



結構主義與中國文學

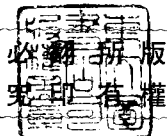
東大圖書公司印行/周英雄著



中華民國七十二年三月初版

結構主義與中國文學

基本定價貳元捌角玖分



著者 周 英 雄
發行人 莊 剛 彰
出版者 東大圖書有限公司
總經理 三民書局股份有限公司
印刷所 東大圖書有限公司

臺北市重慶南路一段六十一號二樓
郵政劃撥一〇七一七五號

行政院新聞局登記證 版臺業字第〇一七九號

「比較文學叢書」總序

葉維廉

收集在這一一個系列的事書反映着兩個主要的方向：其一，這些專書企圖在跨文化、跨國度的文學作品及理論之間，尋求共同的文學規律（Common Poetics）、共同的美學據點（Common Aesthetic Grounds）的可能性。在這個努力中，我們不隨便信賴權威，尤其是西方文學理論的權威，而希望從不同文化、不同美學的系統裏，分辨出不同的美學據點和假定，從而找出其間的歧異和可能滙通的線路；亦即是說，決不輕率地以甲文化的據點來定奪乙文化的據點及其所產生的觀、感形式、表達程序及評價標準。其二，這些專書中亦有對近年來最新的西方文學理論脈絡的介紹和討論，包括結構主義、現象哲學、符號學、讀者反應美學、詮釋學等，並試探它們被應用到中國文學研究上的可行性及其可能引起的危機。

因為我們這裏推出的主要是跨中西文化的比較文學，與歐美文化系統裏的跨國比較文學研究，

是大相逕庭的。歐美文化的國家當然各具其獨特的民族性和地方色彩，當然在氣質上互有特出之處；但往深一層看，在很多根源的地方，是完全同出於一個文化體系的，即同出於希臘文化體系。這一點，是很顯明的，只要你專攻歐洲體系中任何一個重要國家的文學，你都無法不讀一些希臘和羅馬的文學，因為該國文學裏的觀點、結構、修辭、技巧、文類、題材都要經常溯源到古希臘文化中哲學美學的假定裏、或中世紀修辭學的一些架構，才可以明白透澈。這裏只需要舉出一本書，便可見歐洲文化系統的統一性和持續性的深遠。羅拔特·寇提斯(Robert Curtius)的「歐洲文學與拉丁中世紀時代」一書裏，列舉了無數由古希臘和中世紀拉丁時代成形的宇宙觀、自然觀、題旨、修辭架構、表達策略、批評準據……如何持續不斷的分佈到英、法、德、意、西等歐洲作家。我們只要細心去看，很容易便可以把彌爾敦和哥德的某些表達方式、甚至用語，歸源到中世紀流行的修辭的策略。事實上，一個讀過西洋文學批評史的學生，必然會知道，如果我們沒有讀過柏拉圖、亞理士多德、霍萊斯(Horace)、朗吉那斯(Longinus)、和文藝復興時代的意大利批評家，我們便無法了解菲力普·薛尼(Philip Sidney)的批評模子和題旨，和德萊登批評中的立場，和其他英國批評家對古典法則的延伸和調整。所以當艾略特(T. S. Eliot)提到「傳統」時，他要說「自荷馬以來……的歷史意識」。

這兩個平常的簡例，可以說明一個事實：即是，在歐洲文化系統裏（包括由英國及歐洲移植到美洲的美國文學，拉丁美洲國家的文學）所進行的比較文學，比較易於尋出「共同的文學規

律」和「共同的美學據點」。所以在西方的比較文學，尤其是較早的比較文學，在命名、定義上的爭論，不是他們所用的批評模子中美學假定合理不合理的問題，而是比較文學研究的對象及範圍的問題。在早期，法國德國的比較文學學者，都把比較文學研究的對象作為一種文學史來看待。德人稱之為 *Vergleichende Literaturgeschichte*。法國的嘉瑞 (Carre) 並開章明義的說是文學史的一環，他心目中的研究不是藝術上的美學模式、風格……等的衍變史，而是甲國作家與乙國作家，譬如英國的拜崙和俄國的普式金接觸的事實。這個偏重進而探討某作家的發達史，包括研究某書的被翻譯、評介、其被登載的刊物、譯者、旅人的傳遞情況，當地被接受的情況，來決定影響的幅度 (不一定能代表實質) 和該作家的聲望 (如 Fernand Baldensperger 的批評所代表的)，是研究所謂文學的「對外貿易」。這樣的作法——把比較文學的研究對象定位在作品的興亡史——正如韋勒克氏 (René Wellek) 和維斯坦 (Ulrich Weisstein) 所指出的，是外在資料的彙集，沒有文學內在本質的了解，是屬於文學作品的社會學。另外一種目標，更加涇渭難分，即是把民俗學中口頭傳說題旨的追尋、題旨的遷移 (即由一個國家或文化遷移到另一個國家或文化的情況，如指出印度的 *Ramayana* 是西遊記中的孫悟空的前身) 視作比較文學。這種做法，往往也是挑出題旨而不加美學上的討論。但如果我們進一步問：印度的 *Ramayana* 在其文化系統裏、在其表義的構織方式中和轉化到中國文化系統裏、在中國特有的美學環境及需要裏有何重要藝術上的蛻變。這樣問則較接近比較文學研究的本質，而異於一般的民俗學。

其次口頭文學（包括初民儀式劇的表現方式）及書寫文學之間的互為影響，亦常是比較文學研究的目標；但只指出影響而沒有對文學規律的發掘，仍然易於流為表面的統計學。比較文學顧名思義，是討論兩國、三國、甚至四五國間的文學，是所謂用國際的幅度去看文學，如此我們是不是應該把每國文學的獨特性消除，而追求一種完全共通的大統合呢？哥德的「世界文學」的構想常被視為比較文學的代號。但事實上，如韋勒克氏所指出，哥德所說是指向未來的一個大理想，當所有的文化確然溶合為一的時候，才是真正「世界文學」的產生。但這理想的達成，是把獨特的消滅而只留共通的美感經驗呢？還是把各國獨特的質素同時並存，而成為近代美國詩人羅拔特·鄧肯（Robert Duncan）所推崇的「全體的研討會」？如果是前者，則比較文學喪失其發揮文學多樣性的目標，如此的「世界文學」意義不大。近數十年來，文學批評本身發生了新的轉向，就是把文學之作為文學應該具有其獨特本質這一個課題放在研究對象的主位，俄國的形式主義、英美的新批評、現象哲學分派的殷格登（Roman Ingarden），都從「構成文學之成為文學的屬性是什麼？」這個問題入手，去追尋文學中獨有的經驗元形、構織過程、技巧等。這個轉向間接的影響了西方比較文學研究對象的調整，第一，認定前述對象未涉及美感經驗的核心，只敘述或統計外在現象，無法構成可以放諸四海而皆準的美感準據。第二，設法把作品的內在應合統一性視為研究最終的目標。

我們可以看出，這裏對比較文學研究對象有偏重上的爭議，而沒有對他們所用的批評模式中

的美學假定、價值假定懷疑。因為事實上，在歐美系統中的比較文學裏，正如維斯坦所說的，是單一的文化體系，在思想、感情、意象上，都有意無意間支持着一個傳統。西方的比較文學家，過去幾乎沒有人用哲學的眼光去質問他們所用的理論作爲理論及批評據點的可行性，或質問其由此而來的所謂共通性共通到什麼程度。譬如「作品自主論」者（包括形式主義，論新批評和殷格登）所得出來的「內在應合的統一性」，確是可以成爲一切美感的準據嗎？「作品自主論」者因脫離了作品成形的歷史因素而專注於作品內在的「美學結構」，雖然對一篇作品裏肌理織合有細緻詭奇的發揮，也確曾豐富了統計式考據式的歷史批評，但它反歷史的結果往往導致美學根源應有認識的忽略而凝滯於表面意義的追索。所以一般近期的文學理論，都試圖綜合二者，即在對作品內在美學結構闡述的同時，設法追溯其各層面的歷史衍化緣由與過程。

問題在：不管是舊式的統計考據的歷史方法、或是反歷史的「作品自主論」，或是調整過的美學兼歷史衍化的探討，在歐美文藝系統的比較文學研究裏，其所應用的批評模子，其歷史意義、美學意義的衍化，其哲學的假定，大體上最後都要歸源到古代希臘柏拉圖和亞理士多德的「關閉性」的完整、統一的構思，亦即是：把萬變萬化的經驗中所謂無關的事物摒除而只保留合乎先定或預定的邏輯關係的事物、將之串連、劃分而成的完整性和統一性。從這一個構思得來的藝術原則，是否真的放在另一個文化系統——譬如東方文化系統裏——仍可以作準？

是爲了針對這一問題使我寫下了「東西比較文學中模子的應用」一文。是爲了針對這一個

問題使我和我的同道，在我們的研究裏，不隨意輕率信賴西方的理論權威。在我們尋求「共同的文學規律」和「共同的美學據點」的過程中，我們設法避免「壟斷的原則」（以甲文化的準則壟斷乙文化）。因為我們知道，如此做必然會引起歪曲與誤導，無法使讀者（尤其是單語言單文化系統的讀者）同時看到兩個文化的互照互識。互照互對互比互識是要西方讀者了解到世界上有很多作品的成形，可以完全不從柏拉圖和亞理士多德的美學假定出發，而另有一套文學假定去支持它們；是要中國讀者了解到儒、道、佛的架構之外，還有與它們完全不同的觀物感物程式及價值的判斷。尤欲進者，希望他們因此更能把握住我們傳統理論中更深層的含義；即是，我們另闢的境域只是異於西方，而不是弱於西方。但，我必需加上一句：重新肯定東方並不表示我們應該拒西方於門外，如此做便是重蹈閉關自守的覆轍。所以我在「中西比較文學中模子的應用」特別呼籲：

要尋求「共相」，我們必須放棄死守一個「模子」的固執，我們必須要從兩個「模子」同時進行，而且必須尋根探源，必須從其本身的文化立場去看，然後加以比較和對比，始可得到兩者的面貌。

東西比較文學的研究，在適當的發展下，將更能發揮文化交流的真義，開拓更大的視野、互相調

整、互相包容。文化交流不是以一個既定的形態去征服另一個文化的形態，而是在互相尊重的態度下，對雙方本身的形態作尋根的了解。克羅德奧·歸岸 (Claudio Guillen) 教授給筆者的信中有一段話最能指出比較文學將來發展應有的心胸：

在某一層意義說來，東西比較文學研究是、或應該是這麼多年來「西方」的比較文學研究所準備達致的高潮，只有當兩大系統的詩歌互相認識、互相觀照，一般文學中理論的大爭端始可以全面處理。

在我們初步的探討中，着着可以印證這段話的真實性。譬如文學運動、流派的研究（例：超現實主義、江西詩派……）譬如文學分期（例：文藝復興、浪漫主義時期、晚唐……）譬如文類（例：悲劇、史詩、山水詩……），譬如詩學史，譬如修辭學史（例：中世紀修辭學、六朝修辭學）譬如文學批評史（例：古典主義、擬古典主義……），譬如比較風格論，譬如神話研究，譬如主題學，譬如翻譯理論，譬如影響研究，譬如文學社會學，譬如文學與其他藝術的關係……無一可以用西方或中國既定模子、無需調整修改而直貫另一個文學的。這裏只舉出幾個簡例：如果我們用西方「悲劇」的定義去看中國戲劇，中國有沒有悲劇？如果我們覺得不易拼配，是原定義由於其特有文化演進出來特有的局限呢？還是中國的宇宙觀念不容許有亞理士多德式的悲劇產生？

我們應該把悲的觀念侷限在亞理士多德式的觀念嗎？中國戲劇受到普遍接受的時候，與祭神的關係早已脫節，這是不是與希臘式的悲劇無法相提並論的原因？我們應不應該擴大「悲劇」的定義，使其包含不同的時空觀念下經驗顫動的幅度？再舉一例，Epic可以譯為「史詩」嗎？「史」以外還有什麼構成epic的元素？西方類型的epic中國有沒有？如果有類似的，但沒有發生在古代（正如中國的戲劇沒有成為古代主要的表現形式——起碼沒有留下書寫的記錄而被研討的情形一樣），對中國文學理論的發展與偏重有什麼影響？跟着我們還可以問：西方神話的含義，尤其是加插了心理學解釋的神話的「原始類型」，如「伊蒂普斯情意結」Oedipus Complex（殺父戀母情意結）、納西斯Narcissism（美少年自鑑成水仙的自戀狂）……在中國的文學裏有沒有主宰性的表現？這兩種隱藏在神話裏的經驗類型和西方「唯我、自我中心」的文化傾向有沒有特殊的關係？如果有，用在中國文學的研究裏有什麼困難？

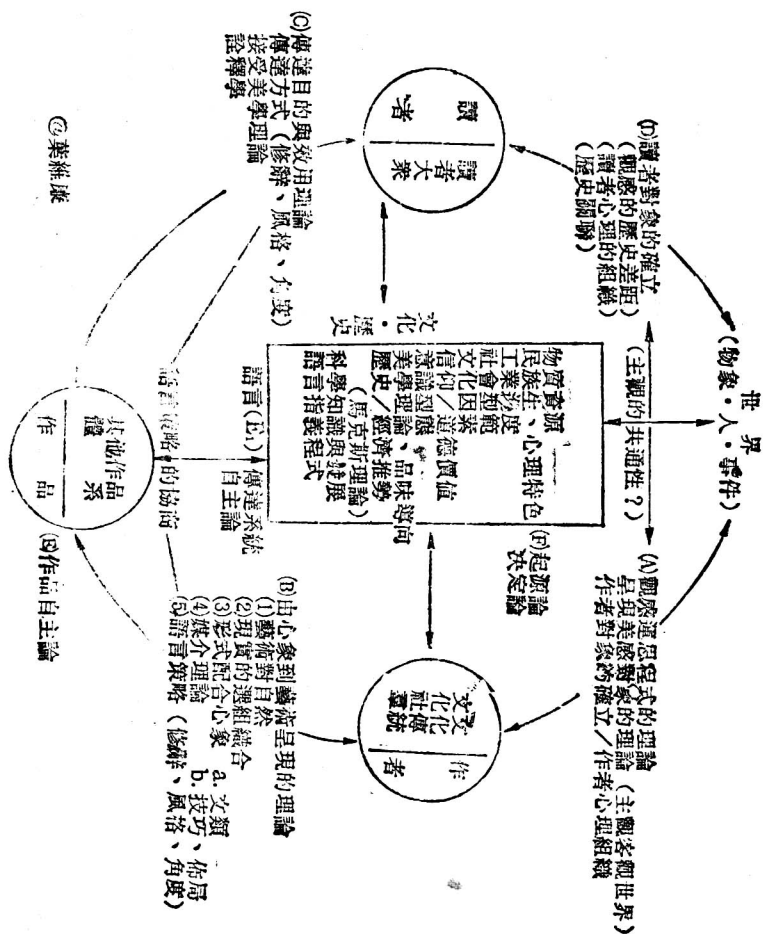
顯而易見，這些問題只有在中西比較文學中才能尖銳地被提出來，使我們互照互省。在單一文化的批評系統裏，很不容易注意到其間歧異性的重要。又譬如所謂「分期」、「運動」，在歐美系統裏，是在一個大系統裏的變動，國與國間有連鎖的牽動，有不少相同的因素引起。所以在描述上，有人取其容易，以大略年代分期。一旦我們跨中西文化來討論，這往往不可能。中國有完全不同的文學變動，完全不同的分期。在西方的比較文學中，常有「浪漫時期文學」、「現代主義文學」，集中在譬如英法德西四國的文學，是正統的比較文學課題。在討論過程中，因為事實上

是有相關相交的推動元素，所以很自然的也不懷疑年代之被用作分期的手段。如果我們假設出這樣一個題目：「中國文學中的浪漫主義」，我們便完全不能把「浪漫主義」看作「分期」，由於中國文學裏沒有這樣一個文化的運動（五四運動裏浪漫主義的問題另有其複雜性，見筆者的“Historical Totality and the Studies of Modern Chinese Literature” *Tamkang Review*, X. 1 & 2, Autumn & Winter, 1979, pp. 35-55），我們或者應該否定這個題目；但這個題目顯然另有要求，便是要尋求出「浪漫主義」的特質，包括構成這些特質的歷史因素。如此想法，「分期」的意義便有了不同的重心。事實上，在西方關於「分期」的比較文學研究裏，較成功的，都是着重特質的衡定。

由是，我們便必需在這些「模子」的導向以外，另外尋求新的起點。這裏我們不妨借艾伯林斯（M. H. Abrams）所提出的有關一個作品形成所不可或缺條件，即世界、作者、作品、讀者四項，略加增修，來列出文學理論架構形成的幾個領域，再從這幾個領域裏提出一些理論架構形成的導向或偏重。在我們列舉這些可能的架構之前，必須有所說明。第一，我們只借艾氏所提出的條件，我們還要加上我們所認識到的元素，但不打算依從艾氏所提出的四種理論；他所提出的四種理論：模擬論（Mimetic Theory），表現論（Expressive Theory），實用論（Pragmatic Theory）和美感客體論（Objective Theory，因為是指「作品自主論」，故譯為「美感客體論」），是從西方批評系統演繹出來的，其含義與美感領域與中國可能具有的「模擬

論」、「表現論」、「實用論」及至今未能明確決定有無的「美感客體論」，有相當歷史文化美學的差距。這方面的探討可見劉若愚先生的「中國文學理論」一書中拼配的嘗試及所呈現的困難。第二，因為這只是一篇序言，我們在此提出的理論架構，只要說明中西比較文學探討的導向，故無意把東西種種文學理論的形成、含義、美感範疇作全面的討論。我另有長文分條縷述。在此讓我們作扼要的說明。

經驗告訴我們，一篇作品產生的前後，有五個必需的據點：(一)作者。(二)作者觀、感的世界(物象、人、事件)。(三)作品。(四)承受作品的讀者。(五)作者所需要用以運思表達、作品所需要以之成形體現、讀者所依賴來了解作品的語言領域(包括文化歷史因素)。在這五個必需的據點之間，有不同的導向和偏重所引起的理論，其大者可分為六種。茲先以簡圖表出。



(A) 作者通過文化、歷史、語言去觀察感應世界，他對世界（自然現象、人物、事件）的選擇和認知（所謂世界觀）和他採取的觀點（着眼於自然現象？人事層？作者的內心世界？）將決定他觀感運思的程式（關於觀、感程式的理論，譬如道家對真實具體世界的肯定和柏拉圖對真實具體世界的否定）、決定作品所呈現的美感對象（關於呈現對象的理論，譬如中西文學模擬論中的差距，譬如自然現象、人事層、作者的內心世界不同的偏重等）、及相應變化的語言策略（見(B)）。

(B) 作者對象的確立、運思活動的程序、美感經驗的源起的考慮各各都產生不同的理論。

(C) 作者觀、感世界所得的經驗（或稱為心象），要通過文字將它呈現、表達出來，這裏牽涉到藝術安排設計（表達）的幾項理論，包括(1)藝術（語言是人為的產物）能不能成為自然的討論。(2)作者如何去結構現實：所謂「普遍性」即是選擇過的部分現實；所謂「原始類型」的經驗即是「減縮過」的經驗。至於其他所提供的「具體的普遍性」、「經驗二分對立現象」，如李維·史特羅斯(Levi Strauss)的結構主義所提出的、如用空間觀念統合經驗、用時間觀念串連現實、用卦象互指互飾互參互解的方式貫徹構織現實，都是介乎未用語與用語之間的理論。(3)形式如何與心象配合、協商、變通。這裏可以分為兩類理論：(a)文類的理論：形成的歷史，所負載的特色、配合新經驗時所面臨的調整和變通……（請參照前面有關「文類」的簡述。）(b)技巧理論。(4)語言作為一種表達媒介本身的潛能與限制的討論，如跨媒體表現問題的理論。(5)語言策略的理論，包括語言的層次，語法的處理，對仗的應用，意象、比喻、象徵的安排，觀點、角

度……等。有些理論集中在語言的策略如何配合原來的心象；但在實踐上，往往還會受制於讀者，所以有些理論會偏重於作者就「作品對讀者的效用」（見C）和「讀者的歷史差距和觀感差距」（見D）所作出的語言的調整。

(C) 一篇作品的成品，可以從作者讀者兩方面去看。由作者方面考慮，是他作品對讀者的意向，即作品的目的與效果論（「教人」、「感人」、「悅人」、「滌人」、「正風」、「和政」、「載道」、「美化」……）。接着這些意向所推進的理論便是要達成目的與效用的傳達方式，即說服或感染讀者應有的修辭、風格、角度的考慮。（這一部份即與(B)中語言策略的考慮相協調。）

從讀者（包括批評家）方面考慮，是接受過程中作品傳達系統的認識與讀者美感反應的關係。譬如有人要找出人類共通的傳達模式（如以語言學為基礎的結構主義所追尋的所謂「深層結構」，如語言作為符號所形成的有線有面可尋的意指系統。）

由作者的意向考慮或由讀者接受的角度考慮都不能缺少的是「意義如何產生、意義如何確立」的詮釋學。詮釋學的理論近年更由「封閉式」的論點（主張有絕對客觀的意義層）轉而為「開放式」的探討：一個作品有許多層意義，文字裏的，文字外的，由聲音演出的（語姿、語調、態度、情緒、意圖、意向），與讀者無聲的對話所引起的，讀者因時代不同、教育不同、興味不同而引發出來的……「意義」是變動不居，餘緒不絕的一個生長體，在傳達理論研究裏最具

哲學的深奧性。

(d)讀者（包括觀眾）既然間接的牽制着作者的構思、選詞、語態，所以讀者對象的確立是很重要的，但作者只有一個往往都很難確立，讀者何止千萬，我們如何去範定作者意屬的讀者羣（假定有這樣一個可以辨定的讀者羣的話）？作者在虛實之間如何找出他語言應有的指標？反過來說，如果作者有一定的讀者對象作準（譬如「普羅」、「工農兵」、「婦解女性」、「教徒」……）其選擇語言的結果又如何？讀者對象在作者創作上的美學意義是什麼？他觀、感世界的視限（歷史差距）和作者的主觀意識間有着何種相應的變化？因為這個差距，於是亦有人企圖發掘讀者心理的組織，試着將它看作與作者心理結構互通的據點，所謂「主觀共通性」的假設。這裏頭問題重重。這個領域在我國甚少作理論上的探討，而在外國亦缺乏充分的發展。顯而易見，這個領域的理論雖未充分發展，但俱發生在創作與閱讀兩個過程裏。事實上，從來沒有人能夠實際的「自說自話」。

(e)一篇作品完成出版後，是一個存在。它可以不依賴作者而不斷的與讀者交往、交談；它不但能對現在的讀者，還可以跨時空的對將來的讀者傳達交談。所以有人認為它一旦寫成，便自身具有一個完整的傳達系統，自成一個有一定律動自身具足的世界，可以脫離它源生的文化歷史環境而獨立存在。持這個觀點的理論家，正如我前面說過的，一反一般根植於文化歷史的批評，而專注於作品內在世界的組織。（俄國形式主義、新批評、英格登的現象主義批評。）接近這個想

法，而把重點放在語言上的是結構主義，把語言視為一獨立自主超脫時空的傳達系統，而把語言的歷史性和讀者的歷史性一同視為次要的、甚至無關重要的東西。這是作品或語言自主論最大的危機。

(四)由以上五種導向可能產生的理論，不管是在觀、感程式、表達程式、傳達與接受系統的研究，作者和讀者對象的把握，甚至連「作品自主論」，無一可以離開它們文化歷史環境的基源。所謂文化歷史環境，指的是最廣義的社會文化，包括「物質資源」、「民族或個人生理、心理的特色」、「工業技術的發展」、「社會的型範」、「文化的因素」、「宗教信仰」、「道德價值」、「意識型態」、「美學理論與品味的導向」、「歷史推勢（包括經濟推勢）」、「科學知識與發展」、「語言的指義程式的衍化」……等。作者觀、感世界和表達他既得心象所採取的方式，是決定於這些條件下構成的「美學文化傳統與社羣」；一個作品的形成及傳達的潛能，是決定於這些條件下產生的「作品體系」所提供的角度與挑戰；一個作品被接受的程度，是決定於這些條件所造成的「讀者大眾」。

但導向文化歷史的理論，很容易把討論完全走出作品之外，背棄作品之為作品的美學屬性，而集中在社會文化現象的縷述。尤有進者，因為只着眼在社會文化素材作為批評的對象，往往會為一種意識服役而走上實用論，走上機械論。如庸俗的馬列主義所提出的社會主義現實主義。但考慮到歷史整體性的理論家，則會在社會文化素材中企圖找出「宇宙秩序」（道之文——天象、