

台港及海外中文报刊资料专

中国 文学 研究

第 5 辑

1986

书目文献出版社

中国文学研究(5)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1986)

北京图书馆文献信息中心剪辑

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京新丰印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 7 印张 179 千字
1987年3月北京第1版 1987年3月北京第1次印刷

印数1—4,000册

统一书号: 10201·78 定价: 1.80元

〔内部发行〕

目 次

文学理论

与作品对话(传释学初探)

叶维廉 一

谈文学理论

赵滋蕃 一七

诗词的“当下”美

——论中国诗歌的抒情主流和自然境界

周策纵 二〇

看角色如何诞生

亮 轩 四二

作家作品评论

考蒂莉亚公主传奇

——评《龙应台评小说》

王德威 四九

闽怨之外

——以实力论台湾女作家

齐邦媛 六〇

文学杂谈

从文学中找出“新伦理”

李国鼎 七四

从拓大视野谈起

李卓暗 七八

科学也要有人道主义精神

阮大年 八〇

文学与史学的共鸣

许倬云 八三

文学对话

八五

作家介绍与回忆

没有书房的作家——张晓风

徐美玲 八七

敬忆先父孟朴公

曾虚白 九一

诗歌评论

《长恨歌》的结构与主题补说

王梦鸥 九九

文学的翻译

翻译的准则与目标

周兆祥 一〇三

●葉維廉

與作品對話（傳釋學初探）

詮釋學最早出現在希臘時期，本義為祭司對神諭的詮釋。中古時期，詮釋學著重於如何解釋聖經，故又名解經學。十八世紀後，詮釋學與史學、古典語言學，結下不解之緣。降至近代，詮釋學更融合存在主義、結構主義與現象學，而演變成當代極受重視的一支哲學流派，並廣泛地被運用於文學批評上。葉維廉教授此文，不僅針對詮釋學作了極詳盡的介紹，並將此一西方文學理論印證於吾國古典詩論中，是喜愛中西文學批評理論者不能錯過的一篇力作。

●說明

我們不用「詮釋」(Hermeneutics)二字而用「傳釋」，是因為「詮釋」往往只從讀者的角度出發去了解一篇作品，而未兼顧到作者通過作品傳意、讀者通過作品釋意(詮釋)這兩軸之間所存在的種種微妙的問題，如兩軸所引起的活動之間無可避免的差距，如所謂「作者原意」、「標準詮釋」之難以確立，如讀者對象的虛虛實實，如意義由體制化到解體到重組到復音復旨的交錯離台生長等等。我們要探討的，即是作者傳意、讀者釋意這既台且分、既分且台的整體活動，可以簡稱為「傳釋學」。

為了使一般讀者能慢慢進入其間所必須牽涉的哲學思考，我們打算先從幾個易於了解的具體個案入手。

一、傳釋行為的幾個個案

個案一：「盲人摸象」

五十年代末、六十年代初，在台灣現代詩的論爭裡，攻擊者認為現代詩「語無倫次、晦澀難明」。維護者則以「摸象派批評家」譏之，意謂盲人摸象，不見其全：有人摸到象腿，就說象是柱子；有人摸到象身，就說象是牆壁；有人摸到象牙，就說象是一把彎刀：

。在此，我們不談攻擊者維護者各自的得失。這一個事件顯著的呈示出，作者傳意與讀者詮釋之間有了差距，而「盲人摸象」這個比喻復又代表了觀察與閱讀行為裡的一些無可避免的問題。

作者傳意、讀者詮釋之間有差距，不只發生在現代詩的場合裡，也發生在一般作品的解讀過程，因為作者的語言教育背景和讀者的語言教育背景是必然有差距的，世界上沒有兩個思想與表達的運作完全相同的人。這些差距是怎樣構成的？我們如何、或能不能夠消除這些差距？這是傳釋學所必須面臨的問題。作者與讀者雖然有差距，但仍有匯通之處，甚至有人說「心領神會」、說「知音」，彷彿作者傳意的圓和讀者會意的圓已經重疊。但，這果真會發生嗎？讀者（包括訓練有素的批評家）果真可以深入作者原來的意向而重建他作品中的全面意義嗎？我們都知道，完全重疊是不可能的，所重疊的只是經驗中較重要的一部分，所謂「觸及精要」的部分而已。這個所謂「精要」的部分在整個傳釋經驗裡代表了什麼？是作者、讀者之間主觀的共通性嗎？這個主觀的共通性可以確立嗎？在各種嘗試中，當一個理論（譬如精神分析的批評）確立了某些思維、心理的典範作為意義架構建立的中心時（如精神分析批評曾把人類一切的欲望減縮為兩種本能——虛待本能與被虐待本能），這又如何損害到那被摒棄在外，那被認為作者、讀者無法共通的美感經驗？這是傳釋學所必須處理的另一些問題。

我們笑盲人摸象，是因為他們無法看到全象，是因為他們以部分看作全體（我們用「斷章取義」來批評人，其含義多多少少和「盲人摸象」有著相當的迴響）。我們不言，我們聲稱眼睛可以看到全象。但所謂全象，不是張眼一看便得。第一，如果我們只死守一個角度，沒有換角度去看，我們所得到的印象還是片面的；所謂全象（在此只指純粹視覺所得）還有待換角度去看所得經驗

面的重疊始可完成。所以在我們聲稱看見全象之時，已經是經過不同瞬間逐次所得印象的疊合、統合印象。第二，這個視覺印象所得的全象，也不一定等於認知。對一個從未看過象這個動物的人來說，仍然無法認知象之為象。我們之能認知象之為象，還倚賴我們事先有了關於象的知識，如看過圖片或讀過有關象的資料。即對第一個發現象而將之認定為象的人，他還要倚賴先有非象或似象的其他動物的認識。所以說，我們看一件事物，目雖不言，但並非沒有盲點；而我們傳釋的能力是由經驗印認的重疊產生，由文化歷史激發，也由文化歷史設限。第三，我們視覺印象疊合所得的全象，是否可以稱為「全象」呢？一般人所得的統合印象是一隻龐然的動物、笨重、滑稽……有長鼻、大耳朵……等等，但這個一般人有的「全象」，終究無法與動物學家、生物學家、獸醫的理解所比擬。事實上，不只是一般人的認知是片面的，藝術家看象有藝術家的選擇，科學家看象有科學家的選擇，無一能說：「已得全象。全象是一個不易確立的東西。」

「盲人摸象」這個故事還給我們提示了部分與整體的微妙關係。盲人只摸到部分的象，他們因為看不見全象（即沒有整體的觀念），所以無法了解象腿、象身、象牙所屬的位置及其與整體的關係。我們有了全象的印認，所以可以把細節納入整體的關係裡。我們雖然有全象的印認，可是，也要像盲人一樣，必須由部分的細節開始，即繼次注意象的各部分，然後納入整體的關係裡。部分沒有整體不知所屬，整體則必須倚賴部分逐步的認識才可完成。我們看一篇文學作品，也必須由字句開始；但如果讀者事先沒有某種整體的觀念，則這些字句便無法串成意義。我們的理解究竟以何者為先呢？我們如果已有整體的觀念，為什麼又要說必須倚賴細節逐步的認識才可以達到整體的意義呢？這個矛盾的現象，傳釋學上稱為「傳釋的循環」①。

「傳釋的循環」乍看之下，好像有「惡性循環」的意思。我們如何去了解這部分與整體互為倚賴（彷彿是互推責任）的關係呢？但，知識的生長是很微妙，很複雜的。我在這裡先作簡略的說明：所謂必有全象部分始知所屬的「整體觀念」，和我們進行詮釋後達到的「整體印象」不是一個相同的東西。我們在開始看一篇作品時，在進行字句的釋讀時所具有的整体觀念，往往是以以前經驗或教育累積下來某種結論下的「整體」「統一」的觀念。我們在對眼前作品進行字句的釋讀時，會發現有些可以配合這預有或預設的整體、統一觀念，有些則無法配合。在這個關鍵的時刻，讀者可以有兩條路走：其一，便是否定眼前的作品，認為它不合乎因襲；這個讀者的胸懷大致上是保守的、封閉的，下意識裡他希望那些字句很容易配合他所具有的整体、統一的框框。其二，由於作品中無法配合讀者所具有的整体、統一的意念，他便不得不把原有的整體觀念有所修改，並進而擴大它，使它可以納入字句新的表現策略；這個讀者大致上是開放的，儘量力求換位，換角度來衝破既定的整體觀念的樊籬。

這個閱讀的情況也可以在觀察動物時發生。譬如有人看見某動物，看來有斑馬的紋，頸則不似馬；頸卻似長頸鹿，但它的頸又不長。有人面對著這隻非斑馬非長頸鹿的動物，覺得無法納入他預知的既定的動物的形象，便稱之為「四不像」（一如有人說現代詩是「胡言亂語」，說「現代畫」是「瘋子亂塗」）。但所謂「四不像」，只是觀者以前未見過的動物而已，這隻非斑馬非長頸鹿的動物另有其名曰：Okapi。我們知識的生長，一面要倚賴一些預知，一面必須洞識這些預知必需的限制。

個案一：誰是「够資格」的詮釋者？

「盲人摸象」這個比喻是利用視覺上的全象來對執著部分以為是全體的觀者的嘲諷。故事中的「象」本身並不具有什麼象徵意義。但在「香象過河」這一個詞語裡，香象就不是純然視覺上的動物外象，而是載滿佛家特有的象徵意義的詞語。我們接觸文詞，接觸作品，如「盲人摸象」這個故事本身，如一篇小說，一首詩，是一種文字事件、一種語言事件。作品有所示意，讀者需要解讀會意。我們用眼睛看一隻不帶任何象徵意義的動物已經有不得其全的危機，則接觸泛濫看示義作用的語言事件，更容易犯片面，甚至與原意完全相違的錯誤。我們現在來看第二個案。

批評家呂恰慈（I. A. Richards）在英國劍橋大學教詩的時候，曾經做過一個實驗，把一些有名的詩人中不大有名的詩，把詩人的名字去掉，交給學生們去分析。換言之，學生只能憑藉他們語言的訓練和各自讀詩累積的經驗去作分析與判斷。呂氏把學生的詮釋結果收回來一看，真是啼笑皆非，真是五花八門。有人把一首大詩人相當好的詩說成是三四流人物的壞作；有人把一首壞詩說成最偉大的作品。而意義的分析，更是各有「貢獻」，其間相去十萬八千里，有完全違反「原意」的，有兩者、三者完全不同，甚至完全相反的意見。其情況比「盲人摸象」之令人不安，有過之而無不及。此事被記載在呂氏的「實用批評」（*Practical Criticism*）一書裡^②。

呂氏在審查這些有種種缺憾的解讀結果時，一面指出每篇的偏差所在，一面提供一個「比較正確」的詮釋，最後提出「夠資格的讀者」（adequate or competent reader）這個觀念，「夠資格的讀者」是與山姆爾·約翰生（Dr. Samuel Johnson）所提出的「理想的讀者」（Ideal reader）是有著相當的呼應的，雖然約翰生在十八世紀的文學觀念下和二十世紀初的呂恰慈在實證哲學

的浪潮下各自所訂的標準還是有所不同。誰是「夠資格的讀者」？誰是「理想的讀者」？所謂「比較正確」的詮釋，甚至所謂「客觀的詮釋」應該如何建立？

在我們所舉的個案裡，呂氏所扮演的角色當然是「夠資格的讀者」了。呂氏究竟有沒有資格做個「夠資格的讀者」，我們往深一層去想，一定會發現：未必。但就這個個案的情況看來，無疑他的表現證實了他比他的學生較能接近作品的原意。但他之能如此，其中最重要的原因之一是：他有了歷史的意識，即（一）他掌握了詩人生存與創作空間某程度的歷史的認識，他的學生則被剝削了這方面的知識。這就是孟子所說的：「頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也，是尚友也。」③（二）他掌握了語言的歷史面貌，如看出來某些字句是十八世紀的，某些是十九世紀的，某些形式與風格只能因怎樣一個詩人在怎樣一種歷史環境下才可以出現。所謂「夠資格的讀者」，起碼應該具有以上兩個條件，更重要的，他還應對傳釋行為整個活動裡的種種問題有所認知。我們在第一個個案裡說：作者的語言教育背景和讀者的語言教育背景有必然的差距。這個差距事實上更因讀者而異。劍橋大學文學系的學生已經不是所謂「零度的讀者」④（Zero reader，指有語言的訓練而沒有文學知識的讀者），而仍然有這樣驚人的分歧。在「零度的讀者」與「理想的讀者」之間，不知有多少背景分歧的讀者，如此一篇作品又如何可以達到所有的讀者呢，孔子曰：「辭達而已矣」⑤。文辭如何可以傳達無誤呢？讓我們再進一步探討。

個案三：翻譯中詮釋的問題

在翻譯的場合裡，可以呈現詮釋問題的複雜性。

翻譯，我曾稱之為兩個文化系統之間的 Pass-port，我把 Pass-port（護照）由一個文化通到另一文化的護照）用標點拆為 Pass（通過）與 Port（港）兩個字，轉意為「通驛港」⑥。翻譯是兩個文化互通的港口，在通驛的過程中，必然牽涉到兩個文化系統與語規的協商調整，必然牽涉到雙重的意識狀態，亦即是，一面要認知甲文化數千年來民族的意識、默契、聯想構成的傳統力量下所產生的原作者的思維狀態與境界，一面要認知和掌握乙文化數千年來民族的意識、默契、聯想構成的傳統力量下所產生的語言表達的潛能與限制。翻譯者在這二者的相遇裡作出種種的協調。翻譯者因此同時是讀者（最好是夠資格的讀者）、批評家（最好是靈通八面的客觀批評家）和詩人（最好是能掌握語言潛能的創作者）。這樣一個翻譯者我們可以稱之為理想的翻譯者，是不易得或者不可得的。我曾在論龐德的翻譯文字裡借用了他一個詞語「神遇的意外」（divine accident）來自嘲嘲人。全象的翻譯是不可能的，因為我們所假設可以達至的「標準」「客觀」的詮釋是不可能的。我們在翻譯能做到的是所謂「最大程度的匯通」的傳達而已；如果把整個問題從底翻出來看，我們的所謂「翻譯」往往只是一種「譯述」，牽涉到譯者有意無意間的主觀意願或觀點。換言之，完全受限於譯者在詮釋時（詮釋是下筆成文前的第一梯次翻譯，所以亦叫傳譯）所採取的角度及其對作品含義、架構、語規認知的程度。事實上有不少翻譯者對文辭可以全懂，但對文辭中所發放出來的「詩」則毫無所感，其原因最後還是歸結到他們對傳釋行為本身沒有作過任何內省的認知。

現在我們不妨就翻譯這個行為先問些常識性的問題。理想的翻譯最好能提供與原著相同的「世界」和「效果」，所以翻譯論者

不分中西都有「忠於原著」的說法，即所謂「信達雅」（這與「辭達而已矣」是同源的。）但所謂「信」與「達」，所謂忠於原著，忠於原著的那個層面呢？是忠於主題和主題的衍進嗎？是忠於韻律的結構嗎？是忠於一首詩的外在物理存在嗎（譬如一首圖象詩）？是忠於一篇作品「形而上」的含義嗎？是忠於字面的意義（包括語法特色的模倣）嗎？是忠於超字義的詩意（包括放棄字句的忠實性而作即興改變詩句和模擬詩質）嗎？……你可以說，全都要做到。但這種理想主義者是空而不實的。在實際的情況裡，有太多限制使到這種理想不能發生。不但譯者對一篇作品中何者為「美感客體」、對何者為一篇作品中的「意義」有所爭論（因而引起不同的詮釋與翻譯），而且在實際的翻譯過程中，假定你「真」能對「原意」全知，但在乙語言裡未必具有相同的語言表達力可以配合；幾乎所有的譯者多多少少都要逆原意而作了某程度的修改。（孟子的「以意逆志」⑦的意思，是包括了迎與逆的雙重意義，我們在後面對傳釋理論架構的討論中會作再一步的發揮。）

我們要對傳釋行為為作內省的認知，通過了翻譯中所呈現的一些猶待解決的問題，我們可以分為三個方向去考慮。亦即是作者、作品、讀者這三種：作者的原意（西方理論中所說的intention意圖，intentionality意向性，和「詩言志」及「以意逆志」的志）能否確立，或如何確立？作品中所呈現的世界是不是「志」所能概括的？如果不能，作品所呈現的世界，它的「美感客體」如何確立？讀者如何進入作品或作者的世界，他可以用「滅絕個人主觀」的方式認知作品或作者在其時代下獨特的意義嗎？或者，他可以撥開一切分歧的詮釋而讓作者原志意義活動的領域超越歷史而以客觀的方式佔有我們嗎？

二、文學作品中的「意義」是什麼？

（近代的詮釋者常常設法）向作品的「背後」發掘，要掘出一個「代作品」來，認為那「代作品」才是真正的作品本身……去理解就是去詮釋，而詮釋便是去重立現象，去找出它的對等體。

——Susan Sontag·反詮釋論⑧

渥夫岡·伊薩（Wolfgang Iser）在其「閱讀的行為」（*The Act of Reading*）一書中，借亨利·詹姆士「地毯中的人物」中的佛力刻（Verker）的口，說出西方詮釋行為的歷史問題來：

佛力刻同時否定了考古學式的方法（「掘出意義」）和把意義看成一件「東西」這種假設……說作品裡包藏了一件寶貝，只要我們詮釋便可以挖掘出來。……批評家辯解說，他說他要找的是真理，而真理在文辭（作品）中是一件「東西」……是獨立存在於文辭（作品）之外的。他又問佛力刻，問他的小說裡是不是含有某種奧秘的信息（他認為所有文學作品都必具的東西），某種特有的哲理，某種對人生基本的看法，某種異乎尋常的一般性的意圖，起碼有某種充滿意義的比喻。這些是十九世紀文學觀一些典型文學指標。對這樣一個批評家來說，所謂「意義」就等於上述所指。既然這些「東西」是要從文辭（作品）中抽出來的，那麼意義一定不是由文辭產生出來的東西……對這樣一個批評家來說，把「意義」看成是一個埋藏著的祕密，找得到，並且可以用分析的工具縮

減說明的秘密，是很自然的事^⑨。

中國「詩言志」的「志」，雖然在近人諸多的探源中，儘量把「志」字的含義擴充到可以含有「意圖」以外種種可能性，但在儒家實用思想「層面」的影響下，往往是與「文以載道」、「載志」、「言之有『物』」、「有德而後有言」（朱熹）、「玩物喪志」，甚至和「學詩妨事、作文害道」（二程）這種極端的立場一併看。所以「言志」所影響下的詮釋偏向，和伊薩所批判的極其相似，都是抹煞了詮釋者閱讀一首詩、一篇作品時所應該顧及的其他層面。「言志」在晚清到民國以來影響深遠，幾乎每一個批評家有意無意間都是要「發掘」言之有「物」的意義，為詮釋和評價最後的依歸。但事實上，讀一首詩、一篇小說所得的整體美感經驗，正如我早年一篇文章所指出的，並非手——餅——手的過程，不是作者的手用一個盛器（作品）把餅（內容、信息、志、道）交到讀者的手上^⑩。許多作品真正能感染激盪讀者的有時其盛載的思想並不深刻；這裡並不是說思想不重要，只是說思想只是整個美感經驗的一部份而已。再者，就是偉大的思想，如果沒有經過藝術其他層面的氣脈化，根本不能發揮出來（教堂裡牧師傳的道我們往往不願稱之為文學，便是這個原因）。

因此在傳統中國美學的發展裡，雖然偏於儒家的力量不敢強烈的「批判」「言志」「載志」的褊狹性，但都分別提出其他層面的重要性來。事實上，這些其他的層面才是、或者應該說「一向是」中國詮釋與閱讀的主流。由道家提出的「神」與「意」，由孟子提出的「氣」，由謝赫提出的「氣韻」，由陸機提出的「情」等，發展下來對美感經驗的關注，都集中在「韻外之致」（司空圖）、「神似」、「意攝」（蘇東坡）、「意味、韻、氣」（張

戒）、「餘意、餘味」（姜夔），「不涉理路……惟在興趣……無跡可求」（嚴羽），神韻派、格調派，「興、趣、意、理；體、志、氣、韻；情景；虛實；奇正」（謝榛）等等，這些都可以看作對實用派儒家「言志」「載志」的褊狹性的排拒。

我們現在回過頭來看近代西方對意義問題的思索，更能明白所謂作者傳意與讀者釋意間活動的情況。呂恰慈和鄂登後來有一本很厚的著作叫做「意義的意義」（*The Meaning of Meaning*）^⑪，可見決定意義的範圍是如何困難的一件事。歐陽修批評易經說易經中的「書不盡言、言不盡意」是「非深明之論」，此話實在值得再思。

皮爾斯（C. S. Peirce）曾經統計過意義的種類近五萬之數，後來減縮為六十餘種^⑫。這簡直眼花撩亂。但這個統計反過來說明了把意義看成一種信息，一種可以減縮說明的東西是如何的粗陋。中國的「意」字不等於「意義」，而且無法說明（所謂「只可以意會，而不可以言傳」），也就是從根地反對純理性的、分析性、減縮性的圈定範圍。下面我們列舉西方幾家對於「意義」或「美感經驗」的試論：

（呂恰慈認為一首詩中起碼可以分出下列四種意義，亦即是文義（sense）、情感（feeling）、音調或口氣（tone），和意圖（intention）^⑬。（所提出的與中國的興、趣、意、理這類說明雖然層次不盡相同，但其反對「唯載義說」的用意則一。）

（龐德認為一首詩有三個層次：melopoeia，即音樂的層次，phenopoeia，即意象的層次，logopoeia，是「思想的舞躍」（dance of the intellect）^⑭。（錢鍾書在其「

談藝錄」裡將之比擬「文心雕龍」中的「聲文、形文、情文」，可以參看。）

(三)白萊克繆(R. P. Blackmur)把一首詩中的意義活動用語言的姿式(gestures of language)來說明^⑤。意義不是一件封閉的、死的物體。(陳世驥認為這裡的gesture與陸機文賦中的「其為物也多姿」相似。郭紹虞注文賦也特別提出：物指的是文言，非指物象。情隨物遷，文因情異，隨物萬變，故文亦多姿。)^⑥

(四)象徵派詩人馬拉梅說：「理想應說是一組適當的字引申到超越我們眼睛的掌握……如果一首詩要純粹，詩人的聲音必須要寂止……一本詩的內在結構必須從內生長出來，如此，便可以完全消滅機遇，詩人便可以缺席……一切將都是躊躇不前，部分與部分各自的性向，互換，互交——一切組成整體的旋律，這旋律即是詩的寂靜，在它的空白空間裡……」^⑦(詩之致而入神成天籟。中國的美學立場和馬拉梅的歷史根源雖然有異——見我的「語言與真實世界」^⑧一文，但在詩的「意趣」的討論上，不無近似處。)

(五)黑山詩派詩人奧遜和克爾里(Charles Olson & Robert Creeley)在其論詩的力學時把「氣的運行」作為他們詩學的主位對象：「一首詩是由詩人感觸到的『氣』，通過了詩，一口氣轉送到讀者。好。因此詩本身必然是，每一分鐘每一點都是一個高度『氣的建構』，而在每一分鐘每一點都同時是『氣的放射』。」(蘇東坡描寫自己的文章：如萬斛泉源……滔滔汨汨……及其與山石曲折，隨物賦形。水無礙而瀉千里，遇轉折而成萬姿。氣之勢，自然之勢也。蘇氏與奧氏克氏理論據點有異，但在「詩意的活動」

上的認知有相當的匯通。)^⑨

以上六項對詩意義活動與範圍的討論，都可以說明西方十九世紀實證論和實用論影響下詮釋的褊狹性，而他們所提出來的層次，正應和了傳統中國提出來與實用派儒家的唯戴志論抗衡的層次。而近年西方對文辭(作品)的重新檢定，更能顯示出他們對「掘寶」「圈定意義」之不滿。

文辭(作品)，英文是text，在近年解構主義和結構主義後起思想的影響下，被認為永遠不是意義明確、自身具足、自現自明的封閉的單元，而是一個不斷變化的活動，其間滲透著彷彿海市蜃樓般帶著無盡「印跡」的別的文辭(作品)的回響。但正如我在另一篇文章所指出，文辭(作品)裡這些複音、複旨的活動在中國古典美學裡早有論及，譬如劉勰由易經發展出來的「秘響旁通」論。文辭(作品)text所引發出來的兩個相關字：textuality(文辭指涉)和intertextuality(文辭互為指涉)，它們所欲擴展出來的用意，細心的想，是近似我們的「意」和「複意」的(見拙著「秘響旁通」論)^⑩。

三、標準的、客觀的詮釋可以確立嗎？

「欣賞詩的讀者……不只『一』個，而是有『無數』個。我以為批評理論常犯的錯誤之一，便是假想在一面只有『一』個作者，在另一面只有『一』個讀者。」

——T. S. 艾略特^⑪

這般一般人很易知曉的話，卻不是人人認清的。真的，我們發現太多的文學判斷的事例，其所宣稱的所謂「標準」，所謂「典範」，往往是建立在上述那種錯誤的假設上。譬如批評中常見的所謂「正確的文飾」、「正確的品味」、「理想的讀者」、「普遍的讀者」等等。常識告訴我們，事實剛剛相反，正如我們先前提到的，詩（或一篇作品）的讀法有各種，而相互之間甚且會互相分歧衝突，而又似乎都說得通。理想讀者之不能成立，正如「不變」的品味和文飾之不能成立一樣，因為維持一個社會的契約一旦改變，語言的契約也會受到辯證的影響；所謂普通性的或共通性的讀者，也只能在受限於歷史的某一種批評傾向始可以成立，而這種傾向是由於某種斷斷的意識型態為鞏固某種有利的價值結構而產生的。

a 作者與讀者的關係

作者在創作時心中存著怎樣一個讀者群呢？他完全清楚嗎？如果完全清楚，對他的創作時的語言策略會有怎樣的影響？我現在來舉一個實例。譬如我明天要到一個學術會議去講傳授的問題。我知道我演講時會面對一個真實的讀者群（聽眾），我大概會知道裡面有些專家，也有些學生。但在我執筆寫我的演講稿時，甚至當我面對他們演講時，我該怎樣去決定我的聽眾（讀者群）呢？或者說，我有沒有刻意地去針對這一個聽眾（讀者群）呢？要決定有沒有可能呢？我應該有怎樣一種假定？當我面對我的觀眾正在演講時，我不是完全確知裡面的成分呢？我的聽眾裡一定有些專家，在我寫稿時，在我演講時，有多少程度選就他們，避免些他們聽來是常識的話，講些深奧的，雖然我明明知道在座會有些

些人聽不懂？還是，我會因為座中有些初入學術圈的大學生而用些顯淺的語言？在座中，可能會有些持相反論的專家，我是否會準備向他們挑戰，而使到會議更加熱烈？

但在實際的情況下，當我寫講稿時，我無法針對這樣明確的觀眾（讀者群）；這個觀眾的成分是很難確定的。事實上，我寫講稿的時候和我演講的時候，我是向著一個比現場更大的觀眾（讀者群），向著能讀和能寫中文的（也包括了現場觀眾的）團體。一開始，我是針對一個範圍與重心都彷彿已經劃清的觀眾（讀者群）。首先，我會設法包括一組，語言的理解力、表達力與我相近，甚至比我好些的群眾，一組，文學知識、創作經驗與我相近，甚至比我好些的群眾；指向這一個讀者群是要賺取他們的同感與首肯。第二（這是經常有的現象），我會設法觸及一組，語言的理解力、表達力與我相近，甚至比我更好，但文學的知識比較缺乏的群眾；指向這一個讀者群，是要喚起他們新的認知，或者說服他們走向我的看法。第三，我或者會挑出某些權威人士來質疑，這倒不一定要整人，而是要改正某些誤導的觀念。第四，我在寫講稿時，我直接的關切是如何和我的同代人交談，所以修辭和語態都包含了某些現行的問題與危機；雖則如此，我的話語同時也默默地對著別的地域、別的年代而發，以待建立其他的交談與接觸，其結果可以與我眼前預設的目的完全不同，因為不同的時空會投入不同的意義與關係。既是如此，第五，我會努力訴諸某種共同可以了解的據點，所謂共同性或共通性，只是說，在我個人特定歷史時空的思域裡可以確立的共同、共通性。

從這個實例中，我們起碼可以作出兩種觀察。其一，是有關讀者群存在的虛實，我們留在後面討論。其二，作者心中「明確讀者對象」的有與無所引起的相對的語言策略之複雜關係。關於第

二點，我們只舉幾個簡單的例子。

語言的策略（選字、修辭、詭與度、傳達方式與因襲形式等等）絕對受「明確讀者群」的意念影響。譬如（一）翻譯的情況：古典作品（如荷馬）經常被一譯再譯，原因是要使作品能與當代的讀者的語言和感受取得迴響。（二）戲劇的改編，以譯莎士比亞為例，莎士的劇可以譯為1.純閱讀、研讀的本子，2.譯作在城市中以知識分子為主要觀眾的劇本，3.譯作在鄉村街頭演出的劇本，或4.譯作地方語言（如數年前香港用廣東話譯漢姆萊特）演出的劇本。在每一個情況中，選字、遣詞、風格雅俗都要調整。（三）宋話本因產生於「說書」，聽眾的成分對敘述技巧有一定的影響。因為當時的聽眾中多半是半文盲的中產階級（有大量的商人），所以故事中常以「賞善罰惡」那類固定反應的道德觀和才子佳人的固定人物，作者儘量消除他個人的靈視而去接近聽眾的要求（但其中出色的說書人則會利用群眾道德的要求與個人理想的探索間的矛盾，微妙地偷偷引發出超社會桎梏的個人靈視），所以用語很多是老生常談的語調，由於最初是有真觀眾在眼前，說書人常常顧及觀眾當時心理的反應，而在語態中加上了戲劇性的語調：「諸君有所不知……」這類建立心理連繫的語調。（四）歧視讀者的企圖，我們可以在某些修辭論、風格論中看出來。西方風格論分成高（high）中（middle）下（low）原是出自階級的高低。一種高的風格原是訴諸貴族階級的知識份子的，所以後來才有人呼籲放棄詩語而從平民的用語（如華滋華斯所論，如五四運動要求白話取代文言），其指標是要擴大讀者群和擴大傳達的功能。（五）指定讀者對象的影響，如中共「工農兵文學」，要為某一階級說話，結果是語調一面倒、結論公式化、人物劃一化。

作者語言策略的協商，是從兩面出發的，其一，如何用已有文

字表達方式配合他觀、感所得心象；其二，便是如何調整語言以傳達到他心中的讀者。過去討論前者多，討論後者少。我們需要了解到讀者對作者用語有一定的牽制。但讀者在作者心中虛實情況的複雜性則猶待討論。

讀者在我們的心是虛的（事實上無從圈定），但卻又有某個程度的實。每一個作家寫作時，都必須假設一群要接受他語字的讀者。這個假設應該怎樣去了解，一時也不好說，因為這都是因作者而異的。但有兩種假設是必須的。其一是，作者假設作品外面有一群「悟性程度相等、思想習慣、聯想作用互相可以溝通、文字的作用和應用有相同認識」的讀者。但這個讀者群是虛幻的，首先，往往不是輪到作者選擇讀者，而是讀者選擇作品，而讀者千萬，變化萬千；其次，就是我們可以決定一組讀者，我們亦無法希求他們有相同程度的悟性，因為他們各自受制於他們各人社會文化的背景、教育、受制於他們特有時代態斷意識型態下的字宙觀。

第二個假設則視語言為一獨立自主超脫時空的傳達系統，其間有一組十成不變的基本表達方式，如果處理適當，便可以抵達所有用該語言的讀者（在西方，從這個假設發展成影響甚鉅的理論，是形式主義和結構主義。）但這個假設也是虛幻的，不但語言隨著歷史不斷變化，讀者的歷史差異與語言往往會有距離。近年的符號學指出，語言的作用裡有兩種不同的因襲，第一種是語言最基本的示意作用（如文法關係）；第二種則是在作品中不同的表達方式。符號、語規，在第一層因襲上可以完全相同，但在第二層的因襲上，則往往很不相同（如同一詞句在不同的美學處理下有不同的效果和示意作用。）把語言系統看作具有十成不變的基本示意方式，是等於無視第二層因襲的重要性。

b、重建作者的原意？

赫爾殊 (E. D. Hirsch) 在其「詮釋的確當性」(Validity in Interpretation) 一書中和韋力克 (René Wellek) 爭辯有關詮釋的客觀性的問題^②，韋力克認為一首詩的意義因不同時空的讀者而有變遷。赫氏稱韋氏所說的「意義」並非詩中真正的意義，而是一些觸及讀者主觀因素的「歷史關聯」；不過，他也承認同一首詩確會產生不同，甚至完全相反的解讀；赫氏的主要目的卻是要證明一首詩的真正意向性（即一首詩客觀的詮釋）是可以建立的。赫氏的出發點，來自十九世紀施萊厄馬克 (F. Schlegel) 和狄爾泰 (W. Dilthey) 所提供的「心理重建論」^③，這個理論認為文辭作品是作者思想與意圖的表達，所以詮釋者必須把自己設身處地，進入作者的意境裡去重新經歷創作的過程。作者與讀者，無論有多大差異的看法，都因某種共同的人性、某種共通的心理結構，而得以聯繫。赫氏所追求的「客觀性」，一方面指向一般讀者共同可以接受的某些意念與價值，另一面則必須假定「意義的不變性」。（「除非意義不變，否則沒有客觀性可言。」）^④所謂「不變性」還包括了「可複製性」(reproducibility) 和「界定性」(determinancy)。一旦我們能設身處地地進入了作者的意境和視界（通過有關作者文化、歷史、教育的種種背景的掌握），我們便可以重建一種可以兼容相反解讀的客觀意義領域。

有兩點必須要先說明的。韋氏企圖說明一個實際的情況，即一篇作品被接受的實際情況。作品離開了作者而獨立存在著，沒有作者在旁隨時解釋疑難。在口頭交談的情況裡，說話者不但在場，

而且他的語調、手勢、說話時的頓挫、他的態度都有助於整個傳達行為。一篇作品離開了作者，即缺少了這些有助於傳達的層次，獨立地直接與讀者（們）交談。讀者要再重演對方的傳達行為時，自然因人異而異，因悟性分歧而分歧，因主觀意願的差距而有差距。赫氏描述的，則是柏拉圖式的情況，由一個幾乎是全知的讀者去重新捕捉有關作者的一切，包括他的語調。顯然地，赫氏把注意力全放在詩的作者，韋氏則放在那首詩通過接受者的種種變。有趣的是：韋氏在他其他的詩論文字中肯定一首詩超歷史的存在（如他鼓吹新批評的文字），而在這裡強調的卻是一首詩的歷史性（也可以說讀者的歷史性！）；赫氏要重建作者的心理，必須要做大量的歷史研究，而在這裡強調的卻是一首詩的超歷史性（也可以說詩人的超歷史的存在！）

問題一直是：作者的意境和讀者的意境能不能融為一體？要把兩者的差距縮短至無，是近年文學理論的一種迷惑。

作者與讀者之間，極易發生「年代錯亂」的差距，譬如：

(A) 一個當代的讀者讀一篇古代的作品，常常會看不見語言中歷史的脈絡；表達的手段、修辭的因襲、風格、聯想等。結果呢，為了弄出個條理，他可能會把現行的一些結構意念、因襲形式、標準投射入作品裡，也可能把當代有關的一些意義讀進去。

(B) 一個現代的作家，受了嶄新經驗的刺激，設法創出新的表達方式來推向意識的新疆域。但他的同代人卻可能仍然沉醉在前一代的傳達模式與習慣裡，所以讀來格格不入。（譬如不少沉醉在舊詩的世界裡的讀者無法忍受任何白話寫的新詩。）

(C) 也有這樣的情況，作者本人很可能沉淪在上一個時代的語言和感受裡，而要向現代的讀者抒發已經無關現代生活的經驗。下意識裡，他訴諸一群和他有相似語言和感受的讀者。這些讀者，

在品味上，和作者一樣，沉淪在過去詩文的「纏綿」裡，沉淪在「精緻的眼淚」和迴響著古代詩人某些傷感的老調裡。一般說來，這一個讀者群應該不太大；但事實有時適得其反，在富裕的中產階級社團裡，這樣品味的讀者竟是驚人的偏高。

作者與讀者的差距在(A)的情況下，時間距離越遠其隔膜更加複雜，所謂「遠古幽邈」，我們現代人如何可以得知？所以在我們詮釋的過程中（在翻譯的過程中尤其如此），我們必須經過一種「解神話」和「破年代」的努力。譬如現代西方的讀者已經無法真心的崇信並參與聖經所載創世紀以來的種種，他們在詮釋過程中必然要做「解神話」、「破年代」的努力；譬如現代中國的讀者已經無法崇信並參與「九歌」中的祭儀意義，他們必會設法解除、解開其神祕性並破開年代的阻礙而使之與現代啣接。

至此，所謂「客觀性的詮釋」之無法確立，已經無需再說明。費殊(Stanley Fish)提供了一個有趣的角度去看詮釋分歧性的現象。批評家蘭尼與赫爾殊(Kathleen Raine & E. D. Hirsch)對勃萊克(William Blake)那首「老虎」詩中「樹林」的意象提出了兩種完全相反的看法，但費殊不能夠、其實也不願意說誰對誰錯，因為根據他的了解，他們各自按照他們所選擇的批評模子——一個是示範體，一個是說服體——來看作品。從他們選擇的體制來看，所說皆合乎該體制的理則。這並不是說我們沒有規條、準則，或閱讀共同的出發點。

這些我們一直都有——文辭、準則、典範、判斷依據、批評歷史等等。我們要說服對方他們錯了，說一個詮釋比另一個詮釋好，援例支持我們的論點等等。只是我們都是按照某種體制中的假設而進行，這體制中的假定有一天也可能被質疑^②。

我曾在「比較詩學」一書中數度指出我們的觀、感、思、構、用字、傳意、閱讀、解讀都是受制於歷史語言文化在我們意識中成形的模子。在此，我們更加覺得我們觀、感、思、構的「已經體制化」。孟子的「知人論世」所暗示的歷史意識，還需要進一步去了解「怎樣去知」才可以不落人「重建心理論」的陷阱。

四、五個傳釋活動的範圍：要旨覆述

(一)作者觀、感外物所得心象(意義一)：在這個表達前的觀、感活動裡，作者不是外象有什麼他全都看到、感到和得到。不但生理上的限制使他無法「全面網取」——他要利用許多繼起的印象併合成一個所謂「全象」；而且他已經事先帶有「體制化的」眼睛和腦子在觀、在感，而做了選擇。所謂「用無知的眼睛去看」幾乎是不可能的事。如果可能，我們需要一種極其開放的視覺。(道家在這個層次上有特別的貢獻，見拙著「語言與真實世界」)可見，在文字前作者與外物的接觸已經是牽涉到一種詮釋行為。

(二)作者所得的心象(假設作者本人完全認知，但也不一定，詩人在寫一首詩之初，有時只有一團強烈而意義不甚明確的印象而已，往往在創作時才撥雲見日，秩序逐漸生長。)這個心象在表達後(意義二)與原來的心象(意義一)已經不同，因為所認知的心象不一定可以找到適當的語言表達出來(所謂「無以名狀」)，作者往往會選就(體制化的)語言而把原來的心象有所增減修改，而有時語言本身會激發新的意象、新的構成的可能性而改變初衷，另闢新徑。在表達過程中，他一面與帶有關閉潛在性、制度化的語言掙扎(包括傳統的因襲形式等等)來配合原來的心

象，一面與既虛且實多樣多變的讀者詳協商他表達的策略。在作品「秩序的生長」過程中，作者與語言和讀者的協商本身也是一種詮釋的行為。

(三)作品誕生以後，是一個存在。它可以不依賴作者而不斷與讀者交往、交談；它不但能對現在的讀者，還可以跨時空對將來的讀者傳達交談。作者在作品完成之初，可能有某種可以界定、圍定的意向性，但作品中文辭、意象原是依賴過去另一些作品另一些文辭意象來發聲，作者在選字、遣詞、用象時或有一定的企圖，但在作品中，文辭，意象會引發出更大更廣的意義網。我們讀的已經不是一篇作品，而是無數其他作品的迴響、穿插、融匯、變化（見拙著「祕響旁通」）。如此，作品中文義的派生（意義三）又與意義一、意義二有相當的出入。文辭作品獨立的傳意潛能和讀者的接觸也可以說構成了另一種詮釋活動。

四讀者接受作品時，常有不了解原來的觀、感、思、構活動的情況，而把他自己的觀點加在作品之上，或只尋出與他主觀因素有關的「歷史關聯」（見前節「作者與讀者的關係」），所以讀者從作品所得的心象與前面三種意義層次都可能存在有差距（意義四）。

(五)假定作者和讀者看到的是同一物象，（假定是同一個山），他們從外物所得的心象還是不同的（意義五），因為除了因人而異的主觀因素之外，教育、品味、語言訓練、氣質都不同。更何況讀者通常不易看到作者所看到的原來的物象；他是通過文辭作品來推揣的。讀者不管看外物或看作品都受制於他自己歷史場台的體制化的觀、感、思、構模式，所以才會產生「年代錯亂」的問題。

這裡我們本來還應標出作者必須用以運思表達、作品必需要以

之成形體現、讀者必須倚賴來了解作品之社會（語言、歷史、文化的依存體）。但事實上，以上六個範圍無一不回歸到社會文化的討論，在此便不必另行標出。

由這個要旨覆述來看，「意義」不是一個封閉、圈定、可「載」、可「掘」不變的單元，而是通過文辭這一個美學空間開放交談、參化、衍變、生長的活動。

五、「以意逆志」：傳釋乃交談

孟子「萬章」上說：「故說詩者，不以文害辭，不以辭害志；以意逆志，是為得之。」這裡幾乎每一個重要的字和我們現在的用法都有差距。郭紹虞的注釋如下：「以文害辭」，謂斷章取義地割裂個別字眼，曲解其辭句。「以辭害志」，就辭句的表面作解釋，因而曲解了作品的原意。「以意逆志」，「說文」說，「逆，迎也。」「周禮：地官鄉師」鄭玄注：「逆，猶鈞考也」。這句是說「以己之意迎受詩人之志而加以鈞考。」（亦見朱自清「詩言志辨」。）在這個注釋的過程中，我們已經用了「以意逆志」。

這段話裡含有兩個博釋活動的題旨。(一)「以文害辭，以辭害志」，是關及「部分與整體」相互的關係，雖然沒有深入到「傳釋的循環」的複雜性，但卻是相關的。我們留待下節再討論。(二)「以意逆志」是關及讀者與作者之間在作品上相遇所必需的「調協」、「調整」（英文即是所謂 mediation）。

調協、調整是傳意、釋意活動中無法避免的行為。詮釋是一種調協。翻譯也是一種調協。假如我們說作者把心象表達於作品（傳意）是一種「寫作」，那麼讀者去了解作品（詮釋、釋意）便是

一種「重寫」。在我們閱讀的過程中，我們在心中因有不同的「己意」而會對眼前的作品（一個不斷向我們「說話」的存在）作出種種的「鈎考」。作者與作品的相遇是一種「對話」，是一種「交談」。

在我們進一步探討所謂與作品交談活動的實質時，我們不妨就蓋德瑪（Hans-Georg Gadamer）在他的「真理與方法」（*Wahrheit und Methode* 1965）一書中提出說話者和受話者所經常採取的三種方式，來審視傳釋行為中所牽涉的調協問題^⑥。

傳釋經驗過程中關心的是傳統傳達了什麼。傳統的傳達卻是通過語言而發聲，所以形同一個對話的伴侶。這個伴侶不是一個物象，而是我們發生著一定的關係的。蓋氏首先提出對這個伴侶認知的第一種常見的方式。這方式便是找出他之為一個人的行為的典典型性，即他在其他人中所以預見、預測的行為。這就是所謂人性的發掘，按著某些濫見的類別去進行。這個態度證諸詮釋行為裡，便是對方法論和客觀性幼稚的崇信，把傳統從它與過去的關係和它與詮釋者所處歷史場合活生生的關係割離，然後按著方法一步步去找出其所載為何物。這個方式把對方完全縮為幾個分類的概念。

第二種方式把對方看成一個人，但強調「此彼」的對立關係，亦即是，以反省的方式，認定其之為「彼」，與「此」有一定的相異處。「彼」之為「彼」，其實是受制於「此」之反省活動——「彼」仍是由「此」主宰。證諸詮釋行為裡，便是所謂「歷史意識」，肯定過去之不同於現在，肯定過去之為過去的獨一無二性。生存於現在的詮釋者彷彿可以超越其本身的歷史性，他彷彿可以不必受制於過去而能完全掌握過去之為過去。這種把過去視為一個可以封閉、固定的對象來處理，實在是一種專橫的態度，

彷彿現在（此）是主人，過去（彼）是奴隸，可以由現在完全掌握。

但如果一個人可以把自己和傳統活生生的關係以切斷的方式去思索，如此，他便已把傳統之為傳統的真義完全破壞無遺。

我們在這裡應該重提孟子的「知人論世」，要使孟子的歷史意識有效，必須避免落入上述兩種認知的方式。

所以詮釋者必須同時認知他自己的歷史性，也就是蓋氏所說的第三種方式：保持著具有有效歷史意識的開放性。只有這種開放性裡真正的人的關係才可發生。所謂互屬的意思是「互相聆聽」、「向對方開放」必須包括一些我不同意的意見和拒絕另一些。傳統和現在對話，並說出一些有關現在的話。一篇作品是一個語言事件用對話的方式完成，用對話的方式達致兩者不同「意境的融匯」。

「以意逆志」，在這第三種傳釋觀念的映照下，也許可以視為讀者（帶著自己的歷史性）對作品中傳達的志（「志」應可視為部分的傳統）作出「迎」與「逆」的調協。（我認為「逆」字的本意應該同時保留），是一種與傳統活躍的作品的對話。

在此，我們必須對「對話」的實質作進一步的考察，把讀一篇作品比擬作實生活的對話，總覺有些欠妥。

對話，是兩個人一來一往、來來往往的對答。在實際的對話裡，沒有一定等待完成的單元，不一定有信息要傳達。傳達的方式包括不斷即興式的調整修改，譬如甲說得深奧些時，乙因為眉頭略皺，甲馬上再重複他的話，延伸，修改，闡明。語調及神情有時也有助於一些語意原是不清的話。在這個對話裡，有許多暫行的意念，等待對方的首肯，一切慢慢的在多次來來往往的磋商後才成為一個意向脈絡清楚的單元。如果這裡面有統一性，這統一性

不是理則和綫路，而是氣氛，和精神的迴響。說話者知道他只是經驗製造者之一而已，經驗的完成還待對方的合作（或者反對）來完成。對話不講求起、中、結。真正的對話有時永遠不完結，永遠等待修改和挑戰。

所以後期的蓋德瑪在對話的實質問題上有了更正的考慮。一九七二年在一篇討論柏拉圖對話中有關名與實的一文中，他說：

如果我們在柏拉圖的對話和蘇格拉底的論證中發現它們經常的違反邏輯，例如用假的推理，應有步驟的省略，模稜兩可的遁辭，概念的替換等，唯一合理的解釋是，我們正在處理的傳釋的假定是建立在「討論」的情況下，而我們討論卻不是幾何式的進程，而是在活潑潑的遊戲，戲劇的活動，包括發出冒險的論點，收回已發出的話，作出種種的假定，作出種種的否定，這些的互玩都是要慢慢的邁向一種了解……①

在這一段話裡，蓋氏重新肯定詮釋絕對不可以只求語句內的所有論點，而應該顧及反語句的或超語句其他的意義。在這些對話裡，蘇格拉底的受話者或者對手都各自帶有他們自己的主觀關心的事物，這些事物牽制了蘇格拉底的用語，他採取的手段（包括有時有意違反他自己的邏輯），和為求達到某種效果所呈現的模稜性。蓋氏已經觸及口頭對話實質和與書寫而成文辭對話實質的差異。

和文辭對話，在實質上，當然無法與真正的對話比擬。第一，文辭雖然代表一種對話，但語調、神情則猶待讀者換位去扮演，扮演得近不近原來的意向，沒有什麼把握。第二，你有疑難時，文辭無法作即興式的調整、修改和再闡明。但文辭和讀者可以構

成一種對話，卻也是顯然的，只是文辭的對話是有計畫的、是控制的。正如劉勰「隱秀篇」中的「祕響旁通」論裡所顯露的：「一首詩中的文、句，不是圈定的死義，而是一種意義的活動，新音仍響交織燦變。正如巴克丁（M. M. Bakhtin）在他「對話的想像」（*Dialogic Imagination*）所說的，每一種言辭都是複音的（polyphonic）。

蓋德瑪把傳釋的經驗比作對話，一面可以說是改正了圈定的死義的傾向，一面指出作者在創作時必曾發出的聲音，和必曾和別的時空的聲音交響的活生生的情況，而進而肯定讀者接觸文辭時也有類似的活動，雖然在後者的意識中，由於不同的歷史性，有了不完全相同的迴響。傳釋經驗中的所謂意義應該是活動的，不是固定的。（所以我們才有「意義的活動」和「秩序的生長」的說法。）

六、傳釋的循環和預知

在「盲人摸象」這個個案中，我們已經討論過「部分沒有整體不知所屬，整體則必需依賴部分逐步的認識才可完成」這個互相依賴的認知過程上的矛盾。「傳釋的循環」最早討論的是海德格（Martin Heidegger），他說：

任何要增加我們理解的詮釋，從一開始便已理解詮釋之所指……但如果詮釋一定要在已知中運作，又一定要從其中取得滋養，我們又如何能夠不依著圓圈循環的走，又如何能取得任何成熟的科學的結果呢……然而，就用最顯淺的邏輯來看，