

《刊叢究研學文國中》



詩史本色與妙悟

著程鵬龔

臺灣學生書局印行

龔鵬程著

詩史本色與妙悟

張之淦署檢

臺灣學生書局印行

詩史本色與妙悟／龔鵬程著.--增訂版.--臺北市：臺灣學生，民81

面； 公分，--（中國文學研究叢刊；14）

ISBN 957-15-0335-5（精裝）.--ISBN 957-15-0336-3（平裝）

1. 中國詩一歷史與批評

820.91

81000617

詩史本色與妙悟（全一冊）

著者：龔

鵬程

出版者：臺灣

學生書局

發行人：丁

文書局

發行所：臺灣

學生書局

地址：臺

北市和平東路一段一九八號

郵政劃撥

帳號〇〇二四六八號

電話：三

六六三三六三一三五

FAX：三

六六三三六三一三五

登記字號：行政院新聞局局版臺業字第一一〇〇號

印刷所：淵

明印

地址：永和市成功路一段四三巷五號

電話：九二八七

香港總經理：藝文圖書公司

地址：九龍偉業街九十九號連順大廈五

電話：七九五九

字樓及七字樓

定價：精裝新臺幣二九〇元

平裝新臺幣二三〇元

中華民國八十二年七月十五日增訂版一刷版

82906

究必印翻・有所權版

ISBN 957-15-0335-5（精裝）

ISBN 957-15-0336-3（平裝）

詩史本色與妙悟 目錄

第一章 導 論.....一

一、中國文學理論的重建.....一

二、重建中國文論的方法.....八

三、本書所探討的問題.....一二

第二章 論詩史.....一九

一、何謂詩史？.....一九

二、詩史與史詩的輻輳.....二七

三、史詩文類的研究.....三四

四、史詩不是詩.....四二

五、明代對詩史說的反省與比興傳統的再發現.....五〇

六、清初詩史觀念的轉變.....六〇

七、詩史觀念在清代的發展.....六八

八、詩史與象徵系統的建立	七六
九、結語	八四

第三章 論本色	九三
---------	----

一、何謂當行本色？	九四
二、爲什麼要談本色	九八
三、本色說的功能	一〇四
四、本色與家數正變	一一〇
五、「惟悟乃爲本色」	一一六
六、本色說的發展	一二二
七、本色與南北宗問題	一二八
八、結語	一三五

第四章 論妙悟	一三七
---------	-----

一、妙悟與學詩如參禪	一三七
(1)、研究途徑之再思	一三八
(2)、解釋系統的建立	一四六
(3)、本文的解釋系統	一五三

二、宋代詩學的理论結構……………一五八

(1)、編計所執的創作型態……………一五八

(2)、依他起性與反省之路……………一六四

(3)、轉識成智的工夫進程……………一八〇

三、轉識成智的幾種途徑……………一八四

(1)、儒家：由道德意識顯露自由無限心……………一八五

(2)、道家：以虛靜心消除造作而顯一切有……………一九八

(3)、禪宗：經三關而透脫……………二一二

四、技進於道的詩學……………二二八

(1)、宋代詩學的特徵：美感經驗之探索……………二二九

(2)、主體與客體、知性與感性的對立……………二三四

(3)、由知性反省到辯證超越的綜合……………二三八

(4)、轉識成智與技進於道的創作型態……………二四四

五、結 語……………二五〇

附錄一、參考書目舉要……………二五七

附錄二、論 法……………二六五

一、從無法到有法：「法」的觀念之興起……………二六五

二、「法」之觀念的發展……………二七三

三、「法」的原理.....	二八〇
(1)、藝術的世界.....	二八〇
(2)、文學的成規.....	二八三
(3)、法律的權威.....	二八六
(4)、學古的問題.....	二九〇
四、超越辯證之路：由法到活法.....	二九六
補遺.....	三〇三

第一章 導 論

早期郭紹虞曾寫過「性靈說」「神韻與格調」二文，後來輯成「性靈、神韻與格調」一書，是研究中國文學批評史必備的參考資料。本書在寫作形式上，與郭氏書頗為近似，但在處理的方法、寫作的意識和整本書的意義上，却與郭書不大相同。茲當出版，自應稍做說明如次。——

一、中國文學理論的重建

書中分成「論詩史」「論本色」「論妙悟」三部份。這三部份，係由我近年來「史詩與詩史」「詩史觀念的發展」「論本色」「論學詩如參禪」「技進於道的宋代詩學」等五篇研究論文，重新修改補充而成的。原稿均曾刊載於學術論文集中，並在學術會議中宣讀。

換言之，這是我個人長期思索及研究的成果。但這個論題有何重要，值得我花這麼多氣力來處理呢？

由近代文學批評史的發展來看，五四所發起的文學革命是個重要的轉捩點，所謂現代文學批評，自此興起；而對傳統的文學創作、文藝評論多所詬病。從胡適託怪中國小說結構都

不及格以來，諸如「中國文學批評不發達」、「中國文學批評都太主觀、沒有系統、不科學」之類講法，早已成爲普通常識性用語了；用「情節」來討論中國小說，用「悲劇英雄」來解說我國神話中的英雄，也流行於坊肆庠序之間；至於用古典、浪漫、抒情、寫實……等名辭，來論述中國文學史，那就更普遍了①。

例如劉大杰「中國文學史」說魏晉時期文學是神秘玄虛的浪漫文學、陳子昂王孟岑高李白等唐詩也是浪漫詩的全盛，晚明又是浪漫文學的思潮。但陳子昂、李白等人分明是意在復古，揭言「文自建安來，綺麗不足珍」的，何以竟與魏晉南北朝同屬一類？晚明三袁，標榜宋人，推崇東坡，以反抗「詩必盛唐」的風氣，爲什麼又居然也是魏晉盛唐一路？足見這樣的評論，實在扞隔難通之至。可是數十年來，大家非但見怪不怪，抑且大量運用這類辦法來討論中國文學及文學批評，甚至連各類「唯心」、「唯物」、「唯美」、「進化」、「退化」……等標籤也廣爲採納，原因何在？

倘若用孔恩（Thomas Kuhn）對科學革命的結構之分析，來看這一文學革命，問題就清楚了。

孔恩是哈佛大學物理學博士，他在讀研究所時，有一次受邀去演講十七世紀力學的起源。於是他讀了一些亞里斯多德與中世紀的物理學。那些東西當然大都是落伍過時的錯誤見解，可是他更想不通的是：像亞里斯多德這樣優秀的學者，何以會講那麼多明明是荒謬的話呢？而且這麼荒誕的話，居然支配了人心兩千年！

他一直在想這個問題，有一天，他又在反覆翻閱那本幾乎完全錯誤的亞里斯多德物理學

時，忽然他似乎開始能「讀懂」這本書了。因為他發現：他只要從亞里斯多德典範來看物體運動現象，許多荒謬錯誤的語句，立刻就變得合理而有意義了。

這次經驗，使他發展出「典範」(Paradigm)這個觀念，並寫下「科學革命的結構」這本名著。一時洛陽紙貴，光是第二版紙面本，芝加哥大學出版社就賣出了三十八萬本以上。人文學科與社會科學各方面，也都廣泛移用這套理論來處理學術的發展問題^②。

那麼，什麼是典範呢？

「典範」有廣狹二義，廣義的「典範」指一門學科研究中的全套信仰、價值和技術，因此可以稱為「學科的型範」(disciplinary matrix)；狹義的「典範」則指一門科學在常態情況下所共同遵奉的楷模(exemplars or shared examples)，是「學科的型態」中最重要最中心的組成部份。

從科學史上看，可以說一切科學研究的傳統，都是由於「典範」的出現而形成的。科學家學習他本門學科的過程，通常並不是從研究抽象的理論和規則入手，反而是以當時最高的具體科學成果為楷模而逐漸學習來的。這種具體的科學成就，在今天是以教科書的方式出現

① 詳見林順夫「儒林外史中的禮及其敘事結構」(《中外文學》，十三卷六期，胡錦媛譯)、龔鵬程「中國哲學之美」(《鵝湖月刊》二〇〇期)、《中國小說史論叢序》(七三，臺灣學生書局)、費維廉(Raig Fick)「主觀與批評理論——兼談中國詩話」(《中外文學》六卷十一期)等文。

② 孔恩書有新橋譯叢本。國內最早引介並使用孔恩「典範」說來解釋學術史問題的，是余英時，見所著「近代紅學的發展與紅學革命」(《歷史與思想》，六五，聯經)。

的；在以往則見之於科學史上所謂經典之作，如亞里斯多德的物理學、牛頓的原理等等。這些典範不僅指示了科學家解決疑難的具體方式，也培養了一套特定的思考方法和觀念系統、共同的信仰、語言、基本概念。離開了這些典範，這些科學家們甚至不知道如何去進行思考或研究。

但也正因為每個科學團體，都是通過其典範來接受具體問題，所以一個初學者在接受教育和訓練時，就被強制地學會了跟這一團體典範息息相關的語言和基本概念。所以通過這些語言和概念來觀看世界，變成了一件理所當然的事；除非他碰到生活在另一個不同典範中的人，否則他很難覺察到這個「觀念的箱子」。

所以，每一個語辭，對物理學家、語言學家、運動員、畫家所代表的意義並不相同。「典範」是一種特定的連貫的認知傳統，一群人若認同於一個共同接受的典範，他們便說著同樣的語言，反之則難以溝通。除非雙方能夠翻譯到一個中立語言去，否則兩者無從比較，不可共量（Incommensurability）。

民國初年的文學革命，其實也就是一場類似孔恩所說科學革命的例子。認為舊有典範已經死亡了僵化了，於是進行革命。革命之後，新典範出現，整個文學和文學研究，遂導向一套新的信念，研討的問題和接受答案的判準也改變了：採用西方或科學的思考方式、觀念系統、術語、概念來討論中國東西。碰到這個新「典範」所無法丈量的地方，便詬病中國文學及文學評論定義不精確、系統不明晰、結構不嚴謹、思想不深刻……。

大家似乎忘了：兩個典範及其所構成的傳統之間，有其不可共量的地方，不可以套用新

典範去觀察原有的典範，而應追探原有典範本身傳統的律則。拿什麼浪漫、情節、古典……來討論中國文學，猶如以唯心唯物來凌遲中國哲學，縱使蔓衍無窮、花團錦簇，終歸戲論，毫無價值可言^③。一般所說中國文學批評太主觀、沒有系統云云，更是盲人摸象之談；因為，依中國典範來看，那些貌若模糊飄渺的言論，本來都是明晰嚴謹，且深刻而可親的。問題是你必須先「讀懂」它，找到這個典範及其相關聯的觀念、術語、理論，而予以說明。然後，它與新典範才能在「不可共量」的基礎上，嘗試著進行比較與溝通。

可惜過去我們很少注意到這些，反而以運用新典範「整理」中國文評資料沾沾自喜，自詡超越古人，例如朱光潛「詩論」中「詩的隱與顯——關於王靜安的人間詞話的幾點意見」

③ 套用當然是不對的，但另有一種意見，認為源生於不同文化社會中的文學觀念，仍然可以具備文學的普遍性；因此，我們可以借用西方的文學觀念做指標，尋找出我國具有某些相同點的作品來。這一看法，詳見柯慶明「論悲劇英雄」（境界的探求，六八，聯經）、黃景進「中國敘事詩的發展」（中國詩歌研究，七四，中央文物供應社）。但這非但不可能，而且徒滋紛擾。試問，我們能以唯物說為指標，在中國哲學裡尋找具有某些相同點的哲學，而說王船山是中國的唯物論者、王陽明是中國的唯心論者嗎？如果不行，那麼我們又怎能說孔雀東南飛即是敘事詩、說項羽即是悲劇英雄？何況，俄國形式主義者尤里·田仁諾夫（Tynjanov）已經指出：文類是漂浮的系統，在移動的過程中，會添加也會放棄若干構造因素，形成文類的轉移和擴大，因此要使用源生於西方的文類特性，做為指標，實無可能。其次，將史詩或悲劇這一類語詞，由指形式和結構，轉移到指其結構含意和哲理含意，也會像「浪漫主義」一樣，流於複義，引發該詞的泛意危機。參看第二章第三節、陸潤棠「試釋悲劇文類分法與中國古典戲劇」（電影與文學，七三，中國文化大學）。

一文，謂嚴羽之「興趣」、漁洋之「神韻」、靜安之「境界」都病在籠統，又說王氏論隔與不隔之分不很妥當，論有我之境無我之境欠妥：

有我之境與無我之境的分別，……從近代美學觀點看，他所用的名詞有些欠妥。他所謂「以我觀物，故物皆著我之色彩」，就是近代美學所謂「移情作用」。移情作用的發生，是由於我在凝神觀照事物時，霎時由物我兩忘而至物我同一，於是以在我的情趣移注於物。換句話說，移情作用就是死物的生命化，或無情事物的有情化。從此可知王先生所說的有我之境，實在是無我之境。他的無我之境的實例為「采菊東籬下，悠然見南山」「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」，都是詩人在冷靜中所回味出來的妙境，都沒有經過移情作用，所以其實都是有我之境。……無我之境中物我兩忘，我設身於物而分享其生命，人情和物理相滲透而我不覺其滲透；在有我之境中，物我對峙，人情和物理卒然相遇，默然相契，骨子裡它們雖是契合，而表面上却仍是兩回事。……

他把王國維的有我之境無我之境顛倒過來，認為以我觀物即是移情作用，可由物我兩忘而至物我同一。其實德國美學家李普斯（T. Lipps, 1851-1914）的感情移入說，在本質上根本異於中國傳統主客合一、物我混同的說法：李普斯在「情移、內模仿與身體感覺」（*Einfühlung innere Nachahmung und Organempfindungen*）一文中所論移情說，乃是建立在西方知識論基礎上的「直覺」，是指感官對外在現象的直接知覺。可是中國論物我合一，却剛好是要否定感官之知覺，其直覺不從外境對象之感覺而來，只能通過主體的修養，遣盡一切知識作用，以

虛靜的心靈觀萬物的自在相。故兩者根本不同。其次，李普斯認為審美享受雖有事物對象，但其原因却是自我的「內部活動」(Inner activities)。這內部活動包含企求、歡樂、意願、活力、憂鬱、失望、沮喪、興奮、驕傲……等心理情緒。而這些則又正好是中國論物我兩忘時所要消解或超越的，故二者心靈狀態亦迥然互異^④。

換言之，朱光潛對於中國傳統藝術創造活動中，觀照對象的意義與方法、主體精神的修養，以及藝術境界表現的型態，瞭無所知。所以才會把移情作用等同於物我合一，把無我之境看成物我對峙的有我之境，而說出以上那樣，看似井井有條實則荒謬錯倒的議論，非議前人而徒成笑柄，類似陳寅恪所說：「其言論愈有條理系統，則去古人學說之真理愈遠」。

這類錯誤自不僅朱先生一人如此，幾乎人人而然。揆其所以，殆即由於近代人對中國傳統「典範」的隔閡，所以本來明確可解者變成了不可解或解得一團錯亂。

這當然是因為技術犯規而造成的技術上的崩潰(technical breakdown)。但長期以來，這類錯謬見解却以經典範例和教科書的型式影響著我們的文學史認知，大多數研究者都在這「典範」籠罩下從事解決難題(puzzle-solving)的常態工作，根據朱自清、胡適、郭紹虞、劉大杰……等人的示範，來學習他們觀看問題的方法、選擇問題的標準、解決疑難的具體方式，並繼續鑽研他們所遺留下來的問題，開拓或衍申他們的觀點。所以很少人能發現這些通常被視為常識或定論的東西，根本只是一樁樁荒謬的誤解，例如劉大杰說去陳反俗、好奇尚

④ 詳見顏崑陽「莊子藝術精神析論」(七四，華正)頁二七二。

硬是山谷作詩的最高信條，引山谷言「寧律不諧，不使句弱；寧用字不工，不使語俗」爲證。後來的研究者遂也深信不疑，並據此大做其研究，即使看到山谷原文是「寧律不諧，不使句弱；用字不工，不使語俗：此庾開府之所長也，然有意於爲詩也。至於淵明，則所謂不煩繩削而自合者」（文集卷廿六題意可詩後，又見別集卷廿五，苕溪漁隱叢話前集卷三），也不會領悟到山谷並不主張有意出奇，而寧律不諧者，亦非山谷詩之宗旨。這倒不是由於他們格外昏瞶，而是被典範支配矇蔽了眼睛，只顧駕輕車、就熟路，馳入一處迷糊的山谷。

像這樣，只要依據基本文獻對勘就能察覺到的問題，尙且如此；涉及理解和詮釋時，所出現的問題，當然就更複雜更嚴重了。

二、重建中國文論的方法

於今之計，端在重建（reconstruction）中國文學批評，對於這一「學科的型範」，有關的信仰、價值系統、語言、基本概念，重新予以清晰地說明。

這個意思，並不是說我們要回到詩文評話的傳統去，仍舊用「氣韻沈雄」、「沈鬱蒼涼，跳躍動盪，古今無此筆力」、「神情超越，不可思議」、「如烏衣子弟，神采超俊」、「若三日新婦，雖體態媚麗，而容止羞澀」……之類語言及觀念來複述中國的文學批評。這既不可能辦到，事實上亦無必要。

爲什麼呢？早期十九世紀秉持歷史主義的歷史重塑論者，即曾認爲：我們必須設身處地

體會歷代的論調並接受其標準，而不能來帶我們這個時代的成見，以避免時代誤置的思考。這種看法，使我們明白每一時代都有它不同的文學批評觀念和批評傳統，因此有人即下結論說：每個時代都是一自足自立的單元，表現在它獨有的型態中，不能與其他時代的作品相提並論，以致出現像波杜爾「批評相對論」(Critical relativism)的說法。要求史家具備歷史的同情和想像，以追溯一個既往的時代和已逝的風氣，考證出許多不同文化裡的一般人生觀、態度、觀念、偏見和基本概念，描述那些與我們這個時代迥異，而都有它自己世界的文學藝術精神^⑤。這誠然是極可貴的想法，與我們上文所說也頗有相貌似處，但是必須注意：批評的相對主義如果成立，則不同時代之間不僅無法比較，亦不可能理解，因為任何一位充滿想像力同情力的史家，都無法避免他自己生活的那個時代觀點。同時，我們研究古代文學藝術精神、考察其觀念與術語，為的是替古人服務，還是向今人說明呢？如果是為古人服務，則其語言已完滿具足，不消多所置喙；若是替今人詮說，則顯然宜使用今人所習知之觀念與語言予以析表。

那麼，到底要怎樣詮表，才能一方面使用現代的觀念和語言去解說古代文學批評，一方

⑤ 對歷史主義的批評，可以參看韋勒克、華倫「文學理論」(梁伯傑譯，大林)第四章；佛克馬、蟻布思(Douwe Fokkema & El d Ibsch)「廿世紀文學理論」(袁鶴翔等譯，香港中文大學)頁一五四。

面又能避開「典範」錯置的危機呢？

這正是個詮釋方法的問題。我們對於理解古人，第一當然須要有理解的能力與方法，不是單靠幻曼無端的靈感、聯想、擬測或憑空的想像，而應透過對理性的知識訓練來達成理解，這乃是方法性的理解（methodological understanding）；其次，則是對於我們所要理解的文學觀念的語言層面，要有清晰的掌握，對表達其觀念與概念的文學批評用語，做一番語言性的理解（linguistic understanding）；第三，則須優游含咀，對於中國文學批評中最基本、最原始的價值本體思想及形上原理，產生價值的體會與認識，而這種體會與認識又可分為意義和價值兩方面，一方面我們要深入了解其意義，一方面又要體會其價值，進而有意志上對其作肯定與承諾，以達成本體性的理解（ontological understanding）。

這三部份，自然是互為聯鎖的，有方法性的理解，才能建構概念、分析結構、批評理論、了解意義、掌握其語言含義和本體思想，有語言性的理解，才能扣緊意義的脈絡、摸清該用語所代表的文學觀念，及語辭與語辭之間的關聯，不致泛濫枝蔓，隨意流盪自己的方法性理解；有本體性的理解，才能體察其用語和觀念所以出現並建立的原因，平情默會、深考於言意之表，而不敢凌躐古人，以己為度、以今為度。

通過這樣的詮釋方法，來重建中國文學批評，既不是回到古代為歷史主義復辟；也不是橫蠻武斷地古為今用，以今之學科型範來強使古人削足適履。既不是複述傳統，也不是攀扯西方；不是貫串傳統與現代，更不是以現代觀點來整理、詮釋，或批判傳統。只是運用我們所已擁有的一切理性的知識訓練，去探索中國文學批評，解說其觀念，闡明其系統，達成知