

文學理論導讀

LITERARY THEORY

AN INTRODUCTION

增訂二版

Terry Eagleton 原著

吳新發 譯



文學理論導讀

LITERARY THEORY

AN INTRODUCTION

增訂二版

本書風格平易近人、內容深入淺出，為英國文學理論家伊果頓針對各階層讀者的需求，精心設計撰寫的理論入門書，目的在打破菁英主義，使文學理論能普及於大眾。本書從文學的定義及文學研究談起，分別就現象學、詮釋學、接受理論、結構主義與符號學、後結構主義、心理分析、政治批評等理論，詳述其思想背景、中心論述，以及對文學研究所造成的衝擊和影響。在第二版新增的〈後記〉中，作者從九〇年代觀點，重新檢討文學理論自一九七〇年代以來的演變，對於理論與全球文化變遷的關係有極為深刻的剖析。

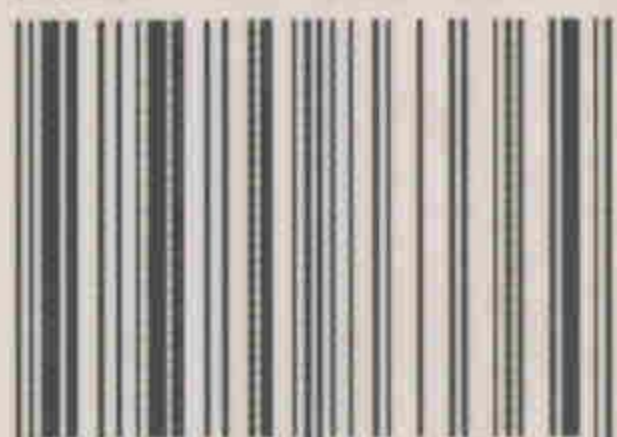
本書英文第一版自問世以來，全球銷售量超過十二萬冊，為各大學文學理論課程常用教材，也是許多文學愛好者深感親切的入門書，為初學者與學院外的讀者登堂入室的最佳指引。

泰瑞·伊果頓(Terry Eagleton)，一九四三年生，現於牛津大學聖凱薩琳學院擔任渥頓英國文學講座教授。早年於劍橋大學三一學院研讀，師事文化研究學者雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)，二十一歲即取得博士學位，被視為繼威廉斯之後英國最重要的新馬克思主義文學理論家。近年重要著作有The Idea of Criticism and the Theory of Literary Criticism (1999)、Criticism and Post-Theory (1998) 等。

吳新發，一九五五年生。倫敦大學亞非學院文學系副教授。

封面設計: Tim Ma

ISBN 957-586-336-4



9 789575 863364

文學理論導讀

LITERARY THEORY


AN INTRODUCTION

增訂二版

Terry Eagleton 原著

吳新發 譯



 書林 出版有限公司

國家圖書館出版品預行編目資料

文學理論導讀／泰瑞·伊果頓(Terry Eagleton)原著；
吳新發中譯，—— 臺北市：書林，1993 [民 82]
296 面；21 公分
譯自 Literary theory: an introduction
參考書目：面
ISBN 957-586-336-4 (平裝)

1. 文學—哲學, 原理

810.1

82001592

LITERARY THEORY: An Introduction by Terry Eagleton

Copyright ©1983 by Terry Eagleton

Chinese translation ©1993 published by Bookman Books Ltd. Taiwan,
by arrangement with Basil Blackwell, United Kingdom

本書經英國 Basil Blackwell 授權書林出版有限公司出版發行中文版

文學理論導讀 (增訂二版)

原 著 泰瑞·伊果頓(Terry Eagleton)
譯 者 吳新發
校 對 黃嘉音·沈琦·蔡振興
余念芸·王添源·紀榮崧
出 版 者 書林出版有限公司
地 址 台北市羅斯福路四段 60 號三樓
電 話 02-23684938·23687226 傳真 02-23688929
業 務 部 台北 02-23687226·台中 04-23763799·高雄 07-2290300
發 行 人 蘇正隆
郵 撥 15743873·書林出版有限公司
網 址 <http://www.bookman.com.tw>
經銷代理 紅螞蟻圖書有限公司
台北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28 號四樓
電話 02-27953656(代表號) 傳真 02-27954100
登 記 證 局版臺業字第一八三一號
出版日期 1993 年 4 月一版，2007 年 5 月增訂二版五刷
定 價 300 元
I S B N 957-586-336-4

譯 序

本書的翻譯是基於三項緣由。其一，在介紹文學理論的著作中，本書夾敘夾議，不僅剖析論述明確，而且批判立場鮮明，是文學理論極佳的入門書籍。其二，目前有些譯本訛誤頗多，有誤導學子之虞。其三，書林已獲原出版社授權翻譯。

翻譯工作是筆者留英期間斷續完成。其間因為部分章節的疑點，筆者曾往牛津向伊果頓本人討教，地點就在原出版社 Blackwell 書店門市部旁的 King's Arms 酒館。伊果頓侃侃而談，不僅涉及東歐變天後馬克思主義文學批評的難題，也提到他個人往後的計劃——除了九二年可能再出版一部以愛爾蘭為背景的劇本，研究重點則轉向以殖民主義理論處理愛爾蘭文學。鑑於本書原著已出版多年，筆者趁便請伊果頓增補書後所列參考書目，並為此中譯本寫一前言，伊果頓慨然允諾。因此，伊果頓非但在其前言略述文學理論的最新發展，也使本書的參考資料較原著更為完備。在此僅向伊果頓致萬分謝意。

筆者翻譯本書，是起於兩年前暑假返國探親時受正隆兄所託。由於個人學業與往返校稿種種因素，拖延甚久，在此也向正隆兄致歉。書中譯文或有疏忽欠妥之處，若有方家不吝指正，十分感激。

再版前言

本書企圖將現代文學理論寫得明白易懂、引人興趣，盡可能企及廣泛的讀者。自從一九八三年初次問世以來，我可以頗感滿意地報告，研讀本書的人有律師，也有文學批評家，有人類學者，也有文化理論家。就某一意義而言，這也許並無驚人之處。正如本書試圖論證的，其實無所謂「文學理論」，亦即沒什麼整體理論是源自文學或獨用於文學。本書所概論的研究方法，從現象學與符號學到結構主義與心理分析，沒有一個是僅只關係到「文學」寫作。相反，它們都是出自人文學科的其他領域，而且具有超乎文學本身的意涵。我想，這是本書廣為流行的一個原因，也是值得再版的一個理由。可是，本書吸引非學院讀者，人數之眾，還是令我震驚。異於大部分同類作品，本書一直設法普及學術界以外的讀者，而以文學理論所謂菁英主義的標準衡量，這一點格外有趣。如果文學批評確是一種困難、甚至奧秘的語言，那它似乎也引發從未窺視大學堂奧者的興趣；果然如此，那麼某些以奧秘難解為由而棄之不顧的學院中人，就應該重新省思。在意義——如同其他一切——總被視為可供立即消費的後現代時期裡，還有人發覺值得費心學習談論文學的新途徑，這總是振奮人心的事。

有些文學理論確實已經變得過度小集團化與晦澀不明，本

4 文學理論導讀

書則代表一種企圖，要解除該項傷害，使文學理論更能廣受理解。但另有一項意義是，這種文學理論正和菁英論者背道而馳。文學研究中真正的菁英論觀念是，只有具備特定文化修養的人才能欣賞文學作品。有些人擁有根深柢固的「文學價值觀」（literary values），有些人則在圈外的黑暗角落苦苦渴望。自從一九六〇年代，文學理論成長的一項重要原因是：出身於所謂「粗野」（uncultivated）背景的新類學生進入高等教育，在其衝擊之下，菁英論的假設逐漸崩潰。理論是一種使文學作品解脫某種「文明化感性」（civilized sensibility）束縛的方法，將它們開放，接受某種——至少在原則上——人人皆可參與的解析。抱怨這種理論困難的人，相當反諷的，往往也不會毅然想去瞭解一本生物或化學工程的教科書。何以文學研究就有所不同呢？也許我們期望文學本身是一種「普通」（ordinary）語言，人人一目瞭然；但這本身就是一種極為特殊的文學「理論」。確切理解的話，文學理論是由一股民主、而非菁英主義的動力塑造而成；在此一層面，文學理論一旦確實淪於浮誇難解，就違背了本身的歷史根源。

中文版前言

自從一九八三年本書初版以來，文學理論的領域已有許多重要的發展。以法國哲學家德希達著作爲主的所謂解構理論潮流，影響力已經有點消隱；女性主義文學批評卻有些重大的進展。結構主義做爲一項知識運動，目前確實煙消雲散了；心理分析與符號學批評在西方則持續蓬勃。一九八〇年代興起一項新的批評運動，稱爲「新歷史主義」，牽涉的主要是某些美國批評家，而且受法國哲學家福寇的著作影響極深，但如今也多少在消退之中，目前則還沒什麼真正取而代之的東西。在雷根與柴契爾的時代，幾乎所有的西方社會都顯著轉向政治右派，馬克思主義批評，猶如一般的馬克思主義理論，大爲屈居守勢；蘇維埃帝國崩潰之後，馬克思主義在西方當然遭遇更深的問題。然而，必須指出的是，自從一九三〇年代以降，極少西方馬克思主義理論家對於東方史達林主義政權的本質懷有任何幻想，因此，在此幅度之內，西方的馬克思主義思想家是心有戚戚，而非幻想破滅。

過去幾年裡，尤其在美國，文學理論一直是許多保守學府與政治家攻擊的目標。這類攻勢有些十分強猛，而且相關的論戰也很激烈，乃至我們可以說，自從一九六〇年代以來，美國的大學校園再度被「政治化」了。這回的政治化並非像前一時

期那麼富於戰鬥氣息和廣泛披靡；可是，今昔如一的是，焦點大多集中於所謂「人文學科」在先進西方資本主義社會中的角色。對於某種關於人文學科的傳統觀念——亦即，認為人文學科，也許特指文學，表現與包納了或可稱為人的「普遍」價值，或人類的「本質」——文學理論始終被視為在威脅這種假說。在美國和英國，目前被局部排除在充分政治權力之外的社會團體——特別是婦女和少數種族的成員——已經向體現於文學的種種價值觀而被假定為「普遍」的本質提出挑戰，轉向西方白種男性的學院認為無可置疑的「偉大」文學與藝術作品，注意其中偏頗、局限、而狹隘的本質。所以，這些文學論戰的根源，是關於西方政治社會整體一系列更為基本的問題。這個社會正不斷顯出「多元文化」的特徵，其中女性主義依然是一股強有力的政治力量，因而，「文學」所隸屬的傳統意識形態共識，可說是正在瓦解。個人認為，重大的文學論戰永遠不僅關係純文學的東西；其所以如此，極佳的例證就見於目前，特別是在美國，「理論家」與「人文主義者」之間的衝突。文學理論當今扮演的角色，即在朝關於「民族認同」的整個傳統觀念挑戰，這並非什麼誇大之辭；文學理論假如有何重要，其重要就是由於這類政治原因，而非僅是某種抽象、學院派研究的一部分。在多民族的資本主義世界裡，許多傳統的民族認同有遭受威脅與四面楚歌之感；在此情況下，保守的批評家會訴諸他們的民族文學，當成抗拒世界主義影響的堡壘。這種文學如果本身顯得遭受理論家威脅——他們要拆解其神話、將其解構、歷史化、或「女性化」——隨之而來的必然是一場政治與知識的危機。

在發生這些重大論戰的時刻當中，個人欣然見到本書已在

台灣通行——台灣的社會一定可依自身的方式辨識出許多此類問題。這些都是普受關注的問題，我樂於有此機會與更廣泛的讀者分享個人在這些問題上的看法。

T. E.

PREFACE

Since this book was first published in 1983, there have been a number of important developments in the field of literary theory. The current of theory known as deconstruction, and associated chiefly with the work of the French philosopher Jacques Derrida, has waned somewhat in influence, while feminist literary theory in particular has made some major advances. Structuralism is now definitively over as an intellectual movement, whereas psychoanalytic and semiotic criticism continue to flourish in the West. The 1980s saw the rise of a new critical movement known as the 'new historicism', chiefly associated with certain American critics and powerfully influenced by the work of the French philosopher Michel Foucault. But that, too, is now fading somewhat, and nothing has really replaced it. Marxist criticism, as with Marxist theory in general, found itself much on the defensive during the era of Reagan and Thatcher, when a notable shift to the political right marked almost all of the Western societies; and Marxism has of course encountered further problems in the West with the collapse of the Soviet empire.

It should be pointed out, however, that few Western Marxist theorists since the 1930s have entertained any illusions about the nature of the Stalinist regimes of the East, so that to this extent Marxist thinkers in the West have been more discomforted than disillusioned.

Over the past few years, particularly in the United

States, literary theory has become a target for attack by a number of conservative academics and politicians. Indeed, so intense have some of these assaults been, and so vigorous the contentions associated with them, that one might claim that the university campuses in the USA have become once again 'politicised' for the first time since the 1960s. The politicisation is in no sense as militant and widespread as it was in that former period; but, now as then, it has centred largely on the role of the so-called 'humanities' in advanced Western capitalist societies. Literary theory has been seen as posing a threat to a certain traditional conception of the humanities – namely, to the assumption that the humanities, and perhaps literature in particular, express and encapsulate what might be termed 'universal' human value, or an 'essence' of humanity. Those social groups in the USA and Britain currently excluded in part from full political power – notably women and members of ethnic minorities – have challenged the supposed 'universal' nature of the values embodied in the literary canon, drawing attention instead to the biased, limited and parochial nature of what the white Western male academy sees, unproblematically, as 'great' works of literature and art. At the root of these literary debates, then, are a set of much more fundamental questions about Western political society as a whole, which is becoming increasingly 'multicultural' in character, where feminism is still a strong political force, and where the traditional ideological consensus to which 'literature' has belonged can thus be seen to be collapsing. Important liter-

ary debates are in my view always about more than the merely literary; and that this is so is well exemplified by the current conflicts, especially in the USA, between 'theorists' and 'humanists'. It is hardly an exaggeration to say that literary theory is now playing its part in challenging a whole traditional conception of 'national identity'; and if it is important at all, it is important for these kinds of political reasons, rather than simply as part of an abstract, academic enquiry. In the world of multinational capitalism, many traditional national identities feel themselves threatened and under siege; and in this situation conservative critics will appeal to their national literatures as a bulwark against such cosmopolitan influences. If this literature then itself appears to be threatened, by those theorists who offer to demystify, deconstruct, historicise or 'feminise' it, a political and intellectual crisis is bound to ensue.

I welcome the fact that, in the midst of these important debates, my book has become available in Taiwan – a society which can surely recognise, in its own fashion, many of these problems. They are problems of common concern; and I am delighted to have this opportunity of sharing my thoughts on these questions with a wider audience.

T. E.

前言

如果要勉強替本世紀文學理論急遽轉型的發端定個日期，一九一七年或許差強人意；當年年輕的蘇聯形構主義者費科陀·薛科洛夫斯基（Viktor Shklovsky）的先驅之作〈藝術之為設計〉（‘Art as Device’）一文問世。自此之後，尤其是過去二十年，文學理論增長顯著：「文學」、「閱讀」和「批評」本身的意義，已然經歷深刻的變化。但這種理論的革命，迄今鮮能超越專家和熱中份子的圈圍而普及大眾，它仍有必要朝文學研究者和一般讀者全面衝擊一下。

本書準備為對現代文學理論不甚了解、或聞所未聞的人提供適度的全面說明。儘管此項計畫顯然會有所省略和過度簡化，個人已力圖使本學科顯得通俗，但不流於粗俗。個人認為，闡述本學科，並無「中立」（neutral）、不涉價值判斷的方法；所以，個人自始至終都是在打一場很特殊的「官司」（case），希望因此也能增添本書的趣味。

經濟學家凱因斯（J. M. Keynes）嘗言：「厭惡理論、或聲稱沒有理論更得心應手的經濟學者，其實只是受制於某種陳舊的理論。」此言同樣適用於文學研究者和批評家。有人抱怨文學理論深奧難解，懷疑文學理論是一種神秘、專屬菁英之士的領域，有點類似核子物理學。「文學教育」誠然未必鼓勵解

析的思維，但比起許多理論研究，文學理論其實不難，而且比某些理論容易得多。有人害怕本學科非其能力所及，個人希望本書能幫他們破解這個迷思。有些學者和批評家也抗議，說文學理論「干擾讀者與作品之間的關係」。對於這種說法，可簡單作答：不管如何粗略含蓄，如果沒有某種理論，我們首先就無法知道某個「文學作品」是什麼，或該如何閱讀。敵視理論，往往意味反對他人的理論，忘記自己的理論。本書的一個目的，即在解除那種壓制，並讓我們恢復記憶。

T. E.

緒論

何謂文學？

假如有文學理論這種東西，似乎就顯然有理論所論、而稱爲文學的東西。因此，我們可首先提出這個問題：何謂文學？

替文學定義的企圖已經五花八門。例如，你可定義它是「想像的」寫作，意指虛構——不是實情實事的寫作。可是，只要對大眾通常指爲文學的東西稍加省思，這定義就顯得不通。十七世紀的英國文學包含莎士比亞 (Shakespeare)、韋伯斯特 (Webster)、馬維爾 (Marvell) 和彌爾頓 (Milton)，但也擴及佛蘭西斯·培根 (Francis Bacon) 的論文、約翰·鄧恩 (John Donne) 的佈道辭、班揚 (Bunyan) 的心靈自傳和湯瑪斯·布朗爵士 (Sir Thomas Browne) 寫的東西，不管那是什麼。情急之下，甚至可說它涵蓋霍布思 (Hobbes) 的《怪獸》 (*Leviathan*) 或者柯雷倫頓 (Clarendon) 的《反叛史》 (*History of Rebellion*)。法國的十七世紀文學，除康乃伊 (Corneille) 與拉西納 (Racine) 之外，還包含侯俠服寇 (La Rochefoucauld) 的箴言、波隋 (Bossuet) 的祭文、布瓦洛 (Boileau) 的詩論、狄瑟菲夫人 (Madame de Sévigné) 給女兒的書信與笛卡兒 (Descartes) 和巴斯卡 (Pascal) 的哲學。十九世紀的英國文學往往包含蘭姆 (Lamb) [雖然沒有邊沁 (Bentham)]、麥考力 (Macaulay) [但沒有馬克思 (Marx)]、宓爾 (Mill) [但沒有達爾文 (Dar-

win) 和赫伯特·史本塞 (Herbert Spencer)) 。

因此，「真實」和「虛構」的區分，似乎意義不大，而且這種區分本身有時問題重重，那就更一無是處。譬如，我們自己拿「歷史」之真與「藝術」之真對照，有人就辯稱，這全然不適用於早期冰島的英雄傳說。①十六世紀末和十七世紀初，英文的「小說」(novel) 一詞，似乎始終兼指真實和虛構的事件，甚至新聞報導也幾乎沒人認定即是事實。小說和新聞報導皆非顯然的事實或顯然的虛構，我們自己將這兩個範疇截然分離，在此就是無用武之地。②吉朋 (Gibbon) 無疑自認寫的是史實，創世紀的作者可能也做如是想，但如今有人視之為「事實」，有人視之為「虛構」；紐曼 (Newman) 確信他的神學冥想錄真實不虛，但現在許多讀者則以「文學」待之。不僅如此，如果「文學」包含大量「事實」之作，它同樣也摒棄大批虛構。《超人》(Superman) 卡通和廉價小說都是虛構的，可是一般並不以文藝視之，更確定不是文學。如果文學是「創造的」或「想像的」寫作，這是否暗示歷史、哲學、和自然科學就沒有創造性和沒有想像力？

也許我們需要一種全然不同的途徑。也許文學可加定義，根據不在它是虛構或是「想像」，而是由於它使用語言的方式奇特。依據這個理論，文學是一種寫作——借用蘇聯批評家羅曼·雅克慎 (Roman Jakobson) 的話——代表一種「對日常語言有組織化的暴力」。文學轉化和強化了日常語言，有系統地逸離平常的口語。如果你在公車站朝我走來，一面喃喃自語：「汝猶未蒙受蹂躪的樸實新娘」(Thou still unravished bride of quietness)，我會頓時自覺文學即在眼前。我有此自覺，因為你的語言所具備的肌理、韻律、和音響，超越了它們可供抽

譯的意義——或者因為，一如語言學家可能較專門的說法：符徵與符旨之間不相稱。你的語言著眼於轉向本身，誇示其物質性的存有；而像「你不知道司機罷工嗎？」(Don't you know the drivers are on strike?) 這種陳述則非如此。

實際上，這就是蘇聯形構主義者所提出的「文學」定義；論資排輩，他們包括費科陀·薛科洛夫斯基、羅曼·雅克慎、歐西·布立克 (Osip Brik)、攸立·丁亞諾夫 (Yury Tynyanov)、玻立思·艾旋邦 (Boris Eichenbaum)、以及玻立思·托瑪薛夫斯基 (Boris Tomashevsky)。形構主義者在蘇聯一九一七年布爾什維克革命前幾年崛起，一九二〇年代蓬勃發展，直到受史達林主義壓抑才真正銷聲斂跡。他們是一群勇於奮戰、辯證力十足的批評家，反對先前影響文學批評那些近似神秘的象徵主義論調，而以實際、科學的精神，將注意力轉移到文學文本 (text) 本身物質性的實體上。批評必須將藝術和神秘分離，專注於到底文學文本實際上是如何造成的。文學不是假宗教、心理學、或社會學，而是語言的特殊組合。它自有特定的法則、結構、和設計，其本身就值得研究，不可化約成其他事物。文學作品不是某些觀念的工具，不是社會事實的反映，也不是某種先驗真理的化身；它是一種物質性的事實，其功能可受分析，正如我們可以研究一部機器。它是由文字，不是由物件或感情組成；視之為作者心靈的表現，是一種錯誤。歐西·布立克曾意氣風發評說：世上即使從無普希金 (Pushkin) 其人，普希金的《尤金·歐尼根》(Eugene Onegin) 也必早已問世。

本質上，形構主義是將語言學應用於文學研究，因為他們所討論的語言學是屬於形構的種類，著眼在語言的結構，不是

大家實際上可能說的話，所以形構主義者忽略文學「內容」的解析（在此大家可能老被導向心理學或社會學的領域），著重文學形構的研究。他們絕非把形構看成內容的表現，而是將其關係顛倒過來；內容是形構的「動因」，是爲了實踐某一特殊的形構而存在的事件或方便之計。《吉訶德先生》（*Don Quixote*）並非「關係」此名此姓的一個角色，這個角色只是一種設計，用來結合形形色色的敘述技巧。對於形構主義者，《動物農莊》（*Animal Farm*）就不是史達林主義的寓言；恰好相反，史達林主義只是替一個寓言的構成提供可資利用的機會。形構主義者遭其敵手詆毀，就是由於他們這種乖僻的堅持；雖然他們並未否認藝術和現實社會的關係——他們有些人確實和布爾什維克黨員有交往——但他們依然煽動性地宣稱，這種關係不是批評家的職責。

起先，形構主義者多少視文學作品爲「種種設計」的任意聚合，只有在後來，才把這些設計看成整體系統中相互關聯的因素或「功能」。「設計」包括聲音、意象、節奏、句法、拍子、韻腳、敘述手法，事實上涵蓋所有形構上的文學因素；而這一切因素的通性，則在它們「異化」（*estranging*）或「陌生化」（*defamiliarizing*）的效果。文學語言的特徵，和其他言說（*discourse*）形式的區別，在於它以各種方式將日常語言「變形」。在文學設計的壓力下，日常語言受到強化、濃縮、扭曲、縮短、延伸、顛倒，語言「變得奇異」；由於這種異化，日常世界也頓時顯得陌生。在例行的日常語言中，我們對真實的知覺和反應變得疲憊、遲鈍，或如形構主義者所言，變成「自動化」（*automatized*）。文學強迫我們對語言產生戲劇性的知覺，使習慣性的反應恢復生氣，也使客體變得更「明晰可

解」。不得已藉著一種比平常激烈、較富自覺的方式和語言格鬥，那種語言所含蘊的世界乃面目一新。這一點，霍普金斯 (Gerard Manley Hopkins) 的詩或可提供特別生動的例子。文學言說異化或疏離了日常語言，但如此一來，很吊詭地，反而使我們能更完全、更直接掌握經驗。我們呼吸空氣，大半時候並無自覺。和語言一樣，空氣是我們活動其間的環境，一旦空氣突然混濁或受污染，我們就不得不提起新的警覺，小心呼吸，其結果可能提昇我們的生理經驗。我們閱讀朋友潦草的信件，不會特別注意其敘述結構；但如果一篇故事中斷了，又重新開始，敘述層次不斷轉換，高潮遲遲不來，懸而不決，我們對它的鋪陳手法就會有新的意識，同時可能更為投入。形構主義者會主張，這故事是使用「阻斷」或「延宕」的設計吸引我們注意；而且，透過文學語言，這些設計被「揭發」了。勞倫斯·史頓 (Lawrence Sterne) 的小說《崔思坦·宣帝》 (*Tristram Shandy*) 阻斷本身的故事脈絡，乃至於幾乎無以為繼，費科陀·薛科洛夫斯基就憑以上觀點，頑皮地評為「世界文學最典型的小說」。

其次，形構主義者把文學語言看成一套脫軌的組合，異於標準，是一種語言的暴力。文學是一種「特殊的」語言，和我們一般使用的「日常」語言不同。但辨識脫軌，就暗示能辨識其所逸離的標準。「日常語言」雖然是某些牛津哲學家鍾愛的觀念，牛津哲學家的日常語言和格拉斯哥 (Glasgow) 碼頭工人的日常語言，則沒什麼共同之處。這兩種社會類型的人寫情書的用語不同，往往和他們跟當地牧師談話的方式差別一樣大。以為有所謂單一的「標準」語言，像普通的鈔票，社會上人人通用，這種觀念是一種幻覺。任何實際的語言都包含範圍相當

複雜的種種言說，依階級、地區、性別、身份等等而生差異，絕不能被乾淨俐落統合成一個同質的語言社區。某人的標準，在他人也許就是脫軌。以 *ginnel*（胡同）代替 *alleyway*（巷子），在布萊頓（*Brighton*）一地或許富於詩意，在邦斯里（*Barnsley*）則是日常語言。十五世紀即使最「平淡無奇」的作品，因為古意盎然，如今對我們可能極富「詩意」。假如我們偶然看到某湮滅已久的文明的斷簡殘編，就無法單憑察看即斷定它是不是詩，因為我們無從得知那個社會的「日常」言說；即使進一步的研究顯示那是「脫軌的」，也依然無法證明它就是詩，因為語言的脫軌不盡然富有詩意，俚語即是一例。我們不能只看到這種字眼，就說它不是一篇「寫實」文學，而不稍加瞭解這篇書寫之作在我們所探討的社會裡實際上是如何發揮作用。

這一切，蘇聯的形構主義者並非不瞭解。他們承認，標準和脫軌是隨社會或歷史的脈絡變化不已——依此意義，「詩」取決於個人當時恰好立足何處。某個語言作品「使人感覺奇異」，並不能保證它無時無處皆是如此；它使人感覺特異，只是相對於某個標準的語言背景，如果此一情況改變，這個寫作可能就不再被視為文學。假如大家在酒館閒話，說的話都類似「汝猶未蒙受蹂躪的樸實新娘」，這類語言可能就不再有詩意。換言之，對於形構主義者，「文學性」（*literariness*）是一種言說與另一種言說間種種差異關係（*differential relations*）的功能；它不是永恆既定的屬性。他們企圖定義的不是「文學」，而是「文學性」——即語言種種特殊的用法，它們見於「文學」文本，也見於其他許多地方。任何相信「文學」可藉語言用法加以定義的人，必須面對一個事實：曼徹斯特（*Man-*

chester) 一地使用的隱喻，比馬維爾的作品還多。「文學的」設計——轉喻、舉隅、曲言法、交錯法等等，無一不是經常見於日常的言說。

儘管如此，形構主義者依然設定「陌生化」是文學的本質。他們只是把這種語言的使用相對化，視為某種口語和另一種語言之間的對比。可是，如果我在酒館聽到臨桌有人說「這種字簡直是鬼畫符！」(This is awfully squiggly handwriting.) 這是「文學」還是「非文學」的語言？事實上，這是文學語言，因為這是出自努特·韓森(Knut Hamsun)的小說《飢餓》(*Hunger*)。但我又如何知道這句話是文學的？它畢竟並未把注意力轉向本身，而成為語言的演示。我如何知道它是文學語言，答案可說因為它出自努特·韓森的小說《飢餓》。那句話是我讀的「虛構」文章的一部份，它自稱為「小說」，也許還可列入大學的文學書單等等。此一脈絡(context)告訴我它是文學，但其語言本身沒有內在的屬性或特質使它有別於其他的言說，而且有人極可能就在酒館口出此言，卻不會因其錦心繡口受到尊崇。依形構主義者的眼光衡量文學，實際上是把一切文學當成「詩」。耐人尋味的是，形構主義者衡量散文寫作時，往往沿用他們以往用以衡量詩的一些技巧。但文學通常包含許多詩以外的東西，例如，寫實主義或自然主義的寫作，在語言上就沒有十分醒目的自覺或自我展示。我們有時評說某寫作「優美」(fine)，正因為它沒有刻意標新，引人注目，我們是欣賞其簡潔或穩健。何況，笑話、足球隊歌和口號、新聞標題、廣告，往往措辭花俏，一般卻不歸入文學，又該怎麼說？

關於「異化」，另外有個問題：任何堪稱精巧的寫作，無不可視為具備異化效果。這句稀鬆平常、相當清楚的陳述，偶

而見於倫敦地鐵，試想一想：‘Dogs must be carried on the escalator.’（「在電梯上必須抱著狗」）。這句話也許不像乍看之下那麼清晰瞭然，它是否說，你「必須」抱著狗才能上電梯？你上電梯時，如果找不到一隻迷途的雜種狗摟在懷裡，是否真會不准上電梯？許多表面上率直的告示，都同樣語意曖昧，例如，‘Refuse to be put in this basket.’（「垃圾放入此簍」；譯識：可曲解為「拒絕被放入此簍」），或者加州人眼中的英國路標‘Way Out’（「出口」；譯識：在美語中有「路遙」之意）。可是，即使撇開惱人的曖昧性，地鐵的告示也確實可當文學閱讀。我們可留意第一個沉重的單音節的字Dogs，它是突兀、威嚇性的斷音；我們覺得心情游移，在抵達寓意豐富的carried時，又體會到一點隱約的共鳴：要扶助殘廢者（lame dogs，跛腳狗）生活；我們甚至可以在escalator這個字輕快的抑揚頓挫上，探覺它在模仿電梯本身上下的滾動。這種探求很可能沒什麼用處，但其意義上的無用，比起聲稱在某些描述決鬥的詩作中聽到刀劍鏗鏘，同樣無分軒輊；而前者至少有個優點，它暗示「文學」起碼關係兩個同樣重要的問題：大眾如何看待寫作，以及寫作對大眾有何作用。

可是，即使有人以這種方式閱讀此一告示，那依然是把它當「詩」來讀，這通常只是屬於文學的一部份。因此，讓我們考慮另一種「誤讀」此一標示的方式，也許會使我們略有突破。設想，在深夜裡，有個醉漢彎腰靠著電梯的扶手，聚精會神閱讀這張告示好幾分鐘，然後喃喃自語：「一點也沒錯！」這有什麼不對勁？事實上，這個醉漢把這張告示當成某種具有普遍性、甚至宇宙性意義的陳述。藉一些閱讀的規範應用於這些文字，他把這些文字由其目前的情境撬出，大而化之，推離

其實際用意，指向更廣泛、也可能更深奧的意義。這似乎確是所謂文學運作的一種方式。當詩人告訴我們他的情人像一朵紅玫瑰，我們知道他的說辭是以韻文寫成，所以不可質問他是否確實有個情人，而出於某種怪異的原因，他認為她像玫瑰。他在告訴我們的，是普遍上關於女人和愛情的某些事。因此，我們可以說，文學是「非實用的」言說，和生物學教科書與留給送牛奶的人的字條不一樣，文學不具立即的實用效果，而是在指涉事物的普遍狀態。偶爾，雖然不是永遠，它可能使用奇異的語言，彷彿是要彰顯事實——暗示此地的問題是關於女人的一種談論方式 (*way of talking*)，而不是特指任何一位現實生活的女人。把焦點集中在談論方式，而非所談論的實體，這一點有時被認為即是暗示：文學一詞，指的是自我指涉的 (*self-referential*) 語言，一種談論自身的語言。

然而，這種定義文學的方式也是問題重重。首先，喬治·歐威爾 (George Orwell) 若聽說，他論文的主題不如他討論的方式重要，很可能大吃一驚。許多被歸類為文學的作品中，內容的真值與實際的關聯，一般認為確是對其總體效果至關緊要。但是，即使「非實用地」處理言說亦屬所謂「文學」的一部份，那麼，由此「定義」即可推論：文學事實上無法「客觀地」定義。這是將文學定義的問題變成人們決定如何閱讀的問題，而非其寫作內容本質的問題。寫作有幾類——詩、劇本、小說——它們在此一意義上顯然都意在「非實用」，但這並不保證實際上人們會如此閱讀。吉朋對羅馬帝國的描述，我可能詳讀，不是因為我糊塗得相信它是關於古羅馬的可靠資料，而是因為我欣賞吉朋的散文風格，或醉心其描述人性腐敗的意象，不管其史料如何。但我讀羅伯特·彭斯 (Robert Burns) 的

詩，或許是因爲，身爲日本園藝學家，我不清楚十八世紀的不列顛是否盛產紅玫瑰。有人會說，這不是把詩「當文學」閱讀？可是，歐威爾對於西班牙內戰的描述，我是否非得把它概化成關係人生的高論，而不能當文學閱讀？學術建制拿來當文學研究的作品中，的確有許多在「構造」之初，就是想被當成文學閱讀，但也有許多並非如此。一件作品的生命，可能以歷史或哲學爲始，繼而漸被列入文學；或者可能以文學爲始，繼而因其考古的意義而漸受重視。文本的文學性，有些是與生俱來，有些是歷練而成，有些則是外力強加的。在這方面，教養可能遠勝血統。重要的不在你出身爲何，而在人們如何待你。如果他們認定你是文學，那麼你似乎就是文學，無論你自認爲是什麼。

依此意義，我們可說，與其視文學爲自《貝奧武夫》(Beowulf) 以至維姬尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf) 之間某些寫作所展示的某種或某些內在特質，不如視之爲人們「自繫」於寫作的種種方式。想從形形色色所謂的「文學」之中分離出某些永恆的內在特徵，並不容易。實際上，如同試圖確定一個所有遊戲共有的明顯特徵一樣，這是不可能的。文學無所謂什麼「本質」。所謂將文本當文學閱讀，如果指的是「非實用地」閱讀，那任何一件寫作皆是如此，正如任何一篇寫作都可拿來「詩意地」閱讀。假如我對著鐵路時刻表左思右想，不是爲了找尋一班列車，而是爲了刺激自己內心對現代生活的速度和繁複有概括的省思，就可說我是把它當文學閱讀。約翰·M. 艾里斯 (John M. Ellis) 曾經論說，「文學」一詞的作用如同「雜草」，雜草並非某些特定的植物，而只是園丁出於某種理由無意留存的任何一種植物。③「文學」或許意味某種相反的東

西，某種人出於某種理由而賦予高度評價的任何一種寫作。哲學家也許會說，「文學」和「雜草」是功能性 (*functional*) 而非本體性 (*ontological*) 的詞彙，它們告訴我們的，是關於我們的作為，而非關於事物確定不移的存有。它們告訴我們的是一篇文本或一株薊草在某一社會脈絡中的角色，它與周遭事物的關係和差異，它的行為方式，它可能的用途，以及簇集在其周圍的人類作為。依此意義，「文學」是一種純粹形式的、空洞的定義。即使我們主張它是一種非實用的語言態度，也依然未觸及文學的「本質」，因為，諸如玩笑這些其他的語言行為也是如此。總之，我們自繫於語言的方式是「實用」或「非實用」，能否分辨得清楚，實在大有問題。爲了樂趣讀小說，和爲了瞭解狀況讀路標，顯然不同；可是，若是爲了提升心智而閱讀生物學教科書，又如何？那種處置語言的態度是否「實用」？在許多社會，「文學」一直發揮類似宗教的實用功能。也許只有在像我們這樣的社會裡，才有可能區分「實用」與「非實用」，因爲文學在這裡已經沒甚麼實用功能。此刻我們提稱某種「文學」意識，也許當它是普遍的定義，但實際上它卻具有歷史的特定性。

那麼，爲甚麼蘭姆、麥考力和宓爾是文學，但一般而言，邊沁、馬克思和達爾文就不算？其中的秘密我們依然不清楚。簡單的答案也許是：前三者是「美文」 (*fine writing*) 的範例，後三位則不是。這個答案的缺點在於它極不真確，至少我的判斷是如此，但其優點在於：它意味著人們大致上把他們認爲好 (*good*) 的寫作稱爲「文學」。對此可有一個明顯的異議：如果此言全然不虛，就無所謂「壞文學」。我可能認爲蘭姆和麥考力享譽過高，但那未必意味我不視之爲文學。你或許認爲雷

芒·謙德勒 (Raymond Chandler) 「在他那類作家中相當優秀」，卻並不真正以文學看待。另一方面，假設麥考力真的是壞作家——假如他文法不通，似乎只對白老鼠感興趣——人們就根本不會說他的作品是文學，連壞文學都不是。斷定何者是文學，何者不是，似乎和價值判斷顯然有關——這意思並非說作品必定得「優美」才是文學，而是它必須是被判斷為優美的一類；在普受珍視的類型中，它也許是較低劣的實例。沒有人會無聊到說公車票是一種低劣的文學，但有人就可能如此說厄尼思特·道森 (Ernest Dowson) 的詩。依此意義，「美文」或純文學 (*belles lettres*) 一詞實在含糊不清，它意指某類廣受推崇的寫作，同時卻未必要你認為其中某一特定樣品「好」。

如果保留這一點，那麼，認為「文學」是受高度評價的寫作，此一說法則頗具啓發性。但其後果也極具毀滅性，它意味著，我們可一了百了，拋掉下述幻覺不管：「文學」的範疇是「客觀的」，亦即永恆既與 (*eternally given*) 而不可變動。任何事物都可能成爲文學，任何被視爲無可變動、毫無疑問的文學——例如莎士比亞——也可能不再成爲文學。認為文學研究的對象是穩固、易於定義的實體，彷彿昆蟲學研究昆蟲一樣，這種想法大可視同妄想加以拋棄。有些虛構是文學，有些不是；有些文學是虛構的，有些不是；有些文學在語言上關注自身，有些精緻的修辭則不是文學。文學若是指一套價值確定不變的作品，具有共同的內質可資辨識，這種文學並不存在。在本書中，自此處起，我使用「文學的」 (*literary*) 或「文學」 (*literature*) 字眼時，是將它們放在隱形的叉號之下，意指這些術語並非真正適用，不過目前我們沒有更好的字眼。

將文學定義爲受高度評價的寫作，何以即可推論文學不是

穩固的實體？其理在於，價值判斷極其變化多端。「時間流逝，價值永恆」，某家報紙如此廣告，彷彿我們依然相信弱嬰該殺，或精神病患該公開示眾。正如人們可能在某世紀視一件作品為文學，在下一世紀則視為哲學，或者相反；所以，對於他們認為有價值的寫作，他們也可能改變想法。甚至對他們藉以判斷何者有價值、何者無價值的依據，他們都可能改變想法。如前所提，這並不必然意味受他們評為低劣的作品，他們就會拒絕稱之為文學，他們或許會稱之為文學，大意是指它屬於那類受他們普遍重視的寫作。但這確實意味著，所謂的「文學經典」、「民族文學」無可置疑的「偉大傳統」，不得被視為**建構物 (construct)**，是某一特定人群出於特定緣故在特定時代造成的。文學作品或傳統不可能無視於前人或後人如何論說而自身 (*in itself*) 即具價值。「價值」是個及物詞，它意指某些人在特定情境中，依據特殊的標準與既與的目的而賦予價值的任何事物。因此，如果我們的歷史發生足夠深刻的變化，未來我們可能造出一個無法從莎士比亞獲取任何事物的社會。他的作品可能看來極其陌生，充滿那個社會感覺狹隘或不相干的思維方式和感情。在這種狀況下，莎士比亞的價值，和時下許多塗鴉之作就無分軒輊。雖然許多人會認為，這樣的社會狀況貧乏得可悲，但這種社會可能因人類普遍富裕而興起；不接受此一可能性，我認為似乎也是武斷。卡爾·馬克思曾受這問題困擾：古希臘藝術為何迄今保存「永恆的魅力」，雖然產生這種藝術的社會條件早已消失斂跡？可是，既然歷史尚未結束，我們如何知道它會魅力「永」駐？我們設想一下，憑藉某些靈巧的考古研究，我們瞭解古希臘悲劇通常對其原來觀眾的意義，認識到他們所關切的和我們不啻有天壤之別，然後我們

憑藉此一深化的知識開始重讀這些戲劇。有個可能的結果是，我們不再欣賞它們了。我們可能發覺，以前我們欣賞它們，是因為我們不知不覺依自己的偏見閱讀；一旦較無可能如此做，其戲劇對我們或許就意義盡失。

我們詮釋文學作品，在某種程度上總是依自己的關注為準——的確，「我們自己的關注」亦指：除此之外，我們也無能有其他作為——此一事實或許可說明某些文學作品的價值何以似乎世代常存。當然，這可能是我們依然和此作品本身具有共同的偏見；但也可能是，人們一直珍視的，其實完全不是「同一部」作品，雖然他們也許自以為如此。「我們的」荷馬(Homer)和中世紀的荷馬不同，「我們的」莎士比亞和其同代人士眼中的莎士比亞也不同。情況應該是，不同的歷史階段依各自的目的建構了「不同的」荷馬和莎士比亞，而且在這些文本中找到一些足供珍視或貶斥的成份，雖然這些成份未必相同。換言之，所有的文學都被閱讀它們的社會「改寫」，即使僅是無意識地改寫。的確，任何作品的閱讀同時都是一種「改寫」。任何作品，任何時下對它的評估，無一可直截了當傳給一群新人而在其過程中無所變化，雖然其變化可能幾近難以察覺；被當成文學的事物之所如此極不穩固，這是其中的一個道理。

我的意思並非指由於價值判斷有其「主觀性」，文學才不穩固。依這種觀點，世界可分為「外在於彼」(out there)的穩固事實，如中央大車站，以及「內在於此」(in here)隨心所欲的價值判斷，如好吃香蕉，或感受葉慈(Yeats)某首詩的語調由防禦性的威嚇轉為冷峻的屈從。事實是公開而無可非議，價值則是私己而無原無由。陳述事實，如「這座大教堂建於一六

一二年」，和表示價值判斷，如「這座大教堂是巴洛克建築輝煌的樣品」，兩者顯然不同。可是，假設我向來英國的外國遊客做第一種陳述，卻發覺她相當困惑。她或許會問，你幹嘛老向我提這些建築的建造日期？幹嘛跟起源糾纏不清？在我們社會，她可能繼續說，對這種事件我們根本不記載，相反的，我們建築物的分類，是看它朝西北或朝東南。此一假設可能的功用是，它可證實，在我描述性的陳述中，潛藏一部份無意識的價值判斷系統。這類價值判斷未必類似「這座大教堂是巴洛克建築輝煌的樣品」，但它們依究是價值判斷，而我所做的任何事實陳述，都難逃脫其範疇。事實的陳述畢竟是陳述，這就設定了許多可供置疑的判斷：這些陳述值得一提，而且可能比其他陳述有價值；我是有資格提出這些陳述的人，而且可能足以保證其真實不虛；你是值得接受這些陳述的人；提出這些陳述會帶來益處；等等。酒館閒聊自然也可傳遞訊息，但在這類對話中，突顯的是語言學家所謂「純交際」(phatic)的強勢因素，亦即對交際行為本身的關注。與你閒話天氣時，我是同時在暗示：我重視與你的交談，我認為你是值得交談的人，我自己並非反社會，或是我不會對你個人的長相品頭論足。

依此意義，全然無偏無私的陳述是不可能的。當然，在我們自己的文化裡，陳述一座大教堂的建造年代，比起對它的建築發表意見，是被認為較無偏私的。但我們也可想像，在某些情況裡，前一陳述會比後一陳述更「充滿價值意味」。也許「巴洛克」和「輝煌」已經多少成為同義詞，而我們當中只有一小撮頑固份子相信建築物的建造日期意義深長，我的陳述則被看成流露此一偏見的藏碼方式。我們所有描述性的陳述，都在一個往往隱形的價值範疇的網絡中活動。的確，如果沒有這

些範疇，我們彼此就會完全無話可說。這不僅是說，我們好像擁有關於事實的知識這種東西，而這種知識可能受特殊的利益和判斷扭曲；這也是說，沒有特殊的利益，我們根本就不會有知識，因為我們看不出費心求知所為何來。利益是我們知識的構成要素，不只是危害我們知識的偏見而已。認為知識應該「無涉價值」，這種主張本身就是一種價值判斷。

好吃香蕉很可能只是個人的事，但其實這種說法也有問題。徹底分析我的飲食口味，可能顯示它們和我童年早期某些形構的經驗，我與父母兄弟的關係，以及許多其他的文化因素多麼息息相關。這些因素和火車站一樣，完全是社會性的，而且是「非主觀的」；對於我身為某特定社會的成員、而生來即在其中的一套信仰和利益的基本結構，情況更是如此。例如相信：我應該努力保持健康，性別角色的區分是基於人類生物學，或人類比鱷魚重要。我們可能對這點或那點看法不同，但我們所以如此，只是因為我們共同具備某些「深層的」觀察方式和評價方式，這些都和我們的社會生活密不可分，而且不可能改變，除非改變那種生活。如果我不喜歡鄧恩的某一首詩，沒有人會對我重懲；但假如我辯稱鄧恩根本不是文學，那麼，在某種情況下，我可能有失業的危險。我有自由投工黨或保守黨的票，但假如我相信這種選擇本身只掩蓋了一個更深層的偏見——即是，民主的意義限於每隔數年在選票上劃個叉——並依此信念嘗試採取行動，那麼，在某種不尋常的情況下，我的下場可能是鋃鐺入獄。為我們的事實陳述提供訊息和基礎，而且大部份隱而不見的價值結構，即是所謂「意識形態」的一部份。我說「意識形態」，大致是指我們所言所思的一切，與我們處身其中的社會的權力結構和權力關係，兩者相聯繫的一些

狀態。依此粗略的意識形態定義而言，並非我們所有的基礎判斷和範疇都可有效地視爲意識形態。以爲自己正往前走向未來（至少有另一個社會自以爲正往後走向未來），這種想像在我們腦中根深柢固。可是，儘管此一觀察方式可能和我們社會的權力結構有重大關聯，卻也不一定無時無處皆是如此。我說「意識形態」，並非簡單指人們所深深固持、往往是無意識的信仰，我是特別指那些感覺、評價、認識和信仰的模式，它們和社會權力的維持與再生有某種關聯。這些信仰絕非僅是個人的怪癖，此一事實可藉一個文學例子說明。

在其名著《實用批評》(*Practical Criticism*, 1929)中，劍橋批評家李查茲(I. A. Richards)試圖證明，文學的價值判斷實際上可能非常隨興和主觀。他給他的大學生一些除去標題和作者姓名的詩，要求他們評估。結果，他們的評估五花八門，簡直駭人聽聞；長久享譽的詩人身價大跌，無名小卒卻備受讚揚。然而，本項研究最有趣的一點，而且是李查茲本人顯然完全不察的一面，我認爲恰好是：在這些意見顯著的差異底下，無意識的價值標準竟然有如此緊密的共識。閱讀李查茲的學生對文學作品的評價，我們會驚奇於他們在認知和詮釋上自然共有的習慣——他們期望文學是什麼，他們抱著什麼臆測讀詩，以及他們預期從詩中獲得什麼滿足。實際上，這些一點也不叫人驚訝，因爲，參與此一實驗的人，大概是一九二〇年代的英國人，年輕、白種人、上等或中上階級、受私校教育，而且他們對詩的反應如何，遠非僅僅取決於純「文學的」因素。他們的批評反應與他們更廣泛的成見和信仰糾葛極深。這不是怪罪的問題，批評反應無一沒有這種糾葛，因此也無所謂「純粹的」文學批評判斷或詮釋。如果要怪罪誰，那就是李查茲自

己；身為年輕、白種、中上階級、男性的劍橋導師，他無能將自身大規模佔有的利益網絡對象化，因此也無能充分認識到，評價中局部的、「主觀的」差異，是在一個特定的、由社會形構成的認識世界的方式中造成的。

假如不能將文學視為「客觀」、描述性的範疇，那麼，也不能說它只是人們興之所至稱為文學的東西。因為，關於如此的種種價值判斷，全無隨興之處，它們根植於諸多更為深沉的信仰結構，這些結構彷彿帝國大廈，不可撼動。因此，我們至此所揭發的，不僅是文學不像昆蟲一般存在，以及建構文學的價值判斷具有歷史的可變性，而且是這些價值判斷和社會的意識形態有密切關聯。它們最終不僅涉及個人品味，也涉及某些社會團體藉以行使和維持統治他人權力的種種假說。如果此一論斷看來牽強，是屬於個人成見的問題，我們可以拿「文學」在英國的興起說明，藉以檢驗一下。

註 釋

- ① 見 M. I. Steblin-Kamenski, *The Saga Mind* (Odense, 1973)。
- ② 見 Lennard J. Davis, 'A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel'，收於 Edward W. Said 所編 *Literature and Society* (Baltimore and London, 1980)。
- ③ *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley, 1974), pp. 37-42。

目 錄

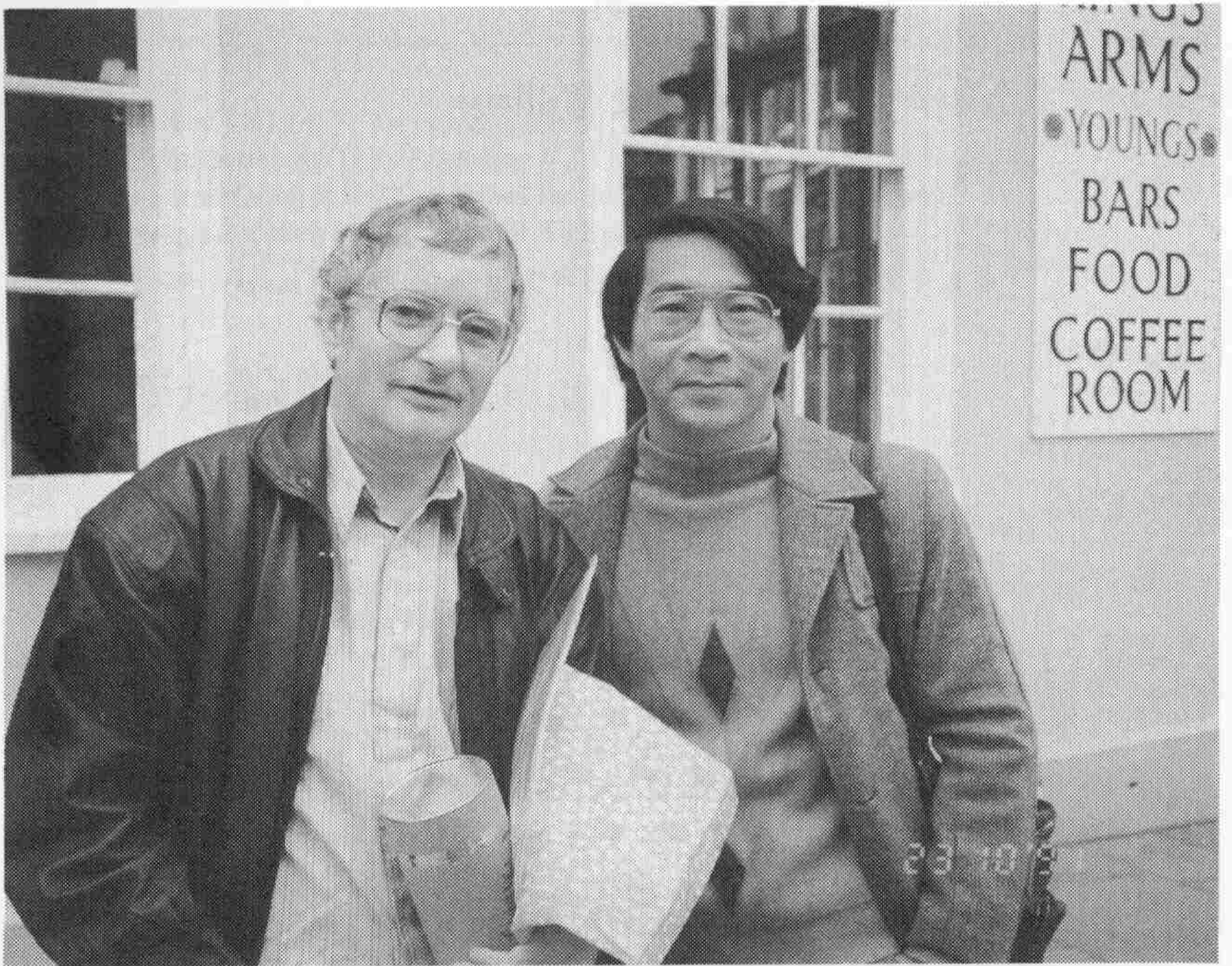
譯 序	1
再版前言	3
中文版前言	5
前 言	11
緒 論 何謂文學？	13
第一章 英文的興起	31
第二章 現象學、詮釋學、接受理論	75
第三章 結構主義與符號學	117
第四章 後結構主義	161
第五章 心理分析	191
結 論 政治批評	243
後 記	271
書 目	299
補充書目	309
作者著作年表	311
譯名對照表	313

獻 給

Charles Swann

與

Raymond Williams



本書譯者吳新發與著者Terry Eagleton攝於英國牛津Blackwell書店旁。

第一章

英文的興起

在十八世紀的英國，文學的理念不像目前這樣有時限於「創作」或「想像」的寫作，而是指社會上所有有價值的寫作：哲學、歷史、雜文、書信、以及詩。一篇文本算不算「文學」，不在於其是否虛構——十八世紀對小說這種暴起的形式算不算文學，就深深懷疑——而是端視其是否符合「優雅文章」(polite letters)的某些標準。換言之，能否稱得上文學，其準據顯然是意識形態的。體現某特定社會階級視為文學的價值和「品味」，這種寫作就是文學，而街頭小調、通俗傳奇、乃至戲劇，都不算。因此，在這個歷史階段，文學理念的「價值內涵」(value-ladenness)，就不言而喻了。

然而，在十八世紀，文學不僅「體現」某些社會價值，它更是進一步鞏固和傳播這些價值的重要工具。經歷上世紀各社會階級彼此殘殺的血腥內戰，十八世紀的英國飽受摧殘，但卻完整如初；在其重整動搖的社會秩序的驅力裡，藝術中具體而微的理性、自然、秩序、和規矩，這些新古典的概念，都是關鍵理念。鑑於需要將日益茁壯、但精神上相當粗俗的中產階級與統治貴族整合起來，並傳播優雅的社會禮儀、「正確的」品

味習慣、以及共同的文化標準，文學獲得了新的威信。它涵蓋整套意識形態的事物：雜誌、咖啡館、社會和美學的論文、佈道辭、經典譯著、以及禮儀與道德手冊。文學之為物，不在「感同身受」(felt experience)、 「個人反應」(personal response)、或「想像的獨特性」(imaginative uniqueness)。對我們來說，這些術語和整個「文學」的理念密不可分，但是對於亨利·費爾丁(Henry Fielding)，大概沒多大意義。

我們對文學的種種定義，其實是隨我們目前所謂的「浪漫時期」開始發展的。只有到十九世紀，「文學」一詞的現代意義才真正流行。依此意義，文學在歷史上是最近的一種現象，它大約發源於十八世紀末；喬叟，甚至波普，想必會覺得那是極為怪異。最初發生的是，文學的範疇縮成所謂「創造」或「想像」的作品。在十八世紀末，言說有了新的區別和分界，一種或可稱為英國社會「言說形構」(discursive formation)的激烈重組。「詩」所意味的已經遠超過於韻文，雪萊(Shelley)《詩辯》(*Defense of Poetry*, 1821)問世時，詩的概念即意味人的創造力，和英國早期工業資本主義功利的意識形態水火不容。當然，「事實」與「想像」的寫作之間的區分已受認定，傳統上，「詩」(poetry 或 poesy)即獨標虛構，西德尼(Philip Sidney)在其《為詩一辯》(*Apology for Poetry*)中，就有一段辭為此疾呼。可是，到了浪漫時期，文學逐漸變成與「想像的」真正同義，描寫子虛烏有之事，比描寫伯明罕(Birmingham)或血液循環，總是較能激發靈性，較有價值。「想像性的」(imaginative)一詞含意曖昧，其中暗示這樣的態度：它和描述詞「想像的」(imaginary)互相呼應，意指「實際上不真」(literally untrue)，但當然也是個評價詞，意指「空想」

(visionary) 或「有創意」(inventive)。

既然我們自己是後浪漫時期的人 (post-Romantics)，亦即那個時代的產物，而非其時代之後的人 (posterior to it)，我們就難以瞭解這個奇異，歷史上特定的觀念究竟是什麼。對於大多數的英國作家——我們目前推崇他們的「想像力」高於那些除了描寫黑死病或華沙猶太區便不知其他動人事物的作家所寫的純「現實的」(prosaic) 言說——情況肯定確是如此。的確，就是在浪漫時期，「現實的」這個描述詞才開始獲得鬆散、枯燥、無啟發性這些負面的意義。如果子虛烏有的東西被認為比存在的事物更有吸引力，如果詩或想像被推崇為優於散文或「冷酷的事實」，就可順理成章推論；這一點說明了關於浪漫主義者生存其中的那種社會某些重要的情況。

我們談論的這個歷史階段是一個革命時期：在美洲和法國，中產階級的反叛推翻了殖民主義或封建政權，而英國則踏上經濟「起飛」階段——是否賴其十八世紀販賣奴隸和霸掌海權所攫取的巨大利益，尚有爭論——成為全世界第一個工業資本主義國家。可是，這些革命所釋解出來的空幻希望和強力能量——浪漫主義的作品就充滿這類能量——開始和資產階級政權嚴酷的現實產生潛在性的悲劇衝突。在英國，粗魯庸俗的功利主義迅速發展，成為主宰工業化中產階級的意識形態，迷信事實，並把人際關係化約為市場交易，唾棄藝術一如無利可圖的裝飾。早期工業資本主義冷酷的紀律將所有社區連根拔起，把人生轉化為工資奴隸制度，將異化的勞動程序強加於新形成的勞工階級，對無法轉換成公開市場商品的一切事物則一竅不通。由於工人階級對這種壓迫報以戰鬥性的抗議，由於海峽彼岸惱人的革命記憶依然盤踞他們統治者的心頭，英國政府乃採

取野蠻的政治鎮壓，在浪漫主義時期的某些階段，把英國轉化成道道地地的警察國家。①

面對這種暴力，浪漫主義者特重「創造性的想像力」，就不可僅僅視為懶散的逃避主義。正相反，「文學」這時是少數領域之一，在其中，英國社會已遭工業資本主義扼殺的創造性價值，得以受到讚頌和肯定。「想像的創作」得以未經異化的形象呈現；對受制於「現實」的理性主義或經驗主義的意識形態，詩人直觀與先驗的心態提供了一種生動的批判。相對於資本主義市場零碎的個人主義，文學作品本身終於成爲一種神秘的有機體：它是「自發的」，不是依據理性推算得來；是「創造性的」，而非機械式的。「詩」不再限於生花妙筆的寫作模式，它具有深刻的社會、政治、和哲學意義；一聽到詩這個字眼，統治階級很可能真的伸手拔槍。文學成爲另一種完整、可資採用的意識形態，「想像」本身——例如對布雷克和雪萊——也成爲一種政治力量。文學的任務在代表藝術所體現的能量和價值而改造社會。主要的浪漫詩人大多本身就是政治上的積極份子，認爲他們在文學和社會的實踐是一脈相承，不是彼此矛盾。

然而，在這種文學的激進主義裡，我們已經可以探察到另一個、也是我們較熟悉的重點：它強調想像的獨立自主，崇高超越，遠離諸如育養子女、或爲政治正義而鬥爭這類平凡的瑣事。如果想像的「超凡脫俗」這一特質是在挑戰患貧血症的理性主義，它同時也替作家提供一個可以撫慰心靈、不受拘束的選擇，得以擺脫歷史本身。如此置身歷史之外，確實反映了浪漫作家的實際情況。和其他東西一般，藝術逐漸變成商品，而浪漫作家也逐漸變得和小商品生產者相差無幾，儘管能言善道

自稱人類的「代表」，是以人民的聲音在發言，說的盡是永恆的真理，可是他已經愈來愈活在社會的邊緣，而社會也無意付給預言家優渥的酬勞。浪漫主義者滿懷精美激情的理想主義，如果以較富哲學意味的辭彙來說，則是唯心主義的。當時的社會運動可能將工業資本主義社會轉變為公正的社會，但是作家在這個社會運動中喪失地位，因此日益被驅趕回本身創作思維的孤獨狀態。對於正義社會的幻想，往往轉化成無能的懷舊之情，眷戀古老、「有機的」英格蘭。直到威廉·莫里斯 (William Morris) 的時代——他在十九世紀晚期將這種浪漫的人本主義納入勞工階級運動的事業——詩人的幻想和政治實踐之間的鴻溝才大為縮小。②

現代「美學」或藝術哲學崛起於我們正在討論的這個時期，並非偶然。我們當代關於「象徵」與「審美經驗」，關於作品「美感的和諧」與獨特的本質等等觀念，大體上即通過康德、黑格爾、席勒 (Schiller) 和柯律芝 (Coleridge) 等人，從那個時期繼承而來。在其前，人們也曾出於種種動機寫詩、演戲、繪畫，另一些人也曾懷著不同態度讀詩、看戲、賞畫。這些具體而隨歷史演變不已的活動，現在被歸納為某種特殊而神秘的能力，名曰「審美」能力，而且新一代的美學家更企圖揭示其內在結構。在此之前，並非沒有人提過這些問題，只是這些問題現在才獲得新的意義。認為存在一種不變的東西名叫「藝術」，一種可以孤立的經驗名叫「美」或「美感」，這種觀念大半是藝術與社會生活疏離的產物，這點我們已經提過。文學如果不再具有任何明確的功能——作家如果已非傳統上受顧於宮廷、教會、或貴族贊助者的人物——那對文學倒可能有所裨益。「創造性的」寫作所有的意義便在於它是一種高尚無

用的東西，它就是「目的本身」，高高居於齷齪的社會目的之上。失去贊助者之後，作家在詩意中找到替代品。③實際上，《伊利亞特》對古希臘人之為藝術，與一座大教堂對中世紀之為工藝品，或安迪·沃霍爾(Andy Warhol)的作品對我們之為藝術，其意義不太可能一樣，但美學的功用卻在消弭這些歷史的差異。藝術原本總是含蘊於物質活動、社會關係、和意識形態的意義之中，現在則被抽取出來，被提升為一種孤立的物神地位。

十八世紀末美學理論的核心是半神秘的象徵學說。④對於浪漫主義，象徵的確是解決所有問題的萬靈丹。在這種學說裡，日常生活中不能解決的一切矛盾——主體與客體、共相與殊相、感性與理性、物質與精神、規律與自發之間的矛盾——都神奇地迎刃而解。這些矛盾在這個時期使人有切膚之痛，是不足為奇的。在一個將客體當作純商品的社會裡，客體只能顯得死氣沉沉、毫無生機、與生產和使用它們的人類分離。具體性也和普遍性分道揚鑣。了無生機的理性主義哲學忽視個別事物感性的特點，而近視的經驗主義（它在當時和現在都是英國中產階級的「官方」哲學）又除了世上支離破碎的個相之外，就無能觀察到它們可能構成什麼完整的畫面。社會進步所產生的強力、自發的能量，本來會受到培育，但潛在這種能量中的無政府主義力量，又被壓抑性的社會秩序遏止了。混亂的內容與有機的形式、內在與外在，全融合在一起；其物質性的軀體乃是絕對精神真理的導體，而對真理的認識則是直接訴諸直覺，不是通過殫精竭慮的批判分析過程。依此意義，象徵即是以一種不容置疑的方式將這種真理加諸人的心靈：你要麼就懂，要麼就不懂。這是非理性主義的基石，一開始就阻斷理性

的批判探討，而且自從那時期以來，在文學理論中一直相當普遍。象徵是個「整體」的東西，想要將它解剖，拆開看看它是如何起作用，那簡直像企圖分析神聖的三位一體一樣褻瀆神明。它的各部零件都在為共同利益自動工作，各自固守其從屬的地位，所以，如此這般的象徵或文學的工藝品，在十九和二十世紀一成不變被推許為人類社會本身的理想模式，實在不足為奇。只要下層階級忘掉他們苦惱的原因，為共同利益同心協力，許多冗長沉悶的騷亂也就可以避免了。

視「文學與意識形態」為兩種分離但彼此關聯的現象，一如以上我企圖闡明的，在某種意義上實在沒必要。文學，就我們繼承此語的詞義而言，**就是一種意識形態**，它和社會權力有極密切的關係。可是，假如有讀者依然不信，敘述一下文學在十九世紀晚期的情況，或許可以進一步說服他們。

英文研究何以在十九世紀末成長，假如要對此問題提出單一的解說，其他說法都不如這個：「宗教的衰落」。在維多利亞時代中期，宗教這個一向可靠而強大無比的意識形態已經困境重重；它不再深得民心，而在科學發現和社會變遷的雙重打擊下，它以往不容置疑的宰制地位已經瀕臨消亡。維多利亞的統治階級對此特別憂心忡忡，因為無論從那方面看，宗教都是達到意識形態控制極有效的形式。一如所有成功的意識形態，它主要是訴諸意象、象徵、習慣、儀式、和神話，不是依靠明確的概念或刻板的教條；它既富於感情又訴諸體驗，將本身和人這個主體最深層的潛意識根源盤結在一起。任何社會意識形態，如果不能和這種根深柢固的非理性恐懼與需要結為一體，

正如艾略特 (T. S. Eliot) 所理解的，都不可能持久。其次，宗教在任何社會階層都能通行無阻，假如它能調整本身的教義以適應上層的知識份子，它也打著虔誠的標誌以投合普通民衆。它提供一種社會的「混凝土」，把虔誠的農民、進步的中產階級自由派、以及研究神學的知識份子，全部收納在一個單一組織。其意識形態的力量在於它能把信仰「物質化」為種種儀式，宗教是分享聖餐杯、祝福豐收，不只是關於聖體同在或關於聖母至上的抽象爭論。它的終極真理和文學象徵所傳遞的一樣，都是適切封閉起來，不容理性的論證，所以它的主張是絕對的。最後，至少在維多利亞的宗教形式裡，宗教宣揚逆來順受、自我奉獻、和反躬自省，因此是一種安撫的力量。目睹這種意識形態的言說面臨崩潰，難怪維多利亞的統治階級有點不夠泰然自若。

不過，所幸還有一個和它極相似的言說可供利用：英國文學。牛津大學早年有一位英國文學教授喬治·戈登 (George Gordon)，他在就職演說中開宗明義：「英國病了……英國文學必須拯救它。教會已經沒落了——就我所瞭解——社會上的救濟對策緩不濟急，英國文學此刻負有三重任務，我想，它依然要給我們娛樂和教育，可是同時，最重要的是，拯救我們的靈魂和醫治這個國家。」^⑤戈登的話是在我們本世紀說的，但是這些話在維多利亞時代的英國卻處處可聞回響。這麼說或許有點聳人聽聞，假如十九世紀中期的意識形態沒有這種戲劇性的危機，也許今天我們就不會有簡·奧斯丁 (Jane Austen) 作品的個案記錄和虛張聲勢的龐德 (Pound) 作品導讀充斥市場。在一個動盪不安的階級社會裡，一旦宗教漸漸無法提供足以整合一切的「混凝土」、感情價值、和基本神話時，英文乃被建

構成一個學科，從維多利亞時期之後便一直承擔這項意識形態的包袱。這裡的關鍵人物是馬修·阿諾德(Matthew Arnold)，他對本身社會階級的需求始終異常敏感，而可愛的是他對此直言不諱。阿諾德認為，當今最緊迫的社會需求是將庸俗的中產階級「希臘化」(Hellenize)，亦即提高其修養，因為他們已經證明無法以相當豐厚而精妙的意識形態支撐其政治權力和經濟權力。要達到這點，可以把貴族階級的某些傳統風格灌輸給他們。阿諾德敏銳意識到，貴族階級雖然逐漸不再是英國的統治階級，卻仍擁有某些意識形態的資金可以助他們的中產階級主人一臂之力。公立學校把中產階級和「他們國家最優秀的文化」聯結起來，即可賦予他們「一種偉大的品質和高貴的精神，這是這些階級以本身目前的狀況仍不足以傳授的。」⑥

不過，這種策略真正美妙的地方是，如此則能控制和兼併勞工階級：

一個國家的感情狀態和精神境界假如低落或了無生氣，本身就是嚴重的災難。可是，中產階級像目前這樣持續下去，由於本身的精神和文化狹隘、粗鄙、缺乏睿智且無引人之處，幾乎肯定無法改造或同化那些地位屈居其下、但如今心胸實際上比他們寬大開明的群眾。我們如果考慮這一點，災難就更形嚴重。這些群眾事業有成，渴望佔有世界，渴望進一步清楚認識本身的生命和活動。在他們這種不可遏止的發展過程中，能教育和引導他們的人，自然是直接居其上位的中產階級。如果中產階級無法贏得其心，無法提供他們方針，社會就有陷入無政府狀態的危險。

阿諾德坦率得可愛：他没裝模作樣地說教育勞工階級主要是為他們的利益著想，沒說他關心勞工階級的精神狀況是出於——借用他最愛用的字眼——「大公無私」(disinterested)。二十世紀一位宣揚相同觀點的人士，坦率得更加肆無忌憚：「如果剝奪勞工階級子女分享物質財富的權力，他們不久就會以威脅的手段要求實施唯物共產主義。」^⑧假如不拋幾本小說給群眾，他們就可能構築街壘以示回敬。

從許多方面看，文學都是適合這種意識形態大業的候補手段。它是一種開明、「宣揚人性」的事業，能提供良方治療政治偏見和意識形態上的極端主義。我們知道，因為文學處理的是人類的普遍價值，不是諸如某些內戰、婦女遭受壓迫、或英國農民財產被強佔這類歷史的瑣事，所以能把勞工階級改善生活條件、或進一步掌握本身命運的瑣碎要求安置在宏觀的視野，而且，運氣好的話，還能使他們專注於永恆真理和永恆之美的高尚思考，進而忘記那些要求。正如一本維多利亞時代的英文教師手冊所言，英文有助於「促進所有階級間的相互諒解與同胞之情」；另一位維多利亞時代的作家則說，文學開拓一個「純淨、明亮的真理境界，所有的人得以相扶相攜，徜徉其間，」從而超脫「人類充滿煩惱、事業、和爭吵的低級生活中的煙塵與紛擾、喧囂與動亂。」^⑨文學能教群眾預先演練，教他們習慣多元的思考和感情，說服他們承認在他們的觀點之外還有其他的觀點——那就是，他們主人的觀點。文學能向他們傳播資產階級的道德財富，加深他們對中產階級成就的印象而生敬畏之心；此外，因為閱讀本質上是一種獨自沉思的活動，所以文學也能在內心遏止他們採取集體政治行動的分裂傾向。

文學能使他們對祖國的語言和文學心生自豪，即使由於缺乏教育和勞動時間過長，他們自己無法創寫文學傑作，可是想到自己的同胞——英國人——辦到了，他們也會因此欣喜不已。根據一八九一年一篇研究英國文學的論文，人民「需要政治文化和教育，也就是說，在有關他們與國家的關係以及他們應盡的公民義務方面，他們需要一些英勇愛國的典範，以神話和歷史的形式栩栩如生而趣味盎然地呈現出來，感染他們的情緒。」^⑩尤其重要的是，這些都不靠費錢費力的古典文學講授；英國文學是以他們的語言寫的，因此方便得很。

一如宗教，文學主要是通過感情和體驗發揮作用，所以非常適於宗教留下的意識形態工作。到我們這個時代，實際上文學已經等同解析思維和觀念探究的反義辭，科學家、哲學家、和政治理論家承擔枯燥乏味的言說研究，文學學者卻得天獨厚，佔據了感情和經驗的領域。至於是誰的經驗，是什麼感情，則是另一個問題。自從阿諾德之後，文學始終是「意識形態教條」的死敵，這種態度很可能使但丁、彌爾頓、波普咄咄稱奇；信仰的正確或謬誤，例如相信黑人比白人低劣是對還是錯，比不上親身體驗這些信仰重要。阿諾德本身當然也有信仰，雖然和其他人一般，他認為自己的信仰是深思熟慮得到的結論，不是意識形態的教條。儘管如此，直截了當傳播這些信仰，例如公然主張私有財產是自由的支柱，也還不是文學的任務。相反，文學應該表現永恆的真理，把群眾的視線從他們目前的信仰引開，在他們身上培養動心忍性和寬容大度的精神，以達到確保財產私有的目的。正如阿諾德在《文學與教條》(*Literature and Dogma*)和《上帝與聖經》(*God and the Bible*)書中，試圖把基督教部份令人尷尬的教條解釋成詩意盎

然極富啓示的宏音亮調，所以中產階級意識形態的藥丸也要裹上一層文學的糖衣。

文學的「經驗」特性所以利於意識形態，還有一個原因。「經驗」不只是意識形態最易生根的土壤，在其文學形式中，它本身就是一種替代性的自我滿足。你若沒錢沒閒到遠東一遊——如果你是大英帝國主義支付薪餉的士兵，可能就例外——那麼，讀讀康拉德或吉卜齡，你就可以間接「經驗」一下。根據某些文學理論，這實際上比親身到曼谷逛街還要真實。人民群眾由於本身社會條件貧乏，造成實際經驗貧乏，這可以藉文學彌補，不必以行動改變這些狀況（阿諾德在這方面很光彩，他幾乎比任何企圖繼承他衣鉢的人都做得徹底）。這些人要求生活更充實的願望可以得到替代性的滿足，只要塞給他們一本《傲慢與偏見》（*Pride and Prejudice*）就好了。

因此，「英文」作為一門學院科目，不是先開設在大學，而是在技術學校、工專、以及巡迴推廣講習班，這就意味深長了。英文實際上是窮人的「經典」——是為被排斥在私校（public school）和牛、劍幸運圈之外的人提供廉價的「通識」教育手段。從一開始，在莫里斯（F. D. Maurice）、查爾斯·金斯里（Charles Kingsley）這些「英文」先驅手中，他們就強調團結社會各階級，培養「更廣泛的同情心」，灌輸民族自尊，傳播「道德」價值。傳播「道德」價值這項課題——至今仍是英國文學研究鮮明的標記，也是經常使其他文化的知識份子困惑不解的因素——是意識形態設計中的基礎部份。實際上，「英文」的興起，多少是伴隨「道德」一詞的意義在歷史上的轉移而併發的，阿諾德、亨利·詹姆斯（Henry James）、和李維斯（F. R. Leavis）都是為其倡導的要角。道德不再被視為公式化

的規律或明確的倫理體系，而是對生活本身的品質、對人類經驗種種間接而微末細節的敏銳成見。稍為換個方式說，這亦即意味：古老的宗教意識形態大勢已去，因此一種更加精妙的道德價值傳播方式，藉著「戲劇搬演」(dramatic enactment)，不是藉著惹人厭的抽象觀念，已經大行其道。因為，能使這些道德價值顯得活龍活現，使無可置疑的事實在人心烙下深刻的印象，造成「切身經驗」的，莫過於文學；所以，文學絕不僅是道德意識形態的侍女，它本身就是現代的道德意識形態，這一點李維斯的作品現身說法得最為生動。

在維多利亞社會被壓迫的階級中，特別受「英文」青睞的，不獨勞工階級。一八七七年有人在皇家委員會(Royal Commission)見證：「對於婦女……和即將當教師的……二、三流的男人，」英國文學可說是很適合的學習科目。^⑫在現存關於性別的意識形態類型中，英文「柔化」(softening)和「人性化」(humanizing)的功能——這是早期英文倡導者反覆使用的字眼——顯然有女性色彩。英文在英國的興起，與高等學府逐漸勉強接受婦女入學正好同步；因為英文「訓練」不是多麼吃力，它處理的是比較細膩的感情，不是真正的(*bona fide*)學術，所以很可權充一門非課程騙騙婦女，反正她們也被排斥在自然科學和專門職業之外。劍橋大學首位英文教授阿瑟·寇勒·寇屈爵士(Sir Arthur Quiller Couch)講課，雖然滿堂大半是女生，他第一句總還是「諸位先生」(Gentlemen)。現在的男講師雖然可能改變習慣，但英文課程在大學一般總為婦女選讀而開，其肇始的意識形態狀況則一成不變。

如果說英文有其女性色彩，那麼到了十九世紀後期，它也漸漸有了男性特徵。英文學院地位形成的年代，正當英國大力

推行帝國主義之時。由於英國資本主義受到年輕對手德國和美國的威脅，逐漸被追趕過去——過多的資本競逐為數有限的海外領土，形成骯髒卑鄙的爭奪戰，在一九一四年第一次世界大戰中臻於高峰——這場混戰創造了民族使命感和民族認同的迫切需要。英文研究中攸關緊要的不是英國文學而是英國文學，是我們偉大的「民族詩人」彌爾頓和莎士比亞，是對「有機的」民族傳統和認同的意識，新成員如果研究高雅的文學，即可被納入其中。在這個時期和二十世紀初，教育團體的報告和官方有關英文教學的調查，提到伊莉莎白時期貴族和平民在同一莎士比亞式的劇場觀戲，充滿了對當時英國「有機」社會的緬懷之情，而且認為這樣的社會如今仍有可能恢復。那時影響最深的政府報告之一〈英國的英文教學〉(*The Teaching of English in England, 1912*)，作者不是別人，而是亨利·紐波特爵士(Sir Henry Newbolt)，這絕非偶然。這位二流的打油詩詩人胡謔過「加油！加油！光明正大玩球！」(Play up! Play up! Play the game!)這句永垂不朽的名詩。克里斯·波迪克(Chris Baldick)曾指出，維多利亞時代把英國文學列入文官考試項目，意義在於，這種集民族文化精華於一身的簡便形式，把大英帝國主義的僕人武裝起來，使他們遠征海外時依然永保自己的民族認同，並可向滿懷崇敬的殖民地人民炫耀他們文化的優越。⑬

英文之為學科，雖然適合婦女、勞工，以及希望向殖民地土著炫耀的人，但還是費了很長時間才打入統治階級在牛津和劍橋的堡壘。和其他學科比較，英文畢竟是暴發戶，在學院科目中總像是玩票的東西，無法與大考學科和語言學相提並論。既然每位英國紳士閒來無事都會讀讀心愛的文學作品，把它列

入系統研究又有多大意義？兩家古老學府都朝這門淺薄得叫人痛心疾首的學科發動猛烈的防衛攻擊：所謂學科者，乃可供研究之科目也；既然「英文」不過是關於文學品味的閒話，如今將它扶正，成爲正正經經的學問，實在叫人生氣。在關係英文研究的問題當中，這倒是迄今少數得到圓滿解決的一個。牛津首位道地的「文學」教授渥特·羅雷爵士(Sir Walter Raleigh)對本身這門課程之輕蔑藐視，不讀讀他的親筆，簡直叫人難以置信。⑭羅雷爵士在一次大戰前始終擔任這個教席，大戰爆發，他藉機擺脫變化無常如同女人的文學，舉其如椽巨筆從事較富男性氣概的工作——鼓動戰爭——此時他的著作處處顯然有如釋重負之感。英文如果要在這兩家古老大學爭得一席之地，唯一的辦法似乎是得徹頭徹尾將本身裝扮成古典著作的面目，可是研究古典的學究又不喜歡看到身邊有這些仿冒的可憐東西。

第一次帝國主義世界大戰如果或多或少賦予渥特·羅雷爵士一個英雄形象，而且還和他伊莉莎白時期同名人物像得叫人心底舒坦，那麼，這場戰爭也標誌英文研究在牛津和劍橋的最後勝利。英文最強勁的一個對手——語言學——和德國的影響密切關聯，既然英國正巧和德國大戰，那就大可把古典語言學斥爲條頓民族故作高深的胡言亂語，稍有自尊的英國人都不該和它有何瓜葛。⑮英國對德作戰的勝利意味民族自尊復甦，愛國主義抬頭，這對英文的事業裨益匪淺。可是，戰爭同時造成嚴重的創傷，由此對以往所有的文化觀念產生深刻的懷疑，引起一種「精神飢渴」，而詩歌，正如當代一位批評家所言，似乎恰可提供解救之道。英文得以成爲大學的一門學科，竟歸功於——至少在某個程度上——一場毫無意義的大屠殺，這一點

想來實在是老天的懲罰。這場大戰了結了統治階級的巧言令辭，也了結了英文賴以興盛的沙文主義種種更爲囂張的表現形式，自威弗瑞德·歐文 (Wilfred Owen) 之後，很少再有渥特·羅雷那種人物。英國文學是騎在戰時民族主義的背上得勢，但它也反映英國統治階級尋求精神出路的努力，他們的自我意識已經嚴重動搖，心靈已經由於恐怖的經驗留下無法抹滅的傷痕。文學既是一種安慰，也是一種重新肯定；在這個人人熟悉的基礎上，英國人可以重新組合，探討歷史的夢魘，尋找另一條出路。

這門新學科在劍橋的設計師，大致都不曾領導英國勞工階級馳騁沙場，盡可無罪開釋。李維斯在前線是衛生兵；奎姻妮·朵羅西·羅絲 (Queenie Dorothy Roth)，亦即後來的李維斯夫人，既然是女流，當然不該被牽連，何況大戰爆發時她還是黃毛丫頭；李查茲 (I. A. Richards) 畢業之後參軍；而這些先驅人物的名弟子威廉·燕卜蓀 (William Empson) 和耐次 (L. C. Knights)，在一九一四年時都還是小毛頭。何況，大致上說，這些英文捍衛者都不是把英國引入戰爭的那個階級。李維斯的父親賣樂器，羅絲的父親經營布匹和內衣，李查茲則是挈郡 (Cheshire) 一家工廠經理的兒子。此後主導英文的風流人物，不再是早期佔據古老大學文學講座那些一知半解的貴族，而是俗氣未脫的小資產階級的後代。他們屬於一個破天荒進入傳統大學的社會階級，能夠辨別和挑戰那些文學評論的社會假說，這是阿瑟·寇屈爵士的忠實門徒無能爲力的。他們未曾受過寇屈之流傳授的純文學教育，因此免除其褊狹蹙腳的弱點：

李維斯從歷史改行搞英文，他的學生羅絲借助心理學和文化人類學之處頗多，李查茲則受過心理和精神科學的訓練。

在塑造英文成爲一門嚴謹學科的過程中，這些人把戰前上層階級那一代的假說撕得粉碎，此後在英文研究領域發生的種種運動，在膽量和立場的激烈上，都無法和他們相比。對於英文爲什麼值得研究，在二十世紀二〇年代初，根本就沒有清晰的認識；到了三〇年代初，問題變成了爲什麼要浪費時間在其他事務。英文不僅是值得研究的學科，而且是最能促進文明的學問，是社會結構的精神要素。英文非但不是茶餘飯後或是印象主義的事，它是個舞台，許多最根本的人生問題——例如，人之爲人的意義，何以需要和他人有重大關聯，脫離最基本的價值核心而生活意義何在——都可在此生動鮮活地映現出來，成爲值得細究的目標。李維斯夫婦在一九三二年創辦的一份評論期刊，名稱就是《細究》(Scrutiny)，這份刊物致力倡導英文研究的道德歸向，英文研究與社會生活整體品質的關聯，其不屈不撓，迄今仍無出其右者。《細究》是「成」是「敗」，反李維斯的文學組織是否心存成見，《細究》運動是否傷人太甚，無論褒貶如何，事實依然：如今英國的英文研究者都是「李維斯派」，不管有無自知，都是被那一次歷史性的干預無可挽回地改變了。如今已無必要標榜自己是李維斯派，正如無必要標榜自己是哥白尼派。和哥白尼重塑我們天文學的信念一樣，李維斯派已經融入英國英文研究的血脈，變成我們表現批評智慧時本能的形式，其根深柢固，一如我們對地球繞日的信念。「李維斯之辯」實際上已經壽終正寢，此一事實也許正是《細究》已獲全勝的主要表徵。

李維斯派瞭解的是，如果阿瑟·奎勒·寇屈之流得勢，文

學批評就會被驅入歷史的歧途，其內涵意義就會只剩喜歡馬鈴薯還是番茄這類問題。面對變化無常的「品味」，他們強調必須把重點集中在嚴謹的批評分析，訓練有素地注意其「白紙黑字」(words on the page)。他們強調，這不僅是出於技巧或美學的考慮，也是因為這和現代文明的精神危機關係無比密切。文學的意義不僅在其本身，更在其能含蘊創造性的能量，這些能量在現代的「商業」社會中處處居於劣勢。在文學裡，而且可能只有在文學裡，尋求語言創造性用法的活力依然十分顯著，這和橫行於「大眾社會」中，貶低語言和傳統文化的庸俗現象，是鮮明的對比。一個社會的語言品質是其個人與社會生活品質最顯著的指標，一個社會如果不再珍視文學，即是致命地自絕於創造和維持人類文明精華的驅動力。不論在十八世紀英國的文明風尚，或在十七世紀「自然」、「有機」的農業社會，我們都可覺察某種生機盎然的感受力；如果缺乏這種感受力，現代工業社會就會萎縮滅亡。

在二十世紀的二〇年代末和三〇年代裡，身為劍橋大學的學生，就會捲入酣暢的辯論，攻擊工業資本主義最庸俗的特點。身為英文學者，不但有價值，而且是我們所能想像的最重要的生活方式，這意味我們是在盡一己的棉薄之力，把二十世紀的社會推回十七世紀英國的「有機」社會，意味我們正朝文明本身的頂點邁進——瞭解到這一點，就是極大的回報。虛心期望讀幾首詩和幾部小說而到劍橋的人，很快就恍然大悟，英文不只是眾多學科中的一門，而且是所有學科中最重要，比法律、科學、政治、哲學、或歷史都優越無比。《細究》勉強承認這些學科也有其地位，但其地位必須由文學這個試金石加以評定；文學與其說是一門學術科目，不如說是一種與文

明本身的命運休戚相關的精神探索。《細究》以驚人的膽識為英國文學重心繪圖，其層面如今的文學批評仍未完全跳脫。貫穿這張地圖的主線是：喬叟、莎士比亞、蔣森、詹姆士一世的時人和形上派、班揚、波普、參姆·約翰森、布雷克、華滋華斯、濟慈、奧斯丁、喬治·愛略特、霍普金斯、亨利·詹姆斯、約瑟夫·康拉德，T. S. 艾略特和D. H. 勞倫斯。這是過去的「英國文學」：史賓塞、德萊登、復辟時代的戲劇、狄福、費爾丁、理查森、史頓、雪萊、拜倫、丁尼生、布郎寧、維多利亞時代大多數的小說家、喬埃斯、吳爾芙、以及勞倫斯之後大多數的作家，形成一個次要幹線的網路，其中點綴著不少死巷。狄更斯起初被排在外，後來才被收容。「英文」包括兩個半女性，艾密莉·伯朗蒂只沾了半點邊；這些作家幾乎都是保守份子。

《細究》駁斥純「文學的」價值，堅持認為，文學作品的評估深切關係到對歷史和社會整體本質更深刻的評斷。當時有些批評認為，解剖文學文本，猶如叫人痛心疾首的人身傷害，總是有失禮儀，《細究》卻提倡對這些神聖不可侵犯的目標施以最嚴謹的解析。有人自滿地以為，任何作品只要英文典雅，即多少可與其他作品媲美，《細究》為此驚駭，堅持極力區分不同的文學品質：某些作品「有益人生」，有些則極肯定不是。李維斯對傳統批評遠離凡塵的唯美思想深感不安，在其早年即發現有必要提出社會和政治的問題，有段時期他甚至慎重其事懷有某種經濟上的共產思想。《細究》不僅是一份期刊，也是一場道德和文化聖戰的中樞，其追隨者深入各級學校，就地戰鬥，藉著文學研究，培育豐富、錯綜、有鑒別能力和道德嚴肅的反響（全是《細究》的重點字眼），將個人裝備起來，

在充斥瑣碎的傳奇、疏離的勞工、陳腐的廣告和庸俗的大眾媒體的機械化社會中求生存。

我說「求生存」，因為李維斯除了短時玩弄過「某種經濟上的共產思想」，從未認真考慮過要真正「改變」這樣的社會。機械化的社會產生如此凋蔽的文化，《細究》與其說尋求改革，不如說是抗拒。依此意義，我們可以說《細究》是一開始即棄甲投降。它唯一想到的改造方式是教育，《細究》派人士自己植根在教育機構，期望到處在精挑細選的個人身上培養豐富、有機的感受力，再由他們把這感受力傳播給他人。李維斯對教育的信心，真是繼承馬修·阿諾德的衣鉢。可是，由於這類個人畢竟為數極少，「大眾文明」又有潛移默化之力，真正的期望只是這群教養良好的少數人上場應戰，或許可以在當代的荒原上維持文化的火炬，代代相傳。教育是否有阿諾德和李維斯所賦予的改造力量，實在大有可疑。教育畢竟是社會的「一部分」，不是其解決之道；正如馬克思質疑的，又由誰來教育教育家呢？《細究》倡導這種理想主義的「解決之道」，只因為它不屑於考慮政治辦法。花心思在英文課程，提醒學生小心廣告的花言巧語或大眾化報紙的語言貧乏，是一項重要的任務，肯定比要求他們背誦《輕旅奇襲記》(*The Charge of Light Brigade*) 來得重要。《細究》最永垂不朽的成就之一，就是在英國建立這樣的「文化研究」。但我們也大可向學生指出，廣告和大眾化報紙是出於利潤動機才形成如今的面目。「大眾」文化並非「工業」社會必然的產物，而是源自一種特定形態的工業主義，這種工業主義把生產組織化，目的不在使用，而是利潤，它只關心銷路，不管是否有價值。這樣的社會秩序沒理由說不可變，但必要的改變則遠遠超乎敏銳地閱讀

《李爾王》。《細究》的全盤規劃既是激進得令人毛骨悚然，實際又是荒謬無比。正如一位評論家機巧的評語：只要細細究讀，就可感覺沒落的西方仍然回天有術。①⑥工業勞動和媒體的庸俗造成致命影響，「文學」果真能扭轉乾坤？讀讀亨利·詹姆斯就覺得身為文明本身的道德先鋒，無疑是很暢快。可是，那些沒讀過亨利·詹姆斯、從沒聽說詹姆斯，而且無疑不知其人其事就進入墳墓的那些人，怎麼辦？這些人肯定是組成社會的絕大多數，他們是道德麻木、人格平庸，而想像無能？我們此地說的可能就是自己的父母朋友，因此謹慎為妙。這些人有許多似乎道德嚴謹，而且相當敏銳，他們沒表現特別的企圖到處謀殺擄掠，即使有，似乎也不可歸咎於他們從未讀過亨利·詹姆斯。《細究》的立場無可避免地偏重菁英，對那些運氣欠佳，不能在道寧學院 (Downing College) 攻讀英文的人的能力，它流露出極度的無知和猜疑。「尋常」百姓似乎還中它的意，但他們得是十七世紀的牛仔或「活力充沛」的澳洲叢林居民。

但是仍有個問題，一個多少與此相反的問題。如果不懂詩中拆句跨行的人不盡是齷齪蠻橫之徒，那懂的人也不見得全是正人君子。文化修養高尚的人確實為數不少，但事實顯示，《細究》出世十多年之後，其中有些人並未因此就沒參與指揮在中歐屠殺猶太人這類行徑。為什麼要閱讀文學？這個問題渥特·羅雷爵士無能作答，李維斯派的批評卻能，這是其說服力所在。簡言之，答案即是：它使你變成更好的人。比這個更具說服力的理由幾希矣。《細究》問世數年之後，盟軍開進集中營逮捕到的指揮官，人手一卷歌德 (Goethe) 消遣自娛，其時有人似乎就得為此好好解說一番。閱讀文學果真使你變成更好的

人，那也很難想像其直接的樣式竟是如此叫人陶然忘機的例子。我們可以認為，探討英國小說「偉大的傳統」，即是在追究基本價值的問題——與工業資本主義工廠中被徒勞無獲的勞動浪費掉的男女生命休戚相關的問題。但這也可以看成：你正莫大地為害自絕於這些男女，雖然他們稍為無法理解詩中的折句跨行如何達成形體平衡的變化。

此處或許關係到這些英文建築師中下層階級的出身。充斥古老大學早期文學講座的英國上層階級紳士，都是玩票，不甚嚴謹；但《細究》派人士則不與時推移、俗氣未脫、工作勤奮，而且道德意識強烈，他們輕易認識到文學是何物。上層階級乃非其族類，商店老闆的兒子或布料商的女兒不會對那些人有何特別敬意，因為那些社會菁英曾把他們同類人摒棄在古老大學門外。可是，假如中下階級對高踞其上的沒落貴族深懷敵意，他們同樣極力自別於屈居其下的勞工階級，因為他們永遠有淪落其中的危險。《細究》是在這種社會的矛盾心態中興起的，對文學的學術建制態度激進，對人民大眾則自劃圈圍。它竭力強調「標準」，反對一知半解的貴族認為渥特·薩維基·蘭多(Walter Savage Landor)或可與約翰·彌爾頓媲美的看法，同時對任何企圖擠入文學圈的人又百般挑剔。如此的好處是，目標堅決單純，既可免受淺薄氣息污染，又可去除「大眾」庸俗之虞。但其損失則是深陷於孤芳自賞，《細究》變成屈居守勢的菁英，如同浪漫派一般，自視為「核心」，實際上卻屬邊緣；自以為是「真正的」劍橋，而真正的劍橋卻千方百計否定其學術地位；以文明的先鋒自任，可是對十七世紀被剝削的農民，卻又滿懷思古幽情地讚頌其有機的整體性。

關於有機的社會，正如雷蒙·威廉思(Raymond Williams)

所言，唯一確定的事實是，它已一去不復返。⑰有機的社會不過是應便造出的神話，用以攻擊現代工業資本主義的機械化生活。《細究》派人士無能針對此一社會常態提出政治上的解決之道，只像先前的浪漫派一樣，搬出某個「歷史上」的社會以為替代。當然，他們堅持無法真正回歸黃金時代，其小心慎重，幾乎和每個竭力推崇歷史烏托邦的英國作家無分軒輊。李維斯派認為，有機的社會遺風猶存，見於某些英語的用法。商業社會的語言抽象貧乏，它和感性經驗的生命根源已經喪失關聯。在道地的「英文」寫作中，語言「堅實體現」了這種感受經驗：真正的英國文學，在語言上多采多姿、繁複多變、感性十足而具體細膩，而最優秀的詩歌——說得具象一點——朗誦時聽來就像嚼蘋果一般。這種語言的「健康」和「活力」，乃是源自某種「聖潔的」文明，它體現某種富於創造力的整體，雖然那已消失於歷史；而閱讀文學，即可與本身存有的根源恢復生機勃勃的聯繫。在某種意義上，文學本身就是一個有機社會，它之所以攸關緊要，就在於它不折不扣是一種完整的社會意識形態。

李維斯派對「精粹的英文風格」的信念——認為某些英文比其他英文更英文——是上層階級沙文主義在小資產階級的一種翻版，這種沙文主義對英文最初的形成曾有不少貢獻。一九一八年之後，由於退役軍人和國家資助的中產階級學生開始侵滲這類公學的校風，那些猖獗一時的強悍作風稍有收斂，較溫和通俗的「英文風格」才取而代之。英文成爲一門學科，部分是英國文化內部階級狀況逐步變化的結果。「英文風格」是鄉村舞蹈，不太像飛揚的帝國主義旗幟；充滿田園氣息、對農民的關懷，和鄉土味道，而非都會風潮與貴族派頭。然而，對渥

特·羅雷爵士的陳腐之見，它一方面痛加譴責，一方面又聲氣相通。它是經新社會階級調節過的沙文主義，雖然他們只要稍為花點力氣，就可看出自己的根是約翰·班揚筆下的「英國人民」，不是勢利的統治階層。他們的任務是捍衛莎士比亞英語強勁的活力，去除《每日先驅報》(Daily Herald)和法文這類倒楣語言的污染，那些語言無法堅實體現出意義。這種語言的整個概念，全以一種天真的模擬論為基礎，其論調是，文字趨近事物的狀態，乃至因此不再成為文字，可說最為健全。語言如果不能充滿實際經驗的有形肌理，飽含真實生活豐沛的汁液，就是疏離的或退化的。挾著這種對精粹英文風格的信念，就可將拉丁化或遣辭不具體的作家（彌爾頓、雪萊）逐出門戶，而把榮耀地位頒予語言「生動具體」的作家（鄧恩、霍普金斯）。這種文學圖貌的重新繪製，無疑可以完全視為一種值得爭議的傳統「建構」，充滿明確的意識形態偏見，我們感覺，這些作家確實表現了英國風(Englishness)的本質。

其實，此一文學圖貌正有一批影響李維斯頗深的批評在別處繪製。一九一五年時，T. S. 艾略特已經到了倫敦；他出身聖路易市一個「貴族」家庭，其時他家族在文化上傳統的領導地位正遭本國工業中產階級的侵蝕。⑱和《細究》一般，艾略特對工業資本主義精神上的荒蕪深為厭惡，而在往昔美國南方的生活中看到另一線曙光——但那也是難以捉摸的有機社會的另一個候補，在此血統與出身依然關係重大。文化上感覺被放逐，精神上又無所承繼，艾略特到了英國，獲致曾被確切稱呼的「本世紀文化帝國主義所可博得的最大的豐功偉績」，⑲開始大規模拯救和破壞英國的文學傳統。形上詩人和詹姆士一世時期的戲劇家身價暴漲，彌爾頓和浪漫派被粗暴地打倒在

地，精挑細選的歐洲產品，包括法國的象徵派詩人，也進口了。

和《細究》的情況一樣，這絕不僅是一個「文學上的」重新評價，這不折不扣反映出對英文的歷史一種全面的政治性解釋。在十七世紀初，獨裁的君主制度和英國聖公會依然鼎盛不衰，像約翰·鄧恩和喬治·赫伯特（兩人都是保守的聖公會信徒）一類的詩人都表現感受性的統一，思維和感覺的自然交融。語言與感官經驗直接聯繫；思維「處於感覺的尖端」，而孕育某個思想，就像嗅聞玫瑰一樣同屬物理。近十七世紀末時，英國人已經從這種天堂地位墮落。一場洶湧澎湃的內戰把君主送上斷頭台，下層階級的清教主義瓦解了教會，導致現代世俗社會種種力量——科學、民主、理性主義、經驗上的個人主義——扶搖直上。大約從安德魯·馬維爾之後，英文始終每下愈況。在十七世紀某個時候，雖然艾略特不能確定確實日期，就發生「感受力分崩離析」（dissociation of sensibility）的現象，思維不再像嗅覺，語言游離了經驗，其結果是具現在約翰·彌爾頓身上的文學災難，他使英語變得麻痺，淪為枯燥無味的儀式。當然，彌爾頓也是清教的革命分子，這與艾略特對他的厭惡可能不是全然無關；他確實隸屬造就李維斯的英國反潮流的激進傳統，因此，李維斯迫不及待應和艾略特對《失樂園》的評斷，就格外諷刺。彌爾頓之後，英國人的感受力繼續崩散成兩不相干：有些詩人能思考，卻無感覺；另一些則能感覺，不能思考。英國文學淪落為浪漫主義和維多利亞主義：「詩才」、「個性」和「靈光」這些異端邪說，全是一個喪失集體信念和深陷個人主義歧途的社會所有的奇談怪論，已經根深柢固了。英國文學恢復元氣，得等到 T. S. 艾略特出現。

艾略特所攻擊的，其實是整個中產階級自由主義的意識型態，是工業資本主義社會官方的統治意識型態。自由主義、浪漫主義、新教教義、經濟上的個人主義，這些全是被逐出有機社會樂園的人所做的反常論調，他們除了個人微不足道的資力，已經無所依靠。艾略特自己的解決之道是極右的權威主義，不分男女，人人必須為某種非個人的秩序犧牲本身微不足道的「個性」和意見。在文學領域，這種非個人的秩序即是**傳統**。②一如其他任何文學傳統，艾略特的傳統其實有高度的選擇性，其主宰原則與其說著眼在過去那些作品的永恆價值，不如說那些作品有助於他創寫自己的詩篇。然而，這種武斷的建構又似非而是地浸透著一股絕對權威的力量。主要的文學作品之間構成了某種理想的秩序，偶爾有個新的傑作加入才重加界定。存在於**傳統**擁擠空間的經典，彬彬有禮地挪個位置，騰出空間給新來者，而以新來者的角度衡量，它們看起來也異於從前；可是，因為新來者原則上總是始終隸屬**傳統**，才能真正登堂入室，所以其加入正有助於確認**傳統**的中心價值。換言之，**傳統**絕對百無一失，它總是很神奇地預見了尚未寫就的鉅作，雖然這些作品一旦問世，將會造成對**傳統**的重新評估，但它們還是會被輕輕鬆鬆納入其腸胃。只有存在於**傳統**之中，文學作品才名正言順，彷彿基督徒得活在上帝之中才能得救。所有的詩可能都是文學，但只有某些詩是**文學**，這全看**傳統**是否流經其間。這和上天的恩賜一般，可遇不可求，一如萬能的上帝或喜怒無常的專制君主，**傳統**有時並不眷顧「主要」文學的聲譽，反而垂愛埋藏在歷史角落的卑微作品，要成為這個俱樂部的成員，只有受邀一途。有些成家，像 T. S. 艾略特，就發現**傳統**（或艾略特時而稱呼的「歐洲心靈」）在他們之間自然噴

湧出來。可是，像領受上帝恩賜的人一樣，這可不是什麼可以自誇的事，而是你怎麼設法也沒多少用處。因此，身為**傳統**的一員，使你得以權威自居，同時又謙卑自棄；艾略特最後發現，加入基督教會，甚至更可能兩全其美。

在政治的領域，艾略特鼓吹權威的方式真是五花八門。他和法國準法西斯主義的「法蘭西化」(Action Francaise)運動眉來眼去，而且幾度提到猶太人都語帶貶損。一九二〇年中期皈依基督教之後，他倡導一個大規模的農鄉社會，由少數「大家族」和一小撮類似他本人的神學知識分子菁英統治。在這麼一個社會，大多數人將是基督徒，雖然由於艾略特對大部分人信仰能力的估計極為保守，這種宗教信仰應該大半屬於下意識，是根據時令節奏體驗而來。他為拯救現代社會而向世界提出這份萬靈丹，約當希特勒揮軍波蘭之時。

語言和經驗緊密契合，對艾略特而言，好處就在：詩人因此得以迴避理性主義罪大惡極的抽象思維，抓住讀者的「大腦皮層、神經系統、和消化管道」。②詩不在促發讀者的心智，一首詩的實際意義為何，並不真正重要；他本人的作品別人即使顯然胡亂詮釋，他也大言自己全然無動於衷。意義不過是打狗的肉包子，用來分散讀者的注意力，詩則從較屬於感官和無意識的層面悄悄對他發揮影響。艾略特這位滿腹學問、詩篇極其理性艱澀的作家，其實對任何右翼非理性主義的心智流露出全然的鄙視。他精明洞察到，中產階級自由派理性主義的語言已然枯竭：「進步」或「理性」的論調已經難以服人，在歐洲戰場橫屍數以百萬計的年頭，更是絕不可能。中產階級的自由主義失敗了，詩人必須在這些名譽敗壞的觀念背後挖掘，方法是，演化出一種能「和神經直接交流」的知覺語言。他必須精

雕細琢，遣詞構句形成「一個網絡，其鬚根觸及最深層的恐懼和慾望」，^②其影射的神祕意象戳穿一切男女共同經驗的「原始」層次。也許有機的社會畢竟留存，雖然只在集體的無意識之中；也許心靈之中有某些深層的象徵和節奏，某種歷代不變的原型，詩都可以觸及，使之復活。歐洲社會的危機——全球大戰、嚴重的階級衝突、衰弱的資本主義經濟——都可迎刃而解，只要徹底背朝歷史，以神話取而代之即可。金融資本主義的深處，躺著漁王 (Fisher King)，人類可同在其中發現生、死、復活共相的有力意象。艾略特因而在一九二二年發表《荒原》(The Waste Land)，這首詩暗示，崇拜繁殖力，即掌握拯救西方世界的線索。他那些可恥的前衛技巧，是用來達到最落伍的目標，它們把日常的意識撕扭粉碎，藉以使讀者在淋漓的鮮血和五臟六腑中重新感受他們的共相。

艾略特認為，在工業社會中，語言已經陳腐無用，不宜寫詩，這看法和蘇聯的形構主義有共通之處；但這也見於龐德、休姆，以及意象主義運動。詩已遭受浪漫派拖累，變成淚漣漣、娘娘腔的東西，充滿感傷和纖細的情緒。語言疲軟無力，喪失陽剛之氣，它需要挺堅起來，變得堅硬如石，和感官世界重新結合。意象主義理想的詩應該是短短三行，意象堅實，像軍官嚴厲的號令。感情既凌亂又可疑，是屬於那種情緒誇張而突兀的自由個人主義的年代，現在必須向現代社會非人性化的機械世界屈服。在 D. H. 勞倫斯看來，感情、「個性」和「自我」，同樣都已不值採信，必須讓位於有自發創造力的生命那股無情的非個人力量。在此批評立場背後的，同樣是政治；中產階級的自由主義已經壽終正寢，取而代之的是某種較強硬而富雄性氣概的紀律，亦即龐德後來在法西斯主義中發現的紀

律。

《細究》的論調，至少在初期，並未採取極右的反動路線，相反的，它不折不扣代表自由派人本主義的最後防線；和艾略特與龐德不一樣，它關心個人的獨特價值和人際間的創造性領域。這些價值可歸納為「人生」，這個詞有個優點，《細究》認為就在其無法界定。如果你要求他們為此提出有根有據的理論說明，你就證明自己是矇混無知的門外漢，你要麼就感受到人生，要麼就感受不到。偉大的文學即是通往人生的虔誠之門，而所謂人生，也見於偉大的文學；其情況反覆循環，是直覺的，不容論證，正反映李維斯派本身封閉的圈圍。在大罷工中，人生把你擺在那一邊，在詩中歌頌人生生機常存與贊同大規模失業是否並行不悖，那就不得而知了。假如人生在什麼地方有何創造性的發揮，那就是李維斯很早就為之辯護的 D. H. 勞倫斯的作品。可是，巧妙得很，勞倫斯那種「自發創造的生命」，和極惡毒的性別歧視、種族歧視與權威主義，似乎並存不二，而《細究》人士似乎少有人為此矛盾特別感覺不安。勞倫斯和艾略特與龐德共有的極右特徵——對自由派和民主價值極端蔑視，對非人格的權威屈從膜拜——多多少少給刪減掉了；勞倫斯被成功地重新塑造成自由派的人本主義者，納入英國小說「偉大的傳統」，許為自簡·奧斯丁至喬治·愛略特、亨利·詹姆斯與約瑟夫·康拉德以來的登峰造極。

李維斯在 D. H. 勞倫斯差強人意的一面，發現他對工業資本主義英國的殘酷無情有強力的批判，這一點不錯。勞倫斯和李維斯本人一樣，反對資本主義機械化的工資奴役，反對其摧殘人性的社會壓迫和文化禍害，這特別可說和十九世紀的浪漫派一脈相承。可是，由於勞倫斯和李維斯拒絕對其反抗的體

制進行政治性的分析，他們只好空談自發創造的生命，而且愈強調具體，就愈形空洞抽象。在學術會議桌上討論馬維爾的詩，和改革工廠工人的機械化勞動，兩者的關係一旦愈形模糊，李維斯的自由人本主義就愈被推向陳腐不堪的政治反動的懷抱。《細究》苟延到一九五三年，李維斯也活到一九七八年；但是在後面這些階段，人生顯然對普及教育深懷敵意，對電晶體收音機極力抗拒，而且暗地懷疑「電視癮」(telly-addiction)和高等教育中學生參與的要求有密切的關聯。現代的「科技功利主義」社會，被徹底譴責為「患有白癡症又傳播白癡症」，所謂嚴厲批判的識力，其結果似乎就是如此。晚期的李維斯開始悲歎英國紳士已成明日黃花，命運之輪整整轉了一圈。

李維斯的名字跟「實用批評」與「精讀」息息相關，他本人的部分著作也可列為本世紀最精緻而且先驅性的英文批評。「實用批評」一語值得略加審思。實用批評是一種方法，將純文學斥為無稽之談，而且相當無畏地拆解文本；但它也認定，只要將詩或散文作品由文化和歷史的脈絡孤立出來，專注其上，就可以評斷文學的「偉大」和「中心地位」。依《細究》的假設，此處毫無問題。假如文學表現某種直接經驗的具體感受，即可謂為「健康」，那麼由一小段文字即可確切作此判斷；正如醫生檢查脈搏和膚色即可斷定你是否有病，無需依歷史的脈絡研究作品，甚至也無必要討論其憑恃的理念結構；正如在評估某一特定片段的語調和感受力，確切加以「定位」，然後進行下一段。這種程序和細心品酒差別多大，也是叫人滿

頭霧水，雖然印象主義的文學家所謂的「充滿喜悅」你可能稱之為「成熟健康」。如果**生命**一詞完全顯得過於空泛模糊，那麼用以探究的批評技巧似乎也同樣過於狹隘。實用批評不折不扣是個關懷文明命運的運動，但其執行有過分實證的危險。職是之故，李維斯派需要借助某種「形上論」，而且發覺 D. H. 勞倫斯的作品就現成可用。既然**生命**不是個理論體系，而是事關一些特殊的直覺，你如果要攻擊別人的體系，就永遠可以藉以為據；可是，既然**生命**也是所可想像的絕對價值，你同時可以用來鞭笞那些眼光如豆的功利主義者和經驗主義者。在這些陣線之間轉戰，或許得花不少時間，那端看敵人火力的方向而定。**生命**是人可能想像的最無情而不容置疑的形上法則，如同福音一般，準確地分判文學上的綿羊和山羊；可是，由於它永遠只表現在具體的特定事物，所以本身不構成什麼有系統的理論，結果也就刀槍不入了。

「精讀」一詞同樣值得探究。和「實用批評」一樣，它是一種解析的詮釋方法，一服針對美學主義無聊閒話可貴的解毒劑。但它似乎也暗示，先前每個批評學派每行詩平均只讀三個字。主張精讀，事實上不只在堅持應該專注於文本，它無可避免地暗示，要注意「這裡」，而非其他地方；注意「書上的文字」，而非產生和環繞這些文字的脈絡。它意味注意力的限制和集中——對於往往從丁尼生的語言肌理隨意扯到他鬍鬚多長的文學談論，這種限制是有迫切需要。可是，精讀排斥這些無關宏旨的閒話，同時也將其他許多東西拒於千里之外；它鼓勵一種幻想，認為任何文學作品，不管是否文學，都可以在孤立狀態中加以適當研究，乃至理解。文學作品的「物化」(reification)，被當成客體本身處置，即肇端於此，而在美國新批評的

手中臻於登峰造極。

劍橋英文與美國新批評之間的主要橋樑是劍橋批評家 I. A. 李查茲的著作。如果說李維斯企圖拯救批評，將它變成近乎宗教的東西，因此繼續馬修·阿諾德的未竟之業，那李查茲在一九二〇年代的著作中，則是借助冷靜的「科學」心理學原理作為批評的堅實基礎。他的文章輕快俐落、冷酷無情，和李維斯的曲折迂迴、謹嚴慎密，是個意味深長的對照。李查茲辯說，社會有危機，因為歷史的變化，特別是科學的發現，已經追越而貶低了以往人們賴以生存的傳統神話，人們精神上微妙的平衡狀態因此遭受危險的干擾；而既然宗教再也無法使之復原，詩就必須起而代之。詩，李查茲令人咋舌地信口評說，「能拯救我們；它是最有可能消弭混亂的工具」。^②猶如阿諾德，他倡導文學是一種自覺的意識形態，可以重整社會秩序，他作此主張，正是一次大戰後社會動盪、經濟衰退、政治混亂的年代。

李查茲聲稱，現代科學是真實知識的典範，但在感情上卻有未盡如意之處。它無法滿足大眾對「是什麼？」和「為什麼？」這類問題追求答案的願望，反而自足於解答「如何？」的問題。李查茲本人不以爲「是什麼？」和「為什麼？」是真正的問題，但他寬宏大度，承認大多數人如此以爲；而這些假問題除非有了假答案，社會就可能崩潰瓦解。詩的任務即在提供這類假答案。詩是一種「情緒的」而非「指涉的」語言，一種「假陳述」，表面上在描述世界，事實上只是以令人滿意的方式將我們世界的感覺組織起來。最有效的詩即是以最小量的衝突或挫折將最大量的衝動組成有機體，沒有這種精神治療，價值標準就可能崩潰，淹沒在「電影和喇叭更爲邪惡的潛能」

之下。②④

李查茲將心靈量化的行為主義模式，事實上正是他試圖為之提供解決的社會問題的一部分。這種疏離的觀點把科學當純「工具性」、中立的「指涉」事物，他非但没有加以質疑，反而贊同這種實證主義的幻覺，而且驚扭地想用較振奮人心的東西加以補充。如果說李維斯向工技派的功利主義大加撻伐，李查茲則是企圖以子之矛攻子之盾，他把有缺陷的功利主義價值理論，和基本上關於人生經驗是唯美主義的觀點聯結起來（李查茲認為，藝術表明了一切美好無比的經驗），以為詩是可以「巧妙調和」現代人生混亂現象的工具。歷史的矛盾如果不能實際解決，總可以被視為抽象的心理「衝動」，在冥想的心靈中得到融洽的和解。行動並不特別可取，因為它有礙於任何衝動的充分平衡。李查茲論道，「生活的基本反應如果散漫混亂，就絕不可能美好」。②⑤把無法無天的低層衝動更有效地組織起來，將可確保高層而較美好的衝動；這和維多利亞時代的信仰相去不遠，而且有重大關聯：把低層階級組織起來，則可確保上層階級。

一九三〇年代晚期到一九五〇年代盛極一時的美國新批評，就有這些顯著的教條。新批評的著作，一般認為涵蓋艾略特、李查茲，或許也有李維斯和威廉·燕卜蘇，加上不少美國主要的文學批評家，像蘭蓀(John Crowe Ransom)、溫莎特(W. K. Wimsatt)、布魯克斯(Cleanth Brooks)、泰特(Allen Tate)、畢得斯理(Monroe Beardsley)、布萊克勃(R. P. Blackburn)。耐人尋味的是，美國這個運動是發源於經濟落後的南方——這是講究傳統血源和出身的地區，年輕的艾略特就在此地初識有機的社會。在美國的新批評時期，南方其實正處於急遽

的工業化，飽受北方資本主義壟斷的侵襲；但是「傳統的」南方知識分子，像為新批評命名的蘭蓀，依然能在其中發現「美學主義」去取代工業化北方了無生機的科學理性主義。和艾略特一樣，由於工業侵襲而頓失所依，蘭蓀首先託身於一九二〇年代所謂的流亡者 (Fugitives) 文學運動，然後則是一九三〇年代右翼的農業化政治。新批評的意識形態開始明朗：科學的理性正在摧殘古老南方的「美感生活」，人類經驗的感官特點遭受剝奪，而詩即是可能的解決良方。不同於科學的反應，詩的反應尊重其對象在感官上的完整統一，這與理性認知無關，而是感情之事，它把我們和「世界之身」 (world's body) 聯結起來，其樞紐本質上是宗教性的。通過藝術，我們可以使疏離的世界恢復多采多姿。作為一種主要的冥想模式，詩可以激發我們尊重世界的原貌，而不是加以改變，並且教導我們以無私而謙卑的態度待之。

換言之，新批評如同《細究》，是無根而採防衛姿態的知識分子的意識形態，他們在文學中重新發明了現實無法找到的東西。詩是一種新宗教，是充滿懷舊情緒的避風港，用以擺脫工業資本主義的疏離感。和全能的神一般，詩本身不是理性探究可測，它是一種自我封閉的客體，在獨特的存有中保持神祕的完整。除卻其本身，詩不可藉任何語言解說闡釋，其各部分都緊密交疊，構成複雜的有機整體，加以破壞則如同褻瀆神明。因此，對於美國的新批評和 I. A. 李查茲，想領悟文學作品，必須依照或可稱為「功能主義」的觀點。美國功能主義的社會學發展了一種「無衝突」 (conflict-free) 的社會模式，在其中每項因素都能相互「調適」；同理，在種種特點均衡協調的狀態下，詩也消除了一切磨擦、不規則，和矛盾。「連貫」和

「完整」是其基調，但是，詩如果也引發讀者對世界採取特定意識形態的態度——一般的態度是冥思式的接受——那麼，也不能過分強調內在連貫，以致把詩和現實完全割離，只在本身獨立的本體中神妙地旋轉。因此，強調作品內在的統一，就需要同時堅持，藉著這種統一，作品即在某種意義上和現實本身相「呼應」。換句話說，新批評還不如純正的形構主義，而是笨拙地摻加了某種經驗主義——認為詩的言說本身多少「包含」了現實。

詩如果真可變為獨立的客體，新批評就得將它割離作者和讀者。I. A. 李查茲天真地以為，詩只是一種透明的媒介，我們可藉以觀察詩人的心理過程，閱讀只是在我們自己心中重新創造作者的心理狀態。許多傳統的文學批評確實在不同形式上都持有這種觀點。偉大的文學是偉人的產品，其價值主要在使我們得以親炙他們的靈魂。這種觀點有幾個問題。首先，它把所有文學化約成一種形式隱晦的自傳。我們不是把文學作品當文學作品閱讀，只是當文學是作者心靈的「表現」，這對討論《小紅帽》或某種別具風格的宮廷情詩，似乎並無特別助益。即使閱讀《哈姆雷特》真可使我得知莎士比亞的心態，但這麼說又有何意義？既然我所得知的一切只是《哈姆雷特》的文本而已，為什麼不乾脆說我是在閱讀《哈姆雷特》？因為他除了這個劇本之外沒留下什麼證據。他「內心」想的和他寫的是不是不同？我們又如何得知？他本身瞭解自己內心的想法嗎？作家是不是永遠能充分掌握自己的心意？

新批評勇敢地 and 文學的偉人論決裂，堅信作者的寫作意圖即使可能找出，也和其文本的詮釋無關。特定讀者的情緒反應同樣不可與詩的意義混為一談：詩的意義就是詩的意義，和詩

人的意圖或讀者從中得到的主觀感情不相干。②⑥意義是公開而客觀的，寫在文學文本的語言之中，不是由作者長眠九泉的腦袋中推測出的幽靈般的衝動，也不是讀者私人可能附會於文字上的武斷意義。關於這種觀點的正反兩種看法，我們會在第二章裡討論；不過，我們應該認識，新批評對這些問題的態度，和他們急於把詩轉化成獨立自主的客體，堅實具體如同壺罐或聖像，是有緊密的關聯。詩變為佔有空間的形象，而非時間的過程。由作者和讀者手中把詩拯救出來，亦即意味將其擺脫社會或歷史的脈絡。當然，我們必須知道詩的文字對其最初的讀者是何意義，但歷史知識只可止於這種相當技術性的層面。文學是社會問題的解決之道，不是社會問題的一部分；詩必須擺脫歷史的殘骸，昇華到高踞其上的神聖空間。

新批評的作為，實際上是把詩轉化成一種神物。如果說 I. A. 李查茲已將文本「非物質化」，將其化約為透視詩人心靈的明窗，那麼美國的新批評又將其徹底物質化，使它看起來不像表意的過程，而是像具有四座基石，加上一道鵝卵石防波堤的東西。這很反諷，因為這種詩所抗議的社會秩序，竟然充滿這類「物化」，把人、過程和制度全變成「物」。因此，新批評的詩和浪漫詩一樣，浸透著絕對神秘的權威色彩，不容理性的爭辯。如同我們迄今探究的其他文學理論，新批評根本是一種徹頭徹尾的非理性主義，和宗教教條（美國新批評有幾位主導人物都是基督徒），以及農業運動右翼的「血土」政治，都有密切的關聯。但這並非意味新批評和《細究》相去不遠，一樣敵視批評分析。在神秘不可測的文本之前，有些早期的浪漫派傾向俯首沉默，敬畏有加，但新批評家則刻意開發最冷酷嚴厲的批評解剖技巧，引發他們堅持作品具有「客觀」身分的

衝動，同樣也引發他們提倡以嚴格「客觀」的方法分析作品。新批評典型的解詩方式是，嚴厲探討詩中形形色色的「張力」(tensions)、「悖論」(paradoxes)，以及「矛盾情緒」(ambivalences)，凸顯這些是如何融解與整合於其堅實的結構。詩本身如果想成爲新的有機社會，成爲科學、物質主義與「唯美的」奴隸制南方的衰敗終極的解決之道，它就絕不可屈服於文學批評中的印象主義或一場糊塗的主觀主義。

當文學批評在北美洲爭取「職業化」，希望被納爲值得尊重的學院科目時，新批評有了進一步的演化。在這樣一個知識標準受冷酷學科宰制的社會裡，新批評整套的批評利器，是想藉冷酷學科的準則與之競爭。這個運動的初衷，是爲受科技專家控制的社會提供人本主義，作爲補充或替代，但卻終於發現，自己正以本身的方法再度製造類似的科技專家政治。叛徒融化成其主人的形象，而且在一九四〇和一九五〇年代很快被學術權勢收攬。不久之後，在文學批評界，新批評似乎成爲再自然不過的事。的確，除此之外，實在很難想像當時會有什麼其他的東西。從流亡者的故鄉，田納西州的納希維爾(Nashville)，到東岸的長春藤盟校，這段漫長的旅程終於走完了。

新批評在學術界走紅，至少有兩項有利因素。首先，它提供一個簡便的教學方法應付不斷增長的學生人數。②分發一首短詩讓學生去感受，總比開設一門世界優秀小說省事。其次，新批評認爲詩是衝突心態的微妙平衡，是對立衝動的公開調和；對於被有關冷戰的種種衝突學說搞得無所適從而持懷疑論調的自由派知識分子，這種觀點確實深富吸引力。依新批評的方式讀詩，表示你可以無所牽掛；詩所教你的就只是「超然」，對任何事盡可置之不理，卻依然心安理得而且公平公正得無懈

可擊。詩不太會鼓動你去反對麥卡錫主義 (McCarthyism) 或支持民權，頂多是把這些壓力當成稍欠公平的事來體驗；而且，在世界上其他某個角落，總可找到它們補充性的對立面，無疑可以構成和諧的平衡。換言之，詩導致政治惰性，因而也是屈從政治現狀的秘方。這種溫和的多元主義理所當然有其限度，借布魯克斯的話說，詩「將各種心態整合為階級體系，屈就於一個主宰全面的態度」。^⑳多元主義還是十分得當，只要它不破壞階級體系的秩序；只要詩的主導結構原封不動，其肌理中形形色色的突發事物就不失悅人的風味。對立事物是可以忍受的，只要它們最後可融入和諧之中。新批評的局限，基本上即是自由民主制的局限，蘭蓀說，詩「可說就像民主國家，它實現國家的目標，卻不犧牲國民個人的個性」。^㉑瞭解一下南方的奴隸如何看待這項評斷，一定十分有趣。

讀者也許已經注意到，在我最後討論的幾位批評家的著作中，「文學」已經不知不覺變成了「詩」。新批評學者和李查茲幾乎只關心詩；艾略特擴及戲劇，但不觸及小說；李維斯處理了小說，但卻是放在「戲劇詩」的項目下研究——也許可以說，他根本不視之為小說。事實上，文學理論大都無意識地把某個特殊文類「置於凸顯地位」，從而得出他們的一般宣言；透過文學理論史追溯一下這個過程，辨別那個特定的文學形式被奉為典範，應該很有意思。以現代文學理論為例，朝向詩的轉變，尤其耐人尋味。因為，在所有的文類中，詩脫離歷史最為明顯；在這種文類裡，「感受力」可在最純淨，最少社會污染的形式中淋漓發揮。要在《崔思坦·宣帝》或《戰爭與和平》中看出富於象徵的矛盾情緒具有組織嚴密的結構，誠非容易。即使在詩本身之中，我方才評論的批評家，對於或可簡單

標為「思想」的東西，就極其淡漠。對於文學作品實際上所「說」的一切，艾略特的評論就展現異乎尋常的漠視，其注意力幾乎全限於語言的特質、感覺的方式、意象與經驗之間的關係。對於艾略特，所謂「經典」，乃是出於種種共同信念的結構，但是，這些信念是什麼並不重要，重要的是它們乃一般共有這項事實。對於李查茲，為這些信念操心，則會大大妨礙文學欣賞。閱讀詩時，我們所感受到的強烈感情，「感覺」起來可能像某種信念，但這只是另一種假情境而已。只有李維斯閃避了這種形構主義，他認為作品複雜形式的統一，與其「在生命之前虔誠的開放」，都是屬於同一過程的種種層面。不過，在實踐當中，他的著作又往往分為對詩的「形式」批評，以及對小說的「道德」批評。

我曾提到，英國批評家威廉·燕卜蘇有時也被納入新批評，但把他當新批評主要論調的死對頭閱讀，實際上會有趣得多。燕卜蘇所以貌似新批評家，是由於他那種榨取檸檬汁的分析手法，以及再精妙難解的文學意義他都能輕易闡明，那套叫人歎為觀止的本領；但這一切服務的對象，卻是和艾略特或布魯克斯那種象徵主義的神秘論大相逕庭的老自由派理性主義。在他主要的著作《晦澀的七種類型》（*Seven Types of Ambiguity*, 1930）、《田園詩的種種變體》（*Some Versions of Pastoral*, 1935）、《複雜語詞的結構》（*The Structure of Complex Words*, 1951）、以及《彌爾頓的上帝》（*Milton's God*, 1961）中，燕卜蘇以典型的英式常理朝狂熱的虔誠信仰大澆冷水，這在他那刻意平和、自謙、活潑的口語化散文中表露無遺。新批評將文本拆離理性的言說和社會脈絡，燕卜蘇則毫不客氣堅持詩是「平常」語言的一種類型，可以經由理性闡

釋，是一種和我們通常的言行方式聲氣相通的語言。他是一位大言不慚的「意圖論者」，他把作者可能想表達的全估算在內，並且以他極寬宏親切的英國方式加以闡釋。燕卜蘇認為，文學作品絕非以晦澀而自我封閉的客體存在，而是開放的；要瞭解文學作品，不能僅尋找其內在語言的連貫模式，必須理解社會使用這些文學時的全面脈絡，而這種脈絡又可能始終難以確定。將燕卜蘇膾炙人口的幾種「晦澀」和新批評的「悖論」、「反諷」、和「矛盾情緒」對照一下，會很有趣。後面幾個術語暗指對立而互補的意義可經濟簡便地融合為一：新批評的詩是包含對立事物的嚴謹結構，但這些對立事物絕未威脅我們對連貫性的需求，因為它們始終可被化解為封閉的統一體。相反的，燕卜蘇的晦澀始終不可敲定；晦澀指的是詩的語言無力、消散，或表達過分之處，這就充分暗示，意義的脈絡可能不可窮盡。矛盾情緒的閉鎖結構把讀者隔離在外，化約成只能讚歎不已的消極心態；「晦澀」則引發讀者積極參與，如同燕卜蘇所定義，晦澀是「任何語言的細微之處，無論多麼微不足道，卻能容納同一語言片段引發的不同反應」。^{③⑩}替晦澀提供補充的，是讀者的反應，而這種反應就不單單取決於詩了。對李查茲和新批評學者，詩文的意義基本上是「依脈絡而定」，是詩內在語言的組織功能。對於燕卜蘇，讀者無可避免會把整個社會言說的脈絡帶入作品，默默假定意義，而其意義可能與文本衝突，但也是文本的延伸。燕卜蘇的詩論是自由的、社會的，而且民主的，雖然其特殊的表現方式有點叫人眩惑，但他訴求的是一般讀者的期望和適切的共鳴，而非職業批評家那種技術本位的技巧。

和所有英式常理一樣，燕卜蘇的常理有其嚴重的局限。他

是一位老派啓蒙運動的理性主義者，他對優雅、合理、常人的惻隱之心以及普遍人性的信仰，既有動人的魅力，也有頗值懷疑之處。他本身的學問深奧，但普遍的人性單純，對於兩者間的鴻溝，燕卜蓀不斷自我批評質疑：他界定「田園詩」是可以兩者兼容的文學模式，雖然對其中的不協調，他並非沒有反諷式的自覺，因而難免稍感不安。但燕卜蓀的反諷，以及他鍾愛的田園詩形式，同時標示更深刻的矛盾。它們顯示一九二〇年代和一九三〇年代自由心態的文學知識分子面臨的困境。他們意識到，目前批評情報已經高度專門化的形式，與批評所藉以發揮的文學的「普遍」首要任務，兩者已有顯著的差距。這種困惑而曖昧的意識，一面探索詩中愈形精緻的微末細節，一面卻是經濟大蕭條；對兩者矛盾的意識，只有憑藉對「常理」(common reason)的信心才能解決那些約束，但「常理」事實上可能並不平常，就其社會性而言可能比其外貌更爲特殊。田園詩並非燕卜蓀的有機社會，他感興趣的是田園詩形式上的鬆散和不協調，將地主與農民、繁縟與樸實嘲弄地並置一起，不是什麼「充滿活力的統一」。但田園詩依然提供他一種虛幻的辦法，用以解決一項緊迫的歷史問題：知識分子與「常人」的關係，寬容知性的懷疑論與較嚴謹的信仰的關係，職業化的批評與危機重重的社會之間的社會關聯，這些問題。

燕卜蓀瞭解，文學作品的意義，在某種程度上永遠紛繁複雜，不可能歸納出一個定論；而在他的「晦澀」和新批評的「矛盾情緒」兩者的對立中，我們發現，稍後即將討論的結構主義和後結構主義的爭辯，在此已初露端倪。有人也已指出，燕卜蓀重視作者的意圖，在某些方面叫人聯想到德國哲學家艾德蒙·胡塞爾(Edmund Husserl)。③①是真是假姑且不論，這

一點卻也方便我們過渡到下一章。

註 釋

- ① 見 E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (London, 1963) , 與 E. J. Hobsbawn, *The Age of Revolution* (London, 1977) 。
- ② 見 Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (London, 1958) , 特別是第二章 'The Romantic Artist' 。
- ③ 見 Jane P. Tompkins, 'The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response' , 收於 Jane P. Tompkins 編的 *Reader-Response Criticism* (Baltimore and London, 1980) 。
- ④ 見 Frank Kermode, *The Romantic Image* (London, 1957) 。
- ⑤ 引錄於 Chris Baldick, 'The Social Mission of English Studies' (牛津 1981 年博士論文, 未出版) , 頁 156 。此一傑出研究嘉惠個人良多, 即將以 *The Social Mission of English Studies* 書名出版 (Oxford, 1983) 。
- ⑥ 'The Popular Education of France', 收於 R. H. Super 所編 *Democratic Education* (Ann Arbor, 1962) , 頁 22 。
- ⑦ 同前, 頁 26 。
- ⑧ George Sampson, *English for the English* (1921) , 引錄於 Chris Baldick, 'The Social Mission of English Studies' , 頁 22 。
- ⑨ H. G. Robinson, 'On the Use of English Classical Liter-

ature in the Work of Education', *Macmillan's Magazine* II (1860), 引錄於 Baldick, 'The Social Mission of English Studies', 頁 103。

- ⑩ J. C. Collins, *The Study of English Literature* (1891), 引錄於 Baldick, 'The Social Mission of English Studies', 頁 100。
- ⑪ 見 Lionel Gossman, 'Literature and Education', *New Literary History*, vol. XIII, no. 2, Winter 1982, 頁 341-71。參見 D. J. Palmer, *The Rise of English Studies* (London, 1965)。
- ⑫ 引錄於 Gossman, 'Literature and Education', 頁 341-42。
- ⑬ 見 Baldick, 'The Social Mission of English Studies', 頁 108-11。
- ⑭ 見同前, 頁 117-23。
- ⑮ 見 Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'* (London, 1979), 頁 20-22。
- ⑯ 見 Iain Wright, 'F. R. Leavis, the *Scrutiny* Movement and the Crisis', 收於 John Clarke 等合編, *Culture and Crisis in Britain in the Thirties* (London, 1979), 頁 48。
- ⑰ 見 *The Country and the City* (London, 1973), 頁 9-12。
- ⑱ 見 Gabriel Pearson, 'Eliot: An American Use of Symbolism', 收於 Graham Martin 編, *Eliot in Perspective* (London, 1970), 頁 97-100。
- ⑲ Graham Martin, Introduction, 同前, 頁 22。

- ⑳ 見 'Tradition and the Individual Talent'，收於 T. S. Eliot, *Selected Essays* (London 1963)。
- ㉑ 'The Metaphysical Poet'，同前，頁 290。
- ㉒ 'Ben Jonson'，頁 155。
- ㉓ *Science and Poetry* (London, 1926)，頁 82-83。
- ㉔ *Principles of Literary Criticism* (London, 1963)，頁 32。
- ㉕ 同前，頁 62。
- ㉖ 見 'The Intentional Fallacy' 與 'The Affective Fallacy'，收於 W. K. Wimsatt 與 Monroe Beardsley 合著，*The Verbal Icon* (New York, 1958)。
- ㉗ 見 Richard Ohmann, *English in America* (New York, 1976)。
- ㉘ *The Well Wrought Urn* (London, 1949)，頁 189。
- ㉙ *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941)，頁 54。
- ㉚ *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth, 1965)，頁 1。
- ㉛ 見 Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (London, 1978)，頁 99-100。

第二章

現象學、詮釋學、接受理論

一九一八年時，飽受空前戰亂蹂躪的歐洲一片廢墟。從浩劫甦醒之後，社會革命的浪潮席捲歐陸：在一九二〇年前後，就可見到柏林的斯巴達克同盟 (Spartacus) 暴動，維也納總罷工，慕尼黑和布達佩思的勞工蘇維埃成立，遍及義大利的民衆佔領工廠。這些暴動都被粗暴地鎮壓下來，但是歐洲資本主義的社會秩序，已被戰爭的屠戮及其動盪的政治餘波徹底動搖；那個社會秩序慣常依恃的意識形態、它藉以規範的文化價值，同樣深深陷於混亂。科學似乎已經淪落成一種貧乏的實證主義，目光如豆地只顧事實的分類；哲學痛苦地處於這樣的實證主義和另一難以自持的主觀主義之間；形形色色的相對主義和非理性主義橫行無忌，藝術則反映了這種無所適從的失落感。就是在這種意識形態危機瀰漫的狀況下——在第一次世界大戰本身之前許久即有此一危機——德國哲學家艾德蒙·胡塞爾企求發展一套新的哲學方法，以便爲分崩離析的文明賦予確定性。胡塞爾後來在《歐洲科學的危機》(The Crisis of the European Sciences, 1935) 中寫道，這是在非理性主義的蠻行，和藉「完全自足的精神科學」而獲得的精神重生之間作一

抉擇。

和他的先驅哲學家笛卡兒一樣，胡塞爾對確實性的尋求，是始於暫時拋棄他所謂的「自然態度」——那種販夫走卒常理式的信念，以為客體獨立於我們之外，存在於外在世界，以為我們對客體的認識大致可靠。這種態度簡單地將知識的可能性視為當然，而值得懷疑的恰是這一點。我們可能認清而確定的又是什麼呢？胡塞爾辯稱，雖然我們無法確定事物的獨立存在，但我們可以確定它們是如何直接呈現在我們的意識之中，不管我們所體驗的實際事物是否是幻覺。客體不是被當成事物本身看待，而是意識所假定或「意想」出來的事物。一切意識都是對某一事物的意識：在思維中，我意識到自己的思想「指向」某一客體。思維的行動和思考的對象有內在關聯，是相互依存的。我的意識並非僅在被動地記錄世界，而是主動地構成或「意想」它。為了建立確定性，我們必須忽略一切超乎吾人立即經驗的事物，將之「劃入括弧」(put in brackets)；我們必須把外在世界還原成僅是我們意識的內容。這種所謂「現象學還原」(phenomenological reduction)，是胡塞爾的第一個重要步驟。凡是不屬於意識「內在」的一切，必須極力排除；所有現實的事物必須被當成純粹「現象」，依它們在我們心中呈現的樣子處理，而且這是唯一我們可以據以出發的絕對資料。胡塞爾為其哲學方法取的名稱——現象學——即出自這種主張。現象學是研究純粹現象的科學。

然而，這並不足以解決我們的問題。因為，在探究我們心靈的內容時，我們所發現的可能不過是現象的隨機流動，是意識的亂流，而難以據此建立確實性。但胡塞爾關心的那種「純粹」現象，又不止於隨機的個別殊相，它們是種種普遍本質的

一個體系，因為現象學在想像中將每個客體加以變更，直到找到其不可變更的東西。呈現在現象學知識中的，譬如說，不是嫉妒或紅顏色的體驗，而是這些事物——嫉妒之為嫉妒，紅之為紅——的普遍類型或本質。完整而純粹地掌握任何現象，即是掌握其本質或不變的東西。類型的希臘文是 *eidos*，胡塞爾因此說他的方法除了現象還原之外，還能達到 *eidetic*（逼真）的抽象效果。

這一切聽起來可能抽象虛假得叫人難以忍受，而且的確也是如此。但現象學的目標，事實上又和抽象化截然相反，它是要回歸具體事物，回歸堅實的基礎，正如其膾炙人口的口號所言：「回歸事物本身！」。哲學一向太偏重觀念，極少關心生硬的資料，因此，它是依極脆弱的基礎建立其岌岌可危而頭重腳輕的理念體系。現象學則掌握我們可藉體驗而確定的東西，從而提供基礎以為建立真正可靠的知識。它可說是「科學的科學」，提供研究任何事物的方法：記憶、火柴盒、數學。它提供的不折不扣是一種人類意識的科學——人類的意識在此不是被看成特定人民經驗上的體會，而是心靈本身的「深層結構」。和科學不同，它探討的不是某一特定形式的知識，而是關於任何知識最初之所以可能的種種條件。因此，和先前康德的哲學一樣，它是一種「先驗的」(transcendental) 探究模式，而居其先前的人的主體，或個人的意識，則是「先驗的」主體。現象學研究的，不只是我注視某隻特定的兔子時，我偶爾有何感知，而是所有兔子的普遍本質，以及感知它們此一行為的普遍本質。換言之，它不是一種經驗主義，關心特定個人隨機零碎的經驗；它也不是一種「心理學主義」，興趣只在這些個人可供觀察的心理過程。它主張揭露意識本身的結構，如此

也同時揭露現象本身。

關於現象學，即使由上述簡短的介紹，也顯然可以看出它是一種方法學上的唯心論，企求探索所謂「人類意識」的抽象理念，以及純屬可能性的世界。但是，如果說胡塞爾摒棄經驗主義、心理學主義，以及自然科學的實證主義，他同樣自認為和像康德這樣的古典唯心論的思想家決裂。心靈如何真正瞭解外於其身的客體，康德始終無法解決這個問題。現象學則宣稱，在純粹感覺中既與的東西即是事物的本質，希望藉此克服上述的懷疑主義。

這一切論調似乎和李維斯以及有機社會風馬牛不相及。可是，果然如此嗎？回歸「事物本身」，鄙棄種種脫離「具體」人生的理論，與李維斯以為詩的語言體現了現實本身的內涵那種天真的模擬論，畢竟相去不遠。李維斯和胡塞爾兩人都是在意識形態面臨重大危機的時期中，轉向具體事物，轉向血脈可感可知的方面尋求慰藉。而在他們兩人，這種對「事物本身」的依賴，都包含一種徹頭徹尾的非理性主義。對於胡塞爾，現象知識是絕對確定，或如他所言，是「必然明白」(apodictic)，因為它是直觀的；我不能懷疑這類事物，猶如我不能懷疑自己可以感受腦袋遭受重擊。對於李維斯，某些語言形式「直覺上」即是正確、活力十足而富於創意，而無論他如何認定批評是一種同心協心的辯論，他始終無法否認這一點。對於兩人，在掌握具體現象的行為中，直覺感受到的東西，即是普遍的東西：胡塞爾稱之為類型，李維斯名之曰人生。換言之，他們無需越過直接感覺的防線，以便發展一種「總體性的」理論。這種理論是隨現象與生俱來，但它註定是一種權威式的理論，因為它完全依賴直覺。胡塞爾認為，現象無需加以詮釋，

設法藉理性的論辯加以建構。和某些文學評斷無分軒輊，借用一個李維斯式的關鍵字眼，它們是「不可抗拒地」(irresistably)強加在我們身上。這種李維斯終其一生表現無遺的教條主義，和對理性分析的保守蔑視，兩者的關係不難看出。最後，我們或許可以留意一下，胡塞爾關於意識的「意圖」理論，是如何暗示「存有」(being)與「意義」(meaning)乃始終相互牽制。無主體，即無客體；沒有客體，也就沒有主體。對於胡塞爾，正如對於影響艾略特的英國哲學家布瑞德理(F. H. Bradley)，客體和主體實際上是一體的兩面。在這樣的社會裡，客體顯得疏離、脫離人類的意圖，人的主體因而墜入焦灼孤獨，這種論調確實快慰人心。心靈和世界已經被重新組合在一起——至少在內心裡。李維斯同樣想彌合主體與客體、「人」與其「天然的人類環境」之間令人無能為力的裂痕，這種「大眾」文明造成的結果。

如果現象學一方面確保了一個可知的世界，另一方面它也建立了人類主體的中心地位。的確，它所許諾的，不折不扣是一門直觀的科學。世界即是我所假定或「意圖」的，它必須在與我的關係中，作為我意識的關聯事物，才可理解；而意識不僅是屬於難免生錯的經驗，並且是先驗的。這是一件認識自己以求心安理得的事。十九世紀科學中魯鈍的實證主義已威脅著要把主體性徹底由世界上消除，而新康德主義的哲學又馴服地步其後塵。從十九世紀晚期之後，歐洲歷史的進程即顯得深深懷疑傳統的假說，懷疑「人」能掌握自己的命運，人是否依然是本身世界中富於創造力的中心。現象學對此的反應是，將先驗的主體恢復，推上合法的寶座。主體被看成是所有意義的源本，它本身不是屬於世界的一部分，因為最初是它促成這個世

界的存在。依此意義，現象學恢復並刷新了古典資產階級意識形態的舊夢。因為，這種意識形態的中心信仰即是：「人」在各方面總是優於其歷史和社會條件，後者由人身上流出，恰似水由噴泉射出。至於這個「人」最初是如何造成的——他是否可能是社會條件的產物，同時是社會條件的生產者——則不是需要嚴肅思考的問題了。現象學把世界的中心重新定位在人的主體，就此為嚴重的歷史問題提供了一個虛幻的解答。

在文學批評的領域，現象學曾影響過蘇聯的形構主義者。正如胡塞爾把實際客體「劃入括弧」以便專注於對其認識的行爲，形構主義同樣認為，詩把實際的客體劃入括弧，把焦點集中在詩受人感知的方式上。^①但批評上主要受惠於現象學的，顯然在日內瓦批評學派，這學派在一九四〇年代和一九五〇年代尤其盛極一時，其主要的顯赫人物是比利時的喬治·浦萊(Georges Poulet)，瑞士的吉昂·史塔羅賓斯基(Jean Starobinski)與吉昂·盧塞(Jean Rousset)，以及法國的吉昂皮埃爾·理夏爾(Jean-Pierre Richard)。和這個學派掛勾的還有蘇黎世大學的德文教授艾宓爾·史泰革，以及美國批評家J. 希理斯·宓勒早期的著作。

現象學批評企圖將現象學的方法應用於文學作品。和胡塞爾將實際客體「劃入括弧」一樣，文學作品實際的歷史背景、作者、生產條件與讀者，全被忽略了；現象學批評旨在針對文本作全然「內在的」解讀，完全不受任何外在事物影響。文本自身被化約成作者意識的純然具現，其風格與語意的特點，全被視為某一繁複總體的有機部分，而其統一的本質就是作者的心靈。想瞭解此一心靈，我們不可牽扯到我們關於作者任何事物的實際知識——傳記式的批評是受禁止的——只可參照他或

她的意識顯現在作品本身的種種特點。不只如此，我們關注的是此一心靈的「深層結構」，那可見於反覆出現的主題和意象的模式；掌握這一切的同時，我們也掌握了作家在其世界的「生活」方法，掌握了主體的作家和客體的世界之間的現象關聯。一部文學作品的「世界」並非某種客觀的事實，而是德文所謂的 *Lebenswelt*（生命世界），是個別主體實際組織而體驗過的現實。典型的現象學批評，焦點在作者體驗時間或空間的方式，在自我與他人，或與對物質客體的感知兩者之間的關係。換言之，胡塞爾哲學在方法論上的關注，對現象學批評而言，往往變成文學的「內容」。

爲了掌握這些先驗的結構，爲了洞穿作家心靈的深處，現象學批評試圖做到完全客觀無私。它必須消除本身的偏好，斷然投入作品的「世界」，盡可能精確無偏地將它在那裡發現的一切再現出來。如果所處理的是一首基督教的詩，它無意以價值判斷加諸此一特殊的世界觀，而是要表明作家在其中「生活」的感覺是如何。換言之，它是一種全無批判性、無關評價的分析模式。批評不被當成一種建構，一種對作品積極的詮釋，而且難免屢加批評者本身的興趣與偏見；它純粹是消極地接受文本，純粹在謄錄文本的精神真髓。它假定一部文學作品必然構成一個有機整體，而特定作者的全集亦可作如是觀，因此，在年代極其殊異、主題相去千里的文本之間，現象學依然可以優哉游哉，泰然果決地追尋統一性。它是一種唯心論的、本質主義的、反歷史的、形構主義的，以及有機論的批評型態，可說是把整個現代文學理論的盲點、偏見和局限完全蒸餾出來了。最動人醒目的是，它成功地提出了一些個別的批評研究（最後非提不可的是浦萊、理夏爾和史塔羅賓斯基的著

作)，而且深具洞見。

現象學批評認為，文學作品的語言幾乎僅在「表現」其內在意義。這種有點二手的語言觀點可以追溯到胡塞爾本人。因為，在胡塞爾的現象學裡，語言實際上沒多少地位。胡塞爾談到純粹個人或內在的經驗領域，但這種領域其實是個虛構，因為一切經驗都牽涉語言，而語言自有根深柢固的社會性。聲稱我擁有某種全然個人的經驗，這沒什麼意義，除非經驗的發生有某種語言為據，可在語言中加以辨識，否則首先就不可能有什麼經驗。胡塞爾以為，賦予經驗意義的，不是語言，而是將個相當成共相觀察的這種行為——而這種行為的發生應該和語言無關。換言之，胡塞爾認為，意義是先於語言產生的東西，我無意中已經掌握意義，語言不過是替意義命名的次要活動。無需先有語言，我怎麼可能獲取意義，這是胡塞爾的體系無法作答的問題。

由索緒爾和維根斯坦到當代文學理論，二十世紀「語言學革命」的標誌，是承認意義不僅是語言所「表現」或「反映」出來的東西；它實際上是語言「生產」出來的。情形不像我們有了意義或經驗，然後才進一步用文字加以包裹起來；我們可以有意義和經驗，只因為首先我們有某種語言可將兩者安置其中。此外，這還暗示，我們個人的經驗根本是社會性的；因為，無所謂個人語言這種東西，想像一種語言，就是在想像其整體的社會生活。相反地，現象學希冀使某種「純粹的」內在經驗免受社會的語言感染——或採另一種方式，視語言僅是一種權宜的體系，用以「固定」已有獨立形式的意義。胡塞爾本人有一句話深富啓示，他描述語言是「純然符合受人瞭然洞察的東西」。②可是，如果觀念上沒有某種語言材料可資使用，

我們又如何清晰地觀察事物？意識到語言對他的理論造成一個嚴重的問題，胡塞爾想擺脫困境，乃想像一種純粹表現意識的語言——在我們說話時，這種語言未必指涉我們心靈之外的意義。這種企圖註定失敗，唯一所能想像的這種「語言」，只能是毫無所指的純內在獨白。③

不受外界污染而毫無意義的獨白，這個觀點對現象學本身是極為貼切的意象。現象學雖然聲稱已從傳統哲學枯燥無味的掌握中奪回人類行動和經驗的「生活世界」(living world)，但其起始與終結都是有頭腦，沒世界。它許諾要為人類的知識提供堅實的基礎，但只有付出重大代價才能得遂其願：犧牲人類的歷史本身。因為，從深層意義看，人類的意義確實是歷史的；人類意義的問題，不在直觀洋葱的普遍本質為何，而是社會個人之間變化不已的實際事務。儘管現象學集中心力在實際經驗的現實，不是了無生機的事實而是「生命世界」，但它對那個世界的立場依然是沉思性而非歷史性的。現象學企求解除現代歷史的夢魘，乃退縮到一個永恆的、確定性隱藏不顯的冥想領域，如此一來，在孤獨隔絕的沉思中，它又變成了本身希望克服的危機的症狀。

承認意義是歷史性的，這一點導致胡塞爾最著名的學生，德國哲學家馬丁·海德格(Martin Heidegger)和他的思想體系決裂。胡塞爾由先驗主體出發；海德格摒棄這個出發點，而由思考人類存有不可化約的「既與情況」(givenness)，或他所謂的存在(*Dasein*)入手。因此，他的著作往往被描述為「存有主義的」，和乃師冷酷的「本質主義」截然對立。由胡塞爾轉到

海德格，等於由純理智的領域轉向思考活著是何滋味的哲學。英國哲學通常探討充滿希望的行爲，或者對照一下「沒什麼關係」(nothing matters)和「沒什麼閒話」(nothing chatters)兩句的文法就相當滿足了；海德格的主要著作《存有與時間》(*Being and Time*, 1927)所論述的，卻不折不扣是存有本身的問題——更具體一點說，是論述特屬人的存有模式。海德格論道，這種存在首先總是存有於世界之中，我們所以是人類的主體，只因爲我們和其他人與物質世界有特定的關係，這些關係是我們生命的構成因素，不是生命的附屬物。世界不是「外在於彼」而有待理性分析的客體，被挑來與沉思的主體相對立；世界絕非我們可以置身其外而與之面面相對的東西。作爲主體，我們是出自某個現實的內部，這個現實我們無法完全加以對象化，它包含了「主體」和「客體」，它的意義無法窮盡，而且它構成我們，正如我們構成它一樣。世界不是可以胡塞爾那種方式分解成精神意象的東西，世界有其本身無理頑強的存有，不容我們謀劃，而且我們只是作爲其中的一部分存在。胡塞爾對先驗自我的推崇，只不過是理性主義啓蒙哲學最新的面貌，這一哲學認爲「人」可傲慢地將自己的意象烙印在世界之上。與之相反，海德格要把人的主體由這種想像的宰制中心地位稍爲移開。人的存在是一種與世界的對話，而多聽少說則是比較虔誠的活動。人的知識總是逸離海德格所謂的「預先理解」(pre-understanding)而在其中游移。在有系統地思考之前，我們總是具有一些心照不宣的臆測，這些臆測乃得自我們與世界的實際關聯，而科學或理論永遠只是這些具體關係的部分抽象，正如地圖只是實際地形的抽象。首先，理解不是一種可以孤立的「認知」，不是我表現的特定行爲，而是人的存

有結構本身的一部分。因為，只有不斷將自己往前「投射」、認知而理解存有新的可能性，我才是以人的方式生存；這就是說，我絕無法純然認同自己，而是永遠被拋擲到自己前方的存有。我的存在絕非我可當作完備的客體而掌握的東西，而是永遠有新的可能性，永遠未有定論；這即是說，人的存有是歷史或時間構成的。時間不是我們可以游移其中的中介物，彷彿瓶子在河中游動一般；它就是人類生命本身的結構，是我在度量它之前就將我構成的東西。所以，在理解任何特定事物這件事之前的理解，乃是存在 (*Dasein*) 的範圍，是我不斷自我超越的內在動力。理解根本上是歷史性的，它永遠關係我處身其中而試圖超越的具體情況。

如果人的存在是時間構成的，它同樣也是語言構成的。對於海德格而言，語言並非僅是溝通的工具，表達「觀念」的次要手段；它就是人類生命活動其中的範圍，它首先使世界得以存在。就人獨特的意義而言，有語言的所在，才有「世界」。海德格思考語言，主要不是依據你我可能說的話，語言自有其存在，人類得以參與其中；而且只有參與其中，人才成爲人。作爲個別主體得以在其中施展的領域，語言永遠先於個別主體存在，它包含「真理」，其意義不在它是交換正確訊息的工具，而在它是現實「揭示」本身而任由我們思考的地方。海德格將語言視爲先於特定個人的半客觀事件，就此意義而言，他的思想和結構主義的理論十分類似。

所以，海德格思想的中心不在個別的主體，而是存在本身。西方形上學傳統的錯誤，始終在於視存在爲某種客觀的實體，並將它和主體截然分離；海德格則要回歸主客二元論出現前的前蘇格拉底思想，將存在視爲多少是兩者兼容。這項意味

深長的洞見，特別是在他晚期的著作，結果竟令人吃驚地拜倒在存在的神秘之前。啓蒙的理性，連同其支配和利用自然的無情態度，都必須拋棄，代之以謙卑地聆聽星辰、蒼穹和森林；借一位英國評論家尖刻的話說，這種聆聽充滿「麻木農民」的氣息。人必須朝存在徹底彎腰，以便爲其「讓路」，人必須轉向大地，這位永不枯竭的母親是一切意義主要的泉源。海德格這位德國黑森林的哲學家，儼然又是「有機社會」另一位浪漫派的詮釋者，雖然他這種論調導致的後果比李維斯還要兇惡。歌頌農民，貶斥理性而提倡自然的「預先理解」，讚揚明智的順從——這一切，加上海德格相信朝向死亡的「真實」存在勝過芸芸衆生的生活，導致他在一九三三年公然支持希特勒。此一支持儘管短暫，但對其所有的哲學原理而言，卻是絕對的。

那種哲學特別有價值的是：它堅持理論性的知識總是源自實際社會利益的網絡。海德格可知客體的典型，很耐人尋味的，是一件工具；我們不是在沉思中認識世界，而是視之爲「手邊」相互關聯的事物，比如榔頭，是實際計劃中種種因素組成的某種體系。知行密切相關。但是，那種農民式實踐特徵的另一面，卻是一種沉思的神秘主義；一旦榔頭斷裂，一旦我們不再視之爲理所當然，它就喪失熟悉性，在我們面前呈現它真正的存有。斷裂的榔頭比完好的更像榔頭。海德格和形構主義者一樣，相信藝術是這麼一種陌生化：梵谷把一雙農民的鞋子呈現在我們面前時，他把鞋子疏離了，讓鞋子深沉真實的特性散發光芒。的確，在後期的海德格，這種現象學的真理只有在藝術中才能展現出來，正如對李維斯而言，文學終在代表現代社會被認爲已經喪失的一種存有模式。如同語言，藝術不可視爲個別主體的表現，主體只是世界的真理藉以代口的地方或

媒介，而詩的讀者必須仔細傾聽的，就是這種真理。對於海德格，文學詮釋不是以人的活動為依據，首先，它不是我們做出的東西，而是我們必須任其發生的事。我們必須向文本消極地敞開心胸，屈服於其神秘無窮的存有，任由自己受其質問。換言之，我們在藝術面前的姿態應當有一點奴性，奴性也就是海德格提倡的，德國人民在元首面前應有的表現。資產階級工業社會專制理性的替代物，似乎是奴性十足的自我克制。

我說過，海德格認為理解本質上是歷史性的，但這一點現在需要稍加斟酌。他的主要著作名為《存有與時間》，不是《存有與歷史》(*Being and History*)；這兩個觀念有個重大差異：「時間」比歷史多少是較為抽象的概念，它暗指季節的流逝，或我體驗個人生活形式可能的心態，而非國家之間的鬥爭、群體居民的生養和屠戮，或是國家的締造和翻覆。在海德格，「時間」本質上依舊是形上學的範疇，正如對其他思想家而言，「歷史」在某種程度上不屬此一範疇。它是我們實際作為的一種衍生物，而實際作為正是我所謂「歷史」一詞的意義。這種具體的歷史，海德格幾乎漠不關心。的確，他區別過史實(*Historie*)，大意指「發生之事」，以及歷史(*Geschichte*)，指「發生」而經過體驗為有真實意義的事。我一旦為自身的存在負責，掌握自身未來的可能性，而且生活中對自身未來的死亡有不斷的自覺，我自身個人的歷史就有真實意義。這或許是真的，或許不是；但它以及我如何「歷史地」生活則毫不相干——「歷史地」生活，意指和特定的個人、實際的社會關係與具體的機構有所關聯。由海德格冗長奧秘的文章那種高如奧林匹斯的山巔下望，這一切確實不值一顧。正如匈牙利的批評家喬治·盧卡奇(Georg

Lukács)所言，海德格膾炙人口的「歷史性」(historicity)，和「非」歷史性實在模糊難辨。

於是，海德格終究無法將胡塞爾靜止永恆的真理和西方形上學的傳統歷史化，加以推翻。他所做的，反而是建立一個不同的形上學實體——存在本身。他的著作既代表逃避歷史，也代表與歷史遭遇；此言同樣適用於他與之眉來眼去的法西斯主義。法西斯主義代表壟斷式資本主義絕望的垂死掙扎，企圖消滅已經演變成叫人無法忍受的矛盾；而它部分的作法就是提出一種全然不同的歷史，談述鮮血、土壤、「真正的」人種、死亡和自我克制的崇高、千秋萬歲的第三帝國。這並非暗示海德格的哲學整體上僅是法西斯主義的理論基礎，這是暗示，海德格的哲學為現代歷史的危機提供了一項虛幻的解決，正如法西斯主義提供另一解決，而且兩者有許多共同特點。

海德格描述其哲學企圖是一種「存有的詮釋學」(Hermeneutic of Being)，「詮釋學」一詞意指闡釋的科學或藝術。海德格的哲學形式一般稱為「詮釋現象學」(hermeneutical phenomenology)，以別於胡塞爾與其追隨者的「先驗現象學」(transcendental phenomenology)。如此稱呼的原因是，其基礎在於歷史詮釋的問題，而非先驗意識。「詮釋學」一詞原本限於《聖經》的解釋，但在十九世紀，其範圍擴及一切文本解釋的問題。海德格兩位最負盛名的詮釋學先驅是德國思想家西賴爾瑪荷(Schleiermacher)和狄爾泰(Dilthey)，他最受推崇的繼承人則是現代德國哲學家漢斯喬治·迦德默(Hans-Georg Gadamer)。有了迦德默的主要論著《真理與方法》(*Truth and Method*)，我們就面臨現代文學理論頭疼不已爭鬥

不休的問題：文學文本的意義是什麼？作者的意圖與此意義有多少關聯？對於文化上和歷史上與我們疏離的作品，我們能希冀瞭解嗎？可能有「客觀的」瞭解嗎？或是所有的瞭解都關係我們本身的歷史情況？我們將會看到，這些問題比單獨的「文學詮釋」更具極大的危險。

對於胡塞爾，意義是個「意向客體」。他的意思是，意義既不可還原成說者或聽者的心理行爲，也非完全獨立於這種心理過程之外。意義不像扶手椅是客觀的，但也不完全是主觀的。它是一種「理想的」客體，意指它可藉許多不同方法表現，但依然保持同一意義。根據這個觀點，文學作品的意義是永遠固定不變的，它和作者寫作時腦中的「精神客體」，或他所「意向」的，完全一致。

事實上，這就是美國詮釋學家赫希 (E. D. Hirsch) 所持的觀點。赫希的主要著作《詮釋的有效性》 (*Validity in Interpretation*, 1967)，受惠於胡塞爾的現象學之處頗多，但赫希並未推論，由於作品的意義與作者寫作時的意圖一致，所以只可能有一種文本的解釋。不同而有效的解釋可能不少，但必須限於作者的意向所允許的「典型期望與可能性的體系」之內。赫希並不否認，一部文學作品在不同時代對不同的人，可能有不同的「意義」，但他宣稱，與其說這是作品的「意義」 (meaning)，不如說是其「意趣」 (significance) 來得恰當。我可能以某種方式演出《馬克白》 (*Macbeth*)，使它和核子戰爭相關聯，但這不能改變莎士比亞眼中的《馬克白》並無如此「意義」這項事實。意趣在歷史上變化不已，意義則始終如一；作者賦予意義，讀者自定意趣。

赫希將文本的意義視同作者的心意，但他並不以為我們永

遠可以得知作者的意圖。作者可能早已過世，或可能完全忘記自己的意圖，結果當然是，我們可能偶爾想出某一文本的「正確」詮釋，卻永遠無法認識這一點。但赫希不太擔心這種情況，只要他的基本觀點維持不變——文學的意義是絕對而一成不變，全然抗拒歷史的變動。赫希何以能維持這種觀點，基本上是因為他的意義理論，和胡塞爾的一樣，是先於語言的。意義是作者意志所向的東西，是幽靈般的，無以言傳的精神行爲，一直被「固定」在一套特定的物質符號之中。它事關意識，而非文字，這種無字的意識究竟是由什麼構成，則未釐清。讀者或許樂於在此試驗一下，從書本上將頭抬起片刻，在腦中靜靜想個「意思」。你的「意思」是什麼？這是不是和你剛剛用以回答的文字不同？相信意義是由文字加上無字的意志或意圖行爲組成，頗類似相信我每回「有意」開門時，我是一面開門，一面在做一個默默的意志行爲。

試圖確定某人腦中想些什麼，然後宣稱這就是某個寫作的意義，顯然是有問題。首先，作者寫作時，腦中可能雜事紛陳。赫希接受這一點，但認爲這些不應與「文字的意義」混爲一談。可是，爲了支撐他的理論，他不得不將作者所可能賦予的意義極力化約成他所謂的意義「類型」，化約成易受控制的意義範疇，而批評可以將文本摘縮、簡化、篩檢而納入其中。因此，我們對文本的興趣僅能在這些廣泛的意義類型學上，在此，一切個別特徵都已經被細心剔除掉。批評家必須尋求重建赫希所謂文本的「內在文類」(intrinsic genre)，此語大致是指寫作時支配作者意義的一般成規和觀察方式。我們所能得到的，似乎鮮能超越此點；想**精確地**恢復莎士比亞寫「花白臉孔的傻蛋」(cream fac'd loon)時的本意，毫無疑問是不可能的，

所以我們只好處理一下他大致的心思爲何。一部作品所有的個別細節，都被設定是受制於這種概說。對於文學作品的細節、複雜性與矛盾的本質，如此做是否合理，則是另一個問題。爲了確保作品永恆的意義，使其免遭歷史的摧殘，批評不得不整頓可能混亂無章的細節，將其圈圍在「典型」意義的管區之內。它對文本採權威與判決式的立場，無法圈入「可能是作者本意」範圍的任何東西，都粗暴地受到排除，而留在其中的一切，則被視爲全然隸屬這唯一的支配性意圖。《聖經》無可動搖的意義被存留下來了，人用它幹些什麼，如何使用，則變成僅是次要的「意趣」問題。

這一切整頓的目標，是在保護私有財產。對赫希而言，作者的本意是他自己所有，讀者不得竊取或侵犯。文本的意義不應社會化，變爲不同讀者的公共財產；它僅屬於作者一人，作者即使去世已久，也應當對其處置擁有專屬權。有趣的是，赫希承認自己的觀點事實上相當武斷。在文本的本質中，並沒有什麼強制讀者依循作者的本意去解釋文本；只是，如果不選擇尊重作者的本意，我們就沒有詮釋的「標準」，也冒了爲批評的無政府主義大開閘門的危險。這即是說，赫希的理論和大部分權威式的政權一樣，完全無法爲本身的統治意義合理地辯解。作者的本意何以應該受到青睞，原則上沒有什麼理由，正如沒什麼理由認爲那位頭髮最短或腳板最大的批評家所提的解釋就比較好。赫希爲作者本意的護衛，極似爲土地所有權辯護，起先追溯它們幾百年來合法繼承的過程，終而承認，如果再將其過程後推得足夠深遠，所有權則是與他人鬥爭得來的。

批評家即使可以得知作者的意圖，難道就能把文學文本安穩地置放在一個確定的意義中？如果我們要求對作者意圖的意

義加以說明，然後要求對那項說明再加說明，如此等等，那又怎麼樣？安穩在此是有可能，但作者本意必須是赫希所理解的那樣，純粹、具體、「自身一致」的事實，足以無可非議地用以固定作品。但這種觀察任何意義的方法極可懷疑。意義並非赫希所想的那麼穩定明確，即使作者的本意也是如此——它們所以不穩定、不明確，雖然他不願承認，乃因為它們是語言的產物，而語言卻有其不可信賴之處。具有某個「純粹的」意圖，或表現某個「純粹的」意義，到底是怎麼一回事，我們很難知曉，只因為赫希把意義和語言截然分離，他才可能信賴這些妄想。作者的意圖本身就是個複雜的「文本」，和其他任何文本一樣，可受爭論、翻譯、以及種種詮釋。

赫希對「意義」和「意趣」的區分，就某個明顯的意義而言，是有根據的。莎士比亞不可能認為自己在描述核子戰爭。歌楚德（Gertrude；譯識：哈姆雷特的母親）描繪哈姆雷特「胖」（fat），可能不是指他超重，雖然現代的讀者或許會如此懷疑。但赫希這種區分的絕對性，確實站不住腳。「文本的意義為何」，與「文本對我的意義為何」，就不可能截然區分。我對《馬克白》在其時代的文化情境中可能有何意義的解說，依然是我的解說，無可避免會受我本身的語言和文化參數的架構所影響。我絕不可能由那一切抽身獨立，而以某種絕對客觀的方式獲悉莎士比亞真正想些什麼。任何這種絕對客觀的概念都是幻想。赫希本人並未尋求這種絕對的確定性，主要因為他自知無法得到；他轉而滿足於重建作者「可能的」意圖，但重建只可能在他本身歷史條件限定的意義和感覺的架構中進行，他對這些重建的種種方法卻未加留意。事實上，這種「歷史主義」正是其論爭的目標。和胡塞爾一樣，他後來提出一種永恆

而超拔公正的知識形式。他本身的著作極不公正——他自信是在捍衛文學作品不可變動的意義，使其免遭某些當代的意識形態影響——這一點，只是促使我們以懷疑的眼光看待這種主張的一個因素而已。

赫希的眼光牢牢盯住的目標是海德格、迦德默等人的詮釋學。對他來說，這些思想家堅持意義永遠是歷史性的，就是為徹底的相對主義開啓大門。根據此一論調，一部文學作品在週一是一種意義，在週五又是另一種意義。赫希為什麼會發覺這種可能性如此可怕，仔細想想是很有趣；可是，為了制止相對主義的胡言亂語，他又回轉到胡塞爾，辯說意義不可改變，因為它永遠是某人在某特定時刻的意向行爲。就某個明顯意義而言，這種說法不通。假設在某種狀況下我對你說：「關起門來！」而你關門之後，我又不耐煩地補充：「我的意思當然是打開窗戶」，那你就完全有權指出：英文的 *close the door* 本身有所指，不管我可能有意用它們表示什麼。這並不是說 *close the door* 除了通常的意義之外，我們不能想像它在某些情境會全然別有所指；它可能是一種隱喻的說法，指「別再談判了」。這個句子的意義，和其他任何句子一樣，絕不是固定不變。聰明才智夠的話，一個人可能創設一些情境，使它意指千種不同的事物；然而，如果一陣狂風颳過房間，而我只穿著泳衣，我這些話的意義就情境而言可能十分清楚，除非我口誤，或患有某種不可思議的心神渙散，否則我還申辯自己「實際上」指的是「打開窗戶」，就是浪費口舌。這是個明顯的道理，我說的話，其意義不是取決於我個人的意向——我不能像《愛麗思夢遊記》中的矮胖子 (Humpty-Dumpty) 一樣，錯以為自己隨意說話，想表達什都可以。語言的意義有其社會性，在

屬於我之前，它是屬於我的社會，這一點有其現實的道理。

海德格理解這一點，而漢斯喬治·迦德默也在《真理與方法》中繼續詳加闡釋。對於迦德默，文學作品的意義絕不是其作者的意圖所可窮盡；作品一旦由一種文化或歷史的脈絡傳到另一種文化或歷史的脈絡，就可能被挑出新的意義，而且可能絕非其作者或同代觀眾所可預期。赫希在某一方面承認這一點，但他把它歸於「意趣」的範疇。對於迦德默，這種不穩定性則是作品本身的部分特性，一切詮釋都與情境相關，具體取決與受制於特定文化在歷史上的相對標準，文學文本的「真貌」無從得知。赫希發現海德格的詮釋學最令人緊張不安的，就是這種「懷疑論」，所以與之展開防衛戰。

就迦德默而言，對以前作品的一切詮釋，都包含過去與現在之間的對話。面對這麼一部作品，我們以海德格那種明智的被動心態傾聽其陌生的聲音，任其責問我們目前關心的事物；但是，作品對我們「說」些什麼，則反而取決於我們由自己有利的歷史地位向它提出什麼問題。這也取決於我們以作品本身為「答案」而重新建構「問題」的能力，因為作品也是與其歷史的一種對話。一切理解都是生產性的，它永遠都在「從另一方面理解」，意識到文本的新潛力，使文本有所不同。只有通過過去，現在才不斷可以理解，現在和過去形成生生不息的連續性；而且，過去總得由我們本身在目前的局部觀點加以掌握。當我們本身對歷史的意義與設想所持的「視界」(horizon)與作品所處的「視界」兩者「交融」時，理解的事件於焉產生。在這種時刻，我們進入疏離的人為世界，但同時又把它納入我們自己的領域，從而對自己得到更徹底的理解。迦德默說，我們不是「離家」，而是「回家」。

赫希何以竟會覺得這一切叫人不安，真是費解。相反，這一切實在顯得太悅耳了。迦德默可以將自身和文學同樣撲倒在歷史的風雲之前，因為這些飄零的樹葉終究會回家——它們所以會如此，因為一切歷史之下都潛藏著名為「傳統」的統一要素，悄悄貫穿著過去、現在，和未來。和 T. S. 艾略特的看法一樣，所有「有效的」文本都隸屬這種傳統，這種傳統顯露於我思索中的以前作品，也顯露於進行「有效」思索行為中的我。過去與現在、主體與客體、疏離與親密，被兼容兩者的存在牢牢結合為一。我們潛移默化的文化成見或「預先理解」，可能造成我們在接受以前的文學作品時有所偏見。但迦德默不擔心這一點，因為這些預先理解是由傳統本身傳給我們，而文學作品又是傳統的一部分。偏見是積極而非消極的因素：導致現代「反對偏見的偏見」的，正是夢想無偏見知識的啓蒙運動。創造性的偏見和短暫與歪曲的偏見不同，是源自傳統，而且使我們接觸傳統。傳統本身的權威，結合我們全心全力的自我反省，將會分辨我們的先入之見那些正當，那些不是——恰似我們與以前作品間的歷史距離，不僅不會造成正確理解的阻礙，反而會把關於作品純屬短暫的意趣剔除，而那實際上有助於我們的認識。

或許還可以問一下迦德默他想的到底是誰的「傳統」，什麼「傳統」。因為，這一點只有在一項龐大的假設之下才成立：確實有個單一的「主流」傳統存在，所有「有效的」作品都參與其中；歷史形成完整的連續體，沒有決定性的決裂、衝突和矛盾，而且我們（誰？）由「傳統」繼承下來的偏見都值得珍惜。換言之，它假設歷史是「我們」隨時隨地可以安身立命的場所，以前的作品會加深——而非，譬如說，感染——我

們目前的自我理解，而且疏離的事物背地裡總是熟悉可親。簡言之，這種自我陶醉的歷史理論，向世界廣泛地傳播一種觀點，認為「藝術」主要指的是德國高貴傳統中的經典著作。它很少想到歷史和傳統既是壓迫也是解放的力量，是被衝突和宰制所割裂的領域。對於迦德默，歷史並非鬥爭、斷裂和排除異己的場所，而是「連續的鎖鏈」，是奔騰不息的江流，簡直可說是個臭味相投的俱樂部。歷史的差異被寬容地承認了，但那只是因為這些差異被一種理解有效地消滅，這種理解「將介於詮釋者與文本間的時間鴻溝填平，因此克服了……降臨於文本的意義疏離」。⑤特別像威廉·狄爾泰那樣的主張，為了克服時間的鴻溝而竭力將自己設身處地投射到過去，實在沒必要，因為這種鴻溝已經被習俗、偏見和傳統填平了。傳統擁有我們必須俯首稱臣的權威，想向那種權威批判挑戰，簡直不可能，它的影響絕對有利無弊，也不可妄加猜測。迦德默論說，傳統「具有一種超乎理性爭辯的正確性」。⑥

「關於吾人存在的交談」（*The conversation that we are*），迦德默一度如此描述歷史。詮釋學將歷史視為過去、現在與未來之間一場活躍的對話，並且耐心尋求消除這場無休止的交流中的障礙，但它卻不能容忍溝通失敗的觀念，這種失敗並非僅是短暫的，並非僅憑更為敏銳的文本詮釋即可矯正，而是帶有一點**體制性**的；也就是，這種失敗是整個社會交流結構的構成因素。換言之，它無法向意識形態的問題妥協——事實上，人類歷史無窮盡的「對話」往往是有權者對無權者的獨白，即使確實是「對話」，參與者——例如男人和女人——也幾乎難有平等的地位。它拒絕承認言說永遠牽涉一種可能絕非仁慈的權力，而它無法承認這項事實的地方，最明顯不過的就

是這種言說本身。

如前所見，詮釋學側重過去的作品，它所探索的理論問題主要由此視野出發。既然它是源自對《聖經》的詮釋，這就幾乎不足為奇，但也意義重大：它暗示批評的主要任務在理解經典作品的意義。我們很難想像迦德默鑽研諾曼·梅勒(Norman Mailer)會是如何景象。強調傳統之時，隨著也強調另外一點：設想文學作品形成「有機的」統一體。詮釋學的方法試圖將文本的每項因素調和成完整的整體，其過程一般稱為「詮釋循環」(hermeneutical circle)；個別特點得根據全文的角度才可理解，而且通過個別特點才可理解全文。詮釋學通常不考慮文學作品可能擴散、不全和自相矛盾，雖然有許多理由足以假定它們的確如此。⑦值得注意的是，E. D. 赫希雖然嫌惡浪漫派的有機觀念，卻有同樣的偏見，認為文學文本是完整的整體，而且是依邏輯推斷如此，作品的統一性存在於作者無所不在的意圖中。事實上，沒有理由說作者何以不可有幾個相互矛盾的意圖，或其意圖何以不可能有點自相矛盾，但這些可能性赫希置之不理。

詮釋學在德國最近的發展稱為「接受美學」(reception aesthetics)或「接受理論」(reception theory)，而且與迦德默不同，不全然側重過去的作品。接受理論探討讀者在文學中的角色，依此看來是相當新穎的發展。的確，我們可以把現代文學理論很粗略地方分為三個階段：專門研究作者（浪漫主義和十九世紀）；專注於文本（新批評），以及最近幾年朝向讀者的明顯轉向。在這三者之中，讀者始終最受冷落。說也奇怪，

因爲，沒有讀者，就不會有什麼文學文本。文學文本不是存在於書架上，它們是閱讀實踐中具現出來的顯義過程 (processes of signification)。對於文學的發生，讀者和作者一樣重要。

閱讀行爲包含什麼？讓我信手從一部小說摘出頭兩個句子爲例：「『你認爲這新的一對怎麼樣？』哈尼默們，皮雅特和安吉拉，正在脫衣服。」(‘What did you make of the new couple?’ The Hanemas, Piet and Angela, were undressing.)

〔約翰·厄普戴克(John Updike)，《夫婦們》(Couples)〕。我們怎麼理解？我們可能茫然片刻，因爲兩個句子顯然缺乏連貫；然後才明白此處是文學的規範在起作用，依此我們可以把一段直接引語歸於某個人物，即使文本本身並未明白表示。我們推測這句開場白是某人說的，可能是皮雅特或安吉拉·哈尼默，可是，我們何以如此推定？引號中的句子可能根本沒人說出口，它也許是個念頭，或是其他人提過的問題，或是置於小說開頭的題詞；它可能是其他人向皮雅特和安吉拉說的話，或是突然從天而降的聲音。後一個說法似乎不可能，原因之一是，對於從天而降的聲音，這句問話是稍微口語化了，而且我們或許知道，厄普戴克大致上是位寫實的作家，通常不至於採取這種手法。可是，一位作家的文本未必形成前後一致的整體，所以過分依賴這種推斷也許不是明智之舉。依寫實的立場看，這句問語不像是一群異口同聲說的，也不太像是皮雅特或安吉拉·哈尼默之外的人說的，因爲隨後我們就知道他們在脫衣服，我們可能推測他們是夫妻，而且知道夫妻，至少在我們伯明罕近郊一帶，不會在第三者面前一同寬衣解帶，不管他們私下可能幹些什麼。

閱讀這些句子時，我們可能已經作出一系列推斷。例如，

我們可能推斷其中提到的「一對」是一男一女，雖然截至目前尚無跡象表明他們不是兩個女人或兩隻小老虎。我們推想提問題的人可能不會察顏觀色，否則就沒必要問。我們也許懷疑提問者重視聽者的判斷，雖然尚無充分的脈絡使我們判斷這問題並非意在嘲弄或挑釁。「哈尼默們」一語，我們想像，可能是「皮雅特和安吉拉」一語文法上的同位格，暗示那是他們的姓，也提供了他們是夫妻的重要證據。但我們無法排除另一個可能性：除了皮雅特與安吉拉，有一群人也叫哈尼默，也許還是一大群，而且他們正在某一巨宅中同時脫衣。皮雅特和安吉拉兩人可能同姓，這事實並不能證實他們是夫妻，他們可能是特別解放或亂倫的兄妹、父女或母子。然而，我們還是推想他們是面對面脫衣，卻也沒跡象顯示這問句不是由一間臥室或海邊小屋朝另一間喊出。皮雅特和安吉拉或許是小孩子，雖然這不太可能，因為相形之下那個問題很世故。到目前為止大部分讀者可能推斷，皮雅特和安吉拉·哈尼默是夫妻，在某個事件中，也許是個聚會，見到一對新夫妻，回來之後在臥室脫衣，但這一切實際上均未提及。

事實上這是一部小說開頭的兩句，此即意味只要我們繼續讀下去，這些問題當然大都可以迎刃而解。但由於無知，我們被迫在此猜測推斷的過程，只是我們整個閱讀過程中較強烈而富戲劇性的例子。往下讀時，我們會遇到更多的問題，只有進一步推測才能解決。我們會遇到類似這兩個句子所未提供的「事實」，但我們依然不得不對它們構想一些值得斟酌的詮釋。閱讀厄普戴克小說的開頭，我們就被捲入繁複而大半是無意識的巨大苦惱：雖然幾無知覺，我們卻無時無刻不在建構文本意義的假設。讀者構想內在的關聯、填補空隙、提出推測，

以及測定預感，而如此做，則意味運用本身對一般世事和特定文學成規不言而喻的知識。文本本身實際上不過是給讀者的一系列「提示」，誘發他將語言作品建構成意義。以接受理論的術語來說，讀者將文學作品「具體化」(concretizes)了。作品本身不過是白紙上一串有組織的黑色符號，沒有讀者這種持續積極的參與，就無所謂什麼文學作品。文學作品不管看來多麼堅實，對於接受理論而言，實際上是「空隙」組成的，就像桌子對於現代物理學一樣——例如，《夫婦們》中第一句和第二句之間的空隙，讀者必須為其提供失落的關聯。作品充滿「不確定性」，這些因素的效用取決於讀者的詮釋，而詮釋的方式各不相同，可能還相互衝突。此處的悖論是，作品提供的訊息愈多，就變得愈不明確。莎士比亞所謂「神秘、幽冥、夜遊的女巫」(secret black and midnight hags；譯識：見《馬克白》四幕一景)，在某一意義上將其所提的女巫範圍縮小了，使她們更為明確。可是，因為這三個形容詞意味深長，在不同讀者中會引起不同反應，所以文本在力圖顯得明確的同時，也反而使本身變得更不明確。

對於接受理論，閱讀過程永遠是動態的，是時間之流中複雜的運動與開展。文學作品本身，正如波蘭理論家羅曼·殷加敦(Roman Ingarden)所稱，只是一套「綱要」(schemata)或是概括式的指示，讀者必須加以具現。為了如此，讀者將某些「預先理解」帶入作品，這些是有隱約關聯的信念和預期，而作品的種種特點就在其中接受評估。然而，當閱讀過程繼續進行，這些預期本身又會受我們學到的東西修正，詮釋循環——由部分移向整體，又移回部分——乃開始運轉。讀者努力由文本建構連貫意義之時，會對文本的成分有所選擇，將其組成連

貫的整體，排除某些成分，突顯其他成分，以某種方式將某些項目「具現」；讀者會試圖在作品整體內部中由不同角度觀察，或爲了建構一個一貫的「幻覺」而轉換角度。我們在第一頁得知的一切，會在記憶中淡化，「縮小深度」(foreshortened)，可能被我們事後瞭解的東西沖淡。閱讀不是一直向前的直線運動，不是僅會累積。我們最初的推測衍生了一個指涉的架構，在此架構中我們可以詮釋隨後發生的事，但隨後發生的事也會反過來改變我們原先的理解，凸顯某些特點，而把某些特點推往幕後。繼續讀下去時，我們會捨棄某些推斷、修正信念、作出愈來愈複雜的推測和預期，每個句子所打開的視野，下個句子會加以證實、挑戰，或悄然顛覆。我們同時往後和往前閱讀，既在預測，也在回憶，也許還覺察到我們的閱讀已經忽略文本可能另有解釋。不僅如此，這一切繁複的活動是同時在不同層面進行，因爲文本有「背景」與「前景」，有不同的敘述觀點，有多重的意義，我們可以不斷地游移其間。

沃夫岡·伊瑟 (Wolfgang Iser) 是屬於接受美學所謂的康斯坦斯學派 (Constance school)，我一直在討論的主要是他的理論。他在《閱讀行爲》(*The Act of Reading*) 中提到文本付諸實踐的「策略」，以及文本中廣爲人知的主題和引喻形成的「寶庫」。想閱讀的話，我們必須熟悉特定作品所部署的文學技巧和成規，我們必須稍爲掌握其「法則」(codes)，亦即一些有系統地支配作品顯義方式的規則。再回想一下我在前言中討論的倫敦地鐵的告示：「在電梯上必須抱著狗」。想瞭解這個告示，我必須做的不僅是逐字讀下去，事情還多著。例如，我需要瞭解，這些文字歸於或可稱爲「指涉法則」一類——這個告示不只是裝飾文字，用以娛悅旅客，而應視爲在指涉實際電

梯上實際的狗和人的行爲。我必須動用一般的社會知識，認識這個告示是有關當局放置在那裡的，而且這些當局有權處罰違犯者；身爲大眾的一分子，我不言而喻是告示所指涉的對象；這一切，告示上的文字本身都沒明說。換言之，要適切瞭解這張告示，我不得不憑藉某些社會法則和脈絡。但我也需要把這一切和某些閱讀的法則或成規交互聯繫起來——成規告訴我，「電梯」是指這座**電梯**，不是在巴拉圭的電梯，「必須抱著」是指「**現在**必須抱著」，等等。我必須瞭解這張告示的「文類」就是如此，這就極不可能說我在前言中提到的曖昧性實際上是「蓄意造成」。「社會」和「文學」的法則在此不易區分，將「電梯」具現爲「這座電梯」，採納可以掃除曖昧的閱讀成規，本身就有賴於整個社會知識的脈絡。

因而，我是根據某些似乎恰當的法則去詮釋，才理解這張告示；但對於伊瑟，閱讀文學的情況可完全不是如此。支配文學作品的法則，與我們用以詮釋作品的法則，兩者如果完全「吻合」，一切文學就會像倫敦地鐵的告示一樣沒有啓發性。伊瑟以爲，最有效用的文學作品，必能逼迫讀者對本身慣性的法則和期望產生新的批判意識。作品質問和改造了我們原先深信不疑的信念，「動搖」我們例行的感知習慣，因此逼迫我們首度承認這些習慣原來如此。有價值的文學作品不在僅僅強化我們既有的感知，而在違反或踰越這些標準的觀察方式，並因此教導我們新的理解法則。此處和蘇聯的形構主義有共通之點，在閱讀行爲中，我們慣常的假設被「陌生化」、對象化了，乃至於我們可以批判，並因而加以修正。如果我們可藉閱讀策略修正文本，文本同時也修正我們；和科學實驗中的物體一樣，文本可能對我們的「問題」提出出人意料的「解答」。

對於像伊瑟這樣的批評家，閱讀的一切目的在於使我們有更深刻的自覺，促使我們對本身的身分產生更具批判性的觀點。這就好像，奮力讀書時，我們一直都在「閱讀」自己。

事實上，伊瑟的接受理論是奠基於自由的人本主義意識形態，這種信念以為，閱讀時，我們必須保持通融餘地，心胸開放，準備質問自己的信念，任其接受改造。這種論調的背後存有迦德默詮釋學的影響，相信接觸不熟悉的事物可產生充實的自知之明。但伊瑟這種自由色彩的人本主義，和其他類似的學說一樣，不是乍看之下那麼自由寬大。他寫道，具有強烈意識形態信仰的讀者，可能不是很妥當的讀者，因為這種人可能不太歡迎文學作品的改造力量。這一點所暗示的是，為了任憑文本改造，首先我們只能暫時相信自己的信念。唯一的好讀者必須已經是個自由派，閱讀行為產生的，是它也預設好的某種人的主體。另一方面，這也是個悖論，因為，如果我們首先對自己的信念看得輕淡，那麼任由文本質問和推翻我們的信念，事實上就沒多大意義。換言之，實際上不會有什麼效果。讀者不會受到多麼激烈的責難，只會回復原貌，成為更徹底的自由主體。關於閱讀主體的一切，全視閱讀行為的問題而定，至於是那一種（自由的）主體，則不在其列。這些意識形態的範疇絕對不容批判，因為如此一來整個模式就會崩潰。依此意義，閱讀過程的多元性與開放性可受容許，因為它們預設了某種永遠不會失當的、封閉的統一性，閱讀主體的統一性受到侵擾或破壞，但只會更完整地恢復原貌。正如迦德默所言，我們可以入侵外國領土，因為暗地裡我們始終在國內。受文學影響最深的那一類讀者，本來就具備「正確的」能力和反應方式，精於運用某些批評技巧和認識某些文學成規，但這類讀者實在是最不

需要影響，這種讀者一開始就被「改造」好了，也因為如此，他才願意冒險接受進一步的改造。爲了「有效地」閱讀文學，你必須發揮某些批評能力，一些定義總是問題重重的能力。但「文學」無法質疑的就是這些能力，因爲它是依賴這些能力才得以存在。你定義爲「文學」作品的東西，永遠和你認爲「適當的」批評技巧有密切的關係。所謂「文學」作品，多少意味它是可藉這些探究方法有效地闡明，但在那種情況之下，詮釋循環事實上是弊多於利，你由作品得到的東西，很大程度上是取決於你開始時放了什麼進去，這對讀者就沒什麼深層「挑戰」的餘地了。伊瑟似乎避開這個惡性循環，而強調文學瓦解和變化讀者法則的力量；可是，如同我已論述的，這一點本身就悄悄設定了它期望藉閱讀所培養的那種「既與的」讀者。讀者與作品之間循環轉換的封閉性，反映了文學學院體制的封閉性，只有某種文本和讀者適用於它。

許多接受理論表面開放，暗中則以統一的自我和封閉的文本這種論調爲基礎。羅曼·殷加敦在《文學的藝術作品》(*The Literary Work of Art*, 1931) 中悍然斷言，文學作品形成有機的整體，而讀者爲其「不確定性」填入的觀點，目的就在於完成此一和諧。讀者必須以「適當的」方式將作品不同的部分和層次聯繫起來，有點像兒童畫本的方式，是根據製作者的指示加以塗色。對於殷加敦，文本本有其不確定性，讀者必須「正確地」加以具體化。這有點限制了讀者的活動，有時把他貶得與文學雜工相差無幾，到處忙著填補零碎模糊的東西。伊瑟是遠爲寬大的僱主，他賦予讀者與文本較大程度的夥伴關係，不同讀者可自由以不同方式將作品具體化，而且沒有單一正確的詮釋可以窮盡文本的語義潛力。但這種寬宏大量有一條嚴厲的

指令限制：讀者必須將文本建構得使其內部調和一致。伊瑟的閱讀模式基本上是功能主義的：部分必須能適應整體，取得一致。在這種武斷的偏見背後，事實上是完形心理學 (Gestalt psychology) 的影響，意欲將分離的知覺整合為易於理解的整體。這種偏見在現代批評家中的確根深柢固，很難說它只是偏見——只是學說上的偏好，和其他偏好一樣，既好爭議又值得爭議，根本沒必要假設文學作品構成或應該構成和諧的整體。許多富於暗示意義的摩擦和抵觸，必須藉文學批評加以溫和「處置」，使它們構成和諧的整體。伊瑟明白殷加敦對文本的看法太過於「有機主義」，他欣賞現代主義複雜的作品，部分是由於這些作品使我們對於詮釋作品時的艱辛更有自覺。可是，作品的「開放性」同時又是必須逐步消除的東西，因為讀者逐漸建構的實際假說，可以說明作品絕大部分的因素，並使其相互連貫。

文本的含糊之處，只會促使我們將其廢棄，以一個穩定的意義取而代之。借用伊瑟意味深長的權威口吻，它們必須「正常化」(normalized)——馴服而屈就於某種穩定的意義結構。讀者詮釋文本，彷彿是在戰鬥，竭力將其混亂的「多語義」(polysemantic) 潛能壓擠入某種易於駕馭的架構。伊瑟十分公然談到，要將這種多語義的潛能「化約」成某種秩序——有人或許會認為，一位「多元主義」的批評家竟然口出此言，實在奇怪——除非如此，統一的閱讀主體就會陷入危險，無法在「自我矯正」的閱讀治療中回復本身，成為均衡的實體。

對於任何文學理論，都值得以這個問題檢驗一下：它如何用於喬埃斯的《芬尼根守靈記》(*Finnegans Wake*)？在伊瑟的

情況中，答案必然是：不太好辦。人人公認他研究喬埃斯的《尤里西斯》(Ulysses)，但他主要的批評興趣在於十八世紀以後的寫實小說，而要證實《尤里西斯》是這種模式的寫實小說，他還是有辦法。伊瑟認為，大部分有效的文學干擾和踰越一般視為標準的法則，這種看法也適用於荷馬、但丁或史賓塞的同代讀者嗎？這不是現代歐洲自由派更典型的觀點嗎？他們不是認為「思想體系」必然具有消極而非積極的意味，因此仰賴某種看來可以破壞「思想體系」的藝術嗎？許多「有效的」文學不是已經恰恰證實，而非干擾其時代視為標準的法則？將藝術的力量主要定位在消極面——在踰越和陌生化——對伊瑟和形構主義者而言，都暗示一種對個人時代的社會和文化體制的明確態度；在現代的自由主義裡，這種態度等於懷疑思想體系本身。自由主義所以能如此做，就充分證明它遺忘了一個特殊的思想體系，那個維持它本身地位的思想體系。

爲了瞭解伊瑟自由人本主義的局限，我們或許可以拿他和另一位接受理論家，法國的賀龍·巴爾特(Roland Barthes)，簡略比照一下。巴爾特《文本的歡樂》(*The Pleasure of the Text*, 1973)一書所採的途徑和伊瑟的差別之大，大概是我們可能想像的極限——依照老舊的說法，這是法國享樂主義者和德國理性主義者之間的差異。伊瑟主要的焦點放在寫實作品，巴爾特則藉現代主義作品提出截然相反的閱讀報告，將一切清晰的意義分解成隨意的文字遊戲，試圖以語言毫無休止的游移滑溜瓦解壓制性的思想體系。這種文本不太需要「詮釋學」，卻比較需要「性愛學」(erotics)：既然無法逮住文本，將其納入明確的意義，讀者只好沉迷於符號扣人心弦的游滑，與意義浮出表面又迅即潛下，那種挑逗性的吉光片羽。迷戀文字這種

婀娜多姿的舞蹈，醉心語言本身的肌理，讀者不太知道建立一個連貫體系，將文本巧妙地結合以便支撐一個單一的自我，那類具有目的的快樂，只知道在作品錯綜複雜的網絡中，自我分崩離析那種被虐狂式的顫慄感覺。閱讀與其說像實驗室，不如說像閨房。現代主義的文本遠非在使讀者回復本身，使閱讀行為所質疑的自體性最後得以恢復，而在摧毀讀者安穩的文化認同，享受「歡悅」(*jouissance*)，對巴爾特來說，這既是閱讀的喜悅，也是性交的高潮。

讀者可能感覺到了，巴爾特的理論並非毫無問題。在世界上其他人不僅缺乏書籍，也缺乏食物時，這種自我放縱的前衛享樂主義總叫人有點困惑不安。如果伊瑟提供我們嚴格的「規範」模式以控制語言無限的潛力，巴爾特則呈獻給我們一種私己、脫社會、基本上是無政府的經驗，它可能只是前者的反面而已。方式容或不同，兩位批評家都流露自由主義者對系統性思想的厭惡，兩人都忽略了讀者在歷史中的地位。因為，讀者當然不是在真空中接觸文本，所有讀者都有其社會和歷史的定位，此一事實會深深具體決定他們如何詮釋文學作品。伊瑟意識到閱讀的社會面向，但卻決定集中大半心力在其「美學」層面。康思坦斯學派較有歷史性向的成員是漢斯·羅勃特·遙斯(Hans Robert Jauss)，他企圖以迦德默的方式將文學作品置於其歷史的「視界」，置於作品本源的文化意義脈絡，然後探討此一「視界」與歷史上讀者不斷變動的「視界」兩者間的變動關係。此一工作的目標在提出新的文學史——重心不在作者、影響，與文學潮流，而在不同歷史階段的「接受」所界定和詮釋的文學。只要詮釋有所變化，文學作品本身就不是一成不變，隨著它們被納入不同的歷史「視界」，文本和文學傳統

本身也受到積極的改變。

對文學接受較詳盡的歷史研究是沙特 (Jean-Paul Sartre) 的《何謂文學？》(What is Literature? 1948)。沙特的書澄清了一項事實：文學之被接受，絕不僅是其「外在」事實，不僅是書評和書店銷售因時而異的問題，這是作品本身構成因素的面向。每一部文學文本構成之初，都會考慮其潛在的讀者，包括意想為誰而寫；每一部作品的內部都隱藏伊瑟所謂「受暗指的讀者」(implied reader)，以各種姿態暗示它所預期的是那一種「受話者」(addressee)。在文學的生產和其他任何生產中都一樣，「消費」是生產過程本身的一部分。一部小說開頭的句子如果是「傑克紅著鼻子踉蹌走出酒館」，它已暗示其讀者對進階的英文相當瞭解，知道什麼是酒館，也對酒精與臉部發炎的關聯有文化知識。不只是作家「需要某種讀者」，他使用的語言已經暗示其讀者可能是那一類，而非另一類，這一點作家不一定有多大的選擇餘地。作家心目中可能毫無特定的讀者，他對於誰讀他的作品可能漠不關心，可是某種讀者已經被納入寫作的行為本身，成為文本的一種內部結構。即使我是在自言自語，我的話語也不成話語，除非這些話語——並非我——預期了某一潛在的聽者。因此，沙特由「我們為誰寫作？」這個觀點出發，但這是基於歷史而非「存有的」觀點。它追溯法國作家的命運，由十七世紀——其「古典」風格標誌作者和讀者間既定的契約或共有的假設架構——到十九世紀文學往內發展的自我意識，此一文學無可避免地是在向它所鄙視的資產階級傾訴。沙特的書以當代「心無旁騖」的作家的困境完結，這種作家既無法針對資產階級或勞動階級，也無法針對神話似的「一般人」寫作。

遙斯和伊瑟那種接受理論似乎提出了迫切的認識論問題。如果我們將「文本自身」視為一種骨架，一套有待不同讀者以不同方式加以具體化的「綱要」，那麼，我們尚未將「綱要」具體化時，又如何加以討論？談論「文本本身」，以它為標準去衡量關於它的特定詮釋時，我們除了自己不斷將文本具體化之外，還能做些什麼？批評家是否在宣稱他對「文本自身」擁有上帝般的知識，而這種知識普通讀者無從知曉？普通讀者自己對文本的建構難免偏差，但也只好如此應付？換言之，這是一個老問題的翻版：冰箱的門關著時，我們如何知道裡面的燈關了？羅曼·殷加敦考慮到此一難題，但提不出適當的解決之道；伊瑟容許讀者相當程度的自由，但我們不能只是隨心所欲作詮釋。某一詮釋要成為此一文本而非其他文本的詮釋，依某種意義而言，它在邏輯上必然受這文本的限制。換言之，作品在一定程度上決定了讀者對它的反應，否則批評似乎就會陷於全面的無政府狀態。《荒涼山莊》(*Bleak House*) 就會變成只是讀者提出的無數、往往矛盾的詮釋，「文本本身」就會消失，成為神秘的未知數。如果文學作品並非包含某些含混特點的明確結構，如果文本的一切皆不明確，一切取決於讀者以何種方式加以建構，那情況又會如何？我們談論詮釋「同一部」作品，意義又何在？

並非所有的接受理論家都覺得這一點困窘。美國批評家史坦利·費希(Stanley Fish)就十分樂於接受：深究下去時，研討會的桌上根本沒什麼「客觀的」文學作品。《荒涼山莊》只是以往或以後對這本小說的所有綜合解釋。真正的作家是讀者；不滿於僅當伊瑟所謂文學事業的夥伴身分，讀者現在已把老闆推翻，自己就任當權了。對於費希，閱讀不在發現文本意

義為何，而是體驗它對你做 (does) 了什麼的過程。他的語言觀念是實證主義的，比如說，語言的倒置可能在我們內心造成驚奇或迷惑之感，批評只在說明讀者面對書面串串相連的文字時不斷顯示的反應。然而，文本對我們所「做」的，事實是我們對它做了什麼的問題，是詮釋的問題；批評所注意的目標，是讀者的經驗結構，不是什麼可在作品本身找到的「客觀」結構。文本的一切——其語法、意義、形構單位——都是詮釋的單位，絕非「實際上」既定的。此處就引發一個有趣的問題：費希閱讀時，他相信他在詮釋的東西到底是什麼？對於這個問題，他的回答爽快坦誠：他不知道；而且，他認為，別人也一概不知道。

實際上，費希對其理論似乎會導致詮釋上的無政府狀態也小心防範。爲了避免將文本拆解成千百種矛盾的讀法，他求助於讀者普遍共有，且會控制他們個人反應的某些「詮釋策略」(interpretative strategies)。並非任何老套的反應都可行：此處所說的讀者是受學院機構培育的，「消息靈通或熟門熟路」(informed or at-home)的讀者，因此他們的反應不至於南轅北轍，乃至無法安排全然理性化的辯論。然而，他仍堅持作品本身「裡面」什麼也沒有——以爲文本語言的「內在」總有些意義有待讀者的詮釋加以釋放，這整個念頭是一種客觀主義者的幻覺。他認為，渥夫岡·伊瑟就是此一幻覺的犧牲者。

費希和伊瑟之間的辯論多少是在咬文嚼字。費希主張，在文學或整個世界中，沒什麼東西是「既與的」或「確定的」，如果此語指的是「非經詮釋的」(non-interpreted)，他說得不錯。無所謂「無理性」而獨立於人類意義之外的事實，無所謂我們無從知曉的事實，但這並非「既與」(given)一語必然或通

常的意思。如今的科學哲學家少有人會否認實驗室的數據是詮釋的產品，只不過它們不是依達爾文的進化論推出的詮釋。科學的假說和科學的數據有一點不同，雖然兩者無疑都是「詮釋」；許多傳統的科學哲學想像兩者間有不可跨越的鴻溝，這確實是一種幻覺。⑧你可以說，認知某十一個黑色符號是 *nightingale*（夜鶯）一詞，是一種詮釋；或者說，認知某物是黑色的，或其數目是十一，或是一個詞，這也是一種詮釋，你都没錯；可是，大半情況之下你如果把那些符號讀成 *nightgown*（睡衣），你就錯了。一項大概人人同意的詮釋就是：界定某項事實的某種方式。想顯示濟慈〈夜鶯頌〉（“Ode to a Nightingale”）的詮釋錯誤，就比較不容易。第二種較為廣義的詮釋，往往會違反科學哲學所謂「理論的低度確定性」（*under-determination of theory*）——此語意指，任何一套數據都不只可藉一種理論加以解釋。決定我剛剛所提的十一個符號是形成 *nightingale* 或 *nightgown* 的，情況似乎不是如此。

這些符號意指某一種鳥，這是相當武斷的事實，是事關語言和歷史的成規。假如英語過去的發展有異，這些符號可能無此意義；或者，在某種我所不知的語言中，這些符號意指「二分法的」。也許有某種文化根本不把這些符號當成印記，當成我們心目中的「符號」，而是視為無意中由白紙內部冒出的黑點。這種文化的計算方式也許和我們不同，不把它們算成十一個，而是三加上一個不定數。在它的書寫形式上，意指「夜鶯」和「睡衣」的詞很可能沒區別。諸如此類，關於語言，沒什麼是神聖既與或固定不變，因為，英文的 *nightingale* 依其時機就不只一個意義，此一事實就為這一點指出端倪。但這些符號的詮釋是有其限制，因為這些符號是人們在其社會交往的

實踐中通常以某種方式使用的，而這些實際的社會用法就是這個詞的各種意義。我在文學文本中確認此詞時，這些社會實踐並未就此退減。閱讀作品之後，我很可能逐漸感覺此詞的意義現在相當不同，感覺它意指「二分法的」，而非一種鳥，因為它被安插其中的意義脈絡已經變了。可是，起初確認此詞時，本身就牽涉其實際社會用法的某些意義。

認為我們可以隨意使文學文本表示任何意義，這種主張就某種意義而言是有其道理。畢竟，有什麼可以阻止我們呢？爲了使文本的文字有不同意涵，實際上我們可以爲其發明數量無窮的情境。就另一種意義而言，這種想法是待在教室太久的那些人心中滋生出來的單純幻覺。因爲，這種文本附屬於整體的語言，和其他的語言常規有複雜的關聯，不管它們顛覆和違反常規到什麼地步；實際上，語言並非我們可以隨意處置的東西。假如我讀到「夜鶯」一詞時，無法不想像由城市社會退隱以求大自然的慰藉是多麼幸福，那麼，這個詞對我就有某種力量，乃至凌駕我的力量；我在詩中讀到此詞時，這種力量不會神奇地化爲烏有。我們說文學作品限制我們對它的詮釋，或說其意義在某種程度上是「內存」於作品之中，部分道理在此。語言是將我們徹底塑造成形的社會力場；將文學作品視爲無限可能性的鬥技場，可以逃脫社會力場，則是學院派的妄想。

不過，就某種重要的意義而言，詮釋一首詩要比詮釋一張倫敦地鐵的告示自由。這是因爲，在後者的情況下，語言是現實情境的一部分，這種情境有排除某些文本解讀和認可其他解讀的傾向。如前所見，這絕不是絕對的限制，但卻是意義重大。就文學作品而言，有時也有現實的狀況會排除某些解讀而特許其他解讀，亦即所謂的老師。發揮限制功能的，正是學院

建制、受社會認可的解讀方式的貯藏庫。這類有執照的解讀方式當然絕不是「自然的」，也絕不僅是學院性格而已，它們牽涉整體社會宰制的評價和詮釋方式。這些方式之活躍，不僅限於我在大學課堂讀詩，即便我在火車上讀一本通俗小說也是如此。但讀小說和讀路標依然不同，因為讀者沒被提供什麼現成的情境以便理解語言。一部小說如此開頭：「洛克盡快飛跑」，它是在向讀者暗示：「我請你設想一個使『洛克盡快飛跑』有意義的情境。」^⑨小說會逐步建構那個情境，或者可以說，你喜歡的話，讀者會逐步為小說建構那個情境。即使這一點也不是就有完全的詮釋自由，既然我說英語，像 *running*（跑）這種字的社會用法，就會支配我對適當意義情境的探索。但我所受的限制不像受「非出口」的標誌限制那麼大，以「文學」方式處理的語言，人們為什麼對其意義往注意見大相逕庭，這是一個原因。

在本書的開頭，我就向以為「文學」乃不變之客體的觀念挑戰。我也論述過，文學的價值遠非人們有時以為的那麼有擔保。現在我們已經瞭解，文學作品本身遠非我們通常設想的那麼容易敲定。用以敲定其意義的一根釘子是作者的意圖，在討論 E. D. 赫希時，我們已經看出這種策略的一些問題。另一根釘子是費希訴求的共有的「詮釋策略」，一種讀者，至少是學院派讀者，可能共有的能力。半點不假的是，「有」一種學術建制在強力決定那些解讀大致可受容許；「文學的建制」包括出版社、文學編輯和書評家，以及研究學院。但這種建制內部有一種詮釋的「鬥爭」，費希的模式似乎無法說明——不是爭

赫德林 (Hölderlin) 應該這麼讀或那麼讀，而是環繞著範疇、成規，以及詮釋本身策略的一種鬥爭。很少教師或書評家會因為某一關於赫德林或貝克特 (Beckett) 的解說有異己見，就施加懲罰；然而，他們之中有更多人可能會懲罰某種他們以為是「非文學的」解說——因為它違背了「文學批評」公認的界限和程序。文學批評通常不會指令任何特定的解讀，只要它是「文學批評的」即可；至於什麼算是文學批評，則由文學建制決定。因此，文學建制的自由主義，像渥夫岡·伊瑟的，通常就是對自身本質的局限盲目無知。

文學文本沒有單一的「正確」意義，這種觀念可能使一些文學研究者和批評家憂心忡忡，但人數可能不多。他們更可能滿腦子以為，文本的意義不像牙床裡的智齒，耐性地等人拔出來，而是讀者在此過程中具有某種積極的角色。目前不太有人費心想到，讀者接觸文本之初，並非文化的處子，先前毫無社會和文學的糾葛，是極其超凡脫俗的靈體或白紙，文本可將自身的銘文移置其上。我們大都承認，無所謂純潔或無成見的解讀，但對這種讀者方面的罪過，很少人深究其全面的含義。本書的主旨之一始終是，純粹「文學的」反應並無其事，所有這些反應，特別是針對文學「形式」的反應，針對時而被多疑善妒地限定為「美學」作品的層面，都和我們身為何種社會和歷史的個人有深重的交疊。在截至目前對各種文學理論的論述中，我一直試圖表明，此處除了文學觀點之外，永遠還有很多問題——為所有這些理論提供訊息和支撐的，多少是一些對社會現實的明確判斷。真正有罪的，就是這些判斷，從馬修·阿諾德想安撫勞工階級而略施恩惠的企圖，一路到海德格的納粹主義，都是如此。與文學建制決裂，並非僅指對貝克特提出不

同解說，它意味與文學、文學批評以及支撐它的社會價值的界定方式斷然決裂。

二十世紀在其文學理論的軍械庫另有一枚特大的釘子，用以將文學作品斷然鎖定，那枚釘子稱為結構主義，現在我們可以探究一下。

註 釋

- ① 此處仍然有個差別：胡塞爾爲了隔離「純粹的」符號，乃將其語音和文字的屬性以括弧隔開，而這些恰是形構主義者焦點所在的具體特質。
- ② *The Idea of Phenomenology* (The Hague, 1964), p. 31。
- ③ 見 Jacques Derrida, *Speech and Phenomena* (Evanston, Ill., 1973)。
- ④ 見 Richard E. Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, Ill., 1969)。其他屬於詮釋現象學的著作有 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (New York, 1956), Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London, 1962), 以及 Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy* (New Haven, Conn., and London, 1970) 與 *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, 1981)。
- ⑤ *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), p. 291。
- ⑥ 引錄於 Frank Lentricchia, *After The New Criticism* (Chicago, 1980), p. 153。
- ⑦ 見 Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*

(London, 1978) , 特別是第一部分。

- ⑧ 見 Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton, 1980) , 特別是第二部分。
- ⑨ 見 T. A. van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics* (The Hague, 1972) 。

第三章

結構主義與符號學

在〈前言〉的結尾，我們談到的新批評還掌握美國的文學理論，繼續磨練其益形複雜的技巧，朝現代科學和工業主義打一場後衛戰。可是，一九五〇年代北美的社會發展，在思考模式方面變得更具嚴格的科學精神和管理精神，這時似乎就需要某種規模更宏大的批評專技了。新批評成績斐然，但它多少有點過於謙卑拘謹，很難成爲一門嚴謹的學科。它全神貫注在孤立的文學文本，培養細膩的感受力，因而將文學更廣泛、更具結構性的層面置之不理。文學史會有什麼變化？人們需要一種文學理論，一方面保持新批評那種形構主義的傾向，一心一意把文學看成美學客體，而非社會實踐，另一方面從這一切創造出更有系統和更「科學」的東西。一九五七年時答案出現，加拿大人諾斯洛普·弗萊 (Northrop Frye) 將所有的文學類型強力「總結」，成爲《批評的解剖》(Anatomy of Criticism) 一書。

弗萊認爲當時的批評不健全、不科學、一團混亂，需要好好收拾一番，問題在於主觀的價值判斷和無聊的閒話，所以亟需一個客觀系統的規律。弗萊主張，這一點可能辦到，因爲文

學本身就形成這樣的系統。實際上，這不是隨意把歷史上分散的作品收集起來就了事，仔細研究的話，你可以看出，文學史的發展有客觀規律可循，而批評將這些規律條理化，本身就可變得有系統。這些規律就是將所有文學作品組織成形的各種模式、原型、神話，以及類型。一切文學都根源於四種「敘事類別」：喜劇的、傳奇的、悲劇的，以及反諷的，它們可說分別對應春夏秋冬四個神話體系 (*mythoi*)。文學「模式」的理論可以勾勒如下：在神話中，主角的品類比其他高；在傳奇中，主角的階級比較高；在悲劇和史詩的「高雅模擬」模式中，主角的階級比其他高，但無法勝過他的環境；在喜劇和寫實主義的「低俗模擬」模式中，主角和我們平等；在嘲弄和反諷中，主角則比較低劣。悲劇和喜劇可再細分成高雅模擬的、低俗模擬的，和反諷的；悲劇寫人的孤立，喜劇寫人的整合。象徵主義有三種反覆出現的類型被確認出來了：啓示錄型、魔鬼型，和類比型。於是，整個系統可以運轉了，成爲文學史的循環理論：文學由神話轉到反諷，然後回轉到神話，而一九五七年時，我們顯然是處於反諷階段，但有跡象顯示，瞬間就要回到神話中了。

爲了建立其文學體系——上述只是其中的部分解說——弗萊首先必須清除價值判斷的障礙。解析文學時，我們是在談論文學；評估文學時，我們是在談論自己。這個體系也必須排斥文學史之外的任何歷史：文學作品產自其他文學作品，不是文學體系本身以外的任何材料。因此，弗萊的理論好處在於，它採新批評的方式使文學免受歷史污染，將文學視爲文本封閉式的生態循環；但又和新批評不同，它在文學中找到一種歷史的替代物，具有歷史本身所有的總體幅度和集團結構。文學的模

式和神話是超歷史的，將歷史平板化成千篇一律，或主題相同的反覆變奏。這個體系爲了求生存，不得不嚴格保持封閉，外在事物絕對不許滲透進來，免得它的分類被擾亂。弗萊的「科學」衝動，比新批評更需要某種純正的形構主義，原因在此。新批評承認，文學在某種重要意義下是有認識力的，能提供某種關於世界的知識；弗萊則堅持，文學是「獨立自主的語言結構」，和其外部的任何指涉無關，是封閉、內視的領域，「將生命和現實包容在一個語言關係的體系之內」。^①這個體系的一切作爲，就在改組其象徵單元的相互關係，不是它們與任何外部現實的關係。文學不是認識現實的方法，而是一種貫穿歷史的集體烏托邦夢想，是人類基本慾望的一種表現，這些慾望造就了文明本身，但卻從未得到充分滿足。文學不應視爲個別作者的自我表現，個別作者只是這個普遍體系的功能而已；文學源於人類本身的集體性主體，就是如此，它才體現具有普遍意義的「原型」或形象。

弗萊的著作強調文學的烏托邦根源，因爲其著作的特徵是對現實社會的世界深懷恐懼，厭惡歷史本身。在文學之中，而且只有在文學之中，個人才得以揚棄指涉性語言下賤的「外部事物」，找到精神的歸宿。耐人尋味的是，這種理論的神話體系是城市文明之前自然循環的意象，是對工業主義之前的歷史的懷舊之思。對於弗萊，現實歷史是枷鎖與宿命論，文學則始終是我們可以自由自在的地方。爲了使這種理論顯得稍有說服力，我們就值得問一問：我們一直生活過來的歷史到底是那一種歷史？這種研究方法的美妙之處在於，它把極端的美學主義和極具分類效力的「科學性」巧妙地結合爲一，因此使文學繼續在想像中取代現實社會，同時使批評在那個社會的標準下顯

得值得尊重。對於文學閒話，它展現出摧毀偶像式的乾脆俐落，以電腦化的效率將每個作品安置在指定的神話窠臼，但這一切卻摻雜著極具浪漫色彩的渴望。它一方面是態度輕蔑的「反人本主義」，將個人主體去離中心，把一切的中心擺在集體性的文學體系本身；另一方面，它是信誓旦旦的基督教人本主義者的著作（弗萊是牧師），對他而言，驅動文學和文明的動力——慾望——最終只有在上帝的王國才得完滿。

因此，如同我們研討過的幾位文學理論家，弗萊將文學當成一種宗教的替代品，文學變成緩解宗教意識形態失敗的重要藥物，提供我們各種關於社會生活的神話。在《批評途徑》（*The Critical Path*, 1971）書中，弗萊將保守派的「有所關注的神話」（*myths of concerns*）與自由派的「無拘無束的神話」（*myths of freedom*）加以對比，渴望在兩者之間取得適切的平衡：保守主義權威式的傾向，必須藉無拘無束的神話糾正；而自由主義對社會不負責任的傾向，也必須由保守派的秩序觀念加以調整。由荷馬到上帝的王國，這個巨大的神話體系，簡言之，是歸於自由的共和派和保守的民主派兩者的中間位置。弗萊告訴我們，唯一的錯誤出在革命分子，他們天真地將自由的神話誤解為可在歷史上實現的目標。革命分子是糟糕的批評家，將神話錯當現實，正如孩童誤以為女演員是真正的神話公主。與任何骯髒的實際事物斷絕關係的文學，最後竟然多少能告訴我們如何投票，這實在非比尋常。弗萊站在阿諾德那種自由人本主義的傳統中，如他所說的，渴望一個「自由、無階級、溫文爾雅的社會」。和其先輩阿諾德一樣，他所說的「無階級」，實際上指的是一個普遍贊同他本身中產階級自由派價值觀的社會。

廣義而言，弗萊的著作可說是「結構主義的」，而且耐人尋味的是，它和歐洲「正統的」結構主義同時成長。顧名思義，結構主義關心結構，更特別關心探討結構賴以作用的普遍法則。如同弗萊，它也傾向將個別現象化約成這些法則的實例。但結構主義有個獨特的信條不見於弗萊：它認為任何體系的個別單元，只有靠它們相互的關聯才能具備意義。這並非源自某種單純的信念，以為你應當「從結構的觀點」考察事物。你可以將一首詩當一個「結構」探討，同時依然認為其個別項目多少具有本身的意義。這首詩也許包含一個關於太陽的意象，與另一個關於月亮的意象，你的興趣則在於這兩個意象如何相互調和，形成一個結構。可是，只有當你主張各個意象的意義全然繫於它和其他意象的關聯時，你才算名正言順的結構主義者。意象沒有「實質的」意義，只有「關聯性的」意義。你無須走到詩的外面，藉你對太陽和月亮這類事物的知識加以解釋；它們相互解釋，相互界定。

容我試用一個簡單的例子說明這一點。假設我們分析這麼一個故事：有個男孩和父親爭吵之後離家，在日正當中時穿過一座森林，跌落深坑。父親出來尋找兒子，往深坑下望，但因為黑暗，看不到他。此時太陽剛好升上頭頂，光線照亮坑洞深處，使父親得以救起他的兒子。他們在歡樂中言歸於好，一同回家。

這或許不是特別扣人心弦的故事，但有簡潔的優點。它顯然可以各種方式詮釋。心理分析批評家也許會在其中查出戀母情結的確切線索，證明孩子跌落坑洞，是由於與父親失和，而無意識地期望加諸自己的一種懲罰，這可能是一種象徵性的閹割，或是象徵對母親子宮的依賴。人本主義批評家也許會解

說，這是一種人際關係內在難局尖銳的戲劇化。另一類批評家也許會把它當成「兒子／太陽」(son/sun)文字遊戲的延伸，無甚深義。結構主義批評家則可能以圖解的方式為這個故事勾繪概要。第一個顯義的單元，「男孩與父親爭吵」，可改寫成「下對上的反叛」。男孩走過森林，是延水平軸線運動，與垂直軸線「下／上」形成對照，可說標誌者「中」。跌落坑洞，一個低於地面的地方，則又表示「下」，而太陽的高度表示「上」。陽光射入坑洞，在某個意義上是俯就於「下」，因此將故事第一個顯義單元「下反抗上」顛倒過來。父子之間的和解恢復了「下」與「上」之間的平衡；一起走回家，表示「中」，標誌一種適切的中間狀態功德圓滿。結構主義者就這樣洋溢勝利的神采，重新調整他的界尺，伸手抓取下一個故事。

這種分析值得注意的是，和形構主義一樣，它擱置故事的實際內容，全神貫注在形式。你可以用全然不同的成分取代父親與兒子、坑洞與太陽——母親與女兒、飛鳥與鼯鼠——卻依然得到同樣的故事。只要單元之間的關係結構得以保留，你選什麼項目都無所謂。心理分析或人本主義對這個故事的解讀，情形就不一樣，它們有賴於這些具有某種內在意義的項目；而為了瞭解其意義，必須訴諸我們對文本之外的世界所具備的知識。當然，太陽在上而坑洞在下，還是有點意義，在這個程度上，挑選什麼當「內容」，的確至關緊要。可是，如果我們採用的敘述結構，其中需要的只是象徵兩個項目之間「調停者」的角色，那麼，調停者可以小自蚱蜢，大至瀑布，什麼都可以。

故事裡各種細目的關係也許是平行、對立、逆轉、同值，等等，只要這種內在關係的結構原封不變，個別細目可以替

換。關於這種方法，另外有三點或可注意。首先，故事即使難以稱是了不起的文學，對於結構主義也無所謂。這種方法不太理會其研究對象的文化價值：從《戰爭與和平》到《戰鬥吶喊》（*War Cry*；譯者識：一救世軍刊物），什麼東西都管用。這種方法只做分析，不下評斷。其次，結構主義刻意冒犯常理，它拒絕故事「明顯的」意義，反而企圖將其內部的「深層」結構分離出來。這些結構並非一目瞭然，它不取文本的面值（face value），而是將其「置換」（displaces）成極不相同的客體。其三，如果文本的特殊內容可以更換，我們就可以說，故事的「內容」就是其結構。這等於主張敘事體在某一程度上是關於本身：其「主題」即是本身的內在關聯，是本身創造意義的模式。

文學的結構主義在一九六〇年代盛極一時，企圖將現代結構語言學祖師索緒爾（Ferdinand de Saussure）的方法和見解用於文學。既然索緒爾劃時代的《普通語言學教程》（*Course in General Linguistics*, 1916）目前已有許多流行的解說本，我僅扼要說明幾個中心論點。索緒爾將語言視為一個符號系統，必須「共時地」（synchronically）加以研究——亦即視為某一時間定點上的完整系統——不是「歷時地」（diachronically），依其歷史發展加以研究。每個符號都被視為由一個「符徵」（Signifier；一個聲音意象，或其書寫的對等物），與「符旨」（Signified；觀念或意義）組成。c-a-t 三個記號，在懂英文的人心中，是一個符徵，喚起了符旨「貓」（cat）。符徵與符旨的關聯是武斷的，這三個記號為什麼應該表示「貓」，除了文化和歷史的成規，沒什麼理由，與法文的 *chat* 對照一下即可知道。整個符號和它指涉的東西（索緒爾稱為 referent 「所

指」，即真實、毛皮的四足動物），兩者的關聯因此也是武斷的。系統中的每個符號有其意義，只因為它和其他符號有異。cat 並非「本身」有意義，而是它不是 cap（帽子）或 cad（壞蛋）或 bat（球棒）。符徵如何改變無關緊要，只要它和其他符徵保持不同即可；你大可以許多不同腔調讀這個詞，只要這種差異存在就好。索緒爾說：「語言系統之中只有差異」，意義不是神秘地內存於一個符號，而是功能性的，是因其有異於其他符號的結果。最後，索緒爾認為，語言學如果扯上實際口語，或他所謂的「話語」（*parole*），就會陷於不可自拔的困境。他無意探究人們實際講的話，他關心的是符號的客觀結構，最初使人們可能交談的是這種客觀結構，他稱之為「言語」（*langue*）。索緒爾也不關心人們所談論的真實客體，為了有效地研究語言，符號所指的對象，它們實際指示的事物，都不得被放入括弧。

一般而言，結構主義企圖將這種語言學理論應用於語言本身之外的客體與活動，神話、摔跤、部落世襲表、餐館菜單或油畫，都可視為符號系統。結構主義的分析，會試圖將這些符號賴以組合意義的一套基礎法則分離出來。它會大大忽略符號實際「說」的，反而貫注於它們相互的內在關聯。正如詹明信（Fredric Jameson）所言，結構主義企圖「依語言學的角度將一切事物重新思考一遍」。②問題重重、神秘莫測、瓜葛糾纏的語言，事實上已經變成二十世紀知識界的典範和心病，而結構主義正是其症狀。

索緒爾的語言學觀點影響了俄國的形構主義者，雖然形構主義本身未必是一種結構主義。形構主義「由結構的角度」觀察文學文本，為了研究符號本身，暫時忽略其所指的對象，但

卻未特別關心差異造成的意義；或者，在許多著作中，特別關心文學文本底下的「深層」規律和結構。然而，聯結形構主義和現今結構主義的主要人物，是一位蘇聯的形構主義者，語言學家羅曼·雅克慎。雅克慎是莫斯科語言學派 (Moscow Linguistic Circle) 的領袖，這學派是一批形構主義者在一九一五年創立的；他在一九二〇年移居布拉格，成為捷克結構主義重要的理論家之一。布拉格語言學派 (Prague Linguistic Circle) 創於一九二六年，延續到二次大戰爆發。雅克慎後來再度移居他鄉，這回到了美國，二次大戰期間在那裡遇見法國人類學家李維史陀 (Claude Lévi-Strauss)，現代結構主義許多部分即起於他們這場知識的交往。

在形構主義、捷克的結構主義，和現代語言學中，雅克慎的影響隨處可見。他對詩學——他認為這是語言學領域的一部分——特別有貢獻的觀念是：語言處於和本身形成自我意識的關聯，是構成「詩」最重要的因素。語言的詩意功能「提升符號的可觸知性」，使人注意其物質特性，不僅是用為溝通的籌碼。在「詩」中，符號脫離其指涉對象，符號與所指的通常關係受到干擾，使符號具有某種獨立性，成為本身具備價值的客體。對於雅克慎，一切溝通都包含六項因素：說話者、受話者、兩者間傳遞的訊息、使訊息可以理解的共通語碼 (code)、溝通的「接觸點」或物質媒介，以及訊息指涉的「語境」 (context)，其中任何一項都可能主導特定的溝通行為。由說話者的觀點看，語言是「表現感情」 (emotive) 或表現某種心態；由受話者的立場看，則是「意感的」 (conative)，或嘗試尋求意旨；溝通如果關注語境，語言是「指涉的」 (referential)，如果導向語碼本身，則是「後設語言的」 (metalinguistic；比

如兩個人討論他們其時是否互相瞭解)；溝通針對接觸點時，則是「交際的」(phatic；例如：「好啦，我們終於可以好好聊一聊了。」)；「詩」的功能居於主導，則是文學本身——不是在何種情況下何人爲了何種目的說了什麼——被「凸顯」出來引發我們注意。③

關於隱喻(the metaphorical)與轉喻(the metonymic)，索緒爾語焉不詳，雅克慎也加以明確區分。在隱喻中，某一符號被另一符號替代，因爲兩者有點類似：「熱情」變成「火焰」。在轉喻中，某一符號與另一符號聯結：「翅膀」與「飛行器」聯結，因爲前者是後者的一部分，「天空」與「飛行器」聯結則是因爲物理上的貼近。我們可以做出隱喻，因爲我們有一系列「同類」符號：「熱情」、「火焰」、「愛情」，等等。說話或書寫時，我們由可能的類語(equivalences)範圍挑選一些符號，構成一個句子。然而，詩的情況則是，在組合文字的過程和挑選文字時，我們同樣注意「類語」，我們將語意上、節奏上、語音上，或在其他方面屬於同類的文字連串起來。這就是雅克慎何以能在一個膾炙人口的定義中這麼說：「詩的功能在於將同類原則由選擇基軸投射到組合基軸。」④換個方式說即是，在詩當中，「相似性是添加於相鄰性之上」，文字被連串在一起，不像在日常口語中僅是由於它們傳遞的思想，而是還顧慮其聲音、意義、節奏與內涵所造成的類似、對立、平行等等的形式。某些文學形式——例如寫實的散文——傾向於轉喻，藉著關聯將符號聯結起來；其他形式，例如浪漫主義和象徵主義的詩，則有高度的隱喻性。⑤

布拉格語言學派——雅克慎、穆卡洛夫斯基(Jan Mukařovský)、佛迪卡(Felix Vodička)等人——代表由形構主義到

現代結構主義的一種過渡。他們細加闡述形構主義的觀念，但卻是在索緒爾的語言學架構中，更穩固地將其系統化。詩被視為「功能性的結構」，在其中，符徵與符旨受制於一套複雜的關係，這些符號必須就其本身加以研究，而非外在現實的反映。索緒爾強調符號與所指、文字與事物之間的武斷關係，有助於將文本由其環境分離出來，使其成為獨立自主的客體。可是，依形構主義的「陌生化」觀念，文學作品依然與世界有所關聯，藝術異化而破壞慣常的符號體系，強制我們留意語言本身的物質歷程，因此更新我們的知覺，我們不再視語言為當然，同時也是在改變自己的意識。可是，捷克的結構主義者比形構主義者更進一步堅持作品結構的統一性，作品的種種成分被當成某一強勢整體的各種功能，文本的某一特定層次〔布拉格學派稱之為「主宰」(the 'dominant')〕發揮決定性的影響，將所有其他層次「變形」，捲入本身的勢力範圍。

截至目前，布拉格結構主義者聽來似乎只是新批評較富科學精神的翻版，而這種說法也有一點道理。可是，儘管工藝品被視為封閉體系，但什麼算是工藝品，則是關係社會和歷史的環境。根據穆卡洛夫斯基，只有相對於某一較普遍的意義背景，只有有系統地「偏離」某一語言標準，藝術品才可視為藝術品；此一背景一旦改變，作品的詮釋與評價隨之改變，甚至可能全然不再被視為藝術品。在《作為社會事實的美學功能、標準，和價值》(*Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, 1936)書中，穆卡洛夫斯基論道，如果撇開地點、時間，或作評估的人，就沒什麼東西具有美學功能，而以前也沒什麼東西不能在適當的條件下具有這種功能。穆卡洛夫斯基區分了「物質工藝品」(material artefact)

和「美學客體」(aesthetic object)：前者是具有形體的書、繪畫或雕塑本身，後者僅存在於人對這種物質實體的詮釋之中。

隨著布拉格學派的著作，「結構主義」一詞變得和「符號學」(semiotics)一語有點合併了。「符號學」，或「記號學」(semiology)，意指對符號的系統研究，而這正是文學上的結構主義者目前實際的作為。「結構主義」一語本身暗示某種研究「方法」，可用於所有客體的範圍，由足球賽到經濟生產的模式皆可；「符號學」則表示某一特定的研究「領域」，亦即平常含義所謂的符號體系：詩、鳥鳴、交通信號燈、醫學症狀，等等。但這兩個詞也有重疊，因為，某些事物通常無人認為是符號體系——例如，部落社會的血緣關係——結構主義卻視為符號體系處理，而符號學也普遍運用結構主義的方法。

符號學在美國的創始人，哲學家皮爾斯(C. S. Pierce)曾將符號分為三種基本類型。「圖像類」(iconic)，即符號多少近似它所代表的事物(例如人的照片)；「索引類」(indexical)，即符號與它所表徵的事物有些關聯(煙與火，斑點與麻疹)；以及「象徵類」(symbolic)，如同索緒爾的看法，符號與其所指只是被武斷地或約定俗成地聯結在一起。符號學接受這一點，也從事許多其他的分類：它區分了「外延」(denotation，符號所代表的事物)與「內涵」(connotation，和它關聯的其他符號)；語碼(codes，產生意義而受規律支配的結構)與語碼所傳遞的訊息；「變詞」(paradigmatic，所有可彼此代表的同類符號)與「共詞」(syntagmatic，符號相互聯結成「語鏈」)。符號學討論「後設語言」(metalinguages)，指以某一符號體系表明另一符號體系(例如，文學批

評和文學的關係)，不只具有單一意義的「多義」(polysemic)符號，更有大量其他的專門概念。爲了瞭解這種分析實踐起來是何面目，我們也許可以扼要討論一下所謂塔圖學派(school of Tartu)的領袖，蘇聯符號學家洛特曼(Yury Lotman)的著作。

在其《藝術文本的結構》(*The Structure of the Artistic Text*, 1970)與《詩作文本的解析》(*The Analysis of the Poetic Text*, 1972)書中，洛特曼將詩作文本視爲層次分明的系統，在其中，意義只有依語境觀察才存在，並且受制於種種類同與對立的配置。文本中的種種差異和平行，本身就是相對性的術語，只有依其相互關係才可看出。在詩當中決定符旨爲何的，是符徵的本質，亦即紙面的記號所組成的聲音和節奏的形式。詩的文本「飽含語義」，比其他任何言談凝聚更多「訊息」。可是，雖然現代的溝通理論普遍認爲，「訊息」增多會導致「溝通」降低（因爲我無法「吸收」你如此密集告訴我的一切），但詩的情形並非如此，因爲詩有其獨特的內在組織。詩最少「冗詞贅字」——那些促進溝通而非傳遞訊息的符號——但依然能巧妙製造一套比其他語言形式更豐富的訊息。如果不能含有充分的訊息，就是劣詩，因爲，正如洛特曼所言，「訊息就是美」。每個文學文本都是許多「系統」組成（詞彙、圖像、韻律、語音等等），並藉這些系統之間的衝突和張力達到其效果。每個系統總是代表其他系統所背離的「基準」，建立一套和其他系統相抵觸的預期語碼(code of expectations)。例如，韻律創造某種形式，而詩的句法可能加以截斷破壞，如此一來，文本的每一系統將其他系統「陌生化」，打破其規則，使其輪廓顯得更爲鮮明。例如，我們對詩中語法結

構的認識，可能提高我們對其意義的瞭解。詩中的某一系統一旦有過於可受預見之虞，另一系統會將其切斷分裂，賦予新生命。如果兩個字因為聲音或音韻的位階相似而被聯結在一起，就會引發對它們意義上的相似或差異有更敏銳的意識。文學作品不斷豐富和改變純屬字典上的詞義，藉其各「層面」間的衝突和凝縮創造新的意義。由於任何兩個字都可基於某種對等特徵被並置在一起，這種可能性就有點不受限制了。整套的形式結構將文本的每個字和其他幾個字聯結起來，因此每個字的意義總是「過分受限定」(overdetermined)，總是若干不同的決定因素共同作用的結果。一個單字可能和某一單字形成諧音關係，和另一單字形成語法上的對等關係，又和另一單字形成構詞上的平行關係，諸如此類。因此，每個符號都同時參與若干不同的「變詞模式」或系統，其複雜程度由於「共詞」的組合語鏈，亦即安置符號的「橫向」結構，而非「縱向」結構，就益形錯綜繁複了。

因此，對於洛特曼，詩的文本是個「種種系統的系統」，各種關係的關係。它是所能想像的最複雜的言說形式，把幾個系統濃縮在一起，其中每個系統自有其張力、平行、重複，與對立，而且每一系統都在不斷修正其他所有的系統。事實上，一首詩只能反覆閱讀，不是一讀即懂，因為它有些結構反覆咀嚼才能看出。詩充分催化符徵的功能，逼使文字在周遭文字強烈的壓力下發揮極致，從而釋放出其最豐富的潛能。我們在文本認識的一切，都是藉對照和差異得來：某一因素如果和其他因素沒有任何差異性的關聯，就會一直隱而不現。即使是某些設計有所匱缺(absence)，也可能產生意義：假如作品所創造的語碼引發我們期待某種押韻或幸福的結局，但卻沒有體現出

來，這種洛特曼所謂的「負設計」(minus device)可能和其他任何意義單元一樣效果顯著。文學作品的確不斷在創造和破壞讀者的期望，是規律與隨意、基準與偏離、例行模式與戲劇性陌生化之間繁複的交互作用。

詩或文學儘管語言獨特豐富，洛特曼並不以為它們可依其內在的語言屬性加以界定。文本的意義不僅是內在的問題，它天生存在於文本與更廣泛的意義體系間的關聯，在文本與文學和社會整體中其他文本、語碼，和基準的關聯之中。文本的意義也和讀者的「預期視界」(horizon of expectations)有關，洛特曼已經相當瞭解接受理論的課題，完全是讀者藉其掌握的某種「接受語碼」(receptive codes)辨識作品中的某一因素的「設計」。設計不單是一種內在特徵，也是讀者通過特定語碼，依據確切的文本語境看出來的，某人認為是詩的設計，可能是另一個人的日常言語。

綜觀上述，自從我們除了讚歎意象之美便無所事事的時日起，文學批評顯然已經走過漫長的路程。實際上，符號學所代表的，是經過結構語言學改變的文學批評，成為較嚴謹而少印象主義色彩的志業；正如洛特曼的著作所證實的，它對於豐富的形式和語言所表現的敏感，比大部分傳統的批評有過之無不及。但是，假如說結構主義改變了詩的研究，它也大大改革了敘述體(narrative)的研究。事實上，它創造了一門嶄新的文學科目——敘述學(narratology)——其中影響最深遠的實踐者有立陶宛的革雷馬斯(A. J. Greimas)、保加利亞的托鐸洛夫(Tzvetan Todorov)，以及法國批評家吉內特(Gérard Genette)、布雷蒙(Claude Bremond)，和巴爾特。現代結構主義對敘述體的分析，肇始於法國結構人類學家李

維史陀關於神話的先驅著作，他把顯然不同的神話視為若干基本主題的變奏，在成分極其殊異的神話底下，隱藏著某些恆久不變的普遍結構，任何特定的神話都可化約成如此。神話是一種語言，它們可以拆解成個別單位〔「神話素」(mythemes)〕，就像語言的基本聲音單位，只有以特定方式組合起來才具有意義。因此，支配這種組合的規則可視為一種語法，是一套建構神話真正「意義」的關聯，潛藏在敘述體的表面之下。李維史陀認為，人的頭腦生來即有這些關聯，因此，研究神話實體時，我們探討的不是其敘述內容，而是構組神話的普遍精神活動。這些精神活動，例如二元的構成，可說是神話的主旨所在，它們是我們賴以思考的手段，是為現實分類和組合的方法，神話的旨意在此，不在詳述任何特定的故事。李維史陀認為，圖騰和血緣的體系亦可作如是觀，它們與其說是社會或宗教的建制，不如說是傳播的網絡，是使「訊息」得以傳輸的語碼。從事這一切思考的心靈並非個人主體，是神話本身通過人在思考，反之則不然。它們沒什麼具有獨特意識的起源，也看不出什麼醒目的結尾。因此，結構主義的一個結果是，個人主體的「去離中心」(decentring)，主體不再被當成意義的根源或目的。神話具有準客觀的集體存在，全然無視反覆不定的個別思想而展示本身「具體的邏輯」，並將一切獨特的意識化約成僅是它們本身的功能。

敘述學就在將這種模式推而廣之，越過部落神話的非書寫「文本」，及於其他種類的故事。蘇聯形構主義者普洛卜(Vladimir Propp)的《民間故事形態學》(*Morphology of Folk Tale*, 1928)早已開風氣之先，大膽地將所有民間故事歸

納為七種「行為身分」(spheres of action)和三十一個固定元素或「功能」(functions)，任何一個民間故事都只是以特殊方式結合這些「行為身分」(主角、副手、惡人、尋找的對象，等等)。這種模式雖然極其簡便，但還可進一步加以歸納。革雷馬斯發覺普洛卜的體系依然過於倚重經驗，就在《結構語義學》(*Sémantique structurale*, 1966)中，他以行動者(actant)的概念將其解釋進一步抽象化，行動者不是特定的敘述者，甚至也不是角色，而是結構的單位。主體與客體、授者與受者、副手與對手，這六個行動者可以涵蓋普洛卜形形色色的行為身分。托鐸洛夫曾嘗試對薄伽丘(Boccaccio)的《十日談》(*Decameron*)作類似的「語法」分析，將人物視為名詞，其特徵視為形容詞，其行動則是動詞。因此，《十日談》的每個故事都可視為一個延長的句子，以不同方式將這些單位組合起來。正如這部作品因而成為在描述本身的準語言結構，所以，對結構主義而言，每部文學作品表面上在描述某種外部現實，暗地裡卻是在窺視本身的建構過程。最後，結構主義這回不只將一切事物當作語言重新思考；它重新思考一切事物，彷彿語言就是這些事物的題材。

為了釐清對敘述學的認識，我們最後可以看看吉內特的著作。其《敘述體言說》(*Narrative Discourse*, 1972)一書，針對敘述體有以下的區分：記敘(*recit*)，指事件在文本中的實際次序；史實(*histoire*)，指那些事件「實際上」發生的序列，這可由文本推測得知；以及敘述(*narration*)，這是關係敘述本身的行為。前兩個範疇相當於古典蘇聯結構主義對「情節」(*plot*)與「故事」(*story*)的區分：偵探小說往往以發現屍體開始，最後倒回來揭發謀殺如何發生，但此種事件

的情節是將「故事」或行動的實際時序顛倒了。吉內特辨別了敘述體分析的五個主要範疇，「次序」(order)，指敘述體的時間順序，敘述體如何藉「故事」與「情節」間的不一致，即如何藉伏筆(prolepsis ；預想)、倒筆(analepsis ；倒敘)或錯筆(anachrony)運作。「持續」(duration)，指敘述體可能如何將各段事件加以剪裁、擴張、摘錄、懸擱等等。「頻率」(frequency)牽涉的問題是，「故事」中的一個事件是否發生一回而且只敘述一次，或發生一回但敘述幾次，或發生幾回但只敘述一次。「語態」(mood)的範疇可細分為「距離」(distance)和「角度」(perspective)。距離牽涉敘述體與本身材料的關係，它是在依次敘說(「描述」；diagesis)或再現(「模擬」；mimesis)，言語的敘述方式是直接、間接，或「任意間接」(free indirect)。角度可說即傳統的「觀點」(point of view)，而且可細分為許多種：敘述者所知道的可能比其中的人物多，可能少，或者程度相當；敘述體也許「無焦點」，是由局外某一全知的敘述者傳述出來，或具有「內部焦點」，是由某一人物由某一固定角度或不同角度，或由幾位人物的觀點詳述的。某種形式的「外部焦點」也有可能，即敘述者所知少於人物。最後的範疇是「聲音」(voice)，它注重敘述本身的行爲，以及所暗示的是怎樣的敘述者與被敘述者。在此，「敘述的時間」(time of the narrative)與「被敘述的時間」(narrated time)，詳述故事的行動與你所詳述的事件之間，可能有多種組合：你講述事件，可以在其發生之前、之後，或同時(例如在書信體小說之中)；敘述者或許是「異敘性的」(heterodiegetic，亦即不在本身的敘述之內)、「同敘性的」(homodiegetic，

在本身的敘述之內，如第一人稱的故事），或是「自敘性的」（*autodiegetic*，他不只在本身的敘述之中，且是身為主角）。這些僅是吉內特分類的一部分，但它們提醒我們注意言說重要的一點是，**敘述**——講述故事的行為與過程，與**敘事**——你實際詳述的內容，兩者有別。我講述本身的故事時，例如在自傳中，從事講述的「我」和我所描述的「我」，在某一意義上似乎是同一人，但在另一意義上則又不同。這種悖論如何具有超乎文學本身之外的有趣暗示，稍後我們便會看到。

結構主義的優點何在？首先，它代表一種對於文學冷酷的**神話破解**。經過革雷馬斯和吉內特之後，我們較不容易在某首詩的第三行聽到鏗鏘的刀劍聲，或在讀完《空心人》（*The Hollow Man*）之後，感覺自己的確瞭解當個稻草人是怎麼一回事。結構主義對隨意主觀的閒談嚴加懲誡，它認為文學作品和其他任何語言產品一樣，是一種**建構**，其機制如同其他任何科學物體，可加以分類解析。以為詩和人一樣，蘊藏某種生機蓬勃的本體，某種不可妄加玩弄的靈魂，這種浪漫主義的偏見被無情地揭穿面目，它是一種偽裝的神學，對於理性的探究懷著迷信般的恐懼，將文學當物神崇拜，並且強化「天生」敏銳的批評菁英所具備的權威性。不僅如此，結構主義的方法暗地質疑文學乃是一種獨特的言說形式這種主張，既然由米基·史畢蘭（Mickey Spillane）和菲力普·西德尼爵士的作品都可挖掘出深層結構，而且無疑是同樣的深層結構，要賦予文學某種本體上的特權地位，就不再那麼容易了。結構主義一降臨，二十世

紀歐洲美學大家和人本主義文學學者的世界——克羅齊 (Croce)，克提爾思 (Curtius)，奧爾巴哈 (Auerbach)，史畢哲 (Spitzer)，和威勒克 (Wellek) 的世界——似乎就成了明日黃花。⑥這些人學識驚人、富於想像的洞見、而且旁徵博引無所不及，現在由歷史的角度觀察，突然成爲二十世紀中葉那場動盪和戰亂之前高雅歐洲人士人本主義的知識明星。如此豐富的文化顯然無法再創造出來——可供選擇的是，從中學習而繼續前進，或是懷著思古幽情抱殘守缺，抨擊「現代世界」——在這個世界裡，平裝書已經導致高雅文化的死亡，而且不再有家僕守門，讓主人閉戶讀書了。

結構主義強調人類意義的「建構性」(constructedness)，這代表一大進展。意義既非個人經驗，也非神聖制定的東西，它是某種共有的顯義體系的產物。以爲孤立的個別主體乃一切意義的泉源，這種大膽的資產階級信念遭受沉重的打擊。語言先於個人存在，它遠非個人的產物，個人才是語言的產物。意義並非「天然的」，不是看看就可瞭解那麼一回事，或是由外部設定的東西；你詮釋本身世界的方式，是你所使用的語言的功能，而關於這些語言，顯然沒什麼可以改變之處。意義並非所有地方的男女老少直覺上共有，然後以各種口語和文字表達出來的東西：你能表達出什麼意義，首先取決於你持有什麼樣的文字或口語。此處含蘊著某種社會性和歷史性的意義理論，其含義深深根植於當代的思潮；想把現實簡單視爲「外在於彼」的東西，當成事物的固定秩序，語言僅是其反映，這已不可能了。根據那種假設，文字和事物之間有個天然的接合點，兩個領域之間有一套既定的對應關係。語言爲我們揭露世界的面目，而且這是不容置疑。在結構主義手中，這種

理性主義或經驗主義的語言觀點實在慘不忍睹，因為，假如像索緒爾論述的，符號與所指之間的關係是武斷的，那麼，一切知識上的「對應」理論如何站得住腳？現實不是語言反映出來的，而是語言生產出來的。語言是一種塑造世界的特殊方式，而世界是深深依賴我們所運用的種種符號系統，或者更精確地說，世界使我們受符號系統的支配。因此，疑點從此而起——結構主義所以不是一種經驗主義，只因為它不過是另一種形式的唯心論——它認為現實在本質上是語言的產物，這種觀點只是古典唯心論學說最新的翻版，亦即認為世界乃人的意識建構而成。

結構主義忽視個人，以臨床方式探討文學的奧秘，並且顯然與常理不合，使得文學建制大為憤慨。結構主義違背常理，此一事實始終對它有利。依照常理，事物一般只有一種意義，而且意義往往顯而易見，就銘刻在我們遇見的客體表面。世界和我們所感知的極其相似，而我們的感知方式是天然、不言而喻的。我們知道太陽繞地球運轉，因為我們看到它是如此。在不同時代，常理指令人們火燒巫婆、絞殺盜羊賊、躲避猶太人以免感染致命的疾病，但這類說法不屬於常理，因為常理相信本身在歷史上是永恆不變。辯稱表面意義未必即是真實意義的思想家，往往備受奚落。哥白尼之後出了馬克思，他宣稱社會進程的意義是發生於個別行為者的「背後」；繼馬克思之後，佛洛伊德論述：我們語言和行為的真實意義並非有意識的心靈可以完全覺察。結構主義是此一信念的現代傳人，它認為現實與我們對它的體驗，兩者互不連貫，如此，結構主義就威脅到一些人意識形態的安全，他們但願世界受其掌握，但願世界的表面就只具備單一的意義，就充分顯現在他們一塵不染的語言

鏡子裡。結構主義破壞了文學人本主義者的經驗主義——這類人相信，最「真實的」即是感受得到的東西，相信此一豐富、精妙、複雜的經驗，其歸宿就在文學本身。如同佛洛伊德，它揭發了驚人的真理：即使我們最感親切的經驗，都是屬於結構的效能。

我說過，結構主義含蘊著某種社會性和歷史性的意義理論，但這些種籽整體上並未能萌芽。因為，假如個人賴以生存的符號系統在文化上可以變動，那支配這些系統運作的深層法則就不可作如是觀。它們是結構主義「最嚴厲」的形式，具有其普遍性，是深埋在某種集體性的心靈之中，這種心靈超越任何特定文化，李維史陀還懷疑它就根植在人腦本身的結構。簡言之，結構主義的非歷史性，實在叫人毛骨悚然：它主張要加以分離的心靈法則——平行、對立、逆轉，等等——是以普遍標準的形態在活躍，全然遠離人類歷史的具體差異。由這種奧林匹斯的巔峰下望，所有的人類看起來都極其相似。記述一部文學作品規則體系的特徵之後，結構主義者除了歇息片刻，想想下一步該處理那個作品，就無所事事了。將作品聯結於其所處理的現實，聯結於生產此一作品的環境，或聯結於研讀的實際讀者，都不成問題，因為，結構主義的基本姿態已經將這些現實事物擱置一旁。爲了顯露語言的本質，如前所見，李維史陀首先不得不壓抑或忘卻語言所談論的東西：所指，或符號所表示的真實客體，被擱置了，如此，符號的結構本身才較好研究。值得注意的是，這種姿態很類似胡塞爾爲了更精確掌握心靈經驗真實客體的方式，而將真實客體劃入括弧。結構主義與現象學雖然主要的方法不同，卻都是源自同一反諷的舉動，將物質世界撇在一邊，以便更有效說明我們對物質世界的意識。

對於任何人，只要他相信意識在極大程度上是實用性的、與我們在現實中或針對現實所採的行動方式有不可分離的關聯，結構主義和現象學這類方法就不攻自破。它很像說，爲了更便於研究血液循環，就得把人殺死。

但其問題不僅在於將「世界」這類廣泛的事物撇開，其問題在於，它希冀在一個特定的世界發現某種可當跳板的確定性，但這種確定性卻似乎難以獲得。索緒爾的《普通語言學教程》是一九〇七年至一九一一年他在歐洲的中心地區發表的演講，當時歐洲面臨的歷史性崩潰，索緒爾本人不及親眼目睹。其時，胡塞爾正在闡述現象學的主要學理，地點是距索緒爾的日內瓦不遠的一個歐洲中心。幾乎同時，或稍後不久，二十世紀英國文學的主要作家——葉慈、艾略特、龐德、勞倫斯、喬艾斯——都在發展他們本身封閉的象徵體系；在這些體系中，傳統、通神論、男性原則與女性原則、中古主義、以及神話，不久即成爲整個「共時」結構的基調，爲控制與詮釋歷史現實提供了萬無一失的模式。索緒爾本人不久也斷定，在言語 (*langue*) 系統底下存有某種「集體意識」 (*collective consciousness*)。英國文學的主要作家採用神話以逃避當代歷史，這不難看出；但在結構語言學的教科書或玄奧的哲學文章裡，就不那麼顯而易見了。

比較顯而易見的地方，或許在結構主義面對歷史變遷所表現的困窘。索緒爾看待語言的發展，依據的是一個接一個的共時系統，這頗類似梵蒂岡官員的論調，認爲無論教宗對節育問題的緊急宣言是否與先前的教誨抵觸，教會都會繼續前進，地位確切不變。對於索緒爾，歷史的變遷是會困擾個別的語言因素，而且只能以這種間接的方式影響整體；整體的語言本身會

重組，以便調解這些干擾，彷彿學用義肢生活，或像艾略特的傳統那樣歡迎新傑作加入俱樂部。潛藏在這種語言學模式背後的，是某種對人類社會的明確觀點：在一個本質上無衝突的體系裡，變遷即是干擾與失衡，此一體系會動搖片刻，恢復平衡而毫無困難克服變遷。對索緒爾而言，語言的變化似乎是意外事件，它是「盲目」發生的，只有等到以後，形構主義者才解釋變化本身如何可以有系統地加以掌握。雅克慎與其同事丁亞諾夫 (Yury Tynyanov) 都認為文學史自成體系，在其中的任何特定階段，總有某些形式和文類是「主宰」(dominant)，其他則屬次要。文學發展的途徑，就是此一體系內的一些轉換，比如某一先前的主宰形式變為次要，或次要者變為主宰。這個過程的動力是「陌生化」，假如某一主宰的文學形式已經陳腐而「無法覺察」(imperceptible)——譬如，它的某些技巧已被類似通俗新聞體的次文類接納，因而它與這類寫作的差異模糊難辨——某一先前的次要形式就會起而將此情況「陌生化」。歷史的變遷事關體系內固定因素的逐步重組，沒什麼因素會消失，它只會藉改變與其他因素的關係而變化形態。雅克慎與丁亞諾夫評曰，一個體系的歷史本身就是個體系，歷時性可由共時的觀點加以研究。社會本身是一整串體系（或如形構主義者所謂的「系列」）組合而成，每一體系都是由其本身內部的法則推動，在演化上也具有與其他所有體系相對的獨立自主性。然而，各種系列之間也有「相互關連」，在任何既定時期，文學的系列都會碰到若干可能的發展途徑，但實際上選擇那一途徑，則是文學體系本身與其他歷史系列相互關聯的結果。這種主張並非所有後來的結構主義者都照單全收，在他們對研究對象所堅決採取的「共時」研究中，歷史變遷有時變得與浪漫派

的象徵一樣神祕莫測。

結構主義在許多方面與傳統的文學批評大相逕庭，但在另外許多方面又始終承其恩澤。如前所見，它對語言的專注，在內在含意上是很激進，但這也是學院派人所共知的固執觀念。語言真的就是一切嗎？勞動、性慾、政治力量，又如何解說？這些現實事物本身無可避免會與言說糾纏在一起，但也確實不可化約成言說。是那些政治條件本身決定了語言本身這種極端的「突顯地位」？結構主義視文學文本為封閉的體系，這種觀點與新批評視之為孤立的對象，真的十分不同嗎？將文學視為社會的**實踐**，是某種未必會被產品本身消耗殆盡的**生產過程**，這種觀念又出過什麼毛病？結構主義可以解剖那個產品，卻拒不探討其製造的物質條件，因為這可能表示屈服於「起源」(origin)的神話。也沒多少結構主義者操心產品實際上如何被消費——人們實際閱讀文學作品時有何問題？作品在整體的社會關係中是居於何種地位？不僅如此，結構主義強調符號系統**完整的 (integrated)** 本質，不就是認為作品乃「有機整體」的另一個翻版嗎？李維史陀談論神話，當它是在想像上可以解決現實社會矛盾的出路；洛特曼運用人工腦學 (cybernetics) 的意象來顯示詩如何形成複雜的有機總體；布拉格學派開發了一種「功能主義」的觀點，認為作品的所有成分都在為整體的效益通力賣命。傳統的批評有時將文學作品化約成幾近窺視作者心靈的窗扉，結構主義似乎要將其變為窺視普遍心靈的窗扉。文本的「物質性」，其語言的詳細製造過程，面臨遭受廢棄的危險；一件寫作的「表層」，幾乎僅在必恭必敬反映潛藏的深層事物。列寧所謂「表相的真實性」(reality of appearances) 瀕臨被忽視的危險，作品所有的「表層」特徵可被化約為某一本

質，某一涵蓋作品所有特點的中心意義，而此一本質不再是作家的靈魂或聖靈，卻是「深層結構」本身。文本實際上只是此一深層結構的「謄本」，而結構主義批評則是此一謄本的謄本。最後，假如傳統的批評家組成了一個精神上的菁英團體，結構主義者似乎構成了一個科學的菁英團體，擁有著某種遠非「一般」讀者所可企及的玄奧知識。

結構主義在撇開真實客體的同時，也將人的主體一筆勾消。的確，正是此一雙重行動界定了結構主義的計劃，作品既不指涉某一客體，亦非個別主體的表現，兩者都被阻擋在外，留下的就是兩者都未能解決的一套規則系統。此一系統有其獨立的生命，不會聽從個人心意的使喚。說結構主義在個人主體上遇到麻煩，是溫和的說法，主體實際上是被消滅，化約成非個人結構的功能。換言之，新的主體實際上是系統本身，它似乎具備傳統個體的一切屬性（自主性、自動調整、統一性、等等）。結構主義是「反人本主義的」，這並非說獻身其中的人搶奪兒童的糖果，而是說他們摒棄了意義以個人「經驗」為始終的這種神話。對人本主義的傳統而言，意義是我所創造，或我們共同創造的東西；可是，除非早有支配意義的法則在，我們如何可能創造意義？無論追溯多遠，無論如何費力追尋意義的根源，我們永遠會發現某一結構已然就位。此一結構不可能只是言語的結果，因為，起初沒有它，我們如何能連貫地說話？我們決不可能找到結構起源的「第一符號」（*first sign*），因為，正如索緒爾闡明的，一個符號預設另一個不同的符號，而且依此類推。李維史陀推測，假如語言是「誕生出來的」（*born*），它想必是「一口氣」（*at a stroke*）生出來的。讀者應該記得，雅克慎的溝通模式是始於一位發言者，他是所傳

訊息的泉源，但這位發言者出自何處？爲了能傳遞訊息，他或她必然已經陷於語言之中，而且經過語言組構。太初有言 (In the beginning was the Word; 譯識：典出約翰福音第一章第一節)。

這種看待語言的眼光，比起單單視之爲個人心靈的「表現」，是一大進步。但這也造成棘手的問題。因爲，視語言爲個人的表現，雖然可能並非上上之策，但在某些方面它確實涉及人的主體與意向，而結構主義的描繪未加考慮的正是這一點。讓我們暫且回到我早先勾勒的情境：我告訴讀者，狂風刮過房間時，把門關上。我說過，我詞語的意義獨立於我個人可能有的任何意向——也就是說，意義是語言本身的功能，而非我的某種心理過程。在某些實際的場合，這些詞語似乎就表示它們所意味的東西，不管我如何異想天開想用它們表示什麼。可是，假如我花二十分鐘把你捆綁在椅子上，然後要你關門，又是如何？假如門早已關著，或根本沒什麼門，又會怎樣？當然，這樣你就完全有理由問我：「你是什麼意思？」你並非不懂我詞語的意義，你是不懂我詞語的**意義**，即使我拿一本字典給你，那也無濟於事。在這種情況下問說「你是什麼意思？」確實是在詢問一個人的主觀意向，而且，除非我瞭解這些意向，否則嚴格來說，要求關門就毫無意義。

然而，詢問我的意向，未必就是要求窺探我的內心和觀察其中的心理過程，像赫希那樣將意向視爲本質上是個人的「心理活動」，則大可不必。在此類情況下問說「你是什麼意思？」實際上是在詢問我的語言試圖引發什麼效果；這是瞭解狀況本身的方式，不是企圖察知我腦袋裡幽靈般的衝動。瞭解我的意向，即是依照某種有意義的背景去領會我的話語和舉

止。我們瞭解一段語言的「意向」，是視之為某種定向、為達到特定效果而構組成的東西來加以詮釋；脫離語言運作的實際狀況，這一切就無法領會。這是將語言視為一種實踐，而非客體；而沒有人的主體，當然就無所謂實踐。

這種看待語言的觀點，和結構主義，至少和其他各種正統的理論，整體上極其殊異。如前所言，索緒爾的興趣不在人們實際上說的話，而在使人們得以說話的結構：他研究的是言語 (*langue*)，而非話語 (*parole*)，前者為客觀的社會事實，後者為個人隨意而無法以理論整理的談吐。但這種語言觀已隱藏某種可疑的方式，將個人與社會的關係概念化。它將體系視為固定的，而視個人為自由的；它將社會的壓力和決定因素理解為霸統一切的結構，多少在與我們作對，而不太以為它們是我們實際談吐中的積極力量。它假定「話語」亦即個人談吐，實際上是個別的，而非必定事關社會與「對話」，將我們和其他的發言者與聽者關聯在一起，而且牽涉整個社會價值和效果的領域。索緒爾剝奪了語言緊要無比的關鍵，亦即其社會性：語言的生產，社會具體個人實際的發言、寫作、聆聽、與閱讀。語言系統的種種限制，因此是固定既與的，是言語的各種面貌，而非我們在實際交流中所生產、修正、與轉化的力量。我們或許也可注意一下，索緒爾關於個人與社會的觀念模式，和許多正統資產階級的模式一樣，都沒有中介的條件，沒有居於單一個別的發言者與整體的語言系統之間的中介事物。某人或許不僅是「社會的一份子」，也是女人、店員、天主教徒、母親、移民、鼓吹裁軍運動者，此一事實被乾乾脆脆地忽略掉了。由此可以得到關於語言的推論——我們同時具備許多不同的「語言」，其中有些可能相互衝突——也被忽略了。

脫離結構主義的轉變，借用法國語言學家班芬妮絲娣 (Emile Benveniste) 的話說，部份即是由「語言」(Language) 移到「言說」(discourse)。「語言」是「客觀」觀察到的口語或寫作，是沒有主體的一串符號，「言說」則指被視為談吐 (utterance) 的語言，包含發言與寫作的主體，因此，至少還可能包含讀者或聽者。這不是單純地回歸到結構主義之前的年代，其時我們認為語言如同眉毛，是屬於個人所有；這也不是回復到認為語言乃「約定俗成」(contractual) 那種古典的模式，根據此一模式，語言只是本質上孤立的個人用來表達他們前語言經驗的一項工具。實際上，這是以「市場」眼光衡量語言，和資產階級個人主義在歷史上的發展關係密切：意義屬於個人所有，如同商品一般；語言則像金錢，是一套代價券，使我可以以本身的意義商品和其他任何擁有意義私產的個人交換。根據這種經驗主義的語言理論，我們很難知道交換得來的東西有多少是貨真價實。假如我擁有某個觀念，用某個語言符號加以固定，再把它整個拋給某人，此人瞧瞧這個符號，在自己的語言檔案系統搜尋相應的觀念，我如何知道他是依我的方式將符號和觀念對應起來？就體系而言，我們也許始終都在相互誤解。這種經驗主義的模式變成英國標準的語言哲學觀不久之後，史頓寫了一部小說《崔斯坦·宣帝》，利用的就是這種模式的喜劇潛力。結構主義批評家回歸這種不健全的狀態，依照觀念的標準衡量符號，而不是將觀念的擁有視為處理符號的特殊方式，這一點並無問題。不過，一個似乎扼殺了人的主體的意義理論，總是咄咄怪事。先前的種種意義理論，狹隘之處在於，它們頑固堅持，發言者或作者的意圖永遠是詮釋的首要之務。反擊這種教條主義時，無需藉口說意圖根本不存在，只

要指出，認為意圖永遠在**主控 (ruling)** 言說的結構，這種主張是武斷的，如此就可以了。

一九六二年時，雅克慎與李維史陀發表分析波德萊爾詩作〈貓〉(‘*Les chats*’)的文章，這篇文章已經成為極端結構主義實踐的經典之作。⑧這篇文章一絲不苟，由詩中語義、句法、與語音的層次挖掘出一套對等和對立成分，這些對等和對立一直延伸到個別的音素。可是，猶如西法特 (Michael Riffaterre) 在一篇針對此一評論的著名答辯文章所指出，雅克慎與李維史陀所認定的某些結構，即使最富警覺的讀者也實在難以覺察。⑨尤有甚者，此一分析毫未考慮閱讀過程，它由共時的角度抓住文本，視之為空間的一個客體，而非時間中的運動。一首詩裡的某一特殊意義會使我們反躬自省，修正我們已經學到的事物；重複的字眼或意象所意味的和初次出現時不同，其理就在於它是重複，任何事件不會發生兩回，原因就在它只發生過一次。西法特爭辯，這篇論波德萊爾的文章還忽略某些文字的關鍵內涵，我們只有走出文本本身，轉入文本所依憑的文化與社會法則，才能辨識這些內涵；這一步，當然了，是不見容於兩位作者的結構主義假說，他們以道道地地的結構主義作風將詩當「語言」處理，西法特則訴諸作品受人理解的解讀過程與文化情境，朝著將作品視為「言說」的方向邁前一大步。

索緒爾語言學派最重要批判者之一，是蘇聯哲學家與文學理論家巴赫丁 (Mikhail Bakhtin)，他以同事佛洛希諾夫 (V. N. Voloshinov) 之名在一九二九年發表一部開創性的論著，名為《馬克思主義和語言哲學》(*Marxism and the Philosophy of Language*)。批判蘇聯形構主義而目前仍屬最富說服力的著作，是一九二八年巴赫丁與梅德維德夫 (P. N. Medvedev) 聯名

發表的《文學研究的形式方法論》(*The Formal Method of Literary Scholarship*)，在此巴赫丁也是居功闕偉。巴赫丁極為反對索緒爾的「客觀主義」語言學，但對於採取「主觀主義」以為替換的方法也加以批判；他將注意力由言語 (*langue*) 的抽象體系轉移到特定社會背景中個人的具體話語。語言被視為先天即是「對話性的」(*dialogic*)：只有根據語言朝向另一人的必然定向，才能掌握其意義。符號不應視為固定的單位（像記號一樣），而是言語的積極成分，它在特定社會條件下所濃縮於本身內部的各種社會語調、價值、和內涵，會修正與改變其意義。因為價值和內涵不斷變遷，因為「語言社區」事實上是眾多矛盾的利益組合成的異質 (*heterogeneous*) 社會，所以對巴赫丁而言，符號與其說是既定結構中的中性因素，不如說是鬥爭與矛盾的焦點。問題不在簡單地問「符號的意義為何」，而在查究其繁複的歷史，因為相互衝突的社會團體、階級、個人、以及言談，都會企圖佔有這個符號，並且塗染上它們本身的意義。簡言之，語言是意識形態爭鬥的場所，不是完全統一的體系。的確，符號正是意識形態的物質媒介，因為，沒有符號，就無所謂價值或觀念。對於所謂語言的「相對自主性」，亦即語言不可化約成僅是社會利益的影射此一事實，巴赫丁心存尊重；但他堅持，一切語言無不牽涉一定的社會關係，而且這些社會關係依次又是更廣泛的政治、意識形態、與經濟體系的一部份。詞語的意義是「多重音的」(*multi-accentual*)，而非凍結不變：它們永遠是某一特定人的主體傳遞給另一主體的詞語，此種實際情境會塑造和轉換詞語的意義。不僅如此，由於一切符號都是物質——如同身體或汽車一樣是物質——而且，由於沒有符號就沒有人的意識，所以巴赫丁的語言理論也

替關於意識本身的唯物理論奠定了基礎。人的意識**就是**主體與其他主體從事積極的、物質性的、符號的交流，不是某種脫離這些關係而封閉的內在領域。意識和語言一樣，是同時存在主體之「內」和主體之「外」；語言不應視為「表現」、「反映」，或是抽象體系，而是一種物質性的生產方式，由此，符號的物質形體才在社會衝突與對話的過程中被轉化成意義。

繼這種激進的反結構主義觀點之後，在我們當今的年代也出現了某種耐人尋味的著作，^⑩這和盎格魯薩克遜的一股語言哲學潮流遙遙相通，此一哲學對於「意識形態」這類化外的觀念極為淡漠。這股潮流即是所謂的語言行動理論 (speech act theory)，肇始於英國哲學家奧思丁 (J. L. Austin) 的著作，特別是他冠以戲謔書名的《如何用文字辦事》 (*How to Do Things with Words*, 1962)。奧思丁注意到，並非我們所有的語言都在實地描述現實：其中有些是「執行性的」 (performative)，旨在使某事得以完成。有所謂「非對談的」 (illocutionary) 的行動，它在講話之中就完成某事：「我保證守規矩」或「我僅宣佈你們結為夫婦」；也有所謂「全對談的」 (perlocutionary) 行動，它是藉著講話產生某種效果：我可能藉著自己的語言成功地使你相信、說服你、嚇倒你。最後，有趣的很，奧思丁逐漸承認所有的語言實際上都是執行性的，即使事實的陳述，或「斷言性的」 (constative) 語言，也是屬於傳遞或確認的行為，而溝通訊息和為船隻命名一樣，都是「執行」。為了使「非對談的」行動有效，就必須有某些適當的成規：我必須是有資格做此陳述的那種人，我必須對此陳述認真，場合必須適當，程序必須正確執行，諸如此類。我不能替一隻獾洗禮，如果我又不是什麼牧師，則還可能更糟糕。（我選擇洗禮

的意象，因為奧思丁討論適當的場合、正確的程序等等時，和關於聖禮有效性的神學辯論有奇異、但並非微不足道的相似之處。）我們一旦瞭解到，文學作品本身可視為語言行動，或是語言行動的模擬，上述的一切與文學的關聯就變得一目了然。文學也許表面在描述世界，有時確實也是如此，但其真正的功能是執行性的，它在某些成規的範圍內運用語言，是爲了在讀者身上產生某些效果。它在講話之中完成某事，它是一種本身即爲物質實踐的語言，是社會行動的言說。考察「斷言性的」的命題，亦即真或假的陳述時，我們往往把它們的真實性與有效性當成它們本來的行動而壓抑下來；文學則以最戲劇化的方式，使我們對於語言的執行恢復感覺，因爲，它所斷定存在的事物是否真正存在，是無關緊要。

語言行動理論本身，以及它作爲一種文學模式，都是問題重重。這種理論爲了站住腳，最後能否避免把現象學老舊的「意向主體」走私進來，這一點就不太清楚了；而且，它對語言的先入之見，大概就是誰在什麼狀況下對誰說了些什麼，這似乎是不太健全的司法審判。⑪奧思丁解析的對象，如他所言，是「純粹語言情境中的純粹語言行爲」；但巴赫丁指出，這類行爲與情境所牽涉的，遠超過語言行動理論所想像的。將「活語言」的情境視爲文學的模式，也很危險。因爲，文學文本未盡然就是語言行動：福樓貝爾 (Flaubert) 實際上並非在對我講話，它們充其量是「假的」(pseudo) 或是「近乎」(virtual) 語言行動——是語言行動的「模擬」——而這種東西多少被奧思丁當成「不嚴肅」與有缺陷而打發掉。歐曼 (Richard Ohmann) 曾將文學文本的此一特徵當成界定「文學」的一種方法——文學文本模擬或再現了本身從未發生過的語言行動——

雖然事實上這並未涵蓋一般觀念中「文學」的所有外延意義。⑫依照人類主體的標準思考文學文本，並非一開始即依照實際的人類主體的標準加以思考，例如歷史上的真實作者，歷史上的真實讀者，等等。瞭解這一些，或許是很重要，但文學作品並非真正「活生生」的對話或獨白，它是語言作品，已經被推離任何特定的「活的」關係，因此是受許多不同讀者的「改撰」(reinscriptions)或詮釋。作品本身無法「預見」自己未來的詮釋史，無法控制與限定這些解讀，像我們在面對面交談時所能做或試圖要做的那樣。作品的「匿名性」，是其本身結構的一部分，不是不幸降臨其身的意外事件；依此意義，所謂「作者」——本身是意義的「泉源」，對意義具有「權威」——則是一個神話。

即使如此，文學作品仍可視為在建構所謂的「主體立場」(subject positions)。荷馬並未預期我個人會讀他的詩，但由於其語言的建構方式，他的語言無可避免地提供讀者某些「立場」，某些可藉以詮釋的制高點。瞭解一首詩，即意味掌握它已經由某些立場替讀者「定向」的語言：解讀時，我們逐步認識此一語言企圖達到什麼效果（「意圖」），它認為合適的是何種修辭，是什麼假說在支配其運用某種詩藝，以及這一切所暗示的對於現實的態度。這一切不必和歷史上真實作者的意圖、態度、與假說相一致，就像閱讀布雷克的《天真與世故之歌》(*Songs of Innocence and Experience*)時，顯然不能視之為在「表現」布雷克本人。我們對作者也許一無所知，作品也許有好幾位作者（〈以賽亞書〉或〈卡薩布蘭加〉*Casablanca*的「作者」是誰？），或者在某些社會裡，作為公認的作者也許即意謂根據某一「立場」寫作。德萊登寫的如果是「自由

詩」，就不可能依舊是詩人。瞭解這些文本的效力、假說、策略、與方向，就是瞭解作品的「意圖」。這些策略與假說可能未必連貫一致，一個文本可能提出幾種相互衝突或矛盾的「主體立場」供人解讀。解讀布雷克的〈虎〉（“Tyger”）一詩時，我們逐步瞭解其語言來自何方，其目標何在；但此一過程以及替我們讀者本身建構一個「主體立場」的過程，兩者密不可分。詩的語氣、修辭策略、意象族群、總體假說，所暗指的又是何種讀者？它是否期望我們依其字面看待其敘述，從而確認我們是採認可與贊同立場的讀者？或者它在誘發我們由它所提供的東西出發，採取批判、分裂的立場？換言之，它是反諷的，或是嘲弄的？更使人忐忑不安的是，文本是否故作曖昧，企圖使我們在兩者之間游移不定，一面誘發我們贊同，同時又一面暗地裡加以破壞？

以這種方式看待語言與人的主體性之間的關係，可說和結構主義如出一轍，都在閃避或可稱為「人本主義的」謬誤——此一天真的觀念認為，文學文本只是筆錄了某一實際人物對我們所講的、活生生的聲音。這種文學觀點總是覺得文本的顯著特徵——它是寫成的，此一事實——有點叫人不安，冷酷無情的鉛字在我們本身與作者之間插入一大堆醜陋的東西，但願我們能和塞萬提斯直接面談就好了！這種態度將文學「非物質化」（dematerializes），竭力將其語言的物質密度化約成是和活生生的「人物」在精神上惺惺相對。它和自由派人本主義者沆瀣一氣，對所有不能立即化約成人際關係的事物，由女性主義到工廠生產，都心懷疑懼。追根究柢，它半點也不把文學文本當文本。可是，假如結構主義想避免人本主義的謬誤，它恰恰又陷入另一個相對的陷阱，大致上揚棄了整個人的主體。對於

結構主義者，作品的「理想讀者」必須能運用所有能使作品顯得一覽無遺的法則。因此，讀者只是作品本身的一種反光鏡——是能瞭解其「本來面目」的人。理想的讀者必須具備所有破解作品的重要專門知識，正確無誤地運用此一知識，而且不受任何干擾限制。此一模式假如要發揮得淋漓盡致，他或她必須超越國界、階級、性別，不受種族特徵局限，不具有限定性的文化假說。完全符合上列細目而叫人滿意的讀者，確實不多見；不過，結構主義者承認，理想的讀者也無需辦到這類實際存在的瑣務。這種觀念只是一種便於啓發（或探討）的虛構，旨在確定「正確地」解讀某一具體文本需要什麼條件。換言之，讀者只是文本本身的一項功能：將文本描述得一清二楚，事實上等於一覽無遺地說明了文本所要求的、能瞭解它的到底是什麼樣的讀者。

結構主義所斷定的理想讀者或「超級讀者」，其實是一種先驗的主體，一心一意逃避所有限定性的社會決定因素。這種觀念受惠於美國語言學家杭士基 (Noam Chomsky) 的語言「知能」(competence) 觀念不少——「知能」意指使我們得以掌握語言基本規則的天賦能力。可是，即使李維史陀解讀文本，也無法像上帝本人那樣無所不能。的確，有人已經合理地指出，李維史陀最初鑽研結構主義，深深牽涉到他對法國戰後重建工作的政治觀點；亦即，沒什麼是神聖確切的。⑬結構主義和其他一連串的文學理論無二，又是想以有效的事物取代宗教的一種企圖：這回用的是現代的科學宗教。可是，追求純客觀的文學作品解讀，顯然又造成嚴重的問題。即使極端客觀的分析，似乎也不可能排除某種詮釋的成分，因而也不可能排除主觀性。例如，結構主義最初如何辨識文本的「顯義單位」(signify-

ing units)？不依賴嚴厲無比的結構主義一心想忽視的文化假說的架構，讀者如何決定某一個或某一組特定的符號構成了這麼一個單位？對於巴赫丁而言，所有的語言必然充滿價值評斷，原因就在它是事關社會實踐。文字不僅表示客體，也暗示對客體的態度：你說「把乳酪遞給我」時的語氣，可能顯示你如何看待我、你自己、乳酪、以及我們所在的情境。結構主義承認語言在這種「內涵的」領域活動，但畏縮不敢觸及這一點的全面含意。它顯然傾向否認意義較廣的價值評估，比如說，你認為某一特定作品好、壞、或是平平庸庸。它之所以如此，是因為這樣似乎不科學，而且它也厭倦了純文學的精雕細琢。職是之故，原則上就没理由說你不該窮畢生之力針對公車票進行結構主義的分析。什麼可能重要，什麼可能不重要，科學本身不會給你線索。結構主義逃避價值判斷，這種拘泥的態度和行為主義心理學一樣，欲語還休、閃閃爍爍、拐彎抹角地躲避任何有點人味的語言，問題就不只在其方法了。這提示著，在強勢宰制晚期資本主義社會的異化科學實踐理論中，結構主義是多麼可憐的呆頭鵝。

結構主義在許多方面與這種社會的目標和行動沆瀣一氣，這一點充分顯現於它在英國受人接受的情況。傳統的英國文學批評對結構主義的問題分為兩大陣營。如前所見，一方面有人視之為文明的終結，另一方面，有些往昔或本質上是傳統派的批評家則爭先恐後見風轉舵，出了形形色色的風頭，這種現象至少在巴黎已經銷聲斂跡相當久了。若干年前一度是歐洲的一場學術運動，結構主義其時大勢已去，但此一事實似乎沒使他們死心：各種思潮渡過英吉利海峽，一般的時差可能是十年左右。我們可以說，這些批評家發揮的作用，有點像知識上的移

民局官員，他們的職責是站在多佛 (Dover) 港口，等候巴黎進口的新奇觀念卸貨，從中檢查出似乎與傳統的批評技巧多少可以調和的一點貨色，和藹可親地揮手放行，然後把同時抵達但稍有爆炸性的知識項目（馬克思主義、女性主義、佛洛伊德主義）拒於國門之外：似乎不太可能在中產階級市郊引起厭惡的東西，一律發給工作許可證；不太富裕的觀念則加以打包，下一班船運回。事實上，這種批評有些部分一直相當犀利、精緻、而且有效，比起以前存在的東西，它在英國已經代表重大的進步，而且在其表現最佳時，還顯示出一種知識上的冒險精神，這在《細究》的年代之後已經違不多見。它對文本的個別解讀，往往極為切實嚴謹，而法國的結構主義也難能可貴地多沾染了一點英式的「語感」(feel for language)。需要強調的只是，它對結構主義的研究極有選擇性，這一點往往沒人招認。

以精明的頭腦進口結構主義的觀念，用意在維持文學批評的功能。文學批評顯然有時觀念不足，缺乏「長遠的眼光」，對於新的理論與本身的含意懵懂無知，簡直令人汗顏。正如歐洲經濟共同體可以幫英國解決經濟問題，因此，結構主義可以幫英國解決知識難題。結構主義彷彿始終是針對知識上未開發國家的一種援助方案，提供他們重型機械，以振興日益衰退的國內工業。它承諾要將整個文學的學術企業建立在較為穩固的基礎上，從而使它克服所謂的「人文危機」。它爲此一問題提供了新答案：我們所教授／研究的，到底是什麼？舊答案——文學——如前所見，並不使人完全滿意；粗略地說，它包含太多的主觀性。可是，假如我們所教授與所研究的不是「文學作品」，而是「文學體系」——法則、文類、我們最初賴以辨識

與詮釋文學作品的成規，這一整套系統——那麼，我們似乎已經挖掘到了某種稍稍堅實的探究對象。文學批評可以變為一種後設批評 (*metacriticism*)，其主要任務不在發表詮釋性或評估性的陳述，而是退一步研究此類陳述的邏輯，分析我們的目的何在，我們應用的是什麼法則與模式，我們何時發出陳述。

「從事文學研究」，恪勒 (Jonathan Culler) 曾經論道，「不在提出另一項關於《李爾王》的詮釋，而在促進個人對某一建制、某一言說模式的成規與運作的瞭解」。^⑭結構主義是刷新文學建制的一種途徑，為它提供存在的理由 (*raison d'être*)，這比對著夕陽大發詩興更叫人心悅誠服。

然而，關鍵也許不在瞭解建制，而在將其改變。恪勒似乎認為，探究文學言說作品，本身就是目的，無需進一步的辯解理由；但我們沒理由認為，某一建制的「成規與運作」不必像對著夕陽大發詩興那樣接受批判；探討這些成規與運作，如果不持批判的態度，確實就是在鞏固建制本身的權力。猶如本書試圖證明的，這一切成規與運作都是特定歷史的意識形態的產物，它們體現了觀察的方式（不僅是「文學的」觀察方式），而且決非無可爭議。在表面中立的批評方法中，整體的社會意識形態可能隱而不顯；研究這類方法時，除非考慮到這一點，否則可能只會導致對建制本身一味屈從。結構主義已經證明，法則無所謂清白可言；但把法則當成個人研究的對象，同樣不能說是無辜。如此做法，意義到底何在？它可能在替誰的利益服務？它會不會使文學研究者留下如此的印象，以為現存的所有成規與運作都極值得斟酌？或者暗示它們建構了任何文學研究者必備的某種中性的專業知識？所謂「有知能的」讀者，到底所指為何？知能是否只有一種，而且，那是依據誰的標準、

什麼標準衡量出來的？某個完全缺乏傳統定義的「文學知能」的人所寫的一首詩，人們可以想像出異想天開的詮釋——某人提出此類解讀，不是遵循公認的詮釋程序，而是嘲弄這些程序。某一解讀忽視傳統批評的運作模式，未必就是「無能」；許多解讀在另一層意義上算是無能，因為它們對這些成規過於亦步亦趨。文學詮釋的方法牽涉不局限於文學領域之內的價值、信仰與假說，我們如果考慮到這一點，就更不容易評估「知能」。文學批評家聲稱自己可以容忍各種信仰，卻無法容忍其他的技術行爲，這種話一無可取，兩者的結合太緊密了，那樣聲稱也沒用。

某些結構主義的論點似乎認爲，批評家辨識出破解文本的「適當」法則，然後加以應用，如此文本的法則與讀者的法則才能逐漸融會成統一的知識。可是，關於解讀實際上所牽涉的一切，這種觀念確實太低能了。應用某一法則在文本上時，我們可能發現，法則在解讀過程中會有所修正與變化；繼續依同一法則解讀下去，我們會發現它產生了一個「不同的」文本，而且此一文本又隨即修正了我們其時藉以解讀的法則，如此類推。此一辯證過程原則上沒有止境；果然如此，那以下的假說就不成立：一旦辨識出文本的適當法則，我們的任務就算完成。文學文本會「生產法則」與「違犯法則」，同時也會「確認法則」，它們不只是會鞏固我們已經具備的解讀方式，還可能教導我們新的解讀方式。所謂「理想的」或「有知能的」讀者，是個靜態的觀念，它往往會壓抑以下的真相：一切關於「知能」的判斷，在文化上與意識形態上都是相對的；而且，所有的解讀都會動用超乎文學之外的假說以爲衡量標準，而以「知能」作爲衡量的模式則是荒謬無當。

何況，即使就技術層次而言，關於知能的觀念也是局限重重。有知能的讀者，即是能將某些規則應用於文本的人，可是，這些應用的規則又是什麼規則？規則似乎暗示我們該走的途徑，就像一隻指示的手指；可是，唯有在我對你的行為的詮釋範圍之內，你的手指才有所「指」，它引導我注視所指的對象，而非你的手臂。指示並非一種「顯而易見」的活動，規則也同樣不會自行應用，假如它們冷酷地訂定我們應用的方式，它們就不是什麼「規則」。遵循規則，也包含著創造性的詮釋；我應用某一規則的方式是否和你一樣，或我們是否在應用同一規則，往往不太容易分辨。你應用某一規則的方式，不僅是個技術問題，它牽涉到對於現實的更廣泛詮釋，牽涉到不可受某一規則化約整合的信誓與偏好。規則也許會追探詩中的平行結構，可是，什麼才算平行結構？你如果不贊同我認定的平行結構，你也沒違反任何規則。我要解決此一爭論，只能訴諸文學建制的權威，說：「這就是我們所謂的平行結構。」假如你追問我們起初為什麼一定要遵循此一特定規則，我只能再度訴諸文學建制的權威而說：「我們做的就是這種事。」對此，你永遠可以如此作答：「那就幹點別的吧。」如果訴諸那些界定知能的規則，或訴諸文本，我都無法如此反駁：對於一個文本，我們可做的事千千萬萬。這並非說，如此就是「無政府主義」：依其粗略通俗的意義而言，無政府主義者並非破壞規則的人，而是以破壞規則為其宗旨、以破壞規則為其規則的人。你只是在向文學建制的所作所為挑戰，雖然我可以各種理由將此搪塞過去，但我肯定不能訴諸「知能」去這麼做；因為，「知能」本身就是癥結所在。結構主義可能探討並且訴諸現存的實踐：可是，對於提說「幹點別的吧」的那些人，又該如何

答覆？

註 釋

- ① *Anatomy of Criticism* (New York, 1967), 頁 122.
- ② *The Prison-House of Language* (Princeton, NJ, 1972), p. vii.
- ③ 見 'Closing Statement: Linguistics and Poetics'，收錄於 Thomas A. Sebeok 所編的 *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960)。
- ④ 同上，頁 358。
- ⑤ 見 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances'，收錄於 Roman Jakobson 與 Morris Halle 合著的 *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956)。
- ⑥ 見 Benedetto Croce, *Aesthetic* (New York, 1966); Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ, 1971); E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (London, 1979); Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, NJ, 1954); René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950* (London, 1966)。
- ⑦ 見其 *Problems in General Linguistics* (Miami, 1971)。
- ⑧ 見 Michael Lane 所編 *Structuralism: A Reader* (London, 1970)。
- ⑨ 見 Jacques Ehrmann, *Structuralism* (New York, 1970)。
- ⑩ 見 Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology* (London, 1981); Roger Fowler, *Literature as Social*

Discourse (London, 1981); Gunter Kress and Robert Hodge, *Language as Ideology* (London, 1979); M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (London, 1978)。

- ⑪ 見 Jacques Derrida, 'Limited Inc', *Glyph* 2 (Baltimore and London, 1977)。
- ⑫ 見 Richard Ohmann, 'Speech Acts and the Definition of Literature', *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971)。
- ⑬ 見 Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism* (Brighton, 1981), p. 46。
- ⑭ *The Pursuit of Signs* (London, 1981), p. 5。



第四章

後結構主義

讀者記得，索緒爾論說語言的意義只是差異的問題，Cat（貓）所以是 *cat*，因為它不是 *cap*（帽子）或 *bat*（球棒）。但這種差異過程可以推到多遠？Cat 所以是 *cat*，也因為它不是 *cad*（壞蛋）或 *mat*（墊子），而 *mat* 所以是 *mat*，又因為它不是 *map*（地圖）或 *hat*（帽子）。我們應該在哪裡停止？此一語言的差異過程似乎可以無限推衍下去，果然如此，索緒爾所謂語言形成一個封閉穩定的體系，這個觀念又會變成什麼模樣？每個語言符號如果因為不是別的符號才成為特定符號，那麼，每個符號似乎可能是一套無窮的差異所組成。職是之故，符號的定義似乎就比我們所能想像的還要微妙。索緒爾的言語 (*langue*) 暗示一種限界的 (*delimited*) 的語言結構，可是，我們在語言當中何處劃界呢？

索緒爾關於差異乃語義本質的觀點，換言之，亦即意義永遠是符號區分或「連結」 (*articulation*) 後的結果。Boat（船）這個符徵給我們「船」的觀念或符旨，因為它自別於符徵 *moat*（護城河）。換言之，符旨是兩個符徵差異的產物，但它也是其他眾多符徵之間的差異所產生出來的：*coat*（外套），*boar*（野

豬)，bolt(門栓)，等等。索緒爾將符號視為符徵與符旨之間和諧平衡的統一體，這種觀點在此就受到質疑。因為，符徵bolt 實際上是許多符徵繁複交互作用的產物，此一交互作用顯然無有止境。符徵的遊戲可能無休無止，意義是此一遊戲的副產品，不是穩穩連繫於某一特定符徵尾巴的觀念。符徵不會直接向我們呈現某一符旨，像鏡子呈現形象那樣；在語言之中，符徵的層次與符旨的層次之間並無和諧的對應關係。問題甚至更複雜的是，符徵與符旨之間也沒有固定不移的分界。想瞭解某一符徵的意義（或符旨），你可以查字典，但你會發現更多的符徵，其符旨你可以繼續查下去，如此類推。我們目前討論的這個過程，在理論上不只沒有止境，而且有點循環：符徵不斷變成符旨，反之亦然；你最後得到的符旨，沒有一個不是本身即是符徵。假如結構主義將符號與所指對象拆離，那麼，以上這種思維——往往被稱「後結構主義」(post-structuralism)——則更進一步將符徵與符旨拆解開了。

換言之，上述所言即是指：意義並非立即現存 (*present*) 於符號之中。由於符號的意義永遠牽涉到這個符號不是什麼，所以，在某一程度上，其意義永遠不在自身裡。你也可以說，意義是零碎或散佈在整個符徵的鎖鏈中，它無法輕易敲定，絕對不是充分現存於某個單一符號，而是一種現存 (*presence*) 與匱缺 (*absence*) 同時不斷閃爍的狀態。解讀一個文本，就像在追蹤這種不斷閃爍的過程，不是在計數項鍊的珠子。我們絕對無法完全掌握意義，這還有另一層含義，它所根據的事實是：語言是一種短暫的過程。我閱讀一個句子時，其意義永遠有點懸宕，總有某些東西遭受遲延或尚未出現；某一符徵將我轉送到另一符徵，然後又轉到另一符徵，先前的意義被後來的意義修

正，而雖然句子可能有其終結，語言本身的過程則無，意義的起源之處會出現更多的意義。僅靠機械性地堆砌文字，是無法掌握句子的含義的；這也就是說，爲了構成某些相對的連貫意義，每個文字就必須包含先前文字的軌跡，而且自身必須朝追隨其軌跡的後來文字開放。意義鎖鏈中的每個符號，多少都刻劃著其他所有的符號，或是順著其他符號模寫得來，形成一個罄竹難書的繁複組織；在此一程度內，沒有一個符號是「純粹的」或是「具有完整意義」。但在這一切發生的同時，我可以在每個符號探察出——即使是無意識地——其他符號的軌跡，雖然每個符號爲了確定本身之爲符號，已經將這些符號排除在外。Cat 只有排除 cap 與 bat 才成爲 cat，但是，因爲這些其他可能的符號實際上是 cat 的構成要素，所以依然多少是包含在 cat 此一符號的內部。

因此，我們可以說，意義絕對無法與自身一致。意義是區分或連結的結果；有意義的符號所以如此，就只因爲他們不是其他符號。意義也是懸宕、受遲延、尚未出現的東西。所謂意義絕對無法與自身一致，另一層含義是：符號必然永遠可重複或可再生產。只出現一回的記號 (mark)，我們不稱之爲符號。符號可以複製，此一事實因而是符號正身的一部分。但它也拆散了符號的身份，因爲符號永遠可在不同情境中複製，而不同情境會改變其意義。我們很難得知某一符號「最初」表示什麼，其「最初」情境爲何？我們只是在許多不同情境中遇到這個符號，而在這些情境中，此一符號必須保持某種一致性，才能成爲可資確認的符號；儘管如此，由於情境永遠不同，此一符號就不可能絕對前後如一，不可能與自身一致。Cat 可能意指某一毛皮的四足動物、陰險狠毒的人、打結的皮鞭、美國

佬、起吊船錨的橫樑、六隻腳的支架、尖頭的短棒，等等。可是，即使它只意指毛皮的四足動物，此一意義在不同情境中也絕不是一成不變，其符旨會受形形色色的符徵鎖鏈糾纏而改變。

這一切暗示著，語言遠非正統結構主義者認為的那麼穩定。語言不再是包含一一對稱的符徵與符旨，而且含義明確、界限分明的結構；現在，它看來極像不斷擴展而漫無限制的蜘蛛網，其中的成分不斷交互替換循環，沒有一項成分可有絕對定義，每一事物都與其他一切事物有所糾纏，而且，必須循著其他事物的軌跡才可尋得。情況果然如此，那麼，它對某些傳統的意義理論打擊相當嚴重。對於這些理論，符號的功能就在反映內在經驗或現實世界的客體，在「呈現」個人的思想或感情，或在描述現實的狀況。早先討論結構主義時，我們已經看到這種「再現」觀念的一些問題，但現在出現的問題更多。因為，根據以上勾勒的理論，沒什麼東西是完全現存於符號之中，我如果以為可以在我的言語或寫作中將自己完全呈現在你面前，那是個幻覺，因為，一旦使用符號，就必然意味著我的意義永遠有點散漫、分歧、而且絕不可能自身一致。實際上，不只我的意義如此，我也是一樣：既然語言是將我塑造成形的東西，不純粹是供我使用的方便工具，因此，以為我是穩固統一的實體，這種觀念必然也是個虛構。我不僅絕對無法完全展現在你面前，也絕對無法展現在自己面前。探索本身的心靈或靈魂時，我依然需要使用符號，這就表示我絕對無法體驗與自身的「全面交流」。這並非說我原本可以擁有純粹無瑕的意義、意圖、或經驗，只是後來遭受有缺陷的語言媒介扭曲與折射；由於語言正是我所呼吸的空氣，所以我根本無法擁有純粹

無瑕的意義、意圖、或經驗。

我有個辦法也許可以說服自己，這些意義、意圖、或經驗還是可以得到，那就是：傾聽自己說話時的聲音，而非將自己的思想筆錄下來。因為，和寫作的情況不一樣，在講話的行為之中，我似乎與自身「一致相合」；我說的話似乎立即呈現在我的意識之中，我的聲音變成話語直接、自發的媒介。寫作時則相反，我的意義總有逃脫掌握之虞，我將思想委諸非個人的印刷媒體，而由於印刷的文本有其持續的物質存有，文本就永遠會被流傳、複製、引用，可以具有我無法預見或意想的使用法。寫作似乎會剝奪我的存有，寫作是一種二手的溝通模式，是話語蒼白刻板的抄本，因此永遠與我的意識有些距離。就是出於此一緣故，整個西方的哲學傳統，由柏拉圖一路到李維史陀，始終把寫作貶斥爲了無生氣、疏離的表達形式，而一直頌揚「栩栩生動的聲音」。此一偏見背後隱藏一種對於「人」的特殊觀點：人有能力自發地創造與表達自身的意義，能充分掌握自己，能駕馭語言，視之爲他內在存有的透明媒介。此一理論所忽視的是，「栩栩生動的聲音」事實上和印刷品一樣是十足具體的；而既然口說的符號與書寫的符號一樣，都只能藉著差異與區分的過程才發生作用，那麼口語就大可說是寫作的一種形式，正如寫作可說是口語的一種間接形式。

正如西方哲學始終「以聲音爲中心」(phonocentric)，其核心在於「活生生的聲音」，而對文稿深表懷疑，所以在更廣泛的意義上它同樣是「以語體爲中心」(logocentric)，其信念是執著於可作爲我們一切思想、語言、和經驗基礎的某種終極「文字」(word)、現存、本質、真理、或現實；它一直渴望獲得能賦予其他所有符號意義的符號——「先驗符徵」(transcen-

ental signifier)——也渴望獲得足以扼要表明一切符號穩固無疑的意義（「先驗符旨」transcendental signified）。大量足以擔當此一任務的候選者紛紛出籠——上帝、觀念、世界精神、自我、本體、本質，等等。既然每一概念都希冀建立我們思想與語言的整體體系，它本身就必須超越那個體系，不受此一體系中語言差異遊戲的污染。它不能牽連它所企圖整理與固定的語言，它在各方面必然居於這些言說之先，必然在這些言說存在之前就已存在。它必定是一種意義，但與其他任何意義不同，它不是某種差異遊戲的產物；它的地位必須像是意義的意義，是整個思想體系的樞紐或支點，是所有其他符號圍繞旋轉而且必恭必敬為之反映的符號。

任何這種先驗的意義都是虛構——雖然可能是必要的虛構——這是我上述勾勒的語言理論的後果。概念無不牽連無法窮盡的顯義遊戲（play of signification），充滿隱隱約約與零零星星的其他觀念。就是由於這種符徵的遊戲，某些意義才被社會的意識形態提升到特殊地位，或成為其他意義不得不圍繞旋轉的中心。想想我們本身社會中自由、家庭、民主、獨立、權威、秩序，等等的意義，這些意義有時被視為所有其他意義的起源，是它們湧現的源頭。可是，如前所見，這是很奇異的思維方式，因為，為了使這種意義得以存在，就必須先有其他的符號。考慮某個起源，卻又不想再超越它而往前追溯，那可不太好辦。有時候，這些意義不是被視為起源，而是目標，所有其他的意義都是、或必須穩定地朝其邁進。「目的論」（Teleology）考慮人生、語言、與歷史，都是依據它們朝往某一目的（telos）或終極定向為標準；它是一種依意旨的等級將意義加以整理排列的方法，依據某一終極目的在它們之中創造一種啄序

(pecking order)。可是，任何這種將歷史或語言當成純直線發展的理論，都忽略了我一直在描述的、符號羅網細密的複雜性，亦即語言在實用過程中忽前忽後、乍隱乍顯、時正時偏的運動。的確，受後結構主義冠以「文本」(text)一詞的，正是這種羅網細密的複雜性。

以上數頁所解說的，即是法國哲學家德希達 (Jacques Derrida) 的觀點；任何思想體系如果根據的是無懈可擊的基礎、是可藉以建構所有層次意義的最高原則 (first principle) 或萬無一失的基石，德希達都名之曰「形上學的」(metaphysical)。這並非說他認為我們可以全然去除本身構想這類最高原則的慾望，因為這種衝動深植於我們的歷史之中，不可能連根拔除或置之不理——至少截至目前是如此。德希達以為自己的著作無可避免也中了此類形上思想的「毒」，所以同樣竭盡所能要將其擺脫。可是，如果仔細研究這種最高原則，你會發現它們也許總是被「解構」(deconstructed)了，它們可說永遠屬於特定意義體系的產物，而非由外部支撐此一體系的東西。這類最高原則通常是由它們所排除的東西加以界定，它們是結構主義鍾愛的「二元對立」(binary opposition)的一部分。因此，對於男性宰制的社會而言，男性是基本原則，女性則是受排斥的對立面；而且，只要緊緊掌握此一區分，整個體系就能有效發揮功能。「解構」一辭指的是這樣的批評運作：它可用以破壞這種對立至某一程度、或彰顯這些對立在文本的意義過程中相互破壞至某一程度。女性是對立面，是「另一種人」(the 'other' of man)，她是非男人，有缺陷的人，在與男性最高原則的關聯中主要具有負面價值。但是，同樣地，男人所以是男人，也只是靠他不斷排棄此一對立面或另一種人，將自己界定

爲此一對立面的反面，因此在他試圖確定自己獨特自主的存有姿態中，他的整個身份也暴露無遺，而且岌岌不保。女性之爲另一種人，其意不僅指她是男性範圍之外的事物，她也與男性關係親密，是他所不是的意象，因此，也是關於何謂男性的主要提醒者。職是之故，男性儘管鄙視這另一種人，卻還是需要她，還是不得不賦予他認爲一無是處的東西一個正面的身份。不僅他自身的存有彷彿寄生蟲一般依賴於女人，依賴將她排棄與降服的此一行爲，而且，之所以必要如此排棄的一項原因是，她可能根本不是什麼另一種人。她或許是代表男人自身內在某種東西的符號，這種東西他必須加以壓抑、排棄到自身的存有之外、驅逐到他自身明確疆界之外的安全異域。界外的東西或許也總在界內，疏離的東西或許也總是親密的——所以，男人需要在兩個領域之間設置壁壘森嚴的疆界，盡其可能提高警戒，因爲，疆界永遠可能被闖入，已經一直被闖入，而且遠非看來那麼壁壘森嚴。

換言之，解構已經抓住一個關鍵：正統結構主義企圖運用的二元對立，正代表一種意識形態典型的觀察方式。意識形態總喜歡確立嚴明的界線，什麼可接受與什麼不可接受，自我與非我，真與假，合理與無理，理性與瘋狂，中心與邊緣，表層與深層。如前所言，這種形上的思維方式是無法說迴避就迴避，我們無法使自己脫離這種二元的思維習慣，投射到某個超形上的領域。可是，藉著某種剖析文本的方式——不管是「文學的」或「哲學的」文本——我們可以開始將這些對立稍爲解開，證明對反的某一語辭，隱然是另一對反語辭所固有。結構主義如果將文本切割成種種二元對立的事物（高／低，明／暗，自然／文化，諸如此類），揭露其運作的邏輯，通常就心

滿意足。解構則企圖顯示，這些對立事物爲了固持自身的地位，如何不時顯露本性，將自身顛覆或瓦解，或如何將可能回轉折騰它們的瑣碎細節放逐到文本的邊緣。德希達本人典型的解讀方式是，抓住作品中顯然無關宏旨的片段——某一註解、反覆出現的片言隻字或意象、漫不經心的暗示——不屈不撓加以徹底琢磨，直到它大有將支配整個文本的對立事物瓦解之勢。換言之，解構批評的策略是，顯示文本如何逐漸使自身主宰性的邏輯體系陷於困窘境地，而解構的顯示方式是，鎖定「徵候性的」問題，亦即意義的疑點 (*aporia*) 或死巷，在這些問題上，文本會遭遇困境、變得鬆散、顯得自相矛盾。

這不只是對某類寫作的經驗式觀察而已——這是關於寫作自身本質的普遍命題。因爲，假如本章開頭所談的意義理論真實不虛，那麼，寫作自身之中就有某種東西終會規避所有的體系與邏輯。意義會不斷閃爍、溢散、拆解——德希達所謂的「播散」 (*dissemination*)——不可能輕易納入文本的結構範疇，或某一傳統批評方法的範疇之中。與任何語言過程一樣，寫作是藉差異發揮作用，但差異自身並非觀念 (*concept*)，不是可以受思考 (*thought*) 的東西。一個文本可能向我們「展示」關於意義的本質與顯義過程的某些事物，但無法將其具體形成一項命題。對於德希達，一切語言都展現此種超乎確切意義的「盈餘」 (*surplus*)，永遠都威脅要越過與逃脫試圖將其囊括入內的意義。這一點最明顯的莫過於「文學的」言說，但其他所有寫作也皆可作如是觀，解構拒絕判然區分文學 / 非文學。因此，寫作觀念的降臨，對結構的觀念是極大的挑戰，因爲，結構總是預設一個中心，一項固定的原則，一套意義的層次，以及一個堅實的基礎，而寫作無止境的變異與遲延所質疑的，正

是這些概念。換言之，我們已經從結構主義的時代邁入後結構主義君臨的天下，其思想的時尚涵蓋了德希達的解構活動、法國歷史學家福寇 (Michel Foucault) 的著作、法國心理分析學家拉康 (Jacques Lacan) 以及女性主義哲學家與批評家柯理思娣娃 (Julia Kristeva) 的寫作。在本書中我尚未明確討論福寇的著作，但我的結論一章缺他就寫不成，因為他的著作在那一方面的影響極為深遠。

想瞭解此一發展的概況，可以瀏覽一下法國批評家巴爾特 (Roland Barthes) 的著作。在他早期的著作，如《神話學》 (*Mythologies*, 1957)、《論拉西納》 (*On Racine*, 1963)、《符號學要素》 (*Elements of Semiology*)、與《敘事體體系》 (*Système de la mode*, 1967) 中，巴爾特是「激進的」結構主義者，他不遺餘力剖析時尚、脫衣舞、拉西納的悲劇、與牛排薯條的顯義體系。一九六六年一篇重要的論文〈敘事體結構分析導論〉 ('Introduction to the Structural Analysis')，是採取雅克慎與李維史陀的模式，將敘事體的結構拆解成明顯的單位、功能、與「指數」(人物心理、「氣氛」等等的指示物)。雖然這些單位在敘事體中是依序排列，批評家的工作卻在將它們納入一個無關時間的解釋架構。然而，即使在這種較早期的階段，巴爾特的結構主義就受到其他理論影響——《米謝樂論自己》 (*Michelet par lui-même*, 1954) 有現象學的暗示，《論拉西納》有心理分析的蛛絲馬跡——而最重要的是，他的結構主義還被他的文學風格沖淡了。巴爾特瀟灑自如、趣味橫生、富於新詞的散文風格，顯示一種「超越」結構主義嚴

酷探究之上的寫作：這是一個自由自在的領域，在此他可以馳騁戲耍，在某一程度上擺脫意義的壓制。他的著作《薩德／傅立葉／羅耀拉》(Sade/Fourier/Loyola, 1971)就很有趣地融合了較早的結構主義與稍後的性愛遊戲，在薩德的作品中看到性愛情狀無止境而有系統的交換序列。

巴爾特的主題始終是語言，特別是索緒爾認為符號永遠牽涉歷史與文化成規的觀點。對巴爾特而言，「健全的」符號即是能引人注意其專橫武斷特質的符號——它無意假扮成「自然模樣」，而是在傳遞意義那一刻，同時透露某些東西顯示它自身相對、假造的身份。他早期著作中的此一信念，背後隱藏著一個政治性的衝動：某些符號就因為假扮成自然模樣，自我標榜為唯一可能觀察世界的方法，所以是權威式的與意識形態的。意識形態的一項功能，就在把社會現實「自然化」，使它看起來和自然本身一樣純淨而不可變動。意識形態企圖將文化轉化成自然，「自然的」符號是它的一項武器。向旗幟敬禮，或贊同西方的民主代表「自由」一詞的真實意義，都變成世界上最明顯自然的反應。就這個意義而言，意識形態是一種當代的神話，是自身已經消除曖昧與另一可能性的國度。

在巴爾特的看法裡，有一種文學的意識形態符合此一「自然態度」，其名曰寫實主義。寫實文學企圖掩蓋語言在社會上相對的或建構的本質，它有助於證實這樣的偏見，即以爲世上總有那麼一種自然的「平常」語言。這種自然語言呈現現實的「真面目」(reality 'as it is')，它不像浪漫主義或象徵主義將現實扭曲成主觀的形態，而是依上帝自身所可能知道的樣子將世界再現出來。符號並非可以變動的實體，取決於特定可變的符號體系中的規則；相反，它是開向客體或心靈的半透明窗

戶。它自身十分中立，不沾色彩；它唯一的任務是再現其他事物，成爲自身可以完全獨立受人理解的意義工具，因此它必須盡少干擾它所傳遞的訊息。在寫實主義或再現的意識形態中，我們感覺文字與它們的思想或客體結合，其方式基本上是正確而無可爭論的，文字成爲唯一適於觀察此一客體或表現此一思想的方式。

因此，對巴爾特而言，寫實或再現性質的符號基本上是不健全的。爲了助長我們即使沒有符號干擾也能體察現實這個幻覺，它抹消自身作爲符號的身份。作爲「反映」、「表現」、或「再現」，符號否定了語言生產性的特徵：我們之所以有個「世界」，只因爲我們擁有語言爲之表示，而且，我們認爲「真實」的東西，必然牽涉到我們生存其間的是何種可變的顯義結構，但這些事實都被抹殺了。巴爾特所謂的「雙重」符號——此類符號傳遞訊息，同時也顯示自身物質性的存在——是形構主義者與捷克結構主義者「異化」語言的徒孫，也是雅克慎那種「詩意」字詞的徒孫，這種字詞也誇示自身可觸知的語言存有。我說「徒孫」而非「徒弟」，因爲形構主義較直接的後代是德國威瑪共和的社會主義藝術家——包括布雷赫特(Bertolt Brecht)——他們將這種「異化效果」運用於政治目標。在他們手中，薛科洛夫斯基與雅克慎的異化設計不只是語言的功能，它們成爲詩、電影、戲劇的工具，爲的是要將政治社會「非自然化」與「陌生化」，顯示人人視爲當然的「明顯」事物，實際上是多麼值得懷疑。這些藝術家也是布爾什維克未來主義者與其他蘇聯前衛派、馬亞寇夫斯基、一九二〇代蘇聯「左翼藝術陣線」(Left Front in Art)與文化革命份子的繼承人。巴爾特在其《批評論文》(*Critical Essays*, 1964)中

有一篇滿懷熱忱的文章談論布雷赫特的劇場，他也是法國提倡那種劇場的早期鬥士。

早期的結構主義者巴爾特依然信賴文學「科學」的可能性，雖然他認為這只可能是「形式」而非「內容」的科學。這種富於科學精神的批評，就某一意義而言，其目標是在瞭解客體「真正原貌」；但這豈不是又違反了巴爾特對中立性符號的敵意？批評家為了解析文學文本，畢竟也不得不使用語言，而且也沒理由相信這種語言就可以逃脫巴爾特針對一般的再現言說所提出的責難。批評的言說與文學文本的言說，兩者的關係又是如何？對於結構主義者而言，批評是一種「後設語言」——關於其他語言的語言——高居在其客體之上，可以往下俯視，公正無私地研究其客體。可是，猶如巴爾特在《敘事體體系》中所承認的，並無所謂什麼終極的後設語言，總可能有另一位批評家會出現，把你的批評當成他的研究客體，如此無限地往後推衍。在《批評論文》中，巴爾特說，批評「盡其可能完全以本身的語言覆蓋〔文本〕」；在《批評與真實》(*Critique et vérité*)中，他則認為，批評的言說是「飄浮在作品初級語言之上的第二語言」。同一論文又開始以目前所知的後結構主義標準刻劃文學語言本身，它是「無底的」語言，彷彿是由「空洞意義」所支撐起來的「純粹晦澀」的東西。果然如此，那麼，正統結構主義的方法能否對付得了，就很可疑了。

巴爾特一九七〇年對巴爾扎克故事《薩拉辛》(*Sarrasine*)的驚人研究是一部「分割作品」(*S/Z*)。文學作品不再被當成穩定的客體或受限定的結構處理，批評家的語言也不再自負具有科學的客觀性。對於批評而言，最具魅力的文本並非那些可讀的文本，而是那些「可寫」(*writable*)的文本——這種文本

鼓勵批評家將其割裂，改換成不同的言說，提出他或她違逆作品自身的半武斷意義遊戲。讀者或批評家的角色由消費者轉變為生產者。這並非完全意味，在詮釋時，彷彿「什麼都可行」，因為巴爾特謹慎論道：作品不可能用以意指任何東西；可是，文學不再是批評必須證實的客體，而是批評可以玩耍的自由空間。「可寫的」文本通常是現代主義的文本，沒有確切的意義，沒有固定的符旨，而是多元與擴散的，是一大套或一大群不可窮盡的符徵，是符碼與符碼的碎片天衣無縫地羅織而成，批評家可能在其中披荆斬棘，踏出自己的路徑。沒什麼起點與終點，沒什麼序列不可顛倒，沒什麼等級森嚴的文本「層次」告訴你什麼比較有意義或什麼比較沒意義。一切文學文本都是由其他文學文本羅織而成，但這種說法不像傳統那樣，以為文本帶有「影響」的痕跡，而是更激進的說法：每個字、片語、或片段都是先前或周遭其他寫作的再造 (reworking)。無所謂什麼文學的「原創性」 (originality)，無所謂什麼「第一部」文學作品，一切文學都是「互參文本」 (intertextual)。因此一篇特定寫作並沒有什麼明確的定界，它不斷溢散到周遭的作品，產生數百種不同視野，這些視野隨後逐漸縮小乃至消失。作品不可能訴諸作者就突然封閉，變得確切，因為「作者死亡」 (death of the author) 是現代批評如今信心十足高唱的口號。①作者的傳記畢竟只是另一個文本，不需賦予任何特權，這種文本也可以被解構。在文學中，在所有群聚著「意義分歧」的多元性中，說話的是語言，不是作者本人。這種文本翻騰不已的多樣性如果有個短暫聚合的地方，那也不在作者，而在讀者。

當後結構主義者談到「寫作」或「文本特徵」 (textu-

ality)，他們心目中想的寫作與文本，往往就具有這些特定意義。如同巴爾特本人所言，由結構主義到後結構主義的運動，有一部分是指由「作品」轉到「文本」。②此一轉變即是，以往將詩或小說視為封閉的實體，具有確定的意義，而批評家的任務就在破解這些意義；現在則將其視為不可化約的複數，是符徵無止境的遊戲，而且最後絕不可能被固定於單一的中心、本質、或意義。這顯然在批評本身的實踐中造成巨大差異；正如 *S/Z* 所顯示的，巴爾特在本書的方法是將巴爾扎克的故事分割成許多小單位或「辭群」(lexies)，然後以五種法則施用其上：「敘事」(proiaretic；narrative) 法則；「詮釋」(hermeneutic) 法則關注故事所展露的謎題；「文化」(cultural) 法則研究作品所汲取的老套社會知識；「符號」(semic) 法則處理人、地、與目標的涵義；以及「象徵」(symbolic) 法則勾繪文本中有關性和心理的關係。截至目前，這些看來可能尚未偏離標準的結構主義實踐太遠。可是，將文本區分為小單元的做法多少有點武斷，這五項法則不過是數量可能無限的法則中挑出的五項而已，它們不是依高低層次排列，卻以多元的方式運用，有時三項法則同時用於一個辭群；而且，它們最後並未將作品「總結」成任何連貫的意義，相反，它們展現了作品的散漫與破碎。巴爾特論說，文本不是一個「結構」，卻比較像一個無止境的「構成」(structuration) 過程，而且是批評在進行此一構成過程。巴爾扎克的小說看來是寫實作品，顯然一點也不屈從於巴爾特在其身上發洩的那種符號學的暴力：他的批評解說並未將其對象「重創」(re-create)，而是出於傳統的認識加以大幅度改寫和重組。然而，由此顯示了作品始終未受注意的面向。《薩拉辛》被揭露為文學寫實主義一個「有限度的

文本」(limit text)，在此作品中可見出，統制性的假說危機四伏，其敘事繞著困頓的敘事行爲、性別閹割、資本主義的神祕資源、以及固定性別角色的嚴重混淆在旋轉。巴爾特採取致命一擊的姿態，宣稱此一小說的真正「內容」牽涉到他本人的解析方法；此一小說關係著文學再現、性關係、與經濟交易的某種危機。在這一切情況中，將符號視爲「再現」的資產階級意識形態，開始遭受質疑；依此意義，藉著某種詮釋的暴力與威勢，巴爾扎克的小說可被解讀爲超越了自身十九世紀初的歷史，朝巴爾特本人的現代主義時期前瞻。

事實上，促使結構主義與後結構主義批評興起的，正是文學的現代主義運動。巴爾特與德希達晚期的某些著作，本身就是現代主義的文學文本，具有實驗性質、撲朔迷離、而且極其晦澀。對於後結構主義，「批評」與「創作」沒什麼明顯的區分，兩種形式都照樣被納爲「寫作」。結構主義初現之時，正值語言變爲知識分子牽腸掛肚的要務之際；而後一情況所以發生，又是因爲在十九世紀末與二十世紀裡，西歐人士感到語言深陷於痛苦的危機。在這麼一個工業社會裡，言說已淪爲純屬科學、商業、廣告、與官僚的工具，人們該如何寫作？假如閱讀民衆已經飽浸在一個「大眾化」、唯利是圖、僅具止痛效果的文化之中，又能爲什麼樣的讀者寫作呢？一部文學作品能是藝術品，同時又是開放市場上的商品嗎？我們能和十九世紀中葉中產階級滿懷信心的理性主義者或經驗主義者一樣，相信語言的確和世界緊緊掛鉤嗎？如果不能與讀者共同具有集體性的信念，如果缺乏此一架構，還可能寫作嗎？而且，在二十世紀意識形態動盪不定的狀況下，可能重新創造這樣的共同架構嗎？

將語言的癥結「凸顯」得如此富於戲劇性的，正是深植於現代寫作實際歷史狀況的這些問題。形構主義、未來主義、與結構主義專心致力於文字的異化與更新，以及恢復疏離的語言遭受剝奪的豐富意涵，都是對於同一歷史僵局的不同反應。可是，針對困擾的社會問題，還是有可能將語言擺出來當個替換辦法——亦即，垂頭喪氣或得意揚揚地拋棄認為寫作是關係某事、爲了某人的傳統觀念，而將語言本身變爲個人鍾愛珍視的對象。在其早期的傑作《零度寫作》(*Writing Degree Zero*, 1953)中，巴爾特勾繪了某些歷史的發展；依其發展而言，對於法國十九世紀的象徵主義詩人，寫作變成一種「不及物」(*intransitive*)的行動，與「古典」文學的時期不一樣，寫作並無特殊目的，也無特定主題，而是自身即爲一種目的，一種熱情。如果現實世界的客體與事件體驗起來是毫無生機與疏離的，如果歷史似乎已然迷失方向而墜入渾沌，總有可能將這一切「劃入括弧」，「將其所指懸置」，把文字當作你的對象。寫作在深富自戀的行動中轉向自身，但自身全無用處，此一社會罪惡又總是使它困惱憂傷。寫作無可避免會與那些使它淪爲無用商品的人沆瀣一氣，但它也竭力擺脫社會意義的污染，辦法是：和象徵主義者那樣追求沉默的純潔性，或尋求某種嚴厲的中立性，某種「零度寫作」——這種寫作希冀顯得天真無邪。但正如海明威的例子所證實的，事實上那不過是另一種文學風格而已。巴爾特所說的「罪惡」，毫無疑問是文學建制自身的罪惡——猶如巴爾特所評的，這種建制成爲語言分裂與階級分裂的證據。在現代社會中採取「文學」方式寫作，就不可避免會與這種分裂性有所勾結。

結構主義大可視爲既是上述社會與語言危機的病徵，又是

針對此一危機的反應。它由歷史逃避到語言——這是一項反諷的行動，因為，據巴爾特的看法，幾乎沒什麼行動會比它更具有歷史意義。可是，在維持歷史與所指對象的距離時，結構主義同樣企圖恢復人人賴以生活的符號之「非自然」感，並因而啓發他們徹底意識到本身歷史的易變性。如此一來，它就能重新加入它起初以放棄歷史而開始的歷史；可是，能否辦到這一點，就取決於所指對象是暫時被懸擱，或是永遠被束之高閣。後結構主義一降臨，結構主義看來有反動性的，並非它這種對歷史的排拒，而是不折不扣在於它對結構本身的觀念。對於寫《文本的歡悅》的巴爾特而言，一切理論、意識形態、確定意義、社會實踐，似乎都變為天生即有恐怖主義的色彩，而「寫作」則是這一切的解決之道。寫作，或作為寫作的解讀 (reading as writing)，是最後一塊未遭殖民的領地，知識份子可以優游其間，品嚐玩味豪華奢侈的符徵，全然不顧艾麗色宮 (Elysée Palace) [法國總統官邸] 或雷諾汽車廠到底在幹些什麼。在寫作之中，結構性意義的暴力統治可以暫時被語言的自由遊戲打破與替換；寫作／解讀的主體可以解脫單一認同的束縛，成為飄逸得心神恍惚的自我。巴爾特宣稱，文本「是〔……〕那種朝政治元老展露屁股、無所禁忌的人物」。我們已離馬修·阿諾德遠矣哉。

這裡提到政治元老，可不是偶然。《文本的歡悅》問世，是在一場動搖法國政治元老根本的社會動亂五年之後。一九六八年時，學生運動已經席捲歐洲，罷課反抗教育機構的獨裁主義，而且在法國還一度威脅到資本主義的國體本身。有一陣戲劇性的時刻，那個國體搖搖欲墜，學生努力要與勞工階級團結一致，警察和軍隊就與學生在街頭作戰。學生運動無法具備一

貫的政治領導，陷入社會主義、無政府主義、與幼稚的入獄行動三者互鬥的混亂局面，終於倒退消散；勞工階級運動遭受他們散漫的史達林主義領導人物出賣，無法取得政權。戴高樂(Charles de Gaulle)匆匆流亡之後又回來了，法國國體重整旗鼓，憑藉的名義是愛國、法律、與秩序。

後結構主義是陶醉與幻滅、解放與放蕩、嘉年華與大屠殺夾雜不清，亦即一九六八年的產物。後結構主義無法摧毀國家權力的結構，卻發覺有可能顛覆語言的結構。這麼做，至少不太有人會給你的腦袋一記悶棍。學生運動被衝離街頭，驅入地下，變成了言說。就像對於後期的巴爾特，它的敵人變成任何一貫的信念體系——特別是任何企圖對社會整體結構加以解析並有所行動的政治理論與組織。因為，看來似乎已經慘敗的，正是這種政治。對他們而言，體系實在太強大了，而史達林氣息濃厚的馬克思主義所提出的「總體」批判，已經證實是問題的一部分，不是解決之道。所有這類系統性的總體思想，目前都有恐怖主義的嫌疑；觀念性的意義本身，相對於原慾的姿態與無政府主義的自然生發，恐怕也是壓抑性的。對於後期的巴爾特，解讀不是認知，而是性愛遊戲。唯一可以接受的政治行動形式，必須是局部的、散漫的、策略性的，與囚犯和邊緣的社會團體打打交道，做做文化與教育方面的特殊規劃。女性運動敵視正統形式的左翼組織，發展出了自由意志主義、「去離中心」的其他途徑，在某些方面還把系統性理論視同男性一樣排拒。這類局部的規劃與特殊的行動，必須融入對壟斷式資本主義運作加以認識。許多後結構主義者認為，這種認識的錯誤最是糟糕不過，因為這種認識可能和它所反抗的體系一樣，只是「總體性」的壓制而已。權力無所不在，是一股水銀瀉地般

的流動力量，滲透到社會的每個毛細孔，但它和文學文本一樣沒有中心，我們不可能與「整體的體系」格鬥，因為事實上就沒什麼「整體的體系」。所以，你大可隨處任意干預社會或政治的生活，猶如巴爾特可以將 *S/Z* 剝成武斷的符碼遊戲。如果一般的概念都是禁忌，那我們如何知道沒有整體的體系？這一點完全莫名其妙；這樣的觀點除了在巴黎之外，在世界其他地區是否行得通，也是不太清楚。在所謂的第三世界，人人企求將其國家由歐美的政治與經濟宰制中解放出來，憑藉的指引是某種對於帝國主義邏輯的一般瞭解。歐洲學生運動期間，他們在越南就是這麼做，而且，儘管用的是「一般理論」，幾年後他們還是證明比巴黎的學生成功。然而，一回歐洲，此類理論迅速變得年老色衰。猶如形式較為老舊的「總體」政治教條式地宣稱：較關心局部的人，只是見樹不見林，所以，新的零碎派政治也傾向獨斷的主張，任何較為牽涉總體的事務都是危險的幻想。

如前所論，這種立場是源自特定的政治挫敗與幻滅。它所認定為敵手的「總體結構」，是歷史方面的特定敵手，亦即屬於後期壟斷式資本主義那種武裝與鎮壓性的國體，以及假裝與其對抗、但深深與其統治同流合污的史達林主義政治。遠在後結構主義出現之前，就有好幾代的社會主義者一直與這些獨大的政體對抗。但他們始終忽略解讀中的性愛顫慄、或甚至局限於以罪惡瘋狂為標誌的作品，可能是個恰當的解決之道；瓜地馬拉的游擊戰士就忽略了這一點。

後結構主義的一項發展，就是變成逃避所有這種政治問題的方便之計。德希達與其他人的著作已經深深懷疑關於真理、現實、意義、與知識的古典概念，這些概念都被揭發為奠基於

天真的語言再現理論。如果意義，即符旨，是文字或符徵稍縱即逝的產物，永遠處於變動與不穩的狀態，那麼，如何可能有什麼確定的真理或意義？如果現實是我們的言說建構而成，不是我們的言說反映出來的，我們又如何瞭解現實本身，而非僅是瞭解我們自身的言論？主張說關於現實、歷史、或文學文本的某一詮釋「優於」另一詮釋，這有意義嗎？詮釋學一直致力於採取同情立場去理解過去事物的意義，可是，除了純屬目前言說的功能之外，實際上有什麼過去的事物可供瞭解呢？

這一切是否是後結構主義的開山祖師真正主張的呢？這種懷疑論調很快變成左派學術界的風尚。在某些場合，使用「真理」、「確定性」、與「真實」這類字眼，會立刻被譴責為形上主義者。對於我們絕不可能認識任何事物這種論調，你如果有所異議，那是由於你固持緬懷絕對真理的概念，由於你和某些自然科學家一樣，執著於誇大狂的信念，以為我們能洞察現實的「原貌」。相信這類學理的人，在科學哲學家裡面也一樣，目前極其少見；但此一事實似乎並未使這些懷疑論者死心。後結構主義經常嘲笑的科學模式，往往是實證主義的模式——是十九世紀理性主義認為關於「事實」的知識乃屬先驗、不涉價值，那種主張的翻版。這種模式實際上是個一廂情願的目標，它並未窮盡「科學」一辭的含義；而且這種科學性的自我映照，也不會有什麼結果。說類似真理、確定性、現實等等字眼的使用沒有絕對的基礎，並非即指這類字眼缺乏意義或無效。有誰認為這類絕對的基礎存在？如果它們的確存在，它們又是像個什麼樣子？

我們是自身言說的囚犯，無法合理地提出某些關於真理的主張，因為這類主張僅是以我們的語言為準——這種論調有個

優點，那就是：它允許你天馬行空地撻伐其他任何人的信念，自己卻不必大費周章採取什麼信念。事實上，這是無懈可擊的立場；而爲此必須付出的代價，就是它乃純屬空洞此一事實。認爲任何語言作品最重要的一面在於它不知道自身在談些什麼，這種觀點多少有點厭倦認命的色彩，總以爲真理不可知；這和一九六八年之後歷史性的幻滅絕非無關。但它也使你頓時解脫束縛，無需對重要問題採取立場；因爲，你針對這類問題所說的話，不過是符徵稍縱即逝的產物，因此沒什麼可說是「真實的」或是「嚴肅的」。這種立場的另一個優點是：在關於其他任何人的看法上，它激進而極具破壞力，能揭發極嚴肅的主張，顯示那只是符號的雜亂遊戲，同時它在其他各方面又是徹底保守。因爲它沒要你肯定什麼，所以也和空包彈一樣沒有殺傷力。

英美世界的解構論，大體上始終傾向採取此一途徑，在所謂耶魯解構學派——德曼、宓勒、哈特曼、與某些方面的布倫姆——之中，德曼的批評尤其一直竭力證實文學語言不斷在摧毀自身的意義。在這種運作中，德曼的確不折不扣發覺一種界定文學自身「本質」的方式。如同德曼正確的觀察所見，一切語言根深柢固地都是隱喻式的（*metaphorical*），都是藉比喻（*tropes*）與表喻（*figures*）發揮作用；認爲任何語言在字面上即爲真實，此一看法是錯的。哲學、法律、政治理論的著作和詩一樣，都是依賴隱喻，所以都只是虛構。因爲隱喻在本質上「沒有依據」，只是一組符號取代另一組符號，所以就在語言顯得極具說服力的關鍵，語言會流露其虛構與武斷的天性。「文學」即是這種晦澀最爲明顯的領域——在其中，讀者發覺自身游移於「字」意與喻意之間，無法抉擇，因而被已經變得

「無法解讀」的文本昏頭轉向投入無底的語言深淵。然而，比起其他的言說形式，文學作品還不太困惑難解，因為它們承認自身的修辭狀態——亦即，它們所談的不同於它們所做的，它們所聲稱的知識，都是通過使它們顯得晦澀與飄忽的表喻結構而生作用，本質上它們可說是反諷的。其他形式的寫作僅止於表喻與晦澀，將自身當成無可置疑的真理敷衍過去。對於德曼，猶如對於其同事宓勒，文學無需批評家加以解構，它可以被呈現為在自我解構，而且本身實際上就是「關於」這種解構運作。

耶魯批評家的文本晦澀不同於新批評所謂詩的矛盾情緒。解讀所牽涉的，不像新批評家認為的那樣，是將殊異但明確的意義融合為一；解讀牽涉的是手忙腳亂被夾在既不可妥協又無法捨棄的意義之間。因此，文學批評一事變成反諷而惶恐不安，是對文本內在空虛無有定所的探險，而文本就揭露了意義乃虛無飄渺、真理是杳不可尋、以及一切言說盡為欺人的奸計。然而，就另一層意義而言，這種英美的解構論不過是老舊的新批評形構主義死灰復燃。它確實回頭了，形式更為激烈，因為，新批評認為詩以某種間接方式論述詩之外的現實，而解構論者則以為文學證實，語言除了談論自身的失敗之外，不可能有何作為，就像酒館裡某個無聊的傢伙。文學是一切指涉的斷壁殘垣，是溝通的墳墓。③新批評認為，在意識形態日漸濃厚的世界中，文學是難能可貴懸浮於教條性信仰之上的東西；解構論則以為，社會現實不是壓制性的明確事務，而是較像撲朔迷離的蛛網，亮閃閃的延伸到天邊。有異於新批評的看法，文學不再以提供具體歷史另一條遁隱之道為滿足；文學現在伸手探索歷史，將其開拓為殖民地，依自身的形象將其改寫，將

饑饉、革命、足球賽、葡萄酒蛋糕視為更難確定的「文本」。在意義尚未相當明朗的狀況下，未雨綢繆的男男女女既然都不會冒然採取行動，那麼上述觀點與個人的社會和政治生活方式，就不能說毫無瓜葛。可是，既然文學是所有此類猶疑躊躇的特權典範，那麼，當批評朝世界伸出復仇之手，將其意義趕盡殺絕之際，新批評朝文學文本內部的退卻，就可同時被複製出來。對於早期的文學理論，難以捉摸、曇花一現、極度晦澀的是**經驗**，現在則是語言。術語改變了；重要的世界觀顯然是原封不動。

但這並非巴赫丁所謂的語言即是「言說」，德希達的著作對這類關懷極其冷漠。主要由於此一緣故，才會出現學理上對「不確定性」的著迷。如果我們以冥思的方式觀察語言，視之為紙上的一串符徵，意義最後很可能無法確定；唯有將語言看成我們所做的某種事務，和我們實際的生活方式密不可分地交織在一起，語言才變得「可確定」，而「真理」、「現實」、「知識」、與「確定性」這類字眼才會恢復力量。當然，這並非說語言就此變成固定不移與一目了然，正相反，它變得比「已解構」得最徹底的文學文本還要飽滿而富於矛盾。只有這樣，我們才能以實際而非學究的方式瞭解到，什麼算是有決定性的、斷然決然、具有說服力、確定性、真實、虛假，諸如此類——而且瞭解到，這些定義涵蓋了哪些超乎語言本身的東西。英美的解構論大致上忽略此一真實的鬥爭層面，一味攪拌它封閉式的批評文本。這類文本是封閉的，原因就在它們是空洞的，文本所有積極的因素已經隨其冷酷無情消失殆盡，我們除了讚歎景仰之外，也無法拿它們怎麼樣。在學院派的解構遊戲中，這種潰散是不可少的，因為你可以確定，你評論別人對

於某一文本的評論時，如果在夾縫中留下一丁點「積極的」意義，其他人就會出來繼續將你解構。這種解構是一種權力比賽，是正統學院競爭的映照。就是這樣，在附會於老舊意識形態的宗教情緒中，自我空虛 (kenosis) 贏得了勝利：勝利者已經設法打出所有的牌，兩手空空坐在那裡。

如果說英美的解構論似乎標誌著自由派懷疑主義最近的發展——這種主義熟見於兩個社會的現代歷史——那麼，歐洲的情況就稍為複雜。一九六〇年代結束，一九七〇年代來臨，一九六八年狂歡節式的記憶褪色消隱，全世界的資本主義遭逢經濟危機，原本與前衛文學期刊《原貌》(Tel Quel) 有聯繫的某些法國後結構主義者，由富於戰鬥精神的毛澤東主義轉為高亢的反共主義。在一九七〇代的法國，後結構主義已經能大言不慚讚揚伊朗的教長，歌頌美利堅共和國是被統編的世界中碩果僅存的自由與多元主義綠洲，而且推薦各色廠牌、駭人聽聞的神祕主義當作解決人類弊病的藥方。假如索緒爾能預見他所肇始的一切竟是如此結果，他也許會一心一意研究梵文裡的所有格。

然而，如同一切故事，後結構主義的故事還有另一面。假如美國的解構論者認為他們對文本的做法是忠於德希達的精神，那麼，不以為然的人當中，有一位就是德希達。德希達認為，某些美國的解構運用，旨在確保一個「建制性的封閉體」，為美國社會中宰制性的政治、經濟利益服務。④德希達的企圖顯然不止於發展新的解讀技巧，對他而言，解構根本是一種政治實踐，是企圖摧毀一個特定思想體系、以及其背後整個政治結構與社會建制所賴以維持生機的邏輯。他不是荒唐地想否定世上有相對確定的真理、意義、同一性、意圖、歷史的

連貫性，他是想將這些東西當成更廣泛、更深刻的歷史結果研究——當成語言、無意識、社會制度與實踐的歷史結果。無可否認，他自身的著作大體缺乏歷史性，在政治方面閃爍推諉，在實踐時又忘了語言即是「言說」；「真實的」德希達與他濫竽充數的新徒弟之間，並無明確二分的界線。可是，以為解構論否認言說之外的任何事物，或以為它肯定一個純屬差異的領域，在其中一切意義與同一性都分解消散，這種廣為流傳的看法是歪曲了德希達本人的著作，也歪曲了接踵其後而極具創發力的著作。

將後結構主義當成簡單的無政府主義或享樂主義打發掉，也是無濟於事，雖然顯然已有這類意念出現。後結構主義正確地譴責其時的正統左派政治，但告失敗。在一九六〇年代末與一九七〇年代初，新的政治形式開始出現，傳統左派在其面前顯得惶惑無主，舉棋不定。傳統左派立即的反應是，將它們貶低，或是企圖將其吸納為自身綱領的附屬部分。可是，對這兩種策略都不加理睬的新政治態度，即是席捲歐美的婦女運動。婦女運動反對正統馬克思思想狹隘的經濟焦點，此一焦點顯然無法解釋婦女乃受壓迫的社會團體的特殊情況，對她們現狀的改變也無法有何重大助益。因為，雖然婦女受壓迫的確是個具體的現實，牽涉到母性地位、家庭勞動、工作歧視、與差別工資，問題依然無法化約成這些因素；問題還牽涉性別的意識形態、在男性主宰的社會裡男女如何意想自身與對方的形象、由公然野蠻到深藏於無意識的知覺與行為。任何政治如果無法將這類問題置於其理論與實踐的中心，最後就很可能被送入歷史的垃圾堆。因為性別歧視與性別角色牽涉人類生活最深沉的個人面向，所以，政治若無視於人類主體的經驗，即是一開始就

殘缺不全。由結構主義到後結構主義的運動，有一部分就是針對這些政治需求的反應。當然，婦女運動並非像有人時而暗示的那樣壟斷了「經驗」，好幾代而數以百萬計的男女生存，有時還獻身，為的不僅是「總體性的理論」或經濟第一；社會主義如果不是他們痛苦的希望與需要，又是什麼呢？將個人事務視為等同政治事務，也不恰當；個人事務有其政治性，這是千真萬確，但是在某個重要的層面中，還是個人歸個人，政治歸政治。政治鬥爭不可化約為個人事務，反之亦然。婦女運動正確地反對某種僵化的組織形式、與某種「過度總體化」的政治理論，可是，如此一來，它往往提升個人、自發、與實驗的事務，彷彿它們提供了適當的政治策略；它在很多方面拒斥「理論」，和一般的反智思想幾乎無分軒輊；在某些戰線上，它對婦女以外任何人的痛苦與他們的政治解放問題，似乎無動於衷，這和某些馬克思主義者一樣，他們對於勞工階級以外任何人受壓迫的事，似乎也不在乎。

女性主義與後結構主義還有其他的關聯。因為，在後結構主義企圖摧毀的二元對立中，男女之間的位階對立也許最為惡毒。的的確確，這一點似乎最為持久永恆：歷史上不曾有一刻好一大半的人類沒遭受疏離而貶降為有缺陷的人、化外的低等人種。此一駭人的事實當然無法藉由某一理論性的技術加以糾正；可是，我們越來越能瞭解到，儘管就歷史而言男女之間的矛盾是再也真實不過，但這種敵意也包含某種形上的幻想。這種情況所以能維持不墜，如果說由於男性從中不斷獲取物質與肉體的利益，那麼，這也是由於亟需探究的恐懼、慾望、攻擊心態、受虐狂、與焦慮所組成的繁複結構。女性主義不是可以孤立的問題，不是與其他政治課題並行的特殊「運動」，而是

充滿而且質疑個人、社會、與政治各層次的一個向度。正如某些局外人士所詮釋的，婦女運動的訊息不僅在於婦女應該與男性具有同等權力與地位，它是對所有此類權力與地位的質疑。這並非指，有更多婦女參與，世界就會更幸福；這是說，人類的歷史如果不「女性化」，世界可能無法倖存。

談了後結構主義，我們已經把現代文學理論的故事推展到當前的時代。後結構主義「整體」之中存有實際的矛盾與差異，前途如何，無法預卜。有些形式的後結構主義代表享樂主義者退隱離開歷史，是對晦澀或不負責任的無政府主義的頂禮膜拜；有些形式的後結構主義，例如法國歷史學家福寇豐富無比的研究，儘管本身並非沒有嚴重的問題，卻指示了一條較為積極的方向。有「激進」模式的女性主義，強調多元性、差異與性別隔離主義；也有社會主義形式的女性主義，一方面拒絕將婦女的鬥爭視為僅是一場運動的因素或附屬部門，受此運動宰制與吞併，同時也主張，社會上其他受壓迫的團體與階級的解放，不止本身有道德與政治上的必要性，也是婦女解放的必要條件（雖然並非充分條件）。

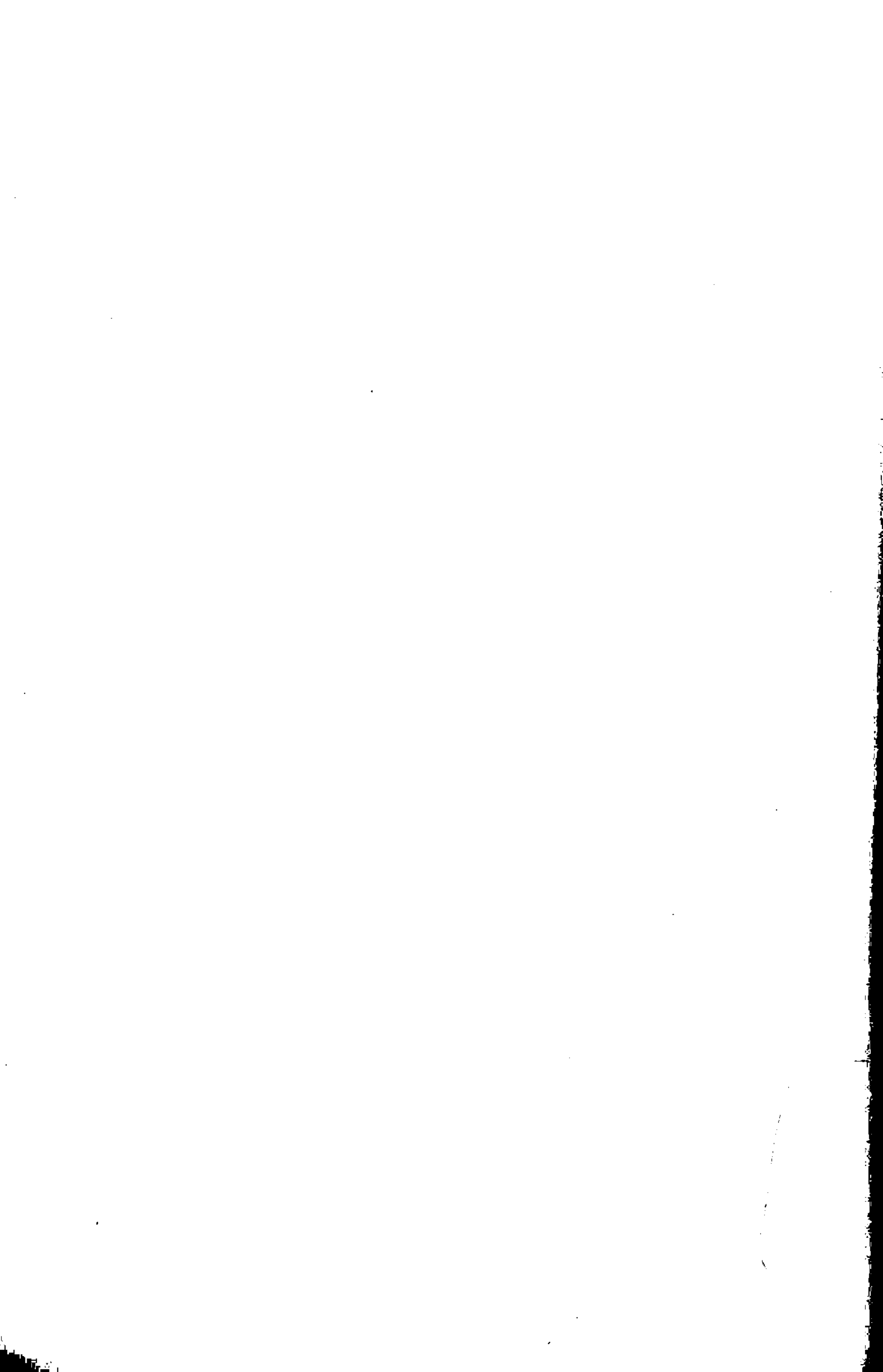
總而言之，我們已經從索緒爾的符號差異談到了世界上最古老的差異；後面這一點，我們現在就可以進一步探討。

註 釋

- ① 見 Roland Barthes, 'The Death of the Author'，收於 Stephen Heath 所編 *Image-Music-Text: Roland Barthes* (London, 1977)。本書也有巴爾特 'Introduction to the

Structural Analysis of Narrative' 一文。

- ② 見 'From Work in the Text'，收於 *Image-Music-Text: Roland Barthes*。
- ③ 此處關注文學中意義並時的急迫性與「不可能」，有一部分是法國批評家布朗夏 (Maurice Blanchot) 著作的特殊論點，雖然他不被視為後結構主義者。見其論文選集，Gabriel Josipovici 所編，*The Siren's Songs* (Brighton, 1982)。
- ④ Philippe Lacoue-Labarthe 與 Jean-Luc Nancy 合編，*Les fins de l'homme* (Paris, 1981)，頁 526-29。



第五章

心理分析

現代文學理論的發展，與二十世紀政治以及意識形態的動亂，其間的關係我在前面數章已經有所提示，但這種動亂絕非僅僅事關戰爭、經濟蕭條、以及革命，身陷其中的人也都有極其直接的個人體驗。這是社會的動亂，也是人際關係與人的存在危機。當然，這並非說焦慮、對迫害的恐懼、與自我的分裂是阿諾德至德曼的時代所特有的經驗：有史以來，這類經驗就隨處可見。重要的也許是，在此一時期中，這類經驗被嶄新的方式建構成系統性的知識領域。這種知識領域稱為心理分析，由佛洛伊德 (Sigmund Freud) 於十九世紀末在維也納所開發；我現在要簡略概述的就是佛洛伊德的學說。

「追根究柢，人類社會的動機即是經濟動機。」此一說法並非出自馬克思，而是佛洛伊德的《心理分析導論》(*Introductory Lectures on Psychoanalysis*)。宰制人類歷史的，截至目前，始終是勞動需求；對於佛洛伊德而言，此一嚴酷的需求即意味我們必須壓抑部分追求快樂與滿足的傾向。假如不是爲了生存而得工作，我們可能整天躺著，什麼也不幹。人人必定經歷佛洛伊德所謂「現實原則」(*reality principle*) 對「快樂原

則」(pleasure principle)的壓抑，可是，對於某些人，以及整體社會——此點猶可爭論——壓抑可能過度而使我們變為病態。有時我們願意近乎壯烈地放棄滿足，但通常是精明地認為，延遲一下眼前的快樂，最終還是可以得到補償，而且也許更為豐厚。只要看到利在其中，我們是會心甘情願忍受壓抑；可是，如果對我們要求過高，我們就可能生病，這種病稱為精神官能症(neurosis)；而且，如前所提，由於人人必定受到某種程度的壓抑，那麼，依一位佛洛伊德的評論者所言，人類就可說是「患精神官能症的動物」。重要的是，這種精神官能症不僅牽涉致使我們不樂的原因，也牽涉我們人種的創造力。要對付無法滿足的慾望，一個辦法是將其「昇華」，意指將慾望導向較富於社會價值的目標。建造橋樑或大教堂時，我們可能為性挫折找到無意識的發洩。佛洛伊德認為，文明本身得以產生，就是依靠這種昇華，將我們的本能轉移與利用於這些較高尚的目標，文化史本身於焉而生。

如果說馬克思考察我們勞動需求的種種結果，是依其所伴隨的社會關係、社會階級、與政治形態，那麼佛洛伊德則是考察其關於心理生活的暗示。他的理論所賴以為基礎的悖論或矛盾即是：只因為大量將我們塑造成形的壓抑因素，我們才成為如此模樣。我們對此並非盡然有所意識，正如馬克思所認為的，對於決定他們生命的社會過程，人們通常也無意識。我們的確無法明確意識此一事實，因為我們用以放逐無法滿足的慾望所在，即名為無意識(the unconscious)。然而，此處立即出現一個問題：患精神官能症的動物何以竟是人類，而非蝸牛或烏龜？情形也許是，這只是對此類生物一種浪漫的理想化，或者可能是，牠們私下的精神官能症遠比我們想像的嚴重；可

是，牠們似乎很能適應孤獨，雖然其中說不定也有一兩個歇斯底里癱瘓症的案例可查。

人類異於其他動物的一點是，由於進化，我們生來幾乎全然無助，須依賴同種中較成熟的成員照顧——通常是父母——才能生存。我們生來都是「早產」，沒有及時且不停的照顧，我們會立即死亡。這種對父母的依賴往往拖得很漫長，在起初純粹是物質原因，是餵養與保護的問題；這牽涉到或可稱為「本能」(instincts)的滿足，亦即人類對於養料、溫暖等等生物性的固定需求。(我們即將看到，比起本質往往會變化的「衝動」drives，這類自衛的本能是遠為不可變動。)但我們對於父母這些照顧的依賴，並不止於生物性質。嬰兒吸食母乳，就會發覺這種生物性的基本活動也很愉快；而這一點，佛洛伊德以為，即是性慾(sexuality)的初次萌現。嬰兒的口腔不只是維持肉體生存的器官，也變成「性感帶」(erotogenic zone)，數年後他可能吮吸手指使其恢復活動，再數年後則是接吻。與母親的關係已經呈現新的、原慾的(libidinal)面向，性慾已然產生，這是一種起初與生物本能不可分離的衝動，但現在已經分離，並獲得某種獨立自主。對於佛洛伊德，性慾本身是一種「變態」(perversion)——一種天生的自衛本能「脫軌」(swerving away)轉向另一目標。

隨著嬰兒的成長，其他的性感帶開始發揮功能。佛洛伊德所謂的口腔期(oral stage)即是性生活的第一階段，而且牽涉到想與客體結合的衝動。在肛門期(anal stage)，肛門變成性感帶，而隨著兒童排便時的快感，出現了一種不見於口腔期而介於主動與被動之間的新對比。肛門期是虐待狂型的(sadistic)，此時兒童由驅除與破壞得到性慾的快感；但這也牽涉

到留存與佔有控制的慾望，因為，通過「允許」或抑止糞便，兒童學會了控制與操縱他人願望的新形式。隨後的「陽物」(phallic)期則開始將兒童的原慾（或性衝動）集中在生殖器官，但所以稱為「陽物期」而非「生殖器官期」，是由於佛洛伊德認為，在此一階段受到認知的只有男性器官。在佛洛伊德的觀點中，小女孩只得在陰蒂，陰莖的「對等物」，感到滿足，而非陰道。

種種原慾衝動在此一過程中逐步構成——雖然各時期有所交疊，不應視為嚴密的序列——但此一構成依然集中在兒童本身的身體上。衝動本身極富彈性，絕非像生物的本能那樣固定，它們的目標因時而異，可以取代，而且某一性衝動也可替換另一性衝動。因此，我們可以想像，兒童在生命早期幾年，並非面臨而渴望某一穩固客體的統一主體，而是一個複雜多變的力場，主體（兒童本身）受困其中而遭分解，依然沒有認同的中心，而且主體與外在世界之間也沒有明確的界限。在此一原慾的力場中，客體與半客體時隱時現，像萬花筒一般變換位置，而在這些客體中，兒童的身體最為凸顯，種種衝動都在其上交疊浮現。這也可稱為「自體的性亢奮」(auto-eroticism)，佛洛伊德有時即用此語涵蓋所有幼兒期的性慾：兒童在自己的身體上獲得性慾的快感，但依然無法將自己的身體視為完整的客體。因此，自體的性亢奮與佛洛伊德所謂的「自戀」(narcissism)必須有所區分；在自戀的狀態中，人的身體或自我整體上「受到精神專注」(cathect-ed)，或被視為慾望的目標。

處於此一狀態下的兒童，即使以前瞻的眼光看，也顯然無法指望他能賣力幹一天活。他是無政府主義的、具有虐待狂、

侵略性、自我投注、而且毫無悔意地追求快樂，只受佛洛伊德所謂的快樂原則支配；他也毫不尊重性別差異。他仍算不上我們或可稱爲的「有性別的主體」(gendered subject)，他隨著性衝動洶湧沸騰，但這種原慾的精力對男女之別卻無所認知。兒童如果要在人生之中有所成就，顯然必須接受照料；產生此一情況的機制即是佛洛伊德膾炙人口的伊底帕斯情結 (Oedipus complex) 一辭。渡過前述各個前伊底帕斯時期的兒童，不僅是無政府主義的與具有虐待狂，而且是亂倫的：男孩與母親身體的親暱關聯，導致他懷著無意識的慾望，想與母親發生性結合，而女孩同樣與母親有親密關聯，因此其最初的慾望永遠是同性戀的，是後則將其原慾轉向父親。換言之，嬰兒與母親之間早期的「二元一位」(dyadic) 或雙項關係，現在已經變成兒童與雙親之間的三角結構；而且，對於兒童而言，雙親中與其同一性別的一方，將會成爲與其競逐相異性別一方的感情敵手。

說服男孩放棄對母親亂倫慾望的，是父親的閹割威脅。此一威脅未必要形諸口舌，但男孩在見到女孩本身「被閹」時，開始想像這是可能降臨自身的懲罰。因此，他帶著焦慮的認命心態將其亂倫的慾望壓抑下來，使自己適應「現實原則」，向父親屈服，疏離母親，以無意識的慰藉安撫自己；儘管現在他無法指望驅逐父親，佔有母親，但父親象徵一種他自己未來可以取而代之與實現的地位以及可能性。如果目前他不是家長，以後他就是。男孩與父親言歸於好，與他認同，因此被引導進入男性氣概的象徵角色。克服其伊底帕斯情結，他已成爲有性別的主體；但是，換言之，如此一來他就已將其受禁止的慾望驅入地下，壓抑到所謂的無意識裡。無意識並非一個隨時等待

接納此類慾望的場所，它是由這種初期的壓抑行爲所產生、開展出來的。作爲一位成形中的男人，男孩就在其社會偶然定義爲「雄性的」形象與實踐中成長。有朝一日，他本身會變成一位父親，藉著獻身於性的繁殖而維持其社會。通過伊底帕斯情結，以集中於生殖的性行爲方式，他早期散漫的原慾已經變成組織化。男孩如果無法成功地克服伊底帕斯情結，在性方面可能就變得無能充當此一角色，他可能將母親的形象視爲高於所有其他女人，佛洛伊德認爲這可能導致同性戀；或者，以爲女人「被闖」，這種想法可能使他的精神深受創傷，乃至無法與女性享受充分的性關係。

小女孩通過伊底帕斯情結的旅程，故事就遠非如此率直。必須立即指出的是，佛洛伊德面對女性性慾——他所謂的「黑暗大陸」——時，顯得惶惑無主，最能表現其男性宰制的社會典型。他貶低婦女的偏頗態度損及他的著作，此點我們稍後會有機會評論。他對於女孩伊底帕斯化過程的解說，絕不可與他的性別歧視輕易分開。小女孩發覺自己「被闖」而屈居劣勢，乃在幻滅之中轉離同樣「被闖」的母親，設法引誘父親；可是，由於此一設想注定失敗，她最終必須勉強回轉到母親一方，完成與母親的認同，承擔其女性角色，在無意識中以擁有嬰兒來取代她所嫉妒但絕無法擁有的陰莖，而且渴望由父親那裡獲得嬰兒。致於女孩何以必須放棄此一慾望，沒有明顯的理由說明，因爲，她既已「被闖」，就不可能再有遭受闖割的威脅，所以，她的伊底帕斯情結是由什麼機制加以化解，就難以明瞭了。與男孩的情況大不相同，「闖割」不能禁止她的亂倫慾望，而是使亂倫成爲可能的首要條件。不僅如此，女孩要進入伊底帕斯情結，必須將其「愛戀對象」由母親轉變爲父親，

男孩則僅需繼續愛母親即可；由於改變愛戀對象一事更爲複雜艱難，這就引起了關於女性伊底帕斯化的一個問題。

在結束伊底帕斯情結問題之前，必須強調一下它在佛洛伊德著作中的核心地位。它不是另一個情結而已，它是使我們所以成爲如今模樣男女的關係結構。這是將我們塑造建構成主體的關鍵；而我們的一個問題是，它在某一意義上永遠是局部、有缺陷的機制。它標誌著由快樂原則到現實原則的過渡，是由家庭的圈圍到廣泛社會的過渡，因爲我們從亂倫轉向了家庭之外的關係；也是由自然到文化的過渡，因爲我們可以將嬰兒與母親的關係視爲多少是「自然的」，而伊底帕斯情結之後的兒童，則是在文化秩序整體中尋求位置的人。（將母親與兒童的關係視爲「自然的」，在某一意義上總是相當可疑，對於嬰兒而言，供養者實際上是誰，根本無所謂。）不僅如此，佛洛伊德以爲伊底帕斯情結是道德、良知、法律、以及一切社會與宗教權威的根源，實際上或想像中父親對亂倫的禁止，則象徵日後會遭遇的一切更高權威。將此一家長法「內投」（*introjecting*；變成他自己的）之時，兒童開始形成佛洛伊德所謂的「超我」（*super ego*），亦即他內心那種威嚴、專司懲罰的良知聲音。

如此一來，一切似乎都適得其所，性別角色加強，慾望的滿足延後，權威被接受，家庭與社會也得以繁衍了。可是，我們忘了難以駕馭、難以馴服的無意識。兒童現在已發展出自我或個人人格，在性、家庭、與社會的網絡中有其特定地位；換言之，兒童爲了得以如此，必須將其罪惡的慾望分離出來，壓抑到無意識裡。渡過伊底帕斯過程之後，人的主體是個分裂的主體，在意識與無意識之間游移不安，而無意識又總是回轉對

其折騰。在通俗的英文口語中，用的往往是「潛意識」(sub-conscious)，而非「無意識」；但這低估了無意識激進的「異己性」(otherness)，以為那只是表面底下伸手可及的某個地方。這低估了無意識極端的奇異性；無意識是個地域也是個非地域，它對現實全然冷漠，不管什麼邏輯或否定或因果或矛盾，事實上是完全聽任衝動與快樂追求擺佈的本能遊戲。

通往無意識的「捷徑」是夢。夢賦予我們難得的特殊恩典，得以隱約窺探無意識的作用。佛洛伊德認為，夢基本上是無意識願望象徵性的滿足；它們以象徵的形式呈現，原因在於，假如此一素材直接表現出來，可能會使我們驚駭而清醒。爲了讓我們得以安眠，無意識仁慈地將其意義加以隱藏、削弱、扭曲，乃至我們的夢變成有待解碼的象徵性文本。即使在夢中，富於警覺的自我依然在發揮其功能，隨處審查某一意象或更改某一訊息；而無意識本身的作用方式奇特，又使夢變得更爲晦澀。依照偷懶省事的辦法，無意識會把一整套意象濃縮成單一的「陳述」；或者，它會將某一客體的意義以另一略有關聯的意義加以「替換」，所以，在夢中我會朝一隻螃蟹發洩我對某一謝姓人物的攻擊。這種意義無止境的濃縮與替換，相當於雅克慎在人類語言中所辨識出的兩項主要運作：隱喻(metaphor；意義的濃縮)，以及換喻(metonymy；將某一意義移植到另一意義)。正是這一點使得法國心理分析學家拉康(Jacques Lacan)進而評說「無意識的結構如同語言」。夢的文本也是隱密難解，因爲在技巧上拙於再現其所欲言的內容，大致上又僅限於視覺意象，所以它往往必須將語言的意涵巧妙轉譯爲視覺的意涵：它也許會抓住一個網球拍的意象，用以表達某一隱密的舉動。總而言之，夢足以表明無意識是一位

懶惰而缺乏材料的廚師，他的才略令人歎為觀止，可以將截然殊異的材料混成雜七雜八的羹湯，用完一種調料就以另一種代替，早晨上市的東西不管什麼他都能用，就像夢一般，隨機擷取「白天的殘渣」，把白日發生的事件或睡眠中的感覺，與遠從童年擷取過來的意象全摻雜在一起。

夢提供我們通往無意識一條主要，但不是唯一的途徑。可藉以追溯無意識願望與意圖的，仍有佛洛伊德所謂的「行為倒錯」(parapraxis)、為數無計的失言、遺忘、笨拙行為、誤讀、與誤置物品。無意識的存在也顯現在笑話之中；佛洛伊德認為，笑話具有大量原慾的、焦慮的、或攻擊性的內涵。可是，無意識最大的破壞力，還是見於形形色色的心理失衡。我們也許有某些無法否定的無意識慾望，但它們也不敢尋找實際出口；在此情況下，慾望由無意識強擠出來，自我以防禦方式將其封鎖，這種內在衝突的結果即是所謂的精神官能症。患者開始呈現種種症狀，這些症狀採取妥協方式，既抗拒無意識，又同時以隱晦的形式表現無意識。此類精神官能症可能是強迫型的（非碰觸街道的每支燈柱不可）、歇斯底里型（沒器質性的病因，卻出現一肢手臂癱瘓）、或是恐懼型（毫無原因地害怕開闊的空間或動物）。在此類精神官能症背後，心理分析發現種種未經舒解的矛盾，其根源可追溯到個人早年的成長，而這很可能就集中在伊底帕斯情結的階段；的確，佛洛伊德就稱伊底帕斯情結是「精神官能症的核心」。患者所呈現的精神官能症種類，與伊底帕斯階段之前他或她的心理發展受阻或「停固」的時刻，兩者往往有關聯。心理分析的目的在揭示精神官能症的潛在原因，從而舒解患者的矛盾，消除惱人的症狀。

可是，精神錯亂的情形就難對付得多，這有一點類似精神

官能症，亦即自我無法將無意識的慾望壓抑下來，實際上反而受其控制。一旦發生這種情形，自我與外在世界的聯繫破裂，無意識即開始建構另一個幻覺的現實。換言之，精神病患在關鍵地方已經與現實喪失聯繫，就像偏執狂與精神分裂症一般：假如精神官能症患者會有一隻手臂癱瘓，精神病患則會相信他的手臂已經變成大象的鼻子。「偏執狂」指的是有點系統化的幻覺狀態，佛洛伊德認為這不僅包括受迫害的幻覺，也包括幻覺式的嫉妒與崇高的幻覺。他把這種偏執狂的根源歸結為對於同性戀的無意識防禦，心靈將愛戀對象轉化為敵手或迫害者，有系統地將現實重組與重新詮釋，以便證實這種懷疑，從而否定其慾望。精神分裂症包含脫離現實與轉向自身，伴隨著過度但缺乏系統性的幻象，彷彿「本能衝動」(id)，或無意識的慾望已經泛濫，以其毫無邏輯而如謎一般的聯想與感情，不是概念性的思想環結，將意識的心靈淹沒。依此意義而言，精神分裂症的語言與詩的類似之處極為有趣。

心理分析不僅是一種關於人類心靈的理論，也是針對受判為精神病態或失常的一種治療實踐。佛洛伊德認為，單靠向患者解釋其病在何處，揭示其無意識的動機，是無法完成此類治療。這僅是心理分析實踐的一部分，自身無法治療任何人。依此意義，佛洛伊德並非以為我們如果瞭解自身或世界即可採取適當行動的理性主義者。對於佛洛伊德的理論，治療的關鍵在於所謂的「轉移」(transference)，此一觀念一般偶爾被混同佛洛伊德所謂的「投射」(projection)，或將實際上是自己的感情與願望歸諸他人。在醫療過程中，接受心理分析者（或患者）可能開始將其苦惱的心理矛盾無意識地「轉移」到分析者身上。例如，患者如果曾與父親有過糾葛，他可能會無意識地

將分析者當成那個角色。這對分析者造成一個難題，因為這種「重複」(repetition)，或原始矛盾的儀式性重演，是患者逃避妥協的一種方式。我們有時不由自主地重複自己無法適切記憶的事物，而我們所以無法記憶，則是因為它令人不快。但轉移也提供分析者特殊優惠，得以在他可以介入的制約狀況下洞察患者的心理生活。(心理分析者自身在受訓時必須接受分析，其中一個原因即是，如此他們對自身無意識的過程才會有理智的瞭解，因而得以盡可能避免將自身的問題「反轉移」到患者身上。)依靠這種戲劇性的轉移，以及分析者受容許的窺探與干預，患者的問題遂根據分析的情境逐漸加以重新界定。依此意義，很矛盾地，在診察室裡所處置的問題，與患者實際生活中的問題，絕不會全然一致，它們與實際生活的問題可能具有某種「虛構的」關係，就像文學文本與其所轉化的實際生活中的素材一般。走進診察室時所帶來的問題，沒有一個在離開時真正就此根除。患者可能會以許多慣見的技巧抵制分析者得知她的無意識，可是，如果一切順利，轉移的過程將會使她的問題被「緩緩轉變」進入意識，此時分析者藉著化解轉移的關係，可望解除她的問題。換言之，此一過程即是患者變得可以回想她所一直壓抑的部分生活，她能夠重新更為完整地敘述自身，能詮釋而理解她所遭受的困擾。這種所謂的「談話治療」(talking cure) 就此生效。

佛洛伊德的一句口號，也許最能概括心理分析的作用：「原始衝動曾在何處，自我就會在何處。」(Where id was, there shall ego be.) 人們在何處遭受他們無法理解的勢力肆意擺佈，理性與自我克制就會在何處發揮力量。此一口號使佛洛伊德顯得比他實際上更屬於理性主義者。雖然他一度評論說，

任何事物到最後都無法抵抗理性與經驗，但他對於心靈的詭詐與頑強也絲毫未予低估。他對人類潛能的估計，整體上是保守而悲觀：我們受制於企求滿足的慾望，以及對任何阻擾慾望的事物的憎惡。在其後期著作中，佛洛伊德終於認為人類的生機逐漸凋萎，因為人類處於死亡衝動恐怖的掌握之中，亦即受制於自我加諸自身的原發性的被虐狂。生命的最終目標是死亡，回歸到自我不會受創的、無上喜悅的無生命狀態。愛洛思(Eros，情愛之神)，或性的活力，是創造歷史的動力，但卻被封鎖在與塔那托斯(Thanatos，死神)或死亡衝動的悲劇衝突之中。我們奮力向前，卻不斷被驅趕回頭，掙扎著轉回我們甚至尚無意識之前的狀態。自我是可憐而朝不保夕的存在，飽受外在世界打擊，遭受超我嚴酷蹂躪，承受原始衝動貪得無厭的需求折磨。佛洛伊德對自我的悲憫，即是對人類的悲憫。人類在文明加諸其身幾乎無法忍受的需求之下勞碌生活，而文明的基礎卻在於壓抑慾望與延遲滿足。他藐視一切企圖改變此一狀況的烏托邦計劃，可是，他有許多社會觀點雖然保守而具權威色彩，他對於廢除或至少是改革私有財產與國家體制的企圖還是相當讚賞。他之所以如此，是因為他深信現代社會在其壓迫性方面已經很暴虐。正如他在《幻想的未來》(*The Future of an Illusion*)書中所言，某一群人的滿足建立於對另一群人的壓迫，而一個社會的發展假如尚未超越此點，那就可以理解何以被壓迫的人會對文化產生強烈的敵意——他們的勞動使文化得以存在，但他們在其中分享的財富又極其微少。佛洛伊德宣稱，「無庸諱言，一個致使為數如此眾多的參與者心生不滿，並驅迫其革命造反的文明，既沒有也不該有繼續存在的前途。」

任何像佛洛伊德的理論那樣複雜而具原創性的理論，必然成爲激烈爭論的源頭。佛洛伊德主義在很多方面已經遭受攻擊，而且絕不該被視爲無可爭論。例如，關於它如何驗證其學理，關於何者算是支持或反對其主張的證據，就問題重重；猶如一位美國行爲主義心理學家在某次談話中所評論的：「佛洛伊德著作的麻煩，就在於它不是睪丸（*testicle*；譯者識：音近 *testable*「可驗證」）！」當然，這就看你所謂的「可驗證」是何意義；可是，佛洛伊德不時援引實際上無人接受的十九世紀的科學觀念，似乎也是實情。他的著作雖然力求公正客觀，卻仍充滿或可稱爲「反轉移」的東西，這是他無意識的慾望所造成的，有時還受他有意識的意識形態信仰所扭曲，我們先前已經觸及的性別歧視價值觀，就是關鍵的例子。佛洛伊德家長式的態度，其嚴厲可能不下於十九世紀維也納大多數的男性，但他視婦女爲被動、自戀、具有被虐狂與嫉妒陽物、道德良知不及男性，這種觀點則已受到女性主義者徹底批判。①只要比較一下佛洛伊德對一位年輕女子（朵拉 *Dora*）的病例研究，與對一位男孩（小漢斯 *little Hans*）的病例研究，由此兩者的語氣，就可瞭解他對不同性別的態度：朵拉病例的語氣刻薄、猜疑、有時還離題得出奇；而對於小漢斯這位佛洛伊德式的哲學家，則顯出殷勤呵護之情、對其讚賞有加。

同樣嚴重的埋怨是，作爲醫療實踐，心理分析是一種壓制性的社會控制形式，將個人加以分類，強迫他們遵從霸道定義下的「常態」。事實上，這種控訴通常旨在反對精神醫療整體，就佛洛伊德本身對「常態」的觀點而言，此一指控大致上是誤導了方向。佛洛伊德的著作可惡的是，它顯示原慾在挑選目標時是多麼「順服」可變，所謂性變態如何形成正常性行爲

的一部分，以及異性性行為如何絕不可視為自然或自明的事實。佛洛伊德的心理分析通常的確在製造性的「規範」(norm)觀念，但這絕非自然所賦予的。

對佛洛伊德另外有些常見的批評則不易落實。其中一項批評不過是出於常理的厭煩：小女孩如何可能想由父親得到嬰兒？真假姑且不論，問題並非我們藉「常理」所可論斷。在憑藉這種直覺就急於否定佛洛伊德之前，我們必須先記得，無意識顯現在夢中時，有其極為怪異的特徵，也有別於自我的白晝世界。另一種普遍的批評是，佛洛伊德「將一切事物貶低為性」——以專業術語說，他是一位「泛性慾主義者」(pan-sexualist)。這當然站不住腳，佛洛伊德是激進的二元論思想家，而且無疑十分極端，他總是提出自我克制的「自我本能」(ego-instincts)這類非性慾的力量，以與性衝動相抗衡。泛性慾的指控，其合理的根基在於，佛洛伊德認為性慾是人類生活的核心，足以提供一項構成我們所有活動的因素，但這並非即是性慾化約論(sexual reductionism)。

在政治上的左派方面，偶爾仍可聽到對佛洛伊德的一種批評，認為他的思想是個人主義的——他以「個人的」心理原因與解釋取代社會與歷史的原因與解釋。此一指控反映出一種對佛洛伊德理論的極端誤解。社會與歷史的因素如何與無意識產生關聯，這方面的確有實際的問題；但佛洛伊德的著作有個要點即是，它使我們得以根據社會與歷史的標準去思考人類個體的發展。佛洛伊德所提出的，確實是不折不扣關於人類主體之形成的唯物主義理論。我們所以成為如此模樣，是由於諸多身體之間的相互關係——由於在嬰兒期我們的身體與周遭身體之間所發生的繁複交往。這並非生物學的化約論，佛洛伊德當然

不相信我們除了身體之外別無所有，或我們的心靈僅是身體的反射能力而已；它也不是非社會的生命模式，因為我們周遭的身體，以及我們與他們的關係，永遠具有社會的特定性。父母的角色、育嬰的習慣、與這一切關聯的形象與信仰，都是文化的內容，在不同的社會或歷史階段都會有相當大的差異。「童年」(childhood)是近代史的發明，而「家庭」(family)一辭涵蓋不同的歷史結構，其範圍之廣，使得此語自身的價值極其有限。在這些建制中，有個信念顯然尚未改變，即是女孩與婦女不及男孩與男人此一假說，這種偏見似乎統合了一切已知的社會。由於此一偏見深深根植於我們早期在性與家庭方面的發展，心理分析已經成爲某些女性主義者批判的重點。

這些女性主義者爲此目的所求助的一位佛洛伊德理論家，即是法國心理分析學家拉康(Jacques Lacan)。這並非意味拉康是贊成女性主義的思想家；恰恰相反，他對婦女運動的態度，大體上是傲慢而輕蔑。但拉康的著作有驚人的創見，他企圖「改寫」佛洛伊德主義，其層面牽涉所有關係人類主體的問題、主體的社會地位、尤其是主體與語言的關係。文學理論家對拉康的興趣，即是出於上述最後一項關注。拉康在《文選》(*Ecrits*)中企圖以結構主義與後結構主義的言說理論重新詮釋佛洛伊德；雖然此一巨構時而沉悶晦澀、難解如謎，但如果想瞭解後結構主義與心理分析的相互關聯，我們還是必須稍爲研究一下。

我已談過，佛洛伊德認爲，在嬰兒早期發展的某一階段，主體與客體，主體與外在世界之間，依然不可能有明顯的區分。此一存有的狀態拉康名之曰「想像態」(the imaginary)，意指我們缺乏任何明確自我中心的狀態。在此狀態

中，我們的「自我」似乎變為客體，客體也變為自我，兩者處於封閉而無休止的交互變化之中。在前伊底帕斯階段，兒童與母親的身體處於「共生」(symbiotic) 關係，母體模糊了兩者間任何明顯的界限：兒童依賴此一身體生存，但我們同樣可以想像，兒童會體驗到他所認識的外在世界是在依賴他自身。根據佛洛伊德理論家克萊恩 (Melanie Klein)，兩者的融合同一，並非全然像聽來那麼充滿幸福，嬰兒很早就對母體懷有可怕的攻擊本能，抱著將母體撕裂的幻想，並且遭受偏執狂幻覺的折磨，以為母體會反過來將其毀滅。②

假如我們想像幼兒對著鏡子觀察自身——拉康所謂的「鏡像階段」(mirror stage)——我們就可瞭解，兒童最初的自我或完整的自我形象，是如何在此一「想像」的存有狀態中開始發展。肉體上依然尚未調適的兒童，發現鏡中朝其反射出可喜完整的自身形象；儘管他與此一形象的關係仍是「想像的」——鏡中的形象既是他自身，也不是他自身，主體與客體依然模糊不清——但他建構自我中心的過程已經開始。恰如攬鏡自照一事所暗示的，此一自我在本質上是自戀的：由於發現「我」經由世上某一客體或人物朝我們自身反射回來，我們才得到「我」的意念。此一客體在各方面都是我們自身的一部分——我們與其認同——但同時又不是我們自身，而是某種異己的東西。在此意義上，兒童在鏡中所見的形象，是「異化的」形象；兒童在鏡中「誤認」自身，在形象中發現了一個賞心悅目的統一體，這是他在自己的身體上無法實際體驗到的。拉康認為，所謂想像態，正是此一形象的領域，我們得以在其中有所認同，但也在認同的行為中誤識、誤認了我們自己。兒童成長時，會繼續與種種客體進行此類想像態的認同，而其自

我也隨之建立。拉康認為，自我不過是此一自戀的過程，因此，我們是在世界中尋找可以認同的東西，藉以支撐一個虛構的單一自我之感。

討論前伊底帕斯或想像態之時，我們是在研究存有的記錄簿，其中實際上只有兩項：兒童自身，與另一個身體；這另一個身體通常即是母親，對兒童而言這也代表外在的現實。可是，猶如在說明伊底帕斯情結時所見到的，此一「雙邊」結構注定要受一個「三邊」結構取代，這就發生在父親介入而打破此一和諧情境時。父親代表拉康所謂的法(Law)，亦即最初對亂倫的社會禁忌。兒童對母親懷有的原慾關係受到阻礙，他必須開始在父親的身分上認識到，有個更廣闊的家庭與社會網絡存在，而自己只是其中的一部分。兒童不僅只是此一網絡的一部分，他必須在其中扮演的角色也已經由他出身其中的社會常規為他預先決定好了。父親的出現將兒童與母體拆離，而這麼一來，如前所見，就把兒童的慾望驅入隱密的無意識。依此意義而言，法之初次出現，與無意識慾望的肇始，是發生於同一時刻：兒童只有承認父親所象徵的禁忌或戒律時，才會將其罪惡的慾望壓抑下來，而那種慾望正是所謂的無意識。

如果伊底帕斯情結終究要揭幕，兒童想當然已經朦朧察覺到性別差異。父親的介入代表著這種性別差異，而拉康著作中的一個關鍵術語，陽具(phallus)，就是表示此一性別差異的意涵。只有接受性別差異、男女角色顯然有別的必然性，先前對此類問題毫無察覺的兒童才能適當地「社會化」。此一過程已經見於佛洛伊德對伊底帕斯情結的解說，拉康的獨創之處則在於根據語言的角度加以改寫。我們可以將對鏡自攬的幼兒視為某種「符徵」(signifier)——某種可以授予意義的東西——而

見於鏡中的形象則是某種「符旨」(signified)。幼兒所見的形象總是其自身的「意義」。此處的符徵與符旨，與在索緒爾的符號中一樣，都是和諧一致。換言之，我們可將攬鏡一事當成隱喻解讀：某一方(幼兒)在另一方(映像)中發現與自身的相似之處。拉康認為，這是一個關於想像態整體很適切的意象，在這種存有的模式中，諸多客體在一個封閉的範圍內不斷交互映照，而且沒有明顯實際的差異或區分。這是一個完滿的世界(world of plenitude)，沒有任何匱缺或多餘，站在鏡前，「符徵」(幼兒)在映現的符旨發現了某種「充實」、完整無缺的同一體。符徵與符旨、主體與客體之間，猶未呈現裂縫。截至目前，嬰兒幸運地尚未遭受後結構主義問題的折騰——因為，如前所見，在後結構主義的情境中，語言與現實並非如同此一情境所暗示的那麼安穩一致。

隨著父親的介入，兒童就被投入後結構主義的焦慮之中。現在，兒童必須瞭解索緒爾的觀點，亦即同一性的產生只是差異性的結果——某一詞語或主體，只有在排除其他詞語或主體時，才會成為現在的模樣。耐人尋味的是，兒童初次發現性別差異，與其發現語言，幾乎是同時。嬰兒的哭聲不是真正的符號(sign)，只是一種信號(signal)，這暗示他冷、餓、等等。在接近語言的過程中，幼兒無意識地學到，某一符號必須異於其他符號，才會具有意義，而且符號預設了它所表示的客體不存在。我們的語言「代替」(stands in)了客體：在某一意義上，一切語言都是「隱喻的」，亦即，它取代了某種對於客體直接而無言的佔有，它使我們免除史威夫特(Swift)筆下拉不吞島民(Laputans)的麻煩，他們都背著一整袋談話時可能需要的東西，逢人就互相出示這些東西，當作說話的方式。可是，正

當兒童在語言的領域中無意識地學習這些教訓時，他也無意識地在性的世界裡學習同樣的教訓。陽具所象徵的父親之存在，教導兒童必須在家庭中扮演一個角色，此一角色是由性別差異、排除（不可當父母的情人）、與匱缺（必須放棄早期與母體的聯繫）所界定。他終於察覺，他的主體身分是經由他與周遭其他主體的差異關係以及類同關係所建構而成。接受這一切時，兒童乃由想像態的表冊轉入拉康所謂的「象徵秩序」（symbolic order）：亦即預先既與的社會與性別角色結構，以及組成家庭與社會的種種關係。以佛洛伊德的術語來說，他已經克服伊底帕斯情結的痛苦歷程。

然而，並非就此功德圓滿。如前所見，佛洛伊德以為，通過此一過程的主體是「分裂的」主體，被自我有意識的生活以及無意識或遭受壓抑的慾望截然拆離，致使我們成為如今模樣的，正是這種根本上對於慾望的壓抑。兒童現在必須服從一項事實，亦即，他絕不可直接接觸事實，特別是現在受禁止的母體。他已經由「完滿」、想像態的佔有被放逐到「空洞的」語言世界。語言是「空洞的」，因為它只是無止境的差異與匱缺的過程，兒童不再擁有任何充實的東西，現在只能延著一條可能無限的語言鎖鏈，由一個符徵轉到另一個符徵。某個符徵指示另一個符徵，它又指示另一個符徵，如此等等，以至無窮。鏡象的「隱喻」世界已經讓位於語言的「換喻」世界，延著此一換喻的符徵鎖鏈，會產生諸多意義或符旨；但沒有客體或人可能充分「顯現」於此一鎖鏈，因為，猶如我們已由德希達得知的，此一鎖鏈的功能即在分離與區別一切同一性。

由某一符徵轉到另一符徵，這種可能無有止境的運動，即是拉康所指的慾望。一切慾望源於匱缺，慾望不斷奮力填滿匱

缺。人類的語言賴此匱缺而生作用：符號所指示的真實客體付之闕如，文字必須依賴缺乏與排斥其他文字，才生意義。因此，進入語言，即是成爲慾望的獵物。拉康評曰，語言乃「將存有掏空爲慾望者也」(what hollows being into desire)。語言將想像態的完滿性拆裂——加上鎖鍊 (*articulates*：譯者識：亦指「清晰道出」)：我們現在絕不可能安穩止於單一的客體，止於足可賦予其他一切意義的終極意義。進入語言，即是脫離拉康所謂的「真實」，那個不可企及的領域永遠無法意表，永遠在象徵秩序之外。特別是，我們被拆離了母體；經過伊底帕斯情結危機之後，我們即使窮畢生之力追尋，也絕無可能重得此一珍貴的客體。我們不得不以替代性的物品將就一下，亦即拉康所謂的「客體小 a」(object little a)，徒勞無功地藉以填補我們存有核心部位的裂縫。我們忙於以替換物取代替換物，以隱喻取代隱喻，永遠無法恢復以往在想像態所知道的那種純粹的（即使是虛構的）自我身分與自我完成。沒什麼「先驗的」意義或客體支撐這種無止境的渴望——或者，假如有這種先驗的實體，那就是陽具本身，亦即拉康所謂的「先驗符徵」(transcendental signifier)。但事實上這不是客體或實體，不是實際的男性性器官，它只是一個空洞的差異標誌，是將我們拆離想像態，並將我們安插於象徵秩序中預定位置一個符號而已。

如前討論佛洛伊德時所見，拉康認爲無意識的結構恰似語言。這不僅由於無意識的作用是訴諸隱喻與換喻，這也因爲，如同後結構主義者眼中的語言一般，無意識並非符號——穩固的意義——所組成，而是符徵組成的。假如你夢見一匹馬，它所指示的東西並非立即顯明：它也許有衆多矛盾的意義，也許

只是具有同樣衆多意義的符徵鎖鏈整體中的一環而已。換言之，馬的意象並非索緒爾理解的那種符號——它的尾巴沒扎扎實實綁著一個確定的符旨——卻是可能被附加於衆多不同符旨的一個符徵，而且自身也許還背負著周遭其他符徵的痕跡。

（我寫上述一句時，並未察覺「馬」與「尾巴」所牽涉的文字遊戲：某個符徵與另一符徵違背我有意識的企圖而交互作用。）無意識僅是符徵持續不斷的運動與活動，其符旨由於遭受壓抑，所以我們往往無從得知。職是之故，拉康才稱無意識為「符旨在符徵底下的滑溜」(sliding of the signified beneath the signifier)，是意義不斷的淡化與消散，是怪異的「現代主義」文本，幾乎無法解讀，而且肯定絕對無法加以詮釋而得知其終極的秘密。

在有意識的生活中，意義果真會如此滑溜與隱藏的話，那麼我們當然就絕對無法說話有條有理。說話時，假如語言的一切全呈現在我面前，我就什麼也說不出口。因此，自我或意識要產生作用，必得壓抑此一狂亂的活動，暫時限定文字的意義。文字隨時會違背我的意願，從無意識中暗地擠入我的言說，這就是佛洛伊德膾炙人口的語誤或倒錯行爲概念。可是對拉康而言，我們所有的言說在某一意義上都是語誤；語言的過程果真如他所說的那麼狡猾晦澀，那麼我們就絕對無法辭必達意，也絕對無法意盡言表 (we can never mean precisely what we say and never say what we precisely mean)。意義在某一方面永遠是一種近似值，一種毫釐之差，一種部分失敗，是將無意義與無以言傳的東西羈混到意義與對話之中。我們絕對無法以某種「純粹」、直接的方式道破真相。拉康自己那種惡名昭彰的神祕文體，本身盡為無意識的語言，就是用以暗示，

任何想藉口語或書文傳達完整無瑕意義的企圖，都是一種前佛洛伊德式的幻覺。在有意識的生活中，我們多少認為自己在理智上是統一諧調的本我，否則就不可能有何行動。但這一切僅是自我的「想像態」層次，不過是心理分析所知的人類主體的冰山一角。自我是主體的一種功能或效用，永遠是分散的，絕無法與自身同一，是延著將其建構而成的言說鎖鏈的串串排列。在存有的這兩個層次之間，有個根本的裂縫——而最能生動展現此一鴻溝的，莫過於提及自己的語句。當我說「明天我要修剪草地」時，我所說的「我」是個可直接理解而相當穩定的指涉。和發言之「我」幽暗的內心深處並非一致。在語言學理論中，前一個「我」稱為「聲言中的主格」(subject of the enunciation)，亦即我語句所表示的主格；後一個是「聲言的主體」(subject of enunciating)，亦即實際發言行動的主體。在發言與書寫的過程中，這兩個「我」似乎大致獲得統一；但這種統一是一種想像。「聲言的主體」、實際發言、書寫的人，絕對無法在所言之中充分重現自身；換言之，沒有符號可概括我的整個存有。我僅能以權宜的語言代名詞描述我自己。代名詞「我」代表一個永遠捉摸不定的主體，在任何特定片段的語言網絡中，這個主體永遠是漏網之魚。這即是說，我不可能「意指」(mean)什麼，而同時又「是」(be)什麼。為了說明此點，拉康大膽將笛卡兒(Descartes)的「我思故我在」(I think, therefore I am.)改寫為：「我非我所思，我思非我在」(I am not where I think, and I think where I am not.)。

以上所述，與那些所謂文學的「聲言行動」，兩者之間有個有趣的類似之處。在某些文學作品中，尤其是寫實小說，我

們讀者的注意力不是受導向事物如何被講述，出於何種立場，以及具有何種目的，而是僅僅導向講述的是什麼，導向聲言本身。比起將注意力導向聲言實際上如何建構而成的聲言，任何此類「匿名的」聲言似乎都具有較強的權威性，能更輕易獲得我們贊同。法律文件或科學教科書的語言可能使我們印象深刻，甚至倍感親切，因為我們最初不明白其語言是如何出現在那裡。文本不許讀者瞭解其內容如何選出，何者遭受排棄，其內容為何以此一特殊方式組織，支配此一過程的是何種假說。因此，這類文本的部分力量，就在於將或可稱為生產模式，亦即將它們倒底如何成形一事壓抑下來；就此一意義而言，它們與人類自我的生命有奇異的共通之處。相反地，許多現代主義的文學作品則使得「聲言行爲」，亦即它們自身的生產過程，變成「內容」的一部分。它們無意像巴爾特的「天然」符號一樣對自身毫無置疑，而是像形構主義者所說的一般，要「揭露」自身結構的設計。如此一來，它們就不致被誤解為絕對真理——讀者也因此受到鼓勵，對於它們建構事實的偏頗、特定手法加以批判反省。此類文學絕佳的範例，也許是布雷赫特的戲劇；但在現代藝術中，尤其是電影，也不乏衆多的例子。一方面，想想一部典型的好萊塢影片，它僅將攝影機當作觀察者可藉以觀看現實的某種「窗口」或第二隻眼——觀察者緊握攝影機，只允許它「記錄」正在發生的事。看這麼一部電影時，我們往往忘記，「正在發生的事」不僅正在「發生」，而且是一種高度複雜的「建構」，牽涉到大量人士的行爲與臆測。另一方面，再想想影片的鏡頭序列，其中攝影機不停突進，緊張地由某一目標移向另一目標，把焦點對在某一目標，然後放棄，轉向另一個，強制地由若干不同角度探索這些目標，然後

彷彿憂傷地迤邐而去，進行其他的事務。這並不是什麼特別前衛的手法；但是與第一種影片相對照，這已凸顯出攝影機的活動，亦即錄製場景的方式，是如何被「置於凸顯地位」(foregrounded)？所以，我們觀眾不可越過這種強制性的運作而僅盯住目標本身。③鏡頭序列的「內容」，可視為某套特殊專業技術的**產品**，不是攝影機純在反映的「天然」或既與的事實。「符旨」——鏡頭序列的「意義」——是「符徵」、亦即電影拍攝技術的產品，而非存在於拍攝技術之前的某種東西。

爲了進一步探討拉康的思想與人類主體的牽連，我們必須簡述一下法國馬克思主義思想哲學家阿圖塞(Louis Althusser)在拉康影響之下所寫的一篇名文。在〈意識形態與意識形態的國家機器〉(‘Ideology and Ideological State Apparatuses’)文中——收錄於其《列寧與哲學》(*Lenin and Philosophy*)一書——阿圖塞嘗試暗中藉助拉康的心理分析理論闡釋意識形態在社會上的運作。此文質問，人類主體最終往往屈服於其社會上種種宰制性的意識形態——而阿圖塞認爲這些意識形態是維護統治階級權力的利器——這是怎麼一回事？這是藉什麼機制造成的？阿圖塞有時被視爲「結構主義的」馬克思主義者，即在於他認爲人類個體是諸多不同社會性決定因素的產物，因此沒什麼實質的統一性。就人類社會作爲一門學科而言，此類個體只能當成某一社會結構的功能或效應加以研究——他在生產結構中佔有某一地位，是特定社會階級的一份子，等等。但是我們自己的實際體驗當然絕非如此。我們傾向於自視爲自由、統一、自主、與自我衍生的個體；除非如此，我們就無法在社會生活中扮演我們的角色。對於阿圖塞而言，我們所以有此自身體驗，即是由於意識形態。這又如何理解呢？

就社會而言，個體之我，絕對是可有可無。毫無疑問，總得有人來完成我所執行的任務（寫作、教書、講演、等等），因為在這種社會制度的再生產裡，教育扮演一個很重要的角色；可是，沒什麼特殊的理由說這個人非我莫屬。此一思想何以未導致我加入馬戲團或服藥過量，有個原因即是，我對本身的身份通常無此感受，我的生活實際上不是如此「渡過」的。我並未**感覺**自己只是沒有我也照樣存在的社會結構的一項功能而已，雖然對此情境加以分析時，這一點就顯得真實不虛。我反而自覺是與整體社會以及世界具有重大**關聯**的人物，此一關聯賦予我充分的意義感與價值感，使我得以有心行動。對我而言，社會彷彿不僅僅是個不具人格的結構，而是親自與我「談話」的主體——它承認我，告訴我說我受重視，因而藉此一承認的行爲使我變成自由而獨立自主的主體。我逐漸覺得，彷彿之中，不是世界全然爲我一人存在，而是世界意味深長地以我爲「中心」，相對地，我也意味深長地以它爲「中心」。阿圖塞認爲，造成這種中心化的一套信仰與實踐，即是意識形態。這比一套明確的教條遠爲精妙、滲透力更強、而且是無意識的。它正是我處身其中而「渡過」我與社會的關聯的媒介，正是這些符號與實踐的範疇將我聯結於社會結構，並使我有決心與身份連貫之感。依此意義，意識形態也許包含上教堂、參加投票、讓路給婦女的行爲；它所涵蓋的，也許不止於諸如全心奉獻君主政治這類有意識的偏好，還有我的穿著方式與駕駛的車種，我在無意識深處對他人與自身所懷抱的形象。

換言之，阿圖塞是由拉康的「想像態」角度重新思考意識形態的觀念。因為，在阿圖塞的理論中，個別主體與整體社會的關係，有點類似拉康理論中幼兒與其鏡中形象的關係。在兩

者之中，人類主體都是通過與某一客體認同，而獲得統一稱心的自我形象，而且此一客體是在封閉而自我陶醉的圈圍中將此形象反射回來。同樣的，在兩者之中，這個形象都包含某種誤認，因為它把主體的真實情況理想化了。兒童實際上並非如同鏡象所顯示的那般完整統合；在意識形態的領域裡，我實際上並非自以為的那般，並非前後連貫、獨立自主、自我衍生的主體，而是若干社會決定因素「已去離中心」(decentred)的功能。由於著迷於所見到的自身形象，我屈服其前；而通過此一「屈服」(subjection)，我才變為一個主體(subject)。

論者目前大多認為阿圖塞發人深省的論文有嚴重缺陷。例如，文章似乎設定意識形態征服我們，幾乎只是壓迫的力量，沒有為意識形態鬥爭的現實事物留下充分餘地，而且對拉康的理論也多少有些誤解。儘管如此，此文闡明拉康的理論與診療室之外的問題之間的關聯，依然不失為一種嘗試；它正確地洞察到，如此巨大的工作深深牽涉若干心理分析以外的領域。語言的確是極具社會性的活動，而拉康由其角度重新詮釋佛洛伊德主義，使我們得以探索無意識與社會的關係。我們可以這麼描述他的著作：他使我們認識到，無意識並非我們「內在」某種澎湃騷亂的私有地域，而是我們相互關聯的結果。換言之，無意識是屬於我們的「外在」，不是「內在」——或者說，它存在於我們「之間」，就像我們之間的關係一般。它捉摸不定，主要原因並非它深埋在我們內心，而是由於它是一種糾纏極廣的網絡，將我們團團包圍，貫穿，因而也絕無法釐清。此一網絡既是我們所難以企及，又恰是將我們塑造成形的材料，而其最佳的意象則是語言本身。的確，拉康認為無意識是語言的一種特定效應，是由差異所造成的慾望過程，進入象徵秩序

時，我們就進入語言本身。但拉康和結構主義者一樣，都認為這種語言絕非個人所可完全掌握。正相反，如前所論，語言由內部將我們分裂，不是我們可滿懷自信加以操縱的工具。語言永遠先於我們存在，它總是已然「就位」，等著派定我們在其內部的位。如同父母一般，它總是萬事皆備地等候我們；我們永遠無法完全支配它，或加以征服利用，正如我們無法完全擺脫父母在我們的體質中所扮演的顯著角色。語言、無意識、父母、象徵秩序，拉康的這些術語未必是同義詞，但關聯密切。拉康有時稱之為「異己」(the Other)——因為，它和語言一樣，永遠在我們身外，總是逸離我們而去，它最初將我們塑造主體，卻總是逃脫我們的掌握。我們已經瞭解，拉康以為無意識的慾望是針對此一異己，其形式是某種我們絕對無法擁有但又悅人心神的實體；可是，的的確確，拉康同樣認為我們的慾望永遠是以某一方式得自異己。我們渴望他人——譬如父母——在無意識中替我們渴望的東西；而慾望所以產生，只因為我們被糾纏在引發慾望的語言、性、與社會的種種關係之中——亦即整個「異己」的範疇。

拉康本人對其理論的社會關聯無甚興趣，當然也沒「解決」社會與無意識之間的關係。然而，佛洛伊德主義整體上還是使我們能提出此一問題：現在我想根據一個具體的文學實例——勞倫斯的《兒子與情人》(*Sons and Lovers*)——探討一下這個問題。即使是懷疑「伊底帕斯情結」這類異邦怪語的保守派批評家，有時也承認在這部小說裡運轉的某些東西，與佛洛伊德栩栩如生的名例有相似之處。（很巧的是，心態保守的批評家運用「象徵」、「戲劇性反諷」、與「肌理稠密」這類行話時，似乎相當稱心，卻很怪異地排拒「符徵」與「符旨」

這類術語，這情形很耐人尋味。)就我們所知，勞倫斯創作《兒子與情人》時，由他的德國妻子福莉妲(Frieda)那裡間接認識了一點佛洛伊德的著作；但似乎沒有證據顯示他對其有任何直接或詳細的瞭解，此一事實對於佛洛伊德的學說，也許可說是單獨有力的印證。因為，情況極肯定，《兒子與情人》看來雖然毫無察覺伊底帕斯情結，卻是十足的伊底帕斯情結小說：年幼的保羅·莫瑞爾(Paul Morel)與母親同床，以情人的柔情對待母親，對父親則深懷敵意，成年之後無法與女性維持完滿的關係，最後則採取交織著愛、復仇、與自我解放的曖昧行動殺死其母，方才得以擺脫此一狀況。就莫瑞爾夫人而言，她嫉妒保羅與蜜莉安(Miriam)的關係，表現如同情敵。保羅爲了母親而拒絕蜜莉安；但在拒絕蜜莉安時，他又是無意識地在拒絕內在蜜莉安身上的母親，亦即他感覺蜜莉安精神上的佔有慾令人窒息。

然而，保羅的心理發展並非發生於社會的真空。他父親華特·莫瑞爾(Walter Morel)是礦工，他母親則是屬於略高一層的社會階級。莫瑞爾夫人關心保羅，不願他步父親的後塵進入礦坑，要他找份書計的工作；她自身留在家中當主婦。莫瑞爾一家的結構即是所謂「性別的勞動區分」(sexual division of labour)的一部分，這在資本主義社會的形態是，父親被用爲生產過程中的勞動力，母親則留下爲他與未來的勞動力(兒童)提供物質與感情的「養護」。莫瑞爾先生脫離深厚的家庭感情生活，此一異化現象即是部分由於這種社會區分——這使他疏離親生子女，導致他們在感情上與母親倍加親暱。假如父親的工作特別令人精疲力竭而且壓力重大，像華特·莫瑞爾那樣，他在家中的地位很可能益形削弱；莫瑞爾被貶降到須藉修理房

舍的實際技術與孩子建立人性關係。猶有甚者，他缺乏教育，因而難以清楚表達感情，此一事實進而加深他與家人之間的鴻溝。他的工作過程本來就極耗體力而且要求嚴酷，這就助長他在家中形成急躁暴虐的個性，更進一步將孩子驅入母親的懷抱，也激發她對孩子懷著嫉妒性格的佔有慾。爲了補救他低劣身分所能發揮的功能，這位父親極力維護男性在家庭中的傳統權威，因此導致孩子與他更加疏遠。

在莫瑞爾一家的案例中，人物之間的階級差異使得這些社會因素益形複雜。莫瑞爾具備小說所謂的無產階級特徵：寡言木訥、四肢發達、消極被動。《兒子與情人》把礦工描繪成地底動物，過的是只有肉體沒有精神的生活。這是很奇怪的描繪，因爲一九一二年時，亦即勞倫斯完成此書當年，礦工發動了不列顛歷來最大的罷工。一年後，亦即小說出版時，發生百年之間最大的礦場災難，結果對嚴重的管理疏忽只略加罰款了事，整個英國礦區到處充滿階級鬥爭的氣息。這些發展牽涉敏銳的政治意識與複雜的組織，並非無頭無腦的粗漢所採取的行動。莫瑞爾夫人（我們覺得不該直呼其名，此中或許還耐人尋味）出身中下階級，相當具有教養，能言善道，而且意志果決。因此，她象徵年輕、敏感、具有藝術傾向的保羅可能期望達到的成就：他將感情由父親轉向母親，即是由貧困而充滿剝削的礦工世界轉向意識解放的生活，這兩者密不可分。保羅是後所發覺的，將其困陷而且幾乎毀滅的那種潛藏著悲劇的緊張狀態，即源自此一事實：他母親——推動他滿懷雄心超脫家庭與礦坑的力量泉源——同時也是將他後拉的一股強烈感情力量。

因此，對這部小說採取心理分析的解讀，以及由社會角度

解讀，未必就是分道揚鑣的途徑。我們所談論的是同一人類處境的兩面或兩點。保羅父親的「弱者」形象與母親的「強者」形象，我們可由伊底帕斯情結與階級兩種角度討論。我們可以看到，一位往往不在家而性情暴虐的父親、一位充滿野心而苛求感情的母親、以及一位心思敏銳的兒童，三者之間的人類關聯，無論由無意識發展過程的角度，或由某種社會勢力與關係的角度，都一樣可以理解。（當然，有些批評家會覺得兩者皆不可行，而贊成對此小說採「人性」(human)的解讀。「人性」此語難解，它排棄了人物具體的生活環境、他們的工作與歷史、他們個人關係與身份更深刻的含義、他們的性別，等等。）然而，這一切依究局限於或可稱為「內容分析」的範疇，研究的是講述什麼而非如何講述，是「主題」而非「形構」。但我們可以將這些考慮納入「形構」本身——諸如此部小說如何傳達與建構其敘述，如何刻劃人物，採取什麼觀點。例如，此一文本大致上似乎——雖然並非完完全全——顯然認同而贊成保羅的觀點：因為敘述主要是透過他的眼光觀察，我們沒有其他實際的證據來源。保羅一上故事前臺，他父親就退入背景。而且，小說在處理莫瑞爾夫人時，比起處理她丈夫，就較偏向「內在」；我們確實可以說，它的組織方式是有意突顯她，而將他遮隱，這是一種強化主角自身態度的形構技巧。換言之，敘述的結構方式與保羅自身的無意識，在某一程度上相符一致。例如，文本所呈現的蜜莉安有不少部分是出自保羅的觀點，我們就不清楚她實際上是否值得他為之焦灼煩躁，而這部小說在有些方面對她「不公平」，已經使許多讀者心生不安。（實際生活中的蜜莉安，亦即潔西·強勃思 **Jessie Chambers**，就持有此一強烈意見，但這一點與我們的論點風馬牛不

相及。)可是，保羅自身的觀點不斷被「突顯」為我們理當信賴的證據來源，我們又如何證實這種不公平的感覺呢？

另一方面，這部小說有若干地方似乎又與這種「偏向的」(angled) 描述相扞格。猶如達勒斯基 (H. M. Daleski) 的遠見所言：「勞倫斯對莫瑞爾懷有敵意的評論，其份量被他生動描述時流露的無意識同情之心所抵消，而對莫瑞爾夫人的公然讚揚，則受到她行爲中的粗暴性格挑戰。」④藉用我們論述拉康時的話來說，這部小說有點辭不達意或意未盡表。這一點可以部分藉用心理分析的術語解釋：男孩與父親的伊底帕斯關係是晦澀的，因為男孩既愛父親，無意識裡卻恨之如同情敵，而且又企圖保護父親免受自身無意識對他的攻擊。可是，另一項晦澀的原因在於，這部小說在某一層次上十分清楚，儘管保羅必須排棄礦工狹隘狂暴的世界，才能進入中產階級的意識，但這種意識也絕非全然值得敬重。其中具有某些價值，但這也同樣是宰制性的與否定生命的，猶如我們在莫瑞爾夫人的個性上所見到的一般。這部小說如此說道：是華特·莫瑞爾「否定自身之中的神性」(denied the god in him)；這種作者的嚴重介入儘管嚴肅莽撞兼而有之，我們總覺得很難真正站得住腳。因為，小說是如此說道 (*tells*)，但也呈現 (*shows*) 了相反的一面。它呈現出，莫瑞爾在各方面依然生氣勃勃。小說的敘述結構雖然由他轉到他兒子，卻依然無法使我們無視於這其中與對莫瑞爾的貶損有深切的關聯。有意無意之間，小說也呈現出，即便莫瑞爾已經「否定自身之中的神性」，終究也不能怪罪於他，而得怪罪強取豪奪的資本主義，資本主義當他僅是生產巨輪中的小齒輪，此外別無用途。保羅自身雖然企圖擺脫父親的世界，卻無能面對這些真相，而且這部小說顯然也同樣無能。

創作《兒子與情人》時，勞倫斯不僅在描寫勞工階級，也在描寫他脫離勞工階級的途徑。可是，在一些栩栩生動的片段中，例如巴克斯特·道思 (Baxter Dawes，在某些方面與莫瑞爾平行的人物) 與疏離的妻子柯嫫拉 (Clara) 最後的團圓，小說就「無意識地」修補了它以保羅的父親為犧牲而對保羅的提升。勞倫斯對莫瑞爾最後的修補見於梅勒思 (Mellors)，《查泰萊夫人的情人》 (*Lady Chatterley's Lover*) 中「溫柔」雄壯的男主角。小說絕不容許保羅對母親的佔有慾發出任何強烈嚴厲的批評，儘管有些「客觀」證據似乎證明理該有此批評，然而，實際上對母子關係戲劇化的描述方式，就使我們瞭解情況何以如此。

解讀《兒子與情人》時，我們著眼在小說的這些方面，亦即在建構所謂作品的「次文本」 (sub-text)——文本內部的文本，它顯現於含意晦澀、說辭閃爍、渲染過度的「徵候」點上，我們讀者可以將它們「寫出」，即使小說自身並未如此做。一切小說都包含一個或若干這類次文本，而就某一意義而言，它們可被視為作品本身的「無意識」。猶如所有寫作，作品的洞見與其盲點深切相關：它所未道破的東西，與如何 (*how*) 未予道破，可能和它明白所言的一般重要；其中看似不存在、處於邊緣、或情緒矛盾的地方，也許提供了意義的主要線索。我們並非在簡單地拒絕或顛倒「小說講述的內容」，例如爭辯莫瑞爾才是真正的英雄，他的妻子是壞蛋。保羅的觀點也不是全無可取，比較之下，他可由母親那裡博取的同情，的確比由父親那裡能取得的更為豐富。我們正在研究的是，這類陳述無可避免會加以封鎖或壓抑的是什麼東西，研究小說在那些方面無法自身一致。換言之，心理分析批評能做的，不僅在追尋陽

物象徵，它能告訴我們一點文學文本實際上是如何構成，並且揭露那種形構的某些意義。

依其研究對象，心理分析的文學批評可大致分爲四類。它可研究作品的**作者**、作品的**內容**、作品的**形構**、或是**讀者**。大部分的心理分析批評一直是屬於前兩類，事實上這兩類的局面最小，問題最大。對作者進行心理分析實在是空想之舉，它所遭遇的問題，與我們討論作者「意圖」和文學作品之間的關係時遇到的一樣。針對「內容」的心理分析——評論人物的無意識動機，或文本中客體與事件的心理學意義——具有一定的價值，但它追尋陽物象徵那種聲名狼藉的作法，往往是過度化約。佛洛伊德自身對藝術與文學領域的零星探索，主要就是採這兩種模式。他寫過一篇眩人耳目的專文論達文西 (Leonardo da Vinci)，一篇論文談米開蘭基羅 (Michelangelo) 的雕像〈摩西〉 (‘Moses’)，以及一些文學分析，特別是談德國作家奄森 (Wilhelm Jensen) 的小說《葛拉蒂伐》 (Gradiva)。這些論文不是針對作品所洩漏的作者自身進行心理分析的解釋，就是研究藝術中的無意識徵候，一如研究生活中的無意識徵候一般。

佛洛伊德關於藝術讓人最難忘懷的看法也同樣欠妥，他將藝術比喻爲精神官能症。⑤他藉此表示，藝術家與精神官能症患者一樣，是遭受力量非凡的本能需要壓迫，由現實轉移到幻想。但與其他幻想者不同，藝術家知道如何以他人可以接受的方式將其白日夢加工、塑造、變得柔和——因爲，我們都是懷有嫉妒心的自我主義者，在佛洛伊德眼中，我們都有排斥他人白日夢的傾向。對於這種塑造與柔化至關要緊的，是藝術形構

的力量，它賦予讀者佛洛伊德所謂的「先前愉快」(fore-pleasure)，鬆解他對別人願望滿足的抗拒，從而使他得以暫時解除壓抑，在無意識過程中獲得受禁止的快樂。佛洛伊德在《笑話與無意識的關係》(*Jokes and Their Relation to the Unconscious*, 1905)中的笑話理論，大致亦可作如是解：笑話表達了正常情況下受查禁的攻擊性或原慾的衝動，但笑話的「形構」，其機智與文字遊戲，使它可受社會接受。

於是，形構問題成爲佛洛伊德藝術見解的組成部分。可是，藝術家成爲精神病患的形象，則確實過分簡化，這是把確確實實的人物以漫畫手法繪成錯亂癡狂的浪漫角色。對於心理分析文學批評較富於啓發的，是佛洛伊德在其傑作《夢的解析》(*The Interpretation of Dreams*, 1900)中對於夢的本質的論述。文學作品當然是具有意識的勞動，夢則不然；就此意義而言，它們與夢相似之處不如與笑話的相似。但這一點姑且不論，佛洛伊德在書中的論證則意義極爲重大。夢的「素材」，佛洛伊德稱之爲夢的「潛在內容」(latent content)，是無意識的願望，睡眠中肉體的刺激、以往白日中收集來的意象；但夢本身則是這些材料經過強烈轉化，亦即所謂「夢的製作」(dream-work)的產物。夢的製作機制我們已經研究過：它們是無意識的手法，用以將材料濃縮與替換，並尋找明白易懂的呈現方式。經此勞動產生的夢，我們實際上記得的夢，佛洛伊德名之爲「明顯內容」(manifest content)。因此，夢並非僅是無意識的「表現」或「複製」：在我們的夢與無意識之間，已經有個「生產」或轉化的過程介入。佛洛伊德認爲，夢的「本質」不在其素材或「潛在內容」，而是夢的製作本身：這種「實踐」才是他分析的對象。在夢的製作階段，亦即所謂的

「二度修正」(secondary revision)中，夢會有所重組，以便能以較為連貫可解的敘述形構將其呈現出來。二度修正將夢系統化，填補其中的空隙，潤飾矛盾之處，將混亂的成分重新整理成較為連貫的故事。

我們在本書截至目前探討的文學理論，大半可說是對文學文本的某種「二度修正」。在執著追求「和諧」、「連貫」、「深層結構」、或「本質意義」之中，這類理論填補了文本的空隙，潤飾其中的矛盾，馴服其乖異之處，並化解其衝突。換言之，如此一來，文本可能較容易被「消費」——這樣才能替讀者鋪好路，使他們不必因任何未經解釋的異常事物感到苦惱。大量文學研究毅然獻身於此一目標，將模稜含混之處乾脆俐落「解決」，劃定文本的界限，以便讀者輕易審閱。這種二度修正有個極端的例子，雖然此例不能說全然不可代表大量的批評詮釋，那就是對艾略特《荒原》的一種解說，將此詩當成某位小女孩的故事解讀：她隨其大公爵叔叔出外滑雪，在倫敦幾次改變性別，捲入一場聖杯的追尋，最終鬱鬱寡歡在一片荒原的邊緣垂釣。艾略特詩中形形色色支離破碎的材料被馴化為諧調一致的敘述，作品中飽受創傷的人類主體被統合成了單一的自我。

我們探討過的文學理論，有許多也傾向於將文學作品視為現實的「表現」或「反映」，作品演示人類的經驗，或體現作者的意圖，或其結構再現了人類的心靈結構。相反地，佛洛伊德對於夢的解釋，使我們得以將文學作品視為一種生產方式，而非反映。和夢一樣，作品採用某些材料——語言、其他文學文本、種種觀察世界的方法——以某些手法將其轉化為產品。此一生產賴以完成的手法，即是我們所謂「文學形構」的各種

設計。在處置素材時，文學文本會使素材屈就它本身的形構，除非它是像《芬尼根守靈記》(*Finnegans Wake*)那樣「具有革命精神」的文本，否則它會試圖將素材組合成相當一貫而可供消費的整體，儘管這也未必永遠成功，就像《兒子與情人》一樣。可是，文學作品又如同夢的製作，可按照顯示其部分生產過程的某些方式加以分析、解碼、與拆解。「天真的」文學解讀可能就停留在文本產品本身，正如我也許會傾聽你扣人心弦解說某個夢，卻不費心思進一步加以探討。另一方面，以某位詮釋者的話來說，心理分析是一種「懷疑詮釋學」(*hermeneutic of suspicion*)，它關注的不僅是針對無意識的「文本解讀」，而且是要揭發夢的製作、文本製造的生產過程。爲了如此，它特別著眼於夢之文本所謂的「徵候」地點——扭曲、含糊、闕如、與省略，這些也許提供特別有價值的途徑，便於接近已經融入其構造的「潛在內容」或無意識衝動。如同我們在勞倫斯小說的案例中所見到的，文學批評也能有同樣作爲：留意敘述之中閃爍、含混、張力強烈之處——未道破的話、頻率出奇的話、重複的語言、與失語——文學批評可以著手洞穿二度修正的各個層面，揭發作品既遮掩又洩露的某種「次文本」，就像揭發無意識願望一樣。換言之，文學批評注意的不僅是文本講述什麼，而且是它如何運轉。⑥

某些佛洛伊德學派的文學批評已將此一方針貫徹到相當程度。在其《文學反應動力學》(*The Dynamics of Literary Response*, 1968)書中，美國批評家霍蘭德(Norman N. Holland)追隨佛洛伊德，認爲文學作品促動讀者內心無意識幻覺和與之相對的有意識防衛兩者的交互作用。作品所以愉悅人心，乃是由於它藉迂迴的形構手段，將我們極深的焦慮與慾望

轉化爲可受社會接受的意義。假如它無法以其形構與語言將這些慾望「馴化」，使我們得以充分掌握與防禦這些慾望，它就無法受人接納；可是，假如它僅僅強化我們的抑鬱，也一樣無法受人接納。結果，這不過是套上佛洛伊德的外衣，重彈浪漫主義那種騷動的內容與和諧的形構相對立的論調。美國批評家列塞 (Simon Lesser) 在其《虛構與無意識》 (*Fiction and the Unconscious*, 1957) 書裡則認爲，文學形構具有「確穩人心的影響力」，會與焦慮搏鬥，表彰我們對生命、愛、與秩序的信仰。根據列塞，我們透過文學而「向超我表示效忠」。可是，那些粉碎秩序、顛倒意義、與破毀我們自信的現代主義形構，又是怎麼一回事？文學難道只是一種醫療方法而已？霍蘭德後來的著作顯示他的確作如是想，《解讀中的五位讀者》 (*Five Readers Reading*, 1975)，探究讀者對文學文本的無意識反應，就是想瞭解讀者在詮釋過程中如何調整他們的身分，卻因而在他們身上發現了一種穩確的統一性。霍蘭德相信，由個人生活中可以抽取出某種個人身分的「不變本質」，此一信念使他的著作與所謂的美國「自我心理學」 (ego-psychology) 步調一致——這是佛洛伊德學說被馴化的版本，將注意力由正統心理分析的「分裂主體」轉移開，反而投向自我的統一性。這種心理學關注的是自我如何適應社會生活，藉著醫療手段，個人被「嵌入」他天然、健全的角色之中，正如一位雄才大略的總經理配備著適當廠牌的汽車，而任何可能偏離此一標準的惱人性格特徵，一概接受「治療」。隨著這種廠牌的心理學，起初被中產階級社會視爲醜聞與褻瀆的佛洛伊德學說，變成了認可這種社會價值的一種方式。

有兩位美國批評家都受惠於佛洛伊德，但差異極大：博克

(Kenneth Burke) 與布倫姆 (Harold Bloom)。博克擷取與融和了佛洛伊德、馬克思、與語言學的觀點，提出他個人富於啓發性的看法，認為文學是某種象徵性的行動；布倫姆則利用佛洛伊德的著作，提出過去二十年來最大膽獨創的文學理論。布倫姆實際上所做的，是由伊底帕斯情結的角度改寫文學史。詩人充滿焦慮地活在先前某位「強勢」(strong) 詩人的陰影之下，彷彿兒子遭受父親壓迫；任何一首特定的詩，都可解讀為企圖藉其有系統改造先前某一首詩而逃脫這種「影響焦慮」(anxiety of influence)。詩人與具有閹割勢力的「先驅」(precursor) 陷於伊底帕斯式的爭戰，他會尋求進入那股勢力的內部，將其瓦解，以某種寫作方式將先驅的作品修訂、置換、與改造。依此意義，所有的詩都可解讀為其他詩的改寫，是對其他詩的「誤讀」(misreadings) 或「誤解」(misprisons)，企圖規避其泰山壓頂之勢，如此詩人才得以為自身想像的原創力清除出一片空間。每一位詩人都是「其生也晚」(belated)，是某一傳統的最後一人；強勢詩人就是有勇氣承認這種遲晚特點，並著手削弱先驅的勢力者。的確，任何一首詩不過是這種削弱行為——是為毀滅與超越另一首詩的一系列設計，既可看成修辭策略，也可視為心理分析上的防衛機制。一首詩的意義即是另一首詩。

布倫姆的文學理論代表一種朝新教浪漫主義「傳統」——上自史賓塞 (Spenser) 與彌爾頓，下迄布雷克、雪萊與葉慈——狂熱而無視一切的回歸，亦即艾略特、李維斯與其追隨者所劃定、而受保守的英國國教天主教派（鄧恩、赫伯特、波普、約翰森、霍普金斯）所排拒的那個傳統。布倫姆是現代世界創造性想像力先知式的發言人，將文學史視為一場壯烈的巨人大戰

或豪壯的心理劇，對強勢詩人在追求自我創發的奮鬥時所具備的「表現意志」(will of expression)確信不疑。這種剛強、浪漫主義式的個人主義與解構時代中具有懷疑精神、反人本主義的思潮格格不入，而布倫姆爲了捍衛個別詩人的「聲音」與天才的價值，的確與他在耶魯的德希達派同事（哈特曼、德曼、宓勒）有所論爭。他期望能由他多少有點尊重的解構批評掌握中，將那種可以恢復作者、意圖、與想像力量的浪漫主義式的人本主義搶救回來。布倫姆正確地辨識出許多美國的解構批評具有「沉著的語言學虛無主義」(serene linguistic nihilism)，而那種人本主義正可與之戰鬥，由無止境地取消確定的意義，轉而將詩視爲人的意志與對人的肯定。他自身的著作充滿奮鬥、備戰、與天啓式的語調，加上大量杜撰的深奧術語，就是這種企圖已然勞頓絕望的明證。布倫姆的批評理論赤裸裸暴露了現代自由派或浪漫派人本主義者的困境——亦即，一方面，在馬克思、佛洛伊德、與後結構主義之後，沉穩、樂觀的人本主義已無可能復還；而另一方面，任何如同布倫姆那種承受此類學說痛苦壓力的人本主義，勢必遭受此類學說致命的連累與污染。布倫姆那種詩國巨人的壯烈戰鬥，保持了前佛洛伊德時代的精神光芒，但已喪失其純潔清淨，這是屬於家庭糾紛、罪惡情境、嫉妒、焦慮、與侵略的戰鬥。忽視這些現實的人本主義文學批評，絕對無法自封「現代」的盛名；但任何背負這些現實的理論，也勢必被它們攪得一本正經而酸腐不堪，乃至於其自身肯定的能力也變得幾乎如同躁鬱症病患一般頑冥不靈。布倫姆沿著美國解構批評的芳草路（primrose path；譯者識：典出《哈姆雷特》）走得實在夠遠，只有像尼采一樣，求援於屬於個人想像而必然一味蠻橫與故作姿態的「權力意志」

(will to power) 與「信念意志」(will to persuasion)，才能匍匐回復為英勇的人類。在這種純屬父子的家長式世界中，隨著討論權力、鬥爭、意志力的辯辭日益聒噪，一切都成了核心事物。對於布倫姆而言，批評本身即是一種詩，正如任何詩都隱然是其他詩的文學批評，而某一批評解讀是否「成功」，根本一點也不在於其真值，卻在於批評家自身的辯才筆力。這是一種無比焦灼的人本主義，除了本身獨斷的信心之外別無依靠，挾在某種信譽掃地的理性主義與某種不堪忍受的懷疑主義之間，進退不得。

某日，佛洛伊德觀察他的孫子在嬰兒車中玩耍，看他把一件玩具丟出嬰兒車，並且隨口喊發（*fort*，沒了）！，然後順著繩子把它拖回來，同時口喊達（*da*，這裡）！這個膾炙人口的發達遊戲，佛洛伊德在《超越快樂原則》（*Beyond the Pleasure Principle*, 1920）加以詮釋，視之為象徵嬰兒征服母親的匱缺；但它也可解讀為敘述體初露光芒。發達或許是我們所想像最簡短的故事：某物失而復得。可是，即使繁複無比的敘事也可解讀為此一模式的變體；古典的敘事類型，就是某一原始部落瓦解，終獲復原。由此觀點看來，敘事是慰藉的泉源，喪失的客體是我們焦慮的原因，象徵某種更深層的無意識的失落（出生、排泄物、母親），而發現它們安然回復，總是快慰之事。依照拉康的理論，最初喪失的客體——母體——逼出了關於我們生命的敘事，迫使我們在慾望無有止境的轉喻運動中追尋這個失樂園的替代物。對於佛洛伊德而言，我們所以不斷奮鬥前進，正是出於一股慾望，要匍匐回到對我們無所傷害的境

地，回到一切有意識生命之前的無機物存有：我們不得安寧的依戀（愛神愛洛思）乃受制於死亡衝動（死神塔那托斯）。任何敘事如要開展，其中必定有所失落或匱缺；如果一切安然不動，就沒故事可說。失落是令人苦惱，但也同樣刺激興奮：我們無法完全擁有的東西會激發我們的慾望，這是敘事所以快慰人心的一項緣由。可是，如果我們絕對無法擁有，我們的興奮就可能變得不堪忍受，轉化為不快；所以，我們必須知道東西最後會回來。湯姆·瓊斯 (Tom Jones；譯者識：費爾丁同名小說主角) 會回到歡樂堂 (Paradise Hall)；波伊駱 (Hercule Poirot；譯者識：英國偵探小說家愛嘉莎·柯麗絲娣筆下的主角) 會追獲兇手，我們的興奮令人滿足地疏解了，我們的精力始終受到敘事的懸宕與反覆巧妙「約束」，只是在為這些懸宕與反覆的消費提供準備而已。⑦我們一直能忍受目標的消失，因為我們在忐忑不安的懸疑中，私下總知道它終究會回來。發只有與達聯結時才有意義。

可是，反之亦然。一旦被安置於象徵秩序之中，我們知道客體的存在總是武斷而短暫，所以除非在無意識中視之為可能不存在，我們就無法思索或擁有任何客體。母親假如離開，這僅是她回來的準備；可是，我們與她重聚時，也無法忘記她可能隨時消失，而且可能永不復回。寫實主義那種正統的敘事，整體上是一種「保守的」形構，它將我們對於匱缺的焦慮悄悄置於快慰人心的現存符號底下。許多現代主義的文本，例如布雷赫特與貝克特，就提醒我們，我們目前所見到的情況，原先總有可能大不相同，或是根本沒發生。如果心理分析認為一切匱缺的原型是閹割——小男孩恐懼喪失性器，小女孩假定自身已經「喪失」性器時的失望——那麼，後結構主義者會說，此

類文本已經接受閹割的事實，失落、匱缺、與差異乃人生無可或免之事。閱讀這些文本時，我們也被引到這些現實面前——我們將自己推離「想像態」，在那個狀態中，失落與差異是不可想像的，其時世界似乎為我們而存在，我們也似乎為世界而存在。在想像態中，無所謂死亡，因為世界的持續存在有賴於我們的生命，正如我們的生命也有賴於世界，只有進入象徵秩序時，我們才正視我們可能死亡的事實，因為世界其實並非依賴我們而存在。只要我們停留在想像態的存有領域，我們就會誤認自身的身分，以為那是固定而圓滿，而且誤認現實，以為那是不可變更的事物。借用阿圖塞的話說，我們停留在意識形態的掌握之中，順奉社會的現實一如那是「天生自然」，而不加以批判、探究社會現實與我們自身是如何建構而成，以及可能如何加以改變。

我們討論巴爾特時，已經看到文學在自身的形構裡預先安頓了多少這類批判性的質疑。巴爾特的「自然化」相當於拉康的「想像態」，在兩者之中，異化的個體身分都受到某個「既與」而必然的世界確認。這並非意味，以此模式創寫的文學所說的内容必定保守。但其陳述的激進精神，可能受到其所容身的形構損害。雷蒙·威廉思已經指出，許多自然主義劇場（例如蕭伯納）的社會激進主義，與此類戲劇的形構手法之間，就存在著有趣的矛盾。戲劇的言說或許在鼓吹改革、批判、叛變，但戲劇的形構——精心擺設家具，旨在精確「逼真」——無可避免迫使我們感覺這個社會的世界，乃至女僕褲襪的顏色，都堅固得無法變動。⑧戲劇若想打破這種觀察方式，就需要整個超越自然主義，邁入某種富於實驗精神的模式——猶如晚期的易卜生與史春堡。這種變化的形

構可能衝擊觀眾，使他們喪失認識力的自信——亦即審視某一熟稔的世界時所產生的自我安全之感。在這一點，我們可以蕭伯納與布雷赫特對照一下：布雷赫特運用某些戲劇技巧（所謂的「異化效果」(estrangement effect)，使最習以為常的種種社會現實顯得陌生得令人吃驚，因而激發觀眾對其產生新的批判意識。布雷赫特的用意絕不在強化觀眾的安全感，而是如他所說的，在於「創造他們內心的矛盾」——在動搖他們的信念，瓦解與重塑他們受人接納的身分，並揭露這種自我的統一性只是一種意識形態的幻想。

在女性主義哲學家柯理思娣娃 (Julia Kristeva) 的著作中，我們可以發現政治與心理分析理論的另一個會合點。柯理思娣娃的思想受拉康影響極深，但這種影響對任何女性主義者都會造成一項問題。因為，拉康筆下的象徵秩序，其實是現代階級社會家長式的性別與社會秩序，環繞著陽物的「先驗符徵」結構而成，受體現於父親的法律所宰制。因此，女性主義者或其贊同者無法不加批判地頌揚象徵秩序而犧牲想像態，正相反，這種制度裡實際的社會與性別關係，恰是女性主義批評的目標。職是之故，在其《詩之語言革命》(*La Révolution du langage poétique*, 1974) 書中，柯理思娣娃拿來與想像態對比的，就不是象徵秩序，而是她所謂的「符號式」(the 'semiotic')。她以此語表示我們可在語言內部探察到的諸多力量的某種型態或作用，它也代表前伊底帕斯階段的某種殘餘。前伊底帕斯階段的兒童無從接近語言（「兒童」意指「無語」），但我們可以想像，在此階段，兒童的身體內部貫穿著一股相對而言尚未組織化的「脈動」或衝動。這種律動的型態可視為一種語言形式，雖然它尚無意義。為了產生語言本身，這股異質的

潮流必須像被剝碎一般，以穩定的詞語清晰發聲，如此在進入象徵秩序時，此一「符號式」的過程就被壓抑下來。然而，這種壓抑並不完全，因為符號式仍可被辨識出來，它是一種脈動式的壓力，存在於語言內部本身，在語言的語氣、節奏、形體與物質性的特徵上，但也存在於矛盾、無意義、斷裂、沉默、與匱缺之中。符號式是語言的「異己」(the 'other' of language)，同時卻與語言密切糾纏。由於它源於前伊底帕斯階段，所以關聯著兒童與母體的接觸，而如前所見，象徵秩序則關聯父性的法律。因此，符號式與女性特質關係緊密，但它也絕非女性專屬的語言，因為它所源出的前伊底帕斯時期，對於性別本就不加分辨。

柯理思娣娃指望這種符號式的「語言」作為破壞象徵秩序的一項工具。在某些法國象徵派詩人與其他前衛作者的寫作中，「平常」語言相對穩定的意義受到這股意涵潮流騷擾瓦解，這股潮流將語言學的符號推到極致，強調其語氣、節奏、與物質的屬性，在文本中建立了一種無意識衝動的遊戲，大有拆解公認的社會意義之勢。符號式是流動而多元的，是對確切意義一種愉悅的創發性超越，而且在摧毀或否定這類符號時具有虐待狂式的歡愉。它與一切固定、先驗的意義截然相反，因為現代由男性宰制的階級社會的意識形態，其權力就有賴於這類固定的符號（上帝、父親、國家、秩序、財產諸如此類），所以，這種文學在語言的範疇中可說相當於政治領域裡的革命。同樣，此類文本的讀者受到這種語言力量瓦解或「去離中心」，投入矛盾之中，無法在與這些多形態的作品關聯上採取任何一種單純的「主體立場」(subject-position)。符號式混淆男性與女性之間一切嚴格的區分——這是一種「雙性」(bisex-

ual) 的寫作形式——並且主動瓦解所有我們這種社會賴以生存而鄭重其事的二元對立——妥當／不妥，規範／越軌，清醒／瘋狂，我的／你的，權威／服從。

柯理思娣娃的理論在英語作家中最為突顯的範例也許是喬埃斯 (James Joyce)。但此一理論有些特點也顯然見於吳爾芙 (Virginia Woolf) 的寫作，她在《燈塔行》 (*To the Lighthouse*) 中流動、散溢、訴諸感官的文體，就是在抵制其中的哲學家藍希先生 (Mr Ramsay) 所象徵的男性形上世界。藍希的世界依靠抽象的真理、明顯的區分、與固定的本質而運轉，那是家長式的世界，因為陽物象徵明確而自我連貫的真理，不容置疑。猶如後結構主義所言，現代社會是「以陽物為中心」 (phallogocentric)；而且如前所見，它也是「以語體為中心」 (logocentric)，相信它的言說可以使我們立即得知完整的真理與事物的存在。德希達更把這兩個術語融合為一複合詞「以陽物語體為中心」 (phallogocentric)，此語我們可大略譯為「公雞般的自信」 (cocksure；譯者識：意指「自大」，cock 兼指「屌兒」)。那些舞弄性能力與社會權力的人，正是憑恃這種公雞般的自信維持他們的統治，吳爾芙的「符號式」小說因而也可說是具有挑戰性。

這也引起了女性主義文學理論所廣泛討論的一個惱人問題：是否有一種專屬女性的寫作模式？如前所見，柯理思娣娃的「符號式」，就先天而言，並非女性的，她所討論的「革命性」作家，實際上大多是男性。可是，由於符號式與母體關係密切，也由於許多複雜的心理分析理由認為女人比男人與母體的關係更密切，我們就可預期，這種寫作整體上是較富於女性特徵。有些女性主義者尖銳抵制這種理論，她們擔心這只會重

新捏造出一種非文明的「女性本質」，她們可能也懷疑，這或許不過是認為女人嘮叨那種性別歧視觀點另一個誇大的翻版。我個人認為，柯理思娣娃的理論未必暗示這兩種想法。重要的是，符號式並非象徵秩序的**替代物**，並非我們用以取代「正常」言說而說出的某種語言，它是我們慣常的符號系統**內部**的一種過程，它會質疑與**踰越**這些系統的限制。在拉康的理論裡，任何人如果完全無法進入象徵秩序，無法以語言表現他們的經驗，就會淪為精神病患。符號式可視為象徵秩序的一種內在限制或邊界，而依此意義，「女性特徵」同樣可視為是存在於此一邊界上。因為，女性與任何性別一樣，是同時在象徵秩序之內被建構而成，但又被貶謫到邊緣，被判為比男性權威低劣。婦女既在男性社會之「內」，又在其「外」，是在其中被浪漫情懷加以理想化的成員，同時又遭受犧牲放逐。她有時介於男人與渾沌之間，有時又是渾沌本身的體現。此即何以她會攪亂這種社會組織整齊的分類，使其截然分明的界線變得模糊難辨。在男性宰制的社會裡，婦女是經由符號、意象、與意義加以重現而固定，可是，因為她們也是社會秩序的「負面」，她們的內在就永遠有某種被遺漏、多餘的、無法再現的東西會拒絕在社會秩序中被表現出來。

依據此一觀點，女性——這是一種言說與存有的模式，未必然等同婦女——意味著一股在社會內部而反社會的勢力。這一點在婦女運動的形式中，就具有明顯的政治意涵。柯理思娣娃自身理論的政治關聯——符號式的力量會瓦解所有穩固的意義與建制——似乎是某種無政府主義。這種不斷推翻一切固定結構的做法，在政治的領域如果是一種不當的反應，那麼，在理論的範疇中，認為破壞意義的文學文本事實上就「具有革命

精神」，此一假說也同樣不當。文本要「具有革命精神」，大可假借某種右翼的非理性主義，或根本無需假借任何名義。柯理思娣娃的論辯有流於形構主義的危險，而且易於遭受嘲諷，閱讀馬拉美 (Mallarmé) 就會推翻資產階級政權嗎？她當然沒那麼主張，可是，對於文本的政治內容、促成符旨被推翻的歷史條件、以及促成這一切被詮釋與利用的歷史條件，她幾乎毫不留意。統一主體的分裂，本身也不是具有革命精神的姿態。柯理思娣娃正確地看出資產階級的個人主義是依賴這種物神迷信而蓬勃發展，但她的著作談到主體分裂而陷入矛盾時，往往就打住了。相反地，對於布雷赫特而言，我們既定的同一性經由藝術分解，是與製造某種全新的人類主體的實踐不可分離，這不僅需要內在的分解，並且需要社會的團結，不僅在體驗原慾式語言的滿足，並且在完成對政治不公所進行的戰鬥。柯理思娣娃認識到，因為婦女與某些「具有革命精神」的文學作品標示現存社會所不敢逾越的邊界，所以對現存社會提出激烈的質疑，但由此可以進而推論出來的，就不只是柯理思娣娃發人深省的理論所隱含的那種無政府主義或自由意志主義。

心理分析與文學之間有個簡單明顯的關聯，值得在結論裡略為一提。對錯姑且不論，佛洛伊德的理論將人類的所有行為視為在逃避痛苦與獲取快樂，這是一種哲學上所謂的享樂主義。為數衆多的人閱讀詩、小說、劇本，理由在於他們發覺這些東西令人愉快。此一事實太明顯了，所以在大學裡幾乎提也不提。衆所公認的是，在大多數大學研究過幾年文學之後，最後實在很難感覺此事仍有樂趣。許多大學的文學課程似乎設置

之初就在杜絕樂趣，而歷難之後的人如果還能從文學作品獲取樂趣，可能就被視為不是超凡入聖就是怪僻乖張。猶如本書早先所言，閱讀文學大致上是一種富於樂趣的追求，此一事實對於最初將文學建立為學院「訓練」的人，就是個嚴重的問題：如果「英文」想力求與聲譽卓著的古典學科並駕齊驅，就有必要把整件事情弄得有點駭人耳目而令人氣餒；同時，在外頭世界，人們繼續沉迷於傳奇小說、驚險故事、歷史小說，絲毫沒想到龔宮講堂竟是如此憂心忡忡。

「樂趣」此詞具有淺薄的意味，正是這種怪異現象的病癥，「樂趣」確實不比「嚴肅」一詞那麼嚴肅。說我們發覺某一首詩極為悅人心神，比起說我們認為它具有深刻的道德意義，總是較難為人接受的評語。我們很難不覺得喜劇是比悲劇淺薄的東西。劍橋的圓顱黨駭人聽聞地談論「道德的嚴肅性」(moral seriousness)，牛津的騎士派覺得喬治·愛略特「有趣好笑」(amusing)，兩者之間似乎沒什麼餘地容得下較適當的樂趣理論。但格外恰巧，心理分析正是這種理論：它琳琅滿目的學術利器，就在一心一意探索一些基本問題，諸如人們覺得何者令人滿足，何者則非，如何疏解他們的痛苦而使他們稍覺快樂。假如佛洛伊德主義是一種科學，其關注在於對心理的真意進行非個人的分析，那麼，此一科學也致力於將人類由阻擾其滿足與幸福的事物中解放出來。這是一種可隨時幫助改革實踐的理論，而在此一程度上，它與激進的政治具有共通之處。它認識到，快樂與不快樂是極其複雜的問題，這與那種傳統的文學批評家不同，那種批評家以為，個人喜歡或不喜歡的說法只是「品味」的問題，而品味又不可能進一步分析。對於那種批評家，說你喜歡這首詩，即是爭論的終點；對於另一類批評

家，這可能恰是爭論的起點。

這並非意味單單心理分析即可解決文學的價值與快樂這些問題。我們喜不喜歡某些語言作品，不僅是由於它們激起我們內在衝動的無意識作用，也是由於我們共同感受到某些有意識的承擔與偏好。這兩個範疇之間有複雜的交互作用，這一點需要針對某一特定文學文本詳加探討才能證明。⑩文學的價值與快樂的問題，似乎處於心理分析、語言學、與意識形態的某個會合點，但這方面的工作迄今微不足道。可是，比起傳統的文學批評所一直相信的，我們如今瞭解的已遠遠足夠讓我們推想出何以某些人會喜歡某些文字的安排方式。

更重要的是，因為對於讀者由文學得來的快樂與不快有了較充分的瞭解，我們對某些關於幸福與痛苦更迫切的問題，就可能提出一點謹慎但卻意義重大的闡述。有個豐富無比的傳統也源自佛洛伊德本身的著作，卻與拉康一類的成見相去千里：這是一種政治心理分析 (political-psychoanalytical) 的工作，研究的是影響整體社會的幸福問題。在此一系統中，突出顯赫的有德國心理分析學家賴荷 (Wilhelm Reich) 的著作、馬庫色 (Herbert Marcuse) 的寫作、與從事社會研究的所謂法蘭克福學派的其他成員。⑪我們所生存的社會，一方面壓迫我們追求暫時的滿足，另一方面又強制所有各階層的人無止境地延後取得滿足。經濟、政治、與文化生活各個領域都「色情化了」 (eroticized)，充斥著誘人的商品與浮華的形象，而男女的性關係則日見病態與不安。在這種社會裡，侵略已不僅是兄弟鬩牆之事，它已變成可能性益形高漲的核戰自我毀滅，變成被視為軍事戰略而合法化的死亡衝動。強權所具備的虐待狂式的滿足，與眾多無權者被虐狂式的順服，兩者相得益彰。在這種情

況之下，佛洛伊德《日常生活的心理病理學》(*The Psychopathology of Everyday Life*)的書名，就有嶄新而不祥的意義。我們何以必須要探討快樂與不快的動因，有個理由即是，我們必須瞭解，一個社會對於壓抑與遲得滿足，可能忍受到什麼程度？慾望可由我們珍視的目標被轉移到致使慾望變得庸俗墮落的目标，到底是怎麼一回事？男男女女何以有時會準備忍受迫害與侮辱，而且這種柔順要到何程度才可能失效？從心理分析的理論，我們還可以學到大多數的人何以喜歡濟慈勝於韓特(Leigh Hunt)；我們也可以學到，「一個致使為數如此眾多的參與者心生不滿，並驅迫其革命造反〔……〕，既沒有也不該有繼續存在前途的文明」，其本質到底為何。

註 釋

- ① 例如，見 Kate Millett, *Sexual Politics* (London, 1971); 有關女性主義者為佛洛伊德的辯護，參見 Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth, 1975)。
- ② 見其 *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945* (London, 1975)。
- ③ 關於此點有些極具價值的分析，見倫敦的電影與電視教育學會(Society for Education in Film and Television)出版的電影期刊 *Screen*。同時參見 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema* (London, 1982)。
- ④ *The Forked Flame: A Study of D. H. Lawrence* (London, 1968), p. 43。

- ⑤ 見佛洛伊德論文 'Creative Writers and Day-Dreaming'，收於 James Strachey 所編，*The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London, 1953-73), vol. IX。
- ⑥ 依馬克思主義觀點將佛洛伊德關於夢的理論應用於文學文本的，見 Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, 1978)，頁 150-51，與 Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (London, 1976)，頁 90-92。
- ⑦ 見 Peter Brooks, 'Freud's Masterplot: Questions of Narrative'，收錄於 Shoshana Felman 所編，*Literature and Psychoanalysis* (Baltimore, 1982)。
- ⑧ 見 Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (London, 1968)。
- ⑨ 見 Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London, 1978)。
- ⑩ 見我個人的論文 'Poetry, Pleasure and Politics: Yeats's "Easter 1916"'，收於期刊 *Formations* (London, 即將出版)。
- ⑪ 見 Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism* (Harmondsworth, 1975); Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (London, 1956)，以及 *One Dimensional Man* (London, 1958)。同時參見 Theodor Adorno 等人合著，*The Authoritarian Personality* (New York, 1950); 關於阿多諾與法蘭克福學派的論說：見 Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Boston, 1973), Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of*

Theodor Adorno (London, 1978), 以及 Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic* (Hassocks, 1977)。

結 論

政治批評

我們在本書已經討論不少文學理論的問題，但其中最重要的問題一直尚無解答。文學理論的旨意何在？首先，幹嘛爲它傷腦筋呢？世界上難道沒有比語碼、符徵、與閱讀主體更重要的問題嗎？

我們無妨想想這麼一個問題：我寫作此時，世界上估計有六萬枚核子彈頭，其中許多比摧毀廣島的原子彈威力高過千倍。這些武器在我們有生之年被使用的可能性不斷升高。這類武器的耗費，每年大約五千億美元，或每天十三億美元。這筆費用的百分之五——兩百五十億美元——如果用於貧困不堪的第三世界，即可大幅度解決其根本的困難。任何人如果相信文學理論比這些事務重要，無疑會被認爲怪異反常，但更加怪異反常的，也許是認爲這兩件事多少有點關聯的人。國際政治與文學理論有何瓜葛？何必如此頑固，一定要把政治扯進話題呢？

其實沒必要把政治扯進文學理論：以南非的運動爲例，它一開始就是政治問題。我所謂的政治，無非是指我們整個社會生活的組織方式，以及其中牽涉的權力關係。我在本書中一直

想要說明，現代文學理論史是我們當代政治與意識形態歷史的一部分。從雪萊到霍蘭德，文學理論始終與政治信念以及意識形態價值觀密不可分。的確，文學理論本身與其說是一種知識探索的對象，不如說是一種觀察我們時代歷史的特殊視野。這一點應該絲毫不足為奇。因為，任何理論的實質關注在於人的意義、價值、語言、感情、與經驗，無可避免會牽涉到人類個體與社會的特質、權力與性關係的問題、對於歷史的詮釋、對於當前的看法、以及對於未來的期望這些更深廣的信念。事實如此，無需遺憾——無需責怪文學理論牽扯到這些問題，不像某種「純」文學理論那樣可以無牽無掛。這種「純」文學理論是一種學術上的神話，我們探討過的一些理論，在企圖完全忽略歷史與政治時所表現的意識形態，最是明顯不過。文學理論該受斥責的，不是因為它們具有政治意味，而是它們暗地裡或無意識裡具有政治意味——自以為它們的學說具有「專業性的」、「不證自明的」、「科學精神的」、或「普遍性的」真理，只要稍加省思即可瞭解，這種盲點牽涉而且鞏固了特定時代特定群體的利益。本章的標題，「結論：政治批評」，其意並非：「最後，一個政治性的選擇」，而是：「結論是，我們迄今研究的文學理論都具有政治意涵」。

然而，問題不僅在於這些偏見是隱密的或是無意識的，有時候，例如在阿諾德，它們既非隱密也非無意識；有時候，例如在艾略特，它們肯定是隱密的，但絕非無意識的。該受反對的，並非文學理論具有政治意涵此一事實；也不僅是文學理論往往遺忘政治而造成誤導此一事實，真正該受反對的，是這類文學理論的政治本質。這項反對意見可簡述如下：本書概述的文學理論，絕大多數始終在鞏固而非挑戰權力體制的假說，這

種體制如今的某些後果我剛剛已有描述。我的意思並非阿諾德擁護核子武器，也不是說，在有人由軍火圖利致富而有人凍餓街頭的體制裡，沒有許多文學理論家爲此設法提出異議。在如今的世界裡，某些國家由於累世遭受殖民剝削而經濟停滯、發展不均，由於償債而幾近癱瘓，卻依然對西方資本主義負債累累，我不相信許多或可能大多數的文學理論家與批評家會對此無動於衷。在像我們這樣的社會裡，大量的私有財富始終集中在極少數人手中，而對於極大多數人教育、健康、文化、與娛樂的人性照顧卻稀少可憐，我不相信所有的文學理論家會爽快贊同這種社會。問題只是，他們不以爲文學理論和這些事務有絲毫關聯。我的看法是，如同我前面論述的，文學理論與這種政治體制有顯著無比的關聯，它始終有意無意地幫助維護與鞏固此一政治體制的種種假說。

據說文學與男男女女的生活環境息息相關，它是具體而非抽象，它展現豐富多彩的人生，拒絕以枯燥貧瘠的概念探索取代生機盎然的感受與品味。但似非而是的是，現代文學理論的歷史所表明的，卻是越過這類現實，飛入似乎茫無涯際的其他路途：詩本身、有機的社會、永恆的真理、想像、人類的心靈結構、神話、語言等等。這種超脫現實歷史的飛越，部分可理解爲一種反動，針對的是統霸十九世紀那種如同研究古董而將歷史化約的批評；雖然如此，這種反動的極端精神卻一直相當醒目。文學理論文獻的研究者最感驚訝的，的確是其中的**極端主義 (Extremism)**，亦即文學理論竟然那樣頑冥、乖張、以無窮的策略拒絕承認社會與歷史的現實事物，雖然最常使用「極端主義」一詞的人總是提醒大家注意文學在實際生活中的任務，可是，即使在逃避現代意識形態的行動中，文學理論也顯

露出它在無意識中與這些意識形態往往沆瀣一氣，而且就在它用於文學文本時自以為相當自然的「美學」或「非政治」語言中，暴露出它的菁英主義、性別歧視、或個人主義。它大致上設定，世界的核心在於沉思冥想的個體自我，在於埋首書中憚精竭慮想觸及經驗、真理、現實、歷史、或傳統。其他事務當然也很重要——一個人與他人總有私人關係，而且我們總不僅僅是讀者而已——但是，值得注意的是，這種囿限於窄小圈圍的個人意識，最後往往就是檢驗其他所有事務的標準。我們愈是脫離私人生活的豐富內質——文學是其最高典範——我們的存有就愈變得單調無味、機械化、與缺乏個性。文學領域裡的這種觀點，相當於社會領域中所謂私有制的個人主義，儘管前一態度可能對後者感到驚駭；私有制的個人主義反映出一種政治體制的價值觀，此一體制使人類生活的社會性屈就於孤立的個人事業。

本書開頭時，我曾有文學不存在之說。如此的話，又怎麼可能有文學理論呢？任何理論想為本身提供獨特的目的與身分，可藉兩項常見的辦法。它要界定本身，可依其獨特的研究方法，或者依其研究的特定對象為準。任何想依獨特方法界定文學理論的企圖，都注定失敗。文學理論應該思考文學與文學批評的本質。可是，想想文學批評牽涉到的方法有多少吧。你大可討論詩人患氣喘病的童年，或是她怪異的語法運用；你可以在許多嘖嘖作響的S字音上探覺到絲綢窸窣，探究閱讀的現象學，將文學作品與階級鬥爭的狀況聯繫起來，或是查究作品的銷售數量。這些方法絲毫沒有什麼有意義的共通之處。實際上，它們彼此相似之處，不如它們與其他「訓練」的共通點：語言學、歷史、社會學、諸如此類。就研究方法而言，文學批

評是一門非學科 (non-subject)。文學理論假如是一種「後設批評」，是針對批評的批評研究，那麼它理所當然也是一門非學科。

因此，文學研究的統一性或許還得往別處尋找。也許，文學批評與文學理論所指的，是關於某一名為文學的對象的任何一種談論（這種談論顯然具有「相當」的水平）。也許，它不是什麼方法，而是用以突顯言說與限定言說的對象。只要對象維持相對的穩定，我們就可以由傳記學的方法平穩地轉移到神話學的方法，再轉移到符號學的方法，卻依然明瞭自己所在何處。可是，正如我在〈緒論〉所論述的，文學缺乏這種穩定性。對象的統一性與方法的統一性一樣，都是幻覺。猶如巴爾特所言，「『文學』是教出來的」（‘Literature’ is what gets taught.）。

對於文學研究缺乏方法上的統一性，我們或許不必杞人憂天。若想界定地理或哲學，清清楚楚區分社會學與人類學，或者替「歷史」提出乾脆俐落的定義，畢竟也是輕率之舉。或許我們該為批評方法的多樣性額手稱慶，採取有容乃大的態度，慶幸我們得以免除任何單一研究方法的暴虐統治。可是，也別陶醉得太早，我們必須注意此處依然問題重重。首先，這些方法並非完全彼此相容。無論我們想要胸懷如何寬大，假如企圖融合結構主義、現象學、與心理分析，結果很可能是精神崩潰，而不是輝煌的文學成就。以多元主義自詡的那些批評家所以能如此，往往是因為他們心目中的不同方法根本没多大差異。另外，這些「方法」有些實在算不上什麼方法。很多文學批評家憎惡整個方法的概念，他們工作時比較喜歡憑朦朧的印象、預感、直覺、與突發的感受；這種作法尚未滲透到醫學或

航空工程學，也許算是幸運。可是，儘管如此，我們看待這種對於所有方法輕描淡寫的否定，也不必太認真，因為，你有什麼朦朧的印象與預感，還是取決於某一潛在的假說結構，而這往往和任何結構主義者一樣頑冥不靈。值得注意的是，這種不依靠「方法」而憑「聰慧靈敏」的「直覺」批評，似乎往往直覺不到文學中存有意識形態的價值觀。但它為什麼竟然直覺不到，如果根據它本身的推算，也沒什麼理由可言。某些傳統的批評家可能會宣稱，別人贊同理論就儘管贊同，但他們還是比較喜歡「老老實實」閱讀文學。換言之，在他們與文本之間，沒什麼理論或意識形態的偏好居中調解。說喬治·愛略特晚年的世界是一種「圓熟認命」(mature resignation)，不算是意識形態，而主張這顯示她在逃避與妥協，就算是意識形態。職是之故，要這類批評家參與關於意識形態偏見的辯論，真是難乎其難，因為他們受制於意識形態的力量，最為明顯之處，就在於他們真誠相信自己的解讀是「天真無邪」。李維斯抨擊彌爾頓，那是「教條主義」；而 C. S. 劉易斯捍衛彌爾頓，卻不是如此。女性主義批評家探討虛構的性別意象，那是一意孤行，混淆了文學與政治；而富於政治意味的傳統批評家辯稱理查森筆下遭人強暴的柯拉麗莎大半是咎由自取，卻又另當別論。

即使如此，有些批評方法畢竟比較不講究方法，這個事實對於相信凡事都有點道理的多元主義者而言，總是有些難堪。（這種理論上的多元主義，在政治上也有與其相關聯的一面：所謂企圖瞭解每個人的觀點，往往就意味你大公無私，高人一等或是不偏不倚；而試圖在相互衝突的觀點中尋求共識以為解決，就暗指拒絕某些矛盾在單方面即可解決的事實。）文學批

評有點類似這麼一個實驗室，其中有些人員身著白外套端坐在控制台前，另一些人則往空中丟擲木棍或旋轉銅板戲耍。趕時髦的業餘者與精明的專業人員你爭我奪，搞了一世紀左右的「英文」，還是決定不了這個學科實際上隸屬那個陣營。此一進退維谷的困境源生於奇異的英文史，無法真正解決，因為關鍵問題遠非限於方法的衝突或缺乏方法。多元主義者所以是一廂情願的思想家，真正的原因在於：不同文學理論或「非理論」之間的爭論要點，是相互對抗的意識形態策略問題，而這又與英文研究在現代社會的命運息息相關。文學理論的問題在於，它既無法打倒、也無法加入後期工業資本主義的意識形態。自由派人本主義企圖對抗、或至少是修正此類意識形態，辦法是憎惡技術官僚，以及在充滿敵意的世界中培育完善的心靈。某些形構主義與結構主義就是希冀接收此類社會技術官僚的理性，從而將自身併入其中。弗萊與新批評自認為已經將兩者順利綜合，可是，如今有多少文學研究者讀他們的東西呢？自由派人本主義已經退化為資產階級社會軟弱無能的良知，溫馴、敏感、而且毫無作用；結構主義則幾乎消聲匿跡，進入文學博物館。

自由派人本主義的無能，是它與現代資本主義的關係本質上有所矛盾的徵候。因為，雖然它形成這種社會「官方」意識形態的部分，而且也由「人文科學」重新製造出來，但在某一意義上，它生存其中的社會秩序留給它的時間畢竟已經為時不長。個人的獨特性、關於人類情境的不朽真理、在外交部或美孚石油公司董事會議室親身體驗的美感，如今有誰關心這些呢？除了將藝術品高掛牆上作為一種穩當的投資，資本主義那種尊崇藝術的舉止，顯然是虛偽的。可是資本主義國家始終不

斷將資金導入高等教育的人文科系，雖然資本主義遇到週期性的危機時，這些科系往往首當其衝遭受嚴厲裁減；它這樣免為其難提供資助，是否只是虛偽，只是擔心暴露出市儈的真面目，倒是值得懷疑。真相是，自由派人本主義大致上毫無效用，同時卻也是目前資產階級社會傾力所能提出的、最佳的「人本」意識形態。在一面把男男女女投入失業行列，一面捍衛商場企業家獲取利潤的權利時，「獨特的個人」的確相當重要。個人必須不惜一切代價擁有「選擇的權利」，只要這種權利指的是別人的小孩被剝奪學校餐點時，他還可以替自己的小孩買到昂貴的私校教育，而不是指婦女有優先權決定是否要生小孩。「人類情境的永恆真理」包括自由與民主，其精華就體現在我們特殊的生活方式。「親身體驗的美感」可粗略解釋為出自內臟的反應——是訴諸習慣、偏見、與「常理」的判斷，不是憑藉某一套麻煩、「理論枯燥」而且可加論辯的思想。人文學科畢竟還是有容身之處，雖然那些保證我們自由民主的人對這些學科鄙視有加。

因此，高等教育裡的文學科系是現代資本主義國家意識形態機器的一部分。這些科系並非完全可靠的機器，因為，一方面，人文學科具有許多價值觀、意義、與傳統，它們與國家在社會上的重點分配截然對立，蘊含著各種超乎國家理解範圍的豐富智慧與經驗。另一方面，如果允許年輕人幾年無所事事，只管讀書交談，他們一旦置身於較寬廣的歷史環境，就不僅會開始懷疑某些傳輸給他們的價值觀，還會質問傳輸這些價值觀的權威。學生懷疑傳輸給他們的價值觀，當然沒什麼傷害，他們如此做，的確正是高等教育的部分用意。獨立的思考、批判性的異議、合理性的辯證，正是人文教育的部分內涵；猶如我

早先所評論的，你談喬叟或波德萊爾的論文時，幾乎沒有人會要求你非要得出某些預設的結論不可，對你的全部要求只是：你必須以可被接受的方式運用某種特殊的語言。具有某種談話與寫作的的能力，就可得到國家頒授證書，證明熟悉文學研究。教學、考試、證書所證明的，就是這個，不是你個人的思想或信念，雖然可受思考的東西必定會受語言本身限制。只要能運用這種特殊的語言，你要想什麼、信什麼都可以。你說的是什麼內容，採取的是什麼極端、溫和、激進、或保守的立場，沒有人會特別在意，只要它們與某一特定的言說方式相符、可在此一言說方式中表達出來，那就好了。不可在其中表達的，只是某些意義與立場而已。換言之，文學研究是符徵的問題，不是符旨的問題。那些受雇教你這種言說形式的人，在忘記你所說的內容許久之後，依然會記得你的談吐方式是否熟練。

所以，文學理論家、批評家、以及教師，與其說是某種言說的供應商，不如說是守衛者。他們的職責在保存此一言說，視需要加以推敲擴充，捍衛抵抗其他形式的言說，引導新手入門，判決他們是否運用得成功精熟。言說自身沒有確切的符旨，但這並非意味它不具任何假說，它可說是涵蓋意義、目標、與實踐整體領域的一套符徵網絡。某些被判定較為順從此一言說而挑選出來的寫作，即是所謂的文學或「文學經典」(literary canon)。這種經典往往被認為相當穩固，有時甚至永恆不變；就某種意義而言，這是很反諷的，因為，既然文學批評的言說並無確切的符旨，它就大可隨意將其注意力轉向大致算是寫作的任何東西。在捍衛經典時，有些狂熱分子就曾偶爾證明如何可以使這種言說在「非文學」的寫作中運轉。這的確是文學批評的窘境，它界定文學為本身的特殊對象，可是作為

一套言說技巧，它又沒有理由完全停在那個對象不動。參加宴會時，如果無所事事，你總可以針對宴會來個文學批評分析，談談其風格與類型，辨別一下意義深遠的蛛絲馬跡，或建構一下其符號系統。這樣的「文本」可能顯得和經典作品一樣豐富，而且對它的批評分析可能與那些關於莎士比亞的分析一樣巧妙。所以，文學批評只好承認，它對宴會與莎士比亞一視同仁；但是，如此一來它就有隨其對象而喪失同一性的危險。要不然，它只好同意宴會或許可以分析得極有趣味，只是這種分析另有其名，也許稱為民族學方法論，也許稱為詮釋現象學。它自身關注的是文學，因為，比起批評言說可能藉以發揮的任何其他文本，文學還是較有價值，較有裨益。這種主張的缺點是，它完全錯了：比起「文學經典」裡的許多東西，有不少電影與哲學著作的價值就高得多。這並非說它們具有不同方面的價值，它們能呈現有價值的東西，其意義與文學批評所界定的一般無二。它們被排拒於研究範圍之外，原因並非它們不「順從」其言說，問題在於文學建制專橫的權威。

文學批評所以無法訴諸某些作品的「價值」，藉以證明它自身限定適用於這些作品，其中一個原因是：批評是文學建制的一部分，而文學建制起初就認定這些作品有價值。需要以特定手法處理，製造成為值得花時間研究的文學對象的，不僅是宴會，莎士比亞也是如此。文學建制因此欣然發覺，莎士比亞並非唾手可得的偉大文學：他所以是偉大的文學，乃是文學建制建構有功。這並非說他不是「真正」偉大的文學——並非說這只是人們對他的看法而已——因為，脫離特定社會與建制生活中對於寫作的處理方式，就無所謂「真正」偉大或「真正」什麼的文學。討論莎士比亞的方法為數無限，但並非全屬文學

批評。莎士比亞本人、他的朋友與演員談論他的戲劇，方式可能和我們認定的文學批評不同。關於莎士比亞的戲劇，有些最有趣味的說法可能也不算文學批評。文學批評對文本加以挑選、製作、修正、與改寫，是依循某些已經建制化的「文學」規範——這些規範在任何既定的時代都有爭論餘地，而且總是隨著歷史變化。因為，儘管我曾說批評的言說沒有確切的符旨，但顯然有許多談論文學的方式遭受排斥，有許多論述的步驟與策略被判為無效、非法、非關批評、荒唐。文學批評在符旨層次上明顯的寬容大度，只有它在符徵層次上的偏執狹隘可堪媲美。換言之，區域性的方言在言說中受到承認，偶爾也受到容忍，但絕不可說得好像你講的完全是另一種語言。如此做的話，就是旗幟鮮明地承認言說即是權力。置身於言說本身內部之中，就對這種權力渾然不覺，因為，還有什麼比使用自己的國語更為自然、更無拘無束呢？

批評言說的權力見於若干層面。它是針對語言的「治安」力量——裁決某些陳述因為不符合受容許的說話內容而必須被排除在外。它是針對寫作的治安力量，將寫作區分為「文學」與「非文學」，分為永恆偉大的與一時流行的。它是面對其他人時的權威力量——是界定與維護言說的那些人，以及被挑選收納進入言說的那些人之間的權力關係。它是判定某些人的言說說得是好是壞，從而授予或不授予證書的權力。最後，它也牽涉文學學術的建制與統治整體社會的權力利益之間的權力關係。上述的一切發生於文學學術的建制之中，而統治者的權力利益，又藉著維護與控制性地擴展其言說，使它為其意識形態的需要效勞，並且複製其辦事人員。

我已論述過，批評言說在理論上可無限延伸的特性，亦即

它僅武斷地局限於「文學」，此一事實對於經典的守衛者而言，確是或應該是其困窘的根源。批評的種種對象，如同佛洛伊德的衝動針對的對象，在某一意義上是因時而異並且可以替代的。很反諷地，文學批評一直到感覺本身自由色彩的人本主義已經欲振乏力，轉而求助於更具雄心或更嚴密的批評方法時，才真正意識到此一事實。它以為，隨處添加一點明智的歷史分析，或生吞活剝一點無傷大雅的結構主義，就可以利用這些在其他方面算是旁門左道的途徑，使它日見萎縮的精神資本苟延殘喘下去，可是，結果極可能是牛頭不對馬嘴。因為，不承認文學本身是最近歷史上的發明，就無法對文學進行歷史分析；你不可能將結構主義的辦法運用於《失樂園》，卻不承認同樣的辦法也可運用於《每日鏡報》(*Daily Mirror*)。因此，唯有甘冒喪失其界定對象的危險，文學批評才可能支撐場面，它面臨不值羨慕的抉擇，悶氣，或是憋氣。文學理論如果自身牽連過廣，即是等於主張它自身不存在。

我認為，這正是文學理論可能做到的最佳結果。首先承認文學乃是幻覺，一路依邏輯推論，最後一步即是承認文學理論也是幻覺。當然，這種幻覺的意義並非說我在本書裡無中生有，捏造出形形色色的人物加以討論，弗萊是真有其人，李維斯也是。這種幻覺的第一層意義是，猶如我希望闡明的，文學理論實際上不過是社會意識形態的分支，完全沒有任何統一性或身分可以適切自別於哲學、語言學、心理學、文化思想與社會思想；其次的意義是，它期望表現本身的特色——固守名為文學的對象——則是打錯了算盤。因此，我們的結論應該是，本書與其說是導讀，不如說是訃聞，亦即我們原先企圖挖掘出土的對象，結果已經被我們埋葬了。

換句話說，我的用意不在提出自己的文學理論——自認為那在政治上比較可以接受——來對抗我在本書批判研究的各種文學理論。任何讀者如果一直滿懷期望等待某種馬克思主義的理論，就顯然沒好好用心閱讀本書。的確有些馬克思主義與女性主義的文學理論，我認為比此處所討論的理論更有價值，讀者或許願意參考書後的書目。但這不是真正的關鍵。關鍵在於，如果不要老是幻想文學是界線分明的知識對象，我們可不可能談論「文學理論」？或者說，文學理論既可研究巴布·狄倫 (Bob Dylan)，也可研究彌爾頓，我們由此事實引伸出一些具體的結果，不是比較可取嗎？我個人認為，最好還是把「文學」視為一個名稱，人們時時出於不同理由將其賦予福寇所謂「言說實踐」(discursive practices) 整個領域中的某些寫作，而研究的任何對象，應該是這整個實踐的領域，不僅是那些偶爾被含含糊糊標明為「文學」的東西。我藉以對抗本書所列種種理論的，不是某一文學理論，而是一種不同的言說——你儘可稱之為「文化」(culture) 的言說、「顯義實踐」「signifying practices」的言說、或什麼無比重要的言說——它包含其他理論所處理的對象（「文學」），但它把那些對象置於較寬廣的背景並且加以轉化。

可是，這豈不是把文學理論的界線擴張到一點特殊性都沒有的地步嗎？這種「言說理論」不是和我們已在各種文學研究裡看到的一樣，又遭遇類似方法論與研究對象的問題嗎？言說與言說研究的方法畢竟為數難計。我心目中的言說研究特點在於：它關注的是言說製造出什麼類型的效果，以及如何製造。閱讀動物學教科書，如果為了瞭解長頸鹿，那是在研究動物學，但如果為了瞭解其言說如何結構與組織，探討其形構與設

計在實際情境中對於特定讀者造成什麼效果，那又是另一種研究。其實，這也許是世界上形式最古老的「文學批評」，亦即所謂的修辭學。由古代社會一路到十八世紀，修辭學是人所公認的一種批評分析，研究的是建構言說的方法，目的在於獲致某些效果。它不擔心探討的對象是口語或書寫，詩或哲學，虛構或編史，它的眼界不折不扣是整體社會中的言說實踐，而其具體的興趣，則在將這類實踐視為權力與執行的形構加以掌握。這並非說它忽略這些言說的真值，因為這和言說在讀者或聽眾所造成的效應往往有重大關聯。就其主要局面而言，修辭學既非憑某種直覺方式研究人們語言經驗的「人本主義」，也不是一心一意分析語言設計的「形構主義」。它研究這些設計，是根據具體的執行——它們是辯護、說服、煽動、等等的手段——研究人們對言說的反應，根據的是語言的結構、與它們在其中發揮功效的具體環境。它不把口語與書寫僅僅看成需要審美觀照或不斷解構的文本對象，而是視為活動 (*activity*) 的形態，和作者與讀者、演說者、與聽眾之間更廣闊的社會關係密不可分，而且它們一旦脫離植根的社會目的與環境，就會極為莫名其妙。①

所以，和所有激進無比的主張一樣，我的主張是徹底傳統主義的。我要召喚文學批評，擺脫某些蠱惑人心、流行一時而標新立異的思維方式——認為「文學」乃具有特殊優惠的對象，「美學」乃可脫離社會決定因素，諸如此類的思維——轉回它已放棄的古老途徑。雖然我的情況因而具有反動性質，我的意思並非我們必須恢復所有古老的修辭學術語，用以取代現代的批評語言。我們無需如此費心，因為本書所探討的文學理論就蘊含一些觀念，至少足夠讓我們有個起步。如同形構主

義、結構主義、與符號學，修辭學或言說理論同樣對於語言的形構設計感興趣；但它又像接受理論，同樣關心這些設計在「消費」時的實際效應如何；它執意將言說視為權力與慾望的形構，這方面可由解構與心理分析受益不少，而它相信言說對於人類可以產生改造之功，這一點又與自由派人本主義極相彷彿。「文學理論」是個幻覺，此一事實並非意指我們不可能從中獲取一些有價值的觀念，藉以支持一種不同的言說實踐。

修辭學費心分析言說，其中當然是有緣故。它並非因為世上有言說，所以就加以研究，正如目前的文學批評大多不是為了文學而研究文學。修辭學是要找出辯護、說服、與辯論最有效的方法，而修辭學家研究別人語言中的這些技巧，是爲了使自己能更具生產性地加以運用。以我們如今的話說，這是一種兼具「創造」與「批評」的活動：「修辭」一語兼指有效用的言說實踐與研究言說的科學。同樣地，對於我們本身社會形形色色的符號系統與顯義實踐，由《白鯨記》(*Moby Dick*) 到瑪丕秀 (Muppet show)，由德萊登與高達 (Jean-Luc Goddard) 到廣告裡的女人畫像與政府報告的修辭技巧，我們何以認爲也值得開發出某種研究，其中必有理由。猶如我早先論述的，所有理論與知識都是「有私心的」(interested)，亦即，你總是可以探問人們起初何以要費心開發理論與知識。大部分形構主義與結構主義的批評有個極大的弱點，就在於它無法回答此一問題。結構主義者的確是因爲世上碰巧有符號系統才加以研究，這種講法結果似乎難以自圓其說，也可以說結構主義者是被迫採取某種理論基礎——研究我們建構意義的模式，將會加深我們批判性的自覺——這種理論基礎與自由派人本主義的基本方向相去不遠。相反的，自由派人本主義方面的優點，則在

於它能說明研究文學何以有其價值。如前所見，它的答案大致是：研究文學會使你成爲更好的人。這也是自由派人本主義方面的弱點。

可是，自由派人本主義的回答，弱點不在於它相信文學可能具有改造能力，其缺陷在於它往往過度高估這種改造的力量，孤立地考慮這種力量而不顧決定性的社會情境，而且在闡述「更好的人」所指爲何時，又只會使用一些最狹隘空洞的字眼。這些字眼大致上忽略了一項事實：在一九八〇年代西方社會的人，必然難以逃脫我在本章結論開頭所勾勒的那種政治情勢，而且在某種意義上也須爲其負責。自由派人本主義是一種褊狹的道德意識形態，其實踐大部分局限於人際間的問題。它對於通姦問題就比對於軍火問題態度強硬，它對於自由、民主、與個人權利的關懷是難能可貴，但是不夠具體。例如，它對於民主的觀點，就是那種投票箱的抽象民主，而不是對於外交部與美孚石油公司的運作也可能在各方面有所關注，那種具體生活上的實際民主。它對於個人自由的觀點也同樣空洞：任何特定個人的自由，只要是依賴徒勞無益的勞動與對別人的積極壓迫，就是殘缺而且如同寄生蟲。對於這種形勢，文學可能有所抗議，也可能沒有，但首先必定有這種形勢，才可能有文學。正如德國批評家班雅明所言：「文化的文獻無不同時又是野蠻的記錄。」^②社會主義者就是想把自由與民主的抽象概念導向一些全面、具體、實際的應用。自由派人本主義也贊同這些概念，可是在專注於「明顯特殊的事務」之際，就認爲那些概念只是文字而已。就是因爲這一點，自由派人本主義對於東歐獨裁政治的意見，就使許多西方的社會主義者忐忑不安，總覺得這些意見不太管用：要推翻這些獨裁政治，不僅需要更多

的言論自由，還需要反政府的工人革命。

因此，所謂「更好的人」，其意義必須具體而實用——換句話說，必須與人民的整體政治環境有所關聯——而非狹隘空洞，僅僅關注可由此一具體的整體抽離出來的那些直接的人際關係。它必定是政治論點的問題，而非僅是「道德」論點的問題；換言之，它必定是**真真正正**的道德論點，能看清個人的特性、價值與我們整個具體的生存條件之間的關係。政治論點與道德成見並不是非楊即墨，認真研究那些道德成見的全面含意，就可看出它們就是政治論點。可是，自由派人本主義者有一點說對了：文學研究有個**要旨**，而且這個要旨本身最終並非文學性質的要旨。他們的論點就是——雖然這麼說他們會感覺極為刺耳——文學有其**用途**。對於文學耳朵而言，沒幾個字眼比「用途」的侮辱更重，它總是叫人想起迴紋針和吹風機。浪漫主義反對資本主義的功利主義意識形態，已經導致「用途」一詞教人不堪開口；對於唯美主義者，藝術的榮耀就在其徹底無用。可是，如今我們沒多少人會贊同那個，每讀一部作品，在某一意義上都是在利用它一次。我們可能不會利用《白鯨記》學習如何捕鯨，即使如此，我們還是「從中獲得某些東西」。每一種文學理論都預設文學具有某種用途，雖然你從中得到的是其徹底的無用性。自由派人本主義批評的謬誤不在於它利用文學，而在於它自欺沒利用文學。它利用文學促進某些道德的價值觀——我希望前面已經說明清楚——這些價值觀與某些意識形態的價值觀事實上密不可分，而且最後還隱含著一種特殊的政治型態。這並非說它「大公無私地」解讀文本，然後把讀到的東西當成其價值觀使用：價值觀支配實際的解讀過程本身，使得批評知道由它研究的作品得出什麼意義。因此，

我不想辯護說有那麼一種「政治批評」，它解讀文學文本時所依據的某些價值觀是與政治信仰以及行動息息相關，一切批評都是如此。以為世上有「非政治」型態的批評，這種觀念只是神話，只會更有效地助長文學的某些政治用途。「政治」與「非政治」批評之間的差異，只是首相與君主之別：要促成某些政治目標時，後者會假裝若無其事，前者則表現肆無忌憚。傳統的批評家談論康拉德或吳爾芙作品中「經驗的混亂狀態」，女性主義者探討那些作家的性別意象，兩者之間並不是非政治批評與政治批評的區別，其區別在於政治型態不同——在於一方所贊同的學說是，歷史、社會、與人類的現實全是零碎、恣意、茫然失所，而另一方的興趣有別，對於世界的現狀隱然具有不同觀點。其中那一種政治態度較為可取，這個問題無法以文學批評的術語解決。你就是不得不談論政治。問題不在於爭論「文學」該不該牽涉「歷史」，問題在於對於歷史本身的不同解讀。

女性主義批評家研究關於性別的種種陳述，並非只是由於她相信這會促成她的政治目標；她也相信性別與性是文學與其他言說的核心主題，任何重要的解說如果掩蓋這些主題，就有嚴重缺陷。同樣，社會主義批評家依意識形態或階級鬥爭的角度衡量文學，並非由於這些恰好是其興趣所在，所以任意將其投射到文學作品。他或她會主張，這類問題正是歷史的內容，而且只要文學是一種歷史現象，它們也就是文學的內容。女性主義或社會主義批評家假如認為，分析性別或階級只是學術興趣的問題——只是為了對文學獲得更令人滿意的全面解說——那才真是咄咄怪事。因為，如此做是所為為何？自由派人本主義批評家並非一心一意只求對文學提出更完整的解說，他們期

望其討論文學的方法能深化、豐富、擴展他們的生命。社會主義與女性主義批評家在這一點與他們相當一致，只是他們希望指出，這種深化與豐富的過程會導致遭受階級與性別分裂的社會得到改造。假如自由派人本主義者不以爲然，那麼，這是一場政治爭論，和人們「利用」文學與否無關。

我早先談過，任何想依其方法或對象界定文學研究的企圖必然失敗。但我們現在已經開始討論區別不同言說的另一種認知方式，它既非本體論的，也非方法論的，而是**策略性的** (*strategic*)。此即意味，首先要問的不是對象是什麼，也不是我們如何研究，而是首先要問我們爲什麼做此研究。對於這個問題，我已提過，自由派人本主義的回答完全合理，同時，就其表現看來，卻又完全無用。爲了說得具體一點，我們無妨探討一下我所提過的重新發明的修辭學（雖然它同樣可稱爲「言說理論」、或「文化研究」、或其他任何名稱）如何可能使我們成爲更好的人。所有各種言說、符號系統、與顯義實踐，由電影、電視到小說與自然科學的語言，會產生種種效應，造成種種意識與無意識的形態，這些都和我們現存權力體制的維持與轉化有密切關聯。因此，它們和所謂做人的意義密不可分。

「意識形態」的確可說就是暗指這項聯繫——各種言說與權力之間的關聯或連鎖關係。我們一旦瞭解這一點，理論與方法的種種問題就可能呈現嶄新的面貌。事情的出發點不在於某些理論或方法的問題，而在於我們想要做什麼，然後再看什麼方法與理論最能幫我們完成目標。就研究對象而言，你想研究什麼，在很大程度上是取決於實際狀況。最好的研究對象可以是普魯斯特與《李爾王》，也可以是兒童電視節目，或是流行的浪漫小說，或是前衛電影。在這些問題方面，激進的批評家是

相當自由寬大，他拒絕那種堅持普魯斯特比電視廣告更值得研究的教條思想。這完全取決於你是在什麼環境之下，你想做些什麼。關於理論與方法的問題，激進的批評家也是胸懷寬廣，在這方面，他們傾向於多元主義者。任何方法或理論，只要有助於解放人類的策略性目標，有助於通過社會主義的社會改造而製造「更好的人」，就一概可以接受。結構主義、符號學、心理分析、解構、接受理論，等等，所有這些與其他的研究方法，可能都有某些見解值得利用。可是，對於討論中的策略性目標，並非所有的文學理論都樂於聽命，本書研討過的文學理論，我想有些就極不甘願如此。所以，你選擇與拒絕什麼理論，就取決於你實際上想做些什麼。文學批評的情況總是如此，問題只是它往往極不情願認識此一事實。在任何學術研究中，我們會選擇自認為最重要的對象與進行的方法，而我們對其重要性的評估，是受制於我們實際社會生活形態中根深柢固的利益架構。激進的批評家在這一方面也沒什麼不同，只是他們有一套關於社會的優先考慮，目前不為多數人所贊同。此即他們何以往往被視為「意識形態的」而打發掉，因為，「意識形態」永遠是用以描述他人利益而非本身利益的一種辦法。

無論如何，理論或方法絕不會只有一種策略用途。理論與方法可以藉不同策略調動，以便達到不同目的，但是，並非所有的方法都同樣順應特定目標。問題是不能一開始就設定，而是要尋找一個管用的方法或理論。我不以解說社會主義或女性主義的文學理論作為本書的結論，有個原因即是，我認為那可能會鼓勵讀者違犯哲學家所謂的「範疇謬誤」(category mistake)。那可能會誤導大家以為「政治批評」是我討論過的理論之外的另一種理論，以為它的假說不同，但基本上卻是同

一種東西。既然我已表明我的看法，亦即所有批評在某一意義上都具有政治性，而且人們對於政治立場與自己不同的批評往往冠以「具有政治性」，就不可能有上述情況。社會主義與女性主義批評當然關心發展適合其目標的理論與方法，它們考慮寫作與性之間，或文本與意識形態之間的關係問題，而其他一般理論則非如此。它們也會主張本身理論的解說比其他理論更強，否則提出它們當成理論就毫無意義。可是，如果以為這種批評方式的特點只在提供不同的理論或方法，那就錯了。這些批評方式與其他的不同，因為它們以不同方式界定其分析對象，具有不同的價值觀、信仰、與目標，因而也提供不同種類的策略以便實現這些目標。

我說「這些目標」，因為不可以為這種批評方式只具有一個目標。許多目標有待完成，完成的途徑也不少。在某些情況下，最有創發性的程序也許是：探討某一「文學」文本的顯義系統如何製造某些意識形態的效應；處理好萊塢的電影，或許也可以如法炮製。這類做法在教導兒童學習文化時，可能證明特別有效，但是，利用文學去培養兒童認識由於社會環境而無法得到的語言潛力，可能也極有價值。這種文學的「烏托邦」用途，以及這種烏托邦思想的豐富傳統，不可輕率斥為「唯心主義」而置之不理。然而，對於文化作品的積極欣賞，不應該只劃歸小學，卻讓年長的學生做一些較嚴峻的分析工作。娛樂、欣賞、言說潛在的改造效力，對於「高等的」研究是相當「適合」的題目，就像十七世紀言說形構中清教徒手冊裡的指示一樣。在其他狀況裡，更有用的就不是批評或欣賞別人的言說，而是生產自己的言說。在此處，一如在修辭學的傳統中，研究別人已有的成就，也許有所助益。你也許想要演示一下自

己的顯義實踐，去豐富、對抗、修正、或轉化別人的實踐所產生的效應。

在這一切形形色色的活動中，研究目前名爲「文學」的東西，還是會有一席之地，但也不可先驗上就假定，目前所謂的「文學」在任何地方永遠都是注意力最重要的焦點。這種教條主義在如今的文化研究中没有容身之處。如今稱爲「文學」的文本，一旦被送回它們所屬的、較爲廣深的言說形構，似乎也不會再被認知與界定爲目前的樣子。它們無可避免會被「改寫」、重新流傳、用於不同用途、安插到不同的關係與實踐之中。當然，它們從來就是如此；可是「文學」一詞有個影響，就是防止我們認識此一事實。

這種策略顯然有影響深遠的建制性牽連。例如，這意味著，我們目前所知高等教育裡的文學科系，就可能不復存在。因爲，在我寫作此時，政府似乎就準備完成這個目標，而且比我自已可能準備的還更爲迅速有效，所以有必要補充一點：那些懷疑這類科系組織具有意識形態意涵的人，他們在政治上優先考慮的，就是絕對反抗政府的攻擊而護衛自己。但此一首要之務，不能意味著就此不去思考如何在長遠的未來改善文學研究的機構。這些科系的意識形態效應，不僅表現於它們所散播的特殊價值，也見於它們將「文學」悄悄由文化與社會實踐分離出來的實際行動。低聲下氣承認文化與社會的實踐是文學的「背景」，未必就會使我們誤事；「背景」有其穩定深遠的內涵，本身就不言而喻。長遠看來，不管取代這些科系的是什麼——這還是溫和的提議，因爲在高等教育的某些領域已經開始進行這類實驗——主要都會包含關於文化分析的各種理論與方法的教育。目前現有的文學科系，許多並未經常提供這種教

育，不然就是「選擇性地」或聊備一格地提供，此一事實是它們極其可恥可笑的特徵之一。（它們另一個極其可恥可笑的特徵，也許是要求研究生把大量精力浪費在冷僻、往往裝模作樣的研究題目上，為的是提出一些時常只算枯燥的學術練習、而且極少有人閱讀的論文。）將批評視為自然發生的第六感，這種趕時髦的玩票心態，不僅已經使許多文學研究者陷於可以想見的困惑達數十年之久，現在也還在為鞏固當權者的權威效勞。文學批評如果僅僅是一個竅門，就像同時吹口哨和哼出不同曲調的能力，那麼，它被掌握在一批菁英手中，實在是夠稀罕，但它同時又不需要什麼有力的理論證明，實在也是夠「平常」。一模一樣的鉗形攻勢也見於英國的「平常語言」(ordinary language) 哲學。可是，解決之道並不在於換下這種蓬頭散髮的玩票心態，代之以衣冠楚楚的專業精神，專心熱忱地朝厭膩心煩的納稅人為自己辯解。如前所見，這種專業精神的活動也同樣喪失社會的確認，因為它除了將文學收拾乾淨，隨手把文本適當分類一下，轉而搞搞海洋生物學，就是無法說明究竟為什麼費心搞文學。批評的要旨如果不在詮釋文學作品，而是要懷著什麼大公無私的精神掌握產生文學作品的基本符號系統，那麼，這種不需耗費一生、大概只需數載光陰的事情一旦大功告成，文學批評還有什麼事可幹？

文學研究領域目前的危機，基本上是這個學科本身的界定危機。我希望本書已經說明這一點：此一定義難以界定，實在不足為奇。似乎沒有人會因為嘗試對史賓塞做一點符號學的分析，就被解除學術工作；但如果有人質疑，由史賓塞到莎士比亞與彌爾頓的「傳統」，在教學提綱裡是否是分列言說最佳或唯一的方法？他們很可能會被逐出門戶，或是一開頭就被摒拒

門外。在這個關鍵上，經典就被推出來把冒犯者轟出文學的鬥技場。

在文化實踐領域工作的人，未必會誤以為自己的活動重要無比。男男女女並非單靠文化而生活，有史以來絕大多數的人連靠文化生活的機會都被剝奪了，而目前極少數幸運靠文化生活的人所以能夠如此，則是由於那些無法如此的人的勞動。任何文化或批評理論，如果不由這個最重要的事實出發，而且在其活動中牢牢記住這一點，我認為那就未必有多少價值。一切文化的文獻無不同時又是野蠻的記錄。可是，即使在沒有時間從事文化的社會裡——馬克思提醒過，我們自己的社會就是這樣——文化總會在某些時刻與地區突然變為嶄新的關聯，充滿某種超乎其本身的意涵。在我們自己的世界裡，就顯然有四個這種重大的時刻。在奮鬥要脫離帝國主義獨立的那些國家，文化在其生活中的意義，就與週日報紙的評論版有天壤之別。帝國主義不僅在剝削廉價勞動力、原料、與疲軟的市場，也在滅除各種語言和風俗——不僅以外國軍隊，也以外來的生活方式強行壓境。它不僅表現在公司的資產負債表與空軍基地，其蹤跡也可以追溯到話語與意義表達的根基深處。在這些距我們門口不到一千英里之遙的環境裡，文化就深切關聯著人們普遍的身分，乃至於根本無需爭論說文化的確與政治鬥爭有關。如果爭論說無關，那似乎才是匪夷所思。

文化與政治行動密切結合的第二個領域在婦女運動。在女性主義政治的本質中，符號與意象、書寫的經驗與戲劇化的經驗，應該具有特別重大的意義。女性主義者顯然關注所有形態的言說，或視之為可藉以探查婦女遭受壓迫的地方，或視之為言說可受挑戰的所在。在導致身分與關係成為重大問題，同時

使得親身體驗與身體的言說重新受到注目的任何政治裡，文化根本無需爭辯其與政治的關聯。婦女運動的一項成就，的確就在拯救「親身體驗」（lived experience）與「身體的言說」（the discourse of the body）這類詞語，使它們擺脫許多文學理論所賦予的經驗主義意涵。「經驗」不再意指脫離權力體制與社會關係，轉而訴諸個人特有的確實事物，因為女性主義認為無所謂個人主體的問題與政治鬥爭的問題之分。身體的言說無關勞倫斯那類黑暗天地裡的神經節和軟玉溫香，而是身體的政治，是對於控制與屈服身體的種種力量有所意識，從而重新發現身體所具有的社會性。

問題的第三個領域是「文化工業」。文學批評家一直在少數人身上培養敏感性，而大量的媒體卻始終忙著要摧毀大多數人的敏感性；可是，大家還是認為，研究葛瑞（Gray）與柯林斯（Collins）比研究電視或大眾報紙基本上更重要。在其基本的防衛特性上，這種事業與以上簡述的兩種不同：它代表一種對於別人的文化意識形態的批判反應，而不是為了本身的目標而利用文化。然而，它依然是生機盎然的事業，絕不可視之為難以攻克的巨石，因而任憑其受媒體上某種鬱鬱寡歡的左派神話或右派神話擺佈。我們瞭解，人們畢竟不會完全相信他們所看到、讀到的，可是，我們也需要多多瞭解此類效應在人們的意識裡有何作用；雖然就政治方面而言，這種研究應該只算是一種守勢行動。民主政治對於這些意識形態機器的控制，以及替代這些意識形態機器的通俗途徑，必然高踞在未來社會主義的程序表上。③

第四與最後的領域是一時風起雲湧的勞工階級創作運動。勞動人民累代以來噤若寒蟬，被教導將文學視為名士派的活

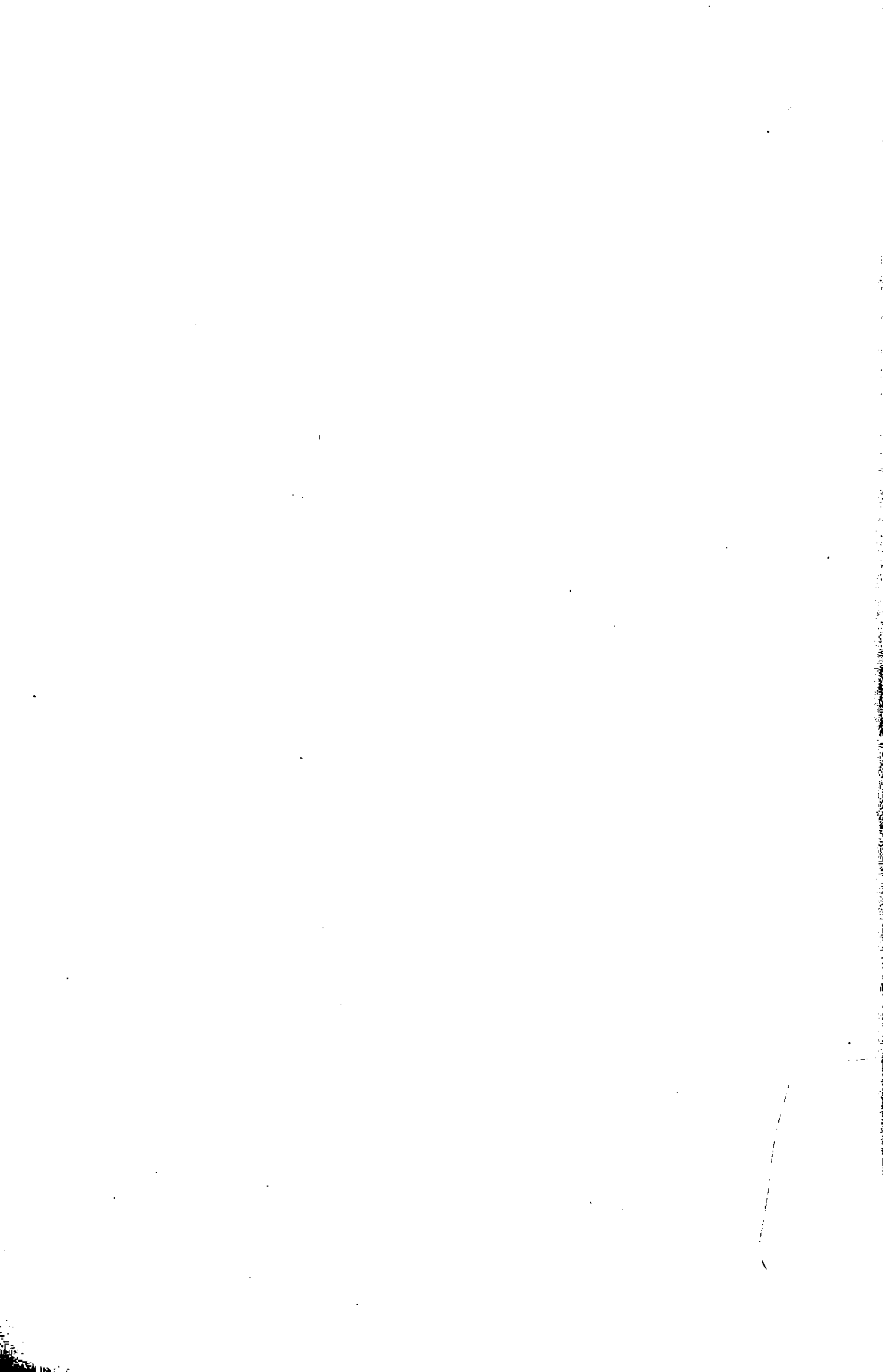
動，超乎其理解能力之外，但過去十年他們在英國卻積極組織，企圖找出自己的文學風格和聲音。④勞工作家的運動在學院鬻宮幾乎無人知曉，而且始終未受到政府的文化機構真正鼓勵，但是，這標示著與宰制性的文學生產關係一個意義重大的決裂。共同生活團體與合作式的出版企業是相互關聯的事業，它們所關注的文學不僅與另一套社會價值觀結合，而且要挑戰與改變作家、出版商、讀者、以及其他文學工作者之間現存的社會關係。正因為這些大膽的行動對種種宰制性的文學定義提出質問，它們才不致於被那種欣然歡迎《兒子與情人》、偶爾甚至也歡迎崔佐 (Robert Tressell) 的文學建制輕易收編。

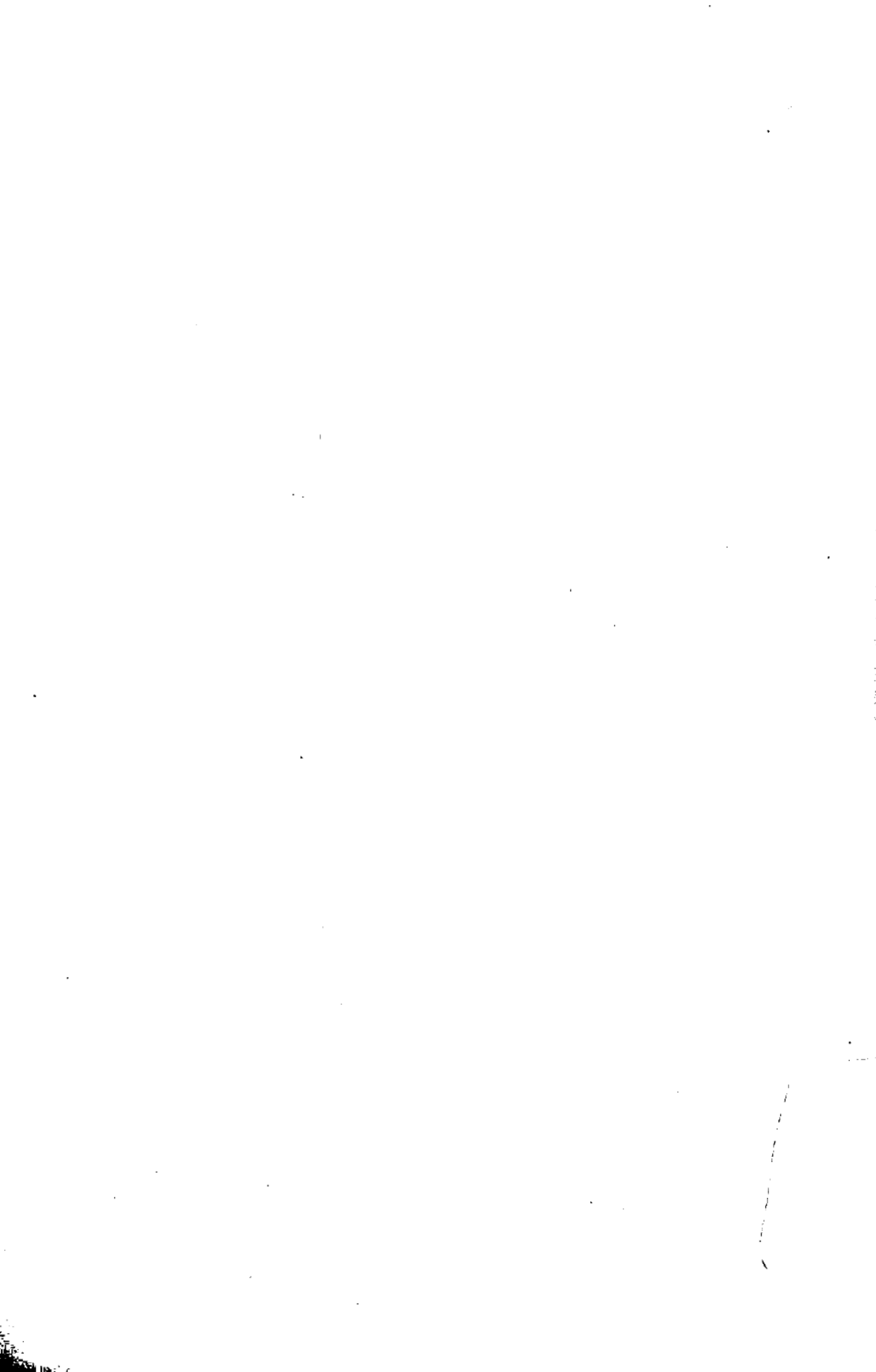
這些領域並非取代莎士比亞與普魯斯特研究的其他途徑。對於這類作家的研究，如果可以變得與我剛剛評述的那些活動同樣充滿活力、緊迫感、與熱情，文學建制就該歡欣鼓舞，而非哀嘆埋怨。可是，這種情況會不會出現，實在大有可疑，因為這類文本與歷史隔絕深遠，屈服於某種批評上枯燥乏味的形構主義，虔誠接受永恆真理的束縛，而且被利用於鞏固一些略為開明的學生都會有所異議的偏見。將莎士比亞與普魯斯特從這些桎梏中解放出來，也許會導至文學死亡，但也可能是為他們超度。

我想藉一個寓言作結。我們知道獅子比馴獅者強壯，馴獅者也同樣知道。問題是，獅子不知道。文學的死亡也許有助於獅子的覺醒，這不是不可能的事。

註 釋

- ① 參見我的 *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (London, 1981), 第二部分, 第二章, 'A Small History of Rhetoric'。
- ② Walter Benjamin, 'Eduards, Fuchs, Collector and Historian', 收於 *One-Way Street and Other Writings* (London, 1979), 頁 359。
- ③ 關於這方面, 有一些有趣的實際建議, 見 Raymond Williams, *Communications* (London, 1962)。
- ④ 見 *The Republic of Letters: Working Class Writing and Local Publishing* (Comedia Publishing Group, 9 Poland Street, London W1 3DG)。





後 記

本書寫於一九八二年，正當兩個極為不同十年之間的分水嶺。假如本書當時無法預知其後的發展，那它也無法根據當時的發展方向去理解先前文學理論已然發生的事。在某種意義上，了解永遠是回顧性的，黑格爾評說智慧女神密涅瓦（Minerva）的貓頭鷹只在夜間飛行，其義在此。現象的後續發展即是其意義的一部分，但是此一後續意義對於當時周遭的人卻是隱晦不明。我們對於法國大革命的了解勝過羅伯斯庇爾（Robespierre），指的是那場革命最後導致君主復辟。假如歷史是往前發展，歷史的知識則是往後回溯，因此在書寫本身新近的過去時，我們不斷遇見自己迎面而來。

一九七〇年代的十年，至少在前半，充滿社會希望、政治戰鬥與高調理論。此一非常時期並非偶然：當例行的社會或知識實踐已然鬆動，困難重重，而且亟需重新自我省思之時，某種宏大的理論便蓄勢待發。的確，在某一意義上，理論不過是實踐首度被迫自我省察的契機。因此，理論總是不免有些自戀性質；稍稍認識幾位文學理論家的人，無疑都會確認此言不虛。理論萌起之時，必是某一實踐開始反躬自省其可能情境之際；由於基本上這是不可能的事，猶如我們畢竟無法獨力自成，或是冷靜超然如同金星那般檢視自己的生命形式，理論在

某種終極意義上總是一種自作自受的事。這確實是本書初版以來已經一再發生在理論上的母題。

即使如此，在一九六〇年代晚期與一九七〇年代早期，新的社會力量逐漸鞏固成形，某些全球性的鬥爭（例如革命民族主義）逐漸強化，而新的、異質性更高的學生與教師團體——其出身背景不時使他們與學院管理階層的共同主張相互齟齬扞格——逐漸湧入學院鬢宮。當時，校園本身出乎尋常有一陣子變成政治衝突的溫床；這場戰鬥的爆發和文學理論的初次出現，都在一九六〇年代後期。達希德最初開拓性的作品出現之際，正是法國學生裝備本身迎戰國家力量之時。文學是什麼，如何閱讀，或是可能發揮什麼社會功能，都無法再被視為理所當然；學院本身自由派的超然冷漠，也同樣不易再被視為理所當然，因為在當時的年代裡，西方的大學本身，特別在越戰的議題上，似乎日益固鎖在社會力量、意識形態控制、以及軍事暴力的結構中。人文學科尤其是以教師與受教者之間某種默認的價值共識為重要基礎；但這點共識在當時已日益難求。

最受質疑的或許是文學體現普遍（*universal*）價值此一假說，而這項知識的危機和大學本身社會結構的變化關係密切。傳統上，面對一個文學文本時，學生總被期望要將其自身特殊的歷史暫時凍結起來，採取一個無階級、無性別、無種族、無利害的普遍主體的高遠觀點加以評斷。在個人歷史源自大致相同的社會環境裡，這樣的運作還容易實現；可是，對於那些出身少數族裔或勞工階級背景，或是那些因性別而遭受剝奪的群體，要說所謂普遍的價值在什麼意義上便是他們的價值，就變得遠非顯而易見了。因此，俄國的形構主義、法國的結構主義及德國的接受理論突然風行於世，實在不足為奇；因為，這些

研究進路都採取與學院新生代背景契合的方法，將某些傳統的文學假說「去自然化」(denaturalized)了。結構主義創造「異化」(estrangement)的信條，用以描述詩的特殊設計，可以延伸視為批評的異化，針對的是學院建制視為當然的成規。結構主義甚至將此一計畫推展到更為令人反感的極致，堅持自我與社會兩者都是建構物，受制於某些必然不存在於吾人意識之內的深層結構。因此，它大力打擊人本主義關於意識、經驗、深思明辨、美好生活、道德品質等等價值的過度重視，全部把它們大膽劃入括弧。「文學科學」(science of literature)此一觀念突然進入議程；對於人本主義者，這種主張似乎自我矛盾，和打噴嚏的科學一樣怪異。結構主義對於嚴密解析與普遍法則的信心，頗適於科技的時代，它揮舉科學的邏輯進入人類精神本身這塊受到保護的境內租界，一如佛洛伊德在心理分析方面約略相同的作法。但是，如此一來，它又很矛盾地試圖破壞支配那個社會的一項信仰體系——大致上可說就是自由派的人本主義體系——因此兼具激進精神與科技官僚氣息。接受理論採用顯然極為自然與隨性的行動——閱讀，藉此顯示閱讀包含眾多學來的運作行為與可疑的文化假說。

這種理論的樂觀氣息有點輕率，不久也大半煙消雲散。七〇年代早期的這類理論——馬克斯主義、女性主義、結構主義——都有整體化的傾向，藉由某種較合需要的替換方案質疑政治生活的整體形式。它貫徹始終，因此在知性的活力與膽識上，是屬於造反的政治激進主義。藉用阿圖塞的話說，這是理論層面的政治鬥爭；而其熱勁雄心就反映在一項事實：很快的，攸關利害的不單純是解析文學的不同方法，而是整個研究領域的界定與建制。六〇年代和七〇年代的兒童也是所謂通俗

文化的繼承人，而通俗文化是他們在研究珍·奧斯丁（Jane Austen）時都被要求加以擱置的東西。可是，結構主義顯然揭示，同樣的符碼與成規貫穿「高尚」與「低俗」文化兩者，對於古典的價值區隔幾無敬意；所以，就研究方法而言，既然沒有人十分清楚《柯里歐雷諾斯》（*Coriolanus*；譯按：莎士比亞歷史劇）與《加冕街》（*Coronation Street*；譯按：英國電視連續劇）兩者的分際何在，為什麼不抓住此一事實利用一下，建構一個全新的研究領域（「文化研究」cultural studies），既可滿足六〇到八〇年代反菁英的偶像破壞精神，看起來又和「科學的」理論發現全然符節若合？這是一種具有學院性格的方法，是傳統前衛派意圖躍過藝術與社會兩者藩籬的最新版本，而且必然會吸引一些人，他們有點類似烹調晚宴的見習廚師，發現這是連結教室與休閒極為經濟的方式。①

這種情形並非理論的失敗——理論一直在學院中凝聚力量——實際上是最初支持文學理論新演化的政治勢力的挫敗。學生運動被擊退，他們發現政治體制太難破除。一九七〇年代早期，葡萄牙革命之後，所有第三世界的民族解放運動鬆緩停滯了。西方的社會民主主義，顯然無法應付資本主義在嚴重危機時不斷增長的問題，屈服於明顯高唱右翼調子的政權，而這些政權的目標不僅在反對激進的價值，還要把這些價值由活生生的記憶中悉數掃除。一九七〇年代末，馬克斯主義批評急遽失寵，而當時的世界資本主義體系，自從一九七〇年代早期石油危機之後陷入經濟窘境，放肆對抗第三世界的革命民族主義，在國內則發動一連串惡毒的攻勢，打壓勞工運動、左派勢力、以及一般的自由思想或啓蒙思想。一切彷彿意猶未盡，萬能的上帝對於文化理論顯然不悅，插手干涉，把巴爾特、福寇、阿

圖塞、以及拉岡一一攆走。

固守政治批判的是迅速獨立門戶的女性主義；這時也正是後結構主義的全盛時期，則又洵非偶然。後結構主義雖然有其激進的派別，其政論整體上較為緘默而委婉，因此也更符合後激進的時代。它保存先前時代堅持異議的活力，但結合了對於確定真理與意義的懷疑精神，而這股懷疑精神又和幻滅的自由派的感性有相當緊密的聯結。其實，後結構主義的許多重點——對於符號封閉與形上基礎的懷疑、關於實證或綱領事務的不安緊張、對於歷史進步觀念的嫌惡、對於教條採取多元主義的抵制——都和自由派的心態十分契合。後結構主義在許多方面的顛覆性遠過於此；但是，它在其他層面上又和社會相當調和，在此一社會裡，異議仍有可能，卻無人再能相信一度代表異議的個別或集體的主體，或相信系統性的理論可能引導其行動。②

女性主義始終接近知識議程的頂峰，而且由於種種原因，也不難探索。③ 在所有類似的理論潮流裡，女性主義和大半文學研究者的政治需求與經驗結合得最深厚，最迫切。針對在實踐上——假如不是在理論上——始終屬於她們的一項課題，女人現在可以採取獨特、鮮明的介入。女性主義提供學院與社會之間可貴的聯結，認同問題與政治組織問題之間的聯結，這些聯結在日益保守的時代裡大致上越來越難獲得。它引發大量知性上的鼓舞振奮，也為以往男性宰制的崇高理論所嚴厲排除的許多東西創造空間：快樂、體驗、肉體生命、無意識、感情、自傳、人際關係、主體性問題，以及日常實踐。這是將理論帶回生活的現實，同時加以挑戰與尊重；對於諸如本質論（essentialism）與因襲論（conventionalism）、認同的建構與

權力的本質這類顯然抽象的論題，它本身應許了一個腳踏實地的居所。可是，在較為傳統的左翼政治以及社會主義記憶已然稀薄的社會——尤其是北美——兩者日益遭受懷疑的時代裡，它也提供了某種理論的激進主義與政治投入。當社會主義左派勢力被無情驅退之際，性別政治起而增援並取而代之。在一九七〇年代早期，許多討論是關於符徵、社會主義與性別之間的關係；一九八〇年代早期討論的是符徵與性別；而一九八〇年代一進入一九九〇年代，討論的則大多是性別。理論幾乎一夕之間由列寧轉到拉岡，由班佛尼斯特（Benveniste）轉到身體；假如此一政治意識延伸到先前無法觸及的領域是有益的發展，那多少也是其他類型政治鬥爭陷於僵局的結果。

然而，女性主義本身絕非不受一九七〇年代晚期與一九八〇年代早期激進政治普遍下滑的影響。婦女運動遭受傳統主義、家庭中心、清教思想的新右派回拒時，這一連串的政治挫折，都印留在其理論推演本身。女性主義理論的全盛時期在一九七〇年代，如今距我們約二十來年。其後，就一般論題和特定作家而言，這個領域已因無數特殊的理論活動而有所增進；但仍少有理論性的突破足以媲美莫爾思（Moers）、密勒特（Millett）、修瓦特（Showalter）、基爾伯特（Gilbert）與辜巴（Gubar）、柯理思娣娃、依希葛黑（Irigaray）、希蘇（Cixous）這些早期先鋒的奠基之作，具備他們將符號學、語言學、心理分析、政治理論、社會學、美學及實際分析融會貫通的功力。這並非意味其後未曾產生大量令人印象深刻的論著，在女性主義與心理分析豐饒的領域裡更非如此；④ 但整體而言，它還是難以媲美早期知性的激盪，那實在是特別難以效法。一九七〇年代關於女性主義與馬克思主義之間相容與否

的尖銳爭論，大多銷聲匿跡。近一九八〇年代中期時，特別在北美，女性主義對社會主義研究的了解與同情，就不能再說會高於現象學者。即使如此，在過去十來年，女性主義批評已經自成一家，成爲可能最爲流行的新的文學研究方法，吸取早期的種種理論，藉以修正文學的典律，打破其限制重重的疆界。

馬克思主義批評就難以同日而語了，它自從一九七〇年代中期臻於頂峰之後，已然凋萎得有些了無生氣。⑤ 西方馬克思主義文學理論家的領袖，詹明信（Fredric Jameson）的著作，雖然依舊堅持馬克思主義導向，在一九八〇年代卻日益轉向電影理論和後現代主義，就是這方面的一個跡象。⑥ 此一馬克思主義的衰退遠早於 1980 年代晚期東歐的重大事件，其時新史達林主義終於被庶民革命（popular revolutions）推翻，令所有民主派社會主義者鬆一口氣，而這類革命恰是西方後現代主義自滿地認定已無可能或並無需要的。由於此一事件在西方馬克思主義左派主流已經吵嚷爭求了整整七十年，所以不能說對於東方「實際存在的社會主義」的突兀幻滅導致了西方馬克思主義批評的沒落。一九七〇年以來，馬克思主義批評之漸失人心，是所謂第一世界而非第二世界發展的結果。它部分起於我們已經觸及的全球資本主義的危機，部分源於種種批評馬克思主義的「新」政治潮流——女性主義、同性戀者的權利、生態學、少數民族運動等等——這些潮流又是源自稍早覺醒的勞工階級戰鬥精神、民族主義暴動、民權運動及學生運動。這些早期的運動，大多建立在群眾政治組織與壓迫性政府力量兩者相互鬥爭的信念；它們大多預期資本主義、種族主義或帝國主義會產生整體性的激烈變化，因此也以大膽的「整體化」（totalizing）方式思考。一九八〇年左右，這一切顯然已是明

日黃花 (*passé*)。既然政府勢力實在太過強韌，無法粉碎，所謂的微觀政治 (*micropolitics*) 即是今日的秩序。整體化的理論與組織化的群眾政治，遂與宰制性的父權理性或啓蒙理性日益結合。猶如某些人所懷疑的，假如一切理論本質上即有整體化傾向，則新風格的理論必然是一種反理論 (*anti-theory*)：是在地的、局部的、主觀的、軼事性、美學化、自傳式，而非客觀主義或無所不知。理論將其他一切加以解構之後，現在似乎終於成功地自我解構。人乃具有改造能力且是自我決定的行動者，這種觀念被視為「人本主義」 (*humanist*) 加以拋棄，取而代之的是流轉、變動、去中心化的主體。不再有首尾連貫的體系或統一的歷史供人反對，只剩一些不連續的權力、言說、作為、敘述。革命的年代讓位於後現代主義的時代，而「革命」 (*revolution*) 一詞自此將嚴格保留為廣告用詞。新世代的文學學者與理論家已然誕生，迷戀性別意識卻厭惡社會階級，熱中通俗文化但不知勞工歷史為何物，沉迷於異國情調的他異性但對於帝國主義的運作卻一知半解。

隨著一九八〇年代的消逝，福寇迅速取代卡爾·馬克思成為政治理論的老前輩，佛洛伊德則經由拉岡神秘的再詮釋而依然意氣風發。德希達和解構的地位證實較為曖昧。本書首次問世時，解構潮流正大行其道；如今，雖仍零星發揮強烈的影響力，卻已不再怎麼流行。德希達早期激盪人心的創意之作（《聲音與現象》 *Voice and Phenomenon*、《論書寫學》 *Of Grammatology*、《書寫與差異》 *Writing and Difference*、《播散》 *Dissemination*、《哲學的邊緣》 *Margins of Philosophy*），一如早期女性主義的先驅作品，如今已落在我們背後四分之一世紀，甚至更為遙遠。德希達自己在一九八〇

年代與一九九〇年代持續推出光芒閃爍的著作，但不足以媲美早期這些雄心勃勃與深切厚遠的原創之作。他的寫作大致已經變得較無綱領與提要，較多花樣與折衷。在他一些盎格魯撒克遜徒弟的手裡，解構被化約成一種狹隘的文本探究形式，在文本內容不停漫遊，邊走邊解構，藉以源源不絕提供批評工業複雜的新原料，為原定加以顛覆的文學經典吹捧一番。德希達本人始終堅持其研究具有政治、歷史、建制的性質；但這一點由巴黎移植到耶魯或康乃爾時，彷彿怪異的法國酒，有點經不起運輸，而這種大膽、摧毀偶像的思考方式結果輕易就被形構主義典範同化。整體而言，後結構主義和一些較寬弘的計劃融會時，大致最為興盛：女性主義、後殖民主義、心理分析。一九八〇年代晚期時，名門正牌的解構主義者似乎變成了瀕臨滅絕的物種，特別是在一九八七年所謂德曼事件高潮演出之後，當時美國的解構大師，耶魯批評家保羅·德曼，被揭發在二次世界大戰期間提供擁德反猶的文章給一些通敵的比利時報章。^⑦

這件醜聞引發的緊張感，無可避免和解構本身的命運糾纏在一起。當時一些人勇於替德曼辯護，包括德希達，反應極其熱切，令人很難不覺得危在旦夕的不僅是一位德高望重同仁的聲譽，也是解構理論整體式微的命運。彷彿有一隻隱形的歷史之手在操縱，德曼事件奇異地發生在那些知識產業衰退之際，正好又是自覺日益窘迫的理論潮流爭鬥萌起、嫌隙橫生之時。對錯姑且不論，解構最受詬病的是，它是一種缺乏歷史思維的形構主義；整個一九八〇年代裡，尤其是在美國，已經逐漸凝聚出一股潮流，要使文學理論漂回某種歷史主義的方向。可是，在已然改變的政治環境裡，這不再可能是馬克思或黑格爾那種顯然遭受懷疑的歷史主義，還相信堂皇的一元敘述、對目

的論懷抱希望、區分歷史因素的層級、對歷史事件真相的釐定具有實在論的信心、明確區分歷史本身裡何為中心與何為邊緣。一九八〇年代隨著所謂新歷史主義（new historicism）出現的，是另一種歷史批評，其核心恰是針對所有這些教條的抵制。^⑧ 這種歷史書寫不斷抨擊歷史真相、因果關係、類型、決心方向等等觀念，正適於後現代時期。

新歷史主義的焦點大多放在文藝復興時期，在認識論上對於明確的歷史真相深表懷疑，也對於大敘述明顯表達焦慮。歷史並非因果決定的類型，而是隨意偶發的力場，其中的諸多因果有待觀察者加以建構，不是被視為既與之物。歷史是散漫的敘述糾結成團，沒有一個敘述必然比另一敘述意義更為重大；而且，關於過去的一切知識，都受到當今的利益與欲望所扭曲。歷史的大道與步道之間不再有何確定的區分，事實與虛構之間也確實沒有不容變更的對立。歷史事件被視為「文本的」現象，而文學作品則被視為物質事件。歷史書寫是一種受敘述者本身偏見與成見制約的敘述形式，因此本身即是一種修辭或虛構。對於任何特定的敘述或事件，並無單一明確的真相，只有種種詮釋的衝突，其結果最後取決於權力而非真相。

「權力」（power）一詞暗指福寇的寫作；的確，新歷史主義在許多方面都變成將福寇的論題（大體上）應用於文藝復興的文化史。這種應用本身有些怪異，因為，假如敘述的領域一如新歷史主義者所堅持的那般開放，為何大部分得以發表的敘述變得如此容易預料？被允許討論的似乎是性別意識，而非社會階級；種族意識，而非勞動與物質生產；政治權力，而非經濟學；文化，而非宗教。任何議題，只要出現在福寇著作的某個地方，或與時下危險的美國文化有相當直接的關聯，他們

都準備以多元主義的精神加以探討——這種說法不算太誇張。結果，新歷史主義有很大一部分似乎和伊莉莎白政府或詹姆士一世王朝的關係較淺，和前述當代加州激進份子的命運關係較深。這個學派的大師，史蒂芬·葛林布拉特（Stephen Greenblatt），走出乃師雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）的影響，接受福寇的影響，主要是由政治的希望轉向政治的悲觀，正好反映出一九八〇年代的變化，特別是雷根時代的美國。另外，新歷史主義確實是依當今的標準去評判過去，但其方法未必永遠使自身增光，或準備批判自身的方法並賦予自身歷史意義（self-historicizing）。眾所皆知，各種歷史主義通常在最後才準備置於歷史判斷之下的，就是它們自身的歷史條件。如同許多後現代的思維形式，新歷史主義隱約視為普遍規則的——例如，不可加以普遍化的規則——若保持一段距離觀察，即可輕易辨別出它是西方左派知識份子特殊派別在特定歷史情境的產物。或許在加州，比在世上一些較少特權的地方，更容易感覺歷史乃是隨機、無系統、缺乏方向——猶如維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）比她的僕人更容易感覺人生乃是零碎鬆散。新歷史主義也曾提出膽識罕見的重要評論，挑戰許多歷史書寫的陳腔濫調；但它對宏觀歷史系統的排拒，則接近陳腐的保守思想，令人不安；這種保守思想自有其責難歷史結構與長期潮流的政治理由。

不列顛對新歷史主義的回應，是相當不同的文化唯物論的信念，此一信念展示出其大西洋對岸夥伴大致缺乏的政治優勢，這對於社會主義傳統活力較強的社會則是很恰當。⑨「文化唯物論」（cultural materialism）一詞，不列顛首席社會主義批評家雷蒙·威廉斯在一九八〇年代就已提出，用以描述一種

探討文化的解析方式，不將文化視為整套孤立的藝術巨作，而是一種物質的形構，整體上自有其生產模式、權力效應、社會關係、同質性的觀眾、受歷史制約的思維形式。這種方法大膽地以唯物主義解析「文化」此一社會性存在的場域，傳統批評則視文化為物質的對立面；威廉斯早期的作風，抱負不在將「文化」與「社會」聯結起來，而在將文化視為永遠有其社會性與物質性根源加以探討。這可視為古典馬克思主義的豐富或稀釋：豐富，因為它大膽將唯物論帶進了「精神領域」本身；稀釋，因為如此一來，它模糊了正統馬克思主義重視的，經濟與文化之間的區隔。威廉斯宣稱，這種方法和馬克思主義「兼容並蓄」（compatible）。它反對某種馬克思主義將文化降到次級、「上層結構」（superstructural）地位的觀點，反而像新歷史主義一樣，拒絕強化這類階層體系。它也如新歷史主義一般，把一大套議題搬上檯面：顯著的議題有性別意識、女性主義、種族與後殖民問題——馬克思主義傳統上對這些問題都是輕描淡寫。在此一層面上，文化唯物論形成馬克思主義和後現代主義之間的橋樑，激進地修正前者，並且慎防後者較趕時髦、缺乏批判、缺乏歷史性的特點。這確實可說是大部分英國左派文化批評家目前大致採取的立場。

後結構主義不僅日益被視為缺乏歷史性，不管這種指控是否合理；自從一九八〇年代結束之際，它也令人感覺整體上未能實踐其政治諾言。大體而言，後結構主義是站在政治左派這一邊；但整體上它對具體的政治議題似乎也說不出什麼有趣的話，即使它提出一大堆從心理分析到後殖民主義的社會探究，加上一些刺激、甚至革命性的觀念。或許正是這種更直接介入政治層面的需求，激發德希達實現長期延滯的諾言，開始論述

馬克思主義的問題；⑩但當時似乎為時晚矣。一九八〇年代是實用主義的時期，眼光短淺，講究物質利益，將自我當成消費者而非創造者，將歷史視為商品化的遺產，而社會（如同柴契爾聲名狼藉的宣告）則是不實在的東西（non-entity）。這個時代不易接受對於歷史的整體觀察、雄心壯志的哲學探索或普遍觀念，而解構則大致隨著新實用主義與後現代主義，在此一土壤上茁壯，同時它較為左派傾向的實踐者則依然試圖加以顛覆。但也很顯然的是，一九八〇年代轉入一九九〇年代之後，某些一直被新實用主義與部分後結構主義潮流凍結的尷尬的大問題，人類的正義與自由、真理與自主權的種種問題，還是頑強地拒絕消失。這些事務令人難以忽視，因為在這世上種族隔離政策仍受圍剿，新史達林主義突然被推翻，資本主義延伸掌控全球的新地域，貧富不均戲劇性地擴大，邊緣社會遭受劇烈的剝削。對於有些人，啓蒙運動關於正義與自主權的言說現在確已結束，他們的確認為歷史本身已經大功告成，完美收場；對於末世觀較為淡薄的思想家，那些倫理與政治的大問題頑拒自理論消失，正因為在實踐上它們尚未有效解決。後結構主義似乎對此有所知覺，開始稍微轉向倫理；⑪但它又發現，在這一範疇裡，又難以匹敵黑格爾以迄哈伯瑪斯（Habermas）德國哲學研究的傳統，此一傳統無論風格如何令人厭煩抽象，卻一向堅決緊抓這些議題，圍繞著這些議題提出豐富的系統性見解。因此，難怪有些德國傾向的哲學理論家，特別在不列顛，就回頭探索後現代主義謹慎提防、極為「形上學」的傳統，因為問題和解決之道兩者可能太早就被解構掉。⑫同時，俄國理論家巴赫丁（Mikhail Bakhtin）的著作重獲青睞，自一九八〇年代以來便崛起一項以他為核心的批評重工業，應許要將後

結構主義對於文本、身體或言說的關注，與較富於歷史性、唯物論或社會學的觀點結合。⑬

至此，我們已經觸及「後現代主義」一詞，卻仍未加以解說。此詞無疑是當今文化理論最廣受吹捧的術語，它許諾自瑪丹娜到後設敘述、自後福特主義（Post-Fordism）到黃色小說的一切，無所不包，因此極可能淪落到意義盡失。首先，我們可以區隔較為全面的、具有歷史性或哲學性的辭彙「後現代性」（postmodernity）以及狹隘、較具文化與美學意義的辭彙「後現代主義」（postmodernism）。後現代性指的是現代性的終結，而現代性則意指那些關於真理、理性、科學、進步與普世解放的大敘述，它們是啓蒙運動以來現代思潮的表徵。⑭後現代性認為這些天真的希望不僅在歷史上已經信譽盡失；它們自始即是危險的幻象，將歷史豐富的偶發事件硬塞進觀念的緊身衣。這種專制的詭計欺凌實際歷史的複雜性與多樣性，粗暴地消滅差異，將一切他異性化約成沉悶的同一性，而且往往足以導致極權政治。現代性是一小撮人的意志，在我們眼前搖晃一些不可能的理想，使我們分心忽略實際可以完成的、溫和但有效的政治改革。現代性包含危險的極端主義信念，認為我們多樣偶發的生活形式與知識可以奠基於某一單獨、終極、無懈可擊的原則：理性或歷史法則、科技或生產模式、政治的烏托邦或普遍的人性。反之，對於「反基礎主義的」（anti-foundationalist）後現代性而言，我們的生活形式是相對的、無理由的、自給自持的、由純粹的文化成規與傳統組合而成，沒有任何明確的起源或宏大的目標；而「理論」，至少對於較為保守的後現代流派而言，則大半是一種將這些繼承而來的習慣與建制加以合理化的高調。我們無法理性地建構我們的行爲，

不僅由於種種理性有其歧異、斷續、不相容性，而且因為我們推展的任何理性，永遠都是由某些前理性（pre-rational）背景裡的權力、信仰、利益或欲望所塑造而成，而凡此種種，絕不可能成為理性論證的課題。人的生活無所謂貫穿一切的整體性、理性思維或固定的中心，沒什麼後設語言可以掌握生活無比的多樣性，有的只是無法加以分階排序或「賦予特權」（privileged）的多元文化與敘述，而它們終究也必須尊重本身之外的處世之道有不可侵犯的「他異性」（otherness）。知識是相對於文化背景而言，因此宣稱知道世界的「本來面目」（as it is），此類說法直是妄想——不只因為我們的理解永遠是一種局部、偏頗的詮釋，而且因為世界本身就沒什麼特殊的道理。真理是詮釋的產物，事實則是言說的建構物，客觀性僅是任何暫時掌握權力的可疑詮釋，而人的主體不過類似他或她所思考的現實那樣的虛構，是散漫而自我分解的實體，沒有任何固定的本性或本質。綜合觀之，後現代性是尼采哲學擴充的註腳，這些論斷幾乎每一點他在十九世紀的歐洲都預見到了。

後現代主義本身極可被視為呼應此一世界觀的一種文化形式。⑮ 典型後現代主義的藝術作品是任意、折衷、雜交、去離中心、流動、斷斷續續、拼湊式的。它忠於後現代性的教條，摒棄形上的深度，追求某種刻意營造的無深度、玩笑與無感情，呈現愉快、表相與短暫強烈事物的藝術。後現代主義懷疑所有確定的真相與必然之事，其形式是反諷的，其認識論則是相對的與質疑的。它排拒本身之外一切反映穩定事實的企圖，自覺地生存在形式或語言的層面裡。明瞭本身的虛構是沒有基礎與沒有理由的，它還能獲得一點消極的真實性，靠的只是誇示自身對於此一事實具有反諷的知覺，譏諷地指稱本身的

身份乃是被建構的巧計。對於所有孤立的身份感到緊張，對於絕對起源的觀念感覺須要提防，它將注意力拉到自身「處於文本之間」（intertextual）的特質，對其他作品進行模擬嘲諷式的資源回收，而其他作品本身也不過是這類回收資源而已。它模擬嘲諷的對象，有一部分是過去的歷史——歷史不再依線性標準被視為衍生現時（the present）的因果之鏈，而是存在於某種永恆的現時，極似由本身背景被剝離出來的原料，與當代事物拼湊而成。最後，也可能最典型的是，後現代文化厭惡固定界限與範疇，進而厭惡「高尚」與「流行」藝術之間的傳統區分，將兩者之間的界限解構，辦法是製造一些自覺是流行或本土的工藝品，或自視為提供娛樂消費的商品。猶如班雅明（Walter Benjamin）所謂的「機械化複製」（mechanical reproduction）^{①⑥}，後現代主義企求解除現代主義高尚文化隱含的威嚇氣氛，代之以較為通俗的、對使用者友善的藝術，質疑所有區分高下的階層標準為特權的與菁英主義。無所謂好壞，只有差異。後現代主義尋求跳越藝術與日常生活的界限時，在某些人看來，似乎是傳統上追求此一目標的激進前衛派，又在我們自己的時代重現江湖。在廣告、時尚、生活方式、購物商場與大眾媒體上，美學和科技終於相互貫穿，而政治生活則已轉化成一種美學景觀。後現代主義對於傳統美學判斷的不耐，具體呈現在所謂的文化研究裡，在一九八〇年代開始時飛快成長，而且往往拒絕重視十四行詩與連續劇之間的價值分野。

關於後現代主義與後現代性的爭論有多樣形態。例如，有個問題是，這些發展到底有多麼深遠——它們是否真的無所不包，成為我們時代的主導文化，或者遠非如此，只是部分與特定的文化？後現代性是適合我們時代的哲學？還是一群昔日革

命鬥士、如今精疲力竭的西方知識份子，帶著典型知識份子的傲慢把他們的世界觀投射到整體的當代歷史？後現代主義對於西非的馬里（Mali）或愛爾蘭西部的馬佑（Mayo）有何意義？對於那些猶待全面進入現代性本身的社會，又有何意義？

「後現代」一詞到底是對消費者主義社會的中性描述，還是對某種生活方式的積極推薦？它是詹明信所謂後資本的文化——商品形式對於文化本身最後的貫穿——或者如同其更為激進的倡導者所疾呼的，是針對一切菁英、階層體制、支配性敘述以及不變真理的顛覆性攻擊？

這些爭論無疑會持續下去，特別由於後現代主義是根源於整套堅實的社會實踐與建制、極為有力的理論。現象學或符號學或接受理論可能被忽略——絕大部分的人就已證實如此做得很成功——但消費者主義、大眾媒體、美學化的政治、性別差異則非如此。但爭論還是會持續下去，因為後現代理論內部本身就有嚴重的分歧。對於政治意向較強的擁護者，神秘化的觀念如真理、認同、整體性、普遍性、基礎、後設敘述、集體革命主體，都必須確實清除，真正有效的激進計劃才得以起飛。對於較保守的辯護者而言，排拒這些觀念則與捍衛政治現狀密切關聯。因此，福寇與史坦利·費希（Stanley Fish）、德希達與理查·羅惕（Richard Rorty）之間就南轅北轍了，儘管這四個人大致上都被歸為後現代主義者。對於像羅惕和費希這樣的美國新實證主義者，超越論觀點的崩潰最終指示的，是純種政治批判可能性的崩潰。^{①7} 其說法是，這種批判只能由全然超乎我們當前生活形式的某一形上地位發出；而既然自明之理是這種地位根本不存在——即使存在，也和我們不相關，非吾人可以理解——甚至我們最明顯的革命主張，都必然永遠和現在

的言說有所扞格。簡言之，我們永遠穩穩處於我們希冀批判的文化之內，徹底由其利益與信仰構組而成，因此要對它們強烈質疑，簡直是駭人聽聞之舉。只要我們所說的是可理解的——任何不可理解的批判都純屬無效——那我們就已經和我們試圖加以對象化的文化形同共犯，因此也就陷入某種自欺（bad faith）。此一教條建立在「內在」與「外在」顯然可以解構的區分，目前正由某些人加以部署，用以捍衛美國的生活方式，原因正在於後現代主義不安地覺察到，不再可能對那種生活方式或任何其他的生活方式有何理性的批判。要拆敵人的台，就無可避免得拆自己的台。爲了避免得出「生活形態無法理性解釋」這種不受歡迎的結論，就必須設法破壞批判的觀念本身，烙上「形上的」、「超越的」、「絕對的」或「基礎的」等等必要的印記。同樣，假如體系或整體性的觀念變成不可信，那實際上就沒什麼父權體系或「資本主義體系」有待批評了。既然社會生活無所謂整體性，也就沒什麼全面改變的餘地了，因爲沒什麼全面的體系有待改革。儘管顯然不可信，我們仍被要求相信多國的資本主義只是種種實踐、科技、社會關係偶然同時發生而已，沒有任何體制性的邏輯；因此這一切可被視爲多元主義「激進」的自衛，對抗整體化的恐怖。這個教條在哥倫比亞大學可能比在拉丁美洲的哥倫比亞更容易證實。

一九九〇年代中期時，假如女性主義在種種新的文學研究裡確實最爲流行，那麼後殖民理論則始終緊隨其後。^⑮如同女性主義與後現代主義，而不同於現象學或接受理論，後殖民理論是直接源於歷史的發展。歐洲偉大帝國的瓦解；世界經濟霸權美國之取而代之；民族國家與傳統地理政治邊界持續的侵蝕，加上大規模全球性的移民與所謂多元文化社會的創立；西

方與其他「邊陲」社會裡少數族群遭受強烈剝削；新跨國公司巨大可怕的勢力：這一切自從一九六〇年代就已迅速發展，隨之而來的是我們在空間、權力、語言、認同等觀念上名副其實的革命。由於廣義而非狹義的文化接近其中某些問題的核心，難怪過去廿年它們會在傳統上關注狹義文化的人文學科上留下痕跡。猶如大眾媒體的優勢迫使我們重新思考文化研究裡古典的疆界，屬於同一歷史階段的「多元文化主義」，也在挑戰西方看待自身認同與透過經典藝術作品自我陳述的方式。文化研究與後殖民主義兩股潮流踏出決定性的一步，超越了支配早期文學理論關於理論方法的種種問題。目前至關緊要的是，將「文化」本身加以問題化，走出孤立的藝術作品而進入語言、生活方式、社會價值、群體認同等領域時，就無可避免和全球政治勢力的種種問題有所交會。

結果打破了狹隘視野下的西方文化典律，重新吸納「邊緣」團體與民族受圍困的文化。這也意味讓當代全球社會深切感受到「高深」（high）理論中某些議題的重要性。「後設敘述」（meta-narrative）關注的不再只是文學作品，而是啓蒙運動以來西方傳統上一直藉以隱藏其帝國計策的措詞。在種族歧視、種族衝突、新殖民宰制的背景中，種種範疇與身份的去中心化與解構，就呈現出嶄新的急迫性。「他異者」（other）不再只是理論的觀念，而是被排除於歷史之外的團體與民族，遭受奴役、侮辱、神秘化、滅種屠殺。「分裂」（splitting）與投射、否認與拒絕承認等心理分析的類型，已經由佛洛伊德的教本轉變成解析殖民者與被殖民者之間心理政治關係的方法。

「現代性」與「後現代性」之間的爭論，在邊陲文化裡特別強而有力，這些文化不斷被拉進後現代西方的軌道，但它們本身

尙未全面經歷歐洲方式的現代性，其好壞難料。這些社會的女性雖然被迫承擔許多悲慘無比的包袱，其困境卻在女性主義與後殖民主義之間產生一種出奇有效的聯盟。

後殖民理論並非只是多元文化主義與去殖民化（decolonization）的產物。第三世界的革命民族主義在一九七〇年代已然敗退，後殖民理論也反映出由此轉移到「後革命」的處境，其中跨國公司的勢力似乎牢不可破。準此，許多後殖民的寫作就十分吻合後現代對於組織化群眾政治的懷疑，因而轉向文化事務。無論如何評估，文化在新殖民的世界裡都很重要；但文化實在難有最終的決定性。最後造成貧富國家關係的，不在語言、膚色或認同，而是商品價格、原料、勞動市場、軍事同盟與政治勢力。在西方，特別是美國，種族問題助長了狹義定位在社會階級的激進政治，同時依他們自己對於差異的狹隘定義，模糊了不同族群共有的重要物質條件。簡言之，後殖民主義主要是猛烈的「文化主義」的一個特例，最近橫掃西方的文化理論，針對先前生物主義（biologism）、人本主義或經濟主義產生可受理解的過度反應，就過度強調人類生活的文化面向。這種文化的相對論，大部分只是倒立的帝國統治而已。

因此，猶如其他任何理論，後殖民言說有其侷限與盲點。它有時會將「他異者」浪漫理想化，配合某種過度簡化的政治觀，認為把「他異者」化約成「相同者」是一切政治罪惡的根源。此一關於他異性與自我認同的後現代特殊主題，目前正有淪為意氣消沉的自我等同（self-identical）的危險。另一種後殖民的思想，在解構殖民的自我與被殖民的他異者之間任何過度嚴峻的對立時，最後總是強調兩者的相互牽連，因此冒著將

反殖民主義批判的政治利刃磨鈍的危險。儘管老是強調差異，後殖民理論有時又太快將極為不同的社會合併在同一個「第三世界」的名目之下；其語言也太常流露出一種自命不凡的蒙昧主義（obscurantism），和它所捍衛的各種民族扞格不入，相去遙遠。此一理論部分真正具有開闢之功，部分不過是反映某種西方自由主義自慚形穢的罪惡感，在此艱困的政治年代裡，此一自由主義絕對寧可化爲自身之外的任何東西。

後現代社會上市的迷人商品之一，是文化理論本身。後現代理論是後現代市場的一部分，不只是其反映而已。它特別代表在日益競爭的知識環境裡積累有價「文化資本」的一種方式。部分由於其動力充沛、深奧難解、與時俱進、稀罕難得與相對新奇，理論已經在學術市場取得高度威望，即使它依然激發唯恐被取而代之的自由人本主義的惡毒敵視。後結構主義比菲利浦·西德尼（Philip Sidney）更性感，猶如夸克粒子（quarks）比四邊形更誘人。理論是我們時代將知識生活本身商品化的一個症候，某一觀念的時尚急促取代另一個，恰似髮型的變化。正如人的身體——還有其他許多東西——如今已經變成美學化，理論也變成少數人的藝術形式，玩笑嬉鬧、自我反諷、耽於享樂，已然成爲高尚現代主義藝術背後的衝力（impulses）所移居的場所。特別的是，理論始終是某種無所繼承的西方知識的避難所，這類知識被現代歷史全然的污穢割離其傳統人本主義的意涵，因此既容易受騙又世故複雜，既熟悉民情又迷失方向。文化理論往往表現得彷彿政治行動的時髦

替代品，而這個時代整體上卻已難以獲得這種政治行動；它開啓我們針對時下生活方式熱勁十足的批判之後，現在則自滿地將這些生活方式視爲神聖，而就此告終。

但故事總不只一端。假如文化理論已爲自身贏得某些威望，也是因爲它大膽提出一些人們期待有所解答的基本問題。文化理論像個垃圾場，堆積一些狹義的解析哲學、經驗主義社會學以及實證主義政治科學急忙傾倒而令人困惑的龐大議題。試圖取代政治行動之時，它也提供一個氣候不宜時仍可培育某些重大政治議題的空間。它缺乏作爲學科的統一性；例如，現象學和同志理論有何共同之處？歸入文學理論名下的方法，沒有一個是文學研究所特有的；它們大部分確實源自文學之外的領域。但此一學科上的不確定性，也標示著知識勞力的傳統分工——「理論」一辭多少指示此義——已然崩潰。「理論」暗示我們劃分知識的古典方法，由於種種難解的歷史原因，現在已經困難重重。但這種崩潰也同樣意味深長，顯示此一領域有某種積極重組的跡象。理論的出現意味著——這有很好的歷史理由——迄今公認的人文學科不再可能以慣常的面目持續下去。這一切的好處是，因爲人文學科太常顯示造假的超然特質，宣導屬於特定社會的「普遍」價值，壓抑那些價值的物質基礎，荒謬地高估「文化」的重要性，並且培養一種疑忌重重的菁英主義觀念。壞處是，因爲人文學科也始終維持一些遭受日常社會粗暴揚棄的、正直而寬懷的價值觀，無論其方式是多麼唯心論，總是培養一種對於日常生活方式的銳利批判，而且，在培育精神的菁英主義時，至少看穿了市場偽造的平等主義。

大致觀之，文化理論的工作在於拆解傳統人文學科公認的

智慧。在這一點上，我們可以宣稱，它已經相當成功——在理論方面，如果不是在實踐方面的話。自從本書初次問世以來，對於文學理論發動的種種官司（cases），一直少有深具信服力的敏銳回擊。理論面對的衆多敵意，始終不過是典型的盎格魯薩克遜人對於思想本身感到不安——感覺枯燥的抽象觀念一運用到藝術，就是不妥。這種面對思想的緊張不安，是這些社會團體的特徵，他們自身歷史的特殊思想目前已經獲勝，因此他們可以將其誤認爲自然的感覺或永恆的事實。那些當道指揮的人大可將批評與觀念解析棄而不顧，但是那些位居其下的人則不可如此。或謂理論只是在讀者和文本之間插入一道晦澀術語的煙幕，這種控訴大可加諸任何批評。對於不熟悉批評詞彙的街頭行人，馬修·阿諾德與 T. S. 艾略特讀起來就像晦澀的術語。某人的專業語言是另一人的日常語言，任何熟識小兒科醫師或修車師傅的人都可作證。

文化理論可能已經獲勝的一場戰鬥，是主張藝術作品沒有中性或純潔的詮釋。即使某些十分保守的批評家，如今也較少爭辯說激進的理論家有意識形態的偏見，只有他們自己洞察作品的真相。寬宏的歷史主義也已得勝：正式掛牌的形構主義者所剩無幾。縱使作者尚未死絕，天真的傳記論已不再流行。文學典律不確定的本質，以及對於文化上特定價值結構的依賴，如今已經廣受承認，同樣廣受承認的還有一項事實：某些社會團體一直被不公地排拒於文學之外。高尚文化的終點與通俗文化的起點，我們也不再明白確定。

即使如此，某些傳統的人本主義信條，尤其是普遍價值的假說，依然抵死頑抗。對於許多傳統的批評家而言，文學如今假使有何重要，主要是因爲在一個崩裂零碎的世界裡，它是少

數依然可以具現普遍價值感的場所之一；在一個利慾薰心的物質世界裡，在此仍可難得地瞥見超越的存在。因此，毫無疑問，像文學理論這種少數人的、學院派的志業，才會釋放出其他地方難以解釋的、強烈甚至惡毒的激情。因為，假如藝術這種偶爾倖存的孤獨領域都可以歷史化、物質化、加以解構，那麼在這個墮落的世界裡我們到底要到何處尋找價值？激進人士會回答說：假定社會生活一律墮落，只有文化可貴，這種說法實際就是問題的一部分，而非解決之道。這種態度本身反映某一特殊的政治觀點，而非超然無私的事實陳述。同時，人本主義者對於普遍的價值信心十足，其廓然大度我們必須坦然承認。問題只是他們把尚待完成的計劃——讓世界建立在共同的政治與經濟價值上——和世界經此重構之後的「普遍」價值混淆在一起。人本主義者信賴這類普遍價值的可能性，這無可厚非；只是沒有人能確切說出這些價值是什麼，因為可能容許它們成長的物質條件尚未存在。假如他們真的成長茁壯，那麼理論家大可輕鬆放下理論工作——因為政治上既已實現，這種工作就顯得多餘——做些更有趣的事，換換口味。

註 釋

- ① 關於文化研究有益的評述，參見 G. Turner, *British Cultural Studies: An Introduction* (London, 1990)，以及 Antony Easthope 與 Kate McGowan 合編，*A Critical and Cultural Theory Reader* (Buckingham, 1992)。此一領域裡的其他著作包括 Tony Bennett 等人合編，*Popular*

- Culture and Social Relations* (Milton Keynes, 1986); R. Collins 等人合編, *Media, Culture and Society: A Critical Reader* (London, 1986); Dick Hebdige, *Hiding in the Light* (London, 1988); Colin MacCabe 編, *High Theory/Low Culture* (Manchester, 1986); Judith Williamson, *Consuming Passions* (London, 1986); Iain Chambers, *Popular Culture: The Metropolitan Experience* (London, 1986); Morag Shiah, *Discourses on Popular Culture* (Cambridge, 1987); John Fiske, *Understanding Popular Culture* (London, 1993); Lawrence Grossberg 等人合編, *Cultural Studies* (New York, 1992); Jim McGuigan, *Cultural Populism* (London, 1992); John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value* (Oxford, 1995)。
- ② 關於本時期後結構主義實際的論文集, 參見 Derek Attridge 等人合編, *Post-Structuralism and the Question of History* (Cambridge, 1987)。目前對後結構主義最強而有力的批判是 Manfred Frank 的 *What Is Neostructuralism?* (Minneapolis, 1984)。
- ③ 女性主義批評的領域人口衆多, 任何挑選都難免流於武斷。但本時期的主要著作包括 Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* (Oxford, 1987); Elaine Showalter, *The Female Malady* (London, 1987), 以及 *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (New York, 1990); Sandra M. Gilbert 與 Susan Gubar, *No Man's Land: vol. 1, The War of the Words* (New York, 1988), *vol. 2, Sexchange* (New Haven, 1989); Patricia Parke, *Literary Fat Ladies* (London, 1987); Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics* (Cambridge, Mass., 1989); Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (London, 1984); Gisela Ecker 編, *Feminist Aesthetics* (London, 1985); Alice Jardine, *Gynesis* (Ithaca, 1985); Cora Kaplan, *Sea Changes: Culture and Feminism* (London, 1986); Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender* (New York, 1986); Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist* (Oxford, 1986)。有用的選集包括 C. Belsey 與 J. Moore 合編, *The Feminist Reader* (Oxford, 1986) 以及 *Feminist Literary Criticism* (London, 1991); G. Greene 與 C. Kahn 合編, *Making a Difference* (London, 1985); Elaine Showalter 編, *The New Feminist Criticism* (London, 1986); J. Newton 與

D. Rosenfelt 合編, *Feminist Criticism and Social Change* (London, 1988); Sara Mills 等人合編, *Feminist Readings/Feminists Reading* (New York and London, 1989); Linda Kauffman 編, *Gender and Theory* (Oxford, 1989); Robyn Warhol 與 Diane Price Herndl 合編 *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick, 1991); Susan Sellers 編, *Feminist Criticism: Theory and Practice* (New York and London, 1991)。

- ④ 特別參見 Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London, 1986), 以及 Teresa Brennan 編, *Between Feminism and Psychoanalysis* (London, 1989)。
- ⑤ 一部頗有價值的選集是 Francis Mulhern 編, *Contemporary Marxist Literary Criticism* (London and New York, 1992)。雖然相對不甚流行, 馬克思主義批評在本時期還是產生一些著作, 例如 Peter Burger 的 *Theory of the Avant Garde* (Manchester, 1984); Franco Moretti, *The Way of the World* (London, 1987); John Frow, *Marxism and Literary History* (Oxford, 1986); Raymond Williams, *Writing in Society* (London, 1984) 與 *The Politics of Modernism* (London, 1989); Fredric Jameson, *The Ideology of Theory*, 2 vols (London, 1988) 與 *Late Marxism* (London, 1990); 以及 Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (London, 1984), 與 *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1991)。有用的馬克思主義批評選集, 可參見 C. Nelson 與 L. Grossberg 合編, *Marxism and the Interpretation of Culture* (London, 1988)。
- ⑥ 特別見其 *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London, 1991), 以及 *Signatures of the Visible* (London, 1992)。
- ⑦ 參見 Werner Hamacher 等人合編, *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism* (Lincoln, Nebr., and London, 1989)。
- ⑧ 典型的新歷史主義著作, 參見 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* (Chicago, 1980), *Representing the English Renaissance* (Berkeley, 1988), 以及 *Shakespearean Negotiation* (Oxford, 1988)。亦請參見 Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature* (Baltimore, 1983), 與 *Voice Terminal Echo: Postmodernism and*

- English Renaissance Texts (New York and London, 1986)。同時參見 H. A. Veenser 編, *The New Historicism* (New York and London, 1989)。對此潮流極為傑出的批判之作是 David Norbrook, "Life and Death of Renaissance Man", *Raritan*, vol 8, no. 4, spring, 1989。
- ⑨ 關於文化唯物論, 參見 Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), 與 *Problems in Materialism and Culture* (London, 1980), 以及 *Culture* (London, 1981)。亦參見 Janathan Dollimore 與 Alan Sinfield, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester, 1985), 與 Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain* (Oxford, 1990)。關於概論, 參見 Andrew Milner, *Cultural Materialism* (Melbourne, 1993)。
- ⑩ 見其 *Specters of Marx* (New York and London, 1994)。
- ⑪ 例如, 參見 J. Hills Miller, *The Ethics of Reading* (New York, 1987)。
- ⑫ 例如, 參見 Gillian Rose, *Dialectic of Nihilism* (Oxford, 1984); Peter Dews, *Logics of Disintegration* (London, 1987); Howard Caygill, *Art of Judgement* (Oxford, 1989); Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche* (Manchester, 1990); J. M. Bernstein, *The Fate of Art* (Oxford, 1992); Peter Osborne, *The Politics of Time* (London, 1995)。
- ⑬ 關於 Bakhtin, 參見 Katerina Clark 與 Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass., 1984); Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (Manchester, 1984); 以及 Ken Hirschkop, *Bakhtin and Democracy* (即將出版) 【譯按: 已於 2000 年由牛津大學出版社出版, 正式書名為 *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*】。
- ⑭ 關於後現代性的概論, 參見 Hal Foster 編, *The Antiaesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Washington, 1983); Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Manchester, 1984); David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford, 1989); Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*。其他概論式的解說包括 Christopher Norris, *The Contest of Faculties* (London, 1985); A Kroker 與 D. Cook, *The Postmodern Scene* (New York, 1986); Ihab Hassan, *The Postmodern*

Turn (Columbus, 1987); Jonathan Arac 編, *Postmodernism and Politics* (Manchester, 1986); John Fekete 編, *Life after Postmodernism* (London, 1988); 以及 Alex Callinicos, *Against Postmodernism* (Cambridge, 1989)。

- ⑮ 關於一些概論研究，參見 Robert Venturi 等人合著，*Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass., 1977); Christopher Bulter, *After the Wake* (Oxford, 1980); Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus* (New York, 1982); Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative* (Waterloo, Ontario, 1980) 與 *A Poetics of Postmodernism* (New York and London, 1987); Patricia Waugh, *Metafiction* (London and New York, 1984); Lisa Appignanesi 編, *Postmodernism: ICA Documents 5* (London 1986)。
- ⑯ 見 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, 收於 Hannah Arendt 所編, *Illuminations* (New York, 1969)。
- ⑰ 參見 Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally* (Oxford, 1989), 以及 Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge, 1989)。
- ⑱ Edward Said 的 *Orientalism* (New York, 1979) 一般視為後殖民主義理論的奠基之作; 亦參見其 *Culture and Imperialism* (London, 1993)。其他有影響力的著作有 Benedict Anderson, *Imagined Communities* (London, 1983); Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds* (New York and London, 1987); Robert Young, *White Mythologies* (London, 1990); Homi Bhabha 編, *Nation and Narration* (London and New York, 1990) 以及 *The Location of Culture* (London, 1994)。有一份針對後殖民主義理論的粗魯批判，見 Aijaz Ahmad, *In Theory: Class, Nation, Literature* (London, 1992)。

書目

對於本書處理過的各種文學理論領域，或有讀者希望全部或局部再加研究，以下書目即是為其設計的。各項標題底下的著作編排，並非依字母次序，而是依可能最適於初學者著手的順序。本書討論過的著作悉數在列，加上一些額外的項目，但個人已盡力篩選，使其盡可能易於處理。除了少數例外，所列著作全是英文版本。

Russian Formalism

- Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska, 1965
- L. Matejka and K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., 1971
- Stephen Bann and John E. Bowlt (eds.), *Russian Formalism*, Edinburgh, 1973
- Victor Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, The Hague, 1955
- Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972
- Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London, 1979
- Ann Jefferson, 'Russian Formalism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, 1982
- P. N. Medvedev and M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, 1978
- Christopher Pike (ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, London, 1979

English Criticism

- Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 1963
Literature and Dogma, London, 1873
- T. S. Eliot, *Selected Essays*, London 1963
The Idea of a Christian Society, London, 1939; 2nd edn.
London, 1982
Notes Towards the Definition of Culture, London, 1948
- F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London, 1932
and Denys Thompson, *Culture and Environment*, London,
1933
Revaluation: Tradition and Development in English Poetry,
London, 1936
The Great Tradition, London, 1948
The Common Pursuit, London, 1952
- D. H. Lawrence, *Novelist*, London, 1955
The Living Principle, London, 1975
- Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, 1932
- Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'*, London, 1979
- I. A. Richards, *Science and Poetry*, London, 1926
Principles of Literary Criticism, London, 1924
Practical Criticism, London, 1929
- William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930
Some Versions of Pastoral, London, 1935
The Structure of Complex Words, London, 1951
Milton's God, London, 1961
- Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of
Literary Criticism*, London, 1978
- D. J. Palmer, *The Rise of English Studies*, London, 1965
- C. K. Stead, *The New Poetic*, London, 1964
- Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, Oxford,
1983

American New Criticism

- John Crowe Ransom, *The World's Body*, New York, 1938
The New Criticism, Norfolk, Conn., 1941
- Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, London, 1949
- W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, New
York, 1958

- and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York, 1957
- Allen Tate, *Collected Essays*, Denver, Col., 1959
- Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, 1957
- David Robey, 'Anglo-American New Criticism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, 1982
- John Fekete, *The Critical Twilight*, London, 1977
- E. M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, The Hague, 1971
- Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, 1980
- Phenomenology and Hermeneutics*
- Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology*, The Hague, 1964
- Philip Pettit, *On the Idea of Phenomenology*, Dublin, 1969
- Martin Heidegger, *Being and Time*, London, 1962
- Introduction to Metaphysics*, New Haven, Conn., 1959
- Poetry, Language, Thought*, New York, 1971
- William J. Richardson, *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*, The Hague, 1963
- H. J. Blackham, 'Martin Heidegger', in *Six Existentialist Thinkers*, London, 1961
- Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London, 1975
- Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston, Ill., 1969
- E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Conn., 1976
- Georges Poulet, *The Interior Distance*, Ann Arbor, 1964
- Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, 1955
- L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961
- Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1962
- Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, 1961
- La relation critique*, Paris, 1972
- J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of his Novels*, Cambridge, Mass., 1959
- The Disappearance of God*, Cambridge, Mass., 1963
- Poets of Reality*, Cambridge, Mass., 1965
- Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature*, West Lafayette, Ind., 1977
- Sarah Lawall, *Critics of Consciousness*, Cambridge, Mass., 1968

Reception Theory

- Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Ill., 1973
- Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974
The Act of Reading, London, 1978
- Hans Robert Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', in Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary Theory*, London, 1974
- Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, London, 1978
- Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., 1980
- Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Ill., 1979
- Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, 1980
- Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore, 1980

Structuralism and Semiotics

- Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, London, 1978
- Jonathan Culler, *Saussure*, London, 1976
- Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 vols.), The Hague, 1962 –
and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956
Main Trends in the Science of Language, London, 1973
- Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC, 1964
- J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Ill., 1964
- Jan Mukařovský, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, 1970
- Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, London, 1966
- Edmund Leach, *Lévi-Strauss*, London, 1970
- Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1968
- A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966
Du Sens, Paris, 1970
- Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973

- Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague, 1969
- Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Oxford, 1980
Figures of Literary Discourse, Oxford, 1982
- Yury Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, 1977
Analysis of the Poetic Text, Ann Arbor, 1976
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, London, 1977
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, London, 1980
- Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ill., 1977
- Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, London, 1977
- Jacques Ehrmann (ed.), *Structuralism*, New York, 1970
- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975
The Pursuit of Signs, London, 1981
- Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972
- Michael Lane (ed.), *Structuralism: A Reader*, London, 1970
- David Robey (ed.), *Structuralism: An Introduction*, Oxford, 1973
- Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972

Post-Structuralism

- Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, Ill., 1973
Of Grammatology, Baltimore, 1976
Writing and Difference, London, 1978
Positions, London, 1981
- Ann Jefferson, 'Structuralism and Post-Structuralism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, 1982
- Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, London, 1967
Elements of Semiology, London, 1967
Mythologies, London, 1972
S/Z, London, 1975
The Pleasure of the Text, London, 1976
- Michel Foucault, *Madness and Civilization*, London, 1967
The Order of Things, London, 1970
The Archaeology of Knowledge, London, 1972

- Discipline and Punish*, London, 1977
The History of Sexuality (vol. 1), London, 1979
 Hayden White, 'Michel Foucault', in John Sturrock (ed.), *Structuralism and Since*, Oxford, 1979
 Colin Gordon, *Michel Foucault: The Will to Truth*, London, 1980
 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974
Desire in Language, Oxford, 1980
 Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Conn., 1979
 Geoffrey Hartman (ed.), *Deconstruction and Criticism*, London, 1979
Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980
 J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982
 Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism*, London, 1977
 Catherine Belsey, *Critical Practice*, London, 1980
 Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, London, 1982
 Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies*, Ithaca, NY, 1979
 Jonathan Culler, *On Deconstruction* (London, forthcoming)

Psychoanalysis

- Sigmund Freud: see the volumes in the Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973 –), esp. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, *The Interpretation of Dreams*, *On Sexuality and the Case Histories* (2 vols.)
 Richard Wollheim, *Freud*, London, 1971
 J. Laplanche and J. – B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, London, 1980
 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, London, 1956
 Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven, 1970
 Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, London, 1977
The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, London, 1977
 A. G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore, 1968
 Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, London, 1977
 Elizabeth Wright, 'Modern Psychoanalytic Criticism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, 1982
 Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957

- Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968
Five Readers Reading, New Haven, Conn., 1975
 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952
 Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941
 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, London, 1975
A Map of Misreading, London, 1975
Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976
 Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, London, 1978
 Shoshana Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis*, Baltimore, 1982
 Geoffrey Hartman (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text*, Baltimore, 1978

Feminism

- Michèle Barrett, *Women's Oppression Today*, London, 1980
 Mary Ellmann, *Thinking About Women*, New York, 1968
 Juliet Mitchell, *Women's Estate*, Harmondsworth, 1977
 M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Women, Culture and Society*, Stanford, 1974
 S. McConnell-Ginet, R. Borker and N. Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, New York, 1980
 Kate Millett, *Sexual Politics*, London, 1971
 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, 1978
 Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1976
 Annette Kuhn and AnnMarie Wolpe (eds.), *Feminism and Materialism*, London, 1978
 Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, London, 1982
 Janine Chasseguet-Smirgel (ed.), *Female Sexuality*, Ann Arbor, 1970
 Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, NJ, 1977
 Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Kentucky, 1975

- Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, London, 1979
- Patricia Stubbs, *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880–1920*, London, 1979
- Ellen Moers, *Literary Women*, London, 1980
- Mary Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, London, 1979
- Tillie Olsen, *Silences*, London, 1980
- Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, Amherst, Mass., 1979
- Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977
- Hélène Cixous and Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 1975
- Hélène Cixous, Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, 1977
- Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', in *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976
- Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, 1974
- Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, 1977
- Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980

Marxism

- Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, London, 1976
- Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977
- Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, London, 1978
- Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, 1976
- Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, London, 1980
- Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London, 1979
- Terry Lovell, *Pictures of Reality*, London, 1980
- Lee Baxandall and Stefan Morowski (eds.), *Marx and Engels on Literature and Art*, New York, 1973
- Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, 1971
- Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass., 1968
- V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, 1973
- Georg Lukács, *The Historical Novel*, London, 1974
- Studies in European Realism*, London, 1975

- Lucien Goldmann, *The Hidden God*, London, 1964
Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, London, 1973
John Willett (trans.), *Brecht on Theatre*, London, 1973
Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London, 1973
Illuminations, London, 1973
Charles Baudelaire, London, 1973
One-Way Street and Other Writings, London, 1979
Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981
Pierre Macherey and Etienne Balibar, 'On Literature as an Ideological Form', in Robert Young (ed.), *Untying the Text*, London, 1981
Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, London, 1977
Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, NJ, 1971
The Political Unconscious, London, 1981
Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, London, 1973
Raymond Williams, *Politics and Letters*, London, 1979
Problems in Culture and Materialism, London, 1980

補充書目

本書英文原著出版於 1983 年，趁中譯本出版之便，應譯者要求，作者新添 1984 以來出版之重要參考書目如下：

Reception Theory

Robert C. Holub, *Reception Theory* (London, 1984)

Wolfgang Iser, *Prospecting* (London, 1989)

Structuralism and Semiotics

Manfred Frank, *What is Neo-Structuralism?* (London, 1990)

J.G. Merquior, *From Prague to Paris* (London, 1986)

Post-Structuralism

William Ray, *Literary Meaning* (Oxford, 1984)

D. Attridge (ed), *Post-Structuralism and the Question of History* (Cambridge, 1987)

Hermeneutics

Peter Szondi, *On Textual Understanding* (Manchester, 1986)

Psychoanalysis

J. Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London, 1986)

J. Donald (ed), *Psychoanalysis and Cultural Theory* (London, 1991)

Feminism

Toril Moi, *Sexual/Textual Politics* (London, 1985)

Mary Eagleton, *Feminist Literary Criticism* (London, 1991)

Marxism

Fredric Jameson, *Late Marxism* (London, 1990)

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990)

Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction* (London, 1991)

Tony Bennett, *Outside Literature* (London, 1990)

Raymond Williams, *Problems in Culture and Materialism* (London, 1980)

作者著作年表

EAGLETON, Terry (1943-)

1966 *The New Left Church*. London: Sheed and Ward.

1967 *Shakespeare and Society: Critical Studies in Shakespearean Drama*. London: Chatto and Windus; New York: Schocken.

1970 *The Body as Language*. London: Sheed and Ward.

Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature. London: Chatto and Windus.

1976 *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. London: Macmillan.

Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory. London: NLB; Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press.

Marxism and Literary criticism. London: Methuen; Berkeley: U of California P.

1981 *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London: NLB

1982 *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality, and Class-Struggle in Samuel Richardson*. Oxford: Basil Blackwell.

1983 *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Black-

well; Minneapolis: U of Minnesota P.

- 1984 *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism*. London and New York: Verso.
- 1986 *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London and New York: Verso.
- William Shakespeare*. Oxford: Basil Blackwell.
- 1987 *Saints and Scholars*. (Novel) London: Verso. London: Futura, 1990
- 1989 *Saint Oscar*. (Play) Lawrence Hill, Derry: Field Day.
- 1990 *The Significance of Theory*. Oxford: Basil Blackwell.
- The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- 1991 *Ideology : An Introduction*. London: Verso.

譯名對照表

Adorno, T. W.	阿多諾	Burns, Robert	彭斯
Althusser, Louis	阿圖塞	Byron,	
Arnold, Matthew	阿諾德	George Gordon, Lord	拜倫
Austen, Jane	奧斯丁	Cervantes, Miguel de	塞萬提斯
Austin, J. L.	奧思丁	Chandler, Raymond	謙德勒
Bacon, Francis	培根	Chaucer, Geoffrey	喬叟
Bakhtin, Mikhail	巴赫丁	Chomsky, Noam	杭士基
Baldick, Chris	波迪克	Clarendon,	
Balzac, Honoré de	巴爾扎克	Edward Hyde, Earl of	柯雷倫頓
Barthes, Roland	巴爾特	Coleridge,	
Baudelaire, Charles	波德萊爾	Samuel Taylor	柯律芝
Beardsley, Monroe	畢得斯理	Conrad, Joseph	康拉德
Beckett, Samuel	貝克特	Copernicus, Nicholas	哥白尼
Benjamin, Walter	班雅明	Corneille, Pierre	康乃伊
Bentham, Jeremy	邊沁	Couch,	
Benveniste, Emile	班芬妮絲娣	Sir Arthur Quiller	寇屈
Blackbur, R. P.	布萊克勃	Culler, Jonathan	恪勒
Blake, William	布雷克	da Vinci, Leonardo	達文西
Blanchot, Maurice	布朗夏	Daleski, H. M.	達勒斯基
Bloom, Harold	布倫姆	Dante Alighieri	但丁
Boccaccio, Giovanni	薄伽邱	Darwin, Charles	達爾文
Boileau, Nicholas	布瓦洛	de Gaulle, Charles	戴高樂
Bossuet, Jacques	波隋	de Man, Paul	德曼
Bradley, F. H.	布瑞德理	de Sévigné, Madame	狄瑟菲夫人
Brecht, Bertolt	布雷赫特	Defoe, Daniel	狄福
Bremond, Claude	布雷蒙	Derrida, Jacques	德希達
Brik, Osip	布立克	Descartes, René	笛卡兒
Brontë, Emily	伯朗蒂	Dickens, Charles	狄更斯
Brooks, Cleanth	布魯克斯	Dilthey, Wilhelm	狄爾泰
Browne, Sir Thomas	布朗	Donne, John	鄧恩
Browning, Robert	布朗寧	Dowson, Ernest	道森
Bunyan, John	班揚	Dryden, John	德萊登
Burke, Kenneth	博克	Dylan, Bob	狄倫

Eagleton, Terry	伊果頓	Ibsen, Henrik	易卜生
Eichenbaum, Boris	艾旋邦	Ingarden, Roman	殷加敦
Eliot, George	愛略特	Iser, Wolfgang	伊瑟
Eliot, T. S.	艾略特	Jakobson, Roman	雅克慎
Ellis, John M.	艾里斯	James, Henry	詹姆斯
Empson, William	燕卜蘇	Jameson, Fredric	詹明信
Fielding, Henry	費爾丁	Jauss, Hans Robert	遙斯
Fish, Stanley	費希	Jensen, Wilhelm	奄森
Flaubert, Gustave	福樓貝爾	Johnson, Dr. Samuel	約翰森
Foucault, Michel	福寇	Jonson, Ben	蔣森
Freud, Sigmund	佛洛伊德	Joyce, James	喬埃斯
Frye, Northrop	弗萊	Kant, Immanuel	康德
Gadamer, Hans-Georg	迦德默	Keats, John	濟慈
Genette, Gérard	吉內特	Keynes, J. M.	凱恩斯
Gibbon, Edward	吉朋	Kingsley, Charles	金斯里
Gordon, George	戈登	Kipling, Rudyard	吉卜齡
Greimas, A. J.	革雷馬斯	Klein, Melanie	克萊恩
Hamlet	哈姆雷特	Knights, L. C.	耐次
Hamsun, Knut	韓森	Kristeva, Julia	柯理思娣娃
Hartman, Geoffrey	哈特曼	La Rochefoucauld,	
Hegel, Georg	黑格爾	Francis, Duc de	侯俠服寇
Heidegger, Martin	海德格	Lacan, Jacques	拉康
Hemingway, Ernest	海明威	Lamb, Charles	蘭姆
Herbert, George	赫伯特	Landor, Walter Savage	蘭多
Hillis Miller, J.	見 Miller,	Lawrence, D. H.	勞倫斯
	Hills J.	Leavis, F. R.	李維斯
Hirsch, E. D.	赫希	Leavis (Roth), Queenie	李維斯夫人 (羅絲)
Hitler, Adolf	希特勒	Lenin, Vladimir	列寧
Hobbes, Thomas	霍布思	Lesser, Simon	列塞
Hölderlin	赫德林	Lévi-Strauss, Claude	李維史陀
Holland, Norman J.	霍蘭德	Lewis, C. S.	劉易斯
Homer	荷馬	Lotman, Yuri	洛特曼
Hopkins, Gerard Manley	霍普金斯	Lukács, Georg	盧卡奇
Hulme, T. E.	休姆	Macaulay, Thomas	麥考力
Hunt, Leigh	韓特	Mailer, Norman	梅勒
Husserl, Edmund	胡塞爾		

Mallarme, Stéphane	馬拉美	Riffaterre, Michael	西法特
Marcuse, Herbert	馬庫色	Rousset, Jean	盧塞
Marvell, Andrew	馬維爾	Sade, Marquis de	薩德
Marx, Karl	馬克思	Sartre, Jean-Paul	沙特
Maurice, F. D.	莫里斯	Saussure, Ferdinand de	索緒爾
Mayakovsky, V.	馬亞寇夫斯基	Schiller, Johann von	席勒
Medvedev, P. N.	梅德維德夫	Schleiermacher,	
Michelangelo	米開蘭基羅	Friedrich	西賴爾瑪荷
Mill, John Stuart	宓爾	Shakespeare, William	莎士比亞
Miller, J. Hillis	宓勒	Shaw, George Bernard	蕭伯納
Milton, John	彌爾頓	Shelley, Percy Bysshe	雪萊
Morris, William	莫里斯	Shklovsky, Viktor	薛科洛夫斯基
Morris, F. D.	莫理思	Sidney, Philip	西德尼
Mukařovský, Jan	穆卡洛夫斯基	Spencer, Herbert	史本塞
Newbolt, Sir Henry	紐波特	Spenser, Edmund	史賓塞
Newman, John Henry	紐曼	Staiger, Emil	史泰革
Oedipus	伊底帕斯	Starobinski, Jean	史塔羅賓斯基
Ohmann, Richard	歐曼	Sterne, Lawrence	史頓
Orwell, George	歐威爾	Strindberg, Johan	史春堡
Owen, Wilfred	歐文	Tate, Allen	泰特
Pascal, Blaise	巴斯卡	Tennyson, Alfred, Lord	丁尼生
Pierce, C. S.	皮爾斯	Todorov, Tzvetan	托鐸洛夫
Pope, Alexander	波普	Tomashevsky, Boris	托瑪薛夫斯基
Poulet, Georges	浦萊	Tressell, Robert	崔佐
Pound, Ezra	龐德	Tynyanov, Yury	丁亞諾夫
Propp, Vladimir	普洛卜	Updike, John	厄普戴克
Proust, Marcel	普魯斯特	Vodička, Felix	佛迪卡
Pushkin, Alexander	普希金	Voloshinov, V. N.	佛洛希諾夫
Racine, Jean	拉西納 (拉辛)	Warhol, Andy	渥霍爾
Raleigh, Sir Walter	羅雷	Webster, John	韋伯斯特
Ransom, John Crowe	蘭蓀	Williams, Raymond	威廉思
Reich, Wilhelm	賴荷	Wimsatt, W. K.	溫莎特
Richar, Jean-Pierre	理夏爾	Wittgenstein, L.	維根思坦
Richards, I. A.	李查茲	Woolf, Virginia	吳爾芙
Richardson, Samuel	理查蓀	Wordsworth, William	華滋華斯
		Yeats, W. B.	葉慈



文學／人文叢書

西洋文學／文學理論

維多利亞文學風貌	陳英輝 著……………200
歐洲傳奇文學風貌	蘇其康 著……………280
西洋文學術語手冊	張錯 著……………330
新編西洋文學概論：上古迄文藝復興（文學史）	呂健忠·李爽學編譯……………250
近代西洋文學：新古典主義迄現代（文學史）	呂健忠·李爽學編譯……………220
英國文學史略	Evans 著，呂健忠譯……………350
英國文學源流導覽	王儀君·蘇其康主編……………350
俄羅斯文學風貌	歐茵西……………330
文學的多元文化軌跡	李有成 著……………200
在文學研究與文化研究之間	李有成·王安琪主編……………360
文學理論導讀（T. Eagleton 原著）	吳新發譯……………300
近代美國理論：建制·壓抑·抗拒	Krieger 著，單德興譯……………150
跨越邊界：翻譯·文學·批評	Miller 著，單德興譯……………180
蘇格拉底之死：柏拉圖作品選譯	Plato 著，呂健忠譯……………120
現代歐美文學概述——象徵主義至二次大戰	何欣著……………450
現代歐美文學概述——二次大戰後至六〇年	何欣著……………450
閱讀理論（Michael Payne 原著）	李爽學譯……………300
當代文學論集	蔡源煌著……………150
法國文學賞析（法漢對照）	胡品清譯著……………220
二十世紀文學理論（Fokkema & Ibsch 原著）	袁鶴翔等編譯……………180
文學心路——英美名家訪談錄	單德興編譯……………250
現代西方文論選	魯樞元著……………250
神聖的詠嘆——但丁導讀	陳黎·張芬齡譯著……………120
現代文學與文化想像	陳麗芬著……………250
美國文學 1609-1860 (修訂版)	朱立民著……………400
伊利莎白女王時期的英國	王春元著……………200
反動與重演	單德興著……………250
文學·文化與詮釋	王建元著……………200

聖經故事	張久宜編著……………400
英國文學：中古時期	顏元叔著……………(經銷)500
閱讀輔導——艾略特的《荒原》	談德義·李達三主編……………80
莎士比亞通論：歷史劇	顏元叔著……………550
莎士比亞通論：悲劇	顏元叔著……………600
莎士比亞通論：喜劇	顏元叔著……………600
莎士比亞通論：傳奇劇·商籟·詩篇	顏元叔著……………600
英美短篇小說賞析〈第一輯〉	朱乃長評注……………200
英美短篇小說賞析〈第二輯〉	朱乃長評注……………200
Lectures on English Literature 1: The Middle Ages	Robert A. Albano……………300
Lectures on English Literature 2: The Renaissance	Robert A. Albano……………350
Lectures on English Literature 3: The Neoclassic Period	Robert A. Albano……………300

■ 經典文庫：小說／戲劇／詩歌

〔小說 1〕 遠離塵囂 (<i>Far from the Madding Crowd</i>)	Pudovkin 著，劉森堯譯…350
〔戲劇 1〕 培爾·金特：易卜生戲劇	蕭乾譯……………180
〔戲劇 2〕 犀牛 <i>Rhinoceros</i>	尤涅斯科原著·阮若缺譯…180
〔戲劇 3〕 國民公敵 <i>En folkefiende</i>	易卜生原著·劉森堯譯…180
〔戲劇 4〕 玩偶之家 <i>Et dukkehjem</i>	易卜生原著·劉森堯譯…180
〔戲劇 5〕 野鴨 <i>Vildanden</i>	易卜生原著·劉森堯譯…180
〔詩歌 1〕 葉慈詩選 (英漢對照)	傅浩編譯……………390
〔詩歌 2〕 拜倫抒情詩選 (英漢對照)	楊德豫編譯……………300
〔詩歌 3〕 華茲華斯抒情詩選 (英漢對照)	楊德豫編譯……………300

書林戲劇叢書

■ 愛看戲

- | | |
|---|--------------------------------|
| 阿瑪迪斯 <i>Amadeus</i> (英漢對照) | Peter Shaff 著, 英若誠譯……………280 |
| 芭芭拉少校 <i>Major Barbara</i> (英漢對照) | G. B. Shaw 著, 英若誠譯……………280 |
| 茶館 <i>Teahouse</i> (漢英對照) | 老舍著, 英若誠譯……………260 |
| 哈維爾戲劇選 <i>Václav Havel: Selected Plays</i> | Václav Havel 著, 耿一偉·林學紀譯 280 |
| 推銷員之死 <i>Death of a Salesman</i> | Arthur Miller 著, 英若誠譯……………300 |
| 培爾·金特 <i>Peer Gynt</i> | Henrik Ibsen 著, 蕭乾譯……………180 |
| 玩偶之家 <i>A Doll's House</i> | Henrik Ibsen 著, 劉森堯譯……………200 |
| 四川好女人 <i>The Good Woman of Setzuan</i> | Bertolt Brecht 著, 劉森堯譯……………200 |
| 勇氣媽媽 <i>Mother Courage and Her Children</i> | Bertolt Brecht 著, 劉森堯譯……………200 |

■ 愛說戲

- | | |
|----------|-------------------------------------|
| 戲劇原理 | 姚一葦著……………280 |
| 編劇高手 | 黃英雄著……………240 |
| 戲劇表現論 | 林克歡著……………280 |
| 我的藝術生活 | Constantin Stanislavsky 著, 翟白音譯…300 |
| 戲劇的結構與解構 | 孫惠柱著……………300 |

■ 戲劇叢書

- | | |
|----------------------------|--------------------------------|
| 犀牛 <i>Rhinoceros</i> | Eugène Ionesco 著, 阮若缺譯……………180 |
| 國民公敵 <i>En folkefiende</i> | Henrik Ibsen 著, 劉森堯譯……………180 |
| 野鴨 <i>Vildanden</i> | Henrik Ibsen 著, 劉森堯譯……………180 |
| 亞洲的吶喊——民眾劇場 (報導·劇本) | 鍾喬著……………180 |
| 哈洛·品特戲劇研究 | 廖本瑞著譯……………200 |
| 西潮下的中國現代戲劇 | 馬森著……………300 |
| 表演藝術與方法 | 崔小萍著……………250 |
| 現代戲劇講座：從寫實主義到後現代主義 | 鍾明德著……………250 |
| 腳色——馬森獨幕劇集 | 馬森著……………330 |
| 希臘悲劇 (伊底帕斯、阿卡曼儂、米蒂亞) | 劉毓秀/曾珍珍譯……………200 |
| 安蒂岡妮——墓窖裡的女人 (希臘悲劇) | Sophocles 著, 呂健忠譯……………100 |

伊底帕斯在科羅納斯——神話英雄的誕生	Sophocles 著，呂健忠譯…90
利西翠姐——男人與女人的戰爭（希臘喜劇）	Aristophanes 著，呂健忠譯…120
繼續前衛：尋找整體藝術和台北的當代文化	鍾明德著……………300
東煥·德諾略——宗教神奇劇（附西班牙原文）	Zorrilla 著，王安博譯……200
Don Juan Tenorio	詹竹萃著……………250
表演技術與表演教程	Aeschylus 著，呂健忠譯…200
亞格曼儂——上古希臘的殺夫劇	Spolin 著，區曼玲譯……250
劇場遊戲指導手冊	Shakespeare 著，呂健忠譯注…300
馬克白：逐行注釋新譯本	姚一葦著……………350
姚一葦劇作六種（劇本）	林國源著……(精)360(平)300
古希臘劇場美學(精)(平)	Diamond 著，呂健忠譯…300
作戲瘋，看戲傻	陳映真主編……………300
暗夜中的掌燈者——姚一葦先生的人生與戲劇	Edel Wignell 著，丁美芬譯…120
小精靈——世界各地的劇本 <i>The Hobyahs</i> （英漢對照）	尹世英著……………120
劇場管理	姚一葦著……………250
我們一同走走看：姚一葦劇作五種	黃美序著……………180
楊世人的喜劇：黃美序劇作選	張靜二譯……………150
《屈身求愛》與《造謠學校》——十八世紀英國劇壇雙璧	鍾明德譯著……………150
從馬哈薩德到馬哈台北（劇本·評論）	鍾明德著……………150
在後現代主義的雜音中（劇評·文論）	姚一葦著……………150
戲劇與人生——姚一葦評論集	顏元叔著……………600
莎士比亞通論：歷史劇（精）	顏元叔著……………600
莎士比亞通論：悲劇（精）	顏元叔著……………600
莎士比亞通論：喜劇（精）	顏元叔著……………600
莎士比亞通論：傳奇劇·商籟·詩篇（精）	顏元叔著……………600
皇帝變（劇作）	何偉康著(經銷)……150
莎姆雷特（劇本·喜劇）	李國修著……………150
無可奉告 No Comment（劇本）	紀蔚然著……………100
烏托邦 Ltd.（劇本）	紀蔚然著……………120
一張床四人睡（劇本）	紀蔚然著……………120
福爾摩 SARSs／我們不是這樣長大的——	石光生著……………160
台灣世紀末續曲 I,II（劇本）	石光生著……………120
小兵之死／1995--台灣世紀末三部曲 I（劇本）	石光生著……………120
X 山豬的故事／1994--台灣世紀末三部曲 II	石光生著……………120
台灣人間(兼)神／1996--台灣世紀末三部曲 III	石光生著……………120