

余光中現代散文之意向性客體美學研究

陳鈺文

南華大學文學系碩士班二年級

摘要

關於余光中現代散文的研究，目前多數落在作者及文本的面向，讀者角度的美學開掘相對來說較少，為了使此方面研究更加完整，本研究以英伽登提出之「意向性客體」概念剖析文本中讀者的直覺感知，解碼兩種因不對稱關係所帶來的美學效果，全文共分二個部分，第一為「詩性語言」，透過「語音組合層及意義單位層」的概念，在字、詞、句子、段等四個單位對文本進行篇幅長短不等的剖判，最終得出，文本如何建構讀者感知延長的詩性語言之美；第二為「未定美學」，根據「再現的客體層與圖式化觀相層」中，側重美學的特徵——「未定點」為分解依據，遵照文本中的骨架式未定點及圖式化未定點，解析含蓄不指涉完整意義的空白是怎麼被語境建構，以及其如何區別出兩種類型的不同，最終導出讀者以什麼線索填補空白，使想像的客體具體化所產生的美感。

關鍵詞：余光中、現代散文、英伽登、意向性客體、詩性語言、未定點。



一、前言

余光中（1928—2017）一生創作無數，右手寫詩、左手寫散文，更兼擅編輯與翻譯，被譽為詩壇祭酒的他不僅在詩的方面貢獻心力，在散文中更是有別於「我筆寫我口，我口述我心」的紀實散文，另闢一條將文字進行質變，並置入不同句法中使其產生變化的現代散文。¹本研究著重在其「現代散文」的部分，意謂涵蓋「彈性、密度、質料」三者的散文，論及其定義，首先是注重彈性的掌握，以利兼容中西方句法特點，使其提升高度包容的適應力；其次為密度，即在一定的篇幅中，對於美感設計的多寡，多則密少則疏；最後論及質料，其釋義是全篇散文對於字、詞的品質運用。²

前人研究中陳玉芬《余光中散文研究》³主要透過修辭、意象語、描述、結構等面向，探討余光中抒情散文的藝術性；劉淑惠《現代散文風貌研究~余光中散文新探~》⁴以詩化散文，論評書寫及旅遊文學三類剖析其內涵，在詩化散文這一類，重整楊昌年《現代散文新風貌》中歸類表現重點的十五項，精簡為十二項，就作品及其外在因素進行綜合討論；宋姿儀《余光中散文的語言風格研究》⁵中，將余光中散文用語言風格學拆分為語音風格、詞彙風格、句法風格等三類，探論其各自產生的特色；楊至真《余光中散文中的鄉愁書寫研究》⁶通過對於余光中生平、所處時代背景影響其鄉愁書寫的關係探究，尋找出其鄉愁之所以引人入勝的原因。

有了上述的認知可看出，現有研究大多出發點依然落在作者及文本兩個層面，

¹ 此觀點出自余光中《逍遙遊》後記，其指出：「在〈逍遙遊〉，〈鬼雨〉一類的作品裡，我倒當真想在中國文字的風火爐中，煉出一顆丹來。在這一類的作品裡，我嘗試把中國的文字壓縮，搥扁，拉長，磨利，把它拆開又拼攏，摺來且疊去，為了試驗它的速度、密度和彈性。」（余光中《逍遙遊》，臺北，九歌出版社，2000年6月，頁262。）

² 這概念來自余光中《逍遙遊·剪掉散文的辮子》，其提出「比較注意中國現代文學運動的讀者，當會發現，近數年來又出現了第四種散文——講究彈性、密度、和質料的一種新散文。在此我們且援現代詩之例，稱之為現代散文。所謂『彈性』，是指這種散文對於各種文體各種語氣能夠兼容並包融和無間的高度適應能力。……所謂『密度』，是指這種散文在一定的篇幅中（或一定的字數內）滿足讀者對於美感要求的份量；……所謂『質料』，更是一般散文作者從不考慮的因素。它是指構成全篇散文的個別的字或詞底品質。」（余光中《逍遙遊》，頁56、57。）

³ 陳玉芬《余光中散文研究》，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1993年。

⁴ 劉淑惠《現代散文風貌研究~余光中散文新探~》，國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士論文，2004年。

⁵ 宋姿儀《余光中散文的語言風格研究》，元智大學中國語文學系碩士論文，2013年，6月。

⁶ 楊至真《余光中散文中的鄉愁書寫研究》，臺北市立大學中國語文學系碩士論文，2016年，6月。



但讀者⁷對於文學現象的直覺感知與文本中不對稱關係產生的美學效果等兩方面的研討仍較少，前者「現象」定義為人如何感知這個世界，並非是表現事實狀態的意思，「文學現象」乃是讀者怎麼感知文學作品；後者指的是讀者閱讀文本的過程中，語言與意義的連接因作者設計而變化所造就的感知延長，為了使研究更加完善及縝密，故參照羅曼·英伽登（Roman Ingarden，1893—1970）提出的意向性客體概念進行論析，他將文學作品界定為意向性客體，並非純然的實在客體，亦非完整的觀念客體，既有前者的介質，又有後者的意識，意向性客體由語音組合層、意義單位層、再現的客體層、圖式化觀相層等四個層次建構而成。⁸

綜上所述，本研究透過意向性客體中「語音組合層、意義單位層」所帶來的詩性語言與「再現的客體層、圖式化觀相層」中側重美學特徵的未定點進行兩種不同的美學解碼，下分為四個部分進行剖別，第一部分為前言，講述研究目的與動機，並替現代散文、意向性客體、美學效果等進行定義；第二部分，定義何為語音組合層和意義單位層並藉此觀念釐清余光中現代散文中詩性語言的成因；第三部分，定義再現的客體層及圖式化觀相層中的未定點，辨析余光中現代散文中兩種未定點類型產生的未定美學；第四部份總結前三個部分的結論。

⁷ 此篇研究的讀者均為承文讀者，此說來自陳鈺文〈徐國能《第九味》中的詩性研究〉，其提到「這裡的讀者不是真實存在的讀者，而是承文讀者，意即作者完成作品後，文本設定的讀者，其一切想像皆須符合語境，不涉及文本外的因素。」（《文學前瞻》第二十期，嘉義，南華大學文學系，2020年11月，頁47。）

⁸ 此論點出自英伽登《論文學作品》，其指出：「哪些層次才是每部文學作品所必不可少的呢？……1. 字音和建立在字音基礎上的更高級的語音造體層次。2. 不同等級的意義單元或整體的層次。3. 不同類型的圖式的觀相、觀相的連續或系列觀相的層次。最後還有：4. 文學作品中再現客體和它們的命運的層次。……即再現的意向性語句的對應物……和這些語句意向性對應物所再現的客體方面。」（羅曼·英伽登著；張振輝譯《論文學作品》，開封，河南大學出版社，2008年12月，頁49。）；對於英伽登提出的概念，王岳川《現象學與解釋學文論》其如此道：「文學作品是一種獨特的存在領域，它既不是實在的客體，亦非觀念的客體。……文藝作品既帶有實在客體性質（任何藝術作品必須以文字、音符、石膏、油彩等材料為物質基礎），又帶有觀念客體的性質，是一種「意向性客體」（intentional object）。」（王岳川《現象學與解釋學文論》，濟南，山東教育出版社，2003年9月，頁52。）；「文學作品是由四個異質的層次構成的一個整體結構。這四個層次是：（1）語音和更高級的語音組合層次，（2）不同等級的意義單位層次；（3）再現的客體層次；（4）圖式化觀相層次。」（王岳川《現象學與解釋學文論》，頁53。）；對於此龍協濤在《讀者反應理論》中對此解釋道：「文學的藝術作品既不像對真實的物質客體的認識那樣可以達到普遍的確定，又不能像純粹主觀心理的幻想那樣可以完全自足，它是純粹意向性的對象。」（龍協濤《讀者反應理論》，臺北，揚智文化，1997年3月，頁30、31。）



二、 余光中現代散文之詩性語言

詩性語言在此的定義為若語音不直接指向原本的意義，而是經過語境⁹曲折指向別的意義，詩性就誕生了，因此本部分將會以語音組合層及意義單位層的互動關係進行探究，先就語音組合層做定義說明，英伽登《論文學作品》中提到：

每一部文學作品中出現的語言的造體……都有兩個不同的方面或者兩個不同的組成部分：一方面，在每一部文學作品中，都有各種不同的語音材料，這些材料也是用各種各樣的方法安排好了的；另一方面是和它們有關聯的意義。

……

單個的語詞雖然不是最原始，但是它是最簡單的語言造體。在語詞中，我們一方面找到它的發音，另一方面也可找到它的意義。某種特定的聲音材料得以形成，就是因為有一個「具有」某種或多或少的特定的意義的語詞的發音。語詞發音有負載意義和在精神上跟許多意識主體交流的時候把這種意義傳達給他們的功能。

……

語言發音的層次是文學作品主要的組成部分，如果沒有這個部分，整部文學作品也就不能存在了，因為意義整體的存在是語言發音材料必然的要求。

10

由上可知，語音組合層由語音素材及字音所構成，前者說的是語調、語音的力度，簡而言之便是說話時的語氣，在人與人之間的交談中，以「我沒事」這句話為例，若說此話時有氣無力且無精打采，便能得知其並不是真的沒事，而是有可能處於心情低落的情況，反之，如果說話者語調上揚、談吐輕快，就能藉此判斷其為真的沒事，且精神處於較為喜悅的狀態，上述舉例皆不考慮真實情況如何，

⁹ 語境即為上下文之情節推敲，理論依據王先霽，王又平主編《文學理論批評術語滙釋》，其提到：「語境又譯『上下文』、『關聯域』。」（王先霽，王又平主編《文學理論批評術語滙釋》，北京，高等教育出版社，2006年5月，頁272。）

¹⁰ 羅曼·英伽登著；張振輝譯《論文學作品》，頁54、55、80。補充關於語音組合層在王岳川《現象學與解釋學文論》中之解釋：「語音層次是文學作品最基本的層次。任何一部文學作品都包括語音成分，都由字詞、句子組成，而其中的語音素材（語調、音的力度等）在每一次語音活動中都是不同的。英伽登將文學作品中的語音素材與字音區別開來，認為一個字的語音，就是只說出這個字時藉以確定語音素材的那種『不變的語音形式』，也即典型化的語音（typical word sound）。字音負載字的意義，並通過語音素材而得以具體化，字詞就是被賦予意義和具體化的字音。」（王岳川《現象學與解釋學文論》，頁53。）



一切僅作合理推敲；後者指的是字詞被賦予意義和具體化的字音，舉「玫瑰」當例子，玫瑰本無意義，他的意涵是後天賦予的，透過給予它具體化的讀音和意義，使「玫瑰」這一語詞成了普遍認知的花名。

有了以上認知，能看出單論語音組合層在論析文本¹¹上是有其侷限的，因為文字並無法展現語調的力度，失去聽覺的輔助，語調便失去其介質，從而無法進行研究。故僅能自字音的角度切入，語音組合層不僅為文本的基本，且同為意向性客體四層次中的根本，若沒有其替後續的意義單位層中的「字詞」單位提供了依附在上的字音與意義，此研究方法便會無法繼續，反之亦然，如單論「字音」來解析，而沒有佐以更進一層的「句子」單位來看，便會回到語詞封閉的原狀，無法進一步縷析其藉由語境導出的意旨。

接著論及意義單位層的定義，在英伽登《論文學作品》中表明：

真正獨立的語言造體不是某個語詞，而是語句。

.....

一個語詞的意義在語句整體中的出現首先會使它在結構上發生變化，我們可以把下面舉的兩個例子比較一下：

1. 一群語詞：每個/軀體/都是/重的
和
2. 一個語句：每個軀殼都是重的。

我們馬上就可看到，在第一種情況下，每個語詞的意義都是一個自我封閉的整體。在第二種情況下，這種封閉便消除了。每個語詞雖然都是語句中的成分，但它仍然是原來的它，它的結構卻產生了明顯的變化。一種字面上的意義和別的意義有了聯繫，更進一步是，它們所有的都連在一起，形成了一個意義的單元，但它們在這個單元中並不會消失，而只會失去其機械的（強行的）區分。只有這種一體化才能構建像語句這樣的東西。¹²

¹¹ 本研究之所以稱之文本，因已將作者置入括弧且讀者皆視為承文讀者，故文學作品不考量真實讀者，有此緣由所以作者層面亦無法與真實讀者產生聯繫，故文學作品尚處於文學文本的獨立性原貌，此觀點出自龍協濤《讀者反應理論》，其說明：「文本是指作家創造的同讀者發生關係之前的作品本身的自在狀態；作品是指與讀者構成對象性關係的東西，它已經突破了孤立的存在，融會了讀者即審美主體的經驗、情感和藝術趣味的審美對象。文本是以文字符號的形式儲存著多種多樣的審美信息的硬載體；作品則是在具有鑑賞力的讀者的閱讀中，由作家和讀者共同創造的審美信息的軟載體。」（龍協濤《文學閱讀學》，北京，北京大學出版社，2004年11月，頁20。）

¹² 羅曼·英伽登著；張振輝譯《論文學作品》，頁66、117。補充關於意義單位層在王岳川《現象學與解釋學文論》中之的釋義：「英伽登將『意義』定義為『一切受制於字音的東西，它在與字音的聯繫中構成詞語』。在他看來，意義層次依賴於人的主觀意識活動，也就是說，一個字的意義指這個字通過意向性所指稱的客體，即與該字字音結合在一起的『意向性對應物』。一個詞的



透過上述引文提到的獨立性，能發現當單獨的詞語置入不同的句子時意義會產生變化，說明在了當詞語成句時，變動的意義才能經由語境進行合理的解讀，所以意義單位層中，依序為「字、詞、句、段」等四個單位，後者會改變前者的意涵，故在使用此理論時，必須以整體理解個別，按照順序進行理解。

綜上所述在意義單位層的整體與語音組合層的個體意義變動下，能從中解析余光中現代散文裡所留下的詩性語言美感，這樣的例子能在《聽聽那冷雨·聽聽那冷雨》中發現：

那裏面是中國嗎？那裏面當然還是中國永遠是中國。只是杏花春雨已不再，牧童遙指已不再，劍門細雨渭城輕塵也都已不再。然則他日思夜夢的那片土地，究竟在哪裡呢？……杏花。春雨。江南。六個方塊字，或許那片土就在那裏面。而無論赤縣也好神州也好中國也好，變來變去，只要倉頡的靈感不減美麗的中文不老，那形象，那磁石一般的向心力當必然長在。因為一個方塊字是一個天地。太初有字，於是漢族的心靈他祖先的回憶和希望便有了寄託。¹³

依上文所示，「杏花」、「春雨」、「江南」就字面上解釋分別是花名、景色、地名，但當投入更高一層意義單位層時，便能從「然則他日思夜夢的那片土地，究竟在哪裡呢？」及「杏花。春雨。江南。六個方塊字，或許那片土就在那裏面」兩句話判斷，這三個詞的意涵變為乘載某種思念的載體，最終透過整段文章的解讀得出此思念是對於中國的鄉愁，故「杏花」、「春雨」、「江南」置入段之意義單位層時的釋義便成寄託對於中國鄉愁的情感投射載體了。

除了上述的例子，在《聽聽那冷雨·聽聽那冷雨》又提到：

譬如憑空寫一個「雨」字，點點滴滴，滂滂沱沱，淅瀝淅瀝淅瀝，一切雲情雨意，就宛然其中了。視覺上的這種美感，豈是什麼 rain 也好 pluie 也好所能滿足？翻開一部「辭源」或「辭海」，金木水火土，各成世界，而一入「雨」部，古神州的天顏千變萬化，便悉在望中，美麗的霜雪雲霞，駭人的雷電霹靂，展露的無非是神的好脾氣與壞脾氣。¹⁴

「金」「木」「水」「火」「土」以單獨一字來看各為一名詞，組合「金木水火土」則成了五行，若投入「翻開一部『辭源』或『辭海』，金木水火土，各成世界，而一入「雨」部，古神州的天顏千變萬化，便悉在望中，美麗的霜雪雲霞，駭人的雷電霹靂」的段落便能聯想辭源辭海為字典、雨為部首，根據這線索推斷，金

意義並不是固定不變的，『同一個字，意義相同，在不同的場合會有不同的用法，因此，儘管存在著詞意的同一性，但其變化卻是難免的。』（王岳川《現象學與解釋學文論》，頁 54。）

¹³ 余光中《聽聽那冷雨》，臺北，純文學出版社，1974年四月，頁 32。

¹⁴ 余光中《聽聽那冷雨》，頁 32、33。



木水火土即為在字典中分別有著一定篇幅的部首。

在《望鄉的牧神·南太基》裡亦指出：

黃昏也說它冷了。於是有更多的鷗飛過來加班，穿梭不停，像真的要把暝色織成更濃更密的甚麼。不再浮光耀金，落日的海葬儀式已近尾聲，西南方兀自牽著幾束馬尾，愈曳愈長愈淡薄。¹⁵

「海葬儀式」一詞原指的是一種回歸自然，將骨灰撒向大海的葬禮，由語境可看出，並不是指這份意思，將其納入句子當中解讀「落日的海葬儀式已近尾聲」，因落日並不可能進行海葬，故依然得不出其對應語境合理推敲的釋義，因此需放入段的意義單位進行解析，於是在黃昏、暝色、不再浮光耀金、落日、西南方的晚霞等關鍵詞，將海葬儀式一詞的意涵改變，成為落日消失在海平面的代稱，且因為海葬儀式的原意，增添了對於日落的不捨意蘊。

由上可知，經由意義單位層的編排，語音組合層在文本中便會誕生原來並不存在的新釋義，讀者亦可透過解碼的過程中，更深刻的融入文本，進而延長感知，體會詩性語言留下的不對稱美感。

三、 余光中現代散文之未定美學

本部分將透過再現的客體層與圖式化觀相層中未定點之概念，釐清作者在文本中留下了什麼樣的未定美學¹⁶，導致讀者對此進行骨架式抑或圖式化的填補，最終解碼其恰當的具體化¹⁷程序。

下面依序對再現的客體層、未定點及圖式化觀相層中未定點的兩種樣態進行定義，首先為再現的客體層，在英伽登《論文學作品》中提到：

如果一部文學作品中的再現客體的內容是「現實的」，如果他們的實體只有一種類型，那麼就一定要把它們的時間再現出來，使它們處在一個空間裡，它們是有空間的。但這裡說的空間部不是世界現實的、唯一的空間，也不是「已經有所了解的空間」，它一定是我們最先看見的那種東西，是在對唯一的現實空間的觀察中出現的一種低級的構建層次，依從於觀察的

¹⁵ 余光中《望鄉的牧神》，臺北，純文學月刊社，1968年7月，頁21。

¹⁶ 意謂讀者藉由文本中未定點的發現及填補，進而產生的不對稱空缺，在想像具體化的過程誕生的美學效果。

¹⁷ 意即文本閱讀中，讀者必須照語境引導，非任意填補未定點，僅作合理範圍內的想像，此觀點龍協濤於《讀者反應理論》中指出：「所謂恰當的具體化，是指在對作品的閱讀中，讀者不能任意地填補文本中的未定性與空白，而必然依照文本的引導與暗示去將作品中的圖像現實化，否則這種具體化便是不恰當的。」（龍協濤《讀者反應理論》，頁36。）。



主體。另一方面，它也不是一個觀念的、同類的幾和空間，不是純三維的一群點。此外它也不是本質上屬於每個明見地表現了想像客體的想像空間，因為這個想像空間任何時候和現實空間都不一樣，和後者也沒有聯繫。它是一個獨特的空間——如果可以這麼說的話——在本質上屬於那個再現的「現實」世界。¹⁸

通過此定義，可知「想像的客體」即為純粹的再現客體，而「被想像的客體」意為意向性內省之再現客體或被再現客體，前者依據現實，並沒意識的導向，即非文學的直觀產物；後者反之，故因此稱之文學。

建立於文學為意向性內省之再現客體的基礎上，進而論及共振平衡¹⁹與未定點兩個概念，共振平衡在英伽登《論文學作品》中的說法是：「只要讀者懂得了文本意義的意向，那們他們在閱讀作品時，首先見到的就是客體，而且他們常常就停留在客體上」²⁰讀者在語境營造的氛圍中不自覺將自己代入，因此能察覺於文本中設計之「未定點」，其定義在英伽登《論文學作品》中解釋為：「再現客體在我們眼前一般只顯露它們被意義單元正面確定了的一面。一直到能對構建再現客體的條件進行補充的反思和有關再現客體的每一個特性的問題基本上沒有得到回答，才使我們意識到了未確定的位置的存在」²¹意即文學中充滿意義未定的空白²²，需要讀者填補。

關於未定點的概念，不僅在西方文學理論中存在，以下幾個例證，不約而同地闡釋著中國文學理論的體系當中，也有意義相近的例子，阮元刻《十三經注疏》本《毛詩正義》卷一〈毛詩序〉記載：「上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，

¹⁸ 羅曼·英伽登著；張振輝譯《論文學作品》，頁 223。在此補充再現的客體層在王岳川《現象學與解釋學文論》中的說法：「再現的客體層，指作者在文學作品中虛構的對象，這些虛構的對象組成一個想像的世界。文學作品中再現客體具有一種現實的『外在型態』，它們是具有一種現實特徵的模擬物，但絕不是現實的。『被想像的客體』(imagined objects) 不同於『想像的客體』(imaginal objects)。前者超越了想像活動，卻又是這種活動通向意向性內省過的目標。後者不必經過一種意向活動的內省，相反，它們具有自己特殊性質規定的何自己的秩序，即它們不被意指而自由存在。」(王岳川《現象學與解釋學文論》，頁 57。)

¹⁹ 定義為讀者思緒陷入文本中設定的想像世界後，在不經察覺的情況下感同身受，遊走於短暫遺忘現實主體的平衡狀態。

²⁰ 羅曼·英伽登著；張振輝譯《論文學作品》，頁 219。

²¹ 羅曼·英伽登著；張振輝譯《論文學作品》，頁 249。

²² 文本中無形的接合點，為了激勵讀者想像而存在，出自沃爾夫岡·伊瑟爾(Wolfgang Iser, 1926—2007)《怎樣做理論》：「空白表明文本的各個部分和各個模式之間應該被連接起來，即使文本本身並沒有對此做出明確表述。它們是文本看不見的接合點，因為它們將種種模式和文本視角相互區分開來，並同時激勵讀者進行想像。」(沃爾夫岡·伊瑟爾《怎樣做理論》，南京，南京大學出版社，2019年9月，頁 66。)



言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風」²³上位者藉風化民，下位者藉風諷刺，主於文而托以諫，說的人免於罪責，聽者卻明其義，表述著意在言外的特徵；《易經繫辭上》言：「子曰：『書不盡言，言不盡意。』」²⁴書中不將話說盡，說的話不盡表其意，可看出孔子亦有類似之理念；劉勰《文心雕龍·體性》指出：

夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸俊，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，并情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。故辭理庸俊，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習：各師成心，其異如面。若總其歸途，則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。典雅者，熔式經誥，方軌儒門者也；遠奧者，馥采曲文，經理玄宗者也；精約者，核字省句，剖析毫釐者也；顯附者，辭直義暢，切理厭心者也；繁縟者，博喻釀采，煒燁枝派者也；壯麗者，高論宏裁，卓爍異采者也；新奇者，擯古競今，危側趣詭者也；輕靡者，浮文弱植，縹緲附俗者也。故雅與奇反，奧與顯殊，繁與約舛，壯與輕乖，文辭根葉，苑囿其中矣。²⁵

論其「遠奧者，馥采曲文，經理玄宗者也」，遠奧為深隱，馥采曲文是指文辭含蓄且曲折，經理玄宗者也解作以老莊玄學為思想依據的，指的是老子「大成若缺」的意義，《道德經》：「大成若缺，其用不弊。大盈若沖，其用不窮。大直若屈，大巧若拙，大辯若訥」²⁶意即不以完整為大成。

由上可知含蓄的為文內涵、意在言外的文學特質等中國文學理論與西方文學理論之未定點皆為以空缺代替完整，仰賴讀者延長感知的文本結構。

對於未定點本身的定義和例證告一段落，接著解析圖式化觀相層裡對於未定點樣態的定義，英伽登《論文學作品》中裡提到：

如果我們感知了那特定的一些觀相，那麼事物相關的和特定的屬性或者以特定的方式被確認的事物就一定「親自」向我們顯現出他們的形體。……這些觀念化的東西某種程度上只是一些具體的但已逝去或飄游了過去的觀相留下的骨架子和圖式。……如果那個有規律的依從性事實上存在的話，那不會完全具體到觀相的依從，而只是他們的骨架——圖式的依從。雖然那些觀相的具體的內容和感知他們的方法各種各樣，很不相同，但它們的圖式卻有可能是一樣的。²⁷

²³ 郭紹虞《中國歷代文學論著精選》(上)，臺北，華正書局，1980年，頁44。

²⁴ 南懷瑾《易經繫傳別講》，臺北，老古文化，1994年12月，頁354。

²⁵ 羅立乾注釋《新譯文心雕龍》，臺北，三民書局，1994年4月，頁446、447。

²⁶ 張玉春，金國泰譯注《中國名著選譯叢書·老子》，臺北，錦繡出版，1993年，頁157、158。

²⁷ 羅曼·英伽登著；張振輝譯《論文學作品》，頁258。



未定點在讀者的感知下產生骨架式或圖式化的兩種觀相，前者具體化方式是以骨架吸附讀者的想像使其長出血肉，近似於吸附性召喚結構²⁸；後者於缺角的圓餅圖透過合理的想像補足其空缺，與嵌入性召喚結構²⁹相似。

關於余光中現代散文中圖式化、骨架式未定點的呈現樣態，依序於以下舉例說明。

《聽聽那冷雨·聽聽那冷雨》如此說：

聽聽，那冷雨。看看，那冷雨。嗅嗅聞聞，那冷雨，舔舔吧那冷雨。雨在他的傘上這城市百萬人的傘上雨衣上屋上天線上，雨下在基隆港在防波堤在海峽的船上，清明這季雨。³⁰

此段引文透過聽覺、視覺、嗅覺、味覺等方式，切斷閱讀上的良好連續³¹，藉由冷雨的聲音景致及氣味滋味，使讀者在聯想中自行對圖式化未定點進行填補，接著在少數與多數、距離近到遠的對比，將已填補好對雨之聯想，投入更進一層的圖式化空缺，與本篇散文第一段末、第二段首所說「二十五年，一切都斷了，只有氣候，氣象報告還牽連在一起。大寒流從那塊土地上瀰天捲來，這種酷冷吾與古大陸分擔。不能撲進她懷裏，被她的裾邊掃一掃吧也算是安慰孺慕之情。這樣想時，嚴寒裏竟有一點溫暖的感覺了」³²相呼應，以個體體會群體的冷留下空缺，進而促使讀者感之其不是孤身一人，最終得出與「嚴寒裏竟有一點溫暖的感覺了」相近的闡釋。

接近的例子還有《聽聽那冷雨·山盟》：

²⁸ 出自余秋雨《藝術創造工程》，其提到：「吸附性召喚結構也可稱之為儀式性結構，與嵌入性召喚結構不同，它主要不體現為以空缺裏捲接受者的直接進入，而是發揮藝術本體的聚合力量，把接受者吸附在作品周圍，構成審美心理儀式。」（余秋雨《藝術創造工程》，臺北，允晨文化，1990年3月，頁284。）

²⁹ 這一概念同樣出自余秋雨《藝術創造工程》：「嵌入性召喚結構也可以稱之為虛線結構和空框結構。它的理論依據是：一切藝術作品既無法離開接受者而獨立完成，那麼它們也不應呈現為完成狀態，而應該保留讓接受者進入的空間，埋伏一系列故意留下的空缺。」（余秋雨《藝術創造工程》，頁275。）

³⁰ 余光中《聽聽那冷雨》，臺北，純文學出版社，1974年四月，頁33。

³¹ 指空白把原本連貫且並未造成感知延長的語句斷開，引發文本各部分的不連貫，促使讀者進行反思，出自沃爾夫岡·伊瑟爾《怎樣做理論》，其說明「故事將『良好的連續』懸置起來……文本各部分之間的不連貫性引發了讀者頭腦中的綜合活動，原因在於空白導致了已經形成的各個獨立觀念之間的衝突，從而抑制了『良好的連續』，而後者是理解的一個前提條件。」（沃爾夫岡·伊瑟爾《怎樣做理論》，頁77。）

³² 余光中《聽聽那冷雨》，頁31、32。



那不是朝山，是回家，回到一切的開始。有一天應該站在那上面，下面攤開整幅青海高原，看黃河，一條初生的臍帶，向星宿海吮取生命。他的魂魄，就化成一隻雕，向山下撲去。

……。

那只是，想想過癮罷了。山不轉路轉，路不轉人轉。七四七才是一隻越洋大雕，把他載回海島。一九七二年。崑崙山仍在神話和雲裏。黃河仍在詩經裏流著。島有島神，就先朝島上的名山吧。

……。

他們向冷上加冷的高處出發。朱紅色的小火車衝破寒霧，在漸漸上昇的軌道上奔馳起來，不久，嘉義城就落在背後的平原上了。³³

文中的「海島」自始至終並未直接說明為何方，但讀者卻能讀懂這島即為「臺灣」，線索來自「那不是朝山，是回家，回到一切的開始」、「那只是，想想過癮罷了。山不轉路轉，路不轉人轉」、「崑崙山仍在神話和雲裏。黃河仍在詩經裏流著。島有島神，就先朝島上的名山吧」及「他們向冷上加冷的高處出發……不久，嘉義城就落在背後的平原上了」，前三句透露無法返鄉回中國的折衷之思，最後一句留下此替代方案的高山座落於嘉義，這兩點勾勒出未完成的圖式化未定點，但在聯想中便能得出符合語境的合理解讀。

《記憶像鐵軌一樣長·記憶像鐵軌一樣長》中如此道：

黑暗迎面撞來，當頭罩下，一點準備也沒有，那是過山洞。驚魂未定，兩壁的迴聲轟動不絕，你已經愈陷愈深，衝進山嶽的盲腸裡去了。光明在山的那一頭迎你，先是一片幽昧的微熹，遲疑不決，驀地天光豁然開朗，黑洞把你吐回給白晝。³⁴

這段引文中，破壞了良好的連續之語句在於「黑洞把你吐回給白晝」，根據「黑暗迎面撞來，當頭罩下，一點準備也沒有，那是過山洞」與「光明在山的那一頭迎你，先是一片幽昧的微熹，遲疑不決，驀地天光豁然開朗」兩處的緣起緣滅，將黑洞把你吐回白洞的意義未定有了明確的填充，造成使讀者意識駐足，反覆思量的效果。

上述的例證講述著圖式化未定點於文本中，填補空缺前與後各自造成了不同形式的反思，前者破壞良好連續，揭開未定點的位置；後者經由反思使感知綿延，使具體化更加鮮明，下列將舉出骨架式未定點於余光中現代散文中的例子。

³³ 余光中《聽聽那冷雨》，頁10、11。

³⁴ 余光中《記憶像鐵軌一樣長》臺北，洪範書店，2006年8月，頁111、112。



《聽聽那冷雨·聽聽那冷雨》中提及：

驚蟄一過，春寒加劇。先是料料峭峭，繼而雨季開始，時而淋淋漓漓，時而淅淅瀝瀝，天潮潮地濕濕，即連在夢裏，也似乎把傘撐著。而就憑一把傘，躲過一陣瀟瀟的冷雨，也躲不過整個雨季。連思想也都是潮潤潤的。每天回家，曲折穿過金門街到廈門街迷宮式的長巷短巷，雨裏風裏，走入霏霏令人更想入非非。想這樣子的臺北淒淒切切完全是黑白片的味道，想整個中國整部中國的歷史無非是一張黑白片子，片頭到片尾，一直是這樣下著雨的。這種感覺不知道是不是安東尼奧尼那裏來的。不過那一塊土地是久違了，二十五年，四分之一的世紀，即使有雨，也隔著千山萬山，千傘萬傘。二十五年，一切都斷了，只有氣候，只有氣象報告還牽連在一起。

35

由上可知，經由各式對於淒冷、雨的疊字形容詞，設計出了骨架式的未定點，讀者在文意閱讀的過程中因疊字數量眾多，從而根據長短不一的字詞排列，使對於冷雨的聯想更為宏大及立體。

除了上述的視覺樣態方法，在《聽聽那冷雨·山盟》中採用引古典詩詞的方式塑造骨架：

站在一叢叢一簇簇的白尖白頂之上，反而悵然若失了。爬啊爬啊爬到這上面來了又怎麼樣呢？四個小女孩在新大陸玩得很高興。她們只曉得新大陸，不曉得舊大陸。「問君西遊何時還。畏途巉巖不可攀。」忽然他覺得非常疲倦。體魄魁梧的崑崙山，在遠方喊他。母親喊孩子那樣喊他回去，那崑崙山系，所有橫的嶺側的峯，上面所有的神話和傳說。落磯山美是美雄偉是雄偉，可惜沒有回憶沒有聯想不神秘。³⁶

這段引文在「她們只曉得新大陸，不曉得舊大陸」和「落磯山美是美雄偉是雄偉，可惜沒有回憶沒有聯想不神秘」的鄉愁意識之上，套入「問君西遊何時還。畏途巉巖不可攀」的骨架式未定點，以〈蜀道難〉的引用作為血肉，使讀者對於這份鄉愁多了一份對於距離和艱難的聯想。

綜上所述，余光中現代散文中不乏未定點的使用，且兩種模式各造成不同的效果，促成讀者不同程度長短的反思，及愈加鮮明的具體化想像，因此造就文本與讀者產生連結時，空缺與聯想形成的不對等美學感知。

³⁵ 余光中《聽聽那冷雨》，頁 31。

³⁶ 余光中《聽聽那冷雨》，頁 10。



四、結語

綜觀全文能發現，余光中現代散文側重於讀者層面的研究尚有許多能探討的部分，透過對於兩種不同型態的美學效果的剖析，將目前未被探討的部分進行不同層面的剖判。

本文依循英伽登訂立的意向性客體理論將文本拆分為「語音組合層及意義單位層」、「再現的客體層與圖式化觀相層」兩個部分進行不同方面的美學解碼，發現了「詩性語言」、「未定美學」這兩種不同的美學建構方式。

第二部分在對於余光中現代散文裡字、詞、句子、段等四個單位的意義變動觀察下，發覺其語言有經過設計，在不同層次產生的意義變化會與原先意義不對稱，從而誕生詩性，藉此進一步釐清其現代散文中詩性語言之構築與讀者感受到的美學效果。

第三部分因僅探討「再現的客體層與圖式化觀相層」的美學特徵——未定點，故將其中骨架式與圖式化兩種類型為這部分的主軸，透過余光中現代散文的分解下，覺察出其上述兩種類型的未定點均有使用，不論是骨架式的再現血肉抑或圖式化的空缺填補，兩者都會使讀者無法直觀便理解其語意，必須經過聯想具體化才能理解，從而誕生了不對稱，雖然與第二部分同為不對稱，不過卻是不同層次的美學感知。

本研究以「意向性客體美學」的角度，試圖在余光中散文的研究上，走出一條無人踏入的道路，以不同的文學理論，填補這方面探討之不足，並在研究過程中佐以中國文學理論相似的概念進行更為縝密的佐證，使相關研究能更加完善。

引用書目

(一) 原典文獻

羅曼·英伽登著；張振輝譯《論文學作品》，開封，河南大學出版社，2008年12月。

王岳川《現象學與解釋學文論》，濟南，山東教育出版社，2003年9月。

王先霽，王又平主編《文學理論批評術語滙釋》，北京，高等教育出版社，2006年5月。

沃爾夫岡·伊瑟爾《怎樣做理論》，南京，南京大學出版社，2019年9月。

余光中《聽聽那冷雨》，臺北，純文學出版社，1974年四月。

余光中《逍遙遊》，臺北，九歌出版社，2000年6月。



- 余光中《望鄉的牧神》，臺北，純文學月刊社，1968年7月。
- 余光中《記憶像鐵軌一樣長》臺北，洪範書店，2006年8月。
- 余秋雨《藝術創造工程》，臺北，允晨文化，1990年3月。
- 南懷瑾《易經繫傳別講》，臺北，老古文化，1994年12月。
- 張玉春，金國泰譯注《中國名著選譯叢書·老子》，臺北，錦繡出版，1993年。
- 郭紹虞《中國歷代文學論著精選》（上），臺北，華正書局，1980年。
- 羅立乾注釋《新譯文心雕龍》，臺北，三民書局，1994年4月。
- 龍協濤《讀者反應理論》，臺北，揚智文化，1997年3月。
- 龍協濤《文學閱讀學》，北京，北京大學出版社，2004年11月。

（二）近人論著

- 宋姿儀《余光中散文的語言風格研究》，元智大學中國語文學系碩士論文，2013年，6月。
- 陳玉芬《余光中散文研究》，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1993年。
- 陳鈺文〈徐國能《第九味》中的詩性研究〉，嘉義縣南華大學文學系《文學前瞻》第二十期收錄刊物，2020年，11月。
- 楊至真《余光中散文中的鄉愁書寫研究》，臺北市立大學中國語文學系碩士論文，2016年，6月。
- 劉淑惠《現代散文風貌研究~余光中散文新探~》，國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士論文，2004年。

