本文章已註冊DOI數位物件識別碼

airiti Library

從摹仿到虛擬：試論文學現實之演變

doi:10.6711/REAL.199909_(4).0005

英美文學評論, (4), 1999

作者/Author： 蔡振興

頁數/Page： 157-182

出版日期/Publication Date：1999/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

http://dx.doi.org/10.6711/REAL.199909_(4).0005

DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 http://doi.airiti.com

For more information,

Please see: http://doi.airiti.com

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

最完整的學術整合查詢平台—華藝線上圖書館 ● http://www.airitilibrary.com ● Find more academic articles on Airiti Library

英美文學評論，4
台北，1999 年，頁 157-182
©中華民國英美文學學會

從摹仿到虛擬：試論文學現實之演變※

蔡振興

一、摹仿

在〈創作家與白日夢中〉("Creative Writers and Daydreaming")，佛洛伊德(Sigmund Freud)很樂觀的表明他的假設：「每個人在內心中都是個詩人；直到最後一個人死去，最後一個詩人才死去」(qtd. in Adams 712)。佛氏的用意說明了一件事情：每個人都是藝術的創作者。作家如同小孩子一般，認眞地建構自己的遊戲世界。在此，佛氏似乎直接或間接的爲文學創作注

＊作者現任淡江大學英文系副教授。
※本文原發表於佛光山「文學學」會議，在此感謝田維新教授以及三位審查者所提供之寶貴建議及批評。

射一劑強心針。

在早期的文學創作中，詩是文學的大宗，它一直盤據主流的地位，這可從中國文學之濫觴或西洋文學的開端——詩看出端倪。一般而言，詩具教化的功能，它在古代社會是文學之始，文化沈澱之結晶；而關於對文學創作，最古老的批評可追溯至柏拉圖(Plato)。

柏拉圖在著名的對話錄《理想國》(*The Republic*)及〈詭辯家〉("Sophist")指出二種摹仿形式：一是相似性塑造(making of likeness)，另一是摹擬之塑造(making of semblance) (*Collected Dialogues* 979)。前者指作家塑造一個版本符合原版之二度空間的形狀及顏色，而後者意指從一個並不令人滿意之觀點所塑造出來的一種神韻相似却又有別於原作之摹擬。要言之，柏拉圖所論及之兩種摹仿形式——相似性塑造與摹擬塑造——充其量只不過是神韻酷似或外表相似而已；兩者均未觸及到藝術作品的存有。

柏拉圖的創作世界是二元對立的世界，即理念與現象、精神與肉體對立的世界。肉體歸屬變動不居的現象界；靈魂則屬理想的、生生不息的理念界所擁有。對柏拉圖而言，不管作家如何體現作家本身的心靈世界，並投射到藝術作品之中，藝術作品也只不過是子虛幻象之產物，或登錄藝術作品中三度離「眞」的異化過程。因此，柏拉圖對於藝術創作的摹仿態度是負面的，否定的。在《理想國》第三章中，當柏拉圖論及摹仿性敍述(mimetic narration)的技巧時，他的代言人蘇格拉底(Socrates)指出「眞理」應該受到重視，而且理想國的子民不應聆聽詩人對神明不恭敬的敍述：「如果統治者抓到有人在城中撒

謊，任何一位工匠，不管他是預言家、醫生、或工匠，都將受到處罰，因爲他對國家，如同對船隻一樣，做出顚覆性及破壞性行爲」(633, 389d)。在此一章節，蘇格拉底問及一個重要命題：「我們想不想讓好的摹仿者當我們(理想國)的捍衛戰士？」(639, 394e)然而，蘇格拉底所提供之答案尙是模稜兩可，因爲理想國的捍衛戰士要堅持道德原則，致力於追求城邦之和諧自然。如果要摹仿，也只能摹仿正道人士，如勇者、有德者、虔誠者，千萬不要摹仿邪魔歪道，思想不潔之人。雖然如此，蘇格拉底又認爲摹仿若變成人的第二天性，如此則會影響身心健全之發展。在此，蘇格拉底對於摹仿的態度不但不鼓勵，也不期待，而且懷有一種深怕受到傷害的隱憂。這種念頭可更進一步從《理想國》的第十章看出端倪，柏拉圖對藝術創作過程的態度是負面的，文學的摹仿創作理念如同墮落的歷史一般，因爲文學創作是遠離眞理的創作模式，缺乏眞理作爲後盾。根據柏拉圖的剖析，上帝/造物主的觀念代表理念(the Idea)，它專屬理念界。造物主的理念是絕對的、唯一的(the One)。首先，造物主本來就有一個先驗的理念，如床之概念。然後，木匠受到靈感啓迪造出一張床。最後，畫家將床繪出(821-23)。從先驗理念的發生到藝術作品(繪畫)的創作乃是三度離眞過程。柏拉圖說，摹仿藝術遠離眞理，它有能力製造萬事萬物，因爲它只觸及或掌握客體的一小部分，而且它充其量也只是幻象而已。例如畫家可以畫出鞋匠、工匠及其他藝術品，即使他本身對這些行業一點也不熟悉。如果他是好畫家，他定能在遠處將工匠的形象呈現在參觀者眼前，以畫家的技巧，他定能欺騙小朋友、愚弄大人，並讓他們誤以爲畫中工匠是眞工匠(823)。雖然柏拉

圖在《理想國》中第三章及第十章表達他對荷馬(Homer)的尊崇，他却認爲荷馬的史詩世界中存有太多幻想，這與他培養有道德主體的教育觀大異其趣：若是詩/文學未能文以載道，那麼詩/文學就不能稱得上是好的文學。在〈法律篇〉("Laws" 1265)柏拉圖明言摹仿藝術(包括音樂)的目的不須有個人色彩的樂趣(pleasure)及迷人(charm)，更重要的是它們是對的(right)(1265-66)。柏拉圖對於藝術的「文以載道」及「寓教於樂」之觀念在《理想國》中俯拾皆是；若是文學/藝術遠離道德及正義，他將毫不保留的加以撻伐。由於人是理性的動物，在動物中，人最善長摹仿，從孩提時期即如此；因此，哲學家皇帝須爲小朋友篩選書籍，遴選有道德內涵的經典作品。要言之，柏拉圖認爲住在理想國的小孩是不會變壞的。

平心而論，畫家或任何的創造家只是子虛烏有的創作家或摹仿者。柏拉圖是一位超越論者，他將藝術世界視爲幻象世界，因爲眞正的現實只存於至眞、至善、至美的理念界。一切紅塵色相乃不足爲奇，因爲眞正的知識是存在理念界，人唯有透過回憶才能進入到理念界。異於超越論者柏拉圖的那種形而上的理念，亞里斯多德則將現實落實到活生生的生命情境，而且他也指出文學創作的精神是存於「當下」時刻，而不寄望於來生。

亞氏在《論詩與音樂》(*On Poetry and Music*)中觸及文學創作的理念；他認爲史詩、悲劇、喜劇等文類屬於摹仿藝術。「詩人」是「製造者」，他用押韻的詩行寫詩，但並非用詩行創作的人皆是詩人(3-4)。與《詩學》(*Poetics*)的創作理念一樣，亞氏認爲作家在創作時所摹仿的是「行動中的人」，其角色的選擇必定須具有崇高的道德觀，而且劇中人必是「比眞實人物更完美」(4)。

亞氏認爲，在文學創作時，作家在選擇人物有四個方向可以考量：(1)人物須正派、善良；(2)選擇角色須得體；(3)角色必須忠於生命；(4)個性必須有一致性(19-20)。從上述對柏拉圖之分析，讀者不難瞭解，亞里斯多德跟隨老師的腳步，再度指出文學創作雖是摹仿，但因考量道德因素，摹仿對象必須是「法古今完人」，而不是「大說謊家」。在此，亞式爲搶救文學而做出諸多修訂條文是顯而易見的。

柏拉圖與亞里斯多德的摹仿理論乃是文學創作的重要泉源，其共同之處在於兩者皆認爲文學創作乃是摹仿的：前者是一種表達完美典型的墮落、複製、再複製的摹仿過程；後者是一種以人道立場出發的救贖形式。這說明摹仿是藝術創造時最粗糙的創作形式。兩者也認爲「詩如繪畫一般」(“Poetry is like painting”)。①亞里斯多德與柏拉圖之差異如下：柏拉圖強調藝術對人的完美典型(Form in man)之摹仿；亞里斯多德則強調藝術摹仿自然/人性。因此，摹仿就變成及物動詞，它有固定的師法對象。我們知道西洋文學創作源頭有三：一是聖經的傳統，二是柏拉圖的摹仿論；三是亞里斯多德的傳統。這三種傳統皆強調「眞理至上」論，運用修辭學技巧來打動讀者/聽眾芳心，從而帶給讀者/觀眾一則教訓——寓教於樂。嚴格說來，這種期待寓教於樂的讀者反應乃是「眞理中心論」的產物。所謂寓「教」於樂在於教導、傳播、引導人走向眞理的大道。這種眞理中心論的觀點雖與邏輯學的方法論不同，兩者對「第一因」、「眞理」的信仰則未曾改變。在此，我要表明的是：眞理與道德哲學在過去一直是西方文學創作的主要動力，它們是文學的場域，也是文學的背景；它們是各個時代的金科玉律，也是一般人生

命的表徵。尼采認爲康德(Immanuel Kant)有如此想法：「我值得尊敬的地方是我能尊敬道德——而你們不應與我不同」(*Beyond* 100)。眞理在西方的文史哲學發展上一直扮演先驗(given)的角色。然而，尼采將眞理視爲情感的語言符號(a sign of language of the affects)。眞理是語言建構出來的效果，道德亦然；就文學創作而言，道德不是唯一的眞理，眞理也不是唯一的美德，兩者更不是文學現實的基本配備。對後現代作家而言，文學創作如能走出這種以二元對立爲基準的眞理中心論之框架，超越善與惡的衝突，則更能表達多樣性的文學現實。

二、作家與文學創作

所有的作家皆是知識份子，但是，並非所有的知識份子皆能成爲作家。事實上，作家在社會上肯定有一定的功能。葛蘭西(Antonio Gramsci)在《獄中手記》(*Selections from the Prison Notebooks*)中提出二種知識份子的典型：一是傳統的知識份子，另一是有機知識份子。所謂傳統的知識份子包括老師、牧師以及其他機關團體的行政首長；有機知識份子係指與社會互動關係較密切的個人。他們設法改變人們的思維模式、創造市場需求。隨著社會的分工與時代腳步的發展，傳統知識份子會漸爲有機知識份子所吸收，變成更獨立自主的知識份子。從文學創作的角度來看知識份子，嚴格說來，知識份子是以再現(re-presentation)爲職志，以文字向大眾進行心靈溝通，期能在思想上有所助益與突破。然而，在後現代的社會，我們應意識到「再現」的概念並不是傳統的、封閉的摹仿過程，也不是像古

人所謂詩表達「共相」，而歷史僅表達「殊相」的二元對立之創作省察。

在後現代小說的創作中，文學現實的塑造有別於現代小說所標榜的「更高層次的現實主義」理念。在尋求新的文學表達形式時，這些作家所採取的立場如同法國社會學家布希亞(Jean Baudrillard)一樣，泰半認爲知識份子應以邊緣的位置及對立的立場自居，對時局、政黨政治、社會、文化等採取一種批判的距離，如此才不致於被收編，被體制化，進而變成毫無行爲能力。換言之，文學創作者應以「否定思想的帶原者」(carriers of negativity)自居("Intellectuals" 164)；雖則處境不甚愜意，他隨時可用多樣性的論述形式及多層次文學現實表達其聲音與憤怒。傳統的創作將「眞理」與「道德」與「上帝」視爲唯一文學標竿；然而，後現代小說則挑戰這種三位一體的文學現實，並將它視爲語言的產物。這些作家創作的目的在追求自由，追求突破，追求踰越。在現實上，他有所接受，也有所反動。在創作上，他表達心中的好信念(good faith)。身爲作家，他擁有自己的理想與信念；透過文字，他表達自己的存有；透過文學，他表達他心目中的「現實」。

六〇年代以後諸多歐洲小說家所關懷的現實面之一就是語言。不管是結構主義或後結構主義，文學、哲學、歷史、心理學等領域皆將重心轉移至語言的研究上。羅遂(Richard Rorty)稱之爲「語言的轉向」。從五〇年代到六〇年代，讀者不難看出一個由保守邁向開放的年代；從學術思潮的發展脈絡來看，這是一個由人性化的現象學走向反人文主義的結構主義及後結構主義的時代。就小說而言，五〇年代的法國產生了「新小說」

(New Novel)，反對巴爾札克式的寫實主義小說。②巴特(Roland Barthes)也建議作家應擺脫寫實主義小說的敘述手法。巴特認爲小說屬於符號秩序的世界(*Writing* 29-34)。就語言的觀點而言，十九世紀的小說符號表現乃是透過敘述者將故事梗概鋪陳出來，而小說的敘述情境既合乎邏輯，歷史事件也以直線型的編年史方式進行。敘述者透過第三人稱神祇般的觀點進行偷窺小說人物，並忠實地報導事件的來龍去脈。巴特認爲敘述者(作者)穿梭於字裡行間，表面上雖然能統一小說的格局，而且可以將現實百分之百的呈(/再)現出來。然而，他(敘述者、作家)却是小說的致命傷。巴特將此敘述者統一小說事件之安排視爲一種中產階級心態的寫照：現實被喻爲一面鏡子——既不神秘也不荒謬——一切均在敘述者(或作家)掌控之中。葛立業(Alain Robbe-Grillet)在〈從寫實主義到現實〉("From Realisim to Reality")一文中表明一般作家咸認爲自己是寫實主義者，「就是現實世界吸引他們；每一個作家竭盡所能地創造『現實』」(157)。

在英美地區，六〇年代以後出現一些反對十九世紀維多利亞式的寫實主義傳統的反寫實主義(anti-realism)、超小說(surfiction)、後設小說(metafiction)等小說形式。③後設小說理論家沃芙(Patricia Waugh)則將後設小說從次文類的地位提升爲小說的主要文類。六〇年代的小說形式發展主要受到三方面的影響：哲學(尼采、海德格)、語言學(索緒爾、哈彌亞夫、巴赫汀)及科學(海森堡)。其中，尼采的遊戲概念、巴赫汀的對話理論(dialogism)及海森堡的「測不準原理」(principle of uncertainty)最具代表性，而三者均對傳統那種絕對的、神聖不可侵犯

的語言觀提出質疑(*Metafiction* 1-19)。

三、語言的轉向與現實

羅逖在《哲學與自然之鏡》(*Philosophy and the Mirror of Nature*)指出古代及中古時期的語言哲學關懷的對象是「物」(things)，十七世紀到十九世紀則關懷「思想」(ideas)，而現代哲學則較關心「文字」(words) (263)。在現代哲學中，海德格(Martin Heidegger)的語言觀對後結構主義產生了部分的影響。在〈論人道主義書信〉("Letter on Humanism")中，海德格認爲思考存有必須回到語言、借助語言。作品有其物質性，是「物」(a thing)；物即代表象徵(symbol)，且透過語言表達出來；人說語言，語言說人。人寓居於語言的宅第，因此語言變成存有的屋宇。從海德格的觀點，語言文字的工作者利用語言來反省語言、質疑語言。雖然如此，文字作家乃是語言的守衛人員，表達語言特有的本質及其存有。另外，海德格在〈論語言〉("On Language")中也同樣表達他對語言的關懷：人的本質是語言。在論及語言時，海德格最常使用的一個迴旋式命題是「語言會說話」(Language speaks)。此一質疑乃屬典型的詮釋循環(hermeneutic circle)策略運用，目的在揭示語言之存有。在〈論人道主義書信〉中，海德格反對沙特(Jean-Paul Sartre)的「行動即現實」及「存在先於本質」之概念(*Basic Writings* 191-92)。對海德格而言，「思考」思考遠比行動代替思考要來得重要，因爲思考是一種探尋本質、捍衛存有的先行條件。語言有三種特色：(一)語言即表達；(二)說話(speech)是人類行爲，語言產生人，使人誕

生；因此，人被語言表達(spoken by language)；㈢表達總是暗指眞實或不眞實的表現或再現。在解釋塔寇(George Trakl)的詩時，海德格已經注意到語言的自我反射性，即語言走出意識主體的世界，進入到語言自己本身詮釋語言的後設語言層次——語言在說話：

> 人僅在回應語言時才說話。
> 語言在說話。
> 語言的語言在學我們已經說過的話。(*Way* 30)

事實上，海德格晚期的哲學深受尼采影響。海德格在思考語言時，他認爲語言要思考語言本身所做的思考，說語言要說的語言。克麗絲蒂娃(Julia Kristeva)認爲所有社會現象均是象徵性的。作爲溝通媒介，語言必須受到考驗。語言雖是決定因素，但它也是易碎的(fragile)。儘管語言有其限制，它還是「我們這個世紀的旅程碑」。對克麗絲蒂娃而言，書寫是一種表達極限的經驗，目的要「拓展可象徵的極限」(137)。

在文學創作表現上，誠如前文所言，六〇年代以後的文化輸出，反映在語言的虛構性上面。其中，達特羅(E. L. Doctorow)和昆德拉(Milan Kundera)乃是受到尼采哲學影響的兩位作家：前者在〈僞造檔案〉("False Documents")指出小說所呈現的世界的確有其虛構性，後者所呈現的世界則是尼采式「永恆返復」的生命演出。④

茲舉後現代小說家達特羅的文學創作經驗爲例。哈芹(Linda Hutcheon)在《後現代詩學》(*A Poetics of Postmodernism*)

將達特羅的小說歸納爲「後設歷史小說」(historiographic metafiction)。所謂「後設歷史小說」顧名思義就是側重歷史成份的小說，後設小說家認爲文本的世界並不是一個獨立自主的世界，過去/歷史也不是由純然客觀的「事實」所堆砌而成的。就後現代小說家而言，兩者在理論上皆可藉由語言重新書寫、建構；透過語言，小說家將過去文本化(texualize the past)。後設歷史小說因側重社會及歷史脈絡更使得敍述者/作家常常意識到自己已暴露出作家現在的發言位置(enunciative situation) (15)。後設歷史小說家認爲歷史是透過語言而不是事實再現出來，過去的歷史不應是靜態的、呆板的；它不可被人爲的政治因素所抵消(neutralized);它被一種巨細靡遺的微觀手法描寫爲事件(event)。正因如此，後設歷史小說重寫歷史時，讓歷史產生效應，更讓歷史/虛構、現實/想像、歷史/事實等之間妾身不明的關係暴露出來，因爲好與壞、善與惡、眞與僞等價值判斷在小說的世界中均已變成灰色的範疇。達特羅也表示，寫作不純粹是理性的敍述行爲，它涉及一些複雜的心智活動、並且透過文學來表達感性、悟性、理解及非語言層次的內容。換言之，「小說是鉛印的電路，讀者本身的生命力流經其中。」

達氏認爲小說的語言有二種權力的形式：一是政體的權力(the power of regime)，另一是自由的權力(the power of freedom) (*Jack London* 152)。在一般的社會，語言會被視爲是一種表達「事實」(fact)的工具，同時，語言也理所當然地被視爲具有表達客觀事實的特質。事實上，小說家若是在創作時就已經有了先驗的想法，只告訴事實，全部事實，除了事實之外，一概不說，這乃是中了「事實」、「眞理」病菌的蠱毒，而且也是得了

科學及經驗主義的偏見。所謂「政體的權力」乃是現代作家的共識——寫實主義——這也是一般人文科學或社會科學喜歡用數據衡量一切，如市場調查、輿論研究、民意調查等等。事實上，這種強調「眞實」的數據王國乃是人爲的(man-made)，既不是神的意旨，也不能被奉爲放諸四海皆準的圭臬。有限制，就有踰越。達特羅在此提出一招破解方法，即「自由的政權」。所謂「自由的政權」，其目的不外乎要鬆動寫實主義及自然主義的語言系統，並指出文學乃結合現實與幻想、事實與虛構。基本上，達氏的文學創作是受到尼采的影響。相對於邏輯實證的客觀現實世界，尼采認爲「沒有事實，每件事情皆處於流動。我們從來沒遇過『事實』」；「我們所知道的每一件事情皆已完全經過安排、簡化、系統化、詮釋」；「事實不存在，只有詮釋」；「在成爲事實之前已有意義投射進去」。尼采認爲「沒有事實，每件事物均處於流動狀態，難以理解的、閃爍的、相對的；唯一可以讓人容忍的是——我們的意見」(*Will to Power* 327)。在哲學創作中，尼采具有「前期後現代主義」(Pre-postmodernist)的思想；他反對絕對論、目的論、因果律。對他而言，「必然性不是事實，而是一種詮釋。」(297)當尼采論及自我(ego)與主體(subject)時(481; 492)，他很明顯地表達他的看法：「每件事情都是主觀的」；「主體不是既定的東西，它是某種被附加、被創造、被投射在存有之後的東西。」(267)。所謂「我」只不過是因果律的說明者。換句話說，主體是虛構的(149, 269)。更精確的說，「沒有主體『原子』、主體的領域一直在增加或減少，系統的中心不斷在更迭」；「主體是多樣性」(270)。

事實必須被重寫，意義必須被重寫，歷史必須被重寫。任

何判斷或多或少皆攜帶個人色彩、情愫。歷史表達過去的現實，具有一種它性(otherness)。當吾人回顧歷史並想瞭解過去情境，因而產生一種與歷史視界的融合。歷史會有意義並變成當代人的歷史，因爲歷史可從各個時代的觀點詮釋，因此，它必須被一代又一代的重寫。人似乎總是要抓住時間所遺留下來的屍體/證物，並將之視爲歷史事實才甘願，然而，就達氏而言，歷史與小說一樣，是一種將意義引介到世人面前的中介者而已。

在角色的安排上，達特羅選擇歷史人物與虛構人物並置，企圖縮短歷史與小說與現實之間的差異。達特羅說，「所有歷史都是(人)創造出來的(composed)。專業的史學家不會宣稱一般門外漢所認定史家的行業是客觀的。史學家熟知自己多麼有創意；對大部分人而言，美國歷史學家所寫的皆已變成機制，他們必須從史料史書寫黑人、女人、印地安人及中國人的歷史。有什麼比書寫歷史的創意更明顯？」(Trenner 43) ⑤

作家在寫小說時，總有一個意象要呈現，這個意象就是文學現實，它是創造出來的，這與從柏拉圖以來至現代主義時期以道德與眞理爲中心的文學創作大異其趣。對後現代作家，如昆德拉、傅敖斯(John Fowles)、達特羅、卡維諾(Italo Calvino)等，皆認爲現實難以捉摸，吾人所能掌握的僅是現實的一小部分而已。昆德拉在《生命中不可承受之輕》(*The Unbearable Lightness of Being*)第二部第一章點出他的文學創作觀：「要求作者設法使讀者相信小說人物確有其人似乎沒道理。他們不是生於母親的子宮；他們是從一二句發人省思的句子或一個很基本的情境產生出來的。湯瑪斯(Tomas)生於『凡事只發生一次』

(*Einmal ist keinmal*)；德蕾莎(Tereza)乃是肚子咕嚕咕嚕的產物」；也就是說，作者在描述男女主角時，將前者視爲重複即差異的實踐者，而後者則是作者的子虛幻想。同樣的，傅敖斯認爲在創造法國中尉的女人這個角色時，他懷胎多年，最後，由於這種意象揮之不去，才決定將它生下。作家在經營文字世界時，首先要找到一塊適合播種的泥土，一種可能的文學情境，然後再加以耕耘、播種，使其開花、結果。艾略特(T. S. Eliot)說，一個詩人要出名最佳時機是二十五歲以前；之後，他則須靠傳統來豐富他的學養；傅敖斯說，好小說泰半在不惑之年以後才臻於成熟(138)。達特羅在接受著名的後現代小說評論家馬卡法利(Larry McCaffery)訪問時，說明爲何小說中的黑人柯豪史(Coalhouse)是以克雷斯特(H. V. Kleist)的中篇小說中的男主角麥克・柯豪史(Michael Kohlhaas)爲藍本，達特羅寫道：

> 幾年前，我太太講了一則有關她聽到附近有一位鄰居產下一兒，並欲將此幼兒埋於花園中的故事，我知道有一天我會將它用作小說題材。我發現我後來將這個故事用在《爵士年華》(*Ragtime*)。事先，我並不曉得接下來會發生何事。突然之間，媽媽(Mother)在花園上發現此棕色(brown)小不點，旋即莎拉(Sarah)與此名棕色的新生兒住進白人家庭。顯然由於某些不可抵檔的外力因素或是被背叛的感受迫使他想殺死自己的骨肉。但是孩子總要有個父親才行。之前，我在小說中介紹「逃脫藝術家」胡迪尼(Houdini)開車上宏觀林道(Broadview Avenue)，我也想以同樣的手法介紹孩子的

> 爹。他一路開著亮晶晶的福特車上來。他年紀稍長，且問道：「我在找一位年青的女黑人」。他究竟是什麼來著？我決定讓他變成一位音樂家，一位街頭音樂家，他現在想要回來補償。他開始重追莎拉，而她卻避不見面。在客廳他彈鋼琴給白人家庭聽。這是我們認爲本書的中心意象。然後我開始思索一九〇〇年代一位黑人擁有轎車究竟會有何種含意，我知道莎拉會原諒他，他倆會合好。我如何處理那部車子：他那部可愛車子下場就像柯豪史(Michael Kohlhaas)的馬匹一樣。因此，我必須重新再建構克雷斯特的故事情境。我覺得這個命題——一個人無法在宣稱自己是公正的社會中找到正義(justice)——顯然可以成立，而且很適切。就是這樣，直到我必須把它派上用場的時刻，我終於發現運用我想找的故事是有用的。(44)

雖然作家接受訪談可以讓讀者了解諸多有關作家的創作理念，但對達特羅而言，訪談是一種出賣(betrayal)自己的「不得不」行爲。葉寇(Umberto Eco)認爲：「文本就在那裡，它產生自己的效果，至於是否要讓故事這樣進行，我們現在的確面臨一個問題，一個弔詭的挑釁。我們發現要將這個情境解釋清楚著實困難，雖然我知道意義就潛藏在那裡(或許許多意義)。作者在書寫成章之後，不要干擾文本的康莊大道」(*Rose* 508)。雖然每個人在本質上皆能成爲作家，有人說文學創作是多面向的，是不能教的；至少文學創作可以談，作家可以現身，告訴讀者他爲何及如何完成他的作品。畢竟作家的訪談僅代表他創作時

諸多文學現實的一部分而已。

文學創作的內容可以符合現實，但若要硬性規定小說須符合現實，作家定會面臨一些捉襟見肘的時刻。傅敖斯在〈一本未完成小說的筆記〉("Notes on an Unfinished Novel")提出他的第二條備忘錄：「如果你要忠於生命，開始向它的現實說謊」(13)。這是作家表達另類創作觀的嘗試。事實上，作家無法將現實百分之百呈現出來，他僅能用隱喻來表達。人的認知形式及表達模型均須藉用語言來表達，所以從文學的視角來看，現實是一種隱喻的語言。同樣的，布希亞認爲我們所認知的現實基本上僅是現實的一種形式(Reality is a form of reality)而已。我們知道，小說是一種書寫，透過文字的表達，小說呈現其特有的現實形式，而形式不只是一種，形式是可變的、多樣的；同樣地，現實隨著形式的變化而有多樣性的面貌。傅敖斯所呈現的《法國中尉的女人》(*The French Lieutenant's Woman*)至少表達三種現實：維多利亞式的結局、浪漫的結局、現代人無言的結局。現實是多樣的，令人捉摸不定，只能透過語言捕捉。既然現實多變化，小說結局的呈現也可能會有不同的版本。

將小說的現實面推到極端的莫過於義大利小說家卡維諾。在《文學的用途》(*The Uses of Literature*)，卡維諾將敘述技巧發揮到爐火純青的地步。卡氏寫道：我寫荷馬敘述尤里西斯說我已聽到女妖在歌唱(109-21)。在此，第一人稱的敘述觀點「我」不一定是指作家蒞臨現場做現身說法。雖然，「我」可指作者，但「我」也可以指涉語言本身；語言有自己的生命，語言會說話，而且語言的存有不一定要與主體畫上等號；語言的存有常常是在主體消失之後才出現。「我」、「荷馬」、「尤里西斯」係屬

不同的世界、不同的現實。在此，作家將作家的現實、小說的現實、想像世界的現實結合，使之成爲多音共鳴的小說世界。當作家的身分一離開，讀者的聲音被吸納進來，小說世界趨於複雜。因此，卡維諾建議讀者採取「姑且相信」(suspension of disbelief)的態度來閱讀小說。同樣的，巴特(Roland Barthes)在〈作者之死〉("The Death of the Author")一文點出：(1)讀者時代已來臨；(2)作家/創作者/上帝之神話觀業已被質疑，而其神秘面紗應被揭掀；也就是說，現代作家不再像傳統作家一樣享受法西斯式、上帝般的權威人格，操縱「意義」之生殺大權。作家應留一扇意義之門給讀者，否則，讀者只能被動消費作品。如此，讀者只能當鸚鵡，強制性的重複作者所言，這有「使意義的肥水不落外人田」及「監守自盜」之嫌。所以巴特說：小說是一種開放的形式，一旦事件被敍述出來，文學的形象就不一定要回歸作者生平、嗜好、情緒等。書寫是一種不及物的創作行爲，只有作者進入死亡(匿名)的情境，書寫才進入多樣性的符號世界。在此，讀者不難看出一種八寶盒(Chinese-box)或藏鏡人(*mise-en-abyme*)的敍述技巧，每一個盒子是一個文本，每個文本有次文本(sub-text)，依此類推。每個文本(或次文本)皆有其現實的層面，小說家透過敍述技巧將各個現實整合，創造一個多樣性的文本世界。這種由文字所編織出來的迷宮般世界將傳統的寫實主義以降的唯一現實——上帝、眞理、形上學——予以批評，使得現實的層面擴及想像現實或虛擬現實。因此，現實如同機器生產一樣，可以再複製。一般而言，傳統的寫實主義小說或自然主義小說只處理一種小說現實，然而在後現代小說中，小說家可處理多重現實。這種突破小說格局的限制主要來

自小說家對語言及敘述觀點的新體會，希冀處理不同層次的現實(layers of reality)。

作家從唯一的、逼真的現實世界過渡到多樣性的虛擬世界是一種踰越的創作方式。踰越是一種無害的(語言)暴力方式，它是一種對現實面進行再生產及再分配的過程。虛擬現實在此踰越的過程對事物的秩序重從新洗牌，而其創造出來的虛擬物則呈現出各種不同的表達形式，如諧擬(parody)、超寫實(hyper-reality)、超文本(hypertext)等。⑥

四、虛擬

在《虛擬》(*Simulations*)中，布希亞試圖用虛擬的概念來解釋社會發展的過程。⑦所謂「虛擬」是一種不影射本源或現實的概念。虛擬不指涉土地或地圖，它不是幻想，不指影子，也不是存有或現象的鏡子。虛擬的主要特色是「模型的前身」(precession of the model)，先有模型，然後才進入生產行列，產生一系列事件(32)。虛擬折射再現，它是對符號價值全盤否定，也就是說，符號與指射(reference)之間的關係被宣判死刑，從而鬆動再現世界。虛擬的過程如下：

自然時期 (Nature)	商品時期 (Commodity)	結構時期 (Structural)	斷裂時期 (Fractual)
使用價值 (Use Value)	交換價值 (Exchange Value)	符號價值 (Sign Value)	流行價值 (Epidemic Value)
自然指涉 (Natural Referent)	一般性對等 (General Equivalent)	符碼 (Code)	幅射價值體系 (Viral, Radiant)
贋品 (Counterfeit)	生產 (Production)	虛擬 (Simulation)	增殖 (Proliferation)

布希亞的虛擬體系包括四種秩序：贋品(counterfeit)、生產(Production)、虛擬(simulation)、增殖(proliferation)。這四種秩序與資本主義的價值律平行發展。贋品誕生於文藝復興至工業革命初期，雖然贋品酷似原作，却又有別原作：它是根據價值自然律(natural law of value)運作。它不生產東西，也不屬於生產概念，但它可化約所有東西。一切的一切均來自上帝或某個可以贈予東西的代理商(例如自然)。此一時期須要模型(model)的建立，而價值是來自神的恩賜。它的符號是義務的(obligatory)，因爲吾人從神或自然中獲得靈感。生產的概念來自義務符號之解放，因此符號可以產生另類的符號，並複製新的價值。價值意謂吾人可以增加自然的內涵或改變自然的體質。葉寇認爲中古藝術包涵二大要素：知識與生產。所謂藝術乃是對創作規則(rules)的熟稔，從而創造一種美的作品；因此，藝術不只一種表現(expression)，也是一種有目的的建構(Art 93)。藝術家或作家敏銳地觀察自然、摹仿自然。對他們而言，作品就是造物者

的作品，自然的作品。藝術家「摹仿自然，這並不代表盲目地摹仿自然中的事物。他是創造性的，須有天份」(Art 93)；換言之，「自然意謂活生生的，有機的；它是上帝的代理人，是一種創新形式的匯流」(94)。到了文藝復興時期，席德尼(Sir Philip Sidney)在《詩辯》(An Apology for Poetry)中強調詩人摹仿目的在「寓教於樂」，而且摹仿是一種創新，「不僅借用現在，過去及未來」，而且考慮到「可能是，應該是」的思維，正如席德尼本人對自然的定義一樣：「自然在說明大地時，從未像詩人一樣，使用多變化的語言，把大地描繪爲一塊華麗的地毯，既沒有宜人的河流、多產的樹木、撲鼻香的花，也沒有使可愛的大地更可愛。自然的世界是銅做的，詩人的世界是黃金做的。」(Apology 100)在此時期，詩人之地位可謂確立。在文學上，屬於新柏拉圖派的浪漫主義詩人，如布雷克(William Blake)，華茲華斯(William Wordsworth)、雪萊(Percy Shelley)、濟慈(John Keats)等，則將詩人(文學創作者)的地位提升至歷史的新高記錄。

根據布希亞的觀察，文藝復興時期已有僞品。從中古文學到文藝復興的文學表現有從集體性走向個人性，從世界性走向國家主義，從以神爲中心走向以人爲中心的宇宙觀。在建築上，灰泥(stucco)的引進象徵一種解放的過程，由一種高級的、階層的藝術觀走向平民化的藝術觀。藝術家由摹仿自然，把自然形塑爲某種單一質素，並轉化爲藝術作品。

第二階段的秩序是建立在市場律(market law)上，在工業革命時代，商品的生產有其模型及市場消費，且每種商品皆有同等價值。雖然商品的運作是建立在普遍性同等律(general law of equivalence)，商品具有從原料轉換爲各種產品的潛能。雖然

C.E.P.S.

商品屬同一模型鑄造，具有同等的使用價值，但最大的差別在於每個模型所鑄造的商品尚具有獨特性，即班雅明(Walter Benjamin)所謂的氣氛(aura)(222)，因爲「量」產還是有限。

虛擬的第三種秩序主要是靠價值的結構律產生虛擬，此時虛擬的概念是靠符碼而不是靠模型運作。在這個時期，電腦普遍被運用。商品可以被虛擬，語言可以被虛擬。結構的價值律與意義的指涉無關。虛擬的過程表達文學生產的形式；而文學生產的形式是表達物與符號、現實與能指之間的關係。在工業革命時期，虛擬的概念被引進文化工業的生產線上，它導致現實與再現之間的關係產生斷裂的現象。「現實」變成一種可能性的條件，一種「使生產的對應物成爲可能」(146)的情境。依據馬克斯對資本主義的批判，資本主義社會是一個物化的價值體系，社會的運作是建立在商品的交換價值和使用價值。在早期社會，使用價值遠比交換價值來得重要，然而發展到資本主義社會，商品的交換價值則比使用價值來得重要。到了布希亞的符號政治經濟體系，符號價值(sign value)則取代商品的交換價值和使用價值。布希亞說：「物一定要變成符號才能被消費」。在後現代的社會，符號不斷延異，意義變成多元化、複雜化，而且意義也不斷被複製、再複製；在此過程中，現實與虛構、能指與所指、主體與客體之間的關係並不牢固，他們之間的關係有時會產生斷裂或遇到崩潰的時刻。就文學創作的角度而言，如果有所謂的「現實」，這個將現實會被符號所複製，而由符號所複製的現實常常比眞實更趨於眞實。布希亞稱之爲「超眞實」(hyperreality)。布希亞在《邪惡的透明性》(*The Transparency of Evil*)增補虛擬的第四種秩序，即輻射的、濾過性病毒的價值

階段。在眾多激情嘉年華——性解放、生產力解放、女人解放、藝術解放等之後，虛擬不再被結構或系統的價值所拘絆，它不指射固定價值：所有的價值均幅射狀展開，佔據所有的邊緣、隙縫。它不標榜一般性的對等，只有流行性價值(epidemic value)或新陳代謝之價值或偶然的迅速繁殖與價值的擴散，因爲每一小部分的價值會自行複製。

虛擬不是新名詞。柏拉圖摹仿藝術其實是一種虛擬，是次等貨色。在柏拉圖的文學創作園地，虛擬一直被打入冷宮。當代法國學者傅柯(Michel Foucault)也言及吾人對虛擬一直保持沉默(qtd. in Genosko 30)。如同尼采超越善與惡之創作思想，德勒茲(Gilles Deleuze)認爲柏拉圖的哲學不但解構自己所擁護的理念界，也解構了現象界。柏拉圖畢生致力於區別副本/正本、形象/物自身、虛擬/模型、不眞/眞、純/不純等範疇，然而，柏拉圖的立論根據却是神話。簡言之，柏拉圖是位神話建構者，爲了道德原則，他可重寫神話，以符合道德系統。神話可以追溯世界的起源，並建立一套可供道德參拜之試金石。但德勒茲說：今天，「神話並沒干擾任何一件事」(*Logic* 254)。雖然虛擬只是虛幻，雖然詭辯家只是虛擬，德勒茲却力保虛擬，並用之反轉柏拉圖的價值觀。上帝依自己形象造人，人因此是上帝的虛擬，一種墮落的意象。雖然如此，德勒茲認爲虛擬有一股力量可以打破枷鎖，慢慢浮到現象表面，「然後肯定自己的幻想力，即被壓抑的力量」(261)。因此，虛擬代表「產生一種效果的力量」，是一種「永恆返復」的力量，預示受到壓抑的力量會再回來。

摹仿不代表整體性的複製，文學現實也無法百分百地被呈

現在讀者眼前，它涉及的層面甚廣，不管是眞實的、想像的、象徵的、政治的、社會的，每一次的重寫演出，就構成一個文學實體，正如每次音樂會的表演一樣，擁有自己的生命，從虛擬的角度來看，它甚至還可以不斷的被複製、創新、改良、或變形，以符合新時代的需求；因此，從摹仿到虛擬的過程在文學創作上象徵著一種心態的調整與轉變，不但表達一種具有神聖不可侵犯的文學現實轉讓給多樣性的文學現實，同時也預示詮釋權的轉移。

註　釋

① 在柏拉圖的《理想國》、亞里斯多德的《詩學》中第二章及第四章、何瑞斯(Horace)的〈詩藝〉(*"Ars Poetica"*)、席德尼(Sir Philip Sidney)《詩辯》(*An Apology for Poetry*)等均認爲「詩之創作如繪畫」。

② 根據葛立業(Alain Robbe-Grillet)，新小說的主要論點有：(1)新小說不是一種理論而是一種創作探索；(2)新小說追尋的是文類不斷的演進；(3)新小說僅對人及存在情境有興趣；(4)新小說目的在追求完全主觀；(5)新小說是爲好信念(good faith)而寫；(6)新小說不預設既定意義；(7)文學是新小說的理念。

③ 超小說(surfiction)一詞係來自費德曼(Raymond Federman)，主張翻新傳統的閱讀習慣;小說的寫法不一定從故事開始寫起，它可穿插離題的論述情境;角色不一定要像傳統小說一樣栩栩如生或刻畫完整;情節不一定是理性的、邏輯的、寫實的(頁 9-11)。

④ 昆德拉在《生命中不可承受之輕》(*The Unbearable Lightness of Being*)的第一部第一、二章企圖說明永恆返復的意義。

⑤ 達特羅的《爵士年華》(*Ragtime*)與律師作家克雷斯特(Heinrich von Kleist)的中篇小說〈麥可・柯豪史〉("Michael Kohlhaas")之間的平行

結構或互文參照性有：(1)兩者皆處理法律訴訟、正義之主題，雖然兩位主人翁最後皆得到正義，但他們同時也付出昂貴的生命代價；(2)兩位主人翁皆正義懍然、剛正不阿，而且也認爲個人的身分認同乃是生死大事(Identity is a matter of life and death)。《爵士年華》描寫三個家族的故事：一個白人家庭，敍述者所稱呼的父親(Father)、母親(Mother)、弟弟(Young Brother)及，小孩(Little Boy)等；一個拉托維亞的移民家庭(即父親 Tateh)、女孩(Little Girl)及故事的中心人物叫柯豪史(Coalhouse)，他的太太莎拉(Sarah)及其小孩。柯豪史二世的名字是借用十九世紀克雷斯特的參克．柯豪史(Michael Kohlhaas)的角色轉借而來的。達特羅利用互文參照性(intertextuality)的概念來塑造現代版的黑人角色。互文參照性的靈感是克麗絲蒂娃(Kristeva)從巴赫汀(M. Bakhtin)對柏拉圖對話之單向獨白所做的修正，提出一種權宜的看法(Worton and Still 3)。因此，互文參照性是一種文本與文本之間所進行的一系列對話，即達特羅的文本屬性與克雷斯特的文本進行一種視域的融和(fusion of horizon)。

⑥ Hypertext 意指可以相互連結或存取的多種類資料儲存系統，即「超文本」。換言之，讀者以在電腦中自由地游移於文本網路之中，而且每個文本(或次文本)皆扮演重要角色；參見 G. P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992)。

⑦ 裘元領在〈非後現代：一種修辭上的嘗試〉，(《哲學雜誌》，4 [1993]: 68-109) 將 "simulation" 譯爲「擬仿」，而洪凌在其譯作《擬仿物與擬像》(台北：時報，1998)則將 "simulation" 譯爲「擬像」。

引用資料

Adams, Hazard, ed. *Critical Theory Since Plato.* 2nd ed. New York: HB, 1992.

Aristotle. *The Complete Works of Aristotle.* Ed. Jonathan Barnes. 2 Vols. Princeton, Bollingen: Princeton UP, 1984.

——. *On Poetry and Music.* Trans. S.H. Butcher. London: Macmillan, 1956.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image-Music-Text.* Trans. Stephen Heath. London: Fontana, 1977.

——. *Writing Degree Zero.* Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1968.

Baudrillard, Jean. "Intellectuals, Power, and Commitment." *Thesis Eleven.* 10-11(1984-1985): 166-74.

——. *Simulations.* Trans. Paul Foss and Philip Beitchman. New York: Semiotexte, 1983.

——. *Symbolic Exchange and Death.* Trans. Iain Hamilton Grant. London: Sage, 1993.

——. *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena.* London: Verso, 1993.

Benjamin, Walter. *Illuminations.* Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968.

——. *Reflections.* Ed. Peter Demetz. New York: Schocken, 1978.

Calvino, Italo. *The Uses of Literature.* Trans. Patrick Creagh. New York: HBJ, 1982.

Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense.* Trans. Constantin V. Boundas. New York: Columbia UP, 1990.

Doctorow, E. L. *Jack London, Hemingway, and the Constitution.* New York: Random House, 1993.

——. *Ragtime.* New York: Vintage, 1990.

Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages.* New Haven: Yale UP, 1986.

——. *The Name of the Rose.* New York: HBJ, 1986.

Federman, Raymond. *Critifiction: Postmodern Essays.* New York: State U of New York P, 1993.

Fowles, John. "Notes to an Unfinished Novel." *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction.* Ed. Malcolm Bradbury. Manchester: Manchester UP, 1978.

Freud, Sigmund. "Creative Writers and Daydreaming." *Critical Theory Since Plato.* Ed. Hazard Adams. 2nd ed. New York: HB, 1992.

Genosko, Gary. *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze.* London: Routledge,

1994.

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks.* Ed. Quintin Hoare and Geoffrey N. Smith. New York: International Publishers, 1971.

Heidegger, Martin. *Basic Writings.* Ed. David Farrell Krell. New York: Harper, 1977.

——. *On the Way to Language.* Trans. Peter D. Hertz. New York: Harper, 1971.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* London: Routledge, 1988.

Kristeva, Julia. "Postmodernism?" *Romanticism, Modernism, Postmodernism.* Ed. Harry G. Garvin. Princeton, N.J.: Bucknell UP, 1980.

Kundera, Milan. *The Unbearable Lightness of Being.* Trans. Michael Henry Heim. London: Faber and Faber, 1984.

Nietzsche, Fiedrich. *Beyond Good and Evil.* Trans. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1966.

——. *Will to Power.* Trans. Wlter Kaufmann. New York: Vintage, 1968.

Plato. *The Collected Dialogues of Plato.* Eds. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Bollingen: Princeton UP, 1961.

Robbe-Grillet, Alain. *For a New Novel.* Trans. Richard Howard. Evanston: Northwestern UP, 1965.

Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature.* Princeton, N.J.: Princeton UP, 1979.

Said, Edward. *Representations of the Intellectual.* London: Vintage, 1994.

Sidney, Sir Philip. *An Apology for Poetry.* Ed. Geoffrey Shepherd. Manchester: Manchester UP, 1973.

Trenner, Richard, ed. *E. L. Doctorow: Essays & Conversation.* Princeton, N.J.: Ontario Review P, 1983.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London: Methuen, 1984.

Worton, Michael and Judith Still. *Intertextuality: Theories and Practices.* Manchester: Manchester UP, 1990.