

模子的認知與思省

高天生

65

往往我們讀到一些文章，其中有某些學者對中國作品的意見或評說，我們直覺地感到「有問題」。但由於這些學者本身都有一套精細嚴整的理論做後盾，所以我們雖覺困惑，却總找尋不著問題的所在。及至葉維廉先生提出「模子」應用

的問題，我們才恍然大悟，原來問題就是出在「模子」上。葉先生的文章：「東西比較文學中模子的應用」，是以一個寓言開頭；這個寓言非常精彩，我們且原文照引：

話說，從前在水底裏住著一隻青蛙和一條魚，他們常常一起泳耍，成為好友。有一天，青蛙無意中跳出水面，在陸地上遊了一整天，看到了許多新鮮的事物，如人啦，鳥啦，車啦，不一而足。他看得開心死了，便決意返回水裏，向他的好友魚報告一切。他看見了魚便說，陸地的世界精彩極了，有人，身穿衣服，頭戴帽子，手握拐杖，足履鞋子；此時，在魚的腦中便出現了一條魚，身穿衣服，頭戴帽子，翅挾手杖，鞋子則吊在下身的尾翅上。青蛙又說，有鳥，可展翼在空中飛翔；此時，在魚的腦中便出現了一條騰空展翼而飛的魚。青蛙又說，有車，帶著四個輪子滾動而進；此時，在魚的腦中便出現了一條帶著四個輪子的魚……

這個寓言到底告訴了我們些什麼？它告訴了我們幾個有關「模子」及「模子」的應用的問題。由寓言，我們知道魚所得到的關於陸地的所有印象都是歪曲的，我們也不難找出所以造成這歪曲的原因，那便是因為魚只局限於魚的「模子」，他不知道魚的「模子」以外還有人的「模子」，而這兩個「模子」是不同的，所以他無法從人的觀點去想像、結構及了解人。

同樣的情形，在文學批評也可以見到。一些批評家，對於「模子」的選擇缺乏慎重的考慮，或者選擇後應用方式失當及種種其他因素，都可以引發相當狹隘

的錯誤成果。因為，我們人所有的心智活動，不論其在創作上或是學理的推演上，以及其最終的決定和判斷，都有意無意的必以某一種「模式」為起點。魚，沒有見過人，所以必須依賴他本身的「模式」——他所最熟識的樣式去構思人；評者則依賴其所選定的「模式」來作為批評作品的根本和依據。「模式」不但影響他對文學作品的瞭解，也決定他從事研究可能獲致的成果。

葉維廉所以對「模式」問題特別敏感，或許跟他從事中國詩英譯的工作有關，他曾經譴責近百年來的中國詩的英譯者說：

「凡近百年，中國詩的英譯者一直和原文相悖，在他們的譯文中都反映著一種假定：一首中國詩要通過詮釋方式去捕捉其義，然後再以西方傳統的語言結構重新鑄造……他們都忽略了其中特有美學形態，特有語法所構成的異於西方的呈露方式。」「所有的譯者都以為文言之缺少語法的細分，詞性的細分，是一種電報式的用法——長話短說，即英文之所謂 *longhand* 之對 *shorthand*（速記）——所以不問三七二十一，就把 *shorthand*（速記的符號）譯為 *longhand*（原來的意思），把詩譯成散文，一路附加解說以助澄清之功，非也！所謂缺乏細分語法及詞性的中國字並非電報中簡記的符號，它們指向一種更細緻的暗示的美感經驗，是不容演義、分析性的「長說」和「剖解」（西方語言結構的特長）所破壞的……中國詩的意象，在一種互立並存的空間關係之下，形成一種氣氛，一種環境，一種只喚取某種感受但不將之說明的境界，任讀者移入境中，並參予完全這一強烈感受的一瞬之美感經驗，中國詩的意象往往就是具體物象（即所謂「

「實境」——捕捉這一瞬的元形。」

文化模子的歧異，以致引起美感經驗的模子也跟著歧異，這是必然的現象。中國詩的英譯者，對這現象未用心探討和注意，以致產生對中國詩的形象有所歪曲的結果。他們如果要避免歪曲，就必須跳出固定「模子」的局限，而從中國詩本身的「模子」去構思、去瞭解和體會。套句葉維廉的話，就是「必須從兩個模子同時進行，而且必須尋根探固，必須從其本身的文化立場去看」。

如果我們稍加注意，很容易地就可以發現中國文學受到歪曲，竟是那樣的普遍！而這些始作俑者，竟還是本國人居多呢！他們這些所謂「專家」，「揣摩洋人的癖好，根據自己的私見，擅改祖國的文化，以迎合洋人的胃口，推銷自己的罐頭，更大做商業廣告，希冀能壟斷市場」（傳述先語）。這就是比較文學的「買辦」，他們的行為不但引起比較文學的危機，更嚴重的是歪曲本國文化的形象，為逞一時之快，而遺害百千年。

最便捷的例子，我們可以舉某些學者「用西方小說因果律下的統一形式，去批評漫畫多項週旋式的中國小說為散漫無章」。因為他們完全忽略了它們所以成為這個樣子，並非作者信手為之，而是在另一套宇宙觀支持下的苦心經營。我們要曉得，人的經驗的「模倣」（mimesis）有時雖是循著人世間行動、行為在時間中演進的形態，但有些時候却是遵照某種「空間性」的形態。西方由於古代神話在文學史上佔有崇高地位，一般文學理論家以之為依據，遂歸納出「時間性」的模子。從亞里士多德「詩學」開始，並經後代大家不斷努力，所謂藝術統一

性遂發榮滋長，逐漸蔚為一大傳統。然而，在中國則情況有顯著的差別，神話在早期並不蔚為主流，其傳統所重遂是「空間性」的模式，而非「時間性」的模式。這點我們可以從中國傳統批評術語的多源自美術論（尤其是山水畫論）中的術語，得到旁證。例如，毛宗崗在批評三國演義時用的「近山濃抹，遠樹輕描之妙」一詞，即是最典型的例子。而西洋文學的批評術語，則多源自音樂名詞，如節奏、音響等是。再者，中國的傳統美學是以「互涵」（interrelated）與「交疊」（overlapping）等觀念為其關注的重點，所以作者的重心也不置於創造一種全面性的聯貫印象。蒲安廸先生在「談中國長篇小說的結構問題」一文中，曾針對此論點深入發揮：

「……中國文學裏所呈現的『綿延交替』及『反覆循環』等概念實不外乎陰陽五行的基本模型——那也就是由易經至理學各種思潮的理論基礎。如果我們更加細分，則可將這種生長變化的模型再劃分為二：即筆者所謂的『二元補襯』（complementary bipolarity）及『多項週旋』（multiple periodicity）。……「就像中國哲學裏常將『陰陽』『五行』二觀念視為表裏為一，『二元補襯』的觀念自然包涵著『多項週旋』的意義。……故中國思想上所謂的『循環』的觀念，乃重於不斷週旋交替的意義，而非如西方小說批評中所謂的一種『循環』（即『一週』迴轉的變動。）

「……這種『二元性』與『複相性』的流動的模式雖然代表一種存在交替的對立關係，却不能形成『善惡』、『有無』等類的一大完整的二元系統。……中國紋

事文學的結構則是以呈現某種複相重疊的動靜交替為原則，也因此消滅其直線發展、藝術統一的印象。

由此，我們可以知曉用「綴段」二字，來謬評或貶抑中國古典小說，完全是批評家誤用「楔子」的結果，不足為訓。然而，類似的貶抑和譏評，却也同樣地發生在一些以西方初始的文學觀念（如史詩、悲劇），來批評或歸類的事例上。初始的文學觀念，在它們經過認知的努力而發展成為文學研究的一種觀念之前，往往與某些作品是同時在一個特殊的時空之下滋生並長的，它們原都是某一社會文化的結構體系的一部分。如果過度拘泥於文類的原始意蘊，各種不同文類是絕對無法互相攻錯或比較的，如是在進行比較時，批評家便要將「文類」概念提昇到成為某種特殊人類精神風貌的同義語；並且無形中同時肯定了這種風貌在人們之間所可能產生的交感的某種一致性。但是，理想畢竟只是理想，與事實總會有一段距離。因此，當批評家告訴我們他們的理想之後，我們還要進一步追問事實。而事實到底如何，則有待考察實際批評的作品了。

王國維先生論元劇時說：「其最悲劇之性質者，則如關漢卿之竇娥冤，紀君祥之趙氏孤兒，劇中雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中亦無愧色也。」（宋元戲曲考）柯慶明先生也說：「（竇娥冤）在基本型態上仍是一種先『支配』而后轉為『奉獻』的悲劇英雄對待非悲劇人物的格局。這種『格局』特別以悲劇英雄自身亦是某種意義或倫理標準下的『罪苦』的締造者之時為然。」（論「悲劇英雄」——一個比較文學的觀念

之思索）我們且拿兩人的意見當參考，來考察對寶娥冤一劇是否悲劇問題，有具體、深入、細節的探討的兩篇實際批評。

首先我們看的是張漢良先生的作品：「關漢卿的寶娥冤：一個通俗劇」。文中作者「試圖援用西方某些傳統的悲劇觀念」，來討論關漢卿的「寶娥冤」一劇。「由於故事的情節或主角的經驗是一場『感天動地』的移情作用或悲愴謬誤（pathetic fallacy）的『冤』」，所以在開頭作者「暫且假設它是悲劇」；接著是一番以西方模式為基準的分析和類比，最後則以寶娥是扁平人物為主要理由，而「理直氣壯」地推翻假設，將「寶娥冤」歸入通俗劇的範圍。

其次我們考察的作品是古添洪先生的「悲劇：感天動地寶娥冤」。本文作者首先以亞里士多德的悲劇理論為基礎，來論證寶娥冤一劇的悲劇成分和本質。次再以近世美國批評學者格勒茲（Krutch）的悲劇學說作進一步的印證和肯定。末則從文化和地域的立場，歸納出悲劇變異：一為佛教輪迴思想的插入，一為現實傾向而產生喜劇配角的插入。作者認為此乃必然產生的文化、地域特色，且其尚不足以影響本劇的悲劇本質，故論定其為悲劇。

將兩文加以對勘和比較，我們不難看出其間的差別：一能跳出西方「模子」的局限，並從中國本身的「模子」去構思和瞭解，一則斤斤於西方模式，跳不脫束縛。這也就是我們較認可古添洪氏之文，而不滿意張漢良氏之文的最主要原因。再者，張文的詬病寶娥：「只有類型而幾無個性可言」，是一個扁平角色，我們認為這是頗值得斟酌的論點。張淑香先生在「從戲劇的主題結構談寶娥的『冤』」一文中，曾對這個論點加以辯駁，他說：

「……這種把人物過分簡化的說法，恐怕是未能充分察覺下述的事實罷：事實上，十三年後再次出現在我們眼前的寶娥，她那付苦不堪言，那付不勝負荷的樣子，正完全脗合了我們由情節提供的暗示所建立起來的人物意象與感覺。因為她之以這樣的一種悲劇人物的型態出現，在前面情節的發展上——已有了充分的可能性與必然性。由對於楔子的那一幕體會，再加上蔡婆所說的一段話，我們早已知道這十三年中寶娥更大的不幸……由此看來，寶娥從小到大的遭遇，真是集人世之大不幸於一身，這就是情節所提供給我們體會成人的寶娥的主要基礎，所以寶娥所表現的情緒與思想，在於我們都是具體可感的，都是有跡可尋的。甚至她的『孝與節』也是內在情感與心理的自然發展與選擇，絕不可與純是奉行普遍道德律者相提並論，又豈可視為『類型』與『概念』人物？」

外國人對本國的東西缺乏同情的瞭解，或者是歪曲誤解，是因為文化背景的隔閡，就如魚未跳出水面，只能應用本身最熟悉的模子。但是，本國人呢？莫非是青蛙，在陸地上逛了一整天，見到陸地上的精彩，回到水中，「除却巫山不是雲」，眼中遂只有陸上，而容不下半滴水。尋源溯流，我們似乎可以追到五四。

余英時先生在「五四運動的再檢討」文中說：

「……『五四』的錯誤在那裏呢？簡單地說，是在於它未能建立起接受西方文化的正確態度，未能瞭解文化的再造不在形式而在精神，不在軀殼而在生命：

……『五四』運動爲什麼有這樣的錯誤呢？最根本、最重要的原因是我們太忽略了對自己的瞭解。……」

翻舊賬是件令人尷尬的事，但是不翻呢？似乎又有理虧之嫌。如是，我們只好忍痛翻了。信手拈來，譬如德高望重的傅斯年先生，他的人格我們絕對崇敬，但他某些粗率的論斷却足以使我們臉紅。「……中國文字尤其有缺點的地方，就是野蠻根性太深了。造字的時候，原是極端野蠻的世代，造出的文字，豈有不野蠻之理。一直保持到現代的社會裏，難道不自慚形穢嗎？……」（漢語改用拼音文字的初步談，見新文藝大系論戰部分）因爲一個「也」字，就抹殺中國文字實用性、藝術性及學術性的優點，實在難以服人。再者，我們敢問一句：那一個國家的文字不是野蠻世代造出來的？此外，看到外國歌有歌劇，話有話劇，舞有舞劇，就說「無聲不歌，無動不舞」的本國戲劇是未進化到高階段的下等戲，說國劇的臉譜，是源自野蠻民族的圖騰，足證國劇野蠻根性重……這種種想當然耳的論調，真是天知道竟會出自這樣一個「有學問」的人的口。俗語說：言多必失，我們在這裏可以得到一個旁證。

我們無意歸罪或譴責任何人，因爲我們知曉五四那一代的某些做法，雖說難免過偏或矯枉過正，但也是特殊環境使然，有不得不然的苦衷；其苦心值得崇敬，其疏失則值得體諒。然而，事既過境已遷，今天我們的當務之急，是不能讓那些過偏或過正的流弊，成爲一種包袱或負擔，或者任它滋長成禍害的毒瘤。無疑的，近百年的中國憂患，和本國人的不瞭解自己有很大的關係。就是因爲不瞭解

自己，所以一會兒自傲自大，以學習西方文化爲恥辱，一會兒又自卑自賤，恨不能立刻變成白種民族。也是因爲不瞭解自己，所以常常捨己之田，而耘人之田，不幫不忙，愈幫愈忙。

話題再拉回到古、張兩文上。雖然張漢良先生在文後強調「價值判斷姑且不論」，但我們要說的是：竇娥冤一劇在他的分析過程中，已受到無辜的損毀和拉扯。綜合地說：他的批評是破壞性大於建設性。無論由中國史或世界史的觀度來看，五四新文化運動中的反傳統思想，都是一個獨特的歷史現象。而志氣昂揚的愛國志士們手持「疑古」的武器，對中國文化破壞也眞真是不遺餘力。「破壞」原本是爲「建設」而起，但如今距五四將屆一甲子，我們的建設在那裏呢？需知，中國是不堪如此被棄毀呀！如是，我們體會到自覺和反省的必要，而葉維廉的友善提示，就是我們反省和自覺起點：

「五四給了我們新的眼睛去看事物，但一廂情願去拜倒細分的解剖（解剖的結果是肢解）的西洋思維方式的裙下，是會傷及我們美感領域及生活風範的根的。」（中國古典詩與英美現代詩——語言與美學的滙通）