

# 恍惚、暗黑、倫理學

## 一場身體的跨界對談\*

---

廖咸浩(主持人): 首先我要感謝我們的比較文學學會, 尤其是學會的邱漢平理事長, 這麼積極的為我們學術界做這麼多事情。今天的論壇, 其實是某種意義上來說是一個跨時代的座談, 因為我們雖然名為比較文學學會, 但是中文系已很久沒參與, 或者說不常參與。其實早年《中外文學》草創初期就是在中文系跟外文系通力合作的情況下不斷的出刊。所以, 今天外文系跟中文系合辦論壇的情形(雖然身為外文系代表的我並不是主角), 有機會在比較文學學會的場合出現, 我仍覺得有盛世「再度來臨」的感覺。再者, 我們今天要談的題目——「恍惚與幽暗」——應該是有劃時代意義的。我們這個年代, 若以西方的語彙來描述, 可說是已經世俗化(secularized)非常久了, 而在這樣的世俗化氛圍下, 我們今天來重新談恍惚跟幽暗, 這是蠻不容易的事情。當然, 這也是因為西方的整個氣氛改變了, 據一般說法是已經進入了post-secular的階段了。很多談post-secular的人都特別強調這不代表是回到pre-secular的狀態, 不是回到世俗化之前由基督教主宰的狀況, 而是以新的態度來面對secular之外的一切。我們勉強可以描述的詞彙是也許就是今天兩位的題

---

\* 本文緣起於比較文學學會去年「思想－運動」系列論壇中以「身體」為題的第三場(2015年6月6日), 文字內容雖根據論壇現場錄音的逐字稿整理而成, 但不以還原現場逐一細節為依歸, 而是以理念闡述的清晰完整為主要考量, 因此少部分的刪節、增補、編修在所難免。《中外文學》編輯部首先要感謝比較文學學會理事長邱漢平、副理事長李鴻瓊、論壇與談人楊儒賓和龔卓軍、以及論壇主持人廖咸浩應允並全力促成論壇內容以目前的樣貌呈現於《中外》版面。論壇的逐字稿由台大外文碩士生許宏豪、周佳宜與陳定甫謄稿(特別是陳定甫十分用心與精確的整理與文字潤飾), 兩位與談人和主持人在出刊前有限的時間內耐心、細心地配合編修, 編輯部也一併致謝。

目中所用的**恍惚或幽暗**，但那也意味著我們目前的語彙是沒有辦法非常徹底的來描述我們要談的事情，所以才會用這樣的詞彙。

可是西方在這方面的思考才一出現就被邊緣化得很嚴重。研究德勒茲(Gilles Deleuze)的人，甚至於研究new materialism的學者也許都會覺得這是一個非常盛大思潮，但是事實上在西方學界做的人並沒有想像的多，而且多半都在很邊陲的學校。美國的主流學校還是分析哲學掛帥——對他們來說哲學就是分析哲學，你不搞分析哲學，那就不是哲學了。有些學校為了讓其他人覺得他們還算是大度、多元，會聘一個搞歐陸哲學的，或者搞東方哲學的意思意思，但主體還是分析哲學。所以，儘管西方看起來氛圍是改變了，其實大概也只能說這樣的聲音稍微大了點，但是人數還是很少，在整個西方社會中仍非常非常弱勢。所以，我們今天對「恍惚與幽暗」這兩個题目的討論就會變的更加重要，也就是說，哲學的走向其實還有待我們東方來做一個真正劃時代的改變。我曾聽到有人說過，西方哲學應該經過一個Sinicization、也就是「中國化」的過程，才能脫胎換骨。這個講法乍聽有點誇張，但是讓西方哲學經過東方的洗禮，的確是目前迫切需要作的事情。

我在兩位講者進入正題前再多講兩句，因為我據說是實質主持人，而不是虛位主持人。實質主持人的意思就是可以為這兩位講者起個引子吧。首先讓我引德勒茲論史賓諾沙(Baruch de Spinoza)的一段話來切入：“we prattle on about the soul and the mind and we don’t know what a body can do”。字面上意思是說，(在西方)我們一天到晚講靈魂和心，但是事實上我們還不知道身體到底能夠做些什麼；但是這裡的“what a body can do”指的是身體的潛能有多大，而不是在談身體的生物面向。也就是說身體可以做很多以我們目前的生物或生理的科學沒辦法了解的事情。德勒茲會這樣說是因為西方傳統上抬高soul，貶低body：從亞里斯多德開始就認為matter是inert的，matter是必須要被塑造的，而塑造它的就是form，就是soul。所以在西方的傳統裡，body既然是屬於matter的一部分，soul相對於body而言就有比較高的地位；而matter雖

是必要，但它只是被塑造的材料，沒有辦法自己做任何事情，因為它是 inert 的。

這樣的一個傳統維持了非常久的一個主宰的狀態，中間經過像笛卡爾把這個狀態再加以強化，而到了康德的時候，幾乎可以說是到達了高峰，因為康德把主體跟世界完全切分開了，主體已不再可能對客體有真正的知識。當然，康德在某種意義上來說是試圖要扭轉這個局面，所以他在兩個 *Critiques* 之外再加上第三個 *Critique*，希望透過這第三個 *Critique* 重新連結主體跟世界，重新連結 soul 跟 matter。這第三個 *Critique* 就是美學，所以美學從一開始就被認為是 discourse of the body。康德試圖透過美學把人的 bodily 的部分跟 nature 做一個連結，因為他們之間有相通的地方。後來他發現美學只提出 the beautiful 是不夠的，所以又加進了 the sublime。The sublime 加進來後，宗教的意味又回來了，而美學的身體論述的性質遂被再次「精神化」。所以從身體被曖昧化的現象來看，美學做為一個試圖重新連結主體與客體的企圖並沒有真正成功。

然而，康德的 hunch 是對的。只是在個重新連結主體與客體的嘗試中，他沒有清楚掌握 body 的關鍵意義。

西方的傳統中並非沒有對身體或物質的意義有所深刻認知的思想家，如先前提到的斯賓諾沙，其後的尼采、柏格森、巴達業、布朗蕭、甚至拉崗，都對身體有迥異於前人的看法。

以 George Bataille 為例，他的學說非常關注 the sacred（雖然意義上跟傳統的 sacred 不一樣），及 the outside，並強調如何藉由 unproductive expenditure，所謂「不具生產性的浪費」，如何透過 ritual sacrifice 來尋找到所謂的語言之外的世界。他的目的就是要將人的「頭」砍掉，使人成為「無頭的身體」(acephalous)，以便身體不再被理性所誤導，而能趨近於 the sacred。顯然，即使在這個極端 secularized 的時期，包括 Bataille、Blanchot 這些思想家都仍然試圖要找回這個遭西方理性所隔離的外域 (the outside)。Lacan 晚期轉向把重心放在 the Real，也是深深的感受到這個他稱為「真實」的巨大的能量。但是作為一個精神分析師，他當然不可

能全面的張開雙臂擁抱 the Real，而是用一個非常審慎的方式來面對：但是Lacan還是對象徵世界下面的真實層，極為著迷，因為象徵世界真正的基礎就是the real，而且這兩者是很難硬加區分的。所以如果把前述這些思想家的後結構外衣拿掉的話，其實他們都是試圖要回到我們這個給定(given)世界之外的outside。

對身體認知的關鍵突破，還是有待德勒茲。德勒茲以斯賓諾沙、尼采、柏格森及西蒙棟等人的學說為基礎，對身體的理解徹底打破了康德為主體與客體之間設下的天塹。他從force或能量的角度了解身體，使得人的身體不再是孤立於生物軀體內的東西，也不再是被動任由心靈或靈魂塑造的呆鈍物質。身體是不斷變化的生命，更是與宇宙相通的能量。對德勒茲而言，the outside與the inside是沒有真正區隔的。就此而言，德勒茲也可以說是打開了東西方身體論述的交流之門。

以上這段引言目的是要帶出今天座談的主題。今天這兩位要談的題目都很有意思，而且他們都有相似的地方，就是都關乎倫理學。為什麼叫倫理學？若以Deleuze的觀念來說，倫理學要談的就是連結的問題——怎麼樣的重新連結。他們關心的都是如何跟那個已經失去很久的、不管怎麼稱呼它的東西，重新作連結。這樣的連結在遠古時代事實上是沒有問題的，但是當我們進入到理性的世界之後就不一樣了。比如許多人小時候都有怕鬼的經驗，長大了就慢慢不怕了，為什麼？因為有了理性之光的照耀，還有什麼好怕的？但是，跟鬼的世界切割這件事情，說不定是我們的損失——等一下講者也許會告訴我們為什麼。但它最終極的源頭是要回到倉頡造字，因為倉頡造字的時候「天雨粟鬼夜哭」，鬼為什麼哭呢？有人說是因為它們覺得人有了文字之後就不怕鬼了，但是我們也可以有另一種反面的解釋：人有了文字以後就與鬼神的世界一刀兩斷了，而鬼哭便是因為悲憫人從此失去了與鬼神世界連結的可能性。有了這樣的認知，我們就清楚為什麼重新連結是如此重要了。

我想我的引言就到此為止，首先發表的楊儒賓老師要談的就是我們跟鬼神作連結：曾經怎麼連結的，儒家後來如何談重新連結，最後說不

定還要略為指點現在我們要怎麼樣做連結。兩位講者都會談到跟巫有關係的議題。其實巫就是最早在人跟鬼神之間作連結的媒介，西方稱之為shaman（其實這是西伯利亞原住民對巫的稱呼），中國人稱為巫。

請楊老師開始前我們先簡單介紹一下楊老師——。楊儒賓楊老師是清大中文系的教授，他的資歷非常豐富，包括擔任過國科會的學門召集人，榮獲傑出研究獎等等。他在今天這個題目相關的領域耕耘之深是我們難以想像的，中國各路的思想他都有過相當深入的研究、淺出的介紹、以及紮實的學術成果，所以今天請他來做第一個演講者絕對能夠讓我們重新理解到，與那個跟我們斷絕的世界重新再連結的必要性。請楊老師開始。

**楊儒賓：**謝謝廖教授的介紹，我本來希望他繼續介紹下去，因為繼續介紹下去，我就會聽到一個陌生的楊儒賓了，我會喜歡那個意象，表示真實跟現實距離很遠。首先，當然要謝謝貴會的邀請。我這個題目原本是希望跟另一位講者龔卓軍的題目有點呼應，但後來發現到好像有點問題，因為我們這個系列應該是跟身體有關，但是我這個主題好像不是身體，你那個好像也不是身體，所以現在不曉得怎麼辦（背景笑聲），一不小心就有文不對題的問題，有一點麻煩。

**廖咸浩：**我會幫你連結。

**楊儒賓：**我們兩個現在開始來講不是身體的身體。我這篇文章〈恍惚的倫理〉可以說是在恍惚的情況底下寫的，所以如果沒有邏輯，太多跳躍的話，請各位見諒。跟主持人引言所提的那麼宏觀、現代性的論點對照之下，本文從題目到內容都顯得非常封建與古老，是我一系列文章中的一篇。我對新儒家所謂的道德意識，或到底在意識內部發生了什麼事情等議題，一直相當感興趣，意識的真實怎麼連上世界的真實？在十幾年前，就想把相關的論文集結成書，結果文章越寫越多，寫到現在還沒辦法集結了事。我從理學開始，追溯到先秦，現在我比較好奇的階段是從早期的巫教文化到後來的諸子興起，這中間到底發生了什麼事情，轉折期總是我比較關心的時期。

今天的報告大概是按照準備好的ppt檔案內容來講，論文也是依這樣的順序寫的。先講工夫論，「工夫」是中國哲學常見的詞語，它含有轉化的關係，轉化需要時間與精力，此之謂工夫，沒有轉化的關係就沒有工夫論。但是除了這層轉化的關係外，它還有預設的標準或目的，也就是說轉化需要預設門檻的存在，學者要能夠轉化現實的或俗的身心狀態，越過門檻，有所突破，這樣的工夫論才比較好談。這樣的界定最明顯的是在佛教，在理學方面基本上也是這樣，工夫論就是在這樣的脈絡下的討論。順著這個脈絡來講，工夫論其實也是歷史的概念。在最早期的階段，根本沒有工夫論可言，為什麼呢？當你不需要轉化，沒有個體意識的時候，就不需要「工夫」。也就是說，在典型的巫教狀態下，所謂的個體、主體概念還沒有形成——至少處在極不穩定的狀態，初民的主體會隨時跑出去，他界的精靈鬼怪也隨時會進入你的主體，會占據你的主體。在這種情況下，一個不穩定的主體不需要轉化，也沒有工夫可言。

那麼，工夫論是怎麼興起的？我們剛剛談到，工夫論是歷史的概念。最早期中國有一個很重要的神話題材：絕地天通，故事是說地跟天本來是相連在一起的，但後來因為世人犯了錯，顓頊這位傳說中上古的聖王因此震怒，下令重黎——一個重一個黎，是一個人還是兩個人，這是永遠都沒有辦法考證清楚的——把地跟天分開。換言之，在重黎之前地跟天是連著的。龔自珍有一首詩，其根據來自於神話、上古時代的記載，寫到早期「天人合一」的景況：當時人可以「旦上天，夕上天」，可以早上上天、晚上上天，老天爺高興的時候祂也可以下到塵世來，而且天跟人「旦有語，夕有語」，也就是人跟天之間並沒有任何的隔離。你如果看過M. Eliade的*Shamanism*記載，就可以知道當時的人確實可以自由到這種地步；你看《五帝本紀》中黃帝、顓頊、帝嚳等帝，他們都可以乘著龍，遨遊四海，管的事非常的多。在《山海經》的記載中，也都可以看到「古聖先賢」他們長著翅膀、羽毛，也是動不動升天。不管是海內，還是海外，到處都有一座座通天的山，到處都有一株株通天的樹，透過這一

座座的宇宙山你就可以到天，透過這一株株的宇宙樹，你也可以上天；反過來講，天神同樣也可以透過宇宙山、宇宙樹垂天下來。在上古的記載裡，人與鬼神之間相互溝通，沒有任何差別，是很常見的。

絕地天通之前的天人合一，到底代表什麼樣的意義？我的解釋是：從絕地天通以後，所有的天神、地祇、人鬼、山精、水怪、物妖、魍魎的世界等等往後消失了。事實上，它們可能從來都沒有消失——所謂的消失大概只是在大傳統裡面消失，但它們一直都沒有從我們身邊消失過，因為那樣的世界在民間傳統裡始終存在。前幾天我們清大人社院裡，有一位同仁一直遊說我辦一個法會，去安慰我們院裡面的好兄弟，因為最近同仁健康出了一些事情，如果不是好兄弟作祟，壞事不會發生。神魔鬼怪從來沒有從我們周遭消失過，可是在大傳統裡面確實是消失了。絕地天通以後，周公、孔子的世界確實是跟《山海經》的世界不一樣。在《山海經》的世界，你走到任何一條河川、任何一座高山或任何非人文的地方，你第一步總是要先跟那些好兄弟打交道，這是《山海經》最基本的入門知識。祭拜山精水怪到底代表什麼樣的意思呢？我的解釋是：絕地天通之前，個體意識或主體意識本來是還沒有形成的，尚未固定的，那是薩滿教或巫教當道的時代。巫教時代的特質是世界與你的主體事實上是流動的；當然不能說當時沒有個體意識，而是基本上主體意識常處於 *ecstasy* 的狀態，「出神」經常發生，要不然就是有「鬼神馮之」，他界的鬼怪很容易附身在你身上。我們這個時代的知識人不太容易招來什麼鬼神附身，例如鬼怪把目前在演講的楊儒賓趕走，占據了，鵲巢鳩占，然後楊儒賓就代替鬼神講話。我想這時代每個人都有很大的 ego，應該不太有機會讓出主體。可是在絕地天通之前的傳說年代，世界大概是上述「天人合一」的情況。事實上，只有在絕地天通之後才有主體意識或個體意識的形成，靈跟人世之間脫離，脫離了之後卻又想回去一體相連的年代。因為主客對立之後，人才發現到以前的世界是不壞的。當有主體的意識後，面臨到許多的災難時，你要自己負責任。這些承擔隨著主體或個體的成立，步步落實，所有的承擔、所有的災難都來了。所以

絕地天通跟伊甸園的故事其實是非常接近的，樂園與失樂園、天地相通與絕地天通基本上是同一種故事的不同面向，代表某種自由跟承擔同時而來。

再講到儒家的起源：絕地天通其實就是宗教革命，因為宗教革命就是把鬼神跟人的世界分開；但是薩滿教(巫教)的力量其實相當頑強，從來都沒有消失，鬼神不死，也不逐漸凋零。所以絕地天通以後，一直到商代，一般還是認為商代的主流文化是巫教的文化，商紂本身就是一位大巫，占卜也是他自己在做。後來的人給商紂或是商人的一些罪名，我們現在看起來大概都有其一致性，是類似的文化問題的折射，不完全是個人的道德問題，也不是憑空捏造的政治謊言。像商人被認為喜歡喝酒，而周人對商人喝酒深惡痛絕，尤其是集體喝酒。這樣的集體喝酒大概不是道德問題，而是文化的問題。事實上，喝酒是帶領你越過人天的界線，跨越到跟鬼神溝通的境地，而集體喝酒的越界效應可能更大。周人對喝酒這麼忌諱，大概跟商人有集體喝酒這樣的習慣有關，也就是跟巫教文化的牽連有關，我相信商朝的情況可以從這角度來理解。周人批評商紂射天，自認「有命在天」，或是他喜歡看著人踏在燒著火紅的鐵塊上面(當他用烙鐵來做為行刑的方式時)。我們知道對火的控制是非常典型的薩滿教的一個重要特色，所以周人對商人所加的這些罪名，基本上都還是有文化體制性的意義的。顓頊帝花大力氣，絕地天通了，但事實上巫教很快地再起，又扮演了很重要的角色，這牽涉到周公「制禮作樂」最主要的功能。周公制禮作樂在整個文化史上非常重要，可能是八百年周朝最有影響力的事件，但是怎麼去理解它？我的解釋是：周公制禮作樂最重要的意義是對巫文化的克服(這點後來會再詳論)。事實上，制禮作樂中的「禮樂」也存在巫教文化中，而且也是主要的溝通神人的媒介。從巫教文化的禮樂到周公制禮作樂的道德化、理性化的禮樂之間，到底發生了什麼事情？這是我想試圖解釋的問題。

從周公到孔子，他們很重要的對話的對象就是巫文化。我們現在談儒家的起源，從章太炎到胡適都提到「原始之儒」，亦即在孔子之前稱



為原儒的儒者。孔子也說到君子儒、小人儒等當時各種的儒的分別，顯示在正式的學派成立之前，儒家有它的源頭。簡言之，根據章太炎、胡適等學者的說法，我們可以確定，原始儒家跟祭禮或相禮人員有關，他的身分就是「禮生」，而這種「禮生」主要做的事就像現在典禮的司儀，特別是喪禮的司儀的工作。不過，在每個時代禮生所扮演的角色輕重不一樣。在原始時代，主持喪禮是很重要的工作，因為中國有很強的、有宗教意涵與功能的宗族倫理。宗族倫理當然不只在中國有，在希臘、羅馬也有，但是中國最典型，因為有祖先崇拜這樣的傳統。在這樣的傳統之下，祭祀本來就是國家的大事，而國家大事又跟整個宗族倫理或祖先崇拜如何維持有關，原始儒生在當時的地位跟現在殯儀館的禮生是不一樣的，他掌握了天地奧妙的密碼，因為當時國家大事的禮是由主持喪禮的禮生執行的。舉例來說，周公談到當時殷商的例子時曾說：「我聞在昔，成湯既受命」。當時輔助成湯的這些人，像是伊尹、保衡、伊陟、臣扈、巫咸、巫賢、甘盤這些名臣，可以確定大概都是大巫。譬如甘盤透過式盤來了解天道，人類早期的知識，都是天文學，每個文化大致都是這樣，因為早期人文秩序的形成通常是透過天文。天文最有秩序，透過對天文秩序的定位，反過來就變成社會的秩序，進而形成內在的秩序。上述這些輔佐的大臣大概是跟巫有關的大人物，這裡有些考證的細節需要補充，可是我想出入不會太大。

由於孔子的前身(原儒)，包括孔子本身，都知禮，明禮，也就是說孔子執行過喪禮的工作，他的學生也是。我們很難想像孔子當過喪禮的司儀，孔門師生討論學問的重點之一即是喪禮。墨家對儒家的批評很多，但有一個很常見的意象不斷出現，墨家信徒說這些儒者招搖撞騙，看到哪一個大戶人家執行喪禮時，就特別去自我引薦，求取賞酬等等。喪禮跟儒家的關係確實特別密切，而喪禮後來之所以會跟儒家的工夫論有關，就是它面臨到一個問題：怎麼理解死亡？亡靈到底代表什麼意義？儒家執行喪禮的目的是什麼？春秋時代已經不是神話的時代，神話裡不可能有死亡，死亡可以透過 *metamorphosis* 而變化，死亡被這種變形

的法則所取代。儘管西周已經經過長期的制度化、理性化的過程，死亡還是有屬於不可理解的部分，但神話思維主導的時代畢竟已經過去了。

死亡就是死亡，這是個人的事情，這是當代人理解歷史的方式。可是在充滿濃厚的祖先崇拜的中國傳統裡，恐怕沒有辦法接受祖先死了就完全死了，歸於虛無。相反地，亡魂需要被解釋與安頓。所以不管怎麼樣的絕地天通，有一些來自悠久的巫教傳統的靈魂、氣的概念其實並沒有完全被掃除掉，這些概念使得亡魂的世界跟現實的世界有一些牽連。做為一個執行「禮」的人，他的功能是什麼？他怎麼把亡魂跟現在的狀況連結起來？需要連結的兩端：鬼神世界與人間世界當然是斷層，是他界的，所以在連結上不能沒有轉化，沒有轉化就不能連結，而轉化的機制就是齋戒。齋戒是普遍性的現象，有普遍的目的，在全世界的宗教裡面都有，基本上都是有宗教的目的，譬如有的人是因為要悟道而齋戒。齋戒大體上都要有某種程度的切割：齋戒的時間跟一般的時間切割，空間也是跟一般的空間切割，衣著跟一般的衣著切割，最主要的就是整個身心狀態要跟原來的身心狀態切割，所以齋戒連帶的會是飲食習慣、生活作息的全面改變。這些切割主要的目的就是要擺脫現實，擺脫現實才能進入跟他界溝通的狀態，創造出呈現另種境界的條件。孔子就是這樣自我要求，他齋戒的時候特別小心，他也要求祭祀時特別重視齋戒的過程。

談到齋戒，我的這篇文章中有一個重點：孝子怎麼樣跟他界的先人溝通？在《禮記》裡面我就找到〈祭義〉篇中的一段話來說明。其實這篇文章在《禮記》裡面並不冷門，但是在當代並沒有受到重視。當你把這些問題拉出，成為焦點以後，重新再去追溯它的工夫的系統。我認為從早期的齋戒：透過觀想、視覺意象的工夫論，轉到無視覺意象的新興工夫論的轉折過程，可以找出問題的答案。〈祭義〉篇在講齋戒的時候提到：「致齋於內，散齋於外」。齋戒通常在一個房間裡，通常致齋三日，散齋則是七日，有一定的過程、條件的，基本上飲食習慣要改變，甚至不飲食——其消極的層面就是排除的做法；積極的層面則是當整個時空、衣著、內心的狀態都已經淨化後，空出來的東西要嘗試再去連結，連結

時，觀想的作用就出來了。〈祭義〉篇接下來又寫道：「齋之日：思其居處，思其笑語，思其志意，思其所樂，思其所嗜。」這段看似描寫熱戀時朝思暮想的景況，可是其實講的是在祭祀時，齋戒階段應有的作為：三天之間要想到父親的亡魂、母親的亡魂，想到他們生前的樣子——他坐在哪裡、喜歡吃什麼東西、穿什麼衣服、跟你講過什麼等等。你要集中精神想這些，集中精神就是由想像創造時代。同段文字接下來提到：「齋三日，乃見其所為齋者。祭之日：入室，僾然必有見乎其位，周還出戶，肅然必有聞乎其容聲」。進入屋室，好像看到父親真的坐在那裡；出去了，好像還聽到他在跟你講話，所以講「生則敬養，死則敬享，思終身弗辱也。」就是說你要達到這種境界：達到透過觀想的作用，父親或母親的亡魂就按照身體的樣子，又再出現在你面前，而且還可以與你對話，要產生這樣的效果。就是用這樣的效果來印證到底齋戒成不成功，當時是有這樣的修行方式。其實這種修行方式在臺灣的民間一直沒有斷掉，只是沒這麼嚴肅而已，例如臺灣有觀落陰的電視節目。在古代偶爾也會出現類似的事，像是羅近溪那樣的大儒，當他七、八十歲的時候，帶著他兩個小孩到廣西、廣東去傳道，碰到大瘟疫，兩個孩子先後染病而死，後來羅近溪就去觀落陰。儘管他的故事引起很大的爭辯，但我想最好的解釋就是他跟兒子切不掉。所以表示這一套連結基本上還是存在，而且有很長遠的傳統，而這一段觀想在儒家曾經是很重要的工夫。

喪禮如果意味著此世內的喪失，祭禮則意味著此世內另類的復合。這裡要強調的是，雖然父母親已經過世，但是他們從來沒有完全的過世，只要透過你的誠懇與努力，還是可以跨越死生的界線，越界並重新再做一種復合。其實我們剛剛所講的那種觀想，是整套系統中的一部分，《禮記》說：從先人剛過世，一開始就要實施到屋頂、到高處吶喊的復禮，也許亡魂聽到了，還會回來。所以所有的靈，一直到後來的停棺，要三天或幾天了才能出門，才把棺柩送出去。所有的這種禮節，都意味著中間有期待亡魂會再回來。接下來這篇〈問喪〉我覺得也是《禮記》

中另一篇蠻有趣，但不太受到注意的篇章。這篇如果從宗教心理學來看，其實蠻有意思的。它用了很多的形容詞，「送形而往，迎精而反」，將父母送出去後並不是完全就切斷了，還有「精」會跟著回來，而回來後因為「精」看不見，所以孝子不免「如疑」。因此，這段文字繼續寫道，「其反也如疑，求而無所得之也。入門而弗見也，上堂又弗見也，入室又弗見也。亡矣！喪矣！不可復見矣！」其實有某種東西跟著回來，可是既然有回來，為什麼在堂門口、內室看不見，所以他就「心悵焉、愴焉、愴焉、愴焉，心絕、志悲而已矣！」這段就描述孝子的心境：一直期待著，認為有可能事實上並沒有完全斷絕。所以喪禮完了以後才有祭禮，接下來才有所謂的齋戒。前述這段可以看出，喪禮中其實已經隱含了一種跟他界聯繫的管道，一種很強烈的情感連結。在齋戒下，則透過觀想的作用，使「精」變成了真實。我們剛剛講的齋戒的儀式是整套工夫理論的後半段，雖然禮的儀式可能流於繁瑣，至少理想中的設計是各司其職，有各種的作用，其中最重要的一個就是斷截死亡。有時候我們也很難想像，不免要問：關係真的會到那麼深嗎？但我想至少在某種文化底下至少父母、子女的情感有可能真的強到這種地步，超越了一些物理法則或生命法則。這種狀態就是恍惚，就是你的情感很真實的時候，祖先知道，了解你的意思後就會出現，所以是「恍惚以神」，可以跟鬼神交流。恍惚又叫做「彷彿」，譬如屈原就是這樣，在〈遠遊〉中他描寫他的靈魂跑出去時就是用彷彿一詞：「時彷彿以遙見兮，精皎皎以往來」，這裡的「精」就是靈魂，或是他在〈悲回風〉裡，跑到崑崙山時所描寫的這種狀態：「存彷彿而不見兮，心踴躍其若湯」。

「恍惚」不見得是精神錯亂時的主體狀態，它反而有可能是打斷塵思俗慮後主體與他界融會時所呈現的另類存在，孔子說的「如在」。「如在」不是想像的存在，不是主觀的存在；不是經驗世界的存在，亦即不是客觀的存在。而是強烈的道德情感轉化日常意識與日常世界所呈現的道德境界，它的真實建立在道德情感的轉化上面，如其自如地存在。「恍惚」就是「彷彿」，這個語詞屈原用過，老子用過，在《禮記》也出現過，在理

念世界，名詞的霸權非常突顯，狀詞飄忽不定，好像担不了綱。但我認為我們可以將「恍惚」這個狀態語詞拉到跟精、神、道、理同一等級的地位。

這裡我必須點出一個大問題：原始儒家——比先秦儒家更早，孔子之前的儒家——明顯地對祭儀、齋戒非常重視，「恍惚」可以是種境界，恍惚倫理學應該也是一種實踐。以「三年之喪」為例，從孔子的角度來看，守「三年之喪」應該是通喪，雖然實行得不是那麼徹底普遍，不無可疑，有人認為一年就可以。然而，即使是一年，在那麼長的時間內，如有實行齋戒的話，人的意識在這種身心鍛鍊的經驗中，應該不可能沒有產生變化。因此，在孔子之前，這種恍惚的經驗應該是存在的，而且在倫理上有重要的意涵。透過了「恍惚」，才能跟斷裂關係的先人重新復合，對很多人而言，關係斷裂的創傷很深。然而，為什麼前述這套東西在孔子、孟子的學說中，基本上不存在？也就是說，假如「恍惚倫理學」在孔子之前，扮演過那麼重要的角色，為何後來在孔子、孟子或荀子的著作裡，看不到呢？這問題確實需要解釋，因為這不是很邊緣的問題。

孔子本身執行過喪禮，他自己也講過「三年之喪」，孔子曾是某種意義的生命禮儀師。然而，在孔子的學說裡，「齋戒以至恍惚的經驗」這套沒有成為主流，「齋戒」的「思」也沒有成為類似「觀想」在佛教、在印度宗教裡的重要地位，我認為這跟孔子扮演的角色有關。孔子注重祭祀，因此有人就會問孔子死後的問題，亦即鬼神的問題。孔子的回答是「未知生，焉知死」；「未能事人，焉能事鬼」。孔子的回答成了經典，死亡鬼魂之事似乎成了與實踐不相干的問題。死後世界不是有沒有，或性質如何，而是不相干。然而，墨子曾批評說：注重祭祀，可是又不讓人問鬼神問題；講慎終追遠，卻又不講鬼神存在，很怪。孔子的態度確實是要畫下一條不能跨越的線：祭祀很重要，但是祭祀的對象及死後的情況卻又是不能問的。那麼，儒者該如何回答墨子以及歷代層出不窮的「墨子們」的質疑？

如果說孔子是「不可知論」者，好像也不是，因為若是「不可知論」者，激情沒辦法起來。很明顯地，孔子認為齋戒很重要，關注先人死後

的孝道是很重要的道德，民德可以歸厚。然而，孔子為什麼要畫下這條界線，既標示出其重要性，卻又強調不能跨越？我的解釋是，放在歷史的脈絡來看，巫教或薩滿教曾是中國最重要的宗教傳統，中國文明之母，但是也帶來很大的問題。整個中國史的歷史化、文明化的過程，就是薩滿教的轉化過程。傳說中的顓頊的「絕地天通」是第一步，據說顓頊之前的天地是相連的，神與人可以自由來往。周公制禮作樂是第二步，雖然周公的禮樂很重要，遠有所承，但它跟巫教的禮樂不一樣（這方面我待會兒會再補充）。周公之後是孔子，孔子談「仁」的學說，講的是人與人之間的道理。但是人與人之間的道理跟鬼神有關嗎？有！因為死亡不是斷裂，祭祀鬼神其實也是處理人與人之間的一種道德。也就是說，鬼神的問題也是建立在人與人關係的基礎上，在這樣的範圍內來解決。所以孔子主張不能跨越前述的那條界線。

孔子講：「祭如在，祭神如神在」，這段話是什麼意思呢？這裡的「如在」不是一般的「在」。「在」字由「土」字衍生出來，意即站在這個土地上，面對著由感官、感性所呈現出來的物象才是「在」。另一方面，靈魂則是「是耶？非耶？」「有也？無也？」的另類存在，在有無、顯隱之間。所以「祭如在，祭神如神在」的「如在」，據注家的解釋，即是〈祭義〉篇所講到的「恍惚與神明交」的狀態或境界。換言之，在孔子的經驗裡，這樣的「如在」應該存在，而且是很重要的效應。然而，還是不能再問它存在的形式是什麼，這不是認識論的問題，而是實踐的、工夫論的問題；不是理智對象，而是工夫的境界。為何這個工夫論的問題不能變成認識論的問題？這問題好像不容易解釋，但如果我們從孔子當時的心境來看——他怎樣克服巫教文化的這個角度——應該就比較容易理解。聖人不虛生，克服巫教文化的弊端是孔子一生的重要使命。殷商人注重鬼神是很出名的，與鬼神打交道要付出的集體酗酒、上下易位、性別交雜等種種的失序行為，也一樣有名。孔子本身恰巧是殷商的後代，所以殷商民族面臨到的問題，他了解得最深刻。從前述孔子相關的論點，你若說孔子對鬼神是否定論者或不可知論者，是講不通的，因為他對祭祀

那種虔誠真摯的態度，不像是不可知論者。孔子有一種天命感，雖然他自己不談，但天命對孔子而言確實是真實的存在。儘管他不談，但對後人或同時代的人而言，天還是不能不問，鬼神還是不能不問，在這方面，我認為天與鬼神兩者問題的性質是相當一致的。很明顯地，孔子在此做了一個轉化，他對鬼神的態度，非否定，非不可知，而是認為鬼神的存在不是一般的「在」，而是「在『在』之外」的「如在」。

我再回來講前述薩滿教轉化的第二步——周公制禮作樂。周公制禮作樂是中國文化史上的關鍵，其重要性毋庸置疑，甚至可以說周公制禮作樂的影響力應該超過武王伐紂，至少王國維是這麼認為的。我想對周公制禮作樂的關鍵性影響提出一個更好的解釋：禮樂的概念本來就是宗教的概念，「禮樂」一詞是從宗教來的，沒有一個宗教不跟儀式和音樂結合，禮樂原本就是薩滿教文化很重要的一部分。周公做了什麼樣的改造呢？《周禮》記載：「凡六樂者，一變而致羽物及川澤之祇，再變而致羸物及山林之祇，三變而致鱗物及丘陵之祇，四變而致毛物及墳衍之祇，五變而致介物及土祇，六變而致象物及天神」。此段話描述第一次演奏音樂後，某種的山川鬼神會來；第二次、第三次演奏後，也會發生天神鬼怪紛紛下凡的景況等等，說的是音樂的神祕作用。這段引言最後講到，「若樂九變，則人鬼可得而禮矣」，音樂最終可以招喚鬼神。音樂在巫教傳統中，與招引鬼神來介入人世間有關，這部分的樂跟禮在《周禮》還保留下來。《周禮》傳說雖是周公所做，但此書記載的禮樂仍有歷史的傳承。周公制禮作樂的「禮樂」之重要性，在於將原先巫教性質的禮樂轉化為安頓內在情緒及社會秩序的功能。就制度而言，同樣是禮樂，但其性質及發揮的功能，已從巫教性質的禮樂轉變成了道德或倫理的載體。

孔子對祭祀的熱誠會讓人覺得他對他界鬼神的態度，有些曖昧，就如他說：「之死而致死之，不仁而不可為也；之死而致生之，不知而不可為也」。理智地認為死者以往，過去就過去，這是不仁；濫情地認為亡者未亡，仍有生命，這是不智。談到跟他界的關係時，既不能不仁不智，也不能同時先人亡魂又死又生。孔子經常處在這種矛盾裡，所以好

像一直只能用否定式的方式表達，這個不對，那個也不對，沒有任何的肯定。事實上，他所有的否定都指向一個明確的方向：我們跟他界的關係，唯一的意義在你自己的主體裡，你的參與以及你奉獻的程度決定了他界的鬼神的面目。只有在意識結構轉型這種的情況下，你跟他界的關係才有意義，其他溝通的方式都不能談，不是「轉化主體以通鬼神」的知識的東西都不能談。孔子奇怪的表達方式，就是要把我們逼向只能往這條路，往這方面去設想。孔子對於死後的問題、靈魂的問題，顯然不想回答，或者認為不宜當作知識的議題來回答。關於死後靈魂存在與否的問題，孔子與康德居然頗有近似之處。

假設在早期的原始儒家，曾經有這種「恍惚倫理學」，一種觀想的倫理學，那麼，後來跑到哪裡去了呢？如果去找線索還是可以找得到的。在周孔之前與周孔之後的工夫論，確實是有一種轉化的關係，線索也是有的：也就是從觀想的、視覺印象的主體，轉化為非視覺印象的心性的主體。

舉一個最明顯的例子：莊子講「心齋」，他的「心齋論」是有名的工夫論論述。從《莊子》的脈絡底下判斷，明顯地沒有齋就沒有心齋，心齋預設了齋這個前提。《莊子·人間世》篇記載顏回問孔子如何身處亂世的問題，孔子指點顏回當「齋」。顏回甚樂，因為他「不茹葷、不飲酒」已好幾個月了。孔子說：那是「齋」。但我們現在要的是「心齋」，所謂「心齋」乃是「墮肢體，黜聰明，離形去知，返於大通」，莊子講的心齋，事實上就是將來自巫教的「齋」的精神上提，往心、往心性主體、往一種絕對意識主體轉換。「心齋」這個詞語事實上就是答案，它顯示了一種從齋戒的主體轉化成心性主體的工夫論。顏回聽了，果然大為讚嘆道：「回之未始得使，實自回也；得使之也，未始有回也」。意思是說：如果有我，就沒有那種境界，沒有我才能有那種境界。後世的工夫論常看得到「忘」、「無」這類遮撥性途徑的說法，《莊子》裡就可以看得到。「心齋論」是條有用的線索，顯示從齋戒的主體轉化成心性主體的工夫。我再舉一例，《易經》〈繫辭傳〉寫道：「聖人以此齋戒，以神明其德」，之前還說：



「聖人以此洗心，退藏於密」。莊子的「齋」與「心齋」的構造，在《易經》即變為「齋戒」與「神明」的關係。事實上，「神」或「神明」這個詞語本身就是指鬼神，雖然大眾會認為「神」是境界比較高的一種功能或境界。但追本溯源，神其實就是一種鬼，以前的用法經常有混用的情形。然而，我們要思考的是「神明」怎麼會從鬼神這樣的詞語，變成意識主體或心性主體裡一種很玄妙、很高境界的狀詞或形容詞。前述「聖人以此齋戒」當中的「齋戒」當然還是個譬喻的用法，但從這樣你也可以看得出來，不管他講齋戒還是講神明，基本上都往深層的精神境界內轉。一旦「齋戒」的意義變了，神明或神的意思也變了。早期「神」也是鬼神的神，可是在《易經》裡，「神」這個詞語描述心體的妙用，也描述道德的屬性。再舉一個例子，是《管子·內業》篇所講的：「思之！思之！又重思之！思之不得，鬼神將告之。」《莊子》「心齋論」也說及「鬼神將來舍」。管子與莊子他們都提到「思之」後，鬼神會來跟你溝通。然而〈內業〉篇馬上跟我們講，不是「鬼神」之力，而是「精氣」的作用，一種生命的能力會自然呈現。假如你的意識經過轉化，會呈現天清地平宇宙大寧靜這樣的境界，這種境界跟鬼神沒有關係，而是「心中之心」所致。為什麼會這麼說？在早期的齋戒文化底下，齋戒到最後得到的任何訊息，當然是和鬼神的觀想所得有關，也就是跟鬼神溝通所得到的訊息。但管子卻斬截地說這和鬼神無關，而是跟「精氣」有關。不論如何，〈內業〉篇的話語反過來看，也證實了「鬼神」和「思之」曾被聯想在一起，它們有歷史的親和性。這個例子顯示的即是從觀想的恍惚倫理學，進入到心性主體的道德性的轉化過程。

《孝經》最後一章言及孝子「春秋祭祀，以時思之。」這裡的「思」字有可能也是召喚鬼神之意。我認為這樣的講法有其說服力：恍惚的倫理學後來就會過渡到心性的主體，因為要進入到恍惚的狀態時，需要整個身心淨化的工夫，精神集中力不是集中在意象，而是一種意識中自我的覺思，一種無特定對象的自我的作用。「思」的情況就像這樣，「思」本來是有對象的，以亡魂為對象，可是後來到孟子所說的「心之官則思」，或

〈五行篇〉言及的「德之思」、「仁之思」、「智之思」等等，已脫胎換骨。我們不禁要問：「德目」又不是主體，怎麼可以思？所以「思」字在此應該不作「思考」解，而可作「心之覺醒作用」，「思」之義也可指道德心之諸屬性的覺醒作用。怎麼解釋，都不是智性的思考之意，而是觀照非對象的對象所呈現出來的工夫。

最後我來解釋所謂的「鬼神不死」。前述孟子，莊子，管子的例子大約都是同一時期的文獻，亦即在戰國中期，他們示範了建立心性主體所需要的方式。雖然他們的造詣還沒有達到像佛教、理學那種高明的層次，不過將道德或倫理的基礎建立在心性主體之上的這種導向，基本是在這個時期形成的。若是如此，那麼在戰國以及秦漢之後，鬼神怎麼辦？我們可以這麼說，孔子所立下的「祭如在，祭神如神在」（不問鬼神但又不否認其真實性）的詭譎提法在整個儒家傳統中一直沒有人敢反對，但如果鬼神之「為德」是真實的，為什麼又不能去談呢？這就變得非常尷尬，這種情況在六朝人的爭辯時可以看得出來。由於沒有善解孔子的「如在」意，所以只要是處理鬼神問題，儒家總是挨打。范縝提出大膽的「神滅論」，因為幫孔子多講一句話，就陷入爭議，遭受撻伐圍剿。因為儒家重視孝道，講究祭祀，後世儒者居然還有人講神滅論，豈不怪哉！既然神滅論，那麼，孝子賢孫春秋祭祀，到底是在祭祀什麼東西？既然沒有魚，你是在釣什麼魚？好像釣者只要虔誠就可以釣，釣空釣無，皆無所謂，有這種道理嗎？按照現在左派的分類，范縝是唯物主義的大師或重要的先驅。可是我們如看他相關的論證，就會發現到：他基本上還是堅持儒家的立場。但難者的質疑是有說服力的，除非你放棄祭祀，要不然你就要放棄神滅論，很難兩者都要。范縝的神滅論說法在此面臨了相當大的難局。直到宋代形成理氣論，把靈魂和意識統攝在心性概念底下，心是氣之靈，靈魂也享有氣的性質，才出現關於靈魂的比較正面的論述。祭祀會有效，乃是透過我們生命中的氣跟祖先的氣之間的感通，因而連結成一種存有連續性的關係，這是比較積極正面的解釋。至於觀想的作用，大體上也沒有斷掉，只是在正統理學家那邊，經

典文字取代了圖像。圖像的觀想模式下移了，由民間傳統傳承，一直到現在還在，我相信「觀落陰」就是遠古「恍惚之思」的DNA。歷史演變是這樣，但在現實上，這套東西有沒有可能復活或有其他的演變，我不知道，我只是試圖將這線索點出來。我今天就先講到此為止，謝謝各位。

**廖咸浩：**聽過楊老師的說法之後，這個脈絡應該是相當清楚了：地跟天原先是連接在一起，但這連結的狀態後來被斷絕了；「絕地天通」之後我們仍在不同的階段試圖重新去連結地跟天。我可以把地理解成世俗的存在，尤其是有其理性規範的世界；天則是外面——the outside。天地的再連結通常被歸入神秘經驗的範疇。然而這樣的類似神秘經驗的狀態，其實——用當代body的相關的理論、也就是比較唯物的方式來理解也不難。比如說，德勒茲認為世界是由能量所構成，個別生命是由將能量「聚合」(folding)而形成，那麼天與地的相通就是經由這能量的打通而已，也就是如何把意識所加諸於個別身體的限制放鬆。這跟莊子的說法非常類似：「人之生，氣之聚也。聚則為生，散則為死」，但還有一個中間的層次，就是「墮肢體、黠聰明」的層次，而這個就是天地可以再通的層次。然而神秘經驗是否一定要從唯物的角度理解？或者唯物的定義可以擴大沒有唯物唯心的區別？西方學界因為害怕一神宗教會找機會復辟，所以時時以唯物自期，但會不會把某些唯物以外的現象——比如鬼魂——排除了呢？這方面待會也可以再深入談——也許留待龔老師的談話後可以再回來討論。接下來請龔老師開始。龔老師是台南藝術大學藝術創作研究所的教授。他是台大哲學博士出身，研究特別著重哲學和藝術間的關係。他今天有關幽暗或暗黑倫理學的講題應該跟楊老師的題目有直接呼應關係。

**龔卓軍：**謝謝廖老師的引介，也感謝比較文學學會的邀請。我想從剛剛楊老師講的另一層面去切入談身體的議題。如果說從齋戒主體到心性主體之間的轉換形成了儒家某種程度比較尷尬的部分的話，有沒有可能是這樣來解釋：齋戒傳統是從巫教而來，而它本身是以身體作為媒介。這樣的媒介轉換到心性主體之後，變成一個道德主體，但比較尷尬

的是影像的部分去掉，回到意識的觀想層面，但我想影像的部分並沒有完全去掉，這部分還有一些空間。所以我今天想從「媒體」的角度來講。如果說從古代的巫宗教或乩童一直到今天所形成的的小傳統，它還有一些轉換的空間的話，我認為在現代性的狀況下，我們還要注意到另一種身體的可能性——我姑且稱之為影像身體。這是Jennifer Barker在*The Tactile Eye*這本書裡，藉由Deleuze和Merleau-Ponty的學說所講的影像身體。所以我今天談的身體的概念，也不是一般我們講的單純的肉體。另外，我想回應楊老師的是，儒家做了前述的(主體)轉換之後，會有一個關於歷史書寫的問題。如果我們把古代巫教限制在和祖先的溝通，到了儒家，就像楊老師講的，孔子很強調和祖先的溝通；然而就現代性的狀況裡來說，還有一些不知名的幽靈，或者說在歷史裡遭受冤屈或不正義的狀況，那麼儒家還是得去面對這樣的狀況下所產生的問題時，要怎麼面對？

我先從恍惚的問題開始談。這裡給各位看的是藝術家陳界仁在1998系列作品的其中一張，它就叫做〈恍惚相〉，我想這可以呼應楊老師講的「恍惚倫理學」。〈恍惚相〉看起來是頗黑暗的，那陳界仁為何要做這張照片呢？它事實上是電腦修像作品，而電腦修像的技術在當時才剛剛開始。這裡面有些圖像性的要素，包括繞境，像兩個人扛一個人這樣的身體姿勢；另外一部分就是把頭去掉，然後肢體殘缺的圖像。從2002年的《凌遲考》以後陳界仁開始處理歷史影像，可是這其中有某種他個人的倫理因素，因為從1990年到1998年，也就是解嚴後大概有八年的時間他無法創作，大部分的時間都跟他弟弟在一起。他弟弟有智能障礙且身體殘缺，長期臥床，需要照顧，但他也不知道要為他弟弟做什麼。他弟弟十四歲過世之後，有一天他突然夢到他弟，夢中弟弟站在隧道的盡頭，他就往隧道的盡頭走，本來以為他弟弟會跟平常一樣流鼻涕流口水，卻是看到他眉清目明的樣貌。他弟弟在夢中還跟他講了一句話：所有在歷史裡存在的人都是沈默者。之後他弟弟後面就有人抬著棺材前進，抬棺木的人一定程度上就像這圖像裡面的人，只是身體比較乾癟。

然後他弟弟就帶他去看棺材裡面的人，而那個人就是陳界仁自己。從那時(1998年)開始，他重新開始創作。我講這個故事是要指出，這個圖像看起來很黑暗、很搞怪，但其實隱藏了他非常個人的經驗。然而對於這樣個人的經驗以及某種為了他弟弟而做的倫理的動機，我們卻很難直接從圖像本身去辨識到這一部分。我們可能要等到看到他後來像《凌遲考》和關於罷工的系列作品才能回過頭來追問，這樣的圖像是否不僅僅是以傳統的圖像所構成，是否某程度上是要跟亡者來溝通的。這是我對「恍惚倫理學」相關問題的初步回應。



圖1

我要談的第二張圖是陳傳興2015年三月底在北京中央美術學院一場題為「未有燭而後至」的攝影展中的「悼亡」系列作品之一：招魂圖像(圖1)。這場展出的是陳傳興於四十年前，也就是1974年至1978年之間所

拍攝的三個系列的攝影作品。但這在評論上有個難題，因為他要我進行一些相關的評論工作，但他卻說他不是攝影家，同時，這些作品本身就是一種論述，那麼，他為何要拿四十年前的少作來展覽？這系列的作品是他在他大學還沒畢業的1974年，也是他父親剛過世之後開始拍的。所以這也是從一個死亡事件開始，也由於葬禮的關係，拍攝的地點是在蘆洲這個他認為當時是相當荒涼的地區，他的攝影的起始點，就是從一個跟死亡非常貼近的經驗開始。這樣的圖像經過中途曝光，粒子放得很大，我們因此完全無法辨識圖像中的人臉，好像主體的問題不是這麼重要，而是主要呈現一種氛圍，例如招魂的幡旗，似乎是在這荒野的場景中和死亡做一種連通。有些部分也可能是因為底片放太久了之後而有損壞的跡象。

我今天要講這樣的題目實際上是因為陳傳興在這展覽開始問的問題，也想要帶出一個跟楊老師所談的不一樣的脈絡：如果儒家在當時也有一個現代性的話，那它對傳統巫宗教的齋戒主體恐怕也有個批判和轉化，或一個轉用，將它轉到其內面性去處理。但我想處理的現代性是就當代的攝影來談的，也就是說，在這樣一個與死亡、憂鬱或巫的經驗貼近的狀況之下，我們要怎麼思考在台灣的攝影現代性的問題？這問題有點複雜，所以我們把重點放在陳傳興來談。在陳傳興發表於八零年代的一篇藝評裡，他說憂鬱是美讓位給它的陰影的情境。那他這裡所謂的陰影是什麼呢？第一個是教育制度。他認為在日治時期美術教育和官民辦的展覽制度其實已經決定了台灣的整個美術發展。它政治上的意義是，社會地位的提升大於美學本身，而這也讓美術學院基本的體質在這脈絡底下就被定下來了。這部份我想拿來跟岡倉天心與Ernest Francisco Fenollosa在明治維新中期之後創建東京美術學校(1889年)的狀況做個對比。那時日本的美術開始進入到現代性的思考。岡倉天心在八年的東京美術學校校長任內跟Fenollosa(他是岡倉天心在東京帝大就讀時的哲學老師)到京都與奈良走訪(尤其在經過Fenollosa去挖掘、整理與討論後)之後，他們重新發覺到，明治維新初期被推倒的那些佛寺，被丟棄或當

成水溝蓋的佛像，還有包括像花道、茶道等這些一度被鄙視的日本傳統藝術，其實呈現出比當時歐洲的現代性更現代的情形。當Fenollosa說這些日本傳統藝術作品比當時歐洲藝術更現代、更前衛時，他指的當然是法國流行的寫實派、印象派和後期的印象派作品。

所以至少在東京學校成立的初期，關於日本現代美學跟美術的概念之成立，就形成了一個弔詭的因素——就是歐洲人或西方人已經先認定了日本的藝術及美學具有一種現代性，當代性及前衛性。反過來說，後來接掌東京美術學校的，像影響台灣非常深的黑田清輝等人，他們其實是從歐洲回來的西化派，學了法國當時最新的東西。但是他們形成的爭論是，日本國內以及重新去看日本傳統藝術的這群歐洲人認為，從歐洲的角度來看的話，這批從國外學東西回來，自認是反傳統、是前衛或現代的人，其實只是在複製而已。這是第二個弔詭。在這樣的情況下，從岡倉天心到之後的黑田清輝他們所形成的美學論辯，在第一步就已進入到他們的藝術學院體制的內部了——就是關於現代化的爭論。這個爭論是牽涉到對於他們的傳統藝術，包括他們的佛教文化所開展出來的繪畫、音樂、歌舞伎、浮世繪等這些東西的重新檢討。事實上，在1870年之前，也就是Fenollosa來到日本之前，馬內(Édouard Manet)的繪畫裡就曾出現過浮世繪，而梵谷(Vincent Van Gogh)也曾說他希望像日本人那樣去思考。同時，日本的美學物件在1870年之前就已是一個出口的大宗。歐洲人非常喜歡日本的東西，認為他們是一個美的國度。我講這段是要指出，陳傳興剛才提出的那個命題的意思是，在台灣當今的美術學院——至少就他所經歷到的來看——真正關心的不是美學的問題，而是政治的問題，是誰的社會地位比較高的問題，是誰在社會上影響力大的問題，而不是美學論述的特異性是否能在國際論述界展開對話的核心問題。岡倉天心後來卸下校長，轉任帝國博物館美術部的主任，最後在波士頓美術館(Boston Museum of Fine Arts)做亞洲部的主任，所以他對亞洲有提出一定的看法。

岡倉天心提出亞洲一體的看法，這個看法跟後來西田幾多郎他們所

涉及的東亞共榮圈，有很大的差別。岡倉天心1904年在印度的發表的演講中，其實否定了他們剛打贏的日俄戰爭，更別說之前的甲午戰爭。日本企圖以西方帝國主義的模式來構造他們的現代性，岡倉天心說這不對。他認為日本的美學才是最具有現代性的，所以應該要回到日本的美學，它作為一種空，或一個場所的構造，容納了過去印度或中國發展出的佛教、禪學所開展出來的美學。他認為這樣的美學最具政治的高度，它不需要直接透過武力或帝國主義的方式去構造亞洲：亞洲本身彷彿已經在日本這樣一座美術館、一個空的場所裡積澱下來，或說日本體現了亞洲美學的精粹。這是柄谷行人後來討論岡倉天心的美學時所做的說明。

這個部分的描述，我想跟陳傳興離開藝術學院後對國內美學體制的批評，有背景上的關聯，特別是日治時期臺灣對「現代美術」的認識。這樣的美學體制，其實是透過排除台灣既有的傳統藝術而被界定下來的。我認為像台展府展這樣的美學體制對傳統或民間藝術的排除動作，具有一種決定性，變成一個遺留下來的現代性問題，成為陳傳興在八〇年代不斷追問的關於現代性的問題背景。他八〇年代寫的文章多收錄於《憂鬱文件》一書，裡面已經包含幾篇關於阮義忠、羅蘭·巴特(Roland Barthes)的討論，當時就已經開始進行攝影相關的書寫。各位要想像一下，其實他這時已經拍了十幾年的照，但除了1974年出國前舉辦過一次個展之外，他後來就完全不展覽了——為什麼？這是今天的一個基本問題。

他在八〇年代所要問的問題，後來引起很大爭論，還跟剛過世不久的倪再沁形成一個關於現代性的論爭，特別是圍繞著1992年於《雄獅美術》發表的〈「現代」匱乏的圖說與意識修辭：一九八〇年代臺灣之「前」後現代美術狀況〉。對於現代性的提問，我認為他主要在探問在延遲於西方現代性的歷史條件下，「究竟什麼是主體性？」的問題。其次，就美學上而言，我們不斷想追趕西方的現代性，在我們自己的文化原本沒有這些現代性的特質或要素，這樣的「延遲」會形成怎樣的欲望結構、怎麼樣的欲望經濟？會運作出什麼樣的憂鬱圖像？這些圖像，憂鬱的徵兆，會以什麼樣的方式出現？他提到：「我們可以說，1980年代末期在



台灣美術界中爭論不已的『自主性』、『主體性』、『本土意識』、『台灣意識』基本上都還是一個政治性的主體性的設想。」比如剛才所舉岡倉天心的例子，他說其實我們根本不需要日俄戰爭，也不需要甲午戰爭，而只要把日本當作一個空的場所，繼續容納亞洲各地文化藝術留下的精粹即可。這本身就具有政治性，不需要訴諸武力或暴力。但對台灣而言，台灣藝術主體性論爭所訴求的，基本上還是政治性的、一個以現代國家為基本設想的主體性，並不具有岡倉天心在美學層次上提出的亞洲一體的構想、以美學現代性去構造Rancière所謂的美學政治。所以陳傳興認為，我們在台灣所談的現代主義或現代性，至少在藝術學院裡的爭論，基本上完全迴避了現代主義或現代性的問題，而變成一種恐懼、一種空洞的修辭、一種假托，進而構成一種誤解，偽知識，蒙昧的啟蒙。

這邊有一個比較麻煩的哲學問題：岡倉天心在Fenollosa的影響下，第一個要解決的問題是，該怎麼突破黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)式的歷史演進的、演化論式的主體設想，或是歷史哲學？因此他強調場所論跟空性。空性跟場所論是不談歷史演進的，無論是印度發展的藝術文化，它的不二論，或者中國發展的禪文化及其他相關藝術，只要落定、沈澱在日本的社會文化裡面，就承認它屬於日本性的一部分，或說屬於日本這個容器所承托的內容。岡倉天心不談歷史的進化跟演化，因為他認為黑格爾哲學首先就貶抑了印度跟中國，印度的宗教文化跟中國的倫理式文化。黑格爾認為那裡面沒有比較高級的美學形式，所以岡倉天心乾脆全面摒棄這樣的歷史的辯證論。這是他採取場所論的一個哲學上的理由。

所以對日本而言，主體性的問題就只是一個場所的問題，而不若一般習慣以民族國家的、政治上的主體性取代美學上的主體性。回過頭來，陳傳興所問的問題就是：相較之下，我們的主體是不是在暗黑之中？換言之，在西方不知已經被放逐、處死了多少回的這樣的主體，在台灣不斷地迴返，但是這樣的迴返、我們的訴求都指向政治的主體性，誰在政治上強大，而不是訴求誰在文化或美學上具有更大的包容性。這

篇文章最後有一句沒頭沒尾的話：「我們的黑暗主體」。我這裡要討論的黑暗倫理學或暗黑倫理學，就是從黑暗主體，陳傳興所遺留下來的問題出發的。

現在我要來談陳傳興展覽中的〈悼亡〉系列中一張停棺棚圖像(圖2)，它看起來非常黑暗。這是一般台灣喪禮的場景，搭起的一個棚。在這樣暗黑的棚內所拍攝的棺材或樂器之中，可以看到，左邊有一把法國號，沒有直線，而它的嘴正好很蒙太奇地對著福州棺木比較大的那一頭。裡面還有一些圓圈，就是一般用的帆布棚外面，花圈的投影所形成的圓圈，跟法國號本體以及喇叭的圓圈形成一個非常巴洛克式的迴旋結構。當然還有一些線條，但主要表現的還是這些圍起來的小空間，這些圓圈。



圖2

接下來要講的這張圖是陳傳興在七五年拍攝的照片〈悼亡〉系列中的紙紮屋圖像(圖3)。後來他一位親戚長輩去世了，所以他又去參加了喪禮，在過程中拍了一些照。如果各位熟悉去年的台新獎的話(現場的張小虹老師就參與其提名過程)，這張照片可能會讓我們聯想到得獎的蘇育賢的《花山牆》，也是以紙紮傳統為主題。在這樣要焚燒的紙紮屋裡面，我們可以看到，非常奇怪地，這個媒體本身開始承載一些比較幽微的意涵。首先，這似乎不完全是漢式建築，好像有一些日本在台灣新古



圖3

典實驗建築的要素；另外，在兩根柱子上有一對芭蕾舞伶，最上面還有一匹飛馬。它的整個象徵系統由很多疊層混雜在一起。其他部分，可以看到，是漢傳統給出的紙紮還有建築要素。

蘇育賢的《花山牆》作品中的一幕裡也有一個隱喻，透過這個影像的介面，他似乎想引發一個問題的討論。觀眾可以看到在錄像中高舉的童幡上寫著：「金童接引西方路，玉女迎歸樂國家」。這裡帶出的一個是西方的問題，一個是國家的問題。就像我們剛剛談到的，相較於西方的現代性而言，我們究竟是什麼？我究竟是誰？另外是國家的主體性，政治主體性的問題，似乎還是凌駕一切。他當然一定程度在暗喻鄭南榕，但是，他是用傳統紙紮文化的介面去構造敘事。實際上他也跟做法事的師公合作，最後把作品放置到現場去焚燒，並把剩下的一些構造體拿到現場去展覽。

我想接續剛才所提到的暗黑狀態的問題。我們的攝影史，或是陳傳興這樣的攝影，究竟要從什麼樣的起點來談？其困難點在於，他在後來出版的《銀鹽熱》談過日治時期的帝國的攝影在台灣發展的狀況，以及日治時期台灣大家族的家族旅遊照，還有像清水六然居的家族照片，這些他都做過一些整理。之後是美麗島事件，作為見證與國家暴力的攝影研究。這一系列研究其實指向一個我們很難去談的問題：如果攝影起於西方，它的技術來源也是西方，它作為一個現代的媒介，對於身處台灣的攝影者，究竟要表現甚麼？我們是去承接西方現代攝影的發展脈絡，還是我們可以有我們自己的問題？可是這個問題在攝影被引入台灣歷史的過程當中，包含日治時期，到白色恐怖時期的沙龍攝影，到美麗島事件為止，就像郭力昕在《攝影之聲》裡的文章所說的，一直要到一九八〇年代，即解嚴之前那幾年的黨外運動，那些照片才透過新的媒介，在那些黨外雜誌上慢慢地出現，否則，七九年美麗島事件之前的攝影有個特色，就是只要涉及國家、體制或社會運動的照片，都會自我檢查或自我銷毀，而絕大部分是自我銷毀。因為底片留下來，代表攝影者有問題，連帶拍到的人也有問題。所以大部分攝影都是站在鎮暴警察的那一邊，從封鎖線的那一邊拍過來的。即使在美麗島事件，國民黨約了兩百個記者，就是抓耙子，混入群眾裡面拍攝群眾的模樣，有哪些成員等，但大部分都沒有拍到，因為大部分人都怕被打。有些人可能拍了，但覺得真的會出問題，所以把它銷毀掉。只有少數人，比如有一個人把底片藏在台大醫學院的X光片冷藏庫裡面，那是少數美麗島事件剩下來的照片。但是後來在法庭審判的時候，這些照片，至少有被找出來的，也都成了很大的問題。

我想提的問題是，第一，媒介的轉換，攝影機與底片的出現，對我們而言是與帝國主義的殖民視覺同時的；第二，歷史的幽靈，這個特別在現代，在經過殖民的歷史後，這些不曾被明白說出來過的聲音，這些底層的存在，或來不及生下來、來不及發出聲音的存在，在西方強勢的攝影史書寫下，要怎麼去處理？這便是我在這邊要思考的所謂暗黑倫理

學的問題。它會涉及藝術的表現：但顯然跟西方美學概念的出發點有所不同，至少就攝影史而言，似乎我們在出發點上就不可能不顧及到這個被掩蓋的倫理問題。

這邊簡單引用德希達(Jacques Derrida)的講法，我想大家都很熟了。幽靈的徘徊是為了正義的問題，為的是還沒有出生或是已經死去的鬼魂。有人會說現代攝影或新媒體藝術，本身便是一種招魂術、降靈術，或召靈術。可是它的介面身體不再是我們的肉體，而是在我們的肉體跟影像——影像身體——中間所形成的，剛才廖老師所提到的 affect，這個 affect 如何產生召喚的效應，正是現代攝影美學的核心問題之一。換言之，攝影機有它的身體，裡面有底片，底片會成像，成像之後我們的身體透過視覺以及成像的過程，也許是攝影師的視角，也許是單純的觀看配置，令其產生一定的視覺效應，可是這個效應並無定法。因為我們如果單單看剛才兩張相片，陳界仁的《恍惚相》、陳傳興的停棺圖，都是關於招魂的，我們其實不明白它們確切的意思是什麼，只有一種不明確的情動。它們產生身體上的效應，或毋寧說，身體的問題，在此被我轉換到媒體、影像身體與我們的肉體間的交互作用問題。

歷史幽靈在德希達的說法裡有三個部分：第一，鬼魂的出現，是要進行某種意義的哀悼或召喚；第二，它帶來了一定程度的聲音或是語言；第三，它要進行某種工作。攝影與歷史召魂之間，究竟有什麼關聯，陳傳興猶豫了——他沒有把照片拿出來展覽——四十年，就我對他的訪問，他其實也不知道攝影是什麼。他不知道他為什麼要拍這些照片，他沒辦法給他自己一個答案，也沒辦法給它一個定義，所以他非常地猶豫。但是在1980到90年代二十年期間，他做了非常多評論跟歷史整理的工作，我認為這反而讓他成為國內非常特殊的一位攝影思考者。

在此，若回頭處理主體性的問題，我寧願做一個人類學與歷史的迴訪，我想問的是：傳統巫的主體狀態跟現代攝影間可以有什麼樣的關聯？這一點，我是受了余德慧老師的影響，他過去曾跟學生一起做了一些巫宗教的田野調查。我可以用一個簡單的構造說明：就是 Guattari 在

*Chaosmosis*裡提到的四個層次。第一，簡單地說就是能量流。剛才楊老師提到，也許我們跟祖先或家人有些聯結的能量流，但被切斷了，所以我們產生哀慟或悲傷，而為了要處理這樣的能量流，必須進行祭祀、齋戒，這是第一個層次。第二，不管是祭祀，或操作攝影機，或寫文章，基本上都涉及一個機器的平台——這是 Guattari 的語言——這個平台當然可以複雜到包含田野工作的層面。第三，我們在這樣的語體鑄造或主體性的重新生產過程裡，會經歷 Deleuze 喜歡講的重新疆界化。當然首先是去疆界化，參與其中的人的存在疆域要進行一種變化。這讓我想到楊老師剛才不斷提到的齋戒的問題，我想跟楊老師討論。齋戒的問題，或心性的問題，如果不只是自己面對自己的話，我們看到巫實踐者總是有個他者——楊老師也提到他界——他們是面對這樣的他界，透過某種機器的操作，讓這個能量流對他的存在進行轉化。最後，第四個層次，透過這樣異質化的感受過程，可以在精神生態上進行一種新的宇宙的展開。這個我想在一定程度上也回應了恍惚的問題，因為它是一個主體工夫論的問題，主體轉化的問題。針對余德慧老師的思考，加上從 Guattari 得來的靈感，我借題發揮，將它擴展為一個變主體性(pathic subjectivity)。

我認為，不管是一位書寫者，或一位攝影者，他們在從事現代藝術的實踐時，特別是就台灣的美學問題而言，如果他不選擇直接接引西方，或去複製，那他可能要通過我們剛才談的四個部分。這四部分可以在 pathic 這個語詞的不同語意層次裡看到。第一，pathic 指的是一種受苦或受害的經驗，或是被禁閉的經驗。可是另一方面，做為受害的主體，正因為他有受害與受苦的經驗，所以他可以產生分裂，產生一種特殊的分裂能力，去改變他的主體性的生產。這是我在理論上所要談的關於主體性的討論。我之前因為展覽的調查出了一本書，《鬼魂的迴返》，在鳳甲美術館做的展覽中，就處理過這樣的問題。在這個問題下，我們重新看台灣的攝影美學，我認為恰好呼應了 Guattari 所謂倫理美學的問題。它既不同於岡倉天心的問題——亞洲一體的問題——也不同於歐洲的現代美學，強調完全純粹的現代性態度，比如 art for art's sake 的思考。

在此前提下，如果以張照堂為現代巫，那麼他便是以自己的身體作為媒介，去保持住特殊性的感受，再運用機器的身體——這裡有個機器運作上的連過程，在這連通的捕捉過程裡，他也會碰到類似的人，但許多是被現代社會嚴重挫敗、卻具有特異能力的人，像洪通或陳達。張照堂也拍了很多王船祭典和精神地理上的照片。由此觀之，我認為陳界仁在美學上的出發點比較能夠想得通。他的行為作品，很早，1983年在西門町的街頭行為作品，是不是也是一種齋戒，在歷史的、創傷的基礎上進行的齋戒？他先通過這些創傷的揭露，與我們現下的存在界域進行轉換，然後，才能談及一定程度的超越性。這便是他的《凌遲考》。當然，這樣的藝術家不只有他，還有更年輕一輩的，像七〇年代出生的高俊宏也在處理 John Thompson 的老照片，後來被蔡明亮放到他的電影裡面去。他對它們進行轉製，同時在這些影像上重新書寫。

回到陳傳興所提出的攝影者命題：「未有燭而後至者」，如果就整個世界史的發展而言，我們何嘗不就是「未有燭而後至者」，像《禮記》所說的，將外賓置於我們的黑暗中，引導至我們的家屋客席中。我想問楊老師，在這樣的現代史狀況下，儒家該怎麼面對世界史的構造，跟現代史中的創傷呢？因為對這些攝影者來說，這是基本的倫理問題，所以他們要回到黑暗。回到黑暗，就先不界定攝影是什麼，不直接去承接西方定義下的「攝影究竟是什麼？」而是先把一切都擺到一個曖昧不明的、混沌的，甚至恍惚的狀態裡，在過程中摸索。這要求對時間有更大的容受度，經過容受的過程，也許經過四十年，再提出某些正面的命題，異質性的美學思考才會出現。

**廖咸浩：**謝謝龔老師以當代的議題切入身體與鬼魂連結的可能性與必要性。龔老師的對當代的反思與楊老師對於傳統的反思，可謂呼應得天衣無縫。

楊老師談的是從天地未絕到天地絕之後，這麼長一段時間中傳統中國人如何試圖去再連結他域(outside)，而方法主要是透過身體的調節，像是剛剛提到的齋戒，或再加上唸咒之類的儀式。這些都是試圖讓

身體進入異於日常的狀況的方法。這使我想起到一個人類學家在巴西雨林所記錄的關於巫師的案例。當亞馬遜叢林中一個印地安女性難產時，巫師就在她身邊把他們創世神話的史詩演唸一遍。在過程中，這位婦人在聽的過程中也進入一種trance的狀態。該婦女最後也在故事主角一再的克服各種磨難之後順利生產了。儀式通常做的不外兩件事。第一是decontextualization，把人打開，讓他接受更多能量，但在過程中同時讓他recontextualize，再慢慢恢復其自我、回到所謂的日常社會。大凡巫師的工作便是要確保我們隔時能夠與「天」再連結。

剛剛龔老師談到兩個的問題，第一是傳統文化被整個當代教育體制壓抑的問題，一是歷史記憶被政治力量壓抑的問題。但其實兩者都可視為同一種被現代性所壓抑的隱喻上的鬼魂。比起早期理性的發展，現代性更精密的壓制了我們與鬼魂的關係，讓我們的身體沒有辦法再對鬼魂打開。但不論是傳統文化或歷史記憶，跟「真正的」鬼魂一樣，都是一種能量，一有機會，就隨時會對我們發出它的affect。我們與任何物件的關係，都是一種身體的運動，身體的極限就是他能被AFFECTED的極限。挖掘被壓抑的鬼魂，就是開發身體的潛能，也是與傳統文化或歷史記憶連結最直接的方式。

無論如何，今天這個討論雖然一定程度是受到西方當代理論的激發，但卻可以回過頭來讓我們更充分瞭解我們傳統的道家或儒家到底在談什麼，比如天人合一到底在談什麼。透過西方近代哲學思維的發展，我們看到，的確，在日常的意識狀態下我們其實只把自己視為一種organism，一個「結構性的生物體」，但是對外界是封閉的。藉由body without organs這樣的理論，西方開始提出身體被打開的可能。換言之，德勒茲提出了一種新的ontology，這ontology跟舊ontology不同之處在於它是一個porous ontology。有孔洞的ontology，這ontology可以讓任何一個所謂的主體可以跟外界相通。然而，身體被打開這件事情像莊子早就以「心齋」或「坐忘」的觀念清楚表達過，由「墮肢體，黜聰明；離形去知，同於大通」所定義的「坐忘」更可以說是body without organs的前身。



西方花了一千多年才想到身體可以「墮肢體、黠聰明」，但是也許還有其他還沒想到的——比如說Body雖可以用非常唯物的方式來理解，但是不是也可以用中國傳統的、民俗的、多神的、animist的方式來理解？事實上，新物質主義似乎正在往這個方向走去，只是不知道敢走多遠。因此，我們如果說儒家或道家或氣功之類的論述要比西方當代思想還更當代，關鍵就在這裡。

我們的傳統跟西方還是不一樣的。剛剛我們提到Deleuze及new materialism的學說，在相當程度上的確可以把老莊及儒家大半學說解釋得很清楚。但是，中國那些民俗或迷信的說法，到底能否得到更進一步的學理上的解釋？就像剛剛提到有人說過西方哲學需要一個Sinicization，一個中國化或東方化的過程——這就有賴各位，在座對中國傳統有深刻研究的真知灼見者了。我覺得這非常可能是我們可以對當代思潮做出重大貢獻的所在。

另外我想強調，我同意龔老師剛剛的說法——我相信楊老師的意思也差不多——在齋戒的過程中，跟死者亡靈重新接觸的過程其實應該是先經過一個非常強大的trauma。故齋戒的過程就是一邊要讓自己放鬆自己是個與外在世界隔絕的organism的意識，直到我跟外界可以共振。一邊又要讓自己不被強大的能量如海嘯般捲走。這就是巫師要做的事。不管是唸咒和奏樂，巫師透過儀式讓儀式主體(ritual subject)進入trance的狀態，放下我執，進入decontextualized的狀態，然後再將儀式主體慢慢recontextualize。這裡涉及的是身體如何打開，然後再闔起，但闔起後的主體已是個見識過外域也補充過能量的新主體，不會再如先前那樣嚴密地對外封鎖著。

今天二位給我個人帶來的思考非常多啟發——我寫得滿紙都是——應該也給在座各位帶來不少衝擊。兩位講者不但主題是討論身體與外域的連結問題，同時對現場的講眾，也可以說是進行一場成功的巫的儀式。