

語言分析與文學研究

鄭恆雄

一、緒言

本論文的目的是試圖探索自二十世紀初至二十世紀末大約一百年的語言分析和文學研究之間的關係。自索蘇(Ferdinand de Saussure)的《<<語言學通論>>》(*Course in General Linguistics* 1916/1959¹ Baskin 譯)出版以後，語言分析和文學研究直接受其影響幾達半世紀之久。即使在一九六〇年代以後，語言分析和文學研究逐漸發展出新的方向，但是索蘇所揭櫫的符號學和語言學的基本原則仍有其參考價值。本論文希望藉著這種回顧與評論，釐清大約一百年來語言分析和文學研究之間的互動，以期探尋在未來重新整合兩者的可能性和方式。文末並列舉與語言分析和文學研究有關的重要論著約一百種，以供有志於整合此二學門之學者參考。

本論文共分六節：第一節為緒論，說明本論文的主旨；第二節討論在索蘇結構主義理論直接影響下的語言分析與文學批評；第三節探討一九六〇年代以後文學批評界對於結構主義的批判，以及後結構主義文學批評的特色；第四節舉例說明如何把結構主義以後的不同語言學理論應用於文學批評；第五節以王文興一個獨幕劇為例，說明如何應用結構主義以來的不同語言學及文學批評理論來分析其正文，從而呈現出其文學性與戲劇性；第六節為結論，指出語言分析和文學研究百年來關係密切，相輔相成，未來這兩學科學者更應經常對話，開闢新徑以整合這兩個學科。

二、結構主義的語言學與文學批評

(一) 索蘇的符號學和語言學觀念

二十世紀初年，瑞士語言學家索蘇(Ferdinand de Saussure 1916/1959)揭櫫七個語言學的重要觀念：(一) 語言是一套符號(sign)組成的系統，而這些符號的意義則由符名(signifier)與符義(signified)的對立關係(opposition)²決定；(二) 符名(語音或文字)與符義之間的關係是任意決定的(arbitrary)，沒有自然的關係；符號之表義作用(signification)完全建立在「差異」(difference)上，即符名之差異構成符義之差異³；(三) 抽象的語言系統(langue)與實際說出來的話(parole)屬於兩個不

¹ 從此以後，如一個作品列舉兩個年代，表示前者為原著發表年代，後者為譯文發表年代。

² 在索蘇的《<<語言學通論>>》(Saussure 1959)中，符名和符義之間的關係有時稱之為「對立」(opposition) (Saussure 1959:67)，有時稱之為「連繫」(association) (Saussure 1959:6)或「連結」(bond) (Saussure 1959:67;113)，有時稱之為「結合」(combination) (Saussure 1959:113)，所以此處之「對立」和「連繫」或「連結」或「結合」為相似詞，和下文布拉格學派所提出之「二元對立」(binary opposition)意義不同。布拉格學派之「二元對立」原則比較接近索蘇之「差異」(difference)。但是他(Saussure 1959:121)又把「對立」(opposition)用來指兩個符號(signs)之間的辨別(distinction)。所以在《<<語言學通論>>》中，「對立」有兩個含意：一方面指符名和符義連結的關係，另一方面也可以指兩個符號之間的辨別關係，但是符名與符名之間的不同(即語音之不同)，或符義與符義之間的不同(即語意之不同)，索蘇都稱之為「差異」(difference)。

³ 索蘇(Saussure 1959:120)：「一個語言系統是一系列的語音差異所造成的一系列的意義差異。」(A linguistic system is a series of differences of sound combined with a series of differences of ideas.)

情節，則雙層並列，單線發展的故事則單層並列)，並未用符號來表示敘述功能之間的關係。

在俄國形式主義的晚期，巴赫丁(M. Bakhtin 1895-1975)結合形式主義和馬克斯主義，創建了一個新的文學理論。他雖然也重視語言結構，但不像形式主義者在同質的語言結構中尋找文學性，反而在異質的社會語言結構中探索語言如何和意識形態結合。他(1929/1973)研究俄國作家托爾斯泰和杜思妥也夫斯基的長篇小說時，認為前者的作品中，作者獨白的(monologic)聲音控制了所有的人物，而後者的作品中則「多聲並陳」(polyphony)，不同的聲音並存於小說的對白中，呈現不同的意識形態(參看 Selden 1985:16)。後來他(1981; 1984)繼續發展這個觀念，提出「對話」(dialogism)、「多聲並陳」(polyphony/heteroglossia)、「嘉年華會」(carnival)、「諷仿」(parody)、「諷笑」(laughter)、「怪誕」(grotesqueness)等重要的觀念來說明長篇小說的文學效果。這些觀念都和社會語言學有關，和文化的關係也很密切。他認為以上這些特色在長篇小說中大多可以找到，例如法國十六世紀諷刺作家拉伯雷(Rabelais)的小說《卡甘大及潘大骨》(Gargantua & Pantagruel)中，就有許多上述的特色。他的這些觀念在後結構主義時期很受推崇，被認為是後現代文化的特色。他所強調的對話和語言的異質性，對於後結構主義時期的克莉絲提娃(J. Kristeva)影響很大(參看本文第三節第三小節)。鄭恆雄(1991)就應用巴赫丁多聲並陳的觀念討論王禎和《美人圖》中五種語言(國語、閩南語、廣東話、英語、日語)的並用，並指出這種語言並用的情形反映出台灣多元文化的社會現象。

(三) 捷克的布拉格學派

捷克的布拉格語言學會(The Prague Linguistic Circle)繼俄國形式主義學派之後，在一九二六年創立(參看 Ivic 1965:141)。創始人除了一些捷克學者之外，還包括了俄國形式主義的學者如雅可布森等人。布拉格學派和俄國形式主義有相似也有不同之處。兩者都強調語言結構在文學作品的重要性，但是布拉格學派不再自限於俄國形式主義的「文學性」觀念(即文學應該從作品本身去尋找，不應在作品之外的心理學、社會學或文化歷史中探尋)，而認為文學必須從其整體性的結構去了解，包含語言功能(function)及其意識形態及心理狀態。於是在布拉格學派的文學理論中，動態的整體結構或系統取代了純粹的形式主義。一九三五年，布拉格學派中堅哈佛拉涅(B. Havranek)、雅可布森、馬西修思(V. Mathesius)、穆卡羅夫斯基(J. Mukarovsky)及特卡(Trnka)在布拉格學派的學報*Slovo a slovesnost*發表一個宣言，聲明詩與語言學關係密切，不可分割。他們認為，語言的美學功能和其他功能之間的關係是現代語言學中最重要課題。詩人的成就是文體、社會環境和個性相互作用的結果。但是一九四五年二次世界大戰結束以後，捷克成為蘇俄的附庸國，布拉格的結構主義步上俄國形式主義的後塵，也遭到共產政府的壓制，從此一蹶不振(Erllich 1981:159-61)。布拉格學派除了對於詩學有相當大的貢獻之外，在語言學上的重要貢獻是提出了音位學(phonemics)的理論及功能語法(functional grammar)。

穆卡羅夫斯基是捷克布拉格學派的文學理論的重鎮，他(Mukarovsky 1964)提出「前景」(foregrounding)的觀念，和蘇俄形式主義的斯可洛夫斯基所提的「疏離化」頗有相似之處。他認為「前景」是詩的語言(poetic language)的特色，正好和自動化的標準語言(standard language)所構成的「背景」相對。和斯可洛夫斯基一樣，他認為詩的語言主要是破除或背離自動化的標準語言，以引起讀者的特別注意，這就構成前景。比如杜甫的名句「香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」

就是一種破除自動化語言的特殊寫法，因此令人印象深刻，玩味不已。但是這種前景的語法結構是以標準語言的結構「鸚鵡啄餘香稻粒，鳳凰棲老碧梧枝」為背景的，所以讀者如能比較獨創的前景和標準語言之背景，就可悟出何謂詩的語言。

在布拉格學派中，屠貝茲科 (N. S. Trubetzkoy) 為二十世紀音位學之先驅，奠定許多有關音位學的基本原則。他根據索蘇符號系統的觀念，認為構成符名的語音在一個語言中自成系統，使說這個語言的人能相互溝通。而且這些語音構成的系統通常都有對稱的 (symmetrical) 結構。他建立音位 (phoneme) 為聲韻學 (phonology) 的基本要素，具有辨義 (meaning-distinguishing) 作用。例如，英語中，/p/ 和 /b/ 為兩個不同音位，所以 pull (拉) 和 bull (公牛) 意義不同。而 /p/ 和 /b/ 之所以不同，主要是因為前者為濁雙唇塞音 (voiced bilabial stop)，後者為清雙唇塞音 (voiceless bilabial stop)。而國語中「伯」(po /) 和「婆」(pho /) 之不同則是因為前者的子音是不吐氣的清雙唇塞音 (unaspirated voiceless bilabial stop) /p/ (即ㄅ)，而後者是吐氣的清雙唇塞音 (aspirated voiceless bilabial stop) /ph/ (即ㄆ)。這種二元對立 (binary opposition) 的音位原則是屠貝茲科為現代聲韻學建立的重要觀念。

雅可布森繼續把二元對立原則發揚光大，對於語言學、文學批評和文化研究均有重大影響。在《<<語音分析試探>> (Jakobson, Fant and Halle 1965) 中，他提出語音的二元對立原則，如母音 (vocalic) 與非母音 (non-vocalic) 之二元對立，鼻音 (nasal) 與非鼻音 (nonnasal) 之二元對立，在許多語言中都是重要的辨義語音成份 (distinctive features)。這種根據二元對立原則建立的辨義語音成份是衍生聲韻學 (generative phonology) 的基礎。瓊士基 (Noam Chomsky) 和哈列 (Morris Halle) 在一九六八年所出版的劃時代聲韻學鉅著《<<英語聲韻學>> (The Sound Pattern of English) 就是以二元對立的辨義語音成份為主要理論根據。他們並且把這本書獻給雅可布森。這種二元對立的原則也是很重要的認知原則與自然現象。例如，中國人的「陰」和「陽」的觀念就是一種二元對立的認知原則，可以用來對人、天文、地理、食物、醫藥等加以分類。在現代科學中，二元對立原則也普遍存在，如「陰電」、「陽電」、「正數」、「負數」、「正極」、「負極」等。甚至於構造電腦所用的基本語言「0」(無電流通過) 和「1」(有電流通過) 也是建立在二元對立原則之上。所以我們可以說，二元對立原則在人世間以及宇宙間是無所不在的。這個原則之存在於語言中，只是反映一種宇宙普遍現象而已。但是二元對立原則如用來區分連續性的現象 (continuum)，則未免失之簡略，如把人二分為「好人」、「壞人」就是過分簡化的二分法，因為人的種類很多，屬於連續性現象。在好人和壞人之間，還有很多種人，如「大致好但是有一點兒壞的人」、「半好半壞的人」、「大部分壞但是有一點兒好的人」等等。二元對立雖然是普遍的原則，應用時卻要極為謹慎，必須有充分的證據支持。

雅可布森把二元對立原則應用於文學批評中，最有名的例子是他和李維史陀 (Levi-Strauss) 合著的一篇論文《<<波特萊爾的〈貓們〉>> (Baudelaire's "Les Chats" (1962/1972)。在這一篇文章中，他們從法文詩律中之陰韻和陽韻之二元對立來討論《<<惡之華〉》(Fleurs du Mal) 中這首詩的陰性和陽性名詞的二元對立，發現波特萊爾在這首詩的陽韻中，往往用陰性名詞，因而認為這個語言證據顯示這首詩所描寫的貓是雌雄同體的 (androgynous)，表示這些貓雖然是雄的 (在法文中 chats 為公貓(複數)，母貓為 chattes(複數))，但是確有雌性的特質。他們並且舉波特萊爾其他詩中所描寫的貓也往往有雌性的特質作為佐證。但是李法特

A: 都柏林人(Dubliner)	not: 否定(動詞)
B: 獨身	pred: 預期(predict)
C: 快樂、受人尊敬、安全	imp: 含義(implied)
a: 建議私奔	

上面的敘述結構共有九個句法結構，其意義是：(1) 伊芙琳為都柏林人；伊芙琳獨身；(2) 伊芙琳不快樂、不受人尊敬、不安全；(3) 法蘭克向伊芙琳建議私奔；(4) 伊芙琳預期不再是都柏林人，不再獨身，所以會變得快樂、受人尊敬、有安全感；(5) 伊芙琳預期接受法蘭克建議跟他私奔；(6) 但是伊芙琳是都柏林人！；(7) 所以伊芙琳沒有接受法蘭克建議跟他私奔；(8) 故事的含義是：伊芙琳還是獨身、不快樂、不受人尊敬、不安全。

托德洛夫的這種敘述理論應用語言學的句法來呈現故事的敘述結構，固然比普洛普的三十一種敘述功能富於彈性，較能處理創作的小說的敘述結構。但是一個故事的敘述結構必須包含許多句法結構，代表人物、屬性及動作的符號一再出現，頗為繁瑣。加以形容詞和動詞的否定符號又不相同，實無必要。兩者其實都可以用“-”(數學中的負號)代表。另外，使用英文的簡寫如“pred”及“imp”也沒有必要，因為這種敘述結構的發展也可以用數學符號如“+”、“-”、“×”、“÷”及其他數學符號表示。鄭恆雄(1992; 1993; 1994; 1995; 1996)及鄭恆雄和張韻如(1997)就針對托德洛夫敘述結構的這些缺點，應用數學符號加以改進，使敘述結構變得更為簡潔清晰。(參看本論文第四節第五小節有關篇章分析部份。)

法國結構主義自一九四〇年代由李維史陀引進法國至一九六〇年代末巴特轉向後結構主義時，盛行約二十年。但是這些法國結構主義的論著在一九七〇年代譯成英文，逐漸為英美學者認識的時候，在法國卻開始式微了。

(五) 美國派的符號學

在十九和二十世紀之交，幾乎和歐陸的索蘇同時，美國學者柏思(C. S. Peirce 1839-1914)也開始發展符號學的理论，但是他用“semiotics”這個名詞，而不用索蘇的“semiology”⁴。他自己就說：「就我所知，我是開拓符號學的先驅……而這個領域實在是太廣泛了，遠非我這個初學者所能掌握。」(引用自Jakobson 1987:442) 柏思所研究的符號無所不包，舉凡一切具有「表義作用」(signification)和「溝通作用」(communication)的符號都在他的研究範圍內，例如敲門的聲音、足跡、疾病的症狀、對話、文學、繪畫、音樂、風向雞、代數等式、幾何圖形等。所以他(Peirce 1965:5.448n)說：「整個宇宙滲透在記號裏。」

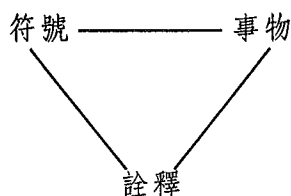
由於柏思並未和索蘇的結構主義和符號學(semiology)積極互動，所以自己建立一套獨特的符號系統。他把符號大致分成三大類：圖像(icon)、指標(index)及象徵(symbol)⁵。圖像符號指和自然事物形似的符號，例如男女洗手間門上所畫形似男人和女人的符號。指標符號指和鄰近事物有關的符號，例如煙和火經常一起出現，所以煙是火的指標，我們只要看到煙，就知道有火。象徵符號和所象徵的意義往往是使用者約定的，和所代表的事物並不一定有自然的關係。就像語言一樣，例如「水」的發音在國語中是「ㄅㄨˇ」，但是這個發音和水的透明無色液體的性質毫無自然的關係，是任意決定的。這三類符號可能單獨存在，但是也可能重疊。一個符號有時可能具有兩類的特性，有時三類。例如，鐘通常是

⁴ 柏思可能根本不知道索蘇用“semiology”。

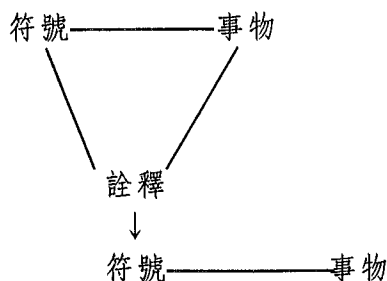
⁵ 根據西比克(T. A. Sebeok 1994:20)，柏思研究符號學四十年以後，一共列出了六十六種符號。但是這三種是其中最重要的。

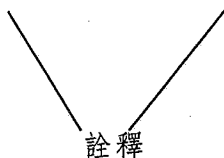
指標符號，因為鐘是用來指示時間，和時間是不可分的。但是有些特殊的鐘又具有象徵意義，如英國國會的大鐘(Big Ben)，不僅是報時的指標符號，也象徵國會的威嚴，所以又是象徵符號。因此英國國會的大鐘具有兩種符號的特性(參看 Sebeok 1994:21)。另外如十字架是一個象徵符號，代表天主教及基督教，因為這是千百年來天主教及基督教的信徒所約定接受的。但是十字架又形似耶穌基督被釘死的十字木架，所以是圖像符號。同時十字架往往矗立在教堂上，所以和教堂有鄰近不可分的關係。我們如果在深山中看到高崇的十字架，就知道很可能有教堂在那裡。在這種情況中，十字架又成了指標符號。所以十字架這個符號同時具有三類符號的特性。

對於柏思而言，符號的作用是表義和溝通。當進行表義作用時，表義者(或稱「輸碼者」(encoder))把符號(sign)和所代表的事物(object)連繫起來，然後傳達出去。溝通時，詮釋者(interpreter)(或稱「解碼者」(decoder))把符號和所代表的事物聯想在一起，然後賦予詮釋或意義(interpretant)。所以符號、事物和詮釋三者構成如下的三角關係 (Peirce 1965:5.473)。(下面之三角圖形為筆者所繪以解釋柏思的符號觀念。)



他(Peirce 1965:5.473)舉一個例子說明。例如有一位軍官對士兵下令：「把槍放下!」這個命令就是符號。這個符號所代表的事物是這位軍官心中的意志或意圖：「我要士兵把槍放下來」。當他發命令時，他就在進行表義作用。命令發出以後，他和士兵在作溝通，至於詮釋，那要看士兵如何去解釋他的命令。士兵如果沒有耳聾，也受過適當的軍事訓練，自然會正確的詮釋軍官的意志，而把槍放下來。如果士兵耳聾，或者沒有受過適當的軍事訓練，他們的詮釋很可能會和軍官的意志不相吻合，結果自然是亂成一團。所以符號和事物的關係是由說話者(或輸碼者)所連繫起來的，而詮釋則是由聽話者(或解碼者)賦予的。說話者把符號和事物聯繫在一起進行表義行為，同時把這個意義傳達給聽話者，構成溝通行為。就說話者而言，他可能正確的表達了意義，但是他的溝通行為可能成功，也可能不成功，全看聽話者本身的條件和他們的詮釋。所以在表義和溝通之間，存在著許多不確定性。詮釋本身還可以在下一層的表義行為中成為符號，因此也有其代表之事物。這一層的符號和事物之關係，也可以再詮釋，形成另一層次的三角關係。如此一層一層的發展下去，構成表義和溝通的層層關係。見下圖(此圖亦為筆者所繪)：





柏思所提符號的三角關係比索蘇的符名和符義的對立關係更能清楚的說明符號的兩種基本功能：表義和溝通。當然，索蘇除了提到符名和符義之間的表義關係之外，也提到在語言的溝通行動中，必須包含說話者和聽話者，同時也要考慮他們之間心理上的、生理上的、物理上的以及社會上的關係(參看本文第二節)。但是索蘇沒有明確的把這些溝通因素融入符號的表義及溝通結構中，建立一個理論模式。就這一點而言，柏思是比索蘇往前推進了一步。但是柏思對於符號三角關係的研究還是不夠深入、廣泛，因為這種研究一定要牽涉到語用學(pragmatics)，以及和語用學有關的許多因素，如讀者反應、心理學、社會和文化符碼、政治意識形態等。這些因素會使溝通行為增加許多不確定性。這就是為甚麼艾柯(Eco 1979)說：「(說話者表達出來的)訊息只不過是一個空殼(empty form)，可以賦予好幾種可能不同的意義。」這種不確定性就是後結構主義的文學批評所特別關心的。

三、後結構主義的文學批評

(一) 德里達的解構主義

結構主義自從索蘇以來，在歐陸盛行了半世紀之久。但是結構主義所揭櫫的科學的精確性和嚴謹性在一九六〇年代末期卻逐漸受到法國學者的質疑。自從德里達發表了〈人類科學論述中的結構、符號和遊戲〉(Derrida 1966/1970)，有一些學者及文評家便追隨其後，認為文學不是科學，因此無法用結構的觀念作精確、嚴謹的分析，而且任何結構都可以找出其裂隙加以解構。法國的巴特、德里達及克莉絲提娃(Kristeva)，美國的德曼(P. de Man)、米勒(J. H. Miller)、哈特曼(G. Hartman)及布羅姆(H. Bloom)為解構主義(deconstruction)的代表。

德里達(1966/1970)指出一些結構主義的問題，因而開後結構主義之先河。首先他(Derrida 1970:247-50)提到任何結構都蘊涵一個中心(center)，這個中心在傳統形上學(metaphysics)中通常指「神」、「人」、「良心」或「意識」(consciousness)等，是一種「存有」(presence)的現象⁶。但是尼采(Nietzsche)、佛洛伊德(Freud)及海德格(Heidegger)都認為這種「存有」的觀念是不正確的，所以這種含有「存有」觀念的形上學應該以沒有存有觀念的符號取代，因為符號是建立在系統中的對立(opposition)原則上，而不是外在的存有。於是，「存有」被「無有」(absence)取代，只有符號之「差異」(difference)能建立無窮無盡的表意(signification)範疇和相互作用(interplay)⁷。把結構的中心(即「意識形態」)去除(decentering)以後，許多限制都消除了，結果造成了意義之「延異」(或「衍異」)⁸或「延遲」(différance)，建立在符號之間的「痕跡」(trace)上，也就是一個符號和另一個符號差異的關係(Derrida 1972:27)。然後他(Derrida 1970:251)說，在歐洲，人類學之成立是去除了

⁶ 筆者註：這些存有的觀念也可以說是一種意識形態。這就是為甚麼德里達(Derrida 1970:249)說：「所謂結構的歷史...應當是不斷的以某個中心觀念取代另一中心觀念」。他的意思是：隨著意識形態的改變，結構也改變。

⁷ 德里達這種有關「對立」及「差異」的符號觀念是和蘇索蘇一致的，可見德里達的符號觀念並未偏離結構主義的符號觀念。

⁸ 「衍異」之譯名見廖炳惠(1985:2)。

(decentering)歐洲中心意識的結果，難怪人類學之成立和尼采等人之推翻存有論的歐洲形上學幾乎發生在同一時代。

後來他(Derrida 1970:253—255)以李維史陀的「亂倫」(incest)的觀念來說明李維史陀在他的人類學論文中採用「自然」(nature)和「文化」(culture)二元對立之不當。李維史陀在研究人類學時，發現亂倫的禁忌是人類普遍的現象，所以應該是自然的。但是這種禁忌又是規範人類社會行為的律則，所以又是文化的。如果亂倫的禁忌既是自然的，又是文化的，就構成一個矛盾，也就是李維史陀所說的「困境」(scandal)。德里達抓住李維史陀自己承認的這個困境，指出李維史陀明明承認「自然」和「文化」之二元對立是一個理論上的難點，可是還把這個觀念用在許多論文中，因為李維史陀自己認為這個對立的觀念還是有「方法學上的價值」。德里達就藉著這種邏輯上的矛盾解構了李維史陀的二元對立原則。

德里達(1970:255)又提到李維史陀的另外一個觀念「拼湊」(bricolage)。由於李維史陀認為神話大多是拼湊的，既無作者，也找不到源頭，所以從德里達的觀點看來，是「無中心」(the absence of a center)的。德里達(1970:260)更進一步說，李維史陀認為語言和神話的研究都無法收集所有的材料，只能就有限的材料來探討其結構，所以德里達指出，這種研究方法就是「自由遊戲」，意即「在有限的範圍內作無限的替換」(infinite substitutions in the closure of a finite ensemble)。這種無中心的自由遊戲也稱為「增添」(supplement)。這種「增添」是漂浮不定的，因為中心的意義無法確定。所以德里達(Derrida 1970:262)說，自由遊戲在李維史陀的論著中是一個重要的觀念。但是，德里達認為李維史陀雖然重視自由遊戲，那是以「無有」為基礎，卻也強調結構，那是以「存有」為基礎。因此，從德里達的觀點來說，李維史陀又陷入另一個困境中。

德里達(1970)以李維史陀的例子解構了李維史陀的結構主義。但是德里達的解構觀念還是無法脫離索蘇的結構語言學和符號學的觀念，因為他還是使用符名和符義「對立」以及「差異」的觀念。甚至於他的「無有」的觀念也是建立在索蘇的語言結構觀念上，因為索蘇(Saussure 1959:112)說：「在語言出現以前，並沒有先之存有的觀念。」同時，他(Saussure 1959:12)又說：「語言只有差異，沒有實存的單位。」可見索蘇本來就強調「無有」，而不是「存有」。李維史陀的結構主義之所以被德里達解構，主要的問題出在他對於「自然」和「文化」的定義，不是出在二元對立的結構觀念。他認為普遍的現象就是自然的，規範社會習俗的就是文化的。事實是，人類的普遍現象也可以是文化的，因為人類文化有普遍，也有個別差異。例如，所有人類都會用火，這是一個普遍的現象。但是，這是自然的還是文化的？我想大多數人都要說，用火是人類文化特有的現象，經過相當漫長時期的觀察和實驗才學會的，並不是人類與生俱來就有的能力⁹。要說人類哪些性質是自然的，這必須和其他動物比較才看得出來。例如，食和性是許多動物都有的性質，所以我們可以說這兩個性質是自然的。但是，即使人類和其他動物一樣有這兩個性質，人類的文化也使人類達成這兩種慾望的方式和其他動物不同，甚至於人類不同民族文化也有不同方式。人類有許多有關達成性慾的習俗和制度，例如不同的婚姻制度；在不同國家及地區，也有許多不同的烹調方式，以滿足口腹之慾。但是其他動物則無這種文化。所以我們可以說，食和性是人類和許多其他動物都有的慾望，這是自然的，但是人類所發展出來達成這兩個

⁹ 根據李基(Richard Leakey 1992)，人類大約在一百萬年前才學會用火，而人類在大約在三、四百萬年前就演化出來了。所以人類之學會用火化費了至少兩百萬年的時間。因此，人類之用火顯然是文化上的，不是自然的。

慾望的方式和其他動物極不相同，甚至各民族文化也不相同，所以是文化的。李維史陀對於「自然」和「文化」的定義有缺點，並不表示二元對立的方法是錯誤的。

本文第二節第三小節已經說明，在語言學中及科學中，二元對立仍是非常重要的原則。李維史陀不當的應用二元對立，只是一個特例。德里達只用一個特例，就要推翻二元對立的原則，是不合邏輯，也不科學的。即使他的「自由遊戲」也是源於索蘇的「差異」及其延伸的「衍異」或「延異」或「延遲」，以及李維史陀的「拼湊」的觀念。所以我們可以說，德里達的解構主義，其實只是結構主義的延伸罷了。

德里達在《論書寫》(Derrida 1974:27-73) 中，又試圖顛覆索蘇(Saussure 1959:23)所提出的原則：「話語和書寫是兩種截然不同的符號系統；後者的主要目的是代表前者。」他為了扭轉(reverse)話語和書寫的主從地位，緊抓住索蘇的修辭用語(rhetoric)，加以解構。例如，他指出索蘇說「我們必須熟習書寫的用處、缺點及陷阱」(Saussure 1959:23)及「書寫不是語言的外衣，而是偽裝」(Saussure 1959:30)，認為這是索蘇重話語輕書寫的證據。其實在整本《語言學通論》中，並沒有索蘇貶低書寫系統的話。相反的，我們卻可以找到幾處讚揚文字系統的話，例如「詩作的文字在研究發音方面是很寶貴的材料」(Saussure 1959:36)及「傳統的拼字法報了一箭之仇，在辨別法文“tant”(那麼多)及“temps”(天氣)，“et”(和)，“est”(是)及“ait”(有)……等詞方面很有用」。索蘇之所以認為話語為主，書寫為從，主要是根據語言發展史。根據最近一些考古人類學家(如 Leakey 1992)及語言學家(如 Ruhlen 1994)的推測，現代智人(Homo sapiens)至少在十萬年前就已經有話語，但是沒有書寫文字。人類最早的圖畫大約有兩、三萬年歷史，是在法國的一些岩洞中發現的。而已發現最早的書寫文字是中東兩河流域的楔形文字，約有五、六千年歷史。由此可知，話語的發展遠在圖畫及書寫之前，所以索蘇說，話語為主(primary)，書寫為輔(secondary)，書寫目的是用來代表話語，就語言發展史來說，絕對是正確的。德里達誤讀索蘇，試圖顛覆索蘇，並沒有科學根據。但是德里達以子之矛攻子之盾的解構方法實在是一個利器。難怪後來的解構學者樂此不疲，縱情於此種「自由遊戲」中了。

受到德里達影響的解構主義文評家甚多。他們主要的方法是解構(deconstruct)正文，毀損(undermine/subvert)中心存有論(logocentrism)，使正文偏離中心(decenter)，運用自由遊戲(freeplay)使正文的詮釋變得不確定(indeterminate)，而且每一個正文又和其他無數的正文構成相互指涉(intertextuality)的複雜關係。如此，每一個解構可以增添(supplement)、延異或延遲(defer)一個正文的無窮意義，但是這個解構又可以再加以解構，沒完沒了(參看 Wales 1989:108)。

在美國，耶魯學派(the Yale School)之德曼、米勒、哈特曼及布羅姆為解構批評的代表。德曼特別指出文評家似乎合理的論證其實往往是自相矛盾的，但是文評家對於這種矛盾常常「不見」(blindness)，然而仍可獲得「洞見」(insight)。這就是他所說的「危機修辭法」(rhetoric of crisis)，也就是說「用錯誤的方式陳述真理」(參看 Berman 1988:239-40)。米勒的解構論點從上帝之消失開始。他認為既然上帝缺席(absent)了，正文的旨意也就不得而知了。所以他運用德里達「延異」(différance/deferment)的方法來強調正文詮釋之不確定性(參看 Berman 1988:229-30)。哈特曼認為語言之意義滿溢而不確定，並不限於約定俗成的意義。所以他研究浪漫時期的詩人時，特別強調他們的自由和創造力(參看 Berman

1988:255)。布羅姆的批評方法和上述三人都不同。布羅姆事實上並不解構。他從心理語言學以及語言作為人類互動的工具的觀點來發展出他自己正文互相指涉和意義之不確定性的理論。因為他認為詩人寫詩，必定和前人有所互動，所以除了互相指涉的正文之外，沒有正文。詩人為了創造新作，常常故意「誤讀」(misread)前人的作品，而且加以修改、吸收，甚至於否認、壓制前人。因此，新世代的詩人之無視前代的詩人是獲得「修正的洞見」(revisionary insights)的一個策略(參看 Berman 1988:266-67)。關於這四位耶魯學派批評家的代表作，可以看布羅姆等人(1979)之著作。

(二) 巴特的正文分析

在法國，巴特的後結構主義正文研究可以由〈作者之死亡〉(1968)、S/Z (1970/1974)及〈愛德格倫坡一個短篇故事的正文分析〉(Textual Analysis of a Tale by Edgar Allan Poe 1973/1988)〈從作品到正文〉(1971/1987)四篇看出其特色。〈作者之死亡〉是從讀者反應觀點來解構作者。他認為作者發表作品以後，就如同死亡一樣，對於讀者如何詮釋作品無法控制。從此以後，巴特對於正文(text)投注相當大的心力，也提出許多創見。在S/Z中，他研究法國作家巴爾扎克的一個短篇小說“Sarrassine”，指出這篇小說的正文含有五種符碼：(一)動作符碼(proairetic code)；(二)懸疑符碼(hermeneutic code)；(三)文化符碼(cultural codes)；(四)象徵符碼(symbolic code)；(五)內涵符碼(connotative code)。他試圖從這五個符碼的交錯關係中去探索這個短篇小說的含義。當然，巴特所建立的這五個符碼並不具有科學的精確性和嚴謹性。這些符碼只是方便他詮釋這篇小說不同層面的含義，並不是所有小說都必須具有此五種符碼。例如在〈愛德格倫坡一個短篇故事的正文分析〉中，他就指出正文分析之目的是不太嚴謹的把各種符碼加以分類，以期尋找出一些(並非全部)可能的意義。而且，正文是多重(plural)而非單一的：一個正文永遠和其他的正文相互指涉(intertextual)，因此其意義有其不確定性(indeterminacy)。而「符碼」這個名詞只是一個聯想的範疇(associative field)，並不具嚴謹的科學含意。所以他在分析坡的短篇小說“The Facts in the Case of Valdemar”時，所提出的符碼就比分析巴爾扎克的“Sarrassine”時，多出了後設語言符碼(metalinguistic code)、社會民族符碼(socio-ethnic code)及時間符碼(chronological code)這三種符碼。在〈從作品到正文〉中，他清楚的指出，作品(work)不是正文(text)，因為作品是作家書寫成功的產物，而正文則是作品加上讀者或文評家的閱讀以後的結果。作品是符號，而正文從作品中所釋放出來的意義隨著不同的閱讀而演變，無窮無盡(infinite deferment of the signified)(Barthes 1987: 119)。所以他認為：正文是多重的，就像一塊布料中縱橫交錯的纖維；正文是多樣的(heterogeneous)，包含不同的符碼。這也就是他所說的「正文之相互指涉」(intertextuality)。巴特根據作品和正文的觀念，又發展出「樂」(pleasure)和「爽」(jouissance)這兩個觀念：作品使讀者樂，但是他卻不能重新書寫(re-write)；正文使讀者爽，因為他可以和正文完全結合。

(三) 克莉絲提娃的說話主體和異質性結構

另一位法國結構主義和後結構主義學者是克莉絲提娃。她原來和巴特一樣，是一個結構主義者，憧憬於結構主義的科學性。但是後來她和巴特一樣，認為結構主義所強調的科學性過分僵化，無法讓人了解遊戲、快樂和慾望(Kristeva: 1986:24-33)。所以她打破結構主義的藩籬，提出「說話主體」(the speaking subject)(Kristeva 1986: 24-33;89-136)、「表義過程」(signifying process)(Kristeva: 1986:24-33)及「正文之互相指涉」(intertextuality)(Kristeva 1986:34-61)等後結構主

義的觀念。她之所以提出「說話主體」(即說話者, addresser/speaker/writer)的觀念,是為了強調其論述之具有異質結構(heterogeneous structure)。她這個觀念頗受巴赫丁(M. Bakhtin)的影響:巴赫丁認為對話(dialogism)中往往「多聲並陳」。

由於說話主體的論述必須牽涉到許多心理和社會因素,所以克莉絲提娃強調表義過程是動態的(dynamic)而非靜態(static)的系統。同時因為她很重視多聲並陳,正文之互相指涉也是她一個重要的研究課題。其實克莉絲提娃有些觀念在索蘇(1959)中已經提到。他(1959:11-13)指出,說話行動(speech act)至少必須包含一個說話者和一個聽話者,同時牽涉到心理的、生理的、物理的以及社會的因素。說話者和聽話者必須在這許多因素之下進行表義和溝通的過程。索蘇(1959:14)甚至於明確的用「異質的說話事實」(heterogeneous mass of speech facts)這個名詞來指上述溝通時牽涉到的各種因素。所以我們可以說,克莉絲提娃所提的「說話主體」、「表義過程」和「異質結構」,索蘇(1959)早已注意到。後結構主義的學者常常有「誤讀」和「不見」索蘇的理論的情形,這對於索蘇是極不公平的。至於多聲並陳及正文之互相指涉的確是後結構主義的特色。

四、後結構主義的語言學流派對於文學批評的影響

語言學中的結構主義在一九五七年以後,受到瓊士基(Chomsky)的變換衍生語法(Transformational Generative Grammar)的衝擊,逐漸失去了影響力。但是索蘇的七個語言學的觀念仍大致正確。而自一九六〇年以後,語言學理論推陳出新,令人目不暇給。其中已應用於文學研究的語言分析理論及方法,多彩多姿,早已超出解構主義所批評的結構主義範圍,應用於文學研究的範圍也相當廣泛,包括詩、小說與戲劇。本節將討論索蘇的結構主義以後,語言學理論如何應用於文學研究。

(一)變換衍生語法

結構主義的語言學只有單層結構的觀念,但是瓊士基(Chomsky 1957)的變換衍生語法卻認為,任何語言都有深層結構(deep structure)和表層結構(surface structure)兩層結構。深層結構的句子必須經過一些變換律(transformational rules)的轉化以後,才能變成表層結構的句子。深層結構是以某一個語言為母語的人所共有的,但是由於變換律可以提供不同的選擇,所以即使是說同一個母語的人,因為選擇不同的變換律,結果便會造出有不同表層結構的句子。作家遣詞造句時也是如此。作家可以把深層結構和變換律結合,選擇特殊的句法,創造自己獨特的文體。歐曼(Ohmann 1970)是最早把變換衍生語法應用於文體分析的學者。他分析福克納、海明威、亨利詹姆士及D. H. 勞倫斯的文體,發現他們文體的特色是建立在變換律的應用:福克納常用關係子句變換律、連接詞變換律及比較變換律;海明威常用代名詞變換律、名詞變換律及直接對白改成間接對白變換律;亨利詹姆士變常用移位變換律;D. H. 勞倫斯常用刪除變換律。歐曼(1970:275)舉下例說明勞倫斯常用刪除變換律:

勞倫斯原文: We can't go back. And Melville couldn't. Much as he hated the civilized humanity he knew. He couldn't go back to the savages. He wanted to. He tried to. And he couldn't.

上面勞倫斯的原文是他所選擇的表層結構。根據歐曼,這一段文字如保留基本深層結構,本來可以寫成下文(方括弧中的文字是原來應有而被勞倫斯刪除的):

We can't go back. And Melville couldn't [go back]. [Melville couldn't go back as] much as he hated the civilized humanity he knew. He couldn't go back to the savages. He wanted to [go back to the savages]. He tried to [go back to the savages]. And he couldn't [go back to the savages].

當然，保留基本深層結構的文句顯得相當囉唆，所以勞倫斯必須刪除許多重複的文字。但是英文除了刪除變換律之外，還有連接變換律可供勞倫斯選擇。例如“*He couldn't go back to the savages. He wanted to [go back to the savages].*”除了用刪除變換律以外，還可以用連接變換律造成另一種表層結構：“*He couldn't go back to the savages, but he wanted to.*”勞倫斯不用連接變換律，而選擇只用刪除變換律顯然是要使句子短促一些，以產生一種急促的節奏。如再用連接變換律，句子就包含兩個子句，比較冗長，節奏也變得舒緩很多。所以歐曼應用變換衍生語法來分析文體可以提出具體的證據說明作者為甚麼選擇某些句法，而不選擇其他句法。

鄭恆雄(1986)分析王文興《背海的人》的文體時，也根據句法分析，指出王文興在這本小說中採用長短不一的句法結構以控制文體的節奏，從而營造小說中四個部分不同的氣氛，好像一首交響樂的四個樂章，快、慢、快、急，各有不同節奏及氣氛。例如，在《背海的人》(王文興 1981:62)第二部分較慢的節奏中，有這樣的句子：「爺在這(喝)兒的第一日(的那個的)所開始(來了)的個的的(的)個」『看相——』，確實言，(可的的確確真正)可以說(算得牠了)的個)是一起『大事』……」。這個句子的節奏之所以緩慢，是因為王文興把深層結構(即去掉括弧內文字的結構)加以轉換，添加了括弧內許多不必要的文字，阻撓讀者閱讀的速度，節奏自然慢下來了。所以我們可以說，王文興在這本小說中常用添加變換律來使節奏變慢。加上他又常用許多獨特的標點符號和排字法，例如「『看相——』」，既是粗體，又加上雙引號，以及「『大事』」，雖非粗體，但是有雙引號，使讀者常常碰到地雷，閱讀速度自然更慢了。這些獨特的標點符號和排字法，可以說是字體變換律。王文興把一般常用的深層結構用添加變換律和字體變換律加以改變，表層結構的句法就和一般人的習慣用法非常不同，以達到控制節奏的目的。但是一般讀者因為不習慣此種變換律，所以閱讀起來特別辛苦。

另外，索恩(Thorne 1981)及基塞(Keyser 1981)則應用變換衍生語法來研究詩的文體。

(二)語音分析

語音分析(phonological analysis)對於詩律的研究非常重要。鄭恆雄(1990a)指出，詩律的節奏(rhythm)和旋律(melody)主要是由語音成份構成的。由於節奏和時間有關，所以語音中計時的單位也就是節奏的基本單位，而旋律則主要是由其他的語音、語意及語法成份構成，雖然旋律並不能完全脫離時間性的節奏而獨立。世界上的語言，由於語音結構不同，其節奏的基本單位也不同，大致可以分成三種：(一)以音節數目來計算節奏的語言(syllable-timed languages)；(二)以重音數目來計算節奏的語言(stress-timed languages)；(三)以音節長短來計算節奏的語言(quantitative languages)。以上這三種節奏不同的語言，其構成旋律的成分，有相同也有不同之處：雙聲(alliteration)、疊韻(internal rhymes)、韻腳(rhymes)等是大部分語言都有的，只是使用多寡而已；其他成分如聲調(tone)、語調(intonation)、語氣(tone of voice)、意義(meaning)、句法(syntax)等則因語言而異。因為人類語言大致可以分成三種不同的語言節奏，所以這三種節奏配合各語言特有的旋律要

素，就構成世界上三種主要的詩律：(一)以音節為基礎的詩律(syllabic verse)，例如漢語、法語詩律；(二)以重音為基礎的詩律(accentual verse)，例如英語、德語詩律；(三)以音節長短為基礎的詩律(quantitative verse)，如古希臘語、拉丁語詩律。¹⁰

由於語音分析是詩的節奏和旋律的基礎，所以我們評論一首詩的效果時，一定要考慮這首詩的語音成分。茲以南唐李後主的一首詞〈相見歡〉為例來討論其格律、節奏和旋律的關係。

無言獨上西樓，月如鉤，寂寞梧桐深夜鎖清秋。
剪不斷，理還亂，是離愁，別是一般滋味在心頭。

根據《白香詞譜箋譜合編》(懶散道人 1971:16)，此詞的格律如下：

X 平 X 仄平平(韻) 仄平平(協) X 仄 X 平(豆) 平仄仄平平(協)
仄 X 仄(換仄) X 平仄(協仄) 仄平平(協平) X 仄 X 平(豆)
平仄仄平平(協平)

上面詞譜中，「X」代表可平可仄。根據《中國詩律研究》(王力 1972:670)，這個詞牌押韻的格式為 aab bbaa，用兩韻。此處「a」代表平韻「樓」、「鉤」、「秋」、「愁」及「頭」，「b」代表仄韻「斷」及「亂」。

這一首詞共三十六個字，分成兩句，前半、後半各十八個字。由於中文的詩律是以音節為主的，所以每個字所佔的時間應當是差不多一樣長。既然前半和後半各十八個字，兩部分的節奏應該時間相同，氣氛也相同。但是前半及後半的句法、平仄安排及韻腳大部分不同，因而兩部分產生相當不同的旋律。兩半都有十八個字，可是前半只有三個句子，後半則有四個句子，而且前半及後半的最後一個句子都是九個字，因此前半其他的句子大多比後半長。前半較長的句子所造成的旋律因此較為舒緩，後半較短的句子，旋律就比較錯落、急促。另外在韻腳方面，前半三個韻都是「a」，即平韻，而兩個仄韻「b」全在後半。一般而言，仄韻的旋律比平韻急促，所以韻腳的安排也吻合句法的安排。這種句法和韻腳的安排也呈現出前半和後半不同的語意和情緒：前半雖然寂寞、憂愁，但心情還是平靜無波的；到了後半，急促的句法和韻腳顯示心情之波動和紛亂。

以上的語音分析提出具體的證據來說明這首詞的音韻效果和所呈現的情緒變化具有密切的關係。相信這種分析對於提昇詩詞的欣賞能力會有所助益。

(三)語意分析

雅可布森(Jakobson 1956:76-82)提到兩個重要的語意觀念：隱喻(metaphor)和換喻(metonymy)。他認為隱喻是建立在相似性(similarity)上，而換喻是建立在鄰近性(contiguity)上。例如中文的隱喻「蛾眉」，就是建立在蛾鬚之細彎形和女士眉毛之細彎形的這個相似性上。中文的換喻「黃袍」是建立在黃袍和皇帝的鄰近性，所以「黃袍加身」是用一個換喻來表示讓某人穿上黃袍，擁有帝位。這些比喻用語在文學中非常重要，因為文學的意義往往不是字面上的(literal)，而是比

¹⁰ 關於這三種詩律，參看 Jakobson 1960:361。但是這三種詩律並不是常常能夠清楚劃分。例如，古英語的史詩 *Beowulf* 很明顯的是採用以重音為基礎的詩律，但是中古時期的喬叟(Chaucer)就融合了古英語的重音詩律及法語的音節詩律。以致今日英語詩律，包含了重音及音節。今日德語詩律也是如此。

喻的(figurative)。

雷可夫與詹遜(Lakoff and Johnson 1980)和雷可夫(Lakoff 1987)進一步把隱喻和換喻發展為「理想化的認知模式」(Idealized Cognitive Models, 簡稱 ICMS)。他們認為,當人類以語言作為認知工具去理解內在的心理和外在的世界時,不可避免的會使用隱喻和換喻。例如在英文中,有「愛情是旅行」(Love is a journey)的隱喻,把愛情這個範疇(domain)內的事物和旅行這個範疇內的事物等化,所以英文許多和愛情有關的慣用語都是由這個隱喻引申出來的。例如,「我們走到了岔路」(We are at a crossroads);「我們必須各走各的路了」(We just have to go our separate ways);「我們的關係是一條死巷」(Our relationship is a dead-end street)(Lakoff and Johnson 1980:44-45)。

隱喻和換喻這種語意現象既然在文學和認知方面都非常重要,自然可以作為分析文學作品的一個利器。鄭恆雄(1986)在分析王文興<<背海的人>>這本小說時,指出其中一些重要的象徵。這些象徵有些就是隱喻和換喻。例如,「海」本身就是一個隱喻,因為海這個空間的範疇和生命及死亡這兩個不同的範疇等化:夏天的海是產魚的地方,象徵生命;冬天的海則是吞噬漁民的墳場,象徵死亡。另外,在這一本小说中的「單星子」,因為以主角「爺」的獨眼代表他本人,以部份代表全體,所以是一個換喻。但這也是一個隱喻,因為把獨眼和星星等化。

(四)詞彙分析

雅可布森(1960)提出「相等」(equivalence)的原則來解釋凱撒的「veni, vidi, vici」(我來,我看,我征服)為甚麼簡潔有力。他主要的理由是:這三個動詞在構詞上有許多相等之處。(參看本論文第二節有關相等原則的說明。)陶葛和普拉特(Traugott and Pratt 1980:110)把這個原則引申為「詞彙的統一性」(lexical cohesion)。她們(Traugott and Pratt 1980:110)說:「正文中的實詞(content words)可以藉著語意成分聯繫在一起。」她們舉英國文學家波普(Alexander Pope 1688-1744)在<論批評>("Essay on Criticism")一文中的一些詞彙為例來說明「詞彙的統一性」。他們指出,有些實詞如"stream"(溪流)、「flows」(流動)、「surge」(波動)、「shore」(岸邊)、「torrent」(急流)、「main」(滄海)等由於和水有關,所以構成一個正文中詞彙的統一性。詞彙的統一性可以讓一個作家把不同的事物組織成一個系統,創造一個獨特的世界觀。

鄭恆雄(1993)分析美國作家安德森(Sherwood Anderson)的短篇小說<紙丸>("Paper Pills")時,指出貫穿整個短篇小說的一個相等關係,也就是詞彙的統一性,可以用下列等式表示:

$$A = B = C = D = E = F = G = H = I = J = K = L = M$$

上式中,A到M分別代表「紙丸」(pills)、「種子」(seeds)、「球」(balls)、「扭曲的蘋果」(twisted apples)、「真理的小小金字塔」(little pyramids of truth)、「思想的尾」(ends of thoughts)、「思想的頭」(beginnings of thoughts)、「心中龐大的真理」(a truth that arose gigantic in his mind)、「小小的思想」(little thoughts)、「零星星的思想」(the odds and ends of thoughts)、「粗大的指節」(large knuckles)、「一串一串沒上漆的木球」(clusters of unpainted wooden balls)、「大如用鐵棍連貫起來的胡桃」(walnuts fastened together by steel rods)。

把這十三個詞彙連貫在一起時,我們就發現這些都代表故事主角李非醫生(Dr. Reefy)的特性。鄭恆雄(1993)認為這些特性分散在整篇小說不同地方,就像拼圖一樣,要讀者去把它們湊成一幅完整的圖畫。當一個讀者完成這幅拼圖時,

他不僅對於李非醫生的個性有所了解，也能掌握這個短篇故事的主題：李非醫生是一個粗獷的人，但是他有細膩的思想，生生不息，就像扭曲的蘋果，識貨的人不會欣賞。而這些詞彙同中有異，一方面讓讀者不會覺得單調，另一方面也呈現李非醫生的多重面目。當一個讀者發現這些詞彙的統一性時，他對這個故事的欣賞程度也應該可以提高。

詞彙的統一性這個原則可以引申到文字的結構，尤其是中國文字的結構。例如，<<唐詩三百首>>中，張九齡的<感遇>之二，第一句是「蘭葉春葳蕤」，描寫蘭花葉子在春天繁茂生長，五個字中就有四個字含有「艸」部首，構成文字形象之統一性，使讀者在視覺上，感覺出蘭葉繁盛的形象。當代作家王文興在運用文字的統一性也有獨到的成就。例如在<<背海的人>>中(王文興 1981:173)，「下著細細霏霏的春雨的夜晚」這一句的「霏霏」兩字，含有「雨」部，正好烘托出春雨連綿的形象。中國文字由於具有形象，如善於應用，可以獲得良好的文學效果。

(五) 語用學

語用學(pragmatics)主要是研究和語言結構有關的情境(context)。由於情境變化多端，所以語用學的範圍相當廣泛，包含說話者和聽話者之互動(interactions between the speaker and the hearer)、新訊息(new information)和舊訊息(old information)的研究、篇章分析(discourse analysis)、說話行動(speech acts)等(參看 Davis 1991; Mey 1993)。

說話者和聽話者之互動和訊息之新舊有密切關係，而和訊息之新舊息息相關的一個重要語言結構是主題評論結構(topic-comment construction)。

中文結構中有相當明顯的主題評論結構(參看 Li and Thompson 1976, 及 Jeng(鄭恆雄) 1977; 1978; 1996, 及 Tsao(曹逢甫)1979; 1988 上、下)。在日常生活的語言中，或文學作品中，常常可以發現這種中文結構。例如，在「那本書，我很喜歡」(Jeng 1978:324)及「提到錢，我身上一文不名」(Jeng 1978:321)這兩個句子中，「那本書」及「提到錢」因為置於句首介紹談論的對象，所以是主題(topic)。主題後面的句子提供有關主題的新訊息，所以是評論(comment)。主題評論結構在中國傳統的詩詞中出現相當頻繁。例如，曹逢甫(1988 下: 61)指出，在高適的<送李少府>的兩個句子「青楓江上秋帆遠，白帝城邊古木疏」中，「青楓江上」及「白帝城邊」都是主題，而「秋帆遠」及「古木疏」則分別為評論。曹逢甫(1988 下:87)在結論中說：「在中文句中主題大多數表示舊訊息而最新訊息或訊息焦點則通常出現在句尾，這是主題在句中的訊息功能，此外，在篇章中主題還有對比、連貫、與頂真等多項功能，我們也分別舉出若干具有代表性的絕句和律詩來說明詩人如何利用這些主題的功能巧妙地經營詩句及篇章來表達詩的意義和情感。」

關於主題的訊息功能，鄭恆雄(1977;1978)和曹逢甫(1979; 1988 上、下)的看法稍有不同。鄭恆雄和曹逢甫一樣，固然認為主題有提供舊訊息及對比的功能，但是他認為主題還有提供新訊息的功能。新訊息和舊訊息的定義主要是根據契夫(Chafe 1970:210-11)。他認為，說話者和聽話者進行對話時，兩人都知道的訊息就是舊訊息，說話者知道而聽話者不知道的訊息就是新訊息。舊訊息可以出現在兩種情況：(一)在兩人對話的環境中(例如代名詞「你」和「我」因為分別代表聽話者和說話者，這是兩人都知道的，所以是舊訊息)；(二)在兩人前面已經說過或聽過的句子中(例如 A 已經說：「我昨天買了一本書」，B 聽到這句話以後，A 接下來就可以把「一本書」(原來是新訊息)在下一句話中說成「那本書(舊訊

息)我很喜歡」)。在「那本書我很喜歡」中，「那本書」是主題，也是舊訊息。但是鄭恆雄(1977:104;1978:324)認為，主題也可以是新訊息。例如，如果A對B說「有一個人我很喜歡」，A固然知道這個人是誰，但是B一定不知道，所以主題「有一個人」對於B而言，顯然是新訊息。B聽了A這句話，一個可能的反應是說：「你講的那個人是誰啊？不要賣關子好不好？」可見B並不知道那個人是誰，急著想獲得這個新訊息。所以主題不僅可以提供舊訊息，也可以提供新訊息，但是評論則一般都是提供新訊息。在語言溝通中，主要目的是提供新訊息，而評論的主要功能就是提供有關主題的新訊息。

鄭恆雄(1996)根據主題評論的結構建立一套篇章結構文法。鄭恆雄認為，任何篇章結構都必須有一個篇章主題(總主題)，而整個篇章就是這個總主題的評論。當然，在評論中還是有一些次主題，這些次主題也有其評論。次主題的評論中還有更次一層的主題，這一層主題也有其評論。如此一層一層下去，一直到最下面的一層。鄭恆雄(1996:25)以下列文法規則來呈現這種循環(recursive)的篇章結構：

$$1. D \rightarrow T + Ct$$

$$2. T \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} T + Ct \\ E^* \\ NP^* \\ X \end{array} \right\}$$

$$3. Ct \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} T + Ct \\ E^* \\ NP^* \end{array} \right\}$$

$$4. E \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} T + Ct \\ S \end{array} \right\}$$

$$5. S \rightarrow V + Cs^*$$

以上文法規則簡單扼要的呈現出主題評論之循環結構。第一條規則表示，一個篇章(D)必須有一個主題(即總主題)，加上一個評論。第二條規則表示，一個主題還可以發展成四種情況：(一)主題(T)加評論(Ct)；(二)E*(E代表macrosentence，「大句子」(包含主題和評論的句子)，而「*」表示這個大句子的數目可以從一到任何適當數目，也就是說，E可以至少一個，多至好幾個)；(三)NP*(至少一個至適當數目的NP(名詞組))；(四)X(任何其他結構)。第三條規則表示，一個評論還可以發展成三種情況：(一)主題加評論；(二)E*；(三)NP*。第四條規則表示，一個大句子(E)可以發展成兩種情況：(一)主題加評論；(二)S(S

代表 microsentence 即「小句子」，即不包含主題的句子)。第五條規則說明小句子(S)的結構：至少必須有一個動詞(V)，加上至少一個至數個格位(Case，簡寫為Cs，也可以稱為「論元」(argument))，另外，如有需要，也可以再插入一個小句子(embedded sentence)。

鄭恆雄(1996)應用以上的篇章結構文法來分析李商隱的名詩<錦瑟>，並採用對比分析(contrastive analysis)的方法，把此詩的篇章結構譯成英文對應的篇章結構。鄭恆雄(1996)發現，此首辭意晦澀，令人困惑千古的詩，經過上述篇章結構文法的分析以後，變得相當條理分明(coherent)。茲把<錦瑟>一詩列舉於下，以供討論。

錦瑟 李商隱

錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。
 莊生曉夢迷蝴蝶；望帝春心託杜鵑；
 滄海月明珠有淚；藍田日暖玉生煙。
 此情可待成追憶，只是當時已惘然。

根據上述的篇章結構文法，「錦瑟」是標題，也是整個篇章的總主題。一般而言，一首詩、一篇小說、任何一篇文章或任何一本書，其標題都應該是總主題。至於標題之外的整首詩或任何作品，自然是標題的評論了。<錦瑟>這首詩的正文共八句，構成標題的評論。而在正文之八句中，「錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年」又構成主題，其他六句則是評論。這首詩最令人困惑的莫過於中間四句：「莊生曉夢迷蝴蝶；望帝春心託杜鵑；滄海月明珠有淚；藍田日暖玉生煙。」這四句千年來聚訟紛紜，沒有定論。明朝王士貞論此四句說：「中二聯(三、四、五、六句)是魔語，不解則涉無謂，既解則意味都盡，以此知詩之難也。」(蘅塘退士(劉大澄) 1962:255)如果我們根據篇章結構把這四句當作頭兩句的評論，那麼這四句的含義就可以比較清楚的掌握。頭兩句既然是全部八句的主題，自然其他六句就要針對主題發出評論。從頭兩句看來，此詩的主題應該是自歎身世：人生五十無端而來，現在只能一面彈瑟，一面回想五十年華。我們知道李商隱因為在唐朝的政治鬥爭中站錯邊，所以仕途甚不得意。到晚年(李商隱四十七歲去世)富貴不可得，只留下詩作，所以他自歎身世是很有理由的。由此看來，五十絃之數正好指他一生約五十年左右，並非真有五十絃之瑟。而且李商隱把這一首詩放在卷首，顯然是壓卷之作，也是序詩，因此以這一首詩總括一生際遇，應該是相當合理的。確定了這首詩的主題之後，我們就可以討論中間四句和主題之間的關係了。既然主題是自歎身世，這四句應當和李商隱的身世有關。我們比較李商隱的身世和這四句，就可以發現兩者是有關聯的。李商隱青年時沈迷於道家哲學(Liu 1969:17)，第三句「莊生曉夢迷蝴蝶」就是一個適切的寫照(「曉夢」很顯然是指青年時期的夢想)。李商隱三十八歲喪妻(Liu 1969:24)，第四句「望帝春心託杜鵑」以望帝化為杜鵑鳥泣血的愛情神話來比喻他和妻子的短暫情愛，也頗吻合李商隱的婚姻生活。李商隱一生潦倒，既無財富，又無祿位，第五、六句正好是他的表白：「滄海月明珠有淚；藍田日暖玉生煙」。第五句用鮫人流淚成珠的典故，但是李商隱把它扭轉成明珠落淚，暗示財富無著(明珠象徵財富)。第六句用藍田生玉的典故，但是李商隱也把它扭轉成良玉生煙，自況仕途不順(良玉象徵自己的才華，「生煙」表示才華無人賞識，灰飛煙滅)。由以上的篇章結構分析，輔以李商隱的生平事蹟，中間四句的意義就比較容易掌握，再也不似王士貞所說的

「魔語」了。所以篇章分析一方面可以幫助我們了解其意義，另一方面也可以幫助我們欣賞李商隱鍛字鑄句，活用典故的才華。

前面六句的篇章結構分析清楚以後，最後兩句「此情可待成追憶，只是當時已惘然」的結構和意義也就迎刃而解了。這兩句顯然是中間四句的評論，因為「此情」就是指中間四句的四種情況：年輕時著迷於道家哲學，中年喪偶，晚年富貴成空。人一生的事蹟本來是值得回憶的，只是李商隱所自述的四事在發生的時候就已經讓他感到非常迷惘了。

篇章分析除了採用主題評論結構之外，也可以應用俄國形式主義普洛普（參看本文第二節第二小節）及法國結構主義時期托德洛夫的模式（參看本文第二節第四小節）。主題評論結構比較適合詩或短小作品的分析，而普洛普及托德洛夫的模式比較適合長篇作品。

鄭恆雄(1992)參考普洛普及托德洛夫的模式，再用數學符號簡化敘述結構。本文第二節第四小節中，史庫茲採用托德洛夫的模式所寫的〈伊芙琳〉的敘述結構，根據鄭恆雄的數學模式，可以簡化成下式(鄭恆雄 1992:108)：

$$DX(A+B - C) \\ D \{ X(A+B - C) + YE \} = \frac{\quad}{YE}$$

上面的等式表示，X (伊芙琳)一直具有都柏林人(A)、單身(B)及不快樂(-C)的特質，所以(A+B-C)和 X 乘在一起。Y(法蘭克)則心在遙遠的 E(布伊諾斯艾利斯)，所以 YE 乘在一起。X 和 Y 相遇，本來有結合的可能，所以在等號左邊，X(A+B - C)和 Y 加在一起。但是他們之相遇，卻籠罩在都柏林市的黑夜(D)之下，所以他們被大括號圍起來，在外面乘以 D。這黑夜使 X 和 Y 結合的可能性蒙上陰影。X 和 Y 在陰影之下所計畫的私奔，結局終於由等號右邊 DX(A+B-C)除以 YE 表示出來。等號右邊的 DX(A+B-C)表示黑夜乘入 X 以後，也攔捕了 X，使 X 仍維持原狀(即「都柏林人、單身及不快樂」)，無法和 Y 逃出都柏林城。DX(A+B-C)除以 YE 的意思是：X 除去了 Y，兩人由一條橫線隔開，就像大西洋隔開了他們，無法結合，而 YE 表示法蘭克去了布伊諾斯艾利斯了。

篇章分析的方式有很多種，上面所提的主題評論結構和數學模式是其中之兩種。

在語用學中，說話行動也是一個重要的課題。在本文第二節第一小節已提到，最早談到說話行動的是索蘇(Saussure 1959:11-15)。他首先提到，在任何說話行動中，都必須有說話者和聽話者，而且他們之間的心理、生理、物理及社會等這些異質的因素對於兩者的溝通非常重要。但是索蘇只是點到即止，未再深究其中的原理。後來奧斯丁(Austin 1962)首先明確提出說話行動的理論和分類。奧斯丁在〈〈如何藉詞句做事〉〉(How to Do Things with Words) (1962)中認為，說話行動中，情境(context)比心理狀態更重要。一個說話者如果在聽話者面前說：「我答應幫助你」，他就做了一件「承諾」(promise)的說話行動。但是如果他面前沒有聽話者，即使他說這句話的心理狀態維持不變，「承諾」的說話行動並未發生。於是他根據不同情境，把說話行動分成三類：(1)發言行動(locutionary act)，指說話者對聽話者發言的行動；(2)表達行動(illocutionary act)指說話者對聽話者表達一個訊息，例如消息、命令、承諾、請求等；(3)效應行動(perlocutionary act)，指說話者對聽話者所表達的訊息讓他信服或產生效應。瑟爾(Searle 1969)根據奧斯丁的理論發展出更明確的規則以說明表達行動在甚麼情境下恰當，在甚麼情境下

不恰當。例如，說話者請求(request)聽話者為他做事時，必須在下面這些情境中為之：這是請聽話者在未來做的事；聽話者必須有能力做此事，說話者也相信他做得到；聽話者在正常情況下不太可能自動為說話者做此事；說話者的請求必須有誠意。葛萊士(Grice 1985)另外發展出一套「交談的合作原則」以解釋說話行動：「凡是交談者都要遵守一個原則：『交談行為發生時，你所說的話必須符合交談的目的及方向。』」(Grice 1985:161-62)根據這個原則，他成立了四條法則：(1)說話要有內容(informative)；(2)說話要符合事實(truthful)；(3)說話要中肯(relevant)；(4)說話要明晰(perspicuous)。聽話者可以應用上述的合作原則及四法則以破解說話者的用意，這就是葛萊士所說的「推斷」(implicature)。這些法則固然要遵守，但是也可以違背(flout)。當說話者違背這些法則時，聽/讀者就可以推斷其用意何在，這就構成了聽/讀者的反應(hearer's/reader's response)。普拉特(Pratt 1977:166-68)以<<驕傲與偏見>>這一本小說的第一句話來說明作者歐思丁(Jane Austen)如何違背上列的法則。這本小說的第一句話是：

It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a fortune must be in want of a wife.

普拉特認為，讀者讀到這一句話的反應是「不贊成」，因為這一句話違背了「說話要符合事實」的法則。於是讀者就會推斷：作者不是對於富有的單身漢不了解，就是故意如此說。事實上，作者不可能如此無知，所以她必定是故意如此說，語帶諷刺(作者真正的的意思是：富有的單身漢其實並不急需太太)。因此上下文對於讀者的推斷非常重要。正如伊瑟(Iser 1978:19)所說：「沒有主觀的詮釋及上下文，作品的意義就不存在。」所以說話行動的理論對於文學作品的詮釋可以提供一個新的觀點。鄭恆雄(1986)及鄭恆雄和張韻如(1997)就應用奧斯丁所提出的三類說話行動來分析小說作者和讀者的互動，以及小說中人物之間的互動。

(六) 語言統計分析

李區及舒特(Leech and Short 1981:76-77)建議在研究文體時，要考慮作品中句子的複雜性(complexity)、句子的類型(sentence types)及句子的長短(sentence length)和文學效果的關係。句子的複雜性指句子結構為簡單句(simple sentence)、集合句(compound sentence)、複合句(complex sentence)或集複句(compound complex sentence)四種。句子的類型指陳述句(statement)、疑問句(question)、命令句(command)及驚嘆句(exclamation)四種。句子的長短指每一個句子中字數的統計數值。他認為這些統計數值能幫助我們了解作者為甚麼選擇某些特殊句法，以及企圖獲得甚麼樣的文學效果。

根據李區及舒特(Leech and Short 1981)的意見，鄭恆雄及張韻如(1997)在研究美國作家歐茲(J. C. Oates)的一個短篇小說<你去哪兒？你去過哪兒？>(Where Are You Going, Where Have You been?)時，把這篇小說的句子的複雜性、句子的類型及句子的長短作了詳盡的統計，發現這些統計數值對於文學效果的詮釋的確很有助益。茲選擇兩個統計表列在下面以供參考。

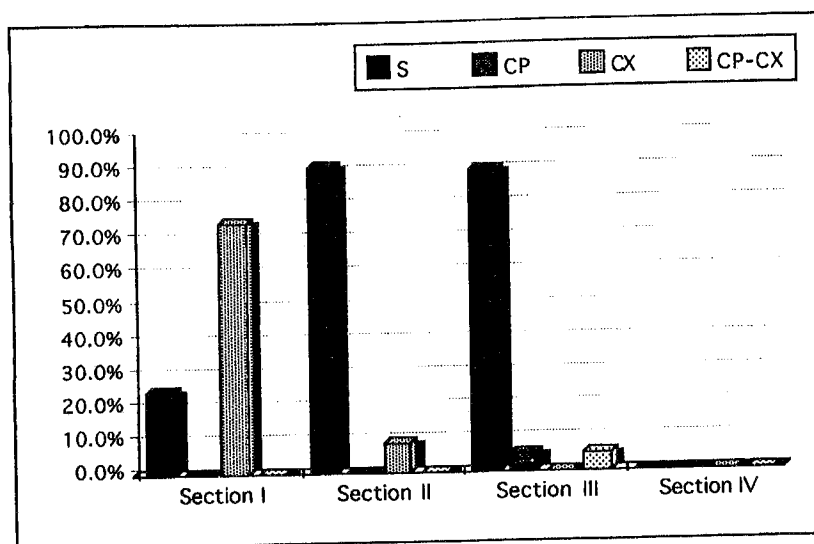


Chart 4. Sentence Complexity of Connie's Speech

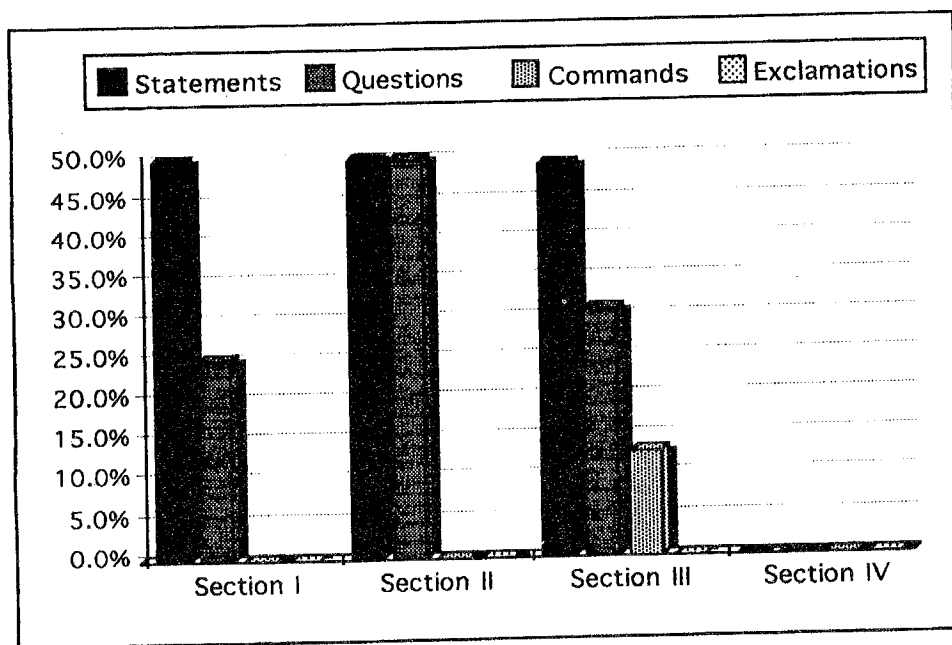


Chart 5. Sentence Types of Connie's Speech

這個短篇小說是描寫美國一個十幾歲的鄉下女孩康莉(Connie)被陌生人阿諾弗雷(Arnold Friend)誘拐的經過。上面這兩個表格是從鄭恆雄及張韻如(1997:17-18)中拷貝下來的。表四(chart 4)顯示故事女主角康莉在和誘拐者阿諾弗雷對話的四個段落中(sections I, II, III, IV)所使用句子複雜性的統計¹¹。從表四可以看出，在第

¹¹ 表四中，「S」代表簡單句，「CP」代表集合句，「CX」代表複合句，「CP-CX」代表集複句。

一段落中，她使用相當多的複合句，達到 75% 左右，而簡單句佔約 25%，集合句及集複句幾乎沒用。在第二及第三段落中，簡單句高升到 90% 左右，其他句子用得很少。在第四段落，她一言不發，句子的使用率是零。表四的統計數值相當有意義，因為這些複雜性不同的句子，具體的呈現出康莉的心理狀態。他們對話開始時，康莉還相當自在，所以說話比較舒緩、複雜，複合句達到 75% 左右。但是當阿諾弗雷逐漸增強他的誘惑和威脅以後，康莉開始變得焦躁不安，說話也比較急促，這就是為甚麼簡單句在第二和第三段落中突然上升到 90%。在第四段落中，康莉完全被征服了，唯命是從，所以變得默默無言，一句話也沒說。由此表可以看出，作者歐茲極擅長運用句子的複雜性來暗示女主角的心理變化。

拜啓

表五(chart 5)顯示康莉在四個段落中所使用不同類型的句子。在第一、二、三段落中，陳述句都達 50% 左右，但是疑問句和命令句則不太穩定。疑問句在第一段落佔 25% 左右，在第二段落佔 50% 左右，在第三段落佔 31% 左右。命令句在第一、二段落完全沒出現，在第三段落則有 13% 左右。陳述句之所以在前三段落都穩定的佔 50%，大概是和誘拐者對話時，康莉必須不斷的陳述自己不能順從的理由。疑問句之從 25% 到 50% 到 31%，表示康莉一開始就對陌生人有疑問，到了第二段落疑問句更多，可是到了第三段落她慢慢辯不過陌生人，所以疑問句的數目逐漸降低，但是仍有疑問。命令句則只出現在第三段落，因為這時她作困獸之鬥，極力抗爭，命令阿諾弗雷走開。到了第四段落，康莉一言不發，所以所有句型都是零。表五句型的分析可以呈現康莉另一種心理狀態。

至於康莉所用句子的長短，第一段落平均每句字數是 6.0，第二段落平均每句字數是 4.2，第三段落平均每句字數是 3.9，第四段落平均每句字數是 0.0。從康莉在四個段落中每句平均字數的變化，也可以看出她的心情由平靜變成焦慮，以致於無助，因為普通一個人心情平靜時，說的話比較緩長，焦急時，比較短促，無助時，就往往默默無言了。

以上三種統計數值顯示歐茲在寫這個短篇小說時，的確下過功夫選擇適當的文句來描寫女主角康莉的心理變化。同時，這些數值也顯示統計學的方法頗有助於了解語言結構和文學效果的關係。

五、用最近的語言學分析方法研究王文興的短劇〈M 和 W〉

最後將以王文興之短劇〈M 和 W〉為例，說明如何運用語言分析來呈現一個正文的文學及戲劇效果。

(一) 劇情概述

某夜，近十二點時，一大樓之電梯突因停電而卡在大樓中間，不上不下。電梯中之一男(M)，身穿黑衣，及一女(W)，身穿紅衣。W 處此困境，一方面要保持男女授受不親的界限，而在電梯中間畫一分隔之虛線(M 在右，W 在左)，可是又不得不互相交談，以打發此尷尬無聊之時間。M 於是為 W 玩相命的把戲，算出了 W 嗜吃狗肉，貪財而嫁給富商做小姨太，目前所做的生意是旅行社。這些都相當正確，令 W 深感吃驚。M 則自稱為大壞蛋，為錢財而結婚，賣假藥賺錢，害人無數。W 勸他少說醜事，多講美好之事。M 又算出 W 會遇見白馬王子，棄家和他遠走高飛。W 深為動心，問 M 她的白馬王子是誰。M 說就是他本人。原來 M 和 W 多年前本來是情人，M 由於發生車禍而失蹤，W 以為他死了。那次車禍，M 幸而未死，但是容貌全毀，經過二次整容，已面目全非了。車禍之

後，他拼命賣假藥賺黑心錢，然而心中一直隱藏著一個願望，就是和 W 跳一支華爾茲舞。於是 M 要求 W 就在電梯中和他跳一曲。W 吃驚，罵他色情狂。M 突然露出本來面目，原來是個鬼魂。其實，M 車禍以後並未活過來。W 於是尖叫。M 突然不見。W 在電梯中直跳，尖叫。不久，W 也突然消失了。

(二) 語言分析

(1) 二元對立的關係：

在這個短劇中，我們可以發現數個二元對立的關係，如 M/W；男/女；黑/紅；右/左；真/假；美/醜；人/鬼。

(2) 語意結構：

「電梯」在這個劇本中是一個隱喻，不僅影射 M 和 W 生存的社會空間，也暗示生存的歷史空間。人在無始無終的空間和時間中來來去去，可是非常荒謬的是，停電卻使 M 和 W 停滯在空間和時間中的一點，也就是電梯中。而在這狹小的空間中，W 又在中間畫一條虛線，分隔 M 和 W，表示男女授受不親。

(3) 戲劇結構：

戲劇結構之於劇本正如敘述結構之於故事，其原理是一樣的。由於 <M 和 W>是一個劇本，所以我們採用「戲劇結構」這個名詞，而不用「敘述結構」。這個劇本的戲劇結構是建立在上述的二元對立的關係上的，每一個二元對立關係構成一個戲劇結構的發展。作者先建構這些對立的關係，讓讀者/觀眾產生一些先入為主的觀念，好像這些對立關係是牢不可破的。但是隨著戲劇結構的發展，我們逐漸發現，這些對立關係都是可以打破的。到了最後，M 和 W 是人鬼都分不清楚了。茲以下列戲劇結構表示：

$$M/W + 黑/紅 + 右/左 + 真/假 + 美/醜 + 人/鬼 = 0$$

上面的戲劇結構顯示，劇本一開始時，從 W 觀點來說，M(男)和 W(女)界限分明，男女授受不親。在服裝顏色上，也是黑紅分明。在電梯內的位置，W 也認為，男右女左，以線為界，毫不含糊。甚至於 M 為 W 所相的命，也令 W 信以為真，絲毫不假。同時對於 W 而言，美好的事務和醜陋的事務絕不相同，不可混為一談。最後，當然，人是人，鬼是鬼，互不相涉。可是這些似乎牢不可破的對立關係，卻在劇本逐漸開展時，一一破除了(「0」代表二元對立之破除)。在劇本才開始不久時，W 強調男女授受不親，可是 M 就對 W 說：「可是我怎麼知道你真的是女人？---是吧？哈哈哈哈哈！今天男人女人是真是假，已經是很難講的一件事了。」在劇本末尾，W 甚至懷疑 M 到底是人還是鬼。可是當 M 最後真的告訴 W 他是鬼魂時，W 又不相信了，反而說：「見你的大頭鬼！」劇本結束時，就在這種分不清人鬼的撲朔迷離中，M 突然從電梯中消失了。W 這才意識到 M 的確是鬼魂，因而尖聲大叫。可是 W 尖叫一陣子之後，也從電梯中消失了。劇終。W 也是鬼魂嗎？這就留給讀者/觀眾去想像了。

(2) 語用原則：

M 為 W 相命時，能知前因後果，透視 W 的心事，違反一般語用原則。因為在一般正常的說話行動中，說話者沒有這種透視時空的能力。然而，這種違反語用原則的技巧，卻讓 W，以及讀者/觀眾驚詫不已，構成這個短劇的戲劇效果之一。

(三)文學/戲劇效果

- (1) 作者先建立上述的對立關係(結構)，然後違反一般語用原則，打破其中的一些對立關係(解構)，如「M/W」、「真/假」、「美/醜」、「人/鬼」等，令讀者/觀眾驚詫不已，造成本劇文學/戲劇上的震撼效果。
- (2) 戲劇結構本身就是一個大的符號，由許多小的符號如「M/W」、「真/假」、「美/醜」、「人/鬼」等連結而成(見上面的戲劇結構)。戲劇結構的發展，撲朔迷離，牢牢掌握住讀者/觀眾的注意力，屏息以待，顯示出作品的文學/戲劇上的效果，以及作品的符義或主題。
- (3) 上述的「立」(結構)與「破」(解構)固然令讀者/觀眾驚詫不已，而享受到本劇文學/戲劇上的震撼效果，但是有心的讀者可能不以此為滿足，還要更深一層去思考其主題。這種主題的探究固然言人人殊，不必相同，對於人生意義之觀照卻有啟發作用。茲列舉一些可能的詮釋如下：
 - (a) 人生本來就是真真假假，虛實難辨；美或醜，各人觀點亦復不同。至於人與鬼不分，則是本劇特別強調的一點。人如貪、瞋、癡、慢、疑五毒不去，與鬼又有何不同？
 - (b) 本劇是個寓言劇(allegory play)，其中的「M」是「每個男人」(every man)，「W」是「每個女人」(every woman)。每個男人和每個女人一生都在玩這種真真假假，亦人亦鬼的把戲。
 - (c) 如以電梯為隱喻，則M和W之困於電梯中暗示人類在時空中之困境。人固然可以用電來控制外在環境，但是難免在失控時，成為時空之囚犯。電梯於是成了囚籠。
 - (d) 本劇諷刺台灣自一九八〇年代以來一般人追求財富不擇手段的社會現象：不管男女，為了錢財，都可以犧牲愛情。甚至於為了發財，賣假藥，害人命的事都幹得出來。一個社會發展至此，與鬼魅社會何異？

以上四個詮釋可以單獨成立，也可合而觀之，具有相輔相成的效果。文學的詮釋是開放式的(open-ended)，不確定的(indeterminate)，但是語言的結構是比較明確的。語言及舞台的形式提供一個開放的空間讓讀者/觀眾去詮釋。以上所列的詮釋不過是根據語言分析所獲的四端而已。當然還有更多詮釋等待我們去發掘。語言的分析可以提供比較明確的結構，但是文學/戲劇的詮釋卻可以有較多的自由和彈性。一個好的文學/戲劇作品的特色是：它永遠可以經得起語言分析和文學/戲劇研究的考驗。

六、結論

自從索蘇(Saussure 1916/1959)以來，語言分析和文學研究一直有密切的互動的關係。俄國形式主義、布拉格學派、法國結構主義盛行的時間至少有半世紀之久。在結構主義這半世紀的實踐中，語言分析是文學研究不可或缺的。但是自從德里達在1966年發表了〈人類科學論述中的結構、符號和遊戲〉以後，不少文學研究者開始質疑結構主義作為一種文學批評理論的科學性與合理性。首先，他們認為結構主義並不真正科學，其次，文學不是科學，因此也不必使用科學方法。所以德里達的解構主義可以說是結構主義的反動(reaction)。當然，結構主義的文

學批評經過大約半世紀的發展，已經有僵化的現象，文學研究者必須另闢徑。德里達的解構主義正好滿足這種需求。解構主義的確提供了一些對於文學更開放的觀點，如偏離中心(decenter)、自由遊戲(freeplay)、延異或延遲(differance)、不確定性(indeterminacy)、正文之相互指涉(intertextuality)、增添(supplement)、多元性(pluralism)、顛覆(reversal)等觀念。但是所有這些解構觀念還是離不開索蘇的符號(sign)和差異(difference)的結構主義觀念。德里達可能自以為跳出了如來佛掌心，到處自由遊戲，顛覆這，顛覆那，可是還在符號學的範圍內打轉。所以不管是結構主義或是解構主義，都是符號學的運用。因此我們可以說，結構主義及解構主義是在符號學的範圍中互相辯證，前者是正，後者是反，辯證的結果應當是兩者相合，互相補足。這就是為甚麼哈蘭(Harland)提出「超結構主義」(Superstructuralism)的觀念以融合結構主義及後結構主義。他(Harland 1987:185)說：「超結構主義……就是在其軌跡上重述黑格爾的辯證法。」

在語言學中，索蘇的基本觀念雖然還是正確，但是自瓊士基(Chomsky 1957)提出革命性的變換衍生語法以來，語言分析的發展一日千里，不僅深入語言的各個層面，也建立更為精確的分析方法。今日語言學與多種科學結合，如物理學中的聲學(acoustics)、資訊學、認知心理學、腦神經學、統計學等，其科學性已經提昇很多，再也不像以前結構主義語言學那麼簡略了。因此應用後結構主義的語言學理論來分析文學作品比較能確實掌握語言結構。這種更精確的語言分析可以作為文學研究的基礎：語言分析可以更精確，但是文學詮釋還是可以是開放的、不確定的。當然，在分析文學作品的語言結構時，最重要的是找出和文學效果密切相關的語言結構，而不是風馬牛不相及的語言結構。由於後結構主義的語言學理論相當複雜、艱深，要應用這些語言學理論來研究文學也比結構主義時期的語言理論困難許多。期待研究文學的人花許多時間鑽研語言學艱深的理論，然後再應用於文學批評，在目前顯然是不可能的。另一方面，研究語言學的人為了跟上迅速發展的語言學研究已經相當辛苦，要有餘力研究文學也是不容易的。但是語言分析不能排除文學的語料，因為文學提供許多珍貴的材料，對於語言學各個層面的研究都極為重要。既然語言分析對於研究文學的人相當重要，但是他們卻沒時間鑽研語言學理論；研究語言學的人也需要熟習文學的材料，但是卻無暇研讀文學作品及理論。這就構成兩者共同的困境。本論文融語言學理論與文學理論於一爐，目的就是希望能夠提供一個解決這種困境的方向。上一節中對於王文興〈M和W〉的分析就是試圖融合語言分析及文學研究的一個例子。今後要整合語言分析和文學研究，一個可能的方法是增加這兩方面學者的對話。自從巴赫丁提出對話的理論以後，多聲並陳就是一個重要的語言及文學現象。希望以後語言研究者和文學研究者能夠基於二十世紀前半葉密切合作的歷史情誼，放棄他們的獨白，多多找機會互相對話，互相學習，互相合作，以期在二十一世紀中，再度攜手共創一個語言分析和文學研究的輝煌時代。

參考書目

一、 中文部份

- 王力。(1972)《中國詩律研究》。台北：文津出版社。
- 王文興。(1981)《背海的人》。台北：洪範書店。
- _____。(1987)《M和W》。《聯合文學》第四卷第五期。80-89。
- 王禎和。(1984)《美人圖》。台北：洪範書店。
- 古添洪。(1984)《記號詩學》。台北：東大圖書公司。
- 高新勇。(1987)《形名學與敘事理論：結構主義的小說分析法》。台北：聯經出版公司。
- 鄭恆雄。(1986)《文體的語言的基礎：論王文興的《背海的人》》。《中外文學》第十五卷第一期。128-57。亦收錄於鄭明娟(1993)。
- _____。(1987)《從記號學的觀點看《背海的人》的宗教觀》。《文學與宗教：第一屆國際文學與宗教會議論文集》。393-420。台北：時報文化出版企業有限公司。
- _____。(1990a)《從語音的觀點看中文詩律的發展》。《朱立民教授七十壽慶論文集》。503-42。台北：書林書店。
- _____。(1990b)《外來語言/文化「逼死」(vs.(對抗))本土語言文化—解讀王禎和的《美人圖》》。《聯合文學》第七卷第二期。51-59。亦收錄於張京媛(1995)。
- _____。(1991)《論王禎和《美人圖》的意圖和文學效果》。《中外文學》第十九卷第九期。10-31。
- _____。(1992)《美國作家巴瑟美兩個短篇小說的篇章結構》。《中外文學》第二十一卷第四期。105-33。
- _____。(1993)《英語教學、英美文學和英語語言學的三角關係：論安德森的《紙丸》》。《中華民國第十屆英語教學論文集》。
- _____。(1995)《正文之內/之外：論葉慈的《航向拜占庭》》。《第五屆英美文學研討會論文集》。443-69。台北：書林書店。
- _____。(1996a)《林耀德的台灣歷史神話小說《1947高砂百合》》。發表於中央日報主辦之「百年來中國文學研討會」。
- 鄭明娟。(1993)《小說批評》。《當代台灣文學評論大系第三卷》。台北：正中書局。
- 張京媛。(1995)《後殖民理論與文化認同》。台北：麥田出版社。
- 曹逢甫。(1988)《從主題—評論的觀點看唐宋詩的句法與賞析》。《中外文學》第十七卷第一期。4-26(上)，及第二期，58-90(下)。
- 蔡源煌。(1990)《從浪漫主義到後現代主義》。台北：雅典出版社。
- _____。(1991)《當代文化理論與實踐》。台北：雅典出版社。
- 詹明信(F. Jameson)。(1989)《後現代主義與文化理論》。(唐小兵譯)台北：合志文化事業股份有限公司。
- 廖炳惠。(1985)《解構批評論集》。台北：東大圖書公司。
- 懶散道人。(1971)《白香詞譜箋譜合編》。台北：廣文書局。
- 蘅塘退士(劉大澄述註)。(1962)《唐詩三百首》。台北：文化圖書公司。

二、 英文部份

- Adams, J. K. (1985) *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Anderson, S. (1960) *Winesburg, Ohio*. New York: Penguin Books.
- Austin, J. L. (1962) *How to Do Things with Words*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Bakhtin, M. (1929/1973) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (trans. by R. W. Rotsel) Ann Arbor: Ardis.
- _____ (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- _____ (1984) *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, R. (1962/1982) "The Imagination of the Sign," in *A Barthes Reader* (ed. S. Sontag), 211-17.
- _____ (1964a) "The Structuralist Activity," in Richard and Fernade DeGeorge (1972)..
- _____ (1964b) *Elements of Semiology* (trans. by A. Lavers and C. Smith). New York; The Noonday Press.
- _____ (1970/1974) *S/Z*. (trans. R. Miller) New York: Hill and Wang.
- _____ (1967/1983) *The Fashion System*(trans. by M. Ward and R. Howard). Berkeley: University of California Press.
- _____ (1971/1987) "From Work to Text," in Rylance 1987, 117-22.
- _____ (1973/1988) "Textual Analysis of a tale by Edgar Allan Poe," in Barthes (1988), 261-93.
- _____ (1986) *The Rustle of Language*. (trans. R. Howard) England: Basil Blackwell Ltd.
- _____ (1988) *The Semiotic Challenge*. (trans. R. Howard) England: Basil Blackwell Ltd.
- Berman, A. (1988) *From the New Criticism to Deconstruction: the Reception of Structuralism and Post-Structuralism*. Urbana: U. of Illinois P.
- Bloom, H, P. de Man, G. H. Hartman, & J. H. Miller (1979) *Deconstruction and Criticism*. New York: Continuum.
- Carroll, L. (1976) *Alice in Wonderland/Through the Looking Glass*. England: Penguin Books Ltd.
- Chafe, W. L. (1970) *Meaning and the Structure of Language*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Chomsky, N. (1957) *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton & Co.
- _____ (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*. Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Chatman, S. (1970) "The Components of English Meter," in Freeman (1970).
- Chomsky, N. and Morris Halle. (1968) *The Sound Pattern of English*. New York: Harper and Row.
- Connor, S. (1989) *Postmodern Culture: An Introduction to the Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell.
- Culler, J. (1975) *Structuralist Poetics*. London: Routledge & Kegan Paul.
- _____ (1981) *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1982) *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press
- Danes, F. (1974) *Papers on Functional Sentence Perspective*. The Hague: Mouton.
- Davis, S. (1991) *Pragmatics: A Reader*. Oxford: Oxford U. P.
- DeGeorge, R. T. and F. M. DeGeorge (1972) *The Structuralists from Marx to Levi-Strauss*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Derrida, J (1970) "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences,"

- in *The Structuralist Controversy*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- _____ (1972) *Positions* (trans. by A. Bass). Chicago: The University of Chicago Press.
- _____ (1974) *Of Grammatology* (trans. by G. C. Spivak). Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- _____ (1978) *Writing and Difference*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Eco, U. (1979) *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- Erlich, V. (1981) *Russian Formalism: History-Doctrine*. New Haven: Yale University Press.
- Ferguson, C. A. (1959) "Diglossia," *Word*, 15, 325-40.
- Firbas, J. (1974) "Some Aspects of the Czechoslovak Approach to Problems of Functional Sentence Perspective," in *Papers on Functional Sentence Perspective*. (edited by F. Danes), 11-37). The Hague: Mouton.
- Freeman, D. C. (1970) *Linguistics and Literary Style*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- _____ (1970) "On the Primes of Metrical Style," in Freeman (1970).
- _____ (1981) *Essays in Modern Stylistics*. London and New York: Methuen.
- Garvin, P. L. (1964) *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington D. C.: Georgetown University Press.
- Grice, H. P. (1985) "Logic and Conversation," in A. P. Martinich 1985, 159-70.
- Guberman, R. M. (1996) *Julia Kristeva: Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Guiraud, P. (1975) *Semiology*. (trans. George Gross) London: Routledge & Kegan Paul.
- Halle, M. and S. J. Keyser (1970) "Chaucer and the Study of Prosody," in Freeman (1970).
- Halliday, M.A.K. (1967-68) "Notes on Transitivity and Theme in English," *Journal of Linguistics* .3:37-81, 199-244; 4:179-216.
- Harland, R. (1987) *Superstructuralism*. London: Routledge.
- Hassan, I. (1987) *The Postmodern Turn*. Ohio: Ohio State University Press.
- Hawkes, T. (1977) *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen & Co Ltd.
- Ivic, M. (1965) *Trends in Linguistics*. The Hague: Mouton & Co.
- Hodge, R. and G. Kress (1988) *Social Semiotics*. Oxford: Polity Press.
- Jackson, L. (1991) *The Poverty of Structuralism*. London: Longman.
- Jakobson, R. (1956) *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton and Co.
- _____ (1960) "Concluding Statement: Linguistics and Poetics," in *Style in Language* (T. A. Sebeok, ed.). Massachusetts: The MIT Press.
- _____ (1987) *Language in Literature*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Jakobson, R. and C. Levi-Strauss (1962) "Charles Baudelaire's 'Les Chats'," in Richard and Fernade DeGeorge (1972).
- Jakobson, R., G. Fant, and M. Halle (1965) *Preliminaries to Speech Analysis*. Massachusetts: The MIT Press.
- Jeng, H. S. (鄭恆雄) (1977) *Topic and Focus in Bunun*. Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica.
- _____ (1978) "Topic and Focus in Chinese, English and Bunun," in Tang et al (eds.) (1978:319-48)
- _____ (1994) "Two Discourse Models for Analyzing a Bunun Story," paper presented at the Seventh International Conference on Austronesian Linguistics, sponsored by Leiden University, the Netherlands.

- _____ (1995) "A Semiotic Interpretation of the Mentality of Monkey in *The Journey to the West*, paper presented at Workshop on Mentality in Traditional Chinese Literature, sponsored by University of Oslo, Norway.
- _____ (1996b) "Translating the Topic-Comment Constructions of a Tang Poem into English: A Contrastive Approach," *Studies in Language and Literature*, NO. 7, 19-40. Taipei: Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University. (Originally presented at the Conference of Translation Today held at Hong Kong University in 1987).
- Jeng, H. S. (鄭恆雄) and Y. R. Chang (張韻如) (1997) "A Linguistic Analysis of the Literary Effects of Oates's "Where Are You Going, Where Have You Been?" paper presented at the Ninth Annual Conference on Linguistics and Literature, sponsored by University of North Texas, USA.
- Keyser, S. J. (1981) "Wallace Stevens: Form and Meaning in Four Poems," in Freeman (1981).
- Kristeva, J. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell.
- _____ (1986) "The System and the Speaking Subject," in Moi (1986), 24-33
- _____ (1986) "Word, Dialogue and Novel," in Moi (1986), 34-61.
- _____ (1986) "Revolution in Poetic Language," in Moi (1986), 89-136.
- Lakoff, G. and M. Johnson (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. and M. Turner (1989) *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leakey, R. and R. Lewin (1992) *Origins Reconsidered: In Search of What makes Us Human*. New York: Doubleday.
- Leech, G. and M. H. Short (1981) *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London and New York: Longman.
- Leech, G. (1983) *Principles of Pragmatics*. London and New York: Longman.
- Levi-Strauss, C. (1955) "The Structural Study of Myth," in Richard and Fernade DeGeorge (1972).
- _____ (1975) *The Raw and the Cooked* (trans. by John and Doreen Weightman). New York: Harper Colophon Books.
- Li, C.(ed.) (1976) *Subject and Topic*. New York: Academic Press.
- Li, C. and S. Thompson (1976) "Subject and Topic: A New Typology of language," in Li (1976:457-89)
- Liu, James J. Y. (1962) *The Art of Chinese Poetry*. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____ (1969) *The Poetry of Li Shang-yin*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lodge, D. (ed.) (1988) *Modern Criticism and Theory*. London and New York: Longman.
- Martinich, A. P. (ed.) (1985) *The Philosophy of language*. Oxford: Oxford University Press.
- Mey, J. L. (1993) *Pragmatics: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Moi, T. (1986) *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
- Mukarovsky, J. (1964) "Standard Language and Poetic Language," in Garvin (1964).
- Norris, C. (1982) *Deconstruction: Theory & Practice*. London: Methuen.

- Oates, J. C. (1966) "Where Are You Going, Where Have You Been?" in E. Showalter (1994), 23-48.
- Ohmann, R. (1964) "Generative Grammar and the Concept of Literary Style," in *Linguistics and Literary Style* (ed. D. C. Freeman).
- Peirce, C. S. (1935-66) *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (eds. C. Hartshorne, P. Weiss, and A. W. Burks) Cambridge: Harvard University Press.
- Pratt, M. L. (1977) *Toward A Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Propp, V. (1968) *Morphology of the Folklore*. Austin and London: University of Texas Press.
- Rylance, R. (1987) *Debating Texts*. England: Open University Press.
- Ruhlen, M. (1994) *The Origin of Human Language*. New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Rylance, R. *Debating Texts*. England: Open University Press.
- Saussure, F. de (1916/1959) *Course in General Linguistics*. (trans. by W. Baskin) New York: The Philosophical Library.
- Schiffirin, D. (1994) *Approaches to Discourse*. Oxford: Blackwell.
- Scholes, R. (1974) *Structuralism in Literature: An Introduction*. New haven: Yale University Press.
- _____ (1982) *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale University.
- Searle, J. R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1983) *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sebeok, T. A. (1991) *Semiotics in the United States*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (1994) *An Introduction to Semiotics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Selden, R. (1985) *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Great Britain: The Harvester Press Ltd.
- Showalter, E. (1981) "Feminist in the Wilderness," *Critical Inquiry*, reprinted in Lodge (1988), 330-53.
- _____ (ed.) (1994) "Where Are You Going, Where Have You Been?": *Joyce Carol Oates*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Shklovsky, V. (1965/1988) "Art as Technique," in L. T. Lemon & M. J. Reis (translators) *Russian Formalist Criticism* and subsequently included in David Lodge (1988) *Modern Criticism and Theory*.
- Sontag, S. (1982) *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang.
- Tannen, D. (1994) *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Thorne, J. P. (1981) "Generative Grammar and Stylistic Analysis," in Freeman (1981)
- Todorov, T. (1969) *Grammaire du Decameron*. The Hague: Mouton. (1977) *The Poetics of Prose*. Oxford: Blackwell.
- Traugott, E. C. and M. L. Pratt (1980) *Linguistics for Students of Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Tsao, F. F. (1979) *A Functional Study of Topic in Chinese: The First Step Towards Discourse Analysis*. Taipei: Student Books Co. Ltd.
- Wales, K. (1989) *A Dictionary of Stylistics*. England: Longman Group UK Limited.