成體系的戲論：論高友工的抒情傳統

龔鵬程*

摘要

高友工是陳世驤之後最重要的抒情論者，其「抒情美典」相關論述，影響甚大。但高氏雖反覆說抒情，可是對中國文化中「心、性、情、氣、志、意，才、理」之間的複雜關係，並無辨析疏理，僅以抒情一辭籠統言之，使其論述不能深談精神之內在有機發展，且一方面搭著史事的框架，一方面運用語言分析，去討論具體詩、書、畫的形構問題，以此來說明精神理念逐步實現之狀況。是以其所構造的抒情傳統論，雖體系儼然，自足自適，但用在中國文學的解釋上，卻是一套戲論。本文從理論與史實各方面說明其不足。

關鍵詞：高友工、抒情、抒情美典、抒情傳統

* 北京大學中文系教授。

高友工是陳世驤之後最重要的抒情論者，連不輕許人的顏崑陽都說:「二十世紀七十年代……高友工再深入研究律詩的演化，以至中國音樂、文學理論、書法、繪畫理論等藝術的抒情美典，彰明中國文化史的抒情傳統。其論述體大而思精，於台港地區之中國文學研究的影響既深且遠」。[1]

但我認爲高先生所構造的抒情傳統論，雖體系儼然，自足自適，但用在中國文學的解釋上，卻是一套戲論。

戲論，乃佛家言，謂方便說、遊戲語也，性質略同於我們一般批評人家講話是胡說那樣。不過「胡說」有全然否定之義，戲論則承認此類言論仍有方便說法之功能。高友工先生本是贊成游戲的，曾說「抒情二字所描寫之境界頗近游戲，游戲的性質則是事實判斷的中止（suspension of practical judgment）及強調嬉戲、自容、自足等價值」。[2]如今我謂其爲戲論，或許反而符合他的本衷呢！

由於高先生之說影響太大，以致不少人打著他的旗號胡亂引伸，還有許多根本就是誤解，故底下先說高先生持論之大概，接著再談他何以是錯的。

一

高友工先生自己說他由美返台所寫的文章，「是我首次用中文寫些學術性的文章，自然別扭之極」。[3]確實，高先生的文字

[1] 顏崑陽，〈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〉，口頭宣讀於 2009 年 4 月 25 日「抒情的文學史國際研討會」。編案：全文見本刊頁 113-154。

[2] 高友工，〈中國敘述傳統中的抒情境界〉、〈中國之戲曲美典〉等文，收於《美典：中國文學研究論集》，（北京：三聯，2008 年）。

[3] 高友工，〈自序〉，《美典：中國文學研究論集》。

很蹩腳，理論亦很迂曲，但他所提的抒情精神或抒情美典云云卻影響深遠。只是在這糾繚迂曲的文字中，大家對高先生論點的認知實不無誤會。

（一）由文化看體類

他的文章，收羅較齊的是大陸三聯版《美典：中國文學研究論集》。[4]書前有梅祖麟序，認爲高友工的主張乃是由體類論文學：「男人有男人的美、女人有女人的美。所以要談人體之美、服裝時尚之美，先要把所談的人的性別（亦即體類）弄清楚。文學作品也是這樣」「抒情詩和戲曲是中國文學的兩大體類，這兩個體類各有各的美典。書中的兩套文章，一套講中國抒情美典……，另一套就是十年以後寫成的《中國戲曲美典初論》……等」。

梅氏乃高友工老友，高氏之進入文學研究界，即是由跟梅先生合作論唐詩開始的。[5]此序尤其對高氏之熱愛戲曲多所著墨，說明高氏理論實兼抒情美典與戲曲美典兩部分，分別討論了抒情詩與戲曲兩大體類之美。

這個提醒十分重要。因爲高氏學說之主要影響只在抒情美典方面，文章多於一九七〇年代後期返台講學時所發表。一時承聲接響、繼迹踵武者甚眾，抒情美典或稱抒情精神，迅即被視爲是足以說明整個中國文學特質的概念。[6]十幾年後高氏再談

[4] 但仍有遺漏，見陳國球，〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統：高友工抒情美典初探〉，《政大中文學報》第十期，2008 年 12 月。這是目前論高氏學說最詳悉準確之文。

[5] 高友工與梅祖麟合作的三篇論文，發表於一九六八、六九、七一年，七三至七六年，分別刊於《中外文學》，爲高氏返台講學之契機。

[6] 當時高友工只發表了〈文學研究的美學基礎〉、〈文學研究的美學問題〉上下篇，時在一九七八、七九。但因當時他也在清華講課，蔡英俊、呂正惠受其啓發，對其說多做發揮，才造成廣泛的影響。一九八二年呂正惠〈形式與意義〉、蔡英俊〈抒情精

的戲曲美典則沒這種作用，只被講抒情傳統的人視爲一種補充而已。梅祖麟則強調抒情美典與戲曲美典原不過是由文學體類不同而分，隱含的意思便是說抒情美典未必足以代表整個中國文學。其次，謂高所論兼攝了抒情與戲曲兩類，亦可平衡過去談高氏理論時僅重抒情美典之偏。

但梅氏對他這位老友其實並不了解。他是語言學家，只由體類看問題，故以爲高氏所論爲抒情詩和戲曲兩大體類之美典。又說高氏還另外談了詞，而詞的美典「與律詩的美典不同」。但這顯然並未窮盡中國文學的體類，因此梅氏說：「此外想來還有小說、變文等以敘事（narrative）爲宗旨的體類」。由於高氏沒有充分談及這些，是以梅氏還好心地替高友工解釋道：「中國敘事傳統包括幾個體類？它們是否都有各自的美典？這些沈重的問題不是一本論集載得動的」。

此即可看出梅先生對高友工後來的興趣、志業及理論實已頗有隔閡。

高氏固然論了詞又論律詩，可是詞與律詩都屬於他所說的抒情美典。在〈中國文化史中的抒情傳統〉一文裡，他以唐之律詩及草書、五代及宋之繪畫做爲抒情傳統的代表；後來則在宋代補上了詞。〈小令在詩傳統中的地位〉一文說小令把抒情美典在時空架構上擴大了、創作活動的層面加深了，到南宋之長調則演化成一種更深刻的形式。〈詞體之美典〉又說長調這一形

神與抒情傳統〉均發布於蔡所主編的《抒情的境界》中。該書及其姐妹篇《意象的流變》，可說即是一個運用當時所理解的抒情傳統理論來具體解析中國文學、中國文學史的範例。我也是其中主要作者之一，故亦頗有人把我列入抒情傳統論述的譜系中。但該書在聯經出版公司印行時，高友工對戲曲美典、小令詞，乃至抒情傳統在中國文化史中之發展等文，其實都還沒寫出。故高氏雖爲抒情傳統某些說法的創造者，其學說反成於其理論已流行之後甚久，這是很多人未注意到的。

式之深邃乃是抒情精神之極峰。因此，由體類說，固可云有律詩之美典、詞之美典，但二者其實同屬於抒情美典。

同理，高友工說的戲曲美典，正是敘述美典之代表。小說變文等，縱或另有美典，亦皆可綜括於敘述美典中，〈中國敘述傳統中的抒情境界〉一文分析的不就是《紅樓夢》跟《儒林外史》嗎？

因此，美典有廣狹兩義。狹義地說，每一體類都各有其美典。廣義地看，體類並不重要，抒情與敘述兩大美典並不只表現在抒情詩和戲劇上，故亦不能僅由體類論。

這才是高友工理論的精義所在。因爲抒情美典不僅不限於抒情詩這一體類，甚且根本不限於文學：「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爲此一抒情傳統的中流砥柱」。[7]依高氏看，抒情美典乃是彌漫貫串在整體中國文化中的，成爲中國文化之主流或主要部分。因此，他雖分說抒情與敘事兩大美典，可是重點又在抒情而不在敘事。因爲：依其理解，敘述美典在中國，最終乃是要消融在抒情傳統中的，此即《紅樓夢》《儒林外史》雖爲小說而顯示爲抒情境界之故。梅氏對他這位老友的認識，可說路頭稍差，遂爾全不中的。

（二）中國文化的性質

在〈文學研究的美學問題〉下篇，高友工說道：「我個人以爲這個（抒情）傳統特別突出地表現了一個中國文化的理想。而這種理想，正是在抒情詩這個形式中有最圓滿的表現」，這是抒情傳統與抒情詩這個體類的關係，但接著他就說：

---

[7] 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉。

> 抒情，從我們以前的討論中看，已說明它並不是一個傳統上的體類的觀念。這個觀念不是專指某一詩體、文體，也不限於某一主題、題素。廣義的定義涵蓋了整個文化史中某一些人（可能同屬一背景、階層、社會、時代）的意識形態，包括它們的價值、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。

抒情詩這個大體類包含了律詩、絕句、詞等小體類。由於它們格外能體現此一「理想」，故高氏稱此理想爲抒情精神或抒情的傳統。但這個傳統並不只表現於詩詞等體類中，高友工已說得很清楚了。

相對於抒情精神、抒情美典、抒情傳統的，乃是悲劇精神、敘述描寫傳統、劇劇美典。它亦圓滿表現於西方悲劇中而爲另一文化史上的理想：

> 既然我們的抒情精神是拿中國的抒情詩傳統作為一個範例，這裡所謂悲劇精神實在也是隱以整個西洋文化中從希臘史詩悲劇一直到今天的寫實和諷喻性的戲劇這個傳統為悲劇的範例。……悲劇精神似乎是一種最能傳達敘述描述傳統中的一種極端性的理想。

既如此，抒情傳統、抒情精神跟敘述傳統、悲劇精神亦可視爲中西文化之對比。不過，高友工對此並未深入發揮，只就中國這一面說。云：「無疑地有人會以此推想，我是在以此抒情精神爲中國的文化精神，以悲劇精神爲西方的文化精神。姑不論這種簡化的公式是否有意義，我個人根本對中西文化比較這個題目沒有太大的興趣」。

據此觀之，他比較像是做「理想型」的研究，找出兩個對比項，一是主觀面的，即以表現心境爲主的抒情傳統；一是客觀面的，即模寫物境爲主的敘述傳統，他稱此爲兩種基本創作類型。不同的文化，在此基本創作類型中各有偏重，影響到其文學中的體類發展。中國偏於抒情，故抒情詩爲勝、抒情傳統占絕對優勢。西方偏於敘述描寫傳統，悲劇則爲其極至表現。西方當然也有抒情詩，正如中國也自有敘事傳統（narrative tradition）。可是西方抒情詩未必能極至地體現抒情精神；中國的敘事傳統，高友工也說：「我可以推想的是：在中國，它未見得反映前面所提的一型態悲劇精神」。

換言之，敘述傳統在中國，可能是不究極的發展，抒情傳統較之更爲重要，故高友工後來所論幾乎均集中在說明抒情傳統，講敘述傳統也著重在說明它如何由敘述轉入抒情，形成「敘述傳統中的抒情境界」。

二

因此，論高友工，首先應知他不是由體類論文學。恰好相反，他是說文化或文學的某些傳統傾向會影響到體類的發展。其次，當知高友工不是比較文學或比較文化的進路，只是一種對中國文學及文化的解釋。再者，其解釋，形式上採用結構主義二元對立的對比分析，以確立兩個理想型；內容上，對中國文化的解說則採取當代新儒家的心性論取向。

（一）抒情美典

他的二元區分是這樣的：語言中分延續與傳移，文學分表現與創造。表現形成了以表現心境爲理想的抒情傳統，本體是人的心境，代體是心境的延續；創造指以模仿創造物境爲理想

的描寫敘述傳統，本體是外在的物境，代體是另一獨立的本體。故描述者一方面描述著外在世界，一方面又創造了一個假想的獨立世界。這時描述者彷彿站在現實之外，亦在其所創造之世界外。反之，抒情者之抒情過程（expressive act）是與其抒寫對象溝通爲一的，因爲他抒寫的對象正是自我的感情。此即抒情過程與描述過程之分。

同理，抒情體現了自我與外境的和諧狀態，描述則是自我與外境分離的。傾向於前者的一圈人，其美的理想是和諧；傾向於後者的一圈人，卻是想建立一個「抗衡對峙」的境界，以張勢（tension）爲美感。

又，抒情美典乃表現內心之美典，敘事美典爲模仿、寫實之美典。前者是內化的，見諸象意；後者是外現的，訴諸代表。前者重在創作過程，後者重在藝術成品。前者以作品爲內心之象徵，後者以作品本身具其價值。前者重視美感經驗本身，後者則是創作目的論的。前者之內容爲抒情自我之現時經驗，後者之內容爲所創造之人物、觀點等……。

這一系列區分，所建立的「美典」，指的就是兩種理想型。這種理想型，在不同文學體類或文學史、文化史各階段中並不會完全體現或完全相同，故他另一系列的說明，就必須如上述諸文論詞論律詩論戲曲小說各體類，或如〈中國文化史中的抒情傳統〉那樣分說歷史各階段的論文。

（二）何以形成抒情傳統？

依其說明，中國文化文學中抒情傳統是占絕對優勢的。爲何如此？他認爲形成此一傳統的原因在於中國的心性論：

> 中國傳統中……即使對物有所懷疑，對我卻大體上是肯定的，而且是一切哲學思想的前提。因此屢見不鮮的問題都

是此一「自我」的意義，或者說此一「自我」在何種條件下可以達到某些理想境界？因此「心境」的存在，不但不予懷疑，而且是生命價值的體現。[8]

理論上，抒情傳統是源於一種哲學觀點。……它肯定個人的經驗而以為生命的價值即寓於此經驗之中。……前面早已論及中國傳統中對「心境」及「價值」的看法，這種看法自然是與此一「抒情」的架構相通的。個人的經驗可以成為此一具體的「心境」，生命價值即蘊藏於此「心境」之中。[9]

在整個中國哲學走修身養性這個實踐的道路，正如中國藝術走抒情的道路同源於在思想史很早即由客觀的物或天轉向主觀的心和我。……牟宗三的《中國哲學十九講》中以「中國文化在開端處的著眼點是在生命……所以重德」「根本從頭就是從實踐上來關心」，因此他把這種從主觀上講的形上學叫作「境界形態的形上學」，與客觀的從存在的講的叫「實有形態的形而上學」相提並論。而我們對論中國的抒情美典正是從這種境界形態的自我實踐中發展出來。[10]

王德威曾說：「關於抒情傳統的譜系，除了陳國球所探討的陳世驤、普實克等這一系外，也不要忽略五〇年代前後，新儒家學者如徐復觀談中國藝術精神、唐君毅以故國山川的悲情來看待中國文明的重建；另外像是對岸的朱光潛與李澤厚進行的美學論戰、沈從文四十年後才被發現的論抒情文稿，還有像是胡蘭成的論述。這些意見在四、五〇開始浮出地表，形成一個大的脈絡，而尤其在隨後的台灣地區影響深遠」。[11]話講得不錯，但談高友工

[8] 高友工，〈文學研究的美學問題．上〉。

[9] 高友工，〈文學研究的美學問題．下〉。

[10] 高友工，〈中國文化中的抒情傳統〉。

[11] 王德威在 2009 年 4 月 25 日「抒情的文學史國際研討會」綜合座談上的發言。

的思想淵源，不能如此氾濫，應就其直接有關係者說。這個關係就是當代新儒家，而此一關係卻從來沒人好好談過。

高友工多次提及他對中國文化的解釋師法徐復觀先生之說，[12]上述引文也表明了他還參考過牟宗三先生不少著作，對唐君毅則無太多取法。徐牟論中國文化，皆以心性論爲大本主軸。高友工由此獲得啓發，故曰中國思想史很早即由客觀面轉入主觀面，重視內在的個體生命。他認爲這種內化的視角，與「抒情」之著重表現內在自我心境是同構、同源的。抒情傳統形成之早，以及它在後世勢力之所以那麼大，均與此一文化之內在理路有關。

這是指抒情傳統形成的原因，形成抒情傳統的原因既與整個思想史的內涵及傾向有關，則抒情傳統之內涵當然也就跟中國思想哲學所強調者相同了。

例如高氏說在抒情傳統中核心要義是在個人心境裡實現其理想，此一理想即自然、自足、自得、自在之精神實現，亦即體現爲和諧。故抒情體式之一重要條件便是能達到主客合一，個人心境能在其他人心境中繼續存在，則是藝術創作的一種理想，可與立功立德相比。此種立名之名言，乃是全體人格之表現，故風格與人格相通。……。這立功立德立言、主客合一、自在和諧、人格通於風格等等，不都是新儒家所詮釋的中國思想基本特徵嗎？抒情傳統所顯示的，也就是這些特點。

---

[12] 但高先生論藝術精神其實迥異於徐先生，這一點，兩個人都未能察覺，故徐氏甚至說高氏論文學研究之美學基礎一文，乃其來台後所見到最好的文章，高則說他論中國文化師承徐先生。可是徐先生所談的藝術精神，不論從孔子說或由莊子說，都有一個自我提升或轉化的歷程及工夫，如孔門的克己、歸仁，孟子的養氣，莊子的心齋坐忘。高先生論藝術精神只說抒情，而抒情只涉及經驗。無論其「經驗」如何解釋，均無心齋坐忘之類工夫義。

（三）抒情傳統的歷史發展

依高先生早期的看法，這樣的抒情傳統，也和思想史一樣，乃是在很早就已確定是這麼個走向的，故〈文學研究的美學問題〉下篇說：「我個人以爲中國抒情傳統從《詩經》開始就在有意無意地建立一套有豐富象徵意義的直覺形象的典式。這屬於中國詩語言的專題，將來另文再詳論」。

但他後來並沒有如陳世驤那般，以《詩經》爲抒情傳統的開端，專門著文申論之。[13]甚且他根本脫離了語言或詩語言的範疇，改從文化史的角度來談，不再扣住《詩經》，也不由語言說起。

〈中國文化史中的抒情傳統〉一文認爲先秦兩漢是抒情美典的萌芽期，本期以音樂美典爲中心；六朝爲奠基期，以文學理論爲中心；隋唐爲實踐期，以律詩草書理論爲主；宋元爲綜合期，畫論把前此各偏一隅之理想綜合之。

〈試論中國藝術精神〉一文賡述此義，且謂此說與余英時「中國文化的四次突破說」恰相呼應。[14]第一次在春秋戰國，「最典型的抒情藝術形式實在是在音樂」。第二次突破在漢魏之際，五言詩出現及〈文賦〉《文心雕龍》等文學理論確定了抒情美典的匡廓。第三次突破在唐宋之際，律詩絕句重新回到音樂的詞

[13] 高友工的抒情傳統論與陳世驤的抒情傳統論差別甚多，但絕少人注意，大抵皆混用之，包括蔡英俊論抒情傳統也仍由《詩經》講起，與高先生不同。

[14] 余英時先生論哲學的突破，係受雅斯培啓發，本來只談了春秋戰國軸心時代一段。一九八一年我在〈唐傳奇的性情與結構〉一文中把中唐列爲另一次哲學的突破，余先生可能又轉受我之影響，也可能另有所見，才講「中國文化的四次突破」。不過，雅斯培的軸心時代哲學突破說，本身是有大問題的，我們當時使用，都有點「託古改制」的味道，並不嚴謹。對雅斯培理論的檢討，另詳龔鵬程，《中國傳統文化十五講》第十二講，（北京：北京大學，2006 年）。

體中去發展，繪畫更提供了一個新的理想形式。不過，盛極而衰，「抒情美典在此正宗畫論裡完成了，但也葬身於此了罷！」第四次突破便不再是抒情美典本身的發展，乃是抒情的內向性美典，與戲曲的外向性美典由對峙走向結合，由《牡丹亭》到《桃花扇》《長生殿》，小說到《紅樓夢》《儒林外史》，成爲高峰式的總結。清代詩詞雖然也很盛，但「作爲一個傳統，也許只是一個無根之蘭」，不足多敘矣。

在這種文化史描述中，早期的音樂，乃是既與禮相通，又與詩、歌舞蹈結合的一個綜合形式，故不僅是「詩語言」的問題。相反地，「詩言志」只是整個音樂活動中之一部份，正因「言之不足」，所以才要「聲依永，律和聲」，乃至足之蹈之。言爲何會不足呢？高友工說：言是代表性的，音樂則是象徵性的。前者是「外」的語言，後者才是「內」的語言。

早在〈文學研究的美學問題·下〉，高友工即曾用「詩言志」來概括抒情美典，云：「這一套……美學思想可以以中國傳統上對『言志』的一種解釋來做爲典型代表」。但到這時，「詩言志」卻顯然已不能荷此重任。之所以如此，是因高友工已覺得語言本身有問題，抒情傳統不該由詩或文學講，而將其開端歸予音樂：

> 是因為文學是所有藝術形式中最要依賴語言文字的，而語言文字的最大特性是它的代表性。因此文學很難獨立於哲理或史錄之外，散文的辨理和紀事的功能顯然壓過了它的文學性。詩歌不僅《詩經》是如此，即如《離騷》……，明確的是為了『信而見疑，忠而被謗』，自怨而寫。因此這類文學反而導引了兩漢以夸飾為主的大賦」。[15]

[15] 高友工，〈中國文化中的抒情傳統〉。

反之，音樂「因爲它不是代表性的寫實材料，而是象徵性的抽象材料」，故成爲最典型的抒情藝術形式，自春秋戰國以降四、五世紀，只有音樂理論在美典上有不斷的發展。[16]

據此，高友工認爲抒情傳統開端雖早，但在文學的表現上卻甚遲，漢代文學理論只是政治哲學之附庸，賦是對外的舖寫，散文的紀事功能也大於抒情功能，要到〈古詩十九首〉出現，文學上的抒情傳統才算奠立。過去文學史上也有抒情之作，但都有具體之對象，故爲贈答體的抒情，古詩十九首才開創了內省的抒情形式，爲爾後詠懷、感遇之開山。

漢末魏晉之文學理論也同樣由社會功能面轉向個體生命。〈文賦〉即文學理論走向抒情的宣言，文學的重心由作品移向作者，討論作者「爲文之用心」。到《文心雕龍》，講神思、講情文，對「內化」與「象意」這兩個抒情的核心原理有更深刻的闡述。唐代乃是魏晉以來第二次突破的收場，律詩和書法即是它的表現。律詩完成了在詩歌形式中體現「意」的結果，書法則以其楷或草體現「氣」。因此，在書法中，文字乃是象意的媒介；在詩中，律詩本身就是內省的形式。

唐末的突破，帶來抒情美典的發展，高友工在〈中國文化史中的抒情傳統〉〈試論中國藝術精神〉裡是以文人畫來說明的。只談文人，而不再討論其文學。直到〈小令在詩傳統中的地位〉〈詞體之美典〉等文才做了些補述。大意謂詞改變了詩的齊言與句聯形式，產生了新的節奏，因而把抒情美典在時空架構上擴大了、創作活動的層面加深了，由小令到長調，乃愈來愈成爲一種比詩更深刻的形式。

[16] 高友工，〈論中國藝術精神〉。

元明以來之小說戲曲，高友工認爲那基本上屬於外向美典，以外現、想像爲其原則。其來源則是快感、娛樂、口語使用、禮儀功能等，與抒情傳統恰好相對。不過這個美典後來又受抒情傳統之影響，逐漸變爲抒情的。

這就是抒情傳統歷史變遷或階段性的說明。

三

高先生所論抒情傳統、抒情美典等，大體意思如此。他的文字糾繚、理路夾纏，囉嗦反複，同中有異，後先又未必相同，但大脈絡很清楚。依一種二分法建立抒情與敘述兩大傳統，再說明抒情傳統之歷史發展狀況，很便採摭，故產生的影響甚大。

不過，高先生此說亦是經不起推敲的。貌似謹嚴而推論跳躍，看來脈絡井井，實多獨斷臆說，要反駁他，一點兒也不困難。

（一）形式

舉個例子。他論〈中國敘述傳統中的抒情境界〉，以《紅樓夢》《儒林外史》爲說，謂其借敘述之規套以表抒情。解釋這一點時，他上溯《離騷》及〈五柳先生傳〉，說明抒情與自傳、抒情與傳奇的關係，並就《紅樓》書中母題、夢、形式化意象結構等細細分析之。論旨甚爲繁賾，頭頭是道。但請問：《紅樓夢》一書不是打問世以來就一直有人認爲是影射或描寫時事的嗎？說它是寫明珠家、傅恒家、順治家、袁枚家事或泛論明清史事等，索隱鉤沈者，迄今不絕，乃自傳說之一大勁敵，相與纏鬥不休，他們內部也爭辯不已。而高先生的解釋，前題是自傳說。此書既是自傳，則它藉敘述以抒情云云，何需你說？不是廢話嗎？不是前題預設著答案嗎？可是，《紅樓夢》到底是外向型美典還是內

向型美典？若由索隱派來看，那就會跟高先生之說迥然不同。索隱各派，所見各別，但認爲該書是描述外在世界或史實，卻是一致的。因自傳說在學院中較占勢力，我們論《紅樓》時也常逕就曹雪芹自傳這個角度去說，不甚理會索隱派，視爲已打倒之典範。可是從歷史上那麼多人曾以外向型美典看待《紅樓》，仍可讓我們發現：一篇作品，究竟是抒情美典或敘述美典，不是現成自明的，亦未必是作品本身的性質，而是在讀者之詮釋中形成的。

可惜高先生慮不及此，因此他的討論幾乎全是這樣自說自話。用結構主義形式分析的方法，就作品，甚且僅就其形式分析之，然後便說此形式即體現爲抒情精神。

如其論律詩，不僅有〈律詩的美學〉一文長達四萬餘言，更在〈中國文化中的抒情傳統〉等文中反覆論之。主要論點是律詩這種形式體現爲一意的形構（structuralization of aesthetic idea），故律詩本身就是內省的形式。因爲「律詩分爲兩部分：本體，四韻律的前三聯；結語，尾聯。前者是對象的描述，尾聯則是現時自我對「境」的內省及判斷，所以詩人的活動可以視爲感覺活動、心理活動跟表現活動一系列的發現。[17]

但是，非常明顯地：一、同一個律詩形式，不是既可以抒情地表現自我內在之心境，同時也可以「爲時而作，爲事而作」嗎？二，律詩就只是八句四聯嗎？唐人所重之排律怎麼說？三、律詩章法結構就只此一格嗎？隨便舉一首，李商隱〈富平少侯〉：「七國三邊未到憂，十三身襲富平侯，不收金彈拋林外，卻惜銀床在井頭。綵樹轉燈珠錯落，繡檀迴枕玉雕鎪。當關不報侵晨客，新得佳人字莫愁」，尾聯何嘗轉爲現時自我之內省？[18]

---

[17] 高友工，〈文學研究的美學問題．下〉。

[18] 這類詩很多，義山〈重過聖女祠〉：「白石巖扉碧蘚滋，上清淪謫得歸遲。一春夢雨

純從形式看，此即不能不說高先生對中國詩的形式傳統實在太過隔膜，有洋牧師說佛經的味道。以他引用過的《文鏡秘府論》爲例。該書地卷論十七勢，就有第一句直入本題，如王昌齡〈見譴至伊水〉:「得罪由己招，本性易然諾」者；[19]有第二句見意，如王氏〈登城懷古〉:「林藪寒蒼茫，登城遂懷古」者；有第三、第四句始見意者；又有先寫兩三句物，然後比興見意者；還有末尾不作抒情語，而以景語作結，所謂:「入景語始清味」者等等。高友工先生所言，大約僅屬其中「含思落句勢」那一種，指:「每至落句，常須含思」。

律詩章法形勢之變，宋元以後更遠遠超過了《文鏡秘府論》以上所論，高先生說律，卻只就前三聯末一聯爲說，何其隘耶？何況，就算律詩真如高先生所云，爲一內省的形式，那就更有趣了。就像《紅樓夢》明明有一大堆人是把它看成非內向美典的，那一大堆拿著律詩形式指物敘事說理紀史的作品可怎麼說？

小令、長調的情況亦復如此。

常飄瓦，盡日靈風不滿旗。萼綠華來無定所，杜蘭香去未移時。玉郎會此通仙籍，憶向天階問紫芝」,〈贈杜司勳十三員外〉:「杜牧司勳字牧之，清秋一首杜秋詩。前身應是梁江總，名總還應字總持。心鐵已從干鏌利，鬢絲休嘆雪霜遲。漢江遠弔西江水，羊祜韋丹盡有碑」，全詩都就題詠對象寫，結尾並不收歸己身。此類寫法在詠物、記事、詠史中均極常見。此類詩未必無情，但情在對物之敘述時見，表現對物的理解與好惡態度，但並不表達自我內在的經驗。

[19] 律詩中，如李商隱〈杜工部蜀中離席〉:「人生何處不離群，世路干弋惜暫分。雪嶺未歸天外使，松州猶駐殿前軍。座中醉客延醒客，江上晴雲雜雨雲。美酒成都堪送者，當壚仍是卓文君」,〈詠史〉:「歷覽前賢國與家，成由勤儉敗由奢。何須琥珀方爲枕？豈得真珠始是車？運去不逢青海馬，力窮難拔蜀山蛇。幾人曾預南薰曲，終古蒼梧哭翠華」，都是首句直入本題的。對一件事，我的態度、判斷皆在首二句，底下則是對該事該經驗的敘述，並不是倒過來，到尾聯才做現時自我對境的內省與判斷。舉此以概其餘，另外的章法問題就不再細說了。

詞與詩之不同，高先生從詞打破齊言及聯的形式入手，詳做解說，固不能說毫無價值，但此種形式之變到底與抒情傳統之發展有何具體關係，其實他並沒有闡述。於是就造成了幾個問題：

一、詞以抒情爲主，乃某些人以含蓄言詞所形成之詞史觀，高先生受其影響，而其實不然。詞本來就敘事、言情、說理、賦物，靡所不有。不但所謂敦煌民間詞如此，宋人亦如是也。歐陽修〈漁家傲〉分咏十二月，情況類似雜事詩，記風土人情；趙令時〈商調・蝶戀花〉敘西廂故事，爲金院本元雜劇之淵源；北宋末年，滑稽詞且大盛，《碧雞漫志》云：「長短句中作滑稽無賴語，起於至和；……其後祖述益眾，嫚戲汙賤，古所未有」；又，宋金全真道士亦無不作詞，有詞集，他們以詞說練丹之法、講修仙之訣，亦蔚爲大宗。做文學研究的人，只讀了一些選本，就大談「詞本艷科」「最適合抒寫芬芳悱惻之情」，實在太可笑了。[20]

二、高先生已說：「民歌體的早期詞似乎又回到口語詩歌所發展的敘事美典了」「以敦煌詞與同時文人詞來比較，前者重視敘事美典，是一種外向的美感」，可見同是小令，既可爲敘述性美典亦可爲內向之抒情美典，正如律詩本身既可用來抒情亦可用以敘事。既如此，專說小令之美典便無意義。長調情況也一樣，長調早就有了，高氏也說：「長調在文人採用之前是以描述體爲主」，不是南宋才逐漸演化而成。可見它也並不都是抒情美典。

二、小令和長調這些形式本來既可抒情亦可敘事，後來若真如高先生所云越來越偏於文人抒情，則高先生就須具體說明小令長調在文人手上，形式有了什麼變化。可是我在前面已講

[20] 另詳龔鵬程《中國文學史》第四七章，（台北：里仁書局，2009 年）；〈詞史上的陳亮〉，杭州第一屆陳亮國際研討會論文，2005 年。

過，高先生對此其實並未論及。說「其實」，是指他彷彿曾解釋了，但實質沒有。爲什麼？

小令部分，他只說：「詩人開始把詩中的平仄對仗移植到詞中以後，文人詞爲適應這些不同調式又形成了一種新的美典」，似乎文人詞與伶工或民間曲詞之不同，即在「把詩中平仄對仗移植到詞中」。除此之外，他的分析都只在解釋詞如何與詩不同。

可是，說文人把詩中平仄對仗移植到詞中，是荒謬的。小令早就有對仗，如〈南歌子〉，又名〈風蝶令〉，唐教坊曲，即例用對句起；〈漁父〉，〈漁歌子〉，亦唐教坊曲，中間三言兩句亦例用對偶。〈憶江南〉《樂府雜錄》云出李德裕，又名〈謝秋娘〉，中間七言兩句也用對偶。宋人長調反而幾乎沒有用對仗的規矩，〈絳都春〉前片第五句、後片第四句，都以下句前四字與上句對偶，是少數例外。

我們知道：詞的體式，他所謂敦煌詞或民歌體早期詞，跟文人創作並無不同，大家都是倚聲而作，體式上該平該仄、該對仗，大家便即照作，除非不嫻曲律才會不顧聲腔。故文人詞與伶工詞之不同，不在體式，更不因文人用了對仗，而在內容。王國維說李後主變伶工之詞爲士大夫之詞，其變豈在體式乎？東坡爲北宋文人詞之代表，所寫各詞牌，體式上不仍是當日通行之曲嗎？

長調的問題也是這樣。

長調，早就有了。〈水調歌頭〉乃唐大曲，〈八聲甘州〉爲唐邊塞曲，〈六州歌頭〉係鼓吹曲，〈木蘭花慢〉是唐教坊曲，〈祝英臺近〉則唐代民間歌謠也，〈雨霖鈴〉〈二郎神〉〈拜星月慢〉〈望遠行〉〈洞仙歌〉〈摸魚兒〉亦皆唐教坊曲，〈劍器近〉爲唐舞曲，〈念奴嬌〉也可能出自天寶中，足見長調慢詞本來早有。

因文人不嫻曲律，難以掌握，故早期所作，僅以小令爲主。待柳永周邦彥之後，才漸多有之。南宋姜白石、張炎、吳文英等以音律相矜，亦遂常於此施展手段。但若以爲長調乃南宋才發展出來便謬甚矣。

高先生講長調，只依吳世昌先生說，說長調在形式上有了領字托字，並大量使用四言或六言。完全沒說明早期描寫體的長調如何到了文人手上就變成了他所說的抒情美典，更沒注意到同一個形式，在東坡可能用來抒情，在柳永則可能用以敘事，問題根本不在形式上，而在所謂氣韻、胸襟、表意內容上。

僅由長調之形式說，宋代長調之發展，主要推動因素，恐怕也恰好不是高先生說的抒情云云，而是敘事技術。北宋柳永採作賦之法作慢詞；南宋以咏物、祝壽、社集爭勝爲長調，才是讓詞藝有所進展的關鍵。高先生可能對具體的宋詞史不太熟悉，故僅拏住一個抒情傳統的大框架，以形式分析之法，架空談之，故觸處皆誤也。

總括這些錯誤，我們可以發現高先生這些論述都是就文類做語言形式分析，然後指出其形式潛在的美感意識。但這只是他的表面論述方式，實質上卻是先認定了文化中具有抒情內省的傾向，會影響到文學乃至非文學體類之發展，然後就各體類一一說明之，也就是先射箭再畫靶。雖說畫得也頗粲然，團花縐錦，實則如開玩笑一般。

這是他論體類、論形式方面的問題，接著再來看他怎麼論理念與傳統。

（二）理念

顏崑陽曾批評：抒情傳統的講法中「情」所指涉的範疇，是未經分析及界定的，卻被極大化地涵蓋了情、趣、意、志等所有

因生於主體性的心理經驗。這些心理經驗，在中國古代的文學論述中，往往被視爲不同的文學質料，「情」僅爲其中之一。在各種質料與不同的形式有機結合之後，便成爲範限、區分各殊文學類型的特徵。然而，當「情」的範疇被極大化爲普遍本質，則不但「抒情詩」做爲一種特殊文類，已無從界定；甚至一切依特定質料與形式所範限、區分的詩歌類型，例如敘事、詠史、寫物、玄言、山水之別、唐詩主「情」而異乎宋詩主「意」等 ，皆成無效的虛說。因此，此一論述譜系以從某些各殊文本如《古詩十九首》等，所觀察到的「偶有性」，極大化爲中國一切文學的普遍本質。這是以歷史性存在的各殊文學現象爲依據，卻朝向「形上學」推導的論述。如此，則文學史的建構，恐離事實甚遠，而成爲「民族文化精神史」的哲學性論述。

這個批評很好玩。他本想由抒情傳統來看清文學史諸現象，卻看到了形上學，所以感到失望。我們未必要有他這種情緒，但這當可提醒我們：高先生的論述有形上學性質。

我在前面已介紹過高先生對抒情傳統在各歷史階段中不同表現的看法。諸君若回顧高先生之說，自會感受到那是一種黑格爾式歷史哲學的講法，某一精神或理念在不同歷史階段盤旋前進，有生發、有曲折、有發展，各有其表現。熟悉當代新儒家理論的朋友，或許還可想到牟宗三先生的《歷史哲學》。

高先生把中國文化史概括爲抒情與敘述兩大美典之起伏交涉。造成兩大美典之分立者，或歸因於階級（文人／民間），或歸因於語文（文字／口語），或歸因於審美（美感／快感、娛樂、實用），但不論如何，兩大美典之起伏交涉，即構成了高先生對中國文化史之理念的解釋。

什麼叫歷史的理念的解釋？牟宗三先生說：「歷史是集團生命的活動行程。集團生命底活動，不論其自覺與否，均有一理

念在後面支配，理念就是他們活動底方向。因此，了解歷史，是要通過『理念』之實現來了解的」。

依此，牟先生論中國史，特言其「文化生命」。認爲中國文化生命主要在表現出了道德主體與藝術性主體，而表現此主體之背後精神，一曰「綜合的盡理之精神」，一曰「綜合的盡氣的精神」。講歷史，據牟先生說，又必須：「從精神之所以爲精神之『內在的有機發展』言，必在各民族之發展途程中一一逐步實現而無遺漏」。[21]

牟先生這種「歷史的精神發展觀」及他對理念的分析，無疑對高先生有重要參照作用。牟先生雖分盡理與盡氣兩種精神，但他整個哲學是強調要「逆氣顯理」的，因而氣這部分所述甚簡，僅在第三部第三章中發揮之，其餘見諸《才性與玄理》之一部分。其他著作均重在闡明中國史上理性之內在表現、超越表現等等。論中西之不同，亦僅就理這方面論，說中國是綜合的盡理精神，西方是分解的盡理精神。高先生分立抒情美典與敘述美典，而主說抒情美典，論述型態大類牟宗三，只未就抒情說中西方抒情有何不同而已（但曾略言中西敘述當有不同，敘述美典在中國或未表現悲劇精神）。

可是，由於高先生與牟先生的學養或知識結構不同，他無法如牟先生那樣哲學地解釋歷史。[22]

牟先生長於形上學，因此論精神之所以爲精神之內在有機發展，多就其精神之形上學意義說。高先生所長則不在此，對牟先生所言之形上學問題亦並不理解。例如他引用牟先生著作，云牟氏分形上學爲從主觀上講的境界型態和客觀上講的實有型態兩

[21] 牟宗三，〈自序〉，《歷史哲學》，收於《牟宗三全集》，（臺北： 聯經，2003 年）。

[22] 如何哲學地解釋歷史，見牟氏該書第三版自序。

型，他說的中國抒情美典即由此境界型態的自我實踐中發展出來。但牟先生其實不是把中國視爲境界型態，以西方爲實有型態的。牟先生認爲儒家及西方都是實有型態，只是不同的實有型態罷了，道家才是境界型態。高先生於此，誤解大了！[23]

不但如此。牟先生是說：境界形態，是依觀看或知見之路講形上學；實有形態，是依實有之路講。但西方是觀解型的實有型態，對象與主體分離。儒家則爲實踐型的。高先生也完全理解錯亂了。

再說，由主觀上講形上學，是要有實踐的，不論是道德的實踐或人格美感上的，均須對生命氣質之雜、情欲之偏、識染之妄有所超越或轉化。這也就是牟先生一再說要逆氣顯理的緣故，用宋明理學家的術語說，則是「以性制情」，豈能借之以言抒情？

此外，高先生反覆說抒情，可是對中國文化中「心、性、情、氣、志、意，才、理」之間的複雜關係，竟毫無辨析疏理，僅以抒情一辭籠統言之，亦肇因於他對形上學不甚了了之故。

以此，高先生自然不能如牟先生般，直論精神之內在有機發展，而是一方面搭著史事的框架，（如余英時的中國歷史四次突破說），一方面運用語言分析，去討論具體詩、書、畫的形構問題，以此來說明精神理念逐步實現之狀況。相較之下，牟先生如馭劍飛行，又如羚羊掛角，不免蹈虛；高先生則香象渡河，頗爲徵實。無奈既是論理念、說精神，則徵實之技，猶如藤蘿網水，曷能得哉？強以史事、形式言之，反多附會之弊。形式部分，前已略言，茲再看他論史事的問題。

---

[23] 我在一九八四年〈中國哲學之美〉中才改造牟先生的說法，認爲中國都是境界型態的美學，收入《文學與美學》，（台北：業強，1986 年）。

（三）傳統

他說抒情傳統最早見於音樂，文學是不行的。因語言文字本身就是代表性的，適宜辨理與紀事，抒情能力不及音樂。後來文學走上抒情的道路，乃是漢魏之際社會變動的結果。社會變動，引發了名教危機，知識分子由社會的外在的道德世界退隱到一個自我中心的內在的世界，故自我精神之自省與表現便成一新時代之標幟，走出了一個新方向。

如斯云云，至少有下列一大堆問題：

一、音樂既是最早的，也是最典型的抒情藝術形式，爲何後來不再發展，反而只在文學、書法、繪畫各方面表現之？若說漢魏之內向轉化可以解釋原先不適於抒情之文學變而朝抒情發展，那麼原先就表現爲抒情之音樂，理應更是大有可爲，何以竟爾沈寂，讓出抒情傳統的舞台？

二、說明爲何最早是音樂而不是文學做爲抒情藝術之典型時，高先生講的是語文本身的問題。說文學終於走上抒情之路時，高先生講的理由卻是人的問題，說是因人的心境轉變了。你不覺得這是前言不搭後語嗎？人的心態由外轉內，語言文字用於抒情之限制就消失了？

三、由社會史看，魏晉到底是個名教危機，士人以自我爲中心之社會，抑或是個名教森嚴的禮法社會？文家缺乏歷史知識，往往想像魏晉屬於前者，實況恐怕剛好相反。魏晉南北朝是士族門第社會，門第中人既要累世官宦，又須經學禮法傳家。這才是當時的社會結構。士人偶爾之任誕、逸豫時之玄談、甚或退隱之自樂，都不是主要的。[24]

[24] 此問題，我曾在《孔穎達周易正義》第一章談過，（台北：文史哲，1979 年），二0

四、回到文學史來看。甲、文學由非抒情走向抒情，假若起因於漢魏間的社會變動，則〈古詩十九首〉分明早於這個時代甚多，爲什麼它竟忽然提前開拓了一種新的形式？

乙、如果〈古詩十九首〉已表現爲抒情美典，漢魏社會變動說還有必要再提嗎？

丙、高先生又說漢魏之際形成內向之路以後，直到盛唐，「抒情主義的氣勢，似乎壟斷了整個文學界。不論歷史家和思想家如何寫他們的作品，就文學價值而言，讀者往往以其抒情性爲標準」。[25]也就是說：從魏晉至盛唐，抒情美典已成文壇主流。文學史實況真如此乎？

翻開《文選》，劈頭看到的，就是被高先生歸類爲非抒情美典的賦。而六朝的賦，由左思之賦三都、吳都、魏都，潘岳賦藉田、射雉、西征，孫興賦遊天台山，鮑照賦蕪城，何晏賦景福殿，郭璞賦江，謝惠連賦雪，謝莊賦月，張華賦鷓鴣，顏延年賦赭白馬，都是延續漢人寫京城畋獵物色之風的。言志的閑居、嘆逝、懷舊等，數量既少，又皆放在外向美典之後。

詩呢？獻詩、公讌、祖餞、詠史、遊仙、招隱、遊覽等亦皆置於咏懷之前。咏懷比例極少，不及半卷；被高氏視爲外向美典的贈答則多達三卷半。然後是行旅、軍戎、郊廟、樂府、挽歌、雜歌等。高先生鄭重言之，以爲抒情詩開山的〈古詩十九首〉，只放在最末尾的「雜詩」中。

0八年收入《中國學術思想研究輯刊》初編，（台北：花木蘭，2008年）；也在一九八六年蔡英俊出版《比興物色與情景交融》時寫了〈從呂氏春秋到文心雕龍〉，繼續討論。近期所論，可見我的《中國文學史》第十一章。

[25] 高友工，〈試論中國藝術精神〉。

文章部分更不用說了。詔、令、教、表、上書、啓、彈事、箋、奏記、書、移、對問、設問、頌、史論、讚、論、箴、銘、碑、墓、行狀，哪一樣是抒情美典？

這是齊梁文壇對文學的看法，與高先生所見全然相反，外向性美典才占壓倒性優勢。《文選》以後，文壇巧構形似，咏物、山水、宮體等非內省型作品仍爲主流，故謂抒情已壟斷文壇、抒情美典已成讀者閱讀之標準等，皆屬高先生或今日部分人之想像，六朝文風，絕不如此。

丁、由漢魏之際到盛唐，抒情美典的高峰，高先生舉律詩與草書爲說，更是奇怪。律體之成熟，一般都說沈佺期宋之問，然後是老杜。但老杜能否代表盛唐，正是文學史上的大爭議所在。杜甫的「詩史」頭銜、詩律之細乃至拗救，還有其歌詩的意識型態，所謂每飯不忘君，都與宋詩關係更爲緊密，而與盛唐詩不類。高先生既參考余英時先生之說，言唐宋之際爲第三次突破，就不能如一般人論文學那樣，只因杜甫生活於盛唐便將他歸入盛唐風格去說，而應注意杜甫還代表了宋詩的文學史意義。可是高先生完全不明白史學界講「唐宋變革」的目的，反而以律詩或杜甫之律來代表第二次突破期的抒情美典高峰，真是離譜之至。[26]

戊、草書的問題也一樣離譜。草書在漢代書法由實用性轉爲藝術性時確實非常重要，若要談草書美典，應在那時談。做爲抒情美典，當在音樂之後、文學之前。放到盛唐就錯了。今人但見張旭懷素之草，便以爲足以爲盛唐精神之表徵，殊不知在書法史上一向只說「唐人尚法」，宋人才尚意。唐人書法之成爲後世典範者，在其法，而不在其草，更不在其尚意。故前期

[26] 具體說律之誤，前文已說過了。

以歐虞褚爲著，其後以顏柳足稱。[27]所謂尚意，才是更接近高先生所說之抒情美典的，但那該放入第三次突破期裡去說，而且也唯有放入宋代去說，才能解釋高先生一再強調宋元繪畫逐漸被書法美典浸潤改造的問題。

以上只是高先生所談第二次突破期所涉及的一些錯誤。其他各期，關係於具體史事者，其錯誤也是一籮筐，我怕再談下去會說出更難聽的話，所以就此打住。讀者只要知道他這個抒情精神史的框架在與具體史事相關涉時，動輒左支右絀、破綻百出也就夠了。

四

（一）

高先生獨斷的抒情傳統是依一系列對比建立起來的：經驗之知／現實之知，同一原則／延續原則、延續／轉移、表現／創造、抒情過程／描述過程、抒情精神／悲劇精神、表現美典／敘事美典、內化與象意／外現與代表、抒情美典／敘述美典、內向的美典／外向的美典、抒情現時與抒情自我／人物與觀點、美感／快感與實用、抒情詩／敘述詩、文字文化／口語文化、意象／動感、題釋句式／主謂句式、節律／節奏、內化／外化、上層社會與其美典／低層社會與其美典、抒情美典／戲劇美典等等。

他總是先把事情分爲二類，然後毫無論證地不斷強調抒情之優勢：「抒情詩的美學在中國傳統中，確曾被普遍視爲文學的

[27] 唐氏書法的問題，另詳我《書藝叢談》，〈唐初書法史初探〉、〈張懷瓘書論研究〉、〈書學與武學〉〈醉書〉各篇，（台北：佛光大學，2001 年）。唐人書法，講究的是中和之美，非草書狂放之美。

最高價值所在」、「長久以來，此一抒情傳統在中國文化中占有極高地位」。[28]

俗話說：謊話說多了也就彷彿是真的了。高先生未必說了謊，但這些話彷若咒語般，反覆誦念，久了也就好像果真是這麼回事。

可是，抒情傳統在高先生的論述中，確實從未被論證過它真「是一個綿延不斷支脈密布的主流」、[29]「抒情美典的獨立也同樣剝奪了其他藝術形式的發展機會」。[30]因此我們無法討論這一部分，只能回頭過來看他的二分法。

（二）

在各種二分中，抒情的與敘述的，是其基本區分，其他各種二分皆環繞它而展開。一般情況下，也就是方便說法的情況下，這樣分，並無大礙，例如抒情言志之詩，跟模山範水、咏史記事之詩，確實可暫時用抒情跟敘述來分。

但問題是：一個文本，到底是抒情還是敘述，正如我在前面說過，它並非現成自明的。且不說《紅樓夢》這樣的「裨史之妖」，頗有人視之爲史，就是古詩十九首，亦不乏論者不以抒情目之。如「青青河畔草，鬱鬱園中柳，盈盈樓上女，皎皎當窗牖」那首，清劉履《選詩補注》即謂其爲：「刺輕之仕進而不能守節者」，朱筠《古詩十九首說》則云此乃：「喻君子處亂世」，張玉穀又指此係：「見妖冶而儆蕩遊之詞」，他們都不認爲這是自省的內在對話（self-conscious internal dialogue），而說它是外向指涉現實事況。

---

[28] 高友工，〈中國敘述傳統中的抒情境界〉。

[29] 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉。

[30] 高友工，〈試論中國藝術精神〉。

在中國文化中，這才是個通例。試看經今古文之爭，其中之一便是《春秋》的性質。古文學派以《春秋》爲史，乃夫子因魯史而作；今文學派則不以爲《春秋》是對外部世界的指涉，而認爲是孔子之詠懷，《春秋》之的微辭、書法，皆其象意之形式。故今文家說經，接近高氏所說的抒情性，古文家說經，近於高先生說的敘述性。歷來「春秋學」分化爲史學及經學文學兩派，即緣於此。清人宋大樽章學誠，把詩之比興、易之取象、春秋之譬況相提並論，併視爲爲文之秘鑰；常州學派以易象及春秋條例說詞之比興寄託，均屬此類。

一本《春秋》，因詮釋進路不同，可歧爲經（文）、史二路，可見抒情抑或敘述，往往不是文本的性質，而是指詮釋的進路。在文學文本中，詮釋者著重其史義的，可謂比比皆是。高友工先生視爲抒情詩原型典式者，乃是「咏懷」這一型，但統觀歷代對阮籍〈詠懷詩〉的解釋就可知：把它朝指斥時世，也就是放入史事中去彰明它，具有高先生所說「外現」「代表」之性質者，實遠多於只把它看成是內在自我的對話、心境之表現，更不用說杜甫號稱「詩史」、白居易倡言「詩合爲時而作，爲事而作」了。對杜甫白居易這類作品，敘述性的解釋更是基調。

（三）

換言之，縱或承認高先生的區分確有道理，這種區分首先就不應在作者和作品那方面找，而應注意到文本詮釋的傳統。何況，抒情的與敘述的這兩者又並不能那麼清楚地分開，二者乃是混融的。

舉例來說。李商隱〈錦瑟〉一詩，謂其爲抒情的自傷身世者，僅爲各種解釋之一，反而說它是指令狐青衣、李德裕、悼亡……等的則更多。這些外向型解釋，傾向史事敘述是無疑的，但王國維替張爾田《玉溪生年譜會箋》作序時，曾概括他們這一路詮詩

法是：「細按行年，曲探心迹」。細按行年，乃是史法，編年譜、考本事、訂作時、詁語言，都有歷史主義氣味。但通過此一史學性的解釋，彷彿把詩視如史傳紀事，想闡明的卻是作者內在的自我。這時，無論詮釋者或文本，遂不能說不是抒情的。

具體解詩時，最能顯示此一性質的，即是比興。

鄭玄《周禮．春官．大師》注云：「比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之。興，見今之美，嫌於媚諛，取善惡以喻勸之」，把比興跟對政治社會的美刺結合起來，比興之技巧，乃具有政治寄託、道德寓意的作用，詩就有了反映政治實相、倫理結構的象徵與暗碼功能。這無疑符合高友工所云外向性美典之特質，與漢三家詩鑿指詩旨、《韓詩外傳》《列女傳》等傅會本事、《白虎通》遽以詩爲三綱五常典章制度的佐證等，屬於同一傾向。

但比興同時又有另一解釋，如《文心雕龍》云：「比者附也，興者起也。附理者，切類以指事。起情者，依微以擬議。起情，故興體以立。附理，故比例以生」。如此解比興，若依孔穎達《毛詩正義》之觀察，或出於漢代鄭眾。孔引鄭眾云：「興者，託事於物。則興者起也，取譬引類，起發之心，詩文諸舉草木鳥獸以見意者，皆興辭也」。意謂詩人藉草木鳥獸來表述內心情意者都叫興。這恰與上述言比興者不同。[31]

前一種比興義，乃外向性解詩法，關雎鹿鳴，均可朝時世美惡去解釋。依後一種比興說，卻又內轉爲一切風雲月露美人香草，皆詩人起發其心者，故解詩者當循此以見意，探索作者內在的情意。

---

[31] 比興涵義的轉變，詳蔡英俊，《比興物色與情景交融》第二章第二節，（台北：大安，1986 年）。

正因比興兼此二義，因而比興解詩是兩頭通的。一般認爲的抒情詩，可用比興寄託說去解釋成爲一首政治諷諭、道德批評詩；一般認爲的詠史詠物，又可以比興寄託解釋爲是作者心境之抒情。

前者如李商隱〈有感〉：「非關宋玉有微辭，卻是襄王夢覺遲。一自高唐夢覺後，楚天雲雨盡堪疑」，馮浩註曰：「余嘗謂韓致光《香奩詩》當以賈生憂國，阮籍途窮之意讀之。其他詩……乃一腔熱血也。既以所丁不辰、轉喉觸忌，壯志文心，皆難發露，於是託爲艷體，以消無聊之況。……義山詩法，冬郎幼必師承。……余編義山詩，而後之讀者果取史書、文集，事會其通，語抉其隱，當知確不可易耳！」情詩情語，若依外向性解釋，均可云其爲憂世之託喻。

後者如陳沆《詩比興箋．序》謂清「道咸以前，則懾於文字之禍，吟詠所寄，大半模山範水、流連景光。即感觸，決不敢顯然露其憤懣，間借詠物詠史以附於比興之體，蓋先輩矩矱然也」。詠物、詠史、山水，都是高先生說的非內省性詩體，但利用比興說，詮釋者卻要人相信那不是真的流連光景、模山範水及詠物詠史，而是「賢人君子幽約怨悱，不能自言之情」的表現。

抒情的與敘述的，乃因此而可錯位互換，比興一義，兼攝兩端。

「意內言外謂之詞。其緣情造端，興於微言，以相感動。極命風謠里巷男女哀樂，以道賢人君子幽絪怨悱，不能自言之情，低迴要眇，以喻其至。蓋詩之比興、變風之義，騷人之歌，則近之矣」，是常州詞派張惠言《詞選》序中的話，十足抒情美典之口氣。但陳沆立刻就說明此種抒情實與敘事合流：「風以比興爲工，雅以直賦爲體，柄鑿各異方圓，同符三百。所貴詩史，詎取鋪陳？謂能以美刺代褒貶，以頌詩佐論世。苟能意在詞先，何異興含象外？知同導夫情，則源流合矣」（卷二）。陳沆也是

從詩本於情、導於情講的，但他很清楚：在中國詩歌傳統中，論世與表情、抒情與敘述並不能分立，勉強分之，戲論而已。

於是，高先生的問題就很明白了：他用二元對立的方法來談不是二元對立的中國文化，豈不謬哉？

（四）

高先生是用抒情與敘述兩大美典來概括中國文學文化的。他所說的抒情傳統未必爲抒情，前面已談得很多了，底下當說他講的敘述傳統亦未必爲敘述。

他是以戲曲爲敘述美典之代表的。但清乾隆間劇作家周昂就明確指出：「傳奇者，言情者之所寓也」，洪昇《長生殿》自序也說：「從來傳奇家非言情之作，不能擅揚」。前者指作者以傳奇抒自己之情；後者指作品多言情之篇。

先講後者。李漁《憐香伴》卷末收場詩曾云：「十部傳奇九相思」，明清戲曲多敘男女情愛故事或以對情之討論爲主題，這種現象，我們能視而不見嗎？對此「以敘事之方法言情」之形態，不能只就它敘事之方法說這就是敘述美典，而不理會它言情之內涵。而傳奇之所以多敘情愛故事，原因亦不在「事」的層面，而在「情」的層面。由事說，世上魑魅魍魎之其他事件，曲折離奇，未必不在愛情故事之下，可是愛情題材格外獲得青睞，是因中國劇作家認爲直接言情尤易動人，蓋「人生於情」，故作品若「大率皆情詞」，則作者既易工、「聞者亦易動聽」。[32]這種創作觀與西方亞里士多德式戲劇觀顯然異趣，源於一種抒情式的想法，覺得作者、作品與讀者，皆「興於微言以相感動」，因而袁晉〈玉茗堂批評焚香記序〉云：

[32] 〔明〕王驥德，《曲論》。

> 蓋劇場即一世界，世界只一情人。以劇場假而情真，不知當場者有情人也，顧曲者猶屬有情人也，即從旁之堵牆而觀聽者，若童子、若瞽叟、若村媼，無非有情人也。倘演者不真，則觀者之精神不動，然作者不真，則演者之精神亦不靈。

戲曲之靈魂，在於它是以情相感：作者發其真情於作品裡、演員以其真情貫注於劇場中，讀者觀者亦皆以情相感動。如斯云云，能說這是敘述美典、外向美典嗎？

若說固然題材、主題多是言情，作者觀者亦皆以情相感，但畢竟只是演戲，說他人之夢；而非內向的自省、表現自己的心境，故仍不可視爲抒情美典。那就要再回頭看周昂之說。周云：「傳奇者，言情者之所寓也」，戲曲之故事，不過是一些假託寄寓而已，明清曲家，誰不以爲如此？錢謙益題李玉《眉山秀》云：「元玉管花腸篆，標幟詞壇，而蘊奇不偶，每借韻人韻事，譜之宮商，聊以抒其壘塊」，[33]這樣遠溯司馬遷「詩三百篇大抵聖賢發憤之所爲作」的論調，可謂不勝枚舉。戲既是發憤以抒情之作，故事僅爲寓言假託（只是他人之酒杯）而已，表現的，不就是自己的心境嗎？只不過這些表現不採直述的方式，而是代言的罷了。如此便謂其爲敘述美典，恐怕太過份了。

還有，高先生分立抒情美典與敘述美典，並用西方戲劇、抒情詩之分來擬想中國狀況，是以在中國文化中也找了戲曲來擔當這個敘述美典的角色。可是他忘了：他不是早就講過，音樂是抒發藝術的最佳形式嗎？中國的戲，之所以不同於西方悲劇史詩傳統者，正在於它是曲子，重在曲而不在戲。元明人論戲，基本都只論曲不論演；直到清末民初，去看戲的仍叫做聽

[33] 〔清〕錢謙益著、〔清〕錢曾箋注、錢仲聯標校，《錢牧齋全集》，（上海：上海古籍，2003 年）。

戲；且幾乎所有戲種均以語系聲腔分，而不以表演形式分。音樂的敘述能力本來即不如抒情功能，以曲爲主的中國戲曲，若依高先生之定義，恐怕才是真正的抒情美典。且是本來如此，非後來才在抒情傳統的強大壓力下，轉而以敘述形式表現抒情境界。高先生的戲論，似乎說到後來，愈說愈興奮，結果前言冒犯了後語，舌頭不幸打結了呢！

綜上所述，高先生之說乃權說而非實論，業已昭然。但我講過，權說戲論，雖無當理實，卻非全無意義，仍可有其作用，足供方便說法之用。這個部分，將另文處理，此即不贅。

引用書目

牟宗三，《牟宗三全集》，臺北： 聯經，2003 年。

高友工，《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯，2008 年。

蔡英俊，《比興物色與情景交融》第二章第二節，台北：大安，1986 年。

顏崑陽，〈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〉，《清華中文學報》第三期，2009 年 12 月，頁 113-154。

The Systematic Invalid Argument: On Kao Yu-Kung's Lyrical Tradition

Kung , Peng-Cheng

Abstract

After Chen Shih-hsiang, Kao Yu-Kung is the most significant theorist of Chinese Lyricism. His theories concerning “lyrical aesthetics” have exerted a profound influence on the study of Chinese literature. Yet, even though Kao repeatedly discoursed on lyricism, he provided no exposition of the complex relations inhering among the following important concepts in Chinese culture: *xin* 心（heart and mind）, *xing* 性（human nature）, *qing* 情（feelings, sentiments and emotions）, *qi* 氣（material force）, *zhi* 志（ambition）, *yi* 意（intention）, *cai* 才（inborn endowments and talents）, and *li* 理（principle/pattern）. Kao’s use of the term “lyricism” to discuss these relations makes it impossible for his theory to probe the internal organic development of the spirit in any depth. On the one hand, he employs a historical narrative framework; on the other, he utilizes linguistic analysis to discuss problems regarding the formation of actual poems, books, and works of art. By means of this method, he explains the gradual realization of a spiritual ideal. Thus, although Kao’s Chinese lyricism is well-organized and self-contained, it nevertheless is an untenable theory for interpreting Chinese literature. This paper will elucidate its weaknesses from the perspectives of theory and historical facts.

Keywords: Kao Yu-Kung, lyricism, lyrical aesthetics, lyrical tradition.