

主编 刘小枫

10

基督教

Christian Culture Review

文化
评论

吴伯凡
李天纲

〔德〕哈贝马斯

〔英〕麦奎利

曹卫东

邓晓芒

翁绍军

肉身成石与神游物外——对中国艺术中之宗教性的现象学观察
〔中国礼仪之争〕：中西文化交流史上的大事变

内在超越与此岸超越

希望之失落：第二个千年终结时的基督教神学

哈贝马斯宗教观的演变

康德道德宗教精义——《单纯理性界限内的宗教》述

古代希腊的宗教与神学之神性特点

贵州人民出版社

CHRISTIAN CULTURE REVIEW

基督教文化评论

主编 / 刘小枫

10

图书在版编目(CIP)数据

基督教文化评论 (10)/刘小枫主编.

—贵阳:贵州人民出版社,1999.9

ISBN 7-221-04396-5

I. 基… II. 刘… III. 基督教—宗教文化—研究 IV. B97

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 22451 号

贵州人民出版社出版发行

(贵阳市中华北路 289 号)

贵州新华印刷厂印刷 新华书店经销

1999 年 9 月第 1 版 1999 年 9 月第 1 次印刷

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:11.125

字数:259 千字 印数:1-4000 册

书号:ISBN 7-221-04396-5/B·116

定价:18.80 元

编者的话

在世界的民族文化的三大层面中，宗教与其物质层面相互影响，与其制度层面相互影响又相互重叠，与其思想层面不仅相互影响相互重叠，而且还在其中处于深层和核心地位。因此，在了解各个民族或国家的文明或文化时，必须研究它们同宗教的广泛深刻的关系，必须从第一和第二层面深入第三层面，探索其精神渊源，不仅识其形，而且知其神！

正如中国和东亚一些国家的文化被称为“儒教文化”，印度和南亚一些国家的文化被称为“印度教文化”，西亚和北非等地区文化被称为“伊斯兰文化”一样，如所周知，欧洲、北美、大洋洲和南美洲等地区文化被称为“基督教文化”。这种说法虽然并不全面准确，但它的确表明了这些地区现代文化的精神渊源。这种文化的当代代表之一 T. S. 艾略特说过：“如果基督教不存在了，我们的整个文化也将消失。接着你便不得不痛苦地从头开

编者的话

始,并且你也不可能提得出一套现成的新文化来。你必须等到青草长高,羊吃了青草长出羊毛,然后才能把毛弄来制作一件新大衣。你得经过若干个世纪的野蛮状态。”由此可知这些地区的文化为何称为“基督教文化”。

如果把一个大洲的居民算作一户,小小的地球就只是一个“六家村”。显然,了解和理解其中四户邻人的精神状态,绝不是一件小事。何况,现在这六户人家,已经是“你中有我,我中有你”,了解和理解他人,实际上有助于了解和理解自身。毕竟,人类的精神是相通的,各族人民“性相近,习相远”,而习俗可易,本性难移。

编辑出版这一评论集,就是想为研究基督宗教及其与社会和经济、政治和法律、道德和习俗、科学和教育、文学和艺术、哲学和各门学术等等的关系,为了解邻人的思想或基督教文化,提供一片小小的园地、一些可供参考的资料。

目 录

CHRISTIAN CULTURE REVIEW

1	肉身成石与神游物外 ——对中国艺术中之宗教性的现象学观察	吴伯凡
32	景教在中国天主教传教史上的地位与兴衰	涂世华
47	“中国礼仪之争”:中西文化交流史上的大事变	李天纲
89	上帝的山葡萄园 ——一个天主教村的调查报告	刘昭瑞
112	天主教大学在天津——天津工商大学	侯杰/范丽珠
132	内在超越与此岸超越/[德]哈贝马斯	曹卫东 译
162	上帝的指令是自由的形式/[德]N.卢曼	李秋零 译
183	希望之涨落:第二个千年终结时的基督教神学/[英]J.麦奎利	何光沪 译
197	存在、生成与上帝 ——论“上帝之为至高存在”的西方上帝观/L. P. Wessell, Jr.	李 巍 译
246	哈贝马斯宗教观的演变	曹卫东
276	康德道德宗教精义 ——《单纯理性界限内的宗教》述评	邓晓芒
298	潘能伯格和他的《人是什么》	黄 勇
305	古代希腊的宗教与神学之神性特点	翁绍军
332	Q福音之谜:挖掘真理的源泉	谢文郁

吴伯凡

肉身成石与神游物外

——对中国艺术中之宗教性的现象学观察

黑格尔以让实际的历史服从于逻辑(理念或精神的历史)的方法谈论艺术史,他勾画出一个依时间的先后次序排列的“各门艺术的体系”——由建筑到雕塑,再由雕塑到绘画、音乐、文学,^[1]但人类艺术的实际历史过程可能刚好相反。至少,被他认为是艺术的最初形态的建筑(指宗教建筑)并不一定派生出雕塑。犹太教坚决禁止将上帝的形象以物质形式表现出来,“摩西十诫”的第二诫明确规定了这一点(出 20:4—5)。强调只有上帝造人而人不能形造上帝,并以此区分本宗教与民族宗教(诗 115:1—8)。所以,犹太教有金碧辉煌的建筑,却没有成熟的雕塑艺术。^[2]这从一个方面否定了把中国雕塑艺术不发达(即使有过随佛教的兴盛而导致的短暂的繁荣时期)完全归结为中国人宗教意识淡薄的观点。古希腊时期与基督教^[3]时期出现了发达的雕塑艺术,并不足以说明宗教与雕塑艺术有本质的关联。雕塑的重要特点是,几乎以人的肉体形象为唯一的艺术对象。^[4]所以值得探究的不是雕塑艺术与宗教有何种关联——这很可能是一个伪问题,而是探究

在希腊宗教和基督教文化气氛下,艺术家何以如此关注人的肉体形象?与此相关的问题是:为何在犹太教和中国本土宗教气氛下没有发达的宗教雕塑?^[5]

希腊文明的兴起与埃及文明的传入密切相关,希腊人像后人关注希腊文明一样地关注埃及文明。^[6]基督教从希腊宗教和哲学中继承来的(犹太教不曾有)的“灵魂不死”信念来源于埃及。相信“灵魂不死”的埃及人并不只专注于灵魂,他们同样关注人的肉体,他们在金字塔中存放“木乃伊”,就是为了让灵魂与肉体分离后再度与肉体聚合,人由此获得更高的生命形态。虽然灵魂被认为在质上高于肉体、在量上长于肉体,但它同时又落实于肉体。灵魂与肉体互为意义和参证,任何一方都不能无视对方。这种生命的二元论既不同于专注于肉体生命的中国宗教,也不同于印度通过绝对地高扬性力意识的早期宗教和绝对地否弃肉体生命的佛教,也不同于用对上帝的绝对“归附”(revert)^[7]来回避肉体与灵魂现世和来世问题的犹太教。当然,埃及人的这种二元论的生命观毕竟是非体系的,没有一套完整的知识学来对它加以支持。这就为后来希腊人以某种偏见来对它进行塑造埋下了伏笔。这种生命观与几何学(同样是非体系、不成熟的)一同传入希腊后,一门埃及未曾有过的知识学——哲学(“对智慧的爱”、“对智慧的追求”)产生了。这是在几何学的暗示下,对人的肉体与灵魂(以及作为灵魂与肉体关系的同位推演)的可见世界与不可见世界的一种“理论”(theoria)。“理论”这个在后来的语境中十分平常的词在早期希腊哲学语境中,却是一个含义相当独特的词。在奥尔弗斯(Orphics)教义中,它是指灵魂的一种特别状态,即崇拜者所共享的一种激情的沉思。通过 theoria,灵魂就可以摆脱身体的束缚,达到与神的合一。毕达哥拉斯承袭了这种有关 theoria 的观念,但却通过数学方法的引入而使 theo-

ria 的内容得到了理智化,灵魂的净化手段从原来的膜拜转向科学的探索,而 theoria 一词开始获得亚里士多德所追求的那种“理论”的含义。在毕达哥拉斯那里,theoria 主要指一种具有数学旨趣的人生态度——“静观”(theorein)。作为神秘主义者和数学家的毕达哥拉斯使宗教获得了理智内容。他对灵魂净化的追求很容易导向“对智慧的追求”(philo-sophia,即哲学)。^[8]这样,具有明显神秘主义色彩的 theoria 就导向了具有理智主义色彩的 theoria,“爱”、“追求”也就是从一种情绪性的动姿变成了一种理智性的静观,这就是舍勒(Scheler)所说的印度-希腊的“理智主义的爱理念”。^[9]人的高贵与卑下的区分就在于人在“知识”上的区分,即兼具肉体与灵魂的人能否分有“观念”(又译“理念”),能否不以肉眼而是以灵魂之眼静观到“在者之在”。灵魂之眼静观到“在者之在”,同时意味着肉眼对于“在者”的盲目和无视,人的高贵也就意味着人对可见世界的视若无睹和不屑一顾。

文克尔曼(Niukelmann)反复强调的希腊雕塑那“高贵的单纯和静穆的伟大”的特征,正是希腊哲学在艺术上的具体化。这种哲学虽然对世界进行了两重划分,但它并不意在说明这两个世界在某种意义上可以平分秋色,而是要断言可见世界的绝对贫乏,它把可见世界看成不可见世界的绝对的他者,而不是“自己的他者”(黑格尔语)。这两个世界成了无法“交往”、无法“协调”的两个世界,对智慧的爱变成了单向度的、一厢情愿的“爱”,真理和真理世界是只接受爱而不施爱的漠然之“在”。作为秘密团体宗主的毕达哥拉斯和极力推崇斯巴达的军国主义精神的柏拉图,实际上都是在他们的哲学中强化一种绝对的“纲纪”(cosmos)对于肉体的压迫。柏拉图哲学本质上是一种一元论,它预示了肉体在古代和现代被种种一元论压迫得血肉模糊的历史图景。^[10]问题在于,人不是“兵士”,

他不能靠单纯的“纪律”活着,他本质地需要一种“交往”和“协调”式的“爱”,而不是永远作为“苦恋”的“爱”。亚里士多德(其本人也对人的肉体属性作出了某些让步)之后的怀疑主义和享乐主义哲学是对这种只强调“纪律”的一元论哲学的反叛。有趣的是,在对世界的体验结构的构想上与希腊的理智主义“保持着一种深刻的共同性”^[11]的印度佛教的爱理念在传入中国后,也经历了一种反叛(表现为以中国本土的一元论对它进行改造)。本文不讨论这样的反叛合理与不合理,而只是从中西雕塑的演进过程上考察肉体与灵魂的分离之后,可能经历的流走无依的命运。

一. 墓室和墓室之外

秦始皇兵马俑被一些人认为是堪与埃及金字塔比肩的“世界第八大奇迹”。作为秦始皇陵墓一部分的兵马俑与作为埃及法老陵墓的金字塔的确有许多可比之处。我们不妨撇开二者明显的相通处和相异处(这些都是不言而喻的),而就某一具体点来对二者作一些比较。

对死亡的恐惧和焦虑是人类共同的心理。为了消除和缓解这种心理(即“对死亡的否定”),人类以不同的方式对可怕的死亡进行种种“化装”,宗教和哲学都是这种“化装”。^[12]苏格拉底之死之所以成为古代(柏拉图)和近现代(黑格尔)哲学家经常的话题,就是因为他的死是他的哲学的最后完成和验证。事实上,所有的人——从帝王到乞丐、死囚——都对死后世界进行着或悲观或乐观的阐释。不过帝王能以一种奢侈的方式来“阐释”死亡——消耗大量的人力物力来修造陵墓。意识到这一点,就可以较为深切地感受到金字塔与兵马俑的相同与差异,尤其是要看一看兵马俑体现的死亡观在多大程度

上影响了中国雕塑的演进历程。

兵马俑具有明显的写实性和逼真性。一方面,每一个陶俑在形体大小上与实际的人身、马身是相等的;另一方面,陶俑的外貌与实际的人、马极其接近。专家认定,当初工匠在塑造兵马俑时是严格地以实际的人为模特儿的(兵俑的面部特征酷似关中人)。^[13]在俑阵的排布上也没有作任何艺术化的处理(如西方群雕所通常采用的那样),而只是采取了完全现实化(按军事化要求)的排布方式。从人物的服饰到车马与兵器的绝大部分细节,都以自然主义的手法予以尽可能逼真的交待与刻画。浩大的地下军阵也尽力完整地再现了当初的真实状况。但单个的兵俑的下半部分又具有一种与自然主义的逼真性绝然相反的特征,尤其是对脚部的塑造,极其粗率、简陋。兵俑的“脚”有与器物的脚(如桌子、椅子的“脚”)完全相同的功能——只是用来支撑、承受上半部分的重量。^[14]约7千个兵俑中竟然没有一个真正的人像雕塑。其原因在于,督造兵马俑的人并不是为某兵某马塑像,而是要为一个兵马俑“塑像”,再现一个整体的阵势。只要再现出一个庞大的阵势,再现出土兵的威武、健壮(对头部、面部及装备^[15]的精细塑造就足以达此目的),就已经充分地再现了一个强大的军阵。

金字塔内部的墓道浮雕在此方面与兵马俑完全相反。首先,浮雕形式本身不适合于充分的写实。选择这种雕塑形式的埃及工匠,就放弃了高度写实的意向。由于浮雕的形象是在材质上“雕”出来的,雕刻者不必考虑形象的物理重量(为其设置支撑物),在刻画人物的“姿势”方面具有天然的优势;相比之下,圆雕在表现“姿势”时有相当的难度,雕塑形象的姿势在绝大多数情况下都是偏离重力线的,这就要求雕塑者依据力学原理来为偏离重力线的雕塑形象找到一种平衡。中国著名的《马踏飞燕》的奇绝处,主要表现在处理这种平稳的“奇

绝”上。埃及工匠选择浮雕,是因为他们要表现一种象征精神意象的“动姿”,而不是再现一个现实化的形象和场面。兵马俑所强调的,正是金字塔墓道浮雕所淡化的。兵马俑突出到极点的人物形象的社会身分在墓道浮雕中被淡化了;前者充分淡化雕塑形象脚部,脚只是摆放雕塑的“设备”,而后者却尽量表现出人物的脚向前迈进的步态,所有的人都匆匆向着一个方向行进。

墓道浮雕表达的是这样一种死亡观:死亡之域并不是生命的另一个栖息地,它只是生命的一个“过道”,一个“中转站”,人(灵魂)要匆匆走过这个领域,在接受审判之后,在光明之神“瑞神”的国度里获得更高的质。死亡是有限生命走向其本位的“路途”。胡福、明卡乌拉、哈佛拉等法老没有在陵墓中重现自己在现世生活中的种种荣耀的愿望,在通往生命的永恒国度的“路途”上,是不可以挟带这些没有价值的辎重的。相反,兵马俑显示出秦始皇要把他生前的显赫武功和他作为帝王的威严带入死亡之域的强烈愿望;他要使他作为帝王所拥有的一切突破死亡的限制,他作为帝王的身分是至关重要的,他不能想象还有一种比作为帝王更为荣耀、更为幸福的身分,这身分是绝对自足完满的。同样,他不能想象还有什么国度比他现在所统治的更完满。他相当恐惧死亡,所以他不惜花费大量的人力物力去寻找不死之药。他也清醒地意识到找不到不死之药(即他无法避免死亡)。这样,他一方面想方设法找不死之药,另一方面又依据一种他相信的死亡观来督造规模空前的陵墓。他对死亡的关注实际上是对“生前的一切能不能保留?”这一问题的关注,唯一值得做的只是“保留”和“继续”生前的一切。兵马俑是按照“事死如事生”的原则(即以“此生”为本位)设立的,这就决定了兵马俑阵从总体上显示出一种明显的自然主义的写实风格。

在中国雕塑史上,兵马俑是一个短暂的奇观。然而,它所包含的“此生”本位的价值取向在其后的雕塑史,乃至整个中国文化史上一直延续着。汉代陶塑在形制和规模上尽管表现出一种萎缩的趋势,然而这些多置于墓室中的陶塑大大强化了“此生”为本位和归宿的原则——由对此生的眷恋发展为对“此生”的陶醉。人们所乐于称道的汉朝陶塑和画像砖、石所表现的“栩栩如生”的形象,都不过是世俗生活中的“融融之乐”或“欣喜若狂”。^[16]随着佛教的传入,中国雕塑获得了一股崭新的活力,但在隋唐之后就随佛教的衰落一起衰落了。

魏晋时期,与雕塑的繁荣并行的是魏晋玄学的繁荣。从表面上看,魏晋玄学表现出一种超脱现世生活(“名教”规范下的生活)的旨趣,力图揭示人在现世生活中的“二元紧张”——“名教”与“自然”,透露出一种“超越”的意向——“越名教而任自然”。“名教”与“自然”的二元紧张实际上是孔子之所谓“矩”与“欲”(“从心所欲,不逾矩”)、“礼”与“己”(“克己复礼为仁”)的旧话重提。孔子意识到人的自然欲望与礼的规范之间的紧张,^[17]但他并不认为这种紧张是不可和解的张力关系;相反,通过不断地修炼(“学”),人最终能达到“欲”与“理”之间的融通、冲和,具有强制性的“礼”或“矩”逐渐内化为自然要求,直至“从心所欲,不逾矩”,即无矩之矩,是为至矩的境界。^[18]否弃“欲”,绝对地服从“礼”,是“学”的必要步骤,但不是孔子所推崇的“成于乐”、“游于艺”的境界。用孔子的话来说,这种刻板的服从只是属于“小人”的“同”,^[19]最高的境界是他所推崇的雅乐(以令他“三月不知肉味”的“韶乐”为代表)所表达的“和”(融通)的境界。“和”既是社会-政治的最佳状态,也是个体人生的最高状态,所以“克己复礼”既是政治哲学又是人生哲学。^[20]孔子认为这种生命的最高境界决不是彼岸性的境界,而是一种完全可以在有生之年完成的状态,虽然需

要长时间的“学”。

孔子之后,出现了从社会(“群”)的角度强调“礼”(道德和法律规范)的荀子,和从个人角度强调“己”的庄子。法家和道家都是儒家的支派,^[21]二者分别把作为儒学的创始人孔子所关注的二元因素——“礼”和“己”推向极端。在奉行法家主张、强调“同”(强调“名教”)的秦朝之后,是推崇黄老之学、强调“和”(强调“自然”)的汉朝。紧随其后的魏晋时期,“自然”与“名教”成为思想家的话题。他们再度思考外在规范(“矩”)与人的自然性情(“欲”)之间的关系。有一样东西几乎每天都使他们体验到这种关系——文字的书写。“书写”从未被西方艺术家看作是一种艺术形式,在中国艺术中却占有如此重要的地位,其原因何在?我们不由得注意这样一个简单的事实:魏晋至隋唐,既是中国佛教和中国雕塑的鼎盛期,也是中国书法的鼎盛期(从二王到颜真卿)。这是否纯属偶然?

一个人从最初的描红、临帖,到练就好的书法,正好是一个从绝对、刻板的服从规范,念念不忘“矩”,然后逐渐将外在规范化转为内在规范,一直到忘“矩”而无不合于“矩”的过程。无论是孔子所说的从“吾十有五,有志于学”到“七十而从心所欲,不逾矩”的过程,还是庄子描绘的庖丁从“所见无非牛者”到3年之后的“未尝见全牛也”,一直到对牛“以神遇而不以目视,官知止而神欲行”、“游刃必有余地矣”^[22]的过程,都是同一过程的不同表现。“学”的过程逐渐化解了“矩”的限制及被限制,但“化解”的方式不是通过取消限制者或被限制者而实现的,而是通过二者化合而生成一种新的、独立的力量而实现的。这被化育出来的力量(活力)反过来役使我“运笔”或“解牛”。在此意义上,它仍是“矩”,不过我只能感觉其作用、功能,但不能感受它本身,即它不作为客观实体被感受。同时,我并不意识到我在被役使,因为我的明意识到此时正是我在

“运笔”、“解牛”。这种为我所有又不属于我的力量,通常被称为“神”(“以神遇而不以目视,官知止而神欲行”之“神”,“下笔如有神”、“神来之笔”之“神”)。“神”的到场同时就是“物”与“我”的一齐退场、缺席——物我两忘。这种“神”是人经过长期艰苦磨炼而获得的极端纯熟的技艺,它存在于一切技艺性的活动——从“六艺”(礼、乐、射、御、书、数)到“解牛”——之中,其基本特征是无所滞凝,即“游”。重要的不是哪一种技艺性活动(担水、砍柴、解牛),^[23]而是可以在某一活动中能直观到的“神”。这“神”不是超验的精神实体,而是人可以通过“学”而能达到的有明显审美主义色彩的心理状态。它不是先验的而是“先天的”,它备于“我”,“我”只要反身而诚,发明本心,就可以由潜在地拥有它发展到现实地拥有它,从役于物、滞于物的状态达到无所滞凝的“游于艺”的状态。魏晋玄学实际上是一种描述、阐发这种“神”的学说,即是一种极其独特的“神学”。这种“神学”不以作为精神实体、与人的肉身状态形成在现世生活中无法消除的绝对紧张的“神”为话题。

正当魏晋的神仙道教、玄学,以及完整体现这种“神学”观念、“以形写神”的艺术形式——书法——已走向成熟之际,一种持完全不同的神学观念的宗教——佛教及体现这种宗教观念的艺术形式——佛像雕塑传入中国。于是已足够成熟的玄学与书法分别在各自的领域里调理、消化异己的“神学”与艺术形式,其结果是佛学的玄学化(禅宗)与佛像雕塑的书法化(“飞天”壁画)的出现。在这些艺术家看来,艺术的使命不应当是塑造供人膜拜的“物”、“形”、“象”的“神”(佛及佛像),而应当去表现不滞于物、形、象,备于“我”的“神”。于是,作为佛像的附带部分的衣饰被推崇为“曹衣出水”、“吴带当风”的中国雕塑艺术家(他们的社会身份是工匠)格外看重,因为衣服的褶绉及衣服上的飘带最易和最适合于作书法化的处理,表

现出“形”背后的“神”。一些艺术家明确意识到塑造和凿造佛像严重地限制了他们如舞刀、舞剑、解牛一般自由、放远地运笔,导致他们经常为物所役,于是就干脆放弃了雕塑这种艺术形式,而从事壁画创作,创造了许许多多作逍遥游的“飞天”(本为佛教雕塑中一种陪衬性角色)形象。来势猛烈的佛教及佛教艺术在中国文化史上终成一曲“于今绝也”的《广陵散》。

二. 洞穴和洞穴之外

金字塔内部的法老墓室是在地面上,金字塔外形呈现出一种鲜明的“向上的意志”或曰“剑形的意志”;秦始皇的墓室是在地面以下,它的“上面”就是地面。对于法老来说,地面仅仅是起点,地面(现世)的生活是不完备的,金字塔所指向的“天上”——光明的国度才是所关注的。这一对比令我们想起柏拉图的“洞穴比喻”。在柏拉图看来,人生活其中的现实世界本身就是一个黑暗的洞穴。这是一种与秦始皇所处文明所认定的价值取向——“此生”本位完全对立的價值取向。从这种价值取向来看,被秦始皇看作是“本位”的此生世界毫无自足性可言,它只是真实世界的摹本、影子。它没有任何值得留恋、“回忆”的价值,而对无意义的洞穴世界的复制、延展的墓穴世界更是毫无意义了。具有“事死如事生”传统的中国人在信念中消除了地上(此生)世界与地下(死后)世界的分界。《聊斋志异》不厌其烦地描述人可以往来于这两个世界之间的情景:两个世界的居民(人与鬼)可以交往,或相亲相爱,或相仇相杀。这两个世界实际上没有本质区分,可以合并为一个“大一统”的世界。中国人相信,人在肉体死亡后,灵魂(亡灵或鬼魂)仍然存在。但这“灵魂”不是与肉体对立的,它只是活人(具有肉身的人)的某种变体(人死后“变成”鬼),它有着与

活人完全相同的肉身性的欲望和生活方式,死后的世界常常被认为是更自由地满足生前愿望的世界。严格说来,在中国文化语境下的“灵魂”只是指鬼魂(这一点从“魂”字的构成上也可以看出来),即在肉体死亡后以一种特殊的方式过着肉身性生活,有时还能回返到人间,参与、干预人间生活的肉身之后的肉身。与地上世界和地下世界实际上是同属于一个大一统的世界一样,生前的肉身与肉身后的肉身(亡灵),实际上也同属于一个一元化的肉身。^[24]

鬼(魂)并不是中国人设想的人的肉身存在唯一可能的形态。鬼之外,还有“仙”。上文已经指出,为了对付可能到来的死亡,秦始皇曾求不死药和修造陵墓。但与“鬼”一样,“仙”也是一种肉身性的存在,仙人与凡人的区别只在于其现世的肉身摆脱了死亡的限制,得以在时间上无限地存在下去。“庖丁解牛”的故事实际上告诉人们的是一种使肉身长存的技巧。^[25]这技巧正是“游刃有余地矣”。对道家和神仙道教来说(后者以一种更为机巧的方式——炼丹吃药来“养生”),人的永生并不是获得一种与肉身对立的存在形态——灵魂——的永生,而是使肉身得以长存、长新。^[26]在魏晋神仙道教中,“仙”有“天仙”与“地仙”之分。士族名士更钟情于成为“地仙”,“他们怕升天之后反而失去本来已逍遥自在的士族生活,于是便根据自己的愿望创造出更有士族社会时代特征的‘地仙’。”^[27]由此可以看出“仙”的肉身性的本质。无论是生活领域本来是在天上的“仙”,还是生活领域本来是在地下的“鬼”,他们都以现世(地面)为本位,以肉身性生活为根本旨趣。东坡居士(“居士”这一相对于“和尚”退而求其次的身分与“地仙”有异曲同工之妙)明白无误地表达了这一点。^[28]无论是展翅九万里的鲲鹏之“游”,还是婀娜多姿的“飞天”之游,都不过是在一个一元的洞穴世界里的“逍遥游”。这“游”所表现的看