

談文學批評的寫作

蔡源煌

筆者曾戲稱，文學論評有兩種寫法：一種是為保住學界職位而撰的論文，一種是在報章雜誌上披露的益智性 (informative) 文章。兩者之閱讀對象不同，寫法自然也有軒輊之分。前者 (例如升等論文) 有一套嚴格的形式規定，一板一眼均不得苟且，甚至連標點符號都錯不得。這種乾澀的文章可讀性 (或娛悅性) 絕對不高，最適合於學報發表。至於後者——益智性文章——要寫好真是大學問咧！人之患在好為人師，眼看他人充滿「熱情密度」振筆直書，人總不免技癢，心裏想，數十載寒窗，也應該好好把自己的心得整理出來，公諸大眾——況且時下已不流行「述而不作」那種保留祖傳秘方的作風了。這一類論評，難就難在它不但必須遵守正式論文的形式規定，還得顧及可讀性。

文學論評實則包括文學批評與文學研究；本文中所謂之「文學論評」是指在大眾傳播媒介上發表，而具有益智目的者而言。儘管國人已能接受文學批評之建設性意義，提到「批評」一詞，仍是誤解重重。如果你告訴人說，我想寫一篇文章評評某人，人家一定會刮目相看，打心裏思量著這傢伙又要拿某人「開刀」了。其實，說是開刀也沒有錯。批評總該不是交際的手段吧！不少人祇容許美言褒揚，抗拒批評性的批評，認為誰批評了某人就是某人的敵人。

批評之濫觴，事實上應該是一個好現象。近年來，歐美批評大為盛行，尤以美國為最顯著。由於大學的「自由教育」，各系各所均為其存在之必要辯護，致而各種訓練，五花八門，如心理學 (佛洛伊德、容格的理論

）、經濟學（馬克斯主義派批評家的觀點）、考古人類學（如語言學方法）、歷史主義等，均注入了批評的血脈裏。再加上一些詩人（如史蒂文斯、佛洛斯特、李恰茲）競相現身說法，批評的領域已達到飽和、爆炸之境地。於是，批評界也面臨了兩面維谷的現象。賈內爾（Randall Jarrell）在「批評的時代」（“The Age of Criticism”）一文中指謫說：二十世紀是批評盛行的時代。言下之意是說，這是一個沒有創造性的時代；他認為，現今批評家特好專門的語言和文體，徒將作品弄得支離破碎。他更進一步責難說，批評祇不過是文學作品的寄生蟲，祇是「超級知識份子」故作深奧之論。賈內爾的觀點，恐怕是歷來討論文學批評的文章最具懷疑論調的了。不過，當今批評界最具權威和影響力的傳萊（Northrop Frye）則提出相反的看法，強調文學批評與文學研究之絕對必要。他在「批評剖析」書的前言（“Polemical Introduction”, *Anatomy of Criticism*）裏指出：批評是基於人道主義立場的，雖非完全創造，亦絕非文學作品的寄生蟲；它有一套獨特的方法論。傳萊的說法是一劑強心針，確立了批評的地位與方法之必要。因之，現代批評乃轉而訴諸形構主義說，以「方法」來取代已往各種形而上的抽象理論。論批評、詮釋，務必不能以詮釋的性質為出發點，而應該以詮釋之必要性為出發點。（換句話說，關鍵不在於「如何」解說，而在於「為什麼」要詮釋。）每一種詮釋要能自圓其說，必得考慮它的特殊限制；質言之，每一種評註務必同時為一種「形上批評」。

文學批評之理論，要之，不外乎下列四種：

模倣說（Mimetic theories）

此說認為文學是從人的模倣本能出發的。柏拉圖「共和國」的第十章引述蘇格拉底的話說：詩是一種模倣，像一面鏡子四處照可以反映出萬物來，而指陳詩與宇宙的關係。柏拉圖如此說的時候，事實上已指明反映者（詩人）乃是藝術與大自然之關係的描述者。此說相信外在現實完全存在於個人自我以外。雖然到了亞里斯多德，轉而認為詩所模倣的是人類行為，人取代自然成為主要對象，但是模倣說所揭櫫的便是：總得有某種辦法來指陳藝術與自然之間的關係。此說起於古典希臘時代，到了十六世紀初年，亞里斯多德「詩學」被發現時，又風

行一時，直到十八世紀為止。

情感說或實用說 (Affective or Pragmatic theories)

此說起自十六世紀，到浪漫時代最為流行，探討作品可能於讀者（觀衆）心理引起的效果。亞里斯多德所稱的「清滌作用」（Catharsis）屬於此說。情感說最純粹的說法當數霍瑞斯（Horace）所稱的，藝術作品旨在教誨和娛悅讀者。實則修辭訓練（遣詞之雕琢）便是此說的產物。因此，在評判作品所能提供的娛悅效果與教誨內含時，也必須考慮一項作品是否够真實誠摯。

表現說 (Expressive theories)

模倣說的詩人是大自然的照鏡；情感說或實用說的詩人之所以能够為詩人，是因為他擁有足够的天賦與技藝讓藝術作品臻至預期的複雜目的。然而，在表現說裏，詩人本身成為文學題材、特質、價值等的主要關鍵；也就是說，一項作品完全係作者個人（而非一個時代）的產物。此說最早的經典作當推朗芥納斯（Longinus）的「論雄偉」（*On the Sublime*）；該文中朗氏說：「雄偉文體是偉大心靈的回聲。」換句話說，作品的核心所在（locus）完全在作者個人。事實上這是道地的浪漫文學觀，認為個人心靈大得可以包容甚至主宰整個外在世界。因此，詩人的心理與地位成為此說的主要課題。心理學派批評之崛起與此說應當是息息相關的。

形構說 (Formalist theories)

形構說是現代批評之一主流，認為作品與作家、自然、讀者的關係均不重要。新批評與芝加哥學派均與此說有關。此說認為形式便是意義所在，強調文學的內在關係，不重視外在因素或影響。總之，此派批評家認為文意與結構相輔相成。此說最為突出的理論家可能是晏普森（William Empson）。

綜括上述，模倣說與形構說趨向於形而上的層次，時而涉及認識論的問題，強調作品的本體存在（*ontological mode of existence*），批評語言往往流於誇大。情感說與表現說傾向於心理研究；前者探究讀者心理效果，後者追溯作者本意。若以文學史上的興衰替代來看，這些理論的編年表大致是如此的：模倣說

↓情感說↓模倣說↓表現說↓形構說。從以上四種理論，可以歸納出衡量一項作品所必需的幾個尺度：

- ①模倣是否可取，亦即作品的質感——作品中是否具有對生命的妥切靈視，抑或虛有其表的真；
- ②主題體現是否合宜、正確；
- ③象徵是否可取——作品裏面呈現的生命模式是否正確；
- ④情感效果是否顯著；
- ⑥類型的觀念——選用的文學類型與表現的條件能否配合；
- ⑦傳統或反傳統；
- ⑧作者意向之探討；
- ⑨作品的多面性——作品的解釋是否可從多方面著手；
- ⑩形構是否能達成作為美學客體之功用，是否具有連貫性；
- ⑪修辭考慮——作品能否藉文字表現法與卓越技巧的處理而增加作品蘊意。

這些尺度祇是從事文學論評所應顧及的幾個大前提。接着，筆者想談談一個文學評論者所應採取的姿態。一項作品牽涉到的觀點角度不外乎作者、讀者、評者三種。評者的觀點也許可以說是三者的整理。藉評者的闡述，作者與讀者之間的完美溝通方期達成。所以，嚴格地說，一味吹毛求疵的批評，也有失文學研究的本質。最好的批評往往是最好的闡釋；表現上較為艱深的作品，最需要的與其說是批評，不如說是闡述詮釋。（這情形尤以現代詩為最明顯。）當然，艱深未必是文學的必要條件，但是一部作品的蘊意也不是一目了然的。銀幕上的一個鏡頭，或一幅抽象畫，擺在觀者眼前，往往都不能把握其要旨，況乎文學這種文字藝術！一項作品總需花費時間精力才能洞察出個所以然來，而且說不定每看一回有一回的新見地呢。批評家的職責，應該是幫助讀者去發現前所未注意到的事物。雖然這並不意味批評家智慧定比讀者高，至少透過他的職業、訓練，他應該具有某種慧眼，明察秋毫，察他人之所不能察（一篇好的批評文章更當如此）。

文學批評實際上是一種文學良心。篇章之中，一字一句，當爲肺腑之言，持平之論。文章千古事，得失寸心知。祇要拿出學術良心，一不愧對作者（扭曲作者之意），二不愧對讀者（故作深奧，把讀者弄得撲朔迷離），求個心安而已。（例如，有人指摘元叔師論余光詩中的中國意識，說它是一篇凡是懂得中國文字的人都能寫得出來的批評文章。如此說法不免令人懷疑是否意氣用事！）一篇評論文章的寫就，必定針對某一作家之特點——不論優點或缺點。筆者認爲，動筆寫文章論某人作品，必定是以該作家之特點爲出發的。換句話說，祇要你決定評論一個人，你已經先承認了他的文學特質留給你的印象——不論是好感或反感，否則何苦來哉！

文學論評本來就是既乾又硬（hard and dry）的東西，除非在學報上發表不妨保留其艱澀文體，否則若在大眾傳播媒介上發表，當特別注意其表現力與溝通之程度。也就是說，不妨讓筆調放「濕軟」一點，帶有一些文字表現上的情感。例如楊牧的「鄭愁予傳奇」說到鄭愁予的流浪母題說：

但他「鄭愁予」還是在流浪，而且流浪出了詩的土地。我們每天都在期待他的新詩，等他回到我們詩的土地，把他在「草生原」裏允諾的東西兌現給我們，回到我們一同失落的斯培西阿海灣，或是汨羅江渚，如他自己在「歸航曲」裏說的，回來參加「星座們洗塵的酒宴」。（見葉維廉編「中國現代作家論」，聯經，六五年，頁一〇三）

不過，這當然也不是說大家都以情感來寫論評，從頭到尾稱兄道弟，說「××兄此一作品堪稱……」，還特地找一些空洞無着的最高級形容詞來表彰××兄的「真知灼見」。從事文學論評最忌朋黨，即使是至親的作品，論起來也應保有一種客觀超然的語調。既非至親，則更無理由以阿諛求寵的調調兒扮演小丑。

文學論評要寫得具有說服力，自然多少得訴諸權威語氣。我們時常看到一些介紹西洋文學作品的文章，語氣相當權威性。但是，祇要熟悉那些作品的讀者，一看到就明白那種權威語氣不擺也罷了，因爲那些文章祇不過是洋人專著的翻版或評介資料的累積而已，毫無自己的創見。當然，外國語文的能力時常令我們懷疑一個不是生活在該語文的人能否解釋外文作品，所以不得不參閱西方大師之評著，以免說得離譜，但是也不能一味

剽竊佔用啊。碰到這種情形，還不如讀道地的「翻譯」評介來得乾脆！

文學創作是一項專業，文學研究亦不例外。這話絕無「文學買辦」的意思。當然，了解文學需要感性；可是文學論評需要專業訓練和技巧。最近，有一名學生說他喜歡文學，特別喜歡葉珊的詩。我問他：你喜歡那些詩？他答曰：早期的詩（如「水之湄」）。再問曰：為什麼？則答道：不為什麼，文學鑑賞祇需感性，不必說為什麼！我說，既稱「鑑賞」，就必須能指出何者可鑑，能判別何者可賞。感性並不是萬能的擋箭牌。如果每個人都認為自己有感性的（有幾個人會坦白說自己沒有感性），而無專業技巧的認識，那麼他能說的，充其量也不過是一些「印象」派的美言或惡語，就難免教人懷疑他的主觀是否可靠了！

讀文學作品，當先要求理解，而後方期鑑賞。不求理解，何為鑑賞？時下有不少評現代詩的文章，就犯了這毛病，往往娓娓侃侃，說了許多作者所未說的話來。鑑於此，筆者願意再強調：最好的批評就是最好的詮釋。倒過來說：最好的詮釋就是最成功的批評，也正確。實言之，一篇好的評論文章，至少應該讓讀者曉得你是真懂的才可以。一味杜撰會令批評的實際效用打折扣！文學論評的闡釋，也是一種辯論，為了讓讀者相信你所提出的解說是可靠的，每一個論點，都得有充分的證據支持。

最後，本文將討論的是論評之可讀性或娛悅性。假設你寫一封信給朋友，討論你最近讀的一本書。那麼，信裏究竟該怎麼寫，全看你朋友是否讀過這本書。你祇能有兩個假想：一是他讀過，二是他沒讀過。這當中決無模稜兩可的選擇；要嘛，就假定他讀過，否則就決定他未讀過。從事文學論評所面臨的困境也正如此，寧可相信讀者未讀過你所要討論的作品。

舉個例子說，何欣有一段文字討論黃春明的短篇小說「魚」是這樣寫的：

「魚」是一篇單純得十分可愛的故事，讀來是像出自海明威的手筆。主角阿蒼，一個小孩子，會對祖父做過一個莊嚴的諾言：帶一條魚給他的老祖父。「阿蒼，下次回家來的時候，最好帶一條魚回來。」他的祖父曾經囑咐過他；阿蒼帶着那「包在野芋葉的熱鯉仔」回家時，心裏是喜悅、是滿足、是驕

傲。沿途，他甚麼都沒有想，只想到了家見到祖父時把魚交給他，「他將魚提得高高的說：『怎麼樣？我的記憶不壞吧？我帶一條魚回來！』」——「提得高高的」這五個字把阿蒼的神態都表現出來了，他爲了實現諾言，爲盡了孝道而感到愉快，也渴望祖父誇獎他，提高他在祖父眼裏的地位。然而他這個希望註定要幻滅的，作者一開始就說「包在野芋葉的熟纏仔掛在車上的把軸，跟着車身搖晃得相當厲害」，那魚自然有掉落的危險。就在他一味想儘快把魚交給祖父時，發現魚掉了，而更悲慘的是，他無法尋回來，因爲「在兩公里外的路上，終於發現卡車輾壓在泥地的一張模糊了的魚的圖案」。（見前引「中國現代作家論」頁四六三）

這一段文字的主要目的，當然是要爲讀者提供「魚」的情節梗概，其要點歸納起來不外乎：

- 一、阿蒼答應祖父回來時帶一條魚；
- 二、阿蒼帶了魚回來，心裏滿是喜悅、驕傲；
- 三、魚掉了，被卡車輾碎了。

讀者不免懷疑，既然是要告訴讀者故事大要，何不索性將要點列出來即可，一目了然。問題是，如此就不「可讀」了，像是在背誦統計資料一樣。這使我們想起來，文學論評似乎也得有這樣的一套公式：如果你有許多次要論點要說，而且你覺得讀者必定會對這些次要論點感到興趣，最好將它與主要論點合併起來，使它成爲一個生動有趣的「情節摘述」。像上引的一段就是一個很好的例證。

「情節摘述」非常重要。「情節」與「故事」顯然不同。「國王死了，後來皇后也死了」只是故事；「國王死了，後來皇后哀痛至死」便是情節。兩者都包括兩件事：國王之死與皇后之死，不同的是所謂「情節」當爲一件事說明理由。「後來皇后也死了」也許祇是說皇后壽終正寢，與「哀痛至死」截然不同。在補增次要論點的時候，就是要讓一段文字構成情節，其妙處能引人入勝，一口氣讀下去。職是之故，文學論評本身也是一種藝術，不但要有啓發性，提供知識，而且要有娛悅性，方期可讀。