

審美愉悅的初始之源

——對文學的娛樂功能的深層次考察

[美國]顧明棟

(揚州大學 外國語學院，江蘇 揚州 225009；得州大學 人文藝術學院，美國 達拉斯 75080)



[摘要]文學的娛樂功能並不僅僅存在於歷史、社會的有意識層面，還有其無意識的深層源泉和結構——文學的審美愉悅與審美的生理、心理基礎緊密相關，文學快感和身體快感之間存在着生理和心理的聯繫，後者其實是前者的原型；祇是由於教化的作用轉而升華為審美愉悅，並在閱讀與寫作的過程中體現在文學文本之中。審美愉悅離不開身體感受，西方女權主義關於身體的書寫和中國曾經名噪一時的所謂“身體轉向”的創作就是對身體與審美關聯性的重新審視的結果。在弗洛伊德開創的精神分析思想體系中，身體快感來自本能欲望的滿足，而這種快感可以解析

為與兒童發展的不同階段相關聯的幾種快感——口唇快感、肛門快感、尿道快感、性器快感和戀母（父）情結。口唇快感是人類愉悅的原型，而性器快感是後期發展的，兩者都建立於欲望之上，但審美的最高形式應該追溯至物我俱忘的胎兒之樂。口唇快感、性器快感和胎兒之樂，構成了文學的審美愉悅、審美趣味的生理和心理基礎。雖然審美愉悅與身體感受緊密相關，但文學快感不單純是身體的快感，那種沒有經過形式處理的身體快感表述是無法達到審美愉悅層次的，因而不會產生美感，至多祇能滿足讀者短暫的感官刺激而已。文學快感是一種介於身體快感與精神愉悅之間的審美愉悅，是個體通過體驗身心快感而獲得超越生理快感的結果。無論是口唇審美、性器審美和終極審美，都可與“美學”一詞的科學定義即研究感覺或感官情緒價值的觀點相互印證。身體快感祇有通過形式的作用纔有可能轉換為審美愉悅，並使文學作品獲得永久的價值。

[關鍵詞]審美愉悅；身體快感；文學快感；娛樂性；審美心理學

[作者簡介]顧明棟（1955— ），字澤木，男，江蘇省射陽縣人，芝加哥大學文學博士，美國得州大學人文藝術學院教授，中國揚州大學外國語學院特聘教授，主要從事比較詩學、比較思想和跨文化研究，代表性著作有*Sinologism: An Alternative to Orientalism and Postcolonialism*、*Chinese Theories of Reading and Writing: A Route to Hermeneutics and Open Poetics*、*Chinese Theories of Fiction: A non-Western Narrative System*、《原創的焦慮：語言、文學、文化研究的多元途徑》等，編著有*Translating China for Western Readers: Reflective, Critical, Practical Essays*。

The Origin of Aesthetic Pleasure :

An Inquiry into the Deep Dimensions of the Entertaining Function of Literature

Ming Dong Gu

(School of Foreign Languages, Yangzhou University, Yangzhou, China, 225009; College of Arts and Humanities, University of Texas, Dallas, USA, 75080)

Abstract: The entertaining function of literature does not merely lie in the conscious dimension of history and society; it also has its deeper sources and structure on the unconscious dimensions. Aesthetic pleasure of literature is closely related to the physical and psychological basis of aesthetics and there exists a physical and psychological connection between literary pleasure and bodily pleasure, with the latter as the prototype of the former. Only through the function of moral education is bodily pleasure transformed into the sublimated form of aesthetic pleasure and represented in literary texts in the process of reading and writing. Aesthetic pleasure is inseparably bound with bodily pleasure. The call for writing the body by Western feminism and the so-called “bodily turn” underlying the sensational literary works in China are the results of efforts to reconsider the relationship between body and aesthetics. In Freudian psychoanalysis, bodily pleasure comes from the fulfilment of instinctual desires, which can be analyzed into several kinds of bodily pleasure in relation to the various phases of childhood development: oral, anal, urethral, phallic, and oedipal. Oral pleasure is the initial type of human pleasure while phallic pleasure arises in later phases. Both are based on human desires, but the ultimate form of aesthetic pleasure should be traced to the emotional tranquility of fetal bliss. The totality of oral, phallic pleasures and fetal bliss constitutes the physical and psychological basis of aesthetic pleasure and literature taste. Closely bound with the body, literary pleasure, however, is not merely bodily pleasure. The bodily pleasure which is not processed via literary forms cannot rise to the level of aesthetic pleasure, and therefore cannot produce senses of beauty. It can only satisfy the short-lived carnal pleasure of the reader. Literary pleasure is an aesthetic pleasure mediated between bodily pleasure and spiritual bliss, which arises from and transcends an individual’s experience of bodily and psychological pleasure. To appreciate beauty in terms of aesthetic forms, whether mediated through oral pleasure, phallic pleasure or fetal bliss, conforms to the scientific definition of aesthetics, which is a study of sensory or sensory-emotional values. Only through the mediation of literary forms can bodily pleasure have the possibility of being transformed into aesthetic pleasure and endowing a literary work with lasting value.

Keywords: aesthetic pleasure; bodily pleasure; literary pleasure; literary entertainment; aesthetic psychology

Author: Ming Dong Gu received his PhD from the University of Chicago. Currently he is Professor in the School of Arts and Humanities at the University of Texas in Dallas, and also Distinguished Professor in the School of Foreign Languages at Yangzhou University in China. He is mainly engaged in comparative poetics, comparative thought and cross-cultural studies. His representative publications include *Sinologism: An Alternative to Orientalism and Postcolonialism*, *Chinese Theories of Reading and Writing: A Route to Hermeneutics and Open Poetics*, *Chinese Theories of Fiction: A non-Western Narrative System and Anxiety of Originality: Multiple Approaches of Studies in Language, Literature and Cultures*.

古今中外，無論從事文學理論與批評的思想家或學者們的背景如何不同，但都持有一個共同的信念，即文學的一個主要功能是提供娛樂，而文學的文本滿足了人們追求快樂的需求。在強調“文以載道”的中國傳統中，即使是首倡詩歌創作應以“思無邪”為道德審美標準的孔子（前551—前479）也不得不重視詩歌的娛樂功能，提出“樂而不淫”的審美理念。在西方，從亞里士多德（Αριστοτέλης，前384—前322）以降，衆多思想家和學者們都認為文學的價值在於其能帶給讀者快樂的特性。賀拉斯（Q. H. Horace，前65—前8）在《詩藝》中聲言，詩歌不僅要給人以美感，還要給人以愉悅。^①錫德尼（P. Sidney，1554—1586）在《為詩一辯》中更直截了當地宣稱詩歌的兩大功能之一就是娛人^②。雖然新古典主義推崇文學的道德教化功能，但也強調文學的娛樂功能。新古典主義的代表思想家約翰遜（Samuel Johnson，1709—1784）大力推崇文學的道德教化功能，認為文學不僅教導人們如何生活，還能提供娛樂使人們得以忍受痛苦，因此，他提醒人們注意，作者對讀者有着不可推卸的道德職責。^③另一位新古典主義思想家德萊頓（J. Dryden，1631—1700）甚至宣稱，寫作的主要目的不是教化，而是要使人愉悅。在自由主義強調個性解放達到登峰造極的全球化時代，文學的娛樂功能甚至超過了教化、認知等功能。人們對文學娛樂功能的推崇，迫使研究者們不得不思考這樣一系列問題：文學的娛樂性究竟來自何方？文本為何能給人們帶來快感？文學快感的本質屬性究竟是什麼？其深層結構又是什麼？……迄今為止，人們主要是從歷史、社會、道德、意識形態等角度對文學的娛樂作用進行探討，並沒有對其深層來源進行深入的研究。而文學的娛樂功能並不僅僅存在於歷史、社會的有意識層面，還有其無意識的深層源泉和結構。也就是說，尋找文本之所以給人們帶來愉悅的內在邏輯可以發現，文學的審美愉悅與審美的生理心理基礎緊密相關。

“美學”（aesthetic）一詞源於希臘語“aisthetikos”，本意為“感覺”、“感受”或“感知”。現代美學之父鮑姆加通（A. G. Baumgarten，1714—1762）在希臘詞的原意基礎上將美學定義為研究感覺、情感規律或感官情緒價值的一門學科。時至今日，雖然“美學”的定義衆多，但都離不開“感覺”和“情感”這一核心。由於“感覺”和“情感”離不開身體的感受，審美愉悅本質上是一種特殊的身心快感。雖然文學的娛樂功能來自文學快感，但追根溯源，文學快感與身心快感之間存在着生理和心理的聯繫，後者其實是前者的原型，祇是由於教化的作用轉而升華為審美愉悅，並在閱讀與寫作的過程中體現在文學文本之中。因此，審美愉悅離不開身體，特別是身體感受到的快感以及由此轉換昇華的精神愉悅。西方女權主義關於身體的書寫和曾經名噪一時的所謂“身體轉向”的創作理論就是對身體與審美關聯性的重新審視的結果。在弗洛伊德（S. Freud，1856—1939）開創的精神分析思想體系中，身體快感來自本能欲望的滿足，而這種快感可以解析為與兒童發展的不同階段相關聯的幾種快感：即口唇快感、肛門快感、尿道快感、性器快感和戀母（父）情結。儘管弗洛伊德的泛性論遭到不同學者和思想家的詬病，但其有關兒童在成長過程中經歷不同快感、進而形成各自不同的人格的理論並沒有被推翻，仍然是一種廣為接受的成長理論。法國著名的精神分析理論家雅克·拉康（J. Lacan，1901—1981）就十分贊同弗洛伊德的兒童發展理論，認為這種由母親（或保姆）的撫養而引發的嬰兒身體快感的區域分配有助於引導和控制源源不斷流出的“力比多”（libido），瞭解“力比多”流動的渠道可以使母親（保姆）對嬰兒進行有效的教養，幫助孩子將混亂的“力比多”轉變成連貫的驅動力，使其在以後能夠受到文化和審美體

① Horace, "Ars Poetica", *Norton Anthology of Theory and Criticism* (New York: Norton, 2010), 124, 130.

② Philip Sidney, "An Apology for Poetry", *Critical Theory since Plato* (San Diego and New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971), 158.

③ Samuel Johnson, "On Fiction", *Norton Anthology of Theory and Criticism*, 367-371.

驗的約束。然而，文學快感不僅是身體的快感。這是一種介於身體快感與精神愉悅之間的審美愉悅。而且，身體感知帶來的快感在文學中如果僅以內容出現，祇會產生感官刺激，而不是美感；身體快感祇有通過形式的作用，纔能轉換為審美愉悅。

一、口唇快感與重複性審美

口唇性審美源自口唇快感。口唇快感本來指幼兒通過口腔的活動而帶來的生理與心理快感。但由於嬰兒在未出生前和剛出生時不能通過身體接觸外部世界，前期感知外部世界主要是靠聽覺和視覺。由於嬰兒的視野受到限制，聽覺是感知外界的第一渠道，因此，文學中的口唇審美不僅表現在用詞造句與口唇相關的內容，更主要表現在聽覺類的形式方面。這種以聽覺的形式表現的快感，與自然界中的聲音節律有關。在嬰兒成長的過程中，自然的節律首先是與母體有關的節律。母親子宮裏的胚胎聽不到自然界中有節奏的聲音，但是能聽到自己母親的心跳。產生感覺後，胎兒逐漸適應了母親有節奏的心跳。這有節奏的心跳聲，正是胎兒欣賞到的第一首詩。這聲音也培養了胎兒最初的詩歌鑒賞的能力。重複的心跳儘管單調，但也有與童謠和催眠曲一樣的撫慰效果。早在母親的子宮裏，胎兒就發展了欣賞詩歌節律的能力。這些節律是重複的、有節奏感的，最重要的是，令人感到舒適的。觀察兒童行為的心理學家們已經報告了母親的心跳和簡單哼唱的聲調無與倫比的撫慰效果。一旦依偎在母親胸前聽到母親哼出的無意義的曲調，哭泣的嬰兒就會變得安靜。

兒童觀察者的研究顯示，嬰兒在出生後就接觸到了另一種節奏：母親的聲音。母親的聲音從四面八方將嬰兒圍住，產生了催眠的效果，使嬰兒產生了一種回到子宮與母親融為一體的幻覺。侯碩極（G. Rosolato, 1923—2012）和安妮·多恩（Mary Ann Doane）將母親的聲音描繪成一件“出聲的包裹”，它“環繞着、支撐着並且珍愛着小孩”。^①克利斯蒂娃（Julia Kristeva）將它描繪成“移動的花托”，滋潤着嬰兒“依戀的花朵”。^②安齊厄（Didier Anzieu, 1923—1999）形容它為“聲音的沐浴”^③，克勞德·拜伯（Claude Bailble）將它比作“音樂”^④。如西佛曼（Kaja Silverman）所指出的，“將母親的聲音比喻成覆蓋嬰兒全身的溫暖的毛毯已成為理論上的老生常談”^⑤。我們不妨關注一下他們使用的隱喻：“包裹”、“花托”、“沐浴”、“音樂”——這些都暗示了一種容納、包含、沉浸，這些又誘導出一種更深層的融化、融合，與母體孕育胎兒的子宮融為一體的情感體驗。這種融化、融合、融為一體的感覺由口部的功能得到加強。出生後，從母體輸送營養物質的臍帶被割斷了，嬰兒不得不用嘴攝取食物。弗洛伊德稱這個階段為幼兒發展的口唇期。此階段與胎兒隨時可汲取營養不同，嬰兒不得等人餵養。有規律的餵養不僅填飽了嬰兒的肚子，而且形成了一種欲望和滿足交替產生的節奏模式。這個階段似乎為兒童享受文學文本尤其是詩歌那種模式化的、有節奏的愉悅打下了基礎。

母親的聲音產生了普遍的撫慰的效果，但當母親的聲音有節奏地發出時，會更加令人舒適。因此，就有了兒歌、搖籃曲，甚至無意義的哼唱。兒歌是第一個真正意義上的有字的“詩”。從母親的心跳到兒歌、到詩歌，存在着內在的聯繫。心跳、兒歌、詩歌有着相

① Guy Rosolato, “La voix entre corps et langage”, *Revue française de psychoanalyse* 1 (1974): 81; Mary Ann Doane, “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”, *Yale French Studies* 60 (1980): 33-50.

② Julia Kristeva, “Place Names”, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, (New York: Columbia University Press), 282.

③ Didier Anzieu, “L’enveloppe sonore du soi”, *Nouvelle revue de psychoanalyse* 13 (1976): 173.

④ Claude Bailble, “Programmation de l’écoute (1)”, *Cahiers du cinéma*, 293 (1978): 53-54.

⑤ Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female in Psychoanalysis and Cinema* (Indiana and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), 72.

似的特性：節奏、重複、有規律的變化。在詩歌中，形式上的一些主要元素，如節奏、押韻、頭韻、半諧音和聲律等，一般來講本質上都是這些特性的千變萬化的表現。儘管現代的“自由體詩”（*vers libre*）已放棄了大多數傳統的技巧，但無論一首詩是多麼自由，它也得有節奏。也許節奏的必要性有更深的根源，能夠追溯到母親的心跳。沒有節奏，就沒有詩的愉悅。

孩子們對兒歌、搖籃曲的偏愛，證明了他們喜歡重複和同一，不喜歡差異和變化。畢竟搖籃曲、兒歌含有大量的重複和相似的聲音。童謠中最常用到的技巧就是押韻。根據一部常用的文學術語詞典，押韻“一定與音樂和節拍的感受相聯繫；這種脈跳的感覺對所有人都很常見”^①。很明顯，該先決條件是無意識地與母親的心跳、單調的曲調和時斷時續的節奏所產生的重複和熟悉的感覺相聯繫的。就節奏的重複而言，弗洛伊德觀察到他孫子玩的“去一來”（*fort-da*）遊戲中有三個層次的意指。在第一層，它表達了兒童對付自體與母親分開時的創傷體驗的欲望。在第二層，它表現了兒童以象徵的方式重新得到母親並將她置於控制之下。在第三層，“去一來”遊戲的重複性使它與原始的失落相聯繫，然後產生有節奏的熟悉和再認的愉悅，這是所有小孩都喜歡的。從文學的角度來看，“去一來”遊戲中扔出和收回棉綫軸時發出的兒語，正是一個嬰兒有意識創作的^②第一首敘事詩。

亞里士多德在《詩學》中提及人追求和諧和韻律的本能。那麼，詩人用什麼尋找和諧，又從哪裏模仿韻律呢？儘管他承認這兩種本能都存在於“人的本性深處”^③，但他並沒有去探測其深度。依筆者所見，人類追求和諧與韻律的詩性的本能可以追溯到人們在子宮裏的經歷。根據亞里士多德的摹仿論，一些學者認為詩人尋求與自然的和諧相處，而詩歌的韻律是對自然韻律的摹仿：有節律的風聲、降雨、海潮和季節替換等。這有一定道理，但詩人追求的和諧的原型可能正是人們幼年與母親的和諧相處，詩的韻律摹仿的是子宮裏的胎兒和初生嬰兒體驗到的有節奏的刺激（心跳、低聲哼唱、母親的搖擺運動）。詩歌也許並非是摹仿自然的衝動的結果，而是來自減緩難以名狀的失落感的衝動。

就形式要素而言，詩歌因為允許重複而區別於散文：語音、詞、短語、詩行、詩節等都可重複。詩歌通過熟悉的元素的重複產生了咒語般的效果，給人帶來難以言表的愉悅。這種由重複帶來的愉悅可以追溯到口唇期嬰兒的心態。附加在詩歌形式上的這種價值似乎與胎兒和初生嬰兒在“美好的往昔”中快樂的記憶有關。觀察兒童的學者們發現，嬰兒對聲音、氣味和運動的同一性要求很高，任何改變都會造成焦慮。處於口唇期的嬰兒喜歡重複，因為重複帶來了愉悅：母親的臉、聲音、氣味、觸摸、懷抱以及最重要的母親的乳房——這些熟識的物體或姿勢都能夠產生愉悅。這個階段的嬰兒不喜歡不熟悉的物體，因為這些闖入者破壞了母嬰間的和諧，擾亂了嬰兒與母親合而為一的錯覺，從而造成了焦慮。

這種由熟識和重識而產生的愛，轉化為文學時，就產生了詩歌最基本的特徵：節奏（重讀音節和非重讀音節的交替），押韻（母音的重複），頭韻（詞首輔音的重複），半諧音（相似母音的重複，通常詞語緊挨着，構成特別的和諧悅耳的聲音），疊句（短語或詩行的重複，尤其用於詩節末尾），擬聲（模仿熟悉的聲音）。尤其在幾乎所有詩歌和很多散文中，重複都作為一種基本的統一作品的要素，包括反復的音、音節、詞、短語、詩節、格律、思想、典故和意象。賀拉斯敏銳地意識到了重複的愉悅性，在他的《詩藝》中寫出名言：“重複的事物是令人愉快的。”（*Haec decies repetita placebit*）華茲華斯（W. Wordsworth, 1770—1850）的詩歌實踐使他對這一點更加敏感：“與以前作品中結構相同

① J.A. Cudden, *A Dictionary of Literary Terms* (Harmondsworth, England: Penguin, 1979), 573.

② Aristotle, *Poetics*, in *Critical Theory since Plato*, 50.

或相似的韻律和音節能夠帶來莫名的愉悅。”^①

重識和熟識在敘事體作品中也是需要的，尤其是兒童故事。正如拉康所評述的，“從初生嬰兒的第一個動作就可以看出，他明確地堅持故事應總是相同的，其敘述方式應是程式化的，即要有相同的文本。嬰兒要求故事講述的細節要明顯一致，這意味着就故事中能指的實現而論，講述者再怎麼小心也很難成功地設計好這極其重要的意指過程”^②。篇幅較短的抒情詩在引起熟悉感方面特別有效。敘事詩因為篇幅較長，在這方面效果略遜一籌。小說和戲劇的重複感就更差了。

所有文學傳統都起源於口頭詩歌。這個普遍現象似乎暗示了，作為人類早期的文學產品的詩歌，可能與人類喚起熟悉感的需求有關。早期的口頭文化（沒有書寫系統的文化）與未習得書面語言的嬰兒頗有相似之處。生活於早期口頭文化的人類與現在未受教育的嬰兒面臨着同樣的問題：沒有書面語言的幫助如何在大腦中記憶和回憶。沃爾特·翁（W. J. Ong, 1912—2003）從廣泛的人類學和心理學的資料中找到了答案：“你的思想必須產生大量節奏平衡的模式，反復或對仗、頭韻和諧音、諷名或套話、標準的主題設置……經常耳聞流傳廣泛的諺語等，這樣它們就容易進入你的大腦並且以適合記憶和回憶的方式儲存。”^③他的看法進一步發展了帕里（M. Parry, 1902—1935）和洛德（A. B. Lord, 1912—1991）關於詩歌中程式化口語結構的理論。帕里、洛德與他們的追隨者們在研究荷馬史詩和其他歐洲史詩時逐漸認識到，在一個口語傳統中，習慣用語和程式化結構充斥於一首特定的口頭詩歌並賦予其各種統一的主題，表現了口頭結構所帶來的形式上的簡潔。^④但這裏需要指出的是，口頭結構所強化的形式上的簡潔，本質上是心理機制造成的心靈的簡潔。雖然帕里與沃爾特·翁的理論僅局限於口頭詩歌，並沒有書面語言的文學傳統中的詩歌。但既然形式的簡潔根源於心靈的簡潔，那麼，口頭詩歌中的習慣用語和程式化結構存在的根本原因就與筆者主張的口唇快感的觀點有關。坦言之，口頭詩歌中的重複不僅是促進口頭傳授的助記手段；它們還帶來了精神愉悅，使口頭詩歌得以代代相傳。將重複僅僅當作助記手段限制了研究範圍；將重複作為施予快樂的方式則提供了適用於所有詩歌的方法論。的確，除了押韻、韻律、排比等明顯的容易察覺的詩歌要素，實際上其他大多數修辭手法也都體現了反復和再認的原則：“首語重複法”（anaphora）、“同詞異義雙關”（antanaclasis）、“倒複法”（antimetabole）、“回文”（palindrome）、“雙關”（pun）、“擬聲法”（onomatopoei）、“緊接反復”（epizeuxis）、“交錯配列法”（chiasmus）、“聯珠法”（anadiplosis）、“一語雙敘”（syllepsis）、“首結語同時重複”（symploce）、“疊敘法”（polyptoton），等等。可以肯定地說，沒有反復和重識帶來的口唇快感，就不會有詩歌。

二、性器快感與差異性審美

性器審美與兒童發展過程中的逐漸成熟的性意識緊密相關，其內容和形式與口唇快感大大不同。嬰兒期普遍存在的口唇快感，是人們藉以在情感上撫慰失落感的資源之一；它同性器快感一起給人類生命帶來價值。人類一生都生活在矛盾衝突中，弗洛伊德在《超越快樂原則》中將其假定為“愛神”（生存原則）與“死神”（死亡原則）之間的衝突，沙赫特爾

① William Wordsworth, "Preface to the Second Edition of Lyrical Ballads," *Critical Theory since Plato*, 442.

② Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1979), 61.

③ Walter Ong, *Orality and Literacy* (London and New York: Routledge, 1991), p. 34.

④ Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1960).

(E. G. Schachtel, 1903—1975) 把這種衝突描述為具有深刻原因的一種表現。根據沙赫特爾的觀點，生命的運動，無論是種系發生還是個體發生，都會日益加速，逐漸遠離其初始環境，並且產生個性化。對於人類，這意味着首先與子宮分離，然後離開母親的照料，最後離開父母家庭並擁有相對獨立的地位。隨着這種根深蒂固的紐帶的弱化和消解，孩子學會以新的方式適應環境。這與他所根植的養育和保護他的子宮裏的生活方式不同，也與他後來在父母家的初始環境中的生活方式不同。

弗洛伊德認為人的個體發育從一開始就受控於快樂原則，試圖逃離與生活和現實的鬥爭，進入一種沒有刺激、亢奮、緊張和紛爭的無機狀態。無論如何，他假設嬰兒懷有與現實妥協的需要和保持與獲得父母的愛的願望，這使得嬰兒漸漸毫不情願地放棄和壓抑了力圖回到無憂無慮狀態，即子宮的原始抗爭。沙赫特爾在對弗洛伊德“消極快感”概念的批評中，指出弗洛伊德忽視了一個事實，即嬰幼兒從一出生就渴望接觸環境中豐富多彩的事物；他們樂於這種感知的聯繫，而不將其當作令人不安的刺激。弗洛伊德“消極快感”的概念遮蔽了這種現象的重要性。成長中的嬰幼兒在與廣闊現實的接觸中，在發展、練習和實現自己日益增長的能力、技巧和力量的過程中，驚奇地發現了快樂和滿足。^①沙赫特爾的觀點是有道理的，尤其是在審美愉悅方面。藝術欣賞的衝動可能並非是弗洛伊德所述的回到無機狀態的衝動，因為在無機狀態中談論審美愉悅是無意義的。

如果我們拒斥弗洛伊德“消極快感”的觀點，就必須以一個積極快感的理論取代它：閱讀文學作品時，人們不以消極的方式尋求快感，而是以積極的方式尋求快感。來自文學閱讀的這種積極快感與弗洛伊德關於性器期的前期快感理論有關（這裏採納的是拉康有關生殖器概念的中性術語，與弗洛伊德概念中暗示的男性中心主義的含義不同）。尋求快感中體現的特徵是侵擾、好奇、侵略性的勇氣，還有兼具雄心和恐懼的矛盾傾向。^②至於其在文學作品中的表現，“文學中最常見的一個幻想結構就是性器的自信與口唇吞食之間的相互抗衡”^③；另一顯著特徵是對性器官和性行為的強烈好奇：“一套特別豐富和複雜的幻想來自孩子想象大人們獨處時在幹什麼，尤其是他們怎麼對待對於他來說如此重要的器官，此外孩子還非常好奇自己從何而來。他有精神分析學家們所稱的‘原始場景幻想’，這奠定了日後觀看戲劇和其他表演的興趣的基礎。”^④這種快感，可以稱之為性器快感。

此階段的幼兒在不熟的物體前不再感到焦慮，而是歡迎陌生人和新事物。陌生人、新物體、新現象開始變得有趣，因為它們滿足了幼兒增長的好奇心和探索未知世界的渴望。這個階段，重複和同一並未被拋棄，而是增添了變化和區別。如拉康所言，“重複需要創新，於是轉向了嬉戲，並從新異中有所發現”^⑤。他進一步評論道：“這個變化將對象變形為遊戲，提供在一定程度上滿足快樂原則的途徑，讓人忘記了意指的對象。”^⑥敘事作品因其包容不同要素的能力，更能滿足對新異的欲望。敘事散文的出現較晚，暗示了這種文體模式與人類發展稍後階段的需求相適應。古希臘和古印度的史詩都是敘事詩，這些創造性衝動的產物打破了早期作品的重複循環，滿足了綫性發展的要求。

就文學而言，口唇快感和性器快感也可稱為“隱喻快感”和“轉喻快感”。雅各布森（R. Jakobson, 1896—1982）通過對失語症患者的研究，發現了兩個基本的思維模式：隱喻思維和轉喻思維。這與筆者所提出的口唇快感和性器快感的觀點正好相符。雅各布森提

① Ernest Schachtel, *Metamorphosis: On the Development of Affect, Perception, Attention, and Memory* (New York: Basic Books, 1959), 55-68.

② Norman Holland, *The I* (New Haven and London: Yale University Press, 1989), 209-212.

③④ Holland, *The Dynamics of Literary Response* (New York: Oxford University Press, 1968), 43, 45

⑤⑥ Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1979), 61, 62.

出的文學形式理論建立在兩種思維模式的基礎上：凸顯在詩歌中的隱喻模式與凸顯於散文中的轉喻模式。他的理論使得詩歌的等效原則至關重要，不僅在類比方面，而且在“聲音”方面。這些韻律、節奏、語音的手段造成了反復的“同一”感的模式，構成了詩篇“存在的原因”（raison d'être）：“相似性原則是詩歌的基礎，詩行間韻律的平行或押韻詞的語音對等都提示了語義相似和對比的問題……與此相反，散文是鋪排是連續性的。因此，詩歌中的隱喻和散文中的轉喻都是阻力最小的創作手法……”^①

在文學中，口唇快感被轉變為反復和重識的快感，而性器快感成為搜尋和發現的快感。從文學形式來看，口唇快感引起了隱喻性的思考，轉而產生了抒情詩體。性器快感引發轉喻性的思考，因而產生了小說。筆者不妨再次將雅各布森語言學的研究引用到浪漫主義、象徵主義詩歌以及現實主義小說中，以支持本人的觀點。雅各森證明了詩歌是顯著地隱喻性的，因為詩人有一種“強迫平行”的衝動；而現實主義小說是顯著地轉喻性的，因為小說家着迷於轉喻式的細節，“從情節到環境、從人物到時空背景都存在轉喻偏離”。^②從這個觀點出發，文學中真正創造性的推動力主要源於口唇快感和性器快感有意或無意的激發。文學語言的兩個基本特徵：過於規整與極端偏離，都來自這些衝動。如果我們從純形式的角度來解析文學（儘管在現實中這不可能），文學可分解為兩種主要形式：抒情模式與敘事模式。戲劇模式是上述兩種模式的結合。抒情模式通過消極地減少緊張恢復原始失落來產生快感，而敘事模式通過積極地發現未知世界滿足人類好奇心來產生快感。

口唇快感是同一或重識的愉悅；性器快感是區別、發現或好學成癖的愉悅。性器快感與口唇快感的理論符合羅蘭·巴特（R. Barthes, 1915—1980）關於新異和懷舊在創造極樂時的意義的觀點。對於新異的愉悅，巴特表示：“新異不是時尚，而是價值，所有批評的基礎……人在新異面前感到極樂。（弗洛伊德：‘新奇總是成人性高潮的構成條件。’）”^③對於懷舊的愉悅，他表示：“然而人們也可提出正好相反的主張（儘管我本人不會這樣說）：反復創造了極樂。有很多民俗學的例子：令人着迷的節奏、魔咒般的音樂、冗長的禱告、儀式和念佛等等。過度的重複就進入了失落，進入了所指的零度。”^④口唇和性器快感也與“聽覺”快感和“視覺”快感相符。阿瑞提（S. Arieti, 1914—1981）的研究證明了這個看法：“在詩歌（口頭藝術）中，有兩種方法將關注的對象降低到感覺層次：（1）強調語言表達，突出詞的語音方面（發音、擬聲、押韻、節奏、半諧音等等）；（2）將概念形象化……通過象徵把詞變成圖形和意象。”^⑤胎兒之樂是由文學作品誘發的非功利性的審美愉悅，仿佛胎兒在母親子宮中安寧的思想狀態。子宮裏的胎兒無牽無掛地享受一切。它漂浮在羊水中，感覺與母體和宇宙合而為一，不受外部刺激的侵擾。在這一點上，筆者關於胎兒之樂的觀點與巴特的“漂流”（一種難以捉摸的極樂狀態）的觀點接近。^⑥

三、胎兒之樂與寧靜的終極審美

精神分析學家和兒童研究的學者們發現，幼兒在誕生之初就有一種回到沒有刺激、亢奮、緊張和紛爭的狀態中的欲望。精神分析學說告訴人們，人類的最終的無意識願望就

① Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague: Mouton & Co., 1956), 81-82.

② Jakobson and Halle, *Fundamentals of Language*, 77-78.

③④ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (New York: Hill and Wang, 1975), 40-41.

⑤ Silvano Arieti, *Creativity: The Magic Synthesis* (New York: Basic Books, 1976), 172.

⑥ 羅蘭·巴特在描繪極樂的感受時指出：“無論何時，當我不關注整體時，漂移便出現了。無論何時，憑藉語言的波浪所驅動的外表，我巋然不動，以捆綁我與文本（這個世界）的難以捉摸的極樂為中心，此時漂移便出現了。無論何時，當我無法用社會語言、社會性方言來表達時（如我們說的：我失去了勇氣），漂移便出現了。因此，漂移的另一個名稱應該是：難以對付——甚或是：愚蠢。”參見 *The Pleasure of the Text*, 18-19.

是重獲一出生就失去的“樂園”——能抵擋外部刺激的安寧的子宮與嬰兒安寧的思想受到外部干擾時懷念的“美好的往昔”。^①胎兒享受子宮裏無與倫比的極樂，在那裏的生活應有盡有，無憂無慮。出生帶來了創傷。當臍帶被割斷後，胎兒之樂也隨之而去。對於人類來說，子宮就是家的原型，出生意味着永久地失去了人類住過的第一個“老家”。出生後，所有人都遭受了無“宮/家”（h(w)om(b)elessness）可歸的失落感。這也許可以解釋海德格爾（M. Heidegger, 1889—1976）所說的：“我們從未感覺過輕鬆自在……我們不斷地被推向存在。……我們沒有故鄉，躁動不安地存在着。”^②

海德格爾堅信，哲學嚴格來說就是鄉愁^③。而筆者願意說，文學嚴格來說是那種鄉愁的表達和描繪。這似乎可以解釋中外詩歌中所表達的“萬古愁”。無論一個人是否相信這種表達和描繪的理論，寫作或閱讀祇是與“原始失落”達成妥協的一種方式。在某種程度上，它之所以超脫於政治、種族、階級、性別等，因為它包含了一種理念，即祇要是人類的成員都會希望得到這樣的身心愉悅。在閱讀文學文本時，讀者會有意無意地希望發現口唇快感或性器快感。但終極快感是極難體驗的胎兒之樂，這祇能在幻覺中感受到。這種審美愉悅的無功利性已被許多學者所表達。歸根到底，無功利性可能就是“胎兒之樂”。這種感受暫時緩和了躁動不安，給人一種回“宮/家”的錯覺。也許，藝術力圖喚起的這種終極的精神狀態，正是一個人曾在子宮中感受到的沒有刺激、痛苦、緊張、欲望的狀態。胎兒無欲無求，萬事俱備。他/她享受着無欲、寧靜和滿足。中國的道家學派稱之為“無”（nonbeing）；佛教稱之為空或“涅槃”（nirvana）（在梵文中意為熄滅、寂滅，自我內驅力對塵世欲望的完全湮滅）。有趣的是，弗洛伊德借用了“涅槃原則”（nirvanaprinciple）來解釋他提出的死亡本能^④。弗洛伊德是對涅槃作出負面解釋的西方學者之一。根據佛教理論，他們的誤讀來自對梵語詞“寂滅”和原始涅槃的片面理解。該詞有許多含義。從本體論來看，“涅槃”應被理解為一種“超越時空的絕對存在”。^⑤因此，在弗洛伊德的死亡本能與佛教徒的涅槃原則之間有根本的區別。當死亡本能力圖回到無生命的無機狀態時，涅槃則代表了安寧空寂、逍遙自在的心理狀態。

文學如同宗教、藝術和其他指引人類精神的努力一樣，履行了近似於人們誕生前和初生時的精神狀態的功能。人們專心閱讀時的典型反應證實了這個功能。“我完全沉浸於書本。我忘記了時間、地點，也忘記了自己。”這種反應不僅包含柯勒律治（M. Coleridge, 1861—1907）所稱的“自願消除懷疑”（willing suspension of disbelief）^⑥，也暗示了一種融合和重構的感覺。詩似乎是能夠引起融合重構體驗的最有效的文學體裁，對詩人和讀者都是如此。通過詩歌，詩人和讀者常能滿足他們不可言傳、難以名狀的渴望，這種渴望扎根於他們無意識的、重回出生時失去的“樂園”的欲望，而詩歌的韻律則象徵了母親子宮的和諧。這種和諧，複製了一出生就永久失去的“美好往昔”中的精神的寧靜。無論在西方詩歌還是在東方詩歌中，大自然的意象總是無意識地與母親有關，因此就有了老生常談的“大自然母親”（Mother Nature）這個詞。華茲華斯可能是英美傳統中最偉大的自然派詩人，他對大自然的景仰崇拜有歷史、社會、創作、審美等原因，但不能忽視其個人的人生經歷所產生的影響。華茲華斯八歲喪母，這成了他心中永遠無法

① Sandor Ferenczi, *Contributions to Psychoanalysis* (New York: Basic Books, 1950), 236.

②③ Arne Naess, *Four Modern Philosophers* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), 174.

④ 弗洛伊德指出：“心理活動或一般意義上的神經活動的主要傾向是盡力減少、維持恒定或排除因刺激而造成的內部緊張（如 Barbara Low 所稱的‘涅槃原則’）——一種在快樂原則中表現出的傾向；認識到這個事實，我們就有極其充分的理由相信死亡本能的存在。”參見 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (New York: Norton, 1961), 49-50.

⑤ Nancy W. Ross, *Three Ways of Asian Wisdom* (New York: Clarion book, 1968), 113-14.

⑥ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (Oxford: n.p., 1907), vol. 2, p. 6.

治癒的傷痛，是其內心空虛的無盡之源。頗有諷刺意味的是，這種難以名狀的空虛感，也是其詩歌創作的靈感源泉。美國學者理查德·昂特拉托（Richard Ontorato）在對華茲華斯的人生進行詳盡研究後指出，爲了抵制失去母親這一殘酷事實，華茲華斯一直沉浸在“完全擁有母親的幻想中，而母親則以投射於自然的形式存在於他周圍”^①。他還把華茲華斯的這種幻想看作是“俄狄浦斯情結”（Oedipus complex）的回歸，並反映在其詩歌之中——華茲華斯詩中的自然就是他失去的母親的替代。歸根結底，他的詩歌中各種各樣的大自然意象，就是母親意象的象徵複製。

中國田園詩人陶淵明（352—427）以大自然爲謳歌對象的詩歌，備受後人推崇，原因何在？是因爲觸及了審美愉悅的最深層次。他的許多飲酒詩一方面謳歌了自然，另一方面涉及了從口唇審美到終極審美的深化。他的飲酒詩首先描述了飲酒帶來的口唇快感，《飲酒》其十四即是代表：“故人賞我趣，挈壺相與至。班荆坐松下，數斟已復醉。父老雜亂言，觴酌失行次。不覺知有我，安知物爲貴。悠悠迷所留，酒中有深味。”飲酒的口唇快感帶來了莊子（前369—前286）所描述的“忘我”和“物我兩忘”的境界，完全符合精神分析所說的口唇快感所衍生的融合、交融、忘却、物我爲一的心態。對陶淵明而言，酒中的“深味”帶有羅曼·羅蘭（R. Rolland, 1866—1944）所言的宗教情感。羅蘭認爲宗教情感是一種“海洋般浩渺的感覺”（Oceanic feeling）：“對‘永恆’的感覺，對無邊無際、無拘無束的存在的感受——可以說，如同‘海洋般廣闊無垠’。”但弗洛伊德並不認爲這是宗教情感的真正根源，而是自體與客體分離時的危機感受。最初，嬰兒並不認爲自身與哺育自己的母親是兩個分離的個體；後來，嬰兒知道了母親與自己是獨立存在的兩個主體。這種對自體—客體分離的認識是兒童心理發展過程中的創傷性事件，雖被壓抑到無意識中，但絕不會完全消失。這也許就是歷代詩人經常提及的“萬古愁”，也就是陶淵明詩中所言的“深味”。這種難以名狀的“深味”，在特定的情況下會在詩人與大自然的交流中得到體悟。陶詩中最有名的幾句就是最好的解釋：“采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。”（《飲酒》其五）真意是什麼？詩歌以飛鳥外出覓食後投林回窩的細節爲中心意象，描繪了詩人掙脫塵世的羈絆，回歸自然、陶醉於自然的感受，以及悠然自得的欣喜和物我爲一的寧靜。所有的字面意義和引申含義，構成了“胎兒之樂”，即最高層次的審美愉悅。

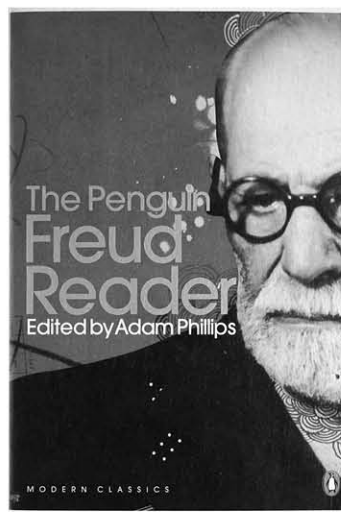
拉康有一句常被引用的名言：“人的欲望就是對他者的欲望。”理解之一，是欲望是對他者的渴望。人最根本的欲望就是得到母親這個原始他者的渴望。^②口唇快感和性器快感都不是“他者”，而是“他者”的影子。兩者都是失落的“胎兒之樂”的替代品。真正的“他者”是失去的樂園，即出生前的身心狀態。儘管口唇快感和性器快感是源於文學文本的兩種基本的愉悅形式，但能稱得上審美愉悅的感受是胎兒之樂。從閱讀中獲得的所謂非功利性的審美愉悅，頗似“胎兒之樂”的精神狀態；由藝術誘發的愉悅，也接近胎兒的快樂。但是，無論如何接近胎兒之樂，它都不是胎兒享受的最初的極樂。這是一個替代品，一個異化的“他者”。可能在這個意義上，拉康和巴特都贊成愉悅可用語言表達，但“極樂”（jouissance）無法用語言表達。“極樂是無法言傳的，內隱於語言的。”巴特如是說。他引用拉康的話：“一個人需牢記的是，單就極樂而言，它是禁止言說的，要有也祇能在字裏行間閃現。”另一位法國學者勒克雷爾（S. Leclair, 1924—1994）也認爲：“無論是誰在說，言說本身就阻止了極樂；或者相應的，任何人極樂的體驗都會造成文字——及所有可能的言語——在他歡慶

① Richard Ontorato, *The Character of the Poet: Wordsworth in the Prelude* (Princeton: Princeton University Press, 1974), 174.

② Jacques Lacan, *The Seminar, Book VII, The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960* (London: Routledge, 1992), 67.

之時崩塌於無形。”^①

雖然審美愉悅與身體感受緊密相關，但沒有經過形式處理的身體快感表述是無法達到審美愉悅層次的，因而不會產生美感，至多祇能滿足讀者短暫的感官刺激而已。以所謂“身體轉向”創作理論而產生的“身體寫作”文學為例，這類文學作品雖然曾經風靡一時，產生了短期的轟動效應，甚至還引起學術界的注意（2011年，中國社會科學出版社出版了由一些知名文學評論家撰稿的書《身體寫作與文化症候》，編者把導致“身體寫作”文學出現的社會、政治原因和審美文化視為“一個嚴肅的、批判性的議題”而進行探索）^②，但由於“身體寫作”完全視身體為欲望和快感的載體，把製造身體快感作為文學的終極目的，拒絕美學的形式思考和創作，因而給人以色情文學的印象，甚至被視為沒有絲毫文學價值的文字垃圾。究其原因，我們可以在快感轉化為審美愉悅的形式作用中找到答案。弗洛伊德在其著名的《創造性作家與白日夢》一文中從審美心理學的角度對美感的形式作用及其對身體快感的影響做了探討。他在對夢的解析時發現，儘管白日夢稀奇古怪，種類繁多，但大體可分為兩大類：性幻想和野心幻想。這兩類白日夢都是人們欲望的表現，與文學有着密切的聯繫，實質上是文學創作的原動力。然而，如果有人把白日夢直白地表達出來，祇會招致他人的恥笑和嘲諷。是什麼將性幻想和野心幻想轉變成引人入勝而又具有審美價值的文學作品呢？答案是形式：“作家通過改變和掩飾其利己主義的白日夢以弱化其利己主義的性質，並以純形式的，即美學的快感來收買我們。我們把這樣產生的快樂稱為‘額外刺激’或‘前戲快感’。這樣的快樂被提供給我們，目的是要使從心理深處釋放更大的快樂成為可能。”^③他雖然用性愛的術語“前戲快感”（fore-pleasure）來解釋審美愉悅，但強調的是形式使感官刺激轉化為審美愉悅。他的理論能很好地解釋“身體寫作”為何不能產生審美性愉悅以及為何沒有長久的文學價值，因為“身體寫作”的作品基本上都是欲望的直接再現，幾無形式的審美轉換。



綜上所述，審美愉悅是個體通過體驗身心快感而獲得超越生理快感的結果。無論是口唇審美、性器審美和終極審美，都與“美學”的科學定義，即研究感覺或感官情緒價值的觀點不謀而合。既然重複和認識處於變化和差異之前，而重複是核心，變化則是一致性的多樣化，那麼也可以說，口唇快感是人類愉悅的原型，性器快感是後期發展的，兩者都建立於欲望之上；而審美愉悅的初始之源是胎兒之樂，其終極形式是身心寧靜、物我俱忘的審美境界。口唇快感、性器快感和胎兒之樂，構成了文學的審美愉悅、審美趣味的生理和心理基礎。從這一意義上說，如果人們遇到一部能夠同時喚起讀者三種形式的審美愉悅：即重複和再識的歡樂（口唇快感）、區別和發現的愉悅（性器快感）、無功利的寧靜（胎兒之樂），那將是讀者之幸、文學之幸。

〔編者註：該文為作者承擔的暨南大學科研培育創新基金項目“當代文學理論研究的範式危機與轉型”（12JNYH007）的階段性成果。〕

① Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, 21.

② 陳定家編：《身體寫作與文化症候》（北京：中國社會科學出版社，2011）。

③ Sigmund Freud, *The Freud Reader* (New York: Norton, 1989), 443.