

【文摘】

詩道在妙悟

毛正天

湖北民族學院文學院院長

前言

作為中國古代詩學重要理論範疇的「悟」肇自先秦，經歷了一個由哲學範疇向美學範疇再到文藝學範疇的嬗變過程。中國傳統的「天人合一」思想和老莊的道家思想是其重要的哲學基礎，而魏晉以降，佛教與禪宗中的「悟」參與了詩學之「悟」內涵的建構，在本土哲學與外來文化的浸潤交融中，最終成爲一個具有中國特色的文藝美學範疇。以其超越理性直解的特質運行於「審美觀照——審美經驗——審美超越」審美軌跡中。

一

在中國古代詩學體系中，「悟」是重要的理論範疇，充分體現了古代詩學的心學特徵。考量「悟」的生成與發展歷程，「悟」植根於中國文化土壤，而又受到外來佛教的滲入中滋潤融和，充實內涵，並與其互動，再回歸本土文化，成爲獨特的內涵豐富的理論範疇。而從「悟」的歷史內核來看，「悟」卻經歷了一個由哲學範疇到美學範疇再到文藝美學範疇的深刻的嬗變過程。由此可見，「悟」，實質經歷了歷史的內在與外在的雙線經緯。

「悟」最早見於《尚書·顧命上》，其曰：「今天降疾，殆弗興弗悟。」「悟」「寤」通，《詩傳》釋以「覺」，又猶「知」。《說文》曰：「悟，覺也。從心，吾聲。」段玉裁說：「悟者覺也，二字爲轉注。」[註 1]由此可見，「悟」的初始意義在於它是一種認知思惟，它呈現的是一個從注重對事物外在感性形式的領悟到注重對事物內在本質的把握的心理過程，是哲學上的思惟概念。作爲一個本土哲學範疇，中國傳統的「天人合一」思想和老莊的道家哲學是其重要的哲學基礎。具言之，「天人合一」思想是其成長的土壤，而思惟方式則源於老莊的道家哲學。

中國古代的「天人合一」說主張人是自然的一部分。「理不在人皆在物，人但物中之一物耳」（張載，《語錄上》），故「天人合一」思想從圓通論，講求根絕「心」、「物」對立（無心、無物）進而達到物我合一即人與自然和諧的境界。實踐主體（我）對「物」的理智思考和邏輯判斷被「我」的實踐經驗所替代而呈現出以「我」為中心而感悟「物」的認知自足現象。在這種認知自足現象中，實踐主體的實踐經驗逐漸凸現出來，而靠的便是「悟」這一武器。當「天人合一」思想發展到陸九淵、王陽明那裡時，他們便以「人心」為本體來建構他們的「天人合一」說。「吾心即宇宙」（陸九淵，《雜說》），「人者，天地萬物之心也。心者，天地萬物之主也。心即是天，言心則天地萬物皆舉之矣」（王陽明，〈答季明德〉），「天」（自然）完全人情化，同時，那些本不具形象的思想感情也形象化，情物合一。實踐主體的實踐經驗轉向審美體驗而呈現出以「情」（即「心」）為中心而體悟對象的審美全息性。在這種審美全息性中，「悟」已經歷了一個從觀照事物外在的感性形式到觀照人生內在本質的審美心理過程，既以我觀物又以物觀我，反覆疊合，實現同構。也就是說，建立在「感」基礎上的「悟」的詩性思惟方式使「天人合一」思想最終成為一種人生的內在超越境界，達到天、人一致的最終目的。「已悟寂為樂，此生閑有餘」（王維，〈飯覆釜山僧〉）。審美主體通過「悟」這種審美體驗最終得到一種「與天和者，謂之天樂」（《莊子·天道》）的「天人合一」的至高和諧境界。因此說，「天人合一」思想是「悟」賴以生存的土壤，其豐富的審美心理內涵是「悟」審美體驗取之不竭的源泉。

老莊的道家哲學創造了「道」，並將之作為中國哲學的最高範疇。《老子》第四十二章曰：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」「道」成了萬物的本原。然而，這種無上至「道」卻超然物外，抗拒感知，無形無聲，莫可把捉。「道不可聞，聞而非也；道不可見，見而非也；道不可言，言而非也」（《莊子·知北遊》）。為「無狀之狀，無物之象」（《老子》第十四章）之玄狀。因此，對作為宇宙本體和生命的「道」的觀照和體認，要求尋找一個與之相應的體認和觀照方式，「悟」在這個意義上扣合了，成了體道之方式。成玄英疏《莊子》釋「體悟」曰：「體，悟解也，妙契鈍素之理，所在皆真道也。」[註 2]其實不止於「解」，作為「體道」的思惟方式「悟」，其妙處更在於「道」的超理性、超邏輯性和「悟」的非理性、非邏輯性的契合。如前所述，這時的「悟」還只是哲學認知中的思惟概念，那些情感、想像、知覺等審美因素還未介入進來。隨著道家哲學由生命哲學向生存哲學的轉變，主張在內心世界解脫羈絆，重返自然，最終獲得適意人生的觀念為道家人生哲學所效仿，強調「悟解」的抽象性思惟便逐步向「體悟」的形象化思惟轉化，實踐主體在觀照客體對象時，還融入了自身對人生的諸種況味。這時，主客之間不再是一種純粹的認知關係，而是一種審美關係了。魏晉之際，「悟」審美意識便濫觴起來。

「晉人向外發現了自然，向內發現了自己的深情」[註 3]。魏晉時代，是人的覺醒、文的自覺的時代。審美化成為潮流，從先秦形成的許多範疇都從哲學範疇走向審美範疇。鍾嶸強調文學創作要有「餘味」，指出「文已盡而意有餘」（鍾嶸，《詩品·序》）、劉勰提出了「文外曲致」（《文心雕龍·神思》）、「餘味曲包」（《文心雕龍·隱秀》）等高論，一改

辭源學上「悟」的非審美意義，在「悟」的邏輯思惟的基礎上注入了想像、聯想、知覺、理解等審美心理因素，「悟」開始邁入美學的殿堂。他們的相關表述中還提出了一系列富有個性的概念。如劉勰的「原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅」（《文心雕龍·詮賦》）、「情往似贈，興來如答」（《文心雕龍·物色》）的「興」，鍾嶸的「興多才高，寓目輒書」和「觀古今勝語，多非補假，皆由直尋」（《詩品·序》）的「興」與「直尋」，陸機的「方天機之駿利，夫何紛而不理」（《文賦》）的「天機」等文藝概念，便是「悟」的個性表達，便是我們今天所樂道的「靈感」、「直覺」。「興」即「悟」，「悟」即「興」，於此同一。結束了自孔子詩教提出「興」以來就處於的引而不發的躍如狀態，正所謂「先賢雖只言『興』，而『悟』已經呼之欲出，因為它們是同一思惟方式的不同方面」[註 4]。由此，也可以說，魏晉時代，也是「悟」審美自覺的時代。

魏晉時代，外傳佛教在中國迅速發展。文人士大夫們在這裡找到了精神棲息之所，文人士大夫與佛僧往來密切，詩文贈答，傳為佳話。佛教理論假本土精英們之力得以廣泛傳播，佛教在魏晉中國之機緣自不必論，而佛教禪學中的「悟」與本土哲學與美學之「悟」遇合，相得益彰，確是古代詩學「悟」的福音。「悟」之於「禪」，如太陽之光和熱，如人之靈與魂。鈴木大拙說得好：「禪可以失去所有的文獻，所有的廟宇以及所有的行頭，但是，只要其中有悟，就會永遠存在。」（《禪與生活》第四章）「禪稱這種新見解的獲得為『悟』，在此之外無禪，因為禪的生活是從這種『悟』開始的，悟，可以定義為知或邏輯的理解相對的直覺的洞察。定義怎樣是次要的，悟意味著打開因二元思惟的混亂今未曾認識的新世界」[註 5]。「悟」在禪學中的地位以及其特點由此可見一斑。正如宗白華在《美學散步》中所說：「漢末魏晉南北朝是中國政治上最混亂、社會上最苦痛的時代，然而卻是精神史上極自由、極解放、最富於智慧、最濃於熱情的一個時代。」[註 6]「國家不幸詩家幸」，因為前者，文人士大夫慘遭劫難，從而爆發了文學創作上的活力。漢末，儒家的倫理綱常被肆意踐踏，神聖被打倒，文人士大夫在內心深處時時感到朝不保夕。於是他們逃歸山林，儘可能在大自然中體悟生命的奧秘，具有審美自覺的「悟」便包孕在對自然山水的涵詠之中。一方面，通過感性的自然山水，他們可曲折地表達他們對現實的不滿所產生的種種情感情緒；另一方面，他們又通過對佛教中的彼岸世界的追求去尋求現實生活中的種種失意和無奈的解脫，身心得以放鬆，想像、聯想、理解等各種審美能力得以增強，反過來又加深了他們對現實的不滿，對自然山水也就有了新的感受。這種對「自然山水（此岸世界）——彼岸世界」的心靈體驗的相互生成過程，填補了文人們心靈的空白，使他們內心從追求有限的形象昇華到具備某種帶有哲理的人生感、歷史感、宇宙感，其創作由自覺轉向自為，激發了創作活力。本土「悟」這一文化範疇和佛教哲學範疇中的「悟」開始向美學領域滲透。如山水詩人謝靈運在表達他欣賞大自然美景所獲得的審美感受時說：「情用賞為美，事味竟誰辯，觀此遺物慮，一悟得所遣。」（〈從斤竹澗越嶺溪行〉）陶弘景用「悟」來論述書法創造時說：「今聖旨標題，足使眾識頓悟。」（〈與梁武帝論書〉）嵇康在《聲無哀樂論》中談到聽聲「獨悟」時說：「夫以有主之哀心，因乎無象和聲，其所覺悟，唯哀而已。」畫家顧愷之談到繪畫「以形寫神」也提出「悟」曰：「一象之明昧，不若悟對之通神也。」（《歷代名畫論》卷五）「悟」

成了作家們最普遍的審美體驗。至此，「悟」這一本土文化範疇在經過外來佛教文化的整合填充，作為一個具有中國特色的美學範疇正式形成。

「悟」在哲學概念的基礎上受到佛教的影響而發生蛻變進入審美範疇，使它在保留「天人合一」思想和道家哲學思惟方式固有的哲學底蘊和合理的心理內核的同時，還帶上了某種宗教色彩，蒸盈出十分濃烈的心理色彩。「誰也不能否認，中國文人的心靈發現和綽約的丰姿，正是在那個極為動盪不安的時代開始得到充分顯露的。而其中起推波助瀾作用的文化動因，竟是來自莫測高深的玄學和佛學的無窮奧秘」[註 7]。由此以往，「悟」以其非理性特質，引導中國古代詩人的創作思惟由理性思惟向直覺式的非理性思惟的轉型，也正是這一思惟方式的轉變導致了詩風的變化。從詩歌發展的歷史來看，魏晉以前的詩大抵遵循的是「詩言志」的原則，倫理政治主導了詩人的思惟方式，與其說是一種藝術，不如說是政治的組成部分和曲折體現，正如《毛詩·序》中所言，「先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」，它追求的只是人與人的和諧。但魏晉以來卻出現了「詩緣情」的創作傾向，「詩緣情而綺靡。賦體物而瀏亮」（陸機，《文賦》），先前儒家理性不再有一統詩壇的效應，玄學的「獨化」理論，追求人與自然的合一，它要求主體除去「機心」，摒棄功利，以「神遇」、「靜觀」的方式審視對象，重視直覺、非理性，這樣把主體、客體帶入到了「悟」境之中，為詩歌創作開闢了一個全新的領域。中國詩歌的田園山水詩派得以產生並且一直長盛不衰，與「詩言志」這一正統派的詩分庭抗禮，是中國古代智慧之花中開放的一朵奇葩。

唐五代時期，禪宗（主要是南宗禪）興盛，「悟」的地位重要有加，甚而作為傳教的根本方式。傳統佛教傳教還依賴經典文字，禪宗則鼓吹「教外別傳，不立文字，直指人心，見性成佛」的宗旨，把人們引入到對個體內心世界的體驗之中。在禪宗的發展過程中，無論是北宗禪的「漸悟」，南宗禪的「頓悟」，還是洪州宗的「即心即佛」、「非心非佛」說，抑或是臨濟宗的「機鋒」、「棒喝」的悟入方法，都是內向心靈，去感受體驗那種「佛性真如」的存在的。而真如佛性猶如水中月，鏡中花，非感官又可直接感知，非理智又可直接把握，要想冥契第一義，只有通過自性自度，「令自性頓悟」，「令學道者頓悟菩提」，「於自性頓見真如佛性」。（《壇經》）「對於禪，士大夫們幾乎無人從中希求得到彼岸世界的承諾，或者企盼來世輪迴的美業善報，而是在「煩惱」中得一份『菩提』，獲得心靈的安適與超越，擺脫宦海沈浮帶來的精神痛苦，在失衡的人生境遇中重新獲得心靈的平衡」[註 8]。這種對此岸世界、對主體心靈的自我皈依的追求，當然離不開「悟」，「一切萬法，盡在自身心中，何不從於自心頓現真如本性」（《壇經》）。禪宗的這種對佛性真如的終極追求，是以主體根絕外物的干擾為前提的，包孕著濃厚的審美意識，從而也就確立了一種審美心境，亦即為「禪境」。而這種禪境的產生，大大推動了中國古典文學中「悟」向本土文化的回歸。自此，中國本土「重悟不重解」的詩學又開始濃墨重彩了。

中唐以後，「悟」成了文學思惟的共識。認為藝術和審美活動的基本特徵在於「悟」（或「妙悟」）上。如「詩情緣境發，法性寄筌空」（皎然，〈秋日遙和盧使君遊何山寺宿揚上

人房論涅槃經義》)、「因須繹慮於險中，采奇於象外，狀飛動向之趣，寫冥奧之思」(遍照金剛，《文鏡秘府論·南卷》)、「味外之旨」、「韻外之致」(司空圖，〈與李生論詩書〉)、「象外之象，景外之景」(司空圖，〈與極浦書〉)等。顯然，這些表達還較為含蓄。而到了南宋，嚴羽在他的《滄浪詩話》一文中則明確地提出了「妙悟」說：「大抵禪道惟在妙悟，詩在妙悟。且孟襄陽學力下退之遠甚，而其詩獨退之之上者，一味妙悟故也。惟悟乃為當行，乃為本色。」以「妙悟」論詩，而不以學力為重，恰似頓悟佛法真如不假語言文字、學識涵養一樣，詩禪相通之說由此廣泛傳播開來。因此，魏晉以後，已具有審美自覺的「悟」與禪悟互相滲透，不斷磨合，終於催生出了文藝美學中這一完善的理論範疇：「悟」(妙悟)，嚴羽功莫大焉。

由是，宋人以禪悟喻賞詩，以禪悟喻學詩蔚成風氣。前者如蘇東坡云：「暫借好詩消永夜，每逢佳處輒參禪。」(〈夜直玉堂，攜李之儀端叔百餘篇至夜半書其後〉)曾幾、林希逸、戴復古等亦復如是。後者如龔相曰：「學詩渾似學參禪，幾許搜腸覓句聯。欲識少陵奇絕處，初無言句與人傳。」(〈學詩詩〉)吳可、韓駒、呂本中等都有類似的表述。這些無疑是對當時盛行理學的宋詩的一股強大衝擊力。以議論為詩，以才學為詩，以哲理為詩，這是宋詩的幾大特徵，但嚴羽在《滄浪詩話》中卻說：「不涉理路，不落言筌者，上也。詩者，吟詠情性也。盛唐詩人惟在興趣，羚羊挂角，無迹可求。故其妙處，透澈玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。」嚴羽以禪喻詩，推崇妙悟，弘揚了中國古代詩學重個人體驗的重要傳統。至此，中國古代詩學中的「悟」完全成熟了。正如有的研究者指出的，作為「妙悟」底蘊的興趣說，融納吸收和發展了先秦以來諸如「言志」說、「感物」說、「情志」說、「緣情」說、「滋味」說、「韻味」說、「思與境偕」說等各種詩歌理論，「妙悟」這一美學範疇，到了嚴羽手中，已經達到了成熟階段。[註 9]事實上，這也是「悟」的成熟階段，「悟」在南宋已變成為一個文藝美學範疇並被廣泛地應用在古代詩學中。謝榛曰「非悟無以入其妙」，「詩有四格：曰興，曰趣，曰意，曰理……悟者得之，用心以求，或失之矣」(《四溟詩話》)，強調的是創作中的一種斷絕思惟的直覺領悟的妙處。清·陸桴亭曰：「凡體驗有得處，皆是悟。只是古人不喚作悟，喚作物格知至，古人把此境界看作平常。」(《思辯錄輯要》卷三)他強調的是「悟」的審美體驗在古代詩學中的普遍性。而作為古典美學集大成者的王夫之則用「興會」這一審美範疇對中國古代的藝術靈感或直覺理論加以總結和闡發，他在評述古詩時所用的「即景會心」、「寓目警心」、「觸目生心」、「即目成吟」和「適目當心」等術語實為「興會」的同義語。「興會」是具有高度創造性的瞬間直覺，是一種「頓悟」，即藝術家在構思或創作中獲得的高峰體驗。

還值得提出的是，近代學者王國維領悟「悟」的精髓，指出了創作和欣賞過程中既要「悟入」又要「悟出」的審美體驗方法，「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之；出乎其外，故能觀之。入乎其內，故有生氣；出乎其外，故有高致」(《人間詞話》)。這樣，對「悟」的審美體驗在中國古代詩學中的影響和作用就顯得更加重要，也更為完整了。

二

綜上所述，「悟」經歷了一個由哲學範疇到美學範疇再到文藝美學範疇的嬗變過程並被廣泛地應用於文藝創作、文藝鑑賞與批評之中。作為中國古代詩學中審美體驗範疇的「悟」，它一直運行在「審美觀照——審美經驗——審美超越」這一審美流程中。

就審美觀照來說，「悟」是一種「距離」之美，審美主體與審美對象必須保持一定的距離，「萬物靜觀皆自悟」，靜觀萬物，自性自度，摒棄一切私心雜念，斷絕一切思慮欲念，使心胸保持「空」、「無」的狀態，「欲令詩語妙，無厭空且靜，靜故了群動，空故納萬境」（蘇軾〈送參寥師〉），最終達到物我兩忘、心醉神迷的地步。司空圖在《二十四詩品》中提出了「返虛入渾」、「素處以默」、「虛佇神素，脫然畦封」、「體素儲潔，乘月返真」、「飲真茹強，蓄素守中」、「俱似大道，妙契同塵」等主體境界，強調的是詩人須超越世俗欲念，保持內心虛靜的狀態，以之作爲體悟的關鍵。也就是說，審美主體必須保持虛靜澄明的審美心態，才能了群動，納萬境。葉夢得評謝靈運詩「池塘生春草，園柳變鳴禽」二句云：「世多不解此語爲工，蓋欲以奇求之耳。此語之工，正在無所用意，猝然與景相遇，藉以成章，不假繩削，故非常情所能到。詩家妙處，當須以此爲根本，而思苦言難者，往往不悟。」（《石林詩話》卷中）葉氏著重強調了好詩產生的前提之一是主體必須保持虛靜澄明的心境，即「無所用意」，這樣才能與眼前之景猝然相遇，達到物我交融的境地。

就審美經驗來說，這種「物我交融」所呈現的是「悟」的一種「圓融」之美。詩乃心聲，《毛詩·序》曰：「詩者，志之所之也。」詩主性靈，鍾嶸《詩品》曰：「詠懷之作，可以陶性靈，發幽思。」故作詩的過程，實質上是通過心物契合、情景交融的意境觀照自我心靈的過程。如「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉」、「情以物遷，辭以情發」、「山還水匝，樹雜雲合。目既往還，心亦吐納」（均見《文心雕龍·物色》）、「凡斯種種，感蕩心靈」（鍾嶸，《詩品·序》）等表達的便是「物我交融」的審美境界。這種「物我交融」不同於莊子所講的「物化」，莊子所言只是從我到物的單向流動過程，而「悟」則是從物到我再從我到物的雙向交流過程，王國維把這一過程分爲「有我之境」和「無我之境」，「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者爲我，何者爲物？」（《人間詞話》）實際上，對這兩種境界的整合所實現的審美境界便是一種「渾融圓整」的審美境界。「其妙處透澈玲瓏，不可湊泊」（《滄浪詩話》）「搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得」（王昌齡，《詩格》），審美主體的虛靜之心開始與「境」契合，產生「物我交融忽自得」的審美現象。如果說這一現象是「頓悟」的集中體現的話，那麼，前面所說的「萬物靜觀皆自悟」則是「漸悟」的集中體現了。

然而，審美主體如果只拘限於這種對有限的物象的體悟的話，就無法實行一種審美的超越。「若拘於體物，則未見精粹；若取之象外，方厭膏腴，可謂微妙也」（謝赫，《古畫品錄》）。從文本的角度來看，由有限進入無限要求主體思惟能突破語言文字的「能指」功能

而領略語言文字的「所指」意味；從創作和鑑賞的角度來看，它則要求創作者和欣賞者突破有限形象而體味「象外」之意。禪宗中的「教外別傳，不立文字，直指人心，見性成佛」、「拈花微笑」及詩文中的「意之所隨者，不可以言傳也」（《莊子·天道》）、「文已盡而意有餘」（鍾嶸，《詩品·序》）、「文外曲致」（《文心雕龍·神思》）、「餘味曲包」（《文心雕龍·隱秀》）、「羚羊挂角，無迹可求」、「空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮」（《滄浪詩話·詩辨》）、「韻外之致」、「味外之旨」、味在「鹹酸之外」（司空圖，〈與李生論詩書〉）、「不著一字，盡得風流」（司空圖，《詩品二十四則·含蓄》）、「但見性情，不睹文字」（皎然，《詩式》）等，所要求的便是審美主體須具有的「超越語言的體悟思惟」以及由此而實現的「意在言外」的無窮韻味。這是一種經審美超越之後的無言之美，是「悟」的極致，既融入了「漸悟」和「頓悟」之中，又超出於它們之上，謂之「超悟」。正如黃培芳所說的：「詩貴超悟，是詩教之本然之理，非禪機也。孔子謂商賜可與言詩，取其悟也，孟子譏高叟之固，固正與悟相反。」（《香石詩話》卷四）「超悟」還具有本土文化意義，這種審美體驗暗合了中國古人傳統的思惟習慣。

故而，對於「悟」的審美意義我們可用葛兆光先生的一段話來描述：「正是盛唐以來社會條件的變化與禪宗的興起，使中國士大夫的心理愈加封閉、性格愈加內向……突出了表現與自悟，它正好吻合了士大夫們試圖在詩畫中表現自我細膩、微妙感受的希望，因此在禪宗對士大夫的滲透過程中，士大夫也不自覺地習慣了禪宗的思惟方式，逐漸形成了以直覺觀照中沈思冥想為特徵的創作構思，以自我感受為主追溯領悟藝術品中的哲理、情感的欣賞方式及自然、簡練、含蓄的表現手法三合一的藝術思惟習慣。」[註 10]由此，我們在明瞭「悟」由魏晉之際的審美自覺發展到唐宋時的審美體驗之成熟的歷程的同時，對其「萬物靜觀皆自悟」、「物我交融忽自得」、「超越語言的體悟思惟」的審美精神也就豁然開朗了。

【註釋】

[註 1] 《說文解字注》（上海：古籍出版社，一九八一年）第四〇九頁。

[註 2] 轉引自汪湧豪，《範疇論》（上海：復旦大學出版社，一九九九年）第一〇一頁。

[註 3] 宗白華，《美學散步》（上海：上海人民出版社，一九九九年）第一八三頁。

[註 4] 韓經太，《心靈現實的藝術透視——中國文人心態與古典詩歌藝術》（現代出版社，一九九〇年）第三十三頁。

[註 5] 鈴木大拙，《禪學入門》（北京：商務印書館，一九七九年）第九十二—九十三頁。

[註 6] 同 [註 3]。

[註 7] 金丹元，《禪意與化境》（上海：上海文藝出版社，一九九三年）第一三七頁。

[註 8] 張晶，〈禪與唐宋詩人心態〉，《文學評論》（一九九七年三月）。

[註 9] 參見曹順慶，〈妙悟的美學歷程〉，《人大複印資料美學》（一九九九年三月）。

[註 10] 葛兆光，《禪宗與中國文化》（上海：上海人民出版社，一九八六年）第二〇三—二〇四頁）。