

# 簡政珍的現象學詩學

陳俊榮

國立台北教育大學語文與創作系教授

## 中文摘要

簡政珍的詩學理論主要源自現象學家胡塞爾、海德格、布萊與以哲等人，他反對以理論來讀詩，主張以「有感的閱讀」來詮釋作品。這是呼應胡塞爾「理論懸置」的說法。秉持布萊「意識批評」的主張，簡政珍也強調讀者要與作者共享一種創作意識，要「以作品中的意識為意識而達到意識交流」。他根據以哲的閱讀的「空白」說，提出其空隙美學的理論，主張讀者在有形的文字之外要看到空白處的弦外之音，因為「沒有空隙，也沒有詩」。依此論述，簡政珍無疑是位現象學的詩學家，而且在台灣詩壇自成一格，樹立了自己獨特的詩論家地位。

關鍵詞：現象學、理論懸置、意識批評、空隙美學

# Chien Cheng-chen's Phenomenological Poetics

Chen, Chun-jung  
Professor,  
Department of Language & Creative Writing,  
National Taipei University of Education

## Abstract

Chien's poetics is mainly originated from the phenomenologist Edmund Husserl, Martin Heidegger, Georges Poulet, Wolfgang Iser and the others. He opposes to read the poems with theory, and advocates the "sensible reading" to interpret the works. This reading echoes on Husserl's "theory of suspension". In line with the idea of "criticism of consciousness" of Poulet, Chien also emphasizes that the readers should share a creative consciousness with the author and consciously communicate with consciousness in the works. According to the "blank" view written by Iser, Chien puts forward the theory of the "gap aesthetics", and advocates that the reader should hear the overtone of the blank outside the text for "there is no gap, no poetry". In accordance with the above discussion, it can be said that Chien is undoubtedly not only a poetic phenomenologist, but also a unique poetic theorist in the Taiwan poetic circle. He sets up his own status of the poetic theorist in Taiwan.

**Key words:** Phenomenology, theory of suspension, criticism of consciousness, gap aesthetics

# 簡政珍的現象學詩學

## 一、前言

是詩人更是詩論家的簡政珍，除了一再出版詩集外，也勤於筆耕詩論與詩評，迄今關於詩學論述的專書就有《語言與文學空間》(1989)、《詩的瞬間狂喜》(1991)、《詩心與詩學》(1999)、《放逐詩學》(2003)、《台灣現代詩美學》(2004)等，其中《詩心與詩學》是《詩的瞬間狂喜》的擴充性再版<sup>1</sup>，而《放逐詩學》一書則只有五分之二篇幅探討詩作<sup>2</sup>；此外，他另有一本英文專著《語言與閱讀經驗》(*Language and the Reading Experience*) (1988)<sup>3</sup>，但該書其實是《語言與文學空間》一書的前身，加上後來他為「經典解碼：文學作品讀法系列」(文建會出版)所寫的導讀性文論《讀者反應閱讀法》一書，所以嚴格說來，簡政珍共有五本關於現代詩的詩學論著<sup>4</sup>。

在《讀者反應閱讀法》一書中，簡政珍簡介了現象學的基本觀念，其中包括胡塞爾(Edmund Husserl)、海德格(Martin Heidegger)、梅盧龐帝(Maurice Merleau-Ponty)、迦德瑪(Hans-George Gadamer)等人的說法(雖然都只一筆

<sup>1</sup> 前書較後書增加了〈詩的生命感〉、〈詩的哲學內涵〉、〈《創世紀詩刊》八、九〇年代詩風的轉變〉、〈八〇年代詩美學——詩和現實的辯證〉、〈詩的當代性省思〉五文，但將一篇簡政珍和林亨泰、林耀德的三方會談紀錄刪掉。

<sup>2</sup> 本書除了緒論之外，共討論了余光中、葉維廉、白先勇、張系國與陳若曦五位作家的放逐文學，後三位針對的是渠等小說作品的探討。本書係自作者奧斯汀德州大學的博士論文改寫而來。

<sup>3</sup> 除《語言與閱讀經驗》外，他還有一本研究小說的英文論著《空白中的讀者——吳爾芙〈燈塔行〉研究》(*The Reader in the Blanks: A Study of Virginia Woolf's "To the Lighthouse"*) (1985)。

<sup>4</sup> 此外，簡政珍尚有其他論著，包括《電影閱讀美學》(1993)、《音樂的美學風景》(2004)等書。

帶過)，並主要集中介紹兩位現象學家布萊（Georges Poulet）與以哲（Wolfgang Iser），以及費希（Stanley Fish）這位讀者反應批評家<sup>5</sup>，這些理論家的思想主張可說是簡政珍詩學的主要來源——尤其是布萊與以哲，後出的這一本書具體而微地顯現了簡氏文論的一貫主張，不啻是簡政珍詩學的一項宣示，也可視之為他所擺出的一種「現象學姿態」。

然而，為何是「現象學詩學」呢？其實，就西方文論界而言，現象學（phenomenology）一詞往往和接受理論（reception theory）、讀者反應理論（批評）（reader-response criticism）混用，雖然英美學者傾向用讀者反應理論，而歐陸學界比較喜歡用接受理論（或接受美學）與現象學。以英美學界的角度來看，他們使用的讀者反應理論指涉範圍較為廣泛，比如在他們出版的文論導讀專書或教科書中，讀者反應理論一章常將現象學和接受理論納入討論<sup>6</sup>，其中現象學的代表有胡塞爾、海德格和布萊——特別是被視為意識批評家（critics of consciousness）代言人的後者，接受美學則有堯斯（Hans Robert Jauss）等人，而費希是讀者反應理論的美國文論家，至於以哲有時被視為現象學文論家，有時卻是接受美學家。就簡政珍詩學的源頭來看，以哲可謂為他最主要的「理論導師」，而布萊對他的影響也不小，加上偶爾援用的海德格語言說，在此將之定位於「現象學詩學」，乃是可被「接受」的說法；雖然在上書《讀者反應閱讀法》中提及的費希，被簡政珍視為具解構傾向的讀者反應批評家，惟其著名的感應文體學（affective stylistics）<sup>7</sup>並未真正被他運用，因此本文未按照前書將其詩學稱為「讀者反應詩學」。

簡政珍的現象學詩學可以分別從其詩論與詩評觀之。就其詩論而言，他大部分的論述包括他早期的《語言與文學空間》與《詩的瞬間狂喜》（或較晚重版的《詩心與詩學》）以及近期的《台灣現代詩美學》，都是有關新詩的理論主張，其中前兩書的文字帶有隨筆的韻味，而後書的論述則較具系統性，是典型的學

<sup>5</sup> 簡政珍，《讀者反應閱讀法》（台北：行政院文化建設委員會，2010年），頁27-46。本文這些外國理論家的中文譯名採用簡政珍的譯法。

<sup>6</sup> 可參閱 Selden, Raman Peter Widdowson, and Peter Brooker, *A Reader Guide to Contemporary Literary Theory* (London and New York: Routledge, 2005).

<sup>7</sup> Stanley, Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics," *Reader-Response Criticism*. ed. Jane P. Tompkins (Baltimore and London: The John Hopkins University, 1980), pp. 70-100.

術論文，引述的諸家理論洋洋灑灑，已不限於現象學與接受美學了。就其詩評來看，他極少針對單一詩人的作品加以評論，除了在他與林耀德主編的《台灣新世代詩人大系》(1990)一書曾對蘇紹連等八位詩人分別做過短評外，收入他專書中被評論的詩人也只有朱湘、洛夫、余光中與葉維廉等人；然而，這並不表示簡政珍只鍾情於詩論，事實上，他的詩評都融合於詩論中，在演繹其詩學觀點並提出他極具個人風格的主張時，往往都能從分析詩人的作品中加以立論，尤其在他《台灣現代詩美學》一書中品評月旦之台灣現代詩人及其作品多至不可勝數<sup>8</sup>，而在《讀者反應閱讀法》裡也對葉慈 (William Butler Yeats)、汪啟疆等五位中外詩人作品做了現象學的閱讀<sup>9</sup>。

以往詩壇及學界雖不乏有探討簡政珍詩學的論述，但幾乎未有從現象學的角度入手者(僅有陳政彥的《台灣現代詩的現象學批評》稍稍觸及)。有鑑於此，本文底下擬從簡政珍上述諸書中，以現象學觀點考察他的詩論與詩評，以及他如何將此詩觀落實在詩作的實際批評 (practical criticism) 上，同時也檢視其現象學詩學理論內在所遭遇的難題。

## 二、理論的懸置

現象學係從胡塞爾的學說發展而來，然則什麼是現象學呢？雖然後繼者之一的梅盧龐帝說，此一問題的確沒有充分的答案<sup>10</sup>，但回到胡塞爾自己的說法，現象學是從分析人的意識 (consciousness) 開始，現象學要求我們對現象直接地「看」，即不抱任何偏見的看，而這種看就是現象學的一種直觀 (intuition)<sup>11</sup>，這種直觀「獨立於一切事實認識的本質認識」(《純粹現象學通論》，頁 53)，它可說是前邏輯的，「在直觀中原初地給予我們的東西，只應按如其被給予的那

<sup>8</sup> 簡政珍自云，該書的立論主要「回歸詩作本身」，為了尋找詩例，他大約閱讀了一千本詩集。參見氏著，《台灣現代詩美學》(台北：揚智文化出版公司，2004年)，頁 vi。

<sup>9</sup> 這五位詩人作品如下：葉慈〈不是第二個特洛伊城〉、萊特 (James Wright)〈躺在吊床上〉、梅瑞迪斯 (George Meredith)〈在我們過去船難的日子裡〉、羅斯克 (Theodore Rotheke)〈爸爸的華爾滋〉、汪啟疆〈在台北等一句話〉。

<sup>10</sup> Merleau-Ponty, Maurice, "What Is Phenomenology?" *The Essential Writings of Merleau-Ponty*, ed. Alden Fisher (New York: Harcourt, 1969), p.27.

<sup>11</sup> 胡塞爾認為，直觀可以是經驗的直觀與非經驗的，也就是想像的直觀。參見 Edmund Husserl 著，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》(北京：商務印書館，1992年)，頁 13。

樣，而且也只在它在此被給予的限度內被理解」（《純粹現象學通論》，頁 84）有鑑於此，胡塞爾提出現象學的「還原」（reduction）以把握這種直觀。現象學的還原即是懸置（epoche），而懸置乃是將「整個自然世界都置入括號中」（parenthesizing），置入括號（或加括號）（bracketing）其實就是排除活動（exclude），這是一種「判斷的中止」——並不是在對對象做精確與充分的分析，而此一中止的判斷胡氏則稱之為「被加括號的判斷」（《純粹現象學通論》，頁 96-97），即存而不論。被加括號的判斷排除了理論，排除了所有的經驗科學與精神科學，以及「關於文化構成物本身的這一類科學」與「相應於這些對象的本質科學」（《純粹現象學通論》，頁 156-157）；而經過這一現象學還原之後，餘留下來的便是具先驗性質的純粹意識，也就是純粹自我（《純粹現象學通論》，頁 151）。

簡政珍在《讀者反應閱讀法》裡也提到現象學的直觀（他稱為直覺）與懸置。依他所言，我們透過直觀，「意識可以進入對世界原始的觀照，而不經由日常邏輯以及慣常經驗的中介」，惟直觀的洞察力「並非來自天生，而是需要透過『懸置』，並且將積習蒙塵的經驗去除『還原』（reduction）才能達成」（《讀者反應閱讀法》，頁 32-33）。基於現象學懸置（還原）的立場，簡政珍念茲在茲的始終秉持著一個信念，亦即（文學）理論本身不足恃。他在《詩的瞬間狂喜》一書開宗明義即引述宋太格（Susan Songtag）的「反對詮釋」（against interpretation）之說，認為宋太格反對在詮釋作品時套入諸如佛洛伊德和馬克思的理論，而「忘了文學裡感覺的世界」<sup>12</sup>，宋氏在《反對詮釋》（*Against Interpretation and Other Essays*）裡提倡閱讀文本的感受力，如其所言：「要確立批評家的任務，必須根據我們自身的感覺、我們自身的感知力（而不是另一個時代的感覺和感知力）的狀況」<sup>13</sup>，這種說法其實就是現象學的立場。

依照胡塞爾上述的主張，現象學在閱讀文本時，應將理論懸置，所以簡政珍便認為詮釋文本不是在套用理論，在《語言與文學空間》中即言，讀者（或批評家）若要將外在的理論觀點或知識援引入他的內在意識，那麼理論只能被

<sup>12</sup> 簡政珍，《詩的瞬間狂喜》（台北：時報文化出版公司，1991年），頁 11。

<sup>13</sup> Susan Songtag 著，程巍譯，《反對詮釋》（上海：上海譯文出版社，2003年），頁 16。

他思維，或者拿來對話，「一旦理論被視為既定參考的框架，它將殺死讀者和自己。如此的理論是獨裁者（dictator），而批評家也只是聽從理論的授命。」還說：「假如閱讀不是運用理論而是展現見解，閱讀或詮釋就不能強把作品擠進理論的框架。理論播散而衍生見解……閱讀時，理論不再存在，而以見解作為殘存的痕跡……閱讀時在讀者意識中運作的是見解，而非理論。」事實上，讀者或批評家在閱讀時，「見解和理論的爭戰並不存在，所有肅清且沉澱於意識的，早已是見解的戰利品。理論獻出其疆土給見解而隱退。」<sup>14</sup>

然則這見解如何而得？上述說簡政珍反對套用理論，因為他認為「套用理論的人以機械性的反應取代對語言文字的感覺」（《詩的瞬間狂喜》，頁 10），而答案就在此：我們讀詩（即詮釋文本）不在用理論讀而是要去「感受」，蓋因「詮釋要基於有感的閱讀才有意義」（《詩的瞬間狂喜》，頁 14）；而且所謂的感受一首詩，就是透過感覺去和文本裡的生命接觸，如此才會生發出見解。若只是會運用理論去讀文本，這充其量只是二流的能力。偏偏台灣的批評家多的是這種二流人才，他們在運用理論詮釋文本時往往套用文學術語。在〈詩是感覺的智慧〉一文，簡政珍如此批評道：

詮釋也不是套用術語。術語暗示一種意識形態或一種成規，把作品歸諸於意識形態或成規，也是把成品套入框架，術語也很容易變成「批評家」為作品所貼的標籤。當新批評的思想家關注一些文學的現象，如反諷、吊詭、字質、語調等，這些現象變成二流批評家口中的術語。詮釋一首詩，無法逼視詩所散發的生命感，但輕描淡寫地將其歸諸於反諷或隱喻。詮釋變成各種名詞的展示，而不細細品嚐在顯現這些反諷現象時詩所撞及的人生。如此的批評家很少為一首詩而動容，而只是機械性地將其歸類成為一種技巧。（《詩的瞬間狂喜》，頁 11-12）

誠如阿布拉姆斯（M. H. Abrams）和哈放（Geoffrey Galt Harpham）二氏所指出的，現象學或更廣一點的讀者反應批評，通常都從拒絕美國新批評（new

<sup>14</sup> 簡政珍，《語言與文學空間》（台北：漢光文化出版公司，1989年），頁 168-169。

criticism) 的訴求開始，因為新批評視文學作品為一自足的客體 (a self-sufficient object)，而分析其意義則無需參照外部讀者的反應，若是從讀者的感應來解讀作品，便犯了新批評所說的感應謬誤 (affective fallacy)<sup>15</sup>，想當然爾，現象學家或讀者反應批評家對新批評必然深惡痛絕。簡政珍亦無例外，在《讀者反應閱讀法》介紹讀者反應批評之前，即先予指斥新批評於立論上的不足之處（《讀者反應閱讀法》，頁 25-26）。由於諸如新批評這些文學理論或批評學派各自創造很多專門的術語（如簡氏上所舉的新批評術語：反諷、弔詭、字質……），而簡政珍又排斥使用術語，以致他對詩作的解讀或「分析」，盡量不用或少用理論術語，如同他所說的：「詩是人心靈體驗的結晶，感受一首詩即感受詩中人的經驗，詮釋是基於有感的閱讀，而非詞彙或術語的延用。」所以「詮釋詩是說出詩如何藉由文字或意象撞及人的心坎，讓讀者在文字中看到視覺意象，看到這個意象所暗指的人生。」（《詩的瞬間狂喜》，頁 70）

在此，不妨看看他如何不以理論術語來解讀詩作。在〈洛夫作品的意象世界〉一文中，他舉洛夫這些詩句：「光在中央，蝙蝠將路燈吃了一層又一層」（〈石室之死亡·5〉）、「城市中我看到春天穿得很單薄」（〈石室之死亡·18〉）、「把這條河岸踏成月色時」（《魔歌》〈白色之釀〉）、「風摺疊著湖水／時間摺疊著臉」（《時間之傷》〈童話〉）……認為：「這些意象基本上是使物賦予人的思維或活動，使現有既定熟悉的世界調整為不熟悉而顯現新鮮感的經驗。進一步觀察，如此倒錯的世界反而更逼近心眼中的事實。」<sup>16</sup>顯而易見，在此他排除不用修辭學理論與俄國形式主義 (formalism) 的術語，若是使用後兩者的術語，只消「擬人化」(personification) 與「陌生化」(defamiliarization) 二詞就可一語道破。再如他分析羅斯克 (Theodore Rotheke) 的〈爸爸的華爾滋〉，該詩第四節第一行有 beat time 一詞，他認為該詞英文原文是「打拍子」，「但讀者似乎看出這個詞語最原始的意涵：『打敗時光』」（《讀者反應閱讀法》，頁 259），刻意不用雙關語 (pun) 此一術語予以解讀。諸如此類例子委實不少，乃至到《台灣現

<sup>15</sup> Abrams, M. H. and Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms* (Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009), p.300.

<sup>16</sup> 簡政珍，《詩心與詩學》（台北：書林文化出版公司，1999年），頁 290-291。



代詩美學》一書所援引的理論大幅增加之際，對他所舉分析的詩作仍小心翼翼，盡量不碰理論術語<sup>17</sup>。

然而於茲可以討論的是，理論果真能夠完全剔除盡淨，一如簡政珍所一再強調的？就拿海德格解讀賀德齡（Friedrich Hoelderlin）、特拉克爾（Georg Trakl）、里爾克（Rainer Maria Rilke）等人的詩作來看，海氏的確在閱讀文中不用他人的理論術語，偏偏他的「論」文裡拈出的術語多至不可勝數，「存有」（Sein）一詞就不消說了，光是在〈詩人何為？〉一文中就出現不少諸如：深淵（Aabgrund）、不在場（Abwesen）、天穹（Ather）、冒險（Wagen）、敞開者（das Offene）、允許進入（Einlassen）<sup>18</sup>……海氏雖然沒有挪用他人的術語，使用的卻都是自己「發明」的術語。可簡政珍畢竟不是海德格。

儘管簡政珍極力懸置理論，不用術語，他的純粹意識裡仍難以廓清「理論的毒素」。比如，海德格解詩不談意象（image）<sup>19</sup>，但簡政珍從早期隨筆似的詩論開始，「意象」似和他一直形影不離。此外，他還時不時援引海德格的說法<sup>20</sup>，而海德格現象學存有論本身便是一種理論；尤其是在批評文本時，使用的更多的是以哲的「空隙」（blank）說。在分析文本時，他也談多義性（ambiguity）、隱喻（metaphor）和換喻（metonymy），雖然不用新批評的象徵（symbol）、悖論（paradox）、張力（tension）和語境（context）等術語（其實是換一種說法）。到了晚近的《台灣現代詩美學》援引的諸家理論更為豐富——光是書末所附的理論書目，就讓人嘆為觀止，雖然在他下筆解讀詩作時仍謹慎地盡量不使用術語。

最明顯的引用現象學理論的例子，莫過於在〈余光中：放逐的現象世界〉一文中援引梅盧龐帝《知覺現象學》的「凝視說」。簡政珍認為凝視是意識投射的反映，在余光中詩中出現的諸如鷓鴣的叫聲（〈圓通寺〉）等外在現象，進入

<sup>17</sup> 有些時候，譬如他提到諸如「明喻」（如、像、似乎、好像、儼若）與「暗喻」此種修辭學與新批評術語，也都將之改頭換面解讀成現象學式的東西，認為它們都是一種「意識投射，捕捉周遭的世界」。同註 14，頁 69。

<sup>18</sup> Heidegger, Martin, *Poetry, Language, Thought*. trans. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, 1975), pp.91-142.

<sup>19</sup> 海德格解詩，所舉的詩作，主要是為了要符合他自己的現象學存有論，正因如此，有些詩未必是佳作，例如在〈詩人何為？〉一文中所舉賀德齡〈麵包和酒〉（“Brod und Wein”）一詩，就稱不上是一首好詩。同註 18，頁 95。

<sup>20</sup> 比如在〈閱讀和詮釋〉一文即引述海氏「語言是存在的屋宇」名言。同註 12，頁 149。

他凝視的目光裡，喚起他思鄉的情緒；而梅氏則「將凝視的舉止視為對被渴望對象的激發行爲」，誠如梅氏所言：「當眼睛朝向物體移動注目時，眼睛正朝向現實逼近。」<sup>21</sup>但簡政珍以為，對余光中（也包括屈原或其他任何放逐者）來說，凝視只是詩人意圖的單方向投射，並「不能促成主客交感」<sup>22</sup>。或許正因為簡政珍對於現象學理論的鍾愛，使他在獨沽一味之餘，將其他理論視而未見，換言之，被其所懸置的理論是不包括現象學的。

事實上，主張理論的懸置，讀者或批評家以自我之純粹意識解讀文本，此一解讀文本的進路本身的出發點就是一種理論，只是其理論係以後設（meta-）的立場發出——即便在其實際批評時不用任何理論觀點或術語；對於文學批評來說，相對於其他理論，現象學或接受美學以及讀者反應理論，乃是一種後設理論或元理論（meta-theory）。何況任何人都可能只是一張白紙，在閱讀文本之前，如同迦德瑪所言，或多或少都會有其前見（fore-sight），專業的批評家較諸一般讀者更具理論素養或文學專業知識，要將這些前見完全掏空是有所不能——這也可以說明為何簡政珍無法澈底「放空」他的理論前見。就迦德瑪來看，這些前見亦即偏見（prejudice），而我們對於文本的理解，過往偏見所形成的視域（horizon）無法被排除，我們的閱讀與理解並非以現在單向的偏見去接近和破譯文本，如迦德瑪所言：「如果沒有過去，現在視域就根本不能形成。」<sup>23</sup>所以理解是一種與歷史（傳統）視域融合的過程<sup>24</sup>，是一種現在與過去、個人現在的眼光與傳統的交流過程<sup>25</sup>。簡政珍在《讀者反應閱讀法》一書裡雖然也簡短介紹了迦德瑪的「詮釋循環」（hermeneutical circle）說，可惜對他的「視域融合」（the fusing of horizons）論卻未置一詞，顯然並未接受迦德瑪此一說法。

<sup>21</sup> 簡政珍，《放逐詩學——台灣放逐文學初探》（台北：聯合文學出版社，2003年），頁56-57。在該文中直接引述的梅氏文字更長。梅氏原文參見 Merleau-Ponty, Maurice, translated by Peter D.Hertz, *Phenomenology of Perception*. Peter D.Hertz (San Francisco: Harper & Row, 1971), p.279.

<sup>22</sup> 同註21，頁57。

<sup>23</sup> Hans-George Gadamer 著，洪漢鼎譯，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（台北：時報文化出版公司，1993年），頁400。

<sup>24</sup> Holub, Robert C., *Reception Theory: A Critical Introduction* (London and New York: Methuen, 1984), p.42.

<sup>25</sup> 其實海德格並未排斥前見。他認為此在（Dasein）的理解活動亦為它的前理解所制約和決定。參見朱立元，《接受美學》（上海：上海人民出版社，1989年），頁367。

### 三、意識批評

胡塞爾的現象學批評，如上所述，是從分析人的意識開始，而此意識本身是一種意向的（intentional）行為，而所謂的意向是指意識總是朝向某一客體（object），永遠向客體投射的意識本身乃是川流不息的活動，用胡塞爾的話說，即是一種體驗流，他指出：「我們把意向性理解做一個體驗的特性，即『做為對某物的意識』。」（《純粹現象學通論》，頁 210）然而，這意向性的活動不是單方面的，也就是意識是主體和客體雙方的交流，主體將其意識投向客體，客體同時也呈顯其意識。將此一現象學觀點運用到文學作品分析的首先是殷加敦（Roman Ingarden），繼而則是以布萊為首的意識批評家（critics of consciousness）（或稱日內瓦學派）。簡政珍的詩論及詩評，顯而易見，脫胎自意識批評者甚多。

但是意識批評則與傳統的傳記式批評有所不同。布萊從意識的觀點對「文學文本的傳記性闡釋」提出質疑，傳記式批評認為一本書不僅是一本書，它是作者透過它保存其思想、感受、夢幻與生活方式的手段，所以讀者在讀波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）或拉辛（Jean Racine）的書時，就是在讀真正的波特萊爾或拉辛本人，以及他們的思想或感受。布萊則認為，這種批評與解讀在某種程度上是虛假和令人誤解的：儘管「作者的作品和他生活的經歷之間有一種類似，但不是他的生活的全部翻譯」；布萊強調：「大量的傳記、書目提要、文本的和一般批評的訊息對我們理解作品是有益的，然而，這種知識同作品的內在知識並不一致。不論我獲得有關波特萊爾或拉辛的訊息量有多少，不論我對他們的天賦熟悉到什麼程度……對我來說都不足以闡明現在我津津有味地讀著波特萊爾或拉辛的具體作品。」又說：「作品在讀者之中創造了一個詞語之網，詞語的疆界就是讀者的疆界，讀者之我只能存在於這個作品之中。」<sup>26</sup>

簡政珍承襲布萊此種反傳記式批評觀點，不僅反對來自文本外部搜尋作者生平資料的讀解方式，而且甚至認為，若「只在作品裡追究作者的創作意圖仍然有問題」（《詩的瞬間狂喜》，頁 121-122），在《語言與文學空間》中即指出：

<sup>26</sup> 轉引自蔣濟永，《現象學美學閱讀理論》（桂林：廣西師範大學出版社，2001年），頁 151。

作者的意圖不是作品的意義。誤把意圖當作意義是基於一種錯誤的假設：動機相當於成品，語言只是傳達訊息的工具，訊息在傳達中永遠一成不變。研究作品時，有關作者生平背景和創作動機的探討大都基於這種假設。（《語言與文學空間》，頁 36）

為何要特別強調作者的意圖／動機不等於作品的意義？蓋因現象學並非將作品視為純粹無意識的客體，作品會向讀者或批評家散發意識——這意識也是來自後者的意識意向性；此時若強調作者的意圖（intention），便很容易和作品意識相混淆，畢竟「任何文學作品都浸透了作者的精神」<sup>27</sup>。布萊即說：「存在於作品中的、閱讀顯露給我的那個主體不是作者，從他的內部和外部經驗的模糊性總體上說不是，甚至從他的全部作品的更具一致性的總和來說也不是。」<sup>28</sup>所以作者意圖並非作品的意義。

胡塞爾在《純粹現象學通論》中指出，每一種意向的體驗具有其「意向性客體」，亦即其對象的意義；換言之，有意義或「在意義中有」某種東西，是一切意識的基本特性，「因此意識不只是一般體驗，而不如說是有意義的『體驗』，『意向作用的』體驗」（《純粹現象學通論》，頁 227），又說：「意向的體驗具有這樣的特性，即在一適當的目光朝向中，可從中引出意義來」，並且此一為吾人規定意義的這一情境不可能始終隱而不顯（頁 228）。顯而易見，作品的意義係來自讀者（或批評家）具有意向作用的體驗，與作者個人的意圖及其生活經歷無關；而布萊乃據此認為，最重要的是讀者自身的體驗。然則讀者如何在作品裡體驗呢？

布萊認為，當我在閱讀作品時，落在眼前的不是像花瓶、雕像、桌子之類的那外在物體，而是那「精神之物」，此則有賴於我的意識；「它不僅使我周圍的有形物消失殆盡，其中包括我正在閱讀的書，而且還用大量與我的意識密切相關的精神的物取代了這種外在的客觀性」。在這種狀態下，我在思考著我所陌

<sup>27</sup> Georges Poulet 著，郭宏安譯，《批評意識》（南昌：百花洲文藝出版社，1993 年），頁 260。另外，簡政珍也強調，現象學針對作品中的意識，不一定指作者的意圖。作品裡的意識有隱藏作者的意識、敘述者的意識、角色的意識等。同註 12，頁 124。

<sup>28</sup> 同註 27，頁 26。

生的一種思想的另一個我，此時「我的意識像一個非我的意識那樣行事」，亦即「當我在閱讀的時候我在心裡默念著我，然而我默念著這個我卻不是我本人」（《批評意識》，頁 257-258），這另一個我甚至取代了本來的我，而只要閱讀在繼續，它就要一直取代我，所以「閱讀恰恰是讓出位置的方式」（頁 259），而作品乃在我身上體驗自己、思考自己、申明自己。雖然如此，這個閱讀的我並非全部拱手稱臣，布萊說：

作品在我的身上思考著自己，這是什麼意思？是在我全部喪失意識的過程中，另一個思想著的主體佔據了我，利用這種消失來思考自己，而我反倒不能思考它嗎？顯然不是。我的意識被他人（作品形成的他人）佔據並不意味著我的意識的某種全部喪失。相反，一切都彷彿是從我被閱讀「控制」那個時刻起，我就和我努力加以界定的那個人共用我的意識，那個人是隱藏在作品深處的有意識的主體。它和我，我們開始有一個相比毗鄰的意識。（《批評意識》，頁 262）

此所以布萊在《批評意識》一書開宗明義即言：「閱讀行為（這是一切真正的批評思維的歸宿）意味著兩個意識的重合，即讀者的意識和作者的意識的重合。」（《批評意識》，頁 3）而此一意識批評的說法，則為簡政珍澈底吸收。在〈閱讀和寫作〉一文中簡政珍這樣主張：

經驗一部作品，即從個人的習慣和先入為主的觀念中解脫，求得瞬間的自我騰空，以容納文字中的意識。閱讀使讀者周圍的場景改變，書和書架消失，周遭的聲音和喧囂歸之於沉寂。讀者走入另一個時空，隨著作品中的意識的感受浮沉。（《語言與文學空間》，頁 162）

讀者的自我在此時和作者的自我因作品（創作）而結合在一起，讀者便經歷類似作者的經驗，但「這並不是說閱讀需要尋迹作者的創作意圖，它只是共享一種創作意識」（《語言與文學空間》，頁 172）。

對於布萊之說照單全收的簡政珍還認為，在閱讀過程中的我的定位「由讀者轉移到作品中的意識，進而以作品中的意識為意識而達到意識交流。讀者這時在默默中享受意識交流或意識融通的樂趣」，其體驗則如他所說：

當作品透過文字來展現其意識中的世界時，讀者若受感而幾近一種「出位之思」的狀況時，讀者的「我」會暫時去除本身既有的先入為主的意識狀況。文字中的意識向自己瀰漫過來，語言款款而流，讀者暫時忘掉閱讀空間的景象，書桌、書架隱退，周遭的聲響啞啞，讀者被導入文字中意識活動的時間，隨著其中的意識喜悅悲傷。（《詩的瞬間狂喜》，150-151）

顯然，簡政珍上述之說和布萊可謂如出一轍，他認為這種閱讀（或詮釋、批評）便是一種「有感的閱讀」（《詩的瞬間狂喜》，頁14、49），而這和布萊分析法國當代意識批評家時提到的，要利用批評意識唯一的媒介也就是感覺來接近其對象的說法亦不謀而合（《批評意識》，頁263）。然而，這「有感的」意識批評到底如何閱讀？茲舉簡政珍的二個意識批評的例子予以檢視。

一是在《放逐詩學》中談到葉維廉《愁渡》中的〈夏之顯現〉一詩，詩人在詩裡顯現的是和思鄉對峙的「漫無希望的漂泊」，詩中的放逐者陷於「無路可走的夏日中」，簡政珍如此詮釋：

「太陽如鐵如悲劇重重壓著我」，夏天的烈陽更能烘托放逐的悲劇，陽光炙熱如鐵，生活布滿放逐的烙記。這時詩中人想到「歸家的鑰匙在匙孔裡搖響」，但想像的歸鄉使現實漂泊的處境更難於應對。接著，「火車竄過隧道／說我浪漫，說我患了無可救藥的懷鄉病」。思鄉是一種無可救藥的浪漫，因為放逐者根本不可能「歸」。火車的聲音變成一種漫不經心的揶揄。火車發出如此的「議論」又是主容易位，來自於主體對客體的意識投射。<sup>29</sup>

<sup>29</sup> 同註21，頁95。

再看《詩的瞬間狂喜》中提及洛夫《時間之傷》的〈三張犁靶場〉一詩，詩的第一節寫道：「正想寫一首戰爭的詩／三張犁靶場的回聲／一一落在我的稿紙上／沒有下酒菜的時候／子彈噼哩拍拉給我炒了／一碟子青豆」，簡政珍認為此節的回聲和稿紙在意識的觀照裡，由並置產生富於巧思的語意，聲音沒入稿紙，事實上是詩中人的意識對人生的迴響，因為他正在寫一首戰爭的詩，「由聲音轉成形象是意識的統籌，在瞬間的詩興取代常理的思考」（《詩的瞬間狂喜》，頁 61-62）。

從上述簡政珍的意識批評可以發現，以意識（讀者／批評家）讀意識（作品／作者），若將理論術語抽掉，其詮釋很可能形成新批評所指摘的一種散文的譯寫，也就是犯了譯釋誤說（heresy of paraphrase）——亦即詩的內容由散文來加以轉述。而且按簡政珍自己的主張，讀者在閱讀時不會特別注意詩中的技巧，雖然在詮釋時技巧的討論難以避免，但「若是詮釋是基於有感地的閱讀，基本上所詮釋的對象技巧上就是有相當的完整性。」（《詩的瞬間狂喜》，頁 154）於是上述他在詮釋洛夫的〈三張犁靶場〉時，就可以兵不血刃地說洛夫是用了並置手法以產生巧妙的語意，蓋因此時提到技巧難以避免。在此，我們似乎無法批評他走私「並置」一詞，因為此前他還說：「這時所討論的技巧也是有感而發，而不是純為談論技巧而分析」<sup>30</sup>（《詩的瞬間狂喜》，頁 154）；儘管如此，我們仍然不得不問：為何只要有感地詮釋作品，作品本身就自動具有相當完整的技巧？難道所謂有感的詮釋事先只會挑選有好技巧的作品？抑或是不論作品如何，只要有感地閱讀自然會出現完整的技巧？

其實，簡政珍所謂有感的意識批評，在詮釋過程裡或多或少都會塞進若干「意識」用語，上兩例便都用到「意識」兩字（其他例子也不少），似乎在意識批評中不用「意識」概念，會讓他人難以覺察他是在做有感閱讀／詮釋；更甚者，「意識」本身也是標準的理論（現象學）術語，難道簡政珍本人未曾察覺他刻意在使用這種現象學術語（以及理論）以解讀文本？

<sup>30</sup> 同註 29。

#### 四、空隙美學

除了上述的意識批評，簡政珍往往以其「空隙美學」(the blank aesthetics)從事文本的實際批評。在英文書《空白中的讀者——吳爾芙〈燈塔行〉研究》(*The Reader in the Blanks: A Study of Virginia Woolf's "To the Lighthouse"*)開頭的〈致謝辭〉，簡政珍即表示其研究受惠於以哲甚多，尤其得益於他的「空白」或「空隙」(the blanks)說<sup>31</sup>，並在第一章一開始即引介以哲的理論——主要是以哲的《閱讀行為——審美反應理論》(*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*)一書的主張。以哲對於文本的現象學式閱讀，可以說係奠定在他的空隙理論。

在引介以哲的空白說之前，簡政珍先介紹了以哲的隱藏讀者(the implied reader)說法，因為它和「空白」兩者在以哲的理論中是成對出現的概念<sup>32</sup>。誰是隱藏讀者？簡政珍引述以哲的話說：「如果我們要瞭解文學作品所引發的效應，就必須允許讀者的在場(presence)，而不能以任何方式預先規定他的個性或他的歷史情境。」<sup>33</sup>這就是說，隱藏讀者不同於任何真實的讀者(a real reader)，他不存在於經驗的外在現實中，而是立足於文本本身裡，在此，簡政珍直接引述以哲該書的說法：

隱藏讀者的概念因而是一種文本的結構，它預期接受者的出現，而不必要對他加以限定：這一概念預先構造(prestructure)了每一位接受者所要承當的角色，甚至當文本有意顯示出忽視其可能的接受者或主動排斥他的時候，這一點一樣有效。因此，隱藏讀者這一概念表明了一種反應邀請結構的網絡(a network of response-inviting structures)，此一網絡迫使讀者去領會文本。<sup>34</sup>

<sup>31</sup> 該書主要研究的是吳爾芙著名的意識流小說《燈塔行》，簡氏以以哲之說探討小說文本裡的空白。Chien, Cheng-chen, *The Reader in the Blanks: A Study of Virginia Woolf's "To the Lighthouse"* (Taipei: Bookman Books, 1985), p.9.

<sup>32</sup> 同註 31，頁 17。

<sup>33</sup> Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1978), p.34.

<sup>34</sup> 同註 31，頁 14-15。簡政珍原書並未引用這段引文的最後一句，同註 33，頁 34。



依此看來，讀者有裨益於文本的建構，他和文本產生互動以使他將意義挪為己用，而此一意義則是不同於文本中已被穩定的意義，他有更多的空間參與其中以生發文本的意義。簡政珍說：「由於文本被視為是開放的並預期讀者的參與，本身被差異化的閱讀行為，就會進一步增加並複雜化文本的意義。」亦即，讀者參與文本意義的創造，將文本予以具體化（the reader concretizes a text）。然而文本也指引著讀者，讀者與文本是辯證式地互為關係的，雖然文本的意義是由讀者給具體化，但與此同時，讀者也受到文本的引導與型塑<sup>35</sup>。於此，文本在讀者閱讀過程中亦發揮相當的作用，其中最重要的是文本裡的空白或空隙。

以哲認為，作為一種交流結構（a structure of communication）的文學文本，它總有一定程度的不確定性（indeterminacy），雖然這種不確定性較少與文本本身相關，而更多的與在閱讀過程中所建立的文本和讀者間的關係有所關聯，但它卻擁有一種推動者（propellant）的功能，制約著讀者對於文本的系統表述（formulation）。以哲說：「我們所稱的空白，便是從文本的不確定性中產生出來的……空白用來表示整個文本系統的空位（vacancy），對它的填補就會引起文本模式（textual patterns）的相互作用。」讀者閱讀時面對這種空白需要將之連結（combination），而正是空白使這種連結性運作得以進行，這些空白表明文本各個不同的部分應當被讀者連結起來，即使文本自身並沒這樣說明（*The Act of Reading*, pp. 181-183）。空白是文本看不見的結合點（the unseen joints of the text）（*The Act of Reading*, p.183）<sup>36</sup>，因為它們把文本的圖式（schemata）和文本的視野（textual perspectives）給劃分開來；然而，當讀者把文本圖式和文本視野連結起來時，那麼空白便「消失」了（*The Act of Reading*, p.183）。

以哲的「空白」，簡政珍則往往代之以「空隙」、「留白」、「沉默」或「斷裂」，用詞雖不盡相同，其義則一也。在《詩的瞬間狂喜》中，他說：「詩的本質在其弦外之音，而不是口號……詩的興味在於其中的留白，而不是散文的言盡意盡。」

<sup>35</sup> 同註 31，頁 15-16。

<sup>36</sup> 簡政珍在《空白中的讀者——吳爾芙〈燈塔行〉研究》一書中也引述此語。同註 31，頁 18。

(頁 31) 而留白正是由詩的「語碼所延展出來的朦朧性和未定性」(頁 95)。到了《台灣現代詩美學》甚至明白揭櫫他的空隙美學：

詩學中，真正可貴的空隙，是在預料之外，邏輯之中。詩的邏輯不是日常習以為常的邏輯，但是完全悖離常理邏輯，又讓詩脫離現實與人生。詩在現實的虛實中穿梭，詩也在日常的邏輯裡拉扯。……空隙的可貴在於，跳出常理邏輯產生新鮮感的同時，又和常理邏輯隱約相扣，產生說服力。(頁 19)

簡政珍認為，空隙的美學在於讀者在有形的文字之外，要看到空白處的弦外之音；空隙有別於散文，而進入空隙則需沉靜的思維(《台灣現代詩美學》，頁 21)<sup>37</sup>。簡言之，「詩以空隙確認自身的存有。沒有空隙，也沒有詩」(《台灣現代詩美學》，頁 21)。有鑑於此，他在品評詩作時便立基於此一觀點，例如在《讀者反應閱讀法》一書解讀：葉慈〈不是第二個特洛伊城〉、萊特 (James Wright) 〈躺在吊床上〉、梅瑞迪斯 (George Meredith) 〈在我們過去船難的日子裡〉、羅斯克 (Theodore Rotheke) 〈爸爸的華爾滋〉、汪啟疆〈在台北等一句話〉等五首詩時，一一發揮了他的空隙美學，從「填補空隙」(filling the blanks) 的角度分別詮釋，並予以肯定<sup>38</sup>；但在《台灣現代詩美學》評論隱地的詩作(如《法式裸睡》中的〈流雲〉、〈影子的糾纏〉、〈百鄉餐廳〉)，便認為他個人偏好的議論式語調把原本詩裡留存的空隙給填滿(上三詩的結尾都加了議論性的說明)，言下之意，頗有美中不足之處<sup>39</sup>。

基於上述的主張，簡政珍對於寫實主義或批判的寫實主義作品向來便不加青睞，蓋因這些詩作已變相淪為傳達訊息的工具，文字的經營如同散文，缺乏留白的弦外之音(《詩的瞬間狂喜》，頁 30-31)，他感嘆著：「這一代社會現實批判的詩浮濫，但大部分的作品乏善可陳。」有很多批判現實的詩都充斥著散

<sup>37</sup> 在揭櫫空隙美學之餘，簡政珍在該書中更進一步提出不相稱的 (incongruous) 美學。不相稱美學可說是空隙美學的學生說法，它們「都是在檢驗或是擴展語言意義的可能性，驅使創作者和讀者逼視既有常理和邏輯中的裂縫，而在裂縫裡發現另有乾坤。」同註 8，頁 21。

<sup>38</sup> 同註 5，頁 235-264。

<sup>39</sup> 同註 8，頁 114、137。

文化的句子，如此一來，「詩作已淪為一篇社會報導和控訴」（《詩的瞬間狂喜》，頁 214）。詩人雖然不能讓現實將之吞滅，須「從現實抽身，而在文字的世界中審視現實」（《詩的瞬間狂喜》，頁 37），但是另一方面，沉潛在文字世界的意識卻也不能完全脫離意識狀態，變成潛意識的囁語，「也許詩作浮現詩人潛意識裡的吉光片羽，但這些都要經由意識的整合」（《詩的瞬間狂喜》，頁 104）。畢竟由潛意識的自動語言所產生的空隙，如上所說，於跳出常理邏輯產生新鮮感的同時，又得和常理邏輯（事實）隱約相扣，始能產生說服力。由於秉持如是觀點，所以簡政珍亦未對超現實主義（surrealism）懷抱好感。於是在〈詩和現實〉一文中他這樣說道：「沒有現實就沒有詩人，但寫詩又要從現實中跳脫，詩因此是現實和超現實間的辯證。」（《詩的瞬間狂喜》，頁 37）

從上述足證，簡政珍空隙美學的理論對他品評詩作、月旦詩人的影響有多大。誠如哈蘭（Richard Harland）指出的，由於以哲的空白說，使他特別垂青二十世紀的文學文本，因為二十世紀以來的文本推翻了讀者一般習以為常的東西，在此，陌生化（defamiliarisation）的作品提供傳統架構一種幻象，它會使讀者的活動產生一種新的層級，而且逡巡在此一連結與具體化的層級中（the level of connection and concretisation），讀者被促使去再思考與重新框架那些未被鋪設好的東西（諸如任何文本中詞語的意義）<sup>40</sup>。若從此一角度來看，簡政珍向來比較偏愛現代主義的作品可說不無道理，蓋因現代主義作品無論小說或詩相對而言都留下較多的空白，需要讀者涉入其中去重新「框架那些未被鋪設好的東西」<sup>41</sup>。有鑑於此，他喜愛舉現代主義的詩作以為建構其空隙美學的例子，譬如龐德（Ezra Pound）的〈地下鐵車站〉（“In a Station of the Metro”）、康明思（e. e. Cummings）的〈哦甜蜜自然的〉（“O sweet spontaneous”）與〈正好〉（“in Just-”）、威廉士（“William Carlos Williams”）的〈紅色手推車〉（“The Red

<sup>40</sup> Harland, Richard, *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History* (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2005), p.207.

<sup>41</sup> 然而，簡政珍對超現實主義的詩作有所保留，因為他認為：「若完全背離邏輯，詩可能荒誕不經，淪為夢囈。」而台灣早期某些「超現實詩」便是「邏輯全然崩潰下的產物」同註 12，頁 60。

Whellbarrow”）等詩，乃因這些詩作裡都有不少留白，發出一種弦外之音、言外之意，要讀者去填補與領會（《語言與文學空間》，頁 38-50）。

面對文本這種留白的空隙，簡政珍在品評詩作時，有時則援用以哲「移動視點」（the wandering viewpoint）的解讀方式來「把握文本」（grasping a text）（以哲的用語）。以哲此一移動視點的閱讀，較適用在具有空白文本的身上。按以哲之說，文學作品係由句群——即句子的複合體（sentence complex）組合而成，它們彼此相互作用，在閱讀過程中，單個語句意義的指示總是意味著某種期望——胡塞爾將之稱為「前張力」（pretensions）；然而以哲認為，此種前後句子的相互作用與其稱為期望的實現不如說是連續的修正，在此，存在著移動視點的一個基本結構：「讀者在文本中處於回溯力（retension）和前張力的交叉點上。每一語句關聯物（sentence correlate）都預表出一個特殊的視野，但這很快就被轉變成下一個關聯物的背景，因而它必定被修正。」（*The Act of Reading*, pp.110-111）以哲更進一步認為，此一閱讀的基本詮釋結構乃是，每一語句關聯物都包含著所謂中空片段（a hollow section）與回溯片段（retrospective section），前者期待著下一個關聯物，而後者則回答了前一語句（現在成為被憶起的背景的一部分）的期望（*The Act of Reading*, p.112）

基於此，譬如簡政珍便以以哲的移動視點來解讀葉慈的〈不是第二個特洛伊城〉。原詩第六行「What could have made her peaceful with a mind.」的 mind（心思），在首次閱讀時可能被解為：要用什麼樣的心思才能讓詩中人的她平和（心思是促成她改變的主體）；但詩行繼續讀下去，發現原來如此的解讀必須調整，所以再回去讀第二遍，結果原先的意思被重新解為：心思應該指的是她的心境。顯而易見，簡政珍前後兩遍的閱讀，使得他的視點來回移動，而第二次並為自己的第一次閱讀予以修正（《讀者反應閱讀法》，頁 239）<sup>42</sup>

其實，空隙美學最適合拿來解讀現代詩，而且先天上便和寫實主義格格不入——也難怪簡政珍對寫實主義作品向來不假辭色；再者，現代詩作品幾乎都

<sup>42</sup> 以哲此種移動視點的閱讀方式與費希的感應文體學（affective stylistics）有些近似。但費希的文體閱讀方式更斤斤計較於類如 though, yet, nor, but.....這些看起來沒有意義的字彙或字句，以為句意的詮釋，較為瑣碎。參見 Stanley Fish 著，文楚安譯，《讀者反應批評：理論與實踐》（北京：中國社會科學出版社，1998 年），頁 130-190。

不會「完滿」，詩行和詩行之間或多或少都會留下空隙，在閱讀過程中要跨越其間隙，不僅需要讀者主動地參與，而且還要來回橫跨，本來就毋須以哲或簡政珍援用移動視點之說來解釋（費希的感應文體論亦同）。事實上，以哲或簡政珍乃至費希所做的工作，只是將此閱讀過程理論化；不同的是，以哲（以及費希）不像簡政珍那樣以理論來反對理論。

## 五、結論

準此以觀，面對詩文本時，詩評家或讀者應先將「理論懸置」——這是簡政珍現象學詩學的理论前提；然後要以「有感的閱讀」展開他的詮釋，也就是以意識批評入手，而在這樣的閱讀過程裡，則需特別注意文本中的空隙或留白——此為簡政珍現象學詩學的實際批評。如上所述，簡政珍如此的現象學詩學主張，主要獲益於布萊和以哲，尤其是後者的理論；而其詩學理論的源頭則來自現象學的宗師胡塞爾。然而海德格呢？

簡政珍的論述與批評中，的確時不時就引用海德格的言說。譬如在《台灣現代詩美學》中談到批評家受制於「理論框架」時，便引述海氏的告誡：「詮釋根本上不應該是理論的陳述，而是一種周延的關懷行動（action of circumspective concern）」（《台灣現代詩美學》，頁 308），以作為他將理論去框（即理論懸置）的依據之一。海氏這句話出自他的早期著作《存有與時間》（*Being and Time*）<sup>43</sup>；然而，誠如馬格廖拉（Robert R. Magliola）所指出的，該書提出的存有論乃是沉思的玄學，與沙特（Jean-Paul Sartre）的存在主義相似，而不屬於現象學的範疇<sup>44</sup>，在此，就無討論的必要。大體而言，簡政珍引用海德格的理論多半集中在他的《詩的瞬間狂喜》（以及《詩心與詩學》）裡，而他援引的主要是海氏晚期的語言觀，一言以蔽之，即海氏所言：「語言是存有之家」<sup>45</sup>。簡政珍因而

<sup>43</sup> Heidegger, Martin, *Being and Time*, translated by John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper & Row, 1962), p.200.

<sup>44</sup> Magliola, Robert R., *Phenomenology and Literature* (West Lafayette, IN: Purdue UP, 1977), p.63-64.

<sup>45</sup> Martin Heidegger 著，孫周興譯，《走向語言之途》（台北：時報文化出版公司，1993年），頁 136。

說：「詩人經由語言肯定存有」（《詩的瞬間狂喜》，頁 73），「以創作銘記一度的存有」（《詩的瞬間狂喜》，頁 21）。在〈閱讀和詮釋〉一文中，簡政珍曾引述海氏此言，而其目的只是要強調，文學作品並非一客觀存在的客體，因為構成作品的語言並不只是為我們所用，「而是語言和我們說話，語言是說話的主體」（《詩的瞬間狂喜》，頁 149）

誠如海德格所言：「語言說。我們現在在詩歌中尋找語言之說。」<sup>46</sup>惟此「說」並非一般的說，而是指「道說」（sagen），也即人的本真的說。滔滔不絕地說未必即「道說」；沉默不「說」倒有可能才是「道說」。本真的「道說」方式有二，即詩與思（Dichten und Denken）：「詩（作詩）是解蔽、揭示、創造，是賀德齡所謂的『存有之創建』；而思（運思）是聚集、歸隱、保護，是海氏所謂的『泰然處之』（Gelassenheit）和『虛懷敞開』（Offenheit）」<sup>47</sup>。以此觀之，簡政珍每每提及的海德格的語言說，只是簡單地強調「詩人以詩印證或昭示存有」此一觀點（也即上述「道說」之一的「詩」之方式），此外，並未再進一步加以申論（「思」之方式則未置一詞）。顯然，海德格對他的影響沒有想像中那麼深刻，而這也是本文前述未對此點加以討論的主要理由。

海德格雖然主張要以關懷行動來體驗藝術作品，並認為「詮釋不應該是理論的陳述」，偏偏他對詩作的詮釋都在做「理論的詮釋」——只是這理論不假他人之手，是屬於他自己創造的理論。馬格廖拉即指出，海氏常常進行創造性的詮釋，賦予詩作意象以原先沒有的價值。雖然如此，由於他在解讀文本時與之相互溶浸，隨意自如，臻至主客體合一（比如在解讀賀德齡詩作時，無法分辨何者為賀氏所有，何者為海氏所加），所以其批評詮釋仍然是現象學的<sup>48</sup>。服膺於胡塞爾與海德格師徒二氏學說的簡政珍，如上所述，他的詩論處處在抨擊理論，從事詩評時，自身卻是以現象學理論入手（《台灣現代詩美學》一書處處更都是當代文學理論）；與胡、海二氏不同的是，他們品評作品不用他人的理論，

<sup>46</sup> 同註 45，頁 8。

<sup>47</sup> 同註 45，頁 xviii-xix。

<sup>48</sup> 同註 44，頁 76。

而是反身樹立自己的獨特理論，簡政珍則是以他人的現象學理論以為文本批評的理論依據。

再者，簡政珍由於反對以理論（或主義）研究作品，連帶也對主題研究不懷好感<sup>49</sup>，但他所鍾情的意識批評，從某種角度言，也是另一種主題批評。提倡意識批評的日內瓦學派（the Geneva School）就常標榜自己的批評為主題式批評（thematic criticism），誠如馬格廖拉所說的，他們「往往揭示作品的主導題旨，並根據『方法』與『內容』在技法上的劃分，對主題分門別類，雖然他們更注重非概念式的意識方式，強調具體經驗，認為抽象的經驗模式只屬於概念方式」<sup>50</sup>。至於簡政珍的空隙美學在實際批評時，常常會出現「讀者如何如何」的後設性用語（尤以《讀者反應閱讀法》一書為甚），顯係師承自以哲的批評方式，因為以哲在品評作品時，往往站在讀者的立場提醒讀者（讀到某部分）會如何反應<sup>51</sup>；然而，「讀者如何如何」其實並非讀者真正的反應，而是批評家自己的分析，不無有強為解人之意，真正的讀者會如何反應並無法預先得知。關於這一點，簡政珍當了然於胸。

總之，現象學理論博大精深，其自身獨立成派後，自胡塞爾以來各家理論雖源出一脈，卻也各有妙法祕訣，難以概括。現象學詩學本身雖有其內在難題，但簡政珍援用諸家之說，自始至終一以貫之，以現象學獨步於詩壇，樹立起與眾不同的詩學主張，在台灣堪稱一家之言。

<sup>49</sup> 反對的理由之一為：「因為概念化的主題或主義會大而化之，把語言個別纖細處籠統歸列在一個既定的旗幟下。」同註 12，頁 135。

<sup>50</sup> 同註 44，頁 63。馬格廖拉在同書中甚至也指出，輕視語言肌質的海德格，其批評實踐乃是徹頭徹尾的主題論，而且在批評時徵引文本之外的材料如日記書信等，已成為他屢見不鮮的手法（頁 77）。

<sup>51</sup> Wolfgang Iser 著，廖世奇譯，〈讀者：現實主義小說的組成部分——薩克雷《名利場》的美學效果〉，收於劉小楓選編，《接受美學譯文集》（北京：三聯書店，1989 年），頁 250-276。

## 參考書目

### 一、專書

- 朱立元，《接受美學》（上海：上海人民出版社，1989年）。
- 蔣濟永，《現象學美學閱讀理論》（桂林：廣西師範大學出版社，2001年）。
- 簡政珍，《讀者反應閱讀法》（台北：行政院文化建設委員會，2010年）。
- 簡政珍，《台灣現代詩美學》（台北：揚智文化出版公司，2004年）。
- 簡政珍，《放逐詩學——台灣放逐文學初探》（台北：聯合文學出版社，2003年）。
- 簡政珍，《詩心與詩學》（台北：書林文化出版公司，1999年）。
- 簡政珍，《詩的瞬間狂喜》（台北：時報文化出版公司，1991年）。
- 簡政珍，《語言與文學空間》（台北：漢光文化出版公司，1989年）。
- Edmund Husserl 著，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》（北京：商務印書館，1992年）。
- Georges Poulet 著，郭宏安譯，《批評意識》（南昌：百花洲文藝出版社，1993年）。
- Hans-Georg Gadamer 著，洪漢鼎譯，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（台北：時報文化出版公司，1993年）。
- Martin Heidegger 著，孫周興譯，《走向語言之途》（台北：時報文化出版公司，1993年）。
- Stanley Fish 著，文楚安譯，《讀者反應批評：理論與實踐》（北京：中國社會科學出版社，1998年）。
- Susan Songtag 著，程巍譯，《反對詮釋》（上海：上海譯文出版社，2003年）。
- Abrams, M. H., and Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms* (Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009).
- Chien, Cheng-chen, *The Reader in the Blanks: A Study of Virginia Woolf's "To the Lighthouse"* (Taipei: Bookman Books, 1985).
- Harland, Richard, *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*. (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2005).



Heidegger, Martin, *Poetry, Language, Thought*. trans. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, 1975).

Heidegger, Martin, translated by *Being and Time* John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper & Row, 1962).

Holub, Robert C, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London and New York: Methuen, 1984).

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1978).

Magliola, Robert R., *Phenomenology and Literature* (West Lafayette, IN: Purdue UP, 1977).

Merleau-Ponty, Maurice, translated by *Phenomenology of Perception* Peter D. Hertz (San Francisco: Harper& Row, 1971).

Selden, Raman, Peter Widdowson, and Peter Brooker, *A Reader Guide to Contemporary Literary Theory* (London and New York: Routledge, 2005).

## 二、論文

Wolfgang Iser 著，廖世奇譯，〈讀者：現實主義小說的組成部分——薩克雷《名利場》的美學效果〉，收於劉小楓選編，《接受美學譯文集》（北京：三聯書店，1989年），頁250-276。

Fish, Stanley, “Literature in the Reader: Affective Stylistics,” *Reader-Response Criticism*. ed. Jane P. Tompkins (Baltimore and London: The John Hopkins University, 1980). pp.70-100.

Merleau-Ponty, Maurice, “What Is Phenomenology?” *The Essential Writings of Merleau-Ponty*, ed. Alden Fisher (New York, Harcourt, 1969). pp.27-43.

