臺大文史哲學報　第七十七期
2012年11月　　頁73~113
臺　灣　大　學　文　學　院

《莊子》的雅俗顛覆與文化更新
——以流動身體和流動話語為中心*

賴　錫　三**

摘　要

本文透過身體與話語兩個核心視域，解讀《莊子》的顛覆策略。其中追溯商巫儀式的流動身體、《山海經》的怪誕身體，以及《莊子》氣化身體之間的演變脈絡；並對比於周代禮文體制下的威儀身體，孔子以禮攝身的禮教身體。本文尤其關注《莊子》醜陋支離、形殘畸零等邊緣人物，百工技匠等民間庶人，據此分析《莊子》如何透過底層俗民的活力，來顛覆政治上層與文化雅層的意識型態。《莊子》這種重寫他者的文學技藝，以流動話語來更新已然僵化的價值體系，可開發出一種文化批判與更新的理論。為進一步揭露《莊子》的文化更新理論，嘗試將其置放在巴赫金「狂歡文化」的「眾聲喧嘩」脈絡來對話，一方面進行兩者的嘲諷、戲仿等顛覆策略的微觀對話，另一方面進行兩者的文化更新理論之宏觀對話。

關鍵詞：莊子　身體　語言　巴赫金　文化理論

101.02.29 收稿，101.06.26 通過刊登。
* 本文是國科會計畫（NSC99-2410-H-194-114-MY3）部分研究成果。
** 國立中正大學中國文學系教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、商代「神話身體」與周代「禮教身體」的雅／俗轉變

《莊子》奇美瑰麗的思維，親於南方楚系的神話，已成學術通見；莊周故鄉（宋國）源自商代文化，而商文明則性屬巫術世界。追索《莊子》思維源流，會一再加乘它與神話的親緣性。道家哲學和神話思維的異同關係，已是當代道家學術研究的一項突出成果。神話和《莊子》間的連續性，已被學者充分證成，原始神話做為道家哲學的思想史源頭，逐漸從新知轉為共識[1]。道家向來被認為和南楚文化有密切關係，據張光直說法，殷商巫術神話正好在楚文化中保留最多[2]；而聞一多亦強調《莊子》思想有一古道教（原始巫教）的源頭[3]；如此一來，殷商神話（古巫）－南楚巫系文學[4]－莊子思想之間，文化氣質的家族類似性與血脈流向，已不含糊。

神話思維對比於理性思維，所突顯尤在情感與想像。如哲學家卡西勒（Enrst Cassirer）指出，原始思維並非無能於理性算計，而是理性能力未曾獨立於強烈情感和豐富想像之外，從未躍升為優位而獨立的思維方式。神話思維不曾將世界視為客體對象，然後以理性去表象客觀真理；神話思維活在主客難分、情景互滲、物我交感的前知識論之存有狀態。原始人總強烈感受生命的一體性，在死生連環為一的宇宙共同體的情感下，對不同物類間的變形轉化，充滿奇異而無限的想像，表現出圖騰崇拜的綜合思維。神話世界沒有純粹的孤立，部分總在整體中被湧現，看似不同名相的物類範疇，都可相即相入地產生神秘互滲，由此連類拼貼、跨域綜合。神話人帶著高度情感的想像，相信萬物共享瑪納（Mana）一類的泛靈力量，人可以交通物類，可以出神遠遊，可以死生若環地變形再續[5]。卡西勒對神話思維的研究，洞見深而貢獻多，卻甚少提及身體這一

1 從神話角度研究《莊子》的海外相關資料和狀況，參見葉舒憲，〈莊子與神話：20世紀莊學研究新視點〉，《莊子的文化解析》（武漢：湖北人民出版社，1997年），頁1-34。

2 張光直，《中國青銅時代》（臺北：聯經出版公司，1994年），頁42。

3 聞一多，〈道教的精神〉，《聞一多全集（一）：神話與詩》（臺北：里仁書局，2000年），頁143-152。

4 （日）藤野岩友著，韓基國編譯，《巫系文學論》（四川：重慶出版社，2005年）。

5 （德）卡西勒著，甘陽譯，《人論》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1994年），頁107-160。

臺灣人學學術期刊資料庫

環節，儘管他的變形神話法則多少已關涉身體向度，但有蘊珠未發之憾。

神話表現出強烈情感和豐富想像，正可透過身體來說明或描述。若以更具體的方式來描述神話思維，則須將神話連接到儀式思維。正如人類學家馬林諾斯基（B. Malinowski）強調活的神話，不存在於後世傳文記錄的神話文本中，而是具體存活在儀式情節中的跳神、舞神、入神、出神裏[6]。神話文本有可能只是活的神話之糟粕，因為文字若抽離情境，那麼乾燥的文字表象便遺漏使存在得以轉化的過渡效力，活神話的「能趨疲」之關鍵，就在過渡儀式（rite of passage）的情境消逝。一旦儀式所創設的象徵空間不再，那瞬間足以帶動情感投入、啟發想像的動能，也就冷卻熄滅了，造成知覺轉換的身體感被架空[7]。如此一來，活神話（儀式空間與身體知覺的統合）之能動性，也就弱化為貧瘠如糟粕的文本空間。因此神話思維可視為儀式思維，其中情感與想像在儀式的參與中被激活出來；而參與一場神話儀式，無疑參贊了人神交流的神聖事件，其中人的話語、面容、身體，被轉化為神的話語（口頌神語）、神的面容（帶神面具）、神的身體（跳神姿態）。而參與神話儀式劇的巫者（通神者），透過能動性想像（active imagination）將強烈情感投射到不可思議的聖境中，從此人身脫胎換骨為神的身體。人在神話儀式中，全都透過身體的演出來轉化，人在儀式中出凡入聖的意識（出入神）蛻變，實透過全身性的知覺轉換，而非純粹意識的孤立現象。可見，神話思維／儀式思維／身體思維，可以找到互相解釋的環節。

由於神聖情感太強烈、出神想像太活躍，凡俗之身被神聖力量給盈滿而舞動，巫師在儀式中的身體，一方面呈現解離的脫出樣貌，另一面呈現震顫而流動的力量狀態。這也是為何神話儀式的聖地（如岩洞），大都可看到一幅幅沛然莫禦的舞動身體。原始神話的身體現象，普遍可在原始藝術的物質遺跡中（岩畫），找到強勁有力的身體風格。岩畫所在地，通常就是儀式舉行的洞穴聖地，那是神人溝通的神聖舞台，巫者在此由人而神地變身、遠遊，因此各種人獸神合體的姿態，依然充滿靈光地刻痕在永恆的聖崖上。那種動、植、人、神合一的交合身體，因力量充盈而跨越天（上界）／地（下界），而遠遊遨翔的身體則呈現高度的流動性。岩畫藝術動人最深處，無非就是那股強烈撞擊現代理性人已然僵化、壓抑、甚至虛無的身體感；岩畫中人、獸、神交感互滲的身體姿

6 （波蘭）馬林諾斯基，《巫術、科學與宗教》（臺北：協志工業出版社，1996 年），頁 79-90。

7 關於過渡儀式與象徵空間，參見（英）維克多．特納（Victor Witter Turner）著，黃劍波、柳博贇譯，《儀式過程：結構與反結構》（北京：中國人民大學出版社，2006 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

態，總顯出飽滿、流動、活力、歡怡，這種跨界的身體變形活力，最足以騷動理性人的新鮮想像力。從理性文明返向原始野性求援的情況，經常出現在二十世紀的西方文明身上，如畢卡索（Pablo Picasso）到非洲、高更（Paul Gauguin）到大溪地去尋求靈感；而迷戀神話的心理學家榮格（C. G Jung），則遠遊非洲而深獲新生；這一股逆返原始的尋根現象，正如榮格自傳所述，其前往黑暗非洲乃欲「重尋文明底下的生命潛力」[8]。

《莊子》所承傳的商代文明，據張光直研究所示，屬巫術神話特別發達的古文明末尾階段。商代熱衷與鬼神交通可從甲骨卜辭的占錄得到明證，張光直更從商代考古器物證成卜辭求神問鬼的文字驗錄，實不離整體儀式情境。考古發現大量祭器、酒器、玉器、法器，證明商人就如伊利亞德（Mircea Eliade）所說的無事不祭、活在鬼神空間裏的宗教人[9]。張光直曾從宗教儀式的帶領者（巫師）入手，揭露商巫從事繁複儀式的文明氣質：「殷代巫師溝通上下的具體手段，顯然是一套套的儀式。卜辭裏面看得到的儀式名稱很多，有彡、、、、勹、福、歲、御、、、帝、校、告、求、祝等等，其中最重要的有彡、翌、祭、、五種：『彡為鼓樂之祀，翌為舞羽之祀，祭則用肉，則用食（黍稷），而則為合祭。……五種祀典皆同時用酒致祭，樂、舞、酒、肉、黍稷具備。』……但在舉行儀式過程中有一項重要的手續，值得特別提出來的，便是血在儀式中的作用。」[10]張光直也指出可從巫者地位的轉變、酒器的多寡，證明商、周的文明氣質之重要差異[11]。而關於「血（祭）」，也必須和儀式扣合來看，因為薩滿巫師通常透過神奇動物的血氣靈力，來幫助他進行上天／下地的能動性遠遊，至於血和酒、鼓樂、舞蹈在儀式空間中，則透過身體感而融為一，這都是為了助成巫師解離凡軀、現出神體。

然而儒家所承續的周代文明，據徐復觀的研究所示，屬於脫出商代神權支配，開始覺醒道德主體的人文精神躍動之萌發期[12]。若將張光直和徐復觀的研究成果連接併觀，確實符應《禮記．表記》所載的商、周對比觀點：「殷人尊

8 （瑞士）榮格著，劉國彬、楊德友合譯，《榮格自傳》（臺北：張老師文化出版社，2001 年），頁 310-347。

9 宗教人處處依賴儀式，參見（羅馬尼亞）伊利亞德著，楊素娥譯，《聖與俗──宗教的本質》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001 年），頁 71-114。

10 張光直，〈商代的巫與巫術〉，《中國青銅時代（二）》（臺北：聯經出版公司，1994 年），頁 59。

11 張光直，《中國青銅時代》，頁 61-63、46-47。

12 徐復觀，《中國人性論史．先秦篇》（臺北：臺灣商務印書館，1988 年），頁 15-16。

臺灣大學學術期刊資料庫

神，率民以事神，先鬼而後禮。……周人尊禮尚施，事鬼敬神而遠之。」[13]也符合王國維透過「禮」的有無來區分商、周文化制度差異這一事實[14]。

據王國維、徐復觀研究，周代的「禮」已逐漸從商代的巫教儀式，調整為禮樂文化的封建制度，和上層統治階級的身份象徵與倫序定位密切相關。禮意轉變一說，並非完全否定周禮依然挾纏宗教痕跡，而是強調「禮儀三百，威儀三千」的身份規範與象徵，突顯了周文的合理化、條理化特徵。禮從通神儀式的古義，漸漸轉向人文建制的新義，可視為某種意味的「理性突破」，因此學者既以禮制之有無來論斷商、周文明的區分，也由此區別了兩類文明之間的理性演化進程。《禮記》「先事鬼神」與「尊禮尚施」的商／周對比觀點，據孔穎達疏的說法：「尊禮尚施者，謂尊重禮之往來之法，貴尚施惠之事也。……唯用爵列尊卑，或賞或罰也。」[15]可見周人禮制一則與身份象徵的往來交換有關，再則也和尊卑賞罰的秩序穩定有關；周禮既是身份認同、標幟的原則，也是管理、統治原則。周初禮制的設定，無疑宣告了更合理而有效的統治模式，這尤其表現在周人尊尊和親親這兩組不同模型的倫序中；但不管尊尊或者親親系列，它們皆透過「禮」的別異原則來規範模塑，於是延伸出「禮儀三百，威儀三千」等等細項的繁文縟節、禮文條目。如此一來，貴族之間的縱橫往來，便有了可措其手足的矩度規範。而這也多少顯示在，孔子因繼承周文禮序故多強調，從人的出生到死亡，從入孝出悌到君臣忠義，無一不需透過禮文來安排調節。

從商代到周代文明氣質之重大轉變，可從思想史來考察：可從制度史來考察，亦可從世界文明史的「理性突破」來考察[16]，而本文則從身體觀這一角度來略加觀察。前文曾將商代文明界定為神話思維，又透過活神話和儀式的關係，將神話思維／儀式思維／身體思維連貫起來。而商人神話、儀式世界的身體狀態，呈現出人獸神交通的歡怡、流動之身，這樣的身體已在周人禮制中逐漸化為禮教之身，不僅在身體服飾的樣式、配戴上各有身份象徵，更要內化為身體威儀。從商代到周代的文明轉變，既是從神話思維向理性思維的演變，這種思維轉向也銘刻在身體向度上，使得身體的野性漸被規矩給收編，而原本具有狂歡而怡悅的流動之身，逐漸收斂為進退有據的禮教之身。這種新式的身體氣象

13 漢．鄭玄注，唐．孔穎達疏，《禮記注疏．表記》（臺北：藝文印書館，1982 年），頁 915-916。

14 王國維，《殷周制度論》，《觀堂集林》，卷 10（臺北：河洛圖書出版社，1975 年）。

15 《禮記注疏．表記》，頁 916。

16 余英時，〈軸心突破和禮樂傳統〉，《二十一世紀》第 58 期（2000 年 4 月），頁 17-28。

臺灣人學學術期刊資料庫

被重新估價為上流雅層的美身典範，此即周代的威儀觀之身體論述。就在舊新交替、改朝換代之間，商巫神話式的狂歡流動之身，原本屬於上層通天巫者之解離出神之身，反而逐漸被視為危險與禁忌，甚至在周代文明的理性化過程，改以德行的新方式來交通天地鬼神的演變，也逐漸造成巫術與巫師的地位轉變，慢慢被驅逐出上流的雅層階級，隨而降落、潛伏在民間的巫術、方士活動、神話遺跡中。巫術神話從雅到俗的貶謫過程，亦正好對應著：從流動、狂歡之身到規矩、禮教之身的身體轉變與價值重估。

二、《山海經》的「怪誕身體」與春秋君子的「威儀身體」

商代神話思維的巫師與巫術，隨周代人文化的遷變走向，逐漸從政治、宗教圈的雅層中心，被調離放逐到邊緣，最後轉入俗文化的民間宗教與想像活動中；從後來搜錄、編纂的《山海經》神話文本來看，它雖已失去不少儀式情境，但殘留下來的文字跡象，依然可看出古巫神話的遺傳。《山海經》所反應的身體思維，強烈對比於周代官方雅層的身體儀態，便是重要跡證之一。若以後者雅層的禮教威儀之身看來，前者的身體形象近乎荒謬、怪誕。本節將對這兩種身體現象加以對照說明：一是有關《山海經》不倫不類的怪誕身體，二是周人君子成規成矩、類序分明的禮教身體。

（一）《山海經》的怪誕身體

首先從《山海經》的祭儀陳跡說起。以山經為例，《山海經》每每依序介紹某一山系的山脈分佈、豐產珍寶、奇物異象後，總終結在祭祀山神的儀式描述上。以開篇的〈南山經〉、〈南次二經〉、〈南次三經〉為例，描述的結語一再指向如何與山神交通的祭神儀式：「凡䧿山之首，自招搖之山，以至箕尾之山，凡十山，二千九百五十里。其神狀皆鳥身而龍首，其祠之禮：毛用一璋玉瘞，糈用稌米，一璧，稻米、白菅為席。」「凡南次二經之首，自柜山至于漆吳之山，凡十七山，七千二百里。其神狀皆龍身而鳥首。其祠：毛用一璧瘞，糈用稌。」「凡南次三經之首，自天虞之山以至南禺之山，凡一十四山，六千五百三十里。其神皆龍身而人面。其祠皆一白狗祈，糈用稌。」[17]

不僅〈南山經〉的山系如此，〈西山經〉、〈北山經〉、〈東山經〉、〈中

17 袁珂校注，《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982 年），頁 8、15、19。

臺灣大學學術期刊資料庫

山經〉幾乎也都結束在山神祭儀的敍述模式。此現象說明《山海經》反映出原始宗教對聖山的敬畏崇拜外，也突顯神話思維和儀式思維的親密性[18]。本文重點不在對《山海經》的山神崇拜進行討論，所以不便排列重複的祭儀文獻，否則將看到更為連綿的山神祭祀現象群；這裏僅再隨舉〈中次五經〉、〈中次九經〉為例，以突顯這類祭儀的特點：「凡薄山之首，自苟林之山至于陽虛之山，凡十六山，二千九百八十二里。升山冢也，其祠禮：太牢，嬰用吉玉。首山勶也，其祠用稌、黑犧、太牢之具，糵釀；干儛，置鼓；嬰用一璧。尸水，合天也，肥牡祠之，用一黑犬于上，用一雌雞于下，刉一牝羊，獻血。嬰用吉玉，采之，饗之。」[19]「凡岷山之首，自女几山至于賈超之山，凡十六山，三千五百里。其神狀皆馬身而龍首。其祠：毛用一雄雞瘞，糈用稌。文山、勾檷、風雨、騩之山，是皆冢也，其祠之：羞酒，少牢具，嬰毛一吉玉。熊山，席也，其祠：羞酒，太牢具，嬰毛一璧。干儛，用兵以禳；祈，璆冕舞。」[20]

不管各山系的山神位階有別、祭祀方式繁簡不同，但從祭祀的描述重點看來：如獻玉通神、動物犧牲、穀物獻神、鼓樂舞神、血祭通靈、酒迷出神、佩玉持兵器舞神等等，《山海經》的祭儀著重在巫術性地交通山神，以撫慰神靈而避禍賜福。這類原始祭儀通常配合巫祝舞神，屬於共生之宗教現象：「騩山，帝也，其祠羞酒，太牢其，合巫祝二人儛，嬰一璧。」[21]而《山海經》也多處強調巫師憑藉聖山以通神的記載：「有靈山，巫咸、巫即、巫盼、巫彭、巫姑、巫真、巫禮、巫抵、巫謝、巫羅十巫，從此升降，百藥爰在。」[22]最為著名的昆侖山也是群巫交通神人的聖地：「（昆侖山）開明東有巫彭、巫抵、巫陽、巫履、巫凡、巫相，夾窫窳之尸，皆操不死之藥以距之。窫窳者，蛇身人面，貳負臣所殺也。」[23]「巫咸國在女丑北，右手操青蛇，左手操赤蛇，在登葆山，群巫所從上下也。」[24]神聖靈山做為貫通天地、交通鬼神之「宇宙中心軸」[25]，

18 《山海經》的山岳崇拜與祭儀，參見（日）森鹿三著，鮑維湘譯，〈中國古代的山岳信仰〉，收入游琪、劉錫誠主編，《山岳與象徵》（北京：商務印書館，2004 年），頁 1-11。

19 《山海經校注》，頁 135。

20 同上註，頁 160-161。

21 同上註，頁 163。

22 同上註，頁 396。

23 同上註，頁 301。

24 同上註，頁 219。

25 伊利亞德著，楊儒賓譯，《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》（臺北：聯經出版公司，2000 年），頁 9-13。

臺灣大學學術期刊資料庫

因此群巫聚集於此，以利「升降」「上下」，再藉由玉、蛇等靈物靈力而舞神通神，從而渴求靈藥以能不死。由此可見，山經所謂「祀禮」之「禮」，近於商代巫術的通神儀式之古義，遠於周代封建制度的人文禮制。

其次，《山海經》的山神不曾出現人格神形象，幾乎也沒有任何單一形體的神貌，其神格完全呈現人／獸合體的綜合形象。從周代的人文眼光看去，《山海經》的神格體態，顯然怪誕不經、倫類混淆。不管是人首鳥身，或鳥首人身，還是人面龍身，山神之「神狀」完全呈現不同物類的拼貼疊合現象。這種怪誕的神體現象，絕不僅止山神一類，幾乎《山海經》所有神格體態莫不如此怪誕，例如西王母神態為：「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。」[26]海神禺彊的體態則是：「北海之渚中，有神，人面鳥身，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，名曰禺彊。」[27]火神祝融的樣貌為：「南方祝融，獸身人面，乘兩龍。」[28]雷神則為：「雷澤中有雷神，龍身而人頭，鼓其腹，在吳西。」[29]而身為黃帝原始形象的帝江（帝鴻、渾沌）體態則怪的更加難以辨識：「有神焉，其狀如黃囊，赤如丹火，六足四翼，渾敦無面目，是識歌舞，實為帝江也。」[30]又如為天帝（黃帝）把守下都昆侖山的陸吾神之體態則為：「西南四百里，曰昆侖之丘，是實惟帝之下都，神陸吾司之。其神狀虎身而九尾，人面而虎爪；是神也，司天之九部及帝之囿時。」[31]

可見《山海經》中的神格體態，幾乎都是人獸的想像綜合體，其身體形象可一字蔽之，就是「怪」。〈南山經〉曾如此重複「怪」物描述：「又東三百八十里，曰猨翼之山，其中多怪獸，水多怪魚，多白玉，多蝮虫，多怪蛇，多怪木，不可以上。」[32]其實何止猨翼之山多怪獸、怪魚、怪蛇、怪木，假使我們說整部《山海經》呈現的萬物體貌，就是猨翼之山「怪物」版圖的擴張，一點也不誇張。不只動、植、鳥獸皆有可怪之處，甚至怪人、怪神也是處處可見。又以「怪人」的身體形象為例，單舉〈海外南經〉為例，就可看到諸多怪誕不經的身體想像：「羽民國在其東南，其為人長頭，身生羽。」「讙頭國在其南，其為人人面有翼，鳥喙，方捕魚。」「貫匈國在其東，其為人匈有竅。」「交脛國在其東，其為人交脛。」「岐舌國在其東。」「三首國在其東，其為人一

26 《山海經校注》，頁 50。
27 同上註，頁 425。
28 同上註，頁 206。
29 同上註，頁 329。
30 同上註，頁 55。
31 同上註，頁 47。
32 同上註，頁 3。

臺灣大學學術期刊資料庫

身三首。」[33]

遍讀《山海經》，會發現神話世界的形體樣貌幾乎都是怪誕的，甚至因此見怪不怪，或者說神話世界的怪誕其實才真正展現出神話身體的常貌。何謂怪？郭璞在注解〈南山經〉的怪物經文時，說的中肯：「凡言怪者，皆謂狀貌倔奇不常也。」[34]然何謂「倔奇不常」的身體狀貌？除了指身體某部位的增多（三首）或減少（貫胸），尤其更指不同物類的混淆合體（人面鳥喙羽身），因為它跨越了一般視覺現象的物類常態之範疇區分，而物類之間也可以進行多重體態的組合，結果便出現諸多「不常」的倔奇狀貌，也就是「變形」的怪誕身體風格。

變形除了指死後的物類轉變，可以用另一種身體繼續生命之流，如炎帝少女（女娃）死後化為文首、白喙、赤足之精衛鳥[35]，又如炎帝季女（女尸）死後化為服之能媚人的蘜草[36]；巨人國夸父在逐日渴死後化為桃花鄧林[37]；戰神刑天被黃帝斷首死後，仍能以乳為目、以臍為口的怪物體態而繼續操干戚以威舞[38]。變形其實主要表現在人獸神合體重組的圖騰思維上面，也就是在萬物有靈、世界一體、神聖家族的信念下，神話思維會具體化為身體思維，其形象便是物類間的跨域拼貼，以整合出更有力量的生命機體，這便是圖騰思維看似怪誕，卻展現它另類邏輯之所在。由此可見，《山海經》的怪誕身體，完全落實了變形神話的想像世界觀。倔奇原來是遠古神話世界的常態，郭璞的說法沒錯，卻已然用後世非神話的眼光去說它，才會認為《山海經》充滿「不常」之奇倔怪狀。若以《山海經》看《山海經》，它顯然和岩畫藝術的流動身體、商代巫儀的身體思維，屬於同一類情感與想像的身體表現模式；怪只是對充滿力量、物我交感、世界一體等身體感知，所做出的一種超寫實之藝術表現手法。怪誕身體其實和變形神話表裡如一，都是為了呈現萬物間可以交感共振，而非孤立在人為強分的名言範疇下，成為客觀而有固定內容的本質物類。《山海經》的怪誕身體形象，極為豐富，但它背後的世界觀和思維方式，大抵如上所述。

33 同上註，頁 187-199。
34 同上註，頁 3。
35 同上註，頁 92。
36 同上註，頁 142。
37 同上註，頁 238。
38 同上註，頁 214。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）春秋時代的威儀身體

世界文明的發生或起源，近來流行軸心時代的哲學突破或理性突破的說法。而做為中國文明的軸心時代之諸子百家的哲學突破，其源頭正源自徐復觀所謂周初人文精神的躍動；換言之，哲學突破在中國區域乃可溯源周初的德性（憂患）意識。周代這種道德理性的突破，逐漸取代商代以神話解釋世界的想像觀點，且逐漸發展出更有效率、更具客觀化的禮制管理模式。

而戰國時代大規模的禮崩樂壞之前，據徐復觀研究，春秋時代主要則可標誌為「以禮為中心的人文世紀」。此時的禮已從商代純為祀神致福的「豐」字，轉出更著重行為儀節的人文義之「禮」，從商「豐」到周「禮」，是首度從宗教到人文的進展。其次，到了春秋時代的周禮，更包括政治制度和行為原則，它由周初具有法典、規範意義的「彝」繼續深化而來，這也反映宗教向人文的轉移。因此，徐先生從《左傳》舉出為數可觀的文獻，說明當時的禮幾乎已沒有宗教味，可謂純是人文世紀[39]。看看底下文獻，可思之過半：

> 《左傳．隱公十一年》：「禮，經國家、定社稷、序民人、利後嗣者也。」
>
> 《左傳．襄公二六年》:「古之治民者，勸賞而畏刑，恤民不倦。……三者禮之大節也；有禮無敗。」
>
> 《左傳．昭公二五年》：「禮，上下之紀，天地之經緯也，民之所以生也。」
>
> 《左傳．僖公十一年》：「禮，國之幹也。敬，禮之輿也；不敬則禮不行。」
>
> 《左傳．昭公二十六年》：「君令，臣共，父慈，子孝，兄愛，弟敬，夫和，妻柔，姑慈，婦聽，禮也。」
>
> 《左傳．成公十三年》：「禮，身之幹也。敬，身之基也。」
>
> 《左傳．成公十五年》：「信以守禮，禮以庇身。」

上述的禮，從宏大敍述的管理角度說，幾乎都被說成維繫國家社稷大政的關鍵所在。從它們對禮所達致的效果之描述：經、定、序、利、治、節、紀、經、緯、常、幹，這些用詞無疑都強調禮可以帶來穩定的常軌運行，在它的軌範下方有秩序條理可循。所以大至家國綱紀的運行規模，具體而微到：君令、臣共、父慈、子孝、兄愛、弟敬、夫和、妻柔、姑慈、婦聽，等等細節舉措，都應該

39 《中國人性論史．先秦篇》，頁 41-48。

臺灣人學學術期刊資料庫

透過禮來行其大體、措其手足。甚至《左傳》中的禮乃擴張至「天地」般的形上原則，天地有它的經緯理序，人間也要有國常綱紀，這都是透過禮之大節來疏導別異、調理整飭。《左傳》由此揭露了禮教身體的課題，所謂「禮，身之幹也」、「禮以庇身」等說法，已暗示禮文制度的實踐，終要落實到身體脈絡來，亦即將「信守」禮文的「持敬」態度，表現在身體容止上面。如此方能使社會身份、自我認同等等人文象徵意義，高度化地被體現在身體風貌上，此即當時盛行的「威儀觀」之身體美學。威儀觀必需和當時禮教對身體的收斂規約，合併而觀：

> 《左傳．成公十三年》：「民受天地之中以生，所謂命也，是以有動作禮義威儀之則，以定命也。能者養之以福，不能者敗以取禍。是故君子勤禮，小人盡力。勤禮莫如致敬，盡力莫如敦篤。敬在養神，篤在守業。」[40]
>
> 《左傳．襄公三一年》：「有威而可畏謂之威，有儀而可象謂之儀。君有君之威儀……臣有臣之威儀……衛詩曰：『威儀棣棣，不可選也。』言君臣、上下、父子、兄弟、內外、大小皆有威儀也。周詩曰：『朋友攸攝，攝以威儀。』言朋友之道必相教訓以威儀也……故君子在位可畏，施舍可愛，進退可度，周旋可則，容止可觀，作事可法，德行可象，聲氣可樂，動作有文，言語有章，以臨其下，謂之有威儀也。」[41]

《左傳》觀點，一改商巫祀神以祈福避禍。認為人可以透過一己的行為態度，來安立己命，這樣的態度表現在雅層貴族的君子身上，就是勤敬於「禮」的行為準則，如此以禮養身，使人精神敬肅而收斂在身行儀態上，而有「動作禮儀」的「威儀之則」。動作禮儀便是禮教身體的動態化，透過這種禮儀動作的身體活動，自然會呈現出一幅幅威儀氣象。對於禮教身體的威儀氣象，第二則文獻講的尤其精要透徹：「有儀可象」，是指建立在貴族雅層的禮教身體之呈現，其服飾穿著、行為矩度，都有它具體化的形式要被體現出來，因此具有典範的象徵性意涵，如君有君的儀容，臣有臣的儀態。而「有威可畏」，是指當禮教身體的外部象徵，被行禮者透過身體活動而貫穿精神認同於其中，使得身／心、內／外，逐漸體合為一時，這時的身體便散發出令觀者肅然有敬的精神氣象，如此則能達成君有君威，臣有臣儀。甚至要將這樣的禮文落實貫通在雅層貴族

40 晉．杜預注，唐．孔穎達等疏，《左傳注疏》，卷 27，（臺北：藝文印書館，1955 年），頁 10。

41 同上註，卷 40，頁 23。

臺灣大學學術期刊資料庫

的各種倫序行為中，如此使得「君臣、上下、父子、兄弟、內外、大小皆有威儀」。何止朋友的相處往來之道，要彼此責求以禮教威儀來「相教訓」，其實一切的倫常都要盡最大可能以禮相待，如此才會有《中庸》對周文「優優大哉！禮儀三百，威儀三千」[42]的讚頌。春秋時代的雅層貴族（君子）的所有行為矩度，都要在這些「禮儀三百」的具體條目之規約下，開顯出「威儀三千」的各色身體氣象。而所謂「在位可畏，施舍可愛，進退可度，周旋可則，容止可觀，作事可法，德行可象，聲氣可樂，動作有文，言語有章」，主要也是綜攝「（禮）儀」和「威（儀）」這兩面的總和描述，亦可以「威儀」一辭來總攝這兩方面：一是可見性的「儀」，另一是可感知到的「威」。

春秋時代的禮教身體和威儀觀[43]，顯然和商代巫術神話的怪誕身體、出神觀，大異其趣。相較來說，商巫的身體是流動的身體，周禮的身體則是穩定的身體。商代巫術和《山海經》的神話世界，充斥著物類跨域拼貼的怪誕身體，周代禮教的身體則是將人的關係互動模式安立在倫序常規之分定中。前者呈現高度的變形身體之想像空間，後者則允許進退有度、周旋有則的威儀空間。商巫與《山海經》神話世界的身體力量，是直接而強度性地幅射出來，因此身體呈現出擴張、流動、交感、互滲的變形狀態；而禮教身體的力量則經過修整、調理而規矩化，這種力量經過迂迴曲折的方式，使得禮教身體的力量以威儀的象徵方式來展現。可以說，周文禮制的人文化過程，用逐漸較合理化的方式將那原始而自然的衝創力、想像力，給漸漸馴化了。從此，原來在商代屬於雅層的巫術世界之變形身體，一方面被周代所新立的雅層模式之禮教身體給取代，另一方面它潛伏在民俗底層之中，亦或人性的潛意識之中，而《山海經》便是這個底層世界的浮冰。

三、《莊子》的流動身體與流動語言之支離策略：醜怪、技藝、卮言

（一）醜陋、殘疾、怪誕的支離身體：美／醜顛覆

《莊子》時而出現威儀容止、君子形象的禮教身體，但是這些體現周文禮

42 宋・朱熹，《四書章句集注》（臺北：大安出版社，1999 年），頁 47。

43 先秦威儀觀的身體論內涵，參見楊儒賓，《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1990 年），頁 15-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

制的貴族、儒門人物，卻經常被加以戲諷。《莊子》可謂善用戲仿（parady）策略，它經常透過兩個對話人物、兩種身體形象的對比，埋下批判與解放線索。底下先從〈田子方〉這則寓言看起：

> 溫伯雪子適齊，舍於魯。魯人有請見之者，溫伯雪子曰：「不可，吾聞中國之君子，明乎禮義而陋於知人心，吾不欲見也。」至於齊，反舍於魯，是人也又請見。溫伯雪子曰：「往也蘄見我，今也又蘄見我；是必有以振我也。」出而見客，入而歎。明日見客，又入而歎。其僕曰：「每見之客也，必入而歎，何耶？」曰：「吾固告子矣：『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。」仲尼見之而不言。子路曰：「吾子欲見溫伯雪子久矣，見之而不言，何邪？」仲尼曰：「若夫人者，目擊而道存矣，亦不可以容聲矣。」[44]

故事不離杜撰成分，但虛構卻未必虛妄，反而別有用心深藏其間。故事背景設在魯國，顯然精心設計，因為魯國是周公封地，而周公傳聞是「制禮作樂」的推手，也是孔子歌頌「郁郁乎文哉！吾從周」、感歎「甚矣吾衰也！久矣吾不復夢見周公」的靈魂人物[45]。可以說，魯國最足以體現周文禮制精神的典範之邦，而孔子也一直以紹承文王、周公為天命所在。而主人公溫伯雪子則代表道家型的真人，與他相見的「中國之君子」的中國就指魯國，而君子泛指雅層的儒士。有趣的是，文獻重點完全沒有提及雙方對話內容，卻集中在溫伯雪子對魯國君子的身體現象之品評上，而譏評對象就鎖定魯國君子所體現的身體威儀。只是在溫伯雪子的道眼下，魯國君子的身體姿態不再是《左傳》威儀觀標準下的真理、美學典範，反而成為迂腐和形式主義的代言人。「明乎禮義而陋知人心」是對魯國君子的總評，批評重點在於：他過於著重外部的禮義規範，勝於對人心細膩而幽微的洞察。溫伯雪子對魯國那些行止從容、威儀棣棣的君子，其描述可謂傳神：「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。」進退成規成矩，應合上述《左傳》的「**可象之儀**」；而從容若龍若虎，則契合《左傳》的「可畏之威」；至於諫我似子、道我似父，則相應《左傳》「朋友之道必相教訓以威儀」。而溫伯雪子則大歎，這位魯國君子精勤於嚴密的禮教塑身，卻也恐將造成人性質樸的破裂與機巧洞開。

「仲尼見之而不言」，也值得推敲。雪子之歎，仲尼之默，是頗耐人尋味

44 清・郭慶藩輯，《莊子集釋》（臺北：華正書局，1985 年），頁 704-706。
45 《四書章句集注》，頁 87、126。

臺灣大學學術期刊資料庫

的對照姿態。它反映出兩者似乎不太投機，儀態距離象徵出兩人的觀點距離。翻閱《論語》中的孔子形象，確實也足以擔當「進退成規成矩，從容若龍若虎」的禮身儀態。強調仁是禮之本的孔子，一生最突顯的身體姿態還是以禮攝身，從學禮、知禮、執禮、克己復禮，甚至到「從心所欲」的七十化境，也仍然要不逾禮之矩度。孔子不只抽象地認同周文之道在於：「禮之用，和為貴。先王之道斯為美，小大由之。」[46]更要徹底將「小大由之」的禮文滲透到行為活動甚至德行修養來，如強調孝行必要透過禮的形式來表現：「生，事之以禮；死，葬之以禮，祭之以禮。」[47]甚至任何好的德行舉止都不能離開禮：「恭而無禮則勞，慎而無禮則葸，勇而無禮則亂，直而無禮則絞。」[48]對於孔子更為具體的容止儀態之身體語言，〈鄉黨篇〉還有更生動記載，完全體現出以禮攝身的威儀氣象，可以想見，孔子邀見溫伯雪子時的恭謹有禮，投身舉足大概也類似〈鄉黨篇〉所載的體態威儀[49]，所以才會令溫伯雪子有「進退成規成矩，從容若龍若虎」的感歎。而孔子見了溫伯雪子後，大概也對他的真人體態有所感，因此才會回答子路：「夫人者，目擊而道存！」想必孔子目擊的真人之道，多少就體現在雪子的身體風貌上。換言之，真人必體現出另類有別於禮教威儀的身體，想必也就是這另類身體風格導致孔子心中若有所感。也可說，孔子與雪子的會面，是兩種身體氣氛的遭遇，可惜文獻對溫伯雪子的身體容止，並未多加描寫。但〈田子方〉下一則描寫孔子與老聃相會的文獻，卻正好反過來對真人老聃的身體風貌多所描繪，而它可以補充我們對溫伯雪子的體態想像：「孔子見老聃，老聃新沐，方將被髮而乾，熱然似非人。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：『吾游心於物之初。』」[50]

這一則文獻，將重點放在孔子眼中的真人體態，顯示出它與禮教身體的威儀觀大異其趣，甚至有對反意味，它比較像鉛華落盡、雕飾盡除後的質樸體貌。《莊子》如是鋪排，顯示老聃見客全不照禮數，因此才會不避新沐、被髮見之。而「熱然似非人」則透露老聃體態無法以禮教儀態來規矩揣度，會使人產生一種怪異的陌生感。因此孔子疑問眼前所見，並歎曰：「先生形體掘若槁木，似

46 《論語集注》，頁 67。

47 同上註，頁 72。

48 同上註，頁 138。

49「入公門，鞠躬如也，如不容。立不中門，行不履閾。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，踧踖如也。」同上註，頁 159。

50〈田子方〉，《莊子集釋》，頁 711-712。

臺灣大學學術期刊資料庫

遺物離人而立於獨。」老聃真人的怪異體態，其實也是〈齊物論〉顏成子游見到南郭子綦「槁木死灰」「荅焉喪耦」的形象[51]。它們一再顯示，真人的身體風貌就外相來說，一開始就呈現出與禮教身體的對比性，因為它正是鬆綁了禮教塑身的嚴密管控後，所展現的另類柔軟而質樸的身體氣象。槁木死灰、非人之身，可視為禮身規訓被解離後，給人產生的陌生突兀感。可見喪我工夫，其中也涉及對禮教身體的規矩框限之解放。此可印證〈大宗師〉談真人達到「同於大通」的坐忘境界前，必須先有「忘仁義」、「忘禮樂」這一類「墮肢體，黜聰明，離形去知」的虛損工夫[52]。道家工夫並不走一條以禮攝身、敬身養神、禮義相訓的修身之路，反而認為只有鬆綁禮義法度的規訓和壓抑，才能解放出「遊乎天地之一氣」、「聽之以氣」的流動而柔軟的氣化身體；因此《老子》喜用「專氣致柔，能嬰兒乎？」，這一類嬰兒柔軟而流動的身體來擬象。

典型化的君子體現出禮教身體的威儀氣象，而禮教身體則不離社會化的身體，它高度承載社會價值於身體象徵中，身體成為積聚文化符碼的載體，甚至將象徵內化到肉身中，使肉身習慣於體現文化價值的趣向，這便是威儀觀進一步內化的精神所在。然而對《莊子》言，禮教身體的嚴格訓練除了可能割裂、壓抑渾樸整全的情性外，也經常鈍化為形式的虛矯和模仿，如〈田子方〉另一則莊子戲哀公的嘲諷劇所示：

> 莊子見魯哀公。哀公曰：「魯多儒士，少為先生方者。」莊子曰：「魯少儒。」哀公曰：「舉魯國而儒服，何謂少乎？」莊子曰：「周聞之，儒者冠圜冠者，知天時；履句屨者，知地形；緩佩玦者，事至而斷。君子有其道者，未必為其服也；為其服者，未必知其道也。公固以為不然，何不號於國中曰：『无此道而為此服者，其罪死！』於是哀公號之五日，而魯國无敢儒服者，獨有一丈夫儒服而立乎公門。公即召而問以國事，千轉萬變而不窮。莊子曰：『以魯國而儒者一人耳，可謂多乎？』」[53]

故事一樣放在以禮治聞名的魯國，而設計莊子面見魯哀公，則具有入室操戈的挑戰意味。莊子故意以違反常識的「魯少儒」來挑釁哀公的「魯多儒」，以便鋪排兩者見識的深淺。顯然魯哀公所主張的「舉魯國而儒服，何謂少乎？」的觀點，在莊子看來，就是「明於禮義而陋知人心」的表象之見，因為哀公以為穿儒服而進退容止像儒士威儀者，就是所謂儒士。然在莊子看來，儒士之為儒

51 〈齊物論〉，《莊子集釋》，頁 43-45。
52 〈大宗師〉，《莊子集釋》，頁 284。
53 〈田子方〉，《莊子集釋》，頁 717-718。

臺灣大學學術期刊資料庫

士並不全在於服飾象徵、容止儀態，況且它們都是可被模仿的，有這些形諸於外的文化符碼並不一定真正表裏如一。顯然莊子提醒哀公要看得更深入，不要被這些象徵價值所欺瞞：「儒者冠圜冠者，知天時；履句屨者，知地形；緩佩玦者，事至而斷。」儒士頭帶圓帽只是象徵「知天時」，腳穿方鞋只是象徵「知地形」，而衣飾佩玉則提醒自己行事要果斷。這些禮服穿著和禮儀身體，一方面象徵君子的社會身份，一方面也提醒自己進退出處該有的儀態。但擁有這些象徵形式的儒士們，也可能只是形式主義的偽君子，所謂「君子有其道者，未必為其服也；為其服者，未必知其道也。」可見莊子正是針對威儀觀而有的批判和顛覆。結果在莊子所設計的嘲諷劇碼下，魯國居然只剩下一位名實相符的真儒士。可見對莊子，禮教身體的威儀觀少有不流於臺前表演的面具性質，而既然帶著面具就難以通達真人的真實面目。

《莊子》對禮教身體的表演性質之批判，尤其顯示在對於喪禮的顛覆。因為喪禮場合充滿最繁複、最嚴密的身份象徵和行為禁忌，從《禮記》記載的喪葬儀式過程，不同身份的服孝佩戴、情緒表達，不同禮儀過度階段的祭祀用物、行為舉度，都建立在嚴密的身份區隔和象徵體系上[54]。然而《莊子》卻不斷出現簡化禮數、不合禮數、甚至自創喪禮等等非禮、亂禮、無禮的寓言。如〈養生主〉設計老聃死，好友秦失往弔，卻只是簡單地「三號而出」之素樸態度[55]；又如〈大宗師〉設計子桑戶死，孔子派子貢往弔，卻看到他的兩位好友們正在「或編曲，或鼓琴，相和而歌」，而興發「敢問臨尸而歌，禮乎？」的焦慮困惑，而這種亂禮態度，正是子貢所不能接受的[56]；又如〈列禦寇〉設計莊子將死，弟子本來打算為他厚葬，而莊子卻要自行創設一套「吾以天地為棺槨，以日月為連璧，星辰為珠璣，萬物為齎送」的天葬儀式，而毫不畏懼鳶食[57]。《莊子》如此一再以非禮的身體姿態面對喪禮，其用意無疑在突顯當時的喪禮體制和人的真實情感，兩者已出現背反危機，所以才一再挑戰喪禮禁忌，藉由另類的身體行動藝術，來警醒人們重新反思禮儀流於表演所產生的反控、失真之謬。

真人面目或者真人身體，要將過份臺前表演的戲劇化身體給予解放，以使身體從框框格格的禮教矩度中，回歸更為自然流動的氣化身體。所謂立獨、遊於物初，都表示要從社會化的符碼硬殼中遊離出來，讓真人身體能參入「天地

54 林素娟〈喪禮飲食的象徵、通過意涵及教化功能——以禮書及漢代為論述核心〉，《漢學研究》第 27 卷第 4 期（1999 年），頁 1-34。

55 〈養生主〉，《莊子集釋》，頁 127-128。

56 〈大宗師〉，《莊子集釋》，頁 266-267。

57 〈列禦寇〉，《莊子集釋》，頁 1063-1064。

臺灣大學學術期刊資料庫

並生，萬物為一」的大通之境。真人與物冥合相遊的身體，主要在於強調宇宙性的身體而非社會化的身體，此時身體乃敞開於天地萬物，產生與萬物冥合感通的交流，比如〈大宗師〉、〈刻意〉篇提及真人身心氣象，核心特徵便在：「其心志，其容寂，其顙頯；淒然似秋，煖然若春，喜怒通四時，與物有宜而莫知其極。」[58]「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。」[59]

《莊子》真人的宇宙性氣化身體，其內涵較遠於禮教身體而近於神話身體。因為真人的氣化身體著重在氣之流動、交感，因此人我之間、物我之間，乃至我與天地之間，自然可以跨域而交感互滲，也就是萬物共同敞開於大通之境。而禮教身體多著重在人我身份關係的象徵交換，因此更在乎身體的穩定性、秩序性、條理性；而神話身體著重在情感交流與生命一體，因此大大突顯身體的流變性、跨域性、疊合性。

《莊子》對真人身體的描述和神話身體有其家族類似性。《莊子》對神話意象的轉化處處可見，如〈逍遙遊〉開宗於「鯤化鵬徙」，〈齊物論〉、〈應帝王〉則結尾在「莊周夢蝶」和「渾沌鑿竅」，前兩者運用了魚／鳥變形和人／蝶變形神話，而第三個則是渾沌創世神話的改編。《山海經》經常出現擁有鳥羽翅膀的怪魚，而《莊子》或許正由此興發想像，借鯤魚「化」鵬鳥的形體轉變、深海到藍天的空間轉變，傳達真人由工夫之深厚積累而上達自由無礙境界，即魚鳥之間的身體、空間變形，被轉化為真人生命的質變蛻化。而莊周夢蝶也利用神話所賦予夢之神秘力量，將之轉為恍兮惚兮的融合空間之隱喻，讓莊周和蝴蝶在夢域的流動世界中，跨越物類範疇地遇合為一；所謂「不知蝶也，不知周也」，可視為周身與蝶身重組為一，猶如神話世界常見的物類拼貼現象，而〈齊物論〉正是運用變形神話的生命一體思維，傳達出「萬物為一」的齊物觀點。至於〈應帝王〉渾沌鑿竅的中央帝，也是轉用自《山海經》圓球狀、無面目、無識無知卻樂在自己的帝江之神；而渾沌從無面目到鑿七竅，則象徵樸實原真的生命整體，從此「天下多得一察焉以自好，譬如耳目鼻口，皆有所明，不能相通。……道術將為天下裂。」[60]亦可看出老莊運用了《山海經》的渾沌意象來隱喻整全未割之道，來象徵身心合一的質樸天真原貌，而文明禮教化的割裂過程，便尤如「肝膽楚越」各自為政的感官支離過程，所以復全身心之道，

58 〈大宗師〉，《莊子集釋》，頁 230-231。
59 〈刻意〉，《莊子集釋》，頁 544-546。
60 〈天下〉，《莊子集釋》，頁 1069。

臺灣大學學術期刊資料庫

便被視為再次將「皆有所明，不能相通」的破裂身體，修復為「遊乎一氣」的共通感覺之渾沌狀態。

《莊子》對神話的身體思維之承續與轉化，不止於此。例如《莊子》在闡述死生為一時，也經常使用神話的變形意象，來呈現死生一條、始卒若環的圓型循環。如〈大宗師〉子輿和子犁在面對死亡侵逼身體時，認為面對死亡應該猶如接納身體將順隨不可知的變化一樣：「亡，予何惡！浸假而化予之左臂以為雞，予因以求時夜；浸假而化予之右臂以為彈，予因以求鴞炙；浸假而化予之尻以為輪，以神為馬，予因以乘之，豈更駕哉！」[61]人之左臂化雞，右臂化彈，尻化為輪，由此而可用它們來求時夜、求鴞炙、駕神馬，《莊子》這種超現實的身體拼貼之漫畫想象，正是典型的變形神話之活用。《莊子》甚至要將神話的變形法則，提升為宇宙氣化運動的第一原理，此即所謂造化大鑪的煉丹意象：「偉哉造化！又將奚以汝為，將奚以汝適？以汝為鼠肝乎？以汝為蟲臂乎？……夫大塊載我以形，勞我以生，佚我以老，息我以死。故善吾生者，乃所以善吾死也。今大冶鑄金，金踊躍曰：『我且必為鏌鋣』，大冶必以為不祥之金。今一犯人之形，而曰『人耳人耳』，夫造化者必以為不祥之人。今一以天地為大鑪，以造化為大冶，惡乎往而不可哉！」[62]造化冶金之大鑪意象，正是從形變而有生、形變而有死，生死死生皆是形體流轉之變化遊戲，如我化為鼠肝、蟲臂一般，全體宇宙運動之物化流變，猶如造化大鑪不斷融鑄金液為新形，而舊形又將溶解為金液。可見《莊子》烘鑪冶煉之隱喻，也和神話的變形法則有所關連。

另一更為突出的身體群象，乃是〈德充符〉所鋪排的一系列醜怪人物群象，他們一樣可視為《山海經》怪誕身體的創造轉用。不僅如此，《莊子》還刻意調轉周代以來：雅上、俗下的高低價值階序，反而顛倒「雅／俗」為「俗／雅」，重新令庶民世界的卑賤人物登上舞台中央，上演一齣齣價值革命的狂歡劇。早期書寫權力掌握在官方、雅層等知識精英手裏，書寫眼光自然反映出精英觀點，然而《莊子》卻驚人地展現出對俗民庶人的觀注，可謂先秦少有的「他者」（the other）關懷。《莊子》對「他者」的重新書寫，最精采者莫過於〈德充符〉特寫一系列殘疾醜怪人物，刑殘醜怪居然被轉化為：「以醜為美」、「以怪為常」、「以刑為德」的新景觀。《莊子》既棄絕雅層施暴於俗層的賤斥眼光，亦不採同情弱者的道德口吻說之，反而改採幽默反諷的顛覆策略，直接彰顯殘疾醜者在其自身的智慧與活力。〈德充符〉利用反轉兩種身體姿態的辯證策略，鬆動

61 〈大宗師〉，《莊子集釋》，頁 260。

62 同上註，頁 261-262。

臺灣大學學術期刊資料庫

了常識定見下的雅層中心主義，呈現以俗層賤民的醜怪形象來體現動人心魄的人格魅力。

〈德充符〉安排一系列對比人物：兀者王駘對照仲尼，兀者申徒嘉對照子產，兀者叔山無趾對照於仲尼，醜人哀駘它對照魯哀公，殘疾者闉跂支離無脤對照衛靈公，甕瓮大癭對照齊桓公。這六個對照組，前方都是長期被社會所賤斥的陰影人格者（受刑者、醜惡者、殘疾者），後方則是被社會所推崇、人人欽羨的超我者（有德君子、官高位重、寡人君王）。兀者乃斷足之人，即受刑者；周制有「禮不下庶人，刑不上大夫」之慣例，因此王駘、申徒嘉、叔山無趾等人，無疑都是庶民且遭受刑罰，而這一類肉刑之人的身上總是烙有罪惡印記，殘敗的形體直接象徵社會污穢，他們被剝奪諸多權力而尤為雅層大夫所不齒，而〈德充符〉竟刻意安排他們與德旺名盛的孔子、子產同台演出，而且還是主角。而子產一開始就表現出不樂與申徒嘉「合堂同席而坐」的鄙棄，而孔子開始也表現出對叔山無趾的質疑；然而〈德充符〉卻透過申徒嘉來反襯子產傲慢下的膚淺，兀者甚至棒喝官人：「今子與我遊於形骸之內，而子索我於形骸之外，不亦過乎！」最後終於讓子產慚愧而悔悟地「蹙然改容更貌！」[63]

而叔山無趾踵見仲尼，未開口就受到孔子先入為主的訓斥，但無趾者一開口便展現超凡的智慧與風範，才令孔子一改前態，邀他登堂入室「請講以所聞」，結束後，反而告誡弟子要以叔山無趾為學習對象[64]。至於兀者王駘雖未與孔子直接照面，但透過常季對孔子的描述，卻也呈現極具張力的對比景觀，受刑者王駘的學生人數居然與孔子平起平坐，甚至他的「身教不言」還比孔夫子更有魅力：「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。固有不言之教，無形而心成者邪？」最後，孔子居然還心悅誠服地想拜他為師，激動地說要帶領天下人以他為師：「夫子，聖人也，丘也直後而未往耳。丘將以為師，而況不若丘者乎！奚假魯國！丘將引天下而與從之。」[65]

至於哀駘它、闉跂支離無脤、甕瓮大癭這三人，則是另一種陰影人格，他們都是醜陋無比或殘疾怪人，而《莊子》居然讓這三位臭皮匠和最有權勢的國君近身遭逢，甚至相處一室。結果真是出人意料之外：「闉跂支離无脤說衛靈公，靈公說之；而視全人，其脰肩肩。甕瓮大癭說齊桓公，桓公說之；而視全

63 〈德充符〉，《莊子集釋》，頁 199-201。

64 同上註，頁 202-205。

65 同上註，頁 187-188。

臺灣大學學術期刊資料庫

人，其脰肩肩。」[66]衛靈公與齊桓公，和兩位身形扭曲的畸零人相處一陣後，居然從此改變以往看人習慣，兩位國君從此帶上另一副眼鏡，一反常態地：「以怪為常，以常為怪」。《莊子》言下之意，當是指兩位殘疾人的內在人格魅力非凡，相較起來，一般正常體貌的儒雅君子們則反倒平庸無味了。更驚人而不可思議的則是魯哀公的體會：「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『與為人妻寧為夫子妾』者，十數而未止也……寡人召而觀之，果以惡駭天下。與寡人處，不至以月數，而寡人有意乎其為人也；不至乎期年，而寡人信之。國无宰，寡人傳國焉。悶然而後應，氾而若辭。寡人醜乎，卒授之國。無幾何也，去寡人而行，寡人卹焉若有亡也，若無與樂是國也。是何人者也？」[67]第一才子書的《莊子》，果有顛倒世界的書寫才華，一個外形醜惡無比之人，居然有迷倒眾生能耐，男人女人都各有所迷。更誇張的是，哀駘它的魅力就像迷藥一般，令婦人「與為人妻寧為夫子妾」，令哀公信之、愛之甚至願將國家大位奉送給他，而哀駘它最後卻淡泊離去，留下魯哀公悶悶不樂，失魂落魄地困惑在冷宮中。

《莊子》可謂有顛倒雌雄、玩虛弄假的魔術能力，它透過虛構的寓言手段，重新將雅層對俗層的慣性偏見給卸除；這還不夠，它還要反過來以俗層的智慧與魅力，來啟悟並解放雅層階級的規訓與僵化。顯然地，《莊子》透過看似荒誕的怪異書寫，無非要對某些固著甚深的價值意識型態，進行摧枯拉朽的批判解放。當周代統治階層的雅層價值透過權力支配，形成想當然爾的先驗真理觀時，如何再進行價值重估，會是相當艱難的治療工作，而《莊子》採取的重估策略，是深入向來被遺棄的他者領地，將燈光重新打入陰暗世界，正視它、特寫它、重寫它，最後發揮無用之大用的弔詭手段，開顯出黑暗之光。

《莊子》經常出現各色殘疾人物，隨處可見諸多怪異的身體現象群：如無趾或缺腳的刑殘現象；如駢拇枝指的多指現象；如少了嘴唇的殘疾現象；如脖子扭曲腫脹的變形現象等等。而〈人間世〉的支離疏，則代表著綜合各種醜怪於一身的醜中醜，可謂身體扭曲變形之特寫：「頤隱於臍，肩高於頂，會撮指天，五管在上，兩髀為脅。」支離疏的整個身體，幾乎完全扭曲到上下位移、不成人形，但是《莊子》卻讚許他最能體現「支離其形者，猶足以養其身」的顛覆效果[68]。這些目不暇給的身體變形群像，一方面反映《莊子》關懷底層受刑者、殘疾者的民生實況，但從《莊子》的書寫策略來看，其中也可看出對《山

66 同上註，頁 216。

67 同上註，頁 206。

68 〈人間世〉，《莊子集釋》，頁 180。

臺灣大學學術期刊資料庫

海經》的怪誕身體之襲用與轉化。而《莊子》果然善用變形神話的魔法力量，在它故事新編的文學妙手下，禮教身體的舊價值被貶值了，而怪誕身體卻能體現出新價值，重新宣揚真福音真價值：「非愛其形也，愛使其形者也」、「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」[69]。這些轉化自神話思維的怪誕身體，多少都具有批判禮教身體和價值的教條化傾向，而支離疏寓言也結語在：「夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎！」[70]所謂「支離其形」便是藉禮教身體之支離，而躍出無用之大用的養身效果；而「支離其德」則更進一步暗示禮教僵化價值的支離，或可釋放出價值重估的另類創意思維。

最後，《莊子》善用變形神話的身體素材，還不止怪誕人體，其它還有種種扭曲變形的怪物，或者異形超常之物，其中最常見的是身體擴張的巨大形象。如單以〈逍遙遊〉為例，就出現：其大不知幾千里的巨鯤、其翼若垂天之雲的巨鵬、以八千歲為一春的大椿、樹成而實五石的大瓠、其大若垂天之雲的大犝牛。這些巨大變形體的怪誕形象，也多借用《山海經》的巨物素材，又或者運用神話想像來重新塑造。但它們在《莊子》借用下，卻也從怪異、怪誕的奇幻想像脈絡，被轉化為常態／非常態、常軌／非常軌、有用／無用的辯證性思考，並終而昇華出「無用之大用」的弔詭哲思。

（二）俗層庶民的百工技藝之活力身體：雅／俗顛覆

《莊子》也關注來自庶民階層，雖非殘疾卻也醒目的身體群象，此即百工技藝的勞動身體。《莊子》一樣著迷他們的生動活力，甚至許之為「技進於道」。這一類庶民身體雖不像醜怪畸人，常令士大夫潛意識地排斥厭惡，但一樣不登大雅之堂。《莊子》出場的百工技藝頗為豐富，如庖丁解牛、呂梁游水、梓慶削木、痀僂承蜩、輪扁斲輪、大馬捶鉤等等。《莊子》喜愛從這些民間討生活的工匠行為中，發現未被雅層禮教馴服的身體活力，甚至反過來，以俗層之潑刺野性來挑戰雅層漸趨疲軟的生命力。例如《莊子》策略性地安排他們在權貴、德望者面前，上演一齣齣出神入化的技藝活力，結果一再讓執守禮教身體的雅士們，驚乎其技而若有所悟。

如〈養生主〉中的屠夫庖丁，對照的是文惠君。原本極為血腥污穢的屠宰犧牲之現場，卻被《莊子》以美學距離重新賞析一遍，結果從中刻畫出「技進於道」的技藝身體觀。〈養生主〉對庖丁種種身體運動過程進行細部深描，突

69 〈德充符〉，《莊子集釋》，頁 209、頁 216-217。
70 〈人間世〉，《莊子集釋》，頁 180。

臺灣大學學術期刊資料庫

顯出完全無關於禮教表演的另類活力身體：「手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然嚮然，奏刀騞然，莫不中音。合於桑林之舞，乃中經首之會。」[71]隨後〈養生主〉更描述庖丁以無厚之刃，深入骨肉交錯的牛體迷宮，卻彷彿行雲流水般自由無礙，高度呈現出身體、刀具、牛體三合一的完美運動。相對於「君子遠庖廚」的雅儒們，庖丁解牛之寓有嘲諷與挑戰意味，套用〈知北遊〉「道在屎溺」的觀點，道也可能在庖廚之中，而非必然遠在庖廚之外。果然《莊子》許諾庖丁之藝為「技進於道」，而文惠君也在親眼看見庖丁的身體表演後，深深領悟「養生」之道。可以想像，庖丁同時擁有俗層（野性）與技藝（鍛練）的身體活力，所以具有未被禮教完全馴化與逾越禮教格套的創造力。

技藝活動所要達到的境地在於：人的身體、工具與表現的物質形式之間，如何融合無間而仿若鬼斧神工般地自由流露出來。在具體操作過程中，人的意識要從支配身體的優位性，反轉為以身體自身運動為優位，也就是要以身體思維取代意識思維，如所謂：「指與物化而不以心稽」[72]；而身體活動（指）又要與物質載體（物）之間體合無間（化），要順隨物質載體的自然特性（觀天性），然後在身體和物體之間發現自然冥合的運動理路（以天合天），如此方有可能出現「技進於道」的無為技藝。可見，這種身體活力大都直接在某種自然物質、生活環境中，經由身體重複實踐中所淬煉出的隱默之知，它建立在身體與環境的直接撞擊、調整、遇合的力量運動過程。因此，它通常也要求從事技藝之人的創作當下，必須純粹無雜地專注於技藝運動本身，完全將多餘的掛礙、負擔、貪戀都卸下，回到身體自身與（物質）環境自身進行純粹力量的遇合遊戲，如此才可能有完美活力的身體創造性自然地展演出來。以上所言，可證諸〈達生〉篇削木為鐻的工匠與魯侯相見場景時所說：

> 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，不敢懷非譽巧拙；齊七日，輒然忘吾有四枝形體也。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！[73]

工匠梓慶從他長期的勞動經驗累積下來，體驗到看似平凡不過的削木為鐻之技藝操作，若要做的好，便不能將任何生命力消耗在與創作毫不相干的貪戀

71 〈養生主〉,《莊子集釋》，頁 117-118。

72 〈達生〉:「工倕旋而蓋規矩，指與物化而不以心稽，故其靈臺一而不桎。忘足，履之適也；忘要，帶之適也。」《莊子集釋》，頁 662。

73 同上註，頁 658-659。

臺灣大學學術期刊資料庫

上。任何一切妄想，如榮華富貴的奢望（慶賞爵祿）、肯定與否定的外在評價（非譽巧拙）、朝庭貴族的權勢干預（无公朝）等等「外在滑亂」都要被消去。只有層層剝除那些對身體精氣的混亂與損耗（未嘗敢以耗氣也），最後才能「以心合體」進而「忘吾有四枝形體」，然後完全將身體融入山林的自然環境，與之做最純粹的共鳴對話（以天合天），如此才得到出神入化的巧專技藝，才能器我合一地創造出神品之器。梓慶對技藝活動的工夫描述，顯然也有對魯侯起暗示作用，亦即禮教身體、禮教價值的承載，也必須在技藝活動中被層層掃落，才有可能回復最純粹、真摯、活力的身體創造活動。其它如孔子周遊列國時，在山林中遇到「用志不分乃凝於神」的承蜩丈人，或是在河濱遇見「操舟若神」的渡口津人，他們都一再告訴孔子，關鍵在於專注（於當下）與忘卻（不相干），因為只有如此才能找回身體內在密碼，否則身體將分神而掛礙於外物：「而有所矜，則重外也。」而孔子也因此在庶民津人身上，終於體會到：「其巧一也，而有所矜，則重外也。凡外重者內拙。」[74]即技進於道的關鍵，在於是否能夠從重外迴返於重內。

相較來說，以魯侯和孔子的禮教身體，對比於梓慶、承蜩丈人、津人的技藝身體，前者顯然有更多「外重」的成分，因為他們承載了更為豐厚的文化價值與符碼象徵。而這些庶民技匠因為較少禮教規矩的負擔，故常能在一技一藝的專注中直接回歸身體的「內在」活力。《莊子》要告誡這些雅層晉紳之士，倘若過分「外重」於禮文表演與規範，那麼將可能付出以身體活力的「內拙」為代價。由於大部分的禮教中人漸漸不太需要為生活勞動而操作，再則承載過多文化符碼而令身體鎖入成規成矩的表演中，如〈達生〉篇所謂：「東野稷以御見莊公，進退中繩，左右旋中規。」[75]這種禮教式的御馬，便從原始的騎馬技藝轉化為禮教的御馬威儀，失去人馬合一技藝的身體活力，終將漸漸失去運用身體與環境直接打交道的力量遊戲，使得生命力走向耗弱的危機。這也是為何《莊子》要運用庶民手工藝者的美妙身體運動，來啟發漸失野性生命的王宮貴族們有關身體之知。例如〈天道〉篇中的斲輪工匠之輪扁，《莊子》安排他和齊桓公在堂中遭遇，而桓公也是在看完輪扁：「徐則甘而不固，疾則苦而不入。不徐不疾，得之於手而應於心」的斲輪技藝後，才被輪扁打動而接受：「君之所讀者，古人之糟魄已夫！」從此領悟身體行動的實踐重要性[76]。

74 同上註，頁 642。

75 同上註，頁 660。

76 〈天道〉,《莊子集釋》，頁 490。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）卮言的荒唐、謬悠、无端崖：話語流動與顛覆策略

相較於禮教中人成規成矩的穩定身體狀態，《莊子》所刻畫的逍遙真人、殘疾怪人、百工技匠們，這幾種類型的身體都有流動通性。一言以蔽之，《莊子》渴望用氣化、流通的身體內部活力，來治療、激活那些過於表演性、象徵性的符碼化身體。而禮教身體所以容易形成條理秩序，源自語言符碼對身體的規訓，這也是為何主張以禮攝身者，自然也會特別強調正名的重要，如孔子和荀子都是如此。而周文禮制演化成繁文縟節，也必須透過各種名相範疇來進行同異區分，並要求名實相符，只要看看《周禮》、《儀禮》、《禮記》，便可看出繁文縟節和華麗符碼之間的匹配現象。

然而條理秩序與框架窠臼，容易成為一體兩面之事，利之所在與病之所由，時常同根而生。孔、荀見禮文可以條理秩序的價值，老、莊則憂心繁文縟節會反傷情性；因此老莊一反儒家「名以定形」的繁雜與嚴密，走向流動話語以解放流動的身體。這也是為何《老子》以反向思考而說：「禮者，忠信之薄而亂之首。」又強調：「復歸於樸……大制不割」；而〈齊物論〉也說：「道隱於小成，言隱於榮華」，又諷刺：「有左，有右，有倫，有義，有分，有辯，有競，有爭，此之謂八德。」[77]相對於老莊，儒家單向度地看到禮義法度的倫序優點，卻未必深究它同時帶來的競爭、壓迫等暴力。更核心的關鍵在於，儒家對於語言符碼的相信顯得樂觀，而老莊則對語言的開顯與遮蔽之雙重性，有更為複雜的思考。因此道家乃特別著力揭露語言的權力與暴力的陰暗性質。此如〈人間世〉指出：「德蕩乎名，知出乎爭。名也者，相札也；知也者，爭之器也。二者凶器，非所以盡行也。」[78]儒家心中的德與名，在道家眼下居然成為了「凶器」，儒家以為可以盡行於天下的利器，道家卻認為它絕非無往而不利。

儒道立場的不同，不只是選擇位置的不同，更是兩者對於語言本質的淺深見識不同所導致。老莊洞察語言本身就帶有權力本質，它透過二元對立的結構，劃分出一組組美／醜、善／惡等等價值次序，而它的分類方式是一種強勢作為，因為它設定了種種難以逆轉的中心／邊緣的價值階級。此如〈齊物論〉所指斥：「故有儒墨之是非，以是其所非而非其所是……物无非彼，物无非是。自彼則不見，自知則知之。故曰彼出於是，是亦因彼。彼是方生之說也。……是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非。」[79]

在老莊看來，一套名言符碼系統所建立的左／右、彼／是等倫序，就是一

77 〈齊物論〉，《莊子集釋》，頁 63、83。
78 〈人間世〉，《莊子集釋》，頁 135。
79 〈齊物論〉，《莊子集釋》，頁 63-66。

臺灣大學學術期刊資料庫

套劃分是／非等價值的標準化作業。一般人通常只著重是／非內容的競奪與爭辯，卻少能反思是／非這一標準化的前提預設是怎麼產生的。對道家而言，這一套套價值系統顯然是語言約定俗成作用所生，並非語言指涉於先天而客觀的價值本質。一旦符碼所虛構而創設的約定價值，被視為形上真理，那麼價值便成為價值神話，成為宰控人們思維的意識型態。所以與其說老莊徹底反對禮教，不如說老莊反對將一種歷史時空產生的禮教符碼無限度地神話化，因為這種禮教形上學化的神學作為，將可能導致禮之本的遺忘，也失卻因革損益的重設功能。因此《莊子》認為若要打破並更新禮教固化的弊病，最好的策略便是顛覆禮教神話的話語系統，這也是為何《莊子》在解構禮教身體的作法上，採取了流動性的話語策略。因為禮教身體背後有一套套禮教符碼的意識型態，而意識型態藏身在「名實相符」的固定話語模式中。因此唯有打亂、破壞已有的固態話語，才能重新活化創意思維與身體動能。

《莊子》所採取的流動話語，總原則就是卮言精神，其形式則有寓言與重言。總體來說，三言皆具有顛覆的流動性質，即〈天下〉篇所謂：「莊周聞其風而悅之，以謬悠之說，荒唐之言，无端崖之辭，時恣縱而不儻，不以觭見之也。以天下為沈濁，不可與莊語，以卮言為曼衍，以重言為真，以寓言為廣。」[80]《莊子》「卮言日出」便指不斷使用圓轉無礙的流動話語[81]，而重言和寓言只是卮言流動精神所延伸出去的流動形式。三者都同樣具有謬悠、荒唐、无端崖的語言特性，都是為了挑戰名實相符的正名觀點，這也可以解釋為何《莊子》思維近於神話，因為神話思維完全就表現出謬悠、荒唐、无端崖的浩瀚想像力。《莊子》顯然吸收並轉化了神話的想像思維，既用它來顛覆已然僵化的話言分類系統，另一方面由此做為重設語言系統的動力來源。〈天下〉篇說的「以卮言為曼衍」，成玄英疏解為：「卮言，不定也。」[82]而「曼衍」大抵是指：「散漫流行，不拘常規。」[83]可見卮言屬於流動不定、隨物應變、變化常新、逸出常規的語言遊戲。而〈寓言〉篇進一步說：「卮言日出，和以天倪，因以曼衍，所以窮年。……非卮言日出，和以天倪，孰得其久！萬物皆種也，以不同形相禪，始卒若環，莫得其倫，是謂天均。天均者天倪也。」[84]「日出」，成玄英

80 〈天下〉，《莊子集釋》，頁 1098。

81 卮言內涵，參見楊儒賓，〈有沒有「道的語言」──莊子論「卮言」〉，收入林明德策畫，《中國文學新境界：反思與觀照》（臺北：立緒出版社，2005 年），頁 299-340。

82 《莊子集釋》，頁 1100。

83 陳鼓應，《莊子今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1998），頁 904。

84 〈寓言〉，《莊子集釋》，頁 949-950。

臺灣大學學術期刊資料庫

疏：「猶日新也」[85]，這可解釋成不斷日新又新地運用巵言，也可解釋為巵言可以帶來日新又新的效果，二義皆可也相通。至於「天倪」，成疏則曰：「自然之分也。」然何謂自然之分？成疏則語焉不詳。其實「天倪」便是指變化無常的力量運動與和諧韻律。唯有當人的話語活動隨物應變而曼衍流行，才可應合萬物變化無常的自然韻律，如此真人也才可能在語言遊戲之中逍遙一生，也使得語言活力可保歷久彌新。巵言這種循環無端、變化不定的變形語言、語言變形，其實就是為了呼應萬物之間，總在「物化」交換中不斷地循環流轉（以不同形相禪，始卒若環），其間沒有固定不變的關係（莫得其倫），這種循環往覆而進行著「差異重複」的和諧運動歷程，便是所謂天均或天倪。總而言之，巵言完全是為了呼應天均或天倪之道，兩者可以連結起來，關鍵都在流變。

〈齊物論〉主要在於分析語言命名、分類、指涉時，必然無所逃於二元結構，而具體的表現方式，則必然要以此端為中心價值，同時相反相成地樹立彼端，其結果便會產生自我中心的常態思維，並且無視他方的立場與觀點，這便造成了「自彼則不見，自知則知之」的單向思維盲點。〈齊物論〉花了不少篇幅來解剖語言二元結構背後的權力模式，並希望透過「莫若以明」、「照之於天」、「休乎天鈞」、「得其環中」的「兩行」方式，來「以應無窮」。簡單說，〈齊物論〉要我們不要被放在一套既定的符碼設定系統中，便想當然爾地遵從慣性的中心思維，應該要能跳出「方生／方死」「方可／方不可」「朝三／暮四」的兩端鬥爭之惡性循環，去反思兩端位置的設定模式實為：「其分也，成也；其成也，毀也」的兩端一體性。如此才有可能換位思考，暫時懸擱自己的中心主義，改從對方的位置去從事另類觀看，這種超拔固我陷溺立場的觀照高度，就猶如從高空位置（以天）、或中心位置（環中），才更能看清楚（以明）你我各自所在位置，從此才比別人具有破除意識型態、重新融合新價值的能耐，這便是所謂的「兩行」。因此，「兩行」之說，從消極面看具有破壞、崩解舊式價值神話的顛覆力，從積極面看則具有創生、重設、活化新價值的創造力。

《莊子》動人、有趣至極之處，並不只有透過〈齊物論〉以理說理的方式來談論「兩行」，它更要將兩行理論具體化為顛覆與重設的文學策略，如此才能在書寫技藝上達到謬悠、荒唐、无端崖的流變效果。如此看來，上述曾經分析過的種種神話變形身體的運用、醜怪荒誕身體的運用、俗層庶民的百工技藝身體之運用，無一不是為了崩解周文以來所設定而已然僵化的雅層價值、禮教身體。《莊子》要我們重新正視長期被壓制、賤斥、忽視的一端，並且將光和

85 《莊子集釋》頁 947。

臺灣大學學術期刊資料庫

舞台重新打在他們身上，一方面恢復他們自身的莊嚴活力，另一方面對照出長期被抬舉、高估、重視的僵化與暴力，如此一來，達到了價值重估的流動效果。換言之，《莊子》透過寓言、重言等文學書寫策略，將僵化的周文價值、禮教身體，給予規矩框架的遊戲變形，以造成價值的流動和重設。可以說，這是利用顛倒雅上／俗下的階級僵化價值，來重新讓我們思考「雅＝俗」之間的價值關係可以再次地「兩行」流動。倘若可以如此善用流動的話語，以不停地創發流動的思考，那麼便能生生不息地活化價值、重設價值，就便是所謂「得其環中，以應無窮」的真諦。

四、巴赫金的雅俗顛覆之文化理論：廣場空間的怪誕身體與流動話語

學界注意巴赫金（M. M. Bakhtin）和《莊子》的可對話性，較早者如廖炳惠[86]。本文將以跨文化批判方式，進一步溝通《莊子》和巴赫金對文化反思的類似性，希望促成《莊子》古典新義之詮釋效果。筆者打算以《莊子》和《拉伯雷研究》所呈現的語言觀和身體觀為核心視域：一方面突顯這兩個文本同時都選擇以流動話語和流動身體，來做為顛覆雅上／俗下的價值暴力、權力支配之僵局；另一方面亦將儘可能追溯這兩個顛覆技藝背後的世界觀。《莊子》和巴赫金所以樂此不疲地瓦解、遊戲二元符號的僵滯性，背後的動能和洞見，都植根在變化不已的存有開顯之世界觀，而這樣的世界觀和遠古的變形神話、民俗的狂歡儀式，密切相關。如此一來，《莊子》和巴赫金所以能在當代的權力批判和文化治療的關懷場域中相遇，其實並不令人意外，因為他們共享了一個原初的存有體驗。這一存有體驗的力量流變之差異活力，可以對治二元符號的同一性價值和中心暴力。

巴赫金的學說，向來以眾聲喧嘩的對話理論（dialogism）為人所知。其學說內涵，不能只以文論批評範囿之，更該深入他的文化理論。據研究顯示，巴赫金對小說敍述中的主體與話語研究，雖是他證成學說的主要切入面，但關懷所在則企圖提出一種理解文化遷變的理論。如劉康將巴赫金定位為：提出一套轉型期的文化理論。所謂「轉型期」是指文化變遷過程的劇變階段，原本穩定、

86 廖炳惠，〈兩種體現〉，楊儒賓主編，《中國古代思想中的氣論與身體觀》（臺北：巨流圖書公司，1993 年），頁 215-226。亦可參見廖炳惠，〈巴克定與德希達〉，《解構批評論集》（臺北：東大圖書公司，1995 年），頁 235-258。

臺灣大學學術期刊資料庫

單一的價值意識和話語型態，逐漸鬆垮而再也無法牢固地統一思想與言論，使得思想與話語解放出流變而多元的喧嘩狀態；而巴赫金卻從中看出文化崩解轉型期的創造活力，並由此歌頌思想多元解放與多音複調的話語流動[87]。可見，其文化理論涉及文化批判，批判重心則集中在對意識型態的威權化、一統化，同時由此關涉對定型、單一話語的語言批判。然巴氏並非止於純粹的批判，其批判並非要導向價值無神論的虛無主義，而是要從固著走向流動、單一走向對話、同一性貧乏走向差異性豐盈。換言之，不論就個人主體或者文化整體之創造與再生，巴赫金都主張差異、多元、流變才是活力的源頭。而這些「非結構」所帶來的不確性、未完成性力量，顛覆既定「結構」的價值封閉系統，同時也促成新價值、新話語的交換與創生。由此一來，其文化理論的批判性絕不導向文化否定論，而是在批判治療中開出：「結構」與「非結構」辯證往來的文化更新理論。

巴赫金的文化理論，雖以觀察文化轉型期的話語現象為基礎，但並不意味巴氏只為觀察與描述文化變動現象。筆者認為巴氏企圖當不只為解釋轉型期的文化現象，更在提供一套有關批判與生長的文化更新理論。巴氏雖以轉型期的文化特徵為例證，但他所提出的多音複調與文化創造的關係，則暗示出：任何類型、任何階段的文化狀態，若要維持創造的內部活力，便應該使自身在業已穩定的封閉結構中，允許帶出轉化與變形的非結構之流動力。換言之，文化創造應記取文化轉型期的經驗，將非結構的破壞與創造之流動模式，帶入結構的穩定模式中，以綜合出結構（系統）與非結構（反系統）的動態平衡。相對而言，一般處於文化穩定期的話語極容易從流動走向固定、從差異走向一統，逐漸令眾聲喧嘩的對話活力銷聲匿跡，甚至再度走向極權話語的同一性重複；因此文化轉型期的喧嘩狀態，可謂大規模實現了巴氏想望的暫時性烏托邦空間。

莊周身處戰國時期百家爭鳴的諸子年代，彼時正是文化大規模轉型的異變階段，也是周代禮樂封建文化的價值系統與話語權威，其中心性與統一性受到挑戰而逐漸禮崩樂壞的離心化階段。百家爭鳴現象，既象徵周文禮制的單一神話之失效，同時諸子思想也從中競流出差異多元的話語活力，幾乎符應了所謂眾聲喧嘩的現象。然而《莊子》卻批評諸子百家們「各得一察焉以自好」，它們只急著從剛崩解的中心權力與統一話語手中爭搶寶座，渴望使自身的話語系統重新躍上新價值舞台的中心。換言之，《莊子》也看到百家思想的話語權之鬥爭，如〈齊物論〉批判：「故有儒墨之是非，以是其所非而非其所是。」從《莊子》看來，百家爭鳴的現象只能算是表面的眾聲喧嘩，因為諸子間仍然渴

87 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（臺北：麥田出版，1998年），頁16。

臺灣大學學術期刊資料庫

望搶奪話語權的中心位置，並由此掉入相互否定、是非鬥爭的話語戰爭中，顯然諸子百家都想脫穎而出，終結這種價值混亂局面，重新一統思想與話語，以建立一套他們自身所認定的真理典範。例如《墨子》在思想言論的終極立場上主張「尚同」，而《孟子》也樹立一套道統典範而強烈批駁異端思想言論。

諸子之中幾乎唯有《莊子》，能在這眾聲喧嘩的文化轉型年代，試圖提煉出近似巴赫金「對話性」的文化批判與更新觀點。《莊子》並不企圖以另一套價值系統來補充或取代周文，也不以自身的話語觀點為中心而排斥其它諸子思想；《莊子》的關懷與其說是重建一套新價值系統，毋寧說是在於反思價值系統本身是如何被建立，尤其著重在分析語言與價值之間的構成關係。由於任何價值階序的建立都得透過語言符碼，而語言的分類模式必然呈現中心／邊緣的二元結構，由於人們無法逃離語言結構的分類網絡，也就不自覺地繼承了某種分類模式，並將其中心化、實體化為固定的思考模式，順此便容易滋生出價值神話。倘若未能深思並批判語言與文化的結構內涵，並從中反思價值系統的封閉性危機，那麼便會錯過文化轉型期所帶給人們的反省契機，使得眾聲喧嘩現象淪為大一統言論再度到來之前，暫時性的紛亂局面而已，而未能從中提煉出普遍性的文化更新理論。而〈齊物論〉的兩行觀點，才真正隱含對話理論的多元性、差異性主張，它促使人們善於反思自身話語的固定位置與單一視域，並同時走向自我中心的擱置與換位，對他者的傾聽與敞開。巴氏藉由民間文化的狂歡節慶之廣場形象與語言的精闢洞見，彰顯出：雅／俗、官方／民間、教會／世俗等等價值次序的顛倒位移，一方面釋放封閉性結構系統所造就的壓抑與暴力，另一方面促使人們重新思考非結構性的民間活力，以推動雅／俗之間的動態平衡與交換生長。巴氏對於狂歡觀點的描述，將可看到和本文所呈現的《莊子》顛覆策略，有諸多異曲同工之妙，同時亦有助於我們解讀《莊子》的戲仿策略。

巴赫金的多音複調之說，較早發軔於對杜斯妥也夫斯基的小說敍事之研究，亦即杜氏小說中的作者與主角之間，構成自我與他者間的多重對話關係，而「主體」並不意味單一、固定、封閉的意識主體，而是意味經由多重話語之間的對話、交流、融合、生長的差異化歷程，因此主體既由多音複調的話語之流所共鳴而成，也就暗示出它具有永未完成性與不確定性[88]。由杜氏小說敍事所提煉出的語言觀、主體觀，已為巴氏往後的文化理論提供了基本雛形[89]。隨

88 （俄）巴赫金，李兆林、夏忠憲譯，《拉伯雷研究》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁 2-3。另參見《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁 13-14。

89 巴赫金，〈陀思妥耶夫斯基詩學問題〉，白春仁、顧亞鈴等譯，《詩學與訪談》（石家

臺灣大學學術期刊資料庫

後，巴氏又發現杜氏小說觀點可上溯文藝復興的拉伯雷著作，因此他以《拉伯雷研究》一書，大大深化並補充了他的研究觀點，尤其整體性地烘托出文化理論之全貌。此書透過對拉伯雷著作中所保留的民間狂歡節（carnival）的儀式慶典之具體描述，從其琳瑯滿目的眾多廣場現象，提煉出巴赫金對狂文化的世界觀之分析，令人以新眼光看待俗民大眾文化所保有的顛覆趣味與創造活力。巴赫金發現拉伯雷所描述的狂歡節慶的廣場空間裏，原本重複再三的日常生活所遵行的正典價值，幾乎完全被打破甚至是顛倒過來：原本高高在上的教會、牧師、國王、貴族等雅層高階人物與價值，完全淪落為被嘲諷、戲仿、遊戲的對象；反倒那些不入流的庶人賤民，甚至殘疾與變形之人（如侏儒與巨人）才成為狂歡節的主角人物。原本那些神聖不可褻玩的教會話語、威儀不可侵犯的官方話語，不是被束之高閣，就是成為嘲諷與玩柄，一時之間，廣場空間充斥著毫無禁忌、自由自在，甚至淫言穢語的話語流動。正是這種容許雅／俗顛覆與交換的另類空間，讓巴赫金深刻地反思了文化生長與話語流動之間的密切關係。狂歡節慶的廣場世界所呈現的流動身體與流動話語，一再突顯出文化轉型期的非結構、反系統活力[90]。

巴赫金認為，拉伯雷所揭露的廣場形象和語言，來自一個長期被壓抑的民間源頭，那個被教會、官方，甚至正宗文學視為不登大雅之堂的「民間詼諧文化」，現在徹底反映在狂歡節慶的廣場生活中，而巴赫金將之提高到世界觀來進行研究。巴赫金認為只有進行典範視域的轉變，鬆動先前預設的正典價值、正宗文藝等意識型態，才能以新視域進入此一價值顛倒的怪誕世界：

> 這種文化的規模和意義在中世紀和文藝復興時期都是巨大的。那時整個詼諧形式和表現的廣袤世界與教會和封建中世紀的官方和嚴肅文化相抗衡。這些多種多樣的詼諧形式和表現——狂歡節類型的廣場節慶活動、某些詼諧儀式和祭祀活動、小丑和傻瓜、巨人、侏儒和殘疾人、各種各樣的江湖藝人、種類和數量繁多的戲仿體文學等等，它們都具有一種共同的風格，都是統一而完整的民間詼諧文化、狂歡節文化的一部分和一分子。[91]

從巴赫金將民間詼諧、狂歡文化的特質，歸納為：「各種儀式演出形式」、「各種詼諧的語言作品」、「各種形式和體裁不拘的廣場言語」這三點看來[92]，最

莊：河北教育出版社，1998 年），頁 1-363。

90 《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁 17。

91 《拉伯雷研究》，頁 4-5。

92 同上註，頁 5。

臺灣大學學術期刊資料庫

能體現狂歡文化的重點正在於：狂歡儀式中的身體演展之形象，以及廣場話語現象和相關的詼諧文字作品。前者便涉及本文所謂的流動身體，而後二者都可收納在流動話語的範圍。這裏所謂的「流動」至少有二義：一是指它將官方／民間、教會（神聖）／庶人（俗世）、正典／非正典，等等雅上／俗下、中心／邊緣的價值階序，給予轉變、位移甚至顛倒了；二是指它反映了一個流變不已的世界觀，在這裏，一切人為設立的價值確定性都將被沖刷而生變化。由此可見，所謂怪誕是因為它將既定穩固的身體型態和意識型態，給扭曲和位移了。例如在嘉年華儀式的廣場空間中，真正舞台主角是一連串平常被視為卑賤醜陋者、殘疾畸零人、浪遊藝人，如小丑、傻瓜、巨人、侏儒、殘疾人、江湖藝人；而他們的儀態與體貌大抵被視為不入正典，具有標準以外的變形特徵，現在他們卻是啟動並帶來狂歡效果的主角，取代了象徵官方威權與教會神聖的嚴肅樣板人物。同樣地，狂歡廣場的話語活動，充斥各式罵話、賭咒、穢語，原本神聖而嚴肅的官方與教會話語系統，不是被擱置就是淪為被嘲諷、戲仿的對象，一時之間，節慶廣場盈滿了眾聲喧嘩、不加修飾的俗言穢語。非常弔詭地，狂歡文化和日常生活幾乎屬於兩個世界，而且彼此間還具有顛倒效果，也正因為這種顛倒，所以更帶來荒謬與歡笑的釋放效果。原本在日常世界諸多歸屬禁忌的話語和行為，卻在第二個另類的怪異空間裏得以大行其道。

巴赫金看出日常世界與節慶世界的文化異質性。因為前者屬於結構性的秩序世界，其系統分類與安排方式，乃由官方與教會等權力機構所把持，並透過語言二元符碼來建立種種規則矩度，讓話語與身體在固定的活動空間中循規蹈矩。可見，日常生活是個井然有序的結構空間，人的話語和身體活動都有它成文或不成文、自覺或不自覺的矩度在規範，而人們的行住坐臥、言談語默之間，也會將這些規矩繩墨內化到身體與語言的潛行活動中，以便正常地和人們進行正軌的象徵交換。相對於日常空間的狂歡空間，它刻意顛倒了前者的結構網絡，使其暫時失效而釋放出原本被圈禁的身體與語言之禁忌能量，結果呈現出百無禁忌的轟然力道。可見，狂歡文化的核心特徵就在於超越結構後的非結構性；也由於結構帶來：上／下、美／醜、聖／俗、官方／民間等區分系統，因此非結構便具有解放後的一體、平等、交換、非分別等等烏托邦性質[93]。狂歡文化企圖上達非二元性的一體、遊戲與自由，這個非秩序、一體化、恍兮惚兮的廣場氣氛，透露出流變的世界觀。

拉伯雷筆下的廣場狂歡，背後所示現的流變世界觀，巴赫金特別將其溯源農神節儀式，並指出其中具有宇宙更新的意涵：「狂歡節具有宇宙的性質，這

93 同上註，頁 12。

臺灣大學學術期刊資料庫

是整個世界的一種特殊狀態，這是人人參與的世界的再生和更新。……人們把農神節想像成現實地和完全地（但也是暫時地）回到農神黃金時代的大地。農神節的傳統一直沒有中斷，並且保存在中世紀的狂歡節上。」[94]

巴赫金將中世紀民間所遺留的狂歡文化，溯源自古代的農神節神話和儀式，也就是根源於春夏秋冬自然循環的宇宙大地。這便暗示出狂歡文化本不是出自基督宗教的世界觀，而是植根於原始多神宗教的自然循環、變形世界觀[95]。而巴赫金這裏的說法，其實和伊利亞德看出上古原始宗教關於「年」的永恆回歸之神話儀式，其中農神祭的狂歡特點之渾沌性格，完全如出一轍[96]。所謂宇宙更新便呈現出死亡與再生的循環一體性，而這種世界觀也就具現在廣場中的「正反同體性」的身體形象和話語活動上。例如廣場空間經常出現的毆打（身體展演）與辱罵（話語展演）等儀式性行為，巴赫金極有洞見地指出其中都蘊含死亡／新生、辱罵／讚美一體並生的怪誕現象：

> 在這裏，所有的毆打都具有廣義象徵的和雙重的意義：毆打同時既是殺害的，又是贈與新生命的；既是結束舊事物的，又是開始新事物的。因此整個情節滲透著如此放縱狂歡化的和狂熱的氣氛。
>
> 辱罵，就是死亡，就是逝去的青春走向衰老，就是變成僵屍却還活著的肉體。辱罵，這是擺在舊生活面前、擺在歷史上理應死去的事物面前的一面「喜劇的鏡子」。然而就在這個形象體系裏，緊跟著死亡之後的卻是復活，是新的一年，是新的青春、是新的春天。因此報答辱罵的是讚美。因此，辱罵跟讚美，這是兩位一體世界的兩面[97]。

狂歡儀式中的毆打與辱罵等活動情節，用巴赫金的概念說便是脫冕動作，若用哲學概念說則近乎解構。它們象徵舊事物、舊秩序的死亡，也就是重複再三後的老套結構之崩毀；然而為了催動再生與更新，就必須有顛覆、破壞舊結構的創造性暴力，而廣場上的儀式性毆打與辱罵便象徵著創造性暴力，一般人多看到毆打與辱罵的荒誕與暴力，卻少能從中看出它所孕育的創造與更新[98]。而這

94 同上註，頁 8。

95 同上註，頁 10-11。

96 《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》，頁 61。

97 《拉伯雷研究》，頁 235、頁 226。

98 「這種笑是雙重性的：它既是歡樂的、興奮的，同時也是譏笑的、冷嘲熱諷的，它既是否定又肯定，既埋葬又再生。這就是狂歡式的笑。」同上註，頁 14。

臺灣大學學術期刊資料庫

種破壞與創生的共構並生，才是巴赫金所以要歌頌狂歡文化的整體性：脫冕與加冕、破壞與創造、死亡與新生，等等「正反同體性」之連綿運動，才能構成流動不已、生生不息的宇宙更新。

農神節背後的自然宇宙脈絡，循著死亡（冬）與再生（春）交互更替的圓型韻律，圓型意象既代表流動循環，也代表對立雙方的過度融合，如此才造就了流動不息的宇宙更生之大地狂歡。然而巴赫金卻能從農神節、狂歡節的宇宙更新模式中，體會出人文更新模式：只有對文化既定的結構，進行「暫時性」的破壞與解構（脫冕），釋放非結構的渾沌活力（加冕），才能再度更新結構而帶來文化的持續生長與創造。在巴赫金看來，狂文化之所以值得深入研究，正因為它透過廣場儀式這一非日常空間，同時將脫冕與加冕的「正反同體性」表現到淋漓盡致。

由此一來，才較能理解為何狂歡文化會出現那麼多所謂怪誕形象，因為在儀式期間，原本結構網絡所規定的分類關係、範疇區分、價值階序，都暫時性地被解除，從而容許類別之間的跨域拼貼、對話交融，結果便產生各式各樣恢恑憰怪的顛倒舉措、荒唐言語：「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恒性的東西相敵對，為了表現自己，它所要求的是動態的和變易的、閃爍不定的、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，對狂歡節語言說來，是很有代表性的。在一定程度上來說，民間文化的第二種生活、第二個世界是作為對日常生活，即非狂歡節生活的戲仿，是作為『顛倒的世界』而建立的。」[99]

也因為狂歡文化、廣場空間所開顯的是個顛倒的世界，因此廣場舞台充斥著非日常的主角與行為：各種侏儒巨人愚人跛子等怪誕人物、拋糞澆尿等脫序行為、身體下部的突出現象、開生殖器玩笑、肉山酒海的宴飲、罵人賭咒發誓吆喝等直率語言、吹捧嘲諷戲謔等誇張話語[100]；一連串低賤卑俗的價值居然取代了高貴雅正的教會與官方世界，可謂以最具戲劇性張力地表演出：脫冕神聖、精神、正典，加冕俗世、肉身、他者。也可說這是一個以「他者」為主角的新世界，原本被放逐在結構邊緣的次級事物，現在終於在這一「非結構性」的渾沌空間裏浮遊出來。由這些怪誕人事物所重新組構的第二種「暫時性」生活，

99 同上註，頁 13。

100 同上註，頁 164-224。

臺灣大學學術期刊資料庫

便是一個「破壞與創造」異體同生的流動、變形世界。然而對巴赫金而言，正如狂歡儀式的更新精神可上溯自希臘羅馬的春耕農神節慶，而狂歡文化的身體怪誕風格，也可再上溯於原初神話的變形世界觀：

> 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。沒有一般圖畫世界裏把這些『自然王國』分隔開的那些明顯的、因循的界限：在這裏，在怪誕風格中，這些界限都被大膽打破了。在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的形式的運動，而變成了存在本身的內在運動，這種運動表現了在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，可以感覺到藝術想象力的異常自由和輕靈，而且這種自由使人感覺到是一種快活的、幾近嬉笑的隨心所欲。[101]

巴赫金從文藝復興時期的怪誕說，追溯到羅馬浴堂挖掘的飾畫，而飾畫的意大利語Lagrottesca，乃是穴洞地下之義；再加上這種飾圖的形象為「植物、動物、人體的奇異、荒誕、自由的組合變化」看來，它無疑是指上古神話儀式中的岩畫，或者和岩畫類似之圖騰形象。由前文討論可知，岩畫中的巫術神話之身體觀，乃呈現動植神人拼貼疊合的變形世界，即神話交感與流動世界觀，直接彰顯在充滿力量而歡怡的變形身體上。因此巴赫金極為精準地看出這種洞穴岩畫中的體態，其怪誕正在於它跨越了一般（科學式）的自然分類學之因果知識綱目，形體之間彷彿有一種更大更內在的力量，將不同物類之形體統合為一，甚至使彼此間產生互相轉化，構成一沒有界限的流動世界。而這種身體拼貼、變形所運動而成的流動感，除了帶給人們感官知覺的怡悅外，也興發人們自由想像的創造力。由巴赫金見來，民間狂歡文化的怪誕身體風格，正是原始宗教的變形神話之流風遺俗。

101 同上註，頁 38。

臺灣大學學術期刊資料庫

五、結論：脫冕與加冕的帽子戲法

巴赫金對洞穴岩畫的身體形象之觀察，和本文對巫術神話的流動身體與變形世界之分析，兩相契合。而本文亦曾分析《山海經》的泛靈世界和怪誕身體，實為《莊子》氣化流行與支離身體的思想源頭；而巴赫金則以異於基督教的巫術神話之岩畫變形，來做為拉伯雷狂歡文化與怪誕身體的活水源頭。本文還指出商代神話、巫術活動，在周代理性化、禮制化過程中，逐漸邊緣化而潛伏在俗民生活中，這股相對較少受到雅層貴族的禮教規訓之質樸率真，《莊子》透過百工技藝的庶民身體而重新揭露它們的活力；而巴赫金藉由拉伯雷所發現的狂歡文化，正是源自底層庶民的民間文化，也是早期農神節神話儀式在民俗生活中的遺緒。看來，莊周和巴赫金都曾在原始神話與庶民生活中，汲取靈感與活力，原因無它，神話與庶民相對處於禮文規訓的邊緣，因此保有更多踰越結構、超越系統的野性思維與身體動力。

然而《莊子》和巴赫金的雅／俗顛覆，只是策略而不是目的，兩者都不主張以非結構（非分別）來直接取代結構（分別），而是要以非結構來批判、治療、調節、活化結構，因此「非結構」所帶來的混沌無序、一體難分，終究是暫時性。若以《莊子》的莊周夢蝶這一襲用變形神話的寓言來解說，周夢蝶時的：「不知周」（我中有你）、「不知蝶」（你中有我）的一體無分狀態，乃是夢空間（類似狂歡儀式的另類空間）所造就的暫時性冥合狀態；然而莊周畢竟要回到「俄然覺」的日常空間，此時便又回歸物我有分的「物化」之境：「**周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。**」[102]然而「物化」雖是回歸物我有分的分別界，但此時卻已然將「非分別」、「非結構」的一體感通之活力，給重新融入人我有分、物我有別的日常世界中，使其統貫為非分別的分別、分別的無分別之綜合狀態。換言之，「非分別」之踰越結構的活力，已融入有物、有別的結構之中，使其雖有結構卻能保持轉動與變化。因此關鍵所在便在於「化」。同樣地，巴赫金的文化理論本不在以廣場狂歡直接取代日常生活，它旨在強調狂文化「死亡與再生」同體並生的更新活力，所以狂歡節慶帶來的顛覆與解放，終究是暫時性的，人們終要從廣場的非常空間，再度回歸日常空間來生活。巴赫金從這種異教遺俗、民間生活的儀式實踐中，看出日常世界與狂歡世界這兩重文化體驗的張力，同時也看到其間的調節與互補，因此特別從轉型期的眾聲喧嘩現象，提煉出綜合狂歡文化與日常生活的文化理論，並將文化更新理論溯源於宇宙更新的世界觀。在筆者看來，莊周與巴赫金無疑都認為文化的生長，

102〈齊物論〉，《莊子集釋》，頁 112。

臺灣大學學術期刊資料庫

必得不斷進行更新變化，而這個力量通常不會來自結構的「同一性重複」，反而來自越出結構外的混沌之力，正是這股非形式、無秩序的混沌之流，才能重新注入活水，讓擱淺在結構網絡中的陸魚重新悠遊。

兩者都強調，文化要重新復得自由活力，必得循環性地解構網羅，使得海闊天空而鳶飛魚躍。然而人類文化既不能離開語言符碼，便意味著不可能完全沒有網絡，因此拆除網羅之說，並不是、也不可能永久性地否定結構秩序，而只能是暫時性的儀式調節，或者內在性的自我平衡。暫時性調節就如狂歡儀式之設計乃屬於循環性、季節性，藉此來調和、釋放日常網絡的僵化與暴力。內在性平衡才是莊周與巴赫金所企圖採取的文化更新主張，即將混沌之流融入形式網絡中，將非結構融入結構，將無分別融入分別，如此才能達到結構與非結構的動態平衡。若以〈養生主〉的隱喻來說，那便是庖丁解牛的身體姿態，那種在錯縱複雜的牛體結構和系統之中，依然能進行「**无厚入有間**」的「遊刃有餘」之自由與活力，以完成「入遊其樊而无感其名」的創造性綜合。

上述那種流變世界觀所帶出的「死亡與再生」之宇宙更新模式，使得巴赫金從拉伯雷著作中，找到極為豐富的顛覆策略。類似巴赫金的顛覆形象，《莊子》對周文制度的批判反思，也和流動身體與流動話語的解放有關。因為周文結構的意識型態之僵化最容易具體化在身體與語言的活動上，因此對周文的價值神話之解構，便也要歷經一番身體與語言的雅／俗顛覆策略，這也使得《莊子》出現可觀的「他者」書寫。那些醜者、兀者、殘疾人，居然都躍上舞台中央，並將君王、高官、雅士給一一比了下去， 成為新價值、新福音的體現者、傳道者。若從巴赫金的眼光看來，《莊子》顯然也充斥著嘲諷戲仿的策略，處處進行著脫冕／加冕的戲法。

例如被視為高高在上的形上、神聖之道，在《莊子》筆下，被層層下降為在螻蟻、在稊稗、在瓦甓之中，甚至在屎溺之中[103]。這可視為「道（形上）」的脫冕與「物（形下）」的加冕，使得老莊之道「無逃乎物」，以達致即物即道的肉身化效果，這可視為《莊子》將超越之道落實為自然大地的顛倒戲法。又如《莊子》一再出現向來被歸為儒家道統的文化英雄，但他們在《莊子》這一狂歡文本裏，卻不再以儒家聖王與聖者的正典形象出現，反而或轉為被戲諷的對象，或呈現謙卑的求道者形象，而重新問道於道家真人，此舉亦表現出：脫冕儒家／加冕道家的帽子戲法，以便重新打開儒／道文化論述的新式對話。又如我們一再看到《莊子》出現系列對照的人物群組，其中一組如：齊桓公、魯哀公、文惠君、子產一系列位高權重、雅正君子，另外一組如：甕瓦大癭、

103〈知北遊〉，《莊子集釋》，頁 749-750。

臺灣大學學術期刊資料庫

哀駘它、庖丁、申徒嘉，這一類醜陋、畸零、支離、百工等低賤俗民；《莊子》通過這種雅／俗的二元對照，卻呈現出價值反轉、活力對調的意外效果，此舉也可視為操作：脫冕雅正／加冕通俗、脫冕禮文／加冕質樸的顛倒策略。類似這種解構禮制規訓的普遍有效性，〈逍遙遊〉曾透過一則極簡要的寓言，便加以顛覆：「宋人資章甫而適諸越，越人斷髮文身，無所用之。」[104]宋人原以為他的禮教冠帽適用於普天之下，無奈「斷髮文身」的原始越人，完全不適用於這套文化結構，反而令這個文化商人虧了一筆。《莊子》運用這個冠帽寓言，無疑精采地表演了：脫冕禮教身體／加冕野性身體的幽默戲法。

價值的顛覆與重估，是《莊子》最常見的手法。例如〈人間世〉記載顏回義正嚴辭地欲前往救衛，行前往見孔子。而《莊子》虛擬孔子之口所說的內容，無疑對顏回心中所想、口中所說的「理想正義」打了很大折扣，這亦可視為《莊子》對儒家外王實踐的「理想正義」之脫冕，《莊子》假扮孔子來潑顏回一盆冷水，無疑是要對自以為純粹理想卻不通人心人氣的儒者型知識分子，進行絕對正義的脫冕。其後，《莊子》又假戲仿孔子之口，要顏回一步步進行「虛心」「聽氣」的心齋工夫（此類似〈大宗師〉忘仁義，忘禮樂的坐忘工夫），以找回「虛室生白，吉祥止止」的照見之心。這乃可視為：對自居正義的想當然爾心態之脫冕，對冷靜觀照人心、善察時勢的加冕。由此看來，這也是為了在儒家型的知識分子之外，思考另類知識分子之姿態，而如此一脫冕、一加冕之間，儒道對話又重新設定了新模式。

其它諸如顛覆「悅生／惡死」的常人定見，有時故意將其顛倒為：「生是苦役，死是安息」的新景觀，最後則揭露「死生一條」「死生一貫」的新價值；它這種脫冕「貪生怕死」、加冕「死生無變於己」的主張，無疑是要超越死生斷裂的二元論，以契入死生連環無端的一元整體，這可視為回應神話變形世界背後的宇宙更新、自然循環的世界觀。又如《莊子》雖繼承《老子》「美之為美，斯惡已」的觀點，但更要將這組二元概念之辯證化為顛覆策略，所以它既大開傳聞中歷史美女們的玩笑，而有所謂「沉魚落雁」之譏：「毛嬙麗姬，人之所美也；魚見之深入，鳥見之高飛，麋鹿見之決驟。」[105]，又要逆行倒施地吹捧那些支離疏式的醜怪人物之無窮魅力。最後更在這種脫冕美麗／加冕醜怪的反轉策略下，進一步宣揚「**厲與西施，恢恑憰怪，道通為一**」的新福音，亦即我們必須在二元對立的美／醜標籤之外，試著欣賞萬有體態的自身之美。〈齊物論〉也以同樣的弔詭手法，讓空間的小／大、時間的長／短，也被倒轉為相

104〈逍遙遊〉，《莊子集釋》，頁 31。

105〈齊物論〉，《莊子集釋》，頁 93。

臺灣大學學術期刊資料庫

對論，因此小可以是大，大可以是小：「天下莫大於秋豪之末，而大山為小；莫壽於殤子，而彭祖為夭。」[106]而如此脫冕大小、長短的絕對論成見，《莊子》無非要我們培養「天地與我並生，而萬物與我為一」的非二元論胸襟。《莊子》無非是要人們對人類中心主義進行脫冕，對自然萬物平齊進行加冕。由上可知，莊周和巴赫金在「脫冕與加冕」的帽子戲法中，樂此不疲地進行其顛覆與創造之流動，而宇宙更新如是，文化更新依然。而莊周與巴赫金兩人正在這「結構與非結構」同體並生的文化更新中，超越古今地旦暮相遇了。

106 同上註，頁 79。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、傳統文獻

宋・朱熹，《四書章句集注》，臺北：大安出版社，1999年。

晉・杜預著，唐・孔穎達正義，《春秋左傳正義》，臺北：藝文印書館，1982年。

袁珂校注，《山海經校注》，臺北：里仁書局，1982年。

清・郭慶藩輯，《莊子集釋》，臺北：華正書局，1985年。

漢・鄭玄注，唐・孔穎達疏，《禮記注疏》，臺北：藝文印書館，1982年。

二、近人論著

巴赫金（M. 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年。

卡西勒著，甘陽譯，《人論》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1994。

伊利亞德著，楊素娥譯，《聖與俗──宗教的本質》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001年。

伊利亞德著，楊儒賓譯，《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》，臺北：聯經出版公司，2000年。

牟宗三，《中國哲學十九講》，臺北：臺灣學生書局，2002年。

余英時，〈軸心突破和禮樂傳統〉，《二十一世紀》第58期，2000年4月。

拉伯雷（Francois Rabelais），〈陀思妥耶夫斯基詩學問題〉，收入白春仁、顧亞鈴等譯，《詩學與訪談》，石家莊：河北教育出版社，1998年。

林素娟，〈喪禮飲食的象徵、通過意涵及教化功能──以禮書及漢代為論述核心〉，《漢學研究》第27卷第4期，1999年。

徐復觀，《中國人性論史・先秦篇》，臺北：臺灣商務印書館，1988年。

馬林諾斯基，《巫術、科學與宗教》，臺北：協志工業出版社，1996年。，頁79-90。

張光直，〈商代的巫與巫術〉，《中國青銅時代（二）》，臺北：聯經出版公司，1994年。

張光直，《中國青銅時代》，臺北：聯經出版公司，1994年。

森鹿三著，鮑維湘譯，〈中國古代的山岳信仰〉，收入游琪、劉錫誠主編，《山

臺灣大學學術期刊資料庫

岳與象徵》，北京：商務印書館，2004年。

楊儒賓，〈有沒有「道的語言」──莊子論「卮言」〉，林明德策畫，《中國文學新境界：反思與觀照》，臺北：立緒出版社，2005年。

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年。

廖炳惠，〈巴克定與德希達〉，《解構批評論集》，臺北：東大圖書公司，1995年。

廖炳惠，〈兩種體現〉，楊儒賓主編，《中國古代思想中的氣論與身體觀》，臺北：巨流圖書公司，1993年。

榮格著，劉國彬、楊德友譯，《榮格自傳》，臺北：張老師文化出版社，2001年。

維克多・特納（Victor Witter Turner）著，黃劍波、柳博贇譯，《儀式過程：結構與反結構》，北京：中國人民大學出版社，2006年。

劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，臺北：麥田出版，1998年。

藤野岩友著，韓基國編譯，《巫系文學論》，四川：重慶出版社，2005年。

臺灣大學學術期刊資料庫

On the Reversal of the Urbane and the Uncultured and on Cultural Renewal in *Zhuangzi*: With Emphasis on Flow Body and Flow Language

Lai, Hsi-san*

Abstract

Through the lenses of "body" and "language", this paper interprets the reversal strategy of *Zhuangzi*. It traces the progressive change of the body, from the flow body of ritual in the Shang dynasty, to the abnormal body of *Shanhai Jing*, to the body of Qi in *Zhuangzi*; this paper then compares them with the awe-inspiring body in the rites system of the Zhou Dynasty and the Confucian body of Confucius. This study particularly focuses on the ugly and abnormal characters and the common people in *Zhuangzi* to find how this book tried to reverse the ideology of political and cultural elite by the charm and energy of grassroots characters. *Zhuangzi* demonstrates a literary technique in which others are rewritten and the rigid value system is renewed by flow language. This approach can develop into a cultural criticism and cultural renewal. In order to explore the cultural renewal theory of *Zhuangzi*, this paper attempts to interpret it by the context of "Rave Culture" theory of M. M. Bakhtin. In addition it proffers micro-interpretations on reversal strategies (such as taunts), and develops macro-interpretations on the view of cultural renewal, in order to outline new classical interpretation regarding the cultural position of *Zhuangzi*.

Keywords: Zhuangzi, body, language, Bakhtin, cultural theory

* Professor, Department of Chinese & Literature, National Chung Cheng University.

臺灣大學學術期刊資料庫