

6-1994

台灣現代詩學中“知性”概念的界說 Defining “Intellectuality” in the Modern Poetics of Taiwan

Zhaoping YU

Follow this and additional works at: http://commons.ln.edu.hk/rmlc_1

Recommended Citation

俞兆平 (1994)。台灣現代詩學中“知性”概念的界說。《現代中文文學評論》，1，95-104。檢自
http://commons.ln.edu.hk/rmlc_1/7

This Article is brought to you for free and open access by the 現代中文文學評論 Review of Modern Literature in Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Volume 1 by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

台灣現代詩學中“知性”概念的界說

俞兆平

I

在台灣現代詩學中，“知性”是一至關重要的概念。有不少詩論家，如林亨泰、杜國清等，甚至認為始自50年代中期的台灣現代詩與它之前的傳統詩，在詩的特質方面的分野為“知性之強調”與否。

杜國清1989年、1991年提交給在大陸召開的第四屆、第五屆“台港暨海外華文文學國際研討會”的兩篇論文：〈新詩的再革命與現代化：論台灣現代詩的特質〉、〈宋詩與台灣現代詩〉，均以台灣現代詩學中“知性”問題為論述核心。他指出台灣現代詩的特點是：“(1)在詩形上以散文的節奏，取代韻文的格律；(2)在詩質上以主知的詩想取代感傷的詩情。”他進而把台灣現代詩與宋詩接軌，“艾略特認為現代詩的源流，可以追溯到以唐恩（John Donne, 1572—1632）為首的這一詩派，而在中國的詩傳統中，台灣現代詩的特質，也可以追溯到宋詩”，以主知詩風為特質的宋詩，越過近千年的時光，滲入了台灣現代詩的脈流，這一追本窮源在中國現代詩學史上可謂殫思竭慮之見。那麼，杜國清所高度重視的“知性”內涵是甚麼呢？他寫道：

是英文的 Intellect，指的是人類精神作用中，相對於感情和意志的一種知的機能或思考力。這是人類對感覺和知覺所取得的素材加以作用，以產生抽象的、概念的、綜合的精神能力。在現代詩論中，相對於感性，知性是對感官知覺所提供的素材，加以綜合認識的創造能力。^①

顯然，這裏的知性內涵是古典哲學關於人類精神“三分法”——知、情、意範疇中的，由邏輯學研究指向的認知理性。

但洛夫的看法與此有異，他在論析中國傳統詩時指出，由於它的本質大多是抒情的，所以可說是有境界而無知性深度，“我們所謂的知性或思想性，希望不致誤解為知識（雖然知識有助於知性的發展）或邏輯思維，而是對生命本性的體認，生命真諦的探索，這種本性與真諦唯有在殘敗的生命情境中發現。”^②洛夫是站在尋求詩人主體的生存意義與生存價值的存在主義哲學基點上來界定現代詩中的“知性”內涵，它同時具有形而上的本體意義與超越意義。

70年代的葉維廉在考察中國古典詩歌時，極為讚賞邵雍的“以物觀物”的審美視點，認為這一視點促使詩人從事物本身出發觀察事物，尊重自然現象本身的秩序，使詩的對象不沾知性的瑕疵，從自然現象中純然湧現。而堅持知性活動行為的詩人，

置身於現象之外，將現象分割成許多單位，再用許多現成的（人為的）秩序，如以因果律為據的時間觀念——去年某月某日某事引起某事——加諸現象（分割以後的片面的現象）中事物之上；這樣一個詩人往往會引用邏輯思維的工具，語言裏分析性的元素，設法澄清並建立事物間的關係。^③

葉維廉認為由後者引發的詩會產生敘述性和演繹性的表現，詩裏邏輯結構太明顯，偏離了中國人根本的美感感應形態。當時的葉維廉從中西詩學比較研究的基點出發，對過分強調詩中之知性是懷警惕態度的，他認為中國現代詩的發展不能拜倒在西洋的知性思維方式的裙下，否則會傷及我們美感領域及生活風範的根。按他的表達，其“知性”內涵接近於認知範疇的邏輯思維。

上述詩論三大家對知性在詩中的功用有褒有貶，對其概念內涵的界定亦有同有異，這就客觀地形成在台灣現代詩學，乃至中國現代詩學中重新考察、審視“知性”概念的必然性。

II

今天，海峽兩岸的文學日益進入深層次的交流，許多共同性的課題不可能各自孤立地進行研究。當海峽兩岸各以某一方作為自己的參照系予以比較時，將有助於研究的深化。正如杜國清所描述的那樣：“五十年代以後，大陸新詩的發展，走民

歌加古典的道路，基本上是偏向感性的，而對詩中知性的作用，似乎不太強調。”^④的確，在大陸的詩學理論中，幾乎沒有“知性”這一概念存在。但無這一名詞概念，不等於大陸詩歌就沒有“知、情、意”三分法中認知思維的存在。恰恰與杜國清的看法相反，從50年代到70年代末，大陸詩歌不是偏向感性，在更大程度上是偏向“三分法”範疇的知性。大陸五、六十年代最成功、最著名的詩人郭小川在1964年總結自己的創作經驗時寫道：“最重要的是：多多觀察生活，多多思考生活，從生活中慢慢悟出一些新穎、深刻的哲理來，並給予它以詩意的表現。”^⑤這就是說，詩人的創作過程是先深入生活，再從生活中提煉、抽象出某種哲理性的概念，而後給這種概念裝飾上詩意的外衣。顯然，哲理性概念是處在創作進程的核心地位。即使是在他自我情感抒發得最為強烈，甚至遭到不公正指責的〈望星空〉一詩：“星空是壯麗的／雄厚而明朗。／……人生雖是短暫的，／但只有人類雙手，／能夠為宇宙穿上盛裝”，“人定勝天”這一知性概念的抽象演繹也是十分明顯的。

當然，大陸不是沒有成功地使用知性的詩人，像30年代前後的卞之琳、馮至，40年代的九葉派詩人等。1979年，卞之琳在出版《雕蟲紀歷》詩集時，為著名的〈距離的組織〉一詩加了詳細的新註。葉維廉便在〈語言的策略與歷史的關聯〉一文中，以之為例，論析卞之琳“玄思感覺化”的美學追求。他認為詩中深隱着“時空的相對”、“實體與表象”、“微觀世界與宏觀世界”、“存在與覺識”的四層互相照應、互相聯繫的哲學立場，但詩人“是通過文字的世界，美學場地，在一種獨特的精神狀態下完成”。^⑥亦即這種“玄思”，這種“知性”，是溶化在詩歌形象性、感覺性的氛圍中，得到審美的顯現。

在中國現代詩歌史上，九葉派詩人是較早較敏銳地感應到詩的知性召引的，他們推崇法國詩人瓦雷里、德國詩人里爾克的詩歌理論，以對知性的重視，為中國詩壇開拓出另一氣象。“九葉”的一員，唐湜認為，詩的發展可分三個階段，一是自然意象階段，它是由靈魂出發，是自然的潛意識的直接突起，是浪漫蒂克的主觀感情的高湧；二是悟性意象階段，是由心智出發的，是自覺意識的深沉表現，是古典精神的客觀印象的凝合；三是自然的基礎與自覺的方向，潛意識的“能”與意識的“知”的完整結合的意象階段，它是思想突破直覺的平面後向更高的和諧與更深的沉潛的發展。像李商隱的詩：“一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗”，抵得上艾略特的一部《荒原》。^⑦可惜的是，到了50年代，這類富有創見的詩歌美學追求均被禁絕，“知

性”概念在其後的詩歌理論術語中消失了。以至於在兩岸詩學理論交流中，大陸詩論家們對“知性”一詞，大部分感到陌生，僅有個別的，方有久違之感。

III

通過橫向比較與縱向考察，可以看出，“知性”的概念在海峽兩岸的詩學理論中尚未有恆定的內涵，仍處於混沌的狀態。

那麼，該如何界定詩學中的“知性”呢？能否有一種超越諸種解說具有共性概念的內涵呢？筆者認為，詩學理論中的知性，若採用康德在《判斷力批判》中所論析的與想像力處在一種協調的自由運動中的“知性”，方比較妥當。

一般論者在溯源論及知性時，常把康德與黑格爾混為一談，其實他們倆對知性的界定不盡相同。他們雖然都把人類的認識能力分為感性、知性、理性三個階段，但康德的知性作用是與感性聯合起來，把感覺素材組構成有規則的普遍經驗，即現象界。康德說：“知性不能有所直觀，感官不能有所思維。只有當它們聯合起來時才能產生知性”，^⑧就是這個意思。康德的理性則是追尋人類經驗之外、現象之後“物自體”的傾向和能力，但它卻無法達到認識的終極。而黑格爾的知性就不同了，它是對生動直觀的感性、渾沌整體的表象進行分析、割裂，形成簡單的抽象；其理性則是從知性的抽象再走向具體，在新的高度上達到一種生動、感性的“思維的具體”。在黑格爾哲學體系中，知性是一種簡單的邏輯抽象，所以他在《美學》中說：“知性不能掌握美。”正立足於此，王元化才在1982年批評文學藝術界那種“將對象的具體內容轉變為抽象的、孤立的、僵死的”^⑨知性分析法。前述的郭小川論詩的創作過程的經驗即是運用這種知性分析法的一個例證，而葉維廉所批評的西方知性思維，其內涵也接近於此。

因而，我們詩學理論中所採用的知性概念不應是黑格爾的。筆者主張，只有使用康德在《判斷力批判》中的知性，才能比較準確、完滿地涵括諸家之說。康德是這樣描述其個性特質的：“想像力在它自由中喚醒着悟性，而悟性沒有概念地把想像力置於一個合規則的游動之中，這時表象傳達着自己，不作為思想，而作為心意的一個合目的狀態的內裏的情感。”^⑩（筆者註：譯文中的悟性與知性同義。）這種知性，雖隸屬於康德“純粹理性批判”中的認知力，但又有其獨特性，它是詩人、藝

術家精神內裏的，與想像力、情感、意象化溶一體的，處在自由協調運動中的“審美知性”。它超越感性而又不離開感性，趨向概念而又無確定概念，它不是單純的邏輯推理，而是在對對象的情感體驗中升騰起的一種不脫離感性表象的審美理解與領悟。

試引張若虛的〈春江花月夜〉為例證解說，該詩的中間一段是：

江畔何人初見月？
江月何年初照人？
人生代代無窮已，
江月年年祇相似，
不知江月待何人，
但見長江送流水。

聞一多曾給予它以高度的評價：這裏“有的是強烈的宇宙意識，被宇宙意識升華過的純潔的愛情，又由愛情輻射出來的同情心，這是詩中的詩，頂峯上的頂峯。”^①這一宇宙意識也就是詩人知性所把握的內容，詩人認識到自然的永恆與生機的不滅。但這籠括天地的高度的知性思索又是與具體的感性意象：星月輪迴、江水長流、人生無窮、代代傳衍等交織一體的；而其中又深深地滲入了詩人那生命短促、人生有限的情感慨嘆；但從全詩着眼，詩作並未使自我與宇宙對立，而是領悟到人生與自然的體合，自我的有限與宇宙的無限的諧和，達到理解人生與自然關係的最高層次。這種涵蓋萬有的哲理意念始終消溶於春江花月的具體物象之中，始終化解在詩人的情懷意緒之內，象中有理，理中有情，情中有象，情、理、象三者，互相滲透，混茫難辨。筆者以為，這種“理”，就是詩與藝術的知性——康德的“審美知性”。

IV

理論概念界說的成立與否，還應讓它返回創作實踐的具體，由後者檢驗與裁決。

台灣現代詩的興起，很重要的原因是源於對浪漫主義詩作中的感傷與濫情的不

滿，他們並不迴避西方詩學的啟示意義，艾略特的“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”^⑫的矯枉過正之語成了他們經常引證的信條。紀弦在1956年發表的〈現代派信條釋文〉的第四條，便專談知性問題：

知性之強調，這一點關係重大，現代主義之一大特色是：反浪漫主義的。重知性，而排斥情緒之告白。單是憑着熱情奔放有甚麼用呢？讀第二遍就索然無味了。……冷靜、客觀、深入、運用高度的理智，從事精細的表現。一首新詩必須是一座堅實完美的建築物，一個新詩作者必須是一位出類拔萃的工程師。^⑬

這對一味沉溺於無休止的情緒感傷、無節制的感情傾泄的浪漫主義詩風是一有力的反駁與糾偏。但這種理智是甚麼呢？純粹的認知理智在詩美塑造中能否奏效呢？

台灣詩壇元老覃子豪以〈瓶之存在〉、〈金色面具〉等詩作奠定了他在中國哲理詩發展上的地位。筆者認為他是繼馮至之後的中國最重要的哲理詩人。〈瓶之存在〉開篇四行爲：

淨化官能的熱情，升華爲靈，而靈於感應
吸納萬有的呼吸與音韻在體中，化爲律動
自在自如的
挺圓圓的腹……

詩作不管在心智上，還是在技藝上，均已達到圓熟洗練、爐火純青的高度，是公認的一座“智之雕刻”。其形而上的哲理知性與瓶的意象共鑄一體，隨其具體可感性而存，知性與感性達到較高層次上的平衡與諧合。但就是以知性運用而著稱的覃子豪也對紀弦“知性之強調”，提出自己的見解：

近代詩有強調古典主義的理性和知性的傾向。因爲，理性和知性可以提高詩質，使詩質趨於醇化，達於爐火純青的清明之境，表現出詩中的含意。但這表現非藉抒情來烘托不可。浪漫派那種膚淺的純主觀的情感發洩，固不足成爲藝術。高蹈派理性的純客觀的描繪，缺少情致，最理想的詩，是知性和抒情的混合產物。^⑭

按覃子豪的思路，知性是應該強調的，但這種知性在詩藝的運作中必須和情感、意象等化溶一體，而非游離於意象之外的一般的理論認識的知性。覃子豪所描述的這種知性在內質上便趨向於康德的“審美知性”了。

葉維廉在論析卞之琳〈距離的組織〉、廢名的〈十二月十九日夜〉二首詩時，歸納出一種“玄思感覺化”的詩質營造方法。詩中的“玄思”便帶有強調知性的意味，但這種知性不能用結論或說明的形式，將其要義抽象出來，再把抽象了的經驗傳達給讀者。這樣勢必造成審美交流時的“隔”，因為讀者不能還原原來激動詩人經驗的整體氣氛，詩人體驗的實質。他認為，詩人在經驗的過程中，“感覺和思想——在經驗的當時——完全是知、感不分的（有甚麼結論是後發的事），所以要使讀者同樣的感覺到你感覺的思想和玄理，首先要給它一個經驗在發生時的實質”。^⑤他從詩人體驗實在出發，強調詩人的生命感受與玄理領悟是同步一體的。悟解着的生命必然是體驗中的生命，它無前後次序之分，詩，追尋的就是這一兩相交融的剎那間的美感。這一類詩，它既擺脫了單純渲泄、濫情流俗的浪漫主義詩風的弊端中也有別於前述郭小川那種“生活映象——哲理概念——藝術表象”的僵滯程式，而在感性、具體的意象美的氛圍中顯示出一種詩質的厚度和密度，一種韌性和彈性，也就是如艾略特所說的“像直接聞到一朵玫瑰的芳香似地感到他們的思想。”^⑥

審美知性使詩人在操作上形成他獨特的詩藝技巧，正如艾略特分析的：“故意將一個形象比喻發揮到智慧所能達到的最遠境界。……我們看到的，不是單純的比喻的內涵的發展，而是需要讀者相當的敏捷性去理解的、通過迅疾的自由聯想去達到的內涵的發展。”^⑦艾略特以唐恩的一段詩為例：

 在一只圓球上
 一個工人有着摹本，能夠創造
 歐洲、非洲、還有亞洲，
 很快地作了，原是一切虛無，
 因此你眼中含着
 每一滴淚水
 一個地球，一個世界，靠着這個印象成長，最後你的淚水和我的淚水
 混在一起，淹沒了這個世界，在你的淚水中我的天國就這樣融去了。

詩中從地球到眼淚，從眼淚到洪水，缺乏一種表層意義上的必然性連接，其通道是詩人強行設制的。這樣以知性“暴力”強制地把遠距離的比喻形象結合在一起的操作方式，一方面使讀者突破陳俗的習慣性聯想，擴大兩極性的詩情張力，產生俄國形式主義者所稱道的“陌生化”的詩意美感，另一方面也是對讀者思維聯想能力的嚴峻的考驗。杜國清由此溯源到宋詩，認為這種知性操作的創作方法，“也可以作為宋詩‘奇峭’、‘粗勁’、‘奇巧’、‘倔強’、‘生澀’等等特色的註腳。”這是頗有見地的。杜國清進而提出：“唐詩和宋詩，代表着詩藝的兩儀，不能偏廢。中國新詩的發展，我相信，必得在現代詩人對宋詩有充分的認識和吸收之後，才有真正的成熟。”^⑩

但宋詩中的知性似乎也不能絕對肯定，錢鍾書先生雖然在《談藝錄》的開篇第一則就辨明“五七言分唐宋，譬之太極之有兩儀”，“唐詩多以丰神情韻擅長，宋詩多以筋骨思理見勝”，^⑪認為唐音宋調無高下之分，如人的性情一般，只是不同詩風的兩面。但錢鍾書在第69則中進而論析宋詩尚有“理趣”與“理語”兩種詩風之別。詩能使人在具象中透徹地悟及義理，為有理趣之上品；而反以箴銘格言、教義道理充塞詩篇，則為僵滯的理語之作。沈德潛在《說詩碎語》卷下以實例釋之，“杜詩‘江山如有待，花柳自無私’；‘水深魚極樂，林茂鳥知歸’；‘水流心不競，雲在意俱遲’俱入理趣。邵子則云：‘一陽初動處，萬物未生時’，以理語成詩矣。”很明顯，杜甫詩句皆為具象之語，但透過物象，你能感悟到某種深邃的哲理，如末句“水流心不競，雲在意俱遲”，則使人悟及心與道的契合：“吾心不競，故隨雲水以流遲；而雲水流遲，亦得吾心之不競。此所謂凝合也。”^⑫至於邵雍的詩句，則以道教的思想假以外象呈示，實為理語，而難以為詩也。這就說明脫離美學境域的孤立的、純粹的“知性”是不宜在詩學中提倡的。

人與自然、心與物達到詩情哲理上的“凝合”，正是洛夫所追求的“真我”的詩境，也就是他主張知性是對生命本性的體認，對生命真諦的探索的原因所在。他的〈死亡修辭學〉詩中一節是：

我的頭顱炸裂在樹中
即結成石榴
在海中
即結成鹽

唯有血的方程式不變
在最後的時候
灑落

其形而上學的“知性”是甚麼呢？詩人在最近爲之自註：“我的消除就是爲了要融入自然，參到宇宙萬物的秩序和運行之中，這時的我才是‘真我’，而‘真我’就像血的構成方程式，是永遠不變的。”^⑫詩人自我與天地之道契合一體，這才是最高的“悟性”與“知性”。

故而，錢鍾書曰：“理之在詩，如水中鹽、蜜中花，體匿性存，無痕有味，現相無相，立說無說，所謂冥合圓顯者也。”^⑬此種如鹽溶於水，花釀爲蜜一樣的“理”，則爲詩境中最高品位的“知性”；如果引之與康德《判斷力批判》中與意象、情感、想象等化溶一體、協調運動的、自由的“審美知性”相比較，其中的唇吻道會、應合遙符是十分明顯的。在某種意義上來說，也可算是中西美學的一種殊途同歸。

註釋：

- ① 杜國清：《詩情與詩論》，廣州：花城出版社，1993年版，頁188、頁190、頁207。
- ② 洛夫：《詩的探險》，台北：黎明文化公司，1979年版，頁50。
- ③ 葉維廉：《飲之太和》，台北：時報出版公司，1980年版，頁13。
- ④ 杜國清：《詩情與詩論》，廣州：花城出版社，1993年版，頁189。
- ⑤ 郭小川：〈談詩三封信〉，《天津日報》，1979年5月24日。
- ⑥ 葉維廉：《中國詩學》，北京：三聯書店，1992年第1版，頁235。
- ⑦ 唐湜：《新意度集》，北京：三聯書店，1990年第1版，頁13。
- ⑧ 引自《十八世紀末——十九世紀初德國哲學》，北京大學哲學系外國哲學史教研室編譯，北京：商務印書館，1975年第2版，頁58。
- ⑨ 王元化：《文學沉思錄》，上海：上海文藝出版社，1983年第1版，頁24。
- ⑩ 康德著，宗白華譯：《判斷力批判》上卷，北京：商務印書館，1964年第1版，頁140。
- ⑪ 《聞一多全集》第3卷，上海：開明書店，1948年第1版，頁21。
- ⑫ 《新批評文集》，北京：中國社會科學出版社，1988年第1版，頁32。
- ⑬ 紀弦：〈現代派信條釋義〉，《現代詩》詩刊第13期，1956年2月出版。
- ⑭ 覃子豪：〈新詩向何處去？〉《藍明詩選叢刊》第1輯“獅子星座號”，1957年8月出版。

- ⑮ 同⑥，頁237。
- ⑯ 同⑫，頁42。
- ⑰ 同⑫，頁36。
- ⑱ 同④，頁207—208。
- ⑲ 錢鍾書：《談藝錄》，北京：中華書局，1984年第1版，頁2。
- ⑳ 同⑲，頁232。
- ㉑ 洛夫：〈超現實主義的詩與禪〉，《台港文學選刊》（福州），1993年11期，頁19。
- ㉒ 同⑲，頁231。

作者任職於廈門大學 中文系。