

《臺灣人文學社通訊》
第九期（2017 春季）

專輯主編：吳建亨

「災難、空間與記憶」專輯



學社通訊編輯群：黃涵榆

楊乃女 吳建亨

執行編輯：鄭如玉

目次

「災難、空間與記憶」專輯序言 - 吳建亨.....	2
《你的名字》：雲端因果與內造行動 - 廖朝陽.....	4
傷害之文明——傷痛，恐懼與記憶 - 沈曼菱.....	10
福克納《押沙龍·押沙龍！》中的攝影化敘事謝伊柔.....	15
在台灣，如何閱讀培瑞克的《空間物種》：期待中文譯作出版 - 許綺玲.....	20
文學世界共和國 La République mondiale des Lettres - 莊士弘.....	25

「災難、空間與記憶」專輯序言

吳建亨

本期台灣人文學報收集五篇文章，包含三篇論文與兩篇書評，由大師級的資深學者與幾位優秀的年輕學者操筆，精彩可期！

在〈《你的名字》：雲端因果與內造行動〉，廖朝陽教授為《你的名字》進行一連串深刻的理論探究，其中對命運與選擇複雜呈現，打破兩者間的對立，轉而關注事件形成背後眾多偶發性、「依他起」因素之聚集。值得注意的是，作品中形式與意義的關係，廖朝陽教授以後人類視野切入，強調形式與意義重啟的運作層次是介於個人與超個人之間，在物質世界的動態網絡中，物與物透過不間斷地互動（例如，透過協商、修正、連接等）形成一種內造行動，其中拯救系守鎮所拯救的便是這種意義形成前的「關係性」，一種跨個體的雲端記憶，或者說一種物質性編織而成的雲端因果。由於形式與意義重啟非個人意志決定的因果關係，而是涉及更高層次的物質性整體，因此不同世界中的各種遇合放置在整體網路後都會產生影響事件的方展效應，也使作品中的因果關係呈現出來一種不確定卻又帶有冥冥中註定的模糊方向感。

在《傷害之文明—傷痛、恐懼與記憶》一文，沈曼菱教授探討近期出版的詩集中，創傷、恐懼、記憶等主題泉湧而現，這個現象顛覆社會主流與政治正確的正面思考模式，也揭示一種新的世代品味與意識。如波戈拉的詩集中，文字見證且具象化內在最私密的情感，將無法名狀的過往傷痛轉化成符碼；或者在徐珮芬詩集中，對恐懼深層的挖掘，呈現情感內在中最細緻的辯證；此外，葉青作品寫出屬於個人最私密的記憶，藉著文字的保存流傳於世，記憶招喚成了過往與今日、個人與集體之間不斷的流動與拼湊的過程。沈曼菱教授在結論問到，是否我們應對文明提出新的定義，將情感關係視為文明建立的基礎？答案是肯定的。近

來青年詩人的創作對傷痛、恐懼與記憶等長期被壓抑的情感關係的凝視，讓讀者能夠窺視當代的集體無意識，唯有正視世代的深層絕望，才能覓得一絲希望的曙光。

年輕學者謝伊柔的專文對福克納《押沙龍，押沙龍！》小說的敘事提出另一種詮釋觀點，探討攝影之於文學書寫的可能。作者指出，攝影作為一種媒介關鍵性地影響《押沙龍，押沙龍！》小說敘事的發展，例如，敘事充斥大量的攝影修辭，這個現象不能被單純視為一種文學隱喻，亦非旨在某種客觀的再現。由於當時攝影技術的侷限，所謂的客觀不可避免地含帶「盲拍」的成分，攝影的客觀因而成了攝影者無法掌握的「客－觀」。如此，攝影在《押沙龍，押沙龍！》成了不可約化的元素，推動小說敘事的進展，帶來內部不確定性的一種機制。

書評部分，許綺玲教授以培瑞克隨筆集《空間物種》為題，以空間書寫的角度為台灣讀者引介這位重要的法國作家。許綺玲教授強調空間在培式作品中的重要性，他的空間不是宏大敘述或無可言喻的神祕空間，而是觀察生活常見卻也常被忽略的空間，更反轉大眾對日常空間既有的刻板印象，使其陌生化。除了對日常空間的觀察與描述外，《空間物種》展現培瑞克書寫的另一個特色：其空間書寫翻轉流變與結構的對立，在對理性空間的追求與建構中仍保有偶然的開放性。許教授指出，目前市面上兩本培瑞克小說的譯本在台灣出版商錯誤的定位下，忽略空間書寫的重要，因此冀望此文能有某種導正的功用，讓讀者在閱讀培瑞克作品時，除了賞析文字內涵外，也能發掘嵌入文字的空間生活美學。莊士弘則介紹世界文學研究的經典作品，巴斯卡·卡薩諾瓦的《文學世界共和國》。書評首先將《文學世界共和國》放置世界文學脈絡，詳盡闡述該書「中心」與「邊緣」、「文學場域」、「世界文學空間」與「文人共和國」等觀念，在在強調文學自主性與一種超越國族疆界的文學思維。評者認為，卡薩諾瓦對文學形成的見解雖有其局限，但激發出的文學觀點仍值得台灣文學領域的學者參考。

《你的名字》：雲端因果與內造行動

國立台灣大學外國語文學系暨研究所特聘教授

廖朝陽

在加納新太執筆的《你的名字》外傳小說裡，描寫三葉父親宮水俊樹的第四話題為〈由妳所編織之物〉，裡面特別提到俊樹雖然因為喜歡二葉，入贅成為宮水神社一員，心中卻始終懷抱對命運、神明旨意的否定：「在糸守這裡擔任神職者雖令俊樹感到不可思議，但他並不覺得自己之所以在這裡是冥冥之中自有註定。藉由選擇來決定自我，自我藉由選擇而存在著。俊樹擁有這種類似存在主義的思想」（加納新太 244）。這裡獨重個體意志的架構當然不只涉及存在主義的觀點，而是指向背後以個體自主為基礎的整個現代文明對現實的基本想像。

俊樹的俗世觀點最後因為真三葉在災難發生前及時出現，促成他下令進行避難計劃而改變了。這個轉折並不是他「選擇」相信三葉或相信彗星即將墜地，而是因為他「被選擇」：他所以會轉念，雖然也與三葉出現之前發生的一連串事件有關，主要的推力還是來自他與亡妻二葉相識的整個過程，而且從初次見面討論的話題開始就在為他的決定鋪路，最後幾乎是在三葉成為二葉替身的設定下產生突破。也就是說，推動俊樹領導糸守鎮避難的各種「概念」早就被植入他的經驗中，成為一種超出個人思維的裝置：要啟動裝置「只要有鑰匙前來造訪，以有機形式將這些概念結合在一起就行了」（271）。（本傳小說描寫瀧想說服敕史河原、早耶香加入疏散鎮民行動，意外得到敕史河原提供歷史資料支持，也讓瀧覺得「這一切都是二千多年前就準備好的」；新海誠 168f）。

由故事所設定的神道教觀點看，俊樹被二葉「編織」當然也算是一種「冥冥中註定」，而且這種神祕連結如果不計入俊樹的後知後覺，應該也可以延伸到本傳中三葉與瀧的關係（加納寫作外傳有完整的自主性，但他是電影的腳本協力，忠於原始構想的說服力頗高；見倉田モトキ 82f）。另一方面，我們也必須記得這裡的「冥冥中」表示因果關係並不明確，所以「註定」並不是自由意志的超自

然投射。也就是說，事件發生的條件千變萬化，俊樹與二葉、瀧與三葉的關係並沒有明確的因果軌跡可尋，也不算前定，只能說是客觀世界裡總是會有許多偶發因素不斷聚集、散開，產生各種長時間迴圈的編織、連結，呈現出「冥冥中」似乎有某種旨意的模糊方向感。

例如外傳描寫四葉偷嚐自己的口嚼酒，偶然發現自己也會「作夢」穿越到其他時空，而夢中見到的宮水祖先明確指出這種情形「到底會跟怎樣的奇怪場所結緣，根本無法得知」(加納新太 182)。也就是說，雖然四葉是「宮水之人」(183)，扮演的角色總是可以以某種方式連結到宮水傳承的典型，但是宮水的個別成員如何嵌入典型，如何按自己的特殊性在其中產生協調或衝突關係等等，實際上並無法預測。四葉的頑皮行為在事後可以被猜出：「到頭來，妳這張嘴也對口嚼御神酒做了惡作劇吧」(183)，但這樣的判斷暫時仍然沒有脫離常理，也並未涉及任何命運規劃的「有機形式」。同樣的，瀧在交換身體突然停止後可能將追尋三葉的模糊念頭付諸行動，最後回到過去，但也可能不會這樣做。在其中一個平行世界裡，因為瀧的行動，俊樹當上鎮長會變成解救鎮民規劃的一部分，可以連結到一千兩百年前第一次彗星災難之後的變局，接近大歷史的知識編排；在另一個平行世界裡，瀧沒有實際行動，那麼俊樹的「還俗」也可能只是系守鎮現代化之後走向金權政治過程的一環而已。實際上哪個平行世界會成真，並不是俊樹自己能選擇，而是「依他起」：不僅瀧的行動，包括尋人過程中發生或不發生的各種遇合都可能影響到俊樹。

在小說版裡，外婆一葉解釋組紐編織的意義，特別提到形式與意義的關係：「不過即使意義消失，形式也絕對不能消失。刻印在形式當中的意義，總有一天會復甦」(新海誠 35)。當意義被遺忘，只留下「無機」的物質形式，其中的事件編織潛態化，成為可能性連結的網路(就像宮水文書因火災燒毀，但其儀式傳承仍然保留與千年歷史的連結)。所以電影版片尾曲〈不須在乎〉(なんでもないや)說：「在沒有妳的世界裡，一定還是會有某種意義」，只是這種情況就像「八

月不放暑假」、「聖誕老人不會笑」。反過來說，「八月」含有「暑假」的設定，「聖誕老人」含有「笑」的設定，而形式設定的背後就是潛態化意義網路的「刻印」。這時意義的重啓靠的不是規劃，而是具體情境中個人意志與超個人意義網路的協調、修正與流動，既不是不可改變的設計也不是脫離秩序的盲動。由這個角度看，《你的名字》的情節設定就並不只是神道教觀點的引用，而是加入了當代自動化技術、網路科技的程式化虛擬（例如聖誕老人與「笑」的連結多於「不笑」），接近後人類理論所講的應接性（performativity）。

「應接」的字根含有「究竟」（per-）、「形式」（form）之意，也就是始終不離形式，在形式關係中應接來產生意義。「應接性」表示世界在動態生成中呈現「內造行動」（intra-activity）的方向感，在物質當中透過「界限、性質與意義」來標示差異，但不是為差異而差異而是要在差異當中尋求「連結與承擔」（Barad 392）。這樣的世界是「物質成立自己的開放過程，其中行動的各種可能性不斷實現，使物質取得意義與形式」（141）。所謂「內造行動」，就是物與物之間不是只有「互動」關係，而是離不開更大的現象整體，所以單一對象的行動也只能在現象整體的計量裝置中「內造」：裝置的「觀察動因」改變，對象的各種變項也會跟著變。

巴拉德對內造行動的描述令人聯想到俊樹的概念裝置。她說：「世界原本就是近似關係雲集的地方，所以世界的臉佈滿意義的刻畫，使事物都升格為符號，而言辭就像海灘砂礫，散佈在外，靜待解讀」（Barad 137）。也就是說，在人出現之前物質已經保有意義，意義已經不離物質；這時語言不再是牢籠，因為是萬物先有表達自己的衝動，人才會使用語言與萬物溝通。

拉馬爾（Thomas Lamarre）注意到新海誠喜歡描繪天空與白雲，也喜歡在故事中加入交通、通訊活動等，於是由媒材研究的立場出發，導引出新海誠是「雲端媒材預言家」的論點（ラマール 57f）。在雲端媒材的時代，一切去物質，但是在物質形式決定意義之前，在「名字」、溝通、交換之前，事物早已進入沒有

形象，不可知覺的「關係性」。由動畫可以「預言」現實的角度看，拯救糸守鎮就是拯救不可名狀的關係性，重新建立雲端不離因果的物質性編織。對後 311 的日本而言，這就表示權力與行動必須重新連結到變異的可能性與不可計量的「深刻事態」，連結到災害尚未成為必然，避難之門尚未關閉之前（雲還是雲，天空還是天空）的「前觸」空間（61）。

由後人類的角度看，這樣的雲端因果重新將人與自然的對立納入雲、雨、水的應接與對流，也消解了物質與意義的分離。在這個架構下我們當然可以說宮水家的巫女傳承是一種迴避天災的「警告系統」（新海誠 156）：文化傳承的跨個體記憶不僅保留意義「復甦」的可能，而且早就超出意義，形成雲端記憶。當命運的連結回訪個體的日常，個體會啟動整個身體的物質性，進入內造行動的多面向應接。這時意義與溝通也回到物質的基底；所謂愛，就是「雖然已經不記得，但整個身體都知道答案」（244）。

就敘事手段而言，《你的名字》的後人類框架也貫徹到表達形式，以更明確的方式呼應了動漫文化的混媒材產業形態。如果混媒材（media mix）彰顯了後福特社會權力操作由單一世界轉向多元創造力協調的趨勢（Steinberg 184f），《你的名字》多少是指向混媒材感性的新轉折，標示出產業形態早已習以為常的分離、懸置關係如何突破文化傳承的慣性，開始改變原本重視匯集、收束的主流敘事編織。所以瀧所發動的疏散計劃（典型的理性分工架構）其實並未成功，但也不能說是失敗：雖然三葉換回身體後說服俊樹是直接觸發避難動作的「鑰匙」，其他破壞電廠、侵入廣播系統等傳統媒材作戰卻也不能說是完全沒有產生效果（所以鎮公所收回廣播頻道後要求民眾等候進一步通知，選擇的是凍結現狀而不是倒帶還原）。也就是說，避難行動始於理性規劃，分散執行後因為情勢的演變而被卡住，使分散在各處的「分身」無法合體達陣。這時不在規劃中的「鑰匙」及時出現，取代原先的規劃但也救回其中已完成的部分。這個翻轉性的「鑰匙」

是否出現仍然不能說是前定，仍然會被懸置在可能與不可能之間，仍然只有「似乎在尋找什麼」的模糊方向感。

這就是混媒材所訴求的多元創造力協調。這不是後現代式的「大敘事」消失，應該也已經超出東浩紀所論述的，由角色資料庫化導引出來的後設敘事性：資料庫預設充滿彈性的同質空間，創造力協調則較接近隨時「有事」的雲景，呈現的是渡邊大輔點出的「可塑性」（92f），或許也可以說是以大編織取代大敘事，以潛態並存轉化因果連結。按渡邊的說法，這裡可能性的懸置還是與災難有關：一方面是大環境裡「備而不用」的無人化影像興起，透過大量監視影像的無意義投射來換取安全，預設了梅亞述（Quentin Meillassoux）所謂「偶然性的必然性」；另一方面，《你的名字》呈現意義消失與意義生成的兩面性，含有由事物的可塑性帶入「非人」世界的意思，呼應了無人化影像本身的「滅絕」聯想（98f, 100n）。

但是在生存與滅絕之間，人與環境仍然會不斷進入應接。在新海誠的動畫作品中，即使是最接近歷史的《雲的彼端，約定的地方》也明顯偏向「平行現在」的時間並置，不會停留在緬懷過去或瞻望未來（Walker 10）。這類平行世界的存在突顯的並不是時間線分歧所造成的隔離，而是其中的多重時間性如何透過「與現在重疊」而進入意義，形成某種「永恆現在」（11）。不是沒有未來，而是未來必須突破資本權力短時間迴圈的圍堵，進入現在，進入形式的塑造。當世界的「分身」因為時間弱化而面目模糊，「分身之時」（カタワレ時）與「彼誰人時」（カワタレ時）形成意義連結，平行現在仍然會轉向，進入非人時間的人間編織。

引用資料

東浩紀(2015)。《遊戯性寫實主義的誕生：動物化的後現代 2》[2007]。黃錦容譯。
台北：唐山。

Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

加納新太 (2016)。《你的名字—Another Side: Earthbound》。新海誠原作。梁恩嘉譯。台北：台灣角川。

倉田モトキ (2016)。「加納新太インタビュー」。『君の名は。公式ビジュアルガイド』。角川書店編。東京：KADOKAWA。82f。

ラマルル、トーマス (2016)。「新海誠のクラウドメディア」。大崎晴美譯。
『ユリイカ:詩と批評』48.13: 57-61。

新海誠 (2016)。《你的名字》。黃涓芳譯。台北：台灣角川。

Steinberg, Marc (2012). *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Walter, Gavin (2009). "The Filmic Time of Coloniality: On Shinkai Makoto's *The Place Promised in Our Early Days*." *Mechademia* 4: 3-18.

渡邊大輔 (2016)。「彗星の流れる「風景」：『君の名は。』試論」。『ユリイカ:詩と批評』48.13: 90-101。

傷害之文明——傷痛，恐懼與記憶

中興大學台灣文學與跨國文化研究所兼任助理教授

沈曼菱

一、

如何與悲傷共存，甚至是消化、超越傷痛一直是人類精神史與心理學上持續研究的重要議題。在對文學商品與閱讀習癖的選擇上，目前年輕一代的世代意識 (generation-conscious) 和世代品味 (general taste) 似乎與樂觀心理學背道而馳，比起失控的正向思考，自剖負面或傷痛、憂鬱、病症的書寫比肩接踵而出，也更具有討論性和話題性。更具體地進一步來看近年來出版市場上的詩人作品，不難發覺詩集中如影隨形之傷痛。例如得獎眾多的青年詩人波戈拉 (王勝南，1985-) 首部集結而成的詩集《痛苦的首都》(2013) 便已宣告傷痛書寫的成為創作基調，可以在序詩的〈瓶中風景〉覺察對痛苦有意識地書寫：「每款字句的鱗鱗／游過，皆有痛的囤積／皆有舊日的刺／鯁住且穿過／我透明臟器，有愛恨／在之間苦苦行經／有他者在搬移，小心／輕放。我負傷的內裡／暗藏的音節／再不願。被誰敲擊」(頁 20-21)。詩人所謂「負傷的內裡」不斷在文本中繁衍、增生，形成一種由情感關係改變後所導致的「遺留的創傷」。情感生變或創傷的理由與原因各自不同，但最私密的個人情感卻能透過創作和文字召喚一群需要被了解、被記錄或被見證的集體意識。

創傷 (trauma) 在心理學中強調經歷創傷事件後身體與心理出現的反應，而在波戈拉的文本中也可辨識出幾種創傷後壓力症候群 (PTSD) 的特徵，例如閃回 (flashbacks)、惡夢 (bad dreams) 或恐怖的想法 (frightening thoughts) 等。創傷在文學裡成為各式各樣的變形物件，作為創作中的一種符號與重複敘述的主題。波戈拉於第二冊詩集《陰刻》(2017) 中更直指創傷的本質性，例如〈自己的「單」字〉中的〈瘀〉：

久長地……曾徒手搬運
記憶的重物；你是
我失手而壓疼的睡眠
偶爾輕揉局部
有傷，仍隱痛多年（頁 71）

無法訴說的傷痕或當下的痛苦被文字與形式具體化，以及面對傾訴之不可能的痛苦，在「你」所缺席的生命中，「我」的內在有傷，甚至隱痛多年。詩人精準地將創傷本質與時間見證下的「瘀」以文字展現，傷痛往往隱而不彰，無法顯示。而文字如同顯影劑將苦難的過往和痛處反芻，如波戈拉另一首〈壓抑〉：「一只深陷於壁面的掛鉤，懸／繫牆外的世界／與牆內無人探問的／痛苦，那是不可說的。／他者以為你可承載的／也僅是「可能」／一點、再加／一點外物的重量／絲毫，都將引起斷裂」（頁 133）。

安格拉·開普勒（Angela Keppler）在〈個人回憶的社會模式〉一文中指出，任何回憶都從當今出發，由當今對過去的追溯而取得完成，並且當文字所建構的記憶一旦成為文本，就已經超越了當下的時間性。波戈拉於文字中建築的首都，藉由痛苦形成一己對於情感關係的想像，也是他所嚮往的可能的救贖方式。

二、

如果波戈拉的創作是有意識地朝痛苦與創傷的主題去詮釋，完成他對於情感與生命中的缺憾，徐珮芬（1986-）的風格則偏向更加口語化的呢喃自語，訴說她對於對象、第二人稱「你」的焦慮與猶豫。詩集《還是要有傢俱才能活得不悲傷》（2015）闡釋了害怕與恐懼，當中包括了對情感的膽怯與臆測。如〈風聲〉首句：「我害怕被你拒絕的那些／譬喻」（頁 56）以及〈而我並不…〉的末段，「而

我不知道該如何去想像／永遠的樣子／也不相信天亮／而我害怕／一旦把你背起……」(頁 74) 顯示對投入情感的恐懼與焦慮，表現出對「你」投入情感的不確定性。

徐珮芬的第二冊詩集《在黑洞中我看見自己的眼睛》(2016)，在詩集概念的設定上便已說明在面對自我時必須超越、克服的恐懼，這個恐懼的本質往往源於自身心境所加諸的圍限。她自剖自己是一個不誠實的人，甚至形容「愛過的人們在底下對我招手，在那之中有曾經被深愛的我自己」，在情感關係中她所覺察的恐懼與驚駭，與其歸結於對象「你」的，其實更多是來自於對自我的辯證與質疑。其中，在作品中她曾變本加厲地化身為恐怖情人般的極端，在〈我相信害怕也是一種愛〉寫下以害怕作為對情感的詮釋或想像：「我要知道你／最害怕什麼／發條玩具／長腳蜘蛛／或是美麗的洋娃娃／所有會引發你恐懼的零件／我將把它們都放進密室裏／然後我會陪你一起進去／我答應你」(頁 34-35)，末段更決心不惜要成為「你」最害怕的對象，只為了強調情感的獨佔性與獨特性：

我要變成你
最害怕的人
我深信害怕
也是一種愛 (頁 35)

還有〈比世界末日更恐怖的是……〉，「我害怕電視螢幕上的那些英雄／因為哪天他們一定會變成狗熊／我才不害怕世界末日／比末日恐怖的事太多／譬如像你／你是我的英雄」(頁 77) 將害怕轉化成另一種情感，巧妙營造出對「你」的崇拜與戀慕，欲拒還迎的細微心理。

三、

如果回顧中國傳統古典文學，記憶在情感的表現主題則集中於旅行、傷逝、感懷、離別等等，例如《詩經·小雅·采薇》中所述「昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏。」便是經典的例子，在感時傷事的情感上，時間或空間上今昔對比的現象幾乎是普遍性的經驗。清朝學者方玉潤在《詩經原始》中提及，「『昔我往矣』四句，善寫物態，慰人情，傳誦千古而不絕，謂三百篇最佳之句亦不為過。」，藉由文字或印刷術所流傳保存後，此記憶就意味著已經超越了純私人的記憶範圍，因此「昔我往矣」可能是最微小或純粹私人的生命經驗，在另一方面所傳達的情感卻也最公眾而集體的，此一原因出自於人類情感的普遍性質。除了視覺之外，詩人以書寫不斷在記憶中召喚已經缺席的人事物，透過記憶一次次重回、拼湊、連結往昔與現在，例如葉青（林葉青，1979-2011）在《下輩子更加決定》（2011）詩集的〈短短的大雨〉則透過聽覺，因為一場大雨滂沱的聲音而回憶起過去：

你還記得一九九幾年的事嗎
好像太遠了
其實是有的
有很多事 都是在那時候
和現在一樣 半夜突然下起了大雨
但那時候不會 這麼確定地聽見（頁 106）

狀似自問自答的敘述中因為雨聲而使得過去得以串連起今日，在葉青的作品裡時常出現的記憶是透過現實中的空間，或是感官經驗而延伸出對昔日的繫念。例如在其〈記憶〉寫到：「秋天早晨風裡／飛過的鳥／人人認識的山／人人知道的海／沒有眼睛的時間／看見／我們渺小的愛」（頁41）弔念逝去的情感關係，精神

上的痛處與創傷無法言說與展示，但時間成為見證，見證了愛與缺席，記憶因而成為時空中可憑弔的座標與遺跡。或像是葉青描寫遺忘之艱難和痛苦如〈忘掉一直不能忘掉的〉：「拿出一顆內臟／忘了一個人／都活生生的／卻終於跟身體無關了」（頁21）以臟器戲劇化地描寫分離的本質，身體感官成為葉青詩中辯證現實與過去的中介，遺忘與身體血肉無關，但在心理層面上卻無比艱難。我們不去追究遺忘最終是否成立，但卻能從文字中辨識詩人在情感記憶中的踟躕與徘徊。

波戈拉在其得獎長詩〈造字的人〉（2012）序言說明：「——文明，始於兩人之間的細節。」，我們得以明白詩人對文明的定義來自於兩人之間情感關係。換句話說，在其文本中所建立的「文明」來自於對情感關係的渴求、互動與挫敗，而遍佈文本中的符碼誕生於對痛苦的感知。

目前，我們尚未知曉情感所衍生的「文明」是否將成為文學史中書寫或創作的經典與典範，但是在青年詩人的作品中或是創作方向有越來越多對傷情、懺情、悲傷與創痛，此一現象呈現現代社會中人際關係與心理層面之間壓抑、不為人知或社會避而不談的幽微空間，而這姿態或許也是青年詩人面 / 背對文學史的方法：由最私密、個人性質強烈的情感貫穿集體大眾的記憶與無意識，從看似無光與絕望的文字甬道中，通往另一個充滿可能的潮間帶，或無風無雨的埡口。

福克納《押沙龍，押沙龍！》中的攝影化敘事¹

國立台灣大學外文系博士班

謝伊柔

大抵而言，福克納(William Faulkner)的小說《押沙龍，押沙龍！》(*Absalom, Absalom!*)由數個對於薩德本家族的、充滿敘事者各自成見與偏執的故事版本疊加而成，敘述者們 - 包含了湯瑪斯薩德本 (Thomas Sutpen) 之妻艾倫 (Ellen Coldfield) 的妹妹羅莎 (Rosa Coldfield)、昆丁康普森 (Quentin Compson)、昆丁的父親康普森先生(Mr. Compson)、以及昆丁在哈佛大學的室友施瑞夫(Shreve McCannon) - 分別以不同的立場與理解出發，對於環繞著與薩德本家族興衰有關之各種謎團進行玄想。當被問及這些敘述者個別的玄想，究竟能否重新拼湊出一個完整的故事真相之時，福克納本人曾表示儘管這個故事裡面的任何一個角色都無法照看整個家族悲劇的整體，但每一個觀點都是獨一無二的詮釋：「我認為沒有任何個體能夠注視著真相 (truth) [的整體]，真相使你蒙蔽。當你看著它時往往只是看到其中一個階段。其他人看著它接著看見它稍微偏離的另一個階段。但[這些階段]可以被並置，真相就是他們看見的東西雖然沒有人窺其全貌」(qtd. in Anderson 95-96)。據此，儘管這部小說在氣氛的營造與故事情節的設定上確實帶有偵探小說的色彩，但福克納的這番話顯然意圖捍衛敘事者們各說各話的權利，因而當我們深入眾多的敘事，甚至試圖探究單一文本織體與整體結構的關聯之時，小說編輯者為避免讀者被不可靠的敘事者混淆所附上的年表紀事，似乎不再是唯一的參照。意即，敘事者究竟可不可靠而我們又是不是要相信他 (她) 說的話是次要的，介入小說的前提也不僅侷限於指出他 (她) 究竟看見 / 看不見什麼，問題也許更繫於究竟是什麼東西使得他 (她) 以某種方式組織敘事？

延續著此一提問檢視《押沙龍，押沙龍！》，我們不難發現攝影可能是積極

¹ 本文由筆者發表於第三十九屆全國比較文學會議之論文「交互傳介、慢曝光與鬼魅空間：福克納《押沙龍，押沙龍！》的攝影修辭」初稿的部分內容改寫而成。

參與甚至是決定敘事發展的關鍵媒介之一：無論就原先被考慮的書名「黑屋」(Dark House)、羅莎對於其外甥女茱蒂絲 (Judith Sutpen) 之未婚夫查爾斯邦 (Charles Bon) 的長篇想像僅源自於一紙照片之緣、抑或是查爾斯邦逐漸引導茱蒂絲的哥哥亨利 (Henry Sutpen) 墮落的過程與顯影之類比等橋段，多次出現了照片 (photograph)、金屬感光板 (negative plate)、緩慢曝光 (exposed it by slow degrees)、以及裝有照片的金屬盒 (the mental box with a picture in it) 等攝影相關的修辭。以小說第四章裡康普森先生的敘事為例，攝影的曝光技術 (exposure) 與相關的文化想像明顯地介入其中：儘管有待被解釋的謎團甚多 (薩德本是否有重婚問題、關於其子亨利對繼承權的放棄等)，但深深縈繞著所有敘事角色的是謎題是何以亨利會突然在自家的大門前開槍，親手結束好友邦的生命，因而他們各自以相應的方式對此展開詮釋。巧合的是，當康普森先生意圖使得邦在他的敘事裡面復活之際，其敘事不但夾纏著大量的攝影修辭，早期的銀版攝影術的物質性與媒介性也一同參與了故事的構成。他首先使用了銀版攝影，來設想老謀深算的查爾斯邦是如何擺布有著如清教徒一般死板腦袋的亨利：

我能夠想像他 (指邦)，他做這件事情 (指誘導亨利學習如何縱情聲色) 的方法，一種他視亨利這鄉下人的靈魂與心智為純真的銀版底片的方法，並且以緩慢的速度使其曝光在這神秘的環境當中，逐步朝著他渴望留住、接受的圖像構建。[...] 一場對話，沒有任何字詞言語，它會定影然後以不塗抹這圖景的方式把背景除去，除去背景之後金屬板又是煥然一新的純真狀態：底板很聽話，具有清教徒式的對任何事物都很謙卑的態度...。(Faulkner 87-88) ²

無論是緩慢的曝光時間，亦或者是可以去除成像背景的金屬板，都是銀版攝

² 本文對於《押沙龍，押沙龍！》的閱讀與翻譯曾參考李文俊的譯本，但基於和譯者在福克納原文字詞使用與理解上的差異，將其中的譯文進行過修正與改寫。

影的特徵。雖然就數位相機出現以前的角度想來，福克納在《押沙龍·押沙龍！》提及移除銀版底片的背景，使得底片煥然一新的說法看似天外飛來一筆，但布洛斯 (Stuart Burrows) 提醒我們這實則反應在攝影發展的初期由於達蓋爾銀版本身的稀有與高價，經常會發生將影像自銀版上去除重複使用的現象 (也可能在無法完全去除的狀況底下再次被使用)，因而敘述者才可以想像一個「既保存又擦拭」的過去 (120)。此外，緩慢曝光的特質有利於我們能進一步理解何以康普森先生在此一章節甫一開頭沒多久，便多次使用表示機率與不確定性的「大概」 (perhaps)、「或許」 (maybe)、以及「很可能」 (probably) (Faulkner 71-72) 甚至是表示條件與可能性的子句 (if 子句)。評論家卡汀格納 (Donald Kartiganer) 曾經指出，康普森先生的敘事雖然不盡然符合昆丁與其室友施瑞夫在故事最後推論的版本 (此一版本被認為最接近故事的真相)，但相對於活在影 (想) 像裡的羅莎小姐而言，顯然較為理性與客觀 (qtd. in Anderson 92)。然而，這種客觀並非是某種和主觀對立的客觀性，不會是我們的認知模式熟悉的、如同「太陽從東邊升起」的客觀事實；相反地，充其量我們只能說這是一種必須藉由非主體的、來自外部攝影技術來觀看的「客 - 觀」。在引述銀版攝影發展的報導史料時，巴欽 (Geoffrey Batchen) 表示由於當時的曝光與顯影的技術不夠成熟，成像並非是一瞬間的事，當拍攝者按下快門之後，未必能夠確認鏡頭究竟看見了什麼，只有當整個程序走完他才能夠判斷，是一種另類的「盲拍」 (119)。換言之，就好像攝影者無法完全掌握光打在銀版上面感光材質之後的結果，這種「客 - 觀」使得敘事者對於邦和亨利的關係，也存在著自身無法預測與料想的進展；藉由這些表達可能性的字詞，反而更能讓讀者察覺這些論述只是一種推測、可能是經過特殊媒介的結果，彷彿鏡頭在經過某些視角的選取之後對著被拍攝物，敘述者站在鏡頭背後以銀版攝影的方式擷取特定的畫面。

這種考量攝影技術作為某種媒介的研究取徑顯示，攝影在小說當中並非以單純的文學隱喻存在，亦不是一種意指客觀經驗的再現工具。反之，攝影可能左右

敘事語言本身、可能使得敘事的發展更為不確定、甚至是和小說敘事的核心緊密相連。這樣的討論有著雙重的目的性：一方面嘗試呼應福克納研究領域近年來頻繁地出現以攝影、電影、聲音技術、無線電等載體為論述核心，重新檢視其小說是如何突顯種族、性別、宗教、文化繼承、乃至於社會變遷等議題對南方社會之衝擊與影響等論文的發展趨勢，這顯示「福克納」作為一個專有名詞本身，可能被媒介、社會、歷史、心理甚至文化等環境所共同決定；另一方面，如果福克納的其他小說、甚至是其他美國文學的作家們，都巧合地在他（她）們的小說作品裡或多或少保留了攝影技術介入的痕跡（無論攝影是不是單純做為文學隱喻），我們也許可以進一步探討，究竟是攝影的起源恰好也是一種光的書寫於是產生了這種鄰近性；還是美國文學內在的某些特殊性，使得相對於其他媒介而言，攝影的介入更為頻繁。又或者我們甚至可以問，當這麼多作品頻繁使用攝影修辭的時候，攝影對於文學書寫而言可能意味著什麼？

參考資料

威廉·福克納著·李文俊譯。《押沙龍·押沙龍！》。上海：上海譯文，2010。

Anderson, John Dennis. *Student Companion to William Faulkner*. London: Greenwood Press, 2007.

Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA: The MIT P, 1997.

Burrows, Stuart. *A Familiar Strangeness: American Fiction and the Language of Photography, 1839-1945*. Athens: U of Georgia P, 2010.

Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* New York: Vintage, 1986.

好書介紹

在台灣，如何閱讀培瑞克的《空間物種》：期待中文譯作出版

國立中央大學法文系教授

許綺玲

培瑞克 (Georges Perec, 1936-1982) 在他為時不長的創作生涯裡，每一部作品無論在內容及形式上，都能不斷地推陳出新，每一部作品都是一項新的嘗試、新的挑戰、新的實現。他的作品涉及的主題非常多元，包括自傳文學、災難文學、創傷文學、(反) 烏托邦文學，探險小說、偵探小說、百科全書式或收藏家式的建檔書寫、怪物或非人 (l'inhumain) 的世界，科學論文的風格諷擬等等，但是不管怎樣分類，空間書寫始終為重要關鍵。早已成為文學及人文社會學界顯學之一的 (城市) 空間文學議題、主體認同探討、跨領域跨文化的敘事言述，根莖、遊牧等思考模式想像等，從各方面來看，空間都是後現代文化不可規避的要素。

再從視覺文化與造形藝術來看，活躍於 1960 年、1970 年代的培瑞克是個文化素養豐富的文藝青年，曾嘗試藝評書寫。不僅在其文本中經常提到藝術、電影，也曾多次與藝術家和導演實際合作創作。他還將克利 (Paul Klee) 畫論的文句引為小說《生活使用指南》的扉頁引言，以之為其閱讀引線提示，強調交織在文字紋理間想像的視線流動。小說的形構即為了引領讀者在其文字空間與故事世界中探索前行。而自傳研究者勒真內 (Philippe Lejeune) 乾脆就以「移動的人」(un homme de déplacement) 來比喻培瑞克難以界定且不一而足的書寫風格。弔詭的是，這種流動性與多變性，與看似相反對立的結構性、系統性、(穿越作品之間的) 一致性，在他的文本中具有同等重要的地位。他追求理性的佈局、規則的建立，但又時時保留偶然、意外、例外的存在空間，期待「偶微偏」(clinamen) 的發生——卡爾維諾 (Italo Calvino) 會在「繁」之書寫特色 (《給下一個千禧年的備忘錄》 *Lezioni Americane*) 中讚嘆培瑞克是有道理的。

要認識這位作家，這本精緻短小的隨筆集《空間物種》(*Espèces d'espaces*, 1974) 應當可視為一個理想的切入點，而上述的流動、多變，以及結構性、系統性、一致性的矛盾特質亦可見於這本散文集中。以分章來看，培瑞克大體上按照從小而大，由近而遠的順序來安排篇章，他就近從他寫作面對的紙上空間開始，然後依序擴展：紙頁、床、房間、公寓、樓房、街道、里坊、城市、鄉間、國家、歐洲、世界、空間 (太空)。每個章節的空間單元之下，再分出幾個有或無標題的次單元，次單元的內容組合方式非常多樣化，有敘事、描寫、評論、抒情不同文體；有生活經驗、有想像的提問；有關於特定空間範圍的寫作計劃、文字演練、用詞的檢討、擬造句習作。整體而言，形式非常自由，每一篇都自有一種「空間形勢」。他描述了我們熟悉的生活空間、同樣這些空間的陌生化，對於空間的使用提出疑問，翻轉既定的印象，或者從空間潛入文字所造之不可能空間，再不斷地問：「為什麼不...？」、「要如何做呢？」

若是問台灣的讀者是否準備好讀這麼一本書？這本書有哪些閱讀視野？首先從建築學的角度來看：由於其自由的想像，使得本書長年之間成為建築、空間設計、城鄉規劃等研究者及學生的熱愛讀物，也是數不盡的相關論文參考書目必列選項 (甚至因為太熱門、太經久，曾有建築學教授不得不警告學生：沒舉出關聯不得濫列！)。直到近年，本書的選文片段還經常被當成學生作業的申論或實作的題目。而學生據以回應的方式也五花八門，創造出來的作業成品也各有千秋，足見其豐富的啟發性，所激發的想像空間，海闊天空。

再從社會學的角度來看：事實上，這本散文集原本是應建築家與社會學家維希李歐 (Paul Virilio) 之邀所撰，也是唯一在培瑞克生前出版的散文集，是維希李歐主編的「批評空間」(*L'espace critique*) 系列書之一，加利略出版 (Editions Galilée)。培瑞克與維希李歐等多位社會學家合作緊密，也與他對日常生活社會學的研究興趣有關，培瑞克還曾參與研究生活空間最具權威的社會學家勒費佛 (Henri Lefebvre) 的研究團隊。他與維希李歐等人共同致力於鑽研日常生活中

易為人們所漠視的平凡事物 (因此培瑞克要為無人關切的「樓梯」與樓梯間特地寫一篇小文) · 開展新世代社會的城市人類學書寫。

台灣近年引進的安妮·米柯萊 (Anne Mikoleit) 與摩里茲·普克豪爾 (Moritz Purckhauer) 的《城市密碼：觀察城市的一百個場景》、馬克歐杰 (Marc Augé) 的《巴黎地鐵上的人類學家》及《非地方》等、赤瀨川原平、藤森照信的《路上觀察學入門》都令人想到培瑞克早在 1970 年代強調觀察寫錄的著作。

這本書又以文學書寫的方式與情境主義者 (les Situationnistes) 動搖日常生活的藝術革命行動 (計劃) 深有默契。也以文學的書寫，實踐了 (日常生活) 社會學家德塞鐸 (Michel de Certeau) 的構想：鼓勵行路人在井然有序的現代城市規矩中，活出自成一格的自由行動對策。這本書因而可說是與他同時代學者的生活空間理論同步，也持續地、經久地影響了許多後來的空間研究者，並就這類型的評論散文開發了種種書寫方面的嘗試。

再者，生命書寫當然是其中不可忽略的面向：培瑞克生在巴黎、自我界定為城市人，是當代「城市書寫作家」的先驅之一，其書寫兼具文體交揉、風格實驗、生活體驗與社會行為觀察、歸納研究等多重面向，且不僅只於此。如同在培瑞克的虛構小說、社會學式的探問性質散文，或甚至嚴格歸屬於文學潛能工坊文字遊戲之作，也可能有意無意間潛藏著他的生命印記，《空間物種》也大可從另類的生命書寫角度來閱讀，他作為書寫者主體之生活 / 生命體驗就潛伏在字裡行間。曾與他合作拍片的法國導演奎桑 (Bernard Queysanne) 還曾利用《空間物種》的引文為導及分段原則，編製了一部培瑞克友人憶絮的紀錄短片 (*Propos amicaux à propos d'espèces d'espaces*)。

培瑞克在意的私密空間，是與他成長歷程的記憶緊密相繫的十二個巴黎地點；他更在意的，是那些不可迄及、不可挽回、不可捉摸的空間：是從來不曾擁有的童年「老家」，有庭園、有閣樓，有許多甜美的小秘密，有家庭共享的節慶儀式；也是他在精神分析診療室的躺椅上細數過的成千上萬個房間，而始終有一

間，無以命名——也許就是集中營的毒氣室：他母親最終嚥下最後一口氣的所在？

此外，不能不提的是從藝術創作的角度來談。或許因同是猶太裔出身，但更由於彼此都不斷追尋那些承載記憶的空間，不斷藉由描寫空間來述說不可言喻、不可盡言者，不斷由己而他，一而眾、眾而一，培瑞克的空間寫作也和當代藝術家波東斯基 (Christian Boltanski) 以及蘇菲卡爾 (Sophie Calle) 等人的創作足以相提並論，可比較的地方：如敘事或書寫療癒、收藏導向的 (無) 意義、真假記憶的探討…。

值得注意的是，在 1980 以前的年代，正是「藝術」持續不斷地自我解構，以反藝術、非藝術，打破藝術與生活之邊界、打破精緻文化與大眾文化、打破現代主義形式自主論、打破理論概念與形式表現實踐之分野的年代。同時也是藝術政治化，藝術以行動介入社會作為其使命的時代。已有學者試論：培瑞克多樣式的寫作計劃毋寧會令人聯想起當代各種藝術計劃、行動、展演、裝置等等的實驗性與踰越成規的作法。近年，以「向培瑞克致敬」為名而從事的創作、設展、策展相當多，已彙集成不只一部的研究論文集。簡言之，培瑞克已有自己在藝術和文學創作方面的傳承族譜可建立。

最後，若對比較文學感興趣的話，驚豔於艾柯 (Umberto Eco) 的博學與無盡的名單，喜愛清少納言的主觀審美羅列，讚賞波赫斯舉出的各式各樣寫作，陶醉在卡爾維諾想像的遠古、異國和科幻未來的世界，欣賞西西看圖說故事的讀者...，必定可以在培瑞克的書中找到共鳴。

他的作品早已被翻譯成多國語言，台灣的文學界直到 2011 年方有聯合文學出版的自傳譯作《W 或童年回憶》(有誰比他更能洞見與刻劃出集中營內的極端理性與殘酷？)，2014 年再有行人文化出版的《傭兵隊長》(有誰比他更能深入隱身在他人名下之贗畫師的「存在」？) 兩部而已。而這兩本書在出版時的定位，並未能準確掌握培瑞克著作的特質，只被籠統地冠上了「最瘋狂」、「最法蘭西」

等空洞的形容詞，或是錯誤地強調其文字遊戲功力（根本不是這兩本書的重點！），這是非常可惜的地方。然而，《空間物種》的中文譯作若能出版，不但有助於彰顯其空間書寫的先導地位，尚且能和已有的兩本譯作有所呼應。不管是否互文參照與否，相信讀者會既感到似曾相識又耳目一新，藉以重新認識這位 2017 年 5 月 11 日 Pléiades 出版的全集剛問世的法國二十世紀經典級作家。

好書介紹

文學世界共和國 *La République mondiale des Lettres*

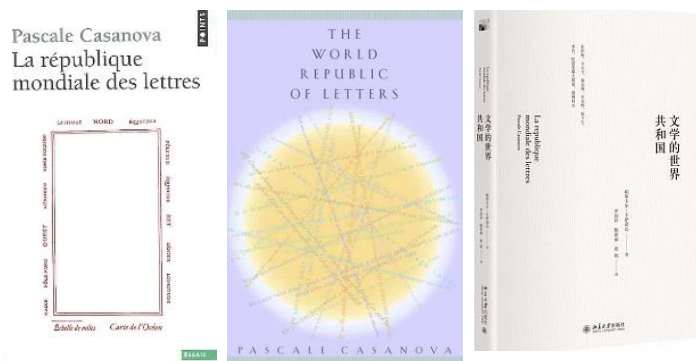
國立台灣師範大學英文所博士生

莊士弘

法語：Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres* (Paris : Points, 2008 [1999])

中譯：巴斯卡·卡薩諾瓦,《文學世界共和國》,羅國祥, 陳新麗, 趙妮 譯(北京：北京大學出版社·2015)。

英譯：Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, Translated by M. B. DeBevoise (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004).



作者介紹

此書的作者是卡薩諾娃 (Pascale Casanova)，出生於 1959 年。目前是法國巴黎藝術和語言研究中心研究員(CRAL, Centre de recherche sur les arts et le langage)。師承皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu)。1997 年取得法國巴黎高等社會科學院博士，其博論《世界的文學空間：國族結構與跨國流通》(L'espace littéraire mondial. Structures nationales et circulation transnationale) 亦獲得法國博士論文的最高榮譽優異獎 (Très honorable à l'unanimité avec félicitations du jury)。曾經於 2011-2014 年間是美國杜克大學的訪問教授。她的研究著眼於文學中的國際性/國間性 (l'internationalité)¹、國際文學場域的構成，以及研究在世界文學文本空間中的鬥爭。主要的著作為：《貝克特：文學革命的解剖析》(Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire, 1997)、《文學世界共和國》(La République mondiale des Lettres, 1999)、《憤怒卡夫卡》 (Kafka en colère, 2011)、《世界語言》(La Langue mondiale, 2015)。²

¹ 參考 Fabula 出版社對本書的作者介紹。 http://www.fabula.org/actualites/p-casanova-la-republique-mondiale-des-lettres_29688.php

² 卡薩諾娃的 CV： <http://lodel.ehess.fr/cse/docannexe.php?id=1441>

本書介紹

本文所要介紹卡薩諾娃的《文學世界共和國》，在許多研究「世界文學」(world literature) 該範疇的出版物中，幾乎是一定會被提及的。同時，這本著作也被譯成至少七種語言，³ 由此可見這本書不但是「世界文學」該範疇研究的翹楚，更是研究文學的重要讀物之一。作者認為整個世界文學是一個不平等的結構。巴黎則是作者心目中世界文學的「中心」。由於巴黎無論在藝術、文學、金融、出版等領域上，皆有著悠久卓越的歷史，吸引來自「邊緣」(periphery) 的作家及藝術家，如喬依斯、卡夫卡、貝克特、易卜生等文人。同時，「邊緣」作家也吸取此「中心」的文藝創新或革新的想法，進而改變、轉化、鬆動自身所處的文學，甚至打開其國族文學的疆界。同樣地，而這些來自「邊緣」的作家也會改變原本「中心」的組成成份。如此一來，國族文學的疆界並非一成不變的，而是永遠會有來自文學世界中心的新思想被帶進來，使得國族文學，不再是傳統以政治疆界來定義的文學，而是蘊涵著具有國際間(inter-national, 不同國家)的文學思維。

文學場域 (le champ littéraire)。

卡薩諾娃在本書中，挪用布赫迪厄「文學場域」的概念。原本在《藝術的法則：文學場域的生成與結構》(Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire)⁴，布赫迪厄認為「作為對於一切形式唯經濟論的真正挑戰，文學(等等)

³ 參考維基百科對 Pascale Casanova 介紹 < https://fr.wikipedia.org/wiki/Pascale_Casanova >.
Traductions publiées en Corée : Traduction partielle, p. 119-227, dans World Fiction, n°101, Séoul, 2001. Espagne : Anagrama Editorial, Barcelone, septembre 2001. Brésil : Editora Estação Liberdade, São Paulo, mars 2002. Japon : Éditions Fujiwara, Tokyo, décembre 2002. Égypte : Éditions du Conseil Supérieur de la Culture, Le Caire, novembre 2003. États-Unis et Grande-Bretagne : Harvard University Press, 2005. Roumanie : Éditions Univers, Bucarest, 2007.

⁴ 皮耶·布赫迪厄，《藝術的法則：文學場域的生成與結構》，石武耕、李沅沅、陳玲芝譯（台北：典藏藝術家庭，2016）。

領域是在一個漫長而緩慢的自主化過程裡才逐漸形成的，並表現成一個顛倒的經濟世界：進入其中的眾人所在乎的就是不在乎[. . .]」（布赫迪厄 2016：337）。換言之，在此文學場域中，由於文學自有的自主性，於是文學擁有其獨立自主的文學場域。在此場域中，是任何國家或政治力無法侵犯或統禦的。卡薩諾娃說：「最古老的文學領域也是最獨立的，也就是說，完全地致力於真正的文學並以文學本身為目的」（2015：95；2004：85-86）。值得強調的是，由於世界文學的自主性，當我們在評判作品時，更能跳脫國族及國家政治的力量。更有甚者，它儼然是種「定言令式」（l'impératif catégorique），要每個地方的作家能團結一塊，以對抗文學上的國族主義，及對抗其政治力的介入（2015：96；2004：86）⁵。

同時她也倡導一種所謂的「世界文學空間」（l'espace littéraire mondial）。她寫道：「這個空間不是一種抽象的和理論的結構，而是既具體但又不可見的世界：這是一些文學上的廣闊領地，是一些能生成所謂文學之物的世界。」（2015：25-26；2004：3-4）。在她的論述中，文學空間有著自主性，雖然它看不到也摸不著，但它是實實在在具體在那裡的：它由一個個的文字所堆砌而成的文本。如同亨利·詹姆斯(Henry James)的中篇小說〈地毯上的圖案〉所揭示的，每個文本就猶如每張地毯一樣，各自組成自己的空間，但是當我們用不同的角度或視野觀之，便永遠有著不同的生命，或是仍未被發掘的面向；同時，它猶如是個單子，是一部獨特而不可化約的作品世界。這小說的重點有二：其一，每部作品總會有某物被發掘，亦是文學批評的合法任務；其二，在文學裡總會有一些未盡之言，有待人們去描述（2015：23-24；2004：1-2）

卡薩諾娃挪用拉爾波(Valéry Larbaud)的「文人共和國」(la République des

⁵ 筆者必須報怨一下，英譯本在此處片段與法文有些許的差異，中譯本反倒較貼近原文法文。

⁶ 拉爾波(Valéry Larbaud, 1881-1957)是一位懂英語、德語、義大利語與西班牙語的法國小說家與評論家。他認識也翻譯巴特勒(Samuel Butler)的作品；1919年他認識了喬伊斯，同時也在1924-1929年間，擔任起主要校對《尤利西斯》法譯工作的翻譯家，那是第一部法譯版的譯本。在他死後十年，後來為了紀念他，於是創立了「瓦勒里—拉爾波文學獎」(Prix Valéry-Larbaud)，以獎勵那些拉爾波可能會喜歡的，或是該作家的精神、感覺或思想與他相

Lettres) 的說法，認為全世界的文人是為「不可見的社會成員」，同時也是「文人共和國」的「立法者」：「這裡存在一個向大家都開放的貴族社會，這個會的成員從來沒有像現在這麼眾多；這是一個隱形的、分散的、沒有外在記號的貴族社會，沒有官方的承諾、沒有學歷、沒有文學詔書，然而其成員卻比任何其他人都優秀；沒有世俗權力，然而卻擁有一種巨大的權力，以至於它往往引導著這個世界並支配其未來」(轉引自 2015 : 18 ; 2004 : 21)。其所勾勒出來的，宛如一個文人諸眾的場域：官方的政治力在這裡是失效的，並且，這些文人諸眾在文學場域上卻是比官方的文人更為優越的。再者，他接著說，這個人人社會成員「儘管國籍不同，但卻是整體的、不可分的；對它而言，文學、繪畫及音樂的美，是在精神整體中和歐氏幾何學一樣真實的東西。文人社會是整體不可分的 (une et indivisible) 因為在每個國家裡，它既是民族的又是跨民族的。說它是民族，是因為它體現了使民族得以聚合和形成文化；說它是跨民族的，是因為它只能在其他民族的精英之中才能找到它的同類、它的水平、它的身份[...]」(轉引自 2015 : 18 ; 2004 : 22)。像拉爾波通曉多國語言，並且也是世界主義者，也是在各種不同語言間的譯者，這些文人諸眾置身於國家統禦權力之外，他們的文學品味是跨國家，也是跨語言的，所以他們終究能跳脫出既有的國族文學的藩籬，是非民族與全球的文學合法的裁判者。卡薩諾娃認為，由於文人共和國擁有巨大的權力，他們可以建構世界文學大廈，並且能決定哪些作品是經典，進而確定現在和未來文學的界限和標準。

翻譯作為「世界文人共合國」的思想交流

哥德作為世界文學的先驅者，其中，他提出一個「民族間思想貿易」(commerce of ideas among peoples)，認為思想的交換如世界貿易一樣，交換彼

同的作家。

此間的想法，以豐富人類思想及世界文學的多樣性。⁷ 由於各個民族或國家的語言不同，翻譯者對於世界文學的重要性自然功不可沒。哥德視譯者是文人世界主要的推動者，因為譯者不但是語言間的中間人，更是文學價值的締造者(2015 : 9; 2004 : 14)。

再者，卡薩諾娃挪用瑞士法語區重要作家及詩人拉繆 (Charles Ferdinand Ramuz, 1878-1947)⁸ 的說法「世界匯兌和交換銀行」(*la banque universelle des changes et des échanges*) 來說明譯者乃促進世界文人圈思想的改變與交換者 (2015 : 112; 2004 : 100)。譯者能促成文學空間的聚合，並且將文學中心的文藝革命思想傳播到全世界，裨益世界的文人有著創新的思維。

格林威治子午線 (Le méridien de Greenwich)

在文藝時間軸上，卡薩諾娃提出了一種叫「格林威治子午線」：「文學空間還會構建一個點，根據這個點，我們可以確定所有其他的點[...]可以量出所有屬於文學空間的成員離中心有多遠」(2015 : 98; 2004 : 88)。根據她的說法，在時間軸上，是坐落於巴黎的現代性 (*modernité*) 上，它就是「現在」(*présent*)。她佐以雨果、斯泰因 (Gertrude Stein) 及杜貝萊 (Joachim du Bellay) 的說法來說明她的論點。如，雨果說：「巴黎一直在二十世紀所在的那個地方」。同時，卡薩諾娃也在其註腳中將班雅明拉進此一討論之中：「這明顯就是瓦爾特·班雅明在其著作《巴黎，十九世紀的文學之都》藝術的題目中進行的時間空間化本身」(2015 :

⁷ 見 Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, trans. C. A. M. Sym (Westport, Connecticut: Praeger, 1971), 31.

⁸ 拉繆 (Charles Ferdinand Ramuz, 1878-1947) 出生也卒於瑞士的洛桑。1902 年赴巴黎索邦大學求學，但後來放棄學業而專心寫作。直到 1914 年第一次世界大戰爆發而回到家鄉洛桑。在巴黎，他在羅 (Édouard Rod) 的沙龍中結識了許多作家，如紀德 (André Gide)、塔羅兄弟 (Jean et Jérôme Tharaud)。死後，後人為追念他而成立「拉繆大獎」(*Grand prix C.F. Ramuz*)，而他的肖像也被印在瑞士法朗二佰塊的紙鈔上。

99; 2004 : 88)。而斯泰因則說：「二十世紀初，必須要尋找一種全新的方向，很顯然，我們需要法國[...]就是巴黎過去一直是開創時尚的地方」。從杜貝萊的《保衛與發揚法蘭西語言》⁹ 得到啟發，卡薩諾娃認為「文學格林即文學時間的創造者，就是那些持有文學首都封號的地區或者更準確地說，是那些文學首都中的首都」(2015 : 99-100; 2004 : 88-90)。湯姆森 (Mads Rosendahl Thomsen) 認為這是一個聰明的譬喻，如此，所有世界的文學時鐘便可以同時化，並且在同一個標準，儘管在不同的時區。¹⁰

從國族主義 (nationalism) 到國際主義

語言與文學總是相互影響，相輔相乘，會形成民族國家，以及新語言寫成的文學。這在文藝復興時的歐洲，更是顯著。如上述所提及在文藝復興的七星社詩人，杜貝萊，他便苦心造詣地將當時被視為是粗鄙的民間語言，法語，淬鍊成一首首動人心弦的典雅情詩，有別於當時獨尊拉丁文的法國。法語頓時從粗俗語言被拉到文人雅士所用的語言，便會由此展開一系列從昔日拉丁語的牢籠之中解放，自己不斷地與拉丁語之間產生了區分 (différenciation)。由此，因為有了區分，遂兩者彼此之中，便會逐漸產生差異。或許，我們可以這麼說，法國文學的形成仍植基於它與拉丁文之間的「不斷的對抗 (rivalités) 和鬥爭 (luttes) 來強調他們之間區別的過程[...]」(2015 : 35; 2004 : 35)。故此，語言儼然是標誌著新

⁹ 杜貝萊 (Joachim du Bellay)，法國詩人。自從認識了龍沙 (Pierre de Ronsard)，便創立了七星詩社 (La Pléiade)。他們戮力於將法語從當時典範的拉丁語中解放出來。其《保衛與發揚法蘭西語言》(La Défense et illustration de la langue française) 成為七星詩社的宣言，同時也是法國文學史上第一部具有重要文學批評價值的文藝著作。文中，他寫道要讓原本「野蠻」與「粗俗」的法語變成優雅與高尚。同時他也疾呼七星詩社的成員必須豐富法語，使得法語成為某種參考與教學的語言。關於杜貝萊這篇文章，作者在本書見有更詳細的論述，請參見：Casanova 2015: 50-59; 2004: 48-55。

¹⁰ Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures* (London: Continuum, 2008), 17.

的政治空間與正在形成中的文學空間之間重要的角色。例如，杜貝萊使用的語言，法語，從傳統語言拉丁語所劃開的，標誌著新的文學空間，同時，此舉亦然是政治的，標誌著脫離由拉丁語所掌控的政治空間。

再者，民族文學不是由民族本來就會自然而然地形成的；反之，它是國與其他國，或民族與其他民族之間所相互競逐而形成的特色。恰如作者準確說的：文學因此不是某個民族身份的流溢（*émanation*）；文學往往是在全球文學間的對抗（常常被否認）中逐步建立起來的（2015：36；2004：36）。

所以，當我們在理解國家文學時，我們或許應該拋棄以國家作為一個實體的概念去思索，畢竟，沒有一個國家文學是自我真空般地，如卡薩諾娃與布赫迪厄所帶給我們的啟發：國家文學的形成是在某個力量關係之中的**相互競逐**、競爭與抗爭鬥著（*des luttes et des rapports de force*）（Casanova 2008：156）。我們或許可以問：在什麼樣的力量（歷史的、經濟的、地緣政治的等）使它得以湧現，並且形成今日這樣具有這些特質的文學。所以，在卡薩諾娃思索國家文學時，它不是一個名詞或定義，反之，是個具有力量張力的文學，是個以動詞的形式來表現的文學。在臺灣文學的脈絡中，她使用的語言可謂是作為克里奧化的（*creolized*）漢語。在此文學場域中，儼然有以下幾個文學力量的競逐：台語文學、客家文學、中國文學、日本文學、美國文學、法國文學、德國文學等。如此的競逐，雖然也有權力上的不平等，有著中心、有著邊緣，但都在台灣這塊土地上眾聲喧嘩，爭取讀者或研究人員的目光。

挑戰

所謂「人紅是非多」這句話，放在卡薩諾娃這本書受到的挑戰或批評，或許是成立的。作為亞洲讀者，個人覺得作者在文本的選擇上，若以世界文學的區域

性來看，她的選擇的文本顯然沒丹穆若什 (David Damrosch) 在《什麼是世界文學?》¹¹ 中所書寫的來的多樣。

在《什麼是世界文學?》中，大衛·丹穆若什有意地揶揄卡薩諾娃這本書不應該取名為《文學世界共和國》，而僅能稱的上是《巴黎文學共和國》(La République parisienne des lettres)，由於這本書儼然是世界文學在法語脈絡下的操作。¹²

在《辯論中的世界文學》¹³，作者普朗德加斯特(Christopher Prendergast) 比卡薩諾娃所提出的「首都」概念多加了「大都會」(metropolitan) 一個概念。他認為巴黎是法國政治上的首都，但他同時也是文學市場裡其中的「大都會」。如此方能與政治意義上的「首都」與世界文學市場的中心來脫勾。

在〈場域理論何以促成世界文學空間的知識〉¹⁴ 布榭蒂(Anna Boschetti)認為布赫迪厄《藝術的法則》對於經典的文學作品似乎似為理所當然，而忽略了經典作品的形成仍有市場的影響力存在著。所以卡薩諾娃的《文學世界共和國》也無法避免地陷入此理論的缺憾之中。同樣地，卡薩諾娃著重討論公認的文學(legitimate literature)，而對於市場機制或其他在文學史中的因素卻著墨不深。而所謂的純文學不儘然都是本來就是放諸四海皆準的，亦不是與商業活動及消費相互分開的。

在《英國文學的構成》¹⁵ 中，作者高登納 (Michael Gardiner) 認為其「文學格林威治子午線」座落於巴黎，而非倫敦，是非常錯誤的。他認為應是在的

¹¹ David Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton: Princeton University Press, 2003)
大衛·丹穆若什，《什麼是世界文學?》(北京：北京大學出版社，2014)

¹² David Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton: Princeton University Press, 2003), 27.

¹³ Christopher Prendergast, *Debating World Literature*, ed. Christopher Prendergast (New York: Verso, 2004), 20-21

¹⁴ Anna Boschetti, "How Field Theory Can Contribute to Knowledge of World Literary Space," *Paragraph* 35.1 (2012): 10-29.

¹⁵ Michael Gardiner, *The Constitution of English Literature: The State, the Nation and the Canon* (London: Bloomsbury, 2013), 12-16.

1790-1810 年代 (「七年戰爭」到「不列顛治世」) 之間的英國盛世。

總括而言，作者所選擇的作家大都是歐洲的，甚至是在法國較有名的東歐作家，而若被批評是歐洲中心，或許在所難免。但身為介紹這本書的筆者，個人仍覺得此書是非常值得文學研究者，甚至台灣文學研究者來閱讀的。¹⁶ 此書演繹了法式思想 (如布赫迪厄、布勞岱爾、德勒茲等思想家) 與文學作品的瑰麗與卓越結合，同時也激盪出新的文學研究觀點，甚至比丹穆若什那歷史學式的考究還來得光彩奪目。

¹⁶ 尤其是〈少數民族文學〉pp.203-236; 〈小民族國際〉pp.286-292。

附錄

本書主要的章節目錄

第一部 世界文學

第一章 一部世界文學史的原則

第二章 文學的產生

第三章 世界文學空間

第四章 普世性的建構

第五章 從文學國際主義到商業全球化

第二部 文學反叛與革命

第一章 少數民族文學

第二章 被同化者

第三章 反叛者

第四章 「被翻譯者」的悲劇

第五章 愛爾蘭範例

第六章 革命者