

《莊子》的自然美學、氣化體驗、原初倫理：與本雅明、伯梅的跨文化對話*

賴錫三**

〔摘要〕

本文嘗試探討《莊子》「即物而道」的物化美學，然為徹底講明《莊子》遊物、賞物的存有論美學，筆者認為有必要深入三個向度來加以揭露：自然、氣化、身體。筆者發現，從自然、氣化、身體的三合一角度，可以讓《莊子》的美學之道得到十字打開。由於筆者曾透過《莊子》自身文獻，已各別處理過上述三個子題，而本文則嘗試將三者融合而論，並將《莊子》放在當代跨文化的美學視域，利用當代的美學新資源，如本雅明的氣韻美學、伯梅的氣氛美學等等，嘗試《莊子》為古典新義之再生產鋪橋造路。

關鍵詞：莊子、自然、氣、身體、美學、原初倫理

*此文為科技部計畫案「《莊子》自然觀的類型辨微與身體論的現象美學重構」(SC101-2410-H-194-072-MY2)之部分研究成果，同時也感謝兩位審查人提供之建議。另外本文在寫作過程中，曾和顏崑陽教授進行方法論的書信往返討論，亦一併敬謝。

**國立中山大學中國文學系教授

一、《莊子》「與物相遊」的自然美學與賞物傾向

中國文人美學對事物的氣韻神髓之品玩能力，經常深受《莊子》啓發，徐復觀甚至強調中國藝術精神的主體就建基在《莊子》。¹宗炳《畫山水序》所謂：「山川，質有而趣靈」、「山水以形媚道」，山水（畫）做爲「道」之存有開顯的縮影，其世界觀基礎啓靈於道家（尤其《莊子》），已是學術常見。²不僅山水畫如此，山水詩依然。例如擅長對山水景物深描刻寫的六朝標干詩人謝靈運，便是上通老莊物觀、下啓山水詩篇的關鍵人物。如沈曾植對此點評：「康樂總山水，莊老之大成。」³依此，山水詩中的景物風情，也和道家「即物而道」的詩性落實有關。詩、畫如此，書論依然，書法評論也常滲透諸多道家思維。⁴

山水乃自然萬物之浩大者，然對《莊子》言，不僅山（泰山、藐姑射山、崑崙山）與水（江湖、大海）大有可觀，細微萬物（如秋毫之末、朝菌蟪蛄）亦各有可賞。《莊子》經常從「齊物」的超人類中心主義之多元角度，進行它「以道觀之」的宏遠遊觀。然具體言之，「以道觀之」更落實在「虛而待物」、「以物觀物」的自然景物、殊異萬象之品味與書寫當中，如〈天地〉篇所謂：「以道汎觀而萬物之應備。」⁵可以說《莊子》對物的深描活寫，便建立在對物的精微遊觀、細膩品玩上。〈齊物論〉曾提醒人們要用「以物觀物」（照之以天）的澄明觀照，來解放「以我觀物」（自我觀之）的成心定見：

¹ 徐復觀：〈中國藝術精神主體之呈現——莊子的再發現〉，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1988年），頁45-142。

² 陳明玉：〈中國山水畫與老莊思想〉，《臺大文史哲學報》第26期（1997年12月），頁57-95。
陳榮灼：〈The Chinese philosophy of art and Heidegger: art and nature〉，《Heidegger and Chinese philosophy》（臺北：雙葉出版社，1986年），頁157-163。

³ 關於沈曾植：「康樂總山水，莊老之大成」和劉勰：「莊老告退，而山水方滋」，兩者對山水詩和老莊思想之間的判斷，筆者同意楊儒賓的觀點，即謝靈運的山水觀物實源自《莊子》而推擴之。楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第30期（2009年6月），頁209-254。

⁴ 黃智陽：《知白守黑：道家思維在書藝中的實踐》（臺北：蕙風堂筆墨有限公司，2003年）。

⁵ [清]郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1985年），頁404。

且吾嘗試問乎女：民溼寢則腰疾偏死，鰯然乎哉？木處則惴慄恟懼，猿猴然乎哉？三者孰知正處？民食芻豢，麋鹿食薦，螂蛆甘帶，鷓鴣耆鼠，四者孰知正味？猿獼狙以為雌，麋與鹿交，鰯與魚游。毛嬙麗姬，人之所美也；魚見之深入，鳥見之高飛，麋鹿見之決驟。四者孰知天下之正色哉？

6

一般解讀上述文獻，都直接討論《莊子》主張多元視角之哲學意義，較少注意《莊子》對事物具體觀察、細膩描寫的文學藝術之美學意義。然《莊子》對各種物類（如人、鰯、猿猴、麋鹿、螂蛆、鷓鴣、魚、鳥）等等細節關注，並非單純的修辭現象，應看成對自然萬物的氣韻生動之愛賞興味。換言之，「以道觀之」打破了「自我觀之」的同一性視角，並迴向具體千差萬別的「物之在其自己」，尊重不同物類的存在性格與生活風貌。這種描述手法，再再印證了《莊子》的「道」不離於「物」，「一」乃迴向於「多」，「氣化」必落實為「物化」。⁷合理推想，《莊子》所以充斥多元物類豐富而生動的描繪，乃源自於《莊子》對「物化」的差異性肯定，因此表現出對「恢恠憭怪」的多元生命，處處感受「目擊道存」的遊賞。如此看來，《莊子》的「齊物」之論，並非僅是一套抽象哲學話語，更表現在觀物美學的具體感知中。

然而道家以「道」命名為家，不就是以「道」為宗、以「無」為本嗎？為何《莊子》不將全幅心力用在「形上之道」的歌頌追求？反而花費心神於「形下之物」？這豈非徒勞玩弄景物之光影？用本文底下所要介紹的本雅明（Walter Benjamin）的美學概念：氣韻靈光（Aura）不就應往「道」中求嗎？糟粕之「物」有何魅力可言？對於《莊子》這種賞物、寫物傾向，筆者首先要指出的是，它可視為解構「超絕形上學」、返歸「具體存有論」的「自然物化美學」之運動。筆者先從〈大宗師〉底下（唯一）一段看似對超驗形上之「道」的讚頌之辭談起：

⁶ 《莊子集釋》，頁93。

⁷ 關於道家的「道物相即」、「一多相即」、「氣化與物化相即」，請參見拙文：〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》第16期（2010年6月），頁1-44。

夫道，有情有信，無為無形；可傳而不可受，可得而不可見；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太極之先而不為高，在六極之下而不為深，先天地生而不為久，長於上古而不為老。

狶韋氏得之，以挈天地；伏戲氏得之，以襲氣母；維斗得之，終古不忒；日月得之，終古不息；堪坏得之，以襲崑崙；馮夷得之，以遊大川；肩吾得之，以處大山；黃帝得之，以登雲天；顓頊得之，以處玄宮；禹強得之，立乎北極；西王母得之，坐乎少廣，莫知其始，莫知其終；彭祖得之，上及有虞，下及五伯；傳說得之，以相武丁，奄有天下，乘東維，騎箕尾，而比於列星。⁸

從文獻的上半段讀來，《莊子》之「道」似乎超絕於天地萬物、外在於時間空間。做為本根源頭，它似乎先於、獨立於一切形下（自然萬物）而存在。然若完整搭配下半段文獻來解讀，則可發現《莊子》強調：一切神聖人物、自然景物（狶韋氏、伏戲氏、日月、崑崙、列星等等）與事跡（如挈天地、襲氣母、遊大川、登雲天等等），莫不體現或分享了道之氣韻神髓。依筆者之見，上述文獻必須貫通上半與下半來綜合連讀，才不會將《莊子》之「道」割絕成時空之外的獨立本體，產生了道的抽象錯置。要解開〈大宗師〉前半段的「高道」迷霧，可以轉從〈知北遊〉底下這段「物戀」公案，來做為破解迷霧之津：

東郭子問於莊子曰：「所謂道，惡乎在？」 莊子曰：「无所不在。」

東郭子曰：「期而後可。」 莊子曰：「在螻蟻。」

曰：「何其下邪？」 曰：「在稊稗。」

曰：「何其愈下邪？」 曰：「在瓦甓。」

曰：「何其愈甚邪？」 曰：「在屎溺。」

東郭子不應。

莊子曰：「夫子之問也，固不及質。正獲之問於監市履豨也，每下愈況。汝唯莫必，無乎逃物。至道若是，大言亦然。」⁹

⁸ 《莊子集釋》，頁 246-247。

⁹ 同前註，頁 749-750。

這段公案對話精采絕倫，對於《莊子》之「道」的「垂直」轉「水平」，定位導航意義甚為重大。東郭子所問：「道，惡乎在？」其心態近乎一種宗教式的神聖嚮往，可視為典型的超絕形上學之高求。而莊周「无所不在」的宣告，正為針對「道」的超絕、獨立、外在等等形上性格，給予解構顛覆，因此可視為「從道向物」的徼向落實（呼應於〈大宗師〉的後半段文獻）。從〈知北遊〉的對話脈絡看，莊周正要破除東郭子對「道」的超絕錯置之意識型態，因為他對「道」的超越性有過分不切實際的超驗想像。莊周則要撼醒東郭子對道的形上夢幻，引導他回到當下親切、平凡切近的「物」之世界。「无所不在！」猶如一記棒喝，令東郭子醒悟「具體之道」的當下性、即物性。「下邪」、「愈下邪」、「愈甚（下）邪」，一棒接一棒的痛擊，如禪杖落下，為的就是解構「孤峯」（超絕之隱喻）之高道。而「螻蟻」、「稊稗」、「瓦甓」，步步落實「平常心」、「平常事」，為的則是救回「荒草」（切近之隱喻）之氣韻靈光。¹⁰從「孤峯」轉「荒草」的「返下」運動，便是「（高）道」向「（卑）物」的水平流動。莊周這種「每下愈況」的解構策略，徹底顛覆了形上／形下的二元論，並返回「即物即道」的具體存有、物化多元。借由「道在屎溺」（可視為禪宗「乾屎橛」的起源）的極端說法，將「道」「无逃乎物」的精神徹底體現出來。「道在屎溺」的「返下」寓言，大有解構超絕形上學而轉向具體存有論的用心。¹¹如此一來，眼前觸目所及的螻蟻、稊稗、瓦甓、屎溺，一切千差萬別的具體存在物，都可獲得存有開顯的靈光。自然萬物（存有者）皆具有超自然（存有開顯）的氣韻生動之力與美。

《老子》主張「道法自然」，強調自然萬物「自賓」、「自化」的「觀復（物）」美學。〈齊物論〉繼承並將其推展為天籟生機：「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！」¹²「吹萬不同」就指各種風格殊異的自然萬物。「怒者

¹⁰ 亦即禪宗要學者領悟：「空」不在於生活一切「緣起」之外的彼岸。因此以「孤峯」比喻執著於神聖彼岸，以「荒草」喻為平實挑水砍柴的生活之道。然解脫道實不離於「趙州茶」，故又有「在孤峰者救令入荒草」之隱喻。參見巴壺天：〈談禪〉，《藝海微瀾》（臺北：廣文書局，1987年），頁12-22。

¹¹ 參見拙文：〈氣化流行與人文化成——《莊子》的道體、主體、身體、語言文化之體的解構閱讀〉，《文與哲》第22期（2013年6月），頁39-96。

¹² 《莊子集釋》，頁50。另外，關於《老子》「觀復美學」與《莊子》「物化美學」背後的自然觀，請參見拙文：〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，頁1-44。

其誰邪」則暗示出萬物背後沒有任何超絕的催動者，亦即萬物之上、之外沒有任何獨立超絕之道。「使其自己，咸其自取」則契同於「道法自然（萬物）」，它直接肯定了「即物即道」。可見〈齊物論〉天籟的萬物自化，呼應了〈知北遊〉的「道无逃乎物」。它們都具有回歸自然大地的賞物、遊物傾向。因為這種在其自己的自然萬物，乃是氣韻生動的開顯，是天地人神共同棲居於「物」上，而成為可遊可觀之：「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。」¹³

《老子》曰：「萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根，歸根曰靜，是謂復命。」此中的觀復美學，需在「致虛極，守靜篤」的主體轉化狀態，靜觀萬物的循環復歸之安寧。而《莊子》的「虛而待物」、「以物觀物」，更著重萬物氣化流行的活潑生機。因此我們在《莊子》中，處處看到它對「氣化」、「物化」的玩賞遊觀與流變描述。這種愛物、寫物的文學技藝活動，必須放在「物之存有開顯」角度、「即物即道」的視域，才能得到正觀深解。換言之，《莊子》對自然萬物的愛戀、著迷，乃本於存有開顯與物化美學的統合效果所致。

《莊子》對「物之道」的肯定，並非僅於哲理分析，更是落實在「與物相遊」的美感品玩中。如單以內七篇隨手例舉，風格殊異的人事物現象，層出不窮、迎面而來：翼若垂天之雲的大鵬展翅、野馬塵埃的氣息遊蕩、學鳩決起而飛與控地而食的自滿姿態、藐姑射神人的冰清玉潔樣貌、大樹參天的巨大氣勢、風吹林中孔竅的奇聲異調、朝三暮四的人猿鬥智、影子與罔兩（影之影）的身不由己、莊周夢蝶的如詩如夢、庖丁解牛的神乎其技、螳臂擋車之荒唐可笑、伴君如伴虎的憂虞悔吝、神木托夢的寄寓之言。還有一連串邊緣他者的顛覆書寫，如牛之白顙、豚之亢鼻、人之痔病，還有醜惡無比卻得其天年的支離疏，以醜為美的哀駘它、闐跂支離無脈、甕盎大癩等等，都因「無用」而反顯「無用之大用」的過人智慧和美麗德性。

上述連環上演的人事物刻畫，從細微事物的俯察到宏大視域的仰觀，從人性的幽微到人事的弔詭，《莊子》一書經常呈現令人驚心與驚奇的細膩書寫。這種

¹³ 《莊子集釋·知北遊》，頁 735。而「天地大美」便顯現在「萬物成理」的自然生機，陳榮灼認為正可用海德格所詮釋的古希臘 *physis*（被譯為自然或生起、生現）來理解。*physis* 比 *techne* 更原初，因為 *physis* 乃某物之自發湧現，而 *techne* 則必依賴工匠之他者作為。陳榮灼：〈The Chinese philosophy of art and Heidegger: art and nature〉，《Heidegger and Chinese philosophy》，頁 161。

對人事物的具體賞識與遊玩，並從中領受人事物之存有意義，乃是《莊子》藉由文學技藝之書寫，一方面觀照人事之變化處境，另一方面品玩萬物之氣韻生動。若扣合連結於本雅明的自然美學之氣韻觀點，氣韻生動對《莊子》而言，當不僅存在於藝術作品（如《莊子》所描述的百工技藝之創造活動與作品，如梓慶削木為鐻），也存在於地大美之自然物化中。

二、從跨文化視域看《莊子》自然、氣化、身體的古典新義

從回應當代的古典新義之創造詮釋，筆者曾指出《莊子》亦有類似本雅明和海德格批判技術思維過度膨脹，將導致自然萬物的氣韻存有逐漸消逝的危機。¹⁴例如莊周曾批判惠施的同一性、實用性思維，將架空萬物「無用之大用」地「在其自己」之氣韻靈光。雖然莊周年代和當今科技異化的嚴峻程度有別，但擔心技術工具理性對人事物的價值侵襲，《莊子》一樣具有詩人般敏銳的覺察與憂心：「有機械者必有機事，有機事者必有機心。機心存於胸中，則純白不備；純白不備，則神生不定；神生不定者，道之所不載也。」¹⁵《莊子》敏感地指出，機械機事對農業技術之生產工具所改變的，除了在於對待自然大地的治理方式與統御態度的改變外，它更深刻的影響是，人的主體內在也不知不覺受到了細微卻重要的轉變。換言之，「機械——機事——機心」是三位一體的。從今而後，原本「虛而待物」對自然大地敞開的「神室」（對萬物的差異之美敞開），如今將被技術效能的「機心」思維（透過「用」的同一性思維來御用萬物）給佔滿。如此一來，人和自然物化的交流通道，也就被堵塞了。我們也可從〈逍遙遊〉底下兩段對話，看出惠施習慣於工具性、實效性的「用物」思維，而莊子則試圖破除惠施「唯用是問」的意識型態，將人與物的主客對立，以主攝客的認知宰制模型，轉向主客互滲、物我相遊的逍遙狀態。而且就在逍遙的「遊戲」、「無待」中，我們彷彿看到了本雅明氣韻體驗的古典描述：

¹⁴ 參見拙文：〈論惠施與莊子兩種思維差異的自然觀〉，《臺灣東亞文明研究學刊》第 8 卷第 2 期（2011 年），頁 129-176。

¹⁵ 《莊子集釋·天地》，頁 433-434。

惠子謂莊子曰：「魏王貽我大瓠之種，我樹之成而實五石，以盛水漿，其堅不能自舉也。剖之以為瓢，則瓠落無所容。非不呶然大也，吾為其無用而掊之。」莊子曰：「夫子固拙於用大矣。宋人有善為不龜手之藥者，世世以泝澠統為事。……客得之，以說吳王。越有難，吳王使之將，冬與越人水戰，大敗越人，裂地而封之。能不龜手，一也；或以封，或不免於泝澠統，則所用之異也。今子有五石之瓠，何不慮以為大樽而浮乎江湖，而憂其瓠落無所容？則夫子猶有蓬之心也夫！」¹⁶

惠子謂莊子曰：「吾有大樹，人謂之樗。其大本擁腫而不中繩墨，其小枝卷曲而不中規矩，立之塗，匠者不顧。今子之言，大而無用，眾所同去也。」莊子曰：「子獨不見狸狌乎？卑身而伏，以候敖者；東西跳梁，不辟高下；中於機辟，死於罔罟。今夫斄牛，其大若垂天之雲。此能為大矣，而不能執鼠。今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無為其側，逍遙乎寢臥其下。不夭斤斧，物無害者，無所可用，安所困苦哉！」¹⁷

惠施總是不放棄從「有用」、「無用」的「唯用」視角來看物，並且「用」一定要符合「中繩墨規矩」之標準框架，而規矩繩墨正是古代匠工的計算械物。所以惠施眼下的葫蘆必定要做為容器、並且符合一定規格尺寸才有用處；又如樹木要成為工匠的建造材料才有價值，而且要符應工匠的繩墨規矩才能適用。惠施從未曾思考：「人」做為萬事萬物尺度的人類中心主義，到處拿著有用無用的規尺丈量自然萬物，是否已掉入了「機心」的同一性思維之偏執？！反而到處施行「同者思維」的暴力，一旦碰到違逆之物，便直接進行毀棄的暴力做為。原因無它，一旦物（材）對人暫時失掉了效用意義，那麼惠施便視之為無用廢物（材）。惠施「以我觀物」的「成心之師」，完全在於「以材視物」的「唯用」機心，一旦某物被視為「不材」，便也沒有了任何存在價值。

對莊周而言，惠施「有蓬之心」的封閉固陋，除了「拙於用」而不能通達「物」在不同使用脈絡下，可以「活用」而非「定於一用」，這是因為惠施正如狸狌一

¹⁶ 《莊子集釋·逍遙遊》，頁 36-37。

¹⁷ 同前註，頁 39-40。

心只見「獵物」的獨眼視角，結果陷入了同一性思維的天羅天網，而沒有任何差異化的空隙。莊周更深層的批判則在於，惠施從來不曾跳出「物用」的機心成見，轉化為「虛而待物」而「與物相遊」。這裏有一種從「用物」到「遊物」的主體轉化過程。莊周所謂的「與物遊」，無關乎人類中心主義的道德關懷，而是將主體自我的機心知見暫時打開（喪我、虛心），使物能脫開「有用／無用」之框架，任其回歸「在其自己」的物之存有開顯。此時此刻，人脫落用物的機心成見、放下害物的有為暴力，直令萬物回歸「無用之大用」的自在生機。可見，莊周式的賞物表現在於「任其自然」，其中人與物相忘相遊的逍遙共在，則同時呈現出氣韻生動的自然物化之美。例如莊周尊重完整的葫蘆本身，珍惜自生自長的參天大樹，然後讓自己彷彿天真無邪的孩童般，無礙地遊戲、靜寧地融入自然萬物的懷抱。這種無機、安寧的自然場景與物我兩忘，讓我們可以「連結」並「深化」本雅明最渴望的氣韻靈光（Aura）、海德格最嚮往的泰然任之（Gelassenheit）等自然氛圍（底下將有專節討論）。它不必僅從藝術作品中找尋，它還深植於自然萬物「無用之大用」的天地大美。而且這種自然美學對物化差異的遊賞，具有批判治療技術理性對自然資源的同一性宰制之現代異化。

筆者曾探討《莊子》的逍遙美學，指出「與物相遊」、「物我合一」的逍遙狀態，其實也可從閒散、懶惰的「身體」情狀來加以描述。¹⁸類似無用之大用的散木觀點，與物相遊的真人也鬆解了成規成矩身體規訓與若龍若虎的禮教威儀，呈現出無用之大用的通氣身體。這種閒散、柔軟而通氣的身體，《莊子》曾將其描述為：「形體掘若槁木，似遺物離人……遊心於物之初」、¹⁹「淒然似秋，煖然似春，喜怒通四時，與物有宜而莫知其極」²⁰等情狀。「掘若槁木」「遺物離人」，是就身體規訓的解構支離這一面來看；「喜怒通四時」、「莫知其極」，則是就身體敞開於自然萬物，在「遊於物初」、「與物有宜」的感通狀態中，產生一種

¹⁸ 關於《莊子》的逍遙美學與身體的閒適柔軟通氣狀態，筆者曾有專文討論，參見氏著：〈道家的逍遙美學與倫理關懷——與羅蘭·巴特的「懶惰哲學」之對話〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁173-223。

¹⁹ 《莊子集釋·田子方》：「孔子見老聃，老聃新沐，方將被髮而乾，惇然似非人。孔子便而待之，少焉見，曰：『丘也眩與，其信然與？向者先生形體掘若槁木，似遺物離人而立於獨也。』老聃曰：『吾遊心於物之初。』」頁711-712。

²⁰ 《莊子集釋·大宗師》，頁230-231。

身體邊界的綿延擴大感。²¹

對於《莊子》上述的自然物化美學與身體感通氣象，筆者已有多篇論文加以申論。而《莊子》與中國山水詩畫的藝術精神之密切相關，已是古今學界的共識甚至常識，則不勞筆者多費言辭。本文暫時轉移陣地，嘗試將《莊子》重新放在一個古今視域的交織來觀察，希望透過西方當代學者（如本雅明、海德格、伯梅等）對形上解構到物化美學的具體轉向過程中，是如何促成自然美學、存有美學、氣氛美學的連動思潮。而這些正在發生中的當代美學洞見與語境，或許可以和筆者所欲揭露的《莊子》「自然、氣化、身體」的三位一體觀，產生一些跨文化的語境交織，從而以古典新義的方式去耕耘《莊子》與山水藝文傳統的豐富土壤。而在進入本雅明、海德格、伯梅等人的自然與氣氛美學鋪陳之前，筆者先做一番理路的預先說明，讓讀者嘗試理解本文遶道迂迴之用意。

首先，筆者想從自身關懷出發，鋪陳一條可以突顯《莊子》自然美學的當代潛力之跨文化路線，促使《莊子》的自然、氣化、身體之古典新義，可以和西方當代具潛力的文化批判、美學治療、氣氛現象學等資源，產生語境連結的初步嘗試。由於筆者過去對「自然美學」、「物化美學」的理路鋪陳，斷斷續續地散佈在多篇已發表的文章，但對其跨文化潛力仍缺乏較為宏觀的描述，本文可視為這一跨文化交織嘗試的補充說明。首先，筆者向來關注晚期海德格對現代科技的批判與大地拯救之企圖，他晚期「詩意居存」的大地關懷，據研究所示，乃和老莊的自然體會與吸收頗為密切。而他對自然萬物的存有開顯之詩意領會，又和他對西方形上學的批判解構相關，而晚期的 Ereignis 就從天地人神的聚集交會來談論「物」。晚期海德格的 Ereignis，許多專家都建議以道家的概念來翻譯，甚至有學者強烈建議以老莊的「自然」來譯解。海德格的 Ereignis 一說，破除了西方形上學將 Being 視為 beings 之超越根據的思維方式，建議人們應破除充足理由律的因果思維，以「無據」的「自發湧現」來理解「Being」和「beings」的隸屬關係。筆者認為海氏這種思維轉向，相應於道家「即物而道」的「道法自然」思維。而且這樣的「物（或 beings）」，具有「物之存有開顯」的生機活力，而非自然科學意義下的對象物。而海德格一方面繼承了尼采解構了西方形上學的超絕之道，另一方面則在具體之物找到存有靈光。而這種從自然萬物身上直接朗現存有的具體存

²¹ 關於《莊子》的氣化身體之工夫與內涵，請參見拙文：〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉，《清華學報》新 42 卷 1 期（2012 年 3 月），頁 1-43。

有論，乃可透過詩意的自然美學體會而被揭露出來。²²換言之，海德格晚期對西方現代科技文明的批判實和美學拯救相關連，而這樣的詩意美學又和存有美學、自然美學相扣合，因而大大超出了美學主體化的老傳統。海德格之後的現象學發展，尤其梅洛龐蒂將海德格蘊而未發的自然美學之「身體經驗」給十字打開，如果說海德格著重詩歌中的自然美學體驗（如對賀德林的詮釋），梅洛龐蒂則特別著重繪畫中的自然與身體體驗（如對塞尚的分析）。²³

另外筆者也注意本雅明和海德格某些關懷的相似性，尤其集中在對西方現代性的反省上，他們都對科技有著深刻的批判反省，並對藝術美學的治療意義具有詩人般的敏銳感受。他們一方面超克西方傳統形上學和宗教世界觀，另一方面則要在「物」之中重新找回「靈光（Aura）」或「存有（Being）」的內在超越性。換言之，這是一種批判並解構西方形上學之後，重新在「物（自然）」身上找回「具體形上學」或「物化存有論」的新方向。在筆者看來，這或可視為老莊「即物而道」的自然物化美學之復歸運動的當代呼應。²⁴

深具辯證思考的是，本雅明「在世啓迪」（*profane illumination* 或譯世俗啓迪）此一觀念具有調合：馬克思唯物主義和希伯來神啓傳統的「物＝神」平等流動傾向。²⁵若以本雅明最重要的美學概念「Aura」來說：它一方面不離於「物」，另一

²² 關於海德格 Ereignis 的無據思維、詩性思維，及其對道家自然觀的吸收、中國藝術觀之呼應，請參見陳榮灼底下兩文的精要分析：〈On the way towards a reconstruction of Taoist philosophy〉，〈The Chinese philosophy of art and Heidegger: art and nature〉，《Heidegger and Chinese philosophy》，頁 123-132、頁 157-163。

²³ 關於《莊子》「即物而道」的身體思維，筆者曾透過梅洛龐蒂對塞尚繪畫的身體現象學之分析，來進行兩者之間的互文對話與雙向詮釋，可參見拙文：〈《莊子》「即物而道」的身體現象學解讀〉，《中正漢學研究》第 22 期（2013 年 12 月），頁 91-136。

²⁴ 如孫周興指出的：「海德格爾對現代性文化危機作了深度的揭示。在他看來，現代性的本質問題，或者現代文化的本質問題，諸如價值問題（虛無主義）、技術問題（生態、環境、技術統治）等等……這正是後形上學的基本任務。」參見氏著：〈大道與本有：對海德格爾 Ereignis 之思的再考察〉，《現象學與人文科學：現象學與道家哲學專輯》（香港：邊城出版，2005 年），頁 206。

²⁵ 「在世啓迪」此一觀念出自本雅明：〈超現實主義——歐洲知識界之最後一景〉，收入陳永國、馬海良編譯：《本雅明文選》（北京：中國社會科學出版社，1999 年），頁 189-201。另外有關「在世啓迪」將希伯來來世救贖與馬克思世俗歷史給予結合，其所達成的神聖與日常之結合的「內在超越性」，可參見郭軍的精要說明，收入汪民安主編：《文化研究

方面卻仍保有美學超越性（或者說具有自然美學的冥契意味）。如此喊出的「在世啓迪」，在「超越性」這一方面可批判現代資本主義的文化工業與物質異化，而「在世性」這一方面則可批判純粹超越性的宗教烏托邦並使其內在轉向。換言之，本雅明在靈光、氣韻身上，找到治療西方現代性文明的內在超越之道。而這條「即物即神」、「即內在即超越」的美學治療之道，筆者也注意到它和自然情境的身體經驗有其關係，而這也和本雅明一篇有關說書人的分析探討可以扣合起來。²⁶筆者發現他對古代說書人身處萬物有靈的自然世界觀之敘事分析，主要在於突顯早期手工業時代下：自然、身體、話語魔力、空間境遇的特殊交織，造就了前現代人的特殊敘事能力與實踐感受力，而這些都在現代性境遇下逐漸消逝了。換言之，這是現代科技令靈光消逝的另一典例。而如何恢復人的敘事與聆聽能力，則必需恢復人對自然的模擬參贊之身體境遇和體驗基礎。²⁷再則本雅明對法蘭克福學派的阿多諾有其重要影響，尤其阿多諾不同於哈伯瑪斯式的社會批判，而更傾向於美學式的批判與治療，²⁸這也和本雅明對他的啓發有其重要關連。而據何乏筆的分析，阿多諾的美學批判治療一樣具有「既解構又拯救形上學」的功能，並也同樣關注「體思自然」對西方現代文明的重大意義。²⁹而這條海德格、梅洛龐蒂、本雅明、阿多諾的西方現代性之文化批判路線，最後又被伯梅的自然美學、氣氛美學給予吸收。³⁰伯梅進一步吸取了史密茲身體現象學對主客二分的超越，以及對

關鍵詞》（江蘇：江蘇人民出版社，2007年），頁312-314。

²⁶ 〈講故事的人——尼古拉·列斯科夫作品隨想錄〉，收入陳永國、馬海良編譯：《本雅明文選》，頁291-315。

²⁷ 關於本雅明對敘事語言、身體境遇和自然共同體的分析，以及它和道家的可對話性，請參見拙文分析：〈從老子的道體隱喻到莊子的體道敘事：由本雅明的說書人詮釋莊周的寓言藝術〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁337-395。

²⁸ 何乏筆指出阿多諾的美學修養做為批判美學經濟、文化工業，涉及兩方面：「一方面要將自我放在資本主義式民主社會的脈絡，而思考自我的美學化及創造化的問題；另者，若涉及美學的自律性問題時，則必須追問美學如何能走出權力關係、經濟利益及政治策略的桎梏。」參見氏著：〈如何批判文化工業？阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能〉，《中山人文學報》第19期（2004年10月），頁18。

²⁹ 關於阿多諾的微觀形上學及其體思自然的內涵，請參見何乏筆的分析：〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，《藝術觀點》第45期（2011年1月），頁57-63。

³⁰ 關於阿多諾《啟蒙的辯證》對「神話與啟蒙」、「自然與自我」的辯證思考極具啟發性，

身體體驗現象的描繪，企圖將現象學的身體思維與法蘭克福的批判思維給予調和。

從我上述的簡要描述來觀察，西方當代文明的批判反思已逐漸浮現出：從宗教拯救走向美學拯救、從形上超越走向自然體驗、從實體本質走向氣氛感受。而這一思想運動其中歷經幾番重要的思想解構與轉向，得來不易。所以本文底下想要進一步鋪陳這條具跨文化潛力的當代路線，以促使《莊子》的自然、氣化、身體之古典內涵，可以和當代語境的文化批判、美學治療、氣氛現象學，產生雙向對話的起步作用。

前文曾提及《莊子》「寢臥於無何有之鄉」，筆者判斷這一逍遙美學的描述，實建立在自然體驗的基礎上。³¹所謂《莊子》的自然體驗，若從另一脈絡來說，其實就是他遊乎天道之逍遙體驗的另一種表述。而自然美學體驗這一描述方式，將傳統過度將天、道朝向超越形上學的解讀方式，給予具體轉向為逍遙美學，而這種逍遙美學又要落實在身體與自然的體驗上。這種意味的自然與身體都不再只是西方傳統形上學的實然層次，而是現象學家所重新描述的：身體與世界共在、人與自然共在、主客二分前的原初經驗。過去由於單獨且過分強調心靈的超越性，以至於將《莊子》的體道逍遙解讀為主體心靈的主觀境界形上學，這多少已造成《莊子》「即物而道」、「即自然而道」的具體存有論、物化美學被遮蔽不顯，對此筆者已有一系列論文檢討牟宗三的限制。牟宗三對道家的美學解讀有明顯的唯心化之主體主義傾向，其中一個關鍵就在於他對《莊子》的自然、物化、氣化、身體等向度重視不夠，因此只能跟著王弼和郭象的抽象玄學論述來談，無法全面而徹底地觸及逍遙美學的具體體驗深度。³²而筆者之所以將《莊子》「即物而道」落實為自然美學的身體經驗來重談，一則要將「道」落實為「無逃乎物」的具體肉身化之用意。二則這樣的逍遙美學乃將道之體驗落實為身體體知。三則這樣的轉向將脫開宗教式的超越解讀，使《莊子》的自然體驗和人文世界不再二元對立。

本文對《莊子》逍遙的自然美學、物化美學的身體經驗之探討，也和筆者對莊周與惠施的論辯解讀相關連。換言之，「無何有之鄉」的解讀，除了〈逍遙遊〉的脈絡之外，也適合和惠莊三辯（有用無用之辯、有情無情之辯、魚樂與否之辯）

筆者將另文處理阿多諾和《莊子》的跨文化對話之可能。

³¹ 而據莊萬壽研究所示，莊周曾身為虞人（類似現今的森林植物管理員），所以他常身處自然情境是很可理解的，而這也可以從《莊子》一書善於深描動植世界的細緻書寫看出。

³² 參見拙文：〈《莊子》自然觀的多元考察與當代反思〉，第二節「牟宗三的主觀境界形態自然觀：唯心論減殺了存有活力」，《東華漢學》第19期（2014年6月），頁10-15。

的文脈合併統觀。³³而《莊子》對自然美學的深刻體驗，和「即物而道」的內在超越性落實有關，這樣的自然萬物當不是客觀唯物，反而與它所批判承繼的神話世界之萬物靈韻有著思想上的源流關係，只是再次歷經了美學與哲學的創造性洗禮。最後，本文從身體觀與自然觀來重講《莊子》，並不只停在一般「感性直觀」，其中的身體與自然已非實然層次，此一身體氣象雖不離感性直觀，卻已轉化了感性直觀。它也克服了牟宗三那種智的直覺之唯心抽象之病，使智的直覺和感性直覺不一不二地共在作用。西方當代的身體論述早已開啓出 ontological 的超越向度，只是它不再是純心純靈的超越性，而是「在世存有」、「以身體獻身於世界」的超越性。海德格的存有體驗、本雅明的氣韻體驗、伯梅的氣氛體驗（或者巴特的懶惰體驗），³⁴多少已都具有美學工夫轉化意味的超越性，並非只是一般感性直觀而已。海德格、本雅明、伯梅的自然美學類型的體驗內涵，其逐漸走出的自然美學向度已具有「內在超越性」，它嘗試將西方宗教和形上學已然失效的外在超越性給落實到美學救贖來，而這樣的進路或可做為觀察《莊子》古典新義的跨文化資源。

三、本雅明的氣韻體驗和自然美學

本雅明身處二十世紀科技神話配合資本主義大行其道的年代。而本雅明最關懷的焦點之一是：機械複製時代「藝術作品」的「氣韻」消逝之困境。³⁵其美學關

³³ 參見拙文：〈論惠施與莊子兩種思維差異的自然觀〉，頁 129-176。

³⁴ 〈道家的逍遙美學與倫理關懷——與羅蘭巴特的「懶惰哲學」之對話〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》，頁 173-223。

³⁵ aura 據筆者所見，有幾種譯名，一是靈光、二是光韻、三是光暈、四氣韻。本文採取的譯名為氣韻，據筆者的理解，本雅明此觀念的提出和他對自然的感通體驗也有關係，而氣韻四溢的自然既可溯源於泛靈論的世界觀，又可和道家的氣化流變的世界觀相貼合，故本文採用氣韻。氣韻的譯名判斷，主要來自宋灝（Mathias Obert）的主張：「二十世紀初班雅明提及『Aura』現象，剛好也是在美學領域上，而且這裏根據中國古代美學上固有之『氣韻』觀念以『氣』或『氣場』來翻譯的話，比起過度機械論的和作用主義的『能量』、『生物能量場』，或過度神秘主義的『靈性』等既有翻譯，或許更為貼切。」參見氏著：〈生活世界、肉身與藝術——梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）、華登菲（Bernhard Waldenfels）與當代現象學〉，《臺大文史哲學報》第 63 期（2005 年 11 月），頁 232。

懷亦可擴大脈絡為：在現代性的「技術」(technology)宰控時代，「物」的神聖性已逐漸消失，轉成支離破碎的複製物、資訊物，甚至虛擬物的危機。而本雅明強調的「氣韻」雖仍具有神秘性、宗教性(超越)意味，卻更是一種藝術性(內在)體驗，³⁶氣韻的揭露顯示本雅明一種從文化批判通向美學救贖的努力。本雅明在討論藝術問題的文章中，再三運用「氣韻」這一核心觀念。如1931年〈攝影小史〉、1935年〈機械複製時代的藝術作品〉、1939年〈論波德萊爾的幾個主題〉。³⁷首先是從早期攝影作品的反省脈絡下提出，據此來批判機械複製時代的藝術危機，最後又反省發達資本主義時代的抒情詩人不被理解的困境。而〈講故事的人〉則反省現代新聞報導的侵蝕，使得講故事的魔力消失。本雅明認為在現代性的技術處境下，不管是藝術作品(如攝影、繪畫)的觀看能力、說故事的敘述能力、抒情詩的理解能力，都在全面的消逝當中。而這些都被他視為西方現代性、資本主義過度膨脹下的文化危機、存在病症。可以說，它讓藝術作品的氣韻、物的氣韻、人的氣韻，一切存在的氣韻靈光，都漸漸走入消逝黯淡的陰影中。剩餘的是赤裸、破碎的世俗物、虛擬物，所拼貼而成的「物體系」之大勝利。這或許是西方現代性宏大敘事(grand narrative)³⁸的終結命運，亦或許是西方形上學的命運完成。本雅明於是深深喟嘆：「他(筆者注，指波特萊爾)標明了現代主義轟動所具有的代價：光韻(筆者底下行文都用「氣韻」代之，而翻譯部分則尊重原譯者之譯名。)在驚顫體驗中的消失。」³⁹

本雅明的藝術關懷，顯然具有治療、拯救的批判企圖。他針對的對象是發達

³⁶ 氣韻是個美學概念絕無問題，然本雅明所體會的美學，從海德格(Martin Heidegger)角度看，可說隱含了美學的真理觀一課題。而這種超越主客層次的存有論美學或美學存有，是對自然的密契或神聖體驗，故亦可說具有宗教性意味，而本雅明亦曾溯源到神話儀式的聖物來考察。

³⁷ 1936年〈講故事的人——尼古拉·列斯科夫作品隨想錄〉一文，雖未直接談及靈光一概念，但其中提及的真正體驗和交流的「經驗」，實亦和靈光相關涉。

³⁸ 宏大敘述一觀念是後現代學者李歐塔(Jean-Francois Lyotard)在《後現代狀況：關於知識的報告》所提出，重點在反省現代性和形上學的本質，排斥差異、壓抑小傳統、賤斥非主流，走向同一化暴力的論述形式之結構。如現代科技下，以一切具有商品化、物化均一單向度化的傾向，使人成為了「非人」的存在，亦是一種巨型敘述。參見汪民安主編：《文化研究關鍵詞》(南京：江蘇人民出版社，2007年)，頁107-109。

³⁹ 本雅明：〈論波德萊爾的幾個主題〉，收於氏著，王才勇譯：《發達資本主義時代的抒情詩人》(南京：江蘇人民出版社，2005年)，頁162。

資本主義、機械複製時代，即西方「現代性」的文化困境，尤其資本商品、文化工業對人事物的全面異化。異化批判這種後期馬克思主義傾向，也是本雅明和阿多諾有相當深度的交集所在。耐人尋味的是，本雅明對資本主義的批判，並不停留在社會學層次，而要深入美學的批判與救贖，其中特別重要的是對「自然」課題的關注。學者羅伯特（David Robert）曾敏銳地指出：

在《機械複製時代的藝術作品》一文中，本雅明參照自然事物的光暈（筆者注：即氣韻）來闡明藝術作品的光暈。這是一種暗示，表示自然美學是藝術美學的基礎，這是一種對於阿多諾的《美學原理》來說格外重要的聯繫。然而，同時，如果我們用自然來替代藝術作品，提出這樣一個問題：「機械複製時代的自然」？那麼我想就有一種明顯的視角變化，表明了批判理論的興趣和當代生態關注之間的距離。格諾特·伯姆（筆者注：何乏筆譯為伯梅），作為一個自然生態美學的主要倡導者，強調了這一距離，他的論點是，阿多諾的由和解的自然所構成的否定的烏托邦代表著內在於黑格爾以來德國美學中與自然異化的最後、最極端的表達。⁴⁰

本雅明對藝術作品的氣韻關懷，為何又會涉及對物、甚至對整個自然的關懷？讓筆者從底下迂迴說起。在 1931 年出版的〈攝影小史〉，他首先提到早期肖像人物照充滿了氣韻，後來攝影光學技術發達後，氣韻卻反倒消逝。尤其當攝影和新聞時事結合之後，原初相片人物神情姿態的寧靜祥和、充實安定，與明暗光線的連續感等等，逐漸被一種即時性的浮光掠影所取代。人物似乎不再安居照片中的深度空間了，影像似乎只是浮印在相片上的淺平面。換言之，人物的靈氣神韻消散，同時照片空間也不再深邃了。令人不解的是，為何早期攝影技巧、光學技術相對

⁴⁰ 戴維·羅伯特著，郭軍譯：〈光暈以及自然的生態美學〉，收於郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》（長春：吉林人民出版社，2003 年），頁 149。可見在這點上，法蘭克福學派的創始人阿多諾（Adorno），其美學雖頗受本雅明的啟發，但根據伯梅（Gernot Bohme）的看法，兩者還是有相當差異。這一問題事涉專業，筆者暫無能判斷其中異同。對於阿多諾的「自然美學」內涵，可參見何乏筆：〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，《藝術觀點》第 52 期（2012 年 10 月），頁 57-61。據筆閱讀阿多諾《啟蒙的辯證》之經驗，其中對「自然」與「自我」的辯證討論，根本就貫穿著全書的論述主軸。

草創而不發達的年代，卻反而留下諸多氣韻生動的肖像人物照？這裏的人物氣韻要如何理解？本雅明以近乎卡夫卡的敏銳感受，從攝影技術的背景和影像呈現的畫面，提出細膩的洞察。

他發現到由於早期攝影光學技術的限制，使得攝影師必須在相對較黝暗的空間中，進行長期的曝光，以便捕捉人物影像，這便要求被拍攝者，需在一段較長的時間中，以較專注的表情和姿態來凝定自身。弔詭地，這卻造成了一種奇妙難言的氣韻效果。本雅明發現，早期素樸照片人物的臉龐和姿態，似乎是在明暗鬥爭的空間張力中逐漸掙脫出來，相片裏的光線情狀，開顯出一種存有連續卻細微變化的明暗光譜。而這種明暗漸次的光影效果，造成時光與空間的顆粒感，甚至神秘化。結果當人物從灰暗的背景中刻背浮現，就好似人從深邃而隱蔽的空間裏開顯了出來。一方面人物似乎安居在照片的深度空間裏，另一方面也使得人物在深度安居中特顯專注情狀。⁴¹這種感覺，不禁讓人想起林布蘭(Rembrandt Harmensz Van Rijn)的許多人物肖像畫，其中人物既處在幽深隱蔽的黑暗空間，同時一道不可思議的光暈，漸漸在明暗模糊的空間光譜中，開顯出令人不得不凝視的宏偉氣氛。人事物在此，充滿了神韻氣氛。⁴²

早期光學技術的限制，在無心插柳卻成蔭的意外下，創造了獨特的畫面「氣氛」。一種讓空間深度化，讓人的身體融入空間的氣氛。也由於身體和空間的契合，使得人物在空間中安居，並以一種穩定寧靜感，結晶出莊嚴的神情姿態。筆者認為，就是這種神情、姿態、空間、光影的體合無間，共同創造出本雅明所洞察的藝術觀念——人物攝影脈絡下的氣韻。換言之，氣韻是一種渾融的整體氛圍，超越了主客的隔閡，它必須讓身體在空間中安居融入，甚至使身體和空間在存有連續性的明暗光影中交參互滲。

然而光學儀器的進步，伴隨資本主義的發達、布爾喬亞階級的興起、新聞時效報導的流行，等等西方現代性文明的技術侵襲，原本深刻動人的肖像氣氛卻反而蒸發了。⁴³當明亮徹底克服黑暗，機械工業克服手工業的同時，攝影中的空間不再深遠、人物不再安居。一切都走向速度性、流竄化的同時，氣韻（靈光）也跟

⁴¹ 班雅明著，許綺玲譯：〈攝影小史〉，收於氏著：《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1998年），頁22-24。

⁴² 關於林布蘭繪畫中的黑暗、光、空間的哲學討論，請參見史作樺的精彩分析。氏著：《光影中遇見林布蘭》（臺北：典藏藝術家，2006年）。

⁴³ 班雅明：〈攝影小史〉，頁30-32。

著隨風飄散。⁴⁴人的靈魂似乎不能被照片攫住，現在它純粹是虛擬影像之過客，真所謂浮光掠影。「光學技術——商業生產——新聞報導」的三位一體，使人墮入即時性、現實性的追逐，同時使自身走向短暫無常、匆匆掠過的幻影人生。照片配合所謂客觀時效的新聞，走向拷貝眼前、複製對象的表象化，而不再是人物風姿的傳神與詮釋了。可見複製時代的來臨，同時宣告虛擬的感知時代的到來。這個新感知方式搭配複製時代的來臨，敲響了氣韻消散的喪鐘。這也是本雅明在〈攝影小史〉之後，〈機械複製時代的藝術作品〉一文的憂心。

筆者有必要強調的是，在〈攝影小史〉看似純粹討論人物肖像照片的氣韻問題（亦即藝術作品的氣韻問題），實隱含一更基礎的洞見。他在文章中有段非常特別的文字，直接對「何謂氣韻」提出了重要說明。這段解釋氣韻的文字，顯示他對氣韻內涵的重要體會，頗具有現身說法的體驗味道。其中隱含本雅明美學的延伸課題，也就是本文再三強調的「自然美學」：

什麼是「靈光（筆者注：即氣韻）」？時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，沿著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一節樹枝，直到「此時此刻」成為顯象的一部份——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的靈光。⁴⁵

本雅明所描述的畫面，我們首先注意它就是一個大自然情境。這個情境絕非牛頓物理的空洞空間，而是深邃悠遠的氣氛空間。物和人都在這個奇妙的空間中，非主非客地遇合一起。在悠閒寧靜的身心忘我狀態，陽光將遠方的地平線和近處的萬物，照耀成千變萬化的光譜振動。頓時，一花一草、一枝一葉的光影化入眼前、湧入胸懷，彷彿當下永恆。而本雅明就是在其中呼吸到氣韻神髓，神迷於此時此刻的自然物化之靈光氣韻。本文先前點出它正可透過《莊子》逍遙於「無何有之鄉」的自然美學、無用體驗來加以深化，而筆者也將在結論之處涉及《莊子》「氣氛倫理」一課題時，會對兩者的交涉再進一步討論。總之，氣韻體驗既關涉人的身體主體在自然情境中「遊目散懷」的轉化，同時人和自然也會在一種原初倫理情境中，「物我無害」地本真相遇。對於這一點，《莊子》的物化美學應可深化並

⁴⁴ 同前註，頁 34-36。

⁴⁵ 同前註，頁 34。

補充本雅明的氣韻內涵。

四、本雅明的氣韻體驗與海德格的大地拯救

本雅明以讚嘆之情、詩歌口吻吟咏：「啊！呼吸著那遠山、那樹枝的靈光氣韻！我幾乎忘失了自己啊！」此景此情，不禁令人想起陶淵明的詩意美學情境，其中身心悠然、物我兩忘的靈光乍現之剎那：「采菊東籬下，悠然見南山。……此中有真意，欲辯已忘言。」⁴⁶陶詩的悠然和本雅明的氣韻，俱興發於自然的美學體驗，其中涉及身體對世界的敞開，亦或者世界對身體的穿透。人猶如一葉縱浪於自然大化的波光流溢，不喜亦不懼地隨波逐流、共飲太和氣韻。⁴⁷筆者首要強調的是，本雅明悠然、恍惚、忘我的氣韻美學體驗，如要更深刻來把握，最好透過「身體——空間——自然」的融合場所來全盤理解。⁴⁸正如受本雅明氣韻概念啓發而走向氣氛美學的伯梅（Gernot Bohme）所指出的：

更值得注意的是引發光韻（筆者注：亦即「氣韻」）概念背後的經驗。這幾個例子表明，班雅明在闡述光韻經驗時，應用特定的自然情調以及以觀

⁴⁶ 陶淵明這句千古傳唱的詩歌，可看成東方美學經驗的普遍原型，是一種超主客的存有美學。這個存有美學正是大自然所「興發」出來的特殊時節氣氛。台灣近年來，興起一股透過梅洛龐蒂（Maurleau-Ponty）的身體現象學，來重新詮釋中國古典詩學背後的自然世界觀。參見蔡瑜：〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》新 34 卷第 1 期（2004 年 6 月）；鄭毓瑜：〈〈詩大序〉的詮釋界域——「抒情傳統」與類應世界觀〉、〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉，收於氏著：《文本風景》（臺北：麥田出版社，2005 年）。蕭馳：〈陶淵明藉田園開創的詩歌美典〉，收入氏著：《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》（臺北：聯經出版事業，2011 年）。

⁴⁷ 本雅明氣韻之自然悠閒時光之體會和羅蘭·巴特（Roland Barthes）的懶惰哲學，一樣都受到普魯斯特、波特萊爾的美學影響，且可和《莊子》的逍遙美學相對話。參見拙文：〈論道家的逍遙美學——與羅蘭·巴特的「懶惰哲學」之對話〉，頁 1-37。

⁴⁸ 「場所」一概念主要運用西田幾多郎和海德格的說法，它是主客未分之前的存在整體，在此身、心、物、我、時間、空間、世界，都不能被獨立地區分出來。換言之西田的場所契近於海德格「在世存有」中的「世界」一觀念，是比知識論更基礎的存有體驗。參見黃文宏：〈現象學的觀念：從海德格的場所思維來看〉，《國立政治大學哲學學報》第 9 期（2002 年 12 月），頁 63-98。

賞者的特定的心情作為背景。在休閒的情境之下，在免除一切工作壓力、而且身體全然放鬆的觀賞中，光韻才能顯現出來。用海爾曼·施密茨（Hermann Schmitz）的術語來說，「夏日午後」與「靜伏」則蘊含著傾向於「隔絕的擴散」（privative Weitung）的身體狀態。在此狀態之下，光韻能在遠山、地平線或樹枝上出現，或者說光韻在自然物上顯現出來。當觀賞者放下自然物，也放下自身，即擺脫對世界的掌控，自然物便發出光韻。光韻顯然是空間中的湧瀉物，有如輕風、薄霧，也就是氣氛。班雅明說，我們可以「呼吸」光韻。這裏的「呼吸」是指以身體吸收，讓之滲入為「張力」與「舒展」的關係所構成的身體經濟，並且讓這種氣氛灌注全身。在班雅明那裏，尤其在這個方面，光韻的自然性與身體性在光韻一詞的運用中消失了，儘管他把以上對光韻經驗的描述稱作光韻的定義。……感受光韻即是將光韻納入於自身的身體處境，一種不確定的在空間中奔瀉的情感性質。⁴⁹

伯梅強調本雅明氣韻經驗和身體的密切關係，並引用現象學家施密茨來發明詮釋。但也批評本雅明在描述氣韻經驗時，自然性和身體性都以隱含的方式呈現，未被徹底顯題化，所以他要承繼並發揚之（底下將有專節討論）。雖然如此，關於身體融入的體驗，本雅明亦曾就說書人的整體情境觸及之，即說書人處於悠閒自然步調下的手工業氣氛，講故事的核心繫屬在「講故事者」身上，亦即繫屬在說書人的語言（其聲）和身體（其容）。他的聲音和容止，將模擬出一種特殊的情境氛圍，讓聆聽者透過通感想像而進入活生生的空間，並感同身受地「體知」說書人所欲傳遞的經驗。說書人就像利用身體模擬的魔力來創造一個儀式空間，讓說者、聽者、事件，一起融入經驗再現的整體氣氛中，據此經驗才可被體知傳達。說故事幾乎就是一種儀式或戲劇，它揭露出說故事涉及：語言——身體——經驗——氣氛——戲劇化——情境性，諸多藝術模擬的實踐和體驗。⁵⁰

若說本雅明的氣韻體驗，只是隱微暗示出自然與身體的向度，那麼善言「共

⁴⁹ [德]伯梅著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，《當代》第188期（2003年4月），頁16。

⁵⁰ 本雅明：〈講故事的人——尼古拉·列斯科夫作品隨想錄〉，收於陳永國、馬海良編：《本雅明文選》，頁291-315。

通感覺論」的日哲中村雄二郎，⁵¹他底下一連串近乎現象學式的描述，一方面既深切呼應本雅明，更進一步揭露出氣韻體驗的全身感、自然感的宇宙性向度。其描述深刻而詮釋豐富，可為氣韻內涵再進一解：

當我們在高山頂上迎接黎明時，有一種難以名狀的感覺。東方的天空在小鳥們啾啾作響地離巢時，開始泛出魚肚白，太陽在薄明逐漸擴大的東邊昇出地平線。早晨還微暗像日蝕時一般，微風徐來，這時，萬物從熟睡中甦醒過來，令人覺得有一股像是超越歷史、超越時代的遠古旋律、宇宙的旋律傳遞過來。在這個時候，我們所感受到的絕不是部分的感覺，而是全身的感覺，是原始而未分化的感覺，也是神秘的、宗教的感覺，古代的人在高山迎接日出時稱為「光臨」，不是沒有道理。⁵²

這種全身的感覺，不僅是黎明時候的山，每棵樹沐浴在陽光下閃閃發光，透過樹梢灑落地面的光線描繪出明暗斑點的樹林之中，在原野上遇到打雷時心驚膽戰的一場驟雨之後，有時會突然在我們心中甦醒過來。這時我們會有一股似乎生下來第一次看到樹木、光線、天空和大地一般的感動。在我們感覺到與周圍世界成為一體時，這一切恢復了根源性的光輝。⁵³

中村雄二郎對自然經驗的體知現象之描述：超歷史超時代、難以名狀、宇宙旋律、全身感覺、世界一體、根源光輝、原始未分等等，可看成是本雅明氣韻體驗的深描與再詮釋，⁵⁴很可以深化並確認氣韻實涉及身體對大自然敞開的存有美學之體驗

⁵¹ [日]中村雄二郎：〈感覺與想像的作用〉：「在不同種類的感覺中有共同活動的感覺能力。統一各種感覺並充分發揮作用的這種根源性感覺能力就是『共同感覺』(Common Sense)。……原始意義是，連貫各種感覺加以統合的共同感覺。」、「共同感覺相對於五種特殊感覺，有時被稱為第六感覺或第六感，但這不是和五種感覺並列，再加上去的第六感，如平常所使用的第六感，是與五種感覺不同層次的整體性直覺。」收於吳神添譯：《哲學的現代觀》(臺北：財團法人群策會，2004年)，頁53-54。亦可參見黃文宏：〈論日本近現代哲學的「感性論」傾向——以中村雄二郎的「共通感覺」為例〉，《臺大文史哲學報》第75期(2011年11月)，頁217-241。

⁵² 中村雄二郎：〈感覺與想像的作用〉，頁43。

⁵³ 同前註，頁44。

⁵⁴ 中村雄二郎和本雅明的這種體驗，約是一種關於自然的冥契體驗，其內涵近於史泰司所

背景，並呼應於《莊子》「遊乎一氣」、「同於大通」的身體氣化感通之浩然體驗。⁵⁵而氣韻消逝正對應於自然美學經驗的衰退，取而代之的是科技複製、資本商品時代對自然的唯物化。這個唯物自然的經驗，正是〈機械複製時代的藝術作品〉所提到的氣韻衰退之「社會成因」。耐人尋味的是，他在歸咎社會成因的同時，曾再次提及與上述氣韻引文相彷彿的說法（但也有「差異重複」之新意）：

而在這感受運作的環境裡，我們目前所面臨的轉變若真的可以解釋為「靈光（即氣韻）」的衰退的話，我們便能夠進一步地指出導致衰敗的社會成因何在。剛才我們是將「靈光」的觀念運用在分析歷史文物，可是為了更清楚地解釋「靈光」，必須想像自然事物的「靈光」。我們可以把它定義為遙遠之物的獨一顯現，雖遠，仍如近在眼前。靜歇在夏日正午，延著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一節樹枝——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的「靈光」。這段描述足以讓人輕易地領會目前造成「靈光」衰退的社會影響條件何在。⁵⁶

這段文字，看似重複〈攝影小史〉那段話，其實隱含更豐富的訊息，而且可以證明筆者上述主張。因為它除了將藝術作品氣韻消逝的原因，追溯到現代科技複製的社會成因；也更明白指出氣韻的開顯與遮蔽，除了可運用在對歷史文物的藝術作品之本質探討，以及對現代性處境的異化危機之反省，更重要的是「**必須想像自然事物的靈光（氣韻）**」，即延伸到對大自然的美學體驗裏。他認為若能善解對大自然的氣韻靈光之美學描述，那麼人們便可以「輕易地領會目前造成『靈光』衰退的社會影響條件何在」。筆者認為，本雅明這個簡要警語，並不只是重複先前的「社會成因」說，也在暗示機械複製時代「藝術作品」氣韻之消逝，其實還有

謂「外向型的冥契體驗」。參見史泰司著，楊儒賓譯：《冥契主義與哲學》（臺北：正中書局，1998年），頁69-93。這裏的深描是指：它已經對原來「難以明狀」的冥契體驗進行一種語言的現象學式描述。

⁵⁵ 如〈大宗師〉真人氣象所示：「是之謂真人。若然者，其心志，其容寂，其顙頰；淒然似秋，煖然似春，喜怒通四時，與物有宜而莫知其極。」《莊子集釋》，頁229-231。關於《莊子》真人氣化身體的「體盡無窮」之內涵，可參見拙文的分析：〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉，頁1-43。

⁵⁶ 班雅明：〈機械複製時代的藝術作品〉，頁65。

更根源的問題要被探討。也就是科技時代下，「物」的氣韻消逝。以海德格的話來說，對於技術和藝術的深思，有必要從「藝術作品」的「真理問題」，擴深推進對「物」的「真理問題」之探討。⁵⁷亦即對「存有物」的「存有之光」的開顯與遮蔽之分析。藝術作品可以是氣韻開顯的美學體驗之來源，自然物化之美亦然。機械時代的科技經驗，剝奪了萬物的氣韻（何嘗只是藝術品），讓存有物的存有被遺忘，結果使其成為赤裸的對象物、效用物、貯存物，最後讓自然大地成了海德格所嘲諷的加油站能源場。⁵⁸若換用《莊子》的概念說，正是惠施的「唯用」機心之功效思維，讓原本自然萬物「無所可用」地「在其自己」之自然開顯，被規矩繩墨強迫符合「有之以為利」的資源材貨，從此也就造成了自然天籟的氣韻消逝。

可以這樣類比，本雅明的「物之氣韻」契近海德格「存有物的存有」，而「氣韻的消逝」與「存有的遺忘」，則可類通於《莊子》「天籟的遺忘」。至於本雅明氣韻的自然美學體驗、海德格對存有敞開的詩意聆聽，則類應於《莊子》「虛而待物」「遊於物初」的聆聞物化天籟。⁵⁹上述的類應詮釋，使得本雅明對自然事物的氣韻強調，連結了海德格意義的自然大地之拯救可能，同時也是對人、物、世界的一種自然美學式拯救。同樣地，本雅明融入自然事物的氣韻體驗，也可在晚期海德格身上找到更為顯題而深刻的呼應。這讓筆者想起海德格晚年透過詩人賀德林（Friedrich Holderlin）、里爾克（Rainer Maria Rilke）的詩境，來統攝他對自然大地的存有體會，那種對萬物「泰然任之」、對大地「虛懷敞開」的領受：

我稱那種我們據以對在技術世界中隱蔽的意義保持開放的態度為：對於神秘的虛懷敞開。對於物的泰然任之與對於神秘的虛懷敞開是共屬一體的。

⁵⁷ 海德格強調：「美是作為無蔽的真理的一種現身方式」、「藝術就是真理的生成和發生」參見氏著，孫周興譯：〈藝術作品的本源〉，收於《海德格選集》（上）（上海：上海三聯書局，1996年），頁276、292。

⁵⁸ 關於海德格對西方形上學決定下的科技命運對自然萬物的宰控，使得自然大地成為加油站能源場的批判，參考拙文：〈海德格從存有學立場對科技危機的反思與拯救〉，《文明探索》第21期（2000年4月），頁77-124。

⁵⁹ 關於海德格晚期的 Ereignis (physis) 的自然體驗，以及它和《莊子》物化 (thinging of things) 美學的密切相關性，可參見陳榮灼：〈On the way towards a reconstruction of Taoist philosophy〉，收入《Heidegger and Chinese philosophy》，頁123-132。另外關於《莊子》的天籟物化之討論，亦可參見拙文：〈《莊子》自然觀的批判考察與當代反思〉第三節，涉及海德格、郭象和《莊子》的自然物化之釐清。

它們允諾給我們以一種可能性，讓我們以一種完全不同的方式逗留於世界上。它們允諾我們一個全新的基礎和根基，讓我們能夠賴以在技術世界範圍內——並且不受技術世界的危害——立身和持存。對於物的泰然任之和對於神秘的虛懷敞開給予我們達到一種新的根基持存性的前景。⁶⁰

海德格除了透過賀德林、里爾克的詩歌來談論藝術與物之存有的關係外，也曾透過梵谷（Van Gogh）的繪畫，討論古代的農作播下種子、利用土地，隨後農人便退居無為之境，只是跟隨季節給予守護和等待，任隨天時地利做主。正如梵谷所描繪的農田畫面：〈夕陽下的播種者〉（*Sower with setting sun*）、〈午休〉（*Noon Rest*）、〈收割的風景〉（*Harvest Landscape*）等等畫作和諧寧靜的色彩，象徵天、地、人、物契合相親、一體同春。畫家既激情又平靜的心眼所觀，正是大地存有的詩意開顯。而梵谷畫作意境乃相應詩人里爾克所體會的：「農夫自顧播種與耕地。而種籽轉變成夏季的所在，他總是不能達及。這是大地的贈與。」⁶¹事實上海氏在〈藝術作品的本源〉、〈詩人何為？〉二文，就曾以梵谷的〈農鞋〉、里爾克晚年的《給奧費斯的十四行詩》、《杜英諾悲歌》來詮釋大地存有的思想。因為這些「作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中，並使之保持於其中。作品讓大地成為大地。」⁶²「何時，我們才能重新去體認那第一序的自然自身，和由此而來的風光？然而藉由『詩的經驗』之助，它將呈現出神祕地色彩？」⁶³海德格所提及的對物的「泰然任之」、對神秘的「虛懷敞開」，使得大地萬物具有神聖性的作法，正可深化本雅明企圖透過美學來重啟自然事物氣韻的關懷。尤其更可以從這一自然詩意美學的體驗中，展開一種原初倫理的居存關懷。正如學者在分析海德格的自然與倫理的本源關係時所指出的：

由於對形而上學、對自然及倫理本源的追究，海德格爾完全走出亞里斯多德以來「第一哲學」與「第二哲學」的傳統區分及它們之間的僵硬對立……

⁶⁰ 海德格：〈泰然任之〉，頁 1240。

⁶¹ 里爾克著，李魁賢譯：《給奧費斯的十四行詩，第一部，第十二首》，收於氏著：《里爾克詩集》（臺北：桂冠圖書有限公司，1993 年），頁 32。

⁶² 海德格：〈藝術作品的本源〉，頁 267。

⁶³ Martin Heidegger, "Heimkunft/ An die Verwandten", in HD. pp. 21, 此引文轉載 Bruce V. Foltz, *Inhabiting the Earth*, Humanities Press, New Jersey, pp. 10。

因而對自然問題的深刻反思——自然闡釋學的建立，並不意味著提出某種關於自然的觀念體系，它只是在技術的時代人們對人類之根、生命之本追根溯源的沉思，是對在大地上人的居留意義的理解及其行為自然性——倫理德性的喚醒。⁶⁴

海德格打破西方形上學知識論以來的應然／實然、倫理學／存有學的二分框架，轉從人的「在世存有」這一原初居存情境出發，揭露出人的詩意安居就是一種本真開顯，而這樣的本真正是對於「存有的守護」，亦即對自然萬物「泰然任之」的倫理回應。只是這裏的倫理不再是從人類中心的有為角度出發，而是「虛懷敞開」地讓萬物可以自然湧現、自生自長。⁶⁵這正類似於《老子》真人玄德那般「法地、法天、法道、法自然」，讓萬物不受宰控地自賓自化、自使自取。在當今科技所造成的環境危機年代下，晚期海德格的詩意存有美學強烈顯示出對環境倫理的大地關懷，而在這一點上，道家的自然觀曾影響過海德格，如今我們正可透過海德格來對道家自然美學的倫理關懷給予古典新義的回應詮釋。⁶⁶

上述筆者透過本雅明「氣韻」的分析，一方面突出他對西方「現代性」的文化批判與美學拯救之企圖，另一方面強調本雅明的氣韻美學，根源於更基礎性的自然美學。它迥異於「機械自然」的唯物世界觀，反而吸取養分於「神聖自然」的神話世界觀。對原初的神話世界觀之同情，使得本雅明對西方現代性讓藝術作品被庸俗化為商品、機械複製的淪落傾向，他以「氣韻（靈光）的消逝」一語來

⁶⁴ 毛怡紅：〈自然的自然性及其意義——海德格爾與胡塞爾哲學的一個比較〉，收入《中國現象學與哲學評論（第一輯：現象學的基本問題）》（上海：譯文出版社，1995年），頁188-189。

⁶⁵ 學者使用「泰然任之」、「虛懷敞開」等等道家意味濃厚的辭語來翻譯海德格的相關概念，一方面顯示出兩者思想的親緣性，再則對兩者跨文化的思想轉譯意義也值得觀察。可以說，大陸學者從最早的譯者熊偉，到目前的譯者孫周興，皆採用濃厚的道家辭語來譯解海德格。此一道家與海德格的轉譯現象，充斥在目前最完整中文譯本《海德格選集》的兩大巨冊中。而台灣中山大學哲學研究所亦曾針對海德格這種華語轉譯的跨文化思想創造現象，於2013年12月28日舉行「海德格、轉譯、華語」圓桌會議進行對話。

⁶⁶ 參見傅偉勳：〈道家智慧與當代心靈——超脫心靈、齊物心靈與環保心靈的哲理奠基〉，收入《哲學雜誌》第13期（臺北：業強出版，1995年）。另外筆者亦曾透過海德格的存有思維來闡釋道家的環境倫理關懷，參見拙文：〈當代新道家與深層生態學的存有論基礎〉，收入《莊子靈光的當代詮釋》（新竹：清華大學出版社，2008年），頁273-313。

概括。這種文化批判和美學拯救，是否也類似海德格對西方現代科技的批判和拯救，一方面從形上學的批判角度直陳西方落入「存有的遺忘」，另一方面則企圖透過詩性真理的美學拯救來重新召喚天地人神共同棲居於物化世界。或許可以這樣說，「存有遺忘」是導致「氣韻消逝」的自然原因，而「氣韻消逝」正是「存有遺忘」的文化後果。而本雅明和海德格對氣韻和存有的美學式召喚，都同時具有自然美學和自然拯救的雙重向度，使得美學、存有論、自然觀統合為一種文化批判治療學。顯示出比純粹的社會學層次的批判治療，更為基礎也更具有深度。只是本雅明表現得較為隱晦，海德格則相對顯題。對伯梅而言，本雅明的靈光經驗，其實已深刻地觸碰到自然和身體的課題，只是它以隱約的方式藏身其中而缺乏顯題化。而海德格對自然的關懷是他晚期最顯題的課題，後來的生態倫理學發展出所謂深層生態倫理學（Deep Ecology），正深受海德格存有學的啟發。⁶⁷然而海德格的存有體驗之身體向度，和本雅明一樣隱而不發，底下我們可藉由伯梅氣氛美學的自然基礎和身體基礎，來進一步推展與深化。

五、伯梅「氣氛美學」對「氣韻美學」的十字打開

本雅明對西方現代性的批判和美學拯救，雖然刺激了阿多諾的觀點，但就法蘭克福學派第二代健將哈伯馬斯社會學式的批判理論，⁶⁸自然美學的批判潛能並未被繼承發揮。反而後來走在現象學與批判理論之間的伯梅，遙契了氣韻神髓，更將氣韻美學所隱含的自然美學給十字打開，直接以自然美學作為藝術作品氣韻的基礎，朝向美學拯救與生態拯救合而為一的道路。所以他的氣氛（Atmosphere）「新美學」，可說承繼並深化了本雅明的氣韻美學。正如伯梅所言：「儘管迄今為止，氣氛這個辭彙在美學論述中常常出現，但仍沒成為美學理論中的概念。但有一個概念，一定程度上在美學理論中已立住陣腳，這就是瓦爾特·班雅明所提

⁶⁷ 關於深層生態學（或譯為深度生態學）和海德格的關係，及其和中國式（包括道家）世界觀的可對話性，可參見鄭和烈著，黃郁彬譯：〈人與自然的和諧：從東方觀點來看一種深度生態學的哲學聲言〉，《哲學與文化》第13卷第3期（1986年3月），頁164-174。

⁶⁸ 尤其後來的哈伯馬斯明顯忽略了美學對社會的批判和救贖力量，但批判理論的第一代學者如（本雅明）、阿多諾、馬庫色（Herbert Marcuse）都相當重視美學。對此可參見何乏筆：〈氣氛美學的新視野：評介伯梅「氣氛作為新美學的基本概念」〉，《當代》第188期（2003年4月），頁41-43。

出的『光韻』（筆者注：亦即「氣韻」）」、⁶⁹「無論如何，班雅明關於光韻概念的闡述，有助於展開『氣氛』作為美學的基本概念。光韻這一概念的產生相當弔詭，班雅明為了界定藝術品的特性而引入這一概念，但光韻概念的產生卻基於某種自然的經驗。」⁷⁰

伯梅深知，雖然氣氛在生活世界無所不在，但它卻只是前意識的知覺現象，人們並未認真對待它，未能將其提升至嚴格的美學層次來思考。因此他在論述策略上，以本雅明的氣韻做為基礎，企圖在這塊地基上重建氣氛美學。他認為氣韻的十字打開就會是氣氛瀰漫，而兩者本是通而為一。而且最為關鍵處在於：氣韻體驗本就根植於自然經驗。而這種自然美學經驗的講明，必然要重新改寫西方近代以來的科學世界觀。對於筆者上述觀察，學者羅伯特曾在〈光暈以及自然的生態美學〉一文中也有相似主張：

在現代，藝術和美學理論也和現代科學一樣以自然的異化為特徵。如果我們想找到一種新的與自然的關係，並重新思考藝術與自然之間的關係，那麼就需要一種新的導向，不再將美學還原為一種藝術理論，而是，用伯姆的話，將之看做一種體驗現實的方式。換言之，需要給人類一種新的美學教育，回到「美學」一詞的原初意義上——用感官去認識，這種教育的任務是對感官進行重新塑造和發展，使之能讓我們對環境、氛圍產生敏感，通過使我們認識到我們自己也是瀕臨威脅的自然的一部分而克服主體與客體、大腦與身體、自我與自然之間的分裂。……環境問題的本質在於這樣一個事實，即，我們現在已經開始以我們的身體、在我們的身體上體驗我們施於自然而產生的後果。一門自然美學因此必然是一門生態學美學。

71

上述曾言，本雅明對機械複製時代「藝術作品」氣韻消逝的探討，其實觸及更廣大而深刻的關懷——即機械複製時代的「自然（萬物）氣韻」消逝的危機。而羅伯特從伯梅氣氛美學的發展中，也指出這個從「藝術作品」回到「自然生態」的

⁶⁹ 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 15。

⁷⁰ 同前註，頁 16。

⁷¹ 羅伯特：〈光暈以及自然的生態美學〉，頁 151。

溯源與擴深，可能已隱含在本雅明的氣韻美學中了，只是後來主張「新美學」的伯梅，深入地將「自然美學」做為「藝術美學」的基礎——這一核心觀點給明確而徹底地發揮出來。⁷²「新美學」不只是一套藝術理論，更要在生活世界的感官氛圍中，回歸身體覺知的體驗與轉化，並將身體、空間、環境整合為存有連續的關係，以超越西方近代世界觀那種主客對立、身心二元、自我自然分裂的啓蒙困境。⁷³可見從羅伯特的分析來看，伯梅的新美學可以將本雅明的氣韻美學給十字打開，呈現一種更具哲學架構的氣氛美學，並由此走向生態美學。底下筆者嘗試詮釋伯梅的氣氛新美學內涵，以為連接《莊子》自然、氣化、身體的跨文化理路再進一步。

伯梅的「新美學」就表現在氣氛美學的分析上，而所謂「氣氛」則和本雅明「氣韻」的深化有關。首先伯梅從「生活世界」的現象出發，認為氣氛不是一個抽象的藝術概念，而是人人在生活世界中隨處可遇的體驗，只是這種體驗常常流為「隱默之知」（tacit knowing）。⁷⁴它不但是美學體驗的核心要素，也經常出現在「政治」論述，例如改善政治緊張的氣氛、在融洽的氣氛中談判等等。它處處滲透在「日常情境」裏，例如我們在日常生活中「某人」散發出令人敬畏或和善的氣氛，「某場景」散發著令人溫暖安詳或令人寒慄的氣氛，又或者某「庭園」情境散發出幽靜安然的午後氣氛，某「季節」散發欣欣向榮或者肅殺氣息。在上

⁷² 從何乏筆的角度看，他認為阿多諾和伯梅都承繼了自然美學：「然而，法蘭克福學派批判理論範圍的美學思考，從阿多諾到伯梅一再試圖為自然美學平反，甚至將自然美學視為當代美學的正當領域。就阿多諾而言，尤其『模擬』的概念指涉『回想自然』的可能。……模擬所關注的乃是經驗的精微度，即透過一般感官知覺的精微化來觸及超越性的經驗，或說直覺的超驗境界：藉由自然界通往超自然界。」參見何乏筆：〈(不)可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，頁 30。

⁷³ 何乏筆建議應進一步將伯梅氣氛美學的「知覺學」(Aesthetic)，推進到不只具有感官知覺(具體性)、亦具有精神覺悟(超越性)意味的「覺學」。換言之，何乏筆嘗試將美學修養與覺悟境界、內在性與超越性給連繫起來。參見〈(不)可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，頁 25-26。

⁷⁴ 關於「隱默之知」(或「默會致知」)是〔匈牙利〕博蘭倪(Michael Polanyi)所提出的觀念，主要是為了說明人們的「焦點意識」其實背後常有更深的「支援意識」的知覺基礎在滲透著，而它通常以前意識的隱默方式在作用著。就此而言，它頗相應於身體知覺對氣韻的感受和心靈意識對對象的執定，這兩者的關係。參見氏著，彭淮棟譯：《意義》(臺北：聯經出版公司，1986年)。

述諸領域的情境感受中，「氣氛」一辭的運用遍及一切處。它似乎是不言自明的概念，好像人人在生活境遇、身體感知現象裏，都能默會它的意義。這就像《莊子》對氣的描述，除了涉及人和自然間的氣化感通之外，例如「喜怒通四時」、「與物有宜，而莫知其極」、「與物為春」，等等身體氣感經驗；亦觸及人和人之間的倫理政治氣氛的觀察，例如〈人間世〉就曾指出從事政治活動者，需對「人心」、「人氣」要有敏銳洞察和感受能力，否則將顯得迂腐無用甚至受害。而〈人間世〉的通達或未達「人氣」之觀察，便接近於伯梅所謂政治氣氛的描述。⁷⁵

但伯梅顯然並不滿意於此，因為氣氛的體驗本身，具有不確定性和語言的模糊性。以致於人們常常只是在生活世界中，日用而不知地感受它，也由於「體知」其然，卻不「認知」其所以然，所以在哲學和語言的理解反省層次上，從未揭露其底蘊、發微其深義。從《莊子》的角度來說，這是因為「氣（氛）」是一種「化則無常」的非實體性之力量流動，它的本質就在於「化」，所以「氣化」雖能感受其氛圍卻無法被對象化。⁷⁶但是對西方哲學的對象化思維而言，氣化與氣氛的捉摸不定，無疑令「我思主體」產生不真實的甚深懷疑。然而氣化所形成的氣氛，正由於主客界線的模糊不定，如此而有綿延感通的身體經驗現象。而伯梅正是要從這樣生活世界的感知經驗出發，企圖反省它的現象學意義。

生活世界裏，人們不斷使用氣氛一詞來傳達彼此共享的感知體驗，就此而言，它似乎是確定而明晰的經驗共識。但若以哲學語言的嚴格角度來詢問，它又立刻浮現出不確定和模糊性。這種弔詭現象，使得氣氛體驗所隱含的存有論、身體觀、空間觀等哲學深義被遺忘了。從伯梅看來，人們在生活世界所體驗到的原始氣氛，在西方主客對立世界觀、身心二元觀的哲學偏見之抽象解釋下，居然反倒被遺忘了。就好像海德格說西方形上學思維，長期來一直「遺忘了存有」，忘記了人徹底就是「在世存有」（Being-in-the-world）這一原初體驗。伯梅則是從「身體——空間——環境」的知覺體驗而強調，西方人似乎「遺忘了氣氛」，遺忘了人們本來就在各種情境氣氛中，先行以「情境性」而彼此共感相通了。對伯梅而言，「在世存有」一觀念，正可以在生活世界中被美學式地體驗為——「在氣氛圍繞的世界中存有」。對伯梅言，人徹徹底底就活在氣氛裏，如《莊子》所謂「遊乎天地

⁷⁵ 關於《莊子》各個向度的氣之現象描述，可參見鍾振宇：〈莊子的氣化現象學〉，《中國文哲研究集刊》第42期（2013年3月），頁109-148。

⁷⁶ 「化則無常也」，語出《莊子集釋》〈大宗師〉，頁285。

之一氣」。

就此而言，筆者認為本雅明對「氣韻消逝」、海德格對「存有遺忘」、伯梅對「氣氛隱闇」等揭露，都具有超越主客對立的知識論傾向。或許可這樣說，當「存有物的存有」開顯時，也就是萬物氣韻的朗現，同時也就會瀰漫出各種境遇的氣氛。而當存有被遺忘，則萬物氣韻也就跟著消逝，同時原本流通的氣氛也就跟著凝滯死寂。存有、氣韻、氣氛，只是來自同一世界自身的開顯與瀰漫。如《莊子》的「道通為一」也就展現為「通天下一氣耳」，而「虛而待物」也就能「聽之以氣」地感受萬物精微之氣氛。以《莊子》的概念來說，道的開顯即為氣韻生動的物化顯現。「道行」即為「氣化」，「氣化」即為「物化」。其中，道、氣、物乃為存有連續性的一體流變歷程，而非氣化、物化之上、之外，另有一超然的生化本體之道。可見氣化與氣氛觀點，具有批判解構實有形上學的實體思維與二元思維，並進而展開氣化存有論或氣化現象學的潛力。⁷⁷

氣氛涉及比主體對客體的認知理解活動，更為基礎的情意性感受。其中，流動性的情感興發（在情境互滲中發用）、敞開性的身體知覺（在敞開的身體感知中感通共振）、深度的空間（在充滿力量的空間中混搭侵越）、意象的興現（存在物在興發氣氛中，成為徵兆意象）等等，形成一種難以客觀分析的交流場所。就身體的角度言，氣氛涉及的與其說是一種認知，不如說是一種體知。所謂體知，是指身心未嚴分之前，身體與空間環境交融為一，一種身體意向性（全心在身）的覺受，並以情意感受性而呈現。⁷⁸例如莊子與惠施的魚樂與否之辯，莊子最後（也是最初）所訴諸的「請循其本」，就是要邀請惠施回到這個「與物相遊」的原初在世之共感氛圍。換言之，這是遠比惠施所堅持的主客二分思維更為原初的生活世界，也是一個聲氣相通的原初倫理情境。

這種情意性身體的體知狀態，與其說是物質化的肉身，不如說是一種氛圍化的身體感。這並非意指理性主體透過精神活動去進行客體對象的外部間接分析，

⁷⁷ 關於《莊子》氣化世界觀對形上學的解構意義，參見拙文：〈氣化流行與人文化成——莊子的道體、主體、身體、語言文化之體的解構閱讀〉，《道家型知識分子論——莊子的權力批判與文化更新》（臺北：臺大出版中心，2013年），頁417-512。

⁷⁸ 所謂的「全心在身」是指意識沒有獨立抽離出身體覺受，而成為一純粹主體的自我意識活動，而是意識化入身體的覺受中，幾乎成為潛意識式般，讓身體自行進行整體性的直覺感受。「體知」一概念可參見杜維明：〈身體與體知〉，《當代》第35期（1989年3月），頁50。

反而強調精神活動隱沒在身體知覺中，此時身體浸潤在情境氣氛而帶有當下性的應感能力。之所以有身體主體的感應活動，大概因為身體本來就處在連續性的空間本體之情境中，如此才能對於氣氛有同時性的共振感應。這裏涉及對身體、空間和存有論關係之重新理解，即必須將兩者放在前主客的存有論脈絡下，才能被講明。對於氣氛、身體、空間，伯梅確實是將它們還回到存有論的（ontological）層面來加以討論。他點出：「顯然在本體論（筆者注：相應海德格的存有論）的地位上，氣氛具有不確定性。我們不清楚氣氛究竟應歸於發出氣氛的客體，或當歸於經驗到氣氛的主體本身，我們甚至不清楚氣氛究竟所處何在。種種氣氛似乎使空間模糊不清地瀰漫著『情感聲音』。美學論述經常使用氣氛一詞，但卻含混籠統，由此看來，氣氛雖為美學的重要對象，但還未得到明確的表達。」⁷⁹

原本來自具體生活的氣氛感受，伯梅要將之提升到本體層次來討論。換言之，他洞察氣氛涉及世界觀的存有問題。伯梅注意到，氣氛具有渾沌特性、難以言說或超越言說的特質，就像聲音振動、水紋綿延一般，它湧入一切、湮沒一切，同時讓萬有之間超越空隙，形成存有連續的整體氛圍。可見，氣氛具有流動、融通、一體的本體特質。所以無法將氣氛強行歸屬於感受的主體，還是割讓給存在的客體，因為它是主客未分前的互滲共振而形成的場所氛圍。不但無法確定氣氛的發出者，甚至連氣氛的界線也難以確定。它泯除存有物之間的界線，讓存有物之間回到原初的本體論關係。這也是氣氛為何那樣捉摸不定、難以清楚言說的徵結所在。伯梅特別形容這種身體與空間的互滲氛圍，是一種「情感聲音」的瀰漫。情感、聲音、氣氛、瀰漫等等，都具有滲透、流動、融入、交感等特質，而這些特質都不禁令人想像起「水」這一意象的多重隱喻來。而氣氛所蘊含的本體關係，亦可透過對「水」的隱喻來想像。⁸⁰氣氛具有一種道家所說的渾沌的特質，猶如《老子》恍兮惚兮的上善之水、渾沌之道。注意伯梅用情感、聲音的意象來形容氣氛，可見氣氛具有水的流動、融通、非分別的特質。而老莊「道通為一」的氣化存有論所迷漫的氣氛現象，最常使用的就是渾沌水域一連串相關的隱喻。⁸¹可見氣氛的

⁷⁹ 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 11。

⁸⁰ 試看巴舍拉（Gaston Bachelard）底下所言：「水把各種形象聚合在一起，溶解實體，在想象的非客觀化使命中，在它的吸收使命中，幫助了想象。水還帶來了一種句法結構，形象的持續連貫，以及形象的溫和的運動，這種運動激發同事物連在一起的遐想。」〔法〕巴舍拉著，顧嘉琛譯：《水與夢——論物質的想像》（長沙：岳麓書社，2005 年），頁 14。

⁸¹ 關於老莊的渾沌、氣化之道和水的隱喻關係，請參見拙文：〈從老子的道體隱喻到莊子

美學概念，可用道家的氣化宇宙來奠基，而道家的氣化世界觀，基本上則是從神話中的洪水神話之創世隱喻所轉化出來。⁸²

水的特質，正在溶解實體、聚合形象，它讓所有事物離開旁觀的客觀特質，成為持續相關的整體。也因為這種特質，使得水幾乎成為人們想像本體最好的興發意象。由此水經常以神聖性的姿態出現，甚至作為本體宇宙的聖顯象徵。可見水之所以成為廣被運用的隱喻，就是因為它具有本體論意味的象徵特質。這一點，伊利亞德對宗教神話現象的分析極為精采。⁸³水域就像「存有」（未分化的本體）之隱喻，而島嶼則是「存有者」（分化的個體）之隱喻。而島嶼的形式雖暫從水中浮現而出，但彼此間實不能絕對獨立與切割，因為它的底層仍是由未分化的水域所浸泡和連結。因此水域就象徵著存有整體的場所一般，而氣氛正是本體水域之非分別狀態所盈滿的力量之瀰漫。

本體論關係是指身體、空間、環境之間的存有密切相關性，而伯梅正是從這個地方看出，氣氛美學可以作為一種自然美學、生態美學的基礎：「當人能夠辨明氣氛在主體、客體間的獨特『間地位』時，氣氛才能成為一個概念。由生態學角度切入美學問題的新美學，則能提供一適切的理論框架。……我們如要確立自然美學，並將之作為關於自然的美的理論，就有必要重新擬定美學的主題。由此而為生的新美學，便是探討環境性質與個人情境（情感）的關係。氣氛則處於兩者之間，而聯接環境性質與個人情境。」⁸⁴

要闡明氣氛作為「新美學」的核心精神，最好的切入角度是從生態學來著手，這除了是因為伯梅的氣氛美學與自然美學密切相關（即自然生態世界做為環境整體所具有的美學基礎意義，而不是自然物作為主體的審美對象），也因為自然生態被重新理解為超越主客二分的環境整體之「場所」本身。換言之，氣氛是由渾

的體道敘事——由本雅明的說書人詮釋莊周的寓言藝術》，《當代新道家：多音複調與視域融合》，頁 337-395。

⁸² 有關道家氣化世界和渾沌神話、洪水神話的相關討論，可參見拙文：〈道家的神話哲學之系統詮釋：意識的起源、發展與回歸、圓融〉，收入《莊子靈光的當代詮釋》，頁 175-176。

⁸³ [羅馬尼亞]伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯：《聖與俗——宗教的本質》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001年），頁 173。這裏要特別注意的是，氣氛、氣、存有連續性等概念，也可以使用「水」的具體意象來隱喻。伊利亞德強調：「水域的神聖性與水的宇宙論及啟示論結構，二者都只能透過『水的象徵』，始能完全地被呈現出來。」

⁸⁴ 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 11-12。

然共生的動態場所中盈滿四溢的芬芳，它使得一切環境中的存有物皆捲入其內、浮沈其中，而沒有此疆彼界的絕對分割。伯梅上述所謂氣氛作為「間地位」，其意並不是指有個超出主客體之外的第三者叫做「之間體」，⁸⁵然後這個「之間體」，再連接主客以產生關係。作為「間地位」的氣氛，其實就是主客體的連綿共在之自身。一言以蔽之，生態環境就是場所整體，而生態環境的場所整體不是空洞空間或幾何空間，而是活力有機的深度空間自體。而空間自體支持並連繫一切的存在物，並使得部份不能離開整體。空間自體，其實就處於伯梅所謂的「間地位」。對空間自體不斷進行著力量的瀰漫和聚合的現象，伯梅乃以「氣氛」和「間地位」來加以說明。由此可說，生態環境、場所整體、氣氛世界乃是三位一體、一氣三清的關係。

空間自體強調空間的本體論特質，或者說，空間自體是空間的存有論基礎。這裏的空間自體其實就是存有場所本身，這個觀點也就是海德格所主張的「空間化」之深義。海德格認為空間是一個「原始現象」，並認同歌德所體會的：當人們真正經驗到原始空間現象時，必會感到震撼甚至恐懼。他認為物理技術的空間不能被視為唯一真實的空間，反而主張藝術真理所觸及的空間更接近空間的始源現象。他在〈藝術與空間〉一文中，就提出充滿力量運動味道的「空間化」一概念。他指出一般將空間當作「空虛（缺如）」，其實是淺薄而表面的，因為這種看似「空虛」的空間，其實有一種「產生」的力量。即這種「能產生」的空間自體，可以給出具體的位置。⁸⁶

海德格所謂「能產生」的空間，最能被藝術的實踐體現出來。而藝術對海氏而言，既是美學活動同時也是揭露真理的活動。因此藝術活動所觸及的空間自體，其實就是存有真理的開顯。這正可透過「空間化」來說明：

⁸⁵ 「之間體」一觀念，可類比於和辻哲郎的「間柄」，只是後者主要是由人與人之間的倫理學角度來談，而前者則是涉及更深、更廣的人和世界的角度來談。關於和辻哲郎的「間柄」倫理觀點，可參見楊儒賓：〈和辻哲郎論間柄〉，收入《異議的意義：近世東亞的反理學思潮》（臺北：臺大出版中心，2012年），頁401-426。

⁸⁶ 海德格：「空虛往往只顯現為某種缺乏。於是人們便認為，空虛就是缺乏對空穴和間隙的充滿。然而也許空虛恰恰就與位置之固有特性休戚相關，因之并非缺乏，而是一種產生。……空虛并非一無所有。它也不是缺乏。在雕塑表現中有空虛在遊戲，其遊戲方式是尋索著一籌謀著創建諸位置。」海德格：〈藝術與空間〉，頁487。

空間化如何發生？它不就是設置空間嗎？並且這種設置空間不是又有容納和安置雙重方式嗎？一方面，這種設置空間有所允許，它讓敞開之境運作起來，而敞開之境還容納在場之物的顯現——人的棲居就委諸在場之物了。另一方面，設置空間向物提供可能性，使物得以依其各自的何所向並從這種何所向而來相互歸屬。……位置總是開啟某個地帶，因為位置把物聚集到它們的共屬一體之中。在位置中起作用的乃聚集，即那種使物入於其地帶的開放著的庇護。那麼地帶呢？……它表示自由的遼闊。由這種自由的遼闊，敞開之境得以保持，讓一切物湧現而入於其在本身中的居留。而這也就是說：持留、使物入於其相互歸屬的聚集。⁸⁷

空間化的力量（不可見性）在給出位置（可見性）的同時，便隱沒了。即它在產生位置時，同時在表露自身時、又隱蔽自身。因此人們總是見到表面的位置（如《老子》所謂「有之以為利」），以為這就是空間的全部，卻忽略了使位置產生的本體（如《老子》所謂「無之以為用」），⁸⁸於是便遺忘了空間自體。海德格用「空間化」一辭來表示空間自體，當然是為了突顯空間「能產生」的動力本質。若以老莊影響下的山水畫來說，這種「能產生」的空間化現象，就是山水畫所追求的「氣韻生動」。不管是留白、或者流動的線條與變形，皆是為了顯現出這種「能產生」動感的氣韻空間。也正是這種生機活潑的山水空間，讓人興發出可觀、可遊、可居的倫理嚮往。⁸⁹而海氏除了指出，這種空間化的敞開，使得人們和萬物可

⁸⁷ 海德格：〈藝術與空間〉，頁 484-485。

⁸⁸ 法國當代建築家鮑贊巴克（Christian de Portzamparc），曾明言《老子》的空無觀念，深刻地啟發了他對建築的「超技術性」、「非功用性」之空間領悟：「我向自己提出了技術功能語言的專制問題。建築是否能夠走出這種專制，不再僅僅限於功用性？現代的建築形式也許只是對一種限制的技術性回答？我不是首先看見一種建築物的形式。我也看見空無的形式。我看見一個建築允許、容納一種『空』的形式，讓人在其中居住。有一天，我讀到老子在《道德經》裏這樣寫道：『鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。』在 80 年代，當我偶然讀到這篇文章時，我很激動。這就是我從 1972 年起嘗試言說的東西……『無』，幸虧有了老子，不再被感知為一種否定的元素。」氏著，姜丹丹譯：《觀看，書寫：建築與文學的對話》（桂林：廣西師範大學出版社，2010 年），頁 116-117。

⁸⁹ 關於山水畫的身體、空間、世界之關係，可參見宋灝的現象學式之描述：〈論述畫境——以現象學之觀點談中國山水畫與相關之理論〉，《中外文學》第 32 卷第 7 期（2003 年

以在位置上安家並棲居，更重要的是，他更指出空間化所敞開的容納，不但沒有將萬有切割、區分在不同的位置上；正好相反，空間化讓萬物之間朝向「相互歸屬」，它讓萬有「聚集」在「共屬一體」之中。可見，海德格的「空間化」其實是「使物入於相互歸屬的聚集」。海德格甚至強調：透過「物」在位置所帶出的空間性，使得「天地人神」這四方整體匯聚於「原初」的倫理關係之歸屬中，而建築物（如橋）正是爲了帶出這樣的邀請空間。⁹⁰

海德格上述的說法，似乎玄秘而難解。但如果將之放在氣氛美學的空間脈絡下，它們可能是在談論類似的經驗。它們都是爲了恢復空間的深度和力量，並將萬物之間的倫理關係，拉回本體層次來討論。所以，空間化、空間自體、氣氛、間地位、共屬一體，這些都是對「原始當前」（Primary present）世界的描述。「原始當前」這一概念，乃由影響伯梅甚多且強調「新現象學」的施密茨（Hermann Schmitz）所提出。其強調時間、空間、自我、同一性、存在等等看似純屬哲學概念，但它們在原始當前的現象之中，其實都具有身體感受性而非概念而已。⁹¹ 此種生活世界的原初體驗，物和空間的意義都不再是對象化的物體和幾何式的空間，物和空間都具有存有的深度，這深度就同時表現在它們的敞開和聚集。它們似乎都在發聲、都在流動，而人們也在聆聽中唱和它們、融入它們。而這種吟唱與聆聽的相互融入，所共創激起的綿延便是氣氛。在這種深度運動和融合的氣氛中，人自會從一種理智的認知狀態，轉化成一種情感的興發狀態。所以氣氛強調的會是一種聆聽、一種體知，其重點在於全身情意性地浸潤其間。

伯梅認爲氣氛美學作爲一種「新美學」運動，創新處約有三點：第一是恢復美學中「感性」和「自然」的地位，因爲它們在西方美學的發展主流中，長期被理性判斷和社會功能所取代了。⁹² 而伯梅主張「面對自然」和「情感參與」，才是

12月)，頁101-113。

⁹⁰ 參見海德格：〈築·居·思〉，《海德格爾選集·下》（上海：上海三聯書局，1996年），頁1188-1204。

⁹¹ 如王心運所強調：「據此看來，原始當前所具備的不同面向（這兒至少存在時間與空間的兩個面向）、身體的附著或『何處？』的那個何處，以及由主觀性如情緒、感受所帶來的個人主觀氛圍等等，彼此之間具有極密切與原初的關聯。」〈赫曼·許密茲論原始當前〉，《東吳哲學學報》第29期（2014年2月），頁7。

⁹² 伯梅認爲至少從康德起，對美學客體的審美判斷便漸漸取代了對自然情感的參與，〈氣氛作爲新美學的基本概念〉，頁12。

希臘美學的原初義，也是氣氛新美學所要回歸的基點。伯梅認為新美學第二個返本開新的特點就是：要恢復藝術情境當下的靈光氣氛之體驗，使人活在藝術情境的「現存的經驗」參與中，而不是憑理智去理解說明。換言之，氣氛美學強調的是超主客的存在氣氛之參與轉化，不再強調主體的語言對藝術客體的符號分析。例如觀賞畫作，重點在身體知覺被畫面所開顯出的顏色氣氛所觸動，彷彿進入畫家的心眼而模擬了意象興發的存在躍動，而不是以抽象的藝術原則強行對審美對象進行語言符號分析。因此伯梅大聲疾呼：「符號學把藝術品稱為『圖像符號』，以便把圖畫也劃歸為符號，這是一種扭曲。」⁹³這種扭曲，最大的弊病在於它將使藝術作品失去自身的本體價值，成了指示或符應在它之外的意義或客體之工具價值。因此伯梅反對符號學家埃科（Umberto Eco）將〈蒙娜麗莎〉當作本人的圖像符號代碼；贊成藝術史家岡布里奇（Ernst Gombrich）將這幅畫當作繪畫自身來看待，並由此主張人人皆可透過體驗畫面氣氛而獲得自己的存在轉化。第三是解放專業美學到現代生活世界的各個層面去，將眼光從高高在上的精緻藝術創作之關注，解放到生活各個知覺角落裏，使得美學成為無處不在的生活情境。從此美學工作乃是廣泛的氣氛生產，而人就在生活的一切知覺處來創造氣氛並參與氣氛。這樣的氣氛美學是平易近人、無所不在的。⁹⁴

伯梅將美學從狹義的純正上等的藝術作品之生產，解放為廣義的氣氛生產之美學工作，其實是想讓生活世界美學化成為可能，⁹⁵是要將藝術的氣韻帶向整個生活世界。或者說，生活本身就可以是氣韻普現的氣氛世界。類比來說，伯梅這種企圖類似於《莊子》將道的氣韻解放到一切萬物之中的「道在屎溺」之說；也類似禪宗將禪解放到行住坐臥中，強調「作用是性」的生活禪。因此伯梅提到杜象（Duchamps）的觀念革命，因為當他宣佈一件「現成品」為藝術品時，他便試圖將原本平凡給當下氣韻化了。這個觀念藝術的革命性意義在於，當杜象將「現成物」（如馬桶）重新置放在一個新的氣氛脈絡之下，而邀請人們從藝術的眼光來看待時，這就如同《莊子》「以道觀之」而宣告屎溺都可「化腐朽為神奇」一

⁹³ 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 13。

⁹⁴ 同前註，頁 14-15、22。

⁹⁵ 伯梅底下的觀點：「美學的主題將是意味著廣泛的美學工作，將概括的定義為『氣氛的生產』，而其範圍則從化妝延展到廣告、室內設計、舞台設計，直到狹義的藝術。」〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 14。令人想到漢寶德在台灣國內所推行的「全民美育運動」。

般。從此日常生活的一切現成物都可以重新活絡而氣韻化，而這也是伯梅氣氛美學所要進行的解放工作。⁹⁶伯梅要將藝術和生活給打通，但未必認同走向狂肆而熾的普普（Pop）藝術。伯梅雖將氣氛美學解放到生活的一切處，其實是要在生活的一切處儘可能地創造出美好氣氛，而非直接隨處肯定生活的一切氣氛。甚至這種氣氛新美學還要同時保有它批判的精神，如批判各種利用氣氛來合理化暴力、權力、商業、政治、宗教、文化工業的美學包裝。⁹⁷伯梅要發揮氣氛美學的批判性，當然和他對法蘭克福學派的辯證對話有關，也是他解放美學到生活世界中的必要防腐配備。即當美學的氣氛生成變成了氣氛控制，墮落為權力、暴力的最佳化妝師時，一種自我反省的「氣氛批判」，便需要立即啟動批判的任務。如此一來，伯梅還企圖讓氣氛美學保持一種不異化的批判精神。換言之，氣氛美學試圖在身體現象學與批判理論之間，保有它的橋樑功能。

六、氣氛美學中的自然、身體、空間、世界之難分難解

伯梅主張藝術品之為藝術品，重點不在於用審美判斷去分析它具有什麼樣的客觀特質，而在於它具有一種「越（出）」的力量。此力量造成一種洋溢的氛圍，這種力量的洋溢，本雅明就名之為氣韻，伯梅則順從日常語言經常使用的「氣氛」一辭。這洋溢的氣韻或氣氛，打破了主客體的區分，造成情景交融的「不確定性」。「不確定性」一直出現在伯梅對氣氛的描述中，它是氣氛的基本特質。對伯梅的氣氛新美學言，它非但不是劣義，反而彰顯了氣氛超出主客區分的「越界」特質。⁹⁸由於它是以無形（虛空）的方式而在場，常常造成可直覺感受卻難以名狀的弔詭。氣韻或氣氛不是可被對象化或客觀化的「存有者」，用海德格的語言說，氣韻、氣氛雖不離開存有者而獨存，但它卻以隱默之「無」來開顯其「存有」。而且正由於「存有之無」的氛圍滲透，才使得存有者之間得以回歸存有連續的本體關係。正如海德格的存有無法被語言對象化，本雅明的氣韻和伯梅的氣氛，也一樣難被

⁹⁶ 不過伯梅雖然注意前衛藝術家們，企圖將藝術的聖殿解放現實生活中，但嚴格講，他並不認為他們真正成功了，即這些嘗試仍具有其矛盾性。參見伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 15-16。

⁹⁷ 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 24-25。

⁹⁸ 伯梅強調：「由於氣氛現象夾在主客之間特殊的『間位置』，氣氛的地位很不容易界定，而使關於氣氛的言說成為正當構想。」同前註，頁 17。

語言客觀化。這個情況，就像對老莊而言，恍惚、渾沌這些「不可確定性」的「越界」概念，不但不是負面的，反而是「道通為一」的存有美學之基質。而「不可確定性」也同時導致流變之「道」，難以言說的隱喻特性。

伯梅不只表面引用了本雅明的氣韻概念，他更深入氣韻經驗背後的世界觀問題，明確主張氣韻概念的基礎就在於自然經驗。他更別具慧眼地指出，本雅明的氣韻經驗和身體知覺密切相關，並引用現象學家施密茨來發明詮釋。他同時注意到本雅明在對氣韻描述時，自然性和身體性都是以隱含的方式呈現，未被徹底顯題化。所以才繼續透過身體、空間、自然的重新討論，將氣韻經驗昇華為氣氛美學。伯梅精采地將本雅明的氣韻，放回自然情境那一悠閒無事的渾然忘我。而這種悠閒無事涉及主體狀態朝向本體轉變，此時人的身心處於全然無為的敞開擴散狀態，不再對自然萬物進行語言的指涉分類，人幾乎呈現無用無為的閒適，放下理性和技術的宰控。當下此際，萬物回歸物之自身，人也回歸人之自身。此時此刻，人頓然直覺氣韻源源不絕地從萬物中湧瀉而出，並且在人和萬物之間，體會到難以名狀的氣氛。如風、如霧、如水般地湧向前來，然後將一切湮沒在莫名之流中。伯梅特別使用「呼吸」意象，來描述這種「共飲氣氛」的太和現象。當人們在氣韻情境中，他主要不是處在理性思維的判斷狀態，而是放下頭腦的焦點意識、回歸知覺的全身狀態。這是一種看似有隔、實乃擴散的全身敞開之狀，⁹⁹因為當全身浸泡在存有連續的一體氛圍時，身體便在自然氣氛中自由地「呼吸氣韻」、「吐納宇宙」。對此，日本學者山口一郎也從現象學的角度分析氣與身體的關係，對「氛圍氣」提出相似的觀察結論：

流動的氣的一個重要方面還在於：氣不是每次都被封閉在自身軀體內，而是流動地穿過宇宙的整個本質。在人之間，流動的氣作為交互主體性的身

⁹⁹ 這種擴大感可與波特萊爾的「遼闊感」、巴舍拉的「浩瀚感」相呼應：「波特萊爾的關鍵詞，『遼闊』，因為這是一個帶來平靜與一體感的詞；它開啟了一片空間，一片無界限的空間。這個詞教導我們深深呼吸著棲息在遙遠地平線的空氣，那端的氣息遠離引人焦慮的幻想牢獄。」、「浩瀚感是個屬於白日夢的哲學範疇。白日夢無疑地以各色各樣的景象為資糧，但是透過一種自然的趨向，它更能冥想其龐然巨大。這種對龐然巨大的思忖形成一種十分特殊的態度，一種異於其他的靈魂狀態，白日夢將夢者送到切近的世界之外，將之置於一個烙印著無限的世界之前。」參見巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化事業公司，2005年），頁293、279。

體間的原立義而向我們顯現。這種氣氛的直接的原立義既非實在的因果立義，亦非他人意向的動機引發的立義。它是前述謂的、前反思的直接被給予。……當某人有意識地回應或行動時，作為氣氛的氣總已經在起作用。一種氣氛持續的流溢，同時與其他的氣氛一起發動，就造成了一種像在兩者之間共同發動的響應。在日語中，「氛圍氣」就是氣氛的意思，從最初就意味著人際間的、包圍著人的、滲透的、情緒般的環境的某種東西。¹⁰⁰

就是對「氣韻納入身體」、「氣氛灌注全身」、「空間湧瀉情感」的體會，使得伯梅理解到氣韻體驗全然是一種身體的存在處境，這個處境使人和萬物共同融入自然環境或場所整體。而整體場所就是深度的空間自體世界，其中正不斷地奔瀉出可以召喚、興發人們情感的力量氣氛。換言之，伯梅要使身體、情感、空間、氣韻、氣氛、自然，都在存有的本體論層次中交纏難分，在原初性的情境中遇合為一。因此伯梅非常強調氣氛、空間、身體的「情境」關係。伯梅所謂氣氛的越出、湧瀉、外射等特徵，若以《莊子》的概念來描述，則涉及「化」與「通」。所謂「化則無常」、「通天下一氣」，皆在強調主／客、物／我「之間」，有其不斷「越出」與「侵入」的通化現象。而這種氣化流通現象最精微而極緻的體驗，可以涉及山口一郎的「流動地穿過整個宇宙」。例如表現在真人氣化身體之景觀上，如〈刻意〉篇所描述的：「精神四達竝流，無所不極，上際於天，下蟠於地，化育萬物，不可為象，其名為同帝。」¹⁰¹

伯梅承繼了施密茨由現象學的方法來描述日常生活對自然和空間的實存經驗（如雷雨情調、園林氣息），¹⁰²然後再進一步透過身體哲學來詮釋氣氛體驗的身體空間特性。施密茨不認為氣氛是一種主體心靈的情調投射，因為這樣理解不合乎現象學的事實，反而是「逆現象的」。¹⁰³真正的現象經驗其實是身體在場的做

¹⁰⁰ [日]山口一郎：〈從胡塞爾發生現象學的角度看氣的現象〉，收於倪梁康、陳立勝編：《中國現象學與哲學評論·第八輯·發生現象學研究》（上海：上海譯文出版社，2006年8月），頁62-65。

¹⁰¹ 《莊子集釋·刻意》，頁544。

¹⁰² 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁18-19。

¹⁰³ 東方那種山水特殊的抒情體驗（甚至脫情體驗），或許也是「逆現象的」。換言之，是主體消融在自然空間中而與氣氛共振，而不是封閉主體的情感投射。故伯梅言：「山谷不是因為在某種程度上類似明朗的人，之所以明朗，是因為散發出來的氣氛是明朗的，而

開經驗，一方面身體在深度空間中對空間敞開其呼吸，另一方面則是空間自體對敞開的身體起著力量的擄獲。所以氣氛不是靜態的物體，而是可以抓住人的情感力量之撼動：「在現象上存在的，即可以感受到的就是人體的、以『張力』與『舒展』的關係所構成的『經濟』，以身體的感應而表現出來的『深切撼動』。於是，施密茨可以給情感如下的定義：種種情感為『無定址的奔瀉的種種氣氛，身體給置入其中，且為深切撼動的方式所襲擊，而此深切撼動之模式即是擄獲』。」¹⁰⁴

換言之，此時身體和空間處於一體共振的流通感，即為氣氛之身體現象學的描述。氣氛既不可化約為純是物體或空間所發，也不可化歸為單是主體的心靈投射，它是在前主客的原初經驗中，¹⁰⁵相感相應所共同蘊釀出來的整體流動。此種情景交融的身體——空間體驗，即是難以名狀的氣氛體驗。在這裏，身、心是無隔的，物我是無隔的，空間和氣氛也是無隔的，最後，人、物、空間、自然乃呈現在一體的場所氛圍中。而這個「一體情境」的哲學基礎之說明，必然要超越西方的知識論層次，並導向梅洛龐蒂所謂「情境存有論」(The ontology of situation)、
「體現」的世界(the flesh)，才得以充分證成。海德格的「在世存有」就是直接正視人是活生生地處在世界的情境中，因此其存有論必然而回歸生活世界的情境，而梅洛龐蒂便將之發展成情境存有論，尤其透過身體和空間來證成。¹⁰⁶

氣氛做為一種情境存有論，首先必須對主體的理解有深刻的改變，不能以身心二元論的傳統，將處於情境氣氛下的人理解為「情感內向化」的心靈，否則情境就只成了主體情感的主觀投射。伯梅要將人的存在導回具體的場所，這個場所就是「身體——空間——環境」無法分別的情境。據此而可說：我就是身體的存在，我就是空間性的存在，我的知覺是環境帶來的感觸與情調。

山谷的明朗可以使人的心情變得明朗。」同前註，頁 21-22。

¹⁰⁴ 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 18-19。「張力」與「舒展」，王心運譯為「狹密化」(Engung)與「舒展化」(Weitung)，參見〈赫曼·許密茲論原始當前〉，頁 8。

¹⁰⁵ 何乏筆：「氣氛的概念是想突破太過狹窄的情感觀念，就是主客之分所造成的情感的內向化及個人化……就二元論而言，主觀的情感是內在的而客觀的空間是外在的。氣氛的概念正好打破這種格局，成為主體與物體之間的媒介……氣氛概念的跨文化潛力，因為同時能夠涉及到身體、自然和社會三層面。」參見何乏筆：〈公共道場談論氣氛美學與紫藤廬〉，頁 46-47。

¹⁰⁶ 鄭金川：〈身體與思想專輯：梅洛龐蒂論身體與空間性〉，《當代》第 35 期（1989 年 3 月），頁 35-36。

伯梅接著施密茨的身體現象學，要進一步打破身心二元論，以使心靈活動落實在身體這個具體的場所作用中。要打破孤立的主體，以使人成為向物體、向空間、向世界的敞開者，這除了要將主體從孤立的理性思維還原為具體的身體知覺，以通向空間和環境之外（即承繼施密茨還原回心靈的身體性和身體的情感性之外），他更要從一般所謂客體的物之面向，提出「物的外射作用」，來打破封閉的物體觀念，以使「物」在空間與環境的整體情境脈絡中，也成為不斷能召喚、興發人們知覺感受的力量洋溢。換言之，伯梅想要同時進行雙向改造的運動，一方面將封閉的主體我解放為敞開的身體主體，另一方面將封閉的客體物解放為敞開的力量物。如此一來，身體的肉身敞開和物的力量召喚，共同在空間自體的力量敞開氛圍中，一起進行相互參與、共鳴感應的氣氛創造活動。

身心的整體性和開放性得到解放還原，物體和空間的開放性和深度性，也必須得到解放還原。如此將使物從空間的確定性存在，解放為非確定性的開放存在。解放工作的首先任務，便是針對西方傳統以來，只將「物」理解為「存有物」，遺忘了「存有物的存有」之批判。伯梅認為物的敞開性、不確定性，就表現在所謂「物的外射作用」、「物的發音」之現象上。而氣氛正是：敞開者之情感性身體之流動作用和敞開物之外射作用，兩者交光互映所形成的整體效果。¹⁰⁷伯梅這種物的外射和發音觀念，其實是從身體的知覺經驗而來，例如顏色的光波共振、味道的芬芳洋溢、聲音的縈迴綿延等。物的顏色、氣味（不再是次性）所帶來的這些身體知覺現象，其實都具有外射特質——亦即輻射、越界、穿透之效力。萬物都具有不斷發出音頻的輻射力量，遂使空間成為一個力量交遇的張力場所，而物與物之間，物與人之間，絕對不可能彼此區隔無涉，它們時時都在進行不斷越出此界、穿入彼界的力量遊戲。

由於物的這種開放性所帶來的外射作用，結果將使空間充滿了力量的可能，如此一來，由每一存在物所外射的力量之交射，將使得空間成為力量場，此種空間才是有深度的空間自體。當人們對此深度空間敞開時，空間中的各種力量磁弧必會環繞穿透人的存在。同時人的身心整體也必會被興發出某種力量弧來加以回應。一來一還之間，身體對空間環境的知覺，便會感受到難以名狀、充滿力量感的真實洋溢，這便是氣氛。所以伯梅強調：

¹⁰⁷ 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 20。

基於物的本體論如此的轉變，有意義地構想氣氛便成為可能。氣氛是一種空間，就是通過物、人或各種環境組合的在場（及其外射作用）所「薰染」（tingiert）的空間。氣氛本身是某物的在場領域，即氣氛在空間裏的實存。與施密茨的雛形不同，氣氛不是理解為自由飄動的，與此相反，氣氛是從物、人或兩者的各種組合生發開來而形成的。因此，種種氣氛不是客觀之物（即不是物固有的特性），但又是物性的，是從屬於物的，因為物透過其（理解為外射作用的）特性來表述其在場的領域；同時氣氛也不是主觀之物（如同某種心靈沉態的確定屬性），但又是主觀性的，是從屬於主體的，因為是透過身體在場而可以感受到的，而且這樣的感受同時便是主體在空間中的身體式的個人處境。顯而易見，這種物的本體論的改變，對於美學理論而言是有利的，實存算是一種解放。美學工作的整個寬廣領域便可以盡收眼底了。¹⁰⁸

伯梅也強調他和施密茨的觀點有其細微差異，即他認為施密茨給予氣氛過大的獨立性，幾乎是可以獨立作用於物，而物純粹是接受的承載者。但對伯梅而言，整個生產美學的工作應該擴大為：物、我、空間一體無分之共振，方是氣氛的整體實相。即氣氛一方面可以說「既非客體、也非主體」，另一方面也可以說「既是客體、也是主體」。前者是就氣氛的非單向度、非片面性而言，後者則是就氣氛的互滲性、整體性而言。總之，主（知覺者）客（被知覺者）的嚴格區分皆不合乎現象學的體知經驗。在氣氛中，一切皆處於親密的原始關係中，顯然這是一種你濃我濃、物我無隔所不斷共創的美妙氣氛。而「濃」，正是上面曾提到過的融合互滲的特質，亦即渾沌、恍惚的氣氛之「水」意象。

開放性的物、物的外射作用、開放性的身體、深度的空間、力量的交感等等，都可以透過「氣氛」而得到理解和說明。身心的基礎，物和物的外射作用之基礎，就是力量場所、深度空間的基礎，也是身心物所共成的世界整體之本質。最後伯梅還要從對氣氛美學的哲學探討，發展到對氣氛的營造。他引用荷施菲爾德（Christion Cay Lorenz Hirschfield）的園藝理論，即在園林或風景公園中，如何選擇物體、色彩、聲音等等，以營造出具有召喚、興發情感作用的場所氣氛。眾所周知，自然氣氛的營造通常涉及物體、光線、聲音、氣味、人的感知等等交互作

¹⁰⁸ 同前註，頁 20-21。

用，所形塑出的休憩空間。而這種氣氛營造的美學工作，正是伯梅邁向生活美學的實踐：

按照荷施菲爾德的觀點，風景園丁的知識在於瞭解地境的性格是通過什麼因素而造成的。這些因素是水、光與影，是色彩、樹叢，是山，是石，是岩石以至於建築物。……問題是，這些因素在產生氣氛的整體中到底扮演何種角色。當然，整體是大於部分的，但此說明不夠。事實上，園藝使人在一定程度上置身於實存之中。但同樣的氣氛也可以通過語言或繪畫營造出來。自己閱讀還是聽別人朗讀的獨特之處就是，故事不僅告訴我們，在某一個地方，以某種特定氣氛所籠罩，而且還把這種氣氛本身牽引過來，召喚到我們身邊。與此相似，表達憂傷場景的畫作也不僅僅是這一場景的符號，而是營造出此場景的本身。由此看來，荷施菲爾德列舉的地境的種種成分，不是組成此地境的性質，而是這些成分也召喚來某種氣氛。¹⁰⁹

園藝空間的創造，顯然是伯梅氣氛美學實踐的好例子。因為園藝地景的空間，不是一個等待填充的空間，事實上一個好的園藝藝術家，必得對各個存有物在部份與部份之間所共振而出的氣氛，有極其敏銳的知覺感受力。所以他知道要選擇並邀請那些物體、形狀、顏色、聲音、光影等等存在物，並使其微妙地錯置在空間中，產生難以名狀的情境氛圍。這個空間情境，無法透過機械的分析方式得到確定或模仿，因為它是萬物之間力量的外射與發音，所共同形成的迴響之整體。整體永遠是大於部份的總和，因為整體是不可確定、不可分割的力量連續。所以當人走入力量迴響之庭園空間時，身體知覺必然被捲入氣氛的召喚，且由此興發與之呼應的情意迴音。人和萬物便在這樣「物中有我、我中有物」肉身交織的悠閒環境中，同時得到了釋放、得到了敞開。此時，物體、空間、身體、環境，都融入氣氛的美學芬芳中。伯梅的氣氛新美學之實踐，就是要將這種園藝空間氣氛的創造，落實到生活空間的每個角落，以實現一個充滿氣氛召喚的生活美感烏托邦。宋灝曾透過現象學家華登菲的「回應現象學」，描述了觀看日本庭園「以物觀物」之經驗，其結論認為這種觀物經驗，正可做為《莊子》「與物遊」、「與物化」的一種註腳：

¹⁰⁹ 同前註，頁 24。

華氏是根據梅洛龐蒂來強調人的知覺當中，凡物從一開始均有某種「腔調」，即某種「象徵性」，而且凡知覺對象首先是透過猶如某種整體風格一樣的知覺色調來感觸人並引發其回應式知覺活動……換言之，園中物是經由其「肉」各自體現之特殊「腔調」來觸發人的眼光，觀者一開始所面對所看根本不是「石頭」或「樹木」這種特質，反而是充滿種種「觸情」的一種氣氛。這情況恰好相似於他人的聲音在其向我說話時，自然而然地給我對他的個性帶來某種印象、某種感覺一樣，在知覺到並認識他人之前，其聲音業已將我投入某種氛圍，而之後我才開始展開所謂的觀看活動。……我眼光下的庭園中之物，從一開始根本不雷同種種物品，這些物原本上反而等於是種種落實於園中而「化為肉的感觸」。¹¹⁰

本文認為宋灝透過現象學所指出的「腔調」、「觸情」、「肉化感觸」等描述，確實可以和筆者上述所描述的：《莊子》的氣化、物化的「自然觀物美學」相呼應。又如林順夫指出六朝士人之所以能安於「朝隱」，其中原由之一便是藉由園林空間（自然）來轉化世俗在朝（名教）的主體焦慮，以暫時進入彷彿「遊於無何有之鄉」的烏托邦。足見中國園林極早就扮演著轉化身心、安頓身心的空間力量。而園林空間與氣氛創造在六朝的興盛，正和道家（尤其《莊子》）的自然審美觀密不可分。¹¹¹

除了對身體知覺、空間氣氛、自然生態等本體論層次的討論外，伯梅並不只停留在生活美感的烏托邦之歌頌。事實上，他並沒有放棄美學的社會批判力道，甚至強調要發展出氣氛美學的批判理論。對伯梅來說，像法蘭克福學派的阿多諾那樣區分純粹嚴格的藝術品和生活世界的應用藝術，將導致對生活風格和氣氛美化經營的漠視。而伯梅的氣氛美學卻要中止對所謂生活俗麗品的譴責判斷，反而要將生活世界的美學構造，從藝術商業的評判中解放出來。伯梅顯然認為他這種主張並不膚淺，因為有尊嚴的人之生活必然要包含美學向度，所以人對生活世界的美學氣氛之營造，符合人性的基本需求。更重要的是，他認為人由於必然具體存在於空間環境中，因此他不但具有參與創造空間的能力，同時更是一種責任。

¹¹⁰ 宋灝：〈物中有我：觀日本庭園〉，中山大學人文中心舉辦「臺灣、東亞與世界的互文脈絡國際學術研討會」會議論文（2014年10月），頁11。

¹¹¹ 林順夫：〈佳境豈應無何有：論六朝園林與樂園思想〉，收入《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論論叢》（新竹：清華大學出版社，2009年），頁137-164。

他有責任在生活空間中，讓自己和他人、萬物、環境一體和諧地開顯其生命自身。

總之，伯梅的氣氛美學的批判之路是雙向的，一方面他要批判所謂純粹藝術的美學傲慢，以解放生活氣氛的廣義美學實踐；但另一方面也要保持對擁有生活世界的「美學權力」現象進行批判，尤其對美學在生活中和商品、政治、宗教甚至暴力結合時，其所產生的美化、柔化、合理化的氣氛包裝，我們更應該時時保有敏銳的反省能力，不要盲目地被商業、政治、宗教情境所營造的氣氛，完全帶著走。¹¹²由於伯梅對政治、經濟權力的美學化批判，是另外一個值得討論的課題，但已超出本文的論述重點。這裏只提出一個總結性的觀點：即伯梅既要在生活世界的一切處，讓氣氛的生產活化，但又要防止政治、商品過度藉由美學化的包裝，所以如何和現實生活的美學氣氛達成自由的遊戲關係，便需有高度的自覺與批判精神。¹¹³

七、結論：《莊子》的自然美學與氣氛倫理

從伯梅對本雅明觀點的繼承與推進，可確認氣韻應放入身體的體驗脈絡，尤其在身體與自然的互相交涉、混搭侵越的整體氣氛中。這便呈現出本雅明和伯梅的美學體驗，都已超越主客二元的認知模式，觸及「在世存有」、「獻身於世界而存有」的原初自然世界。這並非科學思維所表象的自然對象，而是人可以安之、居之、遊之的自然風景。可以說，世界以自然景緻顯現自身，人以詩意方式居存、遊歷於自然世界之景緻中。此時，人與風景之間，遠非科學知識的主客二元能窮究。在此，氣韻氛圍生動迴蕩，人在世界中、世界環繞人，人居於風景、遊於風景、成爲風景。自然風景不是任何靜態的實在客體，它動態地交織在自然大地（萬物之深度空間）與可居可遊者（人之遊觀視域）的渾然一體之經驗中。¹¹⁴

¹¹² 伯梅：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，頁 28。

¹¹³ 對於伯梅氣氛美學的批判性問題，請參見何乏筆：〈精微之身體：從批判理論到身體現象學〉《哲學雜誌》第 29 期（1999 年），頁 162-173；〈修身與身體（二）——身體、氣氛與美學經濟之批判〉，《文明探索》第 15 期（1998 年 11 月），頁 63-73。

¹¹⁴ 此處所謂的「自然風景」，契近中國的山水景緻，遠於西方的風景畫。關於「風景」一辭的豐富意義，以及中國山水景緻與西方風景畫的差異，可參見幽蘭：〈景觀：中國山水畫與西方風景畫的比較研究〉，《二十一世紀》總 78、79 期（2003 年 8 月、2003 年 10 月）；另參見黃冠閔：〈出入山水間：風景現象學的一條通道〉，《哲學與文化》第 39

《莊子》中的自然萬物，既不突顯被認知的客體對象物，更不呈現效用物的工具姿態。透過與惠施的技術思維相對照，莊周處處顯現「與物相遊」的藝術趣味。自然萬物在莊周眼中，是一充滿氣韻生動、物化之美的風光，莊周總是忘我地融入其間、樂在其中，甚至成爲景物之一景。從惠施到莊周的轉變，既是從「有用」到「無用」的觀物方式之轉變，也是從「知」到「無知」的主體存在之轉化。然後呈現「無知之知」的虛懷狀態：

齧缺問乎王倪曰：「子知物之所同是乎？」曰：「吾惡乎知之！」「子知子之所不知邪？」曰：「吾惡乎知之！」「然則物无知邪？」曰：「吾惡乎知之！」……自我觀之，仁義之端，是非之塗，樊然殽亂，吾惡能知其辯！¹¹⁵

王倪的「吾惡乎知之」（無知），並非缺乏知識的「無知」，而是深刻反省人類成心之知、同一思維對「物」的分類命名之宰制暴力，然後將主體的「自我觀之」轉化成「泰然任之」的虛懷若谷，以便讓物在其自己地差異化顯現。正如南廓子綦歷經「喪我」的主體轉化之後，得以聆聽「吹萬不同，而使其自己也，咸其自取」的「天籟」物化之美。¹¹⁶而認知主體轉化（解心釋神）的結果，其實也和主體讓位給身體（虛而待物、聽之以氣）的敞開過程密切相關。如〈人間世〉有名的心齋修養，顏回的主體我就從「實自回也」（我），轉化至「未始有回也」（喪我），其中轉化歷程便從「无聽之以耳」、「无聽之以心」，最後上達全身心的氣氛融入，此即有名的聽氣狀態：「氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」¹¹⁷

「虛」才能真正重新面對萬物，它能將主體我的封閉給予淡薄打開（虛室生白），人一旦能虛薄自我，才能聆聽萬物之天籟交響（聽之以氣）。這種「與物相遊」的「聽氣」狀態，〈大宗師〉稱之爲「遊乎天地之一氣」。¹¹⁸真人這種「與

卷第 11 期（2012 年 11 月），頁 41-56。

¹¹⁵ 《莊子集釋·齊物論》，頁 91-93。

¹¹⁶ 同前註，頁 50。

¹¹⁷ 《莊子集釋·人間世》，頁 147。

¹¹⁸ 《莊子集釋·大宗師》，頁 268。

物為春」的氣化身體，¹¹⁹可謂十字打開而能與萬物感通。所以《莊子》對真人特徵的其中一項描述便與此有關：「若然者，其心志，其容寂，其顙顙；淒然似秋，煖然似春，喜怒通四時，與物有宜而莫知其極」、「精神四達並流，无所不極，上際於天，下蟠於地，化育萬物，不可為象，其名為同帝。」¹²⁰

真人身體的精氣神狀態，總是能在當下環境中，隨順自然而與它們相感相應、互相轉化。不管是春秋四時的節氣氛圍，還是切近身邊的物感呼應，真人總能與它們感「通」、合「宜」，隱顯之間都不製造害物氛圍。用梅洛龐蒂的話說，他「獻身於世界」而與萬物共榮共在，共同活出一幅物我相化相育的親密倫理關係。¹²¹因此我們看到《莊子》對「與物相遊」的逍遙美學之描述，總會或隱或顯地涉及身體與自然之間的親密氛圍，尤其散發出無害而相親的物我倫理：

惠子謂莊子曰：「吾有大樹，人謂之樗。其大本擁腫而不中繩墨，其小枝卷曲而不中規矩，立之塗，匠者不顧。今子之言，大而無用，眾所同去也。」莊子曰：「子獨不見狸狌乎？卑身而伏，以候敎者；東西跳梁，不辟高下；中於機辟，死於罔罟。今夫鰲牛，其大若垂天之雲。此能為大矣，而不能執鼠。今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無為其側，逍遙乎寢臥其下。不夭斤斧，物無害者，无所可用，安所困苦哉！」¹²²

對於莊子，人不是什麼時候都得採取「規矩繩墨」的實用標準來裁量自然萬物。

¹¹⁹ 筆者曾有幾篇文章討論真人的「氣化身體」，參見〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉，頁 1-43；〈《莊子》精、氣、神的功夫和境界——身體的精神化與形上化之實現〉，收入《莊子靈光的當代詮釋》（新竹：清華大學，2008 年），頁 119-166。

¹²⁰ 《莊子集釋·大宗師》、《莊子集釋·刻意》，頁 230-231、544。

¹²¹ 其實陶淵明的田園居可視為某種平實化的真人生活版，此如蕭馳指出的：「躬耕在這塊土地之上，才會不期然在某些瞬間，感受到與宇宙生命的契合。而這也可聊作歸返曩古樂世了。以此謂得『返自然』，淵明遂將魏晉玄學最重要的命題『自然』實體化了——『自然』於今只是鄉土園田，只是中古自然村落中在四季和日出日入中周轉的庸常農耕生活和家族繁衍。」參見蕭馳：〈陶淵明藉田園開創的詩歌美典〉，收入《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》（臺北：聯經出版事業，2011 年），頁 329。

¹²² 《莊子集釋·逍遙遊》，頁 40。

當人以宰制心態將萬物當成自然資源時，同時也將自己的存在轉化成掠奪機器(狸狽)。如此一來，人和萬物的關係，便不可能存在「逍遙」的遊戲關係，只剩下獵人與獵物的暴力與競奪。甚至人自己也可能成為他人眼中的獵物，大家一同掉入「人力資源」的生產鏈。彼此利用對方的「有用性」，結果一起困死在相互剝削的機辟網罟中。人與人、人與物之間的相刃相靡之「利害」關係，並非莊子心中嚮往的人文風景、自然風光。莊子更傾心於：物「無用」、我「無害」的和諧景緻，也就是物我相遊的融洽好氣氛。這種不製造暴力氛圍的無害處境，莊子運用了身體「寢臥其下」的閒散姿態與均勻呼吸來呈現。

莊子描述了人樹之間的悠然風景：「樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎无爲其側，逍遙乎寢臥其下。」這種悠然，就發生在浩瀚無遮的遼闊地平線上，同時把人之視域與想像帶往無限天地。它幾乎讓我們再度回憶起本雅明的氣韻體驗：「時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，沿著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一節樹枝，直到『此時此刻』成為顯象的一部份——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的靈光。」莊子與本雅明這種逍遙與氣韻的呼吸體驗，一則都發生在浩瀚廣闊的自然風光中，再則兩者的自然體驗也都隱含著特殊的身體感受在背後。莊子這種「無何有之鄉」的廣漠體驗，也讓人想起法國想像現象學家巴舍拉所謂「日夢玄想」的詩意體驗。即透過自然意象對身體的騷動，產生一種既切近又遼遠的知覺擴張之空間感：

浩瀚感是個屬於白日夢的哲學範疇。白日夢無疑地以各色各樣的景象為資糧，但是透過一種自然的趨向，它更能冥想其龐然巨大。這種對龐然巨大的思忖形成一種十分特殊的態度，一種異於其他的靈魂狀態，白日夢將夢者送到切近的世界之外，將之置於一個烙印著無限的世界之前。……意即，他逃離左近的物件，並立刻遠逝於他方，處於他方空間中。當這個地方在自然環境裡，也就是當它不是座落於往昔之屋，它就是廣闊浩瀚的。

123

眾所周知，巴舍拉除了是位科學哲學的專家之外，他更是一位出色的法國現象學家，尤其最能將「自然物質」可給人們帶出的「日夢玄想」，有極為動人而深刻的

¹²³ 巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，頁 279。

現象學描述。這也是他企圖用「空間詩學、夢想詩學」來克服自然科學對自然萬物那種單一而貧乏的對象化面對方式。¹²⁴可以說，他將海德格晚期企圖透過「物」來揭露「存有」的詩意棲居方向，給予了極佳的另類落實，對此他乃稱其為「直接的存有學」(direct ontology)。¹²⁵他善於從空間中各種原初自然萬物的詩意象興發，去一一揭露其中「物」的浩瀚體驗。所謂「浩瀚」(immense)是他的特殊用語，關涉人和物共在於自然宇宙中所敞開的無遮經驗，而這樣的體驗既不離自然物象、也不離身體感知，而自然與身體的交織經驗具有空間綿延的悠然感受。¹²⁶這裏我們看到了本雅明的氣韻體驗和巴舍拉的浩瀚體驗，一樣具有自然詩意美學的身體體驗基礎在。而以往西方在賤斥身體、低視自然的形上學偏見下，往往錯估或錯過了這種體驗的深厚內涵，如今在現象學擱除偏見的還原與描述下，其中的內在超越性之體驗意涵乃逐漸明晰起來。換言之，現象學的描述可以讓「悠然難言」的存有體驗，獲得另一種語言向度。而巴舍拉也在《夢想的詩學》中，不斷透過童年的身心經驗來描述非主客二分的原初經驗，並透過榮格的能動想像和原型意象，來探討原初自然物質所帶出的宇宙性向度，這裏也有他和榮格「分析心理學」的神話研究之對話脈絡。而重點在於，神話的「物觀」乃是一種可以啟動、召喚人們進行宇宙玄想的世界觀。總之巴舍拉的「日夢玄想」絕非空想之白日夢，而是物我、主客、時空界線漸趨模糊後的物之存有體驗。¹²⁷

在筆者看來，無為與逍遙的「寢臥」，是一種敞開而柔軟的身體狀態，並與

¹²⁴ 可參見他底下的系列著作：《空間詩學》、《夢想的詩學》、《水與夢——論物質的想像》、《火的精神分析》。這一系列著作皆具有將自然詩學與存有體驗結合的「直接存有學」特質。

¹²⁵ 《空間詩學》，頁 36。

¹²⁶ 據法國學者 Jean-Jacques Wunenburger 對巴舍拉的詮釋，巴氏這種直接存有學的體驗亦隱含深刻倫理向度：「世界與我的這種相遇，是恩典的時刻，是轉折的時機，是良機的結果，亦即希臘文意義下『佳遇』……當我們達到這一罕見時刻時，我們的眼睛與世間的無償獻祭品是同調的，我們突然間陷入一種狂喜狀態，在一切智慧中，這構成了最高的人生形式。」參見 Wunenburger 著，黃冠閔譯：〈揭露自然的想像力〉，《哲學與文化》第 37 卷第 4 期（2010 年 4 月），頁 44。

¹²⁷ 黃冠閔也曾發表論文論述巴舍拉的「想像」和《文心雕龍》的「神思」，並運用巴舍拉的生動想像來詮解《莊子》的自然體驗。參見氏著：〈神與物遊——論《文心雕龍》中的想像中介問題〉，《漢學研究》第 23 卷第 1 期（2005 年 6 月），頁 165-192；〈生動性：想像力與自然場所〉，《哲學與文化》第 37 卷第 4 期（2010 年 4 月），頁 93-125。

大樹周圍的自然廣漠情境氣韻融合。此時，人卸除對物的機心目的，純粹只是與物共在而相忘相遊。而這種日夢玄想所開顯的自然意象，既是當下契近，也屬廣闊浩瀚。值得再三提及的是，無礙而融洽的共在氣氛，似乎已流動著一種物我之間的原始倫理關係。這種原始倫理的親密關係，並不以倫理規範來呈現，也不存在語言的強制分類，反而只有當人能將主體的有為操控欲望（害），調整成身體與萬物連綿共在的柔和氣氛（無害），方能在悠然相遊中體驗「相忘江湖」之親密。¹²⁸例如莊子底下與惠施的對話焦點，便圍繞著人是否能夠回歸身體與世界共在的原初倫理氛圍：

莊子與惠子遊於濠梁之上。

莊子曰：「儻魚出遊從容，是魚之樂也。」

惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」

莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」

惠子曰：「我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂，全矣。」

莊子曰：「請循其本。子曰『汝安知魚樂』云者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。」¹²⁹

兩人在散步情境所發生的對話，惠施在意的是辯論之輸贏，但莊子心思絕不在此，它顯然另有教外別傳之旨趣。惠施與莊子的差異，或許可再用法國漢學家于連（Francois Jullien）對認識取向（希臘）與呼吸取向（中國）的區別，來類比說明：「我的生存不斷地以兩種方式連接到域外：我呼吸，而且我知覺。然而，或我偏向凝視及認識的活動，這是希臘的選擇，其導致將現實首先看成為認識客體，其中精神從視覺的感性知覺提升到本質的建構，並且視覺被理性所修正、結構化和跨越。或我的世界觀不是奠基在認識的活動上，而是奠基在呼吸上，這是中國的選擇：因為我透過一呼一吸、一進一出（內外）而活著，我便推斷到一種形成世

¹²⁸ 魚的悠遊意象和人魚相忘之樂，經常出現在《莊子》書中，它們反映出比善惡二元倫理規範更原初的親密性。如〈大宗師〉言：「泉涸，魚相與處於陸，相呴以濕，相濡以沫，不如相忘於江湖。與其譽堯而非桀也，不如兩忘而化其道。」《莊子集釋·大宗師》，頁242。

¹²⁹ 《莊子集釋·秋水》，頁606-607。

界過程的調理變換原則。」¹³⁰惠施突顯了主體對客體的視覺與認識活動，而莊子則選擇沉浸在身體與世界的呼吸交換狀態（呼與吸即相應於史密茲所謂身體的「舒展化」與「狹密化」）。因此惠施的域外呈現外部化的對象世界，而莊子的域外則呈現內外難分的吞吐流變。而他們各自反映出兩種存活的主體樣態、身體態勢，以及兩種開顯世界的方式。簡單地說，惠施傾向於認識論式，而莊子傾向於存有論式。又或者說，惠施傾向於技術思維，而莊子傾向於詩意體驗。¹³¹而這兩種主體又將開顯出兩種對待自然萬物的倫理態度。以莊子的話說，惠施主體總是在生產物我之間的張力（一種「害」之氣氛），而物我之間的親密倫理關係必須建立在兩忘的和諧氣氛中（一種「無害」氣氛），而這才是莊子所嚮往的魚我之樂。¹³²

「魚樂與否」的關鍵在於：人是否有能力在生活世界裏，處處將自己融入與物相遊相忘的自然景緻中，甚至成為自然風景的呼吸吐納本身。莊子所謂的「魚之樂」，其實是人魚相遊、各在自己的悠然之樂。就像人與樹無害、無用地逍遙遇合一般。當人卸下對環境的有為干擾（人魚兩忘、漁鷗忘機），自然環境中在其自己的生命（如樹、魚、鳥），便會以它原本從容自在的自然物化狀態，呈現與環境祥和共在的生機百態。莊子的魚樂無害（或者列子的害鷗機心），重點當不在於辯論：人是否具備認識客體對象的情緒狀態之認知能力，而在於邀請人們暫時卸下主客對立的認識論模式，回歸到「與物有宜」的歡怡之境。在這種原始情境的感通氣氛中，人的肉身與自然情境中的萬物，自然處在兩相交感的悠然氣氛中。此時散步中的莊子，身體從容自在，而魚在水中也悠遊自得，這種物各自在、互不相礙的和諧氣氛，便是莊子一開始咏嘆的「（魚我之）樂」，也是他最後渴望回歸的「（世界之）本」。這個「本」指涉了人在生活世界中的原初倫理

¹³⁰ 于連譯文轉引自何乏筆：〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，頁 27。

¹³¹ 筆者這裏對惠施（知）與莊子（無知之知）的區分，只是為了強調兩者思維的主調特色，並非意指兩者是絕對的二元對立。尤其莊子和惠施的友誼甚深，兩者亦經常有知性的對話角力，所以完整描述莊子的思維景觀，應可同時包含「概念思維」與「隱喻思維」於一身。對此可參見劉滄龍：〈身體、隱喻與轉化的力量：論莊子的兩種身體、兩種思維〉，《清華學報》新 44 卷第 2 期（2014 年 6 月），頁 185-213。

¹³² 另一個可呼應《莊子》氣氛倫理一說者，如《列子》有趣之描述，只是相對於魚樂之無害氣氛，底下呈現出人對漚鳥有害之心的氛圍：「海上之人有好漚鳥者，每旦之海上，從漚鳥游，漚鳥之至者百住而不止。其父曰：『吾聞漚鳥皆從汝游，汝取來，吾玩之。』明日之海上，漚鳥舞而不下也。」楊伯峻撰：《列子集釋》（北京：中華書局，1997 年），頁 67-68。

處境，彰顯了人獻身於世界而存在的原初倫理情狀。¹³³而這個「樂」，消極面涉及無害、無為的去暴力干擾狀態，積極面則觸及物我呼吸共在的融洽情韻。

若以宋灝（Mathias Obert）的概念來說，散步中的莊子總是能「逆轉收回」而「步其自己」，故能在「氣感」的共在場域中，做出「不擾」「無礙」的環境回應，因此遊魚也就能不被干擾地「遊其自己」。也因為莊子這種「無用之大用」的平淡精神，宋灝反對用技術、效率（如惠施的效用論、于連的功效論）等目的論概念來理解莊子，反而要強調莊子這種逆轉收回的平淡生命，可以產生對西方現代性的擴張越界之力量邏輯產生批判性。而人魚悠遊之樂所觸及的「本」，這樣的「本」比主客區分、甚至比「間主體性」更為基礎，它才是人和人、人和物之間的互動基礎。正因為這種人我共在、魚我悠遊的氣感召喚與回應，促使宋灝強調《莊子》的「氣感」可以對身體現象學有所啟發：「《莊子》整個構想起點根本不在個人主體，以利其組成『間主體性』這種互動架構……互動之先在條件不在於互動者雙方的實體存在，反而在於流變的呼應、感應發生本身。每個人未嘗是孤立行動者，反而在遇及他者之前，他勢必藉由其身體自我和情態已經嵌入了一種呼應、感應氛圍而存在。是因為人業已是敞開著這樣的周遭世界，他才能向著共在於此周遭中之他人開放，而具體與之互動。」¹³⁴

「魚之樂」同時彰顯的是「莊子之樂」，涉及的是主客消融、情景兩忘的情境存有。當「我與它」的對立關係，轉化成「我與魚」的氣感情境，甚至「魚我相忘」地融入悠遊氣氛。這裏的「樂」是一種柔軟感、融洽感、沒有緊張感，它就像陶淵明「采菊東籬下，悠然見南山」的悠然之樂。此時南山與淵明頓然消解了物理幾何的空間距離，同時共在於自然存有之深度空間、詩意空間，產生出恍

¹³³ 正如現象學家羅姆巴赫（H. Rombach）所言：「按照生存存在論看，情況卻是這樣：人們並沒有帶著一個選擇的意識來面對一個真正的決斷，而只是處身於活動生存的基本狀況之中。然而這個活並不是意識現象，而是一個基本的『處身情態』，這個特徵完全外在於先驗現象學，並且通過生存存在論，通過對整體中緣起在的一個確定的存在狀況的描述才能被理解。」王俊譯：《作為生活結構的世界——結構存在論的問題與解答》（上海：上海世紀出版，2009年），頁14。換言之，人與情境共感的處身情態性，遠比意向性的自我更為原初而根本。而從羅姆巴赫來看，惠施這種認知意識的優先性，顯然是人的基本存有論之衰退模式。本文暫不涉及羅姆巴赫對胡賽爾的批評，甚至對海德格的超越。

¹³⁴ 宋灝：〈逆轉與收回：《莊子》作為一種運動試驗場域〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第3期，「畢來德與跨文化視野中的莊子研究」專輯（上）（2012年9月），頁183-184。

兮惚兮的連綿悠遠感。這種悠然與綿遠，《老子》喜用惚恍說之、《莊子》喜用渾沌和逍遙說之。而它們一同喜歡用流動交融的「水」意象，來隱喻這個充滿生機與柔和氣氛。而《莊子》更喜用魚在水中悠遊自在、來去自如的意象，傳達那美麗又氣韻生動的自然情趣。就在這種氣氛情境中，一切的存在物在其當下——包括人、魚及周遭背景的一切物境——既在其自己、又同流一氣，形成渾沌難分的氣氛美學。然而這種物我融洽的好氣氛，除了發生在人樹之間的逍遙之美，人魚之間的從容之樂，對《莊子》不陌生者，自然還要想起人蝶之間的物化美學：

昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？¹³⁵

莊周夢蝶的夢，一樣涉及的是主體跨界、物我難分的冥合體驗。¹³⁶它近乎巴舍拉的理想詩學之體驗，那種自然意象與身體邊界恍惚難分的詩意空間。¹³⁷這種狀態通常會發生在主體自我愈來愈淡泊稀釋，同時人的身體愈來愈柔軟放鬆，結果使得人和周遭的情境產生恍兮惚兮的連綿感通。例如，人（莊周）和自然景物（胡蝶）之間，難以劃分明確的輪廓界線，反而有一種恍惚流動的一體感。「不知周之夢為胡蝶，胡蝶之夢為周與？」可視為〈齊物論〉「天地與我並生，而萬物與我為一」的詩意表達。而這些物化美學、自然美學的經驗命題，都和《莊子》氣化的世界觀、身體觀連貫為一。這也是為何本文要透過本雅明的氣韻、伯梅的氣氛美學來相互發明印證。因為它們都具有自然、身體、氣化，三合一的理論結構。據此本文要總結地再次強調，這種一體感既發生在自然場景中，因此千差萬別的物化意象是存在的。再則它是一種身體經驗，尤其是身體與自然情景融合無間的氣氛體驗。最後這種氣氛美學同時蘊含著物我相親的原始倫理關係，即人與物各得

¹³⁵ 《莊子集釋·齊物論》，頁 112。

¹³⁶ 關於道家的自然物化美學的冥契內涵，參見拙文：〈道家的自然體驗與冥契主義——神秘·悖論·自然·倫理〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》，頁 225-288。

¹³⁷ 巴舍拉的白日夢狀態乃是：非對象性、去焦點化、恍惚悠然、無時間性、空間綿延的身體感：「當這般的白日夢攫住了冥想的人，細節變得模糊，所有的畫面消逝，光陰不覺流走，空間漫無止境地延伸。這種白日夢也許可以稱為『無窮的日夢』。」《空間詩學》，頁 284。另參見巴舍拉著，劉自強譯：《夢想的詩學》（北京：北京三聯書店，1997 年）。

性命自在與生機共榮。¹³⁸而一旦這樣的氣氛遭遇破壞，物我之間的悠然之樂便將靈光消逝、氣韻散去。而這個從「無害」到「有害」的倫理變質，竟存在於細微的氣氛轉變之機，可見氣氛倫理期待人們要有細膩的敏銳感受能力，而非一套行為法則的倫理規範。

本文企圖結論在：將存有美學、自然冥契、原始倫理三者，貫通為一。由於這樣的自然美學是建立在一種原初的世界觀，故美學和存有通而為一，並且可落實在身體體驗中。加上這種美學存有論或存有美學，是人和一切自然萬物身處原始親密的共在關係中，自然使人產生一種：無害、去擾、包容、祥和的淡泊之樂、寧靜之親。這樣的化物、愛物，傾向於泰然任之，讓物自賓自化、自暢生機，人只是無為地敞開，並守護這份寧靜祥和的倫理氣氛。而在這樣的倫理氣氛之中，生命彼此之間或許也滋生出互相轉化的倫理氣機。

當然，《莊子》一書不僅涉及人和自然萬物共在的和諧氣氛與原初倫理，也還涉及人與人之間的倫理異化之壓抑氣氛、政治權力之暴力氣氛，等等類似伯梅對氣氛的批判層次，對此《莊子》也仍然保有它的敏銳特性，尤其表現在它對微觀權力的批判上。對筆者言，不管是《莊子》對氣氛藏身於倫理政治的微觀洞察，或者《莊子》對倫理政治操控氣氛的批判覺察，皆可由此解讀出《莊子》的知識分子性格，對此筆者已有專書《道家型知識分子論：莊子的權力批判與文化更新》加以探討。¹³⁹當然，氣氛不僅藏身於倫理政治，在當今資本商品社會的美學包裝加持下，美學氣氛在日常生活的生產異化，也必須如伯梅那樣進行批判工作。此一商品氣氛課題，在古典《莊子》時代雖未顯題化，但做為當代新道家的開展，將來勢必要被納入嚴肅的思考課題。換言之，氣氛美學與氣氛倫理的強調，並不

¹³⁸ 宋灝亦極為敏銳地意識到「以物觀物」的另類道德意蘊：「新的一種存在狀態在觀看當中從物我關係這種『之間』湧現出來，我被物我之間落實而發生的這種觀看引入到非常單純『與物相處』的情境。此刻物即是物，而我就是我。然而，在庭園物為我所展開之『與物相處』無任何固定內涵的同時，我這場境遇不僅充實濃厚的美學氣味，它亦具深遠道德意蘊，使我抱著一種誠實的『物哀』態度，面對世界萬物和他人。」參見氏著：〈物中有我：觀日本庭園〉，中山大學人文中心舉辦「臺灣、東亞與世界的互文脈絡國際學術研討會」論文（2014年10月），頁16。

¹³⁹ 參見拙著：《道家型知識分子論：莊子的權力批判與文化更新》，尤其第二章〈孟子與莊子兩種氣論類型的知識分子與權力批判——「浩然之氣」與「平淡之氣」的存有、倫理、政治性格〉，頁43-116。

會一勞永逸地解決所有難題，每一時代所變現出的新難題，都將要求敏銳活力的思想持續面對各種權力變異的考驗。就在此處，自然美學的身體現象學的描述，有必要向批判理論吸收養分，如此或許才能讓自然美學不只偏安於個人的美學修養（內聖面），同時能產生倫理、政治、社會、文化的批判實踐（外王面）。

引用文獻

- 巴壺天：〈談禪〉，《藝海微瀾》，臺北：廣文書局，1987年。
- 毛怡紅：〈自然的自然性及其意義——海德格爾與胡塞爾哲學的一個比較〉，收入《中國現象學與哲學評論（第一輯：現象學的基本問題）》，上海：譯文出版社，1995年。
- 王心運：〈赫曼·許密茲論原始當前〉，《東吳哲學學報》第29期，2014年2月，頁1-23。
- 史作裡：《光影中遇見林布蘭》，臺北：典藏藝術家，2006年。
- 杜維明：〈身體與體知〉，《當代》第35期，1989年3月，頁46-52。
- 汪民安主編：《文化研究關鍵詞》，江蘇：江蘇人民出版社，2007年。
- 林順夫：〈佳境豈應無何有：論六朝園林與樂園思想〉，收入《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論論叢》，新竹：清華大學出版社，2009年，頁137-164。
- 幽蘭：〈景觀：中國山水畫與西方風景畫的比較研究〉，《二十一世紀》總78、79期，2003年8月，頁79-88、2003年10月，頁77-86。
- 孫周興：〈大道與本有：對海德格爾 Ereignis 之思的再考察〉，《現象學與人文科學：現象學與道家哲學專輯》，香港：邊城出版，2005年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1988年。
- 郭慶藩：《莊子集釋》，臺北：華正書局，1985年。
- 陳明玉：〈中國山水畫與老莊思想〉，《臺大文史哲學報》第26期，1997年12月，頁57-95。
- 傅偉勳：〈道家智慧與當代心靈——超脫心靈、齊物心靈與環保心靈的哲理奠基〉，收入《哲學雜誌》第13期，臺北：業強出版，1995年。
- 黃文宏：〈現象學的觀念：從海德格的場所思維來看〉，《國立政治大學哲學學報》第9期，2002年12月，頁63-98。
- _____：〈論日本近現代哲學的「感性論」傾向——以中村雄二郎的「共通感覺」為例〉，《臺大文史哲學報》第75期，2011年11月，頁217-241。
- 黃冠閔：〈神與物遊——論《文心雕龍》中的想像中介問題〉，《漢學研究》第23卷第1期，2005年6月，頁165-192。
- _____：〈生動性：想像力與自然場所〉，《哲學與文化》第37卷第4期，2010年4月，頁93-125。

_____：〈出入山水間：風景現象學的一條通道〉，《哲學與文化》第 39 卷第 11 期，2012 年 11 月，頁 41-56。

黃智陽：《知白守黑：道家思維在書藝中的實踐》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司，2003 年。

楊伯峻：《列子集釋》，北京：中華書局，1997 年。

楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第 30 期，2009 年 6 月，頁 209-254。

_____：〈和辻哲郎論間柄〉，收入《異議的意義：近世東亞的反理學思潮》，臺北：臺大出版中心，2012 年，頁 401-426。

劉滄龍：〈身體、隱喻與轉化的力量：論莊子的兩種身體、兩種思維〉，《清華學報》新 44 卷第 2 期，2014 年 6 月，頁 185-213。

蔡瑜：〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》新 34 卷第 1 期，2004 年 6 月。

鄭金川：〈身體與思想專輯：梅洛龐蒂論身體與空間性〉，《當代》第 35 期，1989 年 3 月。

鄭毓瑜：《文本風景》，臺北：麥田出版社，2005 年。

蕭馳：《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》，臺北：聯經出版事業，2011 年。

賴錫三：〈海德格從存有學立場對科技危機的反思與拯救〉，《文明探索》第 21 期，2000 年 4 月，頁 77-124。

_____：〈《莊子》精、氣、神的功夫和境界——身體的精神化與形上化之實現〉，收入《莊子靈光的當代詮釋》，新竹：清華大學出版社，2008 年，頁 119-166。

_____：〈道家的神話哲學之系統詮釋：意識的起源、發展與回歸、圓融〉，收入《莊子靈光的當代詮釋》，新竹：清華大學出版社，2008 年。

_____：〈當代新道家與深層生態學的存有論基礎〉，收入《莊子靈光的當代詮釋》，新竹：清華大學出版社，2008 年，頁 273-313。

_____：〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》第 16 期，2010 年 6 月，頁 1-44。

_____：〈道家的自然體驗與冥契主義——神秘·悖論·自然·倫理〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》，臺北：臺大出版中心，2011 年，頁 225-288。

_____：〈道家的逍遙美學與倫理關懷——與羅蘭·巴特的「懶惰哲學」之對話〉，

《當代新道家：多音複調與視域融合》，臺北：臺大出版中心，2011年，頁173-223。

_____：〈從老子的道體隱喻到莊子的體道敘事：由本雅明的說書人詮釋莊周的寓言藝術〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》，臺北：臺大出版中心，2011年，頁337-395。

_____：〈論惠施與莊子兩種思維差異的自然觀〉，《臺灣東亞文明研究學刊》第8卷第2期，2011年12月，頁129-176。

_____：〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉，《清華學報》新42卷1期，2012年3月，頁1-43。

_____：〈孟子與莊子兩種氣論類型的知識分子與權力批判——「浩然之氣」與「平淡之氣」的存有、倫理、政治性格〉，臺北：臺大出版中心，2013年，頁43-116。

_____：《道家型知識分子論——莊子的權力批判與文化更新》，臺北：臺大出版中心，2013年。

_____：〈氣化流行與人文化成——《莊子》的道體、主體、身體、語言文化之體的解構閱讀〉，《文與哲》第22期，2013年6月，頁39-96。

_____：〈《莊子》「即物而道」的身體現象學解讀〉，《中正漢學研究》第22期，2013年12月，頁91-136。

_____：〈《莊子》自然觀的多元考察與當代反思〉，第二節「牟宗三的主觀境界形態自然觀：唯心論減殺了存有活力」，《東華漢學》第19期，2014年6月，頁1-76。

鍾振宇：〈莊子的氣化現象學〉，《中國文哲研究集刊》第42期，2013年3月，頁109-148。

山口一郎：〈從胡塞爾發生現象學的角度看氣的現象〉，收於倪梁康、陳立勝編：《中國現象學與哲學評論·第八輯·發生現象學研究》，上海：上海譯文出版社，2006年8月。

中村雄二郎：〈感覺與想像的作用〉，收於吳神添譯：《哲學的現代觀》，臺北：財團法人群策會，2004年。

巴舍拉著，劉自強譯：《夢想的詩學》，北京：北京三聯書店，1997年。

_____，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，臺北：張老師文化事業公司，2005年。

_____，顧嘉琛譯：《水與夢——論物質的想像》，長沙：岳麓書社，2005年。

- 史泰司著，楊儒賓譯：《冥契主義與哲學》，臺北：正中書局，1998年。
- 班雅明著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1998年。
- 本雅明：〈超現實主義——歐洲知識界之最後一景〉，收入陳永國、馬海良編譯：《本雅明文選》，北京：中國社會科學出版社，1999年，頁189-201。
- _____：〈講故事的人——尼古拉·列斯科夫作品隨想錄〉，收入陳永國、馬海良編譯：《本雅明文選》，北京：中國社會科學出版社，1999年，頁291-315。
- _____著，王才勇譯：《發達資本主義時代的抒情詩人》，南京：江蘇人民出版社，2005年。
- 伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗——宗教的本質》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001年。
- 伯梅著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，《當代》第188期，2003年4月，頁10-33。
- 何乏筆：〈修身與身體（二）——身體、氣氛與美學經濟之批判〉，《文明探索》第15期，1998年11月，頁63-73。
- _____：〈精微之身體：從批判理論到身體現象學〉，《哲學雜誌》第29期，1999年，頁162-173。
- _____：〈氣氛美學的新視野：評介伯梅「氣氛作為新美學的基本概念」〉，《當代》第188期，2003年4月，頁34-43。
- _____：〈公共道場談論氣氛美學與紫藤廬〉，《當代》，第70卷188期，2003年4月，頁44-55。
- _____：〈如何批判文化工業？阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能〉，《中山人文學報》第19期，2004年10月，頁17-35。
- _____：〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，《藝術觀點》第45期，2011年1月，頁57-63。
- _____：〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，《藝術觀點》第52期，2012年10月，頁57-61。
- 宋灝：〈論述畫境——以現象學之觀點談中國山水畫與相關之理論〉，《中外文學》第32卷第7期，2003年12月，頁101-115。
- _____：〈生活世界、肉身與藝術——梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）、華登菲（Bernhard Waldenfels）與當代現象學〉，《臺大文史哲學報》第63期，2005年11月，頁225-250。

____：〈逆轉與收回：《莊子》作為一種運動試驗場域〉，《中國文哲研究通訊》第 22 卷第 3 期，「畢來德與跨文化視野中的莊子研究」專輯（上），2012 年 9 月，頁 169-187。

____：〈物中有我：觀日本庭園〉，中山大學人文中心舉辦「臺灣、東亞與世界的互文脈絡國際學術研討會」會議論文，2014 年 10 月。

里爾克著，李魁賢譯：《給奧費斯的十四行詩，第一部，第十二首》，收於氏著：《里爾克詩集》，臺北：桂冠圖書有限公司，1993 年。

海德格著，孫周興譯：《海德格選集》（上）、（下），上海：上海三聯書局，1996 年。

陳榮灼：〈The Chinese philosophy of art and Heidegger: art and nature〉，《Heidegger and Chinese philosophy》，臺北：雙葉出版社，1986 年，頁 157-163。

博蘭倪著，彭淮棟譯：《意義》，臺北：聯經出版公司，1986 年。

鄭和烈著，黃郁彬譯：〈人與自然的和諧：從東方觀點來看一種深度生態學的哲學聲言〉，《哲學與文化》第 13 卷第 3 期，1986 年 3 月，頁 164-174。

鮑贊巴克著，姜丹丹譯：《觀看，書寫：建築與文學的對話》，桂林：廣西師範大學出版社，2010 年。

戴維·羅伯特著，郭軍譯：〈光暈以及自然的生態美學〉，收於郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，長春：吉林人民出版社，2003 年。

羅姆巴赫著，王俊譯：《作為生活結構的世界——結構存在論的問題與解答》，上海：上海世紀出版，2009 年。

Bruce V. Foltz, *Inhabiting the Earth*, Humanities Press, New Jersey.

Wunenburger 著，黃冠閔譯：〈揭露自然的想像力〉，《哲學與文化》第 37 卷第 4 期，2010 年 4 月，頁 17-31。

Zhuangzi's Natural Aesthetics, Experience of Qi, Originative Ethics: Transcultural Dialogue with Benjamin and Bohme

Lai, Hsi-san*

[Abstract]

This paper investigates object aesthetics of *Zhuangzi's* "Tao by objects. However, in order to profoundly explain the aesthetics of existence theory of *Zhuangzi's* object play and appreciation, the author suggests that it is necessary to disclose them by three dimensions: *Nature*, *Qi* and *Body*. The author realizes that the aesthetics of *Zhuangzi* can be explained by *Nature*, *Qi* and *Body*. The author has studied the previous three dimensions through the literature of *Zhuangzi*. In this study, the author will combine the three and include *Zhuangzi* in a contemporary cross-cultural situation. By employing new aesthetic resources, such as the Aura aesthetics of Benjamin and the atmosphere aesthetics of Bohme, the author reproduces transcultural thoughts with *Zhuangzi* to create new classical meanings of *Zhuangzi*.

Keywords: *Zhuangzi*, Nature, Qi, Body, aesthetics, originative ethics

*Professor, Department of Chinese Literature, National Sun Yat-Sen University.

