

既複雜且微妙。」西克蘇亦說：「女性的性衝動正和她的潛意識一樣，都是廣大無邊的。」這種肉體經驗對女性的情感、思維和語言有莫大的影響。伊苗卡蕙說：「『她』本身就是無數的非自己(Other)。這無疑是為什麼她會被稱為情緒化、不可理喻、混亂、善變，更遑論她那『她』往四面八方進展而使得『他』無法抓住重點的文體。」西克蘇則說：「女性的作品必是在不斷蘊釀中的，她既不銘刻也不區辨輪廓和界線。……她同時讓一千種語言說話。……她的語言不盛裝；它運送。它不退阻；它生產新的可能。」這是一種包容性的、女性的、母性的文體。西克蘇舉了一個例子：巴西女作家Clarice Lispector對事物有一種女性的專注，她感知、呈現的方式因而是孕育性的，而非控制式的。

這樣的一種文體並不是女性專有的。克麗絲提娃即指出，有些男性作家，諸如愛爾蘭小說家喬哀思(James Joyce)和法國詩人瑪拉美(Stéphane Mallarmé)，亦能保有口腔期和肛門期的經驗，以及幼兒時期透過母親得來的肉體快感，並據以發展出一種打破父系語文規範的文體。克麗絲提娃說：「當我說『女人』時，我指的是那無法呈現的、言外的、一切意識形態和命名法(nomenclature)之外的領域。」女性文體既是用以表達上述領域，因而必是抗拒既存社會中種種有明確意涵的東西的。

女性文體之為含有革命態勢的語文運動，牽涉到一個根本的邏輯弔詭：它是相生於傳統父系語文的文體的；它反男性中心文化，但却以男性中心文化為出發點；它的泉源，女性的肉體經驗，顯非獨存的，而比較可能是父系文化的家庭制度與兩性關係的產物。這樣的一種文體，事實上應該界定為：受男性中心文化所貶抑與界定的女性的文體。

「女性文體」雖然缺乏獨立於男性中心文化的絕對性，但這個缺點也正是它的優點，使得它在目前的階段成爲一種具有時代意義的文體論。

(參考資料：Ann Rosalind Jones, "Writing the Body: Toward an Understanding or L'Écriture féminine," in *The New Feminist Criticism*, ed. Elaine Showalter [New York: Pantheon Books, 1985], 361-378.)

## 意在筆先

顏崑陽

<<文訊>> 25  
1986.08  
p291-292

「意在筆先」是中國文學藝術創作上，重要的表現法則之一。此一術語常被使用於有關表現法則的理論，或對作品的實際批評上。它較早出現於書法理論，而後應用到繪畫、文學的理論中。

晉代書法家衛夫人在「筆陣圖」中，提出書法表現的法則：「意前筆後者勝」。其後，王羲之「題衛夫人筆陣圖後」，對此一法則乃作更詳密的詮釋，以行軍作戰爲喻，「心意者，將軍也」，是則「心意」在書法表現過程中，應居於主導地位。在作書之前，先要「凝神靜思，預想字形大小，偃仰平直，振動令筋脈相連，意在筆前，然後作字」。因此，所謂「意在筆前」，即在實際運作媒材(筆)而體現作品之前，「意」中已形成字體理想的結構。爲了能充分掌握理想的字體結構，臨書之前，作者必須「凝神靜思」，使主體心靈虛靜澄明，才能專注於對象的觀照。

中國藝術皆以主體心靈爲表現樞紐，而達到主客合一的極境。因此，這種以「意」爲先的表現法則，實爲各種藝術表現之共法。所謂「意前筆後」、「意在筆前」的觀念，至唐宋以後便被運用於繪畫、文學的創作。王維「山水論」云：「凡畫山水，意在筆先」。張彥遠「歷代名畫記」論用筆云：「意存筆先，畫盡意在」。此後，歷代繪畫，都以它爲表現要則

。宋元文人畫興起，主觀之「意」益形重要。「意在筆先」更確定為表現法則之第一義，故清代王原祈「雨窗漫筆」強調：「意在筆先，為畫中要訣」。

王夫之「薑齋詩話」卷下，對於「意」在文學表現法則中的主導地位，曾力加強調：「無論詩歌與長行文字，俱以意為主。意猶帥也。無帥之兵，謂之烏合。李杜所以稱大家者，無意之詩，不得一二也」。文學必須以主體自發之「意」為第一義，才可能有創作。這裏所謂「意」，應廣義地指主體心靈活動的整體內容，包括才性、學養所產生的感性經驗與理性觀念。因此，他雖不否認形式技巧在文學表現上的重要性，却極力反對將形式技巧固定為不變的規範，並以之為表現法則的第一義。「薑齋詩話」卷下，曾譏責「把定一題一事一物，於上求形模，求比似，求詞采，求故實」的寫作方式，「如鈍斧子劈柴，皮屑紛飛，何嘗動得一絲紋理」。這種觀念常見於有關詩歌表現法則的理論或作品的實際批評中。例如清代李重華「貞一齋詩話」云：「夫詩以運意為先，意定而徵聲選色，相附成章」。袁枚「續詩品」云：「意似主人，辭如奴婢」。而「朱鶴齡注李義山詩集」卷上引紀曉嵐批評「詠蟬」詩第一聯（本以高難飽，徒勞恨費聲）云：「起二句意在筆先」，則義山於體現作品之前，已先立「意」如此。此「意」實以詩人之現實存在經驗為主，而觀照對象「蟬」之性相，達到主客合一之極境，以作為全詩表現之主題。一切形式技巧之操作，皆以能充分表現此一主題為原則。準此則文學上所謂「意在筆先」就是在運用形式技巧以體現作品之前，主體心靈已完成內涵意義的創造。

中唐以後，逐漸盛行「詩格」的技巧理論，對應特定的詩體而規範出標準的技巧法式，謂之「格」（格的觀念甚為複雜，以技巧法式為主的「格」僅其一端，詳見「體格」條，下期刊出）。至於末流俗法，往往以技巧法式為第一義，而限制了主體之心靈，筆在意先，遂斷絕了創造之生機。因此，「意在筆先」的強調，實能救濟「詩格」之流弊，彰顯表現技巧的根本法則。

## 正變

龔鵬程

正變說，首見於「詩大序」，序云：「王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣」，後來鄭玄推闡其說，認為：「文武之德，光熙前緒……其時詩風有周南召南、雅有鹿鳴文王之屬；及成王周公致太平，制禮作樂……本之由此風雅而來，故皆錄之，謂之詩之正經。後王稍更陵遲……故孔子錄懿王、夷王時詩，訖於陳靈淫亂之事，謂之變風變雅」（詩譜序）。

基本上這是一個文學史的觀念，因此它所關切的，是文學與時代的關係：懿王以前，政盛俗美，懿王以後，則淫亂失禮，文學便反映或紀錄了這一變遷。

但文學對於時代的變遷，並不只純是描述性紀錄性的，文學理應肩負批判時代的功能，所以「詩大序」又說變風變雅乃是「國史明乎得失之迹，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟咏情性以風其上，達於事變而懷其舊俗者也」。這是要以先王之禮義，來「匡而革之，追而復之，執彼舊章，緇此新失」（孔疏），來諷刺批評時政。因此，所謂正變之正，乃是以禮為判斷標準的。其說蓋本於春秋。

太史公自序曾說：「撥亂世，反之正，莫近於春秋」，穀梁傳也有「變之正也」之說。鄭玄在解釋正變時，即明確地指出詩之正變與春秋之正變同義：「必不得已，從先儒正變之說，則當如穀梁所謂變之正也」（風有正變辨）。故變是指非禮之正而言。凡非禮之正的時