

# 《莊子》的文學力量與文本空間

## ——與羅蘭·巴特「文之悅／醉」

### 相對話——\*

賴錫三\*\*

〔摘要〕

閱讀巴特和莊周所創造的文本，本身就是極歡快、自由的藝術體驗，這樣的閱讀經驗，早在巴特和莊周的預期和設計之中了。首先，兩者都不可以膚淺的快樂主義者視之，他們對身體歡怡之強調，蘊藏著自由和本真的洞見，亦有批判和治療的轉換契機；為達到這種美學式的救贖效果，兩者顯然都意識到關鍵在：語言和文本。巴特認為人的不真和驕慢，來自主體的虛妄膨脹，主體受到語言與權力的交纏誘蔽，無法反思自身的裂變過程，因此造成語言和權力的情結皺摺，為破除主體虛妄和權力膨脹帶來的不真和不快，巴特著力於主體、語言、權力的批判治療。遠早於巴特二千多年的莊周，在筆者看來，實早在從事類似的批判救贖運動，道家從來就主張人的主體自我是被文化符號網織出來的「有為」產物，人所以不能得到「自然」、「無為」的本真逍遙，正因語言二元結構的符號反控所造成的僵化，因此真正的真實自由之道，在於忠實語言遊戲、變化之流，也只有「喪我」、「無為」、「自然」，「真人」才能有逍遙之復歸。道家為復歸人的本真自然，便不得不有一連串的治療批判運動，其中也正好集中在主體、語言的解放上。筆者認為《莊子》一書在解放主體、參贊變化的表現上，彰顯在它的文學力量和文本空間這些具體的語言形式上。所以《莊子》中看到的絕不是傳記式的莊周主體，

---

\*本文為國科會計畫（NSC99-2410-H-194-114-MY3）部分研究成果，特為致謝。

\*\*國立中正大學中國文學系教授

而是拼貼、裂變的莊周身影，而《莊子》的製作或編撰本身，就是氣化流行和語言遊戲的技藝朗現，因此《莊子》便可視為「氣韻生動」的文本，它彷彿黃賓虹的寫意山水畫般。後期巴特的文本和《莊子》一書，都可謂是悅／醉文本之實踐策略，它們都示現了最徹底的文學力量。

關鍵詞：莊子、羅蘭巴特、語言、權力、文本

## 一、貶謫哲學／重返文學：文哲一體新景觀

《莊子》的書寫風貌，到處充沛著神話想像、奇幻虛構、重言的搬弄借用、寓言的故事新編、卮言的圓通無礙。在《莊子》的書寫技藝中，可發現大量的語言創造現象：新辭的鑄造、文類的混合，處處自我解構的設問、反駁與顛覆。這些目不暇給的修辭手段、顛覆策略，如何看待？一部思想之作，通常不是為了精確傳達所指義蘊？為何《莊子》的表達卻經常出現自我遊離、模糊、位移的現象？彷彿《莊子》思想要逃離思想，逃離語言表述成概念命題時的穩定性，如此一來，語言的定位與精確似乎產生自我凹陷、貶謫，它們不再是能指／所指間的密合邏輯（如一般哲學、科學的敘事模式），反而允許語言保持流動不定、模糊多義的「隱喻」狀態。<sup>1</sup>這種允諾語言之際進行高速交換的流通現象與效果，雖可能讓《莊子》的哲學精確性貶值，但同時也造成了它的文學豐富性飆昇，或者說，它讓哲學向文學位移而產生文／哲交融的風格。從郭象以來，《莊子》主要被玄學思潮設定為哲學文本來閱讀；<sup>2</sup>爾後道教注莊傳統又將其設定為宗教文本，<sup>3</sup>大抵上到宋代劉辰翁採取隨文評點的閱讀方式，才特別注意莊書的散文藝術、美學特徵、小說性格；<sup>4</sup>民國以來，將《莊子》視為哲學文本的閱讀群則又佔據了學界主流；<sup>5</sup>雖亦有從美

<sup>1</sup> 關於道家的書寫與隱喻的關係，參見拙文：〈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12月）；〈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年3月），現皆收入拙著：《當代新道家——多音複調與視域融合》（臺北：國立台灣大學出版中心，2011年）第五章和第六章。

<sup>2</sup> 郭象《莊子注》主要從儒道調合的玄理哲學角度解莊，參見〔清〕郭慶藩輯：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1985年）。

<sup>3</sup> 成玄英《莊子疏》，主要從佛教和道教融會的重玄學角度疏解《莊子》，參見《莊子集釋》。

<sup>4</sup> 方勇：〈劉辰翁的《莊子南華真經點校》〉，收入氏著：《莊子學史》（北京：人民出版社，2008年），第二冊，頁184-189。劉辰翁所注意到的莊書文學性，從本文立場看，僅觸及莊書文學的外核，還未進入深層內核，若以巴特觀點看，最多只能觸及「文之悅」，還未能達至「文之醉」，底下將有論述。

<sup>5</sup> 牟宗三順郭象注莊觀點而加以現代哲學概念之細緻化，這種現代哲學性格的讀莊方式，隨著學術的嚴格化傾向，已是主流。牟宗三：〈向、郭之注莊〉，《才性與玄理》（臺北：學生書局，1985年），頁168-230。另外牟宗三對《莊子》採哲學典型式閱讀，參見牟宗三講述，陶國璋整構：《莊子齊物義理演析》（臺北：書林出版有限公司，1999年）。

學與藝術精神角度來談莊，<sup>6</sup>但仍較缺乏從文學角度深論《莊子》文本之大義者。<sup>7</sup>

《莊子》這種「哲→文」位移所產生的交融現象，是本文所著迷並嘗試扣問的課題。由此筆者想進一步探討莊書自覺的書寫策略，其所彰顯的文學力量和文本空間，到底有何深意？尤其它和自由、創造的關係為何？和權力批判、意識型態解放的關係又是什麼？筆者認為，《莊子》書寫風格的文學探討背後，當有修辭之外的遊戲弦音有待被聆聽，一旦我們能從修辭的文學風采，深入到語言顛覆與創造的文學力道，那麼我們將更能理解它脫冕哲學／加冕文學的謀略，而使文學與哲學的邊界模糊化以復歸「道／言」一體流變的本色。而《莊子》書寫風骨的文學力量及其創設的文本空間，關鍵便在：流變所帶來的破壞與創造這雙重力量的同體異用。

為使《莊子》這部文／哲合一的經典文本，產生古典新義的語域效果，本文採取的閱讀策略，乃將其放在當代法國思潮之「後結構主義」對語言批判的脈絡中，尤其以羅蘭·巴特（Roland Barthe, 1915-1980）對文學與文本的創造性洞見來做為互文性對話，希望用「跨文化批判」的方法取代比較哲學，以利進行持續性的思想流變運動與語言自由創造的生長性閱讀。<sup>8</sup>換言之，本文採取的詮釋態度，主要在於巴特與莊子的「跨文化批判」之互文對談與撞擊，而非採取「比較哲學」的方式，因為比較哲學通常預設兩造被比較的思想對象各具本質性，因此大都採取靜態式的客觀比較，而非動態性的互文生長。正如從事「跨文化批判」的德國學者何乏筆所指出的：「比較研究的局限性乃在於無法脫離己者與異己的邏輯及相關的『理解』詮釋學。就此，比較哲學是否以文化的相似性或文化的對比性為焦點是次要的：兩種方式都無法充分回應跨文化哲學的動態發展。」<sup>9</sup>跨文化批判的

<sup>6</sup> 如徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1988年），頁45-143；顏崑陽：《莊子藝術精神析論》（臺北：華正書局，2005年）。

<sup>7</sup> 黃錦鉉雖著〈莊子之文學〉，但顯得隔靴搔癢，難入三昧，尤其將《莊子》視為「隱逸文學」，則錯失《莊子》文學性格中的批判大義，參見氏著：《莊子及其文學》（臺北：東大圖書公司，1984年），頁45-57；比較能觸及《莊子》文學之大義者，林順夫算是其一，見氏著：〈第一編《莊子》的文學解讀〉，《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論論叢》（新竹：清華大學出版社，2009年），頁1-134。

<sup>8</sup> 「跨文化批判」概念主要吸收自何乏筆，尤其近來他亦將此方法運用到法國莊子學的研究領域，可謂與筆者的關懷有相契處。參見何乏筆（Fabian Heubel）：〈跨文化批判與當代漢語哲學〉，《修養與批判：跨文化視野中的晚期傅柯》，頁10-23。

<sup>9</sup> 同前註，頁16。

思路建立在濃厚的後結構主義對「本質主義」的批判洗禮（所以這種方式特別契合莊子與巴特這種解構式的思維態度），因此希望超越比較哲學看似嚴謹的客觀主義立場，著重在跨文化文本或思想的相互過渡，以走向差異生長的動態發展。可見跨文化批判著重在思想的動態未來性，而非兩種過去式思想客體的靜態比較。對本文而言，正是希望古代、東方的莊子與現代、法國的巴特，在筆者跨文化閱讀後能遇合出思想的未來性，尤其讓《莊子》繼續發揮它的現代活力，生長出它積極介入當代議題的批判力道，亦即所謂「當代新道家」的可能性。<sup>10</sup>

本文所以將《莊子》放在「後結構主義」脈絡來重新審視，絕不在標新立異，而是發現兩者對語言的反思態度之契近性，尤其對語言結構的權力批判、意識型態之解構，及語言虛構的活化與妙用之力量，都有相契的洞見與關懷，因此才引發筆者嚴肅以對的興味。對《莊子》採取後結構主義視域之閱讀策略，也正好是目前法國莊子學的發展趨勢，他們藉此大大闡發《莊子》對權力之批判與虛構之活力，和筆者近年來的關懷相互呼應。<sup>11</sup>但法國學者所以從當代法國跨文化地閱讀東方古典《莊子》，自有其結構／後結構、現代／後現代的西方文化如何繼續生長的焦慮，而筆者所以從東方古典《莊子》跨文化地尋找當代法國同道，也另有自身「當代新道家」的現世、本土關懷在。

其次，本文選擇後結構主義視域來嘗試讀莊、解莊，還因為後結構主義的思想鉅匠（如傅柯〔Michel Foucault, 1926-1984〕、德希達〔Jacques Derrida, 1930-2004〕、德勒茲〔Gilles Louis René Deleuze, 1925-1995〕、巴特）都清楚意識到，哲學概念的表象活動已近乎死亡，<sup>12</sup>唯有書寫能重新找回它的戲劇性張力，才

<sup>10</sup> 「當代新道家」是筆者多年來的關懷所在，其內涵參見拙著：〈自序：走向當代新道家〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》，頁 ix-xxv。

<sup>11</sup> 如畢來德（Jean Francois Billeter）、葛浩南（Romain Graziani）、樂唯（Jean Levi）、于連（Francois Jullien），基本資料請參見「法語莊子研究專輯」《中國文哲研究通訊》第18卷第4期（2008年12月）。近年來中研院文哲所何乏筆組織幾次有關法國莊子學研究的工作坊，此舉對《莊子》的當代詮釋，尤其跨文化批判的意義很重要。筆者亦曾參與工作坊，並發表〈當下切近與無限深淵——畢來德《莊子四講》的身體思維之貢獻與限制〉，「莊子與跨文化批判」工作坊會議論文（臺北：中研院文哲所，2010年6月）。刊於楊國榮主編：《生活世界與思想世界》第11輯（2011年12月），頁223-251。

<sup>12</sup> 所謂「哲學終結」（表象的死亡），是海德格（Martin Heidegger）首先提出，並由此轉向另一種帶有濃厚詩意美學的「沉思之思」，參見氏著：〈哲學的終結和思的任務〉，收入孫周興選編：《海德格爾選集》（下）（上海：生活·讀書·新知上海三聯書店，1996年），

能復活書寫的力量，因此他們都呼籲哲學與文學邊界的拆除，也親身實踐文學活語對哲學死句的滲透與拯救。正如德希達解構了哲學與文學的邊界，（透過亞陶〔Antonin Artaud, 1896-1948〕）企圖關閉表象來重新打開另一種既古老又新穎的戲劇性語言：「這種新型戲劇寫作將不再占據作為詞的標記的那種有限的位置，它涵蓋的將是這種新語言的整個場域：不只有語音文字及言語的轉譯，而且還有象形文字，即語音要素與視覺、圖像和造型要素相配合的那種文字。」<sup>13</sup>這種看得見表情、聽得見聲音、感受到如在目前、動人心魄的戲劇性文字，不正是《莊子》處處閃現的靈光嗎？這種書寫不再字字斟酌概念的定性定位之有限位置的標記，而欲使文字回復隱喻的流動、交換，如此一來，語言的位置不再有限，而是不斷促成思想運動的位移，而這種戲劇性的文字遊戲一開啓，便展開文學力度對哲學邊界的踰越。從此角度看，法國後結構主義的破壞與創造之路，與《莊子》的文化批判與治療活化之道，可以跨文化地互取對方精華，而又各自用心於自身的思想運動。

最後，本文特別從後結構主義大師群中挑選羅蘭·巴特做為對話對象，主要還考量一個判斷：筆者認為在後結構主義的鉅匠中，巴特在書寫氣質上最相契《莊子》。雖然巴特在思想廣度的恢宏和深度的細緻，都不如傅柯、德希達和德勒茲，但若就誰能將後結構主義對語言的反思徹底落實為書寫風格，巴特則又是其中第一人。<sup>14</sup>假如後結構主義對語言的反思終究是要實踐在語言和文本的操作上，那麼巴特便可視為後結構主義的一座頂峰。巴特是遊戲語言、逃逸語言、創造語言的

---

頁 1242-1261。

<sup>13</sup> 德希達：〈殘酷劇場與表象的關閉〉，《書寫與差異》（臺北：麥田出版，2004年），頁472。

<sup>14</sup> 後結構主義者幾乎都意識到差異書寫的實踐必要，只是徹底的程度有別而已，筆者個人認為巴特在這點上最究竟，也最契合《莊子》書寫技藝。筆者引兩段傅柯的話，即可證明後結構主義者的共通書寫立場：「我從未在想同樣的事物，因為對我而言，我的書作為一種經驗，即作為最充實意義下的經驗。經驗乃是一種使自己轉化的事物。……我寫作是為了改變我自己，而且為了想之前沒有想過的事物。在此意義下，我是一位實驗家。」「對尼采、巴塔耶、布郎修而言，經驗的作用在於將主體從自身拔除，使主體不再是他自身，或將之推到它的毀滅或解體之上。這是一種去主體化的事業。一種將主體從其自身拔除的界限經驗觀念，這就是尼采、巴塔耶和布郎修的閱讀對我的重要性，而我一直將我的書（無論多麼無聊，多麼博學）視為要將我從我自身拔除的直接經驗，而且使我避免一直作為同樣的人。」轉引自何乏筆：《修養與批判：跨文化視野中的晚期傅柯》，頁152、153。

大師，他自覺將後結構主義對語言的哲學洞見，樂此不疲地發用為文學的遊戲與文本的創造（正所謂「文之悅／醉」）；由此，筆者極有興味地持續讓巴特和莊子產生彼此生長的對話，目前已完成兩篇文章，<sup>15</sup>本文則要將對話的觸角延伸到文學力量與文本空間這兩個二合一的議題來。

## 二、謬悠、荒唐、無端崖：虛位、漂浮、差異化的書寫策略

《莊子》開篇〈逍遙遊〉，若從哲學角度看，涉及「自由」的心靈之美如何可能之超越課題，然而〈逍遙遊〉的描述，卻起手於奇幻而怪誕的魚、鳥變形神話之想像虛構。據〈逍遙遊〉自述，「鯤化鵬徙」來自於齊諧志怪之書的新編改寫，即對齊國地方神話的重新想像。嚴肅哲理與荒誕神話的理事合一，學者或許見怪不怪而習以為常了，反正《莊子》的幽默是一貫風格，只要撥開神話外衣，直探逍遙的哲學諦理，便是讀者撥雲見日的理性方針，不必迷離於神話虛構之外衣。但如果不想錯過這個怪異現象的內裏——嚴肅的哲學課題／奇幻的神話虛構合謀共生——那麼此事也許仍另藏玄機。

神話的想像與虛構，在《莊子》書中絕不少見，單是〈逍遙遊〉一篇，至少就還有更奇幻迷離的情節，所謂「藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，淖約若處子。不食五穀，吸風飲露；乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外……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。」<sup>16</sup>一再出現的神話構設與鋪排，難道不是《莊子》自覺的書寫策略？若是，則一再重返的虛構旋律豈不會降低所欲傳遞的哲學主調？思想之嚴肅性、精確性、可信度，不會被天馬行空的怪誕情節給沖淡？《莊子》為何一再自毀其精確思想之前程，甚至一再將自己的觀點或命題給遊移、徘徊、甚至顛覆掉？

讀者總是一再看到那些不怎麼確定的自我設問語氣，單以〈齊物論〉為例，就可以讀到頻繁出現的徘徊口氣：「果有言邪？其未嘗有言邪？」、「亦有辯乎？其無辯乎？」、「果且有成與虧乎哉？果且無成與虧乎哉？」、「今我則已有謂矣，而

---

<sup>15</sup> 拙文：〈羅蘭巴特與莊子的旦暮相遇——語言、權力、遊戲、歡怡〉，《臺大中文學報》第 27 期（2012 年 6 月），頁 1-50；〈論道家的逍遙美學——與羅蘭·巴特的「懶惰哲學」之對話〉，《臺大文史哲學報》第 69 期（2008 年 11 月），頁 1-37。

<sup>16</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》（臺北：木鐸出版社，1982 年 9 月），頁 28-31。

未知吾所謂之其果有謂乎？其果無謂乎？」、「庸詎知吾所謂知之非不知邪？庸詎知吾所謂不知之非知邪？」<sup>17</sup>等等。〈齊物論〉堪稱是《莊子》最具哲學深度和理論表述的篇章，依然處處可見神話情節（如乘雲氣、騎日月而遊乎四海之外的神人情節就是，而莊周夢蝶也是美麗的神話新編），以及遊移不定的文字風格；假使我們可以同意先排除《莊子》書寫者是個不可知論者（所以自我懷疑甚至矛盾反而是可被理解和接受的邏輯合理性），<sup>18</sup>那麼我們便得要認真思考：《莊子》刻意「不認真」對待其所表述出來的語言，它的「不認真」到底有何「真意」？《莊子》如此「遊戲」語言，「遊戲」到底藏有什麼「玄機」？

《莊子》的書寫者從不隱藏其遊戲語言的態度，甚至很坦白地承認其書寫風格就在於不認真和荒謬性。此舉正由〈逍遙遊〉肩吾對連叔的質問中呈現出來：「吾聞言於接輿，大而无當，往而不返。吾驚怖其言，猶河漢而无極也；大有逕庭，不近人情焉。」<sup>19</sup>而近乎人情之思維模式的惠施（卻缺乏詩性感通和神話想像能力），同樣也曾以類似方式質疑莊周天馬行空式的話語方式和內容，不切於實用和實際：「今子之言，大而无用，眾所同去也」。<sup>20</sup>而〈天下〉篇更明言莊周與莊書對「說、言、辭」的態度和立場：「莊周聞其風而悅之，以謬悠之說，荒唐之言，无端崖之辭，時恣縱而不儻，不以觭見之也。以天下為沈濁，不可與莊語，以卮言為曼衍，以重言為真，以寓言為廣。……其書雖瓌瑋而連犴无傷也。其辭雖參差而諷詭可觀。」<sup>21</sup>細心的讀者，必會注意到〈天下〉這一篇重要文獻，在評述莊周學術風格的總精神時，幾乎用了一半篇幅在描述其「三言（寓、重、卮）」的書寫風格和文字特徵在於：謬悠虛遠、荒唐無畔、無端無崖、恣縱放任、不偏片儻、不觭一見、不端莊語、奇特瓌瑋、連犴混融、參差不定、奇異諷詭。這確實很令人驚訝與困惑，《莊子》之道的表述竟然呈現出如此「恢恠譎怪」而參差不齊的語言風貌上（亦即差異而千變萬化的語言流變風格上）。

《莊子》自述對語言遊戲、不莊之姿態，不禁讓讀者聯想起巴特晚年在〈法

<sup>17</sup> 同前註，頁 63、63、74、79、92。

<sup>18</sup> 筆者反對「不可知論」這種太過表面的論斷，它將造成真人與真知的落空，對道家哲理的損害，不言可喻。學界雖少有人採這極端主張，但《莊子》的徘徊語句也可能容易造成這種淺解，所以重點還是在於如何深解這種自我質問的反思立場。

<sup>19</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 26-27。

<sup>20</sup> 同前註，頁 39。

<sup>21</sup> 同前註，頁 1098-1099。



蘭西學院文學符號學講座就職演講〉中，一再宣揚的「玩虛弄假」態度：

我不滿於重複已經說過的東西，不滿於安然地為符號所奴役；我說話，我斷言，我反駁著我所重複的東西。……對我們這些既非信仰的騎士又非超人的凡夫俗子來說，唯一可做的選擇仍是，這種躲躲閃閃，這種輝煌的欺騙使我們得以在權勢之外來理解語言，在語言永久革命的光輝燦爛之中來理解語言。我願把這種弄虛做假稱作文學。<sup>22</sup>

一位作家（我用這個稱呼不是指一種功能的所有者或一種藝術的僕人，而是一種實踐主體，應當稟賦監督者的頑強，他位於各種其它話語的交匯處，與各種學理的純粹性相比，他的地位是輕浮）。<sup>23</sup>

他把符號當作一種有意的圈套加以玩弄，他對此加以玩味並使別人也加以玩味和領悟其媚力……它偏愛的對象是各種想像的文本……它們都玩弄著一種似真的表面性和真實的不確定性。我想把「符號學」稱作這樣一種運作的過程，按照這一過程有可能（甚至有必要）把符號當作一塊彩色的面紗，甚至當作一種虛構物來加以玩弄。<sup>24</sup>

而巴特居然把這種輕浮、閃躲、把玩、虛構、不定的文字技藝，視為「文學（符號學）」的深層本懷。

荒誕不經、輕浮不莊的語言遊戲、符號把弄，之所以讓晚年巴特視為文學之道，乃因為只有經由這種文字技藝的實踐，方能解構語言結構的法西斯主義，<sup>25</sup>而

<sup>22</sup> 羅蘭·巴特著，李幼蒸譯：《寫作的零度》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1991年），頁7。

<sup>23</sup> 同前註，頁12。

<sup>24</sup> 同前註，頁19。

<sup>25</sup> 巴特如是說：「語言是一種立法，語言結構則是一種法規。我們見不到存在於語言結構中的權勢，因為我們忘記了整個語言結構是一種分類現象，而所有的分類都是壓制性的：秩序既意味著分配又意味著威脅。……同樣，語言按其結構本身包含著一種不可避免的異化關係。說話，或更嚴格些說發出話語，這並非像人們經常強調的那樣是去交流，而是使人屈服：全部語言結構是一種普遍化的支配力量。……語言結構運用之語言既不

使「主體」臻至「悅／醉」合一的自由、快樂之境：

諸多整體語言之間的雜亂違礙已不再是種懲罰，經由種種群體語言的同居，交臂迭股，主體遂臻醉境：悅的文，乃是幸福怡然的巴別（Babel），通向成功的巴別。（悅／醉：自術語來說，仍然搖曳不定，我吞吞吐吐，含含糊糊。無論如何，終歸存在著模糊的幅度；區分將不是精確不移的分類的根據，眾聚合體將晃搖不穩，意義可移易，取消，變換，話語呈斷片狀。）<sup>26</sup>

《聖經》「創世紀」第十一章記載：「耶和華在那裏變亂了天下，人人分散在全地上，所以那城名叫巴別，就是變亂的意思。」亦即耶和華用多元而差異的語言來破除人心的同一性，令人心和語言一樣多元而混亂。而巴特則重新解釋這段神話，他反而要肯定語言差異（非同一）的隱喻多義立場。誠如屠友祥譯註巴特此話所言：

眾語言共居，無支配，無鬥爭，永遠處於既定的普遍規則之外，身為語言，卻擺脫了語言律則的規約，存在矛盾，但矛盾無法納入秩序，不合乎名理，也就是不去安排、解決矛盾。前面那個斷片「肯定」是對不定不決的肯定，這「變亂」則肯定亂，在亂中擺脫限定，獲取欣快。實則都屬偏離的運作。<sup>27</sup>

若以巴特之眼來閱讀文本不莊的書寫風格，那麼《莊子》文字技藝、文學之道的關鍵，一樣在於「擺脫限定，獲取欣快」這八字真言上，亦即「自由」與「喜悅」。然而即自由即喜悅之境，對《莊子》言，當不能離開真人（非主體）對「芴漠无形，變化无常」的氣化（道之流變）參與，而參與方式若表現在語言上，便不得

---

是反動的也不是進步的，它不折不扣地是法西斯的。因為法西斯主義並不阻止人說話，而是強迫人說話。」羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 5-6。

<sup>26</sup> 羅蘭·巴特著，屠友祥譯：〈二、巴別〉，《文之悅》（上海：上海人民出版社，2009年），頁 4。

<sup>27</sup> 羅蘭·巴特：《文之悅》，頁 7。

不呈現氣化無常的文學風貌，也就是能「應於化而解於物」的卮言遊戲。<sup>28</sup>卮言無端無際、圓轉無礙地漫延流動，它在語言的限定之中不斷造成偏離作用，如此才使得自由的間隙一再被敞開出來。

### 三、環中是第三條路：解構「此亦一是非，彼亦一是非」的語言法西斯主義

巴特直言：看似玩虛弄假、躲躲閃閃的輕浮態度，實來自「洞見」而有的「策略」。「偏離運作」的策略，是爲了「擺脫限定」，也就是要逃逸「語言結構」迫使人以「同一性」重複既定思維與言說的法西斯霸權。即對符號結構的穩定性加以搖晃甚至捨棄，<sup>29</sup>以使藏身在定名、分類下的意識型態，<sup>30</sup>也跟著恍兮惚兮地起崩塌下來。如此，主體也就臻至「非同一性」的「悅／醉」之境，並由於人遊牧在語言法規的權力空隙之中，使得語言之間的隱喻交換不斷產生新語境而照亮了新思維，如此方有自由創造可言。而偏離策略要不墮入空洞虛無，前提必得有貨真價實的「洞見」，亦即看清語言「結構」所導致的權力支配。

<sup>28</sup> 卮言的分析可參見楊儒賓：〈有沒有「道的語言」——莊子論「卮言」〉，收入林明德策畫：《中國文學新境界：反思與觀照》（臺北：立緒文化事業股份有限公司，2005年）；其實《莊子》的寓言也是一種圓通無礙、氣化流行的語言形式，參見莊敦榮：《莊子說道——論其寓言中的氣化與語言》（嘉義：國立中正大學中國文學研究所碩士論文，2010年）。

<sup>29</sup> 〈真實與可靠性〉：「只要文字、命題、觀念等成爲一種穩定狀態，成爲老套之時（老套的意思指的就是穩定），他即加以捨棄。」羅蘭·巴特著，劉森堯譯：《羅蘭巴特論羅蘭巴特》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2002年），頁70。

<sup>30</sup> 〈五、活潑〉：「文的活潑，乃是其醉的本意：恰在此處，它超出要求，凌越絮呶，藉此，它欲掙脫、沖決形容詞的限制——形容詞是語言之門，經此，意識型態物與想像物便汨汨而入。」羅蘭·巴特：《文之悅》，頁16。巴特一再想逃脫「形容詞」對主體的捆綁和餵養：「當一個形容詞以純粹老套姿態進入一個語言之時，這時意識型態之大門必將大開，因為意識型態經常是離不開老套的。」羅蘭·巴特著，劉森堯譯：〈形容詞是欲望的證言〉，收入《羅蘭·巴特訪談錄》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2004年），頁220；「他無法忍受自己的意象，他爲被定名所苦。他認爲人類之間的完美關係，定位在這個意象的空隙之間：抹除人與人之間的形容詞。」〈形容詞〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁49。

所謂語言結構便是結構主義所著迷並認定的人類普遍思維方式之基礎：二元對立的分類方式。<sup>31</sup>所以巴特從早期的結構主義者蛻變為晚期的後結構主義者，關鍵便在於從二元對立的著迷到二元對立的顛覆之轉向。<sup>32</sup>

語言結構的二元對立性，其實也是〈齊物論〉的「物論」所在。熟悉《莊子》義理者，都知道〈齊物論〉要旨之一在於：洞察、批判、包容、超越「物論」。而「物論」是指人這個語言符號使用者（言者），在使用符號去認知指涉事物的同時（有言），必然將語言結構特有的二元分類方式強加在事物身上，結果產生一連串「是非對立」的排中現象。因此《莊子》繼承《老子·第二章》「天下皆知美之為美，斯惡已；皆知善之為善，斯不善已。故有无相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」的洞見，進一步分析人類這種美醜傾軋、善惡鬥爭的倫理價值意識型態，其關鍵便出自語言結構的「彼／是」對偶性：

物无非彼，物无非是。自彼則不見，自知則知之。故曰彼出於是，是亦因彼。彼是方生之說也，雖然，方生方死，方死方生；方可方不可，方不可方可；因是因非，因非因是……是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非。<sup>33</sup>

「物无非彼，物无非是」之「物」已是人類符號認知眼光下的「物論」。而做為認知主體（我）的心識狀態，《莊子》又稱之為「知」。這種人類中心主義的語言符碼之認知活動，〈齊物論〉又將其批判為「成心」之知。所以「物論」的「是非」並不來自事物的先驗本質，而是來自語言主體的成心構作：「夫隨其成心而師之，

<sup>31</sup> 結構主義與二元結構的分類關係，李維史陀（Levi-Strauss）的神話語言分析便是典範，參見愛德蒙·李區（Edmund Leach）精要的分析，黃道琳譯：《李維史陀》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1998年）。

<sup>32</sup> 〈愛上一個概念〉：「有一陣子，他對二元對立很著迷；二元對立成為他熱愛的對象。他不眠不休一頭栽進這個概念裡頭。……把他帶離符號學的，首先是愉悅（jouissance）的原則：放棄二元對立的符號學再也引不起他的興趣。」《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁61-62。關於晚期巴特對語言結構的二元對立之批判，及前期結構主義到晚期後結構主義的轉變和差異，拙文：〈論道家的逍遙美學——與羅蘭·巴特的懶惰哲學之對話〉、〈羅蘭巴特與莊子的旦暮相遇——語言、權力、遊戲、歡愉〉做過較詳細的分析。

<sup>33</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁66。

誰獨且无師乎？奚必知代而心自取者有之？愚者與有焉。未成乎心而有是非，是今日適越而昔至也。是以無有爲有。」<sup>34</sup> 只要是人，必都因爲語言符號的習得而內化成思維慣性，而有了「自我觀之」的特定時空模型之認識型態，這便是成見之意識心。成心造就了一套套：美／醜、善／惡……的劃分範疇，也因此成就了屬於它自身的分類秩序、價值標準，而出現了所謂正處、正味、正色這一類中心價值。

由語言分類而來的定性、定位，是由符號所建構和成就的實在和意義，然而《莊子》卻在這裏同時看到了：符號成就埋藏著符號暴力的危機。原本萬物在人類未命名前，沒有肯定也沒有否定之標籤印記，它只是在其自己的「X」狀態（無所謂正／不正，一切俱只是無名之隱喻），一旦符號植入便有了美醜、善惡的價值等級，結果便落入：肯定（是）與否定（非）的相對相成（彼出於是，是亦因彼）之鬥爭辯證（方可方不可，方不可方可），而大家都變成了成心成見下的是非人（彼亦一是非，此亦一是非）。有了是非的等級秩序、價值標籤，就代表了原來未被限定、裁縮的「無限物」，現在則因爲「名以定形」的語言建構，成爲有名分本質的「限定物」，而萬物都在名言網絡分際下成爲「物論」之對象，也就有了它特定的邊界和常性。對此，〈齊物論〉以嘲諷語氣來加以批判：「夫道未始有封，言未始有常，爲是而有畛也，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。」<sup>35</sup> 「八德」一說帶有嘲諷周文道德名分倫序的符號暴力之意味，此「德」當屬《老子》所謂「下德不失德，是以无德……失道而後有德」的「下德」。這樣意味的八德倫義秩序，也因爲限定性（封）、規則化（常），而造成僵化的教條界域（畛）。結果人們便在這二元對立的規矩框架中自我裁抑、相互競爭，〈人間世〉所謂：「德蕩乎名，知出乎爭。名也者，相札也；知也者，爭之器也。二者凶器，非所以盡行也。」<sup>36</sup>

語言結構的法西斯霸權之危險，還不只在於它營建了一個「成／毀」並立的等級秩序，如〈齊物論〉所謂：「无物不然，无物不可。故爲是舉莛與楹，厲與西施，恢恠譎怪，道通爲一。其分也，成也；其成也，毀也。」<sup>37</sup> 語言的切割作用（分），確實使得原本無大小、無美醜的絕對肯定（道通爲一）的「X」世界，渾沌被鑿破

<sup>34</sup> 同前註，頁 56。

<sup>35</sup> 同前註，頁 83。

<sup>36</sup> 同前註，頁 135。

<sup>37</sup> 同前註，頁 69-70。

而劃分成左派與右派的對立世界，而肯定左派（成也）則必然否定右派（毀也），同理亦然。這種左派與右派成毀並生的狀態，絕不是價值多元的和平樂園，反而是你死我活的權力鬥爭場域。因為不管是左派還是右派，通常都會各自將一己的價值標準給真理化、絕對化、實體化，它們在各自語言符號的成心成見下，只見單一固著的分類方式，又把這種分類方式給先驗本質化，結果便將原本只是各自一偏之見的立場差異，擴張為正邪不兩立的真理戰爭。對此，〈齊物論〉將其嘲諷為：「故有儒墨之是非，以是其所非而非其所是。」<sup>38</sup>而〈天下〉篇又將這儒墨是非的鬥爭，擴大解釋為先秦諸子百家的鬥爭：「天下大亂，賢聖不明，道德不一，天下多得一察焉以自好。譬如耳目鼻口，皆有所明，不能相通……悲夫，百家往而不反，必不合矣！後世之學者，不幸不見天地之純，古人之大體，道術將為天下裂。」<sup>39</sup>以莊周之道眼看來，先秦諸子「多得一察焉以自好」的百家之盛，其實是話語權爭奪戰的混亂局面，而百家都是「一偏之見」下，不能自覺自制的「是非人」。若用巴特的話說，諸子百家都是語言法西斯逼迫下，不能不如此繼續爭說下去的語言人質。

成心／知見／名分／秩序／倫理／傾軋／鬥爭，在《莊子》看來，其實都是語言二元結構下自然產生的是非邏輯。然而《莊子》並非要完全取消語言的二元結構，因為這將導致語言的完全否棄；<sup>40</sup>《莊子》的立場毋寧說是：首先要自覺地照察無所不在的語言法西斯主義，以促使語言結構所藏身的意識型態被暴露出來；其次進行永無止盡的遊戲、逃逸、創造的語言技藝，亦即本文所謂文學力量之顛覆與創造運動。前面這個照察語言二元魔咒的工夫，便叫做「莫若以明」、「照之於天」，而後者又叫做「道樞環中，以應無窮」的境界。兩者其實也是二而一的體用：「欲是其所非而非其所是，則莫若以明……是以聖人不由，而照之於天，亦因是也。……果且有彼是乎哉？果且無彼是乎哉？彼是莫得其偶，謂之道樞。樞始得其環中，以應無窮。是亦一無窮，非亦一無窮也。故曰莫若以明。」<sup>41</sup>

<sup>38</sup> 同前註，頁 63。

<sup>39</sup> 同前註，頁 1069。

<sup>40</sup> 關於《莊子》並不走向完全否定語言，最終走向既批判又活化語言的道路，筆者暫時稱為「隱喻大開」之路，參見拙文：〈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〉；〈神話·變形·冥契·隱喻——老莊的肉身之道與隱喻之道〉。

<sup>41</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 63-66。

「莫若以明」之「明」，乃是明察物論是非的「彼／是」之相偶結構；而「照之於天」則試圖從彼／是相偶的平面對立邏輯中，找出一個超然的制高點，以產生不落兩邊的超越態度。「天」所隱喻的「超然態度」，並不指攀援一個完全擺脫語言、沒有語言的形上高度，而是能在語言二元之環中不斷發現「間隙」，這便是所謂「道樞」之「環中」，也唯有如此，方能「以應無窮」。也就是對無窮是非進行無盡地批判、治療、活化、妙用，以達至〈天下〉篇所謂「不譴是非，以與世俗處」的圓通、深閱之境界：「其應於化而解於物也，其理不竭，其來不脫，芒乎昧乎，未之盡者。」<sup>42</sup>

《莊子》自覺要策略性地逃逸二元對立的僵化魔咒，從中不斷找到二元對立之外的第三種可能，活化是非邊界之僵化而使兩端可以流通、交換。對此〈齊物論〉稱之為：「是以聖人和之以是非而休乎天鈞，是之謂兩行。」<sup>43</sup>可見《莊子》不是要取消是非，更不是要完全棄絕語言，而是讓是非兩端可以相通相達而彼此溝通對話，如此才能找到鬥爭之外的第三條路。這個可以包容、超越並活化「是非兩行」的第三條道路，便是「照天」、「環中」、「道樞」等隱喻所暗指的「空隙」。但真正落實這個「彼是莫得其偶，謂之道樞」的「空隙」態度，必須表現在實際操作的文字技藝上，如此方能有庖丁遊刃的飄逸路線。

#### 四、無何有之鄉與夜總會：語言遊戲中的烏托邦

巴特為逃逸語言法西斯主義的強權，也不斷在找尋所謂「第三項」「中性」的烏托邦空間。在這一空間中，價值的統御（二元分類下的「物論」之好壞等意義標籤）將被淨化或掃除：

一方面，「價值」統馭、決定、分類，把好的擺一邊，壞的擺一邊：這個世界有效地展現意義，因為所有一切已經放在有趣和無趣的選項中。另一方面，所有的反對都是可疑的，意義令人疲倦，他想自此休息。「價值」

---

<sup>42</sup> 同前註，頁 1099。

<sup>43</sup> 同前註，頁 70。

曾武裝一切，現在卻被解除武裝，它被吸入一種烏托邦：不再有反對，不再有意義，甚至不再有價值，而這種掃除行動，一乾二淨。<sup>44</sup>

價值、意義是由人類的語言符號所建構出來的，離不開二元對立結構，其中好／壞被擺在一邊一國，因此這是一個價值中心（有趣）與價值邊緣（無趣）井然有序的等級世界。一切反動的、次級的邊緣事物，幾乎都因符號暴力被視為可疑而被剝奪趣味；而這種由符號標籤所武裝安立的意義網羅，巴特卻說它令人疲憊不堪。很簡單，這些價值其實已淪為價值神話，它控制人們成為意識型態的桶中腦。所以巴特也企圖從「此（好的、有趣的）亦一是非，彼（壞的、無趣的）亦一是非」的二元擺盪中逃出，他想找一處淨土可以休息，那裏不再有被符號暴力犧牲的代罪物，不再有意義、價值神話的管控機制。<sup>45</sup>

巴特掃除行動、一乾二淨所建立的烏托邦，令人想起〈齊物論〉的道樞之地，那批判、包容、超越、活化「兩行」的環中空隙。用〈逍遙遊〉意象說，《莊子》烏托邦的逍遙樂地，在於那超出「有用／無用」（惠施的價值武裝）的「無何有之鄉」，那裏的存在事物都因為逸出「有用／無用」的框架，回到單純的在其自己，沒有一物被高估同時也沒有一物被低估，這便成就了「無用之大用」的烏托邦：「今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無為其側，逍遙乎寢臥其下。不夭斤斧，物無害者，無所可用，安所困苦哉！」<sup>46</sup>

沒有暴力者也沒有受害者的烏托邦隱喻，巴特又將之稱為「中性」姿態之地，或者遊離乎二元對立的「第三項」可能道路。它就好像〈逍遙遊〉「彼是莫得其偶」的環中，「照之以天」的非平面性位置：

<sup>44</sup> 羅蘭·巴特：《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 177。

<sup>45</sup> 〈意義之免除〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》：「顯然，他在夢想一個可以免除意義的世界（如同免除兵役。）」，頁 107。而巴特的《神話學》一書，其實正為了解構時代流行的意識型態、價值神話：「我討厭目睹自然和歷史在每個環節中混淆視聽，我要一路追蹤，在每一件『想當然耳』的情節之中，鎖定意識型態的濫用，而它們在我的眼裡，正潛伏在某個角落。一開始，神話的概念對我而言，似乎就是要解釋這些冒牌事實的幾件事例……神話就是一種語言。」見氏著，許蕾蕾、許綺玲譯：《神話學》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000 年），頁 iii。

<sup>46</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 40。



所謂中性並非主動和被動的折衷，而是一種非道德的來回擺盪，簡言之，二元對立的相反。如同價值，中性與社會的掃除力量互相吻合，掃除繁瑣哲學中的二元對立問題，並呈現它的不真實。……中性的姿態：白色寫作、文學劇場的去除——亞當的語言——愉悅的無意義——光滑的——空，無縫緣的——散文——含蓄——「人」的空缺，如非取消，至少不可定位——社會形像的缺乏——判斷、控訴的暫緩——位移——拒絕「擺姿態」——細膩的手法——偏移——愉悅：對炫耀、控制及威嚇的迴避、挑戰，或嘲笑等。<sup>47</sup>

「中性」或「中性的姿態」，不可被理解為「折衷」態度，因為「折衷」並不能超越二元對立，反而只是鄉愿姿態。真正的中性姿態就如〈齊物論〉超越「有左有右，有倫有義，有分有辯，有競有爭，此之謂八德」的「非道德」狀態，此乃是自由穿梭、來去自如的遊戲情狀。巴特這種「非道德的來回擺盪」之「非折衷」與「真自由」，也可以視為〈山木〉篇底下的註腳：「材與不材之間，似之而非也，故未免乎累。若夫乘道德而浮遊則不然。无譽无訾，一龍一蛇，與時俱化，而无肯專為；一上一下，以和為量。」<sup>48</sup>巴特的「中性」主張批判了二元對立，並呈現意識型態的神話虛矯。然後巴特更隨興列舉出各種中性的可能姿態：如文學書寫的遊戲掃除、無意義的純粹愉悅、人類主體中心主義的虛位化、自我同一性自戀的淡泊、判斷的懸擱、漂浮位移的遊牧能力、各種價值武裝的拆卸與嘲諷等等。

耐人尋味的是，巴特竟然將〈逍遙遊〉「無何有之鄉」的烏托邦之地，透過中性姿態的無所不在，將「無何有」之夢鄉隱喻帶回人間世來，甚至帶回到「夜總會」這人聲鼎沸的吵雜之地來：

這老夜總會成了半缺席的地帶。在這空間裡，到處是身體，而且互相之間的距離都很近，這很重要。但是這些身體，無名無姓，動作細微，讓我產生一種懶散、輕鬆、飄浮的感覺：每一個人在你身旁，卻沒有人跟你要求什麼。雖然常兩方兼得：在夜總會裡，別人的身體從不會轉變為有「身分」

<sup>47</sup> 羅蘭·巴特：〈中性〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 167-168。

<sup>48</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 668；巴特這種「非道德的來回擺盪」之自由與批判精神，注解了〈大宗師〉所謂：「泉涸，魚相與處於陸，相响以濕，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。」郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 242。

(公民的、心理學的、社會的，等等)；對我而言，他們只是在散步，而不是跟我說話。……一種具有觸發句子功能的身體。現在，在我語言的創造和餵養它的飄浮的慾望之間，是一種醒悟，而不是訊息。總之，夜總會是一種中性的地方：這是第三項的烏托邦，偏離一組過純的對立詞組：說話／閉嘴。<sup>49</sup>

巴特嚮往的烏托邦屬於中性之地，它是偏離硬二元論的「第三項」。有趣的是，〈逍遙遊〉的「無何有之鄉」描述，其實還涉及一種未顯化的「身體」情狀，所謂「彷徨乎無爲其側，逍遙乎寢臥其下」，便隱藏著另類主體意味的另類身體。<sup>50</sup>而巴特「第三項烏托邦」則將這另類主體下的身體情狀加以顯題化；簡言之，那便是近乎「無名無姓」的主體與身體，亦即當定名主體和身份身體被淡薄化之後的「慵懶」「閒散」姿態。<sup>51</sup>他藉由「夜總會」的身體經驗，描述這種身心狀態有益於「活的語言」之生產：活的語言涉及活的身體（欲望而歡怡的身體），此時的語言方具有如泉始達、如火始燃的力量，故可超脫語言常軌和意識型態的硬束縛。可見，巴特的中性、第三項所隱喻的烏托邦空間，並不是沒有語言之處的神秘界，而是本文前面一再指出的漂移、浮動的「應無所住」之位。「無住之位」乃是遊戲之位

<sup>49</sup> 羅蘭·巴特：〈擦身而過的身體〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 179-180。

<sup>50</sup> 《莊子》一書各種或顯或隱的多重身體之豐富面向，請參見拙文：〈《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 年 3 月）。

<sup>51</sup> 巴特一直嚮往另類主體與身體的懶惰境界，甚至認為東方禪境和道家無為，就是他所欲觸及的懶惰烏托邦：「有一首禪詩，很簡單，卻令我著迷不已，這首詩說明了我所嚮往的懶惰境界：靜靜坐著什麼都不做，看著春天來了，草慢慢長了出來。這首詩譯成法文之後，形成為很有味道的一種錯格形式，一種語法結構上的斷裂，這裡的主體並不是靜靜坐著的人，也不是春天，這種結構上的斷裂指出了懶惰的狀態，主體的位置被剝奪了，我們看不到『我』的位置，這是真正的懶惰，在這樣的時刻裡，已經沒必要說出『我』的存在了。」、「我說過『做什麼才好』，這正是形成我們生活中思慮重重的經緯，好比佛家所說的『業障』，也就是說，有許多的因會不斷促使我們去行動和去反應，煩惱因此而孳生。『業障』的相反是『涅槃』，一個人如果不時為『業障』所苦，那麼他可以期待並追求『涅槃』，懶惰因此也可以說採取了一種空無的姿態。真正的懶惰在本質上是一種『不作決定』的懶惰，是一種『在那裡』的懶惰……既不參與，也不離開，就是『在那裡』。……我認為道家思想中即存在有一種『什麼都不做』的懶惰哲學，亦即所謂的無為。」羅蘭·巴特：〈我們敢於疏懶〉，《羅蘭·巴特訪談錄》，頁 436、437。

移，<sup>52</sup>它不斷自我逃逸以讓出空隙、尋得新位，如此便是在語言世界之中找到自由的烏托邦。筆者認為〈人間世〉所提及的：「入遊其樊而无感其名……絕迹易，无行地難。」<sup>53</sup>便可以用巴特的「非場域」（不定住所）來加以註腳；所謂烏托邦不是在彼岸、也不否棄名言，而是在名言之樊中，能無感其名、能不定住所。

烏托邦不在遠方也並不虛幻，不必流浪到他方才能找到歸宿，它的立腳處就在語言網絡中。<sup>54</sup>烏托邦的開啓與否只在於它能不能不斷打開語言網絡，造就一個語言高速交換的差異流動；這便又再度呼應了「得其環中，以應無窮」的兩行之道，原來「環中」就在「兩行」高速而無窮的交換場所中發生妙用。結果巴特和《莊子》的烏托邦之地、無何有之鄉，都回到了文字之地、書寫之處的無窮差異中。<sup>55</sup>不管是政治夜總會的權力場（如〈人間世〉所描繪），還是廚房夜總會的屠宰場（如〈養生主〉所描繪），還是巴特所描繪的酒吧夜總會的遊樂場，都可能從中找到第三條空隙之路、中性之地，從中滋長出活的身體和活的話語。

## 五、弔詭之夢：書寫是為了「改變主體」並創造「夢的文本」

書寫《莊子》者顯然透過神話思維、詩性隱喻、寓言敘事、插曲斷裂、格言警句、插科打諢、自我質疑等等方式，來打破同一性思維慣性（成見之封）、意識型態牢籠（有蓬之心），以驅逐自我的自戀化、文本的封閉化、語言的實體化，結果造就了巴特嚮往詩化之「夢的論述」：「所有的論述皆是『詩化的』（其中沒有價

<sup>52</sup> 巴特的「非場域」一概念，可以再次將烏托邦的空間隱喻還原回來：「入檔——我被作成檔案，定位到某個地方（知性的），或是有種性階級之分的住所（或是社會階級）。有個獨一無二的內在教條與此相抗衡：非場域（不定的住所）。非場域比烏托邦更勝一籌。」羅蘭·巴特：〈非場域〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 57。

<sup>53</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 148-150。

<sup>54</sup> 〈法蘭西學院文學符號學講座就職講演〉批評那種渴望徹底活在語言之外的純淨想望是不切實際的，因為巴特發現：「遺憾的是人類語言沒有外部，它『禁止旁聽』」；而神秘主義渴望越出語言之外來逃避權力追捕，巴特毫不留情地認為這是「求諸不可能之事」他認為唯一踏實的道路只有一途：「正是在語言內部，語言結構可能被抗拒和使本身偏離正軌。」羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 7-8。

<sup>55</sup> 〈排斥〉：「烏托邦（傅立葉的說法）：在這個世界中，所有不同皆不再互不相容。」羅蘭·巴特：《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 105。可見「得其環中，以應無窮」的道樞烏托邦，並非要統一言論或取消言論，反而包容了無盡差異的物論兩行。

值判斷)，如果論述中的文字導引概念：你喜歡文字，你臣服於文字之下，你便脫離了以符旨為主的律則，以傳意為主的寫作。此乃不折不扣的論述。」<sup>56</sup> 巴特這種「夢的論述」令人想起巴舍拉（Gaston Bachelard）「夢想的詩學」，而我們亦可暫將「莊周夢蝶」這個神話詩性隱喻，另類解讀為有關《莊子》文本的書寫與閱讀的暗示，它邀請書寫者和閱讀者都共同進入主客交融的「夢之文本」。

書寫者不但自身要有高度自覺，並且也還要有高超的文字技藝和操作發明，以創造一個由語言拼盤所構成的文本烏托邦。在這烏托邦中，如巴特言：「作者已死」（寫作時已實踐了主體的取消而裂變為語言之流），也期待將來的讀者能在這文本烏托邦中重生另類悅／醉主體和身體；誇張一點說，理想的寫／讀關係乃在於無作者也無讀者，大家都只是參與了相續不斷的語言之流，都只是在氣化流行的卮言運動中，虛構了一個穩定與不穩定之間的暫時主體，自己與自己將「不一亦不異」地繼續裂變下去。

然而這並非取消主體而導向虛無主義，只是取消先驗本質的實體性主體，仍願承認歷史所建構的暫時主體，而強調這個歷史主體是被語言構作，且將會差異化地演變下去：「為了打破根源，他首先徹底使『自然』成為文化：沒有自然事物，不存在任何地方，只有歷史。然後他將此種文化（他相信班甫尼斯特所說，所有文化都是語言）重新置於論述的無止盡運動中，一層疊著一層（而不是生殖），好比是疊手遊戲一般。」<sup>57</sup> 換言之，除了這個語言之流的層疊互文之遊戲所暫時構作的歷史文化主體外，根本沒有任何不變動的根源做為托體或發動者。<sup>58</sup> 了解這一點，非但不導向虛無主義，反而興發了綿綿無盡的語言遊戲、文化創造之書寫生機。

〈齊物論〉有一難解的弔詭夢論：

<sup>56</sup> 羅蘭·巴特：〈什麼樣的推理〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 193。

<sup>57</sup> 羅蘭·巴特：〈根源的背叛〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 176。

<sup>58</sup> 巴特這一點和傅柯相契或者受到傅柯的啟發，亦即反對「先驗主體」，但同意「歷史主體」。據何乏筆的研究，傅柯的主體觀乃從對主體概念的尖銳批判以及「去主體化」的讚美，發展到晚期另類的主體化概念；而這個另類的主體化，據德勒茲的詮釋，乃是「無同一性的主體」，而主體化所形成的「域內」只是「域外」的皺摺而已。而何乏筆則認為這個力量的皺摺可以發展出倫理風骨甚至倫理學。不管如何，語言文化構作下的歷史主體是存在的，但皺摺所圍聚的點，沒有實體不變的硬核，所以依然是力量之流。參見氏著：《修養與批判：跨文化視野中的晚期傅柯》，頁 56、126、132、153。

夢飲酒者，旦而哭泣；夢哭泣者，旦而田獵。方其夢也，不知其夢也。夢之中又占其夢焉，覺而後知其夢也。且有大覺而後知此其大夢也，而愚者自以為覺，竊竊然知之。君乎，牧乎，固哉！丘也與女，皆夢也；予謂女夢，亦夢也。是其言也，其名為弔詭。萬世之後而一遇大聖，知其解者，是旦暮遇之也。<sup>59</sup>

其實弔詭之夢的解答之鑰，在於看清主體同一性的虛妄：不管是飲酒作樂的主體，哭泣傷感的主體，還是田獵狂熾的主體；也不管是夢中的主體，甚至夢中之夢的主體，還是醒來的主體——誰都免不了「物化」流變的命運。常人總直覺好似有一實體（我）在統一著夢／覺更迭的主體流，然對莊周而言，那只是被名言實體化所欺騙的假相，實情只有一個，那便是只存在裂變不息的主體之流。而真正覺悟者之主體，也是「亦夢也」般如幻如化的主體之流；不但凡人的主體如夢如幻，看清凡人如夢如幻的真人主體也依然如是，這便是所謂「弔詭」。而真知並勇於接受主體裂變之實相，才是「大覺」，那麼不管日常還是作夢的主體，皆同為名言妄執之產物，本相都是變化常新。唯有觀照主體自我的變化流行之實然，方能參與弔詭而不迷，甚至遊戲其間而歡怡，莊周便是這樣的智者。而千年後遲遲來到的巴特，正是莊周所期待相見的「萬世之後而遇一大聖」：

然而，今天主體已不可同日而語，「主體性」已回到螺旋的另一個位置：解構、分化、偏離、沒有依靠。<sup>60</sup>

今天談到一個分裂的主體時，並非為了認識其簡單的矛盾以及其雙重假設，這是一種繞射，在投擲中散落開來，不再存在主要核心部分，亦不再存在意義的結構：我並不自我矛盾，我是離散……首先，你以為你找到你的位置，可是，慢慢地，好像雕像分裂了，好像一個浮雕腐蝕了，整個形式分散瓦解了……你變成了無法分類，不是因為個性過強，但因為你悠遊

<sup>59</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 104-105。

<sup>60</sup> 羅蘭·巴特：〈受辭「我」，主辭「我」〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 216。

於整個光譜的邊緣……「一切皆在我們之中，因我們就是我們自己，永遠都是我們自己，但每一分鐘都在變化。」<sup>61</sup>

也因為不斷裂變、差異的主體之流動，主體的演化、成長、豐富的快樂才是可能的，這也是為何〈寓言〉篇讚揚孔子能實踐「化」的精神：「孔子行年六十而六十化，始時所是，卒而非之，未知今之所謂是之非五十九非也。」<sup>62</sup>是非對錯還不是重點所在，關鍵處在於無止盡地使主體變化、參贊變化，生命才能豐饒下去。而主體流變的豐饒過程，是不能避開語言之流的，不，也只有參贊語言流通交換的互文歷程，主體的豐富流變才真正落實。這或許才可以解釋為何莊周和巴特都要樂此不疲地書寫、說故事，因為他們都親身在實踐著傅柯嚮往的箴言：「我寫作是爲了改變我自己！」<sup>63</sup>

如是，莊周和巴特兩智者在千年後的「我閱讀」中相遇，可視之爲莊周所期待的相遇。如此，筆者歌頌兩者在文學力量、文本空間中，有了一場超越時空的「旦暮遇之」。對《莊子》言，重點在「入遊其樊而无感其名」，而巴特則強調「在權勢之中活出權勢之外」，兩者都認爲人無所逃於錯綜複雜的符號編碼，人的自由快樂之道並不在於逃離語言之外，而是在語言之中遊戲語言的庖丁解牛之能耐。巴特所歌頌的文學符號學之否定性力量，實相契於莊周卮言遊戲之去固定化作用，兩者都認爲透過語言遊戲所拼貼而成的文本空間，實乃處處留下空隙、可以遊刃有餘的流通管道，在此權力受到離散、語言得以解構、自我找到自由。

## 六、為女妄言，女且妄聽：理想的書寫與理想的讀者

如果莊周和巴特的書寫，都是爲了改變自己，或者呈現自己在語言之流中的浮沉自在與千姿百態；那麼循此便可理解，爲何兩人的書寫都自然帶有「遊牧」的「反系統」、「非結構」性格。因爲這是忠於主體裂變的語言風格，是理想書寫的必然命運，它總要裂解自身，以便產生更多可能、更多快樂，而遊乎無窮。換

<sup>61</sup> 羅蘭·巴特：〈分裂人格〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 182-183。

<sup>62</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 952。

<sup>63</sup> Foucault, DE, IV(no.281), 41-42 (英 239-240)。轉引自何乏筆：〈越界與平淡〉，《中國文哲研究通訊》第 20 卷第 4 期（2010 年 12 月），頁 43-59。

言之，理想的書寫爲了繼續創造，就不得不自我否棄。順此，差異化的空間便能不斷被打開。

這個自我拆除、顛覆、去偶像化的隨說隨掃態度和方式，便解釋了「不可與莊語」的因由。原來這是理想的書寫者，自然會有的自我「脫冕」動作，它藉此來破壞文本被權威化和封閉化，以避免文本之死。爲使文本能如活物般不斷地「曼衍」下去，就只好讓作者主體退位、讓作品權威倒塌，以便邀請閱讀者加入更多的參與。<sup>64</sup>弔詭的是，「不可與莊語」的策略，正來自最莊嚴的洞見。

破壞話語一再重複對人的思維慣性之宰控，以及由此所暗生的意識型態之牢籠，當是爲了破壞後的創造思維之釋放，而契機便在於新話語的出現、新語句的位移，以調動新的觀看、生成新的意蘊。這些都是莊周和巴特所自覺採取的策略，樂此不疲的技藝。這種看似荒誕不經、位移滑動的語言遊戲，正是《莊子》搏結不正經與正經、認真與不認真的弔詭性。〈齊物論〉的真人長梧子說：「予嘗爲女妄言之，女以妄聽之」<sup>65</sup>從某角度說，理想的書寫者便是妄言者，而理想的讀者則是妄聽者，妄言與妄聽渾然一體，共同在一「非實體」、「虛位化」的文本空間中莫逆於心地遇著，一起參與語言的創造遊戲。然而妄言／妄聞的說／聽之間，卻仍然深藏著真實不虛的語言遊戲之真理，此正又是〈齊物論〉所批示的暗語真諦：「夫子以爲孟浪之言，而我以爲妙道之行也。」<sup>66</sup>

「謬悠之說、荒唐之言、无端崖之辭」的宣稱，看似孟浪之言而虛假無用，但它卻又是妙道流行的真實朗現。所以我們又可將《莊子》一書視爲由寓言、重言、卮言所創設的語言迷宮，而真人（可包括書寫者和閱讀者）自然可在迷宮中自由穿梭而自在玩樂。或者說《莊子》必須被看成是書寫者在撒下語言之網的同時，從中遊離出來的逃逸路線，即它同時是一本迷宮指南之書。《莊子》曾貶抑自己是一本謬悠、荒唐、无端崖的「無用」之書，果其然也？果不其然也？看來《莊

<sup>64</sup> 〈從寫作到作品〉：「自負的陷阱：讓人相信他接受他所寫的一切都是『作品』，使得隨和偶然的寫作變成了超越而統一的神聖的產品。『作品』這個字眼已經屬於想像界。寫作和作品之間的確充滿對立矛盾（『文本』是一個崇高的字眼，不能讓人接受此一差別），我從不斷的以及無所為而為的寫作中得到極大樂趣，好像不停在生產，在無條件散播，不斷散發誘人的精力。」羅蘭·巴特：《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁173。

<sup>65</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁100。

<sup>66</sup> 同前註，頁97。

子》既不故弄玄虛也並非謙遜，它其實是對《莊子》文學風格的如實描述。<sup>67</sup>因為不如此對待語言、不如此對待自身話語的生產，便有落入語言實體化的危機；正如巴特強調「固執地轉移」一般：<sup>68</sup>

我寫我自己的東西絕不會是最後的定論，我越是「誠懇」，就越能夠被詮釋。在以前作家的眼中，他們只相信一條定理：真實性。他們訴求的是「歷史」、「意識型態」、「潛意識」。我的作品坦率面向五花八門的未來（不如此，又能怎樣？）<sup>69</sup>

《莊子》也必須堅持地一再轉移書寫者的自我佔有。而好的閱讀者，也必需如南郭子綦聞天籟般，先有一番「喪我」的工夫，以便融入作者退位（沒有怒者）所為我們敞開的文本氣象，而千姿百態的語言之流正豐饒地開顯自身，如所謂：「夫吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪？」<sup>70</sup>若把《莊子》文本視為道的遊戲，那麼在作者已死之後，理想的讀者為了聆聽並參與語言遊戲的大道，那麼他也必須進行一番主體的轉移，以便讓語言之流可以穿透他，領他一同參與語言天籟的遊乎一氣。

沒有誰是語言的擁有者，書寫者和閱讀者都只是語言貨幣的暫時使用者，而且一再促進活絡交換的語言經濟，使得文本得以持續生產，這一切恍若語言豐年祭般，共同歡慶成一近乎無限的文本嘉年華：「只有當他看向無限之時，眼睛才不必調適，同樣，如果我能夠在一個文本中看到無限，我則不必自我屈折。」<sup>71</sup>「多些，多些，再多些！多一個別的詞語，便多一份別的歡樂。整體語言結構經每一

<sup>67</sup> 〈十三、交換〉：「在一文內，為何統統是這般言詞的排場呢？語言的豪奢屬過多的財富、揮霍的費用、純粹的損耗麼？……今日作家是乞者、修士、和尚之殘存的替代者麼：不生產，卻依然得到供養……這並不是因為作者所生者（他不生產什麼），而是由於他所消耗者麼？……恰是文的純粹無用，方是有用的，一如互贈禮品的炫財冬宴。」羅蘭·巴特：《文之悅》，頁 30。

<sup>68</sup> 〈十二、右派〉：「顯然，文之悅是令人憤慨的：這倒並不是因為它不合道德準則，而是因為它離題、散逸、漂移。」羅蘭·巴特：《文之悅》，頁 29。

<sup>69</sup> 羅蘭·巴特：〈清晰明白〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 153。

<sup>70</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 50。

<sup>71</sup> 羅蘭·巴特：〈適應〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 170。



種群體語言之悅的急流的推進而於他處重構自身。他處，在何處呢？在詞語的樂園。」<sup>72</sup>

呈現「去中心化」的「流變」氣象，這是《莊子》唯一的道。氣化流行之道當它具體化在文本空間時，便徹底展現為氣化流行的文本。<sup>73</sup>這種氣化文本，若從「無」（虛）的角度說，必然呈現不斷掃除固著、穩定、封閉的去符號實體化運動；若從「有」（實）的角度說，則呈現各種語言、文類的多元差異之符號交換遊戲。這種無、有互滲、虛、實為一的景觀，便開顯出《莊子》這一氣韻生動、眾聲喧嘩的文本。而這也是巴特晚期所渴望並實踐充滿差異之流的「百科全書」式的「反結構」文本，那多元書寫而近乎「瘋狂」的寫作：

我想像一種反結構的批評，這種批評不尋求作品的秩序，反而尋求其混亂；為了如此，只要認為所有作品皆像百科全書：每一文本有否可能透過許多不一致的題材（學問或感性），把這些題材藉由其互相接近的修辭方法（換喻和連詞省略）加以呈現出來，有否此種可能？作品像百科全書，則可把混雜的題材照單全收，此即作品的反結構方法，它的陰暗及瘋狂的多元寫作。<sup>74</sup>

瘋狂的多元寫作，當然並非失心瘋狂，而是書寫的自我差異化之極致隱喻。而也就是這種百科全書和狂放多元的特質，使得《莊子》呈現不同文類拼貼共生的奇妙景觀，讓我們在閱讀《莊子》時，就彷彿在品嚐一盤顏色爭彩、風味殊異的水果拼盤。又或者說，《莊子》好似在為讀者送上一道道滋味不同的佳餚，它了解讀者不喜愛持續同一口味的食物，所以他的菜單計畫富有變化（故採文類混淆拼貼手法），並且為了不讓讀者消化不良，不宜有長篇大論式的大菜上場（所以傾向片斷式書寫）。如此一來，讀者便在品閱過程中，不斷被誘發出豐饒又新鮮的閱讀欲望。<sup>75</sup>而這也幾乎是大家讀莊的共同經驗。

<sup>72</sup> 羅蘭·巴特：〈四、邊界〉，《文之悅》，頁 12。

<sup>73</sup> 相對於氣化流行的「活的文本」，另一種則是巴特所謂：「死人的文本：冗長單調的文本，一個字都不能更改。」羅蘭·巴特：〈可預見的論述〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 189。

<sup>74</sup> 羅蘭·巴特：〈多元書寫的作品〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 188-189。

<sup>75</sup> 〈字的色彩〉：「我根據的法則是我能如何使用這個字來決定：這是一種依賴未來的成成的期待，如同胃口一般，這種欲望搖動著語言的固定儀表板。」〈疲乏與新鮮〉：「『老套』

## 七、水可以裝壺蘆外面：想像虛構對意識型態的顛覆力量

語言二元結構迫使人在特定的分類秩序下進行思維，所以與其說是人在思想，倒不如說是語言在決定人的思想。換言之，意識型態是語言重複老套的必然產物。而語言的覺察和活化同時也是意識型態的解毒劑，解藥便在將同一性重複所形成的語句和思維（例如寫實、實證、實用一類的法律契約式語句）給予「變形」，以釋放新鮮的形像，而「想像」就是造就「變形」的動力來源。這可以說明為何《莊子》善於活用神話的想像思維，尤其表現在莊周和惠施的對話脈絡裏，一再看到莊周妙用神話想像和素材，來打開惠施實用性的意識型態之僵局。不管是壺蘆和大樹的有用／無用之辯，還是魚樂與否之辯，莊周都選用神話世界常見的原型意象素材（如洪水創世神話的壺蘆，通天神話的宇宙樹，還有魚鳥同體的變形神話等等），<sup>76</sup>更重要的是利用了神話思維的高度想像力之特質，以便打開惠施固執而僵硬的「有蓬之心」（被茅草堵塞而不再流通的成心）。

惠施對於壺蘆和樹木的觀看方式，總預設固定化的「規矩繩墨」。在他單一視點的透視法焦距下，壺蘆總是只能將水裝在裏頭而成爲容器之用，樹木總是要合乎木匠的實用尺度方是有用之材，一旦不合乎他的效用尺度，這個物便被他宣判死刑：「無用之物」。既是「無用之物」便可否棄，如特大壺蘆因不合惠施之用而被掙碎，如特大樗樹因不合木匠之用而被捨棄爲散木。然而對莊周言，壺蘆和大木不管是合乎有用的標準（所以中道夭折），還是不合乎用的尺度（有時正好得其天年，但有時一樣不免迫害），都是被暴力對待。關鍵處在於人的名言符號之分類方式，總是強加在壺蘆和大木之上，而且一旦行之久遠且習以爲常，便將符號的後天歷史設定內化爲腦中的先天價值，如此一來，萬物在人的「名以定形」下，彷彿都有了想當然爾的「本質」。本質主義的思維便是意識型態的來源，而聰明善辯如惠施者，在莊周眼中仍然處處挾藏價值神話的牢籠。

而莊周解其桎梏的手法，常借用神話素材和想像思維。一則神話世界的物觀

---

的另一個代名詞就是疲乏。老套便是開始令我感到疲乏的事物。其解毒劑在《寫作的零度》中早已提出來：語言的新鮮。」羅蘭·巴特：《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 111、164。

<sup>76</sup> 《莊子》一書經常出現的神話原型和變形意象，參見拙文：〈道家的神話哲學之系統詮釋——意識的「起源、發展」與「回歸、圓融」〉、〈神話、《老子》、《莊子》之「同」「異」研究——朝向「當代新道家」的可能性〉，《莊子靈光的當代詮釋》（新竹：清華大學出版社，2008年），頁 165-225、227-269。

大不同於惠施實用主義的物觀，它們都是分享著連續性靈力而可相互變形轉化，神話之物總不停留在表象，而敞開於力量的變形轉換。因此造就神話想像思維能高度流動的原因，就在於它的存有連續、靈力流變的世界觀，這種世界觀也是導致卡西勒（Ernst Cassirer, 1974-1945）所謂「語言魔力」、「基礎隱喻」的正因。從這個角度看，神話的虛構和想像，其實傳達了另類的真實。

莊周正是善用神話虛構的語言魔力，來破除惠施對「物」的意識型態和語言的邏輯實證態度。例如莊周暗示惠施說：水不只可以裝在壺蘆裏面，水也可以裝在壺蘆外面。顯然這是對壺蘆向來被視為容器之物的老套思維，加以變形並給予新的脈絡，將它改變成浮載身體的腰舟：「何不慮以為大樽而浮乎江湖！」<sup>77</sup>以便能逍遙在江湖之上而得到更快樂的妙用。又如莊周告訴惠施說：樹不只可以當成匠工的木材用，大樹更可以是讓人進入白日夢的清涼菩提之用：「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。」

莊周這種在惠施「定型化思維」的眼光下，看似不正經的玩笑，好似隨意杜撰的虛構想像，其實正好扮演了批判和解放的真實功能；它一下子便解開惠施的僵局，重新讓語言活過來，使我們又重新遇見一個新世界，而有了新鮮的樂趣和欲望。莊周這種善用神話思維的虛構魔力，正可產生出巴特所謂的「美學」中介功能：

意識型態：重複和堅實的事物。……因此，意識型態（或反意識型態）之分析只要重複和堅實化，便可使此種分析自己成為一種意識型態的物體。怎麼做呢？有一種解決的辦法：美學。在布萊希特的作品中，意識型態的批評並不直接展現（不然，他會用同一語言不斷反覆加強他的述說），而是透過美學的中介。反意識型態所使用的虛構不是寫實的東西，卻能公正。這也許是我們社會中美學的角色：提供一種間接但及物的論述的規則。<sup>78</sup>

確實，事物經由這看似「無用」的美學觀看下，居然產生出「無用之大用」的奇妙效果。不只壺蘆、大樹，還有蝴蝶、游魚，甚至宰牛、骷髏、尿溺等常人眼

<sup>77</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋·逍遙遊》，頁 37。

<sup>78</sup> 羅蘭·巴特：〈意識型態與美學〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 131-132。

的卑賤物，都因為美學的距離和想像，有了新的生命和姿態。所以對莊周而言，刺穿意識型態的最佳武器，有時確如巴特所言，不要再用和意識型態同樣類型的語法和命題、一樣嚴肅而僵直的態度去談它，那只是重複了意識型態的堅實詭計。不如改用完全異質的美學虛構、距離和變形，如此一來，或許才真正能突破寫實的僵局，觸及未被發現的新事物。由此，我們在莊周神話虛構的荒誕外衣之裂縫，看見批判解放的生機。

## 八、「支離」其形、其德，還有支離「文本」：插科打諢的轟然力量

《莊子》還有個極強烈的特點是幽默：笑的力量。隨意翻閱便可發現，處處穿插引人發笑的爆點，或者幾個甘草人物突然從莊嚴的背景中跑出而引發對比趣味（如〈逍遙遊〉在美麗而壯觀的鯤化鵬徙之高潮場景中，突然安排蝸與學鳩這兩隻帶有阿 Q 精神的甘草角色，來諷喻常人的鄙俗）；或者在描述神聖真人的超凡境界時突然來段黑色幽默而令人會心一笑（如〈齊物論〉長梧子在描述聖人「參萬年歲而一成純」的高妙境界時，突然跑開而又出一位美女麗姬的滑稽小故事，結果在她遠嫁異國王儲而享盡榮華富貴後，才後悔嫁前哭鬧實在可笑，藉此反問或警告人們，無人知道死後是何情景，但人卻總擔心恐懼死亡在先，是否一樣可笑！）；又或者在探討極為險峻的政治權力鬥爭中如何安身立命時，也一再出現絕佳的幽默小故事，令緊張氣氛一掃而空（如〈人間世〉蘧伯玉一開始極為認真地教導顏闔要如何戒慎恐懼地輔導衛靈公太子，講著講著，便跑出三個令人捧腹大笑的故事，一是螳臂擋車、二是養虎技藝、三是拍馬屁技巧，三個故事化解了政治的肅殺之氣，可說發揮用屁股對準政治老爹的嘲諷技倆）；又或者以令人淡淡一笑的幽默做為文章的總結（如〈逍遙遊〉莊周最後放牛吃草、人睡臥樹下的風光，輕鬆地開了氣憤難平的惠施一個玩笑，卻引發人們對閒雲野鶴的嚮往）；或者連續來個寓意極深的美麗幽默故事，以突然結束文旨（如〈齊物論〉分析完辯論實為話語權之爭奪外，並不能達到任何溝通或者公正評判的效果後，居然以兩個和前文近乎沒有任何連續性的小喜劇來結束文旨，一個是影子和罔兩的行動荒謬劇，另一則是莊周夢蝶的仲夏夜之夢喜劇）；或者如隨興般偶然出現一段令人捧腹大笑的意外公案劇（如〈齊物論〉在極為嚴肅分析物論二元結構的脈絡中，突然跑出

「朝三暮四」這個逗人大笑的猴戲，卻又產生強烈疑情的公案效果)；或者一句美麗或幽默的話頭警句突然打入心中讓人回味無窮、尋思良久(如〈齊物論〉在批評名家「指非指」、「白馬非馬」的主張後，突然神來一筆：「天地一指也，萬物一馬也」<sup>79</sup>的哲詩般警句；如〈逍遙遊〉在連叔描述完神人「大浸稽天而不溺，大旱金石流土山焦而不熱」<sup>80</sup>的神奇境界後，突然轉出「宋人資章甫而適諸越，越人斷髮文身，无所用之。」<sup>81</sup>這三句話頭，但已然構成另類的反諷劇)；也有可能一開頭就來個顛覆性十足的新喜劇(如〈馬蹄〉篇起始於對伯樂號稱善治馬，卻總害死一半以上的馬匹，做為重新顛覆伯樂形象的批判黑喜劇)。

上述各種類型的插科打諢式現象，熟悉《莊子》的讀者，自然會發現在所多有，不勝枚舉。這些令人大笑、微笑、苦笑，又或者啼笑皆非的各式插科打諢，總能帶出閱讀的狂歡效果。產生出巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)所謂狂歡節慶的廣場式話語效果：

狂歡節世界感受的語言，這種世界感受與一切現成的、完成性的東西相敵對，與一切妄想具有不可動搖性和永恆性的東西敵對，為了表現自己，它所要求的是動態的和變易的、閃爍不定、變幻無常的形式。狂歡節語言的一切形式和象徵都洋溢著交替和更新的激情，充溢著對佔統治地位的真理和權力的可笑的相對性的意識。獨特的逆向、相反、顛倒的邏輯，上下不斷易位、面部和臀部不斷易位的邏輯，各種形式的戲仿和滑稽改編、降格、褻瀆、打諢式的加冕和脫冕，對狂歡節語言來說，是很有代表性的。<sup>82</sup>

脫冕高貴(正典)／加冕低賤(非正典)的顛覆遊戲，造成二元僵化的中心與邊緣的倒置，在狂歡的新邏輯中，國王成了乞丐，乞丐成了國王，在狂歡的大喜劇中，侏儒、醜怪、俗語、鄙賤反倒成為廣場舞臺的中心。<sup>83</sup>這就好像在〈德充符〉這一另類舞臺上，真正主角是屬於殘缺不全、醜陋無比的人(如兀者王骀、申徒

<sup>79</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 66。

<sup>80</sup> 同前註，頁 30-31。

<sup>81</sup> 同前註，頁 31。

<sup>82</sup> 巴赫金著，李兆林、夏忠憲等譯：《拉伯雷研究》(石家莊：河北教育出版社，1998 年)，頁 13。

<sup>83</sup> 《拉伯雷研究》一書，到處充斥這種狂歡顛倒的洞見分析，甚為可觀，請自參考。

嘉、叔山無趾，如醜人哀駘它、闔跂支離無脤），而對話的對象正好都是禮教中最有德行或最有權勢之人（如仲尼、鄭子產、仲尼、魯哀公、衛靈公）。〈德充符〉是一場重新設計的狂歡廣場，在這一場不可思議的醜人舞臺劇上：有用與無用、中心與邊緣、美儀與醜態的話語位置完全對調過來，智慧之道的話語權居然重新轉換到殘疾人身上。這可是支離疏在〈人間世〉大獲全勝的新烏托邦國：

支離疏者，頤隱於臍，肩高於頂，會撮指天，五管在上，兩髀為脇。挫鍼治繯，足以餬口；鼓莢播精，足以食十人。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；上與病粟，則受三鍾與十束薪。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>84</sup>

《莊子》的幽默，插科打諢之高超與效果，支離疏之例可算經典之一。支離疏的文脈當是為了顛覆有用／無用的意識型態，讓有用者墮入「膏火自煎」的塵牢，讓無用者昇上「得其天年」的自在。但本文更著重的是「支離」在書寫活動上的策略性。如果說「支離」其「形」其「德」，讓人脫離了意識型態的勞苦重擔。那麼「支離」其「文」，又會如何？上述所謂「插科打諢」便是對「文」的「支離」策略，也是「支離」其「文」所產生的「文之悅／醉」效果。這裏我們再度接上了巴特的洞察：

《歌劇之夜》實在是一個文本的真正精品……每一段插曲（以及其它主戲）等都可以看成是文本所進行的邏輯顛覆的標誌，如果說這些標誌都很完美，那是因為這些標誌有喜劇效果，引人發笑，而這因為笑最後能使闡說的闡說性質消失。這之間釋放隱喻、象徵、標誌於詩之狂熱的東西，以及展現出邏輯顛覆之力量的，正是「荒唐怪誕」，此即傅立葉在其範例中所謂的「輕率冒失」，完全無視於修辭上的禮貌要求。隱喻的未來，其邏輯的走向將是插科打諢。<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁180。

<sup>85</sup> 羅蘭·巴特：〈標誌／插科打諢〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁98。

我對細節、片段，以及局部樣本一向就有偏好，我不擅於完成一種「構圖」，我不懂如何製造「大塊文章」……那麼，當我記下這些片段時，這些片斷是否毫無組織可言？不會的：這些片斷就像是一種反覆循環的樂念（情歌或情詩），每一片段自成一體，但卻又為其隔鄰的一種間隙——作品只是由文本之外所組織。最了解且擅於運用片段的人也許是舒曼在魏本之前——他把片段稱為「間奏曲」，他在某作品中大肆發揮間奏曲的效能，結果他創作了許多「插入」的東西：插在什麼和什麼之間呢？一組中斷的東西到底代表什麼意義呢？片段有其優點：一種高度的濃縮，不是思想，不是智慧，也不是真理，而是一種音樂。<sup>86</sup>

《莊子》每一篇文章中，幾乎都會設計類型不一的「插科打諢」之曲幕或間奏曲，它既可視為一篇文章的斷裂點、休息處，也可視為文學力量釋放的轟然之地。它既是一篇文章中的怪異文類，也是文章的天外一筆。它既突破了意識型態的價值等級，讓自我壓迫和他者迫害可以暫時喘口氣；也讓新式的思維能量得以鼓動出來，讓文本可能產生權威化的自我封閉被一再地轟開。這也是為什麼許多閱讀者都共同發現《莊子》文本的音樂現象，<sup>87</sup>若將《莊子》文本視為音樂隱喻，那麼這些一再出現的插科打諢式的片斷語句，就好像一首音樂演奏中循環反覆出現的間奏曲般，既帶來間斷感也帶出聆聽高潮，它在差異的重複中，造成文本不斷新陳代謝。

## 九、巴特文學符號學的文學力量與文本空間：〈法蘭西學院講演〉的再分析

對巴特言，文學力量、寫作實踐、文本空間實為三位一體。巴特不把文學視

<sup>86</sup> 羅蘭·巴特：〈片段的循環〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 118-119。

<sup>87</sup> 例如楊儒賓、林順夫、畢來德皆有《莊子》文本類似音樂的看法。楊儒賓：〈卮言論：莊子如何使用語言表達思想〉，《漢學研究》第 10 卷第 2 期（1992 年 12 月），頁 152；林順夫：〈以無翼飛者：《莊子·內篇》對於最高理想人物的描述〉，《中國文哲研究集刊》第 26 期（2005 年 3 月），頁 7；畢來德著，宋剛譯：《莊子四講》（北京：中華書局，2009 年），頁 117-119。

爲一組組或一套套作品生產，而是與話語權力掙角又能保持美麗姿態、自由快樂的實踐技藝。寫作成爲實踐蹤跡，一種徹底與語言結構纏鬥不休的遊戲藝術。那裏有語言，那裏便有權力，同時也就需要寫作實踐帶出文學力量來抗衡權勢話語。結果文學力量和寫作實踐便具體化爲一個文本空間，也就是文學力量在其中自由穿梭、歡愉躍動的空間。巴特渴望創造的文本空間雖然依舊佈滿話語，卻時時留下空隙、處處允諾生機，就在這文本空間中，巴特實踐並落實：在權力之中活出權勢之外的高超技藝。對巴特來說，檢驗一個文本空間是否彰顯文學力量，重點不在話語的內容，主要在於話語的姿態，亦即形式風格：「我可以不加區別地使用文學、寫作或文本這些字眼。文學中的自由力量並不取決於作家的儒雅風度，也不取決於他的作品的思想內容，而是取決於他對語言所做的改變……我打算指出，在這裡起決定作用的是形式。」<sup>88</sup>

可見文學力度不在於生產一連串有組織的話語文本，那非自由創造，而是被語言法西斯推動的再複製。文學力度在於有能力逗弄語言，進而對語言結構的決定作用給予變形，這種在語言囹圄中回過頭去玩耍語言的能力，自然會表現出形式的變形（文類的再創和混融），也就是對語言結構所編織的固態文本給予空隙化、流動化、斷裂化，形成解構式的「醉的空間」、「醉的文本」（或譯爲「享受的文本」）。<sup>89</sup>由此一來，文本形式便是徵兆，它象徵作者面對權力的姿態到底是自由

<sup>88</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 8。譯文中的「本文」(texte)一律改爲「文本」，以符合臺灣讀者的閱讀習慣。巴特在文學實踐一再強調他是形式主義者，這裏的形式主義實乃語言風格與文類拼貼混合的語言新形式之創造活動。

<sup>89</sup> 巴特區分了「歡愉」(plaisir)和「享受」(jouissance)的差異，簡言之：「歡愉是一種自我和主體的肯定，肯定自我存在舒服、愉悅和自在的價值之中……反面看，享受是閱讀或陳述的一種方式，透過此一方式，主體並不自我肯定，反而迷失了，感受到某種費力，這就是享受。……我們所熟悉以及所喜歡的文本大多會是屬於歡愉的文本，只有極少數才是屬於享受的文本——而且這少數的文本也極可能同時是歡愉的文本。這樣的文本可能未必讓你感到歡愉，可能冒犯你，但是一旦豁然開朗，你開始感到被滲透，你感到有了改變，你迷失了……享受的文本如必須是帶有某種模糊曖昧性，必須能夠撼動我們，不僅在意象和想像方面，而且也在語言方面，大大的撼動我們。」羅蘭·巴特：《羅蘭·巴特訪談錄》，頁 263-264。另外屠友祥則其譯爲「悅的文」與「醉的文」，羅蘭·巴特：《文之悅》，頁 18。就筆者看來，《莊子》這一文本便是典型的「享受（醉）的文本」，但它同時也是少數能統合「享受的文本」與「歡愉的文本」於一身。亦即能在帶我們主體迷失之醉忘過程中，產生逍遙之樂。



還是奴役？文本到底是一個牢籠迷宮（死句）、還是處處空隙的遊刃之地（活句）？形式便成爲不折不扣的預兆。

對於文學力量，巴特在〈法蘭西學院講演〉一文，有過較爲集中的討論，本文底下試著闡述其文學力量觀，以便爲做爲閱讀《莊子》文學觀的總結。巴特曾透過三種角度來闡述：（一）文學語言對（科學）知識的戲劇化轉變效果，（二）文學語言不是再現或模仿世界而是改變世界，（三）文學語言具有遊戲符號的能力。

（一）知識要求專業的客觀精確性，表達知識的語言也必然傾向抽象形式。相較來說，科學語言的表達希望儘量去除主體而走向純粹陳述，文學語言則強調主體涉入的陳述行爲。科學與文學語言的區分只是暫時的，巴特不認爲科學表達真能完全去除主體而臻於純粹陳述。科學話語深信自己可達到絕對客觀性，這無疑是科學主義的神話，巴特嘲諷說：「我最常碰到的三種狂妄自大：科學、主流意見、激進份子。」<sup>90</sup>他讓文學和科學語言對照起來，一則爲突顯科學語言的貧乏無表情，另一則質疑科學語言的獨斷性，最後更爲呈現文學語言帶來的穿透和妙趣。相較於科學語言無表情的抽象符號，文學語言的風格陳述乃將主體的力度帶入，使得旁觀冷然的客觀認識導向了存在情感的戲劇性參與，因此文學語言帶來巨大光暈，使得主客界線被衝破，語言不再是表達客觀實在的載體工具，反而：「語言文字是被作爲投射、爆發、震動、機件、趣味而表達的。寫作使知識成爲一種歡樂。……寫作存在於任何其中字詞饒有趣味的文本裡……對知識來說，一切要想如其所是，就應具有其基本成分——字詞之妙趣。正是字詞的趣味性才使知識深刻和豐富。」<sup>91</sup>

文學語言不但不妨礙知識傳遞，反而促使知識的深刻度和豐富性。這裏有巴特對實在論真理觀的懷疑，科學不再是對外部真實對象的純粹發現，科學一樣不離話語的建構。正如康德的知識論哥白尼革命、卡西勒的語言形式決定實在，巴特同樣將科學拉回人類話語所形構的知識來看待，因此當科學宣稱自己是唯一有效的普遍性話語時，這不免是未經批判的自大狂妄，甚至淪爲最固着的權力話語形式。<sup>92</sup>因此巴特要將文學語式重新滲入知識，將知識從認識論式的旁觀冷酷，轉爲具改變存在的戲劇張力。如此一來，文學語言的介入，一則讓寫作成爲歡怡的

<sup>90</sup> 羅蘭·巴特：〈狂妄自大〉，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁 54。

<sup>91</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 10。

<sup>92</sup> 巴特毫不客氣的說：「科學不是永恆的，它們是一些在交易所（即歷史交易所）中起伏不定的價值。」同前註，頁 14。

實踐，再則使讀者可捲入知識的力量世界。<sup>93</sup>文學的話語風格促成知識變化為力量，就在這點上，巴特極推崇歷史家米歇萊（Jules Michelet, 1793-1874），因為米歇萊的歷史書寫讓我們見證文學寫作可以復活歷史知識的力量，顯然這不會是實證史學下沒有任何風格韻味的冷式白描，而是充滿文學張力的招魂書寫。

（二）因為語言和現實不可能存在對應關係（兩者必分裂），所以不應堅持語言模仿或再現實在的妄想。而認清再現的不可能性這事實，巴特認為從此可突顯文學價值。其文學價值可從兩面說，一是文學語言不再是實在對象的奴婢，它有獨立生命甚至造就了世界，巴特認同馬拉美（Stephane Mallarme, 1842-1898）的語言（烏托邦）功能可以為人們創造世界，甚至由此讀出馬拉美作品中的政治涵義：「馬拉美說的『改變語言』與馬克思所說的『改變世界』是同時出現的。」<sup>94</sup>

巴特的文學力量、寫作實踐，帶有政治意味。其政治是指無所不在的權力滲透，所以政治批判和權力話語的批判密切相關。巴特雖未積極投入政治革命運動，卻常在政治革命份子、激進份子、理想主義者身上看到最富政治宰控的陰影，這反映出他對政治和權力的無所不在、微細蔓延的特質，有透徹的覺察。<sup>95</sup>巴特時代雖到處充斥社會的、文化的、藝術的、性的解放口號，但它們也可能同時在說一種「普遍的話語」：那帶有威脅性的權勢話語。<sup>96</sup>因此文學介入政治的方式看似迂迴卻更細微，巴特曾觀察到這樣有趣的現象：「我在寫《神話學》一書之際，傲慢的論說一概來自右派，現在我們卻已經可以看到，傲慢的論說逐漸在左派裡滋生蔓延。」<sup>97</sup>

傲慢的論說可寄生右派，也可轉移左派。巴特雖不直接投身右派打擊左派／左派打擊右派的政治運動，但他對兩者都可能存在的傲慢論述，一樣覺察一樣批

<sup>93</sup> 同樣的原理，巴特曾這樣說：「倘若讀此句子、此故事或此詞語，我悅，則以其寫於悅中之故。」羅蘭·巴特：《文之悅》，頁9。總之，寫作實踐所創造的文學空間，可以召喚或轉化讀者的存在狀態。

<sup>94</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁11。

<sup>95</sup> 巴特區分「政治」和「政治有關的」，他雖然對實際參與「政治」運動相當保留，但對於「與政治有關的」一切卻極為敏感而不放過，因為舉凡一切與思想有關及一切行為和言論之所繫者，都離不開「與政治有關的」這一範疇。參見羅蘭·巴特：《羅蘭·巴特訪談錄》，頁277。

<sup>96</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁16。

<sup>97</sup> 羅蘭·巴特：《羅蘭·巴特訪談錄》，頁279。

判。對巴特言，這便是微型的政治介入，揭露右派和左派的話語權力並批判之，實已在從事政治氛圍的改造了。

文學語言除了具有改變世界的政治能量和涵義外，巴特亦強調文學觸及了倫理問題。所謂倫理問題，既關涉自身（欲望多元）的關係，也關涉他人（差異多元）的關係。文學語言最反對單語主義，反對以一種語言壓迫其它語言，人與人之間應容許並鼓勵多種話語的眾聲喧嘩，沒有一種語言擁有特權禁止他者發聲；人與人之間的多元交流就表現在話語差異上，只有促進一種語言以上的多音複調，才可能達成良好的交往關係，而非權力宰控下的異化倫理。

一樣重要的是，文學語言的多樣性可帶出欲望的多樣性，如此才有更多一點生機流動的自由和快樂。社會常由話語的統一或壓抑，對主體的欲望之流給予單面化或模式化，從此人便與欲望自體異化疏離。巴特認為重新拯救生命活力，便需要鬆解欲望自體去選擇說話的多元空間。而文學寫作正是不斷釋放多元空間的高超技藝，它以「固執於轉移」的方式去抗拒各種定型話語：「簡言之，固執就意味著不顧一切地維持轉移和期待的力量。而這正是由於文學固執地認為寫作被引向轉移之途了。因為權勢攫取寫作的享樂……於是轉移可以意味著：走到不為人們期待之地，或者更徹底地說，離棄你所寫的（但不一定離棄你所想的），當合群的權勢在對其加以利用和役使之時。」<sup>98</sup>

巴特脈絡的「固執」不是確定了什麼，而是「固執」於永不妥協地去「轉移」語言操作必然留下的固著習性，頑強地轉移話語形式（包括自己已然說出、寫下的軌跡）。如此堅毅而毫不折扣地從事轉移並離棄已然陳見故跡，終將達到人們不能預期之地（權力就隱藏在期待處），這裏，巴特允諾人們來到「語言的無政府之地」。此處，便是文學發揮它遊戲三昧的戲劇樂土。巴特指出尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）和齊克果（Søren Kierkegaard, 1813-1855）都曾經來到這「不可能領域中」，所以才能達致文字遊戲、玩弄假名的戲劇化極限。<sup>99</sup>文學語言的轉移遊戲，既來到語言的無政府主義狀態，同時也就開展出里克爾（Paul Ricoeur, 1913-2005）的語言豐年祭之咏唱，<sup>100</sup>實踐著德希達所謂「一種語言以上」的解構

<sup>98</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 12-13。

<sup>99</sup> 以上所論參見羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 12-13。

<sup>100</sup> 里克爾：「語言正在慶祝豐年祭。這豐盈的確是被指定配置在一結構裡，但是嚴格地說，語句結構並不創造任何東西。它與我們文字的多樣性合作，產生我們所說的象徵性交談的意義效果，而我們文字的多樣性本身，是得自隱喻歷程與語意領域的限制行動協力完

許諾。<sup>101</sup>

(三) 文學語言的轉移與離棄的遊戲堅持，將巴特帶向文學的第三種力量，也是這種力量，促使他從「符號學」位移到「文學符號學」。並從中確信嚴格的符號學力量：「在於玩弄符號，而不是消除符號，這就是將符號置於一種語言機器裡，這種機器的制動器和安全栓都丟掉了。」<sup>102</sup> 巴特再次強調不是消除符號而是玩弄符號。是在權力之中活出權勢之外，而不可能有完全取消語言結構和權力支配的真空之地。問題不出在符號，而出在人有沒有覺察空隙和遊戲變形的能力。因此巴特希望透過文學力量帶入戲劇性，促使符號學的規制器和安全閥被鬆動，找出位移空隙、容許高度流動，遊刃有餘地去玩味符號，促使符號在有限的封閉系統中，進行無限位移、重組而釋放新鮮生機，如此方有悅／醉可能：

悅／醉：自術語來說，仍然搖曳不定，我吞吞吐吐，含含糊糊。無論如何，終歸存在著模糊的幅度；區分將不是精確不移的分類的根據，眾聚合體將晃搖不穩，意義可移易，取消，變換，話語呈斷片狀。<sup>103</sup>

換言之，文學符號學正是不斷解放意識型態的技藝，也是人類文明不斷活化所必要的治療設計。巴特不像索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) 那般嚴格區分語言結構和話語，是因為他的關心在於這兩者同樣「沿著同一權勢軸在滑動」，而「語言結構流入了話語，話語又回流語言結構」，這一混融現象更證明了權力支配它們並使其循環交纏。所以他企圖將語言學重新放回符號學原本的具體化情境（因為符號學接收了語言的不純部分，即語言學棄而不顧的成分，但對巴特言，這些沉濁剩餘正是權力的滋生變形物），而符號學又位移為文學符號學（所以調動文學力量來破除了符號的權力固着），而這便是有關權力批判和社會解放的學問和

---

成的結果。」氏著，林宏濤譯：《詮釋的衝突》（臺北：桂冠圖書有限公司，1998年），頁103。里克爾一樣認為語言豐年祭不是抽離了語言結構，而是在語言結構中保留模糊多樣的隱喻空隙。

<sup>101</sup> 德希達：「如何給解構下個定義？」答曰：「不可定義！但勉強可說：『哪裡有一種語言以上的體驗，哪裡就存在著解構。』」張寧譯：《書寫與差異》（臺北：麥田出版，2004年），頁29。

<sup>102</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁13。

<sup>103</sup> 羅蘭·巴特：《文之悅》，頁4。

實踐。一言蔽之，文學符號學是帶有情感的實踐運動，它批評社會、治療文化，使得價值神話的意識型態，從先天自然本質還原成人爲、時代的符號約定物、虛構物，並由此走向解離符號固着的創造與歡怡。<sup>104</sup>

## 十、《莊子》對巴特深層文學力量的迴響：修辭、遊戲、欲望、批判

如〈齊物論〉所示，《莊子》亦不認爲人（言者）的思想（知）可以指涉任何絕對客觀的真實對象，因爲認知活動離不開話語建構（有言），而語言並非中介性修辭工具（言非吹也），而是能決定並設定所指內容。由於思想認知活動離不開語言，而語言符號必涉入文化視角與主體前見（成心成見），所以知識必屬後天符號設定而非先驗本質之物（其所言者特未定也），<sup>105</sup>人除非不思考，否則思想和表達的同時便黏著語言主體的色彩（非我无所取）。<sup>106</sup>總之，知（思想認知）、言（語言活動）、我（主體自我）三者處於相即相入的交纏關係，做爲符號動物的人自然要遭遇：語言符號／認知意義／自我內容的共構關係。這三合一的相接相構，很容易將人捆束其中而終身役役，所以〈養生主〉警惕人們：「吾生也有涯，而知也无涯。以有涯隨无涯，殆已；已而爲知者，殆而已矣。」<sup>107</sup>

既無所逃於符號網羅這一命運，便考驗人面對符號的態度和能力。《莊子》採取的方式，首先是深刻理解符號本性，然後從中演化出遊戲符號的能力。這種玩味符號的能力，便呈現出《莊子》文字魅力、寫作風格，這也是最容易被讀者看到的文學層次。單就莊書這一文學層次言，我們就可接收到迷人的文字魔力，它絕非僅是抽象觀念的表達工具，相反地，讀者可以強烈感受到正是《莊子》的文字策略、修辭風格，才造就了思想的力度和深度，也因爲文學性修辭所召喚出的戲劇張力，《莊子》思想內容才能啓悟讀者、招魂存在，而不落入抽象概念的糟粕

<sup>104</sup> 以上分析根據羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 14-16。另外，巴特贊成馬拉美「語言本身是虛構的工具」一觀點，而且正因其虛構性，故可不斷更新。羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 20-21。

<sup>105</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋·齊物論》，頁 63。

<sup>106</sup> 同前註，頁 55。

<sup>107</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 115。

拼湊。如此看來，莊書的文學性首先表現在語言風格與思想內容的一體性，深刻思想和動人寫作在此呈現為同一事。透過文字魔力的氣氛營造，讀者入其內而敏感於存在轉變而興發強烈動能，如此才可能使思想具有實踐性，文學具有政治性，達到巴特嚮往於馬拉美（文學）語言具有「改變世界」的力道。總之，《莊子》所以能激發熱情、召喚自由、帶出歡怡、引爆批判，首先必得歸於修辭力量所打開的文本氣氛。

《莊子》變化莫測的修辭魔力、多元差異的語言遊戲，也同時帶來生命復活、欲望解放。這個問題，可透過《莊子》論「情」來加以說明。〈德充符〉的文末聚焦在有情與無情的討論，文脈中的「情」首先是被批判超越的對象，理想的生命情態乃是：「有人之形，无人之情。」然而《莊子》並非要取消人的生命力，因為它所謂「人之情」是指被語言符號捆束下的固着情態，此「(人)情」乃與「是非」(符號成見)糾結纏綿，已然成為被符號宰控的異化情態。所以〈德充符〉要解離的是符號對情的固定化，而非原始生命情態的流動自身，故曰：「无人之情，故是非不得於身」。《莊子》的重點在於鬆解是非符號的壓抑，絕不是禁絕生命欲望自身。

正如〈齊物論〉指出「此亦一是非，彼亦一是非。」「是亦一无窮，非亦一无窮。」生命的欲望情態一旦落入語言成見的二元模型和擺設中，生命處境便被導引成支離破碎狀，而每一破碎的欲望情態又都被某種是非符號所規定，《莊子》反對的正是由「二元是非」決定的「人之情」。因為它遠離了原初生命情態的完整性、直接性，墮入文化規訓的破碎、延遲。故〈德充符〉言：「有人之形，无人之情。有人之形，故羣於人，无人之情，故是非不得於身。眇乎小哉，所以屬於人也！警乎大哉，獨成其天！」<sup>108</sup>

上述之「人」，便是透過語言符號規訓過程下的文化社會人，此時生命情態必然被是非知見所設限，只被允許單向度的表達方式，生命力量和活動方式趨於最小的可能性（眇乎小哉）。所謂的「天」，並非主張人可以脫離文明而擁有純粹的自然狀態，因為《莊子》既強調「有人之形，故羣於人」，就表示人無所逃於文化處境、社會羣體這一事實，亦即人無所逃於語言符號所建構的意義網絡（如父子君臣之愛與義）；《莊子》要我們從「人」向「天」位移，毋寧只在強調，人如何在人間世的符號網絡中儘量達到最大的自由和快樂，也就是如何使生命之流不被

<sup>108</sup> 郭慶藩輯：《莊子集釋·德充符》，頁217。

「固定形式」規訓成僵化的機器，以恢復生命流動的較大可能性。而「人」向「天」位移，所達致的天人一如的生命情態，<sup>109</sup>其欲望較為流動、可以變形，它順隨當下處境而自然流露活潑躍動，如此便稱之為「警乎大哉，獨成其天！」

惠施質疑莊周：「人而无情，何以謂之人？」、「既謂之人，惡得无情？」但對莊周言，他並非否定生命本身的欲望情態，藉批判所要解放的是生命欲望情態的流動化、多元化、自由化，亦即天所自然賦予人的最大可能性。莊周清楚知道，他並非否定惠施所強調的：人一出生自然便擁有的生命欲力，只是他認為惠施對生命情態被語言符號規訓的危機（可能性被本質化、極小化這一件事），並沒有深刻的反省，甚至勞精費神地終生為堅白論而爭鳴，成為好惡內傷其身的受害者。莊周要反叛被一種符號佔據，允諾更自然流動的欲望情態，希望由此解放生命多元差異的最大可能。莊周回答惠施：「吾所謂无情者，言人之不以好惡內傷其身」，可見莊子所要「無（解放）」的「情」是被符號固著而單一化的「是非好惡之情」，而非「常因自然」的「情」。<sup>110</sup>可以說，莊周眼下的情（生命欲望或情態）有兩種：一是被符號規訓的好惡僵化之情，另一是在符號網絡中卻能保有最大流動和變形的自然之情。前者是生命力度和形式的極小化（眇乎小哉），後者是力度和形式的極大化（獨成其大）。對這兩種情態的辯證關係，魏晉玄學家王弼將其重新表述為：「聖人之情，應物而無累於物者也。今以其無累，便謂不復應物，失之多矣。」<sup>111</sup>大抵可以澄清惠施的誤解，然而透過王弼「應物而無累於物」的理解模式，再度印證所謂在權勢之中而活出權勢之外。莊周正是要在人文符號網絡中活出最大的自由可能，在人文的規訓中活出最多元的逍遙情態。

然而如何可能活出「獨成其大」、「常因自然」的最大自由和快樂的生命情態？這便考驗行者有無庖丁解牛般「以無厚入有間」的能力。也就是要能在是非好惡的二元相對相生的符號網絡中，找出空隙、裂縫的通道（彼節者有閒），<sup>112</sup>也只有在這通道中才得以自由無礙（遊刃必有餘地），<sup>113</sup>才得以保養生命活力歡快常新（是

<sup>109</sup> 如〈大宗師〉所強調：「知天之所為，知人之所為者，至矣。」郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 224。

<sup>110</sup> 莊子和惠施的對話，參見郭慶藩輯：《莊子集釋·德充符》，頁 220-222。

<sup>111</sup> 〈何劭王弼傳〉，收入樓宇烈校釋：《王弼集校釋》（臺北：華正書局，1992 年），頁 640。

<sup>112</sup> 《莊子集釋·養生主》，頁 119。

<sup>113</sup> 同前註。

以十九年而刀刃若新發於硯<sup>114</sup>。)<sup>115</sup>正如筆者上述曾論證過，〈養生主〉這把智慧遊刃仍是語言利刃，是一把了解語言結構然後在話語權勢的火爐中千錘百煉的無厚之刃；可見這種自由歡快的生命情態並非棄絕了語言，而是重新和語言達成自由關係。這種以語言遊戲語言的庖丁姿態，便是不斷超越一種語言以上的能力，找出符號空隙的能力，顛覆符號僵化的位移能力，將符號框架變形的能力，以至於到達多元而差異化的語言無政府主義之極樂。

用〈齊物論〉的話說，要讓所有的符號都像萬物般擁有開顯自身的平等權，彼此千差萬別（吹萬不同）卻都可自由自在地吹奏自身，以形成眾聲喧嘩卻又彼此交響的天籟。天籟不存在單音的極權獨大，而是無窮差異的聲響共融，所以「齊」  
「物論」並不是要以唯一的「大符號」吞噬眾多「小符號」，結果形成單語主義的獨裁暴力。<sup>116</sup>莊周一生都在為掃除話語強權而奮鬥，因此〈齊物論〉之「齊」，實為不齊之齊，它容許並鼓勵所有的話語都保有「咸其自取」「使其自己」的平等權，然後又自化互化而形成多音複調、差異多元的符號流通之極大化。〈齊物論〉稱這種保有「一種語言以上」，而能進行視角轉化的「非單行道」態度為：「和之以是非而休乎天鈞，是之謂兩行。」對語言二元結構的僵化給予鬆綁（彼是莫得其偶），即是「兩行」，「兩行」便能找到符號間隙的通道；而這個來去自如的通道實又發自「空的中心（無的中空）」，故曰：「得其環中，以應無窮」。「環中」便是虛無之地，那裏正是進行隨說隨掃（去一切實體化）的發源地。可見能否找到以語言遊戲語言的能力，也就涉及人有無能力將語言符號視為唯名無實（虛無名言）、將主體自我視為語言虛構（喪我忘己），<sup>117</sup>這便又回到了〈逍遙遊〉所謂「至人无己，神人无功，聖人无名」。「虛」「無」「中空」便是帶領人們穿梭符號界的一把神明之劍、無厚之刃，它真正帶來了逍遙之樂。

<sup>114</sup> 同前註。

<sup>115</sup> 巴特有一巧妙比喻來說明找出符號間隙的快樂：「身體的最動欲之區不就是衣的開裂處麼？……兩件衣裳的解接處，兩條邊緣之間，肌膚閃現的時斷時續，就是這閃現本身，更確切地說：這忽隱忽現的展呈，令人目迷神離。」羅蘭·巴特：《文之悅》，頁13。

<sup>116</sup> 關於〈齊物論〉同時包含：萬物（物化）和語言（物論）的差異多元這兩方面主張，可參見拙文：〈論先秦道家的自然觀：重建一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》第16期（2010年6月）。

<sup>117</sup> 所以〈人間世〉強調顏回最後之所以能達至「入遊其樊而無感其名」的關鍵，是因為他達到了「未始有回也，可謂虛乎」的能力。郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁148。



以上這種不斷以語言治療、批判、活化、遊戲語言的精神，才是《莊子》更深層的文學性所在。因為它已經超越了修辭的文字玩味，進入到語言結構、話語組織的顛覆、變形甚至破壞。以巴特的話說，這種顛覆和破壞可以帶來「醉」，但不一定帶來舒適，有時甚至帶來知性的擺蕩、懸擱、迷茫等不適感。<sup>118</sup>換言之，《莊子》的文學力量更要從修辭魔力的氛圍鑄造，進入到語言結構、文本空間的重新創造，只有在這一新的文學空間、文本空間中，才能復活自由創造的活力，而讀者要享受這樣的自由狂歡，必得通過重重文本空間的迷宮考驗；一旦我們能在《莊子》設計的文本迷宮中遊刃有餘，那你也便是了解《莊子》深層文學性的庖丁了，而我們將一起在文字設下重重的權力法規中，漂浮遊刃於錯綜複雜的空隙而得自由。<sup>119</sup>

## 十一、巴特與莊周在文本中且暮相遇：氣韻生動的文本與庖丁解牛的空間

巴特體認權力無所不在、一切莫不有政治陰影，因為語言結構和權勢話語交纏互滲而猶如塊莖擴散。所以文學符號學的著力處便選擇在根源處，透過對話語姿態最敏感的覺知，對語言形式最活潑的遊戲，使權勢話語得以隨說隨掃，如此才有了活出權勢之外的語言技藝。巴特選擇了最徹底的戰場——那裏有話語，那裏就有文學技藝的實踐。作為一個寫作者，終日終身與高密度話語為伴是他的命運，這裏有著最細緻綿密的權勢話語在偽裝、在偷渡，但這也是巴特得以和權力進行徹底對抗、盡情遊戲的道場。如果有所謂巴特型的烏托邦空間的話，那麼文本空間所展現出來的符號遊戲之風光便是所在地：

---

<sup>118</sup> 《莊子》行文常出現一種自我質疑、兩端擺盪的語言風格，它刻意造成閱讀者知性的「不確定感」，但此「不確定感」雖是《莊子》所渴望帶給讀者的「醉」（另類的享受），但一般讀者卻產生了知性上的不適或痛苦。而這些或快（悅）或不快（醉）的感受，都是《莊子》所要帶來的。

<sup>119</sup> 〈十、漂移〉：「文之悅並不一定是輝煌型，英雄式，強毅類。我的悅可適切地取漂移的形式。無論何時，我不關注整體了，漂移便出現了……無論何時，社會語言、社會言語方式支撐不住我，漂移便出現了。如此，漂移的另一個名稱該是：難御——甚或是：輕浮。」羅蘭·巴特：《文之悅》，頁 25。

如果我所談論的符號學又回到文本，這是因為在各種小權勢的和諧一致的整體中，文本似乎是非權勢的標誌本身。文本自身包含了無限逃避合群的言語（那些聚合的言語）的力量，甚至當言語企圖在文本中重新形成自己的時候，文本永遠延擱下去，這種幻影的運動正是我在談論文學的時候企圖去描述和辯護的。它延擱到了別處，即未被分類的、非其正常位置的地方，我們甚至可以說，它離開了政治化了的文化的形式法則。尼采對此說道：「那種形成概念、種類、形式、目的、法則……的強制性；這是一個同一性的世界。」文本輕微地、暫時地揭開了那個沉沉地壓在我們集體性話語上面的普遍性、道德性、非——區別性（in-difference）的罩子上。<sup>120</sup>

文本對巴特有終極性意義，既是批判社會、政治、文化與自我的戰場，同時也是遊戲、歡愉、自由的樂土。莊子要「入遊其樊而无感其名」，巴特亦要以最微觀的方式，檢視每一遣詞用字的權力姿態，以促使話語集合體呈現權勢之外的風光。如何達致此境？這種權勢之外的文本有何特質？誇張地說，它是一個空集合的文本，因為它是由空的符號遊戲所拼貼而成。這是何意？

巴特主張我們應創造出一種文本，在這文本中的：「記號應當最好被看作（或被重新看作）是空的。」<sup>121</sup>因為語言記號原本是生命欲望之流的開顯，而生命之流變化莫測，語言符號也應無所住地呈現無自性的運動。當然這需建立在一個觀看基礎上：看的見生命流變、看的清語言的同一性權力，並有能力落實為語言技藝的符號遊戲。依此，符號的權力特質才能從它唯實論的自性化傾向，被掏空為唯名無實的空符號。巴特澄清說，將符號視為空性，只是對符號的實體性之否定，並不是否定符號本身：「我在這裡提出的符號學是否定性的，不是因為它否定了記號，而是因為它否定了如下看法，即認為有可能賦予記號以肯定的、固定的、非歷史性的、非具體性的，或乾脆說，科學性的屬性。」<sup>122</sup>

如果錯認巴特要否定的是符號本身，那麼就落入巴特自己所反對的極端神秘主義陷阱。否定性的作用是為了對治符號的實體化慣習，亦即語言符號一經重複使用後所內化而成的遍計所執性。<sup>123</sup>由文學符號學所拼貼的文本，一樣充斥豐富

<sup>120</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 17。

<sup>121</sup> 同前註。

<sup>122</sup> 同前註。

<sup>123</sup> 這裏利用了佛教「遍計（所）執性」一名，因為唯識學洞察到虛妄唯識、遍計執性、名

的符號姿態（所以巴特不可能否定記符的使用本身），但這些符號意象卻沒有內核、彷彿只是剎那間留下又將轉瞬即逝的姿態，這些符號在「住與不住之間」擺出了美妙姿態（在此巴特又肯定或善用了符號）。由此，巴特以其弔詭性的姿態說：「這種否定性的符號學也是一種肯定性的符號學，它活動於死亡之外。」<sup>124</sup>一針見血地說，否定的是符號的實體化、遍計執之習性，一旦這個業習被覺知而照見，那麼反而會導向符號的大遊戲，如此便走向文學符號學之大肯定。

只有通過否定性符號學的過程，才能重新走向肯定性的符號學，一旦至此，文學符號學家便會是一個藝術玩家：「符號學家簡單地說來就是一種藝術家，他把符號當作一種有意的圈套加以玩弄，他對此加以玩味並使別人也加以玩味和領悟其媚力。」<sup>125</sup>而符號藝玩家所把玩的空符號，將可無止盡地進行拼貼、重組、改裝，他就像是一個欲望充沛、玩興無盡的孩子般，手上把玩著各種顏色的符號虛構物，<sup>126</sup>如此一直遊戲下去的符號拼貼、拼貼符號，將創造出一種自我解構、無法定義的陶醉文本，或者用東方山水美學意象說，「氣韻生動」的文本。

這種文本的創造，一方面是權力的大批判，同時使寫作實踐者告別死亡、重新再生，再度打通生命活力的任督二脈。巴特由此導向「行年六十而六十化」的回春境界：「我必須周而復始地再生，使我比現在更年輕。米歇萊是在五十一歲時開始他的新生的：新的作品和新的愛情。我在比他年長的時候，也進入了一種新生，今日它是以這個新處所，這個新的熱情接待為標誌的。」<sup>127</sup>這裏我們看到了巴特以自己寫作的實踐經驗為證，《戀人絮語》這一文本空間的創造，復活了它在六十花甲老人的青春活力。

民國以來《莊子》一書多被視為哲學著作，然而中國思想（子學）的經典，

---

言種子之間有親密關係。

<sup>124</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 19。

<sup>125</sup> 同前註。

<sup>126</sup> 巴特曾以孩子在母親身邊玩耍為例，巧妙點出語言遊戲的圖像，孩子來來去去，給媽媽帶回一片石子、一根絨繩，然後一個天長地久的午後時光就此綿延下去。巴特更強調：「遊戲場內的石子、絨繩最終不如由它們所構成的滿懷熱忱的贈予行為本身重要了。」同前註，頁 21。可見除了快樂，也是贈予。巴特要創造歡怡的本文，並無機地贈予人們。另外，我們也再度看到了巴特和母親深情意象的片段。

<sup>127</sup> 羅蘭·巴特：《寫作的零度》，頁 22。最後這篇演講稿結束在這句話：「毫無權勢，一些知識，一些智慧，以及儘可能多的趣味，我的話完了。」頁 23。

幾乎沒有一本著作像《莊子》對文學影響至深，可以說，中國思想範疇沒有一本著作的文學性格像《莊子》這般濃郁芬芳。《莊子》顯然是一本文學與哲學合一的風格著作，問題是，這種文哲合一的文本特質，該如何理解？筆者認為透過與巴特的對話，可以現代的方式來敞開《莊子》的文學力量和文本空間。這一文本空間，正如在庖丁解牛身上看到的，並非只是充滿實體的空間，反而是到處留有間隙、裂縫的空間。從某意義說，它甚至可被視為空無空間：「莊子的屠夫卻認識空無的連接和空無的結構，身體是通過這種空無構成的（批大卻，導大窾）。他的刀不是穿越實體的實體，這把刀本身就是空無（而刀刃者无厚），而且連接著空無（恢恢乎其於游刃必有餘地矣）。」<sup>128</sup>所謂從「見牛」到「未見全牛」再到「未見牛」，如此「以神遇而不以目視」，乃能「以无厚入有閒」。牛體寓言正可視為《莊子》文本的隱喻，其中語言結構和符號網絡被技藝高超的庖丁視為「唯名無實」的虛構性，是虛構而非實體，因此符號的內核是空心而非實在，語言結構是人為而非先天。由如此清明覺知之神來引導，便可在錯綜複雜的符號網絡中游刃有餘。

正如巴特強調的「固執地轉移」一般，<sup>129</sup>《莊子》也必須如實呈現「去中心化」的「流變」氣象，這氣化流行之道，當它具體化為文本空間時，便展現為氣化流行的文本。如上所言，氣化文本若從虛無角度說，必然呈現不斷掃除固着、穩定、封閉的去符號實體化運動；若從實有角度說，則呈現各種語言、文類的多元差異之交換遊戲。而虛實互滲的畫面，便開顯出《莊子》氣韻生動、處處留白的文本。對於這種文本空間，巴特曾在《羅蘭巴特論羅蘭巴特》這一解構式文本中，巧妙地以「立象以盡意」的畫面來隱喻兩種不同類型的文本空間：法律文件式、科學式的書寫與文本（參見圖一、圖二），<sup>130</sup>和令人陶醉的文本（參見圖三、圖四）。<sup>131</sup>以畫之意象來類比，巴特嚮往的文本遠離西方的寫實主義、近於抽象派；藉巴特之巧思，筆者亦可用中國山水畫來象徵《莊子》文本，它必不會是工筆畫，

<sup>128</sup> 波德里亞（Jean Baudrillard）著，車槿山譯：《象徵交換與死亡》（南京：譯林出版社，2006年），頁188。

<sup>129</sup> 〈十七、翻轉〉：「一個故事愈是以合乎規範、妙語連珠、不施狡黠的方式，用恰到好處的吻來講，便愈是易於傾覆它，破壞它，翻轉來閱讀它（薩德讀塞居爾夫人）。這種傾覆，成了一種純粹的創作，奇妙地化育了文之悅。」羅蘭·巴特：《文之悅》，頁35。

<sup>130</sup> 圖一與圖二，出自《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁200、232。

<sup>131</sup> 圖三與圖四，出自《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，頁126、4。

而是傳神寫意的潑墨山水，正如山水畫那多重視角遊移的非單點透視空間，<sup>132</sup>我們亦可仿造巴特「立象盡意」的遊戲巧思，將《莊子》文本空間視為一幅氣韻生動的山水畫（圖五、圖六，選自晚年黃賓虹的山水草圖）。其中呈現出：見山不是山又是山、見水不是水又是水，在水墨氣化一片中若有分、若無分地共成一天籟交響，這便是筆者眼中的《莊子》文本空間。

## 十二、不是結論的結論

《莊子》的文字魅力、書寫風格，是最容易被讀者接受到的文學層次，單就文本修辭這一外核層次言，讀者就可感染迷人的文字魔力，正是這文字策略、修辭風格所釀造的氣氛，造就了思想力度的穿刺，存在深度的襲捲。《莊子》經營文字當不在指涉客觀所指之義蘊，堆使文字如冰塊般砌疊與人無涉的天外道書，那種冰清玉潔的精確符號所磚疊成的哲學象牙塔，棲居著不溫不涼的概念偏執狂，絕不會是幽默快意的莊周。從這個書寫手勢看來，莊周遠於哲學（科學）而近於文學（藝術），就好像神話遠於哲學（科學）而近於文學（藝術），道理是一樣的。<sup>133</sup>

《莊子》用火在說話、在書寫。它契通天道流變之偉力，燃燒不可滯固乾涸之精氣，烹煉古往今來之文字，使大道（真理）、真人（主體）、文字（語言）三者氣化為「一」。「一」者，無主亦無客之文本遊戲（以差異的重複而樂此不疲），作者在此已然殉道於文本，讀者在此亦將殉身於文本，而文本的創造性火焰卻永不歇息，只要人們繼續縱身躍入莊周所點燃的文本之火。<sup>134</sup>如此一來，又可將《莊

<sup>132</sup> 中國山水畫的多元視角與遊興空間，參見葉維廉：《道家美學與西方文化》（北京：北京大學出版社，2002年），頁1-3、9。

<sup>133</sup> 關於神話契於文學、藝術而遠於哲學、科學，參見卡西勒對神話思維的深刻洞見，卡西勒著，于曉譯：《語言與神話》（臺北：桂冠圖書出版有限公司，1994年）；卡西勒著，甘陽譯：《人論》（臺北：桂冠圖書出版有限公司，1994年）。另外，關於道家思維和神話思維的契近與差異，參見拙文：〈道家的神話哲學之系統詮釋——意識的「起源、發展」與「回歸、圓融」〉、〈神話、《老子》、《莊子》之「同」「異」研究——朝向「當代新道家」的可能性〉，皆收入《莊子靈光的當代詮釋》。

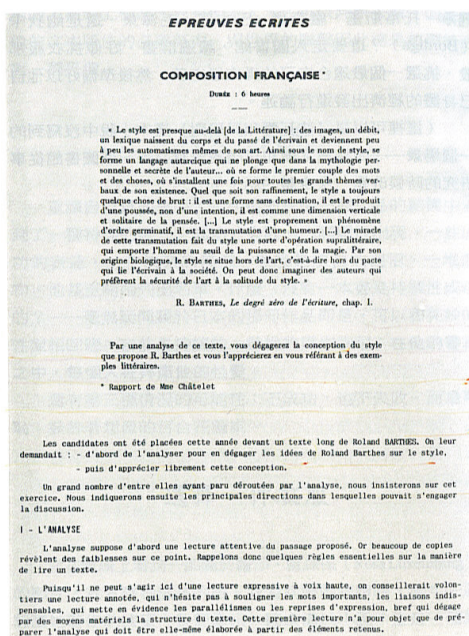
<sup>134</sup> 〈八、身體〉：「文的舞台上，沒有脚灯；文之後，無主動者（作者），文之前，無被動者（讀者）；無主體和客體。」〈十九、戀物〉：「作者死了：其公民身份，其含具激情的

子》視為一本復活青春之書。它渴望：用文字創造快樂、用文字嘲諷世人、用文字點醒人心、用文字畫出道路、用文字揭露茫昧、用文字刺穿虛假，換言之，文字在莊周手上，幻化成一把庖丁手上的火焰之刀，它帶來了生機（自由性）、也帶來了毀滅（批判性）。而身為讀者，其用心當不只在於得到超然的見識，更要從中燃起身心熱力，就在渴望中我們與莊周之魂魄又旦暮相遇，如此閱讀《莊子》便可視為重新點燃身體精氣神的活動。<sup>135</sup>用尼采的話頭說，莊周用「肯定生命」的方式創造了《莊子》這文本，而真理之道並不深藏在文字之外、文本之後，《莊子》文本的文字表現和風采之千變萬化，便是大道流行的直心呈露。〈知北遊〉說，道可以在螻蟻、在稊稗、在瓦甓、在屎溺，那麼「無所不在」的道，自然也存在於《莊子》的文字之道、書寫之道。《莊子》用文學力量所創造的文本空間，也正是道的流變之空間化示現。

---

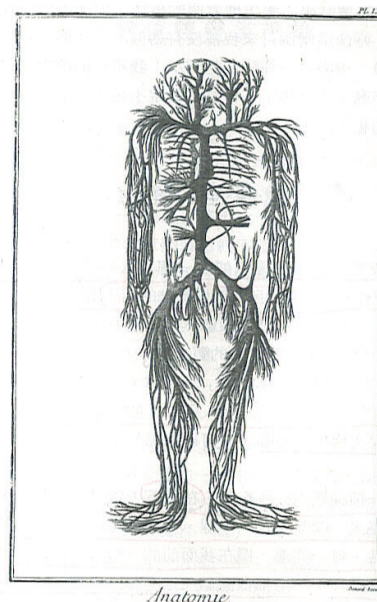
個人，其傳記性角色，業已消失了；令人敬畏的作者身分，文學史、教學及輿論對其敘述有證實和補充的責任，這些都被抹去了，不再籠罩其作品了。然而在文之內，我於某一點上對作者有欲：我需要他的形象，一如他需要我的形象。」羅蘭·巴特：《文之悅》，頁 21、37。

<sup>135</sup> 〈八、身體〉：「解剖學者和生理學家眼中的身體，科學所觀察或討論的身體：這是語法學家、批評家、詮注者、文獻學者眼中的文（是已然存在的文）。然而我們也可有一種醉的身體，純粹由性欲關係構成，全然有別於前述那種身體：這是另一類劃分，另一類命名；如此，關於文：它僅僅是語言之火的尚未截止的登錄（那些生動的火，忽隱忽現的光，搖曳不定的形姿，一如種子，播撒於文內……）文具人的形式麼，是身體的某種象徵、重排麼？是的，然而我們的可引動情欲之身體的某種象徵、重排。文之悅不可簡化為語法學家的工作對象（已然存在之文），一如身體之悅不可簡化為生理需要。文之悅，這是我的身體追尋其自己之理念的時刻。」〈三、絮呷〉：「你寫的文必須向我證明它欲與我交媾。證據存在；此即寫作。寫作是：語言之種種醉境的科學，語言之《欲經》。」羅蘭·巴特《文之悅》，頁 21、10。



回收利用

圖一



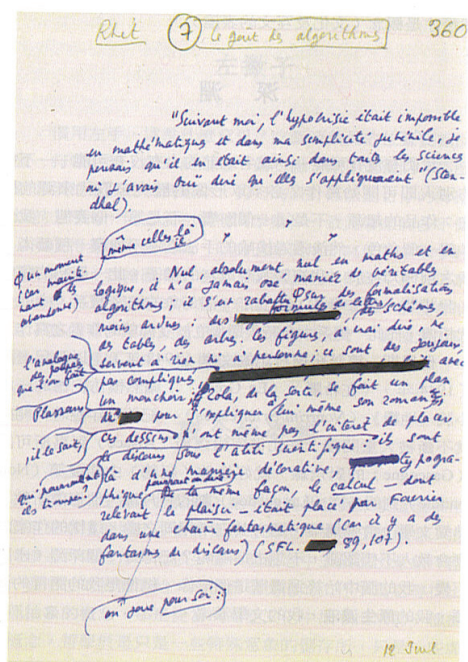
書寫身體，沒有皮膚，沒有肌肉，沒有骨頭，沒有神經，但剩下：像個毛茸茸的，鬆垮垮的愚笨小丑。

圖二



這本書能夠順利完成，我要特別感謝下列幾位朋友的幫忙：  
 對文本的幫忙者：Jean-Louis Bouttes, Roland Havas, François Wahl.  
 對書中圖片的幫忙者：Jacques Azanza, Youssef Baecouche, Isabelle Bardet, Alain Benchaya, Myriam de Ravignan, Denis Roche.

圖三



修改？毋寧說是把文本化為滿天星斗，樂在其中。

圖四





圖五



圖六

## 引用文獻

- 巴赫金著，李兆林、夏忠憲等譯：《拉伯雷研究》，石家莊：河北教育出版社，1998年。
- 方勇：〈劉辰翁的《莊子南華真經點校》〉，收入氏著：《莊子學史》，第二冊，北京：人民出版社，2008年。
- 牟宗三：〈向、郭之注莊〉，《才性與玄理》，臺北：學生書局，1985年。
- 牟宗三講述，陶國璋整構：《莊子齊物義理演析》，臺北：書林出版有限公司，1999年。
- 何乏筆：〈跨文化批判與當代漢語哲學〉，《修養與批判：跨文化視野中的晚期傅柯》。
- 里克爾著，林宏濤譯：《詮釋的衝突》，臺北：桂冠圖書有限公司，1998年。
- 林順夫：〈以無翼飛者：《莊子·內篇》對於最高理想人物的描述〉，《中國文哲研究集刊》第26期，2005年3月。
- \_\_\_\_\_：〈第一編《莊子》的文學解讀〉，《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論論叢》，新竹：清華大學出版社，2009年。
- 波德里亞著，車槿山譯：《象徵交換與死亡》，南京：譯林出版社，2006年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1988年。
- 海德格爾：〈哲學的終結和思的任務〉，收入孫周興選編：《海德格爾選集》下，上海：生活·讀書·新知上海三聯書店，1996年。
- 畢來德著，宋剛譯：《莊子四講》，北京：中華書局，2009年。
- 莊敦榮：《莊子說道——論其寓言中的氣化與語言》，嘉義：國立中正大學中國文學研究所碩士論文，2010年。
- 郭慶藩輯：《莊子集釋》，臺北：華正書局，1985年。
- 黃錦銘：《莊子及其文學》，臺北：東大圖書公司，1984年。
- 愛德蒙·李區著，黃道琳譯：《李維史陀》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1998年。
- 楊儒賓：〈卮言論：莊子如何使用語言表達思想〉，《漢學研究》第10卷第2期，1992年12月。
- \_\_\_\_\_：〈有沒有「道的語言」——莊子論「卮言」〉，收入林明德策畫：《中國文學新境界：反思與觀照》，臺北：立緒文化事業股份有限公司，2005年。

- 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，臺北：麥田出版，2004年。
- 樓宇烈校釋：《王弼集校釋·何劭王弼傳》，臺北：華正書局，1992年。
- 賴錫三：〈神話、《老子》、《莊子》之「同」「異」研究——朝向「當代新道家」的可能性〉，《莊子靈光的當代詮釋》，新竹：清華大學出版社，2008年。
- \_\_\_\_\_：〈道家的神話哲學之系統詮釋——意識的「起源、發展」與「回歸、圓融」〉，《莊子靈光的當代詮釋》，新竹：清華大學出版社，2008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12月。現收入氏著：《當代新道家——多音複調與視域融合》，第五章，臺北：國立台灣大學出版中心，2011年。
- \_\_\_\_\_：〈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年3月。現收入氏著：《當代新道家——多音複調與視域融合》，第六章，臺北：國立台灣大學出版中心，2011年。
- \_\_\_\_\_：〈當下切近與無限深淵——畢來德《莊子四講》的身體思維之貢獻與限制〉，「莊子與跨文化批判」工作坊會議論文，臺北：中研院文哲所，2010年6月；刊於楊國榮主編：《生活世界與思想世界》第11輯，2011年12月。
- \_\_\_\_\_：〈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6月。
- \_\_\_\_\_：〈《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3月。
- 顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，臺北：華正書局，2005年。
- 羅蘭·巴特著，李幼蒸譯：《寫作的零度》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1991年。
- \_\_\_\_\_，許薔薔、許綺玲譯：《神話學》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000年。
- \_\_\_\_\_，劉森堯譯：《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2002年。
- \_\_\_\_\_，劉森堯譯：《羅蘭·巴特訪談錄》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2004年。
- \_\_\_\_\_，屠友祥譯：《文之悅》，上海：上海人民出版社，2009年。

Foucault, DE, IV(no.281), 41-42 (英 239-240)。轉引自何乏筆：〈越界與平淡〉，《中國文哲研究通訊》第 20 卷第 4 期，2010 年 12 月。

# Literary Power and Text Space of *Zhuang Zi*——Dialogue with “Le Plaisir/Jouissance du Texte” of Roland Barthes——

Lai, His-san\*

[Abstract]

Reading the texts created by Roland Barthes and Zhuang Zhou is the delightful and free artistic experience. First, two authors cannot be treated as superficial hedonists. Their emphasis on happiness implies the insight of freedom and authenticity. It also involves the turning point of critique and healing. In order to fulfill aesthetic redeeming effect, they both recognize the keys: language and text. Roland Barthes suggests that people's disguise and arrogance derives from the subjects' expansion. Subjects are sheltered by language and power and they cannot ponder on their changes. It tends to lead to complexes. In order to avoid disguise and unhappiness caused by subjects' arrogance and power expansion, Roland Barthes focuses on critical treatment of subjects, language and power. Zhuang Zi has already fulfilled similar critical redeeming. Taoism emphasizes that human beings' ego is the product “with action” constructed by cultural symbols. People cannot be in the true and free states of “nature” and “without action” is due to the rigidity caused by symbol countercharge of dual structure of language. Therefore, real authenticity and freedom is to follow language game and change. Only “without self”, “without action”, “nature” and “real human” can lead to freedom. Taoism aims to return to human beings' authenticity and nature. Thus, there should be a series of treatment and cultivation. It is based on liberation of subjects and language. The author suggests that *Zhuang Zi* is upon the liberation of subjects and change which is demonstrated on specific language forms such as literary power and text space. Therefore, *Zhuang Zi* does not show the same subject as in biography. It is

---

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

the cracked and changed Zhuang Zhou. The production or writing of *Zhuang Zi* is the technical demonstration of flow and language game. Therefore, *Zhuang Zi* can be treated as “vivid” text and it resembles the freehand landscape painting of Huang Bin Hong. Text perspectives of Roland Barthes and *Zhuang Zi* can be the implementation of plaisir/jouissance and they demonstrate the most significant literary power.

**Keywords:** Zhuangzi, Roland Barthes, language, power, text