

南 華 大 學

歐洲研究所

碩士論文

從俄國形式主義「陌生化」理論

論台灣新生代詩人的詩歌藝術

On the Poetic Art of Modern Taiwanese Poets in Relation to
Defamiliarization Theory in Russian Formalism

研 究 生：陳韻如

指 導 教 授：郭武平 博士

中華民國 103 年 6 月 25 日

南 華 大 學
歐 洲 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

從俄國形式主義「陌生化」理論
論台灣新生代詩人的詩歌藝術

On the Poetic Art of Modern Taiwanese Poets in Relation to
Defamiliarization Theory in Russian formalism

研究生：陳韻如

經考試合格特此證明

口試委員：
陳其志
郭武平
劉東怡

指導教授：郭武平

系主任(所長)：程志明

口試日期：中華民國一〇三年六月十日

謝誌

踏出大學校園進入國小擔任教育工作已超過十年，能再次進入校園，重新當一個學生，讓自己單調的生活有了變化，使自己在日復一日的教學工作外，能夠再度學習成長。南華歐研所就像一個溫馨的大家庭，除了有相處融洽的同學外，所上的老師更是亦師亦友，不管是課堂上學術知識的傳授或是生活上人生經驗的分享，都使我獲益良多。

本論文得以順利完成，要感謝的人很多。首先要感謝的是我的指導教授——郭武平老師。郭老師是位德高望重、涵養深厚的學者，他總是以親切的態度給予我許多的鼓勵及關懷，用開放的態度接納我的想法，讓我在論文寫作過程中有揮灑的空間，並在我遇到瓶頸、架構偏離時，適時給我關鍵性的提點，提醒我疏漏的細節，令有時已失去信心及動力的我能夠再打起精神繼續撰寫，除此之外，郭老師對學生的大器與耐心，對於同是身為教育工作者的我更是一個最佳的典範。

接著，我要感謝本篇論文的兩位口試老師——陳旻志老師、劉康怡老師。感謝他們以鼓勵、寬容的態度來接納我的論文。對於論文裡的缺失，能不吝指出偏差之處並提出修改的意見，也從與他們的對話中，得到了許多領悟和啟示。

本篇論文能撰寫完成，我還要感謝我的父母和先生。感謝父母鼓勵我在工作之餘繼續進修，並照顧我的生活起居，讓我可以無後顧之憂的專注於學業。更感謝我的先生，二年來給予我全力的支持，更在我寫論文時，協助我資料的蒐集和匯整，且時常與我討論對話，讓我的邏輯方向能夠清晰明確，不論在精神上或實質上他都是我最大的依靠和支柱。

最後我還要感謝求學過程中，一起並肩奮鬥的同學，也是我最要好的同事——美谷和素貞。有你們的扶持和相伴，讓我在學習的過程中不孤單，這一段一起並肩努力的回憶是美好的，也讓我們彼此的情誼更佳的深厚，謝謝你們。

摘要

二十世紀初俄國形式主義崛起，企圖重建並革新傳統文學觀，旨在創立獨立的文學科學，提出一系列革新性概念，諸如「文學性」、「陌生化」、「詩歌語言」和「日常語言」、「材料」和「程序」等，賦予了二十世紀西方文藝理論嶄新的面貌。俄國形式主義批評以詩歌語言和日常語言的差別為起點，進而研究文學的內在規律。雅各布森(Roman Jakobson)指出文學研究的對象不是文學而是文學性，指的就是使作品成為文學作品的性質。另一方面，什克洛夫斯基(Viktor Shklovski)提出陌生化理論，目的是為了對語言材料組織加工，打破人們的心理定勢，喚起人們對事物的審美感覺。本論文以俄詩為基礎，進一步分析俄國形式主義「陌生化」理論在台灣新生代詩歌的呈現，可以發現陌生化的目的是為了使文學作品重新被感受。除了賦予作品可感受的特性之外，「隱喻」和「轉喻」也是詩歌語言重要的組織方法，在雅各布森的詩學理論中，隱喻與轉喻不單單只是修辭法，而是一種相互連接的語言系統。本文最後並提出，俄國形式主義也有其片面性，包括文學形式的無限上綱、理論的「泛語言學現象」以及「為陌生化而陌生化」的創作偏執，都是理論上既存的誤區，也是現代詩作者在創作時應該避免的。

關鍵字：俄國形式主義、形式主義、陌生化、新生代、現代詩

Abstract

In the early 20th century proponents of Russian Formalism endeavored to innovate the traditional concept of literature, with a view to establishing an independent “scientific” method for the study of literature. By presenting a series of innovative concepts, such as “the artfulness of literature”, “defamiliarization”, “poetic language”, “raw material”, “practical ordinary language”, “artificial process”, etc., they endowed the theory of the 20th century European literature with brand new aspects.

The literary criticism of Russian Formalism started with the distinction of “poetic language” and “ordinary language” and then went on to study the intrinsic rules of literature. Roman Jakobson pointed out that the object of literature is “literariness” (the artfulness of a work), rather than literature itself. In other words, it is the quality of the work that makes it worthy of the name of literariness. On the other hand, Viktor Shklovski presented “Defamiliarization Theory”. By reorganizing raw language material and breaking through people’s stereotyped psychological aesthetic concept of objects, they will be able to see the world anew and will have a better aesthetic perception of objects.

Based on Russian poems, an attempt is made to further analyze the influence of “Defamiliarization Theory” of Russian Formalism on the poetic language of modern Taiwanese writers. It is obvious that the purpose of “Defamiliarization” is to make literary works more perceptible. In addition, “metaphor” and “metonym” are not only figures of speech in rhetoric, but also an integrated system of a language.

Finally, it can be assumed that, like all the other schools of literary theories, Russian Formalism has its subjectivity and one-sidedness, including the arbitrary application of the literary forms and rules of linguistic to all literary works, and the use of “Defamiliarization” for the sake of Defamiliarization. These are some of the fallible areas in the Theory modern poets using different languages should shun.

Keywords: Russian Formalism, Formalism, Defamiliarization, Modern, Modern poets

目錄

第壹章 緒論	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 問題意識與研究目的.....	2
第三節 文獻探討	5
第四節 研究方法、範圍與架構	7
第貳章 俄國形式主義概論	10
第一節 俄國形式主義的分期	10
第二節 陌生化理論概論	17
第三節 俄國形式主義的影響	25
第參章 俄國形式主義詩歌分析——以俄詩為例	27
第一節 詩語言和詩結構的重視	27
第二節 對等原則分析	32
第三節 陌生化理論分析	39
第肆章 陌生化理論印證——以台灣新生代詩人的詩歌為例 52	
第一節 詞語或修辭陌生化	53
第二節 句子或意象陌生化	73
第三節 陌生化的運用與藝術效應	82
第四節 陌生化理論的原則與思考	84
第伍章 台灣新生代詩歌的藝術性	86
第一節 形象詞、對等原則與詩歌的藝術性	86
第二節 陌生化在詩歌中的審美意義	91
第三節 陌生化對生活的簡化與概括	94
第陸章 結論	98
參考書目	102

詩篇目錄

俄國詩篇篇名	頁數
笑的咒語	28
帆	31
我曾經愛過你	32
金色的叢林不再說話	35
訣別之歌	36
獻詞	40
我寵愛映在窗上的光	42
判決	43
尾聲	44
愛	45
致娜塔莎	46
我的朋友，我愛看你的眼睛	47
我來看望你	48
祖國	50

台灣詩篇篇名	頁數
秋之十行	53
天使之書 8	54
冬	55
下陷—寫給我日漸消失的家鄉林邊	56
夜港灣	56
渡口	57
我們的海	58
谷之暮	58
情書	59
愛	60
在我們生活的時光以外	61
天使	62
杯子狂想曲	63
親子籃球課	64
看上去很美	64
夜奔	65
妳的微笑偏低	66

這個世界容不下美好如你的人—致梵谷	67
大掃除之歌	67
果核戀人	68
隱題詩	68
暗夜聆聽	69
深夜—獻給尼采	70
野球之野情詩	70
森林	71
遠遊	72
掛上電話	73
月光	74
兵馬俑之弓箭手	75
我的歸岸	77
我的孤獨	78
秘密	79
月亮關鍵	80
又是他	81
承認	82
終於可以哭了	83
我已經來到這裡	88
無法完成的歷險	89
鉛筆	91
藍色記憶	92
沙漠	95

從俄國形式主義「陌生化」理論論台灣新生代詩人的詩歌藝術

第壹章 緒論

第一節 研究動機

一、探討文學規律的向度

本文研究的源起，乃觸及了語言教育的領域，課程內容大多數與文學有關，長期下來對文學流派及文體演變有特別的想法，特別是對「俄國形式主義」（Russian Formalism）這個流派。這個流派的理論核心之一正是「文學的內在規律」，除此之外，它的「陌生化」理論更提供了不同以往的文學觀點。在二十世紀西方文學理論中，俄國形式主義是第一個具有代表性且影響深遠的流派，1916年俄國形式主義的主要代表人物什克洛夫斯基（Виктор Борисович Шкловский）曾表示，藝術的存在，是為了喚醒人對生活的感受，使人感受到事物，藝術的目的是使你對事物感覺如同你所見的那樣，而不是你所認知的那樣；藝術的手法是事物的「反常化」手法，它增加了感受的難度和時間的長度。俄國形式主義文學流派是對西方的文藝模仿說、社會功能說等發起了挑戰，強調文學的獨立自主，文藝有其自身的本質和內部規律，認為文學家應該去研究文學自身的特性和內在規律，去研究文學作品的形式、技巧、辭彙等形式上的特點，而不是外在於作品的其他事物。俄國形式主義認為，文學研究的主題是文學性，文學性即文學的普遍通則。他們對文學性的說法，強調文學的存在特點，進而維護文學的獨立性，強調科學系統性的研究文學，研究文學構成的內在規律。而文學性的通則主要就是陌生化的語言。所謂陌生化是相對於習慣，熟悉的經驗和無意識而言，必須使事物陌生，使人們已經習慣化、自動化了的審美經驗，回復到新鮮狀態。而文學作品以不為人熟悉的形式顛覆或打破讀者原本的審美體驗，進而產生一種審美的距離。

二、對詩歌語言的濃厚興趣

另外一個研究的動機是基於對詩歌的熱愛。詩歌的獨特表現方式顯然是與散文不同的，再者俄國形式主義的理論重心就是「詩語言」的議題。俄國形式主義起初是研究文學語言與日常語言的差異。什克洛夫斯基在《藝術作為手法》中認

為，散文語言與詩歌語言是不同的語言類型，散文語言的「陌生化」不明顯，因為散文語言接近日常語言，而日常語言的目的是為了生活溝通，以日常事物為最重要的內容。而詩歌語言的陌生化較明顯，什克洛夫斯基對詩歌語言的看法如下：「無論是從語言和辭彙方面，還是從詞的排列的性質方面和由詞構成的意義結構的性質方面來研究詩歌語言，我們到處都可以遇到藝術的這樣一個特徵：它是有意地為那種擺脫接受的自動化狀態而創作的，在藝術中，引人注意是創作者的目的，因而它『人為地』創作成這樣，使得接受過程受到阻礙，達到盡可能緊張的程度和持續很長時間，同時作品不是在某一空間中一下子被接受，而是不間斷地被接受。『詩歌語言』正好符合這些條件……這樣我們就可以把詩歌確定為受阻礙的、扭曲的語言。¹」。「受阻礙的、扭曲的」的詩歌語言正是本篇論文所要研究的主要內容。

第二節 問題意識與研究目的

一、問題意識

(一) 探討「慣性與自動化」的定勢感受

生活中感受的事物都有相當程度的「穩定性」，在內心感受到它時，這種定向的預期感受，使事物在整個審美體驗裡處於相對不變且固定或制約化的狀態。因此，欣賞者或接受者漸漸對感受失去新鮮感或新奇感，而對事物的感受產生了惰性，這就是一種「定勢」的感受。這種定勢感受使人們對事物的審美體驗成了無意識的、自動的反應。感受的「慣性與自動化」使人們無法領略生活的生動美感，於是陌生化的理論就應運而生。

(二) 探討「陌生化」理論的內容

1、基本內涵

本論文將探究「陌生化」理論的基本內涵，包括形成背景，演變與發展。當然陌生化的主要目的就是要設法增加對藝術感受的難度，拉長審美的時間，從而達到藝術審美的目的。所有的內涵也是依此而展開的，本論文將作更深入的研究。

¹ 朱立元，《當代西方文藝理論》（華東師範大學出版社，1997年），頁47。

2、「陌生化」與「文學性」

本論文將探討並深化以往俄國形式主義裡「文學性」的概念。俄國形式主義的「陌生化」(defamiliarization)理論是針對「文學性」(Literariness)提出的。作者運用語言的「陌生化」,重視作品的技巧、形式、佈局、變形等語言的「陌生化」程序,語言的「陌生化」程序成為「文學性」研究的主要內容。俄國形式主義者用「程序」和「材料」的概念來表達文學性的存在,文學的材料與程序是指陌生化的語言。文學的美不在於對外事物的逼真模仿,也不在於作者的內在情感,而在於作品自身本質的組成,是文學自身的「文學性」呈現的美感力量。更準確的說,俄國形式主義將「陌生化」提升到本體論的境界。

俄國形式主義認為文學的陌生化是通過語言來完成的。對日常語言進行加工,甚至暴力的組織,通過扭曲、變形等方式使日常語言變為陌生化的語言,使感覺的過程和時間達到最大的程度。在方法和技巧上,可以從幾個方面進行創造性的改造:創造性的日常口語、特殊詞的大量使用、修辭法的使用、……等。從台灣新生代詩人的詩歌作品裡更可進一步歸納出幾點:各種感官意義的詞相互滲透形成陌生化;表甲性質和狀態的詞,移來修飾和描寫乙事物而形成陌生化;表人特徵與表物特徵的詞並置而形成陌生化;表具體特徵與表抽象特徵的詞並置而形成陌生化;語義矛盾對立的詞語合在一起而形成陌生化;設計詩歌情與景而形成陌生化。

3、藝術價值

陌生化在一篇作品中具有重要的審美意義,它能喚醒讀者對周遭生活的審美,給予讀者新鮮的感受。「陌生化」讓讀者在審美的過程中獲得了心靈與想像的自由。這是陌生化的一個重要目的。在文學中,陌生化的運用使事物擁有了不同以往的面貌,能夠喚醒讀者內在的審美熱情,使讀者重新創發原本掩藏的藝術性。

4、陌生化的原則

陌生化的主要目的就是要設法增加對藝術感受的難度,但是如果不知節制,過度的增加難度或延長感受時間的長度,就會超出欣賞者的感受能力,造成怪異

或冗長不當。本論文將提出一些運用陌生化的原則，並探討如何避免這些情況。

(三) 研究隱喻、轉喻的詩歌語言

對於文學性有進一步研究的是雅各布森(Roman Jakobson)，他區分了日常語言和詩歌語言，認為日常語言是彼此交流的工具，按照習慣的語法來組織語言單位；然而詩歌語言則以自身為目的，通過對日常語言的變形、扭曲，來達到特定的審美感受。為了進一步研究詩歌語言，雅各布遜以索緒爾(Ferdinand de Saussure)的語言學為基礎從隱喻和轉喻的角度分析，索緒爾的語言學認為詩歌語言分為兩個不同的形態，即縱向聚合關係和橫向組合關係，它們也對應為共時和歷時兩種時態。縱向的聚合關係則是共時的，聯想的，是建立在相似的基礎上的，而橫向的組合關係就是線性的、歷時的，它以相鄰為原則。在雅各布遜看來，縱向的聚合就是隱喻。縱向的聚合形成隱喻關係，橫向的組合關係形成轉喻關係。在文學作品中，特別是詩歌，語句都是根據相似或相鄰，也就是根據隱喻或轉喻思維來進行創作的。隱喻和轉喻，在一首詩中，與語言的兩種排列模式同構，即選擇與組合。與選擇相關的是相似性，隱含了某種替換的可能，選擇的過程產生了隱喻。與組合相關的是相近性，隱含了延伸的可能，組合過程產生轉喻。隱喻屬於選擇軸，是語言的共時模式；轉喻屬於組合軸，是語言的歷時模式。在詩歌語言中，隱喻的使用情形會多於轉喻，詩歌語言就是將應在選擇軸上出現的詞語組織到橫向的組合軸上，因而產生了陌生化。

(四) 研究「陌生化」理論在台灣新生代詩歌的呈現

臺灣在 50 年代至 80 年代出現了詩歌現代化運動，「三大詩社」²是當時最活躍的團體。從這三大詩社的詩學主張看，現代詩社是極端前衛的，藍星詩社比較傳統溫柔，而創世紀詩社早期主張的是中國風和東方味，1959 年以後大量接收現代派詩人，同時也接過現代派反傳統的創作觀念，不再提中國風的民族詩，轉而強調詩的「超現實性」「獨立性」「純粹性」。而「四次論爭」³也出現了大批優秀的現代派詩人，其作品更是此運動最具體的展示。「四次論爭中的前兩次發生

² 分別是：現代詩社、藍星詩社、創世紀詩社。

³ 分別是：新詩走向的論爭，《天狼星》的論爭，新詩對傳統的論爭，新詩、傳統和現實的關係的論爭。

在現代派詩歌陣營內，後兩次發生在現代派詩歌陣營與保守派之間，它們所爭論的問題實際上是關於如何對待西方現代派文學與如何對待中國傳統文學的問題。這四次論爭的展開深化了台灣現代主義詩歌運動的進程。⁴歷經了「三大詩社」「四次論爭」，並隨著電子媒體和網路的興起，跨文化的媒材，都使台灣新生代詩歌的材料和語料有很大的改變，也為陌生化的理論注入了不一樣的內涵。

二、研究目的

「陌生化」是俄國形式主義的核心內容之一，這個概念，在中文的說法有「反常化」、「奇異化」、「反熟悉化」、「陌生化」等，本論文以「陌生化」為固定名稱以便深究討論。本論文依綱要開展，研究目的在於分析「陌生化」使用什麼語言策略使讀者在欣賞過程中感受到作品的美感與藝術的力量。本文從「陌生化」理論產生的觀點出發，探討台灣新生代詩歌與「陌生化」理論對應的內涵和本質，進而從對等原則的角度，論述「陌生化」理論在台灣新生代詩歌的理論價值及其審美意義。

第三節 文獻探討

在相關的研究中，大部分以探討俄國形式主義較多，而「陌生化」則被安排在其中一個章節，近來愈來愈多文獻會以論文或專書的篇幅介紹陌生化的理論。綜觀與俄國形式主義「陌生化」理論相關的評論與論文，大部分可分為幾個類別，概舉如下：

（一）形式主義：

張錦忠《形式主義》⁵；方珊《形式主義文論》⁶；熊宗慧〈書寫俄國——維克多·什克洛夫斯基：形式主義流派大將〉⁷；何文玲、陳俊宏〈形式主義藝術批評之探析〉⁸；杭之〈走出形式主義的迷霧〉⁹；王晨〈西方形式論的研革評析〉

⁴ 廖四平，〈論台灣現代主義詩歌運動〉，《錦州師範學院學報》，第23卷第2期，2001年4月，頁23。

⁵ 張錦忠，《形式主義》（台北：文建會出版，2010年）。

⁶ 方珊，《形式主義文論》（濟南：山東教育出版社，2002年）。

⁷ 熊宗慧，〈書寫俄國——維克多·什克洛夫斯基：形式主義流派大將〉，《人文教育札記》，227期，2008年5月，頁102—105。

⁸ 何文玲、陳俊宏，〈形式主義藝術批評之探析〉，《藝術論壇》，第1期，2006年7月，頁23—38。

¹⁰；孫兵、王興〈形式主義批評與現代語言學〉¹¹；王振軍〈從形式主義到現在：意識形態敘事的譜系學〉¹²等。此類的文獻資料以探討形式主義為主，從文學史、語言學、創作論和傳記的角度，介紹剖析形式主義的內涵、價值和影響。其中以「語言學」所佔比例最大，由於形式主義也並非只適用在文學領域，也有些資料是跨界探討形式主義的。

（二）俄國形式主義：

維克多·什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）著，方珊譯《俄國形式主義文論選》¹³；蕭正龍〈歷史進入文學——論俄國形式主義文學史觀念〉¹⁴；李金甫〈論俄國形式主義視野中的「文學性」〉¹⁵；崔芳芳〈從俄國形式主義看詩歌語言的「文學性」〉¹⁶；王番平〈對俄國形式主義的認識與思考〉¹⁷等。其中方珊譯的專書《俄國形式主義文論選》資料詳實，大致介紹了俄國形式主義的研究內容和各詩家的形式主義主張。其他單篇期刊資料介紹的內容僅就某個議題作深入探討，然而這些資料對於本論文的研究也起了輔助性的作用。

（三）「陌生化」理論相關期刊論文：

張冰《陌生化詩學：俄國形式主義研究》¹⁸；張春榮〈開發新感性——陌生化的進路〉¹⁹；秦豔貞〈略論詩歌語言的陌生化〉²⁰；江寶釵〈正視經典陌生化的危機〉²¹；項揮〈錘鍊語言及其陌生化〉²²；向芸萱〈論陌生化的審美價值〉²³等。

⁹ 杭之，〈走出形式主義的迷霧〉，《二十一世紀》，第2期，1990年12月，頁136—142。

¹⁰ 王晨，〈西方形式論的研革評析〉，《山東社會科學》，第8期，2007年，頁147—148。

¹¹ 孫兵、王欣，〈形式主義批評與現代語言學〉，《東北師大學報》，第1期，2011年，頁230—231。

¹² 王振軍，〈從形式主義到現在：意識形態敘事的譜系學〉，《河南師範大學學報》，第37卷第2期，2010年3月，頁240—243。

¹³ 方珊，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1992年）

¹⁴ 蕭正龍，〈歷史進入文學——論俄國形式主義文學史觀念〉，《中國古典文學研究》，第3期，2000年6月，頁137—150。

¹⁵ 李金甫，〈論俄國形式主義視野中的「文學性」〉，《聊城大學學報》，第2期，2007年，頁151—153。

¹⁶ 崔芳芳，〈從俄國形式主義看詩歌語言的「文學性」〉，《安徽理工大學學報》，第10卷第4期，2008年12月，頁66—69。

¹⁷ 王番平，〈對俄國形式主義的認識與思考〉，《高校講壇》，第16期，2008年，頁518。

¹⁸ 張冰，《陌生化詩學：俄國形式主義研究》（北京：北京師範大學，2000年）。

¹⁹ 張春榮，〈開發新感性——陌生化的進路〉，《幼獅文藝》，第561期，2000年，頁33—35。

²⁰ 秦豔貞，〈略論詩歌語言的陌生化〉，《葡萄園詩刊》，第145期，2000年，頁150—155。

²¹ 江寶釵，〈正視經典陌生化的危機〉，《文訊》，第162期，1999年，頁10—11。

²² 項揮，〈錘鍊語言及其陌生化〉，《文學教育》，2009年7月，頁119。

此部分文獻以專論陌生化為主，正符合本論文的題旨，內容或淺或深，主要是從創作、語言學和審美的角度來探究分析。

(四) 台灣詩作、詩集評論：

簡政珍《臺灣現代詩美學》²⁴；甘能嘉《臺灣現代詩壇的「新世代」論(1985-1990)：以林耀德為問題核心》²⁵；陳芳明〈80年代後現代詩的豐收〉²⁶；曾琮琇〈戲耍與顛覆——論八〇年代以降臺灣現代詩的形式遊戲〉²⁷等。由於本論文的部分研究文本是以台灣新生代詩歌為主，所以除了「陌生化」理論之外，也可參考其他台灣詩歌評論作加深加廣的探討。

最後，本論文期待以更多的篇章，介紹俄國形式主義「陌生化」理論相關的評論與論文，讓讀者能更認識「陌生化」理論的影響。

第四節 研究方法、範圍與架構

(一) 研究方法

本論文採用質的文本及文獻分析，從俄國形式主義陌生化理論，進行具體文本之考察，探討台灣新生代詩歌在「陌生化」理論的諸多表現性、語言與情感的應合及其在台灣現代詩發展中的呈現與異同。亦即是以「陌生化」理論為「經」，以台灣新生代詩歌為「緯」作為論述的架構。並在第肆章〈陌生化理論探析——以台灣新生代詩人的詩歌為例〉中以台灣新生代詩歌作品進行橫向的參照，以拓增論述的廣度。

(二) 研究範圍

本論文的研究範圍在第貳章〈俄國形式主義概論〉部分以俄國形式主義相關的論文為主，兼論各家的說法，以此作為理論根據，並在往後章節歸納並比較其在台灣新生代詩歌裡的繼承與創新。第參章到第肆章，分別以俄國詩歌和台灣新

²³ 向芸萱，〈論陌生化的審美價值〉，《文史研究》，第4期，2012年，頁168、169。

²⁴ 簡政珍，《臺灣現代詩美學》（台北：揚智文化，2004年）。

²⁵ 甘能嘉，《臺灣現代詩壇的「新世代」論(1985-1990)：以林耀德為問題核心》（新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2010年）。

²⁶ 陳芳明，〈80年代後現代詩的豐收〉，《文訊》，第312期，2011年，頁20—28。

²⁷ 曾琮琇，〈戲耍與顛覆——論八〇年代以降臺灣現代詩的形式遊戲〉，《台灣詩學學刊》，第9期，2007年6月，頁57—83。

生代詩歌的文本分析為主，第肆章在取樣的標準上會以「新生代」為對象，是因為越晚近的作品越能看出理論的時代性，並融入更新的元素或變因，以利參照並歸納出系統脈絡；另外，在「創新」的意義上，也能賦予理論成果最新的展望。本論文在時間上的取樣範圍是以西元 1960 年後出生的台灣新生代作家的作品為樣本，這些詩人在現今詩壇非常活躍，並且是各大文學獎的常勝軍，以他們作為代表有一定的信度，除此之外，本論文也會分析眾作家彼此之間又有何異同，共計有作家十三位，作品二十冊，礙於論文篇幅及研究時程的規劃，其他同時期的相關作品及著作就不在本論文的討論範圍內。這些作品分別是：紀小樣：《十年小樣》²⁸《暗夜聆聽》²⁹《熱帶幻覺》³⁰；陳雋弘：《等待沒收》³¹《面對》³²；李進文：《除了野薑花，沒人在家》³³；甘子建：《甘子建詩集》³⁴《家鄉魚》³⁵；孫梓評：《如果敵人來了》³⁶《善遞饅頭》³⁷；林達陽：《誤點的紙飛機》³⁸《虛構的海》³⁹；楊佳嫻：《屏息的文明》⁴⁰；李長青：《落葉集》⁴¹；嚴忠政：《前往故事的途中》⁴²《玫瑰的破綻》⁴³；林怡翠：《被月光抓傷的背》⁴⁴；林德俊：《成人童詩》⁴⁵；李東霖：《終於起舞》⁴⁶；哲明：《白色倉庫》⁴⁷。在論述的過程中，會視需要兼論其他詩人的觀點或作品，補充參照。

²⁸ 紀小樣，《十年小樣》（台北：詩之華出版社，1996 年）

²⁹ 紀小樣，《暗夜聆聽》（彰化：彰化縣文化局，2009 年）

³⁰ 紀小樣，《熱帶幻覺》（彰化：彰化縣文化局，2005 年）

³¹ 陳雋弘，《等待沒收》（高雄：松濤文社，2008 年）

³² 陳雋弘，《面對》（高雄：松濤文社，2004 年）

³³ 李進文，《除了野薑花，沒人在家》（台南：漢藝色研，2008 年）

³⁴ 甘子建，《甘子建詩集》（高雄：春暉出版社，2007 年）

³⁵ 甘子建，《家鄉魚》（台南：台南縣文化局，2001 年）

³⁶ 孫梓評，《如果敵人來了》（台北：麥田，2001 年）

³⁷ 孫梓評，《善遞饅頭》（新北市：木馬文化，2012 年）

³⁸ 林達陽，《誤點的紙飛機》（桃園：逗點文創結社，2011 年）

³⁹ 林達陽，《虛構的海》（高雄：松濤文社，2006 年）

⁴⁰ 楊佳嫻，《屏息的文明》（台北：木馬文化，2003 年）

⁴¹ 李長青，《落葉集》（台北：爾雅出版社，2005 年）

⁴² 嚴忠政，《前往故事的途中》（台中：台中市文化局，2007 年）

⁴³ 嚴忠政，《玫瑰的破綻》（台北：寶瓶文化，2009 年）

⁴⁴ 林怡翠，《被月光抓傷的背》（台北：麥田出版，2002 年）

⁴⁵ 林德俊，《成人童詩》（台北：九歌出版社，2004 年）

⁴⁶ 李東霖，《終於起舞》（台北：九歌出版社，2010 年）

⁴⁷ 哲明，《白色倉庫》（彰化：彰化縣文化局，2006 年）

(三) 論文架構

除緒論和結論外，本文共分 4 章。各部分內容簡述如下：

第貳章辨析陌生化理論的概念，描述俄國形式主義產生的歷史文化背景，從文學語境、文學本質、形式主義的影響等幾個方面勾勒出俄國形式主義的脈絡，為認識俄國形式主義提供一個廣闊和宏觀的視角。

第參章以俄詩為例，分析並歸納俄詩裡陌生化的呈現方法，對於銜接第肆章的研究有很大的幫助。

第肆章以台灣新生代詩歌為例，讓讀者了解台灣新生代詩歌作品對照陌生化理論相關的幾個面向。讓讀者了解陌生化的材料與程序、表現方式、陌生化的語言與結構。

第伍章從創作和欣賞的角度切入歸納並總結陌生化理論在台灣新生代詩歌的藝術價值。

最後，本文中所研究的對象，以台灣新生代詩歌為主，至於形式主義陌生化理論對其他時期的詩歌或文學類別的影響並未予以探討，留待日後加以研究。

第貳章 俄國形式主義概論

十九世紀末二十世紀初是俄國在文化藝術上一個極為重要的時期，被後人稱為「白銀時代」(Silver Age)。白銀時代湧現出天才作家和作品的數量之多，在俄國文學史上是空前繁榮的，他們對俄國文學和世界文學都做出了極大的貢獻。在政治上，皇權對社會輿論以及蘇維埃政權對文壇的無力掌控，成為文化藝術勃發的客觀原因。而俄國文壇也歷經了一個歷史劇變，就是形成了盛極一時的俄國形式主義，雖然它的活動時間不長（1914年～1930年），但是它的文學理論卻影響了往後的一些文學派別。俄國形式主義的興起有其歷史文化背景，十九世紀末，二十世紀初俄國政治社會的動盪與西方社會哲學思潮的影響，使俄國民族意識覺醒並促成文化蓬勃發展。在文學方面，詩歌、散文、小說、戲劇和文學觀念都有重要的進展，而俄國形式主義的開創性見解，更使它成為二十世紀重要的文學理論之一。在進行本論核心「陌生化」理論之前，本章將描述俄國形式主義的形成、分期和影響，並提供本論文各章節文本分析一個參照的理論背景。

第一節 俄國形式主義的分期

俄國形式主義中的「形式」概念在西方文學批評中有著不同的內涵，其淵源可追溯至古希臘羅馬時代，從畢達哥拉斯（Pythagoras）學派的「數理形式」，他認為數是萬物的本源，偏重美的形式研究；到柏拉圖（Plato）著名的「理式說」，他把審美經驗看作為觀照美的一種心理能力，而宇宙萬物就是原始的物質是被賦予了不同的形式；繼而是亞里斯多德（Aristotle）的「質料與形式」，他認為審美經驗是人後天的感官作用，如石頭被賦予一種形式，就形成了雕塑，其他如宮殿就是建築的形式。如同一塊木頭可以雕刻成不同外形的塑像，內容相同，形式卻是多變的。人們認識了塑像的形式美，也認識到了它的本質，所以形式和內容是互相融合滲透。這些形式都是西方形式美學的源頭。

至於文學中所謂文學的「形式」，是相對於「內容」的。傳統的文學批評重視文學的「內容」，而形式主義者開始重視文學作品的「形式」，他們認為「文學作品是『純粹的形式，是材料的關係組合』，這是形式主義學派的重要原則之一」

¹，對形式的重視在後來的新批評和敘事學中也可看到，漸漸地形成了所謂的「形式研究」，有一些學者甚至把文學史視作「形式的演變史」。形式主義批評研究的對象是文學文本的語言結構形式，主要是對十九世紀以來的社會學批評等文論提出質疑，將研究的重點由外部研究轉到內部研究，從內容轉到形式，強調文學的本體性，特別是語言形式的研究。西方文學批評的「形式」脈絡從俄國形式主義到新批評（New Criticism）再到結構主義（Structuralism），都是受語言學理論的影響而注重詩歌的語言結構形式。如學者所論：「從俄國形式主義到新批評再到結構主義，它們所探討的語言形式不僅是由表層走向深層，同時也是一種極端走向折衷，由一元走向多元的發展脈絡。」²

除了受語言學影響之外，形式主義的發展也和文學思潮的變遷有關。每一種文學思潮提出的原因都在於對前一種學說的反動，就是不斷地「解構」或「革命」，再不斷地「建構」或「建設」。「形式主義者背後的驅使力是意欲結束傳統的文學研究中普遍存在的方法論上的混亂狀態，並使文學研究系統化後成為學術研究中一個獨特和綜合的領域」³。綜觀二十世紀文學思潮的本質就是引領文學理論進入現代主義，首先就是象徵主義（Symbolism）。「象徵主義詩人將目光從外在的世界轉到內在的心靈，例如波特萊爾（Ch. Baudelaire）的「感應」說、艾茲拉·龐德（Ezra Pound）的「意象」說等，將內在的心靈與外在的世界聯繫，象徵主義跨出了「由外向內」轉向的第一步」⁴。他們放棄了現實主義的「反映論」，象徵主義作為一種文學觀念，從哲學的角度是一種世界觀，整個大自然是「象徵的森林」，而在文學形式重視的是詩歌，因而二十世紀的西方文論也漸漸地有了偏狹的傾向，如佛洛伊德（Sigmund Freud）的精神分析文學理論，他斷言所有的文學作品都來自作家的夢境。為了反對他的偏狹，榮格（Carl Gustav Jung）和人類學家將目光從作家個體轉向了全人類，儘管如此他們還是從創作或者說作者的角度進行研究。「接著俄國形式主義將研究的焦點轉向了文本本身，這是西方文論的第一次轉向，從作家轉向作品。而第二次轉向即『接受美學』將研究視角從作

¹ 史忠義譯，《20世紀的文學批評》（天津：百花文藝出版社，1998年），頁25。

² 王欣，〈由極端到折衷的形式主義批評〉，《文學研究》，第20卷第5期，2008年9月，頁91。

³ 薛君智主編，《歐美學者論蘇俄文學》（北京：社會科學文獻出版社，1996年），頁118。

⁴ 本語參自〈當代西方文論的發展模式及其啟示〉，《國外文學》，第1期，2012年，頁11—12。

品轉向了讀者」⁵，也就宣告了俄國形式主義的終結，但它的文學科學、文學性和陌生化理論仍影響了後來的西方文論。

俄國形式主義的發展也與文本的地位有關，二十世紀的西方文論與哲學及社會思想密切相關，例如：「精神分析學派」揭示了作者及作品中人物內心深處的情慾；「新批評」重視作品語言技巧的分析；「結構主義」重視文本敘事結構；存在主義（Existentialism），強調作品與世界的關係以及人的本體性；「接受美學」關注讀者，認為文學作品是在接受者的閱讀中完成的。在所有的文論中，作品處於中心地位，以它為中心，文學理論可以與「作者」、「讀者」以及「社會文化」連結，二十世紀西方文論大部分可以歸納成這三種連結方式。而著名學者艾布拉姆斯（Meyer Howard Abrams）在他的作品《鏡與燈》（*The Mirror And Lamp*）⁶中則提到了「宇宙」⁷這個要素，宇宙即與「社會文化」同屬外在現實。

文本與作者的連結：強調作者的重要，內容著重以作者傳記之類的資料來研究文本，強調本文的內涵就是作者意指的內涵；另外一種以文本自身為中心，重視文本，以文本為唯一的研究對象，從語言或深層結構來研究作品；文本與讀者的連結，強調兩者在閱讀活動中的相互作用，以讀者的心理反應作為研究的主要內容；文本與社會文化連結，從社會文化的眼光上對文學作品的意義作出描述。與這些連結相應的學說中，研究作品與社會文化的關係主要是「模仿說」的相關理論，對作品本身的研究則屬於「形式主義批評」理論，對作品與作者的研究產生了「表現說」，對作品與讀者的研究產生了「讀者反應批評」的理論。關於西方文論的發展脈絡，有學者認為「綜觀西方文論的脈絡，即從『模仿說』到『表現說』，再到『文學本體論』和『讀者反應批評』」⁸。這樣的脈絡是以文本為中心，亦即「文學本體」，屆此，俄國形式主義的「文學本體論」就居於互動脈絡中一個重要的樞紐位置。

⁵ 同註 4。

⁶ 張照進等譯，艾布拉姆斯（*Meyer Howard Abrams*）著，《鏡與燈》（*The Mirror And Lamp*）（北京：北京大學出版社，2004 年）。

⁷ 歐美當代文學理論家艾布拉姆斯（*Meyer Howard Abrams*）曾提及文學批評的四大要素的理論，即（1）作品（work）（2）宇宙（universe）（3）作家（artist）（4）讀者（audience）。

⁸ 李貴倉、李玲梅，〈語境化：西方文學批評的發展脈絡〉，《山東外語教學》，第 3 期，2013 年，頁 83。

以下將以時間做區分，對俄國形式主義進行簡單的分期，儘管俄國形式主義的活動時間不長，但仍區可分出三個期別。

（一）萌生時期

在形式主義理論批評之前的西方傳統文論，往往從文藝的外在因素切入研究，研究作家的生平、時代背景與社會因素，或從社會文化與歷史的角度解讀文學作品，使文學研究變成了哲學、社會學、政治學的一支，對文學作品本身的內在規律並不重視。在這種研究氛圍之下，以雅各布森為首的俄國形式主義從索緒爾語言學的角度，對文學內在的文學性作出貢獻，開創了文學科學的思潮。他主張以科學的方法研究文學，從作品的語言、技巧、形式和結構等方面來進行研究，重新發現文藝作品之所以會成為文藝作品的特性。形式主義文論認為文藝作品裡充滿形式，儘管對「形式」的含義，各家的說法不盡相同，但都喚醒人們重新審視文學。

十九世紀的俄國文學有意偏離歐洲文學傳統，以突顯自己的特色。此時的俄國正與歐洲傳統斷裂，另闢蹊徑，並開始關注文學本身的特徵。二十世紀以後俄國的政治社會一直處於動盪狀態，俄國經歷了日俄戰爭、第一次世界大戰、十月革命。「這個時期俄國知識份子對政治鬥爭感到厭惡，於是把焦點放在文學研究。另一方面各種哲學或人文思考都出現了，如唯美主義（Aesthetic movement）、新康德主義（Neo-Kantianism），以及索緒爾語言學，這些都對形式主義產生了影響。二十世紀初俄國文壇出現了許多文學流派，這些流派有別於傳統的現實主義（Realism）或浪漫主義（Romanticism）等兩大分類，而是產生了一些以反傳統為號召的文學派別，從形式主義、英美新批評、結構主義到解構主義、讀者反應批評」⁹等如雨後春筍般繁榮生長。他們有的要求科學性地記錄生活，詳實描述所見所聞；有的則主張描寫生活背後的本質，去揭開那些隱藏起來的祕密；有的喜新求變，為重新找回文學之美而進行新的嘗試。俄國形式主義就是在這樣一個「百家爭鳴」的時代氛圍之下誕生，而這樣的氛圍也和歷史上革命年代的革命精神相應合。

⁹ 參自胡經之、王岳川、李衍柱主編，《西方文藝理論名著教程》（北京：北京大學出版社，2003年），頁1—43。

俄國形式主義的誕生地是莫斯科和聖彼得堡，1914年以羅曼·雅各布森為首的莫斯科大學語文史系學生組成了莫斯科語文學小組，他們的組成目的是要研究語言格律和民間文學等關於文學本質的問題，他們後來被稱為莫斯科語言學派。而另一方面聖彼得堡學派也於1914年出現，原稱為「詩歌語言研究協會」，以什克洛夫斯基為首。這兩個學派的理論方向基本一致，彼此切磋交流，形成了後來所謂的「形式主義」文學思潮。

（二）全盛時期

這一階段大致來說是從1914年到1927年，什克洛夫斯基認為藝術是獨立於生活的，文藝不是對外部生活的反映和模仿。文藝有其自身的本質和內在規律。他認為文學的內部規律指的就是文學作品的形式結構，並提出「陌生化」的概念，文藝的目的是要延長審美的過程，而非獲得審美的結果，而藝術陌生化就是語言陌生化，藉此辨別日常語言和詩歌語言的不同。另一個形式主義的代表人物是雅各布森，他認為文學研究的物件是「文學性」，「文學性」是使一部作品成為文學作品的東西，並以索緒爾的語言學為依據，為後來的結構主義奠定了基礎。他的研究經布拉格學派，最後影響了結構主義。什克洛夫斯基的「陌生化」理論和雅各布森的「文學性」代表的是俄國形式主義的全盛時期。

俄國形式主義全盛時期的文藝活動相當頻繁，並與其他派別有應和，有衝突，當然最主要還是與未來派之間的交流，此階段莫斯科大學和聖彼得堡大學的學者與未來派詩人交流密切，他們在一些文藝的看法上是合作的伙伴。未來派興起於義大利，隨後傳入俄國。他們「不但和象徵派抗衡，並且反對所有文學傳統」¹⁰，所以未來派的文藝觀是希望發掘出能夠改造世界並適應新時代的新藝術，否定過去的文化傳統，大量創造新詞新意，主張用自由的語言進行創作，這一點和形式主義早期的主張基本一致，都重在批判。未來派與形式主義間的主要差別在於：未來派重視詩歌創作重於理論，他們較注重自己的詩歌創作，對於過去或同時代其他派別的作品都予以否定，在這點上面形式主義對於優秀的作品卻極為重視，因為形式主義注重文學性，即是文學本身的科學，有普遍性，就不能只注重

¹⁰ 王兆徽編著，《俄國文學論集》（台北：皇冠文化教育獎助基金會，1979年），頁359。

自己的創作。於是未來派與形式主義漸漸地分道揚鑣，各走各的路，然而大量的研究與批判都使得形式主義的文學理論更加完整。

（三）衰亡時期

1927 年到 1930 年之間形式主義正式結束，主要代表人物的雅各布森和什克洛夫斯基都發表了一些向其他派別靠攏的言論，什克洛夫斯基認為在解釋文學體裁時，必須借重社會學的方法；雅各布森也開始採納結構主義的文學觀點。1930 年什克洛夫斯基曾談到形式主義是一條已經走過的路，正式宣告俄國形式主義的結束。再者形式主義文論也有它的缺點，例如把藝術形式無限上綱，而忽略了文藝的其他因素。另外，過於重視語言學而使整個文藝領域都籠罩在語言學的陰影之下，誠如學者胡經之所言：「形式主義文論家尤其是俄國形式主義者在文藝學研究中推行一種『泛語言學主義』，把以往文藝學中一些很能說明文藝現象的概念範疇推翻，改用語言學的概念、範疇來說明，使整個文藝學形成了一種語言學化的傾向。這種泛語言學主義的研究方法是不可取的。」¹¹

儘管俄國形式主義已經結束，但它對後來的新批評、結構主義等西方文論產生了廣泛的影響，例如新批評認為文本的意義是在組織起來的形式語言中完成的，反對心理、社會、歷史等外在因素介入文學，追求科學化的文學批評，放棄道德倫理等非本體論批評。而在結構主義方面，「結構主義將研究焦點放在語法分析，認為文學語法的系統可以建立文學作品的意義，並且試著以將結構性技術原則探討文本中的言語現象，藉以發現文本表層下面的深層結構。在俄國形式主義和新批評的理論中，文學是詩歌的語言形式，而在結構主義中，文學背後的深層結構是一種內在的客觀系統。¹²」不管是詩歌的語言形式或深層的結構，其實都是廣義的形式義，都是由俄國形式主義發展而來的。

總結來說，俄國形式主義的觀點大致可以分以下幾點：

1、文學本體論

以科學的角度研究文學並把它看作獨立自主的研究領域。形式主義者認為，研究文學必須發掘文學內在的文學性與內在規律，只有文學的內在規律可以闡釋

¹¹ 胡經之、張首映，《西方二十世紀文論史》（北京：中國社會科學出版社，1988 年），頁 134。

¹² 參自方珊，〈俄國形式主義一瞥〉，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1992 年）。

自身的形式，彷彿文學有「內在的品格」，學者楊春時曾言：「文藝的本質，從根本上說就是充分的主體性和超越性。由現實主體（現實個性）向文藝主體（藝術個性）昇華，就是文藝的內部規律。無論社會歷史條件如何變化，這個本質和內部規律不會變更，文藝的自由品格不會消失。」¹³，除此之外，形式主義者也強調讀者的感受性，主張以藝術的眼光來看待文學作品。而傳統的文學觀點則將文學研究變成人文和內容的研究，如哲學、心理學、社會學等，這也導致文學作品成了其他學科的文獻資料。俄國形式主義與傳統的文學觀不同，傳統文學觀是工具論，把文學當作一種工具，它的價值是附屬於其他的學科或人文內涵，而忽視了文學的審美價值，這樣的工具觀點並不重視文學的自足性和本體價值。除此之外，俄國形式主義研究的對象是文學之所以成為文學作品的獨特性，而不是作家的身世背景、情感世界和社會科學。因此，俄國形式主義把研究的重心，由作家轉移到了作品本身，另一方面也重視讀者的審美感受，因此俄國形式主義對作品的構成材料、形式技巧和手法進行了詳細的研究。他們認為藝術作品的藝術性來源有二。一是材料的變形和組織加工。二是讀者的審美感知。

2、注重形式

俄國形式主義注重形式大於內容。什克洛夫斯基認為，「形式的演變是由於形式本身的變更。一個新的形式不是為了表達一個新內容，而是為了取代已經喪失其藝術性的舊形式」¹⁴他們摒棄了形式和內容的二元觀點，認為內容則是形式的組成元素。因此，形式和內容是統一在作品之中而不是分裂的兩部分。「其主要的理由是不存在沒有形式的內容，也不存在沒有內容的形式」¹⁵。俄國形式主義用形式替代內容，把內容消融於形式中，「所謂內容與形式的畫分只是人為的抽象，因為事實上表達的東西不是獨立存在的，而是必須存在於借以表達的具體形式之中，任何內容總是一定形式中的內容，不然它就什麼也不是」¹⁶，形式使作品充滿藝術的感染力，內容則充實了藝術的內涵。另一方面，俄國形式主義以

¹³ 楊春時，〈論文藝的充分主體性和超越性〉，《文學主體性論爭集》（北京：紅旗出版社，1986年），頁216。

¹⁴ 方珊，〈俄國形式主義一瞥〉，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1992年），頁20。

¹⁵ 趙炎秋，〈西方文論與文學研究〉（長沙：湖南師範大學出版社，2003年），頁19。

¹⁶ 李壽福，〈西方現代文藝理論研究〉（杭州：杭州大學出版社，1991年），頁233。

材料和程式這一對範疇取代形式和內容的二分法。他們甚至認為形式的演變決定了文學史的過程，而一部作品是眾多形式的總和，是新舊形式和各類藝術形式的加總。於是藝術是一種動態的形式結構，一種創造激發創造的形式律，並構成一個形式系統，進而不斷發掘和更新人們對世界的感知力。

3、以語言為基礎

形式主義的研究是把文學和語言學聯繫起來，同時重視文學和語言學的相互作用。學者李壽福曾言：「既然詩的材料是詞，那麼研究詩學各種問題就應以詞為基礎，去研究詞在語言藝術中是怎樣構成藝術性的——詞通過怎樣的藝術手法而獲得了藝術意義和審美功能？這樣，俄國形式主義便將詩學與語言學緊緊地聯繫了起來」¹⁷，形式主義認為人的言語活動分為兩大類：日常語言和詩性語言。日常語言是生活中交際的工具，沒有藝術的價值，而詩性語言則是陌生化的產物，它不是以溝通為目的，作家將語詞組合獲得了藝術價值。從審美的角度看，詩性語言是日常語言經過陌生化的程序加工而來，是對語詞進行變形和扭曲的結果，於是詩性語言有著豐富的藝術內涵。俄國形式主義對語言學的研究可以發現作品產生藝術性的程序和根源。

第二節 陌生化理論概論

所謂「陌生」一詞，實際上有其淵源，因為任何理論都不是無中生有的，而是前人經驗累積的成果。早在古希臘的年代，亞里斯多德就曾提出與「陌生」相似的詩學概念，他提出的是「奇異詞」的概念。亞里斯多德認為人們總是景仰遠方的事物，而令人景仰的東西常常是陌生的，也會令人興起愉快的感覺。亞里斯多德的理論給了什克洛夫斯基等俄國形式主義者靈感，他們更借助現代心理學的研究成果，認為人在審美欣賞時，會被先前的閱讀和審美經驗制約，而產生審美的心理「定勢」¹⁸。當這樣的心理定勢產生的時候，久而久之就會形成審美的自動化和機械化，而失去對審美對象的新鮮感和審美興趣。因此，「陌生化」的手

¹⁷ 李壽福，《西方現代文藝理論研究》（杭州：杭州大學出版社，1991年），頁237。

¹⁸ 「定勢」一語參考「感知定勢」（伍彩芬、潘文晗，〈俄國形式主義之文學性和陌生化〉，《江西教育學院學報》，第33卷第3期，2012年6月，頁151。）

法就是要打破人們的心理定勢，使人們的感受再度活躍起來。

而文學的「陌生化」手法是指通過變形和扭曲的文學語言產生差異和獨特性，使讀者重新領會文學的美學價值，使審美再度回歸到文學本體。俄國形式主義的文論觀點是自身獨立的語言形式觀，進而建立本體論結構，他們認為「文學和非文學之間的區別不應該到題材中去尋找，即不要到作家所處理的現實的範圍中去尋找，而要到表現的模式中去尋找」¹⁹，是反對文本之外的非文學因素，並提出「文學性」，作者探究文學之為文學的本質，其研究是一種文學科學。「文學性」指的是「使一部作品成為文學作品的東西」探討文學內在規律和形式，並提出陌生化（反常化）策略，認為事物陌生化的手法是成就藝術的方法，而文學成為文學的方法就是通過延長、扭曲、受阻、阻撓等陌生化技巧，創作詩歌語言的形式，分辨日常語言與詩歌語言的差別，因此俄國形式主義的研究實際上就是「語言」和「文字」的研究。除了「語言」和「文字」之外，這一節筆者試著從其他面向，探討俄國形式主義陌生化理論的內涵與價值。

（一）中間偏遠的審美

從讀者接受的角度來說，讀者內在的審美經驗才是「陌生化」實現審美效果的關鍵，而其中讀者的感官扮演了極為重要的角色。美國心理學家阿恩海姆（Rudolf Arnheim）認為：審美心理的形成源自物理與心理存在著某種同構的關係，也就意味著審美體驗產生的原因是由於審美主體情感結構與作品的力的結構一致。這些結構的形成，靠的是一次又一次先前審美體驗的積累。而審美體驗必須透過感官接收美的訊息，但人們的感官有其侷限性和慣性，「侷限性和慣性」就造成了所謂「審美的心理定勢」，而這就是「陌生化」所要破除的審美「惰性」。另外，人類的感官在接收審美訊息時，除了依照情感結構組合排列審美材料，還會審度調節自身和藝術作品的心理距離。適當的心理距離才能獲得審美的愉悅感，太近可能只看見審美對象的實用或功利價值；太遠的距離會使審美對象變得晦暗不明而不易理解。俄國形式主義陌生化理論就是在這樣的心理距離中創造出「中間偏遠」的審美距離，既「陌生」但又不可陌生到無法抵達的地步。

¹⁹ 薛君智主編，《歐美學者論蘇俄文學》（北京：社會科學文獻出版社，1996年），頁119。

（二）情感與形式不可分割

文學裡情感的論述一直是西方文論特別重視的，學者劉再復於〈論文學的主體性〉中提到：「文學最根本的原動力，就是情感。二十世紀西方文學理論最傑出的貢獻，就在於他們發現這種動力，最充分地肯定精神主體中的情感價值，從而揭示了文學藝術最根本的特性。因此，『文學即人學』。」²⁰由此審視西方文論也可以歸納出幾種類型，即「強調作者的情感表現」、「關注文本的情感材料」和「重視讀者對文本的情感反應」，然而情感要素反而在俄國形式主義重視的「形式」裡似乎是必須被抽離的元素之一。俄國形式主義主張以科學的態度來研究文學，主要的目的在純化、萃取一種客觀的或定理式的文學性要素，並剔除人們主觀情感的內容。然而，當形式主義者們追逐客觀式的文學要素，把研究的焦點集中在語言和形式時，也發現了形式和情感是相互交滲的，這樣陌生化的審美效應可以更新我們的感覺，喚醒自動化乃至麻痺掉的感受。儘管形式主義者感興趣的並不是人文層面的情感體驗，而是那些科學的、客觀的「陌生化」技巧，但事實上這兩者互相融滲，無法分割。

（三）合理與不合理的循環

陌生化的手法主張將人們熟悉的事物扭曲、變形，所以當人們初次接觸由陌生化手法加工的事物，與先前所習得的經驗相比較時，就產生違背常理的感覺。但是，經過仔細欣賞陌生化的形式之後，就可以體會到陌生化技巧的用意，而欣賞的時間也由於「陌生化」的原因而延長，相對的對事物的本質也能更深入的認識並延伸出更多的審美體驗。因而當初覺得「怪異、不合理」的形式，因為獨特的審美經驗，也漸漸覺得合乎常理了。如此一來由「不合理」到「合理」的體驗過程是是陌生化的審美模式。當然，使人感到「陌生」、「不合理」的形式久而久之也會為人們所熟悉，而漸漸回到「自動化」「機械化」的狀態了，這樣就會失去對它的審美體驗。此時，新的「陌生」「不合理」的形式又會重新帶給人們新鮮的感受。所以，陌生化的過程就是這種「不合理」和「合理」的循環。

²⁰ 劉再復，〈論文學的主體性〉，《文學主體性論爭集》（北京：紅旗出版社，1986年），頁8。

(四) 浪漫主義的繼承

文學史上，浪漫主義詩歌曾經是詩歌語言形式的一大改變，浪漫主義詩人主張用日常生活中的語言代替古典的語言，創造一種新奇的審美體驗，造成詩歌語言形式的改變。屆此俄國形式主義批評的重點是「文學性」，「文學性」指的是文學語言，它和普通語言不同，能帶來審美的藝術效果，所使用的方法就是「陌生化」。然而俄國形式主義者認為這樣的藝術審美來自文學作品自身的語言形式和詩性功能，摒除人們內心的情感反應，但「陌生化」的藝術審美最終還是由人的情感去反應體會，也與讀者對語言本身的感知有關。

浪漫主義詩歌新奇的審美體驗和「陌生化」效果類似，它是如何陌生化的呢？

「其一是創新詩歌語言，浪漫主義詩歌改變語言的風格，它打破古典主義追求平衡、對稱、調和的「理想美」，代之以淳樸、天真和渾然天成的自發性，給人帶來新鮮的的審美享受，產生了類似於「陌生化」的效果。其二是浪漫主義詩歌中大量使用打破常規的修辭手法，延長審美感受的過程，常常讓人體會到各種修辭手法所營造的奇幻之美。其三是浪漫主義詩歌常選擇「陌生化」的題材。浪漫主義詩歌除了歌詠自然之外，還有許多奇幻怪異的題材。²¹」浪漫主義詩歌描寫奇異情景的遊歷，有的記錄夢中的景象，給人脫離現實的審美感受。浪漫主義詩歌以奇幻的風格實現了「陌生化」的效果，和俄國形式主義的「陌生化」暗合。浪漫主義詩歌常富有想像力和創造力，進而營造出「陌生化」的審美效果。浪漫主義詩歌以想像力為創作線索，將陌生化的審美表現出來，而這些浪漫主義詩歌的特點，或多或少都影響了半個世紀之後的形式主義理論。

(五) 材料與程序

俄國形式主義裡的「材料」概念，不是傳統意義上的「素材」，它是廣義的創作材料，舉凡寫作過程中源於自然或生活中的各種人事物、形象和語言等，它包含非具體物的事實、事件，和藝術類的語言、符號、音符、顏色、形狀等形象材料，而將「材料」變為「藝術作品」的稱為程序。俄國形式主義認為藝術作品沒有傳統上所謂內容與形式，認為藝術作品中只有使材料成為藝術作品的程序。

²¹ 參見王欣，〈論形式主義批評的浪漫主義淵源〉，《文學研究》，第31卷第2期，2010年2月，頁85。

創作者通過對事物、事件和語言、符號、音符、顏色、形狀等形象材料選擇加工，變形或組織，才能夠使「材料」變成藝術作品。因此，「材料」與「程序」這一對範疇取代了傳統的「內容」與「形式」，而能使「材料」成為藝術作品的方法都是程序，程序的概念在內涵上有形式的意義。而在材料與程序的關係上，俄國形式主義重視的是程序，而陌生化就是最重要的程序。如什克洛夫斯基認為「只有藝術程序才能把各種自然材料昇華為審美對象，才能使人在對作品的欣賞中感受到藝術性」。²²關於「材料」與「程序」這一對範疇的理論，後來也有學者提出「材料」與「結構」的說法來修正俄國形式主義的論述，「如果把所有一切與美學沒有什麼關係的因素稱為『材料』，而把一切需要美學效果的因素稱為『結構』，可能要好一些。這絕不是給舊的一對概念即內容與形式重新命名，而是恰當地溝通了它們之間的邊界線。『材料』包括了原先認為是內容的部分，也包括了原先認為是形式的一些部分。『結構』這一概念也同樣包括了原先的內容和形式中依審美目的組織起來的部分。這樣，藝術品就被看成是一個為某種特別的審美目的服務的完整的符號體系或者符號結構。」²³

（六）賦予可感受的特性

歸納關於「陌生化」的理論，我們可以發現陌生化的目的是為了使文學作品重新被感受。作家之所以採用「陌生化」的手法，其目的是要讓欣賞者從奇異、違逆以往經驗的角度去體驗生活之美，並發現更多隱藏於事物背後的「可感性」。「陌生化」的手法就是通過對材料的扭曲、變異，喚起人們的感受能力，讓人們不斷更新生活裡的陳舊經驗，以藝術的形式把人們從麻痺的日常生活中解放出來，從自動化、機械化的感受裡再次甦醒過來，使人們不斷體會事物的新鮮感，重建對感受物件的悸動，從而感受到事物的本質和藝術性。總之，陌生化的目的就是為了能重新獲得對事物的感受。「感受」是「陌生化」的核心內涵，是俄國形式主義文學理論的價值。

²² 胡經之、王岳川、李衍柱主編，《西方文藝理論名著教程》（北京：北京大學出版社，2003年），頁179。

²³ 李歐梵、劉象愚主編，《文學理論》（南京：江蘇教育出版社，2005年），頁157。

（七）無意識的內在驅力

精神分析學派的代表人物佛洛伊德提出無意識的概念，進一步解釋並分析許多潛藏於內心不為人察覺的層面。佛洛伊德將人的心理結構分為意識層、前意識層和無意識層。這三個意識層是什麼呢？「無意識層是不為人知的，但正常人的大部分精神活動是在意識水平下進行的，而且大部分日常行為也受無意識驅動。無意識和本能密切相關。……前意識在無意識與意識之間，於兒童期發展起來，其作用在於保持對欲望和需要的控制，延緩本能的滿足，以避免遭受痛苦。意識是一種注意的感官，通過注意活動，人們才能感知外界的現實環境和各種刺激。」²⁴佛洛伊德認為影響人們的心理，最主要是潛意識。做一個比喻，人的意識只是人們人格的外在包裝，無意識才是真正驅動人類性格和行為的巨大力量。無意識的內容主要是人的本能、情慾和被壓抑的經驗。這些無意識的本能慾望共同聯繫組織成龐大的內在精神世界，強大的能動性隨時尋找適當的時機，影響人類日常生活的意識，並從這些日常行動中獲得宣洩的出口。分析心理學家榮格對於無意識理論則有新的闡釋，榮格把它稱為「情結」²⁵。榮格進行詞語聯想試驗，發展出「情結」的理論。參與試驗的人拿一個詞表向被試驗者念出詞語，而被試驗者用腦海直覺出現的第一個詞，對該詞語做出反應。在這個聯想試驗中，榮格發現有時候被試驗者需花很長的時間才能做出反應，而這種時間拖延的情形是由無意識引起的，後來更進一步發現與引發拖延的詞有關的詞也有相當長的反應時間。會產生這樣的現象是由於「情結」存在於無意識之中，於是與這些情結有關的詞語都會使被試驗者做出拖延的反應。榮格認為情結像是人格總結構中一些獨立存在的小結構。它們有自身的驅動力能控制人們的思想和行為，而當情結佔據人的內心時，就會影響人的感知，甚至失去對某些事物的感知。榮格的情結理論從精神層面的角度輔助解釋了俄國形式主義中有關人們感知「機械化」和「自動化」的內在驅力。

²⁴ 胡經之、王岳川、李衍柱主編，《西方文藝理論名著教程》（北京：北京大學出版社，2003年），頁101—102。

²⁵ 在榮格看來，所謂情結，指富於情緒色彩的一組相互聯繫的觀念或思想，它們受到個體的高度重視，並存在於個體的潛意識之中。摘自胡經之、王岳川、李衍柱主編，《西方文藝理論名著教程》（北京：北京大學出版社，2003年），頁116。

（八）語言與文字的陌生化

俄國形式主義者認為「藝術陌生化的前提是語言陌生化」²⁶，而「陌生化」理論主要的研究對象是詩歌語言。因此「語言與文字的陌生化」即是俄國形式主義的核心。作家進行創作的材料是語言，經過陌生化的程序，對語言加工並組織成作品。而日常生活的語言，長久以來經由人們無數次的使用，每一個詞已有固定的意義和用法，而它的目的是為了溝通彼此的意見。相對的，日常語言就必須遵循語言的既定規則，否則就無法與人溝通，它不是以藝術的審美和感知為目的，於是日常生語言漸漸失去新鮮感，人們習以為常。然而作家創作時使用詩歌語言，對語言材料進行藝術化的程序，使作品呈現的面貌不同以往，使形式難懂，並增進審美主體認知的難度和長度，而感知過程就會帶給審美主體愉悅感，因此作品的文學性和藝術性就必須運用陌生化表現出來，這就是日常語言與文學語言不同的地方。

陌生化手法除了恢復語言的生命力，還可以增加語言的層次感。陌生化手法重新發現事物的本質和藝術之美，是一種語言的創新。讀者在欣賞陌生化形式的同時，也會去探究作家的獨特巧思與眼光。陌生化擁有強大的藝術感染力，原因是作者能夠對日常生活或以往的經驗進行加工處理，以獨特的視角創造新的感動。人們閱讀文學作品有精神層面的滿足，也期望獲得審美上的愉悅。文學語言的材料來自日常語言，但是由於陌生化手法的運用，使它在結構和形式上已不同於日常語言。然而隨著重覆的審美刺激，歷經長時間過度的感知，使審美愉悅感大幅的降低。陌生化手法的目的就是打破人們審美的心理定勢，通過對生活素材的組織加工，創造出新奇的藝術風格，使習以為常的語言形式，變成陌生的藝術作品。

早在古希臘時代，亞里斯多德就強調奇異的語言，因為人們對奇異的事物總是充滿好奇與憧憬。陌生化可以更新審美主體對周遭人事物的陳舊感覺，使人的感覺徹底地被革新，從僵化的日常關係中解放出來，擺脫慣常化的感覺世界。這類陌生化的改造既有創造也有破壞，破壞的是制式的審美結構與形式，使審美的

²⁶ 胡經之、張首映，《西方二十世紀文論史》（北京：中國社會科學出版社，1988年），頁125。

過程不再自動化和機械化，而是一場藝術的革命。這樣的革命使人們能不斷的在既有的審美世界，發現更多的美。對作家而言，陌生化理論則為作家提供了一個奇異的視角，讓讀者能從不同的角度認識事物的本質，所以作家的創作和讀者的欣賞都需要透過陌生化來達成目的。

而語言與文字的陌生化最主要的途徑有兩種類型：一是變熟悉為陌生。把日常熟悉的生活用語如方言、俗語等引入文學創作，以各種修辭或雙關語讓讀者重新建構語言的感知，得到審美的感動。這種變熟悉為陌生的方法，使讀者既驚喜卻又覺得親切。二是加工的陌生化。這類的陌生化，使普通語言被扭曲、變形，造成文學語言的背離與顛覆，與上一種方式相較起來，更富破壞性與創造性，能喚醒讀者重新對周圍世界感到興趣。而關於語言與文字陌生化的表現手法，以作品組成單位由小到大，可以分為詞語陌生化、句子陌生化、意象陌生化和修辭陌生化等類型。

1、詞語陌生化

俄國形式主義非常重視詞，其代表人物之一的日爾蒙斯基（В.М.Жирмунский）曾言：「詩的材料不是形象，也不是激情，而是詞。詩便是用詞的藝術，詩歌史便是語文史。」²⁷所謂用詞的藝術，指的就是詞語陌生化。詞語陌生化是對慣用的詞語進行加工改變，使以往普通僵化的詞語變成奇異詞而改造作品的敘述。作家運用巧思選擇不和諧的詞語，利用語意的錯落、空隙和突變的用法，使讀者從中體會新奇的語言魅力和作品的藝術之美。

（1）詞義陌生化

作家常對詞義進行超常規的改變，這樣的改變常有搭配的語境和上下文的組合，能夠發掘事物更深的本質和反映作家獨特的情感。詞義陌生化即是對固定語義的扭曲，增加語義之間的關聯網絡。

（2）詞性陌生化

詞性的轉換是陌生化常用的手法，它除了賦予語言靈動的形象，詞義與詞美也因詞性轉變而有了不同的意味，更增加了「陌生」的程度。這樣的詞性變異可

²⁷ 方珊譯，維克托·日爾蒙斯基（В.М.Жирмунский）著，〈詩學的任務〉，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1992年），頁217。

以存於各詞類之間，也可以存在於同一詞類內部，而陌生化的程度與強弱端賴作者的創造力與陌生化技巧的成熟度。

(3) 組合陌生化

組合陌生化指的是詞語之間的組合變異，超越正常的組合形式。它可以使形式變得困難，增加讀者感知的過程，使讀者的形象思維重新建構重組，進一步領會作品更深層的內涵，也是陌生化的主要方法。除了詞語之間的組合搭配，修辭的創新與重設，也使作品敘述更豐富多元。

2、句子陌生化

句子陌生化是打破傳統句子內部語法和外部結構，達到陌生化的效果。作家運用陌生化的手法改變那些習以為常的自動化、程式化語言，重新賦予語言感知性，喚醒語言的審美體驗。作家在特定的語境下，運用邏輯上相互對立的語言，表達內在的思想和獨特情感，可以達到了令人耳目一新的效果，使不合理的語言變得合乎邏輯，詩化或藝術化地表達出富有意義的生活內容和情感世界。

3、修辭陌生化

修辭陌生化是指對日常語言的變異，通過隱喻、擬人、通感等修辭形式，表達作家的語言符號，以新奇的修辭展現普通語言無法比擬的審美體驗，並提供不同以往的意境風景，使作品的藝術形象深刻地打動讀者，傳達出更細膩的感受。

4、意象陌生化

意象陌生化中的意象不是單獨的詞語或句子能夠建構起來的，它是由小到大從語詞、句組、段落到整篇作品的整體畫面感，注重審美的整體性，包括主題和語言的意象敘述。它可以客觀地呈現事物的本質，也展現了意象的創造力。

第三節 俄國形式主義的影響

俄國形式主義有深刻的歷史文化背景與根源，是二十世紀初期探索文學性、發展文學科學的重要文學思潮，它對世界文學與藝術的發展產生了深刻的影響。俄國形式主義在國內遭到批判之後，其代表人物雅各布森的文論持續影響了以穆卡洛夫斯基（Mukarovsky）為首的「布拉格學派」，後來又影響了法國的結構主

義等學說。這是一條以詩學研究為主的發展脈絡。俄國形式主義對世界詩學發展的影響在許多國家都有相關的研究論文與作家作品可以印證。這樣的文學思潮不只對世界，就連對俄羅斯本土詩學發展的影響也是非常巨大的。經過 20 年代猛烈的批判，一些代表人物也做了檢討，導致俄國形式主義的結束。然而形式主義在俄羅斯本土不但沒有絕跡，它的文學科學和相關的文學理論反而影響了二十世紀西方文學的發展，彰顯出它堅韌的生命力。

當代歐洲的文學和藝術美學都是在俄國形式主義基礎上得到進一步的發展，例如布拉格「結構主義」是在俄國形式主義的影響下產生的。後來通過布拉格結構主義，俄國形式主義的許多觀點逐漸影響了歐洲的文學。「結構主義主要是一種方法，即在人文科學中運用結構分析方法所形成的一股研究潮流或傾向。結構主義認為對象是由成分組成的，而成分之間又存在著一定的結構。要了解對象的性質，就必須首先了解其整體結構的性質。²⁸」代表人物雅各布森是結構主義思想發展的重要人物，他不僅是布拉格結構主義的領導者，而且影響了巴黎結構主義的興起。巴黎結構主義的重要著作《俄國形式主義文論》(托多洛夫 Todorov 著)中的文學本體論、結構論等觀點都是俄國形式主義的主要論述。另外，俄國形式主義研究作品和讀者的關係也影響了德國「接受美學」。而俄國形式主義強調讀者的審美感知和陌生化創造事物的可感性，在作品藝術審美的過程中也是一項重要的因素，這些都影響了接受美學的相關理論。另外，普洛普 (Propp) 對民間故事的功能研究，也和形式主義有一定的關聯，而這也影響了法國結構主義的敘事學。雖然俄國形式主義的觀點曾受到猛烈的批判，但他們對作品藝術性的關注以及詩學研究都產生了重大的影響。60 年代以後符號學的興起使俄國形式主義再度受到重視，它的相關理論也得到新的詮釋和擴展。

²⁸ 鄭深，〈建構主義：從結構主義到後結構主義的演變〉，《集美大學學報》，第 4 卷第 1 期，2003 年 3 月，頁 36。

第參章 俄國形式主義詩歌分析——以俄詩為例

本章延續第貳章的內容，將進一步研究俄國形式主義詩歌作品，分析並驗證上章所探討的俄國形式主義理論，尤其是陌生化理論的具體印證。俄國形式主義主要有兩個特點，即將詩語言與日常語言區別開來，另外則是以材料和程序來取代傳統的形式和內容的二元理論。形式主義者認為文學不是作為文獻資料或偉人傳記等性質供人研究，文學不能等同於哲學、社會、歷史等社會科學的輔助性資料，文學本身有其自身的規律和特性，才是文學「科學」真正要研究的對象。據此原則，形式主義者重視詩語言，也強調材料與程序的重要。但也由於後期的形式主義愈走愈極端，導致其理論泛語言學化或將文學等同於技巧，最後步上了衰亡的命運。

第一節 詩語言和詩結構的重視

(一) 詩語言

詩語言是形式主義理論的核心，形式主義者認為日常生活使用的語言是溝通和交際用的實用語。實用語的詞法、句法及其他的形式，因長久使用下來已漸漸地模式化、自動化，但這樣的結果是必然的，因為日常語言的使用是以方便省力為原則。詩語言則是不同的導向，它重視的是審美的藝術性，每個語音或語言元素都是美學單位或組合，承載著審美的訊息，因而詩語言必須要「陌生化」，以陌生的姿態讓讀者感覺詩歌的美感。什克洛夫斯基曾舉托爾斯泰（Лев Николаевич Толстой）的《戰爭與和平》（Война и мир），當例子，說明托爾斯泰陌生化的手法就在於他不指出事物的名稱，而是把它當成一個全新的事物來描寫，這樣讀者依著信息，也會有全新的感受。什克洛夫斯基提出詩語言就是要創造一種玄妙的感覺，並在詩創作中實現，因而詩創作富有實驗的精神，這一點和未來派的主張一致。未來派的代表人物赫列勃尼科夫（Хлебников Велимир）認為語言有生命，有無限的發展性，因而可以創造新詞。但以這樣的新詞創作常常會得到莫名其妙的惡評。以他的一首詩為例：

О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянутся смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешишь надсмеяльньгх-смех усмейньгх смехачей!
О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейньгх смеячей!
Смейево, смейево!
Усмей, осмей, смешики, смешики!
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

啊，放聲大笑吧，愛笑的人！
啊，開口一笑吧，愛笑的人！
你們，笑聲朗朗，笑口常開的人，
啊！嘲弄地笑上一笑吧，
啊！哈哈大笑的人一笑——
捧腹大笑的人發的笑聲！
啊！盡情大笑者的笑，笑逐顏開吧！
嘻嘻地笑，哈哈地笑，
譏笑吧，嘲笑吧，愛笑的人，愛笑的人，
笑不離口的人，笑聲不斷的人。
啊，放聲大笑吧，愛笑的人！
啊，開口一笑吧，愛笑的人！²⁹（〈笑的咒語〉）

筆者就譯本所述，「詩中有很多新造的詞，都是有一個共同的字根（笑），然後這些「陌生」的新詞就可以營造出特殊的風格。赫列勃尼科夫認為詩是自由獨立的個體，是與其他社會科學無關的。他的創作是一種「字的實驗」，將單字加上前綴或變化字尾，有的組合成新字³⁰」，這樣的實驗作品，有些讀者無法理解詩

²⁹ 顧蘊璞編，《俄羅斯白銀時代詩選》（廣州，花城出版社，2000年），頁170—179。

³⁰ 參見黃玫，《韻律與意義：20世紀俄羅斯詩學理論研究》（北京：人民出版社，2005年）。

意和內涵，但他的目的只是要引起讀者注意，而這也是形式主義陌生化理論的精神。這類實驗的詩作不僅忽略了詩歌該有的內容意義，而且與日常的實用語言完全對立。不管是形式主義還是未來派的一些詩作和詩論，都是針對當時的文學現狀提出的批判，目的是想呼籲讀者將焦點擺在詩本身的詞或詞意。

但同為形式主義者的日爾蒙斯基、托馬舍夫斯基在自己的理論中則會將詩的意義因素考量進來，並指出詩語言和日常語言的不同在於語音組織和意義因素的比例不同，詩語言中語音組織的比例大於意義，而在日常語言中則相反。雖然形式主義對詩語言和日常語言的區別不具有全面性的詩學定義，但它引起了我們對詩學研究的對象產生了思考，並重視詩語言本身的特性，在這一點上形式主義還是有極大的貢獻。

先前所述的語言材料指的就是所謂的單詞，它是由音節組成的，包括重音和元音等要素，包括音和義的結合。形式主義者深入詩歌歷史中大量地分析作品，統整詞義與韻律的交互變化，例如詩歌韻律的不同會影響到詞義的不同。關於韻律，艾亨鮑姆在分析阿赫瑪托娃（Анна Ахматова）的作品《車前草》《念珠》《白雲》《黃昏》後指出：「阿赫瑪托娃的作品中並沒有特別的詩語詞，而是使用很普通很平常的語詞，而呈現散文化的現象，但讀來卻清新可喜，那是因為這些普通的句子在進入詩行之後，重新有了詩的渲染力，也因為其周圍的詞與音韻的交互作用而更具藝術性。³¹」

綜觀以上所述，形式主義者的研究主要還是集中在詩歌的音韻和詞句等方面，較少在詩作題旨和意義方面著墨。他們在音與義的關係上，僅分析音會影響義，卻沒有把音與義的關係放到詩篇整體的韻律和意象結構中作考量。詩篇中的音通過節奏、重複和句法對義產生影響，雖然觀點較為片面，但都是形式主義者在詩語言分析方面的成果與貢獻。

（二）詩結構

對形式主義者而言，詩語言具有審美的質能，而一篇詩作的完成是詩人對語

³¹ 參見黃玫，《韻律與意義：20世紀俄羅斯詩學理論研究》（北京：人民出版社，2005年）。

言材料進行組織加工，因而詩的韻律、音節、詞法和句法是詩結構的重要元素，也是決定了詩的意義。以萊蒙托夫（Михаил Юрьевич Лермонтов）的詩為例：

Белеет парус одинокой
В тумане моря горубом
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Играют волны – ветер свищет
И мачта гнется и скрипит...
Увы, - он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури
Как будто в бурях есть покой!

大海上淡藍色的雲霧裡，
有一片孤帆閃耀著白光！
它尋求什麼，在迢迢異地？
它拋下什麼，在它的故鄉？

波浪在洶湧——海風在狂呼，
桅杆弓起腰軋軋地作響
唉！它不是在尋求幸福，
不是逃避幸福奔向他方！

下面是清比藍天的波濤，
上面是那金黃色的陽光
而它，不安的，在祈求風暴，

彷彿在風暴中才有安詳！³²（〈帆〉）

參考學者關於此詩的評論如下：「本詩第一小節有四個形容詞，在俄文原文裡全放在行末，與它們所形容的詞形成倒裝。在第二節中也有謂語和補語倒裝，這些組織加工雖然讀起來不自然，但也是基於輕重音與韻腳的需要。這樣的改變使「孤獨」一詞被強調，而「藍色的」一詞在原文裡和它所修飾的「霧」之間被置入了「大海」一詞，更能烘托出藍色海天融合為一的意境，因而使白色孤帆更為突顯。」³³這首詩經過了詩人的加工形成閱讀上的曲折阻礙，形成陌生感，反而引起了讀者的關注。因此對陌生化而言，詩結構的運用是很重要的途徑。

形式主義者關注的焦點擺在文學的內部結構，其中的詩結構更是詩語言的主要內涵，與此同時他們強調的是語言的詩功能，就是對語言美的欣賞和體會更深層的藝術性。於是形式主義者非常重視音韻結構、句法和布局結構，也包含這些結構對詞語意義的改變。他們認為形式結構決定了審美效果，而不是作品的思想內容，因此形式主義者是對文學作品進行結構分析的開端。許多形式主義者都從事這樣的結構分析，以雅各布森分析普希金（Александр Сергеевич Пушкин）的詩為例：

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

在我的心靈裡還沒有完全消亡，
但願它不會再去打擾你，

³² 余振譯，《萊蒙托夫詩歌精選》（太原：北岳出版社，1994年）。

³³ 參考黃玫，《韻律與意義：20世紀俄羅斯詩學理論研究》（北京：人民出版社，2005年），頁29。

我也不想再使你難過悲傷。
我曾經默默無語的、毫無指望地愛過你，
我既忍受著羞怯，又忍受著嫉妒的折磨，
我曾經那樣真誠、那樣溫柔地愛過你，
但願上帝保佑你，
另一個人也會像我一樣的愛你³⁴。（〈我曾經愛過你〉）

雅各布森認為這首詩是由詩結構的操作和組織來完成詩的內涵，它沒有具象的詞，幾乎是由代詞、動詞、副詞和抽象名詞來完成的，也就是由語法的組織來決定詩的意義，他想強調的是語法的「形式」決定了詩的藝術性。這樣的結構分析後來直接影響到結構人類學及後來結構主義的文學研究方法。

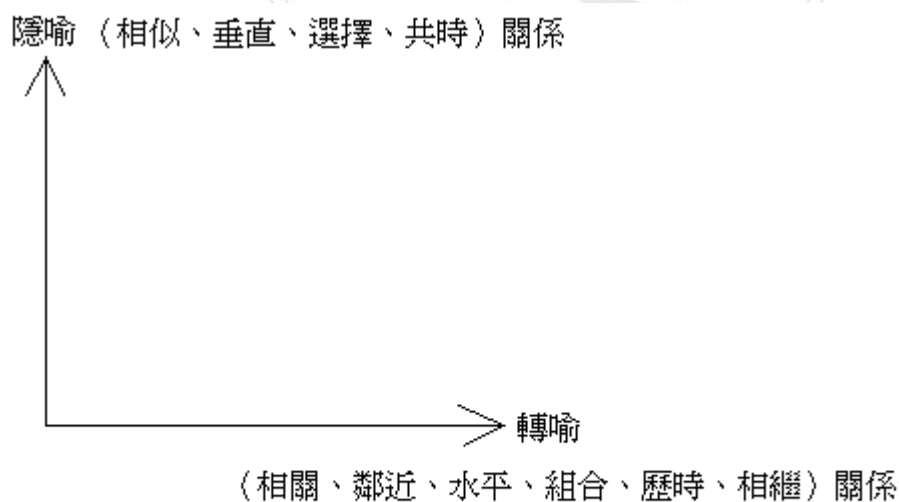
第二節 對等原則分析

對等原則是雅各布森對詩結構研究的主要內容之一，然而他所謂對等的含意並不是指全部相等，也包括相似、相異和同義、反義。這種對等的原則在各種體裁中都可看見，但在詩篇裡對等原則指的是一種組織的原則。對等原則牽涉到的就是所謂的「二軸說」，二軸指的就是選擇軸與組合軸。但選擇軸與組合軸其實是源自 20 世紀初著名的語言學家索緒爾所提出的聚合軸與組合軸。索緒爾認為言語是一個時間序列中的運動，並按照語法規則組合進行。其中的每個詞都是從其他類似的詞中選擇出來的，而那些未出現的詞和句子中已出現的詞形成了聚合關係。雅各布森依此延伸二軸說，並用於失語症的研究，他發現失語症的人往往喪失了選擇能力，無法對同義的詞做出選擇或聯想，而只能靠組合軸的語言運作來進行言語活動；另一種類型的失語症卻剛好相反，喪失的將詞組合成句子的能力。

雅各布森的選擇和組合概念指的是一種語言行為採取的兩個組織方法。選擇軸可想成遣詞，組合軸可想成造句，相當於索緒爾所述的句段關係（橫組合）和

³⁴ 戈寶權、王守仁主編，《普希金抒情詩全集》（湖南：湖南文藝出版社，1993 年）。

聯想關係（縱聚合）。選擇具有共時性，組合具有歷時性。索緒爾認為語言行為是選擇軸和組合軸結合而成，組合軸把詞語結合在一起，選擇軸則從語言庫存中選擇一個具體的詞，形成替代（或稱聚合）關係。在聚合軸上，同義、反義、相似的詞形成對等關係，在語言行為過程裡，供人們依照情境做出選擇。在具體詩歌中，對等原則更是詩結構的主體，它不是日常語言的簡單對等選擇，而是在上下句之間進行選擇與組合的轉換，在橫向組合上兩個看似不等的詞，由於聚合軸上的對等轉換，在詩中就是相等的了。這就是詩歌功能把對應原則從選擇軸反射到組合軸的含義。而將對等原則與創作結合就延伸出所謂的隱喻和轉喻，而隱喻和轉喻就是詩歌的組織方法。在雅各森的詩學理論中，隱喻與轉喻不單單只是修辭法，而是一種相互連接的語言系統。在文學創作中，隱喻往往是取意象間的相似關係，它是屬於選擇軸上的相似類比。轉喻則是鄰近事物（時間、空間或因果邏輯的相近）的替代或相繼，相關性是它的操作原則，它是屬於組合軸上的相繼。具體呈現上選擇軸可想成遣詞，組合軸可想成造句。以上所述，筆者以下列圖表作具體的歸納整理：



隱喻、轉喻概念示意圖

以葉謝寧(Esenin)為例：

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник
Пройдет, зайдет и вновь покинет дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом.

Стою один среди равнины голой,
А журавлей относит ветром в даль,
Я полон дум о юности веселой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль.

Не жаль мне лет, растрченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветъ.
В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть.

Не обгорят рябиновые кисти,
От желтизны не пропадет трава,
Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова.

И если время, ветром разметая,
Стребет их все один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

金色的叢林不再說話
沒有白樺歡快的語言
可是那雁群帶著憂傷飛走
心裡面沒有留戀和惋惜
愛憐誰啊？人人都是世間旅客——

來來去去，剛回到故鄉又馬上遠離

大麻田懷念所有離去的人們

藍色的池塘映在月光裏

我獨自站在這塊荒涼大地

雁群也迎風消失在天際

想起了多少青春快樂時光

已沒有往事值得我嘆息

我不會抱怨流失去的歲月

不遺憾那些心頭的丁香花

花園中花楸果實紅得像火

卻沒有熾熱溫暖在心底

陽光下花楸果實已經熟透

枯黃的青草還會有生機

就好像樹葉悄然飄落地上

說出我心中憂傷和愁緒

如果時間之風掃過我的詩句

把話耙成一堆無用的紙……

請告訴風兒，金色叢林沉寂

不再有昔日可愛的笑語歡言³⁵（〈金色的叢林不再說話〉）

這首詩的第一節使用了擬人修辭，「不再說話」「歡快」「憂傷飛走」「留戀」「惋惜」等都是屬於人的動作情狀。詩人的眼與眾不同，「金色的叢林」「白樺」

³⁵ 歐茵西譯，《浪漫與沉思：俄國詩歌欣賞》（台北：聯經出版社，2001年），頁283。

「雁群」被賦予生命，並營造出一種淒美的意境。由飛雁和淒美的意境聯想到離鄉背景的旅人，接著大麻田和藍色池塘上的月光並置在一起，情景交融，而「所有離去的人」則與家產生了連結。接著詩中人看到雁群消失在天邊，更彰顯了離別的悲涼，也暗示了美好青春的消逝。「不會抱怨」「不遺憾」接著兩次，是因為詩中人的心靈如丁香花一樣曾經綻放，曾經美麗。而丁香花是屬於早春開放的花，用來比喻詩中人的青春歲月。而花楸則是在深秋開放，雖然它們開得燦爛火紅，卻不能在心裡產生共鳴，溫暖人的心。然而希望還是有的，於是「枯黃的青草還會有生機」。接下來則是借落葉興起內心的憂傷，並以落葉的緩慢降落隱喻「緩緩說出」的情狀，落葉的乾枯更烘托出內心的感受。最後一節時間之風掃盡詩中人憂傷的話語，像一堆堆廢紙，再也不會有昔日可愛的笑語歡言。

接著我們來分析這首詩「隱喻」和「轉喻」的語法組織。就作品整體而言，在隱喻相似的選擇軸上，「金色的叢林」「白樺」「大麻田」「丁香花」「花楸」「青草」「樹葉」在「擬人」的聯想上都有等值的關係，它們都有類似人的動作情狀，詩人在組織詩句時，選擇其中之一搭配人的動作，再依照內心情感的脈絡，填入相應的句子裡，再結合成為作品，但它們並沒有在橫組合上做多餘的延伸，只是單純的擬人隱喻。再來是關於「青春」的隱喻，「雁群」「丁香花」與青春屬於同一選擇軸，雁群往遠方飛逝消失和青春悄悄逝去具有相似性，而丁香花是屬於早春開放的花，和年輕的美好歲月相似，於是構成了隱喻。在轉喻方面，大麻田和藍色池塘上的月光組合起來，一方面是因為空間上的毗連相近，意象並置，另一方面也由於懷念離去的人們，而與「藍色」和「月光」組合起來，「藍色」在此隱喻「憂鬱」，「月光」在水中隱喻美好的事物或對青春的一種緬懷，這兩句是轉喻中含有隱喻的色彩。另外一首阿赫瑪托娃的〈訣別之歌〉，也可以說明雅各布森選擇和組合的概念：

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Показалось, что много ступеней,
А я знала - их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил: "Со мною умри!"

Я обманут моей унылой
Переменчивой, злой судьбой".
Я ответила: "Милый, милый -
И я тоже. Умру с тобой!"

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

我的脚步依然轻盈
胸膛卻無助地冰涼
我把左手的手套
戴在了右手上

面前彷彿是無盡的台階
可我知道，僅有三階
槭樹林間秋風低語
請求：你同我一起死去

我為命運所騙
命途多舛，無常又悲涼
我回答：親愛的，親愛的
我隨你死去，命運也一樣
這是一首訣別之歌

我望了一眼那間陰暗的房子

只見臥室裡燃燒著蠟燭

閃爍著冷漠昏黃的幽光³⁶

這首詩是一首情詩，作者著重描寫各種內心的感受。詩中人的動作細膩地反映了內心的心理活動，形象鮮明，意象敘述生動，搭配秋天槭林的蕭瑟意境，讓讀者感受詩中人的悲痛絕望，全篇充滿動態的畫面，彷彿電影一般。第一節使用「冰涼」一詞，將「胸膛」中無以名狀的內心情緒和「無助」的抽象心境「具象化」，使詩作更具可感性，也可以使讀者體會詩中人內心的沉重之感。而「輕盈的腳步」一詞更映襯出「冰涼」的冷凝厚重。在隱喻與轉喻方面，「腳步」「胸膛」除了是空間上相近的轉喻關係之外，「我的腳步依然輕盈／胸膛卻無助地冰涼」中的「輕盈」和「冰涼」也構成了反義的隱喻關係。從替代的轉喻角度，「腳步」替代「人」是部分代整體，描述的是「人是輕盈的」；而「胸膛」替代的是與之相關的「心」，指的是「心是無助地冰涼」。下兩句「我把左手的手套／戴在了右手上」中「左手」和「右手」既是空間上相近的轉喻，又因為彼此對立而構成相反的隱喻。轉喻與隱喻交錯，造成意象的空隙，可以置入多義的解讀，簡單的一個戴錯手套的動作，可以反映詩中人紛亂的情緒。上接「腳步依然輕盈」說明輕盈的腳步並非是內心輕鬆愉快，反而襯托出詩中人沉重的心情。

第二、三節描寫心理感受，重點聚焦在「台階」。「三」與「無盡」是對立的隱喻關係，在選擇軸上，詩人取其相反的詞義，把它擺在「橫組合軸」上，造成語義的衝突，進而反映更深層的內在情緒。而台階與前一節的腳步相關，又造成跨段的轉喻，同時也因為「無盡」與「輕盈」的對立而形成隱喻關係。接下來兩行藉想像與秋天對話，來描寫內心的感受。而「秋風低語」也描繪了一幅淒美的秋景圖。此大段是隱喻與轉喻交錯，為詩歌創造獨特的審美體驗。

最後一節動態意象（閃爍幽光）和靜態意象（陰暗的房子）並置，除了構成空間的轉喻，也因為「幽光」與「陰暗」形成「無望、黯淡」的隱喻，這是轉喻

³⁶ 黃玟，《韻律與意義：20世紀俄羅斯詩學理論研究》（北京：人民出版社，2005年），頁169。

中有隱喻的例子。「望」這個動詞使詩中人的目光轉移到房子，「陰暗」「冷漠昏黃的幽光」營造出晦暗冷漠的環境氛圍，與秋天蕭瑟的意境暗合，也象徵著愛情的結束。這首詩的意象單純，卻因為隱喻與轉喻的交互作用，彼此互相闡發，意象彼此烘托，層層交織構成了這首詩的主要形象。

第三節 陌生化理論分析

陌生化是俄國形式主義詩歌理論的核心理論，俄國形式主義者認為文學的目的除了使我們重新感知那些我們已麻木的事物，更希望人們能夠帶著驚奇與詩意的感覺去感知文學與藝術本身，在文學方面，就是超越文學語言正常的規律，通過語言形式的改變，例如：重疊、顛倒、濃縮、扭曲等組織加工，使文學語言與日常的語言相互疏離，產生陌生感，以達到令人耳目一新的藝術效果。以下以阿赫瑪托娃的詩為例，分析陌生化理論的具體內容，另外筆者也歸納了其他在俄詩中常使用的陌生化方法。

（一）阿赫瑪托娃詩中的陌生化現象

阿赫瑪托娃是俄羅斯文學史上著名的女詩人之一。她的抒情詩動人心弦，富有情蘊。她的詩作以生活為創作題材，有的抒發情懷，有的借景抒情，雖沒有完整的敘述情節和具體的人事物描寫，但詩人總是能運用細微的藝術形式將內心深刻的感情表達出來，進而形成了她獨具特色的「室內抒情詩」風格。她的詩作有的描寫內心憂鬱的情緒，有的是豐沛的情感。擅長描寫生活的細節，引發讀者的共鳴。她的抒情詩歌裡有一系列日常生活事物的辭彙，讓她的詩歌有「室內抒情詩」之稱。雖然如此，她總是能營造獨特的經驗或意境，運用陌生化的方法，使讀者突破以往的閱讀習慣，使鈍化的審美復活，喚起讀者的審美意識。另外，她的詩篇形象豐富，那些塵世裡的人事物都能被賦予確切的物質屬性，精準的意象描述使讀者從虛幻的象徵中回到真實的世界，體驗到生活氣息與詩中主角的真切存在，觸發讀者的心理聯想。俄國形式主義者們將語言組合的超常性視為其陌生化審美特徵之一，所謂超常性是指語言排列組合的方式有違常理，使語言產生阻礙，從而在審美感知上延長時間，增加意味。在阿赫瑪托娃的抒情詩歌裡，主要

的語言超常性表現形式有：

1、感官交綜

感官交綜就是所謂的通感，通感是透過感官轉移，由一種感覺聯想起另一種感覺，達成感官交綜的效果。作家在描述事物時，運用意象使感覺交融，將人的視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺等不同感覺互相交錯轉換，例如將描述甲感覺的詞語轉移來描述乙感覺，而達到陌生化。通感和修辭法中的比喻相似，都是把甲事物比作乙事物，但是比喻著重比較普遍共同的感受，用具體熟悉的事物來描述抽象的事物，通感則著重表達作者獨特的經驗和感受。通感是一種特別的修辭法，可以使作品呈現多感性的語言，風格新奇，也可以調和多種感官，讓讀者從多種角度去體會作品的內涵。以阿赫瑪托娃的〈獻詞〉（《安魂曲》之一）³⁷為例：

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними "каторжные норы"
И смертельная тоска.
Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат -
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.
Подымались как к обедне ранней,
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже, и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... Шатается... Одна...
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?

³⁷ 《安魂曲》是阿赫瑪托娃描寫史達林時期蘇聯人民苦難之作。

Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерещится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный свой привет.

原詩譯文：「在這哀痛面前高山會低頭／滔滔的江水也會靜止不流／但重重牢門依然緊緊地關閉／門後是「苦役犯陰暗的窩」／還有那致人死命的哀愁／和風究竟為誰輕輕吹拂／夕陽究竟給誰舒開眉頭——／對此我們概不知曉／我們到處聽見的聲音／只是鑰匙在門鎖上刺耳的轉動／還有士兵的皮靴聲聲沉重／我們像趕晨禱一樣早起／穿過變得野性的都城／在那兒聚集，比死人還缺乏生氣／太陽低低，涅瓦河霧氣濛濛／然而希望卻在遠方歌唱／宣告判決……當即淚水奪眶／我已經遠離了一切人／彷彿有一種挖心般的劇痛／彷彿是被粗野地推倒在地／可依然前行……步履蹣跚……孤孤單單／在那兩年險惡時光中的女難友們／如今又都流落在何處何方／她們有什麼幻覺／在那西伯利亞的暴風雪中／她們又彷彿看到了什麼／在那月亮圓圓的時候／我把惜別的情意送到她們心頭」

38

組詩《安魂曲》寫於 1935~1940 年間，是阿赫瑪托娃的代表作之一，這段時間是俄羅斯歷史上所謂的大清洗時代。《安魂曲》的主題是描寫民族的災難和不幸，在譴責政治的殘暴的同時，也歌頌了受難者的尊嚴。就阿赫瑪托娃的創作生涯而言，《安魂曲》標誌著一個重要的轉折，阿赫瑪托娃的寫作風格從細膩典雅，轉為堅韌沉著，使作品既保持了細節的可感性，也呈現了肅穆莊重的風格。作者使用擬人的手法敘述細節，「高山會低頭」「夕陽舒開眉頭」「希望遠方歌唱」，使事物能更生動地呈現出來。全詩的意象瀰漫著幽暗沉鬱的氛圍，以各種感官摹寫那個時期人民的苦難，如「重重牢門」「陰暗的窩」「刺耳的轉動」「皮靴聲聲沉重」「霧氣濛濛」都是。其中「轉動」一詞是牽合「視覺感知」和「聽覺感知」交綜的樞紐。而「皮靴聲聲沉重」則是「聽覺感知」與「觸覺感知」交綜的書寫，使作品呈現多重感知的語言，類似的例子在阿赫瑪托娃的作品中隨處可見。

2、以人的性質和狀態相關的詞，來修飾物

³⁸ 烏蘭汗譯，《我會愛——阿赫瑪托娃抒情詩選》（台北：人間出版社，2012 年），頁 124。

「以人的性質和狀態相關的詞來修飾物」通常是擬人法的運用。擬人法可以是以句子為單位或通篇以角色為主的擬人法，本篇是以句子為單位的擬人法。以阿赫瑪托娃的〈我寵愛映在窗上的光〉為例：

Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце - пополам.
На рукомыльнике моем
Позеленела медь.
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой храмине пустой
Он словно праздник золотой
И утешенье мне.

原詩譯文：「我寵愛映在窗上的光／它筆直，纖美，淺淡／今天，我從清早就緘默／而心——碎成了兩半／我的銅臉盆／銅殼斑駁發綠／但光點在容器上嬉戲／光彩令人賞心悅目／在黃昏的沉寂裡／光線如此率真和純樸／可在這座空僻的宅第中／它猶如美好的節日／並帶給我無上慰藉」³⁹

本篇呈現豐富的光影變化，恰如詩行所述的「光點在容器上嬉戲」，而此句即是以句子為單位的擬人法。作者描寫光的外在「筆直，纖美，淺淡」和內在「率真和純樸」，對比映襯成隱喻，進一步跨行並置成轉喻，彼此烘托投射出「光的嬉戲」。「碎成了兩半」把抽象的心具象化和物理化，彷彿一件物品碎裂成兩半，使「心痛」變得具體可感。本詩中光線的來源有三：一是「窗上的光」，一是「容器的光（光點在容器上嬉戲）」，另一是「黃昏的光」。這三種光在對等原則裡屬於選擇軸的「隱喻」關係，它們在「纖美」、「令人賞心悅目」、「率真和純樸」、「美好的節日」這些審美感知上具有相似性，帶給詩中人一種美好卻有淡淡哀傷的感覺。阿赫瑪托娃運用詩語言「把對應原則從選擇軸反射到組合軸」，在橫向組合

³⁹ 烏蘭汗譯，《我會愛——阿赫馬托娃抒情詩選》（台北：人間出版社，2012年），頁38。

上把它們並置在上下句之間，形成豐富的光影變化，卻又折射出美好的審美意境。「光線如此率真和純樸」也是「以人的性質和狀態相關的詞來修飾物」，帶給讀者不同以往對光線的慣性體驗，光彷彿有了人性。「黃昏」與「宅第」是屬於「空間鄰近」的轉喻，它們彼此相關，而「沉寂」與「空僻」是相似的隱喻，又是阿赫瑪托娃運用詩語言「把對應原則從選擇軸反射到組合軸」的另一例證。

3、以甲性質和狀態的詞，來修飾乙事物

「以甲性質和狀態的詞，來修飾乙事物」是借不同事物的本質或特性，進行「本質轉嫁」，提供讀者不同以往的閱讀經驗和審美感知，收到奇異的效果。以阿赫瑪托娃的〈判決〉為例：

И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

А не то... Горячий шелест лета,
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом.

原詩譯文：「巨石般的詞句壓向 /我一息尚存的胸膛 /沒什麼，我已經有了準備 /無論怎樣我都能承當 /今天我有很多事要做 /我要讓記憶斷根絕蒂 /我要使心靈變成石頭 /我要把生活重新學習 /可是……夏日炎炎的噪音 /好像過節在我窗前聲聲不斷 /我早已預感會有這晴朗的一天 /和那空空蕩蕩的房間」⁴⁰

阿赫瑪托娃常用石頭或與之近似的詞語來渲染悲傷的氣氛，如在《黃昏集》裡的〈那兒是我的大理石替身〉：「……那兒是我的大理石替身 /破殘了，佇立在

⁴⁰ 烏蘭汗譯，《我會愛——阿赫馬托娃抒情詩選》（台北：人間出版社，2012年），頁128。

老楓樹下／她把自己的面影投給了湖水／聚精會神地諦聽綠色的喧嘩／／透明的雨絲淅淅瀝瀝／沖洗著她身上凝結的傷疤……／冰冷的、白皙的人兒，你等一等／我也會變成大理石的她」⁴¹，或〈葬〉：「我為墳墓尋找地點／你可曉得，哪兒最亮？在茫茫原野上寒冷／在海濱石堆中淒涼」⁴²。本詩也是以石頭的意象在表達孤絕的意境。作者「以甲性質和狀態的詞，來修飾乙事物」的陌生化方法寫出了「巨石般的詞句」「一息尚存的胸膛」「記憶斷根絕蒂」「心靈變成石頭」「夏日炎炎的噪音」的詩句，它們是隱喻的寫法，巨石和詞句之間是一種跨領域的映射，巨石是「大自然」的認知域，而詞句是「語言」的認知域，以讀者對巨石「沉重的物理性」去理解詞句的「深沉或沉痛」，而「心靈變成石頭」也是類似的隱喻關係；「記憶斷根絕蒂」以植物的情狀來修飾抽象的「記憶」，使記憶更具可感性，也突破了讀者對記憶的既有感知，而有了鮮活的體驗。「夏日炎炎的噪音」則是一種感官交綜的寫法，也可以理解為以「夏日炎炎」的溫度「觸覺感知」去修飾「噪音」的聽覺感知，以上都是阿赫瑪托娃常用的寫法。

4、語義對立的詞並置

詩創作中，邏輯上完全相反的語義被強行組合，作者利用這樣的組合製造審美距離，形成陌生化的語言。以阿赫瑪托娃的〈尾聲〉為例：

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вянет на губах покорных,
И в сухоньком смешке дрожит испуг.
И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в июльский зной
Под красною ослепшею стеною.

原詩譯文：「我知道，我的容顏是怎樣的消瘦／眼瞼下閃現著何等的驚憂／

⁴¹ 烏蘭汗譯，《我會愛——阿赫馬托娃抒情詩選》（台北：人間出版社，2012年），頁21。

⁴² 烏蘭汗譯，《我會愛——阿赫馬托娃抒情詩選》（台北：人間出版社，2012年），頁34。

痛苦是如何在雙頰上／描繪出粗硬的楔形紋皺／滿頭淺灰色和濃黑色的捲髮／
如何突然變得白髮滿頭／微笑在柔順的雙唇上枯萎／恐懼之情在乾笑聲中顫抖
／我不是只為我一個人祈禱／而是為了所有的那些人們／他們同我一起站在耀
眼的紅牆下／無論是冬日的嚴寒／還是七月的酷暑」⁴³

阿赫瑪托娃也常將語義對立的詞並置，在本詩中「淺灰色和濃黑色的捲髮」
「在柔順的雙唇上枯萎」「恐懼之情在乾笑聲中」「不是只為我一個人祈禱／而是
為了所有的那些人們」「無論是冬日的嚴寒／還是七月的酷暑」等句都是語義對
立的詞並置，「淺／濃」「柔順／枯萎」「恐懼／乾笑」「一個人／所有的那些人們」
「冬日的嚴寒／七月的酷暑」彼此對立，互相映襯補足詞義，提供讀者不同以往的
語言習慣，達到陌生化的效果。

5、具體特徵的詞與抽象特徵的詞並置

作者也常將「具體特徵的詞與抽象特徵的詞並置」，將它們搭配在一起，這
種不合邏輯的語法，產生了出人意料的效果，讓讀者更具體的領會詩中的抽象意
涵。以阿赫瑪托娃的〈愛〉為例：

Любовь То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует, То целые дни голубком
На белом окошке воркует, То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя... Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя. Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки, И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке

原詩譯文：「時而化一條小蛇盤成團，在你的心頭施巫術／時而化一隻鴿子，
成天間在乳白的窗口咕咕咕／時而閃光在眩目的霜裏，時而隱現在紫羅蘭的夢
中……／它來自喜悅，來自寧靜，來得恰當其時，來得神秘／只有在哀怨的琴聲
的祈禱中，才善於如此甜蜜的哭訴／在陌生的淺笑中／還難以把它認出」⁴⁴

這是《黃昏》中的一首小詩。在這首詩裡，阿赫瑪托娃細膩地描寫出在愛情

⁴³ 烏蘭汗譯，《我會愛——阿赫馬托娃抒情詩選》（台北：人間出版社，2012年），頁129。

⁴⁴ 烏蘭汗譯，《我會愛——阿赫馬托娃抒情詩選》（台北：人間出版社，2012年），頁19。

的每種形象，生動地表達出愛情的吸引力。愛情就像一條會魔法術的小蛇，讓你迷亂沉醉。愛情又像不停咕咕叫的鴿子，擾亂你的思緒。愛情又像閃光耀眼的霜，帶給你驚喜，有時它又會隱現在紫羅蘭的夢中。通過這四個生動的比喻，寫出了愛情的面貌。詩中雖然沒有提到愛，卻以比喻烘托。阿赫瑪托娃細膩地分析了愛情的各種心緒，描繪了愛情的魅力。「它來自喜悅，來自寧靜，來得恰當其時，來得神秘」詩到此轉折，改變愛情的甜蜜溫柔，描繪出愛情複雜深沉的面貌。阿赫瑪托娃以女性詩特有的細膩敏感，描寫複雜的愛情，帶有深刻的生活哲理和人生體驗，通過具體而生動的形象描繪得如此貼切而真實。詩中具體特徵的詞與抽象特徵的詞並置，「紫羅蘭的夢」「陌生的淺笑」使抽象的夢彷彿有了「紫羅蘭」的美好形象，抽象的「陌生」與具象的「微笑」並置，彼此烘托出更多的意涵。

（二）俄詩中其他常見的陌生化方法

1、時間觀念的隱喻

以普希金的〈致娜塔莎〉為例：

Пушкин А. С. «К Наташе»
Вянет, вянет лето красно;
Улетают ясны дни;
Стелется туман ненастный Ночи в дремлющей тени;
Опустели злачны нивы, Хладен ручеек игривый;
Лес кудрявый поседел;
Свод небесный побледнел.
Свет Наташа! где ты ныне? Что никто тебя не зрит?
Иль не хочешь час единый С другом сердца разделить?
Ни над озером волнистым,
Ни под кровом лип душистым Ранней —
позднею порой Не встречаюсь я с тобой.
Скоро, скоро холод зимный Рощу, поле посетит;
Огонек в лачужке дымной Скоро ярко заблестит;
Не увижу я прелестной И, как чижик в клетке тесной,
Дома буду горевать И Наташу вспоминать.

原詩譯文：「美麗的夏天凋敝了，凋敝了，／明朗的日子正在飛逝；／黑夜

那綿綿的迷霧，／在打盹的影子上瀰漫；／肥沃的田野一片空曠，／嬉鬧的小溪變得冰涼；／蒼鬱的森林愁白了捲髮，／天穹顯得黯淡而蒼茫。／／心愛的娜塔莎！你在哪裡？／為何見不到你的蹤影？／莫非你不願和知心的朋友，／分享那共同的時光？／無論在波光粼粼的湖面，／還是在芬芳的橡樹蔭下，／無論是清晨，還是傍晚，／我都看不見你的倩影。／／很快，很快，寒冷的冬天，／就要造訪森林和田野；／在煙霧繚繞的農舍裡，／爐火很快將熊熊燃燒；／但我還是見不到迷人的她，／彷彿籠子裡的一隻黃雀；／沮喪地獨自坐在家中，／深深地懷念我的娜塔莎！」⁴⁵

這首詩是模仿德米特里耶夫的感傷歌體寫成的。據普希金學生時代的同學普欣在回憶錄中說，詩中所提的娜塔莎，是指沃爾孔斯卡婭公爵小姐的美麗的侍女娜塔莎而言。沃爾孔斯卡婭是宮廷的女官，每年夏季攜帶侍女隨同皇室到皇村消磨夏季，入秋即返回京城，當時普希金正熱戀娜塔莎，因此在夏去秋來時寫成此詩。在本詩中作者以各種辭象隱喻時間概念，如「凋敝了」「打盹的影子」「愁白了捲髮」「爐火熊熊燃燒」。「凋敝了」將時間隱喻成植物枯萎的情狀；「打盹的」將時光的光影變化隱喻成一個人（或老人）過了體力顛峰而產生睡意的形象；「愁白了捲髮」則是將時間隱喻成老人白髮蒼蒼的樣子；「爐火熊熊燃燒」則是藉火與冬天的相關性，以火替代冬天，而「熊熊燃燒」是借火力燃燒的快速與猛烈來比喻時間消逝的快速與強勢。這些都是作者巧妙的運用語言的組織加工，來描寫抽象的時間。

2、誇張變形

以丘特切夫（Tyutchev）的〈我的朋友，我愛看你的眼睛〉為例：

С игрой их пламенно-чудесной,
Когда их приподынешь вдруг、
И, словно молнией небесной,
Окинешь бегло целый круг..
Но есть сильнее очарованья:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц

⁴⁵ 戈寶權、王守仁主編，《普希金抒情詩全集》（湖南：湖南文藝出版社，1993年），頁108。

Угрюмый, тусклый огонь желанья.

原詩譯文：「我的朋友，我愛看你的眼睛／閃著奇異的靈光，當你突然／抬起它們來，把在座的一圈人／匆匆一瞥，好似天空的閃電／／然而比這更迷人的，是目睹／在熱情的一吻時，你把兩眼／低低垂下，從睫毛間卻透出／沉鬱而幽暗的慾望的火焰」⁴⁶

這是丘特切夫早期的愛情詩，丘特切夫擅於在日常生活中捕捉生活的細節來描寫愛情。作者藉誇張變形的技巧，更細膩地觀察與感受愛情的深刻，如將眼睛的靈光變形成「閃電」或「火焰」，即是陌生化的變形方式，讓讀者的體驗更為深刻。

3、反覆的運用

以費特（Afanasii Fet）的〈我來看望你〉為例：

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листьям затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепелся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь - но только песня зреет.

原詩譯文：「我來看望你向你祝福／想訴說太陽已經東升／溫暖的陽光照耀

⁴⁶ 查良錚譯，《海浪與思想——丘特切夫詩選》（台北：人間出版社，2011年），頁60。

草木／閃亮的葉子交相輝映／／想訴說森林都已甦醒／每條樹林兒都在顫動／
每一隻鳥兒抖擻羽翎／林中洋溢著春之憧憬／／想訴說我又一次來臨／懷著依
如昨日的赤誠／為了你同時也為幸運／時刻願獻出我的心靈／／想訴說打從四
面八方／向我吹拂著歡樂的風／我不知歌兒該怎麼唱／成熟的歌卻直撞喉嚨」⁴⁷

作者以反覆的句型表達內心的情感，一連用了四次「想訴說……」的句式，除了讓詩篇的結構更為齊整之外，也讓作品更有節奏感。

4、詞語並置疊加

俄詩中常見的陌生化方法是使用詞語並置和疊加，它們彼此搭配與交互作用，詞語與詞語之間因而組成一個相互聯繫與依存的形象網絡，就像蜘蛛網一樣，任何激起形象活化的詞語，都會牽動整個形象的配置，而使一些形象也在心理被激活了起來，再經由語言文字將它們外化，相對的在書寫行為中，也存在著一個由詞語的各種要素形成的，具有定向聯繫的網絡系統，指的是某些詞語在特定的情境之下，具有匯聚性的詞語關聯域，可稱為「詞語場域」。它們具有某種相同表現性的形象類型。如「日」、「月」、「星」等成為「天體」這個「詞語場域」；「花」、「草」、「樹」則歸於自然風景的「詞語場域」。詞語場域是一個相對包含的概念，一個詞語可以分別屬於不同的詞語場域，因而有了詞語交集，例如：「草」是屬於自然風景的詞語場域，但它在中國長期的心理積澱之下，也屬於「美物」的詞語場域，而「天體」與「自然風景」的詞語場域又被包含在「大自然」的詞語場域內。詞語場域本身與不同詞語場域之間的組合機制都在於意象畫面的和諧平衡程度，「意象畫面」的和諧與否，取決於兩種組合類型：一是並置，它是兩個或兩個以上的詞語並列放置，它們相互補充，可以創造出一個整體和諧的情境，這個情境是可以在「現實」中呈現的。二是疊加，就是在一個詞語之上疊加另一個或數個詞語，進而創造一個具有「疊影」效果的新「意象畫面」，這些詞語不一定是同一個現實時空中的形象，「疊加」在意象畫面中呈現的是「畫面錯落」的特徵。以萊蒙托夫的〈祖國〉為例：

Люблю отчизну я, но странною любовью!

⁴⁷ 谷羽譯，《在星空之間——費特詩選》（台北：人間出版社，2011年），頁28。

Не победит ее рассудок мой.
Ни слава, купленная кровью, †
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.
Но я люблю ? за что, не знаю сам ?
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям;
Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.
Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.
С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

原詩譯文：「我愛祖國，但用的是奇異的愛情！／連我的理智也不能把它制勝。／無論是鮮血換來的光榮、／無論是充滿了高傲的虔信的寧靜、／無論是那遠古時代的神聖的傳言，／都不能激起我心中的慰藉的幻夢。／但我愛？我不知道為什麼？／它那草原上淒清冷漠的沉靜、／它那隨風晃動的無盡的森林、／它那大海似的洶湧的河水的奔騰；／我愛乘著車奔上那村落間的小路，／用緩慢的目光透過那蒼茫的夜色，／惦念著自己夜間的宿地，迎接著／道路旁荒村中那點點顫抖的燈火；／我愛那野火冒起的輕煙、／草原上過夜的大隊車馬、／蒼黃的田野中小山頭上／那一隊閃著微光的白樺。／我懷著人所不知的快樂／望著堆滿

穀物的打穀場、／覆蓋著稻草的農家草房、／鑲嵌著浮雕窗板的小窗；／而在有露水的節日夜晚／在那醉酒的農人笑談中，／觀看那伴著口哨的舞蹈，／我可以直看到夜半更深。」⁴⁸

〈祖國〉這首詩發表於萊蒙托夫被害的當年，在這首詩歌中萊蒙托夫表達了自己對於祖國「奇異的愛情」，對以沙皇為核心的統治階級的貪婪和虛偽進行了強烈的譴責，以打動人心的形象寄託了愛國熱情，指出愛國就是必須以行動來證明的。這首詩在當時的俄國引起了熱烈的迴響，是俄羅斯詩歌中的代表作品，也是萊蒙托夫最好的抒情詩之一。在這首詩中，詩人並沒有用虛浮的語言去歌頌祖國，少了辭藻的堆疊，多了真摯的感情，在詩中描繪的雖然只是俄羅斯常見河水、草原、村落和森林等自然景觀以及茅屋、車馬、道路等一些日常生活的事物，但卻是最能代表俄羅斯風情，並激起人們愛國熱忱的事物。

在此詩中，萊蒙托夫還獨具匠心的運用了詞語並置疊加的手法進行詩歌的創作，改變俄國浪漫主義的虛誇風氣，以真實的生活情境和真摯的感情去打動讀者，並大量的運用了鋪排的形式加強詩歌的情感，並將大自然的景物串聯起來，詩人用這樣鋪陳的手法描繪這些景物，讀來栩栩如生，並將對祖國的熱愛表達得淋漓盡致。在詞語並置的部分，如「草原」「森林」「村落間的小路」「大隊車馬」「田野」「白樺」「打穀場」「草房」「小窗」，這些詞語並置共同構成這首詩整體畫面，在現實裡是可以被並置在一起的；而在詞語疊加的部分，將「大海」與「河水」疊加在一起，「目光」與「夜色」疊加在一起，造成「疊影」的錯覺，但在現實裡卻不會有這樣疊加的情景。而「並置」和「疊加」正好與「轉喻」和「隱喻」相應合，互相烘托補充出更多的審美層次。

⁴⁸ 歐茵西譯，《浪漫與沉思：俄國詩歌欣賞》（台北：聯經出版社，2001年），頁127—128。

第肆章 陌生化理論印證

——以台灣新生代詩人的詩歌為例

俄國形式主義文論中影響至今，最大的啟發仍然是什克洛夫斯基所提出的「陌生化」理論，「陌生化」理論是為了使人們習慣化、機械化、自動化的感知重新復活起來，使人們重新欣賞事物的藝術性。因此，作品想要具有藝術性，就要盡力對各種材料進行加工，使之成為藝術品，產生藝術效果。而文學作品想要產生藝術性，就要對「語言文字」進行加工，對「語言文字」加工是為了提升文學作品的可感性。所以陌生化在文學創作裡可以視為一種語言技巧，包括語詞、句子和形象的變異和修辭手法。而在詩創作裡的比喻、意象敘述或超乎常態的用字遣詞、冷僻字、外來語等，都是陌生化手法。除此之外，語言文字的陌生化也可以是文體風格的陌生化。就讀者而言，語言文字的陌生化能使他們重新欣賞作品本身的藝術性，克服審美感知的疲勞，不斷更新對世界的感受。

而在台灣新詩創作的脈絡裡，陌生化理論的運用既是一種文學語言的內在規律，也在各個時代的創作理論中有所展現，只是它以不同的創作底蘊來體現。台灣新生代詩人的創作年代約略落在 60 年代之後，在 1930 年（俄國形式主義結束之年）至 1960 年之間，台灣現代詩也有了長足的演進，其中最具有標誌性的就是揭起超現實主義旗幟的《風車》詩刊和張默、洛夫創辦的《創世紀》詩刊。之所以會提及「超現實主義」是因為超現實主義與俄國形式主義的年代大約一致。俄國形式主義的活動時間大約在 1914 年至 1930 年間，約在此同時超現實主義在 1920 至 1930 年間盛行於歐洲文學與藝術界，另外一個原因是超現實主義的理論主張和陌生化理論有某部分的媒合。超現實主義的主要特徵，就是以「超現實」的夢境和幻覺作為藝術創作的源泉，認為「超現實」才能擺脫一切制約規範，這種觀點對傳統的藝術看法產生了巨大的影響。超現實主義主張放棄以邏輯、有序為基礎的現實形象，而呈現內心深層的形象世界。超現實主義還提出追求「神奇」、「奇特」的藝術效果，他們的創作充滿各種令人預料不到的形象比喻。而陌生化理論雖然不是以精神和心理為切入點，而是以語言為主要觀點，但他們「突破」傳統，「打破」制式規約和追求「神奇、奇特」的基本精神一致。台灣新詩

發展雖然沒有出現以陌生化理論為核心觀點的文學流派，但在新生代之前，揭起超現實主義旗幟的《風車》詩刊和《創世紀》詩刊的確填補了這個時代和理論斷層。因為夢境創造的「奇異、陌生」也是透過陌生化的「語言」來實踐。

本章將以台灣新生代詩人的詩歌為例，分析其陌生化的方法和藝術效果。如第壹章緒論所述，本論文探討的作品在時間上的取樣範圍是以西元 1960 年後出生的台灣新生代作家為主。台灣新生代詩人們才華洋溢，創作技巧純熟，詩藝精湛，有些詩人也許對俄國形式主義「陌生化」理論不甚熟悉，但他們作品中的詩性語言蘊含著陌生化的技巧，值得筆者分析研究。以下是台灣新生代詩歌運用陌生化的幾種類型：

第一節 詞語或修辭陌生化

如緒論所言「陌生化」理論主要的研究對象是詩歌語言。因此「語言與文字的陌生化」即是俄國形式主義的核心。本節從創作論的角度，結合第參章俄國詩歌的陌生化手法，作對稱的映照。分述如下：

(一) 感官交綜

通感的模式主要有六種：視覺與觸覺的轉移、嗅覺與聽覺的轉移、視覺與聽覺的轉移、視覺與嗅覺的轉移、聽覺與味覺的轉移、聽覺與視覺的轉移。這些通感模式打破了各種感官之間的界限，造成多義或歧義，進而達到陌生化的效果。除了這六種模式之外，也可以把通感依照呈現的形式分成四種類型：比喻、擬人、形容或修飾、因果敘述等四類型。

1、通感的模式

(1) 視覺與觸覺交綜

以紀小樣的〈秋之十行〉為例：

微涼的紅色歌聲在枯林間流動
河在不遠處不情願地轉個彎
老樵夫不自覺地打盹兒

只有五節芒與他的白髮知道

風的邏輯。¹（《十年小樣》〈秋之十行〉節錄）

秋天在中國文學裡本來就富有多樣色彩的，「秋天」歷經數千年作家的創作，已漸漸成為一個獨特的意象系統和文學主題。最著名的就是元代戲曲家馬致遠的〈天淨沙·秋思〉，馬致遠營造的雖然是孤絕的意象，但夕陽西下的霞光必定也是蘊含豐富色彩的。而本篇作者也是從色彩的視覺感受著手，至於為什麼挑紅色呢？可能與秋天之際植物葉子轉紅有關，我們可以從下接的「枯林」一詞得知這樣的創作脈絡。如果僅單純地描寫聲音和枯林，沒有陌生化的創造性詞語，並不會給予讀者獨特的審美經驗。作者以原本屬於視覺感知領域的「紅色」形容屬聽覺感知的「聲音」，造成「視覺與聽覺」的交融。除此之外，作者還以原本屬於觸覺感知領域的「微涼的」與視覺領域的「紅色」一起形容屬於聽覺的「聲音」，達成「聯覺」的效果。這樣的通感手法就是陌生化運用的例子，目的在使讀者的審美感受能夠鮮活起來。下接的「流動」與句首「微涼的」相關，以「水」作喻將「流動」與「微涼的」連結起來，用以表達秋天冷澀的環境氛圍，並建構秋天的意境。接下來的「河」、「老」樵夫、「五節芒」、「白髮」、「風」都是屬於秋天的意象群，整體意象和諧圓融。句末「風的邏輯」以屬人的「邏輯」和屬自然的「風」組合起來，造成另一種審美意境，也是陌生化的手法之一。

（2）嗅覺與聽覺交綜

以陳雋弘的〈天使之書 8〉為例：

聽著妳洗澡的聲音

我的心情散發出沐浴乳香

秘密的溫室

藏滿紫羅蘭的思想²（《等待沒收》〈天使之書 8〉）

¹ 紀小樣，《十年小樣》（台北：詩之華出版社，1996年），頁51。

² 陳雋弘，《等待沒收》（高雄：松濤文社，2008年），頁86。

這是一首溫馨的小詩。作者很敏銳地捕捉生活的片斷，並賦予它藝術性，也是使用通感的方法。「洗澡的聲音」屬於聽覺感受，而「沐浴乳香」則是屬於嗅覺感受。兩者透過一個「中介」——心情，來連繫兩種感官，達成通感的陌生化效果。這是屬於通感類型裡的「因果敘述」。接著作者以溫室隱喻內心，除了秘密之外，還充滿更多如紫羅蘭般的浪漫思想。

(3) 觸覺與嗅覺交綜

以紀小樣的〈冬〉為例：

嗜血的弓箭與短刀

在篝火的餘光裡 不安地煽動

裝酒的大甕裡裝滿著陳年的

冰冷的空氣。族人們睜大眼睛

目目相視，厲風翻動剝落的

褪色的獸皮。

飢餓的狼群，終於

踩著愉快的腳步，穿過榛子林

嗅聞著雪地上 凍結的獸香³（《十年小樣》〈冬〉）

在冬天的創作主題裡，最難以營造的就是如何在凍結死寂的環境氛圍裡，跳躍出隱藏於後的生命靈動。作者在意象群的編排上以「動」制「靜」製造這樣的審美反差。「嗜血」「弓箭」「短刀」「煽動」「厲風」「翻動」「狼群」「踩著腳步」「穿過」「嗅聞」使整首詩充滿動能，和冰冷凍結的「靜」並置組合，使冬天充滿生命力和「物競天擇」的危機感。「嗜血的短刀」把形容人的「嗜血」拿來形容無生命的物件「短刀」，使被動的刀轉為主動。「厲風」與「獸皮」也是一動一靜的對立搭配。整段詩作「動」和「靜」並置，作者使用這樣的映襯手法，可以令讀者感受到屬於冬天的力與美。最後的「凍結的獸香」也是「動」和「靜」並

³ 紀小樣，《十年小樣》（台北：詩之華出版社，1996年），頁214。

置組合，作者更運用通感，將屬於觸覺感知的「凍結的」轉移到嗅覺感知的「獸香」，而「香」這個字，彷彿氣味在空氣中飄動，卻被低溫凍結了，是「動」「靜」並置的延伸。

(4) 視覺與嗅覺交綜

以陳雋弘的〈下陷——寫給我日漸消失的家鄉林邊〉為例：

海上的船隻

岸邊的房子

在記憶裡飄著

魚腥味的黃昏

都隨著我的身高

愈來愈矮⁴（《面對》〈下陷——寫給我日漸消失的家鄉林邊〉）

作者以此詩描寫家鄉林邊下陷的情景，視線由遠至近，以遠方的船隻和近處的房子兩個端點來囊括整個海邊的景象，更進一步深化到內在的記憶。作者以「魚腥味的黃昏」作為整體記憶的象徵，並且將嗅覺感知的「魚腥味」和視覺感知的「黃昏」並置，達到感知交融。為什麼「黃昏」屬於視覺感知的領域？這是由於黃昏經過幾千年中國文人的創作累積，已建構成一個意象群或主題。在這個主題裡作品通常都會與「霞光」「時光」「燦爛」「彩雲」等相連繫，而使黃昏意象充滿視覺元素，因此可歸入視覺感知的審美領域。句末「都隨著我的身高／愈來愈矮」除了是「成長」的印證，也是地層下陷的客觀事實。

(5) 觸覺與聽覺交綜

以林達陽的〈夜港灣〉為例：

幽暗但似乎清楚，想像有魚游

騰空若光，穿越髮與耳廓的縫隙

⁴ 陳雋弘，《面對》（高雄：松濤文社，2004年），頁71。

擦傷記憶的音色，幽魅移動的軌跡

夢開始盈盈流動了，嚶語騷然

時間參差地縮寫風浪綿長的口音⁵（《虛構的海》〈夜港灣〉）

作者以優美的文字為夜港灣建構起迷離的氛圍，以「幽暗」「騰空若光」「幽魅」「盈盈流動」創造出夜港灣豐富的光影變化，意象一明一暗，詩中人也彷彿出入意識與無意識之間，現實與夢境交錯，一如人生。作者將夢隱喻成水流，「盈盈流動」成一股「意識流」。除此之外，光隱喻成魚遊，「穿越髮與耳廓的縫隙」則充滿夢幻。接著作者以「擦傷」一詞讓觸覺與聽覺（「音色」）融合在一起，給予讀者特殊的審美體驗。最後一句回到現實，以「口音」將風浪擬人化，而「縮寫」「綿長」對立組合，形成落差，訴說著詩中人對時光的感悟。

（6）視覺與聽覺交綜

以林達陽的〈渡口〉為例：

而夜霧還未褪盡

稀薄的日光如梵鐘，風偃之後

定格在我多皺的米白色袖口⁶（《虛構的海》〈渡口〉）

本詩描寫霧中的渡口，詩中人在船抵達渡口之後，挨近窗戶細細品味著渡口的光景與日常。夜霧未褪，陽光被霧遮掩，霧氣中只是微微透亮，「稀薄」修飾得極為傳神。接著以比喻的方式，將日光的視覺感受比喻成梵鐘的聽覺感受，傳達出日光與鐘聲在夜霧中，已混合為一分不清了。接著在下句以「定格」一詞，再讓「日光」「梵鐘」「米白色」交互融滲，作第二次的通感描寫。短短三句，創造出一種超脫的意境。

同樣的例子如另一首詩作：

⁵ 林達陽，《虛構的海》（高雄：松濤文社，2006年），頁112。

⁶ 林達陽，《虛構的海》（高雄：松濤文社，2006年），頁114。

海風不來巡弋

海風不來審閱、不來編纂我的罪行

海風不來傾聽

那被膨脹的視野對比渺小的

負傷攀昇的鷗雁之聲粼粼，曲式清清，冷冷

肥美的天候，飛魚群快節奏地逡織意義⁷（《虛構的海》〈我們的海〉）

作者以海風來審視詩中人關於自己的定義。面臨大海，「膨脹的視野」對比「渺小的鷗雁之聲」，是相反義的詞語並置。句首以反覆的句型製造出詩句的節奏感和音樂性，強調詩中人、海與海風各自的獨立性與主體性。接著則是感官交綜，以「粼粼」的視覺感受形容「鷗雁之聲」的聽覺感受，是陌生化的應用。末句將「肥美的」飛魚群移作形容「天候」，讓天氣有了獨特的審美意義。「快節奏地逡織意義」將飛魚擬人化，暗示這世界「意義來去」之快速與不確定性。

2、通感的類型

本小節統整歸納上述通感手法在作品中呈現的敘述形式，在各種通感類型中有些通感明顯，有些則是透過隱喻或轉喻的方式呈現，以下分述通感的幾種類型：

（1）比喻

此類的通感就是透過比喻的形式，將甲的感官知覺與乙的感官知覺互相交融或轉移，除了提供獨特的審美體驗之外，也可以延伸想像力。以林達陽的〈谷之暮〉為例：

而谷內那人仍深深睡著，蹣跚於持續澹然的安寧

風聲寂寞如雪，促霧遠離

谷口橋上無數的腳步仍糾纏於水裡

我們，古老協定⁸（《虛構的海》〈谷之暮〉）

作者以此詩描述谷地的暮色，藉以表達關於時光與傳統的議題。從「深深睡

⁷ 林達陽，《虛構的海》（高雄：松濤文社，2006年），頁104。

⁸ 同上註，頁95。

著」可以看出谷地的寧靜與人民澹泊的生活場景。第二句「風聲寂寞如雪」以比喻的方法讓聽覺與觸覺（或視覺）連結起來，而「寂寞」一詞更增加了風聲的情感意蘊。而「橋上無數的腳步仍糾纏於水裡」則意指經過人事來去的變換，仍無法完全離開或忘懷古老的文化或記憶。「我們，古老協定」省略了「的」，增加了詩行解讀的困難度與時間，亦是反映了陌生化理論的精神。

（2）擬人

此類的通感是透過擬人的形式，將甲的感官知覺與乙的感官知覺互相交融或轉移。以李進文的〈情書〉為例：

郵件飛行

在筆心與錯過的名字之間……

郵戳線，隱約吻上小臉

彷彿午寐涼蓆的竹簾；微風將整個想念

吹到無人島，

那裡的叢林和野獸終於收到

長信似的一疊厚厚的憂傷。

截開信封，聽見藍藍的尖叫聲奪門而出，

一些親愛的字摔到信紙之外。⁹（《除了野薑花，沒人在家》〈情書〉）

這一封情書沒有優美典雅的文字，而是以一些生活中的小物件當作抒情的載體，作者通篇大量地使用擬人修辭，語氣舒緩，事物的情狀真實可愛。首句郵件隱喻成小型飛行器，在「筆心與錯過的名字之間」飛行，意指郵件的遞送與往返。

「錯過的名字」有兩種涵義：一是「當時錯過的人」，另一是「現在已沒連絡的人」。總之，作者想傳達的是人事的無常與變動，就像郵件找不到收件人。相對而言，每個人其實都是收件人，也收不到別人的消息，就像一座座的「無人島」，卻只收到「厚厚的憂傷」，作者將詩中人隱喻成封圍在叢林裡的獸類，孤單地存

⁹ 李進文，《除了野薑花，沒人在家》（台南：漢藝色研，2008年），頁23。

活著。下段描述的是收到信件時的情景，雖然收到他人的消息，然而這些消息仍是短暫的，天下沒有不散的宴席，那些「親愛的字摔到信紙之外」，也都陸陸續續沒了蹤跡。「截開信封，聽見藍藍的尖叫聲奪門而出」一句，作者使用擬人的方法，將視覺屬性的「藍藍的」拿來形容聽覺屬性的「尖叫聲」，達到通感的效果。

又如他的另一首詩：

嘿，時間你

亮了天，卻白髮我

愛，梳我，舒服我

窗外的雷打得烏青青

雲滑倒，天空臉皮變薄

薄到透亮，隱約露骨¹⁰（《除了野薑花，沒人在家》〈愛〉）

作者藉此詩來傳達愛與苦的含意，而時間則是兩者的催化劑，在歲月裡影響人的生命。前兩句是歲月催人老的意思，「白髮我」的「白髮」一詞是詞性轉變的陌生化方法，將名詞轉成動詞。作者再將抽象的愛隱喻成具體的梳子，彷彿在整理詩中人日常生活的三千煩惱絲，讓詩中人覺得舒服愉快。接著是通感的筆法，讓雷聲的聽覺感受與「烏青青」的視覺感受交互融滲，增加意象的可感性。後半部也是使用擬人技巧，以「雲滑倒」、「天空臉皮變薄」、「露骨」來形容天空透亮的樣子。整首詩使用擬人化的視角，讓畫面生動活潑，富有動感。

（3）因果敘述

此類的通感指的是兩種感覺之間互為因果，彼此交滲轉移。以甘子建的〈在我們生活的時光以外〉為例：

你們還輕盈得 足以漂浮在淹沒這一切的

罪之上嗎 仍舊背負著前世愛人的梳妝台

¹⁰ 同註 9，頁 25。

與孩子大玩偶的靈魂啊 心中的傷口會慢慢癒合嗎
就像裸露在胸膛上的礁岩 終有一天
也要長出柔軟的海草來覆蓋¹¹（《甘子建詩集》〈在我們生活的時光以外〉）

作者以此詩來悼念於南亞大海嘯不幸罹難的人們。海嘯過後，滿目瘡痍，到處雜亂不堪。屍體與到處漂流的建築物、廢棄物使整個海岸有如人間煉獄。首句「輕盈」指涉的是靈魂之輕，也暗示了人們的死亡。下接「足以漂浮在淹沒這一切的／罪之上嗎」使用設問修辭，提供一種省思的視角與口吻，「罪」是造成這場災難的原因嗎？隱含著某種宗教的義涵。「漂浮」「淹沒」反義詞並置，創造語意的衝突感，而「罪」則是心理層面的衝突，節奏上有一種「複調」的藝術性。「罪」「梳妝台」「大玩偶」三種事物並置，彼此衍生出更多的含意，造成詩意的空間。「梳妝台」指涉為「美麗」「表象」，「大玩偶」指涉為「童年」「純真」，它們與「罪」牽連掛鉤，暗示了「罪」的廣義化與泛化，這是大災難後心理層面常常會有的負面反應。「裸露在胸膛上的礁岩」和「柔軟的海草來覆蓋」兩句是因果敘述的通感設置，礁岩是「因」，因為海草長在礁岩之上，所以海草是「果」。在通感方面，「礁岩與海草」是視覺感受的共同體，因為它們生長在一起。而海草的「柔軟」則在視覺感受裡融入了「觸覺」的感受，達成了視覺與觸覺的通感效果。

（4）形容或修飾

此類通感形式單純，是以一種感覺移作形容或修飾另一種感覺，通常以形容詞的形式出現。以孫梓評的〈天使〉為例：

當命運繁殖成宿命
我打開夢裡的盒子
開始一場向裡面出發的旅行。不覺中
走出一個自己，化妝成天使的自己

¹¹ 甘子建，《甘子建詩集》（高雄：春暉出版社，2007年），頁73。

對著所有的主義吶喊，或者
趕搭一班喧嘩的肉身列車，但死亡
面向永恆的牆，用等待的綿繩：
卻是一根要求安靜的弦，於是
牽動一句單薄的回音，直到天色漸暗
在禱告的最後，我閉上雙眼
以一種玫瑰色的緘默¹²（《如果敵人來了》〈天使〉）

這首詩呈現的是一個在禱告中自我探索的過程。「當命運繁殖成宿命」將命運的可能性限縮成一種宿命論。在宿命箝制的命運裡，詩中人仍不斷地向自己的內心探索另一個我，於是「向裡面出發」。「化妝成天使」意指詩中人對於自己是不是還有天使般的純真，其實是搖擺不定的，因為卸妝後的天使究竟是什麼樣貌呢？儘管如此，詩中人是對所有已然成形的主義吶喊，突顯自我的自主性，抑或是沉淪於自己「喧嘩的肉身」。「喧嘩的肉身」暗示的是喧嘩的慾念。然而永恆的死亡卻「用等待的綿繩」靜靜地等在命運的終點。此時詩中人內心雖然沉靜，然而「安靜的弦，於是／牽動一句單薄的回音，直到天色漸暗」中「單薄的回音」仍不免動了一些心念。最後詩中人屏氣凝神再次緘默，繼續自我探索的旅程。「單薄的回音」和「玫瑰色的緘默」都是通感的設置，「單薄的」（觸覺）拿來形容「回音」（聽覺），而「玫瑰色的」（視覺）拿來修飾「緘默」（聽覺）。它們都是以形容詞的形式出現。

（二）詞性變更

在詩歌創作中，作者也常透過詞性的變更，讓讀者興起奇異之感，也因為詞性的轉變，讓詩歌的意象或事物的形象更加多彩而豐富。以孫梓評的〈杯子狂想曲〉為例：

我們搭乘杯子在抒情軌道中旅行

¹² 孫梓評，《如果敵人來了》（台北：麥田，2001年），頁85。

讓杯子咖啡你的嘴唇

讓杯子果汁你的早晨

哦，盤上無意中污漬了當代最懷舊的字眼：愛¹³

（《如果敵人來了》〈杯子狂想曲〉）

這首杯子狂想曲，作者發揮想像力，將杯子隱喻為「交通工具」，首先在動詞上進行「陌生化」的超常搭配——「搭乘杯子」。杯子與「搭乘」在日常生活的運用上，不太可能會被擺在一起，但是藉由「交通工具」的隱喻，使讀者的欣賞過程受到了阻礙，而延長了欣賞的時間。而「軌道」「旅行」都是「交通工具」的衍生意象。「抒情軌道」一詞中，以具體的軌道比喻抽象的抒情，也是陌生化的手法之一，並且與「交通工具」的隱喻相應。

下一句的「咖啡」是「詞性變更」，將名詞「咖啡」轉變成動詞，名詞轉動詞的使用，在審美意義上除了化被動為主動之外，也使事物產生了本質的變易，「咖啡你的嘴唇」使嘴唇不再只是個器官，而是「咖啡化」了，咖啡化的嘴唇是什麼樣的嘴唇？讀者各有解讀，這種多義性也是陌生化的效果之一。而「果汁你的早晨」也有一樣的意涵，早晨彷彿有了果汁的物性，讀者因為這樣的詞性變更而有了不一樣的審美感知。下句「污漬了當代最懷舊的字眼」中的「污漬」是名詞轉動詞的顯著例子，表達了當代對「愛」的價值判斷。

（三）創造性的口語

傳統的詩歌大部分是使用優美而古典的語言進行創作，所以在詩語言裡鑲嵌入日常的口語，會降低詩歌的藝術性。然而在台灣新生代詩歌的作品裡，常常會看到口語的應用，這些口語的應用，反而給予讀者「耳目一新」的新鮮感，生動活潑的口吻，而起了「陌生化」的效應。以李進文的〈親子籃球課〉為例：

孩子犯規——

他們美得太超過，比起我的小時候。

¹³ 孫梓評，《如果敵人來了》（台北：麥田，2001年），頁78。

當我升格為有點年紀的詩人後

以頭顱灌籃，灌入肩膀

責任酸痛只能在籃框轉兩圈

又掉進一身迷惘

小孩屁股三把火，趁熱

蓋火鍋

煮得半死不活的草蝦是我

弓腰抱住籃板球¹⁴（《除了野薑花，沒人在家》〈親子籃球課〉）

詩中「犯規」「太超過」「灌籃」「蓋火鍋」「籃板球」都是運動口語的應用，在詩中各司其職，各有指涉地承載意義，反而不同以往傳統的詩美傾向，而饒富生活氣息。「犯規」在此指的不是言行觸犯了哪一條規則，而是作副詞使用，指的是「過度」的意思，下接「太超過」就是「犯規」的延伸。比起詩中人的童年，現在的孩子生活實在是「美好得太過度了」。「灌入肩膀／責任酸痛」想必是隨著年紀增長，肩上的責任也越來越大，但相對地卻「只能在籃框轉兩圈」沒有得分也就算了，「又掉進一身迷惘」，指的也許是中年的危機感。下段「半死不活的草蝦」「小孩屁股三把火」兩句尤可看出詩中人生活煎熬的情景。「蓋火鍋」由球類運動的指涉轉為暗示了一種對生活節節逼迫的阻擋，而「弓腰抱住籃板球」則意味著詩中人仍積極抓住機會，再次奮起進攻，想掙得一點成績。整篇文章充滿創造性的口語，給讀者耳目一新的閱讀體驗。

（四）語義對立的詞並置

如第參章分析俄國詩歌時所述，詩創作中，邏輯上完全相反的語義被強行組合，作者利用這樣的組合製造審美距離，形成陌生化的語言。以陳雋弘的〈看上去很美〉為例：

想想這一路走來

¹⁴ 李進文，《除了野薑花，沒人在家》（台南：漢藝色研，2008年），頁61。

你為我變賣許多憂愁

但殘廢了就殘廢了，如今

它仍在那裡隱隱發疼

提醒我

——你這個好心的騙子¹⁵。（《等待沒收》〈看上去很美〉）

這是一首描寫愛情變調的情詩。詩中充滿負面情緒的語言，相對地詩作的陌生化程度不高，但仍可看出陌生化的筆法——「變賣許多憂愁」「好心的騙子」。憂愁被隱喻成物品，是一種陌生化。它可以變賣，換取一點微薄的利益，當然憂愁就已經夠可憐了，又能換取什麼呢？「好心的騙子」則是語義對立的詞並置，利用詞義的衝突性，達到彼此彰顯的審美目的。既然是騙子，怎麼會有好心的呢？這裡當然是一種反諷的語氣。

又如林達陽的〈夜奔〉：

大夜裡有夢奔行，我們的身影

與風寒摩擦出暖意，隱隱地

脈搏甦醒，迂迴迷霧的小徑

順沿著月光輕且善意的窺視

悄悄，穿越鬆動磚瓦

看見滿室蔓生的夢藤織著冬衣

夢裡，裹覆著溫馴的睡意¹⁶（《虛構的海》〈夜奔〉）

這是一首意象豐富的情詩。利用夜的光影變化，描繪出夢的情景。「迷霧」「小徑」「月光」「窺視」「鬆動磚瓦」「夢藤」營造出浪漫神秘的氛圍。本詩陌生化的程度很高，大部分是以擬人化來建構，例如：「夢奔行」、「脈搏甦醒」、「善意的窺視」、「織著冬衣」和「溫馴的睡意」。其中「夢奔行」突顯出夢的能動性

¹⁵ 陳雋弘，《等待沒收》（高雄：松濤文社，2008年），頁107。

¹⁶ 林達陽，《虛構的海》（高雄：松濤文社，2006年），頁63。

及能量。而「滿室蔓生的夢藤織著冬衣」則是富有浪漫主義的奇異幻想，「夢藤」則是將夢隱喻成藤蔓，突顯出夢在潛意識裡的盤根錯節。全詩充滿奇幻的色彩，給人許多的想像空間，也造成了詩的多義性。而「與風寒摩擦出暖意」一句「風寒」和「暖意」語義對立的陌生化，與全詩的奇異風格呼應共鳴。

（五）具體特徵的詞與抽象特徵的詞並置

如第參章所述，作者也常將「具體特徵的詞與抽象特徵的詞並置」，將它們搭配在一起，這種不合邏輯的語法，產生了出人意料的效果，讓讀者更具體的領會詩中的抽象意涵。以陳雋弘的〈妳的微笑偏低〉為例：

那侍者來了，又走了
他端來了精緻的玻璃杯，閃亮
銀製的餐具，微微刺眼
午后美好的時光晃蕩著
我們的相遇
溢出檸檬水的淡香¹⁷（《面對》〈妳的微笑偏低〉）

這是一首情詩，描寫詩中人物的相遇。詩中人相遇發生的地點是一家有侍者的餐廳。首先作者客觀的描述了侍者服務的過程，但這樣直白描寫的文字並不會給予讀者獨特的感受，於是作者使用了陌生化的手法，將抽象的「相遇」與具體的檸檬香連結在一起，並用「溢出」這個詞，使整個意象圖景都鮮活了起來。相同陌生化運用的是他的另一首作品：

也許如同往常，在夜的酒店
你因長年的流浪睡著了
夢溢出了藍色的顏料，星空下
只有自己關在畫布裡

¹⁷ 陳雋弘，《面對》（高雄：松濤文社，2004年），頁106。

瘋狂地酗酒¹⁸（《面對》〈這個世界容不下美好如你的人——致梵谷〉）

梵谷是一個著名的畫家，大多數的作家在創作這個主題時都或多或少會使用與顏色有關的詞彙，本詩也不例外，作者使用具體的藍色顏料來描繪抽象的夢。而「溢出」一詞則讓夢有了能動性，彷彿夢中的梵谷依舊在畫布上馳騁著自己的想像或情感，然而殘酷的現實還是讓梵谷麻醉在瘋狂的酒精之中。

另一首如李進文的詩作：

把髒話剔淨

剩下白骨；大型家具壞得

像政治，搬到屋外

佔去大半個城市¹⁹（《除了野薑花，沒人在家》〈大掃除之歌〉）

作者利用具體的生活物件「肉（白骨）」和「大型家具」來隱喻抽象的「髒話」和「政治」，以達到陌生化的效果。本詩中「髒話」一詞被隱喻成肉骨，「剔淨」這個動詞在此是「徹底地說或傳播」的意思。作者使用「剔淨」一詞讓整個動作情狀生動起來，而「剩下白骨」也暗示了髒話被傳播後所剩的最後的價值。

「大型家具」是笨重而不易移動的，若非必要，人們不會去移動它。如果大型家具是「壞掉的」，那就更惱人了。作者很生動地把政治比喻成大型家具，用以說明台灣政治的大而無用，「佔去大半個城市」有兩個意涵，一是大半人民熱衷於政治，一是政治佔去大部分城市的視聽空間，使整個城市都停滯不通了。

（六）使用物化的顏色詞

新詩陌生化的表現在「色彩」方面有「物化」的傾向，這樣可以使色彩更加具象而生動。如同楊熾昌在其作品〈燃燒的臉頰〉裡的一段詩行：「這亞麻色日落下／落葉的手套在舞／胸上、臉頰上／風在口袋中溫暖著」²⁰（《二十世紀台灣詩選》〈燃燒的臉頰〉）；痾弦也有色彩「物化」的詩句，如「且總覺有些甚麼正

¹⁸ 同上註，頁 30。

¹⁹ 李進文，《除了野薑花，沒人在家》（台南：漢藝色研，2008 年），頁 86。

²⁰ 馬悅然、奚密、向陽主編，《二十世紀台灣詩選》（台北：麥田出版，2001 年），頁 93。

在遠遠地喊她／在這鯖魚色的下午／當撥盡一串念珠之後／總覺有些甚麼」²¹

（《癡弦詩集》〈修女〉）；羅英〈都市（一）〉的詩行：「窗內／銀器般的／女子／在垂懸著淚之玻璃珠的燈管下／倒出她／牛奶色的／憂愁」²²，詩中充滿了物化的比喻與形容，「銀器般的女子」，女子顯得高雅別緻而易受傷；「淚是玻璃珠」的隱喻，表現出「淚珠」的視覺屬性。「牛奶色的憂愁」是憂愁的「物化」使抽象的情緒變得更具象可感，而顏色也有了物性。在新生代詩人詩歌裡也有類似的陌生化呈現，以孫梓評的〈果核戀人〉為例：

暗中。還有甜甜的歌在旅途

窗外閃過向日葵陽光、薰衣草風、玫瑰雨

即將天氣不好

戀人們學會以沈默交談：夢與飛行術

祝福和遺忘的臨界點上

一點點溫暖也是好的²³（《如果敵人來了》〈果核戀人〉）

這是一首情詩，主要是描述詩中人與戀人道別後對往日的回憶，透顯出淡淡的哀愁，甜中帶澀。本詩使用多種陌生化的手法：「甜甜的歌」是「味覺」與「聽覺」的通感；「沈默交談」則是語義對立的詞並置，突顯出戀人們的沈默以對，表達的是愛情的難處與無法對話；「祝福和遺忘的臨界點」則傳達了戀人們在遺忘邊緣的掙扎；而「向日葵陽光、薰衣草風、玫瑰雨」則是使用物化的顏色詞，使色彩更加生動可感，其中「薰衣草風」是「嗅覺」「視覺」「觸覺」的「聯覺」呈現，增加本詩的藝術性，也延長了讀者的審美過程，都是陌生化的具體例子。

（七）時間觀念的隱喻

以孫梓評的〈隱題詩〉為例：

為了說出一則溫柔的箴言：

²¹ 癡弦，《癡弦詩集》（台北：洪範書店，1961年），頁147。

²² 李元貞主編，《紅得發紫——台灣現代女性詩選》，頁128。

²³ 孫梓評，《如果敵人來了》（台北：麥田，2001年），頁107。

了卻愛情的背光性之後，順手
把昨日裱框成
夏日夢裡忘了關上的
天窗。而泛黃的你我將
踩在每一顆星子的肩上，安靜地
死去²⁴（《如果敵人來了》〈隱題詩〉）

本詩是一首情詩，寫詩中人與戀人分手後的生活點滴。除了生活中的事物情狀之外，作者在本段以「背光性」「裱框」「泛黃」等意象隱喻時間的變遷和對往事的懷念。時間觀念的隱喻是陌生化理論經常處理的主題，作家常用一些生活中的事物來比喻時間。本詩作者以生物的「背光性」來隱喻愛情抑鬱幽暗的一面，也是詩中人分手後對愛情的回顧與體悟。「裱框」在功能上是保護藝術作品的加工程序，在這裡則比喻對往日美好的珍藏與守護，「忘了關上的天窗」是暗示了詩中人對往日時光的希冀與仰望。而「泛黃的你我」中「泛黃的」一詞也是陌生化的運用手法之一，以描寫「泛黃的葉子」移作比喻「人的衰老」，使讀者有不一樣的審美感受。總結來說，作者以陌生化的手法巧妙地處理了難以言狀的抽象的時間。筆者再以紀小樣的〈暗夜聆聽〉為例：

在分針與秒針銳利的夾角
流質冰冷的時間從牆角滑落
滴醒我黏稠的睡眠
烏雲掩映的月光下，我覷見
那人倒立在天花板上無聲癡笑
手持生鏽的鐮刀
預備收割我
飽滿而成熟的

²⁴ 孫梓評，〈如果敵人來了〉（台北：麥田，2001年），頁34。

呼吸²⁵（《暗夜聆聽》〈暗夜聆聽〉）

本詩有強烈的時間感，作者利用陌生化的手法，以形容物體的「觸覺感受」（流質冰冷）移作形容抽象的時間，並以幾何學意義的「銳利的夾角」比喻分針與秒針的快速交錯。而詩中人因為睡眠的錯覺，對天花板投影另一個自我，這一個我也許是作者對於時間流逝的自我解嘲與感嘆，「生鏽的鐮刀」也有時間的寓意，意指時間在鐮刀上作用的跡象。「收割我／飽滿而成熟的／呼吸」暗示一份完整睡眠或一份年歲的完成。整篇作品充滿時間觀念的隱喻，都是陌生化運用常見的方法。

（八）以人的性質和狀態相關的詞，來修飾物

如上章所述，「以人的性質和狀態相關的詞來修飾物」通常是擬人法的運用。以陳雋弘的〈深夜——獻給尼采〉為例：

思想寂滅

火焰在振筆疾書

夜晚張大了瞳孔

從不曾移開

對我們的監視²⁶（《面對》〈深夜——獻給尼采〉）

本篇是屬於以句子為單位的擬人法，「火焰在振筆疾書」「夜晚張大了瞳孔」「對我們的監視」等句，都是物體做了人類才有的動作。但由於擬人法是非常普遍的創作技巧，因此想要產生陌生化的藝術效果，就必須在意象建構上多加創意，才能給人「陌生」的感覺。

再以李進文的〈野球之野情詩〉為例：

微雨中站著一個外野手

安靜得像在閱讀

當寂寞觸身，有人保送上壘

²⁵ 紀小樣，《暗夜聆聽》（彰化：彰化縣文化局，2009年），頁97。

²⁶ 陳雋弘，《面對》（高雄：松濤文社，2004年），頁49。

一二壘確定有人了……

否則，秋天怎會遲遲不退場

落葉急了也只能亂飄

巨大的歡呼扭傷腰

一隻蝴蝶飛過，突然下墜——

烏雲接住一顆落日²⁷（《除了野薑花，沒人在家》〈野球之野情詩〉）

本篇作品擬人的程度比上一篇大，造成的陌生化效果也越大。上篇的「火焰」「夜晚」等都是具象的，而本篇作品出現的「寂寞」「秋天」「巨大的歡呼」卻是抽象的。將抽象的事物擬人化所造成的陌生化效果比具象事物大。本篇是一首風格獨特的情詩，以棒球的意象來敘述詩中人對事物的觀察和內心的感受。作者很敏銳地建構一場球賽，這場球賽的過程緊張刺激，有「觸身」「保送」「一二壘有人」等狀況，作者利用這些狀況來敘寫愛情，提供給讀者一個獨特的視角，也產生了陌生化的效果。「寂寞觸身」意指寂寞突如其來，令人逃避不及而受傷，符合愛情的過程與經驗。如果只是直白地描寫詩中人因寂寞而傷心，就不會有文學之美，也不會有特殊的感受。「秋天怎會遲遲不退場／落葉急了也只能亂飄」兩句暗指對愛情結果焦急地等待，連秋天都屏息靜候，而落葉的飄動也把心中的急躁具象化，驚喜可感。下接「巨大的歡呼扭傷腰」可以多義解讀，不管意思如何，這樣的陌生化組合，都增加了讀者欣賞的困難度和長度。

另一首孫梓評的〈森林〉：

孩子走近，走進

迷路之後看見

身邊一棵棵

長大的記憶²⁸（《如果敵人來了》〈森林〉）

²⁷ 李進文，《除了野薑花，沒人在家》（台南：漢藝色研，2008年），頁21。

²⁸ 孫梓評，《如果敵人來了》（台北：麥田，2001年），頁94。

如同作者在本詩後記上所言：「孩子，是我想像中的孩子。真相是：所謂的孩子根本不存在——自從我的童年迷路之後，我不斷走進許多仿冒的童年。」²⁹詩中人走進森林，去尋找迷失的童年。在此森林隱喻成生命或年歲，在生命裡人們的童年不斷地丟失，誰也不例外。詩中人想必找不到童年，因為時光是一去不復返的，唯一尋找到的只有「記憶」。作者以形容人的「長大的」一詞，拿來修飾抽象的記憶，是陌生化手法之一，指的是「愈來愈多的記憶」，是量化的積累。

（九）以甲性質和狀態的詞，來修飾乙事物

如上章所述，「以甲性質和狀態的詞，來修飾乙事物」是借不同事物的本質或特性，進行「本質轉嫁」，提供讀者不同以往的閱讀經驗和審美感知，收到奇異的效果。以陳雋弘的〈遠遊〉為例：

意識水溶溶的

遠處城市的燈火也暈了開來

則我們剛剛

才從一座美麗的湖泊離開³⁰（《等待沒收》〈遠遊〉）

文中「水溶溶的」一詞本是形容液態物體的修飾語，在本詩轉為形容人類的意識，用以描寫意識的「流動感」，也呼應本篇的主題——「遠遊」。全詩充滿這樣流動的意象，下接「燈火也暈了開來」也指出了燈火的流動性。「燈火」屬於光線，不會有「暈開」的物理性。在本詩則是以「暈開」一詞增加了意象的「可感性」，達到了陌生化的審美效果。

（十）誇張變形（修辭法中的「誇飾法」）

誇張變形就是修辭法裡的誇飾法，是新詩中常見的陌生化手法。修辭陌生化表現在創作上即詩人常常發揮想像，利用比喻、誇張、擬人、通感等，使詩中的事物都為之形變或質變。以孫梓評的〈掛上電話〉為例：

²⁹ 同上註。

³⁰ 陳雋弘，《等待沒收》（高雄：松濤文社，2008年），頁59。

樹趴在瓦片屋頂上
冬日的陽光
把葉子曬成貓
我對你的想念是假的
然而，一點點哭泣
是健康的，是健康的³¹（《如果敵人來了》〈掛上電話〉）

作者描述詩中人當兵時排隊打電話所見的冬日情景。屋頂上原是有樹的影子和貓，但作者將貓趴在屋頂上的動作轉移到樹影上，將樹比喻成貓，並趴在瓦片屋頂上。「冬日的陽光／把葉子曬成貓」一句使用變形誇飾的手法，將葉子變形成貓，讓讀者有了奇異的感受。下接「我對你的想念是假的／然而，一點點哭泣／是健康的，是健康的」是一種療癒式的自言自語，顯出詩中人對所處時空的另類感嘆。

第二節 句子或意象陌生化

（一）句子陌生化

1、反覆的運用

在文學創作的領域中，「反覆」的形式或修辭稱為「複沓」。句子和句子之間可以更換少數的詞語，叫複沓；無更換詞語叫做疊句或反覆。複沓又叫複唱，是詩歌或散文創作中常用的一種藝術表現手法。它可以起到突出思想，強調感情，分清層次，加強節奏和提醒讀者等效果。複沓有時也叫反覆，它經常出現在各種文體中。而複沓重唱的句型也是中國民歌常用的手法，它可以增強詩人感情與主題訴求，並使讀者興發悠然的餘味和無盡感動。雖然這樣的形式在詩歌裡漸漸地不那麼陌生，但有些詩作藉由這樣的形式做變化，亦是達到陌生化的效果。以紀小樣的〈月光〉為例：

³¹ 孫梓評，《如果敵人來了》（台北：麥田，2001年），頁16。

月光 從天頂灑落下來了

落下來了 照在窗前

窗前熟睡的孩子

熟睡的孩子的臉龐

照在熟睡的孩子的黑髮上

照在睡熟的孩子的眼眶

照在孩子淺淺的酒窩

照在孩子寬寬的鼻梁

(中略)

月光！月光！

月光 從天頂灑落下來了

落下來了 照在窗前停止搖晃的

胖胖的祖母的搖椅上

搖椅上的祖母深深地睡著了³²（《暗夜聆聽》〈月光〉）

在本詩中，作者以反覆的句子層層描繪出月光照在熟睡小孩臉龐和祖母的情狀，使得整首詩被烘托得充滿溫情和恬靜的意境。這種「反覆」的形式使讀者延長欣賞的時間與層次，達到了陌生化的審美效果。除了層層推衍的運鏡式的敘述之外，也可以使情感的流動更為舒緩，讓讀者細細品味字裡行間透露的溫情。

2、語序改變

語序改變是新詩創作時常用的陌生化方法之一，詩人組織語序突破慣常的語法規則，造成新奇感從而吸引讀者的目光。在新詩中語序改變可分為以「句子」為單位或以「篇章」為單位，前者是句中「詞序」的改變，後者是篇中「句序」的改變。以紀小樣的〈兵馬俑之弓箭手〉為例：

³² 紀小樣，《暗夜聆聽》（彰化：彰化縣文化局，2009年），頁38。

我睜開眼眸

恐懼被箭尖上的寒光擦亮

我掀動鼻翼

感知箭鏃已在更迭的朝代裡腐朽³³（《暗夜聆聽》〈兵馬俑之弓箭手〉）

本詩是屬於語序改變類型裡的句中「詞序」的改變，作者以兵馬俑的視角描述時代興衰之感。「恐懼被箭尖上的寒光擦亮」一句中「恐懼」前置，起了加強的作用，抽象的恐懼因「擦亮」一詞增加了審美可感性。「恐懼被箭尖上的寒光擦亮」原是「箭尖上的寒光泛著恐懼」的語序改變，後句就顯得日常化而不見任何新奇的感受，由此可知語序改變所帶來的審美效應。

（二）意象陌生化

在論述意象陌生化之前，先就「意象」一詞進行定義。關於意象，傳統上都將它等同於「物象」，但在詩歌欣賞的過程中，「視覺畫面」時時佔據在讀者的腦海裡隨著詩句做畫面轉換。因此「畫面」是「整體」，而畫面裡的事物是組成的「部分」，在這樣的概念之下，筆者傾向於為「意象是畫面」，而詩中所述的事物是屬於「物象」或「事件」。相同的概念，吳鑒益先生也有類似的論述，曾作出清楚的界定。³⁴

分類	專用語	說明	
非影像	物質／物自身	物質是指物的實質與特性，不因人的感官與內在意志所移轉，固不含有影像性的價值。	
物質影像化	物象	物象是指人的視網膜所呈現的物質成像，是具象的形狀樣貌，它是知覺之象。	
	心理影像之	心象（心物系統）	心象是指人們的影像意識所產生的心理影像，它是「物象」在人類心理的延伸與持續的動覺影像，它是記憶與想像的內容。
		語象	語象是以語言中的文字喚起的心理影像，這

³³ 紀小樣，《暗夜聆聽》（彰化：彰化縣文化局，2009年），頁84。

³⁴ 吳鑒益，《現代詩從物象到意象的藝術——以簡政珍詩作為主》（台中：中興大學中國文學系碩士論文，2007年），頁7~9。

	一體兩面	(文字語言系統)	些影像是記憶與創造心象，所以由文字組成的文學作品，它所含有的「象」之內容是心象、意象（語象結構）。
		意象	<p>意象不等於「物象」，它是一個由文字建構的「畫面」，一個「含有情意的動覺畫面（或語象結構）」。如李白的「床前明月光，疑似地上霜，舉頭望明月，低頭思故鄉」，詩中的「月光」、「霜」、「頭」都是「語象」而已，字面上單獨的「月」或「霜」無法喚起讀者的情感，而是將它們組成一個動覺畫面時才寓有情意，所以意象是一個含有情意的「畫面」。李白這首詩不是三個意象（月光、霜、頭），它只有一個意象，就在「低頭思故鄉」一句完成時，整個畫面才具有「喚起故鄉情感」的作用，並形成「一個」意象。而「床前明月光，疑似地上霜，舉頭望明月」三句只是「敘述動作」而已。如果「月」是一個意象，那麼千萬首詩歌中的「月」應該都隱含相同的「意」，但事實並不是如此。另外，含蘊多層的意象（畫面）就能融注更深厚的情感或文化意蘊。筆者所論意象與繪畫藝術的空間透視意識有某種相通之處，如學者所論：「從詩人處身於境時作為透視主體而或動或靜的視角出發，具體描寫視境形象的空間呈示層次及其位移效果，從而使詩意境象猶如一片環繞在人們周圍的、有直覺審美質感的動態畫面」³⁵，不同在於詩人常是「處心於境」，而運用心象作空間透視。</p>
影像運作	生成意象	物象化／心象化 (心物對應之當下、瞬間)	藝術家運用審美觀照物質，使得物質有了「精神化的表達」，而精神有了「具象化的存在」，它是藝術的普遍特徵。

³⁵ 韓經太，《詩學美論與詩詞美境》（北京語言文化大學出版社，2000年），頁221。

	內 語 言	想像 (意識層)	就是心象的加工與再生產，常伴隨著變形律。
	外 語 言	創作 (形式層)	以文字形式表現心象的加工、再生產

關於「意象是畫面」，詩人白靈則引入「夢」的概念，他認為「夢的檢查」對創作非常重要。要會作夢，而且是那種不同於日常，會扭曲變形的夢。他認為夢屬於感性，是「不受教」的右腦，對「受控於社會規約」的左腦的挑戰。他認為「所謂詩人是用左腦意識到最簡短的幾個詞，「撞上」右腦本來就存在的圖像或畫面（包括夢）的人，而文學不過是用「可說的左腦」（語言文字）試著說出「不可說的右腦」（如影音或夢境）的一種表現方式。」³⁶綜上所述，意象陌生化是從「畫面的陌生化」進行討論。畫面的陌生化可分以下幾種類型：

1、情與景錯落斷裂

「情與景錯落斷裂」是意象陌生化常見的類型之一，它有兩種形式：一是意象畫面中組成的事件或物件不一定是同一個現實時空中的影像，而呈現「畫面錯落」的特徵；一種是意象畫面的景與敘述的情毫無相關，呈現「情景分離」的狀況，這和傳統「情景交融」的美學觀不一樣，而呈現出「陌生」的感覺。前者以紀小樣的〈我的歸岸〉為例：

站在荒涼的堤岸上

我們多少要有被流言

浸濕腳踝的準備

而在那一座濤聲無法撼動的

島嶼，革命是迷人的

無法被貫徹的信仰……

當最後的漁人

³⁶ 白靈，〈學讀詩·學寫詩〉，《聯合報》2014年1月21日。

用今夜最冷的那片月光 割網
你會用眼睛之舟，為我
擺渡幾滴眼淚？³⁷（《熱帶幻覺》〈我的歸岸〉）

詩中人站在堤岸邊對於周遭的人事物產生了感嘆，「堤岸」是一個意象主題，長久以來許多作家以它來抒發情懷，大部分都與感懷傷時的主題有關。另外，堤岸造成「此岸」「彼岸」的「對立性」或「抉擇性」，也適合抒寫作者內心與世界之間的對應或衝突感。第一段作者以水隱喻流言，充分突顯流言的「流動感」。「浸濕腳踝」則暗示了受流言波及或中傷，傳達出一種無奈的口吻。接著以「島嶼」作為存在於世界的象徵，它是「濤聲無法撼動的」，島嶼可能象徵生命、信仰或愛情。接著作者將對立矛盾的語詞（「迷人的」和「無法貫徹的」）並置，則是另一種陌生化的手法。最後一段則將意象拉回堤岸，作者利用通感的筆法，讓觸覺（「最冷的」）與視覺（「月光」）交互融滲。而最後的漁人「割網」的動作則隱含「無法控制或擁有」之意。最後詩中人早已淚眼汪汪了，內心提問「眼睛之舟」能擺渡幾滴眼淚，「擺渡」在此應作為「體諒」或「理解」之意。眼睛之舟是一種陌生化，將眼睛與舟兩者疊加在一起，造成一種奇異感，因為在現實時空中，眼睛是不可能會出現「舟」的。綜觀本詩，作者使用了多種陌生化的筆法，值得讀者細細品味。

他的另一首〈我的孤獨〉：

我的孤獨知道為什麼
在世界最深的馬里亞那海溝
躺著一具
單峰駱駝的遺骸³⁸（《熱帶幻覺》〈我的孤獨〉）

作者以一段文字描繪孤獨「是什麼」。他以單峰駱駝的遺骸作為孤獨的載體，

³⁷ 紀小樣，〈《熱帶幻覺》〉（彰化：彰化縣文化局，2005年），頁62。

³⁸ 同上註，頁120。

使抽象的孤獨更具象的投影出來。單峰的「單」搭配駱駝在沙漠行走的「孤絕感」更能貼合本詩的主題。而世界最深的海溝的那種「深埋的黑暗」也使孤獨更透顯出來。但這樣的畫面極不協調，造成了意象的陌生化，因為「海溝」與「單峰駱駝」不是同一個現實時空的產物，而產生了畫面錯落斷裂的「奇異」感受。最後的「遺骸」一詞畫龍點睛，將整個孤獨感收束在死物身上，給予讀者多一點生命的省思。

另一種則是意象畫面的景與敘述的情毫無相關，呈現「情景分離」的狀況，如林達陽的〈秘密〉：

星在夜央

被望出一只橄欖誘人的澀味

我們費不多時即走至山巔，想像

隨眉眼溶入月光內斂的波長

「像一首熟悉的歌，當我記起

就是我的……」³⁹（《虛構的海》〈秘密〉）

本篇作品前兩句就使用通感的陌生化手法，將視覺與味覺連繫在一起，星星在夜空中高掛著，屬於視覺感受，再以「望出」一詞帶出味覺感受，這樣的靈感與「望梅止渴」的意象頗有異曲同工之妙。「誘人的澀味」屬於矛盾的詞語組合，也是現代詩常用的陌生化技巧，暗示詩中人內心對於現實或周遭環境的苦澀感受。接著則將月光隱喻成液態，可以溶入眉眼，充滿動態畫面的感受。前四句的意象描述完整呈現夜色之美，下接「像一首熟悉的歌，當我記起／就是我的……」而且使用上下引號，顯示出是一段對話，或作者想強調的一句話，兩段文字顯得格格不入，沒有連繫。然而也因為這樣的斷裂，產生了意象的空隙，給予讀者更多的解釋空間，也延長了欣賞的時間。

³⁹ 林達陽，《虛構的海》（高雄：松濤文社，2006年），頁47。

2、私房意象

以李進文的〈月亮關鍵〉為例：

我要坐遠一點，如果月亮就在旁邊

青苔從妳的耳垂滑到左臉

輕輕的，愛或不愛都要輕得像煙

又像遺言

除了妳，不讓野兔也不讓月亮聽見

秋天從我身體採罌粟，舌根被風捲上天

雲是妳的口氣，飄來飄去

夜嘍起嘴像一顆露珠圓圓掛在妳胸前

再從左臉夜行至脣緣，滿地殘枝枯葉

甜言蜜語蛇過去，一聲愛或不愛像地雷

如果月亮就在旁邊，而且

很美，我要坐遠一點，遠到妳會想念⁴⁰

（《除了野薑花，沒人在家》〈月亮關鍵〉）

在意象陌生化的類型裡，「私房意象」是最獨特的類型。它有時不是靠「詞語」或者是「句子」去建構陌生化的機制，而是靠作者的奇異想像，所以「想像力」反而是比語言更重要。這類陌生化呈現的主題不一，但大部分都是假設一個對象去抒發情懷，本詩就是一個例子。首先可以考究作者安排私房意象的內容：「月亮就在旁邊／青苔從妳的耳垂滑到左臉／輕得像煙／又像遺言／身體採罌

⁴⁰ 李進文，《除了野薑花，沒人在家》（台南：漢藝色研，2008年），頁19。

粟／我要坐遠一點，遠到妳會想念／從左臉夜行至脣緣／甜言蜜語蛇過去／像一顆露珠圓圓掛在妳胸前」這些內容像是一連串私房的對話，親密地在耳畔繚繞。作者營造的私房意象會吸引讀者的目光和審美注意，靠的不是那些詞句或修辭等語言層面的創意，而是滿足讀者好奇的私密畫面。

3、慢鏡頭式的敘述

以李進文的〈又是他〉為例：

今天的夕陽是果茶，
晚風烏龍；他在杯裡蕩漾。
欠斟酌的時光大意啜一口，
滄桑由此開始——
他的側影，讓辦公室的牆角斑駁。
他的工作，讓蕨類復甦。
他的策略，讓鬢髮糾結。
他的美是黑社會。
他的疲倦是秋天的結論。
秋天走到這個日期就轉身，發現：
他像突然關掉的書店。⁴¹（《除了野薑花，沒人在家》〈又是他〉）

本詩以第三人稱敘述詩中人的生活情狀，首句以果茶隱喻夕陽，是陌生化的呈現。「晚風烏龍」以烏龍隱喻晚風，有兩層涵義，一是晚風吹來令詩中人感到一種清新溫潤的感覺，彷彿烏龍茶一般；另一個涵義則是與下接的「蕩漾」和「欠斟酌的時光」有關。「在杯裡蕩漾」除了寓有生活飄浮不定之感，也意味著將自己沉浸在茶水裡，想放空自己。然而人生匆匆，沒有閒暇可以好好「斟酌品味」時光，而時光卻一直在流逝，吞沒詩中人的青春，而產生一股滄桑之感。接著作者以一連串反覆的句子，娓娓敘述詩中人生活的側面，彷彿架設一個攝影鏡頭，

⁴¹ 李進文，《除了野薑花，沒人在家》（台南：漢藝色研，2008年），頁80。

從辦公室、蕨類、到鬢髮的慢速運鏡，彰顯出詩中人生活的細節。這樣的緩慢畫面可以延長讀者欣賞的時間，並搭配其他陌生化的超常組合，可以組織更多的陌生化語言，達到審美的效果，如具體與抽象詞的並置：「側影」與「牆角」，「工作」與「蕨類」，「策略」與「鬢髮」。末句「他像突然關掉的書店」暗示著詩中人像「突然關掉的書店」般慘澹經營著自己的生活。

第三節 陌生化的運用與藝術效應

在詩的作品結構中，「陌生化」依照作者情意的擺佈與變化而有不同的作用，有些陌生化具有「關鍵性」的情意暗示，能使情感與審美體驗達到高峰，並有助於詩行意象敘述的推展；有些則是詩行間偶然出現的陌生化。這並不是意謂著偶然性的陌生化沒有審美價值，因為每一種陌生化的手法在作品結構中都是「螺絲釘」，都是一個美學單位，共同撐起詩歌呈現的藝術之美。以下是筆者提出一個陌生化「濃度」試算的方法，來描述陌生化與藝術效應之間的關係。一首詩可能涵蘊多種陌生化方法，最後共同建構起這首詩的藝術之美。所以可將陌生化方法理解為「部分」，而藝術效應理解為「整體」。接著我們將上節所述的各個陌生化方法都視為「1」個單位，則「詞語或修辭陌生化」=1，「句子陌生化」=1，「意象陌生化」=1。將這樣的概念引入作品當中，計算詩中藝術效應的總量。舉例如下：

「**整體藝術效應比較**」：以林達陽的〈承認〉與甘子建的〈終於可以哭了〉兩首詩為例：

〈承認〉

晴朗夜裡，銀河滲入屋瓦之隙
讓光滑的喻意在杯緣產卵，孵化夢
與星座許多甜美的聲形，在杯裡
茶水卻還是慢慢冷卻下來
慢慢苦了

星移的痕跡在水影裡彎轉、分歧
我的經驗是難以堅守的
我的心意是熱的，觸覺是冷鐵色的
我的衣領沾滿搖晃的露滴⁴²（《虛構的海》〈承認〉）

「詞語或修辭」陌生化：銀河滲入屋瓦（1）、光滑的喻意（1）、在杯緣產卵（1）、
孵化夢（1）、甜美的聲形（1）、星移的痕跡分歧（1）

「句子」陌生化：我的經驗／我的衣領／我的心意（重覆1）

「意象」陌生化：「銀河滲入屋瓦之隙／讓光滑的喻意在杯緣產卵」（「情與景錯
落斷裂」1）、「星座許多甜美的聲形，在杯裡」（「情與景錯落
斷裂」1）、「我的衣領沾滿搖晃的露滴」（「情與景錯落斷裂」1）

【藝術效應】＝「詞語」陌生化（6）＋「句子」陌生化（1）＋「意象」陌生化
（3）＝10

〈終於可以哭了〉

終於可以哭了
哭得像幾萬艘潛水艇的
探照燈一樣
總在夜晚的某個時刻
偷偷地
朝每一個黑暗的最深處
閃個不停

或許只為了一隻
孤單的小鯨魚
或許在很久以前
其他的鯨魚們

⁴² 林達陽，《虛構的海》（高雄：松濤文社，2006年），頁32。

就不再喜歡

牠噴水的小把戲了⁴³（《甘子建詩集》〈終於可以哭了〉）

「詞語或修辭」陌生化：哭得像幾萬艘潛水艇的探照燈（1）、孤單的小鯨魚（1）、
噴水的小把戲（1）

「意象」陌生化：「哭得像幾萬艘潛水艇的／探照燈一樣／總在夜晚的某個時刻
／偷偷地／朝每一個黑暗的最深處／閃個不停」（「私房意象」
1）

【藝術效應】＝「詞語或修辭」陌生化（3）＋「意象」陌生化（1）＝4

綜合比較：〈承認〉藝術效應 10 > 〈終於可以哭了〉藝術效應 4，所以閱讀起來
〈承認〉的藝術效應較大，欣賞的過程所花的時間較長，陌生化所帶來的新奇感
也較大。

上述提出的藝術效應試算方法是筆者歸納多年閱讀經驗，嘗試以量化的方
式，呈現主觀意識濃厚的藝術審美，目的不是建構一套標準，而是想探究陌生化
手法與藝術效應之間的關聯。

第四節 陌生化理論的原則與思考

綜觀俄國形式主義，核心理論之一的陌生化侷限在語言層面，他們忽略文學
形象，而且過於強調文學與現實的區別。然而文學語言是塑造形象的，形象則來
自於現實生活。再者，語言離不開它所表達的意義，沒有無內容的符號。由此思
考，陌生化怎能離開文學的形象和意義？人們欣賞作品最終還是必須通過「形象
的司令台」，陌生化語言只有在喚起陌生化的形象時才有載體與依附。假如我們
總是把文學語言抽離生活與形象，又如何知道文學語言是否陌生化或產生新奇感
呢？而文學正是作家用獨特的視角，「在平凡無奇的事物中發現美」，然後用文
學語言喚起新奇的形象，讓人感到耳目一新，感到驚奇。文學不能脫離生活，文
學語言也不能脫離生活語言。因此，我們對陌生化應該有更廣義的理解，而文學
形象就是客觀生活物象的變形，文學語言就是日常語言加工改造和昇華的結果，

⁴³ 甘子建，《甘子建詩集》（高雄：春暉出版社，2007年），頁54。

可以把它們理解為進入文學語境的普通語言。所以只要在語言和形象上有所創新，都可以理解為陌生化。

再者，陌生化也不是毫無節制的，文學的欣賞需要一定的「心理距離」，這種距離既是時間性的，也是空間性的。而且審美主體不與客體有功利關係。距離過近或過遠都是「失距」現象。如此一來，既無法呈現事物的真相，也無法讓主體獲得最大的審美愉悅感。因此，審美應該與客觀物件有恰當的心理距離，這種距離一方面切斷了人與現實的功利關係，又能夠使審美過程得以啟動，從而獲得審美快感。「距離太遠」（陌生化太過度），結果是不可理解；「距離太近」（陌生化不明顯），結果會讓作品不夠美。「中間偏遠」是欣賞藝術最好的心理距離。然而這樣的心理距離，並不是任何審美主體都能獲得的，在藝術材料的陌生化運用中，對這個「距離（或程度）」的把握是不容易的事情。然而俄國形式主義「陌生化」理論在論述過程中不是很重視這一點，於是在論述或創作過程中如果過於突破或創新，超過讀者的接受限度，會使讀者難於理解和不能接受，反而沒有任何美的感受。相反地，如果過於遵循傳統，也不能喚起讀者的審美注意而達到陌生化的效果，同樣不能獲得審美享受。因此，陌生化無論如何組織加工，都應在意料之外，卻又在情理之中，保持一種「中間偏遠」的距離或程度。陌生化並非越新奇，就越能獲得美的享受，超出了讀者的接受範圍，就難以成為讀者欣賞的對象。總之，「陌生化」在實際運用時，必須要符合大眾的審美心理，如果一味地追求新奇，其結果會使作品成為曲高和寡的符號，不能給人們帶來任何的審美享受，作品也喪失了其存在的價值。

第五章 台灣新生代詩歌的藝術性

繼上章分析台灣新生代詩歌的陌生化手法之後，本章將就台灣新生代詩歌的藝術性進行討論。針對詩歌的藝術性，筆者擬從對等原則（隱喻和轉喻）、陌生化在文學中的作用、陌生化對生活的簡化與概括等方面進行論述，做一個統整性的歸納。綜觀前一章所論，陌生化運用於詩歌創作可以賦予詩歌語言藝術之美，提供不同的敘述視角，並喚起讀者的感受力，而這些文學的意義是由陌生化的語言所建構的。陌生化的語言在審美上主要是為了創造語言的「可感性」、「超常性」和「新奇性」，而這些特性可以延長讀者欣賞的過程和時間，使作品的藝術性和讀者的審美感受得以被重新發掘和喚醒。

第一節 形象詞、對等原則與詩歌的藝術性

就第貳章「材料與程序」一節所述，俄國形式主義裡的「材料」概念是廣義的創作材料，舉凡自然或生活中的各種人事物、非具體物的事實事件，和藝術類的語言、符號、音符、顏色、形狀等形象材料都包含在「材料」的範圍內，而將「材料」變為「藝術作品」的稱為程序。俄國形式主義認為藝術作品中只有使材料成為藝術作品的程序。創作者通過對材料的選擇加工，變形或組織，才能夠使「材料」變成藝術作品。因此，在材料與程序的關係上，俄國形式主義重視的是程序，而陌生化就是最重要的程序。儘管如此，筆者觀察如果「材料」選得好，陌生化「程序」產生的藝術性就會有「加乘」的效果。

雖然俄國形式主義重視的是程序，但新詩創作注重材料的選擇，而材料就是指新詩的語料。在這些語言材料中有些語詞是具有感興作用的，所謂感興是指這些語詞可以興起讀者內在情感或情緒的聯想，甚至建構一種情境或意境，提升內在情感的層次，而在審美過程中這類語詞特別有富有「形象」和「畫面」之美，彷彿繪畫藝術裡的「印象派」。如果在新詩創作過程中選擇這樣的「形象詞」，就會使「陌生化」的程序進行得更順暢，所產生的藝術效應也更大。筆者以台灣新生代詩歌作品為樣本，歸納出幾個「形象詞」的類型：「自然界」：天文、地理、

動植物等，如林達陽〈靠近〉詩句「遠方的鷗鳥鼓動兩翼，海浪湧起」¹、〈告別〉「星光靜靜俯視著，群樹折腰／將柔軟花葉深深埋進溪水」²，嚴忠政〈回到光中〉「萬仞山壁繞出河谷／狩獵者低迴撥開林麓」³；「人類自身」的，身體器官、構造、組織等，如楊佳嫻〈在雨夜的太空艙〉「我的頭髮如藤蔓伸展／環繞過你的臟腑」⁴；「人類創造」的，生活物品、建物等，如李長青〈落葉 33〉「海上泅泳的船隻／都沒有輪子」⁵，孫梓評〈親愛的鬼〉「然後，我們就被瞬間傾倒／在人生的大垃圾場」⁶；「人類虛構」的，天堂、地獄、鬼神等，如嚴忠政的〈女巫〉詩句「比酒神更年輕那年／沉醉的時間肯定比詩還長」⁷、〈神，我的抽象〉詩句「我們將比神早先一步發動戰爭」⁸。

上述形象詞依照一定的主題或作者內在情感的調配，將它們拼合起來就可以建構意象，而使作品整體藝術性有了「加乘」的效果。這樣的「加乘」效果在新詩裡，指的是特殊的氛圍或意境，它們是由一組含有相似暗示或聯想的形象詞所組成。從陌生化理論的觀點，它們其實是形式主義對等原則的「擴編」，也就是「隱喻和轉喻的擴編」。例如「都市形象詞」：「燈」、「高樓大廈」與「公寓」……等。其中的「高樓大廈」與「公寓」正符合了陳大為在《亞洲中文現代詩的都市書寫（1980～1999）》中所論的都市形象特徵。「大廈是都市的宏觀意象，摩天大樓不但可視為都市發展的刻度，它往往成為該都市的重要象徵」，「不過在都市詩裡卻很難得找到明確指涉的大廈描寫，大多是以『大廈』、『摩天大樓』、『水晶大廈』、『玻璃帷幕』等較普遍性的符號來指稱。」⁹，相關的詩例：林怡翠〈新陌上桑〉「我的男人從來沒有回家／與為天空挽面的高壓電線一樣／在城市的每一個可能的風口座落」¹⁰；林德俊〈我們的房子靠海〉「我們再也想不起／那片陸地

¹ 林達陽，《誤點的紙飛機》（桃園：逗點文創結社，2011年），頁30。

² 林達陽，《誤點的紙飛機》（桃園：逗點文創結社，2011年），頁42。

³ 嚴忠政，《玫瑰的破綻》（台北：寶瓶文化，2009年），頁88。

⁴ 楊佳嫻，《屏息的文明》（台北：木馬文化，2003年），頁173。

⁵ 李長青，《落葉集》（台北：爾雅出版社，2005年），頁78。

⁶ 孫梓評，《善遞饅頭》（新北市：木馬文化，2012年），頁127。

⁷ 嚴忠政，《前往故事的途中》（台中：台中市文化局，2007年），頁120。

⁸ 嚴忠政，《前往故事的途中》（台中：台中市文化局，2007年），頁122。

⁹ 陳大為，《亞洲中文現代詩的都市書寫（1980～1999）》（台北：萬卷樓圖書出版，2001年），頁161。

¹⁰ 林怡翠，《被月光抓傷的背》（台北：麥田出版，2002年），頁47。

錯落的語言／只見公寓大樓一格一格亮了」¹¹；李東霖〈港式飲茶〉「玻璃大廈裸
程／奮力掙著在長大／它說／叛逆的年華也要飲一齣／銘心刻骨的／傾城之戀」¹²……等。而其他主題的形象詞，如「愛情」「旅行」「鄉土」……也是台灣新生代詩歌常見的，他們在詩作中分配的多寡也決定了詩作的藝術性。

筆者試著以「形象詞配比」來分析詩作所呈現的審美藝術，在分析「形象詞
配比」之前，先引入「元語言」的概念。俄國形式主義代表雅各布森認為語言裡
有所謂的「元語言」，「元語言是一種解釋性語言，它也可以將同義詞組成對應句，
如「母馬就是雌馬」、「晨星就是昏星」。在這裡，元語言的解釋功能創造了這一
等式；而詩歌利用的是語音的平行、意義的對立、選擇的相似、組合的近鄰構成
「等式」，這個等式是「先在」的詩歌語法，不能從邏輯推出。等式兩端並不
一定能以元語言的方式相互解釋，是垂直聯想功能將它們置於「相等」的地位。」¹³
在詩作裡「元語言」是指陳述性、解釋性的語言。「形象詞」與「元語言」是
構成詩作的主要元素，它們分配的比例直接影響了詩的審美藝術。假設「形象詞」
＋「元語言」＝「單一作品語言總量」，其中「單一作品的語言總量」是固定的，
當形象詞增加時，元語言的使用量就會降低，元語言使用量降低意味著「詩質」
的提升。其中「形象詞」與「詩質」之間呈現著「正相關」的關係，會這樣的推
論牽涉到「隱喻」的對等原則。以林達陽的〈我已經來到這裡〉和〈無法完成的
歷險記〉為例：

〈我已經來到這裡〉（節錄）

我已經來到這裡，理想的

冬季下午，陽台上有充足日光

曬著葛藤的捲葉。書的那頁攤開

於桌上，其他頁斂闔於下：

內隱的情緒，透明酒水，溫暖音樂

¹¹ 林德俊，《成人童詩》（台北：九歌出版社，2004年），頁85。

¹² 李東霖，《終於起舞》（台北：九歌出版社，2010年），頁140—141。

¹³ 李廣倉，〈論雅各布森「詩歌語法」批評〉，《廣州大學學報》2006年2月第2期，頁69。

繞過窗欄美麗的弧線一遍一遍
凝成飽滿的露水，試圖滴落下來

往日情人像下陷的木椅
最美的紋路已經裂開，空隙伸展
成為難以抉擇的兩條路
路旁有樹，樹下有人走走
停停，閱讀寓意曲折的小說集
午寐一樣沉靜¹⁴（字數 156 字，13 行）

〈無法完成的歷險記〉（節錄）

我也曾於尋常的天空下翻牆而過
去浸入水中，去向有錢的人挑釁
去成為理想的夏天，或其陰影
我也曾因背誦經典而得來一把刀
得以自己描述顏色與圖形，以一種
表演形式去吸引另一種，關於神
多數時候我不打算了解太多
我要賴：「其實，這仰也不過就是……」

就是我有許多把戲，譬如愛
或者不愛，遙遠的世界因此更值得好奇
我樂於變壞，樂於過自己的狗日子
把頭埋入風裡懶洋洋地等待，等待
一隻蟲子輕輕箝住我，給我
成為速度的理由，即使只是虛構¹⁵（字數 199，14 行）

¹⁴ 林達陽，《誤點的紙飛機》（桃園：逗點文創結社，2011 年），頁 32—33。

¹⁵ 林達陽，《誤點的紙飛機》（桃園：逗點文創結社，2011 年），頁 94—95。

筆者選這兩首詩的理由是「作品語言總量」相差不多，因為字數一樣的詩作樣本數太少，取其概數相當即可。在這兩首詩中，畫底線的語詞都是富有「形象」的「形象詞」，在〈我已經來到這裡〉這首詩中，「形象詞」有陽台、日光、葛藤、捲葉、書頁、桌、酒水、窗欄、弧線、露水、木椅、紋路、路、樹、小說。而〈無法完成的歷險記〉的「形象詞」有天空、水、經典、蟲子、刀、牆。所以在「形象詞」數量的比較上，「〈我已經來到這裡〉大於〈無法完成的歷險記〉」。相對地，在「元語言」數量的比較上，「〈我已經來到這裡〉小於〈無法完成的歷險記〉」。因此〈無法完成的歷險記〉一詩中，用以敘述或解釋的元語言比例較大，詩質較低。而詩質的高低多寡牽涉到的是詩歌語言，也就是雅各布森所言的：「相似性（隱喻）是被增添到鄰近性（轉喻）上」，當形象詞數量較多，自然就增加其「隱喻對等」的密度，隱喻密度越高，也會帶動轉喻密度的提高，如此一來，隱喻與轉喻交互作用所產生的詩歌語言必然豐富，增加了詩的藝術性。

另一方面，如果作品是由一組相似性很高的「形象詞」所組成，就可以暗示某一主題或營造某一種意境，這時幾乎可以不用解釋性的元語言，就可以有很高的詩蘊內涵，例如馬致遠〈天淨沙·秋思〉的「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯。」作者讓藤、樹、鴉、橋、水、家、道、馬八種不同的「形象詞」並置於夕陽的霞光之中，讓讀者直覺地感受到深秋的蕭瑟意境，枯藤纏繞著凋零的禿樹，天空中幾隻慢飛的寒鴉。在寂寞的古道上，遊子騎著瘦馬，向著遠方踽踽獨行，藤、老樹、昏鴉、小橋、流水、瘦馬、夕陽這些形象詞分別構成隱喻關係，它們性質相近，從形狀、色彩來看都具有深秋色彩，滲透出天涯浪子悲涼的心境。另外，黃昏和羈旅哀愁連結在一起，二者之間具有相關性，屬於轉喻。這種相關性與先民們日出而作，日落而息的生活方式有關。夕陽西下，在作息上是回家的時候，如果羈旅在外，心中就會興起無限的哀愁。其他類似的主題在中國文學中有很多，都值得日後再仔細研究。當然在新詩中不可能完全沒有元語言，但關鍵的審美藝術取決於「形象詞」的配比與對等原則的詩歌語法，這都是俄國形式主義陌生化理論帶來的啟示。

第二節 陌生化在詩歌中的審美意義

(一) 提供一個奇異的視角

俄國形式主義陌生化理論與「文似看山不喜平」的說法有異曲同工之妙，而「陌生化理論」認為奇異的創作能夠吸引讀者的注意。文學的價值就在於重新喚起讀者對生活的感覺，並獲得審美的愉悅感。審美欣賞的過程越長，文學作品的感染力就越強。而陌生化在文學中的作用之一就是可以提供一個奇異的視角，增加藝術形式感受的難度。以甘子建的〈鉛筆〉為例：

那時才看清我是一枝鉛筆
才剛在人生的簿子上
歪
 歪
 斜
 斜
 地
劃下了幾筆
歲月的痕跡

卻被時間削著好玩
越削越短
短得只剩一聲癱在
嘴裡的嘆息¹⁶（《家鄉魚》〈鉛筆〉）

本詩的作者從「鉛筆」的角度描寫對人生的看法，利用鉛筆越削越短的特性隱喻生命的短暫。「人生的簿子」是名詞性的隱喻，以簿子的可記錄性去隱喻人生的可記載性，這是相似性的隱喻。接著是句構式的隱喻，作者突破傳統語序的

¹⁶ 甘子建，《家鄉魚》（台南：台南縣文化局，2001年），頁100。

方式，利用句子的特殊位置與「歪歪斜斜」的字義，產生「圖式性的相似」，建構出隱喻的關係。「劃下了幾筆」暗示了人生的回憶記錄，「幾筆」的「少量」恰又與鉛筆的「短」形成相似的隱喻關係。「歲月的痕跡」與「劃下了幾筆」相關，則是轉喻關係。下段時間被擬人化，有了能動性，把人的生命當作好玩的遊戲，則是以人的性質和狀態相關的詞，來形容抽象的時間。「越削越短」則是由「時間削著好玩」轉喻而來，是語言的相繼性。最後聽覺感知的「嘆息」和視覺感知的「鉛筆碎屑」是隱喻的相似關係，也是變相的「隱性通感」書寫。本篇作品以詩歌語言的對等原則，創造出獨特的視角，給讀者不一樣的閱讀體驗。

（二）提高審美的可感性

對於外界重複的刺激，人們的感受和靈敏程度會因而鈍化。因而俄國形式主義者認為作品的藝術性，取決於它是否具有可感性，作品彷彿是可感性的載體。要增加可感性，必須翻新自動化的習慣定勢。另外，俄國形式主義認為藝術不是對事物的認識而是對事物的感知。為了讓欣賞者能夠重新感知，藝術就必須突破感受的自動化。以哲明〈藍色記憶〉為例：

像是一片雲的影子
拒絕不了沉寂
我帶著十二月的寒冷，飄落在
反鎖的房裡
藍色的聲音，吟吟圍繞在意識周圍
藍色的血液
流動在藍色的體溫中

雨一直下，沖走了
穿著一支藍色襪子的我
海底，我釋出餘溫
溶化成藍色的海水
另一支迷路的襪子

像一件逃亡在防空洞裡的遺骨
時間腐朽之後
被挖起，攤開
在歷史學家的手裡
為了證實
某個時代存在著藍色記憶¹⁷（《白色倉庫》〈藍色記憶〉）

首先詩作名稱「藍色記憶」就先陌生化了，以形容物體色彩的藍色移作形容抽象的記憶。接著以藍色作為通篇作品的感知底色，渲染並烘托所有抽象和具象的事物。因而形成了許多「通感」的詩句，例如：「藍色的聲音」、「藍色的血液」、「藍色的體溫」和「藍色記憶」，而這些都提高了作品的可感性。另外一些「形象詞」也都通過隱喻和轉喻，建構起一件「感知的房屋」，例如：「雲」「影子」「藍色血液」「雨」「襪子」「海底」「海水」「防空洞」「遺骨」等，這些形象詞雖然沒有「主題」，但在不同領域裡映射，形成一次豐富的「感知交響」。

（三）欣賞語言獨特的魅力

俄國形式主義代表什克洛夫斯基的貢獻之一就是區分詩歌語言與日常語言，他認為日常語言是詩歌語言的基礎，詩歌語言是日常語言的一種昇華。經過藝術家的組織加工，成為詩歌語言，所以重視的是新奇的語言感受。例如王安石的名句「春風又綠江南岸」，其中「綠」字讓人產生新奇與陌生感。正是運用了「陌生化」的方法使語言顯得奇特新鮮。但「陌生化」理論並非只是形式上的扭曲變形，甚至是艱澀難懂，也不是標新立異，因此要避免盲目地「為形式而形式」的陌生化。對於作家創作和讀者欣賞而言，陌生化的主要目的是為了擺脫「無意識的自動化」帶來的審美麻痺，重拾語言的獨特魅力。而雅各布森則認為詩歌語言最顯著的特徵在於詞語是作為詞語被感知的，而不是作為所指的對象或感情的發洩，詞的排列組合和詞義都具有自身的魅力和價值。

¹⁷ 哲明，《白色倉庫》（彰化：彰化縣文化局，2006年），頁38—39。

第三節 陌生化對生活的簡化與概括

生活的變化是包羅萬象的，但詩中的語言卻是有限的，因此詩語言如何在詩作中統合並聯繫生活情景與作者內在哲思就非常關鍵。生活確有被歸納與概括的可能，它們表現為詩人特定的創作主題、時常運用的意象與自身獨特存在的揭示。另一方面，生活萬象由知覺開始逐漸內化為作者創作的意象體系，其中有一部分是概念化的呈現，這在台灣新生代詩歌中也時常出現。

(一) 陌生化對生活的簡化

儘管俄國形式主義陌生化理論侷限在語言層面，且忽略生活對創作的價值，但詩人創作的材料還是離不開生活，主要的來源有二：一是真實呈現的生活，一是形象的生活。詩人將它們融合之後通過陌生化的語言加工來表現作品的內容。一篇富有陌生化語言的作品有一股力量可以引領我們在審美的過程中將感知突顯出來，並吸引我們的形象意識參與它的自律自足，而它的周圍好像充滿了虛幻的氣氛¹⁸。陌生化的加工可分為幾個過程：照片式的真實生活→草圖式的簡化生活→陌生化的意象。

照片是生活呈現的「複製」，複製形態、彼此關係與表情。它是「無添加」的真實，但文學語言無法處理這類的材料，因為語言存在太多的破綻與空隙，太多的真實會流失掉，因此詩歌不是照片式的語言，而且最縝密的語言也不會被人類所擁有，語言是有誤差的工具。從照片到草圖經過了一個重要的步驟，那就是「簡化」再「加工」。詩人的創作必須先從簡化百分之百的真實世界開始，這樣文學語言才能有著力點與切入點，所謂草圖就是用簡單的符號來代表一些簡單的關係，它是真實世界的簡化，所有的形象在草圖裡只剩下一種準備飛舞的姿態。關於這點，孫紹振先生的說法可供參考：「生活不可能把對於藝術說來必要的成份自動分離出來奉獻給你，你得征服了生活本身的蕪雜和粗糙，才有可能使自己的感情啟動起來。」¹⁹。最後的陌生化是以草圖為骨幹，以情意為血肉將之加工成具有演繹能力的語言，它可以敘述，可以表情達意，所以陌生化一開始只是一

¹⁸ 蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer)：「詩歌的第一行就建立起經驗的外表、生活的幻象，所以讀者剛一入讀就立即面臨著經驗的虛幻秩序。」，載於《文藝學美學方法論》(北京：北京大學出版社，1994年)，頁148—149。

¹⁹ 孫紹振，《審美形象的創造》(海峽文藝出版社，2000年)，頁132。

種草圖，但在作者的創作中得到了形象，再進行組織加工。

（二）陌生化對生活的概括

在現代詩中，作者對於生活物象的驅使在形象思維中具有主動的優勢，這種主動來自於作者的「心象」。「心象」是指人們的形象意識所產生的心理影像，它是「物象」在人類心理的延伸與持續的動覺影像，它是記憶與想像的內容。「心象」具有隨意變形及改造物象的特性，相較之下，限於時空、物理性條件下的客觀物象則顯得固定許多，也因為生活物象的固定性產生了可以歸納的可能。雖然生活是無限的，但詩人仍然可以運用許多積累的經驗來加以歸納，而形成各種概括的生活。對詩人而言，作者對生活的概括是必要的，主要是因為詩歌這個「文體」的形式。詩是以最少的語言去表達最多的事物²⁰，因此作者不得不進行概括的工作，他的方法有二：一是使用關鍵物象去概括某些情意畫面的類型，一是將生活體驗的形象組合起來，而有時非現實的形象其實也是生活的一部分，如做夢。而陌生化就是利用「簡化的草圖」、「關鍵物象」與「形象組合」的「心象」系統，以「詩語言」為載體去進行「材料」的改造。因此對生活的概括相當於陌生化的一種「前置作業」。如以下兩首詩同樣是「廣闊」的畫面圖景，就表現著作者對生活所見的概括。

敕勒川，陰山下，天似穹廬，籠蓋四野

天蒼蒼，野茫茫，風吹草地見牛羊。（北朝民歌〈敕勒歌〉）

典型的塞外風光，只要掌握住「天」、「地」、「草」、「牛羊」四個物象就可以對整個畫面進行概括，就像「塞外風景布幕」的四個支撐點。在這樣概括之下，其他陌生化的加工都變得更容易了。又以陳素英〈沙漠〉為例：

每日總想寫成一本書

但風

²⁰ 簡政珍論詩也曾以意象表達過類似的看法：「意象既是思維的轉形，它已是詩人觀察、聯想、哲思的濃縮。它的靜謐滲透讀者的心靈，以精簡取代口語的冗長。」（簡政珍，《詩的瞬間狂喜》（台北：時報文化，1991年），頁101。）

三兩下翻閱而盡

明日又是一本

一飲而盡

一本

明日

紅橙黃綠藍靛紫

明日又是雪色天涯

明日又是

雪色 天涯

雪色

(中略)

然而在天涯夢裡

就省去雜亂章節

到黃昏

唯讀落日那個紅紅的句點

足矣²¹ (《Dear Epoch》〈沙漠〉)

不同於塞外風光的「天」、「地」、「草」、「牛羊」，沙漠的「單色調」是概括的基礎，作者以「紅橙黃綠藍靛紫／明日又是雪色天涯」中的「雪色」來表現沙漠的單色調與對沙漠的概括。這裡的雪色有二種意涵：一是指沙漠周邊高山上寒冷的雪景，一是指「七色光譜」合成的「白色」，此時「白色」有另一種暗示，指的是景物的反射光在視網膜中成像的純一性。詩行「省去雜亂章節」就是在表達這種概括的意涵。不管是「雪景」或是景物的「純一性」，黃昏「紅紅的落日」就被襯托出來而特別顯眼，作者將它比喻成「句點」，除了形狀是「圓形」的相似聯想之外，也呼應了第一段的「書」。首段作者將沙漠與「書本」連結，而風

²¹ 李進文、須文蔚編，《Dear Epoch》（台北：爾雅出版，2004年），頁25。

在其上「閱讀」。「三兩下翻閱而盡」、「一飲而盡」也是意指另外一種形式的「概括」——這令人酣醉的沙漠一飲而盡。由此詩說明了利用「簡化的草圖」、「關鍵物象」的「心象」系統，預先對生活進行概括的工作，使作者陌生化的詩歌語言得以進行。



第陸章 結論

俄國形式主義關注的是文學文本的語言形式，一反傳統地提出文學的獨立性，即文學不是對外部生活的模仿和反映，文學有其自身的本質和內部規律。而「文學的內部規律」，主要是指形式結構。由此觀點出發，什克洛夫斯基強調文學理論不應只研究文學的外部關係（如文學與生活、社會、歷史等），而應聚焦在文學作品本身。俄國形式主義研究的主題是文學性，並借助索緒爾語言學理論，從文學語言與日常語言的差異上，把文學性認定為陌生化。俄國形式主義提出文學之所以為文學的理論依據，進而維護文學的獨立自足性，並且追求文學研究的科學化，揭示文學構成的內在秩序。

俄國形式主義的研究侷限於文本本身，而排除文本以外的因素，但是這種看似科學的文藝理論，卻含有不合理的成份。文學注重形式的研究有其必要性，但文學作品亦包含作者的情感記憶，以及對世界的觀察與體會。讀者在閱讀作品的時候，不可避免地也會加入自己的感情。因此，文學批評要完全排除對作品的思想感情，只對作品的形式進行審美，就顯得不近情理了，這樣會將所有讀者的體驗都公式化和理據化。如果閱讀文學作品的時候，只從它的語言和文本本身來進行分析，而忽略了其中的思想感情，那麼文本本身就是單純的骨架而已。在分析俄國形式主義之後，筆者認同形式是重要的，但內容也同樣重要。

語言是文學的基礎，因此語言的陌生化是俄國形式主義的核心問題之一。通過陌生化的程序，可以使讀者體會與生活的全新關係，使語詞重新恢復生機。俄國形式主義者注重的是審美過程而不是審美目的，作家應該通過對文學語言的改造而延長讀者對文本的感知時間，讓他們對文本的自動感知轉化為審美感知，突顯語言的可感性。俄國形式主義者認為形式可以決定內容，甚至可以決定文學的演進，主張文學性存在於文學的形式之中，而陌生化的形式則為人們提供新的文本意義和新的情感形式。另外，俄國形式主義認為現代語言學的研究方法能夠闡釋文學作品的形式結構，揭示文學創作的規律，但對文學的創作規律仍無法全面掌握。因為文學的形式結構可以明顯地呈現在文本上，而創作的規律卻需要考量文學的積累和歷史因素。

關於本論文各章的內容，筆者作以下幾點的結論：

一、「形式」不能無限上綱

俄國形式主義強調文學的「形式」特徵，他們的理論徹底顛覆傳統詩學關於內容與形式的二分法，突出形式在文學中的地位。俄國形式主義主張形式是第一義而內容是第二義，不是內容決定形式而是形式決定內容。雖然形式在文學批評裡佔有重要的地位，但也不能無限上綱。我們應肯定現實內容對文學創作的重要性，藝術與文學之間具有本質性聯繫，而現實和內容也不應被摒除在文學之外。

二、俄國形式主義的「泛語言學現象」

俄國形式主義最大的貢獻之一就是對詩歌語言和日常語言的區分。由於俄國形式主義深受語言學的影響，在詩學理論中大量借用語言學的理論和方法，使得俄國形式主義和語言學之間的關係尤為密切。但這樣一來，也導致俄國形式主義的「語言學化」，對此巴赫金（Бахтин, Михаил Михайлович）也曾批評：「當代俄國形式主義詩學把科學任務極端簡單化，以及把握研究物件上的表面化和平面化：這種研究工作只有在語言藝術創作的周邊運動才顯得充滿自信，它竭力迴避一切使藝術歸入人類文化統一整體這個大範圍的問題，竭力迴避只能從廣闊的哲學取向上才可能解決的問題：詩學死死抱住語言學，生怕離開語言學一步（多數形式主義者以及日爾蒙斯基），有時甚至乾脆使詩學僅僅成為語言學的一個部分。對於詩學來說……語言學作為一門輔助學科當然是必要的；但也就是在（形式主義）詩學中，語言學竟然開始佔有它完全不該佔有、而應由一般美學佔有的領導地位」¹也因為在理論上的誤區與偏頗，導致了俄國形式主義的衰亡，筆者同意把語言學當作是一門「輔助學科」，讓文學回到它該去的地方，而不應由「語言學」霸佔。

三、「陌生化」是文學史的共同議題

從文體演變的角度看，陌生化也是文體和文風演變的驅力。當然文體的演變

¹ 巴赫金（Бахтин, Михаил Михайлович），〈語言藝術創作中的內容、材料和形式問題〉，《巴赫金文論選》（北京：中國社會科學出版社，1996年），頁256—257。

發展，除了社會文化的原因以外，在文學內部還有促使文體演變的內部規律，俄國形式主義的陌生化理論就是這內部的規律。陌生化是為了破除感知自動化的藝術無感現象。而任何文體或風格，都會經歷一個從創新到麻痺的生滅過程。當舊有的「陌生化」漸漸變成「陳腔濫調」時，必須要有所創新，突破既定審美標準，給人新的「陌生化」的感覺。這樣的審美落差正是使文學不斷演進的根本來源。而這些和讀者「求新趨異」的心理息息相關，目的就是打破讀者習以為常的知覺定勢，對照文學發展的歷史以及讀者接受心理，什克洛夫斯基的「陌生化」理論確實是文學演進的共同議題。例如中國古代的唐詩到宋詞，再到元曲的演變，在某個層面上，也是一種「求新趨異」的心理。

四、「可感性」是詩歌語言最主要的特徵

本論文各章所述的陌生化方法，不論是「詞語陌生化」、「句子陌生化」、「修辭陌生化」和「意象陌生化」的目的就是要喚醒讀者的審美感知，而「可感性」就是它們共同的特徵，只要把握住這個基本原則，陌生化就有實現的可能。進一步來談，「可感性」也是文學語言共同的特徵，廣泛體現於各種文學體裁中，小說、散文也不乏陌生化的範例，喬伊斯（Joyce）的長篇小說《尤利西斯》（Ulysses）的「鼻涕青的大海」、「陰囊緊縮的大海」。作者打破了傳統描寫大海的常規用法，用人體分泌物「鼻涕青」來描繪大海的顏色，用「使人陰囊緊縮」來刻畫大海給人的敬畏之感，使語言有了更強的可感性。

五、「陌生化」的限度

文學的存在就是為了使讀者重新感覺到生活之美，不斷喚醒人們以全新的感知來欣賞世界。因此，如何創造出令人耳目一新的作品，又能被為讀者所接受是個關鍵性問題。作家如果採用固有模式和技巧會使人們失去興趣，相反地如果表現手段過度陌生化，而超過讀者的承受限度，就會導致讀者無法理解，作品就會失去存在的意義。

六、陌生化在詩歌中的審美意義

俄國形式主義者對審美的界定是經驗主義的，認為能引起陌生化感覺的藝術形式就有美的體驗，審美感覺不同於一般日常的感覺（即自動化的感覺），他們對審美的界定純粹從感覺經驗出發，並僅由感覺經驗決定。俄國形式主義對審美的界定只告訴你如何感覺到美，卻不能告訴你它為什麼美。從另一個觀點看，陌生化的事物不一定是美的，它可能是不美的。俄國形式主義者雖然重視文學研究的科學化，但他們對審美的看法只侷限於感覺經驗，在審美的意義上也有其片面性。雖然如此，俄國形式主義仍為讀者提供一個奇異的視角，提高審美的可感性，並讓讀者欣賞到語言獨特的魅力。



《參考書目》

一、詩集

- 戈寶權、王守仁主編，《普希金抒情詩全集》（湖南：湖南文藝出版社，1993年）
- 甘子建，《甘子建詩集》（高雄：春暉出版社，2007年）
- 甘子建，《家鄉魚》（台南：台南縣文化局，2001年）
- 余振譯，《萊蒙托夫詩歌精選》（太原：北岳出版社，1994年）
- 李元貞主編，《紅得發紫——台灣現代女性詩選》（台北：女書文化事業，2000年）。
- 李東霖，《終於起舞》（台北：九歌出版社，2010年）
- 李長青，《落葉集》（台北：爾雅出版社，2005年）
- 李進文，《除了野薑花，沒人在家》（台南：漢藝色研，2008年）
- 李進文、須文蔚編，《Dear Epoch》（台北：爾雅出版，2004年）
- 谷羽譯，《在星空之間——費特詩選》（台北：人間出版社，2011年）
- 林怡翠，《被月光抓傷的背》（台北：麥田出版，2002年）
- 林達陽，《虛構的海》（高雄：松濤文社，2006年）
- 林達陽，《誤點的紙飛機》（桃園：逗點文創結社，2011年）
- 林德俊，《成人童詩》（台北：九歌出版社，2004年）
- 查良錚譯，《海浪與思想——丘特切夫詩選》（台北：人間出版社，2011年）
- 紀小樣，《十年小樣》（台北：詩之華出版社，1996年）
- 紀小樣，《暗夜聆聽》（彰化：彰化縣文化局，2009年）
- 紀小樣，《熱帶幻覺》（彰化：彰化縣文化局，2005年）
- 哲明，《白色倉庫》（彰化：彰化縣文化局，2006年）
- 孫梓評，《如果敵人來了》（台北：麥田，2001年）
- 孫梓評，《善遞饅頭》（新北市：木馬文化，2012年）
- 烏蘭汗譯，《我會愛——阿赫馬托娃抒情詩選》（台北：人間出版社，2012年）
- 馬悅然、奚密、向陽主編，《二十世紀台灣詩選》（台北：麥田出版，2001年）
- 陳雋弘，《面對》（高雄：松濤文社，2004年）

- 陳雋弘，《等待沒收》（高雄：松濤文社，2008年）
- 楊佳嫻，《屏息的文明》（台北：木馬文化，2003年）
- 痲弦，《痲弦詩集》（台北：洪範書店，1961年）
- 歐茵西譯，《浪漫與沉思：俄國詩歌欣賞》（台北：聯經出版社，2001年）
- 簡政珍主編，《新世代詩人精選集》（台北：書林出版，1998年）。
- 嚴忠政，《玫瑰的破綻》（台北：寶瓶文化，2009年）
- 嚴忠政，《前往故事的途中》（台中：台中市文化局，2007年）
- 顧蘊璞編，《俄羅斯白銀時代詩選》（廣州，花城出版社，2000年）

二、專書

- 巴赫金（Бахтин, Михаил Михайлович），《巴赫金文論選》（北京：中國社會科學出版社，1996年）
- 方珊，《形式主義文論》（山東教育出版社，1999年）
- 方珊，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1992年）
- 方珊譯，維克多·什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）著，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯出版社，1989年）
- 方珊譯，維克托·日爾蒙斯基（В.М.Жирмунский）著，〈詩學的任務〉，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1992年）
- 王兆徽編著，《俄國文學論集》（台北：皇冠文化教育獎助基金會，1979年）
- 古遠清、孫光萱，《詩歌修辭學》（台北：五南圖書出版，1997年）
- 史忠義，《20世紀的文學批評》（天津：百花文藝出版社，1998年）
- 甘能嘉，《臺灣現代詩壇的「新世代」論(1985-1990)：以林耀德為問題核心》
- 伍蠡甫編，《現代西方文論選》（上海：上海譯文出版社，1983年）
- 向明，《詩來詩往》（台北：三民書局，2003年）
- 朱立元，《當代西方文藝理論》（華東師範大學出版社，1997年）
- 佈雷德伯裏等，《現代主義》（上海外語教育出版社，1993年）
- 宋穎豪譯，梅·司文遜（May Swenson）著，《詩經驗談》（台北：書林出版，1989年）。

- 李幼蒸編，烏伯托·艾柯（Umberto Eco）著，《結構主義與符號學》（台北：久大、桂冠聯合出版，1990年）
- 李癸雲，《與詩對話——台灣現代詩評論集》（台南縣文化局，2000年）
- 李勤等，《俄羅斯語言文化研究論文集》（上海：上海外語教育出版社，2003年）
- 李瑞騰，《新詩學》（台北：駱駝出版社，1997年）
- 李壽福，《西方現代文藝理論研究》（杭州：杭州大學出版社，1991年）
- 李歐梵、劉象愚主編，《文學理論》（南京：江蘇教育出版社，2005年）
- 孟樊，《當代台灣新詩理論》（台北：揚智文化，1998年）
- 邵毅平，《詩歌：智慧的水珠》（台北：國際村文庫書店，1993年）
- 胡經之、王岳川、李衍柱主編，《西方文藝理論名著教程》（北京：北京大學出版社，2003年）
- 胡經之、王岳川主編，《文藝學美學方法論》（北京：北京大學出版社，1994年）
- 胡經之、張首映，《西方二十世紀文論史》（北京：中國社會科學出版社，1988年）
- 夏之放，《文學意象論》（汕頭：汕頭大學出版社，1993年12月）
- 孫紹振，《審美形象的創造》（海峽文藝出版社，2000年）。
- 格奧爾基耶娃，《俄羅斯文化史：歷史與現狀》（商務印書館，2006年）
- 茨維坦·托多囉夫編，《俄蘇形式主義文論選》（中國社會科學出版社，1989年）
- 袁可嘉編，《現代主義文學研究》（中國社會科學出版社，1989年）
- 張冰，《陌生化詩學：俄國形式主義研究》（北京師範大學出版社，2000年）
- 張照進等譯，艾布拉姆斯（Meyer Howard Abrams）著，《鏡與燈》（The Mirror And Lamp）（北京：北京大學出版社，2004年）
- 張錦忠，《形式主義》（台北：文建會出版，2010年）
- 章安祺編，《西方文藝理論史精讀文獻》（北京：中國人民大學出版社，1996年）
- 符淮青，《現代漢語詞匯》（北京：北京大學出版社，2004年版）
- 陳大為，《亞洲中文現代詩的都市書寫（1980~1999）》（台北：萬卷樓圖書出版，2001年）

陳仲義，《現代詩技藝透析》（台北：文史哲出版，2003年）

陳嘉英，《感官的獨奏與越界——打造創意的版圖》（台北：萬卷樓，2005年）

童慶炳，《文學理論要略》（北京：人民文學出版社，1995年）

黃永武，《詩與美》（台北：洪範書店，1984年）

黃玫，《韻律與意義：20世紀俄羅斯詩學理論研究》（北京：人民出版社，2005年）

黃麗貞，《實用修辭學》（台北：國家出版社，2000年）

楊春時，《文學主體性論爭集》（北京：紅旗出版社，1986年）

楊清，《現代西方心理學主要派別》（遼寧人民出版社，1980年）

葉潮，《文化視野中的詩歌》（巴蜀書社出版，1997年）

趙炎秋，《西方文論與文學研究》（長沙：湖南師範大學出版社，2003年）

趙雅博，《中外藝術創作心理學》（台北：中央文物供應社，1983年）

趙毅衡，《新批評》（北京：中國社會科學出版社，1986年）

劉大基等譯，蘇珊·郎格（Susanne K. Langer）著，《情感與形式》（台北：商鼎文化出版社，1991年）

劉再復，《文學主體性論爭集》（北京：紅旗出版社，1986年）

蔡鴻濱譯，《俄蘇形式主義文論選》（中國社會科學出版社，1989年）

鄭體武，《危機與復興——白銀時代俄國文學論稿》（四川文藝出版社，1996年）

鄭體武，《俄國現代主義詩歌》（上海外語教育出版社，1999年）

蕭蕭，《台灣新詩美學》（台北：爾雅出版社，2004年2月）

薛君智主編，《歐美學者論蘇俄文學》（北京：社會科學文獻出版社，1996年）

韓經太，《詩學美論與詩詞美境》（北京語言文化大學出版社，2000年）

簡政珍，《台灣現代詩美學》（台北：揚智文化事業股份有限公司，2004年）

簡政珍，《詩心與詩學》（台北：書林出版有限公司，1999年）

簡政珍，《詩的瞬間狂喜》（台北：時報文化，1991年）

簡政珍，《臺灣現代詩美學》（台北：揚智文化，2004年）

簡政珍、林耀德主編，《台灣新世代詩人大系·上下冊》（台北：書林出版有限公

司，1990年)

羅任玲，《台灣現代詩自然美學》(台北：爾雅出版社，2005年)

龔翰熊，《現代西方文學思潮》(成都：四川大學出版社，1987年)

三、期刊論文

王金城，〈90年代臺灣詩歌的「生活美學」〉，《世界華文文學論壇》，第3期，2011年，頁33—38。

王振軍，〈從形式主義到現在：意識形態敘事的譜系學〉，《河南師範大學學報》，第37卷第2期，2010年3月，頁240—243。

王晨，〈西方形式論的研革評析〉，《山東社會科學》，第8期，2007年，頁147—148。

王番平，〈對俄國形式主義的認識與思考〉，《高校講壇》，第16期，2008年，頁518。

古遠清，〈論戰不斷的90年代台灣現代詩壇〉，《文學前沿》，第1期，2002年，頁50—68。

向芸萱，〈論陌生化的審美價值〉，《文史研究》，第4期，2012年，頁168、169。

江寶釵，〈正視經典陌生化的危機〉，《文訊》，第162期，1999年，頁10—11。

何文玲、陳俊宏，〈形式主義藝術批評之探析〉，《藝術論壇》，第1期，2006年7月，頁23—38。

吳翠玉，〈中英詩歌的主題原型與意象原型解讀〉，《莆田學院學報》，第2期，2003年，頁74—79。

李金甫，〈論俄國形式主義視野中的「文學性」〉，《聊城大學學報》，第2期，2007年，頁151—153。

李蓉紅，〈詩歌「陌生化」的發展嬗變〉，《閱讀與鑑賞》，2007年9月，頁40—43。

李廣倉，〈論雅各布森「詩歌語法」批評〉，《廣州大學學報》，第5卷第2期，2006年2月，頁68—71。

杜心源、李汝成，〈從跨文化角度看臺灣現代詩的語言策略〉，《齊魯學刊》，第4期，2000年，頁70—73。

杭之，〈走出形式主義的迷霧〉，《二十一世紀》，第2期，1990年12月，頁136—142。

孫兵、王欣，〈形式主義批評與現代語言學〉，《東北師大學報》，第1期，2011年，頁230—231。

秦豔貞，〈略論詩歌語言的陌生化〉，《葡萄園詩刊》，第145期，2000年，頁150—155。

崔芳芳，〈從俄國形式主義看詩歌語言的「文學性」〉，《安徽理工大學學報》，第10卷第4期，2008年12月，頁66—69。

張秀芬，〈論以表象為心象手段的思維形態：事象思維〉，《學術探索》，第6期，2002年，頁30—33。

張春榮，〈開發新感性——陌生化的進路〉，《幼獅文藝》，第561期，2000年，頁33—35。

陳芳明，〈80年代後現代詩的豐收〉，《文訊》，第312期，2011年，頁20—28。

曾琮琇，〈戲耍與顛覆——論八〇年代以降臺灣現代詩的形式遊戲〉，《台灣詩學學刊》，第9期，2007年6月，頁57—83。

項揮，〈錘鍊語言及其陌生化〉，《文學教育》，2009年7月，頁119。

熊宗慧，〈書寫俄國——維克多·什克洛夫斯基：形式主義流派大將〉，《人文教育札記》，第227期，2008年5月，頁102—105。

鄭斌，〈表象、思維、情感與藝術創作的想像力〉，《雲夢學刊》，第2期，2006年3月，頁106—107。

蕭正龍，〈歷史進入文學——論俄國形式主義文學史觀念〉，《中國古典文學研究》，第3期，2000年6月，頁137—150。

四、學位論文

甘能嘉，《臺灣現代詩壇的「新世代」論(1985-1990)：以林耀德為問題核心》
(新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2010年)

吳鑾益，《現代詩從物象到意象的藝術——以簡政珍詩作為主》（台中：中興大學中國文學系碩士論文，2007年）

