

中正漢學研究

專輯：近世意象與文化轉型 III：
跨域想像及典範遞轉

二〇一三年第二期（總第二十二期）

Chung Cheng Chinese Studies

*Feature Articles Modern Image and Cultural Transformation III：
Boundary-Crossing Imagination and the Shifting of Paradigm*

《莊子》「即物而道」的 身體現象學解讀

賴 錫 三

・ 抽 印 本 ・

臺灣・中正大學中國文學系

二〇一三年十二月出版

《莊子》「即物而道」的身體現象學解讀

賴錫三*

摘 要

《莊子》對中國的藝術傳統影響深遠，尤其《莊子》之「道」常被視為中國藝術精神主體之最高呈現。而透過魏晉時代的玄學脈絡，《莊子》哲理又具體化為山水詩、山水畫的藝文世界。由於《莊子》與中國山水詩畫的親緣關係，研究者眾而共識者多，因此本文不擬重複東方文化已有的共識觀點，而打算改採跨文化的詮釋方式，將《莊子》置放在：身體現象學對當代繪畫的身體主體之解讀視域，尤其透過梅洛龐蒂對塞尚等當代繪畫的詮解來互文對話。本文嘗試透過《莊子》與《眼與心》的互文性對話，看看是否可以讓繪畫中的身體經驗之沉默存有，得到「技進於道」的揭露。

關鍵詞：莊子、梅洛龐蒂、身體、空間、繪畫

* 臺灣中正大學中國文學系教授。

一、從畢來德對《莊子》之「道」（事物之運作）的翻譯說起

畢來德（Jean François Billeter）在《莊子四講》與《駁于連》這兩本著作中，再三強調「翻譯」對他研究《莊子》的重要性。他所強調的「翻譯」，除了將《莊子》轉譯為法文這一層次的意義外，更重要的是，必須將看似深奧虛玄的東方概念（尤其是「道」），透過人人皆能有的「當下切近」「無限親近」之「經驗」來落實它。因此他主張：「經驗才是翻譯最終的根據。這乃是我的第一條原則。」¹

畢來德尤其在意如何具體化地譯解《莊子》之「道」。他反對西方學者由於種種因素（例如神秘性、神聖性、不可言說性，等等超驗特質），經常認為「道」是不可翻譯的，所以只要遭遇「道」字，便直接保留音譯（如 Tao 或 Dao），或者只採取「道路」（如英文的 Way，法文的 la Voie）這一譯法。畢來德認為單純音譯的做法，唯一效果只是再度保留或加深了「道」的玄奧特徵或起源意義罷了，根本無助於理解。²而採取單義的「道路」譯法，則必然窄化語義的豐富性；例如他批評于連（François Jullien，其它譯名如余蓮，朱利安）一向抽取東方核心概念（如「道」、「勢」、「淡」等），並只給予單義譯法，就有此病。³對於畢來德，如果讓東方之「道」繼續保持它的不可翻譯性，只會再三加乘「中國是徹底的他者」這種「異國情調」的偏見。而這多少也和他批評于連傾向東／西二元對比詮釋學的方法論相關：

于連的立場基本上和李克曼一致，因為他不斷透過每本書來告訴我們，「中國思想」（又被他稱作「文人思想」），和西方的思想完全相反。⁴

于連自稱運用了獨家的比較方法，並屢次說明如何進行。他大致上認為，中國指出了一種思想的方法，經由對比之下的反差，顯現出了西方思想的不同走向。決定整體中國思想走向的最初選擇，讓我發現了西方思想最初源自不同的選擇。于連提議我們「繞道中國」，以便更能照見自身，回視西方哲學。中國人的思想世界恰處在西方的相對極，沒有比繞道中國更能令西方世界遠離其所

※感謝審查者提供極為寶貴而專業的審查意見，筆者已將部分問題意識帶入行文，並做了一些相關補充，在此表示敬謝。另外本文為國科會計畫案「《莊子》自然觀的類型辨微與身體論的現象美學重構」（NSC101-2410-H-194-072-MY2）之部分研究成果。

¹（瑞士）畢來德著，宋剛譯：《莊子四講》（臺北：聯經出版公司，2011），頁22。

²同前註，頁22-23。

³畢來德著，周丹穎譯：《駁于連：目睹中國研究之怪現狀》（高雄：無境文化出版社，2011），頁42。

⁴同前註，頁17。

熟知的一切、為其思想傳統提供更殊異觀點的了——這是于連所有的研究的前提。⁵

其實畢來德對于連的批評，不僅在於方法論層次，也直接挑戰于連背後的東／西文化世界觀的（絕對）差異之立場。若用道家的核心概念說，畢來德對于連的批判，多少涉及兩人對東方之「道」的理解與立場之異同。首先，他批評于連一律將東方之「道」譯解為「過程」，雖不無所見，但在過於僵化的二元對立模式下，經常加深西方人對「道」的異國情調之陌異感：

《過程或創造》是于連其後出版的所有著作的母本，在這本書中，他將兩種世界觀對立起來。對中國人來說，世界沒有起點、也沒有終點，依著內在的規律（des lois immanentes）轉生成「道」（于連以 Procès「過程」稱之）。人們在某種程度上能了解這個不停轉變的過程，因為人是其中的一部分。在西方的傳統中剛好相反，長久以來，人們構想世界是神或其他原初的機制創造的產物，聽命於外來的絕對法則（des lois absolues, imposées du dehors）。于連的觀察有其確實之處，但他在這觀察上構築了一種蹩腳的一般性對立。⁶

換言之，畢來德雖不完全反對以「過程」來理解東方宇宙觀，有它一定的確實處，但也強烈質疑于連的東／西對比太過僵硬，導至跨文化交流的限制。而與本文目前所欲討論的課題更相關的是，畢來德顯然認為以「過程」這一總體精神來單一釋解道，仍然顯得寬泛而抽象，它並不真能使西方人去除對玄秘東方的遐想，如此一來，跨文化的交流依舊蒙上一層迷霧。相反地，畢來德所採取的翻譯態度，則是要去除（異質邦式的）陌異感。他寧願使譯文讀起來不那麼像中文，卻反而可能促使西方讀者聯想起西方作者曾有過的類似想法。⁷畢來德這種帶有使譯文「去中國化」、「去陌異化」、「去異國情調化」的態度，如

⁵ 同前註，頁31。何乏筆對于連亦有類似的批評，認為他落入呆板的東西對比詮釋學方法限制，更重要的是，完全將：哲學／智慧、認識論／修養論、異議／和諧、主體／無主體……等等，視為無法過渡的二元對立。參見何乏筆，〈養生的生命政治：由于連莊子研究談起〉，《中國文哲研究通訊》第18卷第4期（2008.12）。近來何乏筆對朱利安的批判式反省更為深入，並以「比較範式」和「跨文化範式」來區分他們兩者的差距，參見其〈何謂「間」文化哲學？在比較研究與跨文化批判之間〉，發表於2013年11月，中研院文哲所主辦「間與勢：朱利安對中國思想的詮釋工作坊」。

⁶ 畢來德：《駁于連》，同註3，頁32。

⁷ 《駁于連》：「于連為了在他每篇翻譯中標明出他想闡述的概念（或概念的價值），他不惜處處像釘釘子一樣，使力釘入他選用的固定譯詞，由此造成了一種人為的陌異感（uneffet d'étrangeté artificielle）。大多數的情況中，他其實可以讓譯文更加流暢，使譯文讀起來較不像中文，這樣或許更讓讀者聯想起西方作者提出過的什麼類似想法。但他沒選擇這麼做，因此異國情調（l'exotisme）時常在于連和一般漢學家的著作中油然而生，而這其實源自一種翻譯時做出的可議選擇。讓我們檢視一下這種翻譯的機

前文再三強調的，並非只是翻譯的方法論策略，而和他「反文化絕對差異論」、「反形上學」，這兩個核心主張密切相關。在這兩個立場上，他都不同於于連，因此他要反駁于連，認為他的漢學著作無助於歐洲人正確務實地理解東方思想的過去與現今處境。⁸

就第一點而言，畢來德認為人有共通的經驗與思想課題，僅管東西文化的語言有異，但絕不因此造成經驗的絕對異質和思想的完全差異。換言之，畢來德會強調語言的差異不能上升到經驗的絕對不可溝通性。而他認為于連「繞道中國」的外部對比法，便建立在這種錯誤的預設上。所以他區別自己和于連的差異：

我認為若要將中國哲學文本和西方哲學文本相提並論，就不能不先確立兩者間有共通的思考客體，並在引導出這個思考對象時，檢閱中西思想各是如何理解它的。于連不關心這個共通的思考對象，他預先假設他面對的是各自獨立的語言世界，它們之間因邏輯和思考對象不同而不同，因此人們只能從外來比較，將它們相互對照起來。然而，當這種比較不再有任何共通的經驗作為基礎，它便淪為了一種毫無根據的把戲。⁹

雖然于連一再否認他採取的是絕對差異的中／西哲學靜態比較法，但類似畢來德的批評，例如張隆溪、何乏筆都一再指出于連這種二元論的片面與困境。¹⁰有趣的是，于連在近年來還陸續發表有關他對中西文化交涉的方法論立場，其觀點多少具有回應質疑的意味。¹¹本文不在討論畢來德和于連在這一點上的爭論，本文主要是透過畢來德對于連的翻譯批評，連結到他的解莊立場。而隱藏在他對「道」的翻譯方法，其實便關涉他的「反形上學」立場。可以這樣說，畢來德之所以一方面（消極上）反對只對「道」採取音譯（等於沒有翻譯）或單譯的作法，另一方面（積極上）則根據具體文脈和切身經驗將「道」相關的句子，「翻譯成如同中文原句一樣簡單流暢的法文」。¹²其中最主要的原因是，他認為大部分漢學家因為異國情調和文化他異的預設，使得他們對東方文化的形上源頭之「道」，

制。以「道」字為例，于連譯成“Procès”（過程），一般漢學家若不直接將「道」字原封不動寫成 Tao 或 Dao，則會譯成“la Voie”（道路、途徑）。」同前註，頁 43。

⁸ 同前註，頁 16-37。

⁹ 畢來德：《駁于連》，同註 3，頁 50。

¹⁰ 畢來德、何乏筆、張隆溪對于連都有類似的質疑，至於其批評是否公允準確？朱利安的企圖及其限制如何重估？等等課題都還有再探討的空間，參見拙文：〈朱利安與莊子相遇於「渾沌」之地——中西「跨文化」交流的反思〉，《文與哲》第 23 期（2013.12），頁 389-428。

¹¹ 參見朱利安著，卓立、林志明譯：《間距與之間：論中國與歐洲思想之間的哲學策略》（臺北：五南圖書出版，2013），頁 1-107。朱利安認為他從未改變過其立場，畢來德一類的批評是因為斷章取義，對他的著作未能廣泛閱讀所造成的誤解。不過，這也是朱利安對批評者一慣採取的（逃避）回應態度。

¹² 畢來德：《駁于連》，同註 3，頁 45。

保持了陌異而敬畏的距離。而畢來德認為這是一種形上學的幽靈在作祟，歸根究底則是被語言迷惑所產生的「哲學幻覺」：

可是，有人可能會反駁我：難道中文裡沒有一些譯者不能迴避的哲學概念，就像在西方語言中那樣嗎？「道」難道不是其中之一嗎？誠然，不過，讓我們也以批判的眼光來對這點加以思辨。在所有的語言中，都有一些指稱了整體(tout)的字，讓人難以定義，含義模糊不清，然而卻又在表達上不可或缺，諸如：la “nature”(「自然」)、le “monde”(「世界」)、la “réalité”(「現實」)、le “réel”(「真實」)、l’existence”(「存在」)、la “vie”(「生命」)、l’esprit”(「精神」)、la “matière”(「物質」)、l’espace”(「空間」)、le “temps”(「時間」)等等。這些字詞只在具體的語言環境中，與其他字詞相連結時，才有特定的意思。然而有時，我們忽然間會困惑起來，追問起它們的本義究竟是什麼。由於一種深信每個字都有其相對應之事物的天真，我們試著尋找與字詞相符的那個特定事物。Paul Valéry 認為，哲學便是由此類的思索而生：「幾乎所有的哲學，都不外乎是尋求從一些字詞(des mots)離析出的絕對意義(sens absolu)。」維根斯坦(Wittgenstein)也指出，當我們不再使用語言，而是從語言上開始思辨時，哲學問題便產生了。他觀察到，這些哲學問題看似深刻，因為「從我們對語言形式的無知無覺而產生的問題，總給予我們有深度的感覺」。維根斯坦主張，哲學家唯一的任務，反而應該是「為受語言本身所困的心智除魅」。這種或可稱為「哲學幻覺」的現象，乃建立在一個普世的機制上。在中國亦然，人們因為某些字詞予人有深度之感，便分外覺得它們可信。要想了解儒家或道家思想，當然不能不提到「道」的概念。¹³

畢來德對於連的方法論批評，背後關涉更深層的對「道」的哲學理解之立場差異。因此畢來德宣稱他對於連的批判主要不是漢學的理由，而在於哲學層次。畢來德之所以再三強調，對東方之道的翻譯，一定要回到文本的思想總精神和文脈的肌理，而盡最大可能地譯解出其確切意義，主要理由在於畢來德根本反對將東方之道視為絕對不可譯解的神秘虛玄之道。事實上，每一文脈的道都有其當下具體的意義可被揭露出來，必沒有一個普遍而絕對、神秘而不可知的「總體之道」、「實體之道」。因此，他要回到每一文脈所反映出的「具體事物運作」之道，來確定其經驗或體驗意義。畢氏此種看似純粹翻譯的技藝，其實反應了也契合於《莊子》「即物而道」的性格。

¹³ 同前註，頁 46-47。

本文的立場認為《莊子》之道，雖然總是表現出流變的過程共性，但這並不意味有一超然的流變。流變總呈現在具體的事物中，因此道的超越性格就必須和物的具體、差異性格，同時共在地顯現。如此一來，「道」總是具體而當下的「物化」、「自然」之道。若據此而來看畢來德對《莊子》之道的翻譯，便會產生一種「當下切近」的體知感受。換言之，畢來德對「道」所採取的「具體而即物」的翻譯做法，其實也反映出他對《莊子》「即物而道」的理解方式。也因此他同時強調「身體主體」對具體之物的體驗，而這個深度體驗便涉及他所謂「機制」的轉化，亦即意識主體到身體主體的轉化。而本文底下將透過當代繪畫這一具體的身體與物的遇合過程，來詮解《莊子》的即物之道、自然之道。

二、「有無同出而異名」是道家具體存有論的美學隱喻

道家的自然觀，不管從《老子》「道法自然」或《莊子》「道在屎溺」，這一類對「道」「无逃乎物」的終極性表達中，可清楚看出老莊之道非屬西方形上學那種超越萬物之上的超絕本體。老莊之道必體現為「即物而道」，筆者將道的「物化」之具體轉向，稱為「具體存有論」。正是從物的角度來談論道的開顯，才能將抽象超離的西方思辯形上學之洋格義，落實回老莊的實踐體悟之具體進路。¹⁴

老莊所謂「即物而道」的「物」，並非西方認識論模式的主體所對之「對象物」，而是契近晚期海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）所謂「天地人神」四重整體棲居其中的「物化之物」（Ding 敞開物、流動物），它實為「Ereignis（造化自然）」無根無由的湧現。¹⁵而「即物而道」之「道」，也非西方形上學透過理性推論而設定的「本體物」、「實體物」，而

¹⁴ 拙文：〈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》第16期（2010.6），頁1-44。

¹⁵ 早期海德格所謂：不可見的「（大寫）存有」（Being）開顯出可見性的「（小寫）存有物」（beings），被關注存有歷史的晚期海德格以「Ereignis」來規定，亦即「存有」不再被視為「存有物」的本源基礎，因為這種本源式思維仍挾帶形上學思考的殘跡，因此海氏有時為強調其間的轉變差異，會有前、後期的詞語邊變現象，例如早期的「Sein」轉為後期的「Seyn」，並以 Ereignis 來描述或規定 Seyn 之呈現模態，如所謂「das Seyn als Ereignis」（孫周興譯為：作為本有的存有）。而有關 Ereignis 的華語翻譯經常都透過道家的思維和語彙來轉譯，例如關子尹譯為「造化、本然」，孫周興譯為「大道、本有」，王慶節譯為「自在發生」，陳榮灼更直接譯為「自然」。不管譯名為何，它們皆指無本無根的 Ereignis 之自發湧現為一物化歷程，正如王慶節所指出的：「存在物無非就是讓存在『在起來』的『地方』！物讓存在『在起來』的過程，又被海德格稱為『物物化』（Das Ding dingt）。」〈道之為物：海德格的「四方域」物論與老子的自然物論〉，《現象學與人文科學：現象學與道家哲學專輯》（香港：邊城出版，2005），頁273。王慶節上述的觀點，主要是根據海德格晚期重要著作〈Ding〉（1950）一文來分析，亦即透過天地人神聚集於物之物化來分析，他並將海氏四方域和道家的自然物論統貫來談，和筆者本文論述的基礎觀點相接近。另外，王慶節和孫周興皆將「Ding」譯為「物」，並將「Das Ding dingt」譯為「物物化」，而他們的譯法可見出濃厚的道家色彩，尤其《莊子》味道。

是契近海德格所謂「存有必然呈現為存有者之存有」的「(大寫)存有」。對海德格而言，並沒有任何先在於、外在於小寫存有者(差異之多)的一個無限獨存之大寫存有(超絕之一)；而是千差萬別的「物」之「物化」的敞開和交融，構成存有開顯為物化世界的圓環映射之遊戲。¹⁶

老莊的「道」、「一」其實只是無限差異的物化之湧現歷程，交織成氣化流行的存有連續之運動整體，此如《莊子》「天地與我並生，萬物與我為一」之說。所謂並生、為一，非指大道將天地萬物的各色差異風格給予取消，反而應該理解為：千差萬別而各具姿態風格的萬物，一方面既以力量姿態站出自身之美(自化)，同時又和其他力量姿態相互敞開交融(互化)，以共構成「同一」與「差異」並現的氣化遊戲、物化交換之世界整體(而可總稱為萬化或造化)。此如《莊子》所謂「恢恠譎怪，道通為一」，一方面「恢恠譎怪」而各自風格化的萬物乃「咸其自取，使其自己」(背後並沒有超絕其上的「造物怒者」)，但另一方又彼此交響為多音複調的「天籟」共鳴而「道通為一」。

上述統合「同一」與「差異」的「物化」存有論，也可透過《老子》「無」和「有」兩方面的同時性來講述，以構成完整而具體的道之詮釋。此即《老子》首章：「常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼；此兩者同出而異名，同謂之玄，玄之又玄，眾妙之門。」「無」便是「不可見」卻「源源不絕」的力量自身；「有」則是「不可見」的力量深淵所湧現化身的「可見者」。「有」便是「無」的力量妙用在徼向中的肉身姿態，由具體化的表現方有可見性之形式風格，而形式風格乃由無形之內在力量所湧出體現，故物之形式非只是外在形貌之樣態，而是內蘊不可見之力量深淵在通達湧動。所謂「無」、「有」同出而異名，便是指「不可見」與「可見」同時性發生，「力量變化」與「形式風格」一體朗現。此結構便是筆者所謂道家的「具體存有論」，或所謂呈現具體、差異、活力的「物化美學」。在此，(具體)存有與(物化)美學乃通合為一。筆者如此描述，既不是將「無」視為「有」的超越奠基(如西方形上學的兩層區分)，也不是將「無」視為「有」的縱貫本體(如東方體用論的詭譎關係)；筆者目前更傾向於將道家的「無、有」關係理解為同時性的共在並現之力量隱(同一)、顯(差異)之幽微互滲關係。筆者認為這種有無相即的具體存有論正可透過山水畫的「山川以形媚道」、「萬物質有趣靈」的平淡幽微來呈現，正如宋灝

¹⁶ 如海德格言：「世界化的世界的映射遊戲，作為圓環之環化，迫使統一的四方進入本己的順從之中，進入它們的本質的圓環之中。從圓環之環化的映射遊戲，物之物化得以發生。物居留四重整體。物物化世界。每一個物都居留四重整體，使之入於世界之純一性的某個向來逗留之物中。如果我們讓物化中的物從世界化的世界而來成其本質，那麼，我們便思及物之為物了。」(德)海德格著，孫周興譯：《海德格爾選集》(下)(上海：上海三聯書店，1996)，頁1181-1182。關於海德格這些想法和道家具體存有論的天籟物化的相契性，請參見拙文的分析：〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑——朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，《清華學報》新38卷第1期(2008.3)，頁35-83；〈神話·變形·冥契·隱喻——老莊的肉身之道與隱喻之道〉，《臺大中文學報》第33期(2010.12)，頁1-44。

(Mathias Obert)所指出的：「(山水)畫者是面對具體可見的、面對宇宙的流變萬象來尋求『幽微』。看來，『幽微』意味著一種內在於可見的形象本身之狀態，而並不指向某種超越的意蘊。學界若將留白理解為『無形大象』之替身，這種看法好像是由某種形上學假設所導致，而且不充分斟酌審美體驗的實情。」¹⁷

《老子》「道法自然」的「自然」，亦可從兩面說：一指萬物的「自然而然」之開顯，二指人敞開迎向自然萬物的開顯而「任其自然」。前者是就存有論的脈絡，每一萬物都是道的無形力量之具體化體現，因此可見的自然萬物(有)實乃通向不可見的道之力量(無)。但道之力量並非來自超越的外部，而是來自內部的無形力量之深淵，因此萬物可謂「咸其自取，使其自己」地「自然而然」開顯出「可見性」的肉身風格。「自然而然」既肯定了千差萬別的豐富萬物，也肯定了萬物殊異的風格來自本有的力量強度。就第二面向的「任其自然」說，它是指人做為特殊的存在物可自覺敞開而參贊「自然而然」，這一「無有同出而異名」的「玄之又玄」運動，前提是人必須能「法地，法天，法道，法自然」。《老子》的「法」涉及主體「為道日損」的虛懷與敞開。用《莊子》的話說，唯有「喪我」方能聆聞「天籟」，亦即將人通達於自然而然、氣化流行的變化偉力，如《莊子》所謂「聽之以氣」、「通天一氣耳」。可見，人的主體性從自我有為、主控造作，到轉化為無我無為、任其自然，才能融入「自然而然」的天籟交響。若以海德格的話說，「自然而然」便是「存有」以「Ereignis」(自發生現、自然無據)的方式呈現出「存有物的存有」之豐盈開顯，亦即物之物化所成就的世界之世界化。而「任其自然」便是「人」(Dasein)以「Geseinheit」(泰然任之)的方式，傾聽「天地人神」在萬物的棲居逗留，以參贊世界之世界化的圓舞遊戲。

可見《老子》、《莊子》對物化存有論的表述，並未離開具體物性，也可說是不離開人的身體知覺。換言之，道家的具體存有論可通向某種意味的藝術美學，這種將存有與藝術美學統合起來的詮釋進路，便是筆者強調的「存有美學」、「物化美學」、「逍遙美學」等主張。由於道家認為不可見的力量之道若要具體實現，必得通過可見性的物質和肉身，那麼眼前具體化、可見性的任一物，便可是具體而微的道之朗現。換言之，人可以透過「身體」的「感官知覺(之轉化)」而迎向「物化之道」。只是其中所謂的身體、知覺、空間、萬物、世界，都必須跳出西方近代以來的笛卡兒知識論、科學技術觀點，重新轉從海德格的「在世存有」角度來重探，而梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)的身體現象學，正是從海德格出發而又落實為身體感知的具體向度來重講。從海德格的基本存有論到梅洛龐蒂的身體現象學，其看似「大同小異」的論述，¹⁸其中的「差異」也值得加以借鏡。尤其

¹⁷ 宋灝：〈「淡」與審美轉化：由現象學看山水畫〉，《國立政治大學哲學學報》，第30期(2013.7)，頁172。

¹⁸ 參見德國學者宋灝對海德格和梅洛龐蒂兩者間「大同小異」的分析，參見氏著：〈哲學、人文與世界——

突出世界和身體的貫通性主張，將促使筆者強調的具體存有論可連結到身體現象學，使得老莊得以成為一門既是「無限深淵」的存有開顯之學，同時也是「當下切近」的身體現象之學。本文選擇梅洛龐蒂最晚年最成熟精練的《眼與心》來對話(1961年出版，梅氏於1962年春，死於心臟病)，尤其透過他對塞尚繪畫藝術實踐的精采洞察，做為解讀《莊子》的一扇跨文化視窗，以打開從身體、知覺、空間、自然等更具體的角度，讓《莊子》的具體存有論得到更感官式、身體論式的詮釋。

眾所周知，《莊子》對中國的藝術傳統影響深遠，尤其《莊子》之「道」被視為中國最高地藝術精神，或者說是中國藝術精神主體之最高呈現(如徐復觀主張)。而透過魏晉時代的藝文脈絡，玄學時代的道家哲理(尤其《莊子》)又具體化為山水詩與山水畫的藝文世界(如岡村繁、楊儒賓、顧彬、蕭馳所主張)。由於《莊子》與中國山水詩畫、詩論畫論的親緣關係，研究者眾而共識者多，因此本文不擬重複《莊子》(或透過郭象的《莊子注》)與山水詩畫這些共識觀點，而打算改採跨文化的詮釋方式，將《莊子》置放在：身體現象學對當代繪畫的身體主體的解讀視域中，尤其透過梅洛龐蒂對塞尚等西方當代繪畫的詮解來互文對話。其實若干學者亦多少注意到中國山水畫和西方當代繪畫的可對話性(如史作檉)，也有學者透過海德格、梅洛龐蒂的在世存有、身體觀來溝通二者(如宋灝)。¹⁹本文嘗試透過《莊子》與《眼與心》的互文性對話，看看是否可讓繪畫中的身體經驗之沉默存有，可以得到「技進於道」的一點開顯。

三、統合可見性與不可見性的繪畫是具體存有論的空間性表達

本文嘗試透過當代繪畫經驗的視覺、空間與身體現象來和《莊子》的具體存有論互相對話，主要立基在梅洛龐蒂的一項重要主張：當代的繪畫活動具有以無言思想、沈默方式

論述梅洛龐蒂思想中的「藝術」與「世界風格」，《國立政治大學哲學學報》第22期(2009.7)，頁83-122。

¹⁹ 以上相關觀點，可參見底下學者之研究成果。徐復觀：《中國藝術精神》(臺灣：學生書局，1988)；岡村繁：〈東晉畫論中的老莊思想〉，《漢魏六朝的思想與文學·第參卷》(上海：上海古籍出版社，2009)。楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第30期(2009.6)，頁209-254。顧彬(Wolfgang Kubin)：〈萬物——關於中西自然之漫想〉，收入蔡瑜編《迴向自然的詩學》(臺北：臺灣大學出版中心，2012)，頁299-311。蕭馳：〈郭象玄學與山水詩之發生〉，收入《玄智與詩興：中國思想與抒情傳統第一卷》(臺北：聯經出版公司出版事業，2011)，頁225-270。史作檉：《水墨十講——哲學觀畫》(臺北：典藏藝術家股份有限公司，2008)。宋灝：〈生活世界、肉身與藝術——梅洛龐蒂、華登菲與當代現象學〉，《臺大文史哲學報》，第63期(2005.11)，頁225-250；宋灝：〈跨文化美學視域下的中國畫論〉，《揭諦》第14期(2008.2)，頁37-78；宋灝：〈論述畫境——以現象學之觀點談中國山水畫與相關之理論〉，《中外文學》第32卷第7期(2003.12)，頁101-115。

來揭露大寫存有的能力，它隱含一種體驗形上學的洞見，²⁰卻還未被真正思考。²¹這種繪畫藝術所隱含的美學（藝術）與存有（真理）的統合進路，和科學技術只把存有者操縱為「對象一般」的世界觀大為不同。在此，梅洛龐蒂可謂承繼海德格對科學（計算思維）與藝術（泰然任之）兩種思維差異的區分。前者以主客二元的認識論模式來操控存有物的可見表象，後者才能以主客交融的存有論模式來體驗存有物的不可見性之力量深淵。只是梅洛龐蒂的身體知覺和海德格的詩性思維，兩進路同中有異：一則梅洛龐蒂不採詩歌詮釋的方式，而改採繪畫詮釋的進路；二在繪畫脈絡下，梅氏更深化了視覺、空間的身體論述。因此從本文想採取的角度來看，梅氏可以使存有開顯的描述更加具體化、肉身化，亦即更貼近身體感知。換言之，梅洛龐蒂透過繪畫的身體現象學進路，可對道家的具體存有論提供一種身體質感的描述方式，讓我們就視覺、空間、自然世界等等感官覺察來描述道之體驗。²²

對梅洛龐蒂而言，當代繪畫的真正宗旨無非在於：透過視覺之身體感知方式，參贊了可見性（visibility）與不可見性（invisibility）的力量混融之遊戲。為利於本文進行分析與對話，筆者先引述梅氏一段較完整的看法以做為討論的基礎：

畫家的視覺不再是凝視某一外部，與世界不再只具有「光學—物理」的關係。世界不再透過再現表象呈現在他的面前：毋寧是畫家透過可見者凝聚與臨現於其自我，而讓畫家在事物之間出生，圖畫最後並不是相稱於實證經驗事物之間的什麼東西，其首要條件是成為「自發造形」（autofiguratif）；只有「空無的景觀」（spectacle de rien）才可以形成某物的景觀；藉由爆破「事物的表皮」，顯示出事物如何成為事物、世界如何變現為世界。……如赫爾默斯·特里斯梅吉斯特（Hermès Trismégiste）所言，其實它是「無言的尖叫，像是光線的聲音。」然而，一旦此尖叫被表現出來，便會在沉睡力量狀態的日常視覺中喚醒某種前

²⁰ 梅氏強調：「整個現代繪畫史致力與幻術脫鉤、以求得屬於它自己的維度所做的努力，具有某種形上學的意涵……我們思考中的形上學，不是一堆由經驗領域中歸納證出的斷離觀念體，而是在偶然匯集的肉身中。」（法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2007），頁120。梅氏所謂匯集肉身的形上學，當然不再指柏拉圖意義的形上學。

²¹ 這在東方的山水畫論傳統，卻一直淵源流長，甚至在從最早的宗炳《山水畫論》便強調「山川以形媚道」、「質有而趣靈」。

²² 筆者底下對《莊子》身體現象學式的解讀，確實別有用心，但這種將「以道觀之」、「有用無用」等討論，放在身體主體的視域脈絡下來展開，也並非全無脈絡。例如莊學的觀物方式就深刻地影響到山水詩與山水畫的遊目騁懷之美學經驗。而《莊子》眼下的物化世界之顯現，一樣要破除「名以定形」的世界對象化之封限，以便開顯「目擊道存」的世界自身之氣韻生動。換言之，塞尚等人對單點透視法之理性觀看的超越，除了是為了對繪畫的空間性探討外，也如宋灝所言的，乃在於召喚世界自身的顯現。筆者也是在這個相關的大脈絡下，進行對《莊子》的創造解讀。

存在的秘密。²³

種種視覺所見，雖然個別有分，卻仍然以一維度發生作用，因為它是做為大寫存有的一個開裂（déhiscence）而展現的結果。凡此種種，總而言之，可見者的本性嚴格來說是出自於不可見的裂縫（doublure），不可見者給出了猶有空缺（adsence）的當下現前（présence）。……有些東西直衝著眼睛而來，屬於可見者的當面部分——但也有些東西是從底層上傳到眼睛裡，屬於身體姿勢深度潛能，身體在此感應狀態中起而觀看……畫家透過視覺碰觸到兩個極端。在可見物無復記憶的根基中，有點東西在騷動，被點燃了，烈焰席捲了畫家的身體，他所畫的每樣東西都回應這種刺激，他的手「不過是某個陌生意志的工具。」就像在十字路口，視覺是大寫存有各種面向的滙流處。……其實是沉默的大寫存有本身在嶄露它自身的意義。這也就是為什麼具象與非具象之間所謂的兩難是個不好的提法：其實兩者並行不悖、沒有矛盾；繪畫再怎麼具象，任何葡萄都不曾等同於畫中的葡萄，任何繪畫，不管多麼抽象，都無法避開大寫存有……依據我們所見與促成之所見，形成了存在者的旋進（précession）狀態，再依據存在者，形成我們所見與促成之所見的旋進狀態，這就是視覺自身。若要提出繪畫的存有學程式，幾乎不必對畫家的話做任何的誇大。²⁴

對梅氏而言，畫家的肉身視覺（即視覺鑲嵌在肉身整體的感知行為中，並非單獨孤立的眼球器官的純粹看而已）²⁵不同於科學認知式的客觀、外部之觀察，其所遭遇的由萬物交纏所成的世界，絕非外部式的對象世界。畫家所獻身並由此繪出的非但不是實證之對象物，反而畫出了「不可見的空無景觀」所湧現的「可見物之景觀」。可見物之景觀的在場，它乃湧現自不可見力量對「事物表皮」的爆破，而畫家的視覺既看到事物的可見性之風格姿態，同時也全身感知到事物的不可見力量之撞擊。因此畫家的主體狀態便帶有讓大寫存有臨現作主的被動性，遂產生「自發造形」的自然流露之畫作。這情形，就像海德格描繪對「物之神秘」虛懷敞開和泰然任之（Gelassenheit）的體驗：²⁶不是 Da-sein（人）開顯了 Sein（存有），而是存有開顯，人回應了此開顯。也可說，畫家視覺由於透入了可見物

²³ （法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註 20，頁 125-126。

²⁴ 同前註，頁 135-136。

²⁵ 梅洛龐蒂說：「視覺是一種條件限定下的思想，它在身體內的『偶然因緣』聚集中誕生，它被身體『誘發』去思考……它的核心之處，有種被動性的奧秘。」同前註，頁 109。

²⁶ 海德格〈泰然任之〉：「對於物的泰然任之與對於神秘的虛懷敞開是共屬一體的。它們允諾給我們以一種可能性，讓我們以一種完全不同的方式逗留於世界上。」這個所謂完全不同的方式，即指異於技術的藝術存在方式。（德）海德格著，孫周興譯：《海德格爾選集》（下），同註 16，頁 1240。

之皮相，融入了不可見之力量湧動中，因此聆聽到「無言的尖叫」、「線條的聲音」。也就是這種無聲之聲的「存有秘密」，觸動了他的身體、喚醒了他的視覺，並藉其繪畫手勢來朗現：「事物如何成為事物，世界如何變現為世界。」

一般肉眼容易停佇在事物的表皮形象，而畫家心眼則目擊或感知到表象的裂縫，而裂縫漏出可見物通向不可見的深淵。²⁷又或者說，不可見的力量總有裂縫通道而流溢出各色風姿的可見物。因此，裂縫一方面透露可見物的「深度潛能」，另一方面又促成可見物與可見物之間不斷交換，如此構成可見物與可見物的交融共鳴，便是不可見性（大寫存有）肉身化為可見性的世界化歷程。而畫家的視覺和手勢所共在的身體主體便成為大寫存有（某個陌生意志）的工具，它被深淵的力量火焰席捲而去，又被帶向可見物的風格姿態之徵兆中。如此一來，畫家便命中注定要統合可見與不可見，²⁸尤其要在肉身視覺中感知存在物的「旋進狀態」，這旋進狀態便是不可見的力量舞動之內勢。對梅洛龐蒂而言，畫家從可見之物看到並畫出不可見之力，便屬於畫家式的具體存有論之目擊道存與技進於道。

對於梅洛龐蒂，畫家由於能統合不可見性之力量深淵與可見性之形式風格，所以能就無言畫面的大音希聲來朗現「事物如何成為事物，世界如何變現為世界。」這就好像《老子》所謂：「常無欲以觀其妙，常有欲以觀其徼；此兩者同出而異名，同謂之玄，玄之又玄，眾妙之門。」事物所以成為事物的玄奧結構，必得同時共具「無」、「有」於一身。如《老子》第十一章：「三十輻共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。」一般人的視覺只將重點放在可見的空間形象（如輻轂、埴器、戶牖），卻不能體察無形維度的妙用。對《老子》言，這無形而不可見的敞開維度和有形可見的器貌維度，實乃一體作用在事物當中。也就是這種「有之以為利，無之以為用」的「有無同出異名」現象，構成了「玄之又玄，眾妙之門」的「道法自然」之「物化世界」。而「玄」字，便點出了物化世界的可見性與

²⁷ 感謝審查者曾提醒筆者：「梅洛龐蒂的『裂縫』有海德格與拉岡的脈絡，在法語圈中是個時常被使用的詞彙，指向肉身存在的否定性及詞語的否定性裂隙。」然本文的寫作脈絡，主要是扣在海氏和梅氏的相關脈絡來對話，尤其將海德格的「深淵」、「無」、「神秘」等等涉及「大寫存有」的不可見性之深度力量，及梅洛龐蒂將其落實在身體與世界的相互敞開與交織侵越，等等描述脈絡來討論。筆者認為氣化通達做為老莊的存有大道之湧現方式是建立在萬化的相互通達性，而「通達」在筆者的綜合想像裏，可視為「裂縫」的另類隱喻或描述，它們都具有對「有封、有常、有畛」的否定性力量，並由此否定而敞開於力量的交換遊戲，不管它涉及的是存有的遊戲還是語言的遊戲。而前者觸及《莊子》的氣化交換遊戲（否定封畛），後者則觸及《莊子》的厄言交換遊戲（否定定言），此如〈齊物論〉底下的雙重否定之表述：「夫道未始有封，言未始有常」。

²⁸ 海德格亦曾有詩——名為〈塞尚〉——如此讚嘆畫家：「在畫家的後期作品中，純然成就在場者與在場之二重性，同時實現又消失，轉變入神秘的同一。從中不就顯示出一條路徑，通入詩與思的一體麼？」其中所謂「在場者」便指「可見性」，而「（使）在場」則是「不可見性」的另一種表達。參見（德）海德格著，孫周興譯：《海德格爾選集》（下），同註16，頁1266。

不可見性之混融深度。²⁹

事物世界有其不可見深度，確實是《老子》再三強調的。如第十四章：「視之不見名曰夷，聽之不聞名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。其上不皦，其下不昧，繩繩不可名，復歸於無物，是謂無狀之狀，無物之象。是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後。」《老子》這章句必須放在上述「無有同出異名」的總原則脈絡下來解讀，依此，它絕不在強調有一完全超越事物之上或之外的超絕之道（不以「無」為形而上的超越根據）。所謂視不見、聽不聞、搏不得、不可名，在強調每一可見事物都有它不可見的深度，而這不可見的維度超越了上下、前後的時空度量，無法以對象物的方法來把抓與命名。但它絕非虛無，而是混一、惚恍的整體交融之力量。這樣深奧而不可測度的無形力量，卻一直在進行著肉身化（形式化）之賦形運動，也就是持續不斷地表現為可見性的存有物之形式風格。此如《老子》第二十一章：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。」由此可見，不可見的道（無）必然要呈現為可見的物象，只是所謂的物象並非「名以定形」的時空對象物，而是帶有惚恍、恍惚、窈冥等等「不確定性」的混融特質。對《老子》言，小至任何事物、大至整體世界，其旋進狀態必都帶有「無狀之狀，無物之象」的「同出異名」之弔詭特性。

《老子》「無有同出異名」的弔詭之說，呼應了梅洛龐蒂對當代繪畫精神的洞察：「具象與非具象之間所謂的兩難是個不好的提法：其實兩者並行不悖、沒有矛盾。」只是梅氏認為好的繪畫風格，可用更具體的視覺空間方式來呈現並召喚事物與世界的運動真相。而《老子》用「無狀之狀，無物之象」這類詭辭來隱喻世界的實相；畫家則企圖以繪畫的線條、色彩、形式、空間等帶有更多感官的質感，來暗示可見與不可見的世界整體對人們身體知覺的朗現和觸擊。換言之，繪畫對梅氏而言，確實是具體存有論的一種「無言思想」的描述方式，而且是可以帶起身心騷動的質性表達。這也是為什麼梅氏相信當代繪畫可以用他們的肉身手勢，為大寫存有的具體化解蔽，做出生氣淋漓的沉思。³⁰

²⁹ 梅洛龐蒂有時又將不可見的、超時空的深度，稱為第三維度：「我看見這第三維度，它卻又不可見，因為，它出現在我身體到事物之間，因為，我們與它緊緊揉合在一起。」有時為了強調它的基礎性和非測量性，梅氏又稱其為第一維度：「一個包含了其他所有維度的『第一維度』不再是一個維度，至少，若把一般做測量時所依據的某種關係視為維度的意義的話。」（法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁105、頁123。

³⁰ 梅氏強調：「然而，這門哲學尚待創製，這是讓畫家得以生氣淋漓的哲學，並不是畫家表達對世界的意見時，而是當其視覺變成手勢的瞬間，是當塞尚說他『以繪畫狀態思考』（pense en peinture）的時刻。」同前註，頁114。而這種特殊的思考時刻，其實更適合說是一種肉身的實踐體證狀態或局勢。

四、當代繪畫的突破：視覺重啟、輪廓爆破、線條變形、色彩氣氛

梅洛龐蒂對當代畫家的形上洞見、存有探究之使命與貢獻，給出了核心的判斷與描繪。而《眼與心》（1961）這一最後成熟之作，融會早年《行為的結構》（1942）、《知覺現象學》（1945），和晚年《可見的與不可見的》（1959）等著作精華。其中涉及諸多洞見有助於詮解道家式的具體存有論，如：何謂物的可見性和不可見性？何謂物的輪廓？物與物的邊界線該如何理解？何謂線條真意？何謂色彩？透視法的觀看和塞尚的肉身視覺差別何在？何謂物的深度？何謂深度空間？何謂大寫存有的不可見力量？何謂不可見與可見的混融不二？底下將以和《莊子》交互詮釋的方式，逐一展開跨文化的對話。

關於自然事物的不可見深度之探索，梅氏認為它表現在當代畫家對於物的「輪廓」之解放，由此通向非測量性、非幾何學式的力量空間之身體感知。換言之，物之輪廓的封閉或敞開，決定了科學技術的對象世界或繪畫藝術的物化世界之差異。輪廓對應於視覺的觀看方式而呈現，事物和世界的樣貌顯現，離不開人的肉身視覺之行為結構。對梅氏而言，文藝復興之單點透視法、近代笛卡兒式的我思之理性觀看、現代科學之純粹客觀觀察，這些類同的視覺方式大抵都只停留在事物的表象。每一表象物各在時空的個體化原則下，佔據固定時空質點，並封閉在各自的輪廓形式中，彼此有明確的間隔界線。就科學而言，被客觀觀察的物理質點便可被數學模式所測試、計算，進而被技術所操控、改造。³¹對笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）言，自然物質和人的身體一樣，在心物二元論的區分下都只具有擴延性，而物質在空間中的擴延性也限定在它的外表輪廓之範圍內。梅洛龐蒂特別注意到笛卡兒的物觀也表現在他對銅版蝕刻畫的讚賞上，然而銅版蝕刻畫的物象便只能呈現出扁平的輪廓，完全失去繪畫圖象的力度：「笛卡兒對銅版畫最津津樂道之處，是它們保存了對象的形狀，或至少為對象的形狀提供了充分的符示。藉著對象的外表和輪廓，銅版畫呈現了對象。」³²「對笛卡兒而言，顯然我們只能畫存在的事物，事物的存在即其擴延性的存有狀態，素描讓繪畫得以可能，而繪畫又讓擴延性之表象再現得以可能。因而，繪畫只是一種人工設施。」³³

不管是科學式的人工操控，或者再現式（寫實）繪畫的人工設施，基本上它們都以人類的主體思維、焦點透視為絕對中心，事物只是有待主體所表象的客體對象，而世界則成為人類以量化尺度所計算繪製的世界圖象。³⁴這種扁平而固定的輪廓圖象、平面投影，由

³¹ 同前註，頁 72-73。

³² 同前註，頁 103。

³³ 同前註，頁 104。梅氏認為笛卡兒《屈光學》一書的視覺理論，正來自文藝復興的透視技法之啟發。

³⁴ 如海德格所言：「對世界作為被征服的世界的支配越是廣泛和深入，客體之顯現越是客觀，則主體也

於沒有裂縫，所以無法通達於不可見深度，因此毫無力量內勢。也可以說，主體視覺封閉了事物的輪廓，使得事物成為固定本質的實體物，結果造成事物的不可見性力量被阻塞而遭遺忘，而人似乎成為站在世界之外的旁觀者，面對著眼前排列有序的外部世界。對梅洛龐蒂言，上述的世界圖象根本是抽象化的結果，它遠離了「生活世界」的肉身體驗。因為在人的肉身實存之原初遭遇與感受中，人根本存活在海德格所謂「在世存有」的情境局勢，甚至梅氏要比海氏更進一步強調，人根本就是「獻身於世界而存有」(etre au monde)。³⁵而塞尚這一類的畫家，便是以「獻身於世界而存有」的方式，進行與不可見的大寫存有、力量深度交纏奮鬥，其結果所帶出的畫面便呈現力量感、深度感、流動感、變形感。³⁶塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 顯然有一種大異於笛卡兒式的另類視覺觀看，另類身體感知，也開顯出另類的空間觀與世界觀。

從塞尚的視覺看去，事物雖然也還有輪廓形式，但輪廓根本就是力量舞動的旋進姿態。換言之，塞尚眼中的輪廓線條不會是扁平而均質的幾何學線條，而是物之力量在深度空間中的伸展韻律，它像無聲之聲的振動而化為曲線伸屈，讓觀者似乎聆聽到線條韻律的吶喊。這樣的線條通常具有變形的曲度，因為那是力量從內部震顫而裂出事物表皮的爆破。也因為打破封閉性輪廓的呆板線條，釋放出非均質、非實體化的變形線條，使物之輪廓產生外射性的張力，結果也就促使事物與事物之間的界線，融為模糊不定、交換流通、難以分辨的恍惚狀態。可見塞尚的肉身視覺並非只捕捉可見物之輪廓體貌，更觸覺到由內而發的不可見力量之外射。而為了呈現這不可見的物之深度體驗，畫家或採取崩解線條框格，或者重新創尋充滿力度的線條，換言之，畫家之手正試圖回應「技進於道」的呼喚。如梅洛龐蒂指出，印象派主要便採取前者的「去線條」之路，而克利 (Paul Klee, 1879-1940)、馬蒂斯 (Henri Matisse, 1869-1954) 則採取後者的「新線條」進路。底下這段處處洞見的精湛見解，值得我們大大引述一番：

對於線條，曾經有種呆板的概念，將之視為事物自身的實證屬性或固定性質。蘋果的輪廓、翻耕過的田畦與草地的邊界，被認為是真實世界裡面的在場者，只需要用鉛筆或畫筆把這些虛線連起來就好了。但這種線條已受到所有現代繪

就越主觀地，亦即越迫切地突現出來，世界觀和世界學說也就越無保留地變成一種關於人的學說，變成人類學。毫不奇怪，唯有在世界成為圖象之際才出現了人道主義。」這裏的人道主義亦可翻成人類中心主義。(德) 海德格著，孫周興譯：《海德格爾選集》(下)，同註 16，頁 902-903。

³⁵ 梅洛龐蒂此觀念從胡賽爾「生活世界」、海德格「在世存有」轉化出來，卻又從身體現象學的角度後出轉精。請參見宋灝的精采分析：〈生活世界、肉身與藝術——梅洛龐蒂、華登菲與當代現象學〉，同註 19，頁 225-250。

³⁶ 梅氏這樣說：「梵樂希說：『畫家提供出他的身體。』……透過把他的身體借給世界，畫家才能把世界改變為繪畫。要理解這些全質變化，必須回到實際運作中的身體，它不是一塊空間或一簇功能，而是視覺和運動的交纏。」(法) 梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註 20，頁 80。

畫的挑戰，或許所有的繪畫都對這種線條有所質疑。……柏格森幾乎只在有生命的存在物那裡找尋「個體的曲折線」，他相當猶豫不決地提出，波浪起伏的線條「可能不是形體可見線條當中的任何一種」，「它已不在此處，也不在彼處」，然而，「它卻提供開啟一切的鑰匙。」柏格森已經跨上了畫家已熟知的這個驚人發現的門檻了，那就是說，沒有在其自身的可見線條，根本沒有蘋果的輪廓、也沒有田地和草地的邊線在此處或彼處……然而，這種對於呆板線條的挑戰，並不是要將各種線條完全排拒於繪畫外，雖然印象派畫家們或許曾作此想。這種質問只是要解放線條，讓線條的形構力量獲得新的生命，因此，當我們從克利或馬蒂斯等比任何人都相信色彩的畫家中，見到線條重新出現並再度占上風時，並無任何矛盾之處。自此以後，誠如克利所說，線條不必繼續模仿可見者，而是「使得可見」(rend risible)，它是事物發生狀態的圖樣。……線條在空間中開出它的路徑，劃破了單調的空間和那些彼此外在的局部，線條發展出一種在空間中積極擴延自身的做法，這種空間既拉開了事物空間性之基礎，也張開了一棵蘋果樹或一個人的空間性基礎……不論具象與否，線條無論如何不再只是對事物、或諸事物的模仿。在淡漠的白紙上有著某種不安感的呈現，這是在其自身中鑽探出某種孔洞，某種建構性的空無……線條不再是空無的背景上出現的一個存有者的幽影。……繪畫既已創造出潛在的線條，從而讓自己透過顫動或流佈，成為一種無位移的運動。這種運動極有必要，因為，如同人們所說的，不論是在畫布或畫紙上形成，繪畫都是一種空間的藝術，無法製造出運動物。不過，靜止的畫布卻可以暗示場所的變動。³⁷

顯然印象派畫家也在肉身視覺中感知到自然萬物的生命力，事物們在陽光中互相交射成色彩繽紛的共振氣氛。這由內而發的生命力既開顯為可見風姿與色彩洋溢，彼此間又在外射過程中融會彼此，這種網蘊一片的自然景觀，盈滿著不可見的氣韻交換。³⁸對印象派畫家來說，陽光裏的生命色彩之恍惚情景，一旦畫下呆板而封閉性的輪廓線條，便將破壞「非此非彼」的一體性。由此可見，印象派對線條的解構，主要在於對「非分別」的自然整體之強調。³⁹如梅洛龐蒂指出：「為得色彩之助，必須讓『形狀的演出』動搖崩潰。因

³⁷ 同前註，頁 127-130。

³⁸ 司徒立：「印象派方法之二是色彩的無限對比，通過一部分作用於另一部分的反補作用的補色關係，物體原初的固有色彩解體消失在統一氛圍的總體真實之中。印象派這種接近自然真實的新途徑，使塞尚的繪畫發生重要的變化。他從此把繪畫看作針對自然的工作。」見氏著：〈構成的主體——塞尚《泳男》、《泳女》系列分析〉，《視覺的思想：現象學與藝術國際學術研討會論文集》（杭州：中國美術學院出版社，2003），頁 158。

³⁹ 印象畫派這種繪畫特質，或許和蕭馳底下所描述的中國山水詩有著相契處：「山水詩並非只是描寫恆

此，問題不在色彩做為『自然色彩的擬像』，問題在於色彩的維度，這個維度從自身為自身創造了種種同一、種種差異、某種結構、某種物質性、某種事物……回返色彩的好處是，更臨近地導向了『事物的心臟』；但事物的心臟在『外皮－色彩』之外、『外殼－空間』之外。」⁴⁰可見真正的色彩維度即是大寫存有的揭露，尤其湧現為同一與差異的光暈氣韻之系譜，將一切可見性都捲入存有連續性的融洽氣氛中。因此色彩自身乃臨近於事物的心臟，因為它不只是來自外光的反射而已，更是內在存有活力的湧現與交射。這樣由內而發、主客映射的色彩振動，卻不落入「外皮－色彩」、「外殼－空間」的封閉性、二分性。可見真正色彩亦是存有深度的振動之朗現，絕非只停留在輪廓上的平面色塊，如此一來，它可能比距離、輪廓、形狀更為基源，甚至透過色彩而再度將它們帶回整體性的空間自身中，或許這便是印象派畫家如此著迷於色彩的存有秘密。

然而，塞尚、克利和馬蒂斯卻要在色彩的網蘊一片中拯救線條。因為萬物確實具有可見性的具體肉身，因此線條和輪廓的出現也有其視覺基礎。只是他們的肉身視覺已感知到不可見力度對可見形式的裂縫作用，因此不可能用封閉的對象化線條來呈現可見物，必須另外創尋帶有顫動的曲折線條。由此可見，克利和馬蒂斯對線條的重新肯定，是因為他們想呈現不可見與可見的共在性、非分別與分別的同時性。而塞尚則想找到可以呈現具象與非具象並生共立的弔詭性：「對於塞尚來說，印象派的光與色的分析使色彩與形體分離，並使得形體在顫抖朦朧的氛圍中解體。這並不符合塞尚在氛圍整體中形體呈現的要求，他認為，印象派方法在一定程度破壞了真實……塞尚把單個形體的物質感和堅實感擴大運用到整個畫面的結構上去，既保持了形的堅固，又能把形放到統一氛圍之中，獲得形、光、色之間的一致性，這正是塞尚所願意描繪的真實世界。」⁴¹而他的方法之一則是在色彩的整體氣氛中，加上諸多「不安感」的線條，也因為這些不安於自身的線條，使可見性的輪廓鑽出孔洞，讓不可見的力量整體可以穿透畫面之間，促使可見性輪廓的具體物象保有高度的存有連續性，亦即梅洛龐蒂一再強調的大寫存有之開顯。只是這大寫存有之連續性，表現在充滿差異風格的可見性姿態上。而這種由震顫線條與色彩繽紛所共構成的畫面，其實便是可見與不可見交融並立的物化世界。對梅氏而言，西方現代繪畫的核心天命便要以視覺性的繪畫方式，具體朗現出世界的運動實相與整體結構。⁴²所以畫面看似靜止的空間

久的山川自然，而更在彰顯隨日光即刻變化的天地間『風景』。因此，山水詩的發生標示了中國抒情傳統一個重要的發展。後世詩論所倡『追光躡景』、『寓目吟成』等等，其實並非中國詩歌自來而有，而是由魏晉思潮中自然生命的原發精神催生的傳統。」蕭馳：〈郭象玄學與山水詩之發生〉，同註19，頁270。

⁴⁰（法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁124。

⁴¹司徒立：〈構成的主體——塞尚《泳男》、《泳女》系列分析〉，同註38，頁159。

⁴²梅洛龐蒂：「只有視覺教導我們種種存有者之差異、『外在』、彼此不相屬，然而卻絕對在一起、『同時發生』。……種種視覺所見，雖然個別有分，卻仍然以一維度發生作用，因為它是做為大寫存有的一個開裂而展現的結果。凡此種種，總而言之，可見者的本性嚴格來說是出自於不可見的裂縫，不可見

場所，實強烈暗示流變不已、生生不息的位移運動。正如史作樞所言：「自然不止，人在自然中亦不止之物，但人卻可以此自然之不止力量，創造了以止而暗示不止之『文明』或『圖形』。所以一切不在於那畫面上所呈現之一事一物；反之，那畫面上之一事一物卻剛好在暗示那一事一物背後之自然與力量。」⁴³總之，若能找到安與不安之間的線條，畫家有可能重建有無相生的空間藝術，亦即無分別與分別交融為一的世界實相。因為流變的世界需要變形的輪廓，而變形的輪廓則需要「止而不止」的線條。

五、以繪畫解讀〈齊物論〉：道未始有封、言未始有常、 物未始有畛

《莊子》〈齊物論〉主要核心議題之一，是在分析人和自然萬物的關係，而呈現模式則和人的觀看態度密切相關。「齊物」乃為打破人類中心主義、實用主義，從「自我觀之」的定位透視，遊觀到「以道觀之」的虛位敞開，以解放人（主體）對物（客體）的觀看與宰控，從「與物相刃相靡」的宰割暴力，調整為「與物相遊」的逍遙無待之美。

〈齊物論〉曾提及：「自我觀之，仁義之端，是非之塗，樊然殽亂，吾惡能知其辯！」⁴⁴其中「自我觀之」的人類自我中心主義態度，又可再劃分成各種具體的觀看位置和尺度。如〈秋水〉篇所謂：「以物觀之，自貴而相賤；以俗觀之，貴賤不在己。以差觀之，因其所大而大之，則萬物莫不大；因其所小而小之，則萬物莫不小……以功觀之，因其所有而有之，則萬物莫不有；因其所无而无之，則萬物莫不无……以趣觀之，因其所然而然之，則萬物莫不然；因其所非而非之，則萬物莫不非。」⁴⁵不管人類再怎麼繁衍出諸多不同衡量事物的尺標，如「以物觀之」、「以俗觀之」、「以差觀之」、「以功觀之」、「以趣觀之」等等，它們無一不反應出「主體我」的觀看視域而建立各自的世界圖象。人依然是衡量萬事萬物的尺度，從「自我觀之」的中心焦點而透視出去，人總是成為絕對的監控者。這種觀看方式下的事物與圖象，總在各種尺標下被貼上：貴／賤、大／小、有用／無用、肯定／否定，等等二元相對的名言標籤。換言之，「自我觀之」總會在「我」的「成心知見」、「語言符碼」規範下看事物，因此「自我觀之」的視覺活動必然在「焦點意識」的作用下，將人的意識形態之成見框架給固著在事物上。由於人的意識形態是由語言構作而成，語言的

者給出了猶有空缺的當下現前。」（法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁134-135。

⁴³ 史作樞：《水墨十講——哲學觀畫》，同註19，頁80。

⁴⁴ 〔清〕郭慶藩輯：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1985），頁93。

⁴⁵ 同前註，頁577-578。

結構又建基在二元分別的計算模式上，因此「自我觀之」的各種觀看尺碼，大抵都有二元切割的痕跡。而貴／賤、大／小、有用／無用、肯定／否定之間，通常也被劃出一道道嚴格的分界線。

形塑「自我觀之」的成心知見和語言符碼，便是〈齊物論〉對「知」與「言」加以批判的對象。因為不管是「大知」或「小知」（都容易以「成心」為師），「大言」或「小言」（都容易落入「是非」爭奪），對《莊子》來說，它們都是「一偏之見」。它們都在二元對立中偏執一端而排斥異端，雙雙落入「儒墨之是非，以是其所非而非其所是」的鬥爭結構，結果大家都落入無窮是非而皆成輸家：「是亦一無窮，非亦一無窮。」這種人人各以一偏知見為中心視域，⁴⁶只看的見一己視域下的圖象，卻完全無視他人視域與圖象，便落入「自彼則不見，自知則知之」的井底之蛙、管窺之見。《莊子》強調這種偏執而固著的獨視獨見，若從人間世「人與人」的倫理關係來說，將造成人際間「日以心鬪」而爭吵不休，迫使人掉入「其寐也魂交，其覺也形開」的日夜兩頭耗損。而這等精氣失養、神氣晃蕩的外馳人生，也將導致身心油盡燈枯而提前「中道夭折」。⁴⁷

回歸本文「人與物」、「人與世界」的關係來看，「自我觀之」的管窺視域之偏狹，將造成人和物之間「相刃相靡」的困境。這種人對物、主體對客體的單向透視、宰控暴力，〈齊物論〉曾再三質問：人類知見所設下的衡量尺度，真是絕對客觀的唯一標準嗎？相反地，人想當然爾的「自我觀之」，幾乎全不尊重自然事物的自身開顯和風格差異。因此〈齊物論〉透過王倪對齧缺「成心之知」和「自我觀之」的擱置，要他好好反躬自省人類中心主義的獨斷性：（人、鱗、猿猴）三者孰知正處？（人、麋鹿、蛆、鴟鴞）四者孰知正味？（人、魚、鳥、麋鹿）四者孰知天下之正色？⁴⁸《莊子》無非要強調：一種存在物通常擁有一種肉身視覺，而一種視覺方式只開啟一種世界圖象，人何德何能可成為萬事萬物的唯一尺度。⁴⁹也因為人陷溺在自我視覺中心的特權享受，以至無法敞開於萬物的自唱與

⁴⁶ 此如〈齊物論〉所謂「夫隨其成心而師之，誰獨且無師乎？……未成乎心而有是非，是今日適越而昔至也，是以無有為有。」同前註，頁56。換言之，幾乎人人都以未覺的「成心」為師，因此必然有相當大的盲點限制。

⁴⁷ 如〈齊物論〉曰：「大知閑閑，小知閒閒；大言炎炎，小言詹詹。其寐也魂交，其覺也形開，與接為構，日以心鬪。縵者，密者，小恐惴惴，大恐縵縵。其發若機括，其司是非之謂也；其留如詛盟，其守勝之謂也；其殺若秋冬，以言其日消也；其溺之所為之，不可使復之也；其厭也如緘，以言其老洫也；近死之心，莫使復陽也。喜怒哀樂，慮歎變熱，姚佚啟態；樂出虛，蒸成菌。日夜相代乎前，而莫知其所萌。已乎，已乎！旦暮得此，其所由以生乎！」「一受其成形，不亡以待盡，與物相刃相靡，其行盡如馳，而莫之能止，不亦悲乎！終身役役而不見其成功，茶然疲役而不知其所歸，可不哀邪！人謂之不死，奚益？其形化，其心與之然，可不謂大哀乎？人之生也，固若是芒乎？其我獨芒，而人亦有不芒者乎？」郭慶藩輯：《莊子集釋》，同註44，頁51、56。另外關於「成心」、「偏見」、「爭名」所造成的人生失養之痛苦和夢魘，參見拙文的分析：〈《莊子》的夢寓書寫與身心修養〉，《中正漢學研究》第19期（2012.6），頁77-110。

⁴⁸ 郭慶藩輯：《莊子集釋·齊物論》，同註44，頁93。

⁴⁹ 梅洛龐蒂也是這樣批評現代科學的技術思維將自己（操縱者）視為絕對觀看定位的意識形態：「這樣

共鳴，亦即無法傾聽大寫存有（齊物）的無聲之聲（天籟）。《莊子》感嘆的是，人類單一定點視覺的靜態觀看，往往犧牲了多音複調的豐饒傾聽。所謂豐饒若以視覺角度說，便呈現「以道觀之」的多元流動景觀；若以聽覺角度說之，便呈現「聆聞天籟」的多音複調。所以《莊子》一再批判「自我觀之」以外，另類觀看視域的開啟之必要：如〈秋水〉篇的「以道觀之」，如〈齊物論〉的「莫若以明」、「照之以天」，〈田子方〉的「目擊而道存」等等遊觀視覺。而這些另類視覺所看見、所感知的事物形象或世界狀態到底如何？

《莊子》認為物之世界，基本上可對人開顯為「未封」、「有封」兩種存在狀態。如〈齊物論〉言：「夫道未始有封，言未始有常，為是而有畛也，請言其畛：有左，有右，有倫，有義，有分，有辯，有競，有爭，此之謂八德。」⁵⁰首先，「以道觀之」所面對的事物狀態，就是一個「未始有封」的世界。而在《莊子》，「封」、「常」對比的便是「通」、「化」。⁵¹「以我觀之」面對的是「有封」、「有常」、「有畛」之世界。若借用梅洛龐蒂對繪畫形上學的分析來描述，這便是單點定位的視覺所看到的對象物，因每一對象物都在定位的時空坐標下呈現封閉的擴延性，並擁有固定的本質常性，彼此間有明確的分界線。可見，這種視覺所對應的世界圖象，必然呈現體貌輪廓清晰、疆界彼此分明的對象世界。〈齊物論〉指出這種靜態式的世界圖象所以被確立，乃和視覺背後的心知／語言模態有關。這種近乎單點透視的視覺焦點，被觀看者之意識形態所決定，而「成心知見」的意識形態又是在「名以定形」的符號規範下起作用。正如王弼在分析《老子》「道」與「名」的衝突性關係時指出的，「名」的作用就在「指事造形」以確立此物異於彼物的本質。⁵²換言之，事物的輪廓和本質是被「命名活動」建構出來的，而「名以定形」的概念定義之指涉活動，為了確立穩定而精確之「常」性，結果事物便遠離它原初渾沌未定、恍惚未明的「化」之運動流變狀態。名言可以建構出種種對比畛域的過程和特質，如卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）指出人類命名活動之客觀圖式、焦點固著之概念特徵：

一個名字的作用永遠只限於強調一事物的一個特殊方面，而這個名字的價值恰恰就在於這種限定與限制。一個名字的功能並不在於詳盡無遺地指稱一個具體

一種思維……把所有的存有者當作『對象一般』來看待，好像它們對我們既不關痛癢，卻又註定要為我們的人工巧計所用……說世界是我們所操控的對象 X，就等於把學者的知識處境視為絕對，不啻於說所有存在和曾存在的事物，都只是為了要進實驗室一樣。『操作式』思考變成了一種絕對的人工技巧論，如同模控論的意識形態中所說的，人類的創造是由訊息的自然過程所衍生出來的，而這種意識形態又是在以人類機器的模式所構想出來的。」（法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註 20，頁 72-73。

⁵⁰ 郭慶藩輯：《莊子集釋·齊物論》，同註 44，頁 83。

⁵¹ 郭慶藩輯：《莊子集釋·大宗師》：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘……同則无好也，化則无常也。」，同註 44，頁 284-285。

⁵² 〔魏〕王弼：《王弼老子注》，收入《老子四種》（臺北：大安出版社，2003），頁 1。

情景，而僅僅在於選擇和詳述某一方面。把這個方面分離出來並不是消極的活動而是積極的活動。因為在命名活動中，我們從多種多樣的、零散的感覺材料中擇取了某些固定的知覺中心。

靠著學會給事物命名，兒童並不只是在他原先的關於現成經驗對象的知識中加上了一張人為記號的目錄表，而毋寧是學會了構成那些對象的概念，學會了與客觀世界打交道。從此以後，這個兒童就站在更堅實的地基上了。他那含混模糊、波動不定的知覺以及朦朧的情緒，都開始採取了一種新的姿態。可以說，這些知覺和情緒圍繞著作為思想的一個固定中心和焦點的名稱而具體化了。⁵³

本文更有興趣的是，上述〈齊物論〉的說法暗示出：這類「有常」的語言、認知活動並非人最原初的經驗，因為還存在著「未始有常」的另類語言、知覺狀態。而「未始有常」的語言狀態，自然也就連著「未始有封」、「未始有畛」的視覺、觀物經驗。用繪畫的語彙說，清晰而嚴明的物體輪廓和事物界線，並非自然事物的原初狀態，它們只是名言指義活動下被建構出來的靜態表象，而原初「指義前」的未封、未畛之「物化」世界卻被遺忘了。⁵⁴關於「未封」（指義前）狀態比「有封」（指義後）狀態是更為原初的生活體驗，可證諸〈齊物論〉底下的說法：

古之人，其知有所至矣。惡乎至？有以為未始有物者，至矣，盡矣，不可以加矣。其次以為有物矣，而未始有封也。其次以為有封焉，而未始有是非也。是非之彰也，道之所以虧也。

天地與我並生，而萬物與我為一。既已為一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得无言乎？一與言為二，二與一為三。自此以往，巧曆不能得，而況其凡乎！

55

⁵³ 卡西勒著，甘陽譯：《人論》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1990），頁 194-195、197。可見概念式的焦點意識之分類與命名活動，不能開顯物自身，只有選取某限定性面向而圖定出事物之本質。同時它也因此遮蔽了身體感知的具體豐富性。當然，對卡西勒而言，它同時也有讓人走向客觀化世界的積極功能。

⁵⁴ 葉維廉：「在注意及決定事物的狀態和關係之『前』的一瞬，亦即『指義前』的一瞬，是屬於原來的、真實的世界。這個世界是超乎人的接觸、超乎概念、超乎語言的；『指義』的行為，則是屬於以語、義運思的我們（觀、感的主體），居中調度和裁定事物的狀態、關係和意義。指義行為，是從原來沒有關係決定性的存在事物裏，決定一種關係，提出一種說明。原來的存在事物，在我們做了選擇與決定之前，是無所謂『關係』的。也可以這樣說，它們的關係是多重的：觀者從不同的角度去接觸它們，可以有多種不同的空間關係，多種不同的理解與說明。換言之，指義行為亦包括和事物接觸後所引發出來的思考行為。這種行為，基本上是對直現事物的一種否定，一種減縮，一種變異。」〈語言與真實世界〉，《比較詩學》（臺北：東大圖書公司，1983），頁 88。

⁵⁵ 郭慶藩輯：《莊子集釋》，同註 44，頁 74、79。

「最原初」、「最基礎」（古之人）面對事物、遭遇世界的狀態，乃是「未始有物」之體驗；其次進入「以為有物，而未始有封」；然後才陸續跌入「以為有封，未始有是非」，和最後「既有封又有是非之彰」。從「未始有物」到「是非之彰」，對《莊子》言，顯然如同〈天下〉篇對「道術將為天下裂」的危機描繪。渾沌鑿破的過程，其結構便在於從「存有連續」到「存有斷裂」的世界觀轉變，也是從「以道觀之」到「自我觀之」的視覺轉換。人們從未始有物、未始有封、未始有常、未始有畛、未始有是非的世界，漸漸轉向有物、有封、有常、有畛、有是非的世界。這兩個世界，便建立在兩種不同的名言認知、兩種不同的視覺觀物之對比上。而從「天地並生，萬物為一」的「無言」、「不知」之沉默中，體驗到存有連續的原初流通狀態，漸漸走入「名以定形」、「一偏知見」之存有斷裂、封閉執定的過程。也就是對象物、世界圖象被建構出來的客觀化過程，從此便也落入有封、有常、有畛、有是非的支離破碎之境。

這個由「古」至「今」，從「深層」到「表層」，從「大通」到「常封」，從「整全連續」到「破碎斷裂」，從「不知無言」到「是非之彰」，其實便也是從「流通」、「變化」，到「固定」、「恆常」的歷程。其間，世界的「不可見性」（無）之力量流動變化，漸漸被遺忘而隱沒；人們漸漸擱淺在「可見性」（有）的事物輪廓邊界。而一旦「不可見性」的裂縫通口被封閉起來，也將造成原本「道通為一」的水流通道被遮斷，可見物從此缺乏「不可見性」的水道連通、氣化交換，結果因失去活水滋潤而擱淺表層。⁵⁶用海德格的話說，諸多「小寫存有者」若失去「大寫存有」的開顯活力之灌溉，在「遺忘存有」之失根狀態下將導致「對象物」的表象站出。若用梅洛龐蒂的話說，由不可見性所舞動的力量震顫（未封、未常、未畛），漸漸在單點透視的視覺框架中被排除，將焦點固著在輪廓清晰、界線分明（有封、有常、有畛）的可見性體貌上，這便屬於寫實、再現的繪畫形象和空間表現。而這種再現繪畫又因不同歷史時代的評價標準不同，因人的「美學主體化」之認知作用，而各有不同的美感標準之評判。⁵⁷對《莊子》來說，美醜評價標籤其實是在有封、有常、有畛之下，進一步演繹出「有左，有右，有倫，有義，有分，有辯，有競，有爭」的判斷競爭，而這便被〈齊物論〉斥為「有是非」。《莊子》認為「技進於道」的藝術精神，必須

⁵⁶ 《老子》一再用「上善若水」的隱喻，來象徵道的不可見性（無）對可見物（有）的潤澤，參見拙文對《老子》水系列隱喻的詮釋，〈從《老子》的道體隱喻到《莊子》的體道敘事——由本雅明的說書人詮釋莊周的寓言藝術〉，《清華學報》，新40卷第1期（2010.1），頁67-111；而《莊子》亦常透過人與萬物原在水中「相忘江湖」到擱淺岸上的「相濡以沫」來隱喻這兩種存有處境：「泉涸，魚相與處於陸，相呴以濕，相濡以沫，不如相忘於江湖。與其譽堯而非桀也，不如兩忘而化其道。」「魚相忘乎江湖，人相忘乎道術。」〈大宗師〉，同前註，頁242、272。

⁵⁷ 關於「美學的主體化」之說，可參見（德）高達美（Hans-Georg Gadamer）：《真理與方法》（北京：商務印書館，2007）。

體會〈齊物論〉所揭露的「超評價」：「有成與虧，故昭氏之鼓琴也；無成與虧，故昭氏之不鼓琴也。」⁵⁸真能由藝通道、技進於道的藝術家，必須能夠超越是／非、美／醜的計較爭執，從他人評價的「此亦一是非，彼亦一是非」之兩端繞舌，頓入「莫若以明」、「照之以天」、「以道觀之」的敞開視域，進入「道通為一」、「未始有是非」的沉默之境。此時此刻，藝術家才可看見超越美醜的「天地大美」，聆聞「無聲之聲」的天籟合唱，才能「目擊道存」地看見「未始有物」或者「有物而未封」的世界。《莊子》這種超越美醜標籤的另類視覺，也就呼應並深化了梅洛龐蒂讚頌畫家在沉默中看入萬物心臟、世界深處時，他唯一要承擔的「無是無非」之義務：「唯有畫家有權在注視萬物時，不帶有評價的義務。」⁵⁹

「通」是《莊子》一再用來描述人和事物的原初關係，或者描述世界原初狀態的關鍵詞。例如〈齊物論〉的「道通為一」、「復通為一」、「知通為一」：「故為是舉莛與楹，厲與西施，恢恠譎怪，道通為一。」「凡物無成與毀，復通為一。惟達者知通為一。」〈知北遊〉的「通天下一氣」：「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：『通天下一氣耳』。」對《莊子》不陌生者，必然注意到「通」和「達」、「化」、「氣」、「一」等關鍵字，可視為互相補充、相互支援的概念群。它們都是用來描述世界的原初狀態——即「道」的流動、感通、交換、活力、交融、無邊無際——亦即「恍惚」、「渾沌」等等不明確、難區分之原始情狀。這種由流變、交換、相融所構成的氣化世界，自然呈現出「可見性」與「不可見性」通達為一的弔詭狀態。亦即，可見性的個體風貌（部分之多）必然和不可見性的力量整體（全體之一），產生出「無分別的分別」、「分別的無分別」之世界動態化景觀。《莊子》的「通」、「達」便暗示出物與物的交纏關係、空間的深度感、世界的運動實相。因為它讓萬物真正共構為一存有連續的整體（氣化），並顯示可見性與不可見性之間的深度關係（物化）。而《莊子》所謂的「通」，也相應梅洛龐蒂的「裂縫」，正是通過它們對輪廓的封閉畛界給予皮開肉綻，才能敞開而通達於不可見的道之深淵的存有秘密。

梅洛龐蒂深信繪畫的空間深度，與畫面的景深處理等技術手法無關，深度的秘密只在於能否「以道觀之」、「聽之以氣」而獻出「肉身之我」來「參贊存有」：「我要不然認為根本沒有深度這回事，要不然深度就是我對於無限大寫存有的參與分享。」⁶⁰梅氏相信塞尚一生透過繪畫只為找尋深度的秘密，因為那是靈感泉源之處。⁶¹為了再度連結梅氏對笛卡兒和塞尚這兩種視覺的對比洞見，我們不妨借用惠施和莊子兩者對「物」與「用」的不同

⁵⁸ 郭慶藩輯：《莊子集釋·齊物論》，同註44，頁74。

⁵⁹ （法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁75。

⁶⁰ 同前註，頁105。

⁶¹ 同前註，頁121。

觀察方式來呼應。惠、莊兩者極為不同的觀物、用物方式，也反應出兩種不同典型的自然觀、世界觀：

惠子謂莊子曰：「魏王貽我大瓠之種，我樹之成而實五石，以盛水漿，其堅不能自舉也。剖之以為瓢，則瓠落無所容。非不呶然大也，吾為其無用而掊之。」莊子曰：「夫子固拙於用大矣。宋人有善為不龜手之藥者，世世以泝澠統為事。客聞之，請買其方百金。聚族而謀曰：『我世世為泝澠統，不過數金；今一朝而鬻技百金，請與之。』客得之，以說吳王。越有難，吳王使之將，冬與越人水戰，大敗越人，裂地而封之。能不龜手一也，或以封，或不免於泝澠統，則所用之異也。今子有五石之瓠，何不慮以為大樽而浮於江湖，而憂其瓠落無所容？則夫子猶有蓬之心也夫！」⁶²

惠子謂莊子曰：「吾有大樹，人謂之樗。其大本擁腫而不中繩墨，其小枝卷曲而不中規矩，立之塗，匠者不顧。今子之言，大而无用，眾所同去也。」莊子曰：「子獨不見狸狌乎？卑身而伏，以候敖者；東西跳梁，不辟高下；中於機辟，死於網罟。今夫斄牛，其大若垂天之雲。此能為大矣，而不能執鼠。今子有大樹，患其無用，何不樹之於无何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎无為其側，逍遙乎寢臥其下？不夭斤斧，物無害者，无所可用，安所困苦哉！」⁶³

若以梅洛龐蒂的繪畫意識來重讀上述兩段文獻，本文嘗試如下解讀。惠施的「我」之單點視覺，預設一種本質之「用」，不離人的成心知見之意識型態支配，遂使「物」成為「物用」，尤其聚焦在排他性甚強的「定用」模式。一旦眼前之物暫不適合「定用」框架，便被賤斥為「無用」之物，故惠施便以暴力方式將其碎之、棄之。從莊子的流動視角來看，「有用」「無用」常是意識型態下的產物，一物一旦被「定用」模式規定下來，同時也就表示人陷入「拙於用」的僵化處境。這猶如原本活活潑潑、通達無礙的心靈通道，現在變成了「有蓬之心」，原本中空虛明的心靈視域，現在被茅草給佔據堵塞了。所以莊子用「不龜手之藥」的故事，即事顯理地讓人重新省思「用」與「視角」的多元性關係：「能不龜手，一也；或以封，或不免於泝澠統，則所用之異也。」

換言之，「不龜手」之物、葫蘆、大樹，它們都沒有固定的先驗本質，它們的「用之效力」可隨順「用之脈絡」而移動。而「用之脈絡」則又隨著人的視角而轉換。亦即圖形

⁶² 郭慶藩輯：《莊子集釋·逍遙遊》，同註44，頁36-37。

⁶³ 同前註，頁39-40。

的可變化和視角的可位移，相並而生，關鍵在於人的心靈是否通達、是否善於運用想像來促使事物再度變形。惠施所象徵的觀看類型，代表既定的表象思維和制式的用物態度，莊子則要重新鬆開聚焦、打開遊觀想像的能力，如此便有一番解除杜塞的疏通工作。因為人對「物」的「觀看」（視覺焦點化），不會是毫無前見預設的純粹觀看，觀看總有觀看者的語言符碼之意識（桶中腦）植入，因此也可以說是：符號在決定人怎麼去看。因此觀看的視覺當下便有了語言的分類、命名的指涉，便也同時確定葫蘆、大樹、不龜藥之所「是」。以此「名以定形」之「是」來做為對象物的本質性，並界定其效用範圍。莊子為開發想像力，從物的視覺圖象來說，便可先從「變形」著手：如葫蘆變化成遊戲腰舟、木材變化成清涼林蔭（亦即必須將「用」的焦慮放下，轉成「無用」的遊戲心態）。此時人的視覺便從水只能裝在葫蘆內裏的定用視角，轉換為可將水裝在葫蘆外面的遊戲妙用。又如人的視覺從木匠斤斤計較的傢俱眼光，柔軟為孩子般「一花一世界，一沙一天堂」的園林遊憩景觀。《莊子》將對象物既定的規制形象和效用，轉化還原回指義前、不可定義的「X」狀態。而當人們崩解惠施加諸在事物的輪廓邊界，此時葫蘆、大樹所象徵的自然世界和人的關係，便也從惠施的定用轉換為莊子的妙用，這妙用也就是「無用之用」的弔詭。用梅氏的繪畫語彙說，「無用」才能通達於不可見、不可定義的「無」之深度，因此不會擱淺在可見性的「有」之輪廓上。

惠施與莊子對葫蘆和大樹的有用／無用之論辯，象徵兩者在面對自然萬物的態度上，彰顯出惠施近於技術思維、實用思維，其視覺焦點總執定在物的外貌輪廓與名言設定的本質上（如葫蘆之外形與容器之定用）。莊子顯然要對惠施眼中的葫蘆、大樹形象給予視覺顛覆，甚至給予輪廓爆破，讓人們「見葫蘆不是葫蘆」、「見大樹不是大樹」。莊子要將人們對自然萬物的固定中心視域打破，以多元的遊觀代替單向焦點，甚至將人的視域給全景敞開以傾聽自然萬物的天籟。此時物我關係，便從技術性的用物宰控，轉換為藝術性的物我相遊。可以這樣說，惠施的視覺總停留在可見性的輪廓上，而莊子則看到物我的深度關係，並從裂縫中深入不可見的大寫存有中來與物相遊。而「名以定形」和「物我交融」的不同物觀，便反應出「自我觀之」和「以道觀之」這兩種視覺差異。而「以道觀之」落實為具體的「以物觀物」，便是一種多元流動的遊目騁懷。⁶⁴

如何將一棵有名稱、有輪廓的「樗樹」（人謂之樗），重新還原回無名無相（無規矩無

⁶⁴ 筆者認為東晉玄言詩、山水詩甚至山水畫論中的遊目、馳懷的身體經驗，都可回溯《莊子》「以物觀物」的「逍遙」「遊乎一氣」體驗。關於東晉玄言、山水詩畫中的身體感，可參見楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，同註19，頁209-254。而蕭馳在談及山水詩人著重「當下」「即時」「寓目」的遊覽，其中所涉的身體移動之流動視覺時，也約略提及梅洛龐蒂，蕭馳：〈郭象玄學與山水詩之發生〉，同註19，頁260-261。總體而言，梅洛龐蒂一直強調視覺和運動的交纏，而這種必勾聯著運動的視覺自然要傾向多元遊目騁懷，而非單點定位透視。而從視覺的角度來分析，山水詩歌對比於漢代大賦正是：「散點遊觀」（當下變化）對比於「定點透視」（全知視域）。

繩墨)的樹之單純在其自己?視覺轉變便是關鍵。將惠施的技術觀看思維變成莊子的藝術敞開思維,其結果將導致主體與客體的一同改變。人從主體宰控轉化為海德格式的泰然任之,物從客體資源轉化為物化自身,從主客二元對立到主客合一無礙,便開顯了自然美學與逍遙心境。在此,沒有施暴者與受害者的「相刃相靡」,萬物在「通天下一氣」的遊戲狀態中生機勃發,而這也是人們靈感源泉的藝術烏托邦。

六、繪畫世界：深度空間與身體感知的混搭侵越

對梅洛龐蒂,不管是就物與物、物與空間、物與世界的深度講明,都須進到人的身體這一感知向度來探討。因真正深度並非繪畫技術或抽象思辯的客觀論題,而涉及畫家眼、手相貫的身體局勢,亦即「獻身於世界」的默會體知狀態。在此,有必要轉入身體面向來深化論述。

笛卡兒式的視覺和再現繪畫,只觸及可見性的表象輪廓,完全未及不可見性的裂縫,不能敞開於不可見性的深度。用海德格的話說,科學式的觀察和透視法的繪畫,完全「遺忘存有」,遺忘了不可見的深淵之「無」。⁶⁵在此,我們便不得不觸及所謂繪畫深度,亦即「空間自體」的重新探究。⁶⁶或者說,要從可見性的長寬擴延性之扁平空間,尋覓那通向不可見的維度。上述的輪廓變形或外殼粉碎,便是通向深度空間的契機:「塞尚在找尋深度時,找尋的是大寫存有的這種爆炸狀態,深度存在於所有的空間模式中,甚至形狀(forme)中。塞尚已知道立體主義(cubisme)將要說什麼:外在的形狀、輪廓乃是第二位的、派生的,它不是事物取得形狀的原因,這空間的外殼必須粉碎掉。」⁶⁷

輪廓皮相的爆破與深度空間的朗現,才使得可見物通達於不可見之力。用禪宗的話說,唯有通過「見山不是山,見水不是水」的「不是」對「山水」之「名相」「輪廓」的爆破,才能再度達到「見山又是山,見水又是水」的可見性之風采。只是這裏的見山水又

⁶⁵ 如海德格言:「只有以『無』所啟示出來的原始境界為根據,人的此在才能接近並深入存有者。」關於「無」的討論,請參見氏著:〈形上學是什麼?〉,孫周興選編,《海德格爾選集》(上)(上海:上海三聯書局,1996),頁145-146。

⁶⁶ 史作掙一再強調:「真正空間的處理並不在處理空間中物,而是處理使一切空間中物,成為可能的空間自體,那麼,這種屬於空間自體的處理,實際上根本就不再是任何對象物的處理,而是在處理我們的心靈。」史先生這裏的「我們的心靈」,其實還是相通於梅洛龐蒂的肉身視覺的全身感知,所以史先生又如此強調:「既然空間是一種看的世界,卻又非一般表面或膚淺的放置事物的空間,這就等於說,當藝術家通過他的創造,而向我們展示一種他自己所獨有的看的世界時,他不但已將他那超越於一般『看』的看世界的方式告訴了我們,同時,也使他愈想有能力向我們展示一種,他所獨有的看世界的方式時,他便愈是離開了一切屬於空間世界中的事物的描述,而趨向於使一切空間中物,得以呈現的空間自體的描摹。」《光影中遇見林布蘭》(臺北:典藏藝術家庭股份有限公司,2006),頁79-81。

⁶⁷ (法)梅洛龐蒂著,龔卓軍譯:《眼與心》,同註20,頁123。

是山水的山水，已呈現可見性與不可見性統合為一的氣象。此時山水所象徵的自然事物，絕非寫實主義、實證主義的山水對象物，而是氣韻生動的風格化山水。轉用〈齊物論〉「天地一指也，萬物一馬也」的語句，我們可用詩性隱喻將不可見性與可見性恍惚為一的山水氣象，表述為：「天地一山也，萬物一水也。」⁶⁸因為山高水長與天地萬物，都在大寫存有的深度中遇合而遊戲。梅洛龐蒂也相信，塞尚終其一生都在為看向自然世界而獻身，⁶⁹而且企圖將其肉身視覺的身體感知現象轉化為畫面。最好的畫面案例之一，便是塞尚晚年重複繪畫多幅的聖維多瓦山的畫面氣韻，若用中國山水畫論的話說，那是另一種「山（川）以形媚道」的塞尚版：「本質與存在、想像與真實、可見與不可見——繪畫在展現其肉身本質、無言意蘊的栩栩如生夢幻世界時，將所有範疇都搞亂了。」⁷⁰「塞尚晚年的那些水彩畫，我們認為其中的空間已成為明證性本身，至少，對於空間主題提問的不是『在哪裡』，環繞在那些無法被定位在任何場所的諸多塊面間，空間放射開來：『透明的表面彼此交疊』、『色彩塊面飄浮流動著，前前後後，彼此覆蓋。』」。⁷¹

打破輪廓、界線、範疇的區分，讓自然事物融入恍兮惚兮的色彩絢蘊、交光互映，而事物在這樣的畫面空間中，或許便可說是處於「見山水不是山水」與「見山水又是山水」的物化狀態。⁷²換言之，自然事物看似在那裡、又同時不只在那裡；這樣特殊的非定位之空間，便是所謂深度空間。只是梅洛龐蒂使用「空間放射」或「放射空間」來描述：彼此交疊、飄浮流動的「分別的無分別」之氣氛。更重要的是，這種畫面氣氛、空間輻射的質感，其實是畫家身體與世界在共感交融中的創造性轉化。而梅洛龐蒂就將這種物、我肉身開放連通、交射相感的狀態，稱之為「混搭侵越」：

這種尚未被充分思考的特殊混搭侵越，使我們無法認為視覺是思維的運作，或認為思維在心靈面前設立了世界的圖像或再現表象，成就了一個內存和觀念性的世界。能見者藉其身體浸潤於可見者之中，其身體雖自身可見，能見者卻不將其所見者挪為私有，他只是通過注視來貼近它，將自身向世界開放。從他的角度來看，能見者做為它一部分的這個世界，並不是在其自身（en-soi）或物

⁶⁸ 中國繪畫的高峰正以山水畫為代表，山、水正是自然整體的力量象徵，如史作楹言：「山即人與自然間，暗示性理念表達的問題；水即人與自然間，人性中生命情調之表達的問題……山確實可以做為自然之圖騰性的象徵物，它不但有穩定而清楚的造型，更隱含一種不可測之穩定力量……水之異於山者，在於它是一種時間之象徵物。」《水墨十講——哲學觀畫》，同註19，頁41-42。

⁶⁹ 如司徒立所言，塞尚出入印象派畫風的關鍵正和自然密切相關：「但他仍然認為，要追求真實，別無他途，只有完全投身於自然的研究……他認為『大自然富有深刻的內涵，並非淺顯之物。』」，《視覺的思想：現象學與藝術國際學術研討會論文集》，同註38，頁159。

⁷⁰ （法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁94。

⁷¹ 同前註，頁124。

⁷² 《莊子》〈齊物論〉的莊周夢蝶的「無分而分」、「分而無分」，便是所謂「物化」體現。

質。我的運動並不是由心靈所下的決定，不是由主體隱避深處、號令著廣袤空間裡奇蹟式實現某些方位變動所成就的絕對行動……就事物而言，我會說它被驅動了；但我的身體自己會運動，我的運動會自行展開。它從不無視於自身，從不盲目向著自身，它由自我向外放射……這種自我，掛搭在萬物之間……這個初始的弔詭，不停產生出其他的弔詭。我的身體可見亦可動，它處於事物之列，是諸事物當中之物；被凝結在世界的織構中，它的內聚力就是一個事物的內聚力。但由於我的身體運動自身並望向外看，所以它讓諸事物環列其四周，事物成了我的身體本身的附件或延伸，被鑲嵌進身體的肉當中，成為其完整定義的一部分，而世界也是由身體的相同質料製成……感覺端和被感覺端持續處於未分狀態（indivision）。⁷³

在笛卡兒心物二元論的預設下，人的身體被視為封閉在軀體中的擴延物質，佔據固有的空間質點，自然事物與我的身體之間，則因輪廓的邊界區隔而彼此分立在只是容納物體的空間中。然而梅洛龐蒂透過繪畫經驗完全轉化出新的空間觀、世界觀，關鍵便在於新的身體觀，或說回到最基本的身體經驗與世界的原初處境。從梅氏看來，聖維多瓦山的畫面完全不是出自心靈思維的表象再現活動，塞尚並非以心靈主體的方式在面對外部山水中的事物客體，以其內存觀念而構作出聖山圖式，然後再將其轉譯成畫面形象。塞尚的視覺不再是單點透視的客觀觀看，與其說塞尚以眼睛看，不如說塞尚是以整個身體在看。而這種全身性的「看」，並非對象性的旁觀，而是全身沉浸其中的體驗。⁷⁴梅洛龐蒂意義的身體不會是被體貌輪廓封限住的「私有自己」，它總是「向外放射」而將自身向世界敞開，這種肉身自我必然會因此而與其他事物，處於「混搭侵越」的難分難解狀態。就是這種物、我具體肉身的「混搭侵越」，構成了物我的深度關係，構成了空間與世界的動感與交融。對梅氏而言，世界是一個具體性的肉身世界，而萬物之肉身彼此外射、交感連通，所以才構成具體的存有連續性之世界整體。畫家的視覺便是導回全身性的敞開與外射之感知狀態，如此一來，事物、空間、世界都和我的身體「既有分又無分」地交互作用著。此時此刻，我的身體正在對事物發生外射作用，而事物也正在對我的身體發生外射作用，彼此互相交射的身體情境，便呈現「感覺端和被感覺端持續未分狀態」。⁷⁵

這也是為什麼沉浸於大寫存有的畫家，在繪畫的歷程中經常出現「被動性」（或者說

⁷³（法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁81-82。

⁷⁴要注意的是，梅氏的身體並非心物二元論架構的軀體，而是心物未分、主客交融的全體感知狀態，因此這樣的全身性感知便包含了心靈作用，只是不將心靈作用獨立乎身體的具體性和全體性。

⁷⁵梅洛龐蒂：「當能看與所見之間，在能觸與所觸之間，在一眼與另一眼之間，在手與手之間，某種交融發生，人的身體就出現了；當感覺者一被感覺者之間的火星點燃，人的身體就出現了。」（法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁83。

「主動與被動交融難分」的弔詭經驗，並宣稱自己只是力量透過他的身體而傳遞，畫面便自動出現，類似〈養生主〉所謂「官知止而神欲行」。換言之，此時繪畫主體似乎不再是「我」，而是恍惚之間突然湧現的神來之筆：「在畫家與可見物之間，不可避免地出現了角色的互換。因此，許多畫家都說事物在注視他們，繼克利之後，馬爾相（André Marchand）說：『在一片森林裡，有好幾次我覺得注視森林的不是我。有好幾天，我覺得樹群在注視著我，在對我說話……而我，我在那兒傾聽著……我認為，畫家應該被宇宙所穿透，而不要指望穿透宇宙……我靜靜等著由內部被浸透、埋藏。也許，我畫畫就是為了突然湧現（*surgir*）。』人們稱為『靈感』（*inspiration*）的東西，應該就其字面來看：確實存在著大寫存有的吸納（*inspiration*）和呼出（*expiration*），存在著大寫存有中的呼吸（*respiration*），也確實存在著行動和熱情，如此難以確認，以致我們再也難以區分是誰在看、誰被看，是誰在畫、又是誰被畫。」⁷⁶

畫家所謂的「被動任隨」「自發造形」，多少帶有主客交融、物我合一的冥契體驗。只是就梅洛龐蒂的觀點看，這與其被解釋成一種純粹心靈現象，還不如說是身心未分、物我難別的全身知覺現象。這一全身知覺因為融入不可見的大寫存有之中，成為大寫存有的呼吸吐納之孔竅通道，因此封閉的主體被敞開在一體流動的力量漂浮中。此時物我關係完全是一體性的內部關係，因此視覺的外射穿透和聽覺的敞開容納，便屬於同一件事。原本被視為主體我的繪畫創作，便會轉化為主動與被動弔詭為一的神來之筆，而我就好像是敞開的工具，讓不可見的大寫存有湧向我的眼與心，並促使我的全身知覺揮舞出震顫的手勢，⁷⁷而在可見性的畫面姿態中，朗現不可見性的氣韻生動。書家這種神來之筆的身體狀態，我們可嘗試用《莊子》的庖丁之手，來解讀其中的「技進於道」。

七、「庖丁解牛」技藝與神人「聽之以氣」的身體交換景觀

梅洛龐蒂關於萬物肉身的混搭侵越、身體相互外射鑲嵌，所構成一幅世界交換景觀，自然會讓人想起：《莊子》從「自我觀之」到「以道觀之」的主體轉化後，進入「天地並生，萬物為一」的相通、互達之關係網。而「遊乎一氣」、「物化交換」的自然景觀，這一種體驗形上學、具體存有論，也植根在身體敞開的經驗上。

回到〈齊物論〉批判人類中心主義的單向視角——人做為絕對視域而成為萬事萬物尺

⁷⁶ （法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁90-91。

⁷⁷ 梅洛龐蒂：「無論如何，繪畫的探問總是針對著萬物在身體中這種秘密而狂躁的生產狀態（*genèse*）。」同前註，頁89。如《莊子》〈天道〉篇輪扁的身體經歷：「不徐不疾，得之於手而應於心。」郭慶藩輯：《莊子集釋》，同註44，頁491。

度——這一命題本身就是可被質疑的前題。「自我觀之」的結果，必然導致「道的遺忘」。而從「自我觀之」轉向「以道觀之」，便重新展開「即物而道」的開啟。所謂「轉向」的實踐，在〈齊物論〉便涉及「喪我」的「形固可使如槁木，而心固可使如死灰」工夫，在〈大宗師〉便涉及「坐忘」的「墮肢體，黜聰明，離形去知」工夫，在〈知北遊〉則涉及「齋戒」的「疏淪而心，澡雪而精神，掊擊而知」工夫。這些工夫名相雖異，基本宗旨都在調整身心。工夫要先虛損、解離、墮黜某種身心狀態，然後重新釋放出另一種身心狀態。也就是要解構「我」的成心知見（心死、去知、黜聰明）和規訓化的身體知覺（形槁、離形、墮肢體），以釋放出「喪我」後的身心一如境界。⁷⁸「喪我」所以能放下「以我觀之」的焦點固化，重新用「以道觀之」的「虛懷若谷」來面對自然世界，如此方有「齊物」境界的開顯。對於「喪我」後的身心情狀，〈齊物論〉以「聞天籟」說之，〈大宗師〉則以「同於大通」說之。而〈人間世〉又以「無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣」說之；〈在宥〉篇則以「倫與物忘，大同乎涪溟。解心釋神」說之。而這些體驗到底和身體的關係為何？

《莊子》的「心」通常和「知」連貫為一，大抵指一偏知見下的成心，這種意味的心近於認知主體。由於人的認知圖象經常和歷史時空下的固定視域有關，一旦未能覺察反觀自身視域的位置，便很容易將視角先驗化、將圖象本質化，結果便掉入意識形態之固封不化。而真人「喪我」後的身心一如，《莊子》經常用「神」相關的語境來加以描述（如「神人無功」、「至人神矣」、「精神四達並流」）。而技藝修養工夫後的「技進於道」，《莊子》亦一再使用「神」來描述那些出神入化的高超技藝。如〈達生〉篇痾僂承蜩的重點在於「用志不分，乃凝於神」；而顏淵和孔子讚嘆津人操船技藝為「操舟若神」；梓慶削木為鐻的鬼斧神工則在於「以天合天，器之所以疑神者。」；甚至醉者墜車雖疾不死的怪異現象，也和「其神全」有關。⁷⁹而〈養生主〉庖丁解牛之關鍵更在於「官知止而神欲行」、「以神遇而不以目視」。問題是，不管是真人「體盡無窮」、「遊乎一氣」、「四達並流」的「解心釋神」狀態，還是技藝經驗中的「凝神」、「若神」、「神行」、「神遇」狀態，《莊子》的「神」到底是一種牟宗三式的純粹（無限）心靈境界？還是梅洛龐蒂式的全身知覺狀態？⁸⁰

⁷⁸ 《莊子》的「心」通常和「知」連貫在一起，大抵指一偏知見下的成心，而這種意味的心接近認知主體。而「喪我」後的身心一如狀態，《莊子》經常用「神」（精神、神氣）來描述，值得注意的是，此時的「神」非但不是純粹的認知心識作用，反而是身心一如的整體存有狀態，亦即《莊子》的「神」之朗現與作用從未離開身體知覺。或者說，「神」便是全身性的感知狀態，此如「庖丁解牛」的「官、知止而神欲行」，亦即唯有當規訓身體（官）與成心偏見（知）被解放後，才能重新釋放全神在身、全身是神的知覺狀態，如此而可達致技進於道的藝術化境。參見拙文：〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉，《清華學報》新42卷第1期（2012.3），頁1-43。

⁷⁹ 郭慶藩輯：《莊子集釋》，同註44，頁641、659、636。

⁸⁰ 筆者同意梅洛龐蒂式的全身知覺的詮釋，可以吸納並調整牟宗三式與徐復觀式的無限心詮釋典範。參見拙文：〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉；〈身體、氣化、政治批判——

首先，「神」不會是純粹的認知作用，因為主體認知（心）被《莊子》歸為「成心」，而唯有「解心」方能「釋神」。而「解心釋神」的「神」到底是一種更精純的心靈活動？還是全身是神的精神化身體之感知狀態？筆者曾有專文分析，根據道家的具體存有論之原則，這個物化世界必然具有肉身性，它同時是由精、氣、神的存有連續性所構成的敞開運動。只是《莊子》脈絡的「精神」是指身心一如的全身性感知活動，而非西方心物二元斷裂下的精神意識之片面認知。⁸¹而形神一如的全身狀態，又必然開顯於與物共在的世界情境之中，因此所謂「天地與我並生，萬物與我為一」中的「我」，乃是一種「全身是神」的「身體自我」。而這樣的「身體自我」就必然在「世界場所」中以自身特有的時間性而展開。宋灝曾建議以「身體自我」來取代「身體主體」，主要是考慮到「主體」一概念，會挾纏封閉性的主體、實體之意識哲學陰影，而他所謂的「身體自我」則完全落實在與「處身情境」、「周遭世界」的呼喚=回應之迴圈。而他也認為建基於身體現象學的「身體自我」，可和《莊子》的「神遇」、「氣感」相互發揮。⁸²

顯然《莊子》的「（精）神」之朗現作用從未離開身體知覺，或者說「神」便是全身性的感知狀態。而全身性感知乃對周邊事物、環境十字打開，甚至彼此在敞開的場所中交射為「遊乎一氣」、「物我交融」的恍然狀態。如以技藝的身體經驗為例，「庖丁解牛」的「官、知止而神欲行」，是指當被規訓的制式化身體反應被解放（官止），以及成心偏見對身體制約的意識形態也被解放（知止），庖丁才能重新釋放：全神在身、全身是神的狀態，如此方可達至技進於道的化境。非常清楚，庖丁「合於桑林之舞」「中經首之會」的美妙「神行」藝境，從來就表現在「手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣」的身體運動上。而且手中的庖刀和特殊觸覺下的牛，乃構成非對象化的「以神遇而不以目視」之經驗。以「神」遇合「牛」，取代了以眼睛之器官所看出的牛隻輪廓。庖丁此時的眼、手、刀等身體模擬運動，和牛、甚至所處的整體環境氛圍，找到一種內在空間的親密性。所謂內在空間便是一個充滿通道的敞開空間，而非輪廓外形的封閉空間。也唯有庖丁在身體操作的重複經驗中，漸漸習得一種融會貫通的身體觸覺，他才能進行所謂「遊刃有餘」的達人遊戲：「依乎天理，批大郤，道大窾，因其固然。」而庖丁近乎完美無礙的藝道經驗，必然

畢來德《莊子四講》與〈莊子九札〉的身體觀與主體論》，《中國文哲研究通訊》第22卷第3期（2012.9），「畢來德與跨文化視野中的莊子研究」專輯（上），頁59-102。

⁸¹ 參見拙文：《〈莊子〉精、氣、神的功夫和境界——身體的精神化與形上化之實現》，收入《莊子靈光的當代詮釋》（新竹：清華大學，2008），頁119-166。

⁸² 宋灝，〈逆轉與收回：《莊子》作為一種運動試驗場域〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第3期（2012.9），「畢來德與跨文化視野中的莊子研究」專輯（上），頁169-187。特別值得注意的是，宋灝將《莊子》的「返道」、「返自然」導向「返歸至活動本身」來理解，使得體道轉化為任隨當下之運動（試驗場域）本身，而非外於、超越當下業已發生的流變運動，此說法和本文底下「永未完成」之見解相契。不過，宋灝對《莊子》的形、精、氣、神的連續性關係，其理解似乎不夠深入，因此他過度擔憂「形神合一」、「身心一如」等說法，會掉入歐洲思想的二元論危機。

具體化在身體知覺的運動實踐中。可見，庖丁的身體知覺透過庖刀的延伸運動，早已進入牛身中的內在環道，並且由於庖丁之身和牛身的通達無礙，故可說兩者已共融在同一個流暢的運動空間中。此時，庖丁和牛隻從外部看似兩個身體的遭遇，從運動的內勢情境來體會，它們又可說是共在一連續性的運動情境之局勢空間裏。

「神」屬全身知覺經驗，亦可透過真人的「心齋」案例來說。〈人間世〉的「心齋」工夫關鍵在：「無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。」「無聽之以耳」便是「官止」，「無聽之以心」便是「知止」，而「聽之以氣」便是全身是神的知覺狀態之另類表述，只是「聽之以氣」改以聽覺的情境來描繪。但不管是「以神遇」、還是「聽以氣」，都不能將視覺和聽覺獨立出全身性的「共通感覺」(common sense)，⁸³反而必須「徇耳目內通而外於心知」，將對象化的官能外馳給予收視返聽，以便回歸十字打開的全身知覺。並敞開而融入周邊的局勢關係，如此方能進入「遊乎一氣」的深度空間、「天籟交響」的物化世界。所以不管是神遇、還是聽氣，都是不離身心一如的全身體經驗。

技藝之身雖未必完全達至真人之身「同於大通」「遊乎一氣」的境界，但體達相當程度的身心一如、物我合一感，應無問題。換言之，技進於道的藝術經驗必然也是身體局勢與事物情境「體合為一」的運動知覺。總之，不管技藝化境亦或真人化境，皆涉及特殊身心狀態（官止神行、解心釋神）、特殊的視覺方式或聽覺方式（以道觀之、聽之以氣）、特殊的物我關係（虛而待物、倫與物忘）、特殊的世界觀（大同泮溟、同於大通）。用〈齊物論〉說，這便是「天地與我並生，萬物與我為一」的「齊物」「一體」之世界觀。但必須注意，一則這樣的世界觀並非抽象思辯所建構的一套形上學論述，而是在真人身心一如、全身是神的感知體驗中被具體體證；這一種實踐、體驗的形上學，不適理解為純心靈式的體驗，而是身心一如且帶有肉身具體性的體驗。⁸⁴二是這樣的「齊物」「一體」世界觀並非指向「忽略差異」的「同一性形上學」。事實上，「天地並生、物我為一」是指千差萬別的存有物彼此交融為存有連續之整體，故呈現萬物「咸其自取，使其自己」的差異風格。若就物我交融、氣化為一的整體角度說，萬物共同交會在「遊乎一氣」的整體性之中；若就萬物各具風格姿態的差異面來看，便呈現萬物自使自取而又交響為天籟物化的多元性。

⁸³ 共通感覺是指不離人的五感，而又能將五感總括為一的根源性能力，其作用時總能將主體與客體、我與物統合為一。換言之，它是人和世界處於非分別的原初情境下之感知狀態，而且它必然要透過身體具體性而發生。而日人中村雄二郎的「共通感覺」之主張，其實和海德格、梅洛龐蒂、西田幾多郎密切相關，參見黃文宏，〈論日本近現代哲學的「感性論」傾向——以中村雄二郎的「共通感覺」為例〉，《臺大文史哲學報》第75期（2011.11），頁217-241。

⁸⁴ 換言之，牟宗三的主體、主觀之實踐、境界形上學之說，雖克服了西方思辯形上學的抽象、獨斷之病，但由於忽略了身體的具體性參與，造成其說仍有意識哲學的傾向。另外，牟宗三將道家的道限縮在「任其自然」的主觀心境中，亦遺忘了道的「自然而然」之存有開顯面向。以上對牟先生的道家詮釋之反省批判，拙文曾有詳細的分析：〈牟宗三對道家形上學詮釋的反省與轉向——通向「存有論」與「美學」的整合道路〉，《臺大中文學報》第25期（2006.12），頁285-332。

此即〈齊物論〉所謂「恢恠譎怪，道通為一」：既可從可見性的「恢恠譎怪」之差異面來突顯物化的多元豐盈，亦可從不可見性的「道通為一」之整體性來突顯存有連續的整體氣氛。所以可看到〈齊物論〉最後總結在：「周與蝶」既「無分」又「有分」的「物化」狀態。這便是本文所謂統合了「不可見性」與「可見性」的具體存有論之結構。⁸⁵換言之，庖丁與牛隻既是互為他者（有分），卻又經由庖丁「身體自我」之「神遇」轉化，使得庖丁身體能回應牛隻身體的情境局勢，使得二者共同遇合在一個「遊」的運動內勢之中（無分）。可見，「遊」是在「不疾不徐」（澀）之中的物、我之間來進行的，⁸⁶它並非超脫於「物」之純粹遊心無礙，而是「虛以待物」的「物化」之遊。亦即「遊」必在於礙與無礙之間，保持其特殊的彈性與節奏。

莊周夢蝶之「夢」，隱喻了莊周與胡蝶的身體跨界、互相交射，進入恍兮惚兮的「不可見之大寫存有」深度中，因此兩者可說共在同一親密空間中。因此到底是莊周夢蝶？還是蝶夢莊周？主客二分的問題暫時消失其義，在網蘊一片的身心、物我、情景都交融為一的深度片刻，一切俱融入大寫存有的呼吸吐納中。因此蝶中有我、我中有蝶，輪廓形象的分別被不可見的力量所穿透，產生恍兮惚兮的「不知周」之「忘我」感。而這種「忘我」感、主體爆破感，與其說是純粹心靈意識狀態，梅氏認為更好說是肉身感知的具體狀態。亦即你肉身中有我，我肉身中有你的綿延擴充、混搭侵越。而這種肉身交換為一，又彼此各有風格姿態的流動平衡狀態，《莊子》便讚嘆為「此之謂物化」。可見，物化是世界的運動實相，也是身體知覺的交感實相。⁸⁷

〈齊物論〉這種「天地一指，萬物一馬」、「周與蝶既交融又有別」的「一多相即」景

⁸⁵ 關於道家這種統合無分別與分別的具體存有論或物化美學，參見拙文：〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，頁 1-44；〈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》第 74 卷（2011.5），頁 1-49；〈神話·變形·冥契·隱喻——老莊的肉身之道與隱喻之道〉，頁 11-44。

⁸⁶ 宋灝強調書法書寫的身體模擬之「澀」感，除了呈現一種空間的審美直觀現象外，更和身體與物遭遇過程中的「逆轉收回」之時間性相關，此亦相通於庖丁解牛的「中經首之會，合桑林之舞」之體驗。參見〈逆轉與收回：《莊子》作為一種運動試驗場域〉，頁 170-172。其實，「澀」也是人在「人間世」必然要遭遇「他者」的處境，因此人生無法單憑個人主體的意向性而直行，必需如庖丁解牛一般迂回於空隙而行，並與他人共成一韻律彈性之舞。

⁸⁷ 《莊子》所突顯的道之整體性等說法，是否將架空感性身體經驗外化以及情感性交換的美學過程？這裏便涉及《莊子》對「情」的理解，以及莊學延伸的藝術經驗能否談論身體性與抒情性一問題。就早期的《莊子》理解來看，不管是宗教修練式的超越性解讀，亦或者牟宗三哲學式的主觀境界的解讀，都有將莊學理解為純粹無限心、徹底脫情的傾向。但本文正好想修正這種或極端或偏狹的解讀，因為這樣正好會讓莊學走向審查人指出的：「架空感性身體經驗外化以及情感性交換的美學過程」之評斷。然而假使採取這種解讀徑路，將不好理解《莊子》所謂「目擊道存」的「與物為春」、「天地大美」之物化世界。在筆者的理解，《莊子》的物化動態世界並非純是與真人的身體／情感無涉的客觀之道，亦非白板心境下所呈現的靜態空靈。《莊子》體道經驗與美學經驗的相關性，有需要重新挖掘探討，尤其《莊子》關於：無情之情以及真人身體性的再詮釋，或將打開差異的新論述空間，而本文重點尤在身體性解讀。

觀，若以圖象畫面來呈現，便可能呈現出梅洛龐蒂透過塞尚、克利、馬蒂斯的畫面所指出的空間性：「不可見」和「可見」不斷混搭逾越的流動畫面。⁸⁸這種相互通達的深度空間洋溢著不可見力量的暗示，它迫使輪廓變形而裂開，使得物物敞開邊界而通達交換，如此便呈現出「物化」的「差異」與「同一」並存的具體世界。而蕭馳曾透過對山水詩的文字特質之分析（頗近於印象派光影下的瞬時風景），揭露出類似本文這裏的觀點：「詩人以此曖曖『玄合』所關注的，卻總是世界的生機流轉：『故不暫停，忽已涉新，則天地萬物無時而不移也』。……這就是山水詩藉對仗所構築的世界，它同時是『情』與『景』，『心』與『目』無從分辨、彼此彰顯的交會，從而『不駁斥客觀性，卻忽視客觀性』。這是狀物以質實的辭賦無從表現的。……故而，隨山水之興，抒情傳統也在開掘文字『點染傳神』之功能。此由作為媒介的文字所渡之『岸』則只須邈遠、茫昧、空靈，不可質實。」⁸⁹

而這樣「道通為一」、「物化交換」的世界，《莊子》便透過繼承神話的變形世界（而非物類分明的寫實世界）來傳達，例如「鯤化鵬徙」、「莊周夢蝶」等，皆是轉化自原始魚、鳥、蝴蝶的變形神話而來。⁹⁰所以可看到鯤、鵬、蝶、人之間，都沒有絕對的輪廓和疆界，它們都在不可見的深度空間中交換遇合。底下便呈現高度流動的身體形象，甚至身體交換的遊戲：

⁸⁸ 筆者認為梅洛龐蒂透過討論塞尚、克利、馬蒂斯的畫面之空間性處理，除了涉及形象化的藝術形式之外，更根本的問題或許更在於：由此透顯「世界自身」（及其與身體的交織共在性）的揭露，此即梅氏所謂：「透過把他的身體借給世界，畫家才把世界改變為繪畫。要理解這些全質變化，必須回到實際運作中的身體，它不是一塊空間或一簇功能，而是視覺和運動的交纏……可見的世界和我運動投現的世界，兩者都是同一個大寫存有的完整局部。」（法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註 20，頁 80。至於《莊子》的「天地一指，萬物一馬」，則已將先秦名家的「指非指」、「白馬非馬」一類的能指／所指關係，轉化為「天地並生，萬物為一」的世界整體之揭露，而它和《莊子》借由鯤鵬轉化、周蝶物化，與其說它們只是做為道之象徵化的書寫手法，更貼近說法，更在於它們皆是「道之流變世界」的整體揭露，只是在《莊子》「即物而道」、「以物觀物」的視角下，道之世界又具現為千差萬別的物化世界，而這樣的物化狀態也自然會呈現出空間物性。然《莊子》並不只是純粹客觀的物化世界之象徵描述，這些命題背後還有體道觀者的身體主體在遊目歷境參與著。

⁸⁹ 蕭馳：〈郭象玄學與山水詩之發生〉，同註 19，頁 267-268。換言之，山水詩的文字、山水畫的筆觸，不會是對象化的處理方式，而要傾向《莊子》所謂「道未始有封，言未始有常」的敞開、流變，如此才可能「傳神」「寫意」。

⁹⁰ 關於神話的一體、流變的世界觀，可參見卡西勒的分析：「神話和原始宗教絕不是完全無條理性的，它們並不是沒有道理或沒有原因的。但是它們的條理性更多地依賴於情感的統一性而不是依賴於邏輯的法則。這種情感的統一性是原始思維最強烈最深刻的推動力之一。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。他們的的生命觀是綜合的，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。」甘陽譯：《人論》，同註 53，頁 121。

種有幾？得水則為，⁹¹得水土之際則為蛙蟾之衣，生於陵屯則為陵烏，陵烏得鬱棲則為烏足，烏足之根為蟻蟪，其葉為胡蝶。胡蝶胥也化而為蟲，生於灶下，其狀若脫，其名為鴝掇，鴝掇千日為鳥，其名為乾餘骨。乾餘骨之沫為斯彌，斯彌為食醢。頤輅生乎食醢，黃軫生乎九猷，贅芮生乎腐蠃，羊奚比乎不筭，久竹生青寧，青寧生程，程生馬，馬生人，人又反入於機。萬物皆出於機，皆入於機。⁹¹

不可見（道）肉身化為可見物（萬物），萬物又在氣化流行中進行身體交換（物化）。而「機」便是萬物身體得以交換的通道、機轉。這一物類跨越、名言轉換的變形、隱喻畫面，從〈至樂〉近乎破壞分類、混亂語言範疇的特殊表達中，我們近乎看到塞尚的畫面：「繪畫在展現其肉身本質、無言意蘊的栩栩如生夢幻世界時，將所有範疇都搞亂了。」⁹²萬物種類實為無窮無盡，而且物類之間實因變化交融而演化無限，這便是道的肉身化運動之實相，它看來似乎荒謬無章法，實因變形疊合而連類貫通，所以才會同時看到物類名言的跨域拼貼和增生滋長。這便是為何氣韻生動的繪畫景觀，可做為氣化流行的存有世界之開顯案例，而身體經驗便是兩者統貫的橋樑：「這種奇異的交換體系一旦確立，繪畫的問題就全盤朗現。這種交換揭開了身體之謎，而身體之謎又證成了這種種交換。既然萬物和我的身體由同樣的質料構成，身體的視覺就必然以某種方式在萬物當中形成，或者，萬物的明顯可見性必然以一種私密的可見性在我的身體中複本化（se double），塞尚說：『自然，就在內部。』展現在眼前的性質、光線、色彩、深度（profondeur），它們的展現，只因為它們在身體中喚起迴響，只因為身體迎接了它們。」⁹³

梅氏說的甚好，「交換體系」揭開了「身體之謎」，「身體之謎」又證成了「交換體系」。兩者所以構成詮釋循環，只因我的身體（可見）通向世界（不可見），世界（整體）吐納我的身體（部分），如此便是「天地並生，萬物為一」的身體現象之解讀。而世界（造化）其實就是萬物身體交換（物化）所構成的運動變化（氣化）自身，根本沒有肉身交換之外的純粹客觀世界。取而代之的是「自然，就在內部」，而我無時無刻不在透過我的身體機轉，回應於此時此刻的自然物化之機，而當畫家獻身於自然的迴響，便可能展現出畫面的質感、光線、色彩、深度之共鳴。

⁹¹ 郭慶藩輯：《莊子集釋·至樂》，同註44，頁624-625。葉維廉在〈語言與真實世界〉中，透過詹姆斯·懷德海提出這種「萬物並行的同時性，才是未經語言限縮、裁減的指義前『真實世界之直接自身真秩序』」。收入氏著：《比較詩學》，頁96-98。《莊子》此段文獻，正可謂呈現這種「並行的同時性」之共在於世之現象。

⁹² （法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁94。

⁹³ 同前註，頁83。

梅氏透過塞尚所體驗的：「自然，就在內部」，這個意味的「自然」，早已不再是指外部對象物之自然客體，而是指人與人、人與萬物的肉身共在、肌理交織，而成的同時性、共通性場域。⁹⁴就此而言，自然這一原始場域，又可說是「極內而無外，極外而無內」，它是主客、內外區分之前的存有學基礎，對此梅氏又以「共自然性」稱之：

這個身體主體建立在身體與世界的接合原則上，在感性身體上已經呈現出一種「在世存有」的具體化。從感覺之間的溝通、聯覺的現象出發，梅洛龐蒂也將身體與世界當作共同織理，固然，在存有學意義上，他仍偏重於強調世界性的基礎，這樣的『在世存有』將身體當作一種通道或工具——「身體是在世存有的載具」。不過，梅洛龐蒂也在原始的意義層面說明身體與世界的共同存有，這種關係是以共自然性（connaturalité）這概念表達。……共自然性與共生相關。……人與自然的關係是相互的。梅洛龐蒂自己在《知覺現象學》中的說法則是「感覺主體是一種能力，在存在的某種處境中共生或與處境同時化」。……感覺主體與處境的同時化也通於此主體與對象物體的同感，更在空間感中「與存有共同擴延」。

梅洛龐蒂以「自然」作為這種共同出現的存有學基礎，而且，自然不再只是與精神並列而必須面對「自然世界、精神世界」的結合問題。這種自然乃是粗野的自然，一種謝林所謂的野蠻原理，或者胡塞爾所謂的不轉動的大地……但此處所談論共同存在的「自然」在論述方向上可與《可見與不可見》所談的是一致的。「我觸摸到我自己正在觸摸著」這一命題所指引的是作為共通基底的自然，是交互身體性的自然，是由「我能」中自己身體與他人身體交織成的交互主體性能力。⁹⁵

⁹⁴ 「自然就在內部」一說，讓人聯想到阿多諾所謂「體思主體中的自然」。而這樣的體思活動，據何乏筆對阿多諾的分析，它同時包含有：人與自己的自然性，及人與自然環境的關係。而西方當代這種對自然的重新體認，則有助於對啟蒙理性的自我控制之批判，參見何乏筆，〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，《藝術觀點》第45期（2011），頁61。關於自然美學蘊含將西方越界、擴張的力量主體，調整為平淡沖和、逆轉收回的氣化主體，何乏筆和宋灝皆嘗試從東方的《莊子》、自然觀、詩畫藝文傳統吸收養分，共將其放在當代的跨文化批判角度來思考。

⁹⁵ 關於梅氏「共自然性」——概念的分析，亦參見黃冠閔：〈觸覺中的身體主體性——梅洛龐蒂與昂希〉，《臺大文史哲學報》第71期（2009.11），頁156-157、162。另外，劉國英亦曾指出《老子》「道法自然」之道，可以透過梅洛龐蒂的：非純超越、亦非純內在的「本源自然（始動自然）」（la Nature primordiale）或「曠野自然」（la Nature sauvage）去理解，並且它們都具有批判與更新文化的活力，參見〈現象學可以還中國哲學一個公道嗎——試讀老子〉，《現象學與人文科學：現象學與道家哲學專輯》（香港：邊城出版，2005），頁20-35。

可見，畫家塞尚透過其全身性視覺所凝視的自然，正是一種貫通全身、周納全身的「共通基底的自然」。由於在這種「交互身體性的自然」狀態，感覺端與被感覺端既共生又共感，因此「共自然性」一概念，可謂更具體地將人與世界的原初處境——共生共化——給揭露出來。若以《莊子》的話說，「存有」契近於「道」，「世界」契近於「天地」，而「共自然性」則契近於「物化之自然」。因為《莊子》的物化既就人與萬物的肉身具體性來說，而且人我之間、物我之間的關係是一種「通」「化」狀態，亦即動態性的共融與共榮之交織互滲。而這種物物相即相入的存有運動所成之場域，便是《莊子》所謂物化之自然或自然之物化。⁹⁶然而，不管是梅氏的存有、世界、自然，或者《莊子》的道、天地、物化，它們無非在於描述一個「天地與我並生，而萬物與我為一」的身體敞開之原初經驗。

八、永未完成的結論：生生不息的氣化世界與不可完成的繪畫運動

梅洛龐蒂的《眼與心》總結在「永未完成性」。它既表示出繪畫的永未完結性，更表示大寫存有的永未完成性，並再次呼應了梅氏所謂繪畫與世界的一致性。眼前、腳下、具體有活力、無止無盡地持續變化，才是世界與繪畫之道的實相。換言之，它們都一致指向永不終結的未來，也就是生生不息的創造運動：「雖然繪畫看起來只是片面的呈現，追求的卻總是整體……對畫家來說，這個世界在延續了數百萬年之後，如果它還繼續存在，仍將有待再畫，直到世界末日，繪畫都不會被完成。」⁹⁷「難道理性的最高峰，就是要證明土地在我們腳下這種滑動，就是浮誇地將探問（inter rogation）命名為持續的驚愕狀態，將研究命名為某種繞圈圈的行進，將『大寫存有』命名為永不可能成全者？……就某種意義而言，世間的第一幅畫其實就已經走向未來的深處。如果沒有任何繪畫能終結繪畫，如果甚至沒有任何作品稱得上絕對的完成，那麼，每一次創作，都在預先更改、變造、釐清、深化、確證、提升、推陳出新和創造其他的創作。如果這些創作不是既定習得的東西，並不只意味著它們會像一般事物那樣悄悄流逝，還意味著在它們的前頭還有幾乎無盡的未來生命。」⁹⁷

⁹⁶ 蕭馳就將陶淵明的田園勞動之身體經驗與自然氣化的四時循環、生死循環連接起來，並認為這種呼吸於「委運」、「乘化」的莊學體悟是陶詩美感的淵源：「耕作令身體存在充分展開，正是在此『身體的統一性中』——即身體與世界的相互蘊含、『各種感覺間的相互越界、交叉、滲透』之中——詩人『重新發現了……關於空間的蘊含結構』。田園不是時空中的某一個點，而是身體由『乘化』而寓於其中、且被身體『包含』的時間和空間。它體現了詩人實遊氣於陰陽交合之中。」、「淵明躬耕田園，真正以整全的身體——而並非僅僅視覺——去感受大地和『生氣』……『風』乃陶氏以整全的身體和心靈——觸覺、聽覺和視覺——感受到的與大自然的親密依存，亦正是『委運』和『縱浪大化』後的神王心馳。」蕭馳：〈陶淵明藉田園開創的詩歌美典〉，同註19，頁303-304、頁306。

⁹⁷ （法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁145、頁147。

每一幅畫必然只是某一視覺景觀的片面呈現，但好的繪畫卻能由此而彰顯整體，也就是將大寫存有的活力暗示出來。這個道理就好像《莊子》強調人若能「以道觀之」，便能「目擊道存」地在螻蟻、稊稗、瓦甓、屎溺……等一切具體物中呈現出道的整體性。原因無它，「道」本來便「无乎逃物」，不可見性本來就開顯在可見性之中。⁹⁸而梅氏卻也強調每一幅以部分彰顯全體的繪畫，都不能說是一幅「已完成」的作品，甚至它只能指向更多「未完成」的繪畫可能性。這是何義？這種將繪畫帶向「永不終結性」的現象，依然可以塞尚晚年的聖維多瓦山之持續創作為例。他的聖維多瓦山持續畫了近百幅，儘管每一幅都可謂以部分呈現整體，但每一幅也只是那一幅繪畫的當下時間性之朗現，亦即每一幅畫面都呈現大寫存有對畫家肉身視覺的當下開顯。可見，由於畫家的天職在於用身體參贊大寫存有的開顯，而「大象無形」的大寫存有就湧現在眼前腳下的「可見物」身上。正如《莊子》的天籟就湧現為「天地一指，萬物一馬」，即天地的整體就朗現在一指一馬的當下性。所以，儘管畫家可藉由一指一馬的畫面來暗示天地變化的整體秘密，但天地變化卻不只朗現在畫家當下視覺中的一指一馬而已。亦即天地的變化活動也同時性地朗現在其他萬物身上，並持續不斷地進行下去。可見，世界整體的秘密就在於無止盡的滑動、持續性的迴圈，因此世界將生生不息運動下去，而繪畫也只能持續不斷地創作下去。這便是存有的「永未完成」之天命，也是畫家認取的「永未畫成」之命運。

上述梅洛龐蒂以「永未完成」來做為它的「敞開性」結論，暗示出世界與繪畫的「變化無窮」，也暗示了生命與創造的「生生不息」。這也是梅氏堅持繪畫不可能被攝影所取代，並且永遠有超出攝影的莊嚴所在，原因無它，就在於它始終忠於、追隨於「運動實相」。運動實相無法被攝影所捕捉到的「運動軌跡」給呈現出來，因為運動實相並非只是可見性的運動外表，而是來自全身活力的內在性運動，亦即不可見的動能，而畫家所鍾愛的便是這份不可捉摸的內勢動能。至此繪畫空間的整體性便又與當下的時間性統合為一：「攝影使得奔流不止隨即閉合的時光維持在張開的瞬間，它毀壞了時間的越出（*dépassement*）、混搭和『形變』（*métamorphose*），相反的，繪畫上卻可以將它們化為可見（*rend visible*），因為畫中的馬令人覺得『正在離開這兒，正要奔向那兒』（*quitter ici, aller là*），因為在每一瞬間，牠都有一隻腳。繪畫所找尋的不是運動的外部，而是運動的密碼。關於這一點，其精微程度又超過了羅丹所言：所有的肉身，包含這整個世界的肉身，都向外流佈、越出它自己。然而，依據不同時代、依據諸多畫派，人們越來越離不開表現性的運動或讓人吃驚的運動，繪畫永不可能完全與時間脫鉤，因為它總是處於肉身（*le charnel*）之中。」⁹⁹

⁹⁸ 郭慶藩輯：《莊子集釋》，同註44，頁750。

⁹⁹ （法）梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，同註20，頁132-133。梅洛龐蒂又說：「畫家透過視覺碰觸到兩個極端。在可見物無復記憶的根基中，有點東西在騷動，被點燃了，烈焰席捲了畫家的身體，他所畫的每樣東西都回應這種刺激，他的手『不過是某個陌生意志（*lointaine volonté*）的工具。』就像在

梅洛龐蒂透過繪畫和攝影對運動中的奔馬之差異分析，亦即攝影總是與馬匹奔跑的「運動實相」、「內勢動能」失之交臂。無獨有偶，《易經·彖傳》也曾使用牝馬意象來象徵天地與人道的生生不息創造性。¹⁰⁰而《莊子》也從名家「白馬非馬」的概念論立場，轉出「天地一指，萬物一馬」的詩性隱喻。一樣著重在將天地變化具體而微地現身在一指一馬的當下。可見，馬之奔跑意象既是撞擊人類視覺的運動大景觀，更含藏了運動實相的內勢秘密。底下讓我們再以〈田子方〉一則與運動變化密切相關的文獻，來回應梅氏上述的洞見：

顏淵問於仲尼曰：「夫子步亦步，夫子趨亦趨，夫子馳亦馳；夫子奔逸絕塵，而回瞠若乎後矣！」

夫子曰：「回，何謂邪？」

曰：「夫子步，亦步也；夫子言，亦言也；夫子趨，亦趨也；夫子辯，亦辯也；夫子馳，亦馳也；夫子言道，回亦言道也；及奔逸絕塵而回瞠若乎後者，夫子不言而信，不比而周，无器而民滔乎前，而不知所以然而已矣。」

仲尼曰：「惡！不可察與！夫哀莫大於心死，而人死亦次之。日出東方而入於西極，萬物莫不比方，有目有趾者，待是而後成功，……吾一受其成形，而不化以待盡，效物而動，日夜无隙，而不知其所終；薰然其成形，知命不能規乎其前，丘以是日徂。吾終身與汝交一臂而失之，可不哀與！女殆著乎吾所以著也。彼已盡矣，而女求之以為有，是求馬於唐肆也。吾服女也甚忘，女服吾也亦甚忘。雖然，女奚患焉！雖忘乎故吾，吾有不忘者存。」¹⁰¹

顏回的感嘆、困惑、甚至挫折，乃在於為何我處處跟隨孔師夫子的人生腳步走，卻始終不免「失之交臂」呢？從人生實踐的形相看來（運動軌跡），顏回已是好學不已。如：「夫子步，亦步也；夫子言，亦言也；夫子趨，亦趨也；夫子辯，亦辯也；夫子馳，亦馳也；夫子言道，回亦言道也。」可謂猶恐不及似地緊緊跟隨在後。然而為何顏回終究大嘆：「夫子奔逸絕塵，而回瞠若乎後矣！」《莊子》假借孔夫子之口，說出其中關鍵正在「失之交

十字路口，視覺是大寫存有各種面向的匯流處。『某種火焰想要活起來，它甦醒了，隨著手的指揮吐著火舌前進，火焰到達了畫布，進占了畫面，然後，一顆火星跳出來，在它想開闢出來的環圈上合攏：回到眼睛，回到更遠之處。』這個迴圈（circuit）中，沒有任何斷裂，因而不可能指出來，哪兒是自然的完結，哪兒是人文或表達的開始。其實是沉默的大寫存有本身在嶄露它自身的意義。……克利在三十七歲時寫下的這些話，後來人們銘刻在他的墓碑上：『在內勢中，我不可捉摸。』，頁 135-136。

¹⁰⁰ 易·坤卦《彖傳》曰：「牝馬地類，行地無疆，柔順利貞，君子攸行。」〔宋〕朱熹：《周易本義》（臺北：大安出版社，1999），頁 40。

¹⁰¹ 郭慶藩輯：《莊子集釋》，同註 44，頁 706-709。

臂」。「奔逸絕塵」或可用來形容奔馬行地無疆的運動景觀，而「失之交臂」則真正點出運動的內勢秘密。在《莊子》看來，孔子一生好學不已的人生實踐，雖也表現在他的「步、言、趨、辯、馳、言」等等「可見性」的行為事項上，但真正促使他如此剛健不息（「行年六十而六十化」）地持續實踐下去，實乃由衷而發的內勢動能在發用。換言之，孔子能感通天地變化而興發剛健不息之創造活力（所謂「天行健，君子以自強不息。」），才是其「步、言、趨、辯、馳、言」等等「可見性」行為背後的內勢動能。倘若無法和孔夫子一樣通達於天地變化而召喚自身的內勢動能，那麼再怎麼緊緊跟隨的行為仿效，都將倦殆而無力。（同樣道理，再現式的寫實繪畫不能及於不可見之力量內勢，因此再怎麼相似而準確的外形仿效，都將無法彰顯一盤水果、一棵大樹的光鮮與活力。）

可見，運動若要持續運動下去，必得來自身體內面一股源源不絕的內勢火力。而顏回的困惑便在於，為何他幾已窮盡一切努力，有時幾乎將要觸及老師身影之時，突然間總驚異夫子竟又「奔逸絕塵」去了，令人望塵莫及。「奔逸絕塵」正暗示孔夫子擁有源源不絕、持續創造的內勢動能，因此他總能在看似已然休歇停下的片刻後，持續奮起而再創運動景觀。而「失之交臂」則暗示出顏回的困境，因為他的行為輪廓之模仿再現，並未開啟自身的內勢動能，因此在追逐的過程中不免有精盡力竭之嘆，故呈現「哀莫大於心死」的疲憊倦怠相。原因無它，正是運動實踐的內勢未被真正打開。

所以我們看到《莊子》假仲尼之口，苦口婆心慰藉、開導顏回的重點，正在於運動實相的揭露。此揭露呼應梅氏所洞察的，運動實相在於內勢動能所開啟的「永未完成性」，而它既指向世界與繪畫的「變化無窮」，也指向生命與創造的「生生不息」。顏回的「未來性」在於必須重新體法流行不已的天道、疏通生生不息的性命。正如所謂「日出東方而入於西極，萬物莫不比方」，一切存活於天地間的可見性萬物（有目有趾者），都應該效法太陽不斷運動的態勢。而剛健不息的太陽運動（日日返覆出東入西的運行不息），正源自內勢源源不絕的熱能。可見《莊子》透過孔子之口所說出的「效物而動，日夜無隙，而不知其所終……丘以是日徂」，已明白指出重點不在於像夸父追日般地競逐日影，而必須在自身找出燃燒的太陽內勢。太陽忠於本身的內在勢能而無止盡地燃燒自己，而人也必須找到讓自己可以日夜無隙持續創造之內勢動能。孔子正是想將自身已然興發的「日徂」精神傳遞給顏回，以開啟顏回的未來性。

正如郭象和成玄英注疏所言：「不係於前，與變俱往，故日徂。」「徂，往也。達於時變，不能預作規模，體於日新，是故與化俱往也。」¹⁰²太陽的運動實相絕不在於「出東入西」的運動軌跡而已，更在日新又新地與時俱化。同樣通達於「以是日徂」的孔丘，其實踐秘法也不只在於「步、言、趨、辯、馳、言」等顯教事相，更在於日夜無隙的內在勢

¹⁰² 郭慶藩輯：《莊子集釋》，同註44，頁709。

能、與時俱化的創造精神。所以孔夫子很真誠而精準地點出顏回的盲點：「女殆著乎吾所以著也。彼已盡矣，而如求之以為有，是求馬於唐肆也。」換言之，顏回就是困死（殆）在已有之陳跡（著），而不了解已然經歷的創造形式已屬過往陳跡（已盡矣），不必著泥這些光榮的歷史，而應該持續內在勢能於新的當下而繼起新的創造。因此，孔子的實踐是個「永未完成」「永不終結」的運動，因此他總是能持續「奔逸絕塵」下去。而顏回停留在孔夫子已往的歷史行為中，尋找他下一步仿效的動作（如求之以為有），這就好像有人總是在空曠的市場（唐肆）尋找馬匹一般荒謬。顏回未能真正洞悉太陽或者奔馬的運動秘密所在，因此總是找不到老師的身影，總與老師「失之交臂」，而孔夫子總是走向了屬於自己的「永未完成」之未來性。也正因為顏回停在過去的歷史時間，孔子走向未來時間，因此兩者並未在「同時性」的「當下」相遇，故顏回有「失之交臂」的疏離感。最後，孔夫子安慰顏回：「我想學你的陳跡是不可能的，你要學我的陳跡也是不可能的，即使這樣，你也不必憂患，雖然過去的陳跡已經過去了，但那沒有過去的還存在著哩！」¹⁰³換言之，顏回若要與老師相遇，只有拋下過往的歷史陳跡，奔赴他自身的未來性，才能在天命與我命的生生創造的同時性當下，心心相印、莫逆一笑地重逢於未來。那是「永未完成」的新未來（特殊時間性）！如此說來，體道者只能一直走向永未完成的天命！或者說，他必然不斷地融入、參與，甚至創造一直在進行中的氣化流變之運動新局！看來，山水詩者、畫者，如是。體道真人、神人，如是。莊子如是，孔子如是；因為他們皆共享了一個氣化流行、變化常新的「即自然即人文」的流動世界。

¹⁰³ 「吾服女也甚忘，女服吾也亦甚忘。雖然，女奚患焉！雖忘乎故吾，吾有不忘者存。」這段話，其重點在於成玄英所謂的：「夫變化之道，無時暫停，雖失故吾而新吾尚在，斯有不忘者存也，故未始非吾，汝何患也！」郭慶藩輯：《莊子集釋》，同註44，頁711。另外這段話的白譯，參見黃錦銘：《新譯莊子讀本》（臺北：三民書局股份有限公司，2008），頁287。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔魏〕王弼：《王弼老子注》，收入《老子四種》，臺北：大安出版社，2003年。
- 〔宋〕朱熹：《周易本義》，臺北：大安出版社，1999年。
- 〔清〕郭慶藩輯：《莊子集釋》，臺北：華正書局，1985年。

二、近人論著

- 王慶節：〈道之為物：海德格的「四方域」物論與老子的自然物論〉，《現象學與人文科學：現象學與道家哲學專輯》，香港：邊城出版，2005年。
- 卡西勒（Ernst Cassirer）著，甘陽譯：《人論》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1990年。
- 史作檉：《光影中遇見林布蘭》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006年。
- ：《水墨十講——哲學觀畫》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2008年。
- 司徒立：〈構成的主體——塞尚《泳男》、《泳女》系列分析〉，《視覺的思想：現象學與藝術國際學術研討會論文集》，杭州：中國美術學院出版社，2003年。
- 朱利安（François Jullien）著，卓立、林志明譯：《間距與之間：論中國與歐洲思想之間的哲學策略》，臺北：五南圖書出版，2013年。
- 何乏筆：〈身體與山水——探索「自然」的當代性〉，《藝術觀點》第45期，2011年。
- 宋灝：〈論述畫境——以現象學之觀點談中國山水畫與相關之理論〉，《中外文學》第32卷第7期，2003年。
- ：〈生活世界、肉身與藝術——梅洛龐蒂、華登菲與當代現象學〉，《臺大文史哲學報》，第63期，2005年。
- ：〈跨文化美學視域下的中國畫論〉，《揭諦》第14期，2008年，頁37-78。
- ：〈哲學、人文與世界——論述梅洛龐蒂思想中的「藝術」與「世界風格」〉，《國立政治大學哲學學報》第22期，2009年，頁83-122。
- ：〈逆轉與收回：《莊子》作為一種運動試驗場域〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第3期，2012年，「畢來德與跨文化視野中的莊子研究」專輯（上）。
- ：〈「淡」與審美轉化：由現象學看山水畫〉，《國立政治大學哲學學報》，第30期，2013年。
- 岡村繁：〈東晉畫論中的老莊思想〉，《漢魏六朝的思想與文學·第參卷》，上海：上海古籍出版社，2009年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺灣：學生書局，1988年。

- 海德格 (Martin Heidegger):〈形上學是什麼?〉, 孫周興選編,《海德格爾選集》(上), 上海:上海三聯書局, 1996 年。
- 著, 孫周興譯:《海德格爾選集》(下), 上海:上海三聯書店, 1996 年。
- 高達美 (Hans Georg Gadamer):《真理與方法》, 北京:商務印書館, 2007 年。
- 梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著, 龔卓軍譯:《眼與心》, 臺北:典藏藝術家庭股份有限公司, 2007 年。
- 畢來德 (Jean François Billeter) 著, 周丹穎譯:《駁于連:目睹中國研究之怪現狀》, 高雄:無境文化, 2011 年。
- 著, 宋剛譯:《莊子四講》, 臺北:聯經出版公司, 2011 年。
- 黃文宏:〈論日本近現代哲學的「感性論」傾向——以中村雄二郎的「共通感覺」為例〉,《臺大文史哲學報》第 75 期, 2011 年。
- 黃冠閔:〈觸覺中的身體主體性——梅洛龐蒂與昂希〉,《臺大文史哲學報》第 71 期, 2009 年。
- 黃錦鉉:《新譯莊子讀本》, 臺北:三民書局股份有限公司, 2008 年。
- 楊儒賓:〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉,《臺大中文學報》第 30 期, 2009 年。
- 葉維廉:《比較詩學》, 臺北:東大出版社, 1983 年。
- 劉國英:〈現象學可以還中國哲學一個公道嗎——試讀老子〉,《現象學與人文科學:現象學與道家哲學專輯》, 香港:邊城出版社, 2005 年。
- 蕭馳:〈郭象玄學與山水詩之發生〉, 收入《玄智與詩興:中國思想與抒情傳統第一卷》, 臺北:聯經出版公司出版事業, 2011 年。
- 賴錫三:〈牟宗三對道家形上學詮釋的反省與轉向——通向「存有論」與「美學」的整合道路〉,《臺大中文學報》第 25 期, 2006 年, 頁 285-332。
- :〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑——朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉,《清華學報》新 38 卷第 1 期, 2008 年。
- :《莊子靈光的當代詮釋》, 新竹:清華大學, 2008 年。
- :〈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》第 16 期, 2010 年。
- :〈神話·變形·冥契·隱喻——老莊的肉身之道與隱喻之道〉,《臺大中文學報》第 33 期, 2010 年。
- :〈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》第 74 卷, 2011 年, 頁 1-49。

- ：〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉，《清華學報》新 42 卷第 1 期，2012 年。
- ：〈《莊子》的夢寓書寫與身心修養〉，《中正漢學研究》第 19 期，2012 年。
- ：〈身體、氣化、政治批判——畢來德《莊子四講》與〈莊子九札〉的身體觀與主體論〉，《中國文哲研究通訊》第 22 卷第 3 期，2012 年，「畢來德與跨文化視野中的莊子研究」專輯（上）。
- ：〈朱利安與莊子相遇於「渾沌」之地——中西「跨文化」交流的反思〉，《文與哲》第 23 期，2013 年。
- 顧彬（Wolfgang Kubin）：〈萬物——關於中西自然之漫想〉，收入蔡瑜編《迴向自然的詩學》，臺北：臺灣大學出版中心，2012 年。

Interpretation of “Body Phenomenology” in “Things upon Tao” of Zhuangzi

Lai Hsi-san^{*}

Abstract

Zhuangzi significantly influences Chinese artistic tradition. “Tao” of *Zhuangzi* is usually treated as the ultimate presentation of subject of Chinese artistic spirit. By context of metaphysics in Wei Jin Dynasty, philosophy of *Zhuangzi* is specifically transformed into landscape poetry and landscape painting. Because of the relationship between *Zhuangzi* and Chinese landscape poetry and painting, and there are many researchers who have constructed common consensus, this paper does not repeat the common points of Eastern culture. By cross-cultural interpretation, this paper explores *Zhuangzi* below: interpretation of body phenomenology in body subject of modern painting, particularly by the comparison with interpretation of Merleau-Ponty on modern painting of painters such as Paul Cezanne. By dialogue between *Zhuangzi* and *Eye and Mind*, this paper attempts to expose “skill progress by Tao” through quiet body experience in painting.

Keywords: Zhuangzi, Merleau-Ponty, body, space, painting

^{*} Professor, Department of Chinese Literature National Chung Cheng University, Taiwan.

