細讀顏元叔的詩評

陳芳明

近年來，顏元叔推介「新批評」可謂不遺餘力，不僅是積極提倡新批評的理論，而且也嘗試運用新批評的方法來分析中國的古典詩和現代詩。經過他最近四、五年來的鼓吹，雖然沒有在中國文學界獲得普遍的響應，但至少他的批評所引起的辯論都是相當熱烈的，無論是古典詩或現代詩方面，多少已刺激了一些批評的風氣，就這點來看，顏元叔的努力並非徒勞無功。

自從顏元叔在「中外文學」二卷七期（六十二年十二月）發表了「現代主義和歷史主義」以後，他的批評更成爲衆目所矚的對象；同時最近兩期的「中外文學」（二卷九、十期），連續刋載了王曉波的一封信，和李國偉的一篇文章，對顏元叔的新批評的論點呈現「一面倒」的傾向，不難看出他的提倡畢竟是產生影響的作用了。以他豐富的文學知識及其「筆鋒常帶感情」的說服力，在日後的批評界必有很大的作爲，對於沉寂已久的中國文學批評，當可收到推波助瀾之功。

新批評理論和方法的輸入，究竟對中國文學是幸還是不幸，目前我們還不能遽下論斷；不過，觀察顏元叔撰寫的幾篇詩論和詩評，我們可以發現新批評已呈露出它的優點和缺點，這是無可避免的。每一種新知識的崛起，往往同時兼有優劣兩面，新批評的誕生自不例外；雖然新批評在西方文學界已經式微，對於中國來說，却還是一門非常新鮮的學問。在新批評的局面尚未展開之前，我們如能及時檢討它的得失，以

後我們或許能避免它的缺陷而蒙受其利。因此，筆者藉顏元叔的詩評，來探討新批評的長短，並非是毫無意義的事。

本文所採取的再批評的方法，大多是得自顏元叔的理論，從消極的意義來看，這是「以其人之道反治其人之身」；從積極的意義而言，乃是就文學論文學。相信這種以文評文，以評證評的方法，也許能更接近新批評的眞義也未可知，尙祈文壇先進明以教我。本文論及的詩論和詩評，大多收在顏元叔著的「談民族文學」（學生書局，六十二年六月）；爲了不使行文淪爲廣泛的討論，這篇文章將分成三部份：第一、「新批評」理論的考察；第二、古典詩批評的考察；第三，現代詩批評的考察。

一、「新批評」理論的考察

顏元叔在「就文學論文學」中，首先提及新批評的原則，他說：「第一、承認一篇文學作品有獨立自主的生命。第二、文學作品是藝術品，有它自己的完整性與統一性。第三、所以一件文學作品可以被視爲獨立的存在，讓我們專注地考查其中的結構與字質等等。」（頁四八）以上三點可視爲新批評的指導方針，根據這些方針，新批評認爲文學作品是一自給自足的獨立生命體，它不强調文學作品與外在環境的關係，諸如：作者的創作動機，產生作品的時代背景等等，都不是新批評所要考慮的條件。文學作品既是孤立的絕緣體，批評家在面對作品時，可以充分發揮自身的觀點，做最大自由的解釋，只要批評家能够「自圓其說」，則其批評自可成立。

他進一步指出：「新批評對作品與作家的關係的看法，類似兒子與母親；兒子生下來便有獨立性，脫離母親而存在；要了解兒子，便直接研究兒子；不可老是研究母親，想從母親身上獲得兒子的答案。」（「中國古典詩的多義性」，頁七〇。）因爲，母子的關係並不是研究兒子的必然條件，唯有就文學論文學，才能眞正論斷作品的好壞。因此批評家應該努力的，便是研究詩的意象語及意象結構、象徵、影射、音響效果等等。

由此可以瞭解，新批評的最大優點便是能够集中批評的力量於一點，專門探討一件文學作品的成敗，

而不會因受到外在的許多因素的干擾，致使討論距離作品越來越遠。將這種方法運用到詩的討論，批評家只要能注意作品的內涵，只要能「忠於字裏行間」，便是達到文學研究的目的了。顏元叔指出中國過去詩評家的一般弊病，乃是過份側重創作者的歷史背景，往往使文學研究到了最後，變成歷史傳記的研究了。要言之，顏元叔的批評是強調「義理」的重要性，過去的批評則偏重於「考據」方面；他提倡新批評的目的，乃在於使考據的批評取得制衡，而呼籲批評家應在義理方面多下一點功夫。

「義理」和「考據」之爭，原是中國舊學問裏的一大公案，如今顏元叔能注意到這個問題，不啻是批評家的一個重要的警覺。不過，由於他在新批評方面的提倡過力，乃無可避免地發生矯枉過正的弊病，這不能不令人感到可惜。新批評的最大貢獻，是賦予作品更多新的生命，只要批評家的方法得當，則不難收到起死回生之效；現在的問題是，批評家應如何操作妥當的方法？在此，願就顏元叔提出的「自圓其說」和「忠於字裏行間」這兩點來討論。

新批評既主張文學作品有它自己完整的生命，那麼批評家就有責任去挖掘作品生命的內容，顏元叔提出「自圓其說」和「忠於字裏行間」的看法，無非是勸告批評家不要過份被創作者的歷史背景所牽制，而能夠全力去發現作品的新意義。他的這番用心是無可厚非的，但也應該考慮到「自圓其說」和「忠於字裏行間」實有它的限度：

第一、批評家首應注意的是，「自圓其說」的基礎建立在什麼之上？假如批評家沒有提出新的意義來，反而戕害了文學作品原有的生命，則其批評不僅徒勞無功，並且導致破壞有餘的惡果，其影響實令人不堪設想。根據顏元叔在「現代主義和歷史主義」的說法：「（新批評）的基本精神是拿文學當文學研究，不拿文學當歷史或傳記文獻來研究；這種研究着重文學的結構和字質兩方面；外加一點佛洛伊德及佛勒哲等人對人性的理論，作爲文學內涵解說之助，如是而已。」乍看之下，新批評似乎有它的理論基礎，而且是拿文學當文學研究；但如果我們三思的話，便可發覺所謂「自圓其說」，也只不過是拿文學當做心理學來研究，特別是供佛洛伊德的學說來研究。讀完顏元叔的全部有關新批評的理論，他處處強調批評家過份

注重歷史傳記，而應重視文學作品本身；可是觀諸他的理論和方法，却自己走偏了，他的文學批評反而有淪爲心理學的附庸之嫌（這點將在第二節申論）。如果歷史傳記的研究會妨礙批評家的工作，那麼以心理學來評詩又如何呢？？他一再呼籲「文學研究就是研究文學本身——這是『主』，其他的考慮只是『賓』而已。」（頁五四）仔細考察他的古典詩的批評，則完全是拿佛洛伊德的「性心理學」來解說詩的內涵，這種喧賓奪主的方法豈不和自己的理論相背？

第二、顏元叔在提倡新批評之際，不時地非難歷史傳記研究法的弊病，這種嫉「史」如仇的觀念似乎過於偏頗了。假使新批評要達到「自圓其說」的目標，那麼在評析古典詩之前，實有重視歷史傳記的必要。誠如葉嘉瑩在「漫談中國舊詩的傳統」所說：「……想要把新理論融合入中國舊傳統以前，我們就勢不可不對中國舊詩的評說傳統先有一番認識。」（「中外文學」二卷四期，頁五）無可否認的，新批評確實有心爲古典詩創造新義，以成一家之言；但如果他辛辛苦苦爲一首詩解析之後，竟發現古人已有同樣的說法，則其解析豈非前功盡棄？爲了避免發生這種弊端，批評家應有義務也應有耐性認識古人的詩評和詩話，此其一。當然，顏元叔也承認傳統是活的，他引用艾略特的「傳統與個人天才」的觀點說：「在一個活生生的傳統裏，過去不僅影響現在，現在也可影響過去。」（見「現代主義和歷史主義」，頁卅八）譬如：從前的人解釋「關關雎鳩」，認爲是形容文王后妃之德，今人則認爲只是普通人的情詩；又如希臘史詩「奧廸賽」，前人只把它當做冒險的故事，今人則以爲是一個流浪和追求的大象徵，所以前人的作品落在後人的意識裏，便會顯出不同的面貌和精神。不錯的，今人有今人的解釋，但是我們不要忘記，這些新解釋並沒有離開詩的原有的精神，而且把新解釋依附在舊解釋之上，不僅沒有衝突，反而更形繁複，原因無他，乃在於說詩人對舊有的說詩傳統有全面的瞭解。王曉波的書簡引用 R. G. Collingwood 的話：「所有的歷史都是現代歷史。」這句話也是不錯的，英國史家卡爾（E. H. Carr）也有更精闢的說法：「歷史是歷史家和事實之間不斷交互活動的過程，也是現在和過去之間無盡的對話。」我們必須注意，不斷交互活動的過程和對話的基礎，都是建立在史實之上，

如果不瞭解事實而信口開河，那只不過是在唱獨角戲罷了，何「對話」之有？其境界和蘇東坡的「想當然耳」的態度並無二致，實令人覺得可笑。顏元叔對「歷史主義」的界定也未免太狹窄了，他說：「現代主義必須輔之以歷史主義，而歷史主義的界說當是：重建歷史。」其實不但是重建歷史而已，而且也在創建歷史的新意義，其精神都不脫離史實。因此，顏元叔辛勤地爲「現代主義和歷史主義」辯護，歷史家則早已爲之道破；新批評所企圖努力的目標，歷史家也早已在實踐了。**同樣的，詩評家在解說古典詩之前，也應釐清作品裡所容納的時代背景，欲以現代意識影響過去，就必須先走入歷史之中，接受傳統的洗禮，然後才能構成「對話」的功能**，此其二。一位批評家不憚其煩地解說作品，其目的不但是在發掘作品中所暗藏的「眞」和「美」；同時他應該還有另一個目的，就是爲作品論斷適當的歷史地位。批評家如果完全不瞭解整個文學史的流變，不清楚作者的歷史背景，又如何定奪作品的位置呢？無論是解析古典詩或現代詩，身爲一位批評家就應該有責任爲作品論斤秤兩，找出作品在它的時代裏的相關位置；如果只是「自圓其說」，只求「忠於字裏行間」，看到一首就解析一首，在下評語時，往往有偏重或偏輕的危險，褒貶之間難有定則，又怎能令讀者信服呢？此其三。

第三、新批評強調的是忠於作品的字裏行間，顏元叔說：「對於中國古典詩的研究，正如對任何文學作品的研究一樣，最重要的是講求文義格式主義（Contextualism）；這便是說，一切解說之能否成立，端賴文義格式能否容納。」這句話是非常對的，因爲中國文學的語法和語意往往變化多端，說詩人可以藉語法和語意的模稜，做各種不同的解析；例如：葉嘉瑩著的「杜甫秋興八首集說」，竟然搜羅了三十五種不同的注本，她也指出：「對杜甫這八首詩有著何等紛紜歧異的解說，而綜合起來一看，就會發現這種種不同的解說在杜甫詩句中原來都有着相當的可能性，而如果想要擇一固執把其他說法都一概抹煞，則反而是愚拙而淺薄的看法了。」（葉著「迦陵談詩」，頁二六二）足證中國自古以來的批評家，就已和文義格式主義不謀而合了，固不待新批評之努力鼓吹也。但是，我們仍應注意在做字句解析時，必須顧慮到原作者的創作技巧與精神，否則僅憑說詩人有限的知

識及其一時的情緒，任意剖析作品的內容，意義新則新矣，恐怕已「姦污」了作者的精神也說不定。也許顏元叔會抗議說：「作者不一定百分之百瞭解自己的作品，作者的筆下有什麼東西溜進字裏行間，他自己不會察覺。」這句話是不錯的，正如李國偉也說：「作者不是作品的唯一詮釋人。」然而，詩評家難道就百分之百瞭解原作品嗎？作者固然不會察覺筆下有什麼東西溜進字裏行間，說詩人又怎能保證會發覺呢？我們知道，說詩人的解析通常都有兩個目的：一是窺探原作者的眞貌；一是嘗試創說新義；「窺探」與「嘗試」都只是說詩人的企圖而已，每一種企圖並不可能百分之百的成功，它也有失敗的時候。如果說詩人的字句剖析既符合作品的精神，又能說服讀者，就表示說詩人的成功；一旦他說得過於離譜，很難取信於人，說詩人就應自我反省了，任何的饒舌爭辯都是無益的。

總之，顏元叔孜孜不倦地提倡新批評，其精神實值得佩服，他頗能點中考據式批評的缺陷，而積極地申論義理式批評的優點。問題是，他都只看到一面而已，認爲凡考據的批評即難以進入作品的內涵，凡義理的批評才是最恰當的方法。其實這兩種批評都各有其利弊，今後說詩人所要追求的方向，便是如何把這兩種批評方法融合在一起，截長補短，互通有無，使批評的方法更健全更紮實。

二、古典詩批評的考察

顏元叔在古典詩的批評方面，包括下面幾篇文章：「中國古典詩的多義性」，「析『江南曲』」，「細讀古典詩」，「分析『長恨歌』」，「析『自君之出矣』」，以及「音樂的宣洩與溝通——談『琵琶行』」。這幾篇批評都是根據「新批評」的理論着手的，其中當以最後一篇寫得比較完整，比較能說服讀者，其他幾篇則有頗多可議者。

「中國古典詩的多義性」與「析『自君之出矣』」兩篇文章，解析的都是同一首作品，他以北宋王融的樂府詩「自君之出矣」爲對象，全詩如左：

自君之出矣，金鑪香不然；
思君如明燭，中宵空自煎。

他分析得最精闢的地方，便是指出「以閨房喻婦人之

身體，則金鑪是他心臟矣。」爲整首詩點明雙重複合的關係，爲讀者提供兩條足可咀嚼的思緒，筆者認爲顏元叔的批評，如果都能保持這種敏銳的觀點，對古典詩批評的貢獻將是至深且鉅的。可惜的是，在分析的行文當中，却有許多不無商榷之處。例如他說：「『金鑪』之『金』，可作黃金之金，亦可作金屬之金，如較賤的黃銅。但作低賤金屬解，似不合宜。因爲婦人必定是大家閨秀，養尊處優，如此才有閒功夫與敏感力去害相思。」（頁五七）這種鑽牛角尖式的解析也未免太浪費筆墨。金鑪就是金鑪，爲何非辨明是黃金或黃銅不可？原是意義廣闊的字句，反而被他說窄了。詩中的人物明明是一位普通的婦人，又何必規定她是林黛玉型的貴婦人呢？只要是人，不分男女不分貴賤，都自然會害相思病，難道相思病才是有錢人家的特權嗎？這種解釋實在過份迂腐了。這首詩無論是以舊批評或新批評的觀點來看，都知道詩的主題在表現天下婦人的相思之情，唯其能刻劃天下普遍的感情，才能顯出這首詩的可貴，如今顏元叔的說詩，却把它導入狹窄的思路上，使得此詩變成了一首「貴族詩」，這種「以大見小」的方法實不足取。

論及此詩音響結構的分析也值得商榷，他將這首詩的羅馬拼音譯寫如下：

Tzyh Jiun Jy Chu Yi Jin Lu Shiang
自 君 之 出 矣 金 鑪 香
Buh Ran
不 然
Sy Jiun Ru Ming Jwu Jong Shiau
思 君 如 明 燭 中 宵
Kongh Tzyh Jian
空 自 煎

他指出「君」（Jiun）與「煎」（Jian）押了半韻，所以第一行的「自君」，第三行的「思君」，第四行的「自煎」構成全詩謹嚴的音響，而「第二行在音響上與其他三行似不相關。但是，相異的音響，正好產生變化，不致使相同的音響太多，流於單調；而第二行的相異音響，正好阻遏了這種可能的單調趨勢。」（頁六八）姑不論以羅馬拼音來分析中國文字的音響是否可行，筆者認爲他的這段解說並不高明。無可否認的，音響在詩的結構上佔有相當重要的地位，他能發現到「君」和「煎」押了半韻，足見費了一番苦

心去研究了；可是他有沒有發現到第二行的「金」（Jin）也押了半韻，那麼又如何能說第二行的音響和其他三行無關呢？好了，第二行既沒有相異的音響，不知顏元叔要將此詩的結構解釋爲更嚴謹還是更單調呢？事實上，以中國古典詩的結構而言，第二行的音響是最重要的，第二行的尾韻關係全詩的音樂節奏，譬如此詩第二行最後一個「然」字押了「安」韻，第四行以「煎」字同韻對了上去，令人有抑揚頓挫之感，其音響結構早就自給自足，相當完整健全。顏元叔的新見並未有令人折服之處，他處心積慮硬要把第二行從音響結構上剔開，以滿足個人的分析理論，結果反而把詩說壞了。

以性心理學來解說古典詩，是顏元叔的詩評的一大特色。在他的眼中，「思君如明燭，中宵空自煎」這兩句詩充滿了「性」的暗示，讓我們看看他是如何引導我們做性的聯想：「在西洋文學中，蠟燭是一個常用的男性象徵。中國古典文學雖然無男性象徵之類的說法；但李商隱的『無題』這類的詩，蠟燭與性的關係頗爲明顯：『春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾』。所以，我們有理由在此把蠟燭看成男性象徵。」（頁六三）他首先讓國人有一先入爲主的觀念，即西洋文學常以蠟燭喻爲男性象徵，也就是說，西洋人有如何的想法，國人也應該接受。他舉出一個「孤證」，說明國人雖然沒有類似的說法，但李商隱的「無題」詩已在實踐了；有趣的是，他並沒有分析「蠟炬成灰淚始乾」究竟和性有如何的關係，只以「頗爲顯明」四字便算交代過去了，接着就動用「所以」二字做爲結論，這種演繹未免太容易也太輕率了吧。如果這也算是新批評的方法，我們實在很同情新批評的理論基礎太脆弱了。

他又以句構的分析來支持自己的觀點，他主張在「思」字下句讀，而使「君如明燭」自成一句；「明燭」成了「君」的代名詞，因此「明燭」就變成了男性象徵。這種「取巧」的解釋似乎有其道理在，但我們必須顧慮到它的適用性。因爲「樂府詩集」裏，以「自君之出矣」爲題的作品共有二十首，其結構都是相同的，因此有這首詩可以如此句讀，在另一首詩裏也應該能適用。遺憾的是，顏元叔的句讀只適用於王融的作品，遇到陳後主、范雲、辛弘智的作品便束手無策了，例如范雲的「思君如蔓草，連延不可窮」，

辛弘智的「思君如百草，撩亂逐春生」，如何可以解析爲「君如蔓草」、「君如百草」呢？這樣的情詩已不是「相思」了，而是「咒詛」了。葉嘉瑩在她的評文中早已駁斥這種方法的不當，未料顏元叔竟是如此的答辯：「葉女士知不知道『肉蒲團』裏就有以蠟燭做『男性象徵』的？葉女士是否知道『花間集』裏也有許多類似的影射？一句鄙語『銀樣蠟鎗頭』又是什麼意思？」這種搶白不僅是蠻橫的，而且也犯了「論旨不合的謬誤」；「肉蒲團」、「花間集」、「銀樣蠟鎗頭」固然都有男性象徵，但這些象徵和王融的作品究竟有什麼關係呢？如果說，「肉蒲團」的作者是王融，「銀樣蠟鎗頭」一詞也是王融創造的，尚有理由可以說明，實際上並不是那一回事，簡直是風馬牛不相及的捕捉，越說越離譜了。只要讀完「樂府詩集」的其中二十首作品，便可瞭解創作者的原意，批評家大可不必如此下功夫去曲解。「讀書不求甚解」乃是批評家的大忌，只讀一首詩，而不理會剩下的十九首，這樣的「就詩論詩」，這樣的講求「文義格式主義」，已經走火入魔了。顏元叔口口聲聲要求別人「就詩論詩」，我們也有理由要求他「就中國詩論中國詩」。如果要超越前人的見解，並非是抄小路走捷徑就可獲致，必須是一點一滴鑽研古人的心血；前人的努力完全不予理會，就企圖直探虎穴，只能算是「暴虎馮河」的匹夫之勇，這也是治學者所不屑一爲的。

「析『江南曲』」一文，也是從性心理學的觀點來探討古典詩的文章，朱炎在「評顏元叔的『談民族文學』」裏，譽之爲「近年來所見的一篇最佳的古詩詮釋」（「中外文學」二卷十期，頁一三八）。筆者的觀點正好和朱炎相反，這是近年來很壞的一篇古詩詮釋，願舉兩個證據以說明它的壞處：

第一、李益「江南曲」的原詩如下：「嫁得瞿塘賈，朝朝誤妾期；早知潮有信，嫁與弄潮兒。」顏元叔爲了强調詩中的女人對「性」有熱切的渴望，乃故意將「瞿塘賈」形容得很壞，而將「弄潮兒」形容得很好。讓我們看他的解釋：「首先『瞿塘賈』之『賈』，發音爲『鼓』，有大腹便便的味況。」（頁七五）眞是有趣的解析法，令人覺得好像在猜謎解字，大概是屬於「諧音格」吧。其實「賈」就是商人的意思，商人有胖也有瘦，爲何因發「鼓」音就解爲大腹便

便呢？如果「賈」發音爲「假」，相信顏元叔將解爲「有虛情假意的味況」了。他的這番苦心，無非是想引導讀者去痛恨這位「瞿塘賈」罷了。這位可恨的商人沒有像潮水那樣守信，沒有按約回到家裏團聚，顏元叔說：「潮有信，『信』、『性』同音，則豈不可讀作潮有『性』，瞿塘賈無『性』？如此說來，李益莫非在此作『雙關語』，而使詩行含義更見豐富嗎？」（頁七六）「信」和「性」是不是同音，姑且不論；只要辨明古人對「性」的解釋和今人對「性」的說法不同，便可知道這段話是如何「信口雌黃」了。宋明理學家在談論「明心見性」時，恐怕不是當做「性愛」解吧，遑論唐人李益了。

第二、這篇文章並未超越前人的見解，打開中華版的「唐詩三百首詳析」便有如下的說法：「本詩以潮之有信，怨賈人的屢次失約延期，結果竟發癡想，不如嫁與弄潮兒來得有信，這也可說是雙關語。」寥寥數語，便點中整首詩的主題和精神；顏文則長篇大論，仍不脫前人的看法，我們寧取前者的精簡，不取後者之喋喋。

「細讀古典詩」共分析了兩首詩，一是長恨歌裏的一句「梨花一枝春帶雨」，一是朱慶餘的「近試上張籍水部」。前者和另外一篇「分析『長恨歌』」，可合成一篇來看；顏元叔認爲「長恨歌」這首詩，當以「梨花一枝春帶雨」的意象最爲突出，這兩篇長文均不憚其煩地一再圍繞這句詩來討論，他特別指出，這行詩是白居易的詩藝的結晶，他說：「好像一切其他詩行皆壓服其上，而皆以其精髓結晶於這七個字裏。」（頁八三）這是顏元叔獨具慧眼，發現整首詩的重心。遺憾的是，由於他過份看重這行詩，却忽略了全詩發展的氣勢，終沒使詩的長處發掘出來。當「長恨歌」裏的悲哀情緒發展到最高潮時，也是「梨花一枝春帶雨」出現的時候，白居易的詩藝就在這裏表現，他以這股悲哀的力量來衝擊讀者的心靈。「長恨歌」的主題是側重在「恨」之上，唯其恨之切才能反映出愛之深，以其長恨來襯托永恒的愛情；所以從詩的開始，便不斷醞釀甜美的氣氛，我們可以承認詩的最初充滿了性美，白居易有意使前面的美好，與後面的悲劇造成强烈的對比；詩發展到「漁陽鼙鼓動地來」，是全詩轉折的關鍵，是樂極生悲的轉捩點，「西宮南內多秋草，落葉滿階紅不掃」正是悲哀落寞的寫照

；詩進行到「忽聞海上有仙山」，又是一層轉折，使其悲情更加深一層，然後以「梨花一枝春帶雨」做爲最高峯，也是恨得最深的時候，因此，讀此詩必須注意情緒的演進。可是，顏元叔却將這句詩抽離出來，單獨處理，並且不忘以「性」的眼光讀這句詩。一個人在最悲哀傷心的時候，會不會聯想到性愛，這是相當可疑的，反而有不倫不類之嫌，他說：「『春帶雨』含義不過是一枝梨花開放於春雨之中；就暗喻而言，它的性影射是强烈的——而且也是充滿性之美的。『春』含育著由於性成熟或性慾求而產生的肌膚之光澤，『雨』更能顯示由於此類或慾求而形成之潤濕。」（頁一〇一）這種解釋完全違背全詩的精神，所謂「文義格式主義」根本就是僵硬的理論，任憑評者如何分析都可以說得通，但總需顧慮到全詩發展的氣勢。顏元叔是最重視詩的結構的一位批評家，分析這首長詩反而顯得非常不智；我們只能說，他如此喋喋不休分解一句詩，拋棄了全詩的主題，其勞力可謂徹底失敗了。

「析『停紅燭』」是析論朱慶餘的「近試上張籍水部」，他認爲這個題目只說明了寫詩的場合，與詩的內容毫無關係，因而將之改爲「停紅燭」。這裏他立刻犯了兩個錯誤：一、這詩的題目和內容大有關係，「全唐詩話」已記載了這段故事，朱慶餘藉詩中的「畫眉深淺入時無」這句話去問張籍，請教張籍看看自己的文章是否合時式；二、此詩另有一題目，謂之「閨意」，將之改成「停紅燭」，會使讀者誤解它只是一首新婚詩而已。這裏就牽涉到歷史傳記的問題了，「全唐詩話」有如下的記載：

> 「慶餘遇水部郎中張籍，知音，索慶餘新舊篇二十六章，置之懷袖而推贊之，時人以籍重名，皆繕錄諷詠，遂登科。慶餘作閨意一篇以獻，籍酬之曰：『越女新妝出鏡心，自知明艷更沉吟；齊紈未足時人貴，一曲菱歌敵萬金。』由是朱之詩名流於海內矣。」

這段記載正好說明歷史傳記對詩的內涵的瞭解，有很大的幫助；這是諷喻詩的寫法，詩中暗藏一則耐人尋味的故事，只要這首詩存在，這故事就永遠流傳下去；同時，這首詩又可當做新婚詩來看，以史實和內容對照起來，使得詩更具「雙重意義」，更具有雙關性。顏元叔却强調，新婚詩就應該當新婚詩來看，此外

不做他想，經過他的批評，乃使詩失去了雙重意義。「新批評」居然是如此不知變通，爲了堅持自己的理論，寧可犧牲詩的本質，以符合理論分析，這樣的批評是教條式的批評，也是削足適履式的批評。

顏氏家訓有云：「觀天下書未遍，不得妄下雌黃，或彼以非，此以爲是，……不可偏信一語也。」（勉學篇）相信這段話可以做爲批評家的座右銘。細讀顏元叔的古典詩批評，處處可以發現到他的偏差，認爲新批評才是批評的唯一利器，而且他對詩的內在探討，永遠只堅守一個觀點，即是唯「性」是圖，唯「性」至上，令人懷疑新批評乃是「唯性論」的化身。他曾說過這麼一段話：「我們若始終堅守一個觀點，便永遠只能看到同一個面貌；古雖古矣，傳統雖傳統矣，却也可能把古典詩看『僵』了。」（頁七一）筆者很樂意把這段話的「古」字改成「新」字，「傳統」改成「現代」，將同樣的話獻給他，以做爲他的新批評的一個借鏡。

三、現代詩批評的考察

顏元叔在現代詩方面的批評，是毀譽參半的。二十年來，由於缺乏有力的批評者出來做諍諫的工作，乃使得現代詩的發展益形惡化；顏元叔的出現，正好爲現代詩帶來一股制衡的力量。平心而論，他的新批評比較適合運用在現代詩的作品上，因爲，大多數的中國現代詩人受西方文學的影響非常鉅大，他們寫出的作品也幾乎都是西方文化的化身，所以利用西方的批評理論來分析，正是現代詩的最好「剋星」。自從他發表「細讀洛夫的兩首詩」之後，便立即引來原作者的辯護，原作者的朋友也跟着聯合起來圍攻；觀察雙方的文章，顏元叔的批評容或有誤解之處，但我們寧取他的冷靜，而不敢苟同後者集體之喧囂。就現在可以看到的，他一共寫了一篇總論，即「對中國現代詩的幾點淺見」；以及五篇個論，包括：「余光中的現代中國意識」，「梅新的風景」，「細讀洛夫的兩首詩」，「羅門的死亡詩」，和「葉維廉的『定向疊景』」；最近還有一篇短論：「審詩雜感」，發表於「中外文學」二卷九期。

大致上說，他對現代詩的各種弊病都觀察得很清楚，他在「對中國現代詩幾點淺見」與「審詩雜感」

二文中，已都指出了現代詩的一些缺陷，在此願再歸納成幾點，重申於後：

第一、他認爲現代詩人缺乏追求形式的努力。從文學史的觀點而言，中國的古典詩歷經各種變化，都充分顯示非常嚴謹的形式，而此形式乃來自中國文字固有的本質。今日的現代詩，固然受西方影響很大，但也應該回頭和傳統銜接，做爲文學史的延續，他建議詩人應努去摸索和追求新的形式。從美學的觀點來看，他認爲若干詩人缺乏誠意去追求內在的形式，今日的中國詩壇已過份的放縱，使作品趨於混亂，他主張詩人應在「有機形式」和「機械形式」之間，做一番調和的工作。

第二、他指出現代詩缺乏謹嚴的結構，詩人該自覺到在作品中應暗藏合理的結構，如中國古典詩講求的「起承轉合」，西方文學所要求「有頭有尾有中腰」。降及今日，現代詩人已完全捨棄這方面的約束，往往一首詩有始無終，或是虎頭蛇尾，特別是以「超現實主義」指導出來的作品，常犯了自由成性的弊病，一首詩屢見佳句，不見佳篇；只見啓幕，不見結局；再加上「自動寫作」、「下意識」、「反理性」等西方武器的破壞，乃使現代詩更不堪蹂躪了。他主張詩人應在結構方面下功夫，使作品有一完整統一的篇章。

第三、他認爲現代詩的「意象語」往往過份跳躍，而發生各自爲政的現象；他特別指出，這是「超現實主義」帶來的壞影響，詩人刻意以個人的「視景」（vision）入詩，表現出來的詩也只是個人的經驗，讀者不能分享到詩人的視景和經驗，致使詩人和讀者造成了隔閡，此乃晦澀詩產生的主因。

第四、在詩的語言方面，他認爲臺灣詩壇所流行是「假文言」或「假白話」，也就是「文白夾雜」的一種語言。他強調要使文學帶來生機，端賴文學的題材再度走向人生，以及文學的語言再度接近活用的口頭語，他並且鼓勵詩人應大膽走入口頭語內，以他文學創造的力量，將口頭語化爲文學語言。

以上四點意見，是他對中國現代詩人的一些諍言，無疑的，其中的許多論點已針砭了詩的要害，譬如：他要求詩人應重視詩的結構，也應愼用詩的意象，這些都是要挽救現代詩的命運所應努力的方向；筆者認爲，這些問題的提出並非是苛刻的要求，而是相當

莊嚴的忠告。讓我們回頭看看過去詩人遺留下來的成績，固然不乏佳作存於其中，但畢竟是佔了少數；大部份詩人大多只是爲寫詩而寫詩，沒有意識到自身在現實社會中所扮演的角色，演到最後，詩乃走向孤絕的道路，這個事實是相當可悲的。如今，顏元叔能够毫不留情地揭開現代詩的缺陷，他的膽識實令人佩服。相信以他客觀的態度和見解，必能切中時弊，爲現代詩帶來生機。

不過，對於語言的問題，他堅持應以純粹的白話文入詩，似乎還有商榷的餘地。自新文學運動以來，文言文與白話文之間的爭論是作家所關心的一大課題；文學發展到現在，白話文運動確實已推展出相當可觀的成績，但就我們親眼看到、親身體驗到的事實，文言文的力量仍是根深蒂固的，要使詩的語言完全進入純粹白話文的境地，還有一段很長的距離。按照他的看法，認爲白話文才是活用的，而文言文是死的語言，這種見解實有待修正；在我們日常生活的語言中，也有許多借助文言文的地方，倘使我們承認詩的語言是取自生活中的語言，則文言之入詩是難以避免的。只要語言仍有足够的力量傳達人們的觀念，能够毫不費力地溝通人們的思想，那麼不管它是文言或白話，或是白話和文言的雜交，它就永遠是一種活用的語言；只要我們的民族有一百位成熟的詩人，便會有一百種操作語言的方法，相信他們能够在白話和文言之間，出入自如。因此，顏元叔堅持詩人「不應該退守在文言文與白話交界之黃昏區域」，並不是最正確的建議。詩人應該努力的是，如何把文言熔鑄在白話之中，使我們的民族語言永遠富於活潑生氣的力量。從語言的操作來看，要判斷它是不是好詩，或者說，如果它要成爲一首好詩，就要看它有沒有再鑄語言的力量？而不是夾在文言和白話之中爭論。再進一步而言，今日詩的語言之所以不斷引人詬病，主要不在於文言和白話的運用，乃在於詩人駕馭語言能力的程度；有不少的詩人動輒以「破壞固有的語法」、「扭斷語言的頸子」等雕蟲小技，耽溺於文字障的遊戲；像這種情形，無論詩人用文言或白話，都足以戕害詩的生命。如何喚起詩人的意識，以更嚴肅的態度來面對我們的語言，相信是今後批評家的一大責任。證諸顏元叔的詩評，就可看出他品判詩的語言並不以文言或白話爲標準，而是以操作語言能力的高低來論斷；試以

「余光中的現代中國意識」與「細讀洛夫的兩首詩」這兩篇文章做爲引證。

他認爲「余光中的語言比較乾瘦」，又說：「乾瘦的語言在詩之中也自成一家，不必盡是狂野沸騰的意象與音響。」（頁一八六）換言之，所謂乾瘦的語言，是指意義和意象較爲準確的語言。這是余光中創作的優點，能够讓讀者容易把握作品的主題和精神，而增强作品的說服力；這種語言也有它的缺點，便是很容易流於平舖直敍，不能喚起讀者更多的聯想，例如顏元叔指出的「在冷戰的年代」一詩，乃是由於意象過於準確，沒有太多的彈性，使得讀者沒有回味的餘地。洛夫的語言就比較富於伸縮性，作品的意義可大可小，詩中有足够的空間可供讀者的思想自由運轉；然而這種語言最大的流弊，便是意象不够準確，整首詩的進行如天馬行空，令讀者難以捉摸。試看顏元叔的批評就可得到證明，在「細讀洛夫的兩首詩」一文裏，他全部的批評很辛苦地陷於「打通全詩血脈」的工作之中，使得批評停頓在一字一句的推敲之上，而不能再進一步去探索全詩的精神，足證這種詩讀起來既傷神又費時，非常吃力不討好。以余光中的收斂的語言，來對照洛夫的奔放的語言，便可看出語言的操作是很重要的，而無關白話與文言的運用。

就實際的作品來看，余光中的語言往往是文白夾雜的，並且他常常藉稠質的文言來輔助鬆懈的白話，使詩的力量更見充實。洛夫則大多以白話入詩，不過他擅長利用矛盾語的曲折，以塡補白話的缺陷。顏元叔在討論這兩位詩人的作品時，沒有比較他們的長短得失，否則對他們的作品可能觀察得更清楚些；從這裏也可瞭解「新批評」的缺點，往往只是就一個人的作品來討論，看不出詩人之間的相關位置。如果要比較余、洛二人的作品，從詩的結構來看，就可看出他們的利弊。余光中很少運用矛盾語，而長於運用矛盾的主題，質言之，他的矛盾技巧不在單獨的詩行句子，而在於全篇的結構；在顏元叔的觀念裏，總以爲詩的結構只有兩種：一是亞里斯多德所講求的「頭，腰，尾」的結構；一是中國古典詩所講求的「起，承，轉，合」的結構。僅用這兩隻鞋子來套余光中的詩，自然是很難套得上，無怪乎他對余光中的長詩甚以爲病，他認爲「較長的詩篇中，如『在冷戰的年代』，『忘川』，『敲打樂』等，結構上就顯得相當零亂」

；以這段話印證余光中的長詩，事實並非如此。余光中的詩的結構正如前述，都是運用矛盾的技巧，因此詩的進行總是辯證的，卽「正，反，正，反」，或是「正，反，合」等的結構；「敲打樂」一詩的結構便是如此，「自塑」、「火浴」等詩更是如此，只要讀者反覆咀嚼幾次，便可體會到這種結構暗藏在詩裏面。筆者的兩篇文章：「冷戰年代的歌手」（「龍族詩刊」第六期），和「一顆不肯認輸的靈魂」（「龍族詩刊」第十期），對「敲打樂」和「自塑」有初步的分析，此處不贅。

顏元叔拿同樣的兩隻鞋，去衡量洛夫的作品，更是格格不入。洛夫喜歡運用矛盾語句，使意象和意象之間相剋相制，相衍相生，如果運用得恰到好處，當可使詩的產生和諧力量；運用不當的話，則容易造成主題不明、結構混亂的惡果。洛夫作品的缺點便是佳句屢現，佳篇不多，他把全部的精神貫注在各個詩行之上，以致忽略了全篇的結構，可謂得不償失，在這方面余光中就比他理智多了。因此，顏元叔埋首在不講究結構的作品中企圖尋找結構，必然是緣木求魚，徒勞費神了。然而，在顏元叔的詰難之下，也正好暴露洛夫自身的短處，他在「與顏元叔談詩的結構與批評」一文答辯中，就承認：「詩決不是邏輯的推理，思想的演繹；詩固然有其『有機結構』，但運用頭中尾或起承轉合等結構觀念決寫不好一首詩，讀者如果根據這個觀念去讀詩，也勢必產生欣賞上的困惑。」又說：「任何藝術品的創造無不源於直覺，而非根據理性，詩在本質上就是『非理性的』，故嚴羽有所謂『不涉理路，不落言詮』，『詩有別趣，非關理也』等說法。」（「中外文學」一卷四期，頁四三）換句話說，他反對詩應該有結構的看法，一首詩能長則長，能短則短，這樣的觀念未免過於偏頗了。欣賞詩的時候，確實不應該只是以上述的兩種結構觀念去品評；但這並不意味詩就不必講求結構，詩人需要再獨闢蹊徑，創出另一種結構形式，例如余光中便是在兩種固有的結構觀念之外，又獨創一種辯證式的結構，使現代詩的發展又邁進了一步。所以，洛夫強調詩是「非理性的」，是不適宜的，也是不正確的；至於以嚴羽的「不涉理路，不落言詮」，「詩有別趣，非關理也」等等說法，來暢論詩之不講求結構，更是風馬牛不相及了。嚴羽的這些詩論，談的是詩的韻味和境界

，所謂「空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象」是也，完全和詩的結構毫不相干。由此可以發現，洛夫對詩的認識還不够透徹，雖然顏元叔對詩的要求過嚴，對詩的欣賞還不知變通，但畢竟已指出詩是需要講求結構的；洛夫則主張詩是不講理的，把這種錯誤的詩觀散佈出去，很容易導致其他詩人創作上的混亂。

「細讀洛夫的兩首詩」發表之後，還引來劉菲、彩羽、林綠、周鼎等詩人的「圍剿」，集合這四人的解說，再加上洛夫的自辯，更可發覺他們對詩的詮釋都不一致，言人人殊，各持一詞；就正面的意義而言，洛夫的詩可以做不同的解說，可以容納各類的詮釋；就反面的意義而言，這五個人的說法（包括洛夫本人），沒有一個是正確的。無論是正面或反面，他們都沒有充分的理由可以責難顏元叔的批評，換言之，如果能容納其他四人的解釋，則顏元叔的解釋也能够成立；何況其他四人和洛夫有「友情」的因素存在，擺脫不了「爲朋友說話」之嫌，基此，我們寧取顏元叔的批評。

「葉維廉的『定向疊景』」是顏元叔的現代詩批評中，寫得最爲雜亂無章的一篇評論，朱炎却認爲這篇文章「顯示了顏元叔在營務評論事業中所下的眞工夫。若不是他做過『動手動脚找材料』的實際工作，絕難成就這麼像樣的批評文章。譬如他差不多把葉維廉所移植襲用的古詩文句一一歸源。」這段褒揚的讚語可謂「無的放矢」，細讀顏元叔的原文，實在擔當不起這樣的稱頌，筆者願請教朱炎先生，把葉維廉作品中的典故出處一一尋找出來又如何呢？那只是考據而已，並不是批評的正務。

首先，顏元叔提出「定向疊景」一詞，並沒有爲它下精確的定義，他自撰這個術語主要是爲了區別晦澀詩和艱深詩的不同，他說：「晦澀詩的情感思想，四方亂射，令讀者無所適從，結果感到迷失與迷惘。艱深詩的情感思想，則有一定的發展或投射的方向，讀者可以按照這個方向領略探討，越是往前走，越見情思的風景層出不窮，這樣的詩便是『定向疊景』。」（頁二五九）從這段話只能約略瞭解，「定向疊景」是指艱深詩中有一定發展的方向，可供讀者去追循，而領略到詩中的繁複的境界。然而，印證在這篇評文裏，他提到葉維廉的定向疊景之處並不多，除了討

論「愁渡」一詩時，略爲提到而已，其他的解析大多是閃爍其詞，語焉不詳。他曾强調：「要產生『定向叠景』，第一要用語精確，第二要結構謹嚴。」那麼，葉維廉的作品既有定向叠景，其語言必然非常正確，可是讀完這篇文章，却發覺他始終把握不住詩中的意義，文中處處可看見他困頓地推敲字句的語意，「似乎」、「可能」、「我們很難說」、「在此究竟何所指，我不十分了然」等等不太有自信的字眼，俯拾卽得。例如他解析「愁渡五曲」時，指出此詩「似乎是葉維廉的民族情感最激動的表達。詩中的『親愛的王』可能意味著祖國，『棠兒』可能意味著新生的一代，……」（頁二六〇）如果用語精確的話，就不必如此勞神揣測了。卽使這裏的解釋是正確的，將之套入詩中，實在看不出有任何表達民族感情的地方，至於說「激動」云云，更談不上了。顏元叔苦心撰出「定向叠景」一詞，並沒有適合葉維廉的作品，而且也沒有發揮這個術語的效用，不能不令人爲之遺憾。

其次，由這篇評文，更顯示顏元叔對現代詩的發展情形還不够瞭解，因此，說了不少「外行話」，在此舉出兩點：

第一、他說：「『肯定』是葉維廉在處理這類題材上有別於其他詩人的地方：他不是一個憤怒絕望的詩人。」（頁二六二）他的意思是，葉維廉的作品往往以「肯定」做爲結尾，和其他的詩人不同。這樣的話確實外行了些，在現代詩人中，多的是善於寫肯定結論的詩人；他竟說，「洛夫爲著自身的損傷感到憤怨，余光中在『敲打』之餘但剩灰白的絕望」，以這兩句話去印證他原來的兩篇批評就有出入了；他在「余光中的現代中國意識」一文中，已指出余詩有肯定的結尾，爲何在此反而變成灰白的絕望呢？洛夫雖有憤怨之氣，但他的詩也是相當肯定的。試以「湯姆之歌」的最後一節爲例：

死過千百次
只有這一次他才是仰着臉
進入廣場

詩的結尾，肯定了一位陣亡軍人的生命的意義，多麼富於奮發的精神。又如「曉之外」的最後一節：

掀開窗帘，晨色湧進如酒
太陽向壁鐘猛撲而去
一口咬住我們家的六點半

這首詩是描寫一家人早晨起床的情景，從詩中可以看出他們對生活充滿了信心和希望，他們的日子過得很有意義；最後一節相當富於「機智」，暗示他們早晨六點半起床時，迎進滿屋子的陽光，這樣「肯定」的結尾較諸葉維廉的作品，更爲顯著。「新批評」的優點固然是就詩論詩，它的缺點也是由於就詩論詩。面對一首作品，就忘記（或忽視）其他作品的存在，因此在批評工作進行時，便發生顧此失彼的尷尬現象，顏元叔的詩評就常犯此一毛病。

第二、他說：「在現代詩人之中，葉維廉是對古典詩用功頗勤者之一。」這句話說得非常「安全」，因爲他並沒有說葉維廉是唯一在古典詩方面下功夫的詩人。可是，他在評文當中，只找出詩中的一些典故出處，並沒有進一步指出運用這些典故的意義。接著他說的一段話，便露出馬脚了：「在現代人大幅度斷絕與古典詩的關連之際（至少五四運動之中及稍後是如此，而在臺灣近二十年的詩人，欲與古人發生關係而偏不得其門徑），葉維廉至少找到了一條途徑，一種方法，讓現代詩浮現着古典詩的影子。」（頁二七二）這段話就充分顯示他的外行；臺灣二十年來的現代詩人，已有不少詩人努力融合古典詩和現代詩的精神，最顯著的例子便是鄭愁予，他的詩往往透露出濃郁的古典氣氛，讀起來頗有舊詞的韻味，而又不失其現代的精神。再一個例子便是方旗，讀他的詩就可知道他受過舊詩舊詞的薰陶；而余光中更是現成的證據，他的「蓮的聯想」又何嘗不是脫胎於中國的古典詩呢？在葉維廉「找到」這條路之前，已有許多詩人嘗試努力過了，只是顏元叔沒有注意到而已。

評判一位詩人的作品，並不是只拿他的一册詩集來研究就够了，而必須是看他作品的全部，不僅如此，還必須看看與詩人相關的一些資料；尤其是當代詩人的作品，時代愈近就愈不客觀，批評就很難進行，因此必須要研究更多有關的材料，評者才能超脫作品的迷惑，看得更清楚些。顏元叔在這篇評文裏，有意無意將葉維廉的地位置於余光中和洛夫之上，這是我們不敢苟同的；以洛夫爲例，雖然他有一些詩觀得自

葉維廉，但是論創作的技巧、語言的運用、意象之處理、節奏之安排，都遠勝過葉維廉，凡熟悉現代詩之發展者，當信此語之不虛。詩人的作品地位之高低，並非三言兩語就可決定，此文也沒有提出強有力的解說，不能使人信服。

綜觀顏元叔的現代詩批評，並非針針見血，雖然他已發現到現代詩的一些問題，却提不出適當的處理方法，究其主因，乃是過份受制於新批評理論的拘限。新批評的方法往往只適合一首詩單獨的分析，不適合做綜論性的解析；所以在他的幾篇詩評裏，寫得較爲用心的，當推「梅新的風景」一文，在這篇批評中，他實踐了一些新批評的方法，一首詩一首詩個別地討論；至於像「余光中的現代中國意識」、「葉維廉的『定向疊景』」等較爲大規模的文章，就露出脚步不穩的跡象，方寸大亂，毫無頭緒。無可否認的，顏元叔對現代詩的發展可以說非常關心，以他的勇氣和知識，當可爲現代詩帶來更清醒的見解，如果能够保持目前的衝勁，繼續發掘現代詩的癥結，同時揭示現代詩的優點，或許能使詩的發展找到比較可靠的方向也說不定。問題是，他應考慮到如何把自己的知識化爲力量？如何進一步活用新批評的方法？

四、感想和建議

中國文學批評的發展，原是百家雜陳的；或主考據，或主義理，或重託意言志，或重直觀神悟，各家的發展相互消長，無論如何，這都是我們固有的豐富遺產，如何將它們化爲現代的工具，成爲現代批評的一部份，是當今批評家的首要任務。文學發展到今天，已進入全新的時代，但這並不意味過去的批評方法毫不足取，如果我們承認傳統是活生生的，而且也承認自己是傳統的一部份，那麼我們就有義務去尊重傳統，追尋傳統的長處。傳統是不斷延伸的，因此它也有足够的胸懷接受新的事物，容納新的精神；相信每位致力於研究傳統的工作者，也會有雅量迎接新的方法。

顏元叔努力引進新批評的理論方法，總以爲國人不會首肯，他已不只一次提到旁人對新批評的嘲諷，這種嘲諷是不是就表示國人反對新批評的輸入呢？如果顏元叔能够冷靜下來，追究嘲諷的原因，也就不致

於如此惴惴不安了。第一、雖然新批評承認歷史傳記的研究，他自己也强調新批評的內在因素的分析，必須輔之以外圍資料的參證研究；但是他從未注意到外在因素的存在，誤以爲新批評才是最好的方法，其他的傳統批評並不足觀，這種觀念正好限制了他的批評視野，久而久之，終會囚死在自以爲是的理論之中。第二、他的另一致命傷，乃是求新太切。他認爲新批評必可爲爲中國舊文學帶來新成果，事實上，新見解是不是就等於好的見解？新見解是否就是對的見解？頗值得推敲。他處處不忘要超越前人的見解，可是對前人的研究從不重視，甚至露出鄙夷之色，又如何超越呢？所謂超越，必先要承認前人的成績，分析其得失，然後才有超越可言；對前人的心血結晶懵懵懂懂，便妄談超越，那只是盲目的追趕罷了。新見解如果沒有建立在舊基礎之上，便很容易崩潰，證諸他的詩評便是如此，缺乏對作品的外在因素的認識，乃造出不少的錯誤，把許多錯誤累積成新見解能算是「成果」嗎？第三、顏元叔的批評態度也令人不敢苟同，行文裏屢現專斷的字眼，咄咄逼人，毫無討論的餘地。

所謂批評，往往只是對文學作品做一番「測航」的工作，每一種批評見解都不能當做最後的定論，如果下判斷時都是以「我認爲」做出發點，便難以使人信服，自我中心太强，易流於剛愎自用，這是批評的一大忌諱。

中國文學並非是一塊禁地，無論是古典的或現代的，都等待有心人去墾掘，只要運用妥善的方法，抱着正確的態度，必可帶來更新的氣象。當前的一大課題，便是批評家應嘗試融合傳統批評的長處，去蕪存菁，鍛鍊出最佳的利器；在這方面，葉嘉瑩已提供了一些範例，試看她收在「迦陵談詩」的「一組易懂而難解的好詩」一文，不僅運用歷史傳記法，參證前人的見解，而且也契合新批評的方法，獨闢新徑。筆者建議顏元叔應虛心去瞭解她的批評，盲目的反對和辯論，都不是新批評家應有的風度。細讀顏元叔的詩評，已知他擁有一套很好的方法；但是空握一把鋤頭，却不知如何開墾，平白地犧牲無數的精力，只有令人惋惜。

（六十三年三月廿九日）