

《東華漢學》第 19 期；449-476 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2014 年 6 月

葉維廉與香港現代主義文學思潮

鄭蕾*

【摘要】

近年來，不斷有學者關注五、六〇年代臺港文學相互影響、隔海唱和的現象，亦為該一時期的文學研究提供新的思維和方法。五、六〇年代僑生的跨區域往來與傳播不僅為兩地的文學架起一座橋梁，從某些局部的時空觀察來看，甚至令兩地的文學生態存在共生的關係。本研究立足於五、六〇年代的香港現代主義文學思潮，從葉維廉的文學活動入手，耙梳相關史料，尤藉兩篇未公開文稿，管窺臺港跨區域視野下香港現代主義文學之發展。

關鍵詞：葉維廉、香港現代主義、新批評、新的批評

* 香港嶺南大學中文系博士

一、引言

香港現代主義文學思潮以五〇年代馬朗主編的《文藝新潮》發端，而後則有香港現代文學美術協會創辦的《新思潮》，至六〇年代初劉以鬯主編的《香港日報》副刊「淺水灣」、及香港現代文學美術協會的《好望角》、三屆國際繪畫沙龍而蔚為成風。與諸種香港文學史論述中，以西方現代主義寫作技巧籠統為香港作品貼上「現代主義」標籤不同，在地學者則從文化空間與文化想像¹、文化政治²、繼承與流變³等多角度闡發香港現代主義特色。此間，越來越多的學者關注香港與台灣文學互動的問題，最早劉以鬯便以當事人或見證人的身份撰寫過長文〈三十年來香港與台灣在文學上的相互關係〉⁴，鄭樹森寫過〈五、六〇年代的香港新詩及台港交流〉、〈東西冷戰、左右對壘、香港文學〉、〈1997前香港在海峽兩岸間的文化中介〉⁵等系列文章。臺灣方面，吳佳馨的學位論文以《1950年代台港現代文學系統關係之研究：以林以亮、夏濟安、葉

¹ 如梁秉鈞，〈都市文化與香港文學〉，《當代》第38期（1994），頁14-23；後收入張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北：麥田人文，1995年，頁153-168；也斯（梁秉鈞），〈六〇年代的香港文化與香港小說〉，《香港短篇小說選（六十年代）》（香港：天地圖書有限公司，1998），頁1-16等。

² 見陳國球的研究，如陳國球，〈宣言的詩學——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉，《文學世紀》第54期（2005.9），頁62-68；陳國球，〈「去政治」批評與「國族」想象——李英豪的文學批評與香港現代主義運動的文化政治〉，《作家》第41期（2005.11）等。

³ 如也斯（梁秉鈞），〈香港小說與西方現代文學的關係〉，《地的門》（香港：青文書屋，2001），頁185-209；魯嘉恩，《香港文學的上海因緣（1930-1960）》，香港：香港嶺南大學中文系碩士論文2005年等。

⁴ 劉以鬯，〈三十年來香港與臺灣在文學上的相互關係——一九八四年八月二日在深圳「臺港文學講習班」的發言〉，《暢談香港文學》（香港：獲益出版社，2002），頁78-98。

⁵ 鄭樹森，〈五、六〇年代的香港新詩及臺港交流〉、〈東西冷戰、左右對壘、香港文學〉、〈1997前香港在海峽兩岸間的文化中介〉，《通識人文十一講》（臺北：麥田出版，2004），頁153-172。

維廉為例》⁶為題展開專門討論，須文蔚的〈葉維廉與臺港現代主義詩論之跨區域傳播〉⁷集中於葉維廉五、六〇年代臺港跨區域文學傳播之現象，尤其指出葉維廉將「新批評」引入臺灣和香港及傳播四〇年代新詩現代主義美學之貢獻，此觀點與筆者可謂不謀而合。

筆者的學位論文《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》⁸以文學藝術社團「香港現代文學美術協會」為核心場域，並以每個重要個體成員的文學／藝術生涯為緯線，試建構對香港現代主義文學思潮的整體性論述。局部亦以臺灣－香港為一整體考察場域，觀察香港現代主義之發展脈絡。惜篇幅及時間所限，未能收錄並更深入分析葉維廉的兩篇重要未公開文稿。本文擬公開此兩篇文稿，同時以葉維廉為線索更為細緻深入地勾勒香港現代主義文學思潮的軌跡。

二、僑生的分身

五〇年代的冷戰氣氛中，美國中央情報局在香港成立「亞洲基金會」，美國新聞處更直接參與香港文化活動，創辦綜合性月刊《今日世界》，友聯出版社、人人出版社、今日世界出版社等右翼出版社相繼成立；而左翼文化人亦創辦相應的書店、報刊以抗衡。因意識形態對抗而忽然「蓬勃」的香港報刊為文學青年提供了園地，不少青年作家即在此潮流中初試啼聲並結為文友。1953年，在《中南日報》學生園地版的一次旅行活動中王無邪結識了崑南，而葉維廉在稍後《中國學生週報》的一次學生聚會中認識了王無邪，繼而經由王無邪而認識崑南⁹。後來共同

⁶ 吳佳馨，《1950年代臺港現代文學系統關係之研究：以林以亮、夏濟安、葉維廉為例》（臺灣國立清華大學臺灣文學研究所碩士論文，2008）。

⁷ 須文蔚，〈葉維廉與臺港現代主義詩論之跨區域傳播〉，《東華漢學》第15期（2012.6），頁249-273。

⁸ 鄭蕾，《香港現代主義文學與思潮》（香港嶺南大學中文系博士論文，2012）。

⁹ 王無邪，〈「三劍客」的故事〉，《香港文學》第324期（2011），頁10。

創辦《詩朵》的蔡炎培、盧因、西西、王敬義等亦多以類似途徑相識相聚。崑南、葉維廉、王無邪三人年紀相仿，志趣相投，在當時的青年文壇中，有「三劍客」之稱。出版了僅三期便因資金等原因而夭折的《詩朵》是三人首度合作，也可以說是葉維廉進入香港現代主義文學場域的開始。1955年，在《詩朵》曇花一現後，葉維廉考入臺灣大學外文系，但仍與香港的文友們保持密切的書信往來，並抽假期的時間返港參與香港的文藝活動。在臺灣求學期間，葉維廉因就讀於臺大外文系而廣受英美現代主義熏陶，受教於夏濟安、吳魯芹、趙麗蓮等人，並與同學白先勇、王文興、歐陽子、陳若曦、戴天、劉紹銘等一同創辦《現代文學》。而另一方面，葉維廉又因《現代詩》與紀弦結緣，後來便在紀弦的家中結識了朱沈冬、羅馬、鄭愁予，以後的一些詩友聚會也曾見到張拓蕪、謝青等人¹⁰。而後來「創世紀」的痲弦和張默，則因看到了葉維廉在《文藝新潮》上發表的詩和《新思潮》中發表的重要詩作〈賦格〉及論臺灣現代詩的文字，而主動與葉維廉聯絡，由此開始了雙方「長久的切磋、創作和探索新的詩境」¹¹，後來還將〈賦格〉編入了《六十年代詩選》。

1958年，一班好友成立了香港現代文學美術協會，於12月12日正式登記，以文藝刊物《新思潮》、《好望角》及三屆國際繪畫沙龍等文藝活動接過現代主義文藝大旗。1959年5月，《新思潮》創刊時，葉維廉就出任臺灣代理人。而六〇年代香港最重要的現代主義刊物之一《好望角》更由葉維廉命名誕生¹²。1961年，葉維廉與原現代派詩人白萩、辛鬱、鄭愁予、原藍星詩人黃用等同年加入了創世紀詩社。隨著葉維廉加入創世紀，香港現代文學美術協會的主要成員崑南和李英豪在《好望角》刊行的同年1963年也加入了創世紀，其後，與崑南等人過從甚密的香港

¹⁰ 葉維廉，〈為友情繫舟〉，《葉維廉文集》第2輯（合肥：安徽教育出版社，2002-2004），頁56-59。

¹¹ 同前註，頁59。

¹² 葉維廉，〈比較文學與臺灣文學〉，《臺灣文學研究集刊》創刊號（2006），頁16-17。

詩人蔡炎培、戴天則於1965年加入¹³。《創世紀》從十四期（1960年2月）到二十五期（1966年8月），有大量香港現代文學美術協會同仁的詩文發表，除了加入創世紀詩社的葉維廉、崑南、李英豪、蔡炎培、戴天，還有金炳興、王無邪和盧因。其中，葉維廉的〈詩的再認〉¹⁴被認為是《創世紀》詩刊「超現實主義時期」重要的宣言與理論文章之一¹⁵，而李英豪的〈論現代詩之張力〉¹⁶則無疑是引入新批評概念「張力」之濫觴。後者還被收入多部重要選本，包括《中國現代詩論選》¹⁷、《現代詩導讀》¹⁸、《創世紀四十年評論選（1954-1994）》¹⁹，對台灣詩歌影響深遠。而反過來，創世紀的詩人也極力支持《好望角》的出版，如季紅、張默、洛夫、商禽、葉珊、白萩、葉泥、辛鬱等在《好望角》上發表了大量的詩歌、詩論，而如管管、馬覺、大荒等詩人，在兩年後才加入創世紀詩社，其時亦在創世紀與現代文學美術協會的文友圈中，也有不少詩作刊登在《好望角》上。創世紀文友的詩文占了《好望角》詩與詩論的絕大多數，而這一批作品尤其是詩作，有不少如張默的〈戀的構成〉²⁰，商禽的〈死者〉²¹、〈阿米巴弟弟〉²²、〈安全島〉²³，管管的〈四季水流〉²⁴等亦是這些詩人這一時期的重要代表作。於此，五〇

¹³ 解昆樺，〈創世紀詩社同仁流動情形名錄〉，《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》（臺北：鷹漢文化企業股份有限公司，2004），頁455-458。

¹⁴ 葉維廉，〈詩的再認〉，《創世紀》第17期（1962.8），頁1-6。

¹⁵ 解昆樺，《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》，頁40。

¹⁶ 李英豪，〈論現代詩之張力〉，《創世紀》第21期（1964.12），頁12-20。

¹⁷ 洛夫、張默、痲弦主編，《中國現代詩論選》（臺北：大業出版社，1969）。

¹⁸ 張漢良、蕭蕭選編，《現代詩導讀》（臺北：故鄉出版社，1979）。

¹⁹ 痲弦、簡政珍主編，《創世紀四十年評論選（1954-1994）》（臺北：創世紀詩雜誌社，1994）。

²⁰ 張默，〈戀的構成〉，《好望角》第1期（1963年3月1日），頁4。

²¹ 商禽，〈死者〉，《好望角》第1期，頁4。

²² 商禽，〈阿米巴弟弟〉，《好望角》第1期，頁4。

²³ 商禽，〈安全島〉，《好望角》第6期（1963年5月20日），頁3。

²⁴ 管管，〈四季水流〉，《好望角》第8期（1963年6月20日），頁8。

年代末至六〇年代初，因僑生的遷移、「分身」，臺、港現代主義陣營呈現出交流、共生的狀態。

三、從「新批評」到「新的批評」

縱觀五〇年代香港的現代主義文學運動，《文藝新潮》固然最見成就，但不足之處則在於欠缺批評研究。而「香港現代文學美術協會」之繼承，恰在這一領域有了極大的突破。陳國球列數李英豪的《批評的視覺》中，有意識地「大規模羅列舉薦美國「新批評」的中文評論」，此前未曾見過。此外，李氏批評對新批評的發揮有過之而無不及，「特別有利於支援當時現代主義詩歌在創製過程的大膽實驗，也有助於疏導解讀者面對文本成為實驗場所時所產生的種種心理壓力」²⁵。台灣方面，柯慶明、許俊雅和夏志清都認為「新批評」由夏濟安在五〇年代在台大倡議，並透過《自由中國》與《文學雜誌》加以闡發，且許文與夏文都認為夏濟安的〈評彭歌的〈落月〉兼論現代小說〉乃台灣本地最早體系性以新批評的手法進行文學評論的例證²⁶。楊宗翰以李英豪為「如此全力介紹、推廣與援用新批評手法的中文評論者」第一人²⁷，儘管在論點上主要由批評的規模與影響力而發，但觸及《文學雜誌》而對示範性論文如夏濟安的評〈落月〉文及陳世驥的〈中國詩之分析與鑒賞示例〉²⁸避而不談，確有失誤。須文蔚在此基礎上，以夏濟安在《文學雜誌》的譯

²⁵ 陳國球，〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉，頁 72。

²⁶ 見柯慶明，《中國現代文學批評述論》（臺北：大安出版社，1987），頁 106-108；許俊雅，〈回首話當年——論夏濟安與《文學雜誌》（下）〉，《華文文學》第 54 期（2003.1），頁 58；夏志清，〈夏濟安對中國俗文學的看法〉，《夏志清文學評論經典：愛情·社會·小說》（臺北：麥田出版社，2007），頁 221。

²⁷ 楊宗翰，〈李英豪與臺灣新詩評論的首度轉型〉，頁 308。

²⁸ 陳世驥，〈中國詩之分析與鑒賞示例〉，《文學雜誌》第四卷第四期（1958.6），頁 4-16。

介、批評為「初步引入新批評的觀念」，而受夏濟安影響，葉維廉的批評與翻譯事業，則以新批評為起點。而由葉維廉的文學活動及臺、港部分批評文章的發表時間來看，須文蔚推論正是葉維廉為「新批評」引進港臺文壇²⁹。

筆者基本同意須文的觀點，不過，在筆者的考察中發現，葉維廉與李英豪的批評觀念在彼時幾可視為一整體；而他們對「新批評」亦非僅引入或奠基，而是具建設性的借鑑和發展。以下將以葉維廉早年的兩篇文稿為主、其他評論文字為輔舉證。文稿其一為1963年葉維廉致李英豪的書信，另一為〈批評的職守〉，原意為李英豪評論集《批評的視覺》代序³⁰。1963年的信首先交待了編輯刊物、畫展相關的事項，而後則回應了李英豪同年發表於《好望角》的論文〈論現代批評〉³¹（後〈論現代批評〉一文更名為〈略論現代批評〉³²收入《批評的視覺》）。李英豪的〈略論現代批評〉批判僵化的批評準則、「考古式」的歷史批評方法以及科學方法量化，在在為探尋新的文學批評路向，指出文學批評「並無固定不移之規律」，并借鑒「新批評」的兩大原動力，即借助跨學科知識進行比較與分析，以及更多地從審美的角度去研究文學。或許受學院訓練的影響，在葉維廉的覆信中，論述則更富條理性。葉將批評方法分為三類，其一為Author-psychology，即作家論，李文所寫到的「考古式」批評即在此列；其二為Reader-psychology，即反應論，而「新批評」派的重要前輩呂恰慈（I.A.Richards）、愛浦生（William Empson）及莫利斯（Charles Morris）赫然在列，葉對何謂「adequate reader」提出質疑；其三則為Art-object，即本體論亦針對「新批評」派的蘭松（John Crowe Ransom）、梵薩（William. K. Wimsatt）、維伐斯（Eliseo Vivas）、泰

²⁹ 須文蔚，〈葉維廉與臺港現代主義詩論之跨區域傳播〉，頁 249-273。

³⁰ 此二文稿與其他葉維廉的文稿、書信一起以《葉維廉手稿》之名收藏與臺灣大學圖書館。

³¹ 李英豪，〈論現代批評〉，刊於《好望角》第 1 期，頁 2。

³² 李英豪，〈略論現代批評〉，《批評的視覺》（臺北：文星書店，1966），頁 3-9。

特 (Allan Tate) 等人，而對詩的本體提出質疑。葉一一詳解這些批評的方法、代表的批評家及其優劣，而後歸納三種批評路向共同的問題：「我以為以上三種方法都犯了一個毛病，把自然與詩，人與詩，思想與詩，情感與思想，impulse與reasoning，一一截然二分。」針對這種弊端，又提出「中國理論少，恐怕是避免這種分屍認人法」。葉維廉將西方批評的弊端歸納為「分屍認人」，批評過於理性邏輯的詩論，推崇中國的「自然」，已初見後來比較詩學的觀點傾向。而後來李英豪的論文〈剖論中國現代詩的幾個問題〉中，提出要以整體來看待傳統，更直接引用這個比喻來形容那些邯鄲學步的詩人，「更糟的是有些『詩人』卻妄想去掘墓來『分屍認人』」³³。又如葉在信中所提出的觀點，「我認為詩是一種growth，既有其獨存性（本體、本質），亦有其外在性（如樹之有枝有葉，詩亦不能棄絕意象思想□□而成詩）」李文則引述了這一「growth」說來概括一首好詩應有的特質，強調「詩的整體性和生長的內在態勢」³⁴。而〈論詩人與現代社會——兼談文學的交感與傳達〉談及現代詩的理解問題時，又再次見到對「growth」概念的延伸及另一個葉維廉杜撰的術語：「現代詩確實是難懂的，□□它時一株不斷在生長中的樹，存在於自身最自然的生長中。用葉維廉杜撰之語，即所謂『平行之蛻變』(parallel metamorphosis)。反過來，葉維廉同樣也會借用李英豪的用語。在〈論現代批評中〉，李英豪批評歷史批評法之機械：「『考古式』的歷史批評方法，有如我們要需求一個洋蔥的硬核，當一片一片剝割了下來時，整個洋蔥已蕩然無存。」葉維廉的信中回應：「詩的本體為何物？□□Wimsatt 用了concrete universal, substantive level諸名詞，也只知道有那麼一個東西□□但Wimsatt已把洋蔥層層剝去□□Ransom設法將此意念補足□□」信末仍以「洋蔥剝皮」的比喻為李文提出意見。由詞句的相互引用已可見雙方理論交流、共生的關係，兩人的評論文章也不時遙

³³ 李英豪，〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，《批評的視覺》，頁 51。原刊於《創世紀》第 19 期（1964）。

³⁴ 同前註，頁 46。

相呼應。1959年葉維廉的〈論現階段中國現代詩〉首先發難，一面介紹臺灣現代詩的兩個前衛方向：感覺至上主義和具象詩的實驗，以痙弦和白萩為例說明其成功之處，另一方面卻也對盲目追求的危機提出警示³⁵。五年後，李英豪在《創世紀》發表的〈剖論中國現代詩的幾個問題〉則直斥已蔚為風氣的「情緒至上論」、淺薄的知性主義的偏頗之弊³⁶，以此來提出自己的詩歌「整體觀」。這種強調藝術與個人與世界完整諧一的觀點，是《創世紀》中葉維廉〈詩的再認〉³⁷一文之「心象」，是《好望角》中李英豪〈論詩語言之動向〉一文所言「一種無時間的宇宙本質」³⁸，也是《好望角》王無邪的畫論〈論具象繪畫〉³⁹討論的「心性」。「香港現代文學美術協會」固然並非組織嚴密的同人社團，但在那一階段，確乎共同探索著一個現代文學／藝術可行的方向，而葉維廉獨特的地緣與人緣則成為其間至關重要的因素。

四、批評的職守

事實上，彼時李英豪、葉維廉等人所關注的，是借「現代批評應何為」而探索「現代藝術應何為」的問題。「新批評」固然是他們借鑒的重要資源，然而在條分縷析現有批評的利弊之餘，更強調的是創建自己的「新的批評」。對於如何消化吸收前人的經驗和資源，開創自己「新的批評」，不得不提到的是艾略特的影響。從中國三、四十年代的現代詩人，到五十年代香港的林以亮、台灣的夏濟安等人，都對艾略特推崇備至。《文學雜誌》翻譯了艾略特的〈論自由詩〉（*Vers Libre*）⁴⁰、〈傳

³⁵ 葉維廉，〈論現階段中國現代詩〉，《新思潮》第二期（1959.12），頁5-8。

³⁶ 李英豪，〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，頁45。

³⁷ 葉維廉，〈詩的再認〉，《創世紀》第十七期，頁2。

³⁸ 李英豪，〈論詩語言之動向〉，《好望角》第四期（1963年4月），頁2。

³⁹ 王無邪，〈論具象繪畫〉，《好望角》第六期（1963年5月），頁4。

⁴⁰ 余光中譯，艾略特，〈論自由詩〉，《文學雜誌》第一卷第6期（1957.2），頁12-16。

統和個人的天賦〉(*Tradition and the Individual Talent*)⁴¹，《文藝新潮》翻譯了長詩〈空洞的人〉(*The Hollow Men*)⁴²及〈序曲〉(*Prelude*)等幾首短詩⁴³，《香港時報》「淺水灣」翻譯了〈關於批評〉(節譯自〈批評的效用〉，應為 *The Function of Criticism*)⁴⁴，〈T.S.艾略脫論葉慈〉(原文應為艾略特1940年首次年度葉慈演講，原題為 *Yeats*)⁴⁵等，《好望角》則翻譯了〈傳統之真諦〉(節譯自 *After Strange Gods*)⁴⁶，持續不斷的譯介熱潮外，艾略特的文學批評亦給予香港現代主義批評極大的啟發。其中尤為重要的，是有關如何理解傳統的問題。李英豪的批評〈論文學與傳統〉寫於1962年8月，幾乎通篇都在艾略特的〈傳統與個人才能〉的基礎上闡發，亦不避諱地多處直接引用艾略特的觀點。如引艾略特的〈論詩的批評〉：「每一種真正的批評，姑勿論它的形式如何，目標則均為創造……」⁴⁷；緊接著又引艾略特的〈文化詮釋札記〉：「社會文化詩最基本的，個人文化及各團體階層文化均從其中引申出來」⁴⁸；在詮釋「文學傳統的整體」時，更整段引用〈傳統與個人才能〉中的段落：「傳統的優點，並非憑集成所能獲得，作家必須下一番苦功，才能使其作品有承先啟後的作用……這種歷史眼光，是一種時間的觀念，也是一種超越時間的永恆感，甚而是永恆和時間合一的感覺」⁴⁹；並引用〈奇異神明的追求〉(*After Strange Gods*)中的觀點「自從基督

⁴¹ 朱南度譯，艾略特，〈傳統和個人的天賦〉，《文學雜誌》第八卷第3期(1960.5)，頁22-29。

⁴² 葉冬(崑南)譯，艾略特，〈空洞的人〉，《文藝新潮》第3期(1956.5)，頁32-33。

⁴³ 馬朗譯，艾略特，〈序曲〉、〈哭泣之少女〉，〈風景〉，〈瑪蓮娜〉，《文藝新潮》第7期(1956.11)，頁52-54。

⁴⁴ 狄吾譯，艾略特，〈關於批評〉，《香港時報》「淺水灣」1960年6月15日，第十版。

⁴⁵ 狄吾譯，艾略特，〈T.S.艾略脫論葉慈〉，《香港時報》「淺水灣」1960年8月6日、7日，第十版。

⁴⁶ 木譯，艾略特，〈傳統之真諦〉，《好望角》第5期(1963.5)。

⁴⁷ 李英豪，〈論文學與傳統〉，《批評的視覺》，頁13。

⁴⁸ 同前註，頁14。

⁴⁹ 同前註，頁18。

教及古典文化的架構敗壞和腐朽以來，作家曾追求著許多牽強附會和危險的信仰及思想體系，以求一新的藝術表現體系」⁵⁰等。單看這不厭其煩的多處引述，就可見李英豪閱讀艾略特之廣、之細。而〈論文學與傳統〉的主要論點，亦與〈傳統與個人才能〉極為切近，在艾略特對傳統與當下關係所闡釋的歷史意識的基礎上，李英豪闡發「昨日的現代，將成為今日之傳統；今日的現代，將包含了過去之傳統」⁵¹，進而又將「傳統」發揮至「文化」和「語言」的領域，其後所暗示的，恐怕就是中國現代文學面對西方「現代性」的困境，這是艾略特所不曾考慮的。另外，在討論「傳統、反叛和語言」問題時，李英豪還提出對於文學傳統的整體觀點，很易流於過度理想化，並指艾略特的〈什麼是古典〉（*What is a Classic?*）及〈批評的功能〉（*The Function of Criticism*）就犯了這種錯誤。李英豪認為「這「完全」包藏有一種文學上的決定論和宿命論」，實際上正與艾略特自1928年的論文集《致蘭斯洛特·安德魯斯：論風格和秩序文集》（*For Lancelot Andrews: Essays on Style and Order*）開始，其文學批評論文日益收到天主教觀點的影響，甚至有喧賓奪主之勢有關。李英豪對文學傳統之整體的理解，更強調時間整體的融合。而所謂「在無意義中對意義的追尋」、將文學傳統視作「生生不息的整體」、乃至詩人需要「一種靜觀力的給出」汲取個人的「經驗」，則融合了中國道家思想與現代心理學的要素，為後續立足於六〇年代香港的「新」的創建，做好準備。無獨有偶，呂壽琨1960年發表於《新思潮》的長文〈獨立自由的絕對個人智慧藝術〉⁵²就雖未明言傳統問題，卻以「新」、「舊」為主題來探討藝術的發展問題，後又於1961年2月，在《香港時報》「淺水灣」同題重寫連載⁵³，更詳細地以對自唐以還的各畫風畫派

⁵⁰ 李英豪，〈論文學與傳統〉，頁20。

⁵¹ 同前註，頁13。

⁵² 呂壽琨，〈自由獨立的絕對個人智慧藝術〉，《新思潮》第6期（1960.8），頁91-96。

⁵³ 呂壽琨，〈獨立自由的絕對個人智慧藝術〉，《香港時報》「淺水灣」1961年2月17日—3月5日，第十版。

的更迭交替的實際闡釋實踐了「昨日的現代，將成為今日之傳統；今日的現代，將包含了過去之傳統」這個理念。呂將藝術的生命歸結於創新，而後將創新歸功於自我了悟。及至1963年，呂壽琨再撰短文〈個人創建於藝術〉與崑南的〈夢與證物〉同刊於《好望角》創刊號首頁，其核心仍不脫「創建」，而對傳統的理解也統一為「整個傳統實是從傳統中跳出的傳統」⁵⁴。整個香港六〇年代初的批評都在呼籲「創建」，而「創建」在他們的筆下顯然有了多重含義。李英豪從艾略特受到啟發而對傳統作出的詮釋指出了一個重要的方向，而葉維廉對新批評及以前的中西批評的總結則提供了一個極好的論述框架。

葉維廉在〈批評的職守〉中，將前信所提到的當時批評的幾種分類逐本溯源，更為詳細地介紹了「新批評」幾位重要的批評家之間的師承、發展、否定、衍生關係，並細析出呂恰慈－愛浦生／布魯克斯（Cleanth Brooks）／潘·沃倫（Robert Penn Wallen）－莫利斯以及梵薩／華爾勒（René Welleck）／蘭松／泰特兩種路向，又指出梵薩受克羅齊（B.Croce）的影響，華爾勒受胡色爾（Husserl）的啟發，而蘭松與泰特則出自柏格森（Henri Bergson）－休爾莫（T.E.Hume）－艾略特（T.S.Eliot）這一系統。在梳理西方批評風氣的譜系之後，葉維廉試圖總結中國傳統詩學的特點，並以西方的批評術語明確之——且不論其合理與否——中國詩「由於自然與詩合一與互為持續的認可」確成為後來葉的比較詩學的重要起點，亦為六〇年代香港現代主義批評提供了一套極為重要的批評框架。由此所指出的「詩與學問」、「詩與義理」的關係，從而理解「新批評」對詩歌形式的注重。葉維廉以嚴羽的《滄浪詩話》為例，舉「大抵禪道在妙悟，詩道亦在妙悟」為類比法（Analogy），而理語成理趣方可入詩來確定詩藝在組織力，而組織力又「關乎別材」，乃「漸修而成」。又以考據的方式，考一句源出白石詩「作詩求與古人合，不入求與古人異；求與古人異，不入不求與古人合而不能合，不求與古人異而

⁵⁴ 呂壽琨，〈個人創建與藝術〉，《好望角》創刊號（1963.3）。

不能不異」，而聯繫艾略特的傳統論。這種抽離歷史語境的比較方法或有值得斟酌之處，不過卻提供了極大的想象空間。後來李英豪為《批評的視覺》自序，其觀點與葉維廉的信和代序幾乎如出一轍，只是篇幅大大短縮，甚至引葉維廉的原話：「葉維廉說得對：我們中國理論少，恐怕能避免上述的分屍認人法」⁵⁵。《批評的視覺》堪稱香港現代主義「新的批評」之代表，分為三輯：第一輯以概論為主，第二輯討論詩中的重要因素如語言、本體、觀念、張力等，第三輯則收多篇對具體詩人和詩的批評。所涉及的重要議題包括「新的批評」的方向、傳統問題、詩的交感與傳達的問題、詩人「孤寂」的主題、「感覺至上論」和「實驗至上論」、詩的語言、語法、意象、詞性，至於詩的本體問題、觀念與哲學問題、張力問題等，幾乎都來自英美「新批評」爭論的問題，但討論往往又因作者強烈的「東方意識」和「創建自覺」而超越於原有西方語境中所討論的內涵。在魚雁往返的數年裏，恐怕很難說得清哪一方的影響更大，哪一方的啟發更多。彼時李英豪憑個人的閱讀、對藝術的熱情和才情持續地發表批評，也將那種汪洋恣肆的、更為偏重直覺經驗和語言效果的批評方式發揮到了極致。在六〇年代的香港和臺灣詩壇，《批評的視覺》給予詩人整合傳統與現代、東方與西方資源極大的發揮餘地。而葉維廉從台大畢業後赴美深造，後來在現代詩、比較詩學、道家美學、翻譯等等方面成就卓著，當年為香港現代主義文學運動所作的「不在場」的貢獻，則多少為學界忽略。

⁵⁵ 李英豪，〈自序〉，《批評的視覺》，頁 3-9。

四、結語

在對香港現代主義文學思潮進行整體論述之前，需要借鑑及參考大量與此相關的個別論述、史料文獻；然而越進入歷史現場，越發現需要調整的非僅細節的謬証，可能乃整體的史觀。如果必須將鬆散的「現代文學美術協會」視為一個整體，來觀察五〇年代末、六〇年代初香港現代主義文學思潮的發展與流變，則「協會」中每一個個體的地域遷移、個人成長及由此而來的思想衝擊、交流影響都應納入這個整體的文學／藝術實踐。正如葉維廉的文學活動所顯示的，彼時香港「現代文學美術協會」的《好望角》與高雄「創世紀」詩社的《創世紀》有過近乎親密共生的關係（儘管遲至2011年11月，在澳門大學舉行的「漢語新文學」講堂系列「葉維廉與漢語新文學國際學術研討會」上，「三劍客」的另兩名重要成員崑南與王無邪才與「創世紀」的洛夫初次見面）。從兩篇私人文稿更可見，當時葉維廉在臺灣交遊所接觸到的社團、群體皆納入了「協會」的視野，而在臺大求學中建立起來的知識體系，亦成為諸友共同探索新方向的基礎框架。由此可見，在「香港現代主義文學思潮」中，「香港」作為一個後設的關鍵詞，其實質卻是跨區域流動的。

附錄：

其一、葉維廉致李英豪信

英豪：

先把一些正事交待：（一）我的詩集改封面事可由崑南設計，可用破碎、粗獷碑體字（取集內題目）大小堆疊而成一個Design，但空間處理宜注意。（二）已決定取大陸一欄，香港方面目前上欲？崑南、戴天（詩人），和你（批評。）（三）從痙弦寄來的「詩、散文、木刻」中看到「詩人與現代社會」正合TRACE之用，所論頗合我心，且確指出了現代中國詩人之路線。我希望你能把這篇重寫為英文，我已和Mr.May提過，我贊譯該篇題為“Chinese Poets and the Modern World”。文中傳達與交感一點所論甚好，惟略欠例證，宜取一些現代詩人的作品來引出Identification。即詩人如何identify himself with the world.文中你只提崑南一人，和我，我認為可把西洋部分簡化，引入你的看法。英文不妥處，我將為你攪括。速辦。（四）我和May又見了一次面，談得甚融洽，對我的「偉論」尤能欣賞，認為是major work，將為我登出，但不再中用現代詩專號，因太長。我發覺他和我們的看法很接近，認為詩應該unique，同時不寫瑣事為是。決定以後陸續登中國詩，所以我將盡此為我們的文學打出路。（五）畫方面，May決定把我哥哥的那張提前登出，以免呂先生等誤會我偏心（其實我任他們選的。）金嘉倫等宜再寄照片來（林鎮輝亦請他寄來）以後可以陸續看出。（但經他們選。）（六）台內銷證發下令我雀躍，我的「石榴」詩因底稿失去，已囑內子速從我給她的底稿中抄給你，望能等該詩才出版雜誌型。（七）我似乎再有一股衝力，決盡力再執事（捱夜的精神似乎又有了。）三個問題日內寫給你。（八）關於你各批評文字的細節我會逐篇劃出與你討論，在此我略想和你談談大概的。

批評一首詩一篇小說大略有兩款處理方法，其一為Author-psychology，即所謂intentional fallacy，即從詩人的用心，背景，歷史，思想，哲學，技巧，心理……來推斷及鑒定而同時供出標準。這在一般新批評家的心目中如Wimsatt, Vivas, Stallman（次要的），Wellek均函認為是謬誤，原因是我們無法知道作者的用心……，我們假定多於確切。這是看法之一。（我的意見容後說。）根據Wimsatt，亞里士多德以還大多犯此謬誤。其二為Reader-psychology，即所謂Affective fallacy，從讀者的反應來歸納出一些標準，最代表此種批評的是I.A.Richards, William Empson與及我認為最不幸的是Richards的掛名弟子Charles Morris。Richards在Practical Criticism中把一批實驗文字重列並舉出讀者間之謬誤。（他在Cambridge教書時把一些不大出名的詩，把作者去掉，交學生自由發揮對詩意見，而從這些反應中，以他自己的智慧——adequate reader大概就指他自己——指出一般讀者的共同錯誤，從而指向某些原理。）最大的困難時：誰才是adequate reader, how adequate is adequate——這種批評多少傳達為依？。R.P.Warren和C.Brooks是Richards及Empson（Empson係Richards學生）的嫡系，但比前者完整。（在此我暫不能談細節，Richards想也早已熟知，不贅——以前大陸譯呂恰慈，在此大教過書，影響一時，李廣田是他嫡系弟子。）這門批評在表面「嚼字」的居多，是？Approach（技巧上）方法是Psychological。Charles Morris後來將之更進一步的科學化，某項Emotion=X+Y之類的東西，把某項感情做了一翻documentation。（謝文孫的文學批評後設學本源想係此。）

新批評家Ransom（其實已不新），Wimsatt, Vivas, Tate等人，在大力推翻上述兩種方法之餘，供出第三個方法，認為詩有一個Art-object，是詩的本體論，原是頗有可為的一個開始，但詩的本體為何物？沒有一個人說得上來，Wimsatt用了concrete universal, substantive level諸名詞，也只知道有那麼一個東西，究竟詩是用文字寫的，但Wimsatt已把洋蔥層層剝去，（包括上述intentional 及affective的一切外在因素。）Ransom設法將此意念補足（源於T.E.Hulme和T.S.Eliot）把Art-object的意念縮為

「凡Emotion必需存在於一個對象」Emotion本身不存在，只有在某對象中（所謂對象，在Ransom的意念中，就是例如分離要在車站，有淚有愁有招手這麼明而易見的object。）才見Emotion。於是影響之下，美國的詩壇的詩多半詩rationalized，非常logical，有物可見，有聲可聽，有言可記，真是起承轉合，韻又足，meter又全。當中又玩弄兩三個妙語，就算是詩，所謂academic poetry是也。西岸Beatrik一群唾棄之下，主張Spontaneous poetry，實在是借我們的zen來成他們的所謂beat zen。其間有好些詩，如Corso，但大部份其他的失諸野，與我們中國之“自然”頗不相同。（兩者取其一，我取beat不取academic。）

我以為以上三種方法都犯了一個毛病，把自然與詩，人與詩，思想與詩，情感與思想，impulse與reasoning，一一截然二分。（dichotomy），才會產生許多種至上主義——技巧至上主義，思想至上主義，本體至上主義（如能說得出個名堂來又不同），音樂至上主義來。我們中國理論少，恐怕是避免這種分屍認人法。歷代詩話與各詩論中，寧願用筆記記下些零碎的片語（多半是給詩人看，而非給讀者看的。）則白石、滄浪二人，多少已屏除了第一第二兩種錯誤，但“境界宜高”仍是虛語。白石（姜白石）所論很獨到，只嫌過簡。謝榛亦然。滄浪頗近克羅齊，但比克略高一籌。（附：你認為克羅齊intuition及expression為二物似乎錯了，intuition-expression實為一物，他亦係本體論者，有許多地方比Wimsatt這後輩高明得多，Wimsatt雖然宗於克羅齊，但克羅齊的理想批評家是詩人一項，已大不得我心。關於克我有空可抄出部分寄你。）

我認為詩是一種growth，既有其獨存性（本體，本質），亦有其外在性（如樹之有枝有葉，詩亦不能棄絕意象思想……而成詩。）當然亦有其所謂spontaneity（其posture, stature, breath, scope……氣勢等）。批評家之為批評家，既不應只做一個“啊，美好啊”的欣賞者，亦不應只說，此人思想偉大，他起碼應該說“他如何如何利用甚麼甚麼使其獨有的美，氣勢……獲得了最佳，最適當的展露，生長……。”舉個例說idea qua idea, image qua image總比不上image qua idea 或idea qua image的境界音，何

故direct by indirection是也。（我雖用了英文字，此處尤指中國詩之曉外國詩。）

你的理論大致與我的看法相近，惟「論現代批評」一文，可能本身犯了批評上之「洋蔥剝皮」，即在否定之餘，你要指出一個較為完整的方法。文後的呼籲尤應去掉（只最後二行。）我知你是反對academic criticism的（我自己也是，以上所列academic的東西只在信中如此。）但「現代批評」中的結論有導人入academic study之可能。（我看得出你原意不是。）似應加一二句類似academic study乃不通……。（以上所談因時間所限未能詳細，大部份觀念將在為你寫的序中發揮，結論大致認為你去了最正確的批評路線。）你意見如何？

維廉

1963年7月23日

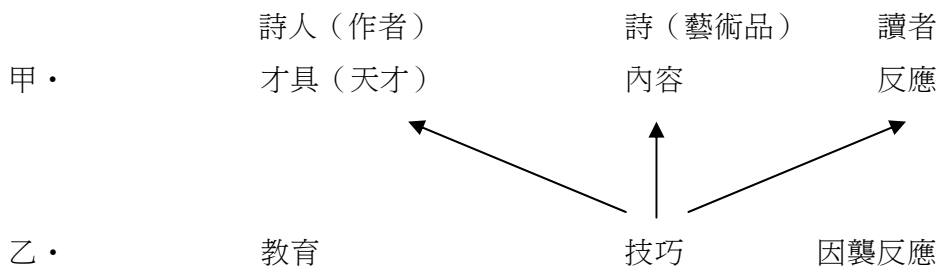
其二、〈批評的職守〉（李英豪先生《批評的視覺》代序）

一、

怎樣才算一個「稱職」的批評家呢？這句話看來簡單，但要給讀者一個滿意的答覆，卻殊為費解。批評家當然是存在於作者與藝術品、藝術品與讀者之間；一則他與作者關係密切；一則其言指向讀者。是故，他的職責自然是相重的：其一、如何通過作品而鑒定作者的藝術價值；其二，如何由於作品價值的確立而給與讀者正確的傳達。顯而易見的，這兩重職責的完成全仗藝術品存在性之確立。所以，要說批評的職守，首先要確立一件藝術品的存在性。我特別提出這一個問題的原因是：歷來的批評家由於忽略了這一個基本的問題而產生了頗為歧異的研究方法，在文學理論的建設上往往有，不能自身「具足」之威。在這裏，我

必須先聲明，我是寫詩的，並非批評家，沒有足夠的視覺（批評的視覺）去對過去文學理論的創立作任何的褒貶。本文的目的，要從近年來對於這一個問題的爭論所引起的諸問題中，作一個比較的透視，同時反省一下中國文學批評之所長，檢討一下中國文學批評之所短。在此我所持的態度是觀察性的，並非批判性的。

批評一首詩或一篇小說（以下簡稱藝術品），通常均採取下列兩種處理方法：一、從作者的用心出發來鑒定作品的標準；二、從讀者的反應來判斷作品的成敗。其研究的方向，利用樊薩（W.K.Wimsatt）的表解，大略如下：



表解往往過於簡化，只見樹身，不見枝葉，不宜取。（樊薩自己所犯的錯誤，下文會討論到，這裏應用他的表，為求方便。）第一種批評方法既是從作者的用心出發，其所研究的方向就是：（1）從傳記的材料中去發掘藝術品產生的過程，看看作者的故鄉是否山明水秀，看看其童年背景是否書香世代，其思想如何，其哲學背景又如何，再看看作者日記總訴求其創作用心之艱苦，然後歸結到其天才之絕世（只云其絕世，不問其所以然），走向極端的批評家如莎氏專家喬治·白蘭德斯就得了下列的一個結論：*Macbeth*一則較莎氏其他的則差，原因是：與莎氏個性不大切合。維基尼亞·莫爾就認為白朗特的「咆哮山莊」是其哥哥Patrick寫的。（2）從心理的研究去印證一件藝術品的成因，持此論者認為藝術源於一種補償作用，這話就等於說，如果拜倫不拐，他的詩就不偉大；或認為詩是一種「做白日夢」的行為（宜參閱佛洛伊德）「詩

人與白日夢的關係」一節，所論甚精微，不可因「白日夢」三字而誤作批判），作品是對於他無法於現實世界實現的慾望的一種重建，實在是補償行為的一種；而揚格則把藝術家分為兩類：一為有計劃性的作家，表達行為再有限度下規格下進行；一為自發性的作家，表達行為頗有延展性，並傾向於內在世界的展露；其次就是「靈感」一詞的產生，由於該詞的亂用，其原意已無復辨認，近代論者多避而不用。（3）從社會觀點來評定藝術品價值，從這個觀點出發的有教條主義，是在作品本質上外加的標準，貴族政治下的批評家要求藝術品有階級之分，共產政治下的批評家主張鬥爭、清算，如藝術品崇尚自由獨立人格，則斥為落後思想等等，均與藝術品之為藝術品脫節。其次有模仿論，反映論，在作品中追求社會因素的印證，重點在其模仿社會反映社會因素的範圍，而忽略了社會因素與文字表現間的相剋相成的張力。（4）從哲學、神話來探測作品的幅度以鑒定其價值。持此論者與（1）不同之處在於：（1）乃對思想背景之溯源，此論要以哲學思想之偉大來作藝術品的標準，以神話之應用鑒定藝術品之豐繁。換言之，如果一篇作品背後的哲學是偉大的哲學就是好作品，此論忽略了「藝術組織力」的價值，往往以為引用了六經的話就偉大，而不知道如用得不當，穿插得不自然（禪宗裏的自然），反而驚扭。同理，神話可以用，但缺乏透視的東引西析，不但於藝術品無補於豐繁，反而累贅。

以上的幾個批評的角度，在梵薩看來，是在藝術品之外作功夫，在作品與作者之間的關係上探討，即離開了作品本身的存在性。他認為，無論批評者怎樣通過傳記，歷史，思想，心理……去求認知作者的用心，都是辦不到的事，不光是所有的記載不一定真確，即要作者自白，也未必把整個創造過程說得完全——何況作者大多不願開心見誠的將其藝術的秘密公諸於世！一點神秘是需要的。

第二種批評方法是希望從讀者的反應或作品對讀者的影響作為一件藝術品的標準。持這個論點的批評家上自亞里士多德的「淨化作用」論，下至華爾特·裴德德印象批評，而更專一的將這個觀念發揚光大的

是一度曾在中國北大教書的I.A. 呂恰慈和他的學生愛浦生（William Empson亦曾在中國教過書）。由於很不幸的，呂氏的掛名弟子Charles Morris將之科學化，延展為符號批評之故，流風所及，遺害不淺，所以我很想在此略談呂氏的批評。

呂氏在批評史上做了一件影響力很大的事，他在劍橋大學教英詩的時候，集了一批把原作者的名字去掉的詩，而且都是不出名的詩，要學生看後自幼發揮意見，他把學生的報告集在一起，發現他們大多數都誤讀了這些詩，原因是由於許多因襲的成見的阻礙所致。（詳見「實用批評」，此事不再是新知，早已成舊聞了，在此不贅。）呂氏認為詩的效果全仗「諸般心理刺激的均衡和消納」，而這種均衡和消納「並不在藝術對象的本身，而在反應。」最後一句話引起了最大的錯誤，這句話就等於否定了藝術本身的標準，而以讀者的反應代之；他認為，一個人看見到了煙就知道有火，同理，一首詩就是一組類似「煙—火」反應的刺激，而其標準驚人不在其本身的構成上而在讀者的反應！而妙的是在「實用批評」一書中又證明一般的讀者不可靠，呂氏的答覆呢？他說：我所指的是adequate reader（訓練有素的讀者），他自己當然是adequate的啦！但到什麼程度才是訓練有素？真的要到呂博士的學養嗎？理論上根本無法建立藝術的價值標準，雖然我媽承認呂氏的逐字分析的方法對於傳達上很有幫助。（譬如李廣田當年的「詩的藝術」一書里，用了他老師呂氏的逐字分析法來研究卞之琳的詩，在傳達上就頗為收效。朱自清是不是呂氏學生一時查不出來，他亦用過同樣的手法分析詩。呂氏的其他弟子如愛浦生，布魯克斯Cleanth Brooks及維勃·潘·華倫Robert Penn Wallen在此方面的成就尤高。但後二者卻頗為強調詩之組織，而不倡讀者的反應一說。後來Charles Morris把呂氏的理論完全科學化，而設法列舉某刺激等於 $x+y$ 這類例證的蒐集，這種做法，在我看來，已走火入魔了，毫無「單刀直入」之感。）

以上第二種方法在梵薩的理解中是從作品與讀者之間找根據，問題當然在：離開了藝術本身的存在性，換句話說，缺乏了Art-object（藝術對象本身）的建立，和第一種方法相比，方法雖異，缺憾相同。

這時候我們當然希望批評家如梵薩，華爾勒（René Welleck，參看Southern Review），蘭松（John Crowe Ransom）和亞倫·泰特（Allen Tate）在攻擊上列兩種方法之餘，能供出第二種較完善的方法。前二者及後二者均主張詩（藝術）的本體論，要求確立「藝術的對象」（Art-object），美學的核心。梵薩大略受克羅齊的啟示，華爾勒受了胡色爾（Husserl）的激發，都要確立詩的獨立主格；但梵薩在掃除了古今批評家的「用心論」（即本文的第一方法）和「反應論」（即本文的第二方法）之後，一首詩的存在只餘一個空無所有的概念，因為構成一首詩的外在因素如今已蕩然無存，雖然他先後用了「具體的普遍性」（concrete Universal）和實質的階層（substantive level）這些名詞來說明一首詩的存在性，我們也只知有那麼一個東西，而不知為何物，因而冥冥中梵薩也無可如何的把外在因素從後門再放進來（雖然在前門高聲的拒絕了它們，）因為他說：「形式的繁複就是內容的詭辯。」藝術品的存在性究竟未被徹底的認定。

華爾勒把藝術品的存在分為三個階層：曰音（包括和諧音，節奏，抑揚），曰義（包括語言學的組織，文體，意象及用喻），曰客體（包括象徵與神話所構成的世界）。本來頗具規模，但他卻成人這三階層只存在於集體的意識形態中，完全是形而上的，且因時空而變動極大，所以第三階層的客體就無以確立，音義還是尤其次。

蘭松和泰特二人都是柏格森—TE休爾莫—艾略特這一系統出來的批評家，第一，兩人都主張詩（藝術品）有一個art-object，第二，每一首詩都是一個獨立的存在（蘭松認為每一首詩都是新的存在；泰特說每一首詩都是一個絕對。）同時，一時令人欣喜的，兩人都沒有忽略詩的結構和詩的肌理，本是近於相當完滿的建議，但由於攻擊呂恰慈（反應論），杜威（實用論），瑞特（用心論）的理論（攻擊立場與梵薩略同，

不贅），而矯枉過正，他們順著休爾莫的啟示，第一件事是把信仰（不指限宗教）與理智之間劃分了互不相涉的界限，第二件事是要求詩有一個合理化的結構（其弊在否定了豐富的交感和悟的精神活動。）於是情感一物，在蘭松看來，只存在於一個對象，並不存在於內在世界，所謂對象已非他原先所鼓吹的本體論，而是眼看得見耳聞得到的一件實物，例如離愁要在車站、碼頭、或幽幽的小室。本著這個標準，他認為艾略特的「荒原」詩失敗的，原因就是缺乏了一個對象。換句話說，蘭松似乎並不容許一個幅度廣大深宏的象限的存在，我不一定會說「荒原」是成功，但絕非因它沒有對象，而該詩的組織力又如何呢？禪宗的傳達方式（譬如梁楷的畫）在他得標準嚇必受誅無疑！

二、

我以為持第一第二種方法論的人，其誤在未把最終的現實（在中國的語彙中即「自然」）與人之間、其與各現象之間的互為持續的真義，所以把藝術品的對象及其涉及的因素都未能做到「各得其所」的處理，是故才有待用價值之誤立（譬如以作者的人格取代藝術品的本身評價，以作者的社會觀取代藝術品的構成意味等等。）持第三種方法論的人，其誤在二元論的二分法，把自然與詩，人與詩，情感與思想，刺激與理智等都截然二分，才會產生許多至上主義，所以無法講藝術很順序的置諸自然之中。大致上，西方思想起於存疑，往往把人與藝術置諸自然至上，東方思想始於（或成於）毫無懷疑的認可與合一，所以在批評態度上絕少應用「分屍認人法」。西方批評由於存疑（所以要實證）由於二分（所以專門化及科學化）。在中國成熟的批評中很少長篇大論的，因為其先定觀念是：藝術是自然的一部分，生自自然而後歸自然，成為一不可分割的個體，所以在理論上，很少用細分法，而要一語道出詩與自

然之互相成長與重合，反而直接了當的對藝術（詩）的本身而發，隨便舉些例子來說：

又云不要苦思，苦思則喪其自然之質，此亦不然，夫不入虎穴焉得虎子，取境之時，須至難至險始見奇句，成篇之後，觀其氣貌，有似等閒不思……

皎然：詩式（例一）

人所易言，我寡言之；人所難言，我易言之……難說處一語而盡，易說處莫使放過……

白石：詩說（例二）

起句當如爆竹，驟響易徹；結句當如撞鐘，清音有餘。

謝榛：四溟詩話（例三）

李義山錦瑟詩云：「錦瑟無端五十弦，一弦一柱思華年。莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑，滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。此情可待成追憶，只是當時已惘然。」山谷道人讀此詩，殊不曉其意；後以問東坡，東坡云：此出古今樂志，云錦瑟之為器也，其弦五十，其柱如之，其聲也適怨清和。案李詩「莊生曉夢迷蝴蝶」，適也；「望帝春心託杜鵑」，怨也；「滄海月明珠有淚」，清也；「藍田日暖玉生煙」，和也。一篇之中曲盡其意，史稱其瑰邁奇古，信然。

——湘素雜記（例四）

以上四例都是中國詩話中最常見的，在這裡我們可以看出東方的藝術觀和西方藝術觀的幾點異處。例一中「苦思」而又能「等閒不思」在外國人看來總是有點詭辯的性質，因為在他們的意念中「經營」與「自然」顯為兩個相對的詞彙，而在東方，「經營」何嘗不是「自然」，這種禪家的似非而是的自然觀，使批評者與詩人毫不拖泥帶水的「藝術品」為最終的印證，批評文字以指向詩本身為精妙；所以早在法國批評家提出explication de textes（本文的研析）的方法以前，中國的詩話中就很多例四的批評文字，如我們再借用一次梵薩的表解，就是內容與技巧

之間的一種探討，完全再藝術品的本身，不再藝術品以外無關連的事物之上，而應該涉及的事物，只要「各得其所」，毫不放過，例如葉燮（清朝人）在論及杜甫的一句詩，就很適當的應用樂許多抽象的觀念，其文如下：

如元元皇帝廟作，「碧瓦初寒外」句，逐字論之，言手外，與內為界也；初寒何物，可以內外界手？將碧瓦之外，無初寒手？寒者，天地之氣也，是氣也，盡宇宙之內，無處不充塞，而碧瓦獨居其外？寒氣盤踞於碧瓦之內手？寒而曰初，將嚴寒或不如是手？初寒無象無形，碧瓦有物有質，合虛實而分內外，吾不知其寫碧瓦乎？寫初寒乎？寫近乎？寫遠乎？使必以理而實諸事以解之，雖稷下談天之辨，恐至此亦窮矣；然設身而處當時之境會……恍如天造地設，呈於象，感於目，會於心，意中之言，而口不能言，口能言之，而意又不可解，劃然示我以默會相象之表，竟若有內有外，有寒有初寒，特借碧瓦一實相發之，有中問，有邊際，虛實相成，有無互立，取之當前而自得，其理昭然，其事的然也。

葉燮：原詩（見「清詩話」第二卷）

這是中國一向稱為「意會」的傳達，在否定傳達的可能性之際（即西方人稱禪宗的「背理的傳達」——悟），批評家結果還是把那後面不可言傳的「意」傳了過來，在上例中，他很適當的用了許多哲理上（佛學上）的詞語如「實相」，「虛」、「實」而獲致了該句意之弦的全音傳達，而又都完全在藝術品本身，而不在藝術品之外下功夫。

那麼，這樣說來，中國的批評是最理想不過了。不。我這個回答不是氣洩的話，也非滅自己威風的話，而是多少帶有可惜之意，原因是（一）中國的詩論太凌散，語多片斷，所論雖微，但不易有系統的呈示給讀者，不得觀其全豹。（二）所論雖到，往往語焉不詳，許多用語只訴諸詩人，而多為讀者所不易懂，用喻含糊的例子如：

「見南山」果妙，不知何人改為「望」字。（明孫目峰）

因採菊而見山，境與意會，此句最有妙處。

近？俗本皆作「望南山」則此篇神氣索然矣。（蘇軾）

淵明「悠然見南山」之句，格高也。（明王昌齡）

總是沒有什麼理由的，「格」「氣」這一類語常可以解決了不少懶惰的批評家的問題。何謂格？何謂氣？往往不得其真解。我的已死是你不能要求讀者每每要回溯到「文心雕龍」去認定其本意，何況在「文心雕龍」裏「氣」字就有三個不同的意義：在「養氣」篇其義與「神」字相近；在「體性」篇又近乎「性」字；在「風骨」篇又是「勢」的意思。

（三）立場泰豐受了漢儒的「實用論」的牽制（我特別說是漢儒的勢力，因為在孔子的理論裏，在孟子的理論里還有尚文的一面，和神秘的一面，如孔子的「予欲無言」，孟子的「氣」均是，直到漢朝一味尊儒，才有非六經而不能入詩的強調。）影響所及，揚雄在倡長卿賦神化說之餘，竟又有書肆說鈴之議；白居易對於自己的長恨歌才會說：「時之所重，僕之所輕」；而四庫總目中才會斥王士禎（漁洋）的「神韻」之說為「光景流連，變而為虛響。」在漁洋之先的姜白石及嚴羽更備受攻擊了。

由於中國詩論往往語焉不詳，用語玄妙，讀者們有了中大的損失，譬如嚴羽的「滄浪詩話」，集了蘇東坡、韓子蒼，吳思道，楊萬里及姜白石之長，早在十三世紀時就涉及了許多近人才爭論的藝術問題，並派出了不正確的研究方法，直針對詩的本身藝術而立論。但因用語過玄，不只引起了許多誤解，一下的論點大部份未獲了悟：

（一）採用了類比法（Analogy）：「大抵禪道在妙悟，詩道亦在妙悟。」他從禪宗裏抽離了其想象活動的形態（而非禪義）與詩中的想象活動的形態（而非詩中義理）作一平行類比。雖然他源出蘇軾等人，但將之嚴肅地確立的始於他。[中國現代批評中 useful 類比法時，竟被現代讀者誤認為是西方的玩意兒，真令人費解！]

（二）認定了詩為想象力的組織，嚴氏無異就掃除了詩教之說。（實用論）。

- (三) 主張象 (image) 義 (idea) 一體——尤指以形象呈示意義的形象思維來代替以敘述來說理的邏輯思維。
- (四) 「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。」這幾句話一連引出幾個批評上的核心問題——都是現代英美批評中爭論極烈的問題：
- (甲) 詩與學問的關係——嚴氏掃除了非熟讀六經而不能作詩之說，而又不及對讀書，其間並不自相矛盾，他是要詩人「不為學所累，不受理障」，才可自然。
- (乙) 詩與義理的關係——學詩外得，理是內成，詩人應否以理為詩，應否發揮人生大道理。這個在嚴氏理論中，有理語和理趣之分：理當然可以入詩，但不可以說理方式入詩，而要用理成趣。（這無形中又關及語言的善用的問題——如何可以做到「難說處一語道破」，如何可以？析自如。）
- (丙) 由（甲）（乙）兩問題的認清就確立了詩之為詩全仗「消納」這一個看法，詩之為藝術就在其組織力。消納即艾略特之所謂Artistic Process，羅拔·潘·華倫之所謂Integration。
- (丁) 由是又等於認定了：詩人的組織力，詩人的別才乃漸修而成；所謂「透徹之悟」，要「多讀書，多窮理」才能極其至。因而某些西方人士之誤認「放任」為「自然」，真不可同日而語。
- (五) 傳統的問題——嚴氏雖未詳言，但「試以已詩置之古人詩中，與識者觀之而不能辨」這句加上了這句話的源出的白石詩說：「作詩求與古人合，不入求與古人異；求與古人異，不入不求與古人合而不能合，不求與古人異而不能不異。」我們又頓覺艾略特精到的傳統論，在此已追其一二矣。
- (六) 「詩法」節中所力主的「除俗」「不必着題」「不必多使事」「透徹」「貴圓」「不執著」等等都直指詩本身的結構問題，亦見切實。

但以上九點多少已觸及批評的核心，但由於所言過簡，其所採立場及多被淆混，而批評及宋，已具規模，至王國維更見精細，但同樣失諸「過簡」，對詩人而言尤可，對讀者來說是不足。

三、

第一第二種批評之長在於細分，例列明確，其弊在於離開了藝術品本身的存在性；第三種批評在確立藝術品存在性時，由於二分法，而使自然與詩分了家；中國的批評，由於自然與詩合一與互為持續的認可，使詩有了「各得其所」「各安其位」的處理，但失之於簡。

一個「稱職」的批評家，如果要對作者的匠心有公正的印證，對藝術品有適當的確立，對讀者有激發的啟悟，我以為，自然會逃避了上述的弊端。換句話說：在確立藝術品的存在性時，絕不能在對二分的概念下處理，不掃除詩的外在因素，但在引用時，必要「各得其所，各安其位」。詩是一種生長，固有其獨存性（本體），亦有其外在性（如樹之有枝有葉）其氣勢，幅度，格調……及至自然，往往在其組織上見之。用個簡單的例子，批評家不能只做個「啊，好美啊！」的欣賞著，或只說「此人思想偉大，氣勢深宏！」，他起碼該說：「詩人如何如何利用了什麼什麼使其獨有的美（還需說明如何的獨有）和氣勢（還需說明是怎樣不同的氣勢）……而獲得了最佳，最適當，最自然的展露和生長。」在適當的地方應該用到的外在因素，毫不放口（但一定要「各得其所」，不可強求與附會），所以我們不妨用適量的細分法，求以適度的傳達。（詩與讀者之間言「交感」批評家一定要獲致傳達。請參閱李君「詩人與現代社會」「傳達與交感」節。）