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哲學

賴錫三*

中正大學中文系

摘　　要

一般而言，道家對語言的權力宰控和意識形態具有高度的批判性，「道」本身則因爲超越語言而具有不可言說性。然而道家並不走向絕對的語言否定論，在面對傳道而不得不有所說的情況下，筆者認爲道家至少展現幾種態度：㈠絕對沈默、㈡詩性隱喻、㈢故事敘述、㈣概念辯證。本論的重點，一則討論《老子》爲何、如何使用「詩性隱喻」來開顯「道體」；其次，要特別討論《莊子》如何以故事的策略，將《老子》對「道體」的「隱喻」轉化爲「體道」的「敘事」；在筆者看來，這是《莊子》突破《老子》語言風格的一大創新，從此我們才看到一個個求道故事的上演。爲說明《莊子》以「敘事見道」的用意和深義，本文將分析本雅明（Walter Benjamin）對說書人和講故事的精采洞見，以做爲發明《莊子》敘事學之詮釋視域，並將兩者做一呼應對話。由此一來，莊周及其傳人便具有說書人的性格，《莊子》一書便可看成求道、體道、說道的連環故事之集成。

關鍵詞：莊子，老子，道，語言，本雅明，隱喻，寓言，敘事，說書人，故事

一、前言：道家對語言的多重互用——沉默、隱喻、敘事、詭辭

先秦道家的老莊，類似儒家的孔孟，前後都有承繼和續創的關係。《莊子》對道家哲學有紹承與光大，是《老子》詩歌哲理的十字打開。然所謂道家哲學的「哲

* 筆者非常感謝兩位匿名審查者給予的寶貴建議，讓我獲益良多，亦使本文做了更嚴密的調整。
本文作者電子郵件信箱：chllhs@ccu.edu.tw。

學」意義爲何？「十字打開」有何意義？表面看似是常識而不必爭論，但如果進一步追問和深思，恐怕都還有懸而未決的隱晦。

簡言之，哲學涉及語言命題式的對象化說明，而深受西方學術範疇的影響，大抵上哲學、科學與文學、藝術有其對比性：前者以概念、系統的精確性說明爲目標，後者則以隱喻、敍事的存在性召喚爲核心；前者說理論證性強，後者情意性味濃。依此，《莊子》對《老子》的十字打開是否也就意味著：《莊子》散文哲學是對《老子》詩性智慧，加以概念式的系統性說明和展示呢？此類觀點，大抵反映在一般對《老》、《莊》文風的籠統歸類，所謂《老子》的語言風格是詩歌，《莊子》則是散文；從詩歌到散文的語言轉進，指向於理論性話語的發展。從詩歌到散文說老、莊的語言演變，雖不是沒有意義，卻簡單而危險，且多所化約。

整體看來，《莊子》同時包含多重向度的語言運用，其中至少有四個層面：㈠超越語言的絕對沈默之強調，㈡詩性隱喻的象徵語言之妙用，㈢敍事性的情境語言之講述，㈣正言若反的詭辭語言之辯證。(註 1)所謂散文特質之哲學性，最多只觸及第三或第四層面之表層。《莊子》對語言的本質、妙用和限制，非常自覺而敏感，常在「不能說的」（只能沈默無言以證入）、「說不清楚的」（但可用詩性隱喻和敍事情境公案來啓悟）、「可以儘量說清楚的」(儘可能透過詭辭辯證來解構或釐清概念語言所產生的迷障）的多層次間穿梭無礙。如果只以散文式的語言特質概括《莊子》語言風格，並將散文風格純粹理解爲概念式的語言命題之演繹，那麼這顯然錯失《莊子》對語言的洞澈、批判、治療，所進行的多重語言遊戲之自由豐富性。

《莊子》所以對語言多向度的領略活用，和《老子》有親密的承傳性，並與道家的核心主題有絕對關係。即形上存有之道做爲道家思想的第一原理，必然會觸及道和語言關係，如《老子》立言便提出：「道可道，非常道；名可名，非常名」這一「道與名（言）」的難題。儘管《老子》時時強調道的不知、無言之絕對冥契離言的性格，但《老子》並未停留在絕對冥契狀態的不可說之中，它並不全然否定語言，仍然主張可以「強字曰道」、「強爲之名」。此「強」非「心使氣曰強」，

1. 《莊子》的多重語言觀之討論，參見賴錫三，《莊子靈光的當代詮釋》(新竹：國立清華大學出版社，2008)，頁 49-84。

《老子》深知名言的本質和限制，不可能將語言唯實化而擴張其宰控性；這裏的「強」，帶有重新與語言建立自由關係的奮鬥，如使用各種「活的語言」來「隱喻」道之創造。換言之，《老子》的「道（體）」之一字，與其說是定於一義、有精確指涉意義的「概念」，不如強調它的多義豐盈之「隱喻」性；也就是說，當《老子》將不可言說者勉強「字之曰道」後，它更需要一番「強爲之容」，而「容」的語言工夫，便富含多義性的隱喻妙用在其中。

《老子》對道和語言的關係除了表現在：逼顯語言的窮盡限制處彰顯道的不可言說性，以及盡力運用活的詩性隱喻來彰顯道的豐富存在性，其實它亦深明語言的二元結構本質，並嘗試運用辯證性的詭辭展開對概念的辯證與顛覆，並由此轉入屬於價值層面的探討（用「正言若反」顛覆語言所建立的價值意識型態）。然《莊子》對道與言的討論，除了承續《老子》三種語言向度的運用外，還進一步表現出「從詩歌隱喻到散文敍事」的「講說故事」之創新發明（當然，還有從隱喻的豐盈到詭辭的辯證之「哲學論證」的發揚光大，此以〈齊物論〉爲最）。除了不可說的終極之「道」的冥契沉默外，《莊子》對道的語言表述是豐富而精彩的，其中包含有詩歌隱喻、故事敍述、還有詭辭辯證。換言之，《莊子》大部份繼承並光大了《老子》的語言風格，唯一可以說《莊子》獨創於《老子》之外的語言形式，便在於「敍事」這一維新。

本文並非要全體討論老、莊的語言風格之同異，而是聚焦在「道（體）」與「（體）道」這核心課題上，兩者的表述策略之比較，尤其鎖定莊對老的再創造，據此，筆者乃突出「詩性隱喻」爲《老子》對「道體」的主要語言風格，而《莊子》最爲重要而另創表道之語言風格者在「故事敍述」。雖然《老子》「正言若反」的詭辭極爲突出，而《莊子》則「三言（寓言、重言、卮言）」並列，但《老子》「正言若反」的語風，主要不在表述「道體」，而是就道體運用於人世的智慧而爲言，它主要爲瓦解二元價值的僵化與對立；至於《老子》四十一章「建言有之」一語，或可廣義地視爲近似莊周「重言」，但其文脈主要講體道者的人格狀態，非純就「道體」爲言；另外，《莊子》的三言並重，甚至是以卮言的圓化流變爲主導原則，(註 2)

2. 卮言內涵，楊儒賓先生此文幾已窮究之。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，2005），頁 299-340。

但總體來講，三言同樣都可視爲表道之道，其精神實都具有隱喻的特質；(註 3)然本文要強調突顯的是，《莊子》除了承繼沉默、隱喻、詭辭外，仍然在道言的表達「形式」上另有創發，關鍵便在寓言，至於重言由於常含攝於寓言中，暫可以寓言統括之；而寓言的大量併貼之流行不已，又可看成是「卮言日出」的具體示現。

二、《老子》對道體的多重隱喻

道的第一義實不可言說，所謂「道隱無名」(《老子》第四十一章)，故《老子》首章言：「道可道，非常道；名可名，非常名。」即「常道」自身是不可道說的，而「常名」自身則只能是「大音希聲」的沈默之當體。因此《老子》總強調眞正體道的聖人必「處無爲之事，行不言之教」(第二章)、「多言數窮，不如守中」(第五章)、「希言自然」(第二十三章)、「知者不言，言者不知」(第五十六章)。

常道不可以名言道說，主要因人類的名言特性在於二元符號的切割，切割必使前語言的渾朴之道，被定名爲形下器物的符號指涉，所謂「朴散而爲器」、「始制有名」。而人類的文化建制便建立在「道術將爲天下裂」的「朴散」上，進行一連串極複雜的符碼象徵運動。語言的分割特質建立在符號「差異」的區分上，而差異的基礎單位便來自語言的二元對比結構，即《老子》所洞悉的相生相成、相形相傾、相和相隨：「天下皆知美之爲美，斯惡矣。皆知善之爲善，斯不善已。故有無相生，難易相成，長短相形，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」(第二章)

人類利用語言符號區分、指義世界萬物，語言的使用讓人活在一個符號化的意義世界中，但意義符碼卻隱含著文化相對性、權力性、宰控性等特質。即由於文化的建構必透過語言，而不同的語言系統有其不同的地方性，因此分類世界的方式必然不會是唯一、先天、本質的，而具時空相對性。從這個角度看道家對文化的觀點，不管是道德、藝術、常識等各種文化現象，皆不離地方色彩的文化體系，非來自先天而具有普遍的本質。(註 4)而人的語言是一種分類的欲望，在符號

3. 刁生虎強調三言俱有隱喻精神，刁生虎，〈莊子的語言哲學及表意方式〉，《東吳哲學學報》，12 (臺北：2005)，頁 1-62；林順夫則強調莊周寓言的隱喻特質，林順夫，《理想國的追尋》(臺中：東海大學通識中心，2003)，〈解構生死——試論《莊子・內篇》對於主題之變奏的表達方式〉。
4. 道家對文化的觀點可和當代詮釋文化人類學家紀爾茲的主張相呼應。克利弗德・紀爾茲 (Clifford Geertz) 著，楊德睿譯，《地方知識：詮釋人類學論文集》(臺北：麥田出版，2002)。

化的秩序建構過程中，人展現對萬物命名指義的權力。(註 5)然對道家言，世界萬物並不爲人類而存在，人只有解放人類主體中心主義，才有可能讓前語言的道之自身朗現；而解放人類中心主義的關鍵便在解構人類的語言宰控慾。由此可知《老子》爲何不斷強調：無爲、不言、守中。因爲只有做到無爲、不言、守中才可能聞道體道，或說體道者必然處於無爲、不言、守中的冥契（mystical）之境。(註 6)換言之，道的不可言說性，主要是因爲道是前語言、超語言的「物化」之自身，而人若能與道冥合、遊於物初，(註 7)必然要將人類語言的權力欲望之有爲給超克，故道家的有爲必與名言糾纏，無爲則和不言共在。

其次，常道之絕對自身雖不可說，但眞人不可能永處絕對的冥契之境，他仍然要回歸生活世界，面對如何與人溝通之課題，對此便不得不勉強有所說。道家並不走入極端冥契主義的語言絕對否定論，它仍然對人要有所說；只是關於「道體」較好的訴說方式，不以「能指—所指」符應的知識論命題來呈現，而是採用詩性的隱喻給出啓發（即「體道」之後要如何「說道」），故有「強爲之容」一類的隱喻妙用。換言之，《老子》在「道體」既不可說、又要勉強有所說的兩難情境下，採取了「活的隱喻」之詩性語言。(註 8)活的隱喻對比於抽象的概念。然而爲何《老子》對道體的描繪，常常採取模糊、多義的意象隱喻，而不是精確單義的概念指涉？這便有啓人疑竇之處！既然要對人有所說，又爲何不精確指點迷津，反而採取模糊游移的隱喻風格？隱喻的模糊多義性對比概念的精確本質性，豈不是缺陷？若以西方哲學的精確性要求來衡量，對道體的隱喻是否流於詩性囈語、缺少嚴格的知識意義？活的隱喻之「活」路究竟何在？

《老子》不是沒有抽象概念層次的語言命題，本文只是強調對道體這一主題的描繪，它大多採詩性隱喻的方式。事實上《老子》對周文和儒家的相對性道德

5. 道家對語言的指義性、權力性、宰控性之批判，參見葉維廉，《比較詩學》（臺北：東大圖書股份有限公司，1988），〈語言與眞實的世界〉，頁 28-134。
6. 冥契者都強調冥契之境的「不可言說性」。參見史泰司（W.T. Stace）著，楊儒賓譯，《冥契主義與哲學》（臺北：正中書局，1998），頁 160；威廉・詹姆斯（William James）著，蔡怡佳、劉宏信譯，《宗教經驗之種種》（臺北：立緒文化事業，2001），頁 458。
7. 關於道即物化，與道冥合即遊於物初的詮釋，涉及對道與物的「同一與差異」之討論，參見賴錫三，〈牟宗三對道家形上學詮釋的反省與轉向——通向「存有論與『美學』的整合道路」〉，《臺大中文學報》，25（臺北：2006），頁 283-332。
8. 活的隱喻、隱喻與意義變化、隱喻與形上學的關係之討論，參見保羅・利科（Paul Ricoeur）著，汪堂家譯，《活的隱喻》（上海：上海譯文出版社，2004）。

之批判，便運用高度的概念區分，甚至進行「正言若反」的詭辭辯證，如「上德不德，是以有德。下德不失德，是以無德。上德無爲而無以爲，下德爲之，而有以爲。……故失道而後有德，失德而後仁，失仁而後義，失義而後禮。夫禮者，忠信之薄，而亂之首也。」(第三十八章)《老子》對概念語言有強烈的質疑，試圖批判並超越其二元結構性、權力宰控性，以進入不知無言的體道之境；不過在運用活的詩性隱喻之餘，有時也需藉概念語言來澄清事物，這時便可能出現「正言若反」一類的詭辭現象，這幾乎也是《老子》的另一語言風格。總之，絕對沈默、詩性隱喻、概念辯證是《老子》對語言的三種基本態度。只是本文強調，對於道體這一核心課題，它自覺選用詩性隱喻來做爲開顯道體的語言手段。(註 9)

由於道體自身超越語言，它是前語言、無法被規定的源源不絕力量之開顯，因此任何企圖用語言命題想精確將之定於一義的努力，都必然落入「言語道斷」的困境。然面對源源不絕的生命力之本體，除了在冥契狀態中體驗外，到底有無可能運用語言揭露？顯然是極大挑戰。《老子》明白此中難處，故強調：

> 視之不見，名曰夷。聽之不聞，名曰希。搏之不得，名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。其上不皦，其下不昧，繩繩不可名，復歸於無物，是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後。(第十四章)
>
> 有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，強字之曰道，強為之名曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。(第二十五章)
>
> 孔德之容，唯道是從。道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。(第二十一章)

9. 成中英強調，《老子》借助象徵、感應性質，收集和敍述了一大串深刻而具體的道的意象，使我們對道的經驗變得更清晰。成中英，《從中西互釋中挺立》(北京：中國人民大學出版社，2005)，〈懷德海之象徵指涉論與《易經》及《道德經》的中心思想〉，頁 117-123；伍至學也注意《老子》經常運用：如、若、比、猶、譬等聯結譬喻的辭項以喻道，並認爲這反映出《老子》的文學性和神話的關係。伍至學，《老子反名言論》(臺北：唐山出版社，2002)，頁 56-68。

首先，「道之自身」乃「繩繩兮不可名」；以「道」名之，只是在「不知其名」的限制下，暫時方便給予「強字之曰道」，「道」之名字實無法眞正傳達「道之自身」。爲找活路，《老子》透過「容」的方式，對道進行一連串的詩性隱喻。上述語句與其當成思辨的知識命題看待，不如將其視爲隱喻詩句。它們並沒有指涉出道的客觀本質，而是對不可言說卻又飽含開顯力量的本體，給予一連串渾然而多義的隱喻。例如，由於形上之道不是佔有特定時空的器物，而是使具體萬物得以生生不息的開顯力，因此透過人的感官知覺（視聽觸覺）和意識分別（語言命名）的表象對象化活動，無法眞正體知融會其間，反而只會將它限定而遮蔽。換言之，若形下具體萬物是「有」，那麼形上之道就具有「無」的隱喻性。所謂無的隱喻性之「無」，不是空無一物的實謂指涉，它雖無法視之、聽之、搏之，卻是「其中有象」、「其中有物」、「其中有信」、「其精甚眞」的力量自身。對於無法將之時空化、限定化（因超越上下、前後）的無形卻充盈的力量，《老子》認爲只能以「說而無說」的方式將其隱喻爲：無狀之狀、無物之象的「恍惚」。而人們或能從隱喻中，若無實有地感受恍惚之道是眞實而盈滿的力量，它灌注萬有使其生生（所謂「母」），溶解萬有使之連續（所謂「一」），且此宏大而滲透一切的偉力，正不斷進行著無所不入、無所不至、循環反覆的運動歷程（所謂「大逝遠反」）。

由上述文獻可得出：道原不可說，若在「字之曰道」的基礎上強爲之容，則有：無、恍惚、窈冥、寂寥、周行、夷希微、無狀之狀、無物之象、渾而爲一、大逝遠反等狀辭。這些狀辭看似模糊不清、故弄玄虛，其實這就是活的隱喻。這些狀語需放在「容」這一詩性隱喻的脈絡下理解，它們雖不具知識論的精確意義，無法指涉道的確定本質；然若能了解道本不是思辨形上學下的一個概念實體，而是源源不斷的力量綿延之運動自身，一直在進行差異的變化遊戲之純粹力量的豐盈，它本身不可能具有任何固定的本質性。那麼就可以同情理解《老子》對道的詩性隱喻是自然的作法，甚至可說是另一種意味的精確。因爲既然道是宇宙力量的開顯，就不可能被本質化而定於人類語言之一義；道既是不斷變形的力量歷程，就必然具有無盡藏的可能性。對此不斷正在進行「差異」與「重複」的力量

運動，人們如何可能將其名以定形。(註 10)

若期待透過概念的抽象性將道定義化、精確化，這種知性的思辨舉動正反映對道的錯置，甚至落入「名以定形」的語言習性和欲望，障蔽了人對變化之道、差異之道的感應和敞開。可見，除非住守絕對不可言說的冥契之境，否則若要有所說，詩性隱喻便成了說道的妙有方式。因爲面對變化的差異之道，就只能以流動的語言來召喚人們的感受力，以此才能將語言化爲橋樑，令聞道者契悟於道體的差異流變。對於這一點，和道家一樣採取變化世界觀的尼采，同樣主張隱喻在揭露變化力量的生成性、差異性時，確實比概念有更基礎的優位性：

> 尼采認為隱喻是比概念更為本質性的思考工具，並說：「沒有隱喻就沒有真正的表達和真正的認識……」……隱喻是比概念更為本質性的思考工具，其原因便在於隱喻思考比概念思考更能納受偶然性與差異性，因為它引領我們更為貼近在生成中被概念之網所篩選掉的異質物，或者說在流動性較高的語言表現中，生成的遷流力量在既精準又含混的意象語言中被體現出來。唯有透過詩意的語言，即以遺忘為基地的意象語言，才能在印象碎片中精準地重組了經驗。看似不相干的記憶碎片其本質上的聯繫在藝術創作活動中被誘發出來，它以不尋常的方式書寫。有著瘋狂性格的書寫穿透了表象與實在的智識界定，實現了本來經由智識的界定而來的真與假的矛盾在本質上的一致性。換言之，在如假似真的迷狂狀態中，生成的流動性透過意象語言臨現，而它必然蒙上謎樣的面紗阻絕智識的規定性，個體於是亦能藉由隱喻思考契入自我轉化。(註 11)

而德希達對海德格存有學和語言隱喻關係的二合一之反省，也深刻而值得重視：

10. 差異的重複、重複的差異是德勒茲（G. Deleuze）用來詮釋尼采永恆回歸之力量運動的概念，或可用來和道之運行對話，即道是一不斷循環而整體連續的重複運動，其重複是物化活潑的差異重複，不是完全同一性的重複，否則不可能生生不息地變化下去。參見吉爾・德勒茲（Gilles Deleuze）著，《游牧思想：吉爾・德勒茲、菲力克斯・瓜塔里讀本》（長春：吉林人民出版社，2004），〈重複與差異〉，頁 27-64。
11. 劉滄龍，〈永恆回歸與修身〉（南華大學哲學系主辦，「差異性——當代歐陸哲學會議」，嘉義：2007 年 10 月 12-13 日），頁 8。

德希達對隱喻的思考類似海德格對存有本身的思考，如果回到海德格對西方形上學的看法中，可以知道存有是不可被定義的，一旦被概念化，存有的意義被確定了，卻狹隘化了存有的探討，試圖脫離存有探討單一的規定性，正是海德格在形上學沈思所要喚醒的。概念與隱喻之間的關係，就如同『對存有的限定』與『存有本身』的關係。不過，存有這種『未定』亦解釋了隱喻本身的不定與豐富。存有本身就是隱喻性的，存有只能用隱喻的方式去思考。德希達在思考隱喻的抹去時，也察覺到隱喻是否是一種類似海德格存有自我隱退。(註 12)

道是力量變化的歷程，不是一個形式概念，因此道只能被體會，不能被認知。《老子》深體道之三昧，所以在不得不運用語言的情況下，採取非定形、非單義、非抽象的語言妙用，並期待語言的活用將人對道的敞開性、感受性給啓發出來。妙用給予語言活路，活路便在具象性的詩意隱喻。順此，上述一系列：無、恍惚、窈冥、寂寥、周行、夷希微、無狀之狀、無物之象、渾而爲一、大逝遠反等狀辭，會轉入更具體的隱喻。對此，《老子》採用若干自然界的原型意象，希望經由具體物象的開顯來觸動、召喚人們對於無形之道的感受力。所以《老子》對無形之道的描繪，終究又回到具體之「物」意象，並且由特殊物意象，重新點燃人們對道體的具體感受力，如此物之意象便成了存有之道的詩性隱喻，所謂「即物而道」是也。相應於道家的晚期海德格，其以詩歌表達存有也是「即物而道」的揭露，他早期透過「無」談論存有的眞理，晚期則透過「物」來談存有眞理的具體化開顯，強調詩性語言和存有揭露的親密關係，而物可讓天地人神共同棲居其上。(註 13)

可見，意象象徵、詩性隱喻、具體存有、形上眞理之間，乃可以「言而足，則終日言而盡道」地貫通起來。(註 14)「言而足」之「足」便涉及詩性意象和隱喻，

12. 沈清楷，〈從 Aufhebung（棄存揚升）到 Différance（延異）〉，《哲學與文化》，33.5（臺北：2006），頁 77-78。
13. 馬丁・海德格（Martin Heidegger）著，孫周興譯，《海德格爾選集》（上海：上海三聯出版社，1996），〈形而上學是什麼？〉、〈語言的本質〉、〈物〉，頁 135-153、頁 1061-1120、頁 1165-1187。關於海德格的存有學和道家的相契可對話性，是陸港臺三地近十多年來的一個重要趨勢，參見賴錫三，〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑——朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，《清華學報》，38.1（新竹：2008），頁 35-83。
14.「言而足，則終日言而盡道」出自《莊子・則陽》，它反映出《莊子》對語言妙用可能揭露道的積極主張。

「終日言而盡道」的道便是即物的具體之道。對於「即物而道」的詩性意象和隱喻之殊勝性，法國想像現象學家巴舍拉（G. Bachelard, 1884-1962），曾透過物之詩性意象的感受、想像力，來召喚人們對存有眞理的直接感受，認爲存有本體必須透過存有物的具體意象來開顯，所以海德格的存有學可落實他所謂「直接的存有學」，此時由詩心所顯之物便有了深刻與飛躍的意義：

> 物質在兩種意義上使自己有價值：在深化的意義上和在飛躍的意義上。從深化的意義上講，物質似是不可測的，似是一種奧祕。從飛躍的意義上講，它似是一種取之不竭的力量，一種奇觀。在這兩種情況中，對某種物質的思考培育著一種敞開的想像。(註 15)
>
> 他必須處於當下，回到意象出現瞬間的當下：如果有所謂詩意哲學，這門哲學的誕生與再生，必然得透過一寓意勝出的詩句，並緊緊依附著一個戛然獨造的意象，說得更確切些，即心醉神馳於此意象的清新感之中。……依其清新感與活動力來看，詩意象具有其自身的存有、自身的動力。它標舉出一門直接的存有學，這門存有學，正是我們研究目標。(註 16)

對巴舍拉言，詩性隱喻、日夢玄思、想像感發，皆透過具體意象而有心醉神馳之清新感。它不取消身體感官、森然意象，此時身體是一敞開的感應空間，而詩性意象則是自然物化的興發所瞥見的存有開顯之自身，因此意象清新的同時充滿動能活力。此帶有冥契美感的詩性意象，同時是萬物自身存有的開顯，「直接的存有學」完全建立在詩性意象的心醉神馳、清新感之「瞬間」、「當下」的經驗上。此經驗一則是體道心靈的冥契美感之境，再則萬物以充滿活力而清新的方式開顯自身，這才成就了直接的存有論、具體的形上學。其中的直接和具體便是：道之力量就表現在物化這一當下的天籟意象中，而隱喻便是直指詩心的原型意象，讓意象直接對人傾訴道之吟唱，當人能聆聽這些意象時，便有可能捲入其中的力量氛圍。

---

15. 加斯東・巴什拉（Gaston Bachelard）著，顧嘉琛譯，《水與夢——論物質的想像》（長沙：岳麓書社，2005），頁 3。
16. 加斯東・巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（臺北：張老師文化事業股份有限公司，2005），頁 35。

因爲道是一無盡藏的變形活力，《老子》才運用各種具體意象召喚人們的感受和想像，以便對其敞開而融入。(註 17)用王弼的話說，這顯然是在「言不盡意」的前提下，進行「盡意莫若象」、「立象以盡意」(註 18)的語言妙用。其中的「象」，便是物化之意象象徵，而人們最好具有詩心的敞開性以能聆聽存有化境的開顯，然後再將體道的冥契經驗，以詩性隱喻的語言表現出來。由此，象徵和隱喻便成了揭露無形之道的具體法門。

上述討論可幫助理解：《老子》爲何充滿各式各樣對道的具體意象之「容」與「喻」。例如：水、雌、柔、弱、自然、空間之無、圓形之環、海之大、水之柔、谷之深、母性之生殖、母腹之容納等等。這些容喻意象，大抵可分爲幾種類型：一是生化的隱喻，二是盈滿充潤的隱喻，三是循環反復的隱喻，四是包容含納的隱喻，五是一體未分的隱喻（有些意象同時跨越不同範疇，如第四和第五難以區別）。

第一種「生化」的隱喻。主要透過母性、雌性的特質來隱喻道和萬物的關係，如母腹、玄牝、食母等意象。《老子》言：「谷神不死，是謂玄牝。玄牝之門，是謂天地根。緜緜若存，用之不勤。」（六章）、「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆，可以爲天下母。吾不知其名，強字之曰道。」(二十五章)這些喻根源頭可能是出自原始宗教中的大母神（The Great Mother）神話意象。(註 19)由於《老子》母性意象，只是母性生育神話的隱喻活用，並未眞正將隱喻給實體化爲實謂的指涉；因此在理解《老子》道、物之間所謂母、子生化關係時，並不適合用實謂的創生來理解。即道不是時間上先存在於物的一個有位格的母性實體，然後再生育萬物；（從下述第二個隱喻看）道生物的關係，實更接近大海和波浪的關係，眾波浪是由大海變化莫測的力量所蘊釀，但大海卻並不獨立於波

17. 這便可以解釋隱喻、意象、詩性的關係。維科的〈新科學〉有所謂「詩的智慧」、「詩的形而上學」之洞見，收於伍蠡甫等編，《西方文論選》（上海：上海譯文出版社，1979），頁 538。
18. 王弼，〈明象〉，《周易略例》，收於樓宇烈校釋，《王弼集校釋》（臺北：華正書局，1992），頁 609。牟宗三認爲《老子》對道的描述，如：「大也，小也，微也，遠也，玄也，深也，皆『未盡其極者也』。故此等稱謂之詞，皆非定名，而乃暗示之詞，不可執著以有繫。故皆可遮撥之，以會通道之極旨也。故此等亦王弼『得意忘象』之意也。」牟宗三，《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1985），頁 151。牟先生對王弼的「稱謂涉求」、「字以稱可」的言不盡意、立象以盡意、得意忘象之理解，相通於本文所討論的詩性隱喻，以對比於「名以定形」的概念指涉。
19. 楊儒賓，〈道與玄牝〉，《臺灣哲學研究》，2（臺北：1999），頁 163-195。

浪之前、之外，它和波浪具有不一、不二的相即關係。因此可以補充並調整母性隱喻的則是更爲普遍的水系列隱喻。

第二種「盈滿」、「充潤」的隱喻。主要透過水、海這一具有家族類似性的隱喻，因爲它們同時具有「盈滿」、「充潤」的喻意，尤其都具有存有論的深義，都在隱喻道和萬有之間的關係。故《老子》言：「道沖，而用之或不盈。淵兮，似萬物之宗；湛兮，似或存。」（四章）、「大道氾兮，其可左右。萬物恃之以生而不辭，功成而不有。」（三十四章）、「上善若水。水善利萬物而不爭，處眾人之所惡，故幾於道。」（八章）、「譬道之在天下，猶川谷之與江海。」（三十二章）、「江海所以能爲百谷王，以其善下之，故能爲百谷王。」（六十六章）可見上述道和天下萬物間的母、子關係，實可轉化爲江海百谷和支流眾浪的隱喻。水是不斷充潤盈滿萬物的變化力量，它不斷進行著差異化的力量流動歷程，流入的當下便使具體之物活力開顯，流出的當下便使具體之物枯槁隱沒。道便是一不斷流入、流出的力量之流，而物化則是水流力量的變形遊戲。若將水的隱喻轉化爲概念便有所謂氣：「萬物負陰而抱陽，沖氣以爲和。」（四十二章）如此，道之流便成爲了氣化流行，故〈知北遊〉言：「人之生也，氣之聚也；聚則爲生，散則爲死。若死生爲徒，吾又何患！故萬物爲一也，是其所美者爲神奇，其所惡者爲臭腐；臭腐復化爲神奇，神奇復化爲臭腐。故曰通天下一氣耳。」最後，《老子》一系列關於「水之德」的倫理價值（如柔、弱、下、不爭），亦是從「水之道」的本體隱喻所啓發出來的應世之用。(註 20)

第三種「反復」、「循環」、「均衡」的隱喻。主要透過第二種隱喻效果所延伸出來的系列意象。如張弓、圓環、落葉歸根等等。道體乃即存有即活動的力量遊戲，猶如汩汩水流般溢滿萬物，萬物也終如江流萬殊必將匯歸大海深谷。萬物由渾沌大海所充潤、亦將回歸大海渾沌。對於渾沌道海的運動，《老子》將之體會爲生生不息的反復運動，所謂「反者，道之動」（四十章）這個「反」可有兩義：一是陰陽沖氣的「相反相成」，二是即流入即流出的循環反復。對此陰陽辯證、循環反復的道之流行，《老子》運用「圓型」意象來隱喻，如：「有物混成，先天地生。

20. 艾蘭（Sarah Allan）著，張海晏譯，《水之道與德之端——中國早期哲學思想的本喻》（上海：上海人民出版社，2002）。

寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆，可以爲天下母。吾不知其名，強字之曰道，強爲之名曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。」（二十五章）「周行」便是指渾沌道海的圓型運動，而圓型的運動歷程就具體表現在「大逝遠反」這一循環反復的形式上。即道之偉力不管如何宏大、無所不達、無遠弗屆，終將周行回轉，就像圓型的隱喻一樣，循環無端地來去反復。循環反復運動，《老子》又同時運用了兩個隱喻：一是植物的落葉歸根意象、二是張弓的損益均衡意象。所謂「夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，是謂復命。」（十六章）、「天之道，其猶張弓與！高者抑之，下者舉之；有餘者損之，不足者補之。」（七十七章）正如植物的生命來自大地水土的支撐與滋潤，死亡則落葉根歸般地回歸大地，此歷程正完成了生命循環反復的莊嚴與遊戲；同樣地，萬物如植物一般自道海流出、終將流入於道海，一出一入、一呼一吸間，正完成了存有之道的周行天命。至於張弓的意象，主要是爲突顯「均衡」的隱喻，不管是圓型循環或歸根反復，都同時帶有均勻平衡的意味，而《老子》用張弓這個具體意象，來隱喻道的循環反復運動同時一直保持著均衡性，這就像張弓的藝術般，有餘與不足間必然要達到損益平衡，道之運行同時也成了力量均衡的藝術之美。對於道之均衡、和諧的力與美，《老子》似又運用「陶均」的意象，如「埏埴以爲器，當其無，有器之用」（十一章）即道之流行乃在於有、無之間的出入均衡。不過，利用陶均意象來隱喻道之周行，《莊子》顯然比《老子》還更爲熱中。(註 21)

第四種「包容」、「含納」的隱喻。上述幾個意象的隱喻，其實都相通於「包容」、「含納」等意義，而道體的這些意義，《老子》是透過虛室、橐籥、百谷深海等意象來隱喻。首先透過空間的隱喻，來呈現道和萬物的關係是包容、涵育的關係，如「天地之間，其猶橐籥乎！虛而不屈，動而愈出。」（五章）、「鑿戶牖以爲室，當其無，有室之用。故有之以爲利，無之以爲用。」（十一章）道之流行雖無形無象，卻能蘊化千差萬別，《老子》運用了「虛無的空間」（橐籥之虛、戶牖之空），卻能產生容納實有的意象，來隱喻道對萬物的包容作用。可以看到，虛無空間對實有物的包容接納，也相通於子在母腹、海納萬川等意象。

21.《莊子》天均、天倪、道樞、環中等意象哲理，都和陶均的現象或原理有關，參見楊儒賓，〈有沒有「道的語言」——莊子論「卮言」〉，收於林明德策畫，《中國文學新境界：反思與觀照》，頁 316-317。

第五種「渾朴」、「一體」的隱喻。由道包容萬物的空間隱喻，又可得出萬物分而未分、含容一體的意義，對此《老子》利用「渾（融合之水）」、「朴（未鑿之木）」、「嬰兒赤子（機心未起）」等意象。如「視之不見名曰夷，聽之不聞名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致詰，故混而爲一。」（十四章）、「道常無名，樸雖小，天下莫能臣也。」（三十二章）、「道常無爲而無不爲，侯王若能守之，萬物將自化。化而欲作，吾將鎮之以無名之樸。」（三十七章）、「朴散則爲器，聖人用之則爲官長，故大制不割。」（二十八章）、「專氣致柔，能嬰兒乎？」（十章）、「我獨泊兮其未兆，如嬰兒之未孩。」（二十章）、「常德不離，復歸於嬰兒。」（二十八章）、「含德之厚，比於赤子。」（五十五章）不管是混融之水、未鑿之木、未兆之嬰，皆是指道、萬物、人我的分而未分之一體性隱喻；萬有雖然在形貌上千差萬別，但由於它們不是封閉的實體，而是暫時被道海流行之力所盈滿的敞開物化，因此萬物皆來自於也包容於道海流行，並且相即相入地成爲氣化流行的整體之運動。對於渾朴一體的存有連續性之力量歷程，《老子》更以「一」來隱喻，故曰「昔之得一者，天得一以清，地得一以寧，神得一以靈，谷得一以盈，萬物得一以生，侯王得一以爲天下貞，其致之一也。」（三十九章）「一」者乃二分、破裂之前，「道通爲一」的相含相攝之整體性的隱喻。

敏銳的讀者會注意到，本文是以「詩性隱喻」重講「喻詞」，但這並非只是話語的替換，因爲換用新辭來重解老、莊的「道言」特色，是有其新語境的，並且也期待在新語境脈絡下，重新以更現代的話語方式揭露「道言」內涵。所謂新語境則和西方當代話語之交涉有關，一言蔽之，「詩性隱喻」和海德格的「存有—詩性思維」有關。目前討論《老子》語言風格者大都集中於「詭辭」方面（如牟宗三），並不是有那麼多學者注意《老子》對道的「隱喻」特點，或許因爲民國以來的道家研究傾向哲學式的概念分析，因此重點放在詭辭和邏輯間的同異討論；這種研究或忽略《老子》對道的「喻詞」，或者低視喻詞（認爲喻詞模糊不定，對道的清晰性傳達是缺陷）；更重要的是，雖然有些學者已注意《老子》喻詞特色，卻因爲將其視爲修辭手法，結果未入堂奧，無法眞正在道和隱喻之間，建立深刻而本質的關係。就筆者觀察，近來漸漸有學者注意道家的隱喻現象（如海外成中英、吳光明、林順夫、大陸刁生虎、台灣伍至學等；另外鄧育仁則順著 G.Lakoff 而將隱喻提升至修辭之上，是一遍及生活世界的思維方式，甚至影響並決定人們的邏

輯推理），(註 22)並由此思考哲學與文學間的融貫問題；但對於隱喻的存有與道的深刻關係，仍然還有再深入探討的必要。

這也是筆者爲何以詩性隱喻重講《老子》喻辭的原因，因爲對筆者而言，這絕不僅是修辭問題，而是關涉隱喻的存有論基礎；而筆者認爲海德格對「存有開顯」與「詩歌隱喻」的重新揭露，比較能夠讓《老子》這個古老課題得到既現代、又深刻的重新理解。晚期海德格深刻理解「不斷開顯的存有（Being）」不可能透過概念的單義得到表述，因爲概念的表象（representative）、對象化（objective）活動正好遮蔽存有的大化流行（Ereignis）；同樣地，《老子》「大道氾兮，其可左右」之道，如水般不斷變形的渾沌大流，它是前概念的力量泛溢，不可能「名以定形」，因此唯有轉用非概念的容、狀之辭來給予詩意興發，(註 23)這種帶有恍惚特質的「容狀」之詞便是本文「詩性隱喻」的來源。詩性隱喻之所以必要，絕不是修辭美化之附加，而是體道眞人面對變化不已的大道流行，自然不得不採取的「活語」；而喻詞的模糊不定正好參合道體本身的流行不定，換言之，隱喻對比於概念的不精確性，在面對道體的體驗和表述一課題上，正好反轉缺點爲優點。假使上述的解釋有其理路可被理解的話，那麼本文運用海德格的「存有—詩歌」觀點，便不是單純的借重西方話語，這是因爲海德格面對的課題和《老子》頗爲相似（事實上，海德格曾譯過《老子》，深受老莊影響，這方面文獻和研究頗多），(註 24)即海德格的「存有」和道家之道一樣，都涉及超越「本質」的「變化之流」，是故語言的二元結構、單義靜態等特質，反而皆是有待超克的對象，而且有必要發展流動性的語言以參應流動性的道體大用。(註 25)換言之，力之流變與具體隱喻間，若

22. 鄧育仁，〈隱喻與情理——孟學論辯放到當代西方哲學時〉，《清華學報》，38.3（新竹：2008），頁 485-504；另參見其相關的系列著作，如〈隱喻與意向性〉、〈由童話到隱喻裡的哲學〉等，參見中研院歐美研究所鄧教授之著作網頁（http://www.ea.sinica.edu.tw/members_01_look.php?no=85&page=1）。
23. 可見「興」的美學現象與存有開顯相關，參見蔣年豐，《文本與實踐》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000），〈從「興」的觀點論孟子的詩教思想〉，頁 177-202。
24. 參見賴錫三，〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑—朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，《清華學報》，38.1，頁 35-83。
25. 海德格對詩性隱喻的強調並非第一人，尼采才是更自覺的前行者，而且也影響了海氏。尼采對於變化之流的徹底堅持和體會（承繼古希臘哲人 Heraclitus），使他自覺遠離理性主體、概念表達，改從歸依於身體並選擇詩歌、隱喻、格言等文學藝術形式來表達（永恆輪迴的力之運動決定尼采的隱喻話語）；而法哲德勒茲也是因爲深受尼采力量變化哲學之啓發，才會走向游牧式的話語實踐。筆者在某些行文或注腳上提及海德格、尼采、德勒茲的某些觀點以爲呼應，都建立在頗核心的論題上來連結（即「變化」與「語言」這一相通性的課題），因尼采後的西方當代學者對此課題確實有相當深刻的洞見，他山之石或可攻錯，

能有活的心靈以創發連結之，將可在「言不盡意」的限制下，「立象以盡意」（當然「得意可以忘象」，象徵和隱喻亦不可實體化，否則「活語」便成了「死句」）；此具體意象之活語便是隱喻之堂奧。

三、「敍事」的經驗意義——本雅明對說書人和講故事的詮釋

本文先把重點放在《老子》如何對不可言說之道體給予詩性隱喻；其次，則探討《莊子》如何透過「故事敍述」的情境語言，來呈現從道體到體道的豐盈，亦即企圖說明《莊子》如何透過故事寓言的魅力，讓人們從另一種語言風格的創發中，得到存在性的鼓舞啓發而嚮往於道的世界。然在具體討論之前，由於德國思想家本雅明（W. Benjamin）對說書和敍事的經典分析，已成爲寓言故事精義的典範之作，所以筆者嘗試再藉由話語互文的方式，由本雅明對說書人的敍事活動之精采洞見出發，闡發故事敍述的殊勝性，由此迂迴再轉回詮解莊周的「說書人性格」和「以敍事見道」的寓言風格；(註 26)最後，本文選擇求道者的故事和無言沉默的寓言公案，做爲彰顯《莊子》敍事特質之實例，從這一觀察角度來看，《老子》道體便落實爲一個個聞道、求道、體道、再說道的追尋之旅的故事敍述。

《莊子》愛說故事誰都知道，〈寓言〉篇自謂「寓言十九」是也。愛說故事者，必要有故事可說、有人愛聽，要同時滿足有典可說、又令人愛聽這雙重條件，通常需要有奇幻、非常的故事可說，說話者又需深具語言魔力，能夠攝人魂魄、重歷情境。某意義上說，成功的說書藝術是招魂術，帶有幾分類似巫師透過身體、

期待這樣的對話會有一些效果出現。筆者並不是認爲直接以老解老、以莊解莊（或以老解莊、以莊解老，或廣推爲以注疏傳統解老莊），就不能將此課題說到一定程度的清楚（其實老莊本身對此課題已有屬於它自身話語的清晰表述），但問題是以老莊話語解老莊和以注疏傳統解老莊，和以現代新話語解老莊，各有不同效果的開顯與遮蔽，各有各的「洞見與不見」，但話語冒險總是學術的新契機。「洞見與不見」一語，乃廖炳惠反省後現代解莊現象的用語。廖炳惠，《解構批評論集》（臺北：三民書局，1995），〈洞見與不見——晚近文評對莊子的新讀法〉，頁 53-135。

26. 選擇本雅明做爲《莊子》寓言故事之詮釋資糧，除了他對寓言、故事的揭露有難得一見的深度洞察外，也考量到他具有冥契主義性格和本體語言觀，其藝術核心概念「光暈（靈光）」的自然美學特質，及其「世俗的啓迪」一觀念對宗教性和世俗性的統合，當然還有他對說書人及卡夫卡的哲理寓言之詮釋等，都可能進一步和《莊子》產生互文多義的對話，所以在論述的開展性和策略上，本文以其做爲詮釋的資糧，具有提醒兩者的可比較性。參見魯道夫・蓋伯，〈土星視角與差異問題：對瓦爾特・本雅明的語言論的思考〉、戴維・羅伯特，〈光暈以及自然的生態美學〉、赫爾曼・施韋彭霍伊澤，〈世俗啓迪的基本原理〉，收入郭軍、曹雷雨編譯，《論瓦爾特・本雅明：現代性、寓言和語言的種子》（長春：吉林人民出版社，2004），頁 3-26、131-163。

語言去創造神聖時空的意味，就在儀式氣氛所轉化的身心狀態，參與者似乎過渡到另一異界時空。(註 27)

本雅明在〈講故事的人——尼古拉・列斯科夫作品隨想錄〉一文（另一譯名爲「說書人」，由於精簡傳神，本文採用之），開頭就強調活生生、其聲可聞、其容可睹的說書者，在這個時代幾已消聲匿跡、蹤影難覓了。他感慨看似一種職業的消逝現象，實乃爲交流經驗能力貶值之深層危機象徵。(註 28)說書人的消逝、講故事活動的沒落，對本雅明事關重大，因爲它象徵「經驗貶值」這一大事。換言之，「故事」的敘事與「經驗」的交流，實密不可分。然而原本人們生命中最自然而親密的資產，如今卻不知不覺地流失了。爲何如此？因爲對他而言，說書人之死同時也就暗示了經驗的承傳和流通走向了無底的枯竭。轉個角度說，本雅明的洞見指出，講故事的關鍵主要不在於「故事」，而在於「講」，即說故事的核心，實繫屬說故事的「人」。進一步說，此活動之所以可能活化並流傳經驗，乃決定在說書人的語言（其聲）和身體（其容）的表演活動上。因爲好的說書人可透過聲音和容止的蘊釀，創造特殊的情境氣氛，好讓聆聽者透過感通力、想像力，被召喚而捲入活生生的力量空間，(註 29)由此幾近感同身受地「體知」(註 30)說書人所欲傳遞的經驗。

他曾引用並分析瓦萊里（P. Valéry）的一段精采觀點，正可反應講故事的身體經驗和情境氣氛，是一種心（靈魂）、眼、手的協調創造，其實踐超越主客而抵達一近乎神秘的深度。(註 31)說書人就像同時利用「即身體即語言」的魔力，創造一突破凡俗空間以頓入非常空間的儀式，好讓說者、事件、聽者同時性地共在，一體無分地溶入經驗再現的整體氣氛中，從此經驗被體知、流傳了。在此，說故

27. 關於巫師、語言魔力、神聖時空、過渡儀式等觀念和關係，參見卡西勒（Ernst Cassirer）著，于曉譯，《語言與神話》，（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1994）；約翰・內哈特（John Neihardt）記錄，賓靜蓀譯，《黑麋鹿如是說》（臺北：立緒文化事業，2003）；伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯，《聖與俗——宗教的本質》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001）
28. 瓦爾特・本雅明（Walter Benjamin）著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》（北京：北京中國社會科學出版社，1999），〈講故事的人〉，頁 291。
29. 情境氣氛、力量空間等用法，主要採取德國美學家伯梅的「氣氛美學」一觀點，參見伯梅（Gernot Böhme）著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯，〈氣氛作爲新美學的基本概念〉，《當代》，188（臺北：2003），頁 10-34。
30.「體知」一詞由杜維明提出，用來說明許多前概念的身心體驗。杜維明，〈身體與體知〉，《當代》，35（臺北：1989），頁 52。
31. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 314-315。

事幾乎相契魔法巫術般的儀式或戲劇，它是充滿力量的創造性活動。(註 32)看似簡單不過的說故事這一敍事活動，實涉及語言—身體—經驗—氣氛—戲劇化—情境性等諸多藝術體驗的實踐和轉化。也就是上述這種意義的體驗，才眞正帶領經驗傳承以可能。因此本雅明一再強調故事的經驗特質，他說：「講故事的人所講述的取自經驗——親身經驗或別人轉述的經驗，他又使之成爲聽他的故事的人的經驗。」(註 33)

故事的講述具有遊戲性質甚至娛樂功能，卻不只是純粹的遊戲和娛樂。此活動本身、表演過程，也可同時隱含著「薰陶」的教化作用在。這種體知式的薰陶教化功能，可以說是經驗交流的「實用關懷」(如倫理觀念、實用建議、智慧警語)；更重要的是，這些關懷之所以有用，並不在於對象化之說理，而是寄之於說聽故事之具體經驗，因此要給予忠告便需先學會講故事。(註 34)但他卻極有洞察力地指出，說故事能力持續消退的現象，絕不只是西方現代性文明才有的險象。事實上其來久矣，可以說人類在離開神聖進入歷史的世俗化生產過程中（在此文，本雅明似暗示歷史和世俗化是連結在一起的），(註 35)就已經開始失去了某些語言能力，其中之一就表現在敍事能力的消退上。本雅明一向關懷機械複製、發達資本主義的現代性情境下，藝術靈光的消逝危機。而現代性危機雖然是一種世俗化的極致表徵，西方現代性文明卻顯然只是一連串的歷史世俗化運動之結果。(註 36)

敍述故事時的經驗交流，當會涉及諸多人生體悟、倫理關係、生活技藝等暗示或傳遞，說書人卻不採取論述說理、概念分析的抽象模式，而是採取戲劇表演、情境氣氛式的「即事顯理」。說書人故事中隱含的忠告與智慧，由於是活生生的經驗而不是抽象理念，爲了忠於經驗實存力量的感受和傳達，就只能採用藝術性的

32. 極好的例子便是阿鐸（Antonin Artaud）和他的殘酷劇場實踐，阿鐸曾經在演講關於瘟疫時，深深地進入所謂瘟疫的身心經驗狀態中，而使聆聽者同步感到恐怖而難以承受。參見翁托南・阿鐸（Antonin Artaud）著，劉俐譯注，《劇場及其複象——阿鐸戲劇文集》（臺北：聯經出版公司，2003），〈劇場與瘟疫〉，頁 11-30。
33. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 295。
34. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 294。
35. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 294。
36. 從道家的角度說，歷史發達的技術性進程，也可以看成是一種朝向心靈支離破碎化的苦悶歷程，所謂道術將爲天下裂。後現代思想家也傳神地將西方現代性危機稱之爲「支離破碎」，參見戴維・弗里斯比(David Frisby）著，周憲、許鈞編，盧暉臨、周怡、李林艷譯，《現代性的碎片：齊美爾、克拉考爾和本雅明作品中的現代性理論》（北京：北京商務印書館，2003）。

實存方式而非哲學性的知識客體方式，只能通過非分別說的情境氣氛而非通過分別說的概念分析。兩者的區分是必要的，因爲「理」是否被分析而說明清楚並不是最重要的，只有當「理」本身被體驗而成爲生活的態度時才是重要的；然而理到底能否被超主客地體知、抑或只是被對象化的訴說，關鍵正在於能否「即事顯理」的「(故) 事」上。若「事」能以創造性的藝術方式來呈現，那麼「理」便自然而然能以經驗性質被開顯體驗。

「(故) 事」並非是一套任何客觀普遍有效的語法形式、敍述結構、話語腳本，反而是類似禪宗情境式的公案，說書人本身必須是有體驗的案主，聆聽者本身也必須努力參入公案，然後在非主客、情景交融於故事情境的同時，活生生的力量被體驗或領悟到了。可見說書人的大魅力在於經驗和存在力量的彰顯，而非故事形式結構的重複。如此一來，聆聽者才能刻骨銘心地領受敍事之理，將忠告和智慧實踐於生活中。因此說故事的理，重點反而不在任何語言的形式結構，而是使得「說」和「聽」得以一同被捲入的「語言魔力」。正如德希達 (Jacques Derrida) 在批判結構主義時，一針見血指出：

> 人們以後會把結構主義解釋成一種對力量之關注的一種鬆弛，此一鬆弛乃是力本身的一種緊張。當人們不再有能力從力的內部去了解力，即去創造時，就開始著迷於已經被創造出來的形式。因此，所有時代的文學批評本質上注定都是結構主義的。過去它對此並不自覺，現在它明白了。所以它在自己的概念、系統和方法中思考自身。它從此意識到了自己與力的分離……這也正是為什麼人們有時能從那些伴隨『結構』分析技巧與精妙數理邏輯的喧囂後面，感受到一種深沉的調子，一種憂鬱的情緒。紀德式憂鬱，結構分析只有在某種力量敗北之後，在高燒回降的過程當中才變得可能。這因而使得結構主義意識不過是一種思想對於過去的意識而已。它是一種對已成的、已構築的、已創立的東西的反省。它因而注定具有歷史的、末世的和迫近黃昏的性質。(註 37)

心同理同，說故事的靈魂在於「力量」不在「結構」，只有當說書人的靈光消

37. 德希達 (Jacques Derrida) 著，張寧譯，《書寫與差異》(臺北：麥田出版，2004)，〈力與意〉，頁 41-42。

逝、力量不在時，才會落入敍述結構的形式重複和因果分析中。對德希達言，形式結構取代存在力量的同時，也就是末世黃昏的死亡消息，如本雅明所謂「說書人的死亡」之輓歌。本雅明筆下說書人的「即事顯理」，其意絕不指：故事腳本是「能指」、實用之理是「所指」，然後說書人才在一對一的能所符應中，將故事之理給明確結構出來；這樣理解，是將「我與你」的「說＝聽」故事的藝術實踐之雙向參與，誤解成「我與它」的知識分析之旁觀。(註 38)前者是超主客的生活世界之參與，後者則是主客二分的對象化之知解。可見講故事者是創造性的藝術實踐，聽故事者則是詮釋性的藝術參與，而經驗意義就這樣不斷豐盈地互文性、多義性地綿延下去。講故事（體驗互相交流）、寫小說（內心孤獨探索）、新聞報導（大眾資料傳播）的區分，三者在他的理解裏，除了有其時間性的先後演變差異外，更有美學評價的差異。尤其新聞報導對所謂客觀事件的旁觀性、身邊訊息之即時性的強調，使講故事所重的經驗交流之體驗性和遠方故事之權威性，受到很大的傷害和危機。重點在於講述故事超越於新聞報導的豐富性，此豐富性便在它特有的經驗印記性質。

好的說書人不必刻意作因果邏輯的解釋，也無須強力進行事件和人物的心理分析，只要在故事敍事的曲折過程中，精確而細膩地融入聲調氣氛之暗示、表情動作之張力、抑揚頓挫之身容印記等，聽者便會被招魂而遠遊於特殊空間中，然後任憑自己心靈的參與能力，去從事一番創造性的感應詮釋之旅。(註 39)在此，經驗意義的傳承釋放和互文多義的詮釋豐盈便會持續下去。說故事的人和聽故事的人，其存在狀態並非自我意識之表象活動和對象化的認知，而是存在意義的體知參與。總之它涉及的是在場氛圍的身體感之實踐。對於身體感的情境氛圍，本雅明則以手工業的悠閒場所來說明。講故事和聽故事的經驗循環之發達，需要生活世界來支撐。所謂的生活世界，當然不是工業發達的資本主義生活，而是契近田園自然生活背景下的手工業生活。因爲近現代下的人，一方面過於膨脹人的自我主體性，另一方面主體則漸漸被物化、異化了，而這都不利於說聽故事所要求的

38. 馬丁・布伯（Martin Buber）著，陳維剛譯，《我與你》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1993）。
39. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 297。

融入性、心靈性。(註 40)

手工業是一個未進入極端勞動分工的時代，手工勞動的生活方式對社會學家齊美爾（G. Simmel）言，最重要的意義在於「生產者—產品—消費者」之間，仍然保留了個人印記和直接關係，因此具有人情味和親密性。(註 41)對本雅明言，這是最利於說書人活動的悠閒生活方式，因爲悠閒而簡易的勞動重複生活，容易使人的自我意識鬆弛以進入忘我的體知狀態。可見，講、聽故事需在悠閒鬆弛的身心狀態中，沒有時間焦慮下，故事才能在綿延的敘述過程中，融入身體韻律和潛意識層面的記憶深處之骨髓裏。此忘我的體知特性，正如陶藝者的身心活動烙印在陶胚上，說書人的經驗也流傳在聆聽者的身心裏。(註 42)本雅明亦深刻地意識到，聽講故事的手工、勞動、身體之生活氛圍，其實還觸及一個更廣大的場所——自然世界。將之攤展開來，則是關於「時間—永恒—死亡—自然」這一連串相關互滲的整體場所。他強調聽講故事，本是在沒有時間驅迫下，時間緩慢流動直到近乎凝止狀態時，才在無意間瓜熟蒂落地刻入骨髓裏。這樣的時間並不是人爲的計量時間，而是四季循環的自然時間，其中自然時間是與田園空間相互交織在一起的。他贊成並分析瓦萊里的洞見：

> 自然的這一不急不慢的過程，人曾經模仿過。……瓦萊里在這段話的最後說：「幾乎可以說，永恒這一觀念的日漸沒落是和持久的勞作的日益失寵同時發生的。」死亡從來就是永恒這一觀念的最強大的源泉。如果說這一觀念沒落了，那麼我們有理由說，死亡的面貌也一定發生了改變。事實表明，這種改變同使得經驗難以交流，從而使得講故事藝術淪落的改變是一回事。幾個世紀以來，不難察覺，死亡在一般人的意識中已不

40. 對現象學家胡賽爾（Edmund Husserl）而言，「生活世界」的遺忘與歐洲科學帶來的物化危機有關。而捷克小說家米蘭・昆德拉（Milan Kundera）極有洞察力地指出，胡塞爾和海德格所關心的哲學課題，其實塞萬提斯（Miguel de Cervantes）一類的小說家，早就透過小說故事揭露歐洲理性化所帶來的自然、神話生活世界的質變。換言之《唐詰訶德》也在暗示理性物化下，充滿傳奇武士風範的故事年代即將質變和沒落了。參見米蘭・昆德拉著，尉遲秀譯，《小說的藝術》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2004），〈被貶低的塞萬提斯傳承〉，頁 8-29。
41. 西美爾（Georg Simmel）著，顧仁明譯，《金錢、性別、現代生活風格》（臺北：聯經出版公司，2001），〈貨幣與現代生活風格〉，頁 60。
42. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 298-299。本雅明這種悠然的手工業時代之身心氛圍，讓人想起羅蘭・巴特的懶惰哲學，參見羅蘭・巴特（Roland Barthes）著，劉森堯譯，《羅蘭・巴特訪談錄》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2004），〈我們敢於疏懶〉，頁 431-440。

再是那麼無處不在，不再是那麼生動可感了。(註 43)

在死的那一刻，不僅一個人的知識和智慧，而且他的全部的真實生活——而這正是構成故事的材料——才首次呈現出可傳達的形式。在一個人的生命行將結束，一系列的畫面在他內心活動起來——展開他在沒有察覺的情況下遭遇自己時一幅幅圖景——的時候，突然間，那難忘的一切帶著他的音容笑貌出現了，賦予和他有關的一切以權威，而這權威是每個人在死的時候都對他周圍的人擁有的，就連那最不幸的可憐蟲也不例外。這種權威就是故事的真正源泉。死亡賦予講故事的人所能講述的任何東西以神聖的特性。講故事的人的權威來自死亡。換言之，他的故事所講的是自然歷史。……把自己的敘述深深鑲嵌在自然歷史中。仔細讀一讀，死亡是按著一定的周期出現的。(註 44)

本雅明追隨瓦萊里而指出這樣一個場所氛圍，即人的身體鑲嵌一個偉大的自然史環境中，而人的時間性、生死觀都被這神秘而壯闊的自然循環給超越和治療了，因此時間走向無時間性，死亡必然走向再生。此時人的故事絕不只屬於社會學層面的主體自我之故事，而是歸屬自然命運大海中的一個波浪，因此人既不可能將自我過度膨脹爲孤島般的主體，人的死亡也不是個體斷絕的虛無事件，而是命運註定且具有宇宙性意義的神秘事件。(註 45)因此當每個人的一生，在朝向死亡的自然命運時，也就構成了一個講述故事的權威者；他終將身容歷歷地回顧一生的存在，並講述存在故事、交流存在經驗。而自然中每一存在物的命運，也都冥冥和人的命運相互交流對話，這顯然是具有神話特質的泛靈論色彩或神秘主義深度的世界場所。(註 46)對於說書人生活場所的自然世界之神聖性，他透過偉大的說書人列斯科夫（Leskov）的故事內涵來加以揭露，其故事中的主調不是「人的聲音」而是「自然的聲音」，而它既神秘又神聖：

43. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 300-301。
44. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 301-302。
45. 手工業的田園生活、自然循環時間、物我的命運連續性等關係，參見巴赫金（M. M. Bakhtin）著，白春仁、曉河譯，《小說理論》，(石家莊：河北教育出版社，1998)，〈小說中田園詩的時空體〉。
46. 本雅明指出講故事常在童話與神話之間，與其世界觀和原型人物有密切的關係。瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 309-310。

列斯科夫在大千世界的階梯上越往下深入，他看待事物的方法就越明顯地接近於神秘主義的方法。事實上，如以下所示，有大量證據表明，這其中所顯現的是講故事的人的一個內在特徵。(註 47)

他們把歷史故事放在靈魂的贖救這一神聖的層面上——一個不可驗證的神秘的層面上，從一開始就把解釋的重負從肩頭卸了下來，不為故事提供任何可驗證的解釋。取而代之的是解析；而所謂解析不是把確切事件準確地串聯起來，而是提供把事件鑲嵌到世界的神秘大進程中的一種方式。……來看看小說《變石》。這篇作品把讀者帶到「那過去的年代，那時候，大地腹中的寶石和九霄中天的星星還關係到人的命運，不像今天，無論天上還是地下，一切都變得對這些凡夫俗子的命運漠不關心了，不再有任何聲音從任何堤防傳來和他們說話，更不用說聽他們驅使了。任何一顆尚未發現的星星不再關係凶吉，大量新的寶石被開採出來，全都測了大小，稱了重量，驗了密度，但它們不再向我們昭示任何東西，也不給我們帶來任何好處。它們與人對話的時候過去了。」……列斯科夫告訴我們，人類認為與自然和諧共存的時代已經結束了。席勒把世界歷史上的這一時代稱之為素樸的詩歌時期。講故事的人忠實於這一時代。(註 48)

以上觀點，印證了我上述指出的：說書人和說書活動的消逝，雖然在資本主義時代特別嚴重，但其實由來已久，其中的徵結肇始於神聖世界觀的崩落。敘述故事的語言能力之所以漸漸失去，實因語言背後的世界觀在轉移消逝；反過來說，本雅明才會強調神聖神秘性是說書人的一個最內在特徵。可見說書人所以具有語言魔力，根本的動力實來自身處神聖而奧秘的世界力量整體之中，即一切萬物處於存有連續性的命運共同體的神話泛靈世界觀。(註 49)這樣的世界並不以人類生命爲主體，人類主體根本不曾膨脹而凌越萬有之上，人的語言只能呼應於自然的語言，

47. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 313。
48. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 303-304。
49. 對於這樣的神話世界觀之內涵，以及在此世界觀之下所能擁有的語言魔力，可參見卡西勒著，甘陽譯，《人論》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1994），〈神話與宗教〉，頁 107-159。卡西勒著，于曉譯，《語言與神話》，頁 3-84。

人的命運則是自然宏大生命史的一個環節；由於自然生命史本身就具有超自然的神聖意義，因此人類的命運便隱含著神聖性可能，而人類命運的苦難和救贖，也就和自然世界的神秘進程息息相關了。當人類與自然和諧共存的那個詩歌時代、神聖世界消逝了，天上與人間世界的命運感應不再了，一切都世俗化爲眼前平凡不過的物體系之年代，說書人便漸漸失去了神聖命運感，同時也就失去了語言的魔力了。

本雅明亦指出一個有趣的現象，說書人通常是由兩類型的人扮演，一是遠行而歸的水手，另一是久居當地的農人。表面看來，這兩種人物類型有一空間對比：一是遠遊的歸來者（空間移動），另一則是定居的在地者（空間定著），前者具有異鄉人的特質，後者則是在地人。但是本雅明注意到他們共有的特徵，因爲水手帶來的是遠方的異聞，農人帶來的則是遠古的傳說，前者具遠方的奇異性，後者具久遠的古老性。然而，「無論是來自異國他鄉空間上的遠方，還是來自傳統時間上的遠方，都具有一種爲之提供可信性的權威。」(註 50) 換言之，故事的遠方性，要不具有空間上的奇幻性、特異性、非常性，要不便具有時間上的古老性、典範性。

四、《莊子》「寓言」與本雅明「說書」的呼應對話

由上可知，筆者特別運用本雅明「說書人」與「故事敍事」來詮釋《莊子》的「寓言」，是有特別考量的。《莊子》雖自言「寓言十九」，然「寓言」到底何義？看似清楚，實未必然。自民國初年來，「寓言」漸被當成對譯於西方 “fable” 之文類，成爲能寓與所寓對應的一種固定教義或道德之寄寓文體；這樣脈絡所理解的《莊子》寓言雖不能算錯，卻極爲表層，遠不及於《莊子》「寓言」深義。如何說？據目前學者研究，三言實爲一體三用（或以卮言來統攝、或以寓言來概括）；簡言之，三言俱是爲參合道體流變所發展出的流變之言，只是寓言和重言著重在形式的呈現，而卮言則是精神原則的強調，三者俱是「道言」之開顯。

莊周式的「寓言」，其精義乃在於「體道（者）」而有的「寓道」、「傳道」之

50. 瓦爾特・本雅明著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，〈講故事的人〉，頁 296。

言，(註 51)亦即爲了道之「體驗」的傳承而創說的。由於道體本身爲一流變不已的狀態，因此莊書「寓言（故事）」並不適合以能寓—所寓的單義寄託來理解。就筆者的觀點看，莊周寓言乃不離卮言那詩性隱喻精神下的另一形式創新，其核心除了「故事」之「內容」外，更在於說故事者的「方法」，和聽故事者的「體驗」；因爲寓言是體道者的體道之言、創設之言，故事一但離開眞人的身心開顯，很可能淪落糟粕乾屍；而體道者爲傳承其體驗，不得不另創語言妙法之形式，以令聆聽者身心脫落而一心向道。然一般強調莊周寓言故事的學者，由於主要透過西方寓言文類來理解，因此將重點放在純粹的寓言故事上，並進行寄寓之理和其它文獻的對比之客觀分析，一旦寄寓之理清楚了，整個寓言故事也就窮盡，顯然這是一種理性化的寓言解釋，它將寓言給命題化，其病正如卡西勒所駁斥的，西方理性論者將神話給寓言化的困境。(註 52)筆者認爲莊周寓言近乎禪宗「公案」（甚至可視爲公案形式的最早起源），其背後充滿體道者和求道者之間心路歷程的印記，若無法設身處地進入公案故事中，體得話語情境之三昧，一旦令公案變成知解上的理性分析，那麼最多只能得到禪的某些客觀知識，這不是「禪體驗」而是「文字禪」；同理，若讀者進不了莊周寓言故事之「情境」，那麼道體驗的傳承便失效，寓言故事也不過成了糟粕記錄。也因爲有了上述的理解和強調，筆者改採本雅明說書一文的核心精義，來詮釋莊周的寓言精神。

然而產於二千多年前，中國周文衰弊之社會文化情境中的《莊子》，其說故事的方式和意義，如何可能與二十世紀西方本雅明的觀點呼應對話？筆者以爲，重點不在周文時代與二十世紀的文化情境如何對應之問題，主要原因是：一則本雅明這篇論文的精義本不在「故事內容」，而是放在「說書人」的身心和經驗傳承一課題，即本雅明雖然一向關懷西方現代性的危機與美學拯救，但這篇文章的入手處是從說書人（及其生活處境）溯源其身處的（泛靈自然）世界觀和（手工業）生活世界，此世界和生活才是說書活動所以活靈活現的根基，所以，本雅明的說書人和故事內涵不是指涉二十世紀的現代人，他是透過俄國說故事大師列斯科夫

51. 刁生虎認爲傳統「藉外論之」所理解的寓言，更需加入「寓道於言」，才能深入寓言本色，他反對民國以來將西方 fable 理解爲寓言的成見，其說有理、其論有據，參見刁生虎，〈莊子的語言哲學及表意方式〉，《東吳哲學學報》，12，頁 24-25。
52. 卡西勒著，甘陽譯，《人論》，〈神話與宗教〉，頁 107-110。

的作品，來分析他所謂說書人的世界觀、身心狀態、語言魔力。而列斯科夫的作品正好反應的是古老的自然世界和手工業的悠閒生活，而說書人正好是在這種氛圍下，以其巫師般的魔力，用故事來傳承其自然命運、人生體味等等（列斯科夫的故事氛圍實可溯源於神話的世界，如本文之分析）。就此而言，本雅明的出發點，正有「以古鑑今」的批判與救贖之烏托邦企圖，即說書一文的強調，正好在於批判「爲何現代人的生活處境令說書人和說書活動消失無蹤」（就如他一向強調機械複製和發達資本使得「靈光」消逝），而用之來詮解莊周寓言，一則有助於寓言敍事的經驗傳承之公案特質，再則亦有助於莊周對現代性文明的批判，因爲說故事就本雅明言，還涉及一悠閒的生活美學課題，而莊周的逍遙美學正好著重悠閒與存在的密切關係，即悠閒使人不被物化、異化。(註 53)

本雅明這篇文章引起筆者高度的興趣，也認爲其精義值得再開發，尤其用來詮釋《莊子》的寓言精神，有其新可能。這樣的行文策略看似突兀，也容易遭致質疑，但對筆者而言卻是一「迂迴」的選擇策略，企圖透過此迂迴，讓莊周的精義在一般泛泛的寓言說中突圍出來，因此要刻意先以「故事敍述」來充實「寓言」一辭，然後透過本雅明的說書人之分析，以及莊子寓言精義和其對話連接後，再進一步具體討論莊周如何透過寓言敍事來呈現「道」與「言」的情境公案。也是在此脈絡下，筆者才特別挑選「道體」與「體道」、「隱喻」與「敍事」之雙重對比，來彰顯老、莊之差異比較。

如何說呢？因爲歷來學者都幾乎注意到《老子》對道的表述有客觀化的傾向，好像它指涉於一種純粹思辨的形上學系統（例如陳鼓應、劉笑敢先生等便據此主張道爲客觀式的本體論、宇宙論之類），但從牟宗三後，學者便不得不注意這些形上文獻和工夫實存的關係，亦即《老子》道體亦必須建立在工夫體驗基礎上，但就章句的安排看，《老子》的形上學和工夫論語句畢竟分別陳列，導致形上語句有可能被獨立閱讀分析，進而與工夫語句產生斷裂的危機。另一方面，學者也注意到《莊子》在道體的描述上，有一重要的轉向而走入人生實存與主體心境以說道

53. 參見賴錫三，〈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》，69（臺北：2008），頁 1-37。

的傾向（如徐復觀、牟宗三俱如此主張）。(註 54)一言蔽之，《莊子》明確而自覺地將「道體」落實爲「體道」的「經驗」，因此，每有說道便幾乎都要建立在眞人的身心情境上說之，此即爲何我們會一再看到《莊子》對道體的表述，幾乎都被轉化成「主人公」式（即眞人、神人一類）的寓言公案（如南郭子綦與顏成子游的對話），其中不再是客觀而抽象的道體表述，而是具體活現的說道者和求道者之情境對話和身心氣象；換言之，道體不再被客觀抽象地說，而是落實爲經驗之體道：從求道到體道間的不斷轉化之身心故事。據此，筆者乃將莊周重新定位爲說書人，並認爲某個角度可以這樣重看此書，即以《莊》書爲：問道、求道、體道、說道的故事連環集成。

總之，所以運用本雅明的說書人精義，來曲成莊周寓言深意，部份原因如前所述，寓言一辭已頗泛濫，遺失莊周滋味，甚至成爲鈍辭，因此迂迴改用本雅明用辭，另從敍事學入手，期待開發古典新義之可能，但所謂開發新義其實只是回歸莊周寓言本懷而已，而本雅明的說書人新義，也是從列斯科夫的古老精義出發，加上現代式的分析而已，換言之，本雅明說書人之現代分析，可視爲找回古老寓言故事的原味。

而從本雅明對說書人的相關分析，本文總結其洞見如下：聽講故事關涉經驗體驗，深具傳承交流；說書人除了具語言魔力外，還要有身體手勢的表演活動，他是在語言—身體—情境—氣氛的整體脈絡下來達致經驗交流的。說書人幾乎如神話原型中的智慧老人或巫師，帶來遠方奇聞或遠古智慧，能招人魂魄隨其遠行，以進入身歷其境的曲折故事之冒險。聽講故事，是在近乎無時間性的悠閒場所來進行，其經濟模式是手工藝的勞作生活，其世界觀則是以自然爲舞台的泛靈神話觀。此時，人和大自然屬命運共同體，因此個人生命的敍述離不開自然宇宙的宏大敍述，人的死亡既是命定的宿命，也具有超個人的神秘。在此，人無懼於死亡，反而在朝向死亡的同時，成就一生故事的敍述莊嚴，死亡這一自然命運創造了生命的宇宙性意義。又由於聽講故事並非說理、析理的抽象活動，而是感性而具體的體知實踐，是涉及記憶的一門藝術，使人在既放鬆悠閒又全神貫注的氣氛中，

54. 關於上述相關議題與學者的觀點之評析，參見賴錫三，〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑—朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，《清華學報》，38.1，頁 35-83。

讓說者、聽者、情節、人物等等，化爲超越主客的存在體驗之流，讓經驗智慧、倫理教化烙印在身體潛意識裏，薪盡火傳地透過聽者的記憶和詮釋，永續地豐盈下去。

上述對本雅明《講故事的人》的詮釋和結論，在《莊子》以敍事見道的手法中，也可以找到諸多相互發明之處。《莊子》寓言大抵是故事敍述的形式，它主要以故事風格而串連成篇，甚至可以將《莊子》看成故事集成，而莊周或莊周門派傳人正是連環故事集成的說書人。從一個故事講到另一個故事，好像語言遊戲般，莊周及其門人是一群充滿興味的說書人。爲何如此熱愛敍事表達呢？本雅明直指本心地點出其間實有經驗要交流、傳承！而對《莊子》言，故事的講述便涉及體道的經驗傳承。

我們可以將莊周及其傳承門人，看成善說故事的智慧老人、由「體道者」所化身的「說道者」。當體道者暫離默識無言的冥契狀態後，除了用隱喻的詩歌方式來暗示體道經驗外，也可利用講述故事方式來彰顯體道之經驗歷程。而道體的內容和體道的經歷，正是說道者、聞道者、求道者之間，所要傳承交流的體驗。因此，道就好像一條曲折迂迴的朝聖旅途，奔赴此道、走上此路的行者，必將一路上有所體悟；而歷經眾裏尋它千百度，體道者將能對道路之風光有所訴說，將由求而體的心路歷程化爲啓蒙之路，而成爲具格的說道者。此時，說道者以「君自故鄉來，應知故鄉事」的智者姿態、口吻，承擔講述體道故事的悲欣交集，仿若巫師一般招魂遠遊；而求道者則是聆聽故事的人，他們從聆聽故事的忘我情思中，一步步感通情志、心慕嚮道，幾乎感同身受地踏入求道歷程，想像成爲劇中角色和情節的化身。如此一來，《莊子》便成了體道者、說道者、和求道者所共創的故事集成。

相應於本雅明，我們看到《莊子》故事的主角與情節：或是遠走他鄉巧逢「異人」、(註 55)或是以遠遊「異方」再度歸來的姿態出現，(註 56)然後帶來奇異而美妙的道跡「異事」；(註 57)要不就是以遠古智慧的傳承者自居，然後宣說「古人」體驗

55. 異人者，如〈應帝王〉「天根」遊於殷陽蓼水之上而遭遇「無名人」。郭慶藩輯，《莊子集釋》（臺北：華正書局，1997），頁 292。
56. 異方者，如〈逍遙遊〉「藐姑射仙山」、「無何有之鄉」一類。郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 28、40。
57. 異事者，如〈逍遙遊〉河漢而無極的神人事跡、宋人到越國遇斷髮文身之異俗，〈齊物論〉神人大澤焚而不熱、河漢沍而不寒、乘雲氣騎日月等超然事跡。郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 26-31、頁 96。

的奧秘。(註 58)這些都符應於本雅明所強調的：講故事者，通常具有空間遙遠性與時間古老性的特質。其次，「遠」也呼應於神話冒險的主角經常會出現的隔離主題，神話學家坎伯就將英雄旅程的結構分爲「隔離→啓蒙→回歸」；(註 59)若將說道者曾經的求道歷程視爲英雄旅程，那麼可以說：隔離是爲了求道、啓蒙則是聞道、回歸便是爲了說道。只有離開世俗的日常世界，以異者或他者的身份進行流浪、漂泊與追尋，爾後才可能轉無根異人爲歸鄉智老，而帶回永恆的救贖寶物之「常道」。這種走上求道之路的孤獨與卓立，不得不令人想起《老子》所描述的：「古之善爲士者，微妙玄通，深不可識。夫唯不可識，故強爲之容：豫兮若冬涉川，猶兮若畏四鄰，儼兮其若客。」（十五章）、「眾人熙熙，如享太牢，如春登臺；我獨泊兮其未兆，如嬰兒之未孩。儽儽兮若無所歸。」（二十章）若說「道」是對生命充滿神聖救贖意義的寶物，那麼也只有「芒鞋踏破嶺頭雲」的歸人，才能在舉手投足的故事敘述中，處處暗示「春在枝頭已十分」的靈光消息。

呼應本雅明對說書人背後的手工業悠閒生活、四時循環的時間感、人與自然休戚與共的宏偉生命觀等洞見，《莊子》更充滿對機械技術的批判、對手工業素朴生活方式的強調（如〈天地〉篇提到漢陰丈人拒絕使用機械之槔來灌漑）、(註 60)對死亡的超然和死生一貫的泰然自若（最明顯的莫過於〈大宗師〉中四友以死生爲遊戲的狂歡劇碼）、(註 61)對悠閒無用的遊戲風格和生活美學之強調（如〈逍遙遊〉無用之大用的大瓠故事、樗樹故事、〈人間世〉安養天年的支離疏）、(註 62)對體道者那無古無今的時間超越感之描述（如〈大宗師〉南伯子葵提到朝徹見獨的無古今境界）、(註 63)對物我合一的萬物有靈的絕對價值之齊物肯定（如〈齊物論〉的物化天籟、天地一指、萬物一馬）、(註 64)將人的命運歸入大自然的宏偉韻律而有眞人的曠達（如〈大宗師〉提到其出不訢、其入不距的眞人）、(註 65)對種種超越主

58. 古人者，如〈齊物論〉：「古之人，其知有所至矣。」；〈大宗師〉：「古之眞人，不逆寡，不雄成，不謨士。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 74、226。
59. 坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《千面英雄》（臺北：立緒文化事業，1997），頁 33-37。
60. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 433-438。
61. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 258-268。
62. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 36-40、180。
63. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 252。
64. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 45-50、66。
65. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 229。

客的共融和諧氣氛之強調（如〈秋水〉篇的魚樂之辯）、(註 66)對意識自我解構後的忘我體知氣象之描述（如〈大宗師〉提到喜怒通四時的眞人）(註 67)等等。從中，我們不但看到本雅明的洞察得到頗多呼應，甚至可以從《莊子》的思想中來繼續擴深本雅明的觀察。由於本文的目的不在比較兩者的異同，只在發明《莊子》採用故事敍述風格的用意，故暫止於此。

五、莊周說書之例：將道體的隱喻轉化爲體道的寓言敍事

㈠ 心齋坐忘、鯤化鵬徙的求道歷程——求道者連環故事的狂歡演出

道家的體道工夫爲何？可以從《老子》得出基本原則。首先，「上士聞道，勤而行之。」（四十一章）即上根法器聽聞道之後，必要起行對身心有番修養轉化的「勤行」。至於勤而行之的原則或內容爲何？是更爲重要的具體問題，《老子》有所謂：「致虛極，守靜篤。」（十六章）、「爲學日益，爲道日損，損之又損，以至於無爲，無爲而無不爲。」（四十八章）、「載營魄抱一，能無離乎？專氣致柔，能嬰兒乎？滌除玄覽，能無疵乎？」（十章）等指點。簡單說，工夫主要原則不在益而在損，並由「損之又損」的滌除之極致篤實，方能復歸於虛靜；然《老子》的虛靜同時是營魄抱一的身心一如狀態，譬喻說之，其身如嬰兒般的氣專且柔，其心如明鏡般無疵明照。可見，《老子》工夫原則不外針對身心造作有爲來解構還原，因爲一般人的身心狀態難免外馳隨逐，所謂「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂。」（十二章）因此要日損滌除的便是身體感官（目耳口等）、意識心知（心）的追逐外馳，以便在淡泊化、減損化之後，讓感官欲望素樸、心知意識內明，甚至讓身體精氣柔軟通暢、專注積聚猶如嬰兒；心靈精神虛靜靈明、純粹不雜猶如明鏡。

這些日損的工夫原則，《莊子》繼承之。但是，這些日損原則是被放在另一種敍事脈絡下來呈現，結果便有一系列求道者的身心形象、故事情節，而使體道工夫得到具體化、人格化。如想到《莊子》的工夫論，必會立即浮現隱机、坐忘、

66. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 606-607。
67. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 230-231。

心齋等。然而，將這些話頭若放回文本脈絡看，與其說它們是關於工夫的概念，不如說它們是在工夫情節等敘事脈絡下的情境語。如〈齊物論〉開宗出現的畫面：

> 南郭子綦隱机而坐，仰天而噓，荅焉似喪其耦。顏成子游立侍乎前，曰：「何居乎？形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？今之隱机者，非昔之隱机者也。」子綦曰：「偃，不亦善乎，而問之也！今者吾喪我，汝知之乎？女聞人籟而未聞地籟，女聞地籟而未聞天籟夫！」(註 68)

若說《老子》只是原則性點出損的重要，我們卻非常形象化地從〈齊物論〉看到日損工夫下的人物形象，它非常鮮明地呈現在南廓子綦的身心樣貌上，彷彿形槁木、心死灰的人格立在目前。《老子》日損的身心馳逐工夫課題，現在具現在南廓子綦這一求道者、體道者的容貌意象上。所以，〈齊物論〉雖然是要宣講「天地並生、萬物爲一」的「天籟」齊物境界，《莊子》顯然卻認爲與道合一的形上體驗，並不適合於抽象論述，所以安排求道者在歷經喪我的身心轉化之後，呈現出一連串異於常人的一幅閒散、脫逸之體態畫面——隱机而坐、仰天而噓、荅焉喪耦、槁木死灰——讓一個體道者「目擊道存」地凸顯出來。同時，這也使體道異人所要宣講的道體福音之天籟，具有更令人信服的權威感。總之，「隱机」是一整體的身心情境語，它只有放在求道者的敘事脈絡下，才會令人神往，以召喚人們的想像力與共通感。

同樣有名的「心齋」也是如此。如果只將「心齋」工夫的核心辭句抽出來，看到的也只是類似《老子》指點的修養原則，所謂：「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。」(註 69)就心齋的內容言，它和《老子》的日損滌除，〈齊物論〉的喪我隱机，大體一致；都是對身體感官（耳聽）、意識心知（心聽）的遮撥，以回歸身心虛靜的「聽氣」狀態。「聽之以氣」就是打開自我身心的封閉，以進入「通天下一氣」的任隨天籟、物我感通的一體冥契之狀。

討論《莊子》工夫論者，通常只引出核心文獻，卻不太注意其間的敘事文脈。

68. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 43-45。
69. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 147。

而本文的重點強調心齋的工夫，一則還是透過求道者、體道者的人物形象和對話來呈現，再則它是在故事敍述的高峰處才出現的警句，而非憑空出現的抽象斷語。換言之，心齋所以令人印象深刻，並不是工夫內容有何別出《老子》日損之處，而在其人物形象和情節敍事之引人入勝。具體地說，〈人間世〉的心齋之所以突出，一則同於〈齊物論〉的喪我隱机，都落實在求道者的身心形象呈現之，它們都具有道成肉身的鮮活性；其次，心齋所透過的人物情節，則有超出〈齊物論〉之處，因爲「槁木死灰」的南廓子綦很明顯的是方外異人的形象，但「聽之以氣」的主角竟然是典型的方內之人，尤其是儒家的仲尼與顏回。

《莊子》不但將工夫落實在求道者的敍事情節來彰顯，它更要進行一個個偷天換日、越界顚覆的戲仿故事。如果從頭看起，就會看到心齋其實是一個頗長的故事，鏡頭一開頭，〈人間世〉就透過「顏回之衛」這一劇碼講起：一個最得孔門心法的顏回，原本自以爲抱持經世濟民的儒者情懷，不顧衛國險惡、衛君獨暴，而一心往救苦難；然令人驚異的是，顏回行前辭別仲尼師尊時，非但沒有得到任何認同鼓勵，反而遭遇一連串質疑，甚至預告將有不祥之刑。顯然孔子形象在莊書已被說書人給偷天換日了，人物雖是儒家宗師但宣講的卻是道家觀點，可見，這是一個帶有顚覆性、戲仿性的故事新編，它具有將儒家脫冕、給道家加冕的狂歡喜劇性格。(註 70)也由於故事中的仲尼主張「先存諸己而後存諸人」，認爲顏回內修存己的工夫不夠，在未達人心人氣卻一廂情願的情形下往衛，必將落入鬥爭的焦點而成爲災人。也就是在上述故事情節下，顏回和孔子才進入了一番存己工夫的情境對話。在《莊子》的故事新編下，顏回從儒家型的往救人物一轉而成爲道家型的求道者，而仲尼則成了道家型的體道者、說道者，層層教導顏回存己內養的工夫次第，最後才結穴在心齋的內容上，顏回也終於損之又損地體驗到「未始有回」的喪我之虛靜。

70.《莊子》以儒家人物，如孔子、顏回、子貢、子路，甚至儒家道統如堯、舜等等古聖人物，來重新宣講道家義理的這種戲仿、顚覆策略，幾乎遍及《莊子》的故事敍述。對此，可以從巴赫金的戲仿、狂歡觀點來重新詮釋。參見巴赫金著，李兆林、夏忠憲等譯，《拉伯雷研究》（石家莊：河北教育出版社，1998），頁 1-68。筆者曾對黃帝在莊書中的「多音複調」之形象，進行戲仿式的詮釋，參見賴錫三，〈道家的神話哲學之系統詮釋〉，《莊子靈光的當代詮釋》，頁 188-223。另一種頗有傳統的詮釋觀點則認爲這涉及「莊子尊孔論」，本文雖暫不採此詮釋觀點，但認爲值得謹愼對待，相關研究參見徐聖心，〈「莊子尊孔論」系譜綜述——莊學史上的另類理解與閱讀〉，《臺大中文學報》，17（臺北：2002），頁 21-66。

〈大宗師〉的坐忘除了結穴在：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」(註 71)這一工夫原則語之外，它同樣是透過顏回和孔子的公案式情境對話，從「回忘禮樂」到「回忘仁義」，最後昇進「回坐忘」之境。(註 72)換言之，坐忘猶如心齋般，都是透過顏回這一求道者的具體經驗歷程，來彰顯損之又損的情節。

上述心齋的工夫，就是藉由顏回由儒轉道的求道者之具體形象和情節，我們才對道家的體道工夫和次第轉進，有了如在目前的親切感，同時也帶給人們由外（存人）向內（存己）的啓悟和感受。換言之，從故事中的主人公顏回，其實可以看到一般人的普遍縮影，即當人們面對人間世錯綜複雜的苦難與鬥爭時，當下會有外向型的淑世衝動，而藉由仲尼對顏回的內向修身的引導，才使得顏回重新轉向於求道，終而體道，並重新獲得另類回應人間世的能力。可見，這一則求道者的寓言敍述，一則可使聽者感同身受，再則使聽者調整內外的實踐次第，三則這種藉由儒家人物重新宣揚道家哲理的戲仿扮裝，其實帶有解構、顚覆的遊戲性格，如巴赫金所指出的打破此疆彼界的錯位、戲仿，給官方正統脫冕再加冕的手法，正可帶出一種幽默、歡笑的自由、狂歡氣氛。而這也是《莊子》故事新編的創造性效果之一。

求道者的故事敍述並不只限於人物形象，《莊子》甚至從遠古神話傳統承接故事，並以此來召喚人們的想像力，而對求道、體道興發油然嚮往的超越之情，例如〈逍遙遊〉一開始的鯤化鵬徙便是好例。鯤鵬變形的故事，敍述的是生命不斷蛻變轉化的昇華過程，它利用《齊諧》志怪書中的魚、鳥變形神話來新編重述：

> 北冥有魚，其名為鯤。鯤之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名為鵬。鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運將徙於南冥。南冥者，天池也。(註 73)

71. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 111。
72. 〈大宗師〉的原文雖是先「忘仁義」、再「忘禮樂」、最後才「坐忘」；但王叔岷的校詮指出《淮南子・道應篇》中，「仁義」兩字與「禮樂」互易，並且《老子》三十八章亦提及：「失道而後德，失德而後仁，失仁而後義，失義而後禮。」因此王氏主張：「道家以禮樂爲仁義之次，文可互證。禮樂，外也。仁義，內也。忘外以及內，以至於坐忘。若先言忘仁義，則乖厥旨矣。」其說有據有理，故從之。參見王叔岷，《莊子校詮》（北京：中華書局，2007），頁 266。感謝審查者的提醒，故加此註。
73. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 2。

以論題的內容看，寓言故事承載思想史上有名的「小大之辯」，關於適性現實與超拔飛昇的境界差異。展開來說，它由「知效一官一類的自視」→「宋榮子的定乎內外之分」→「列子的御風有待」→「遊乎無窮的無待」來層層展開人生的超然理境。它指出由方內（社會性價值）到方外（宇宙性價值）的四個層次之昇進，最後煉達「至人無己，神人無功，聖人無名」的體道境界。但論題的血肉是建立在神話故事的敍述情節上，故事首先運用鯤魚深藏北冥瀚海的原型意象，帶給人們深深海底行的厚積潛藏之幽深感，所謂「水之積也不厚，則其負大舟也無力」，因此鯤魚潛行的敍事場景正以「不說爲說」的方式，暗示了工夫修養的深厚，讓聽者由衷升起一股嚮往「潛龍勿用」的收斂與莊嚴，同時，它也預告了來日「飛龍在天」的超拔。因此，故事極爲精確地運用：「魚—鳥」、「北—南」、「暗—明」、「海—天」等對比結構元素，來敍述生命從深深海底行到高高天池翔的宏大意象畫面。而其中關鍵更結晶在「化」之一字，即生命由體道工夫到境界的蛻變之機，從此，鯤不再是魚而是自由之鵬，場景也由幽暗深海轉向無邊明朗的天際。然後，我們看到自由之鳥精神奕奕地怒而飛，它博大卻輕盈垂天雲翼，隨順海運之氣摶扶搖而攀昇於九萬里高空。

〈逍遙遊〉這個神話新編的敍述，帶給聽故事者極恢宏的美麗境界和強烈感動。試想，說故事者一方面藉由語調的抑揚頓挫、情節的奇幻迷離、意象的宏偉壯美，使聆聽者在一幅幅：鯤之巨、鵬之大、北冥之深暗、南冥之朗闊、水擊三千里的怒飛、扶搖九萬里的風姿、野馬游氣的海運之息——等意象的激盪下，讓嚮道之心、想像之力跟著敍事情節進行一番精神遠遊。最後，故事安排兩隻小鳥（蜩與學鳩）的自誇，映襯出安於現實小成卻夜郎自大的荒謬場景，暗示一般人們的日常心態和存在處境，以帶給聽者自慚形穢的警醒。總之，這個魚鳥變形的神話敍事，透過極爲精采的意象和奇異情節，充分興發了人們對求道者的莊嚴嚮往和深沈動容，甚至也激發了聆聽者的想像力，興發出自由的遊戲感。

㈡ 不知無言的體道、說道氣象——道不可說的公案故事

道體的超語言性是《老子》的核心原則，它一再強調道體的無名：「道可道非常道」、「繩繩兮不可名」、「道常無名」、「道隱無名」。不僅如此，道體的無名也必然會在體道者的心靈境界、人格氣象上呈現出來，所以《老子》經常指出體道

者因處於前語言的冥契狀態，自然會有無爲守中的淵默之狀：「處無爲之事，行不言之教」、「多言數窮，不如守中」、「俗人昭昭，我獨昏昏；俗人察察，我獨悶悶」、「希言自然」、「吾將鎮之以無名之樸」、「不言之教，無爲之益，天下希及之」等描繪。

將道體的無名落實爲體道者的沈默，《莊子》也同樣信受奉持。〈齊物論〉所謂「天地與我並生，而萬物與我爲一。既與爲一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得無言乎？一與言爲二……」(註 74)顯然眞正與萬物冥合爲一的體道狀態，由於處於超語言之狀，因此是不可能有言的（「且得有言乎？」）；而當人們將此無名無言的冥契之狀，暫且稱謂爲「與道合一」時，這一表述的同時，已離開無名無言而進入有名有言之狀（「且得無言乎？」）；換言之，眞正的無名之合一與有名的謂一，其實仍有本質差異（即「一與言爲二」的「二」，乃差異也。）然而，關於無言沉默之狀，《莊子》更喜愛透過體道者的身心情境來示現，將之動態地彰顯在人物故事的具體情節上，結果使得「言語道斷」的觀念，成爲一個個「沉默如雷」的現成公案。先從〈天道〉篇一個外圍的故事聽起：

> 桓公讀書於堂上，輪扁斲輪於堂下，釋椎鑿而上，問桓公曰：「敢問：公之所讀者何言邪？」公曰：「聖人之言也。」曰：「聖人在乎？」公曰：「已死矣。」曰：「然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！」桓公曰：「寡人讀書，輪人安得議乎！有說則可，无說則死！」輪扁曰：「臣也以臣之事觀之。斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入，不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉於其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣，是以行年七十而老斲輪。古之人與其不可傳也死矣，然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！(註 75)

《莊子》由故事角色桓公與輪扁的對話，其實是藉由技術的實踐經驗與口語傳授的差異，來進一步凸顯道的不可言說性。故事的張力，一開始就表現在兩位主角的

74. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 79。
75. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 490-491。

身份對比上，一是廟堂之上的君王桓公，另一則是卑賤低下的斲輪匠工；就現實而言，這兩種階級身份的人顯然很難發生對話關係，但《莊子》本其顛覆正統、易位貴賤的遊戲策略，讓兩種人物遭逢相會。不僅如此，我們看到其中眞正的主人公和發言權，是落在輪扁而不是桓公，亦即輪扁才是這場對話的主導者、故事的權威者。一開始，輪扁就以不可思議的勇者姿態，主動挑起充滿火藥味的對話，看似禮貌性對桓公的就教——「敢問：公之所讀者何言邪？」其實是爲了發起一場話語機鋒而來的刻意。如預期，桓公果然上鉤，從此故事的對話便得以發展下去。首先，桓公以君王的身容語調答曰「聖人之言也。」顯然這是一幅君王（權力）讀聖書（眞理）的景像，一派不容任何質疑的即權力即眞理的氣象；然而，輪扁不但沒有被震懾膽怯，反而以不可思議的智者姿態，充滿截斷眾流之力道言：「聖人在乎？」來挑逗桓公的疑情，而當桓公想當然爾地回答：「已死矣！」正給予輪扁破除文字迷思的縫口。而這一切的發展似乎都在輪扁的掌控之中。聖人的存在與死亡這一對比機鋒，其實已暗示扮演智慧老人的輪扁，所要引導桓公開悟的契機。由於桓公已入話語迷團的計中計，因此，輪扁能敢於當頭棒喝：「君之所讀者，古人之糟魄已夫！」

故事的發展仍然未了，桓公至此，並不像後來禪宗公案中人的大徹大悟。有趣的是，桓公非但不悟，還以君王的權力威脅姿態，發出一道生殺與奪的命令：「有說則可，無說則死。」當然，故事中的輪扁智老非但無懼於政治權威，反而以體道者的權威口吻，宣說其中的理據。輪扁以斲輪技法的「不疾不徐」之經驗爲喻，說明「得心應手」的體知經驗，是無法以口傳言授來直接給予的，就連倫理上親如父子也無法「心手一如」地傳授給他，因此，輪扁老人才感嘆行年七十仍未有傳承之憾。換言之，存在經驗是無法等同於語言文字的，同理，桓公欲由聖人之書而承續聖人經驗，恐怕也必將落空，故輪扁乃以「糟魄」來命名文字的抽象性，因爲它早已失去經驗本身的具體滋味。

表面看來，這是在講述具體經驗與抽象話語的本質差異，但《莊子》所要說的體知經驗不會泛指一般的經驗，而是歸旨於體道的經驗，可見，故事的對話還是爲了彰顯道的不可言說性。這並非想當然爾的推測，因爲《莊子》以這則寓言做爲〈天道〉篇的結論，而前一段文獻正是討論道與言的關係：

世之所貴道者書也，書不過語，語有貴也。語之所貴者意也，意有所隨。意之所隨者，不可以言傳也，而世因貴言傳書。世雖貴之，我猶不足貴也，為其貴非其貴也。故視而可見者，形與色也；聽而可聞者，名與聲也。悲夫，世人以形色名聲為足以得彼之情！夫形色名聲果不足以得彼之情，則知者不言，言者不知，而世豈識之哉！(註 76)

這一段話完全可做爲輪扁故事以註腳，並將核心精神結穴在「知者不言，言者不知。」其中的「知」之內容是指超越形色名聲的「道」，因此，眞正體道的冥契經驗不可能藉由書本文字（語）、符號意義（意）而得之。然而吸引我們注意的依然是這兩段文獻的語言風格之差異，一者以抽象的方式談論「書不過語」，另一則以具體的故事呈現「書之糟魄」，前者可讓人有客觀性的理解，但後者更可興發存在性的領悟，才是《莊子》以敍事見道的巧門。

關於體道者的無言沉默故事一再出現於《莊子》，由於類似的故事頗多，無法一一介紹，底下僅以〈知北遊〉兩個極富盛名的寓言，做爲印證和總結：

泰清問乎无窮曰：「子知道乎？」无窮曰：「吾不知。」
又問乎无為，无為曰：「吾知道。」
曰：「子之知道，亦有數乎？」 曰：「有。」
曰：「其數若何？」无為曰：「吾知道之可以貴，可以賤，可以約，可以散，此吾所以知道之數也。」 。
泰清以之言也問乎无始，曰：「若是，則无窮之弗知與无為之知，孰是而孰非乎？」 无始曰：「不知深矣，知之淺矣；弗知內矣，知之外矣。」
於是泰清中而嘆曰：「弗知乃知乎，知乃不知乎！孰知不知之知？」
无始曰：「道不可聞，聞而非也；道不可見，見而非也；道不可言，言而非也！知形形之不形乎！道不當名。」
无始曰：「有問道而應之者，不知道也；雖問道者，亦未聞道。道无問，問无應。无問問之，是問窮也；无應應之，是无內也。以无內待問窮，

76. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 488-489。

若是者，外不觀乎宇宙，內不知乎大初。是以不過乎崑崙，不遊乎太虛。」(註 77)

「泰清」顯然是一個求道者，他到處尋師訪道，以爲這樣的問道訪談過程中，可以得知道的秘密而契悟於道。一路上，問道的對象共有：「無窮」、「無爲」、「無始」三人，於是展開了有關道與語言的公案式對話。與「泰清」遭遇的三個有道之士呈現出三種人格風貌，同時表現出面對道與語言的三種不同的態度。其中，就語言的豐富度而言，最容易讓人忽略的是「無窮」這一人物和回答，而「無爲」有所回應但所言不多，至於「無始」不但回答了「泰清」，並一一爲他分析「無窮」、「無爲」態度背後的意義。換言之，若就語言的分析說明和客觀理解而言，「無始」無疑是最精采的，且足以做爲這一故事的顯性主人翁。

然而，若深入此中人物對話的眞精神，便可以重新確認「無窮」才是故事眞正的主角，他以言而無言、不言而言的方式，眞正以情境式的身心情狀示現道的不可言說性。換言之，「無窮」以「大智若愚」的近乎絕對沈默姿態來展示體道本色，因此，當「泰清」以語言思維心態來問道求道的同時，「無窮」並不以「語言對語言」的姿態來呼應「泰清」，而是以「非語言對語言」的超然來啓悟他。可見，「無窮」所謂的「吾不知！」當不是語言層次的「無知」，而是暗示冥契狀態的「不可言說性」。這一截斷眾流的回答，在當下的情境脈絡應該是要給予「泰清」以棒喝和啓悟，無奈被語言符號困住的「泰清」，並不眞能聆聽這一沈默如雷的體知教誨，所以只好繼續帶著疑問尋求語言符號式的解答。

相較於「無窮」的「不知」，「無爲」強調自己「知道」，甚至進一步對其所知有所言說了；雖然他的言說陳述並不複雜，只是約略點出道乃超越貴賤、約散的一切相對性，但他畢竟已對「泰清」有所呼應。兩者在「語言對語言」的方式下，有了符號層次的對話。

「無窮」和「無爲」這兩個人物態度，和「泰清」相會的兩種情節，讓我們想起上述〈齊物論〉「既與爲一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得無言乎？一與言爲二」的主張。只是〈知北遊〉這段文獻是以人物情節的對話方式，將〈齊物論〉的觀點給予戲劇化而已。最後，我們看到〈知北遊〉又安排「無始」這一

77. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 756-758。

人物來和「泰清」對話，以便將其中的謎底給揭曉。從話語的符號意義言，「無始」的回答是最爲完整細緻的，他不但了解「無窮」和「無爲」的境界差異在於「不知深矣，知之淺矣；弗知內矣，知之外矣。」更能夠分析性地指出：深入體道冥契境界之內其實超越了聞見之形，故「道不當名」。「無始」甚至更進一步指出：問道者如「泰清」，以及用語言呼應「泰清」的應道者如「無爲」和「自己（無始）」，其實都未能眞正地入於體道三昧，因爲眞正的入道境界，實乃處於：「道無問、問無應」的絕對冥契之狀。換言之，入於體道三昧者，是不會有任何語言層次的衝動和欲望的，其中唯是「大音希聲」的道之流行與沈默聆聽。所以，不管是「泰清」和「無爲」，或是「泰清」和「無始」的問答內容，有其粗細簡繁的說理差別，但兩者都以「語言對語言」的方式來對話則相近，因此，他們也就都離不開「無問問之，是問窮也；無應應之，是無內也」的困境。「泰清」的問題很清楚，他不了解眞正的入道必得超越語言符號的求問心態，結果將超越語言「問＝答」迷宮的道之自身，當成命題式的答案對象來求索，終究掉入一連串的語言迷宮之中；另外，「無爲」和「無始」自己，由於經不起「泰清」的語言符號之挑問，結果在語言延伸語言的問答中，一樣未能徹底安於無言的冥契內境。

抽象的觀念和說理，透過具體人物、情節的故事敍述和鋪陳，一則生動活潑起來，再則也容易讓人感同身受、若有所悟。如我所說，像上述沈默如金的「無窮」這種角色與情節，經常出現在《莊子》中，例如〈齊物論〉中王倪對齧缺三問，都以「吾惡乎知之」答之，亦是類似故事。(註 78)尤其〈知北遊〉的另一段故事，幾乎是上面故事的精采翻版，(註 79)由於〈知北遊〉這兩個故事的敍事風格和精神樣貌非常神似，無需進行重複的分析。但可以指出：「知」這個角色相應於「泰清」，「無爲謂」則相應「無窮」，「狂屈」又呼應於「無爲」，「黃帝」則近乎「無始」。而「無窮」的「吾不知」之沉默姿態，更被「三問而不三答」的「無爲謂」

78. 郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 91-92。

79. 知北遊於玄水之上，登隱弇之丘，而適遭无爲謂焉。知謂无爲謂曰：「予欲有問乎若：何思何慮則知道？何處何服則安道？何從何道則得道？」三問而无爲謂不答也。非不答，不知答也。知不得問，反於白水之南，登狐闋之上，而睹狂屈焉。知以之言也問乎狂屈。狂屈曰：「唉！予知之，將語若。」中欲言而忘其所欲言。知不得問，反於帝宮，見黃帝而問焉。黃帝曰：「无思无慮始知道，无處无服始安道，无從无道始得道。」知問黃帝曰：「我與若知之，彼與彼不知也，其孰是邪？」黃帝曰：「彼无爲謂眞是也，狂屈似之，我與汝終不近也。夫知者不言，言者不知，故聖人行不言之敎。」郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁 729-734。

給特寫化、純粹化。尤其點出「無爲謂」不是刻意的不答，而是全然止息在沈默的當體，故「不知答也」。(註 80) 總之，《老子》「無言守中」一類的主張，不但在觀念上被承繼了，《莊子》更透過「無窮」、「無爲謂」這一類人物和公案，將道體給具體化爲體道者的身心凝然、大音希聲的氣象。

六、結論：《莊子》是綿綿無盡、環環相扣的故事新編與集成

毫無疑問，《老子》工夫論在《莊子》故事新編的敍事文脈下，化爲一個個動人心弦的求道者寓言，甚至可說《莊子》每一篇文章都含有求道、體道的故事。其中除了道家型方外之人、遠方異人、山林水巔之隱者這一類典型的求道者、體道者外，(註 81) 更將儒家型的古聖先賢、孔門弟子、社會賢達給重新扮裝戲仿，而成爲道家的另類代言人；(註 82) 不僅如此，《莊子》更藉由百行技業的人物爲主角，(註 83) 甚至那些被社會所賤斥的邊緣他者，(註 84) 都一一化身爲道的代言人，頗有脫冕中心、加冕邊緣的狂歡喜劇效果。

《莊子》也在一連串的寓言故事裏，將神話裏的原型意象或動物加以人格化（如渾沌鑿竅、鯤化鵬徙、無用社樹、浮遊大瓠、莊周夢蝶、魚忘江湖、伯樂治馬、神龜遊泥、河伯會北海若等等），或以自創的虛擬獨特人物和情節（如神巫季咸、朝三暮四、雲將、鴻蒙、髑髏等等），呈現一幅萬物爭相說道的奇異景觀，而眞正帶出「天地爲一，萬物並生」的齊物同歡效果。總之，《莊子》爲了將求道、體道一事給具體鮮明化，幾乎用盡一切想像力之才華，結果創造了目不暇給的故事情節，信手捻來都可以成爲講道的故事：駢拇枝指、亢鼻之豚、白蹄之牛、有痔之人、瓦礫屎尿等等，眼前觸目所及幾乎都可以成爲道的代言人，爲我們訴說道的

80.「無爲謂」這一人物和氣象，幾乎完全與《維摩詰經》的維摩詰居士和不二法門呼應，並且都是在寓言、譬喻、故事的文本策略下出現的，可見本文的詮釋策略，有無可能運用到佛經的文本詮釋上，值得省思，尤其兩者都涉及超語言的實踐和工夫，因此必大有故事可說。

81. 如許由、連叔、藐姑射神人、列子、南廓子綦、顏成子游、王倪、長梧子、楚狂接輿、伯昏無人、女偊、蒲衣子、無名人、壺子、漢陰丈人、北門成、關尹、列御寇、無爲謂、狂屈、被衣、老農吉、大公調、漁父等。

82. 如黃帝、堯、舜、孔子、顏回、子貢、子路、冉求、曾子、子張、葉公子高、蘧伯玉、子產、田子方等。

83. 如庖丁解牛、輪扁斲輪、津人操舟、呂梁游者、梓慶削木、大馬捶鉤、釣者漁父、鬬雞等。

84. 如支離疏、介者右師、兀者王駘、兀者申徒嘉、兀者叔山無趾、惡人哀駘它、闉跂支離無脣、痀僂承蜩者等。

神聖與平凡，啓悟人們對目擊道存的感受力。

《莊子》將《老子》的詩性隱喻，轉化爲敍述性的故事來上演，絕不只限於本文所討論的「從道體轉體道」這一主題，事實上，幾乎可以對照《老子》相關文獻，而一一在《莊子》找到各類敍事的源頭。例如：《老子》八十章的「小國寡民」，轉爲〈馬蹄〉的「自然樂園」之漫畫式的敍事場景；《老子》關於道的水系列隱喻，變成了〈秋水〉河伯與北海若的宏偉敍事舞台；而《老子》關於常道的不知無名，則如上述一類的沈默公案之寓言；至於《老子》「道法自然」的主張，則變成〈齊物論〉人籟地籟天籟的音樂敍事之鋪排；而《老子》「恍兮惚兮」的素朴之道，竟又化成了〈應帝王〉渾沌鑿七竅的殘酷劇場；《老子》「歸根復命、沒身不殆」的生死觀點，則轉化爲一系列的喜劇故事，如〈養生主〉的老聃、〈大宗師〉的友人、〈至樂〉的莊妻、〈列禦寇〉的莊子本人之弔喪儀式；而《老子》「爲道日損」的工夫實踐，則變成〈知北遊〉黃帝遺珠求道記的顚覆故事；另外《老子》的大智若愚、朴散爲器、「有之爲利、無之爲用」等弔詭思想，則變成〈逍遙遊〉中無用之大用的大樹、大瓠等生活美學之遊戲故事；至於《老子》「禍兮福之所倚」的思想，一變就成了〈齊物論〉麗姬破啼爲笑、〈人間世〉支離疏因禍得福的荒謬故事；而《老子》「寵辱若驚」的超越語言二元思想，變成了〈齊物論〉昭氏鼓琴和朝三暮四的故事；《老子》「沖氣爲和」的觀念，則變形爲〈養生主〉庖丁解牛、〈秋水〉篇魚樂之辯無礙的故事；至於《老子》「專氣致柔」如嬰兒般的身體精氣，又化身爲〈齊物論〉綽約如處子的仙人、〈大宗師〉色若孺子的女偊等等。

總之，莊周及其傳人似乎說不完綿綿無盡的故事，一幕幕環環相扣的故事新編，不斷地被創造出來而層累爲《莊子》一書，所謂「寓言十九」確實良有以也。而這種以敍事見道的語言風格，一方面可視爲體道者的語言遊戲，另一方面也讓求道者的經驗得以傳承，而這正是本文透過本雅明「說書人」之精華以爲遙契的最核心者所在。

引用書目

一、 傳統文獻

＊郭慶藩輯，《莊子集釋》，臺北：華正書局，1997。

樓宇烈校釋，《王弼集校釋》，臺北：華正書局，1992。

二、 近人論著

刁生虎，〈莊子的語言哲學及表意方式〉，《東吳哲學學報》，12，臺北：2005，頁 1-62。

巴赫金（M. M. Bakhtin）著，白春仁、曉河譯，《小說理論》，石家莊：河北教育出版社，1998，〈小說中田園詩的時空體〉。

———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。

王叔岷撰，《莊子校詮》，北京：中華書局，2007。

加斯東・巴什拉（Gaston Bachelard）著，顧嘉琛譯，《水與夢——論物質的想像》，長沙：岳麓書社，2005。

＊———著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，臺北：張老師文化事業股份有限公司，2005。

卡西勒（Ernst Cassirer）著，甘陽譯，《人論》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1994，〈神話與宗教〉。

＊———著，于曉譯，《語言與神話》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1994。

史泰司（W. T. Stace）著，楊儒賓譯，《冥契主義與哲學》，臺北：正中書局，1998。

＊瓦爾特・本雅明（Walter Benjamin）著，陳永國、馬海良編，《本雅明文選》，北京：北京中國社會科學出版社，1999。

伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯，《聖與俗——宗教的本質》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001。

伍至學，《老子反名言論》，臺北：唐山出版社，2002。

伍蠡甫等編，《西方文論選》，上海：上海譯文出版社，1979。

吉爾・德勒茲（Gilles Deleuze）著，陳永國編譯，《游牧思想：吉爾・德勒茲、菲力克斯・瓜塔里讀本》，長春：吉林人民出版社，2004，〈重複與差異〉。

成中英，《從中西互釋中挺立》，北京：中國人民大學出版社，2005，〈懷德海之象徵指涉論與《易經》及《道德經》的中心思想〉。

牟宗三，《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局，1985。

米蘭・昆德拉（Milan Kundera）著，尉遲秀譯，《小說的藝術》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2004，〈被貶低的塞萬提斯傳承〉。

艾蘭（Sarah Allan）著，張海晏譯，《水之道與德之端——中國早期哲學思想的本喻》，上海：上海人民出版社，2002。

＊西美爾（Georg Simmel）著，顧仁明譯，《金錢、性別、現代生活風格》，臺北：聯經出版公司，2001，〈貨幣與現代生活風格〉。

伯梅（Gernot Böhme）著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯，〈氣氛作爲新美學的基本概念〉，《當代》，188，臺北：2003，頁 10-34。

克利弗德・紀爾茲（Clifford Geertz）著，楊德睿譯，《地方知識：詮釋人類學論文集》，臺北：麥田出版，2002。

坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《千面英雄》，臺北：立緒文化事業，1997。

杜維明，〈身體與體知〉，《當代》，35，臺北：1989，頁 46-52。
沈清楷，〈從 Aufhebung（棄存揚升）到 Différance（延異）〉，《哲學與文化》，33.5，臺北：2006，頁 69-88。
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，2005。
林順夫，《理想國的追尋》，臺中：東海大學通識中心，2003，〈解構生死——試論《莊子・內篇》對於主題之變奏的表達方式〉。
保羅・利科（Paul Ricoeur）著，汪堂家譯，《活的隱喻》，上海：上海譯文出版社，2004。
威廉・詹姆斯（William James）著，蔡怡佳、劉宏信譯，《宗教經驗之種種》，臺北：立緒文化事業，2001。
約翰・內哈特（John Neihardt）記錄，賓靜蓀譯，《黑麋鹿如是說》，臺北：立緒文化事業，2003。
徐聖心 ，〈「莊子尊孔論」系譜綜述——莊學史上的另類理解與閱讀〉，《臺大中文學報》，17，臺北：2002，頁 21-66。
＊翁托南・阿鐸（Antonin Artaud）著，劉俐譯注，《劇場及其複象——阿鐸戲劇文集》，臺北：聯經出版公司，2003，〈劇場與瘟疫〉。
馬丁・布伯（Martin Buber）著，陳維剛譯，《我與你》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1993。
＊馬丁・海德格（Martin Heidegger）著，孫周興譯，《海德格爾選集》，上海：上海三聯出版社，1996，〈形而上學是什麼？〉、〈物〉、〈語言的本質〉。
郭軍、曹雷雨編譯，《論瓦爾特・本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，長春：吉林人民出版社，2004。
楊儒賓，〈道與玄牝〉，《臺灣哲學研究》，2，臺北：1999，頁 163-195。
葉維廉，《比較詩學》，臺北：東大圖書公司，1988，〈語言與眞實的世界〉。
廖炳惠，《解構批評論集》，臺北：三民書局，1995，〈洞見與不見——晚近文評對莊子的新讀法〉。
劉滄龍，〈永恆回歸與修身〉，南華大學哲學系主辦，「差異性——當代歐陸哲學會議」，嘉義：2007 年 10 月 12-13 日。
德希達（Jacques Derrida）著，張寧譯，《書寫與差異》，臺北：麥田出版，2004，〈力與意〉。
蔣年豐，《文本與實踐》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000，〈從「興」的觀點論孟子的詩教思想〉。
＊鄧育仁，〈隱喻與情理——孟學論辯放到當代西方哲學時〉，《清華學報》，38.3，新竹：2008，頁 485-504。
賴錫三，〈牟宗三對道家形上學詮釋的反省與轉向——通向「存有論與『美學』的整合道路」〉，《臺大中文學報》，25，臺北：2006，頁 283-332。
＊———，〈當代學者對《老子》形上學詮釋的評論與重塑——朝向存有論、美學、神話學、冥契主義的四重道路〉，《清華學報》，38.1，新竹：2008，頁 35-83。
———，〈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》，69，臺北：2008，頁 1-37。
＊———，《莊子靈光的當代詮釋》，新竹：國立清華大學出版社，2008。
戴維・弗里斯比（David Frisby）著，周憲、許鈞編，盧暉臨、周怡、李林艷譯，《現代性的碎片：齊美爾、克拉考爾和本雅明作品中的現代性理論》，北京：北京商務印書館，2003。
羅蘭・巴特（Roland Barthes）著，劉森堯譯，《羅蘭・巴特訪談錄》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2004，〈我們敢於疏懶〉。

（說明：書目前標示＊號者已列入 selected bibliography。）

Selected Bibliography

Artaud, Antonin. "Juchang yu wenyi (The Theatre and the Plague)," *Juchang ji qi fuxiang—a duo xiju wenji (Le théâtre et Son Double)*, annotated and trans. Li Liu. Taipei: Linking Publishing Co., 2003.

Bachelard, Gaston. *Kongjian shixue (La Poétique de L'espace)*, trans. Jow-jiun Gong and Jing-hui Wang. Taipei: Living Psychology Publishers, 2005.

Benjamin, Walter. Chen,Yong-Guo and Hai-Liang Ma eds.. *Benyaming wenxuan (Illuminations: Essays and Reflections).* Beijing: China Social Sciences Press, 1999.

Cassirer, Ernst. *Yuyan yu shenhua (Sprache und Mythas)*, trans. Xiao Yu et al.. Taipei: Laureate Book Co., Ltd., 1994.

Deng, Yu-Ren. "Yinyu yu qingli—Meng xue lunbian fang dao dangdai xifang zhexue shi (Metaphor, Feeling and Reason: Repositioning Mencius' Argumentation in Contemporary Western Philosophy)," Tsinghua xuebao (*Tsing Hua Journal of Chinese Studies*), 38.3, 2008, pp. 485-504.

Heidegger, Martin. "Xing er shang xue shi sheme? (Was ist Metaphysik?)" pp. 135-153; "Yuyan de benzhi (Das Wesen der Sprache)," pp. 1165-1187; "Wu (Das Ding)," pp. 1061-1120, *Heidegger xuanji (Heidegger Anthology)*, trans. Zhou-xing Sun. Shanghai: Shanghai Sanlian Bookstore, 1996.

Kuo, Ch'ing-Fan (ed.). *Chuang-tzu chi shih (Collected Commentaries on Zhuangzi).* Taipei: Hua Cheng Book Shop, 1997.

Lai, Hsi-San. "Dangdai xuezhe dui *laozi* xingshangxue quanshi de pinglun yu chongsu—chao xiang cunyoulun, meixue, shenhuaxue, mingqizhuyi de sichong daolu (Reinterpretation of Laozi's Metaphysics by Contemporary Scholars: Ontology, Aesthetics, Mythology, and Mysticism)," Tsinghua xuebao *(Tsing Hua Journal of Chinese Studies)*, 38.1, 2008, pp. 35-83.

———. *Zhuangzi lingguang de dangdai quanshi* (Contemporary Interpretation of Chuang Tze's Aura). Hsinchu: National Tsing Hua University Press, 2008.

Simmel, Georg. *Jinqian xingbie xiandai shenghuo fengge (Money, Gender and Modern Life Style)*, trans. Ming-ren Gu. Taipei: Linking Publishing Co., 2001.

From the Metaphor of the *Laozi* to the Narrative of the *Zhuangzi* ——Zhuangzi's Narrative Philosophy and Walter Benjamin's View

Lai, Hsi-san
Department of Chinese Literature
National Chung Cheng University

ABSTRACT

Generally speaking, Daoism strongly criticizes the power and ideology of language. Dao cannot be spoken about because of its transcendent nature. However, Daoism is not completely negative about language. In my opinion, Daoists exhibit at least four attitudes toward language: (1) absolute silence, (2) poetic metaphor, (3) story narration, and (4) conceptual dialectic. In this paper, I first discuss why and how Laozi uses poetic metaphor to reveal Dao. Second, I explore the process by which Laozi's poetic metaphors are transformed into Zhuangzi's stories. That is to say, the entity of Dao in *Laozi* becomes stories of seeking Dao in *Zhuangzi*. Narrative skill is a breakthrough linguistic style in *Zhuangzi* that did not exist in *Laozi*. In order to explain the significance of narrative philosophy, this article analyzes Walter Benjamin's insights about narrators and narratives. Finally, I conclude that Zhuangzi and his students are great narrators and the book of Zhuangzi is a collection of stories about Dao.

Key words: Zhuangzi, Laozi, Dao, Walter Benjamin, language, metaphor, fable, story, narrative, narrator

(收稿日期：2009.2.25；修正稿日期：2009.6.2；通過刊登日期：2009.10.16)