

包法利夫人之慾望城市

林政君/ May-chun Ling

中國文化大學法文系 副教授

Department of French, Chinese Culture University

【摘要】

福樓拜執筆《包法利夫人》的年代，法國開始關注私人生活。精英文化與大眾文化融合，小說、傳媒、時尚、休閒引導新興小市民的生活品味，巴黎成了時代之風。它的繁華富麗既具有上流社會視野，又包容俗世人生的一切慾望，成了易於消費的象徵，並捲起自然人工化、心理物品化、生活戲劇化的現代性漩渦。女性的內在、外在全張戴著這個文化符碼。愛瑪的一生尤其被刻劃了不可磨滅的印記。

【關鍵詞】

巴黎、現代性、時尚、中產階級、女性命運、成長小說

【Abstract】

By the mid-nineteenth century while Flaubert wrote *Madame Bovary*, the French middle class had already become the pillars of the society and drove people's retrospection from the public spheres to the private ones. The elite culture started to merge with the public tastes: novels, media, fashions, and recreations had modified the living trend of the emerging citizenship and also established the reputation of Paris as the center of vogue. The splendid vanity along with gorgeous extravagancy indulged itself with both the magnificent perspectives of the upper-class and every possible lust in worldly life, and marked itself as a consumable symbol with the turbulent modernity including artificial nature, materialized state of mind and dramatized living. The female internality, as well as the intra-domains, were all attached with this cultural code. Emma's life was especially carved with some indelible marks.

【Keywords】

Paris, modernity, fashion, middle-class, *déstin féminin*, *bildungsroman*

前言

十九世紀被稱為現代小說誕生的世紀。現代小說的特色是捨理想而穩抓現實。不再是單純的線性結構，小說隨著戲劇發展而起落張弛，故事有著明確的時間與空間背景，人物則屬於社會各個階層。與這同時，小說主角也產生變化，一種新型人物出現了，也就是所謂的反主角。他們不再是英雄，不僅不是可以讓人崇拜的典範，反而還可能是個平庸、為外在社會或自己所害的失敗者。在後來小說的發展中，甚至連人物的身分都會喪失。這種具現代性的寫實小說，描繪一個注重外在、表演與非人化的十九世紀社會，上層階級的光環遍及各個角落，腐敗卻早從內部啃噬，即將傾頹瓦解，而逐漸抬頭的個人意識卻不敵群體的重壓。社會成了榨壓、搗碎個人的機器。

成長小說、或教育小說蔚為大宗：主要人物隨著不同的經歷，也就是「存在」的彎彎拐拐，認識世界。故事或講述初入社會的青年，意識到自己無法有所作為的覺醒與無奈，或是擁有豐富個性的人物，從童年到暮年一生的波動轉折，也可以畫出藉由瞭解社會機制與運作，而征服人生的道路。成長或教育的內涵包括對愛情、性的啟蒙，對人性或社會的認識，又或是對自我、生存意義的探索。總之，陳述一個由無知過渡到有知的歷程。而無論是哪一種，主題皆為試煉與蛻變：主要人物因一連串的冒險與考驗而產生觀點、思想或性格的轉移，這也正是他們與之前史詩、悲劇性人物的區別。這類小說的架構經常可簡化如下：主角為貴族或平民年輕男性，從外省「上」巴黎，希望可以出人頭地，躍升為上流階級，享有一切的物質享受與權力。

之所以「上」巴黎，是因為巴黎享有特殊的地位。如果外省的城市每個城市有其特色與不同的功能，彼此共存，地位平等，巴黎則在它們之上：它不是一個尋常城市，不與別的城市互補或並列，而是它們的增生物、它們的相乘與總和。它反射、映照所有其他城市，既是它們的全部，又是唯一。巴黎是夢、也是小說、是真實存在的幻境。而法國只有兩種人，巴黎人與外省人。通常小說結束時主角不再對巴黎抱有幻想，他們認清了它的真相：這是個野心之都，這裡的一切皆被無限放大，所有的冒險都可能，但更是個不折不扣的誘惑城市，而「誘惑」的字源是罪惡與腐敗，將外省天真的鄉下人勾魂攝魄，使他們偏離正道。

故事的背景裡總有位風華絕代的巴黎仕女，有錢、有閒、有愛、有人脈。男主人翁定受其吸引，若能蒙其青睞，則會受其所助，在巴黎闖出名號。在以男性為主角的成長小說，巴黎女性是帶領者、是精神與身體的啟蒙者。彷彿男性還一片混沌的時候，她們就已經自在自如地坐在人生安穩的地方。她們是導師，無需學習、成長。那外省的女性呢？她們也一樣受命運的眷顧，在自己家鄉養尊處優，或是也能有機緣「上」巴黎，受到親切顧問的指導，而

在巴黎發光發熱，嫵媚優雅，找到金龜婿，成為社交界名媛¹？沒有。有的只是在鄉下憧憬著巴黎的女孩子們，夢想著都市上流社會的璀璨生活。她們一輩子也沒到過巴黎，只能在黯淡無光的所在眺望著在地平線盡頭閃耀奪目的巴黎仕女，在平凡單調重複的家務中，慢慢地磨盡年輕歲月，連同那年輕歲月最珍貴的浪漫心思。像愛瑪包法利。

或許，反過來想，這樣的女性雖然一輩子被埋沒在鄉間，卻還可以幻想，將遠方的巴黎當成食糧，餵養夢想。如果連這最後的彩衣都抽走，那麼愛瑪包法利只是個外省的女傭，她的故事只剩了通姦、敗家、破產。引人訾議、令人不齒，卻普通且俗氣。如果剝掉她為之生、為之死的夢想，戳破她自以為與眾不同的假象，便會顯露現代化社會狹隘的真相，還不夠堅強穩固足以接受脫逸與冒險。

慾望機制

其實比起從前的女性，愛瑪更有條件過上舒心的日子。十九世紀工業發展，一切蓬勃發展，擔憂存活的時代已然過去，可以開始好好的活。勞動少了、休閒多了，束縛小了，自由大了，平民也可以開始享受許多以前專屬於特殊階級的精神與物質優渥。十八世紀發現的新概念——幸福，成了全民實踐的新目標。但弔詭的是，這個擴張的時代同時又帶來如昆德拉在《小說的藝術》裡所稱的「令人暈眩的簡化進程」(昆德拉 26)。教育普及、文化紮根、個人意識興起，公眾空間收小，私密空間變大，卻使愛情縮減為性，友誼縮減為交際和應酬，讀書縮減為看休閒讀物，大自然縮減為畫冊或盤子上的風景，對他方的興趣縮減為旅而不遊。總之，形而上淪為形而下，精神價值縮減為實際用處，永恆的追尋探索縮減為當下的感官享受。傳媒宰制文化，讀者消費讀物，也被讀物消費，大眾成了庸眾。

這個平庸化的過程與越來越細密的商業操作相結合，巴黎在不斷的文化生產中頻繁地出現在大眾視野，一層層被剝去了豐富的内容，被塑造為精緻而易於消費的時尚，逐漸演化成一種符號。市場經濟深化，拜金主義興起，而巴黎的繁複提供了無限可能，它有著貴族的趣味與體面，又正視芸芸眾生的世俗，每個人可根據自己的生存狀態與環境而做出不同的闡釋與解讀。它是異域，適於斷章獵奇的搜集；它是精品，一種真正的經濟資本。它是商標、是紀念品、是文化資本、經濟符碼、最顯眼的象徵，它變得小而美，利於收藏、利於記憶、利於想像，隨時發揮神話的功能。

《包法利夫人》寫的就是一個心理物品化、自然人工化、生活戲劇化、乃至世界裝飾化的外省小鎮浮世繪，尤其是暴露被物質欲望異化的女性在十九世紀悲慘的命運。小說描寫物欲和幸福感的賽跑。物欲超出實際用途，是一些多餘需要。而這部份需要是由社會生活決定

¹鹿島茂就以此為出發點，以巴爾札克小說為研究對象，寫下關於十九世紀巴黎女性時尚的《明天是舞會》。

意義，個體往往不能控制，受大環境準則左右。抵抗力較小的人身不由己地被驅使，全力以赴地追逐社會公認的價值。一般的浪漫思想認為每個人獨立自主，有天生屬於自己的審美觀，但實際上我們的感官與情感機能卻經常得受外界的引導，才能知道自己「應該」欣賞哪些人事物。而在這經濟發展的時代中，人對物質的要求被無限地刺激擴張；在訴諸官能的大眾消費文化泛流裡，連愛情、親情也沾染上普遍的物欲躁動，最終是連尊嚴、感情、自信也傾囊而出，精神陷入赤貧。

小說人生

愛瑪就是如此。一開始，她就有著易感的天性，而修道院培養宗教情感的教育又加深了她對永恆、狂喜、至樂的曖昧憧憬。讀書識字化隱為顯她的感覺結構，閱讀反射性的過程更激化她的情感與情緒。聖經和宗教書籍成了催人熱淚、入死出生、悲極美極的愛的故事，而儀式與祈禱則是帶有神秘色彩的消遣和娛樂。再加上修道院幫傭帶來的愛情小說，這位家道中落的貴族老小姐自己「大口大口的吞噬」(71)²書裡的章節，而愛瑪則沉浸其中，被陳舊閱覽室的灰塵「沾得滿是油污」(71)。還有充滿異國或貴族風情、引人浮想聯翩的「優雅畫冊」，在這些猶如現代少女漫畫或羅曼史的推波助瀾之下，愛瑪夢想家的傾向一發不可收拾。從此，她的人生有了姿勢，就是像一位中世紀古堡貴婦「終日鵲望著插著白色羽毛、騎著黑馬、從原野深處疾馳而來的騎士」(71)。

印刷品所呈現的世界是她行事作為的參照系統，她固執地、苦澀地以此打造、衡量她的人生。一有了感情投注的對象，無論是對丈夫夏爾：「在月光灑落的庭院裡，她對夏爾吟誦所有她記得的情詩，或者一邊輕歎、一邊對他唱憂傷的慢歌」(77)、對子爵：「閱讀時她老是想起子爵。她將子爵與書裡虛構的人物連在一起」(91)、對羅多爾夫：「她一遍又一遍地對自己說：『我有情人了！我有情人了！...』她於是想起所讀過書裡面的女主角」(196)、還是對雷翁：與他度過的三天蜜月，使她想要「像魯賓遜一樣永遠地生活在這個小島」(291)，她都是以書本為藍圖、以此確認或表達內心的悸動。即使是帶有幻覺色彩的沃比薩爾城堡舞會和在盧昂觀看的戲劇演出，之所以使她如痴如夢，也都是因為它們使「愛瑪回到了少女時代的閱讀世界」(256)。人生之初，還沒有對象，就已經戀愛的愛瑪，與遇到的第一個男子結婚了，她不僅沒有因此進入小說的世界，反而離得更遠。「愛瑪一直想要知道她從前看書時覺得那麼美的『幸福』、『激情』、『迷醉』到底是什麼」(69)？人生最後，連幻滅都鋪墊著閱讀的底樣：感情、金錢兩頭落空，快要走投無路時，偶然地回到從前修道院的圍牆邊，愛瑪感嘆「那時多麼平靜啊！她多麼羨慕依據書本描寫所想像的無法抹滅的愛情」(319)。

² 《包法利夫人》引文為筆者自譯。

愛戀上流巴黎

從前讀小說時，她就嚮往旅行：到《保羅與薇吉妮》的熱帶島嶼、印度、東方、瑞士、威尼斯…。現在被內囿在家庭的圍籬內，又不甘於做為被愚人束縛的妻子，她只能執於幻想，耽於憑窗遠眺——一個蒼涼的逃逸與抗拒之姿。沃比薩爾城堡的舞會使她驀然飄近閱讀的異想世界，她曾有的質疑消失了，王子公主真實存在，與她持同樣的語言、踏同樣的步伐。從舞會回來之後，目光散漫地逡巡不再能滿足她，她有了一個目的，一個清晰又模糊的目的，一個美妙的地方：與她跳了幾首舞曲、令她神迷目眩的子爵離去的地方，巴黎。「他（子爵）呢？他現在在巴黎，在很遠的地方。巴黎是什麼樣子？這麼巨大的名字。爲了使自己開心，她一而再、再而三地低聲向自己唸著巴黎、巴黎」（90）。夜晚醒來，聽著鐵箍的車輪在路面發出的聲音，「她想著：『他們明天就到巴黎了。』於是她的心跟著他們，隨著海岸起伏，穿越村莊，在星光下沿著大路往前走。走了不知多少路後，總是到了一個模糊的地方，她的夢就會醒來」（90-91）。有了憧憬的目標之後，窗外變得不再有趣，無奈與無聊接踵而至。唯一能品味夢幻國度的方式，就是搜集任何有關巴黎的資訊，使自己身邊充滿能令人聯想起巴黎的物件。於是「她買了巴黎的地圖，順著手指在首都遊歷。她走上林蔭大道，在每個轉角，馬路的交叉點、標示房子的白框框之前逗留。眼睛終於看累時，她閉上眼簾，在黑暗中，她看到隨風搖曳的瓦斯燈和劇場正門的柱廊前，馬車踏板喀噠喀噠地放下來。」（91）

時尚傳播業的誕生，報紙連載小說的發達，像社交導覽又像目錄雜誌般的親切和貼心，使她遠在外省鄉間也能握有最新的情報並按表操演。「她訂閱女性報刊《花籃》，又訂了一份《沙龍精靈》。一字不漏地吞食所有關於首演、賽馬、晚會的報導。無論是剛出道的女歌者、還是商店的開張她都有興趣。最新的流行服飾、一流洋裁店的住址、布洛涅森林和歌劇院的節目她都很清楚。」（91）巴黎的幻影越來越大，終如烏雲般罩住整個生活。既然生活在遠方，近處的就不是生活。於是身體留在現在，心飛向未來，耐著性子忍受正經歷的一切與週遭。「至於（巴黎以外的）其餘人世，已經丟到不知什麼地方，彷彿不存在似的。而且，越是近在身邊的東西，愛瑪越是不理會」（92）。閱讀激發她感情、生活的靈感，她又藉此來稍解內心深處的覬覦與渴望，連小說中關於巴黎傢俱擺飾的描寫都成了她具體仿效的對象。懷念使她迷惘，欲望使她封閉，虛妄使她自願脫離「庸俗」的人群，逐漸進入羅蘭巴特在《戀人絮語》中所描繪的非現實——脫離實際生活（*déréalité*）（Roland Barthes 103-108）的狀態，癡狂。她甚至想要「同時死和住在巴黎」（93）。

她對巴黎的迷情與對上流社會的嚮往是不可分開的。她對夏爾不滿，是因為他完全沒有一點貴族的氣概：「他（夏爾）不會游泳、不會使劍、不會放槍，連有一天愛瑪問他小說裡關於騎馬的術語他也不會。男人不應該是要什麼都會、樣樣精通、能帶你領略澎湃的激情、生活的細緻和所有的奧秘嗎？」（75）她之所以意淫子爵，是因為子爵像是小說主角的化身；

而她之所以移情羅多爾夫與雷翁，是因為他們是子爵的替代，頭上圈著巴黎的光環，身上帶有上層階級的象徵——即使只是買得到的用品，帶有香味的髮油、鑲嵌銀飾的手槍或繡有徽章的雪茄盒。所以她自己全身披金戴銀，並餽贈情人富象徵意義的昂貴配件——鍍銀柄的馬鞭、刻有「心心相印」的印章、圍巾和不可少的「雪茄盒」。愛瑪對物質與愛情的揮霍無度源自同一種昏昧：閱讀與人生互染，想像與現實混淆。她是現代化城市裡裝扮成貴婦的女唐·吉訶德，為尋找英雄騎士、在想像的廣闊大地冒險。

「月下的嘆息、長久的擁抱、滴落在對方掌心裡的眼淚、肉慾的躁動和情意的纏綿，所有這些，都離不開充滿閒情逸致的古堡陽台、有著絲絨窗簾和厚實地毯的小客廳、擺滿了花的花架、有著豪華台架的睡床，也離不開晶瑩的寶石和掛著飾帶的僕從制服」(92)。好一本精品目錄雜誌。其實，書中所有的人物都一樣，他們頻頻仰望眾城之城，「巴黎索引」不是路標，而是新的「溫柔鄉地圖」(La Carte du Tendre)。

自我物化

隨著時代發展，「身體」的社會/心理層面個人化、私密化，與「居家」一起成為肯定自我、證明自我和尋求認同的圍城。人開始像蠶一樣將自己重重包裹，投注越來越多的心力與時間完善提供庇護與資源的個人堡壘，而它則滿足「自我繭化」的人越來越多的需要、慾望、樂趣和逐漸被容忍的自私想法。同時，現代社會「簡化」的特性像詛咒一樣：文化漸漸減縮為傳媒，而傳媒又強化、導引「功能化」的趨勢。媒體一邊宣傳一種藉由身體與居家生產建造自我的現代神話，一邊像操作手冊式的提供最新、最時髦的模式。新型消費者被鼓勵製造出一個侵略式、跳而搶眼、充滿吸引力的自我形象，重新將身體經營成帶有「我/個人」商標、既媚又魅、令人崇拜的偶像³。這種「商品化」的生活方式造成自我/身體/居家形象的重要與更新，造作而媚俗。

因此，既是自戀的臨水照花人，同時又在崇尚物質的過程中非人化。盧梭自豪地說大自然塑造他之後就把模子打破了，多數人卻忍受不了失去模子的自己，而用公共的、傳媒所推出的模子、把自己重新塑形。原是最追求獨特、有型的個人反而端出客體化、制式化的「我」的形象。人與物混而為一。引起性渴望的貼身拜物與引起社會渴望的體面/階級(de classe)拜物齊發，共同遮掩精神欠缺、創造力匱乏的實相。

³ 注重個人生活，塑造個人形象，如企業般經營自我，而「我」也成為一種商機。關於傳媒與商業如何操控「我」的市場，可參考Didier Anzieu, *Le Moi-peau*與Guy Debord, *La Société du spectacle*。

配件

其實，不僅是愛瑪，書中所有的人物都有著拜物與戀物情結。如杜雪在〈小說與物〉中所列舉的：愛瑪的「一對藍色⁴玻璃花瓶、象牙針線盒和一個朱紅頂針」(94)，雷翁的「帶有鍊子的花式劍、骷髏頭、吉他」(152)(還可再加上用來研究骨相的頭顱模型)(Duchet 11-43)。至於打扮方面，除了愛瑪仿造雜誌裁剪的巴黎時裝或城市中仕女的穿著(她在盧昂曾看見貴婦銀鏈上綴以小串飾物，她就買一串)(93)，男士們也一樣不落人後。雷翁一有工作，就要「一件晨袍、一頂巴斯克貝雷帽、一雙藍絲絨拖鞋」及很多絲巾(152)；羅多爾夫想要製造「不經意優雅」(172)的印象；奧麥則是選擇「他認為最有品味的調皮巴黎風」(314)。流行是一種專制，統馭輿論與習俗。愛瑪訂閱女性期刊、夏爾《醫林》與奧麥《盧昂燈塔報》是抱著同樣的心態。愛瑪與奧麥都以所崇拜的人物為小孩命名，奧麥講話時喜歡用一些巴黎人的慣用語，雷翁第一次與愛瑪約會時，先翻閱了舊的時尚雜誌。趕潮流是大家共同的心病與目標。隱喻/替代進入了心理與夢想深層，啟動了轉移/濃縮的補償心理機制。盲目、麻木，異化的人忙於疏離現實，將對人生的失望、沮喪全投注到了追求實際商品或象徵物件上。

馬車

鹿島茂在《想要買馬車》中描繪外省青年搭驛車到巴黎打天下，想要出人頭地，躍升為有錢買馬車、養馬車的階級，以馬車為男性成功象徵來切入十九世紀文化史。其實，馬車同樣也是當時女性夢寐以求的事物。不是為了跨耀顯赫，而是旅行。愛瑪在修道院編織美夢時，就經常聽到馬車從街上經過的聲音。這聲音將在她逐愛之旅一路相隨。城堡舞會之後，馬車的聲音使她在夜裡醒來，想像與子爵一起搭馬車上巴黎。夏爾應她要求買馬，給了她與羅多爾夫偷情的方便。她使盡所有學來且持續更新的巴黎女性言行與誘惑招數來綁住他，希望他帶她離開。當她計畫與羅多爾夫私奔的時候，她聽到馬群奔跑的聲音。「四匹奔馳的馬，八天來載著她往新的國度，永遠不再回來」(228)。遭羅多爾夫遺棄之後，她將與第一次談話就因為對小說、對旅行有著共同興趣而惺惺相惜、再次相遇的雷翁歡好。

曾經她為換環境而雀躍。剛搬到永城時：「這是她第四次睡在陌生的地方，第一次是進修道院，第二次是新婚，第三次是參加侯爵的舞會，而這是第四次。每一次都像是開啟她生命的新階段」(119)。第五段將是她與雷翁在盧昂租的小旅館。馬車又出現了：盧昂近郊甜蜜的漫遊稍稍彌補無法遠行的遺憾，而驛車「燕子」載她往返婚姻與偷情。但公共馬車太普通，她希望的其實是「坐著馬夫穿著翻口高筒皮靴、由英國駿馬拉著的藍色雙輪輕便馬車到盧昂」(305)。(又是藍色)。按照兩人夢想擺設的愛窩位於港口附近卻從來沒有出海，給旅人暫時休憩

⁴ 藍色象徵地平線外想像中的國度。

的旅店成了延長的休止符，愛瑪人生最後的一個——斷落。馬車致命。這次生命的出遊從一開始就註定結束。當愛瑪因雷翁說「巴黎人都是這麼做的」(279)，而在大教堂前上了肉慾街車，一路在盧昂大街小巷上下躍動，使城內布爾喬亞目瞪口呆時，「車廂像海船一樣顛簸」，而「放下窗簾」的馬車比「墳墓還要密閉」(筆者強調)(280)。

簾幕

窗簾，童話世界沃比薩爾城堡的細布窗簾，愛巢布洛尼亞小旅館的窗簾，愛瑪特地為家裡選購安裝、且想送給雷翁的黃色窗簾；這件允許浪漫聯想的事物，這個現代生活私人空間的樣品，象徵出神飄逸與奢華貴氣，如此空洞、虛浮，卻蒙了愛瑪的眼，像某種意識形態般映/印下她無力揮開的想法，這層飄動的紗幕，將她與人世隔開，秘密/密密關起，使她窒息。她即將躺入始終對她懷有甜美想像的夏爾為她準備的最後住所：綠色天鵝絨覆蓋下的一棺兩槨——一副櫟木□一副桃花心木、一副鉛制(361)。

窗裡窗外

曾經窗戶是愛瑪最喜歡佇立的地方，她生命的關鍵點，婚姻、愛情、疾病、死亡都離不開窗邊。夏爾初識她時，就看到她將「額頭抵著窗戶」(49)。之後，被困在外省小鎮、關在婚姻圍城的她憑窗窺視、觀察、等待，冥想愛情歸宿，遠眺精神原鄉——優雅、繁華、勃然生氣的巴黎。愛瑪兩次以為遇到真愛，都是從窗邊開始。她在窗前看雷翁從樓下經過，她在窗邊第一次看到羅多爾夫，也是與他先有窗邊的言語挑逗，才有之後森林的肉體結合。被羅多爾夫以一封信擺脫時，她在閣樓的窗邊，第一次感到死亡的牽引，墜樓的欲望。與雷翁參加盧昂狂歡舞會時「她昏過去，人們將她抱到窗邊」(326)。彌留之際，她喊夏爾：「把窗戶打開，我要窒息了」(349)。

窗戶分隔內在與社會空間，卻是一個模稜兩可的界線，隔了一層，卻透亮。是開也是闔，是欄柵也是缺口、暗許游離、越界、出走，同時嚴防、緊閉、封鎖。似夢想又現實。它引人遐思，卻揭穿想像，暴露它虛假的本質。當愛瑪量乎乎地陶醉在城堡的舞會時，僕人為了讓空氣流通而打破窗戶，聲音使「包法利夫人回頭看，看到庭院裡有一些農民，臉貼著窗戶往裡頭看。於是她想起了貝爾托，眼前浮現出農莊與淤塞的沼澤，她父親穿著工作服站在蘋果樹下的景象。她也看到了自己，像從前一樣，在牛奶盆裡用手擠奶油。但一直在記憶中都很清晰的過去，卻在眼前這一刻的光芒閃爍下，完全消失。她幾乎懷疑曾經有過這樣的生活。現在她在這裡。而舞廳之外，只有暗影，籠罩一切。她左手端起鍍金的貝殼杯，吃起櫻桃酒冰淇淋，眯著眼睛把匙子送進嘴裡」(85)。農人的影像使愛瑪出現靈視、看到過往；窗戶映出愛瑪夾在倆個完全不同的世界——貴族與農民，兩種感受——泥濘/油膩，冰涼/醇美。她

排斥前者，享受後者。偶然使她進入不屬於她的光圈裡，她的同類則留在漆黑的外面。窗戶顯現她的兩重性——她拒絕卻不能擺脫的農村出身，她期盼卻無法融入的貴族社交。她雖眯起眼睛，不願正視，但不接受過去，也就失去未來，舞池外的黑暗正預告最終的幻滅。

垂眼張目

畢卡和在談到《包法利夫人》的意識形態時指出書中人物經常昏沉、朦朧、不自覺的打盹或瞌睡，他認為這代表兩種世界的交替：人物由物質空間過渡到想像世界(Picard 274-275)。在修道院時，「愛瑪不知不覺地在祭壇的薰香、聖水盤的涼意和蠟燭的光亮所散發神祕的閒適慵懶中恍惚失神」(69)。唯一一次親近貴族，她欣喜子爵再次邀舞，沉浸在華爾茲的旋律，「他低下頭來看她，她仰起頭來看他。一陣暈眩襲來，她停了下來…。她差點跌倒，將頭貼在男伴的胸膛一會兒」(86)。當她與羅多爾夫在農業促進會的頒獎大會明說教、暗誨淫、耳鬢廝磨的時候，「她甚至聞到了他髮油的香味。突然一陣酥軟，她想起在沃比薩爾帶她跳華爾茲的子爵，他的鬍子就跟這位的頭髮一樣，有著香草和檸檬的味道。她不自覺地眯起眼睛，好聞得更清楚」(180)。即使是夏爾，在即將遇見一生摯愛時，驅車前往貝爾托農莊的路上也是心渙神散，恍如進入夢幻的世界：「有時睜開眼，但精神惘頓，睡意又掩上來，他很快地又陷入迷糊的狀態」(46)。對於兩腳實實穩踏地面的他，愛瑪天藍色的瞳眸是他仰望的天，神秘、美麗而遙遠。

神智不清也會在由夢境返回人間時發生，當人物拒絕接受現實時會不自覺地啟動睡眠防衛機制。歡愛之後，愛瑪經常感覺遲鈍或意識鬆弛。與雷翁繼繼交纏之後，她到美容院整理頭髮，「在梳頭的罩衫下睡了一會兒」(302)。美夢逝去，對不願意為她偷錢還債的雷翁絕望時，坐在從盧昂回永城的驛車：「無法忍受的疲倦漫過她，她到家時呆滯、灰心喪氣、幾乎睡著了」(335)。她拒絕公證人以身體換取金錢的提議後：「看到家時，她突然全身僵直，再不能邁開一步」(338-339)。最後，連羅多爾夫也無情翻臉、將往日私情摧毀殆盡、被迫清醒時：「她一片茫然，如果不是聽到體內傳出的脈搏聲像震耳欲聾的音樂迴盪在原野上的話，根本不知道自己的存在」(347)。這個物質堆起的世界，沒有真正信仰，卻要按著某種信念生活的世界，終於欲令智昏，使人麻痺，成了沒有生命的擺飾。

「這時，她回過頭去，再看一次毫無表情的城堡，連同它的庭院、幾處花園、三個院落、和所有正面的窗戶」(347)。或許，為了不受虛幻吸引，就必須堵住所有曖昧的開口、拉上窗簾，闔上書本、閉上眼瞼。像愛瑪臨終時在街上唱歌的瞎子。這個愛瑪搭驛車「燕子」總會遇見的瞎子，臉上流膿、沒有眼皮，只有兩個眼窩血窟窿的乞丐；這個四處講述奧麥醫藥無效，使他恨之入骨，動用報紙、輿論力量、散佈謠言，終被關入收容所的流浪漢；如此徹底地揭下面具，皮開肉綻的可憐蟲；他的醜陋赤裸裸地呈現中產階級無法面對的本來面目(Butor

107)。他目瞽而開眼，他衣不蔽體卻歌唱：「『朗朗晴天暖洋洋，小妞兒思春心癢癢』。愛瑪聽到，像一具觸電的屍體般坐了起來，頭髮散亂，瞳孔發直、張大……。她大叫：『瞎子』。她開始大笑，一種殘酷、瘋狂、絕望的笑，以為看到那可憐人醜陋的臉，像個駭人的怪物矗立在永恆的黑暗中」(359)。振聾發聵。

結語

愛瑪以為讀書獲得了自己，對女主角即刻膚淺的認同卻使她失去了自己，分不清深切的感悟與空洞的嘆息。平庸而複雜，沒有內涵的心靈被各種欲望和算計佔據；她無法超脫，她不快樂，因為她永遠依賴外在條件，沒有能力與智慧自己創造持久、豐富、以生命交換比生命更長久的關係。她程程追趕幸福，卻永遠趕不上傳媒、市場所推出的最新幸福指標。經濟發達使幸福的有效性遞減、賞味期縮短。隨著物質的增聚，物欲的實現，厭倦卻像影子緊隨其後，悄悄滋長，感情變得千瘡百孔。坐擁精品，但慾壑難填同樣引起匱乏的痛苦，生存的焦慮。幸福越多，幸福感越少。有了閒暇，卻沒有生活。日子是滿的，生命是空的。喧囂而張揚，充滿了聲音和狂熱，但孤寂的心仍徒勞地撲騰著翅膀。

愛瑪有著波特萊爾所珍視、幻想旅行、不安分的詩人心靈，卻從來沒有出過遠門；她知道巴黎所有的路線與動靜，卻一輩子沒見識過巴黎；她嚮往與靈魂最接近的現實行為——愛情，卻只顧抓著頭髮想飛，視而不見以浪漫柔情寵愛她一生的丈夫。這個激進和務實的社會，不能接受任性與撒潑；這個害怕軟弱與頹廢的文化，無處容納女性想騰空飛躍的奇境。但愛瑪仍然力圖掙扎，以閱讀所學來的心思、語言、技倆，奮力拼搏，直到最後。

她臨終前大笑是因為如布鐸所詮釋：「不原諒這個她濃縮體驗、呈現其不幸與惡的時代」(Butor 107)，是意識到瞎子歌詞與她人生的對照反諷，還是想起她在奔走借貸時扔給他全部財產五法郎的灑脫與痛快？！揮灑金錢、財物，拋擲青春、生命。最後的一刻，她睜大了眼，看到的不是窗外的藍天，不是巴黎，而是幽冥路上的醜怪——人世的真相。

引用書目

Flaubert, G., *Madame Bovary, le livre de poche*, 1983. *Magazine Littéraire*, Flaubert et ses héritiers, n° 250.

Anzieu, D., *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

Barthes, R., *Fragments d' un discours amoureux*, Seuil, 1977.

Blanchot, M., *L' Entretien infini*, Gallimard, 1966.

Borges, J.-L., *Discussion*, Gallimard, 1966.

Butor, M., *Improvisations sur Flaubert*, Presse Pocket, 1984.

Debord G., *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

Duchet, Cl., *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983.

Genette, G., *Figures I*, Seuil, 1966.

Girard, R., *Mensonge romantique et Vérité Romanesque*, Grasset, 1961.

Maurois, A., *De La Bruyère à Proust*, Fayard, 1964.

Picard, M., *La Lecture comme jeu*, Minuit, 1986.

Poulet, G., *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961.

Etudes sur le temps humain, t. I., Rocher, 1976.

Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954.

Richard, J.-P., *Littérature et Sensation, Stendhal et Flaubert*, Collection Points, Seuil, 1960.

Robbe-Grillet, A., *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, 1961.

Rousset, J., *Formes et Significations*, Corti, 1962.

Sartre, J.-P., *L' Idiot de la famille*, Gallimard, 1971-1972.

Valéry, P., « *La Tentation de (Saint) Flaubert* », *Oeuvres*, Pléiade, t. I.

Zola, E., *Du Roman, Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, Complexe, 1989.

波赫士，《波赫士談詩論藝》，時報出版，2001 年。

艾倫·狄波頓，《旅行的藝術》，先覺出版，2002 年。

昆德拉·米蘭，《小說的藝術》，皇冠，2004 年。

鹿島茂，《明天是舞會》，如果，2006 年。

《巴黎時間旅行》，果實，2005 年。

論英語 midwife 詞義變寬的內在原因*

吳小晶/ Xiao-jing Wu

北京大學外語學院英語系

Department of English Language & Literature, Peking University

【摘要】

英語 midwife 一詞經歷了意義變寬的過程：從 midwife₁（女接生員）到 midwife₂（接生員）。這一過程至少歷時三百多年。男性加入接生行業是引起這一變化的外部原因。本文分析表明，對立入中和回配效應是促成這一變化的內在原因。分析還表明，從 man/male midwife₁ 演變為 man/male midwife₂，使編解碼過程變得簡單而省力。這對 midwife 的泛化來說也是一個重要的內在原因。

【關鍵詞】

對立入中、回配效應、詞義變寬、語義複合、上位入中

【Abstract】

The English word *midwife* has undergone the process of semantic broadening, i.e., a shift from *midwife*₁ (a woman who helps women in childbirth) to *midwife*₂ (a person who helps women in childbirth). This change took at least more than three hundred years. That men began to “help women in childbirth” can be considered as the external cause. This paper shows that the important factors which constitute a set of internal causes include *Antonym-as-Head* (a process of compounding) and the *Return Effect* (a type of reanalysis). This paper also shows that the following factor should be another cause inside language for the change. That is, the shift from *man/male midwife*₁ to *man/male midwife*₂ makes simpler and easier the processes of encoding and decoding *man/male midwife*.

【Key words】

Antonym-as-Head, Return Effect, semantic broadening, semantic combination, Hyperonym-as-Head