

# 以無翼飛者： 《莊子·內篇》對於最高理想人物的描述

林順夫

美國密西根大學中國文學教授

## 一、前言

在中國先秦典籍裏，德行智能完美無缺的最高理想人物，普遍都是用「聖」或「聖人」來表述的。《莊子》一書卻是一個很特殊的例外。在這一部極為傑出的古代道家經典著作裏，理想人物除了被稱作「聖人」外，在不同的語境裏也被稱作「至人」、「神人」或「真人」。絕大部分的古今中外學者，在討論《莊子》書裏「聖人」、「至人」、「神人」和「真人」等詞時，通常都把它們當作是作者用來描述最高理想人物的四個同義語。當然也有極少數學者認為這四詞是代表有等級差別的四種不同人物的。本文擬以《莊子·內篇》為焦點，來檢視作者對於「聖人」、「至人」、「神人」和「真人」之描寫，探討此四者，究竟是指有等次的

---

本人於二〇〇三年十一月九日至十六日間，在中央研究院中國文哲研究所（以下簡稱文哲所），作特約短期訪問學者。在訪問期間，我於十一月十一日在文哲所給了一個專題演講，並於十四日參與所內主辦的「明清文學與宗教小型學術研討會」。此次一切與訪問有關事宜，均由吾友廖肇亨先生安排，令人感激，特此致謝。本篇論文初稿就是特別為了專題演講而寫的。論文宣讀後，承文哲所內戴璉璋、鍾彩鈞、王靖獻、李豐楙、林月惠等諸先生不吝指教，獲益良深。十一月十三日，又在清華大學中文系，把同一論文講了一次，也得到梅廣、楊儒賓、廖炳惠諸先生的寶貴批評意見。此文初稿，能得兩處學者的指正，堪稱機會難得。在修改此論文時，我盡力參考諸先生所提出的意見。對於諸先生的熱誠指謬，我在此致由衷的感謝。改訂稿交《中國文哲研究集刊》後，編輯先生又把拙稿送去給兩位學者審查。現在，本人按照兩位匿名審查人的意見，又將論文酌予修正一次。對審查人，我也非常感謝。不過，本人學力有限，論文雖經多次修改，其中恐怕還有錯誤和不足處。這些當然完全由本人自己負責。

四種人，還是指同一的最高理想人物，並由之而討論《莊子》的描述散文藝術。

本人只取〈內篇〉來作討論的對象，主要原因是和《莊子》全書的作者、寫成年代，以及編纂的諸多繁雜問題有關。《莊子》一書，並非如從前的學者所斷定，全由與孟子（約372-289 B.C.）處於同時代的莊周（約369-286 B.C.）所著。目前還保存由晉朝的郭象(252?-312)所編注的《莊子》三十三篇，現代學者一般認為，其實只有〈內篇〉七篇可能是莊周的作品，其餘則大部分是莊子後學所為，而少數還可能是與莊子本人的思想毫無關係的人所撰<sup>1</sup>。雖然，按照現代學者已經作了的《莊子》研究之成果與標準來看，〈內篇〉裏也應該有錯簡或被編纂與注疏的人竄改過的可疑地方。不過，在很早的古本《莊子》還沒有被發現以前，我們是無法——至少是很難——對這部書的文字和版本的問題(textual issues)提出絕對可靠和令人信服的判斷的。撇開文字和版本的問題不談，古今中外的學者也大致同意，〈內篇〉七篇是構成《莊子》全書的思想之中心部分，包括了莊子哲學思想的各個方面，自成一個完整的系統；而〈內篇〉的散文也是整部書中最精采，文筆風格較一致，且一向最為膾炙人口的一部分。因此，既然筆者研究《莊子》的主要興趣在其文學價值，在此不妨從文學與思想的視角出發，依照一般的假定，就把〈內篇〉當作是莊周一個人的著作，取來作為探討其作者如何描述理想人物的中心材料。

## 二、主題變奏：莊子言說策略再思

在討論莊子究竟如何描寫「聖人」、「至人」、「神人」和「真人」前，我先把這四個詞在《莊子·內篇》裏出現和分布的情況簡單介紹一下。「聖人」一詞在〈內篇〉裏一共出現了二十九次，其分布情況是：〈逍遙遊〉一次，〈齊物論〉

<sup>1</sup> 有關《莊子》〈內〉、〈外〉、〈雜〉篇的作者與寫作年代，現代中外學者討論者多矣。本人無意在此作詳細的介紹。對於這部大書的版本和成書年代問題有興趣者，可參看：(1) 張成秋：《莊子篇目考》（臺北：中華書局，1971年）；(2) 張恆壽：《莊子新探》（湖北：人民出版社，1983年）；(3) 王叔岷：〈莊學管窺〉，《莊子校詮》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年），下冊，頁1415-1451；(4) 劉笑敢：《莊子哲學及其演變》（北京：中國社會科學出版社，1988年）。劉書的前半都是探討《莊子》書的作者、構成以及寫作年代的問題的。已故的英國學者Angus C. Graham是現代莊子學術研究裏有傑出貢獻的一個人。他對《莊子》的版本問題也提供過許多頗有影響的意見。請看A. C. Graham, "The Book *Chuang-tzu* and the Problems of Translation," *Chuang-tzu: The Inner Chapters* (London: Mandala, 1991), pt. 1, ch. 8, pp. 27-36。

十次（包括「大聖」一次），〈人間世〉三次，〈德充符〉三次，〈大宗師〉十次，〈應帝王〉二次。「神人」一詞一共只出現四次，其分布情況是：〈逍遙遊〉和〈人間世〉各兩次。「至人」一詞一共出現了八次，其分布情況如下：〈逍遙遊〉一次，〈齊物論〉二次，〈人間世〉一次，〈德充符〉二次，〈應帝王〉一次。「真人」一詞，則一共出現了九次，但都集中在〈大宗師〉裏，其它六篇則完全看不到。如果說這四詞的確是代表《莊子·內篇》裏的最高理想人物，則四詞出現之頻繁，正代表莊子對於理想人格的嚮往和希求<sup>2</sup>。從出現次數的多寡與篇章之廣狹來看，「聖人」一詞莊子用的最多。這無疑是與「聖人」一詞已經是中國古代用以指稱最高理想人物的通用術語有關。無可否認，莊子只是沿襲當時一般學人通用此詞的習慣，不過他用「聖人」時，其所表達的意思，則與別的古代理想思想家、學術家所表達的有所不同。「至人」一詞雖然只在〈內篇〉中出現了八次，比「真人」的出現次數還少一次，可是它是分別在五篇裏出現的，其分布之廣僅次於「聖人」。「至」有「達到極點」的意思。因此，「至人」應當就是指「精神修養達到最高境界的人」。也就是說，「至人」是指最高的理想人物，其含意與「聖人」沒有什麼分別。所以「至人」一詞在多篇裏出現，僅次於「聖人」，這是理所當然之事。應該注意，「聖人」一詞在〈齊物論〉和〈大宗師〉兩篇中出現的次數最多，各十次。這似乎暗示「聖人」和「真人」兩詞間是有微妙密切的關聯的。此外，「聖人」等四詞在〈養生主〉裏一次都沒有出現。這一奇怪的現象也許表示〈養生主〉與理想人格之追求的主題比較沒有直接的關係。關於這個問題，我後面將有較詳細的解說。在此，我願意先提一提的是：我們討論〈內篇〉裏有關「聖人」、「至人」、「神人」和「真人」的描述時，不應忽略莊子對於「神」（作「神靈」、「精神」、「神妙」解），「至」（作「達到極點」解），以及「真」（作「真實」、「自然而無人為的」解）三字的使用，因為這些字在加強

<sup>2</sup> 《莊子》是中國古代最偉大的散文著作之一。本文要討論的，有關〈內篇〉裏最理想人物之描述，只是此書散文藝術很重要的一部分。筆者認為，在《莊子·內篇》裏，「聖人」、「至人」、「神人」和「真人」四詞確實是莊子用來代表至高的理想人物。除此四詞所表述的人外，〈內篇〉裏當然也還有精神境界頗高的其他理想人物。這些理想人物，包括南郭子綦、庖丁、支離疏、女偶、卜梁倚、顏回、老聃以及少數幾個章節裏的孔子。這些理想人物，是有等級差別的。其中，南郭子綦、女偶、卜梁倚、以及〈大宗師〉裏達到「坐忘」境界的那個顏回，大致也可算是德行最高的人物。本人覺得莊子從來沒有把孔子寫成一個至高無上的聖人。因篇幅所限，本文只集中地討論，莊子在直接提到「聖人」、「至人」、「神人」和「真人」四詞的語境中，對於最高理想人物的描述。有關其他理想人物，等將來有機會再來仔細析論。

〈內篇〉有些篇裏，不同的有關理想人物之描寫間的關聯，是有其一定的作用的<sup>3</sup>。

「聖」和「聖人」兩詞在早於《莊子》以及同時代的古籍中，可以常常看到。而「至人」、「真人」和「神人」三詞，則很可能是莊子所創。「至人」和「真人」在早於《莊子》的古書中都找不到。而「至人」在《列子》裏出現四次，在《荀子》裏出現兩次，而「真人」則在《列子》裏出現兩次，在《呂氏春秋》中出現一次。《列子》、《荀子》和《呂氏春秋》這三部書都晚於《莊子·內篇》。「神人」一詞則在《列子》書中出現三次，而在《穀梁傳》裏出現一次，是出現在如下這幾句話裏：「古之神人有應上公者，通乎陰陽，君親帥諸大夫道之而以請焉。」<sup>4</sup>根據漢代的傳說，《穀梁傳》是「受經於子夏」的戰國初期的穀梁赤所作<sup>5</sup>。如果這個傳說可信，則「神人」一詞並非莊子所創，而可能是他從《穀梁傳》裏借來的。儘管如此，莊子的「神人」與《穀梁傳》的「神人」是有很大的不同的。莊子寫作時，常常是借用許多現成的材料，加以改製變化，以適合他自己的用意，而於加工改造中充分表現其豐富的創造與想像力。這一點，我在底下談到莊子用「寓言」的寫作技巧時，再來作較詳細一些的討論。

關於莊子描寫理想人物的藝術手法，當代大陸學者孫以昭先生已經發表了頗有見地、有啟發性的論文。在一篇題為〈略論莊子的「互見法」〉裏，孫先生說：

莊子的「互見互補法」共有兩種，一種是將有關重要觀點與內容用相同或相近的語言分別論述、補充於本篇和其它篇目中，計有關於「絕對自由」、關於「齊物」、關於「生死」的自然觀、關於「忘形」、關於「因順自然」、關於「無為」、關於「命」等七個方面。<sup>6</sup>

另一種與上述方法有聯繫也有區別。它是把一些重要觀點與內容互相滲透

<sup>3</sup> 在〈內篇〉裏，「聖」字沒有單獨使用或作形容詞使用的例子。

<sup>4</sup> 這幾句話見於《穀梁傳·定公元年》。這裏的「神人」與其他早於《莊子》的古書裏的「神人」作「神和人」解的用法不同。《穀梁傳》、《列子》和《莊子》裏的「神人」一詞，「神」字是作形容詞用的。見〔晉〕范寧集解，〔唐〕楊士勳疏：《穀梁傳注疏》（上海：中華書局，1927-1936年《四部備要》本，第22冊），卷19，頁2b-3a。

<sup>5</sup> 有關《公羊傳》和《穀梁傳》的作者的記載均係漢代傳說，請看張岱年：《中國哲學史史料學》（臺北：崑高書社，1985年），頁97-98。根據張氏的評論，此二書都是到了漢代才「著於竹帛」的。這樣一來，「神人」一詞是否真的是穀梁赤所杜撰，就很難說了。

<sup>6</sup> 孫以昭：〈論莊子的「互見法」〉，收入黃山文化書院編：《莊子與中國文化》（蕪湖：安徽人民出版社，1990年），頁281。

互相貫通，使之成爲一個整體。雖然未用相同或相近的文字加以表述，但實際上論述時是貫通起來補充闡明的。……最典型的還是對於人生觀的闡述與論證。在莊子看來，人生的最終目的是絕對自由——「惡乎待」，最理想的人是「至人」或「真人」（有時也稱作「神人」、「聖人」），他們能夠「（乘）〔乘〕天地之正，御六氣之辯，以游無窮」，逍遙游於虛無縹緲的「無何有之鄉」，而這固然要通過認識上的「齊物」，行爲上的「無己」、「無功」、「無名」才能達到，其具體方法則是「充德」與「師道」。而關於「充德」的「守宗」、「保始」、「游於形骸之內」、「才全而德不形」等六項具體要求和「師道」中「守」與「坐忘」兩種方法的具體闡述，則見於〈德充符〉和〈大宗師〉。由此可見，莊子在〈逍遙游〉中只是提出絕對自由「惡乎待」的命題，點出了「惡乎待」的三個方面：「無己」、「無功」、「無名」。至於怎樣才能達到「惡乎待」，並未作具體論證。這些問題是在〈齊物論〉、〈德充符〉、〈大宗師〉，特別是在〈大宗師〉中回答的。<sup>7</sup>

在上引第一段的幾句話後，孫先生從〈內篇〉中舉出實例，來一一說明莊子如何用相同或相近的語句論述「絕對自由」等七個重要觀點。由於篇幅的限制，我就不引孫先生的實例說明了。孫先生把莊子這裏所用的論述手法稱作「互見互補法」。不可否認，「絕對自由」等七個觀點確是〈內篇〉裏七個很重要的主題(themes)。但是，〈內篇〉裏還有別的或大或小的主題，而莊子也常常是用「互見互補」的寫作策略來論述的<sup>8</sup>。依照孫先生的看法，第二種「互見互補法」可見於莊子把一些重要觀點與內容，互相滲透與貫通起來，使〈內篇〉成爲一個整體。孫先生認爲在這表現第二種寫作方法的例子中，莊子未用相同或相近的語句，來把一些較有關聯的段落貫通起來。我覺得這個看法並不見得精確。事實上，在孫先生所認爲的第二類裏，莊子並不只是靠觀點和內容的互滲互通來使〈內篇〉成一整體。其實，莊子還是在一些相關的段落裏，用了些文字有一點相近而意思大致相同的字句，來加強它們之間的聯繫的，只是其文字相近的程度沒有第一類那麼高而已。例如，在〈大宗師〉寫「坐忘」那一段裏，「墮肢體、黜聰明、離形

<sup>7</sup> 同前註，頁285-286。

<sup>8</sup> 如「遊」、「無何有之鄉」、「無用之用」、「夢」、「彼是相生」等等都可算是主題。當然這些也可看作是附屬於上述某些主題的分題(sub-themes)。

去知、同於大通」<sup>9</sup>數句，顯然是與〈齊物論〉開篇南郭子綦一段的「形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎」（《莊子纂箋》，頁8）兩句，〈養生主〉庖丁解牛一段的「臣以神遇，而不以目視，官知止而神欲行」（《莊子纂箋》，頁24-25）三句，以及〈人間世〉心齋一段的「無聽之以耳，而聽之以心，無聽之以心，而聽之以氣」（《莊子纂箋》，頁30）四句，是有不能否認的相近相通之處的。在這從不同四篇引出的四段裏，「枝體」、「形」、「感官」和「耳目」顯然是指同一物，而「聰明」、「知」和「心」也無疑不是指三樣完全無關的東西。

當代學者劉笑敢先生，在討論《莊子·內篇》是不是莊子的作品時，曾經指出〈內七篇〉之間存在著許多「語言形式或思想觀點明顯相同或相通」<sup>10</sup>之處，「這說明〈內篇〉的七篇文章在《莊子》書中不僅自成一類，而且是相互聯繫最為密切、思想內容最為集中的，因而應該肯定〈內篇〉大體上是一個整體。」<sup>11</sup>孫以昭先生則不僅指出〈內七篇〉間有很多語句和思想觀點相同、相近或相通的地方，而且又提出「互見互補法」，來說明莊子的寫作技巧與篇章組織。我們可以說，孫氏對於討論《莊子·內篇》的文學是有其值得肯定的貢獻的。在〈略論莊子的「互見法」〉一文結論裏，孫先生又說：

〈內篇〉中運用「互見互補法」所論及的內容，幾乎包括了莊子哲學的所有重要方面，而其核心則是人生觀問題。作者經過精心的構思，使得每篇既有各自的論說中心，又自成體系，形成一個不可分割的整體，並且能將一些重要觀點分別復述、補充於其它篇目中，以表示貫通、強調和充實之意。從而體現了思想的一貫性與完整性，確是匠心獨運，非同凡響的。<sup>12</sup>

根據他的觀察，莊子哲學的要點，幾乎全都是運用「互見互補」的辦法來發抒的。從篇章結構的角度來看，孫氏認為把〈內篇〉七篇分開來看，各篇有其論說中心，自成一體系，而把七篇統合起來看，則〈內篇〉又體現了莊子思想的一貫性和完整性。因此，〈內篇〉是經過莊子精心構思所創造出來的傑出作品。孫先生並不是《莊子》研究的傳統裏第一個提出這個看法的學者。自從唐朝的成玄英以來，持同樣看法的研究莊子的學者很多，包括有名的注《莊》家如憨山德清

<sup>9</sup> 錢穆：《莊子纂箋》（臺北：東大圖書公司，1989年），頁60。本文所用《莊子》原文，均引自錢穆先生的《莊子纂箋》，而標點符號則不依照錢先生所加，而改爲較流行通用者。爲方便起見，此後均不另作註，而於引文後改用括號，註明書中頁數。

<sup>10</sup> 劉笑敢：《莊子哲學及其演變》，頁20。

<sup>11</sup> 同前註，頁23。

<sup>12</sup> 孫以昭：〈論莊子的「互見法」〉，頁286。

(1546-1623)、王夫之(1619-1692)、宣穎(18世紀初期)等。尤其那些欣賞《莊子》文章的學者，更特別注意〈內篇〉的結構與文字的血脈等問題。北宋的黃庭堅(1045-1105)就已經說過：「內書七篇，法度甚嚴。二十六篇解剝斯文耳。」<sup>13</sup>而宣穎也已經說過：「〈內七篇〉都是特立題目後作文字。先要曉得他命題之意，然後看他文字玲瓏貫穿，都照此發去。蓋他每一個題目，徹首徹尾是一篇文字止寫這一個意思，並無一句兩句斷續雜湊說話。今人零碎讀之，多不成片段，便不見他篇法好處。」<sup>14</sup>孫以昭先生的貢獻，在於他能從思想與文學兩方面來討論莊子最特出也最常用的一個寫作與表達思想的技巧，即他所謂的「互見互補法」。宣穎已經注意到了《莊子》一書前後有重疊「雷同之句」，不過他認為這是因為莊子只是要描述「千言萬言說不出」的「道體」的緣故<sup>15</sup>。無可否認，用「互見互補法」來解釋《莊子》書中的重複雷同之處，是要比宣穎的簡單觀點深刻有力得多了。

孫以昭先生提出「互見互補法」，來作描述莊子的表達技巧之術語，其實我們如果借用音樂裏現成的「變奏技巧」(technique of variation)一術語來代替，就還更為恰當<sup>16</sup>。音樂裏的「變奏技巧」這術語，通常是指「一種特定的且很簡單的寫作方式：直接的用不同的形式重述一段音樂主題(或主調[theme])」<sup>17</sup>。而「變奏技巧」的廣泛定義則是「保用部分原形，同時刪除，改變或更替其他部分的重述」，而其所保用、刪除或改變的部分，可包括主題、和聲或樂節等<sup>18</sup>。因為改易的通常只是一個主題、一組和聲或一節曲調的一部分，因此有豐富音樂知識和修養的人，應該不難從變奏曲中，認得出所本的原來曲調。

我們借用「變奏技巧」這音樂術語，來論述莊子的寫作藝術，一方面可以解釋其作品前後互見雷同之處，而另外一方面也可以賞析其喜用的「寓言」文體。

<sup>13</sup> 引於錢穆：《莊子纂箋》，頁1。

<sup>14</sup> [清]宣穎：《莊子南華經解》(臺北：廣文書局，1978年)，卷1，頁7a-b。

<sup>15</sup> 同前註，頁6a-b、7b。

<sup>16</sup> 本人已於討論莊子的文章藝術時，數次借用「主題變奏」一詞來作析論的術語。對於此音樂術語，本人所作較詳細的解說，可參見拙作：〈解構生死：試論《莊子·內篇》對於主題之變奏的表達方式〉，《理想國的追尋》(臺中：東海大學通識中心，2003年)，頁1-38。本人現在正著手研究「《莊子·內篇》與音樂」這一議題，擬從中國古代音樂文化、詩歌結構、散文發展、音樂與語言的本質異同等各方面來探討《莊子·內篇》散文的音樂性，及其近似音樂的寫作技巧。本人亦將借用一些西方的音樂美學概念，和有關歌劇以及電影中的配樂之理論，來比較、論述莊子散文的藝術。因此，本文裏有關音樂部分，筆者就只預備作簡要的敘述。

<sup>17</sup> 見康誥：《大陸音樂辭典》(臺北：大陸書局，1980年)，頁1385。

<sup>18</sup> 同前註。

關於「寓言」文體，本人已經在一篇近作裏作了簡單的說明<sup>19</sup>。這裏讓我把我以前有關莊子的「寓言」之論述簡要重述一下。莊子的「寓言」的最根本意思是「借此喻彼」的「隱喻性的語言」（即英文的 *metaphorical language*）。《莊子》雖是中國古代一部了不起的哲學著作，可是其大部分篇章，卻都是用極富文學性的語言寫出來的。莊子的「寓言」可以指具體的形象語言，可以指出自他人的言論，或是他本人杜撰的故事和已經說過的言論之重述，還可以指許多出自世俗常識跟神話傳說的複製。在運用這些現成的材料時，莊子通常又不採用儒家「引經據典」的策略來直抒己意，而總是改變轉化借來的材料，以隱喻的方式來表達他的哲學思想的。莊子變奏重述的寫作模式，和其喜用「寓言」的文體，是有極密切的關係的。

在賞析莊子對於理想人物的描寫前，我得把借用「變奏技巧」這術語來討論莊子的文學藝術時，應該注意的幾個問題也先提出來交待一下。首先，音樂與語言或者再現式的藝術 (*representational art*) 是有本質上的不同的。音樂是既沒有語言文字所能表達的意義，也沒有再現式藝術（如繪畫）所要代表的一定的客觀對象的。音樂也許可以當作是由作曲家把聲音組合而成的一種有高度結構的「言說」 (*discourse*)，但是不能忽略，音樂的「言說」是完全沒有固定的指稱 (*referentiality*) 的<sup>20</sup>。早在第三世紀，嵇康 (224-263) 在其著名的〈聲無哀樂論〉一文裏，就打破中國傳統的「聲（音、樂）情（人之感情）互動觀」而提出「聲情異軌」的說法<sup>21</sup>。嵇康已經觀察到「音聲無常」和「和聲無象」的特色，也就是說，音樂裏的「音聲」和人的感情之間沒有必然的、固定不變的聯繫，而音樂所表達的和諧

<sup>19</sup> 參拙作：〈解構生死：試論《莊子·內篇》對於主題之變奏的表達方式〉，頁6-9。

<sup>20</sup> 在討論電影的配樂時，美國學者柯羅笛雅·郭爾布曼 (Claudia Gorbman) 說：“... [M]usic is a highly structured discourse of sound: but its freedom from referentiality (from language and representation) ensures it as a more desirable, less unpleasurable discourse.” 見其所著 *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), p. 6。這句話很難直接翻譯成中文。所以我只把其前半的意思大略譯出來。葛氏把音樂當作一種言說，一種沒有指稱的言說。

<sup>21</sup> 吳冠宏：〈鐘情與玄智的交會——以三層聲情關係重構嵇康聲無哀樂論之義涵再探〉，《第四屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文津出版社，2001年），頁567-601。

的音聲也「無所摹擬，無所反映。」<sup>22</sup> 誠如大陸學者蔡仲德所述，嵇康認為「音樂只有和諧的形式美，而沒有表現的對象，不表現什麼內容。」<sup>23</sup> 按照嵇康的看法，音樂「並不表現哀樂之情，當然也就沒有哀、樂之別，而只有（可說是純形式的）大小、單複、高卑、舒疾、猛靜、善惡的不同」而已<sup>24</sup>。

活躍於二十世紀中期的美國藝術哲學家蘇珊·藍歌兒(Susanne K. Langer, 1895-1985) 曾指出，音樂所以與人類語言不同，就是因為其構成要素，即音聲 (tone, sound)，缺乏一套「指定的含意」(assigned connotation)<sup>25</sup>。語言裏的語和字 (words) 都各自有其固定的、「約定俗成」的、所象徵的對象，而音樂裏的音聲則沒有<sup>26</sup>。因此，藍歌兒提出了這樣的一個理論：音樂是一種「有意義的形式」(significant form)<sup>27</sup>，其所能反映者，只是一種純形式而無內容的「感情的形態」(morphology of feeling)，其所表達者只是人類的有關感情、知覺和生命的經驗；音樂雖然有其意義 (import)，可是其意義是永遠無法固定的<sup>28</sup>。當我們借用音樂的「變奏技巧」來解釋莊子的寫作手法時，我們必需清楚了解音樂是「無固定的表現對象與內容」，而語言文字則是「有指定的涵意和反映的對象」的。所以，莊子用類似音樂的「變奏重述」，並不只是要表現一種純粹的形式之和諧，讓讀者獲得像

<sup>22</sup> 戴璉璋：《玄智、玄理與文化發展》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年），頁185。在這部大著裏，戴先生對嵇康的〈聲無哀樂論〉有極精簡的闡釋（見同上書，頁184-186）。吳冠宏指出，《呂氏春秋》和《淮南子》兩書早已提出「哀樂係由人情中先入為主的特定情緒使然」，因此並無「聲使我哀，音使我樂」的問題存在。所以「聲無哀樂」的說法並非嵇康所獨創。見吳冠宏：〈鐘情與玄智的交會——以三層聲情關係重構嵇康聲無哀樂論之義涵再探〉，頁582-583。

<sup>23</sup> 蔡仲德：《〈樂記〉〈聲無哀樂論〉注譯與研究》（杭州：中國美術學院出版社，1997年），頁349。

<sup>24</sup> 同前註，頁342。

<sup>25</sup> 見Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (New York: Mentor Books, 1951), p. 203。

<sup>26</sup> 在其稍晚出的 *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953) 一書中，蘇珊·藍歌兒說：“Because its [music's] elements are not words—independent associative symbols with a reference fixed by convention.”（頁31）。

<sup>27</sup> 同前註，頁32。

<sup>28</sup> 在 *Philosophy in a New Key* 裏，藍歌兒說：“[W]hat music can actually reflect is the morphology of feeling”; 以及 “It [music] is a form that is capable of connotation, and the meanings to which it is amenable are articulations of emotive, vital, sentient experiences. But its import is never fixed.”（頁202、203）。

從聽音樂中得來的美感而已<sup>29</sup>。因為語言文字是有固定的意指的，所以除了形式美之外，莊子的「變奏重述」有別的用意，同時也產生其他的效果。

其次，雖然音樂本身沒有固定的表現對象和內容，可是當它被拿來作歌劇和電影的配樂時，卻常常可以有純粹作為「感情的形態」以外的功用和意義。在西方（尤其是好萊塢），電影配樂的技巧主要是受了十九世紀德國作曲家理查·華格納(Richard Wagner, 1813-1883)有關歌劇裏的主題和主樂曲(leitmotif)的理論之影響。所謂「主樂曲」是指一個透過複述跟某一角色、場合或概念，聯合起來的樂句，而這樂句可以是複雜的曲調(melody)或簡單的幾個音符；所謂「主題」則指一篇樂曲裏重複而含有變化地出現的有特色的樂節<sup>30</sup>。一位美國研究電影音樂的學者克羅笛雅·郭爾布曼(Claudia Gorbman)指出：

以理查·華格納的主題與主樂曲的原則為依據，一部電影的主題曲跟一個角色，一個場所，一種情況，或一種情感就被聯繫起來。這個主題可以有一個固定的或靜態的標示，也可以演變成敘事的主流，並對敘事主流起作用，而把其本身的意義提昇到更高的一個層次上。<sup>31</sup>

配樂的主題是指一部電影裏，任何不止一次聽到的曲調，曲調片段或是一組和聲(harmonic progression)。它包括了主題歌曲，用樂器奏出的背景主題，一些與某些角色一再有關聯的或由角色們重複演出的曲調，以及別的非屬於電影故事之一部

<sup>29</sup> 當代美國研究電影裏的「聲」之專家大衛·三嫩莎恩(David Sonnenschein)說過：「聽之基礎是期望，是在預料中尋求模式與變化。」(The foundation of listening is anticipation, seeking patterns and variations within expectation.) 見其所著 *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema* (Studio City, Calif.: Michael Wiese Productions, 2001), p. 117。我們可以說這種聽所獲得的是音樂的和諧美的一種經驗。

<sup>30</sup> 凱莎琳·卡琳娜克(Kathryn Kalinak)給「主題」和「主樂曲」所下的定義分別是：“... [A] motif [is] a distinctive musical passage that is repeated (and varied) throughout a musical text.” 和 “The leitmotif or leading theme is a musical phrase, either as complex as a melody or as simple as a few notes, which, through repetition, becomes identified with a character, situation, or idea.” 見卡氏所著 *Setting the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992), pp. 15, 63。

<sup>31</sup> 見Gorbman, *Unheard Melodies*, p. 3。原文如下：“Based on the Wagnerian principles of motifs and leitmotifs, a theme in a film becomes associated with a character, a place, a situation, or an emotion. It may have a fixed and static designation, or it can evolve and contribute to the dynamic flow of the narrative by carrying its meaning into a new realm of signification.”

分的音樂等等<sup>32</sup>。一個主題在電影裏一再重複出現時，可以使專心觀賞的觀眾，不斷地回想起主題首次出現的情景 (context)。由於這個緣故，雖然如前所論，音樂的本質是無表現之對象的 (non-representational)，一個主題曲調的重複出現，再配合電影裏的、有表現對象的 (representational) 成分（即影像 [images] 和對話 [speech]），也可以使音樂帶有「有表現對象的」意義<sup>33</sup>。電影裏重複出現的主題曲調，通常不是原曲之毫無改變地重複，而是以「變奏」的方式復現的。因為莊子用來寫作的文字有意義，也有其所要表現的對象，所以當相同相近的字句再重複出現時，讀者應該會回想起，前面莊子用這些字句所已經表達過的意思和描述的對象。我想莊子的「變奏重述」的寫作方法，和電影裏的「主題曲調」的變奏重複出現，是有其極相似的地方的。

最後，不應該忽略，我們談論音樂的或電影配樂的「主題變奏」問題時，我們的對象總是有完整結構的整部樂曲或電影的。可是借「主題變奏」的概念來討論莊子的寫作時，我們的對象——〈內篇〉——就很難說是原來就有其完整的總體結構的一部哲學論文集了。雖然從古到今，認為〈內篇〉是《莊子》這部書裏一部分，有其一貫完整性的著作的人，所在多有，可是他們都是就〈內篇〉本身的思想 and 文字來談，而沒有真正可靠的客觀證據的。而且，即使〈內篇〉真正是莊周所著，而且也早於〈外篇〉和〈雜篇〉，其七篇之順序是否就是我們目前的傳世本這個樣子，在沒有很古的《莊子》本子被發現以前，我們也是無法證明的。但為了論述的方便，我們暫且就假定，《莊子》成書以來，〈內篇〉七篇的順序就如我們今天看到的傳世本子這樣。

### 三、《莊子·內篇》最高理想人格的表述之一：〈逍遙遊〉、〈齊物論〉、〈養生主〉、〈人間世〉

一些基本的問題已經交待過了，我們現在就來開始討論〈內篇〉裏莊子對於理想人物之描述。在傳世本的《莊子》書裏，「至人」、「神人」、「聖人」三詞第一次出現，是在第一篇〈逍遙遊〉裏，而且是同時出現的。莊子在第二次敘述了鯤化為鵬而徙於南冥的故事後，用小鷓鴣的嘲笑大鵬，並認為它自己極有限的

<sup>32</sup> 同前註，頁26。「非屬於電影故事之一部分的音樂」即“nondiegetic music”。“Diegetic music”如由電影中人物唱出的歌或人物、樂隊，及收音機奏出的音樂都是。

<sup>33</sup> 同前註，頁27。

飛騰也可算是「飛之至也」，來作這一段的收束。在接下來那一段，莊子筆鋒一轉，提出了有高低等次的四樣人。這四種由低以至於高的人就是：有足夠的智能德行去當官吏的人，能不顧世人毀譽且能辨別內外榮辱之分的宋榮子，能「御風而行」但不汲汲追求幸福的列子，以及能「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者」。（《莊子纂箋》，頁4）這一段話以「故曰：至人無己，神人無功，聖人無名」作結束。此處既然莊子用「故曰」兩字，那麼「至人」、「神人」和「聖人」也毫無疑問就是前此所列四種中能「遊無窮」這最高一等的人了。據我所知，對這一小段結語，明朝的羅勉道是唯一抱持跟所有研究《莊子》的學者不同看法的人。他說：

舊解以此三句爲上文結句，不知乃是下文起句。上既次兩等人，化之小者。此卻次三等人，化之大者。大而化之謂聖，聖而不可測之謂神。至者，神之極。三等亦自有淺深。無功，則事業且無，何有名聲？無己，則并己身亦無，何有事業？下文逐一證之。許由，聖人也。藐姑射，神人也。四（字）〔子〕，至人也。<sup>34</sup>

無疑的，羅勉道是有意要標新立異，結果卻提出了頗爲荒謬的見解。三句既然以「故曰」起頭，莊子的用意顯然是以之來作他論述的一個總結的，難道他會拿通常人們用以表示結論的語句來開啓另一個段落的文字嗎？三句以前，莊子不只是「次兩等人」，實際上，他是列述了四等人<sup>35</sup>。如果四等人中最高一等還能分「淺深」的話，莊子爲什麼不分更多的等次呢？此外，在此段中，對於前三等人莊子都給了代表，惟獨這最高一等理想人物，他卻沒正面提出任何代表。如果說這三句不是「上文結句」，那麼莊子所要提出的第四等人，似乎竟沒有著落了。用「故曰」兩字，莊子其實是把這最高一等能「遊無窮」的人勉強稱之曰：「至人」、「神人」和「聖人」。雖然詞分爲三，可是它們所指稱的應是同一個最高的理想人物。羅勉道從《孟子·盡心篇》借來「大而化之之謂聖」<sup>36</sup>一句話，而他的「聖而不可測之謂神」一語可能是引孟子下一句「聖而不可知之之謂神」時的筆誤。或

<sup>34</sup> [明] 羅勉道：《南華真經循本》（臺北：藝文印書館，1974年《無求備齋莊子集成·續編》，第2冊影印明正統十年《道藏》本），頁31-32。

<sup>35</sup> 成玄英早已體會到此段列舉四等人。他說：「自宰官以下及宋榮、禦寇，歷舉智德優劣不同，既未洞忘，咸歸有待。唯當順萬物之性，遊變化之塗，而能無所不成者，方盡逍遙之妙致者也。」見[清] 郭慶藩：《校正莊子集釋》（臺北：世界書局，1962年），上冊，頁20。

<sup>36</sup> [宋] 朱熹：《孟子·盡心下》，《四書集注》（臺北：學海出版社，1989年），頁407。

許羅氏又從《易經·繫辭傳》的「陰陽不測之謂神」<sup>37</sup>一語，借來「不可測」一層意思，把它加在最高理想人物身上。莊子用「聖人」一詞，是否就只是沿用孟子所給的定義，另當別論。他之用「聖人」、「至人」和「神人」來指稱智能德行高超，造詣已臻極致，又有神妙不可知、不可測的力量的理想人物，是可以讓人理解的。當然，此三句只是一篇文章中某一段落的收束文字，而不是全篇之結尾，所以它應該是有承上啓下的作用的。不過，它總結前此一段話之功用，是需要先加以肯定而不能隨意忽略才是。

如眾所周知，〈逍遙遊〉一篇的主旨是在抒寫莊子所追求的人生最高理想，也就是所謂的「絕對的精神自由」。英文有句話說：“Free like a bird”，就是「像鳥一樣的自由」的意思。人類是「固著於地上」(earthbound) 的動物，不像鳥一樣，能在空中自由自在、無拘無束地飛翔。筆者認為，莊子所以用大鵬從北冥遷徙於南冥的寓言來開啓〈逍遙遊〉，就是要讓人一開始讀此篇時，就了解他用「鳥飛」起興，並以之作爲「自由」的一個隱喻之意圖。應該注意，莊子是一個文筆高妙的作家，因此我們必需很細心地讀他的文章，才能把握住他真正要表達的意思。雖然「鳥飛」可作「自由」的隱喻解，可是「鳥飛」本身並不代表莊子所嚮往的絕對精神自由。晚明的憨山說：「此逍遙主意，只是形容大而化之之謂聖。惟聖人乃得逍遙，故撰出鷦鷯以喻大而化之之意耳。」<sup>38</sup>雖然借用了孟子的「大而化之之謂聖」那句話，憨山拿鷦鷯化爲鷦鷯來表示聖人絕對自由的精神境界，恐非此段鷦鷯化鷦鷯寓言的最好解讀。莊子說得很清楚，大鵬完全是靠六月海動而起的大風才能徙於南冥的，因爲風力的儲積如果不厚大，就沒辦法托負它像「垂天之雲」一樣大的翅膀了。而且大鵬所「遊」者，只是從北冥至南冥，由水平線上昇九萬里，這樣一個雖龐大卻有清楚疆界的境域，與真正高超的理想人物所遊之「無窮」，是判然有別的<sup>39</sup>。

爲了使人能更清晰地領會到他借「飛」來作「自由」的隱喻，莊子除了明說有作官吏才幹的人只像斥鴳一般，頂多只能在一有限空間裏飛騰而已，又讓一個

<sup>37</sup> [魏] 王弼注，[唐] 孔穎達疏：《周易正義》（臺北：藝文印書館，1965年影印阮元校刻《十三經注疏附校勘記》本，第1冊），頁149。其實成玄英早已借用《易經·繫辭傳》這句話來解釋《莊子》的神人。他說：「陰陽不測，故謂之神。」見郭慶藩：《校正莊子集釋》，上冊，頁22。

<sup>38</sup> [明] 德清：《莊子內篇注》（臺北：廣文書局，1991年），卷1〈逍遙遊〉，頁5。

<sup>39</sup> 清末的王先謙認爲「無所待而遊於無窮，方是〈逍遙遊〉一篇綱要。」見《莊子集解》（北京：中華書局，1987年），頁4。

叫列子的人，也能實際地「御風而行」，離地而在空中飛行十五天，才再返回到地面上來。列子能飛就表示他已經比普通人類要高出一等，也就是說他有比常人更高一層的精神自由境界了。可是，莊子仍然批評他說「此雖免乎行，猶有所待者也。」（《莊子纂箋》，頁4）意思是，列子仍然是要等待有了風，才能夠飛騰起來，而免於跟普通人類一樣在地上行走。因此，列子仍是依靠外在條件而受其限制的。雖然莊子並沒有直接說出，「有待」的反面就是「無待」，就是沒有了依賴，不再受任何外在條件的拘束。大鵬要依賴六月海上起的大風才能遷徙到南冥去，而列子也是要依靠風才能作他十五天的空中之行。而且，大鵬所能遊者仍是一有南北上下對待之境，而列子也只能在與地成對待的空中御風飛個十五天。與大鵬和列子相反，莊子所提出的最高理想人物，乃是超越所有的對待、依賴及束縛的。爲了保留「飛即自由」這個隱喻，莊子仍繼續用「乘」、「御」、「遊」等字樣，只不過最高理想人物所乘與御者，已不再是像風這樣的具體之物，而是抽象的概念「正」和「辯」（即變）」了。莊子此處把具體之物轉換成抽象的概念，耐人深思。首先，我同意王樹森先生的看法，這是對於大鵬和列子依賴風而飛行的否定<sup>40</sup>，因爲如果莊子也讓最高理想人物乘任何別種具體之物而遊，則他還是「有所待」了。至於「正」和「辯」，究竟應作何解呢？歷來研究《莊子》的人，大部分都是跟隨郭象和司馬彪的注來了解「乘天地之正，而御六氣之辯」兩句話。郭《注》曰：「天地者，萬物之總名也。天地以萬物爲體，而萬物必以自然爲正，自然者，不爲而自然者也。……故乘天地之正者，即是順萬物之性也；御六氣之辯者，即是遊變化之塗也；如斯以往，則何往而有窮哉！所遇斯乘，又將惡乎待哉！此乃至德之人玄同彼我者之逍遙也。」<sup>41</sup>雖然此注有郭象自己的玄學意味，對於了解莊子頗爲暗晦的語句還是有幫助的。「六氣」，司馬彪《注》作「陰陽風雨晦明也」<sup>42</sup>，也就是指自然界裏的無窮變化。如果郭象和司馬彪的注不誤的話，最高理想人物所以能遊無窮，就是因爲他能順萬物之性，而且隨自然之變化而變化。而他能這樣作是完全不依待任何事物的。莊子不直接用「無待」的字眼，而用一句反詰語似的「彼且惡乎待哉」，頗富技巧，因爲用反詰語可以同時達到令讀者自己去思考，又不能不同意作者所要提出的意見之功用。

<sup>40</sup> 王樹森：〈逍遙遊詮評〉，收入復旦學報（社會科學版）編輯部編：《莊子研究》（上海：復旦大學出版社，1986年），頁392-393。

<sup>41</sup> 見郭慶藩：《校正莊子集釋》，上冊，頁20。

<sup>42</sup> 同前註。

無論是稱之為至人、神人或聖人，莊子的最高理想人物都是已經達到了無待境界的人。莊子給這個人所加的特質是「無己」、「無功」以及「無名」。從文字的表面來看，這三句的意思是，至人等並不是靠「有己」、「有功」、「有名」來成其為理想人物的。換句話說，他是不依靠強烈的自我意識並且追求功和名，來完成其已達極致的理想人格的。更進一步申說，則一個理想人物是沒有物我之對待，沒有任何世俗所謂的事功可言，也不可以給他任何稱謂。一個不可名狀的聖人，必定像至人一樣「無己」，即已經消除了物我的對立，也會像神人一樣地無功於世。所以，至人、神人、聖人三詞是相通而且一致的<sup>43</sup>。我要特別強調指出的是，在傳世本《莊子》裏，第一次提到至人、神人和聖人時，莊子已經賦予他所創造出來的至高理想人物以能飛昇的本事。而這個本事常常是與「乘」、「御」以及尤其是「遊」等字連在一起而描寫的。借用華格納討論歌劇的術語，我們可以把「飛」和「遊」當作「主樂曲」來看待。「遊」確實是莊子哲學中最重要的概念之一，因為它是表達精神自由的隱喻。莫怪在〈內篇〉裏，「遊」字莊子就用了三十次，而且大多數都是與「自由」的意義有關。就是連聖人、至人、神人、真人等四詞一次都沒用到的〈養生主〉，也有「恢恢乎，其於遊刃必有餘地矣！」（《莊子纂箋》，頁25）而〈人間世〉裏，「以無翼飛者也」（《莊子纂箋》，頁31）一句，其實也是「逍遙遊」這概念與意象的變奏重寫。

莊子第二次在〈內篇〉提到理想人物也是在〈逍遙遊〉裏。在「肩吾問於連叔」段有如下文字：

藐姑射之山，有神人居焉。肌膚若冰雪，綽約若處子。不食五穀，吸風飲露。乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外。其神凝，使物不疵癘而年穀熟。……（《莊子纂箋》，頁4-5）

之人也，之德也，將旁礴萬物以爲一，世蕲乎亂，孰弊弊焉以天下爲事？之人也，物莫之傷。大浸稽天而不溺，大旱金石流，土山焦，而不熱。是其塵垢秕糠，將猶陶鑄堯舜者也。孰肯以物爲事？（《莊子纂箋》，頁5）

上引頭一小節是肩吾重述接輿的話，而第二小節則是連叔在回應肩吾時所說的

<sup>43</sup> 應該提出，成玄英對此三句曾有極精到的解釋。他說：「至言其體，神言其用，聖言其名。故就體語至，就用語神，就名語聖，其實一也。詣於靈極，故謂之至；陰陽不測，故謂之神；正名百物，故謂之聖也。一人之上，其有此三，欲顯功用名殊，故有三人之別。此三人者，則是前文乘天地之正，御六氣之辯人也。欲結此人無待之德，彰其體用，乃言故曰耳。」（見郭慶藩：《校正莊子集釋》，上冊，頁22。）除「正名百物」四字恐非莊子能同意外，此段成《疏》甚得《莊子》三句結語的意旨。

話，不過兩節同是描述「神人」的文字，而且描述的細節都很具體，也富形象性。在描繪神人時，莊子特別用相同的句型以及「乘」、「御」、「遊」三字，顯然是照應前面剛討論過的「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者」三句。此神人即是前面已經提出的最高理想人物，無庸置疑。所不同的是，前面只用抽象的語言，和反詰的句式來泛泛地陳述其理想人格。在本段的述寫裏，莊子則創造出姑射神人這麼個人物來，而且給他加添如下的本領與特色：一、他有保持青春的本領；二、他完全吸取自然界的精華，連人類培植的「五穀」，他也不吃；三、他不但不受外界水火之害，而且能使農作物不受病害得以年年有豐收；四、他能混同萬物以爲一體；五、雖然他的餘緒都足夠陶鑄出爲儒家所崇奉的聖王堯舜來，可是他不肯去管理天下的俗事，也就是並不肯去追求事功；六、他有昇天並遨遊於無窮境域的本事。莊子筆下的神人，其原始材料顯然係來自中國古代有關神仙的傳說<sup>44</sup>。當然莊子是借古代神仙故事來作他哲學的寓言。雖然莊子並不明白點出，從他所給的六項特徵，我們可以看出，藐姑射神人是有「無己」、「無功」、「無名」的特質的。此段無疑是對於前段提出的理想人物主題，在傳世本〈內篇〉裏的第一次詳盡的變奏發揮。莊子之所以先挑「神人」，而不挑「至人」或「聖人」，來引出許多超自然的能力，應該是跟「神」有「神妙莫測」的意思有關。能「飛」的本領是連接兩段的一個細節，當然後段裏的變奏之具體形象性，是非常的強烈了。

在〈內篇〉裏，有關至極理想人物的第二次詳細的變奏描寫，出現在〈齊物論〉裏齧缺與王倪的對話中：

王倪曰：至人神矣！大澤焚，而不能熱。河漢沍，而不能寒。疾雷破山，風振海，而不能驚。若然者，乘雲氣，騎日月，而遊乎四海之外。死生無變於己，而況利害之端乎？（《莊子纂箋》，頁20）

莊子用「至人神矣」四字把至人和神人等同起來。很清楚的，這裏的至人也有姑射山神人不受外界水火之害的本事，不過莊子所用的形容詞則稍有不同，顯然此數句是前例的一個變奏。莊子又另外給至人添了一個本事：他不會受到疾雷和大風的震驚。最後，他又說至人是不會把死生、利害這些事情放在心上，因此也就不會受到它們的拖累了。這是對於前面關於神人的描寫的一個重要補充。至於「飛」一細節，莊子則用「乘雲氣」及「而遊乎四海之外」兩句來明顯表示，並且

<sup>44</sup> 見楊儒賓：〈昇天變形與不懼水火——論莊子思想中與原始宗教相關的三個主題〉，《漢學研究》第7卷第1期（1989年6月），頁223-253。

用「騎日月」來代替前回的「御飛龍」，以避免文章之完全重複而缺乏變化。

緊接齧缺與王倪這一段就是瞿鵠子與長梧子的大段對話，而莊子又再次提到理想人物。這是莊子在〈內篇〉裏第三次較詳細地描述這種人物。首先，莊子讓瞿鵠子問長梧子說：

吾聞諸夫子，聖人不從事於務。不就利，不違害。不喜求，不緣道。無謂有謂，有謂無謂，而遊乎塵垢之外。夫子以爲孟浪之言，而我以爲妙道之行也。吾子以爲悉若？（《莊子纂箋》，頁20）

這裏引出的幾句話中，夫子指的是孔子。莊子筆下的孔子並不代表最理想的人物，所以文中的聖人並不是他<sup>45</sup>。「不從事於務，不就利，不違害」三句顯然是照應姑射山神人的不「弊弊焉以天下爲事」和不「肯以物爲事」，以及王倪所提至人之不讓「死生」和「利害之端」拖累其心等句。在本段中，只有「遊乎塵垢之外」一句話，可說是與「飛」能夠拉上關係的。我們可以說，「四海」之內其實就是「天下」，而此處的「塵垢」也不外是指天下的塵雜俗務而已。「遊乎塵垢之外」一語，不也就是「遊乎四海之外」的一個很好的變奏了嗎？這裏的聖人有「以無翼而飛」的本領，而「飛昇」的「主樂曲」可在此段中隱約聽到，是不用說的了。在長梧子的回答中，有些語句我們也應該特別注意。長梧子說：

予嘗爲女妄言之，女以妄聽之，奚？旁日月，挾宇宙，爲其脗合，置其滑稽，以隸相尊。眾人役役，聖人愚菴，參萬歲而一成純。萬物盡然，而以是相蘊。予惡乎知說生之非惑邪？予惡乎知惡死之非弱喪而不知歸者邪？（《莊子纂箋》，頁20-21）

雖然依傍日月，挾持宇宙，和萬物混同吻合爲一等描述，在意象上，與「乘雲氣」，「御飛龍」，「騎日月」等不太一樣，可是有這種本事且能「遊乎塵垢之外」的聖人，也必定是與前面能「遊乎四海之外」的至人及神人沒有什麼分別的了。因爲前面已經對於「飛」作了比較細緻的描寫，所以在瞿鵠子與長梧子對話這一段，莊子就只輕描淡寫地點了一下而已。莊子把神人、至人和聖人完全等同起來，主要是透過文字與意象的變奏重述的。莊子所用的技巧，真是很像電影配樂

<sup>45</sup> 〈內篇〉裏，孔子常被莊子用來作他的「代言人」。這裏所用的寫作技巧就是〈寓言篇〉所提的「重言」，即「借重爲世人所重者來替自己說話」。英文裏也有類似的手法，叫作mask，直譯成中文的「面具」，似含貶意。作爲文學技巧的術語，英文的mask並無不好的意思。也許把它譯作「代言人」較爲恰當。有關〈內篇〉裏的孔子，本人曾有英文的專文論述。見Shuen-fu Lin, "Confucius in the 'Inner Chapters' of the *Chuang Tzu*," *Tamkang Review*, XVIII. 1-4 (Autumn 1987-Summer 1988): 379-401。

裏的主樂曲或主題之變化重奏，能令人聯想起與這些樂曲有關的人物、故事或特別的情感來。

〈齊物論〉是說明莊子的宇宙觀和認識論的一個篇章，而其主旨則是在解構人類文化中二元性的思考模式與價值觀，以期達到齊一大小、彼此、是非、美惡、有用無用、生死等等的理想精神境地。莊子所創造出來的崇高理想人格，當然是已經達到了「齊物」的境界了。因為語言總是具體表現了人類的二元式思想與價值觀念，所以有精神自由的聖人，在用語言時，就不會落入二元對立的陷阱裏頭去，而能夠隨說隨掃其言說之跡。這也就是莊子說他能夠「無謂有謂，有謂無謂」的意思。雖然，〈齊物論〉暗示聖人能夠飛昇，只在瞿鵠子與長梧子對話這一段裏看到，可是如我已在前面提出，此篇談到聖人的地方卻很多，除了此段中有三次，另外還有七次，一共有十次。而前面七次提到聖人都與言說、論辯 (disputation) 或者知識 (knowledge) 有關。瞿鵠子與長梧子的對話也提到了言說、知識和價值觀。而莊子提出這些方面的用意，不外是要把還沒論述過的最高理想人格之特色，在討論知識、言說的語境中提出來。所以我們應該把這些特色簡單敘述一下。

〈齊物論〉以南郭子綦「荅焉似喪其耦」的故事開篇。（《莊子纂箋》，頁8-9）南郭子綦回答他的弟子顏成子游時，清楚地說出「今者吾喪我」。所以，南郭子綦是一個已經成了「無己」的至人了。「吾喪我」的實際內涵是「形如槁木，心如死灰」，也就是說，南郭子綦已經不再受他的感官與心知活動的束縛了。莊子接下去說，達到這樣「無己」的精神境界的人，才能夠聽到「天籟」。莊子的「天籟」其實就是「道」的隱喻，所以能聽到「天籟」也就等於已經「聞道」了。後來〈人間世〉寫孔子與顏回談「心齋」一段，以及〈大宗師〉女偶和南伯子綦談話一段，也提及「聽」、「聞」的工夫，都是談論「聞道」的經驗的。既然女偶自稱是「有聖人之道」而且是「聞諸副墨之子」（《莊子纂箋》，頁52-54），那麼她是一個聖人，自不待言。因此，南郭子綦和女偶都是《莊子·內篇》裏的至高理想人物。中國古代典籍，確實常常把聖人描寫成特別「耳聰」，即強調他們有特別高超的聽聞能力，與西方常常強調聖賢人物的視覺洞察能力不同<sup>46</sup>。不過與此相對，〈齊物論〉中也有強調聖人「目明」的地方。〈齊物論〉有一大段（《莊子纂箋》，

<sup>46</sup> 我的已經退休的同事 Kenneth DeWoskin，曾經在其所著有關中國古代音樂理論與思想的書中，討論過這一點。見其書 *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China* (Ann Arbor: University of Michigan Center for Chinese Studies, 1982), pp. 31-37。

頁12-15) 討論彼是、生死、可不可、是非等一連串的對待，而莊子說聖人不走這條二元對立的路，「而照之於天」，就是說從事物之本然來觀照一切。莊子把聖人這種行為稱作「以明」。聖人既然能夠消除所有對待，守住所謂的「道樞」，而不落於二元對立的任何一邊，能夠「兩行」，那麼他也就能夠把事物的全部都看得清楚明白了。一個沒有對待的境地，莊子又以「未始有封」，即從來沒有任何分界來形容<sup>47</sup>。這就是「道」的境界，也就是〈逍遙遊〉尾段所描寫的「無何有之鄉」。如果說一個聖人的知識達到極點（「其知有所至矣」〔《莊子纂箋》，頁15〕）的話，那麼他的知應該就是已經達到了這個沒有分界的道的境界了。〈齊物論〉這裏提出的「知之至」，到了〈大宗師〉又改稱「真知」——這一點留到後面再談。在此我要特別指出的是：知識達到「未始有封」（《莊子纂箋》，頁17）的聖人，其言說當然不會落入二元對待、封界分明的窠臼裏頭去。只有他才是真正知道「不言之辯，不道之道」（《莊子纂箋》，頁18）的人。在瞿鵠子與長梧子的對話那段所提出的「無謂有謂，有謂無謂」，是聖人言說的一個重要的特質。所以，莊子也就在這一段主題的變奏重述裏，特別提出來，以作前此對於理想人物描述之補充。

〈養生主〉和〈人間世〉兩篇完全沒有對於最高理想人物這主題的直接描述。〈養生主〉篇名，歷來有兩個讀法，以前兩字或後兩字各當一個詞連讀。按照前一讀法，「養生主」可說是在論述保養生命的原則和方法；按照後一讀法，則變成是在論述保養生命之主（即精神）的方法了<sup>48</sup>。其實這兩種讀法是密切相關的，因為保養精神的目的還是為了生命。不管究竟那一個讀法較近作者原意，〈養生主〉總不是創造莊子理想人格的一篇文章。而〈人間世〉則論述處「人間世」的方法。所謂「人間世」，就是莊子於〈大宗師〉借孔子之口所說的「遊方之內」（《莊子纂箋》，頁56）的「方內」，也即是人類所生活的現實社會與世界。〈人間世〉可分成七節，其中不但有四節牽涉到孔子，而且開篇和結篇兩節裏孔子都是主角之一。除了結篇楚狂接輿譏孔子那一節，也見於《論語》而細節稍有不同

<sup>47</sup> 向前註，頁15-18。

<sup>48</sup> 郭象代表前一個讀法。他說：「夫生以養存，則養生者理之極也。若乃養過其極，以養傷生，非養生之主也。」（見郭慶藩：《校正莊子集釋》，上冊，頁115）後個讀法則以林希逸和焦竑為代表。林氏之言曰：「主猶禪家所謂主人公也，養其主此生者，道家所謂丹基也。」（丹基指修煉內丹之精、氣、神。）見〔宋〕林希逸著，周啓成校注：《莊子虞齋口義校注》（北京：中華書局，1997年），頁47。焦氏曰：「形者生之所託，神則為生之主。虛無之道，是所以養其神者也。」見〔明〕焦竑：《莊子翼》（臺北：藝文印書館，1974年《無求備齋莊子集成·續編》，第11冊影印明萬曆十六年長庚館刊本），頁128。

外，其他三個有關孔子的故事，恐怕都是莊子杜撰出來的「寓言」了。既然「人間世」是孔子師徒一向所最關注的領域，莊子借重孔子來作他的「代言人」，以表達他自己的處世和自處的方法，充分表現他寫作技巧的高明<sup>49</sup>。我們只能猜測，也許因為這兩篇集中討論如何保養人的生命，以及處「人間世」和自處的方法，所以莊子就沒花任何篇幅來再重複描述理想人物的主題。而討論保養人之生命的〈養生主〉，完全沒提「至人」、「神人」、「聖人」，恐怕也不是作者一時的疏忽的。

值得注意，如前文已經提過，「遊」的意義在〈養生主〉、〈人間世〉兩篇裏，還是很重要的。保養人的生命本身或是他的精神的方法「莫過於順任自然。」<sup>50</sup>在〈養生主〉，莊子創造出庖丁解牛這麼精采的故事來作護養人之生命的隱喻。在回答文惠君問時，庖丁開宗明義地說：「臣之所好者道也，進乎技矣。」<sup>51</sup>經過三年的實習以後，庖丁解牛時，已能「以神遇，而不以目視。官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然。」此段引文，以「依乎天理」和「因其固然」兩句最為緊要。我同意張默生的看法，天理在此指「牛身中自然組織條理。」<sup>52</sup>透過實習和經驗的累積，庖丁終能把握住牛身的天然組織條理，不用眼睛看，也能把牛給解了。庖丁所以把感官和心知的作用都停止下來，就是要讓精神得以自由地活動起來。所以，庖丁跟南郭子綦一樣，完全擺脫了感官和心知的束縛，只不過莊子並沒有強調他的聽覺就是了。庖丁說他的屠刀，用了十九年了還如新從磨石磨出一樣的鋒利，因為「彼節者有間，而刀刃者無厚。以無厚入有間，恢恢乎其於游刃，必有餘地矣。」（《莊子纂箋》，頁25）庖丁的刀刃象徵生命或精神，因為這個屠夫好像已經達到了「無己」的地步了，所以其刀刃也就無厚；因為他無需目視、不靠心知，也許可以說他把牛就當成「無何有之鄉」了。如果這樣解讀不算牽強附會的話，庖丁解牛這一段不也跟前面的至人、神人一樣，能逍遙自在地「遊於無窮」嗎？雖然在文字上，此段與前此描寫理想人物之飛昇諸段落，並無雷同之處，在意義上，它也許還可算是同一主題的一個極難辨認出來的變奏。當然，莊子並沒直說庖丁真像姑射山神人一樣地是個至極的理

<sup>49</sup> 參見註45。

<sup>50</sup> 這句話是陳鼓應說的。見陳鼓應：《莊子今注今譯》（北京：中華書局，1983年），頁93。應該指出，陳先生是跟隨林希逸和焦竑的讀法，而把「養生主」解釋為「護養生命之主——精神」的。

<sup>51</sup> 有關庖丁的故事及引文，見錢穆：《莊子纂箋》，頁24-25。

<sup>52</sup> 張默生：《莊子新釋》（臺北：樂天出版社，1972年），上冊，頁87。

想人物，他只是拿解牛的技術來作如何保養人的生命和精神的一個隱喻罷了。關於這個隱喻，明朝注《莊》家陸西星說得很好：「夫物各有理，順其理而處之，則雖應萬變而神不勞。故以庖丁寓言，事譬則牛也；神譬則刃也。所以不至於勞且傷者，則何故哉？各得其理而已矣。」<sup>53</sup> 這個寓言的著眼點，在於順物之理以養生之工夫一義之揭發，而不在於至高理想人格本身之描述也。

正如王夫之所說，〈人間世〉寫的主要是「為涉亂世以自全而全人之妙術」也<sup>54</sup>。而莊子在此篇裏所提出的妙術是「心齋」，「乘物以遊心，託不得已以養中」（《莊子纂箋》，頁33），以無用為大用等「無可奈何」的處世與保生全身的方法。雖然「遊」字出現了五次，可是全篇中找不到任何描寫「遊於無窮」的文字。甚至連前文已經提到的，作為能飛之人之變奏的「以無翼飛者」一語，也在如下這種否定的語境中出現：「聞以有翼飛者矣，未聞以無翼飛者也。」（《莊子纂箋》，頁31）〈人間世〉曾一次提到「至人」、三次提到「聖人」，但都是用來勸人不要積極地去追求功名，有所作為的<sup>55</sup>。處在像「戰國時代」這樣一個亂世裏，我想連莊子那麼曠達的人，也應該知道要作到真正逍遙自在，談何容易。也許就是這個緣故吧，〈人間世〉就沒有關於最高的理想人物之直接描述。儘管如此，除了「心齋」、「遊」及「以無翼飛者」等語，明顯照應其他篇中幾個重要主題，我們也不能忽略，〈人間世〉裏還有三處比較正面的述寫。在葉公子高問於孔子那一段中，莊子借用孔子之口說：「知其不可奈何而安之若命，德之至也。」（《莊子纂箋》，頁32）這兩句話好像是替〈德充符〉那些形殘而德充、能夠安命的怪人作個伏筆。在南伯子綦遊乎商之丘那段，莊子提到「神人」，知道大木之不材與動物及人長得不好或有病而被巫祝認為不祥，其實都是因為無用而不遭受傷害。莊子雖然沒有明說，我們應該記得，「神人」是有妙不可知、不可測的超自然能力的。接下去，莊子談到支離疏這個形體支離卷曲得不像樣的人，由於殘廢，他不受政府兵、役的徵召，而得以享受老天賦給他的壽命。支離疏是〈逍遙遊〉惠子

<sup>53</sup> [明]陸西星：《南華真經副墨》（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978年《中國子學名著集成》，第58冊影印明萬曆乙酉孫大綬刊本）上冊，頁149。

<sup>54</sup> [清]王夫之：《莊子通·莊子解》（臺北：里仁書局，1984年），頁34。

<sup>55</sup> 見錢穆《莊子纂箋》：「古之至人，先存諸己，而後存諸人。所存於己者未定，何暇至於暴人之所行。」（頁27）；「名實者，聖人之所不能勝也。而況若乎？」（頁28）；「天下有道，聖人成焉。天下無道，聖人生焉。方今之時，僅免刑焉。」（頁38）第一、二兩句是莊子杜撰的孔子對顏回所說的話，而第三句則是接輿狂歌於孔子之門前，歌裏頭譏諷孔子的話。

的「大本擁腫」、「小枝卷曲」的大樹變奏轉化而來的<sup>56</sup>。敘述支離疏這一段結尾，有如下這幾句極有意思的話：

上徵武士，則支離攘臂而遊於其間。上有大役，則支離以有常疾，不受功。上與病者粟，則受三鐘與十束薪。夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎？<sup>57</sup>

既然莊子只說支離疏是「支離其形者」，並未許其為「支離其德者」，則他還談不上是一個最理想的人物。對於這位形殘者的「遊」，莊子不照應前面對於神人、至人理想化了的描寫，看來是非常合理的。

#### 四、《莊子·內篇》最高理想人格的表述之二：〈德充符〉、〈大宗師〉、〈應帝王〉

〈內篇〉裏第四次對於理想人物較直接且詳細的描繪是在〈德充符〉首節：

常季問於仲尼曰：「王骀，兀者也，從之遊者，與夫子（指孔子）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？是何人也？」仲尼曰：「夫子（指王骀），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。」常季曰：「彼，兀者也，而王先生，其與庸亦遠矣。若然者，其用心也，獨若之何？」仲尼曰：「死生亦大矣，而不得與之變。雖天地覆墜，亦將不與之遺。審乎無假，而不與物遷。命物之化，而守其宗也。」常季曰：「何謂也？」仲尼曰：「自其異者視之，肝膽楚越也。自其同者視之，萬物皆一也。夫若然者，且不知耳目之所宜，而遊心乎德之和。」（《莊子纂箋》，頁39）

仲尼曰：「……彼且擇日而登假，人則從是也。彼且何肯以物為事乎？」（《莊子纂箋》，頁40）

〈德充符〉篇名的意思是，德充實於內所自然顯現於外的符驗。為了強調有內在充實的德才重要，莊子特別創造出一群外形殘缺醜惡的角色，來代表理想人物，以

<sup>56</sup> 對於由擁腫卷曲之大木而變奏轉化成許多形體殘廢的人，本人已作過分析。參拙作：〈解構生死：試論《莊子·內篇》對於主題之變奏的表達方式〉，頁1-38。

<sup>57</sup> 郭慶藩：《校正莊子集釋》，上冊，頁180。世德堂本《莊子》「則支離攘臂而遊於其間」一句無「而遊」兩字。錢穆的《莊子纂箋》從之。我覺得有此二字照應〈內篇〉中諸多「遊」字，意似較勝。

醒人耳目。王駘是個兀者，就是失去了一隻腳的人。在〈德充符〉之前，缺了一足的人已經出現過了，這就是〈養生主〉裏的介者「右師」<sup>58</sup>。〈德充符〉，除了尾節敘述的惠子和莊子外，都是形骸殘廢或容貌醜惡的怪人：王駘和申徒嘉是兀者，叔山無趾是既兀且沒有腳趾的人，哀駘它是個「惡駘天下」的醜人，而最妙的是「闔跂支離無脤」，集衆惡於一身，不但駝背、形骸支離、而且又沒有嘴唇！在此，我要建議的是，這些兀者、醜人、駝背、身體支離的人，都跟〈人間世〉裏的支離疏一樣，是惠子的擁腫大樹變奏轉化而來的。還有〈大宗師〉裏的「女偶」（即「駝背的女人」）<sup>59</sup>以及「子輿」也都是這棵大樹的變奏化身。

在上引常季和孔子對於王駘的描述中，我們可以看到不少語句，好像在本文已經討論過的片斷中看過了。例如，「立不教，坐不議」、「不言而教」使人想起〈齊物論〉瞿鴟子與長梧子對話裏的「無謂有謂，有謂無謂」；「死生亦大矣，而不得與之變。雖天地覆墜，亦將不與之遺」幾句，也令人想起〈逍遙遊〉的神人和〈齊物論〉的至人之不受外界水火或其他巨變的影響；「自其同者視之，萬物皆一也」與《齊物論》長梧子的「聖人愚芘，參萬歲而一成純」基本上沒什麼分別；而「彼且何肯以物爲事乎」一句，更清楚地隨聲附和了前面已經描述了的神人與聖人的一個特質。按照電影配樂中的主題變奏原理，這麼多稍微的改變了的語句重複，應該足夠讓讀者想起王駘是個至人、神人或聖人了。可是，莊子直接給了王駘以飛昇的本事嗎？答案也許就在「彼且擇日而登假」這句話裏面。憨山說：「假，猶遐也。謂彼人且將擇日而登遐，遠升仙界，而超出塵凡也。」<sup>60</sup>憨山此注明顯帶了神仙家和佛家的氣味，然而我們不能忘記，莊子自己也是用過「而遊乎塵垢之外」的句子的。南宋的褚伯秀說：「登遐，文義顯明，謂得此道者，去留無礙，而昇於玄遠之域也。續考《列子·周穆王篇》『登假』字，並讀同遐，

<sup>58</sup> 錢穆：《莊子纂箋》，頁25。

<sup>59</sup> 這裏我是跟隨美國學者Burton Watson的翻譯，把「女偶」讀作“Woman Crookback”（駝背的女人）。其實，Watson是受日本學者福永光司的影響，而把「女偶」讀作“Woman Crookback”的。Watson在其英譯《莊子》的序言裏，就曾提到福永光司的日譯《莊子》書。見其*The Complete Works of Chuang Tzu* (New York: Columbia University Press, 1968), p. 26。福永光司就是把「女偶」讀作「佝僂的女人」的。見福永光司：《莊子·內篇》（東京：朝日新聞社，1966年），頁253。古代漢語有「偶旅」一詞，與「偃僂」同義，即「身體彎曲、駝背」的意思。見《辭源》（北京：商務印書館，1988年），頁133「偶旅」條、頁137「偃僂」條。

<sup>60</sup> 德清：《莊子內篇注》，卷3〈德充符〉，頁5-6。

可證。」<sup>61</sup>關於「登假」一詞，王叔岷先生解釋得最為詳盡：

假退，並霞之借字，《墨子·節葬篇》：「秦之西有儀渠之國者，其親戚死，聚柴薪焚之，燻上，謂之登退。」（又見《列子·湯問篇》）《劉子風俗篇》作「昇霞。」（登、昇同義，昇，俗升字。《爾雅釋詁》：登，升也。）《楚辭·遠遊》「載營魄而登霞兮」亦用本字。《淮南子·齊俗篇》：「其不能乘雲升假亦明矣。」「升假」「乘雲」對言，「升假」猶「登霞」也。此文「擇日而登假」謂擇日而升於玄遠之域也。（如褚說）《抱朴子·論仙篇》：「登遐遂往，不返於世。」亦謂升於玄遠之域也。<sup>62</sup>

經過王先生博徵廣引的解釋，莊子在此借「假」來寫「霞」字，已經不需懷疑了。而「登假」其實就是「乘雲氣」的又一次變奏。所以，此處莊子極含蓄但又直截了當地賦予了兀者王骀能飛昇的本領。當然，我們不能忘記，對莊子來說，神仙之登霞飛昇，只不過是他取來作為絕對精神自由的寓言（即隱喻）而已。

〈德充符〉篇中其他部分也提到了「遊」、「聖人」、「至人」等字樣，教讀者不要忘記莊子所要推崇的理想人格。此外，「無己」、「無功」、「無名」三個重要的形容詞莊子也在篇中提到了。他借叔山無趾之口來對老聃說孔子恐怕還夠不上一個「至人」，因為他還不能解除「名」這個桎梏（《莊子纂箋》，頁42），也就是說他沒能達到「無己」的境界。在哀駘它那一段，莊子借孔子來說這個醜惡人「未言而信，無功而親」（《莊子纂箋》，頁44），顯然有聖人之「言無言」和神人之「無功」的特質了，然後他又讓魯哀公直接用「至人」來指稱他<sup>63</sup>。所以哀駘它也應該是個理想人物了，可是莊子並沒有對他有無飛昇的本事有所著墨。〈德充符〉一篇一共寫了五個醜怪的人，而莊子只是很含蓄地直接賦予王骀以飛昇的本事，總算把這有關理想人物的「主樂曲」給重複了一遍。莊子行文極富變化，正是他文筆精妙之處。

我在本文開頭已經指出，〈大宗師〉全不用「神人」和「至人」兩詞，而「聖人」一詞就用了十次，跟〈齊物論〉一樣。「真人」一詞，在〈大宗師〉就出現了九次，可是一也沒有出現於其他〈內篇〉中。這確實是一個很有趣但又不

<sup>61</sup> 褚氏意見，引自王叔岷：《莊子校詮》，上冊，頁178。

<sup>62</sup> 同前註，頁179。

<sup>63</sup> 魯哀公對閔子說：「今吾聞至人之言」（錢穆：《莊子纂箋》，頁45），乍看，像是在恭維孔子。成玄英就認為這是「今聞尼父言談。」見郭慶藩：《校正莊子集釋》，上冊，頁216。我倒是同意宣穎，覺得「至人」兩字是「孔子之言哀駘它者」，非稱讚孔子也。見宣穎：《莊子南華經解》，卷2，頁26a。

容易說明的現象。劉笑敢先生曾作過一個大膽的推測，認為〈逍遙遊〉、〈齊物論〉、〈大宗師〉三篇，很可能是莊子思想成熟時期的代表作品<sup>64</sup>。如果這個推測果真沒錯，則「真人」一詞，可能是莊子在他寫作與論說的生涯中，較晚一個時期才開始用的。不過，這個推測並不能解釋，為什麼「真人」沒在同是莊子成熟時期寫出的〈逍遙遊〉和〈齊物論〉兩篇中出現。撇開這個恐怕永遠無法解決的問題不談，我想強調提出的是，〈大宗師〉有很多語句，心細的讀者可以看出是照應今本《莊子》前五篇有關理想人物的描寫的。

宣穎引《道德經》第二十五章「人法地，地法天，天法道，道法自然」四句，來說明〈大宗師〉的主旨在於教人以道為大宗師<sup>65</sup>。而篇中所提的真人，就是已經體了道的崇高理想人物。全篇分為十節，而「真人」一詞都集中出現在開篇的第一節裏。其實，〈大宗師〉第一節的主要用途，可說是在給「真人」下定義。這一節以如下一段開始：

知天之所為，知人之所為者，至矣。知天之所為者，天而生也。知人之所為者，以其知之所知，以養其知之所不知，終其天年而不中道夭者，是知之盛也。雖然，有患。夫知有所待而後當，其所待者特未定也。庸詎知吾所謂天之非人乎？所謂人之非天乎？且有真人而後有真知。何謂真人？  
（《莊子纂箋》，頁47）

這一段有許多語句和意義是從〈人間世〉直接引出或者演化而來的。「終其天年」和「中道夭」已見於「南郭子綦遊乎商之丘」及「支離疏者」兩段——其實，〈逍遙遊〉結尾的「不夭斤斧」，〈齊物論〉近篇末的「所以窮年」，和〈養生主〉首節的「可以盡年」等句，都可說是〈人間世〉及〈大宗師〉這兩個語詞之所本。然而，更重要的與〈人間世〉之照應，則是關於「至知」或「真知」之論述。〈人間世〉首節，顏回將之衛來別孔子的談話中，在孔子尚未提出「心齋」這一重要觀念前，顏回說出了「與天為徒」以及「與人為徒」兩觀念，而且說了「與天為徒者，知天子之與己，皆天之所子」（《莊子纂箋》，頁29）。但是，顏回話剛說完，馬上就受到在此充當莊子「代言人」的孔子之駁斥。顯然，此一寓言裏還未達到心齋境界的顏回，其知識淺薄，是不能代表已經有了至知或真知的。如果我們了解〈大宗師〉開端提到對於天和人的知識，是與〈人間世〉顏回那一段暗暗相應相比，則我們會覺得，莊子接下去說「且有真人而後有真知。何謂真人」，其

<sup>64</sup> 劉笑敢的推測，參見劉笑敢：《莊子哲學及其演變》，頁28。

<sup>65</sup> 見宣穎：《莊子南華經解》，卷2，頁30a。

文字與論述的脈絡和理路，就都非常地順暢了。

從「何謂真人」一問到本節末，莊子四次用「古之真人」來開啓小段落，而兩次用「是之謂真人」來作為段落之結束。這開篇首節，我們可以把它分成兩大段，各以一句「是之謂真人」來收束。第一大段全文如下：

古之真人，不逆寡，不雄成，不謏士。若然者，過而弗悔，當而不自得也。若然者，登高不慄，入水不濡，入火不熱。是知之能登假於道者也若此。

古之真人，其寢不夢，其覺無憂，其食不甘，其息深深。真人之息以踵，眾人之息以喉。屈服者，其嗑言若哇。其耆欲深者，其天機淺。

古之真人，不知說生，不知惡死，其出不訢，其入不距，儻然而往，儻然而來而已矣。不忘其所始，不求其所終。受而喜之，忘而復之，是之謂不以心（捐）〔損〕道，不以人助天。是之謂真人。（《莊子纂箋》，頁47-48）

我這裏所引第一小段前半幾句，無疑是前面已討論過〈齊物論〉底下這幾句的變奏：「吾聞諸夫子，聖人不從事於務，不就利，不違害，不喜求，不緣道。」「不逆寡」就是不嫌惡寡少，「不雄成」就是「不以成功自雄」<sup>66</sup>，而「不謏士」即「不謀事」，就是不豫謀事務之意。所以，真人是一個不計較利害，「功成而弗居」，「不以天下事為務」的「無為」的理想人物了。這小段後半句，很清楚是〈逍遙遊〉關於神人及〈齊物論〉關於至人之描寫的變奏複述。前面我們已經討論過，「登假」即「登霞」的假借。莊子加了「知」與「於道」等字，以配合本處討論「至知」、「真知」的語境。可是我們不要因為「登假」也可訓為「登至」<sup>67</sup>，就忘記了「登假」還可以有「登上雲霞而飛昇」的意思。莊子用「登假」一詞，同時把「登至」和「飛昇」的含意都包括進去，是很有可能。所以結第一小段這一句，也許可以解釋作，真人有達到了極點的知識，可以使他飛昇到與道合而為一的境界去。有照應前面已經提過的神人、至人及聖人的神妙本事的語句，我們這樣來解釋這一句，應該沒什麼問題。還有，這一小段中，「若然者」三字也見於王倪描述至人，以及顏回談到「與天為徒」、「與古為徒」的話裏。此三字之重複使用，可以幫助讀者領悟真人即至人，而顏回之「與天為徒」並不代表「知之至也」，因此〈人間世〉裏了悟「心齋」境界前的顏回當然夠不上是個真人。

<sup>66</sup> 此為王先謙的解釋，見王先謙：《莊子集解》，頁55。

<sup>67</sup> 王叔岷：《莊子校詮》，上冊，頁208。

第二小段描述真人的細節，都不能在前五篇有關神人、至人、聖人的段落中找到。這裏談到真人的呼吸，莊子顯然是借用古代導引術來作比喻。這一小段主要是把真人拿來跟眾人相比，以突出真人的天機深厚，心境平靜，連晚上睡覺都不會作夢的精神境界。「其寢無夢，其覺無憂」兩句，其實可算是〈齊物論〉「其寐也魂交，其覺也形開。與接為構，日以心鬪。」（《莊子纂箋》，頁9）等句的反面照應。〈齊物論〉那四句也是寫眾人的心理狀態的，正好跟真人成一對照。既然莊子的理想人物都有絕對的精神自由，則他也有真人的這種心理狀態，是理所當然之事。

第三小段著重生死的主題，寫真人能不說（即悅）生惡死，一切因順自然，不會「以心損道，以人助天。」「說生惡死」已出現在〈齊物論〉長梧子敘說聖人那節如下句子裏：「予惡乎知說生之非惑邪？予惡乎知惡死之非弱喪而不知歸者邪？」（《莊子纂箋》，頁21）此處提到「說生惡死」觀念，已經含有來去、出入的意思了。後來在〈養生主〉結篇「老聃死」那節，語境是弔喪，所以莊子說：「適來，夫子（即老子）時也。適去，夫子順也。安時而處順，哀樂不能入也。」（《莊子纂箋》，頁26），其重點在於人對於生死的感情。這次在〈大宗師〉對此主題作變奏重述時，莊子所要特別說明白的，就是有精神自由的真人，不會以人的心智和行爲去損害道或幫助自然。這種放棄人爲以因順自然的態度，應該是莊子所推崇的理想人物都有的。

緊接這一小段就是如下這被近代學者認為頗有問題的第四小段：

若然者，其心志，其容寂，其顙顙。淒然似秋，煖然似春，喜怒通四時，與物有宜，而莫知其極。故聖人之用兵也，亡國而不失人心，利澤施乎萬世，不爲愛人。故樂通物，非聖人也。有親，非仁也。天時，非賢也。利害不通，非君子也。行名失己，非士也。亡身不真，非役人也。若狐不偕、務光、伯夷、叔齊、箕子、胥餘、紀他、申徒狄，是役人之役，適人之適，而不自適其適者也。（《莊子纂箋》，頁48-49）

從「若然者」到「而莫知其極」，既然是接前「是之謂真人」而來，且有「若然者」三字，則係描繪真人的容態心境之辭，無庸置疑。但是，自「故聖人之用兵也」到「而不自適其適者也」，一共有一〇一字，聞一多認為「與上下詞指不類，疑係錯簡。」<sup>68</sup>雖然，我們也許可用莊子摹仿老子的「似非而可能是對」（paradox）的語

<sup>68</sup> 聞一多的意見引自陳鼓應：《莊子今注今譯》，頁172。

辭來把這段話說通，可是這段也真可能是被人從別處給拉進這裏來的，因為我們確實很難從〈內篇〉別處有關理想人物之描述，找到相應的語辭或意思。

再接下去就是如下這最後一段對於真人的直接描述：

古之真人，其狀義而不朋，若不足而不承。與乎其觚而不堅也，張乎其虛而不華也。邴邴乎其似喜乎！崔乎其不得已乎！濔乎其進我色也，與乎止我德也。厲乎其似世乎！警乎其未可制也。連乎其似好閉也，悅乎忘其言也。以刑爲體，以禮爲翼，以知爲時，以德爲循。以刑爲體者，綽乎其殺也。以禮爲翼者，所以行於世也。以知爲時者，不得已於事也。以德爲循者，言其與有足者至於丘也。而人真以爲勤行者也。故其好之也一，其弗好之也一。其一也一，其不一也一。其一與天爲徒，其不一與人爲徒。天與人不相勝也，是之謂真人。（《莊子纂箋》，頁49-50）

陳鼓應認爲從「以刑爲體」到「而人真以爲勤行者也」十三句，「和莊子思想極不相類，和〈大宗師〉主旨更相違，當刪除。」<sup>69</sup>如果他的推測是對的，我們把可疑的十三句刪去，所剩下描述真人的字句，讀起來確乎是比較通順一些。開頭十二句，描寫真人的外表、行爲和態度，其特徵「都是似是而非是」<sup>70</sup>，符合「正言若反」的老莊之言說策略。值得注意，「崔乎其不得已乎」一句，無可否認是前〈人間世〉、〈德充符〉兩篇裏的「知其不可奈何而安之若命」（《莊子纂箋》，頁32）、「託不得已以養中」（《莊子纂箋》，頁33）等句子的照應。而能夠作到這個地步，就表示其人已經達到了「德之至也」。從「故其好之也一」到結尾八句，寫「天人合一」的主旨，而歸結到真人是能把天和人不互相對立起來的人這一要點上。本人已於前面述及，「與天爲徒」、「與人爲徒」已經在〈人間世〉裏，由還沒有達到「知之至也」時的顏回提出來了。此處說真人能夠作到「天人合一」，因爲他有真知，有達到了極點的知識，自然與顏回成鮮明的對照<sup>71</sup>。

<sup>69</sup> 同前註，頁175。

<sup>70</sup> 黃錦鉉：《新譯莊子讀本》（臺北：三民書局，1974年），頁113。

<sup>71</sup> 我還想在此附帶提一提，「真」字作爲「真實」或「真實不假的」的意思用，在〈應帝王〉出現了一次，而在〈齊物論〉就出現了四次（包括「真宰」和「真君」兩詞）。在〈齊物論〉裏，含有「真」字的句子如下：「若有真宰，而特不得其朕。」、「其有真君存焉，如求得其情與不得，無益損乎其真」、「道惡乎隱而有真僞」（見錢穆：《莊子纂箋》，頁10、11、12）。「真宰」和「真君」是指「道」而言；不管人知不知道「道」的實際情況，它總是一個存在的「真實」的。而與道冥合了的人心，也可稱之爲「真宰」或「真君」。一個「真人」的心應該是與「道」冥合的。「真」字出現在〈應帝王〉首節這兩句描述泰氏的話裏：「其知情信，其德甚真。」（見同上書，頁61）。泰氏可說是一

總觀〈大宗師〉首節這幾段對於真人的直接述寫，除了莊子借用導引術一片斷及被近代學者目為可疑之兩小段外，我們實在找不出真人有異於或高出前此的至人、神人、聖人之處。而此節對於真人的外表、行為和態度的描述，則可說是對於前幾篇的補充。在〈大宗師〉剩下的九節裏，莊子討論了生死，道與自然，學道過程，世俗仁義禮教之荒唐，以及安命等題目，來說明真人體道的精神境界。其中第六節，講子桑戶等三友人的故事，莊子又把「主樂曲」稍加變化後重奏一遍，值得特別提出來討論一下。此節以下面句子開端：

子桑戶、孟子反、子琴張三人相與友曰：「孰能相與於無相與，相為於無相為？孰能登天遊霧，撓挑無極，相忘以生，無所終窮？」三人相視而笑，莫逆於心，遂相與友。（《莊子纂箋》，頁56）

上引幾句話，極為精簡，旨在寫三人，能夠摒除二元式的思考和行為方式，來交往作好朋友，享受「相忘」的生活境界。我要提醒大家的是「登天遊霧，撓挑無極，……無所終窮」三句話。根據王叔岷先生引陸德明《經典釋文》和許慎《說文》而作的注釋，「挑」是「撓」而「撓」是「動」，而「撓挑無極」就是「動於無極」的意思<sup>72</sup>。這三句話不就是子桑戶三人能夠乘雲氣以遊無窮嗎？此為飛昇主樂曲之又一變奏，真是不能作得更清楚明瞭了。可是，莊子並不這樣輕描淡寫就滿足了，他在往後一點又再借孔子作代言人，於回應子貢的問話時說：

彼，遊方之外者也。而丘，遊方之內者也。外內不相及，而丘使女往弔之，丘則陋矣！彼方且與造物者為人，而遊乎天地之一氣。……芒然彷徨乎塵垢之外，逍遙乎無為之業，彼又惡能憤憤然為世俗之禮，以觀眾人之耳目哉！（《莊子纂箋》，頁56-57）

孔子的回話是在談論世俗弔喪的禮儀之語境中作出的。孔子說他自己遊於「方內」，也就是遊於一個有封界的現實社會境域中。而子桑戶等三人，則是遊於方外，即能夠遊於天與地連成「一氣」的無窮境域中。「與造物者為人」即「與造物者為偶」<sup>73</sup>，也就是跟前面剛討論過的「與天為徒」一句有同樣的意思。有這麼一句，我們可以說子桑戶等三人，是莊子杜撰出來，作為此篇提出的真人理想人格的例證。〈逍遙遊〉結篇的「彷徨乎無為其側，逍遙乎寢臥其下」，和〈齊物論〉

---

位有真知，而其心也與道冥合的古代帝王。所以，光從「真」字來看，〈大宗師〉和〈齊物論〉、〈應帝王〉還是有明顯的關聯的。

<sup>72</sup> 王叔岷：《莊子校詮》，上冊，頁251。

<sup>73</sup> 同前註，頁254。

的「而遊乎塵垢之外」等三句，在此新的語境中，被變奏成「芒然彷徨乎塵垢之外，逍遙乎無爲之業」了。真人真的跟至人、神人、聖人完全沒有分別，因爲他也有昇天以遊無窮的本事。

現在我們只剩下〈應帝王〉一篇還沒有討論。對於〈應帝王〉篇名的意義，歷來注疏家有兩種主要說法。第一種把「應」字作「應該」讀。郭象《注》說「夫無心而任乎自化者，應爲帝王也」<sup>74</sup>和林希逸《注》說「言帝王之道合應如此也」<sup>75</sup>就是兩個好例子。第二種把「應」字解釋作「相應」或「反應」。例如，陸西星說：「老子云：王法天，天法道，道法自然。此篇以應帝王名者，言帝王之治天下，其道相應如此。」<sup>76</sup>而王夫之則解釋說：「應者，物適至而我應之也。不自任以爲帝王，而獨全其天，以命物之化而使自治，則天下莫能出吾宗，而天下無不治。」<sup>77</sup>這些不同的讀法，都能成立。〈應帝王〉的主旨在表達莊子以不治爲治、因任自然之道的爲政理想。莊子基本上是一個提倡個人絕對精神自由的思想家，對於政治可說著墨不多，就是有，也多半是表露他對於政治權力之厭惡。通觀全部〈內篇〉，我們似乎找不到正面的、理想的政治人物。

莊子曾於〈逍遙遊〉兩次提到爲孔子和孟子所崇拜的聖君堯。第一次是在「至人無己，神人無功，聖人無名」三句後、「肩吾問於連叔曰」一大段前，關於堯讓天下於許由的故事裏。堯要把天下禪讓給比自己賢能的許由，可是許由拒絕了，且說「予無所用天下爲。」（《莊子纂箋》，頁4）堯第二次在〈逍遙遊〉被提到是在緊接「肩吾問於連叔曰」一段後，如下短短一節裏：

宋人資章甫而適諸越，越人斷髮文身，無所用之。堯治天下之民，平海內之政，往見四子藐姑射之山，汾水之陽，窅然喪其天下焉。（《莊子纂箋》，頁5）

「治天下之民，平海內之政」，完全是孔、孟所崇奉的聖王之政績；可是莊子接下去說，在堯見了姑射之山的四子以後，竟茫茫然忘記了他自己原先擁有的天下<sup>78</sup>。在前此一段，莊子已由接輿之口說出「藐姑射之山，有神人居焉」。此處堯

<sup>74</sup> 郭慶藩：《校正莊子集釋》，上冊，頁287。

<sup>75</sup> 林希逸著，周啓成校注：《莊子虞齋口義校注》，頁125。

<sup>76</sup> 陸西星：《南華真經副墨》，上冊，頁299。

<sup>77</sup> 王夫之：《莊子通·莊子解》，頁70。

<sup>78</sup> 林希逸解釋「窅然喪其天下焉」句說：「喪其天下，忘其天下也。窅然，茫茫之意也。」見林希逸著，周啓成校注：《莊子虞齋口義校注》，頁10。我覺得林希逸對「窅」「喪」兩字的解釋頗得要領。

去見四子於「藐姑射之山」，想莊子是要讀者把「神人」和「四子」連接起來。所以我們可以說，堯是見了神人以後才「窅然喪其天下」的。而姑射之山的神人，恐怕比許由還要高一層，因為他不只是「無所用天下為」，是不肯「弊弊焉以天下為事……是其塵垢粃糠，將猶陶鑄堯舜者也。孰肯以物為事？」了（《莊子纂箋》，頁5）。堯「喪其天下」以後，究竟變成什麼樣的人呢？他是否像許由一樣，只覺天下對他無用？或者他也已經變成一個神人了？關於這點，莊子沒再說下去，給後世讀者留下許多解讀想像空間。我個人認為，我們當下在討論的〈逍遙遊〉這三節都在重複說明「無所可用」這一點，所以堯「喪其天下」應是表示他已了悟天下對他是毫無用處的。在描寫絕對精神自由的〈逍遙遊〉的語境裏，堯喪其天下的收益，應該說是他一己的逍遙。王夫之在解讀這段文字時，卻看出更深一層的含意。他說：「唯內見有己者，則外見有天下。有天下於己，則以己治天下：以之為事，居之為功，尸之為名，……皆資章甫適越人也，物乃以各失其逍遙矣。不與物以逍遙者，未有能逍遙者也。唯喪天下者可有天下：任物各得，安往而不適其遊哉！」<sup>79</sup>王夫之把堯的喪天下跟至人、神人、聖人的無己、無功、無名聯繫起來解讀，極富詮釋天才。也許「窅然喪其天下」的堯，正是莊子所追求嚮往的、應該作帝王的最理想人物。不過，這也只是猜測而已，因為莊子並沒有這樣明說。

在分作七節的〈應帝王〉裏，談到如何治理天下，如何作明王聖君時，莊子都是借一些道家理想的人物來敘說，而沒有塑造出任何人物，來作實際的典型。例如，在第三節裏，陽子居去見老聃談明王之治，老聃回答說：「明王之治，功蓋天下而似不自己，化貸萬物而民弗恃。有莫舉名，使物自喜，立乎不測，而遊於無有者也。」（《莊子纂箋》，頁63）這幾句話完全是抽象地說明，一個明王應該要「無己」、「無功」、「無名」，並且還要莫測高深，令人不知己意才行。又如在底下這簡短的第六節裏，莊子也是用抽象知解的語言來敘述至人：

無為名尸，無為謀府，無為事任，無為知主，體盡無窮，而遊無朕。盡其所受乎天，而無見得，亦虛而已。至人之用心若鏡，不將不迎。應而不藏，故能勝物而不傷。（《莊子纂箋》，頁66）

仔細閱讀此節文字，我們不難看出，這是莊子對於〈應帝王〉前已經論述過的「無己」、「無功」、「無名」、「虛」、「去知」、「遊於無窮」等概念的又一次精

<sup>79</sup> 王夫之：《莊子通·莊子解》，頁7。

采變奏。值得特別一提的是「遊無朕」三個字。郭《注》說：「任物，故無迹。」成《疏》則稍微對此注加以發揮：「朕，迹也。雖遨遊天下，接濟蒼生，而晦迹韜光，故无朕也。」<sup>80</sup> 莊子是否如成玄英所說，在這句話裏含有「接濟蒼生」的理想帝王的意思，本人不敢妄下結論。不過，「無朕」確實是「沒有徵兆、跡象」的意思。因此，「遊無朕」也就與第三節的「立乎不測」有所照應了。莊子這樣寫非常恰當，因為此篇的語境與「帝王」有關，而莊子認為帝主要有「立乎不測」的本事才行。

我們再來檢視〈應帝王〉內最後一個例子。在第三節，天根問無名人：「請問為天下」，無名人馬上回應說：

去！汝鄙人也，何問之不豫也！予方將與造物者為人，厭，則又乘夫莽眇之鳥，以出六極之外，而遊無何有之鄉，以處壖埌之野。汝又何帛以治天下感予之心為？」又復問。無名人曰：「汝遊心於淡，合氣於漠，順物自然，而無容私焉，而天下治矣。」（《莊子纂箋》，頁62）

無名人先罵天根是個鄙人，然後再說他自己正要跟「造物者為偶」，以遊無窮。這是〈內篇〉裏，唯一的理想人物自己出來現身說法，敘述飛昇的本領。除了「與造物者為人」是〈大宗師〉同一詞之複述外，「莽眇之鳥」係〈逍遙遊〉的大鵬轉變而成的最理想的鳥，「六極」兩字代替前面的「四海」和「塵垢」等詞，而「無何有之鄉」、「壖埌之野」則是〈逍遙遊〉篇尾，莊子建議惠子去種大樹的地方之重述，只是「廣漠」被「壖埌」取代罷了。在短短幾句內，莊子把前此好多個與「飛」及「遊於無窮」有關聯的意象，拉攏在一起，組織成一個新的、精緻的主樂曲之變奏。他手法的高超，令人嘆服。無名人自述其本領後，天根再繼續追問治天下之道，他只用抽象的語言說：「汝遊心於淡，合氣於漠，順物自然而無容私焉，而天下治矣。」換句話說，無名人說只要天根能清靜無為，順物自然，而不容許有任何私心在，天下就可以不治而自治了。可是，莊子並沒有直接提供任何能這樣治理天下的人。在〈逍遙遊〉裏，莊子只輕描淡寫地點到堯「矜然喪其天下焉」，就不再繼續寫他以後如何如何了。而〈內篇〉中所有的理想人物，其造詣和能力都遠遠超出堯、舜之上，可是他們都不肯「弊弊焉以天下為事」。莊子是一個生活在戰亂的戰國時代的大聰明人，也許是為了明哲保身，為了追求個人的絕對精神自由，他對現實政治就覺得厭惡。他所塑造出來的理想人物

<sup>80</sup> 郭慶藩：《校正莊子集釋》，上冊，頁308。

中，沒有一個是政治家，這大概是很可以讓人理解之事。

## 五、結語

如以上所述，除了〈養生主〉和〈人間世〉兩篇外，其餘五個〈內篇〉都有直接關於終極理想人物的描述。莊子所追求和嚮往的至高理想人格，是呈現在有絕對精神自由的人物身上的。〈養生主〉及〈人間世〉所以全無直接描述理想人物的語句，大概是因為前者主要在說明如何護養人的生命，而後者則是在論述如何處險惡的人間世，而不遭禍害，其重點均不在莊子的崇高的理想人格之追求上。然而，代表莊子所構想的絕對精神自由的「遊」的觀念，在這兩篇內仍有不少論述，因為絕對精神自由與這兩篇所處理的主題，還是有關聯的。在其他五個〈內篇〉中，直接描述理想人格的章節相當多。這些章節之間呈現一種明顯的、有趣的「互見互補」現象。〈內篇〉裏直述理想人格的章節之間，確實存在著很多雷同、近似或稍有更動的細節和語句。本文借電影配樂裏的「主題樂曲變奏」的配曲技巧，來解析《莊子·內篇》裏這個很特出的寫作手法。因有許多細節以及「飛昇的主樂曲」之前後呼應，這些分散於各篇的描述，就成了同是述寫理想人物這一主題的形形色色的變奏了。用「主題變奏」來分析莊子的散文藝術，一方面我們能看出莊子行文之極富變化，而另一方面也能欣賞〈內篇〉的文章，在其多變化中，自有其美妙的藝術的一貫、整體性。能善用「主題變奏」的手法，無疑是莊子成爲中國偉大散文家的主要原因。

## 以無翼飛者： 《莊子·內篇》對於最高理想人物的描述

林順夫

在中國先秦典籍裏，德行智能完美無缺的最高理想人物，普遍都是用「聖」或「聖人」來表述的。《莊子》一書卻是一個很特殊的例外。至高理想人物除了被稱作「聖人」外，在不同的語境裏也被稱作「至人」、「神人」或「真人」。絕大部分的古今中外學者，在討論《莊子》書裏「聖人」、「至人」、「神人」和「真人」等詞時，通常都把它們當作是作者用來描述最高理想人物的四個同義語。本文以《莊子·內篇》為焦點，來檢視作者對於「聖人」、「至人」、「神人」和「真人」之描寫，並由之而討論《莊子》的描述散文藝術。

除了〈養生主〉和〈人間世〉兩篇外，其餘五個〈內篇〉都有直接關於終極理想人物的描述。莊子所追求和嚮往的至高理想人格，是呈現在有絕對精神自由的人物身上的。〈內篇〉裏直述理想人格的章節之間，存在著很多雷同、近似或稍有更動的細節和語句。本文借電影配樂裏的「主題樂曲變奏」的配曲技巧，來解析《莊子·內篇》裏這個很特出的寫作手法。本文發現《莊子·內篇》裏的聖人、至人、神人和真人大致都有能飛的本事。因有許多細節以及「飛昇的主樂曲」之前後呼應，這些分散於各篇的描述，就成了同是述寫理想人物這一主題的形形色色的變奏了。用「主題變奏」來分析莊子的散文藝術，一方面我們能看出莊子行文之極富變化，而另一方面也能欣賞〈內篇〉的文章，在其多變化中，自有其美妙的藝術的一貫、整體性。能善用「主題變奏」的手法，無疑是莊子成為中國偉大散文家的主要原因。

關鍵詞：《莊子·內篇》 理想人物 主題變奏 電影配樂技巧 飛昇的主樂曲  
散文藝術

## Those Who Can Fly without Wings: The Depiction of the Ideal Persons in the Inner Chapters of the *Zhuangzi*

LIN Shuen-fu

In ancient Chinese texts, those figures with perfect moral character and superior intelligence are generally referred to as sages. The *Zhuangzi* is an exception. The supreme ideal person is here called the “perfect person,” the “daimonic person,” or the “authentic person,” in addition to the “sage.” Most scholars of the *Zhuangzi* regard the “sage,” the “perfect person,” the “daimonic person,” and the “authentic person” as four synonymous terms referring to the same ideal person of the highest attainment. Focusing on the Inner Chapters of the *Zhuangzi*, this paper attempts to examine the depiction of the ideal persons with an eye to the art of descriptive prose of this great ancient Chinese text.

With the exception of “The Secret of Caring for Life” and “In the World of Men,” the other five Inner Chapters all entail direct depictions of the ideal persons who have reached the highest level of attainment. The ideal persons in the *Zhuangzi* are those with absolute spiritual freedom. There exist interesting cross references and mutual complementation among many sections of the Inner Chapters in which the ideal persons are depicted. The ideal persons in these chapters are mostly found to have the ability to fly.

This paper attempts to employ the technique of theme and leitmotif used in film music to analyze the art of prose of the Inner Chapters of the *Zhuangzi* text. Because of the correspondences of the leitmotif of flying and other details within the Inner Chapters, the depictions of the ideal persons constitute variations on a theme. Using the idea of the variations on a theme to analyze the art of prose of the *Zhuangzi* allows us to appreciate the fact that the prose of this text exhibits rich variations on the one hand and a mysterious sense of unity and harmony on the other. The skillful use of the technique, comparable to the variations on a theme in music, is undoubtedly the main reason that the *Zhuangzi* is such a great work in the history of Chinese literature.

**Keywords:** The Inner Chapters of the *Zhuangzi*      the ideal person  
variations on a theme      film music      the leitmotif of flying  
the art of prose