中正漢學研究
2013 年第二期（總第二十二期）
2013 年 12 月　頁 411~444
國立中正大學中國文學系

airiti

「抒情傳統再反思」主講發言提要

主講一：蕭馳／新加坡國立大學中文系教授

本人在王船山詩論的研究中注意到的存有論視域，使我反思中國抒情傳統之本質。中國抒情傳統一向被以主要表現內在體驗來加以界定，這顯然指出了中國文學傳統中最為核心的特質。可以進一步考慮的也許是，吾人是否宜在主體論視域內對此進行描述？事實上，在中國抒情傳統裏，詩的本質並非只是主體的「感」，而是相互主體（inter-subjectivity）間或同一有機體中的「感」。詩人與世界的關係是關聯性的（coordinative）。在主體論視域中描述中國抒情傳統遇到的最大吊詭是，在被認為是抒情傳統最終奠定的魏晉時代，中國詩人卻向外發現了山水之美。六朝詩學亦昭顯人與宇宙自然同處一有機體之中的「感」。日後更玄學化的詩學更倡言「虛佇神素，脫然畦封」，欲詩人冥然相忘於造化。明儒王船山的詩學則更能彰顯人雖寓於整體存有界中，卻與之不相易，強調惟人具領會、開顯存有意義之心。其最堅執者，乃華夏主流文化所宣示的人在「三才之道」中卓然而為「天地之心」。正是此一存有論向度，值得吾人據以反思有關抒情傳統的論述。以此，中國以詩為主體的文學傳統之本質，并非可以 mimesis （摹仿）概括的歐洲前浪漫主義文學對反的 expression （表現），它不是以摹仿或再現為中心的「他者」，而是堪與之並駕齊驅的一個傳統。它無法被西洋文論的「再現」（摹仿）和「表現」兩個概念中任何一個去表述。詩人與世界的關係，只應是作為存有者融入此整體存有界大化湍流之時，於中以感應其原初構成境域而奏出的節律之共鳴。在此意義之上，藝術才「重義地」（tautologically)認了天道。只有從這種「體認」（或「體現」）或者基於有機宇宙相關系統論 （correlative thinking) 的「表現」——而非西洋文論中基於主客二元對立的「再現」和「表現」——吾人方得以界定中國抒情藝術之本質。

「抒情傳統的反思」之議題方向

1. 如何理解「中國抒情傳統」學術思潮出現的歷史脈絡？
2. 「抒情」之本質為何？
3. 「中國抒情傳統」學術思潮提出了哪些理論主旨？
4. 「中國抒情傳統」學術思潮對理解中國文學傳統的意義與貢獻何在？
5. 「中國抒情傳統」學術思潮的理論局限為何？
6. 「中國抒情傳統」學術思潮的主要理論缺失為何？

airiti

主講二：顏崑陽／淡江大學中文系教授

「中國抒情傳統」論述已到轉向的關鍵時刻！

學術研究，必須對前行的學術史，不斷進行反思、批判；而提出轉向的可能，才會產生向前發展的動力。

「中國抒情傳統」這一論題，自一九七○年代，陳世驤正式提出論述以來，歷經高友工、蔡英俊、呂正惠、柯慶明、張淑香、蕭馳、孫康宜、龔鵬程、鄭毓瑜、陳國球、王德威、黃錦樹、廖棟樑、曾守正以及顏崑陽等接續的論述，已有四十多年的歷程。

這個論題最大的意義，不在於發中國文學前所未發的奧秘，而在於提供一個誰都可以借題發揮的「開放性論題」：「一種抒情，各自表述」；因此本無客觀確切與否之可斷。然而，問題在於：假如大家都一味肯認「『抒情』是中國文學甚至文化的本質」這一基本假定，異口同聲的「順著講」，而不去反思「逆著講」、「轉開講」或「多元講」的可能；那麼中國文學就將在這種「大覆蓋論述」的遮蔽下，淪失它「多面向變遷與叢聚狀結構」的豐富意義。因而，我已發表〈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〉、〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體──「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉二篇論文，進行全面性的批判，同時提出轉向的可能。

這個「抒情傳統」的論題，高友工從陳世驤所持比較文學的框架，轉入中國文學內部，以「抒情」做為中國文學的本質論，大量套借西方美學、語言學、詩學的理論，而機械化的運用「心／物」、「內／外」、「主／客」、「個體／群眾」、「自省／表達」、「抒情／敘事」、「美感／實用」、「文字／口語」等二元切分的思維架構，很少從直接文本的精細詮釋做出貼切的論證，而僅是獨斷的陳述取自西方理論的抽象概說。這種靜態性、二分法的形式邏輯思維，對習於辯證思維的中國古代文化及文學，最缺乏詮釋的有效性。因此，儘管高友工所論雖似精細，卻將中國古代文化及文學的研究帶入一條狹窄、幽暗的窮途。它必須被解放出來。

五四以降，學者們深受西學的影響，習於將我們所存在這個多元、混融、動變的複雜世界，只做靜態化、切分式、單一元素的認知；這一歷史時期的知識型，應該到了全面反思、批判而轉型的時候。從《周易》、《文心雕龍》所啟發，人文學的研究對象，以「總體的結構歷程」做為本體論的基本假定，而以「辯證法」做為思維的原則，應該是可以讓大家考慮的新取向。

陳世驤、高友工都應該被安放在前一歷史階段的位置；而「抒情傳統」的論述也到了「逆著講」、「轉開講」或「多元講」的關鍵時刻了。

airiti

主講三：楊儒賓／清華大學中文系教授

如果真有抒情傳統，傳統也需要抒情，那麼，「抒情」宜回到源頭處，辨識其相。「抒情」一詞來自於公元前三世紀的詩人屈原，在公元前三、四世紀，如何處理和「情」有關的主體性問題，是諸子百家的熱門議題。在傳說中的顓頊時代，人首度從原始同一性的天人不分之渾沌中脫離出來；在三千年前的「周公」時代，人因制度的安排（制禮作樂），其主體性因超越神的存在而凝聚起來。在絕地天通、穩定的封建制度解體之後，人在世間的性格需要重新定位。這種定位的工程歷時甚久，先是孔子以仁的道德情感界定人的本質，仁的道德情感固然是情，但作為差異性原理的氣性或情性並沒有充分發展出來。

人的特殊性不能只因人的道德主體性而見出，它需要因痛苦、罪惡、離別、死亡這些負面的情緒發展到極點，才可逼顯而出，戰國正是這樣失序的時代。失序的時代提供了失序的人格，失序的人格釋放了情、欲、意這些私密性的因素，釋放之後，人在世間的性質遂不同於人以外的萬物在世間的性質，情意人的主體性攪動了既存的秩序。重新界定自然秩序和重新界定人倫和重新思考主體性問題，三位一體，同時呈現。

在戰國時期的思想光譜中，情的反思是核心的關鍵，從絕情、化情到抒情，諸子各有論述。絕情論者見於慎到等人主張的無己、無知之論，主體的意義在於主體的自行消絕，讓主體退回自然的存在；化情論者見於道家，此論認為構成現實人的情態性格是異化之源，但情態可透過逆覺的方式加以轉化，主體回到主體深層與世界底層的交流層次，這是化而未分、藕斷絲連的淡漠世界。戰國儒家則持性情一致說者，戰國儒家肯定道德的主體性、己我性，所以許多的價值語彙與道德語彙都從心字，「道始於情」，「知情者能出之」，情是道在個體、在時間中的顯像，沒有情的抒發即無道的開展。

「情」與「志」是同一時代的產物，言志者和抒情乃同源而發。在兩漢後，「情」與「志」的分化較明顯，「志」是道德意志加上公共化的情，「情」則是私人性的氣質之性。然而，在戰國時期，「情」與「志」都兼攝公共性與私人性，「情」與「志」都是代表主體的外顯作用，分別不顯著。主體的外顯即是主體的本質，主體因外顯而使世界即成了「我的世界」，主體的外顯是一種根源性詮釋作用，主體的詮釋—世界的朗現—價值的定位乃一體三相。

戰國時期的抒情論與言志說因此是主體性在人間秩序中的自我定位，也是自覺的以自我的情態性作為道在人間的行程，抒情是己我性的，卻不是封閉性的，而是自我與世界的不斷交涉、對話，主體在情的外顯性建立，價值就此開顯而出。

先秦的抒情論最根本的意義在於其情與人格的建構及世界的開顯分不開，後世純粹性的

airiti

私人抒情論一方面固然是情的深化，一方面也可以說是情的窄化，也是「情對道之開顯」的遺忘。屈原的抒情固然將情發揮到極致，但這種強度不只是私人的情態性之展現，它也是道透過主體在時間中的展現。如果我們往上追溯抒情詩之義，更可揭發出中國抒情詩的來源甚遠，其源頭即帶有濃烈的道之內涵。

早於《楚辭》的《詩經》多半是可以吟唱的，有的詩還是伴著「舞」來的，換言之，早期的詩是連著詩歌舞樂的行動藝術，我們分析《左傳》言的六志「好惡喜怒哀樂」，不難發現此六志即是後來所說的六情，而《左傳》又稱此六情為六氣。情不只是內在的心靈的，它也是身體的。情顯然不是孤堡內的私人性意識，它連著聲音、氣息、韻律一齊展開。「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」，其實詩、歌、聲、律一齊來的。

在最早的詩的年代，也就是以〈頌〉與〈大雅〉為主的詩歌時代，詩是強烈的志之所向，因當時的主要時代旋律是從「絕地天通」到「神人以和」，此時的詩之抒情，乃抒主體中的 numinous 的神聖感之情，這是敬的情感。由敬而超越上帝而神人以和，詩完成了人在世界中的定位。

主講四：廖棟樑／政治大學中文系教授

自〈中國文化史中的抒情傳統〉（2002）出，高友工的「抒情論述」就被認為是一種「覆蓋性」的論述，進而對「抒情論述」的效力有所質疑。其實，關於基層的美典的成長，不僅有階段、層次的差異，該文中也承認中國文化另有「描寫和敘述」傳統，只是二者與抒情傳統被視為「平行與對立」。本文嘗試回到當年他受人矚目而引發所謂「高友工震盪」的〈文學研究的美學問題：美感經驗的定義與結構〉一文，高友工認為「同一、等值」和「延續、傳移」是經驗材料解釋的第二和第三種方式，它們都屬於「結構原則」，是美感經驗結構的構築基礎。通過「同一」原則和「延續」原則，我們檢視「抒情」與「敘述」溝通的可能性。藉此，說明討論「抒情論述」除了關注「抒什麼情」外，尤須留意「如何抒情」的語言表達。另外，也期盼由此對觀王夢鷗在《中國文學理論與實踐》(《文學概論》)中透過「繼起的意象」的理念，延伸且打通了「抒情」與「敘事」的區劃，而以「托事以言情」為兩者共同的性質。

1. 自〈中國文化史中的抒情傳統〉（2002）出，高友工的「抒情論述」就被認為是一種「覆蓋性」的論述，進而對「抒情論述」的效力有所質疑。其實，高友工聲明「抒情美典」是一個「假設的理想架構」，這一點非常重要，這是我們在閱讀高友工的論述時所必須有的預先的警覺，才不致誤解其中「假設」和「理想」的性質。其次，關於基層的美

典的成長，不僅有階段、層次的差異，該文中也承認中國文化另有「描寫和敘述」傳統，只是二者與抒情傳統被視為「平行與對立」。「抒情」和「敘述」的論述，關涉「美感經驗」，本講嘗試回到當年他受人矚目而引發所謂「高友工震盪」的〈文學研究的美學問題：美感經驗的定義與結構〉一文（1999 年），高友工認為「同一、等值」和「延續、傳移」是經驗材料解釋的第二和第三種方式，它們都屬於「結構原則」，是美感經驗結構的構築基礎。通過「同一」原則和「延續」原則，我們檢視「抒情」與「敘述」溝通的可能性。

2. 美感經驗，高友工將之視為一個求組合材料為一個可供了解欣賞之整體的「組合、解釋」的過程。那麼，如何把經驗的材料轉化組織為經驗的對象，這就是「直覺」的、「等值」的、「延續」的與「外緣」的解釋方式，分別形成四類感象：「印象」的、「通性」的、「關係」的與「表現」的，分別給予人們不同層次的「美感」：「由最鄰迫快感的印象之美，通過了組織結構形成的形式之美，經於到達了最深刻動人的境界之美。」（《美典》，頁 39-40）

3. 「同一、等值」和「延續、傳移」是高友工所說材料解釋的第二、三種方式，它們都屬於「結構原則」，是經驗結構的構築基礎。其中，等值通性與延續關係被認為是一切結構原則的根本。

4. 「等值」結構不管是「並立」、「鄰接」、「相續」的「同一」表現也好，「分立」、「隔絕」、「相對」的「相反」表現也罷，當我們從「關係」的角度去看待時，「並立」的「等值」就進入「延續」的「關係」。高友工指出「『關係』一談『動變』，它不再只是『延續』，可以進而兼有『傳移』的功用。這也是說一般『變化』往往產生『力量』可以推移、傳遞而形成『影響』。這種『變動』的關係表現在一系列的連鎖反應的外在現象中，可以抽象為『因果關係』。」（《美典》，頁 69）由此，高友工分析由「等值通性」到「延續關係」，由「延續關係」到「傳移關係」的層層演變，同時這也是「抒情過程」與「敘述過程」的分野。

5. 那麼，以「同一、等值」為目的的「抒情」美典與以「延續、傳移」為目的的「敘述」美典，不管從美典經驗的結構或過程來看，就非是「平行與對立」，了，如此，「抒情」與「敘述」在這裡尋找到溝通的可能。也正因此，何謂「抒情」、何謂「敘述」便超出「文體論」以至「詩學」框框，而衍生出「抒情的」、「敘述的」、「抒情性」、「敘述性」

等概念。正如施岱格（Emil Staiger）的《詩學基本觀念》（1946）就表明其關注不在史詩、戲劇和抒情詩，而是「史詩的」、「戲劇的」和「抒情的」。

6. 回頭審視臺灣的美學著作，王夢鷗的《文學概論》（1964）即是透過「繼起的意象」的理念，延伸且打通了「抒情」與「敘述」的區別。王夢鷗論意象與其傳達的層次，有意而充分的開發了傳統的「賦、比、興」的區分，而分論為「直述」、「譬喻的基本型」與「繼起的意象」。王夢鷗說：「我們從各方面選擇經驗過的材料來增大原意象的明晰度，就像修辭上所做的種種譬喻；但是有時為著選擇到經驗材料──那繼起的意象，它本身也需要選擇另外的經驗材料來充實它的明晰度時，就像修辭上之『譬喻語』所用的譬喻，這就顯成第三次元的繼起的意象。若使這個第三次元的意象還需要有所表現時，我們仍會再替它選擇另外的經驗材料，好像是第四次元的譬喻語。如是，一因一果，輾轉相生，可使原來的一種意象發展至無窮大，無窮的深遠。就表面上看，它的形式似是：

A──B──C──D──E……

但實際上，B 對於 A 固然是 A 的譬喻語，不過它對於 C 而言，它卻是 C 所要譬喻的『母題』，換言之，它與 C 的關係是個小主題的身分。所以這種輾轉相生的意象繼續的形式是：

A
|
B=a
|
b=a
|
b……　」

「然而，有時我們從終點往上追溯卻未必能推到 A，而僅能推到那一系列中的某一次元為止，例如：

A
|
B = a
|

airiti

b = ♡

A

|

B = a

|

於是，這樣的一個系列就隱藏有兩個或更多的頭緒如♡♡……。雖然在意象之繼起情形上看，它仍是挨次發展而來的。」「但其中間，每一頭緒，各有它的隱喻系統，例如♡A 的隱喻系統，並不就是♡A 的隱喻」所以，王夢鷗先生別有會心地認為：「凡屬廣義的隱喻或多頭緒的隱喻，隨著繼起意象的表達法，我們不把它併於譬喻法中，也正像古人區別『賦』與『比』之外，另立一『興』體。」（王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 141-142）

7. 高友工分析美感經驗，由「等值通性」到「延續關係」，由「延續關係」到「傳移關係」的層層演變，可以與王夢鷗先生的「繼起意象」對觀。「所謂敘事，依我們的瞭解，它只是一種依循繼起的意象而發生了『多頭緒』的亦即量的擴大表達。也就是它不但對原意象使用了很多的譬喻語，甚至於對於每一層的譬喻又各加以多樣的譬喻。這樣層層擴大，因而到了末了，它可以回復到原『題』上來，成個回環的形式；也可以離『題』萬里，成個無終止的直線的形式。前者或被稱為『有結構』的敘事，後者或被視為『無結構』的敘事。」（王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 158）「繼起的意象無窮，故文學語言所可用的隱喻的領域亦極其廣大，它們不但充作抒情的詩歌，而且許多敘事詩、戲曲，或小說所敘述的許多『事』，我們倘把它看作像『野鶴』、『新嫁娘』或貧女一樣的隱喻時，則敘事詩、戲劇、小說，恰就是和抒情詩發源於同一系統。它們裡面所表現的一些可知解可想像的『人』或『物』，其實都只隱喻著文學家心裡『充滿著感情的意象』。它們與抒情詩不同的地方，只在於語言型態上屬於韻律的，屬於隱喻的，一切都被擴充了；因此戲曲與小說顯得比詩粗大而透明。」（王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 152）循此，饒有深意的是，王夢鷗是在〈敘事〉一章展開其抒情論述。

airiti

「抒情傳統再反思」座談會實錄

主持引言：毛文芳教授

各位佳賓好，今天這個談話空間非常特別，是本系賴主任精心擘劃甫落成的一個嶄新的藝文交流空間。空調一度當機，反而成就一個溽暑熱切的情境。剛舉行了一場新書精讀會，接下來即將要展開另一場極重要的討論會，這個空間份外具有標示性意義。本系非常榮幸地邀集一向為我們所敬佩與仰慕的幾位學者齊聚一堂，針對一個已具有長期歷史脈絡的重要學術型態：「抒情傳統」進行深度對話，本人感謝錫三主任給予我這個寶貴機會，讓我能夠在這場學術盛宴中扮演一個穿針引線的角色。

我想先從 1950 年代末期臺大的一場演講開始談起。當時陳世驤先生受邀在台大文學院針對杜甫〈八陣圖〉進行一場專題演講。他的談法非常特別，他不從「詠史詩」的角度來談，而由「五絕」的文類視角分析〈八陣圖〉。他認為杜甫這首〈八陣圖〉，藉歷史人物與永恆自然的對比，提出該詩具有「一種全人類的、宇宙性的悲哀」，這樣的理解符合西洋文藝批評裡所認定「崇高的悲劇性」的觀點，現在聽來並不覺得新奇的這種詩歌解釋，對當時臺大學生而言，感覺非常新穎，理由是他們面對著一個特別的學術環境：民國初年胡適等人將乾嘉以來「考證學風」引入中國文學領域因內戰遷臺而致考據流行的臺灣中文學界，陳世驤的〈八陣圖〉分析為當時的臺灣中文學界帶來了空谷足音。這是一個值得注意的現象。

另一方面，當時任教於北美的陳世驤先生，面對的是具有西洋文學成見的美國學生及讀者，他必需透過一種對照性的策略以闡揚中國文學的特性。在他的認知中，若西方文學傳統以「史詩與戲劇」為代表是一種前提，那麼中國文學可能是以「抒情傳統」之對照與並列的方式形塑而成。今天我們就是要對這個重要的學術型態進行反思，自然必需對當時的時空背景有所體認。簡單來說，「抒情傳統」是在以舊學（考證學）與西學（史詩戲劇）兩個參照系之下形成的一種時代產物。自 1970 年代陳世驤發表〈中國的抒情傳統〉一文迄今，已經接近半世紀，「中國的抒情傳統」濫觴於北美，由陳世驤、高友工先生領銜，引進臺灣後枝繁葉茂，影響了中文學界的師長輩，除了在座的顏崑陽、廖棟樑等教授外，當然還包括今天無法出席的蔡英俊、呂正惠、柯慶明、張淑香、龔鵬程、鄭毓瑜等教授，更流播於新加坡蕭馳教授、香港陳國球教授等，形成一個以臺灣為中心、輻射亞洲地區、百年難見的「知識型態」，其影響一直持續到現在，包括今天這場講座。

近半世紀以來，「中國抒情傳統」誠如顏崑陽教授所說，成為覆蓋性極大的一個論述，其形成自有其時代因緣。任何一種「學術典範」或「知識型態」的形成，必定要經過前前後後、裡裡外外、上上下下的檢視、補充、撞擊、錘鍊，甚至不惜拆解，給予動態活水的注入，並瞻望其未來的走向。本系結合蕭馳先生聚焦於抒情傳統一部重要發明著作的精讀會，由賴主任精心策劃這場「抒情傳統的反思」討論會，便具有很高的學術意義，我們想問的是：該如何看待，並讓這個學術脈系、知識型態繼續傳承下去？

如果陳世驤、高友工二先生是第一代祖師，那麼我們今天特別邀請在座的就是第二代宗師。如果十年是一個世代，主持人我與在座的同輩學者是第三個世代，那麼在座的年輕學子們就是第四代，除去第一代祖師已凋零外，很高興今天是中文學界難得一見以一個學術型態聚合而成的「三代同堂」，別具意義。今天邀請的四位先生，不僅在國際漢學界享有盛名，又都是在「中國的抒情傳統」論題上深有洞見的理論建構大家，容我依議程上發言順序為大家介紹我們的第二代宗師：

第一位是蕭馳教授，新加坡國立大學中文系教授，是上一場精讀會的主角，大家已經非常熟悉，他傾心研究中國主要思想背景下抒情傳統的觀念史，最具代表性的著作：《中國思想與抒情傳統》三大卷：玄智與詩興、佛法與詩境、聖道與詩心，處理自魏晉玄學、隋唐佛學、宋明理學與詩歌藝術多面向交涉的系統性理論建構。蕭教授對自己所非常熟悉的領域必定有一個很不一樣的看法，我們充滿期待。

第二位是顏崑陽教授，前東華大學文學院長，現任淡江大學中文系教授。關於顏教授作家身份及文藝創作的面向，我們先暫時不談，只看學術研究面向的他。顏教授專長中國文學理論、中國美學、老莊哲學、中國詩學，多年來致力於中國詩學理論的系統性建構，已作出許多有價值的論述。顏教授的治學特點一如他今天發言的主軸，在於對一種文學理論或文化現象出於冷靜與客觀的批判，「大破」才能「大立」，是顏教授認為學術不可或缺的一種推進力。我們期待他大破大立的詮說。

第三位是楊儒賓教授，是清華大學中文系講座教授，也是臺灣中文學會的理事長。楊教授是遠近馳名的中國思想專家，專長為身體理論、神話思想、宋明理學，不僅全方位地精研中國思想史的論題，更留意由文學史、藝術史、宗教史、文化史等視野切入的思想光譜，常常出現石破天驚、發人深省的高論，令人不寒而慄。雖然他並未因緣際會地在1980~90 年代加入「中國抒情傳統」的論述洪流中，但最近一篇〈屈原為什麼抒情〉一文，已取得進入這個殿堂的門票，從一個迴異於「楚辭學」的視角，細致地帶領讀者進行抒情傳統的反思。他今天的發言，必然會繼續他那篇大論作更精透深闢的闡發，我們拭目以待。

第四位是廖棟樑教授，現為政治大學中文系教授。廖教授專精於楚辭學及中國古典文論，治學以細膩發微著稱，在深入楚辭的文本細節中，如何掘探其抒情向度，有非常精彩

的發明，在今天四位講者之中，更顯露出其治學特色，將以高友工及王夢鷗兩位先生的論述，為我們打通「抒情」、「敘事」兩個文獻的關節。

主持人今天還有一項任務，就是：掌控時間，本場討論會預計到六點半結束。我們先給各位主講人大約十五分鐘時間引論，之後大約有一個小時，再由四位發言人彼此交叉對談，之後進行現場提問討論。接下來，我們先請蕭馳教授發言。

蕭馳教授：

這三本書最後一本：《聖道與詩心》是以王船山詩學為全書做一個結論。我首先說說這一卷對上海古籍版《王夫之詩學發微》一書的大幅修改。修改用了四個月時間，就為凸顯在上海古籍版未能充分表述的一個觀點，即此卷結論所概括的抒情傳統存有論向度的問題。這是受惠於楊玉成教授的提示。這個結論很符合今天會議的題旨。高友工先生以中國文學主要以內在一己之心為內容界定中國抒情傳統，這點並沒有錯。但可以考慮的是，是否應該在主體論的視域內對它進行描述？我們的反思也許可以通過中國抒情傳統的理論宣言〈詩大序〉的一段文字來開始。〈詩大序〉大家都很熟悉：「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，故嗟歎之，嗟歎之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。」這一段文字如果孤立地看，的確是一個全然的主體表現論，然而，緊接著這段文字的是：「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。」這段話顯然是取自《禮記・樂記》，其中「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」是說音樂和詩，是治亂的表徵。但是繼續下去的文字卻說樂和詩可以「正得失，感動天，感鬼神」和「經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」。這又是說，詩和音樂又是治亂的根由。這似乎非常奇怪，詩一方面是治亂的表徵，同時又治亂的根由，無法從主體論或主客二元論的邏輯去理解。其實，這裡所謂「感」即〈樂記〉界定音樂的「其本在人心之感於物也」[1]。詩、樂是治亂之表徵，受感者是作樂作詩之人；詩、樂為治亂之所由，受感者是群體人心。這顯示在中國抒情傳統裏，詩的本質並非只是主體的「感」，而是相互主體（inter-subjectivity）間或同一有機體中的「感」。詩人與世界的關係並非從屬性（subordinative）的，而是關聯性的（coordinative）。以主體論描述中國抒情傳統遇到的最大的吊詭是，此一傳統最終被奠定的魏晉時代，中國詩人卻向外發展山水之美，就像宗白華所說的：「晉人向外發現了自然，向內發現了自己的深情。山水虛靈化了，也情致化了。」六朝詩學亦昭顯人與宇宙自然同處一有機體之中的「感」。劉勰《文心雕龍・物

[1] 《禮記》，引自《十三經注疏》，下冊，頁 1527。

色》開篇即強調「物色之動，心亦搖焉」、「物色相召，人誰獲安？」、「詩人感物，聯類不窮」[2]。透露出與秦漢以降以「召類」、「依類相動」、「感類」標舉的相關系統論一脈相通。篇末贊語更以「山沓水匝，樹雜雲合，目既往還，心亦吐納；春日遲遲，秋風颯颯，情往似贈，興來如答」[3]凸顯人寓於宇宙有機體之中的訢合融洽。日後更玄學化的詩學更倡言「虛佇神素，脫然畦封」，欲詩人冥然相忘於造化，如魚相忘於江湖。相比起來，明儒王船山的詩學則更能彰顯人雖寓於整體存有界中，卻與之不相異，強調惟人具領會、開顯存有意義之心。有了這個「動以出」之「心」，他既與「無心玄應，唯感是從」[4]玄學詩學態度判然，又與「即心即佛」的佛學詩學不同道[5]。然而，從另一種意義上，船山詩學又可以看做二者的某種合題。船山不是在清理主體論的同時，卻保留著由「主體」體認的「情」麼？不是在肯認整體存有界的同時，又強調了主體人的存有論地位嗎？船山詩學對於傳統中國詩學的最大意義，正在提出存有界視域與主體視域等傾向的合題。其最堅執者，乃華夏主流文化所宣示的人在「三才之道」中卓然而為「天地之心」：此一存有論向度，值得據以反思我們有關抒情傳統的論述。該如何重新理解「中國抒情傳統」論說中的藝術理念？中國以詩為主體的文學傳統之理念，並非可以 mimesis（摹仿）概括的歐洲前浪漫主義文學對反的 expression （表現），不是以摹仿或再現為中心的「他者」，而是堪與之並駕齊驅的一種傳統。它無法被西洋文論的「再現」（摹仿）和「表現」兩個概念中任何一個去表述。在中國抒情傳統的藝術理想裏，詩人與世界的關係，應是作為存有者融入此整體存有界大化湍流之時，於中以感應其原初構成境域而奏出的節律上的同步共鳴。

毛文芳教授：

謝謝蕭教授。我想作一點補充：當我們去觀賞山水畫，注意到山水之美為何物的時候，我們就把主體融入在大道之中了，這時已經沒有什麼主觀、客觀的問題，也不會狹隘地去關注一個主體內在的問題。我以為蕭教授剛才發言提及的所謂「反思」，是對過去傳統所作的一個擴充與補充。也許待會兒可以請蕭馳先生再細說。接下來有請顏崑陽教授發言。

顏崑陽教授：

因為今天我的發言只有十五分鐘，所以不做小局部的內容陳述，意義不大。我還是就整個抒情傳統論述，做總體性的反思。近些年，我的一些論文，大都針對一種被學界普遍而長久論述，陳陳相因的議題或傳統，從根本處去反思、批判。這樣，我們才可能對一個

[2] 詹鍈，《文心雕龍義證》下冊，頁 1728，1730，1733。
[3] 同上書，頁 1761。
[4] 郭象，《莊子注.逍遙游》，《諸子集成》本《莊子集釋》，頁 13。
[5] 《讀四書大全說》卷 5，《船山全書》第 6 冊，頁 675。

研究對象的本體，或由此所生產知識的本質，做出比較徹底的反省；而學術也才有可能轉型，否則都只是在做局部的修改、補充而已。今天針對這個座談的議題，我們先從這個「抒情傳統論題」的學術史情境做個了解。「抒情傳統」被顯題化，成為大家討論的議題，從陳世驤開始。各位注意到，他出身外文系。高友工接著講，講得更細膩，他也是出身外文系；後面蔡英俊、柯慶明、呂正惠、張淑香、蕭馳、鄭毓瑜等接著講，他們都出身中文系。從這個學術史情境來看，就是外文系丟出一個球，中文系接住，抱在懷裡，拚命向前跑。這是一個很奇怪也特別有趣的學術論述脈絡。我們看到陳世驤原初是拿著「比較文學」的框架在談這個問題。而高友工出身外文系，他的學術基底是「新批評」，就是所謂的「形構批評」，後來又參雜了結構主義語言學、形式主義詩學，或經驗主義美學。這些現代的西方理論就成為他詮釋古代中國詩美典的基礎知識。我認為，高友工對中國古典文學作品及詩論的閱讀、理解，多在語言形式結構層次，沒有太深的體會；因此，他的論點大多不是從中國古典文學內在深層意義的體會而揭明出來，往往套用西方理論，先依據理論設立一個偏向形式結構的詮釋框架，甚至「預設結論」的觀點，就扣到中國古典文學的頭上去，而形成詮釋學上所謂「仙蒂拉玻璃鞋的誤謬」。臺灣幾十年來，中文學界對自己本國文學的涵養不深厚，卻盲目硬套西方理論的現象，已是學術大病。高友工抒情傳統的論述，算是這種大病的範例，可能影響不小。他的論述很少舉出作品，做好精深的文本分析、論證。〈古詩十九首〉是他特別關懷的重點，將它解釋為個別詩人內心體驗的「自省型」美典，而與《詩經》詩人對外在群體做公共「表達」的美典對立起來。但這是他宏觀性的意見陳述，沒有多量而精密的文本分析做為依據，偶然舉出少數幾首有利於自己之論述的詩例，也不過是「選擇性」的印證他自己所講的那一套理論。因此他對整個中國古典文學的論述，實在不貼切於相對客觀的歷史情境。我在五月間淡江大學「文學與美學」的研討會上，表示：「陳世驤把中國文學的詮釋帶到一條窄路；高友工接著把它帶到一條死路。」高友工把中國文學的詮釋帶到一條死路，從他對〈古詩十九首〉的詮釋，就已經很清楚顯現出來。幸好，蕭馳做了一些修改，大家可以看看他對〈古詩十九首〉的詮釋，已經注意到這批古詩實際兼具外向表達與內向體驗的二重性意義。基本上，高友工的思維框架，依循的就是他那個時代已經規格化的模式——結構主義的思維，差不多都將一切事物「靜態化」，針對形構進行二元切分而對立的抽象思考，於是心－物、主－客，情－事（景）、群體－個人等都一刀兩斷；完全不從事物的實存情境，在時間歷程的動態性辯證關係中，去具體解悟諸多元素的交互作用與整體統合。這種二元切分的思維框架，幾乎遍佈在高友工的論文中，這的確是結構主義時期的知識型。如今，這種知識型在西方已經過時，後結構以降，在新歷史主義思潮中產生的「文化詩學」，已經打破這種靜態二分的思維。那樣的思維，就會把〈古詩十九首〉講成純粹是詩人內心的「自省」體驗，與外在世界了無關係。而高

友工更毫無論證的獨斷，從〈古詩十九首〉以後，所有中國的詩歌都往「自省型」美典去發展，「律詩」就是「自省型」美典的極致。這真是大膽的謬論。蕭馳同樣談〈古詩十九首〉，已經提出了某種內外辯證的可能性，細部內容就去讀蕭馳〈書寫的聲音：〈古詩十九首〉詩學質性與詩史地位的再檢討〉（收入《玄智與詩興》）。「抒情傳統」的論題回到中文系學者的手上以後，才開始真正懂得對中國文學做深度的經典閱讀，而提出貼切的論述，不至於只停留在西方理論的套借。另外，我們現在也應該想想另一個與「抒情傳統」相關的問題。五四以來，有兩個彼此相關的論述不斷擴散，而與「抒情傳統」的論述遙相呼應，形成另一個論述譜系，那就是「文學自覺」與「文學獨立」之說；這兩個論題其實二而一。「抒情傳統」的論題由美國流播到臺灣；「文學自覺」與「文學獨立」則在中國大陸學界眾聲喧嘩。但它們卻都是同屬「五四」時期，論述中國古代文學的一種「知識型」。這個知識型，一方面建構在反儒家文化思想傳統的意識型態上；另一方面受到西方，尤其康德以降，唯心主義及實驗心理學派美學的影響；講究文學藝術的純粹審美趣味，而反對文學藝術的政教道德功用。文學自覺也好，文學獨立也好，我都已寫成論文批判過了。那是一個假命題，完全是不合中國古代文學歷史事實的虛想。中國古代沒有「文學自覺」這回事，也沒有「文學獨立」這回事。文學家從沒有離開過政教經驗的存在情境，他們的詩文寫的都是對這種存在經驗意義的詮釋及價值的批判，文學怎能獨立在政教之外，而不食人間煙火！「文學是什麼」乃是先秦以降，歷代不斷重新定義的觀念，因此有的只是各代或各文學家對「文學」所做定義的差別而已，哪來「自覺」這回事！然而，「文學自覺」與「文學獨立」這樣的假命題，學界竟然可以寫到兩百多篇的論文。自從日本鈴木虎雄提出「魏晉是文學自覺的時代」，影響到魯迅，也跟著講這個議題。魯迅之後，多少學者都跟著講、順著講，沒有人從根本處去質疑過，這個論題能成立嗎？而「抒情傳統」被陳世驤提出來以後，學界也寫了百篇以上的論文，同樣都跟著講、順著講，幾十年間沒有人反思、批判。這就讓我們想到一個問題：這樣的論題，為什麼會在那樣的時代形成？形成之後，為什麼會那樣一路講下去，不斷擴散，沒有任何反思？這個問題，我們可以從曼海姆《知識社會學》的觀點去思考，一個歷史時期的知識生產，都會受到文化傳統與當代社會情境的因素條件所制約，而形成某種特定的知識型態。「五四」時期那樣的知識型態，當然有它時代性的因素條件，當然也有它的意義；但是，做為一個站在二十世紀末、二一世紀初的當代學者，後五四已九十幾年，整個社會文化情境都改變了；假如我們在這個近現代的學術傳統下，經歷了幾十年，都毫無反思，還只能跟著、順著前人去講，那麼學術就沒有發展，沒有變遷啦！因此，我現在的問題是：我們要怎麼去理解這樣的一個論述譜系？它如何被構造出來？然後，它的轉向可能在哪裡？而轉向的可能，當然必須從西方理論的套借，切切實實的回到中國文學內在去提問：中國文學真的有一個「抒情傳統」嗎？假如不套借西

方理論，而從它內在深層去理解、詮釋，這個「抒情傳統」會是什麼內容？中國文學的傳統就只有一個「抒情」嗎？如果不只一個，那麼還有那些傳統，彼此有何關係而共成中國文學的整體？龔鵬程更激烈地認為：陳世驤所謂「抒情傳統」根本是一個「不存在的傳統」。那樣講當然很極端啦！但是，也非全無道理。我們會發現，「抒情傳統」講到現在，其實基本意義並沒有發前人所未發，往往一篇論文寫了兩三萬字，古人的詩論、詩話只要幾句就講清楚了！有些論文說了半天，也不過就是在闡發古代詩論當中某幾句話的意思罷了；甚至比古人還說得更粗淺、偏狹哩！就以「抒情傳統」的論述而言，還沒有古人「詩言志」、「詩緣情」之說來得深廣呢！講「抒情傳統」的陳世驤、高友工幾乎都輕視政教諷諭的「詩言志」，模糊其義，或乾脆併入「抒情」而籠統論之。這顯然不符合中國古代詩歌創作與論述的實際狀況。有些學者在論述抒情傳統時，古代那麼多精采的詩歌及詩話、詞話都不太細讀、深讀啦！因為已經先有一個套借西方理論的框架性觀點，就自顧表述這套觀點，幾乎不太論證：很少舉出古代詩歌作品，進行細讀、深讀的詮釋；也很少舉出古代詩論的文本，與自己的觀點進行對話。所以講了半天，就只有一個簡單的觀念：中國文學的特質是「抒情」，西方文學的特質是「敘事」。啊！這算什麼新發現呢？古人說「詩言志」、「詩緣情」還不夠清楚嗎！假如說真實的「知識」就是去揭發「未知」的事物或隱涵的意義，而不是把「已知」的事物或意義再「複述」一遍；那麼，「中國文學的特質是抒情」，這樣的論點沒有太大意義；因為那是「已知」的、當然的啊！不需要大家浪費幾百萬字去複述。甚且，假如說「抒情是文學的本質」，就這個命題而言，不是只有中國文學「抒情」，難道西方的文學就不「抒情」嗎？「情」做為文學的本質，這個斷言可以適用到全世界各民族的文學，一切文學都是「抒情」，不然還有什麼？因此，問題不在文學「抒情」的本質，而在於這個「本質」以什麼特殊的「符號形式」表現出來。當本質性的「情」以特殊「符號形式」表現完成之後，也就是實現為某種文學「類體」時，彼此才有所謂的「差異」。中、西文學「差異」的特質，只有在「文體形式」的層次，才能做「切實」的比較。講什麼「超驗」的精神、道統，都是不切實際而難做「有效性詮釋」的玄談虛論。希臘荷馬的「史詩」，它只是表現的語言形式是「敘事」而已。「史詩」不是「史書」而是「詩」，從它的終極關懷而言，也是「抒情言志」。它所敘述的那些故事很多是虛構的神話；雖然其中有些古希臘的歷史做為基本素材，但大部分情節都是想像虛構。「史詩」只是一種特殊的文體形式，而且不是西方唯一的文體形式；「史詩」不能表徵西方文學「普遍性」的本質。陳世驤當年提出「中國文學的特質是抒情，不同於西方文學的敘事」，這個論述其實只不過是要喚起中國知識分子對自己民族文學的信心，不要以為我們的文學不如西方。他所做的中西文學比較，非常聰明；兩個比較項的選擇，很任意，相當有利於表達上面所說喚起民族自信心的目的。他選了希臘的「史詩」，相對選了中國的《詩經》與〈離騷〉；兩

種中西的「文體形式」一對照，顯然中國的文學就是「抒情」，希臘文學就是「敘事」。因此中國文學有它的特質，「抒情」就是那麼美，你們不要自卑！假如西方文學選的是浪漫主義時期的「抒情詩」，比較的結論就完全不一樣了。陳世驤的論述有其時代處境，確實有它的意義；但是，這樣的提法如果被後起學者所「固執」，很可能就把中國文學的詮釋帶到一條窄路。因此，我要重新提出另二個基本假定，第一個是：文本意義生成的「總體觀」，也就是中國文學的本質，不只是「情」這個單一元素，情不能孤生而獨立。文學必須置入人類存在經驗的總體情境中，理解其多元質素彼此交涉，相互辯證而統合為一個完整的有機體，才能有效的詮釋它混融的本質。人間沒有無事、無物之情，它雖是人性本具，卻不會無緣無故發動。因此，情不能抽離人的總體存在情境，孤立看待。中國古代的詩論，講感物，講緣事，一切詩的創作動機都是感物、緣事而發；詩的創作明明是詩人的心靈相即於外在世界，有感而發；怎麼能說純粹出於內在「自省」的體驗呢？甚且，人間沒有無情之理，相對也沒有無理之情。尤其在儒家的文化傳統之下，詩歌之作講的是「發乎情，止乎禮義」;「發乎情」是「情」,「止乎禮義」就是含有價值意向的「志」,「志」有「理」在。然則，我們必須從人們總體存在情境中，多元質素的相互交涉、混融這個視域，才能完全地詮釋文學本質的意義。當我們在講文學「抒情」時，必須同時考量，「顯現」在題材、主題層次的「情」，它與「隱涵」在底層之事、物、理等其他因素之間，有何彼此交涉、混融的關聯？也就是從感物而動，緣事而發的創作過程來理解，顯現在題材、主題的「情」；它和「事」有何關聯？和「物」有何關聯？和「理」有何關聯？我必須從這種多元質素相互交涉，彼此混融的關聯性，才能充分而深入的理解文本的意義；而不能將文本的意義簡化成一個孤立的「情」。因此，情、事、物、理各質素，表現為作品後，固然可由其「顯性」的質素而分為抒情詩、敘事詩、寫物詩、談理詩等不同類型；但每個顯性的質素，都需要一個以上「隱性」質素與它相生互成，也就是它們都不是孤立的產生、存在，而是彼此以「顯隱關係」而產生、存在。這樣才能構造文本完整的意義。第二個基本假定是：動態歷程關係，也就是個別篇章的文學創作與總體文學歷史的發展，都必然經由動態的變化歷程，才能以特殊的符號表現為「意象形式」而被凝定下來；而動態歷程中，各個參與的質素，都已滲透到文本中，成為構造「意義」的分子。當我們只從它最終凝定之「意象形式」的「顯性」質素──或情、或事、或物、或理，做孤立化、靜態化的看待時，其他動態歷程中涉透進來，做為構造意義的「隱性」質素，便被覆蓋而淪失了。從總體文學起源、流變的動態歷程來看，也是如此。任何一個時代的文學，在演變過程中，必然隱涵著前代文學所流衍下來的質素，因此沒有任何一代的文學可以和前、後代切斷，而被孤立化、靜態化地看待。必須如此，文學才有不斷創變的生機。單一質素而孤立化、靜態化的文學觀，不是適當的詮釋原則；然而，「文學自覺」、「文學獨立」及「抒情傳統」的論述，

airiti

卻都是這種文學觀。所以，我提出文學「總體觀」與「動態歷程觀」，讓大家對中國古代文學的詮釋，能打開一個另向的視域。以上種種問題，我已經發表過幾篇論文，如果各位有興趣，可以參考。

毛文芳教授：

謝謝顏老師。他首先對抒情傳統究竟存不存在的各家說法提出批判。顏老師「破」了之後所提出來的「立」，在於嘗試提出一個為美典所創造之「多面向變遷和重聚狀結構」，作為對抒情傳統的擴充。接下來有請楊儒賓教授發言。

楊儒賓教授：

怎麼把我排到顏老師後面呢！排在顏老師後面，壓力極大無比，他大破大立，我則不破不立。今天在這種場合講話實在是非常地危險，我們的學術基本上都已經畫了一個框框，你越過界就是違規。所以我要聲明一下我的立場，我現在不是從詩歌研究者的角度來談這個問題，而是從中國思想史研究者的角度來介入。詩歌當然也是我的嗜好，確實是，而且很早就是，讀詩真是愉快。雖然依現在的學術分類，我自己被歸類到中文系裡面做思想史領域的東西，但是私底下偷偷還在讀詩，其實不是偷偷，而是公開讀。只是除了《楚辭》外，不會去上和詩有關的課。我也沒有想到會談論這個議題，甚至於會寫到這樣的跟詩歌有關的研究，今天居然還會介入討論。

所以後來會介入，原因是來自於我對中國思想史的研究，由研究脈絡裡面所導引出來的議題。更直接地說，我是接著新儒家的論述，也可以說是接著整個宋明理學的論述裡面出來的。我針對的議題是以復性論為代表的思考方式，復性論是從宋明理學家到民國新儒家都支持的理論，它有很強的吸引力。從六朝以下，儒者面對一流的士人都被佛老的形上理境吸引過去，到底儒家要怎麼去跟佛教、道家對抗，或者說去對話，這是個嚴肅的時代課題。復性論是在佛老盛行的背景下呈顯出來的，復性意指透過本來性跟現實性的對照，再透過一種逆返的過程，讓人的現實性回到本來性，這樣的工夫即是復性論的工夫。「復性」這種工夫論有一個很大的問題，我想佛教、道教的教義非常明顯地可以看出來。這裡一個最大的問題就是做為一個具體的人總是具體的，具體就是要有中介。他總是在一個具體的時間，每一件行為總是透過你的身體，展現出一種個別的世界。每一樁事件都會牽涉到語言、歷史、身體，這些「中介」物到底有什麼本質意義？在復性論的傳統，這些東西全部要被轉化掉，它們最多只是方便法門，沒有獨立的意義。本來性被視為整個人以及自然的總體依據，也是目的因，如果我們完全被它吸納進去，新的價值怎麼開展出來？

在這種脈絡底下，我要重申上一場所講的語言的重要性，從赫德、洪堡一直到當代的

海德格、伽達瑪，他們都強調主體跟語言是分不開的，詮釋跟語言分不開的，價值也是跟語言分不開的，我覺得這種語言轉向的思潮提供了極深的洞見。我們現在反過來，去重新反省整個理學的傳統，公平地說，他們事實上也不是沒有注意到語言的重要性，儒家不可能貶視語言的價值。但是因為中國確實有太強的「道跟語言對決」的論述，三教總傾向於強調一種無聲的、無言的沉默向度，認為它是最高的。任何打破這樣的向度的努力，都被認為是對意義的一種減煞。我覺得這一種傾向太強了，因此，另一方面對語言的重視就沒有突顯出來。我們現在透過了最近對語言，尤其是主體對語言的關係之理解，重新再反思，可以找出在中國相應的脈絡。我認為要尋找中國的「語言轉向」之思想史脈絡，王船山是一個很重要的代表，王夫之看到的莊子、《易經》更是重要的代表。我認為莊子提到的卮言具有極高的意義。就是在這種情況底下，我們回到了語言。很自然地，我們找到思想的脈絡跟主體的關係。一旦我們談到語言跟主體的關係，就不可能再回到傳統所理解的儒家或道家的思想框架底下理解，我們所謂的主體的意識也就不可能脫離身體的意識，也就是說脫離形跟氣這樣的構造。不但主體不能脫離形氣的構造，形氣的構造也不可能脫離掉世界的構造。只要有形跟氣，這個氣化的主體就會牽涉到這人與世界之間這種連續性的問題。由這一點，我們就可以回應剛剛顏教授所說的歷程整體論。

還是回到語言吧！最精粹的語言當然是詩歌，慢慢地，當然很不小心地，我居然踏進了這個園地。現在剛好有所謂的抒情傳統之論述，抒情傳統到底怎麼定義？我看的文獻不是很多，沒資格下斷語。但是我至少知道有人說應該從古詩十九首開始算，也有人認為可能源於魏晉。

不過我有一點好奇，也許真的有抒情傳統，也許抒情傳統真的應該從漢魏那時候開始算，可是我們一般的常識不是認為《詩經》、《楚辭》是這整個中國詩歌的源頭嗎？而且是永恆的典範嗎？而且這種說法不是我們現代的文學史建構出來的，劉勰的《文心雕龍》就把它們當成文之樞紐，亦即以《楚辭》跟《詩經》代表整個詩歌的總源頭。抒情傳統被說得這麼重要，這個主流竟然又跟《詩經》、《楚辭》沒有關係，我不免覺得奇怪。文學批評不是我的專業領域，我也不敢隨便講話。可是你把《詩經》、《楚辭》放在對語言詩歌的反省的角度下觀察的話，它可能可以重新定位。《詩經》、《楚辭》對整個中國思想史，包含儒家傳統，會有非常重要的意義。有些人也許沒有注意到，最近這一、二十年來，關於這個「情」字，不只在文學批評裡面不斷重提，在中國思想史裡也是。這個「情」字到底在什麼時候出現？出土文獻的「情」字代表了什麼的意義？這些問題不斷的有人提出來。但是很奇怪，提這些問題的人以研究出土文獻的人為大宗。但不管古典文獻學者或是研究中國思想史的學者，很少注意到屈原這位詩人也有可能是位思想家。我們通常沒注意到屈原這個人的作品大概是先秦文獻裡面出現「情」字最多的，「抒情」這個詞也是從屈原出來

的。而且屈原時常講「中情」，相關的「情」字詞彙也是不斷地出現。所以我們如果以文本為主，不先區分什麼哲學作品、文學作品，大家一齊平等來看的話，只要談到「情」、或談「抒情」，我覺得脫離屈原詩歌不論，總是怪異。

如果你整理一下〈離騷〉，或者是屈原作品，不難發現它代表一種典範的意義，尤其把它放在「情」字底下討論，相當地有意思。因為在戰國時期，確實有一種對主體性的反省，只要論及主體性的反省，其中一個很重要的面向就是「情」這個因素。生在戰國這個時代，思想家必須面臨怎麼樣處理主體裡面最動盪不安、最難處理也是最特別的一個領域，就是我們後來在宋明理學會講的氣質之性的問題。氣質之性的核心事實上就是人的特殊性，它是擾動人的主體因素。在戰國時期，氣質之性大概就是以情的這樣的面貌呈現出來。我分析當時論「情」的思想家大概有幾種說法，有一種就是「枯木禪」，像慎到那一種人的立場就是。慎到主張要把人所有的情，或是意識的那種反應摧毀掉，讓人退回到「無知」之物的石頭、樹葉一樣，有點像叔本華的立場，這樣才能把痛苦解消掉，這是一種絕情的立場，當時的人於是批判慎到之說乃「死人之理」。也有一種像老子那種「澹然與神明居」的主張，老子相信感性及情感是病苦的來源，所以呼籲化掉情的那種波動，恢復到人與自然之間背後那一種氣化流行的一種狀態，一種比較隱微，但又不是到絕對同等的一種狀態，我想這也是一種立場。儒家基本上則是性情論的立場，所以它會肯定情，因為人性這個「性」不是靜態的，它一定要表現出來，表現出來即是情。表現出來的情本身乃是人性不可避免的一部分，性因情顯，價值即蘊乎其中。因此，情的開展本身就具有正面的人性的發展這樣的意義。

屈原當時特別講「抒情」、「中情」，如果你把他放在戰國時期的思想層脈絡下來談的話，可以瞭解他不僅在從事文學創作，我認為他也是對一個時代的思潮做回應。屈原生在理性高度發展的時代，但也生在巫風仍然鼎盛的楚國，他同時具有儒家跟巫教的人格型態，他對整個時代的思潮的感受性非常地強。屈原是對整個國際局勢非常敏感的外交官，對齊、魯、楚各地的儒、道、巫傳統也都很熟，他很自覺地要把他這樣的感受表現出來，關鍵在「情」字。我認為他透過詩──我講的是廣義的詩，辭賦也是詩──表達人是「情」的存在，人需要透過情之主體在世界裡面找到定位。

不只《楚辭》有思想史的意義，再往上追溯，你再去看《詩經》，依然有重要的思想史意義。我們現在看的先秦詩歌的作品，除了《詩經》跟《楚辭》以外，其實逸詩沒有幾首，至少好的逸詩沒有幾首。《詩經》跟《楚辭》幾乎把先秦最好的詩歌的百分之九十，甚至還不只，幾乎都已經壟斷掉了。這兩本最早的詩集可以視為最「原始」的詩，我說的「原始」不僅是時間的意義，也是本體論的意義，它們可以視為我們整體詩歌史的原型，這兩本原型的詩集使用的是最純粹的語言，是「持人情性」，而且定位天地、家國的語言，

我認為這樣的判斷應該是合理的。如果你去看《詩經》表達的內容，比如說〈頌〉，或者像某一部分的〈大雅〉，不難發現：《詩經》當中年代較早的詩篇具有濃厚的宗教性。人在絕地天通以後，才有祭祀歌，大部分的人都知道這樣的文化現象，所以祭祀歌其實就是說在絕地天通，或者周公制禮作樂之後，人跟超越之間所產生的關係。所以早期的詩歌之功能之一事實上是透過了詩歌跟神祇溝通，重新定位神人之間的關係。「神人以和」是「天人合一」的先聲，文明發展的第一個階段乃是從「絕地天通」到「神人以和」的發展歷程，此時人跟超越界之間的溝通媒介主要透過詩歌音樂，當時的詩歌、音樂、聲音、力，是一體的！

詩樂都是聖顯，也是力顯，早期的詩為一大因緣出世，它要多層次的從事自我的建構。至於〈大雅〉裡面所謂的史詩，也是透過了這一種詩歌跟人的歷史繫連起來，人的本質和族群的歷史無從分別，這種史詩的內涵即意味著人存在的歷史軸，歷史軸把人建構出來。一旦超越軸、歷史軸建構出來了以後，其他的詩歌就會在這種軸底下，對天壤之間種種的事回應。《詩經》所代表的詩事實上可以說是主體在當時的情境底下，對當時情境的回應。

如果從「人的定位」這樣的觀點來看的話，《詩經》跟《楚辭》所代表的意義，應該遠遠地超過了我們現在所謂的那種抒情，也超過了「抒情」論述所反映的那種主體。因為這兩本原型詩集根本的關懷牽涉到人在宇宙之間的定位，詩人透過詩歌，人與神、人與先祖、人與作為「群」的存在之族類關係都顯現出來了。一旦詩歌充分顯現出詩人的基本關懷的話，整個重層的秩序也就形成了。

我還不能確定後代的詩歌跟先秦的詩騷傳統到底是什麼樣的關係，假如關係非常密切的話，那麼，顯然我們談詩如只談市民生活化以後的主體性，而不談主體跟語言、世界的關係，我們的選擇有可能是很選擇性的，數典忘祖。但也不無可能我們對後代某些詩歌的理解是錯誤的，後代詩歌也許仍帶有「人在天地間定位」之功能。所以如果抒情傳統只從《古詩十九首》，或從魏晉開始談，跟前面並沒有那麼太大的關係的話，那麼，我們有理由說後代的詩歌一方面是深化，一方面是窄化，因為它遺忘了主體、語言跟世界的關係。反過來說，離開詩騷以外的詩歌傳統恐怕再也不能代表中國詩歌的主流，因為缺少了《詩》、《楚辭》的潮流能夠代表多少成分的主流，甚為可疑。要不然，就是詩騷論述與所謂的抒情論述，兩者之間有明顯的斷層，這個斷層顯示了根源性的詩之遺忘，這是我的結論。

毛文芳教授：

謝謝楊老師。剛才儒賓老師與蕭馳老師做了一個很好的對照，兩人都在談抒情傳統不要只將詩歌窄化到個人主體性的範圍裡，應該放大格局去與宇宙關係進行互動。蕭教授談

airiti

到由明末的王船山回到魏晉世界來看，而楊教授則再往上溯：那麼古詩十九首以前呢？還能不能將範圍再擴大？回到以屈原為核心那一路下來的詩歌領域焉能不談？謝謝楊老師的精彩發言。接下來我們有請最後一位發言人廖棟樑教授。

廖棟樑教授：

主任、主持人、顏老師、蕭老師及楊老師、與會的各位老師、同學，大家午安。很高興來參加座談會，並擔任與談人。座談會的題目是「抒情傳統再反思」。按我的理解，所謂「再反思」是否就是對「抒情傳統論述的反思」的反思呢？那「抒情傳統論述的反思」又指什麼呢？我整個發言就集中在此。在場的顏老師有多篇批判、反思「抒情傳統論述」的文章，如〈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〉、〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體──「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉等等，文中指出「抒情傳統」有「覆蓋性大論述」和「單一線性文學史與孤樹狀結構圖式」的弊病，糾正「抒情傳統論述」不可涵攝所有文學現象，指出此一學術型態有其不可避免的局限。確實，這是很嚴肅的箴砭，值得我們「再」反思。不過，因為龔鵬程先生用「不存在」、「戲論」來指稱這一傳統，加上顏老師在學術會議上公開宣稱「抒情傳統論述死亡」，這些聳動的標題固然吸引學生的注意，但卻也不免因而忽略顏、龔兩位先生論述的用心，而流於口號。

「中國抒情傳統」作為現今中國古典文學研究的重要論述體系之一，有兩個重要銘刻：1971 年陳世驤在美國亞洲學會年會比較文學組的發言：〈論中國文學抒情傳統〉，以及 2002 年高友工的〈中國文化史中的抒情傳統〉。要理解陳世驤對中國文學的認知，其實不能僅選取這篇短文的片言隻語為論，對此，香港陳國球先生早有文章（〈「抒情傳統論述」與中國文學研究──以陳世驤之說為例〉）一文指出「陳世驤對自己所認知求建構的『抒情傳統』並非毫無保留地推崇，其局限看來是指它不能全面地支持這個傳統以外的文學生態──或者說，這個概念不能完備地解釋中國文學史上的所有現象。」緣此，我們討論陳世驤時實有必要詳參他論「文賦」、論「詩」、論「興」等文章。至於高友工的〈中國文化史中的抒情傳統〉由於跨界到樂論、書論、畫論，更是被指責「疏略」、「大覆蓋論述」，進而對「抒情傳統論述」的效力有所質疑。對此，陳國球也有同情的說法：「這種批評其實是錯認了高友工的論述宗旨，也不明白他所謂『美典』的意義。我們必須注意到，高友工是在追蹤已進入文化傳統集體意識的藝術典式，而這些典式表現在創作者甚至欣賞者對創作、藝術、美，以及欣賞的看法。高友工認為在中國的抒情傳統中，他所歸約的『抒情美典』，在不同時期寄寓於不同的藝術門類中，適時順勢地演變發展。因此，高友工是以藝術的理論──代表當時的『看法』──作為觀察的對象，而不是在析述藝術史的現象。比方說，先

airiti

秦時期的詩歌和音樂，作為抒情藝術都有可觀的成就，但最早建立系統理論的是當時的音樂，所以他就以音樂為論；又如講「草書美典」以唐代為重心，目的不是講唐代張旭、懷素的草書，而在於唐代張懷瑾、孫過庭的書法理論。這些文藝理論經過高友工以『抒情美典』的理論框架加以詮釋以後，彷彿顯出更深遠的意蘊。」尤可注意，高友工先生再三聲明「抒情美典」是一個「『假設』的『理想』架構」，這一點非常重要，這是我們在閱讀高先生論述時當首先該有的警覺，才不致誤解其中「假設」和「理想」的性質。高友工說「抒情美典」是一種「假設」和「理想」的框架，可是這種「假設」和「理想」又非來自分析哲學中的「假設」，而是置基於「美感經驗」上，通過「美感經驗」的辨識，高友工先生以為我們是可以推導出藝術家主觀的創造過程。並且，這裡的「美感經驗」高友工先生又肯認其非專屬個人，而具有普遍性，故以「典式」稱之。高友工先生認為這種「抒情性」的美感經驗散佈在各個類別中，他想通過「典式」來檢證、考索存在各個類別的抒情性「美感經驗」，不知是否這樣，而被誤認為包山包海的「覆蓋性」論述。其實，對於「抒情論述」的局限，高先生應該是自知的。

〈中國文化史中的抒情傳統〉連同之前的〈試論中國藝術精神〉、〈中國抒情美典〉二文，高友工都在開篇時再三強調中國文學藝術另有「描寫和敘述」傳統，只是二者與抒情傳統「並行與對立」。也許正是這一個「並行與對立」的說法讓人誤解以為「抒情」與「敘述」二個傳統是截然劃分、不可溝通的。高友工用「抒情」非「有情」二字，顯見「抒情傳統」很重要的關鍵在「抒」，這就得回到當年引發「高友工震盪」的〈文學研究的理論基礎——試論「知」與「言」〉、〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與解釋〉三篇文章來。那時，高先生回到台大客座，他以「文學研究」和「文學批評」的辨析作起點，探索所謂「經驗之知」，「文學批評」在高先生眼中是「純粹的美感活動」，這一「創造活動」是用「感性經驗」來象徵美感過程的心象。高友工認為「同一、等值」和「延續、傳移」是經驗材料解釋的第二和第三種方式，它們都屬於「結構原則」，是美感經驗結構的構築基礎。通過「同一」原則和「延續」原則，我們檢視「抒情」與「敘述」溝通的可能性。

美感經驗，高友工將之視為一個求組合材料為一個可供了解欣賞之整體的「組合、解釋」的過程。那麼，如何把經驗的材料轉化組織為經驗的對象，這就是「直覺」的、「等值」的、「延續」的與「外緣」的解釋方式，分別形成四類感象：「印象」的、「通性」的、「關係」的與「表現」的，分別給予人們不同層次的「美感」：「由最鄰迫快感的印象之美，通過了組織結構形成的形式之美，經於到達了最深刻動人的境界之美。」（《美典》，頁 39-40）「同一、等值」和「延續、傳移」是高友工所說材料解釋的第二、三種方式，它們都屬於「結構原則」，是經驗結構的構築基礎。其中，等值通性與延續關係被認為是一切結構原則的根本。「等值」結構不管是「並立」、「鄰接」、「相續」的「同一」表現也好，「分立」、

「隔絕」、「相對」的「相反」表現也罷，當我們從「關係」的角度去看待時，「並立」的「等值」就進入「延續」的「關係」。高友工指出「『關係』一談『動變』，它不再只是『延續』，可以進而兼有『傳移』的功用。這也是說一般『變化』往往產生『力量』可以推移、傳遞而形成『影響』。這種『變動』的關係表現在一系列的連鎖反應的外在現象中，可以抽象為『因果關係』。」（《美典》，頁 69）由此，高友工分析由「等值通性」到「延續關係」，由「延續關係」到「傳移關係」的層層演變，同時這也是「抒情過程」與「敘述過程」的分野。那麼，以「同一、等值」為目的的「抒情」美典與以「延續、傳移」為目的的「敘述」美典，不管從美典經驗的結構或過程來看，就非是「平行與對立」，了，如此，「抒情」與「敘述」在這裡尋找到溝通的可能。也正因此，何謂「抒情」、何謂「敘述」便超出「文體論」以至「詩學」框框，而衍生出「抒情的」、「敘述的」、「抒情性」、「敘述性」等概念。正如施岱格（Emil Staiger）的《詩學基本觀念》（1946）就表明其關注不在史詩、戲劇和抒情詩，而是「史詩的」、「戲劇的」和「抒情的」。

總之，我認為由陳世驤、高友工所開展的「抒情傳統論述」仍有不少議題值得重新探索。譬如高友工先生將〈古詩十九首〉定位為中國詩歌自「表演」轉向「內省」的標記，但柯慶明的〈從「現實反映」到「抒情表現」──略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉認為〈古詩十九首〉的意義恰「在於『現實反應』與『抒情表現』仍在相互頡頏拉拒的狀態」。在場的蕭馳先生其《玄智與詩心》一書中卻認為〈古詩十九首〉是一兼具外向表達與內向體驗二重性或過渡性的「書寫聲音」。諸家說法在在深化〈古詩十九首〉的研究，另外，又如鄭毓瑜《引譬連類──文學研究的關鍵詞》以「物」為樞機，使得研究向度在抒情傳統論述之間別具一格、耳目一新。

至於〈講綱〉中論及的王夢鷗先生，因為時間所限就暫且打住。

毛文芳教授：

謝謝廖教授的發言。我發現四位主講者好像兩兩成雙，已各自形成內應式交叉對話。廖老師之說特別回應了顏老師，而楊老師與蕭老師二人似乎是對著存有論而發言，二人就往上溯源的思想史進路有很好的互動。在座的四位主講者不知道還有沒有需要進一步補充？或是我們直接開放提問討論？

顏崑陽教授：

我回應廖棟樑教授，提出一些意見。這基本上是方法論的問題。高友工的論述，往往理論先行；這種論述方式，當然也是一個路數。就是剛才棟樑所謂高友工預設的詮釋框架是一個「假說」。問題是，這個「假說」到底能不能成立？必須以充足文獻的確當詮釋來

airiti

檢證；否則，他只能停留在講自己那一套理論。這種情況，我們可用西方新實證主義史學，所謂「覆蓋率」的詮釋模式來做個類比性的說明。這種詮釋模式，在前提上，先從理論層次提出一個框架性的假說，用來詮釋若干歷史經驗的事實或現象；而詮釋過程，重點就在印證這個理論對諸多歷史經驗事實或現象，所能達致的詮釋效用，究竟具有多大的覆蓋率；所謂「覆蓋」，就是把那諸多的經驗事實或現象涵括到理論的詮釋框架去，獲致相對客觀有效性的詮釋效果，從而證明「理論」的確當性。「覆蓋率」越大，理論的確當性就越大；反之，則越小，而理論便只是空談。這是「假說演繹法」的一種論證方式，研究者必須對這種方法的操作及史料的掌握能夠精熟，才會有很好的詮釋效果；但是，高友工的問題就是在於他提出某種西方理論，做為預設的「假說」，建立某種框架，去詮釋中國古代文學時，他所徵引的文本卻實在太少。並且，對文本的詮釋，往往為了符合他所預設的理論，而做出主觀的曲解，缺乏相對客觀有效性的詮釋，當然也就達不到主客詮釋視域的融合；因此他所提出的理論，往往難以印證其詮釋效用的大幅覆蓋率。他的論述幾乎都停留在自己那套理論的陳述與宏觀的意見，而缺乏足量文本的分析性詮釋，以支持自己那套理論的確當性。這就難怪人家認為他套用某些西方理論，包山包海的論述中國那麼博大複雜的古代文學。因此，我必須說明二個觀念，第一個就是我們進行學術研究和論文寫作時，在方法學上，必須要有清楚的建立，切當的操作；而用它來保證自己的論述可以成立。我們應當明白，詮釋歷史經驗事實或現象與建構自己的一套理論，這是兩回事。詮釋歷史經驗事實或現象，必須尊重文本相對的「客觀他在性」，而儘量達到詮釋的主客視域融合。文本已客觀的存在歷史上，你不能不先把現代學者（尤其西方）所製造的系統性理論擺在一邊，而直接契入文本的歷史語境中，貼切的理解並揭明它的深層意義；然後，才能衡量那些理論真的能夠幫助我們把所理解到的意義詮釋得更透徹嗎？能夠，才適當的應用；不能，則根本不需要用。假如是自己在建構理論，那就自己說一套嘛！與歷史性典籍的文本可以沒什麼關係，只要理論系統內部具有一致性與完整性，就可以成立。詮釋歷史經驗事實或現象，必須要有足量文本做為論證依據，從這個觀點來看，高友工的那些論著始終非常獨斷，缺乏論證效果。那種獨斷式的論點，你可以相信他，也可以不相信他。依我對於中國古典文學的理解，他的那些論點無法說服我。第二個我要說明的觀念，就是「中國抒情傳統」這樣一個論題，假如它在某一個歷史時期被提出來，真的有其意義；那個意義絕對不是因為我們發現了古人所沒有發現的中國文學特質，好像多了不起的創見！這個論題在我們這時代被提出來的意義，其實只是一個觸機嘛！因為陳世驤提出「中國文學的特質就是『抒情』，而且形成長遠的傳統」；這一句話就引觸大家紛紛去論述。四十幾年來，生產至少百篇以上的論文。我們論了百萬字，可能還沒古人幾句話來得精要，實在談不上發古人所未發的創見。我常覺得，比起系統精密的論文，那種籠籠統統「口號式」的意見，

反而影響力更大。因此，「抒情傳統」這個論題，假如它真的有些意義，倒不是因為陳世驤創造了一個系統精密的理論，而是他引觸了一個開放性的論題，我們就「一種抒情，各自表述」，眾聲喧嘩，各自講了一大堆話。包括「抒情傳統從什麼時候開始？」這個問題，各說各話嘛！陳世驤說從《詩經》開始。張淑香說從《離騷》開始。蔡英俊、呂正惠說從〈古詩十九首〉開始。高友工嘛，有點搖擺啦！先說是從《詩經》開始，後來又說從〈古詩十九首〉開始。這種現象就涉及到一個問題，中文學界寫論文，有一個很大的毛病，從來不對基本關鍵詞，做好自己系統內的定義。大家這麼呼呼喊喊，但什麼叫「情」呢？「情」怎麼「抒」呢？假如從〈古詩十九首〉去說「抒情傳統」的開始，雖然他們沒有定義，然而也可推想他們所認定的「情」就是「個體性之情」。因此接著〈古詩十九首〉之後，中國「個人抒情詩」就開始大量產生；假如從《詩經》、《楚辭》去說「抒情傳統」的開始，就應該把那個「情」看作是「群體性之情」。這兩種說法，其實是有分別的。但陳世驤從一開始，就讓「情」的定義，保持模糊；接著各家的論述也繼續讓它模糊下去，當然就各說各話啦！從這裡，我就往下引伸一個大家可以共同思考的問題：「中國抒情傳統」可以看作一種論述現象，假如我們對這種論述現象做個「後設性」的反思：為什麼這樣的論述現象，會在這個時代發生，而且緜延幾十年？這種知識的生產，到底基於哪些時代性的社會文化因素及條件？或許有些學者也已察覺到，以一個「抒情傳統」大覆蓋的詮釋中國古代那麼多元複雜的文學，未必妥當，卻又為什麼讓這種知識相循不斷的一直生產下去而不做改變？究竟出於什麼樣的學術心理？這是值得研究的問題。「中國抒情傳統」講了幾十年，哪一個講對？哪一個講錯？你要說從《詩經》開始也可以，他要說從〈古詩十九首〉開始也可以，反正「一種抒情，各自表述」，學術似乎也不過是一種文字遊戲！詮釋的相對客觀有效性，研究方法的客觀適當性，似乎不是中文學術社群所關懷的重點！

蕭馳教授：

我覺得剛才楊儒賓說的很好，他提到了《詩經》、《楚辭》。對於爲什麼將抒情傳統的源頭確定在〈古詩十九首〉的問題，我曾經在一次會議中問過蔡英俊。當時沒有時間作討論，他簡單回答說：《詩經》、《楚辭》開始的傳統中斷了。而十九首的五、七言的傳統卻被長期承續下來。當然其他學者有不同的說法。這是一個很值得反思的問題。也有人向我建議去再做早期中國思想與《詩經》、《楚辭》一卷使論述更完整。但我主要是考慮到學養不足，因為那需要我所不具備的古文字和考古學的功底。並非我認為那不重要。關於高友工先生，我雖然從未見過他，但聽他過去的學生、我的同事講：他一直強調不要多看西方理論，而要好好讀中國的原典、中國文學的文本。另外，我在跟柯慶銘編《中國抒情傳統的再發現》時，翻譯了高先生的兩篇英文論文。初譯是幾個學生，我在校譯稿時費盡心力，

因為正如陳國球對我說的：「〈中國抒情美學〉一文是幾乎不能譯的。」這其中的困難是它與西方人所寫的關於中國文化、文學的英文論文完全不同。他不是延續他們那套話語模式，他是在以英文去表述傳統中國文人的思想。所以，說高先生只是以西方理論做框架有些簡單化。至於是否應只停留在宏觀陳述的問題，我想這或許是這一學術思潮開創之後，人難以避免的一種侷限，現在應該將這個論述歷史化。我這三卷書，特別是前兩卷就在努力做這一將抒情傳統「歷史化」的工作。高先生確實在以抒情傳統強調中國文學的獨特性質，但我要強調：這與西方中心論者將西方文化設為中心，將中國文化視為他者的思路完全不同。正如高居翰先生也認為世界只有兩大繪畫傳統：歐洲繪畫和中國繪畫一樣，高友工是以抒情傳統彰顯中國文學是堪與西方文學並駕齊驅、具有獨特性質的偉大傳統。法國的朱利安教授也在類似的思路裏討論中國文化和思想傳統。

剛才顏崑陽教授提到龔鵬程的〈不存在的傳統〉一文，龔鵬程還有一篇〈成體系的戲論〉，也是針對高友工的議論。但「成體系的戲論」可以成為沒有理論價值的依據嗎？西方有一些理論名家如佛洛伊德的精神分析、拉康的「鏡子階段」、弗萊的原型批評、馬庫塞的理論等等，也都是「成體系的戲論」。但這恰恰是我們學界當下最缺乏的東西，應該鼓勵。理論沒有完境，理論創造的意義除了用于研究而外，還可以刺激理論的反思和反動，所以，我想我們不必否認中國抒情傳統學術思潮在學術史上的意義。

蔡瑜教授：

聽了各位的引言之後，我想問一個非常簡單的問題，就是請問大家我們今天透過這個「抒情傳統」的「再反思」，到底對我們未來的路有何具體的指引作用？如果問題在於沒有這樣一個「傳統」，是不是就不該用「抒情傳統」這樣子的一個說法去聯繫我們的傳統？也就是說難道要用某種比較推翻性的作法，徹底地去重新想一個更具有代表性的一個傳統來替代它嗎？或是，問題在「抒」與「情」上面，這兩個字將我們的傳統窄化了，我們可以經由擴充而解決問題嗎？因為剛才已經提到各種擴充的方式，像剛剛楊老師的發言讓我們知道，其實我們傳統的「情」，它本身的容量是這麼大，又可以上溯到這麼遠，如果說把這個「情」擴充之後，是不是還是有這樣一個「情」的傳統可以談？但即或有一個「情」的傳統可談，是否該用「抒」這個詞來限定？一方面是「抒」情是否真能概括整個情之傳統的表述方式？另一方面是「抒情」一語固然早出於屈原，但今天的理解是否與這個原始含意相符？不無疑問。因為我們現在用「抒情」一語時，很難不受到作為 lyric 之翻譯的影響，而很容易進入到西方式的那種抒情模式的想像。所以，我想我們今天反省「抒情傳統」，除了反思過去可能窄化或是犯的一些錯誤外，接下去該怎麼走？會不會也是大家關心的議題？

airiti

蕭馳教授：

我補充一點，剛才說「抒情」。「抒情」之「抒」不僅是抒發，也可以是「抒解」，鄭毓瑜的文章也討論過這個問題。我剛才談到理論的意義之一是不斷刺激反思和引起反動。在完成這三卷書以後，我現在做的「山水美感話語研究」就是對抒情傳統學術思潮的一個「反動」，我有意針對描述持續展開的傳統而使用傅柯「話語」這個概念。因為抒情傳統是一種持續展開的東西，而話語則是不斷有紛雜、不斷地出岔的東西。這話語在凸顯的不是傳統，卻是由傳統研究引發的。我們今天很多的話題其實是這四字「抒情傳統」引發的。但這是另一種意義上受惠於抒情傳統的研究。

楊儒賓教授：

蕭馳老師提到了話語的問題，我的感想跟蔡老師的有點相關，但是也不直接等同。我們現在處在一個非常尷尬的一個時期，可說是受病期。直接了當地說，我們現在的漢語根本就不是純粹的漢語，我們現在漢語用到的很多重要的學術概念，基本上是在十九世紀末、二十世紀初，透過日本的翻譯之引介進入到中國。如果那些學術語是新造的，如化學、經濟學、哲學等等，雖然也仍有問題，但是它是新造的，不礙著誰，也就算了。但是有一些概念就是很麻煩，譬如說像形上學，或者像「抒情」，真的是一個「抒情」各自表態。我們看到很多人在講「抒情」，卻沒意識到這個語詞原來是來自於屈原，所以，談「抒情傳統」談到最後，結果出現了奇怪的現象：講「情」講得最多的，而且「抒情」一詞也是他創造出來的人，竟然他沒有任何的發語權！我想這是個很奇怪的現象，乞丐趕廟公嘛！我們既然在中文世界裡談「抒情傳統」，可是為什麼屈原寫那麼多的「情」字，在戰國那個時代，「情」又是這麼重要，「抒情」這個詞語還是他創造的，結果整個「抒情」跟他沒有關係，這不是個問題嗎？「抒情」不是個很特殊的詞語，稍微敏感的人大概就會想到這種詞語，在東方一定有它使用的傳統，不像有些詞語一看大概就不是中文，如「資本」、「奈米」之類。既然我們是有這麼長久的思維傳統的文化，當我們使用到「抒情」這麼重要的概念時，怎麼會遺忘它在中文世界的原有意義呢？我們這個時候不能老是談斷裂，反而需要談連續性，為什麼此時需要連續性？因為我們有這麼多的文本，我們的漢字具備了很多的內涵。漢字是一個有機的系統，重要的概念通常具有複雜而精微的意義，很難找到完全的相應譯語。為什麼大家談學術問題的時候，忽然不知不覺地就用到英文譯文的意思，反而整個中國傳統裡面那麼重要的概念卻被遺忘了？我覺得這種現象很值得追究。我的意思是說，有時候可能我們應該要很自覺地讓有一些語言，重新再聯繫到傳統的語脈。

顏崑陽教授：

楊儒賓教授剛才說的那個問題，張淑香有關「抒情傳統」的論述，重點之一就是在〈離騷〉，對「抒情」一詞的源出，她有提出來！所以，我們沒有冷落屈原，屈原不可能被冷落；在中國的「抒情傳統」裡，任何人都會把他安放在很高的位置上。另外，回應蔡瑜教授的問題，「抒情傳統」的論述，經由陳世驤、高友工之後，接著蔡英俊、呂正惠、柯慶明、張淑香、蕭馳、龔鵬程、鄭毓瑜等，已經有了拓展及轉變。當然，要說對這個論述譜系做一個總括性的批判，的確是由我那篇〈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〉開始，因此蕭馳教授在主編《中國抒情傳統的再發現》時，他跟我聯絡，一定要把那篇論文擺在最後，用意就是對這個論題做總括性的批判。假如從局部論點的改變來看，蔡英俊教授這些年已轉向對「敘事」美典的探討，尤其是史書的敘事；鄭毓瑜教授則從「體氣」、「類應」的觀點，開始處理抒情主體與外在世界之間連類感應的關聯性。從這裡就可以看到，議題、論點都不斷在擴展。因此，就論述內容來講，它其實老早就有些局部的改變了。至於「抒情傳統」這個詞彙，就是論題主要關鍵詞的改變，大概也不是哪一個人可以去規定的啦！因為話語的形成，即使有哪一個人提出另一個「新」的詞彙，能不能被接受，這其實是自然發展的結果啦！沒有辦法開會決定。我們以後就同樣使用「抒情傳統」這個詞，也沒有關係；只要論述內容一直在轉變、在發展，就是好現象。「抒情傳統」是一個符碼，由這個符碼引觸很多不同面向的思考及論述，這當然是很有學術史的意義啦！我反思、批判前行的論述成果，也不是因為我喜歡鏟人家的根、挖人家的牆腳。我未必那麼想用自己的說法取代別人的說法；但是，我認為學術發展一定要有人敢於反思、批判，發出「對反」的聲音。因為沒有反思、批判，一種學術論題就可能逐漸在「固態化」，沒有創新的開展。反思、批判以後，就可能將固態化的知識加以解構，而朝向多元化的發展，這會是一幅比較健康有活力的學術史圖像。

何乏筆教授：

因為在文哲所工作，所以，我觀察「文」與「哲」的溝通困難已經相當久了。其中的一個關鍵問題牽涉到文學與情感的關係。一般來說，情感被放在一個情慾解放或身體解放的脈絡來談。這也是一個現代的，思考身體、思考個人的脈絡。就我個人的初步理解而言，所謂的「抒情」基本上可以放在這樣的一個脈絡來理解，因此「抒情」意味著抒發情感、表現情感的情形。哲學的脈絡是不一樣的，因為不是涉及七情六慾，反而涉及所謂道德情感。從哲學的角度來看，前者是形而下的，後者是形而上的，這個分辨非常明確尖銳。那麼，我的問題就在於，蕭馳教授為什麼在緒論中從詩與哲學在古希臘的關係，打開關於中國抒情傳統的討論呢？在中國傳統的脈絡下找不到類似的問題結構嗎？剛才楊儒賓教授的發言，似乎已清清楚楚把這樣的角度表達出來。從這樣的角度來看，「情」與「理」的

airiti

關係問題特別突出。在中國，這個問題具有很長的歷史。同時，我們當然可以試著從現當代的角度來理解這個歷史，而可能會發現「文」與「哲」的溝通幾乎是不可能的，如同情慾解放與道德情感也沒有辦法調和。這是一個結構性的問題。楊儒賓的思想或許還是很有條件讓兩者溝通，但當代新儒家的道德嚴格主義者很少積極面對文學、藝術裡面的情感。換句話說，我們不需要從詩人與哲學家在古希臘的關係問題談起，就能夠找出切入「抒情」的理論視域。

賴錫三教授：

我想，學術是話語的創造活動，一個重要的學術論述被提出，通常會照明傳統某些基本文化現象，但開顯不會是永恆的、普遍有效的，甚至某些時刻也可能產生遮蔽。當我們觀察學術流行觀點是否還保有生產動力時，除了考察相似觀點的學者社群之內部連續性以外，他們彼此之間的差異性、多元性，也決定了一個學術概念是否保有再生產的開放力。這個帶有中國詩文的「傳統性」，又似乎兼具東西「跨文化性」的「抒情傳統」之提出，流行一段時間以後，是否掉入顏教授所謂覆蓋式大論述的嫌疑，其實還在於考驗學者們是否能持續不斷地豐富它。對此，我是個外行人，但從目前的蛛絲馬跡看來，它似乎仍然在持續生長著。例如當鄭毓瑜教授將氣感、身體感和引譬連類結合起來時，可能就豐富了詩賦抒情和存有連續以及語言類應的關係。而楊儒賓老師將屈原的抒情和先秦諸家的情性論與心性煉養連貫起來時，也就讓我們思考文學的抒情和思想史的緊密複雜關係。而這些抒情傳統的接著講或者溯源講，都可能對目前的抒情論述，加入既古典又新義的質素。

從事文學研究者對「情」或者「抒情傳統」的敏感性，讓我聯想到，或許非常類似在做中國思想研究的時候，那種對「道」或「形上學」的敏感性。因為形上學是從事中國哲學研究者，必然要面對的第一原理也是終極性課題。然而形上學這個概念，當日本人用來翻譯希臘的 metaphysics 的時候，原本屬於中國古典傳統世界觀的「道」之開顯問題，就可能不自覺地挾帶了西方自希臘以來形上／形下、本體／現象二分的世界架構。由此一來，就可能用西方思辨系統所設定的宇宙第一因去理解道之本體，其實從五四以來的胡適開始，就用這種西方形上學的概念和思維方式去理解老莊的「道」。胡適這種談法流行相當一段時間後，後來才出現牟宗三的東、西分判觀點，他要努力脫出西方概念和思維的糾纏，最後強調東方是一種「實踐形上學」或「境界形上學」，而不同於西方的「思辨形上學」。換言之，形上學這個概念在跨文化的東西交會之中，在當代華語哲學的使用處境中，已經進到更混雜而豐富的流動語境之中，它可能還保有傳統《易傳》「形而上謂之道，形而下謂之器」的「道器不二」之印跡，也可能保有《老子》、《莊子》「有無玄同」、「即物而道」的血脈，但西方 metaphysics 譯解下的形上學這一概念也可能時時在發酵，這種語

言現象同時意味著污染與豐富的雙重性。換言之，做為當代的研究者，必須同時在東西雙種世界觀的糾纏與辯證之中去理解自己，而這樣的混雜理解過程，既可能遮蔽了我們對自身的理解，但也可能更豐富地照明了自己，而且這似乎是當代華人的跨文化、跨語境之歷史命運。也就是經由離開自己，然後經由一種迂迴以後，又再度回歸去理解自己，而這一迂迴後的重新理解，似乎已不再只是傳統的原樣回復或單一之重複了。我在想，抒情傳統這個概念的學術發展與理解過程，會不會也有類似的迂迴過程，亦即在經歷西方 lyric 的抒情主體、個體自覺的辯證談法之後，自然也會有回歸東方原本非主體主義式的天人交感起興之復返。只是這樣的天人關係、物我關係之生活世界的重講，其實也已經和西方的文學傳統特質經歷了一番交手，而再重新照明自己的同時也曲折地豐富了自身。這是一個頗為弔詭的語言流動現象，例如早期學者將西方「形上學」概念背後的思維帶進來時，遮蔽了或窄化了我們對道家「道」的理解和解讀，但歷經一段辯證時光的迂迴後，這個看似污染的戲論概念，卻又重新被消化、吸收，甚至反過來豐富古典道論的當代討論與表述。從佛教的戲論一說看來，形上學和抒情傳統都是虛構的概念工具，但它卻解釋了某些根本的文化現象，開啟了存有的意義，而且它們在語言的跨文化流變過程中，卻也因為混雜歧出而又豐富了語言的延伸。就我自己的觀察，語言它很詭譎，在一個流變的過程甚至虛構的過程中，可能同時即開顯即遮蔽，照明的同時就隱含著危機，但長遠來看，它又隱含著再打開與差異化的豐富可能。最後，我自己在閱讀蕭馳教授《玄智與詩興》時，可以強烈感受到豐富的差異性，「抒情」雖然看似一個覆蓋性概念，如他三大冊詩學論著都用「抒情」來貫串，可是具體一篇一篇讀來，就會看到他在處理〈古詩十九首〉的時候、討論阮籍的時候、論述嵇康的時候、還有討論郭象及山水詩的時候，最後處理陶淵明田園詩的時候，那裡面充滿明顯而細微的質性差異。不管是「抒」的文學方式，或者「情」的內涵質地，都有細微而精彩的不同。我覺得這種書寫功力，相當精彩！總之，不管是從事中國文學或者中國思想研究，當代學者似乎都要面臨這種跨文化、多語境的「交會」難題，它既帶來挑戰也要求回應，因為那幾乎已經是華語世界的學術命運，而這種歷史命運未必不好，關鍵在於我們如何面對、如何理解語言的交換現象。

吳冠宏教授：

依大家的討論，不論是同情的理解或批判的反思，都各有其精彩之處，但蕭馳在《玄智與詩興》書中所言，似更能回到「話語」這個脈絡來講，蕭馳在第四章〈嵇康與莊學超越境界在抒情傳統中之開啟〉（頁 217）中提到「『抒情』之『抒』，不僅可以是表達、抒發，也可以是解除、緩解；而『抒情』之『情』，固可為情感或情緒，亦不妨是『氣靜神虛』的心境」，可見所謂「抒情傳統」的「抒情」，當是可以有所承轉與發展的，如此一來，

airiti

就能將一般的抒情及超越哀樂的脫情境界這兩個面向都納入抒情傳統這個大系統來加以討論，格局就顯得開闊多了。

顏崑陽教授：

回應一下錫三剛才所提的問題。這其實是中文學界共同的問題，我們都處在二十世紀晚期到二十一世紀初期的學術歷史情境下，近現代學術史走到這個境地，後「五四」已將近一百年。近些年，我對當代學術有一種焦慮，而且很多篇論文總是提出強烈的反思、批判，我所要問的一個問題是：假如，我們不套用西方理論的觀點或框架，自己能不能去詮釋中國文化及文學；甚至我們能不能從中國文化及文學本身建構可以應用的理論？我這幾年來，對方法論格外關注，提出一個「內造建構」的觀點。我將借用西方理論的框架或觀點，去建構中國文化及文學的知識，稱為「外造建構」。相對於這種「外造建構」，我要追問的是：中國的文化也好，文學也好，它的內在是否蘊含著若干可以被提舉出來的本質性元素、結構性元素、規律性元素以及思維的法則、模式；可以經由我們重新的詮釋、思辨、統合，而將它系統化的建構出某些理論，做為詮釋典範，從而建立我們可資應用的知識基礎？這種做法，我稱它為「內造建構」。「內造建構」的基礎理論，不管是知識本質論或方法論，我們能不能從自己的文化或文學本身生產出來，轉而應用去詮釋經典？這是我近幾年在好多篇論文裡不斷呼籲的觀念，希望大家能夠共同去面對。中國人文學的現代化，已經走了一百年，我們能不能從「消費」西方理論，走到「生產」自家理論！剛才何乏筆先生的意思，探討中國的思想或文學，有沒有可能不必從西方思想、文學談起；就直接回到中國思想或文學的內部，也可以談出一個切入點。這與我所說的「內造建構」可以有些呼應吧！

何乏筆教授：

我想這方面一個很大的問題，至少一個危險在於認為，我所謂的「第二層現代化」或顏教授所提到的「內造建構」層面，是可以完全獨立出來。也就是說，「第一層現代化」，來自外部的、來自西方的現代化，是可以徹底擺脫的歷史錯誤，而在此之外可凸顯出似乎完全獨立的中國現代化的脈絡。我想尤其在大陸，很多知識份子處在這樣的歷史需求中，渴望把西方的影響徹底消解掉。我覺得，這是一種危險的自我欺騙。

賴錫三教授：

顏老師要不要回應一下何乏筆。他這個提法頗有挑戰性，亦即做為當代學者，是否可能找到所謂純粹的內造建構法。或者用何乏筆的說法，現代學者企圖所要重新描述的「內

部現代化」，是否有可能純粹來自中國傳統內部自身？當代人的「跨文化前見」如何完全去除？它必然是缺陷嗎？我很想聽聽您的回應。

顏崑陽教授：

我再回應一下何乏筆。我所謂「外造建構」、「內造建構」之分，在抽象概念的論述裡，當然會有這樣區分性的說明；但是，我必須強調這樣的說法，並不意謂將中、西一刀兩斷，把西方的知識剔得乾乾淨淨，完全不存在，彷彿從來沒發生。因為所有的「歷史性主體」都是當下實際的存在，我們就活在當代這個文化情境，不管你有意的拒絕或接受，不管你願不願意，這個「歷史性主體」的意識本身，其實已經容納了很多五四以來，現代化情境中的西方文化成分。

何乏筆教授：

所以，現代化的問題意識很重要。

顏崑陽教授：

對！這個部分不可能切除掉。所以，當我回到中國文化或文學的內部去找尋某些可以建構理論的元素時，當然必須經由我這個當代主體的理解、詮釋，其中就已經涵納了西方文化的某些成分。一切經由「歷史性主體」所理解、詮釋的傳統文化，都含有當代存在經驗的成分，這無庸置疑。不過，這種情況，與喪失自己文化的主體性，毫無批判、選擇、調適，而一味套借西方理論的態度，畢竟不同。

賴錫三教授：

顏老師你這裡雖也不否認，我們都無所逃離當代的詮釋情境。但你的立場是偏向於要我們盡可能滌除前見，然後才能夠盡量恢復某時代的「內在構造」？還是在承認當代跨文化前見的無法消除也不必消除的前提下，將其轉化為積極的創造性資源？這兩種態度，還是有著差異，也會影響您所謂「內在建構」的具體操作。

顏崑陽教授：

是這樣對啊！因為以當代性的存在主體，回到古代經典去理解，這個當代性主體的某些問題意識，某些詮釋視域，其實已經涵納了中西無法切割，彼此融合的文化成分。因此，以我這樣的當代性主體去詮釋《易經》也好，詮釋《文心雕龍》也好，不可能只是原原本本的把《易經》、《文心雕龍》的客觀意義重現。那個是我的詮釋嘛！不是宋朝人的詮釋！

不是明朝人的詮釋！不是清朝人的詮釋！而是我的詮釋，當然含有當代性啊！這個當代性不可能把西方成分切除；但是，我認為這種情況還是有「主－從」的分別！缺乏文化主體的自覺，沒有批判、選擇、調適地硬套西方某一種系統性的理論，用以詮釋中國古代經典；這與秉持清楚自覺的文化主體，而批判、選擇、調適地參照西方理論，打開更寬闊的視域，以詮釋中國文化或文學某些內在既存的意義。其中、西與主、從的關係，全然是兩回事。任何詮釋都有前理解、前見；但我們所說的前理解、前見，除了文化傳統之外，指的是構成當代實際存在情境，那些不可能切除的西方文化成分！那是現實存在無法避開的事物，與一家之言的系統性理論觀點或框架不同。我是期望我們做研究、寫論文，詮釋古代典籍文本時，不要老是毫無批判、選擇、調適，就硬套西方特定一家之言的理論觀點或框架；這只是方法如何做到適當的問題，並非根本地排斥西方文化或理論。

毛文芳教授：

容許我這個主持人最後做點總結。雖然討論會時限已屆，我卻覺得好像才剛開始討論，這是系主任安排的一個「失敗」的例子，更是主持人無能的表現，因為光是開場就花費了兩小時，等到現在才要進行密切深論時，會議卻已到尾聲（笑），適足證明這真是一場意猶未盡、言不盡意的精彩討論會，所幸未來還有更多機會與場合可以繼續探論下去，姑且視今天的討論會為一場「拋磚引玉」。究竟「中國抒情傳統」存在與否？抑或是無所不在？我們這個時代究竟需要怎樣的一個「抒情傳統」？「抒情」二字，是什麼「情」？怎麼「抒」？今天在座的各位都拋出了發人深省的問題，並有各樣的回應。「抒情傳統」無疑是一個有著歷史情境的學術型態，今天我們有幸見識到前輩學人針對這個學術型態泱泱大度的論學風範、細膩思維、深度洞見與價值關懷，相信我的觀察與在座的所有師友朋輩一樣，大家都強烈感受到了。

作為主持人，我今天的犧牲太大了，我本來帶著許多問題前來等待釋疑，但主人必需禮讓給不遠千里而來的佳賓，結果討論太熱烈，完全沒有任何空檔輪到自己發問，誠為小憾。不過，今天雖然只作了個開場白，卻達到一定程度的深層交流，我們不只逆流而上地去追溯與填補「抒情傳統」的脈系，我們還順流而下地打算讓這個學術話語繼續喋喋下去。無論「抒情傳統」是真實的或虛構的，顯然已造成了一個學術語境的事實，成為一個覆蓋性大又開放的學術型態，希望能夠在中文學界繼續產生影響。今天字字珠璣的發言，已成為臺灣中文學界一項珍貴的資產，本系將逐字實錄後，由四位發言人針對今天的思想激盪與話語撞擊再作書面潤飾，這場精彩的討論會將以完整面貌呈現在本系主編之《中正漢學研究》（THCI Core）第 22 期（2013 年 12 月號），以造福國內外今天無法與會的廣大讀者，我們先在這裡向各位教授預約，也敬請各位讀者期待。

airiti

今天非常感謝「三代同堂」師友朋輩的熱情參與！敬祝各位身體健康、萬事如意，今天的座談會到此圓滿結束。

錄音檔逐字整理者：
莊敦榮（中正中文系博士生）
李珮慈（中正中文系博士生）
陳康寧（中正中文系碩士生）