

【專題論文】 Feature Article

李退溪《聖學十圖》的詩性智慧與形象思維
Poetic Wisdom and Imaginal Thinking in
T'oegye's "Ten Diagrams of Sage-Learning"

陳昭瑛

Chao-Ying CHEN*

關鍵詞：韓國儒學、李退溪、聖學十圖、儒家美學

Keywords: Korean Confucianism, T'oegye, Ten Diagrams of Sage-Learning,
Confucian Aesthetics

* 臺灣大學中國文學系教授。

摘要

《聖學十圖》是李退溪（名滉，1501-1570）六十八歲的作品，被視為完整表現其儒學思想的作品，也可說是其晚年定論。學者對此一作品十分重視，然研究重點多置於「聖學」內涵的探討。本文想從「圖」的角度審視退溪作圖說理所蘊藏的詩性智慧與形象思維。本文嘗試以維科（Vico, 1668-1744）、黑格爾（Hegel, 1770-1831）、費爾巴哈（Feuerbach, 1804-1872）、加達默爾（Gadamer, 1900-2002）的理論為參照系，探索退溪作圖的意義。

「圖」對退溪的聖學而言，並不是外在的形式，而是內在的本質性的。就存有論的層面言，道本無形象，卻寓於形象，道與形的關係值得深究；就工夫論的層面言，退溪所謂「因圖致思」、「體玩警省於日用之際，心目之間」正是培養護持「敬」的重要工夫，故圖與工夫論息息相關。

退溪留下二千多首詩，其中有七百首寫於人生最後的十年，這十年同時也是其學問臻於成熟的時期，他更在六十八歲留下具備其思想完整體系的《聖學十圖》。退溪在其思想成熟之期，如此富於詩情畫意，不無深意，值得深入探討。

Abstract

This paper attempts to explore the poetic wisdom and imaginal thinking in T'oegye's "Ten Diagrams of Sage-Learning". For T'oegye, diagrams as formal elements in this Confucian work are not only external forms but convey inner meaning. T'oegye presented these diagrams by pictures and letters. The genre written in "Ten Diagrams" are basically inscription and exhortation. The Chinese sages long ago recognized the necessity of keeping oneself admonished by carving sayings on his carriage and desks. The pithy phrase is required by these genres. T'oegye's literary presentations of "Ten Diagrams" are explored in the paper. Furthermore, this paper tries to elucidate the imaginal thinking exercised in the formation of these ten diagrams. The usage of some particular Chinese calligraphy, the size and shape of some letters and the lines connecting those letters are significantly remarkable. These poetic and imaginal elements are profound and deserve close investigation.

壹、前言

《聖學十圖》是李退溪（名滉，1501-1570）六十八歲的作品，被視為完整表現其儒學思想的作品，也可說是其晚年定論。學者對此一作品十分重視，然研究重點多置於「聖學」內涵的探討。本文想從「圖」的角度審視退溪作圖說理所蘊藏的詩性智慧與形象思維。本文嘗試以維科（Vico, 1668-1744）、黑格爾（Hegel, 1770-1831）、費爾巴哈（Feuerbach, 1804-1872）、加達默爾（Gadamer, 1900-2002）的理論為參照系，探索退溪作圖的意義。

「圖」對退溪的聖學而言，並不是外在的形式，而是內在的本質性的。就存有論的層面言，道本無形象，卻寓於形象，道與形的關係值得深究；就工夫論的層面言，退溪所謂「因圖致思」、「體玩警省於日用之際，心目之間」正是培養護持「敬」的重要工夫，故圖與工夫論息息相關。

退溪留下二千多首詩，其中有七百首寫於人生最後的十年，這十年同時也是其學問臻於成熟的時期，他更在六十八歲留下具備其思想完整體系的《聖學十圖》。退溪在其思想成熟之期，如此富於詩情畫意，不無深意，值得深入探討。

貳、作為文類的「銘箴」與日常生活世界

《聖學十圖》中有銘有箴，有規有圖。銘、箴、規皆以圖示之，圖亦具有和銘箴相同的作用，即針砭禦過的作用。銘箴與日常生活世界的各個環節不可分割，常出現在生活世界各處，以便時時刻刻提醒觀看的人或生活於其中的人。

銘箴始於三代，是聖王自勵自警、自我鞭策的作品。銘箴可以說是最具有工夫論意義的韻文文類。但銘與箴仍有區別，銘兼有褒讚之功能，箴則主要出於道德自省的動機。在文學自覺很強的魏晉南北朝，多位文學批評家對銘箴的起源有相當接近的看法。摯虞在〈文章流別論〉論及各文類的起源：

王澤流而詩作，成功臻而頌興，德勳立而銘著，嘉美終而誅集。祝史陳辭，官箴王闕。¹

蕭統在《昭明文選·序》亦言：

箴興於補闕，戒出於弼匡，論則析理精微，銘則序事清潤。²

這兩段引文皆指出箴源於補闕，即百官之針砭君王缺失。對銘的界定則侷限於褒讚功能（「德勳立而名著」）及其風格表現（「序事清潤」）。劉勰的文類理論是當時最完備的，其《文心雕龍》有〈銘箴〉專章，探析深入，他對銘較重其匡德作用，這與其儒家立場有關。其文云：

成湯盤盂，著日新之規，武王戶席，題必戒之訓。〔……〕則先聖鑒戒，其來久矣。³

可見劉勰視銘如規、戒、訓等道德性強烈的文章，比摯虞、蕭統更明確的溯其起源於先聖。《禮記·大學》云：「湯之盤銘曰：『苟日新，日日新，又日新。』」此即著名的湯盤之銘。《大戴禮·武王踐阼》則載：「尚父道《丹書》之言。武王聞之，惕若恐懼；退而為戒，書於席四端，於几，於鑿，於盥盤，於楹，於杖，於帶，於履屨，於觴豆，於戶，於

1 文收於《全晉文》，卷77。引自郭紹虞（編）：《中國歷代文論選》（臺北：木鐸出版社，1980年），上冊，頁157。

2 引自郭紹虞（編）：《中國歷代文論選》，上冊，頁290。

3 周振甫（注）：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年），頁199。

牖，於劍，於弓，於矛，畫皆為銘，以戒後世子孫。」丹書為尚父（即姜太公）認為載有黃帝顓頊之道者。武王刻銘於日常生活的一切物品，其意在求被銘所包圍浸透，與銘合而為一，使銘成為自己的一部分。

劉勰亦強調箴的道德起源：

箴者，所以功疾防患，喻針石也。斯文之興，盛於三代，夏商二箴，餘句頗存。周之辛甲，百官箴闕，唯虞箴一篇，體義備焉。
〔……〕戰代以來，棄德務功，銘辭代興，箴文委絕。⁴

箴原為刺病的石針，後用為刺德性之疾病的文類，亦中國思想中形象思維之一例。劉勰比摯虞、蕭統更明確的指出百官箴闕的史實。《左傳·襄公四年》載魏絳對晉侯曰：「昔周辛甲之為大史也，命百官官箴王闕。」箴原來並不是士人修身之用，而是百官寫來糾正君王各種缺失的。故就李退溪呈《聖學十圖》於宣祖的場景，他用箴之意似乎更接近箴文在起源時的作用。劉勰很敏銳地指出戰國時期「銘辭代興，箴文委絕」的原因是因為統治者「棄德務功」，這是對文類興衰的社會學考察，非常深刻，也表達了儒家的立場。在〈宗經〉論各種文類起源於五經的情形時，劉勰指出：「銘誅箴祝，則禮總其端。」禮之意在敬，退溪之《聖學十圖》既以銘箴為主要文類，則其精神歸本於敬，當不只是由於朱子學的影響，亦受到銘箴的文類性質的限制。

劉勰在〈正緯〉中對圖讖並無深論。但摯虞在〈文章流別論〉中的幾句話卻極具啟發性：

圖讖之屬，雖非正文之制，然以取其縱橫有義，反覆成章。⁵

4 前揭書，頁200。

5 郭紹虞（編）：《中國歷代文論選》，上冊，頁159。

的確，圖象佔據空間，訴諸視覺，可以一覽無遺，可以橫看縱觀而意義迭生。雖然理學第一圖的〈太極圖〉是脫胎於道士陳搏的〈無極圖〉，但這不宜視為周敦頤受自道教的影響。「人文之元，肇自太極；幽讚神明，易象惟先。」（《文心雕龍·原道》）⁶不論是象形文字或易圖象皆華夏民族共同繼承自原始社會的文化遺產。圖象的神秘性不論是指涉圖象為神明或精神之象，或指涉圖象只是神明或精神的外在感性形式，對儒學傳統而言都不是陌生的東西。《論語·子罕》記載：「子曰：『鳳鳥不至，河不出圖，吾已矣夫！』」在此不論鳳鳥、河圖是指涉真實的歷史，或只是聖王的隱喻（如朱注所謂「皆聖王之瑞」），⁷都表示孔子認為其中有無窮的意義。後之儒者喜以圖象說理或補言說之不足，是可以在儒學傳統中找到根源的。

連篇累牘的文章、積案盈箱的書籍都必須取出來，打開來，並花一定的「時間」閱讀。但單個的象形文字本身或簡短的銘箴卻可以雕刻或書寫於生活世界的各處，它們佔有的感性形式是「空間」，但由於存在於生活世界的各處，時時出現在生活於其中的人的目前，所以最終它們是比閱讀佔有更長的「時間」。這樣的優點不可能被重視工夫論的學者所忽略。

李退溪在〈進聖學十圖箴〉即指出銘箴無所不在的安排，是由於修身者面對著「眾欲互攻，群邪迭鑽」的困境，故必時時刻刻處處提防，他說：

古之聖帝明王，有憂於此，是以兢兢業業，小心畏慎，日復一日，猶以為未也。立師傅之官，列諫諍之職。前有疑，後有丞；左有輔，右有弼。在輿有旅賁之規，位宁有官師之典，倚几有訓誦之諫，居寢有贊御之箴，臨事有瞽史之導，宴居有工師之誦，以至盤

6 周振甫（注）：《文心雕龍注釋》，頁1。

7 朱熹：《四書章句集注》（北京：中華書局，1983年），頁111。

盂、几杖、刀劍、戶牖，凡目之所寓，身之所處，無不有銘、有戒。其所以維持此心，防範此身者，若是其至矣。⁸

在前面我們已看到《大戴禮·武王踐阼》記載武王書銘於生活世界的各種物品上。在此，我們看到退溪《聖學十圖》的製作也出於相同的動機，那就是為「維持此心，防範此身」，要讓銘箴充滿修身者的時間和空間。他建議宣祖將十圖「作為御屏一坐展之，清燕之所，或別作小樣一件，粧貼為帖，常置几案上，冀得於俯仰顧眄之頃，皆有所觀省警戒焉。」⁹他未建議將十圖置於更多地方，但在老邁重病，「眼昏手顫」之際，「自力為此」，¹⁰他自然是盼望十圖如武王之銘箴無處不在，充滿宣祖的生活空間。

作為韻文文類的銘箴確實是充滿儒家精神的文類，它們在三代興起時所包含的意義和作用後來變成其文類性質的一部分。退溪製《聖學十圖》的用意與湯武的銘戒完全吻合，其中有一般性的修身意義，也有深刻的政治意義。

參、象形文字、象徵與書寫文字： 《聖學十圖》的三項符號元素

《聖學十圖》並非全由退溪所作，但他將這些圖和圖說纂集起來，且自作不足的圖，並在相同主題的圖之間作選擇（如〈大學圖〉，他不用朱熹所作，而選用權近所作），卻是極富深意的。李光虎曾將十圖之圖與說的作者製成表，一目了然，值得參考：¹¹

8 《增補退溪全書》（漢城：成均館大學校大東文化研究院，1985年），第1冊，頁196上。

9 前揭書，頁197上。

10 前揭書，頁196下-197上。

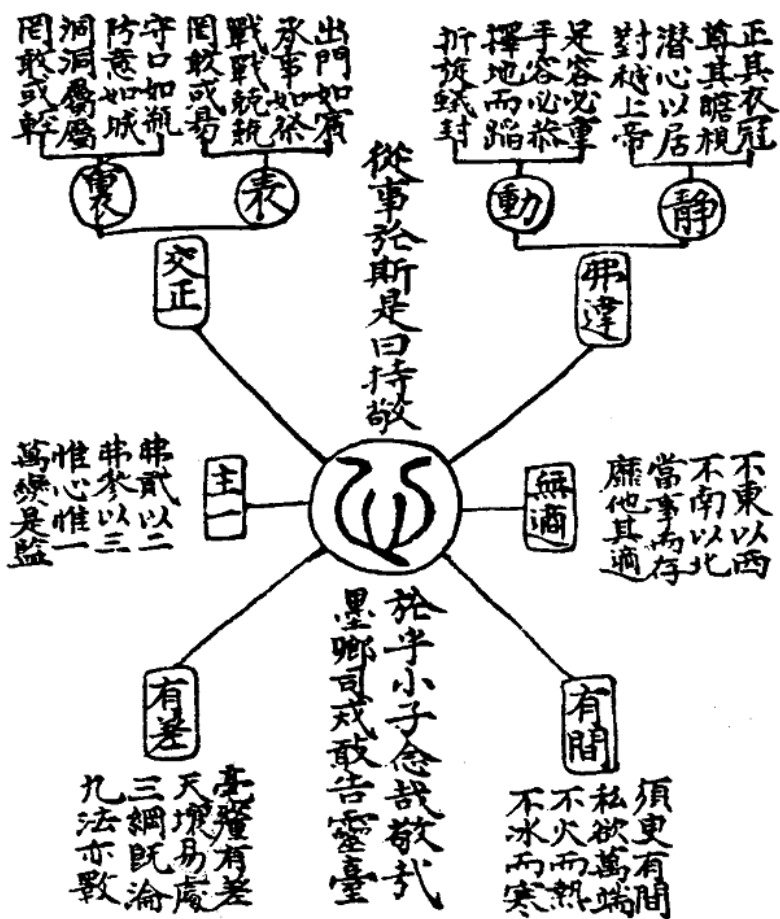
11 李光虎：〈從《聖學十圖》看退溪李滉的聖學觀〉，收於鄭吉雄（編）：《東亞視域中的近世儒學文獻與思想》（臺北：臺大出版中心，2005年），頁330-331。

圖名		圖與說的作者
第一圖	太極圖	圖與圖說：周敦頤作
第二圖	西銘圖	圖：程複心（子見、林隱，1279-1368）作 銘：張載（子厚、橫渠，1020-1077）作
第三圖	小學圖	圖：李滉作 題辭：朱熹（元晦，1130-1200）作
第四圖	大學圖	圖：權近（陽村、可遠，1352-1409）作 《大學》經一章：孔子遺書（作者未詳）
第五圖	白鹿洞規圖	圖：李滉作 後敘：朱熹作
第六圖	心統性情圖	上圖與圖說：程複心作 中圖與下圖：李滉作
第七圖	仁說圖	圖與圖說：朱熹作
第八圖	心學圖	圖與圖說：程複心作
第九圖	敬齋箴圖	圖：王柏（魯齋，1197-1274）作 箴：朱熹作
第十圖	夙興夜寐箴圖	圖：李滉作 箴：陳柏（茂卿、南塘，生卒年不詳）作

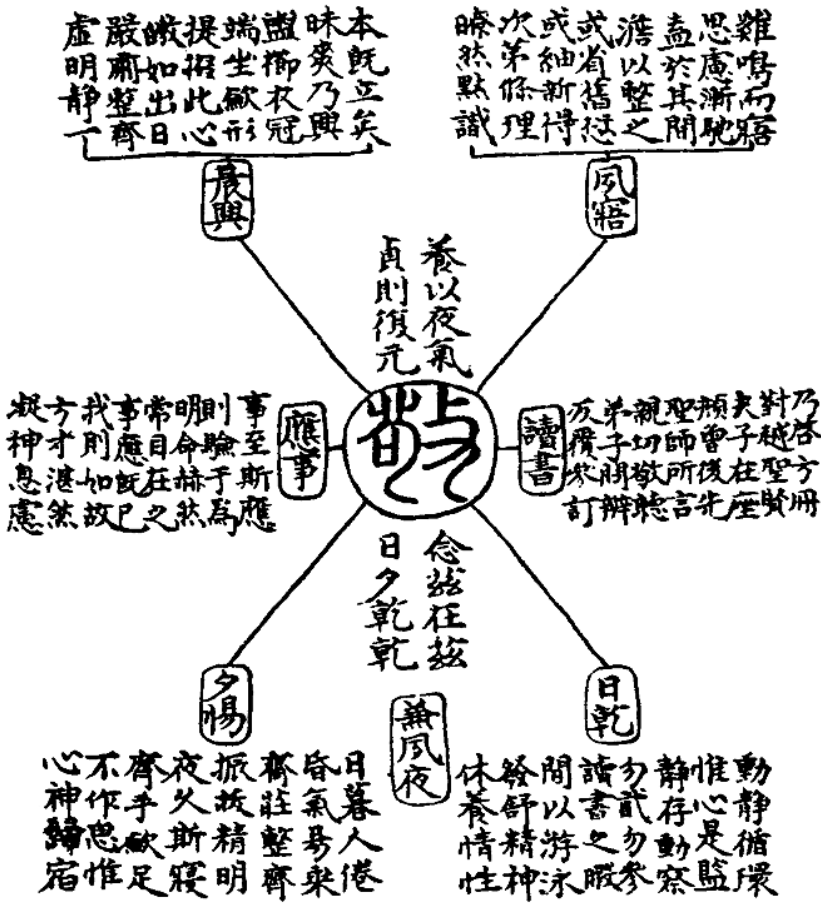
十圖的圖說皆前賢所作，圖的部分退溪作了第三〈小學圖〉、第五〈白鹿洞規圖〉、第六〈心統性情圖〉的中圖和下圖以及第十〈夙興夜寐箴圖〉。在退溪所作的圖中，形象性較強的是第十圖，而此圖是仿第九〈敬齋箴圖〉而作。現將兩圖列於下：¹²

12 《增補退溪全書》，第1冊，頁209下、210下。

第九敬齋箴圖



第十夙興夜寐箴圖



這兩幅圖的造形布局極相似，如第九圖將「心」字放大（約其他字體十倍大），以篆體顯示，第十圖也將「敬」字放大十倍，也以篆體顯示。顯然為了強調「心」和「敬」，兩位作者王柏和退溪都覺得放大十倍還不夠，還要以更接近原始象形文字的篆體示之，並加畫一個圓圈。這圓圈並非表示「心」是封閉的主體，「敬」是封閉的心理狀態，而是凸顯其專一貞定的特性。「心」本意即是中，王柏巧妙地將「心」置於圖中央，「心」之最重要的工夫是「敬」，於是退溪將「敬」也置於圖中央。由於人體之中央也就是心，於是觀者可以感覺到位於圖之正中央的「敬」字後面有一顆「心」。

圓圈和由「心」、「敬」所輻射出去的線條，則「象徵」著「心」、「敬」和這些言行、事物之間的關係，顯然那是中央主宰周邊的關係，因為字體大小已顯示其間的主從關係。《聖學十圖》中所有的圓圈（不論是圓形，或長圓形）、線條和字體的大小都是「象徵」，我們無法想像，假如沒有這些幾何造形，概念之間的關係要如何建立。

就觀者的角度言，首先一定被置於正中央的「心」、「敬」兩字所吸引，接著就可以自由觀賞。摯虞所謂「縱橫有義，反覆成章」之意在此。然「縱橫有義」的「義」則以輻射線所示的小字寫成的部分較為豐富，這些部分即是一般書寫文字，雖仍是廣義的象形文字，但不若篆體字鮮明。這些由一般書寫文字寫下的生活細節上的修行正好符合一般書寫文字的日常性與平常性。

《聖學十圖》的符號元素便是由上述的象形文字、象徵和書寫文字三者所構成。就書寫文字的部分言，由於主要由銘箴組成，故以四言句式為主。這自然增加了《聖學十圖》的詩性和音樂性。

維科認為「哲學的共相正是通過散文的手段來形成的。」而散文的節奏比詩來得慢，在散文性格的哲學興起之前，各族人民已先用「詩性的」（poetic）語言如隱喻、象徵、寓言將許多特殊事物連結為「類概念」

(genus)。¹³「最初的詩人們給事物命名，就必須用最具體的感性意象」，¹⁴在此，「隱喻」、「以己度物」¹⁵(即「擬人化」)和以局部代全體或以全體代部分的「替換」(synecdoche)是主要的方法。¹⁶如「用『首』(頭)來表達頂或開始，〔……〕針和土豆都有『眼』，杯和壺都可以有『嘴』，耙、鋸和梳都可以有『齒』，任何空隙或洞都可以叫做『口』，心代表中央。」¹⁷這些用法和中文相同。在此我們看到各民族都具有維科所說的「詩性智慧」(poetic wisdom)。「心」代表中央在《聖學十圖》的第九圖、第十圖也正是如此。退溪將「心」、「敬」置於正中，也是要凸顯它們在我們人體的中心位置。

對退溪而言，放大的以篆體顯示的「心」、「敬」，以及以線條圓圈所作的標誌，並非形式的外在的框架，而是飽含聖學的內涵。維科認為人類文明在後期所出現的各種制度、科學皆由同一位母親所生，即詩性智慧，「每個科學都分享到母親的詩性」。¹⁸因此打開《新科學》的目錄，我們會看到「詩性形上學」(poetic metaphysics)、「詩性邏輯」(poetic logic)、「詩性倫理」(poetic morals)、「詩性政治」(poetic politics)、「詩性歷史」(poetic history)，甚至「詩性物理」(poetic physics)等詞。維科的基本論點之一是存在的起源將成為存在的本質，至少是本質的一部分。因此必須通過對起源的探討，才能掌握本質。「可以說十八世紀末浪漫主義以來所有探尋起源(origin)的衝動都可以在維科思想中找到震央。」¹⁹

維科認為詩性智慧是人類一切文明、制度、思想的真正起源。「詩性智慧〔……〕，就是世界最初的智慧。」²⁰維科對文明之隱喻的

13 *The New Science of Giambattista Vico*, trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca and London: Cornell University Press, 1988), p. 154 (§460, 原書含1411節)。中譯引自朱光潛(譯):《新科學》(北京:商務印書館,1989年),頁235。

14 *New Science*, p. 130 (§406); 《新科學》,頁201。

15 *New Science*, p. 129 (§404); 《新科學》,頁200。

16 *New Science*, p. 130 (§406); 《新科學》,頁201。

17 *New Science*, p. 129 (§405); 《新科學》,頁200。

18 *New Science*, p. 123 (§391); 《新科學》,頁192。

19 陳昭瑛:〈詩與歷史:維科《新科學》中的詩學〉,未刊稿。

20 *New Science*, p. 9 (§6); 《新科學》,頁8。

(metaphoric) 象徵的 (symbolic) 起源的探討，使他被視為某些神話研究、隱喻研究、原始社會研究、民族詩歌研究的先驅。²¹

維科多處強調遠古時代可依三種語言畫分出三個時代：第一種是「象形的或神的語言」(hieroglyphic or sacred language)，屬於神的時代；第二種是「象徵的或比喻的語言」(symbolic or figurative language)，使用符號或英雄們的徽紋，屬於英雄時代；第三種是「書寫的或凡俗的語言」(epistolary or vulgar language)，運用人們約定俗成的符號和字母，供相隔有些距離的人們互通消息所需，所以是屬於人的時代。²²

退溪的《聖學十圖》也正好包含這三種語言。如上所言，「心」、「敬」的篆體字是象形文字；字體的大小、線條、圓圈是顯示關係性或重要性的象徵，而書寫文字的部分是由銘箴組成，又以四言體為主。如此一來詩的質素增加了，節奏感也比散文體的圖說來得輕快而鮮明。形象性和音樂性的增加是十圖不同於圖說之處，對於十七歲的青少年（當時宣祖僅十七歲）而言，是比較容易吸收的。但除了教育的目的之外，退溪製圖應該還有其哲學的理由，這就必須探討形象的精神性。

21 如新批評派的衛姆塞特 (William K. Wimsatt, Jr.) 和布魯克斯 (Cleanth Brooks) 認為赫德 (J. G. Herder, 1744-1803) 等人的崇古主義 (Gothicism, antiquarianism) 與英國浪漫派華滋華斯 (Wordsworth) 等詩人的原始主義 (primitivism) 應該以維科為先驅。見 William K. Wimsatt, Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York: Alfred A. Knopf, 1957), p. 246；奧爾巴哈 (Erich Auerbach) 認為維科還是當代人類學的原始社會研究的先驅，他驚歎竟有這麼一個人在十八世紀初期的那不勒斯，以那麼有限的研究材料，創造出這樣的世界史觀，「即把世界建立在對原始文明之神奇 (magic) 性格的發現之上。」見 Erich Auerbach, "Vico and Aesthetic Historicism," *Scenes from the Drama of European Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1959, 1984), p. 190；阿當士 (Hazard Adams) 指出維科的洞見在於「抽象思維是從形象表達 (iconic expression) 或神祕思維而來。結果是維科倒轉了理性主義對詩性比喻 (poetic tropes) 的一般定義：即視詩性比喻為一種從理性之語言程序中分化出來的特殊比喻。維科把詩性比喻當作是在時間上與邏輯上均優先於抽象思維的。」他因此認為維科預見了卡西勒的神話研究。見 Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, INC., 1971), p. 293。

22 維科在三處提到這一看法，他認為這一看法是埃及人的遺產。見 *New Science*, p. 34 (\$52), 69 (\$173), 140 (\$432)；《新科學》，頁55、112、215。

肆、精神的造形活動：形象的外在超越性 與內在超越性

就《聖學十圖》的精神性而言，它「接近」各種宗教的神像、繪畫和象徵物，如基督教的基督像、聖母像、天使的浮雕、十字架、佛教的佛像、甚至藏傳佛教中的唐卡、道教的神像、符籙、受民間道教影響的「敬字」習俗中的文字，或甚至風水學中的形煞，亦即「接近」一切宗教或民間信仰中以形象寓神顯靈，供其信徒膜拜或敬畏的實體性的存在。但只是「接近」，並不相同。其間的差別在於這些宗教和民間宗教中的「形象」具有較強的外在超越性，《聖學十圖》則主要屬於內在超越性，雖然並未完全排除外在超越性（「形象」本身就具有外在性）。

這差別的關鍵在於《聖學十圖》畢竟不是造型藝術，圖中保留了和線條一樣重要的文字，文字是觀念性的，不像線條是直觀的。因為同樣的理由，在孔廟我們祭拜的對象就是由文字刻成的先師先賢的牌位，而不是他們的塑像。在儒家思想主導下的祖先崇拜，人們崇拜的對象也是以文字刻成的神主牌位，而不是擬人的塑像。這足證儒家的崇拜活動不是將崇拜者的心靈交付一個外在超越者，而是通過對牌位上的文字的觀念性、思想性、精神性的理解和認同，而由祭拜的牌位再歸返崇拜者的內心，這樣的膜拜經驗是由一個外在對象再歸返自身的反躬自省的過程。因此凡為先師先賢塑像的活動實際是民間道教所為，民間道教對先師先賢的崇拜以增加其外在超越性為原則，即將他們神化，也可說是通過將他們神像化而將他們神化。

宗教感情的來源有一部分是來自對各種宗教形象、事跡的感動。「再現」（represent）這些宗教人物的形象和事跡的各種聖像、繪畫、戲劇演出也因此具有神聖性。也就是說，摹本分享了原型的神聖性，甚至在一些民間宗教，經過一定的儀式（如神像、佛像的開光儀式），摹本具有和原型完全相同的權威和法力，也就是完全的替代了原型。

以基督教為例，許多宗教會議宣示主耶穌基督的聖像具有和聖福音書一樣崇高的權威。費爾巴哈在探討基督教的本質時曾指出：「尊崇影像中的聖者，就是尊崇作為聖者的影像。」「影像必然要代替實物。」²³「在宗教中，影像作為影像，就是實物。」「構成宗教跟哲學的本質區別的，就是影像。宗教在本質上是戲劇性的。」²⁴

黑格爾從美學的角度考察過相同的問題，在論象徵型藝術時，他說：「只有藝術才是最早的對宗教觀念的形象翻譯。」²⁵而化為形象的目的是為了使之成為「觀照（contemplate）的對象」。²⁶就聖像的雕刻而言，「把神的本身真純的個性表現於完全符合這種個性的肉體，就成為可憑感官察覺，如在目前的對象了，神的信士群眾面對著這個對象就把它作為精神的反映了。」²⁷因此，「虔誠的教徒滿足於很壞的造像，他們所崇拜的最拙劣的造像仍代表基督、聖母和其他聖徒。」²⁸

加達默爾也考察過同樣的問題，黑格爾的看法應該是他的出發點。他也指出宗教繪畫使神性獲得「形象性」（Bildhaftigkeit）。²⁹他舉的例子很多，包括十字架、旗幟、制服、神像、君王像、英雄紀念碑等等，這些東西都具有「現時性」。他說「象徵不僅指示某物，而且由於它替代某物，也表現了某物。但所謂替代（Vertreten）就是指，讓某個不在場的東西成為現時存在的。」³⁰繪畫也和象徵一樣是對所表現之事物的「存有論的參與（Teilhabe）」，³¹兩者的差別在於，「象徵只是單純的替代者」，「象徵就

23 費爾巴哈：《基督教的本質》，榮震華（譯）（北京：商務印書館，1994年），頁118。

24 費爾巴哈：〈1841年初版序言〉，前揭書，頁4。

25 黑格爾：《美學》，朱光潛（譯）（臺北：里仁書局，1981-1983年），第2冊，頁23；Hegel, *Aesthetics*, tran. T. M. Knox (London: Oxford University Press, 1975), vol. I, p. 316。

26 《美學》，第2冊，頁22；*Aesthetics*, vol. I, p. 315。

27 《美學》，第3冊，頁224；*Aesthetics*, vol. II, p. 793。

28 《美學》，第3冊，頁139；*Aesthetics*, vol. II, p. 719。

29 加達默爾：《真理與方法》，洪漢鼎（譯）（上海：上海譯文出版社，1999年），頁185-186。

30 前揭書，頁201。

31 前揭書，頁200。洪漢鼎譯為「本體論的參與」，臺灣學界一般譯ontology為「存有論」或「存有學」。

是代表」，「象徵並不意味著對所代表的東西的一種存在的擴充」。³²而繪畫則是「形象性的擴充」(einen Zuwachs an Bildhaftigkeit)、³³「存在的擴充」(ein Seinszuwachs)、³⁴「原型的流射」(Emanation des Urbildes)，³⁵使「存在變得更豐富了」。³⁶

發生在儒家史上的眾多將思想繪製成圖的事件，也是為了「使存在變得更豐富」，因此是存有論的事件。在退溪《聖學十圖》的例子，其工夫論的意義亦極為重大。《易傳》的傳統顯示中國思想也擁有一套「形象存有論」，在這種思想傾向中，形象不只是表意傳達的工具，形象本身具有存有學的意義，它本身就是存有。朱子學由於重視持敬工夫，尚發展出「形象工夫論」，亦即強調在人的道德修為中形象具有警示惕厲的作用。

退溪在〈進聖學十圖筭〉開宗明義即言：

道無形象，天無言語。自河洛圖書之出，聖人因作卦爻，而道始見於天下矣。³⁷

道雖本無形象，卻可以因聖人製作的卦爻之象而顯現，「見於天下」的「見」（即讀作「現」）就是顯現，也可以說就是化為形象或形象化之意。退溪這段話本於《易傳》。〈繫辭上〉云：「在天成象，在地成形，變化見矣。」「天垂象，見吉凶，聖人象之。」「象」字高亨釋為「摹仿」，³⁸即聖人摹仿天地變化而作卦，然卦意並非自然的天地，而是人事的消息。針對〈繫辭上〉這段話：「子曰：『書不盡言，言不盡意。然則聖人之意，其不可見乎？』子曰：『聖人立象以盡意，設卦以盡情偽。』」

32 前揭書，頁202。

33 前揭書，頁186。

34 加達默爾多處以此說明繪畫，前揭書，頁182、193、197、202。他也認為建築是「存在的擴充」，前揭書，頁204。

35 前揭書，頁182。

36 前揭書，頁182。

37 《增補退溪全書》，第1冊，頁195下。

38 高亨：《周易大傳今注》（濟南：齊魯書社，1979年），頁540。

朱熹有注云：「言之所傳者淺，象之所示者深。」³⁹這似乎是主張象能顯示言外之意。

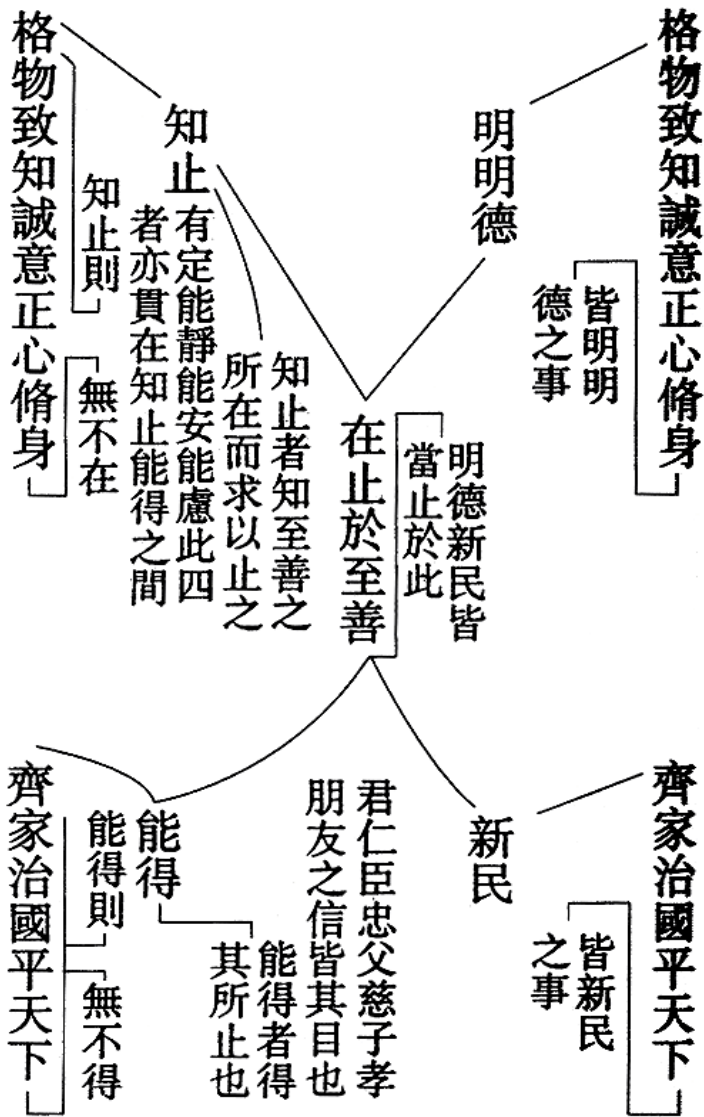
退溪於〈進聖學十圖筭〉的開宗明義之言有點像我們俗話說的「定調」，即他本人將製圖一事規定為存有論的事件，於是「圖」作為「道的形象」（或「道的形象化的顯現」），與「道」本身並非互為外在的關係，「圖」與「道」（此處即指「聖學」）是處於內在的不可分割的關係。依費爾巴哈之見，十圖既作為聖學的顯現，十圖就是聖學，尊崇十圖便是尊崇聖學，故退溪主張十圖如銘箴無所不在，充滿日常生活的空間。依黑格爾之見，十圖是為了使聖學成為學者「觀照的對象」，這「對象」便是「道」（亦即聖學）的「反映」、「代表」，儒學的信仰者並不會在意圖作為形象的藝術性，卻能滿足於其中的「道」。依加達默爾之說，時時刻刻處處在眼前，在手邊，在左右的十圖就是「道」的「現時性」、「現時存在」，甚至是「存在的擴充」，使道的存在更加豐富了。

現在我們就來看看退溪如何通過圖示使存在更豐富。可以第四〈大學圖〉為例。退溪在此選擇了韓國儒者權近（陽村，1352-1409）的〈大學圖〉，未用朱熹的〈大學圖〉。為此陳榮捷有一短文〈退溪不用朱子大學圖〉探討其中原因，他認為退溪不用的原因是《聖學十圖》是「為人主修養而作」，「朱子之圖，乃為大學整個思想而作」。⁴⁰其意在退溪較重〈大學〉的工夫論意涵，我們的確可以在權近的〈大學圖〉看到「功夫」、「功效」以和「明明德」、「新民」、「止至善」一樣大的字體標示，而朱熹〈大學圖〉並未出現「功夫」、「功效」等字眼。但除此之外，這兩個圖在形象方面的差異仍然頗堪玩味。茲列二圖如下：

39 朱熹：《周易本傳》，收入《朱子全書》（上海：上海古籍出版社，2002年），第1冊，頁134。

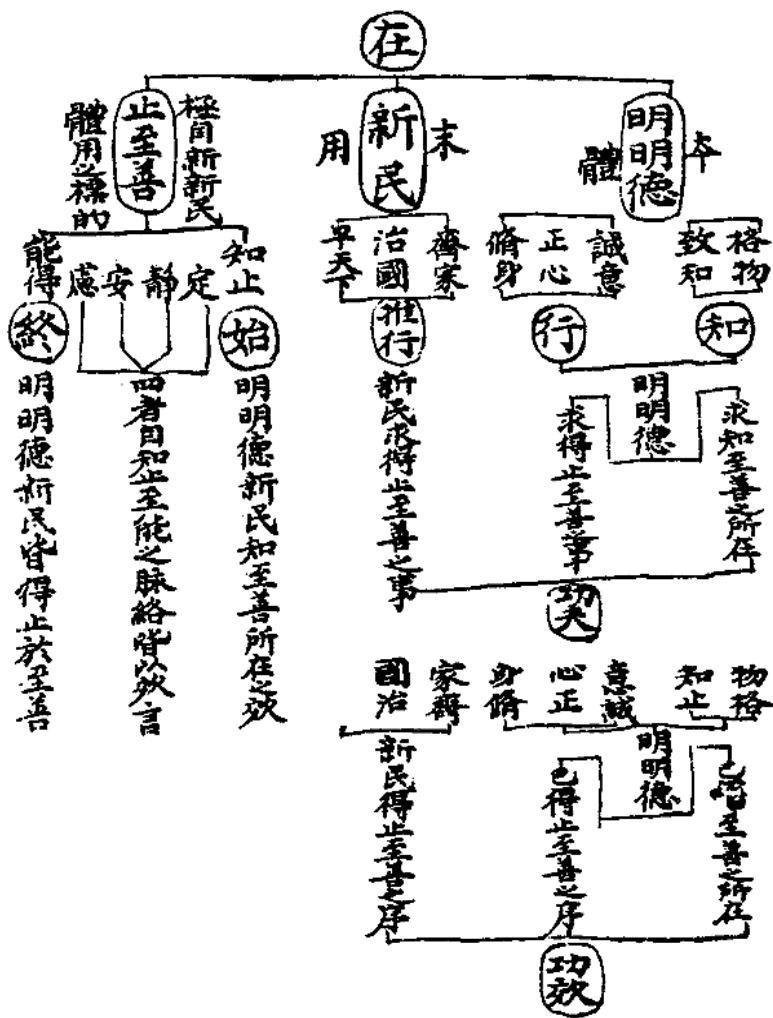
40 陳榮捷：《朱子新探索》（臺北：臺灣學生書局，1988年），頁370。

朱熹〈大學圖〉



權近〈大學圖〉

第 四 大 學 圖



權近的圖除了出現「功夫」、「功效」之外，也出現「知」、「行」、「推行」等字眼，並且以「格物、致知」屬於「知」，以「誠意、正心、修身」歸於「行」，並以「齊家、治國、平天下」為「推行」，這是橫看。縱看則「推行」屬於「新民」，「知」和「行」屬於「明明德」。同時在「明明德」左邊標示「體」，在「新民」左邊標示「用」，在「止至善」左邊標示「體用之標的」。不僅「行」、「推行」未出現於朱熹〈大學圖〉，「體用」亦未出現於朱熹〈大學圖〉。「止至善」的右邊則標示「極自新新民」，「新新民」是由「新民」再推進一步，這與由「行」再引申出「推行」，其用意相同，即不斷的推陳出新，不斷的修身實踐。權近的圖出現「始」、「終」，強調由「知止」到「能得」是一個有始有終的過程，這也是朱熹〈大學圖〉所無。在「始」之下有「明明德新民知至善所在之效」，「效」即圖末的「功效」。在「定靜安慮」四字之下有「四者自知止至能得（圖中似遺漏「得」字，茲補上）之脈絡皆以效言」，在此「效」字還是一個重點。「定靜安慮」這四字的橫向平行排列，比朱熹圖的直行語句（「有定能靜能安能慮此四者亦貫在知止能得之間」）顯得清晰重要。

不過朱熹圖中有一樣重要的東西在權近圖中消失了，即正中「在止於至善」下面的句子「君仁臣敬父慈子孝朋友之信皆其目也」。或許因為退溪自製的第五圖〈白鹿洞規圖〉已出現「父子有親」、「君臣有義」、「朋友有信」，所以退溪覺得權近圖這方面的不足並無妨。

然而權近圖最有深意之處在於圖最上端顯得至高無上的「在」字，此字以圓圈圈起來，底下一切彷彿由此字派生而來。原來在《大學》「在」字出現三次：「大學之道，在明明德，在新民（親民），在止於至善。」可見「在」字很重要。但在朱熹圖，「在」字只在「在止於至善」出現一次，未出現於「明明德」之上，也未出現於「新民」之上，不若此圖之明顯，且不若此圖還可以顯示「在明明德」、「在新民」之意。「在」字指涉大學之道之所在，本身沒有具體內容，的確很容易被忽略，朱注對此字也完全未解釋，顯然不認為其中有文章可作。但是在權近圖，「在」字的形象性的強化，核心地位的提昇，顯示工夫的「現時存在」，顯示「存在

的擴充」，當然也因此「使存在變得更豐富」。相對的，「不在」、「不在場」、「不在現場」，就等於不存在，就沒有工夫可言。

多數學者共認，禮儀是充滿形象性的。對儒家而言，禮儀中的敬即形象的內在精神。缺乏敬的禮儀即是無精神的形象，如行屍走肉；而尚未落實於禮儀的敬即是尚未顯現，尚未獲得現時存在的精神。《論語·八佾》的一段與此有關：

祭如在，祭神如神在。子曰：「吾不與祭，如不祭。」⁴¹

祭神的儀式追求的就是被祭祀的神和祭祀者自己同時都在現場，並有所交流。朱熹注云：「言己當祭之時，或有故不得與，而使他人攝之，則不得致其如在之誠，故雖已祭，而此心缺然，如未嘗祭也。」有意思的是當祭之人因故缺席，請人代祭，應是「此身缺然」，但朱熹稱為「此心缺然」。也可以這麼說，一旦人不在現場，就等於心也不在，則談不上誠與敬。當代有學者認為若這麼解釋，孔子之言只是重複常識，不參加祭祀即是未祭祀，不是常識嗎？因此主張「吾不與祭」，是指實際參加了祭祀而心不在焉，故如未祭。但此解恐怕忽略了孔子強調人要在現場的意思，也忽略了孔子亦意在提醒執政者不要假各種藉口而輕視祭禮，請人代祭。所有的實踐工夫，都必須當事人在場，並由自己執行。「在」字深意無窮。權近圖凸顯「在」字於全圖之頂端，退溪選此圖取代朱熹圖，應該是接受了「在」字的嶄新地位。

如果一般宗教中的神像及各種象徵物都代表一個或多個外在超越者的話，《聖學十圖》卻是為了證明心為內在超越者。第八〈心學圖〉和第九〈敬齋箴圖〉、第十〈夙興夜寐圖箴圖〉（第九圖、第十圖見第三節）一樣，是將「心」、「敬」置於圖的正中央。

第八〈心學圖〉如下：

41 朱熹：《四書章句集注》，頁64。

第八心學圖



此圖亦程複心所作，在上半和下半，凸顯「心」與「敬」，「心」字放大而圈起，「敬」字放大而未圈起。「心」是心體，不免有封閉性，「敬」是工夫，具有開放性，故未加圈。可以說第九圖、第十圖是由第八圖發展而來。在第八〈心學圖〉，「心」在上，「敬」在下。在第九〈敬齋箴圖〉則「心」在正中央，第十〈夙興夜寐箴圖〉則「敬」也在正中央，亦即第八圖合論「心」與「敬」的關係，第九圖、第十圖則分論「心」與「敬」，並以「敬」為《聖學十圖》之終結。

第八〈心學圖〉之圖說亦程複心所作，反覆強調「工夫」二字，並言「用工之要，俱不離乎一敬」。⁴²退溪對此圖則有一處不同意，他說：「『求放心』是用工初頭事，不當在『心在』之後。」的確，心若已在，何須外求。「求放心」正是求「心在」。退溪對「在」字一直頗留意。

但此圖尚有一處未妥，即以「七十而從心」為敬之工夫的完成，實則《論語·為政》記載的是「七十而從心所欲不踰矩」，⁴³孔子認為自己到了七十歲可以「從心所欲」，非僅「從心」而已。退溪刪除「所欲」，表現其理學家的立場。「欲」字、「情」字在理學傳統中一直受到看管。然依孔子之見，真正的徹底的性善論恐非心善論，而是情善論、欲善論。而欲善之境界必須花一輩子的工夫，至七十歲方可得之。

第八圖居上半的「心」字到了第九圖被置於正中央，並以放大的篆體顯示。在未有人體解剖學的古代理學中國，造此象形文字者是如何造出此一符合解剖學之心形的「心」字，實在很神奇。第十圖置於正中央的「敬」字，依退溪之意，含有「心」字，因敬在心上作工夫，故「敬」之後方實有一個「心」字。可說《聖學十圖》總結於「心」。人之心當然內在於人之身，則將之繪於圖，並置於目前有何作用？這其實便是將儒家的反省工夫加以形象化。吾心化為圖，成為可供吾心觀照的對象，亦即我自己的心變成我的對象，變成我加以認識、反省、檢討的對象，亦即自我以自我為對象。於是圖中的那顆心與胸腔內的這顆心便有了心心相印的關係，並通

42 《增補退溪全書》，第1冊，頁208上。

43 朱熹：《四書章句集注》，頁54。

過心心相印而復合為一心。如上所言，一般宗教中的神像象徵外在超越者，《聖學十圖》則是將自己的內心化為超越的對象，作為自警的對象，因此是內在超越性的表現。其意如朱熹作自畫像以自警及書〈敬齋箴〉於書齋壁以自警，⁴⁴又如退溪嘗將論敬之書，自寫〈敬齋箴〉一遍，「揭之于壁」，以求「反諸吾身」。⁴⁵

伍、「體玩」聖圖：藝術工夫作為道德工夫

「玩」字不論是用於「玩味」、「玩賞」、「把玩」都指涉藝術欣賞的工夫，若用於「玩弄」、「玩耍」、「遊玩」還兼有遊戲的意味。「體」不論是用於「體會」、「體驗」、「體貼」或「體知」都有親身領會、身體力行的意思。但「體玩」一詞並不常見。而退溪指出《聖學十圖》是體玩的對象，其中有將藝術工夫融入道德工夫的用意。在最具形象性的第九〈敬齋箴圖〉，退溪云：

臣竊謂地頭之說，於做工好有據依，而金華王魯齋柏排列地作此圖，明白整齊，皆有下落。又如此常宜體玩警省於日用之際，心目之間，而有得焉。則敬為聖學之始終，豈不信哉。⁴⁶

「日用之際」即日常生活世界，「心目之間」指胸腔內的心與眼前圖中的心之間。將「體玩」視為道德工夫，在〈進聖學十圖箭〉中亦出現：

或綉繹玩味於夜氣清明之時，或體驗栽培於日用酬酢之際。⁴⁷

44 朱熹曾作自畫像，末署「熹對鏡寫真題以自警」。圖見《朱子全書》，第1冊，扉頁。〈敬齋箴〉收於《朱文公文集》，卷85，《朱子全書》，第24冊，頁3996-3997。

45 《退溪先生言行通錄》，卷1，〈論持敬〉，《增補退溪全書》，第4冊，頁175下。

46 《增補退溪全書》，第1冊，頁209下-210上。

47 前揭書，頁197下。

而在〈戊辰六條疏〉第三條「敦聖學以立治本」退溪更明確的以「體玩」為敬的工夫，雖然此處並未涉及詩文或圖畫。其文云：

敬以為主，而事事物物莫不窮其所當然，與其所以然之故。沉潛反覆，玩索體認而極其至。至於歲月之久，功力之深，而一朝不覺，其有灑然融釋，豁然貫通處，則始知所謂體用一源，顯微無間者，真是其然，〔……〕此之謂真知也。⁴⁸

退溪在宣祖元年（1568）八月上此疏，四個月後即此年十二月再呈《聖學十圖》。顯然退溪在「聖學」方面的陳述意猶未盡，所以再呈《聖學十圖》，讀此二文皆能感到老臣暮年憂國之心躍然紙上。

「敬」的工夫在十圖的說明中居於最重要的地位。如在第四〈大學圖〉所說：

而敬者又徹上徹下著工收效，皆當從事而勿失者也。故朱子之說如彼，而今茲十圖皆以敬為主焉。⁴⁹

「敬」為徹上徹下的工夫，意謂著敬是經由日常生活的實踐而上達超越境界。〈敬齋箴〉開頭即言：「正其衣冠，尊其瞻視。潛心以居，對越上帝。」這上帝即圖正中央的那顆心。超越者除了上帝，還有歷代聖賢，〈夙興夜寐箴〉云：「乃啟方冊，對越聖賢。」退溪將陳柏這段話歸於「讀書」一項。「讀書」和「應事」對翼於「敬」字的左右，「讀書」也是敬的工夫。

丁淳佑認為退溪的「敬」將「日常」和「超日常」的兩個世界聯繫起來。⁵⁰「敬」處在徹上徹下的中間位置，還可從另一處看出。從周濂溪的

48 前揭書，頁185下。

49 前揭書，頁203下。

50 丁淳佑：〈朝鮮儒學中的知識與德性問題：以李滉、許筠為中心〉，黃俊傑（編）：《東亞視域中的茶山學與朝鮮儒學》（臺北：臺大出版中心，2006年），頁221、223。

「賢希聖，士希賢」⁵¹來看，賢即處在徹上徹下的中間位置。根據《易經》，「敬」屬賢人之學，「誠」為聖人之德。〈乾〉卦有言：「閑邪存其誠」、「修辭立其誠」，並多處提及「聖人」；〈坤〉卦則謂：「君子敬以直內，義以方外。」並提及「賢人」。所以程明道曾說：「《易》之〈乾〉卦言聖人之學，〈坤〉卦言賢人之學。」（《二程遺書》，卷2上）聖學是為希聖之人而設，故以敬為德。明道亦言：「未及誠時，卻須敬而後能誠。」（《二程遺書》，卷6）「誠者天之道，敬者人事之本。敬者用也，敬則誠。」（《二程遺書》，卷11）可見敬是達到誠體的工夫。站在學習和教育的立場，強調敬甚於誠是可以理解的。清代臺灣教育碑文和學規亦都以「敬」為最要。⁵²

由於敬的工夫必須落實於日常生活，所以第九圖、第十圖作為《聖學十圖》的最後兩個圖，是以日常生活細節的修養為主。可以說十圖的排列次序並非依照修養的時間進程而排，亦即非依發生的優先性，而是依邏輯的優先性（也可說是道的優先性，邏輯的字根是Logos）而排。所以第一圖是〈太極圖〉。在第五〈白鹿洞規圖〉說明中，退溪云：「以上五圖，本於天道，而功在明人倫，懋德業。」⁵³在第十〈夙興夜寐箴圖〉說明，退溪則謂：「以上五圖，原於心性，而要在勉日用，崇敬畏。」⁵⁴一般認為這是退溪自己明示的十圖中包含的兩層構造。

但在第四〈大學圖〉的說明，退溪提過另一種構造：「然非但二說當通看，並與上下八圖，皆當通此二圖而看。蓋上二圖（指〈太極圖〉、〈西銘圖〉）是求端擴充，體天盡道極致之處，為小學大學之標準本原。下六圖是明善誠身，崇德廣業用力之處，為小學大學之田地事功。而敬者

51 朱熹：《近思錄》，《朱子全書》，第13冊，頁176。

52 清初朱子學者蔡世遠曾為臺灣的縣學撰碑記，在所撰《重修諸羅縣學碑記》曾闡述由敬而誠的修養工夫。見陳昭瑛：《臺灣儒學：起源、發展與轉化》（臺北：正中書局，2000年），頁55-60。另一位碑文作者陳瓚則發揮「敬」的意義，出處同前揭書，頁51-53。至於學規方面，可參考陳昭瑛：〈清代臺灣書院學規中的朱子學〉，《臺灣與傳統文化》（臺北：臺大出版中心，2005年增訂再版）。

53 《增補退溪全書》，第1冊，頁204下。

54 前揭書，頁211上。

又徹上徹下著工收效。」⁵⁵這段話顯示的結構是三層，即第一〈太極圖〉和第二〈西銘圖〉為一層，是第二層〈小學圖〉、〈大學圖〉的「本原」，以下六圖是第三層，是「小學大學之田地事功」，亦即「用力之處」。因此從「學」的角度來看，聖學包含小學、大學，前此的兩圖是聖學的存有論或本體論基礎，此後的六圖便是此學的工夫論。在這一個三層構造中，第六的〈心統性情圖〉和第七的〈仁說圖〉皆屬工夫論。所謂「敬者又徹上徹下」意在敬的工夫可貫通這三層。不論是二層構造或三層構造，敬都是貫穿十圖的主要精神。

對工夫的體會，退溪和朱熹有相類之處。兩人都是自律甚嚴而又玩心很重，只有旺盛的生命力才足以承擔這樣的生命情調。「體玩」聖圖的想法並非偶然。在韓國一千元鈔票上除了有退溪畫像，還有退溪愛玩的投壺遊戲。在退溪晚年定居的陶山書堂，有一間名「玩樂齋」。他在《陶山雜詠》記中云：「堂凡三間，中一間曰玩樂齋，取朱先生名堂室記『樂而玩之，足以終吾身而不厭』之語也。」⁵⁶然退溪之玩樂自不同於一般，《陶山雜詠》有〈玩樂齋〉詩，可以見出其樂何在：

主敬還須集義功，非忘非助漸融通，
恰臻太極濂溪妙，始信千古此樂同。⁵⁷

將敬的工夫和「樂而玩之」的心情結合起來，我們便能體會朱熹和退溪將道德工夫視為藝術工夫的用意。孔子的「從心所欲不踰矩」也可以是對藝術工夫的極致描寫。在偉大的藝術家身上，心與物冥，未有一絲隔閡。他們手上的畫筆或樂器就如同其身體的一部分，可以讓他們揮灑自如，從心所欲。

朱熹喜愛詩文、字畫，甚至金石。他為中國文學史上最重要的兩部經典《詩經》、《楚辭》作注。其詩僅以《朱文公文集》所收，便有一千二

55 前揭書，頁203上-下。

56 《退溪先生文集》，卷3，《增補退溪全書》，第1冊，頁101上。

57 前揭書，頁103上。

百多首。朱熹亦能畫，黃榦〈朱子行狀〉謂：「文詞字畫，騷人才士，疲精竭神，常病其難。至先生未嘗用意，而亦皆動中規繩，可為世法。」⁵⁸朱熹對金石亦頗耽愛，在〈家藏石刻序〉云：「予少好古金石文字，家貧，不能有其書。獨取歐陽子所集錄，觀其序跋辨證之辭以為樂。遇適意時，恍然若手摩挲其金石，而目了其文字也。」⁵⁹朱熹單憑讀歐陽修《集古錄》中的文章就能想見金石在手，愛撫不釋，可見其耽醉的程度。故一朝得有收藏，其情更不容自己：「得故先君子時所藏與熹後所增益者，凡數十種。雖不多，要皆奇古可玩。悉加標飾，因其刻石大小施橫軸，懸之壁間。坐對循行臥起，恒不去目前。不待披篋，卷舒把玩而後為適也。」⁶⁰

朱熹的嗜好在伊川看來，可能是「玩物喪志」。伊川認為「作文害道」，又說「玩物喪志，為文亦玩物也」（《二程遺書》，卷18）。伊川自詡不作詩，他評杜甫詩：「穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛」為「如此閒言語，何為道出哉？」（《二程遺書》，卷18）退溪玩物之樂可由他對杜甫詩的不同體會看出：

夫詩雖末技，本於性情，有體有格，誠不易而為之。〔……〕故古之能詩者，千鍛百鍊，非至恰好，不輕以示人。故曰「語不驚人死不休」，此間有無限語言。⁶¹

他並接著說：「不獨學詩，凡學皆然。」一方面退溪肯定伊川所輕視的「閒言語」之中「有無限語言」，這是深解詩所追求的正是有限文字中的無限性；另一方面，他體會到詩藝的「千鍛百鍊」的工夫也正是聖學的工夫。退溪留下兩千零一十三首詩，⁶²比朱熹更多，其中有七百首寫於六十

58 此文收於《朱子全書》，第27冊，引文見頁564，陳榮捷亦有短文〈畫人朱熹〉，值得參考，收於《朱子新探索》，頁741-746。

59 《朱文公文集》，卷75，《朱子全書》，第24冊，頁3608。

60 前揭書。

61 《退溪先生文集》，卷35，〈與鄭子精〉，《增補退溪全書》，第2冊，頁206上-下。

62 王甦：〈退溪的詩學與詩教〉，《退溪學論集》（臺北：文史哲出版社，1992年），頁65，註16。

一歲到七十歲，⁶³亦即其學問大成之期。王甦認為此期多產，「蓋因陶山書堂落成，得遂巖棲之願，且有藏修之所，造道益深，而功夫益密」。⁶⁴

「千鍛百鍊」就是不間斷的用功。退溪在第十〈夙興夜寐箴圖〉說明云：

蓋〈敬齋箴〉有許多用工地頭，故隨其地頭而排列為圖。此箴有許多用工時分，故隨其時分而排列為圖。夫道之流行於日用之間，無所適而不在，故無一席無理之地，何地而可輟工夫？無頃刻之或停，故無一息無理之時，何時而不用工夫？⁶⁵

這裡指出不論在何時何地都不停止的工夫，時間和空間是工夫的感性條件。退溪的聖學由形而上的〈太極圖〉出發，以工夫的具體實踐作結。這和他選擇以佔據空間、訴諸視覺感官的圖的形式來再現聖學，是相互呼應的。「存天理、去人欲」的生死決鬥的模式不是理想的工夫鍛鍊。理想的工夫鍛鍊是玩而樂之，樂而玩之。退溪自謂：

十九歲時，初得性理大全首尾二卷，試讀之，不覺心悅而眼開，玩熟蓋久，漸見意味。⁶⁶

退溪在詩藝中體會到的不只是工夫，尚有義理。作為詩人的退溪豪邁不羈、瀟灑奔放，可比東坡。所作豪飲之詩，令人驚喜。在〈和陶集飲酒二十首〉中，退溪如此寫醉中氣象：「我欲挾天風，遨遊崑崙山。區區未免俗，至今無足言。前有百千世，後有億萬年。醉中見天真，那憂醒者傳。」（其二）⁶⁷「酒中有妙理，未必人人得，取樂酣叫中，無乃汝曹惑。

63 王甦：〈退溪詩的心路歷程〉，《退溪學論集》，頁215。

64 前揭書，頁222。

65 《增補退溪全書》，第1冊，頁210下-211上。

66 《退溪先生言行通錄》，卷1，「學問」，《增補退溪全書》，第4冊，頁23下。

67 〈退溪先生文集〉，卷1，《增補退溪全書》，第1冊，頁71上。

當其乍醺醺，浩氣兩間塞。〔……〕」（其十八）⁶⁸又如〈十一月夜陪聳巖先生月下飲酒杏花下用東坡韻〉：「臨流對酒高興發，萬斛閒愁如沃雪。」⁶⁹和〈三月三日雨中寓感〉：「古學未傳皆末士，淳風猶在祇村農。呼兒且進杯中物，澆我平生襞積胸。」⁷⁰則寫酒興昂揚的神態。最可觀者是下面〈題龍壽寺〉的詩句，寫酒醒的氣象：

晚過龍門醉似泥，頽然僧榻我為誰？
覺來神骨清如許，政是東山月上時。⁷¹

退溪善飲而不累於酒，縱酣醉如泥，酒醒時神清氣爽，胸中光明磊落與東山上的明月正好相互輝映。如此灑然自在的退溪在其他詩中亦嘗流露遊仙思想與色彩，⁷²亦不足為奇。另一方面，詩藝爐火純青的退溪自然能夠深刻體會到藝術工夫和道德工夫的相通之處。

陸、結語

理學傳統中以朱子學者最喜製圖以說理解書，除了朱熹本人製作過許多圖，⁷³最可觀者即程復心的《四書章圖》。在這本書的幾篇序文中，趙孟頫〈序〉謂此書之圖可「使學者一覽而盡得」。⁷⁴元明善〈序〉認為「深有補於初學」。⁷⁵臧夢解〈序〉云：「以文公之言驗林隱之圖，見者易曉，卓然有補於世教矣。」⁷⁶袁桷〈序〉亦言：「新安程子見取《論》、《孟》、

68 前揭書，頁72下-73上。

69 前揭書，頁77上。

70 前揭書，頁70上。

71 〈退溪先生文集外集〉，卷1，《增補退溪全書》，第2冊，頁545下。

72 參考王甦：〈退溪的醉夢詩〉，《退溪學論集》，頁115。

73 陳榮捷：〈朱子之圖解〉，《朱子新探索》，頁360-366。

74 朱彝尊：《點校補正經義考》，林慶彰等（編審）（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1997-1999年），第7冊，頁595。

75 前揭書，頁596。

76 前揭書，頁601。

《中庸》、《大學》之書，切於吾身者析而為圖，以輔翼朱子之教，抑亦使夫人知為學之敘。」⁷⁷上述學者幾乎都肯定圖的教學作用。由於朱子學特別重視教育，所以學規的編寫和圖畫的製作蔚為風氣。因其中飽含朱子學的思想，故不能純以形式視之。從朱子學派的製圖現象亦可看出，由於學派思想的分野，銘箴、學規、圖表等特殊文類形式亦可視為學派的標誌。◆

77 前揭書，頁602。

◆ 責任編輯：呂政倚。

引用書目

古代文獻

〔宋〕朱熹

1983 《四書章句集注》（北京：中華書局，1983年）

2002 《朱子全書》（上海：上海古籍出版社，2002年）

〔朝鮮〕李滉

1985 《增補退溪全書》（漢城：成均館大學校大東文化研究院，1985年）

近人文獻

丁淳佑

2006 〈朝鮮儒學中的知識與德性問題：以李滉、許筠為中心〉，黃俊傑（編）：《東亞視域中的茶山學與朝鮮儒學》（臺北：臺大出版中心，2006年）

王甦

1992 《退溪學論集》（臺北：文史哲出版社，1992年）

朱光潛（譯）

1981 《美學》（臺北：里仁書局，1981-1983年）

1989 《新科學》（北京：商務印書館，1989年）

李光虎

2005 〈從《聖學十圖》看退溪李滉的聖學觀〉，收於鄭吉雄（編）：《東亞視域中的近世儒學文獻與思想》（臺北：臺大出版中心，2005年）

周振甫（注）

1984 《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年）

林慶彰等（編審）

1997 《點校補正經義考》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1997-1999年）

洪漢鼎（譯）

1999 《真理與方法》（上海：上海譯文出版社，1999年）

高亨

1979 《周易大傳今注》（濟南：齊魯書社，1979年）

郭紹虞（編）

1980 《中國歷代文論選》（臺北：木鐸出版社，1980年）

陳昭瑛

1990 〈詩與歷史：維科《新科學》中的詩學〉（未刊稿）

2000 《臺灣儒學：起源、發展與轉化》（臺北：正中書局，2000年）

2005 〈清代臺灣書院學規中的朱子學〉，《臺灣與傳統文化》（臺北：臺大出版中心，2005年增訂再版）

陳榮捷

1988 《朱子新探索》（臺北：臺灣學生書局，1988年）

榮震華（譯）

1994 《基督教的本質》（北京：商務印書館，1994年）

ADAMS, Hazard (ed.) (阿當士)

1971 *Critical Theory Since Plato* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, INC., 1971)

AUERBACH, Erich (奧爾巴哈)

1959 "Vico and Aesthetic Historicism," *Scenes from the Drama of European Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1959, 1984)

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (黑格爾)

1975 *Aesthetics*, tran. T. M. Knox (London: Oxford University Press, 1975)

VICO, Giambattista (維科)

1988 *The New Science of Giambattista Vico*, trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca and London: Cornell University Press, 1988)

WIMSATT, William K., Jr. and BROOKS, Cleanth

1957 *Literary Criticism: A Short History* (New York: Alfred A. Knopf, 1957)