

國立政治大學宗教研究所

碩士學位論文

不可見的真實：道教田野與自我書寫的映照
Invisible Reality: The Refelction between Daoist Fieldwork
and Self Writing



指導教授：謝世維博士

研究生：吳宜桔撰

中華民國 107 年 7 月

中文摘要

在道教田野中，重複著觀看與採集的過程，最終如何讓這些材料，透過書寫，呈現田野中不可見的真實，是道教田野書寫者永恆的追求。本文首先提出道教田野書寫的五個探問，再深入探究田野中的「真實」如何定義，並且針對道教田野的五個特質和書寫表現進行討論。最後以「道教田野書寫者」的身份出發，探討「敘事」在道教研究上的意義。

本文的結構，以古典音樂的結構做為藍圖，訂為五個篇章。正如同古典音樂每一個樂章皆有一個風格獨特的曲式，而每個曲式都包含了主題與變奏，本文的每一個篇章，皆採用一種風格獨特的文體（包括論述體、報導文學體、書信體、詩體、自傳體）來呈現。

關鍵詞：道教、田野、敘事

目次

第一章 道教田野書寫的探問	5
第一節 能不能暫時將「系統」遺忘	7
第二節 是不停地書寫讓「田野」發生	9
第三節 作品生成讓人身不由己	11
第四節 「變奏」讓想像成真	16
第五節 起飛吧！讓作品的生命隨風飛揚	18
第二章 在田野中定義真實	22
第一節 「定義」是烙在靈魂上的深刻印記	24
第二節 詩人與真實	27
第三節 在「如實紀錄」的真實幻境中	30
第四節 捕捉那一片永恆的光影	32
第五節 寫瑞士當代攝影家Jean Mohr	36
第三章 道教田野書寫的特質	50
第一節 致 Jean-Luc Marion — 道教田野中可見與不可見的交錯	51
第二節 致 Georges Canguilhem — 道教田野中的對立與整合	53
第三節 致 Marc Augé — 描繪細節讓真實顯現	56
第四節 致 Murray Stein — 道教田野中的象徵與藝術轉化	58
第五節 致 Karl Marx — 道士的價值	64

第四章 道教國度的旅程	66
第一節 旅人	67
第二節 會面	68
第三節 迷路	70
第四節 追憶	72
第五節 溫柔的微光	74
第六節 不斷啟程	76
第五章 自我映照出的道教田野	79
第一節 永遠的鄉愁	80
第二節 道教田野之海	81
第三節 我的文學啟蒙與道教田野書寫	83
第四節 道教田野之泉	90

第一章 道教田野書寫的探問



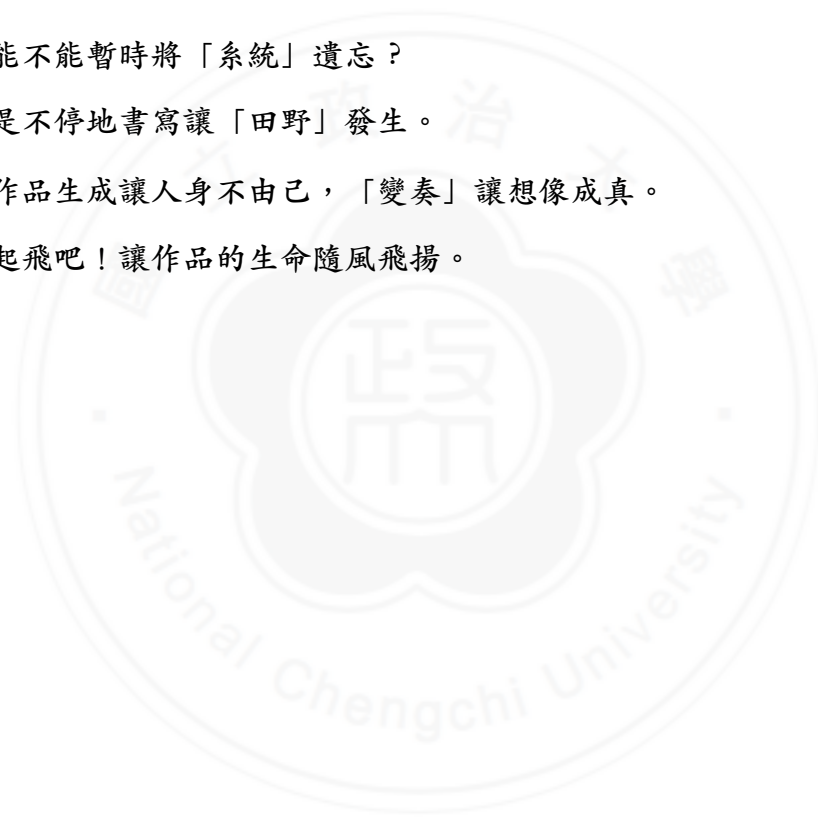
親愛的道教田野書寫：

能不能暫時將「系統」遺忘？

是不停地書寫讓「田野」發生。

作品生成讓人身不由己，「變奏」讓想像成真。

起飛吧！讓作品的生命隨風飛揚。



能不能暫時將「系統」遺忘？

在拉丁文中，intueor（直覺）的意義是「看」。無論東、西方，在古典思想家的文本中，總是存在著一種直觀的看見，而這種單純的可觸性，往往是圓滿知識的途徑。

在這個世界上，有些事物值得被一看再看，一想再想。它們共通的特質，就是讓每一個觀看者，在每一次的觀看中獲得新的體驗和感受。

每一件人、事、物，在觀看過程中，或深或淺地涉入我們的生命。值得被觀看的事物，以各種意想不到的方式，涉入我們生命的核心。它們廣大而深邃，就像滿溢恩典之泉，它們是創造力的本源。

過去五年對道教的研究與訪問讓我深信，「道教」就是這樣的事物。

如果稍加留意就會發現，當道教學者們試圖在道教各個面向，歸納出一些系統性知識的同時，也會感嘆道教的複雜度是如此難以凌駕。

我常為道教研究開展出的豐盛成果驚喜不已。在道教研究中，邏輯性的推敲，呈現道教歷史發展脈絡，而結構性的分析、歸納和解釋，為道教現象做出有價值的詮釋。

儘管如此，我有時也會感受到，結構分析與邏輯推演的背後，似乎帶著某種沈重的調子。因為，這種「看」道教的方式，比較像是一種對已發生的、已創立的事實的反省，好似站在日落之處回顧以往，注定帶有某種迫近黃昏的感受。

另一方面，在做系統性的分析的同時，往往會犧牲掉某些不是以系統歸納為目的的觀點。當前道教研究慣用的思考結構，像是一個模具，只能鑄造出符合某種形式的作品。

有沒有可能，讓「道教」僅僅是一個不具系統性，在時間軸上，呈現非線性發展的變動體。用一種創造性的態度，容許道教研究保有不同的結構與面貌，開展另一種「看」道教的方式。

對應不同的「看」道教的方式，在道教田野的資料採集上，也有不同的成果，在「書寫」道教的姿態上，也可以發展出不同的面貌。



是不停地書寫讓「田野」發生

在學術的旅程中，開始探問「道教田野」知識是什麼的同時，我首先想像「真理」的樣貌：

廣大無垠的宇宙，背後有一個主宰者？

井然有序的動態，遵循統一萬有定律？

複雜的場域，包含各種現象，卻蘊含某些脈絡和系統，等著我們去描述？

寧靜而深邃的星空？

清晨空蕩蕩而寧靜的街道？

我想，真理更像是一座一望無際的森林？

在森林中，每一個角落都有意想不到的生命體。這些生命體無時無刻不在變動和遷徙。每一個生命，有他過去的歷史，卻也有未來的趨向。

每一個獨立個體，擁有自己的獨特性，卻又彼此形成一個或大或小、相互牽動的網絡。季節變換、日昇月落，生命的蛻變與傳承，訴說一個自然韻律的動人故事。當然，也有逃離自然規律的小小例外。

一場叛逆的冒險，節制地失控著。突變！DNA的變異遵循一條不尋常的路徑。為了要替生命尋找出路，掙扎中奮力地吶喊，為生命圈保守住物種的多樣性。

微觀世界中，電子脫離了原子的軌道，能量瞬間綻放，卻又與環境守恆。巨觀世界中，彗星脫離軌道而隕落，為了讓星系完美生成。一場森林大火，燃燒中帶來重生與希望。毀滅中的生機，壓抑中的復甦。

道教的世界何嘗不是如此？

如果描述了一個道教田野的靜態系統，是否還能描述一個動態系統？如果掌握了一個道教田野中某件事物的歷史發展，是否代表它和其他事物放在一起的時候，不會是另一個歷史圖像？

如果用線性幾何來描述一個田野空間，空間裡的同一個現象，被放在非線性幾何空間中時，還會有同樣的性質和定義嗎？在錯綜複雜的道教田野中，如果採取一種完全沒有任何系統概念的視角，為了追尋那更貼近原貌的田野書寫，設法在一個動盪而顛簸的板塊上立足，努力站穩腳步，發出那獨一無二的掙扎與吶喊，又會開展出怎樣的千萬種姿態？

有沒有可能，所謂的「道教田野」根本不存在，只存在一種抽象的「道教田野」描述。而書寫道教的人，存在的目的，並不是要找出「道教」範疇中，各種元素和現象背後運作的原則或結構，而是沒有明天地奮力描繪出「關於道教，我們可以說的那些東西」而已。

作品生成讓人身不由己

Jacques Derrida在回憶自己的寫作時，曾用了很美的「力與意」的意象來形容。

我使用該詞所含的新意義，因而它既危險又令人不安。它不知往哪兒去，沒有任何智慧能使它避免急速衝向它建構的意義。¹

身處在一個田野中，當下必須做很多的決定，這些決定表面上看來似乎是跟隨自己的意志，有時候，卻是無數個身不由己的決定。

首先，到底要涉入田野多深？站在高處的看台上默默觀察，還是混入儀式展演的人群中，高調地舉起攝影機拍攝？

保持一個不確定的距離，還要設法立足。立足是為了選擇一個觀看的方式。到底應該把感知的焦點對準哪裡？

在同一個田野中，視覺上、嗅覺上、觸覺上、聽覺上感知的空間，無論在大小、內容與功能上，都可能展現出不同的事件。應該要把關注力放在哪一個？假設選擇了視覺，那又應該將視線焦點放在何處？如果鎖定了一個焦點的事件，應該要在怎樣的程度上，投入自己的專注力和情感？應該採取一種漠不關心的淡然，還是要積極用意義將視線中的觀看填滿？

沒有任何智慧可以避免田野中的感官材料，讓田野觀察者的意識，急速衝向它建構的意義。沒有任何力量可以阻擋田野中的事件情境，在田野觀察者的記憶中，冒失卻真實地映照自我。

¹ Jacques Derrida, (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.

在資料的採集上，無論是現實或非現實的因素，有更多的身不由己。收音設備放置地點的限制、破壞田野情境的顧慮、電池與記憶卡耗盡（這是最不可原諒的罪過）、書寫筆記的速度限制、內在回憶的衝擊，不忍心用相機獵捕而錯失良機、禁忌與良心上的恐懼、觀點與焦點的迷失、內在突然升起的狂喜。

田野瀰漫的每個角落，一直是現實的美學幻覺。採集田野資料隨時有一種安靜的不安，生命中的每一刻似乎都是那決定的瞬間。
難道不就是因為那些獨一無二的瞬間造就了生命？

究竟有沒有那被珍藏下來的一刻？
而珍藏的意義，似乎表達了那一刻將永不再來。

一種對於田野敘事上的渴求，是田野敘事者永恆的喜悅與焦慮。

用一種敘事，讓一群人在某一種程度上獲得一個或深或淺的理解，是一個難解的奧秘。理解可以是一種記憶的再現、一種同情和憐憫、一種情感的觸動，或者是一種難以企及的親愛相連？

田野敘事者必須熟稔和善用各種技巧，盡力創造並掌握對方的理解，然而，田野敘事者的心中明白，對方究竟理解了多少，具有一種不可掌握性。

學術論文是一種語言、藝術是一種語言、科學與數學是一種語言，另外還有文學的語言、電影的語言、聲音的語言、肢體的語言..... 在每一個時空中，田野敘事者的心中，藏著一個獨一無二的表達。它擁有無限的豐富性，如果一旦錯失，就再也無法找回來。

敘事的人總在焦急地等待回應。

如果有一種表白，永遠無法得知對方的回應，那麼敘事者的一切表達，對於敘事者而言，仍然算是真實存在的嗎？

敘事的渴求，儘管是永恆的焦慮，卻也是極大的喜悅和自由。

歐洲的文學發展史，儘管只有短短幾世紀，文學內部卻蘊涵了某種強烈的解構力量。歐洲文學的精神，不僅僅表現在藝術性上面，更重要的是，文學在歐洲歷史上代表某種非宗教的、世俗化的建置，它在一種霸權之中，竭力掙脫掉某些不公平的束縛。

文學，即寫作與說話的自由。²

這一點在全世界都是根本性的。

格式、文體、風格上的要求，往往深深影響著內容的傾向。一個完全自由的敘事前提，給人一種虛無縹緲的印象，甚至有人假設，完全自由的書寫，終會導致一個毫無脈絡的結果，難登大雅之堂。事實上，許多思想家和科學家的經典之作，皆始於一個全然自由不羈，甚至有點荒唐的開始。

詩人們為了達到比一般經驗更深刻的真理，會以一種原創、合成的方式使用語言：自許多不同角度來捕捉無法掌握的客體輪廓，並置意義不相容的文字（老文法學家們稱之為矛盾修辭法oxymoron）於其中。³

² Roland Barthes, (1970). *L'Empire des signes*, Genève: Skira, p. 27.

³ Claude Lévi-Strauss and Maurice Olender, (2013) . *Nous sommes tous des cannibales*, Le Seuil, pp. 161-162.

事實上，自由書寫容許了多元性的變異。這些變異，透過各式各樣經常矛盾的意象，讓人能夠感知一個無法被直接描述的結構。自由書寫也帶有一種衝向結構意義的機動性，是一種表達的動能，帶有一種敘事的爆發力。

一旦拋出一個敘事性的表達，其中蘊含的新意義，就是一個令人興奮又不安的冒險。無法預期它的去向，沒有任何智慧或力量，能阻擋它急速衝向它建構的新世界。

如果一個想法最初並不荒謬，那它就沒有發展的希望。 — Albert Einstein

萬物之始，都是一個難以言喻、超越邏輯、打破對立、需要一連串巧合和奇遇來成就的過程。它帶有某種奇蹟性和恩典性，它需要時間慢慢累積和證明。

一朵花的綻放是如此，一個生命的孕育是如此，人與人的相遇是如此，一個事件的發生是如此。作品的生成何嘗不是如此？

我們總是慣用一種線性的方式，去思考一個作品的生成。大家總是期待著，人文學者在進行文獻研究和田野觀察之後，使用學術語言來詮釋、整理並討論現象背後複雜的脈絡，最後發展成一套精緻的理論架構。在大家的想像中，物理學家在觀察與實驗中，借用數學的語言，來呈現現象背後單純、簡潔的自然法則，並試著理性地解釋背後的成因。

一群哲學家 and 科學家的傳記和日記，描述了他們的思想學說和理論定律的生成過程，也顛覆了一般人的期待與想像。我開始檢視這些過程。

我發現，大部分重要的近代物理學理論，都是藉由夢境或直覺性的靈感，進入科學家的腦海。最初，科學家都對這些天外飛來的靈感，抱持著困惑

和懷疑的態度。他們抗拒、他們掙扎、他們失魂落魄，由於害怕這些訊息，將他們累積了半輩子的聲譽和成果毀於一旦，但又難以抵擋從靈魂內在湧出的探求的慾望。

他們拋開邏輯，嘗試了一連串荒謬的實驗，結果對應的現象在巧合中一一浮現。他們勇敢的嘗試獲得了寶貴的經驗，那些無法用言語解釋的真實，

有時在數學語言中找到了一個象徵式的表達，有時是圖像語言，有時是宇宙某個角落的影像。這些理論的儘管難以被理解，它們的價值卻光彩奪目地讓人無法否認。

創新不是由邏輯思維帶來的，儘管最後的產物有賴於一個符合邏輯的結構。

— Albert Einstein

我很喜歡一再玩味Heisenberg與相對論的作者Albert Einstein在1926年的一段對話，他們深入討論了「觀察」與「理論」之間的關係。

Einstein曾經問Heisenberg：「難道你真的認為，只有可觀察量才能發展成物理理論嗎？」

Heisenberg回答：「是啊。你在發展相對論的時候，不也是這樣想嗎？你說，絕對時間無法被觀察，所以並不存在。」

Einstein回答：「我承認，把實際觀察到的東西記錄下來，是一件很有啟發性的事。但是，依我的觀察，我們不該只靠這些可觀察量來建立理論。實際上，我的發現正好相反，理論決定了我們能夠觀察到的東西。只有理論，或者說自然定律，才能使我們在捨棄感官的情況下，推論出自然界的基本現象。」

那一年，Einstein是47歲，而Heisenberg才剛滿25歲。

「變奏」讓想像成真

歐洲古典樂無論在作曲或演奏上，都是一種形式講究、結構嚴謹的音樂。二十世紀歐洲古典樂變奏曲，是一個特殊的曲式結構。每一首變奏曲都有許多個樂章，在每一個樂章當中，以一個特定的主題為藍本，運用不同方式，在和聲、旋律、對位、節奏和音色上進行變化。為了達到極致的變奏，作曲家往往刻意採用不同樂理系統的概念，例如：印度音樂的節奏模式Tala、土耳其音樂的節奏模式usul，將原有古典樂中的系統和形式打破後再造，達到變奏的極致。

在過去道教田野的書寫中，強調某種結構性的呈現，文字與意義常常是一個整體，是表達的主體。然而，在書寫的形式上，儘管有一種大家公認的學院派形式，在形式的表現和功能方面上，卻長期被人忽略，頂多只是附屬於作品的風格之中。

結構的可塑性，遠不及整個意念的可塑性空間那麼大。我們腦子裡有太多的東西，卻缺乏足夠的形式。⁴

不同形式的道教田野書寫，儘管帶給人不同的觸動和理解，卻鮮少有人專門就不同的書寫形式進行敘事性的實驗，或者採用一種跨領域的觀點，將原有道教研究中的敘事系統和形式打破之後再造，達到新形式表達不同面向成果的極致。

我開始思索，有沒有可能，讓道教研究或道教田野的書寫中，文字、意義和形式成為一個整體？讓它們三者，同是一種表達，也是一種風格、一種創造？

想像一個融合「主題」與「變奏」的道教田野故事。

⁴ Gustave Flaubert, (1963). *Préface à la vie d'écrivain*, Paris: Seuil, p. 47.

「主題式」的寫法講求以如實記錄來呈現道教田野的觀察，並試圖整理出道教歷史的發展脈絡，歸納出系統性的特質。「變奏式」的寫法是一種更直觀式的探險，在「敘事結構」和「敘事話語」兩個層面上進行變奏。

在「敘事結構」方面，刻意改變對研究對象發問的方式，將一般慣用的敘事結構加以打破或變形，形塑出一個創新結構，在新的結構下發展另一種道教田野敘事，拓展道教書寫的深度和廣度。

在「敘事話語」方面，採用各種文學書寫技巧，用不同的文字風格，盡可能擴展道教書寫極致的可能性。在形式變奏上，借用跨領域觀點打破原有的書寫形式：文學觀點、紀實攝影與紀錄片觀點、精神分析觀點、劇場理論觀點、近代物理學觀點等。

讓我們把各領域對知識和真理的描述方式，和作家的某個書寫技巧或巧思擷取出來，濃縮在一枝箭裡，射入田野書寫的某一個概念群聚之處。

讓這支帶有創造力的箭，瞄準某個道教研究的靶心，正中目標之後，以它為中心，放射出一個創新的變形和表達。

我希望這支箭，不但可以射入了道教田野裡蘊含的重要內涵，也射入道教研究者和道教研究讀者的心田，產生某一種觸動，使更寬廣、更自由的道教書寫方式，在廣大的人文田地裡深植而成長。

起飛吧，讓作品的生命隨風飛揚

就在我連續數日反覆苦思，應該用怎樣的敘事方式，來訴說我過去三個月來，在道壇田野中受到的衝擊與感動，影響我至深的英國作家John Berger離開了世間。

Berger的存在，一直是我寫作的泉源之一。他耐人尋味的敘事風格，常常流連在我腦海。

在寫作的空檔，我喜歡將目光投向窗外的遠方，彷彿自己真的能夠遙望Berger在法國鄉間的家中伏案寫作的身影。

我們的知識和信仰，影響著我們觀看事物的方式。

我們凝視的，從來不只是事物本身。我們凝視的，永遠包含了事物與我們之間的關係。 — John Berger

當一個敘事者發自靈魂深處，對某個人、某群人、對世界做了一個獨一無二的表白，卻無法掌握這樣的表白能夠獲得多少的理解和觸動，這就是道教田野書寫的本質，也是田野書寫者不得不面對的宿命。

無法掌控有時是一種不自由，有時候也暗示了一種創造性的可能性。儘管有一個不可掌控的結果，在書寫和創作的時候，還是可以追求和體驗內在最寬廣的自由。

田野書寫者必須在自己與讀者之間，拉上一條布幕，將自己隔絕於紛擾瑣碎的日常看法之外。唯有掙脫一切束縛，全然的真誠與勤懇，加上對敘事和表達的熱忱，才能保證田野書寫者履行自己的創作天命。

Roland Barthes有時後會刻意用scripteur（文字書寫者）一字來取代auteur（作者），因為auteur在語源上與autorité（權威）有關聯。他認為，書寫的人，儘管對於敘事傳達的精確性做了最用心的掌控，文本的意義還是開放的未知。

認真的翻譯者或許會努力嘗試追溯文本的原意，然而，從某方面來看，追溯文本原意的嘗試是徒勞的，我們不能在作品的源頭中尋找意義，意義只存在於讀者帶領文本抵達的目的地之中。將一個固定意義強加到文本頭上，就限制了文本多重意義的可能性。

作者死時，就是讀者誕生的時刻。 — Roland Barthes

其中一個經典的例子就是Roland Barthes的《戀人絮語》⁵，在作品中使用了一種帶有個人特色的發散式敘事，讓整部書讀起來，好像由不同的文字碎片組成，卻讓每個碎片徹底地

表達自己，使讀者更深刻地感受一種全面性的光暈。這種以語言來表達語言的嘗試，也可以運用在道教書寫上。

Lévi-Strauss曾經借用量子物理學的語言，來呼籲人文學科的學術書寫者，讓這兩種看似矛盾的書寫方式，得以公平的並存，對於人類文化的發展有莫大的重要性⁶：

只有同時運用波和粒子的意象，才能讓我們了解同一物體的各種特性。正如人類學家們，只有透過對許多彼此矛盾、且經常與自身衝突的信仰、習俗和體制的敘事，才能塑造出「文化」這個普世人類現象的觀念。

⁵ Roland Barthes, (2015). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Le Seuil.

⁶ Claude Lévi-Strauss and Maurice Olender, (2013). *Nous sommes tous des cannibales*. Paris: Seuil.

身為當代道教研究者，我感受到一種必要性和迫切性，讓道教田野書寫有「一種語言以上」的敘事。道教書寫的語言，無論表面上看來是否矛盾、不相容，皆有存在的價值。

道教田野「變奏書寫」的其中一個意義，就是藉由各種創新和嘗試，提出「一種語言以上」的書寫。目的是希望，道教書寫中不同的書寫語言，可以獲得公平的對待，在探討道教研究的場域中，也可以同時被採納。

在我們所處的時代，越來越多人說，想像與現實有一段差距。原本所憧憬，付出代價真實經歷之後，發現它並不如原先預期的好。心中所嚮往的，有時候沒有必要真的去追求...

這樣的論調表面上看起來有它的合理性，但是，仔細深究，就會讓人感受到一種深沈的匱乏與悲哀。首先，這個說法反映出，人已經漸漸失去信心，甚至遺忘了，自身在生命中的創造是主動的而非被動的。想像與憧憬，是一切美好事物的開端，然而，那個美好的境界，並非一個已經存在的客觀事實，像一道煮好的菜餚，只待我們去品嚐。

一個境界或事件的生成，是動態而開放的，它等待著參與的人發揮潛能去創造。沒有主動創造的過程，無法映照出一個作品的美好。

即使是最瘋狂的幻想，都是人類心智的產物，是世界的一部分。在人類從外部來認識世界以前，是由自己的內在凝視世界的某些真實，同時相信所從事的都是純粹的創造工作。⁷

⁷ 同上

創造的開端，總是充滿了前所未有的困惑和挫折。它絕對不是一條大家都讚賞的平坦大道，甚至，它不能被稱為崎嶇，因為，那是一條從未有人開拓的道路，除了人類的想像與憧憬可以賦予它存在的意義之外，沒有人看到它的蹤跡。如果沒有人付諸行動、排除萬難來開拓，這條路根本不存在。

一個作品的價值，並不只是來自於創作者，也來自於每個時代的人，如何去理解、尊重和包容，甚至放膽讓自己的生命，與這個作品融合與交會，開展出帶有個人特色的詮釋。每個人能夠送給這個世界最好的禮物之一，就是真誠地展現真實的自我。從這個角度來看，每個人在人類文明的創造中都扮演了關鍵的角色，每個人對於每個作品來說，都是共同的創造者。

起飛吧！作品，起飛吧！我用謙卑的心情，獻上最衷心的祝福。
盼望有一天，每一個道教田野的敘事，都能自由地開展出自己的生命。無論這生命帶來的是美好還是幻滅，願世人珍視這作品勇敢的生命，讓她能有一片天空，自由地隨風飛揚！

一個人要仰望多少次，才能見蒼穹。
一個人要多麼善聽，才能聽見他人的吶喊。
多少生命要隕落，才知道那已故的眾生。
那答案，隨風飛揚，也隨風而逝。⁸

⁸ Bob Dylan, "Blowing in the Wind".

第二章 在道教田野中定義「真實」



在道教研究的殿堂裡，各種知識論的觀點，引導我們用特別的研究方法觀看道教。揣摩著如何用這些方式觀看道教的同時，我也不斷反思：「道教」能夠被人觸及嗎？「道教」知識的來源在哪裡？「道教」與「真實」的關係是什麼？道教研究如何與人、與世界相互影響，又如何與實際事物起作用？

這幾年來，我有幸訪問了幾位當代傑出的紀實攝影家、藝術家、劇作家、儀式專家、傳教士和宗教學者。我也仿倣前人對「真實」的追尋，展開一場朝聖的旅程，並且依循他們對「真實」的描述，在道教田野中尋找印證與對話，在觀看、敘事、隱喻、影像、訪談、記憶等方面深究，試圖打開一個更寬廣、更創造性的視野。

重複著迷失與尋獲的過程，讓我在觀察與反思中，累積了值得書寫的洞見，也不斷向我暗示，道教研究必須有一個更寬廣的敘事。

在道教田野中，在觀看、採集和敘事的過程中，如何定義其中的「真實」，一直是我永恆的追求。

幾年的追尋讓我確定，「真實」的定義，儘管可以在圖書館查到資料，如果缺少了「經驗」，就難以圓滿對「真實」的理解。在印度的傳統概念中，知識和智慧取得的途徑不同，一個來自於思辯，一個來自於生命經驗。思辯和經驗都是在追求「真實」的定義的路途中，不可或缺的部分，兩者同樣珍貴

下面五篇文字和影像，保留了我過去兩年間追求「真實」的生命經歷。正是這些經驗，打破了想像與現實的界線，啟發了我的道教田野觀看和敘事，讓我對田野中「真實」的認識，發展出更豐富的脈絡和更寬廣的認識。對我日後的研究和創作，產生了無可言喻的影響。

我原封不動地保留這些軌跡的原貌，作為一種紀念，也是我內心深處，向幾位可敬的人物，發出的最深的敬愛。

「定義」是烙在靈魂上的深刻印記

為「道教」下定義，是一個充滿挑戰和啟發性的任務。當代西方的道教學者，在與道教研究相遇的過程中，往往必須對自身文化根源進行一場革命性的省思，才能用更寬廣的視野來親近道教。

美國道教學家和文學家Stephen Bokenkamp，為了對「道教」提出一個一般性的定義，在著作中使用了十八頁的篇幅。⁹ 道教所呈現的發展脈絡、宗教現象和經典文本，在時間軸上橫跨了幾十個世紀，在空間軸上則涵蓋中國本土、中亞、東南亞各地，甚至隨著華人的移民和流動遍佈歐洲、美洲、非洲等地。佛教和儒家長期與道教的交涉，還有道教的跨領域交互影響，如：藝術、文學、音樂、語言、哲學思想...等，更使道教呈現一種無限擴展的開放性。

我們都曾經體驗過，為一個內涵豐富的概念或事物下「定義」，是一件充滿意義的工作。

被「定義」之物可能抽象而無形的，下「定義」的媒介卻可以有多種形式。我們最熟悉的定義媒介，是用濃黑的墨水，在雪白的紙上，映襯出優雅的字體。我們或許已經遺忘，某些特定的媒介，能夠在不同面向上，保留住文字與紙無法保留的內涵。

如果想要讓「定義」更完整地留存在人類心靈中，除了文字之外，還有其他不可忽視的媒介。聲音、故事、氣味、觸覺、圖像、味覺，都可能成為一個重要媒介，為事物或概念留下獨一無二的「定義」。

⁹ Stephen R. Bokenkamp and Peter Nickerson, (1999). *Early Daoist Scriptures*. USA: Univ of California Press, pp. 10-27.

埃及文字之神Teuth為埃及王Tamous發明文字時，曾經提出他心中的隱憂。如果人們認為，文字可以在紙上亙古不滅，那麼很自然的，留存在人類心靈和直覺中的內容，就會越來越單薄。

原本想要永遠保留的一切，如果在紙和文字的媒介上得到滿足，人們又何必謹慎地將它深藏在心中？

我們有必要保留每一種媒介對一個概念或事物所下的「定義」，讓世世代代對這個「定義」的印象，不只藉由紙上的文字而再現，也藉由各種媒介在靈魂上烙下深刻的印記，這是一件充滿恩典的奧秘。

古希臘哲學家亞里士多德的著作Περὶ ποιητικῆς《詩學》是西方文明第一部系統的美學和藝術理論作品，為美學和藝術領域中許多概念，奠定了基礎的定義。亞里士多德認為，詩的本質是藉著模仿反映現實，表現的類型決定了現實是如何在詩中反映。

「詩」來自古希臘文的ποίηω一字，它的原意很美，是「我創造」的意思。

如何為「詩」下定義？許多位古希臘哲學家，包括亞里斯多德等人，都曾為「詩」下過定義。事實上，對古希臘詩人來說，詩歌最重要的魅力所在，就是用幾個簡單的音符，伴隨著語言的韻律，創造令人難忘的效果。

在古希臘時代，詩與吟唱之神Apolo緊密相連，他總是隨身攜帶一把里拉琴。希臘的吟唱詩人Aoidos常以樂器伴奏，彈唱自己寫的詩篇。而這些詩歌演變成現今詩律中的各種押韻法，像是：抑揚頓挫、固定尾韻、母音韻、頭韻等。¹⁰

¹⁰ Hélène Péquignat, (2016). *Platon et Descartes passent le bac*, Humensis.

為「詩」下定義，如果無法保留住聲音或吟唱在詩中的巧妙力量，無法表達出「我創造」的意象，就很難真正將「詩」的內涵永恆地保留在人類記憶之中。

「定義」與探尋「真實」之間，有一種直觀的連結。道教田野是一座藏寶山，埋藏著永遠挖掘不盡的關於「真實」的寶藏。過去幾年，我在道教田野中經驗到的「真實」，展現在幾個特質上：轉化生命、映照自我、加深連結、撐起絕望的人、突破隔閡、帶來理解，「真實」是不斷生滅、是創造力和生命力的泉源、是幻滅之後永恆的喜悅…。

想要定義道教田野中蘊藏的「真實」，除了需要文字以外，還需要其他的媒介。藉由每一位熱忱的創作者和研究者，利用自由的媒介，盡力捕捉和保留道教田野中的真實，才有可能累積和開展出關於「道教」的定義。

而我深信，當代的道教研究者對於「道教的定義」的追尋，正如同古希臘哲人對於「詩的定義」的追尋一般，是人類文明中一個足以刻劃時代的旅程。

唯有藉著多媒介的敘事過程，不斷拓寬觀看和敘事的自由度與無限性，才能匯聚成一個足夠容納下「道教」的開放性定義。

而這個充滿奧秘的定義，是我們能夠送給後代最美好的禮物之一。它會在世世代代人類的心靈中，埋下意想不到的觸動和啟發，它會以一種意想不到的方式，不停地在未來人類的靈魂上，烙印下最深刻的印記。

詩人與「真實」

Goethe在《詩與真實》¹¹一書中，將一生熱忱寫作的美好，描繪得淋漓盡致。他將它們繫年編排、追憶重述。這個工作本該是一項充滿恩典、與「永恆」共處的工作，但他形容，這是一項充滿挑戰，向「真實」赤裸裸探問的工作。

起初，Goethe以為幫舊作補寫說明應該不難，但這工作很快就變得不容易，因為，一生歲月被一分為二：「有發表詩」和「沒有發表詩」的日子。「有發表詩」的日子是真實的，然而，為了填補那些「沒有發表詩」的「空白」，他努力舉出完整的例證，來證明自己對詩的心無旁騖。這些「空白」對歌德而言，是否也是「真實」的一部份？

在詩作面前，詩人並不存在……藝術的情感不帶有人格性，為了達到詩的藝術境界，詩人必須全心全意獻身於創作。對於詩人來說，過去的一切，並非真的逝去，而必須在他深刻的意識中，仍是活生生的，這樣，他才能夠真正瞭解，自己要做的究竟是什麼。¹²

詩是什麼呢？詩和「真實」相遇的時候，又是什麼呢？

詩人楊牧的回答是，「詩」是「真實」，無「詩」也是「真實」，因此「真實」才成為「真實」。「真實」是一生經歷體驗的集合。美和不美參合在一起歷歷在目，經過轉化提煉之後，將一切無論美與不美的，都取來照明。詩人一生的閱歷正是「詩」與「真實」的交織。

¹¹ Wolfgang Von Goethe, (1903). *Dichtung und Wahrheit*, Hermann Seemann Nachfolger.

¹² T. S. Eliot, (1982). *Tradition and the individual talent*. Perspecta, p.p. 19, 36-42.

我不禁自問，道教田野中的「真實」是什麼？這個問題就跟海有多深、天空有多廣闊一樣難以回答。然而，我們都知道，努力去探求「真實」各種可能的定義，盡力去看見「真實」的每一個面貌，讓心中產生越來越多對「真實」的洞見，對於一個在觀看和書寫田野的人來說，有多麼重要。

那永恆不會逝去的部分，在道教田野中被認出來的時候，竟是如此光彩奪目。對「真實」的認識越深，越能夠親近道教的某種無限性。

想像自己有幸身在一個千載難逢的道教田野現場。在目不暇給的展演中，手握著一個沒有廣角的鏡頭，我們應該將視野專注在何方？原先我以為，觀看的方式應該取決於人的角色和任務，到頭來我發現事情並非如此。

道與法的展演，融合了樂曲唱韻、戲劇武術、視覺藝術、人神合一等元素。它的空間概念，巧妙地對應到整個宇宙。道教田野中的某些元素，不經意地給人觸動，讓人感嘆五官的感知能力，竟是如此侷限又短淺。在大型醮典中，坐擁整個宇宙，是一種前所未有的富足感受，卻也令人迷失。我的視野專注的地方，總會如實地反映出我如何看待自己。

一個儀式之所以淋漓盡致的發生了它的功能，背後有許多的原因。它在人們的內在，產生了怎樣的影響和轉化，儘管可以歸納出許多共通性，也帶有很大的個人性。甚至有時候，我們無法預期，一個儀式在一個人身上會發生怎樣的觸動，如何撐住一個絕望的人，如何影響他往後的生命。這也是道教田野之所以無限廣大的原因。

許多次，我迷失在儀式現場的豐富性中，身不由己。我再也想不起來，自己的身份是什麼？自己的角色是什麼？我甚至不知道，自己從哪裡來，要往哪裡去。它是如此直接地穿越我的形體，透入我的內心，揭露那最真實的自我。

我毫不猶豫地按下快門，想在田野場域中，捕捉自我的樣貌。此時的我，不再是一位客觀的報導者，而僅僅是一位迷路的追尋者。

拍一張照片，就像在世界上某處找回一部份自己。— Eva Rubinstein

道教田野中的「真實」，永遠不會只有一種定義。它可以是某種撐住絕望、帶來轉化或映照自我之物，它總有意想不到定義，藏在經驗之中，也藏在直覺之中，等著我們去發掘。

對詩人Keats來說，「真實」是任何一件美好的事物。美好的事物，是永恆的喜悅。它更像一個純粹的信念，相信美好的存在與價值。它寬廣而奔放，給人帶來無限希望：

美好的事物，是永恆的喜悅：

它日益可愛，永不消逝。

它為我們留了一個幽靜的涼亭，

讓人睡得安康，美夢連連，

呼吸也輕巧。— John Keats

在Keats的心靈當中，美好就是真實，真和美其實是同一件事。喜悅，是一種深刻的感受。人天生的傾向不在於理解喜悅，而在於感受喜悅。對於思想家而言，思考真理是生命永恆的追求，Keats卻說，「感受」比「思索」更有益。寧可過著充滿感受的生活，而不要充滿思索的生活。

聽得見的聲音是美的，聽不見的聲音更美。

在「如實紀錄」的真實幻境中

英國作家John Berger曾說，孩童先會觀看和辨識，接著才會說話，因此「觀看先於言語」。他還提出觀看先於言語的另一種涵義：藉由觀看，我們確定自己置身於世界當中。我們用言語解釋這個世界，但言語永遠無法還原那個、圍繞著我們的真實世界。¹³

把某件事情儘可能描述清楚的同時，必定犧牲掉其他難以說清楚的細節，更何況是要以引導出系統性的敘事結構為目的。當我們嘗試以系統性的方式親近道教，道教的書寫一定只能代表道教的某個視角。它在某個意義上具有真實性，卻也有點失真。在近代物理學家的筆記中，常常可以發現類似的經驗。

在學習道教研究之前，我在學院接受了五年理論物理學的訓練。物理學家絕對無法輕鬆看待「如實紀錄」這件事。「如實紀錄」代表的可能是，觀察者不得不在某個時間點，從可能的視角中揀選出一個，卻同時影響了被觀察者與田野環境。

二十世紀的物理學家Werner Heisenberg用一個美妙的方程式告訴這個世界，我們永遠無法證明觀看與紀錄上的絕對客觀：

$$\Delta P \Delta X \geq h/4\pi \quad \text{Uncertainty Principle}$$

在量子的場域中，如果將客觀的第一屬性認定在某個時空特性上，如實紀錄是一件需要抉擇的事。如果越準確地掌握粒子的位置，就越難掌握粒子的動量。而位置與動量在量測上的誤差值，相乘之後，一定會大於 $h/4\pi$ 這個常數。

¹³ John Berger, (2008). *Ways of seeing*. UK: Penguin, pp. 7-8.

客觀表現在人類一廂情願認定的某個永恆不變的屬性。那永恆不變的屬性，應該設定在哪個面向，跟整個時代的整體意識、當代社會的信念、整體人類的情感傾向息息相關。

如果刻意遺忘自己受過的自然科學訓練，而從人文科學中科學的意義出發，那我是不是可以比較寬容自己在這方面的粗心大意。

只是，在拍攝道教田野的當下，還是會不經意地聽見Heisenberg在我耳邊的呢喃：「不要忘記，你正在改變田野。」

而我也忍不住反問自己，是不是應該像Heisenberg那樣，用一種創造性的描述方式，來說清楚道教學者影響田野的必然性，評估影響的程度，找出每次的觀察、紀錄、詮釋與田野敘事之間的微妙關係。

除非能夠找出一個觀測位置的方法，否則，「物體的位置」這個短句根本不成立。但在決定觀測方法的同時，也無可避免地影響了位置本身在觀測上的意義。 — Werner Heisenberg

捕捉那一片永恆的光影

2016.7 法國亞維農

2016年仲夏的某一天，意外收到一位瑞士朋友的邀請。我帶著《梵谷書信選》在巴黎里昂車站搭上TGV。閱讀梵谷的書信，閱讀他生命最後幾年在亞維農寫給世人的動人篇章，也閱讀窗外的風景。

四小時後我身在南法的亞維農中央車站。

4月3日

我正瘋狂埋首創作，因為繁花此時正盛，我希望能畫下普羅旺斯果園那無邊無際的愉悅美景。

4月9日

我又埋首創作，畫的還是開花的果園。我畫了一幅新的果園畫作，就和粉紅桃樹那幅一樣漂亮。那是一處笑桃樹園，細緻的粉紅色滿滿呈現。我手邊正在畫黃白花朵盛開的李子樹，和它錯綜複雜的黑色枝桠。我用了大量的畫和顏料，不過，我相信這花掉的錢不會白費。¹⁴

¹⁴ 1888年梵谷寫給弟弟西奧的信

從車站，開車一小時，就會到達遍佈葡萄樹叢的鄉間。放眼望去，土黃色的泥地，栽種著橄欖綠色的植物。夏日陽光自然映照的景致，梵谷曾經畫過。¹⁵

搖下車窗，植物的香氣撲鼻而來。我拿起攝影機，用手動模式調整了鏡頭，拍下一段八秒左右的畫面。同樣的場景，儘管相差了130年，梵谷用好幾張油畫紀錄過。

我思索著，我的影像，比起梵谷的畫，是否更忠實地截取了這一片風景？影像的生成，比起一張畫，加入更多物理性的成因。在同樣的場景下，連續拍攝好幾張影像，又連續繪製好幾張油畫，影像與影像之間的相似度，比起油畫與油畫之間，應該更高一些。

那是否也意味著，攝影比起繪畫，是一種更可靠反映「真實」的媒介？儘管畫家花在琢磨細節上的時間，往往遠勝過一張攝影。

10月8日

這片連綿不盡的鄉間土地真是貧瘠！這畫很難打底，尤其是如果你想表現的，是這片土地幽密細微的個性。不是把顏色畫得大致正確就好，而是要畫出普羅旺斯地區貨真價實的土壤質感。為了達到這個目標，我們得加緊努力，因為這些必須要捕捉到的特質在自然上是有點抽象的。

¹⁵ Vincent Willem van Gogh, Wheat Field with Cypresses 1889. Oil Painting 73 x 93.4 cm, The Metropolitan Museum of Art.

比方說，讓天空和太陽能展現出確切的力道，至關重要，讓焦乾黯淡的土壤，自然散發光澤感，以及隱約的百里香氣味亦然。

你一定會喜歡這裡的橄欖樹。今年我運氣不太好，沒能畫下這些樹，但我已決定再試一次。在橘色及紫藍色的大地以及一片寬闊的藍天下，這些橄欖樹呈現出細緻的銀色。我看過某些畫家所畫的橄欖樹，也包括我自己的，全都沒有呈現出這般效果。這銀灰色完全是柯洛的風格，而且更重要的是，這在過去甚至還沒有人畫過，但現在已經有別的畫家成功畫出蘋果樹及柳樹。此外還有不少葡萄園的畫作，畫出這裡的多采多姿之美。這地方有太多東西能讓我忙個不停。¹⁶

梵谷寫給摯友Emile Bernard的書信，道出了他如何為了捕捉這片風景，而馬不停蹄地忙碌。他提到必須加緊努力，才能描繪出土壤焦黑而散發光澤的質感，並且讓它現出天空和陽光的「力道」。他還極盡所能地，用視覺印象來描繪百里香的香氣，還有如何在橘藍相間的大地，呈現橄欖樹的細緻銀色。

除了在油畫的畫布上反覆琢磨之外，梵谷的生活也是一關關的磨練。他的書信常常不禁意地提及，他如何在買一頓餐和買油彩顏料之間，來回斟酌、舉棋不定。他是如何將生命的每一分、每一毫傾注在畫作當中，他是如何為了繪畫而滿懷希望、喜悅，最後又如何如何在精神病院，孤獨地舉槍自盡。

那片普羅旺斯的風景，在梵谷的反覆描繪之下，早已不只是過去歷史中被釘死的一張風景畫。而是一片活生生的，帶來深刻感動的園地。

¹⁶ 1889年van Gogh給摯友Emile Bernard的信

因為梵谷的畫作，讓這片土地，成為人們永恆的記憶，讓普羅旺斯的風景，真實地活在人們心中。梵谷的生命和創作，豐富了它的價值。



2016.7.26 法國亞維農

第一樂章

照片就是曾經，是回憶也有可能是夢幻。— Roland Barthes

在訪問後，瑞士籍的攝影家 Jean Mohr 拿起相機為我和他的兒子 Michel Mohr 拍攝肖像。他對我說：「拍照的時候，被拍的人物就像在演出舞台劇。你們倆個可不可以演出一對新婚夫妻，就像在舉行一場希臘婚禮？讓我拍下那美好的瞬間。」

我：我從七歲開始到十五歲之間，每天幾乎都在畫畫中度過。幾個月前，我開始拿起相機，從那之後，我就一直在思考繪畫與攝影之間的關係。對你而言，繪畫和攝影之間的關係是什麼？

Jean Mohr：我年輕的時候，在巴黎的藝術學院主修美術。寫生的時候，我的畫筆總是在畫布上來回琢磨。藝術學院的老師輕蔑地誇我：「技巧很好喔。」但是，我知道這是一個負面的評價，意思就是我的畫沒有靈魂。在那之後，我決定放下畫筆，拿起相機。

拍攝照片毫無任何琢磨的餘地，不到一秒的瞬間，我的猶豫還來不及染污它。照片抓住的瞬間，是多麼的純粹。它的純粹，幫我留住了時光，將它完全凝結在光影裡。

John Berger說：「繪畫是藝術家對事物表象的翻譯，攝影則是一種引用。」

我寧可引用這個世界，因為我害怕，看到美好事物的瞬間，會忍不住做出錯誤的詮釋。

我：為什麼你總是選擇用黑白照片來拍攝人物肖像？

Jean Mohr：因為我不想讓色彩奪走了人物臉上的情感。

我：相片(photo)和影片(film)之間的關係是什麼？

Jean Mohr：如果一張照片所說得比一段影片還多，那為什麼需要影片來說？當然，影片的運用是很重要的。我拍過幾部微電影和紀錄片。在我那個時代，一部電影的製作，至少需要四個人的團隊合作。但是，當我年事漸高，我已經太累，無法負荷四個人之間的調和與溝通工作。況且影片的拍攝，比起拍照，與拍攝對象之間需要更多的事前協調。所以，我選擇回到拍照，它單純地多。

重點是，在那關鍵的一瞬間，我有沒有在現場，拿起相機，準備好光圈和焦距，按下快門。

攝影家的特殊視覺不在於「看」，而在於適時在場。— Roland Barthes

2016.7.28 法國亞維農

第二樂章

Jean Mohr：Lucile，你會彈鋼琴嗎？

我：會彈一點。

Jean Mohr：妳可以為我彈一首曲子嗎？我的視力不好，耳朵倒是變得敏感。

我沒辦法把妳放在網路上的油畫看清楚，只好從音樂來認識妳，可以嗎？

我：非常樂意。雖然我很想為你彈德布西的月光，但是，我沒有背譜的習慣，你介意我彈莫札特的奏鳴曲嗎？那是小時候彈的曲子，所以背下來了。

Jean Mohr：當然。那時候你幾歲？

我：十三歲。

Jean Mohr：如果可以的話，我寧可一直用機械式相機來拍照。只是這十年來，我的視力一直在減退，我的身體也大不如前，甚至不堪負荷機械式相機的重量。我必須仰賴數位相機的自動對焦功能，來幫我把焦距調清楚。

如果有一天，我的眼睛完全看不到了，我想這一天應該離我不遠了... 我也不會停止拍照。

到時候，我會靜靜坐在陽光下，感受太陽的溫度，掌握它的位置。

用聽覺和嗅覺去察覺大自然的動靜，得到色溫和光影的各種資訊。

如果天空陰霾多雲，甚至起霧，那麼我要克服的技術性困難就會減少。

我還是可以捕捉人物肖像深藏的情緒。

我的心會幫我沖印底片，我的作品會在內在的視覺中，清楚地顯現。

我們居住之處，四處早已是現實的美學幻覺。— Jean Baudrillard

攝影家的身份，有一天，會在我生命的終點驟然消逝。但是，在那之前，我不可能任它改變。你知道，我們瑞士人是沒有退休的。不過，我想告訴你一個秘密，我覺得我可能活不過今年。或許明年，你再也見不到我...再也見不到攝影家Jean Mohr。



第三樂章

Jean Mohr：很抱歉，我一直那麼沈默。一般來說，我是一個健談的人。只是身體的虛弱和疲憊，讓我無法一直說話...

我：請別這樣說。能夠靜靜地坐在你旁邊，跟你共進晚餐，對我來說，已經是美好夢想的實現。

我：我是一位紀錄片導演。我常常迷失在「紀錄真實」與「虛構真實」之間的模糊地帶。不過，如果兩者只能擇一，我寧可選擇後者。因為，訴說我眼中凝視的美好，才是我拍攝真正的意義。

Jean Mohr：過去，我曾經以一種接近田野調查的方式，參與並紀錄山區農民的勞動，也紀錄過充滿理想的鄉間醫生，和戰後的難民生活。雖然，我終其一生住在瑞士日內瓦，大部份時間，我都為了調查和拍攝旅行各地。

「影像不應該就是一種紀實嗎？」沒有參與過拍攝的人，才會這樣說。有時候，我問自己。應該保持怎樣的距離，才能對拍攝的對象不產生情感，才能不看透他們的內心，他們的渴望和恐懼。然後，保持著一種淡然的態度，記錄一種客觀的真實。

我發現，這是不可能的。一個人不可能控制自己的真心。如果你的內心湧出了愛與慈悲，它們是如此強烈，排山倒海而來，你要如何抵抗這股清泉？

影像的訴說方式，不像語言那般，我們不可能用舌頭拍照。如果勉強說，影像近於詩。影像或許可以這樣言說，那樣言說，但終究它是一種光影文本。

一個畫面，就能訴說一生的故事，當然，它開放了許多自由想像的空間。這是影像的本質，也是它的魅力所在。至於真不真實？也沒那麼重要了。

我主張所有的真實，無論是你的真實或所有人的真實，都確實存在。但在所有這些真實的背後，卻只有一個真實，那就是根本沒有真實。— Mary Flannery O'Connor



2016.7.23 法國亞維農

第四樂章

[影像和文學] — 《假如每一次》

Jean Mohr：五十五歲那年，我實現了一個很美的夢。我和我的摯友，英國作家John Berger合著了一本書，叫作《另一種影像敘事》(Another Way of Telling)。我首度在書中發表了一個影像文學，它的標題是《假如每一次》(If each time)。我捨棄了文字，單純用四十頁，共一百五十張的相片，來說一個虛構的故事。

這些照片是我年輕的時候，在伊斯坦堡，南斯拉夫和突尼西亞旅行時拍攝的，還有一些是我和John Berger的親人和朋友。我將這些影像，完全打破時間上的排序，建構了一個女人的生命故事。

雖然，我不確定大家究竟讀到了什麼，當然，每個人的回答一定不同。這部作品顛覆了當時代將「攝影」定位於「紀實」或用作「民俗研究」的風氣。John Berger為我的作品，做了很多哲學性的詮釋，引發了1980年代歐洲對「攝影」的新思潮。

每一個觀看的動作裡，總有對意義的期望。觀看的人，也許會在事後解釋，但早在这之前，事物的外貌，對觀看的人來說，就已存在著某些意義。透過搜尋，這些意義一一顯現。那些被看見的，正是外貌與搜尋的共同成果。

— John Berger

Jean Mohr：有沒有可能，讓影像漂浮於意義之海，而不凝固於一處。讓每個人都從影像中，閱讀到自己的詮釋。就像一面鏡子，反射出個人的記憶，夢

想，愛情與渴望。讓每一次的閱讀，就像坐上一條小船，不斷航向內心，探尋內在那片蔥鬱的雨林地。

我想，這就是文學的意義。而以影像做為一種文學的表述，事實上，是非常貼近人心的敘事方式，這也是我所嚮往的，那種毫無拘束，自由擴展的心靈活動。

影像，就像漂浮在意義之海裡，從不凝固於一處，而圖說這類的附註文字就像錨，讓原本隨風飄蕩，任人滑動的影像意義，得以被釘死在固定一角。

— Roland Barthes

我：可以談談你和John Berger的合作和友誼嗎？

Jean Mohr：John Berger是一位偉大的英國作家，定居在法國鄉間。他原本年輕時在英國任教，為了專心創作，他放棄了教職。雖然一度入不敷出，但是，他過著極簡樸的生活，他的作品也因此如泉水般，源源不絕地湧出，潤澤了這個世界。從此之後，他的生活也再也沒有匱乏過，無論是心靈或物質。

1962年，我遇見他的時候，我還只是一名沒沒無聞的攝影師，他卻已經是受人敬重的文學家。在合作的初期，我希望版權的收入，可以只拿少部分，但是他堅持要跟我一人一半。我可以說，以他的才華洋溢，是我負欠他甚多。

John Berger永遠都在關注著政治與弱勢，那是他作品中永恆的關懷。我很榮幸，和他合作的五本書，現在都在全世界各地流通。我印象最深刻的是，1966年我們花了一個月的時間，跟隨一位懷抱理想的醫生進入比利時山區行醫。我們近距離觀看和紀錄他每日的行程，還有他在農村裡所面臨的道德上和精神上的考驗。這個作品成為日後的《A Fortunate Man》。

文學家與攝影家之間發自靈魂的合作是很罕見的。(The spirit of collaboration is rare between a photographer and a writer.)

直到今年為止，我和John Berger的合作剛好滿五十年。過幾天，或許我會收到我們合作出版的新書，書名就叫作《約翰·伯格與尚·摩爾五十年紀念本》。我與其他人的合作，從未達到過如此和諧的層次。我們在創作上的和諧，就像日月星辰的運行，從未間斷。



這張照片是1974年由Jean Mohr的太太紀錄片導演Simone Mohr拍攝的
John Berger and Jean Mohr in 1974 © Simone Mohr

第五樂章

Jean Mohr提到了他最愛的作品之一，一系列在印度Aligarh拍攝的肖像。

Jean Mohr：這個印度女孩是一個失明的人，她的眼睛無法看見。我拍攝她的時候，她並不知情，也無法看見這些作品。但是，她是那樣美麗。我因此將這一系列作品取名為「鏡後」(Derrière le Miroir)。

這個印度的女孩現在已經不在人世了。我知道這個消息，是因為我認識那女孩的父親，他受僱於我妹妹一家人，是一位非常和善又認真的人。

下面這段文字，是我翻譯Jean Mohr的筆記，出自於Jean Mohr 2007年出版的Derrière le Miroir。Jean很少寫作，卻用生動的法文，敘述了1968年與這位印度女孩相遇的故事：

大概二十年前，我妹妹遷居到印度。她和她的先生，一位研究波斯文詩的學者，育有四個小孩，住在一座大學城Aligarh。1968那年，我去探訪她，住在她的家。他們的房子很簡樸，但是，房子內四五個不同的廳和房，總是進行著各式各樣忙碌的工作。其中，有一位在他們家工作、和他們關係很好的男人，負責烘焙每日的麵包。他有一個十四歲的女兒。我妹妹特地提醒我：「如果明天早上，有一位印度女孩，輕輕拍打你的玻璃，摸索著進入你房間的門，你不要太驚訝。她從小失明，但是很愛探索，尤其是認識新的訪客。」由於一整天繁忙的工作，當晚我很早就寢，隔天一大早，接近黎明的時候，我聽見窗外有一種用指尖劃過蚊帳的聲音。我隱約看到窗外有一個女孩的剪影。我心想：「她想要做什麼？」忽然間，我想起妹妹昨晚對我說的話。

一時間，我發現我找不到與她溝通的方法。她的眼睛失明，而且，只會說巴基斯坦的烏爾都語。當下，我直覺性的把她當成孩子一般，學貓的聲音逗她開心。她有點愣住了。我心想，我應該做對了，所以我開始沈迷於模仿動物的聲音，並且把音量越放越大。她也加入了這個遊戲，開心地笑著學狗汪汪的叫聲。我們像孩子一般，來來回回對話了十幾次，幾乎把動物園裡的動物叫聲都模仿一次。她看起來好開心，我想那是因為，我們找到了共同的語言。

這一系列作品，曾在瑞士日內瓦The Ethnography Museum展出，並巡迴歐洲和中亞多個城市的美術館。



Petite aveugle. Aligarh, Inde © Jean Mohr 1968

第六樂章

下面的文字，出自一個紀錄片：瑞士洛桑艾麗榭攝影美術館 (Musée de l'Élysée - Lausanne) 在《尚·摩爾二戰攝影作品展》期間製作的攝影家 Jean Mohr 專訪。¹⁷

我將 Jean Mohr 的法語自述翻譯成中文稿（跟字幕上的英文稿有些出入）。

（字幕：Jean Mohr 生於 1925 年。一開始，他的身份是聯合國特派員，之後，成為一位攝影師。許多篇關於世界大戰受害者的報導，都出自他的筆下。）

Jean Mohr：當人們說，Jean Mohr 是一位人道主義攝影師。我完全接受「人道主義」這個詞，但是，用一個詞來定義自己，本來就是困難的。

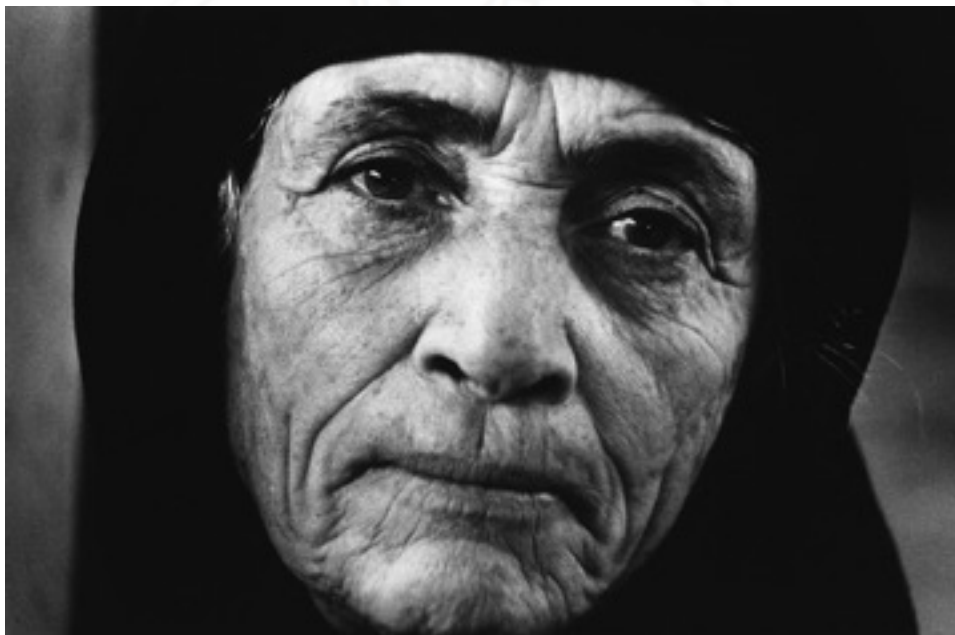
我並不是一位「戰地攝影師」，因為，一位「戰地攝影師」通常冒著生命危險在戰地生活。身為聯合國特派員，我有一個長遠的計劃要完成。我並不像雜誌封面攝影師那樣，必須在短時間內帶回一張譁眾取寵的照片。如果看到一個溺水的孩子，我當然不會拿起相機，而是趕快伸出手，或者找一根樹枝來救他。

對我來說，最重要工作就是收集證據和作見證。人們認可我的工作，並不是因為我的方法比較溫和，而是因為我的呈現方式。通常，人們無法直視一具屍體，但是，看到難民營那些必須走好幾公里路才能搬回一點飲用水的人，自然會升起同情心。

¹⁷ Avec les victimes de guerre, photographies de Jean Mohr, Musée de l'Élysée - Lausanne
<https://vimeo.com/70542569>

我在難民營停留的時間不長，所以，我必須立刻採取行動。初次見面，眼神的交流往往決定了一切。在訪談和拍攝之前，先和對方進行眼神的交流，可以讓他們感覺平靜和安心。我不想讓他們覺得，我只是來拍一下就要走了，這樣會傷了他們的心。按下快門的那一刻，我彷彿感覺，此刻就是有人拿著槍對著他們扣下板機的那一刻。照片上的人物，呈現的並不是悲情，而是深深的痛苦。

這張照片中的婦女原本生活在塞普勒斯，但是，她現在和好幾千人一起生活在難民營，這樣的日子已經持續數個月。直到現在，她還是無法了解，她的國家和她自己究竟發生了什麼事情。然而，同時，他們似乎也在難民營中看見新生活的曙光。



Refugiada griega, Lanarca, Chipre in 1976 © Jean Mohr

那些照片中的孩子，真是令人不可思議。他們可以為小小的事物感到滿足和快樂。感謝這些孩童，讓我能夠適應任何糟糕的狀況，因為，孩童的笑容，總是讓一個地方充滿希望。

我常常想要放下相機，但是，我總會想起自己的任務：盡我所能地留下動人的影像，去說服世界上的人，對這些難民作出回應或貢獻，越多越好。

我從來不封閉自己。我讓自己盡情地感受世界的脈動。

只要這些影像能夠消彌世界的任何衝突，我就會感到心滿意足。



第三章 道教田野書寫的特質



親愛的Jean-Luc Marion¹⁸：

我同意，我真的完全同意你所說的，在藝術作品當中，那「不可見的可見之物」是永遠演奏不完的篇章。

面對一個靜物，人們需要藝術家的重新詮釋。油彩豐富的筆觸和光影，是最誠懇的敘事方式之一，帶領觀畫者用身心全部的感官，在靜物中觸及那不可見中可見者的面貌。

藝術家在作畫之前，必須先看到那些，如果他不畫出來，就有可能被埋沒不可見的東西。我想，人們不斷凝視畫家呈現的東西，只是為了看到，肉眼凝視靜物時仍無法接近的可見者。

藝術家借助每一幅畫作，把另一種現象加給可見者那不可見的川流。他完成世界，正是因為他沒有複製實物。他在隱而不顯的暗夜裡開掘一道斷層，以使用線條和色塊來充滿柔情地，或者經常是強行地挖掘出幾塊可見者。

在道教田野中，我經常思索，如何觀看、如何自處？如何用各種方式去接近那可見中的不可見之物？如何盡一切可能將它保留？如何能夠減少干涉卻將它採集？如何能夠掌握它的元素而將它重組？如何應對失去之後的深深思念？如何駕馭內在突然湧現的狂喜？

我也思索著，道教田野的書寫，如何能夠表現出那可見物與不可見物的交錯？如何能夠像畫家作畫一般，將這一切化作獨一無二的詮釋。如何能夠用文字為大家重現那感官和思想接觸時，仍無法觸及的可見者。

¹⁸ 本文受Jean-Luc Marion和其著作*La croisée du visible et de l'invisible*的啟發而作。

如何能夠採集清晨花上的第一滴露水？

如何能夠捕捉昨夜遺留在山間的月光，還有山谷裡轉瞬即逝的彩虹？

如何留住那最深的寂靜，速寫那不可見之物，重現幽暗中的一線光明？

如何重演絕望中的希望、矛盾中的和解、還有那充滿熱忱的奇蹟？



親愛的Georges Canguilhem¹⁹：

那對立之間的衝突與整合，在你的字裡行間，光彩奪目得讓我無法忘懷。

感謝你耐心的鋪陳和反覆敘述著「正常」的概念，是如何持續不斷地被某一群人建構出來，它深深地影響著我們的社會。正如進化生物學中，對於「異常」的客觀定義，讓「正常」與「異常」之間產生了強硬的衝突性。然而，無論個體的行為或身體多麼與眾不同，只要他能夠在某種環境條件下確保生存下去，並創造出某種價值產出，那麼他就是正常人。

正因為人的內在帶有某種主觀的創造性，可以在對立之中，創造出某種整合性，打開了更寬廣的可能性，我們往往可以在平凡的情境中，辨識出某種不凡的產出。

沒有打破強硬的對立衝突，很難真實地看見這些產出散發的微光。真實的看見，有時候必須借助一些對立性或荒謬性的情境。感受表面的對立帶來的衝突的同時，卻要潛入對立之間交會的地帶。那是一個不合常理的透明地帶，就像是透明水彩的疊加，帶有某一種透視性、整合性、對稱性，但全都堅決地指向那個隱而不見的可見者。

有時候，在觀看的景象之中，最初的注視所預期看到的東西，卻以一種「對立面」的姿態呈現出來。它往往帶來驚喜，帶來希望，甚至是一種奇蹟感，一種生命力。如果沒有這種充滿熱忱的心情，很難讓隱而不現的東西被看見。

¹⁹ 本文受Georges Canguilhem和其著作Le normal et le pathologique的啟發而作。

道教的田野中，處處埋藏著這種以對立情境包裝的寶藏。這些隱而不現的寶藏，等待著與人們內在最深的期待與渴望相遇，直到真正被看見，整個儀式內涵才真正發揮了它的功能。

「生」與「死」之間的衝突與整合，一直是道教田野中最動人的詩篇。

道教儀式的醫治，有時是為了延長性命。生與死彷彿是一場善與惡的交戰，道士必須展演一場與凶神的搏鬥。在某些情況下，道教儀式是為了讓死亡更順利地發生，目的是減緩一切痛苦和衝突，讓和平降臨。

有些醫治必須在死亡之後進行。有時，道士必須化身為真人入地府破獄救人，有時必須向天醫求藥醫治亡者的病。醫治亡者，是為了確保亡者「死後的生命」能夠安康順遂，然而，儀式背後還有一個重要的目的是醫治生者。生與死的交錯與共存、對立與整合，讓人一遍又一遍地透過不同的媒介，真切地感受到死亡的臨在、活著的掙扎、重生的喜悅，也經驗到死後的生命是如此鮮明地存在著。

道教田野的寫作，如果沒有辦法呈現這些可見物，並且從對立情境之中，以一種透視和整合的姿態，記錄下真實的可見物顯現的過程，如果沒辦法表現出它在人類心靈中產生的某種靈光乍現，就很難真正捕捉整個田野最重要的精神。

道教田野帶有一種打破對立的特質。在道教田野中，兩種表面上對立的特質，在深入探究其中的內涵時，往往可以發現一個整合性的討論。因此在書寫道教田野的時候，兩個相對的形容詞，需要更多的定義和描述。有時候，某一個詞彙的意義，在道教田野中，甚至可以找到一種完全相反的意向。兩個相對的特質之間，總能找到某種同一性和連續性。

田野的書寫，必須不厭其煩地深入細節，像用顯微鏡一樣深究，描繪出各個維度和各個角度的顯像。不斷地思考每一個形容詞的定義，給予更多的說明。找出每一個細節最獨一無二的綻放點，直到某種田野中的真實在字裏行間綻放。

道教田野的書寫者，要如同化身為真人的道士一般，不屈不撓地與兇神搏鬥，也要鏗而不捨地在對立衝突中創造和平，在田野的內涵真正綻放之前，絕不屈服與妥協，也絕不輕易讓敘事畫下句點。



親愛的Marc Augé²⁰：

在前往台南的高鐵上，我想像著一種生活方式：一位白髮的男人，蓄著灰白的鬍鬚，淡淡的藍綠色眼珠，穿著白襯衫和休閒外套，配上絨布製成的格子圍巾，每天穿梭在巴黎地鐵裡，生活著、觀察著、書寫著，一轉眼就二十多年的光陰。

你說，這是因為地鐵充滿了「細節」，細節擁有如此大的召喚能力，可以同時召喚出社會的整體現象，並提供豐富的寫作材料。你還說，你常常觀察著每個個體流動的慾望，草擬關於這些個體的敘事，熟練的作者永遠懂得如何從那些向他、亦向其他人喊話的小細節出發。

高鐵駛過嘉南平原，自由座車廂擠滿了返鄉的人。我思考著，道教田野中是否也有許多被我忽略的小細節，大聲地向我喊話。

道教田野有一種不斷開展的特質，大與小的概念變得不再那麼絕對。一個小的範疇，內在可能有無限大的豐富性，而一個大的範疇，也有可能化約成一個簡單的意義。

進入一個儀式，打開一個手抄本，念誦某一段儀式文字。文字的意境、聲韻和詩意，傳承譜系的推敲，符的樣式與用法，深究一張儀式畫，細細聆聽後場音樂：任意地闖入道教的一個小小領域，就會不禁意開啟一個宇宙。

道教田野中，人與人的相遇，每一個獨一無二的個體散發的特質，也會開展出不可思議的細節。就像一個不斷膨脹的宇宙，動態的開展讓小宇宙成為一個大宇宙，直到小與大之間的分別模糊得不具意義。

²⁰ 本文受Marc Augé和其著作 *Le métro revisité* 的啟發而作。

在道教田野的書寫中，如果要能夠表現出一種不斷開展的特質，書寫的方式就必須表現一種開放性，容納夠多的細節，盡量不去侷限田野中每一個個體的獨特性、多樣性和主觀性的開展。

高鐵高速地向目的地奔馳，時間的縮短，也相對縮減了人主觀感受中的空間。我感受到我的生命，緩慢又快速地在道教田野空間中流逝。你說：

對一位正在老去的作者而言，他不太確知這是否還是他的時代，或是他自己就已經先行懷疑他的時代已去。然而，當他聽任自己的意圖去想像和述說，那些每日映入他眼簾的細節所給予他的靈感，也許他就有機會，留在他的時代。

或許正如你所說的，歷史的加速，只提供了我們一些方位標記，以面對越來越短的週期，是細節幫助我們刻劃了各個時代，和人生的每一個階段。甚至是此時此刻，也是這些細節幫助我們從中確立自己。

親愛的Murray Stein²¹：

動盪的生活，就像海上起伏不定的波浪。在還沒掌握人生的真理之前，我們都好似乘著破船漂泊的人，帶著薄弱的信心前行。當宗教再也無法提供救贖的時候，你說，也許還有一條路，由象徵、夢境和靈啟所鋪成，提供失落的人找到回家的路。

榮格在蘇黎世任教，榮格之於蘇黎世，大概就像佛洛伊德之於維也納。人的思想讓城市的名字成為某種象徵。榮格關注潛意識、神祕主義、祕密教派等領域，也關注過道教。他架構了東西神祕思想的橋梁。為了親身走入這座橋樑，2016年的夏天，我寄宿在蘇黎世近郊的朋友家，每天坐一個小時火車去城市遊歷。

在道教儀式中，畫家和藝術家就像鍊金術士，在後場進行某種轉化性的鋪陳。

早在道士站上舞台之前，後場的藝術表現早就形塑了儀式的靈魂與脈動。道士存思的狀態仰賴著藝術背景氛圍，進入某種神聖狀態。有一位道士告訴我，他常常去阿里山賞雲海，一賞就是好幾個小時，為的是能夠隨心所欲地讓雲海的印象在心中升起。

步虛的時候，儀式畫、後場音樂，伴隨著雲海的流動，讓他進入某種狀態，化身為領受聖職的神官或充滿力量的真人。這些藝術形式以一種非常個人性的方式，在不同的生命層面上轉化著參與儀式的人。

在蘇黎世聖母大教堂，畫家和音樂家扮演著同等重要的角色。

²¹本文受Murray Stein和其著作Minding the self: Jungian meditations on contemporary spirituality的啟發而作。

某個週日早晨，我參加一個新改革教派的週日儀式。早上十點的鐘聲一敲完，管風琴的第一個音就下了。有一個知名的音樂家，用管風琴演奏現代音樂。有好幾首是A. Honegger的現代樂作品，他的肖像被印在瑞士法郎的鈔票上。禮拜堂有好多現代主義的畫作，尤其是夏卡爾。

蘇黎世是一個神奇的城市。走進舊城區，國立博物館的文藝復興時期特展，顛覆了我在巴黎索邦學到的14至16世紀藝術史。沒有聖母抱耶穌像，沒有七星詩社（La Pléiade）卻有許多神秘主義文本和鍊金術圖像。加爾文的改革教派和玫瑰十字會（Rosenkreuzer）文物共同陳列在重要展區。生理學解剖圖、精神病院圖和榮格學說並列展示。

中世紀的聖母大教堂裡面沒有聖母像，卻有半世紀前夏卡爾繪製的彩繪玻璃。飛在天空的新娘和動物變成聖徒，同樣的風格，展現不同的浪漫。小聖堂裡，一本聖經和兩根蠟燭取代了神像，信眾靜靜地坐著凝視前方，像在思考哲學。

牧師從頭到尾都靜靜站著或坐著，大約用十分鐘的時間，講解了一篇福音。整個儀式就像是現代藝術和默禱哲思的饗宴，到了儀式尾聲，牧師掩面哭泣，好多人都哭了。我聽不懂德文，不知道為什麼大家哭了。

只有在意義無法窮盡的狀況下，以神秘的暗示表達語言無法言說的東西時，象徵才會成為真正的象徵。

意義永無窮盡的一天，象徵從未在這個世界消失，現代世界仍然處處充滿象徵。當代的台灣和瑞士都盛行一種講究邏輯和抽象思考的態度，思考凌越在藝術之上。人們往往忽略了，即使在理性思考的過程中，仍然可以找到直觀的要素，那是決定一件事情所運用的心理功能。

什麼都懷疑的不可知論者，還有慎言含蓄的實證態度，帶有濃濃的科學氣質，是大家公認的美德。譬喻手法和曖昧不明的詩意完全不受歡迎。只是，在這個越來越講究科學的時代，又有多少人真的懂得科學是什麼？

隱喻和象徵是作家和藝術家的創作要素，書寫道教田野的時候，如何利用隱喻和象徵，道出道教田野中最美妙的轉化，有時候，也帶有客觀和主觀上的意義區分。如果將文學和人文學科，與近代物理學領域中對自然界的描述拿來作比較分析，我們會發現隱喻與真實的差距，在某些情況下，並不如我們想的大。

我們期待著科學回答問題的同時，實驗室的答案，從來都不是最終的真理。這些答案等著下一期的期刊論文來顛覆，日復一日沒有終止。那些不可知的超自然世界和心靈世界，不是科學可以探究的領域。我們對世界的思索和認知永遠缺了一大半。

儘管如此，象徵還是無所不在。神話故事滲透入當代的電影、小說和電玩。大部分的作品，努力為人類帶來最強烈的情感震撼，即使讓人淚流滿面，卻無法帶來深刻的觸動，也不會產生任何轉化心靈的啟示經驗。

如果將道教田野看作是一場最生動的神話與象徵的戲劇，這場戲劇最重要的功能，絕不是為了激起強烈的情感，也不是為了創造驚嘆的震撼，而必須真實地與人的內在連結，利用各種象徵、藝術表達、隱喻、語言、大自然元素，讓人與神、人與天地、人與人之間相互觸動啟發，造成某種心靈轉化。

符圖用化約的符號，象徵某種存在於特殊時空概念下、難以言喻的至高神聖。一種力量、暗示、本質的精華、至深的連結、至美的感動。

聖像畫是連結天與地的窗。而氣味打開了這扇窗，讓天與地兩個世界之間有了流動。香煙裊裊的氣味、燒金紙的氣味，太陽光蒸出人間的氣味。

聲音讓空間無限延展，也讓人與空間深刻連結。風聲、鳥鳴、車聲、鞭炮聲、孩子嬉鬧聲，聆聽人與世界的交會。後場音樂的鼓聲和金屬器樂，形成沈穩規律的韻律，穩定而自由，自由中襯托著唱誦的音韻與情感。唱誦與冥想，使人穿透兩個看似沒有通道的世界，踏罡步斗、登上天庭，變神成為真人，與神聖空間連結。

道教儀式空間中，往往有幾個真實的空間，無法透過感官來感知，卻可以透過共通的文化認知、宇宙觀來溝通。壇場內外有一個隱形的區別。道士的內心和腦海，總有一個神聖空間在運作。共享的宇宙觀、時間與空間的多重脈絡，非線性的、平行的、對稱的、重疊的、共享的，豐富的特質需要在書寫當中被表達。

在劇場儀式中，舞台空間就是藝術家的神聖空間，然而，身為一名道士，在壇場儀式中，壇場空間是一個豐富的展演場。它融合了儀式畫和符圖、手抄本或儀式本上的文學、後場音樂與人聲唱誦，服裝、身段和五彩繽紛的道具等戲劇元素，有時壇場空間的旁邊，還上演著其他不同情境的事件，像是神明降乩與神明合作，家屬參與儀式時，扮演的各種角色，有時悲、有時喜，有時詮釋儀式角色，有時真情流露。這些事件與壇場儀式表面上看來有點不搭，卻都堅決地在一個脈絡下融合。

肉眼看見的儀式和事件展演空間，往往不是道教儀式的核心。若從劇場的角度來看，一名優秀的道士，除了要在儀式中擔當主要演員，還要肩負起導演和藝術總監的責任，帶領所有人在不同情境的舞台和後台演出。更重要的是，道士必須具備內在涵養與內煉功夫。善用外在劇場的藝術意境，幫助自己形塑內部劇場的神聖儀式。如果以早朝科儀為例，入壇、延香、禮師聖、入戶、

發爐、獻供、進表等儀節，道士都必須藉由存想和感通，在內在世界形構出不可見的神聖境界，那肉眼不可見的部份，才是道教儀式中真正的神聖空間。肉眼只能窺見儀式的表面，心眼才能透見儀式的內涵。

道教田野中，無論是儀式場景，或是儀式專家個人的生命場景，總是與各種藝術表現形式和它們帶來的轉化力量緊密結合。如果把道教田野類比到藝術如何轉化一個人的內在，我們會發現，道教田野的書寫，如果沒辦法將這些透過藝術形式造成的轉化表現出來，就無法留下值得保存的細節。

有時候，光是用想像、用行動去支持一位有天賦的藝術家、音樂家、作家、哲學家或儀式專家，就足以讓一個人的生命充滿動力。藉由關注、拍攝、訪談，藉由凝視與傾聽，藉由分享與交流。毫無戒備地，讓他進入你的生活、進入夜晚的夢境、進入深刻的連結之中。

藝術、音樂、文學、儀式本身，就像一口泉，可以為人止渴，滿足人內在深層的渴望。創作者是那些用生命湧出泉水的人。

單單「創作」的意象，就能帶給人許多的安慰。它彷彿象徵了某種無窮希望。因為有創作，因為那是人類共同的資產。如果有一天，人類忘記如何創作，永遠失去了人文，人類的生命就會枯萎。

在蘇黎世，坐上火車，前一刻還在市中心，下一刻就到達湖和農莊。坐船比坐火車方便，幾站就會到達Amish居住的世外桃源。這趟旅程提醒著我，要永遠抱持著一個純真而開放的赤子之心，去看那些肉眼可見的，也去看那些肉眼不可見的。在言語溝通或文獻的研究中，在每一次與文字的相遇中，用真誠的心，去閱讀那些沒有被寫出的部分。

你的才華洋溢讓我分心，讓我忍不住追尋你書中的線索，想要找到當代世界中的象徵與靈性轉化的前景。

你讓我分心，卻又帶給我喜悅。喜悅的感覺，帶領我前進。我不知道，為何自己如此幸運。富足和創造力，總是充滿我的心靈。坐在湖畔，喜悅就像太陽光，照亮我，照亮整座城市。



親愛的Karl Marx²²：

我生活在你所預言的時代，面臨著你所預言的困境。總是背負著一種困惑、一種兩難。一種無法說清楚，也難以看清楚的前景與沈痛。

在我生長的土地上，在我求學與初入社會的時期，想要認真面對自我，想要有尊嚴、有自信，真正散發光彩、實踐理想的活著，竟然需要如此大的掙扎。

如果一個人，已經用盡一切努力發揮自己的價值，卻仍然無法獲得足夠的金錢，支付生活的開銷，那麼，他應該感到羞愧嗎？

生活中處處充斥著有錢就可以換得的東西。有錢可以買得更多自由和時間，有錢可以換得更多敬重，有錢可以買到異想天開的經驗，錢能買的東西已經多到讓人忘記事物本身的價值。

無論多麼努力地發展自我，內在潛藏的罪惡感無所不在。如果認真生活的人應該感覺羞愧，那麼這個羞愧，應該屬於這個時代、屬於所有人。

深深地望入每一個值得凝視之物，讓眼睛如有觸覺一般，突破層層阻礙與摩擦，穿越被觀察者的主體性。一個創作者如果停止觀看、停止紀錄、停止寫作，那麼他就什麼都不是。如果這個世界沒有敘事、沒有表達、沒有故事，沒有故事背後深藏的細節，就沒有細節散發的微光。

如果哲學家停止思考人生的問題，如果詩人停止描述藏匿在事物表象下的永恆，如果療癒者停止使用象徵，如果畫家停止探索事物的初始狀態與真實，如果音樂家再也聽不見內在湧現的聲音，人與人之間也不會有真正的互愛與寬恕。每

²² 本文受 Karl Marx和其著作 Karl Marx: selected writings的啟發而作。

個人看待每個人，都是競爭者、傷害者、敗德者，永無止盡的歉疚與彌補，讓人無法喘息也難以前進。

在道教田野中，觀察儀式專家的生活與工作，道士的價值常常讓我驚嘆。道士的價值是什麼？這個問題的答案，用多少文字都無法說盡。

太陽的東昇價值多少？孩子的誕生、月亮星辰、人與人之間的親愛相連又價值多少？

在道教田野中，道士用生命展演儀式，主家出於誠摯的感謝，謙卑地以金錢作為回報。學者認可儀式和道士的價值，用學術的語言努力保留其中的內涵。學徒認真的學習與傳承。藝術家想用創作，將儀式帶來的轉化與啟發與人分享。

道士的價值，並不是來自於金錢的衡量，也不是來自於學術的認可或藝術家的詮釋。道士的價值就像太陽，他的存在本身，就像一個廣大的泉源，源源不絕地創造出一切美好的事物。

有些工作給人帶來無限希望！或許，帶來無限希望的，不是工作本身，也不是工作的報酬，而是工作的人，在實際的行動中，如此散發光彩。我所見到的、用生命工作的道士，總會在現實世界中，將自己的靈魂具體化，讓投入工作的魂，化作一個自己可以觸碰、可以看見的對象。

工作的時候，就像與活生生的自己相遇。而這一個自己，展現了強烈的生命力和價值。越深耕工作，越感到內在的喜悅和自由。這無價的喜悅和自由，讓人真正活著。

第四章 道教國度的旅程



旅人

在觀看與觸及「道教」的經驗中，在記錄和表達這個觀看和觸及的過程中，我像一名在「道教國度」漂泊的旅人。生長在台灣的我，「道教」應是我的家鄉，我卻如異鄉人，感到陌生又嚮往。盡一切努力，與每一個關鍵的人事物相遇，再嘗試各種形式，記下旅途中難以言喻的風景。

你一定不相信，現在我的眼前，是一片湛藍的地中海。它一直延伸到地平線，和天空連成一片，完完全全佔滿我的視線。它看起來是如此平靜，但是，那些捕魚的人告訴我，海底下暗潮洶湧，孕育了豐富的魚群。生命中的喜悅不都是如此？²³

如果不曾熬過荒蕪的沙漠，然後發現一口甘美泉水；

不曾翻越險峻的高山，然後看見滿天繁星；

不曾潛入洶湧的海洋，被熱忱的魚群簇擁包圍；

不曾失足跌落、孤立無援，熱淚盈眶領受雪中送炭；

不曾悲欣交集、感同身受，讓恩典在胸中滿溢；

又如何能夠察覺，道教世界中，每一個獨特的元素與細節，在人類身心產生的奧妙轉化：那巧妙的對立與整合，絕對與相對的共生，時間與空間的幻化，各種真實面向的綻放。那寂靜中的聲響，沈默中的表達，每一次的新舊更迭，每一刻的生生不息。

沿途中，繁花似錦。道教國度中，每一次的四季轉換、日升月落，都是生命的奇蹟。

²³ 節錄自我的筆記，2016.7寫於法國Montpellier。

一本再好的旅遊指南，也免不了基本詞彙的堆積。道教國度的旅遊指南，也有專屬的詞彙：道教經典、道教儀式、道教歷史、道教思想、道法源流……，這些詞彙，就像每個陌生城市的名字、貨幣的名稱、飲食的習俗、打招呼的方式…，為旅人勾勒出道教國度的樣貌。

在我深入探訪了道教國度的巷弄之後，各種從道藏、從著作、從各國道教學者言談、從台灣道士訪問、從道教田野觀察、從學術討論而來的印象，成為我心目中道教國度的風景。

開始書寫道教之後，道教的詞彙彷彿開始褪色。我漸漸發現，在道教國度的旅程中，真正重要的詞彙，其實都與「會面」有關。那些可以用來組成句子的詞彙，一字一句，深切地描繪出每一次真正的「相遇」。

想像每一個旅人，用獨特的視角，在特定的時空觀看道教，再用自我的方式來詮釋，產生無限多種印象。這些看似沒有交集的印象，就像一顆顆等待鑿光的石頭，被一條隱形的線串起來。這條隱形的線，是「道教」與每個觀看者之間的關係。每顆石頭都是道教某個平淡無奇的細節。當它們連成一串，整體的美感終於顯現，意義此時此刻被填滿。石頭原來是璀璨的寶石。

採集道教寶石的旅人，總會懷著謙卑的心情，在每個不起眼的角落撿拾這些石頭，收集之後再將它們串起。清晨、黃昏、深夜，日復一日，從不間斷。為了在一片荒蕪中，拾起一般人不會留意的寶藏，就必須

²⁴ 本文受到Roland Barthes及其著作L'empire des signes. Le Seuil, 2016.的啟發而作。

拋開成敗、專注細節。一串寶石是否能夠帶來一個整體的意義或美感，綻放璀璨的光芒，還是它們終究只是一堆平凡無奇的石頭？如果把時間花在煩惱和辯護，就無法專注地彎下腰來撿拾。一旦錯過了那特定時空中的唯一，就永遠失去了，再也找不回來。於是我下定決心，不再辯護。不再辯護，讓我終於成為觀看和書寫「道教」的人。²⁵



²⁵ 節錄自我的筆記，寫於2018.1 香港。

迷失在道教國度中。

迷失，直到在一座城鎮面前無能為力。忘記自己身在何方，忘記自己從哪裡來、往哪裡去。

迷失是為了真正的尋獲，為了在旅途中安身立命，為了讓異鄉的旅人，可以在異地悠然行走。

在一座城鎮裡找不到自己的方向，可一點也不好玩。迷失的道教旅人，練就了某種本能，可以循著內在的地圖，重新定位自己。這張地圖，來自於閱讀和研究得來的知識，也來自經歷產生的智慧，和與生俱來的內在直覺。

道教國度的旅人儘管擅長閱讀地圖，在掌握了一張地圖之後，又要迅速將它忘記。

一無所知，讓旅人無所畏懼地誤入道教國度的禁區。

用生命偷渡禁區的故事。

第一次，也是最後一次，經歷一個難忘的場景、一個衝擊的事件、一個揪心的畫面。奇異的光影、變化萬千，那屬於禁忌的、不可知的、神秘的片段，如此繽紛，讓人看得出神。生命中，讓人無力招架的瞬間，總會沈重地、卻又輕盈地綻放生命的喜悅。

²⁶ 本文受到Walter Benjamin及其1991年「拱廊街計畫」(Das Passagen-werk) 和「漫遊者」(Flaneur) 概念的啟發而作。

若將生命中有意義的地點，在地圖上標示出來，童年和青春的場景，就會穿越時空，在道教國度裡若隱若現。旅人生命中每一段重要的關係，都是一個入口，通往一個讓人迷失的街區，也是一個出口，讓人帶著領悟找回自己。

道教國度中，有幾個真實的空間，無法透過感官來感知，卻可以透過共通的文化認知、宇宙觀來溝通。看見，卻去看那些不可見的部分。旅人的腦海，總有一個神聖空間在運作。



道教國度中旅人的回憶，不外乎就是關於一個地方的回憶。

一座城鎮、鎮裡的巷弄、弄裡的廟埕、埕外的道壇、壇後的渡河口、河口兩岸店家、家與火車站之間的鐵軌 … 從陌生到熟悉，經歷成為回憶。

曾幾何時，遙遠的過往無一倖存。儘管人逝物非，終究會保留些什麼。寧靜的、孤立的、更脆弱卻更有生命力，飄渺卻堅定，像靈魂一般，恆久默默守候在那裡，隨時準備給我們啟發。

現實或許只有一個，記憶卻能有許多版本。鮮明的記憶，有時候比現實更真實，儘管混雜著想像，記憶沒有對錯，每一種版本都反映出一種真實的內在情緒和自我認知，也反映出事件在感官上留下的痕跡。

我因此發現，田野訪談的豐富性，更像一個百寶盒，等待一把合適的鑰匙來開啟。那鑰匙可能是一個名字、一張照片、一道菜餚、一個難以忘懷的人事物 … 田野的百寶盒，不會吝於展示它的珍寶。只是它的光芒稍縱即逝，那突如其來的表情、眼神、手勢。那生動的感嘆句。彷彿一直在空氣中尋找著當時代的共鳴。它可以是一段獨白，但如果被兩個人說，或一群人說，又會展現萬種風情。²⁸

道教國度中，儀式是不斷再造的記憶。傳統和創新緊密交疊著，除了兩個世界的相互辯證，還有現實與記憶的落差。

²⁷ 本文受到Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*的啟發而作。

²⁸ 節錄自我的筆記，寫於2016.12 雲南昆明。

投注真誠，毫無保留地回應對遠古道教面貌的渴望，將再造的記憶具體化，讓想像化作一個自己可以觸碰、可以看見的對象。儀式中的每一個相遇，都在歷史的長河中找到一個位置，讓傳承的脈動在現實世界中變得鮮活。

世界透過我們的感官而存在，經歷成為記憶，之後才以有秩序的方式，存在我們的思想之中，交織成一面意義之網。旅人應該付出一切努力，在旅途中，保存感官創造性的能力：觀看、聆聽、觸碰、收集、品嚐，對一切都抱持熱忱，對人也是，對生命也是。



旅人走過蒼鬱的路樹。酡紅的夕照，穿透樹梢，灑落一地的想念。道教國度裡有一口清泉，它源自深遠的過去，源源不絕地，湧出無盡的鄉愁。它是滿溢恩典的酒杯，緩緩流瀉出深深的觸動，有時撫慰心靈，有時激發想像，為路過的旅人止渴。

仔細端詳一棵路樹，你會發現生命有許多意想不到的細節。一片枯黃的葉子旁邊，可能正生氣勃勃地綻放嫩芽。它的色調是變化萬千的綠與黃，生命與死亡的交織。在葉面的每一公釐，竭力做出一種獨一無二的表達。不會有主角與配角之分。如果你將它摘下，也無法將美好帶走。生命有其源頭，如果斷了根，生命就不再是生命。那生與死的更迭，永不停息的生之掙扎，誰也無法奪走。

過去的生命，沒有固定的版本，永遠都可以有第二次詮釋。未來的生命，就像一場又一場的送別。那些已經成熟的，努力綻放的，就要準備凋謝。現在的生命，是「自我」獨一無二的表達。一旦壓抑或放棄，就會永遠錯過，再也無法重來。

在所有時間當中，只會有一個你，作為那獨一無二的詮釋。如果阻礙了它的發展，它也無法在其他地方顯現，你終將永遠地失去它。²⁹

道教國度裡充滿了細節，而細節擁有如此大的召喚能力。進入一個小小的領域，彷彿進入一個小小的宇宙。儘管宇宙再小，都會不斷開展出不可思議的細節。就像一個不斷膨脹的動態宇宙，動態開展讓小與大的界線變得越來越模糊。

²⁹ Martha Graham.

觀察著每個個體流動的慾望，草擬關於這些個體的敘事，熟練的作者因此能從中精確指出相互聯結性，因為他懂得從那些向他，亦向其他人喊話的小細節出發。³⁰

義無反顧地回應細節的召喚，努力理解藏在細節裡的內容，試著用各種方式，讓細節的不同面貌和所指涉的意義被人看見。一旦理解了箇中涵意，就能明瞭道教學者和小說家所開展出來的創作。³¹

面對道教國度廣大的旅程，一位正在老去的旅人，似乎顯得太過渺小。以有限生命，遊歷道教深遠的歷史，總會給旅人帶來某種衝擊和焦慮。然而，每一次只要聽任自己繼續前行的渴望，去經歷、去想像、去述說，那些映入眼簾的細節，就會給予旅人豐富的靈感。

也許事實上，是細節刻劃了各個時代，甚至是在今日還能幫助我們從中找回自己。前行不懈，或許就有機會用短淺的歲月，留住道教某個不朽的片刻。旅人在道教國度中不斷前行，竟是為了盡可能地延長自己留在當下的時間。

再紛亂的旅途，都要盡力回到那張工作桌和那窗風景。旅人的生命，要像火爐一般，熬得住每一次的冶煉，讓內在的狂熱，燃起創造力的熊熊烈火。

道教國度中的故事，時時散發溫柔的微光，照亮了異地的巷弄，照亮了故事中的人物和讀者，也讓迷失的旅人在迷途中取暖。

³⁰ Marc Augé, (2014) *Le métro revisité*, Paris: Le Seuil.

³¹ 節錄自我的筆記，寫於2018.5吉隆坡。

心靈的暗夜。深沈的幽谷。靈魂的死寂。

什麼樣的文字，才能形容出那座難以自己翻越的高山？

那條湍急的河流。那場突來的暴風雨。森林的大火。天崩地裂，痛不欲生。

生命陷落的一瞬間，時間彷彿靜止不動。懊悔和自責的漩渦，自胸中擴散。從生命的核心，到世界最遠的角落。那遙遠之地，曾是夢想和天賦帶領我遨遊的地方。從不畏懼地邁步向前。只是為什麼現在，恐懼的霧氣瀰漫四周。

突然心生敬畏，感受到自己的卑微。

深深敬畏生命。³³

道教國度的旅人，總會在旅途中遇見幾位絕望的人，如果夠幸運的話，還有可能遇見絕望的自己。

絕望的降臨，是為了讓人重新認識這個世界，將所有人、事、物的重要性，在心中重新排列，直到解開對於自我的誤解。

有時候，有人親自為你準備一頓餐食，遠比未來的溫飽更珍貴。

聆聽部落的吟唱，遠比傾聽感情的承諾更讓人滿足。

擁有一條小溪，看著魚群在溪中成群悠游，比家人的團聚更讓人寬心。

³² 本文受到Søren Kierkegaard及其著作Sygdommen til døden: en christelig psykologisk udvikling til opbyggelse og opvækkelse的啟發而作。

³³ 節錄自我的筆記，寫於2018.2 台北。

在沙灘上坐擁一片海洋，是前所未有的富足。溫暖的太陽，帶來無比喜悅。月光和微風，比任何安慰更溫柔。

去一間小小的聖壇、凝視一座小小的神像、參與一個小小的法，聆聽廟宇中沈沈地鼓音。無法預料，哪一個神聖的環節，會以怎樣的方式回應了旅人內在的呼求。時空彷彿凝結在世界之外，大聲呼救也沒有人聽得見，但是內心真正的渴望，卻會毫無掩飾地放聲吶喊。

絕望讓感官真正打開。翻開書本，文字在跳舞，閱讀是令人挫折的。闔上書本，靈光卻頻頻躍入腦海。潛心閱讀大自然：秋天的落葉，是生命回歸大地的詩句。天空的雲朵，是生命力的流動。生活中的一景一物，彷彿都在歌唱。

火車駛過鐵軌，是離別的聲音。燃燒的紙錢，是死亡的聲音。樹梢展翅飛翔的鳥，是希望的聲音。公園孩子嬉戲，是天真的聲音。河面上的霧氣，是寒冷的聲音。八點的城市捷運，是疲憊的聲音。每個空間和聲音，都演奏著獨一無二的樂曲。聆聽讓人自由。那與生俱來的美好是生命的喜悅。³⁴

絕望讓人發出真正的祈求。那是真正貼近生命本質的祈求：

願自己活著。

絕望地活著、熱忱地活著、匱乏地活著、富足地活著。

只要明天還能醒來，每個早晨都是全新的一天。

如果人生只有一次，怎麼能夠任它陷落。

³⁴ 節錄自我的筆記，寫於2017.12 台北。

那些最好的時光，最好的片段，能不能永遠留存？

真羨慕昆蟲能不斷蛻變，宛若新生。

為何我不是楓樹，秋天落葉，春天冒新芽。

真羨慕太陽，落下之後又再升起。³⁵

如果我們選擇愛，而不是漠不關心，內在源源不絕的創造力就會湧現。
一旦湧現，就不可能再無動於衷。

呼吸的運行、心臟的跳動、胸腔的奏鳴曲，人與人親愛相連、共鳴共生，沒有人是孤獨的。大自然運行不悖，創造力生生不息。

絕望帶來人與神之間的深刻交流。絕望讓旅人不再遲疑地走入極致的喜悅，不再困惑地經歷神奇的奧秘。

我要將生命中最好的事物，毫無保留地與你共享。

我要為你上山採集清晨花上的露水，捕捉昨夜遺留在山間的月光，還有山谷裡轉瞬即逝的彩虹。

我想和你一起聽見最深的寂靜，看見那不可見之物，一同發現幽暗中的一線光明，那絕望中的希望，矛盾中的和解，還有充滿熱忱的奇蹟。³⁶

走過死亡，才獲得真正的生命。失去之後，才驚覺曾經擁有。希望破滅，才開始心生盼望。

遇見絕望的自己，讓旅人獲得勇氣不斷啟程。

³⁵ 排灣族古謠 Lja Lje Saiyi（我的命運）。

³⁶ 節錄自我的筆記，寫於2018.3台北。

第六章 自我映照中的道教田野



永遠的鄉愁

「道教」對我而言是什麼呢？

每次想起這個問題，我就想到我的父親，一個擁有許多天賦卻不敢、也不能發揮的人。大家輕易地將各種誤解和否定加到他身上，彷彿他就是悲劇和腐敗的化身。

我的姓氏承襲了他。當我在法國留學的時候，姓氏變得重要，在每一個重要場合中，在通過入學考試的時候、在我發表第一次演說的時候、在我生病入院的時候、在我孤單無助蹲在巴黎外交部門口的時候，我的姓氏WU，彷彿代表了我整個人，硬是將我與一股我深深思念卻又不敢承認的力量連結。

「道教」與我的父親，都是我永遠的鄉愁。那塊土地、那群人、那些事，也是我只有在夢中才敢追尋的根。而我，是多麼急切地想要擺脫、想要逃離，卻又想與他相遇。

我想解開心中所有的誤解，發自內心向他表達讚賞，發揮他傳承給我的、屬於華人文化底蘊中最珍貴的氣質。沒有他，我永遠無法建立真正的信心，在創作中實現自我。他是我重獲自由的希望，也是一股無以名狀的泉源。

道教田野之海

道教田野，是一望無際的大海。它用千種姿態向我展現「真實」。

在這個陌生又熟悉的道教國度中探索與前行，我是多麼急於向它學習。我似乎看到，一切宇宙元素的極致運用，一切生靈的轉化與療癒，一切創造與生成的奧秘，一切美好與希望，全都匯集在這個國度中。

但我也發現，越急躁地想去了解它，就越難突破層層表面的偽裝。只有當我放下所有企圖，謙卑地臣服於一切不完美，它才會向我呈現內在的真實。

黃昏之際，坐在海岸邊，靜靜聽海浪拍打沙灘的聲音。

大海不曾賜贈禮物給貪婪急躁的人，它要我將歲月累積而成的生命，像岸上破碎的浪花一般，重重激起，再重重打碎。

道教田野的海洋，要我將想像與現實的材料，像岸上的貝殼那樣，在遠渡重洋的過程中，摩擦、碰撞，直到它們化作細沙，沒有分別地與海水混合，成為一切可用的資源。

它要我潛入最深的海底，看見比絕望更深的幽谷，才能在遇見每一個人的時候，不從他們表面的言行來評斷，而對他們靈魂所能夠達到的深度，升起深深的敬畏。

它要我在海平面的日升月落中，看見生離死別背後的恩典。它要我在一無所有之後，發出真實的祈求與感謝。

「感謝自己活著。」

只要活著一天，就要像海上飛躍的魚群，在暗夜中迎接旭日，用全身的氣力去表達熱忱。

道教田野的海洋讓我明白，幻滅是喜悅的前奏。每一次，都是全新的一次。每一天，都是全新的一天。每一刻，都要懷抱耐心與信心。就像那坦蕩的沙灘，始終靜靜地接納大海送來的每一份禮物。



一

接受了五年「理論物理學」的學術訓練之後，2001年，我前往歐洲，先後在比利時布魯塞爾和法國史特拉斯堡用半職生的身份，學習了兩年法語。儘管金錢上很匱乏，在一個全新的國度，我感受到前所未有的自由，每天都想盡可能探索新的事物，把握每一個打工機會，克難地到處旅行。沒辦法好好跟隨課程的時候就自修，最後還是低分通過了課程考試。

有半年的時間，我身上的錢已經完全耗盡，不得不暫停學業，在一個民族學研究所擔任實習生，幫忙打雜和古歐語翻譯，協助完成一個台灣古地圖典藏計劃。這個計畫讓我吃盡苦頭，也開啟了我的人類學和宗教學視野。

在宗教學和人類學領域當中，儘管有一些探討田野調查方法、限制和記錄的著作，卻鮮少從文學理論觀點出發，針對「道教田野書寫」進行討論。

1960年代「敘事學」在法國興起之後，在文學研究領域取代了小說理論形成一種風潮，之後又迅速地影響了各國的人文學科。

Mieke Bal將「敘事學」定義為一門關於敘述、敘事文本、形象、事件，以及因講述故事而有的各式作品的理論，有助於理解、分析和評介敘事文。「敘事文本」是敘事人用來說故事的某種特定媒介，如：語言、形象、聲音、建築或其混合媒介。探討「敘事文本」的敘述特質和組成方式，幫助我們理解和建構「敘事系統」，以及「敘事系統」如何被具體化為「敘事文本」。³⁷

³⁷ Lawrence R. Schehr, Christine van Boheemen and Mieke Bal, (1988). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*.

Mieke Bal在敘事學中提出了基本假設——敘事系統中有限的敘事概念，可以用來描述無限的敘事文本。Mieke Bal也進一步說明，文本雖是由有限的語言符號所組成，但文本包含的意義、效果、功能、背景是無限的。敘事學當中，敘事文本帶有的無限性特質，正好可以對應到道教書寫所應具備的豐富性和開放性。我於是開始用「敘事學」的角度來思考「道教田野書寫」。

宇宙的組成，不是原子、分子，而是許許多多的故事。— Muriel Rukeyser

在「敘事學」的發展過程中，1960年代，比較偏重敘事文中話語表現模式的研究。它考察時序狀態，考察時態、語式、語態的問題，還有故事與敘述過程之間的關係，而不太關注故事層次本身，也不太關注敘事結構在敘事中的意義。³⁸

1970-80年代，敘事學理論與法國結構主義思想的發展有很深的交會。好幾位傑出的敘事理論作家，如：Claude Levi-Strauss、Roland Barthes也是法國結構主義的代表人物。Roland Barthes晚年的作品，進一步開展出結構主義與解構主義交涉過程中動人的軌跡。

在敘事學中，所謂「結構」是一種內在的關係組合。結構主義的思想家，重視複雜現象中的內在結構，還有它們在整個體系中的定位。結構主義在敘事學中的運用，可以從Roland Barthes的文字中獲得理解：

據說，某些佛教徒依恃苦修，最終在芥子內見須彌。這恰巧是初期敘事學家的意圖所在：在單一的結構中，見出世間的全部故事（曾有的量，一如恆河沙數）。他們盤算著，我們應該從每個故事中，抽離出它特有的模型，導引

³⁸ Gerald Prince, (2003). *A dictionary of narratology*, U of Nebraska Press, p. 65.

出一個包納萬有的大敘事結構，再反轉來，把這大結構施用於隨便哪個敘事。³⁹

1990年代以來，敘事學的研究發展到「後經典敘事學」（postclassical narratologies）階段。敘事學一方面努力保持自身特有的模式，一方面跳出長期以來封閉的巢臼與其他研究方法對話，其中，解構主義和敘事學的交會，在道教田野書寫的擴展上，給予我最大的啟發。

Jacques Derrida將解構定義為說「一種語言以上」。哪裡有「一種語言以上」的體驗，哪裡就存在著解構。

這種語言多樣性正是解構所專注與關切的東西。思想是通過語言進行的，哲學就與某種語言或某種語族相連。所以解構主義，自然就是對某種語言指定某種思想這種局限性的關切。一種語言可以賦予思想以各種資源，同時也限制了它。因而，必須思考這種「有限」的資源。⁴⁰

為了更深入了解語言與思想的關聯性，我決定進入學院學習法國文學理論。只是，當初的我並沒有預料到，學習中世紀和文藝復興時期法國文學史，帶領我進入神學與宗教的領域，也讓我親身體驗到，宗教對一個地方文明的影響，竟然如此深遠。

³⁹ 罗兰·巴特. *S/Z* [M]. 屠友祥译, 上海: 上海人民出版社, 2000, 55頁.

⁴⁰ Jacques Derrida, (1967). *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, p. 29.

長期從事翻譯、寫作、影像導演和後製工作，我一直對於「如何敘事」深深著迷。2004年的夏天，我苦讀法文，努力轉為全職生身份。2004年9月，幸運通過了入學考試，接下來的一年，我在巴黎索邦大學跟隨Marie-Joséphine Strich教授研讀法國文學。那是充滿挑戰的一年，我是班上程度最差的學生，每次上課都坐在第一排，接受老師的「特別照顧」。

Marie-Joséphine Strich教授是一位優雅的女士，也是我的文學啟蒙老師。她啟發了我對宗教文學的興趣，帶我領略法國中世紀到文藝復興時期的詩、戲劇和文學作品。

Marie-Joséphine 是一位作家，也是一位文學研究的學者。她最有名的研究，是關於一位十九世紀俄羅斯出生的法國女作家Софья Хёдоровна Ростопчина (Comtesse de Ségur)，她在課堂上常常不經意地談到Софья (Sophia)的烹飪藝術。

Marie-José旅居義大利米蘭多年，在那裡開展出很美的宗教文學研究。她身上散發濃厚的天主教文學氣質，把每個學生都當作是獨一無二的文學創作者，儘管，我們的作文讓她頻頻皺眉。她尊敬每個學生的母語，也堅持拉丁語系的某種珍貴性。

她的教學方法嚴格且古典，每堂課都以法文聽寫(dictées)作為開端，就像一個學習法國文學的儀式，帶領我們在法文的音韻中感受某種傳承的神聖感。

她是一位慈悲的好老師。當中世紀文學把大家的信心打擊得體無完膚，她會像小女生一樣，忽然調皮地丟開書本，用一種洋溢喜樂的聲音，為大家大聲朗誦Antoine de Saint-Exupéry的《小王子》。

三

在巴黎求學期間，我受到巴黎外方傳教會(MEP, Missions étrangères de Paris)多位神父與出家修士的幫助。

這幾位傳教士年輕的時候，都曾冒著生命危險，遠渡重洋到亞洲。他們將生命最重要的五十年，獻給亞洲未知的某一塊土地和某一群人，有些人甚至還將自己的身體與靈魂，埋葬在那塊土地上。

他們對生命的熱愛，使他們成為優秀的人類學家、歷史學家、語言學家、醫生、教師，他們開展出帶有濃濃法國氣質的中國宗教研究。他們的研究保有謙卑的殖民者反思，總是以真誠的態度，正視近代法國對亞洲和非洲造成的衝擊，無論是喜劇還是悲劇，盡力擷取其中的教訓和美好，讓它們化作永恆的省思。

這些研究也回過頭影響了巴黎的漢學界，聽法國人談論漢學和中國的宗教，引發了我內在深深的鄉愁。從此之後，道教研究進入我生命的核心，成為我生活中無可或缺的一部份。

四

「在道教研究領域多久時間？」

「研究的時代和地域性？」

「研究的主題方向？」

「對於道教，你自己的詮釋是什麼？」

2016年的夏天，在闊別十年後，我回到巴黎外方傳教會拜訪傑出的中國宗教史學者Jean Charbonnier神父。我告訴他，我想做道教研究，但是我真的很笨，怎麼學都無法開竅。

他把我帶到研究室，耐心地把過去五十年在巴黎漢學界關於道教研究的歷史全部告訴我。他回憶起年輕的時候，和Kristofer Schipper、John Lagerway一起在巴黎研究道教的時光：

「那時候真的很快樂！大家都有各自研究道教的初心。我的年紀比他們都大，但是我一直覺得，他們是我的前輩，因為我起步比較晚。」

談到他們的老師，神父恭敬地寫下Kaltenmark和Maspero兩個名字。好像不用多解釋，我就會懂。

他熱忱地向我描述，1970年到2000左右，當時在巴黎一起研究道教的學者，都因為內心的嚮往而前往「東方的田野」。大家把人生精華的時段，都奉獻給了田野——中國、台灣、香港、新加坡，沒有人後悔做了這樣的決定，因為這些珍貴的旅行，開展出豐富的紀錄和成果。

然後，我開始把滿腔關於道教研究的疑問提出來，神父也反問我更多問題。我們從下午兩點一直聊到教堂七點鐘聲響起，不得不離開研究室。臨走之前，神父將書架上的一本Maspero的著作借給我。

「我僅存的生命，如果能夠用來引導學生，跨越東西方道教研究的鴻溝，那會是一件非常美好的事。下次有問題就直接來研究室敲門，不用遲疑！」離開之前，神父慈祥地叮嚀我。

走出MEP的大門，蹲在街角，我把所有聽聞到的東西速寫在筆記本上。我抱著筆記本，對著MEP的招牌深深凝望，許久都無法回神。我心想，多麼感謝上天，這一次，我一定不要再錯過，要把握機會好好學習！

任何人能夠給你的啟發，其實都已經在你知識的曙光中半睡半醒。

老師漫步在神殿的暗影中，走在門徒之間，

他們奉獻的不是智慧，而是信念與愛心。

若他確實睿智，就不會吩咐你進入他的智慧之屋，而是引導你跨越。

— Kahlil Gibran

道教田野之泉

徒步往舊城區走，我的家離教堂很近。

很喜歡走過舊城區，那裡有一家歷史久遠的首飾店，裡面有一位年輕的工藝師，每天都伏案工作著。他在角落的工作桌上點亮一盞米黃的檯燈，背對著門。我常常透過玻璃窗看他。他的背影，讓我想起Hermann Hesse的小說。

我很喜歡玻璃窗展示的一條手鍊，它是一百多年前，一位住在洛桑的藝術家設計的款式。它的墜子用教堂窗戶的圖案做成，然後用一條很細的繩子綁起來。簡單的設計，蘊藏很濃的情感。

很意外地，我在舊城區發現一個很美的地方。那邊有一口泉，還有一個觀景台可以俯瞰全市。看到這口泉，小王子裡面的一個片段浮現在我腦海：

如果我有五十三分鐘的時間可以浪費，我想要非常非常緩慢地走向一口泉...
si j'avais cinquante-trois minutes à dépenser, je marcherais tout doucement vers une fontaine..

Saint-Exupéry的文筆並不那麼美，但是，那些充滿象徵的片段，總是在我心裡留下深刻的印象，讓我無法忘記。

瑞士籍的宗教學者Michel Mohr曾經告訴我，在法文當中，「田野調查」這個詞會翻譯成l'étude sur le terrain，或者簡稱terrain。它的意義很狹隘，就是人類學家去一個文明落後的地方，在當地尋找文化演進的痕跡。

一百年前，法國道教學者去中國做研究，他們並不將中國當做文明落後的地方，而是他們所嚮往的、具有深度靈性智慧的國度。這群道教學者徹底改寫了terrain的定義，把它擴展地更大，也更正面。

每次看見泉水，我就會想起一百年來，從歐洲去中國做田野調查的學者。他們收集的資料或許已經深具價值，但是，他們還有一個重要的貢獻，就是在那個殖民的時代，真正謙卑而尊重地對待別人的文明，並且告訴歐洲，這些文明深刻而偉大，值得我們尊敬。

Michel也跟我說，過去一百年，法國的道教研究象徵了一種神聖的學術氛圍。所以，學者把研究的材料稱作source。這個字在法文中代表一個很深的涵義。它和「泉水」是同一個字，也代表「源頭」。

在瑞士旅行，我發現每個小鎮的教堂旁邊，總有一口可以治病的泉。無論是歷史的文獻、書信、考古或田野調查的紀錄，甚至當時代的畫或文學，對於研究者來說，都是很純粹而珍貴的泉水。

學者的心中必須常常保有這口清泉。只有謙卑而獨具慧眼的學者，還有真正熱愛和尊重人類生命和文明的學者，才能認出這口泉，因為，它是知識的源頭，它可以為世界帶來療癒。

自從與道教田野相遇，我知道人生的路途並不孤單，因為田野會一直在我靈魂深處，以一種強烈又謙卑的姿態，映照我短暫而豐富的生命，成為我永恆的泉源。

我相信，想像力強過知識，神話勝過歷史。

夢境，比現實更有力量。

希望，凌駕於一切經驗之上。

微笑能治癒憂傷。愛能超越死亡。— Robert Fulghum

參考文獻

1. Jacques Derrida, (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
2. Roland Barthes, (1970). *L'Empire des signes*, Genève: Skira, p. 27.
3. Claude Lévi-Strauss and Maurice Olender, (2013) . *Nous sommes tous des cannibales*, Le Seuil, pp. 161-162.
4. Gustave Flaubert, (1963). *Préface à la vie d'écrivain*, Paris: Seuil, p. 47.
5. Roland Barthes, (2015). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Le Seuil.
6. Claude Lévi-Strauss and Maurice Olender, (2013). *Nous sommes tous des cannibales*. Paris: Seuil.
7. Claude Lévi-Strauss and Maurice Olender, (2013). *Nous sommes tous des cannibales*. Paris: Seuil.
8. Bob Dylan, "Blowing in the Wind".
9. Stephen R. Bokenkamp and Peter Nickerson, (1999). *Early Daoist Scriptures*, Univ of California Press, pp. 10-27.
10. Hélène Péquignat, (2016). *Platon et Descartes passent le bac*, Humensis.
11. Wolfgang Von Goethe, (1903). *Dichtung und Wahrheit*, Hermann Seemann Nachfolger.
12. T. S. Eliot, (1982). *Tradition and the individual talent*. Perspecta, p.p. 19, 36-42.
13. John Berger, (2008). *Ways of seeing*. UK: Penguin, pp. 7-8.
14. 1888年梵谷寫給弟弟西奧的信
15. Vincent Willem van Gogh, Wheat Field with Cypresses 1889. Oil Painting 73 x 93.4 cm, The Metropolitan Museum of Art.
16. 1889年van Gogh給摯友Emile Bernard的信
17. Avec les victimes de guerre, photographies de Jean Mohr , Musée de l'Élysée - Lausanne. <https://vimeo.com/70542569>
18. 本文受Jean-Luc Marion和其著作La croisée du visible et de l'invisible的啟發而作。
19. 本文受Georges Canguilhem和其著作Le normal et le pathologique的啟發而作。
20. 本文受Marc Augé和其著作 Le métro revisité的啟發而作。
21. 本文受Murray Stein和其著作Minding the self: Jungian meditations on contemporary spirituality的啟發而作。
22. 本文受 Karl Marx和其著作 Karl Marx: selected writings的啟發而作。
23. 節錄自我的筆記，2016.7寫於法國Montpellier。

24. 本文受到Roland Barthes及其著作L'empire des signes. Le Seuil, 2016.的啟發而作。
25. 節錄自我的筆記，寫於2018.1 香港。
26. 本文受到Walter Benjamin及其1991年「拱廊街計畫」(Das Passagen-werk) 和「漫遊者」(Flaneur) 概念的啟發而作。
27. 本文受到Marcel Proust, À la recherche du temps perdu的啟發而作。
28. 節錄自我的筆記，寫於2016.12 雲南昆明。
29. Martha Graham.
30. Marc Augé, (2014) *Le métro revisité*, Paris: Le Seuil.
31. 節錄自我的筆記，寫於2018.5吉隆坡。
32. 本文受到Søren Kierkegaard及其著作Sygdommen til døden: en christelig psykologisk udvikling til opbyggelse og opvækkelse的啟發而作。
33. 節錄自我的筆記，寫於2018.2台北。
34. 節錄自我的筆記，寫於2017.12台北。
35. 排灣族古謠 Lja Lje Saiyi (我的命運)。
36. 節錄自我的筆記，寫於2018.3台北。
37. Lawrence R. Schehr, Christine van Boheemen and Mieke Bal, (1988). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*.
38. Gerald Prince, (2003). *A dictionary of narratology*, U of Nebraska Press, p. 65.
39. 罗兰·巴特. SZ [M]. 屠友祥译, 上海: 上海人民出版社, 2000, 55頁.
40. Jacques Derrida, (1967). *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, p. 29.