

感動、感應與感通、冥通： 經、文創典與聖人、文人的譯寫*

李豐楙**

摘 要

劉勰提出道、聖、經及緯的創作架構，乃是呼應同一時代的經文創典，相較於佛教的佛、法、僧與道教的道、經、師，彰顯了聖人與文人的創典地位。從後代文論的鏡與燈之比喻可以理解，劉勰是依本土的圓道循環之理，強調「作者曰聖」的創作地位。而其創典則在於感應、感動的心、物關係中，道↔聖↔文的文字即為媒介的符號，可以呼應言意之辯。符號的媒介性質涉及道的顯示，文論所重者為聖人、文人作為中介而表現為經、文；而道經則重在玄聖如何冥通，而後示現於圖、文。佛教進入中土後則格義感應、感通以彰顯佛經的殊勝。劉氏回應佛、道而本源於儒家的創典，從而透露心之圖像如何被表現，也就可對應於譯寫，可證六朝時期聖人與文人的創典隱含了譯寫的觀念。

關鍵詞：劉勰、聖人、文人、譯寫

* 本文初稿曾在中央研究院中國文哲研究所舉辦「經典、聖人與中古文人自我形象之再思」國際學術研討會(2005年6月17日)宣讀。

** 作者為中央研究院中國文哲所研究員，E-mail: taotsang@gate.sinica.edu.tw。

故知道沿聖以垂文，聖因文而明道，旁通而無涯，日用而不匱。《易》曰：鼓天下之動者存乎辭。辭之所以能鼓天下者，迺道之文也。

——《文心雕龍·原道》

劉勰在《文心雕龍》開宗明義〈原道〉篇所說的這一段結語，既是綜述了「文」在起源上的神聖性、神秘性，也概括了歷史文化的發展與「聖」人的密切關聯。這篇置於文學原理之首的論述，在近代西方文學理論傳入之後，就被視為深切著明文學創作原理的簡潔陳述，雖則獲致一定的評價，卻也引發更多可以討論的問題。如果較諸鍾嶸之選擇專論《詩品》，則其探本之論確是顯得關顧較廣而格局亦較開闊，故能深得近代文論家的多方關注。不過產生這一文學思想的時代環境，遠比當今亟欲從純文學的認知視角所作的闡釋，當時的情況卻是複雜得多，原因既在劉勰本身作為撰述者的個人因素，也關繫當時所處的時代學風尚，乃是關心文學與經典的關係為何，並以「創」、「作」觀嘗試聯繫聖人與文人的中介身分。在朝代遞變頻仍的南朝政局下，到底何種政治、社會形勢會特別關注道與聖、經的關係，這一創作論的根本問題，是否為思想意識上「文學」覺醒的時代標記？何種文化情境促使當時文論家思索：論文之心為何需原始以表終，才能深切著明其為「文」的真諦？廣義意義下的文兼具文學、文化等語義，而趨於純粹化文學觀反而則逐漸限於純文學。故借由反思經典與聖人、文人的關係，就應意識到文學意識與文化意識的合一，作為文學原理的創作觀，就可體會聖人與文人如何在經典中交會。就這個議題反思經典與聖人、道與文的關係，在六朝期既有儒家傳統，也有道、釋二教的不同認知，就可一致提醒「文」的創、作是否存也在一種神聖性、神秘性？從不同經典到不同文本，道與聖人、文人之間各有不同之「感」：「感」字所複合的就有不同的面向，就具體表現為「感動」與「感應」、「感通」與「冥通」，諸多不同的辭彙反映不同層次的心理經驗，中古時代的文化劇變，從道到文可以經由不同的中介者：宗教的聖人或創作的文人，「表現」其神聖的至真或審美的大美經驗，其中既關涉樂論與文論的音樂與詩歌、舞蹈，也體現於儀式、神話的神聖文體，因而就可借此理解

不同的經典如何借用語言「譯寫」，這一翻譯的傳達過程，就涉及語言的符號性，如何在不同的經驗中傳達意義、旨意。經、典的本質就是創、作的問題，也就是聖人、文人如何「感」，如何表現「道言」與自然之道，這種至理與大美的神秘經驗。因此經典與文學體現宇宙的體驗，其一致性的究極之理與極致之美，表現在「感」的不同體驗層次，在此將從釋、道二教所賦予的宗教經驗，反思文人為文之心如何面對宇宙秩序，比較文學與宗教在同、異之間的「創作」旨趣，即以道教所建立的道、經、師關係，比較文學原理所強調的道、聖、經的關聯，就可發現儒、道、釋三家各有不同的經驗，都可再思文學的美感既是一種「翻譯」關係，從而理解聖人與文人為何是宇宙間的創作媒介。

1. 創、作：「道」與「文」間的聖人創、作問題

在漢、唐兩個王朝盛世之間，相較之下則魏晉南北朝的「末世」情境，社會秩序雖不能長期穩定，在文化上卻有覺醒的意義，此乃緣於變動時代激使一時文士深思「存在與秩序」的問題：如何而可使人「不朽」？目的即是為了探求存在的保證，以求超越時間的推移與空間的迫阨。這種強大的時代驅力，激發文人從事創造者亟思文學如何經典化，才能承擔「經國之大業，不朽之盛事。」聖人的事業如為文人所承續，這個時代儒者既已讓出社會、文化空間，則文士在創作上就可表現個性與才能上的自覺，從文人到文論家既已意識「作者曰聖」的創作表現，乃是末世多變促使其文化承擔，替代漢儒在儒術上所建立的王朝秩序。這一時期文學界即勇於創造新文體、新語言，而道教在江南各創教派，以因應佛教引介新的知覺方式，這些文學與宗教的不朽志業，就可與先秦季世的「哲學突破」比美，而另創「宗教突破」與「文學突破」的新局。¹在政經變動的局面下，所以造成文化突破的關鍵，

¹ 余英時所作的思想史觀察，參見〈古代知識階層的興起與發展〉，《中國知識階層史論》，頁30-38。

就是末世變亂所形成的時代驅力，激發宗教與文學在思想上認真思索如何體道？這種動力形成美感與宗教意識的突破，重新論述文學之「作」與經典之「聖」，在體道上所各自形成的一種神聖關係。

六朝時代文論家提出的論題，就如文士所揭舉的「名題」，或玄理家所提出的「名理」，所重都在「作」而並非「述」，表現出強烈的論理自覺。曹丕即在〈典論·論文〉中揭舉「不朽」的觀念，應與疫氣流行的生命無常有關係，乃為外在的誘因；而政事多變、名士多故，就易於激發生命的焦慮，確也加速宗教家與文人的自我覺醒。²儒學中衰後的經學、禮學，端賴世家大族的維繫，社會的這一文化空間激發其內在的力量，而人格上的覺醒也在美感意識上有新突破，才能重新認識自然而創造新感覺世界。這種文化傳統的傳承與創新，劉勰就在《文心雕龍·序志》上就明說文心之作是：「本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎騷。」文之樞紐作為一種究極之道，即強調為文之道正是創作之道，原本是由儒門經生所承擔的，乃轉而由文人或宗教家提出這個傳統。如此析論六朝時期知識(士)階層的個性覺醒，在個體意識上重視主體的價值，在文化上則承擔前「聖」的創作大任。

劉勰在論文之理上提出這樣堂皇的「文化傳統」，³作為文學創作上的經典化依據，原因即是肯定「聖」在「道」與「經」的中介，都需要「文」作為媒介。這種體會既是原本中土的文化傳統，也是早年在定林寺讀書山林的經驗，緣於接觸佛經的特殊經歷，確定佛典激發其構成其「經典」與「聖人」的關係。在僧祐(445-581)之前道安(312-385)已對於所譯出的佛經，明白解說其基本的觀念，而提出經、律、論的三藏與皈依佛、法、僧的三寶，並具體解明「十二部」所指稱的即是各種不同的說「法」方式。當時對於佛之所說，用以解脫眾生之苦的諸「法」，緣於經典功能上的相互差別，乃以「經」(sutra)為基礎，而律(毗尼 vinaya)、論(阿毗曇 abhidharma)各有所出。⁴僧祐即為一

² 有關疫病問題與〈典論論文〉的寫作時間，詳參王夢鷗先生，《傳統文學論衡》，頁 23-50。

³ 王金凌即以「文化傳統」解釋。《中國文學理論史》，頁 187-192。

⁴ 周伯戡針對這一問題有精闢的解說，〈早期中國佛教的小乘觀——兼論道安長安譯經在中國佛教史上的意義〉，《台大歷史學報》第 16 期，頁 63-79。

代佛教經錄的編纂者，劉勰又曾長期依止於此，早年雖則俗緣尚未能了，並不表示就不精熟內典的構成；只是此時用世之心仍強，對於中土文化、特別是對儒家的傳統經典，就可參照佛典而重新理解：東、西各有聖人出，都爲了傳達體會宇宙的秩序(道)乃分別方便說「法」；而後再由述者結集，才撰定功能各異的各種經典，俾使後世之人據以教習而傳承道與藝。故從佛典編纂的體例可以比較儒家的「經典」傳統，這一因緣使劉勰能更清晰理解：六藝之教與聖人、文人有密切的關係，從這一經驗作比較，就可理解撰述《文心雕龍》的開篇，即先論道、經與聖的關係。

如果劉勰曾受佛說一切經在諸法上有所啓發，然則面對中土的經典傳統，儒家之「聖」又如何說一切經？就此一點推理就可清楚意識：「聖」在「道」與「經」、「文」之間的關鍵地位。故在〈原道〉篇一再敘及「聖」的重要地位：「玄聖創典，素王述訓」或「夫子繼聖」，都對於「聖」在「創典」上肯定其創作意義；其次則在〈徵聖〉開篇所說：「作者曰聖，述者曰明」、「聖人之情見乎(文)辭」，所強調的「作」就是創作意。可見他綜合了儒學與玄學對於「聖」、「玄聖」的理解，因而刻意凸顯「創」、「作」與「述」之間的區別。這個文化傳統的形成乃是歷經多代聖人的創造，才奠定一個民族「人文化成」的根柢，確定所創制、創作的，是宇宙整個的秩序感，乃可經由「文」的媒介而明「道」。從道到文，就是「寫天地之輝光」的譯寫過程；譯寫的翻譯媒介就是「辭」，而創作一種雕飾、文「辭」的作品，正是文人與聖人在創作上的共通處。佛教的經典觀，就是將一切「經」推尊爲佛所說「法」，故使用功能各異的「十二部」就形成諸般相異的經典形式，如是突顯這位偉大的覺者，正以諸法說其所覺。相較之下則儒家一切經，即推及「玄聖」能體道而「創」，所創制的乃是經國的制度，形成可長可久的人文化成，這就確定爲何說經是「恆久之至道，不刊之鴻教」。經由兩個文明的文化比較所認知的，認爲佛弟子既然需尊「佛」所說一切「法」，而法又爲「僧」所傳述，如此「佛、法、僧」三寶的皈依程序，何嘗不可移以理解：儒家的人文化成過程同樣也是「道、聖、經」，此中吊詭的就是「聖」的地位如何比對，因爲立聖創典原本於「道」、體現爲「經」，然則孔子僅自謙爲述者，孔門弟

子則是傳述這一經典傳統者。這種理解是漢代的尊經風尚後，六朝人所認知的，創作、創制的即為「經典」，就可聯結「聖人」與「文人」的關係，並為文學的「經典化」提出一種準則。如是從文化論述，就可理解文化人、文學人為何均需「宗經」的旨趣所在，就是需以「文」作為譯寫的媒介，用以體現宇宙的整體秩序，是故「六藝」之於「十二部」，經由儒、佛的比較後，都同樣可取得「經典」的地位。

在這樣兩大經典系統的比較下，可進一步從「創」、「作」原理觀察劉勰的這一構想，圖式化成如現代文學理論的兩種模式，第一種的創作模型如圖 1。這四個座標之關係如何圖式化，其實關涉東、西文化下的雙方，如何據以思索宇宙創制秩序的基本模型，乃是兩種文化傳統下各自異趣的觀物方式。基於文化所形成的理論間不同的趣味，上圖即近於劉若愚所採用的圓形模式；⁵在圖 2 中亞伯拉姆斯(M. H. Abrams)以藝術品作為闡釋的對象，將其擺在中間而成為三角形模型。依仿這樣的西方思維，就可出現另一種模式，如圖 3。比較圓形與三角形兩種不同的模型所呈現出來的圖式，就可發現其間的差異就在於關注點有所不同：Abrams 認為第一要素即是作品，強調藝術品本身乃是「人為的作品」；然後關心何「人」所「為」者即是藝術家的問題，何「人」所「看」、所「聽」則為聽眾、觀眾、讀者。⁶而促成「人」有所「為」的因素為何？就是人物在行動、思想、情感和物質、事體上的本質，所構成的就是被稱為「世界」的中性詞；而劉勰對於「世界」則是使用超越性的「道」或「自然」。這種以作品為中心作為闡釋的主要對象，西方式的「觀點」符合其人文傳統，藝術批評這一創作原理，乃根據西方文化所形成的批評傳統，可分別使用「模仿說」或「表現說」，也就形成「鏡」與「燈」的兩種隱喻。但是在中土文化傳統下的六朝文論，劉勰所據以建立的創作原理，應該適合使用何種圖式作為模型：圓形或三角形？

⁵ 劉若愚修正 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition* (New York: W. W. Norton, 1953)，其所呈現的就是《中國詩學》。

⁶ Abrams 的著作已有鄺稚牛的中譯本，《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，頁 5-6。

感動、感應與感通、冥通：經、文創典與聖人、文人的譯寫

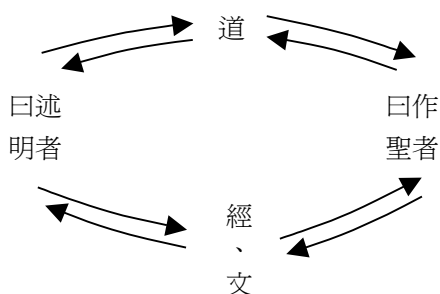


圖 1：道經出世圖

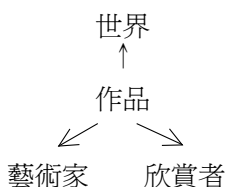


圖 2：M. H. Abrams 創造原理圖

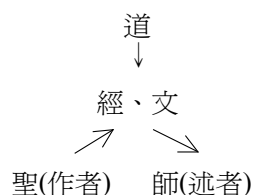


圖 3：擬仿 M. H. Abrams 道經出世圖

由於《文心雕龍》本身並未採用圖式表明四個座標之間的關係，若想要從兩種圖式中擇一以詮解其關注點，就需細心體會其在篇章上的次序安排，又如何能在篇中一再論述以表明其開創性的主張。蔡英俊即曾注意及此並嘗試比較兩種圖式間的異趣所在，認為圓形圖式者如劉若愚所表現的，乃是「常識上的正確性」；而三角圖式如亞伯拉姆斯，則是關注作家或讀者作為提出論述的主動者，故認為與西方論述傳統中的「再現」議題有關。如此的分析和論斷，其實關涉如何呼應中、西兩種文化傳統下的不同詩論，從而建立一個契合時新觀點的「中國古典詩論」。由於文學批評或批評史的趣味常會隨時代的改變而調整，現代人無論如何詮釋傳統中國詩論，其實多少已接受了西方式的論述傳統，也就不自覺地呼應了當代的論述傾向：前提就是視作品為「具有客觀獨立的存在特性，主要就在於作品呈現了一個自身具足並且可以為真的世界，因而其意義也就可以是獨立自足。」⁷這是現代學人所熟悉的文論潮流之所趨，即以「作品」作為闡釋的對象，因而比較強調其與「作家」

⁷ 蔡英俊的分析，參見《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，頁 65-80；頁 80。

間的密切關係，如此就構成一種「表現理論」的觀點；若是重在與「讀者」之間的接受關係，則是另一「實用理論」。在隨順這種新觀點之所趨下，既已接納「作品」作為中介論的現代詮釋，特別是隱含於論述底下的西方觀點：一種西方宇宙觀所形成的世界圖式。

問題的關鍵在於需就劉勰本身而論，他在前五篇所建立的論述架構，在排序及其分量上，「宗經」、「正緯」，特別是「辨騷」都與「作品」有關，其論文之旨趣所在，的確著重於為文者(作者)在創作上的學習、摸擬，故所「宗」者為「經」，而「緯」與「騷」乃輔「經」之所不足。然而現代人最感興趣的則是後半部：從卷六「神思」到卷十「程器」，基本上都被視為創作(作家)論、批評(讀者)論，自是也被認為契合西方論述傳統下的「表現」與「再現」。從這樣的文學理論觀點理解，不管是前五篇，抑或後半部的十九、二十篇，都常被等同視為模仿、表現之論，如此是否完全契合於劉勰當時的時代情境！在這個「文學」意識才初步自覺有存在價值的階段，當時是否真能自覺作品即為「客觀獨立的存在」？這是可以質疑的一個問題！原因並非只是今之學人已身在西方的詮釋或現代的詮釋觀點下，而是應如實體會當時的文人與文論家，乃是處於中古時代的中土宇宙觀下：在觀物方式、思維方式上也自然表現當時的文化心理模型。因此反思《文心雕龍》所建立的道與文之關係，並非只將其作為一個特別突出的個體，而是需考慮近從曹丕、陸機以下，遠從詩、騷之學的賦比興傳統以來，知識階層所建立的文化傳統，六朝的文人集團又在其中相互激盪，因而得以形成一時代的文學傳統。故在民族的思維方式下，如何具體表徵其反覆思索的結果，乃是不能不優先再思的前提。

劉若愚為何要採用圓形模式，而不依亞伯拉姆斯所提出的三角形模式？這一問題頗為「常識性」，因為作為一個長期浸淫於中國文化傳統下的，現代文論家本身並不自覺其異趣為何，只是一種緣於圓道循環的傳統宇宙圖式，自有其有意或無意的隱性影響：其一應為「自然」觀，其次才是循環論。如是就可理解劉勰為何這樣的安排：將「原道」、「徵聖」置於「宗經」諸篇之前；並以「聖」置於「道」與「文」之間作為中介。這就是緣於注重聖人

在創作上的關鍵地位，認為創典的「玄聖」者，正是將自然之文創為人為之文，也就是「道」(自然)與「文」(經典、文化)之間的關係，需有待聖人的創造性智慧才能如實體現；所以經典或緯書、騷體都可視為聖人創制的文化「模型」，自可成為後代文人學習、模仿的楷模。這個模型既是文化傳統，也是文學傳統，故可統括一個「文」的理型。而現代人卻較為重視狹義的純文學觀，就比較不容易體會一切文學都是根源於文化，文化心靈所呈現的自然就是道的體現。在儒家經學微末的末世情境下，儒家、經生本身既已飄零，而如何才能承擔維續文化傳統之任，就激發劉勰提醒能文之士需有所承擔。這一文化書寫就如同佛教中人所闡述的佛所說「法」，乃是一個民族共同體的文化承擔。故基於中土之人的宇宙觀，自然與文化就可以互補，文學所體現的經典，其根源所在即是宇宙的循環秩序。

在劉勰所認知的「道」與「文」關係，也就是「自然」與「文化」、「文學」的關係，乃是「道沿聖以垂文，聖因文而明道」的可逆狀態，「沿」與「因」兩個動詞所表現的行動「 \leftrightarrow 」，就是強調經、文者為自然道妙的表現形式，乃是「道」自然沿著「聖」而顯示，「聖」也應用人為之「文」以闡明「道」妙，就在交互的、可逆的關係中，聖人即是中介的譯寫者；然而述者、讀者也需依據(因)聖人的模型，才能「沿」經、文而後得以徵聖、體道。這種關係是否即可以「作者」為中心，才能依自然而「模仿」，並「表現」為經、文！根據劉勰的理路並不易分辨其究為「實用說」抑或「客觀說」，真實的是其為文之心既是「鏡」也是「燈」，既是反映也是映照。在意境論史上到底劉勰如何融會中、印的思維方式？比較明確的說法就是以中為體，而又容納、容受佛經的思維，基本上仍是立基於中土的宇宙觀，認為主客可以合一，故文之所「宗」者，即經、文仍在於道的體現，這就是「原道」真正的旨趣所在。

在六朝競相論述文論的風尚中，劉勰雖則綜合諸家之說，目的就在提出道與文可逆的創作模型。作為一代文論的根本，在溯源上及於文化、文學之創、作者，都由自然、作者與作品、讀者四個關係，整體關照經典、文學的形成，並借由道與文的關係突顯作者為「聖」的中介性，也對於述者、批評

者一再提醒：只有體會爲文之心才能從中獲致道妙。所以要建立一個本土的創作圖式，就是在圓道循環的可逆關係中，對於聖人或文人俱突顯其在創作上的關鍵地位，使這種「文」足以涵蓋一切「經」，而所有正典也就是「文」，並不偏於詩、特別是五言詩一體，故所關顧者大，其格局也較爲開闊。從開篇表現的創作論，在思想淵源上可就文學傳統的理論模型，綜合儒學與玄學、佛學的多方思維，建立一種契合於時代條件的文論。劉勰並不會限於儒、道或玄，因其文化傳統愈廣就愈能開啓唐代的意境論，其形成過程的一個關鍵因素，就是儒、玄之外也著重宗教義理，才使「聖人」與「文人」在「創」、「作」的刺激、反應論中，可以深化感應「感」字所表述的經驗，以之表現新感覺並建立新感覺世界。

2. 感應與感動：玄、佛匯通的兩個關鍵字

探討早期文人的創、作過程，需注意當時所形成一組關鍵詞：感應與感動，同樣由「感」字所複合而成詞，却分別被使用於文學批評與宗教文化，兩個領域都同樣關涉人與天(自然)、人與道之間的感悟關係。就在同一氣化的宇宙觀下，文人既有「感」於自然、萬物，就生發較常人爲深沈的感受，如何對這些感覺採用的回應方式：「感應」與「感動」，正在關鍵的一瞬間立即感覺。兩個關鍵詞用以解說天、人之間的交互關係，故在圓形模型中就成爲聖與道之間的可逆反應，這種關於整體性宇宙的論述型態，雖是解說古人與西方人、現代人在生存、感覺上有所異趣處，却也是當時人的真實感受。

從「感動」、「感應」的感覺經驗切入，可以理解在中國美學上其所具有的意義，黃景進在論述「意境論」的形成過程中，曾從音樂、詩歌的起源論述「感」及由此衍生的「感動」，這一美學史上的本土樣本被稱爲「感物論」。

⁸從早期的樂論到後來的文論，可從天與人的關係觀察自然與聖人、文人的接

⁸ 黃景進近期曾精彩論述，在中國文學批評史的研究上意境的衍變，詳參，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 52-95。

觸狀態，早期習於單用一個「感」字表現，後來卻逐漸複合為「感動」、「感應」等辭彙，表示晚出的鑄詞傾向在彰顯語詞上的多樣性，正是為了精確表述人與自然萬物之間，在接「物」之際有所感於「心」的感官經驗。到底文學的創、作是否可作為一種「神秘」經驗？這可從實質理解「感」字的出現與運用，就會發現早期面對至美、大美的極致經驗，就會興發出一種想要超越現實的體驗。在字源學上有迹可尋，因為造字初義上「感」字之從「咸」、從「心」，早期《周易》既有「咸」卦，用以表示交感之意、象，符合易之取象，能近取譬地從男女、陰陽的交感思維入手。所以〈易傳〉在說解「感」字時，就會擴充其義而指陳萬物因交感而化生。就形成古代中國所形成的原始思維、神話思維，相信表相世界中的物與物之間並非截然二分，而是可經由交感的關係彼此發生微妙的關聯，這就是「感應」的基本理念，在氣化宇宙的文化傳統上，對於審美或悟理體驗也就成為一種解釋方式。

中國思想史上認識論的基本條件，就在出之以名(字)的符號，對於宇宙萬物符號化之後再進行分類的秩序，動植飛潛均被方以類聚，從易象的取象類義到許慎的說解字意，都可代表古人對宇宙萬類的認識總結，此即為名學中類意識的實踐經驗。西方人士視之為「原始思維」者，就是認為古中國人相信：物類之間因同類交感，甚或不同物類者因源於一氣之所化，就可在特殊的非常狀態下彼此交互感應，故「感應」被視為交感巫術的原始思維。⁹既然在正常狀態下物與物、人與物之間可以發生交感關係，因而產生諸多與「感應」有關的經驗。先秦時期用以表述這類經驗的，就是宗教、神話與哲學各據以表述：原始宗教及神話思維的共通點，就是上相信人與物、物與物會發生超乎現實的感應，可用以認識生命存在的神秘經驗；¹⁰而在哲學的理性思維上，就比較著重於分類物類間相互感應的合理關係。兩者同樣都基於氣化的宇宙觀，在漢代所出現的「氣類」觀念就成為哲學的認識論基礎。

⁹ 原始思維的觀念，為列維、布留爾(Lévy-Brühl, Lucien, 1857-1939)《原始思維》一書所提出的，有丁由的中譯本。此處的回應乃因其中所論曾受中國感應現象的激發。

¹⁰ 神話的變化可參見李豐楙〈先秦變化神話的結構性意義——一個「常與非常」觀點的考察〉《中國文哲研究集刊》4，頁 287-318。

從正常的感官經驗上認識、感覺平常的外物，先秦到兩漢的樂論資料較早就闡述「感」字的精義，儒家學派的《荀子·樂論》與《禮記·樂記》等一脈相承都關注「感」的狀態，分別使用「感動」與「感應」兩個複詞，〈樂論〉即說：「使其曲直繁瘠廉肉節奏足以感動人之善心，使夫邪于之氣無由接焉。」或說「凡奸聲感人而逆氣應人」、「正聲感人而順氣應之」。既使用感動，也用感、應兩字，都是用以表達聲與心的感應狀態在於氣；而直接複合為「感應」一詞的，就如《荀子·正名》中說：「生之所以然者謂之性，性之和所生，精合感應、不事而自然，謂之性；性之好惡、喜怒、哀樂，謂之情。」荀子所論的現實經驗，認為「感而自然，不待事而後生之者」（《荀子·性惡》），乃是人的感官與外物接觸，而在知覺上產生的自然反應，這是不待學習而自有的知覺經驗。當時的語法習慣上使用單語者較多，但已逐漸精確化這類實踐上的經驗，而有增多使用相關複詞的情況：諸如「感情」就與「感動」、「感應」有關，都是表示耳、目諸感官接於外物、環境，而後反應於內心的感覺經驗。其後〈樂記〉的感物論也是由此進而引發，就在動詞上表達其如何「感於物而動」，成為後來一再使用的「感動」一詞，並以之闡述發明音樂或修養上的理論，基本上都與感「情」等性情、情欲的作用合併而論。

在現實經驗上所建立的審美經驗，許慎綜合了先秦到兩漢已漸明晰的觀念，將其解釋為「動人心」，正是表示「感動」的基本語義。這種用法到了六朝人就被直接運用於文論中，劉勰即常據此而連結為「感物」之論，如〈明詩〉篇所述的：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」或在〈物色〉篇闡明：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。」這種刺激↔反應的心理經驗被移之以理解創、作，就說是「詩人感物，聯類不窮。」這種感物在語意上即是基於「感動」，進而就意識到使心為之動的文藝心理體驗，當時既已就已逐漸被詩論家靈活地使用，鍾嶸〈詩品序〉中有名的一句話，正是「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」在這一脈相承的詩文論述中，都是基於氣化論而在文學創作上續加發揮，一氣之所化的經驗實踐於詩賦，就可理解其已觸及素樸的審美知識，以之解說「創」、「作」的根

源。對於物色可以感動於人心的狀態，表現文人如何以感官接觸外物，就將這一觸發內心動盪的狀態稱為「情靈搖蕩」，用以描述其感動於心所形成的感覺世界。這種運用「感動」辭彙的經驗，雖在兩漢諸子書上已漸成常例，但是猶未及深入探索「物」與「心」如何感動的觀物經驗，故從「感物論」進而發展為「意境論」，勢需將物論進而推至於境觀，這就有待佛教之出而後能大力推動，域外文化、思想的激發進而成為心識上的境意識，真正促進了「意境」在中國美學中的定性定位。

從正常的理性觀物經驗出發，在語言學史上就是複合「感於物(含事、人)而動於心」，進而成為「感動」一詞；相較於此，「感應」一詞也從起源期的模糊經驗，在這段期間內逐漸朝向超現實的經驗發展，原本使用「感應」即可單純用以表現心理或物理現象，《荀子·正名》所說的「性之和所生，精合感應，不事而自然謂之性。」這一用法用以表述生理上的知覺，乃由於荀子的思想傾向於合理化、人文化；而董仲舒則是大力倡導「天人感應」之說，「感應」二字就被賦予宗教神學的意義，用以指稱人與神格化之天的神秘關係，在行文中即普遍使用了「感應」一詞。而「感應」新意也逐漸區別於「感動」，多用於表達神秘性的經驗，因此就在後續的「宗教突破」時代被大力闡述，從而開啓具有宗教新意的感應經驗，此即道教與佛教是在這一期間各據其教義，分別各自建立具有新意的「感應」理論。

在漢代的氣化宇宙論下，「感應」一詞的使用，常在自然意與超自然意之間移動：比較趨近自然現象的感應，就如「雲從龍，風從虎」或「銅山西崩，靈鐘東應」之類生物或物理現象，就是蔡邕在〈琅邪王傳蔡朗碑〉所說的「靈龍感應」；但大多用以指稱徵應、災應的現象，劉向在〈對成帝甘泉泰畤〉即云：「且甘泉、汾陰及雍，五畤始立，皆有神祇感應。」又如孔融〈與韋休甫書〉云：「西土之人，宗服令德，鮮仇崇好，以順風化，萬里雍穆，如樂之和，雖為國家咸嚴感應，亦實士穀堪事之效也。」¹¹這些行文中的用例都傳續「報應」一詞的神聖意，專指人與天地神靈之間的感應狀態，

¹¹ 有關這類用法，均見於《全上古三代秦漢三國六朝文·全後漢文》卷 83。

乃在氣化思想上賦加一層神學意義，用以指稱天地間存在的一種神秘力量，凡人均可感應。天地即以象示現其神秘的訊息，則可推知聖王、聖人擁有非常的能力，故在神權體制上就感應的這種方式。原本兩漢是借感應學說合理化其王命，使神權與政權合一為政教體制，也就為宗教的突破奠定了足資運用的文化資源。

在這樣的大環境下，美學建構勢必回應氣化的感物方式，今人以純文學的觀念論述抒情傳統的形成，其淵源就是這一「氣類感應」所蘊涵的神秘體驗。¹²後來又如何經由佛教的格義而得以被深化，形成意境論的核心理念並激盪舊有的感應說。因此感應之說配合感物的感動說，就為審美經驗增加一種神秘性，人與自然之間的神聖體驗，並不限於宗教上的體驗，應是六朝文論、詩論中較不為人所知的面向。可能易被研究抒情傳統者所忽略的，就是「意境論」的發展過程中，佛經義理已融入新感應說，就成為整個審美文化中不可或缺的因素之一。到底感應所說如何經由佛教格義而重新注入？早在東晉的格義階段既已關注這一意識，就在慧遠(334-416)與殷浩(?-356)間曾展開一段對話：「殷荊州曾問遠公：『《易》以何為體？』答曰：『以感為體！』殷曰：『銅山西崩，靈鐘東應，便是《易》邪？』遠公笑而不答。」(《世說新語·文學》)這種「不答」的方式頗富於玄學作略，就是盡在不言中。問題就在精通三教的格義，大體仍維持其「神不滅」的佛教立場，有名的〈沙門不敬王者論〉就一再闡述感物與情的關係：「神化者，圓應而生，妙盡無名，感物而動，假數而行。感物而非物，故物化而不滅；假數而非數，故數盡而不窮。有情則可以物感，有識則可以數求，數有精粗，故其性各異。」(〈人形盡而神不滅第五〉)又云：「雖群品萬殊，精粗異貫，統極而言，唯有靈與無靈耳。有靈者則有情於化，無靈則無情於化。一有情於化，感物而動，動必有情，故其生不絕。」這就是佛教中人從格義詮解的感物說與感應說，

¹² 這一問題龔鵬程與蔡英俊展開的詩學對話，詳參龔鵬程〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉，中國古典文學研究會編，《文心雕龍綜論》，頁 313-345；蔡英俊前引書，頁 278-280。

¹³在「物 → 情 → 神」與「境 → 情 → 神(心)」的對應關係中，關注「感情」、「情感」在宗教修行中如何解決的問題。慧遠雖則利用格義方式以闡說情在感物、感動狀態下的作用，而真正的旨趣所在就是要超越情的負累；其中已隱然觸及聖人的「無情」，而視情為空為幻，正是他精通玄、佛而得以會通處。但是文人之表現於文的殊勝處又在於情深，佛教聖人則反是以情為累，文人之於聖人就此展開兩種不同的生命悟境。

基本上佛教中人援引感物以論心性，自是就《禮記·樂記》的「感物而動」說進一步有所發揮，只為方便解釋其心性說；而真正發揮其妙諦的「感應」真諦，就涉及譯經的語言及修行的實踐問題。早期東漢支婁迦讖所譯的《佛說般舟三昧經》，即云「何者，心無常規，其變多方，數無定像，待感而應。」¹⁴類似採用「感應」的相關譯語，就涉及兩種語意間的對譯問題，也顯示漢代的感應說在格義階段實有助於理解的方便。等到後來晉人承續感應舊義又多所發展，已成為一時的行文慣例，如劉頌〈除淮南相在郡上疏〉即云：「物類相求，感應而至，又自然也。」就將其視為自然意；而陳頴〈陳時務〉所說的「人神感應」之類，仍是天人感應說却愈加明確。¹⁵基本上這些感應用法未曾賦予新意，却在釋門中人的使用中達到創造性轉化的新意，就如支遁(314-366)在〈阿彌陀佛像讚並序〉會：「於彼神化，悟感應機。」這一用法尚非直用感應之例，却已非直接用感應一詞，真正面對流行的新感應說，而嘗試融入佛理的則是宋炳(375-433)，曾大量援引了中土的歷史事蹟，就是想以此會通玄、佛二理。(《宋書》本傳)這位「精於言理」者，到底如何以佛理包容玄理，並兼及儒家的經典義理？就是使〈明佛論〉一文充滿會通三教的嘗試，雖是近於「格義」却又確定感應新說而有諸多的方便，目的就是為了解說「佛為萬感之宗」。文中曾引述二理以相比附：

¹³ 李文玉，〈從心物感應到直達宇宙終極——略論感應的美學意蘊的生成〉，《成都大學學報(社科版)》，頁 64-67。黃景進曾引用此文，而更深入闡述感物論，詳參前引書，頁 65-69。

¹⁴ 《大正藏》冊 13，頁 301 上。這一方面的討論可參黃景進前引書，頁 64。

¹⁵ 兩篇均分別見於《全上古三代秦漢三國六朝文·全晉文》卷 40、卷 89。

夫佛也者，非他也，蓋聖人之道，不盡於濟生之俗，敷化於外生之世者耳。至於因而不爲，功自物成，直堯之殊應者耳。夫鐘律感類，猶心玄會，況夫靈聖，以神理爲類乎？

在文中就推尊佛爲聖人，佛道爲聖人之道，闡說一般的事物猶可感應，何況神超於形而得其理，「神理」自是更可感應。他發揮慧遠所持的神理之說，認爲神雖無形，神道無方，卻可觸象而寄，故能感而見佛者需由「感應」，即是融玄、佛於一的感應新說。撰成〈明佛論〉後又在〈又答何衡陽書〉一文中辯析儒、佛的聖人之理，同樣也是專就聖人與感應的關係一再申論，如云：「夫聖神發，感而後應，非失物而後唱者也。」再次發揮色空之理，定位爲「皆玄聖致極之理」；而對於神不滅之理也從法身常住作解，如云：「夫雖云權變，感應顯昧，各依罪福。」總之，諸家嘗試會通玄、佛的核心思想之一，就是將感應說一併納入玄聖的神理，作爲一種致極之理，用以推尊「神道之感即佛之感」。

佛教中人身在本土就用心轉化漢地的感應說，才能成功創造佛教化的感應說及其故事，就是感應已被佛化，成爲宣化佛教的事蹟，因而突顯佛教觀點所作的新解，故梁·僧祐在〈弘明集後序〉就此強調「大法萌兆，已見周初，感應之漸，非起漢也。」而慧皎(497-554)撰集高僧的事蹟，也表明曾援引「太原王延秀〈感應記〉」(〈高僧傳序〉)，並在傳中的〈義解論〉發明感應之理。可見在名義上「感應」一詞雖則文字相同，卻已是佛教借此宣化的漢地佛理。故王曼穎〈與沙門慧皎書〉中特別敘及「感應或所商榷，幽明不無梗口。」感應經驗與「幽明」事蹟均已被題作書名，就可知其民眾之間漸趨普遍，從佛教精英到一般佛教徒都已可接受，至此佛化過程已經基本成形。這是究論六朝佛教小說的另一課題，在此僅從如何會通感應的觀點解說其發展過程，乃是經歷比附的階段，而至於融會貫通。可知其運用之妙，既可究極心與物(境)的關係，借由玄、佛的互補而開顯畫論(如宗炳)、文論的創作之理，也可以實踐之例證明修行者與諸佛之間的關係，都是從闡揚氣感的神聖體驗入手，再轉化成爲佛教在神理上的極致之理，因而表現在創作詩、文與小說等文學成就上，都可巧妙能借此發揮其事理的深化作用。

3. 感通與音樂：宗教祭儀的文學形式

從道到文的創作過程，聖人或文人是否都曾體悟一種神秘體驗？其具體例證就表現於祭儀中，詩、樂、舞如何合為一體的表演形式，此中就包含了儀式與神話在行動、語言上的象徵表現，這是為何劉勰在確定「宗經」的儒家經典後，必續以「正緯」、「辨騷」兩篇的主要原因。近代學者所建立的中國文學史觀，基本上是以白話文學、人民文學的觀點作選擇性的詮釋，如此去宗教化、去神話化的時代局限，其實窄化了先秦到中古時期的文學發展史實，反而未能真正彰顯六朝文人如何遵循言志、緣情一路，從而形成「抒情」作為文學主體的傳統及其美學特性。晚近西方的文學理論曾有意整合人類學、神話學及宗教學等相關學科，對於神話、儀式與文學象徵、文化原型的關係有新創發處，從而激發學界重新思索中古文學是否也曾出現相近的現象。即六朝人複合「感動」、「感應」二詞之外，是否應新增另一「感通」的新詞？這一語彙的創用隱含了較為明顯的宗教意義，這些到底如何出現於當時的歷史文化脈絡中，就可從本土的道教理解「感通」的神秘體驗，而能提醒今人可從神話、儀式觀點探索：從上古到中古的文學轉變，其中依舊存在諸多宗教的文化遺跡。

在《左傳·成公十三年》及相關古籍中曾多次提及：「國之大事，在(唯)祀與戎」的觀念，將祭祀之事排在戎事之前的用意為何？在去神話化時代並不易體會這一類古代的祭祀經驗，祀事之所以被視為國之大事，也是一鄉、一家在「社會」生活中的大事，乃是與非日常性的歲時節慶、社祭集會及合家祭祀有關。在禮儀實踐中經祭祀活動常展演歌舞以娛神祈福：既需有神話敘述以合理化其儀式行動，故在神人溝通中表演詩歌舞一體的文學形式。因為屬於集體參與的一境「大事」，故其規模必大、參與者必眾，而能感動於人者也甚深且遠。這些祭儀從儒家禮儀到道教科儀，就日久而成為保守舊慣的禮樂文化，從而也保存了傳承不絕的文學形式：《詩經》中既有雅、頌而特重視禱，在《楚辭》中屈原之所作更立基於神話、儀式上，乃至漢、晉樂

府所採的郊祀之歌、神弦之曲，都是一貫結合音樂、歌舞或詩賦、誦歌，作為集體性展演而表現為祭神、讚頌的宗教文學，目的即是美盛德之形容：從讚美天地到敬祀祖先，都可於儀式中反覆頌讚，而與但抒一己之情的抒情傳統有所異趣，所祈的乃是一家、一鄉乃至一國之福。由於近人去古既遠，若不能「禮失而求諸野」，如是在去宗教化的意識型態下，就強調文學為士大夫在個體上的自覺特質，或選擇性彰顯民間文學即為人民文學，此詮釋觀點下所書寫的文學史，自是無從真實認識文學的全貌，也就忽略了敘事文學在禮儀、祭儀中所需的「感通」情境。

由於孔門六藝之教首重禮、樂，禮意的實踐必然配合禮文、禮器，才能在禮儀形式中使參與者行禮如儀，形成節奏有序的審美經驗。早期既有詩、騷乃至漢晉以下的樂府、民歌，凡詩歌賦詠多能合樂，禮樂文化可以綜合音樂、舞容與詩歌作的整體表現。但歷來樂制易於淪喪而流失，所以詩三百之頌歌、騷體之賦誦乃至樂府之合樂，其音樂至今既已不存，就導致今人但賞其遺存的文字形式，而未能真正心領神會其聽覺、視覺感官上的心理感受。所以《荀子·樂論》、《禮記·樂記》以至正史中必列的禮樂諸志，其實都可視為文論的一體，故有關音樂如何「感動」鬼神的神妙敘述，既可視為文論，也是與宗教關係密切的論述。這些音樂理論所關心的，絕非僅止於「獨樂樂」的一己消遣之樂，而是「眾樂樂」的集體性狂歡，就可關涉聯繫現實界與超現實界，而使之成為人神交感的喜樂狀態。《漢書·禮樂志》就曾總結先秦以來的樂論解明其理：「樂者，聖人之所以感天地、通神明、安萬民、成性類者也。」此中就精闢彰顯聖人在「感通」之間，有感於天地神明的神秘與神聖，其所感者特深，正是樂以通神的感動狀態。

在運用「感」字表達「感天地，通神明」的感通經驗，其所以能感動、感通天地神明者，就在交通彼此的感通狀態，為何祭儀的歌舞之容必有頌讚，以之讚美天地諸神而祈求「萬民」均安？雅、頌在殷、周二代的禮樂文明中，正是王朝鄭重其事的大張其樂，乃以善頌善禱而祈求長保終古；從一國的安鎮到一家的安定，常有神話遺存於族史的傳述，用以支持其祭祀而使儀式得以順利地實踐。所以聖人在立國的體制中，必重視制禮作樂以求「人

文化成」，而禮儀實踐所表現的敬天祀地之意，必有樂音邕邕以配合舞容、頌歌，相信如此才可以「感通」天地，達到溝通神人的儀式目的。這一語彙進而複合成詞，就如王符《潛夫論·本訓》第三十二所云：

天道曰施，地道曰化，人道曰爲。爲者，蓋所謂感通陰陽而致珍異也；人行之動天地，譬猶車上御馳馬，蓬中擢舟船矣，雖爲所覆載，然亦在我，何所之可。孔子曰：「時乘六龍以御天」，言行，君子所以動天地也，可不慎乎？從此觀之，天□（呈）其兆，人序其動，《書》故曰：「天功人其代之。」（如）蓋理其政以和天 氣，以臻其功。

從前後語脈所強調的，就是人爲之道可以感通陰陽、感動天地，可知「感通」與「感動」都與道、氣有關：「道者，氣之根；氣者，道之使也，必有其根，其氣乃生，必有其使，變化乃成。」基本上道與氣的關係，正是「感通」的本體與生成，因此在交通天地陰陽的語意中，強化了人道與天道、地道的關係，其中所顯示的正是兩漢思想中的宗教神學特性。

從感字複合而爲「感通」，顯示古代中國在宗教上特重的祀事形式，儀式與神話融合於一，正是藝文表現的一種形式，故春祈秋報的祭祀依時而行，自是爲了感通鬼神者乃遍於幽明二界。這種溝通幽明的虔敬之心，需備有禮儀實踐的形式，才能合宜得體地表達，故儒家之倡行五禮即以吉、凶二禮爲首，就所重祭祀與喪祭諸禮，均需禮文、禮器以踐行其倫常禮意，故從一家到一國均視禮儀爲「大事」，可以感動一家、一國之人心。因而「感通」較諸感動、感應等詞，所欲表達的心靈狀態，即由外在感官而及於內心之所感，其終則是以有形而感通於無形，故需要合宜得體而踐行於禮儀，藝文的美感就全在禮儀形式中呈現而出，才能當下發揮感動人心的力量。爲何古人會視之爲國之「大事」，就在於一國之眾均樂於參與的公眾儀式，只有集體性參與的祭祀活動，才具有凝聚社群、家族共同體的意義。若習於依準西方的神話學、宗教學，乃以制度化「宗教」作爲宗教的基本定義，對於這類祭祀形式就不易理解其精義，故「感通」可作爲民族宗教的一種表現形式。從

詩、騷諸作至郊祀、神弦諸曲，均為配合祭儀的藝文形式，各有其神話敘述支持其祭儀義動作，並非僅為情節故事的史詩敘述，故早期的祭祀禮儀可視為「原始宗教」的人文化。頌體者即有為春秋二祭的頌贊形式，成為《詩經》重要的表現體式之一，¹⁶而當前被窄化了的文學史觀，却使古代文學所重的雅、頌，在文學史的建構中頂多只列為「神話與祭儀」一章，作為文學史的源流而已。這就要反思古代經典與神話、禮儀的關係，進而就可思索劉勰為何重視「聖人」與「文人」的關係，也就是從聖人到文人的衍變，已將神話、祭儀活動漸次移之於個人的行動，屈原為了一抒所感的「不遇」情緒，乃大量驅遣神話、儀式作為文化象徵，而到了六朝文人更偏重抒寫一己的懷抱；但宗教、神話的文化傳統並不會就此消失，反而是保存於新創、新入宗教的神話、儀式中，從而促成了中國文學史上一種新的感通經驗。

在中古語言學史上的「感通」一詞，所隱含的宗教經驗就如同「感應」一樣，所表述的多是神聖、神秘意義，既延續舊有的神人溝通之意，也經佛教中人的格義而被賦予新意。而當時文人一般所用的多仍為感通舊意，如任彥昇〈啓蕭太傅固辭奪禮〉所云：「功格區宇，感通有塗。」或明帝〈詔報東阿王植〉：「何言精城，不足以感通哉！」¹⁷都是延續精誠可以「感通」天地的舊意，強調天地、神人可以相互感通的神秘性。正因僅存這類早期的素樸說法，也就為佛教中人所方便援引，用以指稱相近的經驗，故在東晉曾有一段過渡時期，較早的就如支遁(314-366)在〈大小品對比要鈔序〉所云：「夫至人也，覽通玄妙，凝神玄冥，靈虛響應，感通無方。」或如道安(312-385)在〈二教論〉答釋迦成佛的應顯之迹，即云：「聖道虛寂，圓應無方，無方之應，逗彼玄品，器量有淺深，感通有厚薄。」都是將「感通」作為至人、聖道表現的能力，以彰顯其無所滯礙。佛教在這一期間輸入，為了因應中土、道教的流行風尚，也會在其修行成就中強調「神異」；自也有意將「感通」

¹⁶ 有關頌體的文化意義，詳參李豐楙〈仙詩、仙歌與頌讚靈章〉《第三屆魏晉南北朝文學國際學術研討會論文》，頁 645-693。

¹⁷ 兩篇併收於《文選》卷 39、《全上古三代秦漢三國大朝文·全三同文》卷 9。

作為佛及修佛者的殊勝表現，就如釋玄光在〈辨惑論〉批評畏鬼帶符為非法之極：「是以至聖高賢，無情於萬化，故能洞遊金石，臥宿煙霞，此純誠感通，豈佩帶使然哉！」另有闕名所撰〈正法念處經序〉敘說釋迦說經亦云：「爰有舍城妙說，時將感通，法螺良藥，響授斯在。」¹⁸此類用例都用以顯示「感通」乃表現出至人、聖人的極致能力，明顯的已含融中土舊義以宣說西方之聖，故仍是初期格義階段的方使用法。

早期祭祀的音樂能「感通」天地神明，被視為東方之聖的神秘化，佛教就便將其轉變用以形容西方之聖，雖則兩種義理背後的宇宙觀、鬼神觀並不全同，但是都選擇「感通」這一語辭用以彰顯神聖、神秘的能力，在格義上彰顯至聖之極的殊勝表現。當時釋門中人既已精通儒道、玄理，故也能依據中土的感通舊義而注入新義，從「通」字的「交通」意義為下對上的關係，到衍生為「通變」無方的新意，則是上對下的通達關係，且另限於聖人的創制能力。如此由心之所感、感而遂通的基本語意，佛教中人所賦予的新意就隱含了「神通」之意，表示高僧修行後自然而有的不可思議能力：「感通無方」、「純誠感通」一類用法，都在原先的神聖、神秘意之外，另外賦加了佛陀本行的佛法新意。當時慧皎撰集《高僧傳》特列〈神異篇〉，在其他篇一樣也彰顯神異性，除為了回應本土道教的特重神異，也具現這個時代的共同興趣。¹⁹才會在一時的格義風氣下，突破感應、感通諸語的舊意，從此佛教的文化基因乃源源注入，為這一文化基因庫增添了新資源，就如「感通」之詞及所賦予的新意，可作為「宗教突破」表現在思想意識上所提供的最佳例證。

從感通關係也可用於觀察道教與文學，就可理解劉勰所揭舉的「道 → 聖 → 經(含緯、騷)」這個文化傳統，也可以之觀察道教版本的「道 → 聖 → 經」架構。²⁰在六朝期整備齋醮科儀的靈寶經派，在「靈寶唱讚」的儀式中

¹⁸ 四則均引自《全上古三代秦漢三國六朝文》卷 157。

¹⁹ 神異的表現問題，詳參李豐楙〈慧皎《高僧傳》及其神異性格〉，《誤入與謫降》，頁 315-336。

²⁰ 有關道、經與聖的關係，筆者初步的考察可參看〈經脈與人脈：道教在教義與實踐中的宗教威信〉《台灣宗教研究》，頁 11-55。

同樣是以道樂感通天地仙聖，一樣是結合儀式、神仙神話與道教義理於一，所踐行的諸般儀式就表現於道樂、步虛，就成為道教版本的頌體。唐初孟安排《道教義樞》卷二〈十二部義〉就列有「第十一讚頌」，其解義即云：「讚以表事，頌以歌德。故《詩》云：頌者美盛德之形容。亦曰倡者，憩也；四字、五字為憩息之意耳。」較後出的《玄門大義》在〈釋讚頌第十一〉亦云：「本文讚頌如九天生神之流，以三羽飛玄之才，是本文讚頌也；後諸經中或有道書，真人諸天讚頌，此皆玄聖所作，共存經中。」從釋義中明確援引《詩經》的釋頌之意，就可知其為何自以為「玄聖」之作，所延續的正是古頌體的音樂文化、禮樂傳統。所以從「徵聖」理解所徵驗的仙聖，自是道教所自認為的聖、樂承續者，在傳統頌體淪喪而祀事零散之際，就趁此填補了祭祀儀節的禮儀空間。若較諸《漢書·禮樂志》所述的，道教既整備天地神明的新譜，也需配合「玄聖所作」的頌讚諸曲，就成為這一世代的新「感通」方式。道經的「十二部」就如佛經的「十二部」，都自以為乃是玄聖的說經、說法體制，所感通的正是神統譜上的諸天聖尊。道教一出就取代了郊祀歌、神弦曲，故北朝諸帝自北魏太武帝(424-452)之後，每即帝位即赴道壇受籙，即依寇謙之(365-448)所倡行的「雲中音誦」的齋醮傳統，在諸天頌讚中，帝王即位乃受天之籙、受天之命。在玄聖所「作」的科儀的新制中，道教乃為家國頌讚而舉行齋醮之制，故在體制上彌補了朝廷樂制(如郊祀歌)之闕失，因而成為這一時代的頌讚之樂。²¹

六朝文論家所建立的詩歌譜系，「楚騷」一系既有遠征、遠遊傳統，乃以神遊神話傳承巫系文學，建立其「憂與遊」的神話原型，其賦體可反覆演述以感通神仙之遊於天地。正是傳承這一神話敘事的譜系，故「遊仙」作為《昭明文選》詩歌類型的名題之一，也在郭茂倩《樂府詩集》中被取與〈上雲樂〉同列²²；而道教創制的〈步虛〉又為一代新樂，在旋遶昇天的模擬動作中，可視為道教版本的上征、遠遊。由於屈原所規撫的巫系文學、或仙真

²¹ 參註 15 前引文。

²² 詳參〈六朝樂府與仙道傳說〉，《憂與遊》，頁 257-292。

人詩，其神話與樂制(含儀式)早已失落；而〈九歌〉的祀事儀節也但存遺制，至此一期間才又被完整重現於道樂新制中，成為這一時期新版的郊天儀式。若問一個文學史上的公案：詩、騷的譜系表上新承傳者為何？實可考慮道教在齋醮科儀中所表現的詩、舞、樂一體，只是當時在同一時代中，劉、鍾二賢又何以能預見其意義及未來的發展，從而將一代道樂也列於文學論述之中？

若說聖人之作樂而可形成感通的傳統，就歷史發展而論，真能紹承古代祀事傳統的，正是道教新樂適時出現在這段期間，既有佛教的梵唄之聲所激發，加以域外音樂也陸續輸入，都使音樂文學出現一代新作。而道教創教所創作的自是配合其義理，形成道教神話下的宗教文學，其所具有的文化成就，之所以未能引起當世文論家的關注，就在受限於同一時代的認知限制，加以道教內部特重秘傳，因此這一文學新體就僅存了少數詩人的仿擬，如庾信的〈步虛詞〉之類。而劉、鍾二人所論列，或蕭統、郭茂倩所撰集的，均未能及時發現其可作為今之頌讚體與遠遊體，並可用以代表一時代的新出類型。從聖人之制樂、創作希求「感通」的旨趣，觀察道教創制的音樂、詩歌與舞蹈合一，在科儀形式上闡發了本土宗教的藝文創作，這一反思正可回應古代神話文學的宗教藝術趣味，道教內部所保存的神話與儀式，的確有助於反思抒情傳統的形成。而道、佛二教所重視的「感通」體驗，乃是宗教意義下的新出聖人，既是聖人所創制的也就能啟發文人之擬作，其間彼此的創作是否有同然者，從此一角度可以理解同一時代，聖人與文人如何完成其經、典，並能共同展現一世代文人在文化上的創造成就。

4. 冥通與譯寫：語意在道、文關係中的表現

劉勰開展五篇奠定了「道 \leftrightarrow 聖 \leftrightarrow 經(含緯、騷)」的師法關係，又以關鍵性的一句表達「道 \leftrightarrow 聖 \leftrightarrow 文」的表現原理，其間明顯是以「聖」作為「作者」(聖人或文人)，基本上是偏於重視作者的體系，創作關係上則是以感動、感

應或感通分別與天地自然發生關聯。而在「寫天地之輝光」的表現過程，就關涉媒介符號的運用問題，從樂論到文論在媒介表現的藝術功能上，從詩、樂、舞合一到詩、樂逐漸分途，終於形成文人以詩作為抒情、言志的基本形式。但是道教作為本土的宗教體制則延續了原始宗教的形式，在「道 → 聖 → 經」的關係中，到底如何運用世俗的文字符號以表達上天所欲下傳的聖道？道教中人就稱此為「冥通」，在其過程中就涉及語言符號的轉譯問題，到底如何經由譯寫而後成為宗教性的「經典」？從宗教與文學在經、典形成上，就可以發現聖人與文人同樣均需面對語言的表現問題，對於語言符號的本質為何，可借此深思語言的傳譯是否兼具神秘經驗與審美經驗，面對「至理」與「大美」，都會涉及如何在創作中譯寫的語言特性問題。

在六朝期對於「物↔心(意)↔文」或「境↔情↔文」關係，玄學與文學都嘗試解說語言如何在其間承擔表意的符號功能，這一認識論上的反省，乃針對名言的本質，而在言、意關係中分就不同的思想特質進行論證。這些名題也出現於文論上，就可討論語言在抒情傳統與意境原理中的媒介功能，以此掌握六朝文論美學的價值與意義。從道教經典的形成解說語言的媒介，就需關注宗教體驗上的「譯寫」，其過程同樣需注意符號的媒介功能及意義，由此反思當時文論在現代詮釋下的文學原理，就在其語言表現上是否隱含神聖、神秘體驗，也可借以反思文學的「創作」是否也具有相近的特質？儒、道兩家哲學的語言論述，對於語言與思維、語言與意義間到底存在何種關係？一直表現出各偏於兩極化的立場，而從道家到道教的內在關聯，就是關注如何傳達的體道、證道的經驗，也就從「感通」進而強調「冥通」，在神聖敘述下體現語言如何「譯寫」為經、文，其過程中是否同樣也原乎道、徵乎聖？這就涉及道教建立經典的寶經傳統，也可用以反觀文學上的宗經傳統。而在這一宗教傳統的「道、聖、經」關係，是否也可援用圓形模型？由此也可反思劉勰在文學原理上的創見及其價值。

「冥通」為道教所提出的突破性觀念，既可深化本土的「感通」舊說，也可立異於佛教的感通新說，從而建立其宗教上的神啓本質。當時上清經派專精存想法而能運用冥通的經驗，其具體的事跡被實錄於《真誥》開篇的〈運

題象〉中，陶弘景論其題旨即為「立辭表意，發詠暢旨，論冥數感對，自相儔會」；另外，《周氏冥通記》即直接使用「冥通」一詞。可見經派中人有意以此表現其接遇仙聖的神秘體驗，這種道教典型的神秘敘述，即為相應於「天書」觀而反映於視覺、聽覺性的神秘體驗²³。這一期間出現於諸種仙傳，用以敘述修道者存想而進入通冥狀態者，其中一致表明的譯寫經驗，就是可從虛空中或石壁上獲致靈視、內觀：因而觀見雲篆天文、或聽見大梵隱韻。在修行體驗上，經由存想(或稱「存思」)而進入的入神狀態，而有靈視、靈聽的特異經驗，就可獲致一種玄觀之類的體驗。這些傳「神」的道教敘述，是否與古巫的神遊敘述間有一脈相承的關係，屈原敘述神遊的上征之旅，在巫系文學的譜系中至此是否又新出另一遊仙經驗？在佛教傳入內觀、守意等觀想法門後，乃與漢代的內視修行法相互激盪，此時又融會守一與觀想諸法，成就本土道教的宗教經驗。²⁴在啓示的意義上可從密契主義解讀，其啓示的關鍵就是「譯寫」的過程，如何使用仙、凡二界的不同符號。從這一文字符號的譯寫問題可以理解，同一時期諸家均關注的言、意論述，都涉及符號轉譯中符號作為筌、蹠的示意作用。

道教在始創期的時代即面對佛經的翻譯，這一前未曾有的一大文化盛事，關涉佛經譯事如何從梵譯漢的問題，此及還擴及各地的西域語言；由於對譯的問題事涉兩種語言，形成於兩種文化的表意符號如何溝通華、梵，因而如何以辯證、厥中方式譯出義理的精髓？相較之下道教的譯寫既受激於佛經的傳世、翻譯，又有漢地巫語本就事涉神秘的「與神相見」體驗，如何才可體現其神聖性、神秘性？文學上的美感體驗，其間是否也有相通處？就如法人雅克·馬利坦(J. Maritain)曾借由詩歌概念所作的闡述：詩性直覺、詩性經驗和詩性意義，詩人乃以此表現其為神秘的真實閃現，同樣也可體現於神學中的上帝所示問題，就是在可譯與不可譯間，既可傳譯而又不失其真。晚

²³ 謝世維，〈聖典與傳譯——六朝道教經典中的「翻譯」〉《中國文哲研究所集刊》31，頁 185-233。

²⁴ 李豐楙，〈洞天與內景：二～四世紀江南道教在內向游觀的再發現〉，將於 2008 年 12 月 27 日發表。

近又進而觸及一個有趣的翻譯問題，就如理查·帕爾默(Richard E. Palmer)對於詮釋學與翻譯問題的看法，即指出「翻譯」與「詮釋」都使用 Hermeneutics 的語源，即為古希臘神祇中的赫耳默斯(Hermes)，也就是作為人類與諸神之間的使者，負責將超越人類理解的訊息轉化(transmute)成為人類有能力接受的世俗化形式。此中譯聖為凡就永遠存在需要對譯的兩個世界，從一個世界的語言「翻譯」至另一世界，就成為這一使者、翻譯者的使命。²⁵西方的「翻譯」觀念有其宗教文化的背景，故與東方的譯事經驗有同也有不同，道教仙學的「譯寫」觀念，正可於異中求同，而可用以理解道經的翻譯觀念。

當時的道教中人必然熟悉佛經的翻譯問題，才會提出「大梵隱韻」的梵音以示其為神聖、神秘之音，中土之人面對梵音的語言經驗，在佛經的語言譯寫中，必然帶來一種奇特的對譯問題；但是就整體的仙學架構言，仍是基於古巫可以傳遞消息的中介經驗，道教的聖人正是被認為傳遞「道言」者，將至高仙尊所說法下傳於世，用以拯救末世的苦難。因此如何將神聖又神秘的天界訊息從仙界傳至譯凡界？道經就使用了「翻譯」的觀念，故需採用下俗世界所通曉的凡俗語言，就如使用真書寫下的「真誥」，就其譯寫文字之迹則稱為「真迹」、「道迹」。道經的出世神話在敘述模式上，就認為經典者乃譯聖為凡，經典的「出世」就是仙界訊息的翻譯結果，故這種語言本質上就具有神聖性。楊羲、許謐等江南士族所組成的降真團體，在金陵、茅山等地進行的活動就是「翻譯」，將接遇仙界之後所獲致的訊息(或信息)譯寫下來，就成為奉道者所期待的末世解救信息，故將仙聖所傳下的經、戒翻譯寫出，就是早期道經上習稱的「翻譯」或「譯寫」。²⁶東、西方聖人之所以同理同者，就是相信多元的宇宙觀，彼界的救世之音若要下傳，就需要聖人作為「翻譯」者，故傳送聖與俗、仙與凡的兩界信息，才使這種語言可視為一種神聖語言，所譯寫出來的也就是神聖經典，若較諸一般凡俗世界的翻譯行

²⁵ 這些「翻譯」的形上討論可參王建元，〈詮釋學與翻譯〉，收於范文美前篇書，頁 95-124。

²⁶ 有關末世的研究，請見李豐楙，〈順劫與度劫：道教與中國民間宗教的末世性格〉。道教與中國民間宗教學術研討會。

爲，只是諸國之間彼此的傳譯，雖則同樣稱爲「翻譯」卻聖俗有別。²⁷

當時人從翻譯佛經所累積的豐富經驗，即已深知華、梵對譯所面對的許多技術問題，需要在譯事上妥善解決，故深入理解語言是一種符號，在兩個世界、兩種文化之間，如何才能完美達成音、意兩全的傳送，正是考驗譯者的能耐與巧智。一個民族的語言也正是思維的媒介物，兩種語言符號間上的轉譯，總需面對經典翻譯必然會有的可譯性和不可譯性的問題。近人常引述索緒爾(Ferdinand de Saussure)的語言符號、語言系統理論，解說語言符號(signe)的概念和音響，形成所指(signifié)和能指(signifiant)的關係，佛經語言已關注能、所的問題。道經的「譯寫」並非屬於兩種民族間不同語言的對譯，却仍可認定是聖凡二界信息的傳譯問題，故需要冥通者作爲中介。其中藝文訓練較優越者就成爲「能書」、「能手」，乃是被認爲能精確而有效地通傳無誤，在上清經派中就一再讚許楊羲而貶抑華僑，主因就在其能否優異的譯寫，故這些譯介者常被讚許爲神聖訊息的職掌者。

從佛教的譯梵爲華對照道教的譯仙爲凡，前者曾遭遇可譯性與不可譯性的困擾，而後者則面臨可解與不可解的問題，兩者所遭遇的翻譯問題就如同今之譯事，同樣都面臨語言轉譯的諸多問題。兩者在宗教的信行上都曾提出「三皈依」：佛教爲「佛、法、僧」三寶，高僧傳中被視爲「義解」之高者，就是在譯釋上有獨到之處，這是慧皎在《高僧傳》爲何注重義解的緣由；而譯解者兼含翻譯與詮釋：翻譯即爲解釋的基要形式，而詮釋又是補強翻譯的必然方法。道教則以「道、經、師」爲三皈依，聖既爲道與經之間的說法傳經者，人間之「師」（法師、祭酒）即是在道治、道館中實際承擔解經者之任，奉道者、清信弟子需要法師爲之傳經、轉經、解經。這種詮釋活動需要顯示其所具有的權威、不可致疑的威信，被尊爲解救末劫信息的「法」定經師，創教期間一再強調尊師、寶經，就在其作爲中介性的翻譯、詮釋者，在性質上具有神聖、神秘性，教團內部以此針對奉道者進行布化的活動。佛教

²⁷ 前引黃景進一文就境問題曾作討論；又盧丹懷〈語言符號理論與翻譯〉論索緒爾，參見范文美前篇書，頁95-124。

教團內部也保有同一宣化傳統，劉勰所依止的僧祐，即是當時公認為優異的佛經目錄編纂者，所編的經目具有一定的權威；同時期道教中人則有陸修靜、陶弘景等人，亦是對於經典進行權威的譯解、編目。由此推知在當時的時代風尚下，劉勰為何會強調「道→聖→經」的連鎖關係，若說《文心雕龍》為何會優於其他文論，就在於他為文論建立了一種經典的權威性，雖則其人在社會地位上不若沈約之高，但在文論上則有無與倫比的成就。

在「宗教突破」的時代進行翻譯與詮釋的活動，既需回應兩漢社會中儒林、經生的註經、解經傳統，也需具現六朝社會佛、道二教傳述經典的活動，雖則大漢王朝所支持的學官體制已顯衰微，劉勰反而需要重新建立經典在文化上的權威性。故能適時反映當時盛行尊經的氣氛，突顯「作者曰聖，述者曰明」的創作地位與闡述意義，如此就指涉文學同樣也有「作者」與「述者」的問題，其中都關涉及「譯寫」。而對於兩種語言符號系統間的轉譯經驗，又可呼應當時玄理之談中的名理、名題論題：言盡意抑或言不盡意，從先秦名學發展到魏晉玄理，始終存在的這個論題，同樣也能激發一時文論名理。今人可從語言與意義重新詮釋言、意的內涵及其時代意義，深切著明其所觸及的言、意關係，²⁸又可從翻譯與詮釋重新解說符號的轉換。由於理性主義者一向視語言、文字(言)為可承擔意義、意象(意)的表達，這是承認語言為社會制度下的產品，以此維護既成制度而被視為一極者，乃相信語言為制度下即成產品的論點。另一極則否定語言可以完全承擔表意的功能，顛倒、顛覆其為制度下的產品，乃是懷疑論者的主要論調。言意之辯作為魏晉玄學的名理，也出現兩極化的論辯，就如翻譯、詮釋學中的可譯性與不可譯性，兩個學派間也是以此作為爭議的焦點，然則又如何理解「物 → 心 → 文」或「境 → 情 → 文」的關係？

從陸機到劉勰、鍾嶸依次展開的文理之論，其中的「意在言外」說開啓了唐代的意境論，中國詩學的抒情主體說又如何從佛、道二教的宗教經驗切入，體現語言符號在言、意之辯中的價值及意義。由此再思這一美學上所

²⁸ 王金凌前引書，頁 121-168，〈言意之間〉；而蔡英俊前引書則標題已是如此。

面臨的難題，在翻譯活動中必然遭遇語言的符號問題，索緒爾從語言學的觀點，發現符號本身具有任意性與不變性，不同的語言系統間自成語言單位，在同一文化和思維方式下如何使用符號以反映客觀世界。按照任意性的論點，符號意義與聲音表象的結合關係可以任意組合，其間並無必然的理據；故在創作上同樣也會有同一相近的經驗，即如何才可以不同的聲音指稱，也是一種隨機而「任意」的狀態。²⁹但是反過來說，語言符號一旦被音義結合，並被一個語言系統所接受、使用，則在語言符號上就具有不變性。作家的看家本領就在如何變化使用，使語言符號在變中有所不變，而變就是通變、創變的創新活動，具現作者靈活使用語言的能力；但是通變又需遵守一定的語言規約，至少能夠變而有新意，否則就失去其社會作用，成為劉勰所批評的「新而訛」的語言，而無法在文學社交內交流、理解。語言符號的運用之妙，就是如何經由聯想關係而組合，在創作之際的當下瞬間，物與心、境與意就此展開自由的組合關係。這個語言藝術上的創作即是翻譯原理，王夢鷗先生曾用以解釋傳統詩學，直至當前漸出的新論，多可在索緒爾的啟發下進行深度的反思，而本土的宗教在言意的譯寫經驗上又有何相同的旨趣？

從「譯寫」的符號運用理解言、意關係，宗教與文學都視道或自然為第一世界，從聖人到文人都同樣需有宗教直覺與詩性直覺，對於物、境才能有所感動、感應或感通、冥通，都是在充實而具足的狀態下運用語言符號，經由聯想、組合而選擇、變異，這就是經典、作品的完美生產。故文本、經典中所組合而成的第二世界，從本源語言到組合語言是否真能表現宇宙的至理、大美？這可從符號翻譯理解言、意之辯。在語言符號所轉譯的兩個世界間，既非對等關係亦非完全不相對應，此中就關涉聖人、文人是否能「感通無方」的神思問題。在左、右兩派的偏極之論間，聖人、文人之所以被認為或創或作，在面對神聖、神秘之美時的高明處，就在譯寫時如何表現其高明處，也就有超乎尋常之作或尋常之人者，乃在其體道(自然)者特深，則當下的直覺亦特為美妙，才能驅動其夙所嫻習的語言技藝，而將第一世界「翻譯」

²⁹ 任意性問題參張紹杰《語言符號任意性研究》。

爲第二世界。道、文關係之所以需要「聖」、「玄聖」者，即是作道與藝之間的完美表現者，這一經驗既是平常經驗，却也是超常經驗：故符號(概念與音形、所指與所指)本身具有社會性、文化性，因其不變性而可爲常人所理解者，即爲一種普遍經驗；而所以超常者則是因其感興特深而技藝特佳，在特殊的審美或悟道經驗上表現其變創性、非常性，才具有其殊勝而可啓發常人，故宗教與文學在此的共同處，就是同樣既神聖又神秘。

聖人與文人在創作上的終極目標，就是如何體現理想的至理與大美，這一感悟過程乃是道與藝的完美結合，這類譯寫經由語言符號的轉譯，在理論上講並不易對等，所以在可譯與不可譯之間、可解與不可解之間，語言符號本身就具有詩性的特質，乃是作爲一種中介性的媒介物，即如指月之指、筌魚之筌，因而可在言外、文外引發韻外、味外的審美體驗，在性質上就近於宗教經驗的一種神聖、神秘特質。宗教與文學之所以需要經典化作爲古典、正典，就在其能使人接近至理、大美，文學或宗教並非只是理性的作業，其極致的神聖、神秘狀態是詩性直覺。故道、自然就被作者、使者翻譯爲經、文(文本)，這個語言符號所構成的感覺世界，在實踐翻譯與解釋(詮釋)上乃是經、典形成的必然程序，在宗教或文學上都需有「師」作爲中介，解經師或是批評者的身分地位，自是在不同時代都擁有其譯解上的威信。故在創作原理的構圖模型上，圓形的循環圖式或許更契合於這一關係：道(自然)、聖(作者)、經或文(經典、作品)、述者(解經家、批評家)四個座標，就在不同時代形成批評家的趣味陀螺，任何學派都可適時標舉何者爲主要對象，也都各自有其理論的支持，而可領一時之風騷。但是既爲鐘擺效應，在兩極之間自會不斷地擺左移右，基本上都不離道與文的譯寫關係，其真正旨趣就在可譯與不可譯之間！

5. 結語

在一個政、經失序的變亂時代，漢、唐之際的世局只是道教眼中的末世

苦難，卻反能激發一些藝文工作者的心靈創意，希求於外在的不穩定中，內向尋求一種內在的穩定。由於傳統儒、法體制上的解體，魏晉南北朝適時成就了宗教、文學上的「突破」，也促使兩種不同的文化傳統下的語言、思維方式，彼此歷經一段時間的相互激盪，才能激發中土的宗教、文學經驗有突破性的成就。由於當前學術上的分科較細，又加上以現代人的思想意識比較理性化、世俗化，故對於宗教與文學的關係常加分隔，以致未能呈現完整的歷史真相。如果理解劉勰既是文論家也是佛教中人，陸修靜、陶弘景既是一時高道也是江南的士族文人，不管世族、寒門既身處於亂世的困局中，而分別想以文學、宗教希求心靈圖象上的一種穩定秩序，然則佛、法、僧或道、聖、經都可作為宗教或文學創作的的基本圖式，既是一個對應於現實的世界，也象徵一種穩定世界的秩序模型。

這一世代的知識階層在文學與宗教上的創造力，表現於感覺世界確是豐富而又有創意，故針對創、作原理強化「感」字所複合的三個關鍵詞：感動、感應及感通，進而又彌補另一個宗教的「冥通」觀念，均可用以論證其在言意關係上的傳承與創新。佛學先以格義而逐漸創用自己的語彙，促使感應、感通諸詞都賦予新意；而道教中人則在本土的文化傳統下，也對感通、冥通諸詞既容納又創發，成為一種「譯寫」的翻譯觀念，既可以之解說宗教上兩個世界的相互轉譯，也可用於理解自然與文學間的語意關係，正是一種語言符號的轉化、翻譯，故可從現代語言學的原理思索其中的相關問題，這一宗教與文學發展上的成果正是一種「突破」，只有如此奠定良好得根基，才能進而激發唐代更為可觀的文化成就。

從經典與聖人、文人之間的關係，反思今人所詮釋的宗教史、文學史，就可發現其存在過度區隔之弊，反而不利理解這個亂世的文化突破：不管是文學或宗教都在理論上有實質的建樹。這個建立一代「經典」觀念的成就，其中既有孤明先發者，也有踵事增華者，都可印證這一代在宗教、文化上並不虛度。而在道與藝的理論與實踐上，三教均各自有其聖人觀，也都落實於制度的創制上，文人在創作上的覺醒，使其文學成就了經典之作，也表現在其語言的「譯寫」上，從文心到技藝上均有所成就，若深進一層論證，就可

確證在觀念上也有新的「突破」，乃因其綜合闡述了儒、道與釋之間的文化資源，針對創作上的言、意關係，在實踐上深化了感動、感應與感通、冥通，才能創造了文學、宗教上的「經典」而各有成就。因此時代上所遭遇的末世情境，並不會減損聖人、文人在文化上的創造力，一個在政治、文化上變動的時代，既不能只擇其一門而「定於一尊」，反而使其有足夠的社會、文化空間，從道論至道藝均獲致一定的成果：宗教、文學之中代出「作」者，乃能成就其在觀念上的「突破」，顯示知識階層在文心、人心上成就了一個具足而創新的心靈世界。

參考文獻

- 清·嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》卷 9、卷 83、卷 40、卷 89、卷 157(臺北：世界書局，1982 年)。
- 梁·蕭統編：《文選》卷 39(臺北：世界書局，1982 年)。
- 王金凌 (1988)，《中國文學理論史》，臺北：華正。
- 王夢鷗先生 (1987)，《傳統文學論衡》，臺北：時報出版公司。
- 中國古典文學研究會編 (1988)，《文心雕龍綜論》，臺北：學生書局。
- 余英時 (1980)，《中國知識階層史論》，臺北：聯經。
- 李文玉 (2001)，〈從心物感應到直達宇宙終極——略論感應的美學意蘊的生成〉，《成都大學學報（社科版）》。
- 李豐楙 (1994)，〈先秦變化神話的結構性意義——一個「常與非常」觀點的考察〉《中國文哲研究集刊》，4。
- 李豐楙 (1995)，〈經脈與人脈：道教在教義與實踐中的宗教威信〉《臺灣宗教研究》，4，臺北：臺灣宗教學會。
- 李豐楙 (1996a)，〈慧皎《高僧體》及其神異性格〉，《誤入與謫降》，臺北：學生書局。
- 李豐楙 (1996b)，《憂與遊》，頁 257-292，臺北：學生書局。
- 李豐楙 (1997)，〈順劫與度劫：道教與中國民間宗教的末世性格〉，道教與中國民間宗教學術研討會，香港：香港中文大學主辦。
- 李豐楙 (1998)，〈仙詩、仙歌與頌讚靈章〉《第三屆魏晉南北朝文學國際學術研討會論文》，臺北市：文史哲出版社。
- 李豐楙，〈洞天與內景：二～四世紀江南道教在內向游觀的再發現〉，將於 2008 年 12 月 27 日發表。
- 周伯戡 (1991)，〈早期中國佛教的小乘觀——兼論道安長安譯經在中國佛教史上的意義〉，《臺大歷史學報》，16。
- 張紹杰 (2004)，《語言符號任意性研究》，上海：上海外語教育出版社。
- 黃景進 (2004)，《意境論的形成——唐代意境論研究》，臺北：學生書局。

- 蔡英俊 (2001),《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》,臺北:學生書局。
- 劉若愚 (1979),《中國詩學》,臺北:幼獅。
- 謝世維 (2007),〈聖典與傳譯——六朝道教經典中的「翻譯」〉《中國文哲研究所集刊》,31,臺北市:中央研究院中國文哲研究所。
- 龔鵬程 (1988),〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉,中國古典文學研究會編,《文心雕龍綜論》,臺北:學生書局。
- 列維·布留爾(Lévy-Brühl, Lucien, 1857-1939)丁由中譯 (1987),北京:商務印書館。
- Abrams, M. H. (1989),《鏡與燈:浪漫主義文論及批評傳統》,北京大學出版社。

**Communication, Sympathy, Communion with the Invisible:
Creation of Scriptures, Literary Works and Translation
by the Sages and Literati**

Fong-Mao Lee*

Abstract

The concepts of Dao, sage, scripture and the apocrypha in Liu Xie's vision of writing—in comparisons with the Buddha, Dharma, and Monk in Buddhism and the Dao, Scripture and Master in Daoism—attenuate the role of sages and literati in creating scriptures. They respond to the contemporary endeavors of scriptural creation. Inspired by the theoretical frame of “the mirror and the lamp,” one may suggest that Liu Xie sees the writer as the sage. Liu's ideas rest on the assumption of communication, sympathy, and communion between writing and the mystical world. Language, as signs, reveals Dao and writers act as agents to bring the two systems together. In literary theories, the sages and literati are considered the creators of the classics and various writings. The Daoist scriptures elevate the concept of the masters' communion with the invisible, the experiences of which are expressed in pictures and writings. Chinese Buddhism shows the magnificent powers of the sutras through the feelings of mutual sympathy. Liu's model, which reveals how the inner feelings manifest themselves on the outside, can be compared to the working of translation. It can further be argued that the idea of translation is embedded in the attempts to create scriptures by the sages and literati of the Six Dynasties period.

Keywords: Liu Xie, Sage, Literati, Translation

* Research Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, E-mail: taotsang@gate.sinica.edu.tw.