

中国文化新论 ● 文学篇（一）

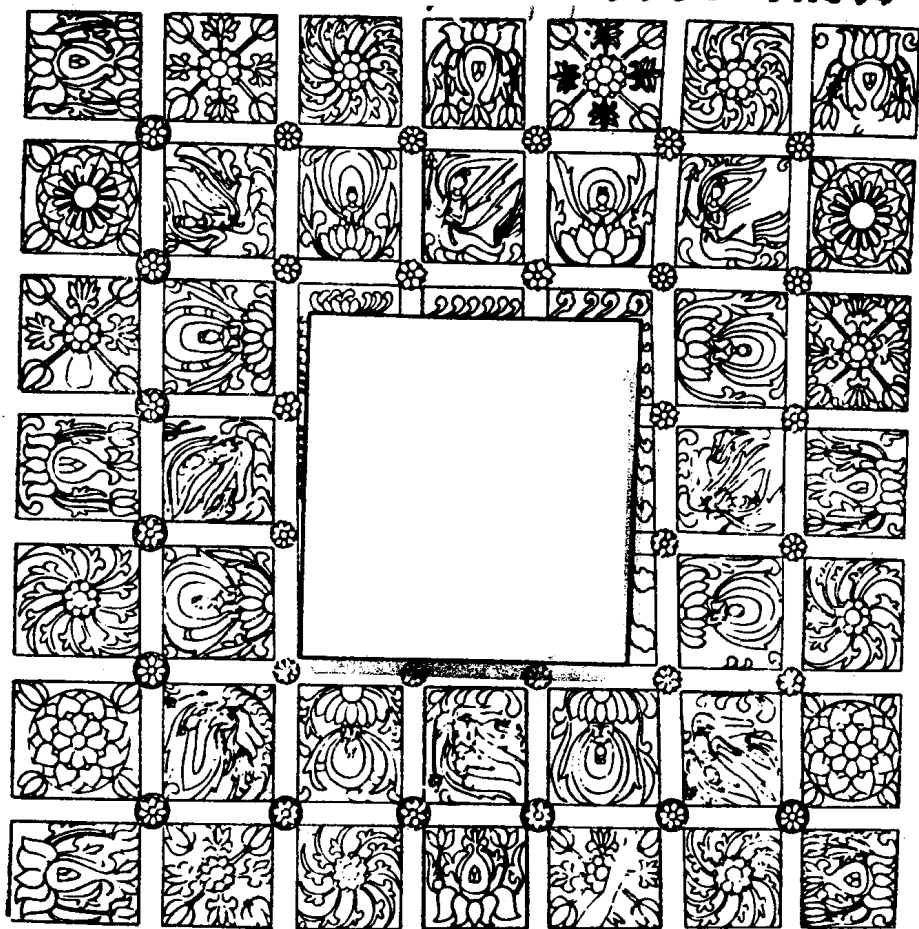
抒情的境界



生活·讀書·新知 三联书店



抒情的境界



中國文化新論 文藝學篇

封面设计：田绪桐 陆岩

技术设计：陈政域

(本书经台湾联经出版事业公司授权、据台湾
联经出版事业公司 1983 年 4 月修订版影印)

中国文化新论
文学篇
抒情的境界

刘 岱 总主编

生活·读书·新知三联书店出版

(北京朝内大街 166 号)

新华书店经销

北京振华胶印厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 12.875 印张

1992 年 3 月第 1 版 1992 年 3 月北京第 1 次印刷

定价：15.00 元

ISBN7-108-00410-0/Z·10

(限国内发行)

目錄

導言·····	蔡英俊	一
形式與意義·····	呂正惠	一五
抒情精神與抒情傳統·····	蔡英俊	七
人與自然·····	呂興昌	二二
人與社會——文人生命的二重奏：仕與隱·····	吳璧雍	二六
人間情愛的關注·····	曹淑娟	二〇三
中國文學中的歷史世界·····	張火慶	二五七
幻想與神話的世界——人文創設與自然秩序·····	龔鵬程	三〇九
智與美的融合·····	林聰舜	三六三

導言

蔡英俊

在文化的各種創造活動當中，無疑的，文學是最原始也最普遍的一種創造活動。遠在文字產生之前，人類就有了語言以表情達意，有了語言就可以說有了文學：在原始部落中，人人都喜歡歌唱訴情，都喜歡聽講故事，也都喜歡模擬人物的姿態和動作，這些都是文學創作的始源型態。在口耳傳誦的時期，「文學」可以說是社會羣體的集體創作與欣賞品，在人類的歷史當中，再沒有比這時期中的文學那樣與人的存在息息相關的了！隨著符號文字的發明、傳播，人類的文化創造活動不斷的朝多方面拓展，而文學的創作活動也逐漸減低了它的社會功能；同時，由於識字需要另外一番教育，文學的欣賞活動也逐漸喪失了羣體的基礎。

在這種情況下，文學——就像朱光潛刻意表明的一樣——「幾乎成爲一種奢侈，而不再是生活的必需」了（補充說明一點，所謂「奢侈」，並不帶價值判斷意味，畢竟，文學創作的媒介雖然是日常通用的語言文字，但它另有一套成規、法則；因此，文學的創作或欣賞也就需要更多的條件配合，這是一個事實，就像科技產品不再是一種奢侈，而是生活的必需一樣），因此，重新界定或討論文學的定義或功能便成爲文學史家、文學評論家、甚至創作家本身的工作之一——我們讀讀席德尼爵士（Sir Philip Sidney）的「爲詩辯護」（“An Apology for Poetry,” C. 1583）或者楊牧的「文學的辯護」（一九七五年），或許就能了解這個問題給人的因感到底有多深！然而，如果我們了解文學或藝術的創作是、而且只是文化創造活動中的一環，或許可以不必如此激情；如果我們相信文學所構成的藝術世界是比其他文化創造活動所架構的世界來得更真實、更親切——因爲在其中我們可以看到整個民族毫無掩飾的表現他們的悲愁與歡愉、絕望與希望、豪邁與困蹇，因此，藝術的世界更能確切表露一個民族的心聲，更可以讓我們從其中找尋真正屬於我們自己的形象——我們就可以不必賦予文學那麼沈重的責任，一如雪萊（P. B. Shelley）之疾呼：「詩人乃是人間未被承認的立法者！」（“A Defence of Poetry”, 1821）或朱熹之從容：「詩之爲經，所以人事決於下，天道備於上，而無一理之不具也。」（《詩集傳》序，一一七七年）。我們只是單純的相信：文學作

品所描摹的不是生活中散亂不連屬的片段，而是一種深遠的統一性和連續性；文學作品所彰顯的也不是一個單純或單一的情感或思想的特質，而是生命整體的力動過程。藝術世界可以超越利害攸關的現實世界而提供一個想像的領域、一個新的實在，啓引人們以更寬廣的眼界、更具赤子之心的眼光去認識、了解古往今來的人間世界的諸般事相。就此而言，文學或藝術的創作雖只是創作者個人抒寫情思的創造活動，卻必然走入文化創造的整體，成爲文化創造的一環。畢竟，文化創造活動的目的不祇是在追求、探尋所謂客觀的真理或真實，同時也是在了解、開拓人類自身的心靈世界。

基於這種共識，當我們著手編寫〈中國文化新論〉文學部份的篇章時，我們無意重新檢討任何有關於文學的定義或功能的問題；我們的起點是認定文學本身是一種語言的藝術：「語言文字」是它的本質，「藝術」則是它的目的與效用。我們也暫時把一些不夠「文學的」或不是「文學」的語言構作品（雖然這些不同的作品本身有著非常重要的文化訊息）劃出考察範圍之外，專就詩歌、散文、小說、戲曲等習見的文學作品進行分析、解釋的工作，藉以說明文學在中國傳統文化的架構裏具有怎樣的一種特質，曾扮演怎樣的一種作用，又如何反映中國民族心靈的形貌，進而評估文學做爲一種語言藝術，其發展過程到底是如何的曲折變化、多姿多姿，而它的發展顛峯與發展限制又到底止於何種極境？儘管這些問題不容易在有

限的篇幅裏得到究極的、完滿的答案，但我們都希望能够儘量提供讀者一些新穎而又合理的觀點與解釋。

論及文學這一個課題，我們都會不由自主浮起「文學是什麼？」的疑問：文學，到底是本身就有一個定名（共名）可以適切的用來檢證各種不同形式的文學作品（譬如詩歌、小說、戲劇等）？還是集合各種類型不同且各自獨立的作品，然後再賦予一個總的名稱？這是每一位文學史家與文學理論家都嘗試回答的問題，歷來的解說也是五花八門，莫衷一是。或許，文學所以可貴、文學理論所以可貴，就在於這種複雜的性格吧：它在在說明了人類心智創造能力的無限可能！儘管如此，仍有一個方便的法門可以幫助我們進入這個問題的核心，那就是分類的觀念。分類原是人類藉以辨識複雜的表相世界、掌握事物整體的一種手段，同時也是探討一切抽象理論的起點。借助於分類，我們可以從對單一藝術作品的分析，走向比較、分析衆多藝術作品所體現的相同或不同的整體結構，再從這種整體結構的異同裏規範出每一種形式所獨具的語文設計與美學目的，進而分析具存於一切文學藝術中無所不包的結構與美學目的，最後則達到共通的、終極的理論定義。這便是類型理論在文學研究上的積極效益。每一種文學類型都具有它獨特的觀物方式、獨特的語文表現模式與美感設計、美學目

的。我們對於「文學」這個共名的了解也就根源於我們對於各種文學類型的認識（不論是自覺的或不自覺的），因此，當我們面對一件文學作品時，首先意識到的是歸類的問題：這是一首詩（或者更精細的區分爲律詩、絕句，或詠史詩、田園詩），還是一篇小說（長篇、短篇，或者偵探、寫實）？接著便是思考該件藝術作品在美感設計或主題意識上的內容：譬如說在「律詩」這種形式結構裏，前六句所形成的「本體」與末兩句的「結語」，二者間的對照到底寓含著怎樣的一種意義（美學目的與價值信念）？或者說（紅樓夢）中有那些人物？他們的形貌如何？故事的情節又怎樣安排？（金瓶梅）一書到底含有怎樣的寓意？它反映了怎樣的社會狀況與價值信念？凡此種種，是每一位讀者、批評家，甚至作者自己或多或少都會意識到的問題，也是每一種文學類型本身所具有的成分與常規（conventional expectations），迴避不得。因此，我們可以說每一種形式均表徵一種意義，而該意義就澈底呈現在語文的表現模式及其美學目的上。這是呂正惠先生「形式與意義」一文討論的重點。

在「形式——意義」這種類型理論的觀照下，我們可以再進一步討論中國文學的特質。當我們重新檢視傳統的文學作品，必然會訝異其中所包含的體式竟是那麼繁多——根據劉勰（約西元四六四——五二二年）〔文心雕龍〕一書的剖析，當時留存的作品已可分成二十體

一百八十類之多，更不論往後的推衍流變了！然而，我們是否能夠再從這些記錄、留存下來的文章中選定某些作品，認為它們才真正具有「文學藝術」的價值，進而從中探尋到中國文學的特質？譬如說向皇帝上書表示意見的「章、表、奏、議」，儘管有其獨特的語文表現模式，同時也的確具有「表情達意」的功用，我們是否可以就此認定它們的「文學性」？這是一個值得深思的問題——尤其是我們要從社會文化的立場來考察這些現象的存在因緣時，更是如此。雖然如此，我們卻儘可擺落一切外在功能的解釋，純粹就文學作品本身所具的自律性（autonomy or identity），也就是文學作為一種語言藝術的必要理則——以語言為本質，以藝術為效用——做為判斷的基準。在劉勰所劃分的衆多類型當中，前面所舉的章表奏議等文類，顯然政治層面上的論辯功能大於藝術設計上的美感效果，並不能成為中國文學傳統中的代表作。當然，我們說某些作品「是不够『文學的』或竟不是『文學』，而只是一般的語言構造品」，我們並不因此貶損它們的存在價值；祇是，由於社會形態的變異，我們想從另一種觀點來討論文學創作的意義與文學作品的藝術價值。我們同意王夢鷗先生的主張，採取「一種陳義較高的、趨向於純粹性的要求」（見王夢鷗，〈文學概論〉）。緣此，我們認為在衆多的文學類型當中，沒有比詩歌（包括賦、詞、曲）、小說、戲劇等更具有樣本（exemplar）的條件了。中國文學的首唱是詩，終末樂章也是詩歌的再翻轉：從一種詩歌形

式再轉到另一種詩歌形式。胡適先生提倡白話運動、進行「文章革命」（《嘗試集》語），第一隻箭頭即是指向詩歌這種文學類型；先生的《嘗試集》就是具體的見證。在西元前十世紀左右，中華兒女選擇了簡潔的、反覆廻增的歌謠體來表達他們的喜怒哀樂時，的確是從這種複沓的歌謠形式裏找到了最貼合於他們的心靈秩序與美的理想的表達媒介。往後，文學創作的主流便在「抒情詩」這種文學類型的拓展中逐漸定形，終而匯結成標識中國文學特質的抒情傳統，甚至影響、改變了小說、戲劇這些文類本身獨具的紋事本質。拙著「抒情精神與抒情傳統」一文便是嘗試爲這種文學的歷史發展提出根源性的解釋。

在文學理論的領域裏，有兩種觀點是最難調和並存的：一是強調每一件藝術作品都是一個內涵的世界、是一個完整自足的自體，因而強調藝術作品的自律性；一是把藝術作品看成是表徵社會文化現象的材料，從而探討藝術作品與其他文化活動或社會現象間的關係。在這種理論的論爭裏，我們無意去檢討兩者的正誤，也無意提出一種折衷的理論；不過，我們堅信文學作品與社會文化間有著相互依存的力動關係。畢竟，文學創作是一個民族文化創造活動的一環，它不但可以抒發、表現作者個人的思與感，同時也可以展示一個民族全體的經驗、感覺與意念；文學創作活動必然受到文化氛圍的制約，同時也反映、強化了該文化的靈視與心聲。因此，在本冊中，我們除了就文學作品本身的自律性來討論中國文學的特質、

探討每一種文學形式與其意義（美學目的與價值信念）之外，更進一步站在綜合考察的觀點提出六類中國文學中最常見、也最具文化特色的主題加以討論，希望透過這種安排能够更貼切、更清楚的呈現中國文學與中國人心靈的真實貌形。

「自然」是一個語義極為豐富、極其分歧的名詞，它在詩人、哲學家、科學家的眼裏都呈現出獨特的形貌、扮演多種不同的角色，甚至當它成為詩人、作家筆下領受與描摹的對象時，也充分展示出繁複的姿彩。但是在一般文學史的評價上，我們都可以發現到一個極其有趣的現象：對於自然界事物做過多或過甚的描摹，往往不是大家公認的最優秀的詩人；陶淵明（三七二——四二七年）、王維（七〇一——七六一年），甚至評價不一的謝靈運（三八五——四三三年）等人的作品除了描寫歌詠田園的景色、自然的風物外，還都表現出一種與自然欣合的情趣：人來自大地自然，終須回歸大地自然。中國詩人常常不以客觀的態度來描寫或表現自然，毋寧是以主觀的心靈要求與自然融為一體，親密而直接地領受、觸摸自然，不但使我們化身為自然，也使自然能化身為我們。這種與自然的欣合象徵著一種情趣、一種襟懷、甚至一種具體的人格形象。這種將個人的心靈全然投向田園山水的領受與啓悟，可說是中國文學傳統上一項極為重要的現象。呂興昌先生「人與自然」一文中對於中國文學這種欣合自然的特色有著極精闢的分析與說明。

藉描寫自然景物以抒發人生逸樂之感雖然在中國詩歌慣用的技巧之一，但在這種描寫的技巧裏，同時也表現了人生殘缺的一面：自然田園所表徵的圓滿自足正是困蹇疲憊的旅人過客（那些流浪徘徊在中國政治社會結構內外的士大夫）幻想中的樂土。陶淵明的「沖澹」、「閒適」是歷盡多少辛酸苦悶而參悟來的！未經苦難磨鍊而輕言超脫的心靈，本質上是虛假輕佻的，田園山水也因之表現為一種擬似的寧靜。在此，自然田園的追尋就跟傳統士大夫的心路歷程有著極大的關連，吳璧雍小姐的論文便是從這種田園價值的升降做為論述的起點，說明了中國文人在社會中所表現的曲折：仕與隱，這是傳統文人生命的二重奏，其中所表現的生命力的崇高莊嚴與卑微虛假，交織成中國文學傳統裏極其特殊的社會面相。

人間的情愛，是人類活動中最為古老的一項課題，它包含有男女間的戀情、父母對子女的關愛、兄弟的親情以及朋友相知的情誼。當我們展讀西方的文學作品時，不免訝異於彼土在展示人間情愛時那種激切與浪漫的情懷：不用說羅密歐與朱麗葉、崔斯坦與伊索德，但丁筆下的帕布羅與菲蘭卻斯卡，即使是「哈姆雷特」一劇中，哈姆雷特與奧菲麗亞間的淒涼情懷也都極盡纏綿、引人嘆惋。村婦達辛妮亞竟是唐吉訶德追尋武士精神時所憧憬渴慕的戀人；而歷經種種精神淬鍊的浮士德也是在永恒戀人的啓引下得到超昇！凡此種種都把筆墨著意於男女悅戀而產生的浪漫或悲切的情懷、甚至是隨之而來的普遍人性的對立與衝突。我們

可以說西方文學作品所展示的情感世界大致是浪漫的，因此也是超絕的、充滿了悲劇的強度與力度；反觀中國的文學世界，情感表現一直安於絕對的人間性，能真正體會並享受人間倫理情愛的平淡與充實。透過曹淑娟小姐「人間情愛的關注」一文的解說，我們可以肯定的說：就是由於這份平實悠長的人間情愛的相連，終而匯結成中國文學中深廣的情感世界，進而彰顯出何以中國文化在倫理問題上如此抱持著嚴正的心態。在此，我更願借〔續幽怪錄〕一書中所載的「杜子春」故事（後錄於〔太平廣記〕）來說明中國文學中這項特質：杜子春被認為是難得的仙才，他在修煉仙道的歷程裏，可以無畏「尊神惡鬼夜叉猛獸地獄」的呵叱、搏噬與恐嚇，也可以無視妻子「兩淚庭中、且咀且罵」、終而被人剄確，一心只想著「不動不言」的誓言修行。然而，就在他的親生兒子「頭撲於石上，應手而碎，血濺數步」時，杜子春不覺張口叫了一聲「噫」。就在這聲「噫」中，一切修行都歸於徒然；他勘不破的竟是人類天性中血緣之情的關愛，就像那位失望的道士對杜子春說的：「吾子之心，喜怒哀懼惡欲皆忘矣，所未臻者，愛而已」。也就是這份血緣之情，使得儒家在討論律法與倫理的衝突時不得不低首迴避——葉公語孔子曰：「吾黨有直躬者，其父攘（偷）羊，而子證之。」孔子對曰：「吾黨之直者異於是，父為子隱，子為父隱，直在其中矣。」（〔論語〕「子路」篇）。

歷史，雖然留存著人類過往的一切活動與成就，使它們跨越時空的圍限而免於消逝、遺忘，但是，時空條件的圍限就足以給人一份難喻的愴懷，畢竟它本身就暗示著一種消逝、一種遺忘。人們透過文獻的記載或口述的傳說去面對上下數千年的歷史舞臺時，難免要發出一「是非成敗轉頭空，青山依舊在，幾度夕陽紅」的嘆惋；文學作品所呈現的歷史世界往往也就是這麼一份無常虛幻的情調。這種無常虛幻，不止是詩人作家對於歷史事件或人物所懷抱的感覺，同時更是詩人作家對於同是活在歷史洪流的陰影下的人間生命所稟持的同情共感。就一般的通則而論，神話原是一個民族創始時的夢想以及初民對於真實世界的瞭解或感覺方式，然而，在中國歷史文化的發展過程裏，這一段童稚的夢想維持的時間並不長，它很快就被人文創設的精神引入真實的人間世界，或融入古代政治社會的組織與道德意識裏，或寄託於宗教哲學的訓誡與寓言裏，而被稀薄、淡化了，其後更轉型為一種歷史的實感與自然的秩序（天命），由是造成中國文學裏一種特異性質的幻想世界。它絕然不同於西方文學作品中那種想像力無盡的馳騁與虛構空間的拓展。

從張火慶與龔鵬程兩位先生的論文：「中國文學中的歷史世界」與「幻想與神話的世界——人文創設與自然秩序」，我們可以再度發現瀰漫於中國文學傳統中的幻想世界以及植根於人間社會的人文精神。指向具體人事的歷史世界與投向無限未知的幻想世界，雖然是

對立的兩種思想與感覺的結構，但在中國文學傳統裏，它們都缺乏客觀的創造與鋪陳，從而循著這些主題開展出類似西方波瀾壯闊的史詩或神話等類型的作品：不管是面對人世功業的興廢、榮華，或是面對神話幻想的燦爛、荒誕，中國的詩人作家總是不忘情地說「大江東去，浪淘盡、千古風流人物」（蘇軾，「念奴嬌——赤壁懷古」）、或「俯仰終宇宙，不樂復何如？」（陶潛，「讀山海經第一首」），然後，就在心領神會之際，將個人的主觀想像化歸於無形、散入無垠的時空中，從來不曾想到要去刻意描摹、刻畫，使其定形、成長、衍化爲一篇文采煥然、音調鏗鏘的長篇大作。

文學創作強調語言文字的藝術效用，它的主要目的原就在藉助語言文字造成的形相之美來傳達個人的訊息、表徵時代的精神；至於哲學的思考，則在強調抽象的思維與觀念的推衍，它的主要目的是想從瞬息萬變的表相世界中抽繹出一種足以解釋一切的原理原則，語言文字的創造倒是次要的問題。然而，在中國文學傳統裏，這兩者卻有著一種奇妙的結合，這種奇妙的結合雖然可以從中國文字本身所具的特質來做一說明：譬如說由於中國文字形體結構的獨特，致使書寫不易，從而促使觀念的表達不得不走向簡潔、譬喻的形式——可是，我們毋寧更讚嘆這種奇妙的結合竟充分表露了中國人在心智創造上的另一種成就。林聰舜先生的「智與美的融合」一文，便是從先秦莊子的思想文筆裏找到這種創作方式的根源，然後展

開討論，爲我們提供了中國文學傳統裏另一種智與美結合的欣愉。同時，就在我們享受這種藝術形式帶來的愉悅時，不妨也思量一下：在中國文學傳統裏，具有敘事本質的文學作品到底表現了怎樣的一種姿彩。既然我們擁有先秦諸子那種無礙的辯才與華瞻的文體，擁有〔左傳〕、〔戰國策〕那種簡潔的問答與省淨的敘事，更擁有〔史記〕那種對人物形質的傳神描摹與對於時代動向的精確掌握，我們應該如何重定敘事文體的意義，而賦予中國文學傳統一種新的視觀？

從「人與自然」到「智與美的融合」，我們一共設計了六項我們認爲能够充分表徵中國文學傳統的主題，給予系統性的解說，希望提供讀者更豐富的文化史知識和新穎的解釋。當然，我們也了解這六個主題並不能全面展現中國文學豐富而廣泛的內容，不過，任何對於文化創造活動的解釋都是沒有止境的，唯有秉持一種「展現主義」(Perspectivism)的原則隨解釋視觀的昇進而轉換，文化創造活動的內涵才會更豐富、更充實。在這種情況下，作爲範例的這六個主題所具有的解釋與理解上的效用，也就不是數目字本身所能限制的了。