

## 意象與肌理

### ——由 1930 年代漢語詩明白／晦澀的論爭談起

鄭毓瑜

#### 摘要

1936年以邵洵美與胡適、梁實秋為主進行了一場「明白／晦澀」的詩論爭，而「明白」與「晦澀」的對立，不僅僅是詩本身的問題，更是語言的問題，是如何重新搭建漢語內在的語言形式的問題。本文認為《嘗試集》之後的第二代新詩人，面對初期新詩在講求文法與大眾化效應之下的淺白簡陋，正嘗試在英語「文法」以及漢語「語序」這兩股拉力之間，透過活軟的「章句」、人化的「肌理」，來生成「詩意象」，並形塑漢語詩的「現代詩形」。

關鍵詞：意象、肌理、明白、晦澀、現代漢詩

## **Image and Texture: On the Debate over Clarity/Obscurity in Modern Chinese Poetry in the 1930s**

Cheng Yu-yu

### Abstract

In the 1930s, poets and critics engaged in a debate over the “clarity” and “obscurity” of images in modern Chinese poetry. This debate signaled a transition from an exclusive emphasis on realism and direct representation of ideas, towards an increasing interest in representation of interiority and the subconscious, and relationship between cognition and written expression. This paper examines how writers in the 1930s, influenced by the transition, experimented with word order to create new combinations of images, explored the structure of imagination to develop a new poetic language, and discussed modern forms of poetry in terms of corporeal patterns and textures. These literary experiments offered writers a way to unsettle the conventions in Chinese language, both challenging the ongoing formalization of modern Chinese grammatical rules, as well as rewriting the relationship between the classical literary tradition and the modern poetical writing.

Keywords: Image, Texture, Clarity, Obscurity, Modern Chinese Poetry

---

\* Chair Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

## 一、前言：意象、比喻及其生成架構

如果時間推得更早，胡適文學革命宣言的「八不主義」，也許受到意象派「六大信條」的影響，<sup>1</sup>或根本是古今中外詩歌改革必然的取向，<sup>2</sup>強調詩應該呈現具體事物、焦點集中、不要模糊不清，如〈談新詩〉中所說的「凡是好詩，都是具體的，……都能使我們腦子裏發生一種——或許多種——明顯逼人的影像，這便是詩的具體性」，<sup>3</sup>幾乎是文學革命以來最明確的目標。胡適甚至藉以解釋古詩詞的套語，如「女子」，不如說「紅巾翠袖」，「秋」不如寫成「西風紅葉」，這些具體的字最能引起具體的意象。<sup>4</sup>往後如 1932 年創刊的《現代》雜誌，除了陸續翻譯美國意象派詩作，還刊載徐遲〈意象派的七個詩人〉、邵洵美〈現代美國詩壇概觀〉兩文，<sup>5</sup>施蛰存自己更發表〈意象抒情詩〉六首，<sup>6</sup>「意象」儼然成為 1930 年代新詩壇關注的重心之一。

朱自清則是看出講究「具體」「意象」這路線，在中國新詩的實際創作上，主要就是「比喻」的運用，<sup>7</sup>同時勾勒了不同的發展階段。初期，胡適自己的白話詩，即便使用具體的譬喻，往往太明白而缺乏暗示力量，像是硬套上譬喻去說理，<sup>8</sup>不夠渾融，沒有餘味。在《中國新文學大系》詩集導言裡，朱自清則舉出聞一多、徐志摩，尤其最有意講究比喻的李金髮，乃至戴望舒等，都把使用比喻，幾乎「當作詩的藝術的全部」，他們重視想像、

<sup>1</sup> 參見王潤華：〈論胡適八不主義所受意象派詩論之影響〉，《新加坡國立大學中文系學術論文》第 22 種（新加坡：新加坡國立大學中文系，1984 年），頁 1-19。

<sup>2</sup> 參見奚密：〈意象、隱喻、跳躍性詩學〉，《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》（上海：上海三聯書店，2008 年），第 3 章，頁 77-78。

<sup>3</sup> 胡適：〈談新詩〉，《胡適全集》（合肥：安徽教育出版社，2003 年），頁 158-178。此處引號內文字，見頁 174。

<sup>4</sup> 見胡適：〈讀沈尹默的舊詩詞〉，《胡適全集》，頁 154-157，此處參考曠新年：〈胡適與意象派〉，《中國文化研究》總第 25 期（1999 年 8 月），頁 47-53。

<sup>5</sup> 分見徐遲：〈意象派的七個詩人〉，《現代》第 4 卷第 6 期（1934 年 4 月），頁 1013-1025，以及邵洵美：〈現代美國詩壇概觀〉，《現代》第 5 卷第 6 期（1934 年 10 月），頁 874-890。

<sup>6</sup> 見施蛰存：〈意象抒情詩〉，《現代》第 1 卷第 2 期（1932 年 6 月），頁 226-232。

<sup>7</sup> 朱自清認為，胡適所謂「具體的做法，不過用比喻說理」，引自 1935 年朱自清所寫：〈《中國新文學大系》詩集導言〉，收於《朱自清全集》（南京：江蘇教育出版社，1998 年），第 4 卷，頁 369。

<sup>8</sup> 參見朱自清：〈詩與哲理〉，見《新詩雜話》，收於《朱自清全集》，第 2 卷，頁 333-336，又參考曠新年：〈胡適與意象派〉中的說明，頁 47-53。

表現自我，不再像胡適服膺「詩的經驗主義」。<sup>9</sup>更重要的是，朱自清提出新詩「歐化」有兩條路線，<sup>10</sup>一是「文法」，另一個就是「比喻」，在評述「詩怪」李金髮時，明顯看到這兩種路線的矛盾與糾結：

講究用比喻，……但不將那些比喻放在明白的間架裡。他的詩沒有尋常的章法，一部分可以懂，合起來卻沒有意思。他要表現的不是意思而是感覺或情感；彷彿大大小小紅紅綠綠一串珠子，他卻藏起那串兒，你得自己穿著瞧。<sup>11</sup>

這說明「比喻」的核心在於「比喻的間架」，而這如何串連的問題，並不是「章法」或「文法」可以順利解決；朱自清很清楚，比喻是為了更具體、更有意味的揭露意義，<sup>12</sup>因而字句的排列秩序，不只是「意思」的表述，更為了體現詩人情生意動的波濤。

19世紀末、20世紀初，作為對應西學與西語的他者，漢語不是拼音文字，因此沒有基於形態區分（如詞本身或詞尾變化）而建立的文法，為當時戮力革新的知識分子帶來莫名的焦慮，第1部漢語語法專著《馬氏文通》（馬建忠，1898）、第1部針對白話的《（新著）國語文法》（黎錦熙，1924）都可以說是這波焦慮下的產物。但是「比喻（間架）」的講求，顯示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，而1936年引發的「明白」／「晦澀」的詩論爭，正必須放在這個反文法的潮流，並力圖思索漢語如何與世界重建新關係的角度下，才顯示出重大意義。對於第二代新詩人來說，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。如果說初期白話詩是傳達顯性的文法所規範的經驗、意思，第二代新詩則是希望透過不尋常、不透明的比喻，去「結構」字與字的新關係，由活軟的「身體肌理」去感覺現代

<sup>9</sup> 見朱自清：《〈中國新文學大系〉詩集導言》，頁366-376。

<sup>10</sup> 當時新詩劃分流派，如朱自清認為李金髮、戴望舒為「象徵派」，孫作雲則認為戴望舒可歸入結合意象派與象徵派的「現代派」；本文所徵引的詩人與作品，當然可以由如何受到歐美流派的影響來分析，但是本文認為1936年「明白／晦澀」的詩論爭，其實針對漢語內在的語言形式，提出了重要的相關討論。

<sup>11</sup> 引文見朱自清：《〈中國新文學大系〉詩集導言》，頁375。

<sup>12</sup> 朱自清曾在〈譯詩〉中論及蘇聯詩的翻譯，引用了蘇聯詩人瑪耶可夫斯基一段話：「隱喻已經不是為了以自己的新奇來戰勝讀者而被注意的，而是為了用極度的具體性與意味性來揭露意義與現象的內容而被注意的。」見朱自清：《新詩雜話》，頁371-378，引文見頁376。

詩形，在詩行中體現創作行動，動搖日趨嚴密的現代漢語的文法、詞類，並且就在新／舊詩意象的不斷相迎拒之間，重構第二代新詩在創作上與詮釋上的新輪廓。

## 二、「晦澀」與新關係

胡適強調好詩的「具體性」，是為了擺脫古詩的格套與陳腐的文言，認為寫詩要像日常說話一樣；對於胡適來說「意象」就是具體描寫，大抵是指現實物象或畫面。但是第二代新詩人面對的是太過粗淺濫情的白話詩，對於意象如何「具體」，有了不同角度的接受與詮釋。1934 年徐遲在〈意象派的七個詩人〉中，翻譯意象派六大信條，將最後一條翻譯成「我們都相信思想集中為詩之精要之點」。<sup>13</sup>到底甚麼是徐遲認為的「思想集中」？徐遲先是總說意象派的「意象」，是「呈現的」一件東西、一串東西，是「Concrete 本質的而不是 Abstract 那樣的抽象的」，必須是「眾目所見」，是五官全部能感覺到的東西。但是，更進一步，徐遲強調好的詩，可以讓這個「東西」（即「意象」）從紙面立起來，有肌肉、骨骼、溫度、組織，「有身體的系統」；當一首詩就像「活出」靈魂與生命，也許這才是詩人所有思想最集中的地方。<sup>14</sup>

如同身體系統的詩意象，不可能也不必要透明清楚，這完全對反於「工具論」的語言觀，語言文字不是用來再現或複印，語言本身就成為思想、情感甚至潛意識次第展開的過程。1936 年李健吾描述李金髮以降以「意象」為首務的新詩發展，詩「類似夢的進行」，無聲，有色，無形，朦朧，絕對不再是一覽無餘；古今中外如同薈萃在一個微妙的霎那，詩人運用許多意象，給你一個複雜的感覺，「一個，然而複雜」。<sup>15</sup>關於意象所勾引出的內在複雜性，杜衡回憶自己與戴望舒、施蛰存於 1920 年代開始寫詩，最討厭當時狂叫、直說的自我表現，而是像「一個人在夢裏洩漏自己底潛意識，在

<sup>13</sup> 徐遲：〈意象派的七個詩人〉，頁 1013-1025，此處翻譯見頁 1014。關於意象派六大信條，參見《意象派詩人們》（1915 年）序，此序收於 Peter Jones ed., *Imagist Poetry* (Harmondsworth: Penguin, 2001), p.135，中譯本參見〔英〕Peter Jones 編，裘小龍譯：《意象派詩選》（重慶：重慶大學出版社，2015 年），此序譯文見頁 311-313。

<sup>14</sup> 此處說法參見徐遲：〈意象派的七個詩人〉，頁 1014-1015。

<sup>15</sup> 見李健吾：〈魚目集——卞之琳先生〉，《咀華集》（廣州：花城出版社，1984 年），頁 98-114，此處看法見頁 101。

詩作裏洩漏隱秘的靈魂」，然而「也祇是像夢一般地朦朧的」；他們因此體會到「詩是一種吞吞吐吐的東西，術語地來說，牠底動機是在於表現自己與隱藏自己之間」。<sup>16</sup>

由類似夢、潛意識或隱密的靈魂來創作新詩，1932-1935 年間，施蛰存主編當時新文學運動的重要刊物《現代》，<sup>17</sup>很快就有讀者抱怨《現代》詩玄妙如同「謎詩」，讀起來既沒有詩的節奏，詩的內容也好像只有作者自己懂得，而 1936 年新詩壇開始了「明白／晦澀」的連串論爭。這當中的討論由新詩如何脫離舊詩詞老路、如何由民謠俗曲增進「大眾化」，到「明白清楚」能否兼顧「是否讀懂」與「如何創作」雙重角度，「晦澀」是否一定歸咎於模仿象徵主義，「難懂」的詩風又是否與「反即興」、強調「情智合一」有關，呈現正反拉鋸狀態；<sup>18</sup>而我認為應反循其本，以邵洵美與胡適為主的雙方，<sup>19</sup>其實在對待漢語的基本立場上完全不同。胡適對於漢語自始堅持「一種規定之符號，以求文法之明顯易解，及意義之確定不易」，<sup>20</sup>新詩自然必須憑藉顯性的標點、文法來建構意旨確定的組織；而邵則指出新詩不能再是文言詩的白話翻譯，也不能再是分行的散文，必須要有新技巧與新

<sup>16</sup> 參見杜衡：〈《望舒草》序〉，收於戴望舒：《望舒草》（上海：復興書局，1936 年），頁 1-15，文末註明寫於 1932 年盛暑，引號內文字見頁 3。

<sup>17</sup> 關於《現代》雜誌的發展及影響，參見施蛰存：〈《現代》雜憶〉（一）—（三），《新文學史料》總第 10-12 期（1981 年 2、5、8 月），頁 213-220、158-163、220-223。

<sup>18</sup> 這場論爭除了胡適、梁實秋、邵洵美三人之外，參與者還包含陳子展、仁鈞、周作人、朱光潛、沈從文、吳奔星、水天同、金克木等等，相關說法詳見潘頌德：《中國現代新詩理論批評史》（上海：學林出版社，2002 年），第 5 章，頁 370-376，以及陳越：〈「詩的新批評」在現代中國之建立〉（臺北：人間出版社，2015 年），第 3 章，頁 138-149。本文則希望以當時最具代表性的批評者邵洵美與胡適在漢語問題上的差異作為切入點。

<sup>19</sup> 1936 年胡適、梁實秋於《自由評論》上發表〈談談「胡適之體」的詩〉、〈我也談談「胡適之體」的詩〉，以「明白清楚」為新詩第一要義，以「笨謎」批評模仿象徵主義的晦澀詩風，見胡適：〈談談「胡適之體」的詩〉、梁實秋：〈我也談談「胡適之體」的詩〉，《自由評論》第 12 期（1936 年 2 月），頁 13-18、18-19。梁實秋又分別評論邵洵美的《詩二十五首》（兼及《一個人的說話》）、梁宗岱《詩與真》，參見梁實秋：〈書評：《詩二十五首》〉、〈書評：《詩與真》〉，《自由評論》第 25、26 期合刊（1936 年 4 月），頁 47-48、48-50。卞之琳後來追憶，梁實秋又在 1937 年以假名「絮如」投書《獨立評論》，以〈看不懂的新文藝〉持續指摘，參見卞之琳：〈追憶邵洵美和一場文學小論爭〉，收於卞之琳著，江弱水、青喬編：《卞之琳文集》中卷（合肥：安徽教育出版社，2002 年），頁 222-239。

<sup>20</sup> 引自胡適：〈如何可使吾國文言易於教授〉，原是作於 1915 年向東美學生年會宣讀的英文論文，後錄於《留學日記》卷 11 第 14 則中，見胡適：《胡適全集》，第 28 卷，頁 244-247。

意象。<sup>21</sup>因為現代文明必然改變了詩的題材經驗，同時「一切的形容字抽象名詞，都已更改了他們原來的意義」，新詩人要創造新的字彙，「他要有上帝一樣的涵量及手法，使最不調和的東西能和諧地融合」。<sup>22</sup>從整個文明已經改變的題材經驗、語言字彙及其連結組織上為「晦澀」辯護，不像胡適便宜的借取一種外來的「規定」，邵洵美看出了漢語本身的斷裂與變動，「明白」與「晦澀」的對立，因此不僅僅是詩本身的問題，而是語言的問題，是如何重新搭建漢語內在的語言形式的問題。

李健吾曾提及，戴望舒、卞之琳「用心抓住中國語言文字」，「不只模仿，或者改譯，而且企圖創造」，也就因此，不必像胡適高喊反對舊詩卻擺脫不了，這代新詩人能輕鬆擺脫舊詩，因為他們能支配語言，而不是為語言所支配。<sup>23</sup>在同一時期，梁宗岱也認為純粹白話不可能做為詩的表現工具，言語必須與思想「相生相長」，每個作家要創造自己的文字；<sup>24</sup>他認為詩之所以為詩，是成立於「字與字之間的新關係上」，詩人善於將原本音、義不相屬的幾個字造成富於暗示的詩句。<sup>25</sup>程會昌（千帆）在評論《望舒草》時，特別指出戴望舒詩是將「從來不相連絡之觀念連在一處」，比如「溫柔（的）是縊死在你的髮絲上」（〈夜〉）、<sup>26</sup>「人在滿積著夢的灰塵中抽烟」（〈獨自的時候〉）中的「縊死」、「滿積」的用詞；<sup>27</sup>不論是溫柔化了「縊死」，或者讓「滿積」連結著夢與灰塵，都改變了原先詞義，讀出令人驚異的反差效果。而施蛰存也認為詩的邏輯與散文邏輯不同，讀者不能要求新詩提供散文所能給予的詳盡勾連，反而應該在腦中「轉一轉」，盡於「彷彿得之」的境地。<sup>28</sup>像他所寫的〈銀魚〉，只以三個意象來表現：

<sup>21</sup> 邵洵美：〈自序〉，《詩二十五首》（上海：時代圖書，1936年），頁1-14，此處說法見頁4。

<sup>22</sup> 同上註，頁13。

<sup>23</sup> 參見李健吾：〈魚目集——卞之琳先生〉，頁98-114，此處看法見頁102-109。

<sup>24</sup> 參見梁宗岱：〈文壇往哪裡去——用甚麼話問題〉，《詩與真》，收於《梁宗岱文集》卷2（北京：中央編譯出版社，2003年），尤見頁54-55。

<sup>25</sup> 引號內文字見梁宗岱：〈新詩底紛歧路口〉，《詩與真》2集，收於《梁宗岱文集》卷2，頁169。

<sup>26</sup> 原詩在「溫柔」之後有「的」字。

<sup>27</sup> 程會昌這說法原是引用自蘇雪林對於李金髮詩的評論，參見程會昌：〈戴望舒著《望舒草》〉，原發表於《圖書評論》第2卷第3期（1933年11月），頁55-60，本文引自施蛰存、應國靖編：《戴望舒》（北京：人民文學出版社，1993年），頁233-241，此處所引述見頁240。

<sup>28</sup> 見施蛰存：〈海水立波〉，《新詩》第2卷第2期（1937年5月），頁203-206。

橫陳在菜市裡的銀魚，  
土耳其風的女浴場。  
  
銀魚，堆成了柔白的床中，  
魅人的小眼睛從四面八方投過來。  
  
銀魚，初戀的少女，  
連心都要袒露出來了。<sup>29</sup>

詩人選擇了柔白、透明、有著小眼睛的菜市場上的「銀魚」為描寫對象，一開始的「橫陳」就像亂入的鏡頭，它本來應該是第二行在浴場中的主詞的述語，但是放在第一行開頭，讓「銀魚」有女體的想像，也讓腥臭與旖旎相互侵入。第二、三兩段首句中間都使用「逗號」，作用類似構成隱喻的系詞「是」，「銀魚」與「堆成」、「投（射）」、「袒露」因此形成不對應的連接，反而充滿主動發散的情欲。透過離奇的聯想，「銀魚」不是「一個『物』」，而成為多種不同角度探照下的「意象」。

「意象」既是事物透過「選擇」與「配合」後的呈現，因此牽涉複雜多樣的「『聯』的線索」，<sup>30</sup>在這個內在、隱微的連結過程中，詩人或評論者都彷彿從不同角度去應對、推敲這事物，就像是一場迷藏，在不同的距離交會或疏離。以〈圓寶盒〉為例，<sup>31</sup>李健吾從「別上什麼鐘錶店／聽你的青春被蠶食，／別上什麼骨董鋪／買你家祖父的舊擺設」幾句，認為卞之琳一開頭所說「我幻想在哪兒（天河裡）／撈到了一只圓寶盒」的「圓寶盒」，就是象徵「現時」，搭在我的盒裡的「橋」，則如同連結著過去與未來，而「圓寶盒」跟了我的船順流而下，這正是詩人在時間流動中的悲哀，彷彿對於人生的解釋永遠只能是「裝飾」。<sup>32</sup>

<sup>29</sup> 〈銀魚〉是施蛰存以〈意象抒情詩〉為名所發表的六首詩之一（其中〈夏日小景〉有兩首），見施蛰存：〈銀魚〉，《現代》第1卷第2期（1932年6月），頁230-231。

<sup>30</sup> 朱光潛認為新詩的難懂，不在語言的晦澀，而是因為事物「選擇」與「配合」的方式並非習見，也就是在於「『聯』的線索」不見得有跡可循。參見朱光潛：〈談晦澀〉，《新詩》第2卷第2期（1937年5月），頁175-179，尤見頁178。

<sup>31</sup> 此首詩引自卞之琳：《音塵集》，收於江弱水、青喬編：《卞之琳文集》上卷，頁27-28。

<sup>32</sup> 見李健吾：〈魚目集——卞之琳先生〉，此處解釋見頁112-113。



卞之琳的兩篇回應，則認為李健吾解釋「全錯」了，主要的不同其實是〈關於「你」〉。<sup>33</sup>不論圓寶盒或橋是否象徵「現時」或連結過去與未來，卞之琳認為搭橋的作者，是「不自覺的」，「有如台上的戲子不能如台下的觀眾那樣的欣賞自己的演戲」。詩中的「你」可以代表「我」，而「我」不必就是作者自己，詩中所寫也不必就直接是作者的經驗；一切都是「相對」的關係，自然不僅僅是「裝飾」的悲情。我們眼中的輝煌盛宴，在遠處看不過是金黃的一小點，而一顆小星星，實際上又說不定比地球大上許多倍；圓寶盒作為意象或象徵，正是在這些互動與變位的關係中具體成形。<sup>34</sup>

〈圓寶盒〉一詩所形成的論爭，顯然聚焦在這個物的「呈現方式」，如李健吾認為，卞之琳及同伴何其芳、李廣田，正是當時新詩轉變的開端，彷彿有另一種「詩」，在字表或自我之外，是「詩的靈魂的充實」，或是「詩的內在的真實」；<sup>35</sup>專就詩的本身來說，「不僅僅是一個形式內容的問題，更是一個感覺和運用方向的問題」，是「感覺的樣式」，才讓新詩人也不了解這些前線詩人。<sup>36</sup>我們可以說，當時詩人們所關心的，是如何「使最不調和的東西能和諧地融合」、將「從來不相連絡之觀念連在一處」，所謂「具體性」正應該是這新「感覺樣式」的創造，它必須超越固有的、現實的、習慣的看法，去重新設想自我與世界的新關係。袁可嘉曾經回顧新詩「晦澀化」的問題，說到「晦澀（obscurity）」不同於「模稜（ambiguity）」，「模稜」多屬於文法上的表現手法，「晦澀」則常常來自詩人「想像的本質」，是「內在」而非「外鑠」，是「屬於結構的意義多於表現的手法」。<sup>37</sup>這無疑重新定位了 1930 年代「明白／晦澀」的論爭在新詩史上的重要性：第二代新詩人明顯

<sup>33</sup> 卞之琳：〈關於《魚目集》〉、〈關於「你」〉，也收於李健吾：《咀華集》，分見頁 116-122、135-137。

<sup>34</sup> 本文聚焦在卞之琳與李健吾當時的辯論，其實徐遲後來在〈圓寶盒的神話〉中也有精彩的評論，他認為卞之琳並不是歌詠一場華宴，或在華宴中歌詠，而是想把華宴或種種色相都抹去，用「感情追的『思想』」去抓住那一顆晶瑩的水銀或金黃的燈火。這是徐遲在香港為《十年詩草》所寫的書評。徐遲：〈圓寶盒的神話〉，刊載於《抗戰文藝》第 8 卷第 4 期（1943 年 5 月），頁 72-73，陳國球認為這可以顯現徐遲因戰亂所提出的「新抒情」，參見陳國球：〈放逐抒情：從徐遲說起〉，收於《抒情中國論》（香港：三聯書店，2013 年），頁 193-232。

<sup>35</sup> 引號文字出自李健吾：〈魚目集——卞之琳先生〉，頁 104。

<sup>36</sup> 同上註，見頁 104、107。

<sup>37</sup> 見袁可嘉：〈新詩戲劇化〉，《詩創造》第 12 期（1948 年 6 月），頁 1-6，引號內文字見頁 2。

轉頭向內尋求感覺、潛意識乃至於思考事物、字句之間的「內在」關聯，<sup>38</sup> 尤其企圖在語言運作中逃離語言可見的物質形體（「外鑠」的「手法」，如文法），而所有的「不調和（的東西）」、「不相連（的概念）」的「新關係」或「新樣式」，正是由內在想像所重新結構的如同身體系統一般的「新具體」。關於「意象」論述，也因此必須進一步追問，詩文本內是如何進行「想像結構」，如何讓書寫本身體現詩人構思的過程，讓詩「意象」成為靈魂宛轉吐露的態勢？

### 三、沉思與「肌理（Texture）」

卞之琳曾經說「我的思緒像小蜘蛛騎的游絲／繫我適足以飄我」，<sup>39</sup> 「游絲」輕微，在「繫」與「飄」之間的出入、連斷，適足以表現詩思也許連結又隨即遊走的能動不定。同為《漢園集》的詩人何其芳就曾經慨嘆「取譬之難」，<sup>40</sup> 並自剖：「我的思想」可能是在一所落寞的古屋前，或者在夢裡，或者不過是兩章平時熱愛的詩篇的融合，尤其常常是「沒有關聯的奇異的揉合」。<sup>41</sup> 比如曾經「想起了一個西晉人物，他愛驅車獨遊，到車轍不通之處就痛哭而返」，這自然是常懷「憂生之嗟」的阮籍，但是何其芳延伸去想：「人在孤寂時常發出奇異的語言，或是動作。動作也就是語言的一種」，並因此：

設想獨步在荒涼的夜街上，一種枯寂的聲響固執的追隨著你，如  
昏黃的燈光下的黑色影子，你不知該對它珍愛抑是不能忍耐了：  
那是你腳步的獨語。<sup>42</sup>

「荒街」與「影子」為卞之琳詩中常用的意象，而何其芳這段話似乎說明，那並不只是為了表達情旨所使用的修辭術，獨步荒街、固執追隨的影子被

<sup>38</sup> 王光明曾談及新詩第二代的發展，是從「外求意義」到「內尋感覺」，同時也追求藝術獨立，像經營象牙塔，新詩人既強調主體的情感，又彰顯詩歌文本的獨立性，是由「主體的詩」向「本體的詩」發展，見王光明：〈現代詩質的探尋〉，《現代漢詩的百年演變》（石家莊：河北人民出版社，2003年），第6章，尤見頁248-297。

<sup>39</sup> 引自卞之琳：〈候鳥問題〉，見《裝飾集》，收於江弱水、青喬編：《卞之琳文集》上卷，頁62。

<sup>40</sup> 見何其芳：〈扇上的煙雲〉（代序），《畫夢錄》（上海：文化生活出版社，1936年），頁i-v，尤其頁iii。

<sup>41</sup> 出自何其芳：〈獨語〉，《畫夢錄》，頁21。

<sup>42</sup> 同上註，頁20。

賦予了新意，成為「創作」這個「動作」的隱喻，也就是「思想」最戲劇化的「語言」。

比如卞之琳〈幾個人〉一詩，<sup>43</sup>「當一個年青人在荒街上沉思」重複出現在第 5、8、10 三行，分別勾連起「叫賣的」、「提鳥籠的」、「賣蘿蔔的」、「矮叫化子」，還有捧著飯碗嘆氣、半夜聽夢話、白髮上戴紅花的「有些人」，全都像列隊一般，出現在年輕人沉思的這時刻。有人認為，字面上看起來如此不協調而費解，也許是暗示「荒街」上的苦悶，<sup>44</sup>但是，世俗中的這些人與那些人，並不交接、對話，並不擔負彙整意義的任務，只是斷續播映著或喊、或吃、或看、或捧或聽的種種凌亂動作。如果注意卞之琳特別加上的「(正)當」字，重點似乎不在於「陳述」一個年輕人在荒街上的「沉思的『內容』」，而是著重在表現「沉思」本身不可遏止、突然湧現的共時性；我彷彿進入所有看過、聽過或領悟的「曾經」，但是這些意象所在的上下文或秩序都離我遠去了，這充分體現「沉思」動作本身既入神又支離的狀態。

就如詩評家張曼儀所說，面對運用聯想的象徵主義詩歌，「讀者要能追蹤作者的思緒」，才能理解事物的發展，<sup>45</sup>尤其卞之琳又是「有意識地運用時間、空間、相對等觀念，作為詩篇內在組織的規律」。<sup>46</sup>最著名自然是他的〈距離的組織〉一詩：

想獨上高樓讀一遍《羅馬衰亡史》，  
忽有羅馬滅亡星出現在報上。  
報紙落。地圖開，因想起遠人的囑咐。  
寄來的風景也暮色蒼茫了。  
(醒來天欲暮，無聊，一訪友人吧。)

<sup>43</sup> 引自卞之琳：《數行集》，收於卞之琳編：《漢園集》（上海：上海書店，1993年），頁170-171。其中「年青人」後來也作「年輕人」，參見卞之琳：《音塵集》，頁15。

<sup>44</sup> 張曼儀經由1930-32年間的社會處境，認為卞之琳此詩所以表現得如此不協調而費解，正寫出了當時知識青年的徬徨、苦悶，見張曼儀：〈當一個年輕人在荒街上沉思——試論卞之琳早期新詩（1930-1937）〉，《八方文藝叢刊》第2輯（1980年2月），頁154-178，此處說法見頁156-158。

<sup>45</sup> 同上註，頁166。

<sup>46</sup> 同上註，頁164。

灰色的天。灰色的海。灰色的路。  
哪兒了？我又不曾向燈下驗一把土。  
忽聽得一千重門外有自己的名字。  
好累呵！我的盆舟沒有人戲弄嗎？  
友人帶來了雪意和五點鐘。<sup>47</sup>

詩中最易引起誤解的第五行，經卞之琳說明後，括號中「一訪友人吧」的「友人」即是「我」，<sup>48</sup>原來此詩有三個人物——我、遠方友人，以及當地另一位即將來訪「我」的友人；張曼儀非常精要的指出：「詩中的『我』在夢中懷想遠人，怎料自己也恰在別人想念之中；『我』在夢中跋涉往遠方訪友，當地的友人也正在前來訪我」，這種「處境上的對調」或「賓主易位」，正是卞之琳最愛用的「構思」方式。<sup>49</sup>

處境對調，原本不是單一時空的日常生活所能意識，往往是後來才恍然大悟的「巧合」，卞之琳的構思魔法，因此是必須在一紙平面上，由文字來同步捕捉這些不同維度的時空所隱伏的立體關係。詩篇第二行與第八行的「忽有」、「忽聽得」，正是以出其不意的巧合，來開啟與結束奇異的旅途；「忽有羅馬滅亡星出現」，將第一行閱讀者的「想」，帶回了歷史發生的「現場」，「忽聽得……有自己的名字」，則是由睡夢回轉而醒覺的關鍵，但是，同樣的「忽」字，卻不是同一個立足點，中間已經相隔「一千重門」的古往今來。同樣，重複的「衰亡（史）」、「滅亡（星）」，都是關於羅馬帝國覆亡一事，但是，如今才看到距地球 1500 光年的當時爆發的星光，然而同時期的帝國卻早已人事全非。第四行與第五行雖然涉及不同人物與時空，但是借助「暮色」的重疊，一口氣串聯午夢的「我」、當地也午睡醒來的「友人」，以及夢中想起的「遠人」與寄來的風景片等種種場景（「遠人」與「風景」不必同一場域）。因此，第六行「灰色的天。灰色的海。灰色的路」，並無法指涉某一個特定時空，反倒正是那些多層次時空所揉合而成的異質場域，遠遠近近的不相等，卻又那麼貼近的在一起。

<sup>47</sup> 引自卞之琳：《音塵集外》，收於江弱水、青喬編：《卞之琳文集》上卷，頁 56-57。

<sup>48</sup> 朱自清：〈序〉，《新詩雜誌》，頁 316-317。文中提及卞之琳針對〈距離的組織〉第五行的指點。

<sup>49</sup> 詳見張曼儀：〈當一個年輕人在荒街上沉思——試論卞之琳早期新詩（1930-1937）〉，頁 166-168。

詩的最後一行企圖重回現實，但是「雪意和五點鐘」的暗示，又讓人不禁恍惚前幾行那些如真似幻的「灰色」與「暮色」。這當中，「我又不曾向燈下驗一把土」，是指大公報報導有人可以抓起土來就識得地方，這時的「我」洩漏了「現在」的意識與知識來源，「哪兒了」，因此有些明知故問的意味；「好累呵」雖然暗示夢裡駛舟的魔法體驗，但是，「我的盆舟沒有人戲弄嗎」，卻洩漏使用典故當下的清醒與刻意。詩中的發言者「我（或自己）」因而也揭露了作者「我」如何錯雜認知、情感與修辭的思想腳步，而正是這些不一致的游思，組織了詩篇中乍離乍合的遠近力動，同時也反過來形象化與譬喻化整個創作行動。

卞之琳雖然在注文裡提點報紙新聞或典故出處，同時也自承多少受到傳統詩詞或舊戲劇的影響，<sup>50</sup>但是構成這首詩在時空或事件上的種種相對，卻是來自於組織這些思想與覺識的次序；詩中的「我」、「自己」或者就是我們，是在史書、新聞、明信片、白蓮教幻術之「間」，打「開」、掉「落」，或走「訪」，或「聽得」或覺得「好累」，由這一連串大小的身體動作，去模擬相距 1500 光年的多元時空，游離在夢境與現實的交界，出入微觀與宏觀的變形世界。正是這些動作所造成的距離，接引感知、觸發聯想，同時安排了詩句的先後與間隔；字句的連斷，就是詩思的輪廓，就是想像結構的原型。

正因為詞句的先後與間隔，不只是陳述意指，而是意象生成的內在結構，新詩人在自然音節或整齊的格律之外，開始講究現代詩的「章句」、「肌理」。早在 1926 年，穆木天就批評胡適「講求文法」的主張，他認為詩與散文必須劃界，寫詩必須「以詩去思想」，以詩的思維術或詩的邏輯取代形式上的「文法」，詩的「章句」構成必須是「流動、活軟，超於散文的組織法」。<sup>51</sup>從格律中解放出來的新詩，並非就不注重詩的形式，而是「從一個舊的形式換到一個新的形式」。<sup>52</sup>施蛰存曾如此解釋這個「新的形式」：

<sup>50</sup> 除了傳統文學的影響，奚密從卞之琳於 1930 年代已翻譯不少現代主義作品，認為卞之琳詩中的意象並列與多元觀點，可能同時也受到歐美象徵主義、現代主義的影響，參見奚密：〈傳統與現代：創新的繼承〉，《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》，第 5 章，尤見頁 179-180。

<sup>51</sup> 穆木天：〈譯詩——寄沫若的一封信〉，《創造月刊》第 1 卷第 1 期（1926 年 3 月），頁 80-88，引號內文字出自頁 88。

<sup>52</sup> 參見施蛰存：〈關於本刊所載的詩〉，《現代》第 3 卷第 5 期（1933 年 5 月），頁 725-727。

《現代》中的詩是詩。而且是純然的現代的詩。牠們是現代人在現代生活中所感受的現代的情緒，用現代的詞藻排列成的現代的詩形。<sup>53</sup>

施蛰存如此強烈的「現代」意識，讓「《現代》（雜誌）詩」，變成了通稱當時流行於中國與歐美的「現代詩」；<sup>54</sup>而反覆強調的「現代」，在詩情與詩形兩方面都與胡適的嘗試，畫出了徹底的界線。一方面是都會生活經驗，讓詩人不再只是吐露幽情閒愁，更重要的是，拒絕胡適所不能徹底擺脫的舊詩格調。施蛰存並不反對新詩人在詩篇中採用古字或文言虛字，因為「他們沒有『古』的或『文言』的概念」，這些都屬於「現代的詞藻」，適宜表達現代詩情；但是整個字句音節所構成的「現代詩形」，則是必須打破中國舊體詩傳統，也不模仿西洋舊體詩，是字句不整齊、也不講求用韻，卻能有「相當完美的肌理（Texture）」。<sup>55</sup>

施蛰存雖然沒有針對所謂「肌理」進一步解釋，但是大概可以體會這是有別於外在句法、格律或現有文體拘束的內在結構。李歐梵揣測施蛰存可能是想「捕捉某些類似于詩歌意象或象徵」的東西，而不同於五四早期的創作，僅僅把文學當作反映現實的鏡子；<sup>56</sup>也就是說不論詩的內容如何逼真，「意象」都已經離開日常生活或常識下的「現實」。「意象」所建構的「肌理」，如果就是施蛰存所謂「現代詩形」，那必須能交織現代生活中感受的「現代情緒」，隨著情感自然的觸發或滲透，「詩形」不再只是為了傳達「意義」（meaning），而是彷彿能「浸潤」或「暗示」更多「意味」（signification）的生命機體。錢鍾書指出當時使用「肌理」對譯 texture，以翁方綱結合英詩人薛德蕙（Edith Sitwell）的用法，凸顯中國固有文評的「人化」傾向，可以同時應用在中、西文學中。<sup>57</sup>稍早邵洵美解說「肌理」，就強調一個詩人不只要明白字義，更重要的是「對於一個字的聲音，顏色，嗅味，溫度

<sup>53</sup> 參見施蛰存：〈又關於本刊中的詩〉，《現代》第4卷第1期（1933年11月），頁6-8。引文見頁6。

<sup>54</sup> 參見施蛰存：〈《現代》雜憶（一）〉，頁213-220，此說見頁219。

<sup>55</sup> 參見施蛰存：〈又關於本刊中的詩〉，頁7。

<sup>56</sup> 參見〔美〕李歐梵著，沈璋等譯：〈探索「現代」——施蛰存及《現代》雜誌的文學實踐〉，《文藝理論研究》總第100期（1998年第5期），頁41-52。

<sup>57</sup> 參見錢鍾書：〈中國固有的文學批評的一個特點〉，《文學雜誌》第1卷第4期（1937年8月），頁1-22。

都要能肉體地去感覺及領悟」。<sup>58</sup>由皮膚、聲色、觸覺到肉體的感覺，詩人像把握全身官能一樣，去感受文字生理的質量，去煥發字句能動的態勢；邵洵美就特別推崇孫大雨、卞之琳，認為「他們確定了每一個字的顏色與份量，他們發現了每一個句斷的時間與距離」。<sup>59</sup>

「章句」、「肌理」雖是古典術語，但是不能簡單視為向傳統借取，重新被提起是為了對應現時處境下的某些新經驗，它標示著思考變遷的軌跡。由「以詩去思想」到「肉體的感覺」，這些趨向內在的、身體的、人化的思索，對比由格律、句法、詞性所規範的現實，正生動地體現詩人的「思想」或「感覺」終究要化身成形的渴望。<sup>60</sup>當卞之琳穿梭在不同向度的時空，在沉思瞬間湧現出支離，字詞與詩行飽含的形成力量，就像奮力張開的手足肢體，那樣栩栩然地走踏、跳接甚至凌亂的腳步。

#### 四、「句法」與歧異

對比於胡適的文學革命策略，第二代新詩人的實驗，反問甚麼是「具體」的做法，甚麼又是絕對「抽象」的說法，他們關注的是「意象」塑造，而不是陳述事物；同時，倡言可感知的生命「肌理」，而不是句法或文法規範，在「明白清楚」的說明或寫實之外，追求意象所活化、生成的新感受與新思維。<sup>61</sup>固然現代漢語有「嚴密化」傾向，增添許多「定向」、「定時」、「定義」的新句法，<sup>62</sup>但是，在現代漢詩的創作中，線性扁平的文法，卻反而激發詩人在受困中停頓、反思而突破規範，創生許多「新含意」。

漢語古詩不具備時態、數量、格位，或者詞性多變，缺乏各種邏輯因果說明，現代漢語則在逐漸延長的句子中，強化主述結構，補上主詞、系詞，以及各種表示關係（規範時間、範圍、程度等）的修飾語。<sup>63</sup>如胡適曾經再三分析主詞「吾」、「我」、「爾」、「汝」，及助詞「的」（胡適認為是語尾）

<sup>58</sup> 引自邵洵美：〈新詩與肌理〉，《人言周刊》第 2 卷第 41 期（1935 年 12 月），頁 816。

<sup>59</sup> 參見邵洵美：〈自序〉，頁 1-14，引號內文字見頁 5。

<sup>60</sup> 關於錢鍾書、邵洵美、邢光祖等針對「肌理」的說法，詳參陳越：《「詩的新批評」在現代中國之建立》，第 7 章，頁 352-377。

<sup>61</sup> 榮光啟：〈新詩「具體的做法」〉，《現代漢詩》的發生：晚清至五四（北京：中國社會科學出版社，2015 年），第 6 章之 4，頁 345-365，曾針對胡適說法，提出「哪一種具體性」，「精密的幻覺」等疑問，其實這些都正是第二代詩人所反思與重新詮釋的項目。

<sup>62</sup> 同上註，第 5 章中「漢語的『嚴密化』」這一小節的說明，見頁 294-303。

<sup>63</sup> 同上註，尤見頁 295-297。

的用法，<sup>64</sup>而多用主詞與「的的不休」又正是現代漢詩發展的重要現象。<sup>65</sup>將古典詩的「無人稱」、「無主詞」，轉變為有主詞，尤其是第一人稱的獨白方式，初期白話詩的確藉由更新「句法」結構，帶來了現代境遇下個體性的抒情方式，以「我有話說（或我如何如何）」展現主體意志。<sup>66</sup>不過，如前所引述，杜衡早就注意到，1920年代開始的新詩，已經不再是「我飛奔」、「我狂叫」、「我燃燒」的宣洩，<sup>67</sup>而是在表現與隱藏自己之間的吞吞吐吐。主詞不應只是「有」、「無」的選擇，而應該是如何呈現在「有／無」之間。

像卞之琳〈斷章〉一詩，短短四句，每一句都出現「你」這個人稱代詞，作為主詞或受詞：

你站在橋上看風景，  
看風景人在樓上看你。  
明月裝飾了你的窗子，  
你裝飾了別人的夢。<sup>68</sup>

卞之琳說〈斷章〉一詩，是重在提出「相對」的關係，<sup>69</sup>江弱水分析這所謂「相對」，認為卞之琳詩中雖然標明主詞，反而是克制過於主觀的抒情，一反初期新詩屢屢凸顯「自我」，而是「自我意識的遁化與客觀化」。<sup>70</sup>詩中的人稱代詞常常是「我非我」、「他即我」、「你即我」或是「可以互換的我你他」，像〈斷章〉前兩句，卞之琳讓從自我中心位置「遁化」，「或遁出風景

<sup>64</sup> 參見胡適：〈論「我」、「吾」兩字之用法〉及〈「的」字的用法〉等相關篇章，收於胡適著，姜義華編：《胡適學術文集（語言文字研究）》（北京：中華書局，1998年），頁124-127、85-89。

<sup>65</sup> 如朱自清認為主詞的增加是漢語現代化表徵，參見朱自清：〈論句子的主詞及表句〉，《朱自清全集》，第8卷，頁311-317；又榮光啟觀察到胡適《嘗試集》第2、3編的詩，大部分都有主詞，以「我」為敘述者，而修飾性成分增強，出現許多加上「的」的詞句，也正如余光中所說「的的不休」，分見榮光啟：《「現代漢詩」的發生：晚清至五四》，頁265、296。

<sup>66</sup> 此處初期白話詩的觀察，請參見榮光啟：《「現代漢詩」的發生：晚清至五四》，第5章，頁281-283。

<sup>67</sup> 參見郭沫若〈天狗〉詩中反覆說著「我飛奔，我狂叫，我燃燒」，見郭沫若：《女神》（北京：人民文學出版社，2000年），頁50-51。

<sup>68</sup> 卞之琳：〈斷章〉，《音塵集》，頁29。

<sup>69</sup> 見卞之琳：〈關於《魚目集》〉，頁116-122。

<sup>70</sup> 參見江弱水：〈意識的客觀化與聲音的對話化：從巴赫金看卞之琳〉，《詩雙月刊》第34期（1997年6月），頁40-62，此處說法尤見頁43-50。



之外（無我），或化入風景中（成他、你）」，形成變動不居的主客關係。<sup>71</sup>而如果我們將這些代詞，放回句法結構來看，詩篇前兩行字詞幾乎相同，但是「你」分居主位與賓語（受格），前一句「看風景」是「你」的述語及賓語，後一句的「看風景」變成「人」的形容詞補語，句中排列順序因此造成格位與動作者的差異；正是這些複數化而非個體化的「你（即我）」的作用，在詩行中形成重複又差異的視野，才塑造了上／下與內／外（橋上與樓上）交疊的複數風景。

而戴望舒名詩〈我底記憶〉，也利用相對主體，擴大描述的視角。由句法結構來解釋詩題，是「屬於我」的「記憶」，彷彿全然主觀的描述；但是詩的開頭第一段，戴望舒就讓「我的記憶」游離在「我」之外，而不是主詞「我」的所有物：

我底記憶是忠實于我的，  
忠實得甚于我最好的友人。<sup>72</sup>

因為都「忠實」，「記憶」與「我」的關係，就是（或更甚於）「我」與「最好的友人」的關係，這不但是擬人化，同時也點明，主題「我的記憶」並不是「關於（我的）『記憶』」，而是「我與『我的記憶』」，潛藏了另一個並列的主詞，也形成了彼此的觀看與互動。借助第一行並列的雙主詞，詩人不再說「我」記憶了「甚麼」，而追問「我的記憶」存在何處，〈我底記憶〉第二大段用了十一個「它存在（在……上）」或「（它）在……上」呈現「記憶」無所不在，如在「燃著的煙捲上」、「頹垣的木莓上」、「喝了一半的酒瓶上」、「刻著百合花的筆桿上」、「往日的詩稿上」、「平靜的水上」乃至於「一切有靈魂沒靈魂的東西上」。而正因為鬆動句中主詞原本專擅的主動或主導權，原本被追蹤的對象，反過來標記追蹤者，這些關於「記憶」的意象，同時也成為描繪「我」的連串線索。觀察「它」反過來是覺知「我」，此段最後一行因此說到「它在到處生存著，像我在這世界一樣」，充分呈現了「我」這個「包含在『外』」的他者所具有的雙重眼光，以及眼光之間，交互的主體所流露的體己與異己。

<sup>71</sup> 引號內文字，見江弱水：〈意識的客觀化與聲音的對話化：從巴赫金看卞之琳〉，頁 50。

<sup>72</sup> 戴望舒：〈我底記憶〉，引自詩集《我底記憶》第 3 輯，收於戴望舒著，梁仁編：《戴望舒詩全編》（杭州：浙江文藝出版社，1989 年），頁 29-31。

透過主／賓對調，或主／客並列，詩人反而讓有主詞的構句，形成更多猶疑的詮釋。句法顯然不能規範詩語表達一種含意，而是含意歧出或翻轉了句法；第二代新詩人固然意識到句法或文法的布置，但是含意自成的肌理，讓字詞與章句的組合，流轉出更活軟多姿的意象。比如「的」字，胡適除了羅列「的」可以用來代表文言的「者」、「之」、「所」字等，還將當時白話文中最引起困擾的兩種用法，清楚分別：其一是置於名詞前的形容詞，以「的」做語尾，表性質；另一種是置名詞之後，表「(物主)所有」的關係。<sup>73</sup>但是在實際創作中，修飾或限定作用往往無關宏旨。

卞之琳〈長的是〉詩中大量運用「的」字，如詩篇前半：

長的是斜斜的淡淡的影子，  
 枯樹的，樹下走著的老人的  
 和老人撐著的手杖的影子，  
 都在牆上，晚照裡的紅牆上，  
 紅牆也很長，牆外的藍天，  
 北方的藍天也很長，很長。  
 啊！老人，這道兒你一定  
 覺得是長的，這冬天的日子  
 也覺得長吧？是的，我相信。<sup>74</sup>

其中如「斜斜的淡淡的(影子)」或是「手杖的(影子)」，固然表示性質或所有的關係，但是也出現「的」字接在實詞後，而帶有名詞性質的「枯樹的」「老人的」。如果從「影子」，聯繫起「枯樹——樹下老人——老人撐的手杖」「的」影子，由影子在牆上，再串起很長「的」「紅牆——牆外藍天——北方藍天」，最後從具體事物轉進也是長「的」人生「道(途)——日子」，可以發現詩人羅列這麼多「的」字句，反而不是為層層修飾以聚焦個別事物，而是為了連繫或並列同類的事物。而這系列意象，正是「長的」性質的集合。於是，第一行「長的是斜斜的淡淡的影子」，其中「長的」作為主語的名詞功能性詞組，就不能只是指代「影子」(長的是影子)，反而

<sup>73</sup> 參見胡適：〈再論「的」字〉，收於胡適著，姜義華編：《胡適學術文集（語言文字研究）》，頁90-97。

<sup>74</sup> 引自卞之琳：《數行集》，頁122-123。

應該是作為一種「類名」，是關於「長的」這種性質的成套新事物，形塑了由具體的「長形狀」，映射抽象的「長時間」的一組譬喻。

「的」字句如果具有分別又連繫的作用，在詩行間就容易形成輕／重或進／止的節奏感受，「長的是斜斜的淡淡的影子」，其中「斜斜的淡淡的」在閱讀上會比「長的」來得輕快。穆旦〈詩八首〉之五，就巧妙運用了「的」字的節奏，來具體化意念的曲折：

夕陽西下，一陣微風吹拂著原野，  
是多麼久的原因在這裡積累。  
那移動了景物的移動我底心  
從最古老的開端流向你，安睡。  
  
那形成了樹林和屹立的岩石的，  
將使我此時的渴望永存，  
一切在它底過程中流露的美，  
教我愛你的方法，教我變更。<sup>75</sup>

其中表示性質的如「多麼久的原因」、「最古老的開端」、「屹立的岩石」、「我此時的渴望」，「我底心」、「它底」則表示物主。<sup>76</sup>但是讓人在唇吻之間反覆琢磨而必須暫停的卻是具有名詞性質的「那移動了景物的」，以及「那形成了樹木和屹立的岩石的」；這兩個「的」字句，是「我」一切的心情與渴望，長久蓄積與掩藏的「原因」。從字義上來說，移動景物與形成樹石的是時間或造化，<sup>77</sup>但是並不能明白讀成「移動了景物的（時間），移動我底心」，因為「移動了景物的」是作為名詞詞組，而不是為了修飾或限定，時間的概念或質性反倒直接體現在「移動景物」上；同樣的，「那形成樹林和岩石的」，並不是用來形容一種造化的力量，而是造化的本質就是生成萬物。詩人不說出「時間」和「造化」，讓這兩個「的」字，中斷了便利的形容、修飾作用，時間或造化彷彿直接從平面詩行中被聽見（「流向你」）或看見，成為移動或樹立的「物」本身。

<sup>75</sup> 引自穆旦：《穆旦詩全集》（北京：中國文學出版社，1996年），頁148。

<sup>76</sup> 胡適並不贊成表示物主另用「底」字，見胡適：〈三論「的」字〉，收於胡適著，姜義華編：《胡適學術文集（語言文字研究）》，頁95-97。

<sup>77</sup> 參見孫玉石：〈解讀穆旦的詩八首〉，《詩探索》總第24輯（1996年12月），頁48-59。

這兩個「的」字句，將愛情的發生，「過程化」為長久生成的時空景觀，同時也利用相似的對應關係，接引具體與抽象兩端。「景物」移動，而且也移動「我的心」流向你，「的」字分別內／外兩種「移動」，卻同時運用類比，將內在的心動顯象化；同樣的，詩人透過樹木和岩石的感知框架，將原來不同類的柔軟的愛或此時的渴望，也視同屹立永存的事物。顯然，不論說是助詞或語尾，都太窄化「的」字的作用，在詩行中，「的」字可以平行推衍、內外類比，讓意象或縱或橫相聯繫，像是流動自如的有機物，在相鄰或跨行的字詞間，生長可知可感的波動與矗立在前的意義。

## 五、意義的類別

由第二代新詩人如何講究意象出發，接著討論生成比喻或隱喻的內在肌理，並關注現代漢詩如何突破英語句法規範，其實這些討論都會牽涉到一個更根本的問題，那必須回到漢語或漢字本身，詢問漢詩人是如何塑造意象的「具體」性，如何能掌握詩篇的「肌理」像是掌握全身官能，而新詩又是運用甚麼樣的屬於漢語的句法，以至於可以讓情感、思想化身成形，展露如此多義與多姿？

討論現代漢詩的「意象」，大概都會注意到美國意象主義詩人龐德(Ezra Pound)，以及影響他的費諾羅沙(Ernest Fenollosa)，所提出的由漢字圖畫性來翻譯或解讀漢語詩的作法。費諾羅沙認為漢字是訴諸視覺的形象，象形字就像大自然中事物存在關係的生動速寫，也成為揭示宇宙本質的隱喻。<sup>78</sup>但是，首先，漢字不全是象形字，除了轉注、假借，四種造字法則中，以形聲為最大宗，再者，象形字在長時間發展中，也可能失去原初的圖畫成分，與現實事物之間早失去關聯性。<sup>79</sup>

<sup>78</sup> 請參考 Ernest Fenollosa, "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry," Ezra Pound ed., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (New York: Fordham University Press, 2008), pp.41-60, 另參考〔美〕Ernest Fenollosa 著，〔美〕Ezra Pound 編，趙毅衡譯：〈作為詩歌手段的中國文字〉，刊於《詩探索》總第 15 期（1994 年 8 月），頁 151-172。

<sup>79</sup> 參考〔美〕劉若愚著，杜國清譯：〈漢字的構造〉，《中國詩學》（臺北：幼獅文化，1977 年），第 1 章，頁 1-6。杜國清〈譯者後記〉說明此書英文本 *The Art of Chinese Poetry*，於 1962 年由芝加哥大學出版。

不過，對於費諾羅沙、龐德的回應，應屬高友工、梅祖麟的說法最為切要，<sup>80</sup>他們認為費諾羅沙完全沒有考慮到，中文「句法」才是賦予這最小的語言單位可以獨立表意的原由；相對於英語中羅列細節的句法，漢語詩因為文法鬆散，甚至一句詩中可以全為名詞，而這些並列的簡單意象，就在彼此對等關係（相似或相反）中，衍伸出深刻詩意。名詞與名詞相接的不連續句法，由於不限制在特定關係範圍（如時間），歧義就成為常態。比如杜甫〈江漢〉其中這四句：

片雲天共遠，永夜月同孤。  
落日心猶壯，秋風病欲蘇。<sup>81</sup>

四句都是以名詞並列開頭，片雲／天、永夜／月，落日／心、秋風／病，由於意象獨立，沒有細節說明，第二聯中的四個名詞可以形成相似或相反的涵義，如「落日心猶壯」，可能是我心已如落日，卻仍然強壯，或是我心不像落日，它依然強壯。

就第一聯而言，同動詞「共」、「同」一般置於賓語之前，這裡的倒置讓五字分成兩部分，兩個並列的名詞組成的短語因此產生多義性的解讀，如「永夜月」可以說是長夜和月一樣孤獨，或者是在長夜裡，我和月一樣孤獨；同時，名詞意象的獨立，又強調了與「同孤」的分離，讓意思相反的「同／孤」兩字，流露出詩人更深沉的寂寞。<sup>82</sup>而高友工認為，龐德應該是從漢語詩的獨立句法得到啟發，當英語詩取消羅列細節的句法，便可產生意象派的詩。<sup>83</sup>

我們可以發現，高友工、梅祖麟的論文雖然以唐詩研究為主題，但是很少討論近體詩受到音律、對仗規範的對句結構（structure），重點反而是肌理（texture）。<sup>84</sup>「結構」可以是指近體詩中一聯或聯中之句的關係，「肌

<sup>80</sup> 此處綜述高友工、梅祖麟的說法，出自為 Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei, "Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 31:2 (September, 1971), pp.49-136, 又參見〔美〕高友工、〔美〕梅祖麟著，李世躍譯：〈唐詩的句法、用字與意象〉，《唐詩三論：詩歌的結構主義批評》（北京：商務印書館，2013年），頁41-135。本文主要引述部分見頁41-93。

<sup>81</sup> 引自楊倫：《杜詩鏡詮》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁935。

<sup>82</sup> 詳見〔美〕高友工、〔美〕梅祖麟著，李世躍譯：〈唐詩的句法、用字與意象〉，頁48-49、55-57。

<sup>83</sup> 此處對於意象派與龐德的看法，見同上註，頁57、92。

<sup>84</sup> 見 Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei, "Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry," pp.60-62。

理」則有很大彈性，一方面是指局部語詞間的相互影響，如「天共遠」的「遠」，和「永夜」的「永」，一方面，「肌理」也可能產生「結構」(Texture may generate structure)，<sup>85</sup>比如詩中的時空結構。前引〈江漢〉四句中，雲、天、日、月是屬於天文類，夜、秋、落日是表示時間，詩題「江漢」當是地理類，這些簡單意象之間連結的關係不但超出一句、一聯，也超出整首詩的範圍，紛紛引動了整個漢語詩背後龐大的義類體系，尤其傳統類書更包含了大量長期經過試驗與創新的詞彙，可以在詩中滋長有意義的肌理。<sup>86</sup>高友工認為唐詩中如江湖、天地或者人、鳥、花等相關「類名」所構成的簡單意象，促使唐詩的表達傾向於性質 (quality oriented)，而不是像英語詩羅列細節所造成的事物傾向 (thing-oriented)。<sup>87</sup>並由此重新討論所謂意象的「具體」性 (concreteness)，認為漢語詩就表現事物而言，可能過於朦朧抽象，但是在傳達生動的性質上，簡單意象則無疑具有不同於英語詩的具體性。<sup>88</sup>

高友工針對意象「具體」性或「肌理」的說法，雖然討論對象是唐詩，但是在論述上，其實結合劉勰與結構主義語言學的說法，<sup>89</sup>又檢討費諾羅沙、龐德所代表的圖像或意象論，不但分別漢語句法與英語文法的差異，也很大程度擺脫了傳統對句、格律的拘束；高友工將唐詩放在更大的漢語成詩的發展上，強調漢語使用乃根植於反覆層疊的意義類別，這些意義類別不只是記憶資料，同時就是語言生成意象的基模，也是長養情境感知的大地。如果第二代新詩人自如地使用古字、虛字，將文言當作「現代的詞

---

又參考〔美〕高友工、〔美〕梅祖麟著，李世躍譯：〈唐詩的句法、用字與意象〉，頁 52-53，李世躍將 texture 翻譯成「肌質」，本文採用較常見的、同時也是施蛰存、錢鍾書等人已提出的「肌理」。

<sup>85</sup> 引自 Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei, "Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry," p.61。

<sup>86</sup> 關於類書的詞藻所具有的肌理作用，見〔美〕高友工、〔美〕梅祖麟著，李世躍譯：〈唐詩的句法、用字與意象〉，頁 66。

<sup>87</sup> 引自 Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei, "Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry," p.80。

<sup>88</sup> 見同上註，pp.71-72，中譯參見〔美〕高友工、〔美〕梅祖麟著，李世躍譯：〈唐詩的句法、用字與意象〉，頁 64。

<sup>89</sup> 請詳參高友工、梅祖麟另一篇論文：〈唐詩的語義、隱喻和典故〉，中譯見〔美〕高友工、〔美〕梅祖麟著，李世躍譯：《唐詩三論：詩歌的結構主義批評》，頁 139-217；關於劉勰《文心雕龍》〈麗辭〉篇中已經意識到對等張力（相似、相反的意義組合），見頁 182-183。原文為 Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei, "Meaning, Metaphor, and Allusion in T'ang Poetry," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 38:2 (Dec. 1978), pp.281-356。

藻」，那麼現代漢詩就不可能輕易切除字詞固有的意義線索，不可能完全抽離或清除意象與情境所賴以生存的義類，正是在這個義類體系上，才能進一步討論漢語詩的現代轉型。

1936-37 年在北大講授新詩的廢名(馮文炳)，認為新詩之所以能成立，不是因為使用白話，也不只是去掉齊整的形式，最主要是因為「詩的內容」有別於舊詩的「散文的內容」。<sup>90</sup>「詩的內容」是當下感興，被眼前事物所觸動，不是平日格物的累積、不需要思前想後的上下文，如胡適詩句：「回轉頭來，／只有你在那楊柳高頭依舊亮晶晶地」(〈一顆星兒〉)、「我們吹了燭光，／放進月光滿地」(〈晨星篇〉)等，這直接是一事一物的觸發，甚至每每來自意料之外，不需要另外的枝葉或舊有的話頭。<sup>91</sup>奚密曾經進一步引申廢名的說法，總結新／舊詩的區別就在於，舊詩往往強調人與宇宙之間的交融，並且累積了許多相關知識、象徵與詩體規定，新詩卻是一個全新的認知過程，不必定要先熟知既有的知識與成規；因此對於新詩人或新詩讀者來說，「詩」在於發掘自我與世界的新關係，無法被動接收，是一個必須主動參與的「意義創造過程」。<sup>92</sup>

不過奚密也注意到，「傳統不是一些僵化的實踐和不變的成規的總合，而從來就是一個不斷演化，不斷成長的有機體，不斷向個別作者的修正和新穎的詮釋開放」。<sup>93</sup>如 1930 年代自戴望舒、卞之琳、何其芳、林庚以來出現了「晚唐詩熱」，企圖從固有傳統來建立新詩發展的自信。<sup>94</sup>而廢名雖反對舊詩中熟利的表意格套，仍提出舊詩詞中少數的特例，可以被視為有「今

<sup>90</sup> 見廢名：〈新詩問答〉，原刊載於《人間世》第 15 期（1934 年 11 月），頁 7-10，後收於廢名、朱英誕著，陳均編訂：《新詩講稿》（北京：北京大學出版社，2008 年），頁 3-7。

<sup>91</sup> 參見廢名、朱英誕著，陳均編訂：《新詩講稿》所引，頁 24-34。

<sup>92</sup> 參見奚密：〈詩的新向度：從傳統到現代的轉化〉，《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》，第 1 章，頁 6。

<sup>93</sup> 在奚密：《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》第 5 章〈傳統與現代：創新的繼承〉中，以卞之琳為例，奚密又認為卞之琳雖然運用現代主義的多元觀點與意象並置，但是傳統道釋思想，使他避免將藝術視為絕對超越性的永恆，因此「傳統不是一些僵化的實踐和不變的成規的總合，而從來就是一個不斷演化，不斷成長的有機體，不斷向個別作者的修正和新穎的詮釋開放」，引號內文字見同上註，頁 199。

<sup>94</sup> 孫玉石列舉 30 年代自戴望舒、施蛰存、卞之琳以下的晚唐鍾愛者，因反對粗糙白話詩，而透過發現傳統，為新詩的合理性尋求現代根據，參見孫玉石：〈新詩：現代與傳統對話——兼釋 20 世紀 30 年代的「晚唐詩熱」〉，收於陳平原主編：《現代中國》（武漢：湖北教育出版社，2001 年），第 1 輯，頁 72-94。

日新詩的趨勢」；<sup>95</sup>像李商隱詩雖然用典故，「滄海月明珠有淚」卻是詩人用靈感串聯起來，典故與成詞都有了新意，而溫庭筠詞如「小山重疊金明滅，鬢雲欲度香腮雪」，「欲度」二字「正是想像裡的呼吸」，讓「山」、「雲」、「雪」拉在一起比興的美人，都有了生命。<sup>96</sup>當然，他們也不只是標舉或模擬先驅而已，而是從實際創作中，琢磨與變造傳統，尤其是更新義類，最能體現根基於漢語的新／舊詩彼此相引又相拒的力動。

如戴望舒的〈秋蠅〉一詩：

木葉的紅色，  
木葉的黃色，  
木葉的土灰色：  
窗外的下午！  
  
用一雙無數的眼睛，  
衰弱的蒼蠅望得昏眩。  
這樣窒息的下午啊！  
它無奈地搔著頭搔著肚子。  
  
木葉，木葉，木葉，  
無邊木葉蕭蕭下。  
  
玻璃窗是寒冷的冰片了，  
太陽只有蒼茫的色澤。  
巡迴地散一次步吧！  
它覺得它的腳軟。  
  
紅色，黃色，土灰色，  
昏眩的萬花筒的圖案啊！  
  
迢遙的聲音，古舊的，  
伽藍的鐘磬？天末的風？

---

<sup>95</sup> 引號內文字出自廢名：〈新詩應該是自由詩〉，收於廢名、朱英誕著，陳均編訂：《新詩講稿》，頁14。

<sup>96</sup> 參見廢名：〈已往的詩文學與新詩〉，收於廢名、朱英誕著，陳均編訂：《新詩講稿》，頁15-23。



蒼蠅有點僵木，  
這樣沉重的翼翅啊！

飄下地，飄上天的木葉旋轉著，  
紅色，黃色，土灰色的錯雜的回輪。

無數的眼睛漸漸模糊，昏黑，  
什麼東西壓到輕綃的翅上，  
身子像木葉一般地輕，  
載在巨鳥的翎翮上嗎？<sup>97</sup>

第三段的「無邊木葉蕭蕭下」，借用了杜甫〈登高〉次聯「無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來」，<sup>98</sup>而〈登高〉第一聯「風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛回」，並列了風、天；渚、沙；猿、鳥等天地獸物的意象來設置秋景，〈秋蠅〉詩中反覆出現的「木葉」與「紅色」、「黃色」、「土灰色」，彷彿也是不特別布置細節的「悲秋」意象。但是若注意到這首詩中至少包含「秋蠅看木葉」與「敘述者看秋蠅」兩種不同的視角，<sup>99</sup>觀看主體不同，因此形成一段看木葉、一段看蒼蠅的相對次序，「無邊木葉蕭蕭下」依照段落次序，就是「昏眩的萬花筒的圖案」的另一種說法。蒼蠅「複眼」化（「一雙無數的眼睛」）的碎裂拼貼，完全攪亂了類比人情的同一性，與敘述者（看待蒼蠅）口吻中，一再出現的「悲秋」情懷（如「衰弱的」、「窒息的」、「無奈的」、「蒼茫的」），在詩篇中相互拉扯，彼此阻斷；往復來去的動力，更動了木葉蕭瑟的共相，甚至也捲動熟知的「物我合一」、「天人相感」，造成錯雜的「回輪」或「旋轉」。而正是這樣在單數、複數段落間來回旋轉的詩意象，同時體現了存在情境（相感或不相感）的躊躇盤旋；<sup>100</sup>詩行分段的相對性、「意象」的複眼化，正在嘗試重構新詩人的價值取向與感知框架。

<sup>97</sup> 引自戴望舒：《望舒草》，收於戴望舒著，梁仁編：《戴望舒詩全編》，頁 83-84。

<sup>98</sup> 杜甫：〈登高〉一詩，引自楊倫：《杜詩鏡詮》，頁 131。

<sup>99</sup> 張新穎提及〈秋蠅〉詩中「對於木葉的感知是通過秋蠅之眼來呈現的，而秋蠅的彌留狀態又為詩的敘述者所『觀看』」，見張新穎：〈中國新詩對於自身問題的現代焦慮——從 20 年代到抗戰前夕〉，收於《20 世紀上半期中國文學的現代意識》（北京：三聯書店，2001 年），第 4 章，頁 111。

<sup>100</sup> 此處解釋受到黃冠閔的啟發，他經由巴修拉，詮釋了詩意象如何體現存有的動態螺旋，詩人如此明瞭存有的躊躇猶豫之情境，詳見黃冠閔：〈巴修拉論語言及想像〉，《在想像的界域上——巴修拉詩學蔓衍》（臺北：臺大出版中心，2014 年），第 5 章，尤見頁 168-169。

梁宗岱曾經將「無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來」二句，與屈原的「裊裊兮秋風，洞庭波兮木葉下」相比，認為杜甫雖善於點化前人佳句，但是〈登高〉流露的淒楚迫促的節奏，仍不及〈湘夫人〉句與落葉、微波融成一片的搖曳優游的韻致。<sup>101</sup>尤其強調屈原〈九歌〉的整體「彷彿和宇宙底大氣息相通」，他的義憤、太息都化作了風雨雲霧。<sup>102</sup>我們在新詩裡，也仍然可以看到類似的詩句，如：「我底悲思，／烟絲也似地在秋陰中裊著；／西風，／你與其把它吹亂了，／倒不如把它吹斷了」，<sup>103</sup>「整片的寂寥，／被點點滴滴的雨，／敲得粉碎了，／也成為點點滴滴的」。<sup>104</sup>但是也有詩人，究竟想窺探人情與宇宙的間隙，在詩行中生澀的行走。廢名〈寄之琳〉如此說：

我說給江南詩人寫一封信去，  
 乃窺見院子裡一株樹葉的疏影，  
 他們寫了日午一封信。  
 我想寫一首詩，  
 猶如日，猶如月，  
 猶如午陰，  
 猶如無邊落木蕭蕭下，——  
 我的詩情沒有兩個葉子。<sup>105</sup>

「無邊落木蕭蕭下」是熟稔典故，四個「猶如」順勢連接，讓前四句平行並列的詩語／樹（葉）影所組成的譬喻，突破了「一株樹」或「一封信（一首詩）」，在大自然間自在蔓衍。不過，最後一句，「沒有兩個葉子」，卻無端中斷了毋須計數的「詩情」（樹影），前有破折號，像是隱隱浮現的裂痕，「我」跨到裂痕「這邊」現身解釋：

怕人家說我的思想裡有許多葉子的意思，其實天下事那裡有數目可數呢？我們看著一株樹葉的疏影，不會說一個葉子兩個葉子也。<sup>106</sup>

<sup>101</sup> 參見梁宗岱：〈屈原〉，《詩與真》2集，收於《梁宗岱文集》卷2（評論卷），頁219-220。

<sup>102</sup> 參見同上註，頁221。

<sup>103</sup> 引自劉大白：〈西風〉，《劉大白詩集》（北京：書目文獻出版社，1983年），頁402-403。

<sup>104</sup> 引自劉大白：〈整片的寂寥〉，《劉大白詩集》，頁285。

<sup>105</sup> 引自廢名著，陳建軍、馮思純編訂：《廢名詩集》（臺北：新視野圖書，2007年），頁133。

<sup>106</sup> 引自廢名：〈新詩講義——關於我自己的一章〉，收於廢名著，陳建軍、馮思純編訂：《廢

辨別「具體」意象究竟是表示事物性質（不可數的蕭蕭疏影），或是特定細節下的事物（許多或一兩個），詩行呈現了心思分歧，經歷熟稔到辨析的轉變過程，「我的詩情」突然孤零零站在系列熟知的意象之外，再不能回到裂痕之前那樣理所當然的「神與物遊」或「情景交融」。

廢名另一名詩〈街頭〉，尤其體現了詩人重設義類框架的企圖。像〈寄之琳〉重複使用「猶如」一樣，〈街頭〉也出現許多「乃（有）」這個連詞，但是卻以不對應的承接作用，袒露不相連屬的現代經驗：

行到街頭乃有汽車馳過，  
 乃有郵筒寂寞。  
 郵筒 PO  
 乃記不起汽車的號碼 X，  
 乃有阿拉伯數字寂寞，  
 汽車寂寞，  
 大街寂寞，  
 人類寂寞。<sup>107</sup>

依據廢名自述，這首詩是在護國寺街上吟成，直接就是街頭所見，<sup>108</sup>相對於〈寄之琳〉的日、月、樹與午陰，汽車都市大街郵筒英文阿拉伯數字以及人類，都是新事物與新名詞，雖然以「乃（有）」字連接，但是作為承接關係的連詞，「乃」就像「然後」、「於是」、「接著」，不必然有因果關係；重複的「寂寞」與成串新詞之間，並不能輕易模擬、體會或保證彼此相屬。就像失去了呼吸或肉體一般，這些「生」詞的寂寞，揭開了「人」在都會、器械機制之中如此被運作的生澀、突兀、隔閡的態勢；同時這些嶄新的簡單名詞也更新了「寂寞」的「肌理」，詩人與讀者彷彿措手不及（或束手無策）地「被」走在街上，「這時我舉目無親，／百事皆非」，公開暴露了由內到外如此無能為力的「一個人類的紀錄」。<sup>109</sup>

---

名詩集》，頁 179-186，此處引文見頁 186。

<sup>107</sup> 引自廢名著，陳建軍、馮思純編訂：《廢名詩集》，頁 132。

<sup>108</sup> 參見廢名：〈新詩講義——關於我自己的一章〉，頁 179-186，文末註明原載於《民國日報·文藝》第 120 期（1948 年 4 月）。

<sup>109</sup> 後兩個引號內詩句，引自廢名：〈出門〉，也由車水馬龍的街上，感到寂寞空白，見廢名著，陳建軍、馮思純編訂：《廢名詩集》，頁 120。

## 六、結語：從「相與」到「相對」

所謂義類體系，因此不只是詩的內容，而是一個模擬感知與傳達意義、價值的動態模式，不斷更新的動態模式，表現在詩文中就是連結意象的「肌理」。新舊詩的差異論述，從語言、音節，到意象、乃至於肌理，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。而 1930 年代關於明白／晦澀的論爭，正標示著這個變化的時刻，在更新義類的深層結構中，創作與詮釋也正經歷著一次關鍵性的重構。

將「意象」的討論，置放回詩篇「肌理」，不但讓眼光回到漢語本身鬆散、不連續的句法，凸顯句中獨立名詞如何生動地彼此交織繽紛的質性，同時也呈現新詩人如何運用並翻轉現代文法的詞類或格位規範。文法上的各式詞類，原是為了便於判別以正確構句，但是新詩人借助文法上的分析作用，反倒去離散主體，切斷從屬關係，讓異質交遇並列，讓物我突兀相見，讓承接失去承接，讓單線變成不一致的複調；模糊、斷裂甚至相互拉鋸的詞類作用，因此像是「排除在『內』」的隱隱針刺，不安穩的因果、邏輯或反常理，留給詩人更多渴望逃逸的縫隙。

不論句法是否嚴密，新／舊漢詩都在字句間形成多義性。而詩句產生歧義，並不僅僅是文本內字詞組織的作用，因為這些字詞牽涉在文本外更龐大的義類體系，是這個體系形塑詩人或讀者的覺識、價值及其存有輪廓。當新詩人模擬蒼蠅複眼中萬花筒般的繽紛落葉，各種視線交疊的複風景，萬事皆非的街頭，這些新譬喻關係帶來的新意象，像是推敲傳統感知框架所反彈的作用力，迎面來了一片片的搖落、一波波湧動、一次次游離，新詩人在沉思過程裡艱澀的旋轉自己以及世界。

在古詩中，獨立名詞意象傾向表現事物性質的集合，秋風或者月夜是高度概括性的共相，並不指向個別事物，因此呈現「絕對時空關係」(absolute space-time)，除非透過今昔對比，如「此情可待成追憶，只是當時已惘然」，才將詩句帶回「相對時空」(relative space-time)的現實架構。<sup>110</sup>新詩人在重設義類體系的時候，最明顯的表現，就是擾動這個原本的靜定架構，並

<sup>110</sup> 關於「絕對時空」與「相對時空」的說法，見 Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei, "Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry," pp.87-89，中譯參見〔美〕高友工、〔美〕梅祖麟著，李世躍譯：〈唐詩的句法、用字與意象〉，頁 85-87。

在詩行中呈現彷彿掙脫或穿越的創作過程。在〈秋蠅〉、〈寄之琳〉中，詩人從傳統天人「相與」的情境走來，卻走進另一個扞格的現代情境，不但顯示主體與事物之間「相對」的新關係，更重要的是，造成這個變化的時間流轉，就直接體現在詩行的前後排列。更明顯的是〈距離的組織〉，幾乎是一行一個時空，如林庚所形容，詩的語言需要跳躍；<sup>111</sup>然而，這種現代漢詩中流行的「意象跳躍模式」，並不只是為了在瞬間揭示普遍的經驗或永恆，<sup>112</sup>在 1930 年代，這反而是為了鼓動時間的推移。急促甚至是凌亂的腳步，不只聚焦在詩本事內的時空關係，同時也呈現了架構文本的創作行動，如何四方求索、沉思與塑造新感知的片片斷斷。詩人總是不安的內外張望，因此可以看到〈我底記憶〉、〈斷章〉這些主／賓對調，或主／客並列的詩篇，在「相對時空」中，湧現如此多重的主體，以及那些既內在又猶疑（游移）在外的情境。如果我們回憶起李健吾所說，戴望舒、卞之琳不但用心抓住中國語言文字，而且企圖「創造」語言文字，那麼，本文所論，正是第二代新詩人跨步在新／舊詩的邊界，親身體驗這些思維的間斷，並磨練著另一種模擬姿態的新語言，而同步變化存有的新輪廓。

【責任編校：黃佳雯、張月芳】

## 徵引文獻

### 專著

- 卞之琳 Bian Zhilin：《數行集》*Shuxing ji*，收入卞之琳編 Bian Zhilin：《漢園集》*Hanyuan ji*，上海 Shanghai：上海書店 Shanghai shudian，1993 年。
- 卞之琳 Bian Zhilin 著，江弱水 Jiang Ruoshui、青喬 Qing Qiao 編：《卞之琳文集》*Bian Zhilin wenji*，合肥 Hefei：安徽教育出版社 Anhui jiaoyu chubanshe，2002 年。
- 王光明 Wang Guangming：《現代漢詩的百年演變》*Xiandai hanshi de bainian yanbian*，石家莊 Shijiazhuang：河北人民出版社 Hebei renmin chubanshe，2003 年。

<sup>111</sup> 參見林庚：〈詩的語言〉，《新詩格律與語言的詩化》（北京：經濟日報出版社，2000 年），頁 31-36，此處說法見頁 33。

<sup>112</sup> 參見奚密說法，奚密：《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》，第 3 章，頁 110-111。

- 朱自清 Zhu Ziqing :《朱自清全集》*Zhu Ziqing quanji* , 南京 Nanjing : 江蘇教育出版社 Jiangsu jiaoyu chubanshe , 1998 年。
- 何其芳 He Qifang :《畫夢錄》*Huameng lu* , 上海 Shanghai : 文化生活出版社 Wenhua shenghuo chubanshe , 1936 年。
- 李建吾 Li Jianwu :《咀華集》*Juhua ji* , 廣州 Guangzhou : 花城出版社 Huacheng chubanshe , 1984 年。
- 林庚 Lin Geng :《新詩格律與語言的詩化》*Xinshi gelü yu yuyan de shihua* , 北京 Beijing : 經濟日報出版社 Jingji ribao chubanshe , 2000 年。
- 邵洵美 Shao Xunmei :《詩二十五首》*Shi ershiwushou* , 上海 Shanghai : 時代圖書 Shidai tushu , 1936 年。
- 胡適 Hu Shi :《胡適全集》*Hu Shi quanji* , 合肥 Hefei : 安徽教育出版社 Anhui jiaoyu chubanshe , 2003 年。
- 胡適 Hu Shi 著 , 姜義華 Jiang Yihua 編 :《胡適學術文集(語言文字研究)》*Hu Shi xueshu wenji (yuyan wenzi yanjiu)* , 北京 Beijing : 中華書局 Zhonghua shuju , 1998 年。
- 施蟄存 Shi Zhicun、應國靖 Ying Guojing 編 :《戴望舒》*Dai Wangshu* , 北京 Beijing : 人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe , 1993 年。
- 奚密 Xi Mi :《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》*Xiandai hanshi: 1917 nian yilai de lilun yu shijian* , 上海 Shanghai : 上海三聯書店 Shanghai sanlian shudian , 2008 年。
- 張新穎 Zhang Xinying :《20 世紀上半期中國文學的現代意識》*20 shiji shangbanqi zhongguo wenxue de xiandai yishi* , 北京 Beijing : 三聯書店 Sanlian shudian , 2001 年。
- 梁宗岱 Liang Zongdai :《梁宗岱文集》*Liang Zongdai wenji* , 北京 Beijing : 中央編譯出版社 Zhongyang bianyi chubanshe , 2003 年。
- 郭沫若 Guo Moruo :《女神》*Nüshen* , 北京 Beijing : 人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe , 2000 年。
- 陳國球 Chen Guoqi :《抒情中國論》*Shuqing zhongguo lun* , 香港 Hong Kong : 三聯書店 Sanlian shudian , 2013 年。
- 陳越 Chen Yue :《「詩的新批評」在現代中國之建立》*'Shi de xinpiping' zai xiandai zhongguo zhi jianli* , 臺北 Taipei : 人間出版社 Renjian chubanshe , 2015 年。

- 黃冠閔 Huang Guanmin:《在想像的界域上——巴修拉詩學蔓衍》*Zai xiangxiang de jieyu shang: Baxiula shixue manyan*, 臺北 Taipei: 臺大出版中心 Taida chuban zhongxin, 2014 年。
- 楊倫 Yang Lun:《杜詩鏡詮》*Dushi jing quan*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1980 年。
- 榮光啟 Rong Guangqi:《「現代漢詩」的發生:晚清至五四》*'Xiandai hanshi' de fasheng: wanqing zhi wusi*, 北京 Beijing: 中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2015 年。
- 劉大白 Liu Dabai:《劉大白詩集》*Liu Dabai shiji*, 北京 Beijing: 書目文獻出版社 Shumu wenxian chubanshe, 1983 年。
- 廢名 Fei Ming、朱英誕 Zhu Yingdan 著, 陳均 Chen Jun 編訂:《新詩講稿》*Xinshi jianggao*, 北京 Beijing: 北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe, 2008 年。
- 廢名 Fei Ming 著, 陳建軍 Chen Jianjun、馮思純 Feng Sichun 編訂:《廢名詩集》*Fei Ming shiji*, 臺北 Taipei: 新視野圖書 Xinshiye tushu, 2007 年。
- 潘頌德 Pan Songde:《中國現代新詩理論批評史》*Zhongguo xiandai xinshi lilun pipingshi*, 上海 Shanghai: 學林出版社 Xuelin chubanshe, 2002 年。
- 穆旦 Mu Dan:《穆旦詩全集》*Mu Dan shi quanji*, 北京 Beijing: 中國文學出版社 Zhongguo wenxue chubanshe, 1996 年。
- 戴望舒 Dai Wangshu:《望舒草》*Wangshu cao*, 上海 Shanghai: 復興書局 Fuxing shuju, 1936 年。
- 戴望舒 Dai Wangshu 著, 梁仁 Liang Ren 編:《戴望舒詩全編》*Dai Wangshu shi quanbian*, 杭州 Hangzhou: 浙江文藝出版社 Zhejiang wenyi chubanshe, 1989 年。
- [英] Peter Jones 編, 裘小龍 Qiu Xiaolong 譯:《意象派詩選》*Yixiangpai shixuan*, 重慶 Chongqing: 重慶大學出版社 Chongqing daxue chubanshe, 2015 年。
- [美] 高友工 KaoYukung、[美] 梅祖麟 Mei Tsulin 著, 李世躍 Li Shiyue 譯:《唐詩三論: 詩歌的結構主義批評》*Tangshi sanlun: shige de jiegou zhuyi piping*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2013 年。
- [美] 劉若愚 James J.Y. Liu 著, 杜國清 Du Guoqing 譯:《中國詩學》*Zhongguo shixue*, 臺北 Taipei: 幼獅文化 Youshi wenhua, 1977 年。

Ezra Pound, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, New York: Fordham University Press, 2008.

Peter Jones ed., *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin, 2001.

### 期刊與專書論文

王潤華 Wang Runhua：〈論胡適八不主義所受意象派詩論之影響〉“Lun Hu Shi babu zhuyi suo shou yixiangpai shilun zhi yingxiang”，《新加坡國立大學中文系學術論文》*Xinjiapo guoli daxue zhongwenxi xueshu lunwen* 第22種，新加坡 Singapore：新加坡國立大學中文系 *Xinjiapo guoli daxue zhongwenxi*，1984年。

朱光潛 Zhu Guangqian：〈談晦澀〉“Tan huise”，《新詩》*Xinshi* 第2卷第2期，1937年5月。

江弱水 Jiang Ruoshui：〈意識的客觀化與聲音的對話化：從巴赫金看卞之琳〉“Yishi de keguanhua yu shengyin de duihuahua: cong Bahejin kan Bian Zhilin”，《詩雙月刊》*Shi shuangyuekan* 第34期，1997年6月。

邵洵美 Shao Xunmei：〈現代美國詩壇概觀〉“Xiandai meiguo shitan gaiguan”，《現代》*Xiandai* 第5卷第6期，1934年10月。

——：〈新詩與肌理〉“Xinshi yu jili”，《人言周刊》*Renyan zhoukan* 第2卷第41期，1935年12月。

施蟄存 Shi Zhicun：〈意象抒情詩〉“Yixiang shuqingshi”，《現代》*Xiandai* 第1卷第2期，1932年6月。

——：〈關於本刊所載的詩〉“Guanyu benkan suo zai de shi”，《現代》*Xiandai* 第3卷第5期，1933年5月。

——：〈又關於本刊中的詩〉“You guanyu benkan zhong de shi”，《現代》*Xiandai* 第4卷1期，1933年11月。

——：〈海水立波〉“Haishui li bo”，《新詩》*Xinshi* 第2卷第2期，1937年5月。

——：〈《現代》雜憶〉“Xiandai zayi”（一）—（三），《新文學史料》*Xin wenxue shiliao* 總第10-12期，1981年2、5、8月。

胡適 Hu Shi：〈談談「胡適之體」的詩〉“Tantan ‘Hu Shi zhi ti’ de shi”，《自由評論》*Ziyou pinglun* 第12期，1936年2月。

孫玉石 Sun Yushi：〈解讀穆旦的詩八首〉“Jiedu Mu Dan de shi bashou”，《詩探索》*Shi tansuo* 總第24輯，1996年12月。



孫玉石 Sun Yushi：〈新詩：現代與傳統對話——兼釋 20 世紀 30 年代的「晚唐詩熱」〉“Xinshi: xiandai yu chuantong duihua: jian shi 20 shiji 30 niandai de ‘wantang shi re’”，收入陳平原 Chen Pingyuan 主編：《現代中國》*Xiandai zhongguo*，武漢 Wuhan：湖北教育出版社 Hubei jiaoyu chubanshe，2001 年。

徐遲 Xu Chi：〈意象派的七個詩人〉“Yixiangpai de qige shiren”，《現代》*Xiandai* 第 4 卷第 6 期，1934 年 4 月。

——：〈圓寶盒的神話〉“Yuanbaohe de shenhua”，《抗戰文藝》*Kangzhan wenyi* 第 8 卷第 4 期，1943 年 5 月。

袁可嘉 Yuan Kejia：〈新詩戲劇化〉“Xinshi xijuhua”，《詩創造》*Shi chuanguo* 第 12 期，1948 年 6 月。

張曼儀 Zhang Manyi：〈當一個年輕人在荒街上沉思——試論卞之琳早期新詩（1930-1937）〉“Dang yige nianqingren zai huangjie shang chensi: shilun Bian Zhilin zaoqi xinshi (1930-1937)”，《八方文藝叢刊》*Bafang wenyi congkan* 第 2 輯，1980 年 2 月。

梁實秋 Liang Shiqiu：〈我也談談「胡適之體」的詩〉“Wo ye tantan ‘Hu Shi zhi ti’ de shi”，《自由評論》*Ziyou pinglun* 第 12 期，1936 年 2 月。

——：〈書評：《詩二十五首》〉“Shuping: Shi ershiwushou”，《自由評論》*Ziyou pinglun* 第 25、26 期合刊，1936 年 4 月。

——：〈書評：《詩與真》〉“Shuping: Shi yu zhen”，《自由評論》*Ziyou pinglun* 第 25、26 期合刊，1936 年 4 月。

穆木天 Mu Mutian：〈譚詩——寄沫若的一封信〉“Tan shi: ji Moruo de yifeng xin”，《創造月刊》*Chuangzao yuekan* 第 1 卷第 1 期，1926 年 3 月。

錢鍾書 Qian Zhongshu：〈中國固有的文學批評的一個特點〉“Zhongguo guyou de wenxue piping de yige tedian”，《文學雜誌》*Wenxue zazhi* 第 1 卷第 4 期，1937 年 8 月。

曠新年 Kuang Xinnian：〈胡適與意象派〉“Hu Shi yu yixiangpai”，《中國文化研究》*Zhongguo wenhua yanjiu* 總第 25 期，1999 年 8 月。

〔美〕Ernest Fenollosa 著，〔美〕Ezra Pound 編，趙毅衡 Zhao Yiheng 譯：〈作為詩歌手段的中國文字〉“Zuowei shige shouduan de zhongguo wenzi”，《詩探索》*Shi tansuo* 總第 15 期，1994 年 8 月。

〔美〕李歐梵 Li Oufan 著，沈瑋 Shen Wei 等譯：〈探索「現代」——施蛰存及《現代》雜誌的文學實踐〉“Tansuo ‘xiandai’: Shi Zhicun ji Xiandai zazhi de wenxue shijian”，《文藝理論研究》*Wenyi lilun yanjiu* 總第 100 期，1998 年第 5 期。

Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei, “Syntax, Diction, and Imagery in T’ang Poetry,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 31:2, September. 1971.

——, “Meaning, Metaphor, and Allusion in T’ang Poetry,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 38:2, Dec. 1978.