

西方理論與中國文學研究

鄭 樹 森*

先說明一下這個演講的題目。

西方，指歐洲（西歐、中歐與東歐）和北美。理論，指二十世紀曾經超越國界發生影響的文學理論與批評方法。中國文學研究，以北美英語學界（包括不少華裔學者）在這方面的成績為主；臺灣、大陸、香港的不包括。

換言之，這個演講想要介紹的是北美學界如何使用源自西方評論界的方法來探討中國的傳統及現代文學。由於這個範圍相當大，而這個演講的重點不是西方理論的介紹，因此這個部分只會稍微提到，而以實踐成果的例證為主。限於時間，每個流派大致上只限兩、三個例子。不過，有一、兩個學派也只限於所舉的少數例子。這些研究成果的發表人都有博士學位，也都在大學教書，因此也就仿照一般論文格式，不一一尊稱他們的學位和學銜。

一、美國形式主義（新批評）

新批評或美國形式主義常被詬病為過度將文學作品絕緣於所有相關的外在因素（如作者、時代背景及文類傳統等）。但今天早已成為舊批評的這個批評運動曾經有過革命性的影響：（一）擺脫十九世紀的實證主義和歷史主義。（二）將學院裏的文學研究自外緣移向作品本身。（三）徹底改革了美國大學與高中的文學教育方式；這一點到今天仍然很突出，因為沒有其他的批評運動曾經這麼成功地往下紮根。

夏志清（C. T. Hsia）1961年出版的《中國現代小說史》（*A History of*

* 鄭樹森先生，美國加州大學聖地牙哥分校教授。本文係鄭先生應邀於八十一年二月二十四、二十七日出席本所與聯合報合辦之演講會所撰講稿。

Modern Chinese Fiction) 和 1968 年的《中國古典小說》(*The Classic Chinese Novel*)，在方法上深受新批評的影響。這也許和夏志清原在新批評重鎮的耶魯大學攻讀英國文學博士有關。在小說的評價上，夏志清也受到英國批評家李維斯 (F. R. Leavis) 的影響。李維斯早年從遊於曾來華任教的瑞恰慈 (I. A. Richards；不少文學史家視為最接近美國新批評的英國學者)，對詩的分析有相當形式的表現，但對小說則特重人生關懷和道德判斷 (見 1948 年的 *The Great Tradition*)。夏志清所吸收的正是這一面。後來劉紹銘討論傳統中國及當代臺灣小說，也沿承這條路線，一直堅持到今天。

劉若愚 (James Liu) 在 1969 年出版的《李商隱詩》(*The Poetry of Li Shang-yin*)，收入一篇論文談他個人的中國詩觀。劉若愚認為詩既是語言的探索，也是外在世界及心靈世界的探索。劉若愚將世界定義為「外在現實與內在經驗的融合」，而好詩不外是讓讀者體驗新世界，或是通過新的表現方式體驗舊世界。劉若愚英文裏的 world (世界)，其實就是王國維的「境界」；和王國維一樣，劉若愚也特別強調語言與境界之不可分。但對李商隱語言的分析，劉若愚則借重燕卜蘇 (William Empson) 的模稜說 (*Seven Types of Ambiguity*) 及溫塞特 (W. K. Wimsatt) 的象徵論 (見 1965 年的 *Hateful Contraries*)。劉若愚 1974 年的《北宋名家詞》(*Major Lyricists of the Northern Sung*)，以四章來英譯和分析晏殊、歐陽修、柳永、秦觀、蘇軾和周邦彥的作品。這本書在劉若愚的治學過程相當特別，因為此書不但摒棄劉氏相當熟悉的新批評，也沒有其他西方的理論。除在序言重申其英文版的境界說，賞析中英對照的六家詞時，用語相當主觀、印象式和描述性。這種表面比較籠統的評鑑，可能是劉氏回歸傳統詞話的企圖，但也招來美國學者在《亞洲學報》上的惡評，並因此引起一場小筆戰。

夏志清和劉若愚的研究都很注重版本、過去的考據成果和中國學界的重要著作。這從他們的註腳和參考目錄就可以看出來。因此臺灣極少數新批評實踐者的顯著毛病，自然也從未出現。

二、美國學派的比較文學

比較文學的「美國學派」是針對「法國學派」而產生的。「法國學派」背後的精神是十九世紀的實證主義，因此特重考據、資料整理和可以查驗的影響，漠視影

響的內在因素和作品的本文分析及評價。換言之，這個泛稱為「法國學派」（其實也包括大量德國學者的著作）的比較文學研究方向，自限於作品、作家和觀念的相互流傳的外緣追蹤。美國在十九世紀末開始大量成立文學研究所，因為以德國研究所為模式，同時也帶入德國的考證學風。所以直至新批評在四十年代開始抗拒之前，美國大學裏的文學研究其實和法、德兩國無甚差別。

1954年成立的國際比較文學學會基本上以法、德學者為主（英國則遲至七十年代末期才成立比較文學學會）。1958年的第二屆大會在北卡州 Chapel Hill 舉行，有四十三位歐洲學者越洋參加。三十年代初就定居美國的捷裔學者韋禮克（René Wellek）發表〈比較文學的危機〉（現收入1963年的 *Concepts of Criticism*），嚴厲批判研究只能是考據的學風，認為文學研究必須自外緣轉入作品本身。在六十年代，隨著新批評的大盛和傳統考據學派的低落，美國的比較文學研究日益重視作品本文分析，傳統的影響研究終於走上外在材料追蹤與內在排比剖析互相結合的路線。劉紹銘（Joseph S.M. Lau）1970年的《曹禺論》（*Ts'ao Yü: The Reluctant Disciple of Chekhov and O'Neill, a Study in Literary Influence*；中文改寫本同年由香港文藝書屋出版，又收入1977年臺版《小說與戲劇》），是中西影響研究在這方面的先驅。

改變影響研究的體質外，美國的比較文學學者又倡議文學共通性的探求。雷馬克（Henry Remak）在1961年就說：「從事沒有互相影響的作家、作品、文體、趨勢及文學的比較研究，對於闡明文學作品的本質，恐怕要勝於影響研究。」（見 N.P. Stallknecht and Horst Frenz, eds., *Comparative Literature: Matter and Perspective*）。這種沒有直接影響關係的比較工作，可以稱為「平行研究」。雷馬克又說：這種研究是「純粹」比較，專門探討作品的「類同」及「對比」。巴黎大學的艾登保（René Etiemble）向來抨擊傳統的比較文學，力倡加強沒有互相影響關係的國家文學的比較，認為這種研究有助於「共同詩學」的發展；例如東西方小說的比較，照艾登保的看法，就可以讓我們發現「小說文類裏固定不變的成分。」（見1966年 *The Crisis in Comparative Literature*）。然而，現退休在奧地利的維斯坦因（Ulrich Weisstein）教授則對東西文學的平行類比頗有保留。他認為雷馬克和艾登保的倡議，很容易會導引出忖測性的「亂比」。維斯坦因認為類同比較應限於同一個文化系統裏的不同國家文學（例如美國、西班牙和德國的象徵派詩風），理由是：「在同一文化裏，思想、感情及想像的相似，是來自有意或無意間共同維

繫的傳統；這些相似性一起出現時可以是共同的潮流；即在相似性超越時空時，也自有其令人訝異的統一性。」（見 1973 年 *Comparative Literature and Literary Theory*）。在中西比較文學的範疇，如果從事沒有影響接觸的平行類比，由於兩個文化系統差異極大，稍一不慎，確會流於「亂比」。例如陳穎（David Y. Chen）1965 年據其博士論文發表的李賀與濟慈的比較，基礎不外是二人都貧病交迫，故此精神取向及藝術表現自會有相同性，至於兩位詩人龐大的文化、社會、文類傳統等差異，就完全不理。而 W. G. Langlois 1967 年在 *Literature East and West* 上發表的《紅樓夢》、賽珍珠《大地》和馬爾勞《人的命運》之討論，起點不外是三書都記載中國的社會變遷。宇文所安（Stephen Owen）1989 年出版的《迷樓》（*Mi-Lou: Poetry and the Labyrinth of Desire*），雖然在材料及分析上嚴謹得多，對個別詩篇的分析也不乏洞見，但全書的平行類比完全罔顧時間、空間、脈絡、文類、成規之鉅大分歧，對不少選擇的理由避而不談，對其他學者的研究成果隻字不提，而此書的目標如果只是說明詩的世界如何誘迷心靈世界、詩的藝術如何抗拒主宰性意識形態的腐蝕等一般道理，那麼儘管作者出入東西古今詩歌（第一章除白居易外，先後引論愛爾蘭古詩、古羅馬的賀雷斯、英國的鄧約翰、法國的波特萊爾、智利的聶魯達等），對詩藝及詩學的比較研究有多大貢獻就很難說；充其量就是宇文所安對詩的個人冥思、隨想和感興。但既然宇文所安並不是一位有創作地位的詩人，他對詩歌的「自由聯想」，除了他研究班的學生，對同行及後學有什麼參考價值呢？

另一方面，在現有的研究中，也有若干是可以反證平行的類同比較，在「共同詩學」的探求自有其重要性及啟發性。王靖獻（C. H. Wang）1974 年出版的《毛詩成語創作考》（*The Bell and the Drum*），小心運用培理與洛特（Milman Parry and Albert Lord）先後調查推衍出來的「套語理論」（formulaic theory），從比較的視野追究《詩經》的創作形態，證明《詩經》作品的套語化，因此落實口頭創作套語化是世界性現象。此外，西方學者一向認為套語理論不適用於抒情詩作，王靖獻的分析修正和擴大西方的理論觀點。從這個成功的例子來看，維斯坦因的憂慮雖然不無道理，但平行的類同比較的可能開拓性也不容抹殺。

三、原型學派

今天談原型批評，一般都從加拿大批評家傅萊 (Northrop Frye) 1957 年的《批評之解剖》(*Anatomy of Criticism*) 開始。但在 1947 年討論英國詩人布萊克時，傅萊就已提出原型的觀念，並將之界定為經常在文學經驗裏出現的意象、人物、敘述公式或觀念，而這個元素往往有更大的統攝作用 (*Fearful Symmetry*)。其實傅萊的看法可以追溯至本世紀初的劍橋學派人類學。傅瑞沙 (James Frazer) 1911 年出版的《金枝》(*The Golden Bough*) 是代表作。在 1922 年濃縮成一卷的《新金枝》，傅瑞沙指出，西亞和北非古代草木神話裏的大神，每年都隨著季節變遷而死亡及重生；這些神的名字及祭儀並不相同，但內容是一樣的。(劍橋學派人類學在當年備受文壇注目，對創作有相當影響。《金枝》的影響不絕如縷之外，Jane Harrison 1912 年的 *Themis* 影響龐德，Jessie Weston 1920 年的 *From Ritual to Romance* 影響艾略特。)

劍橋學派這個表面歧異、實質相似、在不同時空恆常出現的偶像及祭儀之說法，其實和後來文學評論界所講的原型並無二致。心理學家容格 (Carl Jung) 的看法也是一樣的 (見 1968 年英文本 *Man and His Symbols* 頁 58)。但容格則進一步以原型來說明藝術的奧秘。他認為在不同歷史時空出現的各種創作裏都經常蘊含原型，因此也就有其神話淵源，而創作過程就是原型的無意識的發動及逐步發展成作品；文藝作品能夠超越時空吸引不同的讀者即是原型對集體無意識之呼喚。(見 1966 年英譯本 *The Spirit in Man, Art, and Literature* 中 “On the Relation of Analytical Psychology to Poetry”)。

繆文傑 (Ronald Miao) 1974 年發表的〈試用原始類型的文學批評方法論唐代邊塞詩〉(中文本見 1975 年 8 月《中外文學》)，雖然沒有直接引用容格，但他參考的 Philip Wheelwright，非常強調象徵的宇宙性，也就是某些具體意象在迥然不同的文化裏的類似意義。在這個基礎上，繆文傑逐步例舉邊塞詩裏的「原型」意象及其超時空的意義。作為一種批評方法的實踐，繆文傑的文章自有其參考性。但這個嘗試也同時暴露出原型批評幾個一直無法克服的困難：(一) 在分析時雖能統合不同的作品，但細於評價，往往不能辨識高低優劣。(二) 忽略不同體裁或次類型的表現成規 (包括某些詩體的固定意象)，而以並時性的原型作為意義的來源，泯滅了順

時性或歷史性的傳承發展。(三)對作品的手法技巧幾乎完全不能分析。(四)在大量作品排比時，多只探討原型的共通性，盡量避開實際的其他歧異。

1977年傅述先 (James Fu) 據其博士論文修訂出版的《西遊記》比較研究 (*Mythic and Comic Aspects of the Quest*)，理論基礎也是原型學派，尤其是傅萊和坎普 (Joseph Campbell) 一向重視的「追索」(quest) 原型。此書關心的是「追索」的基本模式、人物在「追索」過程中的蛻變、「追索」作為長篇小說的主要敘述形式等問題；比較的作品分別是塞萬提斯的《堂吉訶德》和馬克吐溫的《赫克·芬恩》。此書的做法無疑是將原型分析轉化成非歷史性的主題學研究。傳統比較文學的主題學都是歷史性考證，追蹤一個主題或素材（包括人物）如何流轉於不同的國家文學之間，例如唐璜這個人物在歐洲文學的流傳和變化。但這類研究一向只做材料收集輯錄，不做內在分析，相當於影響研究之基礎工作，因此一般也稱為「素材學」(Stoffgeschichte)。因此，傅述先其實是以心目中的共通原型來從事形式主義的主題學比較；也是美國學派的比較文學興起後才有可能的研究。

傅萊和坎普的原型學說亦見於浦安迪 (Andrew Plaks) 1976年的《紅樓夢的原型及喻意》(*Archetype and Allegory in the "Dream of the Red Chamber"*)。近年來又再走紅的坎普1949年的名著 *The Hero with a Thousand Faces* 認為，古代神話裏的英雄雖面貌殊異、稟賦不一，但均有一定的啓蒙儀式及過程，也就是「分離孤立／歷鍊轉變／回歸同化」的三個階段。坎普認為這個原型放諸四海皆準，是最重要的「單一神話」；而坎普的討論也將原型和神話連繫結合。坎普這個討論方式也是浦安迪所繼承的。但也許為補充原型論在內文分析不夠細緻之處，浦安迪另有專章討論《紅樓夢》的多種喻意方式。浦安迪的批評策略顯示他對原型論的短長有較全面的掌握。

儘管在八十年代後期坎普的比較神話學等專書又再盛行於北美，但原型學派文學評論則在七十年代後期日益式微，八十年代僅餘傅萊獨來獨往。

四、心理分析學派

佛洛伊德 (Sigmund Freud) 的學說一向與文學關係密切。佛洛伊德早年的一些觀念和術語都受到文學名著的啓發，例如戀母恨父的伊迪帕斯情意結 (Oedipus complex) 就來自希臘悲劇。早年的（或可通稱為第一期的）佛洛伊德學說的重點

是意識與無意識的互動。(現在日常用語裏常見的潛意識 [subconscious; Unterbewusste] 這個名詞, 佛洛伊德是廢棄不用的, 都是用無意識 [unconscious; Unbewusste]。) 第二期(或晚年)的佛洛伊德學說的重點是原我(id; Es)、自我(ego; Ich)和超我(super-ego; Über-Ich)的架構。

在早年的佛洛伊德, 1908年的〈創作與白日夢〉一文企圖解釋作品的起源、形成與接受過程。1910年的〈達芬奇與孩童時期記憶〉則透過作品來探討創作者的心結及其對作品的影響。文學人物的分析則有哈姆雷特、馬克白和馬克白夫人等。受這個時期學說啟發的英美學者相當多, 影響也很大。現在舉幾個著名的例子。Ernest Jones 1910年(1949年增補)對哈姆雷特戀母恨父的全面分析(*Hamlet and Oedipus*); Edmund Wilson 1929年將天才與挫傷的聯繫(*The Wound and the Bow*); Kenneth Burke 1941年對無意識與詩創作的關係之重新規劃; Lionel Trilling 1953年對藝術與神經症的再度探討(*The Liberal Imagination*); Frederick Crews 1966年分析霍桑如何壓抑自己以致形成焦慮(*Sins of the Fathers*); 甚至Harold Bloom 1973年的文學傳承及內在影響的觀點(*The Anxiety of Influence*), 仍有伊迪帕斯情意結的陰影。但早期佛洛伊德學說應用在文學批評上有幾個明顯的問題: (一)過度拔高無意識與創作(寫作)的成規性行為之關係。(二)無法照顧文學創作的技巧層面。(三)將文學人物視為現實人物(因此有童年)來分析。(四)文學作品有時變成「診斷」創作者「心病」的材料。(五)所有象徵表意都受父權的左右。

晚年(二十年代初起)的佛洛伊德學說就很少觸及文學。但他在1905年與〈性愛三論〉同時發表的〈笑話與無意識之關係〉、1919年與〈超越愉悅原則〉同時寫作的鬼故事剖析, 均以承受羣衆及集體反應為重點。這個方向後來對幾位美國著名學者很有影響。Simon O. Lesser 在1957年企圖證明小說如何在不同層次滿足讀者的心理需求(*Fiction and the Unconscious*)。Norman Holland 則將不同讀者對同一作品的反應綜合整理, 探求反應的共同點及差異的原因, 其實證研究的成果在1975年發表(*Five Readers Reading*)。Bruno Bettelheim 在1976年*The Uses of Enchantment* 解說童話故事如何讓小孩認識世界和發生昇華作用, 是同一方向但以作品為基礎的探討。

佛洛伊德學說在五、六十年代的美國另有一番新發展, 重點是個人成長的身分認同(identity)及人生的階段模式(life stages), 大體上可稱為社會心理學的方

向。美國佛洛伊德學派的艾力生 (Erik Erikson) 將人生劃分八個階段，並同時提出八個特點及選擇，其中較重要的是年輕時「認同」與「認同混亂」之衝突、成年時「親密」與「孤獨」之取捨 (參看1963年第二版 *Childhood and Society* 第七章及1968年 *Identity: Youth and Crisis* 第三章)。在艾力生影響下，李歐梵提出「魯迅內傳」的可能性。「內傳」應該就是 *Psychohistory* 或心理歷史的意思。李歐梵以「認同混亂」和「超越父親」的追求來解釋魯迅的水師學堂、鑛路學堂、東京弘文學院和仙臺醫學院的經歷，而以1906年 (二十五歲) 棄醫從文為魯迅的心理成年期的開始，1907年到17年的十年則為後期或延長的「認同混亂」。魯迅步入中年後內心日益孤寂，家庭也「談不到溫暖」，幾乎完全就是艾力生討論甘地時描述的模式：一個不平凡的人因為生命歷程的波折，往往「擠退享受親密的機會」，成名後「沒有伴侶、朋友和兒子」 (見1969年 *Gandhi's Truth*)。魯迅晚年對晚輩青年的提拔和關懷，李歐梵則以艾力生的人生第七階級的「接代」 (generativity) 及「接代危機」來解釋。李歐梵這個心理歷史的先驅性嘗試 (中文版見1970年12月及71年1月、3月、4月香港《明報月刊》)，雖極有啟發，但似乎是他本人不很滿意的，因此1987年出版的英文本力作《鐵屋中的吶喊》 (尹慧珉中譯本香港三聯書店1991年印行) 就完全揚棄原來的分析架構。

不過，心理分析可能是李歐梵文學研究上的一個「結」。1982年年底「中國現代短篇小說的理論探討」的國際研討會上提出的論文，再用心理學上的「重像」觀點分析老舍的短篇〈黑白李〉。小說中黑李與白李兄弟倆長相一樣，但性格迥異，最後又兄代弟死，即就表面情節來看，就是明顯的「重像」 (double)。由於過分明顯，又不及中國小說其他一些「重像」有趣 (例如《紅樓夢》中兩個寶玉的「外在重像」，而黛玉和寶釵可視為「內在重像」)，再加上大量美國佛洛伊德學派的分析，不免落入「套套邏輯」 (tautology) 和過度分析的困境。不過，這也可能因為方法及材料都是由大會主持人規範。(此文後收入1990年 Theodore Hutters 編輯的 *Reading the Modern Chinese Short Story*)。

在1989年春季號《現代中國文學》半年刊 (*Modern Chinese Literature*) 的八十年代中國大陸文學專號上，譚國根 (Kwok-kan Tam) 援引佛洛伊德早年的原我及自我的觀念，來分析張賢亮的長篇小說《男人的一半是女人》。這篇文章當然也假設小說的主人翁為實存人物，否則就無從大事鋪陳。但文章又同時引進傅柯 (Michel Foucault) 性慾與權力互為纏繞的著名觀念，突顯國家機器的壓迫功能，

將現實帶入虛構，為佛洛伊德舊說的應用增添新意。

至於後期佛洛伊德學說，則未見在北美的中國文學研究出現。而法國佛洛伊德學說（即拉岡的理論）目前仍集中在少數分析八十年代大陸電影的文章裏。但電影理論家 D. N. Rodowick 1991年力陳拉岡理論被電影分析誤用（*The Difficulty of Difference*），因此日後這方面的發展恐怕得很慎重。

五、女性主義

西方女性主義文藝評論近二十年來十分興旺。在學院派的電影研究，幾乎已至不談或不了解女性主義，就無法下筆的地步。這應是女性主義文論最重大的勝利。而在文學評論方面，女性主義雖仍只是一個流派，但已非常成功地扭轉整個範疇的討論方式和改變傳統的評鑑標準。

美國女性主義文藝評論一度和女權運動相輔相成。Kate Millet 1970年出版的 *Sexual Politics* 和 Molly Haskell 1974年的 *From Reverence to Rape* 都是批判為主、「喚醒自主意識」的啓蒙式作品；重點當然是婦女的負面形象及男權／父權（patriarchy）的壓迫。在七十年代後期，反擊性的批判逐漸為建設性的重構取代。Elaine Showalter、Sandra Gilbert 和 Susan Gubar 等的研究是要重現被男性文化發展埋沒的女性文學史和女性美學觀，而以 1985 年《諾頓版女性文學選集》（*Norton Anthology of Literature by Women*）的刊行為重大突破。（過去諾頓只出版英國、美國及歐洲文學「名著」選本，為北美大學最風行的文學教科書）。

與這個重新估價的潮流一同湧現的是女作家的新論、「出土」及譯介。譯介的目標是比較和開拓視野。到九十年代初，全世界的女性文學都有英譯選集。臺灣文學的英譯雖然一向不易在美國出版，1991 年女性主義出版社也刊行張誦聖（Sung-sheng Yvonne Chang）主編的臺灣女小說家選。在二十世紀中國文學的研究方面，1949年前的重點仍是丁玲。1982年梅貽慈（Yi-tsi Mei Feuerwerker）出版《丁玲小說論》（*Ding Ling's Fiction*）；1989年則有 Tani Barlow 主編並撰長序的丁玲作品選（*I Myself Am a Woman*）。葛浩文（Howard Goldblatt）的《蕭紅傳》（*Hsiao Hung*），因為出書時間較早（1976），又無女性主義觀點，影響反不及葛浩文英譯的多種蕭紅小說（幾近全集）。相形之下，其他一些49年前也頗具文

名(不用發現)的女作家就寂寞得多，例如陳衡哲、馮沅君、蘇雪林、沈櫻、盧隱、白薇、羅洪、羅淑、葛琴、林徽因等。張愛玲雖仍無專書，但起碼有夏志清《中國現代小說史》及耿德華(Edward Gunn)1980年的《不受歡迎的繆思》(*Unwelcome Muse*)曾專章討論，不致完全被忽略。

至於49年後的當代中國文學，海峽兩岸八十年代的女作家在譯介上似較受重視。王安憶突出性慾的《小城之戀》，英譯之外，1990年5月哈佛大學的國際研討會上，就有多篇論文討論。臺灣方面，李昂似是到目前為止在美出版英譯單行本的女作家；《殺夫》的男權壓逼不但女性主義英文刊物注意，學界也有研究論文，是臺灣作家近年來唯一在歐美(尚有德譯本)出頭天的，多少是拜女性主義之賜。但以這兩位女作家在歐美的承受情況來看，能否挑戰固有意識形態及動搖往昔的性愛描寫尺度，似乎是使到這兩位女作家特受注目的原因。

美國女性主義文論蓬勃發達後，間接帶動中國女作家的翻譯和介紹，但對整體的研究方向則尚未有很大的影響。周蕾(Rey Chow)1991年的《女性與中國的現代性》(*Women and Chinese Modernity*)，應是唯一深受女性主義影響的文評專著。周蕾的角度大體上可以形容為「非自然論」(anti-essentialism，又可譯非本質論)。歐美女性主義的「非自然論」認為女性主體(female subjectivity)、男女性別差異、甚至性慾行爲，都是固有的各種社會文化實踐及傳統，通過長期的霸權宰制出來的。換言之，生理的(自然的)因素在男女的主體性及其他差異的構成上，應該是關係不大的。比方說，「男主外女主內」就只能是社會文化的產品，職業取向亦然。由於周蕾的專著是採用西方理論來剖析中國現代文學及女作家的特點，並不是純理論或後設理論的思考，因此不可能兼顧西方一些女性主義理論家正在爭辯的「非自然論」的困境。「非自然論」基本上將問題歸納為男性霸權在文化體系內的再生產，但對階層、種族、不同性向及不同文化裏的各種女性，則弔詭地合併在一起，不再細分其多元性及多樣性。換言之，有些女性主義學者認為「非自然論」也只能顧及問題的一部分，不宜過分概括包涵。(參看 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, 1987)。

此外，部分「非自然論」採後結構主義學者(如傅柯)或解構主義理論家德希達的看法，認為分析時作者是多餘及不需要的。但此說顯又與女作家的女性文學世界及女性美學的分離性扞格不入；也有女性主義學者強調女性身分不能在分析時泯滅。(參看 Cheryl Walker, "Feminist Literary Criticism and the Author",

Critical Inquiry, Spring, 1990)。另一方面，在女性主義文論日益周延的時候，不論是討論中國古代男詩人的閨怨詩，或十八世紀英國小說家以女主角為敘述中心的作品（如笛福的《蘿珊娜》及李察遜的《克麗莎》），表達技巧、文類成規及承受習慣等，都必須一同討論，就不能單以性別（如「雙性同體」觀）來簡化。

六、俄國形式主義

俄國形式主義在開創時也是對十九世紀考證及崇古學風的反動，因此特別注重作品本文的分析。這個學派標榜的「文學性」(literariness)，指各種文學作品的表現手段及這些手段的總和。俄國形式主義對「文學性」的重視，到了文類、傳統、時代及評價都以「文學性」為依歸的地步。羅曼·雅克慎 (Roman Jakobson) 將這個學派的一些方法帶到布拉格，和布拉格語言學派（又稱捷克結構主義）結合，後來因歐戰避居美國，對美國的語言學及語言學的文體學極具影響，後來又通過法譯成爲法國結構主義詩學的源頭，因此這裏將他劃入俄國形式主義是比較廣義的，是針對他的方法起源。

林順夫 (Shuen-fu Lin) 1978 年的姜白石及南宋詞專論《中國抒情傳統之變化》(*The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition*)，曾有專節介紹雅克慎對語言兩軸的重要見解 (“Linguistics and Poetics”，見 T. A. Sebeok 編 1960 年出版的 *Style in Language*)。雅克慎認爲，語言的基本運作可分爲「選擇」(selection) 和「合併」(combination) 兩軸。「選擇」是挑出語言系統裏的組成分子，然後「合併」爲一個訊息。如果用另一位語言學家索緒爾 (Ferdinand de Saussure) 的比方，「選擇」是直線式活動，合併則是水平式活動。例如「春風又綠江南岸」一句，「綠」字可以是其他字眼；詩人的最後用法就是選擇的直線活動。因此，選擇的功能一般是替代性的 (substitution)；將「綠」字作動詞使用，與主語組織在一起，則是合併，作用是接連性的 (contiguity)。雅克慎將選擇與替代通稱爲「比喻的」(the metaphoric)，而合併與接連則是「換喻的」(the metonymic)。但他這兩個術語的使用顯然異於傳統修辭學的認識，因此早年常常引起誤解。這裏爲避免混淆，一律採用選擇與合併來形容兩軸之功能。

雅克慎對詩與語言兩軸之關係，主要看法是後來極有名的對等原理。在 1960 年〈語言學與詩學〉一文，他說：「〔語言的〕詩歌功能，是把對等原理從選擇〔即

替代〕一軸，射向合併〔即接連〕一軸。」選擇和替代是以對等為原則，例如「綠」字可代以其他動詞；而一般同義字更是對等的。但合併也是以對等為原則，情況就略有不同。在古典詩歌裏，最能說明這種情況的應該是對偶和排比。唐詩的絕律裏，聲、韻、節奏、語法、語義，都極注重對等，因此往往比西方的詩例，更能說明雅克慎「選擇軸依據對等投射向合併軸」的原理。雅克慎通過西文的中國詩學的介紹，很早注意到這一點，甚至想使用二手材料來了解。（見1970年“The Modular Design of Chinese Regulated Verse”一文）。在哈佛大學任教時更一再鼓勵華裔研究生探討這個課題。深受雅克慎影響的著名比較文學理論家克羅狄奧·紀廉（Claudio Guillén）1971年在臺北發表的論文“Some Observations on Parallel Poetic Forms”，也特別通過英譯提出唐詩來參照。然而，要深入探討這個非常形式化的問題，還是要精通中文及其詩歌傳統，因此林順夫的興趣，本來是很令人雀躍的，但奇怪的是，林氏專書在提出這個考察方向後，就沒有明確地進一步發揮，又再次成為問題的提出，殊為可惜。

程抱一（程紀賢、François Cheng）1982年在美英譯出版的《中國詩的寫作》（*Chinese Poetic Writing*；法文原版1977年刊行），基本上是中國傳統詩學的綜合介紹，但較常以新術語來解說舊現象；談意象的一章在舉李白的〈玉階怨〉為例時，就用選擇和合併兩軸之對等原理來說明平行對比。（此一部分曾有中文長文〈四行的內心世界〉，見1973年7月《中外文學》，但雅克慎的理論在中文版未有特別標出）。程抱一的中、法、英三個版本的分析，都是實踐的層次，雅克慎生前企盼的理論性整理仍待努力。同樣，浦安迪1990年的“Where the Lines Meet: Parallelism in Chinese and Western Literatures”，*Poetics Today*，是將中國傳統文學的對偶藝術，向西方學界作一般性介紹，也未能在理論上深化。

七、結構主義

結構主義相信先驗性、系統、深層架構及其關係網絡。在文學研究方面，此派一般都只注重共通特色（例如功能）的發掘，無意於個別作品的分析及總體的評價。

西方最大規模的結構主義敘述學的運作應是李維史陀（Claude Lévi-Strauss）數大卷的比較神話學。李維史陀一向認為，「二元對立」（binary opposition）的

互動關係是決定意義及辨識功能的大原則。1976年浦安迪(Andrew Plaks)的《紅樓夢的原型及喻意》，就受到李維史陀這個觀念的啓迪，提出「二元補襯」來探討《紅樓夢》的結構，將一百二十回重作組合以說明全書組織上的二元特色。浦安迪要說明的「二元補襯」包含下面四項特色：「感官及觀念方面的二元性；兩極的不斷交替；無中含有、弱中藏強等相互包涵；兩極的個別組合和多重互疊」。照浦安迪的看法，全書架構不但受二元關係支配，局部肌理也是二元補襯，並舉出「動靜」、「雅俗」、「悲喜」、「離合」、「和怨」、「盛衰」等六對二元關係來進一步說明。但浦安迪受李維史陀啓發的僅限於此，並沒有進行李維史陀擅長的大規模的「瓦解」及「重組」活動。這也許因為浦安迪分析的對象只是單一的文學作品（且是一般視為「殿堂」之作），僅能有限地操作，無法找一堆作品來互疊後作「並時」的功能性重組。

法國結構主義學者裏，托鐸洛夫(Tzvetan Todorov)曾一再將這一派的敘述學推入「經典」文學的領域。1970年從敘述入手來建立「怪幻」(the fantastic)的文類模式，特別強調以作品中角色（隱然涵蓋假設的及真實的讀者）的態度為「怪幻」文類的界定標準。如果角色對反常事件猶疑不決、無法或拒作解釋，這種模稜未定的效果即為「怪幻」的基本條件。反之，如果角色對反常事件作理性、自然的解釋，則屬「怪誕」(the uncanny)的鄰接文類。但如果角色對這種事件完全接受，採超自然（即相信此種力量）的解釋，則屬「神怪」(the marvelous)的另一鄰接文類。高辛勇(Karl Kao)1985年的《中國古典神魔怪幻故事選》(*Classical Chinese Tales of the Supernatural and the Fantastic*)，主要是六朝及唐代小說選譯，但書前51頁的長序則企圖建立中國古典短篇小說裏「怪幻」的類型及其結構模式。高辛勇參照托鐸洛夫的分類法後，認為他的理論並不適用於中國小說，因為後者並不是以作品裏人物反應為歸劃準則，而是以描繪的「現實」來作界定（例如六朝志怪）。六朝及唐代短篇小說有「怪」的成分的，高辛勇劃分為超自然的「神魔」（即英文原題裏 the supernatural 之暫譯）及極為異常但並非一定超自然的「怪幻」（即 the fantastic 之暫譯）兩個類型。

高辛勇又指出，中國的「神魔」及「怪幻」一向是同時出現在不同的同期作品。但西方的「怪幻」則後於「神魔」，是十八世紀啓蒙運動理性主義思潮興盛後的歷史產品。在實際分析時，高辛勇先將六朝志怪根據素材區分為六個基型。在敘述結構的分析上，高氏提出背景、人物及事件性質作為六朝志怪最基本的描述及分

析要點。但在討論唐代可以歸入「神魔」及「怪幻」的小說時，高氏認為唐代作品比較複雜，在上述三個「瓦解」及「重組」的分析手法之外，另要加上創作過程中的「累增」(accretion；包括現存母題的新結合)及「變化」(transformation；即濃縮、鋪陳及變奏)，又以前者為敘述中最常見。高辛勇能夠建立分析模式，明顯地是因有大量敘述材料，可供覆疊、簡約和重賦新義。這和普拉普(Vladimir Propp)及李維史陀的做法是很接近的。但高辛勇的操作有幾個突破性的特點：(一)非常重視文類的順時性或歷史性發展，與李維史陀一律並時、不分時空的壓縮處理不同，也許是處理文人作品比較合理的設想。(二)沒有採取西方原有的特別術語，而以較為平易的一般評論用語來說明分析模式及敘述要素(這兩者往往在敘述學上是合而為一的)；這是較具個人特色的。(三)托鐸洛夫早年的一些分析模式(例如《十日談》的剖解)，表面上十分科學和客觀，甚至有公式的出現，但細讀之後，仍不免有模式先行之嫌。(此外，表面上的科學性也無法解決的是，模式最後必然來自分析者的某種「直覺」心靈活動)。高辛勇提出的模式則是歸納性的，大體上是自中文材料本身得出來的較為實證的架構，同時也隨著材料的演變而調整。這一點是高辛勇「活學活用」西方敘述學傳統的明證，是重要的突破，因為大體上解決一面倒套用西方模式的問題。

八、現象學

受現象學影響的文學論評一向擅長本質性問題的闡發，而幾無法從事形式的細部分析。現象學文論的實際批評通常特重作品裏呈現的意識(這個意識並不同作者本人)及構築的世界，在讀者(論者)意識中力求客觀的重新建造。因此，與俄國形式主義及結構主義不同，這個學派非常主觀，以批評家(讀者)的心靈活動為重點。

在1982年的《中國詩的分析》(*The Interlingual Critic: Interpreting Chinese Poetry*)，劉若愚(James J.Y. Liu)認為他自六十年代中至七十年代中發展的中國詩觀，遠在他接觸和深入研究現象學之前，竟有不少見解與現象學美學家羅曼·殷格頓(Roman Ingarden)及米格爾·杜夫潤(Mikel Dufrenne)之說法不謀而合。例如殷格頓和杜夫潤都視詩為一個意識世界的文字實存，有待讀者想像或意識的重建；因此，詩作未通過閱讀、思考及想像重構(不論理解程度)，雖有物質本

體，其實是不存在的。(見杜夫潤*The Phenomenology of Aesthetic Experience*)。而殷格頓甚至認為，進入欣賞者意識的作品才是作品，但也同時屬於閱讀主體。(見殷格頓*The Literary Work of Art*)。劉若愚認為這些看法，與他1969年《李商隱詩》的一些提法極為接近。

劉若愚認為這種巧合並不偶然，因為他本人向受他稱為「妙悟派」(又稱為形上派)中國詩評家的影響(指嚴羽、王夫之、王士禛及王國維等)，而這些詩評家又都受道家思想影響，因此他筆下的巧合似是道家美學與現象學文論的相似所造成。劉若愚認為兩方的相似性有四點：(一)文學為「道」之顯現接近杜夫潤的藝術為「存有」之顯現的提法；(二)物我交溶、情景合一之說法，一如不少現象學家所講的主客不分、「意識作用」(noesis)和「意識對象」(noema)無法二分；(三)「妙悟派」及現象學美學都有「二次直覺」(即暫停判斷現實、存而不論方達到的情況)之倡議；(四)雙方都明白語言在表達上之不足，但都不得不繼續使用來進行理解。劉若愚的比較基本上是序言及第一章的重點，稍後就是較為落實的鋪陳。最後一章(第六章)則以中國詩的時間、空間和自我為具體分析對象，而時間和空間正好也是現象學文論比較偏好的題目。

劉若愚的學生余寶琳(Pauline Yu)1980年的《王維詩》(*The Poetry of Wang Wei*)雖以譯解為主，書前長序也用了海德格、梅露彭迪、殷格頓、杜夫潤的觀點來說明王維，認為王維的作品刻意不讓自己成為作品核心，通過自我與世界之統一來形成情景交溶的效果。但中國詩這種主客合一的表現，其實還是比較平等的看法，而現象學則較為強調意識、主體，甚至藝術之功能；例如海德格名作〈賀德齡與詩之本質〉就曾說：「詩是透過文字來構築『存有』」、「詩是『存有』和萬物本質的初步命名」。這也許是道家與非常唯心的現象學派一個很微妙的分歧。

余寶琳在引用西方現象學美學家的時候，是比較和互相參考，向不質疑詰難。劉若愚則不盡然。在《中國詩的分析》的結語，他對自己的分析策略重作檢討，認為他的「融滙」(synthetis)的做法也許勝於其他人提倡的多元主義及雜採各家，因為後者無法維持批評家立場與策略的一貫性，不免在雜取之餘自相矛盾。此外，劉若愚也對中西比較文學及中國文學的英文研究，提出語重心長的省思。他指出：一旦用英語來討論中國文學，西方的術語和方法要重新考量自不在話下，但連基本用語也不得不從比較的角度再作思考；例如英語的 literature 是否就相當於中國用語的「文」，英語的 poetry 是否能夠涵蓋中國作品裏的詩。劉若愚自嘲為天性樂

觀，因此相信中西詩及詩學某些共通性是可以探討的，但也得同時不斷推敲省思這些共通性。可惜的是，劉若愚晚年這種批評策略的自覺性，宇文所安(Stephen Owen)似乎完全沒有注意到。

九、解構主義

解構主義和現象學是有血緣關係的。德希達(Jacques Derrida) 1967年的《語言與現象》(英譯本 *Speech and Phenomenon* 1973年出版)分析的正是胡塞爾的現象學，但同時又認定胡塞爾的體系基本上受西方形上學最傳統的命題和觀念所左右。同年的《文字科學論》(英譯本 *Of Grammatology* 1975年出版)提出解構的觀念和策略。在出書前，這個觀念並不是作解構(deconstruction)，而是「瓦解、斷滅」(Destruction)，也就是海德格在《存有與時間》裏首次提出的。海德格認為古老的本體學必須「瓦解」或「毀滅」後才能重現「存有」本質；而「瓦解」一個傳統(或一個對象)得先進入、熟悉這個傳統的語言及策略，也就是使之「內在崩潰」。後來德希達及其他解構者都使用這個從內在的裂縫或矛盾去瓦解閱讀對象的策略，雖然德希達並不相信這個先驗的「存有」。

德希達的《文字科學論》以相當多的篇幅介紹西方十八世紀以來笛卡兒、萊布尼茲、盧梭、黑格爾等哲學家對中國文字的誤解和附會。這個誤解一直持續至范羅諾沙及龐德。范羅諾沙和龐德認定中國文字的象形性質使之逼近自然，即意符與意指之合一，是最適合詩創作之語言。德希達以為，這雖然將中文誤會為完美的文字、自語音的樊籠解脫出來，但這個誤解仍不失為打破西方語言(語音)中心論的企圖。換言之，材料的理解雖然錯誤，但其方向有意義、具啟發性。

美國學者韋思靈(Donald Wesling)在1980年評介德希達哲學對東西比較文學之可能啟迪時(見“Methodological Implications of the Philosophy of Jacques Derrida for Comparative Literature: The Opposition East-West and Several Other Observations”，收入 *Chinese-Western Comparative Literature*)，認為懂中文、了解中國文學的比較學者應該修訂德希達對中國的西方霸權式擺弄。韋思靈認為可從兩點著手：(一)說明中國文字向有重要的發音成分，只不過是被范羅諾沙和龐德遺忘，或被德希達低調處理；(二)說明中國的哲學及文學傳統，如陸機的《文賦》和劉勰的《文心雕龍》，正如西方的傳統，一樣受制於現存及本源等迷思。」

奚密 (Michelle Yeh) 後來以英文在 *Journal of Chinese Philosophy* 發表〈解結構之道：德希達與莊子比較研究〉，比較前者在《文字科學論》正式提出的「衍異」(延異)觀 (différance) 與後者的「道」。這篇文章有其特定範疇及目標，自然不可能回應韋思靈的呼籲。但這篇文章的中文本在1982年《中外文學》十一卷六期出現後，曾陸續引發中文學界的反應。陳長房認為這是比較哲學研究，似與文學批評無關。廖炳惠在〈洞見與不見〉一文(1983年《中外文學》十一卷十一期)，有相當嚴厲的批判，認為奚密的文章「對莊子、德希達的差異，不加細究，便遽作論斷、類比。」而廖朝陽則在同刊十二卷四期質疑〈洞見與不見〉的理論間架的兩部分。由於這些是中文的辯論，此地就不再評述。

除了韋思靈提出的兩點，其實德希達的觀念或可與言意之辨比較異同。湯用彤《魏晉玄學論稿》大概是最早提出言意之辨與古代文論關係的課題。言意之辨指言不盡意論、得意忘言論、言盡意論三種見解。最後一項意見自然不可能比較。但前兩項則或可通過對比，增加我們原有的理解，甚或以一個中國的觀點重讀(重構)德希達，正如德希達曾以西方對中國文字的「認識」來瓦解、重解、重構他自己的傳統。

十、文藝社會學

西方的文藝社會學可以粗分為三種非常不同的研究。第一種是完全實證性的，只調查統計書籍的印刷、發行和流通情況。第二種探討某個時期的物質條件與文學藝術的生產之間的關係。伊安·華特 (Ian Watt) 談小說租售與英國小說創作之互動(見1957年 *The Rise of the Novel*)，阿諾德·郝賽 (Arnold Hauser) 談中產階級與繪畫風格之膠韜(見1951年 *The Social History of Art* 第二卷)，都是著名的例子。第三種則和前兩種不一樣，很強調派性、傾向和立場，注重上層建築和經濟基礎的辯證關係，一般都受傳統馬克思主義或新馬克思主義的影響。以下舉兩個例子說明這個形態的研究。

夏志清的《中國現代小說史》出版後，捷克著名學者普實克 (Jaroslav Prusek) 在1962年的《通報》發表了一篇立場鮮明的長評。(現收入1980年的 *The Lyrical and the Epic*)。夏志清對中國現代小說的評價，很受美國新批評的影響，對文字和技巧特別注重，完全不理會五十年代大陸流行的定位(例如小說方面，魯迅之後

是茅盾、老舍、巴金），也不重視小說內容的「革命性」和「社會性」。因此，在魯迅之後，夏志清特別推崇的是張愛玲、錢鍾書和沈從文，剛好是三位遲至八十年代中葉後才在大陸「出土」的小說家；而對茅盾和巴金都頗有微詞。

普實克非常重視文學的社會功能，基本觀點很接近自瞿秋白到延安文藝座談會的左翼看法；並認為中國的「馬克思理論工作者將新文學時期界定為反封建和反帝的革命時期是正確的」，而夏志清未能正確認識這一點，因此「完全無法公正地評價文學在這個時期的功能和任務，正確地掌握及展示文學的歷史角色」。從這個立場出發，普實克抨擊夏志清「全書各章都未能充分把握和討論基本社會問題」，因此也就不能解釋「中國知識分子何以認為解決中國的問題只有社會的和社會主義的革命。」普實克的立場與夏志清顯然差異鉅大，評價自然很有出入。這裏只舉幾個例子。據普實克的計算，夏著以27頁討論魯迅的短篇小說，35頁談茅盾，34頁談老舍，但張愛玲卻篇幅最多，共43頁；「解放區」和抗戰勝利後的小說發展以28頁「打發」，而錢鍾書的《圍城》卻獨佔29頁，因此夏著既「不平衡」，又「不客觀」。此外，夏著對丁玲及左翼作家「惡毒攻擊」，對「愛國的抗戰文學頗多貶語」，而對落水的周作人、滯留美國（沒有共赴國難）的林語堂、淪陷區的張愛玲等，反而寬容袒護。普實克又認為夏著「完全歪曲抗戰時期解放區及毛澤東延安文藝座談會的意識形態的問題」，「但儘管夏志清全力貶壓其重要性，解放區生活面貌的全面改變，也許是中國人民歷史上最輝煌的一頁」；「而韋君宜、王林、康濯、華山及劉白羽等解放區作家的精緻短篇小說，雖然維持抗戰前中國短篇小說的高水平，夏志清卻隻字不提。」從這幾個例子來看，普實克的觀點、標準及評價大體上非常接近五十年代大陸對現代文學的「正統、官方」的看法。但另一方面，普實克雖然站穩「傳統馬克思主義」的立場，他對魯迅短篇小說的分析相當細膩，頗為精彩，提供了另一個參考觀點。這是否捷克文學研究裏三、四十年代布拉格語言學派的殘存影響，就無法確實。

美國新馬克思主義文論大師詹明信（Fredric Jameson）一向特重上層建築的自主性，又強調意識形態在文學藝術創作的的作用；加上其思想根源可以上溯義大利的拉比瑞奧拉（Antonio Labriola）、匈牙利的盧卡契（Georg Lukacs；臺譯盧卡奇）及德國的阿當諾（Theodor Adorno）等，唯心主義的痕跡較多，因此一度被英國馬克思文論家伊告頓（Terry Eagleton）描述為「黑格爾的馬克思主義者」（Hegelian Marxist）。但八十年代的詹明信在後現代主義的大型探討裏，理論

架構反有回歸經濟基礎決定上層建築的傾向，將後現代主義與晚期（或後期）資本主義掛鉤。（晚期資本主義指資訊上全球村落化、生活上消費掛帥、經濟上跨國互賴等特色）。詹明信當然不是倒退至機械反映論，但在生產方式（mode of production）與上層建築的辯證關係中，顯然略為改變早年策略，加重前者分量。這在1984年秋《中國現代文學》半年刊（*Modern Chinese Literature*）發表的〈文學創新與生產方式〉一文尤為顯著。

這篇文章通過英文材料討論老舍、王蒙和王文興的小說，認為老舍的《駱駝祥子》是現實主義作品，但也有傳統敘述的成分；王蒙在八十年代初的心理小說可以視為現代主義；而王文興的《背海的人》則被定位為後現代主義。儘管詹明信的討論非常細緻，對幾個會引起爭議的論點也先行辯解，但這個三分法並不見得會被臺灣小說研究者接受（例如張誦聖就一直將王文興放在西方現代主義的格局裏探討），且也引發其他理論問題。也許我們可以就下面幾點來進一步思考：（一）歐洲三十年代左翼文壇對現代主義的辯論裏，布萊希特（Bertolt Brecht）特別強調技巧在意識形態上的中性，認為前衛實驗並不一定就是資產階級文藝家的專利，現實主義更非進步文藝工作者唯一的表達模式，創作技巧最好不作價值定位。（二）如果技巧在西方文藝創作也有非意識形態的可能性，亞洲地區移植自外國（或西方自中國引進）的技巧顯與生產方式並無掛鉤關連；換言之，六十年代臺灣的現代主義文藝及八十年代大陸王蒙及其他青年作家的嘗試，可以純是作家的主觀能動、個人意志的產品，雖可跨國考察，但不必與經濟基礎呼應。（三）英國文藝社會學著名學者雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）曾有「殘餘的現代主義」（residual modernism）之提法，比較不執著於歷史時序的劃分，也許可以用來重探某一表達模式的不斷再生產（見1989年的 *The Politics of Modernism*）。（四）西方的歷史順時性的文藝術語（如現實主義先於現代主義），在中國文學的討論上，也許可以重擬，更動為本質性（essentialist）、並時性（synchronic）的名詞。