

## 走內線的路——梁宗岱的體驗批評

廖棟樑、錢瑋東

### 摘要

「走內線的路」是梁宗岱對其文學批評立場的明確宣言，這不只是主張從關注作品外部的客觀因素回歸至作品本身而已，其中更蘊有他深刻而獨到的見解。梁宗岱以為文學批評之目標在於透過作品來求得「讀者與作者間精神底交流與密契」，甚而要在讀者心裡重織作者創作時「靈魂活動底過程和背景」，這種「體驗批評」的方法構成他的批評觀之根本基礎；正是在此基礎上，他才認為「真正的理解和欣賞只有直接叩作品之門」，並提出「走內線的路」之要求。換言之，當我們企圖理解梁宗岱為何拒斥「外線」、迴向「內線」，此種「體驗批評」之觀念便是不應忽視的關鍵因素，而這即意味著：僅憑藉我們今天習以為常的「內部批評」視角，並無法真正把握「走內線的路」的精義，因為後者的核心關懷不單是抉發作品文字形構所喚起的審美效果，毋寧說，寄寓於作品中的作者心靈體驗才是其終極的旨趣所在。

關鍵詞：梁宗岱、體驗批評、走內線的路、純詩、詩人—批評家

---

2018/9/8 收稿，2018/11/20 審查通過，2018/11/30 修訂稿收件。

\* 本文曾於2017年6月10、11日國立政治大學中國文學系、國立清華大學中國文學系舉辦之「文學閱讀的觀念與方法：中國文學批評研究工作坊」上發表初稿，承蒙與會學者以及兩位期刊匿名審查委員惠賜寶貴意見，謹此銘謝。

\*\* 廖棟樑現職為國立政治大學中國文學系特聘教授，錢瑋東現為國立政治大學中國文學系博士生。

DOI:10.30407/BDCL.201812\_(30).0004

## Taking the Internal Route: Liang Zongdai's Experimental Criticism

Liao Tung-liang and Chin Wai-tong

### Abstract

“Taking the Internal Route” was Liang Zongdai’s declaration of his position on literary criticism. This declaration is not just about reverting from concentrating on objective factors external to the texts back to the texts themselves, but also demonstrates Liang’s profound and unique perspectives. Liang considered the purpose of literary criticism to be the pursuit of “spiritual communication and tacit understanding between readers and writers,” or even the readers’ reconstruction of the writers’ “processes and background of spiritual activities.” “Experimental criticism” became the foundation of his literary criticism. Based on this foundation, he determined that “true understanding and appreciation can only be obtained through texts,” consequently, he established the requirement to “take the internal route.” In other words, when we try to understand why Liang rejected the “external route” in favor of the “internal route,” the concept of “experimental criticism” is key and should not be ignored. This means that we cannot grasp the essence of “taking the internal route” merely from the perspective of “intrinsic criticism” to which we have become accustomed. “Taking the internal route” is not just about the aesthetic experience caused by words in the texts, but rather, about the ultimate purport of the writers’ spiritual experience as expressed in their works.

Keywords: Liang Zongdai, experimental criticism, taking the internal route, pure poetry, poet-critic

---

\* Liao Tung-liang, Distinguished Professor, Department of Chinese Literature, National Chengchi University. Chin Wai-tong, PhD Student, Department of Chinese Literature, National Chengchi University.

研究被造物時，不應該施展徒勞益和日漸消磨的好奇心，而應該向那永恆而持存者攀升。

——聖奧古斯丁《論真宗教》<sup>1</sup>

## 一、前言

1941年的端午節，重慶文藝界為紀念屈原，舉辦了第一屆詩人節，梁宗岱（1903-1983）為此撰寫了題作《屈原》的長文，這篇文章後來更成為一本小書單獨出版。在該書〈自序〉的開首部分，梁宗岱並未直奔主題歌頌屈原，他反而先從文學批評的兩種可能的方向說起：「文藝底欣賞和批評或許有兩條路。」接著，他對這「兩條路」的其中一條大表不滿：

一條——如果我可以現造一個名詞——是走外線的。走這條路的批評對於一個作家之鑑賞，批判，或研究，不從他底作品著眼而專注於他底種族，環境，和時代。法國十九世紀末葉大批評家泰納便是這派底鼻祖同時也是最優越的代表。缺乏泰納底敏銳的直覺，深厚的修養，廣博的學識，這批評方法間接傳入我國遂淪為一種以科學方法自命的煩瑣的考證。二十年來的文壇甚或一般學術界差不多全給這種考證所壟斷。試打開一部文學史，詩史，或詩人評傳，至少十之七的篇幅專為繁徵博引以證明某作家之存在與否，某些作品之真偽和先後，十之二則為所援引的原作和一些不相干的詩句所占，而直接和作品底藝術價值有關的不及十之一，——更無論揭發那些偉大作品底內在的，最深沉的意義了。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 原文未見，轉引自〔美〕沃格林（Eric Voegelin）口述，〔美〕桑多茲（Ellis Sandoz）整理，段保良譯：《自傳體反思錄》（北京：華夏出版社，2018年），扉頁。

<sup>2</sup> 梁宗岱：《屈原》，收於梁宗岱著，馬海甸主編：《梁宗岱文集 II·評論卷》（北京：中央編譯出版社，2003年），頁207-208。類似的意見在《中國之美文及其歷史》（1924）中，梁啟超也提到「凡辨別古代作品之真偽及其年代，有兩種方法，一曰考證的，二曰直覺的」，考證的是「將該作品本身和周圍之實質的資料蒐集齊備，看他字句間有無可疑之點，他的來歷出處如何，前人對於他的視察如何等等」；直覺的，則「專從作品本身字法、句法、章法之體裁結構及其神韻氣息上觀察」。任公的「考證的」與「直覺的」說法僅是針對作品的甄別而言，並且，其「考證」和「直覺」在實際鑑別材料中是很難截然兩分的。見梁啟超：《梁啟超古典文學論著》（上海：上海書店出版社，2013年），頁109-110。

這種「走外線的路」的批評方式，其一大特點即是不專從「作品著眼」，而把最大的精力投放在作品以外的「種族」、「環境」和「時代」等所謂客觀因素，但梁宗岱認為這不過是「一種以科學方法自命的煩瑣的考證」，批評的結果往往是把手段當作目的，把理解的初步視作批評的終點，並無助於「揭發那些偉大作品底內在的，最深沉的意義」。因此，他不願意與此類「走外線的路」的批評家同行，寧願自行闢出一條「走內線的路」：「我自己卻挑選另一條路，一條我可以稱之為走內線的路。」<sup>3</sup>梁宗岱以自嘲的方式為這一選擇辯解道：

由於賦性的疏懶和缺乏耐性，不慣在斷簡殘篇底故紙堆中過活，或者也由於一種朦朧的信仰，我從粗解文學以來便有一種不可救藥的稚氣：以為我們和偉大的文藝品接觸是用不著媒介的。真正的理解和欣賞只有直接叩作品之門，以期直達它底堂奧。<sup>4</sup>

與「走外線的路」相反，「走內線」的批評或鑑賞方式是擺落種種外在因素的煩瑣考證，要求批評家不乞靈於種族、環境或時代等「媒介」而直面作品，「直接叩作品之門」，如此方能獲致「真正的理解和欣賞」，並「直達它底堂奧」——這所謂「堂奧」，顯然就是其前文說的「偉大作品底內在的，最深沉的意義」，梁宗岱即視此為「走內線的路」所欲企及的批評理想，一種與「走外線」者們汲汲於「證明某作家之存在與否」或「某些作品之真偽和先後」等迥不相同的批評理想。

以今天的目光來看，梁宗岱對「走外線的路」之拒斥和「走內線的路」之訴求，表面上似乎無甚高論，尤其是有關文學「外部研究」與「內部研究」等概念已成常識之後，強調「走內線」也早不是什麼另闢蹊徑的特異之舉。<sup>5</sup>然而，或許正是由於韋勒克（R. Wellek, 1909-1995）「外部研究」與「內部研究」的劃分已然深入人心，「走內線的路」原應煥發的理論光芒遂難免遭到掩埋：梁宗岱所批判的「走外線的路」固然與「外部研究」著

<sup>3</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁 208。

<sup>4</sup> 同上註。

<sup>5</sup> 有學者即把梁宗岱的「外線」、「內線」與韋勒克的「外部研究」、「內部研究」等量齊觀：「所謂文藝批評的『外線』和『內線』的劃分，與《文學理論》所謂『文學的外部研究』和『文學的內部研究』的劃分如出一轍。」見趙觀：〈現代中國的文學「內、外」說〉，《天水師範學院學報》第 36 卷第 3 期（2016 年 5 月），頁 71。

重社會學等方法之進路極為相似，但與之相對，「走內線的路」卻是否可簡單地等同於受英美新批評影響、關注文本內部「材料」(material)與「結構」(structure)因素的「內部研究」？儘管兩者都是重視作品本身，可是不應忽略，梁宗岱提出「走內線的路」時所欲探求的那些「偉大作品底內在的，最深沉的意義」，自不能脫離他的「純詩」理念，以及對象徵主義的更深一層的認識，乃至他所強調的讀者應與作者靈魂交流密契的一貫批評目標來理解；如此，則「走內線的路」便不能僅化約為「重視作品本身」，而其內涵也與一般所知的「內部研究」不盡相同，其所蘊有的獨特批評觀念應值得我們深入發掘。

另一方面，回到梁宗岱標舉「走內線的路」時的語境來看，他所欲對治的乃是自法國傳入但又不盡得其要領的「以科學方法自命的煩瑣的考證」式批評，這種「科學」批評方式的流程度，據其所說，竟至於「二十年來的文壇甚或一般學術界差不多全給這種考證所壟斷」。就此而言，梁宗岱之所以特地在為第一屆詩人節而作的這篇長文開首，表達他對當時蔚為風氣的「走外線的路」之不滿，而宣稱要「走內線的路」，毋寧是有意對這「二十年來的文壇」和批評界提出糾偏的意見，其重要性不容低估。<sup>6</sup>再者，梁宗岱發表此文時已是 1941 年，其最為知名且最具影響力的兩本批評文集《詩與真》和《詩與真二集》早在 1935 年和 1936 年即相繼出版，由此觀之，我們不妨把此文正式提出的「走內線的路」，視為梁宗岱的文學批評觀念成熟定型後，對其自身的批評方法與立場所作的一次概括性總結，而我們也可藉助此一概念，以從整體上把握梁宗岱獨特的批評觀。<sup>7</sup>

相較於魯迅(1881-1936)、周作人(1885-1967)或朱光潛(1897-1986)等「大家」，梁宗岱在現代文學批評史上無疑較不引人注目，甚至是「文學史上的失蹤者」；<sup>8</sup>而注意到梁宗岱的學者，也大多聚焦於「純詩」、「象徵

<sup>6</sup> 譬如梁宗岱批評當時盛行的「屈原否定論」的學者：「不獨不求所以登堂入室，連門戶底方向也沒有認清楚，而只在四周兜圈子，或撥拾一兩片破磚碎瓦，以及薄弱的證據，作輕率的論斷，便自詡盡研究的能事。」見梁宗岱：《屈原》，頁 208。

<sup>7</sup> 董強便認為 20 世紀 40 年代的梁宗岱「具有某種特殊的成熟性」，「一種對自己廣泛興趣的綜合」，「一種對『大成』的追求」。見董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》(北京：文津出版社，2005 年)，頁 201。

<sup>8</sup> 如姜濤便說：「在中國現代批評史上，除了王國維、周作人、李健吾這些被談論了很久的批評『大家』之外，還有一位並不十分引人注目的人物——梁宗岱。」見姜濤：〈論梁宗岱的詩學建構及批評方式〉，收於黃建華主編：《宗岱的世界·評說》(廣州：廣東人民出

主義」等概念，而將其定位為「象徵主義理論的當然代表」。<sup>9</sup>本文則企圖在此研究基礎上進一步追問：梁宗岱的文學批評觀念為何？「純詩」和「象徵主義」等詩學追求如何體現、拓深在他的批評方法和立場之上？他用來概括自己批評取徑的「走內線的路」又蘊藏著什麼樣的內涵與特色？為解答以上這些問題，我們須先從梁宗岱對「批評家」這一身分的認知及其超越這種單一身分的自我定位來入手。

## 二、雙重身分：詩人—批評家

收入《詩與真二集》的〈論崇高〉一文，是梁宗岱針對朱光潛以「雄偉」對譯「Sublime」而作的駁難，<sup>10</sup>文中花了相當篇幅來討論什麼樣的藝術品和審美印象適合使用「Sublime」（梁宗岱譯為「崇高」）來形容。在文前的附記中，梁宗岱解釋了他的結論與朱光潛有所紛歧，是由於「不同的態度和出發點，尤其是不同的基本個性」所致；這種出發點和基本個性的「不同」，按他的說法，具體便是：「大抵光潛是專門學者，無論哲學，文學，心理學，美學，都做過一番系統的研究；我卻只是野狐禪，事事都愛涉獵，東鱗半爪，無一深造。光潛底對象是理論，是學問，因求理論底證實而研究文藝品；我底對象是創作，是文藝品，為要印證我對於創作和文藝品的理解而間或涉及理論。」<sup>11</sup>稱自己為「野狐禪」固是謙遜之辭，但這

---

版社，2003年），頁190。張仁香則指出：「在相當長的一段時間內，梁宗岱被學界所忽略。……他的詩論著述集中在20世紀三四十年代，後來一直沉寂。直至改革開放以後，20世紀80年代中期才為學界所關注。」見張仁香：《梁宗岱詩學研究》（廣州：暨南大學出版社，2014年），頁49。

<sup>9</sup> 溫儒敏指出：「幾乎每一個討論過梁宗岱批評的人，都把他看作是象徵主義理論的當然代表，並且很自然會聯想到他與法國後期象徵派詩人保爾·瓦雷里（Paul Valéry）的密切關係，會提到他那篇〈象徵主義〉的專論。」與此不同，溫儒敏則特意標榜梁宗岱的「純詩」理論。見溫儒敏：《中國現代文學批評史》（北京：北京大學出版社，1993年），頁216。此外，有關梁宗岱的研究專著，也多逕直以「象徵主義」為題，如陳太勝：《梁宗岱與中國象徵主義詩學》（北京：北京師範大學出版社，2004年）；董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》等。

<sup>10</sup> 朱光潛在《文藝心理學》的〈剛性美與柔性美〉一文對中西審美型態分類，稱「sublime是上品的剛性美，它在中文中沒有恰當的譯名，『雄渾』、『勁健』、『偉大』、『崇高』、『莊嚴』諸詞都只能得其片面的意義，本文姑且稱之為『雄偉』」。見朱光潛：《朱光潛全集（新編增訂本）》第3卷（北京：中華書局，2012年），頁326。

<sup>11</sup> 梁宗岱：〈論崇高〉，收於梁宗岱：《詩與真二集》，收於梁宗岱著，馬海甸主編：《梁宗岱文集II·評論卷》，頁108。

卻恰可用來標定他對於文藝研究所持的立場：梁宗岱不求為「專門學者」，而只願以自身獨特的認知與體驗理解作品，並且是以藝術創作的經驗來展開討論。因此，他的目標並非如朱光潛等「專門學者」般要證實理論；理論之於他，僅是作為「創作和文藝品的理解」之手段而已，故而，其詩學明顯地以「文學批評」而非「文學研究」為探索的基點。<sup>12</sup>正如有研究者比較朱光潛和梁宗岱時所言：「如果說朱光潛是從理論到作品、以理論為中心的研究路徑，梁宗岱恰恰相反，他是從具體的文學作品感受出發然後涉及理論、以作品為中心的研究路徑。」<sup>13</sup>這種「以作品為中心」的、非系統研究的「野狐禪」立場，是我們觀察梁宗岱對其身分的自我定位時所要先留意的。

與同輩學人爭辯而涉及其自我定位的文章，還有〈釋〈象徵主義〉——致梁實秋先生〉一文。該文是為了回覆梁實秋（1903-1987）對〈象徵主義〉的批評而作的，梁宗岱針對其有關行文不夠清楚明白的指責而辯解說：「一篇論文應該把它底問題或要旨用清楚的文字透澈地分析，說明，和闡發——這標準我並沒有忽略。……但是有些思想是那麼精微，有些境界那麼高妙，是決非單靠機械的邏輯所能把捉的；除非你甘願用你底整體去體驗，你將毫無所獲，或者至多也不過得到一些粗糙的，因而謬誤的糟粕。在這種思想和境界面前，作者便不能只安於解釋和說明，他還得運用描寫和暗示，就是說，借重一種特別屬於詩的甚或音樂的手法。」<sup>14</sup>在撰寫有關文學批評或理論的文章時，梁宗岱認為應借重如描寫、暗示等「屬於詩的甚或音樂的手法」，以呈現其用個人「整體去體驗」方能把捉到的精微而高妙的思想和境界，而這與一般學者或批評家僅依賴「機械的邏輯」、使用非詩性語言作「解釋和說明」的做法自不可同日而語。與前引〈論崇高〉一文合觀，不難發現梁宗岱是期望以「詩人」的特質（使用詩的語言、非系統性的研

<sup>12</sup> 「文學批評」和「文學研究」的區分，是借用高友工的說法，他指出「文學批評」和「文學研究」是兩種不同的「知」的活動，前者是「經驗之知」，後者是「分析之知」。見〔美〕高友工：〈文學研究的理論基礎：試論「知」與「言」〉，收於〔美〕高友工著，柯慶明編：《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年），頁1-19。

<sup>13</sup> 文學武：〈朱光潛、梁宗岱詩學理論比較論〉，收於文學武：《多維文化視域下的京派文學研究》（上海：東方出版中心，2013年），頁208。

<sup>14</sup> 梁宗岱：〈釋〈象徵主義〉——致梁實秋先生〉，收於梁宗岱著，劉志俠校注：《詩與真續編》（北京：中央編譯出版社，2006年），頁37。

究與非邏輯性的解釋、對精微思想和高妙境界的體驗)來從事「批評家」的工作(以作品為中心而涉及理論)。對此,梁宗岱〈詩·詩人·批評家〉一文中有過更為明確的表達:

批評家和詩人之間的鴻溝也許永無聯接的希望。一個真正的詩人永遠是「絕對」與「純粹」底追求者,企圖去創造一些現世所未有或已有而未達到完美的東西;批評家卻是一個循謹的(往往並且是誠懇的)守成者,只知道援已往的成例來繩新生的現象,或站在岸上指責詩人沒入海底的探求。——詩人兼批評家或批評家而具有詩人底稟質的自然例外。<sup>15</sup>

在他眼裡,「批評家」和「詩人」似乎本是兩種絕緣的身分,如其各執一端,則二者之間的相互理解竟是「永無聯接的希望」;唯一的例外,則是得以跨越彼此疆界的「詩人兼批評家」或「批評家而具有詩人稟質」者。毫無疑問,梁宗岱正是以此雙重身分自許:他既是一位詩人(其時已出版詩集《晚禱》),同時也是一位批評家(其時已出版批評文集《詩與真》)。由於這種雙重身分,在創作與批評的兩種矛盾話語之間進行跨界的「聯接」遂成為可能,「詩人」和「批評家」不復是絕緣的兩端,兩者的特質終得同構於一體。而既身為「具有詩人底稟質」的「批評家」,梁宗岱在撰寫文學批評的文章時,因而也能夠如同「真正的詩人」一般,從事於「『絕對』與『純粹』底追求»,全身心地體驗那些偉大作品中精微而高妙的思想和境界,並且,這樣「體驗」又帶有「春江水暖鴨先知」的性質而格外顯得珍貴。<sup>16</sup>這種身分就如同影響他甚深的瓦雷里(Paul Valéry, 1871-1945, 梁宗岱譯為「梵樂希»)所宣稱的「凡是真正的詩人必定是第一流的批評家」,或者是如艾略特(T. S. Eliot, 1888-1965)說的「身為詩人的批評家」。<sup>17</sup>

<sup>15</sup> 梁宗岱:〈詩·詩人·批評家〉,收於梁宗岱:《詩與真二集》,頁189。

<sup>16</sup> 「春江水暖鴨先知」出自〔宋〕蘇軾:〈惠崇春江曉景二首〉其一:「竹外桃花三兩枝,春江水暖鴨先知。蒹葭滿地蘆芽短,正是河豚欲上時。」見北京大學古文獻研究所編:《全宋詩》(北京:北京大學出版社,1998年),卷809,頁9374。

<sup>17</sup> 瓦雷里語,見〔法〕保羅·瓦雷里(Paul Valéry):〈詩與抽象思維〉,收於〔法〕保羅·瓦雷里著,段映虹譯:《文藝雜談》(北京:三聯書店,2017年),頁340。艾略特語,見〔英〕托·斯·艾略特(T. S. Eliot)著,喬修峰譯:〈批評批評家〉,收於〔英〕托·斯·艾略特著,李賦寧、楊自伍等譯,陸建德主編:《批評批評家:艾略特文集·論文》(上海:上海譯文出版社,2012年),頁5。



關於「詩人—批評家」，姜濤曾以「理論化批評和藝術化批評的對峙」詮釋梁宗岱既是批評家又是詩人的這種「雙重身分」。就「理論化批評」一面言之，梁宗岱是「作為一個學識淵博又精於分析思辨的理論家、批評家」而出現的，<sup>18</sup>在這面向裡，他往往採用邏輯分析的論理方法，講究概念運用的精確縝密，甚至不惜為一個詞語的誤譯或濫用而撰文批駁，前文引述的〈論崇高〉恰是一例，〈從濫用名詞說起〉更是對當時批評界的種種論理謬誤作一總的痛斥：「由濫用名詞我又想起現在一般文章另外兩種關係頗密切的通病；論理不嚴密和引例不確當。二者不一定互相連累，但後者往往是前者底果，所以我們不妨合在一起說。」<sup>19</sup>在此，我們不妨說梁宗岱是以批評家自任的，甚至是以糾正其時論理歪風的批評界捍衛者姿態自任的。但這種金剛怒目式的批評風格尚不是其全貌，同時作為「詩人」的梁宗岱也有明顯的「藝術化批評」一面，姜濤指出：「精深嚴密的理論氣質只是梁氏批評文章的一個側面，他更為突出的個性魅力是他在具體作品闡釋和理論分析中表現出的獨特豐富的直覺感受力。」並且，「以一種詩化的、藝術化的行文為表現形式的，他那特有的流暢雋永的語言無處不閃爍著一個詩人的自由性靈和豐沛的激情」。<sup>20</sup>梁宗岱文學批評的另一特色就是主觀印象和沉思體味的結合，且讓我們先來看一段梁宗岱的批評文字：

馬拉美底模糊，恍惚，畫夢一般的迷離，正是梵樂希底分明，玲瓏，靜夜底鐘聲一般的清澈，前者底銀浪起伏，雪花亂濺，正是後者底安平靜謐的清流，沒有耀眼的閃爍，只有盪激的綃紋。前者底是霜月下的雪景，雪景上的天鵝底一片素白空明，後者底空明中細認去卻有些生物飛騰，雖然這些生物也素白得和背景幾不能分辨……<sup>21</sup>

這不是繪景抒情的散文，而是對馬拉美與梵樂希（瓦雷里）的比較，形容前者的作品如銀浪起伏、雪花亂濺，後者卻如安平靜謐的清流。再舉一例，梁宗岱認為「〈九歌〉裡流動著的正是一個朦朧的青春的夢，一個對於真摯、

<sup>18</sup> 姜濤：〈論梁宗岱的詩學建構及批評方式〉，頁 196-197。

<sup>19</sup> 梁宗岱：〈從濫用名詞說起〉，收於梁宗岱著，劉志俠校注：《詩與真續編》，頁 48。

<sup>20</sup> 姜濤：〈論梁宗岱的詩學建構及批評方式〉，頁 198。

<sup>21</sup> 梁宗岱：〈保羅·梵樂希先生〉，收於梁宗岱：《詩與真》，收於梁宗岱著，馬海甸主編：《梁宗岱文集 II·評論卷》，頁 20-21。

光明、芳菲或忠實的憧憬」，但和《詩經·鄭風·野有蔓草》相比，兩者「基本的情感反應或許也是一樣的」，不過，「〈九歌〉所帶來的，又不僅是一根草，一股清新而已。它們本身就是一座幽林，或驟然降臨在這幽林的春天——一座熱帶的幽林裡的春天，蓬勃，蓊鬱，明媚。而當我們在那裡流連的時候，詩人熱烘烘的靈魂底溫情和惆悵，低迴和幽思，從每句婉麗的詩透出來直沁我們肺腑，像一縷從不知方向的林花透出來的朦朧清冽的溫馨一樣」。用這樣熱情的詩筆去描繪〈九歌〉的「從每句婉麗的詩」所「透出來的朦朧清冽的溫馨」，正是「詩人為自己創造的詩體，一種溫婉，雋逸，秀勁的詩體又適足以把他靈魂裡這些最微妙最深密的震蕩恰如其分地度給我們」。<sup>22</sup>使用的是類比、譬喻等具有形象性和直觀性的語句，借用李廣田（1906-1968）引述丹麥批評家勃蘭兌斯（Georg Brandes, 1842-1927）的話：「最好的批評應該是描寫的。」<sup>23</sup>梁宗岱喜歡在進行詩意詮釋時將感性創造融入理性批判中，這似可媲美傳統的印象式的意象批評，難怪他也被冠上印象主義批評的帽子。

姜濤此種劃分固然能彰顯梁宗岱從事文學批評工作時理性與感性兼擅的特色，然而也自然帶來「理論化批評」和「藝術化批評」二者之間的張力，於是「詩人—批評家」遂體現出複調性：其核心是敏銳、獨到而富於洞見的思考，然而一旦形諸文字，這些觀點就會被形象、生動而富於感染力的詩性語言所滲透，成為一種藝術化的表達，帶著詩意性的引人入勝的魅力。更深入一層地看，與其說梁宗岱自承其具有「批評家」和「詩人」的雙重身分，乃是分別反映在「理論化批評」和「藝術化批評」兩端，倒不如說他是對當時文壇良莠不齊的「批評家」們及其僅醉心於理論、考證或索隱而不懂作品藝術感受力的批評進路深有不滿，故期許自己以「批評家」身分寫下的批評文章都能同時「具有詩人的稟質」，從而避免隔靴搔癢、有如「站在岸上指責詩人沒入海底的探求」之類的弊病。事實上，他曾多次不點名地譏刺其時的「批評家」們根本不能體會作品的真正價值，例如前文所引〈詩·詩人·批評家〉那段的下文：「我知道有些批評家闡發原理時娓娓動聽；等到他引用一句或一首詩來做例證時，卻顯出多麼可憐的趣味！

<sup>22</sup> 以上評論〈九歌〉的引文，俱見梁宗岱：《屈原》，頁216-218。

<sup>23</sup> 李廣田：〈談文藝批評〉，收於李廣田：《李廣田文學評論選》（昆明：雲南人民出版社，1983年），頁87。

於是我可以對那批評家說：『你這番議論，任你怎樣善於掩飾，並非你自己的而是借來的——至少你並不了解你自己所說的話，或不認識你所討論的東西。』」「還有些談到名家底傑作時頭頭是道；試把一首無名的詩放在他面前，他便茫然若失了。」<sup>24</sup>又或是如〈談詩〉所言：「覺得一首詩或一件藝術品不好有兩個可能的因素：作品趕不上我，或我趕不上作品。一般讀者，尤其是批評家卻很少從後一層著想。」<sup>25</sup>同篇又說：「許多人，雖然自命為批評家，卻是心盲，意盲和識盲的。」「可憐的故步自封的批評家呀，讓我借哥德《浮士德》這幾句話轉贈給你罷：……你底心死了，你底意閉了！」<sup>26</sup>緣此，若要明瞭梁宗岱之所以採取「詩人兼批評家」雙重身分的自我定位，則不能不考慮到他對「批評家」們所持的這種特殊態度；如果再連結到《屈原》開首展示的對近二十年來批評家「走外線的路」之趨勢的不滿意見，當更能體悟到他不希望只成為「批評家」的背後原因，還在於批評立場的選定：他要求直面作品，「叩作品的門」，如此方能欣賞作品的真正價值。庸俗的「批評家」既無緣於「『絕對』與『純粹』底追求」，因此，欲追求作品中這種真正價值的梁宗岱，遂只得跨越「批評家」的藩籬，體驗「詩人」的絕對而純粹的境界。

### 三、體驗批評

從「詩人兼批評家」的自我定位出發，我們瞭解到梁宗岱在「批評家」的身分以外凸顯其「詩人底稟質」的原因，是要求從事文學批評者也應如同「詩人」般致力於「絕對」與「純粹」境界的求索，這也就是說，「詩人」在創作時要表現他所體驗到的這種直叩靈魂深處的純粹境界，而（具備「詩人」稟質的）「批評家」在面對作品時，其目標同樣是要體驗「詩人」藉助文字的象徵作用以傳達或暗示的這種至境，進而描述出這樣「體驗」的「美感詮釋」過程，同時包涵了觀賞與反省的活動。就此言之，我們可把梁宗岱此一根本的批評觀念稱為「體驗批評」。

在析論梁宗岱的「體驗批評」之前，有必要先對「體驗」一詞略加述說。有關「體驗」這個概念，與梁宗岱同時的李長之（1910-1978）曾作過

<sup>24</sup> 梁宗岱：〈詩·詩人·批評家〉，頁189-190。

<sup>25</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，收於梁宗岱：《詩與真二集》，頁88。

<sup>26</sup> 同上註，頁88-89。

一番闡發。李長之在翻譯德國人瑪爾霍茲（Werner Mahrholz, 1889-1930）的《文藝史學與文藝科學》時，把原書德文「Erlebnis」一詞譯為「體驗」，並附上譯註解釋道：

體驗一字，譯自 Erlebnis，這字在文藝科學上是一個專門名詞。意指可以構成文藝創作的一切的強烈的情境，感覺和事件。體驗之存在，自然需要藝術家的才能；但卻並不限於實有的「經驗」，即對於一種從未發生的情境之嚮往，也可以稱為體驗。所以所謂一個詩人的體驗，不止指其外在的生活過程而已。<sup>27</sup>

「體驗」首先是與生命和生活共生的，但由於它「不止指其外在的生活過程」，故「體驗」並非生活過程所得的經歷本身，而是由此經歷提煉內化而成，甚至僅以此經歷為藍本，而從自身內在的想像或感受出發來把握某種可能的生命意義，這種「對於一種從未發生的情境之嚮往，也可以稱為體驗」。如此，「體驗」遂與生命及其價值不可或離，因而如狄爾泰（Wilhelm Dilthey, 1833-1911）便逕直把「體驗」界定為「生命體驗」：「我把我們在其中檢驗生命和各種事物所具有的價值的、由各種過程構成的系統，稱之為生命體驗。」<sup>28</sup>實際上，把「體驗」與「生命」相聯繫，還可從德文的詞源上來說明，據陳伯海所言：「『體驗』作為學理性專用詞彙，是由德語世界發其端緒的。它在德語原文中作 Erlebnis，乃從 Erleben（經歷）轉化而來，Erleben 又是 Leben（生命、生存、生活）加前綴詞 er 以形成，這表明『體驗』同人的切身經歷以至人的生命活動都有密切的關聯。」由此衍伸，「體驗」更因其與生命價值的連結而獲得了形上的意義：「體驗的目的正在於理解和揭示對象物所內蘊的生命意義，『即由生命的客觀化物返回到它們由之產生的富有生氣的生命性中』，『生命就是在體驗中所表現的東西……是我們所要返歸的本源』。」<sup>29</sup>可見，「體驗」就是一種能動的生命活動，既明瞭「體驗」的這層意味，則所謂「體驗批評」也自不難理解：正如李長

<sup>27</sup> [德]瑪爾霍茲（Werner Mahrholz）著，李長之譯：《文藝史學和文藝科學》，收於李長之：《李長之文集》第9卷（石家莊：河北教育出版社，2006年），頁188，註3。

<sup>28</sup> [德]狄爾泰（Wilhelm Dilthey）著，艾彥譯：《歷史中的意義》（南京：譯林出版社，2014年），頁210。

<sup>29</sup> 陳伯海：《生命體驗與審美超越》（北京：三聯書店，2012年），頁36。其所引用的文字為伽達瑪（Hans Georg Gadamer, 1900-2002）《真理與方法》之語。

之所說，這種富於生命本真性意義的「體驗」既為「構成文藝創作的一切強烈的情境，感覺和事件」，它是作者創作時的某種精神狀態或內在心境，其通過各種手法形於筆端以成為作品，則批評家在閱讀作品時，他的目標便應是把捉作品中所呈現的那種作者創作時的精神狀態或內在心境，並在其心中再現或重構此種體驗。要言之，「體驗批評」即是要求批評家體驗作者的體驗，以生命印證作者的生命。

1942年，《大公報·戰國副刊》轉載梁宗岱《屈原》的〈自序〉（亦即談「走外線的路」與「走內線的路」的部分），並將其改題為〈文藝的欣賞和批評〉。在文前的編者按語中，有如下的一段：

宗岱的《屈原》是用一種創造的想像力來直接體驗屈原的創造的心靈過程。他所得的結果當然是一個「一貫而完整」的屈原靈魂活動的感想。……我們把這篇敘文發表於此，為的是介紹他那《屈原》小冊，俾讀者可以認識一般流行類型外的另一文藝批評觀——Geistesleben（按：可譯為「精神生命」或「精神生活」）的研究。<sup>30</sup>

儘管編者並未直接使用「體驗批評」一詞，這段話卻顯然已把梁宗岱《屈原》所採取的「直接體驗屈原的創造的心靈過程」之批評方法，視為他的一種具代表性且特色鮮明的「文藝批評觀」。這一概括毋寧是恰如其分的，梁宗岱在該文中其實也屢次表達了與此相近的想法：「這篇文章便是我底心靈和這位（其實我應該說兩位，因為從始但丁底影子便陪著我們像一支樂曲底低音伴奏）大詩人底心靈直接交流所激出的浪花。」「一件成功的文藝品……它應該是作者底心靈和個性那麼完全的寫照，他所處的時代和社會那麼忠實的反映，以致一個敏銳的讀者不獨可以從那裡面認識作者底人格，態度，和信仰，並且可以重織他底靈魂活動底過程和背景——如其不是外在生活底痕跡。」<sup>31</sup>梁宗岱籲求的是透過作品以與作者達到心靈和心靈之間的「直接交流」，還要在自己心裡重織作者的「靈魂活動底過程和背景」——他特別強調這「過程和背景」並非原本的「外在生活」經歷本身，而是屬於已內化至作者心靈的「靈魂活動」。這種講究直叩作家心靈、重新體驗作家

<sup>30</sup> 見楊昌山主編：《戰國策派文存》（昆明：雲南人民出版社，2012年），頁713。

<sup>31</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁210、209。

創作的「靈魂活動」之批評觀，正不妨以「體驗批評」稱之；而梁宗岱在此文中標榜的「走內線的路」之批評方法，也正應從「體驗批評」的角度來理解，如此方能對其「內線」的意義有更全面的體認。

除了《屈原》之外，梁宗岱在較早期的文章裡也對這種批評觀作過原則性的闡述，如〈談詩〉：「文藝底欣賞是讀者與作者間精神底交流與密契：讀者底靈魂自鑑於作者靈魂底鏡裡。」<sup>32</sup>其譯詩集《一切的峰頂》的〈序〉也說：「一首好詩底最低條件，我們知道，是要在適當的讀者心裡喚起相當的同情與感應。」「作品在譯者心裡喚起的迴響是那麼深沉和清澈，反映在作品裡的作者和譯者底心靈那麼融洽無間，二者底藝術手腕又那麼旗鼓相當，譯者簡直覺得作者是自己前身，自己是作者再世，因而用了無上的熱忱、摯愛和虔誠去竭力追摹和活現原作底神采。」<sup>33</sup>無論是「讀者底靈魂自鑑於作者靈魂底鏡裡」，抑或是作者和讀者（或譯者）的「心靈」臻於「融洽無間」，此種基於「同情與感應」的真切而融澆之體驗，批評作為一種主體間行為，其極致處竟達到「自己是作者再世」、「作者是自己前身」的人我兩忘、渾然同一之境，這應可說是「體驗批評」的至高目標了。

但尚不只於此。在上段引文裡，梁宗岱以「同情與感應」表述讀者於作品中體驗到的主體間之心靈交流，這固然是一種「體驗批評」的觀念，但強調讀者應能與作者「同情共感」的此種批評目標，在上世紀三、四十年代也並非僅得梁宗岱一人，如以「體驗」翻譯「Erlebnis」的李長之便明確說過：「考證是了解的基礎。可是我不贊成因考證，而把一個大詩人的生命活活地分割於釘釘之中，像饅頭餡兒。與考證同樣重要的，我想更或者是同情，就是深入於詩人世界中的吟味。」<sup>34</sup>甚至早在二十年代，宗白華（1897-1986）也曾以熱烈的筆調歌頌「同情」：「藝術的生活就是同情的生活呀！無限的同情對於自然，無限的同情對於人生，無限的同情對於星天雲月，鳥語泉鳴，無限的同情對於死生離合，喜笑悲啼。這就是藝術感覺的發生，這也是藝術創造的目的。」<sup>35</sup>他們並未遵循「走外線的路」的時代大潮，而皆肯認文藝

<sup>32</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁 88。

<sup>33</sup> 梁宗岱：〈序〉，收於梁宗岱：《一切的峰頂》，收於梁宗岱著，馬海甸主編：《梁宗岱文集 III·譯詩卷》（北京：中央編譯出版社，2003 年），頁 49-50。

<sup>34</sup> 李長之：《道教徒的李白及其痛苦》，收於李長之：《李長之文集》第 6 卷，頁 3。

<sup>35</sup> 宗白華：〈藝術生活——藝術生活與同情〉，收於宗白華著，林同華主編：《宗白華全集》第 1 卷（合肥：安徽教育出版社，2008 年），頁 316。

欣賞或批評之目的應在於與作者同其悲、共其喜，或是如李長之所說的要「深入於詩人世界吟味」，這都可見他們選擇了異於主流「科學」式批評的進路。誠如是，則梁宗岱「體驗批評」的獨特之處又體現在哪裡？若與同時的李長之相較，後者強調情感的體驗，甚至高舉「感情的批評主義」大旗，<sup>36</sup>這自然體現了他意圖揭示「感情的型」的文學批評關懷，<sup>37</sup>其中蘊涵有獨到的理論見解；<sup>38</sup>但與此略有差異，梁宗岱雖然也認同情感的重要性，他卻未以此為最高的批評標準，而是突出了孕育此種情感的生命經驗本身，並聚焦於讀者或批評家如何重新體驗這經驗與情感。如他讚美〈九歌〉的抒情特質云：「這麼蘊藉高潔的情感，這麼婉約美妙的表現，……要不是屈原所作，也必定出於一個同樣偉大的抒情詩人之手。」<sup>39</sup>但他卻不認為〈九歌〉就是最偉大的作品：「因為一首詩，要達到偉大的境界，不獨要有最優美的情緒和最完美最純粹的表現，還得要有更廣博更繁複更深刻的內容。」這種超出「最優美的情緒」以外的「更廣博更繁複更深刻的內容」，包含了「作為對人性的深切的了解，對於人類境況的博大的同情」，<sup>40</sup>「是詩人累聚在內在世界裡的畢生的經驗和夢想，悵望和創造底結晶或升華」；而能具備這些內容而成其為「世界上最偉大的詩」的，在西方是「但丁底《神曲》，哥德底《浮士德》和冪俄底《世紀底傳說》，在中國則是屈原的〈離騷〉」。<sup>41</sup>在此，梁宗岱的「體驗批評」展現出具有其獨特色彩的一面：他不只是要在作品中體驗詩人的充沛感情，他還進一步期待詩人以其深刻而繁複的生命經驗凝聚於詩中，而讀者也應在詩裡體驗到其「畢生的經驗和夢想」。借用梁宗岱曾經引述過的里爾克(Rainer Maria Rilke, 1875-1926)的話：「一個人早年作的詩是這般乏意義，我們應

<sup>36</sup> 李長之：〈我對於文藝批評的要求和主張〉，收於李長之：《批評精神》，收於李長之：《李長之文集》第3卷，頁20。

<sup>37</sup> 同上註。

<sup>38</sup> 參見廖棟樑：〈抒情詩人——論李長之《司馬遷之人格與風格》的傳記批評〉，《中國學術年刊》第38期秋季號（2016年9月），頁61-71。

<sup>39</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁220。

<sup>40</sup> 根據董強的說明：「《人類的境況》(La Condition Humaine) 是馬爾羅在1927年撰寫的一部著名的與中國當時的政治、社會動盪有關的小說的題目，獲得龔古爾文學獎，代表了一種激進、介入的文學態度，甚至對後來薩特的存在主義思想也起了很大的影響。梁宗岱生活於其中的20世紀40年代初的中國，在大環境上，與馬爾羅在《人類的境況》一書中描寫的是一致的，所以在這詩歌的內容中，融入這『人類的境況』，哪怕是僅僅處於『同情』的態度也已經可以看出詩人眼界的提升。」見董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁213。

<sup>41</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁232。

該畢生期待和採集，如果可能，還要悠長的一生；然後，到晚年，或者可以寫出十行好詩。因為詩並不像大眾所想像，徒是情感（這是我們很早就有了的），而是經驗。」<sup>42</sup>里爾克的「詩是經驗」論對梁宗岱影響甚大，<sup>43</sup>這使他的「體驗批評」不僅追求情感的融通，把即物興發的情緒拓展為「經驗」，而更著眼於切切實實的生命經驗之相互激蕩。由此可推導出兩點：第一，讀者或批評家並非僅憑人同此心、自然生發的情感或情緒就能達到體驗的目標，其必須付出更大的努力以追趕作者精神活動之深度與強度：「正如許多物質或天體的現象只在顯微鏡或望遠鏡底審視下才顯露：最高，因而最深微的精神活動也需要我們意識底更大的努力與集中才能發現。而一首詩或一件藝術品底偉大與永久，卻和它蘊含或啟示的精神活動底高深，精微，與茂密成正比例的。」<sup>44</sup>「要理解和欣賞一件經過更長的火候和更強烈的集中創造出來的藝術品必定需要更久的注意和更大的努力——兩者都不是我們現在一般讀者所能供給的。」<sup>45</sup>第二，所謂「讀者底靈魂自鑑於作者靈魂底鏡裡」不是空洞無物的精神感應而已，其基礎在於雙方具有足以交流互通的生命經驗，是以「體驗批評」雖屬內在世界的聯接，但梁宗岱卻也極為重視外在的閱歷和經驗，<sup>46</sup>因為在他眼中，實際生活經驗的深刻與豐富程度，既決定了詩人創作心靈的偉大與否，同時也限制著讀者進行「體驗批評」所能達到的高度，故其一方面說：「閱歷與經驗，對於創造和理解一樣重要。因為我們平日盡可以憑理智作美的欣賞，而文字以外的微妙，卻往往非當境不能徹底領會。」<sup>47</sup>

<sup>42</sup> 梁宗岱：〈論詩〉，收於梁宗岱：《詩與真》，收於梁宗岱著，馬海甸主編：《梁宗岱文集Ⅱ·評論卷》，頁28。

<sup>43</sup> 參閱范勁：《德語文學符碼和現代中國作家的自我問題》（上海：華東師範大學出版社，2008年），頁124-129。

<sup>44</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁88-89。

<sup>45</sup> 梁宗岱：〈詩·詩人·批評家〉，頁188。

<sup>46</sup> 有學者認為梁宗岱對外在「經驗」的重視，與其重視內在純粹心靈世界之一貫理論立場存在矛盾，但正如梁宗岱在〈談詩〉一開始說的：「詩人是兩種觀察者。他底視線一方面要內傾，一方面又要外向。對內的省察愈深微，對外的認識也愈透澈。……進一步說，二者不獨相成，並且相生：洞觀心體後，萬象自然都展示一副充滿意義的面孔；對外界的認識愈準確，愈真切，心靈也愈開朗，愈活躍，愈豐富，愈自由。」（梁宗岱：《詩與真二集》，頁84）他顯然是自覺地要調和二者，而不認為內在心靈是可以自足的。從「體驗批評」的角度看，外在生活的實際經歷也須經提煉內化而為充盈於心的生命體驗，故在「體驗」的層次而言，「內／外」二者不應視作互為對峙的矛盾概念。

<sup>47</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁97。陳太勝曾注意到此處的「當境」概念，參閱陳太勝：《梁宗岱



同時又呼籲青年詩人：「要熱熱烈烈地生活，到民間去，到自然去，到愛人底懷裡去，到你自已底靈魂裡去，或者，如果你自已覺得有三頭六臂，七手八腳，那麼，就一齊去，隨你底便！總要熱熱烈烈地活著。」<sup>48</sup>因為真正偉大的作品是奠基於「畢生的經驗」，真正鏗入作者靈魂的「體驗」自然須積累與之同等的生命「閱歷與經驗」。梁宗岱的「體驗批評」，正是在這主體間內部世界的「心靈」感通之外，復益以外界「經驗」賦予的生命厚度，以此達至與偉大作品所承載的偉大靈魂之間融浹無礙的純粹絕境。

這裡，試舉一例來說明實際生活的「閱歷與經驗」的當境對梁宗岱「體驗批評」的作用與意義。梁宗岱曾談及他如何深切感受到歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832，梁宗岱譯作「哥德」）一首小詩〈流浪者之夜歌〉（〈一切的峰頂〉）的「最深微最雋永的震蕩與迴響」：最初，「也許由於它的以[u]音為基調的雍穆沉著的音樂罷，這首詩從我粗解德文便對於我有一種莫名其妙的魔力」；但是要直到一個夏天，當他在瑞士南部高峰避暑時，棲身山上古堡的經歷才使得他體會到此詩之妙處：「我那時住在一個意大利式的舊堡。堡頂照例有一個四面洞關的閣，原是空著的，居停因為我常常夜裡不辭艱苦地攀上去，便索性闢作我底臥室。於是每至夜深人靜，我便滅了燭，自己儼然是腳下的群松與眾峰底主人翁似的，在走廊上憑欄獨立：或細認頭上燦爛的星斗，或諦聽谷底的松風，瀑布，與天上流雲底合奏。每當冥想出神，風聲水聲與流雲聲皆恍如隔世的時候，這雍穆沉著的歌聲便帶著一縷光明的淒意在我心頭起伏迴盪了。」<sup>49</sup>這座「意大利式的舊堡」，就是「船堡」，梁宗岱很喜歡高山的環境和氣氛，私下為古堡起了一個中文名字「聽雲閣」。他在小閣滅燭冥想，仰視星斗，諦聽松濤中翻譯歌德的兩首〈流浪者之夜歌〉，正是「帶著一縷光明的淒意在我心頭起伏迴盪」的閱歷與經驗的厚度，梁宗岱始深刻感受到「最深微最雋永的震蕩與迴響」，以致他推崇該詩「給我們心靈的震蕩卻不減於悲多汶（按：今譯「貝多芬」）一曲交響樂」，評價很高，自是深思熟慮，「這是『船堡』恍如仙境的靜夜讓他深入到詩歌的深沉意境中」。<sup>50</sup>「可見閱歷與經驗，對於創造和理解一樣重要」，<sup>51</sup>梁宗岱如是說。

---

與中國象徵主義詩學》，頁 175。

<sup>48</sup> 梁宗岱：〈論詩〉，頁 29。

<sup>49</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁 97。

<sup>50</sup> 劉志俠、盧嵐：《青年梁宗岱》（上海：華東師範大學出版社，2014年），頁 292-296。該書提及梁實秋沒有親歷其境，更未有與之同等的閱歷與經驗，感受自然大不相同，他在

#### 四、象徵、純詩與走內線的路

梁宗岱既以為文學批評之目標在於透過作品來求得「讀者與作者間精神底交流與密契」，甚而要在心裡重織作者創作時「靈魂活動底過程和背景」，這種「體驗批評」的方法遂構成他的批評觀之根本基礎，因而他才主張「真正的理解和欣賞只有直接叩作品之門」，並提出「走內線的路」之要求。換言之，當我們企圖理解梁宗岱為何拒斥「外線」、迴向「內線」，此種「體驗批評」之觀念便是不應忽視的關鍵因素，這首先意味著：僅憑藉我們今天習以為常的「內部批評」視角，並無法真正把握「走內線的路」的精義，因為後者的核心關懷不單是抉發作品文字形構所喚起的審美效果，毋寧說，寄寓於作品中的作者心靈體驗才是其終極的旨趣所在。

有此認識後，我們遂可進而連結至「象徵」、「純詩」等梁宗岱詩學的關鍵議題，以期更完整地探討「走內線的路」之內涵。茲仍以《屈原》展開討論。在該書伊始，梁宗岱先引用了雪萊（Percy Bysshe Shelley, 1792-1822）《詩辯》的一段話作為題辭：

一切上乘的詩都是無限的。一重又一重的幕盡可以被揭開了，它底真諦最內在的赤裸的美卻永不能暴露出來。一首偉大的詩就是一個永遠洋溢著智慧與歡欣的泉；一個人和一個時代既經汲盡了他們底特殊關係所容許他們分受的它那神聖的流瀉之後，另一個然後又另一個將繼續下去，新的關係永遠發展著，一個不能預見也未經想像的歡欣底源頭。<sup>52</sup>

這段話為緊接著的「外線」與「內線」之辯揭開序幕，特別是為他嚮往「內線」之路的表述預埋伏筆；因而此話的涵義及其與「走內線的路」之間的關聯，便值得細加品讀。他說「一切上乘的詩都是無限的」，又把這種「無

---

〈詩的大小長短〉（《新月》第3卷第10期（1931年7月））自辯說：「若是說這首詩便是哥德的『畢生菁華』，我不信，我所認識的哥德不僅僅是一個寫『小詩』的哥德。」兩人討論相同的詩句，但心中各有所本。一個以「心靈的震蕩」為主臬，另一個奉詩篇長短為衡器。誰是誰非，大半個世紀後回顧，梁宗岱的文學眼光與判斷顯然略勝一籌。（劉志俠、盧嵐：《青年梁宗岱》，頁296）

<sup>51</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁97。在此文中，梁宗岱也說：「第一次深覺〈登幽州臺歌〉底偉大，也是在登臨的時候。」（梁宗岱：〈談詩〉，頁96）

<sup>52</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁207。

限」性比擬為「永遠洋溢著智慧與歡欣的泉」，將它給予讀者的感受的這種「特殊關係」稱作「神聖的流瀉」，由此不難看出，梁宗岱對偉大的作品及其與讀者之間的關係皆持有一種宗教性的、神秘主義的態度，<sup>53</sup>「上乘的詩」或作品因而成為如《聖經》一般的「聖書」，「聖書」可供掘發的意義將永無竭盡，一代又一代的讀者們在領受其意義時，憑藉的是直接體會經文中之神示，而毋須（甚至不應）追究考據這「聖書」的書寫者是姓甚名誰，這便與「走內線的路」的立場若合符契。董強曾對這一「聖書」觀有過精彩的發揮：「這作品便有了『聖書』的地位與精髓，對其詮釋，便是與其交流、對話，又非以某種科學的旗號，去證其偽真：這一態度是神秘主義者的，正如一位神秘主義者在面對他所信仰的神聖的痕跡（聖跡）時，不願產生任何懷疑。」<sup>54</sup>「他的批評走的是『內線的路』，認為『和偉大的文藝品接觸是用不著媒介的』。這種無媒介性——正如神秘主義者在與上帝的接觸中，可以無媒介，因為神秘主義者本身就是媒介——為梁宗岱的態度定下了基調：本身就是媒介，本身就是聖書的直接闡釋者。」<sup>54</sup>同時值得注意的是，正因作為「聖書」的偉大作品是「無限」的，讀者為求盡可能分受這種無限的「智慧與歡欣的泉」，他也必須提升自我的心靈，貼近作品與作家的靈魂之高度，這是使他與偉大作品之間產生「特殊關係」的唯一條件，而這和前文所說的梁宗岱「體驗批評」之特點是相符應的。

作品蘊涵的「無限」性是「體驗批評」所欲把捉的對象（假如能把捉到的話），而此種「無限」也是梁宗岱「象徵主義」詩學的重點，在這意義上，「體驗批評」和「象徵主義」兩者之間便有了理論貫通的可能性。他的〈象徵主義〉一文，在概括出「象徵」的兩個特性「融洽或無間」、「含蓄或無限」後，便引述了英國 19 世紀批評家卡萊爾（Thomas Carlyle, 1795-1881）的一番話：「一個真正的象徵永遠具有無限底賦形和啟示，無論這賦形和啟示底清晰和直接的程度如何；這無限是被用去和有限融混在一起，清清楚楚地顯現出來，不但遙遙可望，並且要在那兒可即的。」<sup>55</sup>接著他詮釋道：

所謂象徵是藉有形寓無形，藉有限表無限，藉剎那抓住永恆，使我們只在夢中或出神底瞬間瞥見的遙遙的宇宙變成近在咫尺的

<sup>53</sup> 參閱毛峰：《神秘主義詩學》（北京：三聯書店，1998年）。

<sup>54</sup> 董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁 203。

<sup>55</sup> 梁宗岱：〈象徵主義〉，收於梁宗岱：《詩與真》，頁 66。

現實世界，正如一個蓓蕾蘊蓄著炫燦芳菲的春信，一張落葉預奏那彌天漫地的秋聲一樣。所以它所賦形的，蘊藏的，不是興味索然的抽象觀念，而是豐富，複雜，深邃，真實的靈境。<sup>56</sup>

此所謂「無限」或「永恆」、「無形」的象徵之對象，梁宗岱以為是近乎某種「宇宙」般的境界，這一「宇宙」境界為人之心靈所體認，故又可稱作「靈境」。有關梁宗岱的「宇宙意識」和「象徵的靈境」等概念，是研究者們關注的重心，<sup>57</sup>其內涵毋須在此再作贅論；這裡需要指出的，乃是他將此種「無限」的、「剎那底永恆」、蘊有「宇宙底精神」(world spirit)的「靈境」，<sup>58</sup>視為詩人真切「體驗」到的現實：「從那刻起，世界和我們中間的帷幕永遠揭開了。如歸故鄉一樣，我們恢復了宇宙底普遍完整的景象，或者可以說，回到宇宙底親切的跟前或懷裡，並且不僅是醉與夢中閃電似的邂逅，而是隨時隨地意識地體驗到的現實了。」<sup>59</sup>在這段話之後，梁宗岱即花了好幾頁的篇幅來詩意地描摹此種詩人所體驗到的「靈境」。就此來說，梁宗岱「象徵主義」詩學之一大核心，正是要以文字「賦形」和表現這一至高境界的（「無限」的、具有「宇宙意識」的、可稱之為「靈境」的）詩人「體驗」。

一如溫儒敏所言：「梁宗岱把『宇宙意識』看作是達至『純詩』境界的必備條件之一，『純詩』的效果也要能『超度』讀者靈魂到一種神遊物表的境域，讓讀者在『無名的美底顫慄』中，去參悟宇宙和人生的奧義。」<sup>60</sup>梁宗岱的「純詩」概念與其「象徵主義」詩學密不可分，後者所追求的「宇宙意識」之境界，反映在詩歌之中，便成為「純詩」，因而「純詩」之目的或效果即是使讀者也能領受此超越日常生活的「宇宙意識」之體驗。梁宗岱為「純詩」下定義時說得十分明白：

所謂純詩，便是摒除一切客觀的寫景，敘事，說理以至感傷的情調，而純粹憑藉那構成它底形體的原素——音樂和色彩——產生

<sup>56</sup> 梁宗岱：〈象徵主義〉，頁 66。

<sup>57</sup> 如閻玉清：〈梁宗岱詩論的宇宙意識初探〉，收於黃建華主編：《宗岱的世界·評說》，頁 245-258；陳太勝：《梁宗岱與中國象徵主義詩學》，頁 93-115、129-131；張仁香：《梁宗岱詩學研究》，頁 101-107。

<sup>58</sup> 梁宗岱在〈論詩〉中稱許陳子昂的〈登幽州臺歌〉時曾使用「宇宙底精神」(world spirit)此詞，見梁宗岱：《詩與真》，頁 32。

<sup>59</sup> 梁宗岱：〈象徵主義〉，頁 74。

<sup>60</sup> 溫儒敏：《中國現代文學批評史》，頁 219。

一種符咒似的暗示力，以喚起我們感官與想像底感應，而超度我們底靈魂到一種神遊物表的光明極樂的境域。像音樂一樣，它自己成為一個絕對獨立，絕對自由，比現世更純粹，更不朽的宇宙；它本身底音韻和色彩底密切混合便是它底固有的存在理由。<sup>61</sup>

內蘊於「純詩」的，乃為「一個絕對獨立，絕對自由，比現世更純粹，更不朽的宇宙」，它宛如獨立於日常生活之外，而僅透過「音樂和色彩」之安排構築一完整自足的世界。達到此種最高理想的「純詩」，因其排除了各種「客觀」因素（「寫景，敘事，說理以至感傷的情調」）的干擾，「把詩提到音樂底純粹境界」，<sup>62</sup>而直接作用於讀者的「感官與想像」，與讀者的心靈相「感應」，故最終可「超度我們底靈魂到一種神遊物表的光明極樂的境域」，使之得以進入一個「比現世更純粹，更不朽的宇宙」，與作者共同體驗到某種絕對、純粹而神秘的宇宙精神。在此，有兩個要素與「走內線的路」緊密關聯：一是「純詩」作為一獨立整體的完整自足性，二是讀者閱讀「純詩」時發生的有如密契與妙悟般之感應。以下試分述之。

就前者而論，梁宗岱在《屈原》一書中提出「走內線的路」時，即曾反覆言及完整自足性的問題：「一件成功的文藝品第一個條件是能夠自立和自足，就是說，能夠離開一切外來的考慮如作者底時代身世和環境等在適當的讀者心裡引起相當的感應。……所以我以為一切最上乘的詩都是最完全的詩，就是說，同時是作者底人生觀宇宙觀藝術觀底顯或隱的表現，能夠同時滿足讀者底官能和理智，情感和意志底需要的。」<sup>63</sup>下文在說明其以「走內線的路」的方式重讀屈原作品之結果時更直接說：

說也奇怪！這些作品，在我們文學史權威底手裡變得東鱗西爪，支離破碎的，在我巡禮底盡頭竟顯得一貫而且完整。它們同是一顆崇高靈魂所輻射出來的強烈或莊嚴，澄淨或淒美的光輝，不能分解也不容懷疑。……每個偉大的創造者本身都是一個有機的整體，帶著它特殊的疆界和重心。真正而且唯一有效的批評，或者就是摒除一切生硬空洞的公式（這在今日文壇是那麼流行和時

<sup>61</sup> 梁宗岱也說：「這並非說詩中沒有情緒和觀念；詩人在這方面的修養且得比平常深一層。因為它得化煉到與音韻色彩不能分辨的程度。」見梁宗岱：〈談詩〉，頁 87。

<sup>62</sup> 梁宗岱：〈保羅·梵樂希先生〉，頁 20。

<sup>63</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁 209。

鬚)，不斷努力去從作品本身直接辨認，把捉，和揣摩每個大詩人或大作家所顯示的個別的完整一貫的靈象——這靈象底完整一貫的程度將隨你視域底廣博和深遠而增長。<sup>64</sup>

由於偉大的作品本身便顯示出「個別的完整一貫的靈象」——此即前述「純詩」的要義——而這又是由於偉大的創造者作為「有機的整體」，其「崇高靈魂所輻射出來的強烈或莊嚴，澄淨或淒美的光輝」反映於作品中的結果，因之梁宗岱認為「唯一有效的批評」，就是直接「從作品本身直接辨認，把捉」這種完整而自足的世界，而非假手於各種外部因素的考據。易言之，「純詩」（或梁宗岱常說的「偉大的作品」、「上乘的作品」）之作為獨立整體，其內蘊的完整自足性正是「走內線的路」賴以成立的觀念基礎：唯其自足，故不假「外」求；又唯其完整，故宇宙之全幅靈象皆得涵攝其中，讀者之體驗也由此而可臻於廣博而深永。

再就後者論之。上節談「體驗批評」時曾引述過〈談詩〉裡的一段話：「文藝底欣賞是讀者與作者間精神底交流與密契：讀者底靈魂自鑑於作者靈魂底鏡裡。」在同篇中梁宗岱又寫道：「嚴滄浪曾說：『大底禪道在妙悟，詩道亦在妙悟。』不獨作詩如此，讀詩亦如此。」<sup>65</sup>這所謂「密契」或「妙悟」，俱是他用來形容讀者或批評家閱讀作品時所賴以獲致某種與宇宙精神相「感應」狀態的憑依，其充滿著神秘色彩，因為如前文論「聖書」觀時所言，「一切上乘的詩都是無限的」，我們所能分受的只是「它那神聖的流瀉」；而這同時又是基於他的「純詩」理念：在面對真正的「純詩」時，我們讀到的不只是作品文字的審美效果或作者的感情與想法而已，其中更具價值的乃是我們在「純詩」世界裡體驗到的人生真理和宇宙奧義，故此神秘而崇高的「體驗」，非經「密契」或「妙悟」而莫致。梁宗岱〈談詩〉又說：「一切偉大的詩都是直接訴諸我們底整體，靈與肉，心靈與官能的。它不獨要使我們得到美感的悅樂，並且要指引我們去參悟宇宙和人生底奧義。而所謂參悟，又不獨間接解釋給我們底理智而已，並且要直接訴諸我們底感覺和想像，使我們全人格都受它感化與陶熔。」<sup>66</sup>這段話與他在定義「純詩」時所說的「喚起我們

<sup>64</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁 210。

<sup>65</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁 97。在〈象徵主義〉一文裡，他也歸納說：「象徵之道也可以一言以貫之，曰『契合』而已。」見梁宗岱：《詩與真》，頁 68。

<sup>66</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁 99。

感官與想像底感應，而超度我們底靈魂到一種神遊物表的光明極樂的境域」甚為類似，但他在這裡直接點出真正的閱讀和欣賞不能僅訴諸理智的解釋，而應體現為一種「妙悟」，<sup>67</sup>是對「宇宙和人生底奧義」的「參悟」。如此，梁宗岱「走內線的路」所要體驗的作品中「個別的完整一貫的靈象」，正是因藉這種近乎神秘主義的「密契」或「妙悟」而獲致的；「走內線的路」已不啻是文學研究方法意義上的對作品「外」、「內」部批評的分判與抉擇，它的「內」竟已昇華至形上高度的宇宙奧義之冥契與參悟：

因為，在這難得的真寂頃間，再沒有甚麼阻礙或擾亂我們和世界底密切的，雖然是隱潛的息息溝通了：一種超越了靈與肉，夢與醒，生與死，過去與未來的同情韻律在中間充沛流動著。我們內在的真與外界底真調協了，混合了。我們消失，但是與萬化冥合了。我們在宇宙裡，宇宙也在我們裡：宇宙和我們底自我只合成一體，反映著同一的蔭影和反應著同一的回聲。<sup>68</sup>

真正絕對而純粹的詩之體驗是：「我們在宇宙裡，宇宙也在我們裡。」在這一境界中，作品之「內」即是宇宙，「走內線的路」因而就是「我」步入「宇宙」、同體於「宇宙」的冥合之路。

由此延伸，還有一個問題值得留意：大宇宙的震顫經由詩人心靈的小宇宙發出共鳴，而讀者則可透過「契合」、「參悟」以「揣摩每個大詩人或大作家所顯示的個別的完整一貫的靈象」，同時「這靈象底完整一貫的程度將隨你視域底廣博和深遠而增長」，但這種「視域」之「增長」如何成為可能？前節所述外在「閱歷和經驗」的累積固是其中一途，若剋就文學作品內部的閱讀和欣賞言之，這一「靈象」的「完整」性可以擴大為另一種認識或者說需要另一種認識，即對文學史上的「偉大的作品」進行沒有影響接觸的平行比較研究，藉著各種「偉大的作品」所呈現的「靈象」之並陳而觀，以期鑑照出更為「完整」的宇宙「靈象」。這種平行類比完全罔顧時間、空間、脈絡、文類、成規之鉅大分歧：歌德與李白（701-762）（〈李白與歌德〉）、馬拉美與姜白石（1155-1209）（〈談詩〉）、孔子（西元前 551-479）與赫拉克利特（Ἡράκλειτος，西元前 540-480）（〈說「逝者如斯夫」〉）、歌

<sup>67</sup> 參閱陳太勝：《梁宗岱與中國象徵主義詩學》，頁 176。

<sup>68</sup> 梁宗岱：〈象徵主義〉，頁 72-73。

德與瓦雷里（〈歌德與梵樂希〉）等等。至於，《屈原》中對屈原與但丁的比較使得梁宗岱「具有了一個博大的視野和有效的參照體系，從而在為屈原立起的這面異國的巨大的鏡子內，折射出了那些僅僅囿於屈原作品中的人永遠看不到的新的精神內涵」。<sup>69</sup>除以屈原／但丁的比較為主幹外，梁宗岱又添入了諸多輔助性的比較，提升比較的廣度與深度。既出現但丁／莎士比亞／屈原／杜甫這一四方的參照，也有屈原和荷馬、蒙田的比觀，甚至屈原和孔子、蘇格拉底、耶穌、釋迦牟尼並列，還有屈原和丁尼生、惠特曼同行，以及在梁宗岱體系中成為其一生之參照的瓦雷里等等。「假如前者可以視為某種連續出現的主題（Leitmotiv），那麼，後者可以視為副主題，成為圍繞恆星的衛星，為之開拓空間，提高批評的廣度與深度」。<sup>70</sup>

## 五、體味「形式」

梁宗岱在〈試論直覺與表現〉一文中曾說：

我不相信在藝術上有一種離任何工具而存在的抽象的表現。一個藝術家，無論他是詩人，畫家，音樂家，雕刻家或建築家，如果他要運思或構想，決不能赤手空拳胡思亂想，而必須憑借他底特殊的工具：文字，顏色，聲音或木石，——不獨憑借，還要盡量利用每種工具底特長和竭力遷就它底限制。所以在某一意義上，文字之於詩，聲音之於樂，顏色線條之於畫，土木石之於雕刻和建築，不獨是傳達情意的工具，同時也是作品底本質。<sup>71</sup>

梁宗岱以為「文字之於詩」不獨是「工具」，同時更是「作品底本質」。因此，梁宗岱強調「形式」，他充滿詩意地闡述道：「正如風底方向和動靜全靠草木底搖動或雲浪底起伏才顯露，心靈底活動也得受形於外物才能啟示和完成自己：最幽玄最縹緲的靈境要藉最鮮明最具體的意象表現出來。」<sup>72</sup>正是立足於「受形」，他相當強調作品文字形式的「表現」，因而在該文中，他反對克羅采（Benedetto Croce，1866-1952，今譯「克羅齊」）「直覺即表現」、視文

<sup>69</sup> 董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁 205-206。

<sup>70</sup> 同上註，頁 207。又參閱陳太勝：《梁宗岱與中國象徵主義詩學》，頁 188-202。

<sup>71</sup> 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，收於梁宗岱著，馬海甸主編：《梁宗岱文集 II·評論卷》，頁 323。

<sup>72</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁 84。



字的表現或傳達為一「無足輕重的階段」之看法，<sup>73</sup>而將作品之具體賦形列入「作品形成底步驟」的四個環節之中：「受感」、「醞釀」、「結晶」和「表現或傳達」。<sup>74</sup>並且，舉瓦雷里為例，說「倘若他只安於發現而不求表現，或表現而不能以建築家意匠的手腕，音樂家振蕩的情緒，來建造一座能歌能泣的水晶宮殿，他還不過是哲學家而不是詩人」。<sup>75</sup>以音樂家、建築家為譬，闡述「表現或傳達」，正是指向作者心聲之文字賦形。他對文字形式之重視與自覺，還可見於如下的表述：「形式是一切藝術底生命，所以詩，最高的藝術，更不能離掉形式而有偉大的生存。」<sup>76</sup>「形式是一切文藝品永生的原理，只有形式能夠保存精神底經營，因為只有形式能夠抵抗時間底侵蝕。」<sup>77</sup>如此，「詩底真元」，就與它自身的形式特質緊密相關。然而，這種把「文字」看作「作品底本質」、把「形式」看作「藝術底生命」之立場，難道不是與前文反覆申論的重視「體驗」、強調「感應」之批評觀相矛盾嗎？梁宗岱對作品「形式」的禮讚，如何可以調和於以主體間心靈感通為目標的「體驗批評」？「形式」之於「走內線的路」，（假如不同於「內部批評」）又具有何種理論層面的意義？這些問題自然是我們需要進一步釐清的。

首先應予指出的是，梁宗岱反對「內容」與「形式」二分的立場，因而他的「形式」概念，其實是涵括著「內容」而言的，<sup>78</sup>亦即這「形式」是「內容」賦形後的文字產物，所以它本就是作品的全部、是「作品底本質」。〈談詩〉寫道：

在創作最高度的火候裡，內容和形式是像光和熱般不能分辨的。正如文字之於詩，聲音之於樂，顏色線條之於畫，土和石之於雕刻，不獨是表現情意的工具，並且也是作品底本質：同樣，情緒和觀念——題材或內容——底修養，鍛煉，選擇和結構也就是藝術或形式底一個重要原素。<sup>79</sup>

<sup>73</sup> 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 337。

<sup>74</sup> 同上註，頁 327-328。梁宗岱以自己的創作經驗為例，說明這受感、醞釀、結晶、表現或傳達的過程並非像克羅齊所說的那樣是內在的直覺已經盡了藝術的能事。

<sup>75</sup> 梁宗岱：〈保羅·梵樂希先生〉，頁 8。

<sup>76</sup> 梁宗岱：〈新詩底紛歧路口〉，收於梁宗岱：《詩與真二集》，頁 157。

<sup>77</sup> 同上註，頁 159。

<sup>78</sup> 參閱黃鍵：《京派文學批評研究》（上海：上海三聯書店，2002 年），頁 229-234。

<sup>79</sup> 梁宗岱：〈談詩〉，頁 85。

談「作品底本質」數句，與前引〈試論直覺與表現〉一段幾近全同，但梁宗岱的思路在這裡表達得更為完整：他先說「內容和形式」本是如「光和熱般不能分辨的」，後又指出屬於「內容」的「情緒和觀念」之「選擇和結構」，為「形式底一個重要原素」。由此可知，在他的眼中，一旦心靈的體驗已化作成形的作品，「形式」便統攝了「內容」，或者說「內容」便只能以「形式」的姿態示人。誠如他對瓦雷里創作的評述：「他像達文希（按：今譯「達文西」）之於繪畫一般，在思想或概念未練成穠麗的色彩或影像之前，是用了極端的忍耐去守候，極敏捷的手腕去捕住那微妙而悠忽之頃的——在這靈幻的剎那頃，渾濁的池水給月光底銀指點成溶溶的流晶：無情的哲學化作繾綣的詩魂。」<sup>80</sup>「深沉的意義，便隨這聲，色，歌，舞而俱來。這意義是不能離掉那芳馥的外形的。因為它並不是牽強附在外形底上面，像寓言式的文學一樣；它是完全濡浸和溶解在形體裡面，如太陽光和熱之不能分離的。」<sup>81</sup>在這裡，我們又看見了「光和熱」的比喻，而他之所以認為這「光和熱」即內容和形式「不能分離」，是由於「意義是不能離掉那芳馥的外形的」，也就是說，「內容」無法單獨示人，它必須落實至「形式」之中而與之共現。他曾舉了姜白石癖愛的字眼如「清」、「苦」、「寒」、「冷」為例，認為這絕不僅是用字的問題，而是代表詩人最深沉的心聲，成為他的詩歌風格、境界的特殊標誌。

值得注意的是，這其實就是梁宗岱「象徵主義」詩學的觀點：他說意義或內容「並不是牽強附在外形底上面，像寓言式的文學一樣」，而是「完全濡浸和溶解」在形式之中；此所謂「寓言式的文學」，在他的詩學框架裡，是與「象徵」相對立的概念：「最普通的擬人托物的物品，……大部分都只是寓言，夠不上稱象徵。因為那只是把抽象的意義附加在形體上面，意自意，象自象，感人的力量往往便膚淺而有限。」<sup>82</sup>與之相反，「象徵」則是「意」（意義）與「象」（形體）的相容無間，它要求詩人尋找一種足以與其心靈體驗融渾契合的形式，而憑此形式之聲音和意象所生發的暗示效力，其功能都在於提供一種能夠召喚整個藝術造形的形式胚胎，「等於在琴鍵上彈出一個圓融的樂音在我們潛意識界所掀起的一互相應和的音波或旋律，

<sup>80</sup> 梁宗岱：〈保羅·梵樂希先生〉，頁 18-19。

<sup>81</sup> 同上註，頁 20。後又引用於〈象徵主義〉一文，見梁宗岱：《詩與真》，頁 68。

<sup>82</sup> 梁宗岱：〈象徵主義〉，頁 62。

立刻在我們想像底眼前樹立一個理想的潛在的和諧或模型」，<sup>83</sup>作品遂能在讀者心裡喚起相應的體驗。如〈試論直覺與表現〉所言：「無論詩境是來自一股不可抑制的濃烈的情感，或一種不可抗拒的迷人的節奏，想像底功能都是要找尋或經營一個為它底工具和方法——聲音及意象——所允許的與這詩境或靈感相仿佛的象徵。」<sup>84</sup>象徵的形式必須是與詩人心中的「詩境或靈感相仿佛」的，唯其如此，讀者才能透過體味作品的形式以分享到詩人體驗的「靈境」，而「形式」也因之才被視為「一切藝術底生命」和「本質」：

一個藝術家所以成為藝術家，並不單是因為他有活躍明確的靈象，最緊要的還是要能夠把這靈象從私己的感覺變成大眾可以欣賞的對象；把自己的體驗變成公共體驗的工作。<sup>85</sup>

如果說，讓讀者和作者共享某種純粹而崇高的體驗，乃是梁宗岱「走內線的路」的核心關懷；那麼，象徵著這種體驗的作品「形式」，自然就是達致此目的不可或缺的橋樑，它使詩人心靈的「靈象從私己的感覺變成大眾可以欣賞的對象」，使詩人「自己的體驗變成公共體驗」。梁宗岱對「形式」的重視，正可由此脈絡來理解，即由體驗向體驗之表達的進展。

與這種觀念有關，梁宗岱在討論「形式」時——音韻與色彩，相當程度上是特別凸顯聲音、韻律的層面，他甚至逕直說：「詩應該是音樂的。」「一首詩底進行大部分靠聲音底相喚。」<sup>86</sup>這當然有其理論和藝術經驗的依恃，簡言之，當是緣於他視音樂為具有應和萬物的和諧性及其由此而致的高度象徵性和暗示性之立場：「只有節奏和韻以及它們底助手雙聲疊韻之適當的配合和安排，只有音律之巧妙的運用，寓變化於單調，寓一致於繁複，才能夠延長我們那似睡實醒，似非意識其實是最高度意識的創造的時刻；……才能夠，一句話說罷，表現或暗示那為我們底呼喊，眼淚，撫摩，偎擁，嘆息等姿態或動作所朦朧地試要表現的一些甚麼。」<sup>87</sup>因此，梁宗岱

<sup>83</sup> 梁宗岱：〈試論直覺與表現〉，頁 343。

<sup>84</sup> 同上註，頁 342。

<sup>85</sup> 同上註，頁 338。

<sup>86</sup> 同上註，頁 296、341。

<sup>87</sup> 同上註，頁 341。在這裡梁宗岱挪用瓦雷里關於「散文比作普通的行走，將詩比作舞蹈」的區分，見〔法〕保羅·瓦雷里：〈論詩〉，收於〔法〕保羅·瓦雷里著，段映虹譯：《文藝雜談》，頁 378-381。

要求「把詩提高到音樂底純粹的境界」，<sup>88</sup>以至批評「新詩許多的韻都是排出來給眼看而不是押給耳聽的」。<sup>89</sup>對於此一問題，研究梁宗岱的學者已多有著墨，並明確指出了詩的「音樂性」與純詩、象徵主義之間的聯繫。<sup>90</sup>在此研究基礎上，我們不妨把問題更為聚焦一些，藉著具體的例子，從「體驗批評」的角度考察梁宗岱對詩歌形式「音樂性」的重視，是如何反映在「走內線的路」的批評取向之中，並以之結束本篇的討論。

梁宗岱說〈山鬼〉「通篇都是七言，中間忽然生出一句『余處幽篁兮終不見天』九言的來，不但不突兀，反而有無限的跌蕩」，<sup>91</sup>就像他說李商隱的「颯颯東風細雨來，芙蓉池外有輕雷」句，「細」、「來」、「外」等字「簡直是『雷』底字先聲，我們仿佛聽見雷聲隱隱自遠而近」，<sup>92</sup>顯示出他縈心於「音樂性」的領會與感受。在《屈原》一書，我們更可以看到梁宗岱對詩歌「形式」尤其是「音樂性」的玩味，總是伴隨著他對詩人心靈的體察而來。如他留意到〈悲回風〉異於〈九章〉其餘各篇的音樂性：「在那比較純粹，比較完整，藝術價值較高的〈悲回風〉裡，我們感到一種特異的音節，一種飄風似的嗚咽，有如交響樂那忽隱忽現卻無時不在的基調，籠罩或陪伴著全篇。」<sup>93</sup>梁宗岱把〈悲回風〉的「特異的音節」比喻為「交響樂」，而他曾於〈論崇高〉和〈從濫用名詞說起〉等文中多次把「交響樂」界定為「音樂中最複雜最完全最宏大最莊嚴的一種體裁」，<sup>94</sup>是「崇高」之宇宙

<sup>88</sup> 梁宗岱：〈保羅·梵樂希先生〉，頁20。

<sup>89</sup> 這段話乃批評聞一多對新詩「建築美」的提倡，謂「斷不是以目代耳」。梁宗岱：〈論詩〉，頁38。

<sup>90</sup> 參閱董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁165-200。他指出：「音樂在眾多的感官中，以聲音之和諧，象徵性地引出其他感官的類比的和諧，把潛意識中最能與宇宙精神相通的元素喚醒，表現出象徵主義詩人們都致力追求的『深層意識』。這種意識唯一一種豐富的和諧性才能把握住。」見董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁166。儘管視覺在認知活動中一直占據主導地位，但到了18世紀，視覺中心傾向似達到了前所未有的高峰，以至於18世紀往往被稱為「視覺的世紀」。其後，浪漫主義時期以降的作家、思想家開始反思這一現象，並開始關注其他感知對象，尤其是聲音，認為聲音能夠幫助心靈超越表象，去企及不可見的精神世界。馬拉美、瓦雷里等人都關注詩歌中聲音與精神的關係。深諳瓦雷里的梁宗岱自亦關注音樂性。他在1935年冒著「難免引起爭議」的風險，公開倡導一條「發見新音節和創造新格律」的道路，這一格律實踐，便是落實在他對「音樂性」的重視上。

<sup>91</sup> 梁宗岱：〈論詩〉，頁36。

<sup>92</sup> 同上註，頁41。

<sup>93</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁227。

<sup>94</sup> 梁宗岱：〈從濫用名詞說起〉，頁45。

境界的代表形式之一；那麼，「有如交響樂」的〈悲回風〉又是否如此呢？首先，梁宗岱指出〈九章〉相對於〈九歌〉，其整體特點為生命經驗的深化：「跟著他（按：指屈原）底悲慘命運而來的是對於宇宙，人生和自我的更廣更深的認識。取材的範圍擴大了，內容豐富複雜起來了，連情感底本質也沉重錯綜得多了。」故其詩歌形式也隨之而有所變化：「為要適應這意境上的展拓，屈原遂創造出一種較長，較富於彈性和跌蕩的詩行。」<sup>95</sup>具體到〈悲回風〉來看，這種形式的音樂性進一步得到加強：「這連翩不絕的雙聲，這平排或交錯的諧音和疊韻，似乎都不是出於偶然，都告訴我們詩人正竭力去開拓他底工具底音樂性，——去盡量利用文字音義間的微妙關係，以期更入微地傳達它底心聲和外界音容底呼應和交感。」<sup>96</sup>詩人生命經驗的深化，與他對文字形式「音樂性」的「開拓」是相表裡的，而這是為了更恰切入微地傳達其日益複雜的「心聲」。其實不只是〈悲回風〉，梁宗岱在〈涉江〉、〈抽思〉和〈懷沙〉裡，也同樣發現了〈九章〉開創了一種不同於〈九歌〉的特殊節奏：

在〈涉江〉，〈抽思〉，和〈懷沙〉三篇底結尾，在「亂曰」以後，當洶湧的思潮漸漸平息下來，詩人重申或表示他底捐棄，安命或決心的時候，我們發見另一種新的較短的詩行。這詩行和屈原其他詩行底不同處不獨在於字數之多少，——雖然字數也是一個不可忽略的元素；——最重要的是在於「兮」字地位底遷移：不在句中而在句末。由於「兮」字這特殊地位，這詩行沒有其他詩行底搖曳和蕩漾，沒有那麼婉轉和感慨；卻增加了明確和堅定，比較宜於表達沉著寧靜的沉思。<sup>97</sup>

他從「兮」字的位置變化及由此生發的節奏效果，洞達出屈原情感態度的轉折：以往的「婉轉和感慨」漸趨於「明確和堅定」，這顯示了屈原的「沉著寧靜的沉思」。梁宗岱把屈原的〈九章〉視為〈離騷〉的預備之作，又把〈離騷〉看作是屈原最能展現其崇高境界與畢生經驗的偉大作品，如此說來，〈悲回風〉和〈涉江〉等篇對「音樂性」的「開拓」、對「『兮』字地位

<sup>95</sup> 梁宗岱：《屈原》，頁 226。

<sup>96</sup> 同上註，頁 228。

<sup>97</sup> 同上註。

底遷移」，正是詩人為其愈加深刻的生命體驗找尋更為契合的文字象徵之階段性嘗試；而梁宗岱對這「音樂性」的沉潛玩味，也正彰示了他在欣賞作品時始終強調著以詩人靈魂為依歸的深摯體驗。從作品形式的音樂性，到詩人生命的經驗省視，再深入到沉雄博大的宇宙境界，梁宗岱在《屈原》一書所展示的實際批評，確乎引領我們「走」完一程直叩文學堂奧的「內線的路」。

## 六、結語

歌德說：「理論都是灰色的，生活的金樹常青。」<sup>98</sup>梁宗岱「走內線的路」的文學批評之所以是常青的生命之樹，乃在求得「讀者與作者間精神底交流與密契：讀者底靈魂自鑑於作者靈魂鏡裡」，正是對「宇宙和人生底奧義」的「參悟」。他的批評專著《詩與真》的書名是受歌德自傳《詩與真》的啟示，如果說真是詩的唯一深固的始基，詩是真的最高與最終的實現。那麼，梁宗岱的文學批評便是通過「詩」的體驗、欣賞中，把讀者導入「真」的意境，純化深化讀者之心。<sup>99</sup>從新詩創作上來看，梁宗岱的詩歌成就並不能使他躋身於中國 20 世紀偉大的詩人行列。然而，他「走內線的路」的文學批評，在對於陳舊的束縛或者同時代的低俗的抵制上，在對於心靈、價值領域所進行的孜孜不倦的探索，以及對於形式完美的殉道者般的追求

<sup>98</sup> [德]歌德 (Johann Wolfgang von Goethe) 著，潘子立譯：《浮士德》(天津：天津人民出版社，2013 年)，頁 95。

<sup>99</sup> 後來者的徐復觀，也以「追體驗」來描述類似的「體驗批評」途徑：「讀者與作者之間，不論在感情與理解方面，都有其可以相通的平面；因此，我們對每一作品，一經讀過、看過後，立刻可以成立一種解釋。但讀者與一個偉大作者所生活的世界，並不是平面的，而實是立體的世界。於是，讀者在此立體世界中只會佔到某一平面；而偉大的作者，卻會從平面中層層上透，透到我們平日所不曾到達的立體中的上層去了。因此，我們對一個偉大詩人的成功作品，最初成立的解釋，若不懷成見，而肯再反復讀下去，便會感到有所不足；即是越讀越感到作品對自己所呈現出的氣氛、情調，不斷地溢出於自己原來所作的解釋之外、之上。在不斷地體驗、欣賞中，作品會把我們導入向更廣更深的意境裡面去，這便是讀者與作者，在立體世界中的距離，不斷地在縮小，最後可能站在與作者相同的水平，相同的情境，以創作此詩時的心來讀它，此之謂『追體驗』。在『追體驗』中所作的解釋，才是能把握住詩之所以為詩的解釋。或者，沒有一個讀者真能做到『追體驗』；但破除一時知解的成見，不斷地作『追體驗』的努力，總是解釋詩、欣賞詩的條道路。」「追體驗」要求與作者的精神相往來，同時，切然伴隨著生命的體驗，人格境界的提昇。見徐復觀：〈環繞李義山（商隱）錦瑟詩的諸問題〉，收於徐復觀：《中國文學論集（增補三版）》（臺北：臺灣學生書局，1976 年），頁 254。

上。<sup>100</sup>時至今日，仍然經得起我們這些後來者不斷地重新審視與思量。<sup>101</sup>對此，借用梁宗岱稱贊徐志摩的一段話來評價他本人也許最貼切不過：

深信你對於詩的認識，是超過「中外」、「新舊」、和「大小」底短見的；深信你是能夠了解和感到「剎那底永恆」的人。<sup>102</sup>

在此，作為「能夠了解和感到『剎那底永恆』的人」，梁宗岱就是這樣一位對後世輻射性很強的「詩人—批評家」。

【責任編校：黃佳雯、蔡嘉華】

## 徵引文獻

### 專著

文學武 Wen Xuewu：《多維文化視域下的京派文學研究》*Duowei wenhua shiyu xia de jingpai wenxue yanjiu*，上海 Shanghai：東方出版中心 Dongfang chuban zhongxin，2013 年。

毛峰 Mao Feng：《神祕主義詩學》*Shenmi zhuyi shixue*，北京 Beijing：三聯書店 Sanlian shudian，1998 年。

北京大學中文系 Beijing daxue zhongwenxi、天津師範大學文學院 Tianjin shifan daxue wenxueyuan 編：《三四十年代平津文壇研究》*Sansishi niandai pingjin wentan yanjiu*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2013 年。

<sup>100</sup> 董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁 237-238。

<sup>101</sup> 曾為後現代文學理論批評家的特里·伊格爾頓 (Terry Eagleton) 卻在新近出版的專書《如讀詩》中來個轉身，向文學形式回歸，對於「體驗之死」表示憂慮，他說：「從海德格爾到本雅明以降，一直在警告世人：體驗正在從世界上消失。使人震驚的是，我們地球上處於危險中的，不僅僅有環境、疾病和政治壓迫的受害者，以及那些大量湧現的足以抵制團體力量的現象，而且也包括體驗本身。」呼籲文學批評要重新正視「體驗」的意義，讓批評家擔當起這個時代的先知的角色。見〔英〕特里·伊格爾頓 (Terry Eagleton) 著，陳太勝譯：《如何讀詩》(北京：北京大學出版社，2016 年)，頁 21。

<sup>102</sup> 梁宗岱：〈論詩〉，頁 34。又參見張潔宇：〈一場關於新詩格律的試驗與討論〉，收於北京大學中文系、天津師範大學文學院編：《三四十年代平津文壇研究》(北京：北京大學出版社，2013 年)，頁 368。

- 北京大學古文獻研究所 Beijing daxue guwenxian yanjiusuo 編：《全宋詩》  
*Quansong shi*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，  
1998 年。
- 朱光潛 Zhu Guangqian：《朱光潛全集（新編增訂本）》*Zhu Guangqian quanji*  
*(xinbian zengdingben)*第 3 卷，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，  
2012 年。
- 李長之 Li Changzhi：《李長之文集》*Li Changzhi wenji* 第 3、6、9 卷，石家  
莊 Shijiazhuang：河北教育出版社 Hebei jiaoyu chubanshe，2006 年。
- 李廣田 Li Guangtian：《李廣田文學評論選》*Li Guangtian wenxue pinglun xuan*，  
昆明 Kunming：雲南人民出版社 Yunnan renmin chubanshe，1983 年。
- 宗白華 Zong Baihua 著，林同華 Lin Tonghua 主編：《宗白華全集》*Zong Baihua*  
*quanji* 第 1 卷，合肥 Hefei：安徽教育出版社 Anhui jiaoyu chubanshe，  
2008 年。
- 范勁 Fan Jing：《德語文學符碼和現代中國作家的自我問題》*Deyu wenxue*  
*fuma han xiandai zhongguo zuojia de ziwo wenti*，上海 Shanghai：華東師  
範大學出版社 Huadong shifan daxue chubanshe，2008 年。
- 徐復觀 Xu Fuguan：《中國文學論集（增補三版）》*Zhongguo wenxue lunji*  
*(zengbu sanban)*，臺北 Taipei：臺灣學生書局 Taiwan xuesheng shuju，  
1976 年。
- 張仁香 Zhang Renxiang：《梁宗岱詩學研究》*Liang Zongdai shixue yanjiu*，  
廣州 Guangzhou：暨南大學出版社 Jinan daxue chubanshe，2014 年。
- 梁宗岱 Liang Zongdai 著，馬海甸 Ma Haidian 主編：《梁宗岱文集 II·評論  
卷》*Liang Zongdai wenji II, pinglun juan*，北京 Beijing：中央編譯出版  
社 Zhongyang bianyi chubanshe，2003 年。
- ：《梁宗岱文集 III·譯詩卷》*Liang Zongdai wenji III, yishi juan*，北  
京 Beijing：中央編譯出版社 Zhongyang bianyi chubanshe，2003 年。
- 梁宗岱 Liang Zongdai 著，劉志俠 Liu Zhixia 校注：《詩與真續編》*Shi yu zhen*  
*xubian*，北京 Beijing：中央編譯出版社 Zhongyang bianyi chubanshe，  
2006 年。
- 梁啟超 Liang Qichao：《梁啟超古典文學論著》*Liang Qichao gudian wenxue*  
*lunzhu*，上海 Shanghai：上海書店出版社 Shanghai shudian chubanshe，  
2013 年。



- 陳太勝 Chen Taisheng：《梁宗岱與中國象徵主義詩學》*Liang Zongdai yu zhongguo xiangzheng zhuyi shixue*，北京 Beijing：北京師範大學出版社 Beijing shifan daxue chubanshe，2004 年。
- 陳伯海 Chen Bohai：《生命體驗與審美超越》*Shengming tiyan yu shenmei chaoyue*，北京 Beijing：三聯書店 Sanlian shudian，2012 年。
- 黃建華 Huang Jianhua 主編：《宗岱的世界·評說》*Zongdai de shijie, pingshuo*，廣州 Guangzhou：廣東人民出版社 Guangdong renmin chubanshe，2003 年。
- 黃鍵 Huang Jian：《京派文學批評研究》*Jingpai wenxue piping yanjiu*，上海 Shanghai：上海三聯書店 Shanghai sanlian shudian，2002 年。
- 楊昌山 Yang Changshan 主編：《戰國策派文存》*Zhanguoce pai wencun*，昆明 Kunming：雲南人民出版社 Yunnan renmin chubanshe，2012 年。
- 溫儒敏 Wen Rumin：《中國現代文學批評史》*Zhongguo xiandai wenxue pipingshi*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，1993 年。
- 董強 Dong Qiang：《梁宗岱——穿越象徵主義》*Liang Zongdai: chuanyue xiangzheng zhuyi*，北京 Beijing：文津出版社 Wenjin chubanshe，2005 年。
- 劉志俠 Liu Zhixia、盧嵐 Lu Lan：《青年梁宗岱》*Qingnian Liang Zongdai*，上海 Shanghai：華東師範大學出版社 Huadong shifan daxue chubanshe，2014 年。
- 〔法〕保羅·瓦雷里 Paul Valéry 著，段映虹 Duan Yinghong 譯：《文藝雜談》*Wenyi zatan*，北京 Beijing：三聯書店 Sanlian shudian，2017 年。
- 〔美〕沃格林 Eric Voegelin 口述，〔美〕桑多茲 Ellis Sandoz 整理，段保良 Duan Baoliang 譯：《自傳體反思錄》*Zizhuanti fansi lu*，北京 Beijing：華夏出版社 Huaxia chubanshe，2018 年。
- 〔美〕高友工 Gao Yougong 著，柯慶明 Ke Qingming 編：《中國美典與文學研究論集》*Zhongguo meidian yu wenxue yanjiu lunji*，臺北 Taipei：國立臺灣大學出版中心 Guoli taiwan daxue chuban zhongxin，2016 年。
- 〔英〕托·斯·艾略特 T. S. Eliot 著，李賦寧 Li Funing、楊自伍 Yang Ziwu 等譯，陸建德 Lu Jiande 主編：《批評批評家：艾略特文集·論文》*Piping pipingjia: Ailüete wenji, lunwen*，上海 Shanghai：上海譯文出版社 Shanghai yiwen chubanshe，2012 年。

〔英〕特里·伊格爾頓 Terry Eagleton 著，陳太勝 Chen Taisheng 譯：《如何讀詩》*Ruhe dushi*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2016 年。

〔德〕狄爾泰 Wilhelm Dilthey 著，艾彥 Ai Yan 譯：《歷史中的意義》*Lishi zhong de yiyi*，南京 Nanjing：譯林出版社 Yilin chubanshe，2014 年。

〔德〕歌德 Johann Wolfgang von Goethe 著，潘子立 Pan Zili 譯：《浮士德》*Fushide*，天津 Tianjin：天津人民出版社 Tianjin renmin chubanshe，2013 年。

#### 期刊論文

廖棟樑 Liao Dongliang：〈抒情詩人——論李長之《司馬遷之人格與風格》的傳記批評〉“Shuqing shiren: lun Li Changzhi Sima Qian zhi renga yu fengge de zhuanji piping”，《中國學術年刊》*Zhongguo xueshu niankan* 第 38 期秋季號，2016 年 9 月。

趙鯤 Zhao Kun：〈現代中國的文學「內、外」說〉“Xiandai zhongguo de wenxue ‘nei, wai’ shuo”，《天水師範學院學報》*Tianshui shifan xueyuan xuebao* 第 36 卷第 3 期，2016 年 5 月。