

真文學及假書寫：博蘭，布朗肖的先驅者

潘怡帆*

摘要

文學既有書寫知識的現實意義，也有書寫創作的抽象藝術之意。此雙重意涵造成 40 年代法國作家博蘭以「修辭或溝通」的提問辯證文學定義。布朗肖繼而將其思考轉化為對書寫多重性的再辯證。本文藉由重構這兩位作者作品間的書寫關係，說明從文學危機到文學轉機之間的變化。全文共分三個部分。第一部分，以博蘭作品《塔布花或人文裡的恐怖》為核心，辯證他所謂文學恐怖所造成的文學危機。第二部分，以布朗肖作品《文學如何可能？》為觀點，說明他如何解讀博蘭作品中的思維轉折。第三部分，透過分析原作及評論間的詮釋關係，論證布朗肖書寫思考中「創造及誤解」間的一體兩面，並由此重新定位布朗肖文學評論的意義及價值。

關鍵詞：文學、書寫、詮釋、創造、虛構、誤解

* 巴黎第十大學哲學博士 (qdbpiii@gmail.com)

投稿日期：2014.07.11；接受刊登日期：2014.11.24；最後修訂日期：2015.05.05

Real Literature and False Writing: Jean Paulhan, Maurice Blanchot's Precursor

Yi-fan Pan*

Abstract

The literature has both reality meanings of presenting the general knowledge and the abstract meanings of aesthetic arts. This “double meaning” leads Jean Paulhan to question the definition of literature between rhetoric and communication. Later, Maurice Blanchot proves his idea about the multiplicity of writing based on this thought of Paulhan. This paper is trying to reconstruct the relationship between two authors and demonstrate the variation amid crisis and revolution. This article is divided into three parts. The first part is going to explore how Paulhan argued what he so-called “the literary terror” according his book *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*. And the second part is attempting to show the interpretation of Blanchot in *Comment la littérature est-elle possible?*, what has been transited by the idea of Paulhan. The third part is going to analyse the relation between the origin and the critic interpretation script, and then prove the thoughts of Blanchot's idea of writing — the duality of creation and misunderstanding. In conclusion, this is going to re-define the meaning and the value of Blanchot's literary criticism.

Keywords: literature, writing, interpretation, creation, misunderstanding

* Doctor, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Received July 11, 2014; accepted November 24, 2014; last revised May 5, 2015

洪席耶（Jacques Rancière）在《文學的政治》（*Politique de la littérature*）裡提到：「就歐洲區塊來說，一直到 19 世紀，[文學]這個字才脫離其學識（*savoir des lettrés*）的古典意涵轉而指向書寫藝術本身」（2007: 12-13）。「文學」有知識記載之意，源初並非泛指書寫創作的統稱，而是直到德·斯戴爾夫人（*Germaine de Staël*）在 1800 年出版的《審視與社會建置關係中的文學》（*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*）中才正式確認文學及藝術間的意義關係。這樣的說明不僅劃分了文學的範疇，也同時彰顯了其弔詭的雙重性：文學既是書寫知識，即學識，也指向藝術的書寫創作。前者書寫講求屬實以便傳承文化，後者書寫著重美感以表達抽象情意（例如借花月形容女子美貌），也即是「說一是一（字同義表）」及「說一非一（字義分離）」間的矛盾共在關係。文學作品既是「說一是一」的表意，也是「說一非一」的寓意，此雙重性造成它與其原生意義「說一是一」的斷裂。「說一是一」的表意作為奠定知識的工具，不能有「說一非一」的歧異曖昧，否則便會導致溝通的失效，因而混淆了「說一是一」與「說一非一」的文學成為不可能重返「說一是一」（即表意）的「說一非一」。然而，倘若因此視作品為徹底「說一非一」的純屬虛構的書寫，則作品無法與讀者產生交流，那麼我們便無法解釋作品為何可以引發人的共鳴並且使人感動，從這個觀點來看，作品因而也不能說是完全地子虛烏有。文學與藝術的定義結盟使博蘭（*Jean Paulhan*）無可迴避地於《塔布花或人文裡的恐怖》（*Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*）提出如此的文學辯證：文學是修辭的或是溝通的？這番針對文學雙重性的質問促使布朗尚（*Maurice Blanchot*）寫下奠定其書寫多重性（*multiplicité*）概念的重要作品《文學如何可能？》（*Comment la littérature est-elle possible?*）。本文希冀能闡述《塔布花或人文裡的恐

怖》和《文學如何可能？》之間的書寫關係，以便說明布朗尚如何藉由文學評論化博蘭作品中謂之「恐怖」的文學危機為文學轉機，並以此彰顯文學書寫的特性。

《塔布花或人文裡的恐怖》（後簡稱《塔布花》）原先是以連載文章的方式，分五期出版於 1936 年 6 月到 10 月間的《新法蘭西評論》（*La Nouvelle Revue française*; NRF, n° 273-277）。此文一刊登，便在法國文學界引起軒然大波，並被喻為「本世紀最恐怖的法國文學」（Zylberstein, 1990: 11），隨即於 1941 年出版成書。¹ 布朗尚陸續針對博蘭此書中的概念發表了約莫六篇相關評論，² 其中又以《文學如何可能？》與博蘭該書主旨：「何謂文學？」最為呼應，本論文以此二作品為主軸，展開從文學到書寫間的三個關係辯證。第一部分以《塔布花》的核心論點辯證博蘭所謂的文學危機。第二部分以《文學如何可能？》為起點說明布朗尚如何解讀博蘭作品中的思維轉折。第三部分論證布朗尚書寫思考中「創造及誤解」之間的關係。最後一部分的討論主要源自於我們注意到在布朗尚作品的相關研究中，從來不乏將其創造性書寫視為錯誤詮釋的

¹ 本文所引用的版本為 1990 年由席勒貝斯坦（Jean-Claude Zylberstein）主編的修訂版本。《塔布花》在 1941 年出版的時候，重新修改了 1936 年版本的結論，而在 1990 年的修訂版中，席勒貝斯坦保留 1941 年版本的原貌，並且另外收錄 1936 年版本的原始結論（1936/10）、博蘭日後針對此書的增補及申論信件，是一個比較能完整掌握博蘭思想轉承的版本。

² 布朗尚的文章分別如下：1941 年出版於《爭論報》（*Journal des débats*）中的〈人文裡的恐怖〉（«La Terreur dans les Lettres»；2007, *Chroniques littéraires*）、〈文學如何可能？〉（«Comment la littérature est-elle possible?»，1942 年修訂出版），1944 年發表於同報的〈評論的神祕〉（«Le Mystère de la critique»；2007, *Chroniques littéraires*），1946 年發表於《十字路口》（*Carrefour*）的〈評論之謎〉（«L'énigme de la critique»；2010, *La Condition critique*）和日後收錄於 1949 年《防火牆》（*La Part du feu*）的兩文：〈人文裡的神祕〉（«Le Mystère dans les lettres»；1946, *L'Arche*）及〈愛德的弔詭〉（«Le paradoxe d'Aytré»；1946, *Les temps modernes*）。

爭議。這是因為在閱讀的過程中，讀者難以將布朗尚的評論及被評論的原作品聯想在一起，而總有閱讀另外作品之感，因此他的評論很少被以有助於理解其他人作品的方式來引述，而比較是透過他人作品對自身思想的操演，如此的書寫方式造成如下爭論：布朗尚是否以曲解他人作品來服務自身的論述？對作品的誤會詮釋是否將導致其理論的崩解？此質疑將呈顯在博蘭對布朗尚的再評論之中，而本文透過對布朗尚思想理路耙梳，試圖進一步為此爭論提供一種可能回應。

壹、《塔布花》的兩難

《塔布花》追問「文學為何」的問題，換言之，這是一本探討文學定義的作品。文學作為人文學科中的一環（例如，歷史、哲學、人類學或政治等學科），本來就有必要為它加以定義並界定它的研究範疇，因此博蘭的這本著作表面上可以說是因應時代需求的必然產物。然而實際上，《塔布花》為了說明文學的質問，即文學究竟是要講究修辭或者表達思考，卻反而使文學陷入無法被定義的困境，正是這樣的弔詭造就了這本作品的特殊性，並且有必要一再重新被思考。博蘭的提問是雙向的，他一方面用「塔布花」(Les Fleurs de Tarbes) 象徵著重形式美文的修辭學家，對這派作者而言，語言的表意功能是無庸置疑的，甚至是不需要加以考慮的，也就是說，作者的書寫必然能為讀者所理解，因而文學的真正意義在於豐沛詞藻的運用與修辭技巧的鍛鍊，因為透過文字的細緻雕琢才能彰顯作者思想中的複雜與廣闊；另一方面，博蘭用「恐怖」(La Terreur) 來指稱那些質疑語言表達功能者，基於「一詞多義」的疑慮，他們主張為了清楚傳達思考必須盡可能地精確詞彙，過多的修辭恐導致語義的混淆不清而使思考滯塞，因而需盡量避免。對後者而言，堅持文學的形式將使陳腔濫調變本加厲，作品變成空洞的詞藻堆

砌，美輪美奐卻毫無意義，這也是何以韓波（Arthur Rimbaud）和魏倫（Paul Verlaine）一派書寫者極力與詩歌形式畫清界線，而雨果（Victor Hugo）更直接提出「拒絕藻詞」（Pas de beaux vers）的口號（Paulhan, 1990: 27）。

從文學發展的態勢來看，講求指意清晰的寫作者們顯然在 20 世紀比傳統講求雕琢詞彙的美文派佔據優勢。他們以宣稱「我不承襲技巧，因為我**即**技巧」（Paulhan, 1990: 45）³，強調拘泥於修辭句逗等規則有礙作者思考的流暢和表達，因而不真的如同修辭學家所言，能與讀者溝通。被文學格式所規範或馴服的作品缺乏自由思考的靈魂，只有工藝技術的文采雕琢不具備使藝術從自然形式中脫出的能力，不能稱之為文學作品。相反地，能簡單且清楚交代作者思慮的作品，例如，「不寫**寂靜的湖**（而如同聖伯夫〔Sainte-Beuve〕所說，寫**藍色的湖**），不寫**靈巧的手指**（而寫**細長的手指**）」（Paulhan, 1990: 41），由於能夠正確並具象地以語言傳遞或描述想法（藍色比寂靜具體，細長比靈巧更能表達物體狀態），反而比較能夠將思想中的真正獨具創造性的想法呈現在讀者眼前，換言之，屏除了絢爛修辭的分散注意力，樸實無華的語言更能使人注意到文學內部的特殊邏輯與創造性的洞見，使藝術以創造性的思考回歸為藝術本義。從講求創造性的藝術觀點而論，以嶄新的想法突破傳統修辭框架的書寫確實使「我**即**技巧」成為藝術表達的方式之一。

然而，修辭美文也並非單純僅是書寫技巧的純粹形式，所有的韻文規則的形成也是奠基在表達語言之上的，換言之，美文也是由溝通語言組成的，誠如博蘭所言：「我談文學也用語言談：論證、咆哮、宣稱和陳述都是清清楚楚的」（Paulhan, 1990: 35）。無論是平鋪直述或華詞雕琢的表達形式（論證、咆哮、宣稱或陳述），都無法離開語言平面。語言

³ 引文中粗黑體皆為原作標示，此慣例適用於全文。

的溝通性不僅止於文字的使用，也在於文法形式的編排與建構，所謂文法形式指的是類似「我是……」、「你要……」、「他將……」等構句的展開，缺少了形式的文字沒有溝通的可能，例如會講單字的外國人無法在沒有編排語詞與構句的情況下與人展開溝通。語言是在修辭格式下才使得彼此理解成為可能，因而企圖拋棄形式就等於拋棄語言，將導致文學或者書寫溝通的不再可能（Paulhan, 1990: 51）。然而，一旦認定形式不可偏廢，便意同使形式成為圈限自由思考的囹圄，被形式所拘束的書寫如何描述想要打破框架，在形式以外的創造性思想？沒有自由可言的書寫又要如何談論或者創造文學的藝術性，而非文學技藝的一再複製？

在文學即修辭或思考的爭論下，博蘭指出文學定義的兩難：

[作者]⁴想要探知在意義詞彙、思考的質樸語言和規則關係間是否存在能使文學適切被界定的法則[……]一種能提供所有書寫者作為判準的法則[……]這導致語言學家和形上學家各生立場地一方主張書寫明志（與修辭學家同道），一方強調望文生義（與小說家和恐怖份子同道）——所有的觀點都狀似引經據典並據理力爭，然而令人矛盾且沮喪的是這些主張也都亟欲從它們的證據中逃開。（Paulhan, 1990: 259-260）

只要還認定自己是書寫者，或者把書寫認真當回事的人既不可能逃避思考何謂文學的問題，也不可能毫不考慮的隨便下筆，而總是希冀能夠遵循文學之法的從事文學創作，這使得定義文學的問題格外重要。以修辭或以思想論文學看似各有道理，然而一旦作者實際依靠任何一邊書寫，便會發現這兩種觀點皆無法堅持到底，即「主張從它們的證據中逃開」。一方面，承襲經典窠臼的書寫無法與藝術接軌，另一方面，去形

⁴ 引文方括弧「[]」內文字，皆為本文所加，此慣例適用於全文。

式的書寫無法依語法溝通，問題因而不在選哪邊作為文學的宗旨，而是在書寫中無所適從的無法選邊，即在文學書寫中發現文學的無法說明。

面對形式書寫或指意書寫之間無法解決的兩難，博蘭轉而以為並非修辭語言或直述語言使闡述文學陷入曖昧未明的泥沼，而是文學根本上便是修辭語言和直述語言間的徘徊。將文學辯證的衝突點視為是文學的起源，博蘭所操作的並非簡單的逆向思考，而是調換視點的思考重建，即嘗試以文學為本源的思考取代對文學的溯源思考。面對文學構成的困境，博蘭察覺事實上文學並非由哪一種書寫操作來決定，而是文學本身使書寫語言產生特殊性，換言之，文學的成因與哪一種書寫形式無關，而與文學自身有關，也即文學本身具備一種無可彌補的（*irrémissible*）特質。⁵讓我們重新簡述博蘭的思考轉折。《塔布花》比較兩種語言主張（美文的或陳述的）試圖揭露文學本質，在辯證的過程中，我們發現這兩種語言的狀態互為表裡，因而沒有任何一種語言觀點可以獨自存在且闡明文學。與其宣告論證失敗，博蘭把這個無法闡明文學的衝突視為文

⁵ 在《文學空間》（*L'espace littéraire*）中，布朗尚指出文學有一種無可彌補的特徵，這種無可彌補的特徵指的是：「那種未曾發生過，甚至沒有過第一次的，然而它卻已重新開始，不斷再開始，直至無限的重新開始」（1955: 22）。文學作品是無可彌補的，因為它的在場是無法被追溯原因的，作者或許可以說明他出於什麼樣的理由創作品，但他無法解釋創作理由與作品如此成形之間的關係，這個理由也無法成為作品與讀者間產生共鳴的理由，因為每個人由閱讀所產生的感想都不相同，因此文學作品如是的在場成為它自己唯一的理由。任何外加的解釋都不可能增添或減損作品的意義，因為每一次的文本詮釋都將排除或者重新安排過去既有對作品的解釋，而可以被變異的解釋意味著它與作品不存在本質間的必然關係，而是外塑的關係，此外，可以不斷重新詮釋的作品意味著它尚未完整的被閱讀與理解，由此，它的重新開始與不斷開始弔詭地證明了它未曾被真正認識到，未曾真正發生過，而總是現在正在重新開始。作品是重新開始的，因為它並非現在才出現的，作品是現在正在開始的，因為在現在之前，它尚未被認識，這便是不可彌補的文學，它總是未曾發生過的永恆重新開始。因此，博蘭因為定義文學所面臨的衝突其實是文學所是的表現。

學本身：單憑美文或陳述語言都無法構成文學，然而透過作品卻可能從中指認此二者，換言之，文學既非美文的，也非陳述的，而同時可能包含美文及陳述的。文學無法由任何一種語言或者修辭型態所定義，相反地，文學作品卻可以左右其字句的性質，即哪句話是作品思想核心而哪句話是修辭性的寓意表達。文學並非被定義者而是定義者，透過這樣立場的轉換，博蘭將劃分範疇的定義權換交到文學手上：文學作為多重詮釋的可能性的揭露，決定它自身的語言和形式的屬性，換言之，是文學使得它的書寫同時可能是修辭的也是直白的。這個觀點最終將《塔布花》導向「文學危機」的結論，即從文學出發的一切註定擺脫不了文學，如同在 1936 年的連載文章結尾：「只要稍微地改變姿勢或觀點，我們便會重新發現在字面的清晰處總伴隨著幾朵[塔布]花」（Paulhan, 1990: 257）或者 1941 年出版書的結論：「結論是其實我什麼都未曾說」（Paulhan, 1990: 168）。無論是哪一個版本的結語，博蘭都將其作品中的語言論證連結往文學思考，即由文學所開啟的，最終必然指向文學的、詮釋的及虛構的。所有的書寫辯證都可以重新展開或者再反省，因為任何闡明都必須藉由修辭構句及語法詮釋（「花」的在場）的輔助以便澄清觀點與思路，從這個角度來看，所有的書寫都透過文學詮釋（對修辭的解釋）的方式書寫並且被重新以文學的多重性所詮釋（讀者對修辭的想像），此時此刻所做的辯證演繹也將隨著未來的再演繹而被取消，故對博蘭而言，他現在透過書寫所說的將不斷地返回「什麼都未曾說」的等待被說（被書寫）的尚未誕生之狀。使書寫不再定位思考而是搖撼思考正是任由文學接管書寫的恐怖性，而它將致使任何的文化及思考建樹重回一再詮釋而無法累積漸進的混亂廢墟之中。⁶

⁶ 博蘭連結書寫與文學並非天真的意味所有書寫皆可成為文學之作，而是透過說明文學詮釋的無所不在（一詞多義）而致使作者的任何書寫表達皆無法如實傳遞也無法被閱

貳、《文學如何可能？》的轉機

博蘭的《塔布花》意想不到地揭露了文學的恐怖性，他說：

波特萊爾告誡文風乖異的作者，要擺脫筆法古怪的方法（或者至少讓它變得不可見）就是持續地古怪下去：把它逼到盡頭去。這正是我們[在本書裡]所做的；我們把[語言]恐怖的特性推到底，並在那裡發現修辭學。(Paulhan, 1990: 238)⁷

波特萊爾認為，使古怪不再古怪的方式便是建立一套它的邏輯規則或者習慣它，使得非尋常的古怪變成可思考的、可預測的、可判斷的或者可理解的，即不再古怪的。因而風格迥異的作者必須維持其獨特性，直到讀者不再為其特殊性感到大驚小怪，直到其怪異的書寫被收編成風格化書寫裡的一種類型。這個「逼到盡頭、追問到底」的基進行動正是《塔布花》辯證思考的核心動力：透過堅持「一詞多義」的語言恐怖，博蘭嘗試追問文學本質，卻在驀然回首時發現文學詮釋（修辭學）的無所不在。一詞多義的疑慮與質問並沒有使得語言變得清晰，而是迫使語言一再轉向文學的無盡詮釋之中，表達的意義無法被固定下來，而是一再分裂，這使得博蘭知覺到：「有多少點子就會製造多少字，有多少思考就會製造多少語言」(Paulhan, 1990: 165)。當語言不再只是思考的工具，而能夠以文學的方式引發思考或者改變思路（詞彙能以多重的方式被再詮釋），書寫便不再可能有波特萊爾式的盡頭，即有朝一日被習慣或者建立某種規則的風格化，而是不斷隨著新詮釋的產生而使得已經決定的意義一再轉向、一再失控且一再陷入不確定之中的恐怖，無論書寫到

讀理解，故並非一切皆作品而是作品的不再可能，是文學無所不在所導致的文學恐怖而非處處是文學。

⁷ 這段文字在 1941 年的出版書中被拿掉了。原文可參見：Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, in *Nouvelle Revue française*, octobre, 1936, p. 676.

哪，都等著與文學（再）詮釋重逢而非分離。由文學來闡釋的語言有多重詮釋的可能，而不再具備清楚和明晰的特質；以如此語言建構的思考體系不可能毫無曖昧，文學的在場將導致思考的混淆和混亂，並使思考成為不可能的，因為任何一個觀點都無法被確立下來，而只是處於無盡的詮釋之中，這便是由文學的恐怖（多重詮釋）所引發的書寫危機（使想法固定下來的不可能性）。

文學遊走在寫實與虛構的曖昧邊緣，寫普通人的實際生活引發社會共鳴，創虛構角色容許讀者相互渡換，因而主角個人的困境成為讀者大眾的困境，虛構作品卻能感動人心。曖昧書寫可能導致知識系統的危機：書寫作為記錄知識的工具具有明確的語詞定義，而沒有混淆及曖昧的空間；以文學定義書寫或語言，便是容許非真或者多重意義的書寫，並且冒著取消知識精確性與積累性的風險，這也是何以《塔布花》以「什麼都沒說」（Paulhan, 1990: 168）作為結論和文學的警語。面對《塔布花》裡文學書寫可能會對知識造成的恐怖威脅，布朗尚一方面肯定博蘭對文學的判斷，認為文學發生於對所有習慣語和修辭窠臼的摺曲中（Blanchot, 1943: 100），即正是在一詞多義和溝通語言的往來解釋之間，文學呈現如其所是的語言曖昧與混淆難辨；另一方面，有別於博蘭的悲觀，布朗尚以「可能性」（possibilité）的正面語言稱呼這種文學的恐怖性。本節主旨在說明這個從危機到轉機的思想變化。

《文學如何可能？》一開場，布朗尚便提到兩種閱讀《塔布花》的方式：第一種閱讀符應於該書標題「塔布花或人文裡的恐怖」裡的辯證提問，即以「文學是修辭產物或者思想結晶」的問題追問「何謂文學？」；第二種閱讀則是從博蘭的結論「文學無所不在」作為思考起點，論證「文學如何可能？」，並由此反思博蘭如何以辯證書寫的書寫模式建構文學的書寫。針對這兩種閱讀，布朗尚接連寫了〈人文裡的恐

怖〉和《文學如何可能？》兩個作品，對他而言，前者的閱讀是必要的，而後者的閱讀是核心的，後者作為文學問題的核心思考必須建立在前者的智識上，唯有察覺到這雙重閱讀的共在，讀者才可能明白博蘭所謂的文學問題，誠如後者所言：「眾人皆知現時今日只有兩種文學：完全不堪卒讀的爛作品（人們倒是讀得不少）。以及，讀不懂的上乘之作」（Paulhan, 1990: 32）。作品確實有好壞之別，它可能是「不堪卒讀的」或者「讀不懂的」，但沒有一讀就懂的作品；如果這是博蘭的作品觀點，那麼，把他的書寫輕易地當做作者與讀者間溝通的日常語言來閱讀，便可能並非「理解」作品，而是「讀不懂」作品。沒有一讀就懂的作品使得讀者對作品的「理解」，其實可能指向對作品表面的理解，而非真正掌握作品的精髓，因而這樣的理解其實是尚未讀懂作品的讀不懂作品（或者對作品的誤解）。然而，如果缺乏對作品的基本認識，並且沒有對這樣的表面理解感到不滿足，則無法藉由對這樣表層意義的懷疑，而更進一步地去深入了解作品，這便是「讀不懂」與「上乘之作」可能產生連結的原因。從表面的語意來看，「讀不懂」與「上乘」之間存在著一個矛盾的關係，能夠判定作品的優劣與對作品的理解有關，因此「讀不懂」的作品無法被判定為「上乘」，這個弔詭造成博蘭這句話的有趣之處，也是本文認為有必要深思之處。博蘭所謂能夠指出「上乘」傑作的「讀不懂」絕非單純的絲毫無理解，而是奠基於理解作品而後油生的對作品的「讀不懂」，換言之，要能夠達到與上乘之作間的溝通絕非僅只是對作品的第一層次的「理解」而已，而是要把所理解的心得當做是尚未理解作品的「讀不懂」的基石，繼續往下挖掘作品的深意。這也是何以布朗尚書寫至少兩種以上對《塔布花》的詮釋評論，而不是單獨提出〈人文裡的恐怖〉的觀點或者是《文學如何可能？》的看法，企圖塑造一種「唯一」的看法。這種多重評論的行動不僅意味著沒有一種絕對正確且決定性的理解：〈人文裡的恐怖〉不比《文學如何可

能？》夾帶更多真理或者更有高明之處，且反之亦然；此外，它們接連的出現與共存，正在示範著如何不把對作品的理解當做是閱讀的終點，而是把對作品的領略之處當做其實尚未真正理解作品箇中之意的「讀不懂」之處，並因此可能重新對同樣的作品展開再次的閱讀與分析。如此，對作品的理解就成為第二層次閱讀的起點，並且作品以被理解的作品重生為「讀不懂」的作品，而在進一步重識作品的同時，使傑作的誕生成為可能，這便呼應了博蘭連結「讀不懂」與「上乘之作」的另一種意涵，即真正的傑作（上乘之作）只發生或者只出現在「讀不懂」的作品之中。因為只有面對尚未讀懂的作品，讀者才會絞盡腦汁的閱讀，而唯有在全力以赴的思考作品之時，讀者才可能領略作品（或者書寫）的高明之處，並由此發現傑作。

對《塔布花》的第一種閱讀如同〈人文裡的恐怖〉所示範的一樣，讀者緊跟著作者的議題和論述，按照作者所規劃的思辨藍圖前進，並且毫無意外地抵達作者所欲論證的結果：文學無所不在的恐怖；第二種閱讀是《文學如何可能？》的立場，布朗尚有距離地檢視博蘭的思考，並從中發現《塔布花》的另一重計畫：形式或者內容的區辨並非為了定義文學，而是催生文學。追問「文學如何可能？」布朗尚指向的正是博蘭如何從辯證難題中彰顯文學所是，為了體察這個計畫，第一種閱讀是不可或缺的，唯有亦步亦趨跟著作者的思維，才使布朗尚察覺：「事實上，博蘭很清楚武斷地對立內容和形式會發生什麼事，他援引瓦雷里（Paul Valéry）辯稱內容只是一種不純粹的形式，是為這個曖昧困局布陣，而非試圖消解問題」（Blanchot, 1943: 100）。博蘭曾在《塔布花》中提到瓦雷里的觀點：「他人的形式會是我的內容。且反之亦然。」（Paulhan, 2011: 306）作者把他的思想修枝剪葉地雕琢成作品，讀者則把作品當做作者思想的全貌來閱讀，例如，為求文意流暢的连接詞可能

被讀者視為是關鍵的思想轉折，博蘭進一步申論類似觀點，說明介於書寫及詮釋間無法切割的一體兩面：「**作者的思想，讀者的字句；作者的字句，讀者的思想**」(Paulhan, 1990: 116)。作者表達思考的直述句可能被讀者詮釋成別具意義的特殊修辭法，同樣地，作者寄託寓意的用詞可能被讀者解讀為陳述句。書寫與想像詮釋的曖昧發生在任何對象上，作者表達思想的遣詞用字奠基於他對字義的想像，讀者以個人對字義的判斷及習慣閱讀作品，因而沒有中性的書寫，隨著差異的理解方式，書寫的修辭可能成為思維內容且反之亦然。然而，作為記載與傳遞知識的書寫不該有模稜兩可或未確定的可能，否則便會導致偽知識的嫌疑，進而取消知識的確實性，可是弔詭的是，正是在書寫的曖昧未明間，文學才可能發揮其深入人心的作用，因而博蘭認為書寫提供了詮釋的空間，它既是修辭也是概念的書寫，也致使它必然是文學的 (*à la littérature*)。換言之，假使書寫是變動和多重的，那麼它便與文學脫不了關係。使書寫問題陷入不清不楚的困境，正是文學在場的最好證據，而博蘭對瓦雷里思想的闡述驗證了布朗肖的想法：博蘭的辯證難題並非同步於《塔布花》的書寫，而是更早發生在他對瓦雷里作品的閱讀之中。既然博蘭早已經透過瓦雷里的辯證洞悉形式與內容間的弔詭矛盾，那麼他為何還要透過自己的作品仿製類似的說法？這個矛盾使得博蘭書寫《塔布花》的動機產生可疑之處，也致使布朗肖對《塔布花》的表面閱讀（指〈人文裡的恐怖〉）轉向《文學如何可能？》的創生文學計畫。

《塔布花》如何既引爆書寫的恐怖又使人相信宣稱書寫恐怖的書寫？這個疑慮使得布朗肖不安於停留在此書寫的表面辯證，因為博蘭的作品必須驗證他以為的書寫曖昧，而非以毫無疑慮的方式取消後者。書寫曖昧不等於不清不楚的書寫，而是誠如博蘭所言，「核心意義隨時可以從語言中擠壓出來」(Paulhan, 1990: 70)，即書寫並非只能生產單一意

義的作品，而透過對書寫「雙重幻象的傾向」(Blanchot, 1943: 99)的有所察覺，作品從而衍生出多重的豐富意旨。書寫有雙重幻覺的傾向，這是因為書寫可以藉由不同的觀點而產生多重的詮釋，而不同的解釋的在場便成為對原先寫下之物的意義的質問(究竟被寫下的是哪種意義?)，如此，書寫同時是對書寫的疑問，而這樣的疑問是「承載疑問的書寫的疑問」(Blanchot, 1973: 9)。如果書寫同時是對此書寫的質問，那麼書寫就總是指向可疑意義的書寫，如此，作品便總是告知也總是質疑著被讀者所理解的告知本身，而唯有抱著如此的考慮，讀者才能有距離地檢視自己理所當然的理解，並開始可能離開這樣的慣性思考。然而，這並非意味著理所當然的理解是錯誤的，或者跳脫既有的理解必然是正確無誤的，相反地，正是徘徊在這樣理解的兩難中(不斷為可能是這樣或那樣的猶豫不決尋思新的理由)，我們才可能離開思考的既成形式，回到原初的思考活動本身，《塔布花》便是此邏輯的印證，博蘭表面上辯證文學的定義問題，事實上，正是定義的困難催生了文學。

為了界定文學的範疇，博蘭提供講究形式或內容的兩種選擇，並在進一步分析的過程中展現它們一體兩面的特性，即同樣奠基於語言事實的不斷詮釋。而由差異詮釋所指向的正是一個能夠不斷重想和重寫的文學空間。由是，博蘭等於是藉由形式語言與內容語言間的曖昧難辨凸顯文學詮釋的在場，而布朗尚進一步在《文學如何可能?》反省到，正是在語言未明處，文學才可能以蛻變為詮釋說明的方式在場，它既澄清書寫的曖昧也重新製造或者複雜化此曖昧。博蘭與布朗尚一來一往都在談論書寫與多重詮釋之間的關係(文學的書寫)，假設書寫涉及詮釋，而詮釋又將製造更多書寫，如此書寫所導致的必定是繼續書寫及不斷岔出的詮釋，誠如博蘭與布朗尚之間的寫作關係。《塔布花》說明了文學的不可定義並使之成為文學可能發生的原因，而布朗尚《文學如何可

能？》的評論很快地在蓬熱（Francis Ponge）致博蘭的信件中得到肯定：

布朗肖先生相當程度地覺察到（或甚至可能是掌握到）你的意圖，——他指出你書中重要的精妙所在；且隨著這些核心意義的逐一彰顯，他（以如此謹慎又絕對的方式）敬畏著你所體現的一切。總之，他把你擺到我希望人們能如此認識你（哥白尼式的，如果你容許我這麼說的話）的位置上。（Paulhan, 1986: 264）

哥白尼逆轉了托勒密體系的地球中心說，並以宇宙無中心的論點開啟現代天文學的轉向，自康德以後，「哥白尼革命」這個詞便意味對某種見解的根本性改變。蓬熱認為《塔布花》具備哥白尼革命的意義，因為該書逆轉了定義文學的智性思考，並改以文學本身作為出發點來思考文學，這個觀點使得書寫不再僅止於傳遞思想的單行道，而是既傳遞思考也迫出新思考的創造性的雙向道。這使得蓬熱在讀過布朗肖的文章之後，立即肯定了布朗肖對博蘭的理解：從文學恐怖的危機到文學可能的轉機。

參、創造及誤解

博蘭在寫給納多（Maurice Nadeau）的信中曾清楚指出：

的確，修辭學家和主張語言恐怖論者相互指責也相互僭越——而因為這些指責是如此真切且這些僭越是如此一致，使得它們在缺少存在的情況下（défaut d'être）共構成律則。這些律則是我邀請讀者與我一起探尋的原因[……]。（Paulhan, 1990: 274）

相互僵持的論爭所揭示的是無法輕易被消弭或解決的困境，而這個本身曖昧難辨的困局無法以清楚確切的論述來分析，以致它始終只能是原因

不明的存在，即「缺少」清楚說明的「存在」。不能被明確交代的存在無法以合適它的方式被分析或者被化約為比現存更小的單位，因而只能以其自身整體作為律則來進一步再思考。博蘭將這個無法再切分的混沌整體視為其作品的起點，並邀請讀者以閱讀再詮釋他所凸顯的書寫難題，即並非對已完工律則的運用，而是「與作者同步」對未知律則的再「探尋」，故布朗尚不停駐於關注作品辯證表象的再詮釋可以說是正好呼應作者的思緒，此外，蓬熱的讚揚也更進一步地肯定了他的論述。然而，博蘭本人卻似乎另有想法，有幾次他如此提到布朗尚這系列關於《塔布花》的文章「更優於《塔布花》」（Paulhan, 1986: 263），「使我所做的成為他的意思」（Paulhan, 1986: 268），「比我更了解《塔布花》，並向我揭示此書的意義」（Paulhan, 1995: 47-48）、「有種莫名之物在向我挑釁」（Paulhan, 1996: 60）等等。這些似乎意味思想差異的言詞使布朗尚的傳記作家彼東（Christophe Bident）認為，布朗尚把《塔布花》當做建構自身理論的材料（Bident, 1998: 215），而研究者莒隆（Yves Gilonne）則說：「布朗尚的閱讀走險棋地把博蘭發現歸功於一種無以表述的力量（*pouvoir de l'ineffable*）」（Gilonne, 2008: 159）。「自身理論的材料」與「走險棋」似乎都暗喻布朗尚偏離了博蘭的作品，那麼他對後者的理解果真是誤解嗎？本節以此問題為出發點，進一步探求文學的恐怖如何成為對書寫的質問。

博蘭的言談表面上確實指出他與布朗尚的差異，然而他也曾在《塔布花》中鼓勵讀者要從思考的慣性或者奴性中脫逃，換言之，不要輕易地接受作品的表面含意，誠如他所言：

字的威力總在凸顯間距（*décalage*），且它就像是所有語言內在關係（介於字彙和意義間的，符號和觀念間的內在關係）的斷裂。
[……]字一旦被講出口便能夠把我遣返回最不連貫的生命深處，

而那同時使我感覺到極端地自由與被拘束。[……]事實便是如此。可能。然而與之相反的事實也從未少過。我們又重返文學人之列。(Paulhan, 1990: 74-83)

假使博蘭認為書寫完成（講出口）便已經是對它被寫下的語言內在關係的分割，即其所謂「最不連貫的生命」，那麼對同一作品的差異詮釋難道不正符合此論點的期待嗎？差異詮釋作為有間距的字義理解，證明既定語言內在關係的斷裂，布朗肖的作品詮釋有別於博蘭的作品書寫究竟是對後者論述的驗證或反證？博蘭指出其作品與布朗肖作品的差異究竟是對他所謂文學恐怖的叛逃或者再下一城？假設對博蘭而言，字的威力（*puissance des mots*）意味著已寫下的「事實既是如此也是對如此的背反」，那麼與布朗肖評論的分歧是否正是同時呼應其作品和布朗肖論述的終極計畫？

透過強調作品間的差異，博蘭既說明了文學的變化莫測也說明了布朗肖書寫的創造性，即後者的評論以叛逃原作品的方式遵循原作，而正是在這樣的雙重運動中，文學再次重生。透過形式或內容書寫的辯證，博蘭並未使定義文學成為可能，而是使書寫一再返回文學之域，換言之，書寫逐步變得真假難辨且有待詮釋，而非清楚可期的溝通工具語言。他曾反省性地這麼說：

察覺一個既定觀點的錯誤並非毫無樂趣可言。然而如果這個既定觀點是絕對地錯，錯到眾人皆無異議，錯到只要用最簡單的經驗就可以證明其謬誤，那這可能會造成最奇怪且可能是最難理解的問題，即這個錯誤的既定觀點是怎麼來的，它是由哪些部分構成的？而它又是說明了什麼才會變成既定觀點的？簡而言之，重點並不在於既定觀點的真假，而在於它是什麼。(Paulhan, 1990: 111)

辯證真假是很吸引人的，因為它可以有效地為人累積知識。然而，這種以絕對方式劃分範疇的價值判斷也是危險的，因為在排除謬誤的同時，可能導致錯失了解事物全貌的可能，即「是什麼」的問題。這是何以博蘭指出對錯辯證或者定義確鑿的可疑處：為眾人所認同的絕對錯的既定觀點是如何產生的？習慣的思考模式有助於知識的迅速累積，也排除「非我族類」的事實，因為不同於原來的思考邏輯，以致於無法理解的必須排除。然而對博蘭而言，正是面對這個不可解之物才可能迫使我們從慣常的思考中離開，並且發覺既有判斷方式的不足，以及另闢思考途徑的必要性，換言之，只有面對不可考之物，思考運動才可能重新啟動。《塔布花》從辯證思考出發並導向文學的混淆不清，而正是從這個無法刪除或理解的文學曖昧中，書寫或者語言本身的雙重性才得以被反思，故博蘭才說事實既是眼下這般，也可能與它相反，而唯有盡可能地紛呈各種面向，嘗試以各種角度來理解和分析，才有可能靠近無解之物。假設面對布朗尚的評論，博蘭僅是表以同意，這種肯定斷言的同歸為一不僅取消了其作品中所謂差異詮釋的無窮可能性，也抹除了布朗尚書寫的獨特價值，而使後者成為他原作的二手應聲蟲，不僅了無新意也沒有閱讀的必要性，更甚，他可能會導致《塔布花》成為新的思考窠臼、成規及權威。為避免重回所欲推翻的老路，博蘭必然要以有別於慣常的方式回應，以便使作品能夠提供更多的可能性及想像空間，而非從此定調的完結作品。

布朗尚也沒有直接辯駁博蘭的說辭，或者，他向來鮮少對自己或者關於自己的爭議再進行說明，以便讓所有的書寫物如其所是地並在與紛呈，這是他畢生對書寫的信念，也是他所以為書寫的價值所在：書寫必然是仍有待被說明或詮釋的一種尚未完成或永遠無法完成的書寫。然而，沉默從未等同理念的棄守，他不斷地轉戰，以重新對話的方式使對

話無止盡地繼續下去。繼〈人文裡的恐怖〉與《文學如何可能？》，他在〈評論的神祕〉(«Le Mystère de la critique»)中提到，讀者從《塔布花》會發覺到藏在文學評論中的神祕可能遠勝過詩歌與小說(Blanchot, 2007: 534)。前者以分析辯證之姿，讓讀者理所當然地以為其書寫中毫無曖昧(Blanchot, 2007: 533)，然而此論述的材料或者對象卻是含混未明的文學作品，換言之，狀似意義分明的書寫實際上是奠基於文學虛構的書寫，因而其分析只是文學虛構的倍增而非真相還原。對虛構的分析假設或想像指向再虛構而非現實，現實是毫無含混空間和非想像的事實本身。然而，指出評論的曖昧並非為了取消其價值，而是如〈評論之謎〉(«L'énigme de la critique»)所言：要透過凸顯書寫或語言的混淆使評論脫離單純說明作品的從屬地位而成為另一種由書寫所展開創造的可能。⁸布朗尚透過這兩篇文章論證：對博蘭而言，評論的重要性並非在於正確地重複作品或者彰顯對作品的領悟力，而是使藝術作品如其所是(即藝術創造本身)地被讀者所認識，即保存藝術本身的神祕性，以便

⁸ 在此文中，布朗尚進一步以博蘭的《F.F.或是評論者》(*F.F. ou Le critique*)來探討什麼是評論的核心意義。「F.F.」指向同時曾是公務員、無政府主義者、花邊新聞編纂人，也是慧眼獨具並不遺餘力支持創新藝術的文化人費內翁(Félix Fénéon)。博蘭透過描述此人物的衝擊性來說明，所謂的評論者不該是順應時代且為暢銷作品錦上添花的人，而是能獨排眾議並守護作品內部強勁獨創性之人：「在 1883 年他[費內翁]便偏好韓波勝過其餘同時代詩人；從 1884 年以來，便為魏倫、于斯曼(Huysmans)、柯樓(Charles Cros)、莫雷亞(Moréas)、施沃普(Marcel Schwob)、亞利(Jarry)、拉佛格(Laforgue)辯護，並且徹頭徹尾地與馬拉美(Mallarmé)站同一邊」(Paulhan, 1966: 88)。費內翁挑戰順勢，證實了其眼光獨到，也使得他成為博蘭筆下挑戰成規的評論者典範。布朗尚進一步反省博蘭對費內翁的讚譽，不僅因為其看法有別於當時的文學評論，更因為他「尊重模稜兩可的誠意，包容混淆和只為一再回到無法解釋的解釋的嚴肅性」(Blanchot, 2010: 56)。獨排眾議的重要性不僅在違反習慣思考，而是在打破慣性的同時使得原本不在理解範圍內之物得以被重新納入，成為有待理解之物而非不可思的無需思考。假使評論的責任在於引薦傑作，與其重複已知，或許將可期待的未來介紹給大眾更為核心。

讓讀者更想要深究其中奧祕。如此，博蘭與布朗尚間的不同調，與其說是誤解作品的詮釋，不如說是為激勵讀者閱讀的創造性共謀。從這個觀點來看，文學評論是呼應作品的再創造，而非為了輔助讀者理解原作品本身的方便工具，文學評論不是為了替讀者省去閱讀艱澀原典的便宜行事，而是奠基於此作品，構築出另一種文學空間的創造性書寫，因而評論並非用來削減作品或化繁為簡的藝術瘦身，而是擴增作品光環與吸引力的藝術增量，博蘭和布朗尚的差異意味著兩部作品，而非擇一閱讀即可。

不僅止於此，布朗尚再以〈人文裡的神祕〉(«Le Mystère dans les lettres»)和〈愛德的弔詭〉(«Le paradoxe d'Aytré»)討論博蘭如何透過各種題材，或者虛構小說或者論述，辯證《塔布花》一書中文學恐怖的概念。例如，博蘭在《各種事件的對談》(*Entretien sur des faits divers*, 1930)提到相同事件如何被語言描述變形為多重的差異事件，或者他在《詩歌的關鍵》(*Clef de la poésie*, 1945)提到同種語言文字既被詩人用作表達真情也被小說家用來虛構故事，這些都在說明語言修辭如何改變事件的意義，即語言的不穩定性(*instabilité*)。假設語言會隨著語境和解讀方式不同改變意義，那麼用語言或書寫表述真相所能傳遞的真實性便是可疑的，無論是博蘭的文學恐怖或者布朗尚的文學虛構都是對此一立場的警告與提問。劃分範疇是否就能區辨語言的性質，例如文學作品中的書寫是虛實相生的，因為同時兼具溝通語言和修辭語言，而哲學著作中的書寫是真理語言，即「說一是一」絕無模稜兩可的語言。那麼，狄德羅(Denis Diderot)、祁克果(Søren Aabye Kierkegaard)、柏格森(Henri Bergson)沙特(Jean-Paul Sartre)等人的作品是文學的或哲學的？他們的文學創作是否為了傳遞辯證哲思？他們又使用什麼樣的書寫語言？或者書寫方式決定領域劃分，那麼隨著解讀書寫方式的不同，被

區辨的學科疆界也會隨之變動。無論在任何領域，書寫並非理所當然地等同真相，在不同的詮釋中，同樣的書寫可能既揭露也遮蔽真相，假設這是布朗肖評論作品的核心意義，即書寫多重性，他是否也將我們引入真理或者真相不可能的絕望深淵？書寫或者語言是人表述思考的唯一工具，說明它的模稜兩可如同意指溝通的不可能，即傳遞真相或者累積知識的不可能。事實可能正好相反，對布朗肖而言，文學書寫凸顯書寫虛構的問題，然而這並不意味思考的不可能（因為所想的無法以文字確定下來，也無法在意義未明的狀態中進行真理辯證），而是建構固定概念的不可能。後者並不指向沒有概念，而是任何概念都會隨著書寫詮釋的不同而一再地被重新質問與重構，⁹換言之，處在建構概念的思考活動中，而非概念確立的結果。如此一來，文學所引發的書寫虛構並不致使思考的終結，而是使思考一再回到思考運動的可能。

布朗肖透過對書寫的論證使他的評論並不僅止於是對作品的誤解，而更是以誤解離開誤解的作品創造。讓我們重新檢視他的這幾篇書寫。布朗肖的作品的特點在於他不斷地從原有的閱讀之中位移離開：從一開始跟隨博蘭腳步的〈人文裡的恐怖〉辯證，到提出兩種閱讀方式的《文學如何可能？》，然後進一步以〈評論的神祕〉和〈評論之謎〉討論文學評論的可議性（評論如何轉換於作品的現實層面和書寫的虛構層面），最後以〈人文裡的神祕〉和〈愛德的弔詭〉指出書寫本質的虛構性；這些文章間並沒有明顯的相互辯證關係，說明了他的目的不再得出最終觀點的正確性，或者為無法明辨的文學理出一條解決道路，而是不斷以文學的各種特例挑戰讀者思考中的慣性。透過評論的轉介，讀者同時察覺作品的奇異性與自己慣性思考的可疑，此雙重曲扭的凸顯使讀者

⁹ 可參見蔡淑玲，〈德希達與白朗修對「空無」看法之異同：符號與現實之間的關係〉一文的分析，《中外文學》卷 22 期 10（1994 年），頁 99-115。

嘗試以有別於慣常思維的方式去重新理解作品，並且在改變習慣中改變自己也改變原有的思考習慣。一旦讀者不再一味地接受所閱讀到的意旨，而是與作品保持距離，與博蘭或者布朗尚的書寫保持距離，布朗尚的書寫便不再僅止於單純的誤解，因為他的書寫不僅著眼於解釋作品的功能，而同時是透過對作品的塑造來豐富作品本身的意涵。評論不等於解釋作品，這使得評論脫離由作品決定其價值的判準，而豐富作品意涵的可能性則使誤解作品轉化為一種注視（詮釋）作品的新觀點。透過提出有趣的思想觀點與對此的深厚辯證（布朗尚起碼以六篇文章辯證他對《塔布花》的想法），對作品的誤解可能是重新審視作品的創造性觀點，由此，誤解便是為了指出作品可能性的操作。透過這樣的思考，評論不再是對作品的重複性閱讀，而是能夠使作品分歧，從作品中開發出另一條道路的重新創造，換言之，以誤解離開誤解的作品創造。也是透過這樣的行動，才能使文學的可能性取代文學的恐怖性。透過《塔布花》的說明，讀者理解到作品書寫會一再重返文學詮釋的命運，而一旦使得書寫與詮釋之間的連結產生可能性，就會造成難以挽回的恐怖，因為這意味著只要開始閱讀作品，讀者必然會陷入說不完作品（詮釋意義的不斷分歧）而無法離開作品的永無止盡之中。倘若同意作品與詮釋相關，這便意味著實際上沒有一個可以精確區辨修辭或陳述的判準，因為作品的意義會隨著詮釋的差異而改變，假設如此，文學詮釋的威力將不僅囿於文學作品之中，而擴及到所有的閱讀和所有的書寫，換言之，任何閱讀或書寫都會陷入文學詮釋的循環之中，而沒有確實理解的可能，這是博蘭所謂文學將會在人文知識之中所引發的恐怖。而為了扭轉這個僵局，布朗尚提出了針對《塔布花》的不同的文學評論，透過狀似誤解作品的外表，其實要連結的是誤解與創造之間的可能關係。一方面，透過可能誤解作品的強調，使讀者在閱讀評論的時候，不再一味的相信評論的文字，而是嘗試有距離的看待評論，也即為了理解評論真正的目

的，必須同時具備對評論及對作品本身的了解。另一方面，透過對作品的辯證而展開的新的觀點，提供了作品以外的創造性思維，這使得評論的誤解實際上是對作品的延續，而不僅止於停留在錯誤的觀點。如果評論並未造成讀者的盲目跟從，那麼它便沒有使讀者誤會作品的嫌疑，也並非對作品的誤解，相反地，它所意味的是必須更小心翼翼地接近作品，必須總是對理解感到不滿足，以便多層次地進入作品與辯證作品，並透過對作品的豐富詮釋開啟創造性的新觀點以取代單純的作品誤解。

唯有從上述邏輯，我們才可能領悟何以布朗肖從未連結評論與真相的關係，而在不同的書寫中指出：「評論無法闡明文學」（Blanchot, 1963: 9）或者「當評論自比為它所無法再現也無法理解的原作時，它就像是自我陶醉的奇怪創作」（Blanchot, 2010: 65）。有別於真相的表述，他認為評論者就像是：「不願成為詩人而以非存在（non-être）親近詩歌的詩人，參與小說創造秘密卻嚴斥小說的小說家」（Blanchot, 2007: 535-536）。他以詩人或者小說家稱呼評論人，說明後者與前兩者同屬持有秘密的創造者，而非秘密的告發人，然而評論人確實不同於詩人或小說家，因為他是「不願成為詩人」的詩人和「嚴斥小說」的小說家。評論人屏棄詩歌或者小說修辭的表達形式，把書寫當做思想表達工具和讀者溝通，然而對布朗肖而言，這樣的企圖並不使評論人能夠脫離小說家或詩人之列，因為誠如《塔布花》所揭示的，書寫不因表達方式的差異而能排除歧義詮釋的可能。簡單地與純文學畫清界線並無法使評論避開誤解的危險（針對文學評論而引發的爭論並不少於文學作品）。評論是在文學作品之上而展開的工作，換言之，它總是必須介入文學詮釋的工作，只要與詮釋有關，便不可能避開詮釋的多樣性與多重解釋所可能造成的誤解，換言之，評論人是打著非文學旗幟而以書寫再製文學者，即以表面上的非秘密作為真正秘密的危險份子（Blanchot, 2010: 65）。這是

何以布朗尚在〈評論的神祕〉中提到評論是比小說或者詩歌更加神祕之物，因為它以公開坦承作品秘密的方式遮掩作品虛構的終極秘密，它以揭露作品核心秘密的方式使讀者忽略被拆解成無數零件的作品不再等於原作的事實，因而布朗尚認為評論者以製造評論秘密的方式參與了「創造的秘密」，以詮釋字句（即「非存在」的現實對象）的方式為詩人的詩歌再造詩意。有別於詩人化景為詩，評論人徹頭徹尾所面對的都是非現實對象的詩句本身，是透過對詩詞意義的再詮釋，即非存在，試圖還原詩人所見的場景，而非與詩人同景共享，因而他所引入的總是更多的書寫詮釋而非原景重返。

評論用來分析或者理解作品的仍是書寫，甚至是更大量的書寫，因而它總是倍增而非減少詮釋歧義，如同博蘭所言：「有多少點子就會製造多少字」（Paulhan, 1990: 165），因為書寫歧異，評論成為以誤解（再）藏匿作品秘密的作者共謀，而非作品意義的揭示者。讀者在閱讀文學作品的同時也在尋找寫作者字裡行間的喻意，例如杜斯妥也夫斯基（Фёдор Михайлович Достоевский; Dostoïevski）《卡拉馬助夫兄弟們》（*Братья Карамазовы*）的瘋狂如何連結往宗教情懷的終極展現，假使小說家的思考不僅止於字表，那麼何以評論人的書寫不存在言外之意，或者，書寫如何止於單義？這是何以布朗尚透過博蘭《塔布花》說明多重閱讀的原因，書寫的虛構與領域無關，而是與它能夠被多重詮釋有關，也就是說這與書寫本身的能力（capacité）有關，而非由個人（作者或者讀者）來決定。這是何以當沙特以醫生醫病的譬喻說明為詞彙釋義和矯正字詞歧異的毛病是寫作者的責任（Sartre, 1985: 281）時，布朗尚卻說歧異的毛病也是詞彙的本質之一（Blanchot, 1949: 302），漠視書寫特質的語言使用，將導致博蘭《塔布花》裡所談的不斷回到文學恐怖的詮釋循環，而只有對書寫始終抱持懷疑的態度，評論才能離開以作品

為判準的單純的誤解，而是提供讀者更多想像詮釋的書寫創造。評論實際上無法再現原作，不同評論與詮釋觀點的並呈說明作品絕非僅止於它們之中任何一種的單一觀點，因而作品總是多過於評論的考慮。評論者挑選原作字句以便構築理論，而他所未撿選的文句在他的分析以外構成另外的意涵及作品意義，不僅如此，他所挑選的意義或他的詮釋序列也在被閱讀的同時，以超出他設想範圍外的方式重新再被認識、詮釋和理解。而唯有當讀者對評論及原作間再現的不可能有所理解，即理解一詞多義與書寫間的根本關係，評論才得以脫離正確或錯誤的單一價值判斷，化作品評論間的詮釋差異為激發再創造的共在可能性，換言之，不同的詮釋不因為彼此有別而相互矛盾與排斥，而是基於能招喚未來的及尚未發生的嶄新創造力而能共同存在。¹⁰評論不再意味著原作分析的完工，而是原作的可能景觀之一，是必須重新省思它與原作間關係的創造起點而非終點，是再次轉向未來的再書寫，而非拍案定論。基於一詞多義，布朗尚將評論從必須再現原作的思想窠臼中解放，並以原作催生之嶄新創作而重生，由此，博蘭《塔布花》中所提到將造成思考危機的文學恐怖轉而成為一再激發重新思考的文學可能。

本文以重構 40 年代，博蘭作品《塔布花》和布朗尚作品《文學如何可能？》間的關係轉折為出發點，以說明文學從恐怖到可能的變化為結，旨在透過分析這兩位作者的文學概念，以便重新思考文學評論的意義及其價值。布朗尚的文學評論使評論得以從作品的寄生成為創作，此舉不僅促使讀者有必要重新定位評論，更向讀者展示書寫如何得以一再

¹⁰ 這使得讀者得以理解何以布朗尚在講究作品特異性的同時也說作品等待或者召喚任何（包含深思熟慮的和膚淺空洞的）讀者（Blanchot, 1949: 293），因為在為書寫或閱讀做價值判斷以前，更重要的是以書寫詮釋的差異而凸顯多書寫多重本質，由此，字義詮釋的誤解才可能同為理解的一部分並為整全作品意義而服務，而非僅止於被排除在外的不可見。

從作品完成處返回創造運動。本文藉由原作品及其評論間的差異所企圖揭露的，並非對後者的價值評斷而是介於兩者差異間所凸顯的書寫虛構本身，為此，說明布朗尚的評論如何從誤解到創作的轉折，便成為論證書寫虛構的必要原因及其重要結果。評論唯有重新創造原作才可能脫離誤解作品的價值判斷，而唯有使評論離開再現原著的命運，它才可能以原作的再創造證成書寫的虛構。此雙重共在關係說明博蘭區辨其作品和布朗尚作品的必要性，既呼應書寫虛構的文學恐怖，也使評論從講解作品的身分蛻變為有必要被思考的作品本身。博蘭和布朗尚的作品關係打破了從作品開始到評論終結的既定思考，演繹了另一種生生不息的創造循環：作品召喚評論，評論再生作品的無終點迴圈，並由此指出書寫不僅止於闡述思考的工具，也是促使思考運動展開的動力。

徵引文獻

蔡淑玲，〈德希達與白朗修對「空無」看法之異同：符號與現實之間的關係〉，《中外文學》卷 22 期 10，1994 年，頁 99-115。

Bident, Christophe. *Maurice Blanchot: Partenaire invisible: essai biographique*. Paris: Edition Champ Vallon, 1998.

Blanchot, Maurice. *Comment la littérature est-elle possible?* Paris: José Corti, 1942.

———. *Faux pas*. Paris: Gallimard, 1943.

———. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

———. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

———. *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit, 1963.

———. *Le Pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

———. *Chroniques littéraires du Journal des débats: avril 1941-août 1944*. Paris: Gallimard, 2007.

———. *La Condition critique: articles 1945-1998*. Paris: Gallimard, 2010.

Gilonne, Yves. «Blanchot et Paulhan». In *Maurice Blanchot, de proche en proche*, éd. Daiana Dula-Manoury. Paris: Éditions Complicités, 2008.

Paulhan, Jean. *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, éd. Jean-Claude Zylberstein. Paris: Gallimard, 1990.

———. *Choix de lettres III: 1946-1968*. Paris: Gallimard, 1996.

———. *Œuvres complètes*, I-III. Paris: Gallimard, 2006, 2009, 2011.

———. *Œuvres complètes*, IV. Paris: Cercle du livre précieux, 1966.

Paulhan, Jean et Francis Ponge. *Correspondance 1923-1968*, I. Paris: Gallimard, 1986.

Paulhan, Jean et Monique Saint-Hélier. *Correspondance 1941-1955*. Paris: Gallimard, 1995.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1985.

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.