

不廢中西萬古流

中西抒情詩類及影響研究

古添洪 著



臺灣學生書局印行

不廢中西萬古流

中西抒情詩類及影響研究

古添洪著

臺灣 學生書局 印行

不廢中西萬古流：中西抒情詩類及影響研究

古添洪著. — 初版. — 臺北市：臺灣學生，
2005[民 94]
面；公分

ISBN 957-15-1251-6(精裝)

ISBN 957-15-1252-4(平裝)

1. 詩 — 評論

812.18

94005349

不廢中西萬古流
中西抒情詩類及影響研究

著 作 者：古 添 洪
出 版 者：臺 灣 學 生 書 局 有 限 公 司
發 行 人：盧 保 宏
發 行 所：臺 灣 學 生 書 局 有 限 公 司
臺北市和平東路一段一九八號
郵政劃撥帳號：00024668
電 話：(02)23634156
傳 真：(02)23636334
E-mail：student.book@msa.hinet.net
http：//www.studentbooks.com.tw

本書局登
記證字號：行政院新聞局局版北市業字第玖捌壹號

印 刷 所：長 欣 彩 色 印 刷 公 司
中和市永和路三六三巷四二號
電 話：(02)22268853

定價：精裝新臺幣四五〇元
平裝新臺幣三八〇元

西 元 二 〇 〇 五 年 四 月 初 版

序

這本書標誌著我十幾年來的學術生命，而我很高興看到，這歷程與世界的學術潮流發展一致。

第一篇的及時行樂詩類，其背後的文學旨趣，是與當時記號學強調的記號底「肖像性」（iconicity）相表裡，而當時對這方面著力最深者，當推薛備奧（Thomas Sebeok）對「肖像性」之作用於全人文領域的研究（*The Sign and Its Masters*, Chapter 6; 1979）。然而，及時行樂一文，方法學上尚含有「結構主義」（structuralism）的重要理念，此即「二元對立」（binary opposition）是也，而我更將之發揮為「肖像性」與「武斷俗成性」（conventionality）這一廣延的相對組，以表陳及時行樂詩內部及文化的動力。

第二篇對山水詩類的既「解」復「構」，乃是在「記號學」的領域進行，這可看作是我對當時獨領風騷的德希達（Derrida）的「解構主義」（deconstruction theory）的回應。這篇論文是我用功特深、花費腦力特多的一篇。我以記號學的「解構」視野重建山水詩類的同時，還得「解構」歷來對山水詩的「建構」與「敘述」，包括哲學上、美學上諸層面。在文中，我更首次運用了普爾斯（C. S. Peirce）記號學的「三元中介」模式（the triadic, meditative model）。我在此不妨贊賞自己一下，說我似乎洞得先機，蓋稍後記號學的注意

力在國際上已從「肖像性」移轉為其「三元中介」模式，尤其是其中的「記號衍義」（*semiosis*）一理念。

第三篇的情詩詩類，在詩類建構上，多少受到「讀者反應理論」（*reader's response criticism*）的衝擊。事實上，記號學在「書篇」（*text*）理論上也向「讀者」傾斜，艾誥（*Umberto Eco*）的《讀者的角色》（*The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 1979），即為一指標。我文中理論的創意是：把雅克慎（*Roman Jakobson*）的資訊交流模式中的「受話人」（*addressee*）內延於「書篇」內，並把這「受話人」分為三範疇，即作為含攝於書篇內的「讀者形象」的受話人、作為說話人「訴說對象」的受話人（如男性情詩內的女士）、以及作為回溯於「作者」本身的受話人（蓋抒情詩有著自言自語的本質，而此即詩人自我規範功能之所在）。同時，在普爾斯的記號學視野裡，筆者把「受話人」喻況為一「中介」的空間，「說話人」藉此得以論述事理、表達自己，而此空間以其擁有的品質影響著「說話人」及其所論述的對象。這個「受話人空間」概念有助於「情詩」這一詩類及其含攝之諸傳統的了解與分析。

第四篇的「女代面」詩類是我與女性主義（*feminism*）對話並與中國「代言體」相結合的成果。誠然，自西元 80 年代以還，女性主義在學界上可謂獨領風騷。在女性主義裡，我特愛「雌雄同體」或「兩性同體」（*androgyny*）一概念。「雌雄同體」一概念，在精神分析學（*psychoanalysis*）上，來自佛洛伊德（*Freud*），意謂人之原初原含男女二性別傾向，只是成長過程裡某一性別給壓抑而隱而不彰云云。這「壓抑」顯然與文化息息相關，而從女性主義的角度而言，這「壓抑」是在「父系」社會裡進行，女性特為其受害者。我

從文學的角度出發，發覺詩人如李白與雪萊（Shelley）者，兼具最雄偉／陽剛與最婉約／陰柔兩詩風，即表現著人類底原初的「雌雄同體」本質。「代言體」（男性詩人戴上女性代面而發音）即為「男性」詩人被壓抑的「女性」品質的表達與宣洩。換言之，李白的閨怨、宮怨等婉約的代言體／女代面體詩篇，有著精神分析的含義，正宣洩著李白本人在父系社會與王權體制雙重壓抑下的、原屬於其人種天賦的婉約／陰柔／女性品質得以釋放，而得以回歸其主體生命之全。換言之，我首度賦予「代言體」精神分析的含義，並指出男性（詩人）在「父系社會」亦同樣有著精神分析上的「壓抑」。

第五篇對「讀藝詩」（ekphrastic poetry）的撰寫時機，乃是其時學界突然興起對這方面的研究熱潮。西方學界的研究著眼往往是「時間」藝術中的「空間化」。我的研究視野，則回到原先「ekphrasis」所指「使沈默藝術發音」的原義，把中西源於「空間」藝術的詩篇統攝為「讀藝詩類」而比而論之，把中國的「題畫詩」與英國浪漫主義某些源於彫塑與繪畫的詩作融為一爐。在研究視野上倒是一種回歸，回歸到比較文學初期的「比較藝術」（comparative arts）作業，並且回歸到俄國形式主義（Russian Formalism）對藝術「媒介」的強調。當然，其中尚納有普爾斯記號學的「中介」模式、俄國記號學的規範功能等當代理念，而其中我最得意的乃是對「讀藝詩」中兩藝（「空間」與「時間」藝術）對峙、交融的「瞬間」所作的文本詮釋與發揮。

以上五篇的文類研究，皆是穿梭於「詩篇」與「理論」之間，其意在透過中西詩篇其「類同」與「相異」之比較，以尋求貫通中西的該「詩類」的一般詩學。故諸篇皆沿用杜鐸洛夫（Todorov）的

文類理論，以「語意」（內容）、「語法」（結構）、「語言」（表達）三層面以作個別「文類」的建構，蓋杜鐸洛夫之「文類」模式，一方面符合普爾斯記號學的「三元」視野，一方面如杜氏所言，其所追尋者，乃介乎絕對「理論的抽象」與絕對「書篇的具體」之間，而兩得其宜也。

本書第二部分的三篇影響研究，視野都從「發放者」移轉為「接受者」，也就是追隨這方面的世界潮流，從「影響」研究，移轉為「接受」研究。然而，「影響」與「接受」實為一物之二面，為方便故，仍以廣義的「影響研究」稱之。這三篇「影響」研究，其對象皆為新詩／現代詩，因緣際會以外，亦由於我國新詩／現代詩所受西方詩潮影響特深之故。

影響研究的第一篇，其對象為胡適的八不主義及其新文學運動。該文可說是我國傳統的考據學與當代西方理論的結合。在考據上，我指出胡適對西方文學的接觸，先為英國浪漫詩人華滋華斯（Wordsworth），其後才是意象主義（Imagism），而前者可論證的「有效」接觸為 1911 年 9 月底到 10 月初（其時胡適留學於美國綺色佳，英國文學課程中修習華滋華斯），而後者之有效接觸則為 1916 年 12 月 26 日或稍後，於其《留學日記》存錄了《紐約時報》所轉載的〈意象主義六大信條〉。胡適在〈文學改良芻議〉所提「八不主義」於 1916 年 8 月 19 日寫給朱經農的信裡已提出，早於其對「意象主義」之有效接觸，故胡適謂其八不主義非源自意象主義，應可信。同時，我根據上述考據學上的「外緣」證據，並佐以考據學上的「內延」證據（即其「八不主義」與華滋華斯的文學理論頗有互通），以為其新文學運動之提出，實有華滋華斯之啟發也。在影響理論

上，我引進了普爾斯記號學的三元中介模式，以指陳「影響」／「接受」過程上三方面的活動，即「外來」因素、「本土」文學／文化傳統、以及接受者為特定時空所制約的「主體」三者的互為「中介」。而「外來」因素及「本土」文學／文化，其「中介」互動，我發覺，可納入雅克慎所界定的「類同原則」或「對等原理」，即「外來」因素引發了相關的「本土」元素的活動，再經由本土「詩人的主體」所調停、再創造也。

影響研究的第二篇，其對象為魯迅散文詩集《野草》。在上述討論胡適的論文裡，由於最初是應《首都日報》副刊而寫，論述淺白，即使後來重寫時仍不免受原來格局所限，故「影響」研究中我所發展的三元「中介模式」以及其所含「對等原理」，等到論述魯迅所受英國浪漫主義摩羅詩派、佛洛伊德及尼采影響時，才充分論證與發揮。討論魯迅的論文可謂汗毛充棟，我這篇後起的文章應仍可佔一席之地。有趣的是，胡適及魯迅皆受到英國浪漫主義的影響，而一取華滋華斯的詩論，以觸發其文學革命與八不主義之想，而一取拜倫、雪萊的摩羅詩派，以其抗世嫉俗之精神，以新國民之積弊，此亦二人際遇之不同與個人「主體性」之相異，有以致之。故筆者「中介」之理論，實可謂得「影響」過程中之實際也。

影響研究的第三篇，其對象是對台灣現代詩外來影響層面。論文撰寫之源由，乃是由我與一些友好，有意撰寫一部台灣詩史，而「外來影響」即為「詩史」的一個面向，亦即法國學派所謂以「影響研究」作為國別文學史之「延伸面」是也。我發覺，在台灣現代詩發展上，「外來」影響在許多「轉折」的關鍵處，都扮演著可觀的角色。無論在台灣本土詩歌從「白話詩」過渡到內容與形式都具

「現代性」的「現代詩」的旅程上，或在其後詩風的各種轉折或轉向上，如西元六十年代初的「超現實」風潮與八十年代中葉的「後現代」轉向等，在我們宏觀的敘述或微觀的案例裡，歐美（包括日本中介）的「影響」與「催化」都可歷歷可陳，而我們台灣的現代詩發展，實與歐美日詩壇的脈絡相聯。筆者在論述這外來「影響」面向時，對自己的詩論及詩作的外來影響部分，頗有著墨，或有失均衡，但此亦可視作台灣詩壇長久對本人詩作的忽視的「反」均衡。詩史的敘述本不免有所偏愛，我們真正需要的，是一部眾音並起的多元視野的詩史。

最後，無論是「詩類」的建構或「影響」的敘述，都不是在虛空裡進行，而往往是在前人已壅出的工地或堆砌的海市蜃樓裡進行，故往往是一種既「解」復「構」的作業。新的藍圖、新的視野、新的材質、新的工具，就提供新的可能，而在學術研究上，自結構主義以來一波又一波的理論，推陳出新，為我們展開了一個美麗新世界。然而，在這美麗新世界裡得以徜徉得意者，乃是我們人類豐富的主體。是為序。

二〇〇四年七月三十日

不廢中西萬古流

——中西抒情詩類及影響研究

目 次

序	I
第一部份 中西抒情詩類	
第一章 導論：「文類」及記號學視野	1
第二章 建立一個中西「及時行樂」（ <i>carpe diem</i> ） 詩歌的詩學模式	27
第三章 「解」「構」中西山水詩 ——兼論記號學中的「解」傾向	57
第四章 從「受話人空間」與情詩諸小傳統 以建構中西情詩詩類	89
第五章 中英「女代面體」詩比較研究 ——論男性詩人女性發音的精神分析含義	141

第六章 論「讀藝詩」(ekphrastic poetry)的詩學基礎 及其中英傳統——以中國題畫詩及英詩中 以空間藝術為原型的詩篇為典範	175
--	-----

第二部份 影響研究

第一章 導論：從「影響」到「接受」研究	211
第二章 胡適白話詩運動的外來姻緣 ——一個影響研究的案例	221
第三章 論魯迅散文詩集《野草》的撒旦主義 ——兼述接受過程中的日本「中介」	241
第四章 台灣現代詩的「外來影響」面向 ——歐美現代詩潮的接受 / 挪用 / 與本土化	269

附錄

中國派與台灣比較文學界的當前走向	343
------------------------	-----

第一章

導論：

「文類」及記號學視野

一、「文類」與「抒情詩體」

目前所用「文類」一詞，可謂是中西交匯的一個指標^❶。在中國的文學批評資料裡，「文類」一連詞出現甚晚。劉勰《文心雕龍》自〈明詩〉及於〈書記〉二十篇，分述詩、騷、賦、頌贊、議對等文類，但僅用「區畛」、「類聚」等詞彙稱之。徐復觀謂，「文類」的觀念，到六朝尚無一固定名稱，而用「類」作為其通稱者，似始於唐（1974：7）。宋陶叔獻編有《西漢文類》，「文」與「類」方相連為連詞。徐復觀強調「文類」與「文體」的差別，謂前者是因「題材性質」及「用途」而作區別（同上，8），而「文體」則是文章的形體與藝術形相。「文體」包括三個層面，而三者

❶ 所用論文格式為記號學界通用格式之一，如《記號學期刊》（*Semiotica*）即是。引用出處資料以括號簡注於文內，先後標出作者、所用版本之出版日期及頁碼；而出版社等詳細資料則見文末「參引書目」。然而，由於行文方便，有時略作省略及調整。

表現為「題裁→體要→體貌」的「昇華歷程」（同上，19）。並謂，「文類」近乎西方的「genre」，而「文體」則不宜與西方所言「style」混為一談（同上，15），蓋「style」（風格）僅為「文體」之一端而已（同上，15-16）。徐復觀對中西方批評界對「文體」與「文類」之混淆，頗有微詞。但平心而論，吾人得謂二者實相輔而成，蓋某「文類」之成立，與某藝術風格與體貌，必有其內延之關聯在；反之亦然。

由於「文類」一詞，在中國傳統文學批評裡並不常用，故「文類」一詞在當今之廣泛應用，也就表現了中西批評界某種「接觸」與「融會」。換言之，「文類」一詞，除其原生的身份外，尚帶有某種「外來」的身份，即它可能同時是西語「literary genre」的中譯，或受到西方的啟發，把「文」與「類」二字合為「文類」以描述文學分類。

無論如何，對中國文學界的學者而言，「文類」是指自古以來的文學分類，如《詩經》的風雅頌等。然而，接受西方訓練的中國學者，看到「文類」一詞，往往直接跳到「literary genre」或「genre」一詞去了解它。「genre」一詞源自拉丁語的「genus」，其義為「類屬」（kind）或「類型」（type）。「文類」或「genus」這個概念在中西方之一早出現與應用，意謂人類有「分門別類」的傾向，並經由「分門別類」以歸納、了解其生活的周遭環境。近人從資訊交流的角度著眼，指出「人類經由諸類屬的清單去組織他們的資訊交流行為」（Swales 1990：58）。這個概念對文學現象的理解亦然。事實上，自從有文學之初，人們就試著從眾多的文學書篇裡整理出一些分類。在西方，大致說來，遠自柏拉圖（Plato）與亞里

斯多德（Aristotle），史詩（epic）、戲劇（drama）、與抒情詩（lyric poetry）看作為三大終極的類屬^②。亞里斯多德以文學的本質為「模仿」（*mimesis*），並進而根據模仿所用「媒介」（medium）、模仿的「對象」（object）、和模仿的「形式」（manner）把三者加以區分；隨後，文學批評界為這三大類屬做了許多不同的解釋與發揮（參 Wellek and Warren 1956：227-29）。在古代的中國，經學家把流傳於春秋時代的詩三百首，分為風雅頌三大類屬，而三者之分野，根據歷來的詮釋，首在於其所源自與應用的場合（「風」為各地民間歌謠、「雅」為朝廷宴饗之詩樂，而「頌」則為宗廟之音），並因而有音樂上的差異、語言上雅（典雅與正音）與俗（通俗與方言）之分、以及是否伴有舞蹈／戲劇性質的演出（「頌」詩或伴有與舞蹈／戲劇演出）等（參屈萬里 1983 首章）^③。

韋勒克（Wellek）和韋倫（Warren）認為，就西方而言，真正的「文類」應該是上述西方三大終極類屬之下所再分的文類（Wellek & Warren 1956：229）。事實上，史詩、戲劇、抒情詩這三大終極類

② 嚴格來說，在柏氏與亞氏的時代，「抒情詩」一文類尚未正式標出。但亞氏在其名著《詩學》（*Poetics*）裡，即認知到 Dithyrambic and Nomic Poetry 與「史詩」及「戲劇」的差別（I.10），並謂「尚有一完全依賴語言的藝術」，「到今尚沒有通名稱之」，包括「以 iambic, elegiac 或其他詩格律寫就者」（I.6）。從後世觀之，這些都屬「抒情詩」範疇，可見其時雖無「抒情詩」之名，但已對史詩及戲劇以外的文類有所識別。

③ 劉若愚把風雅頌分別譯為「airs」、「odes」、「hymns」。從譯名可見譯者著眼於三者所用場合、文字用語、及內容差異上。見其英文著作（James Liu 1957：64）。從比較文學的角度而言，某些「頌詩」與古希臘的「dithyramb」（宗教祭祀文辭歌唱舞蹈合一的形式）應略有相似。

屬在當代演譯及理論化的界定裡，已用來分別指稱敘述體（narrative）、戲劇體（dramatic）、和抒情詩體（lyrical）三種不同的表現形式了。當代理論家佛萊（Frye）試圖以神話元（*mythoi*）的觀念來論述文類系統，而這所謂「神話元」乃是根據時序而分為春夏秋冬四畛域，而這四大畛域「廣於」並「先於」諸文類（1957：162）。在此視野下，「羅曼文學」（romance）與夏天心之所欲的世界相呼應，「悲劇文學」（tragedy）與秋天的肅殺大難相呼應，「反諷與諷刺文學」（irony and satire）與冬天的凋零殘缺相呼應，而「喜劇文學」（comedy）則與遲來的春日之天真爛漫相呼應。

中國古典的文學分類比較符合韋勒克和韋倫的界定，是文學裡各細分的類屬。首先是「文」與「筆」之分；用現代術語來說，前者指陳「文學」或「純文學」，後者指陳「雜文學」或「非文學」。其後，其各分類見於漢朝以來的各種選集，尤其是梁朝昭明太子所主事編輯的《文選》，更有系統地見於梁劉勰的文學理論巨著《文心雕龍》。這些分類都是根據實際已有的文學及非文學的各種書寫體製，憑閱讀經驗及觀察分析而做的分類。用杜鐸洛夫（Todorov）的詞彙而言，這些分類是從實際層面的、歷史時空層面著眼的（1975）。

我們這裡所關注的當然是「抒情詩體」了。嚴格來說，「抒情詩體」內再細分，才是真正「抒情詩類」之所在，故本書中所建構與研究的五個抒情詩類，即及時行樂詩、山水詩、情詩、女代面詩、讀藝詩，確實符合作為再細分的「文類」的定義。然而，我們在此得先詢問「抒情詩體」這一終極大範疇的特質為何？相對於另兩個終極大範疇（「敘述體」及「戲劇體」），「抒情詩體」之界定及

特質，往往模稜、不穩定、困難多了。我們不妨先從字源開始。英文的「lyric」來自「lyre」（弦琴）；而「lyric」意謂「與弦琴相伴」，意指抒情詩乃是有著弦琴的伴奏（Barnstone 1967：2）。這「抒情詩」與「弦琴」合一的最初階段，維妙維肖地見於古希臘女詩人 Sappho 的一首短詩：「來，神聖的龜殼／我的弦琴，於是成為一首詩」（Barnstone 1967：65）。如以《詩經》為中國抒情詩的起源而言，「詩」與「樂」不分的關係，亦為學界所公認，而《書經》所謂「詩言志，律和聲」，兩者之相依亦甚明。

古今中外對「抒情詩」提出了各種富啟發性的描述與界定。對柏拉圖與亞里斯多德而言，就「模仿」所賴「形式」而論，「抒情詩」是詩人本人的「代面」（*persona*）（Wellek and Warren 1956：228）。佛萊對抒情詩提出了許多片段卻發人深省的觀察。他說，「抒情詩是一種內在的模仿」，避免「直述語的模仿」。「抒情詩」是一種「被偶然偷聽到的話語」；而「抒情詩人往往假裝正在跟自己說話，或者和某人說話」。同時，他又說，「詩人是常把背背著他的聽眾，雖然其話語或為其聽眾而說，雖然其聽眾或隨著他唸誦某些詩句」。或者說，抒情詩乃在於「對詩人底聽眾的隱藏」。（Frye 1959：248-250）。佛萊的行文雖或晦澀，但其中的「我一您」（I-Thou）模式，實抓住詩人與其聽眾間的動力與辯證關係。用我們比較簡易的語言來說，其「我一您」結構模式意謂如下：抒情詩人在抒情吟唱時是同時對自己說話、對某人說話、對讀者說話；然而，作為一種內向資訊交流，抒情詩是向內迴向詩人本身，彷彿詩人不理會其聽眾，以背背向其聽眾；而同時，聽眾實質上是影響著詩人底「話語」的形成，蓋詩人底「話語」多少是為聽眾而

設。這種詩人與讀者的辯證關係，筆者將在討論中西情詩時加以發揮。除此之外，佛萊把抒情詩看作是一種「主題朝向的詩體」（thematic mode）。這觀點不啻為筆者在本書中把「母題」（motif）發揮為「文類」（genre）的努力給予支持。事實上，在佛萊的「抒情詩中主要的傳統主題」裡，即含攝本書所探討的「及時行樂詩」及「情詩」二詩類。

當代西方文學理論對「文類」提出了許多新視野。「文類」被看作一種「社會典章」（institution），並在文學發展上扮演著動力的角色。N.H. Pearson 謂，文學形式與類型「可看作是典章的、強制性的規範，強控制御著作者而同時為作者所強控制御」（Wellek and Warren 1956：226）。或者，「文類」被看作是「一套規範著我們閱讀文學作品的規範與期待；我們憑此得以根據傳統的諸樣式去組織我們的意義詮釋，去觀察作者在傳統的沿用裡所作的各種變異」，而這就是「讀者朝向」的文學理論的基本觀點（Peter Brooks：見 Todorov 1981：XV-XVI）。或者，如杜鐸洛夫（Todorov）所指出，「諸文類本身就是一些聯絡點，一部作品得經由這些聯絡點而與文學的全體相接而獲得其相關位置」（1975：8）。同時，歸岸（Guillen）提出「抗文類」（countergenre）的概念，謂一個「文類」會發展出其相對待相抗衡的「抗文類」。「抗文類」彰顯了歷史發展上的「對立」階段，並解釋了文學系統底正反合的辯論的發展（1971：138-158）。同時，Cohen 提出了「複合文類」（combinatory genre）的概念，謂文類「展示出一個歷史過程」，從其中我們可以看到「各種改變、溝裂、不完整、與變換」。在文學史上及其他各種歷史發展上，皆如此（1991：89）。誠然，無論在詩學上或文學