

《東華漢學》第 27 期；241-254 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2018 年 6 月

【學苑春秋】
新詩學與身體姿態的原語言學：
評鄭毓瑜教授《姿與言－詩國革命新論》

林遠澤*

* 國立政治大學哲學系教授、華人文化主體性研究中心研究員

—、

鄭毓瑜教授新著《姿與言－詩國革命新論》，以黃遵憲「我手寫我口」的「詩界革命」、胡適「白話詩」的「文學革命」、與戴望舒、卞之琳「意象晦澀」的「現代詩型」為分界點，闡釋新詩的文學革命並非只是新與舊、中與西、傳統與現代截然二分的發展，而是在「新式文法」與「回到漢語」兩大潮流的相互激盪下，語言如何能為情境的感知重設框架、做出回應的過程。以分類與比較為主的「現代視線秩序」，挑戰了中國傳統以連類與親附為主的世界觀，新詩之為新，因而不在於詩體之為新，而在於語言的工具化使用之後，詩的創作如何能帶領語言重回它以內在語言形式表達存有之真實感受的本質革新。本書做為「詩國革命」的「新論」，關切的核心並不在於分析新詩表現形態的發展，而在於透過新詩發展背後所預設的語言內在辯證，呈顯出詩在語言世界觀的重構中，如何透過文法的解構與音韻的重組，形塑吾人對於真實存有脈動的美學感受性。新詩的研究必得跨入「“新”『詩學』」的探討，本書因而如作者所言，意在「討論新舊詩的過程中，逐步建立一個透過反思漢語所建立的漢語「新」詩學（而不只是『新詩』學）」。¹

作者在本書中所揭示的「“新”『詩學』」，主要是以陳世驥對於「詩」與「興」之古義的文字學分析，說明詩本身即是身體姿態之音樂性與舞蹈性的表現。但如果《姿與言》這個標題，只是統括了從〈詩·大序〉：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也」，到陸機〈文賦〉：「其為物也多姿，其為體也屢遷」的抒情傳統，那麼《姿與言》的新論，在古典的抒情傳統之外，又有何新義可

¹ 鄭毓瑜，《姿與言－詩國革命新論》（台北：聯經文化事業出版有限公司，2017），頁192。

言？在我看來，《姿與言》對於「詩學」之「新論」的貢獻，並不只是作者重新將新詩納入中國文學的抒情傳統那麼簡單，而是作者透過清末民初的詩國革命，清晰地展現出語言生命力之自我革新的復興過程。這個在歷史上極為珍貴而罕見的語言真實現象，我們竟能視而不見如此之久。直至本書作者借助新詩發展的內在動力剖析，才讓我們在以文法學與語音學為主的語言學框架之外，首度能直探語言本身的「可發聲性」與「可體現性」。《姿與言》這本書所倡議的新「詩學」，因而是一種「原語言學」。我們唯將這個觀點凸顯出來，那麼「詩國革命新論」的新義，才能充分地被理解。

二、

本書分三個部分，以六章的篇幅來論述新詩的發展過程。作者的論述雖如行雲流水，不著痕跡，但其實論述的結構極為嚴謹。它以三個分界點與兩個推動過渡的醞釀階段，來統觀新詩發展的過程。三個分界點分別是：（1）1868年黃遵憲在〈雜感〉詩中，提出「我手寫我口，古豈能拘牽」的主張，這個主張後來被梁啟超等人稱為「詩界革命」的訴求；（2）1917年胡適發表〈文學改良芻議〉，這個提議獲得陳獨秀提出「文學革命論」的呼應；（3）1936年在有關「漢語詩『明白』／『晦澀』之爭」中，第二代新詩人由之展開對於「現代詩型」的討論。這三個分界點分別落在第一、二、六章的討論之中。論述這些分期發展的著作可謂汗牛充棟，但作者獨特的洞見卻在於，他主張若要解釋新詩發展的過程，那麼就不能僅從當時外在環境的刺激、或詩人個人的心理感受等因素來加以解釋，而是應以語言具有回應世界的內在動力，而將新詩的發展納入語言自我革新的動態發展中來看。

詩做為語言的藝術，它始終在嘗試，為我們對於存有之真實感知的表達，提供新的感受性框架。詩的發展因而與語言的整體發展脫不了關

係。借助洪堡特（Wilhelm von Humboldt）對於以語言表象世界的「語言工具觀」、與以語言開顯存有的「語言世界觀」的區分，本書非常精準地看出：從黃遵憲「我手寫我口」，到胡適所謂：「詩國革命何自始，要須作詩如作文」的第一個醞釀過渡階段，乃是在現代世界觀劇烈轉型的過程中，面對以分類與比較為主的「西方現代視線」，需要革新我們的語言框架，以能表達新的世界觀。在這種語言工具觀的語言發展需求下，《馬氏文通》的新式文法、清廷的大學堂章程對於文學專科的界定、以及黃人編纂的《普通百科新大詞典》等等，就都同時參與了白話文的語言改革運動。他們致力於透過文法與標點符號的使用、術語概念的定解，來提供一種能言說西方現代視線的漢語新框架。

然而，語言若只是用來表述手前的世界，那麼這種工具化的語言使用，將使語言喪失它自身能開顯存有的世界觀建構作用。語言的內在躍動因而反而在國故派的討論中彰顯出來，像是黃侃對於《文心雕龍》論「句讀」的重視，即在於凸顯出透過吟詠聲氣，以觸發感應的重要性。在第一、二章討論介於「定解／多義」、「文法／句讀」相互拉鋸的第一個過渡階段後，第三到五章則是以發生在一九二〇至四〇年代之間的「回到漢語」運動，²做為第二個過渡的醞釀階段。以說明正是由於意識到漢語對於語言世界觀的建構，具有它自己的內在語言形式，那麼對於以新式文法進行漢語工具化使用的改造後，漢語詩如何還能表達我們自己對於存有的真實感受？這種應使語言重新具有開顯存有作用的語言內在要求，推動了從胡適做為第一代新詩人，到戴望舒等第二代新詩人崛起的發展過程。

發生於二〇至四〇年代的「回到漢語」運動，在傳統的句讀之外，開始將漢語自身的內在語言形式當成是文字學、修辭學與意義學等新興學科的專題化研究對象。這個運動凸顯出，相對於新式文法的語言工具化使用，漢語應如何以其自身的內在語言形式，建構出吾人對於存有自

² 同前註，頁 34。

身能有真實感受的語言世界觀。透過這個過渡階段所醞釀出來的能量，作者在第六章論述第二代新詩人有關現代詩型的建構時，遂得一開始就將他們擺放在語言存有論的地位上。此如作者所言：「第二代新詩人開始有意地去回應與批評初期追求大眾化與講求文法的白話詩……對於第二代新詩人而言，不只是能不能『讀懂』詩的問題，更大的企圖是能不能重構一種新的語言連結與表現的框架」³、「『明白』與『晦澀』的對立，因此不僅是詩本身的問題，而是語言的問題，是如何重新搭建漢語內在語言形式的問題」。⁴透過「回到漢語」所醞釀的能量，推動了新詩的發展達到第三個分界點，這使得本書終能凸顯它的主旨，亦即：討論新詩的最大意義，應在於看出，詩的創作如何能帶領語言從工具性的僵化，重新活出它能體現存有脈動的生命力。作者因而總結說：「新／舊詩的差異論述，從語言、音節，到意象、乃至肌理，最終要問的是，現代詩如何呈現不斷變化的『意象』所生成的『肌理』，也就是如何體現正在更新的存有的動態感知模式」。⁵

三、

在戴望舒、卞之琳這些第二代新詩人的新詩上，作者看到他對詩國革命的新論，已經超越「『新詩』學」研究的範圍，而進入到理論層次更高的「新『詩學』」建構。這顯然是因為他認為，在他的詮釋下，上述第二代新詩人所做的工作，既已經是在嘗試回答：「現代詩如何呈現不斷變化的『意象』所生成的『肌理』，也就是如何體現正在更新的存有的動態感知模式」，那麼新詩的發展終歸符合陳世驥對於「詩」做為「姿」的本質定義。作者在他的「詩國革命新論」中所說的「新『詩學』」，

³ 同前註，頁 271。

⁴ 同前註，頁 276。

⁵ 同前註，頁 313。

因而被認為主要是依托陳世驥的理論而立論的，如同作者自己也說：「或許站在這個通變古今的漢字詮釋的基礎上，我們可以理解陳世驥所謂『抒情傳統』的『現代』意義，可以看出漢字在現代的新詮釋，如何可能重建所謂漢字（或漢語）『新『詩』學』」。⁶但如果詩國革命的新論，最終仍歸趣於中國文學的抒情傳統，那麼《詩國革命新論》的新詩學又有什麼新義可言呢？對於這個問題，如果我們換一個問法，馬上就會凸顯出「詩國革命新論」更為深層的涵義，亦即：如果我們能將新詩重新納入中國文學的抒情傳統中，那麼中國文學的抒情傳統所代表的意義，是否仍只是一種情感抒發的活動而已？我認為鄭毓瑜教授在這裏雖委婉、但卻堅定地否定了這一點。他將內含在中國文學之抒情傳統中的存有論向度凸顯出來，並賦予了詩在語言世界觀建構中的核心地位，我想這才是本書以詩國革命新論做為新詩學的真正新義。

《詩國革命新論》這本書其實正在告訴我們，抒情不只是抒情，詩也不只是詩。鄭毓瑜教授對於陳世驥所提出的抒情傳統的創造性詮釋，在於他結合了德國古典語言哲學的研究，彰顯了抒情之為抒情的存有論向度，以及詩之為詩，在於它是一種「原語言學」的洞見。而從章節的安排上，也可以看出作者超越傳統抒情觀點的企圖。討論陳世驥新詩學觀點的「姿態節奏」章，列在第四章，這只是本書論述的第二個過渡階段。它接續黃侃論「句讀」、唐鉞論「隱態音韻」、胡樸安論「語音構義」的觀點，強調了聲音姿態的重要性，並進而就聞一多與朱光潛論「節奏」的身體性運用，提出以「詩」做為「姿」的抒情傳統理論。在陳世驥的觀點中，中國文學的抒情傳統，是建立在以聲音姿態與身體的自然感通，做為詩之抒情表達的內在核心。然而依鄭毓瑜教授的分析，新詩在第二代新詩人的發展中，卻已經能意識到，詩的作用乃是引領語言從工具性的僵化使用，回到它以自身的內在語言形式，建構出它對存有自身的感受性與世界觀。詩之抒情，因而不只是個人情感的發抒，而是它

⁶ 同前註，頁 228。

要回復到人的身體與自然相感通的源初經驗，以開顯人對存有自身的真實感受。

抒情若具有存有論的向度，那麼「新詩學」就可以說是一種「身體姿態的原語言學」。我們當代的語言學總是就現有的語言，進行它的語音與語法的研究，語言學因而主要是針對「文法學」與「語音學」的研究。但正如鄭毓瑜教授在本書中的精闢分析，從黃遵憲到胡適的過渡過程，其內在的語言運動基礎，是想以文法與標點明確的白話文，改造文言文形態的漢語，以使漢語能表達以分類與比較為主的西方現代視線，語言在此主要被當作表達手前事物的工具。但「回到漢語」的運動，做為推動新詩從胡適到第二代新詩人的語言動能，卻顯示這是一種尋求回到以漢語自身的內在語言形式，表達出吾人對於存有之動態的真實感知活動。詩使語言回到它自身的本質，而詩人正是那位把語言從它沉淪在眾口一詞的工具性使用中喚醒的人，它以詩的技藝建立一種新的文學語體，以重塑使用該語言的民族共同體對於存有自身的真實感知。《姿與言》一書對於「詩國革命」的新論，因而不僅完全符合洪堡特對於普通語言學的理論描述，它更針對在普通語言學中的「原語言學」（而非針對現有或個別語言）的討論，提供了一個在歷史上極為珍貴而罕見的語言發展實例。

洪堡特曾經將語言的發展分成語言創造時期，與語言發展的歷史時期。在語言創造時期，一民族以其內在語言形式表達出它們對於存有的原初經驗，這種原初表達所形成的語言結構，產生出各民族不同的語言系統，並建構了各自不同的語言世界觀。語言在成型之後，不僅不會有太大的改變，它更常因為語言的工具化使用，而喪失其原初具有的創造力。此時即需詩人「把語言從倏忽而逝的交談講話中搶奪出來」，以創造一個與「大眾語體」相對立的「文學語體」，這樣才能使語言重新具有語言創造時期的生命力。洪堡特這種抽象的理論分析，在《詩國革命新論》這本書中，卻是活生生地在清末民初的新詩發展中，真實地在我們眼前上演。在新詩之「明白」與「晦澀」的詩論爭論中，使大眾能用來表達現代機械文明的「白話文」之「明白」，與詩人用「新詩」所體

現的內在語言形式來表達對存有之動態感知的「晦澀」之間的對立，正顯示新詩引領語言從工具化使用，重回它自身之創造力的過程。底下我們可以把洪堡特的一段話抄錄下來，以對照在《詩國革命新論》中，已經真實呈顯出來的語言發展過程。洪堡特說：

為了進一步探討語言的特性，我們必須考察一下結構成型以後的語言狀態。起初，人們對於每時每刻都在被創新的語言感到欣悅和驚奇，然而一旦結構定型，這種欣悅、驚奇的感覺便逐漸變弱了。一個民族的活動從創造語言更多地轉向了運用語言，而語言由獨特的民族精神伴隨著，開始走上一條確定的歷史發展道路；在這條發展道路上，語言和精神相互依賴，同時並存，每一方都需要另一方提供激勵和幫助。於是，人們便只把熱情與愛好投諸具體的、成功的表達。歌曲、祈禱、格言、故事等等撩撥起一種欲望，促使人們把語言從倏忽而逝的交談講話中搶奪出來，加以保存、改進和模仿。如此形成的一切為文學奠定了基礎。精神和語言的這一產物會逐漸地由整個民族的財富轉化成為個人的屬物，因此，語言便落入了詩人和啟蒙導師的手中，他們與人民漸漸對立起來。其結果是使語言獲得了雙重的語體……[當]精神陷於鬆馳怠惰的狀態，不再從事獨立的創造，它雖擁有產生自實際運用的詞語和形式，卻只利用它們進行越來越空洞的遊戲。我們可以把這看作是語言的第二次衰落，而把中止外在形式的創造活動看作語言的初次衰落。在這第二次的衰落過程中，語言個性的鮮明性受到了磨損，不過，個別偉大的人物憑借其天賦才能，能夠重新喚醒語言和民族，使之擺脫懈怠狀態。⁷

依上述洪堡特所言，詩實出於語言對於日常表達的不滿意，它要打破日常語言表達所造成的世界觀封限，以使我們能不斷地重設框架，以超越僵死的現實世界，重回對存有自身的真實感受。詩的抒情，就其具有存有

⁷ 洪堡特著，姚小平譯，《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》（北京：商務出版社，2002），頁198-200。

論的向度而言，其重點因而不在於個人情感的發抒，而在於借助它能重啟語言創造力的作用，而在時時解構的再重構中，凸顯出語言精神的自由創造能力、與開顯真實存有的真理力量。用來討論「新詩」的「“新”『詩學』」，使得我們對於語言學的討論，不必再侷限於日常語言或工具化的現成語言。這種語言是語言創造力衰落後的產品，它本身不能提供對存有自身的真實感受，而只是用來標指或傳達眼前的事物。真正的語言應是透過內在語言形式對於存有自身所做的表達，這種原初語言雖然在今日已經無法聽聞，但新詩卻在晦澀的現代詩型中，透過天才般的詩意啟示，努力表達出這種語言的聲音。「新詩學」因而是我們今日研究「原語言學」的惟一憑藉。「原語言學」並不研究現有語言的文法與聲音，而是研究使各種語言之發聲與表達成為可能的「可發聲性」與「可體現性」。而《詩國革命新論》所提出的新詩學，即是將在「回到漢語」運動中對於漢語內在語言形式的探索，視為是對語言之「可發聲性」與「可體現性」基礎的研究。鄭教授論此二者的兩段話，特別值得全文引述：

甚麼才真正是言語的「可發聲性」？這個「可發聲性」，並不只是因為人有口舌唇吻這個發聲器官，也不僅僅因為衝動或激情，只是模擬外物聲響或被動地約定俗成，而是人以自己的身心感知，透過對於事物、情動的特徵認取與區辨，然後在發聲上同步體現出對於世界的理解或詠嘆。語言及其發聲因此不再只是胡適所謂的「（文學）工具」而已，向外指認事物的同時，語音也體現了情思意緒，這已經不再是工具性的語言觀，語言幾乎就是內在於有機體的一種感知器官；語言形式並不取決於文法或構詞原則，而是在不斷創造的活動中，讓「活語言」體現出奧妙的情感或精神本體。當人與世界相互交接，同時也正是感知思維與語音相互觸發與相互辨明的過程；身心在世界中勾勒自己深淺輕重的存在刻痕，語言上的意義分節就是這個存有姿態最生動的同頻共振。⁸

⁸ 鄭毓瑜，《姿與言－詩國革命新論》，頁36。作者在頁37的注釋39中，

作為概念譬喻的源頭，「（之）」以本質上的舉／止節奏，喚醒與感通天人之間相反相成的連／斷節奏，不論是感會或阻塞，流轉或超拔。這節奏雖然顯現在肢體、語言上，卻必須以人的志意與宇宙萬物的感應對話為前提，「應感」才是舉／止、連／斷發動與發現的關鍵……正是由身體力動的角度，讓我們有機會從「姿」溯源到「之」，發現「之」這個啟動譬喻的核心；由足之停動出發，陳世驥勾勒了一個能動迴旋的身心姿態，嘗試描述一種在往復與歧異間讓人驚動的創作節奏，不但以身體力動重新詮釋古典抒情傳統，也同時揭示漢語（或漢字）在發聲表意之外的「可體現性」。⁹

語言的可發聲性使語音成為可能，語言的可體現性使文法表達成為可能。語音與文法構成語言學的研究對象，其可能性的基礎在於語言本身的可發聲性與可體現性。借助語言的可發聲性與可體現性，我們因而能做一種原語言學的研究。它的研究方法與途徑，在語言創造時期已經一去不返的現在，惟獨能透過研究新詩的新詩學來加以揣摩。《姿與言——詩國革命新論》這本書所提出的「新詩學」，因而即可說是一種「原語言學」。對於「原語言學」如此重要而隱微難解的研究領域，現在竟然就明明白白地呈現在新詩的文言／白話與明白／晦澀的爭論發展中。我們至今仍處身在這個語言爭論的情境中，但如果不是透過鄭毓瑜教授這本書的闡發，在人類歷史上，語言生命力曾經這麼明確地現身作用過，大概會被我們一直視而不見。鄭教授本書對於新詩學與原語言學的開創性研究貢獻，因而無疑值得肯定。

雖然標明有關「可發聲性」的觀點係參考自拙著：〈以音構義——試做赫德語言起源論的存有論詮釋學解讀〉一文。但我反而是在這段引文的綜述中，才恍然明白，我在那篇論文中真正想說的意思是什麼。對我個人而言，本書因而給我很大的啟發。

⁹ 同前註，頁 222，226。

四、

最後，我對這本書則有三點批評意見。

（一）本書的標題為《姿與言》，這個標題顯係來自陳世驤教授的啟發。陳世驤引用布萊克謨（R. P. Blackmur）的文學批評理論，來闡釋在陸機《文賦》中的中國文學抒情傳統。布萊克謨的論文題目是《語文姿態觀》（Language as Gesture），鄭教授引用陳世驤以身體姿態解釋詩之抒情表達的理論，因而將他的書名題為《姿與言》（Gesture and Language），以能涵蓋《語文姿態觀》同時包含有「姿態的語言」（a language of gesture）與「語言的姿態」（a gesture of language）這兩義。¹⁰語言如果即是姿態，那麼「依據陳世驤的說法，在『姿』與『言』之間，很明顯需要有一個產生動力的身體……但身體究竟是如何能達成一種這麼貼近卻又環游不已的『姿態節奏』」。¹¹針對這個問題，作者因而跟隨陳世驤的腳步，試圖透過對於「詩」與「興」之古義的文字學探討，來說明這個問題。

但我認為字源學解釋的進路，一方面是相當不牢靠的研究方法，另一方面則會掩蓋住作者對於抒情傳統所做的存有論解釋之創見。比較好的做法，應是追溯「語文姿態觀」（Language as Gesture）這個理論的語言哲學源頭。陳世驤教授事實上也做了這個研究工作，他指出布萊克謨的理論，是建立在帕蓋特（Sir Richard Paget）《人類言說》（Human Speech）的理論基礎之上。¹²他並指出，當時義大利美學家克羅齊（Benedetto Croce）同樣認為，「藝術所以永久有存在價值」，即因它「把握著人的情意表現與行動而加以有意義的組織」。他認為克羅齊做

¹⁰ 同前註，頁 193。

¹¹ 同前註，頁 194。

¹² 陳世驤，《中國文學的抒情傳統》（北京：三聯書店，2015），頁 229。

為美學之「表現派」的代表，同樣主張藝術中的「姿態」，即是「表達實感的情意」。然而若進一步加以深究，帕蓋特在他的書中，其實已經明白地指出，他的理論實與當時德國心理學家馮特（Wilhelm Wundt）的理論一致。¹³而陳世驤的老師朱光潛將克羅齊的美學專著《做為表達的科學與一般語言學的美學》翻譯成中文，而影響了陳世驤的文學理論研究。然而克羅齊之所以把美學視為是與普通語言學一樣的「表達科學」，即是繼承了當時師法洪堡特語言哲學的語言學家史坦塔爾（Heymann Steinthal）的觀點。史坦塔爾與馮特相續發展出「語言的身體姿態起源論」，¹⁴其中特別是馮特改造了達爾文認為身體姿態只是一種情緒表達的觀點，而將身體姿態理解成聲音語言的來源。在此身體姿態即與聲音節奏具有內在的關聯性。¹⁵

（二）以語言的身體姿態起源論為基礎，來解釋姿與言之間的關係。我們還可以打破陳世驤對於漢字不具身體姿態之表現性的偏見，並避免本書會遭到王德威教授提出作者仍陷於「語音中心主義」的質疑。¹⁶陳世驤反對費諾羅薩（Ernst Fenollosa）與龐德（Ezra Pound）〈以漢字做為詩媒〉（*The Chinese Written Character as a Medium for poetry*）的觀

¹³ Richard Paget, *Human Speech: Some Observations, Experiments, and Conclusions as to the Nature, Origin, Purpose and Possible Improvement of Human Speech* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1930), p.156.

¹⁴ 關於史坦塔爾、克羅齊與馮特等人的語言思想發展關係，請參考拙著：林遠澤，〈從赫德到米德－邁向溝通共同體的德國古典語言哲學思路〉（台北：聯經文化事業出版有限公司，2018 出版中），特別是該書第二部分的討論。

¹⁵ 馮特的語言身體姿態起源論，在二十世紀初有巨大的影響力，本書 46 頁所提之「芬德」，應即是「馮特」（Wundt）的譯名。這個非常重要的語言哲學觀點，在西方以屈折語與拼音文字為主要形態的印歐語系國家中，一直被排擠在語言學的主流理論之外。然而這個理論對於漢語與漢字的語言學形態，卻非常具有解釋力。這個理論在陳世驤的年代中，還受到重視，但我們今日對這些理論，卻大都連聽聞都不曾聽聞過。拙著：林遠澤，〈身體姿態與語言表達－論馮特的語言手勢起源論與民族心理學理念〉，《歐美研究》第 45 卷第 2 期（2015.6），曾對此做了一些補白的研究工作，敬請讀者自行參考。

¹⁶ 鄭毓瑜，〈姿與言－詩國革命新論〉，頁 12。

點，堅持在中文中惟有「聽覺」、「語音」、「音律」和「音樂性」，才對語義與美學理論具有重要性。¹⁷對陳世驥而言，漢語詩的意象，主要來自音韻的塑造，而與漢字具有表意作用的特性無關。但豈止聲音姿態是身體姿態的一種？相對於拼音文字的線性思維，漢字宛若比手畫腳般的舞動之姿，何嘗不是身體姿態表達的一種方式？何嘗不是對西方線性思維背後之整體性架構的補足？即此而言，漢字的形態對於構成新詩之肌理的詞序安排，當然也具有相當的重要性。¹⁸或許正因為作者接受了陳世驥特重語音的觀點，以致於他在新詩的討論中，不經意地忽略了新詩在不受對仗限制、允許嘗試各種分行的可能性之下，的確能使漢語新詩，更能夠透過文字，呈顯出詩之為姿的舞蹈性。

（三）不同於漢語通過「引譬連類」的思維以回到感通的整體，西方語言的屈折語形態，著重透過詞語之性、數、格變化的嚴格文法規定，達成能對事物先行加以比較與分類的分析性認知規定。但文法固定而標準的語言表達，其實是用一種固定的人為結構，強加在存有的整體之上。文法愈是有固定的結構，它就愈含藏有對存有的主觀宰制。文法明確的話語，規定了什麼事態可言說，什麼事態不可言說，話語因而與思想的權力控制密不可分。《姿與言》將新詩的革命放在中國面對現代化必須重設框架的情境中來看，這其實已經凸顯出——詩之所以為詩，就其不遵守語言表達常規的特性而言，即在於它要突破語言之固定框架所形成的世界觀侷限與權力宰制。就此而言，討論詩的本質，即應同時包括它能解構權力宰制的解放作用。這或者正如孔子所說的：「詩可以興、觀、群、怨」，但本書對於詩可以興與觀的方面，顯然比對詩可以群與怨方面的說明多了許多。換言之，相對於新詩的美學感受性，本書對於新詩在文學社會學方面的討論，就相對顯得比較缺乏了。

¹⁷ 陳世驥，《中國文學的抒情傳統》，頁 311。

¹⁸ 以上這一段文字、以及以下部分文字，係引用自東華大學中文博士候選人朱志學，對於我在本書《新書精讀會》中所做的評論之記錄。本人在此特別感謝他遠遠超出我含混的口語表達，所做的極為精確的記錄。此處請參見，《台灣中文學會通訊》第 22 期（2017.7），頁 12。