

## 敘事時間感做為審美問題

黎慕嫻

### 摘要

語言型敘事文本，在物質層面上，有其不可抗拒的順序性。但是，受制於時間序列的敘事文本卻形成自己的時間感，而這種時間感是一種審美問題。本文將論證這種時間感如何做為審美問題。首先，利用傅科的「我說」，擺脫語言的工具性，使語言的天然狀態得以流瀉，於是這將是能指的宇宙洪荒、奇異化的美學世界。在這裡，時間感的第一個問題就是做為「延宕」(dilatatory)的審美時間。能指的宇宙洪荒、奇異化的美學世界，在文學上即詩性問題。第三節將論述文字如何打造詩性舞台。在詩性舞台得以成立的狀況下。敘事學中廣為人知的敘事時間和故事時間的二元性，便無用武之地。因此，第四節將提出關於敘事學上時間的新觀點：以「接下來呢？」做為審美上的時間動能。

關鍵詞：敘事、審美、時間感、奇異化、詩性。

語言型敘事文本，在物質層面上，有其不可抗拒的線性結構。也就是說，語言型敘事文本在橫組合軸上，有必然的歷時性與順序性。這是敘事當中的時間成分。接著敘事當中的時間成分而來的，是敘事性所能開展的時間感。

## 第一節 回歸審美問題的可能性

在談敘事性所開展的時間感之前，必須先讓敘事文本從社會、歷史、意識型態的圈禁中，回到文學的純淨之地。

羅蘭 巴特(Roland Barthes, 1915~1980)在《文本的愉悅》(*Le Plaisir du texte*)中提到：「藝術似乎在歷史上與社會上妥協讓步。」<sup>1</sup>也就是說，在歷史與社會的政權之下，藝術彷彿戰戰兢兢地委屈度日。在《寫作的零度》(*Le Degré Zéro de L'Écriture*)中，他更激進地指出：「寫作的這種事實為一切專治政權所有。」<sup>2</sup>換句話說，所有的寫作都是政治式的。由於社會性勢力的介入，寫作必須承擔溝通或者再現(represent)等任務。因而，寫作淪為溝通的工具，做為表達價值的語言，進而成為鞏固現有價值的共犯。一旦寫作淪為任何一種價值或成規的奴隸，寫作就必然是政治式的。

寫作失去主人身份而淪為社會奴隸的關鍵，在於語言問題。在這種狀態下，語言之於寫作，就真正的只是一個中介(medium)，安份地執行中介的溝通任務。所謂做為中介的語言，即是做為一種承載概念或意義的工具。整個語言系統都是為指涉(refer)現實世界中的種種而存在，每一個語言的能指(signifier)都穩定地符應(correspond)於現實中的某物。正因為能指是為指涉所指而存在，當能指順利地到達所指(signified)那一刻，能指隨即被所指俘虜，再無天日。這整個溝通任務如同貿易交換行為，語言就如交易過程中的金錢一般。金錢不過為標示商品價值、換取物品而存在，在取貨之後，金錢也就隨即消失。在此，語言只為其服務功能而存在，沒有其自身的存在必要，確切地說，它只是一種轉換機制，將

<sup>1</sup> “ Art seems compromised, historically, socially. ” Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1975.p54.

<sup>2</sup> 羅蘭 巴特(Roland Barthes, 1915~1980)著，《寫作的零度》，李幼蒸譯，台北：桂冠，1998年2月，頁91。

現金轉為商品的機制；或者說，它是一套翻譯系統，將理念、意義、所指等東西翻譯出來的系統。寫作，自然也成為一種社會性功能。於是，寫作的真正生機，在寫作之外才能發生。

寫作淪為社會奴隸的關鍵在於語言，寫作贖回其自由的關鍵亦在語言。傅柯（Michel Foucault, 1926~1984）在《域外思維》中狡獪地以一句斷言：「我說。」（Je parle.）<sup>3</sup>，翻轉了語言純中介的服務功能，使得語言的天然存有狀態得以流瀉出來。當我們使用「我說」這句話時，常規的反應便是等待「我」這主體說了什麼。彷彿「我說」的出現，是為載負一句先於「我說」就存在在那兒的話；「我說」做為一個承載的工具。但，傅柯僅僅用了「我說」，「我說」原該載負的那句話遲遲未現、甚至缺席，「我說」的工具性質也就消失。「我說」便只是「我說」，或者說「我說」就是一切。就如同庖丁解牛，不為食，也不為祀，解牛只為解牛這個動作。

若將「我說」比擬於能指系統，「我說」原該載負的那句話如同所指。當所指缺席，或者說根本沒有先於能指的所指體系（所指最多只能做為能指的效果之一），能指便不須轉譯，甚至無可轉譯為所指，能指本身的質地、色澤、紋理便即一切。就如同馬諦斯以順暢線條畫出的裸女，不必真像那一個模特兒，甚至可以不被看成裸女，線條輕重深淺和線條之間所切割出來形狀，便是畫的一切。馬諦斯的裸女不僅不為再現或指涉現實界的任何一人，甚至可以更極端地說，裸女的意義是由馬諦斯的線條滑動出來的。

當所指根本未曾先於能指而存在，當能指擺脫再現的勞役，能指便可盡情構築純粹虛構（fiction）的舞台。這種不受外力干擾的純粹虛構舞台，也就是羅蘭巴特的文學純淨之地、純粹語言自身的應許之地。而所指們，不過是能指們交互作用所製造出來的新現實。當「現實」如同虛構一般，都是被製造出來的，現實與虛構便都指向虛構。於是，文學在這裡重新索回它的主人身份。因為，即使在

---

<sup>3</sup> 米歇爾·傅柯（Michel Foucault, 1926~1984），《域外思維》（*La pensee du dehors*），洪維信譯，台北：行人，2003年9月，頁85-89。

“ I speak. ” Michel Foucault, *La pensee du dehors*, translated by Jeffrey Mehlman, New York : Zone Book, 1987. p9-13.

商品如所指與金錢如能指的比擬中，金錢與商品的存在優勢剛好翻轉。在這裡，反而由金錢的標價賦予商品存在的價值。更進一步說，當標價不再以兌換商品為目的，標價與標價之間的種種關係，便會形成一場大富翁遊戲網絡。兌換商品不是遊戲的目的，遊戲的目的只在遊戲自身，遊戲的構成便是這些虛擬商品標價間的種種關係。再將比喻拉回到符號學概念，這種大富翁似的網絡，便是複數能指所構成的「能指遊戲」。既是「能指遊戲」，能指與所指的對應，就不是遊戲得以成立的因素；所指不過是能指遊戲所產生的效果之一。既是「能指遊戲」，這便是一場沒有主體、沒有超越的上帝、沒有控制者的宇宙洪荒；宇宙便由能指與能指之間的角力、拉扯與碰撞所形成的各式力量而運轉。既是「能指遊戲」，做為一切價值衡準的真理或良善，也將被捲入角力，重新創造。於是，問題的重心將在於：遊戲如何玩得起來？遊戲如何玩得有趣？這就是審美的問題了。

能指與能指之間的角力要怎樣才算精彩？

用什克洛夫斯基(Виктор Борисович Шкловский)的觀點來說，就是致使感受顫慄。什克洛夫斯基的名言：「使石頭成其為石頭」<sup>4</sup>，藝術的力量是使石頭能夠成為石頭的力量；當石頭能做為石頭時，就造成感受的顫慄。因此，是感受石頭為石頭，而不是認知石頭為石頭。但是，這塊石頭並不是現實中任何一塊石頭，因為「藝術是一種體驗事物之創造的方式，而被創造物在藝術中已無足輕重」<sup>5</sup>。感受的發生就是「奇異化」(Остраннение)的發生。「奇異化」的概念與「自動化」(автоматизация)對立。所謂「自動化」是：石頭理當就是石頭，在這裡，感受將不可能發生。「奇異化」則是一個「革命的世界」<sup>6</sup>，不斷對抗既有的方式，創造新的方式，致使感受滋生，因為所有的「正常」或「理所當然」，都進入了「自動化」的因循。什克洛夫斯基說：「藝術就是這樣揩拂人的耳目的」<sup>7</sup>，也就是說，一切必須是新的，一切必須震離原來的軌道。而當某一軌道已成為理所當然時，就表示這一切又滑入自動化的因循。因此，奇異化是永無止盡的革命運動，一旦

<sup>4</sup> 什克洛夫斯基 做為手法的藝術，收於《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994年，頁10。

<sup>5</sup> 什克洛夫斯基，做為手法的藝術，收於《俄國形式主義文論選》，方珊 等譯，北京：三聯，1992年，頁6。

<sup>6</sup> 什克洛夫斯基，《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994年，頁326。

<sup>7</sup> 什克洛夫斯基，《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994年，頁340。

它安於現狀，它就不再是奇異化，而是自動化了。

若將奇異化用來審視能指的遊戲，能指與能指間的角力是否精彩，就端賴它們的角力是否引發感受的顫慄，換句話說，就是遊戲的刺激感。遊戲的刺激感是遊戲的唯一目的，也是遊戲得以玩起來的唯一因素。遊戲的刺激感將如何引發，就得看能指與能指是否角力得出奇異化的效果。

如果，刺激感是遊戲得以玩得起來的因素，那這種能指遊戲便有某種難度。原因在於：奇異化或刺激感來自於預期之外、經驗之外，我們如何用今天的詞語說出明天的話？<sup>8</sup>

## 第二節 審美時間

奇異化的美學以感受的滋生做為審美，因而什克洛夫斯基說：

在藝術中感受過程本身就是目的，應該使之延長。<sup>9</sup>

這也就是說，審美的成立依據於感受時間的延長。所以，羅蘭 巴特 (Roland Barthes, 1915~1980) 在《文本的愉悅》( *Le Plaisir du texte* ) 中說道：

若我們掌握「愉悅」的全稱，每一個在享樂的文本都只是拖延 (dilatatory)，而沒有其他；它將只是未被寫出的東西的引言。就像當代藝術那些作品，只要被看到的一瞬間，就完全消耗掉它們的必要性。（也就是說，一見到它們就立即了解它們被展出的解構意圖：它們沒有維持任何沈思性的或性歡愉的時間），這樣的引言完全只重複它自身——不曾引導出任何東西。<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> 什克洛夫斯基說：「藝術看見明天，但卻用今天的詞語說話。」《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994 年，頁 379。

<sup>9</sup> 什克洛夫斯基 做為手法的藝術，收於《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994 年，頁 10。

<sup>10</sup> 'so long as we cling to the very name of "pleasure", every text on pleasure will be nothing but dilatatory; it will be an introduction to what will never be written. Like those productions of contemporary art which exhaust their necessity as soon as they have been seen (since to see them is immediately to understand to

閱讀的愉悅，某一程度上，如同性愛的歡愉，它必然要有沈思性的時間 (contemplative duration)，如同性愛需要有愛撫磨蹭的時間，才有性愛歡愉的可能。因為它是拖延性的，它必然不能一覽無遺，所以它永遠得是引言。正因為它是引言，讀者勢必要縱身入內才得以體味，而引言的目的就在勾引誘惑。

用符號學的概念來說明這種審美所必要的「拖延」(dilatatory)，那就是：

符號過程變成了無限推遲的可能性，甚至根本沒有必要完成。所指等於似存在而非存在的影子。<sup>11</sup>

因此這種審美的「拖延」就有了一種類似猜謎的結構：它們都需要一種持續性的時間，而這種時間奠基於答案推遲的動作。所不同的是，答案對於猜謎和做為審美時間的拖延，有著完全不同的意義。猜謎以謎底為終點，猜謎的高潮在答案的面紗揭開時。審美的成立則依據於謎底的不在場，這種拖延其實是毫無目的的延宕，一旦謎底確鑿，審美嘎然而止。所以，審美的時間並不是客觀時間的延長，而是答案從缺，以致問題橫生的延續狀態。

它勢必有一種持續性，以做為感受滋生的溫床，但這種持續性的時段並不是王文興這種橫征暴斂的作者所要求的「每小時一千字左右，一天不超過二小時」<sup>12</sup>的緩慢閱讀。或者說，這種緩慢是美學上的緩慢，而非客觀時間的緩慢。我們並不否認某些作品，如王文興和舞鶴，他們拗口冷僻的字詞和句法會，實際上須要讀者費盡時思良、延長閱讀時間，但審美時間的持續性並非是我們理解文本的時間。如《水滸傳》一般，讀來暢快淋漓的文本，在閱讀時間絲毫不拖泥帶水，卻絕不縮短它審美時間的延宕性。因此，審美時間是另一種維度的時間。什克洛夫斯基說：「他用自己的詩揩拂時間的玻璃。」<sup>13</sup>因為，審美時間的發作未必在閱讀

---

what destructive purpose they are exhibited : they no longer contain any contemplative or delectative duration), such an introduction can only repeat itself—without ever introducing anything. '

Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, Oxford : Blackwell, 1975. p18.

<sup>11</sup> 趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁107。

<sup>12</sup> 王文興，《家變》一九七八年洪範版序，台北：洪範，2000年，頁。

<sup>13</sup> 什克洛夫斯基，《散文理論》，劉宗次譯，南昌：百花洲，1994年，頁339。

的那段時間中，而可能在閱讀後的某天與某個事件的遭遇或與某塊記憶撞擊而發作起來，如同種子霎時遇上適合的水量與溫度，不由自主地發出芽來。由此看來，審美時間不僅是一種持續性的時間，矛盾的是，它同時也是一種瞬間爆炸性的時間。也由於瞬間爆炸性的因素加入，持續性的時間段不再是客觀順序的延展。如同什克洛夫斯基說的「希望是對將來的回憶。」<sup>14</sup>。在審美時間上，「過去—現在—未來」不是線性連續體，而是由爆發點的能量輻射出過去、現在與未來的碎片們。

所以，當羅蘭 巴特（Roland Barthes，1915~1980）說：

延緩的愉悅具有強大的威力，這麼說絕不言過其實：這種威力是名符其的新紀元，是凍結一切可資辨識的既有價值的終結點。愉悅是幼蟲式的。<sup>15</sup>

我們除了可以視這種「新紀元」為既有價值的終結，還可以視它為審美時間的型態。審美時間必然是初生幼蟲的新時刻，不會有任何的成熟期，也就是說，它的延續性是一種不斷滋生的、而且永遠正在滋生的現在時，所構成的新時間鏈。每一瞬間現在時的出現，都重新抖動已然成形的時間順序鏈，同時滋生新的時間順序鏈。因為這樣的審美時間，文學文本才有形成其自身時間感的可能。如同托多洛夫（Tzvetan Todorov）在說明文學語言的自主性時，引用奧古斯特 威廉 史雷格爾的話：

（詩歌）為了表明它是以自身為目的的語言、並不聽命於任何外在事物，為了能在受他物限制的時間序列中出現，它就該形成自己的時間順序。只有這樣聽眾才能擺脫現實而進入一個想像的時間序列，他才會感受到規律性的再分順序和言語本身的節奏。語言這一神奇現象在它最自由地出現並做為純遊戲使用的時候，就自動擺脫了其他情況下牢固地統治它的任意

---

<sup>14</sup> 什克洛夫斯基，《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994年，頁291。

<sup>15</sup> “Pleasure’s force of *suspension* can never be overstated: it is a veritable *epoche*, a stoppage which congeals all recognized values ( recognized by oneself ). Pleasure is a *neuter* ( the most perverse form of the demoniac ). ”  
Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, Oxford : Blackwell, 1975. p65.

性，遵循著一種與它的內容看似毫不相干的準則。這一準則就是節拍、韻律、節奏。<sup>16</sup>

### 第三節 在詩性 (poetic) 舞台上的能指室內樂

審美的問題或美學的問題，在文學上便是「詩意」(poetic)或「詩性」(poeticity)的問題，也就是怎樣的語言如何能到達奇異化美學的高度的問題。

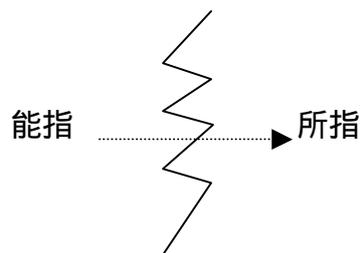
托多洛夫 (Tzvetan Todorov) 在《詩的語言》中說道：

詩的語言在自身找到證明(及其所有價值);它本身就是目的而不再是一個手段，它是自主的或者說是自在目的 (autotelic) 的。<sup>17</sup>

在這裡的「詩」，即「詩性」。語言若要進入詩性場域，首先是要以語言自身為目的，而不再做為傳達手段。語言如何能以自身為目的，雅柯布森 (Roman Jakobson) 的說法便是：

詩的功能在於指出能指與所指的不能合一。<sup>18</sup>

若將雅柯布森的話，用符號作用 (signification) 的圖示來看便是如此：

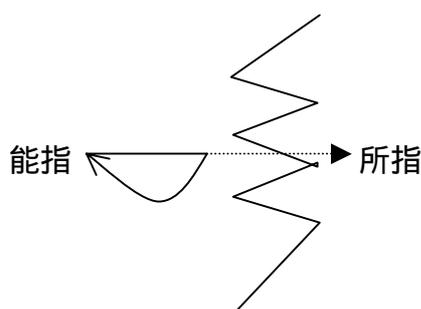


<sup>16</sup> 奧古斯特 威廉 史雷格爾《關於文學與藝術的講稿》頁 103，轉引自《批評的批評》頁 10。

<sup>17</sup> 收於托多洛夫，《批評的批評——教育小說》(Critique de la Critique)，王東亮、王晨陽譯，台北：桂冠，1997 年，頁 3。

<sup>18</sup> 轉引自趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986 年，頁 106。

能指不再以到達於所指，做為符號作用的任務。而對於詩性來說，能指與所指的斷裂是必要的，否則能指與所指將自動化地貼合或連結，感知活動如同人間蒸發，審美將不會有出現的可能。能指與所指間看似悲觀的鴻溝，提供了詩性的可能，這是邁向詩性的第一步。但光憑能指與所指的斷裂，並不足以達到詩性，語言還必須在其自身的找到證明，讓它成為「自主的或自在目的的」。語言如何在其自身的找到證明？如何找到其自主性。用文學符號學的方式來看，就是雅柯布森（Roman Jakobson）在 1956 年著名的 結束語：語言學和詩學（*Closing Statement : Linguistics and Poetics*）中所提出的符號「自指性作用」（selfreflexivity）<sup>19</sup>。在符號作用中，能指不再朝向所指，而假如這個能指具有足夠的能量，這股能量將折返回能指自身。如圖所示：



這也就是托多洛夫（Tzvetan Todorov）所說的：

符號指向自身，而不指向它物的能力。<sup>20</sup>

符號如何能指向自身？問題的關鍵就在於：能指如何具有能量？

能指的能量有兩個層面。首先，是每一個能指的獨特質地。所謂質地，就如同音符的高低長短，如同畫面的筆觸、色彩，如同雕塑的光滑度、色澤 等。

也就是羅蘭 巴特（Roland Barthes）的「聲音的顆粒」（the grain of the voice）

---

<sup>19</sup> 結束語：語言學和詩學，收於波利亞科夫 編，《結構－符號學文藝學 方法論體系和論爭》，佟景韓譯，北京：文化藝術出版社，1994 年 7 月，頁 172-211。

<sup>20</sup> 《詩學》，收於波利亞科夫 編，《結構－符號學文藝學 方法論體系和論爭》，佟景韓譯，北京：文化藝術出版社，1994 年 7 月，頁 36。

<sup>21</sup>。羅蘭 巴特認為：這種聲音的顆粒是引導文本的材質 (substance)。<sup>22</sup>就文字文本而言的質地，就是字詞本身；包含字詞的聲音、形狀，以及各種附著其上的暫時性意義。雅柯布森在《何謂詩？》中提到：

詞擁有自己的力量和自身價值的。<sup>23</sup>

關於詞所擁有自己的力量與自身的價值，雅柯布森曾舉一個有趣的例子來說明：

一個女孩總是說：「可怕的哈里」這類話。人家問她：「為什麼要用可怕的這個詞？」她會回答：「因為我恨他。」「既然如此，妳為什麼不說他是壞透的、可恨的、討厭的等詞兒呢？」「我不知道為什麼，或許可怕的這詞對他更合適些。」<sup>24</sup>

而這個現象是因為：

「可怕的」(terrible) 這個詞的音節讀法中，有一種品質，並非其他同義詞（所指，或外延大抵相同的詞）所能代替。這個女孩喜歡的是這詞本身，而不僅是它的「所指」。<sup>25</sup>

在這裡雅柯布森用了一個類似質地的概念——品質，來說明字詞的力量。也因為字詞自身所具的質地是獨特的，也因此每一個字詞在文本中，都是一種不可取代的存有。就像梵谷畫中的毒氣般的黃色，無法以紅色、藍色或其他任何色調可以替代，甚至這種沉重的明黃，也無法用淺黃、鵝黃或橙黃來替代。當字詞的無可替代性發生作用時，會產生非此字不可的必要性，或不以此字無法搔

---

<sup>21</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Trans. by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1975. p.66.

<sup>22</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Trans. by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1975. p.66.

<sup>23</sup> 收於胡經之、王岳川編，《文藝學美學方法論》。

<sup>24</sup> 轉引自趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁49。

<sup>25</sup> 轉引自趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁49。

到癢處的迫切性。因為這種能指的獨特性、不可替代性，才使能指有涵具能量的可能。

正因為每一個字詞具有如此的獨特性與不可替代性，也因此質地具有不可譯性。換句話說，能翻譯的就不是字詞的質地。就好像鮮花的質地是水氣盎然的新鮮色澤和生長姿態，若風乾成乾燥花，還有花的形狀和顏色，但已失去鮮花之所以為鮮花的新鮮色澤和生長姿態，因此嚴格來說，這朵乾燥花是另一朵花。鮮花的質地，說明了鮮花何以為鮮花，鮮花便在其自身質地找到其存有的證明。能指的質地證明能指的存有及價值，並且提供能指產生能量的可能性。羅蘭 巴特 (Roland Barthes) 在《寫作的零度》中即說：

字詞具有一種生成的形式、一種範疇。詩的每一個字詞因此就是一個無法預期的物體，一個潘朵拉的魔箱，從中可以飛出語言的一切可能性。<sup>26</sup>

但能指的質地僅僅為能量的產生提供第一層可能，能指能量的迸發還有另一層面的問題。當羅蘭 巴特 (Roland Barthes) 同樣在《寫作的零度》說出另一個句子：

字詞以無限的自由閃爍其光輝，並準備去照亮那些不確定而可能存在的無數關係。<sup>27</sup>

我們可以發現能指得以迸發能量的另一線索：字詞的無數關係，也就是能指的無數關係。當能指的關係問題出現時，雅柯布森 (Jakobson) 的雙軸理論就是

---

<sup>26</sup> 羅蘭 巴特 (Roland Barthes), 《寫作的零度》(*Le Degre Zero de L' Ecriture*), 李幼蒸譯, 台北: 桂冠, 1998年, 頁105。

“ The word here has a generic form ; it is a category. Each poetic word is thus an unexpected object, a Pandora ' s box from which fly out all the potentialities of language. ”  
Roland Barthes, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, *Writing Degree Zero*, New York : Hill and Wang, 2001年. P.48.

<sup>27</sup> 羅蘭 巴特 (Roland Barthes), 《寫作的零度》(*Le Degre Zero de L' Ecriture*), 李幼蒸譯, 台北: 桂冠, 1998年, 頁104。

一個不可忽略的說法。所謂雙軸是水平的組合軸 (axis of combination) 和垂直的選擇軸 (axis of selection), 文本就由雙軸構成。我們所能看見的能指鏈就是組合軸, 而選擇軸是一條隱性的軸線。雙軸之間有著依存關係: 組合軸須由選擇軸中選取成份來組成, 可以說選擇軸是組合軸的原料, 而選擇軸的確定又要靠組合軸的切分。選擇軸與組合軸有其各自的基礎與方式:

選擇在對等 (equivalence) 的基礎上進行, 包括: 類同 (similarity) 與相異 (dissimilarity) 同義 (synonymity) 與反義 (antonymity), 而組合, 也就是序列的建構, 則以接鄰 (contiguity) 為基礎。<sup>28</sup>

雅柯布森 (Jakobson) 認為:

詩性功能就是把對等原則從選擇軸投射到組合軸。<sup>29</sup>

因此, 雅柯布森的詩性功能是以選擇軸為主導, 當選擇軸的對等原則投射到組合軸時, 詩性也就開始。羅蘭 巴特 (Roland Barthes) 在《寫作的零度》即根據這樣的說法, 推論古典語言和現代詩語言之間的對比。古典語言是一種關係性的意向鏈, 甚至說是關係引領字詞的前進, 其關係奠基於社會性的溝通功能上。在這裡, 古典語言以組合軸做為主導, 也就是以序列連接為主要功能。而現代詩的語言則否, 羅蘭 巴特 (Roland Barthes) 把它當做詩性的代表, 他說道:

---

<sup>28</sup> 波利亞科夫 編, 佟景韓譯,《結構—符號學文藝學 方法論體系和論爭》,北京:文化藝術出版社,1994年7月,頁182。

“ The selection is produced on the base of equivalence. similarity & dissimilarity, synonymity & antonymity, while the combination, the build up the sequence, is based on contiguity. ”

Roman Jakobson, *Closing Statement : Linguistics and Poetics in Style in Language*, Eds. By Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass:MIT Press,1960 p.358.

<sup>29</sup> 波利亞科夫 編, 佟景韓譯,《結構—符號學文藝學 方法論體系和論爭》,北京:文化藝術出版社,1994年7月,頁182。

“ The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination ”

Roman Jakobson, *Closing Statement : Linguistics and Poetics in Style in Language*, Eds. By Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass:MIT Press,1960 p.358.

一旦消除了固定的關係，字詞就僅僅是一種垂直的投射。，如同一塊碑石或柱石般，深入意義、反射和記憶的整體：這是站立著的符號。 於是在現代詩的每個字詞下面都潛伏著一種地質學式的的層次，在其中聚集著名字的全部內涵（content），替代了古典散文和古典詩中被選定了的內涵。<sup>30</sup>

在這裡，「垂直的」與「地質學式的」都說明了：現代詩語言在敲開組合軸固定鎖鏈之後，選擇軸也有了無窮的自由，展開縱向軸線的主導威力。這也就是字詞何以能「閃爍其光輝」的緣故了。而字詞如何「照亮那些不確定而可能存在的無數關係」？就是選擇軸的對等原則投射到組合軸的緣故。也就是說，當組合軸的功能不再以連接為主，反而受到選擇軸類似與相異的對等原則影響，組合軸上就出現了奇妙的反常連接。羅蘭 巴特（Roland Barthes）是這麼形容的：

這些互無關係的物體－字詞（objects－words）都帶有猛烈湧入的能量，它們的純機械性顫動以奇特的方式影響著下一個字詞，但又旋即消失。<sup>31</sup>

雅柯布森的雙軸圖式和對等原則，十分適合說明能指的豐厚地質，也能顧及能指間的反常連接。但是，這種豐厚地質的說法，根據於所指的多重，不免隱藏所指復辟的危機，雖然，這種所指是隱晦而繁複的。而且，除了雙軸，能指間相

---

<sup>30</sup> 羅蘭 巴特（Roland Barthes），《寫作的零度》（*Le Degre Zero de L ' Ecriture*），李幼蒸譯，台北：桂冠，1998年，頁104。

“ Fixed connections being abolished, the word is left only with a vertical project, it is like a monolith, or a pillar which plunges into a totality of meanings, reflexes and recollections: it is a sign which stands. Thus under each Word in modern poetry there lies a sort of existential geology, in which is gathered the total content of the Name, instead of a chosen content as in classical prose and poetry.”  
Roland Barthes, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, *Writing Degree Zero*, New York: Hill and Wang, 2001. P.48.

<sup>31</sup> 李幼蒸譯，《寫作的零度》，時報，1998年，頁106。

“ These unrelated object-words adorned with all the violence of their irruption, the vibration of which, though wholly mechanical, strangely affects the next word, only to die out immediately.”  
Roland Barthes, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, *Writing Degree Zero*, New York: Hill and Wang, 2001.p.50

互震動而生的能量，不只有反常連接，還有許許多多的繁複交叉，這些繁複而變異的交叉遠遠超過雙軸圖式的概念。

因此羅蘭 巴特(Roland Barthes)提出了「能指的交織」(the weave of signifiers)<sup>32</sup>。能指的交織首先捨棄了以所指多義為能量來源的說法，他在「從作品到文本」就說道：

文本的多重性，並非來自於內容的歧義，而是來自於能指繁複而多層次的交織。<sup>33</sup>

因為審美的活動裡，所指不但是隱晦浮動，甚至根本就是無休止的延宕，更激進地說，審美的活動就是所指被永無止盡的延宕過程。這種延宕過程是一種離心的散發，因而是「一系列分離、交迭和變異的運動」<sup>34</sup>。每一個具有獨特質地的能指，與其他能指間產生引力，它們碰撞、拉扯，產生化學變化般的關係，這些關係如同網絡一樣擴展、滋生，新滋生出來的能量又與先前的重重交疊，不斷延續；羅蘭 巴特(Roland Barthes)說這是「一種開展的交叉」(an overcrossing)<sup>35</sup>。既然這種「開展的交叉」是「一系列分離、交迭和變異的運動」，而且沒有終止，那麼這種交織就是一種永遠在進行中的活動。

在羅蘭 巴特(Roland Barthes)的基礎上，我們可以說：詩性的舞台是能指的場域，只允許能指的演出，每一個能指都是獨特的存在，不同層次的能指交迭，宛如能指室內樂的演出。而敘事時間感的問題，將是能指的室內樂問題。

---

<sup>32</sup> Roland Barthes, *From Work to Text* in *Image – Music – Text*, Translated by Stephen Heath, New York : Noonday, 1993. p.159.

<sup>33</sup> “ The plural of the Text depends, that is, not on the ambiguity of its contents but on what might be called the stereographic plurality of its weave of signifier. ”  
Roland Barthes, *From Text to Work* in *Image – Music – Text*, Translated by Stephen Heath, New York : Noonday, 1993. p.159

<sup>34</sup> “ a serial movement of disconnection, overlapping, variation. ”  
Roland Barthes, *From Text to Work* in *Image – Music – Text*, Translated by Stephen Heath, New York : Noonday, 1993. p.158.

<sup>35</sup> Roland Barthes, *From Text to Work* in *Image – Music – Text*, Translated by Stephen Heath, New York : Noonday, 1993. p.159.

#### 第四節 「接下來呢？」的動能

將把符號過程中的能指/所指概念，切換成敘事過程中的敘事話語（narrative discourse）/ 故事（story）。在多數的敘事學理論中，敘事過程的目的在於講述一個組織好的故事，敘事話語做為故事的表述。敘事話語的鋪排，彷彿在在指向一個按照時間順序排列好的故事。米蘭 昆德拉《生命中不能承受之輕》的主角湯瑪斯在敘事話語進行到第三章時便死了，整篇小說卻有七章，但湯瑪斯卻仍在死亡之後大肆行動，而且他並不是以一個鬼魂的身份出現。在敘事話語的層面，《生命中不能承受之輕》完全不按照事件發生的先後來推進。因此有用功的讀者將整個敘述按照事件切割，並依事件的發生順序重新排列，實際上，《生命中不能承受之輕》翻拍的電影「布拉格的春天」，就是以這種方式呈現。這樣的舉動似乎意味著敘事話語只是一種表達方式，表達的目的不過是要轉譯成按照正常順序所排列的故事，故事是敘事過程的重心。把問題拉到時間感來看，這裡就浮現了兩種時間序列：「故事時間」（Erzählte Zeit）和「敘事時間」（Erzählzeit）<sup>36</sup>，這兩層時間分別處於故事層和敘事話語層。熱奈特（Gérard Genette）<sup>37</sup>著名的《敘事話語》<sup>38</sup>便從這種時間的二元性上進行比較，推論出敘事的順序、速度、頻率等面向，是為目前敘事時間中最重要的說法。即使熱奈特小心地不讓「敘事時間」做為「故事時間」的再現，但是做為標準刻度的故事時間，還是預設一個順時的事件鏈做為基底圖式，還原故事時間的幽微心態被包裝在二元時間的轉換裡。

故事時間序列的基本設定，類近一種過去式時態結構。「發生了什麼事？」（What happened？）是讀者在閱讀時的基本預設。閱讀中的每一個時刻都在進行著回復還原的動作。所謂回復還原的動作，便是一種拼圖的行為；讀者想像著一個秩序井然的完整樣貌做為結果，拾取敘事話語上每個局部，一心一意拼排回那

<sup>36</sup> 參見古特 穆勒（Gunther Muller），敘事時間和故事時間（*Erzählzeit und erzählte*），《克魯克手稿》（*Festschrift für Kluchorn*），1948，《型態詩學》（*Morphologische Poetik*），Tübingen，1968再版。轉引自傑哈·簡奈特（Gerard Genette）著，廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures*），臺北：時報文化，2003年1月，頁83。

<sup>37</sup> 另有譯名簡奈特。

<sup>38</sup> 台版譯為《敘事的論述——關於方法的討論》，收於《辭格（三）》（*Figures*），廖素珊、楊恩祖譯，臺北：時報文化，2003年1月。

個順時的事件鏈。在這樣的敘事結構中，情節構成的事件鏈就是敘事整體的重心，因而只要故事得以還原，同一故事搭配不同的敘事話語仍是同一故事。因此，《生命中不能承受之輕》當然可以翻譯成「布拉格的春天」；《太平廣記》的白蛇記、《清平山堂話本》的西湖三塔記、《警世通言》的白娘子永鎮雷峰塔、《義妖白蛇傳》只要情節出入不大當然可以算是同一個白蛇故事，就算翻譯成電影、舞台劇、現代舞，它們都是同一個白蛇故事，彷彿它們是同一物品，不過包裝不同。

然而，正如我們前面所說的，假如時間感被放置在審美的舞台上時，如同能指與所指地位的翻轉，敘事時間與故事時間的位置也陡然巨變。敘事時間擺脫故事時間的高壓統治後，一種過去式般的時間感將會被一種期待的心情所取代。閱讀的意義不再是還原，而是「接下來呢？」(What is going to happen?)。「接下來呢？」啟動了閱讀的刺激感，成為閱讀遊戲的動能，使得遊戲能夠玩得起來。但是，這種刺激感並不是一種懸疑；懸疑預設著謎底揭開做為終點，敘述的目的在於迫近並揭露謎底。這種一步步揭露真相和結局的情形，羅蘭 巴特 (Roland Barthes) 調侃如同脫衣舞般，一層層脫去衣服以顯露性器官，但是真正的誘惑或者情慾的快感，並不在於性器官的顯露，而在於顯現和消失的拉拒中。<sup>39</sup>因此，刺激感不在於謎底的揭開，而在於問題的不斷出現；在於接連不停的「接下來呢？」所造成的喧囂聲。就像孩童對於發現疑問充滿興奮，而這種興奮與答案的是否出現並無關係，就算有答案，所有的答案也都是暫時的。遊戲的興奮感來自於問題的接連產生，而不來自於揭開答案的那一剎那。「接下來呢？」就是這種令人興奮的提問。

確切地來說，「接下來呢？」並不是一種未來式的結構，而是一種不斷激生出來的現在時；是以過去和未來做為視界的現在時。(所謂視界包含界線與所見景致)也就是說，過去與未來都黏貼在每一個現在上。因此，它不像故事時間一樣，是一種線性連續的「過去—現在—未來」，它的現在、過去、未來各自是一些碎裂片段。在每一個散落的現在上頭，迫近過去或未來，如同舞鶴在《餘生》裡用「當

<sup>39</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of the Text (Le Plaisir du texte)*, Translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1995. p.10.

代的」霧社事件逼顯過去的霧社事件與霧社事件的未來影響一般，而每一個當代中都彷彿擠壓著過去與未來的碎片們。這些現在、過去、未來在這裡彷彿共同存在，而且相互交織。但它絕對不是索緒爾（Ferdinand de Saussure，1857~1913）的「共時性」（synchronie）<sup>40</sup>。索緒爾的「共時性」是線性歷程軸上縱切面的共通性質，是一種靜止的時間標本。「接下來呢？」勉強來說，較接近「共存性」。「接下來呢？」不僅是一種不斷激生出來的現在時，更激進地說，它是一種永遠的現在時。也就是說，它是一直正在生成中的時間。而這種正在生成中的時間，就是審美上的時間感。這種時間必須不斷停留在破繭之前的幼蟲時期，當它真的破繭而出化為成蟲，那表示它已跳離出審美的舞台，不再是「接下來呢？」，而是「故事原來是」。 「接下來呢？」就如同高潮前一刻的高張氣壓，一旦由「故事原來是」紓解了這種緊張關係，就如同高潮後的疲軟，審美的舞台隨即崩解。

「接下來呢？」的閱讀動作就像期待百衲布的下一塊，每一句跳進讀者眼睛的話語，都改變了讀者所織補出的時間形狀，線型連續的故事時間，其實不過是將百衲布想像成拼圖。在故事時間其實缺席的情況下，即使情節相仿，不同的敘述便是不同的故事，白蛇記、西湖三塔記、白娘子永鎮雷峰塔、《義妖白蛇傳》根本上就是不同東西，而非只是不同包裝。就像氫和氧可以構成水，也可以組成雙氧水，水和雙氧水的組成分子再像，水還是水，不會是雙氧水。又或者像，白飯、炒飯、稀飯都由白米烹調而成，只要烹調手法不同，就是不同味道的不同食物。

當「故事是什麼？」不再重要，或者說故事時間跟本缺席，敘事時間的 power 「接下來呢？」就是問題的核心了。「接下來呢？」如何誘惑讀者？如何勾引讀者愛撫般耳鬢廝磨在每一個字詞上？就是接踵而來的問題了。

---

<sup>40</sup> 索緒爾（Ferdinand de Saussure）口述，巴利（Charles Bally）、薛施藹（Albert Sechehaye）編，高名凱譯，《普通語言學教程》（*Course in General Linguistics*），北京：商務，1985年，台北：弘文館翻印，頁110。