

柯慶明 編
蕭 馳

中國抒情傳統的再發現

一個現代學術思潮的論文選集

上



臺大出版中心

NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY PRESS

中國文學研究叢書 01

柯慶明 編
蕭 馳

中國抒情傳統的再發現

一個現代學術思潮的論文選集

上



中國抒情傳統的再發現 / 柯慶明, 蕭馳主編.
-- 初版. -- 臺北市: 臺大出版中心, 2009.12
冊; 公分. -- (中國文學研究叢書)
ISBN 978-986-02-1169-6 (全套: 平裝)
1. 中國文學 2. 抒情文 3. 文集
820.7 98022426

中國文學研究叢書02
中國抒情傳統的再發現 (上冊)

主 編 柯慶明 蕭馳

叢書主編 柯慶明
總 監 項 潔
責任編輯 紀淑玲
文字編輯 賴滢如
助理編輯 吳靜芸
美術編輯 鄭富榮

發行人 李嗣沅
發行所 國立臺灣大學
出版者 國立臺灣大學出版中心
法律顧問 賴文智律師
印 製 上承文化有限公司
出版年月 2009年12月
版 次 初版
定 價 新臺幣800元整 (一套兩本)

展售處 國立臺灣大學出版中心
臺北市10617羅斯福路四段一號
<http://www.press.ntu.edu.tw>
國家書店松江門市
臺北市10485松江路209號一樓
國家網路書店
五南文化廣場
臺中市40042中山路6號

電話: (02) 3366-3993
傳真: (02) 2363-6905
E-mail: ntuprs@ntu.edu.tw
電話: (02) 2518-0207
<http://www.govbooks.com.tw>
電話: (04) 2226-0330
<http://www.wunanbooks.com.tw>

ISBN: 978-986-02-1169-6

GPN: 1009803700

著作權所有·翻印必究

序

柯慶明

一九五八年六月七日陳世驥先生以〈中國詩之分析與鑒賞示例〉為題，在臺大文學院的演講中，以杜甫〈八陣圖〉為例，當他訴諸「文類」分析時，首先他並未將之歸類為「詠史詩」而是從「五絕」立論，作為對比的背景舉的是王維、孟浩然、韋應物的山林詩與李白的皓月千里的作品，因而指出它開啟了一個「五絕」的新面向：即以類似「靜態的悲劇」手法，藉歷史人物與永恆自然的對比，表現了「一種所謂全人世的、宇宙性的悲哀 (Cosmic Sadness)」，因而指出：「這極短一首詩完成了偉大的，正合西洋文藝批評裡所認定的，崇高悲劇性 (Sublime tragic passion)。」這篇演講經由夏濟安主編的《文學雜誌》刊載，後又收入《文學雜誌》的論文選集《詩與詩人》而長期流傳。對當時有志從事中國古典文學研究的年輕人而言，雖然只是一篇篇幅並不太長的演講稿，但似乎蘊涵了意味深遠的啟發。

其實，藉西方文學作為對照；以西方文學觀念來重新檢視中國古典文學的傳統或經典，自晚清時期已然，最有名的當屬王國維的〈紅樓夢評論〉。在這篇具劃時代意義的文評中，王國維跨越了西方文類的局限，直接以原屬「戲劇」之悲劇理念，用來分析原屬「小說」的《紅樓夢》，但卻令中國的讀者眼界大開，從而使得這些古典文學作品深蘊的某種精神奧義，從視而不察，卻因改變觀點與角度而漸次顯現。這一探索的方向亦逐漸成為中國現代文學批評的主流。

但是乾嘉以來的「考證」風氣，在胡適等人的手中，不但侵入了中國文學的研究，而且假其

「學術」之名，占領了學院研究的絕大領域。加上由臺灣光復到內戰遷臺，變動頻仍鉅大，許多著作並未普遍流通。因而在一片小考據流行的中文學界，陳世驥先生的這種訴諸類型理論而回歸文本分析的文學論述，就令人頗有空谷足音之感。

同時陳先生任教美國，平日所面對的學生或其論述之讀者，皆有西洋「文學」的「成見」在胸，透過與西洋文學的對照，作為闡揚中國「文學」特性之媒介，亦屬有效甚至必要的策略，因而遂有「中國的抒情傳統」的說法，以為：

中國文學和西方文學傳統（我以史詩和戲劇表示它）並列，中國的抒情傳統馬上顯露出來。

並且提出：「以字的音樂做組織和內心自白做意旨是抒情詩的兩大要素」，影響所及，則是：「中國古代對文學創作的批評和對美學的關注完全拿抒情詩為主要對象。他們注意的是詩的音質，情感的流露，以及私下或公眾場合的自我傾吐。」¹由於陳世驥先生自己的研究與專長，其實正集中自在《詩經》以降的中國古典詩歌，他對於中國詩歌的一些具始源性的理論探討，如《中國詩字之原始觀念試論》、《原興：兼論中國文學特質》，以及中國古典詩歌的一些共同性質的綜述，如《時間和律度在中國詩中之示意作用》，《中國詩中的自然》等等²，在《陳世驥文存》出版後，不但增進了大家對中國古典詩歌某些易於忽略面向的瞭解，更是對於中國抒情傳統有力的詮釋。

一九七八年秋高友工先生自美返臺，在臺大客座一年，這一年中他不但在《中外文學》上發表了影響深遠的理論鉅作《文學研究的理論基礎——試論「知」與「言」》、《文學研究的美學問題

1 以上諸引句俱見陳世驥《中國的抒情傳統》，該文由楊銘塗中譯，收入《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，一九七二），頁三一—三五。

2 以上諸篇俱見《陳世驥文存》。

（上）：美感經驗的定義與結構〉、〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉；同時由於各大學紛紛邀請演講，因而亦掀起媒體所謂的「高友工旋風」。

高先生不論在他的理論分析或者實際講課，其實總是視「抒情過程」為先於「描述過程」的基礎，把「中國言志傳統的一種以言為不足，以志為心之全體的精神視為抒情精神的真諦」，而強調「這一『抒情傳統』在中國也就形成「言志傳統」的一個主流」，並且明白的指出這個「抒情言志傳統」，「特別突出地表現了一個中國文化中的『理想』，而這種『理想』正是在『抒情詩』這個形式中有最圓滿的體現」，因而拈出中國文化的「抒情精神」來與西洋文化的「悲劇精神」作對比。³

當時不僅仍在研究所就讀的蔡英俊、呂正惠等人，因為上過高先生的課，承受了極大的啟發；由於高先生亦接受了，臺大中文系裡從事文學研究的年輕同仁與研究生們所組成的「文學討論會」之邀請，作了幾次重要的演講，因而亦奠定了大家思索「抒情傳統」的基礎。後來高先生數度應邀返臺作系列演講，闡發更加細密，涵蓋的藝文類型亦更加廣闊，其後遂有《中國美典與文學研究論集》的出版。

當時臺大中文系從事文學研究的學生，大多接受的是臺靜農、鄭騫與葉嘉瑩等老師的指導，雖無「抒情傳統」之說，但是那幾年大家研究的題材，自《楚辭》而下，大多集中在唐詩形成，以至王維、李白、韓愈、白居易、李商隱等專家詩的研究，因而「抒情詩」本來就是大家共同探討的重點；而臺先生的「中國文學史」視野，鄭先生《從詩到曲》的典範論述，與葉先生藉王國維境界說

3 參見高友工：《中國美典與文學研究論集》，《文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋》（臺北：臺灣大學出版，二〇〇四），頁八七一—〇二。

之闡揚，開發為一種以興發感動為中心的詩學研究，甚至挺身針對某些外文系學者的曲解，為中國舊詩之詮釋傳統撰文闡揚與維護，……凡此種種，皆在英美學界流行的「新批評」之外，共同維持了一片開闊的學術天地。因而，陳世驥、高友工二先生的「抒情傳統」之說，亦皆足以引起共鳴，各人也因各別特殊的研究經驗，而各有後續的思維。

臺大的「文學討論會」，後來因系裡已正式成立「中文系學術討論會」，加上許多成員學成畢業，分別任教於南北各地的大學，往返不易而告一段落。但因成員中的陳萬益很快地擔任了清華中學語系主任，他利用清華在臺北的月涵堂，繼續邀請各校的年輕學者，從事中國文學批評與文學研究的定期討論。

後來又分組，在文學批評組方面，除了一般文學理論的考察外，仍是集中在中國古典詩學的探討與詩歌的詮釋上，其主要的成員，除已在清華任教的呂正惠、蔡英俊外，尚有政大的黃景進、師大的陳文華、中央、淡江的顏崑陽、龔鵬程，輔仁的廖棟樑，臺大方面則有我和後起之秀的鄭毓瑜等人。終陳萬益、呂正惠、蔡英俊先後擔任清大中語系系主任的期間，月涵堂的聚會始終持續。直到行政支援不再，各人指導研究生的負擔加重，同時更有行政工作的職責，以至工作場所異動……終於告一段落而自然結束為止。

這期間大家前後也出版了不少或與中國抒情詩的傳統；或與中國文學作為一個抒情為主的傳統相關的論著：我出版了《境界的再生》、《境界的探求》、《文學美綜論》、《中國文學的美感》等，張淑香出版了《李義山詩析論》、《抒情傳統的省思與探索》，呂正惠出版了《杜甫與六朝詩人》、《抒情傳統與政治現實》，蔡英俊出版了《比興物色與情景交融》、《中國古典詩論中「一語一言」與「意義」的論題：「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，顏崑陽出版了《莊子藝術精神析論》、《李商隱詩箋釋方法論》，龔鵬程出版了《文化文學與美學》、《文學批評的視野》等。各人見解不同，甚至關切的焦點亦分歧，但終無礙其中涵蘊的以文會友之意。

這些特殊的論述，似乎引起了以《中國詩歌美學》一書嶄露頭角；以《中國抒情傳統》一書馳名學界，在新加坡任教之蕭馳教授的注意，而漸與大家有所聯繫。

月涵堂之聚中止後，鄭毓瑜不但出版了《六朝情境美學綜論》等書，而且曾在臺大籌辦了一個以「中國抒情傳統」為中心的國際工作坊，邀請了包括耶魯孫康宜等北美學人前來講論，引發了各校年輕教師與研究生的熱烈參與，並產生廣大的各種迴響。今年四、五月間則更由臺大、政大共同籌辦了「抒情文學史」的國際學術研討會，討論的議題，甚至可擴及書法……

約在兩年多以前，蕭馳教授向我提出合編一本以「中國抒情傳統」為主題而又能夠儘量涵蓋各相關議題之論文選的建議。我贊成他的想法，以為不論作教本或作為參考著作，皆有必要。他很熱心立刻選好篇章傳來，我則覺得那個篇目，作為參考書目或篇目很理想，但根據我從事出版工作的經驗，恐怕過於龐大而不切實際，幾經刪減之後，終成目前的選本。

我們將瘦身後的選本向臺大出版中心提出，經專家審查與編委會通過，終於可以提供給學界應用，自是欣喜不勝。對蕭馳教授而言，這個選本是一個學術論述的體貌兼具，內在間架，理論建構的完成，因而我們講好，導論應該由他來撰寫。但是批閱這些篇章，對我而言，則更是由少而長，許多師友共同分享的「奇文共欣賞，疑義相與析」以至「談笑無厭時」之美好時刻的見證。套一句現代詩人痲弦的名言：「我等或將不致太輝煌亦未可知」；但當時互相映照的光芒，誰能忘卻？是為序。

二〇〇九年中秋夜
於臺大國青中心研究室

導言

蕭馳

二〇〇八年年初，我與柯慶明教授商議合編一部有關「中國抒情傳統」的論文選集。當時在電話中確定了可以歸入這個學術型態（顏崑陽君稱之為「知識型態」）中的學者名單，同時明確了一點：此書選編的不是這些學者最好的論文，而是這些學者作品中可以被歸入這個學術型態的最有代表性的論文，於是我們首先就必須明確界定這個學術型態。顯然，所謂「中國抒情傳統」並非一個嚴格意義的學派，因為它沒有任何意義上的學術綱領，學者之間因輩分、地域的差異，更遑論有任何組織上的聯繫，然而又確乎有相似的學術話語和關注。我們以此遂將「中國抒情傳統」界定為：承陳（世驥）、高（友工）的學術思路而來、自中國思想文化的大歷史脈絡，或比較文化的背景去對以抒情詩為主體的中國文學藝術傳統（而非局限於某篇作品）進行的具理論意義的探討。以這樣的標準，每位作者入選兩篇，就有了如今這個選集。

本書既為了展示這個學術思潮或知識型態的主要成果，編選過程中最重要的考慮就是如何概括這個已綿延近四十年的學術探索的主要視野。我的導言主要對此作出一些說明，以使讀者能循編者的意圖而了解本書內容的大致範圍。本書將此一學術型態的視野劃為八個方面。前三個方面是原論，其中思想文化淵源部分以陳世驥先生的〈原興〉¹開篇，該文自古文字學去追溯作為詩三百

¹ 陳世驥：〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，一九七二），頁二一九—二六六。

「機樞」的「興」所暗藏的歷史民俗信息，再以此去詮釋抒情傳統的一些特質。鄭毓瑜的〈從病體到個體——「體氣」與早期抒情說〉²和〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩〉³則分別自中國傳統思想的身體觀和氣論、互應論去探討抒情傳統的淵源。〈從病體到個體〉一文追尋從治療「病體」到發現「個體」的向度，重新討論了「個體自覺」，進而提出：「所謂個人、自我的邊界從來不會是一種本然存在的概念……反而必須依賴與外在環境的相遭逢、相磨蕩，才能窺臨那臨界點的演出，或可能談到表現出來。換言之，個體的表現不是憑乎固然，而是奠基於感知場域的開拓以及某種感知極限的動態傳達。」作者顯然是努力在文論之外的文獻中去發掘中國詩學觀念的淵源。在〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩〉中我們也看到作者相同的努力，她提出漢魏抒情詩中的「感物」和「推移」觀實際上是自歲時物候系統的宗教神聖性向社會世俗性轉變的結果。

語文問題是作為抒情傳統主體的抒情詩的另一本原問題。一般而言，語言文字對真實而言只具第二義。由亞里士多德奠基的西方詩學的「摹仿說」正是基於此，詩（史詩和戲劇）因此是歸屬「技藝」的「製造品」。蔡英俊的〈「詩」與「藝」：中西詩學議題析論〉⁴即以此為對照以發現中國詩學關於詩之觀念的獨特性，他指出中國傳統強調語言對於情感或心境直接揭露。由此，在詩、畫的創作活動中遂得以成為構成人的整體性的一部分。龔鵬程的〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉⁵則跨越文學去探討中國文化的「主文」傳統，以為整個文化——包括宋明

2 楊儒賓、祝平次編：《儒學的氣論與功夫論》（臺北：臺大出版中心，二〇〇五），頁四一七—四五九。

3 鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間相互定義》（臺北：麥田出版社，二〇〇五），頁二九四—三四三。

4 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》

（臺北：學生書局，二〇〇一），頁三七—一〇三。

5 龔鵬程：《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，一九九八），頁三一—四四。

以後的繪畫、戲曲、書法——悉落在文字書寫上，悉被文學所消融，成為文章文學的文化。

本書第參輯是關於抒情傳統文本之原的討論，堪為此一學術型態的一個特色，卻也可能是最具爭議的所在。可以歸屬於此的學者幾乎是不約而同，自覺或不自覺地以漢末的〈古詩十九首〉而不是《詩經》和《楚辭》作為抒情傳統的開啟標誌。換言之，後者只是其濫觴而已。我在一次學術會議的討論中曾就此請教過蔡英俊教授，他當時的回答是：《詩經》和《楚辭》的傳統在漢代基本中斷了，而〈古詩十九首〉的傳統卻延續了一千又七、八百年。但在蔡英俊君指出的事實後面，有更深刻的原因。本書第參輯所選的兩篇論文可以視作自不同角度對此問題的解答。為避免與在臺北和北京相繼出版的高友工先生文集的選目重複，本書特地只選了未收在高先生文集的兩篇英文論文，其中〈〈古詩十九首〉與自省美典〉⁶。一篇是第一次譯成中文。高先生將〈古詩十九首〉界定為中國詩歌自公共表演轉向「內化」、「內省」的里程碑，在他看來，這才是抒情傳統的真正開始。此文還提出了作為「內省」最重要的兩個因素自我（self）和當下（present），以及完成「內省美典」所須歷經的「內在化」和「象徵化」過程。柯慶明的〈從「現實反應」到「抒情表現」——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉⁷則提供了另一種詮釋。該文將「抒情表現」作為「現實反應」的對峙，進而提出：消解惱人的「現實」性，使讀者不必去面對其中所蘊涵的「現實」的困境，而著意玩味品賞其中各式各樣「情感」反映的種種內外姿態和文情並茂的表現，才是抒情傳統的本質，而〈十九首〉的意義恰「在於『現實反應』與『抒情表現』仍在相互頡頏拉拒的

6 譯自 “The Nineteen Old Poems and the Aesthetics of Self-Reflection,” *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, eds. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks and Ying-shih Y. (Hong Kong: The Chinese University Press), pp.80-102.

7 柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，二〇〇〇），頁一五三—一九二。

狀態」。〈古詩十九首〉的這種雙重性，錄在本輯「更多參考」中的拙文〈「書寫聲音」中的群與我，情與感：〈古詩十九首〉詩學質性與詩史地位的再檢討〉⁸作了進一步發揮。

本書的第肆、伍、陸是本論，分三輯討論抒情傳統展開之後的三個主要問題：自我、時間和形式。饒有興味的是，張淑香的〈抒情自我的原型——屈原與〈離騷〉〉⁹和陳世驥的〈論時：屈賦發微〉¹⁰分別討論自我和時間，卻皆追溯至屈原。張文通過對〈離騷〉這篇以自傳為模式的長詩的論析，揭示出抒情傳統第一個自我原型的樣貌：這是一個以崇美為生命至高關懷，有賴自貴自戀和美事物烘托的貴族氣質的自我。其對中國文化的意義，誠如作者所說，是顯示了：「在君國之外，還有自我完成的更高的詩國。於是我們才有了陶淵明、李白、杜甫、蘇東坡這些不同凡響的抒情自我的典型。」¹¹然而，毋庸諱言，正是在抒情傳統正式揭幕以後，就在力圖重新發現自身的主體，終於由陶淵明重塑出這個抒情自我的原型。蔡英俊的〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉¹¹（選自《比興物色與情景交融》第一章之二、三節）從魏晉以後知識分子的生活型態與思維方式等方面，追溯了抒情自我如何擺落兩漢的「社會群體共同意志」之局限，轉而呈現為詩人面對人生情境時的創作主體，由此凸顯個體存在價值的「情」遂成為抒情自我的內容。而能凝聚「情」的具體情境者，則為「景」。於是，在重新發現抒情自我的背景之下，抒情傳統的核心美學論題「情景交融」也在詩學中依次展開。呂正惠〈「內斂」的生命形態與「孤絕」的生命境界——從古典詩詞看

8 《中國文哲研究集刊》，第三十期（二〇〇七年三月），頁四五—八五。

9 《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學中國文學系，二〇〇一），頁四七—七四。

10 陳世驥：《中國古典文學比較研究》（臺北：黎明文化事業公司，一九七七），頁四七—一〇八。

11 蔡英俊：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，一九九五），頁一八一—一〇四。

傳統文士的內心世界》¹²則著意探討中國詩歌中抒情自我的一個特徵。這是一個自「靜態人生觀」的自我觀照：「生命只是一種徒然而無效的『演出』，明明知道沒有任何『觀眾』，你也不得不經歷一番『過程』，向自己證明著，曾經有過這樣的生命。」在這種觀照裡，生命被縮減為「內斂的工夫」，以「不行動」而獲取自由感。

特定時觀是抒情文類形成的另一要素。本書所選兩篇文章之間存在著明顯的互文（intertextualities）。陳世驥先生的〈論時：屈賦發微〉一文提出：屈原以〈離騷〉和〈天問〉「始創了詩的時間」。此一始創，顯示了抒情傳統真乃中國文化之主潮之一：「紀元前四世紀在中國突然產生的時間的觀念，卻沒有哲學的前例也沒有宗教的論辯作為其背景，而是靈光突然一閃的詩的視覺。」屈氏的時間被陳氏概括為兩點。首先，「哀朕時之不當」蘊涵了中國思想上從未有過的個人化的主觀時間視域；其次，「時」在〈離騷〉中皆作為實質名詞，有著流轉不停的命運感，而詩人以自決的姿態和面對失望的勇氣，堅守其在世界的存在，遂成為全詩悲劇性和英雄精神的主要體現。拙文〈論阮籍《詠懷》對抒情傳統時觀之再造〉¹³以阮籍為屈原之後，再一次深刻地創造了「詩的時間」的詩人。其透過《周易》時觀觀照其時代，已非一般地「歎逝」，而是「知懼」於時間中「質的變化」。然惟直面未來之無望，其作為抒情詩人，卻又超越了《周易》朝向未來之時觀，發現出生命價值在於由情愛所珍攝的當下心境。而由阮籍為克服純以古事為「象」而強調的「空間意象」，由其自易學而生的對於一次性生命時間與循環往復宇宙時間差比之敏感，中國詩歌產生出弔古傳統。

形式在二十世紀以後成為文學批評尤為關注的方面。在新馬克思主義的文學理論看來，形式僅

¹² 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，一九八九），頁二〇九—二二一。

¹³ 《清華學報》，新第三十八卷，第四期（二〇〇八年十二月），頁六三五—六七六。

僅是內容的投射和內在邏輯，而一切內容須已是被形式化的內容。這對以表現（*expression*）內在「已」之心而非再現（*representation*）外在世界為藝術本質的抒情傳統而言，更不容置疑。本書「抒情傳統與文學形式」一輯所選的兩篇文章，皆在視形式為內容內在邏輯之表現的意義上討論中國古典詩歌的形式問題。呂正惠的〈中國文學形式與抒情傳統——從比較的觀點看中國文學〉¹⁴力圖純粹從文類研究的立場來探討中國每一種詩體所表現的特殊內涵，即各種體式（五古、七古、五律、七律、五絕、七絕、小令、長調等）各自具有何種特殊的結構，最適宜表現怎樣的題材與情調，以及如何捕捉到彼此理想中的生命境界。他提出五絕的勝處在於自剝那的經驗中徹悟宇宙的本質，七絕則往往有「印象主義」的傾向。而律詩則為「結合中國人本質主義與印象主義的最佳形式」。文章還討論了詞、和散文。對宋詞長調，他的概括是將經驗凝定而專注地沉思和品味，並使之化為生命的「本體」。柯慶明的〈中國古典詩的美學性格——一些類型的探討〉¹⁵在「言志詩」、「神韻詩」、「格律詩」和「格調詩」四個範疇之下討論中國古典詩的美學性格。文中說：「『言志』詩和『神韻』詩的美學規範，基本上都是『內容』性的規範，前者側重和現實情境的關係；後者偏向美感的形象觀照。『格律』詩與『格調』詩則主要是基於一種『形式』畫分的規範。」作者將此四類詩以一種遞進的方式加以敘述，其潛在的命題是：中國詩的發展裡有一種趨向「形式化」的動力。但只要吾人肯認上述形式僅僅是內容的投射和內在邏輯這樣的觀念，這裡所謂「形式」就不應當有任何負面的意味。因為正如西哲所言：一切藝術之最高境界皆趨向音樂，而在音樂裡，作為情感的內容已完全融於形式中了。故而，此文在討論「格律詩」時又說：「『格律』詩因此提供了雙重的美感：情境事件心志景象諸『內容』的美感；以及語言文字結構『形式』的美感。而後者的美

14 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，一九八九），頁一五九—二〇七。

15 柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，二〇〇〇），頁七九—一五二。

感，甚至可以不是「輔助」性質，甚至可以是我們所首先經驗的原初美感，只有再加思維、想像才能體會到前者的美感。「格律」詩的出現正提醒我們，詩歌所提供給我們原是一種「語言」經驗，而並不就是「情志事象」的經驗；正如「詩」與「樂」的美感並不全然相同，二者可分可合；同樣的「詩」的「語言」美感和「情境」美感亦並不全然相同，二者亦一樣可分可合。」而所謂「格調詩」則更脫離真實情境而衍生於互文的世界裡。

本書第柒、捌、玖三輯是廣論。第柒輯「抒情傳統的跨文類版圖」涉及了此一學術型態又一不容忽略的觀念，即如高友工先生所說：抒情傳統「不只是專指某一詩體、文體，也不限於某一種主題、題素。廣義的定義涵蓋了整個文化史中某一些人（可能同屬一背景、階層、社會、時代）的『意識形態』，包括他們的『價值』、『理想』，以及他們具體表現這種『意識』的方式」¹⁶。基於此觀念，高先生在堪稱鴻篇巨制的〈中國抒情美學〉¹⁷一文的開始即表示：中國美學傳統「儘管有其文類的多樣性和詮釋中的種種爭議，卻揭示出某些恆常不變的特徵，本人謂之抒情美學。……我所關心的並非此概念背後的整體理論，抑或其運用之處，而是追溯此美學由簡單演繹成複雜的歷史進程。以此進程某些基礎性的簡單美典發展為綜合和高度複雜的美學原則、技法規範。這些原則和規範在中國文化的早期影響和造就了幾乎所有主要藝術形式和藝術成果」。此文依次自音樂、文學、詩歌、書法及繪畫的演化過程中呈現的各種美典及理論去探討抒情美學在兩千年中的發展。拙

16 〈文學研究的美學問題：美感經驗的定義與結構〉，見《中外文學》，第七卷，第十二期（一九七九年五月），頁四四—四五。

17 譯自 *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, eds. Alfreda Murck and Wen C. Fong (Princeton: Princeton University Press, 1991), pp.47-90.

文〈從才子佳人到《紅樓夢》〉：文人小說與抒情傳統的一段情結¹⁸則是基於對清代才子佳人小說和《紅樓夢》的比較分析，追尋抒情詩傳統在文人小說中的播散以及被哀婉和反諷。在此，《紅樓夢》如塞萬提斯的《唐·吉珂德》，不妨被詮釋為一部蘊涵著文類轉變寓言意味的作品。正如近代小說（novel）在西方傳統中乃自對中世紀羅曼史的戲擬（parody）中發生一樣，近代小說在中國文化中誕生亦須在歷史學傳統外，面對輝煌的抒情傳統。

本書第捌輯標為「抒情理論的建構與再構」。廣義上說，其實此一學術型態本身即可概括在這個標題之下。但此輯是在文化淵源之外，對抒情傳統形成過程中出現在理論文本中幾個核心觀念的發掘。龔鵬程的〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉¹⁹原來編在第壹輯，但由於它又論及《文心雕龍》和《詩品》，遂被移至此輯。該文追溯了展開在《文心雕龍》和《詩品》的抒情傳統與漢代思想文本的三方面聯繫：「（一）正視情及情的作用，（二）文學創作係來自一情感主體，（三）人為能感者，物為感人者；人與外在世界，為一感應關係，所謂『應物斯感』。」此文如作者其他論著一樣，頗有挑戰意味，是與魏晉說亦是與本書第參輯的一次對話。張淑香的〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀〈蘭亭集序〉〉²⁰從思辨中西文化的差異提出：「中國抒情傳統是源自本身文化中一種強固的集體共同存在的感通意識。」基於此，作者將王羲之的〈蘭亭詩序〉詮釋為地位堪與〈詩大序〉和〈文賦〉等列齊論的重要抒情文學理論文本。她精采的詮釋抉發出此一抒情文本的豐富理論蘊涵：「情」是完全針對人類存在本身而生發的；抒情的本體意識是由個體生命之情的肯定進而及於集體生命之情的肯定；抒情的特質強調抒情主體在

18 蕭馳：《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化事業股份有限公司，一九九九），頁二七六—三二〇。

19 龔鵬程：《文學批評的視野》，頁四七—八四。

20 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，（臺北：大安出版社，一九九二），頁四一—六二。

當下瞬刻之內心活動中能融合物我內外為一體，化矛盾為和諧；與西方文論的真實觀念不同，抒情傳統以生命之情與人性相通交感為絕對的「真實」，又從一個主體經驗的真實進而肯定其普遍存在的真實。在將此抒情文本的主觀經驗解說為一個抒情理論的「演出」之後，作者與此一學術思潮早期的幾位學者高友工、蔡英俊、呂正惠進行了對話。這個對話強調了援引〈蘭亭詩序〉唯情本體論作「內緣」透視比其他研究者的「外緣」觀察更為一針見血。或許「內緣」是本身的「建構」，「外緣」則是「再構」。但自此一學術型態本身的發展而言，此文已不啻為「再構」了。

領略了抒情傳統學術型態內部的眾聲喧嘩之後，本書第玖輯讓讀者面對顏崑陽以〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」多面向變遷與叢聚狀結構〉²¹一文（以及更多參考中的黃錦樹關於抒情傳統與現代性的長文），與此已歷時近四十年的學術型態的對話。該文是對此學術思潮之一次嚴肅總結、反思和批判。文中提出的「覆蓋性大論述」和「單一線性文學史與孤樹狀結構圖式」擊到了軟肋。正像任何理論皆不可涵攝所有文學現象，甚至愈具稜角，輒愈會有偏頗一樣，此一學術型態也有其不可避免、不必諱言的局限。或許將來自學術史更大的脈絡來看，該學術型態所能引發的挑戰，即是其對學術事業的最重要貢獻罷。

二〇〇九年八月七日 星州

²¹原發表於淡江大學《第十屆文學與美學暨第二屆中國文藝思想國際學術研討會前論文集》（二〇〇七年六月）。修改後刊登於《東華漢學》，第九期（二〇〇九年六月），頁一—四七。