

古典詩歌研究叢刊



明程

第十二輯 第十三冊

蘇軾詩畫理論之藝術精神研究

李百容 著

花木蘭文化出版社 出版

古典詩歌研究彙刊

第十二輯

龔鵬程 主編

第 13 冊

蘇軾詩畫通論之藝術精神研究

李百容 著

國家圖書館出版品預行編目資料

蘇軾詩畫通論之藝術精神研究／李百容 著 — 初版 — 新北市：

花木蘭文化出版社，2012〔民 101〕

目 2+240 面；17×24 公分

（古典詩歌研究彙刊 第十二輯；第 13 冊）

ISBN 978-986-254-909-4（精裝）

1.（宋）蘇軾 2.詩評 3.畫論

820.91

101Q14512

ISBN-978-986-254-909-4



9 789862 549094

古典詩歌研究彙刊

第十二輯 第十三冊

ISBN：978-986-254-909-4

蘇軾詩畫通論之藝術精神研究

作 者 李百容

主 編 龔鵬程

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2012 年 9 月

定 價 第十二輯 24 冊（精裝）新台幣 33,600 元

版權所有・請勿翻印

蘇軾詩畫通論之藝術精神研究

李百容 著

作者簡介

李百容，1967年生，臺灣雲林縣人，淡江大學中國文學學系博士。現任台北市立建國高級中學國文科專任教師，淡江大學中國文學學系兼任助理教授。主要研究著力於中國古典詩畫關係的探究發矚，代表著作有《蘇軾詩畫通論之藝術精神研究》、《杜甫題畫詩之審美觀研究》，及相關論題諸篇期刊論文……等等。

提 要

這部論文主要在透過先秦以來「道」、「藝」關係的開展，作為觀察蘇軾「有道有藝」、「以一含萬」、「詩畫本一律」之藝術精神的詮釋理路，以抽離近代運用「詩畫界限」觀點，所可能產生與歷史語境偏離之本義的混淆。論文在結構上，以「緒論」為「本論」、「分論」之前導，「本論」則為論述主軸及核心所在，而「分論」則在深化及證成「本論」所立之核心藝術精神——蘇軾「有道有藝」、「道藝兩進」的思維，所呈現於「詩畫通論」之創作論、鑑賞論、以及「道」與「藝」之即體即用實踐的可能。經過「本論」、「分論」各三章的析論探討，確立開出以《東坡易傳》「本一」、「道一」之論「道」的「通學」本質，進而回歸蘇軾「以一含萬」、「詩畫本一律」之藝術精神本質，重返宋人「道」、「藝」辯證之時空背景，凸顯蘇軾於「道本藝末」之道學藝術觀的論述中，所開顯之特出「道」、「藝」體用不二的「詩畫通論」。而「詩畫本一律，天工與清新」，在由論「道」而論「藝」——此一詮釋理路的梳理下，開展出有別於由藝術媒介「互位」、「換位」探討之新解，可作為當代理解蘇軾「詩畫本一律」提出之文化底蘊，並期能開啟當代與蘇軾「詩畫通論」的對話。



目

次

第壹篇 緒 論

第一章 論題界定..... 3

第一節 「詩畫通論」命題之成立..... 3

第二節 「藝術精神」界義..... 9

第三節 文獻回顧與研究範圍界定..... 17

第二章 問題的導出與詮釋視域的導入..... 27

第一節 問題的導出

——當代詩畫關係詮釋的困境..... 27

第二節 詮釋視域的導入

——先秦「道」「藝」關係的開展..... 36

第貳篇 本論：蘇軾「道」論與詩畫通論之關聯

第一章 蘇軾「道」論概說..... 49

第一節 蘇軾「道」論的確立及學思歷程..... 51

第二節 蘇軾「道」論之「通學」特質..... 62

第二章 蘇軾水喻「道體」與「有道有藝」說

探究..... 71

第一節 水喻「道體」的學思性格..... 73

第二節 觀水之「變」的人生體察..... 77

第三節 盡水之「變」與「有道有藝」..... 83

第三章 蘇軾「道一」觀念與「詩畫本一律」再探	93
第一節 「道一」觀念與「以一含萬」之關聯	94
第二節 「詩畫本一律」當代詮釋之再議	98
第三節 「天工與清新」藝術精神之探究	107
第參篇 分論：蘇軾詩畫通論之藝術精神剖析	
第一章 意造本無法——「隨物賦形」之詩畫創作通論	121
第一節 「無有定法」契入「無法」創作論之衍義發展	121
第二節 「隨物賦形」會合「自然」之藝術精神析論	136
第二章 得之於象外——「至味澹泊」之詩畫鑑賞通論	149
第一節 諸學「言、象、意」詮釋的薈萃開顯	150
第二節 「象外」與「至味澹泊」藝術精神析論	158
第三章 天機之所合——「寓意於物」之體用實踐通論	185
第一節 蘇軾「游」於藝之「樂得其道」	186
第二節 「天機」與「寓意」之相合	199
結 論	217
引用書目	225
後 記	237
出版附記	239

第 壹 篇

緒 論

- 論題界定
- 問題導出與詮釋視域的導入

第一章 論題界定

第一節 「詩畫通論」命題之成立

在今日藝術媒介載體分界的觀念中，詩與畫乃分屬不同表現符號，雖然我們若以巨型文化符號去涵蓋所有不同分類之藝術表現媒介，可以得到一個跨界討論詩與畫的平台，可是我們還是會產生一個主要的質疑：詩畫合論究竟有無利於詩或者畫個別之發展？亦或只是兩種符號不完善的結合？如德人萊辛〔註1〕所指：

由於畫和詩所用的符號有在空間中並列和在時間上先後承續的分別，它們就不能有完善的結合，不能從結合中產生綜合的效果，而只是一種藝術服從另一種藝術的結合。首先是畫服從詩的結合。……〔註2〕

其實類似的論點，晚明時期張岱即曾說過：

弟獨謂詩中有畫，畫中有詩，因摩詰一身兼此二妙，故連合言之。若以有詩句之畫作畫，畫不能佳；以有畫意之詩爲詩，詩必不妙。如李青蓮《靜夜思》詩：「舉頭望明月，

〔註1〕 Lessing (1729~1781)，德國人。其著有《拉奧孔——論畫與詩的界限》（《Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry》），朱光潛將之譯爲《詩與畫的界限》一書，此著對當代詩畫關係的討論有其影響。

〔註2〕 見朱光潛譯《詩與畫的界限》（台北：駱駝出版社，2001年），頁193。

低頭思故鄉。」有何可畫？王摩詰《山路》詩：「藍田白石出，玉川紅葉稀。」尚可入畫，「山路原無雨，空翠濕人衣」，則如何入畫？又《香積寺》詩：「泉聲咽危石，日色冷青松。」松、泉聲、危石、日色、青松，皆可描摩；而「咽」字、「冷」字，則決難畫出。（註3）（《瑯嬛文集·與包嚴介》）

張岱的意見，顯然並非中國詩畫關係發展中之主流論述，故自稱「獨謂」，但此不代表他的意見沒有價值。萊莘對於畫附庸於詩的發展有其批判，為繪畫獨立之藝術表現價值發聲，亦為向來主張詩畫合流的論調掀起省思。此兩者非同時空及文化背景，卻共同指出：詩、畫其實各有專擅，將之結合論述並付之實踐，事實上是有困難的，甚或影響了彼此各自的專擅發展，而在實際技巧操作上亦力有未逮。可想而知，「繪畫詩化」在張岱而言，是有技巧實踐的困難；在萊莘而言，是阻礙繪畫正常發展的一個必須批判的現象，為要獨立繪畫於文學之外，倡立畫與詩有其界限，各不得逾越則為其論述基調及核心主軸。

首先，張岱的論點畢竟為同一文化意識下的分殊意見，我們可以透過類似「氣韻生動」、「境生象外」……等等意境美學去作成對應的解釋，如宗白華在〈中國藝術意境之誕生〉、〈中國詩畫中所表現的空

〔註3〕見張岱《瑯嬛文集》（台北：淡江書局，1956年），頁99。張岱（1597～1679）此論比萊莘早一百多年，雖兩者論述目的不盡相同，但所言皆在指出：詩畫合論有其瓶頸，亦有發展之局限。所引亦可見李來源、林木編《中國古代畫論發展史實》（上海：上海人民美術社，1997年），頁254。而王維〈過香積寺〉詩原為：「不知香積寺，數里入雲峯。古木無人徑，深山何處鐘。泉聲咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禪制毒龍。」見王維《類箋王右丞全集》（台北：臺灣學生書局），頁418。可見張岱誤植「泉聲咽危石」之「咽」為「咽」。另明人李東陽亦指出：「夫形聲之在天下，皆出於自然。然亦有詩歌以為聲，藻繪以為形者，其大用之朝廷國邦，固未暇論，而閭巷山林之下，或不能無。若論其至，亦可以通鬼神、奪造化。降於後世，乃流為技藝之末，而造其妙者，猶以為難。說者謂詩為有聲之畫，畫為無聲之詩。二者蓋相為用，而不兩能。若詩之為聲，尤其重且難者也。」見氏者〈書沈石田詩稿後〉，收於《懷麓堂集》卷十四，清康熙刊本。筆者按：李氏所論，亦在詩與畫兩者雖相為用，卻難以兩能。

間意識》〔註4〕等諸篇文章，即旨在說明中國詩畫關係的立基不在技巧的互通，而在哲學思想賦予詩與畫之創作主體的心靈深度，而後體現於詩與畫作品意境之上。然而，對於萊莘有系統地辯證畫與詩之界限，如果我們將之全盤移植，並將之作爲觀察中國詩畫關係發展的主要視角，無疑地蘇軾「詩畫本一律」的提出（甚或「士人畫」的提出），恐怕是一個有礙繪畫發展的錯誤見解。假設它是一個錯誤，宋元明清詩畫互涉發展的歷程中，難道只有少數如張岱等發出不同意見，而所有的詩畫創作者（尤其是文人畫家），難道皆只在集體無意識中故步自封，無法突破傳統窠臼，而這就是中國傳統詩畫不敵西方理論，而逐漸沒落的原因嗎？我們認爲如此的推論過於簡化問題，並且漠視中國藝術精神之核心價值，落入純粹以西方文化意識去理解的結果。

〔註5〕他山之石固然可以攻錯，然需分辨其中理路脈絡，中國始得以「藝術精神」之獨立自覺。

由此，我們有必要回歸宋人之歷史語境，還原蘇軾「詩畫本一律」之論述主旨，透過蘇軾所謂：

物一理也，通其意，則無適而不可。〔註6〕（〈跋君謨飛白〉）

且其又於《東坡易傳》卷七，對於〈繫辭傳上〉所曰：「形而上者謂之『道』，形而下者謂之『器』。化而裁之謂之『變』，推而行之謂之『通』。」〔註7〕詮釋其爲：

「道」者，「器」之上達者也；「器」者，「道」之下見者也。

其本一也，化之者「道」也；裁之者「器」也；推而行之者，「一」之也。〔註8〕

〔註4〕上列二文見宗白華《美從何處尋》（台北：駱駝出版社，2001年），頁63～84；頁85～110。

〔註5〕此部分筆者另於「緒論」第二章第一節，亦即「當代詩畫關係詮釋的困境」詳論。

〔註6〕見孔凡禮點校《蘇軾文集》（北京：中華書局，2004年），頁2181。

〔註7〕見蘇軾著、龍吟注評《東坡易傳》（長春：吉林文史出版社，2002年），頁311。

〔註8〕同上注，頁311。

由此可見，蘇軾「本一」所指應是「道」、「器」之間，上達及下見互「通」的關鍵語。又參以「物一理也，通其意，則無適而不可」為證，其於「道」與「藝」之相互辯證，似也「通」於「本一」。而蘇軾「以一含萬」（〈送錢塘僧思聰歸孤山敘〉）的觀點，更為統合其「藝」雖各有分殊，然通於「本一」的總論。〔註9〕固然，《莊子》所曰：

聖有所生，王有所成，皆原於一。〔註10〕（〈天下〉）

……以道汎觀而萬物之應備。故通於天地者，德也；行於萬物者，道也；上治人者，事也；能有所藝者，技也。……

《記》曰：「通於一而萬事畢。无心得而鬼神服。」〔註11〕

（〈天地〉）

對蘇軾「本一」、「以一含萬」有所啓發，然實則《論語》記載孔子所曰：

吾道一以貫之哉！〔註12〕（〈里仁〉）

以及貫通佛道「一性圓通一切性，一法遍含一切法，一月普現一切水，一切水月一月攝。」〔註13〕形成其儒道釋諸學會通於「一」，方始為蘇軾論「道」論「藝」之基調。〔註14〕

〔註9〕 互見第貳篇「本論」第三章第一節。

〔註10〕 見郭慶藩《莊子集釋》（臺北：頂淵文化，2005年），頁1065。成玄英疏「原於一」曰：「原，本也。一，道。雖復降靈接物，遐迹和光，應物不離真常，抱一而歸本者也。」（頁1066）又疏「太一」曰：太者廣大之名，一以不二為稱。言大道曠蕩，無不制圍，括囊萬有，通而為一，故謂之太一也。」（頁1094）筆者按：依成玄英所疏「一」及「太一」，皆通於「道」，此以佛學會通莊學，蘇軾似有所承。

〔註11〕 同上注，頁404。注曰：「技者，萬物之末用也。」可見，道為萬物之本體，而技為之用。故《莊子·天地》於此所述，實已蘊涵「道」、「藝」為體用關係之啓蒙。

〔註12〕 見王弼《論語釋疑》，收於王弼著、樓宇烈校釋《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980年），頁622。王弼詮釋「一以貫之」曰：「貫，猶統也。夫事有歸，理有會。故得其歸，事雖殷大，可以一名舉；總其會，理雖博，可以至約窮也。譬猶以君御民，執一統眾之道也。」

〔註13〕 語出永嘉玄覺《證道歌》，收於聖嚴法師編著《禪門修證指要》（台北：法鼓文化，1997年），頁53。

〔註14〕 蘇軾會通儒道釋諸學之論「道」特質，可互見第貳篇「本論」第一章第二節。

今人姜耕玉於《藝術辯證法》書中，特立〈藝術形象創造：「一」的離異與合一、孕生與增值〉一章，論述「一」的形而上底蘊，及「萬取一收，以少總多」……等「道一」與藝術創造相關論題〔註15〕，他舉尤侗、沈宗騫之說為證指出：

清代尤侗也說：「舉夫子之道一以貫之，悟之所以貞夫一也。然老子曰：『道生一。』佛子曰：『萬法歸一。』一而三，三而一者也。」佛老之道法賦予「一」以極大的包容性。「生一」與「歸一」，是個別與整體的關係，也是特殊與一般的關係。沈宗騫說：「一本萬殊，自一生萬，萬可復歸於一也。」一分為萬殊，萬殊總為一；一所以貫乎萬，萬無不本於一。一即含萬，也是包容與被包容的關係。〔註16〕

其實，不管是尤侗或沈宗騫，他們所述不外是接受及延伸蘇軾「本一」、「以一含萬」的藝術精神。只是，北宋蘇氏蜀學「道」論的沒落，導致蘇軾「詩畫本一律」之藝術論，指涉其「道一」觀念，亦一併被忽略；又「本一律」大多為後人解為：詩畫藝術可互為「出位」、「換位」，故而在此「道一」與「藝」關係的歷史發展之脈絡追溯，蘇軾詩畫理論往往未能凸顯此一核心價值。

本文以「詩畫通論」為命題，乃著眼於蘇軾詩畫理論「通」於「一」的立基點。此「一」內涵為儒道釋諸學會通之「道一」，而此「通」並非意謂「等同」，亦非「藝術通感」〔註17〕，乃直指詩畫創作主體藝

〔註15〕 見姜耕玉《藝術辯證法》（南京：江蘇教育出版社，2002年），頁106～147。

〔註16〕 同上注，頁141。

〔註17〕 詩畫關係之相通，可大致分由「藝術通感」及「藝術精神」同源二處著眼，本論文「通」於「道一」之觀察則立基於後者，故未及「藝術通感」者。而「通感」一詞（Synaesthesia）又稱聯覺，是錢鍾書在1962年從西方「感官呼應論」引進，錢鍾書在〈通感〉一文說：「在日常經驗裡、視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身，各個官能的領域可以不分界限；顏色似乎會有溫度，聲音似乎會有形象、冷暖似乎會有重量，氣味似乎會有體質。諸如此類在普通語言裡經常出現。諸如我們說『光亮』，也說『響亮』，把形容光輝的『亮』字轉移到聲響上去，就仿

術精神之相通。考諸文獻，「道通於一」語出《莊子·齊物論》〔註18〕，而蘇軾於黃州以前相契於莊學，黃州以後撰著《東坡易傳》時，又深得王弼治易方法〔註19〕，王弼以莊學精神為《老子》、《周易》、《論語》作注，乃將《莊子》之「通」，與《周易》之「通」相互融會，進而聯繫「道通於一」，作為其會通儒道、孔老之核心精神。〔註20〕蘇軾接受王弼此一「通」的概念，另會以華嚴學無礙圓通之法門，成其「道一」觀念。因蘇軾進而以論「道」之「通」的精神，致用於「藝」的評論，使其詩畫理論在藝術精神上亦以「通於一」為核心，故「詩畫通論」乃以蘇軾為立論主體擴及相關文本，且此「通」須立基於主體藝術精神之相通，方得以命題之成立。

透過詩與畫分屬不同表現符號，進而以「藝術換位」的思維探討詩畫關係者，此系學術研究實有其成果價值。只是萊莘所指：「繪

佛視覺和聽覺在這一點上無分彼此。又譬如『熱鬧』和『冷靜』那兩個成語也表示『熱』和『鬧』、『冷』和『靜』在感覺上有通同一氣之處，牢牢結合在一起。」另關於以「藝術通感」詮釋「詩畫融通」論題者，現有以「六根互用」之佛學觀點論述的，如周裕鍇〈詩中有畫：六根互用與出位之思——略論《楞嚴經》對宋人審美觀念的影響〉（四川大學學報：哲學社會科學版，2005年第4期），頁68～72。另以「藝術通感」為題之專著有陳育德《靈心妙悟——藝術通感論》（合肥：安徽教育出版社，2005年），其中對「六根互用」及詩畫互通亦有詳述，見頁2～18；及頁79～113。而拙著《杜甫題畫詩之審美觀研究》（臺灣師範大學國文研究所碩士論文，2003年），亦於緒論中詩畫關係概論裡略有所及，見頁6～8。

〔註18〕同注10，頁70。關於莊子「道通為一」的觀點詮釋，可見王振復、陳立群、張豔豔《中國美學範疇史》第一卷（太原：山西教育出版社，2009年），頁103～105。

〔註19〕見林麗真〈東坡易傳之思想及朱熹之評議〉，收於《宋代文學與思想》（台北：臺灣學生書局，1989年），頁657。林氏分析蘇軾易學「一」的內涵時指出：蘇軾接受王弼的「理一以治眾」的易學原則。另又有以為蘇軾乃是以郭象之莊學解易，見余敦康〈蘇軾的《東坡易傳》〉，收於《國學研究》第三卷，（北京：北京大學出版社，1995年），頁104～112。

〔註20〕見蔣麗梅〈王弼玄學中的莊學精神〉（中國哲學史，2009年第4期），頁42及頁48～49。

畫運用在空間中的形狀和顏色。詩運用在時間中明確發出的聲音。」
〔註21〕也會如影隨形地，始終提示著詩與畫終究有其「界限」，不容相妨其專擅。本文「詩畫通論」以蘇軾文本為立論核心，以主體藝術精神之相通為立基點，旨在抽離西方詩畫關係發展之詮釋理路，回歸北宋詩畫關係論述之歷史脈絡，揭櫫其內在深刻之文化蘊涵，還其本來面目，此為本文命題之宗旨。因而本文界定「詩畫通論」之「藝術精神」，乃以詩與畫在蘇軾「以一含萬」之「道」「藝」關係中進行觀察，旨在說明「詩畫本一律」之詮釋，應回歸與蘇軾「道一」觀念相對應之歷史語境。而參照文本除詩畫理論為主體之外，亦酌以文論、書論……等為輔證，以深化蘇軾「以一含萬」、「有道有藝」觀點之一體適用性。

第二節 「藝術精神」界義

在我們詮釋分析「蘇軾詩畫通論之藝術精神」前，有必要對所謂「藝術精神」所指涉的意涵先行定義，以確立本文命題範疇及研究進路交相聚焦的觀照視角所在。

若我們將蘇軾「詩畫通論」置於中國藝術精神之發展脈絡的洪流之中，進而探究其歷史意義時，首先要問：「藝術」是什麼？先秦諸子指的「藝」，內涵是什麼？而此一「藝」之內涵，即為今日吾人所指之「藝術」嗎？考諸文獻，先秦諸子所指稱「藝」的意涵，和我們今日已可知西方對「藝術」的定義實有很大的差異。〔註22〕事實上西方「藝術」(Art)一詞，至今亦未嘗有一完整固定不變——放諸四海皆準的定義，然理論多元，除包括「造形」之視覺性藝術之外，亦包

〔註21〕同注2，頁181。

〔註22〕此兩者之差異，前賢多有所述，見虞君質《藝術概論》(台北：大中國圖書，1981年)，頁31～45；另見徐復觀《中國藝術精神》(台北：臺灣學生書局，1998年)，頁48～51；又見顏崑陽《莊子藝術精神析論》(台北：華正書局，2005年)，頁40～47。此外，亦可互見「緒論」第二章第二節〈先秦「道」「藝」關係之開展〉。

涵文藝及音樂……等等。〔註23〕今日吾人大多可以接受「藝術」之廣義說，指「凡涵有技巧與思慮之活動及其活動的產物，皆是藝術。」〔註24〕然中國古典文獻習用之「藝術」一詞，究竟與西方所謂「藝術」，在語源嬗變發展上有很大的不同，如唐人成玄英疏《莊子·外篇》〈在宥〉：「說聖邪？是相於藝也；說知邪？是相於疵也。」〔註25〕其遣詞亦「藝術」含用，其疏云：「說聖迹，助世間之藝術；愛智計，益是非之疵病也。」〔註26〕可見唐人「藝術」一詞應與「奇術技藝」意義相近，和吾人今日所謂之「藝術」，在語境上有時空的距離。故而，我們將專為本文應用「藝術精神」一詞，進行語義所指涉範疇之界定，以利論述理路脈絡之確立。而本文論題及內容所通用之「藝術」，本質上以先秦「藝」觀念為源頭，意義上涵蓋先秦到六朝以後「藝」觀念之嬗變及其演義，內容上主要將詩、畫列入「藝」的範疇討論，亦博採西方「藝術」(Art)之意義，以輔助本文分析探討之必要。但為要避免純粹僅以西方觀點探究蘇軾詩畫藝術，而產生歷史語境不相適應的文化傳統差異之誤讀〔註27〕，以及兼顧今日學術研究用語之通用

〔註23〕顏崑陽對西方「藝術」一詞有明確之界義，見同上注《莊子藝術精神析論》前揭書，頁47~55。另見神林恆道、潮江宏三、島本浣主編，潘禰譯《藝術學手冊》(台北：藝術家出版社，1996年)，頁20~27。又見Herbert Read著，梁錦鑒譯《藝術的意義》(台北：遠流出版社，2006年)，頁28~83；及頁310~319。Herbert Read於頁310~312引用托爾斯泰及詩人華茲華斯的觀點，指出兩人關於藝術創作及寫詩理念，在理論上相互呼應。

〔註24〕同注22，虞君質前揭書，頁31。

〔註25〕同注10，《莊子集釋》，頁367。

〔註26〕同上注，頁368。

〔註27〕現代社會學之知名德國學者Max Weber(韋伯)，在其《中國的宗教：儒教與道教》(台北：遠流出版社，1996年)(簡惠美譯)書中，固然透過一個截然不同文化傳統背景下的社會學者，提供一旁觀冷靜的學術態度，以批判分析中國之學術思想，所影響之中國政治、經濟、社會、教育制度。然仔細推敲，與其說Max Weber挑戰中國文化傳統之固有思維，毋寧說其某些觀點頗多是以純粹西學角度所產生因「歷史語境不相適應的文化傳統差異」之誤讀。Max Weber運用原罪及救贖的根源性思維，看待儒家的「禮」及道家的「隱逸」，