

張漢良的新批評

陳俊榮

國立台北教育大學語文與創作系教授

中文摘要

以詩論家聞名於台灣詩壇的張漢良，早期（七〇年代晚期至八〇年代初期）對現代詩所做的實際批評，援用的主要是英美的新批評手法。他的新批評詩評多集中在《現代詩論衡》（1981）與《現代詩導讀（導讀篇）》（1979）等四冊論著中。本文底下分從語義學與張力詩學兩方面來考察張漢良的新批評詩學，前者細究他關於意象、比喻、象徵、反諷、吊詭與歧義的運用，後者則同時從對立與統合的角度來探討他的張力說。基本上，張漢良早期的新批評極少從事詩文本的外部研究，而主要在對文本做內緣性分析。於此，本文最終定位張漢良為「客觀批評家」。

關鍵詞：新批評、語義學、不相稱詩學、張力

Han Liang Zhang's New Criticism

Chen, Chun-jung

Professor,

Department of Language & Creative Writing,

National Taipei University of Education

Abstract

Han Liang Zhang, is well-known to Taiwan poetry critics, mainly made practical criticism to modern poetry from Anglo-American New Criticism in the late 1970s and early 1980s. His poetic critique of New Criticism was mostly found in two books, *Modern Poetry Discourse* (1981) and *Introduction to Modern Poetry (Introduction article)* (1979). This article is about to examine Zhang's New Criticism poetics from two aspects of semantics and "tension of poetics", the former closely scrutinizes his practices about imagery, metaphor, symbolism, irony, paradox and ambiguity, and the latter investigates his tension discourse from the perspectives of both opposition and integration . Basically, Zhang rarely engaged in external research into the poetry of the text, but mainly in the intrinsic analysis of the text in his early life. This article finally regards Han Liang Zhang as a "objective critic."

Key words: New Criticism, semantics, poetics of incongruity, tension

張漢良的新批評

一、前言

張漢良在台灣詩壇來說是個異數，以詩論家（及詩評家）而不以詩人之姿獨步詩壇，幾乎可說是台灣新詩史的一個特例¹。以詩人集結的創世紀詩社而言，在所有的同仁中只有張氏一人不是詩人——即便是詩社中亦以詩論評見長的葉維廉（早期）與簡政珍（中期）二氏，仍兼具詩人身分。在張漢良之後，雖然自九〇年代起，《創世紀》同仁中加入了大陸的詩評家（如任洪淵、李元洛、劉登翰、謝冕等人），但在 2001 年後，後者即不再列名（形同退出），使得張氏迄今仍是詩社碩果僅存的唯一不具詩人身分的同仁²。

張漢良於七〇年代中以詩論家身分現身詩壇，精準且犀利的詩論與詩評，擲地有聲；出身於外文系學院背景的他，以其紮實的西洋文學批評理論為出發點，運用比較文學方法，切入台灣現代詩論評，立刻受到詩壇矚目，一直到八〇年代上半葉，張漢良都是台灣重要且具代表性的詩評家³。綜觀張漢良早期的現代詩論評，主要包括三個方面：一是詩結構的探討，如綜論詩的意象與象徵、

¹ 以詩論評為主的另一位台大外文系教授顏元叔，同張漢良一樣，基本上也不創作新詩；但是顏氏除早期引進英美新批評之外（包括理論的引介與所從事的實用批評），後來與台灣詩壇的關係較為疏遠，雖然他曾為文分析過余光中、洛夫、梅新、羅門、葉維廉等詩人的作品。顏氏有關新批評之作，可參閱《文學的玄思》（台北：驚聲文物供應公司，1972年）與《談民族文學》（台北：學生書局，1984年）。

² 在 2001 年 3 月發刊的《創世紀》第 126 期，刊末載有詩社同仁名錄，並附記：自本期起，詩社的大陸及海外同仁一律不再列名。參見《創世紀》第 126 期（2001 年 3 月），頁 143。

³ 張漢良於八〇年代末之後即少見他關於現代詩評論的文章，雖然他一直列名《創世紀》同仁名錄中，但該刊在整個九〇年代乃至新世紀開始，很少有他的文章出現，直到 2010 年才在《創世紀》（165 期）再見到他的「身影」，並於 2011 年的秋季號（168 期）起推出「張漢良詩學專欄」。

詩與夢的關係；二是文類研究，如對詩劇（poetic drama）、史詩（epic）、具體詩（concrete poetry）、都市詩、田園詩（pastoral）的探討；三是實用批評，如對於洛夫、管管等詩人詩作的批評⁴。依布瑞斯勒（Charles E. Bressler）之說，張氏前兩類研究係一種理論批評（theoretical criticism），旨在型塑有關文學（藝術）本質與價值的理論、原則；藉由引用這些文學的美學原理，理論批評提供了實用批評必要的架構。後一類則是布瑞斯勒所說的實際批評或實用批評（practical criticism），即運用理論批評的理論及原理於特定的作品上⁵。

如果我們進一步就張漢良早期所從事的實用批評或實際批評來看，可以發現他自承在實用批評上所使用的「比較文學方法」，主要是來自英美的新批評（the New Criticism）⁶。新批評崛起於三〇年代的早期，並盛行在四〇與五〇年代，一直持續至六〇年代才沒落⁷。在西方新批評已不「新」的六〇年代末，台大外文系顏元叔教授卻大力引介新批評，在教學與研究上廣為新批評推展⁸，身為顏元叔弟子的張漢良難免也受到他的影響，對於台灣現代詩的論評與探究，繼踵其師之新批評手法，似亦為順理成章之事。

張漢良早期的詩論評除了見之於最早結集成冊的《現代詩論衡》一書外，他與蕭蕭共同編著的《現代詩導讀》（共五冊，《導讀篇》有三冊），可說是他關

⁴ 參見張漢良，《現代詩論衡》（台北：幼獅文化事業公司，1981年），頁1，提要及序文的說明。晚近於《創世紀》開設的詩學專欄，探討的包括亞里斯多德的《詩學》（*Poetics*）、雅可布遜（又譯為雅克慎）（Roman Jakobson）的俄國形式主義（formalism）理論等。此類研究則屬於理論批評（theoretical criticism）的範疇。

⁵ Bressler, Charles E., *Literary Criticism: A Introduction to Theory and Practice* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 2011), p.7.

⁶ 依佩克（Jhon Peck）與柯爾（Martin Coyle）二氏《文學術語與批評》一書之說，英美新批評的表現略有不同。相較於美國批評家的細讀，英國批評家對於文本的技巧性分析，並不常做得那麼細緻；而且後者，比如以李維斯（F. R. Leavis）來說，他便傾向關注作品中明顯的道德與社會信念（the moral and social convictions），並沒完全排除作品的外緣研究。參見 Peck, John and Martin Coyle, *Literary Terms and Criticism* (London: Macmillan, 1993), p. 181.

⁷ 同註5，頁31。

⁸ 顏元叔之前，夏濟安曾於其主編的《文學雜誌》上發表過有關新批評的介紹文章；李英豪於1966年出版的《批評的視覺》也收錄有援用新批評手法分析文本的論文。但顏氏以位居學院要津之便，採用新批評健將布魯克斯（Cleanth Brooks）與華倫（Robert Penn Warren）二氏合編之《理解詩歌》（*Understanding Poetry*）等書為教科書，大力推介，在學界影響深遠。參見楊宗翰，〈顏元叔與台灣新詩評論轉型〉，《當代詩學》第3期（2007年12月），頁28-35。

於現代詩實用批評的集大成⁹。依論者所信，張漢良於三大冊《現代詩導讀（導讀篇）》所從事的實際批評，援用的主要是新批評的手法¹⁰，如游喚所言：

在此之前，張漢良的批評文字多半以形式，以純粹美學為主，講客觀的結構存在，因此，導讀一書的詮釋主要在詩的形式、技巧與語言方面，像句構、意象、反諷、敘述觀點、張力、象徵、隱喻、文義格式等等術語一再重複出現，基本上，它也是新批評的手法。（《現代詩導讀》導讀些什麼》，頁 88）

前述游喚所說張漢良「在此之前」的批評文字，如上所言，可見之於 1979 年出版的《現代詩論衡》¹¹；爰是，本文考察張氏新批評的實際批評表現，即以其前兩部著作（共四冊）為主要的研究對象。

誠然如張漢良自承，在《現代詩導讀》中所運用的批評手法或如托鐸洛夫（Tzvetan Todorov）所謂的閱讀（lire, reading）方法¹²，並不限於某一種方法，其中包括「有作品本身語言的描述或分析；有心理學與傳記式的投射；有散文的意述評論；有朝向文類理論建立的『詩學』式閱讀方法」（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 6），但是若捨蕭蕭的評論方法不談而專就張氏的批評方法來看¹³，我們仍不得不說，該書所宗之批評方法主要乃新批評。同樣的情況亦見之於《現代詩論衡》（指實際或實用批評）。在上二書中，類如以傳記式批評（biographical criticism）解讀葉維廉〈永樂町變奏〉這樣的非新批評例子可謂極為罕見¹⁴，也

⁹ 八〇年代之後，張漢良主要從事（學術化的）比較文學理論的研究，關於現代詩的實用批評愈做愈少了。1986 年他出版《比較文學理論與實踐》，算是他此一階段的研究成績。

¹⁰ 參見游喚，〈《現代詩導讀》導讀些什麼〉，《台灣文學觀察雜誌》第 3 期（1991 年 1 月），頁 88；楊宗翰，同註 8，頁 45。

¹¹ 張漢良，《現代詩論衡》（台北：幼獅文化事業公司，1981 年）。

¹² 在該書由張氏執筆的序文中，曾援引法國文論家托鐸洛夫的名作〈如何閱讀〉（“Comment Lire?”）一文，將閱讀方法（其實是批評家的批評方法）分為投射、評論與詩學三種，並強調他與蕭蕭兩人在分析詩作時廣泛地運用了托氏所說的上述各種閱讀方法。張漢良、蕭蕭編著，《現代詩導讀（導讀篇一）》（台北：故鄉出版社，1979 年），頁 4-6。

¹³ 蕭蕭的閱讀（批評）方法，除了援用傳統修辭學與傳記式批評外，如游喚所說，主要「作詩的散文化翻譯」（《現代詩導讀》導讀些什麼》，頁 96）。此種「詩的散文化翻譯」即是布魯克斯所指摘的「意述謬誤」（heresy of paraphrase）。

¹⁴ 在《現代詩導讀（導讀篇一）》中，張漢良在解讀葉維廉的〈永樂町變奏〉時，如此釋題：「永樂町為葉維廉夫人慈美女士故居，亦為詩人經常歌腳之地，對詩人自然有特殊的意義。」

因此吾人可視新批評乃張氏早期主要的實用批評詩學。底下即以英美新批評的角度予以進一步檢視張漢良的實用批評。

二、語義學分析

從張漢良早期所從事的詩學分析來看，他服膺的無非是廣義的形式主義（formalism）的信念，無論是他對於詩結構或文類的探究，乃至如前所述對於現代詩所做的實際批評；即以三冊《現代詩導讀（導讀篇）》（以下簡稱《導讀篇》）而言，從他與另一編著者蕭蕭所分配的導讀詩作即可看出，凡是形式表現不夠突出或者語言過於素樸——套用俄國形式主義文論家希柯洛夫斯基（Viktor Shklovsky）的話說，即不夠陌生化（defamiliarization）的詩作¹⁵，都不受他的青睞，悉數交給蕭蕭導讀，多數具寫實及本土意味的詩作（尤其是《導論篇三》）都不在他的解讀之列。雖然如上所述，在《導讀篇》的序文中，張氏表示，因應不同作品的特性，他們將運用（托鐸洛夫所說的）各種閱讀方法；然而，在三冊《導讀篇》中（乃至於《現代詩論衡》一書），張漢良絕大多數的解讀方式都出以新批評手法，則可謂有目共睹。

新批評一向被視為一種批評的形式主義（a type of critical formalism），之所以會被如此認定，係基於其批評原則主要著重在作品的言辭（verbal）上，而所有作品的形式表現則顯現於言辭（或者語言）使用的特徵，依艾布拉姆斯（M. H. Abrams）與哈方（Geoffrey Galt Harpham）二氏之說，此係出於新批評（如同其他形式主義）將文學視之為一種特殊的語言，其特性則有悖於科學語言以

（頁 282）另外，在《現代詩導讀（導讀篇二）》中解讀陳秀喜的〈我的筆〉時，他甚至認為：「讀這首詩，對詩人生平的瞭解及其心路歷程的透視是必要的。吾人瞭解陳秀喜曾受過日本教育，同時也用日文創作過，那麼這首詩讀來就特別的有意義了。」（頁 43）話雖如此，張氏對該二詩的解讀主要仍以新批評的張力、明暗喻、意象、雙關語之說加以分析。

¹⁵ 所謂「陌生化」（making strange）又稱為「反熟悉化」，張氏解釋這種作詩的手法「也就是把日常熟悉的事物以不熟悉的觀點加以處理之後，使讀者得到一種新的看法，新的感受」。見張漢良、蕭蕭編著，《現代詩導讀（導讀篇二）》（台北：故鄉出版社，1979年），頁 225。依希柯洛夫斯基自己在〈做為技巧的藝術〉（“Art as Technique”）一文中的說法乃：「藝術的技巧即在使對象『反熟悉』（unfamiliar），使形式困難，去增加知覺的困難度和長度，因為知覺的過程本身就是美學的目的，因而必須被延長。」Selden, Raman and Peter Widdowson, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), p. 31.

及實用性的與邏輯性的用語，所以（批評家）解讀的程序便在分析語字的意義及其互動作用，以及比喻性的言辭（figures of speech）與象徵等¹⁶。簡言之，新批評就是一種文本語言的批評方式，既然著重文本語言的表現，所以那些表現乏味的平庸（banality）性語言（尤其是詩作）便為新批評所忽視——這也可以解釋為何張漢良會放棄解讀龍族（詩社）之後大多數寫實傾向濃厚的詩作——關於這點，趙毅衡在《新批評——一種獨特的形式文論》中認為，新批評這種著重語言的批評方式，其實就是一種語義學（semantics）的分析方法，試看底下他進一步的闡述：

新批評派在方法論上之重視語言，超過任何形式主義。而且我們可以看到，新批評派不僅借用語義學的分析方法來分析詩歌語言，同時也以詩歌語言的語義學的分析方法為模式來分析整首詩的結構：在新批評派看來，比喻、複義、反諷，不僅是在語義層次上的範疇，而且也是詩歌整體結構的特徵。新批評派與其他形式主義不同的是，他們借用的是語言學的一個分支，即語義學¹⁷。

雖然新批評也從語義學的角度來分析詩作的結構問題，卻由於其對於語言細節（the language details）所發揮的細讀（close reading）或剖析，比較不從宏觀的角度深究詩作的整體結構或（如趙毅衡所言）「宏觀形象」（《新批評——一種獨特的形式文論》，頁 133），而較專注在各個語言層面的微觀分析（microanalysis）上。張漢良早期所從事的實際批評，基本上所做的也是新批評這種語義學式的微觀分析。套用上述艾、哈二氏所言，張漢良此一「語義學式的微觀分析」，即是對詩作「內在的語言互動的解說性分析」（the explicative analyses of internal verbal interactions）¹⁸。底下我們進一步檢視他的「語義學式的微觀分析」。

¹⁶ Abrams, M. H., and Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms* (Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning, 2009), p. 217.

¹⁷ 趙毅衡且認為，此一新批評所宗之語義學並非索緒爾（Ferdinand de Saussure）的符號學（語義學），而是傳統的語義學，更確切地說，是李察茲（趙譯之為瑞恰慈）（I. A. Richards）的文學修辭學。參見趙毅衡，《新批評——一種獨特的形式文論》（北京：中國社會科學出版社，1986年），頁 123-124。

¹⁸ 同註 16。

(一) 意象、比喻與象徵

同新批評學派一樣，張漢良對於台灣現代詩的實際批評所從事的語義學分析，往往細究其間呈現的意象（image）或詩人所使用的比喻（明喻、暗喻、曲喻）與象徵（symbol）等手法。譬如在《導讀篇二》中分析方旗的〈雪人〉一詩，除了說明該詩因不用跨句（run-on line）而成功地展現自然獨特的韻律效果外，更進一步討論到詩人所運用的鋪張式的明喻（simile），以及詩中明顯的時間意象（第二節）與蠟燭意象（第三節），乃至於雪人本身的象徵意義（人對逝去的昔日的回憶）（《現代詩導讀（導讀篇二）》，頁 52-53）。又如在《導讀篇一》談到詹冰的〈五月〉，強調的是詩人的擬人化手法所勾勒的意象，由於此一擬人化意象，詩人「描述出五月是一個美麗而又充滿了生命力的季節」（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 46）。關於意象本身的討論，張漢良另有一論文〈論詩的意象〉從心理學與比較文學的角度加以立論（《現代詩論衡》，頁 1-25），雖然此文乃是布瑞斯勒所說的理論性批評，但是在文中其對於所舉詩例的分析，亦多能與新批評的實際分析合拍。

「意象」一詞是新批評學派論詩的根本¹⁹（也是所有形式主義難以避免的一個術語），因為接下來新批評在分析文本時所談到的比喻和象徵都與意象有關：比喻的比喻物以及象徵的象徵物通常都以具體的形象出現，而這具體的形象物其實也就是這裡所說的意象。先說比喻部分。比喻主要分為明喻與暗喻（又稱隱喻）（metaphor），但新批評強調的是暗喻，而認為明喻乃是浪漫主義（romanticism）因循，欠缺創造力的技倆，誠如布魯克斯（Cleanth Brooks）在《精緻的甕——詩的結構研究》（*The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*）一書中所說：「所有比較精細的情緒狀態，都必須用隱喻來表現。」甚至認為隱喻往往

¹⁹ 如李察茲喜以感官或感覺（sensation）和意象連用，如視覺意象（visual image）。Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism* (New York and London: A Harvest / HBJ Book, 1925), p. 102, 106, 108, 144, 150, 152, 162. 而魏姆塞特（William K. Wimsatt）在《語象——詩意義研究》一書，則另闢蹊徑以「語象」（verbal icon）一詞代替「意象」。Wimsatt, William K., Jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press, 1954).

是詩的主要內容²⁰，可見新批評對隱喻高度的重視（《現代詩導讀（導讀篇二）》，頁 143）²¹。

張漢良在分析現代詩作時同樣重視暗喻甚於明喻，在分析楊喚〈垂滅的星〉一詩時，他也引用了李察茲（I. A. Richards）對於暗喻一詞的說明：暗喻分為喻依（vehicle）與喻旨（tenor）兩部分；後者是作者欲表達的旨意或事物，前者是藉以表達的工具。而暗喻的種類很多，有的喻旨隱藏不見（如張默的〈駝鳥〉），也有些暗喻的喻依不明顯，甚至喻依、喻旨兩者不明顯的例子也有。譬如〈垂〉詩第二段的「垂滅的星」顯然是個喻依，但讀者卻難以判斷它做什麼東西的喻依，也許這個意象的「旨」是將死（自戕）的敘述者。尤有進者，首段第三行「割斷那像藍色的河流的靜脈」中的靜脈是一個喻旨，它的喻依是「藍色的河流」；但字面上的靜脈可能另有所指，則它又變成一個喻依，讀者卻不易找出靜脈的喻旨（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 136-137）²²。

碰到上述喻依或喻旨不明顯的情形，張漢良認為這對讀者將造成非常的困擾。事實上，如上情況，所謂不明顯的喻依或喻旨指的就是它們的不在場（absence）；但是若喻旨不在字面上出現，則這種暗喻便和象徵無異，以此來看，上述楊喚該詩那顆「垂滅的星」，與其視為暗喻不如視為象徵，蓋因暗喻的喻旨並未出現於字面（《新批評——一種獨特的形式文論》，頁 138）。由於比喻的種類與功能較為複雜，且往往與象徵難以劃分，造成讀解與分析的困難，分析鞭辟入裡如張漢良氏於此有時也難免看走眼。

再說象徵部分。前面說比（暗）喻複雜，象徵也不單純，雖然部分新批評派人士認為前者較後者複雜且高明²³，但是新批評在分析詩作文本時，象徵仍

²⁰ Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (London: Methuen, 1968), p. 6. Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry* (Taipei: Caves Books, 1985), p. 5.

²¹ 新批評還讚賞玄學派擅用的曲喻（conceit）。所謂曲喻，張漢良的解釋是「誇張的、扭曲的、怪誕的暗喻（或明喻）」，並以翱翔的〈茶的情詩〉為例說明。

²² Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford up, 1936), p. 62. 其實「割斷那藍色的河流的靜脈」用的是明喻，不是暗喻。

²³ 新批評學派持此說法，有大半出於抬高玄學派詩（metaphysical poetry）身價的用意。玄學派出現在十七世紀的英國詩壇，由於耍弄技巧，導致內容晦澀，意象難以索解，雖然其使用比喻性語言，好用玄思奇想。此一詩派後來在新古典主義時期（the Neoclassic Period）趨於沒落，但到二十世紀初卻重新受到重視，尤其第一次世界大戰後，其代表性

具有相當重要的地位，比如布魯克斯在《精緻的甕》一書對彌爾頓(John Milton)的兩首詩〈快樂的人〉(“L’Allegro”)與〈幽思的人〉(“IL Penseroso”)中有關「光」的象徵意義的探討即為顯例，布氏認為彌爾頓在這兩首詩中採用的正是看似好奇的象徵，而這象徵過於細微，難以確定其義，因而不能用粗糙的模式如寓言(allegory)來加以對待²⁴。這裡的寓言非指寓言故事(fable)，而是指寓言式或諷喻式象徵(allegorical symbol)；不過新批評比較喜歡談原型象徵(archetypal symbol)與私設象徵(private symbol)。

由於台灣現代詩中較少出現寓言式象徵，因而張漢良在三冊《導讀篇》及《現代詩論衡》中，也不提寓言式象徵，反倒較多關注原型象徵和私設象徵。就前者來說，在分析覃子豪的〈過黑髮橋〉、陳芳明的〈都是泥土的孩子〉與渡也的〈電話〉時，張漢良認為三首詩的共同特徵是它們都用了原型象徵(死亡—再生、大地之母)，而這種原型象徵則是人類普遍的、共有的經驗。以渡也的〈電話〉為例，詩中出現的「母親」為原型人物，而與其相關的意象有「夜」、「大地」、「海洋」等，這些都屬原型象徵²⁵。

至於所謂的私設象徵(張氏稱為「個人象徵」)則是相對於傳統象徵而來；傳統象徵也就是公用象徵(public symbol)，它是由歷史的傳承積累而成，韋勒克(René Wellek)與華倫(Austin Warren)二氏說，它即是前代詩人廣泛採用的、容易為人理解的象徵²⁶。然而什麼是個人或私設象徵(詩)呢？張漢良在分析沈花末的〈櫻樹〉一詩時指出，這首詩是「典型的個人象徵詩」，他的理由是：「說它『個人』，是因為櫻樹本非約定俗成的象徵，為詩人經營所得，再加上，表面看來，它的意義晦澀，殊難傳達給讀者。」(《現代詩導讀(導讀篇三)》，頁199)此外，在〈永恆的長廊象徵〉一文中，他也提到洛夫〈石室之死亡〉

詩人鄧恩(John Donne)特別受到英美新批評諸子的推崇，頗有鹹魚翻身的味道。參見同註16，頁192-193。

²⁴ Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, p. 41.

²⁵ 張漢良、蕭蕭編著，《現代詩導讀(導讀篇一)》，頁11-12；《現代詩導讀(導讀篇二)》，頁225-26；《現代詩導讀(導讀篇三)》，頁167。在後書中張漢良引心理學家榮格(C. G. Jung)的話解釋「原型」(archetype)：「在人類的集合潛意識或種族記憶(racial memory)中，有一些情節、意象或人物，它們不斷在潛意識的夢、幻象、初民神話與藝術創作中出現，反映人類共有之基本慾望與經驗。」(頁167)

²⁶ Wellek, René and Austin Warren, *Theory of Literature* (San Diego: Harcourt Brace & Company, 1984), p. 189.

第五首中「雪季已至，向日葵扭轉脖子尋太陽的回聲／我再度看到，長廊的陰暗從門縫閃進／去追殺那盆爐火」這三行的「光、暗意象足夠賦予『長廊』象徵意義」，除了呈現普遍的原型象徵外，也被詩人「有機地經營為個人象徵」（《現代詩論衡》，頁 237-238）。

象徵、暗喻與意象的關係密切已如前述，亦即前兩者都要以後者的面目出現，如果套用李察茲的話來說，它們都出自語義的取代原則，換言之，它們都是「代替某事物或某思想而存在」，一言以蔽之，它們「就是那個意義」²⁷。韋勒克和華倫在《文學理論》（*Theory of Literature*）一書中則進一步指出它們的區別：「一個『意象』可以被轉換成一次暗喻，但如果它作為呈現與再現而不斷重複，那麼就變成了一個象徵，甚至是一個象徵（或者神話）系統的一部分。」²⁸依此看來，意象轉換一次就是暗喻，若是複現多次則成象徵；然則為何暗喻的意象只能出現一次？而象徵的意象不能只使用一次嗎？這些主張與爭論雖然並非張漢良實際批評關注的焦點，但在他的長文〈論詩的意象〉中顯然支持韋、華二氏的看法（但也做了某些修正）。張漢良認為從（心理的）意象發展為象徵的意象有一必然條件，即意象必須以意象群（image-cluster）出現：「各單獨意象之間應有密切的關係把它們組成起來，朝定向（如朝某預設的抽象意義）發展。我們之所以稱某意象具有象徵意義，必須從各意象之間字質與結構的關係著手。」他舉阿諾德（Matthew Arnold）的名作〈多佛海濱〉（“Dover Beach”）為例說明，我們不能自該詩第一句出現的海意象便說它是某某象徵（《現代詩論衡》，頁 7）²⁹。顯然張氏接受的是韋、華二氏「單一意象無法判斷其是否形成象徵」的言外之意。

²⁷ 同註 22，頁 94。李察茲說：「一個獨立的意象在文本中的意義是由它所取代的事物決定的，也就是說，它代替某事物或思想而存在，它即是那個意義。」

²⁸ 同註 26。

²⁹ 此外，張氏在解讀汪啟疆〈水之詩〉時則提及：詩人若經常使用同類意象，久而久之它們便成為作者個人的象徵（《現代詩導讀（導讀篇三）》，頁 17）。

(二) 反諷、吊詭與歧義

文學(或者詩)的本質到底是什麼?佩克(John Peck)與柯爾(Martin Coyle)二氏在合著的《文學術語與批評》(*Literary Terms and Criticism*)提到,新批評派所稱頌的文學本質包括反諷(irony)、吊詭(或稱悖論)(paradox)、矛盾(ambivalence)與張力(tension),而他們的批評也包括這樣的想法:「詩是這些對立性經驗的調和」;在某一意義來說,新批評派會這樣認為,一首好詩在面對生活的複雜性的同時,也要設法調和這些不一致的要素³⁰。有鑑於此,新批評特別關注文本中出現的反諷、歧義(ambiguity)、吊詭以及張力——這些都可視之為「不一致(或不和諧)要素」(the discordant elements)。其中「張力說」較為複雜,且可為前三者的集大成,容下節詳述。

先談反諷。李察茲在《文學批評的原理》(*Principles of Literary Criticism*)中即明言,反諷本身往往是詩具有的特質,而且它存在於其所產生的相反相成的各種衝動(the opposite, the complementary impulses)裡³¹。張漢良在分析商禽的〈長頸鹿〉、方旗的〈雪人〉、沙穗的〈失業〉、牧尹的〈水土不服〉以及管管的〈住在大兵隔壁的菊花〉等詩,便強調這些詩所造成的反諷效果。這些詩有戲劇性反諷(如〈水土不服〉),有文字反諷(verbal irony)(如〈長頸鹿〉的「瞻望歲月」);以管管該詩為例,張漢良認為,其中大兵「報告班長。是。是的!」這句部隊裡的口語,成為全詩反諷語氣的基礎,勾勒出班長與半個「死老百姓」的大兵之間的尖銳對比。張氏甚至認為,其反諷效果不下於亨利·李德(Henry Reed)的名詩〈野戰教程:判斷距離〉(“Lessons of War: Judging Distances”) (《現代詩論衡》,頁225)。至於什麼是張漢良所認為的反諷?在分析向陽的〈鄉里記事:顯貴篇之一·村長伯要造橋〉時,他引述批評家賴伊(Northrop Frye)³²對反諷模式所下的界說:「如果主角的能力與智力比讀者低下,讀者對束縛、挫折、荒謬的場景,產生睥睨的感覺,這位主角便屬於反諷模式。」(向陽該詩中村長伯的角色便屬反諷人物)至於詩文本是否有達到反諷

³⁰ 同註6。

³¹ Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*, p. 250.

³² Northrop Frye, 後來兩岸學術界通譯為傅萊或弗萊。

的效果，張漢良認為要委由讀者的認知來決定（《現代詩導讀（導讀篇三）》，頁277-278）。

次言吊詭。被公認為新批評學派實際批評典範之作的布魯克斯的《精緻的甕》開宗明義即表示：吊詭適合於詩作，而且是它無法規避的語言；布氏甚至認為：「科學家的真理需要一種清除任何吊詭痕跡的語言；顯而易見，詩人表明真理則只能依靠吊詭達成。」³³話雖如此，依趙毅衡的研究，新批評往往將吊詭與反諷兩個術語混用，難以釐清（《新批評——一種獨特的形式文論》，頁184-185）³⁴——這或可解釋為何張漢良分析詩作時很少談到吊詭；然而不論其間差異如何，吊詭與反諷相同之處就是：它們都表現了一種矛盾的語義狀態，也同時都是一種旁敲側擊的表現法（《新批評——一種獨特的形式文論》，頁185）。

張漢良在《導讀篇二》解釋羅青的〈吃西瓜的六種方法：第五種 西瓜的血統〉時提及吊詭的作用（《現代詩導讀（導讀篇二）》，頁281）³⁵。依他所見，該詩乍看之下像是一首無聊詩（nonsensical verse），但由於詩人的創作態度是嚴謹的，所以該詩所傳達的微言大義（message）就不能等閒視之（為無聊詩），試看羅青該詩：

沒有人會誤認西瓜為隕石
 西瓜星星，是完全不相干的
 然我們都不能否認地球是，星的一種
 故也就難以否認，西瓜具有
 星星的血統
 因為，西瓜和地球不止是有
 父母子女的關係，而且還有

³³ Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, p. 1.

³⁴ 趙毅衡則以古典修辭學試加分辨：吊詭（悖論）在文字上係「表現出一種矛盾的形式，矛盾的兩個方面是同時出現，而在一個真理上統一起來」；反諷則是「沒有說出來的實際意義與字面意義兩個層次互相對立」。簡言之，吊詭是「似非而是」，反諷是「口非心是」。

³⁵ 他並且補充說明，美國女詩人狄瑾遜（Emily Dickinson）是玩弄吊詭手法的高手。

兄弟姐妹的感情——那感情

就好像月亮跟太陽太陽跟我們我們跟月亮的

一，樣（《現代詩論衡》，頁 279）³⁶

事實上，若單從語言層面來看，這首詩並沒有發揮吊詭的效果，不像周夢蝶的〈菩提樹下〉所言「誰能於雪中取火，且鑄火為雪」那種語言因矛盾衝突所產生的吊詭；它的「微言大義」係自語言所釀造出的情境中得來——如此解讀實則與布魯克斯分析華滋華斯（Willian Wordsworth）〈西敏橋上作〉（“Composed upon Westminster Bridge”）一詩無異，布氏告訴我們：「華滋華斯有意要呈現給讀者的是：平常之事其實並不平凡，無詩意的事物其實就蘊涵著詩意。」如此形成的反差，是從詩本身「產生的吊詭情境中汲取了力量」。華滋華斯的語言向來直截了當、質樸無華，其詩作似乎不太可能予吊詭的語言提供什麼範例，所以布氏認為他的詩作是以「吊詭的情境」為基礎的³⁷。羅青素樸的語言和華氏可以類比，以上詩而言，其具張力般的語義係由整首詩的情境（situation）所烘托；但不論是布氏分析華氏的〈西〉詩或張漢良對羅青上詩的解讀，其詩作所傳達的「微言大義」，與其說是來自語言的吊詭，不如說是出於情境的反諷（irony of situation）。而這也是為什麼布氏的〈吊詭的語言〉（分析華氏上詩的論文）一文往往將吊詭和反諷連用的道理。張漢良分析羅青上詩，關於吊詭和反諷未予釐清的情形則如出一轍。

末言歧義。歧義又稱為含混、朦朧，新批評諸子中以李察茲的高徒恩普森（William Empson）的《歧義七型》（*Seven Types of Ambiguity*）一書最能發揮此說。然而恩氏對於歧義的分類太過瑣碎³⁸，且原字 ambiguity 有「晦澀」之意，不如以 plurisignation（多義）代之³⁹。捨恩氏複雜的分類不談，在該書第一章開

³⁶ 另參見羅青，《吃西瓜的方法》（台北：幼獅出版社，1972年），頁 161-162。

³⁷ Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, pp. 4, 1-2.

³⁸ 衛姆塞特（William K. Wimsatt, Jr.）與布魯克斯合著的《西洋文學批評簡史》（*Literary Criticism: A Short History*）便指出，恩氏這七個類型，有些是重疊的，其分類只為了自己討論方便；有些類型的定義則很武斷。Wimsatt, William K., Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York: Vintage Books, 1957), p. 638.

³⁹ 衛、布二氏在上書引惠爾萊特（Philip Wheelwright）的建議：以 plurisignation 代 ambiguity。該書中譯本譯者顏元叔也贊同，蓋因 ambiguity 不是個精確的名詞，其兼有晦澀之意，易

宗明義即言，凡是足以導致對同一文字的不同解釋，不管其如何細微（字義），都屬歧義的課題⁴⁰。張漢良對於新批評強調的文本歧義似有相當的偏愛，在他從事的台灣現代詩批評中（比如在本文所分析的這四部書所做的統計），歧義出現頻率之高可說是僅次於意象、比喻的一個術語。

比如他分析洛夫的〈金龍禪寺〉，其中由於「羊齒植物」的「齒」字產生歧義（因擬人化而起），所以才能在下兩行「沿路嚼了下去」（《現代詩論衡》，頁194）；分析鄭愁予的〈邊界酒店〉，說第一行由於文句歧義，使之有朝向數種意象結構發展的可能性（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁140-141）；分析彭邦楨的〈茶經〉，提到末段用了兩個時事典故「龍井」與「鐵觀音」，因而形成文字的歧義（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁25）；分析沙穗的〈失業〉，說到由於第七段在兩句熟稔的有關生生皮鞋的廣告詞中插入另一種描寫自身處境的文字，亦造成文字的歧義（《現代詩導讀（導讀篇三）》，頁44）。其實文本產生的歧義，在新批評看來，常常與吊詭（矛盾）、反諷等衝突性語義手法脫離不了關係，張漢良運用的新批評讀法也不例外，譬如他在〈論洛夫近期風格的演變〉一文中對於洛夫〈石室之死亡〉第二十九首這兩行詩句「誰在田畝中遍植看不見的光輝／妳們該相信，慕尼黑的太陽是黑的」的分析：

這兩行詩在諷刺貪慾愚昧的女人。「田畝」是一個傳統的女性原始類型意象，根據她們的邏輯，「慕尼黑的太陽是黑的」。這荒謬幽默的意象建立在「慕尼黑」引申而出的歧義上，無知的女人（在本詩中可能係指妓女）竟想像力十足地由地理名詞聯想出黑色的太陽。而太陽本身又是一種光明、黑暗（生死）認同的矛盾語法。從歧義（ambiguity）發展出本身自足的矛盾語（paradox），產生了反諷的效果。新批評所謂現代詩兩種要素都包括在這個意象中了（《現代詩論衡》，頁186-187）。

引起讀者誤解。《Literary Criticism: A Short History》，pp. 639-640。另參見顏元叔譯，《西洋文學批評史》（台北：志文出版社，1972年），頁587。

⁴⁰ Epton, William, *Seven Types of Ambiguity* (London: Chatto and Windus, 1977), p. 1.

張漢良根據上述「慕尼黑的太陽是黑的」此一荒謬幽默的「意象」，解釋它因此而產生的語意的「歧義」（雖然具有什麼歧義他沒進一步再說明），並認為由於歧義的出現，使它產生「矛盾」（吊詭）與「反諷」的效果。由此可見，歧義的發生往往指向反諷與吊詭；反過來說，由於反諷與吊詭手法的運用，歧義隨之產生。新批評這種語義學式的文本分析手法，不妨可將之視為一種「不相稱詩學」（poetics of incongruity），亦即把不相容的語言要素同時放在一個文義格局或語境（context）中彼此發生相反相成的作用以形成所謂的張力；也唯有如此，詩的字質（texture）才能夠豐富、稠密。而新批評的這種「不相稱詩學」則也可說是一種「張力詩學」。

三、張力詩學

如果要用一個詞彙來形容張漢良所運用的新批評手法，「張力詩學」（poetics of tension）一詞庶幾近之。張力說似乎成了張漢良在實際批評台灣現代詩時最重要的依據；而對於新批評的「不相稱詩學」來說，張力似乎也是最有力的說明。張漢良認為，包括吊詭、反諷，以及誇飾（hyperbole）等文本中不和諧（不相稱）的（incongruous）成分，可以構成一種張力的運用（《現代詩導讀（導讀篇二）》，頁 281）⁴¹。然則何謂「張力」？退特（Allen Tate）的張力論無疑是新批評學派中最具代表性的說法，而張漢良對於「張力」一詞的解釋，基本上也是出自他的看法。

張漢良如此解釋：「所謂張力（tension），是指詩的完整意義，由外緣意（extension 外張力）與內涵意（intension 內張力）構成。前者即詩的指涉意（referential meaning）；後者即感知意（emotive meaning）。這兩層意義本不協調；但在詩中矛盾統一，成為張力。」（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 215）tension 一詞其實是退特將 extension（外緣意）與 intension（內涵意）兩字消去前綴詞（ex- & in-）而得來的（《新批評——一種獨特的形式文論》，頁 58）。在新批

⁴¹ 簡政珍在《台灣現代詩美學》（台北：揚智文化事業公司，2004 年）一書也提出「不相稱詩學」的說法，唯此係他個人獨特的後現代詩學的同義詞，與張氏之說兩不相伴。

評看來，外緣意指的是文詞的「詞典意義」或「指稱意義」，而內涵意則被理解為「暗示意義」或「附屬於文詞上的感情色彩」（《新批評——一種獨特的形式文論》，頁 57）；張漢良上述的解釋正是新批評的這種說法。

上述那樣對張力的界定係出自退特的說法；然而張漢良對詩作從事實際批評時，並未僅僅囿於上述之說：張力是來自外緣意與內涵意兩者不協調（矛盾）所達致的統一。底下我們列舉他關於張力的幾種用法，即可一目瞭然：

1、分析馮青的〈晚潮〉，認為張力的形成是來自這兩組對立的意象相互衝擊而致：「淡」、「悃慵」、「微酸的甜蜜」、「冷漠地」、「無聲」、「滲進」對比於「風暴」、「驚蟄」、「湧來」、「掩耳亮起」（《現代詩導讀（導讀篇三）》，頁 96）。

2、分析許茂昌的〈哭泣的湄公河〉，認為詩中對於烽火越南的描寫，有時抽象與具象並列，以造成張力（《現代詩導讀（導讀篇三）》，頁 124）。

3、分析沙穗的〈失業〉，認為詩人將不相容（不相稱）的廣告用語（生牛皮鞋）與詩語言經由扭曲之後一起放入詩格局（語境）中，反諷與張力的效果因而產生（《現代詩導讀（導讀篇三）》，頁 44）。

4、分析向陽的〈鄉里記事：顯貴篇之一·村長伯要造橋〉，認為該詩張力出現在「主角村長伯仔、敘述者與讀者三者之間認知的衝突」；但其實是先由於認知的衝突（讀者與敘述者）而後產生反諷的效果（「實在了不起」的村長伯仔原形畢露），而後張力於焉誕生（《現代詩導讀（導讀篇三）》，頁 277）。

5、分析商禽的〈長頸鹿〉，認為詩中不識世故的青年獄卒與典獄長兩個人的意識形成戲劇性的衝突，戲劇張力因而產生；而後者對前者「窗子太高」的報告以「他們瞻望歲月」回答，則成為文字反諷或意在言外（understatement），文字張力在此亦隨著戲劇張力而來（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 169）。

6、分析管管的〈住在大兵隔壁的菊花〉，認為該詩由說話者（大兵）與排長兩種不同的語言與心態形成的矛盾結構（conflict-structures），構成張力的最重要成分（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 215-216）。

7、分析痲弦的〈一般之歌〉時則提及，詩人創作應講究無我性（impersonality）與客觀性（objectivity）（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 193），避免主觀的介入，除了宜採用戲劇手法（如痲弦），亦應以「對比、並列、邏輯跳躍（包括語

法切斷與時空切斷)等手法造成詩的張力」(《現代詩導讀(導讀篇一)》，頁193)。

從上述列舉的說明，舉凡不協調的意象、語意、結構等等所形成的矛盾、衝突，都可以構成張漢良所謂的「張力」，這成了「廣義的張力論」。事實上，退特的主張也被其他新批評人士予以廣泛引申，誠如奧康納(William Van O'conner)所指出的，張力本身存在於「詩歌節奏與散文節奏之間；節奏的形式性與非形式性之間；個別與一般之間；具體與抽象之間；比喻，那怕是最簡單的比喻的兩造之間；反諷的兩個組成部分之間；散文風格與詩歌風格之間」⁴²，所以張漢良分析管管另一首〈星期六的白星期天的黑〉時指出的：「某人在大街上走著。突然『有間房子裡砸過來一架鋼琴／有間房子裡嬰兒的啼聲差一點砸扁那個人的腦袋』。這兩句詩的散文指涉意與詩的誇飾表現手法衝突，張力便產生了……」(《現代詩導讀(導讀篇一)》，頁215)，也就是奧康納這裡所說的散文風與詩風互為衝突所造成的張力。

上述這樣的張力論，可以說已使「張力」成為詩作內部各矛盾因素對立統一現象的總稱⁴³。退特之說當然不能完全代表新批評學派的主張，所以艾布拉斯和哈方才有下述如是說法：

其他批評家〔指退特之外的其他新批評人士〕使用「張力」是要來說明具有以下這些特徵的詩：能表現各種不同的與反諷性的〔要素的〕均衡；或者是呈現「一種堅決性的壓力的模式」(a pattern of resolved stresses)；或者是表現一種對立性傾向的和諧；或者是呈現任何其他對立性穩定(stability-in-opposition)的作法——而這些則是為新批評偏愛的他們所認為的一首好詩組織的方式。⁴⁴

布、哈二氏這樣的說法其實和奧康納沒有太大的差異，張漢良對於張力的見解與運用也不出其範圍。然而，新批評的張力論當中有一個很重要的主張，

⁴² 轉引自 Allen Tate 著，趙毅衡編選，《「新批評」文集》(北京：中國社會科學出版社，1988年)，頁109。

⁴³ 同註42，頁109。

⁴⁴ 同註16，頁363。

在此則不能視而不見。前述的討論（包括張漢良的實際批評），似只著重在構成張力的那些「不相稱」（或對立、衝突、矛盾）的要素面，反倒忽略了退特所說的「統一」（unity）或其他批評家所強調的「均衡」（equilibrium）或「和諧」（harmony）那一面。事實上，若詩作的表現未臻於統合而只看到對立、衝突，則其張力仍難以形成。

關於新批評強調統合的論點，貝瑞（Peter Barry）在《從頭開始的理論——文學與文化理論導論》（*Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*）中拿它和解構論（deconstruction）的文本干擾式或對立式閱讀（textual harassment or oppositional reading）做了有力的比較，令人一目瞭然：解構式的批評旨在揭開文本裡的內在矛盾或不一致之處，其目的乃在看似明顯統合的地方找出它的不統合（disunity）；反之，新批評的批評方式則是在明顯的不統合找到它的統合⁴⁵。新批評這種強調統合的主張，其實也就是其張力詩學的底蘊。

事實上，張漢良所運用的張力詩學並非只強調文本內各種矛盾、衝突、或對立的構成要素（或手法），如反諷、吊詭、歧義等，譬如他在分析痾弦的〈一般之歌〉，如前所述，雖然詩人以生命與死亡對立意象的並列製造戲劇張力，但他也注意到在第三段出現的吃桃子的男孩其實是和首段一開始的國民小學有相互呼應的關係，這就是在衝突之處隱藏有統合的線索（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁194）。在分析管管的〈繾綣經〉時則特別強調該詩在結構上的統一：第一、二段是「觀」的階段，意象語是純寫景的；第三、四段是「感」的階段，出現與人有關的景象；末段則為「結」的階段，引用白居易〈長恨歌〉詩句作結，不僅指出該詩主題，更在結構上統一了前面四段，而其對立的意象也在此得到統合（《現代詩論衡》，頁218-219）。

顯而易見，在張漢良的張力詩學中，他也了解「統合」的重要，所以在分析、批評台灣現代詩時不忘強調文本的統合性，最明顯的例子莫過於他對大荒〈冬日南海園獨坐〉一詩的分析。他認為該詩不乏因語言的衝突而產生的張力

⁴⁵ Barry, Peter, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester and New York: Manchester UP, 2009), p. 69.

(如第三與第四、五行)，但是第二段末兩行(第十三、十四行)的明喻相當笨拙，建議這兩行說理性文字最好刪除，「一則可以加大意在言外的暗示性，二則可保持全詩意象的統一」(《現代詩導讀(導讀篇一)》，頁232-233)。為何他會如此建議？因為那兩行詩句「難怪天空僵僵而衰老／如失掉魔法的巫婆」不僅無法構成甚且只有減損詩作本身的張力，一來它們使該段的衝突性降低，二來更有損於意象的統合。如果張氏不是像貝瑞所言要在衝突的語言中尋找統合(全詩)的意象，如何會出以如上的建議？

事實上，主張張力論的新批評，向來即極為強調統合說，較早的艾略特(T. S. Eliot)便曾以鄧恩的詩為例，說明在他的詩中彼此看似極端對立或是隸屬於不同領域經驗的要素，他都能夠將之統整在一個意義的結構裡，艾氏自己即言：「當詩人的心靈能完美地為作品備其所需時，他可以持續地混合不同的經驗，而一般人的經驗則是混沌、不規則與不完整的……。在詩人的內心裡，這些經驗總是被形塑成新的整體。」⁴⁶依紐頓(K. M. Newton)的理解，新批評學派即是將異質性與對立性的衝動投射回詩作本身，而詩作本身的結構則是把這些異質性與對立性的要素予以統合起來⁴⁷。

大荒上詩若回到退特〈論詩的張力〉一文的主張來加以審視，同樣會得到和張漢良相似的答案。退特認為好詩不應把外緣意推得太極端(如柏拉圖主義者那樣)，雖然外緣意的展現不可為詩人所拋棄⁴⁸，但是好詩應是內涵意與外緣意的統一⁴⁹。大荒上兩行詩句加在該詩段末尾，顯然讓外緣意著了形相，反過

⁴⁶ Eliot, T. S., "The Metaphysical Poets", in Vincent B. Leitch et al. eds., *The Norton Anthology of Theory and Criticism* 2nd (New York and London: W. W. Norton & Company, 2010), p. 966.

⁴⁷ Newton, K. M., *Interpreting the Text: A Critical Introduction to the Theory and Practice Of Literary Interpretation* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1990), p. 18.

⁴⁸ 退特認為歷史上不少詩人只顧內涵意的表現，而把外緣意的語言讓給其他科學家，他們自己則保持越來越弱的邊界性內涵(peripheral connotations)——這是一種謬見，退特在此安給它一個名稱：只有外延的謬誤(fallacy of mere denotation)。〈論詩的張力〉，同註42，頁116。

⁴⁹ 退特在此以鄧恩的〈告別詞——節哀〉中一節詩句：「因此我們兩個靈魂總是一體，／雖然我必須離去，然而不能忍受／破裂，只能延展／就像黃金被錘打成薄片」為例說明：這詩的外緣意是黃金的有限形象(延展成薄片)，而內涵意則是靈魂的無限性；但這節詩的全部意義乃是從內包上包括了「在明顯的黃金外展中」，它的詩意完全包蘊在黃金的形象裡，亦即內涵與外延二者在此合而為一，且相得益彰。同註42，頁117-118。

來使該段的內涵意因而減弱，造成內涵弱而外延強，兩者則難以統一，所以這種說明（理）性的文字去之可也。

然而，在此我們不得不要進一步追問：內涵意與外緣意如何統一？亦即其統一意義如何認識？這需要讀者具有相當的識別能力，沒有識別能力恐無法（像張漢良那樣）找出其統一意義，所以退特說：「我們得以認識這種統一意義係由於經驗、文化，以及我們的人道主義（如果你具備的話）賦予的才能。」並且認為：「這種識別能力有賴於對人類整體能力的培養，以及把這種人類能力應用於獨一無二的經驗媒介，也就是詩的獨特能力。」⁵⁰

退特如上說法，無異於說：詩文本本身是否具有張力，以及其對立性要素是否能求得統合，關鍵在讀者所具備的辨識能力；而這樣的看法則為張漢良所吸收。張氏先是在分析管管〈住在大兵隔壁的菊花〉一詩時主張：「一首詩的完整意義——張力——的呈現，必須由讀者的接受來判斷，因此筆者認為張力應界說為：讀者對整首詩衝突結構所產生的意義的接受。」（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 217）繼而在解讀羅青上詩〈吃西瓜的六種方法〉則又再次強調：讀者必須根據（吊詭、反諷、誇飾等）成分之間的衝突關係來決定張力的存在與否（《現代詩導讀（導讀篇二）》，頁 281），而這可謂是對退特「識別能力」的強調做了進一步的補充。

新批評的張力詩學往往只針對單一文本做細讀式批評，即只論孤立的文本而不顧及文學作品的群體，也就是不做文類批評（generic criticism），因此被批評為「原子式批評」（atomised criticism）（《新批評——一種獨特的形式文論》，頁 107-108）⁵¹。張漢良《導讀篇》的新批評大體上遵循的也就是這種原子式批評，類如以互文性（intertextuality）關係來探討余光中〈雙人床〉的批評方式（《現代詩導讀（導讀篇一）》，頁 94-95）⁵²，可謂絕無僅有；只有在探討洛夫、管管等詩作的長篇論文裡，他才著力去分析詩作的群體關係。

⁵⁰ 同註 46，頁 116。

⁵¹ 新批評學派的死對頭是四〇年代末的芝加哥學派（The Chicago School），雙方的主要爭論在文類問題；後者主張文類的重要——所以又被稱為文類批評派，而前者偏偏對文類不感興趣。

⁵² 張漢良將 intertextuality 譯為「章句訓詁」，並以余光中的另兩首詩〈單人床〉與〈如果遠

然而，吊詭的是，新批評這種原子式的張力批評，背後卻出於對所謂「非個性化」或無我性（impersonality）的信仰。此一信仰來自艾略特〈傳統與個人天才〉（"Tradition and the Individual Talent"）一文的主張⁵³。艾略特認為詩並不表現詩人的個性，也就是它並非從個人的情感與經驗傾洩而來，它反而是個人的一種超越（a transcending of the individual），在某種意義來說，用艾氏的話說：「詩不是放縱感情，而是逃避感情；不是表現個性，而是逃避個性。」⁵⁴詩人逃避個人的感情與個性，才能將之擴大為普遍的經驗；也正出於這樣的認識，新批評的實際批評始能宣稱自己的客觀性（objectivity）。

張漢良的新批評中也到處可以找到這種非個性化的說法。如他分析陳慧樺的詩集《雪悲與山茶》（第二輯）便稱讚說：「詩人逐漸消失了個性，泯滅了抒情自我，把個人經驗擴大為普遍經驗。」（《現代詩論衡》，頁230）這樣的評價看得出純粹是出自艾略特上述之說。又如在解讀張默的〈蒼茫的影像——旅韓詩鈔之一〉、洛夫的〈西貢詩鈔〉、陳黎的〈在學童當中〉、朱陵的〈痛苦〉……都強調它們寫出人類共有的情緒，將個別的經驗擴展為人類普遍的經驗——可以喚起讀者相同或類似的感覺。詩如果只是呈現個人感情或經驗，其他人可能難以感受與體會，所以要寫出大家都普遍具有的感情或經驗；然而，也別忘記，普遍的感情或經驗則也是自個人的感情或經驗而來，因此艾略特在講完上句話後接著更不忘強調：「自然，只有有個性和感情的人才會知道要逃避這種東西是什麼意義。」⁵⁵如是說法，或也可看成是新批評的另一種「張力詩學」吧！

四、結語

整體來看，包括他晚近發表的詩學論述，如前所述，張漢良的實際批評主要著重詩文本的形式（form）美學，所以游喚在檢討他與蕭蕭編著的《導讀篇》

有戰爭〉來和〈雙人床〉做比較。

⁵³ Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent" in Vincent B. Leitch et al. eds., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd (New York and London: W. W. Norton & Company, 2010)

⁵⁴ 同註 53，頁 961。

⁵⁵ 同註 53，頁 961。

即曾指出「張漢良的導讀，多半把詩放在『純粹的美學形式主義』的考慮上」（《〈現代詩導讀〉導讀些什麼》，頁 92），事實上，《導讀篇》的實際批評，除了運用新批評的分析手法外，張氏本人也使用不少敘事學（narratology）的批評方法，如分析詩文本的敘事觀點、敘述者等⁵⁶；此外，他也研究結構主義（structuralism），並以結構主義的分析手法去解讀現代詩作⁵⁷。凡此種種，除了說明他偏好形式主義（廣義的）的批評方式之外，同時也告訴我們，他的實際批評方法並不以新批評為己足，雖然新批評在他早期詩學中占有相當重要的地位。

並不以新批評手法為己足的張漢良，其實也曾思考，質疑過新批評本身的問題，在《導讀篇三》分析林興華〈在關仔嶺上〉一詩就有如下的省思：「四、五十年代流行的新批評家為人所詬病處，便是忽略了作者的意圖，等而下者竟望文生義。因此近年來西洋批評界產生反動，詮釋批評（hermeneutics）興趣，主張之一便是『再發現』作者意圖，使得讀者與作者意識溝通，兩者互為主體（intersubjectivity）。」（《現代詩導讀（導讀篇三）》，頁 174）正因為這樣的反省，以致他在解讀林興華該詩，以及本文前言（參閱本文註 14）中提及的葉維廉的〈永樂町變奏〉、陳秀喜的〈我的筆〉等，都是從傳記式批評入手；在分析碧果的〈昨日午後〉，甚至直指讀者：「應當設法瞭解作者的意旨（intentionality），設法『重視』（recovery）他的心境……」。對作者心境的旨意的瞭解，會使這首詩的模糊兩解（童駿式的安於現狀或無奈）明朗化。這似乎是讀碧果作品時，應當考慮到的。」（《現代詩導讀（導讀篇二）》，頁 23）

張漢良當然不會不知道，當他做如是主張並從「作者意旨」的角度去解讀詩作時，便犯下新批評所說的「意圖謬誤」（intentional fallacy）；蓋若自這樣的角度解詩，在新批評學派來看，無異於將詩與其產生過程相混淆。儘管如此，新批評畢竟有它的侷限，在實際批評時也有它無法解決的問題存在；於此，詮釋學批評就有它可以發揮的空間，或者用批評張氏的游喚的話說，現象學（phenomenology）的讀解方式更可以發揮它的功效⁵⁸。

⁵⁶ 張漢良的敘事學分析可探討之處不少，但此非本論文論述範圍，故在此略而不談。

⁵⁷ 如〈分析羅門一首都市詩〉一文以結構主義方法分析羅門的〈咖啡廳〉一詩，參見周英雄、鄭樹森合編，《結構主義的理論與實踐》（台北：黎明，1980年），頁 177-186。

⁵⁸ 《〈現代詩導讀〉導讀些什麼》，頁 94。

游喚認為張漢良解詩要讀者去體驗詩人的心境與經驗，就會使讀者喪失主體性，成了「依附作者的假性主體」；然而真正的批評是要讀者「用心靈去感詩，用智慧去感詩，用讀者與正文的對話態度去跟詩交通」，因而「在閱讀中，讀者真正起作用的，倒不是作者寫這首詩的心境與經驗如何？而是讀者究竟能因此詩而喚起多少自己的心境與經驗」（〈《現代詩導讀》導讀些什麼〉，頁 93）。事實上，張漢良主張「再發現」作者意圖只是閱讀或解詩的起點，這並非批評的全部，日內瓦學派（The Geneva School）的布萊（Georges Poulet）即認為讀者在閱讀作品時便是那位作者在他身上思考自己與閱讀自己，「實際上，任何文學作品都浸透了作者的精神。在讓我們閱讀的時候，他就在我們身上喚醒一種與之所想或所感相類似的東西。」⁵⁹但是布萊說這不是閱讀的終端，批評家還要借助語言，也就是要「再次體現已由作者的語言加以體現的那個感性世界」⁶⁰，一言以蔽之，「作家以形成他自己的我思為開端，批評家則在另一個人的我思中找到他的出發點。」⁶¹而張漢良說「再發現」作者意圖之後，接著強調讀者要與作者做意識的溝通，與布萊的閱讀現象學說法並沒違背，他只是略去意識溝通的過程要透過文本這一端，也和游喚主張「所謂互為主體性的閱讀係作者、讀者與文本三者的交融」（〈《現代詩導讀》導讀些什麼〉，頁 93）的說法沒有太大的差異。

縱然如此，張漢良早期的實際批評仍以英美新批評為他最重要也最具代表性的批評手法，只有當他嘗試理論性批評時始走出新批評的領地（如文類研究）；而且即使避開新批評的批評手法，他仍習慣對文本在形式上做內緣性的分析（internal analysis），而極少從事文本的外部研究（external study），類如上述那種主觀性的批評可謂少之又少。爰是，將張漢良早期從事的詩論評定位為「客觀批評」（objective criticism）諒亦不為過。

⁵⁹ Georges Poulet 著，郭宏安譯，《批評意識》（南昌：百花洲文藝出版社，1993年），頁 260。

⁶⁰ 同註 59，頁 264。

⁶¹ 同註 59，頁 280。

參考書目

一、專書

布萊 (Poulet, Georges) 著，郭宏安譯，《批評意識》(南昌：百花洲文藝出版社，1993年)。

周英雄、鄭樹森合編，《結構主義的理論與實踐》(台北：黎明文化事業公司，1980年)。

張漢良，《比較文學理論與實踐》(台北：東大圖書公司，1986年)。

張漢良，《現代詩論衡》(台北：幼獅文化事業公司，1981年)。

張漢良、蕭蕭編著，《現代詩導讀(導讀篇一)》(台北：故鄉出版社，1979年)。

張漢良、蕭蕭編著，《現代詩導讀(導讀篇二)》(台北：故鄉出版社，1979年)。

張漢良、蕭蕭編著，《現代詩導讀(導讀篇三)》(台北：故鄉出版社，1979年)。

趙毅衡，《新批評——一種獨特的形式文論》(北京：中國社會科學出版社，1986年)。

趙毅衡編選，《「新批評」文集》(北京：中國社會科學出版社，1988年)。

衛姆塞特 (William K. Wimsatt, Jr.)、布魯克斯 (Cleanth Brook) 著，顏元叔譯，《西洋批評文學史》(台北：志文出版社，1972年)。

簡政珍，《台灣現代詩美學》(台北：揚智文化事業公司，2004年)。

顏元叔，《文學的玄思》(台北：驚聲文物供應公司，1972年)。

顏元叔，《談民族文學》(台北：學生書局，1984年)。

羅青，《吃西瓜的方法》(台北：幼獅文化事業公司，1972年)。

Abrams, M. H. and Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms* (Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning, 2009).

Barry, Peter, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester and New York: Manchester UP, 2009).

Bressler, Charles E., *Literary Criticism: A Introduction to Theory and Practice* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1994).

Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry* (Taipei: Caves Books, 1985).

Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (London: Methuen, 1968).

Epson, William, *Seven Types of Ambiguity* (London: Chatto and Windus, 1977).

Newton, K. M., *Interpreting the Text: A Critical Introduction to the Theory and Practice* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1990).

Peck, John and Martin Coyle, *Literary Terms and Criticism* (London: Macmillan, 1993).

Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism* (New York & London: A Harvest / HBJ Book, 1925).

Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford up, 1936).

Selden, Raman and Peter Widdowson, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993).

Wellek, René and Austin Warren, *Theory of Literature* (San Diego: Harcourt Brace & Company, 1984).

Wimsatt, William K., Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York: Vintage Books, 1957).

Wimsatt, William K., Jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press, 1954).

二、論文

(一) 專書論文

Eliot, T. S., "The Metaphysical Poets," in Vincent B. Leitch et al. eds., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd (New York and London: W. W. Norton & Company, 2010).

Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent" in Vincent B. Leitch et al. eds., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd (New York and London: W. W. Norton & Company, 2010).

(二) 期刊論文

- 編者，〈詩社同仁名錄與附記〉，《創世紀》第 126 期（2001 年 3 月），頁 143。
- 游喚，〈《現代詩導讀》導讀些什麼〉，《台灣文學觀摩雜誌》第 3 期（1991 年 1 月），頁 88-99。
- 楊宗翰，〈顏元叔與台灣新詩評論轉型〉，《當代詩學》第 3 期（2007 年 12 月），頁 28-35。

