

痛苦的覺醒者： 論魯迅〈狂人日記〉的話語及結構

[香港]勞保勤*

目 录

- 一、引言
- 二、主題意識的呈現
- 三、結語

一、引言

現當代文學史一直主要是以大敘事(grand narrative)的視點來進行寫作的,即通過理念預設、歷史概括、經典選定等工作來完成對文學史的構建¹⁾。李歐塔(Jean-Francois Lyotard, 1926-1998)認為啟蒙運動的求真精神和自由解放精神促成了兩套「大敘事」(grand narrative)的產生,其一為以法國大革命為代表的、激進的獨立解放思考模式,其二為以德國黑格爾(Friedrich Hegel, 1770-1831)為代表的思辯真理(speculative philosophy),兩者從啟蒙時期起便支配了對知識與自由的追尋,並成為現代性的特徵,藉「訴諸某些大敘事,諸如精神辯證法、

* 本文以俄國形式主義,結合精神分析學與符號學等理論,闡述文本在敘事角度上的藝術特色,並探討主人公在中國現代化進程的思想視閥。

** 香港中文大學導師。

1) 可參考錢理群(1939-),黃子平(1949-),陳平原(1954-),《二十世紀中國文學三人談·漫說文化》(北京:人民文學出版社,1988)21,29,88-89;錢理群、溫儒敏(1946-),吳福輝(1939-),《中國現代文學三十年》(北京:北京大學出版社,1998)75;周憲(1954-)主編,《文化現代性精粹讀本》(北京:中國人民大學出版社,2006)45。

意義的詮釋學、理性或勞動主體的解放，或是財富的創造，讓處身這一時代的人達至自我正當化的目的²⁾。由此可見，達致「普遍」自由與「普遍」知識是大敘事的基本目標。吃人慾望的無意識夢魘很顯然是「五四」主導意識形態所構築出來的世界圖式與話語實踐。狂人將四千年的中國歷史讀解為只是一種獸性的吃人文化，這大膽的詛咒顯然跟「五四」啓蒙思想的反傳統立場是一致的，魯迅將當時流行的「禮教吃人」這一口號在小說中引申為隱喻，可以說是忠實地履行了如他自己所說的「服從將令」的「吶喊」的任務。我們知道，一個時代的意識形態往往是所處時代話語實踐的絕對支配力量，它高居於主/客體之上，給予這個世界以全面透明性地說明與詮釋，從而樹立起自己的合法性與權威性，成為所處時代人們話語的邊界和視域。

二、主題意識的呈現

1. 文本的線性進展

香港學者黎活仁教授(1950-)對俄國形式主義的整理應用，功力深湛，對細緻研閱文本，甚有助益³⁾。「複線」是什克洛夫斯基論述的一種基本情節類型，由

2) Jean-Francois Lyotard(1926-1998), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. G. Bennington, and B. Massumi(Minneapolis: U of Minnesota P, 1984)xxiii; 黎師活仁, 〈新詩的雜文化: 戴天詩的大敘事〉, 《香港新詩的「大敘事」精神》, 黎師活仁、龔鵬程主編(嘉義: 佛光大學南華管理學院, 1998) 115。

3) 本段數度徵引俄國形式主義(Russian Formalism)的論述，實深深得力於黎師活仁(1950-)的諄諄指授。黎老師應用俄國形式主義理論的文章很多，如可參考〈白先勇《臺北人》的結尾與對話——論白先勇《臺北人》〉, 《臺灣文學經典研討會論文集》, 陳義芝(1953-)編(臺北: 聯經出版事業公司, 1999)58-71; 〈新詩的雜文化: 戴天詩的「大敘事」精神〉, 《香港新詩的「大敘事」精神》, 黎師活仁、龔鵬程(1956-)主編(嘉義: 佛光大學南華管理學院, 1999) 109-132; 〈取消故事與情節的小說: 西西《假日》的分析〉, 《香港八十年代文學現象》, 黎師活仁、龔鵬程、劉漢初(1948-)、黃耀堃(1953-) , 第2冊(臺北: 臺灣學生書局, 2000)579-614; 〈馬原小說《錯誤》的敘事研究〉, 《方法論與中國小說研

四個層次組成，分別是：(1)主線——圍繞主人公發生的、並在故事中起支配作用的故事線；(2)副線——貫穿整個作品的次要主人公的一系列故事；(3)作為背景的小故事——這些小故事可出現在作品的一個或幾個片段之中；(4)非動作因素——即作品中關於哲學、社會、歷史、道德的思考和論述⁴⁾。

關於文本的主線，正如什克洛夫斯基於〈故事和小說的結構〉(“The Construction of the Short Story and of the Novel”)中所言，過於順遂的愛情是無法成就小說的，而必須有例如「甲愛乙，而乙不愛甲，當乙愛上甲時，甲卻已經不愛乙了」一類曲折的感情生活充當小說成分⁵⁾；亦如托馬舍夫斯基所論，「典型的情節是帶有矛盾的情境」，「大多數情節的形式的基礎都是鬥爭」⁶⁾。表面上，〈狂人日記〉有兩個時間系統，一是現在，一是過去；過去的事件借主人公的感受和聯想，插入現在的時間進程。而傳統小說的時空結構一般是連貫的，並與現實或歷史的時空是一致的，敘事時間基本上是線性進展的。由此指出，〈狂人日記〉在敘事時間上具有強烈的現代色彩。其分析精彩而又深刻。但不得不指出的是，他的分析明顯是建立在對序忽視的基礎上的，從而使其對〈狂人日記〉藝術性和思想蘊涵的探討就此止步。通過對序的分析，我們至少可以解決兩個問題：一是可能還有另一個時間系統，二是可以理解日記何以沒有日期。

〈狂人日記〉其實有三個時間系統：現在(「余」作序時的現在)——過去(「狂人」寫日記時的現在)——過去的過去(「狂人」寫日記時意識中的過去)。與狂人天馬行空聯想的「病理」邏輯相應，與常人世界的時間順序結構相對，後兩個時間系統是相互交錯混雜的。可以這樣理解，在常人世界與狂人世界不可能平等交流對話，在狂人「失語」的情況下，這種表面上雜無倫次的時間結構是必然的也是唯一的選擇。這種混雜的時間意味正表明了狂人的決絕而又不乏悲壯的反抗。狂

究》，黎師活仁等主編(香港：香港大學亞洲研究中心，2000)323-39；〈敘事與重複：《老殘遊記》的研究〉，《清末小說》30(2007)：88-105。

4) 胡亞敏(1954-)，《敘事學》(武漢：華中師範大學出版社，1998) 130。

5) 維克托·什克洛夫斯基(Victor Shklovsky, 1893-1984)，〈故事和小說的結構〉(“The Construction of the Short Story and of the Novel”)，《俄國形式主義文論選》，方珊等譯(北京：三聯書店，1989) 12。

6) 托馬舍夫斯基 112。

人的時間思維結構必然是對常人世界思維的否定，因此日記「不著日月」⁷⁾也便合情合理。這無疑是對讀者智性的一種考驗，它要求讀者擺脫常人世界的時間思維模式，進入狂人本人的邏輯，並且與其實現對話。因此，狂人對日記時間安排的「棄權」，並不意味著時間意識的匱乏，而實質上相反是對時間的一種高度異質性的「重視」。其意圖在於，他為日記的接受者如敘述者「余」不為顯在時間誤導而進入狂人思維結構，去探尋狂人日記真正的內在時空結構創造了條件，並進而使日記文本的內涵進一步顯豁。由此可以得知，「現在」這個時間系統正是狂人所期待的，因為只有具備「現在」時間系統，只有在「現在——過去」這一巨大的時間距離中，日記才有可能以一個過去時的整體文本姿態為智性讀者真正深刻理解，並由此最終達到在觀念意識上消解常人世界的目的。所以，不妨說，「余」現在發現日記「間亦有略具聯絡者，今撮錄一篇，以供醫家研究」⁸⁾，正是過去狂人意料中之事，也充分表達了狂人對真實對話的渴望。

2. 敘事視角：主體與客體的顛倒

敘述理論中最為常見的是視點(point of view)或敘述視角(narrative perspective)⁹⁾。視角也稱為聚焦，即作品中對故事內容進行觀察和講述的角度。視角的特徵是由敘述人稱決定的¹⁰⁾。視角是指敘述者或人物與敘事文中的事件相對應的位置或狀態，即，敘述者或人物站在什麼位置、用什麼角度來「看」或「觀察」故事¹¹⁾。例如，敘述者在描寫低下層的人物時，其優越感會十分明顯¹²⁾。敘述是告訴別人一些東西。敘述應該有「事」可敘，「一件過去發生、現在

7) 魯迅(周樟壽, 1881-1936), 〈狂人日記〉, 《吶喊》(北京: 人民文學出版社, 2005) 444。

8) 魯迅, 〈狂人日記〉 444。

9) 米克·巴爾(Mieke Bal, 1946-), 《敘述學——敘事理論導論》(*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*), 譚君強(1945-)譯(北京: 中國社會科學出版社, 1995) 114。

10) 童慶炳(1936-), 《文學理論教程》, 修訂版(北京: 高等教育出版社, 1992) 220。

11) 胡亞敏 19。

12) 胡亞敏 20-22。

正發生、或者將來要發生的「事」(或事件)¹³⁾。敘述主體敘述者的「說」與「看」或者「觀察」有必然的關係。當敘述文本的情境、事件、人物等進行描述時，總有一個看待所有這一切的視角，或者觀察點，通過這一觀察點將所有看到的一切呈現出來¹⁴⁾。

「如果我們將素材主要視為想象(imagination)的產物的話，那麼，故事可以看作為一種編排(ordering)的結果¹⁵⁾」。「編排的原則是事件在不同於其時間順序的次序中的敘述。在文學理論傳統中，這方面由俄國形式主義者所運用的素材(*fabula*)與素材的特定組合(*sujzet*)之間的區分脫胎而來¹⁶⁾」。「敘事視角在作品中有一個基本定位，但它可以有變動遊移，使敘事有一種更廣角的攝取故事內容的角度¹⁷⁾」。〈狂人日記〉以「今天晚上，很好的月光」¹⁸⁾作為正文的開頭，這句話貌似在提示故事開場的時間，但從敘述者的語調來看，其重心顯然是強調月光很好，而且由前面的文言序我們可以肯定這是由狂人的眼睛所下的判斷，是由他的雙眼的意向所呈現的一個有能見度的世界。作者為什麼將閱讀的注意力首先引向狂人的「視覺」而不是主人公的其他特徵？緊接著的第二句和第三句反復出現的語詞「見」更是強化著讀者對狂人眼睛活動的注視。狂人憑藉那雙到處張望的眼睛，由天上看到地上，由過去看到現在。他因看不見而發昏，卻因看見而「精神分外爽快」¹⁹⁾。然而，一個轉折又把狂人的視線投向了反面，本來是作為視覺投射主體的狂人轉瞬間就成了「被視」的客體，而且是夜幕下令人膽寒的狗眼的注視，這豈能不「怕得有理」²⁰⁾。在陰冷的月夜「狂人」與「趙家的狗」的相互凝視與不斷移位中，事實上已拉開了眼睛對眼睛、目光對目光的主/客體間較量與搏鬥的序幕。

13) 譚君強，《敘事理論與審美文化》(北京：中國社會科學出版社，2002)48。

14) 譚君強 97。

15) 巴爾 54。

16) 巴爾 55。

17) 朱立元(1945-)，《當代西方文藝理論》(上海：華東師範大學出版社，1997) 257。

18) 魯迅，〈狂人日記〉444。

19) 魯迅，〈狂人日記〉444。

20) 魯迅，〈狂人日記〉444。

3. 無意識層面的凝視

如果我們對「狂人」所記載的全部「日記」作一個精神分析的診斷，不難得出他所患的「迫害狂」疾病就是佛洛伊德所謂的窺淫癖精神錯亂症²¹⁾。之所以得出這樣的結論，是因為在日記接下去的二至十一章的基本情節中，狂人用眼睛對周圍的一切進行捕捉、定位活動的過程，集中顯示出他所患窺淫癖的各種特徵。這意味著，在狂人對周圍的一切進行瘋狂的視覺佔有和捕捉的活動中，自始至終存在著被他欲佔有者窺視的目光籠罩的威脅，也就是說在他察看客體時，客體也在回望著他；作為窺淫癖典型症狀的佔有與逃避的雙重慾望與狂人形影不離。趙貴翁的怕「我」似乎又想害「我」的奇怪的眼色，周圍大人小孩同樣一般鐵青的臉色，家人同外人一樣的眼光，狼子村那青面獠牙的一夥人的笑，何先生滿眼凶光的鬼眼……不光是他人的眼睛、親人們的眼睛，就連歷史的典籍也都睜著怪眼，「笑吟吟的」殘忍地準備吞噬著「我」²²⁾。於是，他本來是欲乘著冷月清輝去捕捉視欲的獵物，而現在卻竟然反被置於一片鐵一般冰冷的目光之下。那一雙雙閃著凶光的鬼眼，就似一對鋒利的刀刃直向「他」——一個孤獨者威逼而來。而比這更可怕的，也是最後斬斷這個窺淫癖視欲的，是他發現自己和周圍人一樣也未嘗不吃

21) 按照西格蒙德·佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)和卡爾·古斯塔夫·榮格(Carl Gustav Jung, 1875-1961)的精神分析學說，作品對作家精神世界的展示，既包括意識層，也包括無意識層，而無意識又包括個人無意識(personal unconscious)和集體無意識(collective unconscious)兩個部分。經過許多年的積澱被壓抑在人的意識深層的集體無意識，只要遭逢適當的生活環境，就可能被啟動，並被釋放出來。文學作品對於集體無意識的展示，其實是對群體經驗的一種個體表現，而作家個體的當下處境乃是引發集體無意識顯現的具體源起。在眼睛對眼睛、目光對目光的搏擊中，狂人由視覺投射主體轉變為被視客體。之所以會發生這種主/客體功能性的置換，顯然跟敘述者的視覺心理無意識機制密切相關。佛洛伊德通過對虐待狂(sadism)、窺淫癖(voyeursim)和裸露狂(exhibitionism)等多種精神錯亂現象的觀察與分析發現，我們的視覺經驗是由貫穿觀望與被察看行為過程並被記載下來的一種無意識機制制約著的，而且這種機制的基本性質表現為主客體的位置性和主客體位置間不斷換位元的結構功能性。參王逢振等編，《最新西方文論選》(桂林：漓江出版社，1991)233-37。

22) 魯迅，〈狂人日記〉444-46。

人，有著一雙和他們一樣清冷的吃人的眼睛。如此這般，狂人對客體、對他者的定位最後導致對自身的定位，窺視者和被視者一起被置於吃人慾望「第三隻眼」的凝視之下而在劫難逃。於是，講述者所講述的故事，連同講述者一起，都成了無意識慾望的講述。

4. 缺失：慾望與隱喻

法國精神分析醫生拉康(Jacques Lacan, 1901-1981)是佛洛伊德學派的學者。他根據佛洛伊德的理論，認為慾望是由欠缺而生的²³⁾。對心理分析而言，陽具是一種象徵，象徵某種失落的東西，一種隱晦不明確能挑起性欲的東西。我們可以從爬蟲類生物的遠祖身上得知陰莖這一外露的生殖器進化的過程，因為微生物的各個層面，都是以性為中心建立起來的。拉康指出，慾望是以「他者」的形式出現的，這意味著對母親的慾望，即母親是愛戀的第一個對象，由於母親缺乏陽具，於是孩童都幻想成為母親的陽具，卻始終無法真正滿足母親的欲求，於是形成了如「閹割」般的缺失心理²⁴⁾。拉康在他的論文〈陽具的意義〉(“The Meaning of the Phallus”)中指出，陽具是「有所指(符指)的能指(符號)」，強調失落的陽具正是慾望的成因。他認為，嬰兒在鏡像裡看見「不是他自己」的自己，於是產生了狂喜的感覺，卻基本上是一種幻影的自戀過程²⁵⁾。他指出慾望是主體失去某些重要的東西後，為了要奪回缺失物而產生的力量。所以，慾望是從「無」中產生，而且是為了恢復「有」而產生的²⁶⁾。由於狂人的意義和主體性只能通過當時的意識形態話語實踐才能透顯出來，因而支配〈狂人日記〉正文部分的絕對力量就不是狂人自身而是「吃人」的無意識慾望。正是在這種「他者話語」的無形支配和控制

23) 禾木，〈淺論拉康的慾望理論〉，《華南師範大學學報》3(2002): 27。

24) 琳·馬基利斯(Lynn Margulis, 1938-)，〈性的歷史〉(*Mystery Dance*)，潘勛譯(海拉爾：內蒙古文化出版社，1998) 229。

25) 馬基利斯、沙岡 167-69。

26) 福原泰平(Taihei Fukuhara)，〈拉康：鏡像階段〉(ラカン：鏡像段階)，王小峰、李濯凡譯(石家莊：河北教育出版社，2002) 295。

下，狂人(能指)通過不斷窺視與捕捉，發現了常人(能指)與「吃人」慾望(所指)的隱喻性關係(拉康把隱喻觀念的情結行為歸結為無意識與有意識的互換活動)。同時也在這個過程中，由於視覺心理無意識機制的作用，在一片鐵一般冰冷的目光的凝視之下，狂人向常人的位置轉移，最後，當狂人發現自己有著和周圍常人一樣清冷的吃人的眼睛時，狂人就佔據了常人的位置，由視覺投射主體轉換為被視客體，代替狂人原先位置的是「吃人」的無意識慾望、死亡猙獰的面影。在這新的觀望體的「第三隻眼」的凝視之下，發生了狂人與常人能指鏈條的滑動，即主體不斷向客體變化轉移，同時客體又向主體位移的運動。這就使狂人與常人一樣，獲得了與「吃人」的無意識慾望同樣的隱喻性關係。這種凝視與察看行為，在拉康看來，不過是從主要方面講無意識話語的一種官能。視覺經驗——它始終是在定位——只是在演示「凝視」中表現的視線與無意識慾望軌迹的交彙。在拉康的精神分析圖式中，進行觀看的主體恰恰是被無意識話語的慾望所「察看」的人²⁷⁾。這就是說，進行窺視的狂人處於「吃人」無意識慾望的「察看」和「凝視」之下。「吃人」無意識慾望(所指)一方面通過狂人的凝視，另一方面通過限制與控制敘述者，巧妙地運用敘述的策略使狂人/常人(能指)與自己達成一種隱喻關係，即鏡像認同。按照福科(Michel Foucault, 1926-1984)的說法，權力與知識是共生的，有什麼樣的意識形態霸權，便會建構生產出什麼樣的知識²⁸⁾。因此，作為「精神界之戰士」的啓蒙者，狂人對常人的「凝視」及其對於歷史的讀解，便指認為「吃人」。這顯然是與當時激進地反傳統文化思潮密切相關、互為表裏的，同時也為狂人自己的啓蒙立場作了合法性證明。

不過，敘述主體並沒有停留在狂人自戀式的鏡像階段，而是突進到真正具有主體性的象徵界。按照拉康的說法，處於慾望、想象與幻想形象世界之中即鏡像階段的自我並未形成真正的主體，主體的真正確立必須要進入俄狄浦斯情結(Oedipus complex)時期即象徵界(the symbolic)，在這一時期由於接受來自父法的各種指令，意識到自己、他者和世界，從而使自己逐步「人化」或主體化。很顯

27) 王逢振 235。

28) Michel Foucault, *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. Colin Gordon(New York: Pantheon, 1980) 136.

然，狂人正是在對周圍的一切進行捕捉和定位的過程中，意識到自我、他者與世界，從而才打破了狂人作為啓蒙主體的迷夢，恢復自己「常態」的自我。這意味著魯迅在構築「吃人」的世界圖式，徹底掃除「吃人」的封建禮教和家族制度時，在更高的視點上對啓蒙意識形態話語進行反思，對狂人話語提出質疑，由此形成對狂人主體性的疑慮。這從〈狂人日記〉兩種截然不同和互不協調的結局中不難見出。一個結局是那位患「迫害狂」的病人無法忍受獸性的吃人而發出了「救救孩子」²⁹⁾的絕望呼叫；另一個結局是序言部分中，當那個病人的哥哥見到敘事人時高興地說：「勞君遠道來視，然已早愈，赴某地候補矣。」³⁰⁾從這種對立資訊並存的敘事文本中可以看出作者本人對自己的社會作用的質疑和焦慮。這種焦慮集中體現了狂人的吶喊與最終失敗之間的緊張關係。從前述我們知道，狂人的主體位置實際上是一個幻覺，但由於他患有「迫害狂」精神錯亂症，因而他總是高高在上，自命不凡，力圖在吃人的混亂世界使自己免受被吃的侵害，並以此重新規範和定位吃人的混亂世界，呼喚真的人的世界的出現。為了纖解內心的猶疑和焦慮，敘述者只能通過調整自己的啓蒙姿態與行為，使狂人完全返回到常人世界之中，從而顯示出狂人受侵害的面目。從形式上來看，對狂人主體性的疑慮由此標識出作者真正的個體性經驗是通過一種全新的敘述結構來呈現在作品中存在著兩個敘述者，一個是寫序的敘述者——「余」，另一個是日記的敘述者——「我」。與日記中的第一人稱「我」不同，小序的第一人稱「余」是一個能將日記與日記作者作為談論對象的敘述者，他指出日記產生的原因為患上了迫害狂，指明日記結束後，寫作者的結局是康復而赴某地候補。小序通過「余」給日記置加了前因後果。不僅如此，敘述者這種前因後果的置加還劃定了常人世界/狂人世界之間的二元對應關係，顯然敘述者是以一個常人的視點來劃定的。他指出日記的作者經歷了由常人世界進入狂人世界，最終返回常人世界的過程。如此這般，敘述者「余」就在文言超敘述層中以高出正文敘述者「我」與人物的姿態，對狂人/常人的二元對應關係進行審視。由於康復後的狂人與「余」同屬於常人世界，因而

29) 魯迅，〈狂人日記〉445。

30) 魯迅，〈狂人日記〉444。

「余」對狂人/常人的二元對應關係的察看，其實是病癒後狂人對自己瘋狂時的反省與檢視。這樣的敘述安排，使敘述者站在由先覺狂人與庸眾對峙的舞臺之外，從而關注、打量以及審視狂人所扮演的角色，以及庸眾的反應、狂人最終的命運。

5. 符號學探究：〈狂人日記〉的話語系統

法國文學理論家羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)³¹⁾在《S/Z》中把巴爾札克(Honore de Balzac, 1799-1850)的中篇小說〈薩拉辛〉(「Sarrasine」)³²⁾進行詳細分析，歸納出以下五種「代碼」：1. 行動(proairetic) 2. 義素(emic) 3. 詮釋(hermeneutic) 4. 象徵(symbolic) 5. 指涉(reference)。美國學者羅伯特·司格勒斯(Robert Scholes, 1929-)在「符號學與文學」(*Semiotics and Interpretation*)裏提出所有理解可能性(intelligibility)都依賴代碼(code)，我們理解一事是由於我們具有「思想—代碼」的一套系統³³⁾。史蒂文·科恩(Steven Cohan)和琳達·夏爾斯(Linda M. Shires, 1950-)的著作《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》(*Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*)³⁴⁾指出代碼是一種法則，訊息由此傳達轉換成另一個可辨認的意義，例如交通訊號、宴會上的儀禮和職業服裝等³⁵⁾。此外，胡亞敏(1954-)在《敘事學》一書進一步指出代碼為一個

31) 羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)於1915年11月12日出生在法國諾曼第的瑟堡，他的著作及理論影響深遠，1970年發表著名的作品《S/Z》，是對巴爾札克(Honore de Balzac, 1799-1850)小說作品〈薩拉辛〉(「Sarrasine」)的批判式閱讀，被認為是巴特最為質量兼具的作品。整個70年代巴特持續地發展他的文學批評理論，發展出文本性與小說中的角色中立性等概念。

32) 巴爾札克的〈薩拉辛〉是一篇充滿奇異愛情的中篇小說，敘述主角雕塑家薩拉辛(Sarrasine)和男扮女裝的歌星(闇歌手、人妖歌星)贊比內拉(Zambinella)的曖昧情慾故事。

33) 羅伯特·司格勒斯(Robert Scholes, 1929-)，《符號學與文學》(*Semiotics and Interpretation*)，譚大立、龔建明譯(瀋陽：春風文藝出版社，1988) 235。

34) 史蒂文·科恩(Steven Cohan)、琳達·夏爾斯(Linda M. Shires, 1950-)，《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》(*Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*)，張方(1961-)譯(板橋：駱駝出版社，1997) 132-47。

引文的角度。藉著代碼，我們能夠探索能指(signifier)中的各個所指(signified)³⁶。能指是聲音的形象，它同一個概念相聯結，構成弗迪南·德·索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)³⁷語言學中的一個符號³⁸。所指則是同一個獨特的聲音——形象相聯結，並構成一個符號的概念³⁹。

由於超敘述層的「余」對狂人的瘋狂言說進行了反省和檢視，這就使狂人作為啓蒙者的價值進入到一個討論層次，從而失去了絕對性與穩定性。狂人與常人在啓蒙意義上的「呼喚/沈睡」二元對應關係轉變為「看/被看」不斷換位元的功能性結構關係，這樣，狂人原初的價值與意義便發生了扭轉和斷裂。於是，吃人者與被吃者並沒有明確的現實指涉物，甚至可以共存於一個人物。由此我們可以判定，魯迅閱讀的是文字及社會的「本文」，而投射的卻是一個寓言，被「從字縫裏讀出字來」的「本文」與虛的「投影」雙雙獲得了隱喻功能，從而使《狂人日記》這一文本成為一種「自由漂移」的能指鏈條結構，它具有不斷指涉、多重指涉的潛能。我們知道，寓言是一種關於話語的話語，它在言說，但言說本身又有另一套話語進行檢驗、反思，用以打破言說對事物佔有的絕對性和穩定性，也用以揭示言說的殘缺性。在言說能力上，寓言並不比過去的敘述失去多少，它只在以前的敘述上增加了一層關於敘述的敘述，這樣一來，它阻隔了言與意的穩定與透明關係，從各個層面上否定任何確定意義的可能，將意義的連續體拉斷、扭彎，使之遭遇到相反力量的攻擊。或者說，在產生意義的同時，意義又進入一個被討論

35) 科恩、夏爾斯 126。

36) 胡亞敏 225。

37) 弗迪南·德·索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)是現代語言學之父，他把語言學塑造成為一門影響巨大的獨立學科。他認為語言是基於符號及意義的一門科學。索緒爾的理論也在雅克·拉康(Jacques Lacan, 1901-1981)提倡「回歸佛洛伊德」的精神分析學派(psychanalysis)起了重要的作用。尤其是拉康六十年代的著作，均大量使用結構主義語言學的理論，令心理分析學出現重要的改變，並重新強調以語言分析為心理分析為核心的方法。但拉康對於語言學的應用亦有別於索緒爾的做法，拉康的方法令語言的能指和所指的附從性關係倒置，創造了以能指先於所指的格局，有論者認為這是拉康唯理主義的開始，亦是開始了後結構主義對於索緒爾的修訂。

38) 司格勒斯 244。

39) 司格勒斯 243。

的層次。對言說者的言說過程進行這樣的反思和檢視，言說者自身的創傷就能進入文本的視野之中。在狂人的吶喊與最終失敗的焦慮與緊張關係中，在狂人啓蒙話語與現實境況的斷裂殘缺的碑隙處，我們顯然觸摸到了敘述者內心深處那無意識的創傷，分明瞥見魯迅吶喊姿態背後那彷徨猶疑的面影。這種非常獨特的個體生命體驗顯然是與他「五四」以前的整個社會人生經驗息息相關的。更進一步，由於寓言把以前視為自然和當然的東西全部懸置起來，一切都變得相對化和不確定了。在此意義上，我們認為，作為反諷迷宮的寓言性文本〈狂人日記〉透顯出後現代主義精神意蘊，如果我們擯棄後現代主義是後工業社會的專利這種漏狹的觀念，從更為寬泛的視野著眼，我們傾向於認為後現代主義是一種可能在全球範圍內各個時期發生的現象。這種現象最基本的特點是英雄主義的消失，由崇高走向卑瑣，終極價值亦不在場。

換言之，後現代精神意蘊實際上有兩個相反的運行向度，一是在英雄神性不在場的情況下製造出新的適合於人們快樂生存的幻覺，一是打破任何幻覺，使任何固定的觀念和價值都變得可疑起來，並且創造出與以前迥然相異的言說方式。很顯然，〈狂人日記〉中患「迫害狂」的狂人首先是作為掌握全然主動性的視覺投射主體，沈迷在高高在上的啓蒙主體的生存幻覺之中；但在視覺無意識機制的作用下，他發現自己和周圍人一樣也未嘗不吃人，有著一雙和他們一樣清冷的吃人的眼睛時，狂人的身份價值變得可疑起來，瞬間轉變為被視的客體。在此過程中，「吃人」無意識慾望驅動著狂人(能指)向常人(能指)發生位移，使狂人與常人均成為「吃人」無意識慾望(所指)的隱喻符碼，從而失去其實體的指涉，變得遊移不定。如此這般，一切價值與身份在一系列凝視與察看、超敘述與主敘述的巧妙安排下失去了確定性，或者說終極價值在這裏缺場，一切都變得相對起來。

〈狂人日記〉文本所透顯出的後現代性意蘊反過來又表現為語義結構形式上的寓言特徵，這種文體樣式既有魯迅自覺地對外來現代派作品形式的直接借鑒，同時也在無意識中受到莊子等人所創造的寓言體的賡續不絕的傳統的滋養。因此，作品所彰顯的後現代性就不單是西方所謂「上帝已死」(God is dead)後那種徹底的虛無，同樣也不只是以莊子式的「齊萬物」化解一切絕對性和穩定性價

值的逍遙，而是處於一種混雜(hybrid)狀態。這種混雜性不只是體現在文本的思想內容上，而且也體現在文本的形式結構上。正如前面所指出的，《狂人日記》有一個文言的小序和用白話書寫的正文，而且有兩個功能不一樣的敘述者。在超敘述與主敘述的一系列巧妙安排中使得作品的寓言品性和後現代主義精神意蘊凸顯出來，由此，《狂人日記》文本成為一種「自由漂移」的能指網路，具有不斷指涉、反復指涉、多重指涉的潛能。在此情形下，文本的語義和語境不斷地虛幻化，造成了強烈的間離效果：它能夠間離讀者與其現實生活的常態心理之間的必然聯繫，迫使他們重新審視自己熟視無睹的常態生活。一旦進入這種審視，讀者就會被自己的眼光推向歷史的對立面，使歷史的被還原、懷疑和動搖，成為不可避免的意識趨勢。在這裏，導致狂人瘋狂的心理阻斷，就成了一種文本結構力量，即一種巨大的反歷史的形式破壞力量。因此，我們若從言說方式來觀照《狂人日記》的革新意義，就並不是表面的空洞的無效方式，而是比那些只注重文本言說的「反封建」內容來得更為全面，也更為首要和深刻。正如巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)所說，藝術形式並不是外在地裝飾已經找到的現成的內容，而是第一次讓人們找到和看見的內容⁴⁰⁾。這意味著話語言說方式的變更直接牽系著新的生命形式和體驗形式，關聯著人們的價值存在。在《狂人日記》中，「狂人」對以趙貴翁為代表的封建家族和禮教傳統的批判，以及序言中「余」對「狂人」的察看，即「狂人」康復後對自我的反思與檢視，其實是作者對自身啓蒙立場的懷疑和批判。不過，這種文化批判又轉化為如環套一般的形式結構，形成了一個文化價值批判的精神現象學空間。很顯然，小說的敘述結構凸現並放大了狂人話語與歷史話語間的價值斷裂，並給出了一種新的組合。正是在如環套一般的形式結構中，狂人的話語逸出了歷史的軌道，成了一個「反歷史」的話語系統，由此他才能對四千年的封建史給出一個「吃人」的反歷史解釋⁴¹⁾。魯迅之所以選擇以

40) 米哈伊爾·巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895-1975), 《文藝學中的形式主義方法》, 鄧勇、陳松岩譯(北京: 中國文聯出版社, 1992) 28。

41) 在這種新的結構中，歷史成了一個被狂人話語反規定的有限命題而喪失了它的絕對性，並隨著它的生存論意義被還原為虛無即「吃人」，而只能陷人被解構的境地。於是，一種「非歷史」(ahistorical) 的可能性便在小說結構中被顯現了出來。「儘管狂人本人是以其瘋狂而掙脫歷史的，但在小說結構意指出來的價值時空中，卻意味著歷史必然性的解體和

這樣獨特的言說方式加入到啓蒙者的行列中，是因為在他心目中，漢語文化的軸心是一種倫理主義的歷史本體論(historical ontology)，即把一切道德價值原則都建立在形而上本體(天一人)之上，由此確立社會倫理規範和社會人格思想。

三、結語

較西方文化具有一個超歷史的神性座標和絕對價值批判系統而言，漢文化，不管是儒家還是道家，均缺乏一種為保障絕對真理之基礎的內在反思批判，因而人們必須並且只能在社會歷史中尋找生存根據和靈魂皈依之所。如果要為未來超越於獸性的蟲子的「真人」提供誕生的可能性場所，在魯迅看來就必須打破國人對於歷史與常態生活的崇奉和執迷，以達到對更高存在及其可能性的領悟，也意味著要給中國歷史造成一個無法彌補的殘缺。雖然狂人因其恢復了常態而失去了光彩，生活似乎「內骨子」依舊，但畢竟這個常態生活已不再是「原生態」了，它已然留下了狂人抗爭過的殘缺印痕和一部他自己題名為〈狂人日記〉的具有混雜性形式特徵的全新話語文本。如此這般，我們就不難理解魯迅為什麼要在《吶喊》的開篇召喚一種巨大的反歷史的形式破壞力量。由此我們可以作出這樣的論斷：〈狂人日記〉在話語和結構上的形式革新意義，實際上遠較它對歷史所作的直接宣判更為深刻和深遠。

某種可能性的解放。」徐麟，〈一部個人話語的悲劇歷史——從《吶喊》到《彷徨》〉，《文學評論》6（1996）：74。

參考文獻

BA

巴赫金, 米哈伊爾(Bakhtin, Mikhail), 《文藝學中的形式主義方法》, 鄧勇、陳松岩譯。北京: 中國文聯出版社, 1992。

巴爾, 米克(Bal, Mieke), 《敘述學——敘事理論導論》(*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*), 譚君強譯。北京: 中國社會科學出版社, 2003。

FU

福原泰平(Fukuhara, Taihei), 《拉康: 鏡像階段》(ラカン: 鏡像段階), 王小峰、李濯凡譯。石家莊: 河北教育出版社, 2002。

HU

胡亞敏, 《敘事學》。武漢: 華東師範大學出版社, 2004。

KA

卡瓦拉羅, 丹尼(Cavallaro, Dani), 《文化理論關鍵詞》(*Critical and Cultural Theory*), 張衛東主譯。南京: 江蘇人民出版社, 2006。

KE

科恩, 史蒂文(Cohan, Steven)、琳達·夏爾斯(Linda M. Shires), 《講故事: 對敘事虛構作品的理論分析》(*Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*), 張方譯。板橋: 駱駝出版社, 1997。

LI

黎活仁, 〈白先勇《臺北人》的結尾與對話——論白先勇《臺北人》〉, 《臺灣文學經典研討會論文集》, 陳義芝編。臺北: 聯經出版事業公司, 1999, 58-71。

——. 〈新詩的雜文化: 戴天詩的「大敘事」精神〉, 《香港新詩的「大敘事」精神》, 黎活仁、龔鵬程主編。嘉義: 佛光大學南華管理學院, 1999, 109-132。

——. 〈取消故事與情節的小說: 西西《假日》的分析〉, 《香港八十年代文學現象》, 黎活仁、龔鵬程、劉漢初、黃耀堃總編輯, 第2冊。臺北: 臺灣學生書局, 2000, 579-614。

——. 〈馬原小說《錯誤》的敘事研究〉, 《方法論與中國小說研究》, 黎活仁等主

編。香港：香港大學亞洲研究中心，2000，323-39。

——。〈敘事與重複：《老殘遊記》的研究〉，《清末小說》30(2007)：88-105。

LU

魯迅，〈狂人日記〉，《吶喊》。上海：上海書店出版社，2001。

MA

馬基利斯，琳(Margulis, Lynn)、翁·沙岡(Dorion Segan)，《性的歷史》(*Mystery Dance*)，潘勛譯。臺北：時報文化出版企業有限公司，1993。

QIAN

錢理群、黃子平、陳平原，《二十世紀中國文學三人談·漫說文化》。北京：北京大學出版社，2004。

錢理群、溫儒敏、吳福輝，《中國現代文學三十年》。北京：北京大學出版社，1998。

SHI

什克洛夫斯基，維克托(Shklovsky, Victor)，〈故事和小說的結構〉(“The Construction of the Short Story and of the Novel”)，《俄國形式主義文論選》，方珊等譯。北京：三聯書店，1989。

SI

司格勒斯，羅伯特(Scholes, Robert)，《符號學與文學》(*Semiotics and Interpretation*)，譚大力、龔建明譯。瀋陽：春風文藝出版社，1988。

TAN

譚君強，《敘事理論與審美文化》。北京：中國社會科學出版社，2002。

TONG

童慶炳，《文學理論教程》，修訂版。北京：高等教育出版社，1992。

WANG

王逢振等編，《最新西方文論選》。桂林：漓江出版社，1991。

ZHOU

周憲主編，《文化現代性精粹讀本》。北京：中國人民大學出版社，2006。

ZHU

朱立元，《當代西方文藝理論》。上海：華東師範大學出版社，2001。

Foucault, Michel, *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, edited. Colin Gordon New York: Pantheon, 1980.

Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Oxford: Oxford UP, 1971.

Liotard, Jean-Francois, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. G. Bennington, and B. Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Abstract

The Awakener in Pain:

A Discussion of Discourse and Structure of Lu Xun's *Diary of a Madman*

Po Kan LO

By means of various theories including Russian Formalism, psychoanalysis and semiotics, this paper will investigate the artistic trait from the angle of narratology and examine the protagonist's perspective of modernization progress in China.

Key words : Lu Xun; Diary of a Madman; lack; codes; historical ontology

투 고 일 : 2013. 07. 07. / 심 사 일 : 2013. 10. 20. ~ 2013. 10. 27. / 게재확정일 : 2013. 10. 28.
