

※ 文哲論壇 ※

「模子」互照與「第三種詩學」—— 論葉維廉對現代漢語詩歌語法的發明

趙黎明*

導 言

葉維廉是享譽海內外的華裔詩人、比較文學學者，其提出的文化「模子」論早已廣為稱道。他的一些觀點，如認為一種文學相異於另一種文學，根源在於隱藏其後的文化模子之不同，比較異質文學之差異，只有從表徵入手，反推「文化模子的歧異」，「始可達成適當的瞭解」¹；又如對普遍「模子」的懷疑，特別是對以某種自以為優越的模型為依歸，來評價和剪裁其他文化（文學）的不以為然；再如對固守某種「模子」的警惕，「跳出自己的『模子』的局限，而從對方本身的『模子』去構思」²的開放姿態等等，對文學的跨語際研究，至今仍有重要的警示和啟發價值。

具體到比較文學的實踐層面，葉維廉也做出了具有開創性的貢獻。這種貢獻不僅體現在中西小說結構、詩歌美感根源的比較上，還體現在中西詩歌語法表現的差異研究方面。按照現代語言學觀念，語法是語言的深層結構，是語言中比較穩固的部分，其地位恰如葉氏文學理論中的「模子」。因此，從語法角度研究中西詩歌語言結構的差異，正好觸及到了兩種語言文化「模子」的根本。葉維廉在進行這方面的思考時，始終體現了兩種文化模型互識互照的原則。在〈語法與表現〉一文中，葉氏曾這樣表述其寫作意圖：「一面想對中國詩的美學作尋根的認識，一面希望能

* 趙黎明，暨南大學珠海校區人文學院教授。

¹ 葉維廉：〈東西比較文學中「模子」的應用〉，李達三、羅鋼主編：《中外比較文學的里程碑》（北京：人民文學出版社，1997年），頁47。

² 同前註，頁46。

引發兩種語言、兩種詩學的匯通，而希望有一天，可以真的達成文化的交融。」³ 既讓西方讀者瞭解東方美感方式，又讓中國讀者走出自我迷思而廣納異質因素。達到兩種語言詩學的「匯通」和「交融」，可以說是其比較詩學研究的宗旨。為了實現這一目標，他的學術工作同時從兩頭並進：一側探討中國文言語法及美學特長對西方詩歌表達提供的可能性，一側討論西方語言文化模型「美學理想的求變而逼使語言的革新論其對我們所提供的新的透視」⁴。

實際上，葉維廉的詩學建構並不止於「中／西」單向剖面，古與今、知與行也是其努力整合的方向。從他的整體詩學建設方略來看，他的目標顯然不在固守一種單一的「中國性」，而是要在「中／西」、「古／今」、「知／行」等多重向度中，尋找一個最佳的著力點，形成一種既不同於「古」，也不同於「西」，同時又包含「古今中外」各種元素的「第三種」漢語詩學。關於他的文化詩學願景，學界有不少討論；但對其詩歌比較句法的探索，則似乎很少有人注意。因此本文擬從語法角度入手，一方面釐清其相關論述的文化理路，一方面總結其詩學建構的藝術經驗，以為中西比較詩學和現代漢語詩學建設，提供思想及藝術鏡鑒。

一、在中國詩與西洋詩之間

事實非常明顯，每當論及中西文字之於詩歌的適應性時，葉維廉總是不加掩飾地流露出「漢字優越」的自豪態度，漢字的具象性、視覺性、具體性尤其是語法的超脫性，在他看來簡直是專為詩歌而生的「國粹」。在〈語法與表現〉、〈靜止的中國花瓶〉等諸多學術名篇中，凡是涉及中西詩歌比較的地方，這種「優越感」就油然而生。當然，這種比較優勢是相對印歐語系而來的。在他眼裏，印歐語系裏被人稱道的嚴格語法教條，如主詞引向動詞至賓語的結構、指代限定詞使用的限定、連接詞的不可或缺等等，對詩而言並不是多好的兆頭。反而是看起來簡古的漢字，特別是不受上述教條約束的文言語法，倒是更適合於詩，「無需冠詞、人稱代詞、時態變化，不一定要連接元素，如前置詞、連接詞等，而詞性又能模稜、甚至一詞兼數詞性。這些特色往往使得讀者與文字之間，保持著一種靈活自由的關係，讀者仿

³ 葉維廉：〈語法與表現〉，《葉維廉文集》（合肥：安徽教育出版社，2002年），第1卷，頁121。

⁴ 同前註，頁77。

佛處於一種『若即若離』的中間地帶」⁵。這種語法靈活性不僅造成詩意的模糊性、意義的多向性，還增強了事物的自顯性及解讀的自由性，「促成了一種指義前的狀態……為我們提供了一個可以自由活動、可以從不同角度進出開闊的空間，讓我們獲得統一美感瞬間裏不同的層次，讓近乎電影般視覺性極強的事物、事件在我們眼前演出，而我們則彷彿在許多意義的邊緣前顫抖欲言」⁶。他曾以孟浩然〈宿建德江〉為例，分析漢字與英文詩歌的語法差異：

移 move v.

舟 boat n.

泊 moor v.

煙 smoke n.

渚 shore n.

……

照他看來，左列漢字即使不增加任何語法元素，也能獨立成篇且意義完整。但右列英語就不一樣了，若不補上主語、變動時態、增加限定詞，是根本無法成篇的。若要連綴成篇，就必須增加語法元素，而語法元素的增加，對詩無疑是一種損害。所以比較起來，中國文言具有英語無法比擬的優越性，「中國的舊詩所用的文言，由於超脫了呆板分析性的文法、語法而獲得更完全的表達」⁷。

關於古漢語的這種超脫語法及其詩學價值，葉維廉曾在不同場合進行過十分細膩的剖析，下面按照相關語法義項逐一加以闡述。先看「連接媒介」的使用及其效果。所謂「連接媒介」實際就是一些連接成分，如連接詞、介詞、關聯詞等等。在印歐語系中，連接詞有利有弊，好處是可以連通意脈，增強邏輯力量，弊端是一旦缺少了它，句子就無法成立；加之連接太過嚴密，會擠壓想像的空間。這在一般散文中，尚不構成大礙，然在詩歌中就是一種缺憾。故此，為了擺脫印歐語系的這種天然局限，歐美現代詩人將借鑒的目光紛紛轉向了東方語言。美國意象派詩的產生，至少有一半靈感是來自漢語古詩的啟迪。葉維廉注意到了龐德 (Ezra Pound) 借鑒漢語句法，在詩中進行「空間切斷」的文字實驗：

⁵ 葉維廉：〈批評理論架構的再思〉，同前註，頁 58。

⁶ 同前註。

⁷ 葉維廉：〈語法與表現〉，頁 79。

The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet, black bough.

他認為這種處理，不單增加了兩個單元的物象之間的多重玩味，還「提高了意象的視覺性、獨立性」⁸，取得了英詩所無法取得的藝術效果。他發現艾略特 (T.S. Eliot) 的「壓縮的方法」，也是來自中國古詩的啟示，「中國詩拒絕一般邏輯思維及文法分析。詩中『連結媒介』明顯的省略——譬如動詞，前置詞及介系詞的省略（但卻是『文言』的一種特長），使所有的意象在同一平面上相互並不發生關係地獨立存在」⁹。他還舉出很多例子，比較英漢（古）詩歌連接詞使用方面的差異及其效果，如孟浩然的「野曠天低樹」，如果翻成 “As the plain is vast, the sky lowers the trees”，「便立刻喪失其近乎水銀燈活動的視覺性，喪失其物象的演出性」¹⁰，則幾乎不成詩了；又如「星臨萬戶動」，若譯成英文便成了 “while the stars are twinkling above the ten-thousand households”，多出一個 while（當），「便把視覺事象改為陳述說明視覺事象了」，是「將原是時空不分割的現象活動做了知性的分割」¹¹，也改變了詩的基本結構。林林總總的例子使他得出一個結論，缺乏連結媒介的文言詩歌，具有西方詩歌無法比擬的優越性。

其次是主語和限定詞有無所造成的效果對比。漢語詩歌特別是文言詩中，主語省略是一種常態，主語缺位不僅不影響詩意，還能增加意想不到的藝術效果，這對西方詩語來說幾乎是不可想像的。以孟浩然〈宿建德江〉為例：「移舟泊煙渚，日暮客愁新。野曠天低樹，江清月近人。」他分析指出，這首詩隱藏了主角，不僅不影響詩意的理解，還增加了意義理解的彈性，即造成一種人人可以參與的普遍情境，「既可由詩人參與，亦可由你由我參與，由於沒有主位的限指，便提供了一個境或情，任讀者移入直接參與感受」¹²。

與此相關的是對限定關係有無之效果的比較。葉氏以「澗戶寂無人」的中英對照為例，批評西洋詩指義定向性或唯一性的弊端：

Silent is the hut beside the stream: There is no one at home

⁸ 同前註，頁 108。

⁹ 葉維廉：〈靜止的中國花瓶〉，《葉維廉文集》，第 3 卷，頁 65。

¹⁰ 葉維廉：〈語法與表現〉，頁 89。

¹¹ 同前註，頁 91。

¹² 同前註，頁 83。

（澗邊的草廬是靜寂的：沒有人在家）

在他看來，由於時空限定、冠詞限定，英語詩只能提供「一種看法，一種解釋」¹³，如此就把詩的意義大大地窄化了，這對詩歌來講是一種不小的傷害。而反過來看，文言漢詩就自由多了，極端的例子是回文詩，如「潮隨暗浪雪山傾」（蘇軾），不管從哪個字開始去讀，皆可成句成詩，既可「保證詩歌形象的具體性和視覺性，又可以為讀者提供更豐富的聯想」¹⁴。這對印歐語系來講是不可想像的，因為後者名稱前要加冠詞、定位關係要加連接詞、單複數影響動詞詞尾，諸如此類僵化的語法規則，遠沒有文言漢語靈活。

為此，他特別稱讚取消限定的古詩羅列句式的藝術效果。諸如「鳳去臺空江自流」、「月落烏啼霜滿天」之類的句子，在他眼裏「不但構成了事象的強烈的視覺性，而且亦提高了每一物象的獨立性，使物象與物象之間形成了一種共存併發的空間的張力」¹⁵，這種任由物象自演而不「服役於一既定的人為的概念」¹⁶的作品，其詩歌效果是西洋詩完全無法想像的。他曾以華茲華斯(William Wordsworth)的〈汀潭寺〉(“Tintern Abbey”)和王維的〈鳥鳴澗〉作對比，分析二者的優劣短長，認為華氏雖然主體力介入，而讓景象「不知不覺地進入他腦中」，但由於西方語法等因素的作用，效果還是無法跟王維詩比：「王維的詩，景物自然興發與演出，作者不以主觀的情緒或知性的邏輯介入，去擾亂眼前景物內在生命的生長與變化的姿態；景物直現讀者目前，但華氏的詩中，景物的具體性漸因作者介入的調停和辯解而喪失其直接性。」¹⁷

基於這樣的認知，他認為西方現代詩人如龐德、艾略特、威廉斯(W. C. Williams)等，之所以競相學習中國詩，「設法消除語言中的『指義』元素」，就是切身感到了「西方語言的危機」¹⁸。在他眼裏，休默的詩學努力，目的之一就是擺脫概念世界，「脫離死板符號的語言而成為『視覺的具體的語言，……一種直覺的語

¹³ 葉維廉：〈語言與真實世界〉，《葉維廉文集》，第1卷，頁129。

¹⁴ 葉維廉：〈語法與表現〉，頁80。

¹⁵ 同前註，頁91。

¹⁶ 同前註，頁99。

¹⁷ 葉維廉：〈中國古典詩和英美詩中山水美感意識的演變〉，《葉維廉文集》，第1卷，頁174。

¹⁸ 葉維廉：〈語言與真實世界〉，頁145。

了造成上述效果之外，還改變了讀者與物象的關係，使之「能從不斷變換的角度來觀同一的物象……〔並〕移入景中而與物象的各一視覺層次互相建立空間的延展關係」²³。

關於美國現代詩所受的外來影響，趙毅衡曾有一個判斷，稱「中國影響居於一個特別重要的地位，……新詩運動存在的理由就是因為它接受了中國影響，這就是說，新詩運動本身就是一場中國熱」²⁴，這種影響是否是決定性的，這裏姑置不論，但有一點是清楚的，即美國意象派詩乃至更廣範圍的歐美現代詩運動的多種動力源泉之中，中國古詩的影響是不可忽視的重要元素；法國詩人馬拉美 (S. Mallarme) 等，英美的費諾羅薩、龐德、艾略特、史蒂文生 (R. L. Stevenson) 等，不論是理論建設，還是在實際創作，都打上了無法抹去的中國烙印。葉維廉的相關討論就建立在這個事實基礎之上，他對古詩句法的推崇也建立在這個事實基礎之上。不過，從其詩學建構的整體理路來看，他並無用漢語句法代替西洋詩歌表達的打算，只是暗示人們，文化「模子」只有特色之分，沒有高下之別；一種「模子」，即使看起來處於不利地位的「模子」，對於強勢文化也有某種鏡鑒價值。

二、在文言詩與白話詩之間

中國新詩是一種深受外來文體影響的文類，其從西洋詩歌那裏移植過來的若干特質，如自由的形式、散文的句法等等，往往被認為是不同於文言詩歌的「新」的因素。新詩與西詩的這種同質性，常常導致「中外」與「古今」問題的互換，古今關係在一定程度上可以視為中外關係的延伸。反之亦然。正是在這種邏輯與事實背景之下，葉維廉展開了對漢語文言與白話詩歌語法關係的思考。

與中外比較時採取的「國粹」態度一樣，葉氏對文言詩的語法表現、審美優長也是讚不絕口，如讚其水銀燈般的電影表現效果：「文言的其他特性皆有助於這種電影式的表現手法——透過水銀燈的活動，而不是分析，在火花一閃中，使我們衝入具體的經驗裏。」²⁵ 肯定其非介入性，任由景物自發自演的特性：「文言裏，景

²³ 葉維廉：〈語法與表現〉，頁 112。

²⁴ 趙毅衡：《詩神遠遊：中國如何改變了美國現代詩》（成都：四川大學出版社，2013 年），頁 14。

²⁵ 葉維廉：〈中國現代詩的語言問題〉，《中國詩學》（北京：人民文學出版社，2006 年），頁 333。

物自現，在我們眼前演出，清澈、玲瓏、活躍、簡潔，合乎天趣，合乎自然。白話的寫法，戲劇演出沒有了，景物的客觀性受到侵擾，因為多了個詩人在指指點點。」²⁶ 表揚其解讀的自由性，「中國古典詩裏，利用未定位、未定關係，或關係模稜的詞法語法，使讀者獲致一種自由觀、感、解讀的空間，在物象與物象之間作若即若離的指義活動」²⁷ 等等。當然，也不忘批評新語法學家襲用西方文法，「處處使到活潑而不必盡合文法的口語變為字字合文法的語言」，造成「中國詩句西方文法化」的尷尬局面。典型的例子是杜甫「綠垂風折筍，紅綻雨肥梅」，就被語法學家解為「風折之筍垂綠，雨肥之梅綻紅」。在他看來，此句合乎經驗的解法應該是：「詩人在行程中突然看見綠色垂著，一時還弄不清是什麼東西，驚覺後一看，原來是風折的竹子。這是經驗過程的先後。如果我們說語言有一定的文法，在表現上，還應配合經驗的文法。」²⁸ 古詩如此，新詩更甚，他多次強調，白話文雖用漢字書寫，但文法結構完全接近西方語言，到處充斥著跨句、限定、指代、時態等歐化語法痕跡，演繹性、說明性、分析性已成為漢語新詩無法抹去的語法和文體特徵：

（一）雖然這種新的語言也可以使詩行不受人稱代名詞的限制，不少白話詩人卻傾向於將人稱代名詞帶回詩中。（二）一如文言，白話同樣也是沒有時態變化的，但有許多指示時間的文字已經闖進詩作裏。例如「曾」、「已經」、「過」等是指示過去，「將」指示未來，「著」指示進行。（三）在現代中國詩中有不少的跨句。（四）中國古詩極少用連接媒介而能產生一種相同於水銀燈活動的戲劇性效果，但白話的使用者卻在有意與無意間插入分析性的文字……。²⁹

因此，如何保持古詩的超越句法、保留景物自現的視境，如何在借鑒西洋詩優長之時，去除其分析性和演繹性元素，在他那裏就成為擺在新詩人面前的一個重要文化議題。

那麼，能否做好這一點呢？他認為是可能的。首先，從西方詩人的相關經驗來看，西洋詩是能夠做到的。他列舉了中國古詩的十種特長：

1. 作者自我融入渾然不分的存在，溶入事象萬化萬變之中。

²⁶ 葉維廉：〈文化錯位：中國現代詩的美學議程〉，同前註，頁 280。

²⁷ 葉維廉：〈中國古典詩中的傳釋活動〉，同前註，頁 18。

²⁸ 同前註，頁 21。

²⁹ 葉維廉：〈中國現代詩的語言問題〉，頁 333。

2. 任無我的「無言獨化」的自然作物象本樣的呈現。
3. 超脫分析性、演繹性→事物直接、具體地演出。
4. 時間空間化，空間時間化→視覺事象共存併發→空間張力的玩味、繪畫性、雕塑性。
5. 語意不限指性或關係不決定性→多重暗示性。
6. 不作單線（因果式）的追尋→多線發展、全面網取。
7. 連接媒介的稀少，使物象有強烈的視覺性和具體性及獨立自主性。
8. 因詩人「喪我」，讀者可以與物象直接接觸而不隔，並參與美感經驗的完成。
9. 以物觀物。
10. 蒙太奇（意象併發性）——疊象美。³⁰

他認為，經過歐美現代詩人的不斷探索，除了一、二、九三點不甚適應之外，其餘幾條都是可以做到的；就算是一、二、九條，也有詩人在試做「克服」的實驗。按照他的邏輯，西洋詩能做到的，以西洋詩為樣板的白話詩一樣能夠做到。

如何做到這一點？他認為，關鍵的地方在於儘量避免「邏輯陷阱」，回到「現象本身」，即「從現象中抓緊自身具足的意象」³¹，而所謂「自身具足的意象」，在他看來就是「一個無需詩的其他部分便能成詩的意象」，其實就是古詩常常使用的獨立意象，如「古道、西風、瘦馬」之類。他認為這些獨立意象，消除了語法媒介，個人融入外物，形成了詩人觀察世界的「出神的意識狀態」，意象本身就是自給自足的詩。這裏，他特別警惕抒情主人公對詩的過度介入，例如「落花人獨立，微雨燕雙飛」，假如寫成：「落花裏有一個人獨自站著，微雨裏有成雙的燕子在飛。」他就認為「不妥」、「多餘」，因為文言詩所具有的「景物自現」沒有了，「戲劇演出也沒有了，景物的客觀性受到侵擾，因為多了個詩人在那裏指指點點（落花『裏』有『人』……）」³²。

我們知道，胡適在進行白話詩實驗時，不僅破除了格律，引入了白話口語，而且「講究文法」，把散文的語法引入詩中，進行了一次「詩體的大解放」。自然語序的恢復，成分齊全的講究，連接虛詞的使用，詩歌意脈的貫通，諸如此類「作詩

³⁰ 葉維廉：〈語法與表現〉，頁 118。

³¹ 葉維廉：〈中國現代詩的語言問題〉，頁 336。

³² 葉維廉：〈文化錯位：中國現代詩的美學議程〉，頁 280。

如作文」的語法表現，讓習慣於古典詩文規範的詩論家大跌眼鏡。古典詩人反對這樣的做法，就是新詩人對胡適式的白話詩也不以為意，試圖「修正之」的人大有人在。葉維廉可以稱得上是修正派的一分子。按照葉氏對西詩句法的態度，胡適的下述作品肯定不是理想的新詩：

院子裏開著兩朵玉蘭花，三朵月季花；
 紅的花，紫的花，襯著綠葉，映著日光，怪可愛的。
 沒人看花，花還是可愛；但是我看花，花也好像更高興了。
 我不看花，也不怎麼；但我看花時，我也更高興了。
 還是我因為見了花高興，故覺得花也高興呢？
 還是因為花見了我高興，故我也高興呢？
 （胡適〈看花〉）

且不說意象並不是葉氏樂見的「景物自呈」，單說充斥其中的關聯詞語，如「還是」、「但是」、「故」、「也」等，就是其多次批評的「概念性」用法。胡適「以文為詩」不足法，李金髮古語與歐化語法並用，在他看來也不值得推廣：

長髮披遍我兩眼之前，
 遂割斷了一切羞惡之疾視，
 與鮮血之急流，枯骨之沉睡。
 黑夜與蚊蟲聯步徐來，
 越此短牆之角，
 狂呼在我清白之耳後，
 如荒野狂風怒號：
 戰慄了無數遊牧
 ……

（李金髮〈棄婦〉）

按著他的邏輯，古詩句法的精髓並不在多幾個之乎者也，而是去掉不必要的連接成分，凸顯漢字的具象優勢，進而造成景物自現、意象自演的詩歌藝術效果。

所以，在現代詩人當中，他對有意挖掘漢字美學潛能，善於向古詩學習的詩人，如卞之琳、辛笛、痲弦等，表現出不小的敬意，他說：「卞之琳後期的詩，

還有辛笛在意象上的處理，都對我有一點啟發。」³³ 其從卞之琳等人身上得到的啟示是，現代詩在語言方面也可以「做到精煉」，能夠擺脫「散文的敘述」，而直接「呈露當下的感受」³⁴。

下面我們按照他的指引，檢視一下他所鍾意的詩人們的創作，進一步瞭解其新詩句法思想。先看卞之琳的〈斷章〉：

你站在橋上看風景，
看風景的人在樓上看你。
明月裝飾了你的窗子，
你裝飾了別人的夢。

從嚴格的語法意義上講，這首詩的句法與王維等人的作品還是有不少差距的。一個明顯的標誌是它的主語是確定的，主謂賓結構也是齊全的，就形式要素來講，它是一種典型的散文句。然而，他的長處就是善於發展意象並列句法，儘管採用了散文句法，主謂賓齊全、意脈貫通，但是意象連接乾脆利索，不蔓不枝，「你」、「橋」、「風景」、「明月」、「夢」，幾個事物被置於兩大視覺空間，任意組合變幻，衍生出無限多樣的意象結構。卞之琳被葉氏推重，重要原因恐怕就是對傳統詩歌並列句法的這種「發明性」吧！

實際上，葉維廉所點讚的現代詩人的作品，多少都有些古詩句法的遺風，如王辛笛的這首〈風景〉：

列車軋在中國的肋骨上
一節接著一節社會問題
比鄰而居的是茅屋和田野間的墳
生活距離終點這樣近
夏天的土地綠得豐饒自然
兵士的新裝黃得舊褪淒慘
慣愛想一路來行過的地方
說不出生疏卻是一般的黯淡

³³ 梁新怡、覃權、小克：〈與葉維廉談現代詩的傳統和語言：葉維廉訪問記〉，《葉維廉文集》，第7卷，頁351。

³⁴ 同前註，頁352。

瘦的耕牛和更瘦的人

都是病，不是風景！

與卞之琳的詩一樣，這首詩雖然也被一些「假」的散文語法（如「在字結構」、「是字結構」等）串連，但「列車」、「肋骨」、「茅屋」、「墳」等點狀散布的意象，被「黯淡」色調著染，頗有馬致遠〈天淨沙·秋思〉（古道西風瘦馬）的遺風。

從上述被其稱道的詩人創作推斷，葉維廉心目中現代詩的理想形式，表現在語法上就是消除限定成分、減少連接媒介、加強語法阻斷、弱化主體介入，以意象並置等古詩經典句法，營造出景物如水銀燈般自呈自演之藝術效果。不過需要指出，葉維廉之推崇古詩語法，提倡直接呈現，主要目的在於對新詩散文句法的糾偏，在於對歐化僵硬語法的避免，並不是要「復古」，即簡單複寫王維式的古體截句。他認識到了漢語的古今變化，多次強調現代語言的「發明性」，要求兼通古今，融和中外，充分挖掘漢語的潛能，創造出既有民族特色又不失現代風格的新詩。為此，他讚賞一些詩人的大膽探索，比如用「假語法」來否決現成語法的寫法：

死者的臉是一無人見的沼澤

荒原中的沼澤是部分天空的逃亡

遁走的天空是滿溢的玫瑰

溢出的玫瑰是不曾降落的雪

未降的雪是脈管中的眼淚

升起來的淚是被撥弄的琴弦

撥弄中的琴弦是燃燒著的心

焚化了的心是沼澤的荒原

（商禽〈逃亡的天空〉）

「是」字句是典型的歐化語法形式，其在中文世界雖然「古已有之」，但作為表示存在的連繫動詞使用，則是西方語言影響的產物。「在西文裏，形容詞不能單獨用為謂詞，必須有繫詞介紹。例如中國話『他的妻子很好』，在英文裏應該是 His wife is very good，而不是 His wife very good，這種語法逐漸影響到中國來」³⁵。商禽在這裏連續使用表達隱喻關係的繫詞，但真正意圖是以「是」為珠線進行意象串連，頗得中國古詩意象羅列之真髓。所以葉氏稱之為「假語法」、真詩意，具有超

³⁵ 王力：《中國現代語法》（北京：商務印書館，2011年），頁344。

越中國古詩的效果，「這首詩是一個意象重疊在另一個意象之上，直至意象繞成一個圓為止。這和放映機快速地將一個鏡頭加於另一個之上是相同的。但這首詩更為繁豐。它在利用讀者思維習慣的同時，使讀者進入一種思維方式裏——讀者開始時自然會尋找兩個意象間相仿的地方；但讀了三四行以後，一種新的思維方式便產生——讀者開始感到意象重疊的衝擊力。這兩種思維方式形成一種張力，而同時，它們又是相輔相成的」³⁶。這類既保留傳統基因，又移植外來元素的創作，庶幾是葉維廉理想中的新詩作品。

三、在理論與創作之間

通過前兩節的梳理，我們已經清楚看到，葉維廉在處理中西、古今詩歌語法關係時，採取的也是一種「模子」互照策略，即雖然推崇漢語古詩的語法獨特性（甚至優越性），但並不固守「國粹」立場，而主張東西互鑒、彼此生長；雖然偏重文言句法，對古詩文法念茲在茲，但宣導現代詩語的「發明性」，積極尋求古今句法融合之道，總之，走的是一條在古今中外之間尋求平衡的「中庸」之路。所謂「中庸」其要義無非是居中選擇，正如龐樸先生所概括的，是「把對立兩端直接結合起來，以此之過，濟彼不及；以此之長，補彼所短，在結合中追求最佳的『中』的效果」³⁷。如果將這兩端分別稱為 A 和 B，那麼經過「中庸化」處理後的結果就是非 A 非 B、亦 A 亦 B 的 A-B 了，也就是區別於雙方而又包含雙方的「協力廠商」。縱觀葉氏的詩學論述，他所追求的效果正在於此，比如他也曾把兩種異質模子比著 A、B 兩個圓，主張既不能用 A 圓模子套用 B 圓，也不能用 B 圓模子套用 A 圓，而是強調 A、B 二圓交疊的所在，才是「建立基本模子的地方」³⁸。

創作是理論最好的說明，葉維廉之建立「第三種詩學」的文化訴求，較好地體現在他的詩歌創作，特別是一九七〇年代以後的作品中。觀其早期創作，歐化或散文化色彩還是比較濃重的，比如下面這首〈堂前〉：「是時候了，一群莊嚴的人／聚集在這沉默的堂前，估計著／他們的希望與意外的奇跡／／遠處機車的摩托聲／燒

³⁶ 葉維廉：〈中國現代詩的語言問題〉，頁 340。

³⁷ 龐樸：《儒家辯證法研究》（北京：中華書局，2009 年），頁 84。

³⁸ 葉維廉：〈東西比較文學中「模子」的應用〉，頁 55。

熱了許多人的焦急 / 附近提琴突降的調子 / 加速不安的伸展 / / 突然顯露的障礙，在理智之上 / 在影像之外，拍擊著幾個癡癡的心 / 也許下點雨吧，來補綴來消解 / 此刻的沉悶 / 也許，從遠方 / 有人從雪地寄來一張祝福。」此類詩不僅限定具體，關係明確，而且意脈通暢，述義明顯，從詩歌語法的中外淵源來看，其與西洋詩的親近要遠甚於中國古詩。在這一階段，他曾試圖在西洋與傳統詩歌句法之間尋求「一種新的調和」，但總體上講，外來影響要遠大於本土因素。以〈賦格〉為例，他自己就承認，「個別意象的構成和傳統的關係很密切，但整體交響樂式的表達卻接近西洋的表達方法」³⁹。然而到一九七〇年代之後，詩人有了一種新的覺悟，不單在理論上大力宣導古詩文法，創作上也有意嘗試「簡單意象」的寫法，走向了一條偏於漢語古詩文法的中和之路。他曾自述，這種創作轉向的原因，是發現自己與傳統的天然親近性，「對中國傳統更加進入以後，尤其當討論更多中國傳統詩的時候，我相信中國傳統是比西洋傳統更適合我，所以我有個趨向是漸漸回到更多的中國傳統」⁴⁰，因而走向傳統，發明傳統，「我最近的詩……中國的成分比較重，趨向喜歡用短的句，簡單的意象，希望用簡單的意象能夠達到複雜的感受，而不是用以前那麼繁複的處理方法」⁴¹。其間創作大部分收入在《葉維廉文集》第六卷第四輯「醒之邊緣」中，發表時間與〈詩與語法〉、〈中國現代詩的語言問題〉等頗為接近，二者可以相互印證，相互關發。

這一階段，他的詩學探索大體從兩個維度展開，一是檢視西方現代詩人的「漢化」運動，借助西人「疏離甚至扭曲語法」、「消馳文字的述義性能」⁴²的藝術經驗，「發現」中國文言詩歌語法的詩學優勢。二是在現代詩語中，有意進行古詩句法實踐，通過句子截斷、意象並列、連接減少等隔斷語法的系列實驗，證明白話詩借鑒傳統句法的現實可能性。實際上，去掉詩的敘述性，減少詩的邏輯性，不光是葉維廉一個人的追求，也是不少同期詩人的共同願景。他曾描述詩人們見面聊天時的情景，「當癡弦第一次見我的時候，他第一句就說：『我們一定要把敘述性撤掉』」⁴³，可見這個話題在其詩學追求中的自覺。從一九七〇年代以來的創作情況來

³⁹ 梁新怡、覃權、小克：〈與葉維廉談現代詩的傳統和語言：葉維廉訪問記〉，頁 355。

⁴⁰ 同前註，頁 356。

⁴¹ 同前註。

⁴² 葉維廉：〈「出位之思」：媒體及超媒體的美學〉，頁 270。

⁴³ 梁新怡、覃權、小克：〈與葉維廉談現代詩的傳統和語言：葉維廉訪問記〉，頁 353。

看，葉氏詩學努力的一個基本方向，也是把加諸新詩的所有歐化語法形式，如明確的施受關係、嚴格的限定確指、不可或缺的關聯詞語等，一一加以拆除。

首先看其對「主語」的處理。我們知道在印歐語法裏，主格「我」是不能須與缺位的，不論是散文，還是詩歌，都是「我（們）」、「你（們）」當頭，缺少主格句子幾乎無法成立。但在漢語特別是漢語古詩中，這個抒情主體則是不必要的存在，如「江城如畫裏，山晚望晴空」之類句子，景物自呈就是詩歌顯現，它足以給讀者留下任意進出的空間，大可不必讓抒情者出來指手畫腳。葉維廉可謂深得此中三昧，在很多詩中他都把這多餘的「我」拿掉，直接讓物象自演自話：「薄荷酒的綠／檸檬的黃／鬆鬆地浮在上面／元麥：／一大塊一大塊／切好的蛋糕／安靜地躺著／由蘇州的虎丘／到無錫的太湖／絲帶的運河／逶迤地／繞著繞著／正午日頭下／黃雲微顫的穗束／幾個看牛童和幾條小狗／是累了吧／在大蛋糕的旁邊睡著了／一些水壺那樣不經意地／散在阡陌上／小聲些／不要把他們吵醒／一條小烏篷船輕輕在水上滑過」（〈江南水鄉〉）如果不是「是累了吧」、「小聲些／不要把他們吵醒」等疑問和祈使句的提醒，整個詩所呈現的景象仿佛是一架放映機，兀自在那裏緩慢滑轉。

為獲得非介入性藝術效果，除採用隱去主格等方法之外，還使用減少（或取消）連接成分等手段，如下面這首短詩〈日本印象·著〉：

燦然
月
有客至：
灰燼濺射
一朵花
在你踏著時
冥冥的
盛放

此詩不僅有日本俳句的簡約乾淨，也有中國絕句、小令的晶瑩玲瓏，其中的語義連接被降到了最低限度，類似的例子再如：

月
駭然湧出
驚醒

單身宿舍閣樓上的
 一群灰鴿子
 嘀咕
 嘀咕
 如
 水塔上
 若斷若續的
 滴漏
 (〈更漏子〉)

詩人試圖以消弭關係詞的方法，來接近其理想中的「第三種視鏡」，即「景物自然發生與演出，作者毫不介入，既未用主觀情緒去渲染事物，亦無知性的邏輯去擾亂景物內在生命的生長與變化的姿態」⁴⁴。在他看來，詩的視鏡有三種，第一種是「置身現象之外，將現象分割為許多單位，再用許多現成的（人為的）秩序，如以因果律為據的時間觀念，加諸現象（片面的現象）中的事物之上」；第二種是「將自己投射入事物之內（仍然是片面的現象中的事物），使事物轉化為詩人的心境、意念或某種玄理的體現」；第三種是「在其創作之前，已變為事物本身，而由事物的本身出發觀事物，此即邵雍所謂『以物觀物』是也」⁴⁵。在他的認知裏，這三種視鏡境界上並非等量齊觀，而是有著高下之分的。第一、二種在知性強弱方面雖有些微的差別，但並未脫盡分析和演繹特色，都不如自演自話的第三種視鏡高妙。照他的意思，大部分西洋詩都介乎一、二視鏡之間，中國古詩則「一分為二」，「宋型詩」處在第二視鏡，「唐型詩」處在最高等級；至於新詩，他認為和西洋詩一樣，屬於第一種類型，都存在分析性因素過多，邏輯成分過重等弊端，因此需要做一些語法處理。

要達到唐詩的淨練程度，可以調動的語法手段很多，不加限定即是其中一法：

出站
 入站
 客來
 客往

⁴⁴ 葉維廉：〈視鏡與表達〉，《中國詩學》，頁 346。

⁴⁵ 同前註，頁 345-346。

何站

何客

誰寐

誰覺

（〈日本印象·漢〉）

這首簡到無法再簡的詩，頗可與〈彈歌〉相頡頏，「斷竹 續竹 飛土 逐穴」，一下子將情境帶到了遠古，所有的限定、說明、演繹等都是多餘的，只有事物、動作在那裏自行演出。他不僅有意去掉限定語法的種種束縛，還充分利用漢字的象形優勢，進行一些字象詩實驗：

去天一握的

騰騰的

山

來了

滔滔的

呼喚

在

熊熊的

溶液裏

斑斕的屍骨

散

入

不辨

冰

寒

不辨

火

熱

不辨

濃

不辨

淺
非
色
非
嗅
的
無知裏
山
騰騰
翻
滾

(〈龍舞〉聲音二)

以字為象，以字串象，把象形文字直接視為「意象」，進行極端的拆字、排字遊戲，這種詩歌在他的創作中並不是孤例。他似乎要證明，漢字天然就是一種充滿詩學潛能的文字。

提倡以物觀物，景物自現；反對以我馭物，面命耳提。這種詩學觀念之中，顯然蘊含了一種迥異於西方的藝術哲學。他清楚地認識到，與注重介入性和邏輯性的西方哲學不同，中國道家從不把「自我的觀點」強加於現象之上，表現出「忘我而萬物歸懷，融入萬物萬化而得道的觀物態度」⁴⁶。對世界強調物我為一，虛以應物，表現在詩中就是不把自我凌駕於自然之上，而是任由「事件在我們面前演出，例如『千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅』就是一個景在演出」⁴⁷。類似的觀物態度在其詩中多有展現：

雲
微微浮動
蛙鳴
電響
人車聲
都好遙遠啊

⁴⁶ 葉維廉：〈語法與表現〉，頁 89-90。

⁴⁷ 梁新怡、覃權、小克：〈與葉維廉談現代詩的傳統和語言：葉維廉訪問記〉，頁 352。

水雲寂靜
 煙霧寂靜
 越來越厚的寂靜
 如苔
 一齊
 向我圍擁
 把我淹沒
 (〈無垠的棉花〉)

按照他的藝術哲學，詩歌不需要比喻，也不必刻意去象徵，只需要「依著外象的弧度而突入內心的世界」，就像王籍的詩句「風定花猶落，鳥鳴山更幽」一樣，直接「回到事物本身的行動（或動態）裏，回到造成某一瞬的心理真實的事物之間既非猶是的關係（鳥鳴：聲響，山幽：靜寂）」⁴⁸。他試圖通過這樣一番藝術處理，「把意象、語字、述義處理到一個程度」⁴⁹，使讀者感覺不到任何人為操弄的痕跡，從而達到傳統詩歌的「渾然」即「自然」的境地。

結 語

在從事比較詩學工作時，葉維廉提出過「美學據點」和「文化互照」說，提倡在異質文學中尋求「共同的文學規律」，宣導兩種文學「互照互對，互比互識」，反對以「壟斷的原則」的眼光看待對方，也反對「既定的形態去征服另一個文化的形態」⁵⁰。在具體的詩學建構中，他又提出「雙向貫通」原則，一方面讓西方讀者知道，柏拉圖、亞里斯多德美學假定及語言表現之外，還有另外一種藝術哲學及美學表達；另一方面也讓中國讀者知曉，「儒、道、佛的架構之外，還有與他們完全不同的觀物感物程式及價值的判斷」，因此提倡「開拓更大的視野、互相調整、互相包容」，「在互相尊重的態度下，對雙方本身的形態作尋根的瞭解」⁵¹。這些融通的觀念在其詩歌語法比較與建設中都得到了生動的體現。不過，也應該看到，葉氏對古

⁴⁸ 葉維廉：〈維廉詩話〉，《葉維廉文集》，第3卷，頁301。

⁴⁹ 同前註，頁296。

⁵⁰ 葉維廉：〈比較文學叢書總序〉，《葉維廉文集》，第1卷，頁6。

⁵¹ 同前註。

今、中外的態度並非等量齊觀，而是存在明顯文化偏向的，即在中西之間，側重於褒揚漢詩；於古今之中，偏嗜於文言句法；在理論與創作之間，則重在以古濟今。重視漢字的詩性價值、肯定漢詩的獨特魅力、挖掘古語句法的無限潛力，這種精神和態度當然是值得表彰的。問題是，隅於先入之見是否做到互照互識，並形成融通的效果，也是有待觀察的。另外一點，葉氏對漢詩的欣賞，大約還停留在「宗唐」趣味上。以唐詩為宗，以簡單句法為主臬，稍有演繹性的作品俱被屏之於門外，這種藝術宗尚於個人而言當然無可厚非，但付諸漢詩整體，對詩歌發展是否有礙，也是需要深思的。有學者指出，即使在西方詩歌語法中，類似漢語古詩句法的「簡單句的並置句法，除非是有意為之，一般被看作是一種比較低級原始、甚至粗鄙的句法，這種句法所表達的思想比較簡單，所刻畫的事物關係是單純的、孤立的。作為自然生成的簡單句並置句法，出現於語言發展的早期」⁵²。中國詩歌大體也是這樣。所以，古詩中那種簡單的並置句法與現代人「豐富的材料，精密的觀察，高深的理想，複雜的感情」⁵³，可能還是存在某些不對稱或不對等。再者，葉氏注重以物觀物，推崇「無主句」，減少介入強度，這對主體過於強勢的現代詩是一種糾偏，但可能又回到黑格爾(G. W. F. Hegel)所說的缺乏主體性與精神性的窠臼，「東方詩按照它的一般原則既沒有達到主體個人的獨立自由，沒有達到對內容加以精神化，正是這種內容的精神化形成了浪漫型藝術的心情深刻性」⁵⁴。而且以物觀物的哲學對現代社會是否還具有普適性，本身也是一個疑問。更為重要的是，不管是羅列句法，還是分析句法，都是實現「詩性」的手段，並列句法可以營造興味盎然的詩趣，邏輯句法也可以生成詩意沛然的作品，這樣的例子在中外詩學史上不勝枚舉。所以，建構「第三種詩學」，抓住「詩性」這個核心，才是古今中外詩學融通的關鍵所在。不過總體來看，儘管種種因素一定程度上影響了葉氏詩學建構的深度和廣度，但其從異質詩學互鑒中發明自身傳統、從多種詩學資源中尋取公約數的探索，卻為中外文學關係處理及新文學健康生長提供了可資鏡鑒的藝術經驗，仍具重要的文化與詩學價值。

⁵² 劉皓明：〈荷爾德林後期詩歌導讀〉，荷爾德林(F. Hölderlin)著，劉皓明譯：《荷爾德林後期詩歌集》(上海：華東師範大學出版社，2013年)，頁4-5。

⁵³ 胡適：〈談新詩〉，《胡適全集(1)》(合肥：安徽教育出版社，2003年)，頁160。

⁵⁴ 黑格爾(G. W. F. Hegel)著，朱光潛譯：《美學》(北京：商務印書館，1982年)，第3卷下冊，頁229。

徵引書目

- 王 力：《中國現代語法》，北京：商務印書館，2011年。
- 胡 適：《胡適全集(1)》，合肥：安徽教育出版社，2003年。
- 葉維廉：《中外比較文學的里程碑》，北京：人民文學出版社，1997年。
- _____：《中國詩學》，北京：人民文學出版社，2006年。
- _____：《葉維廉文集》第1卷，合肥：安徽教育出版社，2002年。
- _____：《葉維廉文集》第2卷，合肥：安徽教育出版社，2003年。
- _____：《葉維廉文集》第3卷，合肥：安徽教育出版社，2002年。
- _____：《葉維廉文集》第7卷，合肥：安徽教育出版社，2003年。
- 趙毅衡：《詩神遠遊：中國如何改變了美國現代詩》，成都：四川大學出版社，2013年。
- 荷爾德林(F. Hölderlin)著，劉皓明譯：《荷爾德林後期詩歌集》，上海：華東師範大學出版社，2013年。
- 龐 樸：《儒家辯證法研究》，北京：中華書局，2009年。
- 黑格爾(G. W. F. Hegel)著，朱光潛譯：《美學》第3卷下冊，北京：商務印書館，1982年。

