

第一章緒論

第一節 研究動機

新批評是二十世紀前期相當重要的一個文學理論流派。肇端於二〇年代英國的意象派，在三〇年代至五〇年代在美國產生全面的影響。新批評在五〇年代開始引介進入台灣，經過顏元叔於六〇年代在各大專院校全面推廣，對台灣詩歌批評產生廣泛的影響。時至今日，新批評提出的基本文學觀念如結構（structure）、肌質（texture）、張力（tension）等仍然影響著台灣的文學批評。而新批評排除作者，強調作品「本體論」的批評方法與台灣非常盛行的文學獎頗為契合。文學獎的匿名特質割斷作者與作品的聯繫關係，讓新批評的批評方式在評審過程極容易發揮。透過文學獎，新批評的批評方法在台灣有極佳的生存空間。也由於透過文學獎的典範性及其在媒體廣泛的傳播，新批評在台灣始終有著高度的影響。

七〇年代初期，顏元叔走出校園，以新批評方法進行詩歌批評，引來現代詩人洛夫、羅門，以及古典文學研究者葉嘉瑩、夏志清等人的反對意見。¹顏元叔針對洛夫、葉嘉瑩等人的文章一一進行反

¹洛夫、羅門、葉嘉瑩、夏志清四人分別對顏元叔的批評文章發表批評意見，相

駁，雙方一來一往在七〇年代初引起一場軒然大波。顏元叔以西方文學理論為用，來進行對中國傳統詩歌及現代詩的批評，所用的方法完全是西方的，對於當時的台灣來說是一次全新的經驗。而當時葉嘉瑩或洛夫等人的文學觀念，已經是受到西方影響的現代文學觀，但顏元叔以新批評進行的批評仍然讓當時的台灣批評界為之震驚。因為新批評所引發的這場論戰，可說是一次中西文學相遇，且因彼此基本觀念不同所引發的一場衝突。

有關新批評在台灣的影响，以及這場論戰對於台灣詩歌批評的影响及價值，一直沒有相關的研究論著。因此期望透過本文的研究，能對於新批評在台灣的影响及這段衝突與台灣詩歌批評的關係能有進一步瞭解。

而新批評對我個人在求學過程中也始終有著特別的關注。由於我個人喜歡研讀理論書籍，在接受文學教育的過程中，也就特別關注文學理論的部分。而文學理論中西方強調理性及邏輯思考的性格，對我來說又特別有吸引力，因此在文學書籍的閱讀上也偏向西方文學理論類。在閱讀西方文學理論過程中，不斷引起注意的是中西文學的差異性。

這個差異性讓我一再碰觸到的一個問題是：有關如何把西方理論的方法運用在中國傳統詩歌研究上。大體上而言，西方文學理論講求方法與論述過程的嚴密細緻，而中國詩歌批評的表現方式比較偏向直覺，注重主體與萬物的直覺對應關係。兩種截然不同的思考方式在我腦中相遇，這使我不得不直接面對中西的顯著差異。

在大學時期，有關文學理論的學習，新批評是我接觸到的第一

關細節在第二章中細述。

個西方文學理論。相較於中國傳統詩話、詞話的批評，西方文學理論的客觀性格是另一次完全不同的文學學習經驗。而新批評又是西方文學理論中對於客觀性的追求最為興致高昂的時期，表現出強烈的理性性格以及科學傾向。相對於中國詩歌注重直覺的主觀性，新批評可說是另一種極度客觀理性的思維模式。五四以來西方文學理論即被引進中國，但是一直到遇見新批評以後，中國文學才完全接觸到西方文學的理性客觀面的科學式理性思維。因此，可說在新批評的引介與運用上最能看見中西文學的差異性，也就是說，因為新批評的客觀傾向，中西文學的差異性才被強烈的對比出來。

個人對於中西文學差異的關注，是在閱讀到有關新批評在台灣的影響時所激發出來的，也因為新批評所提供的視野與方法，讓我再面對文學相關課題的時候較易瞭解問題之關鍵。因此在選擇題目時，自然就選擇新批評在台灣的發展做為我思考中西差異的出發點。

第二節 研究對象

本文研究對象為新批評，探究新批評在台灣的發展及產生的影響。新批評在台灣的發展離不開顏元叔，顏元叔可說是新批評在台灣最主要也是最重要的傳播者。本文研究是以顏元叔為中心，旁及顏元叔與葉嘉瑩等人新批評相關理論的衝突，以及衝突中對於中西文學交會問題的論述，並輔以台灣其他學者發表的相關意見。

而討論的文本主要是顏元叔等人發表於文學雜誌及報紙副刊上的相關文章。這些文章包括三個方面：

- 一. 引介新批評的文章：其中以顏元叔發表於《幼獅文藝》上

的 新批評學派的文學理論與手法 一文最為重要。文中對新批評做了完整的介紹，可說是當時台灣認識新批評理論的重要來源，其他如張漢良、葉維廉等人也有相關論述。

二. 顏元叔以新批評方法進行的批評實踐：在現代詩批評方面有五篇，這五篇中 對於中國現代詩的淺見 一文可說是顏元叔以新批評手法批評現代詩的總論。其他四篇包括有： 細讀洛夫的兩首詩、 羅門的死亡詩、 余光中的現代中國意識、 梅新的風景，分別評論洛夫、羅門、余光中、梅新等四位現代詩人的詩作。而關於古典詩批評方面，顏元叔發表過 中國古典詩的多義性、 析 自君之出矣、 細讀古典詩、 分析 長恨歌、 析 江南曲、 析 春望、 析 青青河畔草、 談 琵琶行的音樂性 等文章。顏元叔研究古典詩的批評雖不多但引起的爭議卻很大，可說是中西文學交會的重要文本。

批評實踐上，除了顏元叔外，梅祖麟和高友工二人發表於哈佛大學《燕京學報》關於唐詩的研究的三篇論文： 唐詩的語意、隱喻與典故 (*Meaning, Metaphor, And Allusion in Tang poetry*) 唐詩的語法、用字與意象 (*Syntax, Diction, and Imagery in Tang Poetry*)、 析杜甫秋興 試從語言學批評入手 (*Tu Fu's Autumn Meditation : An Exercise in Linguistic Criticism*)，這些文章透過中譯也影響了七〇年代的台灣。文中部分運用新批評的批評方法，也是本文討論新批評的批評實踐時所輔助之參考文章。這些批評文章一方面推展新批評的知名度，一方面示範如何運用新批評進行文學批評。是研究新批評影響台灣的重要文本。

三. 顏元叔與洛夫、葉嘉瑩等人關於新批評理論方面的論戰：這是新批評在台灣迅速傳播開來所影響的另一項重要因素。顏元叔

等人的論戰透過媒體刊載，引起廣泛注意與討論，新批評的批評方法也得到空前能見度。相關文章在古典詩方面包括：葉嘉瑩對於顏元叔運用新批評方法提出她的看法，發表的《漫談中國舊詩的傳統

為現代批評風氣下舊詩傳統所面臨之危機進一言》，顏元叔針對葉嘉瑩的批評回應了一篇《現代主義與歷史主義——兼答葉嘉瑩女士》；夏志清在《追念錢鍾書先生——兼談中國古典文學研究之新趨向》一文對新批評方法提出看法，顏元叔回應以一篇《印象主義的復辟？》，兩人一來一往，夏志清又發表《勸學篇——敬覆顏元叔》，顏元叔寫了篇《親愛的夏教授》作為回應。

關於現代詩的論戰：有顏元叔以新批評手法評洛夫詩作的文章《細讀洛夫的兩首詩》，洛夫回應以《與顏元叔談詩的結構與批評——並自釋「手術台上的男子」》。顏元叔與洛夫的文章在中外文學上引起廣泛的討論，這些討論都刊載在《中外文學》第一、第二期中，是討論論戰的參考資料。而顏元叔評羅門詩作的文章《羅門的死亡詩》，羅門回應一篇《一個作者世界的自我開放——與顏元叔教授談我的三首死亡》同樣提出來自作者的解釋。以上三方面文獻資料，是本文探究新批評在台灣發生影響的主要文本。

而顏元叔引進新批評主要運用在現代詩批評及古典詩歌兩個領域，引發衝突也都在這兩個領域。本文研究的範疇也以顏元叔為核心，同時涉及新批評在兩個領域的批評影響及其價值。

在閱讀過程中發現新批評並非整體的理論都對現代詩及古典詩產生影響，而是依隨古典詩及現代詩各自的特性與新批評理論產生批評及理論上的對應。例如現代詩從六〇年代面對「晦澀」問題，而新批評術語「結構」所講求的文章內在完整就會對現代詩產生較多的影響。或如古典詩追求語意含蓄美的特性造成詮釋的模稜兩

可，新批評術語「多義性 (ambiguity)」就有許多可發揮處。本文的研究依現代詩及古典詩各自與新批評的對應處分別進行討論。在論文寫作上亦區分現代詩批評及古典詩批評兩個領域分別論述之。

本文研究的時間斷限集中在六 0 年代末期到七 0 中期。這段時間是顏元叔引進新批評引發論戰，形成文學界對新批評高度關注的時期。對於新批評的相關討論也以這一時期最多。而在台灣現代文學史上，這段時期正好是台灣文學進入多元發展的醞釀期，新批評在台灣的發展一方面受此時代特質影響，一方面也參與此段文學史的發展。

而在古典詩研究上此一時期也是空前的蓬勃，對於古典文學的研究提出重新的認識，而這類研究的進行，也大多都是以西方引進的新方法行之。因為顏元叔引發論戰的關係，新批評可說是其中最為人熟知的一種。本文的研究雖是專注在此一時代上，但並非孤立切下歷史片段進行研究，而是將新批評放回這段時空脈絡之下看待，以此呈現新批評對台灣詩歌批評的影響與價值，及其文學史上的意義。²

² 本文專注於新批評在詩歌批評的影響，一方面是由於本文關心的對象——顏元叔，引介新批評所引發的衝突主要在現代詩及古典詩兩個領域。另一方面也是因為個人能力有限，難進行新批評在台灣發展的全面觀照。在此列出於詩歌之外的新批評研究以供參考：在古典小說方面侯健及台大中文《新潮》成員李元貞、柯慶明等人有相關的研究，這一點在台大碩士論文何立行的《六 0 年代現代文學 雜誌中的中國論述》中有頗多論述。現代小說的影響則與《現代文學》的成員白先勇、歐陽子、王文興關係頗深，且是另一個份量更為重的研究，非目前個人能力能及。相關論著有呂正惠的專論——戰後台灣小說批評的起點——新批評與文化批評（1997 年「台灣現代小說史研討會」發表論文，行政院文化建設委員會主辦）

第三節 研究方法與步驟

本文同時進行比較文學縱的影響及橫的比較兩種研究。縱的研究是看顏元叔引進新批評之後，如何運用新批評進行現代詩及古典詩的批評，而這些批評如何再現（re-presentation）兩種詩歌，以及這整個歷程對於詩歌批評的影響及價值。

橫的研究是看新批評與台灣當時既有的文學理論的關係，這包括現代詩及古典詩兩個方面：現代詩方面，在新批評引進之前現代詩的批評多由詩人自行為之，新批評方法的學術性格對於現代詩而言是全新的經驗；古典詩批評已有悠久的詩話傳統，新批評的方法則將同一問題用不同方式呈現，甚至是同一概念只是表述方式不同。新批評對古典詩批評的過程中，同時也對比出中西語彙的不同處。

在研究方法上，對於縱的以及橫的比較研究都以資料分析方法進行相關文獻的分析研究，從分析比較過程中呈現出新批評在台灣的影響及其價值。在文獻分析過程中，思考的兩個主要問題，一是新批評對於台灣詩歌發展的影響，另一問題是此一影響對於詩歌發展的價值。這兩個問題意識同時對應到台灣現代詩的發展及古典詩研究兩個領域。

此外，新批評相當重視批評術語，術語可說是辨識新批評的重要標誌。新批評術語在引介進入台灣的過程中產生了多重變化：首先是同一術語往往有多種不同翻譯，這些翻譯是譯者（詮釋者）對新批評的不同認識，而不同翻譯也往往產生不同影響，例如「texture」一詞有翻譯成「字質」，也有翻譯成「肌理」。不同翻譯呈現出譯者對引介新批評不同的關注，也影響著新批評的認識。

第二點，新批評引介進入台灣後，術語在參與文學發展過程中也發生不同程度的變化，例如「結構」一詞因應現代詩的創作特別注重意象呈現的特性，發展出「意象結構」一詞來討論現代詩。類似這樣的術語變化影響著新批評的認識，也呈現出台灣詩歌批評的特性。

術語的變化紀錄了新批評參與台灣詩歌發展產生的在地（local）的對應，同時也記錄了台灣文學批評的發展的過程。此一術語變化成為探索新批評在台灣產生影響的重要線索。本文在研究方法上以新批評所提倡的細讀方法進行語義分析，追蹤新批評術語在相關批評文獻中的變化脈絡，以此探究新批評的影響。因為這樣的變化主要發生在現代詩的批評上，故此一方法主要用在現代詩的討論。

有關本文的研究步驟，在決定以新批評為研究方向後，就進行資料蒐集與閱讀分析的過程，這整個研究過程可分為幾個階段，為方便呈現，將進行的步驟以圖表方式呈現如下：

蒐集相關文獻資料

進行文獻資料閱讀分析

發現在七〇年左右產生高度影響，
且以顏元叔為影響核心

閱讀分析後發現顏元叔
在現代詩及古典詩兩個領域都產生
高度影響

以顏元叔為中心將資料
分為現代詩及古典詩兩個部分，
再次進行周邊相關資料蒐集

決定以新批評對古典詩及現代詩批評
的影響為對象進行研究

進行新批評對台灣詩歌批評
理論及方法的影響與價值研究

經過資料的蒐集與整理後，接下來就是進行文獻資料分析與詮釋的工作，並在分析及詮釋過程中加入個人觀點，以與文獻資料進行對話。這裡所謂的觀點是指以下三點：

第一.本文在研究上將新批評的引介視為五四以來引介西方文學理論的一支，而新批評在眾多引介理論中所具有的特殊意義，在於新批評追求客觀理性的科學性格，使五四以來在文學上，有關科學理性的追求得到實現。

第二.舊傳統的消失及西方思想的引進使得古典詩與其存在情境斷裂，而白話文革命又使得古典詩的語言情境斷裂。這二重的斷裂，使得古典詩面臨重新認識與詮釋的新情境。在這同時，古典詩

又面對西方文學理論引進的新衝擊，而新批評正是五四以來西方科學理性在文學上的極致展現，古典詩在面對新批評時這一系列的衝突矛盾也充分展現。

第三.現代詩承續新詩的發展，是一種全新的文體，這種文體同時綜合中、西文學及白話言等各種語言的特質，呈現複雜多面性。新批評與現代詩遭遇過程是這個新文體第一次進行文學理論的檢驗，新批評的引介讓複雜多源頭的現代詩內部矛盾的問題浮現。

本論文以此三點觀點進行研究，進行的研究步驟如下：首先進行研究動機、研究對象、研究方法、研究步驟及研究目的的探究，對本論文討論的問題進行檢視與反思。第二階段就新批評引介進入台灣的過程，以及新批評在古典詩及現代詩兩個領域進行的批評實踐文章，進行文獻資料的閱讀與分析。

第三階段分別進行新批評在現代詩及古典詩兩個領域的批評影響及價值的研究。這兩個部分以新批評術語為討論核心，探究新批評對台灣詩歌批評的影響及介入詩歌批評的過程。這部分的研究是本文的核心。

最後以這些研究結果對新批評在詩歌上的影響提出總結，討論新批評對台灣詩歌批評理論及方法產生的影響與價值。

第四節 研究目的

有關新批評引進台灣後所引發之影響的問題尚沒有專著的研究，本文則嘗試以較為全面關注的觀點切入，企圖對新批評在詩歌

批評的部分進行較為完整的觀察與研究。

本論文撰寫的目的是期望透過文獻的評析，理出新批評在台灣發展的狀況，特別是對詩歌批評領域的影響，以彌補西方文論引進對台灣文學理論與批評研究影響這塊領域以往研究的不足。同時也試著釐清顏元叔與洛夫及葉嘉瑩等人在新批評相關論戰中，有關中西文學問題的爭議，期望透過本研究，對中西文學比較的問題能有更進一步的認識。

本論文一方面參考前人論點，一方面對這些論點進行討論評析，並提出自己的觀點，希望能對新批評在詩歌方面的影響作一完整論述。進而能夠部分彌補有關新批評研究的缺憾，以供後人研究參考，此即本論文之價值所在。

第二章 新批評在台灣的發展

新批評在台灣的發展與顏元叔有極大關係。顏元叔以新批評方法在台灣學術界建立聲譽，也因為新批評的爭議黯然退出台灣，隨著顏元叔離開台灣，顏元叔之後鮮有人標榜完全以新批評方法進行文學批評，但新批評的方法在台灣已潛伏進入文學批評的各個角落成為文學研究的基本方法。

新批評引介進入台灣的時間，以顏元叔發表《新批評學派的理論與手法——一文為界》一文為界。在此之前，約從1950年代開始已陸續有介紹新批評相關的文章在台灣發表，如《文學雜誌》的發起人夏濟安、夏志清、余光中等都對新批評方法相當熟悉。

新批評的批評實踐也以顏元叔為大宗，除顏元叔外，其他尚包括葉維廉、張漢良等人，也都是當時熱衷推廣新批評方法的學者。除此之外，新批評進入外文系教學系統也是一個相當具份量的影響。讓新批評真正聲名大噪，是顏元叔與洛夫及葉嘉瑩等人的論戰，其產生的影響比引介及批評實踐本身更為遠大。以下就以上參點分三節，分別論述之。

第一節 新批評的引介

根據孟樊《台灣新批評詩學——一文》的說法，新批評引進台灣文

學界，顏元叔是第一人。但早在顏元叔之前，新批評應已引進台灣。根據思兼的評介《美國文學批評選》（《書評書目 8-9 月號》，1974 年）一文，新批評的引進應不會晚於 1961 年。該文評介《美國文學批評選》一書，書中挑選的有一大半是關於新批評的文章。文章中提及這本書於 1960 年 9 月再版，再版的書中沒有留下初版時間的記錄。

只是還有另一個變數，《美國文學批評選》是由「香港今日世界社」出版的，書在香港出版，出版時間不能確定，何時流傳到台灣就更不能確定了。不過，這本書的編選者 林以亮，譯者 吳魯芹、夏濟安、夏志清、梁實秋、余光中、思果等，正是《文學雜誌》的核心人物，顯示這本書與台灣外文學界關係匪淺，可知該書在台灣發行時間應該不會太遲。由於這本書的出版，可以發現新批評相關文章的譯文在戰後不久就已進入台灣。

書中引介的新批評文章包括：艾略特的 傳統與個人才具 (*Tradition and Individual Talent*)、布魯克斯的 詩裏面的矛盾語法 (*The Language of Paradox*)、泰特的 詩的三型 (*The Three Type of Poetry*)、威勒克與華倫合著的 文學理論、批評、文學史 (*Literary Theory, Criticism and History*) 及 文學與傳記 (*Literature and Biography*)、華倫的 海明威論 (*Hemingway*)。共計六篇

艾略特為新批評重要的先驅，布魯克斯、泰特、華倫則為新批評全盛時期的核心人物，威勒克則為新批評集大成的學者。全書十四篇譯文，新批評學者文章佔去將近一半。當時新批評在美國正是方興未艾的全盛時期，台灣可說是與美國同步在介紹新批評。不過，當時只是當作是「美國（西方）文學批評」在介紹，並沒有將新批評強調出來，也沒有特別注意派別等問題。

對新批評完整的引介是始於顏元叔「新批評學派的文學理論與手法」一文。1969年《幼獅文藝》從1月到3月號分三個月刊出該文。文章從新批評學派掘起的背景到個別學者的理論特點，可說是對新批評做了一次全面性的概括引介。

六〇年代末新批評在美國本土已漸漸式微。顏元叔在文章一開頭就點明這一點。但他認為新批評的理論與手法，在美國經過數十年傳播，深入文學研究的各個領域，已成為理所當然的方法。顏元叔自承他的博士論文即是以新批評手法完成，他也承認新批評方法只偏重形式與美學的探討有所缺憾，但作為「內在研究」仍然不失為最好、最有效的途徑。³

文章中介紹的新批評學者包括四位源頭人物：休莫(T. E. Hulme, 1883-1991)、龐德(Ezra Pound, 1885-1972)、李查茲(I. A. Richards, 1893-1979)、艾略特(T. S. Eliot, 1888-1965)。文章的主要篇幅介紹新批評在美國最核心的三位人物，包括蘭森(J. C. Ransom, 1888-1974)、泰特(Allen Tate, 1899-1979)及布魯克斯(Cleanth Brooks, 1906-)的理論主張。讀完該篇文章對於新批評的精神應可初步的掌握，因此可說是當時引介新批評最重要的文章。

除這篇文章之外，顏元叔對新批評進入台灣外文系教學系統有更大影響。根據楊照「台灣戰後五十年文學批評小史」一文，顏元叔於1963年取得博士學位自美返台。顏元叔先後在淡江文理學院(今淡江大學)及台灣大學的外文系任教。顏元叔在課堂上教授新批評理論，所用的課本正是布魯克斯的《理解詩》(*Understanding*)

³ 在「新批評學派的文學理論與手法(一)」(頁9, 幼獅文藝, 1969年1月號)顏元叔自陳：「我個人曾經深受新批評方法的影響；我的博士論文《曼殊菲爾的敘事觀點》，即是用新批評的手法寫成的。」

Poetry 》、《理解小說 (*Understanding Fiction*) 》及《理解戲劇 (*Understanding Drama*) 》。這三本書是美國大學的教科書，書的章節完全為教學設計，書中還附有一封「致教師信」，告訴授課老師如何使用該書。這三本書對於新批評方法在美國的普及起了極大作用，顏元叔以這一系列書作為外文系教材，同樣在台灣產生廣泛的影響。

顏元叔在《新批評學派的文學理論與手法》一文中介紹這三本書時，曾說過：

如今在台灣，這些書都有翻版，而且已經在各大學廣泛採用，相信日久會產生良好的文學教育效果。(頁 30,《幼獅文藝》1969 年 3 月號,)

從這一段敘述可看出新批評的著述不只在顏元叔授教的兩個學校，其他各大學也都「廣泛」採用。而所謂「翻版」是指三本書授權在台灣印刷發行，由此可見台灣對這三本書的需求量已到達可與美方出版社談授權的地步。新批評三本重要的書籍在台灣作為教科書發行流通，所產生的影響也就可見一般。⁴

根據孟樊《台灣新批評詩學》的資料，即使到了八〇年代，大學外文系的「當代文學批評理論」或是「文學批評」這類課程，仍然以新批評方法為主要教學內容。他說：

就學院內的文學教育本身而言，到了八〇年代末期，新批評在大學外文系所所開的諸如「當代文學批評理

⁴顏元叔這篇文章發表於 1969 年，目前找到印有台灣印刷發行的書籍為 1971 年簽的 1972 年授權。顏元叔所說的「翻版」(實際授權)恐怕更在 1969 年之前。這三本書做為教科書已有相當長一段時間。1972 年台灣版書中印刷代理商為「Jamang Yuan」。在找這幾本書時，坊間一家外文書代理老闆告知，這幾本書是由位於台大校門正對面的「世紀」出版社發行，該出版社早已結束營業，也就無從得知引進的確切時間。

論」、「文學批評」之類的課程，仍是教授主要的教材

內容。(台灣的新批評詩學《現代詩 17期》1991)

孟樊舉的例子是在淡江英文系、西語所開課的陳長房。他在1987年發表於《文訊 12月號》的「現代英國文學批評名著舉隅」一文中，介紹的仍是新批在英國的主要學者。包括艾略特、李查茲、李維斯(F. R. Leavis, 1895-1978)、安普生(William Empson, 1906-)等。而《文訊》同一期也刊載了高天恩所寫的「現代美國文學批評理論舉隅」一文，文中除了心理學批評之外，大半篇幅也都在介紹新批評。可見新批評理論在學院教學系統中從六〇年代開始，一直到八〇年代仍佔有相當的地位。

原文書之外，當時課堂上用的另兩本文學基礎書籍《西洋文學批評史(Literature Criticism a Short History)》及《文學論(Theory of Literature)》也都是新批評學者的著作。前一本由布魯克斯與衛姆塞特(William K. Wimsatt, 1907-1975)所著，顏元叔帶領淡江大學西語所研究生翻譯，1972年由志文出版社出版。後者是威勒克與華倫合著，1976年同樣由志文出版社出版。這兩本書可說是當時研讀西方文學唯一的選擇，對新批評理論在台灣的傳播，也起了相當作用。

除了外文細，中文系內也同樣在進行新批評文章的翻譯。根據何立行的碩士論文《六〇年代《現代文學》雜誌中的中國論述》第四章第一節：當時就讀台大中文的李元貞、柯慶明、汪其楦、陳真玲等人自覺光讀中國古籍的不足，參照西方研究文學理論與方法，建立一套有效的中國文學研究方法是他們當時所關心的。1971年左右他們組成「文學討論會」，一起讀西方文學理論，同時在台大中文校內刊物《新潮》上引介西方文學。他們引介的包括歷史批評、形

式批評（新批評）、社會文化批評、心理批評等。其中發揮最大影響力的就是「新批評」。幾位中文系學生自發的以「新批評」方法探討古典文學，發表多篇論文，尤其以古典小說的研究最多。

新批評的理論經過這一連串的引介，在七〇年代初已普遍為台灣文學研究者認識。而學院中，從顏元叔開始無論外文系、中文系，一直到八〇年代新批評方法都佔有一定的位置。

第二節 新批評的批評實踐

在台灣讓新批評引起更大回響是以新批評方法所作的文學批評實踐。這還是要歸於顏元叔的批評方式而引起的爭議，但顏元叔也並非是最早應用新批評方法進行文學批評者，而是夏濟安等人。

陳長房在《從新批評到後結構——台灣文學批評的變遷》一文，已指出夏濟安評論現代文學的文章都帶有新批評方法。

檢視夏濟安的文章可以發現在批評現代文學時，他的文章中沒有直接論及新批評，但細究其方法都可發現新批評的一些概念在其中運作。例如《評彭歌的〈落月〉兼論現代小說》（《文學雜誌》12月號，1956年）一文，夏濟安可說是鉅細靡遺地評論彭歌的《落月》，從作品的「結構」、「主題」到「人物的安排」等，應用的正是新批評的「細讀」（close reading）方法。從批評中可以很清楚看到《理解小說》一書的影子。⁵

與夏濟安一同編輯《文學雜誌》、翻譯《美國文學批評選》的

⁵不過，除新批評外，夏濟安還應用如亨利·詹姆士（Henry James, 1843-1916）的「一個觀點」及「意識流」等方法來評小說。

余光中也在他討論新詩的文章中部分論及新批評，在《談新詩的語言》一文中，他說：

說到「文白夾雜」，我很自然地想到以蘭遜（J. C. Ransom）為首的美國南方的一群詩人。他們的作品在文字構成的肌理（texture）上，特具豐富變化的感覺。（《掌上雨》頁40，台北：文星出版社，1964年初版）

從夏濟安到余光中，此一時期對於新批評的應用只是當作眾多的文學批評方法之一，或者僅是引用新批評的部份論點，且新批評方法在他們的文章中，應用的也並不很多。

與兩人相反，顏元叔則全面應用新批評方法進行文學批評的工作。在現代文學批評上，有關現代詩方面，他寫了五篇現代詩評論，這五篇中《對於中國現代詩的淺見》是批評現代詩的總論。其他四篇《細讀洛夫的兩首詩》、《羅門的死亡詩》、《余光中的現代中國意識》、《梅新的風景》等分別評論洛夫、羅門、余光中、梅新四位現代詩人。

顏元叔在批評文章中完全使用新批評方法。他就作品論作品，尋找作品的「題意（motif）」，探究作品自身的完整性，或以「結構（structure）」、「字質（texture）」、「張力（tension）」、「矛盾（paradox）」等概念檢視現代詩。

顏元叔的批評可說為現代詩批評帶來不同的評詩方法。在此之前，現代詩的批評都是由詩人自行擔任，詩人寫詩、讀詩也評詩似乎理所當然，用的方法也是所謂「印象式批評」。故頗具有「客觀」特質的新批評方法，在當時可說是相當受到歡迎。例如《對於中國現代詩的幾點淺見》發表後，詩人劉菲發表《讀〈對於中國現代詩的幾點淺見〉後的淺見》，針對顏元叔提出的意見進行討論，文

章中雖有不同意見出現，但大致而言對於新批評方法表示了相當程度的歡迎。但到了顏元叔發表〈細讀洛夫的兩首詩〉一文，卻引起一場不小的爭議。詩人開始對顏元叔運用新批評方法感到不安，顏元叔成為爭議性人物，新批評也成為極具爭議性的批評方法。此時自有想法的學者就會有所警惕，如楊牧就在他的《傳統的與現代的》自序一文中提及他對新批評的想法：

我曾經信仰過形式主義的文學批評，也曾自以為是一個「新批評」的信徒，但過去兩年內，我忽然覺悟，一個人在創作的時候，不僅時時遭受社會歷史因素的左右，還有許多不可告人的顧慮，都是我們在閱讀分析時，所不能不探索追蹤的。（《中外文學 二卷四期》，1973年9月）

當時台灣大多還以傳記式研究為主，就文本論文學正是新批評引起學界興趣的原因，但也正是新批評無法繼續在台灣發展的原因。楊牧的話切中新批評這個問題的核心，就某種程度而言也代表當時部分反對的意見。

但無論如何，新批評方法對於當時台灣現代詩發展，頗有針砭時弊的效果，還是有不少批評家運用。如張漢良在他的一篇〈論洛夫近期風格的演變〉一文中，就同時交互運用新批評方法及神話原型的方法。新批評持續在台灣發展，到了八〇年代仍然是評詩的主要方法。張漢良和蕭蕭1979年合著的《現代詩導讀》一書就完全以新批評方法就現代詩的作品進行剖析。蕭蕭1987年出版的《現代詩學》（台北：東大書局），書中也頗多新批評術語。或如李英豪一篇〈論現代詩之張力〉（收錄於《現代詩導讀 理論史料篇》（台北：故鄉出版社，張漢良、蕭蕭編選，1979年初版））也是以新批評方法討論現代詩的代表

作。

關於古典詩批評實踐方面，則是從余光中開始。1964年「象牙塔到白玉樓」一文，余光中以「矛盾語 (paradox)」這一術語討論李賀的「官街鼓」，余光中認為這首詩是「建築在一個有趣的 paradox 上」，並將 paradox 翻譯為「似矛盾而可能真實的敘述」。此外，完成於1967年的「中國古典詩的句法」一文，余光中以新批評「多義性 (ambiguity)」概念探究古典詩的句法，並以之與英文句法對比，討論中英文文法的差異。余光中可說是台灣第一個，以新批評手法討論古典詩歌。

不同於余光中只部分運用新批評概念，顏元叔完全以新批評概念批評古典詩。顏元叔最早以新批評方法進行批評的文章是以「多義性」探討王融的「自君之出矣」一詩，對於這首詩顏元叔共發表有兩篇文章「中國古典詩的多義性」及「析自君之出矣」。細讀古典詩一文則分析白居易的「長恨歌」及朱慶餘「近試上張水部」。後來顏元叔覺得可將「長恨歌」的分析發展得更完整，又寫一長篇文章「分析長恨歌」。其他還有「析江南曲」、「析春望」、「談琵琶行的音樂性」等，都是以新批評方法來解析古典詩。

顏元叔解析的大多是唐詩，範圍不大，所談的文章也不多，但卻引起極大爭議。他與葉嘉瑩及夏志清的論戰，就某種程度而言是新批評聲名大噪的另一個重要原因。

而遠在美國的梅祖麟、高友工，聯合發表於哈佛大學《燕京學報》關於唐詩研究的三篇論文：*Tu Fu's Autumn Meditation : An Exercise in Linguistic Criticism* (析杜甫秋興 試從語言學批評入手) (第二十八期，1968年)；*Syntax, Diction, and Imagery in Tang Poetry* (唐詩的語法、用字與意象) (第三十一期，1971年)；*Meaning,*

Metaphor, And Allusion in Tang poetry (唐詩的語意、隱喻與典故)
(第三十八卷二期, 1978 年), 也相當程度地運用新批評大部分的方法。
其中前兩篇發表後不久, 就由黃宣範翻譯成中文, 刊登於 1972 年
11 月號及 1973 年 3、4、5 月號的《中外文學》。梅、高二人的討論
方法對於當時台灣來說相當新穎, 且是一個不同於顏元叔的批評示
範, 但同樣對新批評的發展, 起了推廣作用。

其他還有一些零散的文章發表於《中外文學》, 如彭先進的 也
談 自君之出矣 的多義性 (1974 年 5 月號) 討論顏元叔的文章,
建議進一步以新批評探究古典詩的文章, 尤其在多義性的探究上,
他說:

顏元叔先生介紹的新批評卻為我們開了一條新路, 幾
乎可以為每一句都找出多重的意義。

彭先進探究新批評與古典詩結合的可能性, 期望新批評能將古
典詩「發揚光大」。當時抱持這類想法的人頗多, 或如周誠真的 中
國古典詩裏的「有我」與「主觀敘述」(1973 年 2 月號) 則用上了
「paradox」的概念, 他說:

詩評家所說的「似反實正」(paradox), 便是詩的戲劇
性的基素。

周誠真認為, 中國古典詩中的主觀敘述, 往往含有「似反實正」
的特質, 這種特質正是布魯克斯所說的「paradox」。

即使遲至 1996 年 6 月還可以看到有唐翼明發表在《國文天地》
的 試用新批評理論解讀王昌齡 閨怨 一文, 完全以新批評手法
討論 閨怨 一詩, 足見新批評在的台灣影響。

第三節 新批評引發的論戰

新批評在台灣文學界引起的論戰，主要集中在顏元叔身上。顏元叔以新批評方法批評現代詩，引來洛夫、羅門等人為文反駁；古典文學方面，葉嘉瑩及夏志清也對顏元叔以新批評方法論古典詩的文章，分別提出不同的意見。

顏元叔與現代詩人及兩位學者的爭執，在七〇年代初期是新批評在台灣發展的一件大事。這段過程讓新批評聲名大噪但同時也產生某種程度的「污名」。

有關現代詩批評方面，顏元叔的第一篇文章《對於中國現代詩的幾點淺見》，發表於1972年的《現代文學》3月號。這篇文章中，顏元叔對現代詩提出五點意見：

1. 現代詩應致力於追求形式。顏元叔說：
中國現代詩終必找到它自己的形式，一者以完成自己的生長，一者以承續中國詩歌傳統的源流。（頁67）
「完成自我」是屬於美學的，後者是屬於文學史的，顏元叔認為兩者皆為現代詩發展不可或缺
2. 現代詩缺乏嚴謹結構：顏元叔說：「我們也許得到一些好詩行，卻少有好的詩篇。」（頁68）
3. 現代詩意象語各自孤立，其間關係薄弱，也就是缺乏意象結構。他說：「我們遇到情況類似有佳句而無佳篇；也就是說，一首詩中常常缺乏一個所謂的「意象結構」。」（頁72）
4. 顏元叔認為現代詩所使用的語言，是「假文言」或「假白話」，他說：「我要說現代詩所使用的是一種「假文言」或「假白話」，因為它既非文言也非白話，於是兩者皆可以說是假

的」。有關使用的語言的問題，顏元叔認為：「無論為了忠於文學史演變的潮流，或為了忠實於現代詩所來自的五四運動，中國現代詩都應以白話文為創作的用語」。

5. 顏元叔針對當時常以死亡為題材所產生的限制，他建議現代詩的題材，應要更加寬廣。

這五點與新批評有關的是第二及第三點；第一及第五點是個人文學意見；第四點關係到文學史觀，是五四白話文革命以來所延伸發展的問題。

顏元叔這篇文章，已開啟接下來有關現代詩論爭的兩點意見：一是應以白話文為現代詩語言的討論，一是現代詩由於缺乏嚴謹結構所造成的晦澀。

顏元叔的意見引來現代詩人劉菲的討論。劉菲發表了〈讀 對於中國現代詩的幾點淺見 後的淺見〉一文。劉菲贊成顏元叔現代詩應「追求形式」之說，並認為現代詩意象語各自孤立，是造成現代詩晦澀的重要原因；對於語言問題，劉菲也贊成現代詩應以口頭語為宗。但劉菲不贊成顏元叔的嚴謹結構說，並認為顏元叔所謂嚴謹結構應有的「起承轉合」結構，在寫論文時有功效，對詩卻完全不適用。

顏元叔以新批評手法評現代詩的第一篇文章，是發表於《中外文學》創刊號（1972年6月）上的〈細讀洛夫的兩首詩〉一文。這篇文章中，顏元叔評了洛夫的〈手術台上的男子〉及〈太陽手扎〉二首詩。顏元叔認為洛夫的詩作，最大問題在於「結構崩潰」。顏元叔說洛夫的詩作，往往停留在零星優美詩句，有好詩行卻沒能成為好詩篇。

洛夫對於顏元叔的意見，寫了〈與顏元叔談詩的結構與批評〉

並自釋「手術台上的男子」發表《中外文學》9月號》於（1972年）。文中洛夫自述當時有多少人關心這次的批評：

不料各方讀者卻對此事發生了興趣，除了我個人日接電話數次，一週內收到四位討論此文的來信，《中外》第二期亦刊出了兩位讀者投書」（頁41）

從這段敘述中，可清楚讀到顏元叔批評所引發的熱烈討論。⁶比較能看到新批評引起迴響的記錄，是在《中外文學》供讀者投書的

「中外信箱」。在九月、十月兩期中，有阮德章、劉菲、郭楓、溫任平、李揚、吳晟等人寫的短文，對顏元叔的批評提出各類不同意見。

這些意見中對新批評方法有贊成有反對。反對新批評方法者認為新批評的分析方法，對於文學作品是一種傷害。這類意見以阮德章為代表，他認為：

用美國之新批評方法，逐字逐句解釋，勢必把一首詩割得支離破碎，面目全非。

贊成的則以為台灣需要客觀的批評，而新批評的方法相當有用，如溫任平，他說：

因為目下能以『新批評』的眼光與辨別力來分析探討文學作品的，實在鳳毛麟角，我們所常見的只是『印象式的批評』，以個人的好惡做為判斷之基準。

這類支持顏元叔引進新批評的聲量在當時相當多，他們認為台灣需要新批評這類具有「客觀性」的文學批評。大致而言，在這一

⁶洛夫在顏元叔以新批評手法評他的詩作前，已對新批評有所認識。1969年出版的《中國現代詩論選》（高雄：大葉書店，洛夫、張默、亞弦主編），洛夫寫的導言中有一段話，他說：「以泰特、華倫、朗遜、瑞洽慈等為基幹的新批評（New Criticism）運動，便提供了許多瞭解現代詩的新方法，它最大的功績是指導這一代的詩讀者如何就詩的本身去接近它，更教會這一代讀者如何去思考詩本體上的意義，而不僅止於形式上的淺嚐。」

時期新批評還是頗受歡迎的批評方法。

新批評引起的爭議延伸到七〇年代另一個詞語「學院派」。我們從「學院派」一詞的發展過程更能看見這場衝突的核心問題。顏元叔當時主編《中外文學》，在七月號（1972）中，他以主編身份寫了篇《颱風季》，文中說到在寫了《細讀洛夫的兩首詩》一文後所接到的各方意見。其中一段論及有關「學院派」的問題，當時顏元叔已經注意到「學院派」一詞所具有的負面意涵：

最另人哭笑不得，莫過於某某君壓我「學院派」的高帽子。何謂「學院派」？我實在不甚了了。假使「學院派」意味著一種嚴肅清明的分析與求知，則我甯願留於學院之內，而不願掉落在學院之外混沌無知的泥淖中。

「學院派」一詞字面上是用來指稱一群來自大學院校的現代文學批評學者。這群學者來自各個不同學術機構，涵蓋範圍相當廣泛，也非服膺某種共同文學思想的共識團體，並不成所謂「派」。「派」只是一個泛指的名詞。但這裡的「學院派」頗有負面意含。陳芳明在《什麼是學院派》一文中指出：

當批評說到某人是「學院派」時，更寓有嗤之以鼻的意謂（《詩和現實》，台北：洪範書局，1977年初版）

顏元叔使用的正是「學院派」的負面意義。新批評是台灣「學院派」一詞成為負面意義的關鍵。游喚曾指出，七〇年代的文學學習者極注重批評方法，有所謂「新批評典範」的出現，這關係到當時台灣時空條件：

為什麼台灣會如此流行新批評呢？對台灣的時空而言，因為新批評正好趕上台灣現代詩慢慢由草根性江

湖性走向專業化，準體制內的須求，總的說，就是台灣現代詩要走向學術化的強烈渴求心理。七十年代一開始的現代詩反省運動，便是導源於學院派的自發行為。（顏元叔新批評之商榷 台灣現代詩批評考察系列之二，收錄於《台灣文學觀察雜誌》第二期）

游喚所謂從草根性、江湖性走向專業化指的是新批評介入台灣現代詩發展這段過程。當時大學院校內的自發文學批評，與當時草根詩人的「土法煉鋼」式的文學批評不同，前者被稱為學院派。

七〇年代的現代詩從寫作到批評都由詩人自己一手包辦，詩人同時也是批評家，詩的寫作與批評都在同一個有限的圈圈內形成。這一點從孟樊的文章中可以看得更清楚：

台灣的第一代及第二代詩人，多半是非學院人士，而其詩作之評價往往不由學院派人士擔綱，大多數均由詩人自己動手。（台灣的新批評詩學）

這些詩人批評家用的批評方法正是所謂主觀的「印象式批評」，游喚則稱之為：「浪漫型的主體性批評」。他們與新批評所代表的「學院派」「客觀」批評方法相當不同。游喚列出所謂「客觀性」新批評的三個特色：

其一精細的分析性，其二專業的術語，以及由此引生的一致性、標準性。其三辯證斟酌的反應描述，並在其描述過程中歸結到新批評標準，藉此導向所謂的客觀要求。（頁）

這三個特色呈現出的客觀性格，正是當時現代詩人的「印象式批評」所缺乏的。現代詩人最初相當歡迎「學院式」的批評。但到顏元叔運用新批評方法評現代詩，與現代詩人互動過程發生衝突，

新批評所代表的學院派也就不那麼受歡迎了。

顏元叔發表「評洛夫的兩首詩」引起的喧然大波是最大的一件。而「羅門的死亡詩」一文，與羅門發生衝突又是一件。也因此，具草根性格的現代詩人開始排斥新批評的純粹批評性格。也從這時候開始「學院派」一詞漸漸出現負面義涵。學院派一詞的負面義涵，也是新批評與現代詩人衝突的表徵。陳芳明剖析現代詩人「仇視」學院派作家的兩個原因，也說明了為何會形成「學院派」與「非學院派」的分野：

第一，他們以為學院裏的人都是讀死書的。

同時，他們誤以為學院裏的人都不懂『生活』，在學院外面，這些批評者到處流浪，時時失業，沒有謀生能力，備嘗生活的折磨。

他們深信經驗等於詩，在學院裏寫的詩，都是不太可靠的。第二，基於上面的誤解，他們覺得在批評裏運用兩分法是順理成章的事，學院派與非學院派乃應運而生。

詩人對於新批評的批評方式漸轉向負面意見，「學院派」一詞也轉為負面意義。新批評方法在這個時候與「學院派」是同義詞，「學院派」一詞的惡名化，也代表著新批評的惡名。

新批評在這場「學院派」的形成過程中，也是台灣現代文學一次全新的體驗。現代文學發展過程，向西方借鏡的諸多文學理論與方法中，新批評方法是第一個純粹批評方法者，在此之前的現代派、象徵主義、超現實主義等主要都是創作理論。純粹批評理論的探究難為詩人接受，所發生的衝突也深深影響往後詩人及其他創作者對文學理論的看法。即使到後期「新批評」的爭議消聲匿跡，「學院派」

所帶有的負面意涵仍然揮之不去。

關於古典文學方面，1973年葉嘉瑩在《中外文學 9月號》發表一篇長文《漫談中國舊詩的傳統——為現代批評風氣下舊詩傳統所面臨之危機進一言》。文中對現代批評者運用西方文學理論探討古典詩提出一些意見。為論述方便，將葉嘉瑩的主要意見整理為以下幾點：

1. 葉嘉瑩認為現代生活與古典詩之間的距離，是造成古典詩的理解困難的原因之一，她說：「現代生活、思想及表情達意、用詞造語等都已遠離舊傳統，而我們所使用的西方新方法與新理論，又大都取借於西方的學說與著作。在這種情形下，我們對舊詩的批評解說是否產生誤解，這誤解又應當如何補救？」(頁4)
2. 葉嘉瑩首先肯定以西方理論補足和擴展古典詩評說傳統，期望在西方理論輔助下，建立起古典詩的批評理論方法。對於中西文學理論的不同，她有深刻認識：「不過就理論之分析來說，則中國的文學批評實在不及外國文學批評之富有邏輯之思辨性」(頁6)。葉嘉瑩認為中西文學理論來自其各自的文學發展，也各有擅場之處，正可運用西方的理論補足中國不足處，她說：「雖然西方的文學理論乃是就西方的文學現象所歸納出來的結果，並不能完全硬生生地把它們勉強應用到中國文學批評方面來，可是他們的研究分析的方法以及某些可以適用的術語，乃是有助於我們參考之用的」(頁7)
3. 運用西方文學理論該當先對中國舊詩有相當的修養。她說：「如果我們對於中國舊詩確實已具備了足夠的修養，則當我們引用新理論來評說中國舊詩的時候，自然就可以在主客之

間做適度的安排，使賓主相得而益彰」(頁 41)。

4. 運用西方文學理論於中國有該當注意處。葉嘉瑩認為喧賓不可奪主，中國傳統的批評著述，雖一向缺乏今日新批評所重視的理論體系，然而其對舊詩鑒賞的深刻之處，尤其前人詩話、詞話對於舊詩的深刻解釋絕非西方理論體系所能取代：
「中國傳統的批評著述，雖一向缺乏今日新批評所重視的理論體系，然而其對舊詩鑒賞的深刻之處，卻也不是借自西方的新理論及新觀點所可完全取代的」(頁 44)。

除這四點外，葉嘉瑩在文中也詳細解釋古典詩的用詞造句及表情達意特色，並舉例說明解說古典詩應當注意之處。

引起廣泛討論的是，葉嘉瑩對顏元叔以新批評方法評古典詩的質疑。葉嘉瑩雖沒有指名道姓，但談的內容正是顏元叔《中國古典詩及析自君之出矣》兩篇文章。葉嘉瑩認為顏元叔在文章中對於「思君如明燭」一句的「男性象徵」解釋並不恰當，遠離了時代脈絡和作者旨意。也認為顏元叔對於《自君之出矣》的「多義性」有過度解釋之嫌。

針對葉嘉瑩的文章，顏元叔在《中外文學 12 月號》(1973 年)發表一篇《現代主義與歷史主義——兼答葉嘉瑩女士》。這篇文章開頭處就顯出顏元叔與葉嘉瑩兩種不同的態度。葉嘉瑩在《漫談中國舊詩傳統》一文中，沒有指出不妥的「現代解詩人」究竟是誰。顏元叔認為這是「犯了禁忌」，他說：

要談論別人的見解，指出原作者的姓名與文章出處，對讀者是一種責任，對原作者是一種平等的禮貌。葉女士誤解了對事不對人（這應解釋為只談學術，不做人身攻擊），把自己的一番「垂顧」之意，化成了一種

無意的冒犯，這是葉女士以後從事學術意見交換時，
應當糾正的地方。(頁 36)

葉嘉瑩秉持中國溫柔敦厚的傳統，不願太過露骨進行批評；而顏元叔曾留學美國受西式教育，認為學術討論應當是直來直往。兩人的兩種討論方法無所謂對錯，只是表現出兩種不同的思想而已。而葉嘉瑩中國傳統態度，相較之下似乎沒有顏元叔那般理直氣壯的，顯示一種傳統正在轉換中。兩者不同的態度正是中西差異的一個表徵。

除了基本態度的差異，兩人對運用西方理論也有極大爭議。顏元叔認為：「古典詩的危機似乎是誇大的危言」。葉嘉瑩說現代人「歪曲」、「誤解」古典詩，顏元叔認為：「誤解不正是任何求解過程的副產品」。顏元叔甚至隱約認為以新批評（西方文學）理論探討文學才是「真正」在做文學研究：

用一點西洋的批評方法與觀點，來談論幾首中國古典詩。這種方法的基本精神是拿文學當文學研究，不拿文學當歷史傳記或傳記文獻來研究；這種研究著重文學的結構與字質兩方面；外加一點佛洛伊德及佛勒哲等人對人性的理論，作為文學內涵解說之助，如此而已。(頁 35)

顏元叔還說葉嘉瑩面對這種「內在」的研究方法，不免覺得不熟悉，因為中國舊詩的探討：

大致而言，仍舊不脫傳統研究的老路子，從歷史傳記的途徑，作文學外圍探討 不是內在探討。

顏元叔還認為：「傳統的研究有缺憾，因此而提倡對中國古典詩作內在價值的探討」(頁 37-38)。傳統的研究方法真是如此無用？

顏元叔顯然小看了過去的中國說詩傳統。只要看葉嘉瑩《漫談中國舊詩的傳統》一文有關「感通神悟」一派的說詩方式，就可發現其實古典詩更注重這裡所謂的「內在」研究。差別只是傳統方法以「直觀」為重，不同於新批評所注重的「分析」。且方法的不同也不應理解為一種「缺憾」，兩者各有其擅場處，方法不同不代表優劣勝負，不應驟下價值判斷。

有關《自君之出矣》一文的解說，顏元叔認為葉嘉瑩犯了新批評的「意圖謬誤」(intentional fallacy)。新批評的「本體論批評」(ontological criticism)主張離棄作者意圖，將文學的意義就文學自身中尋找，研究作品自身所透露的意涵，關心的是作品說了什麼，而不是作者說了什麼。

關於這一點，顏元叔引用心理學的說法做為反駁，他說：「作者不一定百分之百瞭解自己的作品，作者筆下有什麼東西溜進字裡行間，他自己不會察覺」。「意圖謬誤」是新批評的立論方法之一，強調文本的重要性。文本自有其重要性，但也並非全部，就像傳記式批評不是文學研究的全部是一樣的道理。顏元叔以新批評方法代表全部，並以此指責傳統批評方法，似乎也同樣不恰當。

對於葉嘉瑩指出古典詩之用詞造句及表情達意有其特殊傳統，想把新理論融合入中國舊傳統以前最好對古典詩及古典詩的評說傳統有相當程度的認識。顏元叔追隨艾略特有關傳統的看法反駁葉嘉瑩，他認為：

假使葉女士把中國舊詩的傳統看成一個僵化不變的倒木，也許傳統由幾個博學巨儒三言兩語就說定了，也就說完了。可是，傳統若是這樣既不能「傳」也不能「統」。傳統是生長的，是流變的；做文學創作上，既

是如此；在文學批評上也是如此。

在一個活生生的傳統裏，過去不僅影響現在，現在也可以影響過去。（頁 38）

顏元叔認為前人的作品在後人的意識中，便會顯出不同的面貌與精神。他舉《詩經 關雎》一詩的詮釋 從前人認為這是形容文王后妃之德，今如則以為只是普通人的一首情詩。所以，每個時代對歷史的重新省視，就會產生全新的詮解。這就是顏元叔所說的「現代主義」。「現代主義」不是一味講求現代的理解，一如顏元叔自己所說，從現代看古代有兩個關鍵，一個是肯定當代意識，一個是瞭解古代意識：

現在主義的缺憾在於可能囿於現代意識，比如從有色眼鏡看青山，青山看成紫山。換言之，現代主義投擲於以往，可能造成對以往的歪曲。是以，現代主義必須輔以歷史主義；而歷史主義的界說當是：重建歷史。（頁 40）

如此，依照顏元叔自己的說法，研究古典文學自當重現「歷史」，從而讓「現代」介入，否則一味以現代理解古代也會失之平衡。這不正是葉嘉瑩指出的建議：以西方文學理論解說古典詩最好能對中國文學傳統有深刻瞭解。兩者說法不同，所喻示的意思卻是一樣的，只是顏元叔對於古典詩傳統的理解讓人不盡滿意，才有這一場紛爭。葉嘉瑩並非不知新方法對於古典文學研究可能帶來的助益。

夏志清同樣對顏元叔的研究方法不以為然。夏志清在 追念錢鍾書先生 兼談中國古典文學研究之新趨向 一文中表示對於顏元叔運用新方法研究中國古典文學研究頗為不妥，他說：

近年來，在台灣，在美國，用新觀點批評中國古典文

學之風大開，一派新氣象，看樣子好像研究水準已超過了錢鍾書寫「談藝錄」的時代。但這種外表的蓬勃，在我看來，藏著兩大隱憂。第一文學批評愈來愈科學化了，系統化了，差不多脫離文學而獨立了。（《人的文學》頁 184，台北：純文學出版社，1977 年初版。）⁷

夏志清認為台灣的文學研究愈來愈「科學化」、「系統化」、「脫離文學而獨立」，這樣的研究方向有喧賓奪主之嫌，文學不再是研究的主題（subject of study），而是研究的物件（object of study）。這類研究又特別著重「方法學」的運用，在夏志清眼中看來年輕一代的研究者特別喜愛這樣的路徑，似乎學會一套方法，套用在所有文學研究上，各種問題都可迎刃而解。夏志清不贊成這類研究方式，在文中雖沒有指名道姓，但隱隱間透露出，說的正是以顏元叔為首的新批評研究。

針對夏志清這篇文章，顏元叔發表一篇「印象主義的復辟？」（《中國時報 副刊》，1976 年 3 月 10、11 日）。顏元叔認為夏志清之所以憂心「科學化」、「系統化」、「著重方法」的研究，是因為他還停留在「印象主義」文學批評的年代，而這種批評方法只知「就是這樣」的結果，卻不知為什麼，並且只能對自己負責，是主觀自娛的文學欣賞，稱不上文學批評。

顏元叔還認為夏志清在該篇文章中提倡的錢鍾書式的文學批評是屬於中國傳統的詩話、詞話式的文學批評法。他認為中國傳統的詩話、詞話同樣是印象主義的，這些傳統的詩化、詞話只能說是

⁷夏志清所謂的兩大隱憂，除了文學愈來愈科學化、系統化，再來就是說當時台灣方興未艾的比較文學研究，夏志清認為這些比較文學研究大多是「機械式」比較文學研究。

讀詩讀詞的雜話，他們不做有系統的陳述，也不解說求證，更不企圖細論什麼，只是把所知所感寫下來公諸於世就算了。顏元叔批評印象主義的批評憑藉閱讀者的直覺直感，它只是批評過程的最初階段，並沒有通過理性的分析去求證。他說：

依憑這些眾多的詩話詞話，我們中國人沒有能建立起什麼文學批評。（頁）

我們可以發現顏元叔在這裡建立了一個標準，這個標準是西方來的文學標準，在這個標準的衡量之下，中國傳統的詩話、詞話並不是文學批評。或者更精確的說顏元叔的標準是「新批評」的標準。而這個標準所謂的文學批評又是什麼？顏元叔進一步解釋，他說：

文學批評是建立於分析活動，也就是說分析文學各個層面，求得比較客觀的證據，作為任何結論的支持。因此文學批評可以說是科學精神作用於文學現象的結果。

所謂科學精神，是一種基於理智的活動，它的手段是分析，它的精神是精確，它的終點是證明一個結論或抵達一個結論。

這樣科學精神的追求，也就是夏志清所謂的「隱憂」。但顏元叔認為夏志清還「停留在十八世紀」，他的憂慮不只過時而且多餘。顏元叔認為當代的文學批評正是應該走向一個更加「理性」和「科學」的境地，他的理由有兩點：

依我管見，其一，文學批評本來是用理智去探究文學，所以科學化、系統化，正是它應走的途徑。所謂科學化、系統化是把問題、過程與結論，盡量做精確的描述，這是理智活動的必然結果。因為，只有如此做，

才能成為學問。其二，「文學批評」與「文學」，原本是兩回事，正像「地球」與「地球科學」是兩回事一樣。「地球科學」是以「地球」為探討對象，卻不是地球的奴才走狗，因此也談不到另謀獨立。

顏元的意見確實是對夏志清所說文學批評「喧賓奪主」的有力反駁，同時也解開「文學」與「文學批評」間的關係。但我們不禁要問，「科學化」「系統化」真的是文學「應走」的途徑？中國傳統的詩話、詞話真的不成「學問」？難道只有西方的文學研究方法（新批評）才能夠稱得上學問？更何況傳統批評方法也並不都是像顏元叔所說的這樣。

顏元叔在字裡行間明顯的否定中國傳統詩話、詞話系統。是否傳統文學批評真如顏元叔所說如此不堪？事實是顏元叔用「科學」、「理性」、「系統性」來要求傳統文學批評。彷彿這些標準就是文學唯一的標準和唯一的「學問」，傳統批評因為不符合這個標準也就一文不值了。

顏元叔也並非一味以新批評為唯一標準，對於新批評的缺點也相當自覺，如在《美國文學批評之鳥瞰》及《新批評學派的理論與手法》兩篇文章中，顏元叔都一再提到新批評就文學論文學的侷限性。顏元叔也非常清楚傳統文學批評的語言特質，但他在進行實際批評時還是將新批評（西方文學批評）的標準當作唯一標準，並且以此衡量傳統批評方法，他說：

中國文學批評，包括《文心雕龍》在內，本身企圖變成文學創作，於是使用許多意象語辭，做為表達思想觀念的工具。意象語辭是文學表達的骨幹，作為敘理的工具，失之於朦朧晦澀。（《何謂文學》，台北：學生書

局，1976年初版）。

「意象語」做為批評語言真的是「朦朧晦澀」嗎？它會不會是一個訴諸於直覺的語言，一種不同西方分析性語言的表達方式。而這種語言做為文學批評語言是不是不如分析性語言？它是不是比分析性語言更能窮盡我們的深刻感受？做為文學批評語言它真的不適合？

然而顏元叔並沒有進一步深入思考傳統文學批評為何選擇這樣的方式。用意象語表達文學批評的方式並不只是如顏元叔說的「企圖變成文學創作」，這種表達方式正是傳統批評的特色所在，它與西方批評方法不同，它是在特定時空條件下孕育的文學批評方法，不能完全以西方批評法來衡量其價值。顏元叔舉《文心雕龍》：「氣之清濁有體」一句為例。他說：

譬如說，『氣之清濁有體』，究竟什麼是『氣』？究竟什麼是『清』的氣？什麼是『濁』的氣？能不能用分析的手法，精確的術語，把它們規劃出一個較清楚的輪廓？（頁 119）

乍看之下似乎言之成理，我們確實很難「定義」或「分析」這些字眼是什麼意思。但顏元叔忽略一個根本問題，這些字眼在傳統文人眼中是不需要解釋的字眼，他們一看就懂不須解釋就能領會。這是屬於基本問題，舉例來說這就像英文「rain」代表「雨」一樣自然，你可以追問這個字的演進過程，卻不能追問「rain」究竟是什麼？除非你要做科學研究看看「雨」究竟是什麼樣的物質或存在，這已是科學的範疇。「氣」、「清」、「濁」是中國人對於人體和宇宙元素及元素特性的語詞。用這樣的語彙形容文章對於中國傳統文人而言，同樣再自然不過，在這樣的情境下，如果有人企圖解釋這些字

眼所代表的意義會是一件非常怪異的事情。這些語詞的解釋是在傳統醫學及宇宙論這一類的知識中完成。

如此，我們可知顏元叔說「朦朧晦澀」，是因為他未進入這個文化脈絡中，所以他無法理解這些語詞所代表的意義。這時的「朦朧晦澀」並不是中國傳統文學批評的方法，而是顏元叔對於這之間的差異未加明辨所產生的「朦朧晦澀」了。如果因為個人對於傳統文學的知識不足產生「朦朧晦澀」，這時候該有所改變的究竟是研究對象還是這個「個人」？如果該改變的是「研究對象」顯然有本末倒置之虞。但這也並非只有顏元叔如此，大抵時代氛圍如此。

顏元叔也知道中西文學有各自的文化脈絡，但他認為運用西方文學方法研究中國傳統文學是否恰當，應看透過這樣的研究是否得到一個有價值的結論，他說：

有人說，中國文學孕育於中國文學文化，西洋文學孕育於西洋文化，文化不同，因此西洋批評的方法與觀點，對中國文學會扞格不入。這種「文化根由論」之是否健全，應該看西洋文化批評應用於中國文學，是否得到了具體成果，是否形成了一個有系統的價值架構。

然而「有系統的價值架構」該由誰判斷？是由西方傳統還是由中國傳統，顏元叔沒有回答這個問題，顏元叔他只說「答案是肯定的」，這條路應該繼續走下去。顏元叔肯定的判斷究竟是用西方傳統的價值，還是中國傳統價值來判定這樣的研究的價值性問題？

顏元叔沒有回答這個問題，但這點顯然才是這問題的關鍵，也是夏志清對顏元叔提出質疑的基礎。顏元叔這篇文章標題以問號方式呈現，極具挑釁意味。顏元叔用了「復辟」二字，文末並且以「張

勳復辟」失敗為喻，顏元叔說：

這好比說，中國文學批評已經進入民國，他卻扮演起張勳的角色，要來一次復辟運動。張勳失敗了，他還會成功嗎？

這樣的疑問也部分替顏元叔回答了他的立場。他認為文學批評已經進入民國，文學也一樣，一種「理性」、「科學」、「精確」的文學批評來臨，舊的、傳統的文學批評也該像大清帝國一樣走入歷史。

夏志清對於顏元叔的激烈意見雖然寫了一篇「勸學篇」專覆顏元叔教授回覆，但夏志清在這篇文章中沒能針對文學問題進行討論，文章流於謾罵及私人恩怨的時候多，他在文章中拉上葉嘉瑩對顏元叔的批評，扯出顏元叔對他兄長夏濟安的批評，也扯上他為於梨華、歐陽子等人寫序捧人等問題。對於顏元叔以新批評為唯一標準所產生的問題，反而是點到為止，甚至沒能指出重點所在。

例如，對於「朦朧晦澀」的問題，夏志清只提出了半個問題，他說：「西洋文學批評經典，在二十世紀前，有哪幾篇是科學的？」彷彿他也贊成科學的方法加諸於文學，只是西方在二十世紀前做不到，顏元叔也就不該以此苛求中國文學。但事實並非如此，夏志清雖然在激動心情下忙於回答一些私人瑣事，但他清楚知道科學理性並非唯一真理，夏志清說出他對於文學與科學關係的看法：

一切人文、社會科學都要步塵自然科學前進，對人類的心靈活動、社會活動作無休止的調查統計，不斷推出理論性的假定，這是二十世紀的怪現象，可能是文化的退步，而不是進步。...文學批評不可能是真正的科學化...文學研究並不是這回事，你讀批評理論，還得從柏拉圖、亞里斯多德讀起，他們一點也沒有過時。

同樣情形，對中國人來說，「詩經」大序、「文賦」、「文心雕龍」、司空圖、嚴羽都沒有過時。有些統計式的研究（如唐詩的意象歸類）當然可用科學法進行，但對某首詩、某詩人的鑑賞評斷，還得憑個別批評家自己的看法，是無法科學化的。

夏志清指出了顏元叔以新批評為唯一標準的盲點，但沒能繼續深入將這個命題發展。某種程度而言，夏志清這一篇回應文章，的確如顏元叔所說具有「印象式批評」只說了結論，卻沒能將問題展開。至於本文的主旨——勸學，夏志清建議顏元叔多讀書，但他沒有說該讀什麼書，反而是說出他自己個人讀博士班時唸了多少書、學過多少種語文、授業恩師等等，且扯出顏元叔唸「威斯康辛大學」博士班的要求不如他所唸「耶魯大學」的博士班要求嚴格，這聽來比較像是夏志清在「現學」而非「勸學」了。

也因為這樣漫談式的討論，或流於意氣之爭，雖然夏志清看出顏元叔的問題所在，卻沒能針對這一點作學術性的討論，殊為可惜。同年五月七日、八日，顏元叔回覆夏志清的「勸學」在中國時報發表「親愛的夏教授」一文。

文中顏元叔既指出夏志清沒能針對問題進行討論，顏元叔認為他們是在做一場學術討論，而夏志清卻把它化為一場戰爭。不過，顏元叔在「印象主義的復辟？」一文以斬釘截鐵的口吻表現文學「進化論」的態度，對傳統的「印象主義式批評」表現出不以為然的態度，但看過「勸學篇」一文後，顏元叔寫「親愛的夏教授」一文中表現出了可商量、可討論的態度。對於新批評在台灣發展的問題，顏元叔不再堅持毫無疑問的態度，他問說：「新批評應否在台灣推廣」？

顏元叔的意見是肯定的，理由是因為：台灣需要新批評。顏元叔認為傳統的研究，偏重於考據訓詁、歷史傳記等，對於文學的藝術層面著墨不多，很需要一個新的方法來對古典文學進行探索。而新批評的理論與方法較為「犀利」、「精確」因此也比較「科學」，顏元叔希望此方法的引進對古典文學研究有所助益。

但傳統的批評真如顏元叔所說，缺乏對於藝術價值的討論？顏元叔所說注重訓詁考據之學恐怕也是晚進的學術發展，顏元叔以此立論也難怪夏志清要「勸學」了。再說「精確」、「科學」的標準是什麼？是「西方」科學式的精確？在文學中「精確」二字是否適用，文學的「精確」標準又是什麼，恐怕還有待商榷。

這些問題也就是新批評的問題，顏元叔在應用上未加考量便變貿然以此標準對傳統文學進行批判，顯然沒有做一個通盤的思考。不過這樣的現象其來有自，也並非顏元叔個人問題，七〇年代仍然瀰漫著「西學中用」的思想，有這樣的魯莽行動當不意外。

顏元叔也清楚認識到，外來文化也許是滋養傳統文化的新土壤。如佛教進入中國，對中國文化產生久遠的影響，最後也成為中國傳統的一部分。顏元叔以佛教傳入中國為喻，他說新批評介入中國傳統文學應該不會毀滅傳統，反而可能是傳統長出新芽的契機。

顏元叔雖清楚認識到文化互相撞擊可能產生的新能量，但他卻忽略如果對傳統認識不夠，強以外來文化詮解傳統文化，卻可能導致不可設想的後果，這也正是葉嘉瑩及夏志清所擔憂的。

第三章 新批評在現代詩的批評實踐

新批評理論最重要的奠基者蘭森 (J. C. Ransom, 1888-1974) 於 1941 年發表了 作為純思辯的批評 (Criticism as Pure Speculation) 一文。在這篇文章中, 蘭森提出「結構(structure)/肌質(texture)」這一組術語。⁸蘭森認為文學作品構成可分為「結構」和「肌質」兩部分:「結構」是作品內容的邏輯陳述;「肌質」則指作品中不能用散文轉述的部分, 也就是作品中的個別細節。而「肌質」的重要性遠遠超過「結構」, 是作品的本質和精華, 蘭森用房子的比喻來說明什麼是「結構」和「肌質」:

我想到房子的比喻, 這個比喻是分析詩可採用的辦法: 一首詩有一個邏輯性的結構 (structure), 還有它各部分的肌質 (texture)。這兩個名詞曾各別在文學批評中使用過, 但在我的腦子裡這兩個名詞屬於建築。一間屋子的牆壁和樑柱屬於結構, 他們有各自的功能。牆面也有它的功能, 但牆面不屬於結構。它可以是光禿禿沒有任何獨立的性格純屬功能性; 它也可以抹上一層東西, 加上些顏色, 或者貼上壁紙, 那樣它有顏色又有花樣; 或者掛上一幅畫作為裝飾, 但這些東西對於房子的結構卻不起任何作用。塗抹的油漆, 貼上的壁紙、掛的畫都是肌質, 在邏輯上這些東西和房子的結構無關。我這不過只說了幾種建築上可能的裝飾, 詩中的裝飾可不少於建築的裝飾。(頁 111, Criticism as Pure Speculation 收錄於 The

⁸ 「texture」作為一個外來語, 有幾個不同譯詞:「字質」、「詩質」、「肌理」、「肌質」。本文選用最貼近原文, 在使用過程也較少引發問題的「肌質」, 做為翻譯詞。這些詞語的不同翻譯, 也在稍後進行討論。

intent of the critic (edited, with an introduction, by
Donald Alfred Stauffer, First published in 1941 by
Princeton University))

按照這篇文章的說法：「結構 (structure) / 肌質 (texture)」這組術語，是由蘭森首先組合在一起提出。這篇文章一如其題名，純以思辯論述文學理論。論及結構 / 肌質這段文字，蘭森思考的問題是：詩與散文如何區分，他說：

詩是一個民主政府，而散文 數學的、科學的、倫理的、任何實用文的文章 是一個極權政府。民主政府盡力行使政府職權，只受良心的限制，也就是說它不會壓制它的成員 公民，反而是盡可能讓公民自由發揮他們的性格。極權政府則只願有效行使職權，對於它的公民不當公民看待，也就是說把公民只當作國家機能的一個部分。公民的存在價值完全依他們對於國家總目的所做的貢獻。(頁 108)

蘭森在詩和散文間劃下一條界限：認為詩不能因為要和散文分家而犧牲了邏輯性和普遍性，這兩樣元素在詩和在散文中同等重要。蘭森假設詩的邏輯內容以不特別顯著的方式持續存在，而詩的肌質逐漸增加，肌質的存在構成特殊性，於是詩就變成兼有普遍性和特殊性的存在。

所謂普遍性是指詩與散文相同者；特殊性即指詩所特有，散文所無者。如此詩離析成兩個成份：普遍性是邏輯部分，也就是「結構」；特殊性是詩所獨有，是為「肌質」。我們稍後的討論就可發現詩與散文的區別在討論這組術語時，佔有怎樣重要的地位。幾位詩人和批評家，不約而同都在思考兩者的區別。

「結構／肌質」這組術語，在七〇年代初期由顏元叔引進台灣，並且與七〇年代現代詩的批評關係密切。顏元叔以新批評手法寫的五篇現代詩評論，這五篇文章論點不出新批評手法。本章以這五篇文章為核心，探究「結構／肌質」這組術語在台灣的發展。以下分為兩節討論：第一節探討「肌質」此一術語的發展及變化；第二節討論「結構」一詞與現代詩「晦澀」問題之間的關聯。

第一節：肌質與現代詩的語言材料

蘭森思考詩和散文的區別，進而發展出「結構／肌質」這組術語。中國現代詩（新詩）⁹發展過程，一個重要課題也在於辨認出什麼是詩，討論重點也同樣放在詩與散文的關係。

顏元叔引介新批評並以新批評方法評現代詩，他大部分運用的是蘭森的理論，但因為現代詩的特殊性及顏元叔關心的問題，使他在運用術語上起了一些變化。而顏元叔關心的是五四時期有關白話文革命的民族使命，他在《余光中的現代中國意識》一文中曾說過：

詩的語言如何接近散文的語言，尤其是口頭語言，而不致於崩潰，這是現代詩人的大困擾。（《文學經驗》頁

97-98，臺北：志文出版社，1972年初版）

詩要接近散文的語言，這裡所謂的「散文」是指白話文。顏元叔這段話強調「口頭語言」，這是五四白話文革命的為民族復興使命所提出的主張，顏元叔對於此一主張極為重視，這一點對探究顏元

⁹ 「現代詩」取代「新詩」是名詞的取代，也有內在意義的演變，本文為論述方便統稱五四以後發展出的新詩體為現代詩。

叔的文學批評相當重要。¹⁰

與顏元叔同時代的詩人洛夫，對散文與詩之間的關係則有另一番想法：

一般讀者不能欣賞詩，主要原因乃在他們素來習慣散文的讀法；直達作者的堂奧，既暢快又方便，迂迴轉折，太費心神，更不要說一徑通幽的象徵暗示了，他們讀懂的詩太多文法清晰，結構無不邏輯，但不幸他們讀的正是散文。為了大眾化，勢必散文化，唯其散文化，始能大眾化，於是便成一種惡性循環。（請為中國詩壇保留一份純淨 收錄於《詩的探索》（臺北：黎明文化，1976 初版））。

我們可以很輕易地發現洛夫和顏元叔的差別：做為一個詩人，洛夫思考的是文字藝術表現的問題。他極力追求詩的文字藝術性表現，而顏元叔對於五四「白話文革命」所賦予文學的任務不敢或忘。

¹¹顏、洛兩人雖同樣面對現代詩與散文的差異，然而著重的方向不

¹⁰ 「散文」一詞在中文意指鬆散。顏元叔以「散文」指稱「白話文」，接下來要討論的洛夫也用「散文」說明現代詩的自由形式。這都同樣說明，兩者同時清楚意識到白話文是一種較鬆散的語言，也就是說文言文與白話文的對比意識不時在其間運作。以散文二字代替白話文並非偶然：白話文是現代散文的最初形式，也是現代詩的語言材料，所以像洛夫和顏元叔這樣的用法一再出現。

¹¹五四時代最具代表性的知識份子胡適及陳獨秀。胡適面對中國古典文學提出「文學改良芻議」，他提出「一時代有一時代之文學」，並引證中世紀歐洲各國以活的俚語替代死的拉丁文為例，隱隱提出以白話文為代的改革論調。到了陳獨秀手中，「文學革命論」更具體提議要「建設平易的，抒情的國民文學；建設新鮮的，立誠的寫實文學，建設明瞭的，通俗的社會文學」。胡適「逼上梁山」一文也已明白透出白話文革命訊息，他說：「漢文乃半死之文字，不當以教活文字之法教之。（活文字者，日用語言之文字，如英法是也，如吾國之白話是也）」。胡適是在拯救國家民族的意念下關心教育，而教育的問題與陳獨秀的社會主義立場合流，匯集的結論是提倡白話文學運動。這場白話文革命運動是賦予文學拯救民族的使命。

同，發展出相反方向思考，他們各自代表七〇年代前期的兩種思考：顏元叔代表的是訴諸五四時期「白話文革命」的民族使命，要求現代詩以「口頭語言」為素材。洛夫則代表純以現代詩的藝術表現為考量，對於語言文字材料的選擇純以藝術為依歸。對於現代詩語言材料問題兩種不同的思考，是他們引發衝突的原因之一。以下就新批評術語「texture」一詞在台灣的變化發展過程，討論現代詩的語言材料問題。

（一）「texture」的不同翻譯詞：字質、肌理、詩質

（1）字質

顏元叔介紹新批評最初的一篇文章「新批評學派的文學理論與手法」，文中將 texture 一詞翻譯為「字質」，並說明字質有時也被稱為「局部字質」：

結構與字質 (structure and texture): 所謂結構與字質，有時也被稱為邏輯結構 (Logical structure) 與局部字質 (Local texture) (頁 32)

於是我們知道蘭森使用「texture」一詞有「字質」與「局部字質 (local texture)」兩個稱法。按照這裡對兩個字的說法，這兩個字指的應是同一個意思。但在顏元叔的批評文章中，可以發現兩個字代表的意義卻不一樣。討論之前，我們先看顏元叔對「texture」的定義：

一首詩有一個鬆散的邏輯結構，和一個與結構無關係的局部字質，一首詩的結構對藍孫 (J. C. Ransom) 而言，包括詩的意義、情節、主題，可以用散文描述的

內容，以及在連貫上與組織所需的言辭。局部字質則包括音響、旋律、意象、以及一切引起美學情操的成份」(頁 32)

在這段文字中，可以清楚地理解「texture」一詞與「美學」有極大關係。我們將顏元叔所做的定義，與本章開頭第一段蘭森所做的定義做比較。我們可以發現，蘭森企圖以比喻的方式討論兩個術語，而顏元叔的定義清楚明白且更為肯定，同時也是一個內含範疇相當廣的定義。

定義上如此，但考察顏元叔的批評文章則發現在使用上顏元叔有將「字質」與「局部字質」分開使用，成為不同意涵的趨勢。在

梅新的風景 一文中，顏元叔使用「局部字質」這個詞：

以上的討論多半側重於『局部字質』(local texture); 在邏輯結構 (logical structure) 方面，這首詩也值得一談。從第一行到第三行，這是詩人要成風景要入山的欲望。(頁 110)

這裡所謂「以上的討論」的「局部字質」指的是：該文前面幾段文字，考察這段話所使用的術語包括「主題」、「象徵」、「意象結構」、「多義性」、「定向疊景」等。對照前面有關「局部字質」的討論，可以輕易發現顏元叔在 梅新的風景 一文中將「局部字質」的定義做了極大的運用，遠超過顏元叔自己所做的定義。若依照這段話對「局部字質」及稍後討論到「邏輯結構」的定義，顏元叔對於兩個術語的劃分，除「邏輯結構」以外，新批評其他批評術語

主題 (theme)、張力 (tension)、反諷 (irony)、矛盾 (paradox) 等等，全部都放到了「局部字質」之下。在這裡顏元叔將「局部字質」一詞做了最廣的定義運用。

與「局部字質」擴大定義相反的是，顏元叔使用「字質」這個術語時，走向縮小術語定義。對於中國現代詩的幾點淺見 一文用新批評觀點討論現代詩，顏元叔提出現代詩五個問題，其中第四點談現代詩所使用的語言：

我要談談現代詩所使用的語言，這是一個很怪的現象：現代詩作為五四白話文學運動的產物，卻沒有接受白話文為其語言，反而走向文言文的境界。（頁 73）

顏元叔解釋為何如此的原因：

當現代詩人嚴肅認真從事創作的時候（這有別於五四運動之後許多玩票的「散文」詩人），他們發現詩的語言需要稠密的字質，而白話文的稠密似乎不足要求，於是轉而乞求於字質稠密的文言文。（頁 73）

在這段論述中，連續兩個「字質」夾帶在「白話文」、「文言文」的討論中，「字質」一詞的所指範疇縮小到語言文字材料的問題。比起新批評學派的文學理論與手法 一文中對於「字質」的定義要小的多。同樣的情況也發生在 余光中的現代中國意識 一文，文中討論 在冷戰的年代 這首詩：

這首相當長的長詩，主題上既然晦澀不清，語言的使用更是平淡得出奇。我們先從語言談起。

在長城，不，長江以南，但是那歌調\每一次，都令他心酸酸，鼻子酸酸\他想，那音樂會上，剛才\十七歲，最多十八，那女孩\還不曾誕生\走下新生南路，在冷戰的年代\他想起，清清冷冷的公寓\一張雙人的床在等他回去

這些所謂的詩行，只不過是分行排列的散文而已。既

無字質上的豐厚，也無感情的上的稠密。

從這段文章中可以看到「字質」歸在語言之下討論。比較這兩段有關「字質」這一術語的使用，我們可以發現顏元叔都使用了同樣一個定義——專用來討論語言文字材料問題。

再看一個反面的例子，葉維廉的「定向疊景」一文有關「音響」問題的探討：

既然談到意象結構，便不免想起音響結構。葉維廉的詩在音響上是儘求多變，而又能互相和協。（頁 275）

這一段接下來顏元叔討論「愁渡 信扎二帖 第一帖的最後九行，論及「旋律」、「讀律」、「節拍」等音響效果的問題。無論是蘭森的原意或依照顏元叔在「新批評學派的文學理論與手法」一文中的定義，有關「音響」（聲律）的問題都應屬於「texture」一詞，「字質」或「局部字質」。「字質」與「結構」為相對應的概念，而顏元叔用「音響結構」這一術語論述「音響」，原先在定義中置於「字質」之下的「音響」概念，卻與相對應面的「結構」相結合。這裡顏元叔的辦法是將「音響」一詞從「字質」移出，並植入「結構」中，成為「音響結構」一詞。¹²

這裡我們可以做出一個結論：原先「字質」與「局部字質」是同一個意思——按照顏元叔的說法這個定義應「包括音響、旋律、

¹²看到顏元叔為討論這首詩所用的分析方法，也就能夠理解為何「音響」一詞成為「音響結構」。顏元叔為分析這首詩的音律創造「讀律」一詞，並將「愁渡」中九行標注讀律：「我如日下垂條 二：二：：\ 意欲龍潭見像 二：二：： \ 或許薄幕來時 二：四 \ 太陽會給山新的形狀 二：三：四 \ 星會傾下你
我一些字語 一：三：二：四 \ 我渺小，一個陌生人 一 二：：二：三 \ 且無詩可奉： 一 四 抬望眼 一 一 一 \ 鳥點破藍天 一 一：： 一 二 或 一：四 或二：三」。顏元叔還規定「一個圓點代表一級停頓（最短），兩個圓點代表二級停頓，以四個圓點代表三極（最長）停頓：以數目一、二、三、四代表連續之字數」。這樣的分析有如圖表充滿結構性。

意象、以及一切引起美學情操的成份」等。但在實際使用上「局部字質」一詞表示「texture」的所有定義。「字質」則轉為分析詩「語言文字材料」的術語。

在朗介納斯的雄偉論一文中，顏元叔已完全用「字質」討論文字問題：

然而對技巧效果的討論，它並不著眼整體或結構，卻著重於一字一詞之推敲，也就是說著重字質之剖呈。

（《社會寫實文學及其他》頁 175，臺北：巨流出版社，1979

初版）

不只顏元叔將「字質」當作專指文字藝術性問題的代名詞，詩人劉菲在回應顏元叔一文對於中國現代詩的幾點後的淺見後的淺見論及「字質」此一術語也有了同樣的用法：

自從五四文學革命之後，不僅在字質上所構成的稠密語言（通稱文言）被革掉了，詩的機械形式也被打破了。（頁 176）

劉菲對「字質」的使用受顏元叔影響，一方面顯示「字質」一詞代表「語言材料」之意涵傳播開來，同時也進一步確定了「字質」使用上的意涵。

從以上的討論，可以看出「字質」一詞最初與「局部字質」共同做為「texture」的翻譯詞，而後在顏元叔處理台灣現代詩問題時，「字質」一詞發生內涵意義的變化，所指示的意義也逐漸縮小。

（2）詩質

「字質」之外，另一個「texture」的重要翻譯術語是「詩質」。

根據孟樊〈台灣的新批評詩學〉一文的資料，七〇年代之後，「詩質」這一術語在詩人間廣泛使用，尤其在詩人互相寫詩評時用的特別多。為討論「詩質」一詞在實際批評上運用的情況，我們從孟樊整理的資料為基礎，討論洛夫〈石室之死亡〉這首組詩的批評片段，看現代詩人在批評彼此詩作時對於「詩質」這一術語的運用。而詩人在批評洛夫這首詩時，常將「詩質」和「密度」、「稠密」這一概念相連結。首先看李英豪〈論洛夫〈石室之死亡〉〉一文：

洛夫或一些現代詩人的詩讀起來之所以 difficult，主要是由於詩質的稠密，作者要求意象具有更大的濃度和密度。（《洛夫石室之死亡及相關重要評論》頁 78，臺北：漢光出版社，1988 初版）

李英豪認為洛夫的詩作艱澀難讀的原因在於「詩質」極為稠密。同樣的敘述也在張漢良的〈試論洛夫後期的風格〉一文中也多次出現。張漢良也將「詩質」與「稠密」或「密度」連用：

石室之死亡 唯其詩質密度過大，內容時而晦澀，也頗遭人非議。除了詩本身偶見的晦澀外，譬如意象過份地擁擠，以及發展方向的不定。

石室之死亡 中意象的擁擠與詩質的稠密，標示著 1960-1965 年間的洛夫的風格

石室之死亡 的生死冥想，複雜憾人的意象，與稠密的詩質（《洛夫石室之死亡及相關重要評論》頁 177 及 188，臺北：漢光出版社，1988 初版）

張漢良不同於李英豪處在於，他對於意象一詞加上的形容是「擁擠」，還認為「詩質」密度過大，造成晦澀，也許可以說張漢良略帶有評價的意味。詩人許悔之在〈石室內的賦格〉初探〈石室之

死亡 兼論洛夫的黑色時期 一文中也同樣將洛夫詩中「詩質」的問題與「稠密」一起討論：

從石室之死亡開始，洛夫正式進入其黑色時期，在這段時期內，意象上光暗交纏，觀念上大致是生死同衾（但不確定），其詩質稠密、意象迫人。（《文訊》雜誌 25 期頁 152，臺北：1986 年 8 月號）

許悔之用的也是詩質「稠密」這樣的說法。我們可以發現「詩質」一詞在張漢良及許悔之文中三次和「稠密」連用，一次和「密度過大」，這些詞都用以形容洛夫「石室之死亡」一詩。張漢良第一次說「詩質密度過大」造成內容的晦澀，接著說明晦澀的一個現象是意象過份擁擠；隨後兩次提到「詩質」同樣跟隨意象「擁擠」、「複雜撼人」等詞彙；許悔之則用「意象迫人」。從三者文中可以發現這裡的「詩質」、「密度」與意象有相當關連，兩者總是伴隨出現在字裡行間。這樣的形容並非偶然，與洛夫的詩作特質有關係。我們回到洛夫的詩作來看，「石室之死亡」第一首第一段：

祇偶然昂首向鄰居的甬道，我便怔住
在清晨，那人以裸體去背叛死
任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管
我便怔住，我以目光掃過石壁
上面即鑿成兩道血槽（《洛夫石室之死亡及相關重要評論》
頁 8）

這五句是「石室之死亡」組詩六十四首中第一首前半段，讀來為何可以感受到「憾人」、「迫人」的意象？詩人林綠在「評魔歌」一文中嘗說洛夫：

喜用下列字句：升起、撐起、驚起...踢成、踏成...爆

炸、爆裂、炸裂、驟然、猝然、驚然……等。這些字句的運用，當是為了製造令人“驚奇”、“意外”、或“戲劇性”的效果，也可說是洛夫的癖好。（《中外文學》頁 231，臺北：1974 年 12 月號）

洛夫在《石室之死亡》第一首第一段連續用了「怔住」、「咆哮」、「鑿成」等這一類讓人「驚奇」的詞彙，以及「死」、「血槽」等同樣讓人「驚奇」的意象。如此可以理解李英豪、張漢良、許悔之所說的洛夫意象「撼人」、「迫人」是因為詞彙與意象的選擇造成。

「撼人」、「迫人」是稠密度的一個來源。詩人覃子豪論「密度」一篇也將「詩質」與「密度」一起討論：

詩所尋求的是質，是密度，詩質如酒精是從生活中蒸餾出的具有密度的一滴。

形式精鍊，詩質稀薄者有之；但絕無具有縝密的內容，而其形式龐大鬆懈，至少詩質的密和形式的量相等。

（《論現代詩》頁 82，台南，曾文出版社，1982 年初版）

覃子豪的文章中還透露「詩質」是指向文字的藝術表現這一點。陳千武與覃子豪有同樣的看法，在《看不見和看得見的詩人》一文提出他對於「詩質」的思考：

你要知道所謂詩的濃縮或凝練，絕非是指「文字」上的精簡與否，應該指詩質上的精和詩意的濃，以及詩意義性表現手法的凝練。詩是語言的藝術，語言雖用文字做表達的工具，但詩的本質是溯自語言發生的根源去追求的。（《現代詩淺說》頁 147，臺北：學人出版社，1979 年初版）

這一段引文中，陳千武陳述：所謂詩質非「文字上的精簡」，

而是「語言發生的根源」，走向語言文字表現問題方向。但稍後一段可以發現「語言發生的根源」所指的是：「在詩人未使用文字寫成之前，早已在詩人的內部就有詩的存在」(頁 148)陳千武所謂的詩質，與覃子豪雖不完全相同，但顯然兩者所謂「詩質」都與顏元叔對「texture」一詞的定義不同。

從以上的討論中我們可以發現「密度」與「詩質」，在現代詩人的詩理論中，兩者具有高度關聯。而洛夫在短促字句間，緊迫形成具震撼性的意象，也就是「網密」「詩質」的來源。所謂密度，其實就是指詩語言做為詩的精鍊，不同於一般口語語言，而這一特性就是「詩質」。

「詩質」一詞在現代詩人的使用中，對於「詩質」一詞的意義各自不同，有的是就詩語言藝術特質論，有的就詩的美學特質論，但大體上他們在使用「詩質」一詞時都與「文字的精煉」此一概念有關，討論的大多是「語言」的藝術美感這一範圍的問題。這與蘭森對「texture」一詞的概念相去不遠，與顏元叔所追求的有所不同。這裡並非指顏元叔批評現代詩時不注重文字藝術表現的問題，而是顏元叔更注重「口頭語言」做為語言材料在現代詩中的實踐，對他來說這一問題具有優先性。洛夫在《請為中國詩壇保留一份純淨》一文中這樣使用「詩質」：

他們為爭取廉價的掌聲，乃借『大眾化』的口號，不惜使詩淪為次等散文的分行，只求流暢順口，詩質蕩然無存，寫詩形同吐痰便溺，隨時隨地可行。(《詩的探險》頁 135，臺北：黎明文化出版，1979)

在他看來「詩質」決不會在「次等散文分行」的詩中出現，這應是張漢良、許悔之等人說洛夫「詩質」網密，來自作者的佐證。

同時還說明具備「詩質」的詩和「流暢順口」、「形同吐痰便溺」的散文是不同的。¹³

孟樊有關新批評「詩質」的討論，對於顏元叔新批評另一個相關術語「intension」譯為「稠密度」，相對於 extension「伸展性」，並且定義：「稠密度即指一事物本身意義的深度——特別指它的延伸義（connotation）的深度」。（台灣的新批評詩學 頁 23）而張漢良將「intension」譯為「內涵義」。孟樊對照顏元叔及張漢良的不同翻譯，討論稠密形容詩質問題，指出：

以稠密來形容詩質，其所強調的重點，具體地說，也就是指向詩語言本身的內涵義（intension）——即語言所指謂的事物本身意義的深度，因而顏元叔將內涵意一詞稱為稠密度，並且更進一步指出，這和藍森（J.C. Ransom）所說的字質或局部字質相類似；繞了一個大圈子，台灣詩人及評論家所稱的詩質，也就是新批評學派理論中的字質說。（頁 10-11，《現代詩——台灣的新批評詩學 17 期》）

從文中脈絡讀來，「詩質」一詞似乎是台灣詩人原創的概念，與新批評的「texture」之說類同，純屬巧合？但從以上有關「詩質」一詞的探索，可以發現台灣詩人所謂的「詩質」意義不盡相同，有時與新批評的「texture」一詞接近，如張漢良、許悔之、洛夫等人，有時則又是另外一個問題，如覃子豪、陳千武等。

「詩質」有時是翻譯詞，有時不是，而「texture」一詞所具有的概念，也並非在顏元叔時代才引進台灣。做為一個外來語，

¹³ 這裡的詩質定義與蘭森有相近的思考，他們都同樣清楚認定詩的特質為散文所沒有。

「texture」一詞早在三〇年代已經進入中國，當時的翻譯為「肌理」。

(3) 肌理

在詩論中最早提出「肌理」的是清代的學者翁方綱。他在多篇文章中論及「肌理」一詞，在《延暉集序》一文中他說：「詩必研諸肌理，而文必求其實際」。《志言集序》一文則說：「為學必以考證為準，為詩必以肌理為準」。（頁 216-217，《中國歷代文學論著精選 下》，台北：華正書局，1990 年）

根據《清代文學批評史》對於翁方綱肌理的解釋：「所謂肌理，關鍵在一個理字」。而這個理字的意義有兩個：「理即是義理，所以他是聖賢性心的體現；它又是事物表現出來的條理物理，所以是客觀的存在」。這裡將「理」字解釋為「聖賢性心」與「事物條理」的客觀存在，它表現在文學上就是：

理是詩歌形成時自然產生的，合乎詩歌創作特徵的規律。因此肌理之說既是內容的原則，又是成文的規律。（頁 525-539）

翁方綱這裡的「肌理」雖說與新批評的「texture」一詞沒有直接關係，但在翻譯上卻用上了這個詞。

用「肌理」一詞當作「texture」一詞的翻譯，早在三〇年代已出現，在《現代》四卷一期（1934），施蛰存一篇又關於本刊中的詩歌的短評上說：

《現代》中的詩，大多是沒有韻的，句子也很不整齊，它們都有相當完美的「肌理」，它們是現代的詩形，是詩。（頁 10）

李歐梵在《台灣文學中的「現代主義」和「浪漫主義」》一文

中指出三〇年代的「肌理」即是 texture 一詞：

這一論調被認為是現代主義詩歌的造型模式：它對於「純詩」形式的「肌理」(原文為 texture，亦譯為「肌質」)的強調，不僅與早期「五四」文學中浪漫主義色彩的詩歌(如徐志摩、朱湘等人的詩)有顯著的差別，而且也與三〇年代佔統治地位的社會政治性的詩歌相對峙。(《現代性的追求》頁 176，臺北：麥田出版社，1996 年初版)

施蛰存這段話發表於 1934 年 11 月，時間上早於 1941 年蘭森發表「作為純思辯的批評」一文。可以很明確知道施蛰存所說的「肌理」並非新批評所指的「texture」。但這並不表示兩者沒有關連，「肌理」一詞同樣來自「texture」，如前文蘭森所述「texture」做為文學理論術語並非為他發明，也並非新批評首先使用，遠在新批評之前早已有之。

施蛰存使用「肌理」一詞含意並不是非常明確。縱觀全文，施蛰存以古典詩為對比，言及現代詩「沒有韻，句子也很不整齊」，但這些作品「是詩」。可知「肌理」一詞相近於蘭森對「texture」一詞劃下的定義——詩。而依照李歐梵的解釋，這裡的「texture」要放在三〇年代上海現代主義「純詩形式」脈絡之下看待。「肌理(texture)」一詞在英文中雖與新批評用同一個字，卻不完全等同於台灣新批評的脈絡。

三〇年代在中國大陸開始的現代詩，透過紀弦等人繼續在台灣發展，是為現代詩兩個根球之一，因此有可能紀弦等人將此一概念帶來台灣，但「肌理」一詞沒有在紀弦等詩人的論集中討論到。所能找到的是紀弦有一段類似「肌理」的概念，有趣的是，這個論點

和蘭森有相同的出發點，他們都在意詩與散文兩種文類的分野，而且都堅持詩是散文之外的東西：

現代詩之一大特色乃是置重點於“質”的決定。或者說：“質”的偏重。首先，它必須是“詩”而非散文；其次，它必須是新詩而非“舊”詩。詩的世界，開始於散文的世界之消失處。出了散文的邊界，才能夠跨入詩的國境。（《紀弦論現代詩 現代詩的特色》頁 12-13，台中：藍燈出版社，1970 年）¹⁴

這段話寫於 1956 年 8 月，沒有找到相關紀錄顯示紀弦有或沒有接觸新批評論述。¹⁵但從這段話中，可以肯定兩點：一是紀弦在大陸時期參與上海現代詩活動，對於肌理（肌質）的概念或多或少有接觸的可能，是為這個概念的來源。第二點，一如顏元叔、洛夫等人，紀弦早已體認到現代詩與散文分家，是現代詩之為詩的一個根本課題，紀弦所說的「是詩而非散文」，同樣是對現代詩以白話文為語言文字素材所發生的詩藝術性建立的問題進行思考。這個問題幾乎是三 0 至七 0 年代所有現代詩人和批評家面對的共同課題。¹⁶

「肌質」一詞也意外出現在張漢良的新批評術語中。張漢良使

¹⁴台灣七 0 年代詩人使用「詩質」一詞時多不加解釋，詩人間對於「詩質」一語所指的意涵似乎彼此瞭然於心。紀弦所說「現代詩之一大特色乃是置重點於“質”的決定。或者說：“質”的偏重」「它必須是“詩”而非散文」。這很可能是「詩質」這個術語「詩」與「質」字組合在一起的來源，它幾乎與蘭森說的一模一樣，一如蘭森以散文和詩的區別劃出「texture」做為詩所獨有特質，如此則「詩質」在內涵義上是「texture」。

¹⁵趙天儀在《台灣文學的周邊——台灣文學與台灣現代詩的對流》（台北，富春文化，2000 年）頁 86 中，將紀弦歸為受法國「象徵主義」、「意象派」等現代文學思潮影響。。

¹⁶紀弦與施蛰存也同樣強調「現代詩」而非古典詩。此一問題從三 0 年代一路關心到六 0 年代，古典詩像一面鏡子，不斷對照著現代詩的不足，在「字質」密度問題上尤其顯著。

用新批評術語時，多會清楚標出該術語的原文，在《現代詩導讀》中「local texture」一語和顏元叔同樣譯為「局部字質」，但在《論洛夫近期風格的演變》一文用了一個讓人困惑的字眼：

「空」「洞」兩字造成的聽覺意象與空洞寂寞的內涵，可以算是「石室之死亡」以後，洛夫對文字肌裏的透視，對歧義的發揮的更高境界。¹（頁 194-5）

「文字肌裏」，依其上下文脈絡，指的應是：洛夫對於文字藝術表現可能性的掌握。「文字肌裏」，「裏」字疑為誤字，應作「理」。三〇年代施蛰存用「肌理」一詞，李歐梵指為「texture」。如此張漢良的「文字肌理」一詞，應從 30 年代的肌理一詞過來，再加上「文字」二字。

在《現代詩導讀 導讀篇一 洛夫作品》一篇，張漢良用的是「局部字質」一詞：

本詩與大多數抒情詩不同處，在於它包含了一個直線式的敘事過程，這個過程構成了邏輯結構。而連綴故事行動各段落的，則是往直線軸上下發展的局部字質
包括意象群與作者刻意經營的節奏。（頁 115，臺

北：故鄉出版社，1979 年初版）

在這一段論述中「局部字質」與「邏輯結構」相對，包含了「意象」、「節奏」等，與蘭森的定義沒有太大差別。如此，我們如何處理「文字肌裏」這個詞？張漢良的新批評術語是不是也開始某種程度的混淆？

張漢良同時使用「局部字質」、「文字肌理」再加上在《試論洛

夫後期的風格 一文中使用「詩質」，這三個術語並非全然能夠清楚劃清界限，三者間的關係顯得相當為複雜。在此試著理出一個頭緒：從張漢良的批評文章中發現，他評詩多用「詩質」，而少見「局部字質」，尤其是在他不再專攻新批評而轉入其他西方文學理論領域之後更為顯著。論洛夫近期風格的演變 即是一篇同時用新批評與神話原型的批評文章，文中出現不少新批評術語如多義性（ambiguity）、主旨（motif）、反諷（irony）、矛盾語法（paradox）、結構（structure）等，獨不見「局部字質」的身影。而「詩質」在其中出現三次，幾乎可以肯定張漢良的「local texture」一詞最早的譯文「局部字質」為「詩質」一詞所取替。而偶然出現的「文字肌裏」沒有在張漢良的新批評術語中再次出現。

這與顏元叔在論文中面對「字質」一詞做為「texture」譯詞，從廣意：「包括音響、旋律、意象、以及一切引起美學情操的成份」轉變為專指現代詩的文字藝術，這是從兩個不同脈絡所呈現的巧合，也就是說兩者同樣思考到「文字」的問題所產生的變化。

「肌理」一詞還出現在余光中的文章中，同樣也是討論「文字」問題時提及。在談新詩的語言 一文中余光中討論到白話文與文言文所形成的文白夾雜問題，他主張：「文言在日常生活上雖已僵硬難用，但在藝術作品中，經詩人巧妙安排，卻能起死回生，加強美感」。而不贊成一種「一貧如洗」的純粹白話文，並且以英詩中文白夾雜的詩句為例：

說到文白夾雜，我很自然地想到以蘭遜（蘭森）為首的一群詩人。他們的作品在文字構成的肌理（texture）上，特具豐富變化的感覺；在口語的節奏中，他們往往嵌入古字或饒有古趣的字句。（《掌上雨》頁 65）

余光中也將「texture」一詞翻作「肌理」，討論的問題集中在文字上，和顏元叔及張漢良一樣，傾向只使用「texture」的部分意義。

台灣七〇年代詩人在思考詩的本質這類問題時，一如蘭森的方法，總要拿出詩與散文的差異性做討論。而「散文」如顏元叔、洛夫、紀絃等人多用來指稱五四以來的白話文，而不是文類的指稱。在七〇年代台灣「散文」與「白話文」兩者可互相取代彼此意涵，這進一步證明了七〇年代將兩個問題攪在一起討論：一個是由文學本質來探究「詩」與「散文」的區別問題；另一個是現代詩的語言材料與「白話文」之間關係的問題。評論者往往沒有對這兩者進行區別讓七〇年代有關詩的問題更加複雜。

做為「texture」的譯詞，幾乎只有「肌質」這個詞原封不動保有做為譯詞的純粹性。「字質」、「詩質」、「肌理」則跌進了一個文字迷障的境地，這個迷障是現代詩發展過程中，不同概念互相傾軋，對於外來術語所生出不同用法所至。這種術語定義的變化不定，說明七〇年代詩的發展面對文字藝術表現問題討論的需求，卻沒有討論的出口。批評者往往沒有意識到此一問題對於現代詩批評產生的影響，新批評術語做為批評方法，一再面對此一問題，於是產生術語的多元變化。

七〇年代對於文字藝術表現問題的高度關心，遠大於詩在其他藝術部分的表現，才讓「字質」、「詩質」、「肌理」這些術語擺盪不定。而面對五四白話文革命，對於白話文作為現代詩語言材料的問題，「字質」一詞在顏元叔後期論述中，雖漸確定為文字語言藝術性問題，但因為顏的「惡名」，「字質」雖然能夠高度說明七〇年代所面對的文字問題，卻也沒有傳播開來。如果當時「字質」這個術語成為共同詞彙，「詩質」一詞也許不會繼續向文字藝術表現問題傾

斜。從顏元叔代表的新批評及紀弦代表的「新詩傳承」兩個脈絡匯集而來的「詩質」與「字質」，同樣承載了七〇年代面對文字問題的衝突與思考。¹⁷

(4) 民族使命的脫落與文字藝術表現的追求

「詩質」的多面向以及「字質」從廣義走到狹意的變化，中國文字的含糊與活潑性是變化的基礎條件。構成這場意義讓渡更重要的原因，是七〇年代面對詩的「語言材料」問題，它是這場意義轉變的內在動力。

而「語言材料」的選擇背後還關係到「白話文革命」的民族使命。先看顏元叔對於使用白話文的看法，在葉維廉的「定向疊景」一文中他這樣說：

我個人認為現代詩應該盡量用白話語體，不應該用文言文。現代詩既然肩負著現代文學語言的重任，便應從現代人的口語中去發掘與再造，努力使國語文學化，文學國語化。（《文學經驗》頁 98，臺北，志文出版社，1972 年初版）

顏元叔清楚的表明他對於現代詩的所使用的語言材料的期望，這個期望是帶有民族使命的。接下來這一段他更清楚的解釋為何如此期待的原因：

我個人認為，無論為了忠實於文學史演變的潮流，

¹⁷ 其他與「詩質」有類似含意的還有「詩素」「詩意」等語：例如洛夫《論天狼星》一文：「西方古典主義史詩只有史的精神，詩素非常稀薄，為分行之戲劇與神話」；「這就是詩意稀薄而構成『天』（天狼星）詩」。

或為了忠實於現代詩所來自的五四運動，中國現代詩
都應以白話文為創作的用語。（同上）

文學語言材料從文言文轉變為白話文為，五四文學革命時期提出的最初課題，也是五四諸人改革中國的最重要手段。經過五十多年後，顏元叔討論詩的語言材料問題重回五四命題，回應文學改革初宗，要求現代詩繼續保持接近散文的語言，有一份對於家國民族的熱情，也是一份「現代中國意識」。

與顏元叔不同，七〇年代現代詩人經過戰亂流離失所，生活在漸趨安定的台灣，他們對於家國的痛楚依然關心，但對於五四使命卻沒有太多感覺。詩人對於文字藝術表現可能性問題的關心，遠大於對五四命題的回應，洛夫為較激進的代表：

中國現代詩不僅與古詩不發生連鎖關係，甚至與五四時代的白話詩也是貌合神離。我也像許多其他現代詩人一樣，早年由於不滿「五四」以來白話詩語言的粗糙和散漫，以及那種有聞必錄，有感必發的表現方法，曾經一度效法唐僧玄奘，求經於異域，希望從西方文學中吸取營養。（《中外文學》，10卷1期頁105，第五屆比較文學會議發言記錄，台北：1981年6月號）

這段話說於1981年，是洛夫對自己早年追求「西方文學營養」的一段自述。可以清楚看到洛夫對於白話文做為詩語言的不滿，以及對於詩藝術表現的積極追求。

我們比較洛夫和余光中對中國「傳統」的不同思考，對於這個問題會更清楚。洛夫1961年發表於《現代文學》九期的「天狼星論」，是評余光中詩作「天狼星」的評論文章。當時整體文學環境已經昇起重新省思古典文學傳統的旗幟。洛夫在文章中意識到這股傳統迴

流並且自陳受到艾略特（T. S. Eliot）的「傳統與個人才能」一文有關傳統觀念的影響，我們看他對於「傳統」的思考：

任何一種藝術之發展均有其文化傳統之根基與血緣，已成不爭之論。今日還有談傳統而色變者，則顯然他是不懂現代一辭的意義。維護傳統是博物館長之職務，而在思想上，精神上，技巧上突破傳統的桎梏乃現代藝術作者所崇尚。（《現代文學》第九期頁 80，臺北：1961 年）

洛夫對於「傳統」的態度是「維護」且交由博物館長去處理，而藝術創作者的任務是突破傳統的桎梏，雖自承受艾略特「傳統與個人才能」的影響，但洛夫對於「傳統」的認知與艾略特有相當大的差距。洛夫這一段有關「傳統」的說法，呈現更多的是：勇猛向前衝去找尋新表現手法的追求，這也與艾略特的傳統觀有一段距離。在洛夫評余光中的「天狼星」一詩中可以看得更清楚：

假如它不以一個具有現代尖銳感受和對現代精神與本質作積極的追求的作者自許的話，則我們只能任其在傳統的柵欄中繞來繞去，踟躕顧盼而無可奈何。（頁 80）

從這段文字中可以更明顯看出：洛夫對於詩藝術表現和現代性的熱烈追求。1961 年的洛夫雖從艾略特處意識到傳統的重要性，但他心中對「現代」文學的熱烈追求，使他腦中幾乎無傳統容身之處。他寫下了「傳統」二字，但他看不到傳統，在他作品和早期論說中也讀不到。

反倒是余光中表現了對傳統的高度關心，在詩集《蓮的聯想》中，余光中就表現高度的中國古典精神。或是其他詩篇如「忘川」：「患了梅毒依舊是母親」；「敲打樂」：「中國中國你剪不斷也剃不掉

「你永遠哽在這裡你是不治的胃病」等詩句，如顏元叔所說「他愛中國深，感觸深，深得簡直接近絕望」。(余光中的中國意識 頁 80)

余光中詩中的意象為七 0 年代台灣所特有。在余光中詩篇和文章中表現的中國呼喚不只是具體的故鄉、故土呼喚，還有對於五四思想的迴響，兩者彼此交互作用互相影響。

洛夫與余光中同為七 0 年代詩人，相對之下，洛夫對於五四問題沒有太多顧念。甚至對五四白話文革命的結果——白話文作為詩語言材料這樣一個情況頗為不滿意。而洛夫詩篇中的中國意象多止步於懷鄉的象徵。如 車上讀杜甫 最後一段：

入蜀，出川
由春望的長安一路跋涉到秋興的夔州
現在你終於又回到滿城牡丹的洛陽
而我卻半途在杭州南路下車
一頭撞進了迷漫的紅塵
極目不見何處是煙雨西湖
何處是我的江南水鄉

如此，則洛夫 論天狼星 一段評說余光中的話，更像是形容他自己：

事實上至目前為止，作者並未完全脫出古典主義，自然主義，浪漫主義的範疇，現代化之嚐試也只是止於象徵主義。至於所謂發掘中國古典精神，其血統卻極不明顯。我們只認為作者是循序漸進地受西方各個主義的影響，而卻作了各種風格混雜籠統的表現。(頁 79-80)

洛夫對於余光中不夠「現代化」的責備，突顯其對於文學藝術

表現的追求。比起余光中對於「傳統」的眷戀，這時期洛夫的中國意識更是微乎其微。

余光中對於洛夫的評文，作出強烈回應，1961年10月及12月寫的「幼稚的現代病」、「再見虛無」兩篇文章中說到：「一個作家要是不了解傳統，或者更加危險，不了解傳統而要反傳統，那他必然會受到傳統的懲罰。」余光中暗示洛夫是：「患上幼稚的現代病」是「心理變態的排他狂」、「自囿於現代某些主義的狹窄的理論之中」、「一個主義至上者 ismaniac，或者主義主義者 ismismist」。（《掌上雨》頁161-178）

實際上洛夫對「西方文學」及「現代化」的追求，並非要求全盤西化否定中國古典文學。洛夫狂熱追求的是詩的藝術表現，只是這時他剛好遇上的是「現代性」而已。洛夫這時期翻譯現代派的詩作，對西方文學理論生吞活剝全部灌進自己腦袋中，在他看來這都會是「營養」來源。

由於這樣的文學狂熱，所以洛夫對五四以來「白話詩語言」「粗糙和散漫」極度不滿。在創作過程中，他深刻體認中國文字的優劣問題，在「中國現代藝術運動的證詞」一文中他提出他的看法：

中國文字有其優劣特質，優點是中國文字富有極大的暗示性和延展性，且音節短促便於排列，其缺點為運用的範圍很狹，在現代能應用的字太少，冷僻的古字既不適用，而外來的新字彙又不多。因此以極有限的工具欲表現極其複雜的抽象觀念，自然甚是困難。（《詩人之鏡》頁11，高雄：大葉出版社，1969年）

洛夫進一步提出對於文字不滿意問題的解決方法：

在這種條件下，中國現代詩人唯有利用文字的優點大

膽地去作新的安排與實驗，甚至破壞傳統的語法，超越固有的文法，在修辭學上作一個新的建設，且不惜以圖畫替代文字，以外國字代替中國字，以增加暗示力量與空間效果。（《詩人之鏡》頁 12）

洛夫對於文學藝術的狂熱，讓他關心的問題完全放在詩藝的表現上。他不惜「破壞傳統語法」借此以「超越固有的文法」。余光中同樣對文字語言材料問題極為關心，做為詩人，對於中國文字在白話語文中的表現，余光中也同樣有深刻體驗：

在 逍遙遊，鬼雨 一類的作品裡，我倒當真想在中國文字的風爐中，煉出一顆丹來。在這一類作品裡，我嘗試把中國的文字壓縮，槌扁，拉長，磨利，把它拆開又併攏，摺來且疊去，為了試驗它的速度、密度和彈性（《逍遙遊 後記》，臺北：九歌出版社，2000 年重排版）

余光中從「西學中用」的觀點出發；洛夫從詩藝術的表現出發，兩人對現代詩在文字材料問題上有了難得的交集。兩人對於白話文的表現，也都不像顏元叔堅持必定要以白話文為材料。洛夫甚至認為在必要時可以用「外國字代替中國字」；余光中則對於語言藝術的問題有更大企圖，他要「調合口語、文言和歐化語法」。

但對中國文字的藝術表現念念不忘，余光中一如顏元叔，比起洛夫他多了一份對五四「中國新文學運動」的關懷，卻少了洛夫的激進叛逆，在《掌上雨》一書中處處可以清楚讀到：

中國新文學運動迄今已有四十餘年。在政治上，我們收回了許多租界，但在文學，不幸我們的文壇或多或少地仍是西方文學的殖民地。我們大呼「回到中國

來」，可是我們並不因此放棄對西方的學習，不，對西方深刻的了解仍是創造中國現代詩的條件。(頁 215)

余光中雖然大聲疾呼：「回到中國」，但他並不如顏元叔一般訴諸民族主義，而是以吸收西方長處創造現代詩的精神出發，他清楚認識到文學的多方融合是有益於文學發展的：

我認為現代詩可以調和口語，文言，和歐話各種語法，且認為必要時可以恢復韻腳。(頁 228)

從以上三者的不同，我們可以清楚看到詩文字藝術的表現與五四意識彼此糾結纏繞：顏元叔對白話文革命的使命念念不忘；洛夫對詩藝術追求的狂熱；余光中則企圖在文字中為現代文學發展尋找出路。顏元叔代表白話文革命歷史任務的極端；洛夫代表著當代文學發展中對文字藝術表現的極端；余光中同時兼顧兩者是為折衷調合一派。

同樣的課題，在葉維廉的詩作及評論則是另一種類型。葉維廉在七 0 年代相當活躍，與余光中同樣來自外文系同樣也寫詩，在理論和詩作上都頗有成就。詩作上，葉維廉表現了運用文言於白話文的企圖，他向古典文學尋找靈感，所寫的現代詩摘折古典詩句寫出現代感情，如 棠兒 一詩：

快快睡，別憂傷
他已有了緞紉的床
棠兒有了白馬的行程
快快睡別驚醒
松濤看護著妻子
青鳥殷勤著母親

這段詩中用了李商隱 無題：「蓬山此去無多路，青鳥殷勤為

探看」中「青鳥殷勤」四字，「棠兒」在全詩中頗有中國文化薪傳的隱喻味道。再看如 暖暖的旅程：

後來嗎，船就左右流之

龍骨梳著荇菜，山瀑無聲

摘折的是《詩經 關雎》一詩：「參差荇菜，左右流之」。用了「荇菜」和「左右流之」兩個意象。

這種寫法，顏元叔稱之為「古典迴響」。其實就是古典詩用典方法中的「用字」法。「用字」的特色在於使用前人詩句，詩的意思不必然與所引原詩相關。這種手法在古典詩用得相當普遍，只是葉維廉將這方法用在刻意與古典詩斷絕關係的現代詩行中，在當時顯得相當特別。

顏元叔認為葉維廉：「可能是受了英美現代詩的影響，特別是歐立德與龐德」，並且引證葉維廉所著《秩序的生長》一書及葉維廉的博士論文與兩人的關係論證。顏元叔的說法也許是對於葉維廉此手法的一種說法。若說是古典詩的「用字」法，也同樣行得通（葉維廉的「定向疊景」，頁 271）。但這也可以有另一種來自葉維廉文章中對融合白話文與文言文的想法，做為葉維廉對於這個問題的理論基礎。

同樣在《秩序的生長》一書 中國現代詩的語言問題 一文中論及白話文與文言文之間差異的問題。葉維廉區別文言和白話詩的不同，提出兩者不同處有四點：

1. 白話文其實可以像文言文不受代名詞限制，但現代詩人用了。
2. 文言、白話同樣沒有時態，卻有很多如「曾」、「已經」等闖進詩作。

3. 現代詩有很多古典詩沒有的跨句（enjambment）
4. 古典詩極少用連接媒介，而白話文有意無意插入分析性文字。

透過這段分析，葉維廉得出結論：「這種新的語言如果運用得當——如不少現代詩人所做的——無需將語言扭曲，便可達至文言所有的效果」，所謂文言效果是：

使我們衝入純粹的經驗裏，「非但能將情境普遍化，容許詩人客觀地（但不是分析性的）呈現主觀的經驗」。

（《秩序的生長》頁 172-173，臺北：志文出版社，1975 年三版，1971 年初版）

葉維廉思考在文字上表現為詩的特質，文言在白話文中產生一個運用上的可能。而這過程中又不需「將語言扭曲」。

只是能夠進入這樣體驗的詩人能有多少？對於白話文的可能性在這個階段還是處於繼續實驗的階段，葉維廉所勾勒的是一個可能的方向。我們可以看到詩人集體在白話文字中摸索各種可能。

顏元叔抱持五四基本教義要求現代詩人，期望繼續傳承下去的，不只是用白話文寫詩這件事本身，而是用白話文為文學語言材料這件事所背負的民族救亡圖存的使命。所以楊照說：

顏元叔引進新批評，不過他自己其實不算新批評的忠實信徒，他把新批評當工具，卻揭櫫與新批評精神很不同的『民族文學』作理想。（台灣戰後五十年文學批評小史，頁 179）

顏元叔在《余光中的現代中國意識》一文中對余光中呼喚中國母親的指認，未嘗不是指認出他自己心底的呼喚。顏元叔持中國意識及五四課題，並以新批評方法為用，可以說是他文學批評的最重

要根底。

但七〇年代的詩人並不如此想。有紀弦的現代派六大信條「橫的移植」在先，洛夫對詩藝術表現的狂熱在後，「草根」味重的詩人念茲在茲是「要接上世界詩發展的軌道」，如何把現代詩寫好才是他們最重要的課題，無關乎「西學中用」，也無關乎繼承發揚中國文學傳統。白話文字不夠表現意念，向文言文、向翻譯文字中去求，詩人追求的是詩本身。

於是乎，七〇年代初期顏元叔以新批評術語加中國意識，向詩人發難。這與詩人所追求的差異過大，兩方相互拉扯之下，五四意識的落伍姿態，因顏元叔的粗糙疏漏，更顯難堪。而顏元叔另一手執的新批評「texture」這個術語，也因五四意念，壓得傾斜成為專指文字問題，成為引介西方文學理論中的畸形術語。張漢良手中的新批評也同樣受到干擾。

弔詭的是，「草根味」的詩人輕易擺脫五四意念的糾纏，靠的正是勇敢向西方文學挺進的熱烈精神。這是努力追求西方學問的五四諸人所始料未及，紀弦、洛夫等人皆如此。而「新詩」變成「現代詩」一個名詞的轉換，某種程度上也象徵著詩人從創作上擺脫「民族使命」獲得的自由。¹⁸

在顏元叔與洛夫等人發生衝突後，陳芳明針對顏元叔的論述寫了一篇「細讀顏元叔的詩評」。在這篇詩評中陳芳明嘗試做調解者的意謂濃厚，也提出許多中肯的建議。關於詩的語言材料問題，陳芳明的討論指出：

自新文學運動以來，文言文與白話文之間的爭論是作

¹⁸ 「現代詩」一詞是從紀弦創辦《現代詩》雜誌及發起「現代派」之後叫響的。

家最關心的一大課題；文學發展到現在，白話文運動確實已推展出相當可觀的成績，但就我們親眼看到、親身體驗到的事實，文言文的力量仍是根深柢固的，要使詩的語言完全進入純粹白話文的境地，還有一段很長的距離。

詩人應該努力的是，如何把文言熔鑄在白話之中，使我們的民族語言永遠富於活潑生氣的力量。從語言的操作來看，要判斷它是不是好詩，或者說，如果它要成為一首好詩，就要看它有沒有再鑄語言的力量。（細讀顏元叔的詩評 頁 34）

陳芳明的意見代表了一種聲音：詩人追求詩藝術本身的表現，而非民族意識與文學的糾纏不清。這是來自文學批評方面的聲音在支持洛夫等現代詩人。這個聲音乍看似不廢傳統於創新，但陳芳明強調「要判斷它是不是好詩」，最終是站向追求詩藝術表現這一邊，由此可看見五四意識的漸次擺脫。

現代詩人面對白話文「字質」稠密度不足問題，如顏元叔所說，詩人「轉而企求於字質稠密的文言文」，於是曾經一度拋棄不要的文言文，在詩人追求詩藝術表現時，重新回到手中。五四原初的命題漸漸脫落，取而代之的是回到文學的藝術本質上。文言文本身的精鍊特質，因為五四精神的脫落而重新受到重視。這雖是走向文學藝術表現的問題，卻也讓現代詩人對古典文學開啟重新省視的機會，是為七〇年代文學發展上的一大弔詭。

第二節：結構與現代詩的晦澀問題

現代詩晦澀問題的討論從二〇年代在大陸已開始。¹⁹台灣對現代詩晦澀問題的討論接續現代詩在大陸時期的發展。到七〇年代初期新批評引介進入台灣，晦澀問題的討論，在現代詩壇已有二十多年歷史，晦澀作為詩創作問題已經為強弩之末。顏元叔七〇年代初期以新批評方法檢視現代詩，重新思考晦澀的問題，並給予最後、最重要的一擊，某種程度也改變了現代詩的發展方向。²⁰而新批評加

¹⁹晦澀的問題可追溯到二〇年代，從周作人開始，根據《軍旅詩人的異端性格》（劉正忠，台大中文博士班論文，1998）一文的資料，二〇年代當時認為：「沒有一點朦朧，因此也似乎少一種餘香和回味」。而這種情形以周作人為大表，他認為：「朦朧是可貴的，而晦澀是追求朦朧的過程中所產生的偏差現象」。1935年朱光潛《談晦澀》一文中則說：「則以誠實與否來區分有效的晦澀與無聊的晦澀」。晦澀的問題一路發展下來，到了四〇年代又有不同想法：「四〇年代受過現代主義洗禮的年輕人面對此一問題多持同情態度。例如袁可嘉便把的晦澀視為現代詩的通性與特性，並明確指出現代詩中的晦澀的存在，一方面有它社會的，時代的意義，一方面也確有特殊的藝術價值。在這種情況下，晦澀不僅已經成為現代詩人偏愛的審美趣味，更是構成意象或運用隱喻明喻的特殊法則」。台灣六〇年代的晦澀問題，則又有其獨特的發展：「六十年代台灣的軍旅詩人（洛夫、商禽、亞弦等人）之所以排斥淺易的語言，一面固然起於對於五四詩風的不滿，一方面也是繼承了象徵派與現代派的理念」。

²⁰台灣六〇年代，對於晦澀詩反對最力的屬《葡萄園》及《藍星》詩刊。《葡萄園》詩刊不刊登晦澀風格的詩作，在詩刊中有關現代詩的論述，也一再強調反對晦澀風格。例如創刊號紀弦所寫的《回到自由詩的安全地帶吧！》，非常生動地對晦澀詩做出批評：「像這一類作品，根本就不是詩！那都是跟猴子用打字機亂打一陣打出來的東西差不多」「他們故意寫些沒有主題的東西而美其名為創造第二自然」「他們誤解了“詩是既不說明什麼亦不必加以解釋」。

六〇年代討論晦澀問題，多與明朗對比而論：由古丁執筆的《葡萄園》第八期（1964年4月）社論《論晦澀與明朗》就說：「晦澀是造成現代詩阻滯不進的最大原因，因為詩人刻意追求晦澀的結果至少帶來如下的惡果：第一是現代詩已失掉了它原有的讀者...第二是現代詩壇的大混亂」。「1957年夏菁先生在《藍星》週刊上說過，有一種詩刻意求深奧與晦澀的原因是：怕別人說他沒學問。1959年李淳在《藍星》詩頁上也說：有不少詩人認為：能解即膚淺，晦澀則高深」。同樣的意見在該詩刊中不斷出現，如第九期《論詩與明朗》一文：「鏟除一個晦澀的毒瘤，讓現代詩回到明朗的風格上去」。其他如白靈的《一首詩的誘惑——晦澀與明朗》；李春生《現代詩與傳統的詩——晦澀與明朗》等，都將晦澀對比於明朗討論。

余光中對晦澀問題體認極深：《掌上雨——論明朗》一文中說到：「明朗（clarity）與含蓄（ulteriority）同屬詩之表達的美德。可是明朗不是一覽無餘張口見

入現代詩晦澀問題討論的術語是：結構（structure）。

（1）結構作為術語的繁衍

在新批評諸多學者中，對「結構」這個術語討論最多的是蘭森和他的學生布魯克斯及魏倫。但他們對於「結構」的定義不盡相同，甚至有時相互抵觸。而顏元叔引介新批評「結構」這一術語，有時同時兼採兩方說法，因此「結構」這個術語，在顏元叔引介過程中有相矛盾的情形。本節討論的重點在於這些矛盾，在顏元叔術語中所衍生的問題，及其在現代詩批評中引發的作用。

布魯克斯及魏倫在《理解詩（*Understanding Poetry*）》一書中對結構定義如下：

在一首詩中，最廣義的結構也許可以說與形式（Form）是同義詞。實際運用傾向於指段落、句子、場景、行動細節（details of action）間的關係以及這幾個詞之間的安排。（頁 560）

兩人認為「結構」廣義的定義就是「形式」；同時也下了一個

喉式的淺顯，含蓄也不是晦澀的代名詞」。余光中分別晦澀之因六種：「1 可能由於作者獨特之表現方式。2 可能由於作者以私生活入詩。3 可能作者以學問入詩。4 可能由於作者有所顧忌。5 可能由於作者表現能力不濟。6 主動的晦澀，有意的晦澀，為晦澀而晦澀。」第 6 種又與虛無相關。有關「虛無」，在《古董店與委託行之間》一文中他說：「晦澀與虛無是互為表裏的。由於虛無主義者認為人生是荒謬而模糊的，他們自然而然進一步認為人的經驗必是破碎而混亂的」。余光中對晦澀問題的討論，大致從創作者角度討論。但在《現代詩：讀者與作者》一文中也從讀者角度出發討論這個問題，他說：「難懂」與「它與讀者的修養、敏感和努力的程度成反比。克服了這類詩的難懂之後，我們會發現它們很耐讀」。總之，以上有將晦澀與「明朗」、「晦澀」、「含蓄」、「難懂」等並置討論，讓此問題開出不同面向，這大約都在五 0 年代末期至六 0 年代中期。七 0 年代初因為「新批評」的引進，則以「結構」一詞重新開啟討論。

操作定義，是指「段落」、「句子」這類具體可見的成份。不同於二人清楚明白的定義。蘭森在《作為純思辯的批評》一文中，對「結構」加上「邏輯」這樣的形容詞：

一首詩有一個邏輯性的結構 (structure)，還有它各部分的肌質 (texture) (頁 109)

在蘭森的文章中，邏輯是加在結構前的一個形容詞。顏元叔在《新批評學派的文學理論與手法》一文，在字面上引介的「結構」解釋主要即是蘭森的定義，顏元叔對這個定義進行討論：

一首詩對藍孫 (J.C. Ransom) 而言，包括詩的意義、情節、主題，可用散文描述的內容，以及在連貫上與組織上所需的言辭。藍孫顯然堅持一首詩要有一個邏輯的架子或一個理性的結構。

邏輯結構要求一首詩具備一個理性的命題，這個命題邏輯地發展出來，自始自終，形成一個連貫的理性結構。雖然，這個結構不必嚴謹如科學的命題與求證。根據這個肯定，藍孫不滿於許多的現代詩，因為這些現代詩的結構不合邏輯 (頁 32)。

對於詩結構的要求，蘭森較傾向於「邏輯」性的發展，在《作為純思辯的批評》一文中蘭森常常將「邏輯」與「結構」兩個詞並用，有時甚至以「邏輯」一詞取代結構。從兩段引文的比較，可以發現對於結構一詞的定義，蘭森比他學生所做的定義傾向於「純思辯」。

但「邏輯結構」在蘭森文章中，呈現的狀態是一個不確定要或不要組合在一起的詞。「結構」、「邏輯結構」兩個詞在替換和互相取代之間遊走，「結構」一詞大致而言佔上風，擁有這個術語的大部分

位置。布魯克斯及魏倫在《理解詩》一書中則明確只用「結構」這個詞。

引介進入台灣後，顏元叔在《新批評學派的文學理論與手法》一文中討論結構問題，大部分時候，和蘭森一樣同時使用「結構」、「邏輯結構」，而顏元叔還經常單獨使用「邏輯」一詞。例如，顏元叔討論 James Thomas 的《The Vine》一詩，他說：「這四行詩的邏輯完全崩潰」。或者是：

詩的邏輯是它的散文的核心 也許可以說是它的科學或者說它的倫理。（頁）

這裡的邏輯二字，指的應該是蘭森的「結構」或「邏輯結構」。蘭森和顏元叔在使用這幾個詞時，有意無意將邏輯在「邏輯結構」中的強度提高了，讓邏輯的意涵更多機會介入結構之中。

而顏元叔在使用「邏輯結構」這個術語時給予相當明確的「邏輯」定義，這已經溢出蘭森對「結構」一詞的定義。顏元叔在引介文章中，相當程度地突顯「邏輯」的地位：

為什麼我說“邏輯”一語可為不變不移的標準呢？因為，邏輯的反面，即是混沌，而混沌是文學以及一切其他藝術的敵人。藝術的最終目的，便是自混沌中創造條理和秩序。

邏輯的反面意義「混沌」一詞的落實，將蘭森的「邏輯」確卻逼入一個接近科學的狹窄定義中。也因為「邏輯」、「結構」、「邏輯結構」用語的不確定，這樣科學的思考也就更容易進入「結構」之中。

顏元叔甚至自外於蘭森，讓「邏輯」一詞進一步發展，而出現「情感邏輯」、「心理邏輯」與「理性邏輯」等組合：

早在 1932 年，藍孫就曾攻擊過歐立德 T.S. Eliot 的
荒原，認為他是一首思路不清，各個部份互不連貫
的大混沌。顯然，受過深厚數學訓練的藍孫，大概無
法接受所謂的「情感邏輯」或「心理邏輯」，邏輯必得
是理性的。（新批評學派的文學理論與手法二 頁 32）

邏輯不只是「邏輯結構」中的限定語或替換詞，「邏輯」甚至
與「理性」和「情感」兩個詞結合在一起。顏元叔注意到情感在文
學中的重要，在「邏輯」與「情感」兩者都不能放棄的情況下，就
結合出了「情感邏輯」、「心理邏輯」與「理性邏輯」。「結構」一詞
延伸收納的概念愈來愈多，所包含的內涵意從蘭森到顏元叔顯得更
加複雜。²¹

顏元叔高度自相矛盾，他企圖結合不同方向的文學理論。他先
是對蘭森的「邏輯」限定義不放手，甚至是加強。同時顏元叔又「承
認詩的結構，是非邏輯的，甚至反邏輯的」，也就是說顏元叔對於結
構一詞的定義極度寬泛，他讓「邏輯」一詞向情感方向走去，同時
企圖結合兩個相反的極端，在 新批評學派的文學理論與手法 一
文中可看得到「情感邏輯」明確的定義：

文學中的哲學成份顯然要求一個作品，必須有一個邏
輯的結構。也就是說，一個作品要有一個主題，這個
主題的發展則是一個邏輯的結構。但是我以為完全侷
限於理性的結構中，顯然會自逐於許多的佳作之外，

²¹這樣的兼容並收情形在顏元叔的「文學是哲學的戲劇化」這個理論中也看得
到：朝向一個文學理論的建立 一文中，顏元叔列出兩條文學理論 「文
學是哲學的戲劇化」是其中一條。他說：「經過十餘年的研究與思考，我獲得
兩個關於文學的結論：一.文學是哲學的戲劇化；二.文學批評生命。第一條是
我們自己形成的，第二條則是借自阿諾德（Matthew Arnold）」（《談民族文學》
頁 19）在第一條中顏元叔同時處理哲學性的邏輯問題和戲劇的感情問題。

如 荒原 以及 四部曲 。假使我們能把邏輯一語擴充，包括理性邏輯與情感邏輯，則可以作為評定任何文學作品一個不變不移的標準了。(頁 33-34)

「邏輯」、「結構」、「情感」等詞，在顏元叔觀念中的字詞互相讓步和搶奪過程中，讓他的術語呈現複雜與混亂，甚至更進一步讓他在批評過程中產生危險。

「情感」與「邏輯」分屬兩個不同範疇，如今兩者組合在一起，這究竟是字詞面對新時代新意義（或者新時代新意義尋找字詞的舊衣新裁）的有機組合，或是這個組合讓整個情況陷入混亂，或者是一個新意義發生，卻被字詞意義困住的畸形組合。顏元叔以新批評理論討論現代詩人的詩篇時運用組合的術語也就不足為奇。顏元叔除了蘭森的定義，同時還引入蘭森學生對「結構」的定義，進而組合出「意象結構」這個術語。

(2) 「意象結構」的誕生

顏元叔對現代詩在結構上的表現相當不滿意，在 對於中國現代詩的幾點淺見 一文中他說：

我覺得許多的中國現代詩篇，缺乏嚴謹的結構。而完整結構還是可以引用亞里斯多德的名言，它必須“有頭有尾有中腰”；或者如國人所說“起承轉合”者是。太多中國現代詩篇有頭有腰，卻也無尾。當你讀到最後一段甚至最後一行時，難得有結束之感；再加上三行五行，三段五段，似乎也無所不可。甚至有些詩的腰部，也是零亂不堪！於是，我們也許得到一些

好詩行，卻少有好的詩篇。(頁 70)

顏元叔在這段文字中討論現代詩缺乏「結構」的問題。這時候顏元叔沒有特別引用新批評術語或論說，而是從亞里斯多德和中國傳統對「結構」的認知出發，指出現代詩結構散漫的問題。但整體文思主軸還是新批評式的。

從上一節有關「結構」一詞的討論，我們已知顏元叔並不一定遵守新批評術語規則，他有意無意間翻新新批評術語的內涵意，讓術語為他批評所用。在新批評「結構」概念下，顏元叔翻新的術語是「意象結構」。他用「意象結構」一詞討論現代詩的「晦澀」問題。顏元叔在《對於中國現代詩的幾點淺見》一文中，談到有關「意象語」的問題：

我想談談意象語。意象語是詩的靈魂，誰都知道。中國現代詩在意象語之刻意創新上，的確有成就。可是在若干詩人之作品裡，我們經常發現意象語不能連接，或者在文義格式中各自孤立。(頁 72)

「意象語」各自孤立的思考讓顏元叔想到了「結構」的問題，透過「意象語」的中介，他提出了「意象結構」一詞，並從結構下手，為各自孤立的「意象語」產生「結構」：

我們遇到的情況類似有佳句而無佳篇；也就是說，一首詩之中常常缺乏一個所謂的意象結構。顧名思義，意象結構是意象語聯成的一個格局，甚至全篇的意象語都攏括其中。要組成一個意象結構，納入其中的成員必須互相呼應關連。

一個新的術語「意象結構」于焉誕生。《理解小說(*Understanding Fiction*)》一書中對意象(imagery)有如下的解釋：

意象：不僅只是心理圖象，而是所有感觀經驗的可能
呈現」(頁 685)

「意象」在《理解小說》一書中也置於形式 (Form) 之下討論：

形式：在文學作品中各種元素的安排，各種材料 (觀念、意象、人物角色、情境等等) 的組織。(頁 684)

結構一詞則是「較大的元素，例如段落、句子、場景以及行動細節之間的安排」。(頁 684)「意象」與「結構」在新批評術語中不曾組合在一起。顏元叔在討論意象問題時，組合出「意象結構」一詞，並加以定義，其組詞方法與「情感邏輯」等語法如出一轍。

不過「意象結構」的組合又更為方便且跳躍。顏元叔像置換詞語一樣，將「意象結構」一詞套入布魯克斯及魏倫對於結構的定義，讓「意象」、「結構」兩個詞組合在一起，也就是進行意象的結構化。所以在「意象結構」的定義中他說：

意象結構是意象語聯成的一個格局

運用的是「結構」的意涵框架的「意象」。顏元叔為何挑出意象一詞與結構結合成「意象結構」一語，以此進行現代詩的討論？這與現代詩人的創作理念有相當大關係。如顏元叔所說，「意象」的表現是現代詩人創作活動相當重要一環。洛夫在《天狼星論》一文中有關「意象」的描述：

概念地說，一首現代詩的基本構成是文字以及文字帷幕後面呼之欲出的一些觀念，一些經驗，一些意象和一些境界。現代詩是非邏輯的，在創作過程中似不可能預先有所安排，有所設計，更不可能在事先蒐集知識與文字的資料，因為你根本不知道你的觀念與表現

這一觀念的意象何時湧現（頁 82）。²²

對於意象的關注是現代詩人創作過程中，相當重要的心理活動。解讀洛夫這段話，我們甚至可以說現代詩人對於「意象」有某種程度的偏執。顏元叔觀察到現代詩這種現象，以「結構」一語結合意象入新批評術語，創出「意象結構」一語批評現代詩。

劉菲在《讀 對於中國現代詩的幾點淺見 後的淺見》一文中指出顏元叔的批評「搔到現代詩晦澀的病源」：

顏元叔先生以他對現代文學的認知，平心靜氣地指出現代詩意象各自孤立，缺乏意象結構，總算搔到了現代詩所謂「晦澀」的病源。（頁 131）

劉菲在這裡指出一個問題，「意象結構」這個組合，正好對應上現代詩晦澀的問題。顏元叔將「意象」與「結構」組合成「意象結構」，對應上現代詩最為人詬病的「晦澀」問題。這樣的變化從顏元叔的術語活動過程來看頗為隨機，卻又正中當時的時代問題。比起六 0 年代從「明朗」討論晦澀問題，或是尋找作者創作晦澀的原因，都來得具體可見。

有效切中問題，讓顏元叔進一步就「意象結構」這個術語進行發展。在《細讀洛夫的兩首詩》一文，有關於「結構」一詞的定義，顏元叔嵌進「意象語」的關係，為「意象結構」做出更為明確的定義：

所謂結構，我在這裏採取廣義的說法，是指字與字的

²²心理意象作語言意象的呈現，是詩人創作手法，相當程度上與超現實主義的創作手法在台灣的理解有關。也就是說，超現實主義對於這種現象，提供了創作理論根據。這種偏向「非理性」的創作方式，與新批評的高度理性統一原則背道而馳，這也是為何顏元叔在幾篇評論文章中一再說他：「詛咒超現實主義」。有關超現實主義與現代詩的關係，參閱劉正忠台大中文博士班論文《軍旅詩人的異端性格》第四章三、四兩節。

關係，片語與片語的關係，意象語與意象語的關係，行與行的關係，段節與段節的關係，更包括語言與對象的關係：總之，最上乘的結構，應該全篇有一個完整的有機體，形成「一篇詩」或「一首詩」或一個「詩篇」，而非滯留於零星的優美詩行或詩句而已。

顏元叔在結構定義中，為意象語明確給出一個位置，意象語正式成為結構一員，「意象結構」的用法在顏元叔自身對新批評定義上找到支援。某種程度而言，「結構」到了這裡，又成為「意象結構」的同義詞。

「結構」從「邏輯」到「意象」的變化，標示著顏元叔對新批評學者理論的側重不同。在《新批評學派的文學理論與手法》一文中，對於結構一詞向蘭森靠近時候多，也就是對於結構一詞將更多重點放在「邏輯」上。

相較之下，發表《細讀洛夫的兩首詩》一文時，顏元叔將「結構」一詞與「意象」結合，對「意象」和「結構」的定義都較接近《解詩》和《解小說》的定義。也就是說到了有關現代詩的批評實踐文章中，顏元叔完全放棄「邏輯」一詞在結構中的限定義。在他的批評文章中，「邏輯結構」這個詞完全沒有出現過，「邏輯」也不曾出現，取而代之的是「意象結構」一詞，以及這個詞的相關詞語「意象」「意象語」等。

而對顏元叔批評提出回應的洛夫和羅門，始終認為顏元叔用「結構」一詞，指的就是「邏輯結構」。洛夫對顏元叔的回應所說的：

詩的主要功能乃在表達情感和某些經驗的感受，其表現則有賴於想像，而散文主要在傳達知識或說明某個觀念，其表現則訴諸知性，故散文的結構為一邏輯的

發展，這正是詩與散文本質上不同之點。（與顏元叔談
詩的結構與批評 並自釋「手術台上的男子」頁 43）

對於顏元叔使用「結構」一詞的方式，現代詩人很明顯都認為他說的是在「新批評學派的文學理論與手法」一文中的結構，也就是較接近蘭森對結構的定義，而顏元叔對於「結構」一詞的定義早已發生多樣的變化。

顏元叔放棄的還有他在「文學是哲學戲劇化」中，曾經努力結合的另一端——「情感結構」。在實際批評中他不再談這個問題，反倒是洛夫和羅門極力申辯自己的詩作不能用「邏輯結構」限定，應該是用「情感結構」來理解。兩造的衝突就在詩人對顏元叔「誤解」的情況上打轉。

（3）意象結構與晦澀

顏元叔在「細讀洛夫的兩首詩」一文中，批評洛夫詩作結構的問題：

我以為他（洛夫）的缺憾——至少就其自選集《無岸之河》而言——在於結構，結構崩潰。（頁 118）

先前的討論已知，顏元叔這裡的「結構」其實就是「意象結構」。洛夫發表「與顏元叔談詩的結構與批評 並自釋「手術台上的男子」」一文回應顏元叔的責難。洛夫認為詩的結構是「情感結構」：

我認為詩的結構主要是一種情感結構，詩人即使要表達思想，也必須透過情感來表達，換言之，詩的結構就是情思融合所產生的一種有秩序的流動。（頁 43）

洛夫承認詩必須有結構，但他認為詩的結構是詩人「情思融合」

所產生的秩序結構。洛夫討論結構一詞，把焦點放在詩人創作過程，所以他說「詩的主要功能」在於「表達情感和某些經驗的感受」。也就是說，洛夫認為詩人的創造力和表現力，是詩最重要的關鍵。

洛夫的觀點曝露出溝通性的問題：一首詩從詩人手中到讀者手中，讀者如何能懂這首詩？顏元叔已指出洛夫此一時期的詩作《無岸之河》「結構崩潰」。所以讀者如何瞭解一首詩的問題，不只在洛夫的論述中暫時忽略，在創作過程中一樣被忽略。

顏元叔以「手術台上的男子」一詩為例，進行實際批評。在整體上他對這首詩在「結構」上的表現，特別不滿意：

這是一首光怪陸離的作品，文義的組合上整個崩潰，一堆破碎的影像。「手術台上的男子」描寫一個十九歲的美國大兵，如何受傷，如何被抬進醫院，送上手術台，如何死去。假使我們要說這首詩有結構，便是這個單純的故事發展，還似乎有一點點結構可言。但是我們深究其內部，各個成份與各個成份的關係，語言與對象的關係，則其結構或組合是非常脆弱或者完全闕如的。（頁 119）

顏元叔還認為這首詩的「結構」脆弱，甚至是闕如的；洛夫又如何答辯？我們從這首詩的第一段看起：

血
從血中嘩然站起
今年，他才十九歲

顏元叔認為這裡的兩個「血」字，「作為後來發展的準備，這是一個非常晦澀的開始」。洛夫回應這裡的「血」有兩種解釋：

第一個血是指特殊的血，也就是那個大兵的血，第二

個血則為普遍性的血，整個戰場上流的血。(頁 49)

在一首詩開頭的位置，沒有任何脈絡可循的情況下，要求讀者能夠將這兩種「血」分開，且指出各別代表的意義，在閱讀上恐怕相當困難。

洛夫繼續解釋：「從血中嘩然站起」一句，他說：「此一意象近乎白描，即表現鮮血激射的狀態」(頁 49)。我們看到這三句詩自成一段，無論分行與否，閱讀上主語都會是「他」這位十九歲傷兵。在這樣句構中讀出「鮮血激射」的意象，也是相當困難。如果洛夫在這段中，是嘗試用現代詩中最常見的「主客觀點異位手法」，將「血」的謂語位置換上主觀觀點，表現「鮮血激射」的意象，一樣很難讀出「激射狀態」。詩人的注釋與詩作所呈現的有相當大一段差距。

再看其他幾段相同情況的詩句：第二段「手掌推向下午三點的位置」一句，顏元叔質疑：「這個意象語與對象本身(那個傷者)，缺乏必然的關係」。劉菲認為：「這句詩是表現那個傷兵躺在手術台上動手術，動手術的時候兩手一定要使其平伸，一邊一個護士按住。如果把那個傷兵的頭看作正午十二點，左手臂在下午三點的位置，如果把腳看作正午十二點，右手臂是下午三點的位置」。洛夫說「劉菲的解釋完全正確」，因為：「軍隊向以鐘面的長短針來指示方位」。缺少詩句本身中介理解或注釋說明的情況之下，軍中術語「三點鐘」所表現的意象，沒有相同經驗者，恐怕也相當難理解。

第三段第一行：「十九歲的男子裸成一匹雪山的豹」。顏元叔認為這句十分怪異，「雪山的豹」是一個充滿生命力與活力的意象語，如何拿來描寫一個「很疲倦而且沒有音響」的人。顏元叔進一步說明：「這是一個完全脫離意象結構的意象語。」洛夫對這句質疑回應：

顏元叔先生只把這匹豹當作一隻單純的野獸，故認為

十分怪異。我用的乃是漢明威小說中的典，大多數讀者都能理會，用在此處的含意，似不必詳解。（頁 49）

這恐怕是執著於五四意識的顏元叔始料未及的，這隻豹是一個典故，胡適白話文革命「八事」中第一事就是「不用典」。而這個典故在詩中又有多少線索，可以提供給讀者追查這隻豹的來源，且不會是別的其他地方的豹？如果只是海明威對戰爭主題的關注，與這首詩同樣關注戰爭這個主題，兩者間發生聯想的可能性也相當薄弱。

這裡還呈現另一個現象：像「三點鐘方向」這類難解的語彙，在現代詩人之間可能可以理解，他們很大一部分從軍旅出身，像同樣身在軍中的劉菲，就能正確指出洛夫詩句的意義。也就說，現代詩人的詩語言形成一種社群語言的傾向：

詩人有一種逸離公眾話語的衝動。透過特殊的符號系統，他們得以構成獨立自存的祭祀圈，不求圈外人的理解，只求圈內人（詩人之間）的神靈互通。（劉正忠：
《軍旅詩人的異端性格》台大中文博士班論文頁 260）

詩人社群的圈內語言形成，讓意象語與一般大眾的溝通發生更大困難。意象語成為私密語言。私密語在缺少整體結構支援的情形下，更容易產生晦澀現象。

縱觀洛夫和顏元叔最大差別在於：洛夫從一個作者的角度出發，著重詩的創作與表現，顏元叔秉持新批評理念 就詩解詩。顏元叔問的是「意象結構」統一了嗎？所有這些意象有沒有為共同的主題服務？洛夫則以作者意圖為最高指導。

例如討論「從血中嘩然站起」一句，洛夫可以針對顏的解釋不對，他說：「這不是我的本意，不必廢詞」。稍後一段，他認為顏元

叔又解錯了一段：「讀詩時顏元叔先生有時想得太遠，有時想得太近」。對於顏元叔始終不能猜解出詩中的「本意」，洛夫頗有幾分孩童般的得意味道。

顏元叔和洛夫這兩篇文章在《中外文學》刊出後，一位署名李二愣睜的讀者，寫了篇「力巴頭扯謊腔——一個老兵讀『與顏元叔談詩』的結構與批評」。他針對這兩篇討論，提出一個身為讀者的意見，他表示：

就其（顏元叔）能為中外社長講，對文學方面的素養，也應該有起碼的水準吧。但對洛夫先生的詩竟不是想得太遠就是太近而無法中的，誤解重重。對一般讀者來講，其閱讀上的困難就可想而知了。（一卷七期，頁60）

這篇文章的意見，某種程度代表了一般讀者對現代詩晦澀詩難解的聲音。

顏元叔從新批評的本體論切入，就作品論作品，認為洛夫的詩作實在太難規範，缺少「意象結構」，簡直「亂」的不可理喻；洛夫則認為顏元叔沒有進入「祭祀圈」，不能理解詩人間的共同語彙，且認為作者意旨才是詩作的最終規範。對顏元叔而言，這正是犯了新批評所說的「意圖謬誤（Intentional Fallacy）」，兩者基本認知差異頗大。

另一個顏元叔認為「意象結構」出問題的詩人是羅門。顏元叔有關羅門詩中意象結構的討論，主要集中在「都市之死」這首詩，顏元叔批評羅門對「意象結構」的處理極度散亂：

雜亂的意象語，隨便堆砌在一起，實是許多現代詩人的通病。他們似乎不知道把握一個意象語，然後一再

發展這個意象語，引進與之相類似的其他意象語，形成一個意象結構。要知道意象結構混亂，其所表達的情思，亦隨之散亂。（羅門的死亡詩 頁 247）

顏元叔認為都市之死的主題，明顯統一，但是當我們從都市之死的六節裏，分別去掘發它的統一點(unifying point)，也就是說，每節自身的題意(motif)，我們又似乎感到茫然。

顏元叔認為結構只有兩種，一種是：「直線發展，所謂起承轉合者是也」。第二種是：「重複變化，把握一個主題，以不同的方式或角度，一再加以攻擊」（羅門的死亡詩 頁 247）。

顏元叔認為 都市之死 不是第一種「直線發展」，因為這首詩的六節沒有互相承屬的關係，第一節改為第二節，第四節改為第六節，沒有太大差別；但如果把這首詩的結構看成第二種結構「似乎也有問題」。因為第二種結構，必須做到全篇自成格局，每部份也要自成小格局；聯合小格局，乃成大格局。

都市之死 這首詩似乎未成格局，這一節跟那一節似乎有差別，又似乎沒有差別。顏元叔認為 都市之死 的結構有可能屬於第二種，但似乎又兩種都不是，因為顏元叔對於「每節自身的題意」與每節獨立性兩點的表現都感到不滿意。

以下舉有關 都市之死 這首詩的第三節進行討論，來看顏元叔對於「結構」的意見，以及羅門的回應。

都市之死 ，第三節：

禮拜日 人們經過六天逃亡回來

心靈之屋 經牧師打掃過後

次日 又去聞女人肌膚上的玫瑰香

去看銀行窗口蹲著七個太陽

坐著 站著 走著
都似浪在風裡

煙草撐住日子 酒液浮起歲月
伊甸園是從不設門的
在尼龍墊上 榻榻米上 文明是那條脫下的花腰帶
美麗的獸 便野成裸開的荒野
到了明天 再回到衣服裡去

回到修飾的毛髮與嘴臉裡去

而腰下世界 總是自靜夜升起的一輪月
一光潔的象牙櫃臺
唯有幻滅能兌
換希望

都市 掛在你頸項間終日喧叫的十字街
那神是不信神的 那神較海還不安
教堂的尖頂 吸進滿天寧靜的藍
卻注射不入你玫瑰色的血管
十字架便只好用來閃爍那半露的胸脯
那半露的胸脯 裸如月光散步的方場
聳立著埃爾佛的鐵塔
守著巴黎的夜色 守著霧 守著用腰祈禱
的天國

顏元叔認為在這一節中，第一段似在描寫禮拜日的教堂，及做禮拜的人，到了第二段的場景就變了。他提出「伊甸園」、「尼龍墊」、「腰下世界」、「象牙櫃台」等，場景晦澀混亂，且與禮拜日的教堂無關。第三段又回到宗教的意象上來，在這段中，十字架或許能與第一段呼應，可惜最後三段又扯到「埃爾佛的鐵塔」上去了，離題甚遠。

羅門對顏元叔的回應是將結構分為「表象性」與「內在性」兩種形態，他認為顏元叔之所以不能理解他的詩，是因為顏元叔採用表象性結構探究這首詩：

顏之所以認為那四句詩在結構上有鴻溝，那是因為他採取「表象性」的結構觀點，但它實在不宜用來評現代詩。（頁 33 行 12）

羅門認為詩的結構應是「內在性結構」，所謂內在性結構意指：衝破外在形相的機械構成，而把握一切內在的有機的串連。詩人與藝術家的全能，便是將不同形象的一切，向內注視成同質共相的「新生命」，也就是將不同的溶化且提昇成為同質性的存在，使之共同發揮同向的威力，呈現出存在的新面目。（頁 33 行 8）

依照羅門的解釋，他的《都市之死》屬於「內在性」結構。羅門說因為顏元叔沒能夠從「內在性結構」來看問題，所以他不能理解這首詩的主題：

在表面上看起來各自孤立的單元，從其定限的含意中解放出來，並將它們推入詩人的視境與心感活動的主線去溶合與串聯起來，形成同企向的進發，如此則顏元叔會覺得那些表面上看起來不協調的單元，更能充

分地刻劃出這首詩的主題：靈與肉的衝突對比。（頁 34
行 3）

羅門認為顏元叔看不到這種「內在的」結構，是因為他忽視了現代詩人強調精神內在的串聯空間，以及所要求的內在性的結構觀點。同時顏元叔也無法抓住，詩中批判人類性靈活動的那條主線。

接著羅門又將詩語言分成兩個層次，暗示顏元叔停留在一般意涵，沒能夠進入較深層的意義來讀詩：

本來詩之為詩，可說完全決定在詩的語言上，一個讀者只把握詩語言的一般義涵，而無法把握詩語言的象徵性、暗示性與延伸性，則詩境的門對他來說是關閉的。

羅門提出詩的語言有兩個層次：第一個層次是詩語言字面的「一般義」，第二個層次是詩語言所造出的「象徵性、暗示性與延伸性」。如此，羅門前面所說的「表象性」結構，對應第一層的一般義；「內在性」結構則對應的「象徵性、暗示性與延伸性」意義。

我們細讀顏元叔所說「意象結構」混亂，以第三節為例，說的其實是羅門《都市之死》這首詩在意象上複雜多變，造成意象整體感消散，取而代之的是破碎讓人喘不過氣來的急促意象轉換，對讀者構成閱讀上困難。

所以顏元叔建議如何整理這首詩中呈現的眾多的意象，例如「氣笛的谷鳥」與「主人的瓦特」應該予以重用，第三節「十字架」的中心意象很可惜沒有完全發展出來等。

顏元叔所陳述的問題，確實是羅門所說：只談「表象性」的問題，並沒有深入探究深一層的意義。但一首詩表象性的文字表現都讓人難以閱讀構成完整詩篇，如何又能夠存在一種「內在性」的意

涵讓讀者可以心領神會？其實，羅門自己在文中已經瞭解這個問題，他說：

本來詩之為詩，可說完全決定在詩的語言上。（頁 34
行 8）

這句話原先限定在接下來兩行，以及前後整段話中的語言脈絡，形成對顏元叔只看「表象性」反駁的一環。但當我們將它孤立出來，這句話很輕易釋放出與整段意義完全相反的意義。也就是說，這句會站在與羅門的意義指向完全矛盾的位置。

顏元叔指責的正是羅門沒有把話說清楚這件事。顏元叔覺得羅門說得一團亂這不就是指涉語言的問題嗎。如果羅門同意「詩之為詩」，「完全決定在詩的語言上」。語言發生問題的一段作品，如何能夠告訴我們詩的意義在哪裡？

現代詩的晦澀問題很大程度來自於，類似羅門這樣追求詩的深刻意涵，而忽略了詩的「表象性」的完足。或者如洛夫從作者出發，忽略讀者如何理解的問題。新批評的「結構」，或者該說是顏元叔的「意象結構」，相當程度能夠切中弊病，指出問題所在。

（4）援引中國古典文學理論

面對「晦澀」的指責，洛夫曾寫下一首《與李賀共飲》，該詩最後一節：

來來請坐，我要與你共飲
這歷史中最黑的一夜
你我顯非等閒人物
豈能因不入唐詩三百首而相對發愁

從九品奉禮郎是個什麼官？
這都不必去管它
當年你還不是在大罪後
把詩句嘔吐在豪門的玉階上
喝酒呀喝酒
今晚的月，大概不會為我們
這千古一聚而亮了
我要趁黑為你寫一首晦澀的詩
不懂就讓他們去不懂
不懂
為何我們讀後相視大笑

這首詩寫於 1979 年 5 月，其實這時各方對晦澀問題的指責，已經不像六 0 年代後期至七 0 年代初期的針鋒相對。且洛夫的詩風也不再晦澀難解，會有如此的感慨也許當時憶及往事。

洛夫以詩遙寄李賀，並非偶然。《新唐書》將李賀與杜牧、李商隱共列為「譎怪」，說他「辭尚奇詭」，這是就遣詞用字而言；《舊唐書》說他：「其文體勢，如崇巖峭壁，萬仞崛起」，說的是文章氣勢。或者杜牧說他：「鯨呿鼉擲，牛鬼蛇神，不足為其虛荒誕幻也」，這說的是題材特異了。這幾個原素組合起來，形成余光中所說李賀：「有呼風喚雨的魔術，能把各殊的（heterogeneous）意象組成大同的（homogeneous）意境」。

余光中認為李賀是超現實主義的先驅，他說：

真的，十一個世紀以前的李賀，在好幾個方面，都可以說是一位生得太早的現代詩人。如果他生活在二十世紀的中國，則他必然也寫現代詩。他的難懂，他的

超現實主義和意象主義的風格，和現代詩是呼吸於同
一種藝術的氣候。²³

也許就是這種「難懂」的連繫，讓洛夫的想像切入，將自己不為當代認同的愁緒，寄情遙呼百年前的李賀。但余光中認為：「李賀嘔心之作大半能做到濃縮，堅實，明朗的程度」。²⁴李賀詩句的精確與明朗，這一點恐怕與現代詩人所刻意追求的晦澀不同。²⁵

除了古典詩人心靈的呼喚，洛夫還向中國古典文學理論借鑑。

與顏元叔談詩的結構與批評 一文中談到有關「情感結構」，這個詞雖來自艾略特的「荒原」相關批評，洛夫討論「情感結構」卻是以中國古典文學理論為佐證：

我認為詩的結構主要是一種「情感結構」，詩人即使要表達思想，也必須透過情感來表達，換言之，詩的結構就是情思融合所產生的一種有秩序的流動。此外，詩的另一構成因素是音樂性，故也可以說詩的結構是一種韻律或節奏結構。任何藝術品的創造無不源於直覺，而非根據理性，詩在本質上就是「非理性」

²³另一位超現實詩人是李商隱。洛夫《詩人之鏡》中將李商隱的錦瑟詩納入超現實詩作，他說：「這首千古絕唱曾瘋迷多少讀者，但也困惑了多少論者，自古解說紛云……，我們認為這正是一首屬於超現實手法的詩，雖然李商隱並未運用自動語言表現技巧」，《詩人之鏡》頁 50-51。

²⁴以上有關李賀資料引自余光中《象牙塔到白玉樓》，余光中在該文中一再將李賀與歐洲詩人相比較，如柯立基、波特萊爾等。且一再強調李賀與現代主義的雷同處：「真的，長吉是屬於現代的，不但意象主義和超現實主義，即使象徵主義的神龕之中，也應該有他先知的地位」。關於李賀詩的神話特質與象徵手法，蔡英俊在《中外文學》4卷7期1975.12有篇《李賀詩的象徵結構試探》可參考。

²⁵劉正忠：「（現代詩人）他們明顯具有崇尚晦澀的美學的傾向，具體言之，其來源則可歸納為三點：一是意圖通過異化的語言，達致更高的藝術性，二是外在的社會壓抑所造成的語言壓縮，三是內在的認同危機所衍生的曖昧狀態」，《軍旅詩人的異端性格》（台大中文博士班論文）頁 260。

的，故嚴羽有所謂「不涉理路，不落言詮」，「詩有別趣，非關理也」等說法。在我國古詩人中，我比較接受蘇東坡的意見。蘇東坡主張「師法自然」，認為行文作詩最好能作到「行乎其所不得行，止乎其所不得不止」。故他說：「作詩非此詩，定知非詩人」。蘇東坡在「書蒲永昇畫後」一文中說：「畫奔湍巨浪，與山石曲折，隨物賦形，盡水之變，號稱神逸」。所謂「隨物賦形，盡水之變」，就是一種自然章法。（頁 34）

洛夫在這段話分別引述嚴羽和蘇軾的文論，以證明「詩的結構是情感結構」一說。他的論證方式是將「直覺」與「理性」對比，說明「情感結構」屬於直覺，而顏元叔所求的「邏輯結構」是理性，非詩所有。因為詩的本質「非理性」，所以引嚴羽說「理」字這段詩話為證；再引蘇軾一系列主張為佐證。本節接下來分別就洛夫所引二人進行討論。

洛夫引嚴羽《滄浪詩話》原文是這樣：

夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路，不落言詮者，上也。（《滄浪詩話校釋 郭紹虞校釋》頁 26，台北：里仁書局，1987 年初版）

洛夫將嚴羽的「理」字做為「理性」一詞的註腳。然而這兩個「理」卻是完全不同的兩個詞。嚴羽這裡「理」字指的是特定對象，是宋明理學家所論的「理」。嚴羽曾說過：「本朝人尚理而並於意興」，本朝人是宋朝，宋朝的儒學最重要發展是「理學」，所以嚴羽說「本朝尚理」。嚴羽這幾句話是針對時弊而發。關於這一點《師友詩傳續錄》：「昔人論詩曰：不涉理路，不落言詮。宋人唯程邵朱諸子為詩

號說理，在詩家謂之旁門」亦可為證。

對於嚴羽這一段文字，郭紹虞從儒、道兩個方向解釋理字：「理有二端：一是道理，既道德之理。」這是儒家的理字。第二種「理」是道家的理：「哲理，即道理之廣義」。宋朝理學家已深受道家影響，所思考的「理」字不全然屬儒家故有道家的意涵在內，「昔人所謂性理，所謂研機窮理，又多屬此。」

李夢陽《罐音序》討論嚴羽這段話，也曾經從詩與散文的分別來思考：「宋人主理，作理語。詩何嘗無理！若專作理語，何不作文而詩為耶！」李夢陽所說作「理語」不必寫詩，乾脆去「作文」，這裡的「理」指的也是理學家格的「理」。

從以上諸家的注釋可知，嚴羽所說的「理」無論是理學家特定的理，還是道家、儒家的理，這個特定的「理」，都與西方的「理性」一詞很難搭得上關係。宋明理學中的「心即理」、「性即理」，較之西方理性直覺（感性）的對比分屬兩種思維方式，兩者範疇並不相同。

其他如劉仕義《新知錄》：「杜子美詩所以為唐詩冠冕者以理勝也。」吳喬《圍爐詩話》：「理實未嘗礙詩之妙」。郭紹虞指出：「這些話不僅替滄浪補充說明，實在也說明了滄浪別才別趣之說正是針對當時詩病而發，足為當時救病之藥。」所謂當時之病指的是理學詩，亦可為證。²⁶

洛夫之所以有這樣的誤解，是在中西文論異同處沒有清楚辨

²⁶ 但郭紹虞在這篇釋文中延伸出一種看法，他認為李夢陽所說的「理語」以及後人折衝後所發明的「理趣」兩者的分別，正是「邏輯思維」與「形象思維」的分別。「理趣」與「形象思維」關連性多些，「理語」就不會與「邏輯思維」相等了。這兩組術語各自分屬不同脈絡，如果沒有詳細區別，冒然進行比較，是一種危險類比。郭紹虞的延伸討論會不會是洛夫類比的來源？但無論如何，兩人面對這一段詩話，同樣引入西方的思維處理中國古典文學理論，同樣讓人有粗糙類比之感。

識，將漸失去背景脈絡的中國文學理論以西方的方式強硬理解類比。兩個理字並不相干，這段話也不是要說明「詩是非理性」這樣的概念，而是在古典詩「情景交融」這個脈絡而發言，所以後面有「詩者吟詠情性也。盛唐諸人惟在興趣，羚羊掛角，無跡可尋」等有關「興趣」的說法。²⁷

洛夫認為蘇軾的文論是「師法自然」，而作現代詩也不應當以「意象結構」要求詩人。詩人寫作當是「自然」發乎心中的感受，這種「自然」表現為詩是為「自然章法」。洛夫引用三段文章證明蘇軾的「自然章法」理論，他所引的三段文論為：

行乎其所不得，止乎其所不得。

作詩必此詩，定知非詩人。

畫奔喘湍巨浪，與山石曲折，隨物賦形，盡水之變，

號稱神逸

洛夫認為這是蘇軾的「自然章法」理論的證據。這三段話分別出自 自評文、書鄴靈王主簿所畫折枝二首 及 書蒲永昇畫後（又名 畫水記）。自評文 為蘇軾對自己創作過程的描述，另兩篇則是談畫作，書鄴靈王主簿所畫折枝二首 原文載：

論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。

詩畫本一律，天工與清新。

這段論詩的話還是從論畫說起。衣若芬《蘇軾題畫文學研究》一書對這段話的討論，認為歷代對這段話的理解多將重點放在「形似」二字。衣若芬的討論可分為三種方向：

1. 對這段持贊同意見。認為「形似」為支微末節，如元代湯

²⁷ 有關「情景交融」及「興趣」的討論可參考蔡英俊《比興物色與情景交融》（台北，大安出版社，1986）第一章。

畫：「今之人看畫，多取形似，不知古人最以形似為末節」。

2. 反對的意見。如清人鄒一桂認為：「此論詩則可，論畫則不可。未有形不似而反得其神者」。

3. 綜合兩邊說法，衣若芬的意見是：「認為蘇軾並非完全輕視形似，而是希望不拘於形似，以求達到妙在形似之外，進而臻於形神兼備的理想，持此種見地者自宋以來占大多數」。

這類意見如金人王若虛：「論妙於形似之外，而非遺其形似；不窘於題，而要不失其題，如是而已耳」。

第一、第二兩種意見都從字面理解，或贊同或否定。第三種則為蘇軾解套，認為他並沒有放棄「形似」的基本功夫，只是將討論焦點放在「傳神」上。

洛夫對於此段中「賦詩必此詩，定知非詩人」的引用，理解的是第一種意見，也就是放棄「形似」的功夫，追求「傳神」表現。洛夫所忽略的第三種解釋，也就是一般較認同的解說：蘇軾雖然在字面上否定「形式」所代表的技藝層面，但並不意謂這一層次是可以放棄不論的。再看蘇軾 自主文 一段話的原文：

吾文如萬壺泉源，不擇地皆可出，在平地，滔滔汨汨，雖一日千里無難，及其與山石曲折，隨物賦形，而不可知也。所可知者，常行於所當行，常止於不可不止，如是而已矣。其他，雖吾亦不能知也。

蘇軾這段相當自負的話也相當好理解。大意說明創作過程中靈感「滿溢」的狀態，而「隨物賦形」四字，也部分論及創作的手法和境界。書蒲永昇畫後 一文也提及「隨物賦形」四字：

與山石曲折，隨物賦形，盡水之變，號稱神逸。

不同的是 自評文 中同樣說法「與山石曲折，隨物賦形」接

的是「不可知也」。這段「不可知」與「神逸」在句子位置上相對等，蘇軾不好自稱「神逸」，所以有可能是自負的蘇軾微表謙虛以「不可知」三字替代「神逸」；「不可知」也可當作是「神逸」的描述，則蘇軾的文論走進創作論的一個神秘領域。

這兩段話同樣都提到「隨物賦形」，在《畫浦永昇畫後》的脈絡中是從：「古今畫水多作平遠細皺，其善者不過能為波頭起伏」而來，這段話討論的是「畫水」的基本技巧細節。所以衣若芬認為在

《畫浦永昇畫後》中的「隨物賦形」是指：「依據自然界實際的情況，隨著所遇山石的形狀不同而顯現不同的形態」。

自評文《畫浦永昇畫後》中的「隨物賦形」則是討論：「寫作時隨物賦形，才會產生『文理自然，姿態橫生』的作品，否則徒以摹寫外形為工，詩文必將鄙俗不堪」。如此則知「隨物賦形」有繪畫技巧基本層面的探究，而且是一種能夠達到「神逸」的繪畫技巧，同時也意謂一種境界的完成。²⁸

洛夫對於蘇軾文章的理解，只抓住「神逸」的論點。在引文中「放棄」「形似」二字，只取了「作詩必此詩，定知非詩人」所意謂的「神逸」，並將「神逸」引到直覺上，進入一個「不可知」論的世界。所以洛夫說：「因為你根本不知道你的觀念與表現這一觀念的意象何時湧現」，這樣的「不可知」論正是洛夫的靈感神秘主義。所以洛夫認為顏元叔「邏輯結構」的理性思維很難解釋現代詩，甚至是「詩」的創作。

洛夫面對顏元叔的責難向中國古典文學世界援引論證，他所企

²⁸以上討論參考衣若芬《蘇軾題畫文學研究》（臺北：文津出版社，1999年）第五章第二節的研究，頁231-254。

圖接引的是中國說詩的「直觀神悟」一派。²⁹然而這一派將重點置於「直觀」，如但他們又不止於此，只是他們始終將重點放在「神悟」的追求上，對於技藝面有意忽略不論但並不表示不存在。衣若芬對蘇軾這段話的討論，總結處提到蘇軾終究不是反對「形似」所代表的技藝面：

蘇軾所謂的「論畫以形似，見與兒童鄰」只是一段敘述性質的詩句，蘇軾終究不是以這句類比的話來堅持反對「形似」。

蘇軾的根本思想不是以形似與否為主要論畫依據，而是希望繪畫藝術存在的意義能夠建立於更深遠的層

面：『隨物賦形』以盡物之變，窮物之理。（頁 248 行 9）

洛夫所謂蘇軾的「自然」，指的是「文理自然，姿態橫生」的自然，這裡的自然還有其文理層面。「直觀神悟」雖然一再強調「自然」的重要性，如「隨物賦形」「羚羊掛角，無跡可尋」等。但這種自然是來自於「文理」，如顏元叔所說：「中國的文章二字，不就有文理結構的意思」。雖強調自然，更注重「神逸」等內在表現，對於「神逸」、「自然」的追求還是不離文學基本法則。

洛夫在討論蘇軾「師法自然」一段中曾提到：

本來詩人所欲表達的情思，在內心中只是一份情趣，一點靈氣，盪盪漾漾，若行雲流水，既非方的，也不是圓的，為何在表現時要把它切成方的，裁成圓的。

²⁹葉嘉瑩在《漫談中國舊詩傳統》（收錄於《迦陵論詩叢稿》臺北，桂冠出版社，2000年）一文將中國文學批評分為兩大類：一是受儒家影響而形成的「託意言志」一派，其標準為「說理則以可實踐者為真，言情則以可風世者為美」，批評方式以「不惜深文周內以求其句內之深意」；另一派是受道家思想影響所形成的「直觀神悟」，講求「棄絕智慮言說而縱情直觀」，批評上則「貴在超脫妙悟以體會言外之神情」。

(與顏元叔談詩的結構與批評 頁 43)

這樣的說法，雖然與蘇軾自評文中的「萬斛泉源」的狀態很接近，但洛夫似乎「遺忘」了「隨物賦形」的「文理」仍屬於一篇詩、文章所該有的基本部分，所以他會有這樣的疑問：「為什麼要把它切成方的，裁成圓的。」

洛夫早在顏元叔用新批評方法評論其詩作前，已經發展「非邏輯」的觀念，論天狼星中一段話，可窺見一二：

現代詩是非邏輯的，在創作過程中似不可能預先有所安排，有所設計。

洛夫的反駁及顏元叔所謂洛夫晦澀詩作的論點，用洛夫論天狼星中評余光中的話說：「將「浪漫主義」直書胸臆的抒情，以「超現實主義」的超現實意象表現，在讀者溝通性上有所缺乏，所以走向晦澀。」洛夫其實更接近他自己對余光中作的批評。

七 0 年代的洛夫，已經不再像年輕時對西方文學的追趕，而有更多中國特質的呈現，中國現代詩的理論一文曾說過：

所謂境界、神韻、性靈等都是中國詩論中最不確定而又最能詮釋詩的專門術語。可以說中國歷代的詩論，其本身既為一種佳構。(《詩人之鏡》頁 62)

洛夫明白的肯定，「境界」、「神韻」、「性靈」等術語同時具有不確定性，又同時是「最能詮釋」詩的術語，因為他這時的思想是在中國傳統的脈絡中。論現代詩的特質一文也提出類似的觀點：

中國文化思想影響生活方式及觀念型態最深的，不是政治原理，典章制度，而是人與自然的渾然融合，即對物我一體，天人相通的境界的體認。(《詩人之鏡》頁 81)

曾經被刻意放棄或忽略過的，如今又回到詩人手中，在詩人思想中開始發生影響。這樣的回歸，不只是洛夫一人，羅門對顏元叔的回應雖沒有引經據典，但在一個作者世界的自我開放與顏元叔教授談我的三首死亡詩中他也一再以類似於「直觀神悟」觀念反駁顏元叔：

我覺得顏不但忽視了對全詩情境的直接感受（頁 35）

由於顏忽略詩與藝術的直接感知，致使任何一件在直覺感知中的美的事物，一進入顏的常識推理與分析的世界，便開始消失甚至不存在。（頁 35）

顏不去直接感知作者在詩中所製造的那種戰慄性的寂然情景（頁 36）

詩是憑直覺感知的，當顏圖將詩的自由的流動的生命，勉強納入他持信的機械的結構裡。（頁 38）

一方面又將詩所表現的道德感與價值感，從無限悟知世界中，縮進有限的理知世界中。（頁 39）

在這五段引文中，羅門一再提出「直接感受」、「直接感知」這樣的字眼。羅門在文章中沒有交代「直接感受」、「直接感知」、「悟知」的說法來自於何處，但他與中國「直觀神悟」的說詩觀頗為相近。無論其來源為何，七〇年代的現代詩人面對新批評方法，他們都樂意援引中國的古典文學理論答辯。他們不再是早期高喊「橫的移植」的年輕詩人，也不再以「全盤西化」為文學營養唯一來源。這樣的轉變與當時台灣整體大環境所彌漫的重新檢視中國傳統文學的氣氛有關，特別是當時對古典文學理論研究的熱潮。

第四章 新批評在古典詩的批評實踐

顏元叔對古典詩的批評，討論有王融、杜甫、白居易等人的作品。他的批評引起葉嘉瑩、夏志清等人強烈質疑。除顏元叔外，葉維廉、余光中等人也以新批評進行古典詩的批評。

台灣之外，在美國的高友工、梅祖麟二人聯合發表於哈佛大學《燕京學報》，關於唐詩研究的三篇論文，在方法上綜合了新批評、結構主義和符號學各家在語義研究上的成就，其中有頗多部份以新批評術語對古典詩進行探究。本章以上述資料為主要研究對象，再輔以其他相關文獻資料進行討論，探究新批評對古典詩批評實踐的影響。以下從新批評張力（tension）、矛盾語（paradox）及多義性（ambiguity）三個術語。以下分三節，分別論述之。

第一節 張力與對等原理

1938年，艾倫·泰特發表《詩的張力》（*Tension in Poetry*）一文，提出「張力」這一術語。泰特在該篇文章中以「張力」一詞描述詩歌處於文學「中心地位」的成就。泰特以邏輯術語外延義（extension）和內涵義（intension）作為討論起點，自許「張力」為新批評一個全新的高度，他認為「張力」的提出讓蘭森的詩歌本體論發展更加完整，他說：

為描述這種成就，我提出張力（tension）這個名詞。

這不是一般比喻，而是一個特定名詞。這個術語是由邏輯術語 外延義 (extension) 和內涵義 (intension) 去掉兩者的前綴詞構成。我所說詩的成是指詩的張力，即我們在詩中所能發現的全部外延義和內涵義的有機整體。在詩歌中所能獲得最深遠的內涵義必須無損字面表述的外延義。或者說我們可以從字面的外延義開始逐步發展比喻的內涵義；在這過程，我們可以在任何一處停下說明已理解的意義，而任何一處的含意都屬於整個有機的整體。³⁰ (The man of letters in the modern world: selected essays London, Press by Meridian Books 1955, c1953)

縱觀上文的說法，張力除了外延義與內涵義各自的作用，更重要的是兩者間的相互作用。一首詩的外延義指向明析的字面意義，內涵義則指向豐富的象徵、暗示、隱喻、聯想等非字面意義。兩者之間還有聯合、衝突等作用，共同組成力的整體平衡結構，並以此構成詩的豐富意義。

梅、高二人，在 唐詩的語意、隱喻與典故 (*Meaning, Metaphor, And Allusion in Tang poetry*) 一文中，主要理論是使用羅門 傑克生 (Roman Jakobson , 1896-1982) 的結構語言學原理。梅、高二人更注重字詞間的結構關係，他們企圖拉近「對等原理」和「張力」的關係，二人認為：

對等原理中的對等一般指「相等」或「類似」概念而

³⁰ 這段描述與蘭森肌質 (texture) 的討論有相近處，只是蘭森從詩的獨特性出發探索詩歌在文學中的特殊地位。而泰特從邏輯出發，更注重整體有機這一課題。

言。Jakobson 舉出「小孩、孩童、兒童等」例子，表面上好像說明對等就是類似性。其實不然，對等原理也可以包括相異性在內，且與類似性佔有同等地位。因此，對等含蘊著類似與相異兩者，他們之間靠張力聯繫在一起。(Harvard Journal of Asiatic Studies 38 卷 2 期，頁 285，1978 年 12 月)³¹

在這一段論述中，「張力」與「對等原理」看來幾乎是同義詞。「對等原理」描述字詞間的相對關係有「類似」和「相異」；而「張力」則強調兩者關係間所發生的力的拉扯，也就是說張力一詞比對等原理表達更多美學層面的意涵。

該篇文章稍後一段，更明確將「張力」結合了「類似」及「相異」的作用點：

語言各結構層次的成份或單位之間，存在著某種張力。對等原理的原則，是以類似或相異連繫單位間的作用。(同上，頁 350)

與泰特對「張力」的說明相對照，可發現梅、高二人不關心外延與內涵之間的分界，兩人專注於語言各「成分」間的關係，這關係包含有「類似」與「對立」兩種成分。簡言之，新批評的「張力」在梅、高二人文中，只是「對等原理」中的一個環節。

古典詩雖沒有「張力」一詞的定義，但對「張力」的運用相當普遍。梅、高二人討論古典詩的對立原則，第一個討論的是：名詞與名詞的並列。並列的情況有「類似」和「對立」兩種，同一首詩中可發現兩者並存，討論的例子是李白「送友人」一詩中的前兩句：

³¹ 本文有關梅祖麟、高友工二人三篇論文的中譯，參考黃宣範先生的翻譯。

浮雲遊子意 落日故人情

梅、高二人認為這兩句中「浮雲」與「遊子」兩個名詞並列，以浮雲的來去不定比喻遊子；「落日」與「故人」也是名詞並列，落日將下的美好和依戀不捨比喻故人之情，也是類似性產生對比；「落日」又與「浮雲」同為自然山水中的一個片斷，運用同性質的比喻形成對等句，也是一種類似的關係。幾個不同的方面類似產生相互對照，是為聯繫這兩句詩的重要手段。

有了「類似」作為連繫的手段，並列名詞間就有張力的基礎。這兩句詩張力的焦點在「故人情」的「故」字上：「故人情」中的「故」至少有兩個意義：「故」一方面表示已故消失，另一方面也表示持久常存，梅高二人說：

「故」表現消失與持久兩種對立的情緒，形成張力。「落日」即將消失於地平線之外，而詩人與友人也行將別離 因此類似；另一方面太陽即將西下，友情仍將常存下去 因此對立。「落日」與「故人情」並列，讓「故」的張力更為深刻。（同上，頁 290）

除此之外，在兩句詩中產生的「類似」與「對立」之間本身就是一個更大的張力項目。另一個以名詞產生張力的例子是杜甫 江漢 一詩：

江漢思歸客，乾坤一腐儒。
片雲天共遠，永夜月同孤。
落日心猶壯，秋風病欲蘇。
古來存老馬，不必取長途。

第一聯中「江漢」與「思歸客」、「乾坤」與「一腐儒」，兩句四個名詞並無任何語法的聯繫。但透過兩組名詞並列，產生近似繪畫

的效果：在浩瀚的江漢、廣大無邊的天地（乾坤）之下，一個思歸客和一個渺小的腐儒，兩組相對立的名詞，將詩中的空間拓遠，人影顯的更加細小，天地寬闊與人的邈小對照產生張力。

第三聯的「落日心猶壯，秋風病欲蘇」，「落日」與「心」，「秋風」與「病」也是兩組並列名詞。由於名詞並列之間，沒有確定的介繫詞固定彼此關係，這兩句基本上可以有兩種解法：上半聯是「心雖如落日，卻仍剛強」，或「夕陽已西下，但我心，非比落日，仍然健壯」兩種相反的意思都可行；因此，下半聯可解為「病雖如秋風，但我終將康復」，或「病，有異於秋風，終將康復」。兩種解釋並存於詩中，透過「落日」與「秋風」的獨立不相干意象共同為同一個主題服務。

除了名詞的並列，「猶」和「欲」兩個副詞，也為這兩句加強張力。「猶」字表示了某種狀態會持續下去；「欲」表示某種狀態即將改變。狀態的持續與不會改變，兩者相反的力量在詩中同時做用，構成一股拉扯的張力。而狀態的即將改變還表示一種新的未來將產生：

「猶」「欲」也表現了對未來的憧憬與憂懼，含蘊著一股張力；心猶壯表示「壯」並非意料中的狀況，「病欲蘇」表示我現雖臥病，但終將痊癒。詩中本來藉著名詞的並列已經產生張力，經過「猶」「欲」的強調已然進一步加深。（同上，頁 291）

古典詩其他幾個容易產生張力的地方，包括：典故的運用、隱喻語言與解析語言的並用、倒裝句以及古典詩常用的主題等。先就典故的作用來看，梅高二人認為：

論及典故的類別時我們區分兩種：正面（positive）的

典故與負面 (negative) 的典故，這兩種典故都含有類似或對立的成分。在詩歌中，隱喻語言與解析語言存在的張力更為強烈。(同上，頁 350)

所謂正的典故像王維《息夫人》一詩所用的典故：「莫以今時寵，能忘舊日恩，看花滿眼淚，不共楚王言」。相傳唐甯王傾心一位已婚女子，於是給她丈夫錢，將女子娶為妾，而女子為妾後對丈夫不忘情仍思念之，王維因而寫成此詩。詩中用了《左傳》息夫人為楚王強齷娶的典故為喻。以類似為基礎的典故，在詩句中產生今昔對照的效果，形成一種對比，是為「正面典故」。

另外，「負面典故」如李商隱《重有感》一詩中：「竇融已來關右，陶侃軍宜次石頭」。竇融的故事，是說竇融當年從皇帝授予涼州牧一職，推知皇帝要他出征之意，於是訓練兵馬，主動請示出征。陶侃的典故的是說，蘇竣作亂陶侃領軍入京師平亂的故事。這首詩的背景是在唐文宗時代，當時宦官肆虐，李商隱感慨節度使劉從諫不能如竇融或陶侃一般，領軍解除京城的禍亂。

所引的典故，與所要說的事情間相對立是為負面典故。負面典故，由於引進與敘述相反的元素，與所述事實兩相對比，表現更明顯的張力。我們看到它在這首詩中的效果，是發生深沉的感慨之情。

再看隱喻語言與解析語言並用所產生的張力。³² 高、梅二人認為解析語言與隱喻語言，對於詩有同等重要性。前者接近一種理論性的思考，明確訂定字詞間彼此的關係，所有的字詞共同努力朝意

³²高、梅二人從語法關係的構成方式論隱喻語言與解析語言的差異說：「如果詞與詞之間的關係相當明顯，而且藉語法表現出來，就是解析的關係。如果詞與詞的關係藉對等原理隱隱約約的表現出來，就構成隱喻關係。我們把產生解析關係的詩語言叫解析語言；產生隱喻關係的詩語言叫做隱喻語言。」(梅祖麟、高友工：《Meaning, Metaphor, And Allusion in Tang poetry》頁 335。)

志希望的方向，為一個目標服務。

隱喻語言則具有神話性直覺思考的性格，傾向從直覺出發，表達最直接的感受，它的思考不在表現物性的關係，而在體現最切身感受的經驗，具有深化的傾向，以凝聚經驗表達感受為主。

古典詩雖然較注重隱喻語言的表現，但也伴有相當多的解析語言並用。例如孟浩然的《宿桐廬江寄廣陵舊遊》最後一聯：「還將兩行淚，遙寄海西頭」。這兩句是一個奔行（run on-line），語法是直述的散文，傾向於解析式語言。但句中又運用了一個隱喻，將兩行淚比做一封信一樣寄給「舊遊」，理性的思考中透出感性成分。

隱喻語言與解析語言兩者在同一詩句中並用就容易產生張力。如儲光義的《江南曲四首其三》：「春風知別苦，不遣柳條青」。或是杜甫的：「落花如有意，來去逐船流」。這類有因果關係的詩句，運用擬人化的手法。詩人一方面使用解析語言表達因果關係，一方面又在一個主客未分的擬人化世界，作者在兩種狀態中排迴：

這些詩句表現的不是一種未經分化的神話世界，而是二分的世界：一方面是理性的，一方面又是感性的。詩人拒絕面對現實世界，希望退回感性的假想世界中去。來回在這兩種不同的語言中產生多義性，也為詩歌帶來張力與深度。（同上，頁 338-339）

隱喻語言與解析語言的取向不同，一個是向內聚，一個向外放，兩者同時在詩歌中運作，表達詩人理性已知不可為與感性上不得不為的複雜感受，感情上的張力透過不同語言模式表現出。

倒裝句法的張力，高、梅二人放在「動態原理」之下討論。就詩歌進行的推力論之，有前進之力也有阻滯的力量，兩種力量相作用時容易產生張力：

詩歌一如其他文學藝術形式，常具有建構性的前進推力，而倒裝句法的運用有如逆流，或破壞或遏阻這種前進的動力，一推一阻所造成的張力，適足以加強詩歌投射出的那股動與勁力。（Syntax, Diction, and Imagery in Tang Poetry, Harvard Journal of Asiatic Studies 卷 31 頁 112, 1971 年）

所舉的詩句例子如孫迪的：「畫壁飛鴻雁，紗窗宿斗牛」，透過倒裝句法，畫面帶給詩人的動態感在文字中呈現出來。李白的：「簷飛宛溪水，窗落敬亭雲」也有相似的效果。這類句子放進整首詩中就可感受到順讀遭到逆阻的張力。

除此之外，古典詩中最常見的主題：如思鄉、送行、念舊等，也容易引起期望與期望落空，兩種相反的情緒而發生詩的張力。這類題材極為普遍，念舊的如上述孟浩然的 宿桐廬江寄廣陵舊遊 是一個例子。思鄉的如王維 九月九日憶山東兄弟

獨在異鄉為異客，每逢佳節倍思親。

遙知兄弟登高處，遍插茱萸少一人。

這首詩寫的主題是「思鄉」。第一句就寫出身在異鄉，遇到佳節觸景傷情，作者心中遙想家鄉的兄弟，他們在這個重陽時節，一定像往年一樣登高並且配戴茱萸。身在異鄉的作者不能參與，心中想念兄弟，遙想他們也同樣在分配茱萸時，感嘆有一位兄弟還在異鄉不能回來。心念家鄉產生期望的情緒與「身在異鄉」的現實，產生期望落空的落差，這種情緒的運用正是一種張力的表現。王維的另一首五絕 雜詩，用的也是同一種表現法：

君自故鄉來，應知故鄉事。

來日綺窗前，寒梅著花未？

這類詩都有一個特性：在詩中有兩個空間、兩段時間。空間方

面其中一個是詩人現在的所在地，地點多為異鄉，詩人在旅途中，多為孤單一人；對比的空間是故鄉，有一個或數個故人。時間上是現在和過去的對比，過去時光的消失對比現在的孤單，讓詩人心生懷念感嘆之情。

兩組時間、空間的差異在詩人心中相拉扯，詩人一方面沉浸於空間故鄉、時間上過去的懷想，一方面感受現在的孤單，產生兩方拉扯。所以思鄉、送行、念舊這類主題，詩人情感徘徊在，客觀明知離別與主觀情感不捨兩個對立點之間，因而產生張力。

杜甫也善於運用過去與現在對比產生張力。《秋興八首》前三首寫今日夔府，後四首寫舊日京城，整首詩圍繞著今日夔府與舊日京城的差異，詩人身在夔府心在京華，這是全詩感情所繫。

而兩邊的對比也是全組詩的主要表現手法。如第五首第三聯「雲移雉尾開宮扇，日繞龍鱗識聖顏」，對比第四聯「一臥滄江驚歲晚，幾回青瑣點朝班」，呈現當年「識聖顏」一展抱負的可能，與今日「臥滄江驚歲晚」的慨嘆。或如第六首第三聯「珠簾繡柱圍黃鵠，錦纜牙檣起白鷗」，可看到京城過去的繁華。第四聯：「回首可憐歌舞地，秦中自古帝王州」，時間上的今昔對比。這類對比構成深刻的情感效果，都是相當程度地運用張力的效果。

此外《秋興八首》在詩體上也表現高度的張力。葉嘉瑩在《秋興八首集說》中證明了七言律詩最早的創作範圍是在應制詩，杜甫是第一人將七律詩體的意境推展開。高、梅二人在分析秋興八首一文中，對這一點深入討論：

七言律詩從盛唐開始，常為御用詩人用以譜詩歡慶朝廷良辰佳節所用的詩體，杜甫第一個用以表達個人感觸的詩人。因此《秋興八首》既秉傳統，用了許多表

示國泰民安、遊幸作樂的用語，也用了不少懷鄉戀闕，
羈旅感舊，嘆人世滄桑的字眼。(Tu Fu's Autumn
Meditation: An Exercise in Linguistic Criticism, Harvard
Journal of Asiatic Studies 28 期頁 65-66, 1968 年)

兩種不同的用語在一組詩中呈現，一方面寫出舊日京城的繁
華，一方面寫今日京城殘破詩人旅居異地的感受。兩種不同用語加
上杜甫扭轉七律詩體從應制詩成為表達個人感受的詩體都是 秋興
八首 張力的來源。

高、梅二人指出《文心雕龍 麗辭第三十五》中，關於「對」
這個觀念的討論，與傑克生的「對等原理」有相發明處。麗辭 篇
主要說的是駢文對句的原理與寫作方法及其優劣，對於對句所能發
生的文學力量有所評判：

故麗辭之體，凡有四對：言對為易，事對為難，反對
為優，正對為劣。言對者對比空辭者也；事對者，並
舉人驗者也；反對者，理殊趣合者也；正對者，事異
義同者也。(《文心雕龍》頁 555，台北：里仁書局，1984 版；周
振甫注)

劉勰所說四種「對」：依據周振甫的看法「言對」是「雙比空
辭」，也就是對偶不用故事；「並舉人驗」的「事對」是對偶以人事
作證；「反對」的「理殊趣合」則指意義不同，情趣一致。「正對」
的「事異義同」則指事例不同，意義一致。(頁 560)

所謂「言對」，在對句中大部分需要名詞在其間運作，「事對」
在古典詩中絕大部分是「用典」，前面已討論過這兩者都是古典詩表
現張力的重要原素。

高、梅二人對於劉勰所說的「正對」「反對」都認為是張力的

表現：

劉勰認為「對」的基本原理既是「正」也是「反」，這正是本文所說的「對等性」。劉勰所說「對」含蘊「趣合」或「義同」之處，實等於兩個基項構成對等關係時產生的張力，而這之間的關係絕非言語所能窮盡。（Meaning, Metaphor, And Allusion in Tang poetry 頁323）

在這段文字中，高、梅二人認為「義同」和「趣合」也就是「正對」、「反對」兩者，都是張力的表現。其實，劉勰所說的「義同」，依據周振甫的解釋：「事異義同：事例不同，意義一致」，更大程度是在運用不同的方式再說一次，構成的文學效力並沒有相乘的效果，頂多也只是相加。

至於「趣合」的「反對」則較接近「張力」的說法，相反的元素統合所產生的文學力量，劉勰認為「反對為優」，因為「反對」相當程度能做到最少的文字表現最多意涵，這點在傳統文學，尤其古典詩中至關重要。

高、梅二人將「張力」附屬於「對等原理」之下，「張力」代表「對等原理」中相當多時候用來解釋「相異」所形成的藝術表現。「對等原理」在傑克生手中包含「相異」、「類似」兩個概念，高、梅二人將「相異」的概念強調出來，是在「對等原理」中突顯「張力」。「張力」更大程度是用來解釋「對等原理」中的文學藝術作用，這是對等原理難以到達的地方。這部分說明「對等原理」與「張力」兩個詞為何總在梅、高二人對古典詩的論述中一再結伴出現。

透過高、梅二人運用「對等原理」研究中國古典詩，發現新批評的「張力」在中國古典詩中擔負相當大量的美學作用。七〇年代

台灣運用新批評研究古典詩詞的著作中，較少張力的研究，但透過高、梅二人三篇論文翻譯成中文，在七〇年代學術界引起震撼，也讓學術界更清楚認識「張力」在古典文學中的作用。

第二節 矛盾語的運用

「矛盾語」由布魯克斯提出，1938年出版的《理解詩》一書中對矛盾語的定義：

真相的陳述，往往在表面上看來自相矛盾，這是因於在陳述形式與真實之間存在某種對立的原理。矛盾語相當接近於反諷。（New York: Holt, Rinebart and Winston 1938 third edition, 頁 558）

在布魯克斯的新批評理論中，「矛盾語」一直佔有相當重要的地位。1942年在詩裡面的矛盾語法（*The Language of Paradox*）一文中，布魯克斯將矛盾語獨立出來談，矛盾語在詩篇中所扮演角色更顯重要。在這篇文章中，他說矛盾語是清楚明白而非深奧難懂，是合理可解而非神秘不可理解。但另一方面，矛盾語也並非如科學一般把語言文字當記號一般的清楚明白，矛盾語是詩的語言：

某種意義而言，矛盾語是適用於詩，且是詩不可或缺的語言。科學家要求洗淨所有矛盾語的痕跡，而詩人欲接近真理的顯現，必然重用矛盾語。（*The Language of Paradox, The Well Wrought Urn* 頁 3, New York: Harvest Books, 1947）

區辨「詩語言」與科學語言的不同是新批評批評家所共有的特徵。他們賦予文學在科學之外，一個獨立而特殊的地位，卻又拒絕

不可解的神秘方法，一種趨近科學的作風，並且同時又否認科學理性在他們理論中的運作。這種態度本身就構成一種 Paradox，在布魯克斯的文章中這種作風更為顯著。他甚至帶有些蔑視的口吻說科學家以為他們可以只把語言當記號使用：

我指的是詩人不會只把語言當記號使用 那是
科學家所做的，詩人至少會讓語言組成如詩人所該做的。
(The Language of Paradox ,頁 8)

布魯克斯企圖以「矛盾語」清理出一塊既不屬科學理性也不是神秘世界的領域，矛盾語在這兩邊夾縫中特別成為新批評術語中難把握的概念。

在 詩裡面的矛盾語法 一文中，布魯克斯以華茲華斯(William Wordsworth1770-1850) 的詩篇 *Composed upon Westminster Bridge* 說明矛盾語。華茲華斯是「湖畔詩人」，題材多是大自然風光和田園生活，這是他唯一描寫城市的詩。這首詩讚美倫敦日出的清晨，詩人看見這幅美景，禁不住贊嘆，原詩是：

Never did sun more beautifully steep
In his first splendour, valley, rock or hill...³³

布魯克斯認為這首詩在意象、節奏各方面的表現並不是最傑出，它之所以成為有名的詩，起因於這整首詩是一個大的「矛盾語」。產生矛盾處在於，平時倫敦城內街道髒亂滿是喧亂的噪音，而這時清晨的倫敦在日出陽光照耀下是如此沉靜美麗，讓人贊歎。布魯克斯表示這種運用矛盾語表現讓人「驚奇」(wonder) 眼睛為之一亮的

³³ 夏志清在 詩裡面的矛盾語法 (《美國文學批評選》頁 78, 香港：今日世界出版社, 1761 年再版) 的譯文中，將這兩句詩中譯如下：「太陽從沒有用她燦爛的晨暉 / 更美麗的渲染過谷壑，岩石或山丘...」

方法，作者亦自覺於此，他引述 Wordsworth 曾說過的話：

在日常生活中尋找靈感，將平凡事物以不平凡的視角表現。這就是一種矛盾語的方法在詩中的表現。（頁 10）

對於矛盾語的方法，除了「驚奇」之外，在 1964 年第三版的《瞭解詩》指出矛盾語與反諷（irony）也有極密切關係：「矛盾語與反諷有極為密切的關係」。1975 年第三版的《瞭解小說》則將矛盾語視為一種反諷：

矛盾語 表面上看來明顯為非真實的敘述，但稍加思索後又證明為真實或就某部分來說是真實，這兩種情形都是反諷。（Understanding Fiction 頁 685）

而《瞭解小說》中對於反諷的定義是這樣：

舉例來說，某人有意說與他所意指的事情相反的話，但透過語調他所說的意思又清楚明白。（頁 685）

這段話與上一段話對照，可以看出反諷更強調說的過程，矛盾語的定義更著重結果的呈現。而聯繫矛盾語與反諷的重要元素是「言外之意」：

我更感興趣的是詩人在最自然的語言中所呈現的矛盾語。言外之意（connotations）與原意（denotations）在這類矛盾語中有同等的重要性，這種重要不是花邊裝飾作用那類，而是正發生的真實。（The Language of Paradox，頁 8-9）

從「言外之意」理解反諷，則這段話與《瞭解小說》中反諷的定義幾乎相同，這時反諷與矛盾語可以說是同一種語言用法。到後期布魯克斯幾乎將「矛盾語」與「反諷」視為同一個術語。但顯然「矛盾語」帶有更多新批評性格，「反諷」則為較通俗的用法。

「矛盾語」的理解運用於中國古典詩的研究中，「驚奇」（Wonder）與具「反諷」性格的「言外之意」兩種成份各有偏重，各自形成幾種不同的解說與運用。

葉維廉的理解則偏重於「驚奇」一類。在《詩的再認》一文中，葉維廉用《伊索寓言》的故事介紹「矛盾語」。故事大約說一位旅人投宿在森林之神的家中，因為天氣冷，旅人進門時向手吹氣，森林之神問為何這樣做，旅人回答：取暖。吃飯時吃的是熱粥，旅人又向碗中吹氣，森林之神又問何故，旅人回答：使之冷。森林之神大怒，同一口氣怎麼可能又取暖又使之冷？將旅人丟出門外。

這個故事說出一個表面上看來不可能的情境，事實上細想起來又合情合理，這就是一種「驚奇」的「矛盾語」。葉維廉將這種「驚奇」與古典詩批評常用的幾個術語相比擬：

我們舊詩中，往往有所謂「高、雄、深、遠、奇」等意境，其實這些意境的趣味及價值大多是因為其間存有不凡的發現：似非而是的情境，而給與我們無限的驚奇。（《秩序的生長》頁 126，台北：志文出版社 1969 初版）

「似非而是」帶來的「驚奇」就是矛盾語的來源。葉維廉進一步舉了幾個例子說明這種情境。如李白的《送友人入蜀》第二聯：「山從人面起，雲傍馬頭生」。這首詩寫蜀道在崇山峻嶺迂迴盤繞，人和馬行走其間，山崖峭壁宛如迎面而來，雲氣圍繞，有如騰雲駕霧一般。呈現的景象奇詭，讀來卻覺這段描寫極為生動，蜀道山路與行人的景物宛在眼前。

再如王維的《漢江臨泛》第二聯：「江流天地外，山色有無中」。第一句「江流天地外」字面描述上是一不可能的情境，但視覺上構成一個極生動傳真的描述，讀來新奇又偉麗。類似於這類的寫法如

杜甫的「江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰」。誇張中陳述真實感受，同時給讀者「高、雄、深、遠、奇」。這一類看似模糊的感受，卻往往有實存的「驚奇」。

字面描述的不可能，而事實卻可能，帶來了「驚奇」感受，這種結果，相當大程度還來源於誇張情境的呈現，也就是「奇」的部分。李白《秋浦歌十七首》第十五首：「白髮三千丈，緣愁似個長」。「三千丈」是誇張語，字面上不可能，但用以形容「愁」字又顯得可以理解。

古典詩中相當多運用這類外在非現實性誇張語，來表現內心的情緒波動，宋朝羅大經《鶴林玉露》已指出以誇張喻憂愁的類型，他所舉的例子是杜甫的《自京赴奉先縣詠懷五百字》最後兩句：「憂端齊終南，瀕洞不可掇」，以及李頎：「請量東海水，看取淺深愁」。兩者都以自然界景物為喻，形成所謂「興中有比」的情形，既是眼前景物的摹寫也運用作為比喻。

上段曾引布魯克斯說過：「我更感興趣的是詩人在最自然的語言中，所呈現的矛盾語」。而古典詩中誇張語呈現「驚奇」達至矛盾情境，也就是「興中有比」的用法，也許可以解釋這裡所說的詩人在詩藝表現上的自然（nature）。而「興中有比」所形成的「言外之意」與布魯克絲接下來所說：「言外之意與原意在這類矛盾語中有同等重要性，這種重要不是花邊裝飾作用那類，而是正發生的真實。」這裡對於「言外之意」的強調也與古典詩中「比」的廣義用法相近，只是中國傳統的「比」範疇遠大得多。

葉維廉所舉的古典詩五種意境「高、雄、深、遠、奇」，表面上看來「奇」最接近「驚奇」（wonder）的概念。但細細思索，這幾個字眼所呈現的意境似乎更深刻表現矛盾語為詩所帶來的深刻意

涵。也就是說在語言分析發現「驚奇」之外，這種「驚奇」所帶來的深刻意涵才是「矛盾語」為文學帶來的藝術成就，這一點在葉維廉的說明中看得更清楚。相較之下，隱約可以看出布魯克斯語言分析的傾向似乎陷入某種無法深入的情形。

讓人驚奇的句子不一定是矛盾語，葉維廉所舉李白的詩句：「山花人間異，五月雪中白」。詩人驚奇，讀者也同樣感到驚奇，但字面意精確地要呈現「驚奇」的感受，全詩也只止於字面的「驚奇」，並不構成布魯克斯所說的「矛盾語」。

高友工與梅祖麟對於矛盾語的概念沒有討論，但他們有關「繫詞」(copula)的討論，也是古典詩成為矛盾語的重要因素：

「是」用以表示兩個名詞的對等關係，但它在詩歌中往往隱含「不是」、「未必是」，與原來的文意相對立。

(Syntax, Diction, and Imagery in Tang Poetry 頁 100)

高、梅二人所舉的例子，如陳陶《隴西行》：「誓掃匈奴不顧身，五千貂錦喪胡塵，可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人」。「猶是」暗示已經不是，荒郊野外的枯骨與「春閨夢裡人」相對比，帶有諷刺意味，屬於具「反諷」特質的矛盾語。與陳陶詩句類似的是李商隱《隋宮》第二聯：「玉璽不緣歸日角，錦帆應是到天涯」，寫隋煬帝失去政權，他在運河上遊幸的錦帆也沒能走遍大江南北，「應是」隱含著懷疑，實際上說的卻是「不是」，也有「反諷」意含。

另一種「是」表示「不是」的「矛盾語」則用以呈現詩人感情的希望指向。張祐的《題金陵渡》：「金陵津渡小山樓，一宿行人自可愁，潮落月江斜月裏，兩三星火是瓜洲」。詩人的愁緒讓他在「潮落月江斜月裏」遠遠望去，有著兩三星火點點的地方可能是「瓜洲」？字面上的是，隱約透出「不是」、「未必是」的訊息，詩人一廂情願

的說「是」又明知「不是」。字面上「是」的期望與實際上「不是」的事實，兩者落差表達出詩人來回激盪思念的濃稠情感，這也是「矛盾語」帶來的深層情緒表達。

梅、高二人也舉出其他兩首類似用法：賈島的「客舍并州已十霜，歸心日夜憶咸陽。無端又渡桑乾水，欲望并州是故鄉」。詩人旅居并州，字面說幾乎要將并州當作故鄉。「是」字卻表現詩人心知肚明的「不是」。

或如李白的《靜夜思》：「床前明月光，疑是地上霜。舉頭望明月，低頭思故鄉」，運用的也是以矛盾語法帶出更深一層情感。從以上所舉例子可以發現，這類「是」表現「不是」的「矛盾語」與思鄉題材所需求的來回激盪不可自制的情感相當大關係。與「是」有同樣功用的還有「似」、「如」，這類明喻性質的字眼。

梅、高二人舉的例子有岑參《虢州後亭送李判官使赴晉降得秋字》：「君去試看汾水上，白雲猶似漢時秋」。「似」含有「似」與「不似」雙重意思。「似」是眼睛看到的是，實際上卻不是，以此表現物「是」人非的意涵；「不似」指向事實上時代已確定不同，有改朝換代物換星移的意思。或如杜甫《孤雁》：「望盡似猶見，哀多如更聞」。也都是運用「矛盾語」構成詩句的豐富意涵。

以上「矛盾語」的形成，靠的是不確定的字眼：「猶」、「疑」、「應」，有這類字眼對「是」、「似」進行懷疑，產生舉棋不定的懷疑情形，但懷疑又不到否定的地步，懷疑同時收納正反兩邊的想法，懸而未決，收到懸盪的感情效果。「猶是春閨夢裡人」、「疑是地上霜」、「錦帆應是到天涯」、「白雲猶似漢時秋」等句皆為此類。而單個「是」字出現時，透過整個「是」字的慣用法，以及整首詩的情感支撐，也足以構成猶疑不定的效果，造成矛盾語法，如「兩三星

火是瓜洲」，「欲望并州是故鄉」。³⁴

在梅、高二人的討論中，與「是」及「似」為相同模式，構成「矛盾語」的還有特定的「聯接動詞」(connective verb) 如杜甫 秋興八首 第六首第一聯：「瞿塘峽口曲江頭，萬里風煙接素秋」。其中的「接」字表達空間的接，正表示親情的不接，用以表示「聯接」與「離散」兩種相對立的意思，構成「矛盾語」，如梅、高二人所說。

空間上的連接正可以顯出空間上的距離。而空間上的距離正是親子離散的主因。因此表示空間的聯接動詞，與繫詞「是」及「似」、「如」等一樣，本身都以多義性：既表示聯接，也意謂離散。³⁵(Syntax, Diction, and Imagery in Tang Poetry 頁 103)

「是」、「似」構成矛盾語的因素，「言外之意」佔有相當大的作用，這也就是布魯克斯所說「言外之意」與「原意」兩者齊頭並進的情形。而這種兩個元素並存，且很可能互相拉扯的情形又部分與泰特提出的張力(tension)一詞相近。如上節所述，就這部分而言「張力」與「矛盾語」極為相近，甚至有某些部分是重疊的。

顏元叔在討論古典詩的論述中，有不少情形是將「張力」當作「矛盾語」，例如討論杜甫 春望：

第一句「國破山河在」，「破」與「在」之間，立即形成矛盾局面。此句為矛盾語，見布魯克斯(Cleanth Brooks) 國家已「破」，山河依舊「存在」。《何謂文學 析 春望》頁 187-188，台北：學生書局，1976年

³⁴這種單一字「是」就表現「猶是」、「應是」的用法到了宋詩中更為明確落實，如蘇軾的「孤雲落日長安」、「青山一髮是中原」等。

³⁵梅、高二人將這種情形歸類為「多義性」，但考慮其構成元素的相對立，其實更接近「矛盾語」。

這裡的「國破」與「山河在」，是兩種情境在一個句子中，兩者一「破」一「在」形成對比。但這是兩個不同元素的對比，並非在一個情境中透出矛盾。

這種情形與前面所說，如葉維廉舉《伊索寓言》的例子，同一口氣有「使暖」「使冷」兩種情況，或「是」這一個字所表現的「是」與「不是」，兩種情境皆不同。相較之下，這裡的「破」與「在」的對比，以泰特的「張力」來解釋更能清楚說明山河的「在」國家「破」的對比，兩者相拉扯在詩人情感中構成慨嘆。

討論王融 自君之出矣 中「金鑪香不燃」一句，顏元叔說：

「金鑪」的「冷」「熱」兼具，可謂矛盾語。此正符

合布魯克斯(Cleanth Brooks)的詩為矛盾語之理論。

而「冷」屬於現在，「熱」屬於過去，實則現在與過

去之情況亦處於相反或矛盾之地位。(《談民族文學 中國

古典詩的多義性》頁61，台北：學生書局，1973年初版)

金鑪「冷」與「熱」的解說已超過原詩所能提供的情境，顏元叔有過度解釋之嫌。而「冷」與「熱」所表現的過去與現在的對比，如果在這首詩中可以成立，也是以「張力」來解說這種情境更為合適。

以「矛盾語」解釋較為適切是有關白居易 長恨歌 的討論。

顏元叔認為「梨花一枝春帶雨」一句是整首詩結構上的樞紐，也是

長恨歌 的主題中心，全詩「美」與「悲」兩種感受融合在這句之中。「美」的部分是楊貴妃的容貌及其與唐太宗的愛情；「悲」的是兩人的分離，兩者的形象都在這一句中完整呈現，顏元叔說：

最值得我們注意的是，結晶而且結合於這行詩的，皆是一些互相反對的情景或氣質，高貴的與淒切的，卓

約的與孤零的，春情的與泣淚的，巧切無間地被熔冶
在一語之內（這正符合布魯克斯的詩為矛盾語的說
法）（《談民族文學 細讀古典詩》頁 83）

「梨花一枝春帶雨」一句詩描寫楊玉環在蓬萊仙島，接見「天子使」潸然淚下的情景。字面寫出楊玉環的含淚哭泣的美，但言外之意也同時是兩人分離不能見的悲，有悲的意涵。「美」與「悲」同在一句中表現。顏元叔將這句當作整首詩的中心主題處理，也許有強以新批評方法羅織全詩為之解說的嫌疑，但這一句詩行可能產生的矛盾語情境也不可否認。

古典詩運用「矛盾語」，相當大部分用以呈現情感的盪氣迴腸。這很可能是因為中國古典詩以抒情為大宗，這類詩藝自然運用於此。「矛盾語」在抒情中的運用模式通常讓表面意義與題旨所指方向相反，造成閱讀時先往一個相反方向走去，而後讀者又驚覺有言外之意，感情走向作者意指方向，在這過程中情感的拓展作用來回走上一趟，情感空間開拓得更遠大，也更顯現作者情感之深刻。

而這種情形也往往是作者處境的自然呈現，以杜甫 曲江二首為例：

一片花飛減卻春，風飄萬點正愁人。
且看欲盡花經眼，莫厭傷多酒入唇。
江上小堂巢翡翠，苑邊高塚臥麒麟。
細推物理須行樂，何用浮榮絆此身？

朝回日日典春衣，每日江頭盡醉歸。
酒債尋常行處有，人生七十古來希。
穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。

傳語風光共流轉，暫時相賞莫相忘。

這二首詩如果單以字面所看到的意思，就像一般古典詩中常見對於春天遠去詩人興起的人生感嘆。但如果將詩放回作者的人生脈絡中，更能理解其中的情感意涵。這首詩作於「安史之亂」京師收復杜甫重返長安時期的作品，也就是葉嘉瑩所謂杜甫第二個階段的作品，這時的杜甫在七律詩體的掌握上已經達到「運轉隨心，極為自如」的地步。天寶年間的戰亂，詩人身陷長安後又舉家逃難，亂平後重回長安，授官「左拾遺」，後遭外放。詩人寫這兩首詩時是外放後重返朝廷，詩人依舊不得意。

葉嘉瑩曾強調，解這兩首詩重點應放在杜甫此時心境移轉上

詩人「至君堯舜上」的志意抱負。這兩首詩的最後一聯「細推物理須行樂，何用浮榮絆此身？」、「傳語風光共流轉，暫時相賞莫相忘」充滿及時行樂的言辭。若將這些詩句與杜甫此時心境以及詩人性情相參詳，就可發現這兩首詩用的正是一種「矛盾語」的語法。

細細推想詩人對於春天將逝的傷感，第一首用語：「且看欲盡花經眼」、「莫厭傷多酒入唇」皆表現詩人憂愁之深沉。而第二首寫出春天爛漫風光中，詩人江頭買醉的情景，以及「穿花蛺蝶」、「點水蜻蜓」等美好風景。這些動人的光景，正是杜甫在春日風光下買醉，對於自身抑鬱不得志所說的「反語」。這些反語也同時是春日風光與買醉愁語之間的「張力」表現。「細推物理須行樂，何用浮榮絆此身？」更明顯是一個與詩人志願相違的「矛盾語」。³⁶

第三節 多義性

³⁶ 有關葉嘉瑩 曲江二首 及杜詩分期的討論見《杜甫秋興八首集說 代序》。

新批評術語在中國古典詩批評中，運用最多的是「多義性」(ambiguity)一詞，³⁷這是因為它與中國古典詩不謀而合之處極多。葉嘉瑩在《杜甫秋興八首集說》序文中說到：

那時我正在臺灣大學講授杜甫詩，因此乃注意到杜甫秋興八詩中，其句法之突破傳統及意象超越現實諸特色，與當日台灣所流行的現代詩風，頗有某些相近之處。而由此種特色所引起的歷代杜詩評注對此八詩之紛紜歧異的解說，也與當日伴隨現代詩而在台灣風行一時的，歐美新批評所提倡的詩歌多義之說，頗有不謀而合之處。(《我的詩詞道路 談海內外對《杜甫秋興八首集說》之反應及海內外各種研究方法與研究資料相融合之重要性》頁 106，台北：桂冠圖書，2000 年初版)

「多義性」的提出，可上推至威廉 安普生 (William Empson) 1930 年出版的《多義性的七種類型 (Seven Types of Ambiguity)》，該書這樣描述「多義性」：

一個詞語可能有幾個不同的意義，它們互相聯繫，互相補充，不可截然分割開來；這幾種意義也可能結合起來，使這個詞意指一種關係或一種過程。這是我們可以不斷使用的一個尺度。多義性一詞本身可以指你自己未曾確定的意思，可以是一個詞表示幾種事物的

³⁷ 「Ambiguity」一詞有多種不同翻譯，如葉嘉瑩同時使用「多義性」、「模稜」、「曖昧」三種譯法，張漢良用過「多義性」、「歧義」。大陸的譯文有「朦朧」、「晦澀」、「含混」等，在這裡考慮到 ambiguity 一詞在文學批評應用上的最廣義，並參考 *Webster's Revised Unabridged Dictionary* 兩條定義：「1.an expression whose meaning cannot be determined from its context 2: unclarity by virtue of having more than one meaning」，翻成多義性。

意圖，也可以是兩者同時被意指的可能性，或是一個
陳述有幾種含意。(*Seven Types of Ambiguity* 頁 7, Great
Britain : Press by the University of Edinburgh 1949,c1930)

多義性在這裡有兩個層次：一個層次指向詞語有幾個不同的含
意且都可以成立。也就是說假設一個詞有三個可能性，他就有三種
意義；第二個層次在於這三種意義彼此的關係，它們共同構成詞語
的意義，三者不可分割且互相補充，這幾種意義也可能結合起來指
向過程自身，也就是指向不確定性的意圖。

這一段有關「多義性」的解說，還只是安普生七種「多義性」
中的第一種。如他所說：「任何導致對同一文字的不同解釋及文字歧
義，不管多細微，都與論題有關」。安普生並不打算為「多義性」下
一個明確的定義，所以「究竟如何界定多義性」，恐怕這要用安普生
的整本書來作解答才能回答。「多義性」一詞在安普生手中已呈現複
雜的多面性。

由威廉 衛姆塞特 (William K. Wimasatt,1907-1975) 與布魯克
斯合著的《西洋文學批評史》(*Literary Criticism A Short History*)
對於安普生提出的詩歌「多義性」這個方向表示贊成，但對於
「ambiguity」這個詞不盡滿意。他們認為：這個字反映的是論說散
文的觀點，在論說散文中用的字眼，往往只有一個的正確意義，如
有第二個或第三個意義的存在，便會產生困惑。因此他們認為這不
是一個恰當的詞，他們提議用另一個詞：

因 ambiguity 一詞隱含有疑難與困惑諸義，所以惠爾
萊特 (Phillip Wheelwright) 認為我們需要一個比
較積極的術語，能夠提示意義的豐富性。他建議以
Plurisignation 代替 Ambiguity。(《西洋文學批評史》

頁 587，台北，志文出版社，1972 年初版；顏元叔譯）

顏元叔翻譯該書時，在文中註解表示：「Ambiguity 有『晦澀』的意思...不是個精確的名詞，不如『Plurisignation』之切近事實」。往後顏元叔處理「多義性」都依照該書的提議將「ambiguity」翻譯成「晦澀」。

不過，在顏元叔的批評文中，卻發現「plurisignation」有兩種說法。中國古典詩的多義性 一文中將「plurisignation」譯成「多義性」。

但在 梅新的風景 一文中，顏元叔又說：「恩普森用 ambiguity 一語，實則應為 Plurisignation；這也是我曾經在一兩篇理論性的文字中強調了的『定向疊景』」。但在 葉維廉的定向疊景 一文中對於「定向疊景」又說是他發明的一個術語：

「定向疊景」是我自己發明的一個術語，用以識別晦澀詩與艱深詩。晦澀詩的情感思想，四方亂射，令讀者無所適從，結果感到迷失與迷惘。艱深詩的情感思想，則有一定的發展或投射的方向。（葉維廉的定向疊景 頁 109）

從這些文章的比較中，可以看到顏元叔運用術語極不周延。對顏元叔而言，「plurisignation」有兩個並不衝突的中文譯詞，一個是「多義性」，另一個是「定向疊景」，而「ambiguity」則有「晦澀」的意含在內。雖有這樣的小瑕疵，但並不影響「多義性」一詞在批評古典詩中所起的作用。

先看「多義性」的定義：在 中國古典詩的多義性 一文中，顏元叔將「多義性」定義為：

暗示一篇作品含意豐富，可作多種或多層次的解釋（頁 55）

這與安普生的定義相去不遠。顏元叔並且用「多義性」討論王融「自君之出矣」一詩，該詩的原文：

自君之出矣，金鑪香不然；思君如明燭，中宵空自煎。

顏元叔認為這首詩的「豐盈藝術結構」相當重要一個部分來自於它的句構（syntax），這是造成「多義性」的重要因素。例如「金鑪香不然」一句中的「香」字顏元叔做出三種解釋：第一種當名詞是為句子的主詞，「不然」為述語，如此「金鑪」是前置片語，用以形容主詞或述語詞均可，顏元叔並將兩種解釋各自翻譯成英文來理解：

In the gold censer, incense has not been burning.

Incense has not been burning in the gold censer. (頁 58)

翻譯成英文後，可以很清楚的看出，「香」字在第二種句構中當形容詞，用以形容主詞「金鑪」。而「不然」為述語時英譯為：

The fragrant gold censer has not been burning. (頁 59)

第三種「香」字當副詞，用來形容述詞「不然」，英譯為：

The gold censer has not been burning fragrantly. (頁 59)

依照顏元叔的說法，「金鑪香不然」一句，實際上在這裡有四種可能性。顏元叔透過詞性分析方法討論這一句詩的多義性，並且以英文的分析式句構給予定位，顯示意義的豐富性。然而這樣的分析方法究竟適不適當？古典詩的文法高度自由，以英文文法分析確實可解剖出多種可能性，但「多義性」到什麼程度才恰當？

再看「思君如明燭」一句，顏元叔提出「男性象徵」的說法：

「思君如明燭」可以解釋如下：「思」為動詞，「君」為受詞，主詞為省略之「婦人」，而「如明燭」則為

前置詞片語用作形容詞片語，形容受詞「君」。如此，「君如明燭」，「明燭」變成軍的一個代名詞。既是說，「明燭」變成一個男性象徵。（中國古典詩的多義性

頁 63-64）

葉嘉瑩於《漫談中國舊詩的傳統》對於這樣的說法提出不同的意見。葉嘉瑩認為中國文字，在句法與字義上富有極大彈性，有時可加以省略，有時可加以顛倒，在組合方面缺少嚴格之文法限制。而中國古典詩因為要適應聲律與對偶，更是大加運用這種文字特性，所以中國古典詩比起散文或口語，顯得更為精簡而錯綜。（《漫談中國舊詩的傳統》頁 14）

但這種「精簡」與「錯綜」也並非漫無章法的任意為之，還是有一個規則可循。「思君如明燭」一句，葉嘉瑩認為要從古典詩「頓挫習慣」的問題來看，尤其是《自君之出矣》這一類樂府詩，她對此句提出四點規範：

1. 五言詩一般是二、三頓挫，如果發生變格成一、四頓挫句，大多是文法上沒有按照正格句式誦讀之可能時，方得成立。
2. 就《自君之出矣》這一體樂府小詩而言，詩中末二句必在「思君」下讀斷，如「思君如漫草，連延不可窮」、「思君如百草，撩亂逐春生」，並不是說所思的人「如百草」、「如蔓草」。
3. 自全詩上下文看，如果將這句讀成一、四頓挫，則與下一句「中宵空自煎」寫思念的句子不相銜接。
4. 而如果讓「中宵空自煎」解釋成：「午夜煎炙著它自己」，在白話文和英文中雖然可以通，但就中國古典詩而言，「中宵」一詞貫指時間而言，沒有將之做人格化主詞的例子。（《漫談中國舊詩的傳統》頁 39）

對於「自君之出矣」這首詩，顏元叔提出高度「多義性」解釋，葉嘉瑩認為還是要有一個限度。她所提出這四點是就中國古典詩的文法慣例或句構特性來說，也就是說葉嘉瑩尋求該詩所據有的傳統情境，解出作者寫該詩所賦予的意指，或者說是時代意指。

顏元叔認為「思君如明燭」一句，除了「二、三頓挫」的舊解，未嘗不可加入各種新的解釋，如此正可促成中國古典詩的「多義性」。顏元叔認為依照新批評有關「多義性」的解釋，自然是文本的解讀越豐富越好。

顏元叔以新批評出發，拋棄作者意圖，就詩篇論文學，並且自覺性對過往文學提出詮解。而葉嘉瑩以中國傳統詩的作者以及作品時代意圖為本，進行作品解析，兩者出發點不同，自然有所爭議。

在第一章第二節討論「現代主義」與「歷史主義」間的問題，曾說顏元叔強調「現代主義必須輔以歷史主義」。如此則「多義性」的詮釋是不是也該建立在「歷史真相」的規則中？古典文學作品意涵的解析，是不是也當依照詩篇源出的年代背景？尤其以中文句法的自由度而言，「多義性」發生的機會很大，這時句法「歷史真相」的可能性探究也就顯得更加重要。

其實，葉嘉瑩相當肯定「多義性」在文學中的作用，她曾肯定詩歌中多義性的存在，認為「此種現象往往也正是造成一篇作品偉大的因素」（《迦陵談詩論叢稿 上 一組易懂而難解的好詩》台北，桂冠圖書，2000年）。不過在運用「多義性」批評古典詩，葉嘉瑩主張當謹慎為之。她建議古典詩詞的「多義性」宜從以下兩點入手討論：

一般說來，造成多義的基本原因大約有兩種，其一是由於對詩句的構造及句法可有不同的讀法，其二是由於對詩歌中意象所提供的喻示可有不同的解說。（漫談中國舊詩的傳

由於不同讀法造成「多義性」又分別有以下三種情形：第一種表面看似多義的幾種不同解釋，彼此相互抵觸，不能並存。這一類必得找尋一種可靠的解釋，葉嘉瑩所舉的例子是杜甫 戲為六絕句第三首：「縱使盧王操翰墨，劣於漢魏近風騷；龍文虎脊皆君馭，歷塊過都見爾曹」。這首詩的代名詞「爾曹」歷來有說指「盧、王」，有說指「後生」。前者對「盧、王」為貶詞，後者為贊詞，兩者勢不能並存。而「劣於漢魏近風騷」一句也有二五、四三兩種句讀，分別表示對盧、王的不同評價。

葉嘉瑩透過對唐詩發展情勢以及杜甫一貫論詩主旨，認為這句的「爾曹」應指當代「後生」，如此杜甫是戲說「後生」的不足處。這一類的多義不具意義，其實是一種意義。

第二種多義如李後主 浪淘沙：「流水落花春去也，天上人間」，俞平伯曾提出四種解法：

1. 疑問句，解為「春去了！天上？人間？哪裡去了？」
2. 嗟嘆口氣：「春歸了，天上啊！人間啊！」
3. 對比口氣：「春歸去也，昔日天上而今人間矣！」
4. 把二句看作前句「別時容易相見難」的承應，解為「流水落花春去也」離別之易如此，「天上人間」相見之難如彼。

俞平伯取第四種解釋為正解，葉嘉瑩則以為四種皆可，她說：

其實李後主這句詞的佳處所在，原來卻正在於它的語法的含混模稜，與語氣之沉著真率的一種微妙的結合。（漫談中國舊詩的傳統 頁 33）

第三種是在可兼取的「多義性」中須略加分別輕重主從之分。例如杜甫 秋興八首 第三首一句：「五陵衣馬自輕肥」，歷來有解

為「自己輕肥」,「自炫輕肥」,「有輕視之意」,「有羨之之意」,「慨己之不遇」,「慨同學少年之誤國」。葉嘉瑩引朱自清之說,以為「見非己所關心」才是這一句詩的主要意旨所在,其他各種解法當為輔助則可。

意象喻示的解釋不同所產生的「多義性」,葉嘉瑩以為可以持開放的態度,一方面解說不可過於拘執,另一方面對詩中意象的判斷不可不嚴謹。例如李商隱 無題「斷無消息石榴紅」一句中的「石榴」可指「石榴酒、石榴花、石榴裙」,但以李商隱的慣用詞句去看則「石榴花」為較恰當,但也未嘗不可保留另兩種說法。³⁸

余光中在 中國古典詩的句法 一文也曾就古典詩的「多義性」進行探討。余光中從中文文法的自由度看「多義性」,他發現「多義性」往往起因於四種古典詩文法特色：

1. 主詞可以省略,如「卻下水精簾,玲瓏望秋月」。
2. 動詞可以不要,例如「雨中黃葉樹,燈下白頭人」。
3. 冠詞、前置詞、代名詞、連繫詞等都可以付諸闕如。
4. 中國文字往往一字數用,如「喜」字可當動詞、名詞、形容詞和副詞。

這類文法上的高度自由,在比較文學課題上面將古典詩翻譯成英文時,特別容易突顯出。余光中舉李白 玉階怨 一詩為例:「玉階生白露,夜久侵羅襪;卻下水精簾,玲瓏望秋月」。余光中認為這首詩光人稱就有四種可能性:1.第一人稱現在式 2.第一人稱過去式

³⁸ 葉嘉瑩在 一組易懂而難解的好詩 一文中,又將「多義性」分為三種,與本文所說的分類大同小異:「我以為詩歌之所以引起含混模稜的現象可以有三種因素:其一,由於表現工具 文句的讀法與語義所能引起的解釋之分歧;其二,由於表現的內容 作者心中之意識的活動難以確指;其三,由於表現的效果 讀者心中所引起的感受與聯想之反應的不同。」(頁84)

3.第三人稱現在式 4.第三人稱過去式。

譯文雖有四種可能的組合，但李白的原文卻只有一種，這正是中國古典詩的「模稜之美」。英文詩中，儘多 ambiguity 之說，但絕大多數的詩，卻是人稱分明，時態判然，在這方面一點也不含糊。（《望鄉的牧神——中國古典詩的句法》頁 186，台北：純文學出版社，1973 年初版）

所謂「模稜之美」也就是古典詩的「多義性」。玉階怨 的四種人稱可能性，就語言表達而言極不精確，但就詩歌而言是美感來源，正因為沒有人稱和時態的限制，讀者想像空間更大也更容易產生共鳴。余光中也嘗試以英文文法分解古典詩的「多義性」，他舉出杜甫 房兵曹胡馬詩 一詩第二聯「竹批雙耳峻，風入四蹄輕」，排列七種句法可能性：

竹批峻雙耳 風入四蹄輕
峻竹批雙耳 輕風入四蹄
雙耳批峻竹 四蹄入輕風
雙耳峻批竹 四蹄輕入風
雙耳批竹峻 四蹄入風輕
批竹峻雙耳 入風輕四蹄
峻耳雙批竹 輕蹄四入風（頁 188）

余光中表示除第七種排列下半聯較警扭外，其他也都說的通，而第二、三種較接近原來的散文次序。這七種可能性只遵守一個原則，就是上下聯的對句相對性。去除這個原則，第一聯在文字排列組合上有二十五種可能性。這裡所列出的七種還是透露出中國文法的規則性，也並非任意組合皆可通。一如余光中已指

出的，這七種排列組合在翻譯上呈現各種「多義性」，除翻譯的斟酌上出現「多義性」外，這樣的「多義性」沒有太多意義。而且在律詩中為求合格律沒有太多可能，再就古典詩藝術表現而言，杜甫已做出選擇，則只有一種可能排列法，也就不存在這種排列性質的「多義性」。

高友工與梅祖麟解析杜甫詩句也用上「多義性」。在分析杜甫的《秋興》一詩從語言結構入手作文學批評³⁹一文中他們認為《秋興》一詩顯示杜甫晚期的作品風格，而這種風格與「多義性」有關。他們認為杜甫的詩句具有：

單字或句子的多義性；音韻型式的運用造成節奏上的抑揚頓挫；意象的複雜奧妙等。(Tu Fu's Autumn Meditation: An Exercise in Linguistic Criticism)

就杜甫《秋興》八首的「多義性」特質來看：《秋興》第一首第三聯：

叢菊兩開他日淚，孤舟一繫故園心。

高、梅二人認為這一聯有兩種解法。第一種是每句有兩個獨立句，上聯為「叢菊兩開」和「他日淚」兩個獨立句。分別描寫花開的情景，和對此落淚的反應。下聯「孤舟一繫」和「故園心」分別寫泊岸不動的孤舟與懷念故園歸心似箭的對照。

第二種解法則整句沒有頓挫，也就是「他日淚」成為「開」的受詞，「故園心」則是「繫」的受詞。前句描述菊花的花瓣（或者瓣上的露滴）化為淚水，後句成為一種因果關係——孤舟繫住不能動，詩人也歸不得故園。這兩種解釋在句法上都可通，且兩句語法結構

³⁹梅高兩人在這篇文章開頭就點明以新批評的方法加上語法和聲韻研究及現代語言學的方法和技巧做為研究方法。

一樣意義也相對稱，這是句法結構上能夠看到的「多義性」解釋。

這兩種解法在古典詩過往的注解中都有提及，第一種如明王維楨說：

每句四字作一節，三字作一節讀才是。（《杜甫秋興八首集說》頁 109，台北：桂冠圖書，2000 年重印版）

第二種則為大部分注解所採用，如清錢謙益：

叢菊兩開仍是他日感時之淚，而孤舟一繫惟有故園心耳。（《杜甫秋興八首集說》頁 110）

不過，這裡的兩種兩種解法，在詩句意思表達上始終沒有溢出「一片鄉心」、「感傷之淚語」這個方向的解釋。「多義性」的說法主要表現在句法上，兩種讀法在意義解釋上都回饋給同一個題意，共同構成這一聯詩的豐富多義。除此之外，單個字詞的解釋也構成這一聯詩的多義性，如「他日」二字的解釋：

「他日」可指過去或未來，既道出詩人對已去兩年的悲嘆，同時對未來也無可奈何。（頁 16 行）

這裡的「他日」在前人注解中，有做「過去」說，也有做「未來」說，（舉例）兩者各有相當的擁護者。說是「過去」則與「故園心」相呼應；說是「未來」則是一種期望。這兩種解釋都可成立，共同構築此句的多義解釋。

過往注解中，還可以讀到另一種字詞「多義」的情形：如「菊花」可指長安、洛陽、襄陽的菊花，或是「孤舟一繫」可以是作者「身繫舟中」（邵注）「身滯舟中」（頗解）「繫舟於夔」「繫舟相待」（施說），等種種不同的觀點。而這種類型的多義，雖然也可以說是多義，但對於詩歌整體意義的豐富幫助不大。況且拘執於某一種限定意涵上，判定對錯，在某種程度上是一種刻求。

中國古典詩字句極度濃縮，像「叢菊兩開他日淚」短短七字，有兩個意象，如何能夠交待清楚菊花所在地，或是舟的狀態如何，且古典詩的意義不在此，這類寫實式的刻求，也有違古典詩抒情本意，更與杜甫意象式的寫法相去太遠。⁴⁰

這類型多義，在字句間鑽研詩人足跡，流於瑣碎，除了對於詩歌理解幫助不大，也與新批評對詩歌多義性的規範，相去太遠。葉嘉瑩說這些爭議「過於拘執」，「未免刻舟求劍，死於句下矣」。（《杜甫秋興八首集說》頁 118）

另一種類型的多義建立在律詩嚴謹格律的基礎上，也就是在律詩「偽聯」中所發生的多義。先看葉嘉瑩對偽聯的定義為：

表面之語法結構雖然相同，而深一層之情意結構則不相同，這種情形可以說是一種「偽聯」(pseudo parallel)。「偽聯」常可以有多種意義解釋，所以用在詩中往往可以造成意想不到的新意象和新效果。（談海內外對《杜甫秋興八首集說》之反應及海內外各種研究方法與研究資料相融合之重要性，頁 111）

秋興八首 第六首第二聯就是偽聯：

花萼夾城通御氣，芙蓉小苑入邊愁。

表面上此二句為互文，描述唐朝國力鼎盛時京都「通御氣」，國力衰時京都「入邊愁」。御氣和邊愁連用在這裡還有譏諷的意味，兩句無論在字面上或意義上都構成極對工整的一聯。但這一聯上句語法次序穩固，下一句語法上並不對稱，可以有三種不同的解釋。

⁴⁰葉嘉瑩嘗說杜甫的詩「意象超越現實」，尤其是 秋興 這組詩：「杜甫秋興八章，所表現的一些意境，則既非平敘之寫實，又非拘牽之託喻，而乃是一些事物的意象，表現一種感情的境界，完全不可拘執字面為落實的解說」。代序收錄於《杜甫秋興八首集說》（台北，桂冠圖書，2000年）頁 50。

依據高、梅二人的說法，下半聯中的「入」字三種解法：第一種「入」字做及物動詞，這句解釋為「邊愁入芙蓉小苑」；第二種「入」字做不及物動詞，解成「芙蓉小苑邊愁入」；第三種「入」作使動詞，解成「芙蓉小苑使邊愁入」。(Tu Fu's Autumn Meditation: An Exercise in Linguistic Criticism 頁 56)。葉嘉瑩認為以上三種意思皆可通，同時也表現了多種豐富的意涵，構成多義性，她說：

像如此多種解釋的可能性，就使得此一聯有了極豐富的含意，既表現了詩人的盛衰之感，同時對玄宗當日耽於享樂而招至變亂，也暗示了諷刺之意。這都是因詩句的語法之相似與文法之模稜所造成的特殊效果。(談海內外對《杜甫秋興八首集說》之反應及海內外各種研究方法與研究資料相融合之重要性，頁 111)

這裡所說的「模稜」指的正是「多義性」(ambiguity)。秋興八首 第八首第二聯也因倒裝句而發生多義解釋：

香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝。

這一句奇特的句子不只是倒裝句，同時也是近體詩中少見的頓挫方式：二、二、二、一。這樣句構和倒裝構成這兩句詩的特殊性，高、梅兩人將這段排出三種可能的結構進行討論：

- 1 香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝。
- 2 香稻鸚鵡啄餘粒，碧梧鳳凰棲老枝。
- 3 鸚鵡啄餘香稻粒，鳳凰棲老碧梧枝。

主張作 1 或 2 解釋的學者認為這兩行在描寫舊日國泰民安的景象。有多餘的香稻表示國庫充裕。...如作 3 解，則強調的重點稍有不同，以聲取勝的鸚鵡（就像詩人以詩取勝）可以吃得飽；如君子一般的鳳凰也找

到了終身可以安居之處。(Tu Fu's Autumn Meditation :
An Exercise in Linguistic Criticism 頁 69)

以上三種讀法葉嘉瑩編輯的《杜甫秋興八首集說》裡由前人注解中都可以找到。這一聯詩的「多義性」，也建立在倒裝句的各種可能性上。不過，與前面幾聯的倒裝句不同，這一聯的意義較為擴大，梅、高二人點出前面兩種解法描述唐朝興盛時期，府庫充裕，人民生活富足；第三種解法則有「茅屋為秋風所破歌」「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏」情懷，雖然兩組多義都指向文物盛美時代的描述，不過描寫的重點明顯不同。

葉嘉瑩對此句則較認同第一種解法，認為此聯是寫回憶中的漢陂風物之美，而這句的頓挫應做二、五句解：

杜甫之意乃在寫回憶中的漢陂風物之美。「香稻」、「碧梧」都只是回憶中烘托的影像，而更以「啄餘鸚鵡粒」與「棲老鳳凰枝」來當做形容短語，以狀香稻之豐，有鸚鵡啄餘之粒，碧梧之美，乃鳳凰棲老之枝，以渲染出香稻碧梧一份豐美安適的意象。⁴¹（《杜甫秋興八首集註》頁 49）

葉嘉瑩引進英文文法「形容詞子句」的句構理解此聯。他認為在意義上，這兩句詩一樣是「一片懷鄉憶戀之情」，「安樂治平亦復隱然可想」，但「形容短語」就不是古典詩的句法。在討論「思君如明燭」一句時，葉嘉瑩要求顏元叔應當以古典詩所該有的句法理解

⁴¹。在該書「分章集解」一文中也提及此，兩段文字略有差別：「如此則香稻碧梧，自當置之句首，而「啄餘鸚鵡」「棲老鳳凰」，不過為稻梧形容詞子句耳。」不同於「代序」中，這段文字少了「粒」和「枝」，這也許是因為「分章集解」用文言寫作，較為簡略，「代序」以白話文寫成，講得清楚明白，或者只是一時疏漏之誤。不過，如果這是兩種不同的「子句」之解，則此聯多義性又增一例，或者說葉嘉瑩這時也還不確定怎麼處理這個「形容詞子句」。

「多義性」，但葉嘉瑩在此又使用英文文法來理解杜甫詩句。葉嘉瑩的說法是否自相矛盾？

在此嚐試替葉嘉瑩的解法找出兩個理由：一是杜甫為七律的開拓者，他慣常在破壞句法，保有聲律之美之下創造句法可能性，這不同於「自君之出矣」當時對於句法通順的嚴守。二是此聯詩句，歷來都是近體詩中最難解一句，可以說是獨一無二的句式，前人不曾寫過，後人也難模擬這樣的句法破壞。所以葉嘉瑩引英文「形容詞子句」概念來理解是在沒有規範情況下的創造，她自己對這一點相當自覺：

杜甫的句法，雖然對傳統而言是一種破壞，而其實卻是一種新的創建，這種創建可把握感受之重點，寫為精鍊之對偶，而全然無須受文法之拘執，一方面既合於律詩之變平散為精鍊之自然的趨勢，一方面又為律詩開拓一種超乎寫實的新境界。（《杜甫秋興八首集註》

頁 49）

除了句法的自由外，近體詩少用虛字也是產生「多義性」的另一個原因：

由於近體詩的發展趨向於捨虛詞不用以求表達精簡，所以到了杜甫時代，幾乎每首詩都可作多種解釋。（Tu Fu's Autumn Meditation: An Exercise in Linguistic Criticism 頁 55）

虛字的捨棄再配合上古典詩多用「隱喻關係」少用「解析關係」的特色，讓「多義性」可能性更大：⁴²

⁴²梅祖麟、高友工二人所說的隱喻關係是指：「如果詞與詞之間的關係相當明

中文語句的結構本來比較鬆散；近體詩中的語言更由於各種體裁的限制，如虛字全為實字所取代，語法更為散漫，但也相對使近體詩成為更濃縮，多義性更豐富的詩體。這樣的結果是近體詩的隱喻關係遠強於解析關係。(*Meaning, Metaphor, And Allusion in Tang poetry* 頁 287)

虛詞的捨棄之所以可以形成多義性，第一個原因是句子缺少虛詞指認字詞間關係情況下，句中字詞缺少肯定指認的關係，一個句子虛詞缺席的位置，其他虛詞都有介入可能性，形成詩句的「多義性」。第二個原因在於虛詞缺席情形下，句構中名詞各自獨立，名詞與名詞彼此對等，成為隱喻式語言。隱喻的指向不確定，各種意涵容易介入，也就更容易形成「多義性」。上述兩種因素彼此還可互相做用，更增強「多義性」的發生。

「名詞」發生多義性還與中文名詞同時可表示「特殊」和「共通」兩層意義有關：

傳統上詩歌的詞彙可以歸納為各種不同的語意類別。例如任何一個名詞，一方面指涉物體，一方面也代表了「名詞」這一類別。因此每首近體詩都有兩層意義：特殊的與共通的。(*Meaning, Metaphor, And Allusion in Tang poetry* 頁 294)

名詞同時具「特殊」與「共通」兩種特性，梅、高二人表示一方面因為中國文字本身已有強烈的歸類特性，部首分類已為中

顯，而且藉語法表現出來，就是一種解析的關係。如果詞與詞之間的關係藉對等原理隱隱約約的流露出來，就構成所謂的隱喻關係。 (*Meaning, Metaphor And Allusion* 頁 286。)

國文字做相當程度的劃分，例如部首水的偏旁字都與水有相當關係。第二個原因是中文的名詞既不帶冠詞，又不帶單複數形，其功能代表屬種，不代表個體。另一方面近體詩的「對句」的要求，也讓詩中的名詞同時具有特殊與共同兩種特質。

近體詩的隱喻特質很容易讓名詞同時具有「特殊性」與「共同性」兩種特質，例如「梨花一枝春帶雨」中的梨花，既用以形容楊貴妃，又是描寫一種普遍的梨花。這種比喻性質的「梨花」：不是某「一朵」特定的梨花，也不是「這朵」梨花，更不是多數的梨花，「梨花」是一個未經個體化的表現法。

除此之外，名詞另一個「多義性」發生的時機是在表示空間的名詞又同時在句中當作主詞：

名詞如果既表示空間的意念又是一句的主詞，就會造成多義性。(Syntax, Diction, and Imagery in Tang Poetry 頁 66)

這裡舉的例子是錢起的「白雲明月弔湘娥」，這句可解釋為「白雲明月（在）憑弔湘娥」，也可以解釋為「有人在白雲明月下憑弔湘娥」。第二種是搭配上古典詩主詞省略的特性造成「多義性」。

古典詩的「多義性」前人已有所察覺，例如對於前述杜甫詩句「香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」。葉嘉瑩曾引《而庵詩話》做解，有此引文可看出前人對「多義性」已有相當的理解：

而庵師話即曾云：「論詩者以為杜詩不成句者多，乃知子美之法失久矣，子美詩有句有讀，一句中有二、三讀者，其不成句處，正是其極得意處也。」(《杜甫秋興八首集說》頁 49)

或是如周濟《送四家詞選目錄序論》中所說：

讀其篇者，臨淵窺魚，意訪魴鯉，中宵驚電，罔識東西，赤子隨母笑啼，鄉人緣劇喜怒，抑可謂能出矣。

（轉引自葉嘉瑩《迦陵論詞叢稿 常州詞派比興寄託之說的新檢討》頁 340，上海：古籍出版社，1980 年）

葉嘉瑩謂這段話指明，有些作品不可能給予解說，甚至不須要給予解說，讀者自可從其中窺出各種意義，產生無限感受。或是像周氏「甚且作者之用心未必然，而讀者之育心何必不然」，一方面表示讀者的可能性，也呈現多義解讀的可能，與新批評理論頗有互通處。

第五章 結論

本章總結本論文探討的議題，全面評析新批評對台灣詩歌批評理論及方法的影響與價值，分點敘述如下。

一. 在現代文學史的轉捩點上

新批評在台灣的發展為何如此短暫的原因，除了楊照已經指出，顏元叔個人的原因外，本論文更關心的是時代因素：因為顏元叔對五四問題的關注，使得五四以來引進西方文學的問題，於新批評引進之後又再次面對。其中特別有以現代詩該如何處理，橫的移植與縱的繼承之議題，重新為詩人所關心。其所產生的影響，如我們所看到的，現代詩人與顏元叔論戰後，開始重新審視傳統文學的價值可得到證明。

從文學史來觀察，顏元叔與現代詩人發生衝突，所引起的一系列討論，是新批評成為話題的原因。但隨著時代的轉變，文學議題也產生轉變，新批評失去原有的時空，難以繼續發展。這裡所謂的轉變是指台灣的現代文學發展正經歷一次重要的轉折——「鄉土文學」式的現代文學議題漸浮上檯面，相對之下五四議題顯得過時。

新批評開出，有關現代詩的中西文學議題，先是由「現代詩論戰」接手。所謂「現代詩論戰」是指1972年2月開始，關傑明在《中

國時報》發表 中國現代詩的困境 開始的一系列論戰。繼關傑明之後，尉天驄在《文季》上發表 對現代主義的考察 ，接著唐文標寫了三篇對現代詩質疑的文章： 什麼時代什麼地方什麼人、 詩的沒落、 僵斃的現代詩 。這一系列對現代詩進行反思的文章，開啟了各界對現代詩有關時代意義的論戰。

在這場論戰中各方爭議討論的兩個主要問題：一是現代詩脫離現實成為「知識份子自瀆的作品」；另一為現代文學缺乏民族意識。這兩點都可說是五四以來救國救民族的議題的延伸，同時也是對現代詩西化的強烈質疑。

「現代詩論戰」所提出的問題，其實就是五四議題，也就是新批評引進台灣時所關心的問題。「新批評」在這場討論中，漸漸失去其角色，隨著愛國意識逐漸高漲，新批評顯得越來越不重要。最顯著的例子是，顏元叔在關傑明發表文章之後，也在《中外文學》上發表多篇有關現代詩何去何從這一類問題的文章。原本以顏元叔為中心，所進行有關新批評與現代詩的討論，在《中外文學》上漸漸找不到了。

不久後，「現代詩論戰」又轉為「鄉土文學論戰」，整個文學發展完全進入另一場議題，離新批評越來越遠。鄉土文學論戰的出現，標誌著一個多元的時代來臨，現代文學也從此進入台灣文學的時期。「新批評」相關的問題完全退出文學發展的相關議題。⁴³

在轉變的過程中，顏元叔引介新批評所開啟的話題，雖然顯得越來越不重要，但某種程度而言，新批評也提供了正在蓬勃發展的

⁴³ 本節有關「現代詩論戰」及「鄉土文學論戰」論述引自陳明柔：《典範的更替／消解與台灣八〇年代小說的感覺結構》（東海大學博士論文，1999）第二章 鄉土文學論戰的生發與歷史的承續。

現代文學一個文學理論的基礎。這個潛在的文學理論基礎，即使到了今天 2002 年，仍然沒有動搖。

二. 重新回到傳統詩論

深入來看，顏元叔與現代詩人的論戰點之一是語言材料的問題，顏元叔認為：五四時期揭露的白話文革命，是現代詩應該走的方向，如果偏離這個方向，現代文學的發展就失去意義，白話文革命的救民族精神也沒有著落。這個議題到了「現代詩論戰」時期只剩下純粹的愛國精神，離文學愈發遠了。

相對於顏元叔，現代詩人如洛夫等人，本就離五四精神極為遙遠，他們關心的是詩的藝術表現問題。當白話文做為語言材料不足以表現詩的藝術時，暴露出白話文做為語言材料的貧乏，詩人遂進行語言可能的試驗，或將語言材料向文言文伸展，讓現代詩遠離「我手寫我口」的清楚明瞭風格，兩造立場截然不同。

顏元叔評現代詩缺乏結構，造成晦澀難懂。洛夫、羅門等人則援引中國傳統文學理論來為自己的詩作辯護。洛夫引用《滄浪詩話》中「不涉理路，不落言詮」的理論，來說明詩的表現不是「理」字可以規範，也就非新批評所謂「結構」二字所能詮解；羅門一再強調「直覺」的閱讀，也是傳統強調「直觀」理論的延伸運用。詩人都在面對新批評時，重新回到中國傳統的懷抱。相較於在五 0 年代，喊出「橫的移植」，兩者不可同日而語。

在這過程中，我們看見現代詩人在面對新批評對於他們詩作的詰難時，重新思考傳統文學理念與他們詩作的關係，將曾經拋棄的東西重新再找回來，並且認識到自己與其深刻的關係。現代詩的發

展離不開傳統，因為現代詩使用的是中文字，也因為詩人不是西方人，無論如何橫的移植都離不開最根本的存在。在新批評逐句逐字檢視現代詩時，這一點更為深刻的突顯出來。

三．詩作風格的轉變

新批評對於現代詩發展，更為具體可見的影響，是對於現代詩作關於詩風轉變的影響。顏元叔以新批評方法，具體指出現代詩因為缺乏「結構」，造成晦澀。顏元叔並非第一個討論現代詩晦澀問題者，但他與洛夫的論戰，卻讓問題有了更清楚的討論焦點，對於晦澀問題的癥結也有了更為清楚的認識。

在顏元叔與洛夫論戰後不久，我們可以發現洛夫的詩作變得明晰了。1974年出版的《魔歌》，來自各方的意見都認為這一詩集不再像從前一樣晦澀難懂，如林綠所說：「《魔歌》中的詩作，大體上已擯棄了此種缺陷，轉向明朗化口語化。」（「中外文學」頁226，1975，1月號）洛夫也自述《魔歌》後的轉變：

自《魔歌》以後，我的詩觀與詩法的確有了極大的變化，具體來說，我企圖使非現實的超現實合理化，追求中國的「無理而妙」的特殊詩律，不論是形而上思考，或禪的妙悟，都希望回歸到自然的秩序中來。（《魔歌 新版自序》，台北：探索文化，1999）

洛夫詩風走向明朗不能說完全肇因於新批評的影響，但這確實是在他與顏元叔論戰後不久發生的。弔詭的是，讓詩人重新認識傳統價值的，卻是顏元叔以西方的新批評方法所做的批評。

四. 西方理論與傳統研究的交會

在古典文學方面，顏元叔與葉嘉瑩、夏志清等人的論戰，讓新批評與古典文學的關係——尤其是古典詩歌方面，引起廣泛的討論，如何運用西方文學理論進行古典文學的探索，成為一個重要課題。

新批評在古典文學研究發展上，正好遇上台灣普遍重新省視古典文學。因而，對於新批評理論方法大致而言相當受歡迎，認為新批評不失為研究的新方法；新批評方法與古典文學理論有頗多相似處；新批評以其解析式語言，將問題說的更清楚。

新批評在台灣發展的後期，也就是到了七〇年代中期，「比較文學」的研究在台灣也正方興未艾。台灣的比較文學研究，同樣也帶有強烈的民族主義精神。其精神是企圖透過比較文學找到古典文學與世界文學一較長短的戰場，含有深刻的民族使命。

也因為「比較文學」的高度發展，沒能繼續省思中西差異問題。隨著比較文學的發展，研究古典文學的觀點，也重新回到證明民族自信心的問題。新批評在現代詩批評中遇到「現代詩論戰」及「鄉土文學論戰」使得論題轉移的問題，在古典詩批評中也遇到了。顏元叔賦予新批評的民族使命，到了七〇年代中期也就讓渡給了比較文學。

新批評一方面失去動力，一方面因為顏元叔與葉嘉瑩等人的論戰引起的惡名，就逐漸退出台灣的古典文學研究領域。新批評和古典詩交會，遇上與現代詩交會遇上同一個問題：開出了議題卻沒有足夠的時空繼續發展下去。

新批評在古典詩歌批評發展上卻就此失之交臂，往後只有零星

的運用，缺少更為全面的文學比較與應用。

五．五四課題的延續

如果就文化交流的角度來看，新批評引進台灣所產生的影響，本來應該只是單純的外來文化引介，也就沒有這麼多複雜的意識糾葛。但自從五四以後，外來文化的引進與民族主義有了深刻關聯。所以有關西方文學思想引進問題的探究，必定要從民族主義的方向來討論，才能看出問題的焦點所在。

這裡所謂「民族主義」的思考在文學中的運作，指的是五四看待傳統文學的角度：要從改革文學下手進而改革民族。姑且不論五四時期救國救民企圖下，進行的文學改革是否正確，但古典文學在這過程中遭到否定，則是肯定的事實。這場對傳統文學否定的思考方式，就隨著五四精神在台大校園內流傳開來，延續到了顏元叔引介新批評。

新批評在這場民族主義式的文學發展，有其特殊性。這個特殊性是指新批評追求客觀理性，所產生的科學性格，它讓顏元叔從民族主義出發時，有理由相信新批評是必定要引介進入的文學知識，且是最重要的文學理論。新批評的科學性格正是五四所謂「賽先生」的精神，這精神正是傳統文化所「欠缺」，五四以來所努力追求的。這些理由讓顏元叔相信新批評的文學理論是改造傳統文學的利器。

在顏元叔之前，一股腦兒介紹西方文學，將西方的思想「傾倒」進入中國，是五四之後的普遍現象。此一時期將西方思想當一個整體看待，也就是非東即西，認為只要是西方的都應當介紹。

顏元叔不同之處則是有意識針對新批評進行引介。顏元叔並非

偶然專注於此，而是依循五四時期對科學精神的追求，認為「新批評」是最新、最好的，時代已進步至「新批評」，無論是中西的「舊批評」都可丟棄了，顏元叔所抱持的五四傳統大抵如此。

自五四以來，引介西方文學是文學發展的重要方向，有關中西文學的差異，以及引介所產生的問題，自五四以後，少有相關論述。而顏元叔與洛夫、葉嘉瑩等人的論戰，讓原本被忽略的中西文學比較的問題浮現。因為種種時代因素，沉埋三十多年的老問題有了進一步發展的可能性。顏元叔抱持五四精神，在與洛夫、葉嘉瑩等人回應、辯解過程，讓五四以來的問題有了另一個切入的角度。

顏元叔引介新批評帶有強烈的否定意識。這個否定意識是指五四以來潛在的精神。葉嘉瑩則是抱持重新整理國故的態度，期望傳統的美好能為現代人所認識，兩者根本上不同。洛夫等人則援引傳統文學理論為自己的詩作辯駁，甚至重新思考傳統文學的價值及其與個人創作的關係。三者不同立場，不同思考為中西文學交會的問題帶來新的討論方向。

顏元叔希冀回歸五四白話文革命的初衷，因而五四時期否定中國文學的概念，滲透進入新批評的引介，並在論戰過程中產生作用。但此一時彼一時，顏元叔運用新批評所展現的五四精神，受到洛夫，乃至葉嘉瑩、夏志清的新挑戰。不過，可惜的是這樣的討論一如大部分的論戰，沒能深入發展。隨著新批評退出文學發展，五四課題也進入另一個階段。

弔詭的是，新批評強調文本的重要，強調文學研究應當回歸文學本身。顏元叔從民族主義出發，與文學相去甚遠，這樣的問題恐怕也是顏元叔當初一頭熱引進新批評所不曾意識到的。

六. 文學中科學理性精神的引進

新批評在布魯克斯、泰特等人手中才發展出高度的科學精神，這種精神是企圖將文學向科學的客觀超然態度逼進。顏元叔引進新批評，也強調新批評的客觀精神。客觀超然的科學精神，在傳統的文學批評方法中並不著重。就一個「科學時代」的知識政治正確性而言，傳統的印象式批評及傳記式批評也顯得有所欠失。

新批評具有的這種科學企圖與五四以來追求「賽先生」的精神相契合，如此也就能夠理解，抱持五四精神的顏元叔，為何當時要極力向台灣推薦新批評。五四時期拋棄傳統，追求科學化的精神，在文學上完全適用，新批評的科學精神正是一個具有西方科學性的文學精神。以顏元叔所懷的五四精神，自然將新批評方法奉為圭臬。

從「科學」的角度來看，顏元叔與葉嘉瑩、夏志清的論戰，並非只是「文學本體論」和「歷史主義」的論戰，它更是五四以來文學該如何面對科學理性論戰的延續。

顏元叔有意無意顯露出，「科學化」與「系統化」是文學發展應該走的路。在與夏志清的討論中，對於傳統的詩話、詞話式的批評多所質疑。顏元叔用的是「科學」、「理性」、「系統性」來要求傳統文學批評。彷彿這些標準，就是文學唯一的標準和唯一的「學問」，傳統批評因為不符合這個標準也就一文不值了。

顏元叔不曾思考過，傳統詩話、詞話的批評方式，會不會是一個訴諸於直覺的語言，一種不同西方分析性（科學理性）語言的表達方式。這是一種身在科學理性時代，對文學——特別是古典文學直覺式的指責。

此一問題，在五四之後，透過新批評再次面對，卻同樣沒能進

一步的討論與思考。如果說有，也只是夏志清在「勸學」時隱約論及。反倒是顏元叔回覆夏志清的兩篇文章，是徹底顯露出他的文學「進化論」本質。顏元叔認為，印象主義是過時不可取的，對於夏志清推崇錢鍾書他稱之為「印象主義的復僻」。顏元叔獨尊新批評式的科學理性的文學價值觀完全展現。

七. 再現古典文學

葉嘉瑩肯定西方文學理論對於理解中國文學的幫助，但她認為中國文學自有其文學主體性，其特殊性並非西方文學理論所能詮解。她雖贊成以西方文學理論解析傳統詩歌，但她認為在中西文化差異的前提下，運用西方文學理論於中國更應該謹慎為之。葉嘉瑩認為在運用上該有所反思，並非胡亂套用都可通行。

比起顏元叔，葉嘉瑩對於新批評的應用，少了五四概念的「救國救民族」積極為用的急燥。而是就文學論文學，從容中顯出冷靜的態度，對於中西文學的交會也就更能持平看待。夏志清則從科學語彙與人文語彙的差異介入，揭露出顏元叔所帶有的文學科學化意識。

若從顏元叔迅速退出台灣文學界這件事實來看，傳統文學遭遇否定的問題，在這場引介新批評過程中是有所解決的。所謂的解決是讓文學自政治、民族意識中獨立出來，歸返文學之為文學的本質。

因為語言的改革，帶著文學「原罪」的傳統文學，面臨另一個更艱難的問題是認識根基的消失。這意味著古典文學必須重新予以詮解，才能為現代人所認識。新的詮解是目前面臨的難題，而此一難題又與否定的概念同時影響著古典文學的研究，讓問題更形棘

手。新批評的論戰只是讓問題有了重新認識的機會，而問題的解決卻是另一個更為龐大的工程，這也正是葉嘉瑩所關心的問題。

認識根基的消失，讓失去脈絡的中國文學，缺少整體環境的支持，因此需要分析式的解釋。以顏元叔所提「氣之清濁有體」一句中「氣」是什麼的例子：顏元叔認為「氣」此一概念範疇極不清楚，不知所指究竟為何。顏元叔不能理解「氣之清濁有體」中什麼是氣、什麼是清、什麼是濁？

在傳統語彙中，顏元叔所提出的問題不需要太多解釋，彼此就能溝通。「氣」在傳統語彙中是不言自明的基礎語言，如果有人質疑所指為何，那才是奇怪的事。顏元叔之所以如此認識中國古典文學，是因為這個傳統脈絡在他個人的學問系統中已經消失，他需要進一步的解釋才能理解這些詞彙的含意。

如果說這並不是顏元叔個人單一現象，而是一個整體的問題。這就意謂我們已經和整個傳統完全斷裂？斷裂意謂在另一情境誕生，但我們似乎又並沒有完全與傳統脫離，沒有任何一種文化可以與傳統完全斷裂而重新誕生，它必然是一個循序漸進的改變過程。舊文化與新文化交接的過程，是一個融合的過程而非一個突然的降生。也就是說我們的傳統並沒有消失，而是正在與西方文學融合中。

西化與現代化是一個既定的事實，只是在過程中我們思考什麼？在新批評的議題中我們要問的是，顏元叔是否一如五四時的知識份子，他們急於救國（救民族）的想法，讓他們以激烈手段否定傳統，在文學上進行了激進的做法，一種過激的手法帶有民族焦慮的行動，而在詩歌批評上，是急於用西方的新方法取代傳統方法。

這時出現的是與文學歷史現況不符的文學意見，一種負面的急

躁的文學訴求，它只表現了時代的不安與焦慮。在這個意義上顏元叔等人不知不覺走上了否定傳統文學的道路。讓人印象深刻的弔詭是，這項工作由少數精英份子在歷史的使命中完成。而這個意識，似乎到了今天 2002 年，還繼續以無意識的狀態深深影響著我們。

科學的偽客觀與科學的趨向，在文學中的作用，是另一個否定中國文學的源頭。新批評從反科學出發，最後卻走向科學化的道路，走上分析哲學的極至，也因而與古典文學的再認識發生正面論戰。

以本質而言，兩者在理論上所展現巧合處，應該更有可為，也就是說西方文學擅長的分析式思考，在新批評細讀理論中完全展現，以之介入中國古典詩，探究中國慣於直覺式會通的語言，應有頗多可參照觀摩處。

這種參照，例如在《文心雕龍》 風骨 篇有：「故辭之待骨，如體之樹骸，情之含風，猶形之包氣」（《文心雕龍注釋》頁 467，里仁書局：1984 年，周振甫注）這一段話與蘭森在 作為純文學的思辯 一文中，將文章結構以人體為喻，所完成的「結構\字質」這一對術語符合若節。把「骨」比做結構，相對於「texture」則是「氣」，而非「肌質」中肉體的概念。在這裡，可以看到中國特有的「氣」的理解完全不同於西方，對於傳統除了否定與懷疑之外，應有更多的認識。

傳統詩歌批評注重欣賞感通的部分，對於之所以如此的原因較少探究。整體的批評語彙呈現分層現象，並且多集中於詩與生命感通的意義層次，對於技藝的層次也太少關心。但在詩的創作中，詩人對於詩語言的技藝性運用，也許是瞭然於心，應之於手的。

新批評術語所呈現的分析式語彙，很能夠彌補中國傳統直覺會通，近乎天才式語彙的不足處。也就是說新批評的價值在於將中國

古典詩中運用的技巧所達到的成就，在批評與「能寫上」的問題說清楚。

中國傳統詩話之所以說不清楚，一方面是語彙上天生的不足處，一方面是傳統詩話批評多將重點放在作品所表現的結果上，而分析性語彙是一種現代需求，也是中國古典文學的現代化意義。分析語彙一方面可補足中國傳統語彙的不足，讓問題有更為清晰可見的討論，這些正是新批評對台灣詩歌批評發展的價值。