

# 《莊子》身體觀的三維辯證： 符號解構、技藝融入、氣化交換\*

賴錫三\*\*

國立中正大學中國文學系

## 摘 要

本文探討《莊子》身體觀全幅面貌。筆者發現《莊子》一書主要從三個面向展現其對身體的洞察：一是從禮教身體的批判觀點入手，呈現出符號解構的精神；其次從工匠身體的觀照角度入手，呈現出技藝融入的精神；其三則由真人身體的超越面向入手，呈現氣化交換的精神。文中進一步分析這三個面向間的辯證關係，最後將《莊子》身體觀的圓融姿態，界定在符號身體與氣化身體的統合無礙。

**關鍵詞：**莊子，身體，禮教，語言，權力，解構，技藝，氣

---

\* 本文為國科會計畫（99-2410-H-194-114-MY3）部分研究成果，特為致謝；並感謝兩位匿名審查人之意見。

\*\* 本文作者電子郵件信箱：chllhs@ccu.edu.tw

## 一、老莊整全之身的原型來源：神話的流動變形身體

《莊子》深受神話思維啟迪，善於透過寓言想像而帶人超脫滯固僵化的慣習，以激發新鮮的思維活力，令身心遨遊於自由境地。如〈逍遙遊〉開篇立宗，眼前攤展的非人間畫面、非正典言論，而是荒誕的魚鳥變形與浩瀚的宇宙景觀：冥海與天池遙遙對映、南北空間遠遊翻轉，一幕幕水擊三千、扶搖九萬、翼若垂雲、野馬塵埃等恢宏景觀渾然一氣。神話情節、詩性想像激發了人們追求遼闊天池的飛翔渴望，帶出讀者能動參與的快感來源。《莊子》確實善用文字魔力創造故事情境，重新調動壓抑在北冥深處的潛藏動能，也是藉書寫疏通欲望（libido）的事實。然而，《莊子》大不同於神話、遠超越神話之處，在於想像、虛構的書寫背後，處處閃耀真實不虛的哲學睿智、反思之光。上古神話階段在情感、互滲思維下，初民身心對整個自然宇宙充沛著跨類感應、神秘互滲，但這些身體經驗通常帶著無意識成份；因此神話想像除了有高度的野性活力之外，其身心狀態也被強大的潛意識力量和自然力量所交纏、推動而捆束其中。換言之，他們無法深觀覺察這股身體內處和自然深處的力量關係，因此野性的想像活力帶有盲動性，不具有真正的自由可言，它無法將反思的清明智光帶入力量秘窟，所以不免顯得充斥過多的鬼魅神力。

若以卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）的「情感思維」、布留爾（Lucien Levy-Bruhl, 1857-1939）的「神秘互滲」和伊利亞德（Mircea Eliade, 1907-1986）的「儀式實踐」等面向整合來看，遠古神話處境中人（巫）常透過具體的舞樂儀式，讓人舞動身體成為陟神或降神的連通管道，由此溝通神／人並帶出神聖訊息或意義。（註1）神話世界中的身體感處於「存有連續」（continuity of being）的一體感通之宇宙聯絡網，此時人的自我從來沒有隔絕於存有整體之外，人比較突出的不在主體的客觀認知，而在於身體的交感共振。（註2）

1. 例如商代的巫儀活動，據張光直研究便屬於這種原始神話宗教的系統，而巫師在不管是在陟神或降神的狀態，其身體皆處於舞動狀態。關於商巫的神話與儀式研究，參見張光直，《中國青銅時代》（臺北：聯經出版事業公司，1994），第2集，頁41-80。
2. 張光直在探討商代神巫通天地鬼神的薩滿儀式時，特別強調其世界觀屬於杜維明所謂「存有連續」，而對比於西方神人二元的斷裂性文明，參見張光直，《考古學專題六講》（臺北：稻香出版社，1993），頁1-24。杜維明指出：「瓦石、草木、鳥獸、生民和鬼神這一序列的存有形態的關係如何，這是本體學上的重大課題。中國哲學的基調之一，是把無生物、植物、動物、人類和靈魂通通視為在宇宙巨流中息息相關乃至相互交融的實體。這種可以用奔流不息的長江大河來譬喻

海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 曾批判西方近代主客二元對立的認識論模式，遺忘了一個更基礎的存有世界，而這個前主客的生活世界乃將所有存在物都共同捲入「在世存有」( Being-in-the-world ) 的狀態中。神話世界就處於這種前主客的基礎存有中，並且萬有生命都共在一體連續的親密狀態中，人的身體和自然之間因力量連續、網絡交織，因此當萬物湧現力量相撞擊時，必興發人的身體知覺而連帶產生跨界感受。這樣的身體體驗所建基的世界觀，與科學大相逕庭：

當科學思維想要描述和說明實在時，它一定要使用它的一般方法——分類和系統化的方法。生命被劃分為各個獨立的領域，它們彼此是清楚地相區別的。在植物、動物、人的領域之間的界限，在種、科、屬之間的區別，都是十分重要不能消除的。但是原始人卻對這一切都置之不顧。他們的生命是綜合的，不是分析的。生命沒有被劃分為類和亞類；它被看成是一個不中斷的連續整體，容不得任何涇渭分明的區別。各不同領域間的界限並不是不可逾越的柵欄，而是流動不定的。在不同的生命領域之間絕沒有特別的差異。沒有什麼東西具有一種限定不變的靜止形態：由於一種突如其來的變形，一切事物都可以轉化為一切事物。如果神話世界有什麼典型特點和突出特性的話，如果它有什麼支配它的法則的話，那就是這種變形的法則。(註3)

這種尚未大規模人文化成、禮樂規範前的巫術神話處境，(註4)有一極引人注目的特色便是身體的顯題化甚至誇大化。上述卡西勒所謂變形法則，就直接呈現在原始身體的流動、變形、跨界的風貌，身體在互滲關係中充滿力量的盈滿，因此看來有生機與活力，甚至因力量過於洋溢而使其擴張、變形，結果萬物之間因力量交換融合，產生不同物類的身體疊合、重組等荒誕形象。這種看似非常的荒誕身體現象，

---

的『存有連續』的本體觀，和以『上帝創造萬物』的信仰，把『存有界』割裂為神凡二分的形而上學絕然不同。」杜維明，〈試談中國哲學中的三個基調〉，《中國哲學史研究》，1(北京：1981)，頁19-20。

3. 卡西勒 (Ernst Cassirer) 著，甘陽譯，《人論》(臺北：桂冠圖書公司，1994)，頁121。

4. 例如王國維就以「禮制」的有無，區分商代和周代的主要不同；而徐復觀則將周代視為中國人文精神躍動的第一道曙光，以對比於商代的巫術神權，而原來的宗教儀式也逐漸轉為人文矩度的禮。王國維，《觀堂集林》(臺北：河洛圖書，1975)，卷10，〈殷周制度論〉，頁451-452。徐復觀，《中國人性論史·先秦篇》(臺北：臺灣商務印書館，1988)，〈周初宗教中人文精神的躍動〉，頁15-35。

卻帶有力量狂歡的特質。(註5)對此，我們只要看看上古岩畫的身體姿態，第一個強烈感受便是引發流動暢通的身體舞動感；還有上古神話遺緒的《山海經》，亦會看到荒誕的身體形象，其展現的身體世界，不管是神界、人界還是動植物界，身體的外貌幾乎都是多重物類的跨域疊合。(註6)這種充滿力量擴充、身形交換的身體意義，到底存在著什麼訊息？反映什麼意義？身處上古神話處境中的初民，大都只是活在那樣的身體感中，卻對其存有狀態缺乏意識的明晰洞察，沒能力反思其中的哲學意義。

做為上古神話時代的德智之巫，(註7)其德智特質在於耳聽、目見、口傳一類的出神體驗，與老聃、莊周仍然有重大的差別，這個差異暫時可稱為哲學性的反思和洞察。原古巫者和老莊智者的差別，還不在於流動身體和力量互滲的體驗，而是對這些經驗的理解和詮釋是否能提升為自覺的反省，由此透顯出一股清明的心智之光。換言之，神話太狂迷於身體力量的交纏，不及對這些來自身體和自然間的力量互滲，進行體驗的再觀照。因此，我們可以看到《莊子》一書，一方面相契於變形神話對流動身體的力與美之企慕，另一方面，我們卻也看到莊周對古巫毫不留情地

- 
5. 巴赫金 (Mikhail M. Bakhtin, 1895-1975) 曾注意到狂歡節對身體規範的顛覆與歡怡的舒解，正是源自遠古神話的荒誕身體意象與活力的再變形：「怪誕這個術語，首先是在文藝復興時期出現的，但最初僅取其狹義。十五世紀末，在羅馬發掘狄圖公共浴室的地下部分時，發現了一種前所未見的羅馬時期的繪畫裝飾圖案。這種裝飾圖案，意大利語稱為“Lagrottesca”，出自意大利語“grotta”一詞，即岩洞、地下之義。……新發現的這種羅馬裝飾圖案以其植物、動物和人的形體的奇異、荒誕和自由的組合變化而使當時的人們震驚，這些形體相互轉化，彷彿相互產生似的。沒有一般圖畫世界裡把這些『自然王國』分隔開的那些明顯的、因循的界限。在這裡，在這怪誕風格中，這些界限都被大膽打破了。對現實的描繪中也沒有習見的靜止感，運動不再是現成的、穩定的，世界上植物和動物的現成形式的運動，變成了存在本身的內在運動，這種運動表現存在的永遠非現成性中一種形式向另一種形式的轉化。在這種裝飾圖案的組合變化中，可以感覺到藝術想像力的異常自由和輕靈，而這種自由使人感覺到是一種快活的、幾近嬉笑的隨心所欲。」巴赫金著，李兆林、夏忠憲譯，《拉伯雷研究》（石家莊：河北教育出版社，1998），頁38。
  6. 《山海經》中動物、神、人之身體形象，幾乎都是合體形象，不然就是非常態的變形，隨手各舉一例：如〈南山經〉：「有魚焉，其狀如牛，陵居，蛇尾有翼，其羽在魼下，其音如留牛，其名曰鯀，冬死而夏生，食之無腫疾。」〈西山經〉：「玉山，是西王母所居也。西王母其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘。」〈海外南經〉：「灌頭國在其南，其為人，人面有翼，鳥喙，方捕魚。」以上見袁珂，《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982），頁4、50、189。
  7. 「古者民神不雜。民之精爽不攜貳者，而又能齊肅衷正，其智能上下比義，其聖能光遠宣朗，其明能光照之，其聰能聽徹之，如是則明神降之，在男曰覲，在女曰巫。」左丘明，《國語》（臺北：里仁書局，1981），〈楚語〉下，〈觀射父論絕地天通〉，頁559。張光直先生認為巫「是當時最重要的知識份子，能知天知地，是智者也是聖者。」張光直，《中國青銅時代》，頁45。

批判。(註8)

《莊子》身處的時代和上古初民已有極大差別，在於自然素樸的退位、人文繁華的膨脹。遠古那種人人和萬物自然而無意識就處在交感互滲的身心狀態，已漸漸消退隱沒。以《老子》的話說，「大制不割」的渾樸已破，「始制有名」的時代接續開啟，而名言禮制下的身體已不再是欲望素樸、平淡天真的簡單、充實狀態，人心受語言引導而漸趨機巧破碎，導致身體知覺的渾整也走向破裂與紛馳、矛盾與糾結，正如《老子》第十二章所描述的離亂現象：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂。」(註9)於是渴望反轉從自然無為走向人文有為的裂解徼向，想要盡量回歸略帶原始意味的田園牧歌式生活：「甘其食，美其服，安其居，樂其俗」(《老子》八十章)、「見素抱朴，少私寡欲」(《老子》十九章)。(註10)這裡我們看到《老子》對文明與人心的墮落與救贖，是可以透過「身體」這一向度的辯證來重新描繪：原始野性身體的活力互滲→名言禮制身體的破裂紛馳→自然無為身體的簡單渾樸。

《老子》這個回歸自然身體的無為道路：在個人的逆返工夫上表現為「載營魄抱一，能無離乎！專氣致柔，能嬰兒乎！滌除玄覽，能無疵乎！」(《老子》十章)；在政治的作為上則希望小國寡民、無為而治地回到：「聖人之治，虛其心，實其腹；弱其志，強其骨。常使民無知無欲。」(《老子》三章)由上觀之，可將《老子》復歸自然的思維，視為回歸身體的運動，而復歸的身體乃是身心未分二元、物我未分主客之前的總體。這種從人文有為到自然無為、從外在紛馳到內外一如、從破碎繁華到整全樸素等等回歸，《老子》便以身體這個總體場域的收復為象徵，所以提出對治之道的總綱目也在於身體：「是以聖人為腹不為目，故去彼取此。」(《老子》十二章)「為腹」便是素樸渾圓的身體復全，而「為目」便是心

8. 例如〈應帝王〉中智者壺子對神巫季咸的戲玩，季咸落入生死之期的預見迷思中，未能覺悟生死一體、死生一貫的智慧。換言之，巫者和道家智者面對生死的困境，有相當重要的差別。而關鍵之一，在於莊周瞭然身體與氣化間的永恆交換關係，因此不以個己的身體命限為囿。見郭慶藩輯，《莊子集釋》(臺北：華正書局，1985)，頁297-306。〈人間世〉對巫術祭祀的禁忌之物充斥著他者暴力，而莊子則給予無用之用的解放：「故解之以牛之白顙者與豚之亢鼻者，與人有害病者不可以適河。此皆巫祝以知之矣，所以為不祥也。此乃神人之所以為大祥也。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈人間世〉，頁177。
9. 本文《老子》章句皆引自王弼等注，《老子四種》(臺北：大安出版社，1999)，之後引文末皆標寫章碼，不再註出處。
10. 《老子》這種身體自然的田園生活情調，雖略帶原始味道，但更契近於陶淵明的田園牧歌式生活，參見賴錫三，〈桃花源記·并詩的神話、心理學詮釋——陶淵明的道家式「樂園」新探〉，《中國文哲研究集刊》，32(臺北：2008)，頁1-40。

隨物轉的外馳不返，故工夫重點在於不落入感官外馳（去彼）、而在於回歸整全的身心一如（取此）。

身體整全的失落，隨之掉入身心分裂、官竅外馳的狀態，《莊子》則以「渾沌鑿七竅而死」這一神話寓言，隱喻地指出原本身心渾沌一體的「守中」狀態，如今因視聽食息的七竅分立、偏逐各好，從此往而不返，落入不得安寧的支離破碎：「南海之帝為儻，北海之帝為忽，中央之帝為渾沌。儻與忽時相與遇於渾沌之地，渾沌待之甚善。儻與忽謀報渾沌之德，曰：『人皆有七竅以視聽食息，此獨無有，嘗試鑿之。』日鑿一竅，七日而渾沌死。」<sup>(註 11)</sup>換言之，渾沌原先渾朴之善的失去與死亡，換來七竅分立、耳聰目明的結果，其敘事也隱含著從整全到裂解的「身體」故事。老、莊身處禮教繁複又崩壞的即繁華即荒蕪處境，〈天下〉篇也透過「身體」四分五裂的隱喻來描述：「天下大亂，聖賢不明，道德不一，天下多得一察焉以自好。譬如耳目口鼻，皆有所明，不能相通。猶百家眾技也，皆有所長，時有所用。雖然，不該不偏，一曲之士也。判天地之美，析萬物之理，察古人之全，寡能備於天地之美，稱神明之容。是故內聖外王之道，闡而不明，鬱而不發，天下之人各為其所欲焉以自為方。悲夫，百家往而不反，必不合矣！後世之學者，不幸不見天地之純，古人之大體，道術將為天下裂。」<sup>(註 12)</sup>

一也、通也、全也，天地之美、神明之容，都是用以形容原初自然無為狀態，人的身心一如、物我合一的渾然整體風貌，而文明走至春秋戰國的百家繁華，其實反倒掉入一偏一曲、析判渾圓的裂解處境。可見，《莊子》感慨與憂心的現象：「後世之學者，不幸不見天地之純，古人之大體，道術將為天下裂。」其實也是一個關於天地之純、身體之大，且天地與人身一體共在的渾圓，從此千百分裂的故事。<sup>(註 13)</sup>老、莊身處春秋戰國亂世，已遠離初民的原始素樸，自然漸被文明所滲透取代；而人的社會文化情境愈形複雜，思考身心處境與復活治療之道，也就需要

11. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈應帝王〉，頁 309。

12. 同前引，〈天下〉，頁 1069。

13. 有關《老子》、《莊子》對渾沌破裂的身體敘事模式，其實也是源自渾沌開天闢地神話的變形，而渾沌開闢神話的過程，透過盤古身體的整全分裂為萬物來敘事。徐整，《三五曆紀》：「天地渾沌如雞子，盤古生其中。萬八千歲，天地開闢，陽清為天，陰濁為地。盤古在其中，一日九變，神於天，聖於地，天日高一丈，地日厚一丈，盤古日長一丈，如此萬八千歲，天數極高，地數極高，盤古極長，後乃有三皇。」見歐陽詢輯，汪紹楹校，《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1999），卷 1，頁 2。「首生盤古，垂死化身。氣成風雲，聲為雷霆，左眼為日，右眼為月，四肢五體為四極五嶽，血液為江河，筋脈為地里，肌肉為田土，髮髭為星辰，皮毛為草木，齒骨為金石，精髓為珠玉，汗流為雨澤，身之諸蟲，因風所感，化為黎甦。」《釋史》卷 1 引《五運歷年記》。轉引自袁珂，《古神話選釋》（臺北：長安出版社，1986），頁 8。

更自覺而複雜的辯證思維，那不再可能是一條簡單地倒回原始神話之路。《莊子》對人的拯救之道，和上述《老子》一樣，可以從身體的復全來加以考察。本文就從身體的三個維度：符號規訓、技藝融入、氣化交換，這三面向的辯證關係，來分析《莊子》一書所展示的身體經驗和身體反思。底下，便從符號的身體、技藝的身體、氣化的身體這三個面向，來詮釋《莊子》的復全之道。

## 二、符號身體的規訓與支離：禮教之身與名言交纏的洞察

〈逍遙遊〉透過神話式的大想像，帶人遠超樊籬，自由上達於適怡境地。然自由之鳥翱翔天池畢竟寓言，隱喻要傳達的其實是「至人無己，神人無功，聖人無名」的「無待」精神，而要被「無」去的「己、功、名」三者，正是使人有依待而又反控人的身心桎梏。故事中所安排的蝸與學鳩（二蟲）正好喻指依待於己、功、名的俗凡之人，他們以外在社會價值追求為自我實現：「故夫知效一官，行比一鄉，德合一君，而徵一國者，其自視也亦若此矣。」<sup>（註 14）</sup>《莊子》認為這種社會象徵價值的滿足，其實和二蟲自視一般，落入小見。而如何真正辯別存在意義的「小大之辯」，如何從有待（小）轉向無待（大），正是能否逍遙於「無窮」的關鍵。抹去桎梏、轉俗成真之前的凡俗處境，常人的主體自我的認同或構成狀態（己），其實是由社會價值（功）和語言符號（名）所層累交織而成。一般人的自我實現之認同（己），就建立在達到社會符號（名）所標榜的價值成就感（功），因此上述「知效一官，行比一鄉，德合一君，而徵一國」的功成名就之人，他的自我和認同的實現感會比較堅固。然而，從另一方面來說，他們受重重功名利祿的樊籠捆綁也就特別強。換言之，「名」一方面造就了自我實體感（己）與實現感（功）；另一方面也編織了天羅地網的樊籬，讓人不再容易輕靈、自由。<sup>（註 15）</sup>

由此可見，逍遙於無窮無待之境，不可能透過神話一類的想像憑空達到，若逍遙是嚴肅而可落實的真實境界，那麼其中必然有一番解脫束縛的工夫在。工夫所要解離的桎梏對象，便會是人在現實處境中（己、功、名交纏為一）的身心模態。如此一來，〈逍遙遊〉的「無待」便要連結〈人間世〉的「有待」。連結意義在於：

14. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈逍遙遊〉，頁 52。

15. 關於〈逍遙遊〉己、功、名三者的權力分析和批判，參見賴錫三，〈羅蘭巴特與莊子的旦暮相遇——語言、權力、遊戲、歡怡〉，發表於國立中央大學法文系主辦《漢法文化對話》國際學術研討會，桃園：2010 年 10 月 8 日。

一則人必須正視生活世界中的實存處境，才可能真正覺察而脫其樊籠；再則人必須有能力在生活世界的一切處得自由，才有可能將逍遙圓境給予落實。「人間世」這個概念正好反映老莊不同於初民的現實處境：就普遍意義說，人間世指涉的是人類文明憑藉語言所發展出來的複雜符號網絡，亦即《老子》所謂「始制有名」的符號建制；具體來說，也就指涉著老莊身處周代禮樂文化的等級建制。對《莊子》來說，周代禮制社會既是春秋戰國時人的歷史命運，也是身為人類就必然無所逃於「關係」的命運。換言之，〈人間世〉反應出人的「倫理」本質：

天下有大戒二：其一，命也；其一，義也。子之愛親命也，不可解於心；臣之事君，義也，無適而非君也。無所逃於天地之間，是之謂大戒。是以夫事親者，不擇地而安之，孝之至也；夫事其君者，不擇事而安之，忠之盛也。自事其心者，哀樂不易施乎前，知其不可奈何而安之若命，德之至也。（註16）

一方面，《莊子》莊嚴而戒慎地瞭解到人必是「倫理」的關係性存在，不管是血緣倫理、還是社會倫理，它們都是人文社會必然要遭遇的網絡。換言之，人不會存在於一個沒有關係、沒有名言的抽象天地裡，而是身處有名位、有份際的人文倫序中。另一方面，《莊子》也洞察這些無所逃的義、命之「倫理」關係，並非那麼想當然爾地來自先驗而擁有不變的本質；事實上，它們的具體呈現方式和內容，是透過層層文化符號而形塑出不同的行為模態。《莊子》或許會贊成子之愛親有其自然之情（命），但子之愛親的表現形式卻被不同時空的社會框架所決定，甚至還可能因為文化形塑的反控而遮蔽了自然情性（所以要「戒」）；（註17）同理，人和人之間必然也會延伸權利義務的責任倫理，但權利義務的表現方式卻因時因地而各有差異的外部規定。面對忠君愛國與上孝下悌的「義」「命」實踐，《莊子》要我們在無所逃的實踐脈絡中「戒（慎）」以對。〈人間世〉這個「大戒」，自然讓我們聯想到〈養生主〉庖丁解牛的「怵然為戒」：「每至於族，吾見其難為，怵然為戒，視為止，行為遲。動刀甚微，謦然已解，如土委地。」（註18）

16. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈人間世〉，頁155。

17. 如《老子》三十八章說：「夫禮者，忠信之薄而亂之首。」應該理解為：不是完全否定或反對人本有的自然純樸的質美情性，道家要提醒我們的在於，一旦在社會規定的表現形式（禮）過於僵化而獨斷之時，反而遮蔽了自然情性。

18. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈養生主〉，頁119。

所以「謂之大戒」、「怵然為戒」，反映出這些看似理所當然的義命實踐中，骨子裡可能挾帶牢籠的死亡陰影。顯然《莊子》對倫理關係必然建立在名言規定、符號制約這一文化事實，有相當深刻的洞察和警惕。所以整篇〈人間世〉都在談論：當人無所迴避於權力、義務、責任等倫理關係的支配與侵襲時，人應該如何可能從框架中批判之、解離之，然後找出一種自由的參贊方式，所謂「入遊其樊而無感其名」的庖丁解牛之道。(註19)

上述分析點出了「人間世」既是自我實現(己)與價值成就(功)的舞臺，同時也可能是反控演員的「樊」，這個樊籠正是由「名」所構築而成，而人的所愛、所欲、所求、所避，大抵不離名言符號的規制與驅迫。每一文化的規訓系統，雖然彼此差異但一樣複雜，其天羅地網的交織景況，可用〈養生主〉牛體內部的錯綜複雜結構來隱喻，而人的難為便在於如何在規制重重的限囿和壓抑中得出「遊刃有餘」的自由美感。而文惠君聞此庖丁解牛寓言所得出的養生主旨，正是因為人一生既無所逃於倫理關係的角色扮演，卻又將大部分身心活力耗損在動輒得咎的衝突網絡中相刃相靡。這些複雜的人際網絡，時常讓人深陷矛盾衝突、天人交戰，庖丁透過解牛儀式而為文惠君示現出在牢籠中找到空隙的自由通道：「依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然。技經肯綮之未嘗，而況大軋乎……彼節者有閒，而刀刃者无厚，以无厚入有閒，恢恢乎其於遊刃必有餘地矣。」(註20)

上述示現的有待與無待、牢籠與自由的辯證，實可透過「身體」這個具體場所來重新描述。牛體樊籠、人間之網，透過名言符號愈分愈細地規定生活中的繁文縟節，從《周禮》、《儀禮》、《禮記》便可看出周代禮樂文化建制的龐大系統，舉凡人出生、成年(冠禮)、婚姻(昏禮)、死亡(喪禮)、生活進退(容禮)、公共事務，皆有嚴肅井然的儀式規定架構人的行為容止。(註21)孔子心中的理想，周文之美一方面藉禮序來安排林林總總的小大事宜，讓人人措手足不踰矩中得和諧：「禮之用，和為貴。先王之道斯為美，小大由之。」(註22)另一方面禮文更條理了人一生的生死大事：「生，事之以禮；死，葬之以禮，祭之以禮。」(註23)對

19. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈人間世〉，頁155。

20. 同前引，〈養生主〉，頁119。

21. 林素娟，《空間、身體與禮教規訓——探討秦漢之際的婦女禮儀教育》(臺北：臺灣學生書局，2007)。

22. 朱熹，《四書章句集注》(臺北：大安出版社，1999)，《論語集注》，〈學而第一〉，頁67。

23. 同前引，〈為政第二〉，頁72。

於周文這種「優優大哉！禮儀三百，威儀三千。」<sup>(註 24)</sup>所表現出的形式繁茂與面容威儀，孔子更衷心嚮往：「（周監於二代）郁郁乎文哉，吾從周！」<sup>(註 25)</sup>

一套文化符號系統（始制有名）、一朝典章制度（周文禮制）對人的自我認同之形塑，不會只停在意識層面，成功的文化認同策略必然透過禮儀一類的具體實踐，將符號系統所承載的價值型態內化到無意識的身體裡去。也就是讓文化認同成為身體自發機制，或者說讓身體內部自然產生自我管控，不斷將自身調整成社會眼光所認同的標準框架。<sup>(註 26)</sup>而文明建制愈複雜、規範愈多，同時就代表語言符號的正名愈分化、愈細緻，同時人的身體表現模態也就愈嚴整謹飭，所謂「非禮勿視，非禮勿聽，非禮勿言，非禮勿動。」<sup>(註 27)</sup>視聽言動的身體活動一方面有了規矩，一方面得其安頓。春秋時代的身體禮儀規訓所內化出的姿態，成為當時士大夫對身體美學的品鑑標準，即所謂「威儀觀」；<sup>(註 28)</sup>然而從《莊子》文化批判的眼光看去，這十足帶有規訓和制約的機械化嫌疑，因此〈田子方〉嘲諷當時周文國中的君子威儀身體實被定格在框架中：「『中國之民，明乎禮義而陋乎知人心。』昔之見我者，進退一成規，一成矩，從容一若龍，一若虎，其諫我也似子，其道我也似父，是以歎也。」<sup>(註 29)</sup>

「明乎禮義」，當只是熟悉禮文的規矩框架，並非孔夫子所謂「禮之本」的堅持與疏通；<sup>(註 30)</sup>「陋知人心」則是指人被放入一套文化建制而薰陶其身心習性，卻從未深究這些後天積習內化的意識型態之來源本質。《莊子》對人間世這一文化符號的禮文處境的考察，其中之一便是透過符號身體的批判解放來進行。就此而言，儒家和《莊子》採取了相當不同的觀看立場。

規矩的身體呈現身體的穩定性、莊重性、秩序性，以成就身份的象徵，或者精

24. 朱熹，《中庸章句》，頁 47。

25. 朱熹，《論語集注》，〈八佾第三〉，頁 87。

26. 對於社會文化的認知系統如何內化成規訓的身體，傅科（Michel Foucault, 1926-1984）將其揭露得十分精詳、難以隱遁。傅科著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》（臺北：桂冠圖書公司，1993）。

27. 朱熹，《論語集注》，〈顏淵第六〉，頁 182。

28. 關於先秦威儀觀的身體論內涵，可參楊儒賓，《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1990），頁 15-21。另參見楊儒賓編，《中國古代思想中的氣論與身體觀》（臺北：巨流圖書公司，1993），〈導論〉，頁 3-59。

29. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈田子方〉，頁 705。

30. 孔子亦對禮之本的遺忘，深有感概：「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」；所以當林放能對「禮之本」有所提問，孔子便欣然地讚嘆「大哉問！」並強調：「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」朱熹，《論語集注》，〈八佾第三〉、〈顏淵第六〉，頁 82、250。

神認同身分而具現在身體上的文化象徵。「君子不重則不威，學則不固。」<sup>(註 31)</sup>「重」應有對身體「約之以禮」的莊重穩當、進退有據的格局，由此呈現出身體氣象的凝斂威儀。不踰矩的身體，或者規矩內化成若龍若虎般的身體氣象，是儒家禮教、正名所要落實之處，身體在此成為人文禮序的銘刻和體現。因此，當儒家體認到人必是社會的存有，人與人之間進退有據的秩序形式，就必然會銘刻在身體內、體現出從容和諧的風貌。就連最強調「禮之本」的孔夫子，對一身「學禮」、「知禮」、「執禮」、「克己復禮」而「不踰矩」是毫不含糊的，例如〈鄉黨篇〉記載孔子身行：「君召使擯，色勃如也，足躩如也。揖所與立，左右手。衣前後，襜如也。趨進，翼如也。賓退，必復命曰：『賓不顧矣。』」、「入公門，鞠躬如也，如不容。立不中門，行不履闕。過位，色勃如也，足躩如也，其言似不足者。攝齊升堂，鞠躬如也，屏氣似不息者。出，降一等，逞顏色，怡怡如也。沒階趨，翼如也。復其位，蹶蹶如也。」<sup>(註 32)</sup>、「執圭，鞠躬如也，如不勝。上如揖，下如授。勃如戰色，足蹠蹠，如有循。享禮，有容色。私覲，愉愉如也。」<sup>(註 33)</sup>、「升車，必正立執綏，車中，不內顧，不疾言，不親指。」<sup>(註 34)</sup>或許只有在燕居閒暇之私生活處境，才會有「申申如也，夭夭如也」的閒適姿態，才容得身體調適柔軟；<sup>(註 33)</sup>一旦涉及公共領域的角色扮演、關係分定，這一切就幾乎都在行禮如儀的整飭狀態，尤其涉及君臣公門活動，更是進退不得逾矩。換言之，公共領域涉及角色扮演的臺前問題，一旦上了舞臺便得恰如其分地朗現角色的精神，儒家承繼周文並認為應該將禮教身分視為人的自我構成和認同所在，禮文不只是外在空洞的虛文框架，而是人性自覺並內化鍛練出來的身體格局和風度。<sup>(註 34)</sup>

《荀子》完全強調禮教對身體規訓的必要和價值，依照貴賤等級秩序原理，他要透過各式各樣名實相符的正名過程，來安立禮教的名分秩序，由此人的惡劣本能（天官與天情）可以得到管理和分定，而社會階層的禮義法度才得以井然有序：「貴賤不明，同異不別；如是，則志必有不喻之患，而事必有困廢之禍。故智者為

31. 朱熹，《論語集注》，〈學而第一〉，頁 67。

32. 同前引，〈鄉黨篇〉第 3、4、5、16 則，頁 158-166。

33. 朱熹的《論語集注》引楊時曰：「申申，其容舒也。夭夭，其色愉也。」又引程子曰：「此弟子善形容聖人處也，為申申字說不盡，故更著夭夭字。今人燕居之時，不怠惰放肆，必太嚴厲。嚴厲時著此四字不得，怠惰放肆時亦著此四字不得，惟聖人便自有中和之氣。」詳朱熹，《論語集注》，〈述而第七〉，頁 126。可見當孔夫子離開公門之角色扮演之前臺，回到看似私領域的後臺之生活世界，雖然其身體姿態已有閒適味道，但並非怠惰放肆，依然有其「不踰矩」的風範。

34. 參考杜維明，《人性與自我修養》（臺北：聯經出版事業公司，1992），〈作為人性化過程的「禮」〉，頁 21-48。另參考杜維明，〈身體與體知〉，《當代》，35（臺北：1989），頁 46-52。

之分別制名以指實，上以明貴賤，下以辨同異。貴賤明，同異別，如是則志無不喻之事，事無困廢之禍，此所為有名也。」<sup>(註35)</sup>

《荀子》不反對禮文是後天人偽所生產出來的教養，但它所以必要正因為要對治人的自然情性之惡，所謂「化性起偽」：「人之性惡，其善者偽也。今人之性，生而有好利焉，順是，故爭奪生而辭讓亡焉；生而有疾惡焉，順是，故殘賊生而忠信亡焉；生而有耳目之欲，有好聲色焉，順是，故淫亂生而禮義文理亡焉。然則從人之性，順人之情，必出於爭奪，合於犯分亂理，而歸於暴。故必將有師法之化，禮義之道，然後出於辭讓，合於文理，而歸於治。」<sup>(註36)</sup>對《荀子》而言，人性內涵純在「生之謂性」脈絡下的食色本能而已，而身體官能所決定的人之情性只是一股力量亂流和秘窟，順其自然發展將走向禽獸般的爭奪殘賊，不可能從中生出禮義法度的人文理序。而後天人文的禮義法度除了要去規範身體的合理矩度外，更是要馴服身體那股盲動的力量。而最好的管理、馴服之道，是透過語言符號的名實相符之正名，以及正名所具體落實的禮義文理之制度，一步步將身體帶向人偽的身體、君子的身體，同時也是美善的身體，以遠離那未被馴服之自然的身體、小人的身體、醜惡的身體：「化師法，積文學，道禮義者為君子，縱性情，安恣睢，而違禮義者為小人。」<sup>(註37)</sup>由此可見，《荀子》衡量善惡的價值尺度在於「秩序」與否，而透過名定實辨的禮教文理則調教出君子美善之身。<sup>(註38)</sup>

相對地，《莊子》批判禮教規訓隨之而來的破裂、壓抑、反控等陰影成分。對比儒家所示現的君子、禮教、規矩身體，在《莊子》一書剛好看到針鋒相對的身體樣貌，舞臺上到處出現的反而是閒散的身體、醜陋的身體、殘缺的身體，甚至支離怪異的荒誕身體，這些體態在儒家身體觀的威儀典範視域下，多少都具有非正典、不合禮、邊緣性等負面特徵。以《莊子》一組弔詭概念說，這些醜惡身體對比禮教之身所呈現的「有用」性，醜惡而非禮的身體便呈現出「無用」性。這種無用性、壞規矩的身體通常帶給禮教中人不適不快感，當我們在集體社群中熟悉並認同禮教

35. 王先謙，《荀子集解》（北京：中華書局，1996），〈正名篇〉，頁415。

36. 同前引，〈性惡篇〉，頁434-435。

37. 同前引，頁435。

38. 社會學家高夫曼（Erving Goffman, 1922-1982）曾從戲劇模型的角度來觀察，提出「日常生活中的自我表演」觀點，換言之社會公共化的身體多少都有「臺前」表演性質，更深刻的是成熟的臺前身體活動，常常不被表演者自覺，因為身體已將社會信念內化到身體記憶中，使身體的技術純熟到近乎擬似自由的狀態。高夫曼著，徐江敏、李姚軍譯，《日常生活中的自我表演》（臺北：桂冠圖書公司，2001）。荀子這種天生人成、性偽之分架構下的禮教身體，正是為了將身體在社會名份關係的臺前扮演脈絡中調教到最穩定狀態。

規矩下的身體形象，集體認同便成為一個地方文化系統下的典範常規、時潮美感，這時突然遇見《莊子》描繪的真人之「貌相聲色」，確實容易讓人產生怪異突兀感。例如〈達生〉篇曾記載一件孔、老相遇的身體公案：「孔子見老聃，老聃新沐，方將被髮而乾，愁然似非人。孔子便而待之，少焉見，曰：『丘也眩與，其信然與？向者先生形體掘若槁木，似遺物離人而立於獨也。』」老聃曰：『吾游於物之初。』」（註39）

「被髮而乾」、「愁然非人」，這都是不合於禮教身體所帶出的唐突不適感。所謂不合禮教規矩，並非因為這是老聃私下燕居的閒適狀態，事實上，老聃身體樣態是呈現在「接見孔子」這個帶有臺前的公共脈絡下。然而老聃的身體樣貌並不只是淺層而表面地不合禮數，而是由內而發地示現「解離」的奇異姿態。說它奇異是因為對孔子言，這種身體形象讓禮教中人感到陌生怪異，而「形體掘若槁木，似遺物離人而立於獨也。」這一禮教眼光下的質疑，其所看到的反社會規格之「形體」描述（槁木、遺物、離人、立獨），正好呈現出老莊筆下的真人身體具有解離符號化、暫停社會性的反規格，或者說，在反社會固定規格中重塑道家非規格化的本真自然特徵。只是這種本真、自然的身體形象和氣氛，從慣常於禮教格局之身體感的孔夫子而言，不免受到撞擊而有困惑。

「形體槁木」、「遺物離人」是「超然」的姿態，而「立獨」、「遊初」意謂著從社會的關係網絡中暫時遊離出來，並在當下敞開其身體而與世界萬物呈現一體冥合的共感狀態。「獨」者「一」也，因此「立獨」便是「見獨」，亦即「天地與我並生，而萬物與我為一」，也便是「乘天地之正，御六氣之辯」的逍遙無待之遊。這種「遊乎天地一氣」的身體氣象，不會是社會角色扮演、文化象徵系統下的符碼身體，甚至只有在相當程度解離、疏通了這些符號網絡的框架和堵塞後，才能再度呈現出「難以定義」的氣化交換之身體。難以定義是因為它解構了「象徵的身體」之象徵性，（註40）而只有在符號固定的門閥鬆開後，真人的身體才恢復氣化流行的高度流動性。

為達至或復原流動身體與物交感的敞開傾聽狀態，便需進行一番「損之又損」的工夫。「為道日損」的「損」，正是為了將人們在「為學日益」的積學增累過程中，將文化符號、意識型態過度僵化的內框、外框一併卸下；外框便是身體的符

39. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈田子方〉，頁711-712。

40. 關於身體的文化符號象徵性，參見英國人類學家鮑伊（Fiona Bowie）著，金澤、何其敏譯，《宗教人類學導論》（北京：中國人民出版社，2004），〈做為象徵的身體〉，頁43-72。

碼、內框便是心靈的符碼（內外分說只為暫時方便，事實上身體符碼和心靈符碼早已交纏為一、難辨內外）。所以一提及體道前的工夫，就必然要涉及拆除清掃的工作，如〈知北遊〉：「孔子問於老聃曰：『今日晏閒，敢問至道。』老聃曰：『汝齋戒，疏淪而心，澡雪而精神，掊擊而知！夫道，杳然難言哉！將為汝言其崖略。』」（註41）「疏淪」、「澡雪」、「掊擊」便通於《老子》「虛」、「損」一類的解離修養。又如〈齊物論〉南郭子綦聆聽天籟之道前的隱机工夫涉及的「喪我」形象，弟子顏成子游大感困惑而疑問：「何居乎？形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？今之隱机者，非昔之隱机者也。」（註42）真人身心的槁木死灰之容狀，當不是一味死寂、毫無生機，而是將過去被「功」（有用的身體）、「名」（可定義的身體）捆束的符碼身心，加以滌除後的無用、無名之解放釋然狀，由於解除了身體依待禮教規矩的標準框架，才容易讓觀者產生一無掛搭的突兀感——「荅焉似喪其耦！」（註43）——這便是顏成子游感到陌生而難以理解的身體姿態。

〈大宗師〉的坐忘，更明白將槁木死灰的解離和仁義禮樂的忘懷連繫在一起。有趣的是，它藉由仁禮之教的宗師和高徒（孔子與顏回）之口，講出另一套迥異於儒家禮教身體觀的道理：

顏回曰：「回益也。」仲尼曰：「何謂也？」曰：「回忘仁義矣。」曰：「可矣，猶未也。」它日，復見，曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回坐忘矣。」仲尼蹴然曰：「何謂坐忘？」顏回曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大道，此謂坐忘。」（註44）

〈大宗師〉的墮肢體、黜聰明，就是〈齊物論〉的形槁木、心死灰，也就是身心符碼、外框內框的同時解離，這種身心雙譴工夫可歸納為一句：「離形去知」。此意當然不是要取消身體和心智，而是對身心浸泡文化符號而內化成習的固著教養給予清理，具體來說，便是對「仁義」、「禮樂」等名言建制對身心的制約和佔滿，加以忘懷以便讓出流動的空間（虛室）。如果說，儒家對仁義禮樂文化價值的堅持，像《荀子》那樣不斷透過外在教化（後天人為）的方式，使其內化為心靈認同、使其銘刻為身體記憶；相對地，《莊子》逍遙無待的自由快樂之道，正好是將積學工

41. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈知北遊〉，頁741。

42. 同前引，〈齊物論〉，頁43。

43. 同前引。

44. 同前引，〈大宗師〉，頁282-284。

夫顛倒過來，透過化功大法而步步將禮教身心給予層層洗滌。換言之，《荀子》增加身心的文化內容和厚度，而在《莊子》看來也同時增添了身心的框限和負擔，所以老莊反其道而行，要將文明規訓所產生的僵化和層累給予鬆動、清掃。從儒、道比較的視域看去，便較好理解強調「為學日益，為道日損。損之又損，以至於無為」（《老子》四十八章）的道家，為何會出現一系列批判儒家價值的言論：

大道廢，有仁義。智慧出，有大偽。六親不和，有孝慈。國家昏亂，有忠臣。（《老子》十八章）

絕聖棄智，民利百倍；絕仁棄義，民復教慈；絕巧棄利，盜賊無有。（《老子》十九章）

故失道而後德，失德而後仁，失仁而後義，失義而後禮。（《老子》三十八章）

且夫待鈎繩規矩而正者，是削其性也；待繩約膠漆而固者，是侵其德也；屈折禮樂，响俞仁義，以慰天下之心者，此失其常然也。（〈駢拇〉）

及至聖人，蹇躄為仁，蹉跎為義，而天下始疑矣；澶漫為樂，摘辟為禮，而天下始分矣。故純樸不殘，孰為犧尊！白玉不毀，孰為珪璋！道德不廢，安取仁！性情不離，安用禮樂！（〈馬蹄〉）（註45）

因為文化符號所標榜的名言價值，同時也必然因語言二元結構而產生意識型態的中心僵化和他者暴力；所以原本生命性情流動的可能性，必然要在仁義禮樂的價值規範和框架中，鑿破渾沌而深受限制。所以老莊要讓生命疏通「見素抱樸」的圓整狀態，素樸與其被理解為空洞無物的蒼白貧乏，不如理解為擁有最大可能性的敞開狀態，此時的心靈最活潑、身體最清通，身心處在高度律動、興發的暢然狀態，一旦文化符號置入過多又被實體化為意識型態時，將使身心通道單向度化，甚至滯塞不通淪為機械式的模組反應。

從老莊的批判性眼光看，周文確實成為虛文空架，它綁架了人自然本真之力度，讓人擱淺在相濡以沫的符號魚網上，這個把大家都打撈上岸的便是禮教名份之網。道家認為整全之道的失落和破裂，罪首便在禮文的繁華與虛飾：「夫禮者，忠信之薄而亂之首。」（《老子》三十八章）道家反對的未必是人那原初無名的純樸

45. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈駢拇〉，頁321；〈馬蹄〉，頁336。

良善，但確實反對過多名言對這些良能的命名和標榜，更反對由社會統治階層為行使權力支配所設定的規訓系統，因為這些名言份位的秩序背後，隱藏著統治階層的強權支配所化身的價值意識型態。周文禮教有為的背後，常常是為貴族權力的宰制來服務，而未必是孔孟那股「不忍人之心（仁心）推不忍人之政（仁政）」的理想主義之道德政治本懷。

「有為」便是對周文的一個批判性概括，也是對周文禮樂之教的權力批判，這套權力控制的有效的方式，除了直接透過政治支配外，更透過禮樂教化使人的身心自願承擔與穿戴這些符號配件。在一個透過名言約定俗成的文化系統中，「有為」的身體才能成為有效的「象徵性身體」，同時也就代表著「有用」的身體，當然也是美的身體；相對地，老莊那種解離的身體，去除有為框架的無為身體，便意味著身體符碼的象徵性剝落，同時也自然會被文化系統中人視為「無用」，甚至在感官直覺上讓禮教中人感到醜惡不快而加以排斥。

而《莊子》抓緊這種令人不快的刺點出發，要讓禮教身體所賤斥的異形身體，重新搬上舞臺，上演一齣齣怪誕、荒謬的身體劇場，讓這些被邊緣化的身體重上臺前、拿回自己的話語權，甚至說出道的話語；如此戲仿策略造成了處於前臺而原屬正典有用的禮教之身被脫冕而下臺，後臺無用的支離之身卻反倒被加冕而重上舞臺。而看似嘲諷、遊戲的怪誕背後，深藏著對符號身體的覺察、批判、治療，以及對流動身體的渴望與復活。運用身體的怪誕、醜惡、支離來等對威儀、禮教身體的顛覆，最有名應該是〈人間世〉那個支離疏的形象：「頤隱於齊，肩高於頂，會撮指天，五管在上，兩髀為脅。」這種身形樣貌可視為醜惡、滑稽、怪誕的經典，而《莊子》經此完全逸出社會規矩的無用身體（既無用於軍旅，亦無用於勞役），反而逃出軍國主義的剝削，不但得其天年，又因無用而得其福佑，於是《莊子》喟嘆「夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎！」（註 46）這裡所謂的「德」是指外在功名的積習內化和認同，並非道家所欲復歸渾樸天真的「上德」，（註 47）而這些後天人為、化性起偽的文化教養之德，當它真正深入人心時自然也會「體現」在身體的風貌上，所以支離其「德」和支離其「形」，其實有相當連帶的關係，而解構形德等內外框架後，支離疏所展示的身體樣態看似醜惡無用，《莊子》卻刻意讓它產生遊離的生機，此即所謂「無用之用」。

46. 關於支離疏的整段描述，參見郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈人間世〉，頁 180。

47. 《老子》三十八章：「上德不德，是以有德；下德不失德，是以無德。上德無為而無以為，下德為之而有以為。」

〈德充符〉一文，令人驚異地搭演出醜惡身體表演的舞臺，整篇文章幾乎由三個兀者（王骀、申徒嘉、叔山無趾）、兩個醜人（哀骀它、闔跂支離無脤）構成，而這五個或殘缺或醜惡等不潔之人，對話的對象正好都是禮教中最有德行或最有權勢之人（仲尼、鄭子產、仲尼、魯哀公、衛靈公）。〈德充符〉是一場精心設計的身體劇場，在這一場不可思議的醜人舞臺劇上：有用與無用、中心與邊緣、美儀與醜態的話語位置，完全轉換過來，擁有智慧之道的話語權居然都落在殘缺人士身上。這種看似反諷，隱含深刻的慈悲、幽默、治療和重新創造的生機。

一般固著於禮教價值或美感標準的人，一見身殘之人的直覺反應，通常都會有嫌惡或驚懼的不適感（如〈養生主〉描繪：「公文軒見右師而驚曰：『是何人也？惡乎介也？天與，其人與？』」）<sup>（註 48）</sup>也很自然地將他們和錯誤、犯罪等同（如〈德充符〉描繪孔子初見兀者叔山無趾的當下反映：「子不謹，前既犯患是矣。雖今來，何及矣！」）<sup>（註 49）</sup>因此有身份地位者通常不願與之為伍，甚至要在空間中與其隔離（如〈德充符〉描繪子產強烈排斥與兀者申徒嘉共席而坐，顯然擔心同堂共席既不合於禮教身分之別異，又擔心受其不潔所染污，子產說得很坦白：「我先出則子止。子先出則我止。今我將出，子可以止乎，其未邪？且子見執政而不違，子齊執政乎？」）<sup>（註 50）</sup>由於古代受刑人（介、兀、無趾，大抵都和刑罰的傷殘有關）通常落入下層階級而淪為邊緣人，這些受罰者通常被視為敗德者、天譴者，故需剝奪其種種權力，更在生活空間裡被放逐在相對的隔離狀態。換言之，就子產道德之尊、威儀之貴的君子之身而言，申徒嘉這種敗德罪身是不該和他共處一室、同席而坐的。

然而《莊子》將禮教規訓之框架預設給卸下，用「以道觀之，物無貴賤」眼光重新觀看，結果標示階級與權力的身體象徵框架，受到了變形、調整甚至拆除。《莊子》以誇張而漫畫式的筆調描繪出另一幅殘缺、醜惡之人的動人事蹟，可謂替禮教規訓下被忽略、排斥、懲罰的邊緣、後臺人物，重新帶來了黑暗之光。《莊子》將舞臺燈光以特寫的方式，打在這些醜惡殘缺之人的臉龐、身影上，讓平常視而不見、不肯視見的醜惡細節，如在目前地全部突顯。更不可思議的是，《莊子》除了讓我們正視殘缺、無所逃於醜惡之外，它更賦予這些被文明棄置的無用之人，擁有了無比的智慧，他們不但未以社會歧視的暴力眼光反噬自身而自暴自棄自病自

48. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈養生主〉，頁 124。

49. 同前引，〈德充符〉，頁 202。

50. 同前引，頁 196。

憐，反倒成為道的肉身化體現、成為道的最佳代言人，甚至由此回過頭來解構社會成見、治療符號暴力。例如可看到兀者王駘擁有學生之多居然可以和孔子中分於魯；<sup>(註 51)</sup>惡人哀駘它雖醜駭天下，卻因人格內涵之魅力而使男女都喜歡與之相處，而魯哀公甚至和他相處到最後，還想把國祚權力都讓位給他；<sup>(註 52)</sup>而衛靈公、齊桓公更因佩服闔跂支離無脈、甕竈大癭的德慧，不但忘了他們長相醜怪，長期在他們人格魅力的薰陶下，習慣他們那智慧和身影的合體，久而久之，反而對缺乏深刻智慧卻擁有禮教身體的一般人，產生淡而無味的不愛感。<sup>(註 53)</sup>

《莊子》的漫畫式寓言，雖然不必信以為真，但他顛倒美／醜、移動前臺／後臺的戲仿手法，卻有極為嚴肅深刻的文化治療、符號批判的用心。他感慨地說：「故德有所長而形有所忘，人不忘其所忘而忘其所不忘，此謂誠忘。」<sup>(註 54)</sup>一般人捆綁在禮教身體的規矩框架中，視域僵化並且不自覺地在製造符號暴力，以控制身體和懲罰身體的方式，來合法化社會秩序訴求背後所隱藏的集體暴力。而《莊子》要人們從「形骸之外」轉回「形骸之內」，不要直接對他人身體樣貌採取先入為主的符號成見，才能將關注焦點從「愛其形」轉回「愛使其形者」，不犯極為荒謬的錯誤，將不是重點（形）視為重點，反而真正的重點（德）卻被遺忘了。由此可知，符號身體是一個社會價值的象徵顯現，習得一套文化符號所承載的價值意識型態，常常會不自覺地轉換為一種身體的固定觀看方式，<sup>(註 55)</sup>如此一來，擁有不合於禮教標準的身體姿態（不管他是天生殘疾如支離疏、還是人為刑殘的削者叔山無趾），就自然被視為是一群缺德之人、危險之人，他們成為了文化符號系統下、禮教君子眼光下的罪者，有待被放逐的代罪羔羊。而酷刑遺下或天生帶來的殘破身

- 
51. 如〈德充符〉常季嘆問於仲尼曰：「王駘，兀者也，從之遊者與夫子中分魯。立不教，坐不議，虛而往，實而歸。固有不可言之教，無形而心成者邪！是何人也？」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈德充符〉，頁 187。
52. 如〈德充符〉魯哀公問於仲尼曰：「衛有惡人焉，曰哀駘它。丈夫與之處者，思而不能去也。婦人見之，請於父母曰：『與人為妻寧為夫子妾』……寡人召而觀之，果以惡駭天下。與寡人處，以月數，而寡人有意乎其為人也；不至乎期年，而寡人信之。國無宰，寡人傳國焉。悶然而後應，犯而若辭。寡人醜乎，卒授之國。無幾何也，去寡人而行，寡人卹焉若有忘也，若無與樂是國也。是何人者也？」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈德充符〉，頁 206。
53. 如〈德充符〉提到：「闔跂支離無脈說衛靈公，靈公說之；而視全人，其胫肩肩。甕竈大癭說齊桓公，桓公說之；而視全人，其胫肩肩。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈德充符〉，頁 216。
54. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈德充符〉，頁 217。
55. 這可以〈逍遙遊〉中的宋人為例，他自以為禮冠是所有地區都需要或適用，而莊子嘲諷他因為完全沒有文化差異的多元視角之自覺，所以反而虧了一大筆：「宋人資章甫而適諸越，越人斷髮文身，無所用之。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈逍遙遊〉，頁 31。換言之，處於禮教中心反而只有一種固定的觀看框架，而支離於禮教邊緣反而能有多重視角的反思，因此更接近於道的智慧。

相正好是罪的標誌、惡的象徵。刑罰之後的獨腳介兀標誌，正是罪惡的恥辱印記，因為一足有履、一足無履，正好時時刻刻彰顯了「著一履以恥之」的效果；（註 56）而對於自以為可以清除罪惡、代天行罰的肉刑懲戒，其實更為了留下罪記的威赫效果，對此傅科看得深刻：「它應該標明受刑者。它被用於給受刑者打上恥辱的烙印，或者是通過在其身體上留下疤痕，或者是通過酷刑的場面。既使其功能是『清除』罪惡，酷刑也不會就此罷休。它在犯人的身體周圍，更準確地說，是在犯人的身體上留下不可抹去的印記。」（註 57）

而這種將不潔者給隔開、驅逐的作法，其來有自，而身體殘缺最容易被賤斥為「他者」，因為他的身體已明顯標示出德性的缺如、禮教的違反、符號的亂碼，因此直接可等同於污穢不祥。（註 58）這些不祥之人的現象，就好像《莊子》指出那些因不合正常名言分類標準下的不祥之物，原本是人類最為賤斥而欲排除之污染物，弔詭地，卻因其完全不合用於祭神禮數的禁忌標準，反而逃過了人類獻祭的儀式暴力：「故解之以牛之白顙者與豚之亢鼻者，與人有痔病者不可以適河。此皆巫祝以知之矣，所以為不祥也。此乃神人之所以為大祥也。」（註 59）換言之，這些有污點的身體形象因為被文化系統視為無用、不潔，反而因此暫時逃出文化符號的有效網絡，成就了不受暴力傷害的自身「大用」。

特別突顯這種邊緣、無用，甚至容易引人不快、不潔的身體姿態，當然有《莊子》「倒置」的解構策略在，亦即要將過分正典化的身體形象給予「擱置」，將文化符碼所內化成身體硬殼給予軟化，重新打開生命力量流通的可能性。《莊子》對符號身體、禮教身體、正典身體的批判、解構，非常契近巴赫金所謂戲仿的狂歡手法，那種將正典的禮教身體之高冕給脫卻，不可思議地將冠冕移置到醜異的身體上，這種令：中心／邊緣、上／下、正典／非正典的價值位序重新對調的手法，一方面產生極大的破壞力，另一方面又在否定性的批判中解放出創新能量。正如巴赫金在狂歡節的另類非正典的廣場舞臺，不斷出現小丑、傻瓜、巨人、侏儒、殘疾人、江湖藝人等邊緣身體姿態，他們取代了官方、教會等正統人物的嚴肅話語形式和固定身體姿態。如此狂歡的倒置、戲仿、荒誕舞臺，居然燃燒出最歡怡而有活力

56. 關於刑罰與恥的記錄，參見沈家本，《歷代刑法考》（北京：中華書局，2006），頁 196-200。

57. 傅科著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰》，頁 33。

58. 關於分類、不潔、污穢與危險的分析，參見人類學家瑪麗·道格拉斯（Mary Douglas, 1921-2007）著，黃劍波等譯，《潔淨與危險》（北京：民族出版社，2008）。關於「代罪羔羊」的相關討論，參見吉拉爾（René Girard 又譯吉拉德），馮壽農譯，《替罪羊》（臺北：臉譜出版社，2004）。

59. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈人間世〉，頁 177。

的一體感：

狂歡節世界感受的語言，這種世界感受與一切現成的、完成性的東西相敵對，與一切妄想具有不可動搖性和永恆性的東西敵對，為了表現自己，它所要求的是動態的和變易的、閃爍不定、變幻無常的形式。狂歡節語言的一切形式和象徵都洋溢著交替和更新的激情，充溢著對佔統治地位的真理和權力的可笑的相對性的意識。獨特的逆向、相反、顛倒的邏輯，上下不斷易位、面部和臀部不斷易位的邏輯，各種形式的戲仿和滑稽改編、降格、褻瀆、打諢式的加冕和脫冕，對狂歡節語言來說，是很有代表性的。（註60）

一言蔽之，從正典到非正典的易位，實隱含著對真理和權力的批判和解構，這種看似戲謔不正經的荒誕策略，隱含著極嚴肅的洞見、最有力的釋放，那便是回歸一個永未完成性、流變不居的生命力量自身，而這個生命活力的歡怡能否保持，關鍵象徵便在身體如何在穩定與流變之間辯證：一旦傾向穩定的規矩方向走，成就的將是文化符號系統下禮教的身體；一旦傾向活潑而流動的光譜移動，那便可以展開文化批判與治療而疏通流動的身體。而如何對儒家的禮教身體進行價值重估，《莊子》便透過戲仿狂歡的遊戲策略，一方面解構了正典、有用、威儀、規矩的身體，另一方面復活了流變的可能性。

最後，本文要強調的是，道家對儒家禮教身體的批判不必被理解為反文化，而應該視為文化批判和文化治療，換言之，它可以扮演一種在文化結構中不斷鬆動、活化的良藥，它帶來的破壞將導向文化再度的活絡創造。這些殘疾醜惡之人，就好像另類的瓦礫、螻蟻、屎尿一般，不但道就在其中，它們更成為道的最好代言者。然而道為何示現在這些醜惡的肉身上？原來道超越了美醜、貴賤等符號標籤，道只是一股活水源頭般的力量之流；這股氣化流行、源源不絕的力量運動，和符號象徵對身心力量的分類、管理、控制是有著對比張力的，愈糾纏在符號的天羅地網中，通常也離水流之道愈遠。而身殘醜惡之人，剛好處於符號名分的最邊緣、最底下，一方面既是符號暴力的犧牲者，另一方面也因為身處邊緣而有機會逸出符號支配，因此《莊子》賦予他們更多的生命活力和通達的智慧。

---

60. 巴赫金著，李兆林、夏忠憲譯，《拉伯雷研究》，頁13。

### 三、技藝身體的融入與覺察

《莊子》一書經常對調小大、顛覆美醜、扭轉有用（中心）與無用（邊緣），這些遊戲策略實有自覺的權力批判用意，不管是針對統治階級的權力支配，還是意識型態的符號支配。《莊子》喜歡刻意改搭另類舞臺，而舞臺要角不再是政權中心、禮教中心等位高權重、賢達名士，反而是人類符號中心主義之外、之後被遺忘驅逐的醜怪之人、殘缺之人，甚至各式動物植物，以及骷髏、影子、駢拇枝指、尿溺瓦礫等卑賤物。而底下要介紹一群不被禮教眷顧的小人物（所謂「禮不下庶人」），是庶民生活中到處可見的平凡百工，而《莊子》卻從他們「百姓日用而不知」、「百工居肆以成其事」的生活技能中，看出專注而精熟的身體感與創造性，並賦予它們「技進於道」的深意。庶民百工由於被排除在禮教的核心舞臺之外，相對遠離君子威儀身體的框架，他們在千姿百態的生活情境中，自然地與各種不同的物質環境遭遇，結果展現出另類的身體力度與姿態。《莊子》所看見的百工技藝之「道」，屬於何種意義的道？它和心齋、坐忘、聽聞天籟、同於大通的「道」有何異同？「身體」到底在百工技藝的實踐過程中扮演什麼核心功能？這種技藝之身和符號之身、氣化之身的差別何在？這是這一節所要進一步討論的課題。

《莊子》觀察到的百工技藝現象頗為豐富，例如：庖丁解牛、呂梁游水、梓慶削木、佝僂承蜩、列子射藝、輪扁斲輪、大馬捶勾等等。而「庖丁解牛」對技藝實踐的過程，描述得尤為精細完整，通常成為分析《莊子》技藝之身的首要文獻，本文亦由此出發。故事主角是卑賤小人的屠夫庖丁，故事地點在「君子遠庖廚」的污濁之地，故事情節則為「君子聞其聲而不忍」的血腥屠宰；然而《莊子》卻將這個幾乎不可搬上舞臺的暴力事件，打上新燈光、登上新舞臺，儀式性地演出一場美麗而驚人的技藝之秀。觀賞者唯有位高權重的文惠君一人，君、臣不可思議地在「廟堂之外」相遇，此時燈光完全聚焦在庖丁身上，他以身體的表演藝術呈現出「技進於道」的「隱默之智」，讓一旁觀賞的文惠君大受震撼，從中悟出「養生」之道。《莊子》竟能將最不堪的殘酷事件，轉化為最優雅的技藝劇場，從這些「君子不器」的小技小藝中看出禮教所遺忘的另類身體。

庖丁劇場一開始，展現在文惠君眼前的景象和一般血肉模糊、相刃相靡的屠宰慘況，完全不同。庖丁解牛這個動態事件呈現給文惠君的，與其說是一種感官視覺的客觀圖像，不如說是一場將文惠君全身心都捲入到事件的氣氛中，所以文惠君感

受到的是庖丁所創造出來的全場氛圍，那是身體線條與聲韻節奏合拍共振的舞樂儀式。換言之，《莊子》將一般屠宰必然難免的血之暴力，轉化為物我一如、人牛合一的技藝之美：「手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音。合於桑林之舞，乃中經首之會。」<sup>(註 61)</sup>此時庖丁的身體就像桑林儀式中巫師舞動的身體，隨著神聖而優雅的樂音，忘我地融入物我合一、神人交通的氣氛中。牛體將自己敞開而獻祭出來，庖丁將自己敞開而融入進去，兩相遇合而毫無阻礙。此時庖丁之身猶如巫師出神之姿，而這個美的姿態完全展現在可見之身和可聆之音的節奏和諧上；這個身體韻律和聲響節奏的共振之美，具體地說，乃是庖丁的身體、庖丁身體（手）中的物體（手握刀）和牛的身體（刀入牛）三者相遇合的產物（庖丁肉身上之刀和牛體之身的物質遭遇）。而眼下這個解牛已有十九年功力的庖丁達人，終於示現出不可思議、行雲流水般與牛共舞的怡悅之體。怪哉！屠宰暴力居然可以昇華為桑林之舞、咸池之樂般悠美與愉悅。對此，假使我們不至於誤解《莊子》是要透過美學誇飾來麻痺或掩蓋屠宰暴力的話，那麼這個「庖丁解牛」的寓言，到底是要突顯什麼？寓言隱喻當可產生多元詮釋空間，本文暫從技藝與身體的角度解之。

庖丁解牛主要不在為屠宰一事美化，而是透過解牛的具體案例，彰顯百工「技進於道」的結構和本質。籠統地說，是為了彰顯技藝過程中人的身心狀態；更細緻地說是為了彰顯技藝操作過程中人的身體、工具媒介及所遭遇的物質，重重物質情境所產生的連續性辯證過程和狀態，還有最後人對肉身與物質遇合過程的理解和覺察之意義。換言之，其中涉及身和心、人和物之間的分離與合一的辯證。

庖丁解牛技藝如行雲流水般無待無礙，近乎自由之美的舞樂演出，文惠君不禁讚嘆庖丁之「技」竟如此高超：「嘻，善哉！技蓋至此乎？」然而庖丁給予的回答，尤如公案棒揭：「臣之所好者道也，進乎技矣。」<sup>(註 62)</sup>庖丁否認他的解牛體驗純粹只是「技巧」、「方法」之「術」而已，其中隱含著「技術」昇華之「道」在其中。文惠君一開始只著迷於小技小藝的精巧，未領庖丁神會之妙道；當然，庖丁之道並非脫離技術之外，而是在技術中臻至化境，這種「技進於道」的技術化境，亦可稱技藝之道。接下來，庖丁才為文惠君述說自己進於道的學習過程，其解牛技藝的身心辯證結構，可透過三階段來說：

而這個由「生」（第一階段）到「熟」（第二階段），由「熟」到「忘」（第

61. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈養生主〉，頁 117-118。

62. 同前引，頁 119。

三階段)的三階段歷程，大抵可做為具體技藝操作的辯證共法。而每一階段，都有各自身、心、物狀態，《莊子》以庖丁解牛為例，將其結構總括如下：

始臣之解牛之時，所見無非牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。(註63)

首先要注意到，庖丁在說明解牛這門技藝的學習次第時，主要是透過「身體」意象、或者「身體感」這個狀態來陳述。所以如此，是因為任何一門技藝都必須在特定的具體情境中發生，不管有多少類型差異的技藝情境（如解牛、捕蟬、繪畫、射箭、游泳等等），就技藝是屬人的實踐而言，人的肉身參與是絕對不可能缺少的，換言之，「身體感」是技藝實踐必要而基礎的場所。泰半技藝並非單憑人的肉身實踐就可獨立完成，通常它還關涉到身體所運用的工具，甚至再由身體運用工具連結延伸到表現媒介。若以解牛這門技藝來說便涉及了：人之肉身、刀之工具、牛之身軀。當然如果說得更完整些，還有人的意識狀態在整個實踐過程中和肉身、刀具、牛體的關係。或者概括地說，在這三個不同階段中意識和物質的關係到底為何？

《莊子》透過庖丁之口說「臣之所好者道也，進乎技矣」的「道」，若以〈逍遙遊〉的概念說，便牽涉「無待」，只是技藝層面的「無待」之「道」，乃是就某一具體的技藝脈絡下，人的身心之間、身心和工具之間、工具和物體之間，打破層層隔閡、對立，然後互滲融合為一的「無對待」狀態。換言之，技藝之道所達到的逍遙（自由無礙與身心快意），是身心在特定的物質媒介中而與之參合無礙之樂（這種技藝之道，還不是、也不等同「天地與我並生，而萬物與我合一」、「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊於無窮」的「至人無己、神人無功、聖人無名」的徹底體道之逍遙。底下將有所比較。）再回到庖丁解牛的三階段來看：

初始階段的身體感，人（刀）、牛之間處於嚴重隔礙對立的狀態，庖丁這一屠宰主體在其對象化的官能視覺下，牛體純然只是外在有待操控的純粹客體，人牛之間並未發生深刻的身體感互滲之連結，這時的身／心／物都處在嚴重有隔而對立的「生」疏處境。這種技藝實踐的第一階段，人或許曾習聞若干有關解牛的客觀知識並形成意識前見，所以當他手持庖刀開始按知見操作時，將發生「以心控身」的「心使氣曰強」現象，然身和刀恍如自有慣性邏輯而不聽使喚，加上心／身／刀／牛之間處處阻礙不通，此時庖丁若堅持強行宰控意志，其結果必然是人、刀、牛三

63. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈養生主〉，頁119。

者皆傷，而相刃相靡的過程和後果，完全沒有絲毫美感韻律，唯留血肉模糊的暴力殘跡。簡言之，第一階段的心只是抽象知見所預設的意識前見（亦即來自他人話語所形成的符號框架），由於沒有具體而親熟的身體感介入，意識作主而企圖強控身體，甚至以意使氣而強使刀具，並強迫牛體物質服從人之意志、刀之鋒利；這種以心控身、以身控刀、以刀控物的暴力邏輯，離技藝之熟巧還有相當的距離，更不要說到「技進於道」的「無待」藝境了。

而當庖丁不輕易放棄這一技藝實踐的鍛鍊，再三反覆練習，從實踐中慢慢薰陶出一種身體感，並逐漸鬆綁先前意識前見的固定框架，或者在身體的具體參與過程中，逐步修正並落實意識知見，使之漸漸肉身化為「體知」狀態。當這個由「生」到「熟」的身體工夫持續到某種程度後，人的身心便自然會來到第二種階段：「三年之後，未嘗見全牛也。」三年是指反覆再三的身體實踐，如此熟稔到一定程度後，等待時機成熟時便會進到「未嘗見全牛」的身心情狀。對比於第一階段的身／心分裂、物／我對立，第二階段已超越對象化的視覺狀態，身心、刀具、牛體之間已經由反覆的體知參與，漸漸由生到熟，由「主客對立」進入「互為主體」的交互作用狀態。可以說，庖丁此時的意識之心已漸漸肉身化，漸從以心控身調整為身心交涉，並且因身體感的直接熟悉而不必再以外部視覺去間接揣度牛體內裡結構，而是當身體手握之刀進入牛體之中時，那種和牛體遭遇的身體感本身，就會起一種知覺作用。所以庖丁不必特別再運用外部視覺去推論牛體結構，他的身體已自然帶著刀在牛體內部的結構中運行而無大礙。

一旦第二階段的熟練工夫繼續加深，身體再三精益求精地操作實踐，庖丁說他來到了「由熟入忘」的第三階段，也就是化境狀態。所謂「化」境便是「神」境：「以神遇而不以目視，官知止而神欲行。」首先要注意的是：只有通過先前兩個階段的身心歷練，才能達到此時身心物合一無礙的境界。其次，這種技藝通達於神化之境，其核心狀態被描述為「忘」。「忘」主要是指先前的意識知見透過身體感的再三重複實踐後，原本的身心分離、物我間隔，現在幾乎完全契合為一，而且這種合一是在身體的技藝實踐中自然而然流露出，完全不必再有心意識的指導作用，這種「以身化心」的身體記憶、自發運動便是「忘」境。所以每當庖丁再度實踐解牛這一技藝之時，那麼庖丁便自然而然地在「忘」的身體運動下，完成了文惠君所看到的「技進於道」之美。而這種自然、自發的身心物遇合為一的無待狀態，《莊子》又稱之為「神遇」或「神行」，即以「神」遇之、行之。然而這個讓庖丁達到

舞樂般和諧，能夠不傷己、不傷刀，（註 64）又可以在牛體之間遊刃有餘的神乎奇技，這樣的「神」到底是一種純粹無意識的身體感？還是在自然自發的身體感之中同時生發出（不同於意識前見）另一種覺察照見？亦即，「神」和「忘」、「覺」的關係又是如何？筆者認為這是《莊子》對一般技藝身體的觀察反思所進一步昇華的問題，也是《莊子》超越一般百工技藝只停留在「忘」而未「覺」的「日用不知」狀態。換言之，由「忘」而「覺」涉及的是身體感中的覺察觀照，而透過這種覺察觀照也才可能產生理解和深描，這也是《莊子》一書為何出現這麼多關於技藝之身的洞見和描繪之因。（註 65）

「神」不同於一般的「心知」，因為《莊子》一再批判成心成見的「心知」屬於主客對立的有待狀態，而「神」則是主客交融、物我合一所湧現的無待狀態。技藝之道的「神」，由於它必然作用在身體與物質遇合的具體場域之中，因此這種狀態的「神」有其形體甚至物質的基礎在，並非完全脫離形體、物質的純粹心靈。「神」不斷出現在莊書中，可謂關鍵概念。而《莊子》對技藝之道的化境描繪，也總牽涉到「神」，〈達生〉篇一連串百工技藝之道就一再提及「神」，例如將痾僂丈人用竿黏蟬的工夫化境描述為：「用志不分，乃凝於神，其痾僂丈人之謂乎！」；將漁夫水上行船的技藝化境稱為「津人操舟若神」；將梓慶削木為鑿的工夫化境稱之為：「則以天合天，器之所以疑神者，其是與！」（註 66）

例如〈達生〉篇中駝背老人的捕蟬技藝之所以能達至上乘，也就是從第二階段到第三階段，其中關鍵便在於身體感的極度熟練和完全融入，而為促使這種狀態的到達，便需有高度的「專注」：「吾處身也，若厥株拘；吾執臂也，若槁木之枝；雖天地之大，萬物之多，而唯蝸翼之知。吾不反不側，不以萬物易蝸之翼，何為而不得！」（註 67）即屏氣凝神地讓身體浸泡在絕對靜定的氣氛中，讓全身（捕蟬人）和工具（捕蟬器具）和獵物（蟬）完全扣合為一，此時捕蟬者的眼光除了蟬翼之外，不復別物存在，世界之大彷彿都濃縮在蟬翼一點上，精神專注而凝聚在一臂之上，如此便能夠穿透身／心／物的隔閡，達成高妙的技藝之效，所以孔子聽完捕蟬

64. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈養生主〉，頁 119。由此看，文惠君所悟的養生道理，乃在於人處在如牛體內部結構般的錯綜複雜之名言、人際網絡中，究竟如何不落入傷己又傷人的相刃相靡，以免耗損生命精力於刀下人生，這便需有庖丁解牛的能力。關於人在世間的競逐斷傷，在〈齊物論〉中有極深刻的描繪。

65. 對於「覺」這一點，畢來德（Jean François Billeter）的觀察深刻而重要。畢來德著，宋剛譯，《莊子四講》（北京：中華書局，2009），頁 60、55。

66. 分見郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈達生〉，頁 641、641、659。

67. 同前引，頁 640。

者的經驗談後大嘆：「用志不分，乃凝於神，其痾僂丈人之謂乎！」（註 68）

如果說〈達生〉篇的捕蟬技藝，主要強調在於將精神完全專注而化入身體感，那麼〈達生〉篇另一個游泳技藝，則強調專注而熟練的身體感是為了完全和對象融合為一，以達至無主無客的一體感。所以當孔子驚見呂梁男子在急流湍水中載浮載沉，卻自由自在縱浪其中時，不禁要請教起蹈水方法；而呂梁男子的回答完全超越了泳技層次，而是「技進乎道」地將自己完全敞開而融入水流韻律：「亡，吾无道，吾始乎故，長乎性，成乎命。與齊俱入，與汨偕出，從水之道而不為私焉。此吾所以蹈之也……吾生於陵而安於陵，故也；長於水而安於水，性也；不知吾所以然而然，命也。」（註 69）顯然地，這也是技藝之道從第二到第三階段的最後關鍵，因為它完全不在技術層次的有為，反而只有將任何自我意志的技術有為都放開後，成為一具完全敞開的身體，讓身體成為純粹的通道，以融入水流自身，讓水流帶著身體自由地出入浮沉。此時身體完全與水融合，誇張一點說，泳者完全柔軟的身體成為水流的部分，並讓整體韻律帶著部分而運動。而所謂的「故」、「性」，乃是指人因為出生在什麼樣的自然風土情境裡，便自然擁有與自然情境共在共親的融合能力，而這種與地理風土體合為一的身體感，早已成為骨子裡的自然之事，雖然它常常像呼吸般的自然而未必被意識到，故曰「不知吾所以然而然，命也。」（註 70）所謂「命」其實就是人在物質風土中暗合於自然的身體感。

這種敞開一己的固定知見、強行意志，完全尊重、隨順自然風土、物質韻律的融合能力，便又呼應了前面所謂的「忘」。亦即只有將人的主體性（己）、名利心（功）、意識型態（名）等框架，加以清除或忘卻，才能聚精會神地專注於敞開的身體感，並由此融入整個物質場域或自然風土中，而與之非主非客地成為一體。所以真正能將游泳技藝發揮到最高境地者，最後必得通過「忘」這一關口：「善游者數能，忘水也。」（註 71）

68. 見郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈達生〉，頁 640。另一個相似的專注案例，便是〈知北遊〉的大馬捶鉤：「大馬之捶鉤者，年八十矣，而不失豪芒。大馬曰：『子巧與？有道與？』曰：『臣有守也。臣之年二十而好捶鉤，於物无視也，非鉤无察也。是用之者，假不用者也以長得其用，而況乎无不用者乎！物孰不資焉！』」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈知北遊〉，頁 761。另外，關於藝術實踐與專注的關係，請參見班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1998）。

69. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈達生〉，頁 657-658。

70. 詳見成玄英疏：「既習水成性，心無懼憚，恣情放任，遂同自然天命也。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 657；王叔岷案引，《鶡冠子》，〈環流篇〉：「命者，自然者也。」見王叔岷，《莊子校註》（北京：中華書局，2007），頁 703。

71. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈達生〉，頁 642。

為了達到這種專注與融入的忘化之境，就必須進行層層名利前見、身心習性的洗滌，以凝聚全神在身、全身是神的狀態，如此才能與物合一，達到天然又自由的藝道。對此，〈達生〉篇的梓慶削木為鐻的體驗和描述，可以作為庖丁解牛的再補充。故事描述魯侯見到梓慶用木頭做成的樂鐘，近乎鬼斧神工之妙，而欲探問其中技藝之秘時，梓慶的回答仍然屬於超乎技術的心法，這種心法可以補充庖丁解牛第二階段如何躍升第三階段時的工夫修養：

臣工人，何術之有！雖然，有一焉：臣將為鐻，未嘗敢以耗氣也，必齊以靜心。齊三日，而不敢懷慶賞爵祿；齊五日，不教懷非譽巧拙；齊七日，輒然忘吾有四肢形體也。當是時也，无公朝，其巧專而外骨消；然後入山林，觀天性；形軀至矣，然後成見鐻，然後加手焉；不然則已。則以天合天，器之所以疑神者，其是與！（註72）（筆者按：「未嘗敢以耗氣」便是聚精會神的專注性。）

梓慶儘管長期從事「削木為鐻」的技藝工作，早已熟練這一技藝活動，但每當要從事一件新鐘作品的創造時，都還是要進行一番工夫轉化的修養。而修養內涵包括了：專注、清掃、融入、創造等特質。例如梓慶說他每當要創製藝品前，一定要讓自己身處不「耗氣」的狀態，因為「氣耗則心動，心動則神不專也。」（註73）可見不「耗氣」正是為了聚精會神以求專注。並且在全神貫注之下進行層層清掃的工作，也就是對心房的打掃（「齊以靜心」），因為人的意識心知總是植入太多不純的動機和前見，例如慶賞爵祿和非譽巧拙等污染，而當這些世俗符號的標籤和競奪佔據了創作者的心，那便會不斷干擾技藝創造的純粹性，因此需要將它們儘量滌除殆盡，而梓慶的「不敢懷」之靜心，便透顯創作者單純為藝而藝的真誠。而當專注和洗滌的工夫達到一定狀態時，便可能來到「忘吾有四肢形體」的純粹身體感狀態。即當外在爵祿榮辱等有待之心都被剝落忘懷時，創作者唯有純然一身的熱忱，並將長期技藝之熟練化為純身體感的自發狀態。只有在這種不受權力名位的誘惑壓迫（「无公朝」）、不被外在寵辱成虧擾亂（「外骨消」），（註74）而純粹一志地

72. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈達生〉，頁658-659。

73. 同前引，引《釋文》李云，頁659。

74. 此創作狀態，類似〈齊物論〉中昭氏的心情轉折：「有成與虧，故昭氏之鼓琴也；無成與虧，故昭氏之不鼓琴也。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈齊物論〉，頁74。換言之，當昭氏的心中不再有待於他人成虧的期待和評判，他才能有純粹的音樂創作，這裡便涉及真誠的工夫修養。

讓平常熟巧的技藝完全專注在自身（「其巧專」）。然後唯一剩下的便是徹底「融入」，這是最後的一大事因緣。

所謂「融入」便是完全體貼、順從物質媒介（或自然風土），如庖丁手中之刀必須服從牛體內裡結構的天然文理，如呂梁泳者的身體必須柔化而順從水流內裡的運動文理。同樣地，梓慶削木之前也必須找到一塊恰當的木肌文理，並順從木文理路（「入山林，觀天性」），然後讓藝品的形式自發地在文理中開顯出來（「形軀至矣，然後成見錄」），最後才在藝者心手一如的純粹身體感狀態下（「然後加手焉」），<sup>（註 75）</sup>讓物質的自然和身體的自然化為同一事件（「以天合天」），而這一自然與自由的同一事件之完成，最後才具體化為美妙藝品的現身。可再略為一提的是，最後所謂「然後加手焉」的人之身體參與，此時「加手焉」的身體手感，當如〈天道〉篇中輪扁斲輪時所提及的「得之於手而應於心」<sup>（註 76）</sup>的狀態，而這種心手一如的化境，便是所謂的「神」，而且就在這種「神」的身體感狀態下，對自然物質的敞開和參贊，才會和技藝作品凝合為一，故曰「器之所以疑神者」。

以上大約描述並分析了《莊子》關於技藝之道的體驗和觀察。然而有個相關的問題有待說明和釐清：前面曾提及，當技藝者到達第三階段的狀態，能不能「忘」最為關鍵，能「忘」則進入身心一如的「神（化）」之境，此種狀態又可稱之「形神一如」（「全神在身」）的狀態。前面曾分析過，這是一種自然自發的身體感狀態，而且意識心知的主宰意志都不再復見，完全交由身體記憶的內在自為來完成。但這裡要問的是，在這種身心一如的「忘」之狀態，難道完全屬於無意識？「神」這一概念難道沒有隱含一種明覺或洞察？的確，「忘」是對各種意識前見的滌除打掃（「解心」），然而打掃清靜後的「虛室生白」之虛靈狀態（「釋神」）<sup>（註 77）</sup>，難道不是一種不同於一般意識的特殊意識狀態嗎？技藝中的形神合一狀態，是否完全只可以從身體自發（「全神在身」）的無意識面講，不可能從中開發出超然的洞察觀照呢（「全身是神」）？

之所以有上述提問，是因為多數從事技藝實踐者都會強調，技藝之道屬於實踐之體知，百工技匠大都從師徒制的口傳心授中，實際透過身體的不斷重複實踐，由

75. 此時「加手焉」的身體手感，當如〈天道〉篇中輪扁斲輪所提及的「得之於手而應於心」的狀態，而這種心手一如的化境，便是所謂「神」。

76. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈天道〉，頁 491。

77. 「解心」、「虛室生白」、「釋神」分源自郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈在宥〉，頁 390；〈人間世〉，頁 150；〈在宥〉，頁 390。

生到熟、由熟到忘地頓入化境，一旦進入化境便完全處於無意識的全身自動狀態。換言之，意識愈無為，身體運作就愈自然。如此一來，技藝之道的熟忘之境便帶有著日用而不知的隱默性。所以經常可發現技藝實踐家有一種特質，他們只知道怎麼做，不知道怎麼說，更不明瞭其中的技藝原理或結構。換言之，他們擁有的是「體知」，卻沒有從「體知」中再發展出「觀照之知」。也因此一般工匠既缺乏語言來描述技藝之道，只是再三強調技藝之道不可言說、不可傳授，僅能人人親臨於身體實踐。這種只強調體知卻未能從中發展出觀照之知的片面立場，極端化便可能導致對技藝的覺察、描述、評論的不可能。如〈天道〉中斲輪技匠的「糟粕」論：

桓公讀書於堂上，輪扁斲輪於堂下，釋椎鑿而上，問桓公曰：「敢問：公之所讀者何言邪？」公曰：「聖人之言也。」曰：「聖人在乎？」公曰：「已死矣。」曰：「然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！」桓公曰：「寡人讀書，輪人安得議乎！有說則可，無說則死！」輪扁曰：「臣也以臣之事觀之。斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入，不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉於其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣，是以行年七十而老斲輪。古之人與其不可傳也死矣，然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！」（註78）

聖人之道和聖人之言的關係，類比於斲輪之道和輪扁之言的關係。對於輪扁來說，它們都屬於生命實踐的體知之學，沒有力行是完全無用的。尤其涉及身體參與之微細感，如「徐則甘而不固，疾則苦而不入，不徐不疾，得之於手而應於心」這一類屬於火候問題，確實有它的身體感之經驗在，無法完全被對象化地指涉出來而傳承出去，就算親如父子，一樣無法相傳。輪扁的糟粕論具有兩面利刃，一面割斷了聖人之道和文本經典的連續性，另一面割斷技藝之道和技藝描述的連續性。

筆者認為上述這種只強調體知，卻無知於或未能發展出觀照之知的片面層次，屬於大多數一般工匠技藝的層次，但不是《莊子》對技藝的全面主張。從《莊子》對各式技藝的觀察和描述看來，《莊子》一方面深知體知的身體感融入，是技藝之道能否臻至化境的關鍵；另一方面亦同時從中升發一種「無知之知」、「全身是神」的照察。也因為這種體知與照察同時升發的體驗，使得《莊子》超越了一般只有體知而缺乏描述能力的藝匠，而成為能洞察技藝並深描技藝，又能超出一技一藝

78. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈天道〉，頁490-491。

而就普遍技藝的共通原理和結構給予品評。

不要忘記《莊子》的「心齋」工夫，並非只要突顯空洞無用的心房，反而認為「虛室生白，吉祥止止」的「空靈」（「瞻彼闕者」的「闕」）心室，可以產生一種「以無知知」的功用。<sup>（註 79）</sup>換言之，去除感官和心知的堵塞後，可以生發出所謂的「無知之知」。何謂「無知之知」？從「『無知』之知」的「無知」面講，便是「忘」的身體感自動狀態（全神在身）；然而若從「無知之『知』」的「知」面講，這便是「全身是神」的一種覺照反觀狀態。

「糟粕」這樣的說法，有其限制或危險在。可以試問，假使所有的描述和言說都只能一律視如糟粕，那麼《莊子》一書對技藝之道的描述如何可能？有何價值？如果「神」的狀態只能是無意識的隱默之知，那麼將可能導致一嚴重後果，那便是：不只技藝體驗不可傳授，甚至連技藝體驗的描述都不可能。因為既然完全身處無意識狀態就表示不能有覺知洞察，那麼關於技藝的描述和評論便幾乎不可能。這個極端觀點將違背《莊子》一書的立場，因為假使我們認為《莊子》確實對技藝已有所描述和品鑑，而且還有相當的洞察力和深刻性，那麼便可合理地相信：對這些技藝體驗加以描述的人，必定是有能力對這些體驗加以觀照省察，否則便不可能使人產生理解共鳴。我們當然承認有諸多實際從事技藝實踐的百工，停留在日用而不知的隱默狀態，終身只在一技一藝中熟能生巧、巧入忘化，而毫無觀照省察的興味、也缺乏語言描述的能力；但這不足以代表技藝之道的全面，更不能通達《莊子》「技進於道」的高度。毫無疑問，《莊子》對技藝之道的描述是經過反思的，而這些反思是覺知觀照的產物，如此才可能對技進於道的身心情狀和辯證歷程，加以經驗性的描述和普遍化的評論。換言之，《莊子》一書中對技進於道的品鑑，和一般停留於純技藝操作的實踐，最大的不同在於：《莊子》經過了一番再覺察的觀照作用，百工則停留在身體感的隱默之知；百工只能達到全神在身的「忘」境，《莊子》則強調應從「全神在身」的「忘」境中升發出「全身是神」的「覺」境；而這種統合「全神在身」、「全身是神」的「即忘即覺」狀態，才是百工技藝可以也應該更上層樓的「技進於道」之「道」。可見，《莊子》希望將哲學反思的智悟覺照性格帶入技藝的身體實踐中。

假使，我們能體會《莊子》是將技藝操作的身體實踐與反思觀照統合為一，那麼便可肯定地說，《莊子》一書之所以要記錄並描述這些技藝之道、技藝之身的體驗，是因為這些深描既建立在體驗之上，同時也建立在對體驗的反思之上。在筆者

---

79. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈人間世〉，頁 150。

看來，《莊子》對這些技藝之道的表達，既可視為技藝體驗的現象描述，也可視為技藝本質的評論。而這些描述和評論，如果不是完全虛妄而無意義的，那麼我們在解讀〈天道〉篇輪扁斲輪的糟粕之說時，就不應只停留在糟粕的字辭表面。亦即，輪扁所謂經典是糟粕之說，是必須有所釐清的。首先，如果眼前所謂經典並非體驗者「從宗出教」的描述，那麼就技藝之道這種深涉實踐之知的經驗性格而言，毫無經驗基礎的抽象空談，確實可謂糟粕，它們實亦不能稱為經典。然而假使眼前的經典是體驗者的經驗談，而且是能在體驗中加以觀照的經驗談（例如《莊子》對技藝之道的描述和品評），那麼上述輪扁的「糟粕」說便要修正，或者「糟粕」之意便要再詮釋。

首先，輪扁此人可能只屬於一般日用而不知的工匠層次，因自身沒有培養出觀照反思的性格，所以缺乏省察、描述和品評的能力，而如果是這種狀況，那麼輪扁的糟粕說便只能反映出一般工匠的片面獨斷知見，無緣深入《莊子》技進於道的全面洞見。其次，如果輪扁屬於能夠在體驗中觀照自身體驗的技進於道之實踐者，那麼「糟粕」一說，也可能只是在強調再怎麼精確而深刻的描述和品鑑，由於都不是經驗自身，因此單憑閱讀體驗者的技藝體驗之描述和品評，甚至口傳心授，雖然有可能幫助我們理解技藝工夫的歷程和特質，甚至有助於鼓發我們對技藝實踐的嚮往，但這些理解還是無法取代經驗實踐本身，技藝之道仍然要求人們直接去從事具體的身體實踐，就此而言，再怎麼深刻動人的體驗描述和評論，都還是帶有非直接性的缺憾，若就這一層次和意味的糟粕，《莊子》不會反對，而或許也才是輪扁寓言所要表達的糟粕之意。

#### 四、氣化身體的感通與交換

對比於《莊子》對符號身體的規訓與支離之批判，可看到《莊子》筆下的技藝實踐中的身體，具有了一定程度的自由性、解放性、融入性、整體性和覺察性。如以梓慶削木為鑿的體驗歷程來說，在進入形神合一的全神在身的的身體感之前，實踐者必須有一番真誠而專注的工夫來轉化「身心」前見，這些前見既包括功名利祿、美醜是非等心知的意識型態，也包括了這些意識框架內化為身體規訓的習性；換言之，那些符號化的身心框架必須漸漸移除，以重新將身體柔化敞開於技藝的物質情境中，以調合、順從甚至完全融入技藝對象，使得身／心／物之間成為體合一如的連續整體。如果說，符號化的身體在身心、心物的關係中常常落入支離、僵硬、對

立的狀態，那麼技藝化的身體便可能帶有更多的整體、流動、合一等特性。基本上可以說，《莊子》對符號化的身體大抵採取批判嘲諷的立場，而對技藝化的身體則多所讚許肯定，甚至給予「技進於道」的評價。正如筆者上述所澄清的，《莊子》所稱許的「技進於道」之身體狀態，不只具有全神在形的身體整體性，同時亦有全形是神的虛靈覺照性，如此形神不二、忘覺一如的狀態，便是技進於道的「道」性，也是技藝之身可以契通於養生之處。

問題是，技藝身體的工夫實踐在某種程度雖解放了符號身體的前見束縛，進入形神一體的無待自由之境，但我們要進一步再問的是：這種技進於道的藝術創作中的自由無待，是否就是《莊子》〈逍遙遊〉中「乘天地之正，御六氣之辯，而游於無窮」的逍遙？是否就是「至人無己，聖人無功，神人無名」的無待？是否就是「天地與我並生，而萬物與我為一」的天籟？（註 80）換言之，百工技藝之道和《莊子》真人之道，雖然有其契合類似處，但兩者還是有其重要的本質差異，至於技藝之道（百工之身）和逍遙之道（真人之身）要如何區分？對此，必須進到《莊子》身體觀的第三個維度，即有關氣化身體的感通與交換。

關於技藝身體和氣化身體的本質差別，或許可從底下這一區分談起。〈逍遙遊〉曾論及列子這種生命實踐的類型，而在評論其生命層次的位階時，《莊子》將列子放在宋榮子之後、真人（通於至人神人聖人）之前，他雖也超然於世俗功名、利祿的競逐追求（即超越於「知效一官，行比一鄉，德合一君，而徵一國」和「舉世譽之非之」），已進入「御風而行，泠然善也」的美妙之境，但《莊子》卻仍將之評為「此雖免乎行，猶有所待者也」，以對比於「至人無己，神人無功，聖人無名」的「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者，彼且惡乎待哉！」（註 81）換言之，列子的御風之道和真人的逍遙之道的差別便在於：有待和無待。

或許可將列子御風而行視為一種高超的技藝之寓，而他的御風技藝所達到的泠然善境，雖有其工夫修養在（如暫時釋懷名利榮辱的前見），而他的自由也猶如庖丁手持遊刃卻能在牛體之間悠遊自在；但《莊子》卻仍然要指出這種暫時自由自在是有所依待的，也就是依待某種特殊的物質媒介、工具或情境，例如列子透過與風互滲、庖丁透過刀刃、呂梁泳者透過水流、梓慶憑藉削木、輪扁透過斲輪、痾僂老人透過竹杖。換言之，技藝之道的自由是透過精神專注於一技一藝的身心感，並將此時的身心、物我互滲合一，由此達到技進於道的妙境。這種身體狀態，前文說

80. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈逍遙遊〉，頁 16-17。

81. 同前引。

過它可以具有：自由、解放、融入、整體和覺察等特性，因此與真人逍遙之道的氣化身體有其相似處。但由於技藝之道是將精神專注於一技一藝，並透過與特定物質對象的融合來達到一體感，並在這種身體與工具、對象的連續狀態中，進行特定情境的身體運動或物質形式的創造；而這在《莊子》真人的境界看來，其自由不免落入一端之徼向，不能像真人那般完全不依憑特定物質徼向而融入宇宙本體自身，成為宏大的十字打開。若以《莊子》的「通」之概念說，技藝之道的身體之敞開，乃是憑藉特定物質的作用而成為敞開的通道，以成就互滲融貫的體知；然而這樣的敞開不免太過偏狹限定，而不能完全十字打開。而《莊子》真人逍遙之道的通達，乃如上述「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者」那般無限地敞開。

技藝的身體專注於某一具體物質，並與之契合為一，因此其敞開的對象只限於技藝的物質媒介，雖能和藝術對象情景交融地合一，而有其絕妙的藝術創造，但卻也限於一技一藝之道，而非等於「同於大通」之道，而同於大通乃是將自己的身心和天地萬物之整體融貫，或者說它並沒任何的焦點對象，它的敞開對象並非限於一技一物，而是以整個無名的宇宙自身為融合對象，或者說將身體完全敞開於無名的存有之朗現，如此融入存有開顯的氣化大流，而透顯出存有美學的冥契性，換言之，此時的身體乃呈現出完全敞開的通道，它成為氣化流行的交換場所，如此的身體乃屬於氣化的身體、交換的身體。換言之，這個身體不只屬技藝的身體之某一徼向的融入而已，它乃是融入沒有徼向的宇宙自身，而成為宇宙化的身體。

若用冥契的概念說，技藝之道乃透過一技一藝之專注、忘懷，進入藝術遊境；而逍遙之道則是將自己專注、忘懷於宇宙自身，以達到「天地與我並生，而萬物與我為一」的逍遙遊境。兩者正因為有待（即憑藉特定技藝媒介再與之融合）與無待（只是融入非對象化的氣化宇宙自身）的差別，產生通達的深度和廣度的重大差別。而真人這種將身體完全向無名言、非對象的宇宙本體的敞開與通達，將導致身體十字打開，成為氣化宇宙的高速流通渠道，這種完全融入氣化宇宙的身體，可稱為宇宙化的身體，將成為人與萬物相互感通與交換的最佳場所（註 82）。換言之，這種身體由於解放了符號身體的規訓框架，也進一步打開了技藝身體的特定通道，完全讓自己的身體融入氣化宇宙的大體，同時也就讓自己的身體柔化如水，這種專氣至柔般的流動身體，即是高度氣化的身體。如果沒有進到這一存有論的層次來，便無法理解《莊子》一書諸多有關真人身體的描述。

---

82. 關於真人的氣化身體、宇宙化身體之詳細內涵，與及它所涉及的工夫修養，筆者曾有專文討論，參見賴錫三，《莊子靈光的當代詮釋》（新竹：國立清華大學出版社，2008），頁 117-163。

以〈人間世〉的心齋工夫和境界為例，看逍遙之道和技藝之道的差別。首先，心齋工夫內涵：「若一志，无聽之以耳而聽之以心，无聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」<sup>(註 83)</sup>不只技藝之道要有專注工夫，逍遙之道也同樣要求「一志」的專注，專注是為掃除感官和心知的前見堵塞，正如〈齊物論〉的隱机要求「形如槁木、心若死灰」，〈大宗師〉的坐忘要求「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘」，〈在宥〉「墮爾形體，吐爾聰明，倫與物忘，大同乎溟溟。」<sup>(註 84)</sup>這都是對人身心被符號化規訓所遺留的遮蔽給予全面性的打掃，其目的當是為了讓身心從新整合而成為「氣化」最佳的交換「通道」（亦是「神明」最佳的安居之「虛室」）。身心就好像一個容器或房室般，當中多餘的固持被移去而成為「虛」時，此時反而敞開而得以「聽之以氣」，亦即讓宇宙氣化流行的力量充潤、盈滿、流通。這種「聽之以氣」的狀態，其實便是融入道的力量運動狀態，而道的力量運動之所以得以如此暢通無阻地來去交換而循環不歇，便因為萬物之間保有「虛」的敞開和容納本質（「唯道集虛」）；而人由於文化規訓的成心成見，才使得身體的虛、通受到了滯塞，而心齋工夫便是要回復身心的清朗通達，以重回氣化交換的流通網絡：「同於大通」、「大同乎溟溟」。

而〈人間世〉指出在「心齋」的工夫達到「未始有回」（亦即「喪我」、「至人無己」）之時，即社會性自我的前見淡化而融釋之後，會來到一種「以無知知」的境界：「瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。……夫徇耳目內通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！是萬物之化也」<sup>(註 85)</sup>這種「聽氣」、「集虛」的身心狀態，它說就好像四面窗開敞、毫無遮蔽、完全清空的虛室般，寬敞、暢通、明亮，而且安祥柔和；而這種耳目心知的清淨狀態，將使得一切的存在（包括鬼神、他人、萬物）都可以在這樣的身心場所中交感遇合，換言之，這是一種十字打開的身心狀態，宇宙各種生命力量都可以會通、棲居在此。而這種「聽之以氣」狀態，也是〈齊物論〉隱机喪我所達至的「聆聞天籟」狀態，亦即萬物之間的氣化共振之交響，都和我的身心融合交感。

這種與天地萬物為一、交流的狀態，便是宇宙一體的身體感。也就是上述〈逍遙遊〉「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者」的無限身體、綿延感。因為此

83. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈人間世〉，頁 147。

84. 同前引，〈在宥〉，頁 390。

85. 同前引，〈人間世〉，頁 150。

時的身體是個十方來、十方去的交換場所，不被個我主體的軀體所蔽所限，而因氣化的交換綿延、感通連結而有身體擴張延伸感，沒有了邊界的屏隔。例如〈大宗師〉就一再描述類似的真人身體感：「是之謂真人。若然者，其心志，其容寂，其顙顙；淒然似秋，煖然似春，喜怒通四時，與物有宜而莫知其極。」<sup>(註86)</sup>

如此氣化、宇宙化而「以遊無窮」的身體，〈應帝王〉又將之稱為「體盡無窮，而遊无朕。盡其所受乎天，而无見得，亦虛而已。」<sup>(註87)</sup>身心的敞開、擴大而「以遊無窮」、「莫知其極」、「體盡無窮」、「而遊无朕」，這才是《莊子》逍遙之道的宏大身體感，它遠遠超越了技藝之道的身體，因為一技一藝所敞開的身體通道，對真正的體道者而言仍然因有待於一端而受限太大，如果能將這個固定技藝的通道給予十字打開的話，那麼人和物的冥契合一就不再受限於技藝媒介的融合而已，而是與整個宇宙的氣化、物化相融合（「同於大通」、「大同乎溟涬」）。對這種形、氣、神合一的大身體狀態，〈刻意〉篇講得很傳神：「純粹而不雜，靜一而不變，惔而无為，動而以天行，此養神之道也。……精神四達並流，无所不極，上際於天，下蟠於地，化育萬物，不可為象，其名為同帝。純素之道，唯神是守；守而勿失，與神為一；一之精通，合於天倫。」<sup>(註88)</sup>

前面技藝之道的「神」，它的專注、融合所產生的「遊」，主要偏限在當下的物質情境中，如庖丁是遊刃於牛體之間、列子是遊於風、梓慶是神遊於木鑿、呂梁泳者則是遊於水等，此技藝遊戲所達的自由，一者藉由融合特定物境而至，所以無法通達於物化之整體；二者其神限於一端之遊，所以無法四達並流。而《莊子》逍遙之道則是融入氣化宇宙之整體流動，所謂「上際於天，下蟠於地，化育萬物，不可為象，其名為同帝」，其實便是「天地與我並生，而萬物與我為一」，這種真人與浩瀚宇宙同體共在，便是「一之精通，合於天倫」。〈天下〉篇則稱此為進入：「芴漠無形，變化無常，死與生與，天地並與，神明往與！芒乎何之，忽乎何適，萬物畢羅，莫足以歸，古之道術有在於是者。莊周聞其風而悅之……獨與天地精神往來而不敖倪於萬物……彼其充實不可以已，上與造物者遊，而下與外生死无終始者為友。其於本也，弘大而辟，深閎而肆，其於宗也，可謂稠適而上遂矣。雖然，其應於化而解於物也，其理不竭，其來不脫，芒乎昧乎，未之盡者。」<sup>(註89)</sup>

86. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈大宗師〉，頁229-231。

87. 同前引，〈應帝王〉，頁307。

88. 同前引，〈刻意〉，頁544-546。

89. 同前引，〈天下〉，頁1098-1099。

很顯然的，逍遙之道是一種宇宙性的存有狀態，它融入於物化天籟的存有連續、全體大美的變化大流之中，真人從此才得於成為浩瀚充實的生命，而這種「道大，天大，地大，王（人）亦大」（《老子》二十五章）的「大」，不是因為自我人格的偉大，反而是主體自我消融於天地萬物的整全之道中，完全與之共在、共命、共流、共化，才成其為大。這種「天地並與」、「與天地精神往來」、「與造物者遊」、「名為同帝」、「合於天倫」、「同於大通」、「大同溟溟」的狀態，不再只停住在一技一藝的美，而是融入存有有美、物化天籟的存有美學、自然冥契美學。（註90）換言之，這裡有著天地存有活力之大美與宇宙契合的神聖向度。

## 五、結論：氣化之身與符號之身在人間世重新遇合

由上可知，《莊子》對符號、禮教身體的批判，乃為疏通或柔化規訓太過的框架，以復歸身體渾樸暢通的整全狀態。由此一上達的徼向來說，解構文化符號框架下的社會之身，可以漸漸復甦流動的身體而終至體驗到氣化之身，這種「體盡無窮」的身體感乃敞開於一、道、天等宇宙性的形上體驗。如前面曾提及坐忘工夫，乃要將仁義禮樂在身心上的銘刻，給予墮、黜、離、去，超然「忘」懷，最後才能達到「同於大通」之境。「通」這一概念至為關鍵，「通」、「化」、「達」契近互通，它們反映了身心、物我感通的流暢體驗，且這種身體感呼應於氣化的世界觀，即天地萬物間、人與人之間、身心之間，一切都在存有連續的運動中，不斷發生著最原初的交換關係。因為流通、變化、通達，所以交換、互滲為一，此即所謂：「故萬物一也，是其所美者為神奇，其所惡者為臭腐；臭腐復化為神奇，神奇復化為臭腐。故曰『通天下氣耳。』聖人故貴一。」（註91）氣化流行促使萬物敞開而交換，而萬物交換流通也不斷地促成氣化循環，這個流出流入、神奇臭腐互換的歷程，便使世界成為了「同體」的親密關係，這也是老莊渴望「同於大通」的「道通為一」：「天地與我並生，而萬物與我為一。」「故為是舉莛與楹，厲與西施，恢恠譎怪，道通為一。其分也，成也；其成也，毀也。凡物無成與毀，復通為一。」

90. 關於道家真人這種存有之美、冥契之美、物化之美，及這些向度的通而為一之詮釋，請參見賴錫三，〈道家的自然體驗與冥契主義——神秘·悖論·自然·倫理〉，《臺大文史哲學報》，74（臺北：2011），頁1-35；回到老莊文獻詮釋它和冥契主義共同特徵的呼應關係，見〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》，16（高雄：2010），頁1-44。

91. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈知北遊〉，頁733。

惟達者知通為一。」「自其異者視之，肝膽楚越也；自其同者視之，萬物皆一也。」（註92）

《老子》也不斷強調「一」是萬有生命的活水源頭，如三十九章：「天得一以清，地得一以寧，神得一以靈，谷得一以盈，萬物得一以生，侯王得一以為天下貞。」「一」其實就是滋潤、包容、蘊育天地萬物，並使其交融連續的力量之流（《老子》常用「水」來隱喻，《莊子》則多談「氣」之體驗），它滲透萬物並使其「恍兮惚兮、惚兮恍兮」地交融連結為一整體，任何個體生命若失去存有活水的根源挹注、整體互滲，都將擱淺乾竭而漸失生機。所以，如何讓自己的生命成為一個好的流通管道、通達於整體之道，以使整體（一）遍潤於個體（多）中，部分（多）不離於整體（一），（註93）便成為道家工夫修養的關鍵。

然而禮教之身是立基在文化符號（名言）的別異基礎上，它在建構社會人我的認同與關係時，必須將人我關係放入正名的框架中，一則為確立自我的身份認同，一則可穩定人我的秩序網絡。這種別異以立分際的文明化過程，對道家而言，它幾乎無所逃地同時帶來異化，渾樸天真的感通流動被固定單向的形式規定給制約，渾樸整全被符號網絡給支離破碎化，而生命活力的歡怡躍動也被重重框架給堵塞，甚至分化為彼此矛盾的人格暗流。老莊為恢復生命的流暢、通達，便不得不進行清洗打掃的工作，以回復最大的通、達狀態——「虛」。「虛」是空間隱喻，即將填滿、堵塞暗房中之堆積障礙物，移除清空以回復那完全的「容納」狀態，（註94）此即〈人間世〉「聽之以氣」的心齋工夫所欲達至之境：「氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者。心齋也……瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。」（註95）身心的清虛通暢，一方面既可自由活潑地表現自然天真的生命情狀，另一方面也能夠容納萬物、參與萬物，以共成生命整體的變化大流。

總言之，禮樂教化的重點是別異以確定秩序，心齋坐忘的重點則是齊物以疏通流動。兩者之間，不免有對比的張力在，所以老莊在復甦流動身體、上達於氣化之身的過程中，禮教之身便成為其批判解構的對象。而就上達「體盡無窮」的宇宙化、形上化的極至徼向看，老莊在描述這一類冥契狀態的氣化之身時，讓人感到它

92. 分見郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈齊物論〉，頁79、70；〈德充符〉，頁190。

93. 〈齊物論〉稱此種部分與整體共融的美妙之境為：「天地一指也，萬物一馬也。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈齊物論〉，頁66。

94. 《老子》又將這種純然容納的身心敞開狀態，用「空谷」、「江海」來隱喻：「江海所以能為百谷王者，以其善下之，故能為百谷王。」（六十六章）這些隱喻意象，都指向了「沖虛」。

95. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈齊物論〉，頁147-150。

幾乎趨近「前語言」、「非符號」、「無社會」的純粹身體，<sup>(註 96)</sup>這種「遊乎一氣」的冥契之境突顯出道家身體觀所觸及的宗教向度。<sup>(註 97)</sup>這神聖之身、氣化之身的冥契境界可以說是離禮教身體最遠，甚至渴望將它滌除殆盡以進入超歷史、超時空的「朝徹」「見獨」之境，亦即有道者女偶層層日損後的終極體驗：「參日而後能外天下；已外天下矣，吾又守之，七日而後能外物；已外物矣，吾又守之，九日而後能外生；已外生矣，而後能朝徹；朝徹，而後能見獨；見獨，而後能无古今；无古今，而後能入於不死不生。」<sup>(註 98)</sup>

然而，筆者認為最耐人尋味的是，老莊雖一再提及：若要上達「乘天地之正，御六氣之辯，以遊無窮」的形上超脫，便要將符號桎梏給層層剝損（無己、無功、無名），而道家文獻確實也再三出現對氣化之身的描述和贊頌，但筆者認為道家在終極的立場上，並未極端地停留在這種「未始有物」、「無言之」、「六合之外」的終極冥契之中，<sup>(註 99)</sup>尤其《莊子》更不渴望永恆長住在這種「去人間化」的「獨」境；從《莊子》的冥契文獻看來，它雖曾體驗過這種超時空、超生死的純一冥契經驗，但同時也反省到這種宗教經驗的不可久住性，因為純淨空靈的齊物冥契終究要回返變化之流的差異，而凡是人終究也都要回歸人間世這生活世界來。所以《莊子》在〈天下〉篇表明自己的哲學立場在於：「獨與天地精神往來而不敖倪於萬物，不譴是非，以與世俗處。」<sup>(註 100)</sup>這便指出「獨與天地精神往來」不但要「不敖倪於萬物」，甚至終究要回歸「與世俗處」這一人間世來。

換言之，《莊子》所冥契的大通聖境、超然獨境，終不得、不願久住而必得返回充斥君臣父子這一「義」「命」交纏的關係網絡中，〈人間世〉便說這一符號網是「無所逃於天地之間，是之謂大戒」。換言之，進入「遊乎一氣」、體得「氣化之身」的冥契者，只是暫時遁入超歷史、無名言、去符號的純粹獨一之境中，但它

96. 關於道家的宇宙化身體的超越性，參見賴錫三，〈《莊子》精、氣、神的功夫和境界——身體的精神化與形上化之實現〉，《漢學研究》，22.2（臺北：2004），頁 121-154。而頗受老莊影響的內丹修煉傳統（煉精化氣，煉氣還神，煉神還虛），其所嚮往的終極經驗便契近這類純粹的身體。有關內丹修煉的身體與宗教經驗，請參見賴錫三，《丹道與易道——內丹的性命修煉與先天易學》（臺北：新文豐出版公司，2010）。

97. 關於道家的冥契體驗內涵與類型，參見賴錫三，〈道家的自然體驗與冥契主義——神秘·悖論·自然·倫理〉，頁 1-44。

98. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈大宗師〉，頁 252。

99. 〈齊物論〉：「古之人，其知有所至也。惡乎至？有以為未始有物者，至矣，盡矣，不可以加矣。」、「天地與我並生，而萬物與我為一。既已為一矣，且得有言乎？」、「六合之外，聖人存而不論。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈齊物論〉，頁 74、79、83。

100. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈天下〉，頁 1098。

終將離開這「與道為一」的「無言」之境，回返「與世俗處」的「有言」之境，這一有言世界便也就是充斥名言符號的禮教之身的世界。《莊子》告訴我們面對這一猶如「牛體網絡」般錯綜複雜的角色關係，要不相刃相靡而耗盡精神氣力，那麼人們應該秉持「大戒」的態度，這種戒慎恐懼的專注便是庖丁解牛的神態：「每至於族，吾見其難為，怵然為戒，視為止，行為遲。動刀甚微，謦然已解，如土委地。」（註 101）

可見氣化之身一旦回到人間世來，文化符號的社會網絡、禮教規訓必然同時上身，這時真人如何可能再保有氣化流動的自由可能？筆者認為由於《莊子》並不選擇宗教式的捨離不復返的超絕進路，真人並不採取儀式性地一再重返那個「掛一漏萬」的「獨境」（亦即只追求意識空靈的純一，逃避萬物變化的雜多），《莊子》式的真人打破冥契之境與人間之境的二元對立，圓通無礙地在人間世中活出逍遙，非捨世間而逍遙。既然如此，就必得想辦法將氣化之身與符號之身統合起來，這種統合氣化身體與符號身體的立場，筆者認為才是《莊子》身體觀最後採取的姿態。然而如何才能統合氣化與符號這兩種身體狀態？簡單說，這便是庖丁解牛的姿態與位置，只是眼前這位庖丁手中握有的不再是工匠之刀，而是能解構語言、遊戲語言的書寫之刀，他精通於文學技藝、善用文字魔力，以便在符號堵塞僵滯不通的意識型態牢籠中，發揮「合於桑林之舞、中經首之會」的遊藝姿態，不斷從固化的位置找出可以交換移動的空間，如此而庶幾可以在文化符號的結構中不斷疏通文化符號，在禮教身體的框架中不斷復活流動之身，這種在其中又同時出離其中的批判、治療、活化的流動位置，便是遊刃有餘的技藝。（註 102）

庖丁（這裏所謂的庖丁已不是停在一技一藝的工匠庖丁，而是體驗深刻、見識恢弘的真人智者之圓通隱喻）雖不得不落入錯綜複雜的牛體結構之樊籠中，不能不被禮教身體的義命關係所限定，但是擁有無厚之刃的庖丁還是能處處找到空隙，以無厚入有間地遊戲穿梭其間。就此而言，庖丁依然可以說是在結構中活出結構的捆束，而仍保有氣化之身的自由可能；更進一步地說，他更將帶出道家對文明僵固異化的批判治療，展開道家對人間世的公共關懷。（註 103）換言之，將純粹的氣化之身回返於禮教之身，看似滅殺了道家的宗教超越向度，但也可說是以更踏實圓通的

101. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，〈養生主〉，頁 119。

102. 參見賴錫三，〈羅蘭巴特與莊子的旦暮相遇——語言·權力·遊戲·歡怡〉。

103. 我嘗試從《莊子》這種圓通立場開發「當代新道家」回應世間的公共關懷和力道。對於「當代新道家」的界義和內容，請參見賴錫三，《當代新道家：多音複調與視域融合》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011）。

方式呈現出超越性，並且使得超越性和批判性通達為一，而這便是《莊子》身體觀三維辯證的圓境。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 王先謙，《荀子集解》，北京：中華書局，1996。
- \* 王叔岷，《莊子校詮》，北京：中華書局，2007。
- 左丘明，《國語》，臺北：里仁書局，1981。
- 王 弼等著，《老子四種》，臺北：大安出版社，1999。
- 朱 熹，《四書章句集注》，臺北：大安出版社，1999。
- 袁 珂，《山海經校注》，臺北：里仁書局，1982。
- \_\_\_\_\_，《古神話選釋》，臺北：長安出版社，1986。
- \* 郭慶藩輯，《莊子集釋》，臺北：華正書局，1985。
- 歐陽詢輯，汪紹楹校，《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，1999。

### 二、近人論著

- 王國維，《觀堂集林》，臺北：河洛圖書，1975。
- \* 巴赫金 (Mikhail M. Bakhtin) 著，李兆林、夏忠憲譯，《拉伯雷研究》，石家莊：河北教育出版社，1998。
- \* 卡西勒 (Ernst Cassirer) 著，甘陽譯，《人論》，臺北：桂冠圖書公司，1994。
- 班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1998。
- 吉拉爾 (René Girard) 著，馮壽農譯，《替罪羊》，臺北：臉譜出版社，2004。
- 沈家本，《歷代刑法考》，北京：中華書局，2006。
- 杜維明，〈試談中國哲學中的三個基調〉，《中國哲學史研究》，1，北京：1981，頁 19-25。
- \* \_\_\_\_\_，〈身體與體知〉，《當代》，35，臺北：1989，頁 46-52。
- \_\_\_\_\_，《人性與自我修養》，臺北：聯經出版事業公司，1992。
- 林素娟，《空間、身體與禮教規訓——探討秦漢之際的婦女禮儀教育》，臺北：臺灣學生書局，2007。
- 高夫曼 (Erving Goffman) 著，徐江敏、李姚軍譯，《日常生活中的自我表演》，臺北：桂冠圖書公司，2001。
- 徐復觀，《中國人性論史·先秦篇》，臺北：臺灣商務印書館，1988。

- 張光直，〈《考古學專題六講》〉，臺北：稻香出版社，1993。
- \_\_\_\_\_，〈《中國青銅時代》〉，臺北：聯經出版事業公司，1994。
- 畢來德 (Jean François Billeter) 著，宋剛譯，〈《莊子四講》〉，北京：中華書局，2009。
- 傅科 (Michel Foucault) 著，劉北成、楊遠嬰譯，〈《規訓與懲罰：監獄的誕生》〉，臺北：桂冠圖書公司，1993。
- \* 楊儒賓，〈《儒家身體觀》〉，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1990。
- \* 楊儒賓編，〈《中國古代思想中的氣論與身體觀》〉，臺北：巨流圖書公司，1993。
- 瑪麗·道格拉斯 (Mary Douglas) 著，黃劍波等譯，〈《潔淨與危險》〉，北京：民族出版社，2008。
- 鮑伊 (Fiona Bowie) 著，金澤、何其敏譯，〈《宗教人類學導論》〉，北京：中國人民出版社，2004。
- 賴錫三，〈《莊子》精、氣、神的功夫和境界——身體的精神化與形上化之實現〉，《漢學研究》，22.2，臺北：2004，頁 121-154。
- \_\_\_\_\_，〈桃花源記·并詩的神話、心理學詮釋——陶淵明的道家式「樂園」新探〉，《中國文哲研究集刊》，32，臺北：2008，頁 1-40。
- \* \_\_\_\_\_，〈《莊子靈光的當代詮釋》〉，新竹：國立清華大學出版社，2008。
- \_\_\_\_\_，〈羅蘭巴特與莊子的旦暮相遇——語言、權力、遊戲、歡怡〉，國立中央大學法文系主辦，「漢法文化對話」國際學術研討會，桃園：2010 年 10 月 8 日。
- \* \_\_\_\_\_，〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》，16，高雄：2010，頁 1-44。
- \* \_\_\_\_\_，〈《丹道與易道——內丹的性命修煉與先天易學》〉，臺北：新文豐出版公司，2010。
- \_\_\_\_\_，〈道家的自然體驗與冥契主義——神秘·悖論·自然·倫理〉，《臺大文史哲學報》，74，臺北：2011，頁 1-35。
- \_\_\_\_\_，〈《當代新道家：多音複調與視域融合》〉，臺北：國立臺灣大學出版中心，2011。

(說明：書目前標示\*號者已列入 selected bibliography)

## Selected Bibliography

- Bakhtin, Mikhail M. *Labolei Yanjiu (Collected Works of Mikhail Bakhtin's Researches on Rabelais)*. Trans. Zhao-lin Li and Zhong-xian Xia. Shandong: Shijiazhuang Education Press, 1998.
- Cassirer, Ernst. *Ren Lun (An Essay on Man)*. Trans. Yang Gan. Taipei: Laureate Book Co., 1994.
- Kuo, Qing-fan (ed.). *Zhuangzi Jishi (Collected Commentaries on Zhuangzi)*. Taipei: Hua Cheng Book Shop, 1997.
- Lai, Hsi-san. *Zhuangzi Lingguang de Dangdai Quanshi (Contemporary Interpretation of Zhuangzi's Aura)*. Hsinchu: National Tsing Hua University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Lun Xianqin Daojia de Ziran Guan: Zhongjian Yimen Juti, Huoli, Chayi de Wuhua Meixue (Discourse on Taoism's Nature of the Pre-Ching Dynasty: Reconstruction of a Concrete, Active, Differential Aesthetics to the Laozi and Chuang-Tze)," *Wen yu Zhe (Literature & Philosophy)*, 16, 2010, pp. 1-44.
- \_\_\_\_\_. *Dandao yu Yidao—Neidan de Xingming Xiulian yu Xiantian Yixue (Chinese Inner Alchemy and I-Ching)*. Taipei: Shin Wen Feng Print Co., 2010.
- Tu, Wei-Ming. "Shenti yu Tizhi (Body and Embodied Knowledge)," *Dangdai (Contemporary Monthly)*, 35, 1989, pp. 46-52.
- Wang, Shu-Min. *Zhuangzi Jiaoquan (Annotations to Zhuangzi)*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- Yang, Rur-bin. *Rujia Shenti Guan (The Confucian View of the Human Body)*. Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, 1990.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Zhongguo Gudai Sixiang Zhong de Qilun yu Shenti Guan (The Philosophy of Qi and the Human Body in Ancient Chinese Thought)*. Taipei: Chuliu Publisher, 1993.

# **A Three-Dimensional Dialectic of Views of the Body in *Zhuangzi*: Symbol Deconstruction, Blending Techniques, and Exchange of Qi Transformation**

**Lai, Hsi-san**

Department and Chinese Literature  
National Chung Cheng University

## **ABSTRACT**

This paper discusses the holistic view of the body in *Zhuangzi* 莊子. *Zhuangzi*'s treatment of the body can be analyzed from three angles. First, criticism of the body from a ritual and propriety aspect expresses a spirit of symbol deconstruction. Second, the artisanal view of the body sees it as a spirit of blending techniques. Third, from a transcendent view of the body of the *zhenren* (True Man), a spirit of exchange of qi 氣 transformation is expressed. This paper further analyzes the dialectical relationship among these three aspects. Finally, a complete view of the body in *Zhuangzi* is defined in the seamless integration of the body as a symbol and the qi transformation of the body.

**Key words:** *Zhuangzi* 莊子, body, ritual and propriety, language, deconstruction, technique, qi 氣

( 收稿日期：2010.11.30.；修正稿日期：2011.3.22.；通過刊登日期：2011.5.26. )

