

作為存在之物的「文人之杖」

李 溪

北京大學建築與景觀學院、美學與美育研究中心

摘要

中國文人在他們的詩歌與繪畫裡常常有關於「物」的書寫，在這些書寫中，我們可以清晰地看到一種關於「物」的問題「現象學」方法。本文以「杖」為例，從歷史的傳統出發，試圖呈現一個文人面對以國家意志為基礎的「王杖制度」，對「杖」之「本真地存在」的持續的「還原」。在此之中有三位詩人——陶淵明、白居易和蘇軾，以及兩個禪宗門派祖師——雲門文偃和臨濟義玄，是這一歷史性的「還原」的核心人物。禪師以拄杖「問答」或「擊打」的確可以令人更為明白地看到對「意義」的中止和對「本質」的言說。文人乃是在對於「時間」和「在此」問題的切身經驗中，或者說乃是在「物」之中為一個回溯到自身的「自我」，也為後世可能的「自我」敞開了一個「存在著的」真實世界。在詩和以之為基礎文人畫中，「策杖」和「倚杖」的形象，確立了「杖」作為文人之物的「真實存在」的本質。

關鍵詞：文人之杖、禪宗、自我、存在之物、現象學還原

投稿日期：2019.08.02；接受刊登日期：2019.11.07

《現象學與人文科學》第9期(2020)：001—052

《現象學與人文科學》第 9 期

作為存在之物的「文人之杖」

一、扶老：永恆之物的裂隙

從折斷的樹枝第一次被用於輔助直立行走開始，杖就一直伴隨著人類的成長。「杖」在中文中的本意是扶持，《說文》中解釋「杖，持也」，而所持何用？在中西方的傳統中，這一物的「潛能」呈現出不同的方向。首先，在商代的甲骨文中，「老」字的形象就是一個扶杖的人。杖首先是扶持老病的用具。同時，可以想象，當原始人遇到危險的猛獸或敵人時，手「持」之「杖」還有「擊打」和「防禦」作用。這兩種日常用途，顯然是至今一直被保留下來的。而無論是哪種杖，倘若只是從天然的樹枝折下來直接使用的，我們甚至很難說它們是「工具」，因為它們最初並不是被「製造的」，也就是說，彼時的「持杖者」是否算是「人類」還很難講。而由於「杖」多為木製的很難保存，因此同石器不同，它是如何開始有意識地「製作」杖成為這種用具的，我們已無法知曉。考古發掘的確發現了許多早期的「杖」及其圖像，然而它們已無一例外全都已經不再是一件單純的用具了。這些「杖」乃是作為「權杖」(sceptre)，在幾乎所有文明中發出神性的光芒。從公元前 27 世紀的蘇美爾人的史詩中，「權杖」和「王冠」一起，就已經成為了王權的標記 (insignia)，並被認為是來

自天國的永恆的神聖之物。¹ 這種「權力」的來源還值得探究。亞述國王恩美卡（Enmerkar）所手持的權杖，通常認為本來就是一種用於防禦武器的杖棒（mace）。不過，當在儀式的場合出現時，它便就只是一個象徵性的（symbolic）的杖了。² 考古出土的許多文明中的權杖圖像，無一例外都顯示了如此的象徵性。埃及圖坦卡蒙（Tutankhamun）法老墓冢法老的鎏金塑像手持奪目的金色權杖，讓人直接「看見」了他生前的榮耀。龐貝古城的牆壁上，亞歷山大大帝被描繪為持杖的宙斯，那高舉手臂的樣子傳遞著一種睥睨一切的傲慢。但「權杖」未必只象徵著專制的君主，古巴比倫漢摩拉比法典石碑上端的浮雕，銘刻著漢摩拉比王站在太陽神夏馬西面前，接受代表人間最高律令的權杖。而在古代羅馬共和國中，「權杖」是使用者通常是共和國及其政權的象徵，而暴政的君主甚至會以斷掉的權杖來加以警示。³ 無論怎樣，無疑，這些早期文明中出現的權杖都是一種尊貴和權力的永恆「標識」，這和「杖」本身作為武器的捍衛意義是分不開的。

在被賦予權力而成為「權杖」的過程中，「杖」的「形製」與「材質」也隨之發生了變化。當它不再是一件「用物」，而是被「觀看」、被「展示」的物，那些非功能化的權力和傳統的象

¹ Elizabeth Douglas Van Buren, "The Sceptre, its origin and significance," *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*, Vol. 50, No. 2 (1956), p. 101.

² 同前註。

³ Jan Willem Salomonson, *Chair, Sceptre and Wreath: Historical Aspects of their Representation on some Roman sepulchral Monuments* (Groningen: Ellerman Harmsm, 1956), pp. 64-66.

徵形象，便是一件必需的裝飾。權杖大都都出現了「杖首」，也即用一種觸目的形象符號來表達其「物」對於高貴身份或者至高權力的意指。這些「杖首」又大多使用稀有的金屬材質，有時也會有整根杖身都是貴金屬而製的例子。杖首符號的出現以及材質的貴重化又反過來說明了這一物對功能的懸置。義大利哲學家阿甘本（Giorgio Agamben）談到儀式慶典時提到符號和裝飾在身體上的呈現，他說這「無非是對無功用性的無盡展現，並把它置換到對上帝的無上榮耀的崇拜中去。」⁴ 如今考古出土的「杖」的實物，絕大多數其木製的杖身已經朽壞，僅僅留下了金屬杖首，時間中的流傳再次證明了「權杖」的意義：平常之物轉化為了永恆之物。

然而，面對「權杖」，我們很容易產生一個疑惑：儘管「物」作為裝飾符號的「觀念化」和「永恆化」乃是許多早期文明的特點，但是為何「權杖」在其中特別的重要呢？倘若僅僅是由於其是具有殺傷性的武器，那麼這樣的武器應當很多。例如在甲骨文中，「王」字就是「斧鉞」的形象，而殷墟婦好墓中出土的青銅斧鉞，因並無使用痕跡，通常被認為是以武器象徵王權的工具。⁵ 那麼，為何大多數文明當中普遍「選擇」了「杖」呢？

⁴ 吉奧喬·阿甘本：《裸體》，黃曉武譯（北京：北京大學出版社，2017），頁 181-182。

⁵ 參考錢權鵬：〈中國古代斧鉞制度的初步研究〉，《考古學報》，2009 年 01 期，頁 1-34。

同其它的裝飾不同，在「杖」的問題上似乎一定要回到「身體」，這一點並不難想到。除了作為武器這種很實際的用處以外，「杖」同其它「上手之物」很不同的一點是，它的細長並且堅硬的形製可以作為一件附屬於主體的物而指向一個「他者」。在身體中，只有「手指」具有如此便捷、明確的指向性，而「杖」則延伸並因此加強了手指的這種功能。梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）在《知覺現象學》中曾舉例說，盲人的「手杖」（cane）不是被感知（perceived）的物，而是作為身體綜合的延伸來形成一個感覺區域（sensitive zone）。⁶ 這正是「杖」作為扶持老病之物的意義。而對一個身體強健的人而言，「杖」亦不是在一個「感覺」領域中的，而是經由意識而「指向」一個物／對象（object）的工具。「指向」的姿勢促成「杖」將其持有者同那個被指向者之間的分立，客體性在這一姿態中得到了明確地傳達，也即「杖」比其它的物更適合作為一種以使用姿態表達「指令」、「意圖」和「命令」的物。可以想像，在一個盛大的無法使用語言交流的儀式中，例如閱兵儀式，「杖」的「所指性」就是一個身體的「調詞」，它不但認定了主體，也同時可以認定了一個區別於其主體的「他者」及其意義。同語言符號不同，杖的「所指」並不是純然「被規定的」，而是由其天然的物質形態而

⁶ See Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, tran. Donald A. Landes (London & New York: Routledge, 2014), pp. 144-145. 參考莫里斯·梅洛龐蒂：《知覺現象學》，姜志輝譯（北京：商務印書館，2001），頁201。

產生，因此在所有具有權力意味的器物當中，這一意指性特別鮮明的用具，自然享有了最為耀目的永恆榮耀。

在中國境內的西部地區也陸續發現一些「權杖」。在青海湟源地區約 3500 年前的商代早期的卡約文化墓葬中已發現了鳥形青銅杖首。⁷ 西南地區的三星堆遺址，除了出土了數件鳥形銅杖首外，還有一件雕鏤極為精美的金杖。⁸ 近年新出土的春秋中早期的陝西劉家窪遺址的芮國有蟠螭紋的金權杖頭，其形制同草原地區的權杖非常相似，而紋樣卻是當時的中原的紋樣。⁹ 無疑，這些出現杖首並以貴金屬而製成的杖都寓意著尊貴的身份。¹⁰ 不過，在中國的早期文獻中，「杖」卻是同它的另一個「生命」的功能——「老」聯繫在一起的。《周禮·秋官》中說：「伊耆氏，掌國之大祭祀，共其杖咸。軍旅，授有爵者杖，共王之齒杖。」¹¹ 「齒杖」，鄭玄注：「王之所以賜老者之杖。」¹¹ 「共王之齒杖」意思是說，對於因軍功而授爵者，乃同王賜給老人之杖同。這也證明勳爵持「杖」並非以「武器」為根源，而是由於有功而將其

⁷ 三宅俊彥：〈卡約文化青銅器初步研究〉，《考古》，2005 年 05 期，頁 1, 73-88。

⁸ 中國版圖內的鳩杖的最早的遺跡多出現在西部地區，加上其鳥形的符號，很多學者認為這或許是其與古希臘和古巴比倫之間聯繫的一個線索。參見張曦：〈三星堆金杖外來文化因素蠡測〉，《四川文物》，2008 年 1 期，頁 59-64, 101。

⁹ 參考種建榮等：〈陝西澄城縣劉家窪東周芮國遺址〉，《考古》，2019 年 07 期，頁 2, 46-59。這一權杖由於從形制上並非中原樣式，而接近亞歐草原樣式，因此普遍認為其持有者也即這一墓主人曾經去過戎人地區的芮伯萬。

¹⁰ 這些杖現在普遍認為同古代希臘和兩河文明有非常緊密的關係，因此他們也被認為是起源於武器而具有權力象徵的「杖」。見楊琳、井中偉：〈中國古代權杖頭淵源與演變研究〉，《考古與文物》，2017 年 03 期，頁 65-77。

¹¹ 鄭玄〔漢〕注，賈公彥〔唐〕疏：《周禮注疏》（上海：上海古籍出版社，2000），頁 1433-1434。

功等同於「年老」。《論語·鄉黨》有云：「席不正，不坐；鄉人飲酒，杖者出，斯出矣。」這裡的「杖者」指的就是年長的人。如果席不正就不坐，在飲酒的場合如果杖者不走就不能先走。顯然，作為年長者的「杖者」在此時已經具有了禮序中在先的一種身份，也即，這一「杖」已經是一種社會地位的「符號」了。不過，這種社會地位來源，是自然的年齡而非政治權力。因此，當觀察與孔子同時期的太原金勝村出土的春秋晚期的雙鳥手杖頭時，儘管杖首圖形有早期的痕跡，但這一杖的持有者，應當是一位身份顯貴的「老人」。而在紹興市博物館收藏了一套春秋時越國青銅鳩杖首和人形杖鐲，高高在上的鳩鳥和在底部跽坐的人偶共同說明了杖首的至高權力。¹² 這實際上也是早期政權通過尊崇年長者樹立起了王權在道德上的合法性的物證。

在中國，由於「杖」的地位象徵乃是來源於「日常之用」，那麼加強這種「象徵性」的方式便是依靠各種對「情境」的規定。如《禮記·月令》云：「是月（仲秋）也，養衰老，授几杖，行糜粥飲食。」¹³ 「几」和「杖」既是年長者在身體上所必須的「養」的「用具」，同時也代表著一種權力的發生。《禮記·王制》規定：「五十杖於家，六十杖於鄉，七十杖於國，八十杖

¹² 參考蔡曉黎：〈浙江紹興發現春秋時代青銅鳩杖〉，《東南文化》，1990年04期，頁116-139。

¹³ 孫希旦〔清〕：《禮記集解》（北京：中華書局，1989），頁472。

於朝。」¹⁴從生理的角度，年紀越大，活動的範圍就越小；但在國家的制度中，年歲的增長帶來的是對應的行政區域象徵性的擴大，並隨之而來被國家認定的地位的提高。「年老」被賦予了權力，而杖成為在制度上將二者關聯起來的物。同書《曲禮上》又有「謀於長者，必操几杖以從之」。孔穎達疏：「杖可以策身，几可以杖己，俱是養尊者之物，故謀議之時持就之。」¹⁵可以發現，授杖並不是簡單地將象徵物賜予對象而令其具有權威的制度。對這一制度依然是從本己的「上手性」出發，但這一「上手性」並不是一個簡單的「用」，它隱含著對「使用者」之能力與地位的展示。《禮記·問喪》對「杖者」則從反面來證實喪禮中長者的地位：

「或問曰：『杖者以何為也？』曰：『孝子喪親，哭泣無數，服勤三年，身病體羸，以杖扶病也。則父在不敢杖矣，尊者在故也。堂上不杖，辟尊者之處也。堂上不趨，示不遽也。此孝子之志也，人情之實也，禮義之經也，非從天降也，非從地出也，人情而已矣。』」¹⁶

「以杖扶病」不是在一種自然的情境中發生的，而是被設定

¹⁴ 同前註，頁 383。

¹⁵ 同前註，頁 16。

¹⁶ 同前註，頁 1454。

的「因父母過世而悲慟成疾」；但倘若是在長輩在世或是公共場合都不應當「杖」，這是為了迴避更尊貴者的緣故。禮書中關於用「杖」之「日常情境」的詳盡規定，乃是為了表示「杖」並非是一個僅僅出現在特殊儀式場合的「象徵物」，而「孝」的價值，也不是某種永恆的普遍法則，而是從依照存有世界而產生的各別的「人情」中來的。

但是，當這一「人情」乃是經由禮法被規定後，其對於身體的規訓以及對身份之尊貴的強調也更加明晰。在先秦以後的很長的歷史時間中，以杖首飾物來命名的「鳩杖」的普遍使用就是禮法被固化的明證。甘肅武威磨咀子東漢墓一次出土了三根木鳩杖，其中，18 號墓出土的一根木杖，長 1.95 米，杖頭上鑲一支木雕鳩鳥，出土時杖平置在棺蓋上，鳩鳥伸出了棺首。¹⁷ 其正合於《後漢書》中所說的「王杖長九尺，端以鳩鳥之為飾」的說法。¹⁸ 在四川的漢畫像石中有一幅《養老圖》中，其中有一人跽坐於庭院內，手持鳩杖，無疑，觀者可以就此判定，這就是一位被國家立法賦予贍養權利的老人。¹⁹ 「鳩杖首」形制的穩定和鮮明，顯然同西方的權杖一樣，在視覺上提示人們持有者身份的貴重。武威漢墓中的這根木杖上系著 10 枚東漢明帝時期頒發的王

¹⁷ 陳賢儒：〈甘肅武威磨咀子漢墓發掘〉，《考古》，1960 年 09 期，頁 6-11, 15-28。

¹⁸ 範曄〔南朝宋〕：《後漢書》（北京：中華書局，2000），頁 2119。

¹⁹ 俞偉超主編：《中國畫像石全集（第 7 卷·四川漢畫像石）》（鄭州：河南美術出版社，濟南：山東美術出版社，2000），頁 40。

杖詔書令木簡，記載著當時的几杖制度。其中，第三簡說「朕甚衰老小，高年受王杖。上有鳩，使百姓望見之，比於節。」²⁰ 在漢代，「節」就是中央和地方交通中最重要的信物，其作用僅次於「虎符」。「鳩杖」的杖首，等同於天子的節信，而同節之「秘密性」不同，它在視覺上是面向「百姓」的，也即，這是以顯眼之物面向社會昭告天子授杖的合法性。

在武威竹簡中，還記載汝南平民王姓男子因為毆打持杖老人被判斬首棄市，還有一位漢朝鄉級基層小官，因擅自扣留一位有犯法之嫌的持杖老人也被處以極刑。²¹ 這些法令中，「杖」所維繫的權力的在先性超越了其它的情境，甚至出現了並不合理的局面。當本來用於扶老的「杖」變成指涉「年老」所擁有的一種絕對權力時，「杖」原本的切身性反而加強了人同物作為整體的意指性，人的身體也由於這一上手之物的意指，而成為一種符號。尊老本身是儒家所提倡的體現長幼有序的一種儀範，這種以法令來保證年老者權利的制度，在人口資源缺乏需要休養生息的漢初，有正面的意義，但到了後來，這種以王杖制度規定的老人崇拜，最終演變為了一種嚴苛的制度和近乎弔詭的社會風氣，而這必然同「杖」本來的「扶老」之功能上產生衝突。

²⁰ 陳直：〈甘肅武威磨咀子漢墓出土王杖十簡通考〉，《考古》，1961年03期，頁160-162, 165。

²¹ 甘肅省博物館、中國科學院考古研究所編：《武威漢簡》（北京：文物出版社，1964），頁140-147。

相較於由武力之功能的徹底懸置而產生的西方具有永恆象徵意義的「權杖」傳統，中國的「王杖」之「扶老」的作用及其「情境化」，一直並未喪失。倘若從現象學出發，究竟是以「功能的懸置」來展示神性之在場，還是保留物的基礎用具的身體「情境」並被賦予意義，能夠更為恰當地顯露一個「世界」呢？這似乎並非是一個好問題。不過，從歷史上看，西方「權杖」的象徵意義在今天存在的君主制中依然重要，但是「王杖制度」卻是在漢代以後便逐漸消失了。但是，這種身體「情境」的保存及其同符號化之間的矛盾，或許引發了人們對於「年老」的權威的反思以及歲月本真性的發現。晉安帝元興二年（403）當陶淵明躬耕南畝，他在《癸卯歲始春懷古田舍二首》寫下：「寒竹被荒蹊，地為罕人遠。是以植杖翁，悠然不復返。」²²此時淵明三十九歲，這裡的「杖」並不是老人之杖，而是耘禾時所要依倚之杖。這句話是引用《論語·微子》中刺孔子「四體不勤，五穀不分」的丈人「植其杖而芸」。這是一件勞作的用具，當扶老之杖成為一種權力的工具時，陶淵明開始書寫他低下身子倚杖躬耕的圖景。又過了兩年，他辭彭澤令，在著名的《歸去來兮辭》中，他寫道：「懷良辰以孤往，或植杖而耘耔。登東皋以舒嘯，臨清流而賦詩」。²³ 在一個美好的春日，他倚著杖播撒下種子，又登

²² 見袁行霽：《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2011），頁200。

²³ 見蕭統〔梁〕編，李善〔唐〕注：《文選》（北京：中華書局，1986），頁2026-2027。

臨東皋山長嘯，又來到清泉邊吟詩。他接著寫到「策扶老以流憩，時矯首而遐觀」，「扶老」正是漢代傳入中原的筇竹杖的別名，儘管在陶淵明同時代人戴凱之的《竹譜》對「扶老」注釋中，依然引用了《禮記》的說法，²⁴不過在這裡「杖」的名字已捨棄了杖首的命名法，回歸了它的用途——當然在後世，「邛竹杖」、「朱藤杖」的名字則回歸了更為原初的天然質地和色彩；詩人也從不將「持杖」作為外在權力的表述，恰恰相反，這扶老之杖意味著對他者「扶持」的拒絕。這位不肯因「五斗米」折腰而絕意仕途的將老者，心中抱有對生活美好的憧憬獨行於田間，偶爾又在水邊坐下來歇息，向四處淡然地觀望，他將杖看作孤獨中的伴侶。誠然，一個需要拐杖的老人無疑不再具有年輕時充沛的精力和健壯的體格；他物質上的生命開始衰敗，無法獨立前行，更不能跑步、跳躍，而必須要外物「扶持」了。這令杖的出場多半顯得有些悲涼。《禮記·檀弓》中曾塑造了孔子臨死前七日的一個形象「負手曳杖，消搖於門」，他並頌歌曰：「泰山其頽乎！

²⁴ 晉人戴凱之《竹譜》記載：「竹之堪杖，莫尚於筇。磔礪不凡，狀若人功。豈必蜀壤，亦產余邦。一曰扶老，名實縣同。」又注云：「禮記曰：五十杖於家，六十杖於鄉者，扶老之器也。此竹實既固杖，又名扶老，故曰名實縣同也。」見戴凱之〔晉〕：《竹譜》（百川學海本）。關於此杖在司馬遷《史記·西南夷列傳》裡即有記錄：「張騫使大夏來，言居大夏時，見蜀布、邛竹杖，使問所從來？曰：『從東南身毒國（今印度），可數千里，得蜀賈人市。』」（司馬遷〔漢〕：《史記》（北京：中華書局，1982），頁2995。）在西漢時期蜀地的市場上，已經可以購買到進口而來的這種杖了。古人一直認為此杖乃從大夏國來，而任乃強先生曾有專文考證，漢代以後「邛竹杖」其實是一種名為「省藤」的熱帶藤本植物製成，應當產自南洋一帶，在周秦時期就已經過邛國傳入蜀巴，遠達中原。古人以其似竹，而自邛來，因此名之。而張騫在大夏國見到的邛竹杖其實真正的產地在印度，並沒有經過邛國，只是一種以訛傳訛的說法。（常璩〔晉〕著，任乃強校注：《華陽國志校補圖注》（上海：上海古籍出版社，1987），頁326-327。）

梁木其壞乎！哲人其萎乎！」杖在生命中的出現，也意味著對於物質生命（身體）作為「物」而非「自身」存在的知覺，並且，當人被杖提示之時，身體的衰退已不可避免，生命的終點已將來臨，在這種「悲傷」之中，便很容易促成人們對於「永恆存在」的尋求。但是，陶淵明在持杖時所展現的「流憩」與「遐觀」，卻並非是一種充滿感傷的無奈，在杖的陪伴中，他獲得了「身體」與「個體」前所未有的自立與自由。他很清楚，這種「自立」乃是「在時間中」的，而不是「面向終點」的，也唯有這種「在時間中」同時也就是不依傍他者的純粹的真實經驗才讓人的「自立」與「自由」成為可能。

這種對「境域」的回歸的確非常有胡塞爾（Edmund Husserl）「現象學還原」的味道。胡塞爾那裡，以純粹的意識去面對實事本身，世界不再被看做是一個認識的、先在的、被給予的對象，而是在「自身被給予（Selbstgegebenheit）」的境域中。²⁵ 陶淵明的詩被蘇軾評價為「質而實綺，癯而實腴」以及「平淡天真」，正是由於他能夠面向自我的純粹意識，一種真切的實事，並將其以最自然的方式表達出來，這便是令後人所重新照面的這個「田園世界」。當在這一「世界之中」流憩與遐觀之時，其「杖」也便不再是一個「用具」，而是與這一「世界」照面的存在之物。

²⁵ 胡塞爾：《純粹現象學通論——純粹現象學和現象學哲學的觀念（第1卷）》，李幼蒸譯（北京：中國人民大學出版社，2014），頁58-75。

需要一提的是，當如此一個形象顯現後，它便獲得一個獨立性，這一獨立性令其具有了在藝術史中被藝術家所表達的可能——儘管也許不是立即被表達。在北宋中期，一位氣質上頗近於陶淵明的畫家李公麟，曾經畫過《歸去來圖》。²⁶《宣和畫譜》言李公麟所畫的《歸去來兮圖》，「不在於田園松菊，乃在於臨清流處」。²⁷ 這幅畫雖然已經不存於世的，但從陶詩的原句、李公麟的判斷力以及後世對此畫的描摹中看，我們可以斷定這位「臨清流處」的詩人一定是持杖的。²⁸ 當比較「田園松菊」同「臨清流處」時，前者乃是一個自然的「場景」以及在陶淵明詩句中出現的一些「物」，但同時當他們在作品中呈現時，便又陷入一種象徵的「俗套」之中。對「持杖而臨清流」這個「場景」的「捕捉」，則特別把握了陶淵明之「存在」的本質。儘管有「杖」，但事實上這一「存在」之中既沒有「工具」又沒有著意的「工具的懸擱」，也因此，這裡既沒有身體所欲求的實在的「情境」，也沒有透出神性光芒的永恆在場。這正是「田園世界」被表達為「圖像」的問題，這可能會令人們覺得陶淵明是刻意地對權力「懸擱」。而「臨清流處」以一種更為平淡的場景避免了這一困境，這一個時刻乃處於一種靜默的「無事」狀態之中，是的，他或許

²⁶ 《宣和畫譜》載其「仕宦居京師十年，不游權貴門。得休沐，遇佳時，則載酒出城，拉同志二三人訪名園蔭林，坐石臨水，翛然終日。」（趙佶〔宋〕：《宣和畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2012），頁76。）

²⁷ 同前註。

²⁸ 袁行霈：〈古代繪畫中的陶淵明〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，2006年06期，頁9。

是要「賦詩」的，但是當理解了「詩」正是「此詩」，它不是為了應制而書寫的一件瑣事，這正是在此間的靜默沉吟中「發現」一個自我的本真的存在。

舍勒（Max Scheler）在評價胡塞爾現象學哲學時說這乃是一種對世界的「持續的去象徵化」，他提出，「自身被給與的東西只能是那些不再是通過某種象徵而被給與的東西，也就是不是那種被意指為對一個在先以某種方式被定義的符號的單純『充實』。」²⁹而從詩人到文人畫家，對於「策杖」這一詩人形象的建立，實際上也是在對「杖」及其「持有」的意義的持續的去象徵化之中完成的。李公麟在北宋元祐年間對陶淵明在劉宋初這首「癸卯春天」的詩意的捕捉並不是偶然的，這建立在他和陶淵明之間的近八百年的文人歷史中。

二、孤往：唯一的旅伴

在中唐「夙慕淵明」的詩人白居易身上，我們仿佛尋到了陶淵明的一個鏡中的幻影。白居易一生都和一支紅藤杖有種深深的緣分。同淵明那自在的「策扶老以流憩」不同，他乃是以個人顛沛的生命歷史來顯現「杖」之作為「存在之物」的意義。在被貶為江州司馬的元和十年，四十四歲的白居易帶著此杖，充滿憂鬱

²⁹ 舍勒：〈現象學與認識論〉，倪梁康譯，收入倪梁康主編：《面對實事本身——現象學經典文選》（北京：東方出版社，2000），頁181。

地離開長安赴江州任上。他有詩云：「交親過滄別，車馬到江回。唯有紅藤杖，相隨萬里來。」³⁰ 在漂泊的生涯中，親人故友都將別離，繁華也都隨風而去，只有這支紅藤杖，伴著他獨自來到一個陌生的地方。這支藤杖，亦作赤藤杖、朱藤杖，在唐時僅從遠在雲南的南詔入貢，這與筇竹杖的產地同在一個地方。其周身堅韌挺直，一般六節成杖。不過，這種赤藤更為稀有，是中唐以後朝士頗為珍賞的物件。韓愈有《和虞部盧四汀酬翰林錢七徽赤藤杖歌》云：「赤藤為杖世未窺，台郎始攜自滇池。滇王掃宮迎使者，跪進再拜語嚶咿。繩橋拄過免傾墮，性命造次蒙扶持。塗經百國皆莫識，君臣聚觀逐旌麾。共傳滇神出水獻，赤龍拔須血淋漓。」³¹ 這支樣態奇絕、狀似飛龍的赤藤杖是唐代派官員入滇時帶回的貢物，時間大約在九世紀初。在滇到唐的一路上，竟然沒有人知道此物，甚至有人傳說是「滇神」出水所奉，可知其在當時的稀奇罕見。³² 不過，詩人白居易卻沒有特別著意於它的貴重，在第二年，當廬山草堂落成時，白居易為此杖作詩：「南詔紅藤杖，西江白首人。時時攜步月，處處把尋春。勁健孤莖直，疏圓六節勻。火山生處遠，瀘水洗來新。粗細才盈手，高低僅過身。天邊望鄉客，何日拄歸秦？」³³ 詩中並沒有對此杖珍貴

³⁰ 白居易〔唐〕著，朱金城箋校：《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，1988），頁938。

³¹ 方世舉〔清〕撰：《韓昌黎詩集編年箋注》（北京：中華書局，2012），頁362。

³² 另一種更為著名的邛竹杖，乃是漢代從西域傳來。

³³ 白居易著，朱金城箋校：《白居易集箋校》，頁997。

罕有或是神仙傳說的描述，對他來說，這只是一支來自南詔的樸實的藤杖，它長度剛剛超過身高，而粗細只有滿手，這杖對他而言最重要的意義，是在尋春踏青之時、舐危流寓之際一直陪伴他到「白首」的伴侶，遠在天邊的他，手持此杖，心裡念想著何時能回到長安。

次年，他第三次寫到此杖是在為草堂落成而寫的《三謠》裡，他將這支朱藤杖列為草堂中最鍾愛的三個物件之一：

朱藤朱藤，溫如紅玉，直如朱繩。自我得爾以為杖，
大有裨於股肱。

前年左遷，東南萬里。交遊別我於國門，親友送我於
瀘水。

登高山兮車倒輪摧，渡漢水兮馬踟躕。中途不進，
部曲多回。

唯此朱藤，實隨我來。瘴癘之鄉，無人之地。扶衛衰
病，驅訶魑魅。

吾獨一身，賴爾為二。或水或陸，自北徂南。泥黏雪
滑，足力不堪。

吾本兩足，得爾為三。紫霄峰頭，黃石岩下。松門石
磴，不通輿馬。

吾與爾披雲撥水，環山繞野。二年躡遍匡廬間，未嘗
一步而相捨。

雖有佳子弟、良友朋，扶危助蹇，不如朱藤。

嗟乎，窮既若是，通復何如，吾不以常杖待爾，爾勿
以常人望吾。

朱藤朱藤，吾雖青雲之上、黃泥之下，誓不棄爾於斯
須。³⁴

在這首動情的歌謠中，白居易詳細地記敘了藤杖如何一路陪伴他從長安來到江州。這段經歷讓他覺得，藤杖是對自己真正不棄不離的伴侶。「吾獨一身，賴爾為二。……吾本兩足，得爾為三。」他此時已頗有領悟，作為自我乃永恆的獨孤的存在，而這支藤杖就是他的「身體」的一部分，是比任何親朋好友還要親近的、已經進入了他的「自我」的一件物。在廬山草堂中和朱藤杖一齊被列入《三謠》中的，尚有素屏風和蟠木几。這兩件器物都被詩人以自我相擬，素屏風「木為骨兮紙為面，捨吾草堂欲何之」；蟠木几「爾既不材，吾亦不材，胡為乎人間裴回？蟠木蟠木，吾與汝歸草堂去來。」³⁵白居易認為是這兩件器物是因為「無名」、「無用」，它們才歸棲於廬山草堂，而成為了同樣無名無用的「我」的伴侶，成為「我」的世界的一個存在。與這兩件器物的靜默不同，朱藤杖具有鮮明「歷時性」和「可用性」。它

³⁴ 同前註，頁 2637。

³⁵ 同前註，頁 2631-2634。

始終是存在於某種功名和奔波之中的，但是在詩人眼中，這件物是在另一個意義上同無名無用的素屏、木几一樣，是廬山草堂的歸棲之物。他反問說，「窮既若是，通復何如」，人的生活乃無止境的疲命，而倘若有一天通達了，又能怎樣逍遙呢？無論是逃離世俗還是富貴顯達，乃至於死亡都不是避開這種困境的通途，因此，白居易在結尾的誓言之中，特意說「青雲之上」、「黃泥之下」，在白居易看來，真正不可「棄」的，是已作為自我的「共通物」的朱藤杖。此時，他已不再去想「回到長安」的事情，而是將自我完全「寄託」於這支朱藤杖身上。這件伴隨自己歷經「為器」之生涯的可用之物，最終在陪伴中令他將此物作為另一個「自我」的「知己」。如果說陶淵明的「植杖」、「策杖」仍是一種對一尋常之物的書寫，而白居易則不再將其看作一「尋常」之杖。「吾不以常杖待爾，爾勿以常人望吾」，這句話可謂是表達了「杖」同「自我」一起脫離「用器」宿命的一句箴言。尋常，也即那被製作出來、擺放在市集的杖，這些杖僅被看作是一種實用之物，也即那在無用之後即可丟棄、被遺忘的用具。這支能夠陪伴他如此長時間的杖自然也是「好用的」，在歷史當中，它當然也是平凡的早已不知所蹤的器物。而這一支「朱藤杖」的「不尋常」，不在於他被賦予某種神聖性，它依然是「日常物」，只不過，在詩人經年的「用」與反之對其的「陪伴」中，此物已不是一種使用過後即可丟棄的東西，他對它的感情和感覺是「切身的」，是「歷史性」的，是融入自己的血液的，因此也便值得以

一種「信誓」的方式來表達其「存在於我」的意義。³⁶

又過了七年，當他再次來到江州訪廬山草堂的時候，草堂三物中那安於室內、寓意平寧的素屏和隱几已不知去處，只有這支朱藤杖還伴他左右。他寫下《朱藤杖紫驄吟》云：「挂上山之上，騎下山之下。江州去日朱藤杖，忠州歸時紫驄馬。天生二物濟我窮，我生合是棲棲者。」³⁷此時他又經歷了回朝風波、外遷的一系列坎坷，心裡愈發感覺到宦海生涯的維艱。隋唐之後，科舉制的設立讓士人們都有機會去謀求一個官職，對君王恩寵的回報和對國家百姓的責任也在他們心裡一直縈繞不去。比起魏晉的放達之士，他們的生涯既不像謝安這樣出身顯達的人那樣自在，也不如陶淵明這樣相對寒微的士子那樣仕途無望。這種責任的糾纏讓他們更難去尋找一個真正的自我。因此，白居易所言「吏隱」，亦與陶淵明孑然一身的悠然心境不同。他的生活躲不開一個「窮」字，他始終免不了一個終日忙碌的「棲棲者」的命運。在十年間，這支朱藤杖始終是他顛沛生涯中的支持與陪伴，在這種「用」中他深切地意識到，當他心生困頓時，杖是他的心靈不再被外界的煩擾所纏繞而得以自在的依託。它在「好用」之中給養著詩人的生命，尤其是在這一生命在另一種社會層面的「被

³⁶ 這一種對經年陪伴的「肯定」和物之「真性」的確認，的確非常類似於海德格爾（Martin Heidegger）在〈藝術作品的本源〉中所言的，藝術將「真理性」或曰「真實」之本質建基於歷史之中並為其立法。只是海德格爾所說的乃是「民族的歷史」，而白居易的朱藤杖之「建基」乃是建基於個人的「生命歷史」之中並為其「自我」立法。（海德格爾：《林中路》，孫周興譯（北京：商務印書館，2015），頁71-72。）

³⁷ 白居易著，朱金城箋校：《白居易集箋校》，頁419。

用」、「為器」之中極為疲憊困窮之時，「物」重新帶給人生命以自由。

在其終於致仕後，他在《蘭若寓居》詩中寫下「名宦老慵求，退身安草野。家園病懶歸，寄居在蘭若。薜衣換簪組，藜杖代車馬。行止輒自由，甚覺身瀟灑。晨游南塢上，夜息東庵下。人間千萬事，無有關心者。」³⁸對於年老的詩人來說，「老」意味著對名聲地位的一種「慵懶」的狀態，甚至對於「歸家」的慵懶。而在日常的物件中，他用了以素樸的材質所製成的「藜杖」代替了能夠表達身份的「車馬」，物回歸了其最本己的上手性中。「車馬」所表達的是外在的榮耀，當然也有便利，但只有這一「藜杖」才是他最終的陪伴。這並不只是由於對物的需求，他覺得，比起精緻的穿戴和迅捷高貴的車馬，這支藜杖帶來的是生命的自由狀態。這表面上由於致仕的社會機制所帶來的一種沒有負累的體會，更是由於他自身對於人間之「事」已無所「關心」了。在這種「不關心」之後，詩人在這一本真之物之陪伴中令物和自我獲得共同的自由。

值得注意的是，在唐代詩人的筆下，「杖」的名字最終回歸了它的「材質」：「藤杖」、「藜杖」和「邛竹杖」，無論在文獻還是實際的使用中，都取代了原先表達符號的「鳩杖」。這也更加明晰了杖自漢代以來以來的變化：「杖」的製作，更加傾向於使

³⁸ 同前註，頁 320。

用天然的藤本或竹作為材質，而不是以原木或金屬材質削刻而成。可以看到這一變化聯繫著詩的發展，因為當作為詩人需要回溯到對本真的自我的表達之時，他不會再願意使用表達權力的「鳩杖」一詞。以其天然的「質性」而用世亦或出世，既是他們的自我認同，亦是他們對「物」的期許。

三、醒物：問題的中止

中唐以來，對「杖」之意象的生發，還同禪門以拄杖接化弟子的方法有很大的關係。拄杖本來是禪師一件貼身的用具，在禪宗中用「拄杖」接化之法恰好使用的就是「杖」之「攻擊性」與「所指性」兩個特點。所謂「攻擊性」就是「以拄杖打」，這是臨濟宗開創者義玄接承六祖慧能、馬祖道一、百丈淮海所形成的接化風格。《壇經》記載，神會初見慧能，試說法云：「以無住為本，見即是主。」師曰：「這沙彌爭合取次語。」會乃問曰：「和尚坐禪還見不見。」師以拄杖打三下云：「吾打汝痛不痛？」對曰：「亦痛亦不痛。」師曰：「吾亦見亦不見。」³⁹ 慧能此打，意在說明所謂「本」（法執），所謂「主」（我執），雖然不是外物，但也不是某種絕對的感知，也即並非只要見到現象便是主體，而要從根本上破除這種對於感知的執著，而回到當下的「心」之中

³⁹ 慧能〔唐〕著，法海〔唐〕編錄，楊曾文校寫：《敦煌新本六祖壇經》（上海：上海古籍出版社，1993），頁54。

來。後來，馬祖弟子百丈懷海有次上法堂，眾人剛剛集合按照禮儀站好，百丈用拄杖一時打下，眾人皆散。又喚大眾回來，說：「是甚麼諸方目為？」⁴⁰ 大眾雲集，按照座次站好，這本身就讓每個人心頭產生了被規定的「位置」的觀念，也便心生聽從師傅的敬心。禪師一杖將其打散，就截斷了這守禮之心，「散掉」了對權威的尊敬和順從。之後環顧而言他，亦正是教導弟子之心不落別處，不落他者，只在這裡、只在我處的意思。

而百丈的弟子黃蘗接化義玄的故事就更為有名了。臨濟義玄參黃蘗禪師，入門便恭敬地問「如何是祖師西來意」，問聲未絕，即招致黃蘗一拄杖。如此三度發問，三次被打。不僅如此，黃蘗與義玄參悟時常常「拈起拄杖便打」，甚至在義玄的辭行之日也挨了一頓打。⁴¹ 「黃蘗拄杖」後來成為了禪門截斷思維的一個法門。禪師用杖打人，大多數時候都是面對來自弟子的類似於「何為佛法意」的虔誠問訊。禪師對這種提問的「打」的反饋，是告訴弟子，佛法本身不應「是」什麼。當問「是」什麼，佛法就變成了一種向外求得的知識，因此也就與本心相分離了。臨濟曾引南嶽懶瓚和尚的話：「向外覓功夫，總是痴頑漢」，並說：「你且隨處作主。立處皆真。境來回換不得。」「隨處做主」，也即破除「法執」，一切回歸本心，再不有所外求；而「立處皆

⁴⁰ 宏智正覺〔宋〕：《從容庵錄》卷三（大正新修大藏經本）。

⁴¹ 釋道原〔宋〕編，顧宏義譯注：《景德傳燈錄譯注》（上海：上海書店出版社，2009），頁796-797。

真」則是破除「我執」，講求不要有一個絕對的「我」，而是在所在之處，見萬物真相。臨濟義玄常感到這三杖對其醒悟影響甚大，他因此也如此對待弟子，認為這是「唱家曲、宗風嗣」。

雲門宗的開創者文偃禪師，其使用的「問答」接化，常常更加出乎常規，詭譎難辨，而他最喜歡用「杖」的「所指性」的特點來作為引子問答。⁴² 一次他舉「無情」的話題說法，忽然聽到鐘聲，說：「釋迦老子說法也。」驀拈起拄杖問弟子：「者個是什麼？」僧云：「拄杖子。」師云：「驢年夢見。」又一次舉經云：「經書咒術一切文字語言，皆與實相不相違背。」然後拈拄杖云：「者個是什麼？若道是拄杖，入地獄。不是拄杖，是什麼？」⁴³ 先提起一個看似「聖賢」、「經典」的話頭，再問「拄杖是什麼」，繼而再對弟子至回答進行否定，其結果就是令思維中止而破除「杖」作為事物的名（語言）和相（現象）的絕對對應關係，亦即還原杖作為實相的呈現方式。這自然很容易讓我們想起胡塞爾「現象學還原」的問題，當將一個「傳統」或「經典」的道理作為開頭的時候，某種意義上這就是「誤導」接化者對本源的遺忘。而當以這一前提去面對「物」時，正如海德格爾所指出的，它的存在湮滅在對它的質詢之中，對「物是」的思考令它自身「什麼都不可能開始」。⁴⁴ 這當然不止發生於西方形而上學

⁴² 參考楊曾文：《唐五代禪宗史》（北京：中國社會科學出版社，1995），頁430-431。

⁴³ 蹟藏〔宋〕編：《古尊宿語錄》（北京：中華書局，1997），頁281-284。

⁴⁴ 海德格爾：《物的追問》，趙衛國譯（上海：上海遠東出版社，2010），頁2。

傳統，它發生於一切「是」的表達之中。而唐代的禪師以「拈起拄杖」的「表象」將這一「物是」的問題提出，也即將此「物」作為語言對「物」之規定的「名相」提出。這是一種對「表象」的刻意掩蓋，以看回答者會不會「上當」。如若對方認為禪師手中之拄杖就「是」「拄杖子」，即他以「名相」遠離了「實相」，因此他說「驢年夢見」，也即這樣對存在的認識怎麼也不會達到事物的真相了。

不過，無論是胡塞爾還是海德格爾，他們對於「物」的思考，還總是建立在「物」作為一個全體概念的基礎上，也即「每一個客體都標誌這一個對先驗主體性而言的規則結構」，⁴⁵ 這句話背後隱含的意思是「每一個物」都可以以現象學方法去列舉／舉例地「還原」，而「物」在這一過程中依然是作為一個可列舉的「整體」被認識的，也即所謂「萬物」。對「萬物」的無指或非客體化，乃是中國自先秦道家以來就已經形成的觀念，而在禪宗的方法中，不是所有物都被「列舉」，禪師必須舉出「某一件物」，這件「物」總是大家都熟悉且就在手邊的，是一件不起眼的「物」，是人不會多加思慮就回答出其名字的。在這種「日常」之中對自然思緒的截斷，最能夠引起人對思緒本身的省悟，進而對其之前所提及的「聖賢」與「經典」的反思。

⁴⁵ 胡塞爾：〈先驗現象學引論〉，倪梁康譯，收入《面向事實本身——現象學經典文選》，第125頁。

文偃還常常使用「所指性」這一特點「用拄杖一卓」，然後給出一個全體的世界都在這裡的說法。他一次在上堂後以拄杖指云：「乾坤大地微塵諸佛，總在這裡。」又一次示眾云：「盡十方世界乾坤大地」，以拄杖一畫：「百雜碎」。⁴⁶ 這句話後來成為禪宗中著名的話頭。這一畫究竟指向什麼？在禪宗看來，發問「指向什麼」便已著了色相。杖頭一畫，所指其滅。「這裡」既非某物，亦非杖頭。這裡是山河大地，是萬物的全體，又並非涵蓋宇宙，或超越萬物之意；他不是透過純粹的思維而達成的對全體的認識，而是借杖作為「物」以及其作為「所指」，來言明只有從「物」乃至具體到「杖頭」的「此在」出發，乾坤大地才成為可能。文偃拈拄杖示眾說：「拄杖子化為龍，吞卻乾坤大地。山河大地甚處得來？」這個化龍的傳說漢代就有，漢代也出土過蟠龍杖首，但闡釋在這裡卻不把龍看做一「象」，龍吞大地的意象再次說明作為本體的世界乃是空無，但依然要發問存在的意義和來處。師又用拄杖畫圓相云：「還有人出得麼？」⁴⁷ 十方世界、乾坤山河的本體不落別處，就在在此存在的「這裡」。文偃還示眾云：「西天二十八祖，唐土六祖，天下老和尚，總在拄杖頭上。直饒會得個儻分明，只在半途；若不放過。盡是野狐精。」⁴⁸

「野狐精」乃禪宗話頭，指那些落入名相、邏輯、知識的窠

⁴⁶ 蹟藏編：《古尊宿語錄》，頁 279。

⁴⁷ 同前註，頁 292。

⁴⁸ 同前註，頁 279。

白中的人，這些正是拄杖所要截斷的思維方法。各大文明中每一個「杖首」都不同，都有其所指之權威，即便是在佛教中，也有作為至高所求的各種「佛祖」的概念，但在文偃這裡，卻是「千頭萬頭到這裡，但識取一頭」，一切那至高的偶像和所指都變成了在此的「拄杖子」，這所取的「一頭」就是世界本真的存在。

對「拄杖」所「指」之化，自然也要「化去」物身上具有「象徵性」的形象。對「杖」而言，這一「形象」就是「杖頭之物」。由於「拄杖」同「拂子」同為日用之物，並且也同在接化中作為佛法的接引，禪師便杜撰出「龜毛拂子，兔角拄杖」這兩種不存在的事物。⁴⁹《景德傳燈錄》卷十四記載，三平義忠禪師被問到：「如何是祖師西來意？」回答說：「龜毛拂子，兔角拄杖，大德藏向什麼處？」僧曰：「龜毛兔角豈是有邪？」師曰：「肉重千斤，智無銖兩。」⁵⁰任何一種名相的成立都指向一種「有為法」，也即通過某種規則或意圖來對「物」進行命名。因此，命名本身就是生成意義的過程，也是將物之個體「生成」的過程。兔角、龜毛都是不存在的東西，以其為名，不但破除了對有為法的執著，也破除了對「某物」的執著。故而，名相自身就是虛幻，生滅也是虛幻。與早期佛教完全的譬喻式語言不同，禪

⁴⁹ 這兩個譬喻來自《中論·觀三相品第七》：「問曰：『若生非有為，若是無為有何答？』答曰：『若生是無為，云何能為有為法作相。何以故？無為法無性故。因滅有為名無為。是故說不生不滅名無為相，更無自相。是故無法，不能為法作相，如兔角龜毛等不能為法作相。是故生非無為。住滅亦如是。』」（龍樹：《中論》卷一，鳩摩羅什譯（大正新修大藏經本）。）

⁵⁰ 釋道原編：《景德傳燈錄》，頁1048。

門接化在於「平常之道」，因此他們不會憑空說出一物來指。這個不實的命名後來被禪宗與作為日常物的杖、拂子聯成一物，這又更為徹底地打破了「有」與「無有」之間的分別。禪師拈起拄杖說法，本質並不是杖，而是意味著杖中無法，杖中無名，而這，正是不存在的「兔角杖頭」可以挑起法界的原因，法界就是無法。

在強調「杖頭」的虛空時，禪師對於「拄杖」本身的自然形式，也即它的「常形」又加以肯定。文偃一次說：「長者天然長。短者天然短。」又云：「是法住法位。世間相常住。」乃拈起拄杖云：「拄杖不是常住法。」拄杖之長短，也由其用處所定，而稱其為「不是常住法」，乃是對「法」的破除，這恰恰顯現了拄杖本身就是存有之「常」的道理。那個本來具有所指意的「杖頭」，無論在其本身的象徵義，還是在其指涉義上均禪宗所破，如此，在「杖頭」上所現象的自然就是世界之本來的面目。

到此處，對「這裡」的杖作為平常之物的顯象，只留下最後一個問題，那就是對此物作為器具的存在狀態的還原，海德格爾稱之為「澄明」。作為器具的「用途」問題在對「杖」的言說中常常見到。如文偃一次拈拄杖云：「拄杖不是途。說話不是途。」杖雖然在手中，卻不是一種用途之物，就像話語也被言說，並不是「指向」某個意義的法門。用作拄杖，卻不能執念於用；喚作「拄杖」，也即不是拄杖。但同時，他也用「拈起拄杖」表明，「作而無作，用而無用」，並又做同樣的動作云「不是

用而無用。喚什麼作拄杖？」⁵¹也並不能因為這種「不執念」就放棄了語言，或者放棄了事物的日常之名，日常之用。倘若可以「不喚作」，「不用」，也正說明了對「作」與「用」的執著，唯有認識到「日常之名」與「日常之用」本身就是一種此在，方才是此物真實的顯現。因此他說：「以空名召空色。」師云：「拄杖不是空名。召得不是空色。喚什麼作拄杖。不是空名。」⁵²前句說的是，通過一個被衍生的概念，而生成一種形相，譬如通過「杖」的概念，心中就生成「杖」的形相。這一概念的生成，實是出於對「杖」這一相的特殊義造就，但如果排除這種特殊義，也即心中沒有其作為概念的念識，也不必避諱稱其為「杖」。倘若避諱，才是落入「第二義」。他又另舉「一切賢聖皆以無為法而有差別」，辯其云：「拄杖不是無為法。一切不是無為法。」⁵³當人們心裡有了無為，那麼也就有了分別之心，有了分別之心，也就落入了實相。因此，雲門師云：「拄杖但喚作拄杖。一切但喚作一切。」又說「我尋常道：『一切聲是佛聲，一切色是佛色，盡大地是法身，枉作個佛法中見。』如今見拄杖但喚作拄杖，見屋但喚作屋。」⁵⁴另一日又拈起拄杖舉教云：「凡夫實謂之有。二乘析謂之無。緣覺謂之幻有。菩薩當體即空。」乃云：

⁵¹ 蹟藏編：《古尊宿語錄》，頁293-294。

⁵² 同前註，頁295。

⁵³ 同前註，頁294。

⁵⁴ 同前註，頁293。

「衲僧見拄杖，但喚作拄杖，行但行，坐但坐。總不得動著。」⁵⁵ 見到拄杖，就稱之為「拄杖」，而拄杖之「體」依然行坐隨身，以做日常之用，並不由於這「拄杖」的名字而有何分別。對平常之物，即以平常之物稱之，但稱平常之物時，心中並非這個特殊的稱名，而是在此「一物」中見「一切」，在此「一名」中見世界法身。「一切」並非是說一個總括的概念，而是所謂「立處即真」，也即此在便是顯現。

需要指出的是，由於「拄杖」自身之「特別」在禪門尤其臨濟、雲門二宗中引起如此重要的意義，於是，替代了其它一切貴重的法器，禪門尤其是臨濟和雲門二宗，將這不起眼的拄杖視為參悟的重要法門，它成為許多禪師一生幾乎唯一一件傍身之物。雲門宗雪竇禪師有詩偈云：「我有一條拄杖，互日橫按膝上。大小節目分明，頭尾無非一樣。卓下大地豁開，豎起擎抬萬象。鬧市若遇知音，回頭擗脊便棒。」⁵⁶ 臨濟宗首山送並州承天院三交智嵩禪師杖，接得後有頌云：「和尚拄杖，照破龍象。臨濟家風，落在我掌。」⁵⁷ 吉州青原齊禪師在示寂日夜說偈遺眾曰：「昨夜三更過急灘，灘頭雲霧黑漫漫。一條拄杖為知己，擊碎千關與萬關。」⁵⁸ 拄杖乃是他們對「自我」和「世界」之反省的關

⁵⁵ 同前註，頁 284。

⁵⁶ 同前註，頁 156。

⁵⁷ 同前註，頁 175。

⁵⁸ 普濟〔宋〕編：《五燈會元》（北京：中華書局，1997），頁 908。

鍵之物，他並不是「萬物之一」，而是在他們生命中至關重要的「知己」。在這握於手中的輕巧之物中，可以擊碎那思緒的關隘和世間的迷障，帶領人走向「本來」的「自身面目」的「還原」。可以說，拄杖這一物就是他們「自身」，就是他們的「世界」。

四、味象：「在此」的建立

禪宗還原之後乃是「虛空」和「實相」之中的「山河大地」，「西天」、「唐土」的佛祖，但這一描述依然容易讓人有一種「超越」的困惑。同理，正如馮特（Wilhelm Wundt）批評的，胡塞爾實際上並沒有說出研究對象是什麼。⁵⁹ 當「意識」作為世界唯一真實的本源時，世界自身也不過是意向的結果。在接受了禪宗的旨趣之後，一些睿智的詩人開始以「倚杖」的意象及其表達，澄明出了這一「空」之世界的「存在」的本真性。⁶⁰ 他們的表達，並不是通過「質問」去提示一種意義，而是呈現於在對周遭世界和此在的真實描述中。王維在著名的《輞川閑居贈裴秀才迪》中寫道：「寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。倚杖柴門外，臨風聽

⁵⁹ 見舍勒：〈現象學與認識論〉，《面對事實本身——現象學經典文選》，頁189。

⁶⁰ 在唐以前亦出現過「倚杖」，如鮑照「腰纏刈葵藿，倚杖牧雞豚」，不過，非常明顯，這僅僅是一種耕作時的實景的描寫，有些類似於陶潛「植杖而耘耔」句。而到了唐代詩人筆下，不止「倚杖」意象被詳盡地描述，「倚杖」本身也成為禪門的意象，如白居易就有詩「松窗倚藤杖，人道似僧居」。

暮蟬。渡頭餘落日，墟里上孤煙。復值接輿醉，狂歌五柳前。」

⁶¹ 這首詩句句都染著陶詩中的往事，但與淵明那悠然行步或植杖耕耘的狀態不同，這裡的杖沒有在「用」，摩詰在這裡呈現出了一個頗為靜謐的時刻：它將陶淵明「策杖」時「時矯首而遐觀」的意象，轉變為了在夕陽下的柴門外倚靠竹杖，默默地聆聽風中的蟬鳴。而這一場景必然是需要「倚杖」的，這讓人有一個充分的駐足，這是同禪門否定的方法一樣，給與現實世界一個「意義的中止」，在這靜默之中回首凝望，一個「當下存在著的世界」自在呈現了。這一駐足、一回首，簡直是日常生活中最輕易的事情，根本無須憑依它物，但就在這倚仗的時刻，詩人聆聽到了「自我」生命最幽深處的妙音。

再看白居易的這首《即事》：「見月連宵坐，聞風盡日眠。室香羅藥氣，籠暖焙茶煙。鶴啄新晴地，雞棲薄暮天。自看淘酒米，倚杖小池前。」⁶² 比起摩詰的深靜，樂天的這一首所呈現的「經驗」更為明白純粹。詩名為《即事》，也就是「此時」的事，沒有過去，沒有未來，沒有古今。但一眼看去，竟也沒有什麼事，只有些漫無目的的「閒事」：或是通宵對月而坐，或是整日迎風而眠，或是溫藥烹茶，或是賞鶴影、聽雞鳴，最後，整首詩就在倚著杖坐在池邊，木訥地看著自家的淘酒米中結束了。如

⁶¹ 王維〔唐〕著，趙殿成〔清〕箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，2007），頁122。

⁶² 白居易著，朱金城箋校：《白居易集箋校》，頁1902。

果說倚杖呈現著生命的意義，但若帶著心機，細細地翻察此詩，恐怕也很難尋到什麼意義。可是，「倚杖小池前」這句話作為結尾句，正點出了當下的「這天」就是這首詩的意義。驀然我們看到，在這閑靜的風物中呈現在眼前「在此」的「淘米酒」之中。由此可以知道，前面三聯都是一種「回憶」，這「回憶」中的「見聞」也同樣都是一些極為平常的事，不過也的確這些事而不是另一些事留存在回憶中，訴說著他們內在於一個「真實在此」的可能性。正如胡塞爾對此的解釋：「現實真理中的此在（Dasien）與如在（so-sein）除了作為出自證明的驗證之可能性中的存在，此外不再具有任何其他意義。」⁶³在「倚杖」之中的物於是具有了「真實」的可能性，不過，並不是全部的「事實」，只有那些脫離了外在的目的性而最為純粹的「經驗著」的「閒事」，方可以進入「倚杖」的世界之中。

「倚杖」的世界因此具有了一種「自我」的本質，這一本質在蘇軾的詩詞中，被最為完整地建立起來。北宋元豐年間，蘇軾因「烏臺詩案」被流放黃州時，曾寫下一首著名的詞《臨江仙》：

夜飲東坡醒復醉，歸來彷彿三更。家童鼻息已雷鳴。
敲門都不應，倚杖聽江聲。

⁶³ 胡塞爾：〈先驗現象學引論〉，《面向事實本身——現象學經典文選》，頁126。

長恨此身非我有，何時忘卻營營。夜闌風靜縠紋平。
小舟從此逝，江海寄餘生。⁶⁴

暢飲歸來的東坡叫不開門，他獨自在長江邊倚杖而坐，聽著那夜色中的大浪拍打著江岸。在這最靜謐的時刻，倚杖為此刻孤獨的他敞開了一個時空，在這個世界中令他「回溯自我」看到的身不由己的無奈，也看到了那拋卻營營，他在這種「回溯」後定立了將自我餘下的時間寄於這自由的江海的志向。事實上，正是在流放黃州這一艱難的遭遇中，令他得以去「面向思的自我」而回望，也即具有了一種「倚杖」的可能性。而在「倚杖」也即這一「回溯」之中，他作為一個獨立並且自由的「自我」的「在此」以及「未來」才最真實地呈現出來。

他的好友黃庭堅評杖云：「相茶瓢與相叩竹同法，不欲肥而欲瘦，但須飽風霜耳。」⁶⁵ 這種品評「物」的方法實際上是關於「物」而提出的一種「現象學」要求。可以看到，山谷評杖，不是根據其產地、形態，材質或是裝飾，這些都是一種「屬性」，也即將「物」僅僅作為一個實體的對象而看到的東西，山谷所看重的是在看它如何在行走中歷盡時間的風霜，這一「風霜」當然

⁶⁴ 蘇軾〔宋〕著，鄒同慶、王宗堂校注：《蘇軾詞編年校注》（北京：中華書局，2016），頁467。

⁶⁵ 黃庭堅〔宋〕著，屠友祥校注：《山谷題跋校注》（上海：上海遠東出版社，2011），頁127。

會顯現在「物」的表象上而被人所認識，但是正如白居易的紅藤杖一樣，一個曾在此被經歷著又顯現出來的「風霜」，意味著這一「物」不再是一件外在的消磨自身「用具」，因為它乃是曾在此「本真地存在」的另一個自我的「在此」的顯現。當倚靠這一「風霜」之杖時，對意義中止就不僅僅是自主的，也是基於「物」的。白居易的對「紅藤杖」以歷時的風霜構建的「切身」感來證明物和自我之間排他的相知關係，而「倚杖」以意義和思維的中止來還原一個真實的世界，這兩種思緒的方法，令「杖」的意象會聚為「真實」的存在之物，在這一物之中，一個自在的「小池」和自由的「江海」，向著他們敞開了。

這種歷史性的「自在」被蘇軾重新審思為對「拄杖」的描寫。他常常寫「拄杖」之事，但在那裡的他既不艱辛，也不虛無，而是表現出一個輕盈而堅定的樣子。愈是困頓，他持杖的身影就愈是瀟灑。他在剛被流放到黃州寓居定惠院時寫道：「先生食飽無一事，散步逍遙自捫腹。不問人家與僧捨，拄杖敲門看修竹。忽逢絕艷照衰朽，嘆息無言揩病目。」⁶⁶他在給友人的信中說：「此間但有荒山大江，修竹古木。每飲村酒醉後，曳杖放腳，不知遠近，亦曠然天真，與武林舊游，未見議優劣也。」⁶⁷在策杖的生活中，他覺得這窮途中的生活可以同自己得意時在西

⁶⁶ 蘇軾〔宋〕：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982），頁1036。

⁶⁷ 蘇軾〔宋〕：《蘇軾文集》（北京：中華書局，2004），頁1892。

湖的經歷相媲美，當然，事實上，他在此處的詩寫得比西湖時期更為高曠。蘇軾在黃州造雪堂，又將雪堂邊一片坡地命名為「東坡」，並寫《東坡》詩云：「雨洗東坡月色清，市人行盡野人行。莫嫌犖確坡頭路，自愛鏗然曳杖聲。」⁶⁸ 而在那年春暮，白居易走上東坡時，也是「閒攜斑竹杖，徐曳黃麻屨。」⁶⁹ 蘇軾的「拄杖」並不如白居易的悠遊，他說東坡的「犖確」，顯然也是在說他自己遭遇之坎坷，然而他形容「杖」的「鏗然」之聲，是在生命歷經磨難之後所獲得的原真性的堅決肯定，這裡深染著禪宗之截斷一切的氣魄。⁷⁰ 「杖」在這一「鏗然」之聲中，它自身便從「用具」的遮蔽中湧現出來，以一種無蔽之「真」而存在於世界了。後來，頭戴烏帽，氣定神閒、廓然而拄杖的樣子，便成為蘇軾畫像中最經典的形象之一，曾出現在趙孟頫的《前赤壁賦》的卷首，這也是後世文人畫中最常見的文人形象。這個形象當中，當然亦有蘇軾的「前世知己」陶淵明和白居易的影子，不過，陶淵明多被表達為「策杖而歸」，白居易多為「攜杖徐行」，而蘇軾像卻表現了一個「拄杖立定」的樣子。這個微妙的形象變化，暗示了畫家對於東坡不同於前人的「本真性」的一種把捉：他並不

⁶⁸ 蘇軾：《蘇軾詩集》，頁 1183。

⁶⁹ 白居易著，朱金城箋校：《白居易集箋校》，頁 607。

⁷⁰ 東坡寫拄杖愛用「鏗然」一語。他在《鐵拄杖》時說描述其「忽聞鏗然爪甲聲，四坐驚顧知是鐵。含簧腹中細泉語，迸火石上飛星裂」。此詩是為贈他鐵拄杖的友人柳真齡而作，在序中他說此杖「如柳栗木牙節宛轉天成，中空有簧。行輒微響。」後黃庭堅跋此詩云「鐵拄杖詩雄奇，使太白復生，所作不過如此。平時士大夫作詩送物，詩常不及物。此詩及鐵拄杖，均為瑰瑋驚人也。」（黃庭堅著，屠友祥校注：《山谷題跋校注》，頁 224。）

渴求歸隱，也非安享閒散，他在禪學的長期浸潤中，在手中之杖在行走時發出的鏗然之聲中，獲得了內心一種安定。

東坡在黃州路上遇雨後寫的那首《定風波》對這意味的表現尤為淋漓：

莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。竹杖芒鞋輕似馬，誰怕？一蓑煙雨任平生。⁷¹

東坡的一生則不斷地遭受到世情的侵擾，他切身地體會著那煩擾的葛藤、遮眼的紅塵，但在他的詩詞中卻看不到絲毫的憂鬱和抱怨，甚至沒有對這一世情的「染指」。他又很多寫「竹杖芒鞋」的詩，如「芒鞋竹杖自輕軟，蒲薦松床亦香滑」，「芒鞋竹杖布行纏，遮莫千山又萬山」中，這些詩句之中哪裡又有對自身命運的苦憂？有的是對煙雨紅塵的無所畏懼，有的是在大千世界中的暢意游走，有的是腳底「輕盈」的步履。如許多偉大的詩人一樣，他並不將一個那「去蔽」的對象和這一思想「告知」讀者。如果說「倚杖」所還原的是一個片刻的寧靜，那是一種真實的禪門意象的話，那麼蘇軾的「輕盈」是在歷經了一番困苦之後所獲得的，這只有對他的生平有所了解才能知曉。但是蘇軾並沒有任何的慷慨與悲戚，因為「竹杖、芒鞋」已經賦予了它一種「不

⁷¹ 蘇軾著，鄧同慶、王宗堂校註：《蘇軾詞編年校注》，頁372。

怕」的決心，祛除了葛藤的迷障的「平生」已經以一種真實的面貌在一蓑煙雨之中顯現了。

五、結語：「物」作為世界的詩

在「杖」的品讀之中，「物何以作為自我」的問題歷史性地呈現在我們面前。作為「用具」，「杖」意味著身體的存在和生命的限制。而作為一種具有「指向性」的物，它在具有了一種逃離這一「限制」而成為主體的可能性的同時，也被意指性遮蔽為一個符號。在西方，通過功能被「懸置」，權杖代表著政治的神聖而永恆的權威而統治著人民。而在中國「孝」的意識形態的統攝下，對於「用具」的「權力化」，也即對需要這一用具的「年老者」的權力化，更加令「杖」和全民的身體生命本身被限制於國家意志的規定性之中——儘管看起來「持杖」是擁有了更高的權力。

從中古以來，對杖的反省發生在哲人看似最質樸的詩句之中。在歷史上，陶淵明、白居易和蘇軾三位詩人和幾位禪宗祖師，可以說是在詩之中「建立」了「杖」作為存在之物的靈魂。陶淵明儘管並沒有專門寫「杖」，但是一種自然地使用的「杖」卻常常出現在他的在「田園」中的詩篇裡。「策扶老以流憩」的詩句，暗示了「杖」對於「用」的回歸，而「臨清流而賦詩」等詩句則喻示著在這一沉默之中真實世界的敞開。在白居易和蘇軾那裡，他們在詩的語言中對「杖」的反思更明顯是「關於某物」

的。白居易基於自身的流放經驗而歷時十數年對「紅藤杖」的反復書寫，奠立了這支「杖」的「不尋常」，它不再是一件普通用具，而是可以發出誓言的「知己」。「自我」的意識發生在在這種經年而形成的物的「切身性」中。中唐以後，禪宗的發展，則在很大程度上啟迪了對「杖」作為「物」的反省。臨濟宗以「拄杖打趁」，雲門宗的「拄杖一畫」的問答，都以各自的方法截斷思維，尤其是雲門文偃，在問答中從「杖」的命名、用途、形態及其自身所具有的「所指性」諸方面破除對名相的執著，而回歸到「物」的本來平常的面貌之中。在前人的基礎上，蘇軾對於「拄杖」的書寫中，則已完全呈現出對「自我」的堅定態度和對「世界」的輕盈的感知。他有「杖」出現的詩數量極多，但大多集中在黃州和惠州的流放時期。在他筆下，「杖」作為「自我」的陪伴，他以「鏗然」的聲響道出「存在」於世的堅定，而持杖的「我」並不是「煩愁」、「操勞」地，而是步履輕盈的「在世間」行走的。

而這三位詩人的「形象」，都以「策杖」的形象表現在了文人畫裡，並由此成為一種經典的「文人」形象。我們之所以稱這樣的畫是「文人畫」，是基於它們對一種「存在」的捕捉。在這三位詩人的數千首詩中，文人畫家都捕捉到了「策杖」的形象。這一「程式」看上去似乎有點「符號」化的意味。但當再去揣摩這些詩句之中的含義，便可以知道，文人畫中的「策杖」既不是去「再現」某物，也不是去「表現」某種精神的存在，而是文人

對於自我之本真地存在的一種表達，儘管並不是「唯一」的「顯現」這個存在著的「自我」的方式，但是這的確是少數「最合適的」方式之一。這一「顯現」的首要基礎是「還原」，儘管在「畫面」上我們看不到「還原」的過程，但是透過關於這一主題的詩、畫面上所題寫的詩和畫史的記錄，不難整理出如此這般的論斷。在這一還原之中，他們令物同人的世界作為整體的「存在」而在場了。在這個意義上，我們的確可以稱這些詩人同文人畫家為「一種向哲學著的本我回溯」的「認真的哲學家」。⁷²

同時，從「杖」作為「物」的問題上，我們可以看到文人的這一詩／藝術的經驗同物的變化之間的聯繫。海德格爾在〈藝術作品的本源〉中反復強調了作為「詩」的藝術作品才能將物之物性從被遮蔽中的領域中證明出來，從而「建立」起一個敞開的世界，將真理自行設置於其中。⁷³的確，中國文人的「杖」可以說是被詩人從「權杖」的枷鎖之中解救出來的。不過，比起最初最為工具的「杖」，這一作為「物」的「杖」也並非是作為全然的「工具」而存世的。唐代以後「邛竹杖」和「藤杖」作為文人之「杖」的現象的發生，不止是在文人的書寫之中，同時也在他自身的形態中獲得了「自由」和「世界」的意向。這或許是文人帶給我們的「西方之外」的經驗。儘管「杖」並不是完全沒有「製

⁷² 胡塞爾：〈先驗現象學引論〉，《面向事實本身——現象學經典文選》，頁 107。

⁷³ 海德格爾：《林中路》，頁 14-24。

作」的，但無論是杖首的「祛除」，還是「杖」本身從貴金屬而轉向了完全天然的「質地」，抑或是「杖」的命名回歸了材質，這些現象都說明「杖」除了是一件採用自然物而幾乎不用特別「做」的用具以外，還面向著一種「還原」到最原初存在形態的意向而製作的。這一還原絕不是「模仿」早期事物，不但早期事物根本沒有存留，並且「朱藤杖」可知也是在歷史中逐漸流傳到中原的。就如李公麟不畫「田園松菊」，這一還原基於對「存在之物」的一種理解，除了「做」本身，還存在於在一種「不做」之中。

此時，我們很難說，「杖」同它的「詩」以及「文人畫」之間有何區分了。因為不止這些詩和畫是「關於」物的，這一「物」也是關於「詩」的，或者說它已在文人的世界中，從自身上被歷史地塑造為「詩意之物」了。從文人和禪師對它的表述中，「知己」是常常見到的說法。也即，「杖」乃是作為「自身」而不是「物」來表達世界的意義，而這一「表達」又必然寓於另一個「自身」之中。並且，比起對「自身」的需求，一支「杖」同作為物的「文人畫」和「詩」的流傳一樣，的確乃是如海德格爾所言自行設置入了真理性，同時也在歷史中建立起了一個「文人之物」的傳統。當然，可以認同的是，一物愈具有「實體性」，其「腐化」也即墮入「工具」和「概念」的可能性也愈強，或者說，它對於使用對象的「詩」的修養（或者可以稱之為「現象學」修養）的要求也愈高。也即，當拿出一支文人所欣賞

的「杖」，倘若持有者並非是一位能夠領悟詩中言「杖」之本質的人，那麼這「杖」對他而言真的只是一件普通的用具，或者一件附庸風雅的工具。同樣，倘若一位「文人畫」的欣賞者不理解詩，他也當然不可能去理解其中「策杖者」的含義。「詩」在這個意義上更明澈地言說了「物」的「真理」，並且其更廣泛的流傳性也持續地影響著「物」保持在它業已建立的「文人傳統」之中。不過，倘若沒有「杖」自身的變化，這一「詩」也是不可能的。我們很難想像，蘇軾或者後世的文人，會拄著一支「鳩杖」或是金光閃閃的蟠龍杖，去聽江聲、觀海棠，更不用提那些金杖了。同樣，他的周遭世界，倘若只有金碧輝煌的大殿，又如何能夠在倚杖之中進入那一自在的江海世界呢？朱藤杖之於白居易，邛竹杖之於蘇軾，都是在以自身的存在呼喚著「詩性」，也即發現這一「真理性」的心靈。

因此，這一關於「物」自身作為「存在之物」的理解，絕不是僅僅根據自身的「意向性」就可以達成的，「物」在這一過程中「主體性」乃是在歷史中建立的——當然並不是獨自的，正如詩人不能獨立於物去書寫「作品」，禪師不能對著虛空去發問一樣。他們始終處於一種特殊的「交互」之中，意義建立於彼此作為「知心人」的「相知」之中，也建立於經由物質性的流傳、閱讀、使用、書寫，而發生了非同時代的「相知」之中。但這「相知」是在他們本真性地存在於世界之中、也即於彼此之中的相知，而不是關於「物」的知識及其神聖化、功利化。在這個意義

上，我們既應該避免胡塞爾所說的「哲學的傲慢」，也應該避免一種全然轉向「物」的「物質性的傲慢」，惟有當我們真正謙遜地經由那些曾在此本真地思索著「物」和「自我」的人，去在他們留下的「作品」中，同他們的「自我」以及他們作為自身的「物」相處、甚至試著去成為那個「自我」時，我們或許可以說「物」，甚至可以不避諱地說，「此物」，的確是特別的存在。

參考文獻

中文書目

古籍

方世舉〔清〕撰：《韓昌黎詩集編年箋注》（北京：中華書局，2012）。

王維〔唐〕著，趙殿成〔清〕箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，2007）。

白居易〔唐〕著，朱金城箋校：《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，1988）。

司馬遷〔漢〕：《史記》（北京：中華書局，1982）。

甘肅省博物館、中國科學院考古研究所編：《武威漢簡》（北京：文物出版社，1964）。

宏智正覺〔宋〕：《從容庵錄》卷三（大正新修大藏經本）。

孫希旦〔清〕：《禮記集解》（北京：中華書局，1989年）。

常璩〔晉〕著，任乃強校注：《華陽國志校補圖注》（上海：上海古籍出版社，1987）。

黃庭堅〔宋〕著，屠友祥校注：《山谷題跋校注》（上海：上海遠東出版社，2011）。

普濟〔宋〕編：《五燈會元》（北京：中華書局，1997）。

趙佶〔宋〕：《宣和畫譜》，（杭州：浙江人民美術出版社，

2012)。

鄭玄〔漢〕注，賈公彥〔唐〕疏：《周禮注疏》（上海：上海古籍出版社，2000）。

慧能〔唐〕著，法海〔唐〕編錄，楊曾文校寫：《敦煌新本六祖壇經》（上海：上海古籍出版社，1993）。

範曄〔南朝宋〕：《後漢書》（北京：中華書局，2000）。

蕭統〔梁〕編，李善〔唐〕注：《文選》（北京：中華書局，1986）。

龍樹：《中論》卷一，鳩摩羅什譯（大正新修大藏經本）。

戴凱之〔晉〕：《竹譜》（宋百川學海本）。

蹟藏〔宋〕編：《古尊宿語錄》（北京：中華書局，1997）。

蘇軾〔宋〕：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982）。

——：《蘇軾文集》（北京：中華書局，2004）。

蘇軾〔宋〕著，鄒同慶、王宗堂校注：《蘇軾詞編年校注》（北京：中華書局，2016）。

釋道原〔宋〕編，顧宏義譯注：《景德傳燈錄譯注》（上海：上海書店出版社，2009）。

當代文獻

三宅俊彥：〈卡約文化青銅器初步研究〉，《考古》，2005年05期，頁1, 73-88。

吉奧喬·阿甘本：《裸體》，黃曉武譯（北京：北京大學出版社，

2017)。

俞偉超主編：《中國畫像石全集（第 7 卷·四川漢畫像石）》（鄭州：河南美術出版社，濟南：山東美術出版社，2000）。

舍勒：〈現象學與認識論〉，倪梁康譯，收入倪梁康主編：《面對實事本身——現象學經典文選》（北京：東方出版社，2000）。

胡塞爾：〈先驗現象學引論〉，倪梁康譯，收入倪梁康主編：《面對實事本身——現象學經典文選》（北京：東方出版社，2000）。

——：《純粹現象學通論——純粹現象學和現象學哲學的觀念（第 1 卷）》，李幼蒸譯（北京：中國人民大學出版社，2014）。

袁行霈：〈古代繪畫中的陶淵明〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，2006 年 06 期，頁 5-22。

——：《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2011）。

海德格爾：《物的追問》，趙衛國譯（上海：上海遠東出版社，2010）。

——：《林中路》，孫周興譯（北京：商務印書館，2015）。

莫里斯·梅洛龐蒂：《知覺現象學》，姜志輝譯（北京：商務印書館，2001）。

陳直：〈甘肅武威磨咀子漢墓出土王杖十簡通考〉，《考古》，1961 年 03 期，頁 160-162, 165。

《現象學與人文科學》第 9 期

陳賢儒：〈甘肅武威磨咀子漢墓發掘〉，《考古》，1960 年 09 期，
頁 6-11, 15-28。

張曦：〈三星堆金杖外來文化因素蠡測〉，《四川文物》，2008 年 1
期，頁 59-64, 101。

楊琳、井中偉：〈中國古代權杖頭淵源與演變研究〉，《考古與文
物》，2017 年 03 期，頁 65-77。

楊曾文：《唐五代禪宗史》（北京：中國社會科學出版社，
1995）。

種建榮、孫戰偉、石磊、邵安定、宋俊榮、馬金磊、趙汗青、張
蓓：〈陝西澄城縣劉家窪東周芮國遺址〉，《考古》，2019 年
07 期，頁 2, 46-59。

蔡曉黎：〈浙江紹興發現春秋時代青銅鳩杖〉，《東南文化》，1990
年 04 期，頁 116-139。

錢耀鵬：〈中國古代斧鉞制度的初步研究〉，《考古學報》，2009 年
01 期，頁 1-34。

西文書目

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*, tran. Donald
A. Landes (London & New York: Routledge, 2014).

Salomonson, Jan W. *Chair, Sceptre and Wreath: Historical Aspects of
their Representation on some Roman sepulchral Monuments*

李 溪

作為存在之物的「文人之杖」

(Groningen: Ellerman Harmsm,1956).

Van Buren, E. Douglas. “The Sceptre, its origin and significance,”
Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale, Vol. 50, No. 2
(1956), pp. 101-103.

The Literati's Cane as an Existent Thing

LI, Xi

School of Architecture and Landscape
Center for Aesthetic and Aesthetic Education
Peking University

Abstract

As a multivalent thing, a stick can be called a scepter, a mace or a cane according to its context in the West. Yet in China, there is only one word *zhang* (杖) which may be preceded by various adjectives that specify various particular respective meanings for their owners. Unlike the Western tradition, the signifier of social status in China was firstly announced by the bird-sceptre to honor “the elders”; this follows the ideology of filial piety. However, when life was disciplined by a symbolized object, the body itself was also transformed into a permanent insignia. Since the Middle Ages, Chinese poets and Zen Buddhists began to “phenomenologically reduce” the meaning of the object with their bodily experiences in narratives which made its authentic existence reappear as a cane, which thus gave birth to a *literati's thing* in both text and image in later times. Tao Yuanming (365-427 C.E.), the poet in the Eastern Jin

Dynasty, started to write on his walks with a cane along the river to clarify his existence as *himself*. In Bai Juyi's (772-846 C.E.) works in the mid-Tang dynasty, the red-cane was emphasized as Bai Juyi's only friend during his arduous official career. Meanwhile, the rise of Zen Buddhism exerted a profound influence on the connotation of the cane. In Zen, canes were used to strike or interrogate pupils and help students suspend their reliance on objective references. Later on, Su Shi (1037-1101 C.E.) frequently referred to the *lightness* of his cane to express his feelings of freedom and leisure during the exile in Northern Song Dynasty. Thus, the cane was finally characterized as an existent thing for Chinese literati in both artistic writing and bodily experience, and we tend to define it as an object of philosophy which was generated with the notion of facing the authentic self.

Keywords: Literati's Cane, Zen Buddhism, Self, an Existent Thing, Phenomenological Reduction

