

國立政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班

101 學年度第二學期碩士學位論文

指導教授：曾守正



研究生：徐巧玲

中華民國 102 年 7 月

## 摘 要

陳世驥，字子龍，號石湘，河北省人。早年多致力於創作與新詩研究，1941年遠赴美國，專注於中西比較文學與中國古典文學詩歌等研究，後期則結合中西理論，投入研究先秦詩、騷文學，並發表多篇中英論文。陳世驥著述以中國古典文學為主，兼及中國當代文學以及翻譯研究，文章散見於各學刊或論文合集，其中十篇中文著作和譯文由楊牧編選收入《陳世驥文存》一書中，其它以英文寫成之論文則還未及結集成書。1971年陳世驥發表〈中國抒情傳統〉一文，提出「抒情」為中國文學主要特質之論述，凸顯了中國文學特質與價值，也為現代中國文學開啓一重要方向。

陳世驥在中西比較文學框架下，標舉出中國文學的光榮傳統在「抒情」，而此一「抒情」特質涵蓋於各種文類之上，《詩經》則為「抒情傳統」之起點。《詩經》是一種唱文，是人自然情感的流露，具濃厚抒情成份，這正是「抒情詩」的最大特質。《詩經》之後，接續的則是《楚辭》，所以陳世驥說：「中國抒情道統發源，楚辭和詩經把那兩大要素結合起來，時而以形式見長，時而以內容顯現。」此後，「抒情」繼續風靡六朝，延伸到唐朝以及之後的朝代。陳世驥認為中國文學便以「抒情詩」作為統御，樂府和漢賦則更拓廣加深這「抒情」主流，然後形成源遠流長傳統，稱之為「中國抒情傳統」。

從中國文學的發展來看，陳世驥「抒情傳統論述」內容是以《詩經》作為起點，之後《楚辭》則成為濫觴，至魏晉六朝，陸機〈文賦〉為「抒情」之流行，唐代詩歌蓬勃發展，可以為「抒情」之巔峰。從陳世驥學術研究歷程來看，「抒情傳統」是他早期在中國學術生涯以及赴美國之後的學術研究，二者的結合與融合，由此可以看見陳世驥學術思想的承接和連貫，展現出創作的秩序性。

**關鍵字：**陳世驥、抒情、抒情傳統

# 目 錄

第壹章 緒 論	P. 1
第一節 研究問題與目的	P. 1
第二節 文獻回顧與探討	P. 9
第三節 研究範圍與方法	P.30
第貳章 陳世驥「抒情傳統」開端	P.33
第一節 以《詩經》為「抒情」起點	P.34
一、 「詩」字內涵探討	P.35
二、 「興」字意義探討	P.39
三、 結 語	P.43
第二節 以《楚辭》為「抒情」濫觴	P.45
一、 中國文學「時間」意識的誕生	P.46
二、 屈原〈離騷〉的「時間」流動	P.58
三、 屈原〈九歌〉的「結構」建立	P.71
四、 結 語	P.80
第參章 陳世驥「抒情傳統」發展	P.83
第一節 以陸機〈文賦〉為「抒情」流衍	P.85
一、 〈文賦〉的「姿」	P.86
二、 〈文賦〉的「情」	P.94
三、 〈文賦〉的「秩序」	P.105
四、 結 語	P.109
第二節 以唐代詩歌為「抒情」巔峰	P.112
一、 中國詩歌中的「自然」	P.113
二、 中國詩歌中的「時間」與「律度」：論李商隱〈錦瑟〉	P.116
三、 中國詩歌的鑑賞：論杜甫〈八陣圖〉	P.124
四、 結 語	P.135

第肆章 陳世驥「抒情傳統」建構歷程	P.137
第一節 跨越「現代」與「傳統」	P.139
一、 艾克敦的影響	P.139
二、 朱光潛的影響	P.149
三、 以現代恢復古典榮光	P.154
第二節 結合「抒情」與「秩序」	P.157
一、 以文學為黑暗中曙光	P.157
二、 有情的歷史觀	P.163
三、 發憤與興發的人生	P.170
四、 結語	P.175
第伍章 結 論	P.179
第一節 回顧陳世驥「抒情傳統論述」	P.179
一、 醞釀期	P.179
二、 開展期	P.184
三、 融匯期	P.189
第二節 反思陳世驥「抒情傳統論述」	P.191
一、 「情」的界定	P.193
二、 「言志」或「緣情」	P.195
三、 「抒情傳統」起點的認定	P.200
參考書目	P.203
附 錄 陳世驥著作知見錄	P.209

# 第壹章 緒論

## 第一節 研究問題與目的

陳世驥(1912-1971)，字子龍，號石湘，河北省人。1935年北京大學畢業，抗日戰爭開始後離開北平，於長沙湖南大學任教，早年的他多致力於創作與新詩研究。1941年遠赴美國，曾在哈佛大學及哥倫比亞大學從事教學研究工作。1945年到加州柏克萊大學東方語文學系任教，專注於中西比較文學與中國古典文學詩歌等研究。後期則結合中西理論，投入研究先秦詩騷文學，並發表多篇中英論文。1971年陳世驥發表〈中國抒情傳統〉<sup>1</sup>一文，正式提出「中國抒情傳統」，為現代中國文學開啓一重要方向，可惜其論述系統尚未建構完成，在同年的5月逝世於加州柏克萊。<sup>2</sup>

陳世驥的著述以中國古典文學為主，兼及中國當代文學以及翻譯研究，文章散見於各學刊或論文合集，其中十篇中文著作和譯文由陳世驥學生楊牧(王靖獻)編選收入《陳世驥文存》<sup>3</sup>一書中，有〈中國抒情傳統〉、〈中國詩字之原始觀念試論〉<sup>4</sup>、〈姿與 GESTURE〉<sup>5</sup>、〈時間和律度再中國詩中之示意作用〉<sup>6</sup>、〈中國詩歌

<sup>1</sup> 〈中國抒情傳統〉一文原為英文演講稿“On Chinese Lyrical Tradition”，1971年陳世驥於「美國亞洲學會」年會中宣讀，首次發表在《Tamkang Review》，(Vol.2, No.2/Vol.3, No.1)，(Oct 1971/Apr 1972)，頁 17-24。陳世驥去世後，由其學生楊牧在台北國際比較文學會議上代為宣讀了一次，後來再經楊銘塗翻譯成中文，發表在《純文學》月刊。其後，楊牧又再將之修訂，收入於《陳世驥文存》書中。

<sup>2</sup> 有關陳世驥生平概況之文章：Charles Witke，〈Shih-Hsiang Chen：In Memoriam〉，《Tamkang Review》(Vol.2, No.1)，(April/1971)，頁 1-2。史誠之，〈桃李成蹊南山皓一悼陳世驥教授〉，《明報月刊》第 6 卷第 8 期，1971 年 8 月，頁 14-22。謝朝樞，〈斷竹續竹·飛土·逐穴—陳世驥教授談：詩經·海外·楚辭·台港文學〉、〈生離死別太頻頻—記陳世驥教授〉，《明報月刊》第 6 卷第 8 期，1971 年 8 月，頁 23-30。葉珊，〈柏克萊—懷念陳世驥先生〉，《純文學》第十卷第二期，1971 年 8 月，頁 69-78。夏志清，〈悼念陳世驥—並試論其治學之成就〉，《文學的前途》，台北市：純文學出版社，1974 年，頁 211-229；楊聯陞，〈追懷石湘—陳世驥選集序〉，《傳記文學》第 19 卷第 6 期，1971 年 11 月，頁 18-19，收入《陳世驥文存》作為序言，台北市：志文出版社，1972 年。楊牧，〈柏克萊精神〉、〈卜弼德先生〉，《柏克萊精神》，台北市：洪範書店，1980 年，頁 81-101。陳子善，〈本書說明〉，《陳世驥文存》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998 年。陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年 6 月，頁 220-221。陳國球，〈「抒情傳統論」以前：陳世驥與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》第 3 期，2009 年，頁 64-65。陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第 1 期(卷)，2011 年 12 月 23 日，頁 3。線上出版日 2012 年 5 月 16 日，資料來源 <http://mail.cnki.net/magazine/magadetail/WHSX201101.htm>。

<sup>3</sup> 陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972 年。另外，大陸亦有出版《陳世驥文存》，為區辨二書，大陸版本則於書名之後，加注(瀋陽)。

<sup>4</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，收入《中央研究院歷史語言研究所集刊外編》第四種下冊，1961 年 6 月，頁 899-912。原為 1958 年 6 月 3 日陳世驥於台灣大學第二次演講之內容，主題為〈試論中國詩原始觀念之形成〉。1966 年寫成“Early Chinese Concept of Poetry”〈早期中國

中的自然〉、〈中國詩字之分析與鑑賞示例〉<sup>7</sup>、〈關於傳統·創造·模仿〉<sup>8</sup>、〈法國唯在主義運動的哲學背景〉<sup>9</sup>、〈「想爾」老子道德經敦煌殘卷論證〉<sup>10</sup>、〈原興：兼論中國文學特質〉<sup>11</sup>。其它以英文寫成之論文則還未及結集成書。陳世驥赴美後，首先深入研究陸機〈文賦〉，1948年英譯〈文賦〉為“Literature as Light Against Darkness”，中文題為《文學作為黑暗中閃耀之光華》，發表在《北京大學五十周年紀念論文集》。<sup>12</sup>1951年有〈探求中國文學批評的起源〉<sup>13</sup>；1957年〈中國詩學

---

的詩觀念〉，發表於《Transactions of the International Conference of Orientalists in Japan》11：p.63-68。收入《陳世驥文存》，頁39-61。

<sup>5</sup> 陳世驥，〈姿與 GESTURE〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第28本，頁319-334。收入《陳世驥文存》，頁63-90。

<sup>6</sup> 陳世驥，〈時間和律度在中國詩中之示意作用〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第29本下冊，1958年11月，頁793-808。為陳世驥1958年5月31日於台灣大學文學院第一次演講之內容，收入《陳世驥文存》，頁91-118。

<sup>7</sup> 陳世驥，〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，《文學雜誌》第4卷第4期，1958年6月，頁4-16。為陳世驥6月7日於台灣大學文學院第三次演講內容，收入《陳世驥文存》，頁127-150。

<sup>8</sup> 陳世驥，〈關於傳統·創造·模仿〉，《文學雜誌》第4卷第6期，1958年8月，頁4-6。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972年，頁151-168。

<sup>9</sup> 陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，發表於朱光潛主編北平出版《文學雜誌》第3卷第1期，頁17-27。收入《陳世驥文存》，頁169-187。

<sup>10</sup> 陳世驥，〈「想爾」老子道德經敦煌殘卷論證〉，原為英文論文“On the Historical and Religious Significance of the Tun-huang MS. of Lao-tzu, Book I, with commentaries by ‘Hsiang Erh’”，《清華學報》新1卷第2期，1957年4月，頁41-62。收入《陳世驥文存》，頁189-218。

<sup>11</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，原為英文論文“The Shih-ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics.”〈《詩經》在中國文學史與詩學的意義〉，收入《中央研究院歷史語言研究所集刊》第39本，1969年1月，頁371-414。後經楊牧翻譯為〈原興：兼論中國文學特質〉，經陳世驥再次修訂，發表在香港中文大學《中國文化研究所學報》第3卷第1期，1970年9月，頁135-161。收入《陳世驥文存》，頁219-266。

<sup>12</sup> 1948年陳世驥英譯陸機〈文賦〉為“Literature as Light Against Darkness”，中文題為《文學作為黑暗中閃耀之光華》，發表在《北京大學五十周年紀念論文集》(National Peking University Semi-Centennial Papers)第十一集。參見陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁4-14。參見夏志清〈悼念陳世驥並試論其治學之成就〉及陳世驥〈姿與 GESTURE〉。《北京大學五十周年紀念論文集》為一大型紀念文集，論文作者為當時北大教授及和北大相關之學者，如朱光潛、夏濟安也在其中。陳世驥論文有71頁，篇幅大，自成第十一冊，內容分三部分：一、〈陸機生平與〈文賦〉之撰定時間考〉(Lu Chi's Life and the Correct Date of his“Essay on Literature”)；二、〈談譯文中部分概念和用語〉(Discussion of Some Ideas and Expressions in the Translation)；三、〈〈文賦〉英譯〉(An English Version of the“Essay on Literature”)。1953年陳世驥刪去第一、二部分論述，將譯文單獨出版為《陸機文賦》“Essay on Literature: Written by the Third-Century Chinese Poet Lu Chi”。書前新撰〈導言〉(Introduction)，從比較文學及文學史的角度論陸機和〈文賦〉之意義；後加的〈附記〉(Supplementary Note)，為他與逸欽立討論陸機〈文賦〉撰寫時間之事。相較之下，1948年之譯本比1953年之譯本內容中有更多陳世驥對〈文賦〉的詮釋和解說。參見陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁232-233。後來陳世驥學生楊牧，根據陳世驥所英譯的〈文賦〉以及徐復觀於1980年所作的《陸機文賦疏釋初稿》，寫成《陸機文賦校釋》一書，台北市：洪範書店，1985年。

<sup>13</sup> Shih-Hsiang Chen, “In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism”〈探求中國文學批評的起源〉，《University of California Publications in Semitic and Oriental Philology》，(Vol. XI, 1951), P.45-63。

與禪學》<sup>14</sup>；1968年〈「八陣圖」圖論〉<sup>15</sup>以及〈《楚辭·九歌》之結構分析〉<sup>16</sup>；1969年〈論詩時間：屈原的偉大〉<sup>17</sup>等重要著作。

陳世驥早期學術生涯是他學術道路的起點，以及其後來人生當中種種經歷，致使他建構出「中國抒情傳統」論述。1971年陳世驥發表〈中國抒情傳統〉一文，提出「抒情」為中國文學主要特質論述，「中國的文學榮耀並不在史詩；它的光榮在別處，在抒情的傳統裡。」<sup>18</sup>陳世驥在中西比較文學研究框架之下，標舉出中國文學之光榮傳統在於「抒情」，是有別於西方以希臘史詩、戲劇之文學傳統，藉此凸顯中國文學特質與價值。「抒情傳統始於詩經。詩經是一種唱文(詩者，字的音樂也)。因為是唱文，詩經的要髓整個說來便是音樂。因為它瀰漫著個人弦音，含有人類日常的掛慮和切身的某種哀求，它和抒情詩的要義各方面都很吻合。」<sup>19</sup>陳世驥認為此一「抒情」特質涵蓋於各種文類之上，《詩經》則為「抒情傳統」之歷史起點，《詩經》是一種唱文，詩歌中有著人自然情感的流露，表現出人內心最真實一面，具有濃厚抒情成份，這正是「抒情詩」的最大特質。在〈原興：兼論中國文學的特質〉一文中亦言「我們要探索中國文學的起源，自然應該把目光集中在詩經。」<sup>20</sup>

在《詩經》之後，接續的是《楚辭》。《楚辭》當中詩歌類型繁富，其中有富麗堂皇華美意象，代表作品—屈原〈離騷〉可以說是「文學家切身地反映的自我影像」，其他各篇都是各式各樣的抒情詩歌，如：祭歌、頌詞、悲詩、悼亡詩，都

<sup>14</sup> Shih-Hsiang Chen, "Chinese Poetics and Zenism" 〈中國詩學與禪學〉，原載於《東方》第10卷，由張海明譯，田守真校，收入《陳世驥文存》(瀋陽)，頁182-189。

<sup>15</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁26-53。〈「八陣圖」圖論〉一文是陳世驥在充滿西方評論的環境中，使用外國語言教授中國文學的真實經驗。他發現，雖然中國詩歌和西方文學有不同的手法和風格，但最終卻擁有相同的本質，那就是「抒情」。有關杜甫〈八陣圖〉之論述，亦可參見〈中國詩之分析與鑑賞示例〉一文，收入《陳世驥文存》，頁127-150。

<sup>16</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》之結構分析〉，《Tamkang Review》(Vol.2, No.1), (April 1971), 頁3-14。陳世驥曾於1968年3月美國亞洲學會上，講述《楚辭·九歌》。參見夏志清，〈悼念陳世驥—並試論其治學之成就〉，《文學的前途》，台北市：純文學出版社，1974年，頁220-227，收入《陳世驥文存》書中作為序言，頁20-27。

<sup>17</sup> Shih-Hsiang Chen, "The Genesis of Poetic Time: The Greatness of Ch'u Yuan" 〈論詩時間：屈原的偉大〉，《清華學報》新10卷第1期，1973年6月，頁1-44。此篇為陳世驥於1969年聖十字島會議上所發表長達七十多頁的論文，內容在談論屈原作品中的「時間」意識表現，參見夏志清，〈悼念陳世驥—並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》，頁20-27。後來有古添洪翻譯，〈論詩：屈賦發微〉(上)(下)兩篇，分別刊於《幼獅月刊》四十五卷二、三期，1973年/1977年，頁51-62/頁13-21。

<sup>18</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁32。

<sup>19</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁32。

<sup>20</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁219。

是發洩焦慮、慘戚、哀求或憤懣等，為用韻文寫成之慷慨激昂自我傾訴。故，陳世驥說：「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。中國抒情道統的發源，楚辭和詩經把那兩大要素結合起來，時而以形式見長，時而以內容顯現。此後，中國文學創作的主流變在這各大道統的拓展中定形。所以，發展下去，中國文被註定會有強勁的抒情成份。」<sup>21</sup>

《詩經》、《楚辭》之後是漢賦和樂府。樂府繼續呼應著過去抒情詩歌，而由散、韻文結合的賦，則有私下或訴之於眾，有對切身問題之主觀表白，還有客觀描述和牽強附會的幻想組合。其中，賦沒有小說佈局或戲劇情節，無法敘述一段雄偉的史詩或上演一幕劇情，但卻透過「振奮和怡悅的語言音樂，將自己的話語強勁的打入他人的心坎」。<sup>22</sup>此後，「抒情」繼續風靡六朝，延伸到唐朝以及之後的朝代，後來甚至和新演化(諸如敘述性或戲劇性的)他種主流一起，或者被立於旁支，隱而未見，但不論如何，只要剝開一切外殼，便能看見「抒情」，因為「抒情」才是諸多文學之真面目。緣此，陳世驥認為中國文學便是以「抒情詩」作為統御，樂府和漢賦則更拓廣加深這「抒情」主流，然後形成源遠流長傳統，所以稱之為「中國抒情傳統」。<sup>23</sup>

陳世驥身處二十世紀中期，一個被稱為「史詩」時代，家國分裂、混亂，「中國抒情傳統」的提出更顯得有意義，這應是作為知識份子面對混亂歷史時局的一種救贖方式，陳世驥英譯陸機〈文賦〉，特別強調秩序，又論述杜甫〈八陣圖〉等，都證明了這點。陳世驥從「詩歌」和「歷史」找出了「中國抒情傳統」源頭，就是一種情感的興發，因此以《詩經》作為「抒情」的起點。約莫同時期的捷克漢學家普實克(Jaroslav Prusek, 1906-1980)，其研究白居易和杜甫詩歌，認為這類詩歌具有社會關懷傾向，但這一社會關懷則必須收納在個人寄託中(抒情傾向)，否則無法成其大，顯示出了歷史和詩歌對話可能。「抒情」成為普實克心目中的中國文學精神，恰好與陳世驥的「抒情傳統」論述有了呼應。<sup>24</sup>

普實克關注「中國抒情精神」甚久，與陳世驥同樣被視為重要倡導者。1958年曾發表〈白居易詩歌札記〉，文章開頭首先提出一重要問題，「為什麼中國抒情

<sup>21</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 33。

<sup>22</sup> 此為英國詩人兼批評家亞培克蘭比(Lancelotti Abercrombie 1881-1938)之話，陳世驥引用以說明賦文學表現抒情之方式。陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 33。

<sup>23</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 33。

<sup>24</sup> 王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008年9月，頁 88。



詩成爲了中國人最主要的藝術表達形式？」普實克認爲中國抒情詩這樣的藝術表達形式，能夠與希臘史詩、英國莎士比亞等世界文學並列，且佔有地位，這成爲他體會中國文學之基礎。「抒情詩」是一種「主觀性的詩歌，是內在生命的宣揚，主體感受和思想的表達。它和客觀性的詩歌相反，客觀性詩歌採用史詩和戲劇的形式，表現外部世界的現象，客觀的現實和事件。...抒情詩是最私己、最隱密、最個人化的詩歌形式，非常的自我本位。抒情詩人極力表述自我，即使他的個體存在不是他人所感興趣的。」<sup>25</sup>普實克據此定義探討白居易詩作，發現其中既有對客觀現實描寫，又有主觀情感抒發，二者不相違背，「現實」透過「抒情視域」而呈現。中國另外一詩人杜甫亦是如此，他們二人都能夠把中國抒情詩轉化爲刻畫社會的一種強而有利的工具。然而，中國詩歌又並非所有都如杜甫和白居易，對此陳國球教授指出，普實克所認爲的「中國抒情精神」不單只有一種，但可以概括中國抒情詩具有「以自然表現」和「以景寫情」之兩大傾向。又，普實克探討中國語言，發現中國語言乃以「類同語言結構」構成「規律節奏」但不複雜之長句，然後孤立自足，會弱化情緒的動感，因而有對現實作抒情感應的傾向，適合發展抒情詩而不宜史詩，緣此決定了中國文學是「抒情」特質。對中國文學而言，「抒情」是侷限或優勢？陳國球提到，普實克似乎是批評多於讚美，但認爲中國唐代五、七言律詩爲最適合表達「抒情」之詩歌形式。<sup>26</sup>

以此來看，普實克認定「中國抒情精神」是既主觀性，又不失社會性，而且認爲這樣一種詩歌式的抒情精神，也成功地轉移到中國的小說文學中。普實克指出，宋代的話本小說影響了中國敘述文學，話本中那些生動活潑的說話藝術，可以說是一種「史詩式敘述」，然而話本又經常於客觀的史詩式敘述內容中加入抒情詩，帶有著「抒情精神」，更加提昇話本小說之層次，避免了純敘述的單調。普實克認爲話本的基礎部份爲「史詩的」，向上一層則爲「抒情的」，就像是一種「二層式建築」。<sup>27</sup>

<sup>25</sup> 此爲捷克百科全書對「抒情詩」定義之說法，普實克據此探討白居易、杜甫之詩作。陳國球，〈“抒情精神”與中國文學傳統—普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008年1月，頁24。

<sup>26</sup> 陳國球，〈“抒情精神”與中國文學傳統—普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008年1月，頁24-27。

<sup>27</sup> 陳國球，〈“抒情精神”與中國文學傳統—普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008年1月，頁28。

普實克有關「中國抒情傳統」之論述，最為經典的是於 1957 年所發表的〈中國現代文學中的主觀主義和個人主義〉<sup>28</sup>，內容主要在論述中國現代文學的「抒情精神」。普實克指出，中國舊文學在轉變至新文學的歷史過程中，傳統詩文不再如過去般具有優勢，當時重要作家多以小說來創作，而小說中那社會寫實的敘事就是「史詩式」的表現。依此來看，中國舊文學似乎可以說是「抒情式」；新文學則是「史詩式」，然而普實克卻又努力地在新文學中尋找「主觀主義」、「個人主義」，發現不論是新舊文學的源頭，都是中國文學傳統中的「抒情精神」。

舊中國的文學主流是抒情詩，這種偏向也貫穿於新文學作品中，以致主觀情感成為主宰，並往往突破了「史詩的」形式。<sup>29</sup>

普實克認為，不論新文學或舊文學，「抒情精神」都是中國文學作品創作之主要動力，新文學中有著「抒情」和「史詩」二者的交會與融合，而主觀的「抒情」則成為了作品的主宰，然後突破「史詩的」形式。對此，普實克以《紅樓夢》為例，認為這部小說中包含了作者曹雪芹個人經驗和生命中的悲劇，這成為了這部作品的力量，展現「抒情」如何滲透至「史詩」結構中。高友工談論中國敘述傳統中之「抒情」境界時提到，曹雪芹雖是傳統文人，在經歷生活危機後，必定感到個人生命再也無法如純詩人所假定般，能與大眾的世界分離，所以選擇敘述而非抒情作為創作形式，目的在於重省傳統中的抒情人生觀，即使最後並非完全回歸早期的抒情境界，但也顯示出抒情境界的一些內在限制。<sup>30</sup>對於《紅樓夢》，蕭馳說：「我還是傾向於使用『對自身文類特性傷感的自省』這樣的陳述。『傷感』這個詞本身就有抒情詩情調的意味。」蕭馳以《紅樓夢》小說中帶有作者如詩人般的傷感，也將《紅樓夢》與「中國抒情傳統」作了聯結。<sup>31</sup>

<sup>28</sup> 普實克(Jaroslav Prusek)，〈中國現代文學中的主觀主義和個人主義〉“Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature”一文，收入《抒情的與史詩的：現代中國文學研究》一書中，1980年出版，1987年中文翻譯出版。參見陳國球，〈“抒情精神”與中國文學傳統——普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008年1月，頁23。

<sup>29</sup> Prusek，〈The Lyrical and the Epic：Studies of Modern Chinese Literature〉，p84。參見陳國球，〈“抒情精神”與中國文學傳統——普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008年1月，頁30。

<sup>30</sup> 高友工，〈中國敘述傳統中的抒情境界——《紅樓夢》與《儒林外史》讀法一〉，《中國美典與文學研究論集》，台北市：國立臺灣大學出版中心，2004年，頁359。

<sup>31</sup> 蕭馳教授以「才子佳人」主題，論述近代小說成長過程與「中國抒情傳統」之關聯性，發現《紅樓夢》包含著一種文類的自我省思，甚至隱藏著一個關於文類的轉變。蕭馳，〈從「才子佳人」到《紅樓夢》：文人小說與抒情傳統的一段情結〉，收入柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現》，頁676。

中國現代文學以小說為代表的敘事文學興起，傳統詩歌文類逐漸式微，普實克以中國現代文學中出現「主觀主義」、「個人主義」，視為舊文學對「中國抒情精神」之傳承，而「主觀主義」、「個人主義」表現，也代表個人從傳統思維中得到了一定程度的解放，中國新文學演變呈現由「抒情式」(詩歌)過渡到「史詩式」(敘事)之過程。<sup>32</sup>對此，陳國球指出，普實克中國新舊文學論述具有「將中國舊文學同質化」之傾向，其模糊了中國古典文學之各種特質及差異，然而從普實克對中國古典詩歌和話本小說等研究來看，可知普實克並非不了解舊文學之差異和多樣性，故陳國球推斷普實克應是為發揚中國新文學那「文學革命」的正面意義，所以簡化了舊文學。<sup>33</sup>王德威也指出，普實克所定義的「抒情」和「史詩」是否適用於中國文學仍有商榷之必要，普實克以「抒情」為西方現代文學的前衛象徵，又以「抒情」為中國古典文學的完美結晶，太過於疏闊。中國文學從「抒情的」到「史詩的」的轉變固然是「歷史」使然，但兩者關係未必是如此涇渭分明。<sup>34</sup>

小說敘事文學興起的確是二十世紀文學的重要表徵，普實克將「抒情」與「史詩」相對照，來看待中國文學與歷史的關係，認為「中國抒情精神」中的「抒情本體」並非只有單純的個人形式，還具有社會性。普實克觀點立場是有自我的意識形態寄託，當其研究中國文學時，常與當代西方文學相提而論，可知其雖致力於漢學研究，但真正所留意關心仍是歐洲當代文學。推究其背景，與兩次世界大戰之間和歐洲文學學派有所關聯，其所抱持的是浪漫主義，又浪漫主義與「抒情精神」可說是同一歸屬之關聯項。<sup>35</sup>「史詩式」文學興起本具有社會性、歷史性意義，恰與時代符合，又逢世紀之交，創作者主觀意識和個人主義的萌發使得文學秩序的解散，緣此，也莫怪乎普實克會關注於中國文學中的「抒情精神」，其論述也反映了晚清、五四以來中國新文學以小說敘述為主之特色。<sup>36</sup>

<sup>32</sup> 陳國球，〈“抒情精神”與中國文學傳統—普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008年1月，頁29-32。

<sup>33</sup> 陳國球，〈“抒情精神”與中國文學傳統—普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008年1月，頁29。

<sup>34</sup> 王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008年9月，頁87-88。

<sup>35</sup> 陳國球教授根據林·提哈諾夫(Galin Tihanov)〈為什麼現代文學理論起源於中歐和東歐〉“Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe?”，指出普實克學術背景與兩次世界大戰中之歲月之關係，當時捷克與波蘭正經歷奧匈帝國瓦解後之第二次民族復興期，當時俄國形式主義、布拉格學派都和新政治認同以建構新國家有著極大關聯，而這會有一種新浪漫主義的自豪。陳國球，〈“抒情精神”與中國文學傳統—普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008年1月，頁32-34。

<sup>36</sup> 王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008年9月，頁87。

普實克致力於漢學研究，常以中國文學與當代西方文學相提並論，可知其真正留意關心的是歐洲當代文學；陳世驥治學於西方，其研究頻繁引用西方文學理論以證明中國文學，並藉此反思「現代」與「傳統」，可知當代中國文學仍為其心繫之所。陳世驥與普實克同樣身處同二十世紀中期，二人不約而同地提出了「中國抒情傳統」論述，立場不同，卻有著不可思議的呼應，二人論述也同樣富有時代性意義，並成為「中國抒情傳統」重要的倡導者。

陳世驥提出「中國抒情傳統」之後，於中國古典文學研究領域中引起廣泛討論，並成為古典文學界研究之重要取向。近三、四十幾年來，接續探討之學者非常多，如：高友工、蔡英俊、呂正惠、張淑香、龔鵬程、柯慶明、鄭毓瑜、蕭馳等，眾多學者繼承陳世驥「中國抒情傳統」觀，然後分別從不同層面深入探討並加以詮釋補充，也有持反對批評者，從而建構出一個論述「譜系」。顏崑陽言，所謂的「譜系」可以說是一種如同血緣關係的共識性基本觀念，有時代的傳承，亦有同時代的分流，形成如經緯般的論述社群與統系。<sup>37</sup>「中國抒情傳統」的建構就是一譜系性之論述，其中包括現代學者的研究論述以及「中國抒情傳統」本身的論述。由此來看，「中國抒情傳統」是個具有承接性的論題，也是一種持續而廣泛的文化現象探索。

「中國抒情傳統」自陳世驥提出至今，其間探討論述未曾斷過，多年來仍是一個受關注之議題，其中大多針對「抒情」發而論之，卻未有對陳世驥「中國抒情傳統」本身整體性探究，因此陳世驥「中國抒情傳統」的內容為何，以及陳世驥為何提出「中國抒情傳統」，這些一直未能有較為清楚地論述。基於此，筆者認為這是一個值得深入探討研究之主題。故本論文將以陳世驥「中國抒情傳統」論述作為研究探討之主軸，先論述陳世驥「中國抒情傳統」內容，試圖找出「中國抒情傳統」的內在意義，進而探論陳世驥建構「中國抒情傳統」歷程和原因，最後再對陳世驥「中國抒情傳統」作反思，論述其再開展之可能性。

<sup>37</sup> 「譜系」或「系譜」為中國傳統用以指涉記述氏族世系的簿籍，而氏族世系諸成員有共同血緣、分脈繁衍與世代傳承的關係，可以將它類比用以指稱一種秉持著如同血緣的共識性基本觀念，有並時的分流，又有歷時的傳承，形成經緯關係的論述社群與統系。「中國抒情傳統」的建構，就可視為一具有譜系性論述。顏崑陽，〈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〉，《東華漢學》第9期，2009年6月，頁5。收入柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現》，台北市：台大出版中心，2009年12月初版，頁727-774。

## 第二節 文獻回顧與探討

有關陳世驥「抒情傳統」之研究，以陳國球先生最為主要。陳國球有關陳世驥「抒情傳統」之研究，可見於幾篇著述：〈「抒情精神」與中國文學傳統—普實克論中國文學〉、〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉、〈「抒情傳統論」以前：陳世驥與中國現代文學及政治〉、〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統—高友工「抒情美典論」初探〉、〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉、〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉、〈追蹤「抒情」—「中國抒情傳統」現代論述溯源(之一)〉等，都對陳世驥「抒情傳統」做了許多深入的論述與剖析。<sup>38</sup>

除此之外，陳世驥提出「抒情傳統」之後，近幾十年來，有關「抒情傳統」的研究論述甚多，對於「中國抒情傳統」有開展、回應，亦有修正，甚至建構出一個龐大的「中國抒情傳統」論述譜系，使整個「中國抒情傳統」的面貌和發展歷程，都得以更完整地呈現。以下作概要論述。

### 一、順承陳世驥「抒情傳統論述」觀點

#### 〈一〉高友工

高友工認為「抒情美典」是中國詩歌中具有普遍性且主流性的美典，他接受了陳世驥中國文學傳統是「抒情」之基本觀點，並且進一步擴展了陳世驥「中國抒情傳統」，形成龐大「中國美典」論述。

當然所謂抒情傳統只是藝術傳統中的一個源流，但卻是一個綿延不斷支脈密布的主流。雖然有其他的傳統與之爭鋒，但直迄今日仍然壯大。<sup>39</sup>

高友工肯定「抒情」是中國文學傳統之主流，雖不否認有其他傳統存在，但「抒情」是一壯大且綿延不斷地存在於中國文學當中。

抒情傳統是專指中國自有史以來以抒情詩為主所形成的一個傳統。這也許被認作一個文學史中的一部分現象。但我以為這個傳統所蘊含的抒情精神卻是無往不入、浸潤深廣的，因此自中國傳統的雅樂以迄後來的書法、繪畫都體現了此種抒情精神而成為此一抒情傳統的中流砥柱。...我除了原則上同意一般人這種說法，在這裡更願進一步解釋這種洞見。我的解釋是希

<sup>38</sup> 有關陳國球多篇篇章中之論述與觀點，可見於本論文內容中論述。

<sup>39</sup> 高友工，《中國美典文學研究論集》，台北市：國立台灣大學出版，2004年，頁104。

望從美學的問題入手。<sup>40</sup>

高友工指出「中國抒情傳統」是以「抒情詩」為主所形成之傳統，並認為這一以詩歌所形成之「抒情傳統」精神深而廣地流動在中國眾多藝術裡，諸如書法、繪畫等，成為中國一項極為重要之傳統。這一切，高友工認為要從美學著手。

美學是以了解創作過程與方法為其主要課題的。而我提出對抒情傳統的建立與發展的解釋是基於一套基層的美典的成長。這套美典因為與抒情傳統息息相關，我們可以名之為抒情美典。<sup>41</sup>

高友工以了解「創作過程」和「創作方法」為美學主要課題，這是一種「美感經驗」。<sup>42</sup>「中國抒情傳統」的建立和發展都與其關係密切，稱為「抒情美典」。「為何」和「如何」為美典兩大基本問題，以創作者觀點來論，即「為何」要創作與「如何」去創作，而創作之作品就是創作目的和方法的主要核心。

抒情美典是以自我現時的經驗為創作品的本體或內容。因此它的目的是保存此一經驗。而保存的方法是「內化」與「象意」。<sup>43</sup>

「抒情美典」即為創作過程中的「美感經驗」，為「個人當下心境」之體現，而保存此這一美感經驗的方式，將經驗過程中與外在客觀世界接觸之事物內化成心象最終融合了主客對立，達到圓滿境界，最為極致處，此「美感經驗」還能展現人生中的洞見和覺悟，個人自我內在的價值和理想。<sup>44</sup>

除了「抒情美典」，高友工也提出「敘述美典」觀點。若說保存「抒情美典」之方法是「內化」與「象意」，相對的「敘述美典」則是「外觀」與「代表」。「交流」是敘述及描寫的詮釋基礎，交流方式開始於「外觀」，結束於「代表」。對此，高友工指出，這只能說是二者的中心精神，並無絕對，表面上兩種美典二分，其實兩種美典更深地代表了兩種迥然不同的態度、觀點、視野，層次不同，目的也

<sup>40</sup> 高友工，《中國美典文學研究論集》，頁 105。

<sup>41</sup> 高友工，《中國美典文學研究論集》，頁 105。

<sup>42</sup> 「美感經驗」的表層可說是「感性」的，「美感」是一連串「刺激」激動感官而引起的「感性感受」（「感覺」）和「感性反性」（「情緒」和「感情」）以至「感性判斷」（「快感」）。高友工以這一精簡公式整體之完成，想像為「美感經驗」最高最終「美」的境界，不但能統一各個感性層次，且進而融合了主客的對立。這種理想的圓滿如一、渾然無間的境界自然是不可分割，不可述說。高友工，《中國美典文學研究論集》，頁 32-43。

<sup>43</sup> 高友工，《中國美典文學研究論集》，頁 107。

<sup>44</sup> 高友工，《文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構》，《中國美典文學研究論集》，頁 21-40。

不同，又兼有兩種美典也並非不可能，且美典也絕不限於此兩種。雖然如此，高友工仍概論二者之特色：「抒情美典」是以經驗之內省為其目的，故此一目的必然是自指，而且自足的；「敘事美典」因為是有其外在目的，故可以有無窮盡的可能性，但是它的起點必然是外投而成為一種人人可見可聞的展現。既可以視抒情作品為一種共知的外象，而以其自我表現為目的，然後用「表現論」來解釋；亦可以內化一切外在現象，而把敘事性的藝術作為個人的自省。<sup>45</sup>

因此，「抒情美典」與「敘述美典」二者並無衝突性，反而有很多交融，高友工指出敘述文學小說《紅樓夢》與《儒林外史》中，亦有「抒情」之體現。<sup>46</sup>因此，高友工認為「抒情美典」應該視為文化演化之產物，在不同的文化下便會呈現出不同樣貌。

(抒情)這個觀念不只是專指某一個詩體、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。更具體地來說，我所用的「抒情傳統」是指這種「理想」最圓滿的體現是在「抒情詩」這個大的「體類」之中。……作為一種「理想」、作為一種「體類」，「抒情傳統」應該有一個大的理論架構，而能在大部分的文化中發現有類似的傳統；但其具體發展則必大異。有時在整個文化中只能作為旁流支脈，有時則能蔚為主流。在中國文化中無疑則成為最有影響的主脈。<sup>47</sup>

高友工為「抒情」建立起一個嚴密體系，起自文體，到成為一種文類、生活風格、文化史觀、價值體系等，因此以「美典」命名，探究「抒情傳統」等於探索中國文化。「抒情美典」為文化演化之產物，其會隨著時間、空間改變而有所差異，中國美學傳統於各階段發展中，呈現出了不同的樣貌。「中國美學傳統，先後專注於音樂、詩歌、繪畫，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。」<sup>48</sup>抒情美學在中國幾乎造就了所有藝術之主要形式和成果，高友工其所探究的就是這一內向價值美典如何滲透至各層面

<sup>45</sup> 高友工，《中國美典文學研究論集》，頁 107-111。

<sup>46</sup> 高友工〈中國敘述傳統中的抒情境界—《紅樓夢》與《儒林外史》讀法〉，《中國美典文學研究論集》，頁 333-368。

<sup>47</sup> 高友工，《中國美典文學研究論集》，頁 95。

<sup>48</sup> 高友工，〈中國抒情美學〉，收入柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現》，頁 587。

<sup>49</sup>，勝過其他旁流支脈，成為中國文化中最有影響之主流。而中國「抒情詩」形式則為「抒情美典」這一理想體類最圓滿的體現。

中國的抒情美典成為中國文化的規範、理想，同時其他的各式娛樂或藝術的形式往往不自覺的形成，而它們隱括的美典卻往往無法為抒情美典所包容。...在這些被摒棄其外的形式，雖然種類繁多，卻正可以「外投美典」來概括它們。<sup>50</sup>

雖然「抒情美典」在中國文學史發展中一直佔優勢，但仍舊有些是無法為「抒情美典」所包容，高友工將其概括稱為「外投美典」。這些「外投美典」有其多樣性、多元性，包含內容極為複雜，也有許多類是和「抒情美典」交融，其中最具代表性的是「戲曲美典」。<sup>51</sup>

高友工以中國「抒情詩」形式為「抒情美典」最圓滿的體現，他探討了中國語言文字對於詩歌之影響，論述詩歌創作之美感經驗，認定「抒情美典」為中國詩歌之主流典範。<sup>52</sup>一首成功詩作，形式是詩人構思不可缺少的一部分，且必須與詩人複雜的創作過程不分離，如詩人如何在形式限定範圍創造詩作，要選擇什麼主題加以表述，為何選擇這一形式而非另一種，如此，形式才具有自身價值，高友工稱之為「潛在美學」。既言「潛在的」，正因為它往往是隱而不明，連創作詩人都可能未覺察到它的存在；因為是「美學」，所以其整體構成了詩歌的美感和價值。<sup>53</sup>唐代律詩為中國「抒情詩」之一種典型，每首詩八個行，每行五字或七字，且必須依循一定的創作規範和準則，是一種高度格律化之詩歌形式，作品中形式意義便極為豐富。

在它(律詩)最典型的作品中具有極豐富的「形式意義」與「原型結構」。...「律體」的一種自有的「美典」，我視之為抒情精神的核心。這兒「律體」是專指「五、七律」，而且以「四韻」的常例為主。...「律體」在它的「聲調」與「語義」的規律外，有一種結構上的原則，真確地反映了它更深的

<sup>49</sup> 有關中國音樂、文學、詩歌、書法及繪畫等五種藝術之演化過程，參見高友工，〈中國抒情美學〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 587-638。

<sup>50</sup> 高友工，〈中國美典文學研究論集〉，頁 334。

<sup>51</sup> 高友工，〈中國戲曲美典〉，《中國美典文學研究論集》，頁 333-352。

<sup>52</sup> 高友工，〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典文學研究論集》，頁 165-206。

<sup>53</sup> 高友工，〈中國美典文學研究論集〉，頁 209-210。



一層「理想」與「價值」的意義。<sup>54</sup>

高友工以中國「抒情詩」形式為「抒情美典」最圓滿的體現，而唐代五、七言律體詩則是「抒情美典」之精神核心。高友工指出，律體詩因為聲調、語義上的規律，還有結構上的原則，在形式上，處處體現出了「孤立」、「並列」、「等值」、均衡而對稱的「構形」與「節奏」，這恰恰反應了一種「和諧圓滿」的精神；在內容上，這種「形式」的圓滿正反映了詩人所要表現的自足圓滿理想世界，具有更深一層的理想和價值意義。即是這世界並不一定真正圓滿，但至少在形式藝術上是圓滿的境界。<sup>55</sup>

王德威教授言高友工以傳統理論和文本再加以西方結構主義詮釋律詩，是方法學上兼容並蓄，目的在於追尋一個超越時空的典型。當高友工如此強調「抒情精神」，似乎呼應著他思考、建立「抒情美典」過程的那段時代背景，一個二十世紀中期混亂歷史嬗變，暗示著歷史批判意圖和文化鄉愁。<sup>56</sup>因為面對著時代的劇烈變動，才會如此追尋一個超越時空的典型，追求形式藝術圓滿之境界，這與陳世驥提出「中國抒情傳統」的情形可以說是極相似。

## 〈二〉柯慶明

關於「中國抒情傳統」，柯慶明以中國文學有其獨特之「美」觀點出發，然而欲探討中國文學之「美」又是一龐大複雜之問題，因此其透過檢視中國文學發展過程中一些重點與面相，探究從先秦《詩經》到明清時代小說等，各類文體它們各自所顯現「美」的性質與範疇，然後自其中歸納出了共通的精神與價值，即中國文學可以說都是「抒情」方式。

抒情似乎正是生命至真的表現；亦是文學主要的內涵。因此中國文學的種種文類，似乎又可以看成是種種不同的抒情方式。狹義的抒情詩文所抒的只是靜觀之情；敘事、說理等文類則僅是變化抉擇之情與深觀諦視的超昇於普遍之域的忘我之情的抒發。寫實與虛構亦僅是情性因事實之刺激的外

<sup>54</sup> 高友工，《中國美典文學研究論集》，頁 98。

<sup>55</sup> 高友工，《中國美典文學研究論集》，頁 98-99。

<sup>56</sup> 王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008 年 9 月，頁 86-87。

緣性抒發；與情性因內在律動的內質性的抒發。<sup>57</sup>

柯慶明從中國文學中各類文體所顯現之「美」，歸納出「抒情」為它們共通之精神與價值。柯慶明以中國文學擁有一個內在性的宇宙，就如同中國的文化一般，中國人並不設想一個獨立且外於人類現世生活之超越世界。因此，即使是鬼神，對中國人來說也是內在於人類現世生活的鬼神，依存於人類對於生存的渴望。中國文學就是一切以人類為中心，一種內在性的世界觀。即使在中國文學傳統中的「敘事傳統」裡，人依舊是主體，其他事件可以說都是為人而存在，屬於附帶之性質，人的「情感」才是一切文學的根源。所以，柯慶明視中國文學為不同的「抒情」方式的呈現，「抒情」是它們共通之精神與價值。所謂「抒情」，就是以自我生命存在之意識去看世界，天地萬物與我並生合一，然後成為「抒情」之媒介。<sup>58</sup>

陳世驥以《詩經》中的詩歌為人自然情感之流露，具有濃厚抒情成份，展現「抒情詩」最大特質，故以《詩經》為「中國抒情傳統」的起點。對此，柯慶明肯定陳世驥之看法。

《詩經》所展示的是透過情感來體認世界。...賦、比、興：直接的讚怨或草木蟲魚鳥獸的交相引發迴環譬喻就成為他的基本思考模式。並且在重疊複沓的韻律形式中達到它的一唱三嘆的效果。《詩經》就此奠定了中國文學基本上是一個抒情傳統。<sup>59</sup>

《詩經》為一部包含社會各階層，書寫日常生活方面為主之抒情詩歌總集，整部詩歌可以說是透過情感體認世界，以賦、比、興為創作方式，再加以複沓韻律形式，達到「抒情」效果，從此奠定中國文學為一種「抒情傳統」，一種不同於西方國家根源於崇拜英雄為主的史詩傳統。當然，《詩經》中亦有觸及戰爭之類題材，然其中真正所要刻畫的並非戰爭中英雄式的勇武，而是士兵在戰爭中思鄉欲歸之痛苦渴望，或是居家等待良人歸來那思婦之感嘆，這顯示中國文學從民眾文學的《詩經》開始，就是一種以「抒情」為主調之文學精神，是中國文學之根源，亦是後來中國文學發展之基礎。

《楚辭》繼承《詩經》所開啓之「中國抒情傳統」。《楚辭》中有部分宗教性作品，可能繼承早期神話之「巫」文化以及神話痕跡，有著對自然神信仰和崇拜。

<sup>57</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，台北市：麥田出版，2006年，頁66。

<sup>58</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁65-66。

<sup>59</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁22。

人在自然中自由遊蕩，四處追索為早期神話之基本精神，而這種遨遊追尋之精神和對自然美之人性化、神格化的崇拜，就成為《楚辭》作品中之主要表現，諸如〈天問〉、〈九歌〉等。

屈原使《楚辭》基本上反映出一種由家居、由京城被逐，而於上下四方徬徨流蕩、痛苦追索的無處安心，無家可歸的遠別流浪的情懷。<sup>60</sup>

屈原如此孤臣孽子之處境，致使其作品中具有遨遊追尋之精神，對自然的人性化、神格化之崇拜，用以表現他那被驅逐，徬徨於四方流浪，痛苦追索之情感。這樣情感的表現方式也成為了《楚辭》主要精神。《楚辭》中屈原那些代表性作品，總是反覆論辨的，帶著他內心那激切之情感與複雜之說理，懷著對家國之擔心與渴望，對於時代社會之沉痛。這是一種個體自我意識覺醒，使其作品具有高度思想性，讓《楚辭》更具文學深度與廣度。

它(楚辭)的美是一種對於高遠的理想的執著追尋之美。<sup>61</sup>

柯慶明認為《楚辭》展現出一種執著於追尋高遠理想之美。屈原執著於追尋高遠理想，憂國憂世之情感，這種偉大人格的表現，使它成為中國第一個面目鮮明之詩人，《楚辭》也開啓以詩人自身人格為表現的詩歌傳統。

而屈原為表達複雜之情感和思維，作品中往往使用著神話意象、歷史經驗以及香草美人之寓託，鴛鴦驂螭之幻想，黃鐘瓦釜之比喻，用以表現他那徬徨流浪、痛苦追索之精神和生活歷程，因而創造一種極為繁富而且充滿誇飾與爭辯，寓託與比喻之詩風。<sup>62</sup>所以，《楚辭》中除濃厚「抒情」外，當中的想像與幻想也讓作品富有浪漫氣息，與《詩經》那種廣大普遍性之寫實情感迥然不同。柯慶明以《詩經》與《楚辭》成為中國文學的兩種基本典型的美。

雖然中國文學是「抒情傳統」，但柯慶明認為也有「敘事傳統」存在，只是一開始以歷史寫作形態出現。中國是極具歷史感的民族，歷史一直是傳統中國人精神支持，這種「史」的傳統，著重於「記」，也如「孔子作春秋而亂臣賊子懼」具倫理價值判斷。從文學角度來看，「記事」是對情節因果的掌握；「記言」是保持模擬對話中心人物心理的直接呈現，這會促進一種寫實主義的文學精神與寫作風

<sup>60</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁 24。

<sup>61</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁 24。

<sup>62</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁 24-25。

格，都促成中國敘事文體與文學之發達。自《尚書》記言與《春秋》記事開始，再到《左傳》、《國語》揉合記事與記言，中國敘事文體終於成熟，成為以事件中主題與情節為統一原則，以事件中各參與人物的心靈意識之變化轉折為表現重心的敘事文學。<sup>63</sup>另外，先秦諸子和戰國遊士為說理和論辯所開發出的「寓言」也促成中國「敘事傳統」之發展。這些寓言開始有了虛構的敘事，使敘事不再只是一種「記」而已，由客觀寫實，然後有著主觀信念情意之抒發。「寓言是一種情理交融的具體性思維的絕佳的表達方式」。<sup>64</sup>故，中國先秦的寓言，具有很高的抒情性。到司馬遷《史記》，中國歷史寫作和敘事文體可說達到成熟之境。

漢代為中國歷史上一個關鍵性時代，這時文學自學問中分出獨立，詩與賦之文體形式確立。由於漢代大帝國之規模，使得漢賦具有一種形式主義偏好，即所作之賦多出於對於帝王權威之肯定，卻也促成了賦體寫物之傳統，而這樣純粹形式美感之追求，也讓文學逐步走向律化道路。這又直接促成六朝駢文之盛，間接影響中國詩歌走向整齊五、七言，再到唐代近體詩形成。漢賦至唐詩，可以說是中國文學尋求它的規律性的形式之美的階段。<sup>65</sup>

中國詩歌自漢魏到唐宋，每各階段都有其獨特關懷之重點，但基本上可以說是一個對於自然與人物之美的逐漸發現與認知的過程。漢代詩歌以自然為引生情意象徵；魏晉宴遊詩的自然成為對仗鍛鍊文字美的材料；晉宋山水、田園詩的自然即是一種充滿真意的美的形式；唐代在自然之中尋求一重開闊雄渾，深具宇宙韻律之美；宋代的對於自然的自由詮釋，開發自然的疏離、怪誕、想像等美感。<sup>66</sup>可見中國詩歌對自然之美持續性的專注，並且以各種方式來表現。

至於小說之發展，魏晉南北朝志怪類小說，似乎肯定著一個非帝皇權力所能企及的神仙世界，到唐代傳奇則將之由鬼神怪異拉回到現實人生來，藉由日常生活製造一些如夢似幻之遭遇，這是一種寫實融合夢幻，使唐人傳奇與社會現實保持一段不即不離之關係。宋代的話本是源出娛樂市井小民的「說話」，反映卑微人物對於無常命運的沉思與默禱，流露人類最根本的祈福避禍之誠，是表現「卑下」文體之美的敘事文類。明清長篇白話小說可以說對於歷史、社會、人生的整體觀照，改變白話文體「卑下」性質，而使它們產生「中間」以上文體的魅力與表現

<sup>63</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁 25-26。

<sup>64</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁 27。

<sup>65</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁 32。

<sup>66</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁 34-42。

性。如：《三國演義》並不只視歷史為一些客觀勢力交互作用，它提醒了人對情義利欲的反應與掙扎，在重要歷史時刻也發生作用；《西遊記》肯定人生就像是一個朝聖之旅，充滿各種苦難，只有憑藉信心與不懈奮鬥，才能實現生命的意義；《紅樓夢》書寫一個大家族的盛衰，讓人瞭解只有建立在真情基礎上，「家」才可能是幸福之地，否則即使是血緣的牽連，依然可以是一個罪惡的淵藪，最後肯定生命意義正是真我的發現與實現。《儒林外史》寫出文人追求名利而喪失自我精神道德的生活墮落。這些長篇說雖為敘事文學作品，皆各自創造出了整體性之世界，包含了人類生活中的各面相，反映人對於中國傳統社會文化的反省和自覺，有著中國文學中對於人的深厚關切。<sup>67</sup>

中國文學各類文體各以其方式展現「美」，而「抒情」就是它們共通之精神與價值，以生命存在之意識去看世界，文學是一種以自我情感的抒發。

### 〈三〉蔡英俊

在陳世驥「中國抒情傳統」基本觀點下，蔡英俊以中國詩歌中的「情景交融」為主要探討。「情景交融」為中國詩歌理論中的重要觀念，最早在《詩經》中便有運用自然景色以引發創作者內在情感之作品，又有對「比」、「興」觀念的再探討；魏晉時期，劉勰與鍾嶸分別提出「物色」與「形似」觀念來解釋山水詩中的情感與景色交相引發關係；到唐代，如司空圖等詩人，不斷地論述自然景色與情感交互作用的關係。<sup>68</sup>

「情景交融」觀念為中國傳統詩歌中一項重要論題，是詩歌表現手法，為中國詩歌創作之根本問題，而這一問題最大關鍵就在於詩歌中那創作主體之「情」，稱之為「抒情自我」。針對這一「抒情自我」，蔡英俊對於陳世驥以《詩經》作為「中國抒情傳統」之歷史起點，提出了不同看法，亦作出反省。

就中國文學思想的歷史發展來看，《詩經》與《楚辭》所開創、完成的抒情的創作方式，對於批評理論具有決定性的影響力。然而，純粹就批評理論的層面而言，最早也最完整的呈示抒情言志觀念的文獻，應該是《尚書》。

<sup>67</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》，頁 47-50、59-65。

<sup>68</sup> 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，台北市：大安出版社，1986 年，頁 1-17。有關「情景交融」觀念與發展，在〈「情景交融」理論探源〉文中有詳細論述與說明。

堯典》篇。<sup>69</sup>

從陳世驥對於中國「詩」字之探討論述出發，蔡英俊根據區萬里先生之考訂，《尚書·堯典》：「帝曰：夔，命汝典樂，教胥子。直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌詠言，聲依永，律和聲；八音克諧，無相奪倫，神人以和」<sup>70</sup>以「詩」與「志」關係論述詩歌之起源與功用，此為最早亦是最完整呈現出「抒情言志」觀念之文獻，但並沒有為〈詩言志〉提出詳細的解釋。

然而，中國「詩言志」觀念很早出現，如《詩經》篇章中有與「詩言志」觀念相通處，古代詩樂不分，樂又常合禮而行，所以「詩」不僅是作者用以表達個人情意之工具，也常在政治外交場合作為代言工具，《左傳》、《論語》、《荀子》中亦有「詩言志」觀念呈現。可見「詩言志」涵義是以不同形態表現在中國文學之中。<sup>71</sup>漢代〈詩大序〉是一篇完整詩論，交雜各種不同觀念，可說是「詩言志」思想的集大成。

詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故歌詠之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情發於聲，聲成文謂之音；治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。<sup>72</sup>

這段重要文字說明了詩歌之起源和效用。蔡英俊指出，「從行文脈絡來看，〈詩大序〉所重視所強調的『志』，並不是個人喜、怒、哀、樂等情感的表現，而是『上以風化下，下以風刺上』這種本於政治教化的社會群體共同之情志。然而，〈詩大序〉開頭所呈現的『在心為志，發言為詩；情動於中，而形於言』，卻又清楚的說明了個人情感的激發是決定詩歌創作的根本動力。」<sup>73</sup> 基此，蔡英俊認為談論詩歌起源，〈詩大序〉中的「志」既有「情動於中而形於言」個人創作以抒情之情感，亦有「美刺」政治效用，顯示之後中國文學理論不同的發展方向。

<sup>69</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，收入柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現》，頁 305。

<sup>70</sup> (清)阮元刻本《十三經注疏》，台北市：藝文印書館，1955 年，頁 19。

<sup>71</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 306-307。

<sup>72</sup> 毛亨傳，鄭玄注，《毛詩注疏》卷一之一，台北市：藝文出版社，1979 年，頁 12-19。

<sup>73</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 308。

至漢代，為維繫社會秩序以達到鞏固漢帝國統治之目的，受儒家思想與傳統經學影響，詩歌詮釋則強調其中政教觀念，因而探論〈詩大序〉詩歌起源時，雖肯定「情動於中，而形於言」情感因素，但最終仍強調「上下風化下，下以風刺上」之政治效用。因此《詩經》原來那些情感本質以及借自然景物間相互依托以表情之「比」、「興」手法，便隱而不彰，轉而具有政治寄託、道德寓意。直至魏晉六朝，「緣情」興起，肯定個人生命意義和價值，「抒情」意義和重要性才再次被彰顯，中國文學傳統開展出更廣闊之詩歌表現，完成「抒情」文學傳統典範。<sup>74</sup>而從漢代所強調政治效用，到魏晉六朝強調創作抒情主體之轉變，其主要關鍵為東漢末年「古詩十九首」。

我們說〈古詩十九首〉才是中國抒情傳統的「歷史起點」，主要是因為它們完美的呈現了五言詩體的藝術形式，並且揭露了抒情的主體與人類存在處境之間的關係；而後者，啟引了魏晉以後「緣情」的詩歌創作的理論：詩是以語言比現詩人的情感與意念的藝術形式。<sup>75</sup>

《詩經》與〈離騷〉為中國傳統文學展示兩種不同生命形態與創作典範，陳世驥以《詩經》為「中國抒情傳統」歷史起點，為中國文學精神根源與價值歸趨；然而，蔡英俊則認為《詩經》與〈離騷〉可視為「中國抒情傳統」的兩個精神原型(Prototype)，但真正的「歷史起點」應修正為〈古詩十九首〉，因為〈古詩十九首〉以五言詩的藝術形式，內容刻畫創作主體(抒情自我)與生存處境間的密切關係，這是人對於自我生命存在的省悟和自覺，開啓了魏晉「詩緣情」創作理論。<sup>76</sup>

造成魏晉名士特殊生命情調最重要的原因，更在於漢魏之際生死問題的創痛所帶給人自我生命的省悟與自覺……，藉助於這種生命意識的覺醒……中國文學傳統也才得以推行出「緣情」的創作理念，進而完成抒情傳統的典範。<sup>77</sup>

〈古詩十九首〉內容有空間阻隔和時間斷裂所引發的人生無常感，映現人存在於世界所面對之種種遭遇，到了魏晉文學，詩人面臨這樣的存在，有寄託於老莊玄言玄理，或遊仙、或追求田園山水，以尋得自處與安頓自我，都是因為現實生命與客觀世界相感相交所引發的哀樂感，因而使他們的生命情調有特殊的風姿和表

<sup>74</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 309-312。

<sup>75</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 315。

<sup>76</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 314。

<sup>77</sup> 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁 36。

現。<sup>78</sup>這種迫於現實的哀樂，使人發現「情」之可貴，而堅持於「情」。這對「情」的自覺與堅持，致使魏晉詩歌不再是強調客觀的政治得失與效用，而是抒發創作者主觀之情感。「情」變成主體，與兩漢儒家有關政教的「志」不同。陸機〈文賦〉言「詩緣情而綺靡」，證明中國詩歌創作與內在情感具有密切關係，為肯定「情」之重要文學理論。魏晉「緣情說」於文學根源上建立主體自我存在之文學精神特質，補充舊有「言志說」內涵，擴充了「志」的範疇，而追求以自然山水為生命安頓的山水詩發展，則開啓「物色」等重要文學理論，「情」的偏重與「景」的獨出，發展成為中國文學批評史上「情景交融」理論。<sup>79</sup>

#### 〈四〉呂正惠

蔡英俊以「情景」論述中國抒情美學演變過程，並以東漢末年〈古詩十九首〉為「中國抒情傳統」之起點；呂正惠則將範圍限定在六朝，同樣以〈古詩十九首〉為「中國抒情傳統」起點，並從「物色」論與「緣情」說來論述六朝文學之特質，中國抒情美學在六朝具有明顯改變，「物色」論與「緣情」說是「中國抒情傳統」之基礎，也是後代「抒情美典」之源頭，「中國抒情傳統」由此確立。<sup>80</sup>

陸機〈文賦〉：

遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛：悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春；心懍懍以懷霜，志眇眇而臨雲。<sup>81</sup>

鍾嶸〈詩品序〉：

氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。<sup>82</sup>

劉勰《文心雕龍·物色》：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華止乃其清氣，物色相召，人誰獲安？是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沈之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。歲有其物，

<sup>78</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 323。

<sup>79</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 325-328。

<sup>80</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，台北市：大安出版社，1989 年，頁 3-4。

<sup>81</sup> (晉)陸機〈文賦〉，楊牧編，《陸機文賦校釋》，台北市：洪範書店，1985 年，頁 8。

<sup>82</sup> (梁)鍾嶸《詩品》，(清)河文煥輯，《歷代詩話》，台北市：木鐸出版社，1983 年，頁 3。



物有其容，情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心；況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉！<sup>83</sup>

陸機〈文賦〉與鍾嶸〈詩品序〉以及劉勰〈物色〉所言，都說明了外在景物對於人情感之影響，其中的基本思想就是強調從物到情，從情到詩的感發過程。劉勰則是正式提出「物色」一詞來概括此觀念之人。<sup>84</sup>

為何呂正惠亦是以漢代〈古詩十九首〉作為「中國抒情傳統」起點？他說《詩經》中的景物和〈古詩十九首〉中的景物，二者於形式上似乎沒有不同，或許可以將《詩經》中景物作用稱為「物色」，將〈古詩十九首〉中景物作用稱為「興」，然而，呂正惠認為這其實是把「興」與「物色」本質模糊，事實上二者是有所差異的。

「興」的說法是適應《詩經》的作品而產生的，而「物色」論則是配合早期五言詩的特色而提出的。<sup>85</sup>

呂正惠認為「興」之說法就為《詩經》作品而生，而「物色」論則與早期五言詩有關。言下之意，「早期五言詩」關係著「物色論」之興起，因此探尋求得「物色論」之起點便成了主要關鍵。對此，呂正惠先關注於早於鍾嶸、劉勰的陸機。

陸機〈文賦〉中有言「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛：悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春；心慄慄以懷霜，志眇眇而臨雲」，其主題為「歎逝」，因為「歎逝」所以「瞻萬物」而「思紛」、「喜柔條」、「悲落葉」，因為「歎逝」所以「對物有所感」，即「感物」乃因「歎逝」而起。

只有在陸機的〈文賦〉中，我們才清楚的看到「感物」並不是「一般性」的，它基本上是以「歎逝」為核心的。從這裡我們就相當接近「物色」論的起點了。<sup>86</sup>

陸機〈文賦〉中的「歎逝」乃因「瞻萬物」於「四時」中變化而來，因而使人感受時間迅速和人生短暫。「感物」所「感」在於時間之流「逝」；「歎逝」所「歎」乃因為見到萬物變化而覺察時間之推移，「歎逝」主題是藉由「感物」方式表達，

<sup>83</sup> (梁)劉勰撰、(清)黃叔琳注，《文心雕龍注》，台北市：明倫出版社，1970年，頁693。

<sup>84</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁5-6。

<sup>85</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁8。

<sup>86</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁10。

「感物」內在於「歎逝」主題結構中，「感物」因「歎逝」而起，二者密不可分。由此可知，陸機〈文賦〉中「感物」並非「一般性」的，有其「特殊性」，就其原始意義來說，是特指對於四時的變化與時間的流逝，「感物」基本上是以「歎逝」為核心。在鍾嶸《詩品》和劉勰《文心雕龍》則明顯地將「物色」一般化，「感物」已開始擴大甚至變形，遠離了「歎逝」主題。<sup>87</sup>陸機〈文賦〉已接近「物色」論之起點。

從「歎逝」與「感物」的密切性來看，進一步則要探求陸機〈文賦〉中「歎逝」之來源，呂正惠指出陸機作品中有擬古十二首，其中十一首見於〈古詩十九首〉，顯現陸機與古詩之關係密切。而〈古詩十九首〉最重要主題就是「歎逝」，為人意識到自己生存於時間之流中，覺察到生命短暫。<sup>88</sup>故，陸機〈文賦〉所言「歎逝」源頭應上追至〈古詩十九首〉。雖然在〈古詩十九首〉之前，中國文學中亦有處理死亡和從時間之流而感慨生命短暫，但多為零星、片面，不若〈古詩十九首〉如此全面而集中地表現。至此可知，「物色」論是配合早期五言詩，即〈古詩十九首〉，故東漢末年〈古詩十九首〉就是「物色」論之起點。<sup>89</sup>

至於《詩經》中的「興」，即「興發」，是外物對於人的感情之興發，是純樸的初民，對於新鮮活潑的大自然的感應。即使有悲傷與憤怒，卻也偏向激昂熱烈，並非那種單純的感傷與淒涼。因此，《詩經》中的「興」和〈古詩十九首〉中的「感物」並非相同。

《詩經》裡面的自然，跟人的生命是相輔相成的，我們不太容易看到，生命在自然的「威脅」下顯露出不足與危機。<sup>90</sup>

相較於《詩經》，〈古詩十九首〉便顯現出生命中的可悲與無奈，喪失歡欣與喜悅。〈古詩十九首〉就這樣把這特殊的「物色」帶進中國文學中，因此改變了「中國抒情傳統」體質。據此，呂正惠認為「物色論」遠比《詩經》之「興」來得更重要許多，因為「興」的觀物方式，自《詩經》以後，只有在民間歌謠和極少數的

<sup>87</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁 14-16。

<sup>88</sup> 對於〈古詩十九首〉內容主題，吉川幸次郎稱之為「推移的悲哀」，他並把這種悲哀分成三類：一、對不幸時間的持續而起之悲哀；二、在時間推移中由幸福轉到不幸之悲哀；三、感到人生只是向終極的不幸，即向死亡推移的一段時間而引起之悲哀。〈古詩十九首〉之「歎逝」即為第三類，人類意識到自己生存於時間之上而引起的悲哀，人在時間之流中覺察到生命短暫，生命在時間推移中「消逝」。吉川幸次郎著，鄭清茂譯，〈推移的悲哀(上)〉與〈推移的悲哀(下)〉，《中外文學》第 6 卷第 4 期、第 5 期，1977 年，頁 24-54、113-131。

<sup>89</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁 11-13。

<sup>90</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁 20。

詩人(如杜甫)保留下來；一般文人傳統的詩，幾乎完全在「物色」論的涵蓋之下，詩歌中的自然基本上是以興衰無常、淒涼蕭索的面貌呈現，人則是在這樣的情景之下，沉思生命的可能性。<sup>91</sup>

呂正惠將六朝「物色」論源頭上溯到東漢末年〈古詩十九首〉之「歎逝」主題與「感物」方式，以此來呈現「物色」論之鮮明特質，其最原始部份便是以「歎逝」角度出發去感受大自然，而人則是在其中感悟到時間消逝之快和生命短暫。故，「物色」論這種表達情感方式之詩歌就是「中國抒情傳統」之主流，基此，呂正惠認為「中國抒情傳統」之起點應為〈古詩十九首〉，這就是「物色」論在中國抒情美學上之重大意義。<sup>92</sup>

#### 〈五〉 張淑香

有關「中國抒情傳統」論述，張淑香將「中國抒情傳統」探究導引至另一方向，他認為「中國抒情傳統」背後蘊藏一個本體導源，從社會文化觀點來說，就是一種意識形態，其稱之為「本體意識」。

在中國創世神話中，世界就是創造者的身體，人與神、人與人都在同體之中，沒有形上形下與內外的分裂，這種血氣相通的關係大異於西方創世神話中權威的階序觀念。它意味著人間世界就是實現終極價值之所在，生命的意義就在此中。人與群體與世界是一體的，息息相關的終極的依存與認同。<sup>93</sup>

張淑香這段話是在中西比較架構之下來論述「中國抒情傳統」，他先從東西方文化型態的差異性談論起，指出西方文化傳統受到希臘哲學與基督宗教之影響，其宇宙觀是二元兩分的，人生的方向是往上向外的追求，在這樣的精神發展之下，文學出現了描述英雄豐功偉業之史詩與戲劇，而這樣的文學形式則成為西方文學之傳統。然而，東方的中國則與西方完全不同，在中國文化傳統裡，天地宇宙和神是有情的，與人之間是相感通相應的，稱為「本體意識」。<sup>94</sup>這種情感上的意識堅

<sup>91</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁 20-21。

<sup>92</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁 21。

<sup>93</sup> 張淑香，《抒情傳統的省思與探索》，台北市：台灣學生書局，1992 年，頁 44。

<sup>94</sup> 柯慶明以中國文學擁有一個內在性宇宙，就如同中國文化般，中國人並不設想一個獨立且外於人類現世生活之超越世界。中國文學一切以人類為中心，一種內在性的世界觀。人的「情感」是一切文學之根源，「抒情」就是以自我生命存在之意識去看世界，天地萬物與我並生合一。柯慶明如此觀點與張淑香「本體意識」說法可謂相近。

定鞏固，將萬物盡納其中，天地自然無不與人相感相應，因為有情，所以中國文學得以生生不已，而「中國抒情傳統」便是由此而來。<sup>95</sup>

張淑香從本體論觀點出發，思考出「中國抒情傳統」背後之根源是一種「本體意識」，而這樣的「本體意識」在王羲之〈蘭亭集序〉中有清楚地呈現。〈蘭亭集序〉中「修禊事」，場景明確被定位在真實時空中，「群賢畢至，少長咸集」這樣時空背景下便「足以暢敘幽情」，使人融入大自然，進入與自然宇宙之和諧，將存在的瞬間擴充到極至，達到「信可樂也」境界，彷彿脫離原本存在的真實世界。然而，因為「情隨事遷，感慨係之矣」，回到真實世界時間之流中，一切快樂的感覺經驗必然在時間中流逝消失，「修短隨化，終期於盡」，生命最終仍將結束而感到悲傷，而言「死生亦大矣，豈不痛哉」。由樂而悲的過程，都是「有情」，但時間成了人永遠的焦慮，代表人生短暫與必然落空。最後「每覽昔人興感之由，若合一契，未嘗不臨文嗟悼，不能喻之于懷」顯示人彷彿跨越時間限制，進入歷史時間與存在時間的追尋與認同，因而「昔人」與「我」能夠有「若合一契」之感通相應，所以將「一死生」與「齊彭殤」說法視為「虛誕妄作」，而堅信「後之視今，亦猶今之視昔」之內在溝通，肯定無論過去、現在與未來，人都具有這種共通的情感，人的生命雖不免須隕歿於無盡的時間之中，但只要透過存在、共同情感信念，人類代代相交相感，「後之視今，亦猶今之視昔」，自成永恆持續之生命，足與自然時間的永恆無盡相對峙與相乎應。<sup>96</sup>

張淑香從王羲之〈蘭亭集序〉中「本體意識」的呈現，說明這樣一個過去、現在到未來，人類與外在環境共同存在且互相感通之情感意識，就是「中國抒情傳統」的根源。張淑香認為這樣的「本體意識」與蔡英俊、呂正惠所提的「古詩十九首」，後來陸機〈文賦〉「緣情說」，再到劉勰、鍾嶸「物色論」串聯起來，使得「中國抒情傳統」脈絡將更為清楚。

#### 〈六〉蕭馳

海外學者蕭馳在其《中國抒情傳統》<sup>97</sup>書中收入九篇論文，其中論述或多或少都與「中國抒情傳統」連結上關係，書前〈中國抒情傳統的譜系研尋—代序〉一文有一番說明，也對陳世驥以來「中國抒情傳統」論述做了探討與說明。蕭馳

<sup>95</sup> 張淑香，《抒情傳統的省思與探索》，頁 43-45。

<sup>96</sup> 張淑香，《抒情傳統的省思與探索》，頁 46-49。

<sup>97</sup> 蕭馳，《中國抒情傳統》，台北市：允晨叢刊，1999 年。

從高友工論述得出「中國抒情傳統」是一個「譜系」建造的過程，他同意「抒情」是超越於各種文類之上的一種特質，而「中國抒情傳統」的「譜系」就在不同的社會環境之下，與不斷出現的新文類交互抵抗、交融下建構與發展。<sup>98</sup>

## 二、反思陳世驥「抒情傳統論述」觀點

### 〈一〉龔鵬程

龔鵬程在〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》—自然氣感與抒情自我〉<sup>99</sup>文中，對於朱自清〈詩言志辨〉中將先秦兩漢「詩言志」與魏晉六朝「詩緣情」對立的說法，提出了否定。

假若我們以《文心·明詩》：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」和〈物色〉：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。」為代表，來看整個六朝緣情理論的哲學基礎，那自然氣感之說，一直未被研究者所注意，所以才會認為緣情即是言志的對反。<sup>100</sup>

他從《文心·明詩》與《文心·物色》中兩段文字，說明了「詩緣情」主要理論在於正視情與情的作用，認為文學創作來自於人類情感性主體，人與天地萬物之間能相互感應感通，即「應物斯感」，然而他認為這些理論都是漢代發展出來，非魏晉時期才有，《呂氏春秋》一書就是代表。<sup>101</sup>而過去研究者就是因為忽略了此「應物斯感」之說，所以才會將「言志」與「緣情」二者視為對立。

接著，龔鵬程從《呂氏春秋》中所建構出的具體、完整而統一的宇宙觀談起。這宇宙觀關注了政教問題，但實際上真正要談的是天與人的配合關係，認為人本身就是一個小天地，可以與天地相互感應。這樣的天人感應所展現的是對個體生命的重視，政治教化都是為了人才存在，人本身這一個體生命才是主角。<sup>102</sup>承接這樣子的觀念，進一步是對於情欲的肯定。

〈情欲篇〉說：「身之欲五聲、目之欲五色、口之欲五味，情也。此三者，貴賤愚智賢不肖，欲之若一。雖神農黃帝，其與桀紂同。」實乃得未曾有

<sup>98</sup> 蕭馳，《中國抒情傳統》，頁 I-XII。

<sup>99</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，台北市：大安出版社，1990年，頁 47-84。

<sup>100</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 49。

<sup>101</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 49-50。

<sup>102</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 51。

之創說也。<sup>103</sup>

《呂氏春秋·情欲》提到人所具有的「情」，不論貴賤、愚笨、智賢或不肖者皆同，神農黃帝與桀紂亦同，這是正面肯定了「情欲」的存在，是之前孔、孟、荀、莊子所未有的。<sup>104</sup>

《呂氏春秋》正視「情欲」和「氣類相感」之說，在漢代也有繼承和發展。<sup>105</sup>將漢代重視「情」的態度與「氣類相感」的觀念一同來看，即是漢代人是以身體的自我本體，與天地世界萬物氣相感相應。漢代這一「氣類感應的有情世界」致使漢人對於自然更有體會，在東漢末年出現〈古詩十九首〉，其中感時哀傷、吐露心中悲愁之作，成了「中國抒情傳統」的開端。<sup>106</sup>

龔鵬程從《呂氏春秋》漢人「氣類相感」與「起情」的觀念，將「抒情自我」的發現上推漢代，進而認定〈古詩十九首〉為「中國抒情傳統」的起點。此論述雖然與陳世驥對於「中國抒情傳統」的起點論述觀點不同，但也為「中國抒情傳統」做了不同層面探討。

在〈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〉<sup>107</sup>文中，龔鵬程從對李商隱櫻桃詩的討論，反思到光是以「言志」或是「緣情」來解釋中國的詩歌是行不通的。他說：「以文學作品來說，作品固然出自作者的創造，但作品本身，卻可以因其文字結構而自成一個獨立世界。」<sup>108</sup>李商隱的詩作有的是假擬虛構之作，有的是戲謔玩笑之作，有的是代擬揣摩說人心事之作，若是將中國自古來的「抒情傳統」帶入，解釋為作者寄託情志之意，那麼就會出現許多誤會與糾葛。因此，他也提到我們對中國詩歌的詮釋不應該只限於「抒情傳統」一個視域而已，亦對「中國抒情傳統」做了一個反思。

近幾年，龔鵬程發表〈「不存在的傳統」：論陳世驥的抒情傳統〉<sup>109</sup>，以「不

<sup>103</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 52。

<sup>104</sup> 在《呂氏春秋》之前，孔子與孟子只言「性」而未言「情」；荀子有論「情性」，〈正名篇〉：「性之好惡喜怒哀樂謂之情」，〈性惡篇〉：「順人之情，必出於爭奪，合於犯分亂理而歸於暴」，否定了情欲；莊子則認為人要「無情」，〈德充符〉：「不以好惡內傷其生」。龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 52。

<sup>105</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 54。

<sup>106</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 55-68。

<sup>107</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 193-220。

<sup>108</sup> 龔鵬程，《文學批評的視野》，頁 199。

<sup>109</sup> 龔鵬程，〈不存在的傳統：論陳世驥的抒情傳統〉，《政大中文學報》第 10 期，2008 年 12 月，頁 39-52。

存在的傳統」評述了陳世驥提出的「中國抒情傳統」。

龔鵬程認為中國並非沒有「抒情傳統」，而是沒有陳世驥所建構的「抒情傳統」。他指出，陳世驥以西方抒情詩看待中國詩歌，未注意中西方有各方差異，並把「抒情詩」特質放大，用以概括整體中國文學，這在方法及範疇上是有誤的。且陳世驥「抒情傳統」論述只集中在《詩經》、《楚辭》、樂府、賦四類型文學，這是過分簡化中國文學。又，陳世驥從中西比較文學來確定中國文學的特色，以區別中西之不同，以「抒情詩」代表東方文學或中國文學，以史詩及戲劇代表西方文學，實際上卻是用西方抒情詩為基礎來說明中國文學，也就是以西方來論證中國。在陳世驥心目中，「抒情詩」地位極高，其〈中國的抒情傳統〉文中：「抒情詩就像史詩戲劇在西方傳統中那樣，自來就站在最高位置」；<sup>110</sup>又以「興」來論述《詩經》，以《詩經》中詩歌為「抒情詩」；<sup>111</sup>以南宋以嚴羽為代表的詩論為「浪漫主義」，<sup>112</sup>這些都顯示陳世驥對中國詩之理解來自對西方浪漫主義的抒情詩概念，並以此概念去解釋《詩經》《楚辭》，龔鵬程認為這都是錯誤的。

龔鵬程指出，陳世驥「中國抒情傳統」另一大問題是對「情」的界定和詮釋。

陳先生一貫地用西方抒情詩來看待中國詩乃至整個中國文學，卻不知中國文學的抒情迥異於西方浪漫主義中的抒情。何以迥異呢？此抒非比抒、此情非比情。陳先生...談「抒情傳統」忽略了：中國傳統詩人與詩論在講詩與情的關係時，一般很少說「抒情」，通常使用的詞彙是「緣情」...等。<sup>113</sup>

龔鵬程指出，中國傳統詩論中對於「情」的論述較複雜，並非只是陳世驥所提到的「個體內心自白」。「緣情」的「情」是因「氣類感應」而起之情，是「感物」而起之情，而「感物」又是以「歎逝」為核心，是指人意識到生存於時間之流中，對個體自我對於時間消逝，生命短暫之悲嘆。西方抒情詩的「抒情」是把自己內在的情思表達出來；「緣情」是感物而起之情，情乃是與物相感而生，二者「情」之內涵完全不同。緣此，才會說陳世驥「中國抒情傳統」是不存在的傳統。

<sup>110</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 37。

<sup>111</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 219-266。

<sup>112</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉“Chinese Poetics and Zenism”，《陳世驥文存》（瀋陽），頁 188。

<sup>113</sup> 龔鵬程，〈不存在的傳統：論陳世驥的抒情傳統〉，《政大中文學報》第 10 期，2008 年 12 月，頁 47。

## 〈二〉 顏崑陽

在〈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〉<sup>114</sup>與〈從混融、交涉、衍變到分流、佈體一對建構「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉<sup>115</sup>文中，顏崑陽肯定陳世驥「中國抒情傳統」以及此傳統論述譜系對中國文學具高程度的詮釋效用與影響，但亦有其侷限性與負面性影響。顏崑陽對「中國抒情傳統」進行反思，並且提出另向的詮釋與重構。

陳世驥提出「中國抒情傳統」之後，接續論述非常多，建構出一個論述譜系此一論述譜系，其中觀點有相同亦有不同，大致順承陳世驥，肯定「抒情」是中國文學中具普遍性、主流性的大傳統，但因為對於「情」的界定不同，因此對於「抒情傳統」的起點有不同觀點。陳世驥將「情」視為最大範疇，可以概括所有主觀心靈經驗，在中西比較文學的架構上，提出「情」為中國文學的主要特質——「主體性」，然而「主體性」有「性、心、識、意、志、才、情、欲」等多種不同層次範疇，顏崑陽認為陳世驥都簡化為「抒情傳統」的「情」概念，且將小說、戲曲都歸入「抒情」文學；高友工則將詩歌所代表的「抒情美典」和戲曲代表的「描敘美典」作了區別，但仍以「抒情美典」為中國文學主流性美典。陳世驥與高友工二人的論點，「情」依舊是涵蓋一切主觀的心靈經驗，「詩言志」與「詩緣情」區隔消除，因此以《詩經》為「抒情傳統」之起點。蔡英俊和呂正惠等人則認為「詩言志」與「詩緣情」有所區別，以東漢末年〈古詩十九首〉為「抒情傳統」之起點。

顏崑陽認為，陳世驥「中國抒情傳統」論述對於「抒情」之「情」字概念和範疇都未能有清楚明確的界定，又一味將「抒情」視為中國文學中一種普遍性、主流性的大傳統，這是一種「覆蓋性大論述」，是對中國多元文學詮釋視域形成覆蓋性的遮蔽。顏崑陽指出，「中國抒情傳統」論述譜系對中國文學是「抒情」特質的認定，是陳世驥從中西比較文學的框架中所得，目的是為了凸顯中國文學的特質與價值，因此在認定「抒情」是中國文學內在普遍特質的同時，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，回到中國文學內部時，「抒情」還能否作為中國文學普遍、絕對且主要的本質？若回到中國文學本

<sup>114</sup> 顏崑陽，〈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〉，《東華漢學》第9期，2009年6月，頁1-47，收入柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現》，頁727-774。

<sup>115</sup> 顏崑陽，〈從混融、交涉、衍變到分流、佈體——「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》第3期，2009年12月，頁113-154。



身時，仍將「抒情」這絕對普遍的本質視為全部的詮釋視域，那中國文學便顯得狹窄貧乏了。

又，由於過度強化「中國抒情傳統」的普遍性與主流性，容易讓人誤以為中國文學僅僅只有一種「抒情文學」，在比較文學研究的框架之下，抱持一種「不對等的傾斜式比較」，加上「不對等的價值判斷」，因而對中國文學產生「缺類」的誤認，認為中國沒有「史詩」、「戲劇」。顏崑陽認為這背後自覺或不自覺形成了「單一線性文學史觀與孤樹狀美典結構」。

經過反思，陳世驥「抒情傳統」論述在跳脫中西比較文學框架回到中國文學本身時，中國文學或許無法只依靠「抒情」得到完整詮釋，應以「完境文學史」的詮釋視域去看待，其所呈現的應該是「多面向變遷」、「叢聚狀結構」。



### 第三節 研究範圍與方法

陳世驥提出「中國抒情傳統」之後，於中國古典文學研究領域中引起廣泛討論，成為古典文學界研究之重要取向。近幾十年來，接續探討之學者非常多，眾多學者對於陳世驥的「抒情傳統」有所繼承，亦有所修正，大部分是順承陳世驥「中國抒情傳統」論述觀點，然後分別從不同層面深入探討並加以詮釋，也有持反對批評者，從而建構出一個論述「譜系」。因此，「抒情傳統」論述是具有承接性的論題，也是一種持續而廣泛的文化現象探索，直到現在，對於「抒情傳統」的探討與反思論述仍然持續進行著。

關於「中國抒情傳統」的建構，應該有兩層面：第一層是中國古代文學，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」，也就是陳世驥所言的「中國文學的道統」，在《詩經》、《楚辭》之後，中國文學創作主流變在這個道統中拓展定形，這是「抒情傳統」的「原構」；第二層則是陳世驥以下，現代學者的研究論述，這是「抒情傳統」的「重構」。<sup>116</sup>然而，「中國抒情傳統」自陳世驥提出至今，探討論述雖然未曾間斷，其中大多針對「抒情」發而論之，有繼承、修正，亦有反思，形成論述譜系，但卻未有對陳世驥「抒情傳統」之探究。因此，陳世驥「中國抒情傳統」之面貌，可說是隱而未現，其中內容以及陳世驥提出「中國抒情傳統」的可能原因、時代背景，這些一直未能有較清楚地論述。

緣此，筆者認為這是一個值得深入探討研究之主題，因此，本論文有關「抒情傳統論述」之研究，其範圍則是以陳世驥提出的「中國抒情傳統」作為主軸，也就是上述所說的「抒情傳統」的「原構」。首先探論陳世驥「中國抒情傳統」之內容，找出「抒情傳統」之內在意義；進而探論陳世驥建構「中國抒情傳統」的時代背景和可能原因；最後再對陳世驥「中國抒情傳統」作反思，論述其再開展之可能性，試圖建構出陳世驥「抒情傳統論述」之面貌。

陳世驥提出「中國抒情傳統」之前，已有許多關於古典文學理論著作發表，透過這些文獻，可以理解出陳世驥的文學理念，從而對其「抒情傳統」提出的條件背景以及內容有更深入的了解。研究方法上，將以陳世驥有關「抒情傳統」的論述文章為主要資料，輔以其他學者對於陳世驥「抒情傳統」論述研究之文章進

<sup>116</sup> 顏崑陽，〈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〉，《東華漢學》第9期，2009年6月，頁6。

行論文研究。

本論文進行方式，從陳世驥先生提出的「抒情傳統」觀點出發，第貳章論述陳世驥「抒情傳統」的開端：透過「詩」字與「興」字意涵的探討，先論以《詩經》作為「抒情」歷史起點；再而探究中國文學中時間的發展，談〈離騷〉中的「時間」流動，以及〈九歌〉中的「時間」與「空間」，都是文人慷慨激昂的自我傾訴展現，論以《楚辭》作為「抒情」濫觴。第參章論述陳世驥「抒情傳統」的發展：〈文賦〉是魏晉時期重要的文學批評著作，陳世驥曾英譯陸機〈文賦〉，他對〈文賦〉的理解，影響「中國抒情傳統」的提出。所以，探究陳世驥對於〈文賦〉中「姿」字、「情」字及「秩序」的詮釋，論以陸機〈文賦〉為「抒情」流衍；接著探究中國詩歌中的自然，以李商隱〈錦瑟〉和杜甫〈八陣圖〉詩篇，談中國詩歌中的時間和律度以及詩歌鑑賞，論以唐代詩歌為「抒情」巔峰。自《詩經》為起點，到《楚辭》為濫觴，再而陸機〈文賦〉為流衍，到唐代詩歌為巔峰，從而建構陳世驥「抒情傳統」之內容。

第肆章陳世驥「抒情傳統」的建構歷程，論述陳世驥提出「抒情傳統」的時代背景和可能原因。陳世驥受老師艾克敦與朱光潛影響，他的文學成就跨越「現代」與「傳統」，他頻頻藉用西方文學理論以論述中國古典文學，可以說是企圖以現代恢復那被遮蔽的古典榮光。陳世驥英譯陸機〈文賦〉、關注杜甫詩歌、屈原，因為看見文學是他們絕處求生姿態的展現，是面對困境而表現出一種「抒情」特質。陳世驥長年居旅美國，眼見中國經歷戰亂的轉變，提出「抒情傳統」或許可以說是他救贖歷史的一種方式，<sup>117</sup>而文學創作則是他面對人生的一種回應方式。<sup>118</sup>因此，陳世驥在面對當代國家分裂亂離之時，他以「抒情」為人生寄託，以文學作為黑暗中的曙光，對於歷史的有情，對「興發」詩意有了期待，所以關注了《詩經》，都是企圖在其中找到自己面對人生的出路。由此，可以瞭解陳世驥「抒情傳統」的建構歷程。

<sup>117</sup> 王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《第七屆中國近代文化的解構與重建—余光中先生八十大壽學術研討會》，2008年5月，頁8-9。

<sup>118</sup> 陳國球〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉，《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會議論文集》，2007年6月，頁368。



## 第貳章 陳世驥「抒情傳統」開端

陳世驥〈中國抒情傳統〉提出「抒情」為中國文學的主要特質，認為中國文學的榮耀就在「抒情傳統」裡，這是一種有別於西方以希臘史詩、戲劇為主的文學傳統。此「抒情」的特質乃是涵蓋於各種文類之上，首先，陳世驥以《詩經》作為「抒情傳統」的歷史起點，之後《楚辭》，其中作品充滿文人內心情感自訴與流露，成為「抒情」的濫觴；到六朝，陸機〈文賦〉則可以為「抒情」的流行，發展至唐代詩歌，則成為「抒情」的巔峰。自此之後，「抒情」成為中國文學中源遠流長的傳統，陳世驥稱之為「抒情傳統」。

本章將從陳世驥所提的「抒情傳統」內容出發，首先談論「抒情傳統」開端。第一節論述以《詩經》為「抒情」起點：陳世驥以《詩經》作為中國「抒情傳統」之起點，他深入探討「詩」字的內涵，並且還原「興」字原本的意義，說明《詩經》中的詩歌作品為音樂性唱文，是先民自我傾訴與自然情感流露的表現，呈現出濃厚的「抒情」特質。第二節論述以《楚辭》為「抒情」濫觴：《楚辭》為繼《詩經》之後，中國文學的代表，其中各種作品都是文人內心發洩慷慨激昂之作，陳世驥關注探討屈原作品—〈離騷〉和〈九歌〉。〈離騷〉是屈原激昂的自我傾訴以及充滿人存在於時空當中無法把握之焦慮，帶有強烈的「抒情」特質，並且蘊含了中國「時間」意識，成為中國「詩時間」的誕生；〈九歌〉由十一首詩歌所組成，陳世驥以「結構分析」方法，尋找出貫穿十一首詩歌之主題，建立起十一首詩歌新的順序。

## 第一節 以《詩經》為「抒情」起點

陳世驥在中西比較文學觀點之下提出了「中國抒情傳統」論述，並以《詩經》作為「抒情」的歷史起點。〈原興：兼論中國文學的特質〉：

我們要探索中國文學的起源，自然應該把目光集中在詩經。<sup>119</sup>

又說：

我們可以斷定，假使在孔子的時代(或古雅典時代)，中國和希臘是一個結合的國度，當時必產生一種三型對立的文學系統。...這個文學系統裡的第三大類型自然是抒情詩，而且就是詩經所代表的文學類型。<sup>120</sup>

陳世驥認為，要探索中國文學的起源，必然要將目光集中於詩經。《詩經》是中國第一部詩歌總集，其中的三百首詩歌作品可以稱之為「抒情詩」。那麼，何謂「抒情詩」？陳世驥以我們今日文學評論上所使用的專門術語，「抒情詩」特別指源於配樂歌唱，發展為音樂性的語言，直接抒發情緒之詩作，亦可稱為「樂詩」，《詩經》就是最具代表性的文學作品。<sup>121</sup>陳世驥表示，相較於西方以「史詩」、「戲劇」為文學傳統，《詩經》當中的「抒情詩」就是中國文學的代表，所以說中國文學的傳統就在「抒情」，而這「抒情傳統」源自《詩經》。

中國的文學榮耀並不在史詩；它的光榮在別處，在抒情的傳統裡。抒情傳統始於詩經。詩經是一種唱文(詩者，字的音樂也)。因為是唱文，詩經的要髓整個說來便是音樂。因為它瀰漫著個人弦音，含有人類日常的掛慮和切身的某種哀求，它和抒情詩的要義各方面都很吻合。<sup>122</sup>

陳世驥在中西比較文學的框架下指出中國文學的榮耀在於「抒情傳統」，而「抒情傳統」的起點是《詩經》。因為《詩經》是一種音樂性質之唱文，早期先民透過詩歌的唱詠，表達內心的情感，這是一種自我傾吐與自然情感的流露，表現出人類日常生活真實的一面，具有濃厚的「抒情」成份，這正是「抒情詩」的最大特質。因此，陳世驥認為中國文學的起源在《詩經》，而「抒情」的起點也應該是在《詩經》。

<sup>119</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 219。

<sup>120</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 221-222。

<sup>121</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 222。

<sup>122</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32。

又，《詩經》中的「抒情」從何可見？其中的作品如何透過詩歌的唱詠來表達情感？對此，陳世驥提出了兩個探究的方向。

我們的蹊徑只有兩條：其一為「詩」字在字源上的真意；其二為歷來論詩傳統裡一個人云亦云的術語，即意義隱諱的「興」字。<sup>123</sup>

陳世驥認為《詩經》中的「抒情」可以從兩條途徑得到，一是探討「詩」字在字源上的真意，二是探討「興」字的真正內涵，如此就能看見詩三百的面貌，證明《詩經》為中國「抒情傳統」的起點。在探討「詩」字的部份，藉由對「詩」字的字源探求，論述「詩」乃是獨立之語言，為人內心情感的自然萌發，以說明《詩經》為「抒情」的根源；而探討「興」字的部份，則是透過古文獻，再由「興」字的字源，以及「興」於《詩經》中的表現，揭示《詩經》作品就是「抒情」的作品。以下將在本節分別作論述。

## 一、「詩」字內涵探討

近代論中國詩者，有認為中國並沒有像英文 *poetry* 這樣廣義抽象的「詩」字，陳世驥則認為，英文 *poetry* 與中國的「詩」字二者在意義和聯想作用上確實有不同，但不可說中國沒有廣義抽象的「詩」字。在古代，中國人所謂的「詩」，所指多為一種文字的藝術，即「歌出的文詞」；後來，漸漸發展為所有不論是否有音樂伴奏的詩歌作品；其後，「詩」更加擴大，可以用來代表一種具有抽象特質的藝術。<sup>124</sup>至此，「詩」字的內涵始終不夠明確，於是陳世驥探求了中國「詩」字原始構成的因素與意義。

在〈中國詩字之原始觀念試論〉一文中，陳世驥提到「詩」字不見於甲骨文或金文，它出現在最古最可靠的經典當中，也就是《詩經》。在《詩經》中明白使用到「詩」字的有三個地方，分別是在大雅的〈卷阿〉和〈崧高〉兩篇，還有小雅的〈巷伯〉，由此可以知道中國「詩」字最早的應用是在公元前第九至第八世紀間，而「詩」字在這三篇詩歌中的使用，代表著一個新且重要的觀念出現——「詩」的獨立。

<sup>123</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 227。

<sup>124</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 227。

全三百篇中，〈崧高〉、〈卷阿〉、〈巷伯〉，這唯獨說到作詩，而特為用出「詩」字來的三篇，雖然主旨內容各自大不相同，但歸納可見有一個共同點。即都是作者自己到末後加重說他這一個篇章是「詩」，特為明示或暗示著一種實覺的意識，標出詩之為語言的特有品質，這些篇章照例是歌唱，但此時覺到了詩的要素在其語言性，有和歌唱的音樂性分開來說的可能與必要。

125

陳世驥指出，雖然詩三百篇裡每一首都都是歌唱的，特別在「國風」裡，當初可能是想出來就隨口唱了出來，不太會意識到有什麼詩和歌有所分別，然而〈卷阿〉、〈崧高〉、〈巷伯〉這三篇詩歌雖然內容各不相同，但可發現詩篇作者皆說出自己的篇章是「詩」，這是把「詩」和「歌」辨析對立而論，說明了「詩」是創作出來後才配成歌曲。這是一種自覺意識，詩人漸漸意識到「詩」作為語言藝術，有其自身的重要性，可以和音樂的歌曲藝術分開，「詩」開始有了獨立的觀念。

〈崧高〉末節有云：「吉甫作誦，其詩孔碩，其風肆好，以贈申伯」指詩篇語言文辭極好，用來贈送給申伯。〈卷阿〉末句有云：「矢詩不多，維以遂歌」，將「詩」和「歌」對立辨析開來。〈巷伯〉篇有云：「凡百君子，儻而聽之」為作者自己加重說此詩中之語非常的重要。都是以「詩」為特別語言藝術的覺醒。又〈巷伯〉篇中有表現個人在一刻生死關頭之話語，陳世驥認為詩篇中的語言絕不是平常普通現成的歌詞，乃是作者內心所感受，有切膚之痛，而說出來的話。這話雖然是有歌的形式唱出來，但是在作者自己內心深深感覺最重要的是他的語言和語言的意義，所以作者自己才特別說這是「詩」。<sup>126</sup>

由上可知「詩」雖仍是歌的形式可以配合音樂，但已經不再與歌相混而為一，「詩」成為語言藝術的意識漸漸醒覺，且有超乎音樂本身的獨立性，也有自身的重要性，不再只是普通的歌詞而已，而是作者內心情感真實的抒發，用語言藝術的方式表現出來，這就是「抒情」最根源的本質。

將《詩經》的「詩」字作一番探討之後，陳世驥再從字源去探討「詩」字。<sup>127</sup>

<sup>125</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 44-45。

<sup>126</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 43-45。

<sup>127</sup> 陳世驥並非第一位從字源意義探討「詩」字之學者，在之前有楊樹達、朱自清、聞一多三人。陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第 1 期(卷)，2011 年 12 月 23 日，頁 6。線上出版日 2012 年 5 月 16 日，資料來源 <http://mall.cnki.net/magazine/magadetail/WHSX201101.htm>。



「詩」，古文「言止」，從止聲，所以要從「止」的聲音和意義去分析。陳世驥提到，

「止」在甲骨文和金文當中有「止」、「止」、「止」、「止」，象足或是足著地之形，但是有「止」與「之」，即有「停止」和「前往」的意思。「止」與「之」這兩種相反意義的字，同屬於「止」字根，昇華出了另外一個高級而多面意義的「詩」字。<sup>128</sup>

又，「詩」字的古文「言止」，常與「志」字相連。依據聲音與結構來看，「志」字「从心止聲」，而「止」字根象足或是足著地之形，有「止」（停止）和「之」（前往）兩種意思，亦可以用來解釋「志」字，所以有言「詩」與「志」二字是同字之說法，《說文解字》也說：「詩，志也」。由此可知，「詩」與「志」二字可以說是一而二，二復為一者，字根皆為「止」，都具備「止」和「之」，即「停止」和「前往」兩種意義。「止」的象足，不僅只是「足的停止」，亦是「足的前進」，這是原始構成節奏的自然行為。後來，「詩」開始有了獨立觀念，成為超乎音樂而獨立的語言藝術，而「志」从「心」，代表「內在、內部」，「詩」與「志」二者結合起來，就是指蘊含於內心的情感，向外發出成為的語言。<sup>129</sup>以此再來看〈詩大序〉文字，便可以得到一番新的意義。

詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故歌詠之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。<sup>130</sup>

「在心為志，發言為詩」二句為「詩」下了定義，指蘊藏於內心的情感，向外發出成為語言。這說明了「詩」與「心」與「志」三者密不可分，「詩」的起源是內心之「志」向外而發動，「情動於中而形於言」則說明詩歌是人心理活動的一種表現，「志」是人內在的情思，是創作過程中內心深處蘊藏的情感，表現於外則成為「詩」。故陳世驥言，「詩」就是「蘊止於心，發之於言，而還帶有與舞蹈歌詠同源同氣的節奏與藝術。」<sup>131</sup>簡而言之，「詩」就是一種包含節奏的語言藝術。

<sup>128</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 48-51。

<sup>129</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 54-59。

<sup>130</sup> (漢)毛亨傳、(漢)鄭玄箋、(唐)孔穎達正義，《毛詩正義》，臺北：藝文印書館，1985年，阮刻《十三經注疏》本。以下〈詩大序〉引言不再標示出處。

<sup>131</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 60。

由上可知，《詩經》中的詩歌是帶有舞蹈歌詠表現，是詩人創作時蘊藏於內心的情感，向外發動而成爲具有節奏的語言藝術，如此可以說是「抒情」精神的展現。不過，陳世驥也特別提到《詩經》中還有其他的詩歌，與他上述所論帶有情感流露的舞蹈歌詠詩歌並不相同。陳世驥說：

我們相信《詩經》裡的作品繼承了更古老更原始的舞誦精神...我們要分別晚出的祭祀性舞歌(如頌)和早期帶著自然流露的情數和吶喊的舞誦，因為後者才真正是「詩」的原始形態。<sup>132</sup>

《詩經》中有些詩歌所展現的是現實生活中的舞蹈歌詠，如《頌》這類祭祀性質樂歌，和帶有情感自然流露並以舞蹈節奏表現的詩歌類型並不相同。陳世驥認爲帶有情感自然流露並以舞蹈節奏表現的詩歌，才是「詩」原始的型態，但那些現實生活的舞歌也並不影響《詩經》的「抒情」精神展現，所以，陳世驥才會說他相信《詩經》中的作品是繼承了的更古老原始的舞誦精神，是中國文學「抒情」最早的展現，因此才以《詩經》作爲「中國抒情傳統」的起點。

總觀以上，陳世驥從對「詩」字內涵的探討，得出《詩經》中具有的「抒情」性質。首先，從出現在大雅的〈卷阿〉、〈崧高〉以及小雅的〈巷伯〉三處之「詩」字，歸納出「詩」雖然具有音樂的形式，但卻已是獨立性質之語言藝術，不再只是普通的歌詞，而是作者內心情感真實的抒發，是「抒情」最根源的本質所在。接著，陳世驥再從字源意義探討「詩」字，得出「詩」與「志」字相通，且皆具備「止」和「之」，即「停止」和「向往」兩種相反意義，這是構成節奏的自然行爲，所以「詩」就是蘊止於內心，發之於言，且帶有與舞蹈歌詠同源同氣的語言藝術。在〈中國抒情傳統〉文中：

以字的音樂作組織和內心自白做意旨是抒情詩的兩大要素。<sup>133</sup>

「字的音樂作組織」就是指詩歌中的所構成的節奏，「內心自白做意旨」意指詩歌是創作者內心情感的抒發，陳世驥以《詩經》就是把字的音樂節奏作爲組織，將蘊藏於內心之情感抒發，透過語言的唱詠表達出來的藝術作品。〈原興：兼論中國文學的特質〉一文中：

<sup>132</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 228。本論文以爲陳世驥此番觀點，是他在論述《詩經》爲「抒情傳統」起點時的一個覺察，發現《詩經》中並非所有詩歌都可以以他所建構的論述來說明詮釋，但這並不影響「抒情傳統」以《詩經》作爲起點之說法，畢竟《詩經》中大部分的詩歌都可以說是「抒情」精神的展現。

<sup>133</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32。

中國人的「詩」字專重詩的藝術的要素本質的表現，而它最主要的例子就是當時的文學 詩經 這類的藝術品。這個「詩」字乃是自然萌發的實體，此字的創造是早期詩藝創造衝動的流露，其敏感的意味，從本源、性格和含蘊上看起都是抒情的(lyrical)。<sup>134</sup>

古代中國人心目中的「詩」，大致說來就是一種文字藝術，是歌出的文詞，是人內心自然萌發的情感表現，而《詩經》就是此文字藝術的代表開頭。因此，陳世驥才會說中國文學的傳統是「抒情傳統」，而這「抒情」的起點在《詩經》。

## 二、「興」字意義探討

對於《詩經》中的「抒情性」，陳世驥除了探討「詩」字的內涵之外，另外一個方式是探究「興」字的真正意涵。

我們認定「興」的解析乃是探索這種原始因素的可能途徑之一。我們視之為 motif，但我們也可以看出在詩經裡「興」已具有「複沓」和「疊覆」的本質，詩經的作品結構與此關係甚密。<sup>135</sup>

陳世驥認為「興」是探索《詩經》中「抒情」的可能途徑。所謂的「興」就是 motif，即「重複」之意。這樣的「重複」手法在《詩經》作品中非常常見，與詩歌本身關係密切，因此透過對「興」的探討，就能對《詩經》有更深入的了解。

歷代以來，有關《詩經》的「興」，毛傳注出許多，但意義仍多隱晦不清；到了漢代鄭玄，以政教美刺言詩；在〈詩大序〉中的論述不多；東漢時期，「興」只是六藝之一；六朝鍾嶸雖以「興」為言外之意，但卻是以四、五言詩來看，與《詩經》無直接關聯；再到宋代朱熹，其對於「興」有所刪改，甚至將「興」視為詩歌的發端，與詩意無關；南宋嚴羽《滄浪詩話》，將「興」說為「興致」、「興趣」。自此，「興」的意義早已偏離本意，愈走愈遠。<sup>136</sup>

對此，陳世驥試圖追溯「興」最初的面貌，還原其原本的意義。首先，毛傳注出了許多「興也」之句子，可以說明「興」技巧已廣泛地使用於《詩經》裡頭。

<sup>134</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 225。

<sup>135</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 229。


<sup>136</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 229-232。


「興」的因素每一出現，輒負起它鞏固詩型的任務，時而奠定韻律的基礎，時而決定節奏的風味，甚至於全詩氣氛的完成。「興」以回覆和提示的方法達成這個任務，尤其更以「反覆迴增法」來表現他特殊的功能。<sup>137</sup>

陳世驥提到，毛傳雖然不著重於「興」字的原意，但已知「興」為古代詩歌中所使用的一種技巧。這一種技巧就是「反覆迴增」，即一種「重複」方式。詩歌的韻律基礎、節奏風味，以及整首詩歌氣氛的完成，都倚靠「興」這一技巧來達成。

又，《周禮》標示「興」為「六詩」(風、雅、頌、賦、比、興)之一，〈詩大序〉的「六義」應是由此而來，然而二者對於「興」的解釋則有所不同。陳世驥提到，〈詩大序〉當中的「興」已經與原始詩歌無關聯，但在《周禮》當中的「興」時常單獨出現，稱之為「樂語」，以「興」作為「興道諷誦言語」六種「樂語」之首。由此可知，〈周禮〉中的「興」指的是朗誦技巧，且與音樂有著極度密切的關係，有時帶著祭祀的情調，意味著舞誦的起步。<sup>138</sup>由此可以得知，「興」在古代對於詩歌佔有極重要的地位，「興」是一種能與音樂配合的反覆朗誦技巧，詩歌必須仰仗其來營造韻律、節奏、氣氛，以呈現「抒情」性質。









不過，要探求「興」的真正意涵，陳世驥認為從字源意義著手應是最佳途徑。中國的「詩」字原為「誥」，具有「之」和「止」意義，是一種包含節奏的語言藝術；而「興」字比「詩」字的起源還要更早，因此「興」在《詩經》中或許佔有更重要的角色。

興，，可見於甲骨文，一開始被認為是「與」，也有以為「舟」和「槃」；

陳世驥採納商承祚和郭沫若修正之後的看法，認為「興」，具有之形，乃是「群眾合力舉物且有聲音的發出」，並有「旋轉」現象。<sup>139</sup>

<sup>137</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 233。

<sup>138</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 233-234。

<sup>139</sup> 一九三三年商承祚《殷契佚存考釋》中，以為四手合拖或眾人之手合拖一物之象，接著又於鐘鼎文中得到、，形中皆有「口」，故以「興」為群眾舉物並且發聲之意義；而郭沫若《卜辭通纂考釋》中，言四手所託之物，絕非舟，而是槃，並且強調就是槃的象形，具有環轉動態的因素，而與相同，就是「般」、「盤」、「槃」，兼具有盤牒和盤旋的意思。陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳

基於此，我們可以斷定「民歌」的原始因素是「群體」活動的精神，源自人們情感的「上舉」衝動。<sup>140</sup>

陳世驥從字源意義得出「興」乃是先民們「上舉歡舞」舉動，所指的應該就是因歡樂情緒和氣氛帶動下的「舞誦」。「興」就是先民們合群共舞呼喊而出的舉動，是詩歌創作的開端，而且這是一種「群體性」的活動，詩歌也成了「集體」性質的創作。雖然是集體創作，但到最後仍會有「個體」跳脫而出，「個體」仍然是詩歌創作中最重要元素，最重要的主體。即使不知「個體」所指為誰，但詩歌仍舊是指向「個體」內心情感向外發動的表現，就是「抒情詩」的本質。

「興」是《詩經》中先民「上舉歡舞」的一種表現，接著陳世驥從探討《詩經》的內容來觀察「興」在詩歌中的使用。在此，陳世驥特別提到了「頌」。「頌」在《詩經》裡是崇高的宮廷文藝，配上歌舞，便可以在宗廟裡表演，成為祭祀儀式之一部份。特別是古老的《周頌》，雖然殘缺，但仍透露出先民禮讚祭祀祖先，受命於天，播五穀、養百姓，農耕勞動生產、節慶聯歡、宗教等特點，而這些詩歌中便殘存著先民的「上舉歡舞」。

「頌」的作品都顯示「舞」、「言」二義俱在，但各自分歧，獨立發展於個別的方向。周室宗廟的祭祀勢必較初民的野舞局面偉大的多，而特自發展成及其形式化的肅穆舞容；同時歌詞的氣勢也必須極度提高，因而在修辭上多了初民的「興」之成分，倒不如後來「風」、「雅」保存的多。其與之主題的效過上載，但表現主題的方式卻要多改變了。讀「頌」的方法應該是，一面照顧字義，一面設想舞樂的雍容崇高，如此才能充份把握其「上舉」的氣氛。<sup>141</sup>

陳世驥認為《詩經》中的「頌」，原本就具有「舞」與「言」，即「舞誦」的本質，但因為是宗廟祭祀作用樂歌的緣故，所以「舞」的部份漸漸消弱，而強化了「言」的部份。這也就是為何分析「風」、「雅」，總能比「頌」更能看見「興」的緣故了。故，陳世驥以為讀「頌」，除了要顧及字義，也就是「言」的部分之外，仍要設想「舞樂」的部份，才能看見「興」所指的「上舉歡舞」展現。由此可見，「興」在《詩經》中的重要性。

---

世驥文存》，頁 235-236。

<sup>140</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 240。

<sup>141</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 248。

陳世驥引述加羅教授(H.W.Garrod)對初民詩歌讚美的一段話：

起初這世界曾是新鮮的。人一開口說話就如詩詠。為外界事物命名每成靈感；妙喻奇譬脫口而出，如自然從感官流露出來的東西。<sup>142</sup>

「人一開口說話就如歌詠」意指《詩經》的詩歌是人類情感自然流露之創作，而「外界事物」則成為詩人創作靈感之來源，所以說這是「自然從感官流露出來的東西」意謂這是一種「抒情」的表現。而這樣「抒情」的表現必須仰仗「興」來展現。

我們看得出「興」就是這種詩歌之所以特別形成一種抒情文類的靈魂。<sup>143</sup>

陳世驥以「興」為《詩經》之所以是「抒情」的重要因子。「興」是「抒情文學」的靈魂，因為「興」，所以《詩經》成為一部「抒情」的文學作品。「興」既然是《詩經》的「抒情」精神所在，那其究竟又是如何映現於作品當中？陳世驥認為要觀察《詩經》作品中，透過「興」所營造出的韻律和意象。

以〈關雎〉為例：詩篇中的情感決定了整首詩歌節奏，其所仰仗的就是「興」，即首句的「關關雎鳩，在河之洲」於詩歌中「反覆回增」，即「重複」朗誦，確立了全詩的韻式節奏，並產生一套傍韻、協音、腳酌，使之振鳴於詩歌中的字裡行間。詩歌中如此的音樂節奏與作為意象的「關雎」結合，營造出一種「氣氛」遍布於整首詩篇中，使我們可以體會到詩人的情感。再以〈月出〉為例：「月出皎兮，佼人僚兮」於詩篇中「反覆迴增」，而且每一句都以感歎語辭「兮」字為結束，可見這首詩的聲音上非常調和，又以「月亮的出現」作為詩中的主要意象，透過韻律節奏的聲響再結合詩篇中的意象，致使詩篇營造出一種氣氛，呈現出了詩歌中的情感色彩。<sup>144</sup>

一般詩經裡的作品要達到這個境界都靠錯綜豐富而自然的音響佈置，獨特卻不牽強的節奏，外加動人而新鮮如大自然萬物初生時渾樸的意象，這種種的核心就是「興」，因為「興」還保留著古老風格裡歌樂舞誦緊密結合的

<sup>142</sup> 引自 C. Day Lewis, 《The Poetic Image》, 頁 25。為陳世驥引述 H.W. Garrod 之話, 〈原興：兼論中國文學特質〉, 《陳世驥文存》, 頁 249。

<sup>143</sup> 陳世驥, 〈原興：兼論中國文學特質〉, 《陳世驥文存》, 頁 249。

<sup>144</sup> 陳世驥, 〈原興：兼論中國文學特質〉, 《陳世驥文存》, 頁 250-251。

「興」是詩歌之所以「抒情」的核心，陳世驥認為《詩經》中的詩歌就是透過詩篇中那自然韻律節奏與意象的結合，發揮了先民「上舉歡舞」的「興」，所以呈現出了「抒情」本質。

綜觀以上，可見「興」存在於《詩經》具有極重要的意義，佔有極重要的地位。經歷時代變遷，「興」字偏離原本意義，但陳世驥仍試圖追溯出了其最初的面貌，還原其原本意義，因為了解「興」字真正意涵是探索《詩經》中詩歌之所以「抒情」的一個重要且主要途徑。從古文獻可知「興」是一種能與音樂配合的「反覆」朗誦技巧，這樣的「重複」手法在《詩經》極為常見，與詩歌本身關係密切，詩歌依靠其來營造韻律、節奏、氣氛，以呈現濃厚「抒情」性質。陳世驥又從字源上去探求「興」字真正意涵，透過「興」字之字形，象「眾人合力舉物並旋轉發出聲音」，這是先民的「上舉歡舞」表現，是「群體」創作的情感抒發，展現詩歌「抒情」本質。而觀察詩篇中「興」所營造出的韻律和意象，就可以看見《詩經》中「抒情」存在。詩歌透過韻律節奏的聲響再結合詩篇中的意象，營造出一種氣氛，呈現出豐富情感色彩。所以，即使是屬於宗廟祭祀樂歌《頌》，因為其仍保留著先民的「上舉歡舞」，是先民融合音樂、舞蹈、語言之詩歌創作，所以依舊可以一窺其中隱而未顯的「抒情性」。

「興」是先民「上舉歡舞」所表現出的特有自然節奏，再與詩篇中的意象結合，成為「抒情」文學的靈魂。《詩經》就是本著詩篇中自然韻律節奏與意象，發揮了「上舉歡舞」的「興」，呈現出了「抒情」本質。所以，《詩經》完全就是一個「抒情」的文學作品，「抒情傳統」的起點就在《詩經》。

### 三、結語

陳世驥以《詩經》為中國「抒情傳統」的起點，因為《詩經》是音樂性質的唱文，是早期先民透過詩的語言唱詠來表達內心的情感，這樣的自我傾吐與自然情感的流露，就是「抒情詩」最大特質。然而，要如何才可見《詩經》中的「抒情」？陳世驥從對「詩」與「興」二字意義的追溯探究，作為論述的主要方向。

<sup>145</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 250。

「詩」字內涵：「詩」字在《詩經》中出現已經具有其獨立性，雖然是與音樂一同歌唱的語言，但二者不再相混為一，「詩」的語言不只是普通的歌詞而已，而是作者內心真實情感的抒發，是「抒情」最根源所在。又「詩」與「志」二字可以相通，而且關係緊密，皆具備「止」和「之」，即「停止」和「向往」兩種意義，是構成原始節奏的自然行爲，代表的是「情」的展現。〈詩大序〉：「詩者，志之所之也。在心爲志，發言爲詩。情動於中而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故歌詠之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也」說明了詩歌創作乃是由「志」而起，也就是人內在深處之情感，向外發出，成爲「詩」語言。「詩」是「蘊止內心，發之於言，帶有與舞蹈歌詠同源同氣的節奏與藝術」<sup>146</sup>，是以音樂作組織，將內心情感透過語言的唱詠表達的文學藝術，《詩經》就是這樣的文學作品，而且是「抒情」的開端。

「興」字意義：「興」存在於《詩經》且具有極重要的意義和地位，因此探究「興」是得知《詩經》之所以「抒情」的主要途徑。簡易的看，「興」是一種能與音樂配合的「反覆」朗誦手法，普遍存在於《詩經》中，詩歌就是仰仗這手法以營造韻律、節奏、氣氛，呈現「抒情」本質。歷代以來有關《詩經》「興」的說法很多，陳世驥以「興」是先民「上舉歡舞」之舉動，是歡樂情緒和氣氛的「舞誦」之表現，是「群體」創作情感的抒發，是詩歌創作中最基本的情感元素，「興」是「抒情」文學的靈魂，詩歌便藉由其所營造出的韻律節奏和詩篇中的意象結合，展現出「抒情」。《詩經》中的「抒情」就是以這種方式存在，成爲文學的源頭，以及「抒情」的起點。

陳世驥探求「詩」與「興」二字意義，道出《詩經》作爲「抒情詩」所存有的「抒情性」，是先民創作時內心情感的抒發表現。所以，陳世驥才會說中國文學的傳統是「抒情」，《詩經》是「抒情」的起點，中國文學的「抒情傳統」源起於《詩經》。

<sup>146</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 60。



## 第二節 以《楚辭》為「抒情」濫觴

有關「抒情詩」的定義，一直以來眾說紛紜，陳世驥以詩人創作時主觀內心情感向外發出為「抒情詩」一項重要因素。在《詩經》裡，詩人透過「反覆迴增」，即「重複」朗誦手法來傾訴主觀的內心情感，即使在現實世界裡得不到回應，但藉由詩歌，詩人在這主觀的情感世界裡找到安頓自己的方式。<sup>147</sup>《詩經》是詩人內心情感的抒發，透過語言唱詠來表達的文學藝術，具備「抒情詩」特質，故陳世驥以《詩經》為「抒情傳統」歷史起點。在《詩經》之後，陳世驥接著提到了《楚辭》。

詩經之後，在中國文學上是動人心魄的楚辭，或稱楚的悼亡詩。這種悼亡詩呈現給我們很多抒情詩的不同的種類。...楚辭其它各篇，都是各式各樣的抒情詩歌：祭歌、頌詞、悲詩、悼亡詩，以及發洩焦慮、慘戚、哀求，或憤懣等用韻文寫成的激昂慷慨的自我傾訴。<sup>148</sup>

陳世驥認為《楚辭》中包括了各式各樣的抒情詩歌，如祭歌、悲傷之詩、哀悼傷亡之詩，皆是發洩焦慮不安、難過悲傷，表現內心有所哀求或憤懣不滿等慷慨激昂的自我傾訴，這樣的內心自訴詩歌，呈現出濃厚的「抒情」特質。中國文學中的「抒情傳統」就是在《詩經》和《楚辭》的「抒情」引領之下，不斷地向前推進發展。

既然《楚辭》為繼《詩經》之後的「抒情」文學代表，那其中的「抒情」從何可見呢？陳世驥關注了《楚辭》中最主要的人物—屈原，探究其最具代表性的詩篇〈離騷〉還有〈九歌〉。

詩中壓倒一切的力量以及直接感人之處乃來自於他(屈原)處理時間和事件時所採取悲劇性高姿態以及強烈主觀的調子。<sup>149</sup>

陳世驥探究屈原詩篇，發現屈原詩篇當中所展現出的力量和感人之處是來自於屈原對於「時間」處理，具有強烈的個人主觀意識，並且表現出一種悲劇性高姿態。「詩」與「時間」的意義關係，就這樣被縫合於一個特殊歷史人物—屈原的「抒

<sup>147</sup> 蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《抒情的境界》，台北市：聯經出版社，1982年，頁81-82。

<sup>148</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁32。

<sup>149</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁15。

情」實踐之上。屈原詩篇不但是第一部個人意義的詩，而且詩歌中那主要的「情」——「抒情自我」，還建構出了詩時間的起源和主觀時間。<sup>150</sup>

本節將以陳世驥探討詩人屈原〈離騷〉與〈九歌〉作品之論述作為論述主軸，期能看見「抒情」在《楚辭》中的流行。

## 一、中國文學「時間」意識的誕生

「時間」可以說是世界萬物的內在規定。沒有「時間」的規定，萬物是不存在的，就如人都有出生與死亡時間，樹有生存年限，地球也是存在於一定的時間裏的物體。又「時間」是變化的必要條件和表現形式，變化會在一定的「時間」裡發生，若在一個固定的「時間」點上，世界和萬物就不會發生任何變化。從文學的表現上來說，「時間」並非不可逆轉的流逝，除了表示「現實的時間」，也就是我們一般所謂的時間之外，也可以是一種「抽象的時間」，用以指過去、現在或將來。<sup>151</sup>

在人類歷史上某些劇烈變動的時代裡，在詩歌文學、哲學或宗教文獻上，都可能曾經出現「時間」與「存在」的不安意識。在這裡，我們會發現「時間」是很銳利地被人所感覺，是被一個內心搖動之人物所處理。

它不再僅僅是客觀的時間，不再是被認為理所當然的，被用來計算的，被用來漠然地思考的。它帶上無限的個人色彩、變成了一個如鬼魅般不斷作祟的意象，一個對一去不回的力量的心靈投注處；在其中，自我的靈魂不斷地纏結其上，希望對峙著另一希望，彷彿互相摔角相鬥。在詩人而言，這鬱結的經驗產生了最深的感慨，籠罩於其詩中，或潛藏於其宗教、道德的思維的底層。<sup>152</sup>

在古代，不論是西方或是中國，大致上都是將「時間」視作客觀的實體，但是在

<sup>150</sup> 黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第三十四卷，第二期，2005年7月，頁167-168。

<sup>151</sup> 所謂的「時間」，本文採取一般的理解，即字詞本身帶有明確的時序意涵，如過去、現在、未來，會引起人心理的時間感受，如延續、遺忘等，可以將之分析解釋。許又方〈以「時間」作為〈九歌〉詮釋的進路〉說法，《淡江中文學報》十四期，2006年6月，頁34。

<sup>152</sup> 陳世驥著，古添洪翻譯，〈論時：屈賦發微〉（上），《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年，頁52。

某些劇烈動盪的年代裡，「時間」在文學當中不再單純地被視為是客觀的一部分，原本只是一個一般化的概念，現在則是強烈地被感覺、被看見的存在，充滿人主觀色彩，「時間」帶有詩人自我內心濃厚的情感，透過「時間」，詩人表達自我存在經驗裡最深沉且沉重的感慨，只是有時候，它潛藏在人的創作思維的底層中，沒有清楚地被看見發現而已。

這種人對「時間」的覺察，陳世驥認為中國比西方更來得早。在西方可見於十六世紀中古歐洲之詩作中，而在中國，最早則出現在西元前四世紀詩人屈原的作品當中。二者不同之處在於，十六世紀歐洲發展出的富有強烈主觀與搖蕩心靈的對「時間」與「存在」的覺察之前，是有廣大且發展深遠的哲學與宗教的背景作為基礎，<sup>153</sup>後來進入到中世紀一些基督徒與知識份子才開始投入於「時間」之流裡；<sup>154</sup>西元前四世紀在中國所產生出的「時間」觀念，卻沒有哲學的前例，也沒有宗教的論辯作其背景，而是靈光突然一閃詩的視覺，它起源自「詩的時間」。我們甚至可以說「時間」概念的完全成長，並且成為一獨特的概念，有著固定的名字「時」，是詩的始創品，而這始創作品則是來自詩人屈原的搖蕩心靈詩篇。<sup>155</sup>屈原身處於劇烈變動的戰國時期，不得已只好將自身之存在及個人命運的情感投注於詩歌，他專注於「時間」，不再受限於現實世界的侷限，將「主體自我」表現在「時間」當中，找到自我存在的一種方式。

「時間」這一般化的概念，雖然在表現的形式、思想的模式上以及運用在語

<sup>153</sup> 十六世紀中古歐洲人對「時間」的覺察尚未出現之前，「時間」無論是希臘文「Χρῆνος」或是拉丁文「tempus」，在西方早已經是牢牢建立且清楚被界定的概念。有的思想家將「時間」視為幾何圖形，柏拉圖則稱「時間」為伴隨「永恆」的「式樣」，亞里斯多德稱「時間」為「一線或平面的實體」，奧里利亞斯(Marcus Aurelius)把「時間」看作是「河」，把諸事物一一帶走。許多古代的思想家甚至於是早期的基督徒，其對於「時間」的說法雖然各有差異，但可見其皆有一共同點，都是用客觀態度來看待「時間」，「時間」是客觀的被覺察，被當作是一實體，不是「時間與自我」的相互對峙。陳世驥，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁54。

<sup>154</sup> 中古歐洲學者布利特(Georges Poulet)於其“Etudes sur le temps humain”〈人的時間之研究〉文中言：「基督徒無休止地感覺著時間猶如一洪流，流過其血肉之軀，穿越其心靈」在其毫不動搖的基督徒的信念裡，這時間之流無疑是一足以信賴的交通工具，人類的活動都是由時間所生而走向其完成的境地。時間給人安全的感覺，有著它的方向，最後將基督徒帶進上帝的身旁。陳世驥認為，中古歐洲就這樣不斷地繼承對「時間」的觀念，一直到劇烈變動的文藝復興與宗教改革的世紀，進而開啓了「時間」與「存在」之覺察。對此，陳世驥引十六世紀法國詩人 Maurice Sceve 以及宗教改革時期之詩人 John Calvin 所著的詩篇，論述其詩中以恐懼與失望的無助語調，表現出對「時間」的專注，將其存在之處境與個人命運等問題，向信仰作最後的求助，詩人就在這「時間」之下，展現了其悲痛的自我意識及充滿悲劇性的人生。陳世驥，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁52-54。

<sup>155</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微上〉，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁55。

言、哲學上，均有所不同，但一開始表現在中國詩歌上多是特定的、固定的與歸一的意義。我們可以發現古代中國很少以抽象形態來處理「時間」，大多是將「時間」視作客觀的實體，這可以從眾多古代典籍中「時」字的意義發展得到印證。

「時」字，最早在商代的甲骨文字體為「𠄎」，古代的發音為「diag」，是由 chih(𠄎)和 jih(日)所構成。「𠄎」意指「那個」，被置於「日」之上，從這字出現於不甚多的甲骨文的用法上來看，「日」的圖樣表示「日子」，「時」字表示時間上的某一定點或某一部分，在龜裂的甲骨文上現存的幾個片斷，以及仍相連貫的句子當中，「時」字解作「那天」，意義應是最完整的。<sup>156</sup>雖然「時」字在甲骨文解作「那天」意義很完整，但這用法是否就是這個字的全部？「𠄎」字是它的讀音，也是主要成分，它是一個很清楚的圖樣，「一隻腳在地面上」，可以有「止步」或「舉步」，當這獨體字組成複體字時，也必然包含著兩種意義。<sup>157</sup>，所以「時」字在甲骨文裡意指為「那天」，為時間當中一個特定的點或段，也可說是「腳置於某一時間點上，太陽在運轉」，暗示具有動力的意味。當「時」字體最初被創造出來時，應是一種直覺的想像，但可以較明確知道此字是有意指「時間上的某一點」，並保有時間移動的意義。

陳世驥探討「時」字，以「時」字在許多代表某一點時間或某一段時間的字彙中，是發展成一個高度抽象的概念，用以代表一般的時間，可作為囊括一切的運轉與力量。「時間」發展成高度抽象概念，到了詩人屈原的作品當中，成為詩篇中一切的統領，充分展現人內在深沉力量，特別是屈原的悲愴性。<sup>158</sup>

然而，在屈原之前，「時」字是如何被使用？首先，在《詩經》中「時」大概出現了四十三次，它大部分被解釋成「是」，意指為「那個」或「它」；或者成為「是」的引申意，意指「對」或「善」。<sup>159</sup>雖然解釋是如此，但陳世驥認為並不能以此認定《詩經》中的「時」與「是」有完全相同的意義與用法。先從讀音來看，「是」古音「dieg」，與讀作「diag」的「時」字並不相同；再將「時」和「是」從上下文意中分開，發現《詩經》的「是」意指「那個」、「它」以及引申意「對」，

<sup>156</sup> 對於「時」字的解釋，陳世驥選取李孝定《甲骨文字集釋》之說法。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁56。

<sup>157</sup> 陳世驥對於「𠄎」的探討說明，可見〈中國詩字原始觀念試論〉一文。在本章第一節對於「詩」字探討亦已論述過。

<sup>158</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁56。

<sup>159</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁56。

一共出現有一百二十五次，此字的本義原來就是如此，且「是」也同樣出現在有「時」的詩篇當中。由此可知，「時」字並非單純在注釋上與「是」字相同，當出現在不同的上下文意裡時，「時」字應該有更重要的意涵。

其次，從「時」字於《詩經》詩歌中所使用的情形來看，「時」字在《國風》裡只出現一次，由《小雅》到《大雅》則使用逐漸增多，一直到《周頌》當中使用得最多。為何會有如此差異的現象出現？因為從《詩經》的《國風》、《小雅》、《大雅》，再到《頌》，這四類型詩歌按照其順序是愈來愈關注於正式的、慶典的場合，也愈來愈涉及國家和歷史的重要事件，他們對於神聖的宗教情懷愈來愈明顯，並且與嚴肅的祭禮、崇拜、巫術、神聖相聯接，因此以《頌》當中「時」字出現的次數最多。所以，不論「時」字是解釋為「那個」或「它」，或是作為一種屬性，意指「對」或「善」來評述前面的「那個」或「它」，我們都不可忽略這個現象。

從「時」字於詩歌中上下文裡的使用情形來看，陳世驥認為可把「時」字在《詩經》中的用法歸類成三大類型。第一類：將「時」字解作「那個」或「這個」，在詩歌當中作為指示代名詞，可解作「那裡」或「這裡」，或者可以粗略地翻譯作「它」。第二類：「時」字解作「善的」或「對的」，作為屬性形容詞，可解作「適合的」或「美好的」。第三類：「時」字作為指示代名詞，或作為屬性形容詞，它都是關乎一特殊事件的。不論，這「時」字是簡單地被註釋為「是」或「它」，亦或者是「對的」或「好的」，它的含義都不再如此的單純，是強烈地有著符兆或神佑的意味，為某些場合的個人，或國家、民族的命運而祈求。<sup>160</sup>

《大雅·生民》：

厥初生民，時維姜嫄。……載生載育，時維后稷。<sup>161</sup>

陳世驥以為此處所使用的「時」字，根據其所處的位置及建立起來的注釋，可知是作為代表詞，「那就是姜嫄」，「那就是后稷」。雖然在這裡的「時」字雖然作為代名詞使用，解作「那個」，代指神聖周民族始祖后稷，是由相傳女族神姜嫄和帝俊人神相交而生，但它所代表的是在命運與時間有關事件裡所扮演的人物。由此

<sup>160</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉（上），《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁56-57。

<sup>161</sup> (清)阮元刻本《十三經注疏》，台北市：藝文印書館，1955年，頁583。以下《詩經》引文，皆以此版本，不再另標注出處。

可知，《詩經》中的「時」字帶有時間與及命運的意義，只是在註解中簡化成一個代名詞。又《大雅·公劉》：

陟則在嶽，復降在原。何以舟之？維玉及瑤，鞞琫容刀。...  
京師之野，于時處處，于時廬旅。于時言言，于時語語。...  
既景迺岡，相其陰陽，.....度其夕陽，幽居允荒。...

「時」字在此解釋為「這裡」，是人民「處處」定居、「廬旅」寄居的地方，意思是公劉為人民找尋安頓的地方。「時」字用以代表「這樣的地方」，是人民所希望找尋的土地，富有時運。又詩中「相其陰陽」、「度其夕陽」，度量日影及土地的動作，都具有著預言或占卜之意思。另一個明顯的例子《大雅·緜》：

爰始爰謀，爰契我龜。曰止曰時，築室於茲。

其中的「時」字解釋為「善」或「適宜的」，作為形容詞，用以形容前句「爰始爰謀，爰契我龜」的占卜吉凶，蘊含明顯的巫術意味。以上，關於周民族選擇建國地點以及早期遷徙的兩首詩篇中的「時」字，不論是作為代名詞或者形容詞使用，卻都隱含著巫術的意味在其中。

又如《小雅·楚茨》中：

神嗜飲食，使君壽考。孔惠孔時，維其盡之。

可把這幾行看是作祭祀者的歌唱，在祭祀典禮結束之時感到神的讚賞，一切都說「好」。<sup>162</sup>類似的例子還有《大雅·生民》中：

印盛于豆，于豆于登。其香始升，上帝居歆，胡臭亶時。

詩歌的結尾，描寫著祭祀的工作，將五穀煮好，肉擺設好，羊烤好，並且一一盛在祭祀器皿中供奉。「時」字在此可解釋為「好」，祭祀中神大悅，「胡臭亶時」意指供奉祭品之氣味如此好。

從上兩篇詩歌，皆可看出透過祭祀人民感到神靈的心意或感受，認為神是保佑著他們。而其中的「時」字解釋為「好」或「善」，是帶有強烈的神佑並且可以得到祝福的意味。

<sup>162</sup> 此處的解釋陳世驥採用翻譯家韋理 (Arthur Waley) 之說法來說明「時」字。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁58。

除了上所列舉詩歌之外，《詩經》當中相同的例子還有很多，如，歌頌周王，希望周朝懿德能遍佈天下的《周頌·時邁》：「我求懿德，肆于時夏，允王保之」，「時」字多解釋為「是」，作為「這裡」，「時夏」意指「祥瑞的諸夏」，意指由周朝所統治的中國小國都能受到上天的保佑。《周頌·思文》：「陳常于時夏」，也是同樣的意義，詩中以「克配彼天」歌頌周民族始祖后稷，所以，根據上天的意旨，應使它「無此疆爾界」，就是上天的祝福遍布整個「時夏」，即整個中國民族，也是指上天保佑的周朝天下。又如《周頌·賚》和《周頌·般》：「時周之命」，意指周朝乃是「受命於上天」，皆具有神佑、好運意味。<sup>163</sup>

除了上述例子，陳世驥認為《詩經》中「時」字使用也有一些是例外的，在《詩經》中出現有三次。如：描寫秦公的狩獵《秦風·駟鐵》：「奉時辰牡，辰牡孔碩。公曰：『左之！』舍拔則獲」是國風當中唯一出現「時」字的篇章，「時」字在此作為代名詞使用，解釋為「是」、「那些」，意指侍衛們在獵場上驅趕的「那些雌雄野獸」，讓秦公可輕易狩獵。又《小雅·賓之初筵》：「賓載手仇，室人又入。酌彼康爵，以奏爾時」，「時」字同樣作為代名詞，解釋為「是」，「這件事」，意指喝酒慶祝「射箭成功之人或事」。又《大雅·桑柔》：「如彼飛蟲〔飛鳥〕，時亦弋獲」，「時」字在這裡作為代名詞，用以指「被射中的鳥」。詩人哀悼上天降臨的災難，沒有人能逃避的，而人就像飛鳥一般，被上天所困住。上述這些例外的「時」字，其用法與歷史、宗教等的事件並沒有直接的關係，而是與某些人類行為相聯結，而那行為就是「射箭」。<sup>164</sup>

綜觀以上，《詩經》中「時」字，不論是作為代名詞，被解釋為「是」、「它」或「那裡」、「這裡」，亦或作為形容詞，被解釋為「對」或「好」，它常是指某些具有特殊色彩的空間，用以代表某些事件或某些個人或某些特性。而這些事件、個人、特性，往往都具有符兆吉凶上之意涵，或與一些典禮或宗教活動相關，人們在其中祈求神靈祝福，或預言命運，或在某些嚴肅場合裡，「時」字代表了人與神的聯結，人獲得神的保佑，整個關係甚至從個人延伸擴大至國家、民族。

由以上例子，可以發現「時」字在《詩經》裡是一變易的字，它還沒有任何實際的本質來支撐它自己的字義。

<sup>163</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁57-58。

<sup>164</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁58-59。

在《詩經》當中的「時」字並非真正的指「時間」。...它往往與某些特定的人間事物事件聯結得密不可分，因此，它很難自我解放出來而成為一足以為一般沈思對象的抽象產品。另一方面，它也不能提升到成為一足以自撐的意象。它只能被焦慮地說著「它」或「那個」，帶著一點的神秘色彩。它永遠不會有著自己實質，而必須與某些實在的事件相聯結。<sup>165</sup>

陳世驥以《詩經》中的「時」字尚未具有「時間」的獨立概念，我們可以看到一個很明顯的事實，「時」字的用法都只是作為一個指示代名詞或屬性形容詞，它必須依賴人、事、地、物來說明，而且「時」字並沒有為這些事物添上「時間」的色彩，只是用來陳述事件在某一時刻時間內所呈現的空間現象，而表現出有關吉凶、時運、宗教神佑等意義。「時」字其自身無法有一個實質的辭彙意義存在。

雖然如此，但陳世驥認為可以將《詩經》的「時」字視為「時間」的雛形。

語言最初是憑藉對空間的考慮來陳述時間的界定和關係。.....當時間尚沒視作純理論的變動的宇宙秩序時，時間是...被經驗為一種命定。<sup>166</sup>

陳世驥引用西方學者卡西勒(Ernst.Cassirer)說法，認為從「時」字涵有時運和命定的因素來看，「時」字是充滿著神話色彩的時間感。在神話的世界當中，「時間」是一種不可見的力量，這力量可能顯現在其神奇的時刻而以人或物為其化身，因此「時」很難有自我區分的名字，它只能密切地聯結或實質地融入人物或事件、物件當中。當它為人們所感覺到的時候，則被稱之為「那個」或「它」或「對」和「善」。

因此，陳世驥認為《詩經》中詩歌所表現的世界裡，並沒有獨立的字來稱謂「時間」，沒有獨立的「時間」概念，以至於它只有「時」的名，僅能夠代表那個物或是那事件，而神秘地帶有吉凶、時運、宗教等意涵。一直要到了較晚時代，等到「時間」觀念在個人的主觀思維裡產生作用的時候，也就是屈原所處的時代，「時間」才開創了不一樣的意涵。<sup>167</sup>

<sup>165</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁55。

<sup>166</sup> 卡西勒(Cassirer)，《The Philosophy of Symblic Forms》(符號形式哲學)，1957年，P.163-166。參見陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁59。

<sup>167</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁53。



中國早期「時」字的使用與《詩經》有類似方式，還可以從其他古籍當中看見。在《尚書》中的「時」字，它的意義多用以指一年中的季節。

乃命羲、和，欽若昊天；歷象日月星辰，敬授人時。分命羲仲，宅嵎夷，曰暘谷。寅賓出日，平秩東作；日中、星鳥，以殷仲春。厥民析；鳥獸孳尾。申命羲叔，宅南交。平秩南訛；敬致。日永、星火，以正仲夏。厥民因；鳥獸希革。分命和仲，宅西，曰昧谷。寅饑納日，平秩西成；宵中、星虛，以殷仲秋。厥民夷；鳥獸毛毳。申命和叔，宅朔方，曰幽都。平在朔易；日短、星昴，以正仲冬。厥民隩；鳥獸氄毛。帝曰：「咨！汝羲暨和，期三百有六旬有六日，以閏月定四時成歲。」允釐百工，庶績咸熙。<sup>168</sup>

上段《尚書·堯典》文字來看，其中「敬授人時」句中之「時」字應該是指「季節」，就如同日、月、星星一般的事物。又如《尚書·皋陶謨》中的「百工惟時」，也作為「季節」之意。古代註譯者高本漢(Karlgren)亦把「時」字翻譯成「seasons」，也就是「季節」。<sup>169</sup>

由此可見，《尚書》中「時」字多解作為「季節」，看起來似乎有與「時間」相關的內涵，但只是說明了古籍中一些固定的時間分段，這些時間分段指的只是古代社會所表達的客觀自然現象而已。陳世驥認為就「時間」作為概念性、抽象獨立的實體或成為自主、自足的意象而言，尚書中的「時」字並沒有比《詩經》中的「時」字更推進。<sup>170</sup>

又如《左傳》中的「時」字，亦是作為「季節」來解釋。

晉侯謂伯瑕曰：「吾所問日食，從矣。可常乎？」對曰：「不可。六物不同，民心不壹，事序不類，官職不則，同始異終，胡可常也？《詩》曰：『或燕燕居息，或憔悴事國』，其異終也如是。」公曰：「何謂六物？」對曰：「歲、時、日、月、星、辰，是謂也。公曰：「多語寡人辰而莫同，何謂辰？」對

<sup>168</sup> (清)阮元刻本《十三經注疏》，台北市：藝文印書館，1955年，頁19。

<sup>169</sup> 高本漢將《尚書》中「敬授人時」譯為「respectfully gave the people the seasons」，「百工惟時」譯作「all the functionaries are observant of the seasons」，將「時」字都解作「seasons」季節。陳世驥引高本漢對《尚書》之註譯來說明「時」字的使用。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁59。

<sup>170</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁59。

曰：「日月之會是謂辰，故以配日。」<sup>171</sup>

《左傳·昭公七年》中提到了「六物」，何謂「六物」？即歲、時、日、月、星、辰。「時」字在此應解作為「季節」，如同日、月、星星一般，並非指概念性、抽象獨立的「時間」。

由上可知，早期中國的「時」字，不單與事物緊聯，且就如同日、月、星辰般，是一個具體的物。在《尚書》與《左傳》中，「時」字就幾乎指「季節」，若是將「時」字當作形容詞，它的意義也可以解釋為「季節的」、「適宜的」，與《詩經》中的用法也是很貼近。因此，中國在初周的時代，一個抽象的、獨立的「時間」觀念仍尚未發展，就更別說是在語言上有所呈現了。

離開了初周時代，當中國人的思維脫離神話、傳說而進入人間事事的階段之後，「時」字用來指適於人類某活動的天時或適宜的季節。<sup>172</sup>這樣的用法在《論語》中有許多例子。

子曰：「道千乘之國，敬事而信，節用而愛人，使民以時。」<sup>173</sup>

〈學而〉篇中，孔子認為一個好的政府應該「使民以時」，「時」字於此處應解作「季節」，意指讓人民在對的時節做事。「時」字同樣作「適時」、「適當的」解釋的，又如〈憲問〉篇中有「夫子時然後言，人不厭其言」，「時」字於此解作「適宜」。又如《論語》中的第一句「學而時習之，不亦說乎？」，此處的「時」字不解釋為「時時刻刻」，陳世驥認為宜解作為「適宜」更為貼切，意指「在適當的時機去溫習，才是令人快樂之事」。<sup>174</sup>

《論語》中的「時」字多作「季節」或「適宜」解之外，也有例外的用法。

子曰：「君子有三戒：少之時，血氣未定，戒之在色；及其壯也，血氣方剛，

<sup>171</sup> (清)阮元刻本《十三經注疏》，台北市：藝文印書館，1955年，頁766。以下《左傳》引文，皆以此版本，不再另標注出處。

<sup>172</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁55。

<sup>173</sup> (清)阮元刻本《十三經注疏》，台北市：藝文印書館，1955年，頁6。以下《論語》引文，皆以此版本，不再另標注出處。

<sup>174</sup> 「學而時習之，不亦說乎」中「時」字，歷來被解釋為「時時刻刻」，有翻譯家也以此翻譯為「Is it pleasant to learn with "constant perservance and applications"？」對此，陳世驥覺得不甚合理，因為人「時時刻刻」都學習，應不會感到快樂。而何晏《論語集解》中引王肅之見解，將「時」字解為「適宜」，有翻譯家翻譯為「due time」，陳世驥認為較為恰當。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁62。

戒之在門；及其老也，血氣既衰，戒之在得。」

〈季氏〉篇中「少之時」，「時」字是指生命中的某一階段，也就是「少年時代」。「時」字用來指人生命中的某一時段的用法，是古老的《詩經》和《尚書》中所沒有的。此處「時間」的概念似乎顯得較為閃爍突出，成為人間化與及模糊地個人化，但「時」字在《論語》當中，只是時間中某一特殊化的階段，不是一般性的時間概念。這樣的用法，到了《孟子》同樣繼續發展著，如「此時」、「今時」、「其時」、「斯時」、「有時」、「當是時也」等，語彙很多，如：「彼一時，此一時也」<sup>175</sup>，意指「這一年代已經不同於那過去那年代」，此處的「時」字就回到較早期《詩經》中的意義，只是用來陳述某事件在某一時刻時間內現象與情況，而表現出時運意涵。

從西元前四世紀《論語》到《孟子》的觀察，「時」字在儒家典籍當中，都只是時間中某一特殊化的階段。若將孔孟對於「時間」的觀念與初周時代相較，只能看出孔孟對於個體生命或事件中某些現象是有限度且較為客觀，初周時代「時間」概念則帶有較多神秘或宗教的意涵在其中。但，不論是初周時代，還是孔孟時代，「時」字的使用依舊不是一般性的時間概念，無法看作一獨立的實體或概念來講述，尚未被人們所思考。

中國「時間」概念發展，從初周時代開始，到了道家才開始有了新意義。

莊子把時間的概念完成，給予「時」字完全的，涵蓋一切高度抽象的義蘊以作為「時間」的合法名字；這是在中國語言和中國思想上一重要里程。<sup>176</sup>

陳世驥認為中國「時間」概念完成是在莊子，《莊子》中的「時」字意指「時間」，「時」字也已經獨立且成為具有意涵的名詞，不再像之前時代的「時」字，都只是作為一個指示代名詞或屬性形容詞，必須依賴其他人事地物來說明。

《莊子》一書共三十三篇，其中內篇七、外篇十五、雜篇十一。<sup>177</sup>其中「時」字的使用，〈秋水篇〉：

<sup>175</sup> (清)阮元刻本《十三經注疏》，台北市：藝文印書館，1955年，頁84。

<sup>176</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁60。

<sup>177</sup> 有關《莊子》一書的真偽，歷來考證與說法很多，但都非陳世驥以及本論文所要討論範圍。自古以來，多以內七篇為莊子自己所作，外篇、雜篇則非出自於一人之手筆，都將之視為莊子重要言論。

夫物，量無窮，時無止，分無常，終始無故。是故大知觀於遠近，故小而不寡，大而不多，知量無窮；證鄉今故，故遙而不闕，掇而不改，知時無止；察乎盈虛，故得而不喜，失而不憂，知分之無常也；明乎坦塗，故生而不說，死而不禍，知終始之不可故也。<sup>178</sup>

在〈秋水篇〉中的「知時無止」，意謂「知道時間的流逝是永遠不停止的」，很清楚地對「時間」做了陳述。此處的「時」字，從文法上和句意上來看，它是一個實質的名詞，不依附任何東西，不必依賴任何先行詞使用，也不再是指某一分段的時間，如季節、日、夜等，現在它是自成一個獨立的意義，那就是「時間」概念。

哀公曰：「何謂才全？」仲尼曰：「死生存亡，窮達貧富，賢與不肖毀譽，飢渴寒暑，是事之變，命之行也；日夜相代乎前，而知不能規乎其始者也。故不足以滑和，不可入於靈府。使之和豫，通而不失於兌；使日夜無卻而與物為春，是接而生時於心者也。是之謂才全。」

在《莊子》內七篇中的〈德充符〉中，提出何謂「才全」之問？言「使日夜無卻而與物為春，是接而生時於心者也。是之謂才全。」此處的「時」字同樣是實質的名詞，解釋為「時間」，意謂如日夜交替一般沒有阻礙，時間是由自己的心所決定，這就是才全。由此可知，莊子對時間的觀念是「使日夜無卻，而與物為春，是接而時生於心者」，「春」在這裡也只是一個譬喻，作為萬物存在、走進的時間，「時生於心者也」就是萬物憑藉「時間」而獲得其在時間中的存在感。<sup>179</sup>

時間的本質是「時間性」，也就是「存在於時間裡」。人走進存在，獲得生命，那就是走進時間，獲得了「時間性」。<sup>180</sup>

在《莊子》裡「時間」開始被人所覺察到，雖然莊子認為必須是「才全」，即保有天性之人才能如此，但此處的「時間」已經出現與之前不一樣的意涵，它是一獨立的概念。「時間」成為了人焦急、對自身存在不安定的覺察，在心理不斷地的掙扎、抗拒，以至於可能走向完全失望。這樣的情況是人類才會有的。

<sup>178</sup> (清)王先謙，《莊子集解》，台北市：東大書局，2004年。以下《莊子》引文，皆以此版本，不再另標注出處。

<sup>179</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁61。

<sup>180</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁61。

既然莊子世界裡「時間」已經是一獨立性的概念，那又為何陳世驥仍舊認為中國「時間」誕生是到了屈原才開始，為何「時間」的概念在屈原充滿哀怨、悲觀的作品中才真正地出現？這是因為，雖然莊子把「時間」的概念加以推展，但其最終最高的哲學意義，仍然是要將這樣的「時間」概念給予完全地否定。

〈養生主〉：

適來，夫子時也；適去，夫子順也。安時而處順，哀樂不能入也，古者謂是帝之縣解。」

又〈大宗師〉：

且夫得者，時也，失者，順也；安時而處順，哀樂不能入也。此古之所謂縣解也，而不能自解者，物有結之。且夫物不勝天久矣，吾又何惡焉！

在〈養生主〉與〈大宗師〉中，「來」和「得」意指人獲得了生命，而「時」字就代表了人走進且存在於「時間」當中，但這樣的「存在時間」是短暫的，最終仍會「去」和「失」，就是失去生命。莊子理解到人面對如此短暫且容易消逝的「存在時間」，必定會產生不安、焦慮、恐懼，因此提出了「安時而處順，哀樂不能入」的人生智慧，也就是要人徹底擺脫「存在於時間」，如此所有的不安和恐懼都可以得到解決，達到逍遙超脫境界。

由此可知，雖然莊子發現這「時間」與「存在」的密切聯結，並認為這種人生的桎梏是不可避免的，然而，在他「道」的哲學裡的最高境界，卻要打破這枷鎖，以追求人生逍遙，如此才能讓人從「存在於時間」的桎梏中得到超脫。就這樣，「時間」這獨立性的概念，正要從早期被束縛的狀況下解放出來，卻也因為其道家哲學的最高的理念而把它消滅了。雖然「時間」這一獨立概念在莊子所處的哲學系統裡被否定，仍然不可抹滅「時間」在此時已經開始有其獨立應有的涵義了。

總觀以上，中國文學中的「時」字意涵，從初周時代開始，出現在《詩經》、《尚書》、《左傳》等古籍中，經過孔孟的時代，「時」字都尚未具有獨立概念，都只是作為代名詞或形容詞，且必須依賴人事地物來說明，或者只是指某一特殊化的階段；到了道家莊子，「時」字終於成為一般性、獨立的概念，用以指「時間」，「時間」開始被人所覺察。然而，莊子認為人因為意識到身處於「時間」之流，

生命成爲短暫的存在，因而感到不安恐懼，所以莊子最終的目的是追求擺脫人存在於「時間」的焦慮不安，到達人生逍遙自在之境界。故，可以說中國文學「時間」於《莊子》中已發展爲獨立概念，卻又被莊子消滅，最終仍然要等到屈原所處的時代，「時間」概念才算是完全地開展出來。

屈原身處戰國時期，春秋時代的動亂更爲激烈，周王室的動搖與滅亡，人存在於「時間」之流的思維被屈原清楚地覺察，於是屈原將自身之存在及個人命運的情感投注於詩歌，在「時間」當中，他找到了自我存在的一種方式。緣此，陳世驥以中國文學的「時間」概念是從屈原開始開展，屈原詩篇中的「時」字發展爲完全並且帶有強烈個人的「時間」意義，然後與他那自我存在的搖盪心靈相呼應。<sup>181</sup>其最具代表性的詩篇就是〈離騷〉。

## 二、屈原〈離騷〉的「時間」流動

《楚辭》作爲南方文學代表，集結多位文人作品，當中詩歌繁多，有古巫風、巫舞、神話、祭歌等豐富類型，其中最具代表性的是屈原作品，特別是〈離騷〉。

雖類型繁富，楚辭代表作 離騷 不論它宏偉的範疇，堂皇富麗的神話和華美的意象幻影，在內容上或形式上都不能算是史詩或戲劇。它，通篇近四百行，借用一句品評抒情詩的現代話來說，是「文學家切身地反映的自我影像」。<sup>182</sup>

詩歌裡的世界通常是詩人內心自我影像的反映，是詩人與自我之間各種想法觀念的對話與呈現。陳世驥認爲〈離騷〉就是屈原內心自我影像的反映，詩中充滿慷慨激昂的自我傾訴，是文人自我生命受壓抑挫折時，內心深層的吶喊。屈原將生命經驗中的「自我感」與「現實感」，也就是「主體自我」表現出來，其能夠不受限於現實世界環境的侷限，甚至能夠超越現實世界的範圍，進而顯現其對於人生的選擇的理想與價值。<sup>183</sup>屈原將自我內心情感展現，就是「抒情詩」的本質。

<sup>181</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁55。

<sup>182</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁32-33。

<sup>183</sup> 高友工曾提到，「主觀」是一種自然生命的肯定，人生命中的「經驗」具有一種「自我感」(subjectivity)與「現實感」(immediacy)，也就是「主體自我」，而「主體自我」的存在不需要與外在客觀物相連接，其能夠超越現象世界的範圍與侷限，甚至更進一步強調出「主體自我」

〈離騷〉是屈原反映自我形象的作品，詩中具有哀、傷、恐、怨、悔等各種複雜的情感，其實都是屈原對人生最深沉失望的表露。又「離騷」二字有「遭遇憂患」之意，<sup>184</sup>用以代表屈原那追求自我的苦悶靈魂，在堅持道德情操之下，墜入幻滅的無底深淵的時代悲劇。由此，我們更可以確定〈離騷〉的「抒情」特質。司馬遷也用「怨」字來概括屈原的所有情感，<sup>185</sup>認為也就是因為這份內心的激憤情感，使得他的作品表現更有力量感，從而建構出一輝煌莊嚴的藝術殿堂，這也是為什麼屈原可以成為中國文學傳統裡另一種精神典型的原因。<sup>186</sup>在南方文化的薰陶下，屈原透過〈離騷〉，以浪漫精神與豐富情感，以及無羈想像力來抒發自己的滿腹哀傷與怨憤。

屈原〈離騷〉中那份深厚沉重傷感之情，陳世驥認為是透過詩篇中的「時間」來表現，一種對生命存在於「時間」而無法掌握的惶恐與「空間」隔離的傷痛。西方學者卡西勒曾說：「語言最初是憑藉空間的考慮來陳述時間的界定和關係。」<sup>187</sup>「時間」就像是一個無形的力量，可化入任何物中，而使人、事、物在時間中消溶。所以自古以來，時間、空間和命運幾乎都是相連的，作品中常見透過時間的更迭、空間的轉換來暗示生命的無常，或以時間之流的不可抗拒、空間的變化來象徵命運力量的可怕，屈原的作品就是如此。<sup>188</sup>

對此，陳世驥首先提到了在〈天問〉中的「時間」概念。屈原向天提出了一百七十多個看似不甚相連的問題，這些問題有關乎神話傳說，也有人類歷史當中種種事件，不論問題為何，詩篇中激烈發問，都非在客觀的沉思或冷靜思考的心態所提出，我們知道這都是屈原搖蕩的心靈充滿困惑、無奈的發問，其中幾乎都是主觀情緒的表現，這樣的表現促使其寫作出此詩篇，當然這些問題也就沒有答案可言。「天問」為對天的發問，是屈原激憤心態的表現，這是基於自身對道德理

---

的抉擇，並且顯現「自我內在」的理想與價值。高友工，《中國美典與文學研究論集》第二章〈文學研究的美學問題(上)：美感經驗的定義與結構〉，台北市：國立臺灣大學出版中心，2004年3月，頁21-31。

<sup>184</sup> 歷來訓解「離騷」者，如：司馬遷《史記·屈原賈生列傳》：「離騷者，猶離憂」應劭注：「離，遭也，騷，憂也。」班固〈離騷贊序〉說：「離猶遭也，騷，憂也。明己遭憂作辭也。」顏師古《漢書·賈誼傳》注：「離，遭也，憂動曰騷。」都把「離」解作「遭遇」，「騷」解作「憂」。

<sup>185</sup> 《史記·屈原賈生列傳》中有：「屈原之作離騷，蓋自怨生也。」參見(日)瀧川龜太郎著，《史記會注考證》卷八十四，台北市：萬卷樓，1993年8月，頁1010。

<sup>186</sup> 蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《抒情的境界》，台北市：聯經出版社，1982年，頁84-85。

<sup>187</sup> 卡西勒(Cassirer)，《The Philosophy of Symbolic Forms》(符號形式哲學)，1957年，P.166。參見陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(上)，《幼獅月刊》四十五卷二期，1973年2月，頁59。

<sup>188</sup> 楊宿珍，〈素樸的與激情的一詩經與楚辭〉，《意象的流變》，台北市：聯經出版社，1982年，頁49。

念的狂熱的執著，也因為這份對自我的理念的堅持，使得他在面對人生困境時仍然執著。由此可知，屈原對「時間」的處理並非是純概念的、不是客觀的，他的「時間」觀念完全是強烈的「主觀時間」。<sup>189</sup>屈原詩篇發現了「時間」，同時也將自身投入於「時間」之中，進而顯現出其個人生命的尊嚴與價值。

在〈離騷〉，「時間」同樣統馭了整首詩，詩中帶著屈原強烈的個人情感，而這種主觀情感是一種強烈的情感抒發，陳世驥認為一切就都表現在屈原對於「時間」的處理上。

趨向紀元前四世紀末期之際，在中國出現了新的視覺、新的聲音，那就是屈原的詩章。該詩章竟英勇地以面對憂患為主。這就是屈原作品「離騷」的題旨。...司馬遷謂「離騷者猶離憂也」，也就是遭受憂患、面對憂遭的意思。它剖白人類有所的心緒，居於最深刻的人類底焦慮中，與人類在時光之流中面臨的「存在」、「自我身分」問題相搏鬥；如此，它始創了詩的時間(poetic time)。<sup>190</sup>

中國文學中的「時間」概念，到西元前四世紀時有了新開始，就是在屈原的詩篇。屈原詩篇是個人遭受憂患的書寫，特別是〈離騷〉詩中充滿自我存在與時代搏鬥的絕望心境。陳世驥認為〈離騷〉中的「時間」表現出屈原對自身存在焦慮、不安定的覺察，如此主觀的「時間」意識，(離騷)創造出「詩的時間」，也成為「詩時間」的起點。

詩中的時間感是最動人的，但其動人的力量，在於時間暗示的流動。<sup>191</sup>

〈離騷〉這漫長的詩篇，基本上是自傳性質，它的表現方式，特別是它對「時間」的處理都比「天問」還要個人化。有關其內容中的用典與暗指，或涉及神話傳說，或是模糊的歷史事件，或已不存在的人物等，陳世驥試圖將焦點轉向作品的內在結構，在得以保留詩篇完整性的情況下，看出詩人屈原〈離騷〉全詩結構發展的動力所在，也就是詩篇之所以感人的力量來源。這股力量的來源就是〈離騷〉中「時間」的使用。

<sup>189</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁13-14。

<sup>190</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁13。

<sup>191</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁95。



在〈離騷〉中，「時間」被述及的場合裡，皆一致地指涉「時間和我」、「時間與我所為」、「時間與我所存或將來」等含義。<sup>192</sup>

在〈離騷〉中，「時間」的意涵皆一致指「時間和我」、「時間與我所為」、「時間與我所存或將來」，也就是說，屈原將自身投進這「時間之流」中，在其中浮沉奮鬥，並對自己道德品格的存在竭力地堅持。即使最終面臨人生的挫敗，他也就選擇悲傷寧靜地投降於「時間」當中。詩的代言人就是詩人屈原自己，詩中的「我」有著對國家社會大眾利益的尋求和追求個人自我了解的熱情。

〈離騷〉中的「時間」意識，從用語看「時」字，「時曖曖其將罷兮」、「時亦其猶未央」、「願俟時乎吾將刈」、「時繽紛其變易兮」、「吾獨窮困乎此時也」、「哀朕時之不當」、「固時俗之工巧兮」等，其意義都明顯指「時間」，亦可以由此引出「時勢」、「時局」之義。據此，可以肯定「時間」概念在〈離騷〉中具體成形。又如：「汨余若將不及兮，恐年歲之不吾與」、「日月忽其不淹兮，春與秋其代序」指出了「時間」的流逝。<sup>193</sup>透過這些例子，都說明屈原〈離騷〉透過「時間」表現出其內心引起存在的焦慮與無奈失望。如此主觀的「時間」意識，佈滿對人存在於「時間」的焦慮，就這樣涵蓋整個〈離騷〉，開展出「抒情性」。

因為時間可說是藏在人生一切事物的背後而推動的，所以在詩中也可說越是含蓄在事物當中越好。流動和含蓄，可以說是時間在詩的示意作用的兩個根本條件。<sup>194</sup>

陳世驥認為「時間」就存在於人生一切事物的背後，不斷地推動發展著，而且是愈含蓄愈好。因此，「流動」和「含蓄」是詩歌表現「時間」的兩個主要條件。所以，屈原〈離騷〉中的主觀「時間」究竟是如何在詩篇中表現？就是透過詩篇中所蘊含豐富的詩意象。詩篇內容中有著許多神話傳說、歷史事件，或特殊人物，透過用典與暗示，雄渾的語調與豐富的象徵，也就是陳世驥所說的「含蓄」方式，然後表現出「時間的流動」，帶出了感人的力量。

<sup>192</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉（下），《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁14。

<sup>193</sup> 許又方，〈路曼曼其脩遠兮／論〈離騷〉中的時空焦慮〉，《東華人文學報》第三期，2001年7月，頁382。

<sup>194</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁95。

〈離騷〉共有三百七十四行詩句，陳世驥將全詩分為八節以及最終的「亂曰」。<sup>195</sup>〈離騷〉整首詩可劃分成主要三個部份來看，第一部份內容，屈原敘述他的世系、生辰、人生觀、政治抱負以及被楚王放逐的原因，也追敘古代史事以評斷當代楚國政治的危機，表明自己不願獨善其身的道德操守；第二部份以女嬃之話，引入神話傳說之材料，極力描繪自己不見容於君王、不獲知於人世的苦痛心境；第三部份，屈原的感情又轉入波折，屈原轉向靈氛(巫師)問卜、向巫咸(巫師)請示，巫師都以楚國不可久留勸屈原遠行，但屈原卻不忍如此，描述出其徬徨矛盾的心境，最後以堅定而又無奈文句，表明自己必死的決心。<sup>196</sup>

帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。攝提貞於孟陬兮，惟庚寅吾以降。皇覽揆餘初度兮，肇錫餘以嘉名。名餘曰正則兮，字餘曰靈均。紛吾既有此內美兮，又重之以修能。<sup>197</sup>

〈離騷〉一開始的十二個對句裡，以充滿感情之話語介紹了自己，「攝提貞於孟陬」意指「攝提之年孟春之月」與「庚寅」都是「時間」的指標，「攝提貞於孟陬兮，惟庚寅吾以降」陳述自己是在天體運作之下誕生，說明在某個特定時間下所展開的空間，「時間」與「空間」在此有了聯繫。<sup>198</sup>屈原在世界裡獲得他的生命本質，也從自己生命的開始有了對「時間」靈敏的覺察。

屈原覺察到自己在時光之流存在，並認為人擁有上天賦予的美好本質，且他決定不斷地努力保持而且耕耘這美好本質，所以他說：「紛吾既有此內美兮，又重之以修能」。而人承自於上天的美好本質，在〈離騷〉中則以香草之名來表現，所以屈原說：「扈江離與闞芷兮，紉秋蘭以為佩」，又言：「余既滋蘭之九畹兮，又樹蕙之百畝。畦留夷與揭車兮，雜杜衡與芳芷」、「攬木根以結芷兮，貫薜荔之落蕊。矯菌桂以紉蕙兮，索胡繩之纒纒」、「製芰荷以為衣兮，纍芙蓉以為裳...高余冠之岌岌兮，長余佩之陸離。芳與澤其雜樣兮，唯昭質其猶木虧。...佩繽紛其繁飾兮，芳菲菲其彌章」等。〈離騷〉中的香草植物就是如此被屈原使用，「含蓄地」表現出了屈原的美德。

<sup>195</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁14。

<sup>196</sup> 蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《抒情的境界》，頁84-85。

<sup>197</sup> (宋)洪興祖，〈楚辭補注〉，台北市：大安出版社，2004年。以下《楚辭》引文，皆以此版本，不再另標注出處。

<sup>198</sup> 許又方，〈路曼曼其脩遠兮/論〈離騷〉中的時空焦慮〉，《東華人文學報》第三期，2001年7月，頁385。

將草裝飾到外表上，他就增加了內在美，使它的人格完善。因此，那些草不僅是他的服飾標記，它們也含蓄地延伸，而成為他的美德的代名。<sup>199</sup>

因此，〈離騷〉有許多香草植物出現，並透過香草植物以及耕耘行為來象徵對美好德行的堅持。如「離」、「芷」、「蘭」、「申椒」、「菌桂」、「蕙」、「薜荔」、「菌桂」、「芰荷」、「芙蓉」、「留夷」、「揭車」、「杜衡」與「芳芷」等香草植物，耕耘、摘採、佩掛等行為，象徵帶有或保有高貴的本質，因為這些花草有其宗教、神聖的根源。<sup>200</sup>這些花卉植物並非因為它們美麗的而被用來象徵，是由於詩人賦予它們「時間性」，帶有人情感色彩。

香草植物的象徵與時間的意識是相互交織，草木凋零感乃是具象化的時間體驗。<sup>201</sup>

當屈原把香草植物當作生命時，就必須面臨生命在流動不止的「時間」中消逝。植物花卉有其生命，卻也無可避免會隨時間而凋萎，在有限的時間裡，生命短暫而且脆弱、不能永久，所以人才需要竭力地耕耘、採摘、保存，就如同人的品格道德一般，在抵抗「時間之流」的命運當中，堅定人本質的高貴，期能在這「有限時間」的生命裡保有和人存在於現實人生的價值。〈離騷〉中這樣的語言意象是直接而又象徵的，而且取材於人世間的自然界，屈原以此呈現出了時光的流轉。

〈離騷〉在一開始屈原就展現了自己潔身自愛、修養自身品德的人格特質，這樣的特質統馭著〈離騷〉全詩。也因為屈原如此潔身自愛，修養自身品德，堅持發展美好德性的人格特質，〈離騷〉中才會出現對「時間」不能把握的深深焦慮與深層感傷。

汨餘若將不及兮，恐年歲之不吾與。朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽。日月忽其不淹兮，春與秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。不撫壯而棄穢兮，何不改乎此度？乘騏驥以馳聘兮，來吾道夫先路！

<sup>199</sup> 葉珊，〈服飾的象徵及追求/〈離騷〉與〈仙后〉比較研究〉，《純文學》第十卷第四期，1971年10月，頁22-43。

<sup>200</sup> 花卉的神聖意義是遠源自周代的巫術，在祭禮的奉獻裡，花卉與神是有著密切關係，在屈原〈九歌〉中清楚地保留此傳統。陳世驥，“On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song”〈屈原九歌結構分析〉，《Tamkang Review》，(Vol.2, No.1)，(April 1971)，頁3-14。

<sup>201</sup> 楊義，〈〈離騷〉心靈史詩心態〉，北京《文學遺產》，1997年6月，頁17-34。

這段詩句中有「時間」概念出現，朝、夕、日、月、季節、年，但「時間」匆匆而過，「日月忽其不淹兮，春與秋其代序」永無止境。隨者「時間」的交替，屈原有不斷的恐懼和焦慮，「汨餘若將不及兮，恐年歲之不吾與」，這恐懼和焦慮因其追求德性的發展理想而變得更為尖銳，他努力地耕耘好的本質，希望在轉瞬即逝的人間保有人存在的高貴價值。<sup>202</sup>

屈原詩中強烈的感情表現乃根源自他內心深層對現實人生關切。然而，在短暫漸漸逝去的時間裡，屈原知道人性美好的本質很容易被污染或是消失，雖然他依舊努力地在這無可抵抗的「時間之流」，堅持保有人性美好的本質，但在無常的人生與不穩定的時代裡，這樣的情感、情操註定無法成功。面對人生裡的無奈與挫折，屈原將自己化入了〈離騷〉中，透過神話傳說、歷史事件或特殊人物，穿越自然界、人間甚至是超自然界，來表現其對「時間」不能把握的焦慮與深層感傷，展現出濃厚的「抒情」。

昔三后之純粹兮，固眾芳之所在；雜申椒與菌桂兮，豈維紉夫蕙芷？彼堯舜之耿介兮，既遵道而得路。何桀紂之猖披兮，夫唯捷徑以窘步。惟夫黨人之偷樂兮，路幽昧以險隘。

上段引文裡屈原回到過去的歷史，提到三王(禹、湯、文王)具有美德，因此眾芳聚集，堯和舜則遵循其正途；夏桀、商紂則猖狂自傲，以致於滅亡。

陳世驥認為，屈原詩篇回到過去的時光，並對歷史人物回憶以及對人物行為論評價，讓身處面臨混亂時代的自己，激起了內心更多更重的道德感。<sup>203</sup>在不斷的焦慮、失望與懷疑當中，屈原將自己命運拋入了更不可知的將來。即便如此，陳世驥認為屈原卻因為其剛毅不屈的人格，具有面對人生挫折的勇氣，而給予了真實的自己更多的自由。這就是人「存在於時間」當中的本能。<sup>204</sup>因為這樣的本能，讓詩篇中的屈原在面對人生中挫折苦難時，選擇努力堅守人美好本質與道德

<sup>202</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁15。

<sup>203</sup> 十六世紀歐洲基督教的思想家藍波特(Sanit Lambert)曾說：「為自己製造一些生動的意象，一些是智者的好運意象，一些是愚者自投厄運的意象，那你就可以引起你的心走進道德的興趣」。當代學者布利特徵引藍波特此段話時，稱為「動人的回憶」(affective memory)。陳世驥藉由藍波特與布利特之說法，來說明屈原對過去歷史事件的回溯，對屈原自己而言是一重大的回憶，讓他覺得自己更無法面對亂世，將自己的未來走向一個更不可知的方向。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微下〉，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁16。

<sup>204</sup> 陳世驥引德國哲學家海德格(Martin Heidegger)“Sein and Zeit”(存在與時間)書中「人類被拋入時光之流與存在的本能」相聯結之說法來論述屈原。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁16。

感的決心，但最終的結局，屈原存在於中國傳統中，所有的宇宙是完全世間與自然的，或許他在詩篇中找到更多的自由，但在「主觀的時間」之中，一切都是一去不回，他強烈地察覺感受到「時間」，卻無法改變，不得已也只能如悲劇般隨著時間消逝死亡。

在短暫的生命裡，「時間」也許真的把一切改變都帶走。陳世驥說：「有人也許會選擇隨波浮沈或隱居來獲得安頓，那就是把自己置於時間與世間之外或喪失自我於時間與世界之中。」<sup>205</sup>但在屈原的時代裡，他選擇是對存在於世界中的堅持。世界越是混亂，他則愈堅強。他焦慮、痛苦甚至激動的追尋，人珍貴且脆弱的本質在屈原自我決定與世間衝突以及在其意識到「時間」奔流之中，不斷地增強。如此看來，屈原對自我的追尋也就非一般人的道德可比得上的了。因為如此，〈離騷〉中的情感更顯得強烈，也愈顯得感人。

〈離騷〉到了第三部份之後，詩篇充滿著人間的意象，同樣與前兩段有「攬木根以結芷」、「貫薜荔之落蕊」等對花卉植物的描寫以象徵美德，以及「老冉冉其將至，恐脩名之不利」因「時間」所引起的擔憂與恐懼，造成失望與激烈寧死之心願，都在這幾段牢牢地被屈原所建立、加強。進入第四段後，表現出被遺棄，存在於孤獨當中的心痛，心中帶著些悔恨，屈原對於汙濁的亂世似乎也有著那麼一點的妥協，但跟隨他對自我選擇以及憑藉他的自我意志，反而成了更有力的加強。屈原言：「製芰荷以為衣，糞芙蓉以為裳...苟余情之芬芳」，雖然在「時間」流逝之下，身軀會隨之消逝，但他卻堅持不改變品德，就是詩中所說：「吾體解吾猶未變兮」，無限地提升了人類「存在時間」與世間的身分。因此，屈原言：「將往觀乎四荒」，勇敢地把自己投進未知的將來和未知的境地。

然而，我們在詩中並沒有看見屈原立刻將自己投身於四荒當中，在第五部分中出現了一個女性—女嬃(屈原之姊或是妾)<sup>206</sup>，屈原在世間遇到了與他最親近的人—女嬃，但她不是來與屈原送行，而是對他做了責罵，她言：「世並舉而好朋兮，夫何熒獨而不予聽？」這就像最後的一擊，讓屈原感到世界上最大的孤獨，然而女嬃的忠告，並沒有令他改變心意，反而更堅定他不妥協於汙濁世界的原則。

<sup>205</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁17。

<sup>206</sup> 「女嬃」，王逸說：「女嬃，屈原姊也」。洪興祖《楚辭補注》引《說文》：「楚人謂姊為嬃」。《文選集解》說：「嬃者，賤妾之稱。」後遂有侍女，侍妾，女伴諸說。大概都衍於此二說。傅錫壬，《楚辭讀本》，台北市：三民書局，1974年7月，頁11。

〈離騷〉詩中這位女性的出現為一象徵作用，陳世驥言此女性的意象為「愛情與政治複合體」。

情愛的情緒與政治的情緒，在詩中常變為一完整的、不可分的情意；前者在愛情的辭句而言，見諸於詩人追尋美麗的異性，後者在政治的辭句而言，見諸於謀求大眾福利而對明君的絕望追尋。美麗的女性對象和不可得的明君正常出現如一複合體的愛情對象。<sup>207</sup>

陳世驥認為情愛與政治的情緒，在〈離騷〉詩中不可分，從情愛而言，見諸於詩人追尋美麗的異性，從政治上來看，則是屈原對明君的絕望追尋。詩中美麗的女性對象和不可得的明君如一複合體。〈離騷〉第五段中，屈原安排了女嬃的出現，以及後來第八段出現的宓妃，都是「情愛與政治的複合體」。因此，〈離騷〉則可視作為一「政治愛情複合詩」(politico-erotic-poem)。陳世驥認為這「複合情意結」的解決，對於全詩基本意義的了解是非常重要的。

這樣的複合情意一直沒解決。屈原在人世間得不到女嬃的支持，就如同他在政治上得不到明君支持一般，所以在〈離騷〉中，他選擇擺脫與人世間之關聯，而方法就是讓自己跳脫出必須時時耕耘的「時間之流」。於是，第六段屈原只好將自己回溯在時間、歷史裡，詩句中有「夏康娛以自縱」、「羿淫游以佚畋」、「澆身被服強圉」、「湯禹儼而祇敬」等敘述，言夏桀與后羿等均因不修德而導致身敗國滅；湯禹則修身修德，皇天降福，建立所謂的好人壞人典型，屈原再次對歷史人物作回憶，也就是第二段已論述到的「動人的回憶」，讓身處面臨混亂時代屈原，激起更深的道德感。〈離騷〉一再回憶「曾經」存在的古聖先賢，無疑正是尋求回歸的表現。這種追述古聖先賢的舉動，充滿對「時間」的焦慮。回憶本身便存在著零碎的特質，它總是不完整的，並且訴說著再完美的過往，只要一經時間的流逝，終究逃不過命運。屈原回想過去曾經發生的歷史，或許是堅信過去猶可能會重現，但卻也暴露出了眼前所面臨的困窘以及君王不覺醒的殘酷。所以，「屈原用空間巡遊的行為去掩飾回憶過往的不濟」，<sup>208</sup>這也為什麼〈離騷〉中的追尋總是充滿與過去聯結的主要原因。

<sup>207</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁16。

<sup>208</sup> 許又方，〈路曼曼其脩遠兮/論〈離騷〉中的時空焦慮〉，《東華人文學報》第三期，2001年7月，頁401。

因此，在第五部分結尾屈原言：「哀朕時之不當」，悲嘆自己所生之時間不對，表達出強烈的情緒。陳世驥說，就像「時間脫離了正常軌道」<sup>209</sup>，其中伴隨著屈原對他短暫存在的強烈自我意識，如此對「時間」的知覺，蘊含著中國思想上一直所沒有出現過的對個人化主觀「時間」的廣闊視野。

詩發展到第六部份，屈原他繼續探索於四荒，但不再回憶過去，「空間」也不再是人世間，而是一個超自然與神聖的境地。如，謂：「飲余馬於咸池，總余轡乎扶桑」，「咸池」是日浴處，太陽落下之地方，為地表的最西極，「扶桑」則是日出之所，為最東邊；言「覽相觀於四極兮，周流乎天余乃下」，「四極、周流、上下」等，皆為神話的世界。<sup>210</sup>詩人屈原盤桓於這些地方，顯示他決意離開世俗，追尋心中的樂土，但故國一再於回憶中召喚，樂園又飄杳無跡，其實正說明內心的徬徨與掙扎。但時光流逝，卻迫使他無法停歇，若不能超越困境，其美好的特質將快速消滅。

當他離開人世間的片刻，他似乎掌握了「時間」，也聯接「空間」的距離。第七段中「朝發軔於蒼梧兮，夕余至乎縣圃」，在一天之內，屈原他從世界的這頭到那頭，上升到神秘的國度。又「吾令羲和弭節兮，望崦嵫而勿迫」、「折若木以拂日，聊逍遙以相羊。前望舒使先驅兮，後飛廉使奔屬。鸞皇為余先戒兮，雷師告余以未具。吾令鳳鳥飛騰兮，繼之以日夜；飄風屯其相離兮，帥雲霓而來御。」詩句中，屈原變為有能力命令日神減緩速度，月及風則作為他的裝備，雷神、鳳鳥成為他的使者，而他自己則要繼續追尋目標，不斷地向前移動，如此，暴露了他對「時間」的焦慮感。然而，「欲少留此靈瑣兮，日忽忽其將暮」、「吾令帝閭開關兮，倚閭闔而望予」當屈原接近他追求的目標，似乎可以耽擱一下或停留之時，「時間」又匆匆流走了。即使不在人世間，而是在神聖境地中，「時間」依然限制住他。屈原所追尋的目標不為他所獲，「時曖曖其將罷兮，節幽蘭而延佇」他只能不斷地投進將來，以繼續堅持保有他短暫生命的存在。

這詩行的豐富的語調，這魅影的、蒼白的、慢慢褪色的光線在其自身的形象中以及在時間之流中，人的失望與疲憊於世情內象徵式融合，是沒法以其他語言重述的。對我們來說，屈原的詩行對「詩時」創始之一大成就作

<sup>209</sup> 為陳世驥引西方莎士比亞悲劇文學之作「哈姆雷特」中之說法。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉（下），《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁17。

<sup>210</sup> 許又方，〈路曼曼其脩遠兮／論〈離騷〉中的時空焦慮〉，《東華人文學報》第三期，2001年7月，頁404。

了最圓滿的修辭。<sup>211</sup>

屈原這段詩為〈離騷〉最高潮之處，而「時曖曖其將罷兮，節幽蘭而延佇」則是這段詩高潮尖端之處，屈原把自己對人世間的失望疲憊融合在「時間」之流中。陳世驥認為，這成就了創造了「詩時間」的開端，也只有屈原以其對「時間」與「存在」如此尖銳的意識及最激烈的主觀覺察，才能寫出這樣的詩篇，如此在結構上也成為全詩最重要的轉捩點。「時曖曖其將罷兮」帶回了人世間的一切煩憂和失望，即使屈原身處在神聖的境地，時光流轉之感依然如人世間般存在。

之後，陳世驥所謂的「情愛與政治複合體」又再次出現，他將對政治的關心付諸於對愛情的追求。對宓妃的追求，「保厥美以驕傲兮，日康娛以淫遊。雖信美而無禮兮，來違棄而改求」，因她驕傲、不講理與沉溺歡樂，屈原決定放棄做別的追求，「見有娥之佚女」追求又受到阻礙，「理弱而媒拙兮，恐導言之不固」，媒人無能且口才笨拙，無法正確傳達。在這經過空間，屈原所追尋的都是美麗的愛情對象，他希望與她們結為婚姻，但不是她們德行不完善，就是他遲了一步，「閨中既以邃遠兮，哲王又不寤」，他發現短暫的生命個體註定有遺憾，品德當然也無法完全的完美。

當這政治情愛的複合情意結得以解除，而他(屈原)的死亡之願望亦告緩何時，他獲得的是能夠對生命及世間有一更清楚的看法。<sup>212</sup>

屈原從對愛情追求的不可得，了解到生命道德同樣無法絕對完美，他的情愛政治複合情意之結打開了，原本內心衝突也暫時得到緩解，從這以後，屈原死亡之心願已消失，從此以後文中再沒有提到死亡，與前段中寧死之願之強烈表現大為迥異。<sup>213</sup>

雖然如此，屈原仍然被懷疑與失望所圍繞，而有了占卜事件。第一次靈氛占卜之後，屈原依舊「心猶豫而狐疑」，因此有了第二次向巫咸占卜。兩次的占卜，詩句把對女性的愛情和對國家的忠心，分成兩件事來論，情愛政治複合情意之結

<sup>211</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁18。

<sup>212</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁19。

<sup>213</sup> 陳世驥同意一些近代中國學者(林庚、錢果之、林應辰、汪瑗、袁枚等)之看法，認為「離騷」詩句並非是自殺的調子。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁21。



是解開了，但兩次的占卜皆不能讓屈原全然相信，屈原在篇末的占卜只是提供他幾種選擇，以試驗他在世間存在價值的決心而已。<sup>214</sup>

及年歲之未晏兮，時亦猶其未央。

這裡「時」在字義上是清楚的、一般性的「時間」概念，是一不斷奔流的意象。但在這，陳世驥認為它與年歲並置，藉此顯出它與任何固定的、有限的時間(年、歲、季節、月、日等)均不相同，因為那是從占卜中說出來的「時間」，它讓屈原產生新的自我覺察醒悟。「和調度以自娛兮，聊浮游而求女；及余飾之方壯兮，周流觀乎上下企」這段的結尾，屈原占卜後新的決定就是去追求愛情為重要目標，帶著自由意識，雖然這自由是有限度的，但卻是隨心所欲的，愉快的。

經歷了神界與人間，屈原比以前更了解且清楚「時間」的影響，也體會到生命平凡存在的意義。然而，「我存在」應如何屹立於時光之流中？屈原使用許多植物的意象來表現。

時繽紛其變易兮，又何可以淹留？蘭芷變而不芳兮，荃蕙化而為茅。何昔日之芳草兮，今直為此蕭艾也？...余以蘭為可恃兮，羌無實而容長！...椒專佞以慢愒兮，椒又欲充夫佩幃。既干進而務入兮，又何芳之能祇！固時俗之流從兮，又孰能無變化？覽椒蘭其若茲兮，又況揭車與江離？惟茲佩之可貴兮，委蕨美而歷茲；芳菲菲而難窺兮，芬至今猶未沫。

屈原對於「時間」流逝，他看到全是邪惡與奸詐的表露。詩中原本象徵美好的植物花卉，如蘭芷、椒等，「蘭芷變而不芳兮，荃蕙化而為茅。何昔日之芳草兮，今直為此蕭艾也？」在「時間」流逝之下，已變為醜陋而腐朽，這些原本芬芳的香草植物已被世間的邪惡所污染，成了臭草。「惟茲佩之可貴兮，委蕨美而歷茲；芳菲菲而難窺兮，芬至今猶未沫」屈原仍堅持自己的德性，不動搖自己的信心，他珍惜且努力保有上天賦予的美好本質，用以面對「時間」流逝改變且充滿憂苦與邪惡的世界。如此來看，屈原似乎對「自我存在」有了更深的體悟與自處方式。

<sup>214</sup> 莎士比亞《四大悲劇·馬克白》中，馬克白遇見了三個女巫對他做了預言，她們的預言從故事一開始就控制馬克白的心志，並在之後應驗在馬克白的命運裡。陳世驥以此來說明，〈離騷〉與〈馬克白〉之不同在於，屈原雖然將對生命的懷疑尋求占卜協助，但他並沒有被占卜所影響，他選擇自己堅持的路。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁19。

〈離騷〉進入詩篇的結尾，屈原言「朝發軔於天津兮，夕余至乎西極」彷彿他又成爲「時間」的主人，「路修遠以多艱」雖然路途多迂迴，但他的旅程一無所礙，「路不周以左轉兮，指西海以爲期，屯余車於千乘兮，齊玉軛而並馳。駕八龍之婉婉兮，載雲之委蛇。抑志而弭節兮，神高馳之邈邈」從這來看，屈原好似穿越「空間」，但他不再是超自然界之神聖境地，在那一片刻，他好像得以掌握了「時間」，獲得了完全的自由，任由其意志而停泊於旅程中。進入詩篇的尾聲，屈原以聖歌及壯觀的舞蹈來歌頌，這時候屈原是完全控制其感官及意志，並且對「時間」有著更清晰的覺察，他說：「奏〈九歌〉而舞韶兮，聊假日以愉樂」。

這是最安寧最高揚的片刻，此時的屈原是完全獲得自己，這也是最終仍為悲劇的洩露。因為這片刻無論多寫意，但都只是「借來的時間」。<sup>215</sup>

陳世驥認爲，屈原在這時間的這片刻裡彷彿獲得了所有，無論多美麗，但最終，不可抗拒的「時間」之流仍會再度抓住他，所以悲慘的命運結局仍將出現。最後，「亂曰：已矣哉！國無人莫我知兮，又何懷乎故都？既莫足與爲美政兮，吾將從彭咸之所居」結束全詩，總結屈原的哀傷，回憶故居的荒穢及對政治的幻滅。「從彭咸之所居」是他最後的決定，陳世驥認爲並非指其自殺，而是因爲屈原以爲彭咸是寓言中的長生不老老，能成功地抵抗「時間」的侵蝕，因此，屈原在最後用較平靜口吻，陳述自己一個孤獨的個體，希望能更堅持面對這廣大無常人間世界的心情表露，是人性道德尊嚴最後的展現。<sup>216</sup>

透過對〈離騷〉詩篇的分析，發現其中有著強烈對「時間」無法把握的惶恐與「空間」隔離的傷痛。「時間」是一個無形的力量，化入詩篇當中，在時間中消溶。屈原的「時間」意識完全是強烈而主觀的，是屈原激憤心態的表現，是自身對道德理念的堅持與執著。屈原將自身投入於「時間」之中，顯現其個人生命的尊嚴與價值。〈離騷〉詩篇中的「時間」意識統馭了整首詩，是屈原強烈的個人主觀情感表現，而這種主觀的情感展現出了濃烈的「抒情」。

<sup>215</sup> 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉（下），《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁20。

<sup>216</sup> 屈原在〈離騷〉中選用「彭咸」這位傳說人物的示意作用，傳統的學者一般都認爲是屈原藉以表明自己必死的決心，陳世驥採取林庚等人的意見認爲「從彭咸之所居」之意並非屈原要投水自殺，而是「一種道德最完整的到處遊蕩的隱士，是人類孤獨的模範，他的名譽在時光的蹂躪中永遠存在」。陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉（下），《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁20。

中國「時間」概念到屈原的詩篇有了新開始，屈原〈離騷〉詩篇發現了「時間」，充滿自我存在與時代搏鬥的心境。陳世驥認為〈離騷〉的「時間」表現是屈原對自身存在焦慮、不安定的覺察，如此主觀的「時間」創造了「詩的時間」誕生，也成為「詩時間」的起點。「時間」成為〈離騷〉全詩結構發展動力所在，也就是〈離騷〉之所以感人的力量來源。〈離騷〉中蘊含豐富的詩意象，詩內容中有著許多神話傳說、歷史事件，或特殊人物，透過用典與暗示，雄渾的語調與豐富的象徵，以「含蓄」方式，表現「時間」的「流動」，帶出感人的力量。

面對人生的無奈與失望，屈原努力在「時間」與「空間」中找尋安身立命之所，因此，對「時間」有極敏銳的感覺。在時光之流中浮沈奮鬥，並對自己的道德品格存在竭力地堅持，即使最終面臨人生的挫敗，他也就選擇悲傷寧靜地投降於「時間」當中。在詩中，屈原透過「時間」用以呈現他那強烈突出的主觀情緒，充滿對人生的懷疑、疑惑、失望、無奈以及焦慮，這就是為什麼〈離騷〉具有深沉的悲感。雖然面對人生的疑惑與失望，但由於他對人性的堅持和英勇的道德情操，他提高了人類的視覺。他用人性最高的尊嚴以面對人生的挫折，才能因此發現了「時間」之流。〈離騷〉就是屈原在探求索人生的過程中，以其激昂而深沈的想像力，將那永無休止、奔流不待的「時間」，附加上了他個人的主觀寄託，且因為「時間」貫串其全篇詩歌，使之結構完整而氣魄雄渾沉鬱，展現出「抒情」的更高境界。<sup>217</sup>

### 三、屈原〈九歌〉的「結構」建立

陳世驥以《楚辭》為中國「抒情傳統」的濫觴，他探究屈原〈離騷〉詩篇中的「時間」意義，發現了中國文學中「詩時間」的誕生。〈離騷〉以「時間」貫穿全篇詩歌，結構完整且氣魄雄壯地展現其強大「抒情性」。除了〈離騷〉之外，陳世驥又從修辭角度關注了《楚辭》，分析〈九歌〉的「結構」。

And at times mattention was fastened on the Ch'u Tz of which I think we can be easily persuaded that it is the first body of creative works representing a conscious Chinese effort in elaborate poetic rhetoric....We know that the word tz'u etymologically has to do with creating order,...And the ancient binom tz'u

<sup>217</sup> 楊宿珍，〈素樸的與激情的一詩經與楚辭〉，《意象的流變》，頁 49-50。

辭令,also an epithet applied to Ch'u Yuans's talent, in Shih Chi,means argument so polished as to be convincing. ...With these considerations, I might have attempted a critique of traditional Chinese poetic criticism....Hence my decision on the present subject, to attempt a treatment of a part of the Chu' Tz'u, which by both name and nature deserves our attention as to its rhetoric.<sup>218</sup>

陳世驥言：「我的目光焦點時常都在《楚辭》上，《楚辭》可說是中國第一部呈現精緻修辭的詩歌。」從語源學來看，「辭」字代表具說服力的論點，且古代所使用的「辭令」兩字也是來自屈原的作品。因此，陳世驥決定嘗試寫篇有關傳統中國詩歌評論之文章，即〈《楚辭·九歌》結構分析〉，因為他認為《楚辭》的名稱及本質跟它的修辭一樣值得我們的關注。

Structural analysis for some important contemporary literary critics has meant, in the words of Northrop Frye, "to bring rhetoric back to criticism." It is a "centripetal" approach to establish order so as to enhance literary artistry, by finding developing internal clues within the textual properties, whose organic relationships are focused in the literary text. Let us, therefore, for the time permitted during this session, keep in abeyance much of the old considerations of the ideology and historicity about these Nine Songs, but also beware of the limitations of the new socio-anthropological interests in their connections with the primitive Chinese religious cult of the wu and shamanism<sup>219</sup>

陳世驥引 Northrop Frye 之言“to bring rhetoric back to criticism”「將修辭帶回文學批評」，這是所謂的 Structural analysis「結構分析」方法，是一種將探討重心放在文章本身整體構造的特質裡，尋找並發展內在線索的建立順序方式，如此更能增加文學藝術的價值。因此，陳世驥在〈《楚辭·九歌》結構分析〉文中，把決定停止論述一切有關〈九歌〉的意識形態及史實性的空想，並且擺脫過去〈九歌〉與中國宗教 wu(巫邪教)與 shamanism(薩滿教)的探討。

<sup>218</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》結構分析〉,《Tamkang Review》, (Vol.2,No.1), (April 1971), 頁 3-4。

<sup>219</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》結構分析〉,《Tamkang Review》, (Vol.2,No.1), (April 1971), 頁 4。

過去到現在，中國傳統認為巫邪教是〈九歌〉起源的背景或來源，我們認識到楚國原始的巫術邪教是永恆的原始神話來源，並提供了一些禮儀形式和神話作為個人詩歌創作的基礎。這些歌曲的起源及呈現方式也應是在同一個地區內，並在周代晚期由詩人屈原將其組合而成，這些以音樂，舞蹈或是戲劇的方式隆重呈現出來的歌曲也代表了中國文學藝術的成熟。目前在許多學者研究裡，認為〈九歌〉為巫邪教之歌曲。對此，陳世驥將《楚辭》文學的時間點平行拉至西元前五世紀西方的文學作品，他指出這些西方的文學作品中雖然使用了西臘的古神話，但文學家並沒有把這詩歌與古神話視為相同。<sup>220</sup>因此，陳世驥認為我們對於〈九歌〉詮釋也應該擺脫與巫術神話之聯結。

We would center our attention on finding some important clues in the internal relationship suggested intrinsically by the textual matters of each songs, and see that clues hold together all the songs in their orderly sequence. We may seem, with such centripetal attention to the text, which is of the essence in structural analysis, for the time being circumvent many trubulent historical or socio-anthropological questions.<sup>221</sup>

既然〈九歌〉與巫術等宗教神話脫離不了關係，所以陳世驥認為要從〈九歌〉現存的文本裡，去尋找〈九歌〉適合宗教儀式的凝聚力甚至邏輯組織，將注意力集中在文本本身內在的重要線索以及每首歌的相關聯性，看哪些是維繫所有歌曲的線索。這種對文本內在的研究，就是「結構分析」的本質。陳世驥認為，「結構分析」這樣的研究探討方式，不但可以避免許多動盪歷史或社會人類學的問題，在探討主要修辭結構的同時，也一併回答並解決了其他不相干的問題。

It is rhetoric, which is what structural analysis deals with about these Songs, aims at persuasion.<sup>222</sup>

<sup>220</sup> 在公元前 5 世紀的 Pindar 之頌歌作品當中使用了希臘古神話，但即使知道古代人是戴著面具在劇院裡表演 Pindar 的頌歌舉行對酒神的崇拜，但並沒有文學史家將 Pindar 的頌歌與原始的酒神狂熱聖歌或咒語視為相同。Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》結構分析〉, 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁 5。

<sup>221</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》結構分析〉, 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁 5。

<sup>222</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》之結構分析〉, 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁 6。

陳世驥言：「修辭就是分析〈九歌〉結構的研究重點，而結構分析方法的目的是在於說服。」當使用「結構分析」方法時，會把注意力集中在文本本身，便可以從詩歌中找到一些明確的重點，也可以使我們看到先前研究〈九歌〉學術上所被忽視的部分。〈九歌〉為十一篇詩歌所組成，而「結構分析」方法的第一步，就是要建立總體架構，確立〈九歌〉這十一篇詩歌作品的排列順序；其次，要觀察詩歌中佔主導地位的主題為何，什麼主題讓詩人得以有意義地連貫起所有的作品；接著，再透過詩歌中貫穿全文的意象，如此可以讓我們得到〈九歌〉的中心思想。

This in terms of ritual drama, which is the form the Nine Songs assume, means make-believe. The rhetoric of make-believe in ritual drama is to transport the audience to a realm of heightened emotional experience by religious art, to induce in them not only reverent worship as in mere ritual, but passionate participations and identification as in drama.<sup>223</sup>

陳世驥說，從儀式戲劇的觀點來說明〈九歌〉，「虛幻」(make-believe)就是〈九歌〉假定的形式，儀式戲劇中的「虛幻修辭」(the rhetoric of make-believe)使觀眾體驗到詩歌中高度的情感(heightened emotional experience)，促使他們在單純的儀式裡虔誠禮拜，並且熱情的參與與鑑賞戲劇。〈九歌〉是這樣展現其「抒情性」。

首先，從〈九歌〉架構談起，陳世驥認為必須處理〈九歌〉之「九」包含「十一」作品之問題。對此問題，過去早有許多探討，多數的學術論點都是削減、合併部分作品，使促使原先的十一篇作品減少到符合「九」這個數字。但這些例子，似乎都無法真正說明〈九歌〉所蘊含的意義。然而，使用「結構分析」的方式，或許可以較清楚且簡單地解決。

在「結構分析」裡，每個組成的部分對整體而言都是很重要的決定因素。〈九歌〉第一首〈東皇太一〉和最後一首〈禮魂〉，陳世驥認為應該是十一首詩歌中的序(開頭)和跋(結尾)。「東皇太一」應是指楚國的神，詩歌中鋪寫祭神的擺設、巫師的服飾以及音樂的繁盛，由整個儀式進行對神的崇拜，但詩歌並沒有在舞台上使用一個演員的角色來召喚神，也僅僅只用視覺象徵的形式表現。而十一首詩歌的最後一首〈禮魂〉，只有五行整齊的句子，敘述典禮的儀式，是由一個巫師

<sup>223</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" (《楚辭·九歌》之結構分析), 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁 6。

呈現一個簡單的戲劇場景，「成禮兮會鼓，傳芭兮代舞...，媵女倡兮容與」美女獻花，依鼓聲跳舞，吟唱祝福，直到所有的神祇漸漸的從場景中消失。從詩歌的形式來看，〈東皇太一〉與〈禮魂〉這兩篇的特色，詩篇從頭到尾都押韻且以相同的格律貫穿到最後，在舞台上或舞台邊並沒有對話或旁白，只有簡單的場景，與其他有轉換押韻和格律多變的九首詩歌完全不同，形成了強烈的對比。所以，〈東皇太一〉和〈禮魂〉是十一首詩歌的開頭和結尾，其他的九首詩歌是〈九歌〉的主要內容，故〈九歌〉才謂之「九」。

It is the rest of the number, which are really the Nine Songs that constitute the main performance.<sup>224</sup>

陳世驥認為，這就是〈九歌〉整個架構形式的安排，十一首詩篇除了開頭〈東皇太一〉和跟結尾〈禮魂〉，其餘的九篇才是組成〈九歌〉的主要部分。有一些學者也已同意這項說法。

其次，要解決的是〈九歌〉在整個結構上所安排的順序。陳世驥從文本觀察到十一篇詩歌中的第七首〈東君〉，應該是承接序(開頭)〈東皇太一〉並且引領其他詩篇的重要篇章。

The two texts are compared in parallel for the similarity of their main theme, ie sacrifice to the deity Great Unity 太一, and their general structure.

This close textual relationship corresponds to that in the Ch'u Nine Songs between 東皇太一, "The Great Unity Sovereign of the East" and 東君 "Lord of the East" which we believe should be Songs number 1 and 2 in the original order of the texts before they were corrupted.

The "Lord of the East" 東君, erroneously placed as song number 7 in current texts should be number 2, immediately to follow "The Great Unity Sovereign of the East" 東皇太一. Then follow "Lord in the clouds" 雲中君, currently song number 2, to become number 3.<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" (《楚辭·九歌》之結構分析), 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁 7。

<sup>225</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" (《楚辭·九歌》之結構分析), 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁 12-14。學者 Wen I-to 提出〈九歌〉

〈東皇太一〉與〈東君〉的主題與基本結構都有相似之處。從主題來看：〈東皇太一〉與〈東君〉都有對神的一種信仰與崇拜，所以〈東皇太一〉與〈東君〉在十一首詩歌中的順序應為第一跟第二首，而並非現在將〈東君〉放入第七首。從一些組成的基本結構來看：〈東皇太一〉與〈東君〉二首詩都有提到音樂部份，「五音分兮繁會，君欣欣兮樂康」與「羌聲色兮娛人，觀者憺兮忘歸」，「疏緩節兮安歌，陳竽瑟兮浩倡」與「應律兮合節，靈來兮蔽日」。同樣情況，原本為十一首詩歌的第二首〈雲中君〉，依照順序應該為第三首。之後，〈九歌〉建立起有邏輯且有秩序的順序，窺見其有一定的組織戲劇或劇場演出。

接在〈東君〉之後的是〈雲中君〉，兩首形成一組領導的歌曲。遵循同樣的這個模式，依序為是〈湘君〉及〈湘夫人〉為一組，接著是〈大司命〉及〈少司命〉，以及〈河伯〉及〈山鬼〉，最後則是篇幅較長的勇者悲歌〈國殤〉，它表現出戰爭中英雄犧牲的悲壯場景，最後留下一個較為寧靜的舞台場景，虔誠的唱著世俗觀點認為的神鬼的及生命的保佑與祝福結束。<sup>226</sup>

從內容來看，〈九歌〉十一篇詩歌從開始到結束，以宗教的詩歌形式，表現出了人類存在世間的基本關注和熱情，展現了詩歌典型且普遍發展的主題。陳世驥認為，〈九歌〉是採取中國文化特有的一種方式來書寫，是先發展然後再跟著主題的方式(*developed then and to be followed later*)，也就是透過這些情愛、生命、死亡和命運等主題，其實所要表達的重點卻是在人生中的渴望、嚮往、結合和分離。<sup>227</sup>所以，〈九歌〉詩篇中充滿了「時間的無常」及「空間的隔離」之感。

The two leading motifs that run through and integrate the whole set of the songs are what I call activated time and space.<sup>228</sup>

陳世驥認為，「活躍的時間和空間就是貫穿和整合這一整套歌曲的兩大主題。」〈九歌〉的每一首詩歌都是空間的延伸和提升以及對於時間所產生的情緒和感傷，而「時間」及「空間」這兩個主題，透過生動且適當的影像帶出並結合，讓

---

第七首〈東君〉為承接開頭〈東皇太一〉並且引領其他詩篇的篇章。此令人信服的發現，只是尚未得到充分的讚賞。陳世驥根據《史記》與《漢書》等資料，透過結構分析的方式，分析了〈東君〉詩篇，論證並支持這項說法。

<sup>226</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 《楚辭·九歌》之結構分析，《Tamkang Review》，(Vol.2, No.1)，(April 1971)，頁 7。

<sup>227</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 《楚辭·九歌》之結構分析，《Tamkang Review》，(Vol.2, No.1)，(April 1971)，頁 8。

<sup>228</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 《楚辭·九歌》之結構分析，《Tamkang Review》，(Vol.2, No.1)，(April 1971)，頁 8。



我們在閱讀〈九歌〉時，可以感受到一種悲沉動人的力量，這樣的情感就瀰漫了整個〈九歌〉作品。在宗教鬼神的領域裡，那些本身受到時間及空間想像的基本人類的關注和熱情被提高和戲劇化，讀者彷彿被送到了那個神聖的時間和空間裡，接收到的圖像和語言帶領我們進入〈九歌〉的世界。

〈九歌〉的二個重要主題，「時間的無常」及「空間的隔離」，造成了十一首詩歌深沉悲傷的情調。人類基本的思慮，生命、死亡、愛情和命運等，同時存在於諸神的世界中，神化世界的人間化是〈九歌〉祭祀歌舞的主要目的。藉著「時間」和「空間」以及曼妙的歌詞及音樂的催化作用，人世的情感被移入神聖化的神界，人與神因而契合，達到歌舞以祀神的目的，但是屬於人世時空的傷懷也因此成了神化世界的傷懷了。所以說：「〈九歌〉中諸神浪漫歡樂的背景，不是神化的樂園，卻是人間的世界，而時空情境的傷感成爲了這舞臺背景上反覆出現的主調。」<sup>229</sup>

序幕詩篇〈東皇太一〉祭神的場景，透過文字可以想像壯麗的祭神場面、音樂表演及祭酒儀式，除此之外並無其他，按照前述之順序，之後的詩歌應爲〈東君〉。「東君」一般認定爲日神，「暉將出兮東方，照吾檻兮扶桑。撫余馬兮安驅，夜皎皎兮既明...撰余轡兮高馳翔，杳冥冥兮以東行。」詩中並沒有出現對太陽的崇拜，反而以象徵和戲劇的手法使太陽天體運動的演變有一個具體的形象，就是對時間的推移。「長太息兮將上，心低徊兮顧懷。」意謂在長聲歎息中，神靈將登天上，內心是遲疑不決地回顧惆悵。對此，陳世驥說：「...has as its basic tone the melancholy about the passage and ravages of time, which sets one of the two keynotes for the whole organizations of the Nine Songs,...」<sup>230</sup>其所表達的基本語調是對時間消逝(passage)以及蹂躪(ravages)的感傷，讓「時間」成爲〈九歌〉重要主題之一。

That the deep melancholy about the passage of time should be felt and expressed by the symbol, by the sun itself in evolution in godly form, might be pathetic fallacy in ordinary poetry. But we think this is precisely the purport of the rhetoric of religious ritual drama, which focuses and uplifts secular sentiments and experiences onto the realm of the sacred, to bind, as the

<sup>229</sup> 楊宿珍，〈素樸的與激情的一詩經與楚辭〉，《意象的流變》，頁 50-51。

<sup>230</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》之結構分析〉，《Tamkang Review》，(Vol.2, No.1)，(April 1971)，頁 9。

original meaning of the word religion, religare in Latin suggests, man and deity together.<sup>231</sup>

面對「時間」主題，陳世驥認為應該用象徵的方式及太陽的演變去感受時間消逝所引起的深度感傷。而這種情感上的憂鬱在一般的詩歌裡或許會被荒謬的解釋，但，陳世驥認為這是宗教儀式戲劇修辭的目的，其重點在於提升感情及經歷宗教最原始的意義—「人神合一」。因此，〈東君〉詩歌對於時間流逝與蹂躪、渴望、想念及焦慮，都在這神聖宗教的世界進行著，並由所有人類分享。所以，「時間」成爲貫穿〈九歌〉整體結構的兩大主題之一。

〈九歌〉另一個貫穿十一首詩歌的主題是「空間」。同樣透過形式想像與經歷來呈現，並且延伸到了下一首詩篇〈雲中君〉。

The other unifying motif is the vision of space, likewise imagized and emotionalized in godly form, and immediately provided by the next song, the “Lord in the Clouds.”(雲中君)<sup>232</sup>

〈雲中君〉中，「靈皇皇兮既降，森遠舉兮雲中。覽冀州兮有餘，橫四海兮焉窮？」詩中的神莊嚴地從天而降出現，沒有採取任何行動，忽又高飛回天上，不知行跡將停留在何方，引起了巨大的空間感。在這裡，可以體會出空間的寬廣與不可測量的距離。直到詩篇的最後「思服君兮太息，極勞心兮忡忡」兩句話，人因爲對於此廣大空間距離感到無法掌握，而有著極深的憂慮與悲傷。

從〈東君〉到〈雲中君〉，「時間流逝」與「空間隔離」之感，陳世驥認為這兩篇詩歌提供了聯結剩下詩篇的線索。因爲，在〈東君〉與〈雲中君〉之後詩篇，〈湘君〉、〈湘夫人〉、〈大司命〉、〈少司命〉、〈河伯〉、〈山鬼〉與〈國殤〉，每一首詩歌都表現出了渴望、期待和在遠方對於寬廣空間的嚮往，還有受限於時間的焦慮，以及一些在時間過去之後對短暫歡樂的後悔。

We find in each of the rest of the Songs longing, yearning, in far-gazing expectation from long distance in vast space, and anxious biding of time ; or a temporary joyous union regretted after time past. Time and space here are no

<sup>231</sup> Shih-Hsiang Chen, “On Structural Analysis of the Ch’u Tz’u Nine Song” (《楚辭·九歌》之結構分析), 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁9。

<sup>232</sup> Shih-Hsiang Chen, “On Structural Analysis of the Ch’u Tz’u Nine Song” (《楚辭·九歌》之結構分析), 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁10。

mere locus or temporal mark as in ordinary narrative. But they are highly emotionalized entities as they occur, expand or flow on. Then there is the implicit conciliation or exaltation with a tragic sense of acceptance.<sup>233</sup>

陳世驥言，在這些詩篇中的「時間」和「空間」是不同於一般單純的軌跡或短暫的標示，而是實際發生、延伸及移動的時間清楚地被感受到，然後，最終仍然被人所提升或接受。面對「時間」與「空間」的情緒，陳世驥認為，它們就發展成文學當中普遍的主題，如：〈湘君〉及〈湘夫人〉以愛情為發展主題；〈大司命〉及〈少司命〉以生命與死亡為主題；談論河神故事的〈河伯〉與寫山神與人愛情之〈山鬼〉和描寫戰爭悲壯的〈國殤〉，也都是如此。<sup>234</sup>

總觀以上，陳世驥透過「結構分析」方法，將探討重心放在〈九歌〉文本內部整體結構，擺脫過去一般將〈九歌〉與宗教不斷聯結的探討論述。透過這樣的方式，陳世驥尋找出了十一篇詩歌發展的內在線索以及建立起真正的順序，找到貫穿各首詩篇的主題，再而透過詩歌中的意象表現，得到〈九歌〉的中心思想，以及其中所展現的深刻「抒情」。十一首詩篇，第一首〈東皇太一〉和最後一首〈禮魂〉，從二篇詩歌的簡單而且單一的表現形式來看，它們應該是作為〈九歌〉的開頭和結尾。原本放置第七首的〈東君〉則應該承接〈東皇太一〉為第二首，與作為第三首的〈雲中君〉形成領導，然後建立起〈湘君〉及〈湘夫人〉，〈大司命〉及〈少司命〉，〈河伯〉及〈山鬼〉，〈國殤〉所有詩篇的順序。〈九歌〉這十一篇詩歌，以宗教的詩歌形式，透過詩歌普遍發展的主題，充滿了「時間的無常」及「空間的隔離」之感，表現出了人類存在世間的情感。「時間」和「空間」貫穿了〈九歌〉成為兩大重要主題，藉著「時間」和「空間」帶出悲沉動人的「抒情」特質，瀰漫了整個〈九歌〉作品。

<sup>233</sup> Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》之結構分析〉, 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁 10。

<sup>234</sup> 〈河伯〉這一篇河神之故事，是由已知的古老的婚姻傳奇而來；〈山鬼〉這首詩歌則是講述人與神之間不被接受的愛情。特別是〈山鬼〉篇中說：「路險難兮獨後來」以及〈國殤〉中，講述戰死的英雄、悲慘的戰鬥場景，艱險困阻之路途和英雄趕不及回來，但他們的靈魂是永不隨時間改變的，因為遙遠的距離及空間感，更加深了詩歌的悲哀。陳世驥補充說明了這些故事主題，都是因為面對時間與空間的情緒所發展而來的。Shih-Hsiang Chen, "On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song" 〈《楚辭·九歌》之結構分析〉, 《Tamkang Review》, (Vol.2, No.1), (April 1971), 頁 10-11。

#### 四、結語

陳世驥提出《詩經》為「抒情傳統」之起點後，接著提到的是《楚辭》。《楚辭》中有很多不同的種類詩歌，其中充滿焦慮、悲傷、哀求或憤懣等激昂慷慨的自我傾訴，呈現出濃厚「抒情」特質。

《楚辭》為繼《詩經》之後「抒情文學」代表，其中「抒情」，從何可見？陳世驥探討屈原〈離騷〉中的「時間」意義。一般我們都將「時間」視為客觀實體，但在劇烈變動的年代裡，「時間」不再單純被視為是客觀，則是被感覺、被看見的存在，是充滿個人的色彩。「時間」帶有人內心的情感，透過「時間」，人表達自我存在經驗裡最沉重的感慨。人對「時間」的覺察，陳世驥認為中國比西方更來得早，就出現在西元前四世紀詩人屈原之作品當中。陳世驥從《詩經》、《尚書》、《左傳》、《論語》、《孟子》、《莊子》等古籍中的「時」字作觀察，發現要等到屈原，中國文學的「時間」概念才算是完全地開展，「時間」才發展成高度抽象的概念。這個在中國所產生出的「時間」觀念，是詩的視覺，是中國「詩時間」的起源，是身處於劇烈變動年代的屈原的搖蕩心靈詩篇。屈原將自身之存在及個人命運的情感投注於詩歌，他專注於「時間」，不再受限於現實世界的侷限，將「主體自我」表現，在「時間」當中，他找到了自我存在的一種方式。「時間」在人生一切事物的背後，不斷地推動發展著，而屈原〈離騷〉中的「時間」意涵，透過詩篇中所蘊含豐富的詩意象，內容中許多神話傳說、歷史事件或特殊人物，以雄渾的語調與豐富的象徵，表現出了「時間的流動」，帶出了感人的力量。

除此之外，陳世驥認為《楚辭》是中國第一部呈現精緻修辭的詩歌，因此他將修辭帶回文學批評，採取所謂的「結構分析」方法，探討〈九歌〉。陳世驥將探討重心放在文本本身，尋找〈九歌〉內在邏輯組織，透過內在線索，建立十一首詩篇順序，並得出了貫串十一首詩篇的重要主題。從詩歌的形式來看，〈九歌〉第一首〈東皇太一〉和最後一首〈禮魂〉，應為十一首歌曲中的開頭和結尾，其餘的九篇是組成〈九歌〉主要部分。依照〈九歌〉整個結構上所安排的順序，第七首〈東君〉承接〈東皇太一〉，之後是〈雲中君〉，兩首形成一組領導的歌曲，之後依序為〈湘君〉及〈湘夫人〉，〈大司命〉及〈少司命〉，〈河伯〉及〈山鬼〉，最後則是〈國殤〉。〈九歌〉十一篇詩歌以基本的詩歌主題，如情愛、生命、死亡和命運等，表現人類存在世間的渴望、嚮往、結合和分離等基本情感。所以，「時間的無常」及「空間的隔離」成為是十一首詩篇的兩大重要主題。

〈離騷〉中「時間」統馭了整首詩，是屈原強烈個人主觀情感反映；〈九歌〉中充斥著「時間流逝」與「空間隔離」之感，都為《楚辭》這部文學作品展現出了濃烈的「抒情」性質。中國「抒情傳統」的發展，在《詩經》之後，由《楚辭》延續引領，繼續向前推進發展。





## 第參章 陳世驥「抒情傳統」發展

繼《詩經》與《楚辭》之後，賦成爲漢代文學主流。春秋到戰國封建秩序逐漸解體，經漢代再到魏晉，政治社會失去了秩序，文人以文學表達其失意情懷，賦成爲文人表達情志的方式。從文學發展根源來看，漢賦與《楚辭》之創作精神相承接，都是文人內在精神的展現，於文學發展過程中，原爲短篇敘述之形式轉爲長篇表現。<sup>235</sup>到了唐代，詩歌成爲文學表現的主要形式，亦是中國詩歌發展之極盛時期。

陳世驥提出「抒情」爲中國文學之主要特質，爲中國文學之榮耀傳統。在文學不斷發展演進過程中，以先秦文學之《詩經》、《楚辭》作爲「抒情傳統」起點和濫觴；到魏晉時期的文學，陳世驥則關注陸機〈文賦〉，將之英譯，並考訂〈文賦〉創作時間，分析其中文學概念，詮釋重要術語，此可作爲「抒情傳統」流行。到唐代，詩歌成爲文學表現主要形式，陳世驥則關注格律形式要求極嚴格之近體詩，認爲絕句律詩是「抒情精神」核心，形式表現亦是充滿情感抒發，可視爲「抒情傳統」巔峰。此後，「抒情」繼續在中國文學裡源遠流長發展，成爲中國文學上的「抒情傳統」。

本章承接第貳章「抒情傳統」開端，進而談論中國「抒情傳統」發展。第一節以陸機〈文賦〉爲「抒情」流行：首先，論述〈文賦〉之「姿」，陳世驥認爲「姿」爲意涵豐富之字，是動狀性的「姿態」表現，由「情」主控並帶有「秩序性」，是作品最富意義時所能把握住的活動。當「情」與「姿態」結合，作品達到內容與形式諧和，是語言文字表達最成功之時。其次，論述〈文賦〉之「情」，「情」是創作首要條件，是掌控「意」、「物」、「文」關係之關鍵；「情」又與「志」相通相用，均是指創作過程中內心情感活動，當「情志」鮮明，就能使「意稱物」、「文逮意」，傳達深厚情感；又〈文賦〉強調按部就班，故「情」乃是具有「秩序」觀念之情感。最後，論述〈文賦〉之「秩序」，是身處亂世的陸機以內心強調秩序之情感，向外於〈文賦〉文辭上表現出「秩序性」，如此讓〈文賦〉作爲文學批評作品時，達內容與形式統一，表現強烈「抒情」特質。

<sup>235</sup> 蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《抒情的境界》，頁 93-96。

第二節論唐代詩歌為「抒情」巔峰：首先論述「自然」與人的高度交織交融是中國詩歌顯著的特徵，陳世驥認為這是中國詩歌之所以特別的原因。在詩歌中，人可以化身為「自然」，「自然」亦可化身為人，人接觸「自然」並與「自然」融為一體，讓詩歌情感更豐富動人。又，中國詩歌具有「時間」與「律度」的成份，唐代以詩歌作為主要文學表現形式，尤其是近體詩以極為簡短之詩歌形式，在嚴格格律限制之下，詩人仍能巧妙運用「律度」與「時間」，使詩歌展現出高度示意作用。最後，陳世驥以盛唐詩人杜甫〈八陣圖〉作為詩歌鑑賞之例，以突顯唐代詩歌所呈現之濃厚「抒情性」。詩歌就在「自然」與人生的高度交融以及「時間」與「律度」的高度示意下，呈現文人內在情感，帶有強烈的「抒情」，突顯詩歌本質，如此印證了唐代詩歌成為「抒情傳統」巔峰。





## 第一節 以陸機〈文賦〉爲「抒情」流衍

西晉文學家陸機<sup>236</sup>，他的〈文賦〉是中國文學理論發展史上第一篇有系統的創作，在中國文學批評史上具有極高地位，深深影響著中國文學發展。陳世驥赴美後，首先深入研究〈文賦〉，並英譯爲“Literature as Light Against Darkness”，中文題作《文學作爲黑暗中閃耀的光華》，也是最先發表之學術作品。陳世驥之英譯和概念詮釋，透露他對〈文賦〉的理解，這影響了他後來所提出的中國「抒情傳統」觀念。

長篇韻文〈文賦〉，歷來論述者的分段各有不同。陳世驥〈文賦〉英譯除了序文外，其將內容劃分爲十一部份，每段有題旨；<sup>237</sup>後來，陳世驥的學生楊牧則有《陸機文賦校釋》，其則將〈文賦〉劃分成十五部份；<sup>238</sup>近人張少康則有《文賦集釋》，將〈文賦〉劃分成十三部份。<sup>239</sup>陳世驥視〈文賦〉爲身處黑暗時期的陸機，激發詩心所完成之詩文學作品，可以說是詩人切身經驗之作。<sup>240</sup>而要掌握〈文賦〉其中的精神，除了要以詩的韻文看待之外，還需具備詩人般經驗、直覺和語言。因此陳世驥將〈文賦〉英譯成如詩歌般之韻文。

<sup>236</sup> 陸機 (261~303)，祖父陸遜爲東吳丞相，父親陸抗是東吳大司馬，與其弟陸雲合稱「二陸」。曾任官職。永康元年(300)，趙王倫專擅朝政，以陸機爲相國參軍，次年，趙王倫篡位，陸機爲中書郎。倫敗，陸機涉嫌收付廷尉，幸賴成都王穎、吳王晏等相救，得免死，徙邊疆，遇赦而止。後入成都王幕，參大將軍軍事，又表爲平原內史。太安二年(303)，成都王舉兵伐長沙王，陸機爲前將軍前鋒都督，兵敗，被殺並夷三族。張少康集釋，《文賦集釋》，北京：人民文學出版社，2006年6月第三版，頁1-3。

<sup>237</sup> 陳世驥將〈文賦〉分爲十一段：1.the motive (動機，「佇中區以玄覽...聊宣之乎斯文」)；2.meditation before writing (寫作前的沉思，「其始也...撫四海于一瞬」)；3.the working process (創作過程，「然後選義按部...或含毫而逸然」)；4.the joy of writing (寫作樂趣，「伊茲事之可樂...鬱雲起乎翰林」)；5.on form (文章體式，「體有萬殊...故無取乎冗長」)；6.the making of a composition (文章寫作，「其爲物也多姿...吾亦濟夫所偉」)；7.five shortcomings (寫作五缺點，「或託言於短韻...固既雅而不艷」)；8.the secret of artistry (藝術的秘密，「若夫豐約之裁...故亦非華說之所能精」)；9.the source of literature and discipline (創作的來源與要求，「普辭條與文律...顧取笑乎鳴玉」)；10.of inspiration (論靈感，「若夫應感之會...吾未識夫開塞之所由」)；11.the use of literature (文學的作用，「伊茲文之爲用...流管弦而日新」)。許又方，〈楊牧《陸機文賦校釋》述評〉，《東華人文學報》第十二期，2008年1月，頁210。

<sup>238</sup> 《陸機文賦校釋》一書，爲楊牧以老師陳世驥〈文賦〉之英譯和徐復觀《陸機文賦疏釋初稿》爲基礎，結合其他注疏所作。書中先列〈文賦〉原文，再列陳世驥英譯，徐復觀疏釋，最後則是楊牧之校釋。楊牧，《陸機文賦校釋》，台北市：洪範書店，1985年，頁vi。

<sup>239</sup> (晉)陸機著，張少康集釋，《文賦集釋》，北京：人民文學出版社，2006年第3次印刷。

<sup>240</sup> 陳世驥引西方學者馬拉美(Stéphane Mallarmé)「詩是危機狀態下的語言」(Poetry is the language of a state of crisis)之說，並廣泛地定義「詩」這一文體(或稱文類)，指以韻文寫成並具有思維價值的想像文學，說明〈文賦〉就是這樣的作品，是陸機身處困頓時代，激發詩心所寫成。陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁7、13。

我把〈文賦〉譯成韻文，因為我相信陸機在公元 300 年是把它當作詩在寫的。<sup>241</sup>

由韻文寫成之〈文賦〉，向來被視為文學批評重要作品，歷來關注多擺在文學批評理論上，陳世驥則以抒情詩為統御，提出「抒情傳統」理論，認為繼《詩經》、《楚辭》之後發展的賦文學，更加深拓展「抒情」這一文學道統。<sup>242</sup>〈文賦〉不僅是陸機文學理念的展現，更重要的其中寄託了陸機深切之情，所以陳世驥特別關注於〈文賦〉中的深刻意涵，並英譯以詩歌般的韻文，更能掌握住〈文賦〉之精神。

陳世驥考訂〈文賦〉完成於永康元年(公元 300)，三年之後陸機遇害被殺。這段時間為陸機一生中最黑暗的時期，身處動盪混亂之際，文學成為他人生中重要寄託與抒發，〈文賦〉就是他的代表作品。<sup>243</sup>陳世驥心目中的陸機是有高度的人文關懷情操，據此可看出陳世驥英譯〈文賦〉之心意。透過陳世驥對於〈文賦〉的理解與詮釋，得見中國「抒情傳統」觀念於魏晉時期文學之呈現，這是本節以下論述的主軸。

## 一、〈文賦〉的「姿」

魏晉時期可說是中國文學批評的開端，〈文賦〉則是極重要之作。然而，因賦體的雕琢繁複，其中深刻思想多被忽略，歷來讀〈文賦〉者亦多重於音調與形式表現，其中蘊涵的重要觀念，反而隱而不顯。<sup>244</sup>〈文賦〉言：「其為物也多姿，其為體也屢遷。」<sup>245</sup>因為作為題材的物「多姿」，所以文體亦多遷變。陳世驥由「物之多姿」，更進一步關注了「姿」字的意涵，並撰寫〈姿與 Gesture〉一文。<sup>246</sup>

<sup>241</sup> 陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁5。

<sup>242</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁33。

<sup>243</sup> 陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁4-14。

<sup>244</sup> 賦體著重雕飾，其中深刻意涵多被掩蓋，甚至被誤解為價值不高之文學。陳世驥認為中國的賦乃「有意為文」之文體，因此講究形式，而所謂的末流濫調，其實是任何一種文體都可能出現的狀況，為賦作平反。對此，陳世驥也特別舉在十六世紀英國文學的「優敷」體也具有同樣的情形。陳世驥，《陳世驥文存》，頁64-67。

<sup>245</sup> (晉)陸機著，楊牧編，《陸機文賦校釋》，台北市：洪範書店，1985年，頁51。之後〈文賦〉之引文，皆以此為版本，不再另外標示出處。

<sup>246</sup> 〈文賦〉之注曰：「文章之體，有萬變之殊；中(疑衍)眾物之形，無一定之量。」凡題材之所及，就是此處所謂之「物」。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁54。

將「姿」當作中國傳統文藝批評中一個術語來研究，就發現和現代英美文藝批評中的一個新術語的涵義和用法極其相似。...一個新術語的產生，自然是隨著一個新意念的發現。gesture 一個字用作新術語，就代表西洋對文藝的一種新意念。把中國的「姿」字，對照來研究一番，對中國傳統的文藝思想，也許可以暗示一個新的看法。<sup>247</sup>

陳世驥認為在陸機的時代裡，中國文學批評出現了「姿」的概念，而這「姿」的概念恰好與西方批評家所提出的「gesture」概念相似。因此，陳世驥從西方的「gesture」理論出發，進而推究〈文賦〉之「姿」字意涵，並將之英譯為「living gestures」<sup>248</sup>，以此揭開〈文賦〉中所隱而不顯的深刻思想。

### 〈一〉GESTURE

「GESTURE」是由美國勃克(Kenneth Burke)和布萊克謨(R.P. Blackmur)兩位詩人兼批評家，透過理論推闡並結合現代文藝，進而成立產生影響之概念。布萊克謨曾參考勃克「以詩的文詞作容止行動看待」之說法，寫成論文〈Languages as Gesture〉(語文姿態觀)，而這一「語文姿態觀」理論，又承接了培基特(Richard Paget)的「languages as gesture」理論而來。

培基特說，人與許多動物都能發聲，這些聲音均是用來表現情感，但不能算是語言。而語言是用來傳達「意念」，而人類最初傳達「意念」並非透過聲音，而是運用全部肢體，特別是手。所以，語言先驅是肢體活動，可說是一種姿勢，特別是手部。當肢體或手部活動時，全身其它部位器官肌肉也受影響並隨之活動，特別是口部器官舌、喉、口腔、顎等各部位也配合著姿態改變，然後不自覺發出各種不同的聲音，這些聲音又恰好與肢體所要傳達的「意念」相合，所以聲音是不自覺地配合姿勢，後來只需聲音便可達意，且手常被借用於其他用途，故原本配合姿態的聲音就獨立發展。聲音漸漸取代肢體姿勢原本要傳達的「意念」，成為語言的起源。<sup>249</sup>

<sup>247</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 64。

<sup>248</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 51。本論文引用〈文賦〉之英譯與注解，皆由以楊牧《陸機文賦校釋》為出處。

<sup>249</sup> 培基特氏乃是根據生物學與人類學研究語言，藉以解釋語言的起源和本質，強調語言和姿態是密切相關的。如：人原始要表示向上的意念時，把手往上舉，頭往上抬時，同時舌尖也會上翹到上顎。即使是不同的語言系統，其示意姿態的差異性並不大。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 68-71。

語言的來源既是姿態，則語言生成之後，本質上必帶姿態的特色。<sup>250</sup>

由培基特「languages as gesture」理論說法，強調先有姿態而後人類語言生成，即使後來語言不再需要藉用「姿態」存在，但必然帶有「姿態」的本質。布萊克謨受到培基特理論影響，提出了「Languages as Gesture」（語文姿態觀）理論，「GESTURE」即「姿態」，並將概念論述得更清楚。

姿態則是由語言所產生 由隱在文字下，超出文字外，亦或依傍文字的語言所產生。當文字的語言不足時，我們就要求之於姿態的語言。...若再進一步說，當施用文字的語言最成功時，則在其文字可成為姿態...窺見一切藝術的語言中(按即包括所謂音樂語言、舞蹈語言等)所有的意味深遠的表情作用內之心中奧秘，或終極奧秘。<sup>251</sup>

布萊克謨的「GESTURE」理論，認為「姿態」是存在語言中的本質，經常隱藏在文字內部，其重要性又往往超出文字之外，當語言文字不足以表現時，便可以從「姿態」去求得。透過「姿態」，更可以看見所有語言文字中更深層的內涵和奧秘。因此可說，當文字語言表現最為成功之時，也可成為「姿態」，其他藝術性的語言，如具有音樂性的語言和舞蹈性的語言，也包含在內。

由布萊克謨「GESTURE」（語文姿態觀）理論，可知「姿態」是用以表達意念的肢體舉動，除了是語言的起源，在語言獨立之後仍舊帶有「姿態」的本質。此概念除可以用在詩歌的語言藝術上外，還可拓展推至其他一切表情達意之藝術，如舞蹈、音樂等。以舞蹈為例，舞蹈可說都是「姿態」表現，而成功的舞蹈必須帶有情感，然後加以有組織節奏之舉動表現，也就是說，好的舞蹈必須是人內心情感與人體肢體(姿態)完全配合一致，才算舞得生動成功。<sup>252</sup>所以，將「GESTURE」理論放入音樂舞蹈的藝術表現，便可說「當施用音律的語言最成功時，則在其文字可成為姿態」；若以「GESTURE」來論詩歌，便可說「當施用文字的語言最成

<sup>250</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 69。

<sup>251</sup> 引自布萊克謨“Languages as Gesture”(語文姿態觀)首段。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 73。

<sup>252</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 73-75、81-82。「姿態」是用以表達意念的肢體舉動，是語言的起源，語言獨立之後仍帶有「姿態」本質。當「姿態」與支配之「情感」結合，就是文字語言最成功時。布萊克謨「gesture」理論之說法可對應於中國文學理論中〈詩大序〉之說，「言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之。」又陳世驥於〈原興：兼論中國文學特質〉一文中，論述「興」字為「上舉歡舞」之肢體動作，並以此說明《詩經》內容裡的「頌」詩，就是帶有音樂性和舞蹈性語言的詩歌。前後論述均強調「肢體姿態」表現，可推而得知陳世驥將「抒情傳統」上推至《詩經》有一套貫穿理論和脈絡可循。

功時，則在其文字可成爲姿態」，更重要的還要具備情感。

姿態必須是由基本情意生成而支配，才是有意義的活的姿態，在藝術中構成表現這姿態的技術，更不能離開的自然情意而獨立成爲純技術，便算有價值。<sup>253</sup>

詩歌極重視字句間彼此的諧和對應，如此方能表現詩歌完整性，進而表達超越文字的言外之意，傳達更深刻動人之中心情感。但光是有表現詩歌之姿態技巧使用，並不足以稱得上好詩。那成功的詩歌又是如何表現？

凡是重言、雙聲、疊韻等等，其價值都不是在於它本身，詩中不是有此便算好，而要看它使用時與全篇各部所生的有機作用，即與貫徹全篇的基本本情意「姿態」之適合。<sup>254</sup>

詩歌最常見是透過音節或是雙聲、疊韻等技巧方式來表現，然而一首好的詩歌，其價值並不在於技巧的本身，真正的好詩，必須是由基本情意去支配這些技巧的使用和姿態的表現，進而使之產生「有機作用」，發揮高度的示意作用，傳達動人之意。所以，一切的重點就在於貫穿詩歌的「情感」是否與「姿態」契合。

每首詩歌都有貫串整篇之主要情感，當詩人情感生出，其肢體也將不自覺地傾向或使用某「姿態」，而這「姿態」的本質和人類一開始爲表達情意以全身肢體器官所作出的「姿態」是相同的。即使後來這本於「情」所生的「姿態」逐漸發展成爲獨立語言，但其必然帶有「姿態」本質。也因爲「姿態」由「情」所生、所主控支配，所以於每種藝術表現之「姿態」技巧也才有價值可言。故言：

誠中形外，內心情意一動，要表現，便自然成姿。<sup>255</sup>

情感萌發於內心，情感向外發動而外生於「姿態」。因此，「姿態」雖然是一種身體肢體表現，但卻不可單純只視爲一種生理表現，其必然帶有心理情感的因素。因爲「姿態」由「情」而生，由「情」主控，所以以文字語言表達時，儘管詩歌裡各字各句使用之姿態技巧和所形成之表面意思皆不相同，但依然能夠表現出文字之外的意義，即「言外之意」，明確地傳達出詩歌中那最主要的中心情感。

<sup>253</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 80。

<sup>254</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 78。

<sup>255</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 82。

「語文姿態觀」理論，「GESTURE」作為「姿態」，是語言的起源，而後獨立成為語言也必然帶有「姿態」本質。又，此「姿態」必須由「情感」所支配主控，當「情感與姿態二者自然發生，密合無間，就是內容與形式的完全諧和統一。」<sup>256</sup>也就是說，當「情」與「姿態」二者結合，就是施用文字語言最成功之時，這時候作品達到內容與形式完全統一，詩歌的情感自然穿透而出，令人感動。

## 〈二〉〈文賦〉之「姿」

西方布萊克謨透過語言科學和許多藝術研究觀察並結合現代文學，提出「GESTURE」(語文姿態觀)理論，陳世驥認為這和中國〈文賦〉中的「姿」字用法極為貼近，不同的是，陸機使用「姿」字應是憑其直覺，因為他對這一字並沒有特別的說明。

布萊克謨所謂的「當施用文字的语言最成功時，則在其文字可成為姿態」，正如〈文賦〉先列舉詩賦等十體放言遣詞達到最高標準時，然後言「其為物」乃多「姿」。<sup>257</sup>

布萊克謨「GESTURE」(語文姿態觀)理論，指作為語言起源的「姿態」，其後雖然獨立成為語言，但其必然帶有「姿態」本質。而這「姿態」本質又必須由「情感」支配主控，當施用文字語言最成功時，其文字可成為「姿態」。〈文賦〉之「姿」字，是存在於一篇專論文學之賦中，是陸機在列舉「詩、賦、碑、誄、銘、緘、頌、論、奏、說」十項文體之後，憑其直覺所寫出的文字。西方的「GESTURE」與〈文賦〉的「姿」字，二者意涵可以說是相似，因此陳世驥以西方的「GESTURE」概念，加以〈文賦〉內容上下關係之聯結，推論出陸機〈文賦〉之「姿」字的用法與意涵。

布萊克謨「GESTURE」概念是指內心情感萌動向外生成為姿態，是文學作品達到內容與形式的完全諧和統一，「姿態」是在作品最富意義時完成(gesture completed at its moment of greatest significance)，「姿態」是作品最富意義時所能「把握住的活動」(movement arrested)。此時，「姿態」是一動狀詞，是可以被完成達成的，並且是意義(significance)的化身。<sup>258</sup>

<sup>256</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 80。

<sup>257</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 84。

<sup>258</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 84。

以此再看〈文賦〉：「其爲物也多姿，其爲體也屢遷。其會意也尙巧，其遣言也貴妍」，句句間對仗極爲工整，「姿」與「遷」爲相對應，而「遷」字作動態使用，故「姿」也應該同樣爲動態詞。又，在「姿」字之後緊接「其會意也尙巧」，可以推論「姿」與「意」二字應該有密切關係。據此來看，陸機〈文賦〉之「姿」字恰好可以和布萊克謨的「GESTURE」理論相通，二者意涵極爲相近。

首先，「姿」字於中國先秦重要典籍當中並未出現，即使有出現也不常見。「姿」字，漢代有用以泛指「人體美貌」，但「姿」字定義始終浮泛，用法不固定，皆未能得見「姿」字真意。<sup>259</sup>到了陸機選用「姿」字，用來論述文章生動之美。何以陸機這樣使用？陳世驥先從注解之說來論，注曰：「文體非一，故云多姿。姿，質也。未妥帖，故屢遷也。」曰：「萬物萬形，故日多姿，文非一則，故日屢遷。《琴賦》：『既豐贍以多姿』。」<sup>260</sup>即文體並非只有一種，其豐富多樣且多變，所以言「多姿」、「屢遷」，陳世驥以爲頗貼切。由此可知，〈文賦〉的「姿」字與「GESTURE」一樣，同屬動狀之詞，所以陸機特別使用來說明文章生動。

其次，〈文賦〉言：「其爲物也多姿」，後緊接「其會意也尙巧」，可推得「姿」與「意」二字關係緊密。《說文解字》將「姿」解釋爲「態」，而「態」又解釋爲「意」；後來的注者徐鍇解釋「姿」爲「心能於其事然後有態度」，清代段玉裁之注則將「意」字之下補上「態」字，並解曰：「有是意因有是狀，故日意態。」陳世驥根據《說文解字》和注解之說法，以爲「姿」字必然脫離不了「以態爲心意之動而形狀於外」。<sup>261</sup>所以說：「姿，態也，態，意也。態與意爲自然相表裡，姿與意亦自然相表裡。」<sup>262</sup>由「姿」到「態」，再由「態」到「意」的推論，陳世驥認爲「姿」可以與「意」字相通互表是很明顯的了。

<sup>259</sup> 漢人劉熙有《釋名》一書，將標示事物之詞語分類並從語言聲音的角度推求字義的由來。自序：「熙以爲自古造化製器立象，有物以來，迄於近代，或典禮所制，或出自民庶，名號雅俗，各方多殊。...夫名之於實，各有義類，百姓日稱而不知其所以之意，故撰天地、陰陽、四時、邦國、都鄙、車服、喪紀、下及民庶應用之器，論敘指歸，謂之《釋名》，凡二十七篇。」今本則將 27 篇分爲 8 卷，(漢)劉熙，《釋名疏證》，台北市：廣文書局，1971 年。陳世驥舉卷二〈釋形體〉釋「髻」：「口上日髻。髻姿也，爲姿容之美也。」卷三〈釋姿容〉：「姿資也，資取也。形貌之稟，取爲資本也。」對於「姿」字，一面說是「髻鬚」，一面卻又說是「資本」。陳世驥再舉漢代張衡〈七辨〉有「西施之徒，容容修嫵」，意指形貌美，「姿」寫作「咨」；和陸機幾乎同時的陳壽《三國志》魯肅傳，謂：「吾子姿材，尤宜今日」，這些「姿」是資質材具的意思，但於《漢書》則言「資才」，又將「資」寫作「姿」。由此可見當時中國「姿」字定義廣泛且模糊不清。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 85。

<sup>260</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 85。

<sup>261</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 86。

<sup>262</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 86。

陳世驥以布萊克謨的「GESTURE」理論對照陸機〈文賦〉之「姿」字，加以推論得出「姿」是一動狀詞，也是「意」的化身，是內心情動外而生之姿態，於文學來說便是達到內容與外在形式諧和，二者意涵著實相合。

〈文賦〉之「姿」字除與「意」字關係密切外，陳世驥又推而得知「姿」與「志」相通。《說文解字》言：「志，意也」，而「志」又有「心之所之(往)」之意義；<sup>263</sup>再以古韻來看，「姿」、「意」、「志」、「次」等字都屬同個韻部，韻相通，意義也可互通，<sup>264</sup>由「姿」與「意」相通，又「志」與「意」相通，且「姿」與「志」皆與內心情感作用緊密連結，那麼二字意義可以相通也是很自然的了。

此外，「姿」從「次」字之聲，後加「女」字偏旁以表示人體生動之美，而且「姿」、「次」屬於同個古韻部，意可相通，可見二字關係密切。又「次」字可解為「次第」，具有「秩序」意義，陳世驥據此推論〈文賦〉之「姿」暗示著組織紀律性。再進一步探究「次」字，「次」在古代常作為動詞，《說文解字》解釋為「不進」，但並非一直靜止不動，而是在進行活動中突然或暫時停住，因為停住只是暫時，所以動的狀態與動的意仍舊存在，可說是「動而暫停，則動狀猶在，動意猶存」。<sup>265</sup>這與布萊克謨的「GESTURE」理論，「姿態」為一動狀詞，可以被完成達成的說法相合。又〈文賦〉於「其為物也多姿」之後言「苟達變而識次」，「識次」是指了解其迭代的次序，<sup>266</sup>能讓文章字句關係調暢流利，「次」字同樣具有「秩序」意涵。「次」字接在「姿」字出現後，陳世驥並未斷定是否為陸機有意之用，但對應布萊克謨「GESTURE」理論—「在情感支配之下，人常無意地傾向某姿態」之說法，或許可說陸機創作〈文賦〉時，於情感支配下，直覺使用「姿」和「次」字，形成一種自然的高度契合。透過「姿」與「次」的關係，可見〈文賦〉之「姿」字，不僅是作品最富意義時所把握住(掌握)的表現，並且帶有組織和紀律性。<sup>267</sup>

陳世驥從文字學角度論「姿」與「次」之密切關係，並探究「次」字，發現陸機〈文賦〉之「姿」字具有組織和紀律意涵，藏有重要的「秩序」觀念。

<sup>263</sup> 陳世驥，〈中國詩字原始觀念〉，《陳世驥文存》，頁 39-61。

<sup>264</sup> 陳世驥以古韻看「姿」、「意」、「志」和「次」等字，都屬於支部和頁部。韻部相同，意義也可相通互明。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 87。

<sup>265</sup> 古代車隊前進，中途止宿，曰「次」；如《左傳》中「再宿為信，過信為次」，皆用以表示行旅中暫時歇止的意思，就如同現今所謂「旅次」、「客次」，也是「次」字的古意。陳世驥舉此說明「次」字解為「在進行的活動中突然暫時停住」。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 88。

<sup>266</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 53。

<sup>267</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 88。



### 〈三〉小 結

〈文賦〉中「姿」字的使用，陳世驥認為是中國文學批評出現了「姿」的概念，這與西方批評家所提出的「GESTURE」概念相同。美國培基特提出人類最初是透過肢體傳達「意念」，特別是手，然後以聲音配合姿勢，後來配合姿態的聲音獨立生成語言，不再藉用姿勢存在。布萊克謨承接培基特理論，推出「GESTURE」(語文姿態觀)理論，認為先有姿態而後語言生成，即使後來語言不再需要藉用姿態存在，但必然帶有姿態的本質。

布萊克謨「GESTURE」理論，「姿態」是存在語言中的本質，是文字語言表現成功的重要因素，「當文字語言最成功時，則在其文字可成為姿態」，這包含了其他藝術性的語言。詩歌常藉由技巧表現，但好詩其情感必須與技巧表現之「姿態」契合，即由「情」主控「姿態」，才能傳達動人之情意。因此，「姿態」雖是肢體表現，但有情感因素存在，並由情感掌控支配，後來發展成語言，所謂「誠中形外，內心情意一動，向外表現，便自然成姿」，即情感萌生後，姿態外生。「GESTURE」理論運用於文學，即「姿態」是作品最富意義時完成，是作品最富有意義時所能「把握住的活動」，因此「GESTURE」是動狀詞，可以被完成，而且是意義的化身。當「情感」與「姿態」結合，便是文學作品達到內容與形式統一，作品情感自然深刻。

以「GESTURE」概念對應〈文賦〉之「姿」字，發現二者意涵相似。〈文賦〉之「姿」字是動狀詞，可以被完成，「其為物也多姿，其為體也屢遷」說明文體豐富多樣多變，生動多態；又，「姿」與「意」相通，「姿」是「意」的化身，是心意之動而形狀於外，是作品最富意義時所能「把握住的活動」；此外，「姿」與「志」字也相通，都具有內心情感作用存在。此外，「姿」從「次」字之聲，二字屬同古韻部，亦可相通，而「次」字原本就具有「秩序」之意，故可推論〈文賦〉之「姿」字帶有「秩序觀」。或許可以說是陸機寫〈文賦〉時，受到情感意念的支配，直覺性地使用了「姿」和「次」字。

西方「GESTURE」理論與中國〈文賦〉之「姿」字，二者時代背景不同，推闡方法也大不相同。「GESTURE」經過推演成為重要概念專詞，並在西方文學理論上佔有重要地位，更可推至其他藝術；中國「姿」字於在陸機〈文賦〉中出現，之後並沒有繼續闡揚之人，且只講詩文，似並未有明顯的擴論到其他藝術之上。看似極為不相干的二者，陳世驥認為「姿」字較為新穎，而與之相通的「態」字

較常於先秦古籍文章中被使用。到了陸機才於〈文賦〉中被使用，借原以說明人體情狀意態之天然活動之「姿」，來說明文章情意生動之美，寫為「多姿」。因此，陸機使用「姿」字可說是一大創舉。又以「姿」字意涵之豐富性來看，在「其為物也多姿」之後，便有「暨聲音之逮代，若五色之相宣」，陳世驥認為陸機使用「姿」字時，應是有想到其他藝術，音樂便是其一。<sup>268</sup>陳世驥以其獨特之眼光和見解，以「GESTURE」對應推究〈文賦〉之「姿」字，引領我們看見「姿」字一直以來隱而未見的豐富深刻意涵。

## 二、〈文賦〉的「情」

〈文賦〉：「其為物也多姿」，陳世驥以西方「GESTURE」理論推究，認為是中國文學批評出現了「姿」的概念，「姿」字為動狀性「姿態」表現，是作品最富意義時所能「把握住的活動」，與「意」和「志」字相通，帶有「秩序」觀念，並且由「情」掌控支配。當「姿態」與「情」二者結合，就是作品內容與形式諧和，為語言文字表達最成功之時。〈文賦〉之「姿」字意涵豐富，帶出許多重要概念，其中「姿態」須由「情感」掌控支配，內心情動外生於姿態。接著，則要更進一步追問，「情」於〈文賦〉扮演何種角色，陳世驥對於〈文賦〉的「情」字理解和詮釋又是如何。

余每觀才士之所作，竊有以得其用心。夫放言遣辭，良多變矣；妍蚩好惡，可得而言。每自屬文，尤見其情。恒患意不稱物，文不逮意。蓋非知之難，能之難也。故作文賦，以述先士之盛藻，因論作文之利害所由。它日殆可謂曲盡其妙。至於操斧伐柯，雖取則不遠，若夫隨手之變，良難以辭逮。蓋所能言者，具於此云。

這段〈文賦〉開頭，陳世驥英譯標示為「Prefatory Remarks」，即序言，為陸機自述寫作動機、目的、方法以及可能面臨之困境。此處的「情」字，陳世驥英譯為「ordeal」，意指「嚴峻的考驗」。

「余每觀才士之所作，竊有以得其用心」指透過才士之作，可知才士創作之心理活動歷程。<sup>269</sup>「放言遣辭，良多變矣；妍蚩好惡，可得而言」意指雖然文體

<sup>268</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 89-90。

<sup>269</sup> 注：「作謂作文也，用心，言士用心於文」，透過才士作品，可知才士寫作時的心理活動歷程，

多變，但好壞仍可判別，然而判別關鍵為何呢？「每自屬文，尤見其情」，此處的「情」與上句「心」字同義，可以指寫作文章之用心，陸機認為「情」是自己創作前提，每次創作必見自己之情感。<sup>270</sup>所以，對陸機而言，「情」是自我創作的重要條件，也是了解他人創作心理活動歷程之方式以及分辨作品好壞的關鍵。

又，「情」是創作首要條件，也是創作好壞之關鍵。「意不稱物，文不逮意」是創作過程中的一大難題，「意」指作者之意，「物」指題材內容，「文」指文辭，意謂作者之意無法稱合題材內容，所使用之文辭亦不足表達作者之意。<sup>271</sup>創作要使「意」能稱「物」，「文」能達「意」並非容易，要達到內容與形式諧和，則必須要有陸機所說之「情」，即寫作的用心。「以述先士之盛藻，因論作文之利害所由」，陸機希望透過自己創作的經驗，來論述創作成功失敗之原因，這是他為〈文賦〉之目的動機。<sup>272</sup>以己之經驗論創作，也可能遭遇困境，無法完全曲盡其妙，所以陸機最後才說：「蓋所能言者，具於此云」。

據此，「每自屬文，尤見其情」之「情」字，陳世驥英譯為「ordeal」，意指「嚴峻的考驗」，可以說是呼應整段了〈文賦〉所言。「意不稱物，文不逮意」這一創作難題，可以說就是一種嚴格的考驗，而「情」則是解決這創作難題的主要關鍵。由此可見，作為讀者和詮釋者的陳世驥，以其獨特眼光英譯〈文賦〉，他就如同陸機所說的用心有情。

佇中區以玄覽，頤情志於典墳。遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。  
悲落葉于勁秋，喜柔條于芳春。心懷懷以懷霜，志眇眇而臨雲。  
詠世德之駿烈，誦先人之清芬。游文章之林府，嘉麗藻之彬彬。  
慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文。

此段陳世驥英譯標題為「The Motive」，有表示動機、目的、發動之意。此處的「情」

---

稱作「追體驗」。徐復觀曾提到，面對成功作品，越讀越感到作品對自己所呈現出的氣氛，不斷地超出於自己原來所作的解釋之上，在不斷地體會欣賞中，作品將讀者導向更廣更深的意境，這是讀者與作者間距離縮小，最後讀者可能站在與作者極貼近甚至相同的水平上看作品。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 6。

<sup>270</sup> 「屬文」即「作文」；「情」與上文「用心」同義。上文指古之才士作文之用心，此處則是陸機言己創作之用心。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 3。

<sup>271</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 3。

<sup>272</sup> 「以述先士之盛藻，因論作文之利害所由」二句，徐復觀解釋為透過對過去作品之評鑑來論述寫作的成功與失敗。然而，從〈文賦〉內容來看，陸機並未列舉前人之作，故楊牧認為應無對過去作品評鑑之意，反而陳世驥之翻譯較為貼近陸機原意，即以古代佳作為典範標準，陸機試圖透過個人創作經驗來分析創作成敗原因，所以才說：「蓋所能言者，具於此云」。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 7-8。

字與「志」字相連合用為「情志」。「頤情志於典墳」意指於古代典籍中薰陶人格，尋找寫作材料與培養寫作能力，後句有「心慄慄以懷霜，志眇眇而臨雲」，其中的「心」與「志」二字為相對應，由此來看，「情」、「志」、「心」三者關係密切，而「情志」亦與「心」脫離不了關係。序言提到「每自屬文，尤見其情」，此處的「情」即「心」；又「志」字從心，有「心之所之(往)」之意義，指創作過程中蘊藏於內在的情感向外發動，由此可以推知，「情」與「志」均可以指人內心之情感。<sup>273</sup>於此再進一步推論，「情」與「志」皆為人內在心理活動，而「志」具有「停止」和「向前」之意，這讓「情」多了動態意義，所以可以說「情」向外發動就是「志」。創作以「情」為首要條件，所謂「情動於中而後形於言」，「情」與「志」可相通亦可合用，故陸機〈文賦〉將二字合為「情志」，用以指創作過程中內在情感作用，而陳世驥則是將「情志」英譯為一單字「spirit」，意指創作內在之精神心靈。

「佇中區以玄覽」之「中區」乃指創作者所處區域，意指創作者站在某區域作深遠觀察，這是創作前的沉潛靜默。<sup>274</sup>陳世驥說：「詩人所處不僅只在時代活動的中心，猶在精神宇宙之中心，以人情世故的荒漠迷茫為背景；故文學之太初之道，是有意志而無意志的，則其發生乃是超越的舉拔，鍊入歷史社會的關懷之中。」<sup>275</sup>即文學創作者不只在自己限制的特定區域裡，而是在整個精神宇宙的中心深思深遠觀察，且創作之「情」必須鍊入歷史社會關懷之中，即用以載道，反映時代，參與歷史社會，就會具有無限的內在本質力量。如此擴大了文學精神和內在無限的本質。<sup>276</sup>

「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛」意指透過觀察四時萬物之變化，尋找創作思考之靈感，引發「悲落葉于勁秋，喜柔條于芳春」之感，而有「心慄慄以懷霜，志眇眇而臨雲」之感。這是內在之「情」與外在世界相感相應之表現。<sup>277</sup>內在的

<sup>273</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 39-61。

<sup>274</sup> 注曰：「中區，區中也」。謂區域之中。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 9。

<sup>275</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 12。

<sup>276</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 12-13。

<sup>277</sup> 〈文賦〉：「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。悲落葉于勁秋，喜柔條于芳春」從文句結構來看，因為「遵四時」所以「歎逝」，「瞻萬物」所以「思紛」，而有「喜柔條」、「悲落葉」之感。由此可知，「感物」與「歎逝」關係密切。「歎逝」是感嘆物之消逝，其中包含人對於自己生存於時間裡意識到生命的消逝，吉川幸次郎把它稱為「推移的悲哀」。此種外在景物影響人之情思的狀態，於六朝稱作「物色」，正式提出「物色」詞來概括這觀念的是劉勰，《文心雕龍·物色》：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華止乃其清氣，物色相召，人誰獲安？是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沈之志遠；霰雪無

「情志」向外發動，「感物」同時也「爲物所感」，這是「物我交感」的人生，如此文學創作就能夠於天地萬物變化中體悟人生的起伏和悲歡，表達深切情感。

其始也，皆收視反聽，耽思傍訊。精驚八極，心游萬仞；其致也，情曠曠而彌鮮，物昭晰而互進。傾群言之瀝液、漱六藝之芳潤。浮天淵以安流，濯下泉而潛浸。于是沈辭怫悅，若游魚銜鈎而出重淵之深；浮藻聯翩，若翰鳥纓繳而墜曾雲之峻。收百世之闕文，采千載之遺韻。謝朝華於已披，啓夕秀於未振。觀古今于須臾，撫四海于一瞬。

這一段陳世驥英譯標題爲「Meditation Before Writing」，即創作前的沉思。沉思默想是文學創作的醞釀過程，「情曠曠而彌鮮，物昭晰而互進」之「情」字，陳世驥英譯爲「feeling」，意指「感受」。此段的「情」字雖然單一使用，但陳世驥認爲就是傳統詩論中的「志」字，與上段「頤情志於典墳」之「情志」意義相同，均爲創作之內心情感作用。「曠曠」則是要使這內心情感更爲鮮明清楚，當「情志」鮮明，則「物昭晰而互進」即題材內容之物才能清楚呈現形相，有「秩序地」進入內心當中。陳世驥以爲這是文學創作過程中兩個密切接合的重要步驟，必先「情曠曠而彌鮮」而後「物昭晰而互進」。<sup>278</sup>呼應了序文所言，以「情」爲創作之首要，創作之「情志」必先清楚鮮明，然後才能感物、爲物所感，二者相感相應，傳達動人之情。

然而，在「情曠曠而彌鮮，物昭晰而互進」之前則有段醞釀過程，必須先「收視反聽」而後能「耽思傍訊」。必須於創作醞釀的起始，在思考想像之前把用向其他方面的視聽活動停止，使精神集中，然後思考，進而廣泛地搜求一切題材內容之物，達「精驚八極，心游萬仞」之境界。其中「耽思傍訊」，陳世驥將搜求題材範圍更明確定位，英譯爲「in time and space」，以創作之題材就存在於那廣大的「時

---

垠，矜肅之慮深。歲有其物，物有其容，情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心；況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉！」呂正惠，〈「物色」論與「緣情」說——中國抒情美學在六朝的開展〉，《文心雕龍綜論》，台北市：台灣學生書局，1988年，頁286-289。這「感物」理論，陳世驥認爲在《詩經》中已經有很多例子，透過外在景物引起情思作用的手法，稱作「興」，所以陳世驥將「抒情傳統」起點上推至先秦文學《詩經》。於此，透過陳世驥對《文賦》中這「感物」而起之「情」的理解，可將之串聯起來。然而，呂正惠則認爲《詩經》中的「興」，即「興發」，是外物對於人的感情之興發，是純樸的初民，對於新鮮活潑的大自然的感應。即使有悲傷與憤怒，卻也偏向激昂熱烈，並非那種單純的感傷與淒涼。《詩經》中的「興」和《古詩十九首》中的「感物」並非相同，所以呂正惠將六朝「物色」論源頭上溯到東漢末年《古詩十九首》之「歎逝」主題與「感物」方式，以「歎逝」角度出發去感受大自然，而人則是在其中感悟到時間消逝之快和生命短暫。

<sup>278</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁22。

間」與「空間」之中。<sup>279</sup>

經過創作前的醞釀，則是「傾群言之瀝液、漱六藝之芳潤」，著重於各種風格結構之文字詞彙之吸收體會，其中包含六經在內，避免直接的模擬寫作，立意思考就能如「浮天淵以安流」、「濯下泉而潛浸」一般高深奧妙。<sup>280</sup>然後，「沈辭佛悅」、「浮藻聯翩」，原本「意」無法表達之「沉辭」、「浮藻」，就能夠「佛悅聯翩」，從艱難變得悅暢連結，如「游魚銜鈎而出重淵之深」落在釣魚者之手，如「翰鳥纓繳而墜曾雲之峻」落於弓箭者之手。<sup>281</sup>此時，「意」與「物」之間距離縮短，「文」與「意」的距離也縮短，三者之間關係諧和，不再有「意不稱物，文不逮意」的問題，使「意稱物」、「文達意」，作品達到內容與形式統一。

創作題材之物如此廣泛，每一題材之內涵即是一個世界，透過無窮的思考與想像，深入題材之內涵，方能真正掌握題材，就是使「意稱物」，那麼於文學創作在醞釀中，不論是在內容或表現手法上都能有所創新，就能使「文達意」，故言「收百世之闕文，采千載之遺韻；謝朝華於已披，啓夕秀於未振」。<sup>282</sup>最後言「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」，「古今」點出了「時間」，「四海」點出了「空間」，一切醞釀成熟後，在「情」主控之下，於題材之物所存在的流動時間裡與廣大空間中，展現動人情感。<sup>283</sup>

<sup>279</sup> 「耽思」指沈思、深思之意，「傍訊」指廣為搜求之意，「耽思傍訊」指運用思考與想像廣泛地搜求題材內容之物，英譯為「Perpetual thought itself gropes in time and space」，可見陳世驥將搜求題材之範圍訂為「in time and space」，涵蓋了整個時間與空間之流。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 18、22。

<sup>280</sup> 「浮天淵以安流，濯下泉而潛浸」，李善注：「言思慮之至，無處不至，故上至天淵於安流之中，下至下泉於潛浸之所。」乃言立意與思考之高深，如上(高)安流於天淵，下(深)潛浸於下泉。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 18-19。

<sup>281</sup> 「沈辭佛悅，若游魚銜鈎而出重淵之深；浮藻聯翩，若翰鳥纓繳而墜曾雲之峻」中，「沉辭」乃指意所不及之辭，如物沉於水下；「浮藻」指意所未收之藻，如水中漂浮之水草，因此「辭」與「藻」乃是附於「意」上，「意」透過「辭藻」而明，故「辭藻」中含有「意」。「佛」指表達的艱難，「悅」則是夠表達悅暢，「佛悅」指表達由艱難變得順暢。參見楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 19、23。

<sup>282</sup> 注疏以「謝朝華於已披，夕秀於未振」為表現手法的創新，以「收百世之闕文，採千載之遺韻」為內容的創新，二者互為對照，楊牧以為將內容與形式分論易讓理解困難，其實陸機論創作過程，雖著重詞藻(文)之使用，但仍必須由作者之「意」掌握，內容與手法合而論之。反觀陳世驥譯文繁瑣，但能扣緊原意。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 24。

<sup>283</sup> 「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」，注疏以為「須臾」、「一瞬」指時間之短暫，由醞釀成熟而呈現在心靈上的題材，其完整之姿態只能於「須臾」、「一瞬」存在，時間久，統一的姿態，勢必分解為片段，局部之形相。陳世驥則認為在一切醞釀成熟以後，於題材所形成的世界中，以完整的姿態表現在流動的時間與廣大的空間裡，並不會消失分解。注疏與陳世驥譯文之詮釋相去甚遠，楊牧認為注疏之說忽視了沉思與人內心的力量，文學創作醞釀的開始是精神心志搜索於宇宙之間，集中專注而廣遠，當情志逐漸生起，各種辭彙襯托之，思考和想像無所不至，此刻文心凝然，穿梭古今四海之間，情感豐沛，陳世驥之說法應是較為貼近原意。楊

然後選義按部，考辭就班：抱景者咸叩，懷響者畢彈。或因枝以振葉，或沿波而討源；或本隱以之顯，或求易而得難；或虎變而獸擾，或龍見而鳥瀾；或妥帖而易施，或岨嶇而不安。罄澄心以凝思，眇衆慮而爲言；籠天地於形內，挫萬物於筆端。始躑躅於燥吻，終流離于濡翰。理扶質以立幹，文垂條而結繁。信情貌之不差，故每變而在顏。思涉樂其必笑，方言哀而已嘆。或操觚以率爾，或含毫而邈然。

此段陳世驥英譯標題爲「The Working Process」爲論述文章創作之過程。文章創作首重佈局，故言「選義按部，考辭就班」，「義」爲內容，「辭」爲形式，「班」則有次序意義，意指先分配內容於作品中適當之部位，然後文辭就會有次序地於作品中表現。因此，文章寫作乃是以內容之安排爲先，故「選義按部」而後「考辭就班」，其中隱含有「秩序」觀念存在。

「信情貌之不差，故每變而在顏」，句中的「情」字，注疏皆以「內容」來解釋，而「貌」則是「形式」，與「顏」字相同，意指成功作品的內容與形式必定是統一無差距，此乃文體得以成立之基本條件。「情」字陳世驥英譯爲「feeling」，即「感情、感受」之意，並指出此「情」字與〈詩大序〉：「情動於中而形於言」之「情」相同。<sup>284</sup>〈詩大序〉言：「詩者，志之所之也。在心爲志，發言爲詩。情動於中而形於言」說明「詩」、「心」、「志」三者關係密切，詩歌是人心理活動之一種表現，「志」是人內在的情思，是創作過程中內心深處蘊藏情感，向外發動而成爲「詩」，而「信情貌之不差」的「情」字意義就與上段「情曛曠而彌鮮」之「情」字相同，同樣單一使用，與「志」字可以相通，均指創作內心的情感作用。

陸機論述文章寫作過程，強調創作不僅要以「情志」爲基礎，還須「按部就班」，有「次序性」，內容按部而後文辭就班，內容與形式二者結合並重。故曰：「理扶質以立幹，文垂條而結繁」創作以「情志」爲根本並「秩序性」展開，如此文辭就將豐美如樹木之垂條結繁，有條有理而能「籠天地於形內，挫萬物於筆端」。

當創作以「情」爲基礎，達內容與形式之統一，是作品最爲成功之時，這與〈文賦〉之「姿」字觀念相合，即文學作品最富意義所能把握住的表現，具有組織和紀律性。所以，〈文賦〉之「情」應是帶有「秩序」觀念之情感。而這「秩序」觀念根源於陸機心中強調秩序之情感，或許可以說是陸機創作〈文賦〉時，受到

牧，《陸機文賦校釋》，頁 21、24-25。

<sup>284</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 30-34。

內心這份情感支配，無意地傾向某姿態，直覺性地透過文字，強調創作之「秩序性」。

體有萬殊，物無一量。紛紜揮霍，形難爲狀：辭程才以效伎，意司契而爲匠。在有無而僂俛，當淺深而不讓；雖離方而遯員，期窮形而盡相。故夫夸目者尚奢，愜心者貴當；言窮者無隘，論達者唯曠。詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮，碑披文以相質，誄纏綿而悽愴，銘博約而溫潤，箴頓挫而清壯，頌優游以彬蔚，論精微而朗暢，奏平徹以閑雅，說煒曄而譎誑。雖區分之在茲，亦禁邪而制放。要辭達而理舉，故無取乎冗長。

此段陳世驥英譯標題爲「On Form」，論述文章體式。「體有萬殊，物無一量」之「物」指寫作之題材，外在客觀之物與作者之情感相感相應成爲創作之物，因爲人情感之多樣多變化，創作之物也變得無一量，所以文章體式亦萬殊；「紛紜揮霍，形難爲狀」則指物之多變化，因此難以名狀。<sup>285</sup>雖說是難以名狀，但萬殊中仍有其共同條件。「意司契而爲匠」指以作者之「意」來統合多變之文辭物象，即是以「意」稱「物」，「文」逮「意」，所以「意」是各種體式成立的共同條件。又〈文賦〉序言提到「情」爲創作首要條件，如此能使作者之「意」與題材之「物」相合，然後透過「文」辭表達作者之「意」，達到內容與形式統一，既然「意」是各種體式成立的共同條件，又「意」由「情」所控，故可推而論「情」就是各種體式成立的共同條件。「在有無而僂俛」到「論達者唯曠」八句則繼續論述寫作應於有無中求其有，於淺深中力求其深；不受限於古人之法，仍要窮盡題材形相；文辭鋪陳使文章悅目，但須適當且切合於心；文辭極盡其巧，題材自由發抒不感狹隘，立論通達於理，文章之貌自然表現。<sup>286</sup>因爲物無一量，所以透過作者之「意」與「文」辭而能夠使「物」窮形而盡相表現，一切都由「情」掌控，而文章體式雖然多樣仍有共同標準，就是「情」。

陸機進而分述十體之基本精神與主要風格：「詩」以緣情而綺靡；「賦」以體物爲而瀏亮；「碑」以披文而相質；「誄」以纏綿而悽愴；「銘」以博約而溫潤；「箴」以頓挫而清壯；「頌」優游以彬蔚；「論」精微而朗暢；「奏」平徹以閑雅；「說」煒曄而譎誑，此十體雖有其主要精神與表現風格，但「情」是它們共同的基本條件。陸機時代主要的文學形式是詩和賦，但不論詩還是賦，也都是以「情」爲基

<sup>285</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 48。

<sup>286</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 43-44。



礎，只是在創作中，「詩緣情」更突出些，「賦體物」更爲突出些。陸機言：「詩緣情而綺靡」，即詩歌以抒發情感爲特出，陳世驥將「詩」字直接英譯爲「Lyric」，即「抒情的、抒情詩歌」之意，「緣情」英譯爲「born of pure emotion」，「emotion」即「感情、情緒」之意，詩歌就是根源於人內心那真實純粹的感情。

最後言「雖區分之在茲，亦禁邪而制放。要辭達而理舉，故無取乎冗長」爲十體定義做結論，「禁邪制放，辭達理舉，不取冗長」爲陸機論述十體所使用的形容詞都是嚴謹有分寸而肯定的。陳世驥英譯斟酌比較中西文學傳統，造詞嚴謹貼切，對陸機提出十種文類體式之精神和風格給予肯定。<sup>287</sup>

其爲物也多姿，其爲體也屢遷；其會意也尚巧，其遣言也貴妍。暨音聲之迭代，若五色之相宣；雖逝止之無常，故崎錡而難便。苟達變而相次，猶開流以納泉；如失機而後會，恒操末以續顛；謬玄黃之秩敘，故渙忍而不鮮。...

上段並與之後四小段合讀，陳世驥標題爲「The Making of a Compositition」，論述文章製作，以此段爲總論，以其餘四段爲細節。「其爲物也多姿」之「物」，乃指文章創作之題材，與「體有萬殊，物無一量」之「物」相同，因「物」之多姿，故體亦多變；「其會意也尚巧，其遣言也貴妍」，「意」指作者之意，「言」指文辭，創作文章則求巧，文辭求研美，這是內容與形式之諧和，即序文所言「意稱物」、「文逮意」。於第四小段中〈文賦〉言：「心牢落而無偶，意徘徊而不能掃」，「心」指作者爲文之心，「意」爲「物」所感後有「苕發穎豎，離衆絕致」之創作思維；若創作之心牢落惘散，「意」就徘徊不著明確目標。<sup>288</sup>由此可知，此處「心」即序言中的「情」，指創作者之用心，強調「情」爲創作之首要，要達內容與形式諧和，使意能稱物、文能逮意，都必須有「情」。

或託言於短韻，對窮迹而孤興：俯寂寞而無友，仰寥廓而莫承。譬偏弦之獨張，含清唱而靡應。

<sup>287</sup> 陳世驥肯定陸機所提十種文類體式之精神與風格，間接回應劉勰對於「說煒曄而譎誑」質疑。《文心·論說》：「凡說之樞要，必使時利而義真，進有契於成務，退無阻於榮身，自非譎敵則唯忠與信，披肝膽以獻主，飛文敏以濟辭，此說本也。而陸氏直稱說煒曄以譎誑，何哉？」以劉勰用「肝膽獻主」質疑「說煒曄而譎誑」，並不合道理，「煒曄而譎誑」是技巧表現，主旨仍可以忠信爲本；技巧表現是文章外在結構和面貌，主旨則由文章「完成的內容」決定。《詩經·召南》：「有女懷春，吉士誘之」，〈鄭風〉：「邂逅相遇，與子皆臧」，看似露骨表現男女野合逸樂，因爲文辭和作者之意結合，「完成的內容」提升詩層次，而提供一種崇高的教誨作用。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 49-50。

<sup>288</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 74。

或寄辭於瘁音，徒靡言而弗華：混妍蚩而成體，累良質而為瑕。象下管之偏疾，故雖應而不和。

或遺理以存異，徒尋虛以逐微：言寡情而鮮愛，辭浮漂而不歸。猶弦么而徽急，故雖和而不悲。

或奔放以諧合，務嘈囂而妖冶：徒悅目而偶俗，故高聲而曲下。寤防露與桑間，又雖悲而不雅。

或清虛以婉約，每除煩而去濫：闕大羹之遺味，同朱弦之清汎。雖一唱而三嘆，固既雅而不艷。

以上五小段，為論述文章之弊病，陳世驥譯為「Five Shortcomings」。其中「或遺理以存異，徒尋虛以逐微：言寡情而鮮愛，辭浮漂而不歸。猶弦么而徽急，故雖和而不悲」，「理」為真理，「異」為特異，「情」為創作者內心之情感，譯為「true emotion」，意指詩人若為追求創作之特異而尋虛逐微，則造成情感不足，言辭將流為浮飄無所依歸，如同古琴之絃以手指迅速彈奏，即使旋律正確，情感仍舊無法動人。<sup>289</sup>呼應前文所述「情」對於創作之重要，再次強調「情」為創作之首要。

若夫豐約之裁，俯仰之形，因宜適變，曲有微情：或言拙而喻巧，或理樸而辭輕；或襲故而彌新，或沿濁而更清；或覽之而必察，或研之而後精。譬猶舞者赴節以投袂；歌者應弦而遺聲。是蓋輪扁所不得言，故亦非華說之所能精。

此段標題陳世驥譯為「The Secret of Artistry」，論藝術之奧秘。「豐約之裁」指豐美繁複和簡潔緊束兩種體裁；「俯仰之形」以喻各種不同的體貌；「因宜適變，曲有微情」承接上二句，言文章因體貌不同，宜適各趨向而變化，「曲」相對「直」，遵循固定法則而變，是「直」；於固定法則之外巧妙變化，則是「曲」，「微情」是出於常情以外的微妙之情。<sup>290</sup>「微情」陳世驥英譯為「feeling so subtle」，指藝術之奧秘就在於創作者內心中那份出於常情外的微妙之情感。「或言拙而喻巧」以下四句是「曲有微情」之例子。後言：「或覽之而必察，或研之而後精...非華說之所能精」指創作時，內心那不同於常情之微妙情感不必誇大辨說，只要努力專研就能得。

<sup>289</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 85。

<sup>290</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 90。

若夫應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止，藏若景滅，行猶響起。方天機之駿利，夫何紛而不理？思風發于胸臆，言泉流于唇齒；紛葳蕤以馭選，唯豪素之所擬；文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。及其六情底滯，志往神留；兀若枯木，豁若涸流；攬營魂以探蹟，頓精爽而自求；理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽。是以或竭情而多悔，或率意而寡尤。雖茲物之在我，非餘力之所戮。故時撫空懷而自惋，吾未識夫開塞之所由。

此段標題陳世驥譯為「Of Inspiration」，論創作之靈感。<sup>291</sup>「應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止，藏若景滅，行猶響起」乃指靈感出現狀況，「應感」是種主客關係，作者內心情感活動是主，由題材內容之物是客，「會」是主客相感相應；這與〈文賦〉論述創作之動機，言「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛，悲落葉于勁秋，喜柔條于芳春」相同，創作之靈感來自於內在情感作用與外在世界相感相應，這是創作的開始。「通塞」則是內心情感與題材之物相感相應後的狀態，可稱之為「意」，也就是說創作的開端先是內心情感的活動，然後與題材之物相感相應，即「意稱物」，然後使「文逮意」，此謂「通」，反之就是「塞」。此段所言也呼應〈文賦〉前述之說。「方天機之駿利，夫何紛而不理」，指靈感不知不覺地由內向外迅速發揮，<sup>292</sup>然後「思風發于胸臆，言泉流于唇齒」即意能稱物、文能逮意境界，就如同〈詩大序〉所說「在心為志，發言為詩」，即作品是人心理活動之表現，「志」是人內在的情思，是創作過程中內心深處蘊藏情感向外動而成為「詩」。

「六情底滯，志往神留」二句指創作不順暢之狀況，「六情」指人之喜怒哀樂好惡等情感，而「志」是蘊含於內心之「情」發之於外，若是人內心喜怒哀樂之情感鬱塞不通，亦無法向外發動，那即使心想創作，依舊無法發揮。<sup>293</sup>再次強

<sup>291</sup> 「靈感」一詞於西方可謂意義深遠，可上推至古希臘典籍，甚至與十九世紀中以後的心理學說產生牽涉。古希臘認為靈感是詩人藉外力(例如天神、天使)所導起之觸動，一旦發生，不可抑遏，否則情思枯竭，無創作力可言。故，西方詩人往往在作品開端祈求神靈天使之助，至文藝復興時代，許多人都都強調詩人有待靈感之策動。然而，十九世紀以降之心理學說則主張靈感是詩人內新勞碌營求的結果。關於靈感之說法，始終還是無法有明確之答案。楊牧認為陳世驥論述陸機此段，並標為「Of Inspiration」，乃欲以中國古典文論與西方傳統理念相結合。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 107-108。

<sup>292</sup> 「機，主發謂之機」，「機，發動也」，寫作時想像思考之開始，由內向外發動，不知其然而然謂之天機。「駿，速也」。內向外發的想像思考能快捷順暢，則意稱物而言逮意，創作則能不紛亂而有條理。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 103-104。

<sup>293</sup> 「六情底滯，志往神留」，李善：「仲長子《昌言》曰：喜怒哀樂好惡，謂之六情。《國語》：夫人氣縱則底，底則滯。韋昭曰：底，著也；滯，廢也。」底滯乃鬱塞不通之意。心想創作，謂之志往，不能發揮想像思考之力，謂之神留；此處「志往」陳世驥解釋為「心志失落」，雖然與注解相異，但不妨礙對〈文賦〉之理解。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 104、109。

調「情」為創作之基礎，若沒有情為基礎，那麼創作則「兀若枯木，豁若溷流」。「攬營魂以探蹟，頓精爽而自求」言作者在最不可能之情況下，奮起操持自己的內心，向內探求以達更高境界。「或竭情而多悔，或率意而寡尤，雖茲物之在我，非餘力之所戮」雖茲物之在我，非餘力之所戮。故時撫空懷而自惋，吾未識夫開塞之所由」言創作可能有「六情底滯」或「天機之駿利」，如此靈感來去之情況也須與天地萬物相感應而生意義，但靈感仍舊無法勉強獲得，故陸機才說「故時撫空懷而自惋，吾未識夫開塞之所由」。

總論以上，透過陳世驥英譯陸機〈文賦〉之解釋，梳理出陳世驥對於〈文賦〉「情」字意涵的理解和詮釋，有以下五點：

一、「情」英譯為「*ordeal*」，意指「嚴峻的考驗」。陸機以「情」為創作的用心，是創作之首要條件，亦是了解他人創作心理活動歷程的主要方式，可以解決創作中「意不稱物，文不逮意」的難題考驗，使「文」、「意」、「物」三者關係諧和，達內容與形式完善。

二、「情」英譯為「*spirit*」，意指「創作內在之精神」。陳世驥認為「情」與「志」可以相通，合用為「情志」，又「志」字從心，具有「停止」和「向前」之意，故「情」與「志」皆與「心」有關，且具有動態意義，是創作過程中，蘊藏於內之情向外發動而成為「詩」。又這一創作的「情」必須鍊入歷史社會的關懷之中，即用以載道，反映時代，參與歷史社會，就會具有無限的內在本質力量。

三、「情」英譯為「*feeling*」，意指「感受」，可以解釋為「覺察到」。文學創作有段有醞釀過程，創作之「情志」會與天地萬物相感相應，「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛」透過觀察四時萬物之變化，尋找創作思考之靈感，引發「悲落葉于勁秋，喜柔條于芳春」之感。即內在「情志」向外發動，「感物」也「為物所感」，「物我交感」之人生體會，如此於天地萬物變化中體悟人生的起伏和悲歡，表達深切濃厚情感。<sup>294</sup>於創作醞釀的起始，集中精神，廣泛地搜求一切題材內容之物，那用以創作之題材就存在於那廣大的「時間」與「空間」之中(in time and space)。

四、「情」英譯為「*emotion*」，意指「情緒」。陸機〈文賦〉既以「情」為創作之首要，掌控創作時「意」、「文」、「物」之關鍵，且這一「情志」必須鮮明清楚，

<sup>294</sup> 這一物我相互交感之情感，包含人對於自己生存於時間裡意識到生命的消逝，這在《詩經》、《楚辭》中有很多表現例子，故陳世驥關注《詩經》之「興」字、屈原〈離騷〉中「時間」意涵，所以將「抒情傳統」開端上推至先秦文學。詳論見本論文第貳章論述。

作為內容題材之「物」才能進入內心被感受，就能使作品達到內容與形式的統一，然而，因為體有萬殊，但不論是詩歌亦或著其他，皆以「情」為創作基礎，而各有其特出之處，而詩歌則以「緣情」最為突出，故言「詩緣情而綺靡」。而「緣情」這一詞，陳世驥譯為「born of emotion」，將「詩」字英譯為「Lyric」，意指「抒情的」，即詩歌就是根源於人內心那真實純粹情感的抒發的文學作品。

五、「情」是一種強調「秩序」之情。〈文賦〉論述創作強調要以「情志」為基礎，然而還須按部就班，有所次序，故言「選義按部，考辭就班」，「義」即內容，「辭」為形式，內容按部而後文辭就班，一切有秩序性展開。

陳世驥英譯陸機〈文賦〉之「情」為「ordeal」、「spirit」、「feeling」、「emotion」等多種，不論是哪一種，都明指於文學創作中內心情感之重要性，「情」或「情志」是統攝一切的根本，並且帶有「秩序」觀念。陸機〈文賦〉這一包含喜怒哀樂好惡且帶有「秩序」之「情」，應是根源於陸機心中那份強調秩序的情感，陸機受內心這情感所支配，無意地有如「姿態」般，也於文字中表現出創作的「秩序性」。

### 三、〈文賦〉的「秩序」

〈文賦〉言「其為物也多姿」是中國文學批評出現了「姿」的概念，這「姿」字是動狀詞，為內心情動而表現於外之姿態，是作品最富意義時所把握住的活動，是「意」的化身，與「志」字相通，又與「次」字關係密切，暗示著秩序性；〈文賦〉之「情」，為創作之首要條件，其又與「志」字相通，可以說「志」是「情」向外發動，合用則為「情志」，為創作之內心情感作用。陸機論文學創作須以「情志」為基礎，並強調按部就班的秩序性創作，故〈文賦〉之「情」是帶有秩序觀念之情感，而這情感則是根源於陸機心中強調秩序。當內心之「情」與外生之「姿」結合，作品達到內容與形式諧和統一，是表現最成功之時。陸機創作〈文賦〉，受內心秩序觀念之情感支配，向外有如姿態一般，於文字中表現出秩序性。以此出發，故本小節論述〈文賦〉中所表現出之秩序性，以映現陸機對秩序觀念的強調。

關於秩序與創作之關係，陳世驥曾引英國詩人柯律治(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)「Potery=the best words in their best order」(「詩」為「以最佳秩序佈置之最佳字詞」)說法，以詩歌所表現之文辭為最具有秩序性。也因為如此，陳世驥才會將〈文賦〉英譯為詩歌般韻文看待。然而，所謂的創作「最佳秩

序」從何而來？應以何種觀點來判定？陳世驥再以柯律治之說法，認為創作中的「秩序」是極具生命力的表現，這「秩序」根源於詩人創作，由詩人內在的情感力量所掌控；而觀點則應放在如何創作而非褒貶。<sup>295</sup>陸機就是以自己創作〈文賦〉來論述如何創作，〈文賦〉中具有秩序性的表現，就是根源於陸機內心那份強調秩序的情感力量。

首先在〈文賦〉中明顯表現秩序之處為「選義按部，考辭就班」，其中「班」字常與「次」字相連，有次序之意，於此處為強調創作過程的次序性。「選義按部，考辭就班」陳世驥英譯「To obtain choice ideas in close observation of things in categories, And elect expressions that will fall in happy order」，「班」譯為「order」，即「秩序」之意。陸機認為文章創作首重佈局，強調內容(義)按部而後形式(考辭)就班，「按部就班」也就是有次序性創作表現，以此表現出了秩序觀。在「班」字之後，言「苟達變而識次，猶開流以納泉」，陸機使用了「次」字來論述文章創作時次序性的重要。「次」即有「次序」之意，「識次」指要了解迭代之次序，方能使文章字句流暢，如河流之開而後能納泉。「苟達變而識次，猶開流以納泉」陳世驥英譯為「Yet if a poet masters the secret of change and order, He will channel them like directing streams to receive a fountain」，「次」亦譯為「order」，與「班」相同，均強調創作時的「秩序性」，展現陸機的「秩序」觀念。

〈文賦〉：「或仰逼于先條，或俯侵于後章」，「先條後章」即具有「次序性」；<sup>296</sup>又言：「雖衆辭之有條，必待茲而效績」，「有條」指有條有理，陳世驥英譯為「in nice order」，亦是指「次序性」。「普辭條與文律，良余膺之所服...」此段論述文學資源與紀律，陳世驥標題為「The Source of Literature and Discipline」，二句英譯為「To the all-pervasive law of word order and literary discipline I have devoutly dedicated myself.」，「條」譯為「order」，「律」譯為「discipline」，「辭條」即文辭之條理，「文律」即文之法則，二者意義相同，<sup>297</sup>「條」與「律」亦是強調創作的秩序與紀律。

<sup>295</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉，《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會議論文集》，2007年6月，頁369。或陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第1期(卷)，2011年12月23日，線上出版日2012年5月16日，頁4。資料來源 <http://mall.cnki.net/magazine/magadetail/WH SX201101.htm>

<sup>296</sup> 「條，科條也，即樹木之枝枒；章，承林木意象而來」。陸機以木之生長比喻創作文章之發展，與英國詩人柯律治所提之「有機形式」相同，以近代批評家布魯克斯之說法，即「一首詩的每一部份都是相承連絡的，如一棵生長的植物，條章互屬」。陸機比起英人柯律治之說法遠遠提早了許多。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁59。

<sup>297</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁98。

由上述所見，陸機於〈文賦〉中使用了「班」、「次」、「條」、「章」、「律」等字，無不在於強調創作時的次序性。又，陸機於〈文賦〉先是使用了「班」字，而後又使用「次」字，另外「條」、「章」、「律」等字前後出現，於文字的使用上來說，亦展現出「秩序性」。這些都是陸機心中那強調秩序觀念情感的映現，若以「姿」的概念來說，陸機受內心強調秩序之「情」所支配，不自覺地以一種姿態，讓〈文賦〉於文字上展現「秩序性」，傳達其心中對於「秩序」的強調和渴望。

〈文賦〉：「其始也，皆收視反聽，耽思傍訊。精驚八極，心游萬仞；其致也，情曛曠而彌鮮，物昭晰而互進。...」，此段陳世驥標題為「Meditation Before Writing」，即創作前的沉思，是文學創作中的醞釀過程。創作必須先「收視反聽」而後能「耽思傍訊」，於創作開始前停止其他視聽活動，使精神集中，然後能思考進而廣泛搜求一切題材之物，以達「精驚八極，心游萬仞」境界。陸機強調創作前必須先沉思，這比觀察還重要，要先沉思後觀察，具有次序性。<sup>298</sup>而「情曛曠而彌鮮，物昭晰而互進」二句也有前後性，必先「情曛曠而彌鮮」而後「物昭晰而互進」，創作時必先使內心情感鮮明清楚，而後題材內容之物才能清楚呈現形相，然後有次序地進入內心當中，情能感物、為物所感，二者相感相應，傳達動人之情感。這是文學創作過程中兩個密切接合的重要步驟，具有先後順序。<sup>299</sup>

又有言「心牢落而無偶，意徘徊而不能掇」，「心」即創作之情感，但若「心」牢落惘散，「意」就徘徊不著明確目標，強調創作以「情」為首要，然後才能使「意稱物」、「文逮意」，也是次序性表現。

〈文賦〉：「若夫應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止，藏若景滅，行猶響起。方天機之駿利，夫何紛而不理？...」此段陳世驥英譯標題為「Of Inspiration」論創作之靈感。創作靈感是種主客關係應感，內心情感活動是主，題材內容之物是客，主客相會相感，成為創作之始。其中「方天機之駿利，夫何紛而不理」之「理」字，意指有條理，陳世驥英譯為「in miraculous order」，言靈感必須先於創作之前，創作才能不紛亂而有條理，具有次序意義，強調創作先後次序。後言「理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽」，「理」字意為「真理」，陳世驥英譯為「truth」，「思」則為思考，「翳翳」指掩而不顯，「乙乙」則為難出，意指「理不

<sup>298</sup> 陳世驥提到，柯律治與陸機皆強調創作過程的「沉思」階段，認為沉思比觀察重要，於次序上也是先沉思後觀察。陳國球，〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉，《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會議論文集》，2007年6月，頁370。

<sup>299</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁22。

顯」則「思亦不顯」，理出而後思能出，具有次序性。雖然「理翳翳而愈伏」與「夫何紛而不理」二句之「理」，陳世驥英譯看似不同，但實質上都指向創作所必須要有的次序性。

〈文賦〉中「理」字，陳世驥英譯以「Truth」尚有其他之處，也皆有次序之意。文章創作強調以「情志」為基礎並「按部就班」，內容按部而後文辭就班，有言「理扶質以立幹，文垂條而結繁」，「理」為先，有如樹之幹，而後「文」能豐美如樹之垂條，達內容與形式統一。<sup>300</sup>「體有萬殊，物無一量...要辭達而理舉，故無取乎冗長」論述文章體式此段，「要辭達而理舉，故無取乎冗長」二句，陳世驥英譯為「The maxim holds: Let Truth in terms most felicitous be spoken, While of verbiage beware」，從翻譯來看，「要辭達而理舉」實際上應該是「理舉而後辭達」，「理舉」必先而後才能「辭達」。其他如：「或辭害而理比，或言順而義妨」論述文章製作，指內容意義周密但文辭無法表之，或文辭暢通反將內容意義隱瞞；「或文繁理富，而意不指適」指文辭與內容不相合之狀態，文章即告失敗；「或遺理以存異，徒尋虛以逐微」論述文章五弊，指詩人只為求文章之特異效果，乃尋虛逐微，忽略內容意義，只會讓文章缺乏情感，文辭冷淡無實旨，就如琴弦之旋律雖然正確，終未能有動人感情；於論述藝術之奧妙所提到「或理樸而辭輕」；談論文德之論述，有言「固衆理之所因...理無微而弗綸」等。〈文賦〉之「理」字，文學創作以「理」為先重，這是陸機謀篇佈局所言的「按部」，具次序性，強調創作的秩序；又，於文字使用上，將「理」字前後不斷使用，也是一種秩序性表現。

再從〈文賦〉劃分的安排來看，「伊茲事之可樂」與「伊茲文之為用」二段關係相互並行，分別為自「佇中區以玄覽...鬱雲起乎翰林」和「體有萬殊...流管弦而日新」兩大部份個別總結，而此兩大部分之內容又再序文相呼應，這樣的謀篇佈局，即陸機所言「按部」，<sup>301</sup>亦可說是秩序性表現。

總觀以上，不論是文字上的使用或者是創作秩序的強調，陸機〈文賦〉通篇無不充滿了秩序性，都是陸機強調秩序觀念的映現。陳世驥認為創作中的「秩序」是極具生命力的表現，是根源於詩人創作內在的情感力量，而〈文賦〉中一切秩

<sup>300</sup>「理扶質以立幹，文垂條而結繁」之「理」字，注解以「題材之理」解之，言作者應把握題材之理以成為文章之質，由質而樹立一篇之幹，質必作多方面之發揮而始顯，透過文辭技巧的運用亦猶木之幹必有眾多之枝條而始茂；陳世驥則譯為「真理」。楊牧以為不論是廣義的真理或狹義的題材，但皆言創作文章須以情為基礎，才能支撐文章能為樹幹，進一步通過文辭之美使其豐美繁盛。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 29-34。

<sup>301</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 40。



序的表現，便是根源於陸機內心那份強調秩序的情感力量，因此具有強大生命力和內在力量，寄託了陸機深切之情。身處混亂世代，面臨黑暗的陸機對於「秩序」極為重視和渴求，他以這內心情感創作了〈文賦〉，以自己切身經驗傳達文學創作理念，〈文賦〉中文字使用一再表現秩序，並強調創作時的秩序觀。也就是說，陸機創作〈文賦〉，乃是受其內心那強調秩序觀念的情感支配，向外有如姿態一般，於文字中表現出秩序性。這是「姿態」與「情感」的結合，當內心之「情」與外生之「姿」結合，達到內容與形式諧和統一，是作品表現最成功之時，讓〈文賦〉充滿生命力與強大情感。

而作為讀者的陳世驥，便以其獨特之眼光、如詩人般之經驗和直覺來詮釋〈文賦〉，將〈文賦〉英譯題為“Literature as Light Against Darkness”，中文的翻譯是「以文學作為黑暗中閃耀的光華」。透過他對〈文賦〉的英譯，可以看見他對於〈文賦〉體會極深。陳世驥將〈文賦〉劃分為十一部份，並訂定每段標題，他看見了〈文賦〉中的秩序性和陸機心中那強調秩序觀念的情感，在英譯〈文賦〉也同樣表現出秩序性，像是「order」、「Truth」等文字的使用。陳世驥英譯〈文賦〉秩序性的表現，同樣是根源於他那內在的情感，或許可以說他和陸機一樣，「因為橫互於他胸中的也是『秩序』的重要性」。<sup>302</sup>

#### 四、結語

陸機〈文賦〉為中國文學理論重要之作，其創作理論影響著中國文學發展。陳世驥赴美後，首先研究關注的就是〈文賦〉，並且英譯，他認為〈文賦〉為身處亂世的陸機激發詩心所完成，其中寄託了陸機內心深切之情。陳世驥對於〈文賦〉的理解和詮釋也深深影響他後來提出的「抒情傳統」論述，所以探究陳世驥對於〈文賦〉的理解和詮釋，可以了解陳世驥中國「抒情傳統」的內容。

首先論述〈文賦〉之「姿」：〈文賦〉中「姿」字的使用，陳世驥認為是中國文學批評出現了「姿」的概念，這一概念與西方的「GESTURE」概念相同。「GESTURE」即「姿態」，是作品最富意義時所能把握住的活動，是一動狀詞，可以被完成，是意義的化身，當文字語言最成功時，則其文字可為姿態。「姿態」

<sup>302</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉，《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會議論文集》，2007年6月，頁370。

必須由情感來主控，「內心情意一動，要表現，便自然成姿」。當情與姿態結合，便是文學作品達到內容與形式諧和，作品自然深刻動人。〈文賦〉言「其為物也多姿」，這一「姿」字是動狀詞，「姿」可以解為「態」，「態」又可釋為「意」，可以推論「姿」與「意」相通，所以「姿」就是「心意之動而形狀於外」。又「志」可釋為「意」，而「志」有「心之所之(往)」意義，且「姿」與「意」、「志」古韻相同，透過「姿」與「意」相通，「志」與「意」相通，可推論出「姿」與「志」相通，都是指「內心情感向外發動」。此外，「姿」字從「次」字聲，二字又屬同古韻部，意義可相通，所以「姿」字具有「秩序」意義，又「次」字又指「動而暫停，則動狀猶在，動意猶存」，所以以此來看〈文賦〉之「姿」字，就是一動狀性「姿態」表現，必須由「情」來掌控，內心情感向外發動，便形成帶有秩序性的姿態表現，當這內心之「情」與向外表現之「姿」結合時，便達到內容與形式諧和統一，就是語言文字表達最成功的時候。

其次論述〈文賦〉之「情」：陸機〈文賦〉中的「情」乃是指創作中內心的情感，這「情」字可以與「志」相通，合用為「情志」，又「志」字從心，具有「停止」和「向前」之意，故「情」與「志」皆與「心」有關，且具有動態意義，是創作過程中，蘊藏於內之情向外發動，陳世驥英譯為「spirit」，意指「創作內在之精神」。陸機〈文賦〉中的「情」是可以「感物」和「為物所感」之「情」，文學創作有段醞釀過程，創作「情志」與天地萬物相感相應在那廣大的「時間」與「空間」之流中，「情志」向外發動，「感物」也「為物所感」，「物我交感」，於天地萬物變化中體悟人生的起伏和悲歡，表達深切濃厚情感，陳世驥英譯「feeling」，意指「感受」。又陸機〈文賦〉中的「情」是指「根源於內心情感之抒發」，陸機以「情」為創作之首要，「情」為所有文學創作之基礎，詩歌則以「緣情」最為突出，故言「詩緣情而綺靡」，陳世驥英譯「緣情」為「born of emotion」，意指「根源於內心情感的抒發」，將「詩」字英譯為「Lyric」，意指「抒情的」，詩是根源於人內心那真實純粹情感的抒發的文學作品。〈文賦〉論述創作強調要以「情志」為基礎，然而還須按部就班，有所次序，故言「選義按部，考辭就班」，「義」即內容，「辭」為形式，內容按部而後文辭就班，一切有秩序性展開，所以〈文賦〉中的「情」是一種強調秩序之情感。除此之外，這些創作的「情」必須必須鍊入歷史社會的關懷之中，即用以載道，反映時代，參與歷史社會，才會具有無限的內在本質力量，所以陳世驥又將「情」英譯為「ordeal」，意指「嚴峻的考驗」。

〈文賦〉中的「情」字陳世驥英譯為「ordeal」、「spirit」、「feeling」、「emotion」等，不論是哪一種，都明指於文學創作中內心情感之重要性，「情」或「情志」是統攝一切的根本，並且帶有「秩序」觀念。陸機〈文賦〉這帶有「秩序」之「情」，應是根源於陸機心中那份強調秩序的情感，陸機受內心這份情感的支配，無意地有如「姿態」般，也於文字中表現出了創作的秩序性。

再論述〈文賦〉之「秩序」：觀看陸機〈文賦〉中文字的使用或者創作觀念，通篇充滿了秩序性，這一切秩序性的呈現，是根源於陸機內心那份強調秩序的情感，具有強大生命力和內在力量，寄託了陸機深切之情，是身處混亂世代，面臨黑暗的陸機對於「秩序」極為重視和渴求，他以這內心情感創作〈文賦〉，所以在〈文賦〉中文字一再地表現出秩序性。承接「姿」與「情」論述，陸機創作〈文賦〉，受其內心強調秩序的情感支配，向外有如姿態一般，於文字中表現出秩序。這是「姿態」與「情感」的結合，當內心之「情」與外生之「姿」結合，達到內容與形式諧和統一，是作品表現最成功之時，讓〈文賦〉充滿生命力與強大情感，表現出強烈「抒情」特質。

作為讀者的陳世驥，理解陸機之用心，便以其獨特眼光、詩人般經驗和直覺來英譯詮釋〈文賦〉為 Literature as Light Against Darkness，中文為〈以文學作為黑暗中閃耀的光華〉。陳世驥看見〈文賦〉中的「秩序」和陸機內心強調秩序的情感，所以陳世驥英譯〈文賦〉也同樣具有「秩序性」，而這一「秩序性」是根源於陳世驥內心的那份情感，或許他和陸機面對的狀況相似，所以對他們來說「秩序」是如此重要。

陳世驥以其對〈文賦〉之深刻理解和體會，讓我們看見「抒情傳統」在《詩經》、《楚辭》之後，於魏晉時期文學之呈現。於是陳世驥以陸機〈文賦〉作為承接《詩經》、《楚辭》之後「抒情傳統」發展的流行，此後「抒情」便繼續向前，成為中國文學中的「抒情傳統」。

## 第二節 以唐代詩歌為「抒情」巔峰

中國的文學發展，經過了魏晉時代這一段長時間蘊釀，到了唐代，詩歌終於在各類型文學當中成為最主要的文學形式，不論是樂府、古體或是近體詩的律詩、絕句，都是中國文學傳統裡詩歌數量極豐富、成就也極高的朝代。或許可以從許多外在的因素來說明唐代詩歌盛況的原因，但是最根源的原因還是在於文學本身的發展：因為有建安的風骨，然後形成了唐詩的遒勁；有兩晉文學的意境，形成了唐詩的高妙；有宋齊的藻繪，形成唐詩的清麗風格；有齊梁的聲病之論，形成唐詩聲韻的諧美；有梁陳的宮體，形成唐詩的細膩。因此，在魏晉以後，唐代的詩歌成為了中國「抒情」文學發展的巔峰時期，而律體詩更是這種「抒情精神」的核心，對於中國「抒情傳統」的確立、定型具有一定的影響力。<sup>303</sup>

陳世驥以「抒情」作為中國文學的傳統，認為「抒情」是中國文人創作的精神動力，內在自我情感的流露與傾訴，就是「抒情詩」最大的特質，然而，要如何掌握這「抒情自我」內在的情感表達呢？中國文學在經歷長期發展後，唐代文人選擇了簡短且嚴謹的詩歌形式作為「抒情」表達的主要方式，而新興的近體詩體便成為唐代詩歌主要表現的形式。由於絕句、律詩之詩歌的外在形式都是極為簡短(五言絕句共二十個字，七言律詩共五十六個字)，究竟唐代詩歌如何在極為有限的文字格局裡，寫出詩人內心之所思、表達內心所感？

對此，陳世驥關注了詩歌中的自然，透過天體宇宙、日月風霜雨露、大地之自然景物，說明自然與人生高度交織交融的現象為中國詩歌之特色，因此表現出更豐富動人的情感。此外，陳世驥關注於詩歌中之「時間」與「律度」，唐代的絕句、律詩有嚴格之格律限制，但詩人卻能在有限之中巧妙運用「律度」，展現高度的示意作用；又「時間」是詩歌中最動人的力量，含蓄地暗示了一切的流動，使詩歌營造出動人境界。於是，陳世驥以晚唐詩人李商隱〈錦瑟〉為例，論述詩歌中「時間」和「律度」的表現，說明其中所以動人之處；然後再以盛唐詩人杜甫〈八陣圖〉作為詩歌鑑賞的範例，以中國詩歌具有之特質來探討〈八陣圖〉，一首五言絕句，卻能夠在短短 20 字內，完整深刻地寫出詩人所欲表達之動人情感。如此，突顯了唐代詩歌所能呈現出的濃厚「抒情」性質。所以，中國詩歌的發展到了唐代時期，可說是中國「抒情傳統」發展的巔峰。

<sup>303</sup> 蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《抒情的境界》，頁 96-97。

## 一、中國詩歌中的「自然」

在中國文學中，當語言文字不足以具體描繪主體自我之經驗時，多會用一些象徵方式來表達主體美感經驗，用以擺脫不必要的詞藻裝飾，省略不必要事物的敘述，著重在追尋一種能在剎那間產生動人的力量、給人一個完美詩的經驗。然而，爲了要在極短時間內產生這樣感動人的效果，所以詩人所選取的主題素材往往是日常生活經驗中熟悉而且普遍的景物、人物或事件。正因爲這些普遍的事物都是那麼平凡易見，所以更顯出其重要性。「抒情詩」中最常見的就是選用明月、落花等鮮明的自然景物，用以表達日常生活經驗中的主觀情感。西方文論學家也曾以「主題與顯現」(theme and epiphany)的理論提出相同的看法，認爲人類的主觀情感，時常透過日常生活經驗中的主題來呈現。<sup>304</sup>

然而，詩歌中的「自然」是指什麼？其實「自然」是一個涵蓋廣闊且抽象的名詞，當我們提到自然時，可以立刻清楚地想到無數具體的事物，如植物花卉、日月星辰、飛禽走獸、山川湖泊等，或許只要詩歌當中出現了這些自然景物，彷彿都會讓人有點詩意盪漾的感覺，但是最終的結果，都只是濫用這些自然之物的名稱，卻無法成爲真正的自然詩歌。因此，在中國文學傳統上，並不是對於自然界事物描寫的愈多，就是最優秀的「自然」詩歌。那麼，我們就要繼續追問什麼樣的詩歌才屬於「自然詩」呢？「中國詩歌中的自然」又是指什麼？

在評斷詩的價值時，我們似乎應該認清「自然的」(natural)詩與「自然主義的」(naturalistic)詩是迥然不同的。求其自然是中國詩歌準繩中的最高理想。<sup>305</sup>

陳世驥特別提到，在評論詩歌之時，必須知道「自然的」詩歌與「自然主義」詩歌二者是完全不相同的，真正的自然詩歌是追求自然的，這麼說還是很抽象，究竟該是怎樣的詩呢？具有什麼特徵可以去分辨？

一般而論，我認爲中國詩有一種顯著的特徵，那就是自然與人生的「高度的」交織交融。...我們發現這種現象不但普見於中國詩的習用辭彙之中，而且普見於中國詩的章節及結構。<sup>306</sup>

<sup>304</sup> 蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《抒情的境界》，頁 103-104。

<sup>305</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 119。

<sup>306</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 120。

根據上述說法，可知陳世驥以自然與人生高度的交織交融是中國詩歌中的普遍性質，是中國詩歌中很顯著的一種特徵。這樣的自然與人生交織交融的關係，在其他國家民族的詩歌文學裡也同樣存在，但陳世驥在這裡特別強調「高度的」，是因為他認為在中國詩歌中，自然與人生的關係是更為緊密的結合，並且普遍地出現在中國的詩歌當中，有的是以日常生活中的辭語表達自然事物的例子，有的則是以自然事物來表達人體以及人與人之間的關係的例子。<sup>307</sup>因為這樣高度交織交融的緣故，所以中國的詩歌也才更顯得特別。

承上，進一步則要追問，中國詩歌中自然與人生高度交織交融的現象是如何？對此，陳世驥透過詩歌的探討與觀察，提出了一些具體的說明。

陳世驥首先從人與宇宙之關係來觀察自然與人生的交流融會。《禮記》當中以天地為萬物之始祖，《淮南子》中有言「四時天之吏，日月天之使」<sup>308</sup>，由此可推知在中國，整個宇宙被設想為人類社會和政治體制的一種，也有把天空中的所有星座依照人類想法加以解釋或命名，例如：輔相、尚書、御女、檜楫、天倉、天廡、土工、東壁、傅舍、天床等星座名稱，這些都是中國詩人創作靈感的來源。星座天體和自然界的事物常常以人的方式來表達，都是自然界的現象與的人類融合的例子。另外，也有以生活用具、服飾、感覺等較微妙較親切地表達自然景物，這在許多詩賦裡都可以得到例證，例如：《鶴林玉露》<sup>309</sup>中：「壬寅正月，雨雪連旬，忽爾開霽，閭里翁媪相呼賀曰：『黃綿襖子出矣！』」提到經過連天大雪之後，太陽終於出來了，於是鄉里老婦爭相出來呼喊襖子可出；蔣防〈海上旭日賦〉中有「黃金之鏡帖天，赤玉之盤燭地」，這兩句中「黃金之鏡」和「赤玉之盤」說法，比上述「黃綿襖子」詩句更要來得典雅許多。<sup>310</sup>二例子文句中，所運用的基本意象都是以日常生活中常見自然景物，由此可見，中國文學中自然與人類的生活高度交織融合。蔣防的著作，除《太平廣記》收有《霍小玉傳》外：《文苑英華》載有他的

<sup>307</sup> 自然與人生高度交織交融的現象，普遍可見於中國詩歌當中，有的是以日常生活中的辭語來表達自然事物，稱為「神人同形同性論」(anthropomorphic)；有的則是以自然事物來表達人體以及人與人之間的關係，或許可以稱為「人神同形同性論」(physiomorphic)。陳世驥並不區別二者有何不同，因為不論是上述的哪一種類，有時亦有重疊之處，都足夠可以說明自然與人生交融的現象幾乎是普遍存在於中國詩人心中所接觸所有事物之中。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 120。

<sup>308</sup> (漢)劉安，《淮南子》，台北市：台灣古籍出版社，1996 年。

<sup>309</sup> 《鶴林玉露》為宋代羅大經撰。書本分甲、乙、丙三編，共 18 卷。半數以上評述前代及宋代詩文，記述宋代文人軼事，有文學史料價值。(宋)羅大經，《鶴林玉露》，台北市：正中出版社，1969 年出版。

<sup>310</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 120-121。

又如：在中國文學中，以月亮這一自然景物來表達人類生活的例子也很多。其中，拿月亮與人類生活中常見的扇子相聯結是中國文學一種典型的表現形式，像是漢代班婕妤〈團扇〉<sup>311</sup>詩：「新裂齊紈素，皎潔如霜雪，裁爲合歡扇，團團如明月，出入君懷袖，動搖微風發。當恐秋節至，涼風奪炎熱。棄捐篋笥中，恩情中道絕。」團扇在夏季雖受主人喜歡，然而卻因爲自己恩寵難以持久而常常擔心恐懼，因爲轉瞬間秋天即將來臨，涼風吹走了炎熱，也就奪去了主人的寵愛，到時團扇將被棄置在竹箱裏，與主人的恩情也就斷絕了。詩句中描述女人被有了新歡的丈夫冷落的心情，透過扇子表達不要像秋扇之見捐，希望愛情能夠如圓滿的明月那樣圓滿。到了後來，滿月與團扇之比喻就愈來愈直接，幾乎相互代用，不再區別了。再如白居易〈白羽扇〉詩中有「引秋生手裡，藏月入懷中」之句，這些都可以算是使用人類日常生活中常見之扇子將月亮給生活化了。詩仙李白〈雨後望月〉：「出時山眼白，高後海心明。爲惜如團扇，長吟到五更」，則是以人體器官來描述月光之下均整個景象。<sup>312</sup>這些也都是中國詩歌中自然與人生高度的交織與融合的例子。

此外，描寫自然景物用表現人生享樂之感也是中國詩歌中常見的手法，詩人則是常常運用食物和衣飾來形容自然事物，如：註釋《詩經》的《爾雅》中有「甘雨時降，謂之醴泉」之句，將及時之雨水稱爲人們所喝之酒；南朝梁代庾肩吾詩中有「濕風含酒氣」之句；唐代柳宗元則言「味兼飴醴，芳襲椒蘭」認爲露水和酒一樣味甜；宋代蘇軾則說：「但覺衾裯如潑水，不知庭院已堆鹽」，將雪喻爲鹽別有一味。中國的詩人也常以親暱的口吻描寫自然之景物，彷彿自然就是衣飾棉被，如「一條繡帶朱天腰」將天上彩虹描寫爲腰帶，「一床明月蓋歸夢，數尺白雲攏冷眠」將明月、白雲喻爲睡眠所蓋之棉被等。其他，像是將女人與花朵聯結，用以比喻外貌、品德、行爲等，或是用其他動植物比喻人等，如元稹詩中「海樓翡翠閑相逐，鏡水鴛鴦暖共游」，爲了鼓勵妻子與其共同出遊，就把他們自己比做「鴛鴦」；杜甫詩句言「鴻雁影來連峽內，鶴鶩飛急到沙頭」，歡迎兄弟一家人乘江舟抵達時，將自己比喻成「鶴鶩」，這些都是拿自然之物來象徵人之例子。

上例都說明了中國詩歌中自然與人生之融合。陳世驥說，或許這些例子無法代表所有中國詩歌，在其他文化文學裡也可找到類似例子，也可能被認爲是低級

<sup>311</sup> 〈團扇〉在《昭明文選》中作〈怨歌行〉。唐代蔣防《霍小玉傳》中有：「但慮一旦色衰，恩移情替，使女蘿無托，秋扇見捐。」「秋扇見捐」的成語就是由此造出，後皆用以比喻女子失寵而遭受冷落。

<sup>312</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 122。

感官經驗，而不見得適合放入於詩歌，但就中文與中國的文學來說，這這就是中國詩歌中主要的特色，其所表現出的涵義都是豐富且深刻的。<sup>313</sup>

我們不難想像人生與自然界的生物之間的交融和相互象徵的程度，以致於中國詩歌更因充滿奇異的生活而顯得五彩繽紛，借用一位現代中國詩人的話，簡直「濃得化不開」。<sup>314</sup>

陳世驥透過天體宇宙、日月風霜雨露、大地中的動植物等自然景物之詩歌類型，說明了中國詩人與自然之間是如此密切交織交融，且不僅僅是簡單地以客觀的態度描寫、表現自然，而是「使我們化身為自然，也使自然化身為我」<sup>315</sup>，讓我們直接體會接觸自然，並與自然融為一體。正因為中國的詩歌具備了自然與人生高度交織交融的特殊現象，讓人與自然以獨特的方式發生了作用，所以詩人透過詩歌所表達出的情感才更顯豐富與動人。

## 二、中國詩歌中的「時間」與「律度」：論李商隱〈錦瑟〉

中國的詩歌除了自然與人生高度交織交融之特點之外，還有詩歌所表現出來的示意作用。陳世驥說，標示為「詩的示意作用」(poetic signification)乃是用以區別其不同於一般普通所謂的「意義」(meaning)，而這樣的區別還可以見出詩與非詩的差別，甚至更深一層去看，還可以分別出好詩與壞詩。而中國詩歌中的示意作用是透過什麼還表現呢？

我們在這裡由時間和律度兩個問題來討論這個觀點。時間和律度可以說是詩中最基本的成份。……時間和律度發生積極成效，而成為示意作用時，這正是散文所不能表達的。這才使詩有別於非詩，好詩不同於壞詩。<sup>316</sup>

陳世驥認為「時間」(time) 和「律度」(scansion) 為中國詩歌最基本的成分，詩

<sup>313</sup> 陳世驥言，其所學「庭院已堆鹽」等詩歌例子，倘若依照過去的英國文學批評標準來論，這些詩句可能被認為是低俗感官經驗，並無任何無特殊可言，在中國之外的其他詩歌傳統下，便成為了非常奇怪荒唐的作品，但這也許正足以顯露中國詩歌傳統的特點。而在西方，這樣的感官經驗也有被認同的，陳世驥舉 Wenchester 溫徹士特所著《文學批評原理》中濟慈 John Keats 之說，如此平常的感官經驗，其實都是被認為合格之例子。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 124-125。

<sup>314</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 123。

<sup>315</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 126。

<sup>316</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 91。



歌的示意作用就是透過二者表現，只因爲「時間」和「律度」是詩歌最基本的成分，所以往往容易被忽略。然而，「時間」和「律度」雖然是詩歌中的基本成分，但若是詩歌中也只具備這些基本成分，也不一定是一首好詩，還必須要看「時間」和「律度」能否發揮到高度的積極示意作用，如此才具有意義，詩歌情感才動人。

然而，什麼樣是好詩？要發揮到如何的高度產生示意作用？其實，「時間」和「律度」在詩歌當中時常是交互地發生關係，進而產生高度示意作用，之後表現於詩歌上。爲了更清楚看見詩歌「時間」及「律度」的表現，陳世驥先將它們分開來論述。

首先是「律度」，是指在詩歌中音韻調所表現出來的節奏。一般很容易將「律度」當成是詩歌的外在形式來看，陳世驥認爲若只是看成是外形，一首詩一句詩只照表面意思來看，「律度」對於詩歌則失去它存在的意義與特殊性。

像這樣律度的示意作用，不只在一般節奏外形的小心遵守，而常在遵守中予以靈變活用。雖似只由一字一音之妙，但可使全句有新生命，開新境界，並且和全段或全詩建立新的有機關係，發揮超出散文意義以上的情境。<sup>317</sup>

陳世驥認爲，一首詩或一段詩或一句詩，其內在結構都是緊密不可分，各字息息相關，組合成一有機體，這時候詩歌中的「律度」所展現的就是這首詩其內在結構最強而有力且最爲特殊的詩意，詩的句子都能以最活潑特殊之方式表達深刻意義，這是散文無法代替的。

Thou Vermin have I ta'en thee out of dung 你蠹蟲，剛從糞裡捏出來麼？  
So poor, so wretched, when no living thing 你卑鄙，寒儉，沒有東西肯來  
Would keep thee company but a spider or worse? 與爾為伍，只有蛛蜘蛛，要不  
還更毒！<sup>318</sup>

陳世驥先以西方詩歌作爲說明的例子。上段詩的律度是傳統英國詩最習常見的形式，輕重節，五步句，一輕一重。詩中生動的情景，到了詩的末尾，忽然變成兩個輕音(劃線處)，罵人之話語到了結尾處說：「but a spider or worse?」更加突顯了詩的效果。或許其他的說法也可以有同樣的意義，但若是詩歌「律度」一換，便效果就消失。

<sup>317</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 91。

<sup>318</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 96。

Madame Sosostris, famous clairvoyante, 瑟索允夫人，著名「正法眼」  
Had a bad cold, nevertheless 得了重傷風啦，嗯可是啊，  
It known to be the wisest woman in Europe; 無人不知曉，智慧甲(於)全歐。<sup>319</sup>

上段詩首尾兩句也都是很規矩的傳統輕重五步，但中間詩句卻與上下行完全反調的重輕句形式(劃線處)，「Had a bad cold, nevertheless 得了重傷風啦，嗯可是啊」詩人用莊重的語調說話，卻忽然打了一個大嚏，才知道這是諷刺的手法，詩人假裝說正經話中，其實是要摧毀其地位。從「律度」之示意作用來看，特別是 nevertheless 這句裡的重輕，正是先閉一口氣後爆發出一串怪聲，代表著感冒打噴嚏，雖然只是個虛字，意義在詩句中也不重要，但它的作用性卻遠遠超過了意義，展現了全詩的根本精神所在。<sup>320</sup>

由上述可見「律度」在西方詩歌中的重要性，其所呈現出的示意作用是顯現詩歌內在詩意最重要的成分。「律度」示意作用在中國詩歌中也同樣的重要，因為語言文字性質之不同，所以分析方式不同。中國詩歌的「律度」看起來似乎簡單許多，但其實不然，長短變化多樂府古詩姑且不論，陳世驥以唐代近體詩中最普通的五、七言來作為論述之例子。

漢詩律度不只在一行之本身，尤其在各行之間的關係。各行配合起來，造成全詩律度的整體。<sup>321</sup>

唐代近體詩按照其字數有五、七言之分，依句數多寡則又有絕句、律詩和排律之分，其中的格律對仗雖然都有嚴格要求，但「律度」的使用不僅僅只在字數的平均整齊，又也不只是在一行句子而已，而是在兩行中間的關係上，又字與字之間還要著重字字之平仄高低對應，且平仄高低的配合不能只在一行之內，然後各組配合起來表現出整首詩歌之「律度」。由此可知，中國詩歌中的律度表現並非如此的簡單。

因為中國詩歌具有這字間行間平仄高低的複雜關係，一句詩即使字數雖然不便，但只要一字改變了高低平仄，結果便會表現出不同的「律度」。而「律度」這

<sup>319</sup> 節錄自艾略特(T.S. Eliot)〈荒原〉(Wasteland)，寫一個走江湖算卦之女巫得了虛名，成了最智慧神通的女人，有著對歐洲大戰後文化生活破產，社會價值喪失扭曲的絕望和諷刺。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 97-98。

<sup>320</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 98。

<sup>321</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 100。

樣的變化超出了一般所認定的格式，則稱作「拗格」。雖然說「拗」，但也成爲了一種「格」，所以也並不是無限制性的自由，還是有規定對句之間，若在上句出現了拗，在下句同樣位置之字也得拗，二拗相抵，乃稱爲「救」。這些表現都可以算是中國詩人在詩歌律度示意上的一種妙用，因此讓中國詩歌更現豐富有趣動人。

先以王維「落日鳥邊下，秋原人外閒」詩句爲例，上句鳥字位置應用平韻卻換成仄韻，所以下句對應位置之人字，則是原本應用仄韻而換使用平韻。上句鳥字成拗，說「落日鳥邊下」，鳥似乎成了靜態而不覺其飛，落日反而較鳥飛還要迅速，透過景象讓人更有時光流逝之感受。因此，鳥字用以拗格正是詩歌律度示意作用的一種巧妙呈現，若照原本格律之規則，把平仄字之拗格換回成正格，雖然也成詩句，但詩句的意境就顯得較爲平庸了。又，下句「秋原人外閒」之「人」字，爲了配合上句「鳥」之拗格並救上句「鳥」字之拗用，所以也只好拗用。<sup>322</sup>

再以王維〈雜詩〉爲例：

君自故鄉來，應知故鄉事。來日綺窗前，寒梅著花末。<sup>323</sup>

平仄仄平平 平平仄平仄 平仄仄平平 平平仄平仄

此絕句詩的前兩句的平仄和後二句的平仄完全相同，表面雖然看似簡單，卻暗藏特別之處。陳世驥根據絕句起於八句律詩中的說法，指出王維這首絕句完全不符合，詩句中二聯平仄完全抵對重複，可以說拗犯到極點了。<sup>324</sup> 陳世驥言，王維這樣的拗變，將這首詩達到一個更高的境界，我們則可以透過這樣特別的「律度」使用，來更了解這首詩的情境。

一般解釋這首詩，不外乎言「看見鄉人遠來，不問別的，只問寒梅。」於是有人說是「對他事漠不關心，可稱逸致；或愛花成癖，堪稱高雅」。但，陳世驥都認爲太沖淡這首詩的意境了。若不單只是看文字的意義，進而觀察這首詩歌「律度」的示意作用，問寒梅的口氣、心情，「寒梅著花末（平平仄平仄）」，我們可以發現其節奏特別重複，且語氣加快，用字多重複，更顯情急，而非一般所說的漠

<sup>322</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 99-100。

<sup>323</sup> (清)康熙(聖祖)敕編，《全唐詩》，台北市：明倫出版社，1971年，頁 60。以下所引之唐人詩歌，皆以此爲版本，不再標示出處。

<sup>324</sup> 有關絕句的起源，根據(清)王士禛《帶經堂詩話》、(清)施補華《峴傭說詩》等說法，並以多數唐以來絕句現象而得之結論，絕句是從八句律詩中截出來的，或截首尾兩聯，或截前半首，或截中二聯而成，又根據王力《漢語詩律學》，言絕句爲截律詩的首四句，或中四句，或首尾四句，也還有尾四句的。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 102。

不關心，情景則應該是「有人從故鄉來了，詩人一片鄉情，千思萬緒從不知從何問起，鄉人之來，把詩人家鄉景色都喚起在記憶中了，詩人雖然滿懷熱切，所有想問之事只能閃現於腦際，急切之際只問出了寒梅景，所以詩句的節奏表現得極快速。而這情急語快的示意作用，就表現在這首詩句的「律度」變格之中，上下二聯高低平仄完全不變，且全詩二十字便有多個字重複使用，藉此表現詩人思鄉之情切。如此來看，王維這首詩也就非一般所謂的閒情逸致，其中的感情濃烈動人也並非一般所謂的沖淡了。<sup>325</sup>

由此可知，中國詩歌中的拗格使用，雖然看似詩人得以更自由地運用「律度」，從而展現高度的示意作用，但實際上也必須受限於某些規矩，然而，若詩人能夠在如此嚴謹的規矩中，更巧妙地發揮「律度」的高度作用，則更可以呈現出詩歌動人美妙之處。

再以孟浩然〈春曉〉與劉長卿的〈茱萸灣北答崔戴華問〉為例：

春眠不覺曉，處處聞啼鳥，夜來風雨聲，花落知多少。

平平仄仄仄 仄仄平平仄 仄平平仄平 平仄平平仄

荒涼野店絕，迢遞人煙遠。蒼蒼古木中，多是隋家苑。

平平仄仄仄 平仄平平仄 平平仄仄平 平仄平平仄

閱讀這兩首詩，〈春曉〉似乎讀來較明快緊湊，〈茱萸灣北答崔戴華問〉則較為閒散自由。再對照此兩首詩的平仄，幾乎是完全相同，首詩第一句平仄完全一樣，其二、三、四句都是用同樣的近體律句配合，〈茱萸灣北答崔戴華問〉中第二、四句首字稍變，但無傷正格；〈春曉〉中第三句第一字和第三字平仄互易，成為「拗救」。然，何以此二首詩歌平仄相近，卻明顯有不同之節奏感受？〈春曉〉第一句之「曉」字和第二句之「鳥」、第四句之「少」字都押韻；而〈茱萸灣北答崔戴華問〉第一句之「絕」字和第二句「遠」及第四句之「苑」並沒有押韻，聲音相差極遠，因此，韻腳多的〈春曉〉自然節奏較為快。故，陳世驥言「律度雖然是詩的基本條件之一，但常常他方面的一字之差，效果上可至毫里千里了」，<sup>326</sup>由此可見一斑。且二首詩歌所要表達之情感意趣原本就不同，即使將〈茱萸灣北答崔戴華問〉之韻改為如〈春曉〉一般，詩歌原本的示意作用也就完全失去了。

<sup>325</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 102-103。

<sup>326</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 104。

接著要談中國詩歌示意作用中，另一個重要的成份——「時間」。

詩中的時間感是最動人的，但其動人的力量，在於時間暗示的流動。因為時間可說是藏在人生一切事物的背後而推動的，所以在詩中也可說越是含蓄在事物當中越好。流動和含蓄，可以說是時間在詩的示意作用的兩個根本條件。<sup>327</sup>

陳世驥認為，詩歌中的「時間」是最為動人的力量，因為「時間」是人生一切事物背後推動的力量，暗示了一切的流動。然而，「時間」又是如何在詩歌中展現其示意作用？陳世驥認為「流動和含蓄」則是「時間」最根本條件，也是最佳的表現方式。

接著陳世驥又說：

時間起示意作用時，須要含蓄在事物之中流動，須要以具體的事物充實著它，因而時間感覺像透入詩中一切事物而成為一種氣氛，或浸染如一種色澤。以至於一首詩內時間或全不說出來，或只說出一點來，但它還是籠罩充滿於全篇，構成一種境界。<sup>328</sup>

「時間」在詩歌中產生示意作用時，必須以具體的事物來充實著那含蓄的流動，如此那「時間」充滿在整首詩歌中，或許無法看得清楚或是說得明白，但整首詩歌營造出來的氛圍與境界，就能夠深刻動人。

以〈四時詩〉：「春永滿四澤，夏雲多奇峰，秋月揚明輝，冬岑秀孤松」<sup>329</sup>為例，詩歌中具有很多的「時間」的成份，如「春夏秋冬」、「月」，但都只是一些名稱，只是表面的字意，是靜止的、不流動的存在，所以在詩歌中的示意作用就完全喪失了。再以王維〈春曉〉和劉長卿〈茱萸灣北答崔戴華問〉為例子，〈春曉〉中的「春」和「夜」字點出了詩歌中的「時間」，春天透過在鳥啼、花落透露出來，則「春」不僅僅是「時間」之名稱，並且造成「聞」聲音、「覺」之感，而「夜」之風雨聲則暗示著「時間流動」。〈茱萸灣北答崔戴華問〉中「古」字同樣也點出

<sup>327</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 95。

<sup>328</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 107-108。

<sup>329</sup> 關於這首詩，出現在陶淵明集(四部叢刊本)卷三末首，《全晉詩》卷五則列入顧愷之〈神情詩〉。注家以為可能是顧愷之之詩誤入陶淵明作品中，也有許多說法認為這首詩並非完整之全篇。陳世驥則以此詩之層次不高，認為應不是陶淵明之作，而說明之。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 94。

了「時間」，「古」字和荒涼野色，莽蒼林木，氣氛色澤諧調，並以「隋」字來充實它，讓人覺往日宮殿繁華，今日則人煙斷絕，時光無窮流動，歲月已逝去。<sup>330</sup>二首詩歌將時間的流動融在具體事物之中，卻成爲籠罩全篇的氣氛和色澤，可謂蘊蓄，「時間」的成份在詩中產生了巧妙的示意作用。

又「時間」和「律度」時常是共同存在在詩歌中並且交互地發生關係，如〈春曉〉之「律度」表現較爲明快急促，便讓人更覺時間短暫和流動的快速；〈茱萸灣北答崔戴華問〉則因爲「律度」較爲舒緩，而讓人覺時間之悠久漫長。有了「時間」的流動，再加上「律度」的使用，中國的詩歌便在「時間」和「律度」的交互作用下，產生高度示意作用。

在唐代近體詩，詩人必須在更有限的自由中運用「律度」，才能表現出詩歌更高的示意作用。列舉一些絕句說明「時間」與「律度」於詩歌中的示意作用之後，陳世驥挑選了李商隱〈錦瑟〉來作爲論述之例子，又其詩中的「時間」成份非常複雜，可以說是一種多層次的「時間」表現，如此來看，這首詩似乎就更有探討價值。

〈錦瑟〉這首詩是中國詩歌中重要之名篇，歷來詮釋亦很多，而大多未必能得此詩之旨趣。這首詩主旨，最常見之解釋，一說悼亡、一說自傷。<sup>331</sup>不論是哪種說法都有其道理，只因爲觀點不同，所以結論不同，若以悼亡觀點來論，則追問其所悼者是誰，卻始終無法有定論；若以自傷觀點來論，則多將詩歌連繫至唐代政治之爭。對此，陳世驥則認爲〈錦瑟〉詩中具有深沉之悲哀感，悼亡與自傷都是詩中的成份，但不是詩本身生命所在。如果必須於兩者成份之中選擇輕重，自傷是基調，而以所悼之亡爲自傷經歷之一，以充實並發揚這一基調，但全詩的精神則超出自傷與悼亡之上。<sup>332</sup>

陳世驥以「時間」與「律度」於詩歌中發生之作用來論述及詮釋〈錦瑟〉，透過觀察詩中多層次「時間」以及微妙「律度」，得以窺見〈錦瑟〉所表現出之高度示意作用。

<sup>330</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 108。

<sup>331</sup> (清)馮浩集合歷來各家所論，以爲此詩必是悼亡無疑。(清)張孟劬則以年譜推論，並探索李商隱詩古本，以爲是李商隱行近五十自傷之作(即四十七歲終年之作)。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 111。

<sup>332</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 107-112。

錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。  
莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑。  
滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。  
此情可待成追憶，只是當時已惘然。

開頭二句「錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年」，首先點出「時間」意涵，根據清人張孟劬以此詩為李商隱近五十自傷之作，陳世驥認為這是一種人對於有限生命的時間之感。這一有限時間之感含蓄地蘊藏在具體的事物中，錦瑟樂器無端的製作，然後無端五十絃柱之樂音交變動蕩，好比人生中五十年華，有限生命之流動，深刻地表露了詩人之情感。<sup>333</sup> 頷聯與頸聯「莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙」之意境似乎縹緲，人夢為蝴蝶，心願寄託杜鵑，滄海明月到藍田生煙，但以時間觀點來看，所指就是一切事物的變幻無常。詩句中之「春」字並非指有限之春，而是年年無止境的季節來回，流動不止；「滄海明月，暖日藍田」，空間延伸引起了更多無盡之時間感。就在這首詩的境界擴到無窮無限的變幻之後，詩人言：「此情可待成追憶，只是當時已惘然」，將一切歸於一個「情」，一切的一切皆因為詩人有情，所以月明有淚，玉也生煙。<sup>334</sup>

整首詩從「有限的時間」展開，暗示著個人有限生命之流逝，並緊緊銜接之後「無限時間」之變幻無止境，到尾聯二句又再次地感受到人存在於「時間」中，而情感終究無法逃脫，呼應了起首之「有限時間」。而就在「時間」緊緊地圍繞整首詩歌的同時，「律度」在這裡也產生了巧妙的作用，二者之間相互連結，產生了示意作用，陳世驥認為可以從「待」和「已」二字於「律度」中略微錯置看出來。

按「律度」習慣，一般讀七言句子為二·二·三節奏，所以二句應讀作「此情·可待·成追憶，只是·當時·已惘然」，但這是很表面形式的讀法。由於律詩之「律度」可自由運用的範圍比起絕句更窄，因此要仔細分析閱讀過詩之後，才可見其妙用之細微處，而詩句子中的「待」與「已」字就是關鍵處。詩歌的詩意在「莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙」四句發展得很濃厚深重，因此到了最後「此情可待成追憶」之「待」字時，應是拖長加重，尾句「只是當時」四字則要輕輕迅速連讀，而將拖長重讀的分量移到「已」

<sup>333</sup> 「錦瑟」一詞，有以為是人名，陳世驥採清人馮浩之說，所指應為樂器。李商隱詩中常有「錦瑟」出現，有時指實物，而這首詩中言「五十絃」，陳世驥以為應是採神話中瑟的典故：「瑟五十絃，黃帝破為二十五絃」，以原始神話中創造的神秘，象徵年歲生命之未知，故「無端」兩字暗示了人生充滿未知，而讓人心生迷惘之情。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 112。

<sup>334</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 112-113。

字上去，讀法為「此情可待 成追憶，只是當時已 惘然」。

詩歌在「時間」上，從首聯詩人的內心對有限時間的變化，擴大到對無窮、無限時間和空間的感受，然後尾聯「此情可待成追憶，只是當時已惘然」回到主觀有限時間之感受，詩人由「現在」而看，用「待」字表示「將來」，「已」字則表示「過去」之「時間」，詩人之「情」涵蓋全詩。因此，到了詩歌的尾聯，字的律度略作巧妙錯置，將「待」字拖長加重的讀法，便會讓人有意味無盡的悠長，而面對過去之「當時」輕輕迅速連讀，再將「已」字拖長加重，讓人更覺時間流動的快速，所以詩人就不得不留下永久的惘然了。<sup>335</sup>

李商隱〈錦瑟〉中的「時間」意涵，詩人由對自己有限生命之經歷變化，是「有限的時間」感觸，而進而為擴大以展至「無限」，表現天地自然一切無止境的變遷幻化。這是詩人對生命有透徹了解之後展現對生命的執著和。所以，詩人由自己年華有限的時間，擴展至無限時間流動變化，而一切終歸為「情」所充滿，詩人以深切而主觀之情作為結束。<sup>336</sup>而律度的表現，則在於尾聯最後二句的「待」和「已」二字上，巧妙地變化，使全詩更顯特殊。〈錦瑟〉透過多層次「時間」以及巧變「律度」的相互聯結，顯出高度的示意作用。

中國詩歌中的「時間」和「律度」成份，詩句字句有輕重快慢、抑揚頓挫具有節奏的表現，再加上「含蓄流動」而動人的「時間」，二者緊密結合促使詩歌發揮高度且積極示意作用。陳世驥認為，這就是「詩所以為詩」，能夠表現散文之所不能表現之深意，而更顯深刻動人之原因。

### 三、中國詩歌的鑑賞：論杜甫〈八陣圖〉

唐代以詩歌為文學主要表現的形式，特別是近體詩，能夠以極簡短的詩歌形式，並在格律嚴格要求的限制之下，展現更高度的文學性。陳世驥以「抒情」作為中國文學的傳統，認為「抒情」是中國文人創作的動力，內在自我情感的流露與傾訴，則成為詩歌最大的特質，而唐代這一新興的詩體，特別是僅用二十個文字表現的五言絕句，究竟如何在簡短形式與嚴格格律之條件下，表現抒情自我之內在深刻情感？陳世驥選擇盛唐詩人杜甫的〈八陣圖〉詩歌作為鑑賞主要例子，

<sup>335</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 114-116。

<sup>336</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 109。



以突顯唐代詩歌所能呈現出的濃厚「抒情」性質，證明何以唐代詩歌作為「抒情傳統」發展的巔峰。

要鑑賞詩歌，陳世驥認為必須先了解一首詩的特殊性。因為一首成功的詩歌，無論其主題有多平凡或感受有多普遍，必然有它獨特之處，使它建立起清楚的特質。所以，不僅要認識詩歌的外在特徵、聲音和表面意思，還要了解其內在所隱含的多面向且複雜因素，然後才可看到這些內部和外在的結合後，所構成的一種獨特的特質。但，鑑賞若只是將詩歌如解剖般地分析，其意義並不大。

我們必須知道要鑒賞一首詩，我們的程序不是以分析開始的，也不是以分析為終極目的。在分析以前和終了以後，另有一番心靈作用，夾著分析的過程而且幫助分析的過程。這心靈作用，無以名之，只好稱之為直覺作用 (Intuition)，但這裡所謂直覺，絕不是「遁辭知其所窮」。<sup>337</sup>

陳世驥指出，分析並非鑑賞詩歌的開端以及最終目的，在鑑賞時，會有種力量得以支撐並幫助我們進行分析——就是「直覺」。這裡所謂的「直覺」，並非是任何不確定的感覺或猜想，而是當我們面對作品時，所能夠直接感受到的美感經驗，可以稱為一種「本能的快感」。這樣的快感可能只由詩歌的表面或部分所引發而起，但卻能夠涵蓋整首詩歌，成為最前端且最具有震撼力的經驗。對於這份「直覺」，陳世驥認為必須設定一個最重要的焦點，以避免鑑賞時偏離主題。「直覺」是一個開端，在鑑賞之後就能體驗到詩歌中更具有層次且寬廣之美感，所以「直覺」也是最終的感覺，而這樣的直覺並非天生，陳世驥認為必須靠培養。<sup>338</sup>進一步則要追問，所要培養之「直覺」是指什麼？

要研究欣賞中國詩，或任何國的詩，基本上要培養的自然要素：第一、對詩的文字的嫻熟，第二、對詩的形體或形式 (form) 的瞭解，第三、對詩的類別，所謂文類 (literary genre) 的歷史發展，要有知識。<sup>339</sup>

<sup>337</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 128。

<sup>338</sup> 所謂「直覺」，詩人兼批評家艾略特之詩：「我們追求探索的盡頭，是要達到我們原始的開頭，而對它有初度的了悟。」「開頭」和「盡頭」就是「直覺」。法國近代哲學家柏格森：「直覺是出於本能之變，為無目的企圖，而有清醒的自我意識，乃至能於對當前的事物發生無限的反應與擴大」。哲學家斯賓諾薩：「所謂直覺是一切實驗的、科學的知識，所構成的終極澈悟大於全體的境界，更重要是具備看活生生的當前的直感。」陳世驥言，一般皆以為直覺是自然本能，不需培養修鍊，但在鑑賞詩歌與分析時，作為開端和最終的直覺經驗，是必須經過培養和陶冶。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 128-130。

<sup>339</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 130。

對此，陳世驥提出了三點鑑賞詩歌所要培養的「直覺」。必須對詩歌文字、外在形式與文類發展有所了解。對文字，不僅是對字面義的了解，也要掌握言外之義，以及全詩中每個字之間的關係，還有彼此之間聲音的配合；形式並非只是看平仄押韻腳、字數語言等外在表象，還有詩中的一切意象、語調和其他相關配合，讓全詩具有表情達意的功用；文類也非只照歷史發展，而是要在同一類之中，分辨各個作品的成就，加重各類之中和各類之間的比較。<sup>340</sup>

文類指某一般的作品，既由它們的外形結構相同而可以辨識，還更由一般詩人的慣常通用這一外形而成為風氣，以至於使得這一文類的作品，常有大致相同的共同藝術效果和特點。<sup>341</sup>

所謂「文類」，是指某一般具有相同或相似外型結構的作品，而這外型結構又由一般詩人常用並形成一風氣，使得這一般的作品會具有相同或相似的藝術表現和特色。如中國詩歌中的「五絕」，相較於其他五言、七言詩或四言詩，有其不同的情調及個性的特別，所以可以稱作一種「文類」。而鑑賞，則是要看這一文類中的一首作品，如何能夠顯現其本身獨體的特色，而其特色表現的成功，就更加擴大它的局面，就如鑑賞一首五絕詩，要觀察其中內在的各種成份品質，如何彼此間相互配合，營造出全詩氣氛展現高度的示意作用。

唐代五言絕句中有許多特別作品，如常寫山水自然的王維與孟浩然、喜歡月亮的李白等，除了這些主題，我們可想到在五言絕句這樣的文類中，必定儲存了許多「限定不移的意象、景狀和情緒」，但若不能真正了解這些被儲存的感受，那麼就會落入一種「限定不移的反應」。<sup>342</sup>因此，陳世驥認為鑑賞詩歌要能在同一文類中相似的作品，尋求不同之處，即所謂「異中見同，同中見異」，並要有對詩語言和文字有敏銳感，能體會詩的言外之意、弦外之音，如此才能體會詩歌之意趣，發現詩歌的奇特之處，否則一切就如圖畫一般，浮雲也僅是浮雲、月亮也僅僅是月亮罷了。

<sup>340</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 130-131。

<sup>341</sup> 「文類」的定義，陳世驥認為就像兩位西洋現代文藝理論家 Welleck 和 Warren 所說：「英國第十八世紀的八音詩句和現今二十世紀的雙重音句兩種「文類」，比起一般的輕重五步句「類」來，不但有音類字數之差，而在情調和個性上也是特別。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 133。

<sup>342</sup> 「限定不移的意象、景狀和情緒」(Stock images、Stock situations 和 Stock emotions)，陳世驥認為五言絕句這樣的詩歌「文類」，其中有許多相同的意象、景色與情感存在，但若不能真正體會了解這些，一不小心對於唐絕句便會落入一種「固定不移的反應」(Stock responses)，詩歌一切的一切，就無所謂特別之處。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 134。

在詩歌高度發展的唐代，陳世驥挑選「五言絕句」這一「文類」詩歌作為鑑賞例子，特別是杜甫的〈八陣圖〉，認為這首詩以其特殊性展現「五言絕句」這「文類」的高度性。

又唐近體詩對於格律要求極為嚴格，篇幅也較為簡短，尤其是五言絕句，僅四行二十字，要表現出詩歌高度的示意效果，更是不容易。<sup>343</sup>所以，詩歌必須省去不必要的修飾辭和敘述，然後追求在一剎那之間產生動人力量，而詩歌主題則多是一般人所知，如月光、日落、竹林、梅花等自然景就成為詩歌中普遍存在的場景，把酒言歡、歡樂聚首與憂傷道別、鄉愁或孤獨遠行等都成為主題。<sup>344</sup>除此之外，詩中的「時間」和「律度」，也是產生動人力量的主要原因之一，「時間含蓄流動」，詩句中各字交互作用，行和行間互相影響，才能讓詩歌發揮高度的示意作用，產生動人之感。<sup>345</sup>再以此鑑賞那看似簡單普通的〈八陣圖〉，可以發現詩中有其不平凡之處。

中國許多五言絕句，大都有一共通點，就是人身處大自然中，但往往大自然主宰了一切，人則是顯得微不足道，甚至不得已消逝在自然裡。然而，在同樣屬於五言絕句這一「文類」的〈八陣圖〉，卻有不一樣表現方式。

這首詩是沉沉重重的「人」的世界，放射到「人」歷史的一幅大幕上面去。人在人世上所最關心的，功、名，志願雄心抱負，失意敗喪遺恨，佔滿全篇二十字的主調。至於自然景物，如果是出現了一點兒，是居於副位，甚至可以說已經是「人」化了(anthropomorphized)。<sup>346</sup>

陳世驥言在〈八陣圖〉裡，人類世界成為主要景象，投射出一幅人類歷史的畫布景象。人類追逐名利的渴望，名譽、功績、抱負及挫敗的情感，就是詩的主宰。雖然有自然界中的「江流」、「石」出現其中，但經過人情感的加工，使之人性化，並成為人類情緒的表現。整首詩呈現出一段具歷史意義的片段，一個與強大的歷史交戰之英雄人物的悲劇。

<sup>343</sup> 在此陳世驥特別指出，五言絕句相較於七言詩體的格律，則更受限於簡短的文字，因此要展現其巧妙和特別則更加困難。但若與更短的四言詩體比較，陳世驥則認為，五言絕句較值得重視。因為過去四言詩多用在碑銘箴戒、教條或後世的宗教禪偈，古來只有曹操、陶淵明少數詩人有成功作品，且四言詩每一句有固定的節奏，平順地不覺有什麼呼應轉折，然而，只一字之差的五言，全部節奏就完全改變。就像鍾嶸《詩品》所說「五言眾作之最有滋味者也」。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 136-137。

<sup>344</sup> 詳見本章第一節論述。

<sup>345</sup> 詳見本章第二節論述。

<sup>346</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 135。

有著人、歷史、自然和一切的關係〈八陣圖〉，展現其內在深沉感人力量，<sup>347</sup>又詩中這強大力量與複雜關係，如何以極簡短四行二十字表現？陳世驥提出了深入分析具體方法，從主題的選擇、材料的運用以及手法技巧與藝術目的的完美配合三方面著手。<sup>348</sup>透過詩歌所選擇主題材料和完美的書寫手法，作品就可完整地分析，進而透徹地欣賞詩歌本身特殊性，以此也可以得知詩人如何在嚴格格律之中，既遵守規則又能巧妙運用文字，寫出動人的詩篇。

杜甫〈八陣圖〉：

功蓋三分國，名成八陣圖。

江流石不轉，遺恨失吞吳。

從主題和材料來看：詩的主題取自於一個動盪不安的歷史篇章，詩歌所寫的主人翁—諸葛亮，是漢帝國後最受人景仰的政治家，「功蓋三分國，名成八陣圖」兩句正寫出他在「三分國」這段歷史上的響亮名譽及赫赫功績。他不同於歷史上其他英雄之處，是他的人格最不具爭議和批評。中國人總說：「天時地利人合」，以此看當時三分之天下，魏似乎佔有著「天時」；吳則佔「地利」受保護；蜀是三國之中最弱的一國，只透過人爲的努力而延續，即「人和」，諸葛亮以其足智多謀，努力、忠誠且堅毅爲蜀付出，也因為如此，蜀國最早滅亡，卻沒有人將之視爲他的錯誤而責難他。<sup>349</sup>

「三國」和「諸葛亮」在盛唐時期被杜甫拿來作爲五言絕句這一盛行「文類」的創作主題和材料，雖然詩的內容沒有影響唐代當時的文學走向，但這段歷史故事卻是當時大眾所熟悉。<sup>350</sup>這樣的歷史主題，這樣的人物材料，不同於以往五言絕句中常見的大自然場景，杜甫將詩的場景轉換爲人類歷史，與其它五絕同樣具立即吸引力，並也能在短時間內引發共鳴，被當時一般人所熟悉，但陳世驥指出〈八陣圖〉詩中的「情」，卻完全不同於其他眾多五言絕句作品。

<sup>347</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 135-136。

<sup>348</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 139。

<sup>349</sup> 不論是同時代人的評論或史書《三國志》，亦或是後人書寫之傳記，其中對於諸葛亮之人格都是讚美，陳世驥據此說明，普遍對於諸葛亮高尚人格均是沒有異議的。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 139。

<sup>350</sup> 陳世驥以詩人白居易〈驕兒〉詩中有「或笑鄧艾吃，或笑張飛胡」之句出現，又「三分國」或「三國志」之故事在唐代受歡迎，還在市集中被公開說書之例子，說明〈八陣圖〉中的歷史內容是被唐代一般大眾所熟悉的，而杜甫也在唐代全盛時期也將此內容寫成一首五言絕句詩作。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 138。補充說明：〈驕兒〉一詩，應爲唐代詩人李商隱之作，陳世驥寫成白居易，應爲其筆誤。

這種情感是「莊嚴」的、「悲劇」性的 (sublime and tragic)，和其他多數五言絕句的「美麗」的、「抒情」的 (beautiful and lyrical) 大大地不同。<sup>351</sup>

陳世驥認為〈八陣圖〉所展現的情感是莊嚴且悲劇的，此和一般五言絕句的優美抒情性不同，而這樣的情感效果，卻同樣以簡短的二十個字形式來呈現，這是藉由詩人杜甫巧妙操縱文字的力量，因而完成看似表面輕鬆閒逸，其中卻又隱藏著複雜且極具張力情感，這無疑是杜甫特出才華的證明。

這樣歷史主題與這樣英雄人物素材的使用，杜甫營造出詩歌悲劇且莊嚴之情感，陳世驥認為這是中國特有的，是「中國式的悲劇」，與古代西方希臘之悲劇並不相同。<sup>352</sup>也因為中西方文化造成文學上的差異，所以才讓中國歷史上政治楷模諸葛亮，雖然具有崇高之地位、有著悲劇般的命運，也成爲一個悲劇英雄，但並不是像西方那近乎神般的英雄人物，也非中國理想化聖人，他依舊是以一般人之身分存在著。<sup>353</sup>

中國詩歌以特有的方式來達到高度悲劇效果，閱讀讓人立即感受其中崇高情感，杜甫〈八陣圖〉就是代表。接著要問這一悲劇的是如何呈現？

我以為這命運形象的表現，常是一個空白的時間和空間的意象。我們中國文學裡不出現命運之神，但常拿時間不可抗的流動，和空間無窮的運化來暗示命運的力量。<sup>354</sup>

陳世驥認為中國詩歌中的悲劇性是以「時間的流動」和「空間的無窮」來表現命運。之所以稱「命運」，「運」字之意思就是流動，沒有人格意志且廣大無邊際，不可抗拒地流轉，所以人也無法與它發生戲劇性的衝突。無法用衝突來解決的悲

<sup>351</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 139。

<sup>352</sup> 在不同文化和不同的時代，悲劇藝術的表現方式各不相同，而中國與西方的差異性，根源於各自偉大的文化傳統，概略來說，中國與古希臘之差異則在於對於命運和人類之於世界位置的態度不同。希臘人的悲劇效果，在於人類經歷命運或最終災難的強大戲劇化衝突，人類自始至終盲目行動，然後面對其殘忍的預先安排。對於希臘人而言，人類與命運的接觸是直接的，命運是人格的化身；但中國人的命運無論是儒家思想或道家自然論的道，都不是人格化的，沒有人可以逃過命運，對於命運是無能爲力的，所以人與命運的衝突不可能是戲劇性。所以，陳世驥認為在中國文學裡並無戲劇，但有其他方法和形式來完成人生命運中悲劇，杜甫〈八陣圖〉就是代表性作品。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 140-141。

<sup>353</sup> 陳世驥言，倘若諸葛亮在中國被理想化爲一聖人，凌駕於一般大眾身分之上，那麼詩歌的主題就會變得更簡單，就像是一首表現崇敬或祈禱之詩，這對於五言絕句的表現來說，在意義與語調上將會顯得單調，而諸葛亮的形象也不會如此崇高，可能變成更具爭議性的悲劇人物，反而降低了詩歌的莊嚴性。陳世驥，“To Circumvent ‘The Design of Eightfold Array’”〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新七卷第一期，1968 年 8 月，頁 37。

<sup>354</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 141。

劇，必須有其它方式來得到解決。

作為命運感來看，這和人並不直接衝突。但詩裡所成就的高度悲劇情感是借用另一手法：可以說，不是用衝突而是用反映與對照。<sup>355</sup>

陳世驥認為中國式悲劇是用「反映」與「對照」手法來表現。中國的命運觀念，人的意志和行動看似較自由且自主，但人在這世界上，還有外在的命運不斷的推動，在時間、空間無止境的流動中，被迫地不斷地改變。當人之功名成就越偉大，若和時間、空間流動消逝對照，更顯得一切的短暫且不能掌握，二者形成一大對照。這樣的方式，到了最終也不會改變，人會陷入廣大無止盡的焦慮當中。<sup>356</sup>而那對於人生的一些堅持的短暫掌握，就讓人更顯得偉大，也更突顯人的價值。<sup>357</sup>

因為這種命運之觀念和態度，才讓詩歌中具有中國式的悲劇景色和情感。閱讀杜甫〈八陣圖〉，直覺能感受到巨大的時間和空間的流動變化，對當前事物無限的展開想像之後，便可看見詩裡一個悲劇的景色呈現以及悲劇性的情感流露。「功蓋三分國，名成八陣圖」，詩歌開頭二句寫偉大的功業與名譽，偉大的理想抱負是人一生最大的希望，是歷史人物英勇的最高境界，正面肯定的人生意義。但，第三句「江流石不轉」卻帶來強大且意外的轉折，在此時間和空間瞬間轉換，人的功業和名譽成就，轉降至河流與石頭的自然景象，過去的「三分國」歷史時間，彷彿江水奔流般逝去，當時的「八陣圖」只剩下一堆「石」，當年的時間與空間場景完全的轉換了。<sup>358</sup>中國式的悲劇，時間空間和人類歷史的反映對照，無法解決的、不可抗拒的命運，所以尾句道出了「遺恨失吞吳」。河流繼續流動，遺恨像石無法改變，時間和空間繼續流轉到無窮盡，詩中的主人翁諸葛亮卻無法減輕或終結悲痛，讀來讓人有無限感慨。

最後一句「遺恨失吞吳」延續了前面的詩句，也呼應了詩的開頭，這是絕句中有「有機形式」。整首詩的關鍵句「江流石不轉」，加入的自然與悲痛的歷史與光榮的成就對比，詩中的緊張感立即顯現。最後一句「遺恨失吞吳」訴說了人的

<sup>355</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 142。

<sup>356</sup> 陳世驥又說，中國式的命運觀點與西方不同，是沒有人格化的上帝支配一切的時間和空間，但在文學作品中不一定是表現悲劇的成分，不過到了詩歌中要成就悲劇莊嚴的效果時，會以反映和對照的方式來表現，因為不像西方以戲劇性的衝突來表現，所以結果就不會有像西洋悲劇中所謂「拯救」，也不會有補償或贖罪後緊張感的釋放。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 145。

<sup>357</sup> 屈原〈離騷〉亦是以此方式表現，詳見本論文第貳章第二節論述。

<sup>358</sup> 「八陣圖」，我們所知的是以石頭築起於江河岸的交戰陣式，是諸葛亮以足智多謀的策略完成，展現其高超的軍事才幹。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 144-145。

悲痛仍是如此猛烈確實，就像那些光榮的成就和名聲，而這些悲痛將人提升為英雄的層次，但依舊得面對巨大的時空，卻因為無法抗拒，仍舊是一大悲劇。

另外，陳世驥從聲音的部份探討了〈八陣圖〉，這就是「律度」於詩歌的示意作用表現，可見詩句中各字交互作用，行和行間互相影響，詩的每一部份都活生生地，豐富地展現整體的效果。

*Kung kai san fen kuo*  
*Ming ch'eng pa chen t'u*  
*Chiang liu shih pu chuan*  
*Yi hen shih t'un Wu*

陳世驥指出，以現代中文念法朗讀〈八陣圖〉，便可以注意到詩的頭韻大多由爆破音為發音開頭，接著是喉音，開放性母音，再以重鼻音收尾，且推測以唐代的發音重組後，變得更加明顯。<sup>359</sup>

*Kung kai sâm p̄uən kwək*  
*M̄iàng z̄iàng pwat d'iën d'uo*  
*Kang l̄ieu z̄iak p̄iəu t̄iwän*  
*Iwi yen s̄jēt t'en nguo*

陳世驥表示，一種語言中的任一聲音獨立來聽，可能無法代表某種特別的情緒。語言中能表達出情感的聲音，也很難與所代表的意義區隔開。當詩中的聲音編排精湛而明顯，同時又能夠明白它們所代表的意義時，我們一定會被充滿情感而優美的聲音效果打動，這時候詩形成一種「有機形式」(organic form)，而〈八陣圖〉的表現就是如此。所以，陳世驥說：「英雄(諸葛亮)的負擔，深刻的悲劇語調，大聲放膽的悲慟，透過聲音在每行間傳達出來。我們不得不用非常緩慢的節奏唸詩的每一行，在沉重的呼吸中朗讀詩的每一個字，嘔出每一個音節，就像為悲劇的升起和悲痛放聲大哭。」<sup>360</sup>

除了聲音之外，陳世驥觀察到〈八陣圖〉詩的字與字之間，行和行之間有種獨特神秘的關係，每一詩句有明顯的句法結構，我們還可以感受到文字使用的特別之處，彼此呼應、互相影響，形成「有機形式」。<sup>361</sup>

<sup>359</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁44。

<sup>360</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁44。

<sup>361</sup> 〈「八陣圖」圖論〉一文為陳世驥於西方環境中使用外國語言教導中文的真實經驗。此處，陳

功蓋三分國

His deeds overarched a Country Tripart Torn,

名成八陣圖

His fame's monument, this Design of Eightfold Array.<sup>362</sup>

前二句詩句表面上以對稱方式傳達詩的意義，讚揚主角諸葛亮的非凡成就，但再仔細地觀察，可以發現兩行詩句的字與字有著神秘關係，而且行與行之間暗示性地對照，賦予了詩新的意義。「功」字說明了諸葛亮的功業卓越顯赫，然後再配合「蓋」字與建築有關意象之意義，將「蓋」字英譯為「overarch」，可以說精確且高度地表達了「蓋」字之意義，讓我們可以感受到諸葛亮的功業是那樣氣勢強大地凌駕超越於某個事物之上。<sup>363</sup>「蓋」字後的受詞為「三分國」，重點在於強調「一國家受暴力而一分為三」，因此陳世驥英譯為「Country Tripart Torn」，而非很表面「Three Kingdoms」，因為「tripart」能表達「三」與「分」的緊密關係。如此組合連結詩句各字得出「功蓋三分國」之豐富意義，意指諸葛亮的功業(成就)懸繫在一個破碎的國家之上，就像一個高聳但被掏空的建築物。成就雖然光榮，但注定成為悲劇的事實卻已暗藏於內，且超越他所能掌控。詩句將我們帶到一個崇高的視野，看見諸葛亮的偉大成就，卻是悲劇，無法改變的命運，沒有戲劇性的衝突，繼續傳遞到了第二句。<sup>364</sup>

「功蓋三分國」把我們帶回到過去的歷史時刻，看到諸葛亮光榮之成就，經歷了「時間」，結果卻是「名成八陣圖」，諸葛亮的名聲變成了八陣圖設計。陳世驥表示，「成」字於此應解釋為「變成」，英譯為「monument」(以 monumentalized 註解)，意指「被紀念立於石碑上」，與上句的「蓋」字相對照，同樣與建築意象有關，而且可以聯想到「八陣圖的設計」這層的意義，表示諸葛亮之名聲被實體

---

世驥使用英語來解釋中文文字表達的力量，即使有困難度，但他仍希望可以引起共鳴，忠實翻譯並說明介紹〈八陣圖〉之意義。Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁45。

<sup>362</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁45。

<sup>363</sup> 陳世驥表示，詩句此處的翻譯需要一個強力的動詞，所以使用了「overarch」來英譯「蓋」字，並以「lofty above」作為「overarch」註解，因為「蓋」在詞源學中意思是指「用茅草鋪成屋頂」，也就是「置於頂上」，這能與主題「八陣圖」協調，正如詩中所說，是由石頭建成。「lofty」意指「崇高的」，可以充分表現出對「功」的讚揚，「lofty」字的根源是「loft」，意指「頂樓的結構」，因此不論在視覺或詞源上都與「蓋」有密切的關係。Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁45。

<sup>364</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁46。



化爲偉大的「八陣圖設計」。「功蓋三分國」句中已暗藏諸葛亮的悲劇，在經歷時間與空間的變化後，延伸到了「名成八陣圖」，諸葛亮人與成就都已不在，只剩名聲存在就是實體「八陣圖的設計」，表現人生存在有限時間和空間中的可能性，看見人生存於變動朝代和短暫世界中的偉大。<sup>365</sup>

「功蓋三分國，名成八陣圖」，陳世驥指出第二句的「成」字其實間接反映了第一行的「功」字，意指爲「成就被實現」，就是中文常說「功成名就」的「功成」，「功成」一詞的使用比「名成」一詞還來常見。但是杜甫在〈八陣圖〉中所使用的是「名成」，因此內容「實現」的意思被削減，因爲在這裡「功」和「成」兩個字分在第一和第二句中，保持著剛好可以誘惑對方的距離，所以讓人有一閃而過的念頭是，主角諸葛亮的「功」(成就)在這裡也許並不是真正的成就，因爲它是不穩地橫跨在一個被撕裂動搖的國家上，錯誤必然會來臨，所以我們接著看到的是「名成八陣圖」，名聲變成了一堆石碑。這是「功蓋三分國，名成八陣圖」二句文字另一微妙使用的地方。<sup>366</sup>且「時間」在二句中含蓄且神秘地流動，造成了一切改變，當諸葛亮人已不在，名聲在死後留存，英雄的形象和偉大的設計，以強大的重量墜至第三行，就像在大自然的遼闊中倒下的國家。

江流石不轉

Is ruined stones now, the River's flow cannot overturn:

遺恨失吞吳

His testament of grief, beyond death and unconquered Wu.<sup>367</sup>

「江流石不轉」把我們從人的世界帶往到大自然的世界當中，江水和石頭這大自然的意象出現，無限地延伸並擴大了我們的視野。「時間」在前兩句中已悄悄地運轉，在這句則達到了極致。主角諸葛亮的成就已隨著滅亡的國家消失，標記著他個人才華、保存他名聲的八陣圖設計，則被猛烈的江水猛烈的沖刷，最終什麼都不再改變了，江水將繼續流動，那些石頭也將永遠頑固地不移動，蘊含著深深的感傷在其中。從第一、二句到第三句，呈現出了一個人物的悲劇轉變爲自然界的奇蹟。

<sup>365</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁46-47。

<sup>366</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁47-48。

<sup>367</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁48。

「遺恨失吞吳」，陳世驥英譯「遺恨」為「testament of grief」，意指人死後還「遺留著悲痛」，後面接著「失」字，可以用以指「失敗」，「吞」字則有「征服」之意，整句意思是遺留下悲痛乃是因為征服吳國的失敗。在歷史上受到爭論的是，詩中的英雄諸葛亮既沒有參加征服吳國的行動，在當時也未曾策略上協助任何行動，詩人杜甫也必然知道如此，而吳國向來就不是可親的同盟，沒有征服這個敵對者，是諸葛亮「死後遺恨」的一部份。然而，杜甫關注的並非征服吳國這件事，而是看見主角諸葛亮必須面對不可改變的命運時，因而心生悲嘆。所以「遺恨」與「未征服吳國」有關，它是超越死亡的，杜甫使用「失」字來表示具有「超越」意義，因此陳世驥英譯「失」字為「beyond death」。<sup>368</sup>

從詩的整體結構、語調、意象和觀點中，陳世驥說明了杜甫〈八陣圖〉的深刻意涵。一首好的絕句，最後一句完整了此詩的同時，也與開端起了共鳴。杜甫以五言絕句這一「文類」，使用極短篇文字，深刻表現出「中國式悲劇」，詩歌中盡是時間空間與人類歷史反映對照，並沒有戲劇化的舉動描述，可以說是「靜態式的悲劇」，內容以短短二十字，在一剎那間，給我們一個極完整且深刻的莊嚴悲劇，充分展現出悲劇人物—諸葛亮的困境，可說是人類極度悲劇的縮影。<sup>369</sup>人在一瞬間達到成就的頂峰，又墜入無邊的痛苦深淵和大自然同化，在經歷「時間」與「空間」流動轉換後，又顯得渺小，但最後也只能在無窮中，繼續找尋存在的價值與意義。<sup>370</sup>

<sup>368</sup> Shih-Hsiang Chen, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array'" 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新7卷第1期，1968年8月，頁48-49。

<sup>369</sup> 十九世紀末期，有少數的歐洲文藝批評家和戲劇家，想要為西方的悲劇藝術尋找新發展和新標準，所以他們提倡一種所謂的「靜態的悲劇」，就是要取消一齣悲劇的戲中所有動作。比國的梅特林克(Maurice Maeterlinck)主張「生命中真的悲劇成分的開始，要在所謂一切驚險、悲哀和危難都消失過後」，「只要純粹完全赤裸裸的個人孤獨的面對著無窮的大宇宙時」，才是悲劇的最高興趣。更早些還有史萊格(Von Schlegel)說「悲劇是應該引導我們，對於我們的生存和一切可能性的極端最大限度之間的關係，加以心誦、沉思、默念—即對於無限世界的心誦、沉思、默念」。陳世驥認為十九世紀這些西洋文藝批評家為悲劇所追求的高深理想—「靜態式悲劇」，在西洋戲劇這一藝術中式錯誤的，無法實現的；但沒有想到，這「靜態式悲劇」居然可以出現在中國文學的詩歌當中，表現在五絕這一「文類」，那就是杜甫〈八陣圖〉。陳世驥，《陳世驥文存》，頁147-148。

<sup>370</sup> 對於陳世驥特別以杜甫〈八陣圖〉作為詩歌鑑賞之例子，夏志清曾說：「世驥非常偏愛這首詩，認為它代表一種靜態悲劇，在氣勢上直可以同古希臘悲劇相頡頏。在我看來，首四行的詩無論如何是不能同阿基勒斯的悲劇同日而語的，杜甫詠諸葛亮的詩很多，其中最偉大的一首，悲劇性最濃的一首，在我看來，當然是〈古柏行〉。我雖然不同意世驥的看法，但他讀詩細心的態度，照舊使我心折。」陳世驥，〈序二—悼念陳世驥並試論其治學之成就—〉，《陳世驥文存》，頁25-26。

#### 四、結語

中國文學的發展，到了唐代則是以詩歌為代表性文學，其中又以近體詩的律詩和絕句為最主要的表現形式。絕句、律詩篇幅都極為簡短，唐代詩歌就以短短幾句，數十個文字來展現出了詩歌中的「抒情」。陳世驥探究了中國詩歌中出現的「自然」、「時間」與「律度」，用以論述李商隱〈錦瑟〉詩篇，並以杜甫〈八陣圖〉作為詩歌鑑賞的主要範例，證明中國詩歌到了唐代，可說是中國「抒情傳統」發展的巔峰。

自然與人高度交織交融的現象是中國詩歌中的一個明顯特徵，且普遍出現在中國詩歌當中，不論是天體宇宙、日月風霜雨等，在詩歌中自然與人的關係是非常的密切。因為這樣高度交織交融的緣故，所以中國的詩歌才更顯得特別。又「時間」和「律度」是中國詩歌最基本的成分，詩歌中的「時間」和「律度」往往交互發生關係，產生高度的示意作用。「律度」是詩歌中音韻調所表現出來的節奏，一首詩或一段詩或一句詩，其內在結構緊密不可分，各字息息相關，組合成為一有機體，這時候詩歌中的「律度」所展現的就是這首詩其內在結構最強而有力且最為特殊的詩意，詩的句子都能以最活潑特殊之方式表達深深刻意義，這是散文無法代替的。近體詩有嚴格格律，詩人能夠在嚴謹中，巧妙地發揮「律度」的高度示意作用，就可以呈現詩歌動人美妙之處。「時間」是最動人的力量，也是人生背後推動一切的力量，詩篇中的時間含蓄流動，所以可以有動人深刻的境界。唐代詩人李商隱〈錦瑟〉中多層次「時間」表現以及微妙「律度」使用，產生高度示意作用，詩人之「情」涵蓋全篇詩歌，呈現濃厚「抒情性」。

杜甫〈八陣圖〉這一首五言絕句詩，每一詩句各字交互作用，行和行之間互相影響，詩的每一部份都活生生地且豐富地展現整體的效果。每一詩句明顯的句法結構，還有文字特別之使用，形成一個「有機形式」，發揮詩的高度示意作用，豐富了詩歌的意涵。詩中人類世界成為主要景象，有著人、歷史、自然和一切的關係。詩的題材取自歷史篇章，諸葛亮則是詩歌中主角，杜甫用以拿來作為五言絕句這一盛行文類的創作內容，不同於以往的五言絕句，有著一種莊嚴的悲劇情感效果。陳世驥認為這是一種「中國式的悲劇」，詩中有「時間的流動」和「空間的無窮」的展現，用對照和反應的方式，讓人世間的一切顯得短暫而且有無法掌握之焦慮恐懼感，到了最終也無法改變，無法解決。杜甫〈八陣圖〉中巨大的時間和空間的流動變化，映現詩中一個悲劇景色的呈現以及悲劇人物的情感。功業

與名譽，成就了歷史人物，但歷經時間和空間轉換，河流繼續流動，遺恨像石無法改變，主人翁諸葛亮面對巨大的時間空間，因為無法抗拒，所以仍舊是一場悲劇，但即使是如此，人仍要在無窮的時空中繼續找尋自我存在的價值與意義。



## 第肆章 陳世驥「抒情傳統」建構歷程

陳世驥提出「抒情」為中國文學主要特質，而這「抒情」不斷地在中國文學中發展，成為中國文學的「抒情傳統」。從中國文學的發展來看，陳世驥「抒情傳統」論述內容是以《詩經》作為「抒情傳統」之起點，之後《楚辭》則成為「抒情傳統」之濫觴，至魏晉六朝，以陸機〈文賦〉為「抒情傳統」之流衍，再到唐代詩歌蓬勃發展，可以作為「抒情傳統」之巔峰。《詩經》是一種音樂性之詩歌，為早期先民內心情感的自然流露，具備「抒情詩」特質，透過詩中韻律節奏和意象，表現出強烈的抒情性，可以說是「抒情傳統」起點；《楚辭》為多位文人作品的集結，詩歌類型繁多，有焦慮不安、悲傷憤懣、慷慨激昂等情感，多是詩人內心自我傾訴的表現，〈離騷〉是詩人屈原內心情感的強烈表露，詩篇中豐富的意象以及「時間」含蓄流動，詩人對於自我存在於時間卻無法把握而感到焦慮不安，表現濃烈抒情性。〈九歌〉則以「時間」和「空間」為主題，表現人存在於世間的情感。〈離騷〉、〈九歌〉或擴大到《楚辭》，可以說是「抒情傳統」濫觴；作為文學批評的〈文賦〉，指出「情」為文學創作的首要條件，且強調「秩序性」，是身處亂世的陸機內心情感的抒發與寄託，不自覺讓〈文賦〉亦充滿了秩序性。陳世驥將〈文賦〉英譯為如詩歌般的韻文，看見了陸機那深刻之情感和精神，並以為「抒情傳統」流衍；唐代以近體詩為詩歌創作的形式，近體詩篇幅短又有嚴格的格律限制，要表現出高度示意作用並不容易，然而詩人卻能透過「自然」、「時間」和「律度」於詩中交互作用，表現高度示意作用，傳達詩中動人深厚之情感，可以說是「抒情傳統」之巔峰。理解陳世驥「抒情傳統」論述的內容之後，本章進一步則要追溯這「抒情傳統」是如何被建構。

身處在二十世紀中期的陳世驥，他眼見中國所經歷的分裂混亂，身在國外的他作為知識份子是何種心境，又如何自處與面對；赴美之後，陳世驥先英譯了陸機〈文賦〉，再而探究中國詩歌，尤其關注詩人杜甫〈八陣圖〉、再而上追詩人屈原〈離騷〉，最後是《詩經》，終於提出了「中國抒情傳統」。陳世驥這一連串的學術研究道路，可以說都是根源自陳世驥內心情感，這一份特殊的情感，致使他提出「中國抒情傳統」，從他所建構的「抒情傳統」論述中，便可以看見他學術思想脈絡的承接和連貫，展現出了創作的秩序性。

陳世驥「中國抒情傳統」為現代中國文學開啓一重要方向，可惜陳世驥尚未將其論述系統建構完成便猝逝。<sup>371</sup>陳世驥早期在中國的這段時間是他學術道路的起點，1941年赴美之後，則專注於中西比較文學與中國古典文學詩歌等研究，他早期的學術生涯以及赴美之後的種種經歷，都影響著「中國抒情傳統」的提出。故，本章從陳世驥早期在中國的學術生涯以及遠赴美國之後的學術成就，以論述「抒情傳統」建構歷程。



<sup>371</sup> 夏志清曾說：「唯一的遺憾，世驥研究中國古代文學、文藝批評、唐詩多少年，雖然在這三方面寫了不少有卓績的論文，終究沒有時間把自己的心得系統化起來寫成一本自成一家言的專著。」1968年陳世驥寫給夏志清的信中說：「詩經楚辭多年風氣似愈論與文學愈遠；樂府與賦亦多失澆薄。蓄志擬為此四項類型，各為一長論，即以前詩經之文為始，撮評舊論，希闢新程，典故浩瀚，不務癩祭以炫學，新義可資，惟求制要以宏通。庶能稍有徵補，助使中國古詩文納入今世文學巨流也。」但後來賦及樂府之文章陳世驥並未寫出，論述也就此中斷。參見夏志清，〈悼念陳世驥——並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》序言二，頁22、27。

## 第一節 跨越「現代」與「傳統」

陳世驥受家學影響，<sup>372</sup>進入北大就讀，一直到赴美前的這段時期是他學術思想萌發期，深深影響他後來學術研究道路之方向。這段時期的陳世驥多致力創作與新詩研究，1936年曾與在北大任教英國文學的哈囉·艾克敦(Harold Acton, 1904-1994)合譯《中國現代詩選》(Modern Chinese Poetry)。<sup>373</sup>此外，這時的陳世驥亦積極參與許多文學活動，結交許多好友，他之後的學術走向以及「中國抒情傳統」的提出，無不與這段時期所受的文學訓練和接觸的文學活動密切相關。

### 一、艾克敦的影響

艾克敦為英國牛津詩人，自詡為「唯美者」，1932年至北大任教，講授英國文學、莎士比亞悲劇和現代英詩，其中特別喜愛艾略特(T.S.Eliot, 1888-1965)《荒原》詩，常參與文學聚會並與朱光潛等人往來。1933年陳世驥開始與老師艾克敦同住，合作編選和英譯現代詩，二人關係密切，亦深受彼此影響。<sup>374</sup>從陳世驥多篇論文中頻頻引用西方理論來說明中國文學，多少可窺見他受艾克敦之影響，如：1956年〈姿與 GESTURE〉一談論中西文藝批評研究點滴，文中提到十六世紀英國文學的「優敷體」以及引用詩人兼批評家布萊克謨的「語文姿態觀」理論來論述〈文賦〉之「姿」。<sup>375</sup>1958年〈時間和律度在中國詩中之示意作用〉文中引用英國詩作為「律度」示意作用表現之例子，其中也提到了艾略特的〈荒原〉。<sup>376</sup>〈中國詩之分析與鑑賞示例〉一文中，則是引用艾略特之詩來論述鑑賞詩歌必要之直

<sup>372</sup> 陳世驥祖父為造詣極深之國學家，自幼受祖父疼愛，祖父對陳世驥之學習更親自嚴加督導，因此讓陳世驥對於經、史、子、集、詩、考據等學問都有獨到工夫。史誠之，〈桃李成蹊南山皓一悼陳世驥教授〉，《明報月刊》第6卷第8期，1971年8月，頁15。

<sup>373</sup> 陳世驥和艾克敦合編的《中國現代詩選》一九三六年倫敦出版，是第一本把中國新詩介紹給西洋讀者的書。夏志清，〈悼念陳世驥——並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》序二，頁16。

<sup>374</sup> 根據艾克敦《唯美者回憶錄》Memoirs of an Aesthete，陳世驥常引領年輕的創作人如卞之琳等暢談文學，英譯現代詩就是卞之琳所提議。陳國球，〈「抒情傳統」以前——陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁223-224。

<sup>375</sup> 陳世驥認為賦體著重雕飾，其中深刻意涵多被掩蓋，甚至被誤解為價值不高之文學，十六世紀英國文學「優敷」體便是如此。中國的賦為有意而為之文，因此講究形式，而所謂的末流濫調，其實是哪一種文體都可能出現的狀況，為賦作平反。陳世驥，《陳世驥文存》，頁65-66。

<sup>376</sup> 陳世驥引英國伊利莎白時代，本·蔣森(Ben Jonson)之「煉丹者」詩劇中人物盛怒之下罵人之段落以及節錄艾略特〈荒原〉書寫一個走江湖算卦之女巫得了虛名，成了最智慧神通的女人，有著對歐洲大戰後文化生活破產，社會價值喪失扭曲的絕望和諷刺，作為說明詩歌「律度」示意作用之例子。陳世驥，《陳世驥文存》，頁95-98。

覺<sup>377</sup>；又以古代西方希臘悲劇理論對應論述杜甫〈八陣圖〉為「中國式的悲劇」表現。<sup>378</sup>另在〈關於傳統·創造·模仿〉文中，以艾略特〈荒原〉論夏濟安〈香港——一九五五〉為詩傳統意識的展現與活用。<sup>379</sup>

這段時期的陳世驤亦積極參與當時文學活動，特別是當時於朱光潛家所舉辦的「讀詩會」常客，並結交許多好友，如沈從文、卞之琳、何其芳、林庚等人。1935年陳世驤於《大公報·文藝》上發表〈對於詩刊的意見〉，提到「讀詩會」發表《詩特刊》問題之外，亦表達他對於文學的見解。<sup>380</sup>其中陳世驤特別提到討論新詩應從小地方推敲，把詩人所用之工具檢討，並用具體例証判斷情調、風格的成功或失敗，比空泛講「內容」、「形式」、「藝術與人生」來得好。對此，陳世驤舉卞之琳〈朋友和烟捲〉詩中一段與臧克家〈老馬〉來說明他的觀點，透過字數安排與樂音抑揚之關聯、詩行造成的圖案及其寓意、韻腳音色的錯綜效應，卞之琳善用語言的自然韻律〔Speech rhythm〕和分行、押韻的技巧，讓詩歌巧妙顯示樂音的和諧與輕烟的迴旋節奏，以此對照，臧克家〈老馬〉則顯得情感空泛不足。陳世驤稱讚卞之琳之論點，亦可見於艾克敦的回憶錄。艾克敦同樣以〈朋友和烟捲〉這首詩來說明卞之琳風格，關注之地方以及批評所用之詞彙與陳世驤所言極為相似，可見兩人見解相同，彼此間相互影響之深。<sup>381</sup>

〈對於詩刊的意見〉文中提到：

詩人操著一種另外的語言，和平常語言不同。……我們都理想著有一種言語可以代表我們靈魂上的感覺與情緒。詩人用的語言就該是我們理想的一種。那我們對這種語言的要求絕不只是它在字典上的意義和表面上的音韻鏗鏘，而是它在音調、色彩、傳神、象形與所表現的構思絕對和諧。<sup>382</sup>

<sup>377</sup> 詩人兼批評家艾略特之詩言：「我們追求探索的盡頭，是要達到我們原始的開頭，而對它有初度的了悟。」「開頭」和「盡頭」就是「直覺」。陳世驤引艾略特說法，強調鑑賞分析詩歌時，作為開端和最終的直覺經驗是必須經過培養和陶冶。陳世驤，《陳世驤文存》，頁 128-130。

<sup>378</sup> 陳世驤，《陳世驤文存》，頁 140-145。詳論見本論文第參章第二節。

<sup>379</sup> 陳世驤認為艾略特之〈荒原〉一詩是創作亦是批評，是針對歐洲整個文學傳統，反對無紀律的浪漫，反對浮淺稚氣的唯新，標示出直言不諱的傳統意識。而夏志清〈香港——一九五五〉一詩為模仿艾略特〈荒原〉，雖是模仿，但所仿絕並非〈荒原〉本身，而是〈荒原〉背後的詩傳統意識之應用與活用。陳世驤，〈關於傳統·創造·模仿〉，《陳世驤文存》，頁 151-158。

<sup>380</sup> 〈對於詩刊的意見〉一文為陳世驤寫給主編沈從文之信。《詩特刊》則為「讀詩會」聚會討論之文學成果發表刊物，陳世驤亦是此特刊特約作者之一。陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驤早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁 222-223。

<sup>381</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驤早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁 224-227。

<sup>382</sup> 陳世驤，〈對於詩刊的意見〉，《大公報·文藝》第 55 期，1935 年 12 月 6 日。參見陳國球，〈「抒



陳世驥認為詩人在詩歌中使用與平常不同的語言，來表達詩人自我內在的情感，而這樣的語言絕非形式表面之要求，更重要的是構成整首詩歌所有因素絕對地和諧。引文中，「我們靈魂上的感覺與情緒」就如同古典詩論中所說的「情」和「志」二字，「我們都理想著有一種言語可以代表我們靈魂上的感覺與情緒」意指「詩」就是一種最能表現人內心情感抒發的理想語言，這可以說是「詩言志」或「詩緣情」的一種現代詮釋。<sup>383</sup>陳世驥這篇〈對於詩刊的意見〉中所提到的觀念與他後來發表之論文有諸多相互呼應之處。

1958 年〈中國詩之分析與鑑賞示例〉：

若只以為詩的文字之嫻熟只是字典和詩韻合璧的熟用，這雖然不差，但必然不夠。所以我們要進一步說，所謂形式 form，絕不只是外形的韻腳句數，而是指詩裡的一切意象，音調和其他各部相關，繁複配合而成的一種有機結構 organic structure，作為全詩之表情功能。這就是柯洛律己(Coleridge，或稱柯律治)所謂的有機形體，organic form。<sup>384</sup>

陳世驥提到每一首成功的詩歌必然有其獨特之處，所以才能使詩歌建立起清楚的特質。因此，鑑賞詩歌不僅要認識詩歌的外在特徵、聲音和表面意思，更要了解其內在所隱含的多面向且複雜因素。一首詩歌中所有多面向的因子結合，內部結構緊密，組成一「有機形體」，就能展現高度的示意作用，流露動人之情感。

1956 年〈姿與 GESTURE〉一文論「姿」字，提到：

凡是重言、雙聲、疊韻等等，其價值都不是在於它本身，詩中不是有此便算好，而要看它使用時與全篇各部所生的有機作用，即與貫徹全篇的基本本情意「姿態」之適合。<sup>385</sup>

詩歌極重視字句間彼此的諧和對應，如此才能表現完整性，進而表達超越文字的言外之意，傳達更深刻動人之情感。然而，光有外在形式技巧並不足以稱得上是好詩，一首好詩必須是內在之「情感」與外生「姿態」達到諧和。技巧的使用是詩歌最常見的表現方式，好的詩歌並不在於技巧，必須是由基本情意去支配這

<sup>383</sup> 情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年 6 月，頁 225。  
陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年 6 月，頁 225。

<sup>384</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 130。

<sup>385</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 78。

些技巧的使用，進而使之產生「有機作用」，然後發揮高度示意作用，傳達動人之意。這與談論〈文賦〉，引柯律治(柯洛律己 Coleridge)「Potery= the best words in their best order」(詩是以最佳秩序佈置之最佳字詞)<sup>386</sup>，說明詩歌文辭是最具有秩序性的表現，強調文學創作的秩序性觀點相互呼應。當詩歌達到內容與形式統一諧和，才是作品最成功之時，如此形式技巧才有價值可言。

透過陳世驥 30 年代發表〈對於詩刊的意見〉文中說法，與他後來在 50 年代才發表的諸篇文學論述相對照，可見其文學觀念由前到後發展之脈絡與關聯性。

〈對於詩刊的意見〉一文發表後，便有邵洵美發表〈新詩與「肌理」〉呼應，文中指出陳世驥說法與英國女詩人伊迪芙·席托惠爾(Edith Sitwell)之主張有相似之處，因為邵洵美知陳世驥受教於艾克敦，而席托惠爾又是艾克敦好友，如此關聯性，影響必然有之。<sup>387</sup>

艾克敦於 1935 年《天下月刊》發表〈現代中國文學的創新精神〉文中，還有和陳世驥合譯《中國現代詩選》所撰寫的〈導言〉中，從文學史角度論述新文學發展，評價各階段作家，另外對於中國現代文學與古代傳統關係亦有所探討，並據此比較中西文學之異同。<sup>388</sup>其中艾克敦以「興發與含蓄」為中國詩歌特點之觀點，在陳世驥後來有關於「抒情傳統」論述的幾篇文章中皆可以看見。

1958 年〈時間和律度再中國詩中之示意作用〉文中提到：

詩中的時間感是最動人的，但其動人的力量，在於時間暗示的流動。因為

<sup>386</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉，《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會議論文集》，2007 年 6 月，頁 369。

<sup>387</sup> 英國詩人伊迪芙·席托惠爾(Edith Sitwell, 1887-1964)重視詩歌之「肌理」(texture)，強調詩歌字之音調形式，句段之長短分合與內容意義等，1935 年 12 月 21 日邵洵美於《人言周刊》發表〈新詩與「肌理」〉，除呼應陳世驥〈對於詩刊的意見〉，並以「肌理說」探討李白〈將進酒〉。陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年 6 月，頁 226-227。陳國球，〈「抒情傳統論」以前：陳世驥與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》第 3 期，2009 年，頁 66。

<sup>388</sup> 艾克敦於 1935 年《天下月刊》發表〈現代中國文學的創新精神〉一文以及與陳世驥合譯《中國現代詩選》所撰寫的〈導言〉中，從文學史角度論新文學發展，對各階段作家給予評價，並對照中西文學異同，以此談論現代文學與中國古代傳統之關係。其論點如：以為中國詩歌特點在於「興發與含蓄」；法國象徵派詩人魏爾崙(Paul Verlaine, 1844-1869)所追求之「不著色彩，只存濃淡」就像是中國的美學原則；中國詩歌具有強烈的印象；何其芳之詩擅於運用古典辭藻；林庚新詩雖以現代口語寫成，但富有傳統中國詩詞之韻味，有王維、蘇軾之風。陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年 6 月，頁 224、227-228。或陳國球，〈「抒情傳統論」以前：陳世驥與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》第 3 期，2009 年，頁 67。此處所言「含蓄」、「不著色彩，只存濃淡」、「韻味」與唐代司空圖《二十四詩品》所言之「韻味」、「思與境偕」、「象外之象」等詩論，可謂貼近。

時間可說是藏在人生一切事物的背後而推動的，所以在詩中也可說越是含蓄在事物當中越好。流動和含蓄，可以說是時間在詩的示意作用的兩個根本條件。<sup>389</sup>

陳世驥以詩歌中的「時間」是最為動人的力量，是人生背後事物背後推動的力量，暗示一切的流動，而「含蓄」就是最好的表現方式。

時間起示意作用時，須要含蓄在事物之中流動，須要以具體的事物充實著它，因而時間感覺像透入詩中一切事物而成為一種氣氛，或浸染如一種色澤。以至於一首詩內時間或全不說出來，或只說出一點來，但它還是籠罩充滿於全篇，構成一種境界。<sup>390</sup>

為何詩歌中的「時間」要「含蓄」在事物中流動，因為「時間」就可以慢慢滲透充滿在整首詩歌中，形成一種氛圍和境界，詩歌才會深刻動人。同樣的觀點在他論述屈原〈離騷〉中亦可以看見，〈離騷〉中充滿了詩人的「時間」意識，時間「含蓄」在詩中流動，映現詩人內心對於生命無法掌控的沉重情感。

另外，在〈中國詩學與禪學〉文中，陳世驥以中國宋代所發展出的許多詩學理論乃是對當時代理學思潮的反動。這股反動之流和佛教中禪宗(稱作 Zen 或 Zenna, 英譯為 mediation 沉思默想)之精神結合，後來更採用禪宗述語來表現，到了南宋時更為常見。因此，宋代在理學強大的時代背景下而生的詩學理論，有著深奧與神祕色彩，故有「詩歌的極境是不可言說的境界」之說法。<sup>391</sup>但不可言的最高境界亦只是理想，語言依舊為詩歌表現之重要形式，緣此，詩歌創作能否具有超越語言文字外之意涵成為最重要之事。

詩歌語言的特質受到人們的關注，由於它所具有超乎字面意義之外的無限暗示力，將詩歌極致中的理想假定為對語言的超越、否定，並進而達到無言，該是很有誘惑力。<sup>392</sup>

詩歌若能具備超越語言文字外之意涵，那麼詩歌中的美與真就能完全呈現，得到理解，後成為超乎語言一種領悟後心靈所特有的無言之語(wordless language)，可

<sup>389</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 95。

<sup>390</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 107-108。

<sup>391</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》(瀋陽)，頁 186。

<sup>392</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》(瀋陽)，頁 187。

稱為神喻，由禪宗之話語來說，就是「不在文字，不離文字」。<sup>393</sup>此可謂詩歌創作之最高境界表現。南宋嚴羽於《滄浪詩話》中曾批評同當時之詩人們竟以文字本身作為詩歌之目的，而好的詩歌應是「不設理路，不落言筌」，也就是「言有盡而意無窮」。

他(嚴羽)將這種詩描述為純粹的“興”(animation)或“趣”(gusto)，他稱之為“興趣”：“其妙處瑩徹玲瓏”“不可湊泊”。<sup>394</sup>

陳世驥認為嚴羽之論述最為充分，這是詩歌創作的這種超越文字之外之最高境界，可稱為「興」或「趣」，合稱為「興趣」，是詩歌極具活躍之表現。然而，這一高妙境界奇妙並無法用理性來進行描述跟解釋，但卻可以透過意象來傳達，如水中月、鏡中象等。

這類的詩歌理論核心無疑是“浪漫主義”的，他們自有其價值，也有其侷限。

395

這些宋代(特別是南宋)興起之詩歌理論，陳世驥認為其核心是一種「浪漫主義」，這「浪漫主義」則是悄悄地、不露聲色地影響了中國許多的朝代。<sup>396</sup>而這些以「浪漫主義」為核心所發展出之詩歌理論，對宋代當時理學是一種衝擊，亦是一種解放，但是舊有傳統並沒有被摧毀，反而在傳統中發現更新的價值。

這場運動使中國傳統詩學中兩個具有重要價值的特點得到了強化，一是將自然作為某種直接的個人體驗，二是充滿暗示的詩歌的抒情性。<sup>397</sup>

陳世驥認為中國這以「浪漫主義」為核心所發展出的詩歌理論，更加強化突顯了中國傳統詩學中的兩項重要價值，其一是自然與個人生命經驗結合，其二則是此讓詩歌更具抒情性。1959年〈中國詩歌中的自然〉文中提到：

<sup>393</sup> 陳世驥還引西方維科之說法說明詩歌表現之最高境界。維柯討論語言和詩歌言：「神的語言差不多完全是沉默的，只有極少部分清晰可辨；人的語言則差不多全是清晰可辨的，只有極少部分不能領會。」詩歌便是由相同數量清晰可辨之語言和沉默無語之語言構成，可稱為「英雄們的語言」。陳世驥，《陳世驥文存》(瀋陽)，頁 187。

<sup>394</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》(瀋陽)，頁 188。

<sup>395</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》(瀋陽)，頁 188。

<sup>396</sup> 有關「浪漫主義」發展，陳世驥特別指出在中國與歐洲之狀況並不相同：在歐洲，「浪漫主義」運動是猛烈地席捲整個世紀；在中國，是悄悄地影響許多朝代，而且並不和政治和社會理想相參雜，純粹只作為一文學上批評。陳世驥，《陳世驥文存》(瀋陽)，頁 189。

<sup>397</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》(瀋陽)，頁 189。

我們不難想像人生與自然界的生物之間的交融和相互象徵的程度，以致於中國詩歌更因充滿奇異的生活而顯得五彩繽紛，借用一位現代中國詩人的話，簡直「濃得化不開」。<sup>398</sup>

自然與人生的高度交織交融是中國詩歌中的顯著特色，詩人與自然關係是如此密切交織交融，詩人選取日常生活經驗中熟悉且普遍之自然景物作為描寫對象，但不僅僅是簡單地以客觀的態度描寫、表現，而是「使自我化身為自然，也使自然化身為自我」，人與自然以獨特的方式發生了作用，以象徵暗示方式表達詩人主觀情感，呈現抒情性。<sup>399</sup>這種人與自然的融合，透過意象以象徵暗示方式表達詩人主觀情感，在《詩經》中則是透過「興」的手法來表現。

一般詩經裡的作品要達到這個境界都靠錯綜豐富而自然的音響佈置，獨特卻不牽強的節奏，外加動人而新鮮如大自然萬物初生時渾樸的意象，這種種的核心就是「興」，因為「興」還保留著古老風格裡歌樂舞誦緊密結合的精粹。<sup>400</sup>

陳世驥認為《詩經》的「抒情精神」是倚靠「興」來達到，即透過詩篇中的韻律節奏再結合詩篇中的意象，營造出一種氣氛，呈現出詩歌中的情感色彩。所以《詩經》中出現的許多自然景物和詩人的情感產生了作用，用一種委婉的、慢慢滲透到詩中的方式，詩歌有了「言外之意」，展現「抒情」。

由上可見，陳世驥受艾克敦文學觀影響之處，透過陳世驥後來的多篇文學研究都可以得到印證，這樣的文學觀也映現在他的「抒情傳統」論述中。

艾克敦論述新文學發展，給予各文學作家評價，其中他特別欣賞當時詩人林庚的新詩，故在與陳世驥合譯的《中國現代詩選》(Modern Chinese Poetry)書中，收入林庚新詩作品最多，共有十九首。艾克敦之所以有這樣的取向乃是因為他受其所喜愛詩人艾略特的「傳統觀」影響，還有對中國文學傳統中的「抒情精神」體會。<sup>401</sup>這些都影響了陳世驥的文學觀。

<sup>398</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 123。

<sup>399</sup> 自然與人之交融交融是中國傳統詩學理論之重要價值，因此浪漫主義被強化突顯，然其與西方歐洲發展狀況並不相同，陳世驥指出，歐洲人對於自然是偏愛粗獷，中國人則是以平淡靜觀之精神描寫自然之景，使詩歌表現出非個人化意境之情感，而是得到具體化之情感。陳世驥，《陳世驥文存》(瀋陽)，頁 189。

<sup>400</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 250。

<sup>401</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年

英國詩人艾略特的「傳統觀」是指有意識地去應用傳統、活用傳統，其〈荒原〉詩作就是這一傳統觀念的展現，形式上成就一種新的語言，內容上則表現出現代所有的情感與眼界，對歐洲整個文學傳統具明顯意義。<sup>402</sup>陳世驥認為，艾略特有意識地應用傳統、活用傳統，可以說是真正的創造，經過時間考驗，最終融匯於大傳統之中。而在中國，陳世驥以夏濟安所寫的〈香港——一九五〇〉新詩與艾略特〈荒原〉可謂相似，是應用、活用傳統很成功的作品，藉此強調中國新詩雖然受西方影響，但還是能活化創新舊傳統，並且建立起現代風格。

「香港——一九五〇」說是仿艾略特「荒原」，但所仿到的，似乎絕不是「荒原」之本身，而是「荒原」背後詩的傳統意識之應用與活用。<sup>403</sup>

陳世驥指出，夏濟安〈香港——一九五〇〉與艾略特〈荒原〉相似之處在於詩中同樣具有「傳統觀」，詩人在詩歌中有意識地應用、活用了傳統。〈香港——一九五〇〉詩中用了中國舊詩的一些傳統音節與字彙，在加上流行歌調以及日常家常白話，求得一種新的詩的語言。<sup>404</sup>

而夏濟安也坦言自己是存心仿效艾略特，〈香港——一九五〇〉中節律的使用就是得到艾略特〈荒原〉的啟發。<sup>405</sup>他模仿艾略特〈荒原〉詩中活用、應用傳統之精神，在詩中使用了古文和中國舊詩裡的句法以及北平人、上海人說話之方式，用以表現一般上海人在香港的苦悶心。<sup>406</sup>而夏濟安這一書寫題材，陳世驥認為合乎《詩經》、杜甫和白居易「社會詩」之傳統。

---

6月，頁228。

<sup>402</sup> 英國詩人艾略特〈荒原〉反對無紀律的浪漫、浮淺稚氣的唯新，標出直言不諱的傳統意識，詩中將莎士比亞、但丁、甚至德國流行、全歐洲最熟的歐劇皆引入，但並非只是「貌似古人」、「神似古人」之仿作。剛開始似乎難懂不可解，後來卻成為人人傳誦，容易瞭解之詩。陳世驥認為這是真正的創造，是有意識地應用傳統、活用傳統，經過時間考驗，終融匯於大傳統之中，對歐洲整個文學傳統具極明顯意義。陳世驥，〈關於傳統·創造·模仿〉，《陳世驥文存》，頁152。

<sup>403</sup> 陳世驥，〈關於傳統·創造·模仿〉，《陳世驥文存》，頁153。

<sup>404</sup> 陳世驥，〈關於傳統·創造·模仿〉，《陳世驥文存》，頁153。

<sup>405</sup> 夏濟安曾言：「我是存心仿效艾略特的……艾略特在〈荒原〉和另外幾首早期的詩裡，至少用了兩種不同的節律，一種是英文詩傳統之節律，一種是幾乎毫不帶詩意的近代人口語之節律。這兩種節律的對比也加強了艾略特詩裡的主題。」夏濟安，〈香港——一九五〇（附後記）〉，《文學雜誌》第四卷第六期，1958年8月，頁7-16，收入《陳世驥文存》，頁161。

<sup>406</sup> 夏濟安〈香港——一九五〇〉原標題只有「香港」，詩與他寫〈後記〉的時間已經相隔八年，當時香港情況也和八年前大不相同，所以又在詩題目加上了「一九五〇」四字，用以標示當時的年代。當時大陸剛丟，時局很混亂，夏濟安作為在香港避難的上海人，生活沒有保障，無法安居樂業，心情苦悶，所以創作出了〈香港——一九五〇〉。詩中的故事就是描寫一上海商人因大陸淪陷，避難香港，剛開始的日子覺得還好過，後來經商不利，茫茫然不知如何是好。夏濟安，〈香港——一九五〇（附後記）〉，《陳世驥文存》，頁159，164-167。

中國詩傳統上有一大派，用時髦語說，可謂「社會性」一派吧。這一派可說是從詩經中自然流露的一部分，到杜甫的一些歌行，以至白居易的「新樂府」，姑稱此為「樂府傳統」。...這一派在本國和另一大派如屈原所代表者又不同，這在於其減抑詩人個人性與私情感之表現到最低限度。(這倒像艾略特標榜的「個性之消化入傳統」的主張)。因為個人性之減抑，所以近民歌創作，而在形式上，必然音節明易 或是舊格五七言，即使是極新的音節，近新歌也好，近口語也好，定是極明易的音節。白香山樂府是如此，「香港——一九五〇」，至少明顯的有這一點質性。<sup>407</sup>

中國古典詩中，有專寫反映國家社會現實詩歌的一派，姑且可稱作「社會性」派別，而這一派最早是出現在《詩經》，到唐代則有杜甫、白居易的「新樂府詩」，這一類型的詩歌與屈原為代表的詩歌類型完全不同，陳世驥指出，這一類「社會性」詩歌的特色是將詩人的個人性與私情性減抑到最低限度，在形式上則表現出簡易的音節。而夏濟安的這首〈香港——一九五〇〉新詩內容具有諷刺性，陳世驥認為這與《詩經》、和杜甫、白居易之詩歌為同一類，詩歌中少了許多詩人個人性與私情感之表現，形式上也呈現出簡單的音節。

夏濟安自己也認為〈香港——一九五〇〉並沒有那麼多個人性與私情感之表現，也曾說「一般寫詩的人只是對他們『自己』的情感發生興趣而已」，意指自己新詩並非如此，又創作有其故事背景，所以詩中的「戲劇性」成分超過「抒情」。<sup>408</sup>然而，即使詩歌中個人性與私情感減少，但其中的情感作用仍無法抹滅，所以夏濟安也說，〈香港——一九五〇〉或許晦澀難懂，但自己寫詩時大概有其「內在的必然性」。<sup>409</sup>所謂的「內在的必然性」指的就是人內心的情感，在詩歌創作中依舊佔首要地位。即使詩歌在形式上呈現音節明易，亦不會影響詩歌動人情感之流露。

艾克敦對於現代詩作家的偏好與選擇，是受英國詩人艾略特「傳統觀」影響，意指詩人創作時有意識去應用、活用傳統，艾克敦這樣的文學觀念影響了陳世驥。陳世驥以夏濟安所寫的〈香港——一九五〇〉是應用、活用傳統成功之作品，詩中所書寫的題材，陳世驥認為合乎《詩經》、和杜甫、白居易這一類「社會性」之傳統，其特色就是詩人的個人性與私情性在詩歌中減抑到最低限度，形式上則表現出簡易的音節，但同樣表現動人情感。緣此，陳世驥晚年提出「中國抒情傳

<sup>407</sup> 陳世驥，〈關於傳統·剽造·模仿〉，《陳世驥文存》，頁 153-154。

<sup>408</sup> 夏濟安，〈香港——一九五〇(附後記)〉，《陳世驥文存》，頁 163-164。

<sup>409</sup> 夏濟安，〈香港——一九五〇(附後記)〉，《陳世驥文存》，頁 168。

統」，並將「抒情傳統」之起點上推至《詩經》，其根源及前後關聯性，由此可見一斑。

艾克敦《中國現代詩選》編選卞之琳、何其芳、林庚、徐志摩等人新詩，其中又以林庚詩作最多，而且特別收入廢名和林庚兩位詩人兩篇從「抒情傳統」與「現代」關係去理解新詩的論述文章。廢名〈論現代詩對話錄〉一文，從「詩感」(poetic feeling)去理解中國新詩和舊詩；林庚〈論詩〉一文，則提到新詩是以新方法來表達「新的感受與情懷」(new sensations and emotions)，<sup>410</sup>其實他們所關注的都是中國新舊詩歌之間，其中內在精神的承接問題。藉由艾克敦選本的偏好，可以知道其對於「抒情」的偏向。詩人張錯在評論艾克敦選本時，也特別點出其具有「強烈的抒情偏向」(a strong lyrical bend)。<sup>411</sup>

艾克敦這種對中國文學「抒情精神」的偏向，深深影響了陳世驥，只不過《中國現代詩選》選錄林庚詩作，只是艾克敦個人所堅持，當時陳世驥並不欣賞林庚的詩。直到後來，陳世驥在研究談論屈原〈離騷〉時，才說：「我同意我的舊同學林庚的說法」。<sup>412</sup>詩人林庚詩作中，可見其詩思穿梭於廣大的時間與空間當中，這是他早期詩歌表現的方式，<sup>413</sup>而陳世驥在其晚年發表有關〈離騷〉與〈九歌〉的兩篇論文中，都探討關注了詩篇中的「時間」與「空間」，或許就是他對詩人林庚詩作的改觀，由此可見，林庚創作之文學觀亦間接影響了陳世驥後來「抒情傳統」之提出。

艾克敦既為西方人，所以其文學觀不免帶有「西方本位」，其對於中國文學之理解往往是對西方文學得失之思考，這樣的立場也同樣影響陳世驥。陳世驥後來赴美，對於中國傳統文學的研究，時常帶有西方文學批評觀念的引用，其目的在對中國現代與傳統關係作出反思，並且藉此提升中國文學的價值，可見其用心，這可能都和其早年與艾克敦共處互學有關。<sup>414</sup>陳世驥後來於學術發展上的定位，

<sup>410</sup> 廢名〈論現代詩對話錄〉見 Feng Fei-ming, "On Modern Poetry: A Dialogue," *Modern Chinese Poetry* (中國現代詩選), pp.33-45; 林庚〈論詩〉見 Lin Keng, "On Poetry," *Modern Chinese Poetry* (中國現代詩選), pp.166-170。陳國球，〈「抒情傳統論」以前：陳世驥與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》第3期，2009年，頁67。

<sup>411</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁228。或陳國球，〈「抒情傳統論」以前：陳世驥與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》第3期，2009年，頁67。

<sup>412</sup> 謝朝樞，〈斷竹·續竹·飛土·逐宍—陳世驥教授談：詩經·海外·楚辭·台港文學〉，《明報月刊》第6卷第8期，1971年8月，頁28。

<sup>413</sup> 陳國球，《情迷家國》，上海：上海書店出版社，2007年，頁41。

<sup>414</sup> 陳世驥赴美後，再與艾克敦重聚時，二人又完成英譯《桃花扇》初稿。可見二人在文學上之



以及提出「中國抒情傳統」，都可以由這些痕跡找到依循的脈絡。

## 二、朱光潛的影響

陳世驥早期文學思想除深受老師艾克敦影響之外，另外一人就是朱光潛。朱光潛亦為北京大學教師，再加上當時文學聚會活動頻繁，致使二人互動許多。朱光潛雖於北京大學教授西洋文學，但是其所發表的文章大多為討論中國詩歌，<sup>415</sup>有研究朱光潛在二、三十年代學術路向的學者指出，朱光潛彷彿身在一座向傳統傾斜的塔中向外望，其將中國傳統放在西方文學理論中，藉此肯定並提升中國文學之位置。<sup>416</sup>這極富時代意義，當時許多學者其中包括陳世驥，均往此學術路向邁進。陳世驥就讀北大外文系，治學於西洋，然而他與當時許多中國學者最終仍是以中國文學為主要目標。<sup>417</sup>他們對中國文學傳統有極大期待與熱誠，試圖透過中西文化之比較反思中國當前的文學路向，並藉此肯定中國文學，因此他們的學術研究觀照了「現代」與「傳統」。陳世驥的學術研究以古典文學為主要，然而在其赴美前以及赴美之初始，他所關注的仍是當代中國之現代文學。

陳世驥 1941 年赴美後與朱光潛仍有往來，夏志清在〈悼念陳世驥——並試論其治學之成就〉文中提到：

世驥同朱光潛在治學上有基本相似的地方：即是他們對美學、對帶哲學意味的文藝批評、文藝理論特感興趣。朱光潛公開承認是克魯齊(Croce)的信徒，世驥在國外年數多，對現代西洋文藝批評各派別都瞭如指掌，但他好

---

關係密切，而艾克敦對陳世驥之影響深遠更不在話下。陳國球，〈「抒情傳統」以前——陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年 6 月，頁 229。

<sup>415</sup> 朱光潛討論中國詩歌之文章，如：1934 年〈中西詩在情趣上的比較〉、〈長篇詩在中國何以不發達〉、〈詩的隱與顯——關於王靜安的《人間詞話》的幾點意見〉、1935 年〈從「距離說」辯護中國藝術〉、〈從生理觀點論詩的「氣勢」和「神韻」〉、1936 年〈從研究歌謠後我對於詩的形式問題意見的變遷〉、〈中國詩判以走上「律」的路〉、1942 年〈樂的精神與禮的精神〉、1948 年〈詩的普遍性與歷史的連續性〉、〈詩的意象與情趣〉、〈朱佩弦先生的《詩言志辨》〉等。朱光潛，《朱光潛美學文集》，上海：上海文藝出版社，1982 年。

<sup>416</sup> 杜博妮(Bonnie McDougall)指出朱光潛身在一座向傳統傾斜的塔往外望，與當時澎湃之左翼思潮方向迥異；但朱光潛並不是一位「頑固的保守主義者」(arch-conservative)，而是試圖把中國傳統放在西方理論中，以肯定其位置，這是「普遍主義者」(universalist)多過於「保守主義者」(conservative)。陳國球，〈「抒情傳統」以前——陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年 6 月，頁 230。

<sup>417</sup> 當時就讀外文系又具有深厚國學基礎之學生極少，除了陳世驥，當時著名的還有錢鍾書。他們雖學西洋文學，但最終卻改治中國文學，這似乎成爲當時中國許多學者的命運，不論人是在中國或是外國。夏志清，〈悼念陳世驥——並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》，頁 22。

引證史賓諾莎、康德，注重直覺(intuition)，他對美學的認識，也可算是唯心派的，顯然受克魯齊影響也很深。<sup>418</sup>

這段話道出陳世驥受朱光潛之影響，二人在治學上有相似之處，均受克魯齊影響。1948年陳世驥就在朱光潛所主編的《文學雜誌》上發表〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，文中論述哲學式文藝理論批評，並引用康德、沙特、史賓諾莎等人之觀點。<sup>419</sup>楊牧曾言此篇文章可能是中國最早談論「存在主義」的著作。<sup>420</sup>陳國球指出，楊牧的說法或許不完全正確，但這篇文章是四十年代中國文學界談論「存在主義」的重要文章。<sup>421</sup>陳世驥在介紹這一哲學思潮同時，文章內容展現其日後學術研究的思考方向，這也是我們理解陳世驥建構「抒情傳統」的重要線索。

「唯在主義」(Lexistentialism)，在法國巴黎形成，結合文藝哲學和社會運動，促使智識和對人生的意見活躍起來，為兩次世界大戰造成人對現代生活的一種反映，知識份子表現出對現實世界的真實反抗，追求個人存在的意義，並企圖建立新價值。<sup>422</sup>

不論唯心、唯物或二元，總多少承認超乎個人存在的一個外在的普遍大規律，作為世界的來源，人生的依歸...但唯在主義則要否認一切外在規律對人生的現實性和價值，而只要把人，具體的個人，從生到死一段個人所能經驗的存在，作為一切現實的出發點。把個體從普遍中解放出來——不但如此，而正要由個體對普遍的矛盾自覺，創造人生的新價值。<sup>423</sup>

法國「唯在主義」強調個人經驗的存在，否認一切外在規律對人生的現實性和價值，要將個體從普遍中解放，以創造新價值。唯在主義在短短幾年很快地興盛並成為重要運動，因不同於唯物、唯心等哲學傳統，而被一般反對者稱作「反哲學的哲學」，中文定名「唯在主義」。

<sup>418</sup> 夏志清，〈悼念陳世驥—並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》，頁 23。

<sup>419</sup> 陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁 169-187。

<sup>420</sup> 楊牧，〈編輯報告〉，《陳世驥文存》，頁 268。

<sup>421</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁 231。

<sup>422</sup> 曾有美國國家雜誌記者評論：「這次法國的『抗戰』沒有造成法國的革命，其結果至少發動了智識份對現實世界一個真實的反抗。陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁 169-172。

<sup>423</sup> 陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁 169-172。

法國「唯在主義」主要表現在散文、戲劇和小說等作品上，詩歌卻很少，為表現反抗精神因此注重說理與寫實，又為讓一切更為具體，所以借用古典或歷史主題時，其象徵意義更為鮮明。「唯在主義」的重要領袖是兩位小說家兼戲劇家——沙特(Jean-Paul Sartre)<sup>424</sup>和卡繆(Albert Camus)。沙特為建設理論最重要者，其主張為人之「存在先於質性」。<sup>425</sup>

沙特所強調的人的「存在先於質性」就是要否定宇宙自身安排著任何目的，或人的質性中先有要服從的什麼外在規律或必然性。人的存在先於一切，是一切的前提，...因為人的存在是主觀個體的自覺，因而人生的一切價值都要從個人自覺出發。<sup>426</sup>

沙特「唯在主義」哲學理論強調人之「存在先於質性」，個人主觀的自覺是人生一切出發點，更是人存在的價值。陳世驥認為這是一種現代無神論的擴大與徹底化。<sup>427</sup>在過去許多哲學中，多帶有權威性，暗示上帝或神掌管一切規律和具有決定之力量，人往往被不可知之命運所支配，最終也只能接受服從；然而，沙特則是反對人類生命中有超越的上帝，認為人在「存在」之前並沒有上帝預先想好的「質性」，即沒有人應該要完成的目的，人在尚未「存在」之前，沒有事先制定好的規律，人「存在」之意義沒有必然性之準則。唯在主義者強調「存在」，也就是「個人主觀的自覺」，可以說否定十九世紀哲學家普遍暗示的「理智了解多少先於意志的活動」，否定十八世紀法國革命時哲學家「可以客觀說明的普遍人性」以及黑格

<sup>424</sup> 沙特為是一位青年哲學教授，曾因反納粹被捕入獄，在戰爭期間一直從事地下工作，在戰後成為法國文藝、思想、社會運動中最受現代智識界注意之人物。陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，1972年，頁173。

<sup>425</sup> 沙特解釋“Eessence”「質性」，為自古沿用之術語，是指一個東西定義內所包括的各種屬性，在物質質素以外，特指它構成時所表現的一些概念和可能使用的目的，如：割紙刀為工匠所打造，割紙刀存在之前，一切概念、製造方式和使用目的都已經在工匠的思想內，故割紙刀可說是「質性」先於「存在」，而割紙刀存在後的意義，也在於實現創造者早已固有的概念，以完成它本身早已命定的使用目的。陳世驥提到“Eessence”與“Existence”二字均為西洋古術語，有專門且複雜之意義，譯為中文「質性」和「存在」乃是藉以說明沙特之理論。陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁174、176-179。

<sup>426</sup> 陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁179。

<sup>427</sup> 陳世驥在文中提到，在更早之前德國康德和丹麥哲學家齊克果(S. Kierkegaard 1813-1865)之哲學思想可說是法國唯在主義之源頭，然沙特在說明其哲學意涵時，特別強調其所發展的無神唯在主義與齊克果的極度宗教性唯在哲學並不相同。陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁172、174-175。沙特將存在主義分成有神論與無神論二種，太為簡略；有根據存在主義內容，將之劃分成「悲觀失望類型」、「宗教信仰類型」、「自己努力型」三種，齊克果存在主義則屬於「宗教信仰型」，人可以在荒謬人生中找到一條宗教信仰的出路；沙特存在主義則屬於「悲觀失望型」，沙特對於人類命運失望，對於人類本身也失望，企圖在自身尋找出路，但終究失敗，所以他不相信人與人可以和睦相處，後來加入了共產主義的鬥爭。鄔昆如著，《存在主義真象》，台北市：幼獅文化事業公司，1992年六印，頁4-5，173-194。

爾唯心論和馬克斯唯物論所肯定之「宇宙觀」或「物的客觀條件決定性」等觀點。

428

沙特「唯在主義」強調「存在」，認為「存在」就是「個人主觀的自覺」看法，可以上追至十七世紀笛卡爾「我思故我在」說法，這是把「存在」的現實完全納入「主觀的自覺」。<sup>429</sup>然而，把「存在」和「主觀自覺」問題形成壯闊波瀾的則是法國革命時代的康德哲學理論。

如果說笛卡爾肯定了主觀，康德則在人的主觀與自然客體發現的尖銳矛盾中，把主觀的地位更提高與擴大。<sup>430</sup>

對於「唯在主義」哲學，笛卡爾的觀點可以說是正面地肯定「存在」和「主觀」的重要，而康德的哲學則是以另外一種方式將「主觀」的地位提昇，打開哲學新境界。陳世驤在文中提到康德的哲學方法精密、推力細微，其中觸及人生方面之哲學思想對於「唯在主義」影響甚深，對後來的其他哲學亦極具影響力。<sup>431</sup>

在康德哲學中最能表現主觀擴大並觸及新的人生存在意義的是他的「時空論」、「範疇論」和「理性矛盾律」。<sup>432</sup>

陳世驤在文中提到康德「時空論」，強調「時間」和「空間」都由人的主觀所創造，成為人的一切思想結構，一切現象的存在都逃不出「時間」和「空間」，能夠映現出人所經驗的現象一切秩序。「理性矛盾律」主要表現在「個體與普遍」、「有限與永恆」、「自由與自然律」、「理性中無上帝存在」三方面。康德理論肯定了人的主觀，強調上帝不存在，認為人的主觀足以構成人自己的世界，並由自己主宰掌控

<sup>428</sup> 陳世驤，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驤文存》，頁 174、179。

<sup>429</sup> 陳世驤以沙特強調「存在」和「個人主觀」之觀點，可以上追至笛卡兒「我思故我在」，但並未論述原因和明確關聯性。陳世驤，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驤文存》，頁 180。一般來說，笛卡兒「我思故我在」應屬於「理性主義」範疇，與「存在主義」並不完全相同，但或許陳世驤以笛卡兒「我思故我在」說法可以是一種對自我存在和主觀的肯定，所以才如此說明。

<sup>430</sup> 陳世驤，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驤文存》，頁 180。

<sup>431</sup> 康德哲學的影響可謂廣泛，陳世驤在文中提到若沒有康德，就不會有尼采「超人」理論、黑格爾「唯心論」和馬克斯「唯物論」，他們都受到康德哲學所強調之「人的主觀」影響。如：尼采認為「上帝已死」，而由「超人」所取代，結果成為納粹以少數「優秀種族」宰制多數人之信條；馬克斯則反對古來機械唯物論，只肯定經過「主觀」把握了解創造之「物」，進一步實用，「物」則成為向來人類社會的工農生產品，作為歷史變化的動力而演變成經濟決定論。陳世驤，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驤文存》，頁 181-182。

<sup>432</sup> 陳世驤，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驤文存》，頁 180。

一切，將人的主觀提高擴大，使人的存在更具意義。<sup>433</sup>

沙特「唯在主義」受康德哲學影響，強調個體主觀自我的自覺，在自覺存在中，個體自我無法成爲別人，這是一種「個體與普遍」之矛盾；在自覺存在中，人只能從生命開始到生命結束這段有限的時間裡自我掌控，這是「有限與永恆」之矛盾。然而，在這矛盾中這種主觀的自覺是重要的，因爲普遍和永恆之價值就是個體主觀的自覺在有限生命中實現自我。只有「絕對的個體」才是普遍。<sup>434</sup>唯在主義者常引用杜思妥也夫斯基的「沒有上帝則什麼都是可能的」，又康德曾言「最可怕的莫過於一個人的行爲要受另外的意志支配」，由此可知，「個體主觀自覺」和「存在」絕非是過度誇張膨脹的自我存在，更非個人主義中自我放蕩的自由，因爲人是不可侵犯的個體。唯在主義所強調的而「個體主觀自覺」是指個體在有限的生命中能夠自由地對生命做抉擇，自主並且負責，實現個人存在之意義，展現生命的高度，具有普遍和永恆的價值。<sup>435</sup>

陳世驤談論「唯在主義」與康德哲學，展現出其日後學術研究之一個思考方向，影響其後來「抒情傳統」之建構。沙特唯在主義哲學主張「存在先於質性」，強調個體主觀自覺，成爲陳世驤後來討論「詩」字源起之基礎。<sup>436</sup>1961年〈中國詩字之原始觀念試論〉文中：「這一首絕不是平常現成的歌詞，乃是作者心感身受，有切膚之痛，而說出來的話。這話固然是有歌的形式可以唱出來，但在作者自己內心深深感覺最重要的卻是他的話意、他的語言，所以他才特別說這是『詩』」。<sup>437</sup>詩不僅只是普通的歌詞而已，而是作者內心情感真實的抒發，是「抒情」最根源的本質，因此將「抒情傳統」起點上推到《詩經》。

<sup>433</sup> 陳世驤，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驤文存》，頁 181、186。

<sup>434</sup> 只有「絕對的個體」才是普遍，可以說是唯在主義對於康德哲學之裔雪靈 (Schelling 1775-1854) 呼應。陳世驤，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驤文存》，頁 183。

<sup>435</sup> 沙特舉兩個小說中的女主角說明「主觀」「自覺存在」之例子：一是法國斯丹達 (Stendhal) 所作巴馬蒙養院中的桑色維里納，另一是英國艾略特 (Eliot) 所作溪上磨房中的麥姬。麥姬決定犧牲自己讓所愛男人和他的未婚妻結婚；桑色維里納則認爲與其讓所愛男人和他不愛之女子訂婚，她寧可不惜一切成就自己的愛情。兩位女子不同的選擇造就不同的結果，但是二人都在愛情中清楚地自覺的存在。在這境界，她們都達到完全的自由，不論是痛苦或爲愛犧牲，她們在有限的生命中強烈地自覺存在，創造出女性新形象，具有普遍和永恆的價值。普遍，是因爲她們實現個人自我；永恆，正因爲她們在有限的生命中自由自主。至於像尼采那樣過度主觀自我的「超人」理論，或是表面上看起來像麥姬和桑色維里納那樣，實際上則是爲貪圖名利或恐懼於社會倫理而做出愛情選擇之人，都是抹殺他人生命價值，扭曲人主觀自我存在之意義。陳世驤，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驤文存》，頁 183-186。

<sup>436</sup> 陳國球，〈「抒情傳統論」以前：陳世驤與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》第 3 期，2009 年，頁 69。

<sup>437</sup> 陳世驤，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驤文存》，頁 43-44。詳論見本論文第貳章第一節。

又，「唯在主義」強調個體主觀自覺，個體在有限的生命中能夠自由地對生命做抉擇，自主並且負責，實現個人存在之意義，展現生命的高度，具有普遍和永恆的價值；康德哲學的「時空論」，強調「時間」和「空間」都由人主觀所創造，成爲人的一切思想結構，一切現象的存在都逃不出「時間」和「空間」，能夠映現出人所經驗的現象一切秩序，都成爲陳世驥後來在談論屈原〈離騷〉與〈九歌〉之基礎。<sup>438</sup>1969年〈論時：屈賦發微〉文中提到：「它(離騷)剖白人類有所的心緒，居於最深刻的人類底焦慮中，與人類在時光之流中面臨的「存在」、「自我身份」問題相搏鬥；如此，它始創了詩的時間(poetic time)。」<sup>439</sup>1968年〈《楚辭·九歌》之結構分析〉，分析了〈九歌〉中十一篇詩歌的結構，其中「時間的無常」及「空間的隔離」二大主題充滿十一首詩歌當中。<sup>440</sup>〈離騷〉、〈九歌〉都是詩人強烈主觀情感的呈現，具有濃烈的抒情性。

### 三、以現代恢復古典榮光

陳世驥自就讀北大到赴美之前的這段時期(1931-1941)深受艾克敦與朱光潛影響，關係其日後學術走向以及「抒情傳統」的提出。艾克敦研究現代文學與中國古代傳統，並比較中西文學之異同，其抱持的是英國詩人艾略特的活用傳統觀念，對中國文學傳統具有強烈的「抒情」偏向，影響陳世驥後來在對傳統文學之研究，時常引用西方現代文學批評觀念，在現代與傳統之間作出反思，並藉此提升中國文學地位。朱光潛之學術路向傾向於傳統，將中國傳統放在西方文學理論中，以肯定提升中國文學之位置，陳世驥同樣治學西洋，後來旅居美國，他的主要目標最終仍是中國文學，並以古典文學研究爲首要。以此來看，陳世驥對中國文學傳統極富熱誠，夏志清談起陳世驥時曾說：「世驥無時無刻不在洋人面前讚揚我國的文化、文學」，<sup>441</sup>儘管後來陳世驥人在國外，無不盡力爲中國文學辯護。陳世驥關注當代中國現代文學，在他後來研究論述古典文學時，頻繁引用西方現代理論，則是企圖反思中國「現代」與「傳統」間關係，用以肯定提升中國文學

<sup>438</sup> 陳國球，〈「抒情傳統論」以前：陳世驥與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》第3期，2009年，頁69。

<sup>439</sup> 陳世驥，「The Genesis of Poetic Time：The Greatness of Ch'u Yuan」〈論時：屈原的偉大〉，《清華學報》新十卷第一期，1973年6月，頁1-44。古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉(下)，《幼獅月刊》四十五卷三期，1977年3月，頁13。詳論見本論文第貳章第二節。

<sup>440</sup> 陳世驥，「On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song」〈《楚辭·九歌》之結構分析〉，《Tamkang Review》，(Vol.2, No.1)，(April 1971)。詳論見本論文第貳章第二節。

<sup>441</sup> 夏志清，〈悼念陳世驥—並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》序言二，頁14。

地位。

陳世驥的文學成就可說是跨越「現代」與「傳統」，進而建構出了「中國抒情傳統」理論。然而，何以陳世驥會在「現代」下建構出「抒情傳統」？這可說是極富時代意義。1919年「五四運動」是近代中國面對西方國家力量侵略之挫折和屈辱所起，當時提出了「科學」與「民主」，目的是「救亡」和「啓蒙」，然而，在知識文化企圖革新的氣氛背後，其實流露出一種對傳統文化的自卑與失望，「啓蒙」便是希望以西方近代文學文化開啓中國傳統文化之愚昧，追求「西化」成在當時蔚為風潮。<sup>442</sup>陳世驥與當時許多中國知識份子的文學觀建構多來自於與西方文學的對照和比較，<sup>443</sup>可以說「他們顯然都是依據西洋文學的現象而獲致形成了他們心目中關於文學的基本觀念」。<sup>444</sup>

五四運動的啓蒙，在當時對古典文學帶來衝擊，身處在這強烈與西方比較映照的環境中，陳世驥則是以「西方」理論論述研究「古典」，用來表現對「現代」之關注，強調中國文學雖受西方影響，但依舊能活化創舊傳統，並建立起現代風格。

我們且慢為白話文運動的成功覺得歡喜。假如白話文只有實用價值，假如白話文只為便於普及教育之用，白話文的成就就非但是很有限的，而且將有日趨粗糙的可能。...我們現在寫詩，是考驗白話文能不能“擔起重大的責任”，白話文能不能成為“美”的文字。假如不能，白話文將證明是一種劣等文字；白話文既是大家寫作工具，那麼中國文化的前途也就大可憂慮了。<sup>445</sup>

五四運動推倡白話文，對於古典文學引起不少衝擊，陳世驥與當時許多知識份子則是對於此一「現代」作出反思，強調白話文仍須接受考驗，他們新詩創作之目

<sup>442</sup> 1919年5月4日北京學生走上街頭抗議巴黎和會山東利益再被出賣，還把駐日公使章宗祥打得頭破血流，當時事件的發生卻是根源於中國近代一個漫長歷史背景。1840年鴉片戰爭之前，中國對於西方科學無非抗拒和鄙視，鴉片戰爭之後，中國看見西方國家因科學而富國兵強，於是後來興起追求西化革新。江才健，〈五四運動 90 年特載〉，《聯合報》副刊，2009年5月4日。

<sup>443</sup> 當時中國許多學者，不只是陳世驥，如當時著名的錢鍾書和比他們早一輩的朱光潛等人，均治學西洋，但最終則以中國文學為主要目標。夏志清，〈悼念陳世驥——並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》序言二，頁22。

<sup>444</sup> 柯慶明，《現代中國文學批評述論》，台北市：大安出版社，1992年，頁16。

<sup>445</sup> 引文為夏濟安談起白話文與文化之問題所說之話，陳世驥引用來說明中國近代在西方思潮影響之下，當時知識份子一好友夏濟安在文學上之想法，同時陳世驥也展現了自己對於文學的想法。陳世驥，〈《夏濟安選集》序〉，《夏濟安選集》，台北市：志文出版社，1971年3月。收入《陳世驥文存》（瀋陽），頁196-197。

的是為考驗「現代」，進一步關注了「現代」與「傳統」之間，展現對中國文學傳統的關心。

文學的產生、文學觀之建構往往有其時代性，當時在西方思潮的強烈衝擊下，中國舊有傳統並沒有被摧毀，反而在「現代」的視野之下，發現「傳統」更新的價值。陳世驥提出「中國抒情傳統」可以說是「以現代之學術格式企圖重新命名那被五四啓蒙光罩所遮蔽的古典榮光」，<sup>446</sup>是對當時時代和舊傳統的一種回應，富有「現代性」意義。陳世驥在比較文學的框架下，目的在尋找中國文學光榮之處，為民族文學找尋出口。<sup>447</sup>



<sup>446</sup> 黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第三十四卷第二期，2005年7月，頁167。

<sup>447</sup> 「中國抒情傳統」論述的形成，顏崑陽教授曾提到任何文學產生皆有其時代性，任何文學觀的建構則有其主觀性，可能無法百分百映現當代原貌。陳世驥的「中國抒情傳統」是晚清以來對舊傳統的批評和對當時代的回應，他在比較文學之下，尋找中國特殊之處，民族文學找尋出口。此為顏崑陽教授於政治大學百年論學第四十一次研讀會上談論「抒情與敘事」時所說，2009年8月15日。



## 第二節 結合「抒情」與「秩序」

1941年陳世驥赴美，後來任教於加州柏克萊大學，1948年首先英譯陸機〈文賦〉，中文題為《文學作為對抗黑暗之光》，發表在北京大學五十周年紀念論文集。1953年陳世驥將原先內容加以刪增修訂後出刊，書名為《陸機文賦》。自此之後，陳世驥繼續以古典文學作為研究重心，五〇年代到六〇年代發表多篇研究中國古典詩歌之論文，其中特別關注於唐代近體詩歌；六〇年代末期，則關注於先秦文學《詩經》與《楚辭》之研究。1971年，陳世驥發表〈中國抒情傳統〉一文，提出「中國抒情傳統」觀點，以「抒情」作為中國文學主要特質，是中國文學之榮耀，並形成中國文學史上源遠流長之「抒情傳統」。這可以說這是他多年致力於古典文學研究之成果。

從文學史的發展來看，陳世驥「抒情傳統」論述乃是以《詩經》作為起點，而後接續的是《楚辭》，到了魏晉六朝則是以陸機〈文賦〉作為承接，再到唐代詩歌。但是，從陳世驥研究歷程和各篇學術文章發表的時間來看，可以得知「抒情傳統」建構歷程，乃是由英譯陸機〈文賦〉開始，再而關注於唐代詩歌，其中特別研究探討詩人杜甫〈八陣圖〉，後來是《楚辭》的〈離騷〉與〈九歌〉，最後則是《詩經》。

陳世驥這段近二十年的文學研究道路，首先關注〈文賦〉，其中又特別在意陸機生平和〈文賦〉撰寫時間；後來研究古典詩歌時，特別留心於唐代近體，探討李商隱〈錦瑟〉與杜甫〈八陣圖〉作品；再而對於詩人屈原詩篇有深刻的詮釋和體會；最後上追「抒情」到《詩經》文學。筆者以為這一學術研究歷程都根源自陳世驥內心中的一份情感，一種對於家國社會之情感，受到這一「情」的支配，向外有如姿態一般，在他的文學研究中展現出「秩序性」。

緣此，本節就要探究陳世驥赴美後，學術研究歷程背後之意義與關聯性，以瞭解「抒情傳統」建構之原因。

### 一、以文學為黑暗中曙光

1941年陳世驥赴美，從此開展其古典文學研究生涯。1948年陳世驥首先英譯陸機〈文賦〉為“Literature as Light Against Darkness”，中文題為《文學作為對抗

黑暗之光》，內容為陸機生平與〈文賦〉撰寫時間考訂、探討〈文賦〉部分概念和用語以及〈文賦〉內容英譯三部分，發表在北京大學五十周年紀念論文集。1953年陳世驥將原先內容加以刪增修訂，後出刊為“Essay on Literature: Written by the Third-Century Chinese Poet Lu Chi”，書名即為《陸機文賦》，又於書之後加上一篇〈附記〉，為討論陸機〈文賦〉撰寫時間之文章。由上述可知，陳世驥關注陸機不僅只在對〈文賦〉理解和詮釋上，他對於陸機生平和〈文賦〉創作之時間也特別在意，這背後所代表的意義與「抒情傳統」建構應有極大關聯性。

1948年〈文賦〉英譯出刊當時，中國政局動盪，1949年國共內戰爆發，身在美國的陳世驥眼見國家動盪與戰亂，作為知識份子其中複雜心境可想而知，也正因為如此，他對同樣經歷亂世之陸機特別感同身受，陸機的遭遇以及創作〈文賦〉為自處的方式，或許讓同樣面對困境的陳世驥找到心中慰藉。

中古世紀的中國曾有過十分黑暗的朝代，當時的人們掙扎著，透過各種不同的方式，在宗教、藝術、文學等方面尋索光明。陸機的〈文賦〉便是其中的巔峰表現，這是我研究〈文賦〉與陸機生平所產生的信念，曾以《文學：以光明對抗黑暗》為題寫一論文。<sup>448</sup>

陳世驥認為陸機身處為中國歷史上一黑暗朝代，當時人總努力在逆境中找尋光明之處，文學則成為陸機生命出口，創作〈文賦〉可說是他奮力一搏及絕處求生的姿態表現，身處黑暗的他激發詩心完成了這詩文學作品。陸機在亂世中展現高度人格特質，〈文賦〉的創作在亂世中具有的光明意涵，這讓當時的陳世驥有了相同信念，企圖以文學對抗生命中的黑暗，這是他英譯〈文賦〉的心意。

陳世驥英譯〈文賦〉的內容除了對〈文賦〉本身詮釋之外，並以不少篇幅論述陸機生平(261~303)和考訂〈文賦〉創作之時間。

根據歷史及傳記資料，我判定〈文賦〉作於公元300。...公元300那一年，災禍由如雷電一般擊打著中國，就在朝廷裡，在那騷亂的核心，陸機也被捲入了，生命岌岌可危，但他卻把握機會寫下他的〈文賦〉。<sup>449</sup>

<sup>448</sup> 陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁5。

<sup>449</sup> 陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁9。

陳世驥考訂〈文賦〉創作時間應是在公元 300(永康元年)。那一年宮廷政變撼動整個帝國根基，並引發一連串激烈內戰，造成晉室傾覆，北方淪為胡人的蹂躪。因為皇室親王間之戰爭，致使當時做為大都督之陸機，後來因兵敗被殺而亡。陸機死前的三年，時局政動盪不安，就是在這最黑暗時期，陸機創作出〈文賦〉，不僅展現其文學理念，還寄託了其內心深切之情。

陳世驥以公元 300 年為〈文賦〉創作時間，在〈文賦〉英譯敘文中提到，當時陸機的創作除了〈文賦〉之外，尚有《羽扇賦》、《漏刻賦》、《歎逝賦》以及兩篇紀念去世朋友的《詠德賦》、《述思賦》。這六篇作品彷彿道盡當時陸機難以言喻之心情。〈文賦〉中有「課虛無以責有，叩寂寞而求音。函綿邈於尺素，吐滂沛乎寸心」句，便說出了陸機創作當時內心狀態。<sup>450</sup>陳世驥對陸機創作〈文賦〉時間之認定，在此不必追問是否完全正確，真正重要的是陳世驥所以如此認定的背後意義。<sup>451</sup>陳世驥自己曾說：

任何考據，多難免臆測成分，惟以最近於良心，合於物證，故堅持之。<sup>452</sup>

陳世驥對自己所認定的〈文賦〉創作年代，亦不敢以為絕對正確，他提到自己的考據除了文獻資料外，有更多是以自己心中對陸機的那份強烈認同感去進行文學心靈的追蹤。面對陸機，陳世驥彷彿遇見知音，然後以詩人般的身分經驗英譯〈文

<sup>450</sup> 陸雲後來便很突然接到兄陸機這六篇手稿作品，創作時間點、速度之快及作品水準都令陸雲驚訝，在〈與兄平原書〉文中陸雲便寫道：「兄頓作爾多文，而新奇乃爾，真令人怖，不當復道作文。」之後陸雲又寫信云：「兄文章已自行天下，多少無所在，且用思困人，亦不事復及以此自勞役。」用以規勸寬慰陸機。陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁10。

<sup>451</sup> 對於〈文賦〉創作時間，一直有不同看法：有據杜甫《醉歌行》詩中「陸機二十作文賦」之句，以之為陸機年輕時期之作；清代何焯則認為是陸機隱退勤學時所作，即二十歲以後到三十歲之間。近人張少康則認為目前尚無完整資料可以確切地考證〈文賦〉創作年代，所幸不論是哪種看法，都不至於影響對〈文賦〉作品本身的理解和詮釋。參見張少康集釋，《文賦集釋》，北京：人民文學出版社，2006年重印，頁3-4。陳世驥則是根據陸雲〈與兄平原書〉中「兄頓作爾多文」之說法，「多文」即〈文賦〉、《羽扇賦》、《漏刻賦》、《歎逝賦》、《詠德賦》、《述思賦》，又《歎逝賦》序中有「余年方四十」句，因此認定〈文賦〉作於陸機四十歲，時為永康元年，即公元300年。陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁10-13。陳世驥之看法與遼欽立1948年所發表之〈〈文賦〉撰出年代考〉一文說法相近，遼欽立以為陸雲的信撰寫於永寧二年(公元302年)，與《歎逝賦》序中「余年方四十」不合，故〈文賦〉應為永寧元年(公元301年)歲暮之作，陸機當時年紀應為四十一歲。陳、遼二人結論雖然有些小差異，但均是以〈文賦〉為陸機晚期之作，當時年紀約莫四十歲。有關〈文賦〉創作時間之問題，1948年間陳世驥與遼欽立二人曾經有往返四封書信討論，後來遼欽立將二人往返討論之信件發表，見遼欽立，〈關於文賦疑年的四封討論信〉，《民主評論》第9卷第13期，1960年2月，頁16-18。陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁233-234。

<sup>452</sup> 遼欽立，〈關於文賦疑年的四封討論信〉，《民主評論》第9卷第13期，1960年2月，頁17。

賦〉為詩歌般韻文，可以說是對這位異代知音作出了「同情的批評」。<sup>453</sup>

在黑暗的時代裡，人的存在似乎顯得荒謬，心智面臨窮途，當時代之人為求避禍多轉向宗教尋求精神寄託，然而陸機卻在面對危機狀態下，創作出如詩般語言的〈文賦〉以抗外在世界之黑暗，陳世驥以「那時代最後的儒生」、「真正的孔門弟子」稱讚他。

陸機乃是真正的孔門弟子。對他而言，人類世界是可以肯定的，所以在他完全捨棄自我的時候，仍保有恢宏的眼光以面對世界，仍會有從深沉的悲惻中昇華的飄逸昂揚，從而產生自我救贖，超越浮面短暫的存在，終究還是入世的。這算是構成〈文賦〉之基本精神氣度的一部份。<sup>454</sup>

儒學作為中國傳統生命哲學，重在道德性，是生命化的道德，認為生命價值就是能在生命過程化解重重阻礙，展現高度道德性。<sup>455</sup>陳世驥認為陸機雖生處魏晉時代，卻能不屈服於當時大環境之挫折，展現入世儒者精神，肯定了人自我存在的價值，有限的生命可以超越短暫的存在。〈文賦〉正是陸機這高度人格精神表現，因此其中深具濃厚的抒情性，足以撼動人心。

由此可見，陳世驥對於陸機有著極深的認同與肯定，認為〈文賦〉為陸機灌注內心情感所創之作品，是處亂世求生之姿態表現。陳世驥正是以一個讀者身分對陸機進行「追體驗」。<sup>456</sup>

我把〈文賦〉譯成韻文，因為我相信陸機在公元三〇〇年是把它當作詩在寫的。<sup>457</sup>

<sup>453</sup> 陳世驥在為《夏濟安選集》一書寫序言時提到，「同情的批評」在夏濟安文章中時常出現，夏濟安使用這句話是富有積極性意義，與一般人作消極性解釋，以為是可憐或不幸是不同的。他所謂的「同情」是「同鳴共感」，是深入到創作主體和文學主題之內的。陳世驥，〈《夏濟安選集》序〉，《陳世驥文存》（瀋陽），頁194。

<sup>454</sup> 陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁11。

<sup>455</sup> 曾昭旭，〈知人與知言一談孔孟的人物品評〉，《三民書局 國文快遞》文化經典講座系列之一，2009年3月，頁3。

<sup>456</sup> 透過作品以瞭解文人才士寫作時的心理活動歷程，稱作「追體驗」。徐復觀曾言：「提到在『追體驗』中所做的解釋，才是能把握住詩之所以為詩的解釋。」如此依來，面對成功作品，越讀越感到作品對自己所呈現出的氣氛，不斷地超出於自己原來所作的解釋之上，在不斷地體會欣賞中，作品將讀者導向更廣更深的意境，這是讀者與作者間距離縮小，最後讀者可能站在與作者極貼近甚至相同的水平上看作品。楊牧，《陸機文賦校釋》，頁6。

<sup>457</sup> 陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁5。

因為陳世驥認為詩具有抵抗戰勝黑暗之力量，他相信〈文賦〉就是陸機深陷危機所創作出如詩歌般的語言，所以英譯〈文賦〉為如詩歌般之韻文。<sup>458</sup>〈文賦〉中的種種「文學創作的體悟」，正是陸機身處「超離昏亂世局的昇華時刻」才得以獲得。<sup>459</sup>以此來看，陳世驥所看重的是創作主體之內在情感，他認為那正是文學創作之力量來源。<sup>460</sup>陳世驥就是以自我內在情感去貼近另一文學創作主體（陸機）之情感，進而創作，英譯〈文賦〉就是他內心情感的抒發方式。

1948年前後，陳世驥原本準備返回中國進入北大，當時中國政局動盪，後來內戰爆發，當時身在美國的陳世驥眼見國家戰亂，再加上私人感情問題，<sup>461</sup>其內心正深陷「回去中國」或「留在加州柏克萊」的矛盾中，也因為如此，他才對同樣經歷亂世黑暗之陸機特別有共鳴，或許為當下面臨困境的自己找到一支持力量。最終陳世驥選擇留在加州柏克萊，因為可以繼續薪傳中國文化，而在這時所英譯的〈文賦〉也就更具意義。<sup>462</sup>艾克敦亦認為陳世驥英譯〈文賦〉之境況就如同當時身陷亂世之陸機創作〈文賦〉，當其他人紛紛逃避現實時，陸機仍堅守信念成為「最後的儒者」，而陳世驥的表現亦是堅定其心中那份人文主義信念。<sup>463</sup>陳

<sup>458</sup> 西方學者馬拉美(St`ephane Mallarme)曾說：「詩是危機狀態下的語言」(Poetry is the language of a state of crisis)，陳世驥引用以說陸機。陳世驥著/吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第十八卷第八期，1990年1月，頁7。

<sup>459</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁236。

<sup>460</sup> 1942年陳世驥曾以一現代詩評論家身分評論好友卞之琳於1940年在香港出版的《慰勞信集》，寫下〈戰火歲月—詩人〉(A Poet in Our War Time)一文。文中所。《慰勞信集》書中各詩篇是由「中華全國文藝界抗戰協會」號召所寫之「慰勞信」，目的是宣傳抗戰。陳世驥評論卞之琳這些宣揚愛國精神作品與其早期以私我作為書寫基調之詩歌大不相同，點出卞之琳思想由個人轉向大眾的轉變。卞之琳就像「浮泛於崩石的浪濤間的一隻白鴿，它最能感應到其中的怒潮，但卻能翩然地舒展如雪的雙翼，溷濁不沾。」陳世驥乃以詩人般之自我內在情感去追尋探索卞之琳之主體情感，認為卞之琳身處浪濤中卻仍然顧盼人間，清楚聽到自己的脈動。可見陳世驥在進行文學心靈追蹤時，對主體內在情感之重視。陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁235。

<sup>461</sup> 在大陸淪陷時，陳世驥前妻姚錦心獨自離美回中國，這對當時的陳世驥應是很大打擊，更加深陳世驥心中對於歸國或留在美國之矛盾感。夏志清，〈悼念陳世驥—並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》序言二，頁17-18。

<sup>462</sup> 艾克敦當時便力勸陳世驥留在美國。那時候的陳世驥除英譯〈文賦〉之外，又與老師艾克敦合譯孔尚任《桃花扇》，對那時的陳世驥來說，文學或許是轉移其對國家之焦慮，心靈安頓作用超過了學術性。謝朝樞，〈生離死別太頻頻—記陳世驥教授〉，《明報月刊》第6卷第8期，1971年8月，頁27。陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁236。《桃花扇》這篇合譯初稿一直未出版，直到陳世驥去世後，文稿才由陳世驥加大同事白區(Cyril Birch)整理出版為“The Peach Blossom Fan”(University of California Press, 1976)，見夏志清，〈悼念陳世驥—並試論其治學之成就〉，《文學的前途》，台北市：純文學出版社，1974年，頁229。

<sup>463</sup> 艾克敦在其《唯美者回憶錄》(Memoirs of an Aesthete)中提到，看到從前的學生(陳世驥)已成大器，更是一位已然啓悟的人文主義者(an enlightened humanist)。英譯〈文賦〉是以現代英語去捕捉中世紀中國書寫的思想與意象，其實就是一次艱辛的歷險(exacting venture)。陳國球，

世驤與陸機二人可以說同樣是以「文學」作為「對抗黑暗」之曙光。

國內大杌隍，而兄能靜心澄思，鉤尋典籍，益見修養之深，不勝佩慰。<sup>464</sup>

1948年間陳世驤曾與逯欽立以往書信往返討論〈文賦〉創作時間，當時中國政治時局正動盪，上述為陳世驤對逯欽立於國家混亂之時，尚能致力於文學工作表示稱讚與肯定。陳世驤這幾句話其實不經意地反映了自己內心，面對動盪的時代環境，「靜心澄思，鉤尋典籍」，投身於文學，這正是他所努力之事。

陳世驤英譯〈文賦〉在於以文學對抗生命中的黑暗，既已理解其用心，那麼〈文賦〉英譯之內容是否完全正確，也已非最重要之事。陳世驤英譯〈文賦〉，對於「情」字的詮釋以及特別關注強調〈文賦〉中「秩序」之原因，也可以從上述觀點得到理解，並藉此得知與後來「抒情傳統」建構的關聯性。

〈文賦〉的「情」字，陳世驤有英譯為「ordeal」，中文意指「嚴峻的考驗」；英譯為「spirit」，指「創作之內在精神」，與「志」字相通，合用為「情志」，蘊藏於內心之情感向外發動而成為「詩」；英譯為「feeling」，意指「感受」，文學創作內在「情志」，能「感物」和「為物所感」；英譯為「emotion」，意指「情緒」，「情」為一切創作之基礎，詩歌則以「緣情」最為突出，故〈文賦〉言「詩緣情而綺靡」，「緣情」譯為「born of emotion」，「詩」字譯為「Lyric」，意指「抒情的」，詩就是根源於人內心那真實純粹之情而抒發的文學作品。陸機以「情」為創作之首要條件，亦是了解他人創作心理活動歷程的主要方式，且這創作之「情」必須鍊入社會關懷，才能有無限的內在本質力量。對陳世驤而言，英譯〈文賦〉就是以其內在之情感去理解陸機創作之用心，進行文學心靈追蹤，這可以說是一種嚴峻的試煉。這一切都是根源於陳世驤對當時中國動盪、國家混亂的心境，他和陸機一樣將情感投入於文學中，英譯〈文賦〉為如詩歌般的韻文，以此作為自己生命的慰藉與出口。

又〈文賦〉中言：「選義按部，考辭就班」，陸機論述創作除了要以「情」為基礎，還須「按部就班，有所次序」，一切有秩序性展開。陳世驤英譯為「order」，意指「秩序」，以創作中的「秩序」是極具生命力之表現，是根源於詩人創作內在的情感力量。陸機強調創作時的秩序性，其實根源於陸機心中對於秩序觀念的強

---

〈「抒情傳統」以前—陳世驤早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁236。

<sup>464</sup> 逯欽立，〈關於文賦疑年的四封討論信〉，《民主評論》第9卷第13期，1960年2月，頁18。

調，內心那帶有秩序觀之情感，不自覺地以一種姿態，在〈文賦〉的文辭使用，亦展現出了秩序性，如此寄託了其內心深切情感，具有強烈抒情性。作為讀者的陳世驥，以其內心強烈認同感對陸機進行文學心靈追蹤，以獨特眼光、如詩人般經驗和直覺英譯〈文賦〉，題為“Literature as Light Against Darkness”，中文意指「以文學作為黑暗中閃耀的光華」，他對〈文賦〉體會極深，他看見了〈文賦〉中的秩序性和陸機心中那強調秩序觀念的情感，所以在英譯〈文賦〉也同樣表現出秩序性。陳世驥英譯〈文賦〉秩序性的表現，同樣是根源於他內心的情感，或許可以說他和陸機一樣，「因為橫互於他胸中的也是『秩序』的重要性」。

陳世驥英譯〈文賦〉是以文學對抗生命中黑暗，是身處黑暗之中的他對光明追尋和嚮往的一種方式。陳世驥與陸機同樣重視創作主體之「情」，因為那是文學創作之力量，他和陸機一樣強調文學中的「秩序性」，因為這對身處亂世他來說，是如此重要。陳世驥英譯〈文賦〉，對於「情」的理解和「秩序」觀念的強調，都成為後來「中國抒情傳統」建構之基礎。

## 二、有情的歷史觀

1948年〈文賦〉英譯發表之後，陳世驥繼續以中國古典文學為研究重心，五〇年代到六〇年代陸續發表多篇研究論文，且多以中國古典詩歌為探討主題，如：1957年〈中國詩學與禪學〉、1958年〈中國詩之分析與鑑賞示例〉、1958年〈時間和律度在中國詩中之示意作用〉、1959年〈中國詩歌中的自然〉、1961年〈中國詩歌與民俗之因緣〉<sup>465</sup>、1968年〈「八陣圖」圖論〉等。此時的陳世驥研究重心主要在古典詩歌上，其中多探討唐代近體詩歌的五七絕律體，並挑選李商隱〈錦瑟〉作為說明例子，並特別指出五言絕句這一「文類」，尤其關注於杜甫〈八陣圖〉。透過陳世驥對唐代律絕詩歌之詮釋與體會，以及對於五言絕句的偏好，了解其背後之意義與「抒情傳統」建構之關聯性。

1941年陳世驥赴美，1948年間原本有歸國打算，卻遇上中國政局動盪，1949年國共內戰爆發，面對著國家戰亂，內心極複雜，因此對經歷亂世之陸機特別感同身受而英譯〈文賦〉，是以文學對抗生命中黑暗。後來，陳世驥選擇繼續留在柏

<sup>465</sup> 〈中國詩歌與民俗之因緣〉“Chinese Poetry and Its Popular Sources”，《清華學報》新二卷第二期，1961年6月，頁320-341。此篇文章自社會民俗中尋找中國詩歌之根源，主要談論近世詩歌與宗教問題。

克萊，努力薪傳中國文化，研究重心轉為中國古典詩歌，之後的創作除了展現其文學理念，同樣寄託其內心深切之情感，對他而言，提出「中國抒情傳統」，可以說是「救贖歷史」的一種方式。<sup>466</sup>而英譯〈文賦〉時，對於創作主體之情感以及秩序觀念的強調，也延續到對古典詩歌的研究上，特別是在論述唐代絕律詩歌和杜甫〈八陣圖〉時，成為了「抒情傳統」建構之文學觀，也是陳世驥創作秩序性的展現。

當中國政局正動盪時，陳世驥雖然身在海外，但卻有著知識份子的強烈社會責任感。對他而言，書要讀，知識要學，天下事也一定要關心，正如中國人所常說的「士不可不弘毅」，是一種「將學術研究介入於社會中，但不為社會所埋葬」的精神。<sup>467</sup>所以，陳世驥選擇留在柏克萊，繼續努力於文學研究以薪傳中國文化，這或許比回到中國更具有意義。

寫文章，常只為研究而寫，不一定有某種動機，例如不會因為社會的需要、社會的現狀等等而寫文章，所以我們應特別注意。<sup>468</sup>

陳世驥上段文字意指文學的研究不應該只單純落在學術上，作為知識份子對於國家社會也應該展現一定責任。誠如他英譯陸機〈文賦〉的理解和體會，文學創作是要鍊入歷史社會的關懷之中，擴大文學超然的精神以及無限的潛在本質。<sup>469</sup>此時身在海外的陳世驥，面對家國紛亂，看似置身事外的他，其實在不得已的狀況下，正以另外一種方式表達關切。這時候的陳世驥以中國古典詩歌為研究重心，特別是唐代近體詩歌，尤其關注社會派詩人杜甫，探究極富歷史性意義的〈八陣圖〉，這些都應該與他內心那對於家國社會關懷之情感有關。

<sup>466</sup> 王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008年9月，頁85。

<sup>467</sup> 這裡楊牧所指的是「柏克萊精神」，但實際上應是楊牧深受老師陳世驥所影響。在柏克萊受教於陳世驥，對楊牧來說是一段極重要日子。楊牧曾說：「柏克萊學生提倡言論自由，學術獨立……在這樣的環境裡，我渡過了四年的學生生活。我覺得那四年比其他任何四年對我都重要。柏克萊使我睜開眼睛，更迫切地會體認社會。在觀察和體認之餘，我並沒有感覺知識無能，我反而更信仰知識的力量。知識是力量，但知識不可以禁閉在學院裡，知識必須釋放，放到現實社會裡，方才是力量。我更相信一般基礎教育的重要，而對自由的「學院」意識產生無比的信心。學院要提供博大開放的文理科教育，這種教育雖然可能賦予學生日後謀生的技能，但那並不是最重要的目的。這種教育要使學生在潛默中體會到知識份子的責任，介入社會而不會社會所埋葬。這是柏克萊精神的真諦。」楊牧，〈柏克萊精神〉，《柏克萊精神》，台北市：洪範書店，1980年，頁86-88。

<sup>468</sup> 謝朝樞，〈斷竹·續竹·飛土·逐穴—陳世驥教授談：詩經·海外·楚辭·台港文學〉，《明報月刊》第6卷第8期，1971年8月，頁25。

<sup>469</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁12-13。



1957年〈中國詩學與禪學〉文中，提到宋代詩學既深奧又具神祕色彩，以「不可言說」為最高境界，作為表現的語言若有超越文字外之意涵，達「言有盡而意無窮」，可謂創作最高境界。<sup>470</sup>而這一創作的高妙境界，並無法用理性來進行描述跟解釋，但卻可以透過意象來傳達，如水中月、鏡中象等。陳世驥以為這是一種「浪漫主義」，而且早已影響中國很多的朝代。<sup>471</sup>而以「浪漫主義」為核心所發展出的詩歌理論，更強化突顯了中國傳統詩學中的兩項價值，一是自然與個人生命經驗結合，其二則是讓詩歌更具抒情性。<sup>472</sup>1959年〈中國詩歌中的自然〉文中，陳世驥便接著論述自然與人生的高度交織交融，為中國詩歌中的顯著特色。

我們不難想像人生與自然界的生物之間的交融和相互象徵的程度，以致於中國詩歌更因充滿奇異的生活而顯得五彩繽紛，借用一位現代中國詩人的話，簡直「濃得化不開」。<sup>473</sup>

自然與人生的高度交織交融是中國詩歌中的顯著特色，詩人與自然關係是密切交織交融，詩人選取日常生活經驗中熟悉且普遍之自然景物作為描寫對象，主觀的情感經驗與客觀之景物結合，詩歌充滿意象暗示，抒情意味更顯濃厚。由此可見陳世驥文學研究前後的關係，有次序性的銜接與連結，是創作秩序性的展現。

1958年〈時間和律度在中國詩中之示意作用〉文中，陳世驥論述「時間」和「律度」為中國詩歌之最基本成分，「律度」使詩歌有輕重快慢、抑揚頓挫，字句相互對應，再加上「時間」在詩歌中「含蓄」流動，二者緊密結合，致使詩歌字句行結構緊密，組合為一「有機體」，發揮高度積極示意作用，流露動人情感。李商隱〈錦瑟〉詩中具有多層次「時間」及巧妙的「律度」變化，詩歌發揮高度示意作用，主體之「情」充滿全詩，流露動人之情。<sup>474</sup>

〈錦瑟〉為一首七言律詩，律詩是中國詩歌經過長期醞釀之後，於唐代出現的高度格律化詩歌形式，詩歌形式作為詩歌中的一部分，與詩人之意不可分離，如此詩歌形式才具有價值可言，意即詩人如何在形式所限之範圍內打造詩歌，選擇什麼主題加以表述，這都構成了詩歌美感和價值，這是一種「潛在的美學」。律

<sup>470</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》（瀋陽），頁186。

<sup>471</sup> 有關「浪漫主義」發展，陳世驥特別指出在中國與歐洲之狀況並不相同：在歐洲，浪漫主義運動是猛烈地席捲整個世紀；在中國，是悄悄地影響許多朝代，而且並不和政治和社會理想相參雜，純粹只作為一文學上批評。陳世驥，《陳世驥文存》（瀋陽），頁189。

<sup>472</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》（瀋陽），頁189。

<sup>473</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁123。

<sup>474</sup> 詳論見本論文第參章第二節。

詩在形式上，「聲調」、「語義」的對仗原則，處處都體現了「孤立」、「並列」、「等值」、均衡而對稱的「構形」與「節奏」，象徵了一種「和諧圓滿」之精神；在內容上，這形式的圓滿正反映了詩人所要表現的理想世界，即使這世界可能並不真正圓滿，但至少藝術的形式上為一圓滿境界。<sup>475</sup>

又〈錦瑟〉詩中具有極深沉悲哀感，有一種人對於有限生命之時間感，空間延伸更引發無窮無盡之感，最終一切收歸於詩人之「情」，詩歌中「時間」和「律度」發揮高度示意作用，形成一「有機結構」，是文學「秩序」的展現，陳世驥曾說「詩是以最佳秩序佈置之字詞」，<sup>476</sup>關注於此，正是受到其內心重視「秩序」觀念的情感影響。以此來看，當時的陳世驥眼見家國動盪與不安定，內心有著極深憂愁，或許在他面對一切失去秩序時，他內心強烈對於秩序的渴望，至少在律體詩歌文學中找尋到一種「和諧圓滿」，正是他內心所希望的圓滿。<sup>477</sup>

盛唐詩人杜甫詩歌作品繁多，一般公認最傑出首當是律詩，但陳世驥卻挑選了〈八陣圖〉這一五言絕句作為論述主軸。

從詩歌內容來看，〈八陣圖〉書寫一位歷史英雄人物——諸葛亮之悲劇命運，以此來看，杜甫很明顯地在詩歌中有著對現實之影射。杜甫離開仕途之後，依舊心繫朝廷，關心著唐帝國的政治與文化命運，但面對王朝衰落卻只能旁觀，只好將自己這悲劇般命運與唐王朝命運放入詩歌中，因此詩歌有深重的歷史感。杜甫的歷史感有一方面是個人的，是對過往之回顧和對未來擔憂；另一方面是關於當代歷史的，是他對國家深深的憂心，兩方面相互牽連著；另外還有一方面是有關文化傳統歷史，三國這段遙遠的歷史事件彷彿映照現實命運之鏡子，杜甫對於諸葛亮有著強烈地認同感，於是構出自己的詩歌世界。<sup>478</sup>陳世驥以其主觀之情感貼近詩人杜甫之情感，感受杜甫對三國歷史和人物諸葛亮之情感，面對杜甫〈八陣圖〉詩中歷史和主角諸葛亮之悲劇，陳世驥亦構出自己的文學世界，不得不說是陳世驥對自身所處時代心情之反映，寄託其對家國無限之深情。

<sup>475</sup> 高友工認為「律體」在它的「聲調」與「語義」的規律外有一種結構上的原則，真切地反映了它更深一層的「理想」與「價值」。高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 98、210。

<sup>476</sup> 為陳世驥引英國詩人柯律治(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)「Poetry=the best words in their best order」說法，以詩歌所表現之文辭為最具有秩序性。

<sup>477</sup> 1949 年大陸淪陷，陳世驥前妻姚錦心獨自離開美國回到中國，這對當時的陳世驥應是很大打擊，更加深陳世驥心中對於歸國或留在美國之矛盾感。所以，陳世驥對於李商隱〈錦瑟〉特別的關注和喜好，尤其是將詩末「此情可待成追憶，只是當時已惘然」二句做了極為精闢的分析，夏志清以為可能與其前妻的離開有關，〈錦瑟〉詩篇中的深沉情感對陳世驥來說或許心有戚戚。夏志清，〈悼念陳世驥——並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》序言二，頁 17-18。

<sup>478</sup> 高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 248-256。

你說中國是歷史的民族，一點不錯，所以杜甫的文學就有「詩史」之稱。…還有歷史感，有整個歷史在背後，不管怎樣去創作，都是我們的，整各都是我們的，反對與接受都是我們的，所以文學就有歷史感情。<sup>479</sup>

陳世驥認為，不管如何創作，只要有整個歷史在背後，文學就具有歷史感情，詩人杜甫詩歌就具有歷史的感情，因而有「詩史」之稱。緣此，陳世驥即以詩人杜甫的〈八陣圖〉作為鑑賞中國詩歌之主要例子，展開一段「歷史與詩歌」之間的對話。

文學老杜一短章絕詩為國人所熟讀者，而以今代世界文學目光覆察，於鑑賞中務深達廣及之論。首言方法，以辨識一詩本身內在“有機”生命為起點，而見其體性特質。……詩的理解，宜以“直觀”與“分析”相結合。打破所謂“直觀”之神秘不可理喻，而證以柏格森氏“直觀”定義為“本能的自我醒覺”，…復達斯賓諾莎所標“直觀”之圓通“智境”，方為最高境地也。<sup>480</sup>

陳世驥憑著他所謂鑑賞詩歌的一種「直覺」，可以稱作「本能的快感」，或「本能的自我醒覺」。而「直覺」必須靠培養，方法則是透過對於詩歌文字、外在形式與文類發展之掌握。對文字，不僅是字面意義了解，也要掌握言外之義，以及全詩中每個字之間的關係，還有聲音的配合；形式並非只是看平仄押韻腳、字數語言等外在表象，還有詩中的一切意象、語調和其他相關配合，讓全詩具有表情達意的功用，瞭解詩歌的內在「有機結構」。至於文類，是要在同一類之中，分辨各個作品的成就，加重各類之中和各類之間的比較。<sup>481</sup>

進而明一詩本身獨立特質，與其所屬詩類相互關係：同中見異，異復見同。以少陵“八陣圖”與王孟李柳諸絕句相較，非必軒輊其優劣也，以同類相較，乃此詩之特質益彰耳；然此詩猶類屬絕句無疑，乃可見中國絕句詩型，

<sup>479</sup> 陳世驥在 1971 年 4 月接受記者訪問，探討大陸文學與台港文學差異，談論文學源頭時提到，如《詩經》、《楚辭》之創作源頭和唐代或五四時代都不盡相同，但至少有一共同點，都是由大陸發展出來，有不斷傳下去的歷史感，因此，縱使五四文學之創作，雖有打倒孔家店口號，但有整個歷史在背後，不管怎樣，整個文學都是屬於我們的，不論是反對或接受，所有文學都會有歷史的感情。而台灣的文學並非完全沒有歷史感，只因為政治的不安與國土的轉移，可能有了較多的自我情感，於是影響了文學眼界，致使創作有所不同。謝朝樞，〈斷竹·續竹·飛土·逐穴—陳世驥教授談：詩經·海外·楚辭·台港文學〉，《明報月刊》第 6 卷第 8 期，1971 年 8 月，頁 29-30。

<sup>480</sup> 陳世驥，“To Circumvent ‘The Design of Eightfold Array’” 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新 7 卷第 1 期，1968 年 8 月，頁 52。或參見《陳世驥文存》頁 128-131 論述。

<sup>481</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 130-131。

發揮藝術性幅度之大。<sup>482</sup>

中國詩歌中的五言絕句，以極簡短篇幅作為表現方式，追求剎那間動人力量，有其不同情調及特殊性，可被稱作一種「文類」。鑑賞詩歌，則要在同一文類中相似的作品，尋求不同之處，所謂「異中見同，同中見異」，並要對詩語言和文字有敏銳感，能體會詩的言外之意、弦外之音，才能體會詩歌意趣，發現詩歌奇特處。再以此鑑賞看似簡短又普通的〈八陣圖〉，便可以發現詩中不平凡之處。在詩歌高度發展的唐代，陳世驥挑選「五絕」這一「文類」作為鑑賞例子，杜甫的〈八陣圖〉這首詩便是以其特殊性展現「五言絕句」這「文類」的高度性。

陳世驥認為〈八陣圖〉詩中是以人類世界構成主要景象，以追求名利、功業、施展抱負和面臨挫敗之情感作為詩歌主軸，加上詩歌中「時間」和「空間」結合運用，形成一「有機形式」，展現文學「秩序」，使詩歌發揮高度示意作用，流露濃厚抒情性。杜甫以短短二十字，書寫一位歷史英雄人物悲劇性命運，詩歌透過「時間的流動」和「空間的無窮」反映對照，呈現與強大歷史交戰的諸葛亮完整而深刻之悲劇經驗。雖是悲劇性角色，但諸葛亮並不像西方神般英雄人物，而是一般人身分存在著，對於無法掌握的命運進行短暫掌握，使人更顯得偉大，突顯人存在價值，激發人對於存在價值之思考。陳世驥認為〈八陣圖〉是一種中國式悲劇，是一種西方所謂的「靜態悲劇」。<sup>483</sup>

透過〈八陣圖〉詩歌中三國歷史事件和主角人物諸葛亮之悲劇，陳世驥建構出自己的文學世界，是其對自身所處時代和面對家國離亂之心情反映，寄託其對家國無限深情。陳世驥「中國抒情傳統」可以說就是基於這對於歷史追尋的文學史觀。

陳世驥關注於杜甫〈八陣圖〉，在文學中追求探尋過去的歷史，同樣強調創作主體之「情」與文學「秩序」的重要性。這是受「新批評」影響，與其早年就讀北大關係密切，而關鍵人物是瑞恰慈。新批評派別強調文本中「有機關係」所形成的「秩序」，這是基於一種對歷史文化之情感，在面臨大時代環境混亂時，將此情感寄託在文學中，再藉由文字意象表現，艾略特和瑞恰慈都是重要人物。<sup>484</sup>其

<sup>482</sup> 陳世驥，“To Circumvent ‘The Design of Eightfold Array’” 〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新 7 卷第 1 期，1968 年 8 月，頁 52。或《陳世驥文存》，頁 128-131。

<sup>483</sup> 此為悲劇追求的一種高深理想，陳世驥認為在西洋戲劇無法被實現，卻在中國詩歌中被杜甫這首〈八陣圖〉五絕詩所完成。陳世驥，《陳世驥文存》，頁 147。詳論見本論文第參章第二節。

<sup>484</sup> 「新批評」學派強調從文本修辭中找出其中「有機關係」，以形成閱讀與寫作美學的完整「秩

中，瑞恰慈曾在清華、北大執教，經由他的詮釋，使得艾略特的詩歌和詩學，如「傳統觀」和《荒原》詩歌，都影響當時學生甚深，陳世驥便是其中之一。五十年代以來，陳世驥在其文學研究中頻頻引用艾略特等人之論述，均可見其受新批評影響之痕跡。

在〈關於傳統·創造·模仿〉文中，陳世驥提到艾略特「傳統觀」，即指有意識地應用傳統、活用傳統，〈荒原〉則是此傳統意識展現，形式上為一種新語言，內容則表現現代情感與眼界。而夏濟安〈香港——一九五〇〉，詩歌中使用中國舊詩句法，是有意識地活用傳統意識，陳世驥以這類型詩歌合乎中國社會派詩人杜甫和白居易之詩歌傳統，往往將詩人個人性與私情感表現減抑至最低，形式則呈現音節明易。<sup>485</sup>這類具有「傳統觀」的詩歌，能活化創新舊傳統並且建立起現代風格，即使在形式上呈現音節明易，詩歌中個人性與私情感雖然減少，但不影響詩歌動人情感之流露。

陳世驥認為，不論是夏濟安〈香港——一九五〇〉或是社會派詩人杜甫、白居易之詩歌，都反映出詩人面對歷史流變而擇善固執之姿態。而對陳世驥自己而言，選擇杜甫〈八陣圖〉或許也是他面對歷史擇善固執的一種姿態表現，這都根源於他內心那份對於國家社會關懷的那份情感。

以此來看，陳世驥以文學創作除了含有整個中國文化精神之外，還要能有詩人艾略特所說「傳統觀」，即有意識地應用傳統、活用傳統，藉此強調中國文學雖受西方影響，卻仍能於傳統中創新並建立現代風格，提高中國文學價值。杜甫〈八陣圖〉詩歌結合歷史和自然景象，寫出諸葛亮完整深刻悲劇經驗，突顯人存在價值，從歷史事件當中和諸葛亮身上，杜甫彷彿找到自我，激發自己對於存在之思考；而陳世驥從杜甫〈八陣圖〉中，亦激發其自我存在於歷史中之思考，從而在文學當中寄託自己對家國無限之深情。後來，陳世驥提出「中國抒情傳統」，以「抒情」作為中國文學主要「傳統」，正因為面對國家分裂亂離，所以對於「傳統」才

---

序」。新批評對象包含不同文類，以詩歌批評成就最大，尤其是偏向「抒情類的詩歌批評」。新批評的文本理論似乎與歷史劃清界限，但已有學者指出這是與世界大戰造成價值觀混亂有著極大關係，當一個歷史情境不再能為文化或社會提供安身立命之基礎時，往往透過文學，藉由文字意象來寄託，具文化守成主義思想。代表人物布魯克斯(Cleanth Brooks, 1906-1994)《精緻的瓷瓶》(The Well Wrought, 1947)，「精緻的瓷瓶」就是一寄託意象。被「新批評」學派奉為先驅同道的艾略特(T.S. Eliot, 1888-1965)、瑞恰慈(I. A. Richards, 1893-1979)及李維斯(F.R. Leavis, 1895-1978)等人，強調「傳統」及「實用批評」方法，都反映了面對歷史流變、擇善固執之姿態。王德威，〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008年9月，頁90-91。

<sup>485</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁153-154。

更爲一往情深，而「抒情」正是他面對這混亂歷史之方式。

### 三、發憤與興發的人生

陳世驥自 1948 年英譯〈文賦〉，到五 0 年代到六 0 年代繼續研究中國古典文學，尤其以中國古典詩歌爲主要，到了六 0 年代與七 0 年代初期，將對於古典詩歌的研究上追至先秦文學，特別關注於《詩經》和《楚辭》，如：1961 年〈中國詩字之原始觀念試論〉、1968 年〈《楚辭·九歌》之結構分析〉“On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nine Song”、1969 年〈論詩時間：屈原的偉大〉“The Genesis of Poetic Time: The Greatness of Ch'u Yuan”、1969 年〈《詩經》在中國文學史與詩學的意義〉“The Shih-ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics”，經楊牧翻譯爲〈原興：兼論中國文學特質〉，幾篇文章均爲陳世驥對《詩經》和屈原作品的探討與體會。

時代的困頓和人生的挫折，常會促使詩人思考生命意義，經歷亂世的陸機、杜甫，甚至是屈原，文學成爲他們絕處求生之姿態，在面對困境橫逆當中，他們表現出一種「抒情」特質，一種獨特的生命行事風格。陳世驥面對國家動盪分裂，英譯〈文賦〉以文學作爲黑暗中曙光，展現知識份子之憂患意識；研究中國古典詩歌關注唐代詩人杜甫五絕〈八陣圖〉，從而思考自我與時代之關係，抒發對歷史家國之情感。正因爲陳世驥面對當代家國之分裂亂離，所以對「興發」詩意有了特別期待，也因此對於「抒情傳統」的源頭更顯得一往情深。<sup>486</sup>從英譯〈文賦〉到探究唐代近體詩歌，陳世驥以文學寫出自我情感，展現抒情自我對於存在之追尋，而他重視的「情」和「秩序」觀念不斷延續，最後上推到屈原和《詩經》，都成爲「中國抒情傳統」建構之文學觀。

《楚辭》收入詩歌繁多，以詩人屈原作品最具代表性。屈原作品中，陳世驥特別關注於〈離騷〉與〈九歌〉研究。其中，〈離騷〉可說是屈原自我影像反映，詩中充滿慷慨激昂的自我傾訴，是文人自我生命受到壓抑和挫折時，內心無窮盡吶喊。詩中具有詩人屈原強烈的個人主觀情感，展現濃烈抒情性，陳世驥認爲一

<sup>486</sup> 王德威教授指出陳世驥因爲面對現世的分裂亂離，故對「興發」詩意有了特別期待，也因爲對「興發」的後果患得患失，所以對「傳統」範式的源頭伊始纔更顯一往情深，以陳世驥之論述展現了傳統詩學中「興與怨」。王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008 年 9 月，頁 92、112。

一切都表現在「時間」上，「時間」在詩中「含蓄」「流動」是〈離騷〉全篇詩歌力量來源。

最有趣的卻是離騷中對時間的運用。離騷展露了在時間的變易中，人的所有熱情，最深的焦慮和不安的感覺，人存在的難題，以至人的自我肯定，所以才說這是詩的時間的創世紀過程，由詩的意象表現人在時間中的地位。<sup>487</sup>

〈離騷〉中的「時間」成分，表現屈原自身存在與時代搏鬥之焦慮與無奈，這樣的時間觀念是強烈而主觀的，是屈原激憤情感的抒發，是他對道德的堅持與執著，所以創造了「詩的時間」，〈離騷〉成爲「詩時間」的起點，他將自身投入在「時間」之流，顯現個人生命的尊嚴與價值。<sup>488</sup>

有關詩歌中的「時間」研究，陳世驥在 1958 年〈時間和律度在中國詩中之示意作用〉文中，就探討唐代詩歌中的「時間」作用，並以李商隱〈錦瑟〉作爲例子。<sup>489</sup>後來，將詩歌中「時間」的出現上追至〈離騷〉中，並以之爲中國詩時間起點。由此可見陳世驥文學觀的延續和發展。那又爲何陳世驥會特別關注於詩歌中的「時間」作用？

在劇烈變動年代中，一般被視爲客觀的「時間」不再單純，而是被強烈感覺、強烈地存在，充滿個人主觀情感色彩。透過「時間」，人得以表達自我存在於生命中最沉重的感慨。〈離騷〉是身處劇烈變動年代詩人屈原的搖蕩心靈詩篇，他將自身存在的情感投注於詩歌文學中，專注於「時間」，不再受現實世界侷限，在詩中找到自我存在的一種方式。陳世驥探討〈離騷〉中「時間」作用，從詩歌內部結構去理解，發現〈離騷〉還有著豐富意象、神話傳說、歷史事件、特殊人物，屈原以其想像力和激昂情感，再加上「時間」「含蓄流動」貫串全篇詩歌，整首詩篇結構完整，形成一有機形式，展現文學秩序性，使詩篇達「抒情」更高境界。身處動盪時代、國家離亂的陳世驥，因爲內心有著對國家社會之深厚情感，在其文學研究中也展現出秩序性，他與屈原同樣，都試圖在「時間」洪流中找尋自我存在的價值，創作成爲他們面對人生的方式與出口。

<sup>487</sup> 謝朝樞，〈斷竹·續竹·飛土·逐穴—陳世驥教授談：詩經·海外·楚辭·台港文學〉，《明報月刊》第 6 卷第 8 期，1971 年 8 月，頁 26。

<sup>488</sup> 詳論見本論文第貳章第二節。

<sup>489</sup> 詳論見本論文第參章第二節。

而〈九歌〉，雖然名之爲「九」，卻包含「十一」首作品，由十一篇詩歌所組成。以詩歌形式來看，第一首〈東皇太一〉和最後一首〈禮魂〉，從頭到尾押韻且以相同格律貫穿，舞台上或舞台邊沒有對話旁白，只有簡單場景，與其他有轉換押韻和格律多變的九首詩歌完全不同，所以這二詩篇應該分別是十一首的開頭和結尾。而第七首〈東君〉爲承接〈東皇太一〉並引領其他詩篇之重要篇章，之後是〈雲中君〉，兩首形成一組領導歌曲，然後〈湘君〉、〈湘夫人〉爲一組，接著是〈大司命〉、〈少司命〉，還有〈河伯〉、〈山鬼〉，最後是〈國殤〉。陳世驥以「結構分析」方法探求〈九歌〉內在結構，得出「時間」和「空間」是貫串十一首詩篇的兩項重要主題，然後建立起十一首詩篇的真正順序。陳世驥認爲〈九歌〉中十一篇詩歌，以宗教詩歌的形式，表現人類存在於世間的基本關注和熱情，詩篇中充滿「時間無常」及「空間隔離」之感受，造成了十一首詩歌深沉悲傷的情調，展現了抒情性。<sup>490</sup>

陳世驥以「結構分析」方法探究〈九歌〉詩篇的內在，找出了十一首詩歌的次序，建立起十一首詩篇真正的順序，是文學秩序的展現。這一文學探究模式和秩序觀念，在陳世驥英譯陸機〈文賦〉，強調創作的秩序，以及論述中國詩歌表現出內在結構完整，形成一「有機體」，就已經出現。

又，陳世驥以「時間」與「空間」爲貫串〈九歌〉十一首詩篇的兩項重要主題，在陸機〈文賦〉中有言「耽思傍訊」，「耽思」指沈思、深思之意，「傍訊」指廣爲搜求之意，「耽思傍訊」意指運用思考與想像廣泛地搜求題材內容之物，陳世驥英譯爲「Perpetual thought itself gropes in time and space」，「in time and space」即指文學創作題材範圍是涵蓋在整個時間與空間當中。<sup>491</sup>更早在 1948 年〈法國唯在主義運動的哲學背景〉文中，陳世驥曾指出康德哲學理論把主觀地位提高與擴大，最能表現的就是他的「時空論」、「範疇論」和「理性矛盾律」，其中「時空論」就是強調「時間」和「空間」都是由人的主觀所創造，成爲人的一切思想結構，一切現象的存在都逃不出「時間」和「空間」，且能夠映現出人所經驗現象的一切秩序。

以此來看，可知陳世驥文學觀在〈九歌〉中的延續，十一首詩篇組成一有機結構，展現文學上的秩序，映現身處在亂世詩人屈原心中的秩序觀念，而這都根

<sup>490</sup> 詳論見本論文第貳章第二節。

<sup>491</sup> 楊牧，《陸機文賦校釋》，頁 18、22。



源於屈原內心對於秩序強調與重視之情感。陳世驥將文學研究關注於愛國詩人屈原，尋得〈九歌〉詩篇中的秩序性，是身處變動年代，面對家國離亂所採取的一種姿態表現，互於心中那對國家的深厚情感，因而在其文學研究的創作中也表現出秩序性。

在《楚辭》之後，陳世驥探究了早期先民的文學作品《詩經》。在 1958 年〈關於傳統·創造·模仿〉文中，陳世驥便曾明白地指出《詩經》與屈原詩歌為兩種不同類型詩歌，二者都成為其晚期文學研究關注之焦點。

中國詩傳統上有一大派，用時髦語說，可謂「社會性」一派吧。這一派可說是從詩經中自然流露的一部分，到杜甫的一些歌行，以至白居易的「新樂府」，姑稱此為「樂府傳統」。...這一派在本國和另一大派如屈原所代表者又不同，這在於其減抑詩人個人性與私情感之表現到最低限度。因為個人性之減抑，所以近民歌創作，而在形式上，必然音節明易。<sup>492</sup>

陳世驥指出《詩經》與唐代杜甫、白居易的詩歌類型較為相似，可歸屬為同一類，而這一類型詩歌大多將創作主體之情感減抑至最低，在形式上則呈現音節明易，與屈原那充滿個人情感之詩歌類型表現大不相同。然而，雖然《詩經》詩篇中的個人性和情感減少，但情感作用依舊存在，在詩歌創作中仍具首要地位，即使詩歌形式呈現音節明易，亦不影響詩歌情感表現。所以，陳世驥才會以《詩經》作為「中國抒情傳統」起點。

1961 年〈中國詩字之原始觀念試論〉一文，探討「詩」字，以之與「志」字相通，皆具備「止」和「之」，即「停止」和「向往」兩種意義，是構成節奏的自然行爲。〈詩大序〉言「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故歌詠之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也」便說明了「詩」就是「蘊止於心，發之於言，而還帶有與舞蹈歌詠同源同氣的節奏與藝術。」<sup>493</sup>「詩」就是具有音樂形式且獨立性質之語言藝術，是創作主體內心情感的抒發，也是「抒情」最根源本質所在。

1969 年〈原興：兼論中國文學特質〉文中，陳世驥據古文獻追溯出「興」字最初的面貌，還原了其原本意義，這是探索《詩經》中詩歌之所以「抒情」的一

<sup>492</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 153-154。

<sup>493</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 60。

個主要而且重要途徑。以「興」為一能與音樂配合之「反覆」朗誦技巧，詩歌依靠其營造韻律、節奏、氣氛，呈現濃厚抒情的性質；再從字源探求「興」字真正意涵，其字象眾人合力舉物並旋轉，就是先民「上舉歡舞」姿態，是由「群體」創作到「個人」情感發抒，展現詩歌「抒情」本質。詩歌透過「興」所營造的韻律再結合詩篇中的意象，營造出一種氣氛，呈現出豐富情感色彩。所以即使是屬於宗廟祭祀樂歌《頌》，因為其仍保留著先民的「上舉歡舞」，所以依舊可以一窺其中隱而未顯的抒情性。「興」是一種情感自然發抒的節奏表現，是「抒情」文學的靈魂，《詩經》就是藉由詩歌中自然的韻律與詩中意象，呈現出了「抒情」本質。《詩經》完全就是一個「抒情」的文學作品。<sup>494</sup>

陳世驥探討了「詩」字與「興」字來說明《詩經》中的情感表現。強調《詩經》中的詩歌是具有音樂形式且獨立性質之語言藝術表現，是早期詩人創作主體內心情感的抒發，透過「興」的手法，詩歌所營造的韻律節奏與詩篇中的意象結合，呈現濃厚「抒情」性質。

1957年〈中國詩學與禪學〉文中，陳世驥提到中國宋代出現的詩歌理論有以「不可言說的境界」為最高境界，詩歌創作能有超越語言文字外之意涵為最重要之事，然而，這一高妙境界並無法用理性來進行描述跟解釋，可以透過意象來傳達。這一詩歌理論，陳世驥認為是以「浪漫主義」為核心所發展出來，不露聲色地影響了中國許多的朝代。舊有傳統並沒有被摧毀，反而更強化突顯了中國傳統詩學中的兩項重要價值，其一是自然與個人生命經驗結合，其二則是此讓詩歌更具抒情性。<sup>495</sup>再於1959年〈中國詩歌中的自然〉文中，陳世驥以自然與人生的高度交織交融，是中國詩歌中的顯著特色，詩人與自然關係是如此密切交織交融，詩人選取日常生活經驗中熟悉且普遍之自然景物作為描寫對象，以象徵暗示方式表達詩人主觀情感，呈現抒情性。<sup>496</sup>從二篇文章中的論述，再看陳世驥對於《詩經》的探討研究，可見其文學觀的承接與關聯。人與自然高度的融合，透過意象呈現，以象徵暗示方式表達詩人主觀情感，在《詩經》中就是指「興」的表現方式。

一般詩經裡的作品要達到這個境界都靠錯綜豐富而自然的音響佈置，獨特卻不牽強的節奏，外加動人而新鮮如大自然萬物初生時渾樸的意象，這種

<sup>494</sup> 詳論見本論文第貳章第一節。

<sup>495</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》（瀋陽），頁182-189。

<sup>496</sup> 陳世驥，〈中國詩歌中的自然〉，《陳世驥文存》，頁119-125。

種的核心就是「興」，因為「興」還保留著古老風格裡歌樂舞誦緊密結合的精粹。<sup>497</sup>

陳世驥認為《詩經》的「抒情」是倚靠「興」來達到，透過詩篇中的韻律節奏再結合詩篇中的意象，營造出一種氣氛，呈現出詩歌中的情感色彩。《詩經》中出現的許多自然景物和詩人的情感產生了作用，用一種委婉的、慢慢滲透到詩中的方式，詩歌有了「言外之意」，展現「抒情」。

以此來看，《詩經》確實是一部「抒情」文學作品，每一首詩歌的創作者可以說是「高度自覺的詩人」。<sup>498</sup>或許詩歌中情感時而隱而未清楚顯現，即使詩歌形式呈現音節明易，但透過「興」的「反覆迴增」手法，情感依舊表露無遺，呈現抒情精神。歷代多以政教美刺言《詩經》，「興」字意義早已偏離本意，陳世驥卻不同以往，由「詩」字到「興」字，探求先民那種純粹自然之情感為詩歌起源，尋得「抒情」根源。從文學意義來說，陳世驥此舉具正本清源之用，然而更進一步探求其中背後之意義，對他自己而言，應是面對家國亂離，對於那份純粹自然情感和行爲，極度嚮往和渴求的一種姿態表現。<sup>499</sup>誠如陳國球所言，因為面對當代家國之分裂亂離，所以對「興發」詩意有了特別期待，也因此對於「抒情傳統」的源頭更顯得一往情深。

#### 四、結語

陸機於亂世創作〈文賦〉具光明意義，讓當時遠在異鄉只能旁觀家國一切紛擾的陳世驥有了相同信念，以文學對抗生命中的黑暗是他英譯〈文賦〉的心意。陳世驥以心中強烈認同感對陸機進行文學心靈追蹤，對這位異代知音作出「同情的批評」。陸機雖生處亂世，卻不屈服於大環境之挫折，肯定自我存在價值，〈文賦〉正是這種高度人格精神表現，濃厚抒情足以撼動人心。因此，陳世驥關注於

<sup>497</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 250。

<sup>498</sup> 楊牧為陳世驥學生，其對於《詩經》研究多少都受到老師陳世驥影響。楊牧曾言：「我覺得『詩經』作者不能再算是粗鄙的民歌吟唱者了，他們是高度自覺的詩人，有時甚至還有『藝工』氣息，尤其是小雅，大雅和頌的作者。事實上詩三百裡幾乎每一首的美學發展都是歷歷可指的。」又提到關於「反覆迴增法」，最先提出的是路依絲·龐德(Louise Pound)用以說明西洋民謠中的反覆語法，而陳世驥先生是第一個通過這來研究《詩經》的學者。楊牧，〈詩經國風的草木〉，《傳統的與現代的》，台北市：洪範書店，1979年，頁 123-125。

<sup>499</sup> 王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008年9月，頁 113。

「情」和「秩序」，重視創作主體情感和文學秩序性，那是文學創作力量，是身處亂世的自己內心對秩序嚮往渴求，寄託無限家國情感。

後來陳世驥選擇留在柏克萊致力於以文學研究薪傳中國文化，研究重心轉為中國古典詩歌，特別關注唐代絕律體，尤其是杜甫〈八陣圖〉，對他而言或許是「救贖歷史」的一種方式。律詩為長期醞釀之高度格律化詩歌，形式均衡而對稱，象徵「和諧圓滿」，反映詩人所欲表現的理想世界，李商隱〈錦瑟〉有人對於有限生命之時間感，空間無窮盡，詩人之「情」充滿全詩，詩中「時間」和「律度」發揮高度示意作用，形成一有機結構，展現文學「秩序」。當時的陳世驥眼見家國動盪不安，此為面對失序的世界，其心中對於秩序嚮往之姿態表現，反映其所欲見的圓滿。〈八陣圖〉書寫歷史人物諸葛亮之悲劇命運，有杜甫個人的歷史感，對過去歷史的回顧、對自己未來的擔憂還有國家的憂心，杜甫對於諸葛亮有著強烈地認同感，建構出自己的詩歌世界，陳世驥以〈八陣圖〉詩中情感，加上「時間」和「空間」結合運用，形成「有機形式」，展現文學「秩序」性，流露濃厚抒情性，展現五絕文類之高度性。陳世驥透過〈八陣圖〉建構出自己的文學世界，寄託其對家國無限深情。

〈離騷〉是屈原自我影像反映，充滿慷慨激昂的自我傾訴，都表現在「時間」上。在劇烈變動年代中，客觀的「時間」被強烈感覺，充滿個人主觀情感，詩人透過「時間」表達自我存在經驗中沉重感慨。身處劇烈變動年代的屈原，將情感投注於詩歌，透過「時間」表現自身存在時代之焦慮與無奈，創造「詩的時間」，〈離騷〉成為「詩時間」起點。〈離騷〉詩篇以屈原激憤之情感，再加上「時間」貫串全篇詩歌，詩篇結構完整，形成有機形式，展現文學秩序性。而由十一篇詩歌所組成的〈九歌〉，陳世驥以「結構分析」方法建立十一首詩篇順序，得出貫串十一詩篇兩項重要主題，詩篇以儀式戲劇中的虛幻修辭展現高度情感，「時間無常」及「空間隔離」形成詩篇深沉悲傷情調，十一首詩篇組成一有機結構，展現文學「秩序」，映現處在亂世詩人屈原秩序觀。陳世驥面對屈原，自〈離騷〉和〈九歌〉亦找到自我存在的方式。

中國的「詩」字，於《詩經》中已是獨立概念，又與「志」字相通，具「停止」和「向往」意義，構成節奏的自然行為，因此「詩」為蘊藏於內心，向外發動，為與舞蹈歌詠同源同氣之節奏與藝術。又「興」字為一能與音樂配合之「反覆」朗誦技巧，字形象「上舉歡舞」姿態，詩歌因此呈現濃厚抒情性質。透過「詩」

和「興」，《詩經》就是一部「抒情」文學作品。《詩經》與杜甫、白居易詩歌同屬一類型詩歌，詩歌大多將創作主體情感減抑，即便如此，《詩經》中情感作用依舊為詩歌創作之首要，詩歌形式呈現音節明易亦不影響情感表現。陳世驥探求先民那種純粹自然之情感和上舉歡舞姿態為詩歌起源，尋得「抒情」根源，以《詩經》作為「中國抒情傳統」起點，都是根源於陳世驥內心那對那純粹自然情感和行為之嚮往和渴求。

曾經處亂世、面對黑暗的陸機、杜甫、屈原，文學成為他們絕處求生之姿態，尋求自我存在的方式，面對困境橫逆當中他們表現出一種抒情特質，一種獨特的生命行事風格。赴美後的陳世驥，英譯〈文賦〉，研究唐代近體詩歌，關注〈八陣圖〉，再到先秦《詩》《騷》文學，其所追尋的可以說是一種純粹的人性關注，一種愛，一種活力。<sup>500</sup>面對家國動盪離亂的陳世驥，以文學寫出自我內心情感，展現知識份子之憂患意識，抒發對歷史家國之情感，以文學為黑暗中曙光，是抒情自我對於存在追尋，也因為如此，陳世驥強調創作主體之「情」的重要性，不斷地表現出對「秩序性」的關注，然後建構出了他心中的「中國抒情傳統」。終於，於1971年陳世驥正式提出〈中國的抒情傳統〉，以「抒情」作為中國文學的主要特質，「以字的音樂作組織和內心自白做意旨是抒情詩的兩大要素。中國抒情道統的發源，楚辭和詩經把那兩大要素結合起來，時而以形式見長，時而以內容展現。此後，中國文學創作的主流便在這個大道統的拓展中定形。」<sup>501</sup>

<sup>500</sup> 楊牧曾說：「這六松山莊(陳世驥於美國柏克萊之居所)是我四年半裡狂笑揮淚的地方，…我學到各種課室裡闕如的古典和生命，我窺見學術的神奇，掌握到一點點的詩經和楚辭，一點點的樂府和唐詩—我只能掌握這一點點，因為更多的時間裡，我追尋的是一種純粹的人性關注，一種愛，一種活力。」可見陳世驥對於文學追尋之情感深深影響了學生楊牧。葉珊，〈柏克萊—懷念陳世驥先生〉，《純文學》第10卷第2期，1971年8月，頁73。

<sup>501</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁32-33。



## 第五章 結論

### 第一節 回顧陳世驥「抒情傳統論述」

陳世驥「抒情傳統」論述，以「抒情」為中國文學主要特質，是中國文人創作的動力，是內在情感流露之表現。而這「抒情」不斷地在中國文學中發展，因此成為了中國文學中的「抒情傳統」。

從文學史的發展來看，陳世驥「抒情傳統」論述的內容是以《詩經》為「抒情傳統」起點，之後《楚辭》則成為「抒情傳統」濫觴，至魏晉六朝，以陸機〈文賦〉為「抒情傳統」流行，再到唐代詩歌蓬勃發展，可以為「抒情傳統」巔峰。從陳世驥學術研究的歷程來看，「抒情傳統」之建構是他早期在中國學術生涯以及赴美國之後的學術研究，二者的結合與融合，然後以英譯陸機〈文賦〉為開展，再到中國古典詩歌的關注，最後則是上追至《楚辭》和《詩經》，由此亦可以看見陳世驥學術思想的承接和連貫，展現出了創作的秩序性。

#### 一、醞釀期

陳世驥，1931-1935年於北大就讀，1941年前往美國，赴美之前的這段時期是他學術思想萌發時期，深深影響他後來學術研究道路方向。這段時期的陳世驥受老師艾克敦與朱光潛影響甚深。艾克敦為英國詩人，自認為「唯美者」，1932年至北大任教，講授英國文學、莎士比亞悲劇和現代英詩，特別喜愛艾略特詩人，常參與文學聚會並與朱光潛等人往來；朱光潛亦為北京大學教師，加上當時文學聚會活動頻繁，致使二人互動許多。陳世驥日後的學術走向以及後來提出「中國抒情傳統」論述，無不與這段時期所受的文學訓練和接觸的文學活動密切相關。

陳世驥這段時期受艾克敦與朱光潛之影響，可以歸結出三個大方向：一、對於傳統的應用與活用；二、「抒情精神」偏向；三、以西治中的文學觀。

對於傳統的應用與活用：這是受艾克敦所喜愛的詩人艾略特的「傳統觀」影響。英國詩人艾略特「傳統觀」就是指有意識地應用、活用傳統，其〈荒原〉詩就是這傳統觀念的展現，形式上成就一種新語言，內容則表現出現代所有的情感與眼界。而陳世驥則以夏濟安所寫的〈香港——一九五〇〉新詩與艾略特〈荒原〉相似，詩中使用中國舊詩中的一些傳統音節與字彙，加上流行歌調以及日常家常

白話，求得一種新的詩語言，是應用、活用傳統成功之作品。陳世驥認為夏濟安這首〈香港——一九五〇〉合乎《詩經》、杜甫和白居易「社會詩」的傳統。這一類「社會性」詩歌的特色是將個人性與私情性減抑到最低限度，在形式上表現出簡易的音節，但不會影響詩歌動人情感的流露。<sup>502</sup>

「抒情精神」偏向：1936年陳世驥曾與艾克敦合作編譯《中國現代詩選》(Modern Chinese Poetry)。而艾克敦選本的偏好，具有「強烈的抒情偏向」，其中編選最多的是詩人林庚的作品。艾克敦這種對中國文學「抒情精神」之偏向，深深影響陳世驥，但當時的陳世驥並不欣賞林庚的詩作。後來，陳世驥在研究屈原〈離騷〉時，才說：「我同意我的舊同學林庚的說法」。<sup>503</sup>詩人林庚詩作中，可見其詩思穿梭於廣大的「時間」與「空間」當中，<sup>504</sup>而陳世驥後來的研究都探討關注了詩篇中的「時間」與「空間」，這些都關係著後來「抒情傳統」的提出。

以西治中的文學觀：艾克敦為西方人，所以其文學觀不免帶有「西方本位」，其對於中國文學之理解往往是對西方文學得失之思考，這樣的立場也同樣影響陳世驥。陳世驥赴美之後，對於中國傳統文學的研究，時常帶有西方文學批評觀念的引用，其目的在對中國現代與傳統關係作出反思，並且藉此提升中國文學的價值，可見其用心。朱光潛於北京大學教授西洋文學，但其所發表文章大多為討論中國詩歌。有研究朱光潛在二、三十年代學術路向的學者指出，朱光潛彷彿身在一座向傳統傾斜的塔中向外望，其將中國傳統放在西方文學理論中，目的是藉此肯定並提升中國文學之位置。<sup>505</sup>當時許多學者，其中包括陳世驥，都是往此學術路向邁進。陳世驥雖然就讀北大外文系，治學於西洋，他與當時許多中國學者最終仍是以中國文學為主要目標。<sup>506</sup>他們對中國文學傳統有極大期待與熱誠，試圖透過中西文化之比較反思中國當前的文學路向，並藉此肯定中國文學，因此他們的學術研究觀照了「現代」與「傳統」。陳世驥學術研究以古典文學為主要，然而在其赴美前以及赴美之初始，他所關注的仍是當代中國之現代文學。1948年陳世驥在朱光潛所主編的《文學雜誌》上發表〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，文中

<sup>502</sup> 陳世驥，〈關於傳統·創造·模仿〉，《陳世驥文存》，頁153-154。

<sup>503</sup> 謝朝樞，〈斷竹·續竹·飛土·逐穴——陳世驥教授談：詩經·海外·楚辭·台港文學〉，《明報月刊》第6卷第8期，1971年8月，頁28。

<sup>504</sup> 陳國球，〈情迷家國〉，上海：上海書店出版社，2007年，頁41。

<sup>505</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」以前——陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁230。

<sup>506</sup> 夏志清，〈悼念陳世驥——並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》，頁22。



論述哲學式文藝理論批評，並引用康德、沙特、史賓諾莎等人之觀點。<sup>507</sup>陳世驥在介紹這一哲學思潮同時，也展現其日後學術研究的思考方向，成為我們理解陳世驥建構「抒情傳統」的重要線索。

1919年「五四運動」是近代中國面對西方國家力量侵略，受到挫折和屈辱所起，在知識文化企圖革新的氣氛背後，其實流露出一種對傳統文化的自卑與失望，「啓蒙」便是希望以西方近代文學文化開啓中國傳統文化之愚昧，追求「西化」成為當時蔚為風潮。陳世驥與當時許多中國知識份子文學觀建構多來自於與西方文學的對照和比較，他們都依據西洋文學獲得形成了他們心目中文學的基本觀念。

五四運動的啓蒙，在當時對古典文學帶來衝擊，陳世驥身處在這強烈與西方比較映照的環境中，則以「西方」理論來論述研究中國「古典」文學，用以表現對「現代」之關注，強調中國文學雖受西方影響，但依舊能活化創舊傳統，並建立起現代風格。當時在西方思潮的強烈衝擊下，中國舊傳統並沒有被摧毀，反而在「現代」視野之下，發現「傳統」更新的價值。陳世驥關注當代中國現代文學，在他後來研究論述古典文學時，頻繁引用西方現代理論，則是企圖反思中國「現代」與「傳統」間關係，用以肯定提升中國文學地位。後來，陳世驥旅居美國，儘管人在國外，無不盡力為中國文學辯護。「中國抒情傳統」的提出可以說是「以現代之學術格式企圖重新命名那被五四啓蒙光罩所遮蔽的古典榮光」。<sup>508</sup>這是對當時時代和舊傳統的一種回應，富有「現代性」意義。陳世驥在比較文學的框架下，目的在尋找中國文學光榮之處，為民族文學找尋出口。

陳世驥就讀北大到赴美之前的這段時期深受艾克敦與朱光潛影響，並且映現出多項重要的學術觀點，包括：一、個體主觀自覺；二、「時間」與「空間」的開展；三、詩為有機形體(organic form)；四、自然與個人生命的高度結合；五、詩歌充滿暗示性的抒情，都成為之後「抒情傳統」論述之基礎。

法國「唯在主義」為兩次世界大戰造成人對現代生活的一種反映，知識份子表現出對現實世界的真實反抗，追求個人存在的意義，並企圖建立新價值。強調個人經驗的存在，否認一切外在規律對人生的現實性和價值，要將個體從普遍中

<sup>507</sup> 陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁 169-187。

<sup>508</sup> 黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第三十四卷第二期，2005年7月，頁 167。

解放，以創造新價值。「唯在主義」重要領袖沙特，主張人的「存在先於質性」，指人的「存在」先於一切，「存在」是「個人主觀的自覺」，人生的一切價值都從個人自覺出發。把「存在」和「主觀自覺」形成壯闊波瀾的則是法國的康德哲學理論，其中最能表現主觀擴大並觸及新的人生存在意義的是他的「時空論」、「範疇論」和「理性矛盾律」。<sup>509</sup>

陳世驥提到，康德「時空論」強調「時間」和「空間」都由人的主觀所創造，成為人的一切思想結構，一切現象的存在都逃不出「時間」和「空間」，能夠映現出人所經驗的現象一切秩序。「理性矛盾律」主要表現在「個體與普遍」、「有限與永恆」、「自由與自然律」、「理性中無上帝存在」三方面。康德理論肯定了人的主觀，認為人的主觀足以構成人自己的世界，並由自己主宰掌控一切，將人的主觀提高擴大，使人的存在更具意義。<sup>510</sup> 沙特「唯在主義」受康德哲學影響，強調個體主觀自我的自覺，在自覺存在中，個體自我無法成為別人，人只能從生命開始到生命結束這段有限的時間裡自我掌控，抉擇並負責，實現個人存在之意義，展現生命的高度，具有普遍和永恆的價值。

沙特「唯在主義」哲學主張「存在先於質性」，強調個體主觀自覺，便成為陳世驥後來討論「詩」字源起之基礎。1961年〈中國詩字之原始觀念試論〉一文中：「這一首絕不是平常現成的歌詞，乃是作者心感身受，有切膚之痛，而說出來的話。這話固然是有歌的形式可以唱出來，但在作者自己內心深深感覺最重要的卻是他的話意、他的語言，所以他才特別說這是『詩』」。<sup>511</sup> 「詩」不僅只是普通的歌詞而已，而是作者內心情感真實的抒發，是「抒情」最根源的本質。另外，康德哲學的「時空論」，強調「時間」和「空間」都由人主觀所創造，成為人的一切思想結構，一切現象的存在都逃不出「時間」和「空間」，能夠映現出人所經驗的現象一切秩序，也都成為陳世驥後來在談論唐代詩歌以及屈原〈離騷〉與〈九歌〉之基礎。1958年〈時間和律度再中國詩中之示意作用〉文中提到，「詩中的時間感是最動人的，其動人的力量，在於時間暗示的流動。因為時間是藏在人生一切事物的背後而推動的，所以在詩中也可說越是含蓄在事物當中越好。流動和含蓄，可以說是時間在詩的示意作用的兩個根本條件。」<sup>512</sup> 「時間起示意作用時，須要含蓄在事物之中流動，須要以具體的事物充實著它，因而時間感覺像透入詩中一

<sup>509</sup> 陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁 179-180。

<sup>510</sup> 陳世驥，〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，《陳世驥文存》，頁 181、186。

<sup>511</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 43-44。

<sup>512</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 95。

切事物而成爲一種氣氛，或浸染如一種色澤。以至於一首詩內時間或全不說出來，或只說出一點來，但它還是籠罩充滿於全篇，構成一種境界。」<sup>513</sup>這是詩人強烈主觀情感的呈現，「時間」和「空間」使這些詩歌具有強烈的抒情性。

1935 年陳世驥發表〈對於詩刊的意見〉一文中提到：「詩人操著一種另外的語言，和平常語言不同。……我們都理想著有一種言語可以代表我們靈魂上的感覺與情緒。詩人用的語言就該是我們理想的一種。那我們對這種語言的要求絕不只是它在字典上的意義和表面上的音韻鏗鏘，而是它在音調、色彩、傳神、象形與所表現的構思絕對和諧。」<sup>514</sup>意指詩的語言是最能表達人內心情感之語言，而詩所表現的語言並非只有表面形式的和諧，而是整個內在組織形成一有機結構形體，就是柯洛律己(Coleridge，或稱柯律治)所謂的「有機形體」(organic form)。就如同 1958 年〈中國詩之分析與鑑賞示例〉提到：

所謂形式(form)，絕不只是外形的韻腳句數，而是指詩裡的一切意象，音調和其他各部相關，繁複配合而成的一種有機結構(organic structure)，作為全詩之表情功能。<sup>515</sup>

1956 年〈姿與 GESTURE〉提到：

凡是重言、雙聲、疊韻等等，其價值都不是在於它本身，詩中不是有此便算好，而要看它使用時與全篇各部所生的有機作用，即與貫徹全篇的基本本情意「姿態」之適合。<sup>516</sup>

詩歌重視字句間彼此諧和對應，才能表現完整性，進而表達超越文字的言外之意，傳達更深刻動人之情感。因此，光有外在形式技巧並不足以稱得上是好詩，一首好詩必須是內在之「情感」與外生「姿態」達到諧和。技巧的使用是詩歌最常見的表現方式，好的詩歌並不在於技巧，必須是由基本情意去支配這些技巧的使用，進而使之產生「有機作用」，然後發揮高度示意作用，傳達動人之意。所以，柯律治(Coleridge)曾說：「Potery=the best words in their best order」詩是以最佳秩序佈置之最佳字詞，意指詩歌語言文字是最具有秩序性的表現。<sup>517</sup>當詩歌達到內容

<sup>513</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 107-108。

<sup>514</sup> 陳世驥，〈對於詩刊的意見〉，《大公報·文藝》第 55 期，1935 年 12 月 6 日。參見陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第十八期，2008 年 6 月，頁 225。

<sup>515</sup> 陳世驥，〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，《陳世驥文存》，頁 130。

<sup>516</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》，頁 78。

<sup>517</sup> 陳國球，〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉，《第十屆文學與美學暨第二屆中國文藝

與形式統一諧和，就是作品最成功之時。

在〈中國詩學與禪學〉文中，陳世驥以中國宋代所發展出的許多詩學理論有深奧與神祕色彩，有「詩歌的極境是不可言說的境界」之說法。然而，不可言的最高境界亦只是理想，語言依舊為詩歌表現之重要形式，因此詩歌創作能否具有超越語言文字外之意涵成為最重要之事。詩歌若能具備超越語言文字外之意涵，那麼詩歌中的美與真就能完全呈現，所謂「言有盡而意無窮」，就是詩歌創作之最高境界表現。陳世驥認為詩歌創作這種超越文字之外之最高境界，無法用理性來進行描述跟解釋，卻可以透過意象來傳達。這些宋代興起之詩歌理論，陳世驥認為其核心是一種「浪漫主義」。<sup>518</sup>這「浪漫主義」悄悄地、不露聲色地影響中國許多的朝代，舊有傳統並沒有被摧毀，反而強化突顯了中國傳統詩學的兩項重要價值，其一是自然與個人生命經驗結合，其二則是詩歌的抒情性。<sup>519</sup>〈中國詩歌中的自然〉文中，便提到自然與人生的高度交織交融是中國詩歌中的顯著特色，人與自然以獨特方式發生作用，以象徵暗示方式表達詩人主觀情感，呈現抒情性。而《詩經》中的「抒情」就是倚靠「興」來達到，透過詩篇韻律節奏再結合詩篇意象，營造一種氣氛，呈現詩歌的情感色彩，《詩經》中許多自然景物和詩人的情感產生作用，用一種委婉的、慢慢滲透到詩中的方式，讓詩歌有「言外之意」，展現「抒情」。

## 二、開展期

1941年陳世驥赴美，從此開展其古典文學研究生涯。1948年陳世驥英譯陸機〈文賦〉為“Literature as Light Against Darkness”，中文題為《文學作為對抗黑暗之光》。內容除對〈文賦〉本身詮釋之外，並以不少篇幅論述陸機生平(261~303)和考訂〈文賦〉創作時間。〈文賦〉英譯出刊當時，中國政局動盪，1949年國共內戰爆發，身在美國的陳世驥眼見國家動盪與戰亂，作為知識份子其中複雜心境可想而知，因此對經歷亂世黑暗之陸機特別有共鳴，或許為當下面臨困境的自己找到一支持力量。陳世驥英譯〈文賦〉就如同當時身陷亂世的陸機創作〈文賦〉，二人同樣是以「文學」作為「對抗黑暗」之曙光。最終，陳世驥選擇留在加州柏克萊繼續薪傳中國文化，所以〈文賦〉英譯也更具意義。

---

思想國際學術研討會會議論文集》，2007年6月，頁369。

<sup>518</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》（瀋陽），頁188。

<sup>519</sup> 陳世驥，《陳世驥文存》（瀋陽），頁189。

陳世驤考訂〈文賦〉創作時間應該是在公元 300 年(永康元年)。在這最黑暗的時期，陸機創作〈文賦〉不僅展現其文學理念，還寄託其內心深切之情感。陳世驤以心中那對陸機的強烈認同感進行文學心靈的追蹤，並以詩人般的身分經驗英譯〈文賦〉為詩歌般韻文。〈文賦〉當中種種文學創作的體悟，正是陸機身處「超離昏亂世局的昇華時刻」才得以獲得。

以此來看，陳世驤看重的是創作主體之內在情感，他認為那正是文學創作力量來源。陳世驤以自我內在情感去貼近另一文學創作主體(陸機)之情感，進而創作，英譯〈文賦〉，這是他內心情感的抒發方式。陳世驤以英譯〈文賦〉抒發其內心那對歷史國家的深厚情感，對陳世驤而言，「情」是一切的開端，是他文學創作的力量，〈文賦〉英譯成爲他「抒情傳統」論述開展的源頭。因此，陳世驤英譯〈文賦〉特別強調創作主體「情」的重要性，並且不斷地表現出對於「秩序」的關注與追求。

陸機〈文賦〉以「情」爲創作的首要條件，亦是了解他人創作心理活動歷程的主要方式。陳世驤有英譯爲「*ordeal*」，意指「嚴峻的考驗」，對陳世驤而言，英譯〈文賦〉就是以其內在之情感去理解陸機創作之用心，進行文學心靈追蹤，這可以說是一種嚴峻的試煉。英譯爲「*spirit*」，指「創作之內在精神」，必須鍊入歷史社會關懷中，用以載道，反映時代，具有無限的內在本質力量。可與「志」字相通，合用爲「情志」，蘊藏內心的情感向外發動成爲「詩」。英譯爲「*feeling*」，意指「感受」，文學創作之「情」，能「感物」和「爲物所感」，於創作醞釀的起始，廣泛搜求那存在於廣大「時間」與「空間」中的題材內容之物(*Perpetual thought itself gropes in time and space*)，當內心情感鮮明，作爲創作題材內容之物就能清楚呈現形相，有秩序地進入內心，感物、爲物所感，二者相感相應，傳達動人之情。英譯爲「*emotion*」，意指「情緒」，「情」爲一切創作之基礎，詩歌則以「緣情」最爲突出，故〈文賦〉言「詩緣情而綺靡」，「緣情」譯爲「*born of emotion*」，「詩」字譯爲「*Lyric*」，意指「抒情的」，「詩」就是根源於人內心那真實純粹之情而抒發的文學作品。

陸機〈文賦〉論述創作除了要以「情」作爲基礎之外，還須「按部就班，有所次序」。陳世驤英譯爲「*order*」，意指「秩序」，創作中的「秩序」是極具生命力之表現，是根源於詩人創作內在的情感力量。陸機強調創作的秩序性，其實根源於其心中那強調秩序觀念的情感，因爲內心那帶有秩序觀之情感，因此不自覺

地以一種姿態，在〈文賦〉的文辭使用，亦展現出了秩序性，如此寄託了其內心深切情感，具有強烈抒情性。陳世驥英譯〈文賦〉是以文學對抗生命中黑暗，是身處黑暗之中的他對光明追尋和嚮往的一種方式。陳世驥與陸機同樣重視創作主體之「情」，那是文學創作之力量，他和陸機一樣強調文學中的「秩序性」，因為這對身處亂世的他來說，也是如此重要。陳世驥英譯〈文賦〉，對於「情」的理解和「秩序」觀念的強調，成為建構「抒情傳統」論述的基本文學觀。

陳世驥英譯〈文賦〉之後，繼續以中國古典文學為研究重心，發表多篇以中國古典詩歌為主題之文章，特別關注於唐代近體詩歌之研究。1959年〈中國詩歌中的自然〉一文中，便指出中國的詩歌具有一種顯著的特徵，那就是自然與人生的高度交織交融。中國的詩歌中，詩人與自然關係是緊密地結合，詩人選取日常生活經驗中熟悉且普遍之自然景物作為描寫對象，主觀的情感經驗與客觀之景物相結合，使得詩歌充滿意象暗示性，抒情意味更顯濃厚。1958年〈時間和律度在中國詩中之示意作用〉文中，陳世驥論述「時間」和「律度」為中國詩歌中的基本成分。「律度」可以說是一種節奏，使詩歌有輕重快慢、抑揚頓挫，詩歌中的字句彼此相互對應，巧妙使用，呈現詩歌動人之處；「時間」是最為動人的力量，它「含蓄」隱藏在人生事物的背後，暗示了一切的「流動」，「時間」在詩歌中「含蓄流動」，構成一種境界氣氛，致使詩歌深刻動人。中國詩歌中具有「自然」、「時間」和「律度」等成分，這些成分可以說是詩歌的內在結構，當這些成分於詩歌中交互作用，產生高度示意作用，詩歌形成一「有機體形式」，是文學「秩序」的展現，主體之「情」充滿全詩，流露動人之情，是詩歌表現最為成功之時。

陳世驥以唐代絕、律體詩歌中，李商隱〈錦瑟〉和杜甫〈八陣圖〉作為說明之例子。李商隱〈錦瑟〉為中國詩歌之名篇，歷來詮釋甚多，陳世驥以詩中具有多層次的「時間」表現，「滄海明月，暖日藍田」這詩歌中的「自然」之景延伸了詩歌的「空間」，再加上巧妙的「律度」變化，整首詩歌發揮高度示意作用，流露動人之情意。<sup>520</sup>

中國詩歌大都有一共通點，就是人身處大自然中，但往往大自然主宰了一切，人則是顯得微不足道，甚至不得已消逝在自然裡。然而，在杜甫〈八陣圖〉，卻有不一樣表現方式，人類世界成為主要景象，投射出一幅人類歷史的畫布景象，人類追逐名利的渴望，名譽、功績、抱負及挫敗的情感，就是詩的主宰，雖有自然

<sup>520</sup> 詳論參見本論文第參章第二節。

景物「江流」、「石」出現，但是居於副位，且經過人情感加工，變得人性化，成為人類情緒的表現。整首詩呈現出一段具歷史意義的片段，一個與強大的歷史交戰之英雄人物的悲劇。人的功名成就越偉大，若和時空對照，就顯得一切短暫且不能掌握，到了最終也不會改變，人會陷入廣大無止盡的焦慮當中，那對於人生的一些堅持和短暫掌握，就讓人更顯得偉大，也更突顯人的價值。〈八陣圖〉透過「時間的流動」和「空間的無窮」反映與對照，呈現諸葛亮完整而深刻之悲劇命運。另外，〈八陣圖〉可見詩句中各字交互作用，行和行間互相影響，這就是「律度」於詩歌的示意作用表現，詩中的每一部份都活生生地，豐富地展現整體的效果。杜甫〈八陣圖〉就以短短二十字，「自然」、「時間」、「空間」、「律度」等整成份發揮高度示意作用，詩歌形成一「有機形式」，流露濃厚抒情性。<sup>521</sup>

在詩歌高度發展的唐代，陳世驥挑選李商隱和杜甫的詩歌作為詩歌鑑賞之例子，〈錦瑟〉為一首七言律詩，當時身在國外的陳世驥眼見家國動盪與不安定，內心有著極深憂愁，或許在他面對一切失去秩序時，內心正流露著強烈對於秩序的渴望，或許他在律體詩歌文學中找尋到一種和諧圓滿，那是他內心所希望的圓滿，即使現實的世界並不圓滿。〈八陣圖〉為一首五言絕句，陳世驥認為其以其特殊性展現了「五絕」這一「文類」的高度性。詩人杜甫對諸葛亮有著強烈認同感，於是構出自己的詩歌世界，陳世驥以其主觀情感貼近詩人杜甫，感受杜甫對諸葛亮之情感，面對杜甫詩中歷史和主角諸葛亮之悲劇，陳世驥亦構出自己的文學世界，可以說是陳世驥對自身所處時代心情之反映，寄託其對家國無限之深情。

陳世驥自 1948 年英譯〈文賦〉，到五 0、六 0 年代研究中國古典詩歌，以唐代絕律體為主要，再到了六 0 與七 0 年代初期，陳世驥將對於古典詩歌的研究上追至先秦文學的《楚辭》和《詩經》。陳世驥研究中國古典詩歌中的「自然」、「時間」、「空間」以及「律度」等議題，同樣延續至《楚辭》和《詩經》的研究中。

《楚辭》收入詩歌繁多，以屈原作品最具代表性。〈離騷〉是屈原自我影像反映，詩中充滿慷慨激昂的自我傾訴，是文人自我生命受到壓抑和挫折時，內心無窮盡吶喊。〈離騷〉詩中有詩人屈原強烈的個人主觀情感，具有強烈的抒情性，而這一切陳世驥認為就在屈原對於「時間」的處理，表現出一種悲劇性高姿態。「時間」在〈離騷〉中「含蓄」「流動」是構成全篇詩歌力量的來源，還有「空間隔離」的傷痛，表現出屈原自身存在與時代搏鬥之焦慮與無奈。這樣的時間觀念是強烈

<sup>521</sup> 詳論參見本論文第參章第二節。

而主觀的，是屈原激憤情感的抒發，是他對道德的堅持與執著，所以創造了「詩的時間」，成為「詩時間」起點，他將自身投入在「時間」之流，顯現個人生命的尊嚴與價值。〈離騷〉中還有豐富的自然意象、神話傳說、歷史事件、特殊人物，屈原以其想像力和激昂情感，加上「時間」含蓄流動，貫串全篇詩歌，使整首詩結構完整，形成一「有機形式」，展現文學秩序性，呈現濃厚抒情性。

〈九歌〉雖然名之為「九」，卻由「十一」篇詩歌所組成。陳世驥以「結構分析」方法探求〈九歌〉內在結構，建立起十一首詩篇的真正順序，第一首〈東皇太一〉，而後是〈東君〉、〈雲中君〉、〈湘君〉、〈湘夫人〉、〈大司命〉、〈少司命〉、〈河伯〉、〈山鬼〉、〈國殤〉，最後是〈禮魂〉，展現文學秩序性。十一篇詩歌以宗教詩歌形式，內容表現人類存在於世間的基本關注和熱情，詩篇中充滿「時間無常」及「空間隔離」之感受，造成了十一首詩歌深沉悲傷的情調，內在結構完整，為一「有機體」形式，展現了抒情性。

在《楚辭》之後，陳世驥將「抒情」上追至《詩經》。屈原作品與《詩經》為兩種完全不同類型詩歌，若說屈原詩篇是將個人主觀之情感放到最大，那麼《詩經》則是將個人主觀之情感減抑至最低。1958年〈關於傳統·創造·模仿〉一文中，陳世驥便曾經明白指出《詩經》與唐代杜甫、白居易的詩歌類型較為相似，可歸屬為同一類，這一類社會型詩歌大多將創作主體之情感減抑至最低，在形式上則呈現音節明易，與屈原那充滿個人情感之詩歌大不相同。<sup>522</sup>雖然《詩經》的個人性和情感減少，但情感作用依舊存在，在詩歌創作中仍具首要地位，即使詩歌形式呈現音節明易，亦不影響詩歌情感表現。

再而，陳世驥探討了《詩經》之「詩」字，「詩」為一種語言藝術，可以和音樂歌曲分開，具有獨立性和重要性。又「詩」與「志」字相通，具有「停止」和「向往」兩種意義，是構成節奏的自然行為，且「志」字從心，代表內在情感。結合起來，可以說「詩」就是有音樂形式而且具獨立性質之語言藝術，是創作主體蘊藏於內心之情感向外抒發所形成具有節奏的語言，這是「抒情」最根源本質。所以《詩經》的本質是「抒情的」(lyrical)。

「興」是一種能與音樂配合的「反覆」朗誦技巧，詩歌依靠其來營造韻律節奏、氣氛等，以呈現濃厚抒情性質。陳世驥又從字源意義探求「興」字為先民的

<sup>522</sup> 陳世驥，〈關於傳統·創造·模仿〉，《陳世驥文存》，頁153-154。



「上舉歡舞」姿態，是「群體」創作到「個人」情感的抒發表現，展現詩歌「抒情」本質。《詩經》中的詩歌就是透過「興」所營造的韻律節奏，再結合詩篇中的自然意象，使整篇詩歌營造出一種氣氛，呈現出豐富情感色彩。所以，「興」是先民一種情感自然抒發的節奏表現，是「抒情」文學的靈魂，《詩經》藉由詩歌中的自然韻律與自然意象，呈現出了「抒情」本質。所以說，《詩經》完完全全就是一部「抒情的」文學作品，每一首詩歌的創作者可以說是「高度自覺的詩人」<sup>523</sup>。

「詩」是具有音樂形式且獨立性質之語言藝術，是創作主體蘊藏於內心之情感向外抒發所形成具有節奏的語言，再加上「興」的手法，所以《詩經》的本質是「抒情的」，雖然《詩經》中的個人性和情感減少，詩歌形式呈現音節明易，但情感作用依舊存在，亦不影響詩歌情感表現。因此陳世驥將「抒情」上追至《詩經》，以《詩經》為「抒情傳統」之起點。

### 三、融匯期

陳世驥早期在中國的學術生涯和赴美之後的學術成就，致使他終於在 1971 年發表〈中國抒情傳統〉，「中國文學的榮耀在抒情的傳統裡」<sup>524</sup>，正式提出了「中國抒情傳統」。陳世驥說：「以字的音樂作組織和內心自白作意旨是抒情詩的兩大要素」<sup>525</sup>，「字的音樂作組織」和「內心自白作意旨」是「抒情詩」的條件，「內心自白作意旨」就是陳世驥一直強調的「創作主體情感」，而「字的音樂作組織」就是他所關注的詩歌內部結構是否形成一「有機體」，即「秩序性」。

「情」和「秩序」成為陳世驥「抒情傳統」論述開展的基礎，「中國抒情道統的發源，楚辭和詩經把那兩大要素結合起來，時而以形式見長，時而以內容顯現。此後中國文學創作的主流便在這個大道統的拓展中定形。所以，發展下去，中國文學備註定會有強勁的抒情成分。」<sup>526</sup>陳世驥以《詩經》和《楚辭》為「抒情傳統」之開端，「詩經是一種唱文（詩者，字的音樂也）。因為是唱文，詩經的要髓整個來說便是音樂。因為它瀰漫著個人的弦音，含有人類日常的掛慮和切身的某種哀求，它和抒情詩的要義各方面都很吻合」<sup>527</sup>；繼《詩經》之後則是《楚辭》，

<sup>523</sup> 楊牧曾言《詩經》作者是高度自覺的詩人。楊牧，〈詩經國風的草木〉，《傳統的與現代的》，頁 123-125。楊牧為陳世驥學生，其對於《詩經》研究或多或少都受老師陳世驥影響。

<sup>524</sup> 陳世驥，〈中國抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32。

<sup>525</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32。

<sup>526</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32-33。

<sup>527</sup> 陳世驥，〈中國抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32。

屈原離騷是「文學家切身地反映的自我影像」，而其他各式各樣的抒情詩歌：祭歌、頌詞、悲詩、悼亡詩，以及發洩焦慮、慘戚、哀求或憤懣等用韻文寫成的激昂慷慨的自我傾訴歌。<sup>528</sup>

陳世驥說：「以抒情詩為統御，樂府和賦就那樣地拓廣加深中國文學道統這支主流。它風靡六朝，綿延過唐朝以及以後的世代，甚至和新演化的(敘述性或戲劇性的)他種主流在一起，或立於旁支上，或長期失調難長，或被包攝併吞。」<sup>529</sup>可惜「抒情傳統」論述尚未建構完整，陳世驥便猝逝，「抒情傳統」論述建構也就中斷。但是，我們仍然可以從陳世驥對於《詩經》、《楚辭》、《文賦》以及唐代詩歌之論述，看見其「抒情傳統」論述之內容，可以說以《詩經》為「抒情傳統」之起點，《楚辭》為「抒情傳統」濫觴，陸機〈文賦〉為「抒情傳統」流行，再到唐代為「抒情傳統」巔峰，陳世驥以文學創作抒發內心的情感，受到內心情感支配，所以他的文學創作也一種姿態般，展現出了秩序性。

<sup>528</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32。

<sup>529</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 33-34。

## 第二節 反思陳世驥「抒情傳統論述」

近幾年來，有對陳世驥「抒情傳統」提出反思之論述。龔鵬程認為中國並不是沒有「抒情傳統」，而是沒有陳世驥所建構的「抒情傳統」，他指出陳世驥以西方抒情詩歌看待中國詩歌，未注意中西方有著各方面之差異，並把抒情詩的特質放大，用以概括整體中國文學，於方法及範疇上是有誤的，且陳世驥「抒情傳統」論述只集中在《詩經》、《楚辭》、樂府、賦四類型文學，這是過分簡化中國文學。故，龔鵬程即以「不存在的傳統」評述了陳世驥「中國抒情傳統」。<sup>530</sup>

陳世驥自中西比較文學框架來確定中國文學的特色，區別中西方不同之處，以抒情詩代表中國文學，以史詩及戲劇代表西方文學，實際上卻用西方抒情詩為基礎來說明中國文學，也就是以西方來論證中國。抒情詩在陳世驥心中地位極高，他曾說「抒情詩就像史詩戲劇在西方傳統中那樣，自來就站在最高位置」；<sup>531</sup>又以「興」字論述《詩經》，以之為抒情詩；<sup>532</sup>以南宋詩人與詩學是對強大理學的反動，以南宋詩論核心為「浪漫主義」。<sup>533</sup>龔鵬程指出，這些都顯示陳世驥對於中國詩歌之理解是來自西方「浪漫主義」抒情詩之概念，並以此解釋《詩經》、《楚辭》，都是錯誤的。<sup>534</sup>

龔鵬程指出，陳世驥「抒情傳統」另一大問題是對「情」之界定和詮釋。陳世驥一貫地用西方抒情詩來看待中國詩，乃至整個中國文學，卻不知中國文學的「抒情」迥異於西方浪漫主義中的「抒情」。中國傳統詩人與詩論在講「詩」與「情」關係時，一般很少說「抒情」，大多說「緣情」，如陸機〈文賦〉中「詩緣情而綺靡」。「緣情」的「情」，是指因氣類感應而起的情感，〈文賦〉中云：「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛，悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」，「緣情」的實質內容是「感物」，「情」是「感物而動」或「攀緣外物」而生，所以稱為「感情」或「緣情」。而西方的抒情詩，並沒有這樣相感相應的哲學內涵，只是「抒情」，即把內在的情思表達出來，所以說是自我內在之自白與傾訴。

<sup>530</sup> 龔鵬程，〈不存在的傳統：論陳世驥的抒情傳統〉，《政大中文學報》第10期，2008年12月，頁39-52。

<sup>531</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁37。

<sup>532</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁219-266。

<sup>533</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》（瀋陽），頁188。

<sup>534</sup> 龔鵬程，〈不存在的傳統：論陳世驥的抒情傳統〉，《政大中文學報》第10期，2008年12月，頁43-47。

中國詩論對於「情」之探討較為複雜，龔鵬程認為並不只是陳世驥所說「個體內心之自白」這麼簡單而已。而且中國傳統哲學和詩學對「感物而動之情」都是有警惕的，情是感物而動的，動之不已，就會出問題，所以還要發揚人性正面力量，讓「情」能「發而中節」，要節制，在文學創作上，則是強調作者應有治心養氣之類工夫，才能避免溺情之偏執。所以才說，陳世驥「中國抒情傳統」是個不會存在的傳統。<sup>535</sup>

顏崑陽也指出陳世驥「中國抒情傳統」論述對於「抒情」之「情」字概念未能有清楚明確界定，一味將「抒情」視為中國文學中一種普遍性、主流性的大傳統，是一種「覆蓋性大論述」，對中國多元文學詮釋視域形成覆蓋性的遮蔽。「中國抒情傳統」是對中國文學是「抒情」特質之認定，是陳世驥從中西比較文學的框架中所得，目的是為了突顯中國文學的特質與價值，因此在認定「抒情」是中國文學內在普遍特質的同時，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，回到中國文學內部時，「抒情」還能否作為中國文學普遍、絕對且主要的本質？若回到中國文學本身時，仍將「抒情」這絕對普遍的本質視為全部的詮釋視域，那中國文學便顯得狹窄貧乏了。

又，陳世驥過度強化「抒情傳統」的普遍性與主流性，容易讓人誤以為中國文學僅僅只有一種「抒情文學」，在比較文學研究框架之下，抱持一種「不對等的傾斜式比較」，加上「不對等的價值判斷」，因此對中國文學產生「缺類」的誤認，認為中國沒有「史詩」、「戲劇」。顏崑陽認為這背後自覺或不自覺形成了「單一線性文學史觀與孤樹狀美典結構」。<sup>536</sup>

由上來看，有關陳世驥「抒情傳統論述」反思所提到的第一個問題是「以西論中」，陳世驥在中西比較文學之下，以「抒情」作為中國文學之代表，然而，「抒情傳統」是否為中國文學中的主要且主流傳統。第二個問題則是陳世驥「抒情傳統」的「抒情」，即「情」字概念的界定。因此，瞭解陳世驥對於「情」的認定為何，便可以知道陳世驥「抒情傳統」觀念是如何建立，以及為何將「抒情傳統」起點上推至《詩經》。

<sup>535</sup> 龔鵬程，〈不存在的傳統：論陳世驥的抒情傳統〉，《政大中文學報》第10期，2008年12月，頁48-49。

<sup>536</sup> 顏崑陽，〈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〉，《東華漢學》第9期，2009年6月，頁1-47。

## 一、「情」的界定

「中國抒情傳統」的提出，是陳世驥早期在中國學術生涯以及赴美國之後學術研究的結合與融合。早期的陳世驥深受艾克敦與朱光潛影響，雖然治學西洋，但中國文學始終是他的目標。當時在西方思潮的強烈衝擊下，中國舊有傳統並沒有被摧毀，反而在「現代」視野下，發現「傳統」更新的價值。陳世驥「中國抒情傳統」是「以現代之學術格式企圖重新命名那被五四啓蒙光罩所遮蔽的古典榮光」<sup>537</sup>，是對當時時代和舊傳統的一種回應。陳世驥在比較文學的框架下，目的在於尋找中國文學光榮之處，為民族文學找尋出口。陳世驥關注當代中國現代文學，後來研究論述古典文學時，頻繁引用西方現代理論，則是企圖反思中國「現代」與「傳統」間關係，以肯定提升中國文學地位。赴美後，面對家國動盪離亂的陳世驥，以文學作為對抗生命黑暗之力量，抒發對歷史家國之情感，展現知識份子的憂患意識，這是抒情自我對於存在的一種追尋，追尋一種純粹的人性關注，在文學中找到自我存在的方式，寄託無限家國情感。因為如此，陳世驥強調創作主體之「情」的重要性，並且不斷地表現出對「秩序性」的關注與追求，建構出了他心中的「中國抒情傳統」。

文學的產生和文學觀的建構，往往有其時代性。在那樣的環境和時代背景之下，陳世驥以其視觀和眼界建構出「中國抒情傳統」是極富有現代性與意義性。夏志清曾說：「他〔陳世驥〕覺得研究中國文學，不借鑑西洋文藝批評和西洋文藝多方面的成就，是不可能的。他情願另闢新徑，文章不討人喜歡沒有關係，不情願在大家踏平的路上再走一遍。」<sup>538</sup>若體會陳世驥人生中的種種經歷，和遠赴美國，內心那對國家民族文化的深厚情感，還有他處處要為中國文學和文化發聲的用心，就可以明白其「抒情傳統」論述並非偏至之論。<sup>539</sup>

以此來看，陳世驥乃是以文學創作抒發其內心那對國家歷史的深厚情感，然後提出了「中國抒情傳統」。對陳世驥而言，「情」是一切的開端，是他文學創作的力量，是「抒情傳統」論述開展的根源。因此，陳世驥特別強調創作主體之「情」的重要性，並且不斷地表現對「秩序」的關注。

<sup>537</sup> 黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第三十四卷第二期，2005年7月，頁167。

<sup>538</sup> 陳世驥，〈序二—悼念陳世驥並試論其治學之成就〉，《陳世驥文存》，頁24。

<sup>539</sup> 陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第1期(卷)，2011年12月23日，頁10-11。

陳世驥英譯陸機〈文賦〉，以「情」為創作之首要條件，亦是了解他人創作心理活動歷程之主要方式，可以解決創作「意不稱物，文不逮意」之難題考驗，使「文」、「意」、「物」三者關係諧和，達內容與形式完善，「情」英譯為「ordeal」，意指「嚴峻的考驗」。「情」又是創作之內在精神，故英譯為「spirit」，可與「志」字相通，合用為「情志」。這一內在「情志」向外發動，在廣大「時間」與「空間」中「感物」也「為物所感」，體悟人生之起伏和悲歡，表達深刻情感，因此「情」又英譯為「feeling」。「情」是一切文學創作之基礎，其中詩歌以「緣情」最為突出，故〈文賦〉言「詩緣情而綺靡」，「緣情」英譯為「born of emotion」，「情」英譯為「emotion」，詩歌就是人內心那真實純粹情感向外抒發的文學作品，「詩」便英譯為「Lyric」，意即「抒情的」。而且這創作之「情」還必須鍊入歷史社會的關懷之中，即用以載道，反映時代，參與歷史社會，更具有無限的內在本質力量。以「情」做為統攝，文學創作就能「選義按部，考辭就班」，「秩序性」地開展。

這是陳世驥英譯〈文賦〉對於「情」的詮釋與體會，而他的文學創作便以這「情」作為統攝，然後展開出一連串具有「秩序性」的論述。「詩」是最具有「秩序性」的文辭表現，所以陳世驥探究了詩歌蓬勃發展的唐代，特別是近體詩之絕句和律詩，關注詩歌內部結構之發展，「自然」、「時間」、「空間」、「律度」等重要成分，於詩歌中產生高度示意作用，組成一「有機體」形式，是秩序性的表現，使詩歌呈現濃厚抒情。再而是《楚辭》，陳世驥以屈原作品為主要論述，同樣關注詩篇內部結構的發展，〈離騷〉中充滿了「時間」表現，〈九歌〉中的十一首詩篇以「時間」、「空間」表現形成一「有機體」形式，以此呈現強烈且動人情感。最後，陳世驥將這「情」上追至《詩經》，探究「詩」與「興」二字，《詩經》中的「詩」語言是早期先民內心情感抒發的表現，透過「興」營造出詩歌內部結構，包括了節奏、韻律、意象等成分，形成一「有機體」形式，呈現詩歌抒情性。如此，陳世驥建構出「抒情傳統」論述，1971年〈中國的抒情傳統〉一文中，才會說：「以字的音樂作組織和內心自白做意旨是抒情詩的兩大要素。中國抒情道統的發源，楚辭和詩經把那兩大要素結合起來，時而以形式見長，時而以內容展現。此後，中國文學創作的主流便在這個大道統的拓展中定形。所以，發展下去，中國文學被註定會有強勁的抒情成份。」<sup>540</sup>

<sup>540</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32-33。

多位學者皆指出陳世驥「抒情傳統」論述其中對於「情」字概念未能有清楚明確界定，只是一味將「抒情」視為中國文學中一種普遍性、主流性大傳統。雖然陳世驥沒有直接對其所認定的「抒情」或「情」作一明確概念的說明和界定，但他說：「以字的音樂作組織和內心自白作意旨是抒情詩的兩大要素」<sup>541</sup>，「字的音樂作組織」和「內心自白作意旨」就是他所認定的「抒情詩」條件，其中「內心自白作意旨」即他所強調的創作主體情感之表現，而「字的音樂作組織」就是他所關注的詩歌內部結構是否形成一有機體，展現秩序性。

多位學者以陳世驥用西方抒情詩來看待中國詩，乃至整個中國文學，卻不知中國傳統詩論對於「情」之探討較為複雜，談論「詩」與「情」關係時，大多說「緣情」，這樣的「情」是感物而動或攀緣外物而生，並不只是陳世驥所說的「個體內心自白」如此簡單而已。而且中國對於「感物而動之情」是有警惕的，對於「情」要有所節制，在文學創作則強調作者應有治心養氣之類工夫，才能避免溺情之偏執。然而，從陳世驥建構「抒情傳統」的脈絡來看，本論文認為陳世驥應非無視或忽視中國傳統詩論對於「情」字多層面的探討，只是陳世驥站在中西比較的視野下以及身處於當時的環境背景，以一宏觀角度提出了「中國抒情傳統」，其中還有許多的概念，但陳世驥來不及提出更詳細的論述，因此留下了許多需要被再次詮釋和被批評之處。而且陳世驥身處在那樣的時代環境裡，他無不用盡心力為中國文學和文化發聲，體會他這番用心，就可以理解為何他對於「情」是如此宣揚，而非壓抑。

## 二、「言志」或「緣情」

有言陳世驥將創作主體之「情」簡化為「抒情傳統」之「情」概念，這一「情」涵蓋了一切主觀的心靈經驗，所以朱自清以後，向來被討論的「詩言志」和「詩緣情」區分就被泯除掉了。<sup>542</sup>而這又牽涉到「抒情傳統」起點認定之問題。陳世驥將「抒情傳統」之起點上推至《詩經》，而蔡英俊、呂政惠、龔鵬程等則以〈古詩十九首〉才是「抒情傳統」之起點。

蔡英俊以〈詩大序〉中的「志」既有個人創作用以抒發之情感，亦有美刺政治效用，這顯示了之後中國文學理論不同的發展方向。漢代為維繫社會秩序以達

<sup>541</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32。

<sup>542</sup> 顏崑陽，〈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〉，《東華漢學》第 9 期，2009 年 6 月，頁 11。

到鞏固漢帝國統治之目的，受儒家思想與傳統經學影響，詩歌詮釋則強調其中的政教觀念，因而探論〈詩大序〉言詩歌起源時，雖肯定「情動於中，而形於言」之情感因素，但最終仍強調於「上下風化下，下以風刺上」之政治效用。因此，《詩經》中原來那些情感本質以及借自然景物間相互依托以表情之「比」、「興」手法，便隱而不彰，轉而具有政治寄託、道德寓意。直至魏晉六朝，「緣情」說興起，肯定個人生命之意義和價值，「抒情」意義和重要性才再次地被彰顯。從漢代強調政治效用，到魏晉六朝強調創作抒情主體之轉變，其主要關鍵為東漢末年「古詩十九首」。

我們說〈古詩十九首〉才是中國抒情傳統的「歷史起點」，主要是因為它們完美的呈現了五言詩體的藝術形式，並且揭露了抒情的主體與人類存在處境之間的關係；而後者，啟引了魏晉以後「緣情」的詩歌創作的理論：詩是以語言比現詩人的情感與意念的藝術形式。<sup>543</sup>

蔡英俊認為《詩經》可視為「中國抒情傳統」的兩個精神原型，但真正的歷史起點應修正為〈古詩十九首〉，因為〈古詩十九首〉以五言詩的藝術形式，內容刻畫創作主體，即抒情自我與生存處境間的密切關係，這是人對於自我生命存在的省悟和自覺，並開啓了魏晉「詩緣情」創作理論。<sup>544</sup>

呂正惠認為《詩經》中的景物和〈古詩十九首〉中的景物似乎沒有不同，但這卻是把「興」與「物色」的本質模糊，事實上二者是存有差異的。〈古詩十九首〉最重要主題就是「歎逝」，為人意識到自己生存於時間之流中，覺察到生命短暫。陸機〈文賦〉所言「歎逝」源頭應上追至〈古詩十九首〉。雖然在〈古詩十九首〉之前，中國文學中亦有處理死亡和從時間之流而感慨生命短暫，但多為零星、片面，不若〈古詩十九首〉如此全面而集中地表現。

《詩經》中的「興」是外物對於人的感情之興發，是純樸的初民對於新鮮活潑的大自然的感應。即使有悲傷與憤怒，卻偏向激昂熱烈，並非那種單純的感傷與淒涼。因此，《詩經》中的「興」和〈古詩十九首〉中的「感物」並非相同。

《詩經》裡面的自然，跟人的生命是相輔相成的，我們不太容易看到，生

<sup>543</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 315。

<sup>544</sup> 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 303-328。



命在自然的「威脅」下顯露出不足與危機。<sup>545</sup>

相較於《詩經》，〈古詩十九首〉所顯現的是生命中的可悲與無奈。〈古詩十九首〉把這特殊的「物色」帶進中國文學中，改變「中國抒情傳統」體質。據此，呂正惠認為「物色論」遠比《詩經》之「興」來得更重要，因為「興」的觀物方式，自《詩經》之後，只有在民間歌謠和極少數詩人〔如杜甫〕保留下來；一般傳統文人之詩歌，幾乎完全在「物色論」涵蓋之下，詩歌中的「自然」基本上是以興衰無常、淒涼蕭索的面貌呈現，人則是在這樣的情景下，沉思生命之可能性。<sup>546</sup>

蔡英俊和呂正惠的觀點，可以說是接受了朱自清對於「詩言志」與「詩緣情」有所分別之看法；<sup>547</sup>而龔鵬程對朱自清將先秦兩漢「詩言志」與魏晉六朝「詩緣情」對立之說法，則是提出了否定，但龔鵬程同樣是以〈古詩十九首〉作為「抒情傳統」之起點。

龔鵬程從《文心·明詩》與《文心·物色》中說明「詩緣情」主要理論在於正視情與情的作用，文學創作來自於人類情感性主體，人與天地萬物之間能相互感應感通，即「應物斯感」，而這些理論都是漢代發展出來，非魏晉時期才有，《呂氏春秋》一書就是代表。過去研究者是因為忽略了「應物斯感」，所以才會將「言志」與「緣情」二者視為對立。<sup>548</sup>

接著，龔鵬程從《呂氏春秋》中的宇宙觀談起，這宇宙觀關注了政教問題，但實際上真正要談的是天與人的配合關係，認為人本身就是一個小天地，可以與天地相互感應。這樣的天人感應所展現的是對個體生命的重視，政治教化都是為了人才存在，人本身這個體生命才是主角。進一步來說這是對於情欲的肯定。《呂氏春秋》正視「情欲」和「氣類相感」之說，在漢代也有了繼承和發展。將漢代重視「情」的態度與「氣類相感」的觀念一同來看，即是漢代人是以身體的自我本體，與天地世界萬物氣相感相應。漢代這「氣類感應的有情世界」致使漢人對於自然更有體會，東漢末年出現〈古詩十九首〉，其中感時哀傷、吐露心中悲愁之作，則成為「中國抒情傳統」之開端。龔鵬程從《呂氏春秋》漢人「氣類相感」

<sup>545</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁 20。

<sup>546</sup> 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁 3-21。

<sup>547</sup> 顏崑陽，〈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〉，《東華漢學》第 9 期，2009 年 6 月，頁 11。

<sup>548</sup> 龔鵬程，〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》—自然氣感與抒情自我〉，《文學批評的視野》，頁 49-50。

與「起情」之觀念，將「抒情自我」的發現上推到漢代，進而認定〈古詩十九首〉為「中國抒情傳統」的起點。<sup>549</sup>

陳世驥從字源意義去追溯「詩」與「興」二字的內涵，將「抒情傳統」之起點上推至《詩經》。但，陳世驥並非第一個從字源意義去探討「詩」字之學者，在此之前，還有楊樹達、朱自清與聞一多三人。<sup>550</sup>

楊樹達以許慎《說文解字》開篇指出「詩」字「从言，寺聲」，古文「从言，𠄎聲」，而「志」字「从心，𠄎聲」，「詩」字的「寺」或「𠄎」都與「志」字的古音相同，又古書中有言「詩以言志」，故以「詩」、「志」二字可相通，但有內外之分。<sup>551</sup>聞一多從文學史角度來論述「詩」字，以「詩」字在古代並非具有現在所理解之「抒情」性質。「詩」的意義是「志」，是「記載」、「記憶」的意思，指向的是「史」；而「歌」才是指「抒情」。「志」可以指「情」，即「詩言志」可以為「詩抒情」，必須是在「詩」與「歌」合流的前提下才能成立，也就是在《詩經》當中，因為《詩經》已是「詩」與「歌」之合流，具備了「抒情」性質。<sup>552</sup>朱自清以「志」可以指「情」，但與政治教化無法分開。《詩經》中雖然有「抒情」的詩篇，但因為當時尚未有「抒情詩」之觀念，所以「抒情」精神是隱而未見，因此「詩言志」雖然隱含了「抒情」在其中，但仍舊指向政治教化作用。後來朱自清將「抒情」修正為「緣情」，刻意將「詩言志」與「詩緣情」相對，試圖為「抒情論」找到一傳統之立足點。<sup>553</sup>

陳世驥論述「詩」字，首先從出現於《詩經》中「詩」字，推出「詩」雖具有音樂形式，但已是獨立性質之語言藝術，是作者內心情感的抒發。1961年〈中國詩字之原始觀念試論〉一文中，陳世驥指出《詩經》明白使用到「詩」字之處，

<sup>549</sup> 龔鵬程，〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》—自然氣感與抒情自我〉，《文學批評的視野》，頁47-84。

<sup>550</sup> 陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第1期(卷)，2011年12月23日，頁6。

<sup>551</sup> 楊樹達，〈釋詩〉，《國立武漢大學文哲季刊》第5卷第2號，1935年，頁26。參見陳國球，〈「追蹤「抒情」—「中國抒情傳統」現代論述溯源(之一)」〉，《抒情文學史國際研討會會議論文》，2009年4月，頁3。

<sup>552</sup> 聞一多，〈歌與詩〉，《中央日報》〔昆明版〕《平明》副刊第16期，1939年6月5日，頁14。參見陳國球，〈「追蹤「抒情」—「中國抒情傳統」現代論述溯源(之一)」〉，《抒情文學史國際研討會會議論文》，2009年4月，頁5-6。

<sup>553</sup> 陳國球推測，朱自清後來將「抒情」一詞修正為「緣情」是因為朱自清認為「抒情」雖然是中國固有的〔可見於屈原詩篇〕，但涵義卻是外來的。陳國球以朱自清並沒有引用過屈原詩篇中出現的「抒情」，顯然朱自清以為「現在的抒情」涵義並不包括屈原這種激烈又帶有強調政治意味的情緒。陳國球，〈「追蹤「抒情」—「中國抒情傳統」現代論述溯源(之一)」〉，《抒情文學史國際研討會會議論文》，2009年4月，頁6-8。

分別在大雅〈卷阿〉和〈崧高〉兩篇，還有小雅〈巷伯〉，三篇詩歌內容雖各不相同，但詩篇作者皆說出自己的篇章是「詩」，把「詩」和「歌」辨析對立而論，說明詩是創作出來之後才配成歌曲。這是一種自覺意識，詩人漸意識到「詩」作為語言藝術，有其自身之重要性，可以和音樂的歌曲藝術分開，不再只是普通歌詞，而是作者內心情感真實抒發，透過語言藝術方式表現出來，是「抒情」最根源的本質。「詩」開始有了獨立的觀念。<sup>554</sup>

陳世驥再從字源意義探討「詩」字，古文「詒」字，從止聲，止為象足或是足著地之形，有「止」與「之」，即「停止」和「前往」之意義，又「志」字「从心止聲」，止字根象足或是足著地之形，亦有「止」和「之」之意義，《說文解字》又有言「詩，志也」，故「詩」與「志」二字相通，都具備「停止」和「向往」兩種意義，是構成節奏之自然行爲。「詩」就是蘊止於內心之情感，向外發動成爲語言，《詩經》就是以音樂作組織，將蘊藏於內心情感，透過語言的唱詠表達，並且與音樂舞蹈結合的藝術作品。<sup>555</sup>

比 1961 年〈中國詩字之原始觀念試論〉更早，有於 1951 年發表的〈探求中國文學批評的起源〉<sup>556</sup>，可以看出陳世驥對中國文學精神的理解。這篇英文論文內容上半部分圍繞「詩」字作討論，下半部份論述「情」，將「情」與「志」融合，中國文學批評自「詩」字之成形，到「詩言志」出現已經前進一大步，然後因爲「志」的詮釋開始出現鐘擺式之變化，先傾向於政治教化一方，再擺盪至內心情感一方，然後有了「詩緣情」的出現，但最終中國文學批評還是處於這鐘擺式的搖盪當中。<sup>557</sup>

<sup>554</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 43-45。陳世驥與朱自清都根據「詩」字在《詩經》出現之情形作論述，朱自清是思考當時「作詩」之目的不外乎「諷」與「頌」，也就是「詩言志」的意義；陳世驥則是看到「詩」與「歌」的對立。聞一多也是將「詩」與「歌」二分，但二分而合一；陳世驥則是將「詩」與「歌」，一分爲二，以爲原始觀念是「混茫」不分，至《詩經》出現，「詩」才有了獨立的概念。聞一多是從文學史現象來論述，以詩發展到「詩與歌」合流，產生了《詩經》這一優秀文學作品；陳世驥則是從文學批評角度論述，關注的是一種普遍意義的「文學意識」之成形。參見陳國球，〈「追蹤「抒情」——「中國抒情傳統」現代論述溯源(之一)」〉，《抒情文學史國際研討會會議論文》，2009 年 4 月，頁 8-9。

<sup>555</sup> 陳世驥，〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁 39-61。詳論見本論文第二章第一節。

<sup>556</sup> 陳世驥，In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism 〈探求中國文學批評的起源〉，《University of California Publications in Semitic and Oriental Philology》，(Vol.XI,1951)，頁 45-63。

<sup>557</sup> 陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第 1 期(卷)，2011 年 12 月 23 日，頁 6-7。

以此來看，陳世驥以「詩」為作者內心情感抒發，是具有獨立性的語言藝術，且「詩」與「志」相通，是構成節奏的自然行為，又於英譯〈文賦〉對於「情」又可與「志」相通，合用則為「情志」，指創作內在之精神，然後可以推知「詩」與「志」與「情」相通，都指向創作時內在情感之作用，故「抒情傳統」起點可以上推至《詩經》。只是「志」後來被指向強調政治教化作用，因而出現「詩言志」與「詩緣情」區分與對立。

所以，有言陳世驥將創作主體之「情」簡化為「抒情傳統」之「情」，涵蓋一切主觀心靈經驗，將「詩言志」和「詩緣情」區分泯除，但從上述來看，陳世驥是以「情」可與「志」相通，合用為「情志」，而「詩」又可與「志」相通，故「詩」、「志」、「情」相通，都指向創作時內在情感之作用。陳世驥所認為的「情」是創作時內在情感之抒發，他並不否定有政治教化觀念之存在，所以這一「情」概念，應該是涵蓋在「詩言志」與「詩緣情」之上，將「詩言志」與「詩緣情」涵括在內。

### 三、「抒情傳統」起點的認定

「興」是 motif，即「重複」，是古代詩歌的一種「反覆迴增」技巧，詩歌仰仗「興」來營造韻律節奏、氣氛，以呈現「抒情」性質。這手法在《詩經》中極為常見。陳世驥再從字源意義去探求「興」字內涵，「興」是先民「上舉歡舞」舉動，是一種「舞誦」，為情感抒發之表現，是詩歌的開端。詩歌成為「群體」性質創作，但最終仍會有「個人」跳脫而出，即使不知「個人」為誰。詩歌透過這自然的韻律節奏再與詩歌中意象結合，呈現出「抒情」本質。所以，《詩經》的詩語言是早期先民內心情感抒發的表現，透過「興」手法營造出詩歌內部結構，包括節奏、韻律、意象等成分，形成一「有機體」形式，呈現詩歌「抒情性」。<sup>558</sup>

其中《詩經》透過「興」營造出的意象，也是詩歌中的自然景物作用，有認為和〈文賦〉中言「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。悲落葉于勁秋，喜柔條于芳春」因歎逝感物所生之情感並不相同。<sup>559</sup>雖然《詩經》中以作為意象的自然所興

<sup>558</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 219-266。詳論見本論文第貳章第一節。

<sup>559</sup> 呂正惠：「《詩經》裡面的自然，跟人的生命是相輔相成的，我們不太容易看到，生命在自然的「威脅」下顯露出不足與危機。」《詩經》中的「興」是外物對於人感情之興發，是純樸的初民對於新鮮活潑的大自然的感應。即使有悲傷與憤怒，也偏向於激昂熱烈，並非那種單純的感傷與淒涼。「興」的觀物方式，自《詩經》之後，只有在民間歌謠和極少數詩人〔如杜甫〕保留下來。因此，《詩經》中的「興」和〈古詩十九首〉中的「感物」並非相同，〈古詩十九

發的情感與因歎逝感物而生之情感不完全相同，但是「情」與「物」之間的呼應關係應該不至於完全背離，故有言：「感物曰興。興者，情也，為外感於物，內動於情，情不可遏，故曰興。」<sup>560</sup>「興」就是內心情感向外感物，在《詩經》中詩人內心和景物仍產生微妙關係，只是這樣的關係十分的隱微，是以一種不直接的迂迴手法、一種委婉、滲透的方式存在，使得詩歌語言透出超越語言之外的另一種層面。<sup>561</sup>誠如陳世驥〈中國詩學與禪學〉文中，提到詩歌的極境是不可言說之境界，但語言依然是詩歌表現之主要形式，因此詩歌能否具有超越語言文字之外之意涵是很重要之事。<sup>562</sup>「文已盡而意有餘，興也。」<sup>563</sup>《詩經》透過「興」使詩歌產生言外之意，展現了抒情性，所以陳世驥才會說：「我們看得出『興』就是這種詩歌之所以特別形成一種抒情文類的靈魂」。<sup>564</sup>又，陳世驥也提到《詩經》與後來杜甫、白居易之詩歌類型可謂同一派，這類型的詩歌都將詩人個人性與私情感之表現減抑到最低程度，形式上則呈現極明易的音節，但並不影響詩歌抒情的表現。<sup>565</sup>

緣此，雖然《詩經》中有些詩歌所展現的是現實生活中的舞蹈歌詠，如屬於宗廟祭祀樂歌的《頌》和那些以情感自然流露帶有音樂舞蹈表現之詩歌類型並不相同，但並不影響《詩經》之「抒情」展現，因為透過「興」依舊可以窺見詩歌中隱而未顯之抒情性。至於那些以情感自然流露帶有音樂舞蹈表現之詩歌，才是「詩」原始的型態，所以陳世驥才會說他相信《詩經》中作品是繼承了的更古老原始的舞誦精神，是中國文學「抒情」最早的展現，因此才會以《詩經》作為「抒情傳統」起點。

陳世驥從中西比較文學的框架得出「中國抒情傳統」，認為中國文學具有「抒情」特質，目的是為了突顯中國文學的特質與價值，因此認定「抒情」是中國文學內在普遍特質的同時，是相對西方文學所呈現的特殊性。當脫離中西比較文學

---

首〉所顯現的是生命中的可悲與無奈，所以〈古詩十九首〉才是「抒情傳統」之起點。參見呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，頁 3-21。蔡英俊：「自然世界的變換遞嬗，原與人生命的律動相互交感，在詩三百篇的年代，人的素樸、單純使他能夠直接、親密地觸摸自然、感受自然，自然成爲人類的依附、安頓；一旦人的自我意識覺醒後，人開始以主觀的眼神探尋自然，重新肯定人與自然的相互依存，……但無論如何都不是感傷的自我哀憐。蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《抒情的境界》，頁 100。

<sup>560</sup> 顧龍振編選，《詩學指南》，台北市：廣文書局，1973年，頁 76。

<sup>561</sup> 曾守仁，〈對「抒情傳統」研究之幾點思索〉，《中極學刊》第 3 輯，2003 年 12 月，頁 7。

<sup>562</sup> 陳世驥，〈中國詩學與禪學〉，《陳世驥文存》（瀋陽），頁 186。

<sup>563</sup> 鍾嶸，《詩品》，（清）何文煥輯，《歷代詩話》，台北市：木鐸出版社，1983 年，頁 3。

<sup>564</sup> 陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁 249。

<sup>565</sup> 陳世驥，〈關於傳統、創造、模仿〉，《陳世驥文存》，頁 153-154。

框架時，陳世驥「抒情傳統」論述仍然有其重要意義。中國文學傳統不論是早期「在心為志，發言為詩」的素樸、自然流露的歌謠，或是極度精煉的自覺心靈創造活動，它們往往都在訴說一種個我情懷、一種自我心靈對外在世界的觀、感、思，它們在本質上都是「抒情的」，所以陳世驥才會說中國文學的榮耀在「抒情傳統」裡。<sup>566</sup>

有學者言陳世驥以西方「浪漫主義」抒情詩概念來理解中國詩歌，並以此解釋《詩經》、《楚辭》，這些都是錯誤的，然而陳世驥在〈中國文學的文化本質〉一文當中有言，中國文學沒有真正符合西方浪漫主義精神本質，中國文學中雖然不乏探幽索隱的浪漫想像，但其馳騁的領域始終離不開人本或著自然世界。<sup>567</sup>可見陳世驥並非不瞭解中國文學的本質，也非任意以西方文學來概述中國文學。且當陳世驥強調「抒情」為中國的主流傳統時，也並未否定其他可能性的存在，〈中國抒情傳統〉原文英文論文，翻譯之後的文辭語氣或許有未達之處，陳世驥對於自己所言和所認知建構的「抒情傳統」並非毫不保留的推崇，意指「抒情傳統」或許無法完備地解釋整各中國文學，<sup>568</sup>所以〈中國的抒情傳統〉文中也說：「在這文學裡面，抒情詩成了它〔中國文學〕的光榮，但也成了它的限制。」<sup>569</sup>即便如此，但只要理解陳世驥人生之經歷以及體會他內心對國家民族文化的深厚情感，還有他處處為中國文學和文化發聲的用心，就可以明白其「抒情傳統」論述並非偏至之論。

透過上述，可以知道「中國抒情傳統」這存在於過去的文化傳統仍具有存在的意義與重要性。陳世驥「抒情傳統」論述至今甚至到未來都還是文學以至於文化研究的一股重要力量。<sup>570</sup>

<sup>566</sup> 蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，《抒情的境界》，頁 107。

<sup>567</sup> 陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第 1 期(卷)，2011 年 12 月 23 日，頁 8。

<sup>568</sup> 陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第 1 期(卷)，2011 年 12 月 23 日，頁 10。

<sup>569</sup> 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁 32-33。

<sup>570</sup> 陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第 1 期(卷)，2011 年 12 月 23 日，頁 1-2。2009 年 7 月，李歐梵於香港書展系列公開講座，以〈偉大的抒情傳統在 21 世紀是否還有意義？〉為題，討論《老殘遊記》，以之為一部精采的抒情作品。陳國球以此例子以及其他二例，用以說明「中國抒情傳統」至今仍然有其意義與重要性存在。

## 參考書目

### 一、 古典文獻

- (漢)孔安國傳、(唐)孔穎達正義，《尚書正義》，臺北：藝文印書館，1985年，阮刻《十三經注疏》本
- (漢)毛亨傳、(漢)鄭玄箋、(唐)孔穎達正義，《毛詩正義》，臺北：藝文印書館，1985年，阮刻《十三經注疏》本
- (漢)趙歧注、(宋)孫奭疏，《孟子注疏》，臺北：藝文印書館，1985年，阮刻《十三經注疏》本
- (漢)劉安，《淮南子》，台北市：台灣古籍出版社，1996年。
- (魏)何晏注、(宋)邢昺疏，《論語注疏》，臺北：藝文印書館，1985年，阮刻《十三經注疏》本
- (晉)杜預注、(唐)孔穎達疏，《春秋左傳正義》，臺北：藝文印書館，1985年，阮刻《十三經注疏》本
- (梁)蕭統編、(唐)李善注，《昭明文選》，台北市：文化圖書，1979年。
- (梁)鍾嶸，《詩品》，(清)何文煥輯，《歷代詩話》，台北市：木鐸出版社，1983年。
- (梁)劉勰撰、(清)黃叔琳注，《文心雕龍注》，台北市：明倫出版社，1970年。
- (宋)洪興祖，《楚辭補注》，台北市：大安出版社，2004年。
- (宋)羅大經，《鶴林玉露》，台北市：正中出版社，1969年。
- (清)王先謙，《莊子集解》，台北市：東大書局，2004年。
- (清)康熙(聖祖)敕編，《全唐詩》，台北市：明倫出版社，1971年。
- (日)瀧川龜太郎著，《史記會注考證》，台北市：萬卷樓，1993年8月。

### 二、 專書

1. 中國古典文學研究會主編，《文心雕龍綜論》，台北市：台灣學生書局，1988年。
2. 王夢鷗，《古典文學論探索》，台北市：正中書局，1984年。
3. 朱光潛，《朱光潛美學文集》，上海：上海文藝出版社，1982年。
4. 朱自清，《詩言志辨》，台北市：開明出版社，1972年。
5. 汝信主編，《西方美學史》，北京：中國社會科學出版社，2008年1月初版。
6. 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，台北市：大安出版社，1989年。
7. 呂正惠、蔡英俊，《中國文學批評》，台北市：台灣學生書局，1992年。

8. 柯慶明，《中國文學的美感》，台北市：麥田出版，2006年。
9. 柯慶明，《現代中國文學批評述論》，台北市：大安出版社，1992年。
10. 柯慶明、蕭馳主編，《中國抒情傳統的再發現》，台北市：台大出版中心，2009年12月初版。
11. 夏志清，《文學的前途》，台北市：純文學出版社，1974年。
12. 孫康宜，《抒情與描寫—六朝詩歌概論》，台北市：允晨文化，2001年。
13. 徐復觀，《中國文學論集》，台北市：台灣學生書局，2001年。
14. 高友工，《中國美典與文學研究論集》，台北市：國立臺灣大學出版中心，2004年。
15. 張少康，《文賦集釋》，北京：人民文學出版社，2006年重印。
16. 張淑香，《抒情傳統的省思與探索》，台北市：大安出版社，1992年。
17. 張暉，《詩史》，台北：台灣學生書局，2007年。
18. 陳世驥著，陳子善編，《陳世驥文存》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年。
19. 陳世驥著，楊牧編，《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972年。
20. 陳國球，《情迷家國》，上海：上海書店出版社，2007年。
21. 楊牧，《柏克萊精神》，台北市：洪範書店，1980年。
22. 楊牧，《陸機文賦校釋》，台北市：洪範書店，1985年。
23. 楊牧，《傳統的與現代的》，台北市：志文出版社，1979年。
24. 鄔昆如，《存在主義真象》，台北市：幼獅文化事業公司，1975年12月初版。
25. 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」的美點》，台北市：台灣學生書局，2001年。
26. 蔡英俊，《比興、物色與情景交融》，台北市：大安出版社，1986年。
27. 蔡英俊主編，《抒情的境界》，台北市：聯經出版社，1982年。
28. 蔡英俊主編，《意象的流變》，台北市：聯經出版社，1982年。
29. 鄭毓瑜，《文本風景：自我與空間的相互定義》，台北市：麥田出版，2005年。
30. 蕭馳，《中國抒情傳統》，台北市：允晨文化，1999年。
31. 蕭馳，《中國思想與抒情傳統 第一卷：玄智與詩興》，台北市：聯經出版社，2011年。
32. 蕭馳，《中國思想與抒情傳統 第二卷：佛法與詩境》，台北市：聯經出版社，2012年。



33. 蕭馳，《中國思想與抒情傳統 第三卷：聖道與詩心》，台北市：聯經出版社，2012年。
34. 龔鵬程，《文學批評的視野》，台北市：大安出版社，1990年。
35. 龔鵬程，《詩史本色與妙悟》，台北市：台灣學生書局，1986年。

### 三、 期刊論文

1. 王文生，〈詩言志—中國文學思想的最早綱領〉，《中國文哲研究集刊》第3期，1993年3月，頁209-304。
2. 王夢鷗，〈陸機文賦所代表的文學觀〉，《古典文學論探索》，台北市：正中書局，1984年，頁101-115。
3. 王德威，〈「有情」的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，2008年9月，頁77-137。
4. 史誠之，〈桃李成蹊南山皓—悼陳世驥教授〉，《明報月刊》第6卷第8期，1971年8月，頁14-22。
5. 吉川幸次郎著，鄭清茂譯，〈推移的悲哀(上)〉，《中外文學》第6卷第4期，1977年，頁24-54。
6. 吉川幸次郎著，鄭清茂譯，〈推移的悲哀(下)〉，《中外文學》第6卷第5期，1977年，頁113-131。
7. 吳魯芹，〈記與世驥的最後一聚〉，《傳記文學》第19卷第5期，1971年11月，頁16-23。
8. 呂正惠，〈評蕭馳著《中國抒情傳統》〉，《中國文哲研究集刊》第20期，2002年3月，頁614-621。
9. 李佳蓮，〈試從屈原、曹植、李白「遊仙詩作」談抒情自我的追尋與超越〉，《東海大學文學院學報》第45卷，2004年7月，頁121-147。
10. 柯慶明，〈悲劇情感與命運—陳世驥先生「中國詩之分析與鑑賞示例」一文中若干論點之再思〉，《中外文學》第2卷第5期，1976年7月，頁98-107。
11. 夏志清，〈悼念陳世驥—並試論其治學之成就〉，《傳記文學》第19卷第5期，1971年11月，頁16-23。後刊載於夏志清《文學的前途》一書，台北市：純文學出版社，1974年，頁211-229。收入《陳世驥文存》作序言二，台北市：志文出版社，1972年，頁9-29。
12. 夏濟安，〈香港一九五〇(附後記)〉，《文學雜誌》第4卷第6期，1958年8

- 月，頁 7-16。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972 年，頁 159-168。
13. 張靜，〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉，《台大文史哲學報》第 67 期，2007 年 11 月，頁 39-62。
  14. 許又方，〈以「時間」作為〈九歌〉詮釋的進路〉，《淡江中文學報》14 期，2006 年 6 月，頁 33-61。
  15. 許又方，〈楊牧《陸機文賦校釋》述評〉，《東華人文學報》第 12 期，2008 年 1 月，頁 197-232。
  16. 許又方，〈路曼曼其脩遠兮/論〈離騷〉中的時空焦慮〉，《東華人文學報》第 3 期，2001 年 7 月，頁 381-416。
  17. 陳世驥、遼欽立，〈關於文賦疑年的四封討論信〉，《民主評論》第 9 卷第 13 期，1960 年 2 月，頁 16-18。
  18. 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微上〉，《幼獅月刊》45 卷 2 期，1973 年 2 月，頁 51-62。
  19. 陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微下〉，《幼獅月刊》45 卷 3 期，1977 年 3 月，頁 13-21。
  20. 陳世驥著，吳菲菲譯，〈《楚辭·九歌》結構分析〉，《幼獅月刊》45 卷 5 期，1979 年 5 月，頁 56-60。
  21. 陳世驥著，吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，《中外文學》第 18 卷第 8 期，1990 年 1 月，頁 4-14。
  22. 陳國球，〈「抒情精神」與中國文學傳統—普實克論中國文學〉，《現代中國·第十輯》，北京大學出版社，2008 年 1 月，頁 23-34。
  23. 陳國球，〈「抒情傳統」以前—陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第 18 期，2008 年 6 月，頁 219-246。
  24. 陳國球，〈「抒情傳統論」以前：陳世驥與中國現代文學及政治〉，《現代中文學刊》第 3 期，2009 年，頁 64-74。
  25. 陳國球，〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統—高友工「抒情美典論」初探〉，《政大中文學報》第 10 期，2008 年 12 月，頁 53-89。
  26. 陳國球，〈陳世驥「抒情傳統」論述與中國文學研究〉，《文化與詩學》第 1 期(卷)，2011 年 12 月 23 日，線上出版日 2012 年 5 月 16 日，資料來源 <http://mall.cnki.net/magazine/magadetail/WHSX201101.htm>。

27. 陳逸根，〈論〈離騷〉之悲劇快感〉，《東方人文學誌》第 7 卷第 1 期，2008 年 3 月，頁 21-40。
28. 曾守仁，〈對「抒情傳統」研究之幾點思索〉，《中極學刊》第 3 輯，2003 年 12 月，頁 2-15。
29. 曾守正，〈中國「詩言志」與「詩緣情」的文學思想—以漢代詩歌為考察對象〉，《淡江人文社會學刊》第十期，2002 年 3 月，頁 1-34。
30. 黃淑卿、李靜惠，〈從屈原的自沉看其生命情調〉，《東方學報》28 期，2007 年 12 月，頁 208-217。
31. 黃雅淳，〈屈原悲情意識之文化意義初探〉，《弘光學報》38 期，2001 年 7 月，頁 95-112。
32. 黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第 34 卷第 2 期，2005 年 7 月，頁 158-185。
33. 逸欽立，〈〈文賦〉撰出年代考〉，《學原》第 2 卷第 1 期，1948 年，頁 61-64。
34. 楊聯陞，〈追懷石湘—陳世驥選集序〉，《傳記文學》第 19 卷第 6 期，1971 年 11 月，頁 18-19。收入《陳世驥文存》作序言一，頁 1-7。
35. 葉珊，〈服飾的象徵及追求/〈離騷〉與〈仙后〉比較研究〉，《純文學》第 10 卷第 4 期，1971 年 10 月，頁 22-43。
36. 葉珊，〈柏克萊—懷念陳世驥先生〉，《純文學》第 10 卷第 2 期，1971 年 8 月，頁 69-78。
37. 廖棟樑，〈論屈原「發憤以抒情」說及其歷史發展〉，《輔仁國文學報》第 24 期，2007 年 6 月，頁 159-180。
38. 廖棟樑，〈招魂曲：《楚辭》注釋的抒情向度〉，《勵耘學刊》，Vol.2010.1，No.11，pp.209-240。
39. 蔡英俊、顏崑陽，〈中國古典文學研究的現代視域與方法—“百年論學”學術對談〉，《政大中文學報》第 9 期，2008 年 6 月，頁 1-21。
40. 鄭毓瑜，〈抒情、身體與空間—中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》第 15 期，2006 年 12 月，頁 257-272。
41. 鄭毓瑜，〈詩歌創作過程的兩種模式—「詩緣情」與「詩言志」〉，《中外文學》第 11 卷第 9 期，1983 年 2 月，頁 4-19。
42. 鄭毓瑜，〈詮釋的界域—從〈詩大序〉再探「抒情傳統」的建構〉，《中國文哲

研究集刊》第 23 期，2003 年 9 月，頁 1-32。

43. 蕭馳，〈「書寫聲音」中的群與我、情與感—〈古詩十九首〉詩學性質與詩史地位的再檢討〉，《中國文哲研究集刊》第 30 期，2007 年 3 月，頁 45-85。
44. 謝朝樞，〈生離死別太頻頻—記陳世驥教授〉，《明報月刊》第 6 卷第 8 期，1971 年 8 月，頁 27。
45. 謝朝樞，〈斷竹·續竹·飛土·逐穴—陳世驥教授談：詩經·海外·楚辭·台港文學〉，《明報月刊》第 6 卷第 8 期，1971 年 8 月，頁 23-30。
46. 顏崑陽，〈自有我在與客觀對話—評柯慶明《中國文學的美感》〉，《中國文哲研究通訊》第 12 卷第 3 期，2002 年，頁 249-254。
47. 顏崑陽，〈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〉，《東華漢學》第 9 期，2009 年 6 月，頁 1-47。
48. 顏崑陽，〈從混融、交涉、衍變到分流、佈體—對建構「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》第 3 期，2009 年 12 月，頁 113-154。
49. 龔鵬程，〈不存在的傳統：論陳世驥的抒情傳統〉，《政大中文學報》第 10 期，2008 年 12 月，頁 39-52。
50. Charles Witke，〈Shih-Hsiang Chen: In Memoriam〉，《Tamkang Review》淡江學報(Vol.2, No.1)，(April/1971)，頁 1-2。

#### 四、 會議論文

1. 陳國球，〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉，《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會議論文集》，2007 年 6 月，頁 367-378。
2. 陳國球，〈「追蹤「抒情」—「中國抒情傳統」現代論述溯源(之一)〉，《抒情文學史國際研討會會議論文》，2009 年 4 月。
3. 蔡英俊，〈詩歌與歷史：論詩史的歷史成分〉，《抒情文學史國際研討會會議論文》，2009 年 4 月。

#### 五、 學位論文

1. 曾守正，《先秦兩漢文學言志思想及其文化意義—兼論與六朝文化的對照》，台北市，國立臺灣師範大學國文研究所，1999 年。(博士論文)
2. 江明玲，《六朝物色觀研究：從「感物」到「體物」的詩歌發展》，台北市，國立政治大學中國文學研究所，2001 年。(碩士論文)

## 附 錄

### 陳世驥著作知見錄

1. 1933年12月〈北大外景速寫〉，載《北京大學卅五週年紀念刊》，收入陳平原、夏曉虹編《北大舊事》，北京：北京大學出版社，2009年，頁449-451。
2. 1935年12月6日〈對於詩刊的意見〉，《大公報·文藝》第55期。
3. 1937年〈今日的詩〉，《新詩》第2卷第2期，頁144-145。
4. 1948年〈美國文藝的後顧與前瞻〉，《新路》第2卷，頁17-20。
5. 1948年〈法國唯在主義運動的哲學背景〉，發表於朱光潛主編北平出版《文學雜誌》第3卷第1期，頁17-27。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972年，頁169-187。
6. 1948年“Literature as Light Against Darkness”，中文題為《文學作為黑暗中閃耀的光華》，刊載《北京大學五十週年紀念論文集》第11冊。1953年再修訂為“Essay on Literature: Written by the Third-Century Chinese Poet Lu Chi”，中文書名為《陸機文賦》。
7. 1951年“In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism”〈探求中國文學批評的起源〉，《University of California Publications in Semitic and Oriental Philology》，(Vol.XI,1951)，P.45-63。
8. 1952年“China Literature”〈中國文學〉，《Encyclopedia Americana, Vol.6》，p.541-548。
9. 1953年“The Cultural Essence of Chinese Literature”〈中國文學的文化本質〉，《Interrelations of Cultures: their contributim to international understanding》，(Paris:Unesco,1953)，P.43-85。
10. 1956年“On the Historical and Religious Significance of the Tun-huang MS. of Lao-tzu, Book1, with commentaries by “Hsiang Erh” 〈「想爾」老子道德經敦煌殘卷論證〉，《清華學報》新1卷第2期，1957年4月，頁41-62。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972年，頁189-218。
11. 1956年〈姿與 GESTURE〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第28本，頁319-334。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972年，頁63-90。
12. 1957年“Chinese Poetics and Zenism”〈中國詩學與禪學〉，原載於《東方》第10卷，由張海明譯，田守真校。收入《陳世驥文存》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年，頁182-189。

13. 1958 年〈宋代文藝思想之一斑〉，為陳世驥 6 月 10 日於台灣大學文學院第四次演講內容。
14. 1958 年〈時間和律度在中國詩中之示意作用〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 29 本下冊，1958 年 11 月，頁 793-808。為陳世驥 5 月 31 日於台灣大學文學院第一次演講內容，收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972 年，頁 91-118。
15. 1958 年〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，《文學雜誌》第 4 卷第 4 期，1958 年 6 月，頁 4-16。為陳世驥 6 月 7 日於台灣大學文學院第三次演講內容，收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972 年，頁 127-150。
16. 1958 年〈關於傳統・創造・模仿〉，《文學雜誌》第 4 卷第 6 期，1958 年 8 月，頁 4-6。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972 年，頁 151-168。
17. 1959 年〈中國詩歌中的自然〉，《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972 年，頁 119-126。
18. 1960 年，陳世驥、逯欽立，〈關於文賦疑年的四封討論信〉，《民主評論》第 9 卷第 13 期，頁 16-18。
19. 1961 年〈中國詩字之原始觀念試論〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊外編》第四種下冊，1961 年 6 月，頁 899-912。原為 1958 年 6 月 3 日陳世驥於台灣大學第二次演講之內容，主題為〈試論中國詩原始觀念之形成〉。1966 年寫成“Early Chinese Concept of Poetry”〈早期中國的詩觀念〉，發表於《Transactions of the International Conference of Orientalists in Japan》11：p.63-68。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972 年，頁 39-61。
20. 1961 年“Chinese Poetry and Its Popular Sources”〈中國詩歌與民俗之因緣〉，《清華學報》新 2 卷第 2 期，1961 年 6 月，頁 320-326。
21. 1968 年“To Circumvent ‘The Design of Eightfold Array’”〈「八陣圖」圖論〉，《清華學報》新 7 卷第 1 期，1968 年 8 月，頁 26-53。
22. 1968 年“On Structural Analysis of the Ch’u Tz’u Nine Song”〈《楚辭・九歌》之結構分析〉，《Tamkang Review》(Vol.2, No.1)，(April 1971)，頁 3-14。
23. 1969 年“The Genesis of Poetic Time : The Greatness of Ch’u Yuan ”〈論詩時間：屈原的偉大〉，《清華學報》新 10 卷第 1 期，1973 年 6 月，頁 1-44。
24. 1969 年“The Shih-ching : Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics.”〈《詩經》在中國文學史與詩學的意義〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 39 本，1969 年 1 月，頁 371-414。後經楊牧翻譯為〈原興：兼論

- 中國文學特質》，經陳世驥再次修訂，發表在香港中文大學《中國文化研究所學報》第3卷第1期，1970年9月，頁135-161。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972年，頁219-266。
25. 1970年〈《夏濟安選集》序〉，《夏濟安選集》，台北市：志文出版社，1971年3月。收入《陳世驥文存》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年，頁190-199。
26. 1970年“Re-Creation of Chinese Image”〈中國文學意象的再創造〉，《The WORLD of TRANSLATION》，(May,1970)。
27. 1971年“On Chinese Lyrical Tradition”〈中國的抒情傳統〉，《Tamkang Review》(Vol.2,No.2/Vol.3,No.1)，(Oct 1971/Apr 1972)，頁17-24。經楊銘塗先生翻譯為中文，發表於《純文學》第10卷第6期，1971年12月，頁4-9。收入《陳世驥文存》，台北市：志文出版社，1972年，頁31-37。
28. 1971年，〈中西文學的相互影響〉，《幼獅文藝》第33卷第1期，1971年1月，頁20-23。

特別感謝中國社會科學院張暉先生提供陳世驥先生兩篇英文論文

給予學術研究上指導，致使本論文研究能更趨完整