《東華漢學》第 9 期；1-47 頁
東華大學中國語文學系　2009 年 6 月

從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構

顏崑陽*

【摘要】

一九六〇年代，旅美漢學家陳世驤提出中國文學「抒情傳統」之說。其後，接續者甚多，已形成論述譜系。這種說法，乃建立在中西比較文學「平行研究」的架構上，從而突顯中國文學的特質，其正面價值應予肯定；然而，也相對的造成某些負面的影響：一則這種說法乃是一種「覆蓋性的大論述」，遮蔽了我們對中國文學之多元性的詮釋視域；二則這種說法隱涵著單一線性的文學史觀，將體類分殊的中國文學簡化為一種「孤樹狀的結構圖式」。本論文針對這樣的負面影響，進行反思、批判，並且提出另向的詮釋與重構。主要的論點是：中國古代的詩歌「美典」（aesthetics），乃呈現了多面向的變遷以及叢聚狀的結構。

關鍵詞：抒情傳統、詩美典、變遷、結構

---

* 淡江大學中文系教授

一、引言

中國文學「抒情傳統」的論述，由旅美漢學家陳世驤教授於一九六〇年間提出之後，近半世紀以來，接續的論述非常多；高友工、蔡英俊、呂正惠、柯慶明、張淑香、龔鵬程、鄭毓瑜、蕭馳，孫康宜、林順夫、宇文所安（Stephen Owen）、浦安迪（Andrew Plakes）等，名家輩出，儼然建構了一個論述譜系。

在中國古典文學的研究上，這應該是一個最具有社群互動與歷史傳承的論題。這個論題最初被提出來，是建立在比較文學「平行研究」的架構上。陳世驤〈中國的抒情傳統〉一文的論述目的，其實是為了突顯中國文學的特質及價值，乃以「詩經」為範型，持與希臘史詩、戲劇進行「平行比較」。[1]其後，有些論述雖還保留中西比較文學的架構；但是，論述重點則已轉移到中國文學的內部，以「抒情傳統」做為共識性的基本觀點，有的從哲學、有的從美學、有的從文學史、有的從詩學，更細部、更深入地去詮釋中國詩歌的本質、美學特徵、歷史發展動力、軌則與進程。其間，又與朱自清《詩言志辨》所開出，有關「詩言志傳統」與「詩緣情傳統」的論述形成交集。[2]

所謂「傳統」，我們認為它指的不是諸多在時間序列中的事件之線性因果關係的敘述；而是文化上一種與「價值」有關的精神、理念或意識形態；在文化發展的歷程中，因不同時期的社會條件，取得既殊異又

[1] 參見陳世驤，《陳世驤文存》（臺北：志文出版社，1972），頁31-37。按：此書為陳世驤教授歷年中文著述之結集。1971年，陳教授去世。翌年，由其學生收集整理成書。

[2] 朱自清，《詩言志辨》，收入《朱自清古典文學論文集》（臺北：源流出版社，1982）。朱氏將「詩言志傳統」與「緣情詩傳統」對列，參見頁221-228。而讓朱自清與陳世驤的二種論述形成交集，例如龔鵬程，〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉、〈論李商隱的櫻桃詩——假擬、代言、戲謔詩體與抒情傳統間的糾葛〉等論文。詳見下文之敘述。

類似的質料及形式而表現為具體的現象。前後諸多現象雖有其變易，卻可從中觀察、詮釋其連續、貫穿而自成統緒的構成因素、發展規律及總體情境。因此，「傳統」的論述，不是「敘述史學」的議題，而是「文化觀念史」的議題。此一「抒情傳統」的論述，高友工雖將對象擴及音樂、繪畫、書法；而因詮釋之需要，高友工、宇文所安、蔡英俊、張淑香、蕭馳等，雖也上及於宇宙觀、存有論、人性論的哲學思辨；但是，大致上的論述對象都集中在文學。因此，它基本上是中國文學之本質論、美學及觀念史（或稱精神史、意識史）的建構。依循此一論述脈絡，本文也就將論述對象界定在文學而暫不涉及其他文化或藝術類別。

有關「抒情傳統」的論述，從陳世驤以下，大致是以「順承」的基本態度進行探討；也就是各家都共同認定「抒情」是中國詩歌具有普遍性、主流性的大傳統。其間論見雖有些差異，卻只是局部性的相左。任何一種論述所形成的典範，都有其可觀的詮釋效用與正面影響，其價值無庸置疑；但是，相對的也必然會有其詮釋效用的局限以及負面影響。因此，在累積若干論述成果之後，全面的反思、批判，以揭明其局限與負面影響，而建立「對話」機制，使得學術研究，能依循辯證的歷程，向前不斷的再生、發展；這樣的論述有其必要。

本論題定為：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉。其論述目的乃分由兩個指向去進行，並加以統合完成：

（一）針對陳世驤教授以來，此一「抒情傳統」論述的譜系進行反思，以批判其詮釋效用、正面影響與價值，相對逼顯其局限與負面影響；從而推出此一論述值得重新或另向探究的「問題」所在，並建立「對話」機制。現代學術之傳播發達，實應更為強化社群之互動。一個學術「問題」的論述，必須置放在學術史的脈絡中，去檢視其承變關係而加以定位，才能肯斷其價值；否則，很容易形成非自覺性的複製或孤立性的脫節，因而無法建立有承有變的

優良學術傳統。這是本文從現代學術史所擬定的論述目的。針對此一論述目的，本文預設了以下二個論點：

1、在詮釋效用與正面影響上，肯斷此一論述譜系對中國文學殊異於西方的特質及其內在美學特徵、文學歷史發展的目的因、動力因與軌則等問題，皆具有很高程度的詮釋效用及影響。

相對的此一論述譜系之詮釋效用的局限與負面影響，乃是由於過度強化「抒情傳統」的普遍性與主流性，背後自覺或不自覺預設了單一線性文學史觀與孤樹狀美典結構的概念；而缺乏反面或相對命題的辯證，因此對中國文學美典的多面向變遷與多元性結構形成覆蓋性的遮蔽。其明顯的負面影響，是在比較文學平行研究的框架之下，對中國沒有「史詩」、「戲劇」、「議論詩」，產生「缺類」的誤認與焦慮。這未必是論述者的本意，卻由於論述的內在概念結構所隱涵的片面性而不可避免地引生聽者、讀者的誤解。高友工教授在〈中國戲曲美典初論〉一文中，就已提出這樣的顧慮。[3]

（二）針對中國歷代的文學現象，主要集中在詩歌上，包括創作、實際批評與批評理論各方面，進行通觀性的理解；然後加以必要的分析、綜合或歸納、演繹，而重構中國「詩美典」的變遷面向、軌則與結構體系。針對此一論述目的，本文預設了二個論點：

1、從《周易》提舉出「二極旋折、變易往復、終極有常」、「二元對立、相生互成、整體和諧」的宇宙觀與思維模式，做為詮釋「詩美典」變遷與結構的基本觀點；又從詩歌歷史的積澱，提舉出與主體性、題素及形構有關的八組對立性變素：（1）群體意識與個體意識；（2）主觀情志與客觀事物；（3）感性抒情與知性窮理；（4）自敘性敘述模式與擬代性敘述模式；（5）描敘性敘述模式與抒發性敘述

[3] 參見高友工，〈中國戲曲美典初論〉，收入氏著，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版社，2004），頁297-298。

模式；（6）概念表達式與意象表達式；（7）齊言句構形式與雜言句構形式；（8）浮變性聲律與定格性聲律。依藉這八組對立性變素，以詮釋中國「詩美典」生成、變遷的形式因、目的因、動力因與質料因；從而觀察其變遷，在辯證歷程上所呈現的多種面向。

2、從具體的創作現象規約出中國「詩美典」的「祖基型」、「宗基型」與抒發、議論、描敘三種「子基型」；從而分析這幾種基型美典，其內在變素的交集狀態所形成的「叢聚狀結構」。此一規約的基型，帶有「理想型」（ideal type）的性相。它是以客觀普遍或某些特殊的文學歷史經驗現象為基礎，又經主觀的詮釋所形成的建構；其目的除了詮釋總體的文學史現象而外，還期待藉此指認各種基型本身的美學特徵而展現其範式性；諸範式性的基型美典如能有效建構，將可讓後起之學者，以演繹之法，轉而用以詮釋個殊的文本。

上述兩個分項子題間，存在著批判與另向重構的的論述程序關係。其目的不在於否定前說而取代之，乃在於提出另向論述的可能，以建立學術「對話」的機制。現代學術必須站在「傳統」與「社群」二個礎石上，才能形成承接、轉變、分流、開拓的發展。

二、中國文學「抒情傳統」建構的譜系

「譜系」或「系譜」一詞，中國傳統用以指涉記述氏族世系的簿籍。而氏族世系諸成員當然有著共同血緣、分脈繁衍與世代傳承的關係。我們可以將它類比地用以指稱一種秉持著如同血緣的共識性基本觀念，既有並時的分流，卻又有歷時的傳承，而形成經緯關係的論述社群與統系。中國文學「抒情傳統」的建構，

就可以視為具有譜系性的論述。而所謂「譜系性」實兼涵二個層次的指稱，既指稱現代學者所做的論述，同時也指稱其論述的對象，即被建構的古代中國文學「抒情傳統」本身的論述。

「譜系」一詞的概念，在本文中，既沿用上述中國傳統的涵義，自不必與西方尼采(Nietzsche,1844-1900)以至傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)方法論上的「系譜學」（Genealogy）有所連結。在傅柯晚期的著作中，尤其是《規訓與懲罰》（*Discipline and Punish*, 1977），有關知識與權力關係的論述，即以「系譜學」的方法分析地辨認了知識產生的歷史過程的複雜狀態。而「系譜學」的分析所反對的正是「追求起源和超越時間的普遍真理的概念」，而「不以普遍性，不以常數作為理解的固定基礎模式」。它反而「引入了一種『不連續』的概念」[4]. 準此，則中國文學「抒情傳統」論述的這種知識型態，正是「系譜學」所要批判、顛覆的對象。不過，本文也並不企圖引藉此一立場鮮明的方法論，以批判此一中國文學「抒情傳統」的論述。我們只是在中西混雜的現代學術語境中，必要廓清可能引起的糾纏。

假如，我們依循著陳世驤以下，此一論述譜系的語境進行脈絡性的理解；應可洞察到，在諸多學者所預設的「詮釋視域融合」中，中國文學「抒情傳統」的建構涵有兩層：第一層是，中國古代文學，包括創作、批評甚至種種社會文化的實踐，其本身固已建構了一種融整著本體意識與實踐現象而綿延發展的「抒情傳統」。陳世驤稱它為「中國文學的道統」，並且斷言在《詩經》、《楚辭》之後，「中國文學創作的主流便在這個大道統的拓展中定形」[5]。依此，我們可以指稱這是中國文學「抒情傳統」的「原構」；第二層則是，陳世驤以下，現代學者所進行的「重構」；假如，中國古代文學果真如其然的存在著一種既成的「抒情傳統」；則現代學術的「重構」當然並非僅是複製而已；乃是一種含著現代學術之「問題視域」及知識資產，而與古代原構具有相當「間距」的重新建

[4] 參見貝瑞・史馬特（Barry Smart）著，蔡采秀譯，《傅柯》（*Michel Foucault*）（臺北：巨流圖書公司，2004），第二章第二節〈系譜學〉，引文見頁112、113。

[5] 陳世驤，《陳世驤文存》。

構。陳世驤的論述明白是在「比較文學」的框架上去詮釋中國文學的「抒情」本質；而高友工雖轉由中國文學的本身，從主體美感經驗、作品語言形式的現象描述與結構分析，去論述中國文學「抒情」的審美特徵；但是，他所資藉的理論，明白是西方的分析哲學、經驗主義美學，以及結構語言學、形式主義詩歌理論。其後，諸學者的論述大致都在「中西比較文學」與「西方美學、語言學、詩歌理論」的二大框架之下，進行中國文學「抒情傳統」的重構。他們所拓展的「問題視域」與所顯發的「詮釋意域」，已非古人夢想所得。至於，方法論上的詮釋客觀有效性，則始終還被保留在沉默之境。

在對此一論述譜系提出若干批判性的意見之前，我們有必要對它所涉及的文獻做出簡要的描述：

陳世驤約於一九六〇年間，首先在中西比較文學「平行研究」的框架下提出：中國文學的特質即在於「抒情」。此一特質普遍涵蓋詩歌、散文、小說、戲曲各種文類，並形成源遠流長的傳統，故稱為「抒情傳統」；它恰與西方以希臘史詩、戲劇為主的「敘事傳統」形成對比。這一觀點見於他的幾篇論文：〈中國的抒情傳統〉、〈中國詩字之原始觀念試論〉、〈原興：兼論中國文學特質〉等，由其學生收集整理為《陳世驤文存》[6]。其後，旅美漢學家高友工對比較文學的論述興趣不大，卻在「抒情傳統」的基本觀點上，轉向中國詩歌的內部，從主體「美感經驗」、作品語言形式的現象描述與結構分析，去論述中國文學「抒情」的審美特徵。他相當適切地運用了西方分析哲學、經驗主義美學、結構語言學、形式主義詩歌理論等，尤其摩爾（G. E. Moore）、維根斯坦（Wittgenstein）、傅瑞（Northrop Frye）、雅克布遜（Roman Jakobson）等人的理論，更多所資藉；以詮釋、建構中國詩歌的「抒情美典」。其主要的論述見於幾篇論文：〈文學研究的美學問題〉、〈律詩的美典〉、

[6] 同前註。

〈試論中國藝術精神〉、〈中國抒情美學〉、〈中國戲曲美典初論〉、〈中國敘述傳統中的抒情境界〉等。這幾篇論文，從中國詩歌的「抒情」特質及其傳統的基本觀點上，很精密地建構了體系完整的美學。其中，值得注意的是高友工雖一貫肯認「抒情美典」是中國詩歌普遍性、主流性的美典，卻相對又提出另一「描敘美典」及其傳統，以與「抒情美典」形成「內向」與「外向」的對觀。上列論文，原載於《中外文學》、《九州學刊》，近年由柯慶明蒐羅、編纂為《中國美典與文學研究論集》[7]。

其後，台灣方面，蔡英俊在《比興物色與情景交融》之〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉一節中，即針對陳世驤、高友工之說提出回應與修改。他接受「抒情傳統」的基本觀點，卻又從「古詩十九首」的個人抒情特質、魏晉的時代環境與文人的生命存在意識及「詩言志」與「詩緣情」的辨析，而對「抒情傳統」的真正歷史起點，從陳世驤的「起於詩經」之說，改為「起於古詩十九首」[8]。呂正惠在〈物色論與緣情說—中國抒情美學在六朝的開展〉、〈中國文學形式與抒情傳統〉二篇論文中，除了與蔡英俊同樣認為「古詩十九首」才是「抒情傳統」的起點之外，更由「物色論」與「緣情說」的觀念，結合了「嘆逝」的作品主題，分析論述了「抒情詩」的特殊內涵及「抒情傳統」的特定意義，另又兼及由此抒情傳統所產生不同於西方文學的語言形式。[9]接著張淑香〈抒情傳統的本體意識〉一文，也是在中西比較文學的框架下，以〈蘭亭集序〉為範例，從作品的詮釋與理論的分析二方面，兼採「發生學」及「本體論」的觀點，去追尋隱藏在「抒情傳統」現象背後的根源。此一根源，乃文化上一種具有「本體」性質的「意識型態」[10]。龔鵬程〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉、〈論李商隱

[7] 參見高友工，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2004）。
[8] 參見蔡英俊，《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986）。
[9] 參見呂正惠，《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989）。
[10] 參見張淑香，《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992）。

的櫻桃詩——假擬、代言、戲謔詩體與抒情傳統間的糾葛〉等論文，雖非專對陳世驤以來的「抒情傳統」的論述而發，卻從《呂氏春秋》以至漢人「氣感」與「起情」的觀念，試圖將「抒情自我」的發現推到秦漢之時；從而斷定由朱自清以降所建構「言志傳統」與「緣情傳統」的對立，並不存在。他又從李商隱的櫻桃詩討論到中國古來以「抒情傳統」為主流，因此不是鄙視假擬、代言、戲謔體的詩作，就是將這類詩作套入「抒情言志」的假定中，解釋為作者寄託情志之意。他指出我們對中國詩歌的詮釋不應只限於「抒情傳統」一個視域。[11]柯慶明〈中國文學之美的價值性〉、〈中國古典詩的美學性格〉、〈從現實反映到抒情表現——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉等論文，雖然肯認了中國文學在「抒情傳統」之外，也有它的「敘事傳統」；然而在縱論各種主要文類之後，他仍然認為「在種種的敘事文學中，人物的重要性始終大於情節的因果；正同時反映了中國文學的以人為實體……。因此，抒情似乎正是生命至真的表現；亦是文學主要的內涵。因此中國的種種文類，似乎又可以看成是種種不同的抒情方式」[12]。他的基本觀點非常接近高友工。近年來，鄭毓瑜有見於陳世驤以下對「抒情傳統」的論述，大多關注在「抒情自我」的發現，強調內在主觀心靈的優位性，相對將外在於人的景物，僅視為詩人情感的寄託。因此，她在〈〈詩大序〉的詮釋視域——「抒情傳統」與類應世界觀〉、〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩〉等篇論文中，乃試圖從「類應」的觀點，去探討古代詩學中所建構龐大的「比物連類」體系，如何展現人在天地物我相互開放、彼此參與的存在情境中，產生「觸物以致情」的歌詠，而「抒情」也不再只是內在主觀單向的表現，而是「自我與空間的相互定義」[13]。

---

[11] 參見龔鵬程，《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1990）。

[12] 參見柯慶明，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2000）。

[13] 參見鄭毓瑜，《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2005）。

海外方面，新加坡蕭馳《中國抒情傳統》一書，包括九篇論文，儘管討論的議題頗多，諸如〈中國古典詩歌律化過程的觀念背景〉、〈司空圖與王夫之的詩學〉、〈抒情傳統中的原型當下〉、〈中國史詩問題〉等；然而，諸多議題的討論，卻或直接或間接都是在回應或辨析「抒情傳統」從形上到形下各層面的相關問題。[14]旅美漢學家孫康宜《抒情與描寫》一書，乃是以「抒情傳統」為基本觀點，選擇了陶淵明、謝靈運、鮑照、謝朓、庾信為代表；從「抒情」與「描寫」二個因素的互動終而歸趨於抒情文學的論點，去詮釋六朝詩歌的特質與發展。[15]其他，如美國漢學家林順夫、宇文所安（Stephen Owen）、浦安迪（Andrew Plakes）等人的論著，也各由詩歌斷代史或融會中國傳統與西方文學理論，直接或間接關涉到「抒情傳統」此一議題，進行深化或對話性的論述。

綜觀此一論述譜系，在進路上，顯然有三種詮釋框架：一是由陳世驤所開展的中西比較文學平行研究的框架；二是由高友工所開展資藉西方美學與形式主義詩歌理論以詮釋中國文學內在美感經驗及其結構的框架；三是從中國的文化思想及文學現象、文學歷史本身進行詮釋的框架。其中，多有交雜運用者，不管明顯或隱涵，諸家幾乎都預設了「中西對觀」的詮釋視域。

在論述內容上，諸家有其共同處，也有其差異處。其共同處就是：（一）在積極面，每個人都肯認中國文學有一普遍性的「抒情精神」，在連續的文學歷史發展中，形成一貫的「抒情傳統」，並建立一種超文類的「抒情美典」；（二）在消極面，所謂「抒情」的「情」字，其概念，諸家都未經分析、界定。

由於上述第二點，便衍生出下列幾個論述上的差異處：(一)陳世驤未做任何分辨，就將「情」視為最大範疇，概括所有主觀心靈經驗，等

[14] 參見蕭馳，《中國抒情傳統》（臺北：允晨出版社，1999）。
[15] 參見孫康宜，《抒情與描寫》（臺北：允晨文化公司，2001）。

同於中西比較哲學論述中，和西方哲學對觀之下所謂中國哲學的特質——「主體性」；但是，「主體性」可以分析出很多不同的次範疇——性、心、識、意、志、才、情、欲等；而這些都總被籠統簡化為「抒情傳統」的一個「情」的概念。因此在他的論述中，小說、戲曲都歸入「抒情」文學，甚而感嘆中國一直沒有真正的戲劇。[16]高友工則略有分辨，他在論述戲曲時，將詩所代表的「抒情美典」和戲曲所代表的「描敘美典」作了區別。不過他仍然認定「抒情美典」是中國文學主流性的美典，是一切文類最終理想的歸趨。[17]他們兩人的論述雖略有如此的差異；但是「情」還是涵蓋了一切主觀的心靈經驗，所以朱自清以降，一向被討論的「詩言志」與「詩緣情」的區分也就被泯除掉了。而蔡英俊和呂正惠的論述，卻與陳、高二人有所不同，他們顯然接受了「詩言志」與「詩緣情」有別的觀點。[18]（二）由於上述基本假定的差異，便衍生出對「抒情傳統」的歷史起點，有不同的判定。陳世驤和高友工認為抒情傳統開始於《詩經》，而蔡英俊和呂正惠則認為「古詩十九首」才是正式的起點。[19]（三）另外也衍生出「抒情傳統」所包括文類的寬窄。陳世驤將一切文類都包括在「抒情傳統」之內。高友工「抒情美典」的範疇也包括所有詩在內，至少不再從題素去區分詩的次類，例如抒情詩、山水詩、玄言詩等。而孫康宜從「個人抒情」的觀點，就認為「玄言詩」不包括在「抒情美典」之內。[20]如此，則「抒情美典」便狹義化了。

---

16 參見陳世驤，〈中國的抒情傳統〉。

17 參見高友工，〈中國戲曲美典初論〉、〈中國之戲曲美典〉，收入氏著，《中國美典與文學研究論集》。

18 參見蔡英俊，《比興物色與情景交融》；呂正惠，《抒情傳統與政治現實》。

19 同前註。

20 參見孫家宜，《抒情與描寫》，頁15-16。

三、此一論述譜系的正負面價值與影響

在簡要地描述了此一論述譜系之後，我們將做一綜觀性的反思，批判其正負面價值與影響，而提出下列二個論點：

（一）「覆蓋性大論述」對多元文學詮釋視域的遮蔽

陳世驤的論述是在中西比較文學的視域，甚至提昇到比較文化的視域上來進行「平行研究」；也就是跨國地比觀兩種不同體系的文學甚至文化的類同性或差異性。他關懷的焦點在於「差異性」，乃以中國的《詩經》作為範型，而與希臘的史詩、戲劇平行比觀之後，認識到中國文學主要的特質為「抒情」；並斷言自《詩經》開始，此一抒情特質便已定型，形成貫通中國文學歷史發展的「道統」，滲透到各種文類中，成為普遍性的本質。這種論述是建立在「特殊性」與「普遍性」兩個相對的基本概念上，即設定了中國文學的某一範型以與西方文學的某一範型加以比觀，而指認彼此的差異；此一差異就是它的「特殊性」。而這一「特殊性」回到中國文學的本身來看，卻可由《詩經》推擴為全體中國文學的「普遍性」。

當時，陳世驤提出這一論述，其用意乃為突顯中國文學的特質及價值所在。他認為這一「抒情」特質甚至可以更推擴為遠東文學的種子，使中國人深刻認識到自己之文學的價值。陳世驤最終的期待是從「差異性」的比較，未來走向「類同性」或說「親和性」的追求。[21]「親和性」意指兩個差異性的文化並非不能交流；若能交流，則世界史的文化觀、文學觀也就得以建立。因此，他的論述隱涵著知識分子發揚民族文學甚至文化的許諾，也相信文學甚至文化的未來性，乃主觀意志可以參贊與創變，並非完全被主觀意志之外的客觀因素、條件所形成的規律決定

[21] 參見陳世驤，〈中國的抒情傳統〉，收於《陳世驤文存》，頁36-37。

創變，並非完全被主觀意志之外的客觀因素、條件所形成的規律決定住。在他所處的那個知識時期，許多關懷中國文學與從事中西文學比較研究的學者尚未清楚中國文學的特質與價值。這樣的論述，產生很明切的提示作用，其正面價值甚高，影響非常深遠。

陳世驤〈中國的抒情傳統〉一文，原為英文的演講稿，在美國亞洲學會的年會中宣讀。去世後，由他的學生楊牧在台北國際比較文學會議又代為宣讀一次；復經楊銘塗譯成中文發表於《純文學》月刊。文長僅三千餘字，故其中許多主要概念及命題，不可能有時間及篇幅詳為分析、論證。大體是一個博通卓識的學者，對中西文學宏觀所獲致的綜合洞鑒。因此，也就留給後學許多可再精細化的詮釋空間。高友工接續的論述，其焦點論題雖不在中西比較文學本身，而轉向中國文學的內在，進行美學的詮釋與建構；但事實上，他已接受了陳世驤「中國的抒情傳統」這一提法，作為論述的基本假定。他最大的貢獻，就是以其對西方美學豐實的資藉與對中國文學經驗現象、意識結構、語言形式的博知；復以精深的詮釋，分析、綜合地將「中國抒情傳統」的美學質素與結構做出體系性的展現。其正面價值甚高，影響非常深遠。我們可以說，中國文學「抒情傳統」論述譜系的建構，陳世驤開啟之，高友工完成之；其後之紹述者，大體在此一規模下，進行局部的拓展、修改、精化與應用。

然而，任何論述都無法脫離「名言」的限定性。有所見，相對就有所不見。因此，論述只有在不斷對傳統的反思與社群的對話中，歷經漫長的辯證，才可能逼近實存世界複雜的境域。這一論述譜系相對於其正面價值與影響，在我們看來，其第一個負面價值與影響厥在：「覆蓋性大論述」對多元文化的詮釋視域很難避免地會造成遮蔽。從上一節的討論，我們已經明白此一論述譜系的共同處，即將「情」視為中國文學普遍性的本質。「抒情美典」乃是超越一切文類的美典；而「抒情傳統」在諸學者都未做相對限定（Determination）的基本觀點之下，已被絕對

化為唯一的傳統。陳世驤明顯是如此；高友工以下，雖略有鬆動，卻至少將它視為主流性、中心性的傳統。有「主流」，當然也就有「次流」；有「中心」當然也就有「邊緣」。這一論述譜系對中國文學「抒情」特質的指認，原是從中西比較文學的框架中獲致。因此，這一判斷本具相對性，即「抒情」是中國文學內在的普遍性同時也是相對西方文學所呈現的「特殊性」。然而，當論述脫離中西比較文學的框架而回到中國文學的本身時，是否還能將「抒情」視為中國文學絕對的、唯一的普遍本質？這是值得反思的問題。一般存有論皆肯定一先驗的、絕對普遍的形上本質（Metaphysical Essence）；然而，文學乃文化創造經驗的產物之一，是歷史的存在，也是語言的存在；不同歷史時期、不同區域環境、不同社會階層與群體、不同文學體類中，它不斷地被重新定義並創變。因此，即使有所謂的「本質」，也只能從經驗現象層次去認識諸多相對的「物性本質」（Physical Essence）。然則，當我們脫離中西比較文學的框架，回到中國文學的本身，如果仍然被絕對普遍化的「抒情」本質佔據所有的詮釋視域，而不能從經驗現象層次去正視中國文學在不同歷史時期、不同區域環境、不同社會階層與群體、不同文學體類所呈顯的相對「特殊性」，仍舊將一切中國文學都涵攝在絕對普遍性的「抒情」本質去詮釋，則中國文學在經驗現象層次所呈顯的多元性，將被這種一元的「覆蓋性大論述」遮蔽無遺。而載道、言志、緣情、敘事傳統的殊途；山水、田園、抒情、詠物、敘事、玄言、邊塞等題材類型的分判；詩、辭、賦、頌等體類的區別；建安、太康、永明等風尚的差異。這種種文學經驗現象的差異性都可泯除，而中國文學將何其貧乏！

其實，一旦回到中國文學本身內在的認知，「普遍性」與「特殊性」都只是相對的概念，不管抒情、言志、寫物、敘事、說理，無一可被認定為絕對普遍的本質。甚至，脫離中西比較文學的詮釋框架之後，相對於普遍本質而從經驗現象層次去認識中國文學的多元性，更應該正視明

代謝榛在《四溟詩話》中，提出詩有情、趣、意、理四格之說，[22]清代葉燮在《原詩》中提出理、事、情三者為詩構成要素之說。[23]凡此，都展示了古代詩論家在中國文學現象層次的多元詮釋視域。假如，我們一直都停滯在這種「覆蓋性大論述」的遮蔽之下，而缺乏相對的反思，以為中國文學只有一種「抒情傳統」與「抒情美典」，則對中國文學的認識將不可避免地被簡化了。

（二）單一線性文學史觀與孤樹狀文學結構圖式

這個論述譜系第二個負面的價值與影響是：單一線性文學史觀與孤樹狀文學結構圖式，造成有些人對中國文學認識的失真與匱乏焦慮感。

陳世驤的論述除了設立中西比較文學的詮釋框架之外，還隱涵著一個中國傳統的「源流」文學史觀。而且這個「源流」文學史觀的基本概念即「萬流歸宗」，也就是所有文學體類都可從超越性的「抒情精神」被解釋為「同出一源」。這「一源」始於《詩經》而定型於《詩經》、《楚辭》的結合。若只就詩歌而言，這一史觀與鍾嶸《詩品》從體式的觀點，將諸家的五言詩都歸源於「國風」、「小雅」、「楚辭」，其說類似；[24]但是陳世驤將這觀點擴大到戲劇、小說體類，並弱化不同體類在形製上的差異性，而強化它們在「抒情精神」上的同一性。有關文學始源的問題，即使如《文心雕龍》將一切文章歸源於「五經」，卻仍然將「五經」分開，以統攝不同的體類。[25]陳世驤則更極端地弱化體類的

---

[22] 謝榛，《四溟詩話》，卷二，收入丁仲祜編訂，《續歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1982），下冊，頁1379。

[23] 葉燮撰，霍松林校注，《原詩》（北京：人民文學出版社，1979），內篇（上），頁20。

[24] 參見鍾嶸撰，王叔岷箋證，《詩品》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1992）。

[25] 《文心雕龍・宗經》：「論說辭序，則易統其首；詔策章奏，則書發其源；

差異，一切歸源於由詩、騷定型的「抒情精神」；而中國文學也就在這所同出的「一源」統攝下，向前「分流」發展。我們可以將陳世驤這一論述視為傳統「源流」文學史觀的變形。這樣的觀點，高友工以下雖略有修改，但是大體仍未有根本的差異。從文學史的角度觀之，此一論述譜系是將「抒情精神」作為通貫中國文學創生與發展的唯一動力及價值理想；若由亞里斯多德的「四因說」來解釋，[26]則此一論述譜系是將「抒情精神」作為文學創生發展的唯一「動力因」與「目的因」。其中隱涵一個「單一線性型」的史觀，而整體中國文學發展歷程就被「單一線性化」了。

另外，若由中國文學內在要素或外在形式的結構來看，陳世驤認為「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」[27]。這個提法也是此一論述譜系的基本觀點。他所謂「抒情詩」，在其語境中，相當廣義，不是與山水、詠物、玄言等題材次類為對的狹義概念。再加上「情」之一詞，其概念完全未經分析，是以一最大範疇概括所有心靈經驗，即陳世驤所謂「內心自白」。準此，則此一論述譜系所肯認的文學經驗材料，都可統攝在「情」的範疇之內。這個提法所呈現的是文學內在要素的同一性，而不是差異性。所謂「文學內在要素」，從人在現實世界的的活動而言，是「存在經驗」；從作品而言，即為「題素」。也就是說，中國文學只有一種題素，或者說所有不同的題素都可約化為「情」來看待。而所有題素一旦變成作品，又必須取得固定的「形式」。「形式」也是一個非常複雜的概念，在廣狹不同的界義中，其概念的外

賦頌歌讚，則詩立其本；銘誄箴祝，則禮總其端；紀傳盟檄，則春秋為根。」參見劉勰撰，周振甫注，《文心雕龍》(臺北：里仁書局，1984)，頁32。

[26] 「四因」即質料因（或譯為物因）、形式因（或譯為式因）、動力因（或譯為動因）、目的因（或譯為極因）。參見亞里斯多德，《形而上學》（臺灣：仰哲出版社，1982），卷（A）一，第三章，983a24-984b23，頁5-8。

[27] 參見陳世驤，〈中國抒情傳統〉，頁32-33。

延與內容都有所差異。中國的詩歌雖以「音樂」為其最廣延而相對普遍的形式，但落實在體製上，則有曲調的宮商與語言的聲律二個不同層面；陳世驤所謂「字的音樂」指的當是「語言的聲律」，就以這個層面而言，如詩、騷、賦、詞、曲等，其聲律各有類體的差異；甚至同為「詩」這一類體，其聲律也有古、近或律、絕種種區分。然而在這一「覆蓋性大論述」之下，這些區分就不是必要，也沒有太大的意義。一切均指向超越文類的普遍本質；若以「四因說」去解釋，則中國文學的「質料因」與「形式因」，就只有普遍性的「內在自白」之「情」與「字的音樂」之「組織」。這很容易讓人誤認中國文學僅有一種「抒情文學」；於是從中國文學總體結構觀之，就只見一棵「抒情」的巨樹，上下通於天地，孤零零地站立在中國文學的世界中，四周光禿禿的，頂多只剩一些微不足道的小灌木或小草。

綜合上述，在這論述譜系中，整個中國文學被一元化，至少是絕對中心化、單一線性化。由於一方面來自此一論述本身「名言」的限制，另一方面來自讀者的誤解，有些人便以為中國文學僅有一種「抒情」的特質，只有一種「抒情文學」。高友工在〈中國戲曲美典初論〉一文中，便已有見於此，故就戲曲提出與「抒情美典」為對的「描敘美典」。[28]

這一論述譜系由於上述的負面性影響，事實上已引起某些學者對中國文學認識上的「失真」與「匱乏焦慮感」。首先是比較文學「平行研究」中，常因差異性現象，而形成「缺類」認知，即兩民族或兩國之文學經過比較後，往往會發現某方缺少某一文類。在中西文學比較中，學界已發現中國沒有「史詩」這個文類；此一問題最早並非陳世驤所提出，王國維時就已注意到這個問題。到了陳世驤提出「中國抒情傳統」的論述之後，這個問題更為突顯。

「缺類」認知如果僅是相對性的描述，其實有助於互顯雙方文學的

[28] 高友工，〈中國戲曲美典初論〉，收入氏著，《中國美典與文學研究論集》。

真相，實具正面的意義。所謂「相對性的描述」，是指在平行對等的比較基準上，同時認知到雙方的客觀事實，而給予不涉優劣評價的說明。從這一觀點而言，中西文學比較所獲致的「缺類」認知，最好是相對地描述彼此缺少哪些文類；或哪些相近的文類，彼此有何特質上的差異，例如「史詩」這一文類，中國式的「史詩」與西方式的「史詩」有何性質上的不同？

然而，在此一論述譜系中，由於上述的負面性影響，有些學者常不自覺地抱持一種「不對等的傾斜式比較」，再加上「不對等的價值評斷」，因而對於中國沒有「史詩」這一文類，產生強烈的「匱乏焦慮感」。所謂「不對等的傾斜式比較」，是指學者每以希臘《奧德塞》、《伊里亞德》等作品去定義「史詩」，並將它絕對化為唯一的基準，而持以衡量中國的詩歌，當然獲致中國沒有「史詩」的判斷，因此頗感焦慮。殊不知這已被歐洲「文化普同論」的意識形態所套住；然而在「文化相對主義」的觀點下，並沒有任何一種民族或國家的特殊文類可以被絕對化為唯一、普遍的基準，用以衡量其他國族的相近文類。這些不同國族的相近文類，只能相對地定義而各顯其特質。所謂「不對等的價值評斷」，是指以希臘「史詩」為絕對化的價值判準，用以評斷中國相近的文類而自慚形穢，感嘆中國何以不能產生如此「偉大」的文學！這也是歐洲文化普同論的意識形態所致。在這一論述譜系中，除了對「史詩」之「缺類」的焦慮而外，呂正惠〈中國文學形式與抒情傳統〉一文，更曾質疑何以中國無議論詩、無諷刺詩及戲劇詩，而頗致喟嘆！[29]何以如此？恐怕也是因為這一譜系之一元性、覆蓋性的大論述所形成的詮釋視域遮蔽。

其中有關「史詩」的議題，學界亦有從文化相對的觀點提出不同的意見者，例如陸侃如、馮沅君合著的《中國詩史》及裴普賢《詩經比較

[29] 參見呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁160-162。

研究與欣賞》，均曾指出《詩經》中早就有了多篇的「史詩」[30]。楊牧在'*From Ritual to Allegory*'一文中，提出《詩經・大雅》裡〈生民〉、〈公劉〉、〈緜〉、〈皇矣〉、〈大明〉等篇，就是中國式的「史詩」，表現了周代尚文的英雄精神，而異於希臘「史詩」所敘述尚武的英雄事蹟。[31]蕭馳〈兩種時間向度——中國史詩問題之比較文學思考〉，對此議題做了相當深入的論述。他嘗試從宇宙意識的時間向度與敘事學的時間向度，比較地詮釋中西「史詩」特質。在「宇宙意識的時間向度必須與敘事學時間向度並存，二者有一缺失則無法構成史詩」此一基準上，他認為中國並沒有真正完整的「史詩」[32]。問題是這樣的比較基準乃從荷馬到彌爾頓的西方史詩歸納而來，仍然是「不對等的傾斜式比較」。假如脫離這一比較文學的詮釋框架，回到中國文學的內部，或從文化相對主義的立場觀之，我們要問的是：一種中國式的「史詩」定義是否可能產生？

綜合上述，從一九六〇年代以迄的這個歷史時期，「中國抒情傳統」的論述做為一種頗具代表性的「知識型態」，已到應該加以反思的時刻。正如上述，其正負面的價值與影響，可以得到定位性的評估。而這一論述譜系至此也已完成其歷史時期任務，可畫下美麗的句點。而我們所要進一步思考的是，某種轉向的詮釋與建構，有何可能？其實，此一轉向並非突然出現，高友工已預示此一轉向的可能性，他特別從中國戲曲提

---

[30] 陸侃如、馮沅君認為《詩經・大雅》中，〈生民〉、〈公劉〉、〈緜〉、〈皇矣〉、〈大明〉五篇，乃是「周代的史詩」，參見《中國詩史》（臺北：明倫出版社，1969），頁47-48。裴普賢更將更將《詩經》中的「史詩」擴大範圍到十二篇，參見《詩經比較研究與欣賞》（臺北：學生書局，1983），頁239-288。

[31] 參見C.H.Wang, *From Ritual to Allegory*, Hong Kong: The Chinese University Press ,1962, pp.53-72.

[32] 參見蕭馳，〈兩種時間向度——中國史詩問題之比較文學思考〉，收於氏著，《中國抒情傳統》。

出「描敘美典」，已與「抒情美典」對觀。蔡英俊先前雖多關於「抒情美典」的論述，近些年已關注到「敘事美典」的相關議題。[33]另如鄭毓瑜也從「類應」的觀點，去探討古代詩學所建構「比物連類」世界觀的體系，提出對「抒情傳統」另一種取向客觀面之理解的可能。[34]某種新的辯證性對話似乎正在展開。

四、另向詮釋與重構──「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構

（一）論述取向與定位

我們的論述取向與定位是：1、脫離中西比較文學的詮釋框架，也不套借西方的理論，而回到中國文學的內部，從宏觀的洞察與深層的理解，找出中國詩歌內在要素的結構性關係與變化性規律而構造其系統。我們稱這為「內造建構」。2、從前揭論述譜系超越性本質論、一元性主流論的層位，轉到經驗現象及語言形構層位，進行分析、綜合，以論述其多元性的結構及多面向的變遷。

前揭論述譜系偏重創作者主觀內在美感經驗及過程的詮釋。如果涉及作品語言形構也會約化到主觀意識層去做本質性的詮釋，或僅做不具內容的純粹形式的詮釋；很少整體考量到作品形構自身主客觀多元性與多層次的要素及條件，亦即很少從取得特殊質料及形式而被定型化之後的作品現象去詮釋；更完全忽視文學的生成、演變，除了主觀內在的美

[33] 參見蔡英俊，〈擬古與用事：試論六朝文學現象中「經驗」的借代與解釋〉，收入《文學、文化與世變》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002），頁67-96。又參見〈「詩史」概念再界定——兼論中國古典詩中「敘事」的問題〉，收入《臺灣學術新視野：中國文學之部（一）》（臺北：五南圖書出版公司，2007），頁1-21。

[34] 參見鄭毓瑜，《文本風景——自我與空間的相互定義》。

感經驗之外，還有若干必要的、相對客觀的、不同歷史時期的社會文化因素及條件。因此，前揭的論述譜系對中國「抒情傳統」與「抒情美典」的詮釋，是一主觀性的、超越性的、靜態性的知識型態。「歷史」對他們而言，只是被一種主觀而超越的普遍性本質所統攝的抽象概念性時空；而非在不同時期，因著不同的主觀意識型態與客觀社會文化因素條件，而相對地、多面向地變動的具體經驗性時空。當然，所有文學理論的建構都無法僅由個別作品逐一去論述，某種層次的約化與整體的系統化實有其必要；但是，究竟約化到何等層次？這得視所要建立的「知識」性質如何而定。超越性的「本質論」是「哲學」的知識，對歷史經驗現象的詮釋，其效用不大。雖然，歷史、文化、社會都有其「哲學」；但是，其詮釋效用也都僅在於對超越經驗的原因、規律提出理論性的假說，未必能貼切於歷史文化社會差異性的經驗現象。我們的論述定位固然不可能針對零散的個殊作品去詮釋，但也不能往上超越到絕對唯一的普遍本質去論述。那麼，對於我們的論述應該做出怎樣適當的定位呢？

分解中國詩歌的總體情境，可有以下幾個層次：1、經驗現象層可再分解為：A、個別篇章現象；B、一家作品現象；C、不同歷史時期的相對性詩歌現象；D、不同體類的相對性詩歌現象；E、通代的普遍性詩歌現象；2、本質層則可再分解為：A、某些部件、層面或類型，例如社會情境、文化意識、主觀美感經驗、語言形構、題素類型、風格類型等，這些都是相對普遍的「物性本質」；B、超越一切經驗現象之上，絕對普遍的「形上本質」。我們的論述不承認文學具有這種絕對普遍的「形上本質」。文學是歷史、文化、社會經驗的產物，故所有「本質」義涵都只能定位在不同部件、層面或類型之相對普遍的「物性本質」去論述。準此，則我們的詮釋乃定位於中國詩歌不同歷史時期、不同體類的經驗現象以及某些部件、層面或類型之相對普遍的物性本質；而其目的同時要兼顧到某些相對普遍的結構因素、變遷規律與相對差異的歷史趨向、美典類型的詮釋。那麼，對歷史經驗現象進行約化，仍有其必要；

但是，約化也應該有其界限，相對性現象與相對性本質辯證融合的境域，就是約化停止的界限。在這界限的境域上，我們還同時可以洞觀到中國詩歌多元性的相對普遍本質與不同歷史時期、不同體類的經驗現象。如果再往上約化到絕對的、一元的普遍本質，則不同歷史時期、體類的相對性詩歌現象及其要素，就完全消失不見，至少會被弱化到微不足道。

「美典」一詞，是高友工從西方aesthetics一詞所做轉譯性的創製。aesthetics一般翻譯為「美學」；但是，高友工認為「美學」一詞抽象理論的色彩太重。他不做純理論的建構，而想要針對中國文學去詮釋涵有實在內容的美感經驗；更進而要將它約化為普遍性的「典型」，故把aesthetics創製地轉譯成「美典」一詞，意即「美的典型」。本文「美典」一詞，即沿用高友工之見。若由「美的典型」而言，其義涵為具體與抽象、個殊與普遍的辯證融合。它既指一類型性事物的共相；相對而言，也指這一類型中諸多個別事物的殊相。共相與殊相乃相即互涵而存。其涵義類近於中國文體論裡「體式」或「體格」的概念，例如《文心雕龍・體性》所謂典雅、遠奧等「八體」。只是一由西方美學的認知觀點立說，一由中國文體論的認知觀點立說。「美典」或「體式」的建構，通常都非循客觀分析、歸納所做的實證性判斷，而是循直觀綜合所獲致主客融合的詮釋性呈現。因此，它是一種以直觀綜合的思維將諸多個別事物依其相似性加以類型化的知識建構。準此，則任何「美典」都應包含一組多個彼此相關而可辨識的特徵，依此而使類型固定下來，成為一種穩定狀態。我們可將這組「彼此相關而可辨識的特徵」稱為「定型顯性特徵」。因此，「美典」乃由諸多既具相對普遍性又具相對差異性的經驗現象約化而成，它不能離開文學的歷史經驗而成為純抽象理論的知識。而經驗其實都是散殊的，再如何約化也不會僅止於一種。這也就是為什麼《文心雕龍・體性》超越個別作品作家、超越個別類體所約化的「體式」有八種之多。若說中國詩歌只有一種「抒情美典」，便已超越所有經驗現

象而把「情」這一經驗性的文學質素「形上化」了；高友工到比較晚期「戲曲美典」的論述，大概已察覺到這一點，才會再提出外向性的「描敘美典」。因此，約化必須有一停止的界限。否則，多種類型便會消失，而被單一化。這無益於我們對中國詩歌「美典」之多面向、多類型的認知。

以下，我們就針對中國詩歌之類型化及發展歷程現象，找出若干組具有決定性的因素或條件，做一系統性的詮釋；並依此詮釋去建構出幾種基型的「美典」，及其結構性的關係與變遷的面向。做為詮釋的因素及條件，我們將兼顧三個層次去尋求：1、中國人在文化上相對普遍的宇宙觀、思維模式、生命存在意識，可做為超越依據之詮釋者；2、各歷史時期的社會文化因素、條件，可做為發生原因或外在條件之詮釋者；3、中國詩歌本身由發展歷程所積澱的若干基本要素，包括某些相對普遍的形式及題素，可做為詩歌某些相對普遍的「物性本質」之詮釋者。總體而言，中國詩歌「美典」的結構與變遷，就是由這三個層面的諸多因素及條件辯證地實現。

（二）詮釋「詩美典」變遷與結構的基本觀念

首先，我們嘗試由中國人深層意識中的宇宙觀及思維模式，建立詮釋「詩美典」變遷與結構的基本觀念；這基本觀念就隱涵在《周易》中。經文與傳文合一的《周易》，其各部分的內容來源不一，也非成於一時一人之手。其思想體系雖不夠一致與完密；但是，卻長期匯集自殷、周到秦、漢許多學派的思想，是一聚合型的體系；其中仍然大致有一思想的共同進路與關懷議題，可比較大規模地徵示中國人某種共持的形上學、宇宙觀、人生觀與思維模式。我們可以抽繹出其中兩組觀念，以做為詮釋「詩美典」變遷與結構的理據。這其中的基本假定是，一個民族比較共同的形上學、宇宙觀、人生觀與思維模式，在長期的文化發展中，已內化成相對普遍而潛存的深層意識，做為基本的目的因、動力因、形

式因；而在不同歷史時期中，因著不同的社會文化條件與現實經驗，所產生相對性的目的、動力、質料與形式，而於不同的層面表現為不同型態的文化產物。這兩組觀念是：

1、二極旋折，變易往復，終極有常。

2、二元對立，相生互成，整體和諧。

第一組觀念用以詮釋宇宙萬物循環變化的歷程性規律與終極目的；第二組觀念用以詮釋宇宙萬物相生互成的結構性關係與整體形相。

《周易》六十四重卦中，相臨兩卦基本上均為對立，而一卦之中的六爻也是如此。依據勞思光的說法，其中隱含古人對宇宙秩序與人事規律的解釋，最主要的二個觀念是：「物極必反」與「居中不變」[35]。我們可依此說法，配合本文的論述，再做推繹，「對立」的卦象，徵示宇宙在歷程中「物極必反」的「變易」現象；我們稱它為：「二極旋折」，表示一種對立性的轉折變化。而這種轉折變化，在時間歷程中不斷在進行，因此呈現彼此因依，往復循環的規律性現象；我們謂之「變易往復」。六十四重卦以第六十三卦的「既濟」，表徵整個歷程朝向終極「完善」的目的在前進；然而，這不是時間歷程的終點，也不是「完善」既成而固定不復變易的事實。「既濟」之「完善」只表徵一永無終止的、絕對的「理想目的」；故「既濟」的卦辭云「初吉終亂」，即在「完善」之「吉」中又顯「亂」的可能徵象，而接之以最後第六十四卦的「未濟」，表示整個宇宙、人事仍在永不停止的往復循環變易中。但是，即使「完善」之「目的」永遠無法究竟地實現，卻應然是終極常有的「理想目的」。其於宇宙的運動而言，是一形上之「目的因」；於人事而言，是一「終極關懷」的價值信念；我們謂之「終極有常」。這樣的變易規律與目的，既可用以詮釋自然宇宙的秩序，也可用以詮釋歷史文化的秩序。《周易》

[35] 參見勞思光，《中國哲學史》（香港：中文大學崇基學院，1968），第一章，頁9-14。

又進一步以六爻顯示變易、判斷吉凶。勞思光的詮釋，各重卦之內卦的第二爻與外卦的第五爻，爻辭通例絕大部分都解為「吉」。第二爻與第五爻正好各居內外卦之「中」，故此爻辭之詮釋有以「中」為「吉」的原則。「吉」是因為得其「正」，故「居中」則得「正」。準此，則爻辭隱含著一個觀念，在每一小階段的歷程中，各個不同狀態的「相續」就是「變易」；而「中」之「吉」，卻在變易中常規地顯現，正表示每一個別狀態都有一「變中不變」之質素。[36]我們可依此推繹言之，「中」、「正」在宇宙現象是一不變之質素，在人事上則可視為「不變」之恆常性價值。因此，歷史文化的發展，除了恆有終極的、絕對的理想目的之外，各小階段的變易狀態中，也恆有各種相對普遍性的、不變的價值，故能變而不失其常。自然宇宙與歷史文化得以恆存，就是由這一「變而有常」的秩序所保證。然則，「終極有常」必在不同的歷史時期，因不同的社會文化條件相對地實現。這是「體用相即」，雜合存有論與宇宙論的哲學觀念。它普遍潛存在古代中國人的深層意識中，成為文化實踐與詮釋的基本原則。

《周易・繫辭傳》云：「一陰一陽之謂道。」陰與陽是一組「二元對立，相生互成」終而辯證地實現事物「整體和諧」的因素。這是中國遠古就已發現的宇宙之「道」。它既是宇宙本身創生、存有與結構的原理，也是中國人據以詮釋萬事萬物的基本思維方式。實在存有與內心思維的同律，是中國哲學的基本型態。因此，它不是靜態的、抽象的、語言表層的形式邏輯思維，而是動態的、具體的、實存層的辯證邏輯思維。中國人就以此來詮釋自然宇宙與歷史文化事物之複雜變化歷程與結構關係。在《周易》中所有二元對立的宇宙現象與思維模式，如剛－柔、清－濁、虛－實、動－靜等等，從宇宙論而言，都可視為「一陰一陽」之「道」的發用；從思維模式而言，也都可視為「陰－陽」這一組辯證

[36] 同前註。

邏輯的「同模推衍」。中國人即以此思維模式，在事物二元對立的現象中，洞觀到其「相生互成」的「整體和諧」關係；在事物多元分立的現象中，洞觀到其「渾然並生」的「整體和諧」關係。因此，中國古代許多文化產物都是循著此一宇宙觀與思維模式去創造。而所創造之物也就隱含此一原理。

上述這種變易歷程與結構關係的原理，最典型的具現就是「律詩」此一文化產物，故可以它為範例言之。有些學者如程抱一、蕭馳等都認為「律詩」中含著這一宇宙觀與思維模式。蕭馳〈化之影跡，非復即變——論中國古典詩歌律化過程之觀念背景〉一文對這問題有頗精詳的論述。[37]我們可在此一觀點的基礎上，去分析「律詩」的格律，就很容易發現每一聯的上下句平仄必呈相反性的「二元對立」，中間兩聯上下句對偶的涵意也要求最好能如此，不可犯「合掌」即重複之病。然其聲調或涵意的「整體和諧」之美與「往復循環」的變化規律，卻都由這一「二元對立」的模式「相生互成」而實現。這可以是一個民族集體深層意識的發用。再進一層觀之，各聯上下句平仄相反對立；但是，第一聯的下句和第二聯的上句，第二聯的下句與第三聯的上句，第三聯的下句與第四聯的上句，其平仄卻又相同；而第四聯的下句最終更循環式的「回復」到與第一聯上句的平仄相同，形成首尾「圓合」的整體，正符合「往復循環」的宇宙變化歷程。假如，我們將上下句平仄對反視為「二極旋折」的變易；則上下句平仄相同，稱為「黏連」，即是律詩平仄旋折變易中，連續「不變」的現象。如果不這樣，即是「失黏」；失黏則一首詩即無法連結為整體。故一首律詩的整體結構與發展歷程有幾個關係點：第一句與第二句是「變」的關係、第二句與第三句是「不變」的關係，第三句與第四句是「變」的關係。下半以此類推。因此，整首律詩幾個結構

[37] 參見蕭馳，〈化之影跡，非復即變——論中國古典詩歌律化過程之觀念背景〉，收於氏著，《中國抒情傳統》。

與歷程的關係點乃呈現：變－不變－變－不變－變－不變－變－不變，最後的一個「不變」，是第八句與第一句「循環圓合」的關係。這種「變」與「不變」往復相循的規律。若從靜態的空間性結構關係來看，是「二元對立，相生互成」而「整體和諧」。若從一首詩由第一句進展到最後一句，這種動態的時間性歷程來看，則是「二極旋折，變易往復」而「終極有常」。有趣的是，如「易卦」一般，那徵示「有常不變」之「中」，也出現在一首律詩前半之第二句與第三句、後半之第六句與第七句，以及將前半、後半連結為整體的第四句與第五句，這三個都是「居中」的關係點。終而以此形成一個「變而有常，往復循環」的歷程與「對立和諧」的整體。這很難說不是一個民族集體深層意識的發用而只是一種偶然的巧合吧！

綜合上述，這樣的原理，正可做為詮釋中國「詩美典」的變遷規律與結構關係的基本觀點。

（三）「詩美典」多面向變遷的幾組對立辯證性變素

所謂「變遷」，即事物在時間序列的變易。我們首先要問的是：在變易中有沒有某些不變的質素？依循上述宇宙觀與思維模式的原理，中國人一般都肯認在一切事物的變易中存在著不變的普遍性，做為維持各別事物之間的同質關係而形成變易的連續現象；「源流」文學史觀就是如此。但是，所謂「連續現象」並非全無轉折的順承，因此中國人的文學史觀不只講「源流」，還談「正變」；「變」出於「正」而異於「正」。「正」與「變」為文學具有價值義涵的二種對立性範型。不過，「正」與「變」又非截然斷裂，全無連接關係；故必肯認某些「不變的質素」做為其歷程連接或性質普同的依據；這就是劉勰《文心雕龍・通變》之中，在《周易》的哲學基礎上，針對文體創作與承變之法則而提出的「通

變」的觀念。[38]從價值性的範型而言是「正」，從規範性的法則而言是「通」。相對於「正」、「通」，我們從文學現象的「變」而言，不同歷史時期的社會文化情境，會讓不同才性、學養、存在意識及遭遇的詩人感受不同的存在經驗，因而形成不同的題素；然後又選擇不同的體製形構，例如詩或詞，古體或近體，五言或七言等類體，而賦予文學產品不同的美感形相，則「差異性」便因此形成。諸多不同的詩歌美感形相在時間歷程中序列地遞現，就是「變遷」；但是，在這變遷歷程中，卻也並非所有個體千差萬別，全無其相對普遍性。從中國文學歷史的宏觀洞察，我們應可肯認某些普遍性是存在的；不過，這普遍性在經驗現象中是多元相對而非唯一絕對。而這些相對普遍性通常是由某些文學社群，從傳統中共同選擇、承受若干傳統「不變」的文學質素，再加上當代「新變」的存在意識與經驗融合而成。故「變」中有「不變」，「不變」中又有「變」。其「不變」非唯一絕對，而是呈現在詩歌總體的若干不同層面。而「變」又非個體之千差萬別，既有群體從傳統中共同的選擇與承受，因而會在詩歌的某些層面表現為若干相對普遍性。以唐詩為例來說，明朝人提出三唐或四唐之說；但是，我們認為並非每個歷史時期都只是單一線性的總體變遷；以盛唐這一歷史時期並時觀之，暫不論李杜，就以文學史上所慣稱「田園詩」與「邊塞詩」二種不可相互約化的類型來說，羅宗強就認為王孟這一群體表現了「興象超妙」的詩風，岑高這一群體則相對表現了「風骨清發」的另一種詩風。[39]我們認為這二者當然可視為二種相對普遍的「詩美典」。而這兩種「詩美典」並非前無所承、今無所變。二者各別選擇承受不同的文化傳統，王孟選擇承

---

[38] 參見劉勰，《文心雕龍・通變》：「夫設文之體有常，變文之數無方……文辭氣力，通變則久……通變無方，數必酌於新聲……憑情以會通，負氣以適變……變則其久，通則不乏。」頁569-571。

[39] 參見羅宗強，《隋唐五代文學思想史》（上海：古籍出版社，1986），第三章，頁87-110。

受的是個人自由閒適的存在意識，接近禪與老莊；也選擇承受了六朝陶謝一系「山水、田園」詩的題素類型；更偏取「五言」這一傳統的體製形構去表現；再加上個人才性、學養，以及在當代社會情境中，因切身的遭遇所感受的存在經驗；終而構成「山水、田園」詩的「美典」，並展現此一美典由六朝以至唐代的變遷「面向」。相對的，岑高選擇承受的是關懷時代社會的存在意識，接近儒家；也選擇了風雅、漢魏、六朝一系「戰爭、亂離」的題素；更偏取「七言」這一傳統的體製形構去表現；再加上各人才性、學養，以及在當代社會情境中，因切身的遭遇所感受的存在經驗；終而構成「邊塞」詩的「美典」，並展現此一美典由先秦、漢魏以至唐代的變遷「面向」。這兩種變遷「面向」不是一線在進行。而這二個不同「面向」的變遷，只是文學史上之一例而已；這就是本文所謂「詩美典的多面向變遷」。這種相對普遍又相對差異的「詩美典變遷」，絕非以一「抒情」的目的因、動力因、質料因、形式因就可完全詮釋；但是，本文的論述目的並不在於針對每個歷史時期去描述有哪些「詩美典」，那是文學史書寫的任務。本文界定為文學史理論的建構，其任務在於詮釋這般「詩美典多面向變遷」的文學史現象，究竟原於哪些「變而不變」的基本因素？也就是「變而有常」的因素到底為何？

透過宏觀的洞察，我們嘗試找出主導「詩美典多面向變遷」，可有下列幾組對立辯證性的變素：1、集體意識與個體意識；2、主觀情志與客觀物象；3、感性抒情與知性窮理；4、自敘性的敘述模式與擬代性的敘述模式；5、描敘性的敘述模式與抒發性的敘述模式；6、概念表達式與意象表達式；7、齊言句構形式與雜言句構形式；8、浮變性聲律與定格性聲律。第1組要素涉及詩的主體性；第2、3組要素涉及詩的題素類型；後五組要素則涉及詩的形構類型，而其中第4、5組是敘述模式，屬於詩的內在形式；第6、7、8組是有關詩的符碼、句構、聲調，屬於詩的外在形式。以下逐一做簡要的詮明：

1、集體意識與個體意識

從文化史觀點來看，余英時認為中國「士」此一知識階層的存在意識，在秦漢時期是「群體意識」的自覺，到了魏晉六朝時期則為「個體意識」的自覺。[40]我們可以說，這是文化上深層意識「二極旋折」的變遷；但是，此一變遷並不意謂「群體意識」即在六朝之後便消失。它仍然存在，並與「個體意識」形成「二元對立」的意識結構，做為相對的目的因與動力因，產生變易往復的辯證發展歷程；而在不同歷史時期的社會文化條件下，取得不同的形式與質料，表現為不同的文學型態。因此，它們是一組「詩美典」變遷最基本的主觀性變素。例如，六朝時期裴子野的〈雕蟲論〉所代表的就是一種「群體意識」的文學觀，[41]強調以道德理性和文學社會功能做為文學相對普遍的物性本質，展現的是先秦兩漢以來的文學傳統；對照蕭繹的《金樓子・立言》、蕭綱〈與湘東王書〉等，[42]所代表的是「個體意識」的文學觀，強調的卻是以「抒發個人性靈」為文學另一種相對普遍的物性本質。並且，也相對形成另一個新的傳統。又例如，鍾嶸與劉勰對詩語言的不同見解，其深層處所秉持的也是這兩種意識的對立。鍾嶸《詩品》主張詩乃「吟咏性情」，故其語言「何貴於用事」，而「古今勝語，多非補假，皆由直尋」。其所欣賞的詩句，例如「明月照積雪」、「思君如流水」、「高臺多悲風」，在他看來「既是即目」，「羌無故實」[43]；乃是個體在當下時空，感物而發，不必涵有歷史文化傳統群體累積的經驗與價值意義。這種詩語言觀念，所預設是生命存在的「個體意識」。劉勰《文心雕龍・事類》，

---

[40] 參見余英時，《中國知識階層史論》（臺北：聯經出版公司，1980），頁206-275。

[41] 參見裴子野，〈雕蟲論〉，收入嚴可均輯《全上古三代秦漢三國六朝文》（臺北：世界書局，1982），《全梁文》，卷五十三。

[42] 參見蕭繹，《金樓子・立言》（臺北：世界書局，鈔永樂大典本，1975）、蕭綱，〈與湘東王書〉，收入《全梁文》，卷十一。

[43] 參見鍾嶸，《詩品・序》，頁93。

則相對主張詩要用典故，肯認「經典沉深，載籍浩瀚，實群言之奧區，而才思之神皋也」[44]。此一觀點乃建立在人類存在經驗之可類比性及共通性，並累積為歷史傳統；其所預設是生命存在的「群體意識」。六朝之後，這種「群己的對立辯證」，始終在不同的歷史時期，以不同的社會文化條件，往復表現為相似又相異的文學型態。唐代，被一般文學史家視為「復古」的陳子昂、元結、白居易、元稹等，其與「個人抒情」詩系之對立，也是此一深層意識的浮現。此後，所謂「復古」與「新變」的對立，例如公安與格調，從生命存在的深層意識觀之，都是「群己」的對立辯證；但是，模式相似，卻因各歷史時期之社會文化條件的差異，在相對的目的、形式、質料上的訴求，實質上各有殊別，也不能完全等同視之。因而形成「詩美典」在不同歷史時期多面向的變遷。就以常被誤為缺乏「新變」的「復古」言之，它其實也是一種含有「群體意識」與「傳統文化意識」，卻又含有其「當代意識」的「新變」；乃「變而有常」的文學觀念與思維模式，而非一成不變的複製。裴子野、白居易、李夢陽等，各有關懷，各有面目，實不相同。

2、主觀情志與客觀事物

「情志」包含情與志；「事物」包含事與物。「物」又再分為「物象」與「景象」；二者皆以其類近而約化。詩的題素類型，從主觀情志到客觀事物的發展，而逐漸形成對立並尋求辯證調和。這有一歷程可循，由《詩經》之以「情志」為主要題素到六朝山水詩之以「物象」為主要題素，其間有一階段性的過渡；漢賦的「物象」多為虛擬，尚未取得其實在性，只是做為某種文化符號而呈現。《呂氏春秋》、《淮南子》、《春秋繁露》、《白虎通義》等秦漢典籍，對「物」之價值判斷多為負面，因為先秦兩漢所關懷者為人文社會，則「物」所指乃情欲之對象；

[44] 參見劉勰，《文心雕龍・事類》，頁706。

而此歷史時期的知識型態，在人性論上，與「道德理性」相對的一切感性成素，都被「統而觀之」，視為於道德有害，故「情」與「欲」不分，皆屬人性負面之成素。而「物」為「情欲」對象，會使人性產生陷落或迷惑，也是負面價值。[45]當萬物皆收攝在「道德理性」的觀點的來判斷其存在，則一切自然山水均只能做為一種道德符徵出現，才具有其正面價值。最明顯的例子即是董仲舒的〈山川頌〉[46]。這一時期，自然之「物」仍未從道德觀點脫離出來，成為獨立實在的客觀物象；或在「情」與「欲」分離之後，成為「情」之主體的審美對象。因此，必須到六朝因著「個體意識」的自覺，「情」不再被等同於「欲」，也可以視為無關「道德」的純粹感性主體，「物色」觀念相對產生。而「客觀物象」也才得以與「情」對列，相互產生作用。[47]雖「物以情觀」；但是，相對亦可「情以物遷」。[48]「情」與「物」平列相對。因此，「體物為妙，功在密附」的山水、詠物之詩，[49]才有可能在「題素」的基準上，與以「詩騷」或「古詩十九首」為正典的言志、抒情之詩，區分為可辨識的不同類型，亦即兩種相對差異的美典。當然，「主觀情志」與「客觀物象」的辯證

---

45 先秦兩漢之以「情」及其所對之「物」為負面價值，詳參陳昌明，《六朝「緣情」觀念研究》（臺北：臺灣大學中文研究所碩士論文，1987），第二章，頁33-46。又龔鵬程，〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉，收入氏著《文學批評的視野》，頁55-77。又顏崑陽，〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀〉，收入政治大學中文系主辦《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北：新文豐出版公司，2003），頁312-314、321-324。

46 董仲舒撰，蘇輿義證，《春秋繁露・山川頌》（北京：中華書局，1992），卷十六，頁423-425。

47 有關「物色」觀念之產生及其在文學批評上的意義，參見蔡英俊，《比興物色與情景交融》，第三章第一節，頁167-189。

48 「物以情觀」參見《文心雕龍・詮賦》，「情以物遷」參見《文心雕龍・物色》。

49 參見劉勰《文心雕龍・物色》。

融合，仍為詩人們所追求的另一種美典。這二者的對立辯證現象，六朝之後，仍不斷進行。以致我們從題素類型觀之，「詩美典」實非只有一個；孰為主流？也有不同歷史時期的差異，不能籠統一概視之；否則文學史的書寫即無可能。準此，我們可以說，「主觀情志」與「客觀物象」的對立辯證，也是「詩美典」多面向變遷的一組變素。

3、感性抒情與知性窮理

「感性抒情」與「知性窮理」，其前後辯證發展歷程比較不那麼清楚；但是，也依稀可辨。假如我們將《詩經》視為一「原始混合型」的美典，情、志、事、物、理各種題素都有，卻也都不純粹。則「風」與稍後的「騷」合而觀之，可視為感性抒情的開端。屈原作品中雖有事、物、理的各種成素；但是，其基調仍是「感性抒情」。發展到漢魏時代，一種相對於「感性抒情」而以「知性窮理」為題素的「議論型美典」，已逐漸成為相對的類型；到了「玄言詩」風行一時，這一類型便明顯實現。然而，不僅六朝之後，在「詩者吟詠性情」的本質觀下，「知性窮理」的「議論詩」往往多沒有很高評價；甚至，現代學界也長期漠視此一類型，「議論詩」在文學史中幾乎沒有地位。古代自南宋中晚期以至明清之不重視議論詩，固有其創作路線正當性之爭，是一種「在場性」的文學意識形態的對抗。但是，假如現代學者做為「離場性」的文學歷史研究，能脫離這種以「抒情言志」為主的文學意識形態，而相對客觀地詮釋文學歷史比較完整的現象，則應該可以清楚的洞觀到，「知性窮理」其實從《詩經》開始便是一種與「感性抒情」對立的題素。從《詩經》中，我們很容易就讀到許多「夾敘夾議」的詩，尤其「大雅」和「頌」。其實《詩經》真正以「比興」之意象含蓄托喻「情志」的詩，只有一百多首；其他三分之二都是以「賦」表達之，不是直接議論，就是直接敘事、寫物。漢魏六朝詩的議論性也極強，最典型化的就是「玄言詩」；不過，「玄言詩」在文學史上的評價卻一向被貶低。到了唐代，杜詩多議論，韓愈、白居易詩的議論成分更多。及至宋詩，「知性之美」更是

其有別於唐詩的特徵。[50]由於張戒《歲寒堂詩話》[51]、嚴羽《滄浪詩話》等人的批判，逐漸演變成明清的「唐宋詩之爭」。但是，嚴羽雖主張「詩者吟詠性情」，卻仍然不排除「讀書窮理」為詩歌能「極其至」的辯證性變素。[52]

從文學歷史客觀的現象來看，「感性抒情」與「知性窮理」實為一組辯證性的變素，由此產生「詩美典」多面向的變遷。因此，我們對中國詩歌史，假如要有比較全面的理解與詮釋，則從「抒情言志」的預設立場超越出來，重構「議論詩」的美典，是一當行而可行之路。

4、自叙性的敘述模式與擬代性的敘述模式

「自敘性的敘述模式」與「擬代性的敘述模式」之對立辯證，無疑是造成中國「詩美典」多面向變遷，一組主要的變素。「風雅」的抒情言志，乃「詩人覽一國之意以為己心」[53]，多為「代言」的敘述模式；到了屈騷才正式表現為一種個人「自敍性」的敘述模式；但是，漢魏六朝的「樂府」詩，大致仍以「代言」的敘述模式為主。其後，「個人抒情詩」定型，「自敍」成為比較通行的敘述模式；不過，「代言」的敘述模式並沒有消失，甚至還發展出類似「寓言」的「假擬性」敘述模式。這種詩在中唐韓愈、白居易等、晚唐李商隱等的詩作中頗多。我們合併「代言」與「假擬」二種敘述模式，而稱之為「擬代性敘述模式」。龔鵬程〈論李商隱的櫻桃詩——假擬、代言、戲謔詩體與抒情傳統間的糾

[50] 有關「宋詩的知性之美」，參見龔鵬程，〈宋詩的基本風貌——知性的反省〉，收入氏著，《文學與美學》（臺北：業強出版社，1986），第六章。

[51] 參見張戒，《歲寒堂詩話》卷上，上冊。

[52] 參見嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話・詩辨》（臺北：河洛圖書公司，1978）。

[53] 參見孔穎達，《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，十三經注疏本，1973）。〈詩大序〉：「一國之事繫一人之本，謂之風。」孔氏疏云：「詩人覽一國之意以為己心。」

葛〉一文，對這個問題有頗具洞見的處理。[54]有關「擬代體」的研究，梅家玲、蔡英俊等，都已有成果。[55]

準此，我們可以說，在中國詩歌史上，這兩種敘述模式，對詩的表現形式一直都辯證地產生作用，而造成「詩美典」多面向的變遷。

5、描敘性的敘述模式與抒發性的敘述模式

「描敘」包括寫物與敘事。「寫物」側重在以客觀之外物為對象，就其性質、形象、結構，進行「空間性鋪排式的描寫」，如繪畫然。漢代寫物的大賦，典型地表現了此一敘述模式，故云「賦者，鋪也」。「敘事」側重在以客觀的事件為對象，就其人物的行動、表情，在特定時空場景中，因互動關係所發生的事件，進行「時間性過程現象」的敘述，如說故事然。漢魏樂府中的敘事詩，典型地表現了此一敘述模式。因此，二者的差別，一在空間性的物象鋪排，一在時間性的事件敘述。而其相似，則都是對外在事物現象的描敘，故主體呈現「隱退」狀態。以它們的相似性，和「抒情言志」之作對觀，正是二種內外對立的敘述模式。「抒情言志」之作，乃是以人的內在感情意志為對象，由內而外地發抒來。即使有「物象」之書寫，其本身也非實在之對象，而僅是語言形式層次做為隱喻或象徵的符碼，用以暗示「情志」。它主要還是「抒發」主觀的內在經驗，故稱為「抒發性敘述模式」，其主體呈現「顯明」狀態。這兩種對立性的敘述模式，在中國詩歌史上，一直都是造成「詩美典」變遷的主要變素。

6、概念表達式與意象表達式

---

[54] 參見龔鵬程，《文學批評的視野》，頁193-219。

[55] 參見梅家玲，〈論謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美學特質——兼論漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題〉，收入氏著，《漢魏六朝文學新論》（臺北：里仁書局，1997），頁1-92。又參見蔡英俊，〈擬古與用事：試論六朝文學現象中「經驗」的借代與解釋〉。

「概念表達式」與「意象表達式」，這一組對立辯證的要素，對「詩美典」的多面向變遷也一直產生形式因的作用。「概念表達式」指的是直陳其事、直說其意，直論其理，即「賦」的語言形式。前文已述及，《詩經》中儘多以「賦」為表達式的詩作。其後，「知性窮理」的「議論詩」，也以「概念表達式」為主；「意象表達式」籠統言之，指的是「比興」；不過，「比興」卻是一組很複雜的觀念，在中國詩歌的創作、實際批評與理論上，都有相當紛歧的發展。近現代學者的研究成果也非常豐富。[56]我們在這裡不必做全面性的論述，僅從詩歌的語言表達式而言，可分為「興喻」與「興象」。這兩種「意象表達式」在詩騷中都已出現，漢儒箋釋詩騷，特別突顯「興喻」，並且混淆了「比」與「興」。事實上，兩者有所分別，「比」是「物性連類」之喻，而「興」是「情境連類」之喻；但是，兩者大抵都與言外寄託的「作者本意」觀念結合。「興」發展到六朝時期，因抒情主體的自覺及「物色」觀念的形成，轉出另一個「感物起情」的新義，其表達式也脫離言外寄託作者本意的模式，而轉為喚起直覺經驗的「意象感發」模式，尤其唐詩，此一表達式

[56] 例如朱自清，〈詩言志辨〉之中的〈比興〉一節；徐復觀，〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，收入氏著《中國文學論集》（臺灣：民主評論社，1966）；裴普賢，〈詩經興義的歷史發展〉，收入氏著《詩經研讀指導》（臺北：東大圖書公司，1977）；葉嘉瑩，〈中國古典詩歌中形象與情意的關係例說——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說〉，收入氏著《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1985）；蔡英俊，《比興物色與情景交融》（臺北：大安，1990）；趙沛霖，《興的源起》（臺北：明鏡文化公司，1989）；顏崑陽，《李商隱詩箋釋方法論》（臺北：里仁書局，2005）；顏崑陽，〈文心雕龍「比興」觀念析論〉，《中大人文學報》第十二期（1994.6）；顏崑陽，〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，臺灣《清華學報》新二十八卷第二期（1998.6）；顏崑陽，〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，收入成功大學主辦《第三屆魏晉南北朝文學與思想研討會論文集》（臺北：文津出版社，1996）。

完全定型，可稱為「興象」[57]。然而，其實《詩經》的十五「國風」假如撥開漢儒「興喻」之詮釋迷霧，已有不少「興象」的表達式。六朝之後，「興喻」與「興象」便在同一「意象表達式」的系統下，再分化為二個次系統。因而，形成二種次型的「詩美典」。我們很容易辨識張九齡、陳子昂〈感遇〉這類型的詩與王維〈青谿〉、孟浩然〈宿業師山房期丁大不至〉這類型的詩，乃是二種不同的「美典」。假如，將這兩次類合併，統謂之「意象表達式」而與「概念表達式」對觀，則可見到這一組對立辯證的變素，在不同歷史時期、不同題素類型的詩歌中，發揮多大的形式因作用。

7、齊言句構形式與雜言句構形式

「齊言句構」指的是每句都整齊的四言、五言或七言。「雜言句構」則指的是各句長短不齊。它關係到的不只是語言意義問題，更重要的是奇偶、遲速的音節規律與變化問題；音節的奇偶、遲速又關係到文氣問題。這當然與詩歌美的質素有關。中國詩歌，在宋詞成為一代普及之體製以前，「齊言句構」是常模、是正格，都為偶數音節。《詩經》即以齊言為主要的句構形式，「雜言句構」的數量不多。屈騷打破這種規律的句構，同一篇的句構雖大體整齊，但卻已散文化，故音節奇偶相雜，形成有異於四言詩的聲調美感。漢魏樂府頗多「雜言句構」，是「雜言句構形式」最早出現的典型。此後，「齊言句構」仍是常模。追求奇變的詩人，則好以受樂府影響之「雜言句構」的歌行體，表現一種陽剛之氣所成的美感。及至詞曲，則「雜言句構」變為常模，與「齊言句構」之詩，形成二種由聲調所形塑的對立性美典；故「齊言句構形式」與「雜

[57] 有關「比」與「興」的區別以及「興」義的演變，參見顏崑陽，〈文心雕龍「比興」觀念析論〉、〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉、〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，版本同前注。有關「物色」觀念之形成以及「比興」義在歷代的發展，參見蔡英俊，《比興物色與情景交融》。

言句構形式」一直都是造成「詩美典」變遷的一組重要變素。

8、浮變性聲律與定格性聲律

「浮變性聲律」與「定格性聲律」，也是一組主要的對立性變素，對詩的聲律產生極大的形式因作用，而造成「詩美典」的多面向變遷。《詩經》開始的四言古體詩、漢代開始的五言古體詩、魏晉開始的七言古體詩，雖有聲律而未定格，可稱為「浮變性聲律」；唐代發展完成的近體詩，可稱為「定格性聲律」。這兩種對立性的聲律，不但各自形成不同的詩體，因聲音形式的相對差異，表現為不同的「美典」；更參合變化出許多變格或新體。其「自由」與「規範」之間，始終在處進行辯證發展的歷程中，而造成「詩美典」的多面向變遷。

上述幾組造成變遷的變素，並非每一美典類型都完全具備，而是部分選擇性的組合。選擇的動力因是主客觀的交互作用，在某一歷史時期的詩人們，因應客觀的社會文化條件，而做出「群體的選擇」，將幾種變素交織而形成某一「美典」類型。因為這些變素乃是在變遷的歷程中，在某一可並時視之的階段，被選擇而加以相對普遍化而穩定下來，乃構就某一「美典」類型，並成為這一「美典」類型相對普遍的物性本質；但是，它仍然保持「變易」的可能性。當它「變易」了，這一「美典」類型也隨之而變易。因此，我們稱這樣的結構要素為「變素」。不過，這種「變易」仍有其「不變」的同質者在，否則此一「美典」類型便消失了。故原則上，每一「美典」類型都有相對普遍性，此為其「常」，始能在變遷的文學發展歷程中，穩定為一種「靜態性的類型」。但是，它們也都在變易中，以不同階段所新生的相對差異性，顯現變遷的跡象，此為其「變」。在時間歷程中，任何「美典」都必須保持不停的「變易」，顯現為一種「動態性的類型」。一旦停止變易，此一「美典」便呈僵固狀態而趨向死亡。

（四）「詩美典」的叢聚狀結構

接著，我們要處理「詩美典」的「結構」問題。「結構」指的是獨立個體在總體中，或各部分成素在整體中，其彼此以某種秩序相互連結的關係狀態。依循上文的論述，我們已可肯定中國詩歌並非僅有「抒情」的單一美典，而是在幾組有關主體意識、題素類型、形式類型的對立辯證要素的交互作用下，在不同歷史時期，隨著不同的社會文化條件產生「詩美典」多面向的變遷。而某種面向的變遷，在某個時期穩定下來，並時性地觀之，便是某種類型的美典。然則，我們可以從中國詩歌史上，觀察並約化出幾種主要類型的詩歌美典？各種類型「詩美典」的構成要素為何？不同類型間的構成要素是否有交集？而不同類型的「詩美典」又彼此存在怎樣的關係？

上述問題，可能會有兩種回答：一種回答是各類型間完全斷開，成為沒有結構關係的散立；或各類型組成要素並無交集，被界定為各個純粹的、封閉的形態；另一種回答是類型和類型間處在相互依存的關係中，而各類型的組成要素也有所交集，故類型雖可相對區分，但是也保持著彼此開放的界域。「界域」意指可區分，而「彼此開放」則又非完全封閉，故其內部構成要素並非純粹之物。

在我們有關「詩美典」結構的此一論題中，所選取的是第二種回答。這是因為「詩」做為一種藉著形式與內容有機融合的精神創造物，其構成要素不是佔有空間的固定物質。前一節所述及的幾組變素，在不同的歷史時期，不同的美典類型中，其實都是以「變而有常」的性質，交互地進行有機的組合，故不同的美典之間，都包含著若干變易的差異性質素；但是，也相對包含著某些恆常的普遍性質素。因此，所有美典類型都相互依存而在，並彼此開放，沒有不可逾越的絕對封閉界限。即此而言，任一個作品都可被歸類，也就是都可去參與一種美典類型；但是，並非表示此一美典類型就是它不可更改的最後歸屬，例如某詩只能歸屬於「山水詩」這一美典類型，而不能歸屬於「閒適詩」的另一美典類型。

假若，「類型」是許多個體共相的顯示，那麼同一個體既然可以在兩個類型間進出，則類型當然是開放的，其界限絕非不可逾越。

從類型間存在界限而言，則各「美典」類型皆有其獨立性；但從其界限之可逾越而言，各「美典」類型間卻又存在混雜性或相依性。所謂「相依性」指的是兩類之間因某種相對性的變素而可指認其存在關係，例如「田園詩」之與「邊塞詩」；或是兩類之間某種變素有所交集而可指認其存在關係，例如「緣情詩」之與「言志詩」。純粹類型化僅做為某些詩之共同特徵辨認的指標，實際上「混合型」的情況可能更為常見。假如，我們將中國的詩歌世界，總體視為一座由各種不同樹種構成的叢林，就如鮑照〈蕪城賦〉所云「叢薄紛其相依」。那麼，一樹種就是一「詩美典」，彼此既獨立又「紛其相依」地形成「叢聚狀的結構」。

一種「美典」類型至少必備三種變素，即某一類型的主體意識、題素、內外在形式，這稱為「主變素」；類型之間的界限，通常都緣於「主變素」的差異。但是，上列的幾組變素，題素與形式都不只一種類型，而且其下都可再分次類。某一變素如果與某一「美典」類型的主變素不互相排斥，而可辯證融合；但又不是必要條件，則可成為此一「美典」類型的「次變素」。主變素、次變素都是相對於某一「美典」類型而言，故不是絕對的。原則上，構成一種「美典」類型的必要條件而足以用來規定此一「美典」之「物性本質」的變素，即是「主變素」。它是持以辨識一種「美典」類型的主要依據，故為此一「美典」的「定型顯性特徵」。相對的其他變素，只是充分條件，即是「次變素」。它使得此一「美典」的涵意更加豐富，故為此一「美典」的「涵意隱性特徵」。

依循上述理論上的設定，我們可以將諸多「叢聚狀結構」的「詩美典」分述如下：

1、祖基型美典：

我們將《詩經》三百篇視為「祖基型美典」。這是從中國「詩美典」生成變遷歷程的「創始性」而言，不是從其型態的「完滿性」而言。在

型態上，它只是一「混合型」，難以做「純粹型」的約化。因為，上述幾種基本變素，它以群體意識、擬代性的敘述模式、抒發性的敘述模式、浮變性聲律為主；但是，在題素上卻是情、志、事、物、理等都有相當的成分，而在表達式上也是賦、比、興兼具。它混合了「詩美典」大多數的變素，建立了原始的基本型態。因此，後世對各種文學型態起源的論述，包括形式與內容的特徵，似乎都可以從它找到跡象。

2、宗基型美典：

「詩美典」至漢代分化為三宗——騷、樂府、賦。從「祖基型美典」的《詩經》至漢代，其變遷的徵象主要反映在「主體意識」、「敘述模式」與「題素」的轉變。「騷」的主變素有三端：一是《詩經》之「群體意識」融合了「個體意識」；二是由《詩經》「擬代性」的敘述模式轉變成「自叙性」的敘述模式；三是題素也由《詩經》混雜的狀態比較集中在「主觀情志」上，而相對的「客觀事物」則退居到象徵或隱喻符碼之語言形式的位置，由此而建立「自敍性抒情美典」這一次類型。「樂府」相對延續《詩經》的擬代性敘述模式。因此，它結合「情志」的題素，傳承《詩經》而與「騷」相對，更完整地建立了「擬代性抒情美典」這一次類型。不過，其主變素卻集中在三方面：一是在「句構模式」上，顯化了《詩經》中仍居次要的「雜言」；二是更突出「事」的題素；三是由於「事」之題素的增加，其敘述模式也跟著集中在「描敘性」的表現。相對於《詩經》，這三方面才是比較大的變遷，而「敘事美典」的次類型也大致在漢魏樂府定型。「賦」則很明顯地將主變素集中在「物」的題素上，而敘述模式也將「寫物」給典型化了。由此，使得「寫物美典」完全定型。

3、子基型美典：

若由「詩美典」的外在形式與內在形式以及題素觀之，歷經上述先秦、漢魏到六朝，由《詩經》以至騷、樂府、賦，已大體建構完成中國「詩美典」的各種「基型」。六朝相對於前代，在「詩美典」的建構上，

其實一向被貶低價值的「玄言詩」，才是延續《詩經》中不受重視之「知性窮理」的題素，而讓「議論型美典」得以完全定型。這是六朝詩在中國「詩美典」之變遷與建構上最大的貢獻。文學史上一向評價較高的「抒情詩」、「山水詩」，若從「美典」的變遷與建構的觀點言之，其實只是上述「祖基型」與「宗基型」某一面向或次類型的承續與精化而已。對於「美典」類型的創建，並無太大效用。至於唐代之後，在「詩美典」的創構上，其主變素大抵就只剩「浮變性聲律與定格性聲律」這組對立變素的辯證了。其他方面，均為上述基型的混合交融變化，而不再有新基型的創構。

從先秦到六朝，中國詩歌的變遷有二個明顯的徵象：一是創作實踐上「類體」的分化與隨之而來在批評上的分類辨體，故詩、騷、賦被分開，而五言詩也取得主流，定格性聲律的近體詩正在醞釀。而「詩」也逐漸被狹義化；故以下幾個「子基型」均就狹義的詩而論，不概括騷、賦。二是題素的分化；分化相對就是純化。因此，相對於《詩經》那種「混合型美典」，六朝之後，以某一單純題素而構成的「純粹型美典」明顯出現。前述的幾種對立性變素，以「題素」為主變素而若干形式性要素為次變素，交錯組合，便構造成以下三個「子基型美典」：

(1)抒發型美典：由內向外抒發，主變素是主觀情志。「抒發型美典」關懷的是人的心靈世界，其下再分「言志」與「緣情」。即在「情志」題素此一主變素之中，再結合以下幾個次變素：「集體意識」與「個體意識」之對立、「自叙性的敘述模式」與「擬代性的敘述模式」之對立、「概念表達式」與「意象表達式」之對立，甚至「意象表達式」下，又有「興喻」與「興象」表達式之對立；因而交錯變化出許多不同的次類型。

(2)議論型美典：在「中國抒情傳統」論述下，此一美典始終面目模糊，甚至可憎。然而，詮釋歷史不能先預設單一特定的價值立場，否則有些事實俱在的歷史經驗現象就會被預設的價值立場一筆抹煞，例如明

人「漢無騷，唐無賦，宋無詩」的說法，[58]則漢騷、唐賦、宋詩全被否棄。這是由創作論的價值立場與當代文學霸權之爭而對歷史傳統所發出的「批評暴力」。其實，任何經驗現象能在歷史的某一階段存在，必有其可詮釋的原因；價值優劣則是另一問題。現代學者之詮釋中國文學歷史，或建構其美典，假如僅由經驗主義或形式主義的美學為基本假定及詮釋觀點，並加以絕對化，則「議論型美典」永無相對而合理的歷史位置。這一美典的主變素是「知性窮理」的題素，次變素是「意象表達式」與「概念表達式」的對立辯證。它應該由中國「士」與「道」的觀點來詮釋，而非由西方離絕知識與道德之純粹美感經驗的觀點來做「評價先行」的詮釋。在中國儒釋道的文化思想語境中，此一美典被用來表現從知識與道德所形成而有異於「情」的「知性之美」或「理性之美」，可上通天道，下達倫理，以至「士」人個我的生命安頓。它原本比較表現在散文中——「載道」是古文的傳統；但中國詩與文的相互滲透乃常見現象，故這一類型的「美典」可重新討論，包括被認為實用性的諸多文類，近現代以來常被貶視或忽略。我們必須回到中國的文化傳統來看，找出它之所以「美」的相對性本質依據。

(3)描敘型美典：主變素是客觀事物的題素與描敘性的敘述模式。次變素則是群體意識與個體意識、自敍性的敘述模式與擬代性的敘述模式、齊言句構形式與雜言句構形式、浮變性聲律與定格性聲律。以上幾種變素交織出同中有異的次類型美典。依題素不同，其下可再分為「寫

[58] 例如李夢陽〈潛虬山人記〉：「山人商宋梁時，猶學宋人詩。會李子客梁，謂之曰：宋無詩；山人於是遂棄宋而學唐已。問唐所無，曰：唐無賦哉！問漢，曰：無騷哉！山人於是則又究心賦騷於唐漢之上。」參見《空同集》（臺北：商務印書館，景印文淵閣四庫全書本，1986），卷四十八。又何景明也有同一論調，其〈雜言十首〉之五：「秦無經，漢無騷，唐無賦，宋無詩。」參見《何大復先生集》（臺北：偉文圖書公司，乾隆庚午歲重鐫賜策堂藏本，1984），卷三十八。

物」和「敘事」。而「寫物」又可依其次類題素，細分為「物象」與「景象」；「詠物詩」之與山水、田園、登覽、行旅等「寫景詩」的次類型區別就在於此。「敘事美典」主要是事件在時間性序列中的展現；但是，敘述時間與經驗時間的次序和程度並非完全一致，可有細部差異的變化，卻很難再約化出次類型。「寫物美典」則為「物象」或「景象」在空間位列中的展現。相對而言，「詠物詩」展現的是比較小的空間，而「寫景詩」展現的是比較大的空間。「敘事美典」關懷的是人在現實世界中，由互動關係所涉及的存在經驗與價值的問題，它可以是無事實可徵的各種傳說性故事，而總謂之「故事詩」；或有事實可徵的人物事件，而總謂之「詠史詩」。「寫物美典」關懷的是人在客觀世界中，與物互動關係的存在經驗與價值的問題。「物」可以是自然的也可以是文化的；可以是大空間的「景象」，山水、田園、登覽、行旅等「寫景詩」屬之，也可以是小空間的「物象」，詠物詩屬之。

上列三種基型，每種基型都是一個面向或類型，都有一、二構成的「主變素」，與若干「次變素」；但是，「主變素」乃相對而言，此一類型的「主變素」相對可為彼一類型的「次變素」。以上述三個子基型而言，「情志」題素為「抒發型美典」的主變素，乃其「定型顯性特徵」；但是，它相對可為「描敘型美典」的次變素，乃其「涵意隱性特徵」。反之，亦然。而其他次變素則只是充分條件，不同美典類型，在同一次變素上可能也會有交集，例如「描敘型美典」與「抒發型美典」在「意象表達式」上常有交集。因此，三種子基型美典各有界域；但是，也保持開放性。因為內部有所交集，故非各自截然無關的散立，由此而形成一種「叢聚狀結構」。

五、結論

綜合全文的論述，我們可以獲致下列幾點簡要的結論：

（一）一九六〇年間，陳世驤在中西比較文學「平行研究」的框架下首先提出：中國文學的特質在於「抒情」。其後，高友工、蔡英俊等，轉由中國文學內部，以「抒情傳統」做為基本觀點，或從哲學、或從美學、或從文學史、或從詩學，更精細地詮釋中國詩歌的本質、美學特徵、歷史發展動力、軌則與進程，而儼然形成一個論述譜系。本論文反思批判此一譜系，在詮釋效用與正面影響上，肯斷它對中國文學殊異於西方的特質及其內在美學特徵、文學歷史發展的目的因、動力因與軌則等問題，皆具有很高程度的詮釋效用及影響。然而，相對的也有其詮釋效用的局限與負面影響。在詮釋效用的局限上，乃是由於過度強化「抒情傳統」的普遍性與主流性，背後自覺或不自覺預設了單一線性文學史觀與孤樹狀美典結構的概念；而缺乏反面或相對命題的辯證，因此對中國文學美典的多面向變遷與多元性結構形成覆蓋性的遮蔽。而明顯的負面影響，則是在比較文學平行研究的框架之下，有些學者常不自覺地抱持一種「不對等的傾斜式比較」，再加上「不對等的價值評斷」，因而對於中國沒有「史詩」、「戲劇」、「議論詩」等，產生「缺類」的誤認與匱乏焦慮感。

（二）本論文在反思批判此一論述譜系之後，提出另向論述的可能，以建立學術「對話」的機制。我們的另向論述主題是：中國「詩美典」的變遷與結構，不能僅由一個「抒情傳統」獲致完全的詮釋。它所呈現的是「多面向變遷」與「叢聚狀結構」。為論證此一主題，我們首先從《周易》提舉出「二極旋折、變易往復、終極有常」、「二元對立、相生互成、整體和諧」的宇宙觀與思維模式，做為詮釋「詩美典」變遷與結構的基本觀點

（三）依據上述的基本詮釋觀點，我們又從詩歌歷史的積澱，提舉出與主體性、題素及形構有關的八組對立性變素：1、群體意識與個體意識；2、主觀情志與客觀事物；3、感性抒情與知性窮理；4、自叙性的敘述模式與擬代性的敘述模式；5、描敘性的敘述模式與抒發性的敘述模式；6、概念表達式與意象表達式；7、齊言句構形式與雜言句構形式；8、浮變性聲律與定格性聲律。依藉這八組對立性變素，以解釋中國「詩美典」生成、變遷的形式因、目的因、動力因與質料因。從而觀察其變遷，在辯證歷程上所呈現的多種面向。而從上述「變易往復，終極有常」的基本觀點來看，每一「美典」類型都有相對普遍性，此為其「常」，始能在變遷的文學發展歷程中，穩定為一種「靜態性的類型」。但是，它們也都在變易中，以不同階段所新生的相對差異性，顯現變遷的跡象，此為其「變」。在時間歷程中，任何「美典」都必須保持不停的「變易」，顯現為一種「動態性的類型」。

（四）上述幾組變素，在不同的歷史時期，不同的美典類型中，其實都是以「變而有常」的性質，交互地進行有機的組合，故不同的美典之間，都包含著若干變易的差異性質素；但是，也相對包含著某些恆常的普遍性質素。因此，所有美典類型都相互依存而在，並彼此開放，沒有不可逾越的絕對封閉界限。從類型間存在界限而言，則各「美典」類型皆有其獨立性；但從其界限之可逾越而言，各「美典」類型間卻又存在混雜性或相依性。假如，我們將中國的詩歌世界，總體視為一座由各種不同樹種構成的叢林；那麼，一樹種就是一「詩美典」，彼此既「獨立」又「相依」地形成「叢聚狀的結構」。在這觀點之下，我們從具體的創作現象規約出中國「詩美典」的類型為：以《詩經》為典範的「祖基型」；以騷、樂府、賦為典範的三個「宗基型」；以六朝之後的詩歌為典範所形成抒發、議論、描敘的三種「子基型」。

Reflecting on the Establishment of Chinese Literature's "Lyrical Tradition "in order to Discuss the Multidimensional Transition and Clustered Structure of the "Poetic Aesthetics "

Kun-Yang Yen*

Absract

In the 1960s, Sinologist 陳世驤 established "lyrical tradition" among Chinese literary critique. Afterward it became a genealogical discourse that was inherited by many scholars. This discourse relys on "parallel studies" in East/West comparative literature studies in order to highlight the distinguishing characteristic of Chinese literature. The positive value of this study is unquestionable. However, it causes some effects influence: Firstly, this statement is a kind of "Coverage Of Grand Narrative" that overlay the multiple horizons of the Interpretations on Chinese Literature; Secondly, the statement implies unitary linear view of literary history which simplifies Chinese literature to an "Isolated Tree stat Structure". After reflecting on and criticizing the negative influence, and reestablishing a different way of interpretation, I argue that : Chinese ancient poetic "aesthetics" presents multidimensional transition and clustered structure.

Keywords: lyrical tradition, poetic aesthetics, transition, structure

* Professor, Department of Chinese Literature, Tamkang University