



分子式感知與「物化」展演： 無垢的泛靈論身體劇場

陳雅萍／國立臺北藝術大學舞蹈學院副教授

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

生物意義與「物」意識

近年來藉由原子科學、分子生物學、神經科學等領域的發展，打開了人類微觀與巨觀的視野，我們認識到人類與地球上所有物種在 DNA 的層級上互有血緣關係，與宇宙裡所有物質在原子的層級上彼此共享同樣的元素。從此人類不再是天選之物，而僅是與萬物同樣地，既獨一無二又與其他之「物」相關相連的一員。

神經科學家奧利佛·薩克斯 (Oliver Sacks) 在他生前最後一本著作《意識之川流》中寫道：

生物在我們的地球上，已有幾十億年之久，而且這麼悠久的歷史就具體呈現在我們 [人類] 的身體結構、行爲、本能、以及基因當中。譬如我們保留了曾經用來控制魚鰓運動的神經系統……我們體內還保留著一個更古老的過去——我們是由細胞所組成，而細胞則是生物的最初源頭。²

他又指出，人類不只是與猿類及其他動物相關連，也與植物相關連，現代科學已證明，植物與動物有百分之七十的 DNA 是共同的，甚至脊椎動物與無脊椎動物的神經 (細胞) 元素的型態也是相同的，差異在於組織結構。「理解到我在生物上的獨一無二……以及與其他所有其他形式的生物之間的生物血緣關係……讓我感受到我有自己的生物意義……。」³

英國地質學家 Jan Zalasiewicz 在讀起來如宇宙奇幻之旅的《鵝卵石中的行星》(The Planet in a Pebble) 中，從一顆他自威爾斯海邊拾起的平凡無奇鵝卵石說起，追溯 137 億年前我們所知的宇宙從無至有的「大爆炸」，在那石破天驚的一瞬，那顆卵石中的原子成分已經獲取了某些次原子的樣態，這些如星塵的物質在經歷百億年的旅程中形成星雲、恆星，然後在超新星的內爆中，誕生了許多我們熟悉的原子，碳、氖、氧、矽……。到了大約 45 億年前，某些流浪的星塵與隕石開始集結成我們的行星——地球，再歷經數十億年的高溫擠壓、推升、崩塌等地殼運動，逐漸形成島嶼或山峰，之後在潮流、溪流、風沙的沖刷切蝕下，崩裂、翻滾，最後磨礪成 Zalasiewicz 掌中堅硬而圓潤的鵝卵石。以原子層級的視野觀之，小小的鵝卵石中幾乎包含了整個地球、甚至整個宇宙所有原子的種類。換句話說，所有的「物」都是由同樣的材質組成，都源自 137 億年前「大爆炸」的瞬間，包括我們人類的身體。⁴

這些科學上的發現一方面以微觀的層次將人類與萬物在物質層面連結起來，另一方面又以巨觀的視野拓展我們對自身存有於時空向度上的想像，這是「後人類主義」(posthumanism) 的認識論脈絡與存

1 本文是筆者正進行中的科技部專書寫作計畫「凝視無垢：肉身、體物、儀式之鏡」(MOST 110-2410-H-119-003-MY2) 的部份成果。其中〈如果莊子是舞蹈家——《花神祭》的存有論四闕〉是本文的主要出處，該章以「流變」、「欲望」、「時間」、「死生」四個面向探究《花神祭》。

2 奧利佛·薩克斯 (Oliver Sacks)，楊玉齡譯，《意識之川流》(The River of Consciousness) (遠見天下文化出版，2018)，頁 32-33。

3 奧利佛·薩克斯 (Oliver Sacks)，楊玉齡譯，《意識之川流》，頁 33-34，92-93。

4 Jan Zalasiewicz, *The Planet in a Pebble: A Journey into Earth's Deep History* (Oxford University Press, 2010).

有學態度。⁵ 回應這樣的思想脈流，近年來在藝術領域裡，跨物種生命型態的關注和共在共感的可能性探究，以及對於「物」（包含人與非人、有機物與無機物）在材質、感知、存有、關係性、生態倫理等面向的探索，都是藝術家和策展人關注的議題，例如，上一屆的台灣美術雙年展主題「禽獸不如」，以及本屆「問世間情不為何物」中的作品〈黏菌、爛泥、原初〉（陳米靖）、〈吃土〉（壞鞋子舞蹈劇場）等。事實上，如此跨物種的泛靈論思維原就存在於人類社會中，只是數世紀以來西方啟蒙運動影響下的現代科學之除魅工程，讓人類習慣以單一中心的視野來觀察、理解與詮釋世界，失去了跨物種之間感知的能力，以及對於多重宇宙（pluriverse）的體知與想像。⁶ 近年來在生態科學、人文研究與藝術界對啟蒙傳統的修正或反思，可視為反除魅的泛靈論之復返。

無垢的泛靈論身體劇場——「緩」的工夫論

無垢舞蹈劇場自從 1995 年《醮》的演出，即是跨物種泛靈論的倡議者。⁷ 若說《醮》是關於「流變鬼魂」，則《花神祭》是關於「流變植物，流變動物」，《潮》是關於「流變宇宙力」，這些都以「流變分子化（物化）」為方法。在「後人類主義」一詞尚未在臺灣出現的時期，無垢就以舞者的身體與劇場「物」的存有論，藉由時間與空間向度的拉張折曲，探索「物化／齊物」的哲思、生命存有的多重向度、甚至關於「死／生」的終極探問。這些跨越個體界線、翻轉慣性時空尺度的劇場演示，深受莊子哲學的啟發。⁸ 其中的奧秘根植於無垢身體「緩」的工夫，它是肉身物質分子化的身心工作方法，使得舞蹈的核心問題意識超越動作語彙和形象符號的創造，而是關乎「強度」（intensity）與「流變」（becoming）。於是人的肉身可以「流變分子化、流變植物，流變動物」（becoming-molecular, becoming-plant, becoming-animal），甚至「流變宇宙力」（becoming-Cosmos）。⁹

「緩」的工夫主要以靜坐鼓和靜走為方法。無垢的身體訓練與舞作排練都從靜坐鼓開始，雙腿盤坐以骨盆腔為基底、脊椎為軸，將脊椎細分成八小節，從吐氣開始引動最底層的尾椎向下鬆沉，當脊椎一節一節往下沉的同時，也是一節一節往上的鬆開，於是吸氣時身體自然充氣隨著脊椎節節往上推升，形成一個循序漸進又密切運動的內在精力循環過程，如水波之推動或潮汐的起伏。整個歷程從「緩」開始，而且是緩還要更緩，從初期的每一節脊椎四拍演進至每一節六拍、八拍，藉時間與精力的折疊，積累身體的內在強度與韌性，以及相應的所有動作之微觀細節的層層推行。資深舞者吳明璟說明靜坐鼓在極緩

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

5 Posthumanism 可譯為「後人類主義」或「後人文主義」，這二個中譯詞有不同的著重，分別對應 posthumanism 所包含的 post-humanity（後—人類／人性）與 post-humanities（後—人文主義／人文學科）的雙重含義。在本文的脈絡中，我選擇「後人類主義」一詞，但並不表示與「後人文主義」無關。

6 多重宇宙（pluriverse）的概念受到諸多原住民文化的影響，其中人的世界、物的世界、靈的世界彼此關連，互為影響。

7 無垢舞蹈劇場成立於《醮》的首演之後，但因無垢歷年來多次重演《醮》，因此我將此舞作視為該舞團的舞碼之一。

8 文化人周渝在寫於 1978 年的文章〈在天地與人世間起舞〉中，就寫到林麗珍對於莊子的敬佩與嚮往。該文節錄版收錄於林麗珍當年在國父紀念館演出的製作「不要忘記妳的雨傘！」節目單。「物化／齊物」的概念源自《莊子》〈齊物論〉。

9 「強度」（intensity）與「流變」（becoming）的概念出自德勒茲（Gilles Deleuze）。

之後，由緩至疾的逆向過程：「當一個原先以八拍完成的動作加速至以六拍、四拍、二拍、一拍、甚至半拍完成時，所有的細節都要確實經歷，每一次的過程都是要一樣的。」¹⁰ 於是當速度愈來愈快，身體動作因細節的折疊壓縮而愈加緊密，其內在強度與張力自然就愈來愈高。

依此，「緩」的工夫重點不在時間的快慢，而是內在過程的精微掌握與徹底執行，以及相應的內在強度與質地變化的發生。林麗珍如此說「緩」：

很多細節流動在肌理裡面，所以為什麼愈作速度會[愈慢]，因為你要走完這些細節……[以前]是一個拍子裡有八個動作，現在是一個拍子裡有十六個動作，你看不見，但是我知道，它就變成一種質感。¹¹

「肌理裡流動的細節」以及不可見卻可感的「肉身質感」，就是「舞蹈」，也是由舞蹈朗現的「存有流變」(becoming)，這其中涉及「深度時間」與「深度空間」。

在靜坐鼓脊椎呼吸法的練習之後，即進入靜走的步驟。步行是無垢身體訓練與舞台表演的核心元素，以骨盆腔為支撐、脊椎為軸，微屈的雙膝以足尖探出，足掌漸次落下熨貼入地，用胯帶動的步伐極緩而精微地牽動身體向前，每一步的踩下都配合呼吸的吐納。¹² 資深舞者鄭傑文描述舞團的閉眼靜走練習：當日常生活中習慣依賴的視覺退位之後，舞者們必須更加專注地調動觸、動、聽、嗅等感官，去覺知空間中所有靜止或移動的人與物。於是，緩行的腳趾成為觸覺的雷達，「每一步踩下，究竟是淵是冰或者春和融土，每一步都是邂逅，與地板、與牆、或者與人」，待大家進入流動的狀態時，迎面襲來的暖熱氣息，衣袂勾連互相經過的如風輕撫，肩角相倚的身體重量，直入滿懷的體溫氣味。所有的身體訊息都被放大感受並慎重回應。¹³

閉眼靜走之外，為了〈春芽〉等雙人的演出則有「觸身聽息」的進階練習，以更大的密度讓邂逅綿延發生，雙人在狹小的地墊上以身相觸不能離開，必須在最大的限制中找到彼此間流動而不停滯的最大自由。鄭傑文寫道：「乍相逢處，不論深淺，是短暫相逢的靜走或者完整的接觸練習，都要無比溫柔。學會用皮膚，用身體來傾聽，相遇的那方在無言之中透露什麼訊息……唯有開始溫柔，能稍稍放下我執。」¹⁴ 無垢的工夫論具體地呼應了《莊子》〈人間世〉所描述的「心齋」工夫：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛，虛者心齋也。」依此，「聆聽他者」的工夫不僅是關乎人，也涉及與物的關係。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

10 這是吳明璟在 2022 年 11 月 4-5 日於國立中山大學舉辦的「道之舞與舞之道—以身體為方法工作坊」中示範靜坐鼓之後於座談會的談話。她的示範及談話具體演示了〈潮〉的身體從「流變分子化」到「流變宇宙力」的歷程。

11 引自 2015 年公視《花神祭》演出影片開頭處林麗珍對作品中「緩」作為方法的闡述。這裡所謂的「動作」並非身體姿態的變化，而是指內在動能極精細的折曲轉變。

12 本文中靜坐鼓和靜走的描述乃根據筆者 2013 年參與的無垢肢體開發課程，以及 2022 年 11 月 5 日於「道之舞與舞之道—以身體為方法工作坊」中參與無垢身體工作坊之經歷，該身體工作坊由鄭傑文和吳明璟帶領。

13 羅毓嘉等，《十年一觀：悲憫自然的身體史詩》(國立中正文化中心，2010)，頁 98。

14 羅毓嘉等，《十年一觀：悲憫自然的身體史詩》，頁 98。《醮》的〈遙想〉、《花神祭》的〈春芽〉、《觀》的〈有情〉這三支雙人舞彼此呼應，都以「觸覺」和「緩」作為方法，而開展出不同的情感及寓意表達。

以〈春芽〉為例 — 「緩」與「流變」

《花神祭》〈春芽〉是緩行及「緩」之工夫的絕佳詮釋。一道潔白的布匹橫越整個下舞台，清透的白光照亮路徑，二端各自步出一位全身敷白、頭戴烏黑垂蹀線髮的舞者，雙目低垂、含胸墜肩，朝彼此極緩地走近。女子的頭俯下貼上男子的胸口，身軀隨之輕貼而上再緩慢地滑下男子胸腹。每一吋女子身體的變動都牽引著男子身體細膩的回應，他胸腹內縮接受女子上身的傾倚，雙膝下沉以胯承接她頭部的枕靠，同時彎折身軀來包覆她逐漸捲起的背部，交疊纏繞的二人以肌肉、皮膚最細微的訊息彼此應答。女子上半身穿過男子軀幹與雙膝間凹折的空間，繞至後方，再從他肌理分明的背部探出頭來，雙眼閉闔的臉以皮膚向外探觸，如趨光的幼芽破土而出。¹⁵

全然敞開、專注聆聽、融入應答，是〈春芽〉雙人舞得以完成的關鍵，彼此要「以無厚入有間，恢恢乎其於游刃必有餘地矣。」¹⁶ 而雙人之間細密的動態呼應，若以《莊子》〈達生〉篇呂梁蹈水丈夫的話語來理解又更進一層。孔子見一男子泅泳於瀑布急流之中，驚以為神鬼而求教於他，男子回答：「吾始乎故，長乎性，成乎命。與齊俱入，與汨偕出，從水之道而不為私焉。此吾所以蹈之也。」¹⁷ 「齊」意指漩渦，「汨」則是湧流，於其中泅泳的秘訣就在「故、性、命」三字。瑞士漢學家畢來德（Jean François Billeter）以「本然、自然、必然」予以對應。本然是環境養成的原本質地（故），自然是反覆工夫實踐後獲得的質性（性），必然則是完全融合後不由主體意識強入的整全行動（命）。

瀑布的極動與〈春芽〉的極靜，看似在速度的二端，但其中的行動者都必須以完全整合的動能狀態回應他者瞬息萬變的動態流轉。〈春芽〉雙人肢體無止息交纏流動的過程中，任何重心的轉移都是巨大的挑戰，因為那不只關乎個體的微小肌肉之調動與控制，更是二人間微妙的動態平衡之無盡變化。多次演出〈春芽〉的資深舞者蔡必珠如此描述：

你可能覺得好像沒什麼動作，但我們開始進去跳以後發現裡面是水深火熱。所有東西都是你從來沒有去推敲過的，每一層肌肉有什麼旋轉的方向，或者每一節脊椎有什麼扭轉的[角度]，你從來沒有這麼深地看它……當你願意去試時，[內在]空間真是無限的大。¹⁸

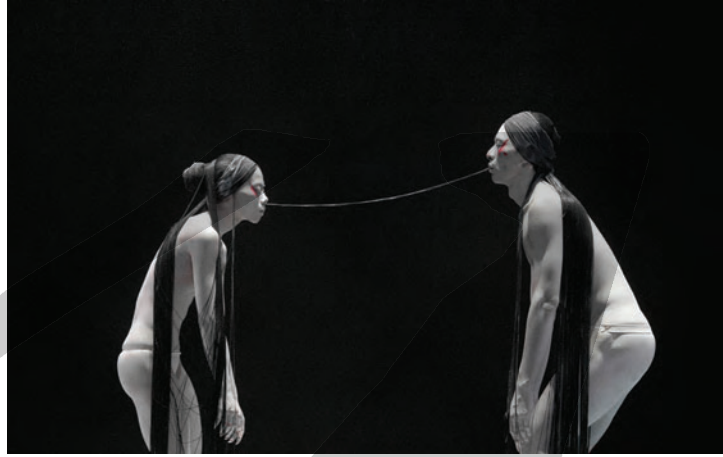
女子從男子肢體的包覆中緩緩滑出，從跪姿以單足的力量如輕煙般升起，迴身面向男子然後極慢地下腰至雙膝著地，男子的右手輕托她腰後，下額緊貼女子前胸。「緩」如顯微鏡般讓所有的動作細節被極度放大，動作的推移必須以毫米的尺度如液體般流淌。女子下腰的軀幹不斷下沉，就在最鬆也最低的姿勢裡，她調動胯與脊椎，以力拔出河的内勢力量將身軀托引而起，如在水中般無重與輕盈。每一毫米的移動都伴隨著男子細膩地包覆與重心綿密地轉移，在不斷變化的肢體互動中，彼此尋找身體的支點，並在縫隙裡為對方打開下一毫秒流動的空間。

15 在此以女子和男子來稱呼是權宜的說法，〈春芽〉中二位舞者在身體造型與動作質地其實並無差異。

16 出自《莊子》〈養生主〉「庖丁解牛」篇章。郭慶藩，《莊子集釋》（商周出版，2018），頁 94。

17 郭慶藩，《莊子集釋》，頁 452。蹈水男子進一步說明：「吾生於陵而安於陵，故也；長於水而安於水，性也；不知吾所以然而然，命也。」，頁 453。

18 引自陳忞宜，《行者》（行者影像文化，2015）。蔡必珠所謂的「看」是超乎視覺的，而必須以後文德勒茲所言「無數的『小我』的凝視」來理解。



無垢舞蹈劇場，〈春芽〉，《花神祭》，舞者：鄭傑文、吳明環，圖片來源：無垢舞蹈劇場提供。（攝影：金成財）

〈春芽〉的「緩」以近乎無人稱的均勻速度與精力，源源不絕地流轉，那是鬆再更鬆、緩再更緩的分子式運動形態的生發變化，是關乎「物」（萬物）的「流變存有學」。然而，所謂的「無人稱」並非沒有感覺，而是「從水之道而不為私焉」地讓主觀意識退位，於是感官覺知可以最大地向外敞開，在運動中與他者彼此交纏，達成「共肉身性」（co-corporeality）。¹⁹

玉山圓柏的生成之舞 — 德勒茲的「差異與重複」

在無垢的紀錄片《行者》中，〈春芽〉雙人身體交纏的影像與敷滿青苔被樹根包覆纏裹的巨石，重疊成影。那是在一處溪谷中，不知何年何月掉落的一顆種子在巨石上長成了一株樹木，它的根系盤根錯節，緊緊環抱所倚所恃的岩面。吸飽了溪谷潮濕空氣的青苔經年累月地攀爬，將巨石與樹根密密包覆，裹成同一層皮膚下的共存肉身。這是導演陳芯宜和編舞家林麗珍對於〈春芽〉身體的影像詮釋。²⁰ 與此相應的，筆者在一個人煙少至的合歡山區，從一株枝幹旋扭如在天地間起舞的玉山圓柏身上，領悟了〈春芽〉所演示的「緩」在時間向度與物質轉化的龐大力量。山區裡的雨、雪、風、霜、飛沙走石，這些元素和圓柏緩慢的肉身成長彼此交遇相應，扭絞成緊密的樹身與木紋肌理。我眼前的圓柏展現的正是日夜年歲積累下的痕跡，以分子式的增生與無限褶曲，生成木質軀幹的強度與姿態，同時具身化時間自身（embodying temporality itself）。

德勒茲在《差異與重複》（*Difference and Repetition*）中關於時間、存有和流變的提問，提供我們有力的思想路徑。深研德勒茲的學者楊凱麟指出，對德勒茲而言，時間的問題是所有問題的最初形式或問題的零度，「創造性離不開使其可能的獨特時間構思。」²¹ 「緩」可說是林麗珍與無垢提問舞蹈流變的「獨

19 這裡的「他者」包含了舞伴、腳下的布匹、兩人頭上的垂線髮。

20 《行者》〈舞蹈的原點〉。

21 楊凱麟，《分裂分析德勒茲》（河南大學出版社，2017），頁3。



玉山圓柏，圖片來源：作者提供。（攝影：周倩漪）



玉山圓柏局部，圖片來源：作者提供。（攝影：陳雅萍）

特時間構思」，是思考主體與世界之動態存有的「身體思想運動」，而〈春芽〉是其中最醒目的篇章之一。德勒茲以「自為重覆」（repetition for itself）和「自在差異」（difference in itself）的雙重概念來闡述時間的構成。時間由無數重複的瞬間組構，但並不同於均質的無數瞬間之總和，因為他探討的並非時鐘刻度所再現的客觀時間，客觀時間並不誕生變化。時間對他而言，首先是奠基於精神的凝視所生發的凝縮力量（contractile power），藉此產生差異化的過程：

時間僅在乘載瞬間之重複的原初綜合（originary synthesis）中構成。這樣的綜合將接續的獨立瞬間凝縮（contract）入彼此，藉此構成經驗的、活生生的現在（the lived, or living, present）。時間即是在此現在中展開。不論是過去與未來都隸屬於此現在：過去是因前行的瞬間在凝縮中被留存而成立；未來是因被同一個凝縮所預期而即將誕生……就各方面而言，這樣的綜合必須賦予它一個名稱：被動綜合（passive synthesis）。雖然它是建構的，但卻不因此而是主動的。它並非由精神來執行，而是在凝視的精神中發生，在一切回憶與一切反思之前。時間是主體的，但卻與一個被動主體的主體性相關連。²²

「被動主體的主體性」正是流變的奧秘所在。在「被動綜合」的時間結構裡，「自我」（the self）在每一個鮮活現在裡重新誕生；同時，瞬間彼此的凝縮力量纏裹著感知覺受以「存有」（being）的意向

22 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (Columbia University Press, 1994 (1968)), 70-71.

性朝向未來 (becoming)。德勒茲談論的自我與存有不僅關乎人，也包含了其他的生物：「麥子是泥土與濕度的凝縮」，「原野裡的水仙高唱著天地的榮耀……它在凝縮中所凝視的所有元素……氮、碳、氯、硫」，「我們都是由凝縮的水、泥土、光和空氣所組成，在它們被辨識、再現，甚至感覺到之前。」²³ 這些分子層級的微觀元素在每一瞬間的凝縮中創造差異，正是這些差異匯集成我的感知變化、形構出我的存有樣態。因此所謂的「自我」是由在我之中無數的凝視的「小我」(little selves) 或「微小見證者」(little witnesses) 所組成：「永遠是一個第三者說『我』。」²⁴ 德勒茲稱呼這個在分子層級與世界交纏、無止息進行凝縮運動的「自我」為「幼蟲主體」(larva subject)：

被動綜合的世界構成「自我」的系統，其條件仍尚未定論，但這是一個「消融的自我」(a dissolved self)的系統……自我並不歷經變易，它自身就是變易——精確而言，即是差異的生發。²⁵

〈春芽〉裡，舞者在「緩」的被動綜合時間結構中，藉由所有感官覺知的無限敞開，將「自我」分解成無數的凝視的「小我」，散佈在每一毫米的皮膚、肌肉、骨骼、臟腑。藉由鬆再更鬆、緩再更緩的分子式凝縮運動，揭露出每一個「經驗的、活生生的現在」之誕生，這是為何〈春芽〉的時間感是一種高度凝聚但又同時正在消逝的無數的「現在」，而舞者的身體則完美地具身化德勒茲所稱的「幼蟲主體」，一個無止息地消融與變易中的「流變自我」(the self-in-becoming)，或者說就是「流變」自身 (becoming itself)。

莊子與德勒茲的互文 — 萬物皆出於機，皆入於機

透過上述分子層級凝縮運動的視野，《莊子》〈逍遙遊〉裡描述的朝菌、蟪蛄、冥靈、大椿的生命歷程皆可等同視之。²⁶ 鄭傑文引用〈至樂〉篇的文字來對應無垢作品中關於物種間「流變」的連貫性生命體：

種有幾，得水則為鼃，得水土之際則為蛙蟻之衣，生於陵屯則為陵烏，……胡蝶胥也，化而為蟲，……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。²⁷

這段乍看之下違反演化論科學的物種演化說，若以分子層級的視野和整個生態系的角度觀之，恰恰是關乎生命之間以死亡互相滋養，物種之間在分子層級彼此涵容轉化、互生共生的循環歷程。值得注意的是，人也僅是鑲嵌在其中的一環，與萬物同樣「皆出於機，皆入於機」，共享「生物血緣關係」的存在。

National Taiwan Museum of Fine Arts

23 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, 73-75.

24 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, 75.

25 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, 78-79.

26 參見 2020 年《花神祭》重演節目冊中文章〈關於《花神祭》〉。

27 郭慶藩，《莊子集釋》，頁 430。2021 年 12 月 17 日筆者在科技部人文沙龍的演講中邀請鄭傑文擔任與談人，他以這段文字回應筆者運用莊子與德勒茲的互文所進行的無垢閱讀。

藉由莊子與德勒茲的互文來探討無垢的泛靈論身體劇場，一方面是要進行理論的解殖，近年來學界與藝術界熱衷討論的後人類主義、跨物種存有論、泛靈論世界觀，事實上在《莊子》的文本中已有許多探討，甚至可以說就是《莊子》哲學的核心命題。另一方面，德勒茲在《差異與重複》(*Différence et Répétition*) 等著作中受到生物分子學和動物行為學影響的存有論述，以當代的知識語言提供閱讀《莊子》的一種創造性互文路徑，尤其是關乎存有的流變經驗、感性的製圖學、以及藝術發生的「時刻」之描繪。²⁸



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

28 由德勒茲與瓜達希 (Félix Guattari) 合著的《千高原》(*Mille Plateaux*) 中，關於「無器官身體」的章節明確引用「道」與「陰／陽」的概念。事實上，《千高原》的許多篇章可以看到道家與莊子思想的痕跡。但在理論世界重西方、輕東方的傳統之下，這樣的跨文化影響往往被忽略或輕描。