

聯經評論⑭

形式與意識型態

廖炳惠 著

聯經評論⑭

形式與意識型態

廖炳惠 著

序

收在這本書裡的文章是我於一九八五至一九八九年間寫成，大部分曾發表於國內的刊物上；不過，由於遭手民誤植或編輯刪略，讀者看到的並非正確的全文。因為這些文章主要針對「文本」(text)與「支配」(domination)的觀念，我想書名叫做《形式與意識型態》是相當適當的，另一個隱而不顯的題目是《從新馬克思主義到新歷史主義》。

這本書大致想考察作品的表達與內容如何鞏固、質疑意識形態的形式與內容，自然要從「批判理論」開始談起。我們都知道，「批判理論」(或所謂的「新馬克思主義」)與傳統馬克思主義不同之處是在前者強調「形式」與「意識型態」，把勞資的階級衝突、生產分配的異化模式等古典課題轉化、加深為對文化與支配的探討。霍克海默提出「批判理論」是為了對抗日愈膨脹的「工具理性」，阿多諾細究美感經驗被僵化、商品化的文化產業，馬庫色則以科技普及帶來的便利及單向發展，分析現代人如何忘卻否定面、辯證，而把「明天會更好」的文明假象奉為最愛。這三位批評家均圍

繞著假的「快樂意識」及其意識型態的複製，來探討作品被消費、吸收，化為娛樂，因而抹殺其革命潛能的「去昇華」、壓抑的過程。這種論點以比較簡縮的方式在台灣的大學校園裡頗為流行，似乎有將「批判理論」僵化、物化的傾向，我在〈新馬克思主義與文學理論〉裡即想透過重新思考、批判「批判理論」，將它和晚近的馬克思學說（尤其與第三世界的文化理論）關連起來，希望能藉此闡述新馬克思主義的論述作為。

新馬克思主義的論述作為不僅是要批判「支配」，而且要與支配論述形成「對話」（不只是「辯證」），要世人體會到論述作為底下的「泛音」（heteroglossia）及多重互文（intertext），至少從巴克定這位俄國批評家身上，我們可導出這種看法。一九八五年正值巴克定逝世十周年紀念，他的文學理論一方面備受重視，另一方面也受批評，我在〈論述與對話〉一文中，主要是反對某種將巴克定神聖化，把他的對話語言學化為霸權論述的作法。據我的觀察，巴克定要批評家了解批評論述的多重性，在泛音的彼此參證中，透過批評家的再現，顯示出某一理論、觀點的力道及其局限性，因此沒有任何體系（包括巴克定自己的見解）是完整、徹底、具絕對權威的。這種在理論與作為上反對單一、自足的文本經濟與文化支配的活動正是我在宋元題畫詩與西洋的詩、畫（如布雷克的）、小說（如《咆哮山莊》）裡想要找出的。這種作法似乎有點削足適履，但是我相信批評活動難免要運用架構，而架構則得以擴展、修正，絕沒有所謂「讓作品本

身說話」或毫不涉及架構的觀點。換句話說，讀者必須與作品產生對話的接觸，以現有的觀點、歷史性去詮釋作品。

在傳統上，繪畫的空間與女性的身體是常相提並論的，因為二者均注重純粹、靜止，十八世紀的英國美學家愛德蒙·柏克便把畫比喻為女性，我在〈詩與畫的辯證〉及〈攪亂單一的敘事體〉裡，即想推翻這種看法。我認為詩畫不純是相輔相成，甚至以畫為主體，而且在《咆哮山莊》裡，敘事的聲音並不統一，作品反而是要質疑本身企圖組構起來的秩序。

《咆哮山莊》是出自女作家之筆，本可用女權批評的方式去讀；不過，我的興趣是在知識分子的寫作及其反支配的文化、社會功能，因此並不探討女作家的認同危機或她的浪漫美學。這也是我在〈試論當前意識型態與女權批評研究之得失〉與〈女性主義與文學批評〉兩篇文章裡的立場；意識型態及兩性關係應是對話，而不僅僅是辯證的。為了說明這一點，我用了《孔雀東南飛》及〈克麗絲特貝兒〉來演繹論述與支配的過程。在這兩篇文章發表之後，我陸續寫了「《蝴蝶夫人》裡的異國情調」及「女性與颱風：管窺侯孝賢的《戀戀風塵》」，主要的論點是從文化（而非政治）的女權批評出發，去考察東方、他人如何被呈現為女性，如何在異國的「情」與「調」雙管齊下的情況裡被馴服、揚棄；女性如何被喻為非理性、颱風，以這種文化、文本的策略，鼓舞男子莊敬自強，而這種策略又如何與文化及政治的支配搭上線。

寫這幾篇文章時，我已深受某些新歷史學者的影響，〈新歷史觀與莎士比亞研究〉是我嘗試理出新歷史學的思想脈

絡、各個新歷史學家的貢獻及問題，個人覺得這種新方法其實可給中國思想史、文學史工作者提供一些方向。在「新」文之後，我收了兩篇文章當附錄，算是進一步的澄清及舉例。〈作品裡有社會嗎？〉雖是評呂正惠教授的著作，其實是想藉整理新歷史學對寫實主義傳統所提出的幾點修正，作為研究中國現代小說學者們的參考。

從加州到台灣，許多朋友一直和我在一起對話：也斯夫婦、清僑夫婦、Cezar、Dick、曉平、敢為、曉真、老薩、少鵬、崇儀等，他們及清大的幾位朋友都可在這些文章裡聽出自己的聲音。葉維廉教授的關愛與鄭樹森先生的電話對話也是這些文章的背後驅力；當然，最有力的精神與物質支援是來自我父母與家人，再一次，我要書獻給他們，並在此感謝這些好友、師長。

4-20-1989於清大

目 次

序	i
第一章 新馬克思主義與文學理論	1
第二章 論述與對話：巴克定逝世十周年紀念	23
第三章 詩與畫的辯證：試以王蒙與布雷克為例	33
第四章 攪亂單一的敘事體：《咆哮山莊》中的文本秩序與暴力	53
第五章 試論當前意識型態研究與女權批評之得失	87
第六章 女性主義與文學批評	139
第七章 《蝴蝶夫人》裡的異國情調	177
第八章 女性與颱風：管窺侯孝賢的《戀戀風塵》	187
第九章 新歷史觀與莎士比亞研究	201
附錄1 訪孟酬士教授談莎士比亞	238
附錄2 莎士比亞的手	247
第十章 評呂正惠著《小說與社會》——作品裡是否有社會	257
第十一章 後現代主義的源頭與動向	281

第一章 新馬克思主義與文學理論

●我們不是要透過教條，而是藉著分析神祕的意識，本身不大清楚的意識來改革意識——不管以宗教或政治的形式出現。

——馬克思

●所有的物化均是一種遺忘。

——霍克海默與阿多諾

批判理論與文化產業

所謂「新馬克思主義」，主要是由法蘭克福學派開其端，復有新左派的人士推波助瀾於後，形成儼然與第二、第三國際的傳統社會、共產主義對抗局勢的「批判理論」——較正確的說法，應是「批判性的馬克思主義」。當然，這些學者並未刻意主張一種「批判理論」，他們彼此相互批評、修正，各以不同的方法、課題，提出獨到的見解，批判政治、生活、

文化上的支配行為，提醒世人注意「意識形態」被「物化」、操縱、壓抑的過程，在文學與藝術的範疇裡，尤其針對「文化產業」(culture industry)此一商品化的現象，深入反省作品的本質及其意識形態。

法蘭克福學派二〇、三〇年代崛起德國，基本上是鑒於戰後西歐左翼勞工階級運動的失利，德國左翼群眾黨淪為改革派或為蘇聯左右的黨派，蘇俄的革命成果為史達林利用，衍成史達林獨裁政治等現象，而法西斯主義、納粹黨的猖獗則算是近因。此一學派的根據地為法蘭克福的社會研究院，建於一九二三年。一九三三年由於德國社會主義盛行，學者紛紛逃往美國，重組社會研究院，直到一九五〇年早期，始返回法蘭克福。重要的思想家有：霍克海默(Max Horkheimer, 1895-1973)、阿多諾(Theodor Adorno, 1903-1969)、馬庫色(Herbert Marcuse, 1898-1979)，另外，也有一些社會學、心理學、文學理論家參加此一陣營，例如：波勒克(Friedrich Pollock)、佛洛姆(Eric Fromm)、紐曼(Franz Neumann)、羅文薩爾(Leo Lowenthal)。不過，有時連班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)與布洛赫(Ernst Bloch, 1885-1977)，甚至法蘭克福派的先驅盧卡奇(Georg Lukács, 1885-1971)也籠統稱之為法蘭克福學派的思想家。至於哈伯瑪斯(Jürgen Habermas)、魏爾默(Albrecht Wellmer)，或伯格夫婦(Peter Bürger, Christa Bürger)等，可說是第二代的法蘭克福學派，他們的興趣已從現代主義轉移到重建現代主義或後現代主義，與第一代的時時針砭「文化產業」之

作法頗有出入^①。

「文化產業」，顧名思義，是大量複製、推行、傾銷文學、藝術、文化結晶，一方面把文化當商品，賣給消費的小資產階級，消滅他們改革政治及社會的潛能；一方面則進一步讓大眾擁有「愉悅性」的藝術品，使人人變成藝術的消費者，紛紛陶醉於「美」的世界，無睹於現實的種種不平，遂淪為冷漠、服從的群眾，完全否定了藝術品之中令人不安的革命力量與效果。這種現象因為現代文明(電視、電腦)而變得更明顯，不過，據阿多諾與霍克海默的看法，可追溯到啟蒙時期，甚至更早，理由是：當時，人一方面發現到理性與自由，一方面卻把理性變成工具(instrumental reason)去奴役別人、自我，人遂淪為知識、文化、自由等概念的奴隸而不自知。蓋文明、知識要進步，人必須：(一)支配、掌握自我與本性；(二)以自制的個人去勞動，進而管轄勞力；(三)支配外在的自然世界、科學與技術(Marcuse, *Five Lectures*, 1-2)。人無法理解的種種，均要以理性去征服、利用(Horkheimer and Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, 6)。結果使創意、革命性的新見解，很快就化為大眾所能接受、擁有、

①有關此一學派的歷史及學說，可參閱：David Held, *Introduction to Critical Theory* (Berkeley: U of California P, 1980)；Martin Jay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (Berkeley: U of California P, 1984)；高宣揚的《新馬克思主義導引》亦可參考。

消費的意象，無產階級的新文化形式遂是電影（*Benjamin Illuminations*, 220-22）^②。

因此，「批判理論」要分析文化產物如何的複製、強化人類所不敢面對的，而將之昇華為有機體的美、自然的因緣，將現實之中的矛盾、不和化為秩序、和諧，令人更相信宿命，更加依賴並絕對服從秩序。換句話說，是要檢視文化產品如何脫離現實，讓人遺忘日常生活中的種種不自由、壓迫，而透過昇華作用，又變得有心再工作、再受現實壓榨。「藝術如何強調兼又遠離現實？」此一問題於是成了「批判馬克思主義」學者的美學重點。下面我試就各家的貢獻、問題略作解析，除了探討這些法蘭克福學派及相關人士之外，我也要觸及當前較活躍的馬克思文評家。

藝術的負作用

眾所周知，劇作家布萊希特（*Bertolt Brecht*, 1898-1956）與盧卡奇的爭議之關鍵在於：盧卡奇主張社會主義的寫實小說，而布萊希特則認為那是「控制百姓」的手法（*Aesthetics and Politics*, 97）。真正富創意的是「史詩劇場」，唯此，一切才是無法預見而富於變化的，因此是富有政治參與的「現代主義」^③。不過，盧卡奇的小說理論是否「反對生產」則

待商榷。晚近，據伯恩斯汀（*J. M. Bernstein*）的詮解，盧氏的《小說理論》一書得與《歷史與階級意識》合讀，才能體會盧氏對「形式」與「人生」的辯證思考，也就是說現代小說的反諷精神，象徵了主體性的疏離與物化，寫實小說遂成為「辯證的虛構」（*The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*）。對盧卡奇來說，尤其在《歷史與階級意識》裡，資本主義的社會將物、人變為商品、對象，人人被動，消極地消費，崇拜商品，使人格淪成勞力販賣，個人存在為疏離系統中的孤立點。針對這種永不止歇的分子化，一直是「在那邊」（*thereness*）的粉碎、片面感，盧卡奇勸世人轉變消極的思辯為主動、積極、批判的意識，如此方能「推翻那些塑造吾人生命的種種客觀形式」（*History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, 198）。就這一點看，他的觀點與布萊希特的並無太大的分歧。

但是，法蘭克福學派的成員裡，真正深刻而系統思索藝術的本質及作用的，當推阿多諾與馬庫色。阿多諾對哲學與音樂均感興趣，所以他的美學理論也往往從音樂出發，最彰著的，當然是他拿馬勒（或史特拉汶夫斯基）與荀白克對比。認為荀白克以其前衛、進步、無調、不和諧的新音樂，讓世

② John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC, 1972) 即以這種觀點分析繪畫、廣告。

③ 詳見 Eugene Lunn, *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno* (Berkeley: U of California P, 1982)。

人領受新的方式，並批評馬勒及史特拉汶夫斯基之死守古典配器法，可說也批判了音樂、藝術的商品本質（見*The Essential Frankfurt School Reader*, 270-99; *Prisms*, 149-72; *Philosophy of Modern Music*）。這種觀點已受到不少學者的質疑，特別是彼得·柏格（*Theory of the Avant-Garde*, 59-61）。不過，在後來的一些論文及書裡，尤其〈抒情詩與社會〉（*Lyric Poetry and Society*）及遺作《美學理論》（*Aesthetic Theory*），阿多諾其實已提出「藝術機構」（art as institution）及「自足形式」（autonomy）的看法，認為藝術本身即是矛盾，它一方面「以不重複社會所說的，來表示與社會徹底的整合」，而加以批判；另一方面則藉助「純粹自覺的藝術創造語言，去達成絕對的客觀性」，彷彿與世界無涉（“Lyric Poetry and Society”, 62-63）。換句話說，抒情詩之所以會遠離社會現實，就是要揭露世界的虛偽與卑鄙，想再創新自然，改造人與社會的關係。但是詩的語言卻被內在的美學傾向所左右，變得十分脆弱。這種矛盾在《美學理論》一書裡，更是明顯：

藝術的社會功能不在於政治立場，而在於社會對抗上，有其內在的律動……如果藝術有任何社會作用，那應是：不具任何功能的這種特殊作用。由於與平凡的現實迥異，藝術用負面的方式含容了一切事物應有的秩序，而這種秩序在現實中是找不到的。藝術的神祕之處就在於解除神祕。它的社會本質引起雙重的思索：作為藝術本身以及與社會的關係。這種雙重性在所有藝術現象之中均可見到；它們轉變本身，且與本身自相矛盾。（*Aesthetic Theory*, 322）

在這一段裡，有幾個概念極其重要：第一，阿多諾認為藝術以其更強化、精簡的方式，與現實形成對比，揭發出社會的種種不平、問題，尤其將人類的不自由（官僚制度、行政管理及科技組織等）表露無遺。讓觀眾瞭解到另一種秩序；嚮往另一個世界，進而批判現實世界，深入的反省資本集中、都市計劃、大眾文化的社會。因此，藝術激發反面的情愫，將物化、壓抑的「視為當然」或「習以為常」等心態予以瓦解，讓人看得更清楚，現行的意識型態遂遭挑釁，含糊不清的意識變得較覺醒。僵化、固定的結構也為之解放。整個社會方有變遷、改革的潛能；第二，藝術以不具任何功能為其功能，用老子的話說是「無用之用」。藝術不肯定社會的現行政策、行為、心態，藉著這種「否定」，道出一股需要，要人去批判、思索，發揮原創力去重組世界。然而，「無用之用」也有其「烏托邦」的一面，也就是說無法在世上實現，是兀然獨立在世界之外的自足體。用阿多諾在《否定辯證》一書的話說，藝術乃是要人理解到不自由的自由活動：「哲學的自由就在於它有能耐要人們瞭解到它的不自由」（*Negative Dialectics*, 18）。換句話說，藝術加深了我們對「不自由」、「不可能」的思索，只重述、強化了那一層思索的悲劇性；第三，藝術本身有其自足的形式，內在的邏輯，是完全客觀、冷漠的；藝術是取諸社會卻又棄之不顧之美之有機體；第四，藝術是富於這既相對於而又不面對社會的矛盾，因此變得複雜而具備社會、政治、美學層面。它能針砭社會，同時又逍遙法外，逃避檢查、迫害，甚至變成不相干的「外物」

(other)。

阿多諾的美學充滿了矛盾及內在的困難^④，最嚴重的是：未能提出具體的批判藝術形式及社會改革的關係，而且在藝術的社會功能上，顯得格外悲觀。阿多諾把希望寄託在像荀白克的無調音樂或類似的「革命性實驗」上，卻忽視了藝術與大眾的關係。對他而言，文化產品一直在欺騙消費者，不斷後延其所允諾的快樂，諾言只是幌子，真正確認的是人永遠無法到達彼岸 (*Prisms*, 32)。如此一來，他對大眾藝術、後現代建築的世界自是故步自封，永無法進入了。近年來，一些學者的著作可以彌補阿多諾的缺失，例如：Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle* (1973)；Frank Lentricchia, *Criticism and Social Change* (1983)；Hal Foster *Recodings* (1985)等，而詹明信 (Fredric Jameson) 在這一方面努力尤其值得注意 (見下一節)。

比起阿多諾，馬庫色可說較否定但更積極。事實上，馬庫色對參與政治及社會爭鬥、抗議，也比他的同事要熱心很多。他一生獻身於重建古典馬克思主義，企圖挽回革命的命運，提倡「批判哲學」(不僅是「批判理論」)，其研究重點因而放在「勞力」、「疏離」、「革命」、「壓迫」等主題上，而美學也圍繞這幾個重點^⑤。對馬庫色來說，自中產

階級興起後，「昇華之美」(Sublime beauty)成了放諸四海皆準的美感經驗，將日常生活的對立、不平等關係轉化為統一、自由、平等、寧靜的美之對象，因此，「文化肯定同時也隱匿了社會生活中的種種新情境」(*Negations*, 96)。藝術肯定了「抽象的平等」，成了理想的望梅止渴劑，因為對孤獨的個人，給予全人類的福祉；對肉體的苦楚，提出靈魂之美；對外在的束縛，答應予以內在的自由等。藝術遂壓抑了本來得加以改革的現狀，將現實化為美，使人人愛它，奮發地為之努力，開拓更美好的文明、文化 (*Eros and Civilization*, 206-221)。

在〈藝術為現實之形式〉一文裡，馬庫色便說：「藝術肯定既有的文化，維持此一文化；不過，藝術也脫離此一既定的現實，是否定的力量。」(“Art as Form of Reality”, 54)同文中，馬庫色指出：「藝術既昇華也壓抑現實，它提供愉悅性的快感、美感，彷彿與所有的利害、欲望、經驗無關，因此把現實中亟待解決的事給否定、轉變了。不過，藝術也提供一個嶄新、革命性的角度，讓我們重新審查現實。」這種矛盾正是阿多諾不斷提出而無法解決的，而馬庫色要到一

^④討論阿多諾的著作不勝枚舉，此處我只提兩本：Gillian Rose, *The Melancholy Science* (New York: Columbia UP, 1978)；Martin Jay, *Adorno* (Cambridge: Harvard UP, 1984)。

^⑤研究馬庫色的專書以下列兩書較全面：Marton Schoolman, *The Imaginary Witness: The Critical Theory of Herbert Marcuse* (New York: New York UP, 1980)；Douglas Kellner, *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism* (London: Macmillan, 1984)。

九七八年出版的《美感向度》，才將「美感昇華」(aesthetic sublimation)與「革命的主體意識」湊合：

我要提出以下的論點：藝術的革命性，也就是控訴現實的不平，同時又激發解放的美麗形象的特性，乃在於一方面超越了社會決定，自當時通行的言行世界中脫穎而出；一方面則將那情境保留下來。因此，藝術創出自己的領域，其中適於藝術的經驗改革方屬可能：吾人認出此一由藝術塑造出的世界為一現實——在日常生活中遭到壓抑、歪曲的現實……藝術品的內在邏輯的極致在於喚起另一種理性、另一種敏感度，以便駁斥現行社會機構之中所通用的理性及敏感度。(The Aesthetic Dimension, 6-7)

換句話說，「美感昇華」正是藝術的批判、否定作用的另一面：「反昇華」(desublimation)。「美感轉化」正是透過重新塑造語言、視野與感受、理解去達成，結果是創出「相對的意識」(counter consciousness)，使現實無法壟斷一切。藝術的世界因此是「唱反調」的另一種現實原則，它試圖解除神祕，賦予弱者、受壓迫者以聲音，讓他們化痛苦為舞蹈，把沈默轉成吶喊，在不自由的領域裡找出路。當然，在此一「反昇華」的對抗舉動下是「記憶」起了作用，誠如霍克海默與阿多諾所說：「所有的物化均是一種遺忘」(Dialectic of Enlightenment, 230)，要找尋真正的烏托邦是從自己的腦海中憶起那些遭受壓抑的，教這些被遺忘、垂死、僵化的再活動起來^⑥。對馬庫色來說，遺忘是與壓抑密

不可分，而回憶則喚起生命，「激發衝動，要人去征服苦痛，追求喜悅的永恆」(The Aesthetic Dimension, 73)。

然而，馬庫色也是個理想主義者，他很清楚，回憶的力量是會被挫敗的，因為「喜悅一直活在苦痛的陰影裡」。不過，他說：「歷史的水平面仍然是開放的，只要人不斷回憶，一直衝刺，世界勢必改變。」由此可見，馬庫色徹頭徹尾是個黑格爾派的思想家，他始終沒放棄「歷史之中的理性」(reason-in-history)此一烏托邦的概念。他的美學理論因此是對抗此一「單向度」社會的烏托邦革命理論，其所預設的「解放」其實是從自己的理論敘述中創出，並未實現。除此之外，他也與其他的法蘭克福學派成員一樣，設想社會為一整合的「霸權」論述，藝術與社會是衝突、掙扎的對抗形式。以某一種表達或再現的方式，何以會在某一特殊時刻，成為藝術家所喜好運用的形式？那些機構（美學觀念、藝術家的訓練養成、出版及著述之媒介、藝術家的集團等）便利了某些藝術的風格，使某種特殊的意義為眾人或個人所領略？作品如何維護、挑戰某一社會團體的利益、權力、價值、意識型態等問題，均未能有圓滿的答覆。

不屬法蘭克福學派，但與法蘭克福成員往來的人士中，班雅明及布洛赫的理論，對文學批評有較直接的影響。如同

⑥Richard Terdiman, "Deconstructing Memory: On Representing the Part and Theorizing Culture in France Since the Revolution", *Diacritics* 15 (1985): p. 13~16, 對此有更進一步的發揮。

12 • 形式與意識型態

馬庫色，布洛赫也設計一個烏托邦，與這個不自由的世界形成辯證關係（*Dialectics and Hope*）。相較之下，班雅明是唯一注意到藝術家如何與當時的生產模式形成既相對但又內在的關係，去創造、發展他的藝術作品^⑦。談到攝影、繪畫、出版、劇場的技巧對文學、藝術構成影響時，他觸及藝術家與社會、藝術家與某聽眾或讀者的種種關係；同時，他也一再以「形式」、「政治」、「意識型態」、「意識」等概念去探討藝術品的內涵。然而，班雅明對十七世紀寓言性的戲劇（*Trauerspiel*）及波多雷的詩作情有獨鍾，視之為自足的文學作品，以其自我贖救的方式，阻擋歷史時間及外在空間的變化，因此也傾向烏托邦式的贖救主義（見*The Origin of German Tragic Drama; Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*）。

整個看起來，這些「批判的馬克思主義」學者，對傳統的馬克思主義及實證論起了反感，他們對「無產階級的革命」有了較深入的覺醒，瞭解到支配者如何歪曲「解放」、「革命」等口號，轉而變成奴役、反革命的手段。因此，他們從「意識」下手，探究藝術作品與文化產業在本質、作用上的差異。不過，他們的美學理論太過籠統，對生產結構的因果

分析也嫌簡化，因此，要到像阿度塞、拉崗、傅柯等人崛起，把社會推衍為「多元決定」（*overdetermined*）的錯綜結構、語言授受的「象徵次第」（*symbolic order*）、訓練及懲罰的「論述」形成技藝（*discursive formation*），「批判的馬克思主義」才在一些馬克思主義學者的手中發揚光大，變得十分可觀。

馬克思主義與文學批評

先是哥德曼（*Lucien Goldmann*）推介盧卡奇的學說給法國文壇，他以上帝隱匿的「世界觀」去詮釋巴斯卡爾（*Pascal*）與哈辛（*Racine*）的作品，認為作品反映出當時法國興起的獨裁政治取代宗教的情境（*The Hidden God*）。很快的，沙特提出「生命情境」（*life-situation*）的存在主義馬克思學說，批判了專斷的辯證法（*Critique of Dialectical Reason*），而阿度塞又以結構主義的馬克思學說，瓦解了「單一決定」或「整體性」的概念（見*For Marx*, 89-116），認為：衝突效果以社會形成之整體的方式，去組織社會的支配與從屬關係，整體與個別因素的關係變為牽一髮而動全身的複雜結構，而不是平均、單面性的發展。針對意識型態與霸權的關係，阿度塞提出「國家意識型態設置」（*ideological state apparatuses*）的看法，把「生產條件的複製」推演為看不見、摸不到的種種設置：宗教的、教育的、家庭的、法律的、政治的、工會的、大眾傳播的、文化的等等機構、設置、配備、形式（*Lenin*

⑦有興趣的讀者可參看：Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (New York: Columbia UP, 1982), Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or toward a Revolutionary Criticism* (London: Verso, 1981)。

and Philosophy, 143)。

同時，拉崗修訂了佛洛伊德的理論，把陽物、父權與意義、語言的傳遞結構聯接起來，使表層、底層結構的說法不攻自破；而傅柯則在社會、考古、診治、刑罰學上，倡導無所不在的「論述形成」說。在這些法國學說的衝擊下，「批判的馬克思主義」已不大能站得住腳。學者覺得需要修正、補充。在這關頭，歐美馬克思主義學者、結構主義文評家發現了巴克定（Mikhail Bakhtin），尤其他的《赫巴雷及其世界》（*Rabelais and His World*），書中有關群眾歡會（carnival）的討論。巴克定及其友人的《對話語言學》著作也逐漸被學者吸收、採用，下面我會提及。當然，針對這種學術性、結構主義的解析、闡揚馬克思主義，是有很多注重「實踐」（praxis）的學者大不以為然的，其中以湯普森（E.P. Thompson）的《理論無用》（*The Poverty of Theory*）最為彰著^⑧，迄今英國的理論與實踐兩派，仍以愛色斯大學的文學社會學座談會與牛津大學的歷史工作坊兩大陣營對峙。

法、英、美之外，當然有不少激進的馬克思文評家，不過，他們較不像英、美的幾位學者那麼注重作品與意識型態，因此，在這一節裡，我只提英、美的代表學者。首先，我要以馬克思《資本論》的溫床——英國——來討論所謂的「文

⑧詳見Perry Anderson, *Arguments within English Marxism* (London: Verso, 1980); *In the Tracks of Historical Materialism* (Chicago: U of Chicago P, 1984), 9~31。

化唯物論」者（cultural materialists）。這個詞彙歸功於威廉士（Raymond Williams），尤其他的三本著作*Marxism and Literature*（1977）；*Problems in Materialism and Culture*（1980）；*The Sociology of Culture*（1981）。威廉士的父親是鐵路局打燈號的工人，出身這種勞工家庭，他自然無法苟同法蘭克福學派的「理論家」；然而，在一篇悼念哥德曼的文章裡，他卻宣稱自己早期的著作，雖未直接受盧卡奇、哥德曼的影響，倒與他們的思想大致相符（*Problems in Materialism and Culture*, 20）。原因是威廉士也想從傳統，馬克思主義中找出路，特別針對政治、文化等問題裡有關「解放」與「剝削」的複雜結構。當《新左評論》訪問他，請教他關於阿多諾、班雅明的看法時，威廉士批評法蘭克福學派未能注意到歷史、文化變遷，每每將苦痛、壓抑看成是超歷史的社會現象，因而以近似宗教的觀點去講這種「永恆的災難」（*Politics and Letters*, 312）。威廉士認為中古、文藝復興、資本主義社會的剝削情況各自不同，而且現代文明一方面「解放」了生產勞力，一方面卻引生了更新的、持久的種種剝削。如何從個別歷史情境中，考察「感覺的諸多結構」（structures of feeling），細究各種實踐的錯綜關係？這正是威廉士的重點所在。

威廉士於早期的著作《鄉村與都市》（*The Country and the City*），已提出「解放」與「剝削」的交織結構，以反對固定的「支配」概念。在《馬克思主義與文學》一書裡，他更提出「支配」、「餘留」、「新出」的內在動態關係

(dominant, residual, emergent)，說明「傳統」、「機構」、「形成」的錯綜變化 (*Marxism and Literature*, 120-27)。以這種觀點去看，就沒什麼固定的時期、階段，一切都是「仍在發展中」(still in process)。如此一來，傳統馬克思主義所持的「底層」、「上層」結構說，立刻顯得僵硬、死板，不能描繪個人、社會、機構之間的活潑關係。對傳統的文藝社會史、文類學 (genres)，威廉士也提出修正的理論，主張在文類之中看待作品；同時又跨越文類來考察某一團體、時期或個人計畫與集體表達的種種寫作條件與關係 (*Problems in Materialism and Culture*, 48-49)，「背景」的說法，因此不攻自破，理由是無此一固定的背景可言，而且「霸權」論述 (hegemony) 也無法成立，寫作變成了多重的對話，這是威廉士自巴克定及沃羅希諾夫 (V. N. Volosinov) 處獲得的靈感^⑨。多重的聲音乃是作家用來再現其世界，表達社會的糾纏不清、前途不明或動盪不安等情況所運用的手法，寫作遂是在社會之中的分析、回憶、改革活動 (*Writing in Society*, 142-65)。

威廉士對英國「文化唯物論」者的影響是極其深遠的。在劍橋、牛津大學，他的理論激發不少文評家、女權批評家針對寫作與社會的關係，做歷史、意識型態方面的考察，成果斐然；在愛色斯、色塞斯大學 (Univ. of Sussex) 也促成

^⑨部分學者說 *Marxism and the Philosophy of Language* 是巴克定以沃羅希諾夫的名義發表，然而這種看法有待進一步證實。

新的歷史研究；同時，他所主編的英國文學史系列也逐漸引起重視。受到威廉士的啟發而較有可觀者極多，此處我只列舉巴克 (Francis Barker)、德利謨 (Jonathan Dollimore)、辛費德 (Alan Sinfield)，他們的著作可說重新審查了文藝復興時代的文化排場。在這些人之外，色塞斯大學的史達利布拉斯 (Peter Stallybrass)、懷特 (Allon White) 是以巴克定的理論去修訂馬克思主義，兩人的近作 *The Politics and Poetics of Transgression* 對上、下層文化的交織、對話，有相當精彩的演繹。他們的同事也不乏黑格爾派的馬克思主義者，企圖以黑格爾的辯證法，結合盧卡奇對階級及物化的看法，重寫馬克思主義，以對抗法國的結構主義後起思想，其中較彰著者如羅絲 (Gillian Rose)，早期研究阿多諾，近作有 *The Dialectics of Nihilism*，而伯恩斯汀則是盧卡奇的新詮釋者。

英國除了威廉士之外，《新左評論》的主編安德遜 (Perry Anderson)、牛津大學的伊戈頓 (Terry Eagleton) 也很活躍。安德遜以主張「實踐」出名，早期兩、三本書批評歐陸、英國的馬克思主義學者，站在湯普森的立場，呼籲社會主義的文化及歷史學，近作 *In the Tracks of Historical Materialism* 裡，他對社會主義仍未付諸實現，大有扼腕之歎。不過，他認為這一連串的失敗只告訴我們：得以更具體、勇敢的方式，將社會主義重新擴展為「未來的社會」。他覺得馬克思主義的出路，是要在湯普森與威廉士兩條路中折衷才行 (97)。換句話說，既不能推崇烏托邦的想像，完全脫離資本主義社會的算計文明 (像湯普森)；也不能像威廉士那樣，把文化、

社會看作是十分錯綜而幾乎無能為力的機構。

與安德遜相較，伊戈頓顯然是個十足的文學教授，近年來雖參加英國中小學生英文課程的安排、輔導，不過，主要是在文學與政治，特別是文學教育與帝國主義上下工夫（“The Subject of Literature”；*Literary Theory* 17-53；*Against the Grain*, 1-8）。早期，伊戈頓是用哥德曼的理論來研究文學作品（例如：*Myths of Power: A Marxist Study of the Brontes*），後來則傾向班雅明的美學，倡導以形式、政治、意識型態，意識去探討作品（*Marxism and Literary Criticism*），緊接著他受到阿度塞、馬學禮（Pierre Macherey）的影響，看待作品為各種結構的互動產品（*Criticism and Ideology*）；很快的，他接觸到巴克定的理論，又回到班雅明，開始變得很注意批評的社會、政治作用（*The Function of Criticism*），同時也吸收了女權批評、俄國及義大利的符號學，開始質疑正統、語言、法律、性別等概念（*William Shakerpeare*）。在文學批評上，他是折衷派，具備大部分人未能擁有的摘述能力，以明晰的方式，剔出作品的矛盾意識型態，從而一再演繹作品如何質疑中產階級的心態。從這一點看，他是班雅明的繼承人，雖然不像班雅明那麼對中產階級採十分敵對的態度。

英國由於工黨、工會活躍，再加上階級森嚴，人們很容易瞭解到「剝削」的實際意義；因此，英國的馬克思主義學者及女權批評家往往對「壓迫」及社會現實，提出具體的呼籲，較著名的為湯普森。在美國，情況則因資訊媒介的錯誤，而變得迥然不同，一切都是以符號或「文本」（text）的方

式去理解，因此，美國的馬克思文評與社會的關連，顯得比較間接而微妙。在這個領域裡，詹明信及薩伊德（Edward Said）是我馬上想到的名字。

詹明信是以研究沙特起家，尤其以沙特的《找尋方法》（*Search for a Method*）及《辯證理性之批判》為主，較注意語言、風格、存在情境（例如 *Sartre; The Prison-house of Language*）。在《馬克思主義與形式》書裡，他以沙特晚期的系統含納法蘭克福學派的理論，提出「辯證的批評」，主張全盤性的觀察作品，這一方面是沙特晚期的思想（尤其 *The Family Idiot*）予他一些啟發，同時，阿度塞的「多元決定」、拉崗的「象徵次第」、巴克定的「意識語言」也開始對他產生影響，這些見解在他《政治上未被查察的》（*The Political Unconscious*）一書裡才正式融合，形成一座體大無外的理論大熔爐、法德文學批評合建的後現代建築。由於他善於「剝削」、「撥用」他人的理論，讓新舊夾雜，他之會對後現代主義感興趣，特別以「雜匯」（pastiche）來描繪後資本主義社會的消費行為，乃是意料中事（見：“Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”）。

基本上，詹明信是在沙特與布洛赫的系統中輾轉，而始終無法解決他所謂的「烏托邦衝動」此一問題（*The Political Unconscious*, 281-99）。他以黑格爾的「第三個原因」為例，闡明黑格爾如何預設、想像兩皆不可（neither...nor）以外的元素，以烏托邦的方式，去創造出現實世界無法達成的理念（*The Political Unconscious*, 50-52）。這種打破局限，衝出

「含納策略」(containment strategies)的烏托邦敘述活動是詹明信在各種文學作品裡不斷發現的：老舍、王蒙、王文興、福樓拜、賈西亞·馬奎斯、卡龐提耶、亞斯杜里亞斯等等。他稱這種作為叫「解碼」(decoding)、「解除神聖」(desacralization)，認為「寫實小說」或「魔幻寫實」文類大致是表現出這種「解碼」的欲求(“The Realist Floor-Plan”)；同時，這也是邁向後現代主義的文學技巧。

然而，這個新舊夾雜或解碼以後的世界是什麼？應該如何面對或批判？以跨國公司的文化邏輯去看第三世界，是否壓抑、抹殺了該文化的聲音？以後資本主義的文化邏輯去審查他人的作品，是否難免要將對方置於另一個落後的時間向度，視之為粗陋之生產模式，因而又複製了「支配」的意識型態(甚至帝國主義)？「解碼」或「並置」是否能解釋現代與後現代主義的作品？批評家本身是否含納了自己的文化中某些「政治上未被省察的」？對這些問題，詹明信是很不願正面答覆的。而薩伊德則一直質疑第一世界與第三世界的權力、論述關係。

一開始，薩伊德是個相當傳統的英國文學學者，他的博士論文專究康拉德(Joseph Conrad)，已指出他往後對帝國主義的關注。真正讓他成名的著作是他對當代法國文學批評的鳥瞰(現收入*Beginnings: Intention and Method*, 279-343)。他的下一部著作《東方研究》(*Orientalism*)則引起所有漢學家及不少美國學者的共憤，因為在這本書中，薩伊德批評德、英、法(尤其英、法)以認知、運用、征服的帝國主義

姿態，去研究中東、東方，甚至以這種研究來界定東方，進而要東方將那種形象加以內在化，以西方的學術機構及其發現為基準，視自己是沈默、落後、有待啟蒙的種族。最令美國的東方學者氣憤的，莫過於薩伊德的指控：所有的東方研究均是由美國政府、軍方、商業團體贊助，並將研究成果轉為另一種形式的侵略、剝削；對他人的知識，一定包含「權力欲望」及彼我時空的差距，永遠不是公平待遇，這乃是薩伊德一再強調的。近來，他又以女權批評的理論為輔，討論東方如何被視為女性、肉體，等待西方來征服、揭示，更把帝國主義的論述與東方研究講得更具政治意義(“*Orientalism Reconsidered*”)。他甚至說西方的文學底下大多蘊藏帝國主義，例如奧斯汀的《曼斯費花園》(*Mansfield Park*)背後即是農奴，然而，在這一層帝國主義底下，還有一層是世人不大追究或憶起的帝國主義：文學理論。試以艾略特為例，他的「傳統」除了指歐洲的傳統，又指什麼？文學理論以「客觀」的系統，建立標準，要我們遺忘什麼是要壓抑、抹除的帝國主義，不僅如此，連「抹除」也變成是理論的理論(如德希達、海德格、尼采的「抹除」論)，教被抹除掉的永無翻身之日(見他即將發表的“*Literary Criticism and Imperialism*”)。

我們可以說薩伊德是最接近盧卡奇，尤其馬庫色了。在他的近作《世界、作品、批評家》(*The World, the Text, and the Critic*)裡，他有一章探討盧卡奇的理論，如何經過哥德曼到威廉士的手中，遂變得政治無能(226-47)。針對這種

墮落與冷漠或妥協（薩伊德即以此評詹明信），薩伊德倡導「世俗的批評」（*secular criticism*），注意文化如何以「相屬」的修辭來加以肯定、確認，看作品如何與社會產生關連，進而發展「批評的意識」，去體會理論及批評的世間性，以「懷疑、世俗、反省的態度，正視本身的局限」（*The World, the Text, and the Critic*, 26）。

如同薩伊德，有不少女性、黑人、東方學者，也逐漸著書探討「支配」的問題，女權批評尤其以馬克思主義的意識型態去研究各種成見、機構、論述。不過，「解放」只是另一種形式的「奴役」或「壓抑」，在我們接受新馬克思主義與其文學、藝術理論的同時，也得留心此一矛盾，畢竟，採納這種「反支配」、「反昇華」的論點，也是一種「支配」與「昇華」。

原載《當代》第十九期

第二章 論述與對話：巴克定逝世 十周年紀念

美國耶魯大學英文系教授彌勒（J. Hillis Miller），在他早期仍運用「意識批評」的著作《上帝消匿》（*The Disappearance of God*），第二版（一九七五年，哈佛大學出版）的「序」裡，惋歎俄國學者巴克定（Mikhail Bakhtin）的生平、論著不為世人所知，其學說因而「很遺憾地，未能產生應有的影響。」

其實，於一九六八年，巴氏的博士教授資格審定論文，即已由MIT推出英譯，書名為《赫巴雷及其世界》（*Rabelais and His World*），且七〇年代初，巴氏以他人名義發表的著作，也相繼有英譯問世^①。不過，學者對巴克定的文學、語言哲學，做全盤的研究，並認真加以推介，引起批評界的關注，卻要到八〇年代，才真正開始^②。

先是八〇年，安·舒克曼（Ann Shukman）在《比較批評》（*Comparative Criticism: A Yearbook*，劍橋大學出版）介紹巴克定的語意風格研究（*stylistics*），認為巴氏的理論發展自形構主義與馬克思文評，但又超越兩者的局限，遂能