

想像的投射

[文藝接受美學探索]

The Projection of Imagination

An Exploration of Reception Aesthetics in Literature and the Arts

林明昌

Lin MingChang

想像的投射

[文藝接受美學探索]

The Projection of Imagination

An Exploration of Reception Aesthetics in Literature and the Arts

林明昌

Lin MingChang

國家圖書館出版品預行編目資料

想像的投射：文藝接受美學探索／林明昌作．--

臺北市：唐山，2009.3[民98]

面：公分

參考書目：面

ISBN 978-986-6552-16-8（平裝）

1. 中國文學 2. 文學美學 3. 文集

820.7

98004561

想像的投射——文藝接受美學探索 © 2009 by **林明昌**

Copyrights © 2009 by Tonsan Publications Inc.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Taiwan.

想像的投射

[文藝接受美學探索]

The Projection of Imagination

An Exploration of Reception Aesthetics in Literature and the Arts

作者 林明昌
編輯 邱士博
校對 林明昌 邱士博
封面設計 邱士博

出版 唐山出版社
地址：10647臺北市大安區羅斯福路三段333巷9號地下室
電話：(02)2363-3072 傳真：(02)2363-9735
電郵：tonsan@ms37.hinet.net

唐山部落格：<http://blog.yam.com/tsbooks/>
劃撥帳號：05878385 戶名：唐山出版社
發行 正港文化資訊有限公司
地址：10660臺北市大安區溫州街64號地下室
電話：(02)2366-1376 傳真：(02)2363-9735

印刷 國順印刷公司
出版日期 2009年4月
售價 250元
ISBN 978-986-6552-16-8

版權所有·翻印必究
如有破損缺頁請寄回更換

序 | 草莓上的糖霜

看見蛋糕的草莓灑上一層厚厚糖霜，你會聯想到什麼？滋味的酸甜？雪地裏的草莓？粉白世界裡的鮮紅嬌客？火與冰的映照？或者只是「草莓上一層厚厚糖霜」？每個人的想像多少有些不同，而且無須分出對錯。我們也不必進入烘焙室追問蛋糕師傅創作的動機或主題，畢竟切蛋糕的人的感受才最重要。

我們是如何閱讀文學、欣賞藝術品？其中的複雜糾葛遠超過看見蛋糕上的草莓和糖霜，但是我們同樣未必需要追問作者創作的動機和主題，畢竟閱讀欣賞者的感受才最重要。

然而，文學的讀者和藝術的欣賞者是如何感受的？受到何種因素影響？我們能否進一步描述感受的歷程，不只是「感受是主觀的」、「每個人的感覺都不同」、「每次閱讀都會有不同的感受」等等口頭禪式的浮泛說詞？為什麼每個人的感覺會不同？何以各人的解讀也天差地別？為什麼同樣的作品每次閱讀的感受都不相同？為什麼有些作品必須經過一段時間才能獲得讀者青睞、有些作品長期熱門、有些卻始終缺乏知音？

關於文藝作品、文藝創作、閱讀欣賞或詮釋解讀等課題，不乏探究的理論，其中又以波蘭現象學家英加登的文藝美學及德國文學接受

美學奠基者姚斯及伊塞爾的理論最為可觀。

本書即是以英加登、姚斯、伊塞爾三人的理論為主幹，參酌相關學理及著作，分別探索文學及藝術的接受美學。第一章探討閱聽者在閱讀欣賞文藝作品前的心理期待如何影響閱聽過程，名為〈狡獪的演奏家〉。第二章〈神妙莫測〉，討論文學作品的「意義」究竟是何意義？意義從何而來？如何變化？試圖分辨視野及主題的差異，並說明空白和否定的概念。第三章及第四章是〈一經指示，讀者豁然〉及〈倍經任意〉，分別以林紓解讀韓愈文及以《春秋公羊傳》、《春秋繁露》對《春秋》的詮釋為例，闡述文學文本當中的空白與否定如何召喚讀者填補；或者反過來說，讀者如何運用文本中的空白與否定填注自己的見解。第五章以〈想像的投射〉為名，將論述範圍擴大至音樂領域，借用中國先秦兩漢豐富多彩的音樂史料，紬繹出以接受為本位的相關紀錄與理論，嘗試將文學接受理論應用於音樂領域，也以音樂接受歷程對照反省文學接受的論述。

書末附文二篇，一是以關鍵詞的形式，爬梳文藝接受理論的重要論述，作為文藝接受美學研究及學習者入門參考，名曰：〈文藝接受理論備忘〉。其二為〈孔子鼓瑟不彈琴考〉，發表於第十六屆歐洲漢學會議，除以先秦兩漢相關文獻，考證瑟與琴在孔門地位的變異外，並略論儒家與道家音樂美學的特徵。

數年來，教學及研究均以接受美學為核心課題。深覺中文學者研究接受美學有二項便利，一是評點及文話詳實紀錄讀者的閱讀方式及歷程，為接受美學研究的珍貴素材，二是中國古代音樂文獻保存為數不少聆樂者的閱聽反應，亦可當作文藝接受反應研究的參考資料。因此本書不是為套用西洋理論而作，誠願彌補西洋研究者文獻不足徵之遺憾，若能由此將文藝接受美學研究往前推進半步，即無愧於多年來伏案斗室而錯過的晨光夕照了。

2009年3月3日於內湖

| 目 次 | 想像的投射

——文藝接受美學探索

003 | 序 | 草莓上的糖霜

007 | 第一章 | 狡獪的演奏家

——閱讀前的期待

- 一 | 讀者心中的演奏家
- 二 | 韓愈的替身
- 三 | 狡獪弄神通
- 四 | 狡獪的演奏家

025 | 第二章 | 神妙莫測

——文學意義的所在

- 一 | 文學的意義與讀者的存在感受
- 二 | 主題與幻覺網羅
- 三 | 不確定點

051 | 第三章 | 一經指示，讀者豁然

——以林紓評點韓愈文為例談文本的空白與否定

- 一 | 不確定點：一經指示，讀者豁然
- 二 | 牢騷之語
- 三 | 虛寫之筆
- 四 | 一語打通

079 | 第四章 | 倍經任意

——以《公羊傳》及《春秋繁露》為例論公羊學的填空與否定

- 一 | 倍經任意
- 二 | 《公羊傳》的填補與否定
 - (一) 空白感
 - (二) 填補之類型
 - (三) 託與諱
- 三 | 《春秋繁露》的填補與否定
 - (一) 況：見其所指，不任其辭
 - (二) 詭辭
 - (三) 新王之道
- 四 | 神聖化消解神聖性

111 | 第五章 | 想像的投射

——先秦兩漢音樂接受略論

- 一 | 表現與影響之外
- 二 | 聆聽過程中的聆樂者
- 三 | 聆樂者的原有情緒
- 四 | 聆樂者的「期待視野」與「當下狀態」
- 五 | 特殊聆樂方法
 - (一) 觀樂論
 - (二) 知音論
 - (三) 聽之以氣
- 六 | 音樂敘述
 - (一) 以味比樂
 - (二) 空白的描述
 - (三) 狀似鬼神
- 七 | 結論

159 | 附錄一 | 文藝接受理論摘要

179 | 附錄二 | 孔子鼓瑟不彈琴考

——由琴瑟與替論儒道音樂美學

211 | 附錄三 | 參考書目舉要

| 第一章 | 狡獪的演奏家

——閱讀前的期待

展開書扉，頁面上墨跡線條組合而成的圖案映入眼簾之時，引發讀者諸多聯想與感受，喚醒潛藏胸中的百般滋味。這段看似快速簡單的歷程，能令人或欣喜興奮、或悲哀沮喪、或清朗明智、或愚駭痴狂，我們稱爲「閱讀」。

對大多數人而言，閱讀似乎是尋常不過的經驗，彷彿簡單明瞭，不值一論。然而若細細回想每一次的閱讀過程，當中曲折起伏又不是可以一語帶過的。

閱讀是文學研究的起點，文學研究的動力或許來自閱讀時的感動，研究的結果也應當回饋這種感動。接受美學的研究，即試圖由不同路徑描述並解析閱讀過程的感動。

接受美學的創始人，德國康斯坦茨大學學者姚斯⁰¹，曾在他著名的接受美學宣言性演講中，提出重新以接受的角度看待閱讀過程的主張，並將文學作品比喻爲一部管弦樂譜，他說：

一部文學作品，並不是一個自身獨立、向每一時代的每一讀者均提供同樣的觀點的客體。它不是一尊紀念碑，形而上學地展示其

01 (德)漢斯·羅伯特·姚斯(Hans Robert Jauss)，1921~1997。

超時代的本質。它更多地像一部管弦樂譜，在其演奏中不斷獲得讀者新的反響，使本文從詞的物質形態中解放出來，成為一種當代的存在。⁰²

文學作品不是獨立的客體，不能展示其超時代的本質。文學作品更像管弦樂譜，要在「演奏中」獲得讀者的反響，而且是「新的」反響。姚斯以音樂欣賞和文學欣賞二者的過程對比，可以用來說明文學解讀過程的許多現象，值得加以延伸探討。

一 | 讀者心中的演奏家

就形態及媒介而言，顯然音樂和文學差異甚大。音樂是「二階段的創作」，也就是「作曲家」以「樂譜」記錄其創作，再由「樂團」或「樂手」將「樂譜」轉化為「音樂」。不論演奏者是作曲家本人或其他演奏家，聽者聆聽到的是演奏者演奏的音樂。在這個音樂創作流程中，創作的人包括「作曲家」和「演奏家」。音樂的出現，必須經過「樂譜」到「演奏」兩個階段⁰³。光有「樂譜」，聽者是無法欣賞音樂的。由於創作音樂的人包括「作曲者」和「演奏者」，聽者所聽到的音樂，部分屬作曲家的創作，部分則屬演奏家的表現和詮釋。音樂產生的過程，演奏家固然不得不憑藉樂譜（以及樂譜的創作者，即作曲家），而樂譜（也包括作曲家）也不得不依賴演奏家。在這樣交錯影響裏，我們聽到的音樂，既不單單是作曲家的「原意」，也不純粹是演奏家的「創作」，而是演奏家在樂譜的限制（同時也是協助）

02 （德）姚斯，〈文學史作為向文學理論的挑戰〉，周寧、金元浦譯《接受美學與接受理論》（沈陽：遼寧人民出版社，1987年9月），頁26。

03 當然，也可以由作曲者直接演奏，不寫成樂譜，或在演奏後再紀錄成樂譜，也就是作曲家直接創作音樂。這種形式下，創作即演出。但是本文所討論的並不是這種流程。畢竟這種無樂譜，直接由作曲家演奏的情形在音樂世界是少數，亦不符合姚斯的比喻。

下，當下各項條件的綜合表現。所謂「各項條件」包括演奏者的技巧、心情、體能等，也與演奏者對樂曲及作者的了解與受樂譜的啓發有關，更不能跳脫演奏者的經驗和對音樂的偏好。同樣的樂譜，在這麼多的變數影響下，往往在不同的演奏者、或同一個演奏者不同時間的演奏下，表現出不同的風貌，甚至可能差異極大。也就是音樂作品最後呈現在聽者耳裏的聲音，並非固定不變，或者說沒有兩次演奏能完全一樣。

文學作品則不然。如果我們將寫就且印刷完成的文學文本稱爲「作品」，則除非刻意刪增，否則即使印刷的版型、紙張、字體、編排有所不同，文字的內容並不會有所差異。形式可以改變，內容則是相同。因此我們似乎可以將文學作品定位爲「一階段的創作」，而與音樂的「二階段創作」相異其趣。

然而這是從「創作」端發想的思路。如果加上「閱讀」（或音樂的聆聽），則情況又是截然不同。

在姚斯的論述裏，文學「作品」的完成，並不是作家寫就的那一刻。「作品」並不是在作家寫完後就可以超越時間，任由所有人閱讀出同樣的內容。所以說文學作品「並不是一個自身獨立、向每一時代的每一讀者均提供同樣的觀點的客體」。文學作品所「提供」的觀點，並非一成不變，影響的變數極多，主要在於讀者的閱讀過程。依姚斯的說法，作家寫成的「文學作品」不過類似音樂的樂譜，如果沒有人閱讀就等同於未曾「演奏」。文學文本在讀者的閱讀過程「演奏」成作品，並在「演奏中不斷獲得讀者新的反響，使本文從詞的物質形態中解放出來」，於是文學本文即從油墨、線條，轉變爲充滿意義的內容。如日本作家大江健三郎所說：「善於閱讀的人，就像是心中住著一位演奏家。⁰⁴」演奏家在演出時詮釋樂譜，音樂也是在演奏家手中形成。同樣的，讀者閱讀時亦有賴心中這位「演奏家」協助，

04 大江健三郎、小澤征爾著，戴偉傑譯，《音樂與文學的對話》，（台北：高談文化，2006年1月），頁113。

才能將「文字」轉化為讀者感受得到的「文學作品」。因此大江健三郎又說：「閱讀小說的人同時扮演演奏家與聽眾的雙重角色。」⁰⁵

在這樣的解析下，文學作品和音樂的創作與閱讀歷程即若合符節。音樂是由「作曲家創作樂譜」⁰⁶，再由演奏家「將樂譜創作為音樂」，傳達到聆樂者耳中。而文學作品是由「作家創作文本」，再由讀者心中的演奏家「將文本創作為作品」，傳達給讀者心中的欣賞者。二者的結構可對比如下：

音樂：作曲家——樂譜——演奏家——聆聽者
文學：作 家——文本——讀者（演奏家——欣賞者）

或簡化為：

音樂：作曲家——樂譜——演奏家——聆聽者
文學：作 家——文本——演奏家——欣賞者

似乎文學創作也似乎不可單單視為「一階段的創作」，其「創作過程」極類似音樂。

但是二者仍有差異。首先，聽覺（時間）藝術和視覺（空間）藝術畢竟不同，樂音隨著時間不斷流逝，聆樂者「心中的詮釋者」也只能依順時間前進接收樂音，遠不如閱讀者能對視覺作品彷彿時間暫留般反覆觀賞。

其次，音樂的演奏家是真實存在且獨立於聆聽者之外的，而閱讀時的演奏家則只是讀者心中的「作用」，並非真有其人。再次，音樂是傳達到耳中，而作品是到心中。如果我們進一步細分音樂進入聆樂

05 大江健三郎、小澤征爾，《音樂與文學的對談》，頁113。

06 作曲家應當是「作曲」才是，此處為敘述方便而稱為「創作樂譜」。

者的耳中之後的變化，則可以發現，其實聆樂者心中也會存在一位詮釋者，同樣將傳進耳中的聲音轉化成自己的樂音，再傳達到心中。也就是上述的「聆聽者」不只是「收聽」，還要「詮釋」或者說「創作」。聆聽者的創作，是賦予樂音意義。⁰⁷於是似乎又可以將聆聽者再細分為「詮釋者」和「感受者」，前者賦予樂音意義，而後者則對樂音反應。

如此一來，我們也可以再檢視閱讀過程的「欣賞者」，或許也可以如聆樂者一樣細分為「詮釋者」和「感受者」。當閱讀者接觸作品時，心中的演奏家演奏之後，還要有一詮釋者賦予意義，和另一感受者對作品反應。則上述結構又成了：

音樂：作曲家——樂譜——演奏家—聆聽者（詮釋者——感受者）

文學：作 家——文本——讀者（演奏家——詮釋者——感受者）⁰⁸

或簡化為：

音樂：作曲家——樂譜——演奏家——詮釋者——感受者

文學：作 家——文本——演奏家——詮釋者——感受者

經過如此分析之後，閱讀過程並非簡單明瞭、可以一語帶過。讀者心中的演奏、詮釋、感受，都受複雜而且曲折的因素影響。尤其閱讀過程的「演奏家」與「詮釋者」的關係和分工。

首先我們必須清楚所謂「演奏家」、「詮釋者」、「感受者」或

07 這樣的分析是為了說明聆聽音樂的人並非被動的「接受者」而已，應是在聆聽的過程中扮演更積極的角色。換言之，音樂的意義或情感不是存在於樂音之間，而是聆樂過程由聆樂者根據各種條件和因素創作而成。聆樂的過程是音樂創作過程，聆樂者也是音樂的「創作者」。請參見第五章。

08 稱閱讀者心中閱讀過程的一部為「演奏家」，是沿用大江健三郎的比喻。接下來的「詮釋者」和「感受者」原本亦可只用「詮釋」和「感受」，但是在此仍延續「演奏者」的比喻而稱「者」，以求前後一致。

用動詞「演奏」、「詮釋」、「感受」的區分，並不代表時間上的先後順序，只是說明上的區別，或分工上的先後。實際閱讀過程，演奏家、詮釋者、感受者的作用，可能是在同一瞬間完成。

至於演奏家和詮釋者的分工，也是為了說明閱讀過程有一部分是將「文字」轉化為「作品」，另一部分則是賦予「作品」意義。前者是演奏家的工作，後者則屬詮釋者。而且此二者的工作均含有「創作」的意涵。

如前所述，我們所聽到的音樂是演奏家在樂譜的限制和協助下，當下各項條作的綜合表現。而在文學閱讀中，所謂「各項條件」當中的「演奏者對樂曲及作者的了解與受樂譜的啟發」，及「演奏者的經驗和對音樂的偏好」，近似於姚斯「期待視野」理論所述。

姚斯認為，文學作品「可以通過預告、公開的或隱蔽的信號、熟悉特點、或隱蔽的暗示，預先為讀者提示一種特殊的接受」。這種接受會在閱讀時「喚醒以往閱讀的記憶，將讀者帶入一種特定的情感態度中，隨之開始喚起『中間與終結』的期待」。⁰⁹其中所謂預告、公開、隱蔽的信號和熟悉特點或隱蔽的暗示，可看成是我們前述「各項條件」的另一種描述。姚斯將之描述為比較具體的文學項目，則為：「從類型的先在理解、從已經熟識作品的形式與主題、從詩歌語言和實踐語言的對立中產生了期待系統。」¹⁰簡言之，就是「以往的閱讀記憶」。但是這種期待則「在閱讀過程中根據這類本文¹¹的流派和風格的特殊規則被完整保存下去，或被改變、重新定向，或諷刺地獲得實現。」¹²換句話說，這樣的期待未必固定不變，可能在閱讀過程中不斷修正改變。當讀者閱讀新的文本時，會「喚起了讀者（聽眾）的期待視野和由先前本文所形成的準則，而這一期待視野和這一

09 (德)姚斯，〈文學史作為向文學理論的挑戰〉，《接受美學與接受理論》，頁29。

10 同上，頁28。

11 「本文」或稱「文本」，下同。

12 (德)姚斯，〈文學史作為向文學理論的挑戰〉，《接受美學與接受理論》，頁29。

準則則處在不斷變化、修正、改變，甚至再生產之中」。¹³因此大多數的情況，期待視野是不斷建立和不斷改變的。

回到前述的「各項條件」，各項條件也不是一成不變的。閱讀者心中的「演奏家」在演奏新文本時，以往的演奏、聆樂經驗所形成的期待系統，會受不斷受到挑戰而修正、更新。

二 | 韓愈的替身

林紓曾評論韓愈文章說：「昌黎一生忠鯁，而為文乃狡獪如是，令人莫測。」¹⁴「一生忠鯁」和「為文狡獪」是林紓閱讀不同文獻後，得到對韓愈形象的期待衝突。這個衝突迫使林紓不得不加以修正調整。林紓採取的立場，是以讀者的身分對韓愈的「為人」與「為文」分別看待，其中也包含原先對韓愈文中「隱含作者」期待的改變。

「隱含作者」是指美國芝加哥大學布斯¹⁵對文學作品中所顯現的作者的描述。在布斯的論述中，一位作者在寫作時，不是創造一個理想的、非個性的一般人，而是創造作者自己「隱含的替身」，而且這個替身有別於我們在其他人的作品中遇到的其他隱含作者。此外，「不管一位作者怎樣試圖一貫真誠，他的不同作品都含有不同的替身」。¹⁶每一位讀者自文本中見到的，正是這一位作者隱含的替身，而且即使同一位作者的不同作品，也會隱含不同的替身。古往今來，每一位閱讀文章的人，藉文字間的信息，拼湊出的作者形象，只是眾多替身之一。

13 (德)姚斯，〈文學史作為向文學理論的挑戰〉，《接受美學與接受理論》，頁29。

14 林紓，《韓柳文研究法》（台北：廣文書局，民87年7月），頁31。

15 Wayne C. Booth。

16 (美)布斯，《小說修辭學》（北京：北京大學出版社，1989年1月），頁80。

韓愈在文章中努力為自己塑造誠懇好學的形象，如在〈上宰相書〉中，韓愈形容自己曰：

名不於農工商賈之版，其業則讀書著文，歌頌堯舜之道，雞鳴而起，孜孜焉不為利；其所讀皆聖人之書，楊墨釋老之學無所入於其心；其所著皆約六經之旨而成文，抑邪與正，辨時俗之所惑。居窮守約，亦時有感激怨懟奇怪之辭，以求知於天下，亦不悖於教化。妖淫諛佞講張之說，無所出於其中。¹⁷

這是孜孜於學，居窮守約，不謀利，不悖教化的韓愈形象。在〈進學解〉又借他人之口描述自己曰：

口不絕吟於六藝之文，手不停披於百家之編，記事者必提其要，纂言者必鉤其玄，貪多務得，細大不捐，焚膏油以繼晷，恆兀兀以窮年。……

少始知學，勇於敢為，長通於方，左右具宜。¹⁸

這是焚膏繼晷勤學苦讀的韓愈。

然而居窮守約、不悖教化、焚膏繼晷、勤學苦讀卻未必是讀者對韓愈的共同印象。因為我們也同時閱讀到〈答張籍書〉及〈重答張籍書〉中的韓愈，看到韓愈說：「吾子又譏吾與眾人為無實駁雜之說，此吾所以為戲耳。」¹⁹也看到〈後廿九日復上上宰相書〉中，「自進而不知愧」的韓愈。但無論如何，我們所認識的韓愈，其實是文字篇章在迴光反影下的幻相。作〈師說〉、〈原道〉，剴切訓示的長者是替身，撰〈送窮文〉、〈祭鱷魚文〉，滑稽突梯的老兒也是替身。上

17 韓愈，〈上宰相書〉，《韓愈集》，卷十六（長沙：岳麓書社，2000年9月），頁204。

18 韓愈，〈進學解〉，同上，卷十二，頁159。

19 韓愈，〈答張籍書〉，同上，卷十四，頁193。

〈論佛骨表〉斥佛陀為夷狄之人，貶佛骨為凶穢之餘的韓愈，是隱含的作者；上〈潮州刺史謝上表〉自承狂妄戇愚，請罪討饒的韓愈，則是另一個隱含的作者。讀者所認識的韓愈，源於各自閱讀後形成的隱含作者。

如石介所說：「吏部志復古道，奮不顧死，雖擯斥摧毀，日百千端，曾不少改所守。」²⁰或：「韓愈憤然於千百年下，孤立排毀，不避其死，論佛骨，貶潮州八千里，而志彌愨，守益堅。」²¹都是石介自文章讀來。

至於韓愈的另一個形象，司馬光曰：「光謂韓子以三書抵宰相求官，〈與于襄陽書〉謂先達、後進之士，互為前後以相推援，如市賈然，以求朝夕芻米僕賃之資，又好悅人以銘誌而受其金。觀其文，知其志，其汲汲於富貴，戚戚於貧賤如此，彼又烏知顏子之所為哉！」²²司馬光就這幾篇文章讀出的韓愈替身形象，是汲汲於富貴，戚戚於貧賤。司馬光的觀其文知其志，所知的乃是這幾篇文章的隱含作者之志。

這些形象的可能差別，在於石介和司馬光認識的韓愈如果來自閱讀韓愈所作的文章，則是「直接的」隱含作者；如果出於閱讀他人對韓愈的描述，則可能是「間接的」隱含作者。間接的隱含作者是指是閱讀別的作家對韓愈的描寫，而那位作家認識的韓愈，也是來自閱讀韓愈文後獲致的「隱含作者」。還有另一種情形，即讀者對韓愈的印象不是來自閱讀韓愈文，乃是閱讀其他人對韓愈的描寫，而且這些描寫的基礎也不是來自閱讀韓愈文，是更早的人對韓愈的描述。這種情形並不適宜稱為「隱含作者」，比較近似「韓愈在某些文學作品中的形象」。

讀者所讀的韓愈文未必相同，閱讀後形成的隱含作者更不會一

20 石介，〈上趙先生書〉，《徂徠先生石全集》（北京：書目文獻出版社，1988），卷十二，頁11。

21 石介，〈與士建中秀才書〉，同上，卷十四，頁7。

22 司馬光，〈顏樂亭頌序〉，《司馬文正集》（台北：中華書局，民59年），卷十二，頁7。

樣。不論源於「隱含作者」或「文學中的形象」，林紓心中原本的韓愈形象是「一生忠鯁」，而且「信道篤，讀書多，析理精，行之以海涵地負之才，施之以英華濃郁之色，運之以神樞鬼藏之秘」。²³可以說「一生忠鯁」等等印象乃是林紓閱讀韓愈文之时的部分「期待視野」，這些期待卻在閱讀韓愈文的過程遭遇挑戰。因為林紓看到的韓愈文，顯然與原本期待的忠鯁形象有霄壤之距離。由此可以看到林紓心中的「詮釋者」面對韓愈文時認知的不合諧。

當心中的「演奏家」將韓愈文演奏成「文學作品」時，「詮釋者」感覺到作品中風格和「隱含作者」與原先期待視野中的「作者」形象並不一致。林紓心中的演奏家所演奏出來韓愈文中隱含作者，並非忠鯁，而是「狡獪」、「好弄神通」。

林紓於評韓愈五〈原〉篇²⁴曰：「昌黎生平好弄神通，獨于五〈原〉篇沈實樸老，使學者有塗軌可尋。」²⁵「生平好弄神通」是指生平「為文」好弄神通²⁶。顯然五〈原〉篇的風格與韓愈其他文章並不一致，才有獨于五〈原〉篇沈實樸老之說。既然五〈原〉篇風格與韓愈其他文章不一致，何以判定五〈原〉篇的沈實樸老並非韓愈文的本色？或許是由於韓愈文「狡獪」者居多數，沈實樸老反而為特例。但是由此也看到了林紓心中的詮釋者選擇和修正的痕跡。

三 | 狡獪弄神通

我們可以先從林紓感覺韓愈為文狡獪的原因說起。

23 林紓，《韓柳文研究法》，頁2。

24 指〈原道〉、〈原性〉、〈原毀〉、〈原人〉、〈原鬼〉五篇。

25 林紓，《韓柳文研究法》，頁3。

26 由上引「昌黎一生忠鯁，而為文乃狡獪如是」可知。