後並不追求地位與勢力，他僅求能夠保護身邊的女人與家庭，並且從幫派組織中得到原生家庭裏無法獲得的歸屬感。

事實上，主角與父親間的矛盾情誼一直是蔡揚名片中主角身份建構的危機，他的電影裏充斥著父親的缺席以及超脫血緣的黑道父子關係。蔡揚名黑幫片中的主角大多被親生父親所嫌惡，反而從黑道老大身上獲得未曾有過的父愛，換句話說，血緣家庭的崩壞讓主角轉向黑幫組織尋求歸屬感。在《大頭仔》裏，父親覺得大頭仔入獄害全家顏面盡失，因此把他趕出家門。儘管如此，大頭仔還是渴望獲得父親的諒解與認同，在都市裏賺到錢後便迫不及待回到鄉下，無奈回家後受到父親的冷嘲熱諷，最後只好失落地離開，而回程車上放著的《浪子的心情》的歌詞更清楚地將他鬱悶的心情傳達給觀眾。大頭仔對父親的情感在片尾的一場戲裏表露無遺，他逃獄外出時還特地驅車前往老家，從遠處觀望父親跟其他兄弟在田裏忙碌地務農，那是他嚮往卻無法達到的生活。另一方面，從加入幫派後，武雄老大便一直扮演著大頭仔父親般的角色。在一次談話裏，武雄語重心長地勸大頭仔存錢做正派生意，聽到武雄這一番感性的話，大頭仔感嘆自己親生父親一輩子都沒有這樣跟他講過話，說完拍拍武雄胸口，畫面便停格在開懷大笑的兩人影像，宛如照片般的停格畫面強調了這一刻對大頭仔的重要性。事實上，蔡揚名片中最煽情也最通俗劇化(melodramatic)的表現大多圍繞在這般類父子情誼的描繪上，電影後半部的復仇敘事更是因為大頭仔對於無法在老大被突襲時盡到保護之責所產生的悔恨而展開。

片中黑幫老大與親生父親也分別代表了兩種截然不同的價值：黑幫組織本身便是現代工業化都市發展下的產物，幫派以城市為基礎，因此幫派的生態充滿了資本主義的符號與場景，例如汽車、歌廳、車水馬龍的街頭等，《大頭仔》中武雄老大和他所帶領的犯罪組織在城市中追求利益的擴張，他們明顯體現了都會、資本主義價值。另一方面，大頭仔的親生父親和他

所處的農村則代表了過去的傳統，他過著樸實的生活，兒子的犯罪讓他覺得愧對祖宗、違背道德傳統。儘管大頭仔加入了都市的黑幫，但他對鄉下的老家仍充滿懷舊情懷，他清楚明白那是無法回去的過往。透過生父／黑幫老大、鄉村／都市的對立，《大頭仔》將傳統價值與家庭觀推崇為一種理想，然而這樣的安排在蔡揚名最後的黑幫片《阿呆》也產生了變化。

《大頭仔》的成功讓蔡揚名再次於《兄弟珍重》與萬梓良和恬妞合作，萬梓良飾演的黑道殺手武雄在出獄後到鐵工廠做工，他在工作期間為其他工人打抱不平，很快便受到工人們的愛戴，同時他也愛上在工廠附近賣便當的單親媽媽阿麗。雖然他的生活日趨平靜，但仍無法擺脫入獄前的江湖過往：他先是意外發現入獄前殺死的對手留下一個女兒，她在喪父後淪落到酒家陪酒，為此，他感到極度愧疚。後來，當武雄為了保護工廠的同伴引來黑道的報復時，他發現黑道背後的主使竟是當年駿使他殺人的老大。在他向黑幫老大復仇時，老大的女兒替父親求饒，感動了武雄也讓他在最後一刻選擇放過老大。

因為《大頭仔》一片在香港又名《大哥大》，因此《兄弟珍重》在當時被稱為《大哥大續集》，雖然兩片在劇情上並沒有連續性，仍可以觀察到許多相似的母題與再現方式，例如《兄弟珍重》的主角與《大頭仔》裏的黑幫老大都叫武雄，兩部片的主角都是市井小民出生，對幫派中的地位並不在乎，電影大致上也延續了《大頭仔》中堅強的女性形象：比起武雄的內斂，阿麗一直是比較主動積極的一方，在其中一場戲中，武雄的敵人假借查戶口找上門來，阿麗發現有異後機警地大喊要房間裏的武雄快逃，自己大膽地在槍林彈雨中拖延時間讓武雄脫身，成了武雄的共犯。最重要的是，《兄弟珍重》也同樣強調了父子關係對於主角的身份建構影響。在片中武雄是個無法得到孩子認可的父親，他改嫁了的妻子不能諒解當年丈夫為了道上兄弟缺席自己兒子的童年，因此對兒子隱瞞武雄的真實身份。武雄懺悔自己身為一個失格的父親的同時，也意外發現自己入獄前的罪行害得另一家人喪失了父親，這些父親缺失所造成的遺憾成為武雄最大的恐懼與哀痛，所以當他最後要殺了黑道老大時，因為老大的年幼子女求情，父子之情再次觸及他過去的傷痛，最後只得草草結束復仇計畫。

《兄弟珍重》大抵建構在《大頭仔》的寫實主義風格以及成功的類型

公式上，兩部片同樣強調主角的惻隱之心及江湖道義。相較於外在的幫派鬥爭，親情——特別是父子之情——更是蔡揚名片中黑幫英雄最大的挑戰。在這兩部片中，主角最終獲得新的歸屬感：在《大頭仔》裏，大頭仔原生家庭的缺席短暫地改由黑幫老大和情人阿君所補足，而《兄弟珍重》中，在阿麗被打到重傷住院後，阿麗的女兒給了武雄曖昧的認可，終於讓他有機會成為一個父親並彌補過往在父子關係上的悔恨，電影在最後給予武雄重組家庭的希望。然而，隨著這兩部作品的成功，《阿呆》開始對於黑幫類型的家庭主義進行解構，主角不但無法從血緣家庭獲得認同，亦無法從黑幫家庭得到溫暖，片中不只呈現崩壞的傳統家庭觀，非血緣之父子情誼也不再像蔡揚名早期片中所扮演的救贖角色。另一方面，《阿呆》顯現蔡揚名更大的企圖，不只透過美學表現和社會問題的刻畫，試圖以嚴肅的方式面對黑幫類型，更透過類型中主角與黑幫老大的類父子關係處理解嚴後臺灣的社會及身份認同問題。

參、黑幫類型作為社會的鏡像：《阿呆》

《阿呆》突破過去萬梓良與恬妞的男女主角組合，改由蔡揚名的兒子蔡岳勳飾演主角，[17] 電影在敘事結構上也有大幅度的轉變，改以旁白的方式呈現主角阿呆寫給青梅竹馬阿妹的信件，並以此貫穿整部電影。阿呆來自眷村，因為他的膽量，很快就從賭場代客停車小弟成為黑幫首領林董的私人司機。林董因為不滿過去買通的警察長官勒索，所以派阿呆前往刺殺他，並且將這次的犯罪嫁禍給另一位黑幫老大蔡董。當警察報復性地掃黑，將蔡董和其他幫派老大一網打盡，各幫派才發現林董早已帶著情婦出國避風頭，讓阿呆留在臺灣保護林董夫人莎莉和她的女兒。阿呆與莎莉日久生情，但他頭痛病狀也日益加深，多次進出醫院。後來林董回國後，透過莎莉向阿呆傳達刺殺篡位者的最後任務，阿呆只得抱著重病殺害最初帶他進入江湖的程哥以及他的新老大。最後阿呆被警察包圍在一間藥局，他靠著藥局老闆一家人幫他完成給阿妹的最後一封信。

《阿呆》的故事構想從蔡揚名拍攝《大頭仔》時就已經開始醞釀，[18] 在黑幫三部曲中屬於較成熟之作品，敘事之外也有更多美學上的嘗試，可以看見導演在商業企圖和藝術表現間作出調整。雖然《阿呆》與《大頭仔》、

《兄弟珍重》一般，影像上多屬寫實風格，但在李屏賓的攝影下多了些變化和細節的呈現。例如在拍攝「老闆娘」莎莉時，蔡揚名不只一次讓莎莉與佛堂裏的菩薩像同框，一前一後、一左一右、一明一暗，強調兩者在影像上的相似，強化她一開始善良的賢妻良母形象。但在林董離開臺灣後，電影轉而捕捉許多莎莉面對玻璃的倒影，暗指她看似柔弱的表面或許只是幻影般虛無表象。換句話說，不同於前兩部作品的攝影著重在動作的捕捉與敘事的推衍，《阿呆》中的攝影更有意識地呈現比喻、暗喻、甚至是對角色的評論。此外，《阿呆》的剪輯相較於前兩部作品更為複雜，甚至透過剪輯將片中女人的聚會與男人主導的江湖黑幫做出對比和互文：在警官小孩的滿月酒上，女人們在餐廳裏充滿慶祝的喜悅氣氛，但鏡頭接下來切到宴會廳隔壁的小包廂裏，警察高層正在向黑幫老大們勒索更高額的賄賂，前後顯示出對比的氣氛。同樣的，後來林董把阿呆跟程哥找到餐廳，告訴他們「人家（警察）有牌，我們沒牌」，要他們幫忙把警察高層殺掉，下面接著的是女人們在家打牌的戲，警官的妻子剛好拿到一手好牌，林董看到了讚嘆她生完小孩運氣好，這兩場戲放在一起，透過「玩牌」來將黑幫與女人的世界做出聯結，警察和他的女人都拿到好牌，殊不知下一刻他們的生活即將面臨災難。雖然片中女性角色處在黑白兩道的鬥爭中心，卻冷眼看待男人世界的明爭暗鬥，提供觀眾另一個觀看幫派生態的視角。

愛情和家庭在《阿呆》中佔據極大分量，雖然電影名為《阿呆》，卻以阿妹的視角開頭，最後以莎莉和阿妹的觀點結束。不同於傳統黑幫英雄專情的形象，阿呆周旋於兩個女人間：一邊是純情的阿妹，一邊是象徵著危險的莎莉。阿妹是蔡揚名犯罪電影中少見的聖女形象，為了愛無私奉獻並且甘心屈服於男性與父權下，不求回報地照顧阿呆的母親。從某個角度來看，阿妹是個沒有聲音的角色，電影從頭到尾皆以阿呆朗讀信件的畫外音貫穿，卻沒有呈現阿妹的回信，觀眾也不曾聽到阿妹內心的想法。雖然阿妹與蔡揚名過去作品中的女性形象大不相同，但片中似乎將更多重心放在莎莉上，莎莉的角色也更貼近蔡揚名過去從社會寫實電影便一再處理過的女煞星，她表面上看起來像個賢妻良母，但隨著劇情發展，揭露出她冷靜、能幹的外表下殘酷的一面。

蔡揚名曾在訪談中解釋主角阿呆會愛上莎莉是因為他是個缺乏母愛的

人，[19] 的確，片中多次透過旁白、剪輯將莎莉與阿呆的生母做比較，然而，莎莉表面上的慈愛形象卻隨著劇情發展逐漸崩壞。莎莉雖然不像過往女性復仇片中的女煞星以暴力手段對男性復仇，但她處心積慮地計劃，在她利用阿呆解決掉林董的麻煩後，要求丈夫離開情婦作為回報，當林董以對方有小孩為藉口迴避時，莎莉僅冷淡地回應道：「解決一個小孩，是那麼困難的一件事嗎？」事實上，莎莉在林董逃亡國外時曾經懷上阿呆的孩子，於是她趁著林董返國前自己去診所墮胎，又佯裝甚麼事都沒有發生的繼續她的日常。她扭曲了傳統幫派片中的家庭主義：她以除掉林董心腹之患為籌碼將林董囚禁在婚姻中，她與丈夫的權力關係也在這次事件下做了翻轉，這對莎莉來說也是她對丈夫背叛所進行的終極復仇。

另一方面，《阿呆》延續蔡揚名在前兩部黑幫片中核心的父子關係主題，藉由父子情誼帶出主角脆弱的一面，讓這些黑幫角色不再只是無人性的罪犯。此外，這些黑幫片以煽情的通俗劇手法呈現父子之情，帶給觀眾強烈的情感共鳴。但《阿呆》更進一步透過黑幫主角的血緣與類父子關係探討臺灣在解嚴後的身份認同困境以及社會價值觀的轉變。一方面，阿呆與親生父親的關係呈現出不同世代的外省人在解嚴後對於家國歷史的認知差異與衝突；另一方面，阿呆的老大所代表的黑幫公司化、企業化顛覆傳統江湖道義，也反映出一九九〇年代臺灣社會在快速經濟發展下所面臨的改變。

不同於《大頭仔》中主角的父親單純因為對兒子的失望而疏遠，《阿呆》裏主角生父的外省人身份強化了父子間的對立。蔡揚名曾在訪談裏提到他接觸過一些外省籍老士官兵，他們當年因為戰爭來到臺灣卻再也回不了故鄉，而他們在臺灣的生活極為困頓，只能跟身心有殘缺的本省籍女人結婚，因此心理很不平衡，這也成為他創作《阿呆》的靈感。[20] 《阿呆》一片的開頭便是阿呆與母親被父親毆打、囚困的記憶，隨著故事發展，父親對阿呆和妻子不滿的原因也逐漸浮出檯面——不全然因爲阿呆母親身上的精神疾病，而是因為身為外省人的父親對於臺灣的不認同關係。當阿呆住院時，他的父親也因為去大陸探親，所以沒有前往探望。臺灣在一九八七年開放兩岸探親，[21] 政策一開放立刻造成一波返鄉探親熱潮，而阿呆的父親正是在這波熱潮中回去大陸的一個例子，而且在探親後他更渴望搬回大陸老家，對阿呆的父親來說，瘋癲的妻子與阿呆並不是他真正的家人，臺灣亦不是

他真正的家。當阿呆放假回眷村裏的老家，阿呆的父親只將他當陌生人看待，甚至對旁人說他已經盡義務照顧他瘋癲的老婆和兒子這麼多年，要把臺灣的家清一清「回家去了」，因為大陸也有他的家人，而且那裏的家人「一個一個的比這倆像個人啊！」如此侮辱的話語句句傳達出他對原鄉所產生的扭曲卻美好的幻想。就連阿呆父親的朋友也都嘲諷他對於返鄉的執著，所以當他說打牌可以賺點人民幣時，其他輸牌的牌友半開玩笑地回應「就算我們大發慈悲，救濟大陸苦難同胞吧！」

胡台麗在她對外省榮民在一九八〇年代的身份認同研究中指出，外省人中的「榮民」實屬「弱勢少數」，他們在臺灣與其他族羣的關係區隔性大於接觸性，很難在資源競爭激烈的臺灣取得棲身之處，在調查中，其實他們早已發展定居意識，只是轉化為臺灣人意味著與中國大陸分離，因此他們拒絕這樣的轉化，也造成他們族羣認同上難以跨越界線（胡台麗 128）。《阿呆》不只反映出胡台麗所觀察到的外省榮民在一九八〇年代的處境以及對中國的複雜文化情感，也透過阿呆與父親的關係呈現第二代外省人子女的情感和身份認同。不同於父親對於大陸上原鄉的懷舊，阿呆有著相較清晰的臺灣認同，而他對親生父親的疏離情感更迫使他從本省人為首的幫派尋找新的歸屬。片中一場戲裏，阿呆的父親在打牌贏錢後開心地走入暗巷，卻被兒子半路突襲，打倒在地上，阿呆對父親的憤恨源於自己和母親過去所承受的羞辱與霸凌，另一方面，或許來自於身為第二代外省人在當時對於自身身份認同的矛盾糾結情感，特別是對於父輩的國族認同的反抗。相對於父親對於大陸原鄉的羈絆，「眷村」對阿呆來說也成了一種無法逃脫的身份印記，例如當莎莉和阿呆得知對方同樣來自眷村，他們馬上產生一種聯結，擁有同是圈內人的親切感。他們兩人皆在年輕時離開眷村，走上不歸路：莎莉下海伴舞，成為老大的女人；而阿呆也同樣來到城市，進入黑社會。

臺灣幫派的出現事實上源自戰後本省和外省籍年輕人的衝突對立，然而蔡揚名的《阿呆》與一九八〇年代末期臺灣出現的這波黑幫片不再只是單純呈現省籍幫派鬥爭，而是透過黑幫主角的身份建構來點出臺灣隱存的省籍與世代認同問題。臺灣現代黑幫組織大多成立於一九五〇年代，例如從眷村發跡的四海幫與竹聯幫，[22] 這些「外省掛」的年輕人為求生存成立

幫會對抗本省角頭，外省幫派勢力的興起也因而改變了臺灣幫派生態，然而，在一九八四年「一清專案」掃黑行動後，本省角頭成立了天道盟，嚴重打擊當時外省幫派勢力。不少一九八〇年代末期以來的臺灣幫派電影也都觸及了省籍議題，其中更有許多以第二代外省人為主角的黑幫片，例如徐小明的《少年吔，安啦！》(1992)一樣呈現了第二代外省人與父輩的疏離，片中黑幫小弟阿兜仔的父親是個外省人，他和兒子的關係疏遠，阿兜仔的媽媽甚至還瞞著他計劃要將兒子接到美國一起生活。相似的，張智超的《企業流氓》(1989)除了反映本省、外省幫派的對立，也捕捉外省人生活在當時的劇烈轉變，例如片中身為第二代外省人的烏賊眼見父親娶了年紀很輕的女人為妻，但對方卻只想在眷村改建成國民住宅時趁機獲利，烏賊因此對本省籍的好友蕃薯感歎道：「有些外省人的第二代真的很悲哀，就像浮萍一樣地寄生，想怎麼努力，卻還是抓不住方向。」一語道出第二代外省人「失根」的無奈，同時也反映當時眷村生活型態在一波都市更新時所產生的變化。

對於無法從原生家庭獲得歸屬感的阿呆來說，林董宛如父親的替身，他有著截然不同的父親形象：外表光鮮、西化，不同於傳統角頭老大形象，更像個財團總裁，這也反映出臺灣黑幫在一九八〇年代所經歷的轉型，朝商業發展，並透過參政、公司化進行「洗白」。然而，阿呆在林董的帶領下最終面臨自我價值的衝突，為了對老大表現忠誠，只得放棄兄弟之情，接受林董的任務殺掉「同穿一條褲子長大的」程哥和他的新老大。在這場戲裏，阿呆一進到程哥的 KTV 包廂就受到程哥的熱烈歡迎，要他跟自己合唱一首歌，諷刺的是這時銀幕上出現的是吳念真為這部電影作詞的臺語歌《天涯總有相會時》，[23] 這首歌的歌詞講述的正好是朋友即將要告別：「艱苦也著行／坎坷路你我相照顧／從今後各人走自己的路」。歌詞呼應兩人在組織裏一路上的相互扶持，但當程哥唱著的時候，他渾然不知接下來兩人會生死永別「何時再相會誰人知」。阿呆唱到一半便迅速掏槍殺了程哥和他的手下，在槍林彈雨中背景繼續播放著這首歌曲的間奏，直到完成任務後，阿呆再次拿起麥克風，克制著自己的情緒獨自將整首歌唱完。

《阿呆》最終沒有英雄的勝利，電影也不再推崇類型中理想的男子氣概。過去《大頭仔》和《兄弟珍重》皆強調傳統道德以及主角的情義：大

頭仔為了幫老大復仇而走投無路，而武雄則為了愛情和正義退出江湖，更重要的是，兩部片主角皆因為惻隱之心而在最後一刻放過敵人一馬，顯示出江湖義氣。反觀《阿呆》，隨著劇情發展，片中舊有的父兄權威以及傳統江湖道義皆逐漸崩壞：阿呆在眷村的暗巷裏突襲親生父親，接著又殺死情同兄長的程哥，而他最後所效忠的卻是表裏不一的林董。另一方面，《阿呆》並不像古典好萊塢黑幫片一般，描繪新世代的黑幫英雄推翻舊世界的黑幫領袖，阿呆盲目地屈服於老大與他的類父子情誼，但又無法像林董一樣適應個人利益至上的現代黑幫形式，造成他最後的消亡。換句話說，阿呆作為一個小人物的代表，最後敗給了林董所象徵的現代幫派、商業集團，不只反映出個人的無力以及男性主體性(male agency)喪失，也顯現新型態黑幫以及無法掌控的資本主義現代化對社會的威脅。阿呆在最後喪失了歸屬感：他無法認同懷舊的父親，亦無法追上象徵進步、現代的林董。

蔡揚名的黑幫三部曲以及同時期的幫片電影皆無法與當時社會問題脫節，因為黑幫片本身就是一個現代都市化社會的產物，同時揭露出現代化的諸多後果。解嚴後臺灣電影在處理政治和社會議題相關題材尺度大幅鬆綁，但直接觸及政治題材的影片仍屬少數，[24] 蔡揚名的黑幫片雖然沒有直接指涉臺灣政治事件，但仍然捕捉了社會的轉變和對政治的焦慮。事實上，與蔡揚名前幾部犯罪電影相較，《阿呆》更與社會現實做出更強烈的聯結，不只透過阿呆與親生父親的關係反映出解嚴後的省籍認同問題，更以他與林董的類父子關係揭露一九八〇年代末期開始社會對於政治經濟發展的焦慮不安。在《兄弟珍重》裏一個工人阿吉曾對主角武雄說過：「這個時代要賺錢，要有名氣，只有三種最快：第一就是開家寺廟給香客添香油錢，第二就是出來競選議員，第三就是做流氓」。一語道出當時社會對於資本財富的追求，也諷刺地點出政治的腐敗，而這樣的政治批判在《阿呆》中有更多發揮，特別是電影透過警察與黑幫的勾結嘲諷當時警政體系墮落的議題：片中高階的警官向黑道索賄，後來進行報復性掃黑臨檢，但前線的低階警官卻在片尾一場戲裏開心地跟同事炫耀自己的德國製防彈衣，小警官還強調那是自己買的，而不是政府的配備，反諷政府的無能。事實上，臺灣從解嚴後開放黨禁，也因此讓黑道人物有機會參與選舉、滲透警政系統，而當時的黑幫片正是透過類型本身非正統社會的觀點，突顯出這些觀眾平常

被主流意識型態蒙蔽而不易看到的政治社會面貌。

不少黑幫片研究學者注意到觀眾對銀幕上黑幫角色的認同心理，例如著名黑幫電影學者羅伯特．沃肖(Robert Warshow)所提到的，銀幕上的黑幫英雄演出觀眾最不受拘束的幻想，而佛瑞德．葛達法(Fred Gardaphe)亦在他對好萊塢黑幫片中的陽剛性研究裏指出片中的男性形象提供義大利裔男性的行為範本(2006)。蔡揚名的黑幫三部曲不只作為社會鏡像，反映解嚴後臺灣社會現象，另一方面，挫敗的黑幫形象也折射出當時觀眾的集體潛意識。電影學者梅茲(Christian Metz)在〈想象的能指〉(“The Imaginary Signifier”)中延伸了機制理論(apparatus theory)和拉康(Jacques Lacan)的鏡像理論，將銀幕比喻為一面鏡子，透過凝視，觀眾認同了攝影機和銀幕上的角色情境，逃離秩序回到了鏡像階段，如同拉康對鏡像階段的討論，將銀幕／鏡子上的他者當成了自我，透過角色獲得自我。蔡揚名自己也相信黑幫片是最能引起觀眾共鳴的類型，[25] 黑幫英雄為了生存，起而對抗組織、資本社會的壓迫，他的奮鬥或復仇過程帶給觀眾觀看的快感，同時，對當時的一般觀眾來說，不難在蔡揚名所形塑出的黑幫小人物上產生認同，類型中黑幫英雄無可避免的毀滅與死亡不只引起觀眾的同情和憐憫，觀眾也同時透過對於這些社會「他者」的凝視，再次確認自身在快速社會變遷下的位置。

結　語

蔡揚名的黑幫三部曲和其他臺灣一九八〇年代末期到一九九〇年代初期拍攝的黑幫類型片逐漸勾勒出臺灣現代黑幫片的樣貌，這些影片與早期社會寫實片和犯罪電影不同，外部的幫派鬥爭和暴力不再是敘事主軸，黑幫主角自身的焦慮及衝突反而被進一步突顯，換句話說，當時臺灣黑幫片吸引觀眾的更多是透過對於主角父子、家庭關係的描繪所帶來情感的渲染與感傷(pathos)。事實上，不少一九九〇年代的黑幫題材電影也延續蔡揚名片中挫敗的本土男性黑幫形象以及崩壞的江湖道義，例如徐小明的《少年吔，安啦！》、蔡明亮的《青少年哪吒》(1992)、侯孝賢的《南國再見，南國》(1996)、張作驥的《忠仔》(1996)、《黑暗之光》(1999)、《美麗時光》(2002)等。[26]

蔡揚名片中糾結的父子、老大和小弟情感背後也回應了臺灣社會在解

嚴後所面臨的歸屬感喪失。如同沃肖一再強調的，黑幫片是當代社會的產物，他認為早期美國黑幫片中的幫派份子其實是為一般大眾發聲，表達出對於現代生活的特質的反抗——其實也就是拒絕「美國主義」本身。蔡揚名的黑幫片同樣透過黑幫小人物的父子關係，揭露臺灣社會在快速發展下的身份認同困境與無法調適。在他最後的黑幫片《阿呆》中，蔡揚名更有意識地透過類型包裝捕捉了解嚴後的社會，透過虛構的故事卻迂迴地呈現一九八〇年代末期的集體潛意識：不論是解嚴後對於國族和省籍身份的不確定感，又或是一九八〇年代末期現代幫派的轉型與政治掛鉤。如同經典好萊塢黑幫片《國民公敵》(*The Public Enemy*, 1931)前言所寫道，該片的目的並非「歌頌流氓或罪犯」(glorify the hoodlum or the criminal)，而在於「誠實地描繪環境」(to honestly depict an environment)，對於蔡揚名來說，或許透過類型回應社會的問題，才是他黑幫電影最終的目標。

註　釋

1. 關於好萊塢黑幫類型發展史，參見：Munby (1999) 以及 Gabree (1973)。另外，關於黑幫片的變化型，例如警匪片、強盜片等，參見 Mason (2002) 以及 Grieveson, Sonnet & Stanfield (2005)。
2. 蔡揚名擔任臺語片演員之相關研究，請參見蘇致亨(2020)。
3. 其中有幾部作品由蔡揚名與其他導演合導，例如與張徹合導《警察》(1973)、與丁強合導《從地獄來的女人》(1973)、與多位導演合導《百戰保山河》(1978)。其中有些則是由蔡揚名掛名擔任策畫導演，由其他導演拍攝，例如，在訪談中蔡揚名曾提到：「陳俊良第一部戲叫《糊塗三劍客》……我掛策畫導演，但是我也會誠實地跟片商講：『這個戲我是策畫導演，我的副導演是當執行導演，那錢進來就打給我』」。作者於 2019.12.24 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
4. 蔡揚名從一九七〇年代末期開始拍攝《大地飛鷹》(1978)、《五花神劍》(1978)、《折劍傳奇》(1979)、《快樂英雄》(1980)、《情人．看刀》(1984)等武俠片，追上一波古龍電影熱潮。
5. 一九四九－一九九四共有四百五十部電影以「犯罪」作為類型申請，從一九五七年便有影片以「犯罪」類型送審，直到一九九〇年才有第一部以「幫派」作為類型送審。參見盧非易(1998)，圖十二。
6. 關於這段時期臺灣電影圈與黑道之關聯性，參閱宇業熒(1990)。
7. 另外，蔡揚名的《美人國》(1983)故事設在一個由女人統治、仇恨男人的國度，同樣帶有女性復仇的意味。

8. 該片共獲得六項提名，最後獲得最佳導演和最佳剪輯獎。
9. 「風雲三部曲」另外兩部分別為《監獄風雲》(1987)和《學校風雲》(1988)。
10. 參見張建德(1997)，Kawi-Cheung Lo (2007)，David Desser (2009)，倪炎元(2018)等學者關於香港電影之討論。
11. 張智超早期較著名之社會寫實電影包含《胭脂虎》(1981)、《女子感化院》(1982)等作。而朱延平則曾擔任蔡揚名《錯誤的第一步》的編劇，執導電影《紅粉兵團》(1982)。
12. 蔡揚名在訪談中提到，他也有看香港導演吳思遠的犯罪類型片以及鄧光榮主演的黑幫片，但他覺得自己的黑幫片不是英雄崇拜，而是同情弱者。作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
13. 除了這幾部作品外，《錯誤的第一步》最初也號稱根據馬沙的真實經驗改編，事後卻被查出故事純屬虛構。另外，在看過《上海灘》(1980)後，蔡揚名在一九八三年曾提出《杜月笙傳》的構想，想要拍攝這位一九二〇年代上海青幫的重要人物，但這個拍片計畫因為資金籌備困難以及杜家後代的反對而宣告無疾而終。作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談，另外參見〈邵氏放棄「杜月笙傳」〉(1983)。
14. 一篇關於《衝破黑漩渦》的新聞報導指出，新聞局認為該片當時未獲通過的原因是因為殺人、犯罪、暴力等戲太多，違反新聞局檢查電影法中的「描寫黑社會人物或不法集團非法行為淋漓盡致」。參見〈衝破黑漩渦複審准予上映〉(1982)。其他蔡揚名對審查制度的看法參見洪健倫(2017) 和吳老拍(2017)的專訪。
15. 廖瑩芝(Dominique Liao)其他相關著作，參見廖瑩芝(2004; 2019)。
16. 其他關於《艋舺》的討論，參見陳盈蒨(2013)。
17. 蔡揚名的大兒子蔡政良也在片中飾演程哥一角。
18. 作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
19. 作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
20. 蔡揚名在訪談中頗為同情外省人處境，他提到當時打架很平常，常看到臺灣流氓欺負外省人。作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
21. 時任中華民國總統的蔣經國讓在中國大陸有三等親內血親、姻親、或配偶的臺灣民眾登記赴大陸探親。
22. 四海幫於一九五四年在臺北成立，竹聯幫則成立於一九五七年，早期許多成員來自臺北的眷村。本省掛的天道盟則成立於一九八六。
23. 作者於 2020.08.28 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。
24. 陳儒修和盧非易在對一九九〇年代臺灣電影的觀察中皆指出當時電影對政治議題的討論多以間接迂迴方式呈現（陳儒修 2013；盧非易 1998）。另外，倪炎元在對一九九七到二〇〇八年間港產黑幫片的討論中也指出，當時更多處理臺灣政治議題的作品來自於香港的黑幫片，這些作品大多著墨於臺灣的黑金政治、幕後交易、以及指涉時事的暴力暗殺(2018)。

25. 作者於 2019.12.24 對蔡揚名導演所進行的未出版訪談。在訪談中，蔡揚名表示他的犯罪電影並不希望說教，而是希望能引起觀眾共鳴，並指出他瞭解角色本身一定都有自己的缺陷：「我是覺得說，電影能讓觀眾購買最要緊，他看你的電影能引起共鳴，他為甚麼變錯誤的第一步，然後他後面又怎麼樣，那你又給他一些溫馨的東西，然後你為主人翁講一些話，導演在裏面埋一些這些東西，讓觀眾去引起觀眾共鳴，就只能這樣做，沒有辦法說去為他創造甚麼東西，因為我知道人沒有那麼偉大，每一個人都有自己的缺點」。
26. 然而，這些作品與蔡揚名商業導向的黑幫片有所不同，在形式和美學上大抵延續新電影時期風格，以作者導演獨特的視角詮釋幫派犯罪，又或利用既有幫派符號處理青春成長經驗及認同問題。

徵引文獻

陳盈蒨(2013)〈女性閱聽人對黑幫電影中「兄弟情誼」的解讀：以電影「艋舺」為例〉，碩士論文，國防大學政治作戰學院，臺北。

〈衝破黑漩渦複審准予上映〉(1982)。《民生報》，9 April: 10。

〈大頭仔〉(1988)。《民生報》，4 July: 11。

〈大頭仔力拼藍波？暑假檔電影今天午夜開火〉(1988)。《民生報》，24 June: 11。

Desser, David (2009) “Triads and Changing Times: The National Allegory of Hong Kong Cinema, 1996-2000.” *Quarterly Review of Film and Video* 26.3: 179-193.

Gabree, John (1973) *Gangsters: From Little Caesar to The Godfather* (New York: Galahad Books).

Gardaphe, Fred (2006) *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities* (New York: Routledge).

Grieveson, Lee, Esther Sonnet & Peter Stanfield (eds.) (2005) *Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film* (New Brunswick: Rutgers University Press).

洪健倫(2017)〈翻開蔡揚名導演的電影相簿〉。《放映週報》，13 Jan. (www.funscreen.com.tw/FunClass.asp?FC_ID=488)。

胡台麗(1990)〈芋仔與番薯：臺灣「榮民」的族羣關係與認同〉。《中央研究院民族學研究所集刊》no.69: 107-132。

江美萱(2018)〈新女性的復仇：社會寫實電影中的色情、越界與批判〉。《藝術學研究》no.23: 99-125。

廖瑩芝(2004)〈解嚴後臺灣新幫派電影與認同〉。《電影欣賞》no.118: 60-64。

廖瑩芝(2015)〈幫派、國族與男性氣概：解嚴後臺灣電影中的幫派男性形象〉。《文化研究》no.20: 53-78。

廖瑩芝[Dominique Liao] (2019) “Futile Liberation: Post-Martial Law Taiwanese Gangster Films.” George Larke-Walsh (ed.): *A Companion to the Gangster Film* (London: Wiley Blackwell Publishing), 395-412.

李青蓉(2018)〈電影中警察角色與警察形象關係之研究〉，碩士論文，銘傳大學，臺北。

Lo, Kawi-Cheung (2007) “A Borderline Case: Ethnic Politics and Gangster Films in Post-1997 Hong Kong.” *Postcolonial Studies* 10.4: 431-446.

盧非易(1998)《臺灣電影：政治、經濟、美學》（臺北：遠流出版）。

Mason, Fran (2002) *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction* (New York: Palgrave Macmillan Publishing Group).

Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* [1977]. Trans. Celia Britton, et al. (Bloomington: Indiana University Press).

Munby, Jonathan (1999) *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil* (Chicago: The University of Chicago Press).

倪炎元(2018)〈認同、黑道敘事與臺灣政客形象：港產電影的「臺灣政治」再現〉。《新聞學研究》no.137: 89-132。

蒲鋒(2014)《江湖路冷：香港黑幫電影研究》（香港：香港電影資料館）。

〈邵氏放棄「杜月笙傳」，家屬不同意，蔡揚名拍不成〉(1983)。《中國時報》，5 Aug.: 35。

蘇致亨(2020)《毋甘願的電影史：曾經，臺灣有個好萊塢》（臺北：春山出版）。

Teo, Stephen (1997) *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (London: BFI).

Wang, Sharon Chialan (2015) “Brotherhood of No Return: A Queer Reading of Niu Chen-Zer’s Monga.” *Journal of Chinese Cinemas* 9.3: 271-282.

王美玉(2009)〈解嚴後臺灣電影中的青少年成長／幫派經驗及文化分析〉，碩士論文，國立清華大學，新竹。

Warshow, Robert (1948) “The Gangster as Tragic Hero,” *The Parisian Review* 15.2: 240-244.

吳老拍(2017)〈曾經，臺灣也有好萊塢：臺語片六〇週年專訪蔡揚名導演〉。《報導者》，4 Jan. (www.twreporter.org/a/taiwanese-dialect-film)。

宇業熒(1990)《電影被我跑垮了》（臺北：時報文化）。

張藝鐘(2010)〈臺灣社會寫實片之初探：談《凌晨六點的槍聲》、《漂ノ七蠢郎》、《憤怒的玫瑰》的暴力元素〉。《世新大學人文社會學報》no.11: 163-196。

張藝鐘(2012)〈暴力的欲望反撥：日本與臺灣的黑幫電影中的抵抗意識〉。《文化越界》1.8: 133-153。

卓廷伍(2018)〈女性復仇與母性回歸：一九七〇年代後期臺灣新女性主義與社會寫實女星的形象轉變〉。《藝術學研究》no.23: 51-98。

WORKS CITED

Chen Ying-qian (2013) "Nuxing yuetingren dui heibang dianying zhong 'xiongdi qingyi' de jiedu: Yi dianying *Mengjia* weili" [Female Audience's Interpretation of the Ties of Brotherhood in the Gangster Film: The Movie *Monga* as an Example], Master thesis, Fu Hsing Kang College, Taipei.

"Chongpo heixuanwo fushen zhunyu shangying" [*Breaking Through the Black Whirl* Review Granted] (1982). *Min Sheng Daily*, 9 April: 10.

"*Datouzi*" [*Gangland Odyssey*] (1988). *Min Sheng Daily*, 4 July: 11.

"Datouzi lipin lanbo? Shujiadang dianying jintian wuye kaihuo" [Big Head vs Rambo? Summer Movie Season Kicks off at Midnight Today] (1988). *Min Sheng Daily*, 24 June: 11.

Desser, David (2009) "Triads and Changing Times: The National Allegory of Hong Kong Cinema, 1996-2000." *Quarterly Review of Film and Video* 26.3: 179-193.

Gabree, John (1973) *Gangsters: From Little Caesar to The Godfather* (New York: Galahad Books).

Gardaphe, Fred (2006) *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities* (New York: Routledge).

Grieveson, Lee, Esther Sonnet & Peter Stanfield (eds.) (2005) *Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film* (New Brunswick: Rutgers University Press).

Hong Jianlun (2017) "Fankai Cai Yangming daoyan de dianying xiangbu" [Open the Photo Album of the Film Directed by Tsai Yangming]. Funscreen, 13 Jan. (www.funscreen.com.tw/FunClass.asp?FC_ID=488).

Hu Taili (1990) "Yuzi yu fanshu: Taiwan 'rongmin' de zuqun guanxi yu rentong" [Taros and Sweet Potatoes: Ethnic Relations and Identities of 'Glorious Citizens' (Veteran-mainlanders) in Taiwan]. *Bulletin of the Institute of Ethnology Academia Sinica*, no.69: 107-132.

Jiang Meixuan (2018) "Xinnuxing de fuchou: Shehui xieshi dianyingzhong de seqing, yuejie yu pipan" [Revenge of the New Woman: Eroticism, Transgression, and Critique of Social Realist Film]. *Journal of Art Studies*, no.23: 99-125.

Liao Ying-Chih (2004) "Jieyanhou Taiwan xinbangpai dianying yu rentong" [New

Gang Cinema and Identity in Taiwan after the Lifting of Martial Law]. *Film Appreciation Journal*, no.118: 60-64.

Liao Ying-Chih (2015) "Bangpai, guozu yu nanxing qigai: Jieyan hou Taiwan dianyingzhong de bangpai nanxing xingxiang" [Gangster, Nation and Masculinity: Gangster Men in Taiwanese Post-Martial Law Films]. *Router: A Journal of Cultural Studies*, no.20: 53-78.

Liao Ying-Chih (2019) "Futile Liberation: Post-Martial Law Taiwanese Gangster Films." George Larke-Walsh (ed.): *A Companion to the Gangster Film* (London: Wiley Blackwell Publishing), 395-412.

Li Qingrong (2018) "Dianyingzhong jingcha juese yu jingcha xingxiang guanxi zhi yanjiu" [The Study of Police Image on the Screen and in the Reality], Master thesis, Ming Chuan University, Taipei.

Lo, Kawi-Cheung (2007) "A Borderline Case: Ethnic Politics and Gangster Films in Post-1997 Hong Kong." *Postcolonial Studies* 10.4: 431-446.

Lu Feiyi (1998) *Taiwan dianying: Zhengzhi, jingji, meixue* [*Taiwanese Cinema: Politics, Economics, Aesthetics*] (Taipei: Yuan-Liou Publishing Co.).

Mason, Fran (2002) *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction* (New York: Palgrave Macmillan Publishing Group).

Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* [1977]. Trans. Celia Britton, et al. (Bloomington: Indiana University Press).

Munby, Jonathan (1999) *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil* (Chicago: The University of Chicago Press).

Ni Yanyuan (2018) "Rentong, heidao xushi yu Taiwan zhengke xingxiang: Gangchan dianying de 'Taiwan zhengzhi' zaixian" [Identity, Gangsters' Narrative, and Image of Taiwan Politicians: Representations of Taiwan Politics in Hong Kong Cinema]. *Mass Communication Research*, no.137: 89-132.

Pu Feng (2014) *Jianghulu leng: Xianggang heibang dianying yanjiu* [*Always in the Dark: A Study of Hong Kong Gangster Films*] (Hong Kong: Hong Kong Film Archive).

"Shaoshi fangqi 'Du Yuesheng chuan' Jiashu butongyi Cai Yangming paibucheng" [The Shaw Brothers Picture Drops "Du Yuesheng Biography" due to Family Members Disagree. Tsai Yang Ming failed to film] (1983). *Chinatimes*, 5 Aug.: 35.

Su Zhiheng (2020) *Wuganyuan de dianyingshi: Cengjing Taiwan youge haolaiwu* [*Once upon a Time in Holiwood Taiwan: the Life and Death of Taiwanese Hokkien Cinema*] (Taipei: Spring Hill Publishing).

Teo, Stephen (1997) *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (London: BFI).

Wang, Sharon Chialan (2015) "Brotherhood of No Return: A Queer Reading of Niu Chen-Zer's Monga." *Journal of Chinese Cinemas* 9.3: 271-282.

Wang Meiyu (2009) "Jieyanhou Taiwan dianyingzhong de qingshaonian chengzhang/ bangpai jingyan ji wenhua fenxi" [An Analysis of Youth

Development/ Gangster Experience and Culture after the Lifting of Martial Law in Taiwanese Films], Master thesis, National Tsing Hua University, Hsinchu.

Warshow, Robert (1948) “The Gangster as Tragic Hero,” *The Parisian Review* 15.2: 240-244.

Wu Laopai (2017) “Cengjing Taiwan yeyou haolaiwu: Taiyupian liushi zhounian zhuanfang Cai Yangming daoyan” [Once upon a Time, a Holiwood in Taiwan: Interview with Director Tsai Yangming on the 60th Anniversary of Taiwanese Film]. *The Reporter*, 4 Jan. (www.twreporter.org/a/taiwanese-dialect-film).

Yu Yeying (1990) *Dianying beiwo paokuale* [*I Ran the Film down*] (Taipei: China Times Publishing Co.).

Zhang Yizhong (2010) “Taiwan shehui xieshipian zhi chutan: Tan *Lingchen liudian de qiangsheng*, *Piaopei qitaolang*, *Fennu de meigui* de baoli yuansu” [A First Glance at Taiwanese Social Realist Films: Violence in *Shooting in the Morning*, *Handsome Vagabond*, and *The Mad Rose*]. *Journal of Humanities and Sociology of Shih Hsin University*, no.11: 163-196.

Zhang Yizhong (2012) “Baoli de yuwang fanbo: Riben yu Taiwan de heibang dianyingzhong de dikang yishi” [Repulsion of Violent Desires: Resistant Consciousness in Mafia Films in Japan and Taiwan]. *Cross-cultural Studies* 1.8: 133-153.

Zhou Tingwu (2018) “Nuxing Fuchou yu muxing huigui: Yijiuqiling niandai houqi Taiwan xin nuxing zhuyi yu shehui xieshi nuxing de xingxiang zhuanbian” [From Avengers to Desperate Wives: Women’s Movement, Taiwan Pulp, and the Transformation of Female Star Images]. *Journal of Art Studies*, no.23: 51-98.

摘　要

一九八〇年代臺灣社會及電影工業皆面臨巨大改變，儘管在這般動盪的環境下，一九八〇年代末期仍有一波成功的本土黑幫片出現。本文耙梳一九八〇年代末期到一九九〇年代初期臺灣黑幫片的發展，聚焦在蔡揚名（歐陽俊）於此時期所拍攝的黑幫三部曲：《大頭仔》(1988)、《兄弟珍重》(1990)、和《阿呆》(1992)，透過分析片中黑幫主角的父子情誼和家庭關係，探討蔡揚名片中喪失歸屬感的男性幫派份子背後所反映出的社會集體潛意識，以及此時期臺灣黑幫片的特殊性與文化意義。蔡揚名的黑幫三部曲在角色建構與敘事上的轉變同時揭露出他對解嚴後臺灣社會的觀察與批判，其中，《阿呆》更進一步藉由家庭主題討論解嚴後外省人對臺灣的矛盾情感以及資本主義現代性對傳統價值的打擊。在類型包裝下，蔡揚名的黑幫三部曲及其他一九八〇年代末期到一九九〇年代

初期的臺灣黑幫片回應了當時臺灣社會在快速發展下產生的認同困境，並以挫敗的黑幫份子形象為後起的黑幫片開啟新的面向。

關鍵詞：黑幫片、臺灣電影、蔡揚名、省籍問題、家庭

Nowhere to Belong
The Father and Son Relationship and Social Critique in Tsai Yang-ming's Gangster Trilogy

CHIANG Mei-Hsuan
Taipei National University of the Arts

ABSTRACT

The society and the film industry of Taiwan underwent great transformation in the 1980s. At a challenging time like this, several important gangster films were still being made by local filmmakers during the late 1980s. This paper investigates the development of Taiwan's gangster films from the late 1980s to the early 1990s, with a specific focus on the gangster trilogy by Tsai Yang-ming (Ouyang Chun): *Gangland Odyssey* (1990), *Fraternity* (1990), and *Joe-Goody* (1992). By analyzing the theme of family, particularly the father and son relationship, in Tsai Yang-ming's gangster films, this paper explores the collective unconscious behind the male gangster's loss of sense of belonging, and the cultural significance of Taiwan gangster films during this period. This paper argues that Tsai Yang-ming's gangster trilogy also reveals the director's view on post-martial law Taiwanese society, and his critique is the most obvious in the last of the gangster trilogy, *Joe-Goody*. The film further elaborates the impact of capitalist modernity and the society's struggle over national and cultural identity during the post-martial law period. With the frustrated and lost gangster figure, Tsai Yang-ming sets the foundation for later gangster-themed films in Taiwan.

KEYWORDS: gangster film, Taiwan cinema, Tsai Yang-ming, ethnic conflict, family

遊於物化
零雨《我正前往你》的隱士詩學

廖育正
國立成功大學

前　言

臺灣當代詩人零雨詩集《我正前往你》出版已十年，相較其他著作，《我正前往你》受到學界的關注較少。這本詩集乍看之下更加晦澀、費解，缺少一望即知的參照意象。[1] 雖然零雨其他作品也都不易解讀，但往往還有大致的意象或典故可以聯想；而《我正前往你》許多時候似乎詮解困難。尤其在卷首，零雨特別納入一篇極富理論宣示意義的代序〈有美尾、落羽松的雪夜：獻給 AC〉(2010: 3-16)，文中涉及隱士、全球化、異國旅行、文化傳統、消費社會、國家機器、「分析型文明」等詞語，顯然有其特定的表述企圖，卻也形成了一定的詮釋困難；若與她另外幾部詩集相較，似可見一種回應文化理論的意向，卻又因指涉駁雜，而難一言蔽之。本文指出，《我正前往你》的晦澀，可視為對發達技術物與符碼下人文與詩之艱困處境的總體表述。詩人面對著大量難以把握的、快速即生即滅的當代文明符碼，以一種「遊於物化之隱士」的敘述姿態遊逸其間，以下試圖闡明此種詩學。

「物化」是現代主義脈絡下的重要主題。本文指出，零雨在詩中呈現出一種不同於前期現代主義的「物化」視角；而此種視角恰可與法蘭克福學派

August 26, 2021 收到稿件／November 18, 2021 接受刊登
《中山人文學報》no.52 (January 2022): 49-74

§ 廖育正，國立清華大學中國文學系博士，現為國立成功大學中國文學系助理教授。*Email: z11008032@ncku.edu.tw*

第三代領導學者霍耐特(Axel Honneth)提出的承認與物化等概念合而觀之。

零雨詩作的隱士詩學源於中國古典，但在現當代的歷史結構下，有了不同於古典隱士的轉變。此詩學固然是零雨個人在其詩作中的長期實踐，但若從文學史的角度看，當可視為「中文詩」在當代全球化底景下，所步上的一條崎嶇之路。此即本文的基本觀點：零雨詩之費解，可追溯到中文此一語言／文化形態，在現代史中面臨的曲折命運；此外，亦源於對當代物化現象的感悟、反思，及斡旋其間的姿態。

《我正前往你》出版於二〇一〇年，是千禧年後的時期。這段時期，資訊科技在人們的日常生活中有了明顯的進展；數位平臺、社羣通訊軟體、智慧型手機的興盛，顯著地影響了人們的生活日常，而零雨的詩迂迴回應著各種全球化的現象或結構。本文認為，《我正前往你》呈現出晦澀、壓抑，有時甚至難以理解的詩風，這可視為和時代氛圍複雜辯證的結果。

《我正前往你》主要在兩個母題上著力：一為現當代歷史結構下，詩與人文的位置與困境；二是在全球化現象下，中文詩與中國美學的尷尬狀態。零雨一次次透過詩句重探詩的本體論，使《我正前往你》成了「詩」對器械、語言、媒介、大眾文化的總體反思及批判過程。

壹、隱士：「分析型文明」裏的人文與詩

從早年帶有極限(minimal)色彩、冷冽風格的《城的連作》、《消失在地圖上的名字》、《特技家族》，到風格較為圓熟的《木冬詠歌集》，再到視野更加全面的《關於故鄉的一些計算》，二〇一〇年，零雨推出《我正前往你》。而後，她以「田園」為都市與荒野的中介意象，寫下《田園／下午五點四十九分》，繼則出版對中外經典作品密切致意的《膚色的時光》。

零雨的詩常略去具體的情節，透過具代表性的神情動作，來象徵人的感受與想法，表現人在現代情境下各種存在的樣貌。[2] 也有論者分別從反抗性、[3] 空間、[4] 身體、[5] 意象叢、[6] 硬式抒情[7] 等觀點進行詮釋，而還未見從隱士角度集中討論者。事實上，零雨的隱士詩學在至今為止的八本詩集[8] 依稀可見，尤其可聚焦於二〇一〇年的《我正前往你》；在詩集代序〈有美尾、落羽松的雪夜：獻給 AC〉中，零雨罕見地以大篇幅集中表達了一種屬於隱士的特殊詩學：

> 隱士……他們在世俗社會中看似無用，但相對於體制化的社會，超載的社會，卻是最根本生命的激揚與展現。
>
> ……
>
> 隱士——國家機器、世俗價值與文化框架的全面崩潰與撤退。從另一方面說，也是另一中心力量的重新建構，生命碎片的重新組合。隱士的意義建立在這種消解／重建上。表現在文學藝術，則空無／留白呼應著這古老的隱士傳統。
> 他們展現對生命的實際行動，而且是至為激烈的一種——不妥協地——對生命本源不停的追問。
> 但隱士已因擠壓效應，而被我們逐出體制之外了，他們如今身在何處呢？或許他們把自己藏得更隱秘了吧。
> 不如此，他們又如何在這喧囂的世代存活呢？——飄忽迷離，如游龍，如驚鴻，這是他們的特性吧。
> 然而，一個沒有隱士的人類社會，真不知其基本精神如何安放了。(2010: 13-14)

隱士是這篇序文的核心意象。縱觀全篇，讀者可能覺得零雨所提及的隱士，幾乎就是她心中「詩人」的代名詞。事實上，許多詩人作家都具有隱士的性格，但零雨幾乎是全方面從詩語言、形式，到命題，多方深度追問「詩」、「人文」與「中文」在當代面臨的處境，並收束為「隱士主體」對「詩」的追尋與體認。對零雨來說，隱士在世俗中看似無用，卻是對生命根本的激揚，而且毫不妥協地叩問生命本源意義。[9] 不過，由於隱士與喧囂的時代格格不入，有可能被世俗社會擠壓到體制外，因此多半採取飄忽游離的姿態，藏身於塵世之中。詩人選擇以隱士的姿態存在，亦即世俗中一清醒者、另類者。隱士的存在逼顯出世俗價值與文化框架的虛矯，但隱士同時也重構了另外一個中心，隱士能將破碎的生命情態重組，成為社會中另類但真實的存在樣態。

隱士如何游離於世俗價值與文化框架？那游離的姿態等同沉默與退隱嗎？早年的零雨曾在〈龜山島詠歎調（一）〉以龜山島喻隱士：

啊，隱士，你是隱於大海之中
還是被拒於集體社會之外

無關乎尊嚴
無關乎孤獨
無關乎集體叛離
你只是一個光面的背影
一個暗面的轉身

你臉龐向上，悠然躺臥
彷彿天與地之間的平衡(1999: 131)

這樣的書寫透露著淡然、蟄居不爭的態度，彷彿龜山島一樣靜靜悠然躺臥在海上，是以海上小島寄寓主體的祈嚮：「你也不抬頭，也不藏匿」、「你只是自己，啊自己／生滅的一塊小小領地」（零雨 1999: 132）。如借用楊小濱的說法：「那是一種離心（非中心化）的傾向」(10)，[10] 事實上也隸屬於隱士的情懷。但到了《我正前往你》，可以觀察到零雨一些詩句的語氣措辭轉向激越：「這位女士／甚麼叫所托非人／甚麼叫仰賴終身」(129)、「她還有兩隻大奶可以／留住他」(154)、「穿制服的天才愈來愈多。／街角的小販腰纏萬貫。／安貧樂道的人練習書法」(207)。看似批判，對象卻又多重，究竟詩中人在批判甚麼？在〈你的祖國〉中，零雨寫道：

A，你的祖國內部
是一個工廠

你們製造世界流行的夢幻
美德和制服當然你們也
製造接吻的步驟
把戰爭編成連續劇

A，你的祖國盛產核子炸彈
基因食物桃莉羊複製人
民主自由強盛進步

在你家餐桌上幸福
可以加減乘除刀叉齊飛(2010: 107)

上述詩句暗示了席捲全球的西方文明樣式。這些現象對臺灣的讀者而言是習以為常：連續劇中的戰爭、接吻的步驟、可斤斤計算的幸福，都是大家見怪不怪的日常一部分；且從近代史來看，臺灣的政治、社會制度，也有許多源於西方的思想價值。但這是理所當然的嗎，生活本來就應該是這樣嗎？對此，隱士主體保持猶疑。就歷史現象而言，以美國為主導的流行文化、產品與社會制度，不斷向全球傾銷；而在戰時接受美援的臺灣，至少從一九五〇年代開始，就一直在美／中的思維間糾纏。戰後在國民黨政府的政治方針下，禁用日語，壓制方言，以承繼中國道統、政統、學統自居，卻又在特定歷史情境下，持續吸收美式資本主義文化（王梅香 70-71；76-77）。可知零雨詩句提及那些所謂美德、連續劇、接吻的步驟、食物、幸福等，某種程度上是歷史的產物，是特定的歷史對生活的布置，而後成了大家習以為常的價值觀。在另外幾句詩裏，零雨表達得更明確：「禽流感。憂鬱症。／愛滋。進口。出口／民主。資本主義。帝國／霸權。來來。去去／一桌全球化流水席／黏黏糊糊」(2010: 110)，所有習慣成自然的現象或觀念，是詩人筆下一桌「黏黏糊糊」的「全球化流水席」。

資本文明世界是現代主義作家藝術家的共同底景，源於人類理性對物質資源的全面控制。在序文裏，零雨提及一種「分析型文明」，幾乎指明了人類中心主義或理性中心主義：

> 我把這種文明稱之為一種分析型文明，它具有剛健勇猛的性格。這種分析型文明挾帶物質與工具的優勢，把世界所有資源都設定為人類的材料，任意加以開挖，任意加以消耗。不斷發明、推出新產品，鼓動各種流行，塑造各種偶像，用超強的行銷手法向全世界傾銷，任何東西都可以物質化，成為消費品。這都是這種以人為本文明的施用現象。(2010: 10)

此處所謂「分析型文明」，指向現代化、資本主義、自由主義、人類中心主義等脈絡，更指向全球化、混合形態的消費文明趨勢——抽象的價值被具體化，化為物質，又化為消費品，甚或只是概念或風尚標籤（而無實體），透過各種政經手段加以傾銷到全球。此種經濟全球化的趨勢，與新自由主義(neoliberalism)也有相當程度關聯。新自由主義很難定義，它不完全

是經濟自由主義的復甦版或加強版，夏傳位指出：總體而言，或許可以將新自由主義視為一種「為了挽救積累危機而建構的規則體系或技術物，就實質內涵而言，包含了霸權計畫、市場制度、國家形式與市場展演性(performativity)等諸元素」(142)。若就最明顯的特徵而言，新自由主義秉持市場至上的態度，積極促進經濟全球化，反對來自國家的保護主義，拒絕國家介入市場，認為政府對經濟的干預必須減低——此即新自由主義的意識形態(Harvey 2-5)。在零雨筆下，那種全球性的供需系統與意識形態，被喻為一個「中央廚房」：

自我這道菜由中央廚房供應
由那個戴高帽的主廚巡迴
各個餐廳宣導。我絕不干涉
你們怎麼吃。自由。自由
是絕對的真理
……
「做你自己」餐廳的招牌閃閃發亮
這些菜真好吃，女人想把自己的一些菜
挾給兒子丈夫發現他們
自己也都有一份

但是主廚你自己沒有吃
我要自己回家 DIY
我是對的
……
我被餵飽了——這些詞
由中央廚房供應
……
中央廚房。送上了甜點
詞。再次把肚子撐開

餐廳裏新設計的。詞
美輪美奐。這樣招徠

客人。是的。所有的
詞
也變得一致——
「歡迎光臨」。(2010: 191-194)

「中央廚房」隱喻帶有全球化色彩的平臺、制度、結構，或者先在的意識形態，它生產你我的日常所需，更塑造你我的詞彙。常識的想法可能認為人的思想內容先於詞彙，但若從另外一種語言哲學的角度來推想：詞彙及語法，某種程度上其實高度影響了人們的思想構成。詩人對語言的運作特別敏感，指出：倘若你我的詞語貧乏，只能被「中央廚房」的詞彙所餵飽，只懂得使用「中央廚房」提供的詞彙，那麼眾人終將變得面目一致，而且還自以為是在「自由」地「做自己」。人們自以為能夠自由擁有思想、欲望、情緒、價值判斷，其實都只是那位「戴高帽的主廚」口中「絕不干涉你們怎麼吃」的假象。此處「中央廚房」、「餐廳」、「詞」、「自由」、「做你自己」相當程度貼近了當代生活的實況，指出人們的思想與欲望也已經進入了全球供應鏈。在詩作〈上帝——〉中，零雨寫道：

幸福。如果和集體生活連結。將出現
許多虛擬的超聯結。此時
……
我們集體製造了一些主義。像齒輪
互相咬著。繞圈。藉以轉動一些機器
於是我們犧牲掉田園。山林。禽獸。上帝——
人口倍增。都在執行計畫。像那個
下部武器突出的男子。他隨身攜帶這種
突出物。以為可以找到幸福。他將揭示
一種真理——所有器具皆是幸福的
替代物。可以獲得幸福感。而非
幸福本身(2010: 135)

如前述，零雨所謂「分析型文明」，指向現代化、資本主義、自由主義、人類中心主義混合後的複雜文明趨勢，這種人類集體追尋的「幸福」樣式，

在此被喻為「集體生活」狀態。當「我們集體製造了一些主義」後，各種思想型態、現實運作模式、規則，與潛規則遂「像齒輪」「互相咬著」，然後「繞圈。藉以轉動一些機器」。這樣的人類集體文明「犧牲掉田園。山林。禽獸。上帝——」，依人類中心主義將自然資源消耗殆盡，甚至將「上帝」這個概念也消費到底。如此揭示「一種真理」，即「所有器具皆是幸福的／替代物」「可以獲得幸福感」，而且明白那並非「幸福本身」。幸福本身難考究，難追尋，難接近，人類遂發明出各種「獲取幸福感的器具」，以此器具自我催眠，自我欺騙，彷彿已經獲得幸福。此處寓意已呼之欲出：那些用以獲取幸福感的替代物，指涉廣義的人文建制與人造物，好比婚姻、三房兩廳、三代同堂、頭銜、汽車、錢財數字等，凡此種種，皆只能獲取（像似幸福的）幸福感，卻無法真正接近幸福本身，反而出現了「許多虛擬的超聯結」。這個比喻當然可以聯想為資訊科技中虛擬的人際關係、讚賞、懲罰、貨幣、制度等，但更可以將之視為「為了所謂幸福的人生」而連帶建構起的名言概念，好比說某些看似蘊含著正面價值的語彙（隨意列舉，例如參政平等、比例原則、環境正義……等）——這些概念語彙皆是當代所謂「幸福」的必要條件，是源於「我們集體製造了一些主義」而來，其實不能成為達致幸福的充分條件。零雨詩似乎意識到這些虛擬的名言概念如同「虛擬的超聯結」，但其詩之態度並不是要逃離現實處境，而是意識到當下歷史乃不可能逃離，此乃人之必然。

無論是資本主義文明，或者所謂「分析型文明」，共通之處是人與器械的辯證，零雨將之作為詩與精準的比喻：

> 在消費社會中沒有比精準更顯粗暴了。你精準地上班下班，機器精準地啟動關閉，顏色精準地搭配。詩——也有許多人在歌頌精準的美德。
>
> 機器發明之後，為了配合機器，人類也發展了機器的性格——如貨品標準化般的精準——人類愈來愈趨近於機器，模擬的結果，就把「精準」掛在嘴邊。(2010: 8-9)

> ……人類向器械認同，語言亦不免顯現此一趨勢，終是由器械來指揮了。

> 詩與器械的相遇，成為令人矛盾的「進步」發展。然而，一種神聖、神秘、神奇還縈繞心頭——在每個相像的街頭人羣中，有一個人回頭，與我們的內在呼喚相應。人類有一種古老的原始元素，不願讓它消亡——(2010: 11)

零雨指出了「器械」的不可免，與「精準」的荒謬。其實「器械」就是一個隱喻，喻指人類巧心所造之物／制度。幾個世紀以來，廣義的物理思維成為西方世界的文明主流，各式各樣的器械不斷被製造出來。當實體「器械」漸漸成了語言的「器械」後，我們遂將「器械」此一意象（或思維模式）當成進步與效率的象徵。更甚者，就連不屬於器械的詩，似乎也受到要求，必須遵從那「器械的美德」，即「精準」——這語詞被人們掛在嘴邊。彷彿詩也必須「寫得精準」，必須以「精準」為尚——那真是一種令人矛盾的「進步」。詩當然不排斥器械思維，但詩的精神與原則和器械的追求無關；就好像詩並不排斥精準的書寫，但精準的書寫當然不是詩的必要條件。在〈顏色〉裏，零雨揭示了這一點：

> 此時顏色很難說明
> 有人說彩色斑斕
> 亦有人說黑暗
> 既然如此
> 就靠耳朵。寫起詩
> 並且飲用千日酒。來。
> 不妨以酒代口。這樣
> 難以說明
> 就接近。詩的顏色(2010: 98-99)

「詩的顏色」是生存狀態的隱喻，那是色彩斑斕，還是黑暗？其實往往處於各種顏色之間，很難說明。詩中的隱士主體「飲用千日酒」，彷彿在說，不要只訴諸一時的感官經驗去判斷「生存的顏色」，而是要如同長時間醞釀的佳釀，長期地體驗，深入品味種種顏色和種種滋味。詩如同「千日酒」，如同情感、經驗、記憶，其滋味顏色難以形容。又如在〈姊姊 2〉中零雨寫道：「這是很難討論或／分析的事」(2010: 128)，不該執著於精準，

那才是詩的本色。「不妨以酒代口」，即以「飲」代替「說」，才能將複雜的詩之顏色與生活滋味真正包羅。

貳、寸土心地：從物化到棲居

若要描述零雨詩中的隱士詩學，則須闡明「分析型文明」裏的主體生存姿態，本文認為「物化」與「棲居」應是可以觀察的兩個面向。人對器械的崇尚，與物化(reification)的思維息息相關。物化並非新鮮的主題，浪漫主義者及早期的現代主義者對於人的物化已交出了非常多經典作品；然而對物化的反思，也隨著時代變遷和技術發展而有相當多變奏。臺灣現代主義詩人、作家也有諸多關於物化的書寫，當然，即使臺灣現代主義作品呈現出與西方現代主義相似的主題，意義也不會完全相同，畢竟各自面對的國族社會及歷史情境不可相提並論。於是，將表面類似的命題予以深入比較，並環顧歷史的不同發展，進一步去觀察臺灣文學與世界文學的諸般差異，就成為文學研究重要的基本視角。例如張誦聖指出了東亞各地區皆有特殊的歷史與現代主義的發展週期，彼此之間呈現片面的異同，需要仔細辨明(384-392)。儘管這是正確的原則，但在臺灣詩歌裏談現代主義，物化仍是一個可觀的命題。本文的思維，乃是注意到零雨詩既受到了廣義的現代主義思潮影響，詩中主題其實與物化現象息息相關，卻又不能只以西方現代主義的方式談論，更必須以零雨所一再回顧的中文詩美學去探究，始能得其深意。這部分將於下一章節集中說明。

物化是現代主義文藝的核心主題之一，一般而言，指的是在資本主義商業文明的情境下，理應作為價值根源的人，卻被視同為物，遭到物化。若以情感中立的認知方式來面對他者，很可能導致人與人的關係在商品體系下扭曲，這方面的討論至少可追溯到盧卡奇(György Lukács)。[11] 盧卡奇揉合了馬克思(Karl Marx)《資本論》中「商品拜物教」(Warenfetischismus)的概念與對韋伯(Max Weber)、齊美爾(Georges Simmel)等思想家的理解，對物化概念進行了諸多描述（盧卡奇 147）。盧卡奇認為資本主義的社經結構，讓人們成為工具，淪為器具或物品，人的獨特價值就在這樣的結構中喪失了；而這是現代社會普遍存在的疏離感之成因。但對法蘭克福學派第三代領導人霍耐特而言，盧卡奇的物化批判顯然過於狹隘（霍耐特 2018: 12-13）

——彷彿人只要生活在資本主義的社會結構下，就完全無法逃離物化所導致的蒼白命運。透過辨析霍耐特的物化與承認等概念，讀者可以更契入零雨詩的涵義，因而下文有必要簡單回顧霍耐特的理論。

霍耐特考察了以海德格(Martin Heidegger)為主的歐陸哲學，以杜威(John Dewey)為首的美國實用主義，以及由盧卡奇和阿多諾(Theodor Adorno)為代表的第一代法蘭克福學派；並在這樣的思想譜系下，改寫了以往對於物化的理解。大致而言，霍耐特認為人面對資本主義文明的弊病，並不是光用拒絕就可以了事；就算可以（在特定時空下）實踐另外一套不同於資本主義的社會制度，但人其實不可能完全不把「物」給「對象化」（霍耐特 2018: 24）。對霍耐特來說，人必然會把外物視為對象，人無法完全擺脫那種將物（或將人）給工具化的思考，因為這是生而為人所難以迴避的基本情境；何況，就眼前的事實而言，我們也難以澈底擺脫重視效率的資本主義生活方式——因而霍耐特修正了盧卡奇那種「以經濟可用性的考慮出發，那麼所有的對象都會在主體感知中淪為無生命之物」的看法，彷彿人只要一有了客觀實用的態度，那種疏離的物化狀態就將隨之而來（霍耐特 2018: 28-29）。霍耐特主張，物化絕不單純等同「把物給對象化」，物化其實是對承認的遺忘(28-29)。霍耐特指出，盧卡奇對物化的批判，其實建立在一個預設之上：即預設一種對反於疏離狀態，本真且能共感參與的主體模式。但是盧卡奇並未成功（賴錫三 28），因為他無法說明這種本真的共感參與，如何可能澈底遠離物化；而這一切都是因為盧卡奇將客觀化直接等同於物化所致。那也正是霍耐特之所以要發展出承認思想的關鍵原因。

至於霍耐特所謂的「承認」(Anerkennung)，意即人在進行認識活動之前，先行具備的「同情共感」以及「參與其中」之態度，以此強調主體與他者之間，必然具有「共在的自然聯繫」，而絕不是「毫無參與的疏離」（羅名珍 ix）。承認，乃源自哈伯馬斯(Jürgen Habermas)的溝通理論，亦即主體採取「參與者觀點」(Teilnehmerperspektive)，願意設身處地去考量到他者的願望及行為原因（霍耐特 2018: 43）。霍耐特透過卡維爾(Stanley Cavell)的發展心理學，敏銳地指出：主體唯有先在地具備此一承認的狀態，才可能發展出語言表達、中立地認識他人或他種事物的諸般可能（霍耐特 2018: 81）。因為作為行動主體的人，一開始便是以一種毫無隔閡地關切並投入於

世界互動的狀態，來參與、進入世界，此後才可能發展出其他認識行為，也才可能衍生出後續的物化之現象（劉滄龍 74）。霍耐特明確主張，現代社會的主體，在認同的過程中，必須依賴社會承認的三原則之互相作用，即愛、平等、價值(merit)，此三者共同構成了當前社會正義的理念；而也就對應到愛、法律平等，和社會尊重三層面（霍耐特 2009: 83）。也就是說，愛（情感關懷）、法權（法律責任）、團結（社會尊重）是三種主體間性的承認形式（王鳳才 89）。霍耐特的企圖，是將承認理論發展為一種介於康德義務論與社羣主義之間的道德一元論，並在這基礎上完成多元正義的構想；不過，其理論究竟該如何達致多元正義，或許還需要更進一步去完善（王鳳才 91-92）。

若借用霍耐特承認與物化的觀點，讀者可以更深層地進入零雨詩的世界。零雨從早期的作品開始，就以冷硬的詩語言，對人的行為與肢體進行素描，呈現物化現象，刺探人的生存之異化，例如〈俘虜〉：

我在計算傷痕的時候被推進戰場
尋找我的肢體我走出百貨公司
在鬧區我和我的同伴例行被罰逛街
我們拖著沉重的刑具緩緩
拋出鈔票——等在號誌燈前
那羣人穿上我們購買的衣服
我認出其中一件在隔離房間
我親手縫製黑夜與白晝的兩色條紋
並且以我的傷口設計
手臂的花樣(1996: 53-54)

這些詩句羅列了現代性之各式意象（例如戰場、百貨公司、鈔票、號誌燈），象徵著人之生存已陷入作繭自縛的荒誕窘境。詩題既為俘虜，那麼誰是誰的俘虜呢？當「我在計算傷痕的時候被推進戰場」去「尋找我的肢體」，已由物化之現象暗示著愛之欠缺，也意味著主體可能處於對社會之低度認同狀態。開篇首句已經說得明白：「這根繩子是從我腹腔剖開／取出卻綁在我身上」(1996: 53)。主體受到捆綁，但這根用以捆綁自我的繩子（器

械），其實也是源於主體自己——透過霍耐特的承認思維，我們可以知道，在人的認識行為之前必先有承認，即連後續的物化現象也是始於承認的過程，而這與零雨詩句的意象可相互詮解——何以繩子會綁在主體身上？歸因探源，發現那根繩子正是由主體所衍生。現代性何以帶來荒誕？因為現代性與荒誕正是源於人自身的欲望與生產。到了《我正前往你》，關於物化的思維在零雨詩句中有了更加複雜的轉變。在〈祖父〉一詩中，零雨以旅行為喻，作了一番跨越時空的想像描述：

行李 A 是行李
行李 B 則是自己。喁喁
而談。輕輕地叫。離去前
回來後。血氣充盈
四體矯健。躺在世界
任何角落皆可。只要
和最貼心的行李。窩在一起
從這裏。到那裏。一起(2010: 114)

兩件行李：一件是行李，另一件是自己。行李和自己都成了行李。只要被運送到世界任何一個角落，回來之後就血氣充盈、四體矯健。彷彿是說：尋常的都市人，平時過著緊湊的物化之生活，累積了疲憊之後，卻得透過再次被物化（為行李）的過程，被輸送到任何一處世界角落，才能恢復身而為人的元氣。這乍看荒誕的現象，其實也是你我可體會的日常，不僅正視了資本文明物化的複雜性，而且也與經濟全球化的現象息息相關：「我的身體有一個空洞／被全球化水泥固定起來」（零雨 2010: 115）。除了人生存之異化主題以外，零雨也開始寫出一些相當不易解讀的變奏，例如〈A 和 B〉、〈A 和 B 和#〉，在當代技術的虛擬現實中，主體的行為與代名詞都被化為符碼般的存在：

#有可能成為人類
的歸宿 B 說#
謙虛節制
源源不絕

而且隱密性夠

#底觀天是最詩意的
居住(2010: 181)

在〈A 和 B 和#〉中，主體似乎化入了手機鍵盤所按出 A、B、#的符號心理中，乍看之下像是被通訊科技給物化，而喪失了主體性——但詩的敘述者反而說「#底觀天是最詩意的／居住」，可推想對「#—符碼」的正視，詩的敘述者展現出基本承認的態度——先行承認那「#」，人與所製造出來的符碼之虛擬現實共在，彼此必然有所聯繫，也才有可能進而「居住」。這「#」，當然可以視為人類作繭自縛的象徵，但這既不是唯一、也不見得是最好的解讀方式。零雨詩其實不是完全排拒這些虛擬之現實，不是採取拒絕承認的態度。如果採用霍耐特的視角，那麼可以說，把人或物給對象化並非物化，把人給符碼化當然也不算物化；是遺忘承認或拒絕承認，才是真正的物化。在《我正前往你》的諸作中，零雨以詩的書寫，對詩的本體論思考，以及對物化現象的各種複雜描述，表達了廣義之承認的思維態度。從「#底觀天」到「詩意居住」，不妨說，在多元媒介現象與諸般社會結構的變化下，對當代技術現象之先行肯認，承認主體與符碼之間的共在關係，及隨之而來的多層次變奏，成了隱士主體得以詩意棲居的關鍵。在序文中，零雨寫道，「詩」就是「寸土之言」：

詩跟居住有關。所謂詩，在你的文字中是言寺。指的是一個具有祭儀價值、宗教精神的空間——所有人類的終極關壞都在其中。此一精神殿宇是以語言建構而成的。反之亦然。
但我更喜歡把寺再拆開，就成為寸土之言。這個寸土，更抽象地說，是「心」一樣大的方寸之地。
你的意思是這個寸土之言的「詩」，就是人類的居住，如同一種安頓（——祭拜）身心的建築？
我甚至認為詩是一種孤獨的居住。人類中有一種人被指稱為隱士——隱士是詩的生命共同體。他們離開人羣，把個人推入萬物之中，尋求與萬物平等互惠的對待。
真正的隱者應是在精神上放下拄杖，與羣獸同遊。(2010: 6)

「尋求與萬物平等互惠的對待」可視為承認精神的開展。真正的隱者能「在精神上放下拄杖，與羣獸同遊」，乃是認清自身與萬物、與羣獸截然不同，但仍能放下那根象徵著唯我獨尊的拄杖，承認了羣獸，承認了萬物，邁向彼此平等互惠的對待。至於「寸土之言」，則是把「詩」字拆開，成為「言寺」，再把「寺」拆開，就是「寸土」；合而為寸土之言。若這樣來看，詩即有居住的意涵，且人人只有一方寸土可居，亦即各自的「心地」。零雨進一步指出，此種「詩——寸土之言」的「心地居住」，也就是一種安頓身心的「建築」，在這種建築裏，主體只能是「孤獨的居住」。此孤獨居住的主體，可以說是詩人主體，亦即隱士主體。在這裏，零雨似乎呼應了海德格著名的詩意／構築／棲居思想。藉由荷爾德林(Johann Christian Friedrich Hölderlin)的詩句「人詩意地棲居」，海德格談了「終有一死者」與「詩」、「大地」、「構築」、「棲居」之間的密切關係：

> 作詩建造著棲居之本質。作詩與棲居非但並不相互排斥。而毋寧說，作詩與棲居相互要求，共屬一體。「人詩意地棲居」。是我們詩意地棲居嗎？也許我們完全非詩意地棲居著。如果是這樣，豈不是表明詩人的這個詩句是一個謊言，是不真實的嗎？非也。詩人這個詩句的真理性以極為不可名狀的方式得到了證明。因為，一種棲居之所以能夠是非詩意的，只是由於棲居本質上是詩意的。人必須本質上是一個明眼人，他才可能是盲者。一塊木頭是決不會失明的。而如果人成了盲者，那就總還有這樣一個問題：他的失明是否起於某種缺陷和損失，或者是由於某種富餘和過度。……無論在何種情形下，只有當我們知道了詩意，我們才能經驗到我們的非詩意棲居，以及我們何以非詩意地棲居。……作詩乃是人之棲居的基本能力。但人之能夠作詩，始終只是按照這樣一個尺度，即，人的本質如何歸本於那種本身喜好人、因而需要人之本質的東西。依照這種歸本的尺度，作詩或是本真的或是非本真的。（海德格 213-214）

詩人／隱士主體以「詩」為安頓身心的建築，棲居於詩意間；他們離羣索居，使自身與萬物齊一（而非同一），不僅尋求「與萬物平等互惠的對

待」；亦如海德格所說，築造是真正的棲居(156)，那「終有一死者」根據棲居而築造，為了棲居而運思，把棲居帶入其本質的豐富性(169-171)——此即詩人／隱士主體為何要以（看似無現實效用的）詩為安頓身心之建築。與萬物平等互惠的對待，倒不是要（也不可能）完全擺脫「將外物視為對象」、「將外物視為客體並予以致用」的思維，而是在現實思維成形前，先對他人、他者、外物予以承認。人須先對外物外界有所承認，承認彼此的共在、共存與共感，才有與萬物溝通，乃至平等互惠的對待之可能，而真正的創造／創作才得以由此展現。這種承認的精神，在《我正前往你》的〈後記 2〉中如此表述：「在鄉村寒冷的空氣中，生命與繭認同，與雞雛認同，與河一同彎曲，與黃昏一同坐下，且歡喜夜晚的垂釣」、「但並不攫掠而烹食，仍叫那人放歸，放回到牠該前去的處所。生命活潑的處所」（零雨 2010: 224）對人而言，物化的客體思維雖然不可能被放棄，但仍能讓「生命與繭認同，與雞雛認同」，透過承認精神的開展，而能返回「生命活潑的處所」，承認彼此共同參與這世界，才有可能趨近本真的詩意棲居。零雨其詩的隱士主體應可從這樣的思想背景去把握。

參、對當代中文（詩）美學的思索

零雨詩作何以採取了隱士般的書寫策略與思維？若欲進一步探究此問題，也許可以回顧其詩集中反覆沉吟的中文（詩）美學，線索就在其中。資本主義文明的生活方式席捲全球，很大程度上主導了大眾文化的走向，臺灣當然無法自外於全球化的複雜脈絡；而零雨在《我正前往你》的自序中一再提出這樣的線索，一再描述如此的脈絡，似乎對於自身詩歌（中文詩），或說對於自身所繼承的中文美學有深刻的感懷或喟歎。零雨寫道：

> 我的文化中也有一個吟唱傳統。自從西方消費主義傳來之後，這種傳統不符合大眾消費的需要，現在已幾乎全面退出我們生活之中，並被視為腐朽退步的象徵。古老的傳統，是否因其古老，而必然遭受淘汰呢？(2010: 6)

> 但隨著全球化，隨著社會體制的收編，隨著各種消費主義的長驅直入；與萬化冥合，這種哲學，恐怕也就變成斷簡殘編的古老名詞。(2010: 7)

這個不再符合大眾文化胃口，不適應消費主義的古老吟唱傳統，似乎意味著中國自古以來的詩歌傳統。[12] 詩在中國文化史裏佔了一個重要地位，詩不只是文人雅士的閒興，更是生活中的重要一環；然而進入現代時期以後，詩的傳統漸漸轉型；在大眾文化的實況中，詩已遠離俗常生活，更別說那種與萬化冥合的中國哲學了。勞思光先生對於文化傳統的困境，曾分列「文化困局四種情境」之說，精準地描述了傳統文化與現代化的複雜斡旋。[13] 參照這樣的觀點，零雨詩可以視為中國人文／美學在當代處境的投射，是多種文化困境共同交織的疊影。她描述著「中文／中文詩」於全球資本主義生活中的遊逸軌跡，以承繼「中文」的敘述主體時而遊離、時而刺探的姿態，成為當代臺灣的一種隱士詩學。

零雨的隱士詩學是在複雜的物化現象中進行的深入辯證。此詩學不易歸類，不以突顯單一修辭亮句為務，也不容易解析。大致而言，可以說源於對「中文」之肯認，以及對此肯認（之可能性）的深入辯證。零雨詩的困難，某種程度來自中國語文／中國文化在近代以來面臨的複雜重組，及對當代全球化文明樣式的融合與排拒。此困難，亦如葉維廉在探討東西比較文學時所提及：「對中國這個『模子』的忽視，以及硬加西方『模子』所產生的歪曲，必須由東西的比較文學學者作重新尋根的探討始可得其真貌」(6)。壓抑、晦澀的隱士詩學之形成，實難以自外於複雜的歷史現實。詩人的作品之所以艱難，其實往往必須追溯到更大的脈絡才能明白。零雨遙望中國文人言志的詩歌傳統，以及現代主義作家們那種難以抗拒的、成為異端之誘惑。[14] 她並非全然拒斥抒情，而是和嫻於動員華美詞藻、設計精巧形式的主流詩思保持一段距離，顯得較為冷靜、清醒，如她自覺：「從祭儀的神聖到展演的價值到消費的功能，詩和其他物質工具一樣進入了機械複製的時代，成為人人得心應手的製作。這種製作使詩的面目愈形一致——傳說中的『大同世界』在字詞中似乎已然實現」(2010: 11)。因而零雨走向了一條悖反於消費風尚的詩之道路，並上溯至中國美學對「空」、「無」、「未完成」的祈嚮，她寫道：

> 中文世界遺忘它的自然美學太久了。這種美學，我首先想到的是「空」「無」兩個字。古人以此做為個人生命與宇宙生命相連接的線索，落實於生活與藝術之中，難以用文字具體說明，也難

> 以分割為概念。
> 這種美學，我稱之為一種未完成的美學——也就是不依賴人本身的才能，留一些空白給神秘的未知——就因未完成，所以它的能量不竭，具有再衍生、再發展、再想像的可能。
> ……
> 我以為，所有事物的未完成狀態最美。我們民族的傳統向來認為，美的極致是沒有看到美——用否定來完成肯定，用不完美來完成美。
> 所有事物一完成就容易顯示其枯竭——因此，自然美學總是喜歡「空」，喜歡「無」。不願一時說盡，看盡，因而也就維持著一種未完成。(2010: 9-10)

相比世界各文化的美學形態，這種「用否定來完成肯定，用不完美來完成美」確是中國美學的一大特徵。若從這角度去看，零雨之繼承中國美學，對空、無、未完成、否定的回顧及強調，其實是自覺地與當代臺灣某些西化的潮流風尚維持距離，是隱士詩人對「分析型文明」的靜靜斡旋。隱士之詩，自外於某些風尚，不動聲色地排拒著某些流俗。零雨的隱士詩學，其實就是「中國美學如何可能」以及「人文／詩能如何面對當代社會」的思索過程。

結語：遊於物化的隱士詩學

隱士主體與世俗維持一道微妙的距離，冷眼旁觀喧囂的塵世，清醒看著社會與歷史，並以自身的存在逼視人間的假象。此主體共感並承認外物與自然的共在，並深刻思索著物我之合宜界線究竟何在，在此一整體過程中，深層的創造性得以湧現——詩之創生大約來源於此。而在全球化與發達技術文明的時代裏，零雨《我正前往你》的敘述者／隱士主體彷彿一位隱逸於「寸土之言」的思索者。這樣的主體身處全球化的複雜物化現象內，同時也面臨人在技術物中被化為符碼般的存在；某種程度來說，零雨的隱士詩學就是承認且面對這兩方面的弔詭現實，並與之斡旋的書寫與思考過程。詩如何在充斥於技術物與各式符碼的當代現實中辨識出自己，這大約

是《我正前往你》的情境或底景。

《我正前往你》看似晦澀，其實大致可歸結為：自覺地疏離於全球化的大眾文化；自覺地淡漠於人類中心主義；自覺地繼承中國傳統美學，以遊逸於「器械的思維」和「精準／效率的要求」。這些創作上的自覺，帶來了冷肅的詩風及隱逸的詩學。長期以來，零雨的詩篇一直有著謀篇而不（只）謀句的企圖，從她分節的篇章結構可見一斑。在這樣的創作模式下，單一句式的明晰與否就不是重點，較難以套用「引述——詮釋」的模式。況且她詩行間的思維往往大幅跳躍，等同要求讀者須有一定的聯想與理解能力。

她詩句的不明晰，主要表現在主受詞的刻意含混；在某些情況下，甚至將其省略。這種「抹拭人稱」的方式，乍看之下，乃「以零喻多」的書寫技法——進一步說，或許更透露了作者對物我渾融、天人合一的中國美學至境之嚮往。但在資訊科技主導的當代，這種美學理想能否（在詩句，或在現世）實踐？諸如此類的思索，在零雨詩歌中不停辯證。[15]

有時候，零雨似乎在詩中達致了美好的、身心一致的靈光時刻，且往往出現在詩的末尾。[16] 更多時候，她在心與物之間頻頻出入，有時難免急切，卻因此片面掙脫了當代文明密不透風的捆綁。後設地看，那彷彿是詩在現實中所騰出的商榷空間。

零雨試圖建立一個精神空間，並在這空間裏與全球化的時代現象斡旋。在那裏，她的腳步滯重，聲音平和，措辭強烈。倘若上帝最大的敵人不是撒旦，而是人的笑——那麼不妨說，零雨的《我正前往你》敘述了從「我」前往「你」的路上，精於各式平台運作規則的眾人交頭接耳痴笑，唯隱逸的詩人冷肅以對。

註　釋

1. 舉例來說：《特技家族》以特技的身體姿態，作為現代人生存處境的隱喻；《關於故鄉的一些計算》；以對「故鄉」的懷想出發，「計算」主體的回憶，以及現存的狀態；《田園／下午五點四十九分》直陳「田園」和「下午」，似有意以此為基礎時空意象。當然，把書名當作全書主旨，很可能得出謬誤的詮釋——但若觀察以上舉例的幾本詩集，可知零雨在這些作品裏還是帶有基本基調的，且那些基本基調確實與詩集的名稱保有相當程度的呼應或關聯。

2. 翁文嫻指出零雨「沿著一切會發出訊息的『物』，她試著追尋物理的真相，人間情意隱藏之底線」，直指其詩乃以簡樸的詩語言表達人間情意的「物理」。翁文嫻認為，零雨的詩少用意象，而時常捕捉人間的動作畫面——但那不該算是戲劇，因為情節並非零雨詩的重點，其要旨在於以（有代表性的）神情動作，來表達詩人的感受與想法。翁文嫻在法文版《關於不忠：臺灣當代詩選》的引介裏，如此描述零雨詩：「可以體會緩慢流動中一股沉厚的力，起初無聲無息，只看見某些畫面，一些似不相干的人事與動作。過半場之後，力量自相反方向四面八方凝聚，簡直令你透不過氣；然後，回看前面的人事結構，一切都有了意義」(85-101)。
3. 李癸雲參考茱莉亞．克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)的《反抗的未來》，從「賦詩即言志」、「女性感官性」、「以詩重新命名」等三層面，談論零雨詩作中的創造性與反抗意涵。值得注意的是，李癸雲在結語中引用了零雨《我正前往你》〈代序〉中的一段文字，並認為那可作為零雨多年來的詩觀總結，這段文字是：「我們需要另一種文明的火把，加以延續、引用、混合、變化，成為新世紀的精神產物。我以為那就是詩了——理性與神秘之間的無邊詭譎——詩人以他的敏銳、率真、癡情，與對時代的浸潤感，以詩點燃游戰的烽燧——即使那火是隱匿的——但必然是藏不住的——足夠引出一條又一條新的路線，新的視角，新的釋放，新的跨越」(205)。施開揚(Brian Skerratt)則認為零雨詩作對田園的描寫並不是在政治上無能為力的表現，反而是對應著城市化和工業化現象，所形成的富有生命力之另類表達。
4. 解昆樺探討零雨〈特技家族〉裏的身體運動與空間存有，進而比較村野四郎《體操詩集》與商禽〈門或者天空〉。在解昆樺的論述下，〈特技家族〉匯接了戰後臺灣現代詩自一九六〇年代中末期起一系列帶有荒謬劇場意味的詩作，甚至可說是詩劇文本間的論述管道。于瑞珍則討論零雨各種以城市為題材的詩作，並整裏出零雨詩之城市書寫的兩大面向：「封閉的生活空間」、「消費文化的觀察批判」。于瑞珍指出，零雨由寬廣的自然意象，到城市書寫，進而變成狹窄的箱籠意象，此變化暗合了由自然趨向方正，又發展為封閉空間的城市演變過程（于瑞珍 2012）。蔡林縉交叉運用加斯東．巴舍拉(Gaston Bachelard)、吉爾．德勒茲(Gilles Deleuze)的思想，以「運動—詩」的特殊語彙，來詮釋零雨、夏宇、劉亮延等三家詩作。蔡林縉由楊小濱對零雨詩的「時間的變形」出發，進一步對零雨詩的「空間」向度進行「空間拓樸」的詮釋，指出零雨詩的語言風格乃是透過對「空間」向度的深度挖掘，來逼顯「虛擬」的意含；或者說，零雨詩的「表演主體」藉著「空間」來尋出一條「逃逸路線」（蔡林縉 2010）。
5. 李蘋芬聚焦於「身體」之向度，展開「身體與空間」、「身體與敘述」、「身體與表演」等三個篇章，認為零雨依憑於察知「身體」的諸種轉化，而寫出富有現代主義特色的詩作。李蘋芬指出，零雨的詩語言雖然常被形容為理性、主知、冷硬，但其實零雨並不傾向抒情或主知的任何一邊；

而是以「身體」為意象，為主體認知自我與世界的方式，更是獨特詩意的來源。

6. 湯舒雯詮釋零雨詩中一種「黑、白、光、影、朝、夕」的意象叢，試圖把握其詩裏中國水墨畫式的哲學，說明零雨詩為何會帶有「冷」、「知性」之感，並以「黃昏風景」來為零雨詩的心靈圖像定位。蔡林縉則以火車意象的現代性涵義，詮釋零雨詩作如何穿梭於全球化的荒謬與困境(2016)。
7. 「零雨一直很有自覺地履行了對自己詩作中的語言期待：忍氣吞聲、剛健、深沉、繁複的抒情，帶著硬度，如鮑照哭路歧」（鄭慧如 535）。劉士民亦有類似的說法(2010)。
8. 零雨另有兩本詩精選集：《我和我的火車和你》、《種在夏天的一棵樹》。
9. 鄭慧如如此描述零雨的詩風：「零雨的詩冷峻、知性、沉靜、壓抑，抒情幽深，與心靈體驗緊緊相扣，擅長在幻覺式的想像中營造張力；突顯精神困境，在敘述語言中表現抽象的哲思，以及抵抗中的孤獨形象」(535)。
10. 楊小濱曾談到：在零雨詩裏，龜山島可能是臺灣島的一個譬喻，但也可以作為「任何離心（非中心化）力量的一種象徵」(10)。
11. 物化一語，盧卡奇使用的德文術語是 “Verdinglichung” 與 “Versaechlichung”。
12. 關於中國詩美學的殊勝之處，葉維廉的觀點相當精闢，亦可藉此觀視零雨所謂的「中文美學」，茲引一段如下：「中國詩的意象，在一種互立並存的空間關係之下，形成一種氣氛，一種環境，一種只喚起某種感受但不將之說明的境界，任讀者移入境中，並參與完成這一強烈感受的一瞬之美感經驗，中國詩的意象往往就是具體物象（即所謂「實境」）捕捉這一瞬的元形」（葉維廉 6）。
13. 「這四種情境是：（一）傳統文化面對現代文化挑戰的情境。（二）傳統文化向現代化讓步、走向現代化，這中間是另一種情境。（三）受現代化影響的傳統文化有意抗拒現代化，這是第三種情境。（四）然後，現代文化本身從歐洲興起，發展到今天，本身所顯現出來的內在的功能上的問題、內在的一致性的問題、內部理想文化之間的種種關係的問題，這些東西就成為第四種情況，我們稱為現代文化內在的困局」（勞思光 2007）。
14. 參見彼得．蓋伊(Peter Gay)，梁永安譯：《現代主義：異端的誘惑：從波特萊爾到貝克特及其他人》（臺北：立緒，2009）。
15. 鄭慧如指出：「零雨擅長繪製、勾勒、設想、轉譯心靈圖景，語調多所質疑，這是她詩創作最獨到之處」(537)。
16. 例如：「不妨以酒代口。這樣／難以說明／就接近。詩的顏色」(2010: 99)、「把眼淚擠出／丟進海洋／／身體內部──」(2010: 64)。

徵引文獻

Brian Skerratt (2021) “Born Orphans of the Earth: Pastoral Utopia in Contemporary Taiwanese Poetry.” *International Journal of Taiwan Studies* 4.1: 101-120.

蔡林縉(2010)〈夢想傾斜：「運動—詩」的可能：以零雨、夏宇、劉亮延詩作為例〉，未出版碩士論文，國立成功大學現代文學研究所，臺南。

蔡林縉(2016)〈「像季節的海浪不斷繞島行走」: 零雨詩的驛動空間與島嶼圖景〉。《聲韻詩刊》no.33: 83-92。

David Harvey (2005) *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press).

Heidegger, Martin [馬丁・海德格爾] (2005)《演講與論文集》(*Vorträge und Aufsätze*)。孫周興（譯）（北京：三聯書店）。

Honneth, Axel [阿克塞爾・霍耐特] (2009)〈承認與正義：多元正義理論綱要〉。《學海》no.3: 79-87。

Honneth, Axel [阿克塞爾・霍耐特] (2018)《物化：承認理論探析》。羅名珍（譯）（上海：華東師範大學出版社）。

解昆樺(2014)〈零雨〈特技家族〉詩作的荒謬劇場性：與商禽〈門或者天空〉、村野四郎《體操詩集》的比較討論〉。《東海中文學報》no.27: 167-190。

賴錫三(2017)〈《莊子》與霍耐特的跨文化對話：承認自然與承認人文的平等辯證〉。《國文學報》no.61: 23-68。

勞思光(2007)《危機世界與新希望世紀：再論當代哲學與文化》。劉國英（編）（香港：香港中文大學出版社）。

李癸雲(2014)〈賦詩言志，重新排練：論零雨詩作的反抗意涵〉。《國文學報》no.56: 187-210。

李蘋芬(2018)〈零雨詩的身體書寫〉，未出版碩士論文，國立臺灣大學中國文學研究所，臺北。

零雨(1996)《特技家族》（臺北：現代詩季刊社）。

零雨(1999)《木冬詠歌集》（自印）。

零雨(2010)《我正前往你》（臺北：唐山出版社）。

劉滄龍(2017)〈承認自然：霍耐特承認理論與王夫之氣的思想〉。《國文學報》no.61: 69-94。

劉士民(2010)〈零雨詩的硬式抒情與敘述語言〉，未出版碩士論文，逢甲大學中國文學研究所，臺中。

Lukács, György [盧卡奇・格奧爾格] (1996)《歷史與階級意識》[*History and Class Consciousness*]。杜章智等（譯）（北京：商務印書館）。

羅名珍(2018)〈譯者導言〉。Honneth（著）《物化：承認理論探析》（上海：華東師範大學出版社），1-2。

湯舒雯(2009)〈零雨詩的黑白辯證、光影幻術與黃昏風景〉。《臺灣詩學學刊》no.13: 179-205。

王鳳才(2009)〈從承認理論到多元正義構想：霍耐特哲學思想發展的基本軌跡〉。《學海》no.3: 88-92。

王梅香(2005)〈肅殺歲月的美麗／美力？戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係〉，未出版碩士論文，國立成功大學臺灣文學研究所，臺南。

翁文嫻(2001)〈論臺灣新一代詩人的變形模式〉。《中山人文學報》no.13: 85-101。

夏傳位(2014)〈新自由主義是什麼？三種理論觀點的比較研究〉。《臺灣社會學》no.27: 141-166。

楊小濱(1999)〈冬日之旅：讀零雨詩集《木冬詠歌集》〉。零雨 1999: 3-14。

葉維廉(2007)《比較詩學》（臺北：東大圖書）。

Yung Man-Han [翁文嫻] (Ed.) (2008) *De L'infindelite: Anthologies de la Poésie Contemporaine de Taiwan*. Trans. Esther Lin-Rosolato. Adaptation Anne Talvaz (Paris: Buchet Chastel).

于瑞珍(2012)〈論零雨詩中的城市觀照〉。《問學集》no.19: 25-41。

張誦聖(2015)《現代主義・當代台灣：文學典範的軌跡》（臺北：聯經出版）。

鄭慧如(2019)《臺灣現代詩史》（臺北：聯經出版）。

WORKS CITED

Brian Skerratt (2021) "Born Orphans of the Earth: Pastoral Utopia in Contemporary Taiwanese Poetry." *International Journal of Taiwan Studies* 4.1: 101-120.

Cai Lingjing(2016) "'Xiang jijie de hailing buduan raodao xingzou': Ling Yu shi de yidong kongjian yu daoyu tujing" ["Like the Waves of the Season Walking around the Island": The Movement Space and Island Landscape in Ling Yu's Poem]. Voice & Verse Poetry Magazine, no.33: 83-92.

Cai Linjing (2010) "Mengxiang qingxie: 'Yundong-shi' de keneng: Yi Ling Yu, Xia Yu, Liu Liangyan shizuo weili" [The Dreaming-Slope: On Ling Yu, Xia Yu and Liu Liang-yen's Poetry under the Concept of "Movement-poem"], Master thesis, Dept. of Taiwanese Literature, NCKU, Tainan.

David Harvey (2005) *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press).

Heidegger, Martin (2005) Yanjiang yu lunwenji (*Vorträge und Aufsätze*). Trans. Sun Zhouxing (Beijing: SDX Joint Publishing Co.).

Honneth, Axel (2009) "Chengren yu zhengyi: Duoyuan Zhengyi lilun gangyao" [Recognition and Justice: Outline of Pluralist Theory of Justice]. *Academia Bimestris*, no.3: 79-87.

Honneth, Axel (2018) *Wuhua: Chengren lilun tanxi* (*Verdinglichung: Eine anerkennungstheoretische studie*). Trans. Luo Mingzhen (Shanghai: East China Normal University Press).

Hsieh Kun-hua (2014) "Ling Yu 'teji jiazu' shizuo de huangmiu juchangxing: Yu shangqin 'men huozhe tiankong,' Cunye Silang *Ticao shiji* de bijiao taolun" [Theatricality of the Absurd in Ling Yu's Poetic Work "Circus Family": In Comparison with Shang Qin's "The Door or the Sky" and Murano Shiro's *Poems for Gymnastics*]. *Tunghai Journal of Chinese Literature*, no.27:167-190.

Lai Xisan (2017) "*Zhuangzi* yu Huonaite de kua wenhua duihua: Chengren ziran yu chengren renwen de pingdeng bianzheng" [Transcultural Dialogue between Zhuangzi and Honneth: The New Model of Equal Dialectic between Admit Nature and Admit Culture]. *Bulletin of Chinese*, no.61: 23-68.

Lao Sze-kwang (2007) *Weiji shijie yu xinxiwang shiji: Zailun dangdai zhexue yu wenhua* [*A World in Crisis and a New Century of Hope: Contemporary Philosophy and Culture Revisited*]. Ed. Lau Kwok-ying (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press).

Li Guiyun (2014) "Fushi yanzhi, chongxin pailian: Lun Ling Yu shizuo de fankang yihan" [Rehearsing a Poem: A Study of the Revolting Meaning of Ling-Yu's Poems]. *Bulletin of Chinese*, no.56: 187-210.

Li Pinfen (2018) "Ling Yu shi de shenti shuxie" [Body Writing and Confined Space of Ling-Yu's Poetry], Master thesis, Dept. of Chinese Literature, NTU, Taipei.

Ling Yu (1996) *Teji jiazu* [*Circus Family*] (Taipei: Modern Poetry Quarterly Publisher).

Ling Yu (1999) *Mudong yongge ji* [*A Songbook of Wooden Winter*] (Ling Yu Published).

Ling Yu (2010) *Wo zheng qianwang ni* [*I am heading to you*] (Taipei: Tonsan Publications Inc.).

Liu Canglong (2017) "Chengren ziran: Huonaite chengren lilun yu Wang Fuzhi qi de sixiang" [Recognition for Nature Honneth's Theory of Recognition and Wang, Fu-zhi's Thought of Qi]. *Bulletin of Chinese*, no. 61: 69-94.

Liu Shimin (2010) "Ling Yu shi de yingshi shuqing yu xushu yuyan" [The Hard Lyric and Narrative Language of Ling Yu's Poetry], Master thesis, Dept. of Chinese Literature, FCU, Taichung.

Lukács, György (1996) *Lishi yu jieji yishi* (*History and Class Consciousness*). Trans. Du Zhangzhi et al. (Beijing: The Commercial Press).

Luo Mingzhen (Trans.) (2018) “Yizhe daoyan” [Translator’s Introduction]. *Wuhua: Chengren lilun tanxi* (*Verdinglichung: Eine anerkennungstheoretische studie*), by Honneth (Shanghai: East China Normal University Press), 1-2.

Tang Shu Wen (2009) “Ling Yu shi de heibai bianzheng, guangying huanshu yu huanghun fengjing” [On the Black-and-White Dialectic, Light-and-Shade Magic and Dusk Scenery of Ling-Yu’s Poetry]. *Taiwan Poetics*, no.13: 179-205.

Wang Fengcai (2009) “Cong chengren lilun dao duoyuan Zhengyi gouxiang: Huonaite zhexue sixiang fazhan de jiben guiji” [From Recognition Theory to Pluralistic Conceptions of Justice: the Basic Trajectory of the Development of Honnett’s Philosophical Thought]. *Academia Bimestris*, no.3: 88-92.

Wang Meixiang (2005) “Susha suiyue de meili/meili? zhanhou meiyuan wenhua yu wu, liuling niandai fangong wenxue, xiandai zhuyi sichao fazhan zhi guanxi” [The Beauty/US Power of the Era of Repression? The Relationship among Post-War American Aid Culture, the Development of Anti-Communist Literature, and Modernist Thought in the 1950s and 1960s], Master thesis, Dept. of Taiwanese Literature, NCKU, Tainan.

Xia Chuanwei (2014) “Xin ziyou zhuyi shishimo? Sanzhong lilun guandian de bijiao yanjiu” [What is Neoliberalism? A Comparative Analysis of Three Theoretical Perspectives]. *Taiwan Sociology*, no.27: 141-166.

Yang Xiaobin (1999) “Dongri zhi lu: Du Ling Yu shiji *Mudong yonggeji*” [Winter Journey: Reading from Ling Yu’s poetry collection, *A Songbook of Wooden Winter*]. Ling Yu 1999: 3-14.

Yip Wai-lim (2007) *Bijiao shixue* [*Comparative Poetics*] (Taipei: The Grand East Book Co.).

Yu Ruizhen (2012) “Lun Lingyu shizhong de chengshi guanzhao” [On Urban Perspectives in the Poetry of Ling Yu]. *Questioning on Learning*, no.19: 25-41.

Yung Man-han (2001) “Lun Taiwan xinyidai shiren de bianxing moshi” [Poetics of Transfiguraiton: On Taiwanese Poets of the New Generation]. *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, no.13: 85-101.

Yung Man-Han (Ed.) (2008) *De L’infindelite: Anthologies de la Poésie Contemporaine de Taiwan*. Trans. Esther Lin-Rosolato. Adaptation Anne Talvaz (Paris: Buchet Chastel).

Zhang Songsheng (2015) *Xiandai zhuyi, dangdai Taiwan: Wenxue dianfan de guiji* [*Modernism and Contemporary Taiwan: The Trajectory of a Literary Paradigm*] (Taipei: Linking Publishing Co.).

Zheng Huiru (2019) *Taiwan xiandai shishi* [*History of Modern Taiwan Poetry*] (Taipei: Linking Publishing Co.).

摘　要

在零雨各詩集裏，《我正前往你》是頗為費解的一本。然而這部詩集或可視為對技術物與符碼下人文與詩之艱困處境的總體表述，零雨面對大量難以把握的、快速即生即滅的當代技術物與符碼現象，以一種遊於物化的隱士敘述姿態遊逸其間。《我正前往你》著墨於全球化、平台資本主義下的物化，透過「寸土心地」的想像構造，零雨試圖建立一個精神空間，藉此與時尚趨勢斡旋。在那裏，她的腳步滯重，聲音平和，措辭強烈。本文也將旁及霍耐特(Axel Honneth)對物化的辨析，以進一步闡明零雨的隱士詩學。

關鍵詞：零雨、《我正前往你》、隱士、物化、承認、霍耐特

Shuttle in Reification
Hermit Poetics in Ling-Yu's *I am Going to You*

LIAO Yu-Cheng
National Cheng Kung University

ABSTRACT

Among all the poetry anthologies of Ling-Yu, *I am going to you* is very hard to interprete. This paper points out that this poetry anthology can be regarded as a general expression of the plight of humanity and poetry under modern technological society. In the midst of digital and material currents, Ling-yu shuttles like a hermit. *I am going to you* highlights the reification of globalization and platform capitalism. Through the imaginative structure of "cun 寸 soil 土 heart 心 land 地," Ling-Yu tries to establish a spiritual space to meddle with the mainstream fashion trend. In the poems, her footsteps are heavy, her voice peaceful and words strong. In order to clarify Ling-Yu's hermit poetics, this paper also discusses Axel Honnethe's analysis of reification.

KEYWORDS: Ling-Yu, *I am Going to You*, hermit, materialization, Axel Honneth

清初假隱風氣初論

吳志廉
香港樹仁大學

前　言

學界談到明清之際，對眷懷故國的「遺民」以及投靠新朝的「貳臣」尤其關注，當中承載其情感歷程與思想傾向的文本，在不同的政治環境與時代需求下有一「典律化」的過程。[1] 然而，歷史由許多不同的面向組成，若只聚焦於重大事件衍生的「經典」所代表的某一面向，也許遮蔽了經典以外代表著不同面向的種種細節，誠如王汎森所言：「我們書寫歷史，往往只著重當時的主調，而忽略了它還有一些副調、潛流，跟著主調同時並進、互相競合、互相影響，像一束向前無限延伸的『纖維叢』。如果忽略了這些同時競爭的副調、潛流，我們並不能真正瞭解當時的主流」(50)，本文觸及的清初文獻，大多不屬於被文化主流圈子推崇的「經典」，亦不是學術界頻繁徵引的對象，但對於貼近清初的生活情境以及瞭解士人的思想變化，有不可磨滅的歷史價值。[2]

一般人提到「隱逸」行為，[3] 就會聯想到高尚節操，尤其在明清鼎革的脈絡裏，隱逸具濃厚的政治意味，有不承認滿清政權的象徵意義。然而，綜合文獻可發現此一行為不一定被清人視作高尚，當它演變成一種利益計算的權謀，會被視作虛情假意而受到抨擊。這些耐人尋味的話語，於今日

August 27, 2021 收到稿件／November 18, 2021 接受刊登
《中山人文學報》no.52 (January 2022): 71-96

§ 吳志廉，香港中文大學中國文學博士，現為香港樹仁大學中國語言文學系專任講師。*Email: clng@hksyu.edu*

的學界乃處於邊緣的縫隙，被後設的巨大經典遮擋，無聲無光，淡出主流視野；但這曾經明確存在的現象，也像交響曲其中一個調子，至少代表著清初歷史情境的某一橫切面。若認同歷史本來複雜，有不同面貌、多元聲音，難以整齊劃一，那麼清初的「假隱逸」現象，值得抉微闡幽。

趙園注意到明清之際士大夫對極端行為的批評，通常以「中」為尺度，例如黃宗羲認為「種瓜賣卜，呼天搶地，縱酒祈死，穴垣通飲饌者」，為「皆過而失中節者」（趙園 2014: 283）。誠然，明清易代，一些表面上象徵著高尚情操的行為，若不能把握住分寸，標榜太甚，過而失中節也，甚至弄巧成拙，為人訾議。刻於康熙年間的《隱居放言》有一段睿智的論述：

> 大隱隱跡，市隱隱心。二者非有異同。客曰：「何謂隱心？」予曰：「人之心不澹，則生艷想；人之欲不靜，則生競心。二者非隱心也。心喜榮華，即思美其田宅，庇其妻子，盛其服食玩好，澹則無之矣；心喜奔競，即思廣其交遊，炫其學問，遑其博辨雄談，靜則泯之矣。好靜者，心若枯禪，情同止水，燎之無炎，激之不汜，隨緣而已；好澹者，竹几藤牀，疏梅澹石，茶灶藥爐，衲衣襆被，安分而已。安分隨緣，悅情適性，是曰心隱。若必買山而居，築室而處，志在林泉，心遊魏闕，則終南有捷徑之譏，北山多移文之誚，吾恐慕為隱者之非隱也」。（夏基 11-12）

在出處進退的現實困境，不少人為了全身遠禍而加入歸隱行列，隱逸成為一時之風尚。對於此一風氣，作者以「隱心」為判斷隱士真偽的標準，主張外在的環境因素不是隱士的必要條件；內在的心境因素：好靜好澹而「安分隨緣，悅情適性」才是隱士的必要條件，兩者有本質上的差異。可見人不必拘泥於形式，動機不純者，處於林未必隱；心境淡泊者，處於市未必不隱。

值得注意的是，引文揭示清初不乏志在林泉，心遊魏闕的「假隱士」，[4]才有區分真偽的需要。雖然批評投機取巧的假隱士代不乏人，但據筆者的閱讀經驗可知，清初有關假隱士的描述、抨擊以及嘲諷為數不少，這些文獻的意涵為何？背後形成的原因是甚麼？當中有無別於前朝的特殊話語？迄今尚無系統梳理此一現象的研究。為了解答這些疑問，本文採取「跨文

類」[5] 的研究方法，在不同類別如詩歌、文集、史書、戲曲、小說、筆記等的文獻基礎上，具體地勾勒清初假隱士的行為與心態。

本文結構分成四個層次：一、揭示清朝定鼎如何讓漢人的政治立場搖擺，旨在解釋為何「假隱」成為風氣。二、藉著呂留良詩作窺探士人對假隱風氣的鄙夷態度。三、以不同類別文獻證明清初普遍文人對假隱風氣有過厭惡。四、文人武將對仿陶者、仿夷齊者之批評連帶催生一些貶陶、貶夷齊之言論，實為清初特殊的現象，藉此窺見在歷代批評假隱的「共相」話語之外的「殊相」。

壹、清朝定鼎為假隱提供動機

為何清初密集出現對假隱士描述、抨擊以及嘲諷的話語？這要從時代背景說起。明清鼎革，天崩地坼，不乏殉國義士。[6] 不就義者，亦以明遺民自居，絕意仕清，視滿族為民族仇敵，像傅山、歸莊、顧炎武、王夫之等遺民，都曾組織或參與抗清活動。然而，桂王的永曆朝於一六六二年覆亡後，復明大業，幾成死灰。南明朝傾覆前後，漢人對滿人之恨已比不上易代初期，默認清朝定鼎的話語，時而出現在清初文獻，乃至於出於遺民之口，[7] 這可溯源自清王朝極高明的統治手腕。

清王朝入關後，即採取一系列文化政策籠絡人心。順治二年，清朝沿襲明制，恢復科舉取士，以示禮樂文明，不因政權轉移而中斷，並加強監控地方書院，確保教學體制配合科舉考試，考生人數逐年倍速增加。[8] 康熙十八年，清廷開博學鴻儒科，拉攏有才幹卻不願參加常規考試之士，全國獲薦舉者達一百四十三人。康熙親自御試，錄博學鴻儒五十多人，授以侍講、侍讀、檢討、編修等職，併入明史館，纂修《明史》，一代碩儒如尤侗、毛奇齡、汪琬、朱彝尊均在此列；一些遺民像黃宗羲、顧炎武雖堅拒博學鴻儒之招，但特允親侄子弟參與《明史》之編纂。況且，清王朝對於一再拒仕的遺老多持寬容態度，《清史稿》云：「順、康間，海內大師宿儒，以名節相高。或廷臣交章論薦，疆吏備禮敦促，堅臥不起。如孫奇逢、李顒、黃宗羲輩，天子知不可致，為歎息不置，僅命督、撫抄錄著書送京師」（趙爾巽 1976a: 3183），可見清廷為免激起更大的反彈，於明遺民很少採取激進的懲治手段。清廷高明的統治手腕，以及對學術話語權的掌控，[9]

調和了滿漢異質文化的衝突，令不少漢人甚至是遺民亦步亦趨就範於清王朝，間接承認朝代更迭已成命數，乃至於給予默許。

魏禧的記載揭示了士人的復國熱情與抗清勇氣隨著時日流逝而衰減，其〈諸子世傑三十初度敘〉云：「方乙酉、丙戌以來，初罹鼎革，夫人之情倀倀然若赤子之失其慈母；士君子悲歌慷慨，多牢落菀勃之氣；田野細民亦相與思慕愁歎，若不能以終日。及天下既一，四方無事，人心安於太平，而向之慷慨悲歎，遂亦鮮有聞者」（魏禧 2003: 579），易代的民族羞辱所催生的憤懣無論多麼激烈，都被歲月巨輪輾平。明末清初，就出現不少以婦人喻士人之嘲諷(Li 391-479)，如孫子度云：「今日處士、寡婦，實是一轍。婦人無夫，即禮法蕩然，貞靜自守者，十不一二。但至佞佛，則濫觴無極矣。士人號方外，即廉耻掃地，自愛其品者，亦十不一二。若入聲氣，則靡所不為矣。齊國不嫁之女，不嫁則不嫁，而生三子。兩種人皆然。然處士知笑寡婦，而不知自反，可歎也」（張履祥 1871a: 17-18），揭示守節遺民與守寡婦人，十不得一二，但失節之士竟恥笑失節之婦，實是五十步笑百步。

更諷刺的是，遺民黃宗羲的文集不時出現歌頌新朝之論，晚年的他常稱清朝為「聖朝」、「國朝」，稱康熙皇帝為「聖天子」，稱清兵為「王師」，採用清人正朔，甚至與清朝顯貴及降清明臣來往甚密。[10] 三藩之亂，對於曾以醫術救治清兵的袁時中，黃宗羲竟冒晚節不保之風險，給予他肯定：「公通曉醫術，為之處方製藥，雖廝養卒，亦必躬親診視，軍中無不感涕，以故疫不為害」（黃宗羲 1985c: 435）。這些與遺民立場相左的話語，一定程度揭示出遺老於清朝的反感程度已大不如前，甚至對其政權持默許態度。

部分明遺民雖拒絕與新朝發生直接的君臣關係，懼怕成為「貳臣」，但也願意以著述方式委婉地替新朝出謀獻策，從而實現遺民的生存價值與文化理想。遺老李顒〈答許學憲〉：

> 今誠乘詔求遺書，特疏上聞，請照康熙十二年頒賜《大學衍義》於各省大臣，例以《實政錄》通飭天下督、撫、藩、臬、道、府、州、縣各衙門，俾各倣此修職業、勤政務，以圖實效。處處有快心之美政，則處處蒙至治之厚澤，三五熙皞，不難再見於今日矣。（李顒 176-177）

他充滿憧憬地向異族提出文化重建的方法，期許清王朝踵武三皇五帝的厚澤，惠及社稷蒼生，儼然臣子向君主獻議的口吻。除了李顒外，金堡、黃宗羲等人也不時藉著書寫替清朝規劃治國藍圖。諸人清醒意識到，清朝定鼎已是無法逆轉的事實，與其清高地冷眼旁觀，不涉世務，倒不如為家國重建、文化傳承出一分力，只要造福萬民，即便大節微污也在所不惜。換言之，明遺民間接地為百姓謀求福祉的同時，只要堅守不出仕的底線便可，[11] 這些不起眼的貢獻，體現出黃宗羲認為遺民的入世之義是為「天下」、「萬民」，非為「一姓」的儒者理念（黃宗羲 1985a: 5）。

康熙朝吏治清明，邁向盛世，與晚明腐敗朝政、貧窶社會，構成對比。順治元年，多爾袞入關後即頒布：

> 前朝弊政，厲民最甚者，莫如加派遼餉，以致民窮盜起，而復加剿餉，再為各邊抽練，而復加練餉。惟此三餉，數倍正供，苦累小民，剔脂刮髓，遠者二十餘年，近者十餘年，天下嗷嗷，朝不及夕……自順治元年為始，凡正額之外，一切加派，如遼餉、剿餉、練餉，及召買米豆，盡行蠲免。（清歷朝實錄館臣 1985: 68-69）

廢除前朝苛捐雜稅，意在籠絡民心。同樣地，康熙尚輕徭薄賦之策，嘗諭曰：「從來與民休息，道在不擾。與其多一事，不如省一事。朕觀前代君臣，每多好大喜功，勞民傷財，紊亂舊章，虛耗元氣，上下訌囂，民生日蹙，深可為鑒」（清歷朝實錄館臣 1985a: 542），於是廢止圈地，鼓勵墾荒，地方若遇天災，即減免賦稅，惠及天下百姓。

因此，對於一些從晚明戰亂過渡到清初太平的人民來說，此番巨變讓他們「幸福」得有點不知所措。像清朝成功解除在餘姚的一場水災，黃宗羲難掩興奮之情，曰：「萬民歡呼雷動，起於白骨，即未受災之年，亦未能如此之一飽也」(1985b: 138)。又如遺民魏禧〈紀夢〉一詩，他很迷惑地質問諸生：「汝今溫飽誰之德？」；並記述他對亡父說：「今年天變良已極，時平物賤歲屢登」，河清海晏，穀熟年豐，實該慶幸，豈料他說罷「不覺痛哭聲俱失」（魏禧 2003: 1322）。[12] 這是一種既不想稱譽新朝而愧對故國，又不得不承認新朝為天下百姓帶來幸福的矛盾，諸如此類難以名狀的複雜情緒，不時出現在明遺民的論述當中。

可見故民遺老有人性的軟弱，也有謀生的考量，更有為萬民造福的抱負，何況他們面對的是日益清明的新朝，自有遊移不定的內心掙扎、相互交錯的政治立場，舉動與心態不無前後矛盾。

上文通過不同文獻的相互印證，說明漢人的亡國之恨已比不上易代初期，揭示清朝定鼎如何讓漢人的政治立場搖擺。明乎此，就不難理解為何「假隱」成為風氣，因為對於忠於前朝的遺民來說，堅守志節或立場不變已不是易事，更何況一些在本質上是貪圖「虛名」與「實惠」之士？他們大多擋不住利祿誘惑，放棄隱士身份，一窩蜂地爭相仕清，或者以歸隱手段達到出仕目的，詳後。

貳、清初文人對假隱風氣的批判

一、呂留良詩歌對假隱風氣的嘲諷

在芸芸士人之中，呂留良（晚村）不厭其煩地以詩歌嘲諷假隱士，這些詩作，時而憤懣，時而戲謔，寫活了假隱士的心態與行為，具有典型意義，很值得作為一個側面深入瞭解清初的假隱風氣。[13] 順治九年，晚村作〈東莊雜詩〉，其三云：

> 老樵不謀隱，所居本自高。名士矯清節，恐無松柏操。仕宦有捷徑，無乃終南皋。幅巾且芒鞵，廣袖何蕭騷。肝腑中夜熱，徘徊理鉛刀。入拜朱門旁，出為蓬戶豪。但能飽咮嗉，寧復矜羽毛。有敕放還山，頓首露危尻。臣非首陽傖，安能常嗸嗸。書往長樂公，其門多女曹。（呂留良 2015: 116）

俞國林評之曰：「寫名士醜態，可稱惟肖」（呂留良 2015: 118），此詩嘲諷名士虛偽的嘴臉，可謂入木三分，下文析論之。這些人本無松柏情操，但求以終南捷徑，[14] 獲詔入仕，軏高調地託跡山林，唯恐天下不知。「肝腑中夜熱，徘徊理鉛刀。入拜朱門旁，出為蓬戶豪」，形象地披露其醜態，他們一方面偽裝遁隱，另一方面熱衷利祿，每每干謁權貴，奔走朱門。「有敕放還山，頓首露危尻」，俟詔令一出，名士欣喜若狂，叩首謝恩，隱士之儀態與風度，付諸闕如。「書往長樂公，其門多女曹」，長樂公，指五代宰相

馮道，其一生仕唐、晉、漢、周四朝，相十帝，自號長樂公。《新五代史・雜傳》：「當是時，天下大亂，戎夷交侵，生民之命，急於倒懸。道方自號長樂老，著書數百言，陳己更事四姓及契丹所得階勳、官爵以為榮」（歐陽修 614），晚村視清初假隱士為長樂公，諸人以歸隱手段謀求加官晉爵的政治本錢，一旦利誘當前，節操全失，更事二主。「其門多女曹」，揭櫫清初踵武馮道之士，屢見不鮮。馮道令人不齒，在於更事四主而不感羞辱，還將之視為「長樂」之道。晚村將名士比擬為馮道，痛詆一些熱衷仕途、卻自視高尚的無恥之徒。

康熙四年，晚村〈耦耕詩〉之六云：

> 名絓清流異代尊，近聞隱跡在朱門。
>
> 織簾賣藥終南徑景宣，屬稿呈詩秋壑園蘭生。
>
> 角里僅存芝練骨端明，孤山長往鶴消魂聞魏美信。
>
> 可憐傳記人誰託，歇熱田塍子細論。（呂留良 2015: 444）

「景宣」、「蘭生」、「端明」、「魏美」為誰？嚴鴻逵與俞國林曾予以考證。[15] 嚴鴻逵《釋略》云：「前半必有所指，而不明言，存厚也」（呂留良 2015: 446）。揭示此詩沒附名號的句子，[16] 其諷刺當有所指。相關詩句，傳神地描繪名士醜態。首聯云陵谷巨變，名士爭趨歸隱，然所隱之處乃朱門宅第，不願捨棄世間富貴。尾聯不屬「前半」部分，但揆度句子，沒後附名號，或有曲筆，本文提供一個可能解釋：二句嘲諷名士退隱江湖，卻唯恐其仙風道骨、閒雲野鶴之形象，不為世聞，故為託誰立傳而費煞思量，務求以短暫的遁世，換取不朽的聲名。

其後，晚村作〈和種菜詩〉二首。[17] 康熙十四年，吳孟舉作〈種菜詩〉，邀天下才俊賡唱，和者計有黃宗羲等二十多人，[18] 誠為文苑盛事。然揆諸其內容，[19] 大多漫談田園生活，附和孟舉高滔雅趣，少深意寄焉。緣此，晚村作〈和種菜詩〉，序云：「自牧出示時輩和種菜詩甚夥，皆不堪置目，不覺失笑，走筆和之。」連篇累牘、內容空洞之賡酬詩，於晚村眼中，無異乎笑話，故下筆老辣，以「此間那有故侯瓜」譏之。《史記・蕭相國世家》：「召平者，故秦東陵侯。秦破，為布衣，貧，種瓜於長安城東，瓜美，故

世俗謂之『東陵瓜』」（司馬遷 2017），召平乃秦遺民，以種瓜寄寓孤臣孽子之感。可見晚村於清初諸老，絲毫不客氣，直訾諸公酬答為樂，自許風雅，終日徜徉煙霞水石，以隱士自居，無復東陵遺志。

康熙十五年，晚村又作〈又自和種菜詩二首〉：

〈其一〉

婢嬾童驕老僕尊，先生自把钁頭捫。閉門不入英雄隊，且了殘書答菜根。

〈其二〉

一陣西風箬笠斜，冰沙堆裏養萌芽。鄰翁怪我懨懨甚，颺卻甜瓜下苦瓜。（呂留良 2015a: 881）

第一首嘲諷從事農耕的名士，諸人及其婢僕大多驕矜無能，於實際操作一無所知，滑稽得很。晚村更以「英雄」比擬不諳實務的諸公，反諷深刻。第二首自剖心跡，詩人恥與這些欺世盜名的隱士為伍，一如他不喜軟熟之「甜瓜」，反喜淡泊之「苦瓜」，揭示其對歸隱風尚的不滿。

晚村意猶未盡，進而作〈孟舉索予和又成六首〉：

〈其一〉

有理方知果蓏尊，無機任取甕槔捫。架繩引蔓還枝葉，刈草挑蟲到本根。

〈其二〉

芥自當心薤自斜，無根芡菌也抽芽。與君同喫孤兒苦，不向車頭泣啖瓜。

〈其三〉

千里故人同一尊，提籃赤脚水中捫。幾年菜箸不相入，風味依然在舌根。

〈其四〉

溝塍斷處嫩頭斜，倒地生鬚別有芽。未必是中無捷徑，梁州試與進胡瓜。

〈其五〉

蔬果京華品第尊，溪毛只合野人捫。浪傳力士新題句，鬧煞牆陰老薺根。

〈其六〉

苦竹樓纏馬眼斜，怕教蹴蹋水晶芽。老僧記得曹溪案，不入園人許喫瓜。（呂留良 2015a: 882-883）

這組詩一方面渲染田園野趣，一方面諷喻假隱風氣。其四：「未必是中無捷徑，梁州試與進胡瓜」，「進胡瓜」，典出陸贄〈駕幸梁州論進獻瓜果人擬官狀〉。[20] 唐建中四年，朱泚叛亂，德宗帶了百官一路跑到奉天，史稱「奉天之亂」，其間有百姓進獻果子胡瓜，德宗擬各與散試官，後來遭到陸贄的反對。可見「終南徑」、「進胡瓜」之義類近，同指以最少的付出獲得最大的官爵利益，蓋指清初投機取巧者。

其五：「浪傳力士新題句，鬧煞牆陰老薺根」，諷之尤深。高力士嘗作〈感巫州薺菜〉，云：「兩京作斤賣，五溪無人采。夷夏雖有殊，氣味都不改」（高力士 2001: 1536）。原題注：「力士謫黔中，道至巫州，地多薺而人不食，因感之，作詩寄意」。公元七六〇年，高力士在玄宗被軟禁之後罷黜到了巫州（今湖南懷化），此處遍生薺菜而無人食，遂寫下此詩。高力士借薺菜言志，說明雖然被流放至荒僻之地，但自己對君王仍忠心耿耿。晚村指出當時的假隱士爭唱力士句，表面上借「夷夏雖有殊」之「古典」，突出眷懷故國的之「今事」。然而，諸人只想湊熱鬧，人云亦云，望以羣體認同躋上道德高地。這種高姿態的自我表演，在眼村眼中，實是矯揉造作，沾汙了潔淨的田園世界。

晚村其他的詩如〈耦耕詩〉其一之「募乞買山真戲語，零丁誓墓即求名」（呂留良 2015: 443）、〈耦耕詩〉其四之「才說尋貲去耦耕，定知不是耦耕人」（呂留良 2015: 443）等等，都有嘲諷假隱風氣的傾向，可以說是相關批評話語中一個代表性的縮影。當然，除了晚村，不乏清人以詩歌嘲諷假隱士，如丁耀亢有〈歸山不易詩倣元白體〉組詩十九首，其十云：「歸山良不易，真隱古人稀。渭水無遲暮，終南有是非。聽松吹好夢，把菊見忘機。出處關人望，佔星識少微」（丁耀亢 2）。所謂「終南有是非」，揭示

從古至今，隱居終南山若淪為求名、求利、求官的便捷途徑，容易引起爭議。

二、其他清初文人對假隱風氣的厭惡

本節綜合不同文獻嘗試說明，晚村不遺餘力用詩歌嘲諷清初的假隱士，並非一個孤立的現象，而是折射出許多清初文人對此一行徑的厭惡，具有普遍的意義。不妨從戲曲說起。《續牡丹亭傳奇》為清初遺民陳軾所撰，是湯顯祖《牡丹亭》之續作。值得關注的是，《續牡丹亭》把陳最良刻劃成一個喜好功名之士，已為黃門官的他不滿職階太低，主動要求杜寶提拔他，後遭拒絕（陳軾 16-20）。陳最良後因杜寶失勢而被牽連革職，傷心得「拿紗帽大哭」，妻子石道姑勸他歸隱，他卻認為無官之士都是「山林賤相人欺侮」（陳軾 63-67）。在第三十七齣〈假隱〉，仍戀棧官位的陳最良，決意孤注一擲，偽裝象徵隱逸的漁翁，望以「終南捷徑」復官：

〈步步嬌〉（末扮漁翁搖船上行介）

翠幰朱輪難追購。綺殿空懷舊。生涯倚去舟。箬笠青簑，且作文綉。捷徑漫凝眸。權當終南叟。心為白蘋留。煙波處處愁。予生何護落，我道付滄洲。俺陳最良，為因大計，老耄久經休致，別無事業可做。我想古人避世逃名，行咏澤畔，謂之隱逸也，有一般假托名高、借題隱士，雖是山林沉涸，卻是仕宦梯階。我如今不免走此一條門路，收拾一個小艇，就在富春江充做一名漁父，萬一朝廷搜求遺逸，我陳最良就好出去應詔。（陳軾 130-131）

為了增強戲劇效果，陳軾還安排了一個真漁夫去諷刺這個假漁夫：「你這老頭兒，說了半日都是一團胡話，你好污吾耳也。我這富春江上，飛席乘風，迴流蕩日，視軒冕如淄塵，薄公侯如草芥，多少清門快志，豈許患得患失的鄙夫在此打混！可恨可笑，原是個假漁父」(132-133)。饒有深意的是，陳最良假隱沒多久，朝廷即下詔讓他復職，他高興得立刻「拋簑笠，換冠帶」、「謝天謝地」(134)，描繪逼真，滑稽至極。

不單是《續牡丹亭》，《桃花扇．餘韻》亦有類似情節：

（副淨醒，作悄語介）聽他說話，像幾個山林隱逸。（起身問介）三位是山林隱逸麼？（眾起拱介）不敢，不敢，為何問及山林隱

> 逸？（副淨）三位不知麼，現今禮部上本，搜尋山林隱逸。撫按大老爺張掛告示，布政司行文已經月餘，並不見一人報名。府縣著忙，差俺們各處訪拿，三位一定是了，快快跟我回話去。（副末）老哥差矣，山林隱逸乃文人名士，不肯出山的……（副淨）你們不曉得，那些文人名士，都是識時務的俊傑，從三年前俱已出山了。目下正要訪拿你輩哩。（孔尚任 261）

《桃花扇》傳神刻劃出「高瞻遠矚」的名士，看穿他們一早躲在深山裝模作樣，是為求朝廷徵求隱逸，可謂利慾薰心，非真正隱士作為。上述情節蘊含兩則重要訊息。其一，《續牡丹亭》提及的「萬一朝廷搜求遺逸」，以及《桃花扇》提及的「現今禮部上本，搜尋山林隱逸」，與清朝優待知識分子的政策頗類似。順治元年，清世祖頒詔天下：「故明建言罷謫諸臣及山林隱逸懷才抱德堪為世用者，撫按薦舉，來京擢用。文武制科，仍於辰戌丑未年舉行會試，子午卯酉年舉行鄉試」（趙爾巽 1976: 90）。說明「搜求遺逸」一語非文學家杜撰，乃出自清廷網羅賢士的相關政策。其二，《續牡丹亭》、《桃花扇》相關的挖苦，不無蘊含文人對清初假隱士的批判態度，蓋清初不乏「心纏機務，而虛述人外」的虛偽之士。王應奎《柳南隨筆》載：

> 鼎革初，諸生有抗節不就試者。後文宗按臨，出示：「山林隱逸，有志進取，一體收錄。」諸生乃相率而至。人為詩以嘲之曰：「一隊夷齊下首陽，幾年觀望好淒涼。早知薇蕨終難飽，悔殺無端諫武王。」及進院，以桌欖限於額，仍驅之出。人即以前韻為詩曰：「失節夷齊下首陽，院門推出更淒涼。從今決意還山去，薇蕨堪嗟已喫光。」聞者無不捧腹。(165)

《歷年記》、[21]《堅瓠五集》、[22]〈錢蟄菴徵君述〉[23] 亦有相似記載，這些文獻反映順治、康熙年間，不乏偽裝伯夷、叔齊之士故作姿態，身在江海而心在魏闕，在清廷開科取士的利誘下，即無風骨可言，爭相應試出仕。但這些人既揚棄隱士之名，又無應試之才，難免「虛名」與「實惠」俱失，下場令人發噱。這些嘲諷的詩歌，當有戲謔成分，但若無大量假隱士的湧現，相信不會催生這些戲筆，誠如《歷年記》所言：「此詩雖俚，而切中時事，可以觀民風」（姚廷遴 64-65）。《柳南隨筆》亦曾記載「康熙丁

巳、戊午間，入貲得官者甚眾。繼復薦舉博學鴻儒，於是隱逸之士亦爭趨輦轂，惟恐不與」（王應奎 68）的情況，嘲諷時人就範於新朝的詩歌於焉而生，[24] 可見清廷廣泛籠絡人才的策略頗為奏效，讓不少原本立定腳跟之漢人入異族彀中，引發種種的嘻笑怒罵。陳去病云：

> 務祛積垢，隆師重道，廣徵山林隱逸，起用臣靡，予之寵秩，累開賢良方正、博學鴻詞諸科，以利祿為餌，凡其人有一節之長，一材可取，罔不多方羅致，以為所用……其操之有術，如王良御轡，磐控縱送，而雄駿不能絕其繮，故當時之士，苟非為船山之匿身石窟，舜水之遯蹟扶桑，即未能免於當道之所物色。(1367)

乃深刻概況清初漢人對清廷態度之轉變，世運更迭之現實、趨利避害之人性使然也。

誠如前述，此類批評與戲謔是特殊歷史背景的產物。明清鼎革之初，在輿論壓力之下，大量士子義憤填膺，絕意仕清，遁跡山林，作一遺世獨立之士。[25] 然而，清廷政權得以鞏固，加上科舉之復行、山林隱逸之徵召、博學鴻儒之詔取，威逼利誘之下，一些歸隱之士多抵禦不住誘惑，爭趨迎合新朝權貴。黃宗羲〈陸汝和七十壽序〉：「慨然記甲子蹈東海之人，未幾已懷鉛槧入貴人之幕矣；不然，則索游而伺閽人之顏色者也」(1985e: 659)，乃譴責清初一些遁隱沒多久，即不甘寂寞出來攀附權貴的人，暗示他們當初的隱逸，只為了積累清譽，他日若得到權貴提拔，大可「東山再起」。戴名世〈溫瀠家傳〉：「明之亡也，諸生自引退，誓不出者多矣。久之，變其初志十七八」(201)，江河易色，風景殊異，清初不乏高蹈遠舉者，但同時有避世邀名之流；後者也許一時衝動，誓不仕清，但意志薄弱，守節未遂，故從山林地回歸名利場。諷刺的是，孫默欲歸黃山，望天下名士賜送別之文，此舉即受到王巖的勸阻：「古之隱者入山惟恐不深，其聲影幽墨，惟恐人知，即其託跡所在，未嘗使人識而名之……吾願孫子息交遊、遠名譽，勿復徵送行之作，而果於歸去，使人莫測其歸也，孫子乃庶乎真隱矣」（劉寶楠 272-273），生怕不為別人關注的高調隱逸，徹底顛覆了「真隱士」不為世聞的價值取向。

隱逸典範陶淵明，其高尚道德為後世奉為圭臬。因此，清初許多人在

言行上傚仿陶淵明，錢謙益〈陶廬記〉云：「今世隱約之士，俯仰無聊，哦幾篇詩，種幾叢菊，咸以柴桑自命，殆長公所云『陶淵明一夕滿人間』者」(1009)，所述隱士是否附庸風雅，博取虛譽，殆難深究。但在部分文人眼中，大量假隱士的湧現，讓隱逸之舉變得濫俗，大為貶值。究其因由，誠如彭士望〈與王乾維書〉所言:「今則惟陶元亮、謝疊山滿天下耳……元亮寬易，宜效者眾，使其有知，必恨且悔，以為不幸其俑也」(彭士望 1837: 卷 1)。傚仿陶淵明之成本與門檻俱低，吸引不少人加入投機取巧的隊伍。

易代之際，隱士以遁世行徑抵抗不義政權，其不合作的態度是宣示志節的行為方式，其躬耕自給、不慕名利之言行，能喚醒世人的道德良知，有一定的感召力。然而，理應稀少的隱士卻充斥天下，證明不乏招搖撞騙者混跡其中。傅山說得更直接，其〈口號十一首〉之八：「高尚名歸義士羞，只緣人見彼王侯。鈎除巢許嚴陵老，隱逸真堪塞九州」(528)，揭示假隱士的數量多得令人震驚，雖不無誇大之辭，但亦說明了擅於鑽營的虛偽士子為數不少，才激起了清初普遍文人對其行為的厭惡。綜上，本文將批評話語所針對的「假隱」行為，描述為一種「風氣」，大致可成立也。

參、清初假隱風氣下的特殊話語

一、陶淵明形象之貶損

陶淵明經歷了宋人的「典律化」後，很少受到批評，其於晉宋易代恥事新主的道德情操，於清初遺民語境中有著感召意義。[26] 雖然如此，歷史眾聲喧嘩，在清初假隱成風的氛圍下，文人武將對傚陶者之批評連帶催生一些貶陶之論，實為清初特殊的現象。

張煌言有〈反乞食〉組詩，[27] 顯然是脫胎自陶淵明〈乞食詩〉，[28] 何意云「反」？意味深長。據傅氏長恩閣抄本，詩人自註曰「起甲辰六月」（張煌言 373），即康熙三年，時張煌言走投無路，退居懸罍。張氏為復興明室奔走近二十年，順治十六年己亥，鄭成功長江之役敗退後，[29] 張煌言仍糾集民間力量，繼續於浙東沿海一帶抗清。惜勢窮兵敗，清廷定鼎難以逆轉，一代名將身陷末路，因行跡被清軍偵知，於康熙三年，於杭州遇害。[30] 可知此詩稱得上是張煌言臨死之前的遺作，充分反映出其一生信奉的

價值觀。詩〈序〉明確提出創作緣由：

> 山中屢空，泊如也，偶讀淵明飢驅句，猶覺其未介，遂作反乞食詩，仍用其韻。（張煌言 373）

張煌言以獨特的生命情境去解讀陶淵明，同是末路棲遑，饔飧不繼，陶淵明因「飢來驅我去」而向現實低頭，選擇「乞食」以維生；然張煌言即便「山中屢空」，仍淡泊自如，因此大膽地對素以耿介見稱的陶淵明發出道德譴責，批評他「其未介」。此一對典故資源的挪用與顛覆，將其於窘境下仍堅守的志節表露無遺。〈反乞食〉詩云：

> 〈其一〉
> 悲風變陵谷，余行將安之。浩然懷黃綺，燁燁紫芝詞。清聲泐金石，孤情獨往來。彭澤何人斯，東籬戀酒杯。微祿已不耽，沾沾乞食詩。乞時自有意，可以觀其才。吾則愛吾鼎，白雲倘分貽。
>
> 〈其二〉
> 西山有餓夫，褰裳欲就之。或言舉世腴，君癯甯有詞。流水淡須眉，天眞所由來。況也朝市改，志士寡深杯。療飢託藜藿，甯識招隱詩。今古多肉食，誰為天下才。珍重墨胎氏，靈龜幸見貽。
>
> 〈其三〉
> 三旬九遇食，我聞古有之。不貪以為寶，無受亦無辭。奈何饕餮者，朵頤鼎鼎來。乞哀在暮夜，餘羹僅一杯。斟酌既飽滿，猶吟和陶詩。緬維珠樹鶴，清高未易才。芝田良足耕，嘉禾聊自貽。（張煌言 373）

此一組詩除了對陶淵明有微言，也對時人倣陶乞食的現象有所嘲諷。第一首問陶淵明「何人斯」，已有鄙夷的意味，答曰「東籬戀酒杯」，突出其沉迷酒精的形象。詩中更發前人所未發，說陶氏表面上不耽於微祿，但是卻為自己的〈乞食詩〉「沾沾自喜」，揭示其思想與行為形成衝突。作者說：「乞時自有意，可以觀其才」，時窮節乃見也，間接批判陶氏非如前人所說的高風亮節，他畢竟抵不住生存壓力（食）與物質誘惑（酒），選擇乞食，而且還為此撰成詩篇，有自矜之意。

第二首，作者視角似從晉宋轉到現今，對照真隱士與假隱士，突出後者的虛偽。張煌言認為真正的隱士應是「或言舉世腴，君癯甯有詞」、「療飢託藜藿，甯識招隱詩」，不會有反覆標榜自己苦行的虛文，何況現在「朝市改」，似指明清鼎革，志士理應為此「寡深杯」，怎忍心縱酒作樂？可惜「今古多肉食」，面對物質的誘惑，鮮有人如伯夷（墨胎允）、叔齊（墨胎智）般以不食周粟的方式抵抗政權，目下多是未能落實浮言的假隱士。

第三首，嘲諷時人的意味愈形強烈。「奈何饕餮者，朵頤鼎鼎來」，那些如饕餮般貪得無厭者，唯恐不能大快朵頤。「斟酌既飽滿，猶吟和陶詩」，他們四處乞食，終至酒食滿腹，卻假裝隱士吟誦和陶詩，一副不食人間煙火的樣子。可見〈反乞食〉詩，作者「反的」是當下援引陶詩作為行為依據的假隱士，他們不能堅守口頭上的道德原則，甚至其行為本身與隱逸理念大相逕庭，大抵經不起「聽其言而觀其行」的考驗。

張煌言為了增強對假隱士的批判，進而質疑他們援引的理論依據，闡明乞食之陶淵明不見得絕對清高，可見其對陶氏的質疑一定程度是出於對時下假隱風氣的不滿，兩者互為表裏。據〈葉羅二客傳〉記載：「煌言作留侯、李陵論，譏切時輩，又欲作陶潛論，以斥逍遙泉石，無意當世者。振名曰：人心胥溺，幸二三遺民，高尚其事，留此面目，公論出，無乃激使往乎？乃止」（邵廷采 271）。說明了張煌言一直鄙視這些假裝逍遙世外的隱士，連帶責問其一直掛在嘴上的陶淵明之氣節。

陶淵明萬不得已的乞食行為，大多得到後人諒解，況且陶氏自言「叩門拙言辭」，其耿介的個性令「乞食」此一謀生行為成為了高潔的象徵。可是到了清初，乞食的合理性卻受到懷疑，甚至惹來嘲諷。呂留良〈真進士歌贈黃九煙〉交代一般的士人「所憎有數種」，其中一種是：「其五貧士尤可憎，來非乞食定貸逋。見之先當道貧苦，若待開口難枝梧」（呂留良 2015: 228）。乃借他人聲口提出應對乞食行為的策略，主人應在貧士乞討施捨之前，先聲奪人自道貧苦，否則難以閃爍其詞打發他們。可見在清初某些語境裏，乞食此一行為會為他人帶來煩惱甚至是憎恨，反映了以陶淵明為代表的乞食行為，在部分人眼中已由「高潔」轉化成「齷齪」，讓原本正面的象徵意義受到貶損，背後當與清初為數不少以隱士之名行乞食之實之現象有關係。

二、伯夷、叔齊形象之貶損

伯夷、叔齊恥食周粟，退隱首陽，采薇蕨而食，遂餓死山中，是商周之際的節義之士，稱得上是明遺民的道德楷模。但在朝代更迭的歷史總有多元的聲音，清初文人因為鄙視經常把伯夷、叔齊掛在嘴上的假隱士，連帶出現了貶損伯夷、叔齊形象的話語。魏叔子〈詠史詩和李咸齋〉:「隱當為太公，不當為伯夷。擇地釣渭水，乃為西伯師。德公處襄陽，諸葛僑隆中。既當都會地，亦多豪傑從。但使處孤僻，時務安得通」(魏禧 2010: 782-783)。直言退隱如伯夷不是最高的理想，反而姜太公待君而用的態度，在進退之間的抉擇保持靈活，更有益於世，把消極避世的伯夷比下去了。

黃宗羲〈王義士傳〉:「太史公謂伯夷義不食周粟者，蓋伯夷先時歸周祿以養老，隱於首陽，始不受祿，故謂之不食周粟也。若以率土之粟為周粟，則薇與粟何擇焉？台輔之法伯夷，無乃誤乎？」(1985d: 566)此語尖酸刻薄，提醒法伯夷者其採薇充飢之「薇」與「周粟」何異？畢竟「率土之粟為周粟」也，因此黃宗羲對伯夷的節操是有保留的，如其於《孟子師說》所言:「伯夷一派，流而為避世之士」(1985a: 126)，他未能充分肯定伯夷，其中一個原因當是不滿隱匿山林的避世者。

清初艾衲居士《豆棚閒話》有一則〈首陽山叔齊變節〉的小說，把守節的故事轉化成「變節」的鬧劇，其顛覆原作的幅度前所未有的大，極盡嘻笑怒罵之致。小說敘叔齊隨伯夷隱入首陽山後，身心受盡磨難，久經掙扎，終抵擋不住誘惑，決意離開伯夷準備出仕周朝。

導致伯夷變節的背景，尤堪注意，小說云：

> 夷齊二人，只得輸心貼意，住在山中。始初只得他弟兄二人，到也清閒自在。那城中市上的人，也聽見夷齊扣馬而諫數語，說得詞嚴義正，也使激動許多的人，或是商朝在籍的縉紳、告老的朋友，或是半尷不尬的假斯文、偽道學，言清行濁……猶如三春二月燒香的相似，都也走到西山裏面來了。(艾衲居士 83)

原本夷、齊二人在山中也樂得逍遙，但當「假斯文、偽道學，言清行濁」之士一窩蜂湧上山，剝奪了山上供給夷、齊二人的食物資源與生存空間，導致叔齊出現以下的內心鬥爭：

> 前日粗心浮氣，走上山來，只道山中惟我二人，也還算個千古數一數二的人品。誰料近來，借名養傲者既多，而托隱求徵者益復不少，滿山留得些不消耕種、不要納稅的薇蕨貲糧，又被那會起早佔頭籌的採取淨盡，弄得一付面皮薄薄澆澆，好似晒乾癟的菜葉，幾條肋骨彎彎曲曲，又如破落戶的窗櫺。數日前也好挺著胸脯，裝著膀子，直撞橫行。怎奈何腰胯裏、肚皮中軟噹噹、空洞洞，委實支撐不過。猛然想起人生世間，所圖不過「名」「利」二字。我大兄有人稱他是聖的、賢的、清的、仁的、隘的，這也不枉了丈夫豪傑。或有人兼著我說，也不過是順口帶挈的。（艾衲居士 85）

乃維妙維肖地刻劃出叔齊的道德困境與心路歷程，他悔而入山，明白到人生所圖不過「名利」二字，但自己所有的義舉都位列伯夷之後，既然付出與回報不成正比，卻要過著「腰胯裏、肚皮中軟噹噹、空洞洞」的艱難生活，委實不划算。更何況「借名養傲者」、「托隱求徵者」把山上的免費的薇蕨採取殆淨，讓其枵腹難熬。

叔齊不再隱居，下山遇到守節立場搖擺的眾獸，便開導他們：

> 當此鼎革之際，世人的前冤宿孽，消弭不來，正當借重你們爪牙吞噬之威，肆此吼地驚天之勢，所謂應運而興，待時而動者也。為何也學了時人虛憍氣質，口似聖賢，心同盜跖，半醒半醉，如夢如痴，都也聚在這裏，忍著腹枵，甘此淡薄，卻是錯到底了。（艾衲居士 87）

乃提醒眾獸不要學「虛憍氣質，口似聖賢，心同盜跖」之時人，何必枵腸轆轆，受盡折磨？眾獸被說服後，決定放過叔齊，叔齊便道：

> 我叔齊真僥倖也！若不是這張利嘴，滿口花言，幾根枯骨幾乎斷送在這一班口裏，還要憎慊癟蝨氣哩。（艾衲居士 87）

以戲謔之筆將叔齊圓滑、狡黠的形象寫得躍然紙上，揭示這「滿口花言」的利嘴所圖的無非是生存與利益。

叔齊下山投誠周家兵馬，卻被士兵認得是伯夷之弟，被罵道：

> 你世受商家的高爵厚祿，待你可謂不薄，何反蒙著面皮，敗壞心術，就去出山做官！即使做了官兒，朝南坐在那邊，面皮上也覺有些慚愧！況且新朝規矩，你扯著兩個空拳，怎便有官兒到手？如此無行之輩，速速推出市曹，斬首示眾！（艾衲居士 89-90）

此話道盡了叔齊背義棄節的醜陋，亦諷刺他既得不到高士之「名」，亦無用世之才，自難謀「利」，背離了其「所圖不過『名』『利』二字」的人生追求，諷刺至極。通篇描寫，誠如小說〈總評〉所言：「滿口詼諧，滿胸憤激。把世上假高尚與狗彘行的，委曲波瀾，層層寫出」（艾衲居士 92），揭示伯夷正面形象的扭轉與醜化，是源於作者對清初沽名釣譽的行為懷有極大憤懣，可見小說以借古諷今的方式恥笑時人的功利嘴臉與矯飾風氣。稍作延伸，尤侗〈西山移文〉顯然仿照〈北山移文〉，將偽裝隱居而求富貴的時人醜態表露無遺，文曰：

> 許由之瓢以盛魚肉，嚴陵之竿以釣圭組，太史之簡以頌昇平，司農之笏以朝新主。左顧箕山，右瞻伊子，莫不起而弔予曰：「夷與齊與，與汝居者，斯人之徒與。」嗚呼！逸民既往，空山無託，誰靦面目，遂欺丘壑。且夷齊之侶，不過兄弟，爾輩所至，呼朋引類，來如牛馬，去如鬼魅；夷齊之歌，不過數言，爾輩所作，累牘連篇，蠅唱蚓和，傳寫田園；夷齊之食，不過薇蕨，爾輩所吞，酒肴饕餮，既醉既飽，驕人清節。（尤侗 12）

作者通過伯夷、叔齊與假隱士的對照，肆意地嘲笑後者「欺丘壑」的浮誇行為，當中的「釣圭組」、「頌昇平」、「朝新主」，不無折射出明朝與清朝勢力此消彼長的轉折歷程，揭示不乏漢人識時務地棄明投清，是認清局勢、順應潮流的政治選擇。

結　論

歷史由許多不同的面向組成，若只聚焦於重大事件衍生的「經典」所代表的某一面向，也許遮蔽了經典以外代表著不同面向的種種細節。本文觸及的清初文獻，大多不屬於被文化主流圈子推崇的「經典」，亦不是學術界頻繁徵引的對象，但對於貼近清初的生活情境以及瞭解士人的思想變化，

有不可磨滅的歷史價值。

清初有關假隱士的描述、抨擊以及嘲諷為數不少，迄今尚無系統梳理此一現象的研究。本文採取「跨文類」的研究方法，[31] 在不同類別如詩歌、文集、史書、戲曲、小說、筆記等的文獻基礎上，嘗試闡明：清朝定鼎導致漢人的政治立場搖擺，為「假隱」提供了動機；藉著呂留良詩作窺探士人對假隱風氣的鄙夷態度，並證明清初普遍文人對假隱風氣有過厭惡；最後闡述清初文人武將對倣陶者、倣夷齊者之批評連帶催生一些貶陶、貶夷齊之言論，藉此窺見在歷代批評假隱的「共相」話語之外的「殊相」。

這些批評話語，時而憤懣，時而戲謔，生動而具體地勾勒了假隱士的行為與心態，可見「假隱」作為一種貪圖「虛名」與「實惠」的造作行為，確實在清初形成了一股「風氣」，因此在不同文體都衍生了相應的批評聲音。隨著清朝政權的鞏固，相關批評持續出現，不失為一個側面窺見漢人漸漸就範於清朝統治的歷史進程，藉此瞭解到清初士人對清政權從抗拒至容受之政治立場、文化心態之轉折。張履祥〈與唐灝儒〉曰：「方昔陸沈之初，人懷感憤，不必稍知義理者，亟亟避之，自非寡廉之尤，靡不有不屑就之之志。既五六年於茲，其氣漸平，心亦漸改，雖以嚮之，較然自異，不安流輩之人，皆將攘臂下車，以奏技於火烈」(1871: 6)。所謂不安流輩之人，指涉甚廣，蓋包含不甘寂寞之假隱士。最後以錢光繡〈昔日夷齊行〉之詩作為本文的佐證，其對部分地區「今之夷、齊」的描摹逼真傳神，極盡挖苦之能事，儼然一篇假隱士傳記，詩曰：

> 昔日夷、齊餓且死，今日夷、齊富更驕。侈談忠義殊耿烈，行與狗彘同貪饕。或習大腹賈，錙銖盡錐刀。或效田舍翁，阡陌連青郊。或托沿街鉢，萬貫腰纏鶴背高。或曳王門裾，由竇屈膝連雕尻。或操許劭評，旦舜暮蹠恣彈褒。或撰魏收史，媚詞諛墓同虛囂。東家輦金供潤筆，西家束幣求題標。童僕賤紈綺，珍錯羅中庖。飛觴列俎醉賓客，撞鐘舞女忘昏朝。回首首陽薇與蕨，刺喉螫吻疇能肴。慚彼洛邑民，當日稱頑刁。試投白馬河，流水增汙淆。世有王者作，赫然命皋陶。吁嗟崇山、羽山放殛安所逃！吁嗟崇山、羽山放殛安所逃！（錢光繡 555-556）

雖求名奪利為人性使然，但若人未能把握分寸，面裝隱而背圖利，言行相悖太甚，淪為齷齪之徒，皆過而失中節也，難免為世訾議。

◎此論文初稿發表於香港樹仁大學中國語言文學系主辦的「中國文學『典律化』流變的反思國際研討會」(二〇二一年十月)，衷心感激審查人提供寶貴的修改意見，俾使本文更臻完善。

註　釋

1. 例如錢謙益歿後出現的悼文、傳記，以及歷次刊行錢氏遺作的序跋文字中，漸次形成一條錢氏通往「典律化」的路徑，見嚴志雄(2015)，頁 1-47。
2. 蒙匿名評審人賜示不能將文學當成史實的觀點，後學同意其說，在此重申本文立場：筆者援引的部分文獻屬於文學創作，但無意提出文學作品等同歷史真實的觀點，以免陷於真偽二元對立、文學與史學的材料何者有利於證明歷史的爭論。文中同時列舉文集、筆記、史書例子，恰與相關文學作品互為印證，說明了文學作品不完全出於虛構與想像。本文就著不同類別的文獻描述了清初一個風氣，但同時不誇大這就是清初的全部風氣，歷史本來就有多種面向與風氣。何況所謂「史實」多是後設的論述，是後人出於不同立場、需要建構出來的，史學家在寫作過程的取捨、詳略、排序、裁併也體現出「文學」筆法。若論證過程僅憑「體裁」摒棄文學材料，忽視其背後的歷史價值尤其是心態史價值，恐難呈現複雜多元的歷史面貌。今人研究歷史，或不必將「文學」與「史學」視作壁壘分明的場域，兩者的適時融通可收互補之效，一如趙園所言：「而且為我所利用的文字材料極其有限，我尚未做更廣泛的涉獵，比如對於詩詞歌賦，以及小說戲劇等等。這裏也有學養、精力的限制，甚至不得已的取巧：文集中的文字作為表達的直接性、明確性，以及書札一類文字的某種『私人性』，便於我的利用。我當然知道，為我暫時擱置的那一部分文字，對於我的目的至少是同等重要的，問題在於如何利用」。見趙園(2014)，頁 461-462。
3. 中國隱逸傳統的源流可參文青雲(2009)。
4. 本文對於「假隱士」的定義是：以歸隱或標榜歸隱的手段謀取「虛名」與「實惠」之士。
5. 宇文所安(Stephen Owen)〈瓠落的文學史〉提醒我們：「一種文體相當於一個由許多文本組成的家庭，如果置之於不顧，那麼不可能寫出像樣的文學史。但同時我們不應該忽視在同一文學史時期內縱跨各個文體的因素」。收入宇文所安(2003)，頁 9。
6. 參何冠彪(1997)，頁 15-22，對明季殉國人數之統計。

7. 西方學者提到，清初社會具有「法治與安定的反應」(law and order reaction) 的特性，人們期待的是和平與治安，在恢復舊秩序的訴求下，當時由清朝來實現安定的可能性，乃比抗清陣營為高，促使當時漢人支持清廷平定三藩之亂的活動(Spence & Willis xvii)。
8. 參見李瑄(2005)，頁 291-302。
9. 詳見楊念群(2010)，頁 191-192。
10. 參見陳永明(2011)，頁 27。
11. 此一觀點可參郭英德(2001)，頁 23-41。
12. 參見趙園(2001)，頁 126。
13. 呂留良在明朝活了十五年，在清朝活了近四十年，身閱二朝，結交不少遺民乃至叛臣，著述甚多，是明末清初重要的學者、文人，亦是政權轉移的見證者，因此本文以其詩作為切入點，誠如卞僧慧所言：「呂留良一生的活動是多方面的，即以他的學術活動而言，也不僅僅只是利用八股文的評語宣傳他的反清思想。他在尊崇朱熹，提倡宋詩，纂修明史，研究醫學，以及詩文書法，刻印制硯等等，都有可記述的」(4)。
14. 《新唐書‧盧藏用傳》:「司馬承禎曾召至闕下，將還山，藏用指終南曰：『此中大有嘉處。』承禎徐曰：『以此視之，仕宦之捷徑耳。』藏用慚」（歐陽修、宋祁 4375）。
15. 嚴鴻逵《釋略》:「前半必有所指，而不明言，存厚也。巢端明，名鳴盛，禾人。注魏美，名渢，杭人。俱前孝廉，一存一沒。似杜詩〈存沒口號〉。近得語溪曹射侯家藏舊本，第三句注曰:『景宣。』第四句注曰:『蘭生。』蘭生姓徐，亦前孝廉，向與曹、注二公齊名」。俞國林據此指出:「景宣，陸圻字，又字麗京，錢塘人。蘭生，姓徐，名之瑞，臨安人，明崇禎九年丙子舉人。巢端明，名鳴盛，私謚正孝先生，嘉興人，生於明萬曆三十九年辛亥，卒於清康熙十九年庚申，終年七十歲，崇禎九年丙子舉人。注魏美，名渢，錢塘人，生於明萬曆四十六年戊午，卒於清康熙四年乙巳七月，終年四十有八」（呂留良 2015: 446）。
16. 蒙匿名評審人指出，批評假隱者的人既深惡其行徑，但是又不能直接指名何人為假隱者，因為有可能觸犯當權的清政府，也有可能將來假隱者仕版於清廷而對批評者挾怨報復，則此一批評行為在批評者自身即感到潛在的威脅而必須自保，這就難怪批評者都對批評對象不願具名的原因。誠然，許多相關批評都有不具名的傾向，不過也有例外，如孫默廣泛徵集歸黃山詩文在明清之際是引人注目的大事，有些人以為他是著名的隱者，偶然相遇後才發現他依然忙碌於熱鬧的名利場，招致時人的議論紛紛，並提出具名的批評，詳見杜桂萍(2015)，頁 152、156。
17. 「園官菜把近來尊，值得王孫手共捫。妝點村莊何處好，數聲寒豹出籬根」。「雕欄曲護綠畦斜，土沃肥多易長芽。燕麥兔葵爭一笑，此間那有故侯瓜」（呂留良 2015a: 860）。
18. 計有袁龢、俞南史、汪琬、鄭梁、尤侗、陳騮、吳震方、勞之辨、鄺世培、黃宗炎、范芳、黃宗羲、顧湄、宋實穎、錢德震、錢中諧、徐樹丕、

曾燦、吳藹、徐樹滋、徐晟、吳爾堯、吳見思、李良年、張履祥。

19. 詳見《呂留良全集》羅列之和作，冊 3，頁 860-869。
20. 陸贄：「右欽溆奉宣聖旨：『自發洋州已來，累路百姓進獻果子、胡瓜等，雖甚微細，且有此心，今擬各與散試官，卿宜商量可否者。』伏以爵位者，天下之公器，而國之大柄也。唯功勛、才德，所宜處之。非此二途，不在賞典，恆宜慎惜，理不可輕。輕用之，則是壞其公器，而失其大柄也。器壞則人將不重，柄失則國無所持，起端雖微，流弊必大。緣路所獻瓜果，蓋是野人微情，有之不足光聖猷，無之不足虧至化，量以錢帛為賜，足彰行幸之恩，饋獻酬官，恐非令典。謹奏」（陸贄 445-446）。
21. 「自清朝來，就考者少，而入學者甚易。是年歲考，奉旨與考者作准，不與考者竟不作准矣，故上海秀才若老若幼、若貴若賤，俱抱佛腳赴考。時有作詩嘲之者云：『一隊夷齊下酉陽，六年觀望已淒涼。當時惟恥食周粟，今日何妨補韃糧。頭上商量新結束，胸中打點舊文章。自知薇蕨終難咽，悔殺當初罵武王。』此詩雖俚，而切中時事，可以觀民風」。見姚廷遴(1982)，頁 64-65。
22. 「皇朝初定鼎，諸生有養高行遁者。順治丙戌，再行鄉試，其告病觀望諸生，悉列名與考。滑稽者作詩刺之曰：『聖朝特旨試賢良，一隊夷齊下首陽。家裏安排新雀帽，腹中打點舊文章。當年深自慚周粟，今曰幡思吃國糧。非是一朝忽改節，西山薇蕨已精光。』聞者絕倒」。見褚人獲(2007)，頁 1051。
23. 「先生長謠曰：『昔日齊夷以餓死，今日齊夷以飽死。只有吾鄉齊夷猶昔日，何怪枵腹死今日』」（全祖望 949）。
24. 「四明姜西溟（宸英）有詩云：『北闕已成輸粟尉，西山猶貢采薇人。』時以為實錄。又吾邑吳蒼符（龍錫）偶成二首云：『終南山下草連天，種放猶慚古史箋。到底不曾書鵠板，江南惟有顧書年（謂顧寧人）」。又云：『薦雄徵牘挂衡門，欽召金牌插短轅。京兆酒錢分賜後，大家攜醵眾春園。』」（王應奎 68）。
25. 可參王汎森(2004)，頁 187-247。
26. 詳見李劍鋒(2010)，頁 145-150。
27. 在嚴志雄教授主持的「明清詩文講習會」，梁樹風博士曾分享這條材料，筆者深受啟發，謹此致謝。
28. 「飢來驅我去，不知竟何之。行行至斯里，叩門拙言辭。主人解余意，遺贈豈虛來。談諧終日夕，觴至輒傾杯。情欣新知勸，言詠遂賦詩。感子漂母惠，愧我非韓才。銜戢知何謝，冥報以相貽」（陶淵明 48）。
29. 《清史稿・鄭成功傳》：「騰書成功，謂宜收旁郡縣，以陸師急攻南京。成功狃屢勝，方謁明太祖陵，會將吏置酒，輝諫不聽。崇明總兵梁化鳳赴援，江寧總管喀喀木等合滿、漢兵出戰，襲破新軍，諸軍皆奔潰，遂大敗。生得輝，殺之。成功收餘眾猶數萬，棄瓜洲、鎮江，出海，欲取崇明。江蘇巡撫蔣國柱遣兵赴援，化鳳亦還師禦之，成功戰復敗，引還」（趙爾巽 1976b: 9162-9163）。

30. 《清史稿・張煌言傳》:「廷臣與提督張杰謀致煌言，得煌言故部曲，使為僧普陀，伺煌言，知蹤跡，夜半，引兵攀嶺入，執煌言及綸，與部曲葉金、王發，侍者湯冠玉。煌言至杭州，廷臣賓禮之。九月乙未，死於弼教坊，舉目望吳山，嘆曰:『好山色！』賦絕命詞，坐而受刃，綸等並死」(趙爾巽 1976b: 9156-9157)。
31. 蒙匿名評審人指正，本文應將清初各種文類有機、有序地爬梳，比較「假隱」議題在不同文類中呈顯方式的同與異，以見其論述的歷時進展(鼎革之初至康熙前、中期，清初士人對「隱逸」之評價是否有所別異)，藉此體現出引言強調的「分析不同類型文獻」的學術意義。此觀點給予筆者很大啟發，按時序分析不同文類對同一議題之描寫，不失為研究進路。惟部分材料難以繫年，全面分析相關文獻的體裁、語境、時段，則俟諸來日。

徵引文獻

艾衲居士(1931)〈首陽山叔齊變節〉。《豆棚閒話》。紫髯狂客(評)(上海：貝葉山房)。

卞僧慧(2003)《呂留良年譜長編》(北京：中華書局)。

陳去病(1995)〈陳去病《明遺民錄自序》〉。謝正光、范金民(編):《明遺民錄彙輯》(南京：南京大學出版社)。

陳軾(2010)《續牡丹亭傳奇》。〔傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊〕，第 15 冊(北京：學苑出版社)。

陳永明(2011)《清代前期的政治認同與歷史書寫》(上海：上海古籍出版社)。

褚人獲(2007)《堅瓠集》。《清代筆記小說大觀》(上海：上海古籍出版社)。

戴名世(2000)《戴名世集》。王樹民(編校)(北京：中華書局)。

丁耀亢(清順治康熙年間)《丁野鶴集八種本》，第 2 卷(刻本)。

杜佳萍(2015)〈「名士牙行」與孫默歸黃山詩文之徵集〉。《社會科學戰線》no.1: 143-159。

傅山(2002)《霜紅龕集》。〔續修四庫全書〕，第 1395 冊(上海：上海古籍出版社)。

高力士(2001)〈感巫州薺菜〉。陳貽焮(主編):《增訂注釋全唐詩》，第 726 卷(北京：文化藝術出版社)。

郭英德(2001)〈黃宗羲的人生定位與文化選擇:以清康熙年間為中心〉。陳平原、王德威、商偉(編):《晚明與晚清：歷史傳承與文化創新》(武漢：湖北教育出版社)，頁 23-41。

何冠彪(1997)《生與死：明季士大夫的抉擇》（臺北：聯經出版事業公司）。
黃宗羲(1985)《黃宗羲全集》（杭州：浙江古籍出版社）。
黃宗羲(1985a)〈明夷待訪錄・原臣〉。黃宗羲 1985: 第 1 冊。
黃宗羲(1985b)〈大方伯馬公救災頌〉。黃宗羲 1985: 第 10 冊。
黃宗羲(1985c)〈提學僉事來菴袁公墓誌銘〉。黃宗羲 1985: 第 10 冊。
黃宗羲(1985d)〈王義士傳〉。黃宗羲 1985: 第 10 冊。
黃宗羲(1985e)〈陸汝和七十壽序〉。黃宗羲 1985: 第 10 冊。
孔尚任(1957)《桃花扇》。第 4 卷（香港：宏智書店）。
李劍鋒(2010)〈明遺民對陶淵明的接受〉。《山東大學學報》no.1: 145-150。
Li Wai-yee (2014) *Women and National Trauma in Late Imperial Chinese Literature* (Cambridge: Harvard University Asia Center).
李瑄(2005)〈清初五十年間明遺民羣體之嬗變〉。《漢學研究》no.1: 291-324。
李顒(1996)《二曲集》。陳俊民（點校）（北京：中華書局）。
劉寶楠(1985)〈王巖傳〉。閔爾昌（纂錄），周駿富（輯）:《碑傳集補》，第 3 冊（臺北：明文書局）。
呂留良(2015)《呂留良全集》。俞國林（編），第三冊（北京：中華書局）。
呂留良(2015a)《呂留良全集》。俞國林（編），第四冊（北京：中華書局）。
陸贄(2006)《陸贄集》。下冊。王素（點校）（北京：中華書局）。
歐陽修(1974)《新五代史》。徐無黨（注），第 54 卷（北京：中華書局）。
歐陽修、宋祁(1975)《新唐書》。第 123 卷（北京：中華書局）。
彭士望(1837)〈與王乾維書〉。彭玉雯（輯）:《易堂九子文鈔》（刊本）。
錢謙益(1996)《牧齋有學集》。錢曾（箋注），錢仲聯（標校）（上海：上海古籍出版社）。
錢光繡(2003)〈昔日夷齊行〉。全祖望（輯），沈善洪等（點校）:《續甬上耆舊詩》，第 50 卷（杭州：杭州出版社）。
清歷朝實錄館臣(1985)《清實錄》。第 3 冊（北京：中華書局）。
清歷朝實錄館臣(1985a)《清實錄》。第 4 冊（北京：中華書局）。
全祖望(2000)《全祖望集彙校集注》。朱鑄禹（彙校集注）（上海：上海古籍出版社）。
邵廷采(1982)《東南紀事》（上海：上海書店）。
司馬遷(1982)《史記》。第 53 卷（北京：中華書局）。
Spence, Jonathan D. & John E. Willis, Jr. (1979) *From Ming to Ch'ing: Conquest, Region, and Continuity in Seventeenth-Century China* (New Haven and London: Yale University Press).

陶淵明(1979)《陶淵明集》。逯欽立（校注）（北京：中華書局）。
王汎森(2004)《晚明清初思想十論》（上海：復旦大學出版社）。
王汎森(2020)《執拗的低音：一些歷史思考方式的反思》（北京：三聯書店）。
王應奎(1983)《柳南隨筆續筆》。王彬、嚴英俊（點校）（北京：中華書局）。
魏禧(2003)《魏叔子文集》。胡守仁等人（校點）（北京：中華書局）。
魏禧(2010)《魏叔子詩集》。國家清史編纂委員會（編）:《清代詩文集彙編》，第 92 冊，第四卷（上海：上海古籍出版社）。
文青雲 [Aat Vervoorn] (2009)《岩穴之士：中國早期隱逸傳統》。徐克謙（譯）（濟南：山東畫報出版社）。
夏基(1693)《隱居放言》（刊本）。
嚴志雄(2015)〈錢謙益遺著於清代的出版及「典律化」歷程〉。《中國文哲研究集刊》no.47: 1-47。
楊念群(2010)《何處是「江南」: 清朝正統觀的確立與士林精神世界的變異》（北京：生活・讀書・新知三聯書店）。
姚廷遴(1982)《歷年記》。〔清代日記匯抄〕（上海：上海人民出版社）。
尤侗 (1686)《西堂文集》（刻本）。
宇文所安 [Stephen Owen] (2003)《他山的石頭記：宇文所安自選集》。田曉菲（譯）（南京：江蘇人民出版社）。
張煌言(2002)《張忠烈公集》。〔續修四庫全書〕，第 1388 冊（上海：上海古籍出版社）。
張履祥(1871)《重訂楊園先生全集》。第 4 卷（江蘇書局刊本）。
張履祥(1871a)《重訂楊園先生全集》。第 32 卷（江蘇書局刊本）。
趙爾巽(1976)《清史稿》。第 2 冊（北京：中華書局）。
趙爾巽(1976a)《清史稿》。第 12 冊（北京：中華書局）。
趙爾巽(1976b)《清史稿》。第 224 卷（北京：中華書局）。
趙園(2001)《易堂尋踪：關於明清之際一個士人羣體的敘述》（南昌：江西教育出版社）。
趙園(2014)《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社）。

摘　要

清初有關假隱士的描述、抨擊以及嘲諷為數不少，迄今尚無系統梳理此一現象的研究。本文採取「跨文類」的研究方法，在不同類別如詩歌、文集、史書、

戲曲、小說、筆記等的文獻基礎上，嘗試闡明：清朝定鼎導致漢人的政治立場搖擺，為假隱提供了動機；藉著呂留良詩作窺探士人對假隱風氣的鄙夷態度，並證明清初普遍文人對假隱風氣有過厭惡；最後闡述清初文人武將對仿陶者、仿夷齊者之批評連帶催生一些貶陶、貶夷齊之言論，藉此窺見在歷代批評假隱的「共相」話語之外的「殊相」。這些批評話語，生動而具體地勾勒了假隱士的行為與心態，可見「假隱」作為一種貪圖「虛名」與「實惠」的造作行為，確實在清初形成了一股「風氣」。隨著清朝政權的鞏固，這些批評持續出現，不失為一個側面窺見漢人漸漸就範於清朝統治的歷史進程，藉此瞭解到清初士人對清政權從抗拒至容受的政治立場、文化心態之轉折。

關鍵詞：清初、假隱風氣、假隱士、跨文類

A Preliminary Study on the False Hermit Trend in the Early Qing Dynasty

NG Chi Lim
Hong Kong Shue Yan University

ABSTRACT

There are a lot of documents criticizing false hermits in the early Qing Dynasty. However, there is no relevant research so far. This article adopts a “cross-genre” research method. On the basis of different types of documents, it is expounded that the wavering political stance of Han people motivated the false hermit trend. By exploring the literati’s contemptuous attitude towards false hermits through Lü Liuliang’s poems, it is proved that the general literati in the early Qing Dynasty had aversion to false hermits. Under the false hermit atmosphere, the literati in the early Qing Dynasty made some extraordinary derogatory remarks against Tao Yuanming, Boyi, and Shuqi. These critical words vividly outlined the behavior and mentality of the false hermits. It can be seen that “false hermits,” as an act of coveting fame and fortune, created an atmosphere in the early Qing Dynasty. With the consolidation of the Qing regime, these ongoing criticisms reflect the historical process of the Han people’s gradual submission to the Qing Dynasty’s rule.

KEYWORDS: Early Qing Dynasty, False Hermit Trend, False Hermits, Cross-genre

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。

《中山人文學報》no.52 (January 2022): 105-146

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)與布朗肖(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，也可能互而為用，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」現在沒有人在討論了。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，因為聲音早已經透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」(procession-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，以下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，當然我們都已知道結局。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，而不是像科學家是去實驗室做研究。搖椅哲學家到底是以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。當你把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是創造者（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，而不是認以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，身體彷若像火燃燒般舞蹈。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，也許會發現其實在任何的時刻當中，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組構知識，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》，陳世驤先生著重談《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。

公民哲學與深度歧見跨文化座談會

從臺灣「同性婚姻」爭議談起

講者：鄧育仁

與談人：萬毓澤、楊婉儀、洪世謙

賴錫三、游淙祺、莫加南

日期：二〇二一年三月

地點：國立中山大學文學院

【賴錫三案】二〇二一年三月，中山大學文學院邀請鄧育仁研究員，就其即將出版的《公民哲學》專書，進行座談與對話。此次座談扣緊鄧育仁「公民哲學」和「深度歧見」兩核心概念進行深入討論，並以其專書所討論的臺灣同婚爭議，做為「深度歧見」的對話案例。同時邀請文學院哲學所洪世謙、楊婉儀兩教授，中山社學所萬毓澤教授，以及我個人，來做為此一座談的討論回應人。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之文字記錄，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。

《中山人文學報》no.52 (January 2022): 147-188

游淙祺

真的非常榮幸，能夠邀請中央研究院歐美所所長鄧育仁老師來跟我們分享公民哲學。這也是鄧老師最近幾年推行的哲學運動，鼓勵哲學家不要閉鎖在自己的狹小空間裡面，要走向社會、走向大眾。正好可以開始做哲學思考，反省一下我們的習慣，想想我們心目中理想的、好的規範應該怎麼重新建立，歡迎鄧老師。

鄧育仁

很感謝邀請我來座談。「公民哲學與深度歧見：從臺灣『同性婚姻』爭議談起」。「同性婚姻」在臺灣已經爭議了好多年，有一些具體的措施出來，不過，這個爭議其實還在。除了它的重要性之外，我也用這個議題來檢驗我們做哲學研究的人怎麼思考。我會跟各位談談這個議題的理論與背景，還有相關的方法論，以及從事哲學研究背後的態度和思考。從這裡開始談起，談到一定程度的時候，借鑒美國的討論來作為參照，再切到我們的議題。

首先，「公民哲學」是最近幾年來我想倡議做哲學的方式，或至少說是其中的一種方式，是針對「深度歧見」而來的思考（等一下我會跟各位報告，什麼是「深度歧見」）。錫三曾建議我要好好閱讀《莊子》，果然，〈齊物論〉裡面就談了很多「深度歧見」的問題。不過，今天大概不會有多少時間去談我的《莊子》讀後報告，但是會跟各位談怎麼從「深度歧見」看待同性婚姻的爭論。

我先用「多元價值」與「命運共同體」來做這個定位。發現，回想過去在臺灣生活多年，常聽到一種政治想像：「臺灣是價值多元的社會」，這是很重要的政治想像，臺灣社會有各種價值觀點在競爭。多元有它的好處，但一個很基本的人間制度是：沒有一個東西只有好，沒有壞。多元價值有它很好的面向，但有時也會引起衝突（等一下我會跟各位講，這是由「深度歧見」而來的衝突）。第二，我在臺灣生活著，常常聽到以「命運共同體」來作為臺灣社會的政治想像。「公民哲學」就是企圖把這兩個概念結合在一起，也會做一些哲學性的反省，從哲學的角度來反省在臺灣的政治情況下，所謂的多元價值，或者命運共同體，是怎麼一回事。此外，也不能僅限於臺灣，要從全球的局勢來想問題，從全球視野的角度來看臺灣。

目前對臺灣的命運而言，最重要的是美中關係。二〇二〇年的美國總統大選，可能是指標性的轉捩點。選擇這個圖像切入是因為：美國跟中國之間很明顯有價值衝突，它不只是制度的衝突、經貿的衝突、利益的衝突等等。其背後還有價值觀的衝突，這當中，大抵還是在下西洋棋，按照美國的遊戲規則在進行。是以美國為主導的、國際既有的現行規範來進行，而不是用中國共產黨，或者中華人民共和國他們想要推展的方式來進行。這是目前的局勢，臺灣夾在中間，該怎麼辦？我大概是用這樣來定位、來思考問題。我認為，我們不要太從民族主義(nationalism)，或者過度強調愛國主義的那種立場下手，而是從公民的角度出發。從公民的角度出發，一開始就會碰到「多元價值」，並且把「命運共同體」納進來思考。結合「多元價值」與「命運共同體」，以公民的視角來展開跟約束，將臺灣的政治想像落實為具體的理念及論述。

什麼是我所謂的「多元價值」或「價值多元」？在任何有衝突的議題裡面，你主張什麼、有怎樣深刻的洞見、背後有怎樣的論述連結或者理論支撐，只要抬起頭來，都可以預期你的對手也有他的主張。他的主張與你的主張，是相衝突的。他也有一套論點可供論述，背後也有理論來支持。這種衝突，我簡化為「深度歧見的衝突」。我想突顯這樣的衝突，不只是深度歧見的理由衝突，對當代在做哲學論述的人來講，也是一種理論的困境。每一個人不管他的價值觀點如何與我們不同，都可以在歷史上或當代找到一套理論來支持他的觀點。但如果活在兩千年前，你提出一套理論，應該是理論匱乏的年代。能夠提出一套理論，就對學術非常有貢獻。但是在當代呢？問題不是沒有答案，而是有太多答案。而每個答案背後，都可以找到理論來支持它們。我稱之為「深度歧見」，在學術上變成「理論的困境」。在思考理論困境的時候，有一些實踐智慧可以拿進來用，將這些實踐智慧，與民主和其他價值放在一起考察論述，可以做出進一步反省。

剛剛提到「多元價值」與「命運共同體」結合起來，然後以「公民的視角」來展開論述，我把這樣的哲學思考稱作「公民哲學」。因為我發現「公民哲學」這個用語，目前沒有人使用，在跟幾個朋友討論之後，就決定使用「公民哲學」來指稱這樣的論述。第二個，「公民哲學」也不是憑空想像出來的，它批判性地承接自德沃金(Ronald Dworkin)關於「政治共同體」的論述，而

在公民這個部分，則是批判性地承接羅爾斯(John Rawls)的一些觀點。今天我只做這個簡單的交代。

從哲學史的角度怎麼定位「公民哲學」？以西方哲學來講，在古典時期，神話開始從公共論壇中退位，人們開始追求神性般的智慧。那時候的第一哲學是形上學，也是最基礎的哲學。在古典時期，你在生物上是人，但未必擁有人的身分，你的首選也不是自稱為「人」，而是自稱為 Spartans。一直到了啟蒙時代，人們才開始意識到：每一個人都應該擁有人的身分。這時哲學的工作就變成了拓展人性的智慧，知識論成為了第一哲學。若要進行好的哲學論述，就要通過知識理論的考驗或檢驗，才能夠深入地去探討問題。到了廿一世紀，不必奮鬥、不必努力，大概就能擁有公民的身分。若沒有一個國家的公民身分，現下就成了難民。原則上，人人皆擁有公民身分，但這也是一個價值觀點多元紛爭的時代，你會接觸我剛才提到的「深度歧見」或「理論困境」。這個時候，我希望打造一種從公民視角出發的在地實踐，來追求公民智慧的哲學。

以上，就是針對「公民哲學」這個概念，先做簡單的理論背景交代，還有它在哲學史上的定位。我想特別強調，在臺灣做哲學，以臺灣作為哲學思考的起點，我就會想從全球的視野、美中衝突的視角下來連結相關問題。另外，就臺灣本土而言，我特別注重所謂的「善善衝突」。什麼是「善善衝突」呢？我感覺在多元價值裡頭，這些價值基本上是良善的，有它們值得珍惜的地方。可是，即使是這些良善的價值有它們的長處、有它們的優點、有值得珍惜的觀點，在具體情境中仍會引起衝突，這種情形就叫做「善善衝突」。從比較樂觀的角度來講，臺灣相對來說是一個高度發展的國家。如果要做惡，不會明目張膽地去做惡，或者公開說我就是在做惡。現在，沒有人敢這樣做，沒有人會在公開場合、明目張膽地去做壞事。在制度上，我們也會要求尊重每一個人。即便如此，在現實生活中，我們會遭遇到的衝突還是很多。兩千多年來的人類文明裡，「衝突」一直不斷地發生，而在這裡頭很多都屬於「善善衝突」。對我來說，如果你想像不到，或者感受不到，在具體情境中良善的價值有時候會帶來真實的衝突，那麼你就難以感受「深度歧見」令人可敬可畏的地方。

藉著這個問題，我希望讓大家看到，在「善善衝突」裡，有著讓人可敬可畏的地方。有時候，因為想不到或看不到，我們常常錯誤地把「善善衝突」當作「善惡衝突」。在我看來，發生在臺灣社會裡頭的衝突，甚至那些出現在公開場合上的劇烈衝突，原本都只是「善善衝突」，但是有人會把它當作「善惡衝突」來處理，這樣一來，衝突往往愈演愈烈，兩邊沒有什麼道理好講，最終就是要把對方擊潰。如果我們不要把「善善衝突」當作「善惡衝突」看待，又要怎麼應對呢？底下，我就用「同婚」議題來說明。

同婚議題，不會只是同志的問題，也不會是兩個人的問題。更根源的來說，它是關於「理想家庭」的想像衝突，關於「我們想要怎樣的家庭」、「理想的家庭是什麼」的衝突。然後，它不只是對於家庭理想的想像，其實它會成為一種國家大事，是一種家國的想像。在這裡，就可以引入雷科夫(George Lakoff)對美國政治文化的分析做說明。[1]

我們引入美國的爭議來做定位。雷科夫是一位政治語言學家，分析美國的政治元素，特別是民主黨跟共和黨的競爭。二〇二〇年美國的總統大選中，共和黨跟民主黨的衝突很激烈。雷科夫早年就是對這個衝突做分析與討論，不管他的細節分析對不對或有待斟酌，大方向上，是值得參考的。

比如說，他問了一個問題：「你的小孩子在半夜哭泣的時候，你會不會把他抱起來、哄一哄？」你對這個問題的回答：你回答「是」或者「不是」，就多少能夠偵測出你的政治態度。按照雷科夫的研究，你若回答會把他抱起來，你會比較支持民主黨。你若回答不會把他抱起來，你大概比較支持共和黨。因為這兩種不同的選擇，背後分別聯繫著兩種對家庭與國家應該是什麼樣子的不同想法。

舉例來說，為什麼共和黨總在談家庭價值？雷科夫發現，民主黨都在談政策，比如說，他到這個選區，就告訴這些選民，我的政策是對你有利的。共和黨來的時候，就告訴你關於家庭價值，也宣傳家庭價值。為什麼共和黨比較能夠受到選民的歡迎，特別是在大選區，或者總統大選的時候？因為利益在小選區裡頭，才講的通。碰到總統大選的時候，或者在大選區裡，不能講政策、講利益，而是要訴求家庭價值。家國的連繫，家國的想像在這裡展現出來了。

再比如說，為什麼共和黨堅持死刑不能廢除，而且每個人都應該擁有槍械的權利？而在墮胎議題上，共和黨也主張生命的重要性。尤其，你發現其中的矛盾：在第一個議題上，共和黨說，死刑不能廢除，民眾必須擁有致命性槍械的權利，但是在另一個議題上，共和黨卻說，生命很重要，不能墮胎。雷科夫一開始也覺得：共和黨簡直腦筋不清楚，把整個攪在一起了。可是，在他問了幾個問題之後，他就發現兩邊其實是兩套不同的家庭想像，或者說兩種相互競爭的家庭價值與教養模式。在這裡，我把它翻譯成「嚴父模式」與「親情模式」。共和黨是比較採取嚴父模式，而民主黨是比較採取親情模式。嚴父，不是東方制度下的嚴父，而是企業形象的嚴父、企業家形象的嚴父。美國的嚴父與臺灣的嚴父，兩邊的意思不太一樣。再來就是民主黨是親情模式，比較重視關懷。但這個親情模式，也不要想像成臺灣的親情。這個模式，包括了溝通，跟小孩子講道理，不要老是替他做決定，而是要一起做決定。所以，臺灣的親情跟美國的親情，也不太一樣。

這兩套模式，對政府的想像是不一樣的。一個是重視權威與紀律，另一個是重視關懷與溝通。一個是重視在市場上創造財富：你若不能在市場上創造財富的話，你大概是品德不太好，才會這個樣子。另一個則認為，市場要使每個人都過更好的生活，所以要從系統性的角度來處理。在國際上，嚴父模式會去打擊惡棍，親情模式則訴求要盡量溝通協商。我大抵用這個定位來跟各位解釋，在美國社會裡面的同婚議題，既是家庭理想的議題，也是家國想像的問題。而家國想像其實就是一個政治的問題。我們再來看臺灣的情況。

在談論臺灣的情況之前，我想先做一個參照，我特別把美國或者西方天主教裡面，在談結婚時的狀況，提出來看。結婚的時候，他們會有一個盟約：「我某某某願意按照教會的規定，接受你做為我合法的丈夫、合法的妻子。從今以後，無論……」念到這裡，我每一次就覺得很感動！「無論是好是壞，是富貴是貧賤，是健康是疾病，是成功是失敗，同樣誓死與你同甘共苦，親手共建美好的家庭，一直到你離開」。這是一個承諾，而且是在上帝面前做下的承諾。按照這樣的精神來看，這是一種契約，在西方，婚約是這樣起來的。

但臺灣的婚姻，傳統以來不是這樣的。臺灣社會，在婚姻這個課題上，基本上不是這樣開始思考的。而我把這個拿出來，是因為我們大法官釋憲的時候是採取美國大法官釋憲的方式，來做同婚的大法官主要意見書。臺灣在處理同婚議題的時候，一開始是參照了美國式的家國想像。在同婚的衝突裡，隱含一種對家庭理想、家國想像的深度歧見。我希望在這裡，能夠把這個「深度歧見」的地方給整個展現出來。

大法官釋字第七四八號：民法有違憲法第廿二條的自由權、第七條的平權規定。這裡提到的「自由權」與「平等權」，其實也是美國大法官釋憲的時候，對同婚議題裁示背後的主要法理基礎。我們的大法官，直接援用了相同的文字表達：「婚姻是以經營共同生活為目的，具有親密性和排他性的永久結合關係」。這段文字，原本是要在上帝的面前、在神的面前，許下的永久結合關係，所以具有親密性和排他性。再來看另一段文字：「婚姻自由是為了保障人民發展人格與實現人性尊嚴，而選擇配偶之自由乃婚姻自由之核心。所以，同性伴侶結婚的權利受憲法第廿二條的自由權保障」。不管你是異性或者同性，都不會受影響，按照平等權的要求，等而等之，同性婚姻當然要被允許。如果民法上還是要排斥同性婚姻、不讓同性結婚，就是違憲的，侵犯到自由權與平等權。

以上，我做這個定位，就是看能否把這個爭議以及它背後重要的意義弄得更清楚。二〇一八年地方首長選舉，大家也知道這個時候有公投。國民黨的部分，除了新北市候選人沒有表態支持或反對，其他人通通表態支持用專法來保障同性伴侶及愛家護家的訴求。按照這種說法，反對同性婚姻的人，他們其實也提出了愛家護家的訴求。同性伴侶要在一起，用專法可以叫做「伴侶法」，但不要來侵犯到我們在民法下所規定的「婚姻」。原則上，國民黨是支持這一邊的。若從反同的角度來看，國民黨會比較像是共和黨。而民進黨的全部候選人皆表態支持同性婚姻，這樣來看，民進黨比較像是民主黨這一邊。當然這只是一個類比，但就反同與支持同性婚姻來看，是有相似性在的。臺灣同婚的議題一開始就有家國想像的因素展現，只是還沒有像美國民主黨跟共和黨，有兩套完全不一樣的路子在競爭，而且引起非常激烈的衝突。在臺灣，還沒有到那麼激烈。

如果進一步分析，大法官的釋憲或者支持同婚這一邊比較從條件的思考來進行：我滿足這個條件，當然能夠結婚，為甚麼反對。等則等之，平等權要求，不能歧視。這是條件性的思考。相對地，我發現，在臺灣反對同婚的人，比較是愛家護家的那一邊，他們是一種原型的思考。所謂原型的思考，意思是說，有些鳥是鳥，但不太像鳥，比如說，公雞不太像鳥，但在認知裡頭，牠仍然被放進鳥的範疇。主張立專法的人，他們大概是這樣思考的，在他們的想像中，婚姻有一種原型，而且還是典型的、美好的婚姻與家庭。有一些是非典型的，比如說，兩個人結婚，沒有小孩。沒有小孩，就是一種缺憾，就像公雞是鳥，但又不太像鳥。有些婚姻是婚姻，但又不太像婚姻。所以，大法官釋憲裡面說，同性結婚沒有小孩，就像異性結婚裡面，有些人也沒有小孩。這樣的理由，對主張專法的人來說，不是很好的道理。在這背後反映的是一種原型的思考。

以前在大學教書，講到原型思考，舉過一個例子：知更鳥得到一種鳥類的疾病，那鴨子會不會得到這種疾病？大部分的人都說「會」。但如果反過來問，鴨子會得到一種鳥類的疾病，那知更鳥會不會得到？這時候，回答「不會」的人反而比較多。鴨子是鳥，但不太像鳥，所以牠不能做代表。鴨子得到的疾病，是鴨子的疾病，不是鳥類的疾病。知更鳥是典型的鳥，牠得到的病，當然是鳥的病，而鴨子當然也會得到這樣的疾病。這就是一種原型的思考。若跟隨原型的思考，很可能就會出現，一些非常政治不正確的想法：「某些種類的人是人，但不太像人……」這時候，歧視開始出來了。「原型思考」推到極致，有這種缺點。但其實「條件思考」推到極致，也有它的缺點。我想指出的是，在「同婚」衝突裡頭，有兩種不一樣的思考型態。

用這一段話來做總結。我請一位助理，來共同做「同婚」的議題。他幫我整理出，在「同婚」衝突裡，兩邊的不同主張。支持同性婚姻的人，是基於平權的要求，可以叫做「平權的主張」。那反對同婚的，他們的訴求是愛家、護家，可以叫做「家庭的主張」。支持同性婚姻的人，主張平等、反對歧視，用條件性的方式來理解，就是「你們可以這樣，我們也可以這樣」。而另一邊，反對同婚的人，是用故事性的方式來理解婚姻和家庭，他們會說，你要邁入所謂的家庭，就是要有這樣的價值、理想和緊密親子關係。

護家要求的這一邊，是非常重視原型的故事性思考。有一本書，是楊渡寫的《水田裡的媽媽》。他在寫他家族的故事，從他爸爸、媽媽到他，還有小孩的出生。這段話是他小孩出生那一天所寫的：「我曾許過自己要流浪，到世界的盡頭。我曾希望擺脫這小小的人際，去見天地的開闊。而現在我明白了，即使再怎麼想擺脫疆土的糾纏、父母的羈絆、家庭的束縛。你看這個孩子，剛剛出生的孩子，宣告我的生命，無論怎麼想遠離，終究是這一命運之線、血緣之脈的連繫，而我是其中的一個，勇敢承續，再也無法脫離」。這種血脈相承的親情關係（親子之間的關係），代表了護家這種原型的故事性思考。

支持同婚是平等的要求，反對同婚的是護家、愛家。我認為衝突點不是字面上的意思，同婚者常常說：「反同者歧視我們」，但反同者說：「我沒有歧視你們，你們要伴侶，我可以給你們專法、可以給你們伴侶法，反而是你們逆向地歧視我們，說我們歧視你們」。其實，雙方都反對歧視、反對不平等、支持平等。所以，雙方之爭不在於平等的權利、愛護家庭的爭議，而在於兩種家庭理想之下制度的爭議。也就是，我剛才所提到的，一個是條件思考，另一個是原型的故事性思考。一個是以「伴侶關係」為主導，也就是我們大法官釋憲所採取的觀點。另外一個是以「親子關係」為主導，這個是少數大法官的少數意見書所採取的觀點。跟隨條件思考，同性婚姻的底線要求是：你可以這樣，我也可以這樣。不然，你就是歧視我。而如果跟隨原型思考，就會說，我們對於親子關係或者血脈相連的這種親情要珍惜，它就落實在民法規章的制度裡面。總的來說，這其實是兩套不同家庭理想的競爭。而大法官的釋憲，最後是採取了以伴侶關係為主導的家庭想像，然後把它落實為制度，那這其實是跟契約的想法是相關的。

我希望大家各退一步，來重新框設我們所討論的問題，讓彼此看得更清楚。雙方衝突的核心，其實不在於平權，也不在於大法官的釋憲，而在於家庭理想的制度之爭。到底要採用哪個制度，這不是哲學工作者來替大家說哪一個才是正確的。但是，至少哲學工作者要做一件事，把難以把握但同時清清楚楚覺得對方就是不對的感覺給講出來，比如說，我遇到反對同婚的人說：「我的財產欲予誰人？」其實，在他的親子傳承裡，不只是物質的財產，還有其它的，比如親情感的傳承。只是他們無法用自己的話語，清楚

地把這種遭受衝突的感受給講出來。我的工作，就是把反同婚者清清楚楚覺得對方不對的那種強烈感覺，用條理清晰的方式，把它呈現出來。然後，也要告訴那個支持同婚的人，對方反對你，不是要歧視你，也不是反對平等，因為他們也認為歧視是不對的，他們也是支持平等的。這樣子，使得雙方都能夠從公民的角度，站在反思性的空間，來看彼此的爭議。這就是「公民哲學」要做的其中一件重要的事情。

那接下來要怎麼做呢？至少哲學工作者，或者哲學思考要進行到一定的程度，然後大家一起來共商，我們要建立怎麼樣的制度，才能夠讓這兩種價值觀點（以「親子關係」為主導的家庭理想，或者以「伴侶關係」為主導的家庭理想）都能夠在臺灣的公民共同體裡面，可以有它們的存在，而且可以展現它們的價值內涵。目前我們的制度，還不能承載這些東西，兩方還在爭執。至少哲學工作者，一定要做到這一點。至於接下來，如果再下太多的指導棋，就是過頭了。這是我想要發展的「公民哲學」，那錫三則想要發展「公民道家」，想要引入各種資源和論述。好的，謝謝大家！

游淙祺

謝謝你精彩的演講。

賴錫三

接下來，請萬老師。

萬毓澤

非常榮幸有這個機會能夠受邀，來跟大家一起討論鄧老師的這本新書。雖然他不是在談這本書本身，而是用其中的一些章節，以同性婚姻的議題為例來說明他的想法，但是已經可以看出他整體的哲學關懷。為什麼我覺得特別高興能夠受邀？主要是兩個原因：

第一個，這本書其實花了很多篇幅談一個我很在意或者很感興趣的問題，就是認知框架的問題。我對這個問題的興趣，可以追溯到二、三十年前，當時我在台大外文系念書的時候，曾在旁聽的課程中接觸到喬治・雷科夫的學說。那時候，就開始對隱喻(metaphor)的問題很感興趣，從此一直延伸到我現在的研究主題之一：當代社會科學兩種主導性的隱喻，一個是戰爭

隱喻，另一個是市場隱喻。雷科夫的那本書《我們賴以生存的隱喻》(*Metaphors We Live By*)，我還放在離我最近的書架上。所以，鄧老師的書處理了很多相關的問題，讓我感到親近。這是第一個感到高興的原因。

第二個原因是，鄧老師的核心哲學關懷是要打造一個公民共同體，並試圖用公民哲學的方式來實踐。可以看到公民哲學背後有很強烈的實踐性格。正因為它有很強烈的實踐性格，在這個意義上，我認為它非常值得也應該要跟國內外從事審議民主研究與實作的人對話。

我今天的講題叫〈呼籲系統轉向：我讀《公民哲學》〉(A Call for a "Systemic Turn": Comments on *Civic Philosophy*)。「系統轉向」來自於審議民主理論晚近的發展。我認為晚近審議民主的發展，剛好也可以回應《公民哲學》裡面的一些問題。

我先引用幾段話，[2] 是讓我讀了非常有感的文字。首先這一段討論了「故事地位」跟「故事思考」，它說：「實踐智慧的起點是故事思考。我們在實踐上、思考上必須要求人人都享有如下的故事地位」(v)。重點在「尊重一個人最起碼的要求是承認他開啟新的情節、調節意涵的故事地位」(v)。我認為這是公民哲學非常重要的規範基礎，就要承認人人平等地開啟故事，訴說自己的故事、訴說自己生命經驗的地位。

我再引用一段話。鄧老師接下來談到如何從故事地位過渡到公民地位。書中說：「共同體……是融會感性、智性、實踐理性，以及因果網絡路徑依賴拓展開來中，人與人交會綰合在一起的行動故事與歷史。公民共同體不是智性建構的產物，而是在正視深度歧見中，從故事地位走向公民地位，在民主憲政與自由平等的基準上，秉持關懷弱勢、減少苦難的政策原則，包括底線及政商合宜區隔的原則，以及重視在地智慧、聆聽他者心聲、善解歧見、善用衝突、願意各退一步的行動原則，調節我們既有共同體裡無從迴避的紛爭中所成就的命運共同體。只要多數公民理解並願意正視深度歧見，我們就有完善公民共同體的起點」(207)。

以上兩段話跟我在政治或社會上的核心關懷非常相關。我做一個簡單的摘要：《公民哲學》強調「實踐智慧的起點是故事思考」、「理解並願意正視深度歧見」、「重視在地智慧、聆聽他者心聲」、「從故事地位走向公民地位」，

乃至「關懷弱勢、減少苦難、重視公益與公議」(101)。我感到很好奇，這不恰恰都是審議民主(deliberative democracy)長期以來的核心關懷嗎？但我感到疑惑的是，這本書幾乎完全不處理審議民主的理論與實作，審議民主似乎不在這本書的視野當中。

以下，我認為至少有五個理由，讓這本書應該跟審議民主對話。我指的對話，不是在文獻回顧的意義上對話，不是說沒有處理到某份文獻，因此在學術上有缺陷，而是兩者在背後的那個規範性的政治倫理學，其實具有高度的共通性。

第一個是，《公民哲學》的核心論點（如「看到深度歧見的問題，理解背後的道理，以及其中的調節與緩和之道」）與審議民主理論有高度的親近性。一句話總結審議民主理論的核心論點：透過說理與聆聽，找出相互理解與尊重、轉化彼此的偏好、形塑「共識」或「共事」的可能性。我認為兩者有非常高度的親近性。

第二個是，審議民主理論四十年來面臨的挑戰，《公民哲學》也一樣必須面對。因為背後它們想要推動的所謂「公民共同體」，其實高度類似。所以，在這個意義上而言，我認為應該要處理審議民主的問題。當然，反過來說，我認為臺灣的審議民主理論研究者或推動者也應該要仔細閱讀鄧老師的這本書，因為臺灣的審議民主推動者比較不習慣進行細膩的哲學思考。很多人都把焦點擺在實作，就是設想一個制度，並推動落實那個制度，但很少去做細膩的概念思辨。我覺得其實雙方可以互補。

過去的審議民主理論經常遇到一個挑戰，可能來自於「差異民主」、「基進民主」(radical democracy)或者尚塔爾．墨菲(Chantal Mouffe)最近講的「左翼民粹」(left-wing populism)——她高舉這個旗幟，說：「我們不要共識，我為什麼要與你有共識，我要的是『左翼民粹』」。比如說，對墨菲而言，他認為政治的本質就是「把敵人(enemy)轉化為對手(adversary)」，而民主的任務就是「把敵對關係轉化為較量關係」（Chantal Mouffe 語），而不是要去弭平歧見。從墨菲的角度來看，這本書或者審議民主可能都太過天真了，因為他們都忽略了，真正的政治性(the political)是社會中無法被完全根除的差異、衝突與權力關係。在這個問題上，審議民主已經被批評三十年了，《公

民哲學》這本書也會遭到類似的挑戰。所以，在這個意義上面，兩者是值得對話的。

第三個是，審議民主發展到今天約四十年，已經發展出很多細膩的哲學論證。比如說，我這個學期與李宛儒老師合開一門審議民主的課，我們就帶學生讀了一本 *Mapping and Measuring Deliberation: Towards a New Deliberative Quality*，裡面有許多細緻的哲學論證，有對許多概念進行區辨與深化。我認為這也滿值得公民哲學參考，去深化自己的某些論點。晚近一個很重要的發展是，審議民主理論家會去非常仔細地區辨審議在不同的脈絡下，到底發揮什麼樣不同的作用？當它發揮不同的作用時，跟整個民主體制，又可以產生怎麼樣的扣連關係？

第四個是，九〇年代以後，審議民主有所謂的「制度轉向」跟「經驗轉向」。在制度上，有愈來愈多的學者投入制度的打造；「經驗轉向」指的則是我們去觀察這些制度的創新跟設計，在經驗上做個總結。不管在全球的其它國家或臺灣，我們都累積了非常寶貴的經驗。臺灣已經推動了快要二十年的公民會議。而近五年，在各個縣市、各個政府單位，都在推動參與式預算等等，其實在理論或經驗上都可以刺激進一步的思考。公民哲學如果要扎根在臺灣的土壤裡面，就不應該忽略臺灣累積的經驗。第五個是，審議民主晚近發展出一套「系統轉向」。

以下我舉幾個例子，來論證為什麼審議民主的研究發現與公民哲學是高度相關的。第一個例子是，我們在國內外看到很多文獻，都告訴我們審議這套東西其實很適合高度分裂、充滿歧見的社會。因為過去有一種說法，說審議只適合於差異不大的社會，大家才能坐下來好好談。但經驗研究發現高度分裂的兩極化社會其實反倒適合使用審議，從南非、土耳其、波士尼亞、比利時到北愛爾蘭都是如此。研究發現，結構嚴謹的微型公眾，比如說公民會議或工作坊，透過一定程序去規範的審議架構，其實在特定條件下能夠促成團體與團體的相互尊重，甚至是和解。它有經驗證據，不只是哲學家的理想或空想。

這類微型公眾不一定要強求「共識」，它最大的貢獻在於能夠對各方的衝突找出彼此能接受的「暫訂協議」(working agreement)。所以，不見得是「共

識」(consensus)。我可能還是不贊成你背後那一套的原型思考模式，但在當下，我願意接受某些東西。在一個高度分裂、有歧見的社會，有「暫訂協議」是非常重要的事。審議民主理論已經討論到這個問題了。

第二個例子：審議民主理論經常在處理「極化」(polarization)的現象。如果一個社會在重大議題上呈現兩極化的對立，就像我們在美國、臺灣都發現類似的狀況。極化的現象通常出現在高度同質的團體內部，也就是同溫層內會不斷地強化自己原來的意見或偏見。透過嚴謹程序的審議，我們有機會讓同溫層接觸到異溫層，有機會聽到異溫層的其他公民訴說自己的生命經驗。所以，不是只有你有生命經驗，其他人也有。這種透過說故事(narrative)的方式，其實經常運用在這種高度極化的審議，且被證明是高度有效的。故事思考不是只有反同方才有，支持同婚的一方也可講出各式各樣的動人故事，包括我以前在台大的老師畢安生的故事。重點是能否創造出一個制度性的管道，讓不同的故事有機會彼此聆聽。

此外，我覺得可以給大家思考的一個問題就是：「極化」是否一定是不好的？我認為不見得，因為要看脈絡。「極化」在某些狀況下，可能是受壓迫者試圖凝聚集體的共識跟發聲的方式。所以，對外人來說，你可能很極化、很極端。可是，對受壓迫者來講，那可能是他們唯一的發聲可能性。我不覺得只要是「極化」就一定是錯誤的或者必須要緩解的，還是要扣連到整個脈絡底下，它以什麼樣的形式表現出來。

第三個例子：我覺得可以跟公民哲學對話的部分，審議民主理論很強調：審議並不只是一種「討論」(discussion)。審議遠遠不只是討論，重要的是參與討論的人要採取「審議立場」(deliberative stance)。重點是，要保持心態的開放，要相互的聆聽。所以，我認為所謂的「審議的核心」(deliberative core)大概有兩個面向：一個是說理(reason-giving)，你要能夠針對你自己的立場提出理由。這個理由不見得是學術性的理由，也可以是故事性的理由。第二個是要聆聽(listening)。這些「核心」的原則要如何發揮最大的效益？我認為需要藉助精心設計與導引的審議模式。這個就是過去審議民主所謂的「制度轉向」很重要的貢獻，因為它創造出“civic publics”，讓這種情境有可能出現。所以，我覺得這方面其實有非常多的理論跟實踐上的經驗，公民哲學如果不處理，會錯失掉一些進一步深化論證的可能性。

雖然「系統轉向」的問題沒機會多講。《公民哲學》裏寫得非常好。鄧老師說：「本文樂觀地相信，只要雙方願意正視，衝突就可緩和，就有希望彼此能在相當程度上瞭解對方的想法、感覺及其真心所珍惜與期待的，並在折衝的過程中從故事地位走向公民地位，建立起彼此包容或容忍的制度性方案」(215)。我非常贊成，而且我認為長年在推動審議民主的人，其實就是在追求這樣的理想價值。我們也許不是想要建立某個「共識」(consensus)，但我們想要建立某種的「後設共識」(meta-consensus)，也就是說：我們知道我們沒有共識，但我們在知道當下沒有共識的情境下，仍願意彼此尊重，並找出一個當下可以一起行動的方案。這就是「後設共識」的價值所在，也是我認為審議民主發展三、四十年來很重要的暫時結論

賴錫三

很高興鄧老師今天來到中山大學。這一年來，我和林明照透過臺大哲學系和政大的華人文化主體研究中心，舉辦了多次的讀書會來回應鄧老師即將出版的《公民哲學》這本新書。也準備六月份在臺大籌辦一個「公民道家與深度歧見」工作坊，發表論文並集結專書，一方面發展公民道家的當代可能性，另一方面以古典思想回應「深度歧見」。今天，除了哲學所的楊婉儀所長、洪世謙教授之外，也邀請了社會所萬毓澤教授，希望不同領域的學者們來共同對話，互相激盪。

今天的第一部分，是幾位老師個別對鄧老師的文章或拋出的議題，先進行回應。而第二個部分，我們將進入交叉對話。我先把個人的回應、基本的想法，先報告給大家。首先我透過桑塔格(Susan Sontag)《疾病的隱喻》來做為回應的開端，我對鄧老師《公民哲學》這本書的核心概念「深度歧見」，首先從疾病的隱喻角度提出我的觀察。我嘗試用病毒與治療的隱喻，將鄧老師對多元民主所產生的深度歧見之診斷，重新描述如下：從威權到民主，雖然走出威權時代「不必溝通」的寡頭狀態（因為彼時是由上而下、思想一元的一統狀態），走向民主時代而打開了眾聲喧嘩的多元活力，整個思想的解放，如剛剛鄧老師談到的「不是沒有理論，而是太多理論」，在看似前景一片大好的民主時代，《公民哲學》這本書診斷出一種我把它叫做「民主的新型病毒」。這種病毒具有瓦解民主本身的一種深層危機，他進一步把這種新型病毒描述為「深度歧見」。弔詭在於，才告別了「不必溝通」的威權

舊病毒，民主時代才起步向前沒多久，卻又演化出了讓人舉步維艱的民主新病毒。而鄧老師認為這是民主時代目前最困難的核心問題。

他呼籲正面承認深度歧見。那什麼叫「正面承認」？從他這本書的討論裡面，他認為很多人所說的歧見、面對深度歧見，其實並沒有真正徹底碰到深度歧見的問題，低估了深度歧見的深度與難度。正面承認深度歧見，不是低估輕忽，甚至視而不見。其次，他主張「調解」問題，而不是「解決」問題。在我看來，這裡有個深刻的洞察或者嚴肅的主張，也就是我們沒辦法「終極解決」深度歧見，因為一旦終極解決深度歧見，同時也就殺死了民主自體。這裡再度有種弔詭存在，殺死深度歧見幾乎等於殺死民主自體。所以，從《疾病的隱喻》來觀察，他的「調解」說法，反而帶有與病毒和平共生的另類思維，甚至藉由「深度歧見」的病毒，而演化出更好的溝通與調解的修養能力。深度歧見雖然可能帶來民主自毀的病毒危機，但同時它也可能促生出更具柔軟與包容力的公民共同體之抗體。我認為從《疾病的隱喻》來看這本書，正是想要催生出「共生」與「調節」的柔性抗體。

剛才談到雷科夫的「心智多樣性」的觀點。在我的觀察，它涉及了方法論的轉向。雷科夫提出了「新啟蒙」的概念，對照於「啟蒙」時代相信有「普遍理性」、「共通理性」可以終極解決歧見問題，再怎麼深度的歧見總還是可以透過所謂理性（更理性、真理性），來達成共識而解決問題。他反省了羅爾斯(John Rawls)的「理性優先」（雖然有所限制，理性仍然作為優先原則），雷科夫轉而強調「心智多樣性」跟「多元平等性」。這裡有個理性解放的哲學轉向。而鄧老師剛才也談了第一哲學，從古典時期的形上學到啟蒙時代的知識論，再到公民時代的政治哲學，的更替演變歷程。我認為這裡有個西方哲學長期以來，那種尋找根本、建立基礎的「奠基性思維」，不管是形上學的奠基，還是知識論的奠基。而「心智多樣性」則轉向一種「水平性思維」，「水平性思維」也可以說是「後形上學的思維」，它強調的是心智多樣性跟維度多面性。這不只是說，每一個人在這個水平世界的公民時代裡屬於多元的個體存在，而且每一個人身上，包括你我自身的心智狀態也是多樣性的，而不是同一性狀態。因此，我們不必以理性優先，或者以某種思維方式做為解決問題的絕對優先性原則或者奠基性原則。關連到這一點，我認為很有意思的是，鄧老師特別喜歡提出「故事情境」、「故事連

動」，也就是故事對形塑一個人的認同、形塑一個人的觀點，背後深藏著曲曲折折的情感性基礎。這也是為什麼他要把「故事地位」提舉出來。剛剛，萬毓澤也提到這一點，他是從審議式民主的角度說，「聆聽故事」對審議式民主也很重要，有其地位。

我再提供給大家一個角度來做觀察，也就是有關「在地實踐智慧」的參與。鄧老師的前一本書是處理《公民儒學》，而這本書叫做《公民哲學》。這兩本書，鄧老師都一再強調「在地實踐智慧」的參與。萬老師剛剛也提到審議民主在臺灣這些年來所累積的在地實踐經驗與智慧，不該被鄧老師這本書給跳過。他們所提及的在地實踐智慧或經驗，沒有完全重疊。鄧老師強調在地實踐智慧的參與時，請注意，他非常著重古典傳統智慧，在經過時間的歷練跟淘洗之後，依然在我們的生活世界，可以成為參與當前公民時代的資源，甚至思想接枝。不管過去的《公民儒學》，或者現在的《公民哲學》，他不斷運用到傳統的古典智慧，例如儒家、道家、莊子，及其它思想資源。從他的思考脈絡裡，他認為西方的現代性危機，包括民主衰弱的危機，都不能只依賴西方的理論資源，而是包括臺灣所遺留的漢學傳承智慧，依然可以在價值重估的選擇性繼承之下，成為在地實踐智慧而成為參與時代挑戰的回應方案。

就在這一點上面，「深度歧見」不只是現代公民社會的時代現象。從〈齊物論〉的角度來說，「歧見」乃至「深度歧見」，涉及到了「儒墨是非」的問題。對《莊子》來說，「歧見」根本是交互主體性的必然存在現象。我們根本無所逃於歧見的生活事實，而且也沒有一勞永逸解決深度歧見的終極方案。可是，也絕不表示我們只能停在相對主義而束手無策。在〈齊物論〉裡面，也談到如何避免「是其所非而非其所是」這種「自師成心」的無窮爭端，例如談到「以明」、「環中」、「兩行」，種種涉及自我反省與轉化修養的概念或隱喻，讓我們在面對深度歧見時，不停留在相對主義的理論競爭，而是將歧見的差異演化成共生的雙贏哲學。我暫時沒辦法深談《莊子》和深度歧見的對話潛力，我已經寫了文章在「公民道家與深度歧見」的第二次讀書會中發表，比較完整地進行了實驗性的對話嘗試。

今年六月林明照和我，即將跟臺大哲學系舉辦公民哲學的工作坊。除了道家哲學的專家之外，也找了不同領域的學者。一方面，要把傳統的實踐智

慧放在當代脈絡裡面來。另一方面，也希望順著鄧老師所搭建的平台，繼續擴深、擴展。我個人對儒學有更多的批判性反省，而我個人認為在鄧老師所選用的在地實踐智慧的古典資源中，《莊子》的〈齊物論〉、〈人間世〉和〈天下〉篇，對他的「深度歧見」說法，能夠給出的呼應乃至深化，可能遠比他目前所運用的儒學資源，還要更深刻也更相契。

最後回到同婚議題。鄧老師以臺灣同婚爭議來作為深度歧見，如何面對、如何調解的試金石，我覺得非常有意義。他以臺灣近年來同婚議題的深度歧見為例，強調他的公民哲學想要提出的邀請，他常常使用「邀請」這個字，不是理論的辯論，而是邀請對方，讓雙方都正視這種不同故事起點導致的深度歧見與價值觀點的衝突。鄧老師樂觀地相信，只要雙方都願意正視，衝突就可緩和，就有希望彼此能相當程度瞭解雙方的想法、感覺，並在折衝過程中，從故事地位走向公民地位。共同建立起彼此包容或容忍的制度性方案。對於書中一些想法和細節，萬老師剛剛從審議式民主的脈絡做了一些回應，認為鄧老師的這本書比較沒有從制度性的方式去思考，我想鄧老師待會兒會回應。我們大約從鄧老師的上述表述中，可以看到他所謂深度歧見的調節，相當程度體現了〈齊物論〉的「和之以是非」。但這個「和」，並不是說歧見被彌平或消失了，也不是妥協的「和」。他的調節之「和」，是想讓極端的善惡鬥爭，也就是那種認為對方全錯，甚至以對方為惡的戲劇性鬥爭，被轉化為「故事不同」、「視域不同」、「心智不同」的「兩行」對話。換言之，歧見還是存在，可是歧見是為了讓彼此雙方，都在看到自己的同時，保有看見別人的能力。或者說，意識到，自己也是處於「有所見也有所不見」的「一偏」狀態，反而可能打開一個對話跟轉化的空隙，一個兩行對話與共在共生的「虛心空間」。公民哲學建立在「故事地位」的多元差異與不可化約性，「故事地位」是「公民地位」的核心的基礎。可是也不能停留在「故事地位」，一旦停留在「故事地位」，就會有相對主義的陷阱。所以也要走出自己的「故事地位」，保持傾聽對方的「兩行」能力，這樣才更有機會彼此位移、彼此擴大，讓「故事地位」和「公民地位」，交織在一起。

鄧老師嘗試分析臺灣同婚爭議的支持方和反對方，他把雙方立場視為善與善，而非善與惡的衝突。兩者是觀點位置的不同，並分屬不同的家國想像，

如何不以真理跟正義自居，而是「退後一步」地去設想，對方也可能有它的合理性脈絡。「伴侶關係」是怎麼建構，除了「條件性思考」，它怎麼建構它的故事敍述。「親子關係」，除了「原型式思考」，也有它的動人故事。而這兩種不同的「關係」敍述與建構，背後也各自反映了出不同的理想類型。面對差異巨大並帶有兩相沖突的認知模式，雙方如何重新設想，並調解出比自己原先設想還更具包容與彈性的更新方案。這是鄧老師的邀請與期待，他不是要提供一個終極的解決，而是邀請兩邊都「退後一步」，以打開傾聽對方的空間，並期待由此「後退」反而帶來迂迴「向前」的弔詭潛力。在我的觀察裡面，「退後一步」，類似《莊子》所講的「虛心」對照於「成心」。也就是不把我的觀點絕對化，而是把我的觀點暫時懸擱起來。「退後一步」的這種懸擱態度與能力，並不只是理性的自我反省而已，同時也具有感同身受對方觀點的柔軟性和情感性。這種態度，不以醫生自居，不以真理自居，不以單向教導和片面批判來鄙視對方。而這種柔性力量，可能更具有轉化力量。

最後，我要結論在回應萬毓澤所提出的制度性問題。正視深度歧見，納入故事脈絡，是希望共享的「間隙」或「餘地」能被打開。可是要打開具有同情共感的虛心態度或傾聽能力，我認為還是得要具備主體性修養。沒有主體性的修養，沒有「自我虛化」的修養能力，觀點的位移，如何可能。故事的分享，談何容易？歧見的寬容空間在哪裡？《公民哲學》的所謂「哲學」，在我的讀法裡，是不能不納入一個主體「修養」的維度。如何讓「真理自居」的固執心態被鬆軟，以打開深度歧見的裂隙，讓不同意見找到相互轉化的餘地。不是說制度不重要，我相信萬老師所參與的審議式民主，已經累積很多值得參考的制度性成果。可是單單依靠「制度性設計」（比如哈伯瑪斯所謂理想溝通情境的設立），想要獲得深度歧見的解決，我認為困難度很高。制度的設計和落實，有它迫切性和必要性，但我認為一定要再帶入「公民修養」這個自我轉化的向度。逆轉我對他人片面而單向的批判，讓自己的公民身分成為「複數而柔軟」的調解通道。

楊婉儀

這議題，其實我應該算是外行。因此，我就僅從我自己的研究跟相關的想法提出幾個問題。第一個，剛剛鄧老師提到支持同婚跟反對同婚的兩個點：

一個從伴侶關係為主導，另外一個是以親子關係為主導。可是，我覺得，對我來說，這兩個歸納出來的結論似乎還不是最終極的點。如果是真正以親子關係為主導的話，那事實上不要說同婚的、就算不是同婚的，很多結婚的人都不生小孩。所以，在一個意義上，我覺得以親子關係為主導去展開對於同婚的反對，事實上這只是一個藉口而已。那它背後所涉及的問題我覺得是一種恐懼。包含了一個人對他所不熟悉的、不安的或未知的恐懼，或許這其實才是重點。也就是說，恐懼不只存在於今天的同婚議題上，綜觀歷史，只要有新的事物、新的制度出現，總是會有一批人恐懼於這個新事物的發生和可能性，以致於他們會去反對、抵抗、抵擋它。所以，如果允許我從這個點來開展整個問題的可能性，接下來值得注意的問題將關乎剛剛鄧老師提到兩個善之間的相互對立。我覺得，只有當每一個人都是「理想化的公民」時，我們才可能從兩個善相互對立的向度去談，也就是說：我承認你是善，而我也是善。因為我們已經彼此接受對方是合理的，故而同意我們只是意見不一樣。而如果我們的社會能夠走到這個地步，也才能夠實現剛剛審議民主講的，雖然我不同意你，但我會接受你、尊重你，並因而不再有相互對立的衝突問題。可是，從我個人有限的理解，我覺得大部分的人都沒有走到所謂「理想化的公民」這個地步。這也許關乎某種思考模態：如果我不只覺得我是對的，而且我還必須跟你強調我是對的時候，往往我已經首先假想對方是錯的或惡的。因為我必須改變你，所以我要把我想講的講給你聽，透過我陳述的各種道理和理論來改變你，因為我覺得你是錯的。所以，這裡有一個根本的問題，就是善惡二元的問題。善惡二元的問題及其衝突與對立，其實不來自於我們理性地區分清楚什麼是善、什麼是惡，正好是我們在情感的恐懼當中走不到理性的層次。當我們為了保護自己而以自身為中心的時候，在我們這種極化狀態、自我防衛當中，對方被預想成惡的。因而，他走不到剛剛所說的這種善與善的衝突關係。所以，我覺得善惡二元的問題根本上來自於恐懼、來自於我們對於新事物的不能接受。而這會成為在同婚議題上或其他不同的議題上，我們根本無法聽別人的任何語言的關鍵原因。

如果從這個點，我們再進一步去談所謂「共同體」的意涵。將發現，如果整個群體已經進入我剛剛所說的狀態時，當人們發出共同的聲音、共同的

聚合在一起，為了捍衛自己的觀點和立場而構成所謂「共同體」時，不難發現這個時候的主張是不容挑戰的。而所謂「共同」的意思將被詮釋為，你的意見必須跟我一樣，也就是「同溫層」的意涵。所以，我們今天說：「同溫層要走出來」，它不是這麼容易。當我們假想每一個人都是理性的公民時，我們可以有一套理論說法。可是，當「我們假想每一個人都是理性的公民，所以我們有一套理論說法」的時候，事實上或者實際上卻不是這樣子。正因為事實不是這樣子，才會有重新來談這個議題的需要。所以，我覺得「共同體」的意涵，是需要被反省的。就如同在剛才的脈絡當中所出現的「共同體」，正是排他的。

所以，是不是有可能在這個點上重新談共同體？至少我們承認我的共同體跟你的共同體是不一樣的。在這兩個共同體的差異之間，是否首先有可能從一種情緒互動的意義上展開彼此的關係，然後才進入所謂的「聆聽」。然後，在這個意涵上面，當互動成立的時候，進一步地把所謂的「善惡二元」這個思考重新地解開。意思就是，至少讓彼此接受，我的想法，我不能放棄。但是，我也同意、我也明白、我也理解在你的立場你也是如此思考的。也許只有做到這一點，才有所謂的「善與善之間的兩重對立與可能性」。如果我們今天要談「公民共同體」、談「公民哲學」，我們好像需要一些前在的基礎，先落回到更現實的狀態，就是：並不是每一個人首先都是理性的。在這個情緒層次的交互溝通，還有對於不同的意見和新的事物出現的恐懼之療癒的可能性，對我來說，是更基礎的重點所在。因為在我有限的經驗當中所理解到的是，對很多人來說，他的反對其實不是真正的反對，相反地只要他安心了，他甚至不會反對你。從此向度而言，也許有些人的反對，只是因為他不安而已。而那個不容忽視的不安的力量，往往是非常強大而且暴力的。謝謝。

洪世謙

很開心可以拜讀鄧老師這本新的著作，雖然還在寫作當中。但是鄧老師所關心的，其實跟我非常、非常相近，包括「公民」、「共同體」等概念。我將從以下幾點回應鄧老師。當然，今天談的是同婚。

第一是「公民身分」的問題，這是研究公民哲學或共同體都必須碰觸的問題。鄧老師剛才說到，好像人人都有公民身分，如果沒有公民身分會很慘，他可能是難民。其實在鄧老師的研究裡一定很清楚，這些都是被賦予的身分，他們是作為消極的公民身分。然而，當我們要談公民哲學時，有沒有可能其實更應該談積極的公民身分，尤其談公民哲學時，其實需要更多的實踐與行動。如果談積極的公民身分，相較於以往消極被賦予身分的公民，那我現在要談的是另外一個：有沒有一種公民其實是「生成－公民」(devenir-citoyen)或「未完成公民身分」(une citoyenneté imparfaite)？即他是透過行動，因此成為公民，而不是因為被賦予身分，所以他是公民。正如巴魯赫．史賓諾沙(Baruch de Spinoza)在《神學政治論》裡面的名言：「沒有人是生而做為公民，而是成為公民」(On ne nait pas citoyen, on le devient.)要這樣說的原因是，如果是一位被賦予身分的公民，他可能是從個體出發的公民，即他不是活在與他人共在，具有社會關係、社會連結的公民。我想談的是，如果有一種實踐的公民，他必然會連帶著他者而出現。藉著艾蒂安．巴里巴爾(Étienne Balibar)的說法，稱之為「跨個體公民」(transindividual citizenship)或所謂「共公民」(co-citoyenneté)。簡言之，任何一個身份都是跨個體的，身份同時涉及個體和集體，而從不會是二者之一。如同盧梭在《愛彌兒》中的名言：「我們最甜美的存在是關係的和集體的，我們真實的自我，並不全然在我們之中」(Notre plus douce existence est relative et collective, et notre vrai moi n’est pas tout entier en nous)。之所以要強調，思考公民問題必須放在跨個體的脈絡下，是因為我們每一個人之所以能得到個體權利的保障，不光是靠我們個人爭取來的，因為很顯然國家還是會侵害公民的權利。公民的權利之所以可以獲得保障，是因為他和其他人息息相關，方使每個個體獲得所謂「公民權利」的保障。所以，公民權利的保障不是由個體而來，而是因為我們和其他人聯合並共同爭取、維護的。

這便涉及了「誰是他者」的問題？並間接影響了如何平等地保障每個人的基本權利。例如，我們現在在談移工、偷渡者、非法居留、無國籍、甚至難民。看起來，他們至少在國籍上被認定不是公民，而事實上他們卻和我們活在同一個社群或同一個共同體之中。某個意義上，如果我們要實現「未

完成公民」或者「公民主體」(citizen subject)這個理念，他們的行動或他們與我們的共同行動，才讓我們的權利能獲得更好的保障。最好的例子是，本勞與外勞的薪資是否應該脫鉤的問題？如果我們今天不捍衛外勞的薪資，讓他們的薪資與本勞同樣的話，事實上本勞的勞動權或薪資一樣會受到影響，因為雇主在成本的考量下，會僱用更廉價的勞動力，且不思改善勞動環境與條件。那對本勞來說，除了一再被壓低工資，甚至面臨失業的風險外，本勞的勞動環境亦處於高風險之中。換句話說，本勞的勞動權保障，是因為我們共同捍衛那些不被視為公民的「他們」，即移工、甚或是失聯移工。所以，我想與鄧老師分享的第一點是，也許「公民」的概念可以更民主化、基進化(radicalize)。公民身分不是被劃定、被指派，公民身分必須是透過民主及參與，才使參與者賦予了自身具有公民身分。即公民身份不是靜態的資格，而是主動的、展開的，在行動中才落實其身份。也因此我們可以將公民身份視為爭議/民主的場域，即其成員並不限於既定成員，而其展開的場域也不僅在既有制度，而是各種異者以及各種議題交會之處。

談行動或實踐的公民身分，是希望回應鄧老師的第二個觀點，即「善善衝突」的問題。剛剛婉儀其實也說了很多。如果只是把對方預想成「善善衝突」，是否還能談論惡的問題？因為在哲學中，不可能不討論惡是什麼？如果我們都覺得是「善善衝突」，那惡的問題能不能討論？這是一個，但這不是我要談的重點，因為剛剛婉儀其實也說滿多。我想接續著第一點談到的，將公民身份視為爭議／民主的場域，之所以不要害怕衝突，之所以需要衝突，包括我們在實踐的過程中所引發的衝突。衝突，並不是為了單純反對或推翻某些事情，衝突作為某種介入或轉化(transforme)，才有可能打破或挪移某些空間。換句話說，它不是為了要說明自己的正確，而是它透過介入而產生某種間隙，進而展開對話或至少保留某些改變的可能空間。這個，錫三也有說，介入產生某種間隙，這種間隙有可能模糊(ambiguity)或挪移鄧老師說的原型思考。以同婚的例子來說，性別平權運動作為一種介入行動，是因為要模糊某些原型思考，例如，對於家庭的原型思考、對於愛情的原型思考、對於性別的原型思考、對於婚姻的原型思考。這種模糊邊界界線，進而出現的對話空間，才讓我們可以更進一步徹底思考，到底什麼是婚姻、什麼是愛情、什麼是性別等等。如果沒有這種介入，我們便僅能在既定的

原型思考中判定善惡是非，無法敞開新的可能性或者另一種傅科意義下的認識論。換句話說，不是要反對以往的人怎麼認定家庭、愛情、婚姻、性別等，並非要一次性地全盤推翻或否定。而是如果沒有介入所產生的間隙，我們無從更細緻地、更情感地、更多元地討論其他可能性。也因此公民作為「衝突的場域」，才實現了我們前述的積極、主動、展開的公民身分，也就是公民身分的民主化或基進化。

此外，之所以要介入、產生空間的另外一個原因，是因為我想再說明一件事，即一個社會可以同時有好多套制度並存，而不只是某一種必然樣態。譬如說，剛才講的是主張要修改民法的人。但性別平權運動中，還有另外一群最後不得已，接受訂定專法的人。他們的主張是，這個社會以往的婚姻或民法制度，都是在一夫一妻或雙性戀的框架下，並將此視為合法的婚姻制度。但如果在既有的民法之外，同時出現一套同婚專法，這同婚專法同時保障了鄧老師書上所寫，包括財產、醫療、撫養等權利。換言之，若同婚專法能夠既保障一些基本權利，又可以保障婚姻關係，它便說明了這個社會可以同時有兩套不同的婚姻制度並行，而且不同的人在這裡面都可獲得他想要的。之所以要談衝突，是因為由它所產生的間隙，讓本來的原型思考可以被挪移，可以產生對話空間，或讓這個世界本來以為只有單一價值，有另外一個價值系統同時並行的可能性。正如同鄧老師引述雷科夫所言：「在原型思考裡，類別未必有明確的界線，而且有時界線是可爭議、可商榷、可拓展的」(216)。綜言之，比較傅科式的說法，每一套知識都有其構成的內部秩序，這種知識型圖示(epistemological)決定了知識形式、方法框架和真理判準。於是我們的工作應該是去考察這些知識分類的標準、規則以及內部構成的結構，並且挖掘在同時期不同的知識型，以重新界定知識和真理的界閾(threshold)。

其次，關於衝突，也許不必然要擔心。鄧老師強調「善善衝突」，這其實是一個理論上的困擾（前面提過，我們是否可能陷入無法談論「惡」的困擾）。因為即便是「善惡衝突」，也不盡然是壞事。衝突所產生的空間，反而讓我們能更細緻、更徹底、更多可能性的討論。尤其是，毓澤也提到的審議式民主，他剛好用到墨菲。審議式民主最常被質疑之處，在於太過強調共識，反而忽略在共識之外，永遠不被聽到聲音的人。如何看待這些無法為自己

發聲或總是被視為「雜音」的人？這是第三個我想要回應鄧老師的觀點，即關於制度，我非常同意，無論如何，我們都需要制度。這制度可能比較像毓澤剛才所說的「暫訂協議」。顯然地，當我們產生共識的同時，意味著有些人被排除在此共識之外。所以，該思考的不單單是已經被畫入我們或者共同體的這些人，而是在制度設計的同時，那些被排除的人怎麼辦？那些人其實也是跟我們活在一起的人。因此我想指出的第三個概念「翻／譯」，意味著翻轉、翻動以及中介，也可以是「翻議」。透過「翻／譯」所造成的改變而形成了一條「介線」(borderland)，即一條介入、中介和介紹(introduce)的線。之所以需要這樣的「介線」，除了有積極的介入、中介、介紹的意義外，更重要的是在模糊一切界線的同時，從來都不是不要界線，不要界線除了讓事情變得虛無而無從討論、無從判斷對錯外，還包括無界線會讓有權力的人更加地擴張界線，而排除更多的「他者」。無界線非但無法解決被排除者的問題，反而讓被排除者的問題無從討論甚或是視而不見。而透過「翻／譯」所撐開的空間，實則是「邊線」或「邊緣」(margin)一個模糊的、未定的空間，因此我稱其為「介線」。我們可以玩一下文字遊戲／歧義，當我們試圖“tracing a border”時，“tracing”除了繪製，亦是追蹤，當然也意味著界線只是一套痕跡，它處於一種隨時變動之中而無從論及固定本質。因此，「介線」是空間概念、是變動的，而非作為固定邊界，其目的在於讓主體知道，有一個他者、差異存在。介線的意義在於，既可以看到他者，也可以重新理解主體位置。只有透過這種「翻／譯」、「介線」，我們才有可能「翻議」，也就是在形成共識、制定制度的同時，不斷地重新協議並且看見他者、差異的可能性，讓制度保持著開放性。

對我來說，一個制度總是暫時性的協議，並因此保持著開放性與張力。一個比較好的制度，就像多孔縫的石頭。其意味著，群體之中一定會有不同的意見來回穿梭，但是不同意見的人，總能在此制度中找到其安居、生存之處所。多孔縫石頭因其孔縫而能流通，而不是固化地排除了不適合生存之人。因此，不管是制度或共同體（我習慣翻譯為「共通體」），它應是包含著交流、互動、對話、協議、衝突等因素，透過「翻／譯」，我們達成暫時協議，而不是共識。所以，不盡然只能以共識作為設計制度的方式，多

孔縫的制度亦是設計制度時可思考的方向。愈是無法形成共識，反而越可能深刻地討論。共識一旦出現，就同時出現排除。

我就以「公民身分民主化」、公民身分作為「衝突的場域」以及「翻/譯的介線」三個論點，回應鄧老師的「公民身分」、「善善衝突」和「制度設計」，也與鄧老師分享。

賴錫三

游院長請我代為主持，今天第二部分的交叉對話。我先邀請鄧老師，就他記憶所及的部分先做回應。再請幾位回應人，做下一波的交叉對話。

鄧育仁

我倒著回應好了。第一位就是從洪世謙老師所提到的。我剛才有稍微問一下，他的這幾點是在批評我，還是跟我講同樣的意見？因為我愈聽愈覺得，他好像在跟我講同樣的意見，只是從不同的角度發展同樣的觀點。比如說，他好像覺得不要追求共識。而我所謂的「深度歧見」就是無法建立共識的地方。一旦要建立共識，就是有權力的人一定要用到強制手段或者收買的手段，又或者其它非武力的方式。剛剛我說，把建立共識擺在第一位，恐怕是欺負弱勢的絕招，而且是義正嚴辭、光明正大的絕招。要建立共識，共識就是我的意見。我澄清一下，共識不是第一個要被建立的，特別是面對深度歧見的時候。第一個要被建立的是傾心聆聽，如果把說服當作面對深度歧見的第一步的話，要人家來聽你講話，通常是已經比較有權力了。要說服別人的時候，才會把建立共識擺在第一步。

第二個，被排除的人，怎麼辦？深度歧見就是要重視這樣的人，或者換句話來講，我一直認為傳統以來用「理性」與「非理性」的這種框架來思考問題不是很恰當。所以，我開始用「心智多樣性」來思考、來面對深度歧見的問題。所謂的「心智多樣性」，我常常用比喻的方式來講，人的心智不會只有理性與非理性。人的心智，若用色彩來比喻，不是只有黑白，還有黑白之間的色調。不只是色調的不一樣，還有紅、橙、藍、綠、靛、紫等各種多樣的繽紛色彩。我會覺得，不應該用「理性與非理性」（或理性與情緒）的對立來面對深度歧見的問題。更好的是，用「心智多樣性」的角度

來看裡面的差異性。在公民的共同體裡面，所展現出來的就是這樣的多樣性，還有它的動態變化。

在《公民哲學》的論述裡面是否害怕衝突。不是要怕衝突，而是要善用衝突。這是明白寫在上面的，要善用衝突。真正怕的是錯誤地把「善善衝突」當作「善惡衝突」來處理。我們要分析思考，把同婚爭議其實是「善善衝突」的情況給分析出來。不要把雙方的衝突當作「善惡衝突」。當然有一些細節沒有談進來，有些是在同志和異性之間的，還有一些是剛才所謂的「邊緣人物」。比如說，我的助理幫我找到東海大學趙彥寧老師的「老 T 的故事」。那個老 T 遭遇更慘，她是更早的同志。美軍時期，她在做陪酒的工作，不過，她卻是個很有陽剛色彩的女子，她有很多老婆，突然這句話講出來，不要被斷章取義：她在不同階段、有不同的同性朋友、同性親密的朋友。她有她們家的關係網絡。這個老 T，現在生活情形如何？各位可以去看趙彥寧老師三篇關於老 T 的故事。老 T 是一群人，讓我印象深刻的是，其中一個老 T 最後發現她得到癌症，然後她跟她的老婆或者是同志的朋友講，她想要回到原生家庭送終。最後，她還是回到原生家庭去了。這中間已經不是「反同」與「支持同志」之間的衝突而已，有比這更複雜一點的生命故事在裡面。可是，這種生命故事在媒體上、在反同與護家之間的衝突裡、在同意與不同意同性婚姻的意見裡，我們是看不到的。這是回應洪世謙老師的話。理論的困境的確是一個困境。困境的問題，不在於說這只是一個深度歧見。我認為，這個困境，在深度歧見裡面，會連結到情緒或情感的問題。用一個詞語來說明它，叫做「深度故事」。這個「深度故事」是一個美國的社會學家霍希爾德(Arlie Russell Hochschild)提出來的，她去訪談茶黨的聚集地的那些人，寫出他們的深度故事。[3] 剛剛我們講到，要去了解對方或理解對方。而在深度歧見裡面，你去理解對方的時候，知道對方跟你不一樣，有時候帶來的是恐懼，甚至是威脅。對方的存在，就是對我的威脅。所以，才會有「世界不再恐同日」這種要求出現。那也是我們在面對「深度歧見」的時候，不是在理性地分析對方、理性地理解對方。不能用「理性與非理性」、「理性與情緒」的對立來看這個問題，而是要用「心智多樣性」的角度來理解對方的價值取捨，認識他的長處、他的優點、他值得尊敬的地方在哪裡？而不是理性上的支持或不支持。特別是說，如

果我們用傳統的「理性與非理性」、「理性與情緒」的對立來分析這個話題的話，結果可能會得出剛才的想法：對方的存在就是我的威脅。用這種冷靜的態度去分析對方想要什麼、他的價值觀點是什麼。分析出來後，意識到另外一批人跟我們不一樣，那就把他們當成分界。分界的下一步是什麼？把他們除掉。除不掉，就把他們圍堵，圍堵不掉怎麼辦？所以，我想說的是，情緒很重要。我們不只要有深度故事，深度故事就是要讓我們感受他們所感受到的東西、感受他們認為重要的東西。這裡要靠一種深度故事來幫忙。這就是為什麼我在分析衝突的時候，會以楊渡的文學作品為考慮，因為我找不到像那個美國社會學家的分析。我必須以楊渡的作品來反映護家盟所護的是什麼，他們所護的，就是傳承的親情，以親子關係為主導的親情。

洪老師提到公民身分，他提出「共公民」的這個問題。我在書裏面，大概區分公民身分與公民地位。「公民身分」是實際上他有這個身分，比如說，他有中國的公民身分或者他有菲律賓的公民身分等等。「公民地位」是從規範性來講，從民主憲政來談公民地位，就是自由平等、互惠合作、公平合理。這三個規範性概念怎麼把「多元價值」跟「命運共同體」凝聚成「公民共同體」，而不會只是被賦予的、消極的公民身分。從這個角度來說，當然就會涉及洪老師剛才提到的，外勞跟本勞，特別是外勞的問題。在我寫《公民哲學》這本書的時候，還沒有處理到這個議題。不過，我可以先口頭上回答。至少在處理美國政治文化的那個章節，有部分處理到民粹的問題。比如說，川普總統不會講「移工」，他會選擇講「非法移民」。而在臺灣，我們會說「無照勞」或「無照移工」，不會把他們稱作「非法移民」。在這裡，公民共同體或公民哲學會怎麼處理，我還沒有深入地分析，但我會承認這是一個重要的問題。「公民共同體」不會排除掉無照移工，也不會無視無照移工，或只是把他們當作非法移民。

回答楊老師所提到的恐懼。的確，我相信有很多是恐懼的問題，所以才會有「世界不再恐同日」這樣的設定。首先當然是「不要怕」！然後，如果說強調對與錯、要去說服對方、要去改變對方，我相信這是在面對「深度歧見」的時候，很不好的起點。起點還是要聆聽，那聆聽的話，就會牽涉到等一下要談的，也就是萬老師講的審議民主。聆聽，有時候有聽沒有懂，

而且是誤解，這很常見的。是聽了，但是也把對方誤解了。在日常生活中，有些人就是不太會講理由，但他們很有人生的歷練。他們不是學院或者制式教育訓練出來的，我們這些教授、這些研究員講得頭頭是道。但他們不會這樣講道理，他們會一直覺得，你所講的話不太對，那很直接的判斷。在這個情況之下，我會說，公民哲學或哲學的論述，又或者哲學家，能夠做到的事是很有限的，無法化解他們的恐懼。但是，我們能夠做到的是說，從「心智多樣性」的角度進入，去聆聽、去分析、去揣度，然後把雙邊的論述和感受給展開來。畢竟，在公共領域、在社會運動的現場，正反兩邊的論述常常都是被高度簡化的，但仔細去觀察的話，我們會發現其實兩邊內部都還有不一樣的聲音、不一樣的意見。當然，如果是要推行一個社會運動，論述一定要高度簡化。

在高度簡化之下，一邊要平權：你們歧視我，我要平等，我們要保障自由權跟平等權。另一邊則喊說：我要護家、我要愛家。其實話說回來，護家、愛家是很能打動基層民眾的。大家都可以看到，過去的經驗是，大法官釋憲選擇站在自由權與平等權那一邊，他們對於家庭與婚姻的想像，直接參考了美國社會。如果我這個分析沒錯的話，兩造的撞擊點不在於「平等權」跟「護家」，因為同志也能護家，只是他的家跟你的家的想像不一樣。只是在社會運動的現場，雙方不得不簡化，然後展現為社會力量的衝突，其實真正的問題不在於平等權跟愛家護家，而是在於對兩種家庭的理想想像。而在這個底下，反同護家的人說：「我給你們伴侶法或專法」。那同志們不接受，他們是說：「這是另一種歧視」。立一個專法規範同志是另一種歧視。但我覺得，其實同志也可以去爭取說，我來訂立一個伴侶法或專法，但不限於同志，異性戀也可以進來。因為現在民法婚姻章裡面，對性別還是很不平等的，對女性歧視的那種法規，還是很多的。你要爭取伴侶法，我們就制定一個超越性別的、真正平等的伴侶法出來，異性戀要進來也可以，其他性別光譜要進來也可以。性別，不只有兩性、同志，我們可以要求一種高度的性別法。

回應萬毓澤老師。明白這個之後，怎麼接到審議民主呢？剛剛萬老師講了很多點，審議民主有很多優點、有很多適用的地方。但我認為在深度歧見裡面，它若沒有恰當地前置作業的話，直接進入審議民主，不是強者主宰

著審議過程，就是造成更激烈的衝突。這樣一來，你想要暫訂協定不僅達不到，還會爆發更激烈的衝突。我的想像是，若沒有做很好的前置作業，就直接把支持同婚的人和另一群支持護家的人，把他們放在一起協商審議，一定會出很大的問題。當然，審議式民主一定會有前置作業，審議的過程也不是我剛才描述的那樣簡單。

公民哲學或哲學能做什麼？哲學家所能做的，很有限。在前置作業裡面，如果我的分析是正確的話，其實彼此的價值衝突點不在於平權、也不在於護家。兩邊都護家，兩邊也都要求平等、不可歧視對方。那衝突點在哪裡？公民哲學就是把雙方的觀點展現出來。而對於雙邊觀點的發掘，不是直接藉由討論就可以找出來的。我找了一個助理幫我做研究，他是參與同婚運動的、支持同婚的那一邊，一個年輕、剛剛畢業的學生。一開始，他也很反對我的講法，那時候觀點還沒有形成，但慢慢地他先把「平權」跟「護家」這兩種主張提出來。然後，我們進一步地分析，才得到這個結論。如果我的想法是正確的，這裡頭有一個前置作業，就是把「價值衝突點在哪裡」給找出來。這需要做研究，而且是長期的研究，然後才可以搭配審議式民主的相關做法，開始進入審議或協商。所以，公民哲學並沒有要反對審議民主，就像萬毓澤教授你也沒有要反對公民哲學。

第二個，就是公民哲學所做的事有限。但它在這個階段針對的是「深度歧見」。有些我會把它推到「公共哲學」，我把「公民哲學」跟「公共哲學」分開，因為「公民哲學」是我發明的一個詞，我必須把它界定為「深度歧見」。意思是說，它所關心的是「深度歧見」，特別是放在價值的衝突點。衝突點在哪裡？這是公民哲學需要花時間去做的工作。這個工作如果可以進入審議民主，那會是它的前置階段。

最後，回到公民道家，回應賴錫三老師。我覺得病毒說很有趣，與病毒共存這個講法，真的很有趣。一開始，我沒有想到從這個角度來看，可能未來我們要想想繼續怎麼發展。我來講兩點，剛才賴老師也提到，從制度性的角度來談審議民主恐怕是不夠的，而且中國哲學裡面一直強調修養論，這是很重要的。所以，要有一種公民修養的論述。如果從你的角度來看，「公民哲學」除了「公民共同體」之外，公民修養的論述還沒展開。我期待看到這一點，看看我們能不能互補或者互相合作。從修養論來看，特別

是從公民道家的修養論，來看看公民修養要怎麼論述。那當然，我不認為制度能夠解決問題，從來就不認為。

如果大家能夠知道有「深度歧見」這件事情，而且願意面對它或者願意正視它，這樣就很不錯了。如果社會能夠多一點莊子，或者我的說法是有很多的小莊子，那麼一個社會即使有「深度歧見」，通常還會停留在「善善衝突」或善用衝突的「善善衝突」，而不會誤把「善善衝突」變成「善惡衝突」。我認為美國現在有一點把「善善衝突」當作「善惡衝突」來處理。有不少地方，是這個樣子。但是，希望臺灣不要走到這一步。不過，現在是愈來愈激烈了。我對公民修養有高度的期待，還不曉得那些小莊子在哪裡，希望看到有小莊子出來。

第二點，你最後談到「複數而柔軟的調解通道」。「複數」，我想就是多樣性。「柔軟」的話，我打一個問號。我認為有些地方必須強硬，這我們彼此再看看。因為什麼時候該柔軟、什麼時候該強硬，這個要看情境來判斷，不在原則上決定誰是對的、誰是錯的。「複數而柔軟」，但有時候必須強硬。「調解通道」，我個人特別喜歡這個「通」，就是「通道」。剛才，洪老師也提到「通」。我特別注意到「通」，還有一次賴老師跟我提到的耳、目、鼻、口不「通」。就是你的耳、目、鼻、口不「通」的話，就會出問題。你的耳、目、鼻、口「通」的話，就不一樣。即使有問題，問題也會小很多，大概是這個樣子。

賴錫三

這是用了身體的隱喻。《莊子》〈天下〉反諷先秦諸子「各是其所非而非其所是」的「自是非他」現象，就好像耳目口鼻，各有所用，卻不能相通的「一偏」「一曲」之蔽。但如果我們必然要共存共生於天下，若大家只是各自堅持自己的所見所明，卻不能相互傾聽與溝通，結果不是導致「天下大亂」（無法溝通），就是引向「一統天下」的獨斷（不必溝通）。這個比喻告訴我們，耳、目、口、鼻的差異與歧見，原來是不可也不必消彌的。但是「各偏執一曲，而不能相通」的結果，就會讓不同觀點脈絡的歧見，惡化為難以並存的深度歧見。而調節這種深度歧見，則是要回到官能之間雖各有所長，但也必須在共同體之中，擁有自我設限與回應他人的雙重修養。

鄧育仁

我大概總體回答，洪老師的「惡的問題」。我在寫這本書《公民哲學》的時候，沒有處理惡的問題，先暫時擱置。我之所以暫時擱置，第一個，我認為臺灣的民主有各種問題，但臺灣的民主其實是相當不錯的。我認為我們的多元價值的衝突都還在「善善衝突」的階段，有些好像快要變成「善惡衝突」。但我會覺得還在「善善衝突」的階段。所以，我集中精神討論，無論反思上，還是論析上，來處理「善善衝突」的議題。所以在這裡，我不去處理善惡的問題。

賴錫三

我先邀請萬老師，然後幾位朋友可以針對鄧老師回應再交叉對話。

萬毓澤

我覺得我可以從婉儀老師講的善惡相互對立的這個問題出發。我們都希望在臺灣重大的深度歧見是善善之間的交鋒。那為什麼可能會滑落到善惡之間的二元？我覺得跟媒介的改變也有關係。現在年輕人習慣使用網路來接收資訊。在演算法的制約底下，你可能容易一直看到跟自己意見相同的意見，這是有物質基礎的。我不太樂觀地認為，在目前媒介發展的態勢底下，很多重大的議題未來都會朝向善惡二元論的方向發展。就在這個意義上，審議民主有它值得借鑒的地方。因為審議民主特別強調的是面對面互動，強調人跟人之間同情互感的能力。網路上很難有這種東西。各位在座很多年輕的學生，是不是看到不高興的事情，就急著謾罵了？大家都這個樣子，我使用網路也常常這樣子，你會有一個被拉入深淵的感覺。

除了媒介的問題外，某些重大的道德爭議可能涉及鄧老師剛才提到的：社運團體在呈現問題的時候，被迫要用比較簡化的方式去呈現。這也是完全可以理解的，因為社會運動需要構框(framing)、需要把話講清楚淺白，所以會犧牲複雜度。但是，社會運動有個好處，就是它可以撐出言論的空間或撐出政策討論的空間。所以，我們不能不需要它。但是，除了這個以外，審議民主可以介入的地方是，它能夠創造一些場合，讓相互聆聽有可能成真。我認為這很重要，因為我們不能只是道德呼籲：「你要相互聆聽、你要聆聽他人」。但是，沒有機會啊！活在網路上的人，沒有機會聆聽他人，怎

麼辦？我覺得應該從學校做起、從學校平常的教育（公民課也好，或者是系務上的討論、所務上的討論），就開始帶入更多平常的面對面互動。在這個學習的過程中，你有機會去聽到跟你意見不一樣的人。審議民主只是用更嚴謹的方式去操作這個東西。那在鄧老師講的比較嚴謹的前置作業之下，讓多元觀點可以呈現出來。我們的操作可能不只是讓人坐下來聊一聊而已，而是在某種程序底下的發言。而且我們可能不只是發言，還可以搭配看紀錄片。很反同的那些人看了紀錄片，可能會打動他：原來支持同婚的人並不是惡魔，是跟我一樣，有血、有肉、有感情的人。所以，要創造一些場合，讓人有機會接觸到這個東西。這就是我講的，公民哲學應該跟審議民主可以對接的地方。我再講得更具體一點，比如說，受過公民哲學的人可以怎麼做？我想到幾個方法。比如說，未來有更多人加入鄧老師的行列，受過公民哲學的訓練，能夠用很清晰的方式把深度歧見給釐清、把背後的邏輯思考給呈現出來。如果我們現在有一群這樣子的人，我們可以擺在哪邊呢？比如說，大家常聽到「公民會議」，如果要辦公民會議，這種人就可以進入公民會議的執行委員會，他可能很知道背後問題的癥結點在哪裡。執委會接下來可以做各種會議的安排，包括會議手冊的撰寫、專家的邀請等。甚至這樣的人也可以進入專家的行列，來跟大家分享：「你們彼此認為彼此是敵人，也許不是那麼簡單。我從公民哲學的角度來分析給大家聽」。這樣子的人，還可以成為分組討論的審議員，他可以擔任桌長，也可以擔任大場的主持人。所以，有很多機會可以落實在制度的運作上面去，是有施力點的。我完全沒有要批評公民哲學的這個意思，它有很強的實踐力道，若能跟我們已經在推行的事務結合起來，它的力道會更強。

賴錫三

萬老師強調他跟鄧老師有一個共識，那就是審議式民主在進行的時候，一定要有好的前置作業。問題是，什麼叫做「好的前置作業」？我相信，審議式民主可能累積了不少具參考性的經驗，但是對我來說，這可能更像是終生的功課，而不只技術能事而已，以為我們只要做了某些前置作業，一群立場不同的人坐下來，就可以達到好的溝通效果。我對於這種更傾向技術性的程序操作，不敢這麼樂觀。我認為一個人如果沒有終生培養，而且從日常生活的歷緣對境，就養成與歧見共生的主體自覺，那麼任何的前置

作業都可能因為低估自我慣性的成心成見，而難以發揮成效。事實上，我們每天都生活在歧見之中，而且經常把歧見處理成深度歧見，包括感情與婚姻。如果我們連最切身的親密關係，都無法鍛練出與歧見共生，乃至將歧見轉化為豐富人生的功課，那麼我會懷疑我們可能在涉及利益的情況下，能和他人面對歧見而共生共榮。換言之，歧見是交互主體性必然要遭遇的日常事件，我們每天可能都在面臨這種存在難題，但是這些難題也同時在培養我們面對自我與他人的調節能力。所以「前置作業」，對我來說會是終生性的，而且必需在日常性生活不斷模擬與學習的功課。這也是我認為在落實制度性實驗之前，能不能順暢的關鍵之一。我覺得主體修養與制度建立，分則兩傷，合則兩利，兩者沒有絕對衝突，當然兩者之間的關係辯證等細節，還需要有許多討論和溝通。

再回到同婚的議題上，在鄧老師的分析裡，他用了「原型思維」這個概念來描述「反同」的基本思維方式。可是這種「原型思維」的描述方式，是否也有可能造成「反同」觀點的被標籤化？鄧老師在書裡，已經儘可能對雙方立場給予脈絡性理解，尤其對「反同方」做了相當同情的敍事與分析。但是「原型思維」這個概念，對我個人，多少類似形上學的思維方式，並暗示「反同方」永遠堅持一個不可改變的理型。如此一來，「原型思維」就好像跳不出意識型態的框架了。就某些反同立場的朋友來觀察，許多人可能有這種準形上學的意識框架，例如深信《聖經》〈創世紀〉對於亞當、夏娃的人類理型描述，也可能來自《易經》「一陰一陽之謂道」的宇宙論原理，這些宗教話語、宇宙原理被視為人間世界的原型基礎，當然也就為婚姻與家庭秩序，奠定了經天緯地一般的倫理價值。這種經常被用來支持傳統婚姻結構的神聖性論述，雖然我不完全反對使用所謂「原型思維」來加以描述與反省，但是我擔心它也可能會簡化「反同方」的差異性。當然我個人要先表明，我並不屬於立場主義式的「反同方」或「同方」，對我而言，任何鮮明的立場主義，都可能把歧見處理成深度歧見。而深度歧見的「成心自師」心態，是更具破壞性的，弔詭的是，它可能來自「反同方」，也可能來自「同方」。我是說，「反同方」可不可以這麼簡單用「原型思維」把它定下來？反過來說，支持同性婚姻的某些朋友們，難道都沒有某種程度的原型思維？他們只有純粹的條件性思維嗎？如果條件性思維裡面也包含有

豐富的故事性，我們去分析這些故事敍述時，可不可能也可以挖掘出某些原型思維的成份？我覺得，這個也必須進行雙邊檢證、雙向反省。

楊婉儀

其實我剛才提的那些問題，來自於一些親近的朋友與他們父親的對話。他們父親所說的就跟鄧老師所講的一樣：「你如果不結婚，我就沒有孫子了，我的財產怎麼辦？」接著當他告訴他父親：「我會生小孩，你不用擔心，我會找一個代理孕母生小孩」。他父親當下就愣住了，他以為他已經理性的回覆了父親，父親應該可以同意。他父親當場還是說：「不行，還是不行」。他就問他父親：「不行的原因是什麼？」，但他父親卻說不出來。這樣的經驗不只一個人有。所以，就好像剛剛鄧老師也提到的：如果我們去跟一般人談這些問題，他們也許會覺得：「你們大學教授講的一些道理，我們聽不懂」。所以，為什麼我一直談人與人關係裡面的療癒問題。我覺得或許對大多數人來說，他們連自己怕什麼都不知道。他們並不如同我們所想的，有能力去組織、歸納他們自己恐懼的東西是什麼。他們只是很單純地害怕跟別人不一樣，然後被別人笑。甚至連別人是誰，他們都沒有辦法想像。到底是誰、誰會笑你，他們也說不出來。因而，如果我們今天是從「理想化公民」的向度談問題，將無可避免地跟一般人的想法出現落差。這也是為什麼我會說，也許公民哲學的實踐還需要有前置的療癒過程。也就是，剛剛世謙講的，很多人跟別人在一起，但其實是躲在一種自己的感受當中與別人相處的。所以，他害怕，因為所有人對他來說都是輿論的壓力，因而他必須跟別人一樣。從這個點來看，我的關懷還是會落在怎麼樣療癒人內部的不安和恐懼，並以此為更核心的關鍵點。

鄧育仁

怎麼樣進行？

楊婉儀

我不會再講出另一套道理。我所關心的或許是，透過我的經驗分享讓人放下心防，讓他慢慢明白其實別人跟他所想的不見得是一樣的。比如對於總是覺得別人笑他的人，嘗試讓他知道所謂的別人可能只是他自己的想像不見得真的存在，這是我的做法。藉著將他人的故事分享給他，讓他發現其

實他身上的問題在別人那裡也有。慢慢地、一步一步地解開他心裡面對某一事件的不安。也許他的反對並不是真的，而只是恐懼。若以我們今天談的同志議題為例，也許他不是在反對同志議題，癥結只在於內心很怕家裡有一個人跟別人不一樣。至少我這裡有這樣的例子，我遇過這樣的人，我見過這樣的事，而且不下少數。所以，我才會以這個觀點去重新看待這個問題。否則，就好像您剛剛體認到的：「你就是大學教授，不要來跟我說這些道理，沒有用的」。如果我們今天希望的是能夠真正地進入到、深入到某一個人，也就是一般人的狀態當中的時候，我覺得似乎沒有辦法完全避免這樣的問題。至少我們必須預知這樣的可能性，然後讓它成為擾動公民哲學的一個可能，而不是讓公民哲學成為封合的一套理論。也就是說，讓理論能夠適度地被擾動，適度地保持它跟它所無法解決之問題的關係，以此種方式保有它的彈性。否則，它又會成為另一套價值，而別人也只會把它看成另一套價值。如此它也就變成多種理論當中的其中一套而已，並因而失去它扎根在地，成為人與人之間產生穿透性聯繫的可能性。

洪世謙

謝謝鄧老師的回應，我也釐清一下。對於鄧老師的觀點，我的重點並不在同意或反對，而是如果我們都共同關注公民哲學，我試圖找尋不同面向來談論這個問題，或者這也和我的訓練有關，即傅科對知識型的態度。剛剛提到善惡的問題，就我的角度來說。第一，鄧老師說現在臺灣的善惡問題，比較多在於臺灣與中國的關係。但我要問善惡問題，是因為我認為在臺灣的善惡問題，更迫切地可能在轉型正義的問題上。轉型正義對某些人來說，是政治追殺；但對某些人來說，轉型正義其實是因為我們可以瞭解自己的歷史，以便我們這整個政治共通體可以往未來走。所以，「善惡」的問題可以理解為更根本的哲學問題，也就是在當前強調「多（元）」的境況下，我們是否還能討論「真理」、「普遍性」？還是我們要相信多元選項下，一切都該視為「善」？這問題讓我們陷入了一種兩難，即如果所有事情都只能單一決定或者二元決定，多元就沒有出現的可能性，那怎麼辦？然而，只強調多元，卻又可能讓我們陷入無從討論的虛無。換言之，我們面臨了單一價值可能的「胡作非為」以及多元價值可能的「無所作為」。所以，單一與多元之間，真的只能一分為二或者二而一嗎？譬如剛剛毓澤提到的迷因。

民粹的原因之一，在於訊息必須大量、快速地散佈。所以，資訊必須大量簡化，人們才容易接收，因而它一定會形成二元對立。所以我想問，我們能否提出一種思考，即「一」是否其實包括多元，或者「普遍多元」的概念。亦即「一」與「多」、「普遍」與」「多元」不是二分的兩極，而是它們彼此含攝、生成。如果我們只談「一」,「一」很可能成為極權,「一」是我們必須避免的。然而，如果我們只談「多」,「多」本身也是問題，它虛無因此無從討論，亦可能導致極權。因此，之所以要談善惡的問題，其實是想更徹底的問，在「一與多」的問題中，我們怎麼去思考這個「一與多」？如何保持某種多元，但它不會被理解成什麼都是「善」，導致什麼都沒辦法談。我們又如何避免只能往某種單一價值決定？這是我現在之所以追問善惡的問題以及我們怎麼談惡的原因。這是第一個補充。

第二個補充是談聆聽他者。可分成兩個部分來談。第一，到底什麼是他者？剛才毓澤也提得很好，如果我們只是從某種主體擴張的方式或者從認識論的方式談論他者，我們就會覺得他者是一個很明確的可辨識對象。然而我們卻忘了，他者也許就在我們日常生活裡。譬如說，反同的人，可能是你我早上起來，街頭巷口遇到的早餐店老闆。他其實不是惡魔形象，但是為什麼我們會有時候把他視為無法溝通的他者？所以，我要講的是，他者也許無法從某種特定的單一形像思考，他者不是一個先在的既定形像，而是因為我們碰觸、遭逢了，因此理解我們跟他是有差異的，所以他者才在我們之中。譬如說，我跟鄧老師其實都認為我們同樣在思考公民權、共同體的問題。但沒想到我們在對談裡，才發現我們其實是有差異的。可是，這個差異並不是因此造成對立，反而這個差異顯現我們彼此有共振但也有微偏。所以，他者其實一直是同一之中存在差異，而差異中又有同。所以，這個他者不是一個特定的對象。

第二：如果他者不是一個特定的對象，我們下一步的問題是，怎麼樣才算是聆聽他者？前一次發言時提過，他者總是與我們共在，因此所謂的聆聽他者，其實是指與我們共振的對象。所以我們之所以要聆聽他者，就像朱迪斯．巴特勒(Judith Butler)說，聆聽他者，不是我在聆聽別人，而是我正在感受我自己可能曾經受過的傷或曾經遺落過的事物。以致於當我們每一個人都知道我們之所以聆聽他者，並不是我們正在幫助別人或者讓某些受

傷的人平復，不是。而是反過頭來，使我們自己本身都可以因為聆聽而重新獲得修復。所以，聆聽不是一種對象式的聆聽，而是因為我們知道我們跟他者常常是共振的關係。

賴錫三

請鄧老師簡短地回應。

鄧育仁

我想從「聆聽」倒回去好了。我畢竟還是做英美哲學訓練出來的。我大概會以歷史來討論這件事情，就是說在政治上聆聽他者的聲音。他者在動態過程中是怎麼出現？應該要懂他人，你不是為了自己去聆聽他人。在政治上的這些弱者，就是需要去聆聽。那聆聽的方式有很多種，不一定是聽他講話，像我剛才提到的社會學家霍希爾德，她就到了那個地區，跟他們一起生活。當然，有一個人帶著她進去，而那個人就是當地人。然後，跟他們坐在一起，融入他們的生活圈。慢慢地在一些場合聊天，不只是聆聽話語，而是聆聽他們的心聲。至於最後怎麼做，再說。她寫了一整套書，為他們寫深度故事。我覺得聆聽，就是像這個樣子去聆聽：「我們這些傾向於民主黨比較左派的人，去聆聽那些極右派的人的故事」。當然，這裡可能還有一個問題，就是說「我到底有沒有弄懂？有沒有弄錯？」但重點還是說，她親身去到了一個弱勢的地方，並且生活在那裡。一般面對弱勢族群，通常我們只是在制度上想說，要怎麼保障他們的尊嚴，在制度上要呈現出他們其實是受到尊重的，而不是真的去接觸他們。在這裡的話，兩種做法的重點不太一樣。另外，我不反對，有時候聆聽他者，就是聆聽自己。這也是一個重要的指標。

再來是說「轉型正義」，我注意過「轉型正義」有一段時間，但沒有展開我個人的論述或分析。但是，我還是要講、高度簡化來講，轉型正義他們的價值觀點、真實的價值在哪裡？如果已經搞成善惡對立，將轉型正義當作是手段，我就會認為它是過頭了。我覺得，惡的問題往往出現在手段上，尤其是不擇手段。

再來就是說「公民哲學又是一套理論」，其實，我正是要避免這個東西、避免去建立一個理論。在面對深度歧見與理論困境的時候，永遠提醒自己：

我不是在做一套參與進去的理論，而是要在一種看到差異性、看到多樣性，然後在動態變化中，我們可以怎樣更深刻地重新框設、找出彼此的優點跟爭執的要件在哪裡。希望能對衝突的雙方，都提出值得進一步思考的想法。

最後，回到那個媒體的問題。我對現代的假新聞(Fake news)滿樂觀的。因為我花過一些時間去研究假新聞，只是沒有特別去寫這個論述。如果我們追蹤十九世紀到廿世紀，在美國剛開始有報紙的時候。那時候也是亂七八糟，紐約的報紙，有一大堆在亂講話，而且是很沒品地在講。然後，慢慢地開始有規範出來了，包含客觀性的要件，要求報紙要怎麼處理等等。我們現在處在新媒體的階段，碰到這些假新聞，再想想美國當年的情況，就不會太訝異了。所以，我也比較樂觀，大家都是聰明人，面對新媒體，慢慢地會有一些新的規範出現。

賴錫三

是否有在場的朋友想要提問或回應？

莫加南

非常感謝鄧老師很精采的報告，我覺得這個公民哲學的論述非常有意思。我是莫加南，中文系的助理教授。因為我研究中國廿世紀的人權歷史。所以，我的出發點有一點不一樣。你的公民哲學的論述，有沒有對資本主義，有一個分析或者有一個批判？因為製造或創造最深度的歧見的是我們今日的體制，而不是我們的公民身份。誰有權力參加討論？誰的聲音會被聽到？誰可以發表意見？你有中華民國的身分證，你也不一定有權力發言。我們遇到的困難，常常是你有錢、有權、有關係，你才是真正的公民。所以，在你的公民哲學裡頭，有沒有對經濟體制的思考？社會文化當中的許多問題，背後都跟經濟有關係，所以，我會覺得：公民哲學是不是也要對這個文化背後經濟條件進行分析？簡單地講，公民哲學是一個唯心論？還是一個唯物論？

李志桓

我想要突出一個鄧老師所使用的概念，就是「故事地位」。我一直覺得鄧老師，你可以講的，或者想要講的，應該是從故事地位走向公民哲學。為什麼要突出故事地位？其實就是碰觸到今天一直談的那個「差異」的問題。

故事地位，就是每個人都有長大的故事。那你想要處理的問題「溝通中的衝突」，其實就是我們在面對彼此的成長故事的時候，太快地想要把它化約成平權的問題，或者太快地想要把它簡化成共識的問題。我一直認為，你可以突出故事地位，強調差異。謝謝。

鄧育仁

從莫老師剛剛提到的經濟體制的思考與批判回答，這是一個很大的工程。我大概在這本書的第二章初步處理了對資本主義的批判。就是說，如果把資本主義跟市場經濟做適當的區隔，在現行的市場經濟底下，我們還可以怎樣做社會經濟合作。這個還在研發階段，是好幾個大學聯合在做的，由科技部推動。目前我有參與，我在那邊當司長的時候，規畫過這個大計畫。

分兩個層次來說。第一個，未來我想要論述中國，特別是中國的資本主義問題。至於，在臺灣的話，資本主義對臺灣而言，最大的特色是：它用一套強調經濟效益的方式，把所有的人同步變成公民跟消費者或勞務的提供者。我們基本上是領薪階級，領薪階級的人基本上是無產階級，你是靠勞動來領薪水的。基本上，只有掌握生產工具的大老闆，才是資本家。從十九世紀開始，帶來好處的資本主義，都是同步在做這件事：把鄉民趕到城市，變成消費者、變成勞動者。然後，也把他們變成公民。這個過程非常慘烈，但是，也有它美好的地方，比如說，我們享有愈來愈多的權利，享有一些民主憲政保障的公民義務。當然，在這裡我是高度簡化地講，這其實是一個大時代的轉換過程。一定有利也有弊。有機會，我們再朝這個方向去談，那重要的是說，面對中國的時候，資本主義的批判是跑不掉的。我大概很簡短地回答這樣。

第二個，突顯故事地位來看差異性。我不會特別從故事地位來強調差異性。我反而是要提醒說，要尊重每一個人的故事地位。當然我也不會主張共同性，因為我要走到衝突的地方去。我的論述不要強調這一點，但如果要往差異性去發展，我相信也是可以的。只是這本書，沒有在這邊充分地展開。

賴錫三

好，我做一個總結。在我的觀察裡，鄧老師是很另類的分析哲學家，跟我印象中那種理性、精確、銳利、咄咄逼人，擅長處理細節，卻也容易見樹

不見林的分析哲學家，不太相同。鄧老師對我來說，真得滿柔軟的，我們在他的書中經常可以看到感性的字眼，突然之間會介入一段故事。而在那一段故事敘述裡，可以看到他想要設身處地，感同身受地進入到不同人的存在處境，比如他所描述的茶黨故事、他今天提到老 T 的故事。對我來說，這已經是在對歧見進行一種思想的調節實驗了。

現在的學術，發展的很專業。我們不太可能要求一個人將一本書寫的完美無缺，也不可能要求一個學者討論到所有的事。社會是分工的，像萬老師對審議民主做了許多理論和實務的探索與付出。這些不同界面的持續探索與對話，也是我們必須面對的歧見，乃至轉化歧見而發現共鳴。大家可能都在尋找能夠對話或者合作的邊界交際處，這些「際而不際」的邊界，確實一直在互動中發生變化。今天的對話絕不會只是「各說各話」的雜音而已，我相信許多語境已經進入「兩行」的交織變化的新脈絡中了。如果說，公民地位是比較偏向「一」，故事地位是比較偏向「多」，我們要共同生活在這片土地上，就必須進行「一」與「多」的交織辯證。做為特殊的個人，每一個人的故事都是獨一無二的，具有不可被同一化的殊異性。但同時我們也是共同體中的公民，我們應該深切意識到，個我的故事和他人的故事之間，具有相互改寫、相互補充的豐富性。因此，我們也必須傾聽他人的故事心聲，乃至把他人的故事和自己的故事，編織成「你中有我，我中有你」的命運共同體故事。

有關善惡的問題，我們在台大的幾次讀書會，也一直碰到類似的問題。我覺得鄧老師的回答，現在還不令人滿意，我個人仍然有許多質疑，也許就期待他的下一本書來為我們提供更精采的見解吧。對於那這一次對話，大家一定還有許多言不盡意的地方，希望將來整理成文字稿的過程，大家可以再稍做補充。感謝大家的參與，也再次感謝鄧老師。

註　釋

1. 底下，對雷科夫的引述，可以參考鄧育仁即將出版的新書《公民哲學》第一章「新啟蒙」。
2. 底下所標注的頁碼，為《公民哲學》書稿底本之頁碼。
3. 參見霍希爾德，許雅淑、李宗義（譯）:《家鄉裡的異鄉人：美國右派的憤怒與哀愁》（臺北：群學，2020）。

投稿須知 | NOTICE TO CONTRIBUTORS

《中山人文學報》專門刊載中西人文科學之原創性學術研究論文，為國立中山大學文學院發行的同行匿名評審學術期刊，創刊於一九九三年四月，自一九九八年二月起每年刊行兩期（一月與七月）。本刊收錄於科技部人文社會科學研究中心之臺灣人文學引文索引期刊(THCI)資料庫，列入 MLA International Bibliography 與 Scopus 資料庫，歡迎來稿，茲列以下要點提供投稿人參考：

一、本刊徵求中文、外文、藝術、哲學學門之學術論文，凡未經發表（已通過考試之碩、博士論文視同已發表）或未在他處出版者，均歡迎大專院校教師、博士生或學術單位研究人員來稿；亦歡迎惠賜三年內出版人文書籍之書評、重要作家與人文領域學者之訪問稿。

二、投稿本刊之中文稿件字數以**一萬字至一萬八千字**（含徵引書目、摘要）為限，英文稿件則限**五千至一萬字**。書評稿中文以三千字、英文以二千字為原則。

三、凡刊載本刊之論文、圖象、書評等圖文，責任由作者自負。請尊重學術倫理，勿一稿兩投或多投、抄襲或剽竊。如有違反學術倫理者，本刊將加以停權。凡經發現抄襲或剽竊者尚須償付審查費用。來稿已送審後要求撤稿者審查費由作者自付。

四、請作者參考本刊〈撰稿凡例〉，並依論文格式撰稿。本刊以《中山人文學報論文格式小冊》之格式規範為依據。中外文論文注釋皆採尾注(endnote)，且僅作補充說明之用。徵引文獻附於正文末，以作者姓氏拼音順序排列，不區分語種。一般書評若有註釋採尾注即可，毋需另列徵引書目。

五、來稿將不具名送請二至三名相關領域學者專家審查，故文中請勿出現足以辨識作者身份之資訊。經接受採用之稿件，作者請依審議意見修訂與填寫回應表。本刊編者有權修潤文字、書目格式與統一譯名。

六、來稿若含涉及智慧產權之文本（如攝影、繪畫、劇照等），請作者自行事先取得原出版者或原作者授權，並附書面同意函件。

七、刊載之文章不另支稿酬，作者可獲贈當期《中山人文學報》二冊。

八、接受刊登之中文稿，中文引用書目請英譯，以俾列於「徵引文獻」表後。

九、來稿務請以電腦文書程式處理，並附中英文篇名、四百字以內中文摘要、三百字以內英文摘要、中英文關鍵詞各三至五個，並填寫「投稿人基本資料表」、「全文上網非專屬授權同意書」及「切結書」（表格請至本刊網址下

載）後以電郵附檔寄至本刊編輯部：sysjoh@mail.nsysu.edu.tw。

十、其他聯絡資訊：臺灣高雄市鼓山區80424 蓮海路70號國立中山大學文學院《中山人文學報》編輯委員會/電話886-07-5252000 ext.3006; 3241/傳真：886-07-5253009。

●

Founded in April 1993 by the College of Liberal Arts, National Sun Yat-sen University, Kaohsiung, Taiwan, the *Sun Yat-sen Journal of Humanities* (hereafter *SYSJH*) is now published twice a year, in January and July. The English-Chinese bilingual refereed journal solicits scholarly papers concerning various topics in the study of human sciences. Below are some guidelines for contributors:

1. *SYSJH* solicits scholarly papers on literature, history, philosophy, linguistics, art, musicology and other humanities subjects. We invite submission of appropriate manuscripts from researchers affiliated with academic institutions. Manuscripts submitted will be expected to contain original work and should not have been published elsewhere. Chapters from master's theses or doctoral dissertations will be deemed as "published."
2. Manuscripts of critical and research articles in English should not exceed 10,000 words; book reviews should not exceed 3,000 words.
3. Articles submitted for publication should conform to our house style. We basically adopt the documentation style according to *SYSJH Style Guide*.
4. Articles submitted will be sent to at least two consultant readers for blind review. Thus the contributor's name or any possible reference for identifying the author should not appear in the article sent.
5. Contributors will not be paid, but will receive two complimentary copies of the issue in which their articles appear.
6. Contributors are responsible for securing permission to reproduce illustrations and extracts used in *SYSJH*. Authors are also responsible for any reproduction costs or permission fees incurred.
7. Submissions for *SYSJH* should be sent, as attached file, to the following address: **sysjoh@mail.nsysu.edu.tw**
8. Editorial correspondence should be sent to the Editorial Board, *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, College of Liberal Arts, National Sun Yat-sen University, 70 Lien-hai Road, Kaohsiung 804, TAIWAN.

撰稿凡例 | STYLE GUIDE

人文社會科學各學門中文論文的註釋、參考與徵引標示方式繁多，可謂眾式紛紜，各行其是。《中山人文學報》是綜合性學術刊物，刊載文章來自不同的人文領域，作者所採用的體例也不盡相同。一本學術刊物如果「一刊多體」，讀者難免眼花繚亂，因此我們採用了《中山人文學報論文格式小冊》*(SYSJH Style Guide*, 2018)中所演示的書目格式作為本刊體式(house style)。

撰寫學術論文難免涉及文獻評述、引用或參考同行研究成果，呈現方式須依行規。美國現代語文學會(Modern Language Association)出版的《現語會論文撰寫手冊》(*MLA Handbook for Writers of Research Papers*)向為國內外學者與研究生撰寫英文報告或論文的規範依據，歷史悠久，頗為通行。該會在二〇一六年因應新媒體與數位傳媒的發展而推出第八版，改變幅度相當大。本刊也藉機修訂我們的撰稿體例，以符合潮流趨勢。《中山人文學報論文格式小冊》參考了第七、第八版的現語會手冊，以及 APA、芝加哥大學出版社的 CMS 等學術論文撰寫格式，取長補短，編成這本格式小書（簡稱 SSG 格式），作為**人文社會科學諸學門的中英文**稿件作者參考。這裏歸納出下列七條基本原則供撰稿人參考：

第一條：**書籍、學術期刊、雜誌、報紙、影片、繪畫之標題**——中文以雙尖角號《 》標識，西文則用*斜體字*(*italics*)。例如：王德威著《華夷風起》、《中山人文學報》、《武俠世界》、《華盛頓郵報》、臺灣電影《大佛普拉斯》、常玉畫作《仰躺的豹》、*Citizen Kane*、*Walter Benjamin's Other History*、*Diacritics*。報紙副刊宜以嵌入報紙名稱方式標示，如《星洲日報・文藝春秋》。

第二條：**單篇文章或短篇文本之標題**——中文篇名採用單尖角號〈 〉，西文篇名則用引號 “ ”。例如：楊牧的詩〈瓶中稿〉、葛瑞安・葛林(Graham Greene)的〈破壞者〉(“The Destructors”)、Walter Benjamin's “The Task of the Translator”。

第三條：**中文文章正文內之專有名詞**——凡首次出現之外文人名、書名或篇名宜在譯名之後以括號附加原文。例如：卞雅民(Walter Benjamin)、阿蘭・霍布-葛力葉(Alain Robbe-Grillet)的《快照集》(*Instantanés*)、布寇斯基(Charles Bukowski)的詩作〈魯蛇〉(“The Loser”)；家喻戶曉的外國人名如

「馬克思」、「哲學家黑格爾」或名詞如「浪漫主義」）則不需附加原文。此外，外文人名如有以首字母(initial)標示者，兩個首字母之間的縮略點(.)後不留空格，例如 H.D 梭羅(H.D. Thoreau)。

第四條：**中文文章正文內之數字**——敘述性質的行文之數字或年份一律採用國字，惟標示**引文出處**與**徵引書目**等資料（年代及頁數）以及必要的統計表格，則使用阿拉伯數字，以利辨識。例如李永平長篇《大河盡頭》下卷裏頭下列句子：

> 記住：主曆一九六二年八月三日，陰曆壬寅年七月初四，早晨，旭日下，發生在婆羅洲卡布亞斯河桑高鎮碼頭上的這一齣離奇、荒謬、慘無人道的悲劇（李永平 **2010: 209**）。

第五條：文內引述(in-text citation)標示方式——在引文後的括號內標示作者外文姓氏或中文姓名與引文頁碼，例如：(Peirce 53)、（七等生 101）；如引述同一作者多筆資料，則加列年份，以示區別，例如：（七等生 1973:10）；如引述同一作者同一年多筆資料，則在年份後加列 a, b, c，例如：(七等生 1973a:101)。

第六條：**注釋方式**——本刊自第五十期起論文註釋採尾註(endnote)，註釋數字請以外文方括號標示（如[1]）。即註釋文字附於文末，且註釋功能僅在於**增補說明，而非標示徵引或參考書目資料**。徵引文獻出處皆於內文以括號書明作者姓氏與所引頁碼，完整書目則臚列於文章正文後的「徵引文獻」表。另，由於論文採「文內標引」方式，**引述同一資料**在內文標示引文作者姓氏與頁碼即可，不需在註釋標示「前揭書」(ibid., op. cit.)或「同註 X」之類的說明。如參考整本書則在作者姓氏後附年份即可，不用 passim。如註釋需呈現書目資料，可以下列方式簡單處理：Cohen (1978)、唐・中西（編） (2002:6)、錢鍾書(1986:305-307)、Dirlik (2001a:71-75)。由於註釋文字為句子，必要時得在敘述句頁碼前加頁、p.或 pp.等詞。

第七條：**書目格式**——「徵引文獻」(Works Cited)表單之條目以「**作者-年份**」(author-date)方式呈現，並以「**作者-年份-作品**」**為一組，出版資料為另一組**。引用某篇某章要附頁碼。**中外文文獻條目皆依作者姓氏拼音順序臚列，無需分列**。數位資料需加列網址(URL)或識別碼(DOI)，但無需注明下載日期。英文書目中之大學出版社不採 UP 縮寫。以下附錄若干基本範例，詳細說明請參考《中山人文學報論文格式小冊》（可網購：www.books.com.tw/products/00108 12100?sloc=main）

徵引文獻

白居易(1983)《白氏長慶集》[824]。〔景印文淵閣四庫全書〕，第 1080 冊（臺北：臺灣商務印書館）。

Begley, Sarah (2017) “Salman Rushdie Plays the Trump Card.” *Time*, 25 Sept.: 43-45.

Bellamy, Jason & Ed Howard (2010) “The Conversations: Crash.” *Slant*, 7 Jan. (www.slantmagazine.com/house/article/the-conversations-crash).

Ben-Shahar, Rina (1983) “Dialogue Style in the Hebrew Play, Both Original and Translated from English and French, 1948-1975.” Ph.D diss., Department of Poetics and Comparative Literature, Tel Aviv University.

Bride of Frankenstein (1935) Dir. James Whale; Perf. Boris Karloff, Elsa Lanchester & Colin Clive. *Frankenstein: The Legacy Collection* (USA: Universal Pictures Home Entertainment, 2004).

陳國球、王德威（編）(2014)《抒情之現代性》（北京：三聯書店）。

Cohen, Leonard (1978) *Selected Poems 1956-1968* (Harmondsworth: Penguin Books).

“Corona, N1” (2000) *The Oxford English Dictionary Online*. Lexico.com (www.lexico.com/definition/corona).

Cronenberg, David (dir.) (1996) *Crash*. Perf. James Spader, Deborah Kara Unger, Elias Koteas, Holly Hunter & Rosanna Arquette (USA: Fine Line Features).

Derrida, Jacques (2010) *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography* (“Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur: Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel”) [2000]. Ed. Gerhard Richter; trans. Jeff Fort (Stanford: Stanford University Press).

Dirlik, Arif (2001) “Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place.” Prazniak & Dirlik (eds.) 2001: 15-52.

Dirlik, Arif (2001a) “Asians on the Rim: Transnational Capital and Local Community in the Making of Contemporary Asian America.” Prazniak & Dirlik (eds.) 2001: 73-99.

Dougherty, Robin (1997) “Rev. of *Crash*, dir. David Cronenberg.” *Salon*, 21 Apr., Salon Media Group (www.salon.com/march97/crash9703 21.html).

Even-Zohar, Itamar (1984) “The Role of Russian and Yiddish in the Making of Modern Hebrew.” The International Symposium on Diachronic and Synchronic Aspects of the Contacts between Slavic and Jewish Languages, 1-6 April, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem.

Frankenstein (1910). Dir. J. Searle Dawley; Perf. Charles Stanton Ogle (USA: Edison). *YouTube* (www.youtube.com/watch?v=w-fM9meqfQ4).

Fu Poshek [傅葆石] (2012)《灰色上海，1937-1945：中國文人的隱退、反抗與合作》(*Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*) [1993]。張霖（譯）（北京：三聯書店）。

Goldblatt, Howard [葛浩文](2014)〈中國文學如何走出去？〉。林麗君（譯），《文學報》，3 July (wxb.wenxuebao.com)。

Harpold, Terry (1997) “Dry Leatherette: Cronenberg’s *Crash*.” *Postmodern Culture* 7.3 (pmc.iath.virginia.edu).

簡義明(2007)《書寫郭松棻：一個沒有位置與定義的寫作者》。未出版博士論文，國立清華大學中國文學系。

李永平(2010)《大河盡頭．下卷：山》（臺北：麥田出版公司）。

廖克發、陳雪甄（導）(2019)《菠蘿蜜》（臺灣：蜂鳥電影公司）。

Lupke, Christopher (2001) “Wang Wenxing and the ‘Loss’ of China.” Rey Chow (ed.): *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field* (Durham: Duke University Press), 127-158.

馬尼尼為（繪）（2017）《絨毛兔》(*The Velveteen Rabbit*)。瑪潔莉．威廉斯(Margery Williams)（著）；謝靜雯（譯）（臺北：南方家園）。

McKie, Scott (2010) “Tribe Opposes Substation at Kituwah Site.” *Cherokee One Feather*, 8 Feb. (Tribal Council House).

Peirce, Charles S. (1992) *The Essential Peirce*, vol. 1. Ed. Nathan Houser & Christian Kloesel (Bloomington: Indiana University Press).

Prazniak, Roxann & Arif Dirlik (eds.) (2001) *Places and Politics in an Age of Globalization* (Lanham: Rowman and Littlefield).

Pyne, Stephen (2014) *World Fire: The Culture of Fire on Earth* [Seattle: University of Washington Press, 1997]. Project MUSE (muse.jhu.edu/book/ 33220).

Rorty, Richard [羅逖](1993)〈托洛斯基與蘭花：我的自述〉(“Trotsky and the Wild Orchids”) [1993]。單德興（譯），《中外文學》22.7 (Dec.)[259]: 12-28。

阮元（校勘）(2001)《重刊宋本十三經注疏附校勘記》[1815]。南昌府學刊本（臺北：藝文印書館）。

Sendak, Maurice (illus.) (1963) *Nikolenka’s Childhood*, by Leo Tolstoy (New York: Pantheon).

Shih Shu-mei (2000) “Globalisation and Minoritisation: Ang Lee and the Politics of Flexibility.” *New Formations*, no.40: 86-101.

Shih Shu-mei (2004) “Global Literature and the Technologies of Recognition.” *PMLA* 119.1 (Jan.): 16-30.

Volodine, Antoine [安東尼．佛樓定] (2012)《作家們》(*Ecrivains*)[2010]。卓立（譯）（臺北：麥田出版）。

王太慶（譯）(2007)《笛卡兒談談方法》(*Discours de la méthod*)[1637]。笛卡兒

(René Descartes)（著）（臺北：大塊文化出版公司）
王德威(2015)〈華語語系，臺灣觀點〉。《中外文學》44.1 (Mar.)[448]: 131-134。
吳盛青(2012)〈風雅難追攀：民初士人禊集與詩社研究〉。吳盛青、高嘉謙（編）：《抒情傳統與維新時代》（上海：上海文藝出版社），24-74。
葉維廉(2002)《葉維廉文集》，第三卷（安徽：安徽教育出版社）。
余光中(2000)《逍遙遊》。重排版（臺北：九歌出版社）。
Zhang Xianwen & Mu Weiming (eds.) (1993) *Jiangsu Minguo shiqi chubanshi* [*The Publishing History of Jiangsu Province in the Republican Period*] (Nanjing: Jiangsu People's Publishing House).
Zumhagen-Yekplé, Karen (2012) "The Everyday's Fabulous Beyond: Nonsense, Parable, and the Ethics of the Literary in Kafka and Wittgenstein." *Comparative Literature* 64.4 (Fall): 429-445. JSTOR (www.jstor.org/stable/ 41819561).

EDITORIAL ASSOCIATES · 國外編輯協委
Joni ADAMSON (Arizona State University, USA)
Pirjo AHOKAS (University of Turku, Finland)
莊華興 [CHONG Fah Hing] (Universiti Putra Malaysia)
Birgit DAWES (University of Vienna, Austria)
David L. ENG (University of Pennsylvania, USA)
Simon C. ESTOK (Sungkyunkwan University, Korea)
鄭相俊 [JEONG Sang Jun] (Seoul National University, Korea)
梁志英 [Russell C. LEONG] (City University of New York, USA)
羅良功 [LUO Lianggong] (Central China Normal University, China)
James MACKAY (European University Cyprus, Cyprus)
魏月萍 [NGOI Guat Peng] (University Pendidikan Sultan Idris, Malaysia)
Karen SALT (University of Aberdeen, UK)

CONTACT · 聯絡
國立中山大學文學院《中山人文學報》
臺灣 · 高雄市 80424 鼓山區蓮海路 70 號
Sun Yat-sen Journal of Humanities
College of Liberal Arts
National Sun Yat-sen University
70 Lien-hai Road, Gushan Dist.
Kaohsiung 80424, TAIWAN
Tel:+886(7) 525 2000 ext. 3241
Fax:+886(7) 525 3009
Email: sysjoh@mail.nsysu.edu.tw
https://www.facebook.com/SYSJH/
https://sysjoh-la.nsysu.edu.tw

PRINTED BY · 承印
新王牌彩色印刷
臺灣高雄市 807 三民區安東街 163 號

◎本刊獲科技部 2016-2018 年「臺灣人文及社會科學期刊評比暨核心期刊收錄評比」第二級期刊，收錄為「人文學核心期刊」(THCI)，並收錄於下列期刊論文索引資料庫：
Scopus 資料庫 / MLA International Bibliography / Emerging Sources Citation Index / American Studies Journals website / EBSCOhost Research Databases
臺灣人文學引文索引期刊(THCI)資料庫 / 華藝線上圖書館(Airiti Library) CEPS 電子期刊資料庫 / 國家圖書館期刊論文索引系統 / HyRead 臺灣全文資料庫 / TAO 臺灣學智慧藏 / 月旦知識庫 / 臺灣人社百科