

# 書 評

## Reviews

《姿與言：詩國革命新論》，鄭毓瑜著，臺北：麥田出版社，二〇一七年。三五〇頁。

須文蔚，東華大學華文文學系教授兼系主任

一九一七年二月，胡適的〈兩隻蝴蝶〉在《新青年》上刊出，以創作成就「詩國革命」的先聲。在新詩一百年的五四前夕，《姿與言》一書刊行，鄭毓瑜接續前一本著作《引譬連類：文學研究的關鍵詞》的理論框架，重新省思新文學革命中過去傾向現代化主張的缺失，從漢語核心的語音、節奏、文法、修辭、意象等相迎應的動態過程，檢視文學史上曾經出現卻遭冷落的論述，將現代詩與中國文學的抒情傳統重新連結，試圖建構新的詩學批評與創作理論，可謂別具深意。

鄭毓瑜在《引譬連類》一書中，將中國抒情傳統理論以比興的成套譬喻為基礎，進而與事物的連類相聯繫，從詩篇、外交辭令、感官體氣、人文地景、國族認同等層面環環相扣，開展出「人文活動」的全面圖式。鄭毓瑜直指：

當我重新詮釋「引譬連類」這個關鍵詞，顯示中國人文傳統中牽涉思考、行動及語言的「概念框架」(conceptual frame) 之後，未來希望可以憑藉這個長期準備，探討 19 世紀末、20 世紀初西學東來以後，這個「連類架構」如何對應所謂科學的、邏輯的「技術體系」，也就是中國「人文」學如何在現代視線下重建的問題。<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 鄭毓瑜：〈《引譬連類：文學研究的關鍵詞》專書簡介〉，《人文與社會科學簡訊》第 16 卷第 1 期（2014 年 12 月），頁 101。

因此，在進入新詩學討論前，鄭毓瑜在本書的第一章，先從〈博物連類與博覽會〉入手，討論晚清的知識分子以舊體詩展現現代性的局限與扞格。

一般文學史的論述中，多肯認黃遵憲「詩界革命」的實踐上有其成功之處，如其〈櫻花歌〉、〈倫敦大霧歌〉、〈登巴黎鐵塔〉、〈日本雜事詩〉等諸篇詩作中，他以既有的體裁、破格的形式，鑄鑄新異的內容，諸如：新事物、新場景、新科技、新媒體、新教育機構和西方民主政體等，讓讀者目眩神迷<sup>2</sup>。然而鄭毓瑜則透過考察黃遵憲一八七七年隨何如璋出使日本，遊歷「內國勸業博覽會」後的一系列詩作，以博物知識、博覽會為認知框架，觀察詩人面對寫作中的形式與認知框架上的衝突，新舊語詞誠然可以挪借或錯置，但新舊思想框架要如何類比與協調？點出其中舊體詩人難以跨越的思想困境。

當黃遵憲面對現代化精華的博覽會展場，面對近代西方衣冠文物的特性，諸如：社會制度、組織、文化以及世界秩序的架構，固然可以以新詞彙加以描述，但要進一步介紹「個人現代性」的特徵，包含感覺、思維、態度及行為的模式，特別是西方理性思維反映於現代生活中時，顯然就不是詞彙轉換就能克盡全功的，甚至每當一個現代化的語詞納入詩中，就觸動了一個思考架構，更可能是數個思考架構的集合，這使得漢詩詩人就算是用了趨新的手法，其思維未必就能迴避守舊的框架。鄭毓瑜以黃遵憲〈博物館〉與〈博覽會〉兩首詩為例，指出：

〈博物館〉詩後的注文其實也談到陳列眾物的博物館，可以「廣見聞，增智慧」，但是後兩句詩的事典，不論是用秦始皇時所鑄著夷狄服的十二金人，或是親見東漢光武所賜委奴國王印，都是從夷狄、藩屬角度去看待博物館的陳列品。至於從「依樣畫葫蘆」的角度看待博覽會展品，特別使用《莊子》輪扁斲輪之術，根本無法言傳，來暗示對於日本善於仿造的某種嘲諷。但是由《日本國志》相關說法看來，黃遵憲其實對於日本維新後透過博覽會所激發的工商作為不乏欣羨之情。（頁 79）

事實上，不僅黃遵憲有難以言傳的「視域轉換」困擾，同代中日的漢詩詩人也都面對同樣的困境，他們縱使在修辭上不斷努力革新，企圖納入情境、器物、行動以及象徵意義，同時解構了由文化記憶所「連類」的隱喻框架，但是一旦詩人欠缺現代視野、欠缺現代性思維時，詩中只好同時融入或重整舊架構中的哲學與思考（頁 79-82）。顯然，詩界革命的漢詩詩人留下了一個巨大困境：如何建構一

<sup>2</sup> 王德威：〈一八四一至一九三七年的中國文學〉，收入孫康宜等著，王國軍等譯：《劍橋中國文學史（卷下）：1375年之後》（臺北：聯經出版事業公司，2017年），頁 413。

套出入新舊的引譬連類系統？如何成功轉化古典與現代之間的感知框架？顯然都還有待深入實驗與發展，而隨後襲來的白話詩革命則更進一步天翻地覆地帶來新的議題。

胡適在〈文學改良芻議〉提出：言之有物、不摹仿古人、講求文法、不作無病呻吟、祛除陳腔濫調、不用典、不對仗、不避俗字俗語等八項主張，將文學視為迎向現代性經驗與知識的工具，切斷與漢語傳統的引譬連類系統，拋棄傳統詩歌中的音律，表面上看似書寫系統的進化，但事實上脫離的是漢語中的類比思維與建構知識的框架。鄭毓瑜在《姿與言：詩國革命新論》（下文簡稱《姿與言》）一書中關注文學與現代性接軌的各層面思考，有別於過去文學史家討論文學維新／革命與現代性的關係，前行研究多集中在探討書寫如何回應現代化，或是文學革命主張中的史觀與文化觀。前者如王德威、陳俊啓與黃美娥等學者，在晚清中國與臺灣通俗小說回應現代性的主題與精神上，重新梳理出晚清通俗小說有著豐富與多重現代性，受到了自西方的文化壟斷到中國的激烈的反道統主義影響，在五四期間遭受壓抑，以遵從較為單一的現代性價值<sup>3</sup>。後者如楊聯芬與陳國球等文學史家，精確地批判晚清以來逐漸形成的中西二元對立的文化觀和進化論的歷史觀，使中國的現代性概念在內涵獲得共時性意義的同時，把文學的評價置入單向的、工具性的價值中，成為中國社會進步與現代化的衡量刻度<sup>4</sup>。以上的研究都指出五四白話文學革命的局限和弊端，甚至引發了如龔鵬程的譏諷：新文學無非是抄抄日本、仿仿歐美，一種山寨版的仿擬品<sup>5</sup>。類似的觀點，如哈佛大學的宇文所安 (Stephen Owen) 對漢語新詩的批評亦然，五四文學革命以來的現代漢詩脫離歷史，文字作為自由想像力的純粹人性的透明載體，結果以歐美浪漫主義與現代主義為藍本的現代漢詩，一直難以與「世界詩歌」有所區分<sup>6</sup>。

面對「詩國革命」的各項指摘，鄭毓瑜在本書承繼前行研究，重視歷史情

<sup>3</sup> 王德威：〈沒有晚清，何來五四？〉，《被壓抑的現代性——晚清小說新論》（臺北：麥田出版社，2003年），頁24。黃美娥：《重層現代性鏡像：日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》（臺北：麥田出版社，2004年）。陳俊啓：〈晚清小說的現代性追求：以公案／偵探／推理為探討中心〉，《經典轉化與明清敘事文學》（臺北：聯經出版事業公司，2009年），頁389-425。

<sup>4</sup> 楊聯芬：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》（北京：北京大學出版社，2003年），頁9。

<sup>5</sup> 龔鵬程：〈對話馬森〉，《2015第二屆全球華文作家論壇特輯》第148期（2015年12月），頁46-48。

<sup>6</sup> Stephen Owen, "The Anxiety of Global Influence: What Is World Poetry?" *New Republic* (Nov. 1990): 30.

境，拋棄二元史觀等觀點，進一步另闢蹊徑，從文學的定義中重新梳理，闡明文學包含文章與文字，因此有必要從「定解／多義」與「文法／句讀」的拉鋸，闡揚長期遭到忽視的「姿」與「言」，才是補足詩國革命在詩學理論發展上缺失的兩支柱石。

在理論建構上，鄭毓瑜借鑑中國抒情傳統理論倡議者陳世驥的觀點，從〈文賦〉中「其爲物也多姿」開端，透過比較中外詩學，斷言文學與人們實際生活中肢體、聲音與語言所表現出來的姿勢息息相關<sup>7</sup>。其後，陳世驥考據「詩」的字源時，又陸續據其聲旁象「足」形，而義兼「止」（停止）與「之」（前往），呈現詩與樂舞密不可分；而「詩」字的形旁「言」，又呈現「語言」的成分，又有言志、在心和向往的意涵<sup>8</sup>。在姿與言之間的轉換，鄭毓瑜提出一套饒富意義的研究問題：

從最原始的「節奏」來論「詩」說「姿」，陳世驥其實是挑戰了「姿」與「言」兩者如何相互轉換的根本問題。如果是「姿態的語言 (a language of gesture)」，那麼呼吸、脈搏或音樂、舞蹈等所呈現的姿態，要透過甚麼說法，才能說是同時也呈現爲詩的節奏模態？而如果是指「語言的姿態 (a gesture of language)」，除卻規約的格律，又不想僅僅藉用身姿來作爲比喻，那麼如何在詩語中談論像是歌、舞一般的間歇、緩急或者歧出、轉進、飛躍等現象？（頁 192-193）

要解開這兩個環環相扣的論題，應當把「姿」與「言」視爲一種力動往復的關係，從聲音、節奏、意義、心志等源自古典的命題，一一剖析，用以討論白話詩學中長期受到忽略的「聲音／意義」、「姿態／節奏」、「修辭／意義」等論題中，企圖建構現代詩感知世界、語言、意象與詩型的基礎。

以現代詩音樂性與節奏的問題，歷來新詩理論的構築上往往也是往西方走，早在一九二六年，聞一多提倡格律詩，他和徐志摩、朱湘等新月同仁共同努力，獲得了豐富的收穫。在新月派的主張中，詩既然是近於音樂的文類，那麼把舊的格律打破，並不必然要把詩的音調和詩節完全廢除，故而不妨改變方法，採用一種自然音調與自由的排列方式創造韻律感。在新格律追求的道路上，從一九二〇年代開始，聞一多、徐志摩、朱湘、柳無忌、卞之琳、馮至、鄭敏、陳敬容、屠

<sup>7</sup> 陳國球：〈陳世驥論中國文學 通往「抒情傳統論」之路〉，《漢學研究》第 29 卷第 2 期（2011 年 6 月），頁 231。

<sup>8</sup> 同前註，頁 233。

岸等人，不約而同都採用了商籟體進行實驗。在臺灣現代主義的詩學中，新詩句子的長短是不確定的，句裏的節奏乃是根據內容意義與文法邏輯區分的，所謂「新詩的聲調既在骨子裏」<sup>9</sup>，也就是一種內在的音樂性的講求。顯然現代詩的音樂性，指的是一篇作品中，節奏和聲韻的協調，合乎邏輯的抑揚頓挫，一旦透過修辭的技巧，詩的節奏或詩的音調，如能表彰出詩人的心志，產生一種與情慾流動時的交點共鳴，就表示出現了「詩的內在音樂性」<sup>10</sup>。這種完全不重視文字與聲韻的看法，不僅是現代詩型的改變，不但從未清楚說出「內在的音樂性」意涵，更一直干擾詩的內涵表現，誠如九葉派詩人鄭敏的提問，中國新詩創作已將近一世紀，為什麼有幾千年詩史的漢語文學遲未出現國際文壇公認的經典作品、大詩人？主要原因是現代漢詩自絕於古典文學，長期模仿西方文學<sup>11</sup>。鄭敏提出了批判，點出了方向，但沒有給出解方。

試著從古典詩學與新詩創作中尋求出路者，文學理論家林庚在二〇〇〇年出版了《新詩格律與語言的詩化》一書，就嘗試建構新詩「新韻律」<sup>12</sup>。林庚是聞一多的弟子，也是研究唐詩與文學史著稱的大儒，更是一位新詩的創作者。他堅信追求新詩格律的理論目標沒有錯，在經過長時間的研究與創作實驗後，一方面主張，詩歌包括句式、語法、辭彙，語言的詩化應當從句式入手，建立好基礎，進一步更要追求「韻律」；另一方面，中國詩的停頓與外國詩「音步」有別，應當注意漢語新舊詩行中間有較長的停頓，亦即「半逗律」，如能使節奏點保持在穩定的典型位置上，就不難建立新詩的格律。林庚並沒有體系嚴謹地滔滔雄辯，而鄭毓瑜則一反新詩理論界的討論方向，和林庚相呼應，從古典詩學出發，藉由標舉學界長期冷落的唐鉞與胡樸安，結合陳世驥「姿」的闡發，釐清漢語詩的聲音與意義，也就是音韻、音節與節奏等問題。

鄭毓瑜與林庚膠著在詩行均齊的主張不同，她關注的是不管詩句均齊與否，應當能在詩人將語音轉換成意義時，閱聽人就能清楚地掌握語音並辨義，且能讓那源自口舌唇吻的通塞開合的聲氣，能夠對應意象成爲可理解與共感的情態，而

<sup>9</sup> 胡適：《談新詩》，胡適選編：《中國新文學大系·建設理論輯》（上海：上海良友圖書印刷公司，1935年），頁306。

<sup>10</sup> 須文蔚：〈詩與歌的不斷拌嘴——談現代詩中的音樂性〉，《文訊》第224期（2004年6月），頁37-38。

<sup>11</sup> 鄭敏：〈關於〈如何評價「五四」白話文運動〉商榷之商榷〉，《文學評論》1994年第2期，頁118。

<sup>12</sup> 林庚：《新詩格律與語言的詩化》（北京：經濟日報出版社，2000年）。

每一句或句與句之間音韻起伏的脈絡，也能交響出心聲的曲折紋路（頁 160）。因此，心理學家唐鉞擺脫體制性的四聲押韻，分辨「音韻的顯著功用」與「隱微的音韻」，「顯著功用」即外在的格律，而「隱微功用」則是指聲音與情感意義的內在關聯，即內在的情感意義體現在聲音上會有自己的形式，是從內而外發。唐鉞透過雙疊、用韻，在連續重複或間歇重複的語音現象中，隱隱約約地摸索出音韻是如何由直接模擬外物聲音，到可以間接暗示心意神情（頁 158）。而胡樸安在「語音構義」的理論中，體現漢字由模仿外物音進而可以透過聲音象徵情態，乃至於聯字造詞，而形成語音分節與心意分節（頁 169-170）。進而，回到中國抒情傳統的脈絡下，陳世驥則以「姿」字探討姿態先於語言的「聲音」而生，在探詢意義時，不妨也探究「示意姿態」，將文學革命以來聚焦於「自然音節（或節奏）」的種種論爭，帶到了浮顯在詩語的音義之上，更具意義的「姿態」探索上。更細膩地探索姿態與節奏的互動，陳世驥提出如「進／止」、「停／動」、「蓄／發」、「斷／連」等對偶詞 (antithesis)，鋪陳創作過程中「物」與「意」、「文」與「意」之間的距離拉引，呈現創作過程中的感應歷程（頁 196-198），這是作者延伸《文本風景：自我與空間的相互定義》<sup>13</sup>一書中古典抒情傳統的身體動力學的想像，也開展出新詩的創作論與認識論。

鄭毓瑜的《姿與言》在「姿」的分析之外，還必須進入與之相呼應的「言」，亦即新詩創作的語言、修辭、意象、肌理與文法，深入探索。胡適主張白話文與文化革新相聯繫，將文學革命視為啓蒙大眾的工具，而白話詩顯然循著啓蒙與全盤現代化的主張，忽略了新詩與古典語言與意象系統間盤根錯節的脈絡關係，也使得胡適的「詩國革命」注定受到各方的抨擊。鄭毓瑜藉由回溯一九二〇年代馬建忠與胡適從西方文法學的角度建構拉丁化的修辭方法，以西方句法為準，大量簡化古文中字詞、句式的變化，建立簡易明確的中文文法，因此改革與刪減的是古文中原本透過上下文方能設想、領會的多義性。如此一來原本意涵豐富的漢語詩，究竟如何保有感官聯覺？又該如何聯繫思想整體？白話詩中的語言符號究竟還能體現感覺與哲思？是否還能暗示出相互理解，彼此通感的「共享本性」？這是鄭毓瑜在漢語詩面對現代化時提出的大哉問。

如從華文文學現代派詩學的歷史觀察，在現代性追求的同時，拒斥胡適與陳獨秀的革命主張，回溯古典的努力始終沒有中斷過。以一九三〇年代上海的現代派為例，戴望舒與施蛰存推動純詩與現代性的語境，在語言的使用上，回歸古典

<sup>13</sup> 鄭毓瑜：《文本風景：自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2014年）。

成爲他們共同的主張。施蛰存就曾針對一九三〇年代現代派詩創作中「文言語詞入詩」的狀況說明：

他們並不是有意地「搜揚古董」。對於這些字，他們沒有「古」的或「文言」的觀念。只要適宜於表達一個意義，一種情緒，或甚至是完成一個音節，他們就採用了這些字。所以我說它們是現代的詞藻。<sup>14</sup>

證諸戴望舒、何其芳、李廣田、卞之琳與廢名的詩作中，都有大量古典意象與文言詞語融入語言中，轉化舊詩，支配語言，創造新的意涵，無論是主客體交融的「意象」的注重，古典詩意象原型的選用，都塑造了具有抒情傳統特質的現代「詩情」。

鄭毓瑜在本書第六章〈意象與肌理〉中，就透過一系列一九三〇至一九四〇年代的「第二代新詩人」的例證，展現出詩人努力在應與「文法」與漢語「語序」兩股拉力之間，透過活軟的「章句」、人化的「肌理」，進而生成「詩意象」，鄭毓瑜歸納出：

文法上的各式詞類，原是爲了便於判別以正確構句，但不論句法是否嚴密，新／舊漢詩都在字句間形成多義性。而詩句產生歧義，並不僅僅是文本內字詞組織的作用，因爲這些字詞牽涉在文本外更龐大的義類體系，是這個體系形塑詩人或讀者的覺識、價值及其存有輪廓。（頁 313）

因此新詩人也藉著自身的創意，運用新譬喻與新意象，轉化傳統感知框架回應的力量，形塑漢語詩的現代詩型。

《姿與言》選定在新詩百年的前夕出版，可謂時代之音，正逢臺灣教育界紛擾的國文課綱爭議，宛如再度回到一九一七年文學革命的年代，文言文是否合乎現代化所需？古典文學是否還是活的文學？一時甚囂塵上。如同王德威在本書的導言中所強調：「中國語言書寫會意、形聲、轉注、假借的體系，不能由西方以字母爲基礎的文法學所概括。更何況在此之上，中國傳統的『文』學的觀念與實踐有其獨到之處：『文』是符號言辭，也是氣質體性、文化情境，乃至天地萬物的表徵，和西方遠有不同。」（頁 8）可見鄭毓瑜辯證「文學」的定義，點出胡適白話文學觀的狹隘，開展出語言、文字、文法、文學多元與豐富的意涵。

鄭毓瑜《姿與言》一書回首晚清到五四的「詩界革命」與「文學革命」中的白話詩運動，點出黃遵憲詩中回應現代性思維的局限，高舉胡適對立面的黃人、

<sup>14</sup> 錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年》修訂本（北京：北京大學出版社，2005年），頁 281。

黃侃、唐鉞、胡樸安乃至其後的陳世驥與高友工的文學與詩學主張，其中「姿」與「言」的理念，一一與當代現代詩回歸中國抒情傳統的潮流呼應。本書最大貢獻，莫過於繼王德威的《被壓抑的現代性——晚清小說新論》再現了晚清小說多元的現代性，鄭毓瑜也讓遭到五四新文學壓抑的詩學理論，得以重現其光芒，也辯證其豐饒的當代意義。讓讀者反思「詩界革命」或「白話文運動」，僅在修辭與意象上納入現代化的字詞與文法系統，縱令新詩中納入舊詩人無從理解的「個人現代性」思維，但在胡適與陳獨秀的文學革命號角中，拒斥了漢語傳統的感知框架與深層肌理，無異架空了傳統文化中的世界觀，作者雖未提出抵殖民的聲明，相信敏銳的讀者會能體會出箇中的真意。

《姿與言》一書承繼中國抒情傳統理論的詩學理念，透過批判歷次詩國革命的主張，把抒情傳統理論與現代文學創作加以接軌，由聲律節奏與意象肌理等角度，擴大了以情為先決優位的框架，並以對古典文學理論嫻熟的闡釋，深入漢語詩人回應現代性的思維與理性，重新討論與詮釋「抒情傳統」，這是本書充滿開創性之處。然而比對鄭毓瑜在論析古代抒情傳統理論時，能細緻地由字詞或典故出發，探尋「物」意象在知識或記憶中的發展脈絡，呈現譬喻與感通基礎的物類關係體系，未來如能進一步把「引譬連類」的方法論運用在現代詩的批評與詮釋上，相信對抒情傳統面向現代文學應當更為深刻與貼切。

或許牽涉現代詩史、形式、音律等主題的論述已經為數不少，《姿與言》一書將重點放在理論闡釋與史料耙梳，相對應詩論的新詩例證僅在〈意象與肌理〉一章出現，是本書美中不足之處。如果未來有可能將「姿」與「言」的理論應用在新詩批評上，解析作品的音韻、音節與節奏，會使本書中所提及的理論更信而有徵。

誠如楊牧所說，五四以來，詩人雖然接受白話文為媒介，但許多一流的新詩人不但接納傳統文言的句法和韻味，甚至還能自然地轉化傳統文言的修辭規式。他強調：

今天在臺灣的新詩人當中，語言駕馭最稱職可觀的，往往便是能以白話語體文為基礎，鍛鍊文言的格調肌理，復廣采外語神髓加以綜合融會，以應現代題材表現之需的詩人。<sup>15</sup>

顯然，新詩回歸中國文學傳統的實驗與實踐，不僅僅在本書檢視的第二代新詩人

<sup>15</sup> 楊牧：〈新詩的傳統取向——沈故教授剛伯八八誕辰紀念會演講〉，《中外文學》12卷9期（1984年2月），頁4-9。



身上開展，臺灣當代詩人掌握古典性格，轉化古典詩型面向現代的努力，蔚然成風，舉凡余光中的三聯句、楊牧的戲劇獨白體、洛夫詩中的禪意、羅智成與古典人物的互文，均卓然有成。過去雖有鄭慧如以「古典觀照」建構理論，廣泛分析臺灣的現代詩，發現臺灣現代詩中大量出現對傳統中國學術資產的擷取以及轉化，其中涉及到中國傳統的思想、美學意識的接收，以及傳統詩歌中主題、語言、意象在現代詩中的運用、轉化<sup>16</sup>。但目前絕大多數臺灣的現代詩研究中，太偏重從西方文藝思潮詮釋作品，對現代詩人從語言、形式、主題、思想去挖掘現代詩的古典觀照，體現抒情傳統中的抒情意涵者，往往視而不見。期待未來有更多臺灣現代詩的研究者能繼續以《姿與言》開闊與深刻的觀點，接續分析臺灣現代詩如何擷取以及轉化中國抒情傳統，更進一步掃除詩國革命留下的謬誤，開展更具新意的詩學論述與創作。

《紅樓夢的補天之恨：國族寓言與遺民情懷》，廖咸浩著，臺北：聯經出版事業公司，二〇一七年。三五六頁。

吳逸仙，紐約市立大學城市學院古典與現代語言文學系副教授

如果從抄本系統的流傳算起，《紅樓夢》的閱讀史已經超過兩個半世紀。十八世紀中期脂硯齋諸人批書，一七九一年和一七九二年的程甲、程乙本暢銷，都是影響深遠的大事。《紅樓夢》的閱讀與接受，從初步、零碎、感想札記式的文字，發展成一門全面性、系統性、學術性的研究領域的過程當中，五四時期是其轉型的關鍵點。蔡元培一九一六年在《小說月報》發表《石頭記索隱》，胡適提出反駁，並在一九二一年出版《紅樓夢考證》，成為「新紅學」鼻祖，至今將近一百年。百年來紅學已成顯學。文本解讀、作者家世、版本問題、探佚考證、文化風俗分析，不僅是百家爭鳴，汗牛充棟，也都考驗研究者的基本功。

然而，如魯迅名言，閱讀《紅樓夢》是「經學家看見《易》，道學家看見淫，才子看見纏綿，革命家看見排滿，流言家看見宮闈秘事」<sup>17</sup>。紅學各派都能

<sup>16</sup> 鄭慧如：《現代詩的古典觀照——一九四九～一九八九·臺灣》（臺北：國立政治大學中文研究所博士論文，1995年）。

<sup>17</sup> 魯迅：〈《絳洞花主》小引〉，《魯迅全集》第八卷（北京：人民文學出版社，2005年），頁179。

言之成理，乃是因為《紅樓夢》是一本百科全書式的文學傑作。宇宙洪荒、才子佳人、權力政治，各種主題命意，都是小說敘事的一部分，缺一則不成《紅樓》。看見《易》，看見淫，看見纏綿、排滿、宮闈秘事，都是意料中事。但是，在小說繁複的內容之外，讀者、評者的人生經驗、學術訓練、歷史環境，也都會造成不同的閱讀結果，才會有所謂經學家、道學家、才子、革命家、流言家的各式身分。因此，紅學著作，不僅是反映小說，更是反映研究者的學養。

以此觀之，《紅樓夢的補天之恨：國族寓言與遺民情懷》（下文簡稱《補天之恨》）可說是別具一格。以《紅樓夢》為主題的出版物林林總總，不可勝數，作者的寫作和出版動機也各有不同。但是嚴肅的紅學學術專著，則普遍出自中文系學者之手。綜觀近數十年來的研究，的確大師濟濟、成果斐然，對《紅樓》種種議題的探索，既深且廣。然而，這類專著大多遵循國學學術思維，「箇中人」的意味非常濃厚——換句話說，這類專著比較難以把習以為常的研究課題陌生化 (defamiliarize)，提出張愛玲所謂「洋人看京戲」的新意。《補天之恨》的作者廖咸浩教授則來自外文系的學術背景，史丹佛的博士論文是研究比較詩學，著作多透過文學、文化理論檢視現當代作品及文化現象，尤以後殖民各家論述為重。但是，廖教授同時也對《紅樓夢》有著濃厚的興趣，從一九八〇年代開始就有紅學論文在各類期刊發表，考察多起紅學公案。《補天之恨》因此可說是經歷了三十年的醞釀。是這樣的緣由來歷，使《補天之恨》在眾聲喧嘩的當代紅學著作中能夠別樹一幟。

《補天之恨》第一章開宗明義，提出本書的核心問題：基於歷史、文化氛圍等等生產條件 (conditions of production)，文學作品一定會帶有時代印記，那麼「《紅樓夢》的時代印記是甚麼？」（頁 28）根據廖教授的解讀，一言以蔽之，曰「遺民情懷」。作者強調小說中宇宙洪荒之女媧頑石，太虛幻境之警幻兼美，大觀園之才子佳人，園內園外之權力政治，都必須透過「遺民情懷」觀點方能得到正解。種種纏綿，層層文字迷宮，都指向明清易代、滿漢心結。

這樣的讀法，依照紅學分類慣例，屬於索隱派。言在此而意在彼，索隱式閱讀其實在中國文學史上源遠流長，可以上溯到先秦詩歌的寓言式閱讀 (allegorical reading)，如以〈關雎〉為后妃之德和《楚辭》的美人香草。應用在小說，也有張竹坡 (1670-1698) 批《金瓶梅》的先例。傳統式的紅學索隱，一般以某歷史人物家事為中心，再佐以其他人物對照。這類索隱開始得很早，幾乎和小說刊刻同步。程甲一七九一年出版，周春 (1729-1815)《閱《紅樓夢》隨筆》開篇〈紅樓

夢記》註為甲寅中元（乾隆五十四年，1794），提到當時以納蘭明珠家事解讀《紅樓夢》已經有了某種程度的流傳。但是周認為賈府的原型是靖逆侯張勇，小說中的寧國、榮國，賈代善，史太君，都可以在張侯家事中找到對應<sup>18</sup>。趙烈文（1832-1894）《能靜居日記》則並列「納蘭明珠家事說」及「和坤家事說」：「《紅樓》一書，考之清乾嘉時人記載，均言刺某相國家事。但所謂某相國者，他書均指明珠；護梅氏獨以為刺和坤之家庭，言之鑿鑿，似亦頗有佐證者，錄之亦足以廣異文也。」<sup>19</sup>類似的讀法還有清世祖與董鄂妃之說：「於是相傳為章皇帝董妃之事。……有謂《紅樓夢》說部雖寓康熙間朝局，其言賈寶玉因林黛玉死而出家即隱寓此事者。」<sup>20</sup>這一派讀法認為董鄂妃原是秦淮名妓董小宛，後來成為順治帝寵妃，病死後順治出家，王夢阮、沈瓶庵合著之《紅樓夢索隱》（1916）即為此說。這一類索隱的特點是以個別人物、家族為索隱單位。讀者往往以個人之先證經驗解讀寶、黛、賈府、《紅樓》諸事。周春以「聽父老談張侯事」加上閱讀其他筆記、通志、詩話、行述（《曝書亭集》、《池北偶談》、《江南通志》、《隨園詩話》、〈張侯行述〉），判斷《紅樓夢》寫的是張侯家事，即為一例。

然而傳統紅學索隱另有一支，即以全書為政治小說，尤以滿漢衝突為著眼點。「《紅樓夢》為政治小說，全書所記皆康、雍年間滿漢之接構，此意近人多能明。……書中之女人皆指漢人……書中之男人皆指滿人。由此分析，全書皆迎

<sup>18</sup> 周春在乾隆年間已經聽說有《紅樓夢》一書，但是「茲苕估以新刻本來，方閱其全。相傳此書為納蘭太傅而作。余細觀之，乃知非納蘭太傅，而序金陵張侯家事也。」「癸亥、甲子間，余讀書家塾，聽父老談張侯事，雖不能盡記，約略與此書相符，然猶不敢臆斷。再證以《曝書亭集》、《池北偶談》、《江南通志》、《隨園詩話》、〈張侯行述〉諸書，遂決其無疑義矣。」有趣的是周春認為林如海影射曹寅：「其曰林如海者，即曹雪芹之父棟亭也，棟亭名寅，字子清，號荔軒，滿洲人，官江寧織造，四任巡鹽。曹則何以度詞曰林？蓋曹本作替，與林並為雙木。」見一粟編：《古典文學研究資料彙編·紅樓夢卷》（臺北：新文豐出版公司，1989年），頁66。「賈假甄真，鏡花水月，本不必求其人以實之，但此書以雙玉為關鍵，若不溯二姓之源流，又焉知作者之命意乎？」（頁67）

<sup>19</sup> 《顯公小說叢談》引《譚瀛室筆記》，載一九一四年《文藝雜誌》第五期，同前註，頁413-414。「和坤家事說」以和坤內寵為正副十二釵，其實最不可能：和坤生於一七五〇年，《紅樓夢》抄本最早的紀年是《石頭記》的「脂硯齋甲戌抄閱再評」，即一七五四年已經是抄閱再評，作者原稿只能更早。雖然和坤不可能是小說原型，但是此說還是有閱讀史的價值。

<sup>20</sup> 同前註，頁414-515。

刃而解，如土委地矣。」<sup>21</sup>這一派索隱以蔡元培為代表。蔡之《石頭記索隱》<sup>22</sup>因為把小說中的人物事件一一影射比附歷史而為人詬病，胡適甚至譏為猜笨謎。然而蔡元培開宗明義，以《紅樓夢》為政治小說，其實不應小覷：

《石頭記》者，清康熙朝政治小說也。作者持民族主義甚摯。書中本事，在吊明之亡，揭清之失，而尤於漢族名士仕清者，寓痛惜之意。當時既慮觸文網，又欲別開生面，特於本事以上，加以數層障幕，使讀者有「橫看成嶺側成峰」之狀況。

書中紅字，多影朱字。朱者，明也，漢也。寶玉有愛紅之癖，言以滿人而愛漢族文化也；好吃人口上胭脂，言拾漢人唾餘也。

《石頭記》敘事，自明亡始。第一回所云「這一日三月十五日，葫蘆廟起火，燒了一夜，甄氏燒成瓦礫場。」即指甲申三月間明愍帝殉國，北京失守之事也。士隱注解〈好了歌〉，備述滄海桑田之變態，亡國之痛，昭然著揭，而士隱所隨之道人，跛足麻履鶉衣，或即影愍帝自縊時之狀。甄士本影政事，甄士隱隨跛足道人而去，言明之政事隨愍帝之死而消滅也。

甄士隱即真事隱，賈雨村即假語存，盡人皆知。然作者深信正統之說，而斥清室為偽統，所謂賈府，即偽朝也。

書中女子，多指漢人；男子多指滿人。不獨女子是水作的骨肉，男人是泥作的骨肉，與漢字滿字有關也。

賈寶玉，言偽朝之帝系也。寶玉者，傳國璽之義也，即指胤禔。<sup>23</sup>

除了滿漢政治情結，蔡元培更注意到了《紅樓》層層「障幕」，即本事之外的層層敘事：「最表面一層，談家政而斥風懷，尊婦德而薄文藝。」「進一層，則純乎言情之作，為文士所喜，故普通評本，多著眼於此點」。「再進一層，則言情之中，善用曲筆。如寶玉中覺，在秦氏房中布種種疑陣，寶釵金鎖為籠絡寶玉之作用，而終未道破」。「又於書中主要人物，設種種影子以暢寫之，如晴雯、小紅等均為黛玉影子，襲人為寶釵影於是也。此等曲筆，惟太平閒人評本能盡揭之」<sup>24</sup>。這樣的觀察，其實是開風氣之先，可惜未加詳述。歷來《石頭記索隱》

<sup>21</sup> 石溪散人《紅樓夢名家題詠》引《乘光舍筆記》，一九一五年廣益書局石印本，同前註，頁412。

<sup>22</sup> 蔡元培：《石頭記索隱》，收入《王國維、蔡元培、魯迅點評紅樓夢》（北京：團結出版社，2004年），頁39-117。

<sup>23</sup> 同前註，頁50、51、52-53、53、55、56。

<sup>24</sup> 同前註，頁50。

的評論，也都集中在索隱比附，未能及此「橫看成嶺側成峰」的敘事層面，甚為可惜。

《石頭記索隱》之後，紅學索隱在胡適自傳說的浪潮之下幾乎全軍覆沒，但是在二十世紀中期，又有潘重規、杜世傑等學者以索隱手法重讀《紅樓》。潘作《紅樓血淚史》反響尤大。繼承蔡元培一派的紅學傳統，潘以《紅樓夢》為書寫滿漢衝突的政治小說，但是提出以明末清初遺民史索隱《紅樓夢》的先例，直言《紅樓》「確是一位民族主義者的血淚結晶，一部用隱語書寫亡國隱痛的隱書。作者是明代遺民，作者的意志是反清復明，石頭、寶玉都是影射傳國璽，傳國璽的得失，即是政權的得失；林黛玉代表明朝，薛寶釵代表清室，林薛爭取寶玉，即是明清爭奪政權，林薛的存亡，即是明清的興滅」<sup>25</sup>。如以《補天之恨》提出的基本問題「作品的時代印記」印證《紅樓血淚史》，則潘作的政治、歷史寄託不言自明，不妨稱為「讀者的時代印記」<sup>26</sup>。然而以方法論而言，《紅樓血淚史》之成書與周春《閱《紅樓夢》隨筆》並無二致：周以閱讀筆記、通志、詩話、行述，判斷《紅樓夢》是張侯家事；潘詮釋《紅樓夢》時，則清楚揭示其遺民研究的先在知識，「課餘讀書，看到了不少明清之間的民族血淚史實（南明野史），看到了不少清初遺老（顧炎武、黃宗羲、王夫之）的文學作品，又看到不少民族志士文字獄的檔案。從他們和環境搏鬥的狀況中，了解到他們使用文字的技巧方法，無意中觸動了腦海裏《紅樓夢》的影像和疑團，在歸納了許多證據，未曾經過大的假設，而得到《紅樓夢》是民族血淚鑄成的結論」<sup>27</sup>。遺民研究學者在《紅樓夢》中看見遺民血淚，其實理所當然。

在這樣的脈絡下，《補天之恨》繼承了索隱傳統，然而在方法上卻又另闢蹊徑。《紅樓夢》的時代印記、生產條件到底是甚麼？要解答這個核心問題，廖教授首先觀察到的是後殖民研究 (postcolonial studies) 中「被殖民經驗」和「遺民情懷」的相似之處，提出「當代的『國族寓言』式的閱讀」，即結合傳統寓言式閱讀、當代後結構主義理論以及後殖民理論（頁 19），倡導「在文學研究與索隱直覺之間找到中庸的可能性」（頁 336）。根據這個前提，《補天之恨》運用

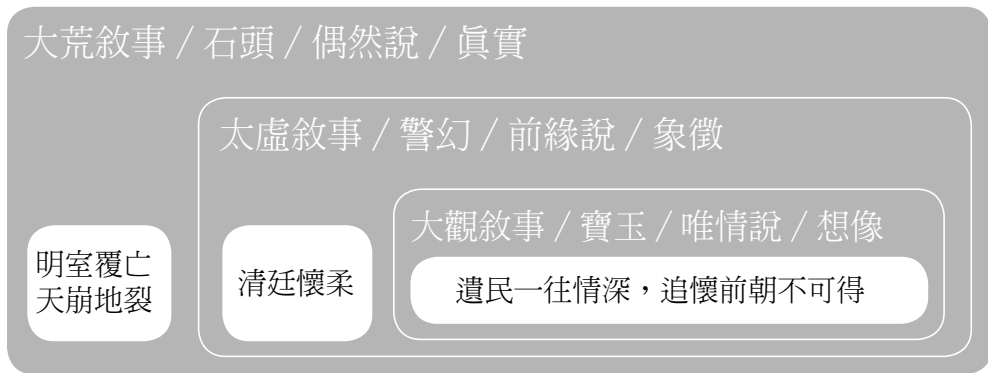
<sup>25</sup> 潘重規：《紅樓血淚史》（臺北：東大圖書公司，1996年），頁9。

<sup>26</sup> 如王德威教授在《紅樓夢的補天之恨》序中指出「一九五一年潘在臺大中文系演講《紅樓夢》血淚史，解析寶黛深情下的興亡遺恨，滿座為之動容，自有彼時的歷史寄託。」（頁4）

<sup>27</sup> 潘重規：〈我探索《紅樓夢》的歷程〉，《紅學論集》（臺北：三民書局，1992年），頁29。

了詹明信 (Fredric Jameson) 的「國族寓言」論 (national allegory)、拉岡 (Jacques Lacan) 的精神分析理論、當代後設小說 (metafiction) 等等西學理論，對《紅樓》小說和遺民情懷進行全盤解讀。並在抽絲剝繭、詳加論證之後斷言《紅樓夢》：「其在深層處所反映的遺民血淚，不單是國破家亡的哀痛，還有彼等在新朝的困境：補天不成，遺恨未消，復有籠絡政策當頭而來。」（頁 30）其實，以西學理論解讀《紅樓》，《補天之恨》絕非第一。紅學著作中片面引用西方理論的例子比比皆是，最常見的就是用古典心理學解釋小說中的人物、夢境。但是以西學理論分析《紅樓夢》的全面架構，寫成中文專書，《補天之恨》可說是先驅。

以此研究方法為基礎，《補天之恨》最為突出之處，乃在於論述小說層層敘事結構與敘事邏輯之間的種種張力。《紅樓夢》敘事結構與敘事邏輯的討論不乏先例，余英時的「兩個世界說」即以大觀園內的世界對照大觀園外的世界。《補天之恨》則把小說敘事結構分為三層：大荒、太虛、大觀。廖教授且多次強調「不能把《紅樓夢》當成一本邏輯單一的小說。它或許有著不同的兩種邏輯貫穿其間，但兩者之間卻有著密切的斡旋 (negotiation) 關係，而不能單純用作者態度分裂或矛盾來理解。」（頁 26）這三層敘事關係如圖所示：



大荒、太虛、大觀各成體系，但在小說中不斷相互牽制、對話。簡言之，大荒敘事的主體是石頭，石頭的存在及其紅塵之旅出於偶然；太虛敘事的主體是警幻，警幻麾下的神瑛侍者入世則出於木石前緣；大觀敘事的主體是寶玉，寶玉唯情是瞻。對應遺民情境，則大荒中的天傾斜破裂，象徵明室覆亡，天崩地裂；警幻提出「以情悟道，守理衷情」，則代表清廷懷柔，並以中華道統自居；寶玉唯情，可視為遺民一往情深，追懷前朝。這三層敘事互相反抗、批判、斡旋，是以，雖然小說強調不可看正面，要看反面，然而何為正，何為反，則取決於敘事

觀點，因此產生種種張力。例如，以太虛敘事觀之，警幻代表清朝以自身為新中華道統，批判賈府代表的皮膚濫淫以至亡國的明朝。然而，以大觀敘事觀之，對遺民而言，邪氣與秀氣是反過來的，即當朝非太平盛世，而是末世；乖僻邪謬，也暗示遺民與主流社會背道而馳。警幻提醒寶玉／遺民：新舊替換是必然的，寶玉應當「萬萬解釋，改悟前情，將勤謹有用的功夫，置身於經濟之道。」<sup>28</sup>然而以大觀園作為前朝再現的「情樂園」卻是小說中最為動人之處，但是「情樂園」企圖以「詩樂園」重建「失樂園」，終究也無法挽回氣數已盡的晚明／南明。是以，紅樓一夢，何為正，何為反，何為真，何為假，嚴格說來，並非一成不變，而是一直處於斡旋狀態，端看讀者如何理解。

三層敘述，卻又兩兩相對峙。《補天之恨》各章標題清楚列出青埂峰與太虛幻境，少年與成人世界，天命與意外，秦可卿與甄英蓮，意淫與肉淫，兼美與警幻，真情與假義，逃禪與日常，覺迷與致命，今聖與後王，都是小說中各種二元對立／對話／斡旋的延伸。第一章緒論提出本書大綱，如上述。以下從第二章起擇要簡述：

第二章〈青埂與幻境——《紅樓夢》的兩種起源〉詳論《紅樓夢》作為後設小說的結構，即三層敘事的斡旋關係。大荒／太虛／大觀又可以拉岡主體發展的三階段分析了解：真實 (the Real)，想像 (the Imaginary)，象徵 (the Symbolic)。在真實階段，主體不知人我區分；在想像階段，主體意識到人我之別；在象徵階段，主體則進入語言世界。這三個階段並非是完全線性存在。主體一般在「想像」和「象徵」之間游移，然而「真實」亦會不時透過各種方式啟動主體對人我無分的至福狀態的記憶。當主體意識到原始／圓滿的「真實」再也回不去了，「真實」的被侵擾則造成了創傷。以遺民情懷觀之，則小說正是針對明亡之巨大創傷所作的回應：遺民想像明朝的「天」圓滿無缺，渴望回到至福完滿的狀態，但是又不能不面對天的破洞。警幻則提出新的象徵體系，以新朝的價值體系期許寶玉／遺民。第三章〈少年與成人——《紅樓夢》的兩種世界〉提出，大觀敘事代表少年／遺民的堅持，太虛敘事則代表成人／清廷的遊說。這兩個世界間的張力屢見於西方成長小說和現代性矛盾論述，但是也可以用晚明心學和理學的關係來解釋：《紅樓夢》肯定重情論，即少年的價值得到重視；才子佳人從對婚姻的追求轉為拒絕婚姻，也成為徹底的「反成長」小說。第四章〈天命與意外——

<sup>28</sup> [清]曹雪芹：《脂硯齋重評石頭記甲戌本》（上海：上海古籍出版社，1990年），卷5，頁17a。

《紅樓夢》的兩種記憶〉引用周汝昌、余英時的論述探討曹雪芹的漢族認同感，並提出「國族寓言說」，即詹明信的第三世界文學觀。第三世界文學觀常用於觀察強勢外在力量壓迫之下墮入邊緣的社會，而《紅樓夢》正是產生在一種類似殖民的時刻。此章亦強調虛構的動人之處：大觀敘事可視為神瑛侍者的自傳，以大觀園為超越時空的永恆存在；大觀敘事用「藝術化的歷史」對抗太虛敘事的「真實歷史」，最終目的是藝術世界的建立。

第五章〈可親與應憐——《紅樓夢》的兩種中國〉以英蓮迷失為山崩地陷故事的開始；可卿猝死則隱喻甲申之變。小說對女性世界的崇拜也是遺民對明朝的依戀，元春可以理解為女媧也可以代表南明。第六章〈意淫與肉淫——《紅樓夢》的兩種耽溺〉探討小說中的兩種「淫」。肉淫以賈瑞為最，代表淫國之臣，也是降清主體。意淫則代表遺民對故明執著的幻想。以警幻角度觀之，成長必須擺脫意淫。第七章〈兼美與警幻——《紅樓夢》的兩種平衡〉延續前章對於「淫」的討論，進一步說明太虛幻境性啓蒙是要讓寶玉了解「兼美」唯仙界有之，人間已無可能；警幻視為皮膚濫淫者為前明之貪官汙吏，遺民視為皮膚濫淫者則為降清主體。雍正《大義覺迷錄》即以清之大義破明之至情。寶釵對「赤子之心」的解釋即是雍正對遺民的期待。

第八章〈真情與假義——《紅樓夢》的兩種本體〉討論真假、情義的問題。假如何作真？無如何變有？以太虛敘事觀之，清為真，明為假，然而以大荒敘事觀之，遺民根本沒有淫的問題，治淫的企圖才是問題。大觀園是「詩樂園」也是「情樂園」，但也是最政治的部分。第九章〈逃禪與日常——《紅樓夢》的兩種禪宗〉從小說的後設結構出發，結合佛家禪宗思想，尤其是清初遺民「有托而逃」的逃禪策略，談論《紅樓夢》中層的太虛敘述的來世傾向，以及外層的大荒敘述如何以今世擁抱日常。

第十章〈覺迷與致命——《紅樓夢》的兩種誘惑〉提出了這個問題：寶玉／遺民應該飛升太虛或回歸大荒？「玉」象徵中華道統，但也隨時可以歸順新朝。困頓於木石與金玉之間，寶玉／遺民看似有兩種選擇，其實只有一個。寶玉雖然不能拒絕成長，但是也不願循一般方式長大。遺民的末世是順民的盛世。第十一章〈今聖與後王——《紅樓夢》的雙重視野〉指出大觀園必須崩解，寶玉／遺民必須自明的執著中抽離，回到清朝統治的紅塵。寶釵、黛玉、妙玉、湘雲各自隱喻了知識分子對清的態度。蔣玉函與寶玉交換汗巾隱喻交換身分：蔣不男不女、不明不清，故能不捨明情且存於清世。遺民不得不放棄民族情感，但最終仍然可



以透過《紅樓夢》的完成及流傳，得以藝術為救贖。

綜觀全書，《補天之恨》還可以納入另一個紅學體系，即是以比較文學／西方理論對小說全面分析。這個體系到目前為止似乎還沒有學者整理出脈絡，但是其中大有人在，且成果輝煌。開風氣之先者正是王國維。王國維學貫中西，運用西方哲學、文學論證，結合古典考據，剖析古典文學，結合歷史學與考古學，成績斐然。王之《紅樓夢評論》一九〇四年初版，以叔本華的悲劇哲學對照《紅樓夢》「不得不然」的悲劇，手法不但是紅學第一，也是中國古典文學研究第一。胡適在紅學史上一向是被定位在自傳說，但是胡適的紅學考證手法顯然是受了他在哥倫比亞大學哲學系所受的訓練影響。余英時除了以孔恩 (Thomas S. Kuhn) 「典範」(paradigm) 的觀念解析紅學史，更以《《紅樓夢》的兩個世界》成一家言。這些學者的紅學成果雖然也少不了有人提出質疑，然而他們的開創性的貢獻毋庸置疑。如果我們把鏡頭拉開，把西方漢學納入視野，以比較文學手法、西方理論研究《紅樓夢》的學者就更多了。

這也就顯現了《補天之恨》成書的小小遺憾。西方漢學的《紅樓夢》研究，其實多有和《補天之恨》類似的方法。此書若能與之深入對話，則當更加精采。廖教授在書中曾簡要提起浦安迪 (Andrew Plaks) 教授的 *Archetype and Allegory in the "Dream of the Red Chamber"* 和王瑾 (Jing Wang) 教授的 *The Story of Stone: Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism in "Dream of the Red Chamber", "Water Margin", and "The Journey to the West"*。浦教授的 *Archetype and Allegory* 於一九七六年出版，是英語漢學早期紅學重要作品之一。此書和《補天之恨》結論大相逕庭，然而研究方法是一致的：*Archetype and Allegory* 即是以神話學、寓言 (allegory)、園林美學等比較文學概念進行研究。王瑾教授的 *The Story of Stone* 則是以互文關係 (intertextuality) 剖析中國古典文學中各種關於石頭之母題，重心放在《紅樓》、《水滸》、《西遊》，於《紅樓》又特重敘述邏輯 (narrative logic)，同樣是以西方理論概念探討古典小說。然而，除了這兩本著作之外，以比較文學手法審視中國古典小說結構的尚有顧明棟 (Ming Dong Gu) 的 *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*，書中多次論及以《紅樓夢》為後設小說（詳見第六章“The Art of the Honglouloumeng: Poetic Fiction and Open Fiction”）。李惠儀 (Wai-ye Li) 教授在《引幻與警幻：中國文學說情》(*Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*) 以反諷 (irony) 剖析《紅樓夢》中情的論述，特別是警幻代表的情之種

種悖論 (paradox)，與《補天之恨》中討論警幻代表的敘事層次，或有可對照之處。至於明清小說與政治之關聯，則有葛良彥 (Liangyan Ge) 教授在 *The Scholar and the State: Fiction as Political Discourse in Late Imperial China* 論述當時文人的被邊緣化、對於傳統仕途的重估，以及對滿州政治秩序的批判及想像。該書第五章 “The Stone in *Dream of the Red Chamber*: Unfit to Repair the Azure Sky” 以石頭為切入點，論述小說如何重構「道統」，尤其是乾隆建構的道統，即可與《補天之恨》所探討的乾隆道統進行對話。李木蘭 (Louise Edwards) 教授以性別論述分析《紅樓夢》的專著 *Men and Women in Qing China: Gender in the Red Chamber Dreams*，也和《補天之恨》之中以譬喻層面討論寶玉、蔣玉函代表之性別價值有所相通。當然，以東西方文論同時審視紅學的近著，首推余國藩 (Anthony Yu) 教授的《重讀石頭記》(*Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in “Dream of the Red Chamber”*)。雖然本書與《補天之恨》的視角迥然有別，然而書中以情欲、修辭細讀小說隱含的種種後設問題，卻和《補天之恨》有異曲同工之妙。此外，蕭馳教授著作 *The Chinese Garden as Lyric Enclave: A Generic Study of the Story of the Stone* 同樣以「寓言」的概念解讀小說，以園林的沒落代表「抒情傳統」的沒落，並探討抒情傳統在明清文人生活和在小說世界的延伸，也可以和《補天之恨》運用「寓言」的方法互為參照。限於訓練，要求一般的紅學學者閱讀外文寫成的紅學研究，的確有強人所難之嫌。但是廖教授的外語能力是學界翹楚，這本紅學專著少了這一部分，是小小遺憾。

「滿紙荒唐言，一把辛酸淚。都云作者癡，誰解其中味？」紅樓一夢到底是不是遺民之夢？文史互證的界線在哪裏？更重要的，我們當以何種方式理解小說文本？回到魯迅的觀點，紅樓編述歷歷，原本就是層面繁複，所以禁得起各家各種解讀。按照這個邏輯，《紅樓夢》當然也可以和遺民情懷互相參照。《補天之恨》提出新的閱讀法，以現當代國族理論對照遺民情懷，脫離傳統索隱的窠臼，並以三層敘事的斡旋關係對照遺民在明清之際何去何從的種種困境。在紅學學術史上承先啓後的位置，殆無疑義。

*Genuine Pretending: On the Philosophy of the Zhuangzi*. By Hans-Georg Moeller and Paul J. D'Ambrosio. New York: Columbia University Press, 2017. Pp. 240.

蔡妙坤，臺灣大學哲學系博士後研究

## 一、引言

本書是第一本在英語學界中，以幽默哲學為出發點，將《莊子》帶入當代語境而提出全文本再詮釋之專書。雖然名列兩位作者（Hans-Georg Moeller 與 Paul J. D'Ambrosio），若追究思想上的源起與論述上的發展，則 Moeller 應為主要作者<sup>29</sup>。Moeller 曾於二〇一六年發表“Liezi's Retirement: A Parody of a Didactic Tale in the *Zhuangzi*”<sup>30</sup>（〈列子的退隱：《莊子》教誨故事中的一則滑稽仿效〉）。本書以寓言作為《莊子》之代表性文本，以及透過幽默哲學重新理解文本中的寓言，並以之解構詮釋傳統等進路，皆顯見於該篇文章。從書名來看，本書的企圖顯然是宏大的。首先，作者構作了一個弔詭的哲學概念——「真實的扮演」（Genuine Pretending）（以下簡稱 GP），並主張此概念結合莊子式的幽默哲學，可一致性地運用到《莊子》全書，且其具體詮釋足以顯豁學界向來所忽略的幽默向度以及世俗化的行動準則。

除了介紹與結論，本書在內文上透過以下主題架構出四個章節，其中，第一章至第三章各自承載了影響本書思路的思想家與哲學家，包括英美、歐陸、華語學界：第一章“Sincerity, Authenticity and Ancient Chinese Philosophy”從比較文化之觀點，追溯現代性文化反思之問題，以從中尋求古代中國思想與當代論述之連結；第二章“The Confucian Regime of Sincerity”接續上一章的論述，將古

<sup>29</sup> Hans-Georg Moeller 目前為澳門大學哲學系教授，在本書之前，曾在 Columbia University Press 出版過以下哲學專書：*The Philosophy of the Daodejing* (2006)；*The Moral Fool: A Case for Amoralism* (2009)；*The Radical Luhmann* (2011)。Paul J. D'Ambrosio 目前為華東師範大學中國哲學專業之助理教授，同時也擔任跨文化研究、教學與翻譯中心的院長。他曾於二〇一七與 Michael Sandel 共同編輯 *Encountering China: Michael Sandel and Chinese Philosophy* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2017)。影響本書至為重要的學者 Brook Ziporyn 曾寫過 *The Moral Fool* 之書評 (Brook Ziporyn, reeview of *The Moral Fool: A Case for Amoralism* by Hans-Georg Moeller, *Dao* 9.4 [2010]: 481-485)。

<sup>30</sup> Hans-Georg Moeller, “Liezi's Retirement: A Parody of a Didactic Tale in the *Zhuangzi*,” *Dao* 15.3 (Sep. 2016): 379-392.

代儒家傳統定位為“Regime of Sincerity”，而提出莊子學派對於此傳統之回應及對治性的哲學思維與實踐美學；第三章“Philosophical Humor and Incongruity in the *Zhuangzi*”為作者對於莊子式幽默哲學之建立與論述，其中借鏡當代幽默哲學之主流觀點與歐陸哲學傳統，並回顧華語學界對於「幽默」的相關論述，最後雜揉出一套混合式的幽默哲學；第四章“Smooth Operators: The Arts of Genuine Pretending”擷取《莊子》中的基本哲學概念（如「真」、「遊」），並選錄〈內篇〉、〈外篇〉、〈雜篇〉中的寓言作為幽默哲學在實踐脈絡中的具體範例。

本書在處理莊學與道德學說的關係時，在幾個重要的面向上延續了 Moeller 的上一本道家哲學專書 *The Moral Fool: A Case for Amoralism* 的詮釋進路：對於道家而言，面對無法自我證成的道德規範，作為一個道德上的愚癡者是最明智的立場。此命題涵蓋以下幾個重要觀點：「善惡」（道德意義的）的根據缺乏自明性，並且，除非採取獨斷論的立場，道德的最終證成是不可得的。因此，我們沒有理由遵循道德上的善惡而行動，即便我們在日常生活中仍不斷地作出道德判斷。基本上，此立場可理解為道德知識論上的非基礎主義，即所謂對於道德採取「無知無識」的立場，主要是從道德知識論而非實踐論的角度言之。作者此種詮釋，相較於一般學界所主張的立場（諸如懷疑主義、相對主義等）更為激進，主要因為 Moeller 堅持一貫的反權威、反道德教化之立場，並認為道德學說帶給人們的問題或災害遠遠地大於其貢獻，從而排除了莊子學派可與世俗的道德判斷相調合或並行不悖之可能性。

Moeller 以上的論點引發了學界的好奇：一個人在真實處境中，如何可能「成爲」以上所描述的，對於道德判斷抱持「無知無識」之態度？GP 機制的提出，在很大程度上不但滿足了如上的好奇，更是從當代語境的關懷出發，在論述上延續 *The Moral Fool* 之詮釋前見，進一步解說作為道德上的愚癡者如何在莊子式的生活美學中具現為一致性的行動準則。從上一本專著的完成到本書的出版，其間的轉折及理路上的延續，都是瞭解本書的必經途徑，並且直接關涉讀者對於本書的衡定與評價。此部分留待後續的評論。

任何企圖提出莊子哲學再詮釋之企圖，首先所面臨的挑戰應為文本理論之問題，鑑於《莊子》通行本之成書與編纂者郭象作為玄學思想家兩者間之微妙關係，以及《莊子》內部紛雜的「學派」歸屬、文本真偽之問題等。作者以「多重向度」(multidimensionality) 作為《莊子》文本之核心特質，進而提出「調性」(key) 理論，而有以下的詮釋立場：由於文本在構成上的多樣性與複雜性，《莊

子》作為一個綜合的文集，不只是篇章間，連篇章內部的雜多段落也各具異質性，從而導致文本詮釋對於整體文本意旨之不可決定性。作者認為，真正決定著意旨所在的動力不在於文本結構之內部，而在於詮釋者的視角。以此，莊子學派之分類與歸屬不再是重要問題。以上為作者提出的調性理論之大略（頁 9-10）。

此種文本理論之立場也屬新穎，並且有重大效應。多重向度的文本性質若真可弭平莊子學派之界線與歸屬問題，則詮釋者在文本選取上將獲得前所未有的自由度。另一方面，此種立場也可為作者所採取之「幽默調性」自我證成，並且間接地保證幽默哲學之視角作為一全面性理論 (comprehensive theory) 之合法性。即便如此，讀者可能立即興起的一個合理的懷疑：承認了多重向度的文本性質，是否恰好提供理由讓我們拒絕透過單一而特別的世界觀來理解《莊子》？顯然地，作者對此問題並未加以考慮，並且對於幽默調性之解釋效力深信不疑。以多重向度之主張弭平《莊子》內部結構的層級性（〈內篇〉為上、為核心）以及思想發展上的源流性（學派流變），都直接決定作者對於如何的文本提出具體詮釋。究竟此文本理論之預設是否合理、作者選取文本的方法是否具有說服力，都將影響讀者對於本書的接受度。

「幽默」無疑是中國哲學領域中尚未開發的課題，本書提出《莊子》蘊藏著一套幽默哲學更是創舉。少有人會否認，《莊子》在其神話性思維、巧妙言詞、詭譎多端的寓言以及鮮活的人物對話中，偶有段落會使人發笑。作者積極地宣稱，透過幽默哲學的視角可有效地詮釋《莊子》全書（尤其是寓言），並且聲明本書是將《莊子》詮釋為「齊平化的玩笑書」(Equalizing Jokebook) 之大膽嘗試（頁 3）。讀者可能已經嗅到一種弔詭性：若幽默是隨機而起的、不帶有策略性的，則作為一種修辭與言說，幽默確實可為人敞開閒暇而放鬆的空間；相對地，當幽默成為貫徹到底的哲學立場，並伴隨實踐上一致性之要求，則此幽默在思想上則不能不是嚴肅的。本書作者選擇了後者，為莊學別出心裁地打造一個幽默哲學的理路。本書第一章至第三章都可視為此企圖之鋪陳。以下討論將依照章節順序展開，並隨後提供評論者認為值得考慮的問題及初步反省。

## 二、章節摘要

### (一) 從文化比較之視角回溯「角色」之倫理學意涵

歸功於 Roger T. Ames 與 Henry Rosemont, Jr. 不遺餘力的提倡，以及他們與學者在論述上的集體合作，「角色倫理學」在詮釋古典儒家傳統上已經成為學界主流之一。作者從比較文化的視角為此進路尋求學理上的根據，探究面具 (persona) 作為「角色」概念在當代文化研究中的意涵，並從中尋求此概念所引發的文化取向重估之問題。至此作者從當代語境出發反思莊學地位之意圖甚明。由於 Ames 與 Rosemont 乃是從比較哲學的視域出發，並且擷取美學實用主義對於「行動」及「經驗」的理解，即便兩人以漢學方法所提出的文本翻譯，就詮釋行動本身而言也為其哲學見解之註腳。作者從「角色倫理學」反省莊學在中華文化中的定位，基於以上兩面向之要素，其哲學視域可說極為豐富且混雜。

作者在第一章“Sincerity, Authenticity and Ancient Chinese Philosophy”企圖建立以下命題：先秦儒家傳統在理論型態上表現為「角色倫理學」之一類型，可對應於現代性論述中以「真誠」(sincerity) 為個人價值實現之文化傾向。為說明「角色」對於古典儒家倫理學在學理上的意義，作者回溯 Lionel Trilling 於一九七二發表之“Sincerity and Authenticity” (〈真誠性與本真性〉)，藉由此文章提出「真誠」與繼之而後起的「本真性」各自代表兩種文化價值上的取向。對反於學界以「本真性」之取向詮釋莊學，作者認為此種進路忽略莊學本身之弔詭性格及所屬之文化脈絡，而試圖另尋出路。

為剖析古典儒家所引發之文化病兆，以及為莊學的反動思想做鋪陳，作者提出「內在——外在自我」的理論困難：首先，內在自我與外在自我之間為一「手段——目的」之關係，「真誠」作為內在自我之驅動力，在公眾性角色中 (public persona) 總是以實現因外在自我而被賦予的種種角色 (role) 為目的。在理想處境中，內在自我與外在自我可為相互表裏而帶來社會之和諧及穩定；於實際處境中，內在自我則常由於受迫於「服從」(conformity) 之要求而自我分裂。此為內在自我與外在自我因相符合 (the correspondence between one's inner self and one's public persona) 之要求而有的自我意識糾葛與實踐困境。

對 Trilling 而言，「本真性」恰為辯證性地回應此困境之產物。拒絕接受「角色」與內在自我之相應關係，並且將內在自我視為目的本身而非手段，人不

再尋求外部認同而返回自身內在之確立。作者認為，莊學的現代性詮釋必須置身於後現代思潮中的「反諷」(irony)對「嚴肅」保持距離、對於偶然性與脆弱性的高度覺察，以及從社會性返回實驗性的、私有經驗的美學姿態。由此，作者轉向 Richard Rorty 的反諷性，並將《莊子》定調為東方特有的、激進的反諷典範：可笑的反諷性 (idiotic irony) 與自我消解 (self-dissolution)。至此，作者的詮釋立場正式地自別於學界所詮釋的本真性莊子。以上即是 GP 概念在學理基礎上的梗概。

為何對於道德保持安全而無害的距離，是莊學在行動準則上的目的？以作者的說明，GP 是以下兩病症之解藥：「無所保留地誠服於社會性角色以及因特有權 / 非特有權而有的種種感受」(“a total commitment to social roles and the feelings of entitlement/ non-entitlement”)。作為角色倫理學的對治，GP 在積極的意義上，是莊學對於外在自我與內在自我斷裂及不融貫之拯救，作者稱之為對於社會性角色遊戲式扮演之重拯 (“rehabilitation of a playful enactment of social roles/ relationships”) (頁 7)。

## (二) 遊戲式的角色扮演作為角色倫理學之對治與治療

關於古典儒家的治理方式，作者在本書中有一個獨特且激烈的宣稱：「儒家模式比法家模式更為集權」(“the Confucian Model is arguably even more ‘totalitarian’ than its Legalist counterpart”) (頁 48)。此宣稱雖然在全書中只出現過一次，從此立場出發，作者勢必應當提供思想上的理據，並由此立場將莊學發展為儒家傳統之對立面。第二章 “The Confucian Regime of Sincerity” 延伸前一章之文化反思，作者將儒家傳統確立為「真誠性之專制」(Regime of Sincerity)。從「名實」問題入手，並延續「內在一外在」自我之符應問題，作者將「名實」各自理解為社會外在力與自我之外在表現之緊張，在儒家專制中可表現為過度強化之外在規訓力，對於內在自我之迫害而導致異化之問題。此外，作者為強化此病兆，重申角色倫理學中存有一「雙重符應性」之問題：一方面要求自我認同於社會脈絡中的各種角色、所賦予之人倫關係，以及循此而有之實踐之符應；另一方面要求外在之實踐與內在之心理、情感之符應。由於對此雙重符應性之不可實現，從而導致個人在意識上產生虛偽、自欺、自私等問題。

GP 作為遊戲式的角色機制，由於其反動、無關乎道德 (amoral) 之本質，可

作為「雙重符應性」問題之對治，並且為保全個人心智健全之必要手段。值得一提的是，作者否認《莊子》中所有自我認同之可能性（包含本真性的、超驗的、個人主義式的自我），自我化成 (self-making) 從而成為不可能。此種理解乃是延續了 Moeller 在 *The Moral Fool* 的立場（無關乎道德的、反傳統的）。但為了同時顧及莊子式的吊詭與反諷，作者嘗試在自我解構與自我化成之間尋求微妙的距離，從而造就了對於自我同一性的「非『違逆』—非『建構』」之姿態（「非」主要為解構義，而非否定義）。

### （三）幽默之調性與莊子式的實踐美學之要求

幽默向度由於被中國哲學學界所忽視，為提出學理上的說明，作者認為必須從西方之哲學傳統與文化資源引入幽默理論之基礎（頁 59）。此章占據全書將近二分之一的篇幅，其中的論述來源極不對稱地來自於西方，顯見中國哲學研究對此部分之缺乏。作者主要援引以下文獻：當代幽默理論中的「非協和理論」(Incongruity Theory)、Robert L. Latta 及 John Morreall 基於非協和理論而加以修正的遊戲理論。作者最終為莊學式的幽默哲學提供一個混雜 (hybrid) 版本，能幫助我們辨別出莊學的幽默溝通之六大特性：從嚴肅的情緒或人物性敘事中脫離之解除效果；在敘述上對於原先被引發的期望之失落或矛盾；由反諷、無意義的表述所產生的不諧和性；緊繃或強烈情感的鬆弛作用；由以上鬆弛所帶來的愉快經驗。這些特性蘊含著一個關鍵性的作用：作為存在論的療癒，「幽默」能夠解除心因性的 (psychosomatic) 壓力而將能量導向自由的向度，並且能在歡笑中為人帶來認知上的轉向。作者在闡述幽默之療癒作用時常返回康德的「空無」(Nichts) 以及佛洛伊德所分析的，特屬於幼童時期的歡愉經驗。綜合以上，作者為 GP 所供應的幽默哲學具有如下內涵：暫時性的角色扮演、純粹的歡愉經驗、遊戲的情操、嚴肅性的徹底解除、究竟意義的取消等。另外，相較於幽默在西方傳統中常被附加以非道德的、反道德的姿態，作者強調莊學以無關乎道德的輕鬆姿態，在社會性規範中與他人往來而不相妨礙，正因為幽默本身不持有任何立場。

至此，本書的兩大企圖已充分展現。GP 作為社會性束縛之解構，以及以幽默的姿態為遊戲式的角色扮演提供歡愉的泉源。在進入第四章之前，作者解說以下寓言：〈逍遙遊〉中的「鯤」化為「鵬」；〈應帝王〉中的「渾沌」之死及



「壺子」示相；〈德充符〉中的形殘人物；〈盜跖〉中的盜人。當然，這些人物在作者詮釋下都成為各具內涵的（即前文所言之「幽默」之諸多特性）幽默家。

#### （四）舒暢的技藝者可自得而無傷之行動觀

對於同一性（尤其是自我同一性）的弔詭、反諷態度，可說是全書在詮釋莊學上的樞紐。作者於第四章“Smooth Operators: The Arts of Genuine Pretending”才回到《莊子》文本的具體詮釋。貫徹世俗化莊學的企圖，作者將視角主義、美學實踐雜揉入莊學的基本概念。例如「遊」在抽離了「與天地精神往來」的面向後成為無目的的運動，其本質為漫遊於因機遇而起的各種處境中而居無定所（頁167、169）；「古之真人」中的「真」被理解為非嚴肅性的遊戲情操，而與本真性、超越性徹底無關。世俗化的 GP 作為行動機制，在此處與透過「無關心」（indifference）再度解構了自我同一、尊崇意識之追求。此外，延續第二章對於「承諾化」之批判與解構，作者於此章將所有涉及價值序列的概念一概列為「去承諾化」之對象，包含成敗、個人之超越、所有特定的觀點，甚至包含自居為技藝卓越者之意識以及仿效聖人之意識。至此「無關心」的作用得到廣泛的應用。

此章雖然以具體的文本詮釋展示 GP 的應用性，但終究未跳脫出「壺子示相」寓言的旨趣。此寓言乃作者發展 GP 機制的典範，基於作者有意識地區別自身詮釋於主流詮釋，此處可再比較兩種詮釋之間的差異。歷代詮釋傳統一般都接受關於寓言人物的幾個設定：壺子與列子之間具有師徒關係；列子作為求道者，於此寓言中受壺子啟發而特有所學；季咸雖為一名巫者，但由於當時文化背景適逢巫者在技能及德性上的衰敗，此人物之設計意在反映莊學對於知識傳統的批判與顛覆。相較於以上，作者不但瓦解了人物之相關設定，同時也解構了壺子身為「師」而有所「教」、列子身為「徒」而有所「學」之對應關係。壺子在作者眼中，可說是第三章、第四章論述的典型人物，因其「示相」活動恰好滿足 GP 的所有重要特質：隨心所欲地憑藉技能而轉換於不同角色之間；悠遊於角色之間的轉換而自得其樂；以眼前的角色為暫居而去自我認同；隨應情境的要求而與他人進行無所承諾的互動與溝通。要言之，「示相」之歷程不過是「非真誠性」之具現，其經驗本身帶來的除了無目的性的樂趣別無其他。

「壺子示相」之義理在本書中被消解殆盡。最終，解構的對象仍須包含「求道—學道—體道」之意圖，以及背後所預設的聖人、俗人在位階上之高低。作者

企圖展示的幽默，在本質上是消解了哲學見解與嚮往崇高的志向，爲了將人的存在處境敞開於輕盈之彼端。具體而論，幽默化的壺子形象，其任務同時也在於顛覆角色倫理學對於自我之種種要求。至此，我們爲何要接受「幽默」作爲莊學寓言的最終解釋之問題已經無關緊要。此處的幽默，除了是溝通與言說，更是一種思維方式以及生存姿態。此種堅持在表面上似乎與作者所接受的「意義的虛無主義」有所抵觸。但對於作者而言，幽默並非只是「當下」的範疇，同時更涉及了對於世界實相之認識以及自我之設置。

### 三、綜述與再評論

雖然作者將角色倫理學視爲理解儒家倫理學的唯一途徑，而將 Ames 與 Rosemont 的相關哲學論述視爲理所當然的對話對象，但透過 Ames 本身所言，我們可以再度反省其所提倡的「角色倫理學」之要旨：「身爲人，我們是在我們的關係性以及與他人之交涉活動中所活出而非扮演的角色之總和」(“As human we are the sum of the roles we live—not play—in our relationships and transactions with others.”)<sup>31</sup>。與其說此段文字說明了 Ames 將人的存有化約爲社會性角色之企圖，毋寧說是暴露了作者所認爲的、過度的道德負擔之來源：成爲「人」的歷程被要求爲全然無保留的、對於種種角色的承諾，以及承受因實現角色所賦予的責任而產生的種種成本。此種全面性的要求遺忘了「道德」與「無關乎道德」的分界，而將多元的生命領域毫無保留地歸屬於「道德」領域。在此種人觀下，個人所能享有的發展上的自由可能微乎其微，並且，如作者所擔憂的，將帶來許多社會生活中不可避免的病症與迫害。

倘若 Ames 的論述確實把握了儒家倫理學之意旨與本色，則作者所創見的 GP 作爲對治式的角色扮演機制，似乎情有可原，甚至是爲了一個健全的生命發展而衍生的必要手段。可惜，Ames 所提倡的角色倫理學並非如作者所期望的，爲一歷史起源性的研究，而主要爲比較哲學的進路，並且以當代美國實用主義學派作爲出發，意圖回應當代激進自由主義對於屬人價值的損害。暫且不論 Ames 與 Rosemont 其對於古典儒家的翻譯與哲學詮釋，伴隨著其論述之傳播力與渲染力而來的種種挑戰與質疑。

<sup>31</sup> 參見 Roger T. Ames, *Confucian Role Ethics: A Vocabulary* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2011)。

回到作者的論述本身。作者援引 Trilling 在上一世紀的論述，在學理上有追溯之功，但在理論性的反思上則有待商榷。簡言之，面具（角色之前身）作為儒家文化取向上的解釋性概念，帶入了外部文化的思維。面具原意為某戲劇人物中所戴上的面具（最初在 Carl Jung 處用來指稱 Etruscan mimes 所戴上的面具），在心理學上預設了自我與其所扮演角色之間距。由於此間距之存在，自我得以在自身的心理構成與社會期望兩者之間找到斡旋的空間，從而獲取自我在適應外在社會時所需的調解力。

由於以上的意涵，西方文化在社會學、文化批判的論述中傾向將人與面具視為兩個對反的概念而無法同一。作者雖頗有洞見地指陳「內在自我」與「外在自我」出於不相應問題而有的實踐困境與存在上的壓迫，但古典儒家並沒有類似於將面具作為次性自我之思維；並且，西方文化中由人與面具兩者之間距而衍生的種種文化性問題，在古典儒家傳統中並不存在。若需作文化取向上的對照，所謂的「人」或者「屬人的」才真正是古典儒家在道德教化論述上的起點與焦聚所在。作者援引西方文化中所特有的角色倫理學之思維，來解釋古典儒家倫理學之理論型態，並且將此理解視之為歷史起源式的解釋，此兩種立場可能引發方法論上的諸多質疑，進而直接影響作者對於古典儒家的解釋效力，同時也可能從而折損作者為莊學所構作的 GP 機制作為此視域下的儒家倫理學之對治。

除了將莊學視為儒家角色倫理學之對治與治療，作者從歐陸哲學所接收的哲學前見也在全書的思路中潛伏隨侍。此部分尤其見於 Brook Ziporyn 對於 Moeller 之影響。作者早在全書序言之首頁便以 Ziporyn 的「自由牌」(Wild Card) 作為開場，並自稱本書提出的哲學詮釋為「Ziporyn 的自由牌經些微調整的版本」(“slightly modified version of Brook Ziporyn’s wild card analogy”) (頁 5)。「自由牌」的哲學意涵只能在 Ziporyn 為自身的莊子專書 *The Essential Writings of the Zhuangzi* 而創作的“Zhuangzi as a Philosopher” (〈作為一名哲學家的莊子〉) 專文中一窺究竟<sup>32</sup>。以此概念作為起點，作者以「鬼牌」(Joker Card) 作為自由牌的再發展。「自由牌」的概念在 Ziporyn 處主要為一隱喻 (metaphor)，意圖展示莊子哲學的核心思維對於人如何抉擇、是否應該抉擇之回應。其中，Ziporyn 憑藉著以下三概念之分析——蛻變 (transformation)、依存

<sup>32</sup> 專書為 Brook Ziporyn, *Zhuangzi: The Essential Writings, with Selections from Traditional Commentaries* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2009)；提及文章可由以下網址下載：<https://www.hackettpublishing.com/zhuangziphil>。檢索日期：2018 年 8 月 1 日。

性 (dependence)、觀點性知識之有限(the limitations of perspectival knowledge)——發展出一綜合 (synthesis) 論述，並且以此肯認人由有限性躍升至無限性之可能，而蘊含一屬於莊子的「自由」概念。勉強從道德知識論的角度言之，「自由牌」可大略地把握為非基礎主義的認識論（後設的、第二序的）與觀點主義（第一序的）之立場。

接近於 Ziporyn 受尼采所影響的詮釋預設，作者的「鬼牌」立基於幾個見解：首先，「道」從生命歷程言之，不是一氣流行的總體歷程，而是一場荒誕的卡牌遊戲 (an absurd card game)。其次，作者將遊戲者區別為兩種類型：一類人在遊戲中以知識為可靠、規則為可確定，從而相互競爭是非對錯，而陷溺於無止息之衝突；另一類人只是遊戲其中而保持無知、無欲的狀態，對於知識與規則無所關心，也對價值無所承諾。作者以「零觀點」(Zero Perspective) 概括後者所描述的真正玩家（恆常的開放性與偶然性即是行動準則之依據）。簡言之，一個明智的行動者其依據乃是「非基礎主義式」的無根據，透過不斷的角色轉換在能力的蓄養中實踐以最大的完善（頁 33、34）。

相較於 Ziporyn 對於價值的肯認（諸如自由、無限），作者對於莊學的價值論仍保持徹底的虛無化。弔詭的是作者進一步宣稱，零觀點並非表全然的虛空，反而以一種存在主義式的情操，宣告真正的玩家能夠於社會性網絡中遊刃有餘並且自得其樂。以上所述的、尼采式的世界實相之理解與情操，似乎暗示了存在主義式的「自我創造」之思想路徑，即便作者一再重申莊子式的虛無對價值之肯認無所損害。雖然作者已於第一章宣告，拒絕將海德格式的主體性讀入莊學中，但作者顯然對於「誰」在解構、如何能夠解構之問題無所關心，甚至拒絕回答。畢竟，所有可作為根據或基礎的可設想之物（包括自我反思、統御性的官能、文化等）皆被置放於遊戲的背景之後，而成為無法表明的對象。

另一方面，不可諱言地，將主體性問題暫時擱置，在學理上亦有其優勢之處。當作者將莊學對於道德主張「無知無慮」的立場延續到本書的角色機制時，在行動的理解上似乎帶有形式論的取向（即，一個行動之所以為合理，並不涉及自省、自知，也無需擔憂理據或判準之問題，而以順遂無傷為最高原則）。換句話說，道家所關注的審美經驗以及內在官能機制相互和適而無礙的功能機制（尤其「神」的作用），在本書中並不占有任何地位。至多，我們可看到的是明智的或者理性的行為者如何將自我損害最小化（同時也為自我利益之最大化）。而此種詮釋所蘊含的倫理學立場，在某程度上準確地反映了當代思潮對於倫理學的形

式主義態度（即重視行動策略、與行動者之間的競爭或合作關係、明智的計算性思維等），從而與古代的倫理學思維與關懷呈現極大的反差。

回到前文所提到的，Moeller 於 *The Moral Fool* 所主張的，不具證成基礎的道德知識 / 判斷 / 規範性要求，在本書中展現為意義的虛無化。非道德的姿態為何在本書中必須轉化為幽默哲學的調性？合理的解釋之一在於，對作者而言，「幽默」乃是消化、轉化虛無主義所帶來的挫敗感之拯救。基於莊學中的諸多弔詭、反諷與「遊」的生存美學所展現出的輕盈，的確無法容納一個沈重且充滿困頓的虛無主義。

可惜，因著虛無主義之困頓而起的幽默化莊學，在詮釋上所付出的代價極高。首先，相對於近代所發展出的虛無主義，莊學鮮少表現出因著人與超越者關係之異化與斷裂而有之焦慮（試忖，尼采式的「上帝已死」之宣言，與〈天下〉所謂「道術將為天下裂」，兩者之間在文化觀、歷史觀上的重要差異）。並且，從言語與思維所一致地玩弄反諷與弔詭之修辭，以及文本多處以莊子式的詰問，對於諸多形上學問題之擱置或語有未盡處之痕跡，莊學的確有豐厚的資源，得以讓虛無主義在到來之前即已消散於無形，並常保思想上的開放性（尤其是內篇）。另外，一個值得考慮的問題是，為了對治或治療道德學說所帶來的生命負重感，作者所提倡的，以 GP 作為帶有嚴肅目的的另類角色扮演機制，並非是唯一且顯見的選項。畢竟，如本評論在引言中所言，幽默作為一「當下」的範疇，其本性恰好與嚴肅性格格格不入。或許一個值得考慮的方向是莊學中所樂於展現的純粹化的身體技藝（所謂「技進於道」之概念）。即便在當代，此類概念也被現象學者視為將虛無感照亮、在日常中重新發現神聖的重要路徑<sup>33</sup>。

綜觀全書，作者對於莊學的詮釋，從背後所推動的問題意識以及對於行動之理解，在思路可說非常接近後現代思維的表述。首先，作者完全擱置了自主性 (autonomy) 概念，而將莊學的自我觀理解為一再地去本質化、去同一化之行動序列。而此行動序列之歷程，作為一個沒有內核的自我，與他人之關係也是曖昧不明的，畢竟「道」終究只是在觀點與觀點之間、「此」同一性與「彼」同一性之間的無止息流轉，而不再是真理或實踐本真性之依據。從中去深究「自由」、「無限」之價值已經顯得奢侈甚或多餘。畢竟，作為一個在觀點之間、同一性之間不停流轉的主體沒有居所、也不尋求居所。終究，作者所主張的世界之非統一

<sup>33</sup> 此部分可參見 Hubert Dreyfus and Sean Dorrance Kelly, *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age* (New York: Free Press, 2011)。

性與不可化約的多元性在實踐上遙遙相應。如此的莊學詮釋，與其說是作者對當代世俗化思潮的回應，不如說是對此思潮的激烈化。究竟以 GP 作為行動準則的主體，是恰如作者所宣稱的、在遊戲機制中享受歡愉的、無負累的自我，抑或是被要求不斷地拒絕承諾並解構第二性的沈重自我？此問題留待讀者於書中尋找答案。

本書作為當前英美學界《莊子》再詮釋專書，開創了幽默哲學所能展開的諸多面向。以作者設身於當代語境而有的學理焦慮與反思，本書的詮釋因此與經典詮釋傳統保持距離或不相銜接。以此而論，本書在論述上似乎是著眼於更為廣大的讀者群，而非限於中國哲學研究者。若不要求嚴謹的文本分析以及其與經典詮釋傳統之融合度，則本書可為一論述完整性極高之哲學作品，並且在閱讀上帶來極大的樂趣。另一方面，我們若對於作者將莊學置放於現代性論述中之企圖嚴肅以待，則本書對於中國哲學專家或許可為一大刺激，尤其是在道家哲學如何與當代語境接軌之操作上、莊學在跨文化視域中如何可回應現代性困境之問題，以及詮釋傳統與現代性語境之間是否能夠相互容納之問題。不論讀者對於本書接受度如何，本書確實成功地讓我們再度認識莊學在跨文化對話上所蘊含的力度與可能性。