

意象飛翔：《上清大洞真經》所述之存思修煉*

陳偉強

香港浸會大學中國語言文學系

引言

《上清大洞真經》，又稱《上清大洞真經三十九章》，¹是道教上清派眾經之宗，晉哀帝興寧二年（364）起為楊羲（331–386）自「眾真降授」所得。經中所述存思修煉之法，是上清派在繼承前代傳統的基礎上發展，成為較完善而有系統的修煉方式，旨在「制魔王以威神，攝五帝以衛身」。²其經文所述召神入身、上登玉霄的境界，創造出一個思維原理，與文學意象（或形象）理論頗有相通之處。³這些宗教活動所涉及思維活動

* 本研究項目得到香港浸會大學文學院 Faculty Research Grant (Category II) 的資助。東京大學戶倉英美教授為筆者於2010年7月訪問該校作籌備，有助於本項目的後期工作。以下機構提供了文獻資料方面的協助：香港浸會大學圖書館、中央研究院漢籍電子文庫瀚典全文檢索系統 (<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>)、東京大學東洋文化研究所、東京大學綜合圖書館。Dr Barbara Hendrichke 在文獻資料上提供了協助；Professor Paul W. Kroll、吳真博士、李靜博士、橫手裕博士對個別論點提出有用的意見；四位匿名評審專家、趙昌平教授以及編輯朱國藩博士的意見，使文章的質量得到提高。統此致謝。本文未善之處，乃筆者學力膚淺所致，與諸君無涉。

¹ 《上清大洞真經三十九章》(HY 6)，下文簡稱《大洞真經》。本文凡引述該經正文處，於引文後用括號標出卷號及頁碼。本文所用道經版本據臺北新文豐出版社1985–1988年影印明刊《正統道藏》，另標明之HY序號乃據翁獨健(編)：《道藏子目引得》，哈佛燕京學社引得第25號(臺北：成文出版社重印，1966年)。

² 朱自英(976–1029)：〈《上清大洞真經》序〉，載《大洞真經》，序頁三上。據張超然考證，《大洞真經》中的滅魔思想是玉清教派加諸此經的成份，來自《上清太上玉清隱書滅魔神慧高玄真經》。見張超然：〈系譜、教法及其整合：東晉南朝道教上清經派的基礎研究〉(臺北：國立政治大學博士論文，2007年)，頁236–38。

³ 意象和形象，一般分別用為imagery和image二詞的中譯，但二者在使用上經常混淆不清。意與象的關係論述早見於《周易》和《莊子》，參見敏澤：〈中國古典意象論〉，載敏澤：《形象 意象 情感》(石家莊：河北教育出版社，1988年)，頁56–63。「意象」一詞出

[下轉頁218]

的原理和方式，與文學創作的神思過程，有著共享的地方。本文嘗試從這個共享元素切入，對《大洞真經》存思修煉的記述，以文學意象理論加以分析闡發，期望對上清派的修煉思想、方法，以及其經文的文學性有更深刻的認識。

近年跨領域視界下的道教文學研究方興未艾，不少學者注意到上清經文的文學形式、手段和價值。然而從文學角度分析上清經系作品，目前僅停留在簡介階段；又或是僅注重經文中「文學」形式的討論，旨在辨識上清經的「偽造」部份，⁴對經文內容所涉及的意象創造藝術並無分析。因此，《大洞真經》修煉書寫的「副產品」——可也是感召人心的力量源泉，即意象經營所達致的藝術匠心及其效果，並無從理論高度的論述。

《大洞真經》宗教修煉活動中最與文學理論相關的方面是其獨特的思維模式——存思。存思又稱「存想」、「存見」、「存」。這種修煉、思維方式雖非《大洞真經》所獨創，然而現存經籍中以此經敘述最為詳切。可是，上清派存思與文學神思之間有顯著的差別。首先，在美學精神上，存思指向宗教精神，而文學神思則指向現實人生。其次，在運思方向而言，文學神思因外物觸動而發興，而存思則引體外神進入

〔上接頁217〕

《文心雕龍·神思》篇，詹鍈釋為「意想中之形象」。見詹鍈：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁983，注8。「意想」似乎是區分「意象」與「形象」的關鍵，例如Chris Baldick說：「意象是個頗為模糊的批評術語，它涵蓋語言在文學中的使用，透過其本義或比喻義所指向的可感的或『實體』事物、景象、動作或狀態，以激發感官印象。這些手段有別於抽象論述鋪排的語言表達。因此，文學作品中的意象包含著它使用的一套形象——不必定是精神『圖畫』，但可訴諸感官而不訴諸視覺。」(Imagery A rather vague critical term covering those uses of language in a literary work that evoke sense-impressions by literal or *figurative reference to perceptible or “concrete” objects, scenes, actions, or states, as distinct from the language of abstract argument or exposition. The imagery of a literary work thus comprises the set of **images** that it uses: these need not be mental “pictures,” but may appeal to senses other than sight.) 見Baldick, *Oxford Dictionary of Literary Terms*, 3rd ed. (Oxford: Oxford University Press, 2008), p. 164。然而很多論著都將二者混而為一。Ray Frazer在其論文開首即說：「在現代文學批評中，『形象』一詞是用得最普遍，但也是最模糊的概念之一。」(“Image” is one of the most common—and ambiguous—terms in modern literary criticism.) 他列出「形象」的三個基本特徵：(一) 感官的 (sensuous)；(二) 有喻意的 (figurative)；(三) 具獨特意味的 (particularly meaningful)。此外，他指出「形象」原意不外乎圖畫、模仿和複製。見Frazer, “The Origin of the Term ‘Image’,” *ELH* 27, no. 2 (June 1960), p. 149。本文基本上採取Baldick的定義，認為「形象」在文學中出現，必然經過作者運思過程的藝術處理。文中使用「形象」、「意象」二詞，亦按討論內容以及據引述著作的原意作定奪。

⁴ 神塚淑子：〈六朝道經の形成とその文体——上清經の場合〉，《東洋文化研究所紀要》第129冊（1996年），頁53-118。

體內。其三，在觸機和介質上，存思依賴語言、圖像（論見下文），思維路向受宗教儀範規限，故從觸機和介質，以至於言和象，都是預設的；文學神思則是移情發興，並非預設，而是隨機而生的觸物起興，發興取境。最後，是運思產物的不同。文學神思者的產物是神采彪炳的文學文本，而存思修煉者則達到神明歸宅的目的，其帶有文學性的文本則是寫經者的功績——存思方法、過程的記錄，體現了與文學神思相類的運思過程。這四方面的差異，亦即高級與低級的差別。

儘管如此，存思修煉與文學神思在原理和運作上頗具相通之處。本文自其同者觀之，探討二者共通的方面，⁵ 選取其中最具特色的一方面——形象思維，借助中西方相關文學理論研究成果，剖析經文敘述中所牽涉意象構築的藝術原理，嘗試對存思所依仗的物理和生理手段及因素，在經文作者筆下的再現藝術，以及修煉者讀經時對意象的掌握和再現情況，作系統的分析 and 評述，務求對上清派修煉原理得到清晰而理性的認識。

文本，文獻，文體

《大洞真經》的內容構成頗為複雜。本節從此經的文獻歷史著手，先確定其文本的構成情況，繼而討論其所屬文體及其特點。

《大洞真經》在上清派從來就是天啟經典，於道門內部一直奉為神明降真授予凡人。據說，此經曾由西城真人於漢世傳給王褒（生於前36年），再授南岳夫人魏華存（251–334），後由楊羲通過降真活動所得。⁶ 然而，今天所見的《大洞真經》文本，已非舊貌。

《大洞真經》不僅專指某部經書，也具有「文獻集」的概念。《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》所列〈上清大洞真經目〉著錄的經卷有一百五十卷，⁷ 反映出《上清大洞真經三十九章》只是《上清大洞真經》中的一部經書。Isabelle Robinet 即以此法將〈上清大洞真經目〉理出層次 (strata, layers)，認為「大洞真經」應包含所列的上清經，但以《上清大洞真經三十九章》為中心文本，即「經」；其餘諸經為「緯」。這個處理方式借

⁵ 李豐楙的近作討論了東漢至東晉二三百年間道士「遊觀」活動和「內景」之遊的關係，同時也提到圖像在早期修煉活動的重要性，以及修行團體每以圖文配套的修煉法相傳授的情況。見李豐楙：〈遊觀內景：二至四世紀江南道教的內向超越〉，載劉苑如（主編）：《遊觀——作為身體技藝的中古文學與宗教》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009年），頁222–56。

⁶ 記錄此事的〈上清源流經目注序〉轉引自《雲笈七籤》(HY 1023) 卷四，又見《南岳魏夫人傳》（《叢書集成初編》本）。《雲笈七籤》卷一百六引〈清虛真人王君內傳〉傳為南岳夫人所撰，然稽之文獻，實較楊羲受經之說晚出。二書俱為神化其事而作，為後人杜撰，固不足信。見神塚淑子：〈六朝道經の形成とその文体〉，頁64–66。

⁷ 《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》(HY 1117)，卷五，頁一上至二下。

鑑西方“apocrypha”的概念，因此她稱這些「緯」為“apocryphal texts”。⁸這樣的理解，頗能說明這個「文獻集」內諸經文字重出、頭緒紛亂、韻腳殘缺等現象。⁹

楊義受經之後，上清經屢經增補。陶弘景在《真誥》(HY 1010)的〈敘錄〉中有如下記載：

復有王靈期者，才思綺拔，志規敷道，見葛巢甫造構《靈寶》，風教大行，深所忿嫉，於是詣許丞求受上經。丞不相允，王凍露霜雪，幾至性命。許感其誠到，遂復授之。王得經欣躍，退還尋究，知至法不可宣行，要言難以顯泄，乃竊加損益，盛其藻麗，依王、魏諸傳題目，張開造制，以備其錄，并增重詭信，崇貴其道，凡五十餘篇。……新舊混淆，未易甄別，自非已見真經，實難證辨。¹⁰

⁸ Robinet, “Shangqing gaosheng taishang dadao jun dongzhen jinyuan bajing yulu 上清高聖太上大道君洞真金元八景玉籙,” in Kristofer Schipper and Franciscus Verellen, eds., *The Taoist Canon: A Historical Companion to the Daozang* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), p. 140. 石井昌子指出，《大洞真經》見引於各種道書，有不同的書名，例如《真誥》(HY 1010)有十條，大都不見於今本《大洞真經》，《雲笈七籤》則引用了《大洞真經》的六個不同書名。石井氏的其他例子，尚有《三洞珠囊》(HY 1131)和《上清道類事相》(HY 1124)等書。見石井昌子：〈上清大洞真經の一考察〉，《(創価大学)文学部論集》第4卷第2號(1975年3月)，頁117–30。麥谷邦夫指出，陶弘景(452–536)編《真誥》，所列的個別經書下注「未出世」，故除了《大洞真經三十九章》外，「大洞真經」尚包含一些當時或已亡佚的經書，例如：《大洞真經精景按摩篇》、《消魔經上篇》及《太上籙淳發華經》等，見《真誥》，卷九，頁三下、四上。麥谷氏又以《登真隱訣》(HY 421)卷二頁三上所引述經書為例，說明《大洞真經》並不專指《大洞真經三十九章》，這些經書包括：《大洞精景上卷》、《大洞遏邪大祝》等。見麥谷邦夫：〈『大洞真經三十九章』をめぐって〉，載吉川忠夫(編)：《中國古道教史研究》(京都：同朋舎，1992年)，頁61–62。

⁹ Robinet 論述了《大洞真經》引文來源和斷章殘句散見於各種文獻的現象，並一一考訂這些關係文獻與《大洞真經》中心文本的關係。見Robinet, *La révélation du Shangqing dans l'histoire du taoïsme* (Paris: École française d'Extrême-Orient, 1984), tome 2, pp. 29–43。筆者循 Robinet 的思路，對《上清高聖太上大道君洞真金元八景玉籙》(HY 1378)的文本、文獻和文學作出考察，發現該經引述《大洞真經》處頗多，而且有韻腳不完整的現象。見 Timothy Wai Keung Chan, “The Quest of Lord of the Great Dao: Textual and Literary Exegeses of a Shangqing ‘Register’ (HY 1378),” *T’ang Studies* 26 (2008), pp. 143–73。

¹⁰ 《真誥》，卷十九，頁十一下至十二上。該書同卷頁十二下注文也指出：「自靈期已前，上經已往往舛雜，弘農楊洗隆安和四年庚子歲，於海陵再遇隱盟上經二十餘篇，有數卷非真；其云尋經已來一十二年。此則楊君義去後，便已動作。故靈寶經中得取以相揉。非都是靈期造製，但所造製者多矣。」又見陳國符：《道藏源流考》(北京：中華書局，1963年)，頁14–15。王、許造經的結果，使上清經的數量大增。關於此段道經文獻史的始末，亦可參看 Michel Strickmann, “The Mao Shan Revelations: Taoism and Aristocracy,” *T’oung Pao* 63, no. 1 (1977), pp. 19–30; Schawn Eichman, “Converging Paths: A Study of Daoism during the Dynasties, with Emphasis on the Celestial Master Movement and the Scriptures of Highest Clarity” (Ph.D. diss., University of Hawai‘i, 1999), pp. 182–94。

引文所說的這五十餘篇的具體內容是甚麼？是否包括《大洞真經》？《真誥》並沒有記載，無法確定。近來神塚淑子從文體和文風的特點，對上清經做了仔細分析，頗為有據。她確定了一些經書為王氏所造，如《洞真太上神虎玉經》(HY 1322)和《上清金真玉光八景飛經》(HY 1367)，因為這些經書是用南朝盛行的駢文寫成的。而《大洞真經》和《黃庭經》屬唸誦文體，風格迥異。¹¹據此，《大洞真經》當屬「三君手書」——即楊羲、許謐、許翺據降真所授手抄本，成於楊羲之手。

然而，《大洞真經》的本來面貌，並不能由此而確定。今本《大洞真經》共有六種，各本的內容、文字、組織等都有差異。張超然對《大洞真經》文獻構成的考證，在Robinet的成果上又進了一步，¹²初步確定了文本的原始形態。要言之，今本《大洞真經》所引祝詞，大抵來自《上清太上玉清隱書滅魔神慧高玄真經》(HY 1345)中的〈內祝隱文〉，因此《高玄真經》以前所認知的《大洞真經》——即篩汰《高玄真經》引文的本子，才是楊、許所受原本《大洞真經》內容。此外，《大洞真經》所述的誦經儀式，均據《高玄真經》。在篩汰後代所加附成份的論證過程中，張氏重新考訂了「大本」和「小本」《大洞真經》的內容。大本指經過增益後的本子，即今本《大洞真經》(HY 6)；小本則是增益前的本子，即最接近楊、許得自降真的原本。小本的內容包括經中《大洞玉經》引文、每章末的「天上內音、地上外音」等部份。¹³

《大洞真經》出於眾手，殆無疑問。即便如此，大本的中心思想並無矛盾及相互抵觸之處，因為後代加入的成份無非以注解經文為目的。¹⁴因此，《大洞真經》集中

¹¹ 神塚淑子：〈六朝道經の形成とその文体〉，頁76-88，92-106。

¹² Robinet 對各本的校訂工作為後人對此經的文獻辨識工作提供了寶貴的經驗。她對今存主要的幾個版本，特別是《上清大洞真經三十九章》(HY 6)、《大洞玉經》(HY 7)、《太上無極總真文昌大洞仙經》(HY 5)及《雲笈七籤》所引的《大洞真經》文字，作了文本對比研究。她對文獻作了最大而又最具說服力的辨偽工作，既指出了《上清大洞真經》對其他版本兼收並蓄的情況，其中有注解誤入文本，也從不同文獻的引文中找到一些應該納入《大洞真經》之內但卻不見於現存幾個版本的重要文字。見Robinet, "Le Ta-tung chen-ching: son authenticité et sa place dans les textes du Shang-ch'ing ching," in *Tantric and Taoist Studies in Honour of R.A. Stein*, ed. Michel Strickmann, vol. 2 (Bruxelles: Institut belge des hautes études chinoises, 1983), pp. 398-432; idem, *La révélation du Shangqing*, pp. 202-3。

¹³ 張超然：〈系譜、教法及其整合〉，頁231-33。「大本」「小本」之說由來頗早，陶弘景著《登真隱訣》已有「大卷」「小本」之分。陳景元(1025-1094)曰：「按《登真隱訣》第二，經傳條例云：《大洞真經》今世中有兩本，一則大卷，前有回風混合之道，而辭旨假附，多是浮偽；一本唯有三十九章，其中乃有數語，與右英所說者同，而互相混糅，不可分別，唯須親見真本，乃可遵用。又聞有得楊許三十九章者，與世中小本不殊，自既未眼見，不測是非，且宜繕寫，以補品目。」見《上清大洞真經玉訣音義敘》(HY 104)，頁十二上。

¹⁴ 其中一類注釋是對《大洞真經》(HY 6)經文中小字夾注所作的注，如《雲笈七籤》引《釋三十九章經》即是，其體裁風格與陳景元《上清大洞真經玉訣音義敘》所引成書於六世紀上

[下轉頁222]

體現了東晉至南朝時代道門中人對存思共有的宗奉、力行和理解的情況。這個宗教活動在此文本中所建構的修煉思想系統，還是十分穩定的。

《大洞真經》經文的組織結構和文體、文風，因此而呈現出頗為複雜的面貌。由於經文的共有主旨是存思體內神，分三十九章，故在敘述上必須有固定的格式。顯然，今本《大洞真經》的加插成份與三十九章內容並不一致，這些成份包括卷一的〈誦經玉訣〉、存思眾帝君的內容及相關引文，以及卷六的〈徊風混合帝一祕訣〉等。卷二以下三十九章存思內容，即使不能還原其小本面貌，格式還是十分整齊的。下表所示，為三十九章中的統一成份及其排列方式：

表一：《大洞真經》各章的統一內容及其體裁

序號	內容(引例據卷二)	體式
1	某某神祇道經第若干 如：〈高上虛皇君道經第一〉	經名，序號
2	某某神祇章 如：〈太微小童章〉	章名
3	「謹請某神」的描述 如：「謹請太微小童……」	散文句，雜以四言句，無韻
4	「真思某神」的描述 如：「真思太微小童……默祝曰……」	散文句，一句
5	呪文 如：「真炁下流充幽關……」	七言句，隔句押韻；或 四言句，隔句押韻，平均六至十二句
6	存思圖 例見下文	圖像
7	「次思」某炁、雲或光進入體內的描述 如：「次思赤炁從兆泥丸中入……」	散文句
8	「誦玉經」一引《大洞玉經》 如：「高上洞元，兀生九天……」	四言或五言句，隔句押韻，平均十二至二十句
9	玉清祝文 如：〈玉清消魔王祝〉	七言句，雜以四言；或 四言句，隔句押韻，平均十至二十餘句
10	玉清祝文 如：〈元素高上神霄玉清王祝〉	五言句，隔句押韻，平均十至二十餘句

〔上接頁221〕

半葉的《道君玉注》一致。《釋三十九章經》中經注混合，後代遂有以注文竄入正文者。見金志瑛：〈『大洞真經』の實修における身體——『雲笈七籤』「釋三十九章經」を踏まえて〉，《東方宗教》第107號(2006年5月)，頁23-26。

序號	內容(引例據卷二)	體式
11	〈天上內音〉〈地上外音〉 如：〈天上內音〉：「三藍羅，波逮臺。」〈地上外音〉：「天命長，人恆寧。」	三言句。〈天上內音〉兩句，〈地上外音〉兩句，無韻
12	〈消魔玉符〉訣 如：〈大洞太微小童消魔玉符〉	散文句，雜以四言句，無韻
13	〈消魔玉符〉 例見下文	圖像

今本《大洞真經》與經中有規律地引述的《大洞玉經》(HY 7)相比，《大洞真經》似乎是個「增補本」，因為它較《大洞玉經》多出了一些成份。¹⁵據張超然的考訂，小本《大洞真經》的內容只有表中的7、8、9三項，其餘各項都是後來所加的。¹⁶

「大本」《大洞真經》的「整合」過程，說明了上清和玉清派如何把修煉思想系統化。他們從小本的簡略記述加入圖像、說明文字、呪文、玉符等元素，從原來的簡單表述方式，衍生出一套較為完善的修煉儀式。

以下討論即據這個較「完善」的、包含各種表意方式的系統，探討其修煉原理。除了探討圖像與文字的表意特點和關係，在文字表述方面，主要以《大洞真經》中佔主要成份的咒語祝文一類文字為研究對象。雖然《文心雕龍》討論了「祝」這個文體，以《楚辭》的〈招魂〉為「祝辭之組麗」，並述及漢世至晉代這文體的特點和代表作，但東晉期間祝辭在道經中的發展，劉勰並沒有提及。¹⁷儘管《大洞真經》所載的咒語不一定是最早的，¹⁸但由於它徵引以《大洞玉經》為主的咒語最為集中，代表了上清派修煉思想的特質，而經中的咒語多涉及形象思維活動，以下討論即以此經為基礎，追溯存思的歷史，從而審視此形象思維活動在修煉中的運作情況和特色。

¹⁵ 石井昌子對這兩個經文也做了仔細對照，結論是二經同源，又指出《大洞真經》編者並沒有參校《大洞玉經》。見石井昌子：〈上清大洞真經と大洞玉經の關係〉，《創価大学一般教育部論集》第7號(1983年)，頁1-74。

¹⁶ 敦煌卷子 Ch75IV2 所錄《中央黃老元素君大洞真經卅九章》片段，大淵忍爾和Robinet都認為是《大洞真經》抄本。頁二僅存的〈高上虛皇道君章第一〉起始至該頁中斷處包含了表一所列的第8、9、10三項，此下內容則不得而知。見大淵忍爾：《敦煌道經目錄》(京都：法藏館，1960年)，頁37；Robinet, "Le *Ta-tung chen-ching*," p. 395 (圖版及說明)。圖版又見大淵忍爾(編)：《敦煌道經·圖錄編》(東京：福武書店，1979年)，頁355，經名題作「大洞真經(擬)」。王卡以為：「大淵氏定此件為《上清大洞真經》本文，證據不足。」並說明該殘卷「原為印度事務部圖書館收藏，現歸英國圖書館」。見王卡：《敦煌道教文獻研究——綜述·目錄·索引》(北京：中國社會科學出版社，2004年)，頁84，262。

¹⁷ 詹鏜：《文心雕龍義證》，頁363-76。詹石窗以為「咒語本是祝告之辭」，「祝告即為咒的本來意義」。見詹石窗：《道教文學史》(上海：上海文藝出版社，1992年)，頁51。

¹⁸ 此外又有〈真文咒〉、〈三皇咒洞淵神咒〉等。見詹石窗：《道教文學史》，頁53-57。

懸像，插圖，文字

今本《大洞真經》包含一整「套」的表意手段，為讀者、修煉者提供完備的存思指引。據上述所論，小本內容原應無插圖；然而存思借助圖像引發意念的做法十分關鍵，而且自古有之。大本之所以加入插圖，實際上是把存思活動的指引表達得更為完備、清晰和具體。這裏先從圖像表意的特點和作用探討存思修煉所涉及的形象思維活動。

上清派存思的修煉方法起源甚早，其原理亦頗為原始而直觀。這些原始而機械的方法極其清晰地勾勒出存思的理論。《太平經》有一段文字說明早期存思的方法，研究者經常稱引：「夫人神乃生內，返遊於外，遊不以時，還為身害，即能追之以還，自治不敗也。追之如何？使空室內傍無人，畫象隨其藏色，與四時氣相應，懸之窗光之中而思之。」¹⁹這裏的「神」指人體內的五臟神。這套認識論和人體內各個器官的主神系譜，早在漢代已十分完備。²⁰存思的要旨是將出遊體外的五臟神召回體內，達到保健養生的目的。所用的方法，是懸像存想，藉著眼前畫像將修煉者的意念，從視覺轉入想象，從神遊天界轉入神遊體內，雖有轉移而二者又可互通。這個運思活動過程，是道教文學「境界」創造的原動力，²¹為上清派所特有，是其修煉系

¹⁹ 王明：《太平經合校》（北京：中華書局，1997年），頁14。一般認為《太平經》成書於漢代。王明從經文中的語言、地理、社會風尚等因素作考證，認為「于吉大概是最先撰《經》並傳《經》的人，宮崇是最早傳授這部經書並加以增演的一人」。見王明：〈論《太平經》的成書時代和作者〉，載王明：《道家和道教思想研究》（北京：中國社會科學出版社，1984年），頁186-99。今存最早的《太平經》抄寫於六世紀，前代文獻也沒有此經引文，因此《太平經》成於漢代之說只是有理的推斷。見Barbara Hendrischke, *The Scripture on Great Peace: The Taiping jing and the Beginnings of Daoism* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006), pp. 31-47。關於《太平經》成書年代的最具代表性論著及研究概況，參看Kristofer Schipper, “*Taiping jing* 太平經,” in *The Taoist Canon*, pp. 277-80。

²⁰ 蔣豔萍：《道教修煉與古代文藝創作思想論》（長沙：岳麓書社，2006年），頁62，引緯書《龍魚河圖》。關於體內神明，Henri Maspero (1883-1945)已經有詳細論述，見Maspero, *Le Taoïsme et les religions chinoises* (1971; reprint, Paris: Gallimard, 2007), pp. 470-78。又見蕭登福：〈試論道教內神名諱源起，兼論東晉上清經派存思修煉法門〉，《宗教學研究》2004年第3期，頁1-10，82；收入蕭登福：《六朝道教上清派研究》（臺北：文津出版社，2005年），頁152-84。人與四時五行的關係，如何將其氣與五臟神配合，以及存思的具體方法，見王明：《太平經合校》，卷七二，頁292。

²¹ 「境界」(viśaya)本佛家語，其幾種意義中的「感官的認識對象」及「境地、領域、場所」之義較能透露存思活動的創造功能以及意象的構成特質。見《雜阿含經》，收入《大正新脩大藏經》（東京：大正一切經刊行會，1924-1932年），T. 99，第2冊，卷一，頁5a15，5a17，5a19等；又見《阿毘達磨俱舍論》，T. 1558，第29冊，卷一，頁1c29，2b10，4a22。本文「境界」定義之意譯所據為中村元（主編）：《佛教語大辭典》（東京：東京書籍株式會社，1981年縮刷版），頁238c/d。

統中與文學理論的相通之處。²² 以下引文透露出懸像文字鋪排以及唸誦口訣等手段，在形象從抽象到具象，又從具象到抽象的流轉過程，所涉及的知覺作用包括視覺和聽覺，目的是激活想象和指引想象的方向：

其先畫像於一面者，長二丈，五素上疏畫五五二十五騎，善為之。東方之騎神持矛，南方之騎神持戟，西方之騎神弓弩斧，北方之騎神持鑲盾刀，中央之騎神持劍鼓。思之，當先睹是內神已，當睹是外神也。或先見陽神而後見內神，觀之為右。此者，無形象之法也。亦須得師口訣示教之。²³

從「善為之」一語得知，存思所用的圖像講究形似，畫功的高下決定存思環境的真實程度。存思所見眾神的先後，也有講究。末句所謂的「口訣」，則以聲音為媒介，通過唸誦口訣，把修煉者的注意力引領到特定的方向。「無形象之法」一語尤其值得注意：存思既依靠形象引導，見到神靈後便不再依靠，是為「人與外神達到高度融合的境地」。²⁴ 這可與下引王弼(226–249)言、象、意之論參看，兩者所述，皆為得魚忘筌的境界。

這樣修煉方法的發展方向，似乎是逐漸脫離對畫像的依賴，進入了單憑意念營造意境而達至修煉目的的階段。從現存材料看，此一運思過程的獨立運行方式，標誌著想象活動從原始的倚仗圖畫、口訣，向文學思維方式發展。²⁵

然而，道教修煉儀範之所以始終不與傳統觀念中的文學混同，主要由於其宗教內容，包括詞彙、意境、思想等，與文學大相逕庭。這裏先談思想。《太平經》除了

²² 湯用彤(1893–1964)對《太平經》所載的圖像有解說：「〔五臟〕神各按其五行顏色及方位畫之。吾疑漢代之宮闕(如甘泉宮)廟宇(如老子廟)或早有此類畫像或石刻，且流行於民間，而方士或得此類之秘本。造《太平經》者，根據此項圖畫，而寫出神之狀貌。」見湯用彤：〈讀《太平經》書所見〉，載《湯用彤學術論文集》(北京：中華書局，1983年)，頁62。此說雖是推測，但符合從圖畫到文字創作的發展歷程。東漢王逸對〈天問〉創作的解說，也循同樣的思路：「屈原……見楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦瑋儵儻，及古聖賢怪物行事。周流罷倦，休息其下，仰見圖畫，因書其壁。」見洪興祖(1090–1155)：《楚辭補注》(北京：中華書局，1985年)，卷三，頁85。《太平經》的圖文轉化，得力於自莊子「內視」以及東漢以來「歷藏內視」的思維方式的獨特視角，故能將外在事物、神明引進體內。見Timothy Wai Keung Chan, “‘Jade Flower’ and the Motif of Mystic Excursion in Early Religious Daoist Poetry,” in *Interpretation and Literature in Early Medieval China*, ed. Alan K. L. Chan and Yuet-Keung Lo (Albany, NY: State University of New York Press, 2010), pp. 166–70。

²³ 王明：《太平經合校》，卷七二，頁293。

²⁴ 楊寄林：《太平經今注今譯》(石家莊：河北人民出版社，2002年)，頁681。

²⁵ 存思活動在《黃庭經》中也有不少描述，然此經文中的存思，在現存文獻中並無圖像，而見於「誦詠玉經」。見〈誦黃庭經訣〉，載《上清黃庭內景經》，收入《雲笈七籤》，卷十一，頁十上至十下。

上引存思方法的描述外，其畫像、圖符和「復文」等之所以不能視為藝術構思的原因，是受到經文的政治、倫理等思想所影響。這些「圖」的使用，為輔助文字闡明意旨，旨在教化。儘管如此，從圖像到文字這個發展過程，《太平經》提供了十分重要的線索。該書卷一百至一百二以〈東壁圖〉及〈西壁圖〉解說「承負」導致的「天災變怪」，並以衣服的顏色與五行陰陽人事相配合。其中最能說明圖像的作用有如下記述：

上古神人戒弟子後學者為善圖象，陰祐利人常吉，其功增倍。……

上古神人真人誠後學者為惡圖象，無為陰賊，不好順事，反好為害嫉妒，令人死凶。天道不可彊劫，劫必致兵喪威之死。²⁶

其作用是以圖示善惡之行及其果報。《太平經》的圖像最與意象有關的是《太平經鈔》己部的一幅圖。此圖是神人教導真人如何在人間「孝順事師，道自來焉。……努力思善，身可完全」，然後「於此畫神人羽服，乘九龍輦升天，鸞鶴小真陪從，彩雲擁前，如告別其人意」。²⁷



圖一：《太平經鈔》己部插圖（採自《太平經》〔HY 1093〕卷六）

²⁶ 王明：《太平經合校》，卷一百，頁455；卷一百一，頁457；圖見下冊附頁。

²⁷ 此段文字出自《太平經鈔》己部，王明插入卷一百二，見《太平經合校》，卷一百二，頁467。讀者遂以為此文是卷九十九附圖〈乘雲駕龍圖〉的說明。只要核對文字內容，就知道〔下轉頁227〕

這一「套」圖文主要目的是說教，也是意象建構的兩種表意手段結合之例。²⁸圖中騰雲乘鶴意象所建構的意境，是善行的果報。在表現藝術上，是傳統騷賦文學神遊主題的畫像化再現，可與下文所引存思圖像對看。

圖像符號和文字都是構建意象的重要手段，兩者在人類文明史上的發展情況，在存思術由圖像進入語言這個過程得到印證。Howard Nemerov對這兩種藝術手段有如此見解：「畫家和詩人都是形象創造者。按傳統，二者所創製的形象互有關聯。……畫家和詩人都用『語言』寫作。……文字表述出現得晚得多。」²⁹他又將圖文發展歸納為形似的圖像、抽象而重裝飾的圖符，以及拼音文字或密碼意符(codifying signs)——即真正意義上的「語言」。Nemerov所舉例子是漢字的發展史。³⁰這個論述恰當地解釋了存思從圖像發展至文字這段歷史。他所說的書畫各自用「語言」寫作，意謂二者用不同手段對事物原型(prototype)的模仿(mimēsis)，是為西方自柏拉圖以來的雙重性論(dualism)美學體系的思維。³¹

然而，圖像與文字在存思發展史上究竟孰先孰後其實難以考證。據現有文獻推斷，存思術從開始以來，一直沒有離開過對文字和圖像的依賴。這個現象是把語言描述用插圖方式表現，作為對修煉的文字說明的圖像解說。雖然現存宋人陳景元作序的明刊本《正統道藏》中的《大洞真經》附有插圖，但不知是東晉成書時已有還是明代刊行者所加。³²不過圖文並刊的做法，大概是從來沒有間斷過的，這可從現存上清

〔上接頁226〕

所說的並非〈乘〉圖，而是本文所引。見俞理明：《太平經正讀》(成都：巴蜀書社，2001年)，頁323-33。

²⁸ 《太平經》另有屬於今日所謂的「幾何圖」、「集」、「統計圖」一類的示意系統，又有「復文」四篇，也屬於圖符示意系統。有關討論可參看楊寄林：《太平經今注今譯》，〈太平經綜論〉，頁14-15。修煉以圖文表意的較早例子是1973年馬王堆出土的〈導引圖〉，見傅舉有、陳松長(編著)：《馬王堆漢墓文物》(長沙：湖南出版社，1992年)，頁148-50。

²⁹ “So both painter and poet are makers of images, and traditionally there is a connection between the images they make. . . . And both painter and poet write in language. . . . Whereas writing came much later.” Nemerov, “On Poetry and Painting, with a Thought of Music,” in *The Language of Images*, ed. W.J.T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ 柏拉圖討論的模仿(mimēsis)，一般英譯為“representation”(再現)。柏拉圖視這個概念為「敘事」(narrative)的反義詞。簡言之，「模仿」的手段是「扮演」(represent)，其內容必然是現實(reality)的第三次複製。見Plato, *The Republic*, trans. Desmond Lee, 2nd ed. (rev.) (London: Penguin Books, 1987), pp. 90-98, 362-65; Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987), pp. 4-6。

³² 《正統道藏》並非宋時舊本，蓋《道藏經》板已於元至元十八年(1281)焚毀。見陳國符：《道藏源流考》，頁165-74。

派圖訣、靈圖等類(如各種「存思圖」)以及配有插圖的經書可見。³³這樣的表述方式，目的在於將原來處於前語言階段的抽象思維，通過形象的二步建構、互補說明和示範，作具象的系統表達。

《黃庭經》的出現，在上清派存思術發展史上記下了重要的一頁，³⁴其中與形象思維關係最密切者，是「外景」與「內景」的劃分。此二者的劃分，即今人所謂大宇宙(macrocosm)與小宇宙(microcosm)之別。以下引文是唐人梁丘子(名白履忠)對書名的解說：

黃者，中央之色也。庭者，四方之中也。外指事即天中、人中、地中；內指事即腦中、心中、脾中。故曰黃庭內者，心也。景者象也。外象論即日月、星辰、雲霞之象；內象論即血肉、筋骨、藏府之象也。心居身內，存觀一體之象色，故曰內景也。³⁵

「內景」指人體內腦、心、脾的上中下八景二十四神，與體外天、人、地的神祇相對應。³⁶「景者象也」的「象」，與本文關鍵詞形象/意象同義，講的是修煉者取法事物「原型」，在大、小宇宙的再現情況。

³³ 七世紀或以前成書的《太上老君大存思圖注訣》(HY 874)是一部圖文並錄的存思解說著作，《正統道藏》本刊有存思姿勢、動作、方位以及神明形象、儀仗等圖，與文字說明互相補足。惟《雲笈七籤》卷四三(頁三上至十七下)引此經，題為《老君存思圖》，只錄文字，不錄圖像。關於此經的背景及概要，參見 John Lagerwey, “*Taishang laojun da cunsi tu zhujue* 太上老君大存思圖注訣,” in *The Taoist Canon*, pp. 497–99。今本《大洞真經》卷首(頁一下至二上)所載的〈誦經入室存思之圖〉，指示存思位置、方向及方法，不屬存思圖像。李豐楙把存思修煉圖文配搭，視為具有入山登涉所繪畫的山嶽真形圖的同一原理及作用。見李豐楙：〈遊觀內景〉，頁223，235。

³⁴ 《黃庭經》的成書年代，一般認為是在魏晉時期。王明說：「魏晉之際，《黃庭經》似已有秘藏草本。」王氏將魏華存得《黃庭內景經》之年，繫於太康九年(288)左右。又認為《外景》「繼踵《黃庭內景篇》問世」。見王明：〈《黃庭經》考〉，載《道家和道教思想研究》，頁335–37，361。Kristofer Schipper 則將《內景》繫於東晉，並認為它與上清天啟活動有密切關聯；而《外景》即原本《黃庭經》，成書更早，在公元255年以前。見 Schipper, “*Taishang huangting neijing yujing* 太上黃庭內景玉經,” “*Taishang huangting waijing yujing* 太上黃庭外景玉經,” in *The Taoist Canon*, pp. 184–85, 96–97。此論首先見於 Schipper 早年著述： *Concordance du Houang-t’ing King: Nei-king et Wai-king* (Paris: École française d’Extrême-Orient, 1975), “Introduction,” p. 8。除《黃庭經》外，較早期的道經以圖文指引存思者尚有《老子中經》及《靈寶五符經》。見李豐楙：〈遊觀內景〉，頁236–37。由於此二經成書年代未有定論，本文不引作例證。

³⁵ 梁邱子：《上清黃庭內景經》，〈釋題〉，頁九下至十上。

³⁶ 關於八景神的討論，可參看 Michel Strickmann, “On the Alchemy of T’ao Hung-ching,” in *Facets of Taoism: Essays in Chinese Religion*, ed. Holmes Welch and Anna Seidel (New Haven, CT: Yale University Press, 1979), pp. 173–74；王明：〈《黃庭經》考〉，頁340–51；
〔下轉頁229〕

存思——「形象的世界」

儘管二者的性質、程序和深度存在著差異，看圖修煉和文字閱讀同樣要求修煉者意志集中，精神凝聚，而想象力也必須充沛馳騁，方能達到召集神靈的效果。大體說來，除圖像外，存思修煉所依賴的表意手段，不外乎文字語、聲音語和姿勢動作。文字語指經文閱讀，聲音語指誦經存呼，姿勢動作指修煉所必需的儀式如坐臥姿勢、扣齒和咽液等。這些都是中古時期上清派修煉的必經步驟，其主宰力量是該教派獨有的宗教精神。只有在篤信的前提下，存思活動才能運作，進行意象的尋索、摹描和建構等一系列精神活動。

外物的激發和修煉者的動作，體驗了圖像、文字與動作的結合。先看看經文大本開頭所載〈誦玉經訣〉教修煉者（即經文中的「兆」）如何作修煉前的準備：「先於室外秉簡當心臨目，扣齒三通，存室內有紫雲之炁遍滿，又鬱鬱來冠兆身，存玉童玉女，侍經左右，三光寶芝，洞煥室內。存思畢，扣齒三通。」（卷一，頁一上）值得注意的是導引存思活動的媒介簡。簡是一塊書寫文字用的「手版、笏版」，³⁷在簡上所寫的當是修煉用的祝文。不管內容是甚麼，修煉者進入存想狀態，要先由這簡貼近心臟處引導。³⁸這個細節，可視為圖像階段至抽象圖符（或文字）的標誌。這圖符或文字（簡的內容）作為中介物，負責引發存思內容，其過程、理念看來類似於《文心雕龍·物色》篇所述：「情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。……是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」³⁹

〈誦玉經訣〉與〈物色〉篇所述雖思路近似，但有根本區別。簡屬於圖符（或文字）階段，其進程序如上所述，以宗教信仰為原動力，輔以各種相關禮儀，人的精神隨著信仰系統，被簡的內容導入存思的目的境界中去。因此屬於宗教性、帶目的性的冥思，屬生理、心理層面活動。「物色」則屬實景圖像，其引發人類感情的過程，屬於精神層面活動。二者的相同點是：運思過程都須依賴中介物進行意象的建構。

除了簡之外，在大本《大洞真經》中所記存思活動，還需要另一個圖符作引發，那就是每章之末所附的「消魔王符」。例如卷二頁二下所列〈大洞太一尊神消魔王符〉：「訣曰：當朱書黃縑，佩之存呼太一內諱名字，鎮我泥丸後戶之外，閉塞死炁

〔上接頁228〕

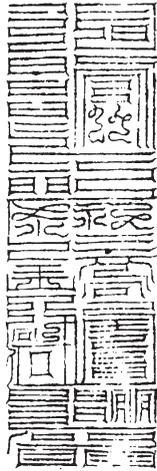
康德謨 (Max Kaltenmark)：〈「景」與「八景」〉，載《福井博士頌壽紀念東洋思想論集》（東京：早稻田大學出版部，1969年），頁1148-52。

³⁷ 蕭登福：《上清大洞真經今註今譯》（香港：青松出版社，2006年），頁6。

³⁸ 神塚淑子特別指出心臟在存思活動中的重要性，認為上清經存思在這一點上直接繼承了《太平經》的存思思想。見神塚淑子：《六朝道教思想の研究》（東京：創文社，1999年），頁357。

³⁹ 詹鍇：《文心雕龍義證》，頁1728。

之路，通理幽關之際，解七祖於五難，度更生於交帶。乃叩齒五通，次咽液九過。」
以下是該符的圖樣：



圖二：〈大洞太一尊神消魔玉符〉

玉符用法與上述的簡相似，都很機械：將玉符放置在身體某部份發揮作用。〈訣〉文中提及的「交帶」，意義頗為費解。⁴⁰《上清曲素訣辭籙》記載：「上清紫紋交帶籙，一曰迴車交帶，亦謂畢道券，又云元始大券。九星內諱隱祕之名如左，九星諱名並朱書。」Robinet 據此解釋說，這些是飛升北斗所需抄錄的祝詞，內容都必須朱書黃繒，繫於腰間，名曰交帶。⁴¹ 這個說法與大本《大洞真經》每章末所附訣文所說是一致的：首先將玉符朱書黃繒，然後佩帶在身，存呼該章中存思對象神的名諱，讓神明鎮守於修煉者身體中該神所轄部位，最後是叩齒咽液。這個記錄於每章結尾的程序，按存思神明的不同而有異，但表述結構千篇一律，並無變化。

⁴⁰ 《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》卷五列出上清經一百五十卷書名之後，便是：「上清太素交帶，上清玄都交帶，上清白紋交帶，上清紫紋交帶，一曰迴車交帶，亦謂畢道券，又名元始大券。（右受，稱上清玄都大洞三景弟子、无上三洞法師。）」（頁二下）從這段文字和注文看，交帶應是修道完畢的一種合格證書。另一種說法是，交帶是天師道遺留下來、潛入上清經中的一些經書，內容涉及人神交媾之事，為《廣弘明集》諸僧人所攻擊。記載交帶文的道經均為黃書，成書於劉宋時期。見朱越利：〈黃書考〉，載《中國哲學》第19輯（長沙：岳麓書社，1998年），頁167-70；小林正美：《六朝道教史研究》（東京：創文社，1990年），頁357-65。

⁴¹ 《上清曲素訣辭籙》（HY 1381），頁二二上至二二下；Robinet, *La révélation du Shangqing*, pp. 219-20。

綜上所述，「消魔玉符」的表意手段是圖符，其功能是通過抄寫、存呼和佩戴，加上叩齒咽液，而達致引入神明鎮守體內的效果。其中涉及的一系列儀式活動，以召神為目的，依靠了視覺、聽覺、觸覺等感官效果，再加上思維活動而得以完成。

由此推論，上清經文中凡涉及修煉的「存」字，其意義相當於生理活動加上精神活動。上引〈誦玉經訣〉指導修煉者在存思活動中想象自己身處紫雲之中，有玉童玉女侍伴。下一步是如何入室，除了燒香扣齒等儀式——也是進入修煉境界的重要手段，更重要的是通過唸咒內容，以精神活動理解其內容，在腦內浮想聯翩，構建天上仙境的一幅精神圖景。

這樣看來，存思活動中的形象，較諸文學創作（發生於寫作構思過程）和再創作（發生於閱讀理解過程）活動的形象思維，更加鮮明，更加真確。究其原因，在於宗教信仰的指導，意象、感情的強烈奔突，來源於宗教感情，這是與普遍意義上的文學創作的一個重要差別。

存思的理論機制可從「存」、「思」二字拆解。「存」字《說文》訓為「恤問」，後之注者因《爾雅》所說「在，存也」而訓「在亦存也」。⁴²許慎所說的「恤問」之意當是「存」之本義。「恤」字許氏解作「憇」（「憂」本字）、「收」。這些字的都含「憂」義，惟「收」例外，本義「拘執」，引申為「聚集」。「存」字的後起義，含「在」、「收」之意。⁴³另一方面，「存思」的英譯給我們提供一個思考的角度，以下是較具代表性的幾個譯法：

表二：「存思」一詞英譯舉要

譯者	英譯	筆者中譯
Isabelle Robinet	mental visualization visualization visual meditation ⁴⁴	精神視象化 視象化 視覺冥想

⁴² 許慎（著）、段玉裁（注）：《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1985年），十四篇下，頁二六上，引徐鍇注。

⁴³ 《說文解字注》，十篇下，頁三四下。段注云「收」則「當依《玉篇》作救也」。山田利明指出，存思的傳統雖漢代已有，但「存思」之名見於《黃庭內景經》，爾後統一使用。《抱朴子》有「思」、「念」、「思作」、「思神」等多種名稱。見山田利明：〈洞房神存思考〉，《東方宗教》第74號（1989年11月），頁20，35，注1。筆者按，《太平經》述「存思」之處，有用「思存」一名：「入室思存，五官轉移。」見王明：《太平經合校》，頁309。因此，「存」字之作「憂」解，應是漢代之義；至於《詩經·鄭風·出其東門》中「匪我思存」的「思存」，東漢之「思存」及晉人之「存思」，則當不含此義。

⁴⁴ Robinet, *Taoist Meditation: The Mao-shan Tradition of Great Purity*, trans. Julian F. Pas and Norman J. Girardot (Albany, NY: State University of New York Press, 1993), pp. 48–50; idem, *Taoism: Growth of a Religion*, trans. Phyllis Brooks (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), pp. 122–24; idem, “Visualization and Ecstatic Flight in Shangqing Taoism,” in *Taoist Meditation and Longevity Techniques*, ed. Livia Kohn (Ann Arbor, MI: Center for Chinese Studies, [下轉頁232])

譯者	英譯	筆者中譯
Michel Strickmann	visualization ⁴⁵	視象化
Stephen R. Bokenkamp	retentive contemplation retentive visualization (存見) ⁴⁶	意念集中的冥想 意念集中的視象化
Edward H. Schafer	actualization ⁴⁷	活現
Paul W. Kroll	to actualize in thought ⁴⁸	在思維中使之活現
Livia Kohn	visualization and meditation visualization, actualization (存) ⁴⁹	視象化及冥想 視象化，活現

這些譯法一般都涉及「視象化」和「精思」兩個關鍵組件，其中「視象化」(visualization)一詞尤其能反映存思的功能，以及意象形成的過程。⁵⁰ Schafer認為存思活動的目的不止於產生一個精神圖畫(mental picture)，還要使存思對象可感知地出現，使這對象真實存在，甚至快要到了將這對象物質化(materialize)的地步，因此visualization一詞不足以表其意，應譯作actualization。這個見解，強調了宗教情感的作用。

事實上，存思所涉及的形象構成過程十分強烈。Robinet把存思的境界稱作「形象的世界」(world of Images)，並說：

一切事情在此「形象的世界」裏發生。身處其中的「神靈具有形體，而身體則作精神形體」。這個世界處於可感可知的現實與不可名狀的現實之間。是為《易經》所言「象」(形象或符號)——王弼解作介於「意」和「言」之間的世界。⁵¹

〔上接頁231〕

University of Michigan, 1989), pp. 160–61. 作者還引述西方類似概念作類比分析，如：Mircea Eliade的「創造性想象」(creative imagination)、Henri Corbin的「主動想象」(active imagination)；按此詞亦為榮格[Carl Gustav Jung, 1875–1961]使用)等等。

⁴⁵ Strickmann, “On the Alchemy of T’ao Hung-ching,” p. 128.

⁴⁶ Bokenkamp, *Early Daoist Scriptures* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997), p. 288.

⁴⁷ Schafer, “The Jade Woman of Greatest Mystery,” *History of Religions* 17, no. 3/4 (February–May 1978), p. 387.

⁴⁸ Kroll, “Li Po’s Transcendent Diction,” *Journal of the American Oriental Society* 106, no. 1 (January–March 1986), p. 104.

⁴⁹ Fabrizio Pregadio, ed., *The Encyclopedia of Taoism* (Abingdon, UK: Routledge, 2008), s.v. “cun 存,” pp. 287, 288.

⁵⁰ 關於意象的「視象化」作用，Ray Frazer認為意象經營是：「引導讀者至於似乎看見某事物的過程。」見Frazer, “The Origin of the Term ‘Image’,” p. 149。余寶琳對此論作了兩方面的詮解，其一是意象的定義的靈活性，它可以把焦點從認知(perception)轉移至想象(imagination)，即從處於觀者身外的或是獨立的事物(圖畫)，轉化為讀者視象化或想象的產物。其二是模仿(mimēsis, imitation, representation)，具體討論詳下文。見Yu, *The Reading of Imagery*, pp. 3–4。

⁵¹ “Everything happens in the world of Images, where ‘spirits take physical form and bodies take
〔下轉頁233〕

這裏所揭示的是從意到象、從象到言的表達方式，是撰作者或存思者的思維活動過程。「形象」(image)則處於意念和言辭之間。

那麼，「形象」在存思修煉和文學創作活動中各自的和共通的屬性和作用如何呢？俄國形式主義理論家認為，形象並非由詩人所創造，藝術家通過對形象的組合，以建構一種特有的「視野」(vision)。⁵²這樣的理解與存思有相通之處，因為「存思」的「形象」是上清派信仰系統中所固有的和「真實」存在的神明、魔王、猛獸、意境等，修煉者所做的是將這些形象由精思冥想，按照指引，循一定的排列順序加以呈現。⁵³

這些觀點，說明了創作者如何建構意象，但未涉及讀者的閱讀過程。現代文學批評家I. A. Richards (1893–1979)從讀者角度考究意象的解讀，將讀者定義為「視象化執行者」(visualiser)。然而這個「視象化」過程，由於受那些生動而又準確的形象所影響，加上讀者與作者之間在思想、行為、生活背景等的種種差異，「視象化」的結果往往與作者原意頗有出入。⁵⁴

然而，在漢晉人的理解中，「意」之通過「言」和「象」的傳播，在寫說者、繪畫者和聽、讀、觀者之間，似乎並無障礙。王弼提出的關於言、意、象的觀點，無意中為道教經文中意象關係提供了極佳的解說。其說建構了一個由作者經由意象媒介傳至讀者的系統：「夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象，象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言，象者，所以存意，得意而忘象。」⁵⁵

〔上接頁232〕

spiritual form.' This world is a kind of intermediary between the world of tangible realities and that of ineffable realities, the world of *xiang* (images or symbols) that figured in the *Book of Change* and was explained by Wang Bi as intermediary between that of ideas and that of words." Robinet, *Taoism*, p. 122.

⁵² Victor Shklovsky, "Art as Technique," in Lee T. Lemon and Marion J. Reis, trans., *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1965), p. 18.

⁵³ 這過程體現了美國詩人龐德 (Ezra Pound, 1885–1972) 所說的「形象是多種性質不同的念頭的統一」(unification of disparate ideas)。而中世紀意大利詩人但丁早就將形象定義為「視覺的想象」(visual imagination)。參Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed. (New York: Harcourt, Brace and World, 1970), pp. 186–88。

⁵⁴ "Visualisers, however, are exposed to a special danger. The vivid and precise images which arise before us, owe much of their character and detail to sources which are quite outside the poet's control. To use them as an important thread in the texture of the poem's meaning, or to judge the poem by them, is a very risky proceeding." Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1935), pp. 223–24.

⁵⁵ 王弼：《周易略例》，收入樓宇烈：《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980年），頁609。

王弼之說，原意在於「明象」——即《周易》中用以表意的卦象圖符，其中對意、象、言的三步論述，恰當地說明了圖像、語言的表意功能。尤其值得注意的是，王弼的論述勾勒了一個由創作到中介物，又由中介物到讀者（或觀者）的完整傳送系統。在這個系統中，「形象的世界」就是真實世界的寫照。

《大洞真經》的存思意象

《大洞真經》所述由形象思維活動建構的天界景象和神明活動，巧妙地對大宇宙和小宇宙同時著筆，既寫天宮神明如何遨遊，又寫神明如何進入人體，在人體內飛翔。⁵⁶要言之，《大洞真經》的主要描述對象約有三個方面：（一）神明活動；（二）天宮描寫；（三）降魔伏妖。這些方面都要求修煉者精神活躍，感情高漲。有趣的是，經文的寫作傳世，姑勿論修煉者是否能達致經文所述的效果，每次閱讀活動，即是修煉儀式的演練，儘管演練的深度必有差異。閱讀所起的只是輔助作用，修煉的主要手段，還是在於宗教性的冥思和教義上的儀式如念咒、燒香、叩齒等活動。這些活動的目標，是要將存思召神視象化、活現。這樣的修煉和閱讀的成效，既有賴作者「視覺想象」的表意功夫，亦取決於讀者對文本「視覺想象」的閱讀深度。⁵⁷更重要的是在那些宗教儀式上，修煉者是否按照方位、時節、用具等規範進行，這些都必須以修煉者的信念為基礎。因此今本《大洞真經》第一卷開首處便加入了存思方法的詳細說明。

在閱讀方面，經文以意象的經營，帶引修煉者在其閱經、念咒、存思的過程中，生成一個個生動的意象、開闊的意境，供他馳想飛動。試以《大洞真經》開頭的一段祝詞為例，體現意象在閱讀過程中的作用：「六大魔王，受制幽寥無。白距獍獸，赤甲毒龍。鎮守四維。備衛九重，白鷹仰鳴。奮爪振豪，萬精幽匿。滅邪破妖。天丁一怒，五嶽振搖。風火征伐，九天啟朝。」（卷一，頁三下）這段祝辭，除了通過形象的藝術再現，敘寫太一天帝（字幽寥無）的降魔伏妖這個主題，也體現了由形象與作者精神作用結合的產物——意象的作用。在讀者一方，展卷時所見無非

⁵⁶ 金志玪把這樣的思想及表述方式稱為「二重結構」，他整理出「體內世界」與「道君世界」中的神祇名諱、居處等資料在兩個世界裏的對應列表。見金志玪：〈『大洞真經』の實修における身體〉，頁28-33。

⁵⁷ 這是西方文論特別是接受美學（reception aesthetic）的觀點，可參閱Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989), p. 15。然而作品的性質也會因不同讀者的讀法而異，參看Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983), pp. 85-88。關於閱讀深度，Micheal Riffaterre認為有些讀者在分析文本時，到文本以外包括相互文本（intertext）去尋找文意。他創建的一套術語，旨在說明文本的非單一性意義的特點，例如：鬼魂文本（ghost text）、雙重符號（dual sign）等。他更把讀者與文本互動作用的施行者稱為「超級讀者」（superreader）。見Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1978), pp. 81-105。

猛獸白鷹、天丁伏邪。這些意象是意境生成的基本元素，其生成條件是作者與讀者之間對這宗教背景的共有認識。

且看Norman Friedman對意象的定義：

從詞的本義及引申義來看，意象與「模仿」同源，其意指畫像、複製、映現、摹本、肖像、類似等。它的同源詞「圖標」和「偶像」通常意指信仰崇拜的對象。〔這樣的類比調查〕揭示了「意象」一詞牽涉到的深奧的歷史文化因素。⁵⁸

這裏說的「意象」的宗教性來源，很能說明《大洞真經》中的意象經營。他們所說的「意象」，其實與「形象」(image)並無實質區別。⁵⁹經文中意象/形象的構成正如余寶琳所說：中國詩的意象特點與西方文藝思想的最關鍵區別在於其一元論(monism)思維模式，不同於西方溯源於亞里士多德與柏拉圖對「模仿」產物「再現」(representation)的不同見解所派生的雙重性論——文學創作是對客觀世界的模擬。⁶⁰在這個前提下，西方傳統視詩人為工匠(artificer)，負責編製虛構文字(fictions)，用以再現世界，然而這個世界已不是原來那個真實而可感覺到的世界。⁶¹

按照余氏的分析，中國詩學傳統在「再現」上所體現的特徵是一元論。文學藝術是詩人對其所相信的天、道的直接反映，表現為「文」。⁶²那麼，作者在構建《大洞真經》中的意象世界過程中，並沒有和它的「原型」割裂開來。雖有大宇宙和小宇宙之分，但二者實質同源。

今本《大洞真經》經文中敘述「存帝一尊君」部份，前有圖畫，後有文字，排列如下：

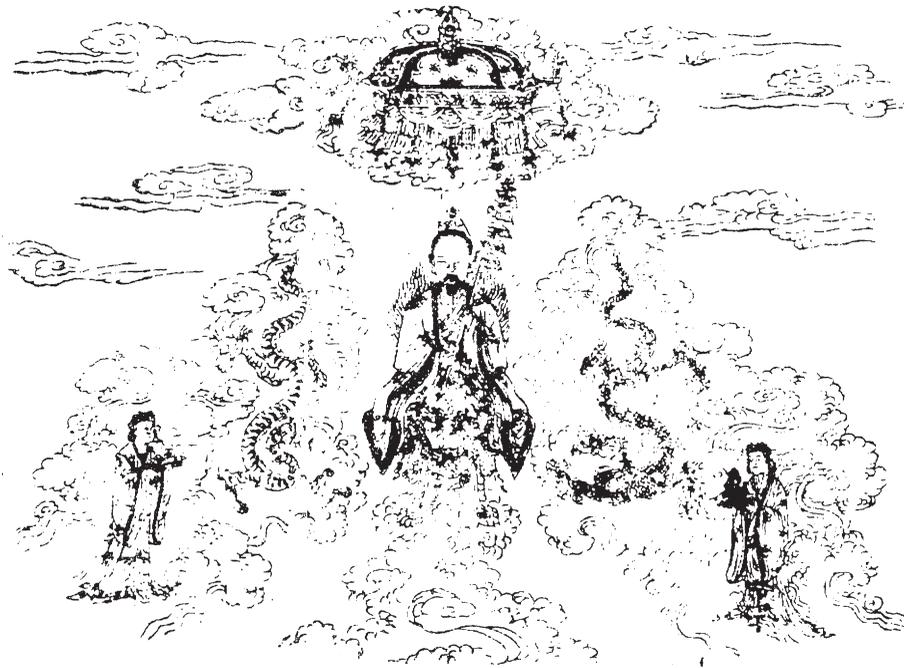
⁵⁸ “Both the root meanings and broad implications of this term are akin to the word ‘imitate,’ and hence refer to a likeness, reproduction, reflection, copy, resemblance, or similitude. Its cognate terms, ‘icon’ and ‘idol,’ often refer to objects of devotion and worship, manifesting the profound historical and cultural issues involved in i[magery].” Friedman還指出：「意象起源甚早，至遲在舊約《聖經》已有記載：人類創造伊始，是按照神的形象而來的。」(“The history of the term dates from at least the Old Testament, wherein are found the statement that humankind was made in God’s images.”) Friedman, “Imagery,” in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger and T.V.F. Brogan (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), p. 559.

⁵⁹ P. N. Furbank指出「意象」有「抽象」(abstract)與「普通」(general)之別，又有「實在」(concrete)與「特指」(specific)之別。此外，意象的隱喻(metaphor)和比較(comparison)功能，又沒有內在聯繫。他認為「意象」這個概念十分含糊，建議乾脆不用「意象」一詞。見Furbank, *Reflections on the Word “Image”* (London: Secker and Warburg, 1970), pp. 1–24。

⁶⁰ Yu, *The Reading of Imagery*, pp. 4–6. 關於亞里士多德與柏拉圖的論爭，見Richard Janko, *Aristotle: Poetics* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1987), pp. xiv–xv。

⁶¹ Yu, *The Reading of Imagery*, p. 19. 余氏此論源自柏拉圖對於「再現」產物的真實性質疑的討論。見Plato, *The Republic*, pp. 362–65。

⁶² Yu, *The Reading of Imagery*, pp. 32, 35–36.



圖三：帝一尊君

次思兆頭正青，如碧玉，兩手如丹，腳如雪，身著九色羽衣，披龍文之帔，頭建玉晨之冠，手執九色之節，青龍侍左，白虎衛右，頭蔭華蓋，下坐獅子，仙童侍香，玉女散花，紫雲蓊鬱，滿於室中，五色玄黃，羅列前後，內外分明，皆使映朗。(卷一，頁七下至八上)

圖、文的記述，凝聚了教派中秘傳修煉細節由身體力行至著述傳授的過程，是修煉者總結其習得經驗的口述筆錄產物。在書寫過程中，使存思活動的「視象化」細節呈現為圖像和文字，所經歷的就是模仿和再創造的過程。此二項產物對於讀者而言，閱讀和看圖活動建構一個新的意象世界，是為存思視象化和文字視象化之後的第三、四次視象化。

修煉說明的圖文表述符合 Ned Block 所概括的「意象」的兩種形態：(一) 圖像：以知覺作用 (perception) 為表述/理解手段；(二) 語言：以概念為媒介。⁶³ 這個組合，在王弼的意、象、言三者的關係論述中也得到了印證。

然而據西方傳統，「形象」並不是實際事物的真實反映。比利時文學理論家 Paul de Man (1919-1983) 在其浪漫主義詩歌論集的第一章對十九世紀詩人的見解提出質疑：

⁶³ Block 的理論及其出處見下文注 66。

詩的語言似乎萌生於對逐步逼近事物實質的欲望。這種語言的生長和發展取決於這個總趨勢。……

……一些評論家相信事物與意識之間的「快樂關聯」，可是他們並沒有認識到這種關聯建基於語言中介，那就是說，這關聯實際上並不存在。

常見的情況是，詩人越是忠心於他的語言，用詞力度越強，其筆下的事物就越是瀕於消失。⁶⁴

De Man 對文學作品的真實性論述，可視為西方傳統雙重性論的體驗。他所說的「快樂關聯」，其作用實質與六朝文論家對言意互通的看法不謀而合，得力於言辭與感情的互動，同時又反對因語辭的過份修飾而阻礙了意義的表述。⁶⁵ 這種情感的關聯作用在修煉過程中至為關鍵，因為存思要求的就是讓修煉者進入「意念集中的冥想」（見表二 Bokenkamp 的「存思」譯法）境界。

上引王弼之論說明文學作品從創作至閱讀的完整過程，大本《大洞真經》所述內容及其媒介的運作過程，體驗了同樣的程序，其中意象性質的轉變如下表所示：

表三：大本《大洞真經》存思意象舉要

意象	內容	性質	載體/媒介
一	神明遊歷天宮	修煉者所相信的事物「原型」 (prototype)	精神形象 (mental image) ⁶⁶
二	神明遊歷：天宮至人身	修煉者所相信的事物「原型」	精神形象
三	圖像、簡、符的內容	修煉者據其理解對存思過程、對象、方法等繪畫或書寫記錄	畫像或竹簡文字，符
四	修煉者的存思內容	存思過程中存見的景象，由修煉時的想象活動產生	精神形象

⁶⁴ “Poetic language seems to originate in the desire to draw closer and closer to the ontological status of the object, and its growth and development are determined by this inclination. . . . Critics who speak of a ‘happy relationship’ between matter and consciousness fail to realize that the very fact that the relationship has to be established within the medium of language indicates that it does not exist in actuality. At other times, the poet’s loyalty toward his language appears so strongly that the object nearly vanishes under the impact of his words.” De Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 7–8.

⁶⁵ 例如陸機 (261–303) 〈文賦〉曰：「罄澄心以凝思，眇眾慮而為言。……信情貌之不差，故每變而在顏。……要辭達而理舉，故無取乎冗長。」見《文選》(北京：中華書局影印胡克家本，1977年)，卷十七，頁三下、四下。又，《文心雕龍·神思》云：「意授於思，言授於意。」〈情采〉曰：「是以聯辭結采，將欲明理。采濫辭詭，則心理愈翳。固知翠綸桂餌，反所以失魚，言隱榮華，殆謂此也。」見詹鍈：《文心雕龍義證》，頁987，1168。

⁶⁶ Ned Block 主編 *Imagery* 一書中涉及一些頗具爭議的論題：到底精神意象屬圖畫性 (picto- [下轉頁238])

意象	內容	性質	載體/媒介
五	《大洞真經》插圖	附在文字記載前後，以圖畫示範存思之法	圖像
六	《大洞真經》所載存思內容	修煉者按其理解把存思方法、內容等細節記錄下來	文字
七	《大洞真經》讀者頭腦中顯現的內容	讀者或修煉者閱讀、唸誦或觀賞文字/圖畫時產生的意象——是為接受者一方的再創造過程	精神形象

上表所見由一至七號意象的嬗遞，只是抽取較具典型性者。事實上，意象的運送、轉變豈止這些？豈能加以定義限制？大概修煉活動和閱讀活動所產生的意象特質，取決於禮儀、場景、意念的集中程度等。最主要的還是個人感情作用的千差萬別，以及對存思內容和圖文記載理解上的差異，因此意象產物也就多種多樣。上表所述的意象運轉過程，反映了每個階段意象的性質，因不同的傳達方向——有創製、發出、接收，以及不同的載體媒介，而出現不同的意象類別：描述性的、圖像性的、實在的、特指的、朦朧的、清晰的……。這些意象的活動，同樣為了傳「道」服務，這個道並不因階段、載體、方向不同而變質，至少經文的作者和讀者如此認為。

《大洞真經》的文學讀法舉隅

《楚辭》中的〈離騷〉、〈遠遊〉等篇所述天界神遊的景象為後世同類題材文學作品提供了藝術經驗。然而，在藝術境界之開闢——時空之跨越、色彩之絢麗、動態之奔騰、靜態之清穆、事象之姿采等方面，只要略讀《大洞真經》數篇，便感受到它較前代傳統文學作品的意境，在深度及廣度方面都有所開拓。這些藝術特色，主要有賴其宗教思想指導下獨特意象的運用。

俄國形式主義理論家對於形象 (images) 藝術手段和欣賞的論述，頗能說明《大洞真經》文學藝術的特質。Victor Shklovsky (1893–1984) 認為：「形象雖然是複雜多變的生活的表述手段，但它並不是生活的永恆的指代符號。形象的目的並非要使我們理解意義，而是要為事物創造獨特的知覺作用——它創建事物的『視野』而不是知悉

〔上接頁237〕

rial) 還是描述性 (descriptive) ? 甚至：「精神意象 (mental images) 是否存在？」「意象是否偶發現象 (epiphenomenal) ?」Block 指出「精神意象」一詞的模糊性造成混亂，因此建議：「精神意象」指的是「精神意象涉及的內在再現」(internal representations involved in mental imagery)。見 Block, "Introduction: What is the Issue?" in *Imagery*, ed. Block (Cambridge, MA: MIT Press, 1982), pp. 2–9。

該事物的手段。」⁶⁷有了這種認識，形式主義者視「形象」為詩歌的基本單位；「形象」在作品中並不是被「創造」(created)的，而是被「排列」(arranged)的。⁶⁸

至於「意象」的作用，Shklovsky引述 Alexander Potebnya (1835–1891) 及其弟子的觀點作解釋：「他們認為詩歌是一種特殊的思維——通過形象進行思維活動。他們覺得意象的目的是將各種事物和活動按照所屬組別擺放，相互貫通，用已知項澄清不知項。」⁶⁹這樣的創作論，與我國傳統「聖人設卦觀象」相類，試比較：「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象。」⁷⁰引文中揭出「象」的創製出於摹仿，目的是要顯現「天下之賾」，即蘊而不見的事物，統名之曰「道」。

在這些中、西方理論指導下，閱讀《大洞真經》形象寫意就有了預期「只可意會」的「收穫」。這其中的「意」要求接受一方的意，與創作一方的「意象」中的意相合，方能達致溝通。這原理其實就是孟子說的「以意逆志」。《大洞真經》修煉的形象藝術的最基本特點，是上清派特有的思想、詞彙，在中古漢語語法規則中的特殊呈現及排列方式，從而創造出獨特的藝術境界。作者、文本與讀者的溝通平臺的構成和深度，建基於三者對於此派思想、禮儀和修煉方法的共有認識。

《大洞真經》經文所見的形象主要是神明及其出現時的天界景象。神明遊於天界，也遊於人身。此外是日月星辰、靈獸、魔王等等。這些形象由詩人修煉思想按照事物「原型」生成意象（見上表三），其排列方式由修煉目的和過程所決定。天上神仙境界的描述，借助上清派的神譜（五臟神）的名諱及居處，成為保健修煉的隱語（cryptographs）。所以要讀懂經文，必須對上清神譜先有一定的認識。⁷¹以下引存思肝臟神無英公子的章節〈無英公子章〉為例，探討藝術形象/意象的構成。

⁶⁷ “An image is not a permanent referent for those mutable complexities of life which are revealed through it; its purpose is not to make us perceive meaning, but to create a special perception of the object—it creates a ‘vision’ of the object instead of serving as a means for knowing it.” Shklovsky, “Art as Technique,” p. 18.

⁶⁸ Ibid., p. 6. Roman Jakobson 理出一條規律：「在沒有形象的詩歌裏的『語法數據』操控著〔詩歌〕，取代了譬喻修辭。」（“In imageless poems it is the ‘figure of grammar’ which dominates and which supplants the tropes.”）Jakobson, *Language in Literature*, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge, MA: Harvard University Press, Belknap Press, 1987), p. 128.

⁶⁹ “Potebnya and his numerous disciples consider poetry a special kind of thinking—thinking by means of images; they feel that the purpose of imagery is to help channel various objects and activities into groups and to clarify the unknown by means of the known.” Shklovsky, “Art as Technique,” p. 6.

⁷⁰ 《周易正義》，《十三經注疏》本（北京：中華書局影印1935年世界書局本，1983年），卷七〈繫辭上〉，頁64，67。

⁷¹ 可參看蕭登福：《六朝道教上清派研究》，頁185–343；同樣內容又見其《上清大洞真經今註今譯》，頁886–1051。另見麥谷邦夫：〈『大洞真經三十九章』をめぐる〉，頁80–81所附〈『大洞真經三十九章』體內神一覽表〉。

次思玉光從兆泥丸中入。兆乃口吸神雲，咽津三過，結作三神：一神狀如秀士，青錦袍，玉束帶。二神侍立。下入右乳，穿絳宮，入左膀胱，卻入右膀胱。上穿絳宮入左乳內，過肝之後戶，順時吐息。(卷二，頁九下)

引文通過視象化的形象描述，從修煉者的運思經驗轉化為文字書寫：無英公子自天上召來，化為玉光，再結為三神，在體內運行，是為天界之遊的縮影。用 Saussure 語言學術語解說，修煉經驗屬語言表達前階段，「在沒有語言時，思想是模糊而漫無邊際的星雲」；同樣，沒有思想的声音也只能處於混沌狀態，名曰「聲音形象」(sound-image)。只有二者結合才構成圖符 (sign)，⁷²而圖符是構成意象的最基本單位。按照王弼意、象、言的論述，加以上引 Nemerov 對圖畫和文字的解說，圖符形成的下一步應是圖畫階段，是為精神形象的具體化。明本《道藏》的相關插圖如下：



圖四：存思無英公子

從修煉者的存思過程到經文的寫作及閱讀，實際上是前語言階段到語言階段的飛躍，意象所經歷的步驟如上文表三中所概括的七個步驟。一個文字的 (textual) 而不是概念的 (conceptual) 無英公子，從天宮進入人體，通過圖符的創製 (signification)，進入了文本世界。

⁷² “Without language, thought is a vague, uncharted nebula. There are no pre-existing ideas, and nothing is distinct before the appearance of language.” Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: McGraw-Hill, 1959), pp. 111–13.

按大本《大洞真經》的順序，修煉的下一步是「誦玉經」，即唸誦《大洞玉經》——小本原有的內容。由於是誦，我們不妨從唸誦者和聽讀者的角度，而不是閱讀者和覽圖者的角度，建構其中的精神意象（即表三所列的第七步），且誦讀下文：

《大洞玉經》曰：太冥絕九玄，洞景寄神通。玉帝乘朱霄，綠霞煥金墉。上館雲珠內，仰投無刃峯。靈關大漠下，靄沫鏡中空。冥化混離子，玄玄叔火王。瑋寂高同生，無極保谷童。圓塗無凝滯，綺合有九重。南披七祖根，西解累業凶。體嬌萬津波，神生攝十方。大歸反胎轅，三合乘天龍。（卷二，頁九下至十上）

這一類玄奧的修真詩在《大洞真經》中比比皆是。雖然不易懂，但即使僅從唸誦、聆聽經文，從字面義理解文本，也能心生羽翼，向天國帝鄉馳騁。對於中古時期上清修煉者而言，由於對於上清教義的諳熟，以及其對經文用語、意象及預期境界的熟練，經由唸誦而進入文本作者預設的境界，其作用是在方位、儀式、覽圖等一系列程序之上，再加以「聲音形象」將預設境界加以深化及提升。這是詩的第一層意義，它與第二層意義同步進入修煉者的精神領域：神遊仙都亦即人之精神在體內飛翔，觀察著神明遨遊其中，將玉光真氣照遍臟腑，達到長生的效果。⁷³而且，更重要的是「南披七祖根，西解累業凶」，把七世罪孽都化解了。⁷⁴

⁷³ 修煉的一個主要目的是將「三光」（日、月、星）及仙人的光帶進體內照耀。這些「仙人」，按《黃庭經》之說是八景神，其角色及作用可參看王明：〈《黃庭經》考〉，頁340-41。

⁷⁴ 這個思想在《太平經》裏已十分關鍵。《太平經》的一個中心思想是「承負」說，此說與存思想頗有關聯。上文引述《太平經鈔》插圖（圖一）及其關於說教主旨的論述，並非與存思割裂；相反，存思是達致社會和諧這個終極目的的重要手段。上引「使空室內無旁人」等語，表面看來，空室為存思活動提供靜謐的環境，讓修煉者匯聚精神招集眾神。然而，據神塚淑子的解釋，《太平經》所述存思具有五行思想，並關乎社會、倫理等方面的因素。空室無人，是修煉的思過之處，乃存思的重要部份。修煉者借助天時力量及自身存思，不但使自身長生，並為祖先洗滌罪行，由此一步步達致社會和諧。見神塚淑子：《六朝道教思想の研究》，頁356-57。這個解說方法，不單將存思與《太平經》的「承負」說聯繫起來，而且也佐證了《太平經》存思思想及方法與《大洞真經》一致。《大洞真經》中尤其見於小本的〈玉清王祝〉及《大洞玉經》關於存思成果中反覆出現的一點，是存思對七世祖先的裨益，例如：「七世父母，解罪福生」（卷二，頁六上）；「七世父母，反胎更生。累業積罪，罪泄福生」（卷二，頁二十上）；「七祖結解散，穢積忽已除」（卷五，頁七上）。除了解除祖先罪孽外，還有如上列第三例中所言的「解結」，是存思活動中的重要目標。「解結」是要解開人體胞胎中的十二結節，解之則長生，不解則死。相關資料可參看《上清太一帝君太丹隱書解胞十二結節圖訣》（HY 1373），頁一上。此經詳細記載存思解結之法，並附配圖。見Robinet, “Shangqing taiyi dijun taidan yinshu jiebao shier jiejie tujue 上清太一帝君太丹隱書解胞十二結節圖訣,” in *The Taoist Canon*, p. 161。

大、小宇宙的溝通媒介是存思活動所構築的一座虛擬的橋樑。橋樑兩端兩個世界的構成雖在文字敘述上有先後之別，即先有大宇宙之遊，後有小宇宙；然而在修煉過程即意象建構上二者處於混然為一的狀態，並無先後之分。必須注意的是，這大、小宇宙的原型雖是「真實世界」中的神仙遊歷，但從經文撰作動機看，其原型則是煉神養氣的過程，仙遊是其意象表述。

意象的世界雖源自真實世界，較諸其原型卻具有不同的意義和作用。意象的一個重要作用是隱喻。現代西方隱喻的理論基礎大抵以 I. A. Richards 之說為宗：隱喻由本體 (tenor) 和喻體 (vehicle) 組成。⁷⁵ 意象中的喻體部份往往被視為本體——意象原型——的抽象化產物而形成「第二個世界」(second world)。⁷⁶ 上引詩句的原型是秘傳的導引、呼吸等養生技法，作者通過藝術想象，用形象表達了抽象的煉養方法及過程。Robert Weimann 所概括的意象的兩種作用：參照 (referential) 和評價 (evaluating)，頗能說明《大洞真經》修真詩的藝術力量。其論如下：

一方面，意象的參考性甚或再現性的作用，促使我們運用想象，通過代替或牽引一些更直接能感知的且實在的物件，而意識到一些更抽象、遙遠的意念或情形。……另一方面，隱喻的過程具有表達甚或評價的作用。圖像性的喻體——海、太陽、身體等代替了複雜的事物對象，它們並不止於按照事物原樣作反映，而是要評價——增加或減少、稱頌或譴責，使之更精妙或生動。簡而言之，必須把事物置於想象中的理解和經驗的視角之中。⁷⁷

這裏所說的其實就是文學寫作的運思匠心。所謂參考性，早在《文心雕龍》的〈神思〉篇已有「思接千載」、「視通萬里」之說，是為創作典型化的過程，作者將想像中的超時空的事物具體化，形諸詩句。⁷⁸ 為了達到表達具體化和感染力等效果，經文作者借助了不少修辭技巧，「再現」神明遊歷的景致，並加強了藝術渲染力。

⁷⁵ Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford University Press, 1936), p. 96.

⁷⁶ Robert Weimann, *Structure and Society in Literary History: Studies in the History and Theory of Historical Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), p. 220.

⁷⁷ “On the one hand, the images serve a referential, or even representational, function that makes us imaginatively aware of some more abstract or remote idea or situation by substituting, or drawing upon, some more immediate sensuous and concrete object or quality. . . . On the other hand, the metaphoric process involves an expressive, or evaluating, function. The pictorial vehicle—the sea, the sun, the body—is substituted for a more complex object, not to reflect it as it is but to evaluate it, to make it more subtle or more vivid; in short, to fit it into the perspective in which it is imaginatively perceived and experienced.” Ibid., pp. 220–21.

⁷⁸ 詹鏞：《文心雕龍義證》，頁 975。

對於時空的開闊，有賴跨度、落差的增大。這裏所涉及的作用，來自文學藝術「意境」的經營。「意境」的構成是人的「六境」作用的產物，六境即人的六種感覺器官：色、聲、香、味、觸、法。⁷⁹因此建構意境的關鍵手段，是對六境的著力刺激。在用語上、抽取典型上，凡是直接觸動六境的因素，皆有助於意境的開拓。《大洞真經》的作者大量使用了幾類關於人物、數目、距離、動作、聲音、色彩等詞，對於讀者感官有著重要的刺激作用，在閱讀過程中產生與事物「原型」的「快樂關聯」。以下是〈高上神霄玉清王祝〉（卷六，頁十四下至十五上）的關鍵詞：

人物：太一、帝、伯無、起非、仲成、我、五帝、九君、仙公、真人
 數目：億分、千乘、萬騎、一、再、三、四、萬福、萬遍、五帝、九君
 景物：九天、洞、八景、三素、玉晨、日軒、百靈、雲駕、日月
 動作：飛、結、凝、化、變、混合、散、揚、合、啓、駕、浮、升、迎
 色彩：明、景、炁、火、八景、金

這些關鍵詞，摹況⁸⁰、鋪叙並渲染了存思修煉過程中所建構的天界和人身的獨特風景圖，鮮活地呈現出神明遨遊於色彩斑斕眩目的場景。這些詞彙的作用是刺激讀者的感官，促成了意境的營造和意象的建立。這些作用卻又無一不受制於上清派獨特的宗教精神。人物、景物、動作和色彩的展現，隨著數詞順序的排列和不順序的跳躍，構成了一幅又一幅瑰麗而具動感的景致。這些用語帶引著修煉者神思飛揚，向廣闊無垠的境界展開思維的翅膀。

尤其值得注意的是，經文中對遊歷動態描述得力於純動詞 (full verb) 和靜態動詞 (stative verb) 的使用。這些詞的共同功效刺激感官，增強了文字力度，把屬於視覺或聽覺的狀態描述串連、帶動起來。這些動詞與上述數詞、名詞、景象配合，表現出前所未有的跨度和力度。且看經文中一些詩句（黑體字為動詞）：

體矯玄津上，飛步絕嶺梯。（卷一，頁九下）
 驂龍駕浮，超然飛昇。（同卷，頁十四下）
 身生羽服，飛昇天衢。（卷三，頁一下）
 驂景乘浮，朝拜三元。（同卷，頁六下）
 左徊靈曜，右扇神風。（同卷，頁十三上）
 拔過死積氣，越度仙皇庭。（同卷，頁十五上）
 迴霄飛重漠，委化混萬精。（卷六，頁八下）

⁷⁹ 六境的解說，可參看圓暉：《俱舍論頌疏論本》，收入《大正新脩大藏經》，T. 1823，第41冊，卷十六，頁910a25-910b03。

⁸⁰ 黃慶萱對「摹況」所下的定義，頗能說明上舉這些關鍵詞的作用：「對自己感受到的境況和情況，特別是其中的聲音、色彩、氣味、觸覺等，恰如其實地加以形容描述。」見黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，2007年增訂三版），頁67。

引例中的動詞與其他詞類的組合，呈現了開闊、瑰奇的意境。此外，經文中大量使用聯綿詞，極盡摹描、刻劃、誇飾之能事，例如：「眇眇」、「森灑」、「晃朗」、「寂寂」、「纏綿」、「蕭蕭」、「洗洗」、「鏘鏘」等。這些詞彙雖得力於傳統辭賦，但意境的新創則源於經文所述的存思內容和作者能以文字觸動讀者六境的技巧。

這樣的藝術境界在傳統的騷賦作品中是不能達到的，主要成因在於作品特有的文化土壤。作者以自己的宗教信仰內容為藝術原型，用語言藝術使形象再現。因此，引文的場景（天界和人身）、人物（神、魔、仙童玉女等）、視象、活動等都具有濃厚的上清派宗教色彩。

宗教之於詩歌意境營造作用之緊要，不獨道教如此，佛教亦然。東晉南朝時期佛教對於詩歌意境的創造，主要受頓悟思想啟發。廬山僧團即有不少作品將頓悟思想寄託於山水觀覽之中，於是成就了山水詩的新穎意境。遊觀山水於是成為了詩人思考哲理的手段，是為支遁（314–366）、孫綽（約330–365）、許詢（約358前後）等人談玄說理入詩的發展。廬山詩人的作品不少集中其頓悟的表述於一個「超」字，或者意義相當的詞語。試以張野（350–418）奉和慧遠（334–416）的〈遊東林寺〉為例：「觀嶺混太象，望崖莫由險。器遠蘊其天，超步不階漸。揭來越重垠，一舉披塵染。遼朗中天盼，向豁遐瞻慊。乘此攄瑩心，可以忘遺玷。曠風被幽宅，妖途故死滅。」⁸¹ 詩中「超步不階漸」一句唱和慧遠「一悟超三益」句，明言頓悟並不依靠「漸」。其哲理如此，故在想象中的登山活動也能「一舉披塵染」。除張野、慧遠以外，同行的劉程之也有「理神固超絕」，喬象之有「超遊罕神遇」之句，都用了「超」字。足見哲理對詩境的開拓甚為關鍵，也啟發了謝靈運（385–433）山水詩意境的開拓。⁸²

佛經引入我國，對詩歌境界在時空的開拓起著關鍵作用。以上例子顯示，道教詩歌也作了這方面的貢獻。論者又集中探討東晉時期隱居山林的僧人，成為當時詩境的一個典型設計的原型。這個設計是：山林描述提供場景，往往繼之以高人隱士在其中，⁸³ 例如支遁詩：「蔚薈微遊禽，崢嶸絕蹊路。中有沖希子。端坐慕太素。」（〈詠禪思道人詩〉）「苔苔重岫深，寥寥石室朗。中有尋化士，外身解世網」（〈詠懷〉其三）。⁸⁴ 這樣的格局也見於《大洞真經》，以下引詩從數字、方位、動詞等應用，描述神明遊歷的細節，境界開揚，呈現出一幅人體內的風景圖：

⁸¹ 張野：〈五言奉和張常野〉，載慧遠：《廬山記略》，《守山閣叢書》本，頁四上；又見陳舜俞（卒於1072年）：《廬山記》，收入《大正新脩大藏經》，T. 2095，第51冊，頁1042c17–20。

⁸² 見拙撰“Xie Lingyun on Awakening”（待刊）。

⁸³ 蕭馳：〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，《中華文史論叢》第72輯（上海：上海古籍出版社，2003年6月），頁63–68。

⁸⁴ 二詩載遼欽立（輯校）：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），頁1083，1081。

元靈黃房內，中有黃寧童。左有堅玉君，右有帝昌皇。浮清翳晨炁，蔚蔚虛靈容。青肝明輪子，開朗徹八牕。太一疇丘蘭，奉符入玉宮。拔我七世罪。迴元期五通，混合帝一室，五老變孩童。⁸⁵ (卷五，頁四下)

金華帶靈軒，翼翼高先翁。萬轡乘虛散，蒼藹玄上牕。中生合景君，九帝昌上皇。(卷一，頁九下)

與上引佛教傳統影響下的例子不同的是，這裏的鋪寫雖也用「中有黃寧童」(精血三真)、「中生合景君」(膽中八君)句法，但更像傳統辭賦鋪寫上下四方的模式。如果佛教活動為山水詩的佈局提供了經驗，那麼，道教上清經是否為天宮、人體的「風景圖」(landscape) 鋪敘模式作了新的嘗試？

在詩境創造的時間先後來說，由於以上第一則引文出自《大洞玉經》，為小本《大洞真經》所原有，與支遁同時。由是觀之，「中有某某某」的詩境設計，並非詩僧所獨創，而是此時期佛道二教共有的審美趣味。

結語

上清派經典《大洞真經》為純宗教文本，並非文學作品。然而，借用文學理論對經文所述的修煉、儀式加以分析，卻能看出作者注重意象經營的技巧。該經書的這方面成果，可以視為修煉以外的副產品。由於文本在流傳期間曾經增補改易，構造顯得十分複雜。本研究以大本為對象，所反映的是東晉南朝時期這項「集體創作」中所見的存思思想，其中體現的是上清派共同信奉的教義。

本文利用中西方意象理論，對《大洞真經》中的意象原理及藝術進行分析，梳理出經文的意象運作即存思的歷史發展。儘管其意象形態從「原型」即該派認為的真實情況 (reality)，經過圖象、文字、精神意象不同載體的運送，以不同媒介依然能傳達「原型」的運作，用修煉、寫作、繪圖等手段，將此秘傳的修煉方式加以傳播，卻印證了意象的作用——直指事物「原型」。

《大洞真經》經文所體現的意象詩學經驗，較典型地說明了中國詩歌理論超越時間限制的特點。P. N. Furbank 認為「形象」和「意象」兩個詞與隱喻和比方並無必然聯繫，其使用只會為閱讀、理解事物徒添混亂。他指出一個普遍的謬誤：「人們傾向於把精神意象理解為包含著一個實際的光學真相，以為頭腦中所見到的東西與外在世界中所見並無根本差異。」然而，Furbank 以為詩歌的意象能與圖畫意象功能和特性相若者，惟見於意象派詩人 (Imagist) 的作品如龐德等，因為「他去除了詩中所有『不

⁸⁵ 據《大洞真經》原夾注，黃房謂乳中，黃寧童即命門神，堅玉君為骨神，帝昌皇指腦骨神，明輪子是肝神，疇丘蘭解作斗中文女。最後一項，他本作「斗中大女」。參看蕭登福：《上清大洞真經今註今譯》，頁 611-12。

必要的』詞語，他盡可能刪掉了所有傳統的造語法、所有的敘事和論說中帶連續性的組件——從而給時空限制提供了自由感」。⁸⁶ 這個見解一方面準確地點出意象詩人的美學追求，也交代了龐德之所以高舉中國詩的因由。《大洞真經》以宗教目的為撰作動機，故經文不乏說理論事，但其意象運用既能使詩句直指事物原型，對事物摹描亦能達至上天入地，馳騁宇宙之效。

意象之作為寫作準備階段形象思維的手段以及作品成形後的產物，在陸機、劉勰以前並無系統論述；而在《大洞真經》這個宗教文本中得到類同的實踐。經文通過意象運用而達至炫目、激動、飛躍的藝術效果，卻沒有在文學理論著述中引作範例。這除了如本文「引言」中所述文學神思與上清派存思在性質、目的、手段、方法等方面不同所致之外，還有其歷史原因，即道經的傳播範圍十分有限，讀經者大抵僅限於道門中人，他們又不一定注重經文的文學價值。因此，《大洞真經》以及不少上清經籍的意象原理和文學性長期沒有受到重視。⁸⁷ 本文探討經文作者對於意象運用的思維方式及實踐情況，期望在中國古代文學理論史把道教文獻中與文學原理及文學經驗相通的現象和元素也納入研究範疇內。⁸⁸ 這樣，傳統文學理論及實踐的材料、範圍和成就，將會加入新的元素，並能開拓新的視野和思路。

⁸⁶ “People still tend to think of mental images as having as actual optical reality, as if seeing things in the head were fundamentally not different from seeing them in the world outside.” “He expunges all ‘unnecessary’ words; he cuts away, as far as possible, all conventional syntax and all the narrative and sequential parts of discourse—in order to give the ‘sense of freedom from time limits and space limits.’” Furbank, *Reflections on the Word “Image,”* pp. 13, 16, 23–24, 39. 關於意象派詩人對中國詩的興趣的討論，又見敏澤：〈中國古典意象論〉，頁55–56。

⁸⁷ 趙益在其對《真誥》所載詩歌的分析中，反覆言及「意象」一詞，強調了道教詩中意象的重要作用及創新意義。見趙益：《六朝南方神仙道教與文學》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁292–96。

⁸⁸ 近年文學史著作偶有片言隻字提及道教詩歌，但大都認為其藝術價值不高，例如徐公持：《魏晉文學史》（北京：人民文學出版社，1999年），頁546–47。曹道衡在其文學史著作中舉出《真誥》所載兩首詩作為例，指出其中一首「模仿郭璞，但較之謝混和支遁等人均顯遜色」，並說：「這些詩雖不很成熟，但在文學史上亦有其作用。……李白〈夢遊天姥吟留別〉中『虎鼓瑟兮鸞迴車』等句，可能多少受這類詩的影響。」見曹道衡：《魏晉文學》（合肥：安徽教育出版社，2001年），頁230。曹氏雖指出東晉道教詩的藝術成就不高，但卻肯定其藝術經驗，特別是在意象和意境方面。李白詩中的道教用語，大多來自上清經卷，Paul W. Kroll 在這方面做了翔實的考訂工作，堅實了曹氏的推斷。見Kroll, “Li Po’s Transcendent Diction,” pp. 100–112。

Imagery in Flight: The Meditative Discourse in *Realized Scripture on the Great Grotto of the School of Highest Clarity*

(A Summary)

Timothy Wai Keung Chan

This essay is a comparative study of Daoist meditation and literary theory. A certain theoretical framework and a mechanism of “imagery” in literary studies are observed in the Highest Clarity school’s meditation, technically termed “retentive contemplation” (*cunsi*; Stephen R. Bokenkamp’s translation), as outlined in *Realized Scripture on the Great Grotto of the School of Highest Clarity*, the school’s seminal canon that was revealed in fourth-century China. The essay explores the theory and functionality of *cunsi*, and analyses the characteristics of its image-based meditative discourse. In light of relevant Western and Chinese literary theory on “image” and “imagery,” the essay draws a comparison between the course of *cunsi* meditation and that of literary creation. The mechanism of *cunsi* offers the most useful clue to an in-depth understanding of the unique literary presentation in the verse, a predominant form of writing in the *Scripture*.

The essay comprises seven sections. The first and last ones are, respectively, “Introduction” and “Conclusion.” Section 2 is a textual study of the *Scripture*. It addresses, clarifies, and solves some textual problems surrounding the *Scripture*, such as interpolations and contamination, and discusses the characteristics of the literary forms in which the scripture contents are presented. Section 3 is a historical survey and study of two forms of representation, viz., picture and writing, in *cunsi* meditation. It also elucidates the origin and structure of “internal scene” and “external scene,” a pair of Chinese concepts loosely comparable with “microcosm” and “macrocosm” in the Western worldview. Section 4 analyses the specific features of the image-based meditative discourse in *cunsi* practice. The principal feature of *cunsi* is “visualization,” during the course of which a “world of images” is built by “mental images.” Section 5 is an explanation of *cunsi* meditative method in the presentation of writing and illustrations in the *Scripture*. It analyses the form and characteristics of the imagery by looking into the vehicle it takes during its course of conveyance and manifestation. Section 6 is an attempt to read the *Scripture* from a literary perspective. The unique poetic style, it is argued, is a result of the esoteric conceptions of “imagery” and “sensuous precinct” in the *Scripture*’s meditative discourse.

關鍵詞： 意象 形象 《上清大洞真經》 存思 形象思維 境界

Keywords: imagery, image, *Realized Scripture on the Great Grotto of the School of Highest Clarity*, retentive contemplation, image-based meditative discourse, sensuous precinct