

「書寫聲音」中的群與我、情與感

——〈古詩十九首〉

詩學質性與詩史地位的再檢討

蕭 馳

新加坡國立大學中文系副教授

本文討論的對象——入選蕭統《文選》卷第二十九（詩已）雜詩上編的〈古詩十九首〉，不僅為古人目為「千古五言之祖」¹，且被今人稱為「由兩漢發展到魏、晉、南北朝詩歌史上的一個轉折點」²，甚至中國抒情傳統「真正『源頭』」³。

以〈古詩十九首〉為抒情傳統之源，乃此一學術領域的主要開創人高友工先生的一貫看法。高氏在〈中國語言文字對詩歌的影響〉一文中即提出：「在詩歌由公開外向活動轉向到內向活動時，也就是在中國由『樂府』轉向到『古詩』時，這正意識到由表演藝術轉入抒情藝術的時際。這同時也正是口語詩歌開始與書面詩作真正對立的時期。」⁴在〈中國文化史中的抒情傳統〉中，高氏又提出：「過去抒情之作，在詩文中，往往是一個具體的對象，或為聽眾，或為親友之所謂『知我者』。這是一種『贈答體』的抒情，而〈十九首〉所開出的新形式，是一種『自省體』的抒情……這一念之轉，正是抒情走向內化的關鍵。」⁵

¹ [明]王世貞：《藝苑卮言》，卷2，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），中冊，頁978。

² 馬茂元：《古詩十九首初探》（西安：陝西人民出版社，1982年），頁16。

³ 呂正惠：〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989年），頁21。

⁴ 見高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年），頁183-184。

⁵ 同前註，頁129。

在〈試論中國藝術精神〉一文中，高氏再次提出：「在〈古詩十九首〉中我們才初次看到抒情由外投轉向內省。」⁶這裏所謂「轉入抒情藝術的時際」、所謂「抒情走向內化的關鍵」和所謂「抒情由外投轉向內省」云云，正與抒情傳統「真正源頭」說法一致。而高氏以英文寫就的〈古詩十九首與自我反省美學〉⁷這篇專論，更對此進行了細緻的發揮。值得提出的是，該文是這位以建構了理論架構著稱的前輩學者唯一的個案研究。文章首先區別了抒情詩歌創作中兩種不同面向：表達與體驗。前者注重訊息的傳達，而後者則注重內省。而〈十九首〉則屬後者。而對內省至為重要的則是自我 (self) 和當下瞬刻 (present) 兩個因素。欲完成內省美學，則又須依賴「內在化」與「象徵化」。以上述概念框架，高氏分析了〈十九首〉的特殊詩學質性，並指出此質性已開啓了中國詩歌中新的藝術發展，循此，抒情傳統最終將在律詩中完成「情感與形式的完美協調，即外在的內在化與內在形式化的完美協調」⁸。

高先生上述研究均予筆者以啓發。本文的寫作，雖承上述學脈而來，然基於對抒情傳統作更歷史化觀照的考量，對高氏的觀念卻有作若干修正的必要。首先，高氏研究的目光主要是回顧的，即著眼〈十九首〉與《詩經》的比較，或者說其所謂中國文化「第二次突破」與「第一次突破」之比較⁹。而本文的寫作，則更關注〈古詩十九首〉與嗣後詩歌發展的比較，即認為〈十九首〉之特別意義在於：提供了觀察嗣後詩學通與變的一個難得的坐標系。這個區別本身已說明筆者並不全然認同高氏將〈十九首〉視作中國詩歌轉向內化自省的新變這一觀點，而寧可視之為與後來一系列新變對照的坐標。換言之，即便「內省」是嗣後中國詩歌發展的重要傾向之一（即非高氏所謂總的傾向），此一轉折卻並非由〈十九首〉最後完成。本文對〈十九首〉的基本界定是，此係一兼具言說與書寫二重性或過渡性的「紙上言談」或「書寫聲音」。故而，今人對〈十九首〉的種種歧異說法，其實均因僅面對此二重性之一端所致。本文將以此二重性為基點，探討〈古詩十九首〉的詩學質性及對抒情傳統發展的坐標意義。

⁶ 高友工：〈試論中國藝術精神（下）〉，《九州學刊》第2卷第3期（1988年4月），頁8。

⁷ 見 Yu-kung Kao（高友工），“The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection,” in *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, ed. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, and Ying-shih Yü (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp. 80-102。

⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹ 關於中國文化四次突破，係高先生承余英時先生之說法。見高友工：〈試論中國藝術精神（下）〉，頁6；“The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection,” pp. 80-81.

本文論證將循如下步驟展開：首先，我將自三個方面驗證，〈古詩十九首〉的詩學質性大致可以西方抒情詩「戲劇性獨白」這一概念加以概括，而中國傳統中的擬代傳統正是此「戲劇性獨白」出現的文類基礎。其次，「戲劇性獨白」本身具有的「紙上言談」的言說與書寫的二重性，將成為本文解說〈古詩十九首〉一系列二重性的鑰匙。本文對此雙重性的討論將集中在高友工所謂「內省」的「自我」和「當下」這兩個方面。由〈古詩十九首〉「抒情的戲劇性獨白」的性質，其「內省」中「自我」實為一貫通個體間情感的「自我」，從而令個體情感之「象徵化」同時亦為普世情感之戲劇化。而「內省」中的當下之感，實亦無不盤來攬去於累積之情思之中。其中，「感物」特別支持了兩種心理形態的結合。為此，本文將重新界定「感物」為持續悲思的當下呈現。所有上述二重性都顯示：〈古詩十九首〉恰處於中國文化史上一「變而未變之局」¹⁰的門檻上。最後，本文將發揮近年臺灣學界討論漢魏詩學時偶爾觸及的「氣類感應」概念，對〈十九首〉「未變」的一端作一文化詮釋，以彰顯〈十九首〉對觀察晉宋以後詩風轉變對照坐標的意義，彰顯詩學與思想發展的內在關聯。

一、個體情感的「象徵化」與普世情感的戲劇化

容我自考慮如何界定討論的對象開始。西方一學者曾將抒情詩分為所謂「予—汝」(I-You) 模式、「冥想」(meditative poetry) 模式，和對話的、戲劇獨白或直接敘述的模式三類。對〈十九首〉而言，「冥想」模式應被排除。因為〈十九首〉之「予」不惟不能自我充實 (self-sufficiency) 和令「汝」實質上消失¹¹，不惟不以孤單、獨異和不平凡而自負，相反卻為認同和孤獨而苦惱。其次應排除第三類，因為在這一類裏，詩人本應滿足於敘述事件而完全消失¹²。但在〈十九首〉中詩人卻如高友工所言，化身為了一「內在觀者」(internal spectator) 而成為作品的「結構前提」¹³。對本文而言，上述三分法的成功之處僅在區別出

¹⁰ 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》（臺北：大安出版社，1990年），頁78-79。

¹¹ W. R. Johnson, *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry* (Berkeley: University of California Press, 1982), pp. 7-8.

¹² *Ibid.*, pp. 3-4.

¹³ Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," pp. 82, 93-94.

「予一汝」模式與「冥想」模式，卻令對白或戲劇獨白模式與「予一汝」模式相混，即未能將戲劇對白與抒情的心理性獨白分開。而後者才最易容納詩人爲「內在觀者」，也才最傾向將受話的「汝」作爲「讀者的一個隱喻，並且成爲詩人與其每一位讀者和聽衆之間的引導者和中介人」¹⁴。而且，約翰森所謂「予一汝」模式的受話人通常是具名的，更接近高友工所說的內省體前的「贈答體」。而〈古詩十九首〉在筆者看來，則是「予一汝」模式中的心理性獨白。在此，筆者想到了十九世紀英語詩歌中的抒情的戲劇性獨白。讓我們經由最近研究者提出的此文類的「三項界定性特徵」去考量：

作爲言談詩 (talking verse) 的一種，它是一個單邊交談的詩作，其中，並不與詩人混同的說話人向一個沉默的聽者講話。其次，正如阿伯拉姆斯認識到的，在獨白中不自覺的自我揭示通常比其說話人自覺表達的意義更爲重要。此文類的第三個特徵是說話人的不可預期的省略 (apostrophe) 或語調的突然轉換。以將注意自表面的聽者滑向更重要的隱身聽者，這些轉換有令說話人向雙重聽者言談的重要功能。¹⁵

〈古詩十九首〉大致上具有上述三個特徵，雖然各篇合於此的程度不同。首先，在其中超過一半的詩篇中，讀者可以辨別出一個沉默的、不具名的，又不在眼前的受話人，譬如：

行行重行行，與君生別離。相去萬餘里，各在天一涯。
道路阻且長，會面安可知？……
思君令人老，歲月忽已晚。棄捐勿復道，努力加餐飯。

(〈行行重行行〉)

與君爲新婚，兔絲附女蘿。……
思君令人老，軒車來何遲？……
君亮執高節，賤妾亦何爲？

(〈冉冉孤生竹〉)

思爲雙飛鷺，銜泥巢君屋。

(〈東城高且長〉)

¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵ W. David Shaw, *Origins of the Monologue: The Hidden God* (Toronto: University of Toronto Press, 1999), p. 12.

一心抱區區，懼君不識察。

（〈孟冬寒氣至〉）¹⁶

以上詩句中出現的「君」字，明確指示出潛在的受話人是說話人之遠在他方的所愛。此外，如〈庭中有奇樹〉則以「此物何足貢，但感別經時」的一個「別」字，透露了遠去的受話人。〈迢迢牽牛星〉一詩中，「迢迢」二字暗示出受話人是以「牽牛星」稱呼的男子，詩中不斷以「相去復幾許」、「盈盈一水間」提示他咫尺天涯的存在。〈凜凜歲云暮〉中的受話人即是詩中提到的「良人」，他離說話人最近，又最遠。「願得常巧笑，攜手同車歸。既來不須臾，又不處重闈」是如怨如慕地對他傾訴。〈客從遠方來〉的受話人則是以「相去萬餘里，故人心尚爾」兩句暗示的。至於〈明月何皎皎〉則以「愁思當告誰？」在呼喚著本該在眼前的受話人。〈十九首〉中不能確定有受話人的也許只有〈青青河畔草〉這首以第三人稱寫出、且描繪意味最重的思婦詩，但這已不妨礙本文的論題了。值得注意的是，以上的例證中說話人都是女性對男性受話人的傾訴。而以譽詞「君」和謙詞「賤妾」表示人稱，更顯示「予一汝」模式的明確化，只是出於彰顯男權社會中二者間特定社會關係的需要。這也就解釋了何以在以男性獨白形式出現的詩篇中，「沉默的聽者」會相對模糊。

〈涉江采芙蓉〉是遊子思歸之作，由於上面提到的原因，沒有出現以人稱提示的受話人。但「采之欲遺誰」這句特指問句本身已設置了一個迷茫於空間的聽者——遠道上的「所思」。「同心而離居」則具體隱隱暗示了一個受話人與他的關係。〈明月皎夜光〉是怨詩，怨者必有所怨，設置的受怨人是「不念攜手」的昔日同門。〈今日良宴會〉的潛在的受話人顯然就是彈箏「唱高言」之人。此詩的獨白乃作為知音的回答。吳淇說：「今試取『彈箏』一連六句，細細吟之，儼有一絕代佳人，見於紙上。他人寫佳人專就色寫，或色與聲交寫，此詩只就聲寫，全不靠色一字，真繪風手段。」¹⁷這是潛在受話人的絕好說明。〈西北有高樓〉所設的受話人是「一彈再三嘆，慷慨有餘哀」的歌者。「不惜歌者苦，但傷知音稀」二句顯示此詩的獨白是這位「知音」對「歌者」的回應。而在獨白的意義上，「歌者」又料必是他的「知音」，所以是「願為雙鳴鶴，奮翅起高飛」。

¹⁶ 以上引詩均見〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》（北京：中華書局，1977年），中冊，卷29，頁409、410、411、412。

¹⁷ 〔清〕吳淇：〈古詩十九首定論〉，見隋樹森編著：《古詩十九首集釋》（北京：中華書局，1955年），卷3，頁13。

〈東城高且長〉很典型地體現出以上界定抒情獨白引文所謂「語調的突然轉換」和「向雙重聽者言談」的特徵，此詩前半「何爲自結束」這樣的特指問句似乎是向同性別和具有類似命運的對象設問。然結尾四句「馳情整中帶，沈吟聊躑躅。思爲雙飛鸞，銜泥巢君屋」，語氣最爲詭譎。吳淇謂：「至此聽者之情馳矣，歌者之情亦馳矣。……詩人欲摹歌者，故就歌者而言馳情耳。」¹⁸準此，則如〈西北有高樓〉一樣，是以詩中的「歌者」爲此詩的「歌者」代言。正如高友工對此詩的分析所說：「詩人在此兼爲聽者和歌者，因爲抒情詩的美學是基於藝術家和聽者的全然認同。故而，在此詩及內省詩的多數作品裏，詢問究竟是說話人還是受話人言說是無意義的。」¹⁹在〈古詩十九首〉寫到樂與歌的三篇〈今日良宴會〉、〈西北有高樓〉和〈東城高且長〉中，這種詩中「歌者」與作爲說話人「歌者」的混同，可以說令作品有了一種「後設」意味。

〈迴車駕言邁〉、〈驅車上東門〉、〈去者日以疎〉和〈生年不滿百〉四篇均是感嘆時間與生死。詩中又都頻頻出現質疑和對人生的宣示語調，〈生年不滿百〉一篇尤然：

生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？
爲樂當及時，何能待來茲？愚者愛惜費，但爲後世嗤。
仙人王子喬，難可與等期。²⁰

此處不斷的宣示和質疑表現了複雜的內在扭曲。其中宣示語和質疑語都設置了潛在的聽者。不妨說這裏有當下的自我和「昏昏」世人、包括以往自我的「單邊對話」。這幾篇中所有以「人生」發語的宣示——「人生非金石，豈能長壽考？」「人生忽如寄，壽無金石固」、「去者日以疎，生者日以親」、「生年不滿百，常懷千歲憂」——其實都令詩具有了一種向世人勸說的意味。如果我們再留心一下，出現以「人生」爲發語的六首詩（除此四首而外，另有〈青青陵上柏〉和〈今日良宴會〉）恰恰就是頗難辨別出受話人的那些作品。這說明：受話人倘不是在有時空參指故事氛圍裏的個人，便是「萬歲更相送」的攘攘人群。

吳伯其的點評亦同時印證了戲劇性獨白的第二個特徵：「在獨白中不自覺的自我揭示通常比其說話人自覺表達的意義更爲重要」。在此讀者須留意：在戲劇性獨白詩歌中「『我』總是一個被喬裝的第三人稱的語調，即便當詩人用他作

¹⁸ 同前註，卷3，頁20。

¹⁹ Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," p. 98.

²⁰ 蕭統編，李善注：《文選》，中冊，卷29，頁412。

喉舌，此語調也會『戲弄地』與詩人的語調不合。」²¹對〈十九首〉而言，這一特徵的最顯豁的證據是，在十二首以離散孤獨為題旨的詩中，竟有八首是以思婦口吻寫出，其實是文人遊子的代言和虛擬，從家室的離思反襯自身的客愁²²。

〈十九首〉中詩人與說話人語調不合，又在幾篇詩作中表現為說話人的激詞詭調與「留作歇後」的詩人正詞的對比。古人於此已頗有會意。如〈青青河畔草〉中「昔為倡家女，今為蕩子婦。蕩子行不歸，空牀難獨守」和〈今日良宴會〉中「何不策高足，先據要路津。無為守窮賤，輾軻長苦辛」，曾被王國維目為「淫鄙之尤」²³。然「淫鄙」顯然不是詩人所欲表達的東西。故吳伯其謂〈青青河畔草〉末四句「是歇後語，不是實煞語」；謂〈今日良宴會〉「何不」、「無為」云云「其詞大類《論語》『富而可求，雖執鞭之士，吾亦為之』，卻將『如不可求，從吾所好』，留作歇後」²⁴。這類說話人的激詞詭調與「留作歇後」的詩人正詞的對比亦見於〈驅車上東門〉和〈生年不滿百〉二篇。這裏出現了被西方戲劇性獨白研究者稱為展現「壞信念」(bad faith) 或「不自覺欺瞞」²⁵的情況，或如吳伯其論〈迴車駕言邁〉「奄忽隨物化，榮名以為寶」二句所說：

〈十九首〉中，勉人意凡七，惟此點出「立身」「榮名」是正論，其他「何不策高足」、「何為自拘束」、「不如飲美酒」、「何不秉燭遊」、「極宴娛心意」，皆是詭調。²⁶

詩中這類「淫鄙」、「詭調」、「壞信念」的出現，顯然與戲劇性獨白本身的性質有關。而詩人的聲音之所以能被「留作歇後」，乃是因為他自獨立於說話人之外，其真正身分在此單邊對話中是「在虛擬的空間和封閉時間之間、僅存在於事件交合點上」的「內在觀者」²⁷。

戲劇性獨白的第三個界定性特徵是：說話人以「不可預期的省略或語調的突然轉換」，而令說話人具有向雙重聽者言談的重要功能。這顯然也因獨白虛設受話人及自語性而生。〈十九首〉中這種情況亦不乏例證，古人稱之為「換勢換

²¹ Shaw, p. 26.

²² 詳馬茂元：《古詩十九首初探》，頁18。

²³ 王國維：《人間詞話》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年），第5冊，頁4254。

²⁴ 吳淇：〈古詩十九首定論〉，卷3，頁11、13。

²⁵ Shaw, pp. 14, 164-165.

²⁶ 吳淇：〈古詩十九首定論〉，卷3，頁19。

²⁷ Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," pp. 93-94.

筆」²⁸。以〈行行重行行〉為例，詩以「行行重行行，與君生別離」起，顯然是以思婦出現的說話人對一沉默的、遠在他方的的遊子傾訴。然而，卻在六句之後突然插入「胡馬」、「越鳥」兩句比興語，令說話人的語氣似乎中立起來。「浮雲蔽白日，遊子不顧返」則點出負心，分明透出不滿，已不是原先向遊子傾訴的語調了。而末四句「思君令人老，歲月忽已晚。棄捐勿復道，努力加餐飯」，則又回到思婦向遊子單邊對話的語調。在寫到樂與歌的三篇作品〈今日良宴會〉、〈西北有高樓〉和〈東城高且長〉中，上文所論詩中「歌者」與作為說話人「歌者」的混同，同樣可以看做突然轉換語調而令獨白具有雙重聽者的例證。而且，〈東城高且長〉一詩前半「何為自結束」這樣的特指問句似乎是向同性別和具有類似命運的對象——一個被設為「他」的自我——設問。而後半則如上文所論，乃「就歌者而言馳情」。〈去者日以疎〉借去者向生人說法。詩中「去者」、「生者」、「出郭」、「但見」諸句分明見出說話人亦是當世之人。然「思還故里閭，欲歸道無因」二句卻語氣詭譎，吳伯其以為不如解作骷髏人語²⁹。無論吳氏的解釋是否能成立，它至少說明此二句語調的渾涵。〈十九首〉中「不可預期的省略或語調的突然轉換」一個直接結果是，對其中一些作品的說話人的身分歷來聚論紛紜。〈明月何皎皎〉是其中一例。或以為此詩「寫離居之情」³⁰，或以為「把客中苦樂，思想殆遍」³¹，或以為「思婦之詩」³²，或以為「客子思歸之作」³³。此一語調和潛在聽者模糊的特徵與上文說到的第一個特徵並列，是頗為弔詭的。然而，既有對象的單邊對話，又同時是無確定對象的自語，應當說正好體現了抒情的戲劇性獨白的心理本質。

吾人不必詫異在尚無戲劇發生的文學傳統裏，會出現抒情的戲劇性獨白一事，因為抒情傳統本身即有豐富的戲劇因素。首先，以「予—汝」模式指示一個祈願、怨責或訴說對象的詩歌在《詩經》即已大量出現了³⁴。此事實本身已說明〈十九首〉與口頭歌詩傳統的瓜葛，實難作一截然的切割。二者的不同在：《詩

²⁸ 見〔清〕方東樹：〈論古詩十九首〉，見隋樹森編著：《古詩十九首集釋》，卷3，頁78。

²⁹ 吳淇：〈古詩十九首定論〉，卷3，頁21。

³⁰ 〔清〕張庚：〈古詩十九首解〉，見同前註，卷3，頁37。

³¹ 〔清〕朱筠：〈古詩十九首說〉，同前註，卷3，頁60。

³² 〔清〕張玉穀：〈古詩十九首賞析〉，同前註，卷3，頁72。

³³ 方東樹：〈論古詩十九首〉，卷3，頁79。

³⁴ 詳見潘嘯龍：〈《詩經》抒情人稱研究〉，潘嘯龍、蔣立甫：《詩騷詩學與藝術》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁48-71。

經》具更純粹的口頭性和公共表達性質。它有像〈邶風·北風〉、〈鄭風·遵大路〉、〈召南·行露〉那樣受話人直接在場的戲劇獨白，為〈十九首〉刻意營造的孤獨氛圍所不容；又有如公共祭祀歌〈周頌·思文〉以「思文后稷」直呼受話人，有如〈大雅·瞻卬〉以「人有土田，女反有之；人有民人，女覆奪之」直斥受話人的場合，為彰顯私祕的〈十九首〉所無從效法。而《詩經》卻因上述性質，無法具有上述「抒情的戲劇性獨白」的界定性特徵。即，其詩人實難「不與說話人混同」，其獨白中「不自覺的自我揭示」亦不可能「比其說話人自覺表達的意義更為重要」，其注意亦無法「自表面的聽者滑向更重要的隱身聽者」。以上三點，卻是更多的書寫性方能賦予的。〈十九首〉更直接繼承了漢代辭賦、樂府詩以及文人詩作中的擬代傳統。首先是以「擬騷」為式的賦作，如梅家玲所說，這類賦的作者「往往以屈原『信而見疑，忠而被謗，能無怨乎』的『怨』，象徵著他們自身的『怨』；以屈原的『懷石遂投汨羅江以死』的悲劇命運，象徵著他們自身的命運，因而相因相襲，形成一系列的『賢人失志之賦』。」³⁵在漢賦中還有司馬相如為陳皇后代言的〈長門賦〉，可說是為〈十九首〉的思婦詩開啓了「賤妾一君」的「予一汝」模式先河。此外，托名卓文君的〈白頭吟〉，漢代《琴曲歌辭·琴操》中托名孔子的〈將歸操〉、〈陔操〉，托名周公的〈越裳操〉，托名周文王的〈拘幽操〉等等，都是擬代傳統的表現。漢代樂府民歌由於作者多不可攷，對文人作品的一個影響是「後之人用樂府為題者，直當代其人而措詞」³⁶。以此，張衡的〈同聲歌〉代新婦立言，與〈十九首〉大約同時的〈李少卿與蘇武詩〉三首和〈蘇子卿詩〉四首則是漢末文人在作詩代人立言的風氣下，所作的「代李少卿與蘇武詩」和「代蘇子卿詩」³⁷。〈古詩十九首〉在這樣的風氣之下，以戲劇性獨白作為抒情方式也就不值得詫異了。然而，〈十九首〉又因其被代人和代言者的身分均不確定，而與上述作品有所區別。而這恰恰為上文所說的語調轉換提供了方便。

「抒情的戲劇性獨白」本質上是一種「紙面上的交談」(talk upon paper)，即不同於舞臺劇中「說出來的聲音」的「書面的聲音」(printed voice)。它是一

³⁵ 梅家玲：《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004年），頁44。

³⁶ [宋]唐庚：《唐子西文錄》（上海：上海古籍出版社，2002年《續修四庫全書》，第1713冊影印乾隆刻《歷代詩話》本），頁1a。

³⁷ 詳見胡大雷：《中古詩人抒情方式的演進》（北京：中華書局，2003年），頁25-27。

種「密室戲劇」(closet drama)，一方面是內省的；另一方面，由於面對一個沉默的受話人作單邊對話，它必須具備一定的交談性。換言之，它是一種兼具言語表達和書寫文件性質、兼為耳朵聆聽和眼睛閱讀的「雙重文類」(double genre)³⁸。高友工〈古詩十九首與自我反省美學〉一文中提到的「聽者的內在化」(internalization of the audience)³⁹包含了這種意味⁴⁰。上文論證〈古詩十九首〉類似「抒情的戲劇性獨白」的意義，正在強調此雙重性質。高氏在同一文章中指出：〈古詩十九首〉代表了中國詩歌本質與自公眾表現向個人內在體驗的轉變相平行的另一轉變，即「從口頭形式優先到書寫形式或漢字優先的根本轉變」⁴¹。而吾人如欲對此「內化」和「文字化」的大過程作更貼近觀察的話，〈古詩十九首〉的這種「紙面交談」的性質，應該說代表了此一轉變過程的初期形態。因為，亦如高氏所說：「詩歌由口語即興或表演逐漸演變為以文字創作時，一時尚不能擺脫它的公開歌詠的一些習慣。真正演變為純自我的創造活動是要在文字的地位徹底奠定以後才成。在東漢由『樂府』到『古詩』的痕跡是很有啓示性的。在這種文字化的詩歌出現後，詩歌的聲音表層還是不會被放棄的，但很可能慢慢地被視為文字的表層。」⁴²只可惜，高氏在其有關〈十九首〉的專論中，並未再堅持此一論點。本文所論〈古詩十九首〉心理獨白的雙重性，正好映現了文字化的詩歌出現後，聲音表層尚未被完全放棄的狀況。這個論點的根據之一是〈十九首〉的詩句與已成為公共文化的歌詩成句相同或相近⁴³。宋人鄭樵故而謂「古辭十九首系聲樂府，蓋逸詩之流也。」⁴⁴清人朱嘉徵亦由「攷〈冉冉孤生竹〉見樂

³⁸ Shaw, pp. 24-27.

³⁹ Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," p. 82.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

⁴² 高友工：〈中國語言文字對詩歌的影響〉，頁193。

⁴³ 最顯著者當然是〈生年不滿百〉前四句沿用《樂府古辭》中〈西門行〉的例子。〈迴車駕言邁〉中「人生非金石，豈能長壽考」亦應出自〈西門行〉中「人壽非金石，年命安可期」。此外，〈涉江采芙蓉〉中「采之欲遺誰？所思在遠道」與〈古詩三首〉中〈新樹蘭蕙葩〉五、六句同，〈西北有高樓〉中「願為雙鳴鶴，奮翅起高飛」、〈東城高且長〉中「思為雙飛燕」與《文選》卷二十九蘇武詩〈黃鵠一遠別〉中「願為雙飛鶴，送子俱遠飛」二句句意相近。雖然我們很難判斷孰先孰後，但可肯定這樣的詩句似乎在當時頗為流行。

⁴⁴ 轉引自〔清〕朱嘉徵：《詩集廣序》（《續修四庫全書》第1590冊，影印康熙清遠堂刻本），卷3，頁3a。

府雜曲」，故「疑出漢武採詩之逸者。」⁴⁵近人朱謙之也以〈冉冉孤生竹〉為雜曲歌辭，〈孟冬寒氣至〉、〈客從遠方來〉為〈長相思〉古調⁴⁶。以上三家之說至少指出了漢末標為「古詩」的作品與樂府歌詩有很深的瓜葛。而且，倘以與散文語法不侔的律詩作比⁴⁷，〈古詩十九首〉的言說性質就更為顯著了。作為「書面的聲音」中的「聲音表層」和「文字表層」的兩面向直接關聯著其個體性與公眾性的兩面向。

清人沈德潛概括〈古詩十九首〉為「大率逐臣、棄妻、朋友濶絕、遊子他鄉、死生新故之感」⁴⁸。此謂其多抒發孤獨個體的哀傷情感。與此相關，高友工先生強調：「詩人的私下的創作體驗，而非詩歌作品的公共功能，處於其抒情美學的核心位置。」並進而論道：

更經常地，他（詩人）簡直就是向自己交談，以文字為媒介反照其自身的經驗，並創造出一種獨白 (monologue)，或者說「被無意中旁聽到的表達」。正是在這一意義上，我以「反省的詩」區別於「表現的詩」。⁴⁹

高先生在此所說的「獨白」是自省，他並將此抒情美學出現的原因歸究為產生這些詩作的「個體主義」歷史時代。依馬茂元的結論，這些詩作應產生於二世紀後半期。高氏引余英時一篇英文論文的觀點作為其自省和內在化理論的基礎：二世紀末而延續至四世紀早期，是被余氏描繪為「中國歷史上個體主義不僅在思想上，而且亦在行為世界裏活躍著的唯一時代」⁵⁰。

然而以上看法顯然與多數學者相左。梁啓超比較賈誼〈鵬鳥賦〉和〈古詩十九首〉即以爲：「〈鵬鳥賦〉不過個人特別性格特別境遇所產物，〈十九首〉則全社會氛圍所產別物。」⁵¹葉嘉瑩先生甚至認為〈古詩十九首〉所表現的離別、失意和憂慮人生無常三類感情是「人生最基本的感情，或者也可以叫作人

⁴⁵ 同前註，卷3，頁10b。

⁴⁶ 朱謙之：《中國音樂文學史》（北京：北京大學出版社，1989年），頁152。

⁴⁷ 見王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，1982年），頁252。

⁴⁸ [清]沈德潛：《說詩晬語》，卷上，收入霍松林校注：《原詩·一瓢詩話·說詩晬語》（北京：人民文學出版社，1979年），頁200。

⁴⁹ Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," p. 82.

⁵⁰ Ying-shih Yü, "Individualism and the Neo-Taoist Movement in Wic-Chin China," in *Individualism and Holism: Studies in Confucian and Taoist Values*, ed. Donald Munro (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1985), p. 122.

⁵¹ 梁啓超：《中國之美文及其歷史》（北京：東方出版社，1996年），頁132。

類感情的『基型』或『共相』」⁵²。法國漢學家桀溺 (J.-P. Diény) 也肯定這些詩「展示了人類共通的感情」⁵³。也有論者以「以普遍性的人情人性，典型性的「情意結」為表現對象」⁵⁴或「文人們自我群體生活為基礎的情感」⁵⁵來界定這些詩作內容的本質。

然而，倘若吾人能基於抒情戲劇性獨白的「書面聲音」的雙重性去考量，就會了解以上的分歧其實不過顯示了「書面聲音」中由書面和言說所分別指示出的個體和群體的不同面向而已。〈古詩十九首〉倘作於桓靈之際，那麼，以余英時中文論著〈漢晉之際士之新自覺與新思潮〉的說法，則恰為一士的「群體自覺」高張與「個體自覺」均有發展的時代。代表士的「群體自覺」的清流，如「三君」中的陳蕃、竇武，「八俊」之首的李膺，皆於靈帝建寧 (168-171) 初方在與閹宦的鬥爭中被殺。在此之前，即是所謂「士」由西漢「游士」變為附隨了整個宗族的「士族」的時代⁵⁶，亦是儒生和文吏兩種社會角色逐漸融合，而建立禮法秩序的「穩態」的時期⁵⁷。繼而又是士人同氣相感，「迭為唇齒」，「欲使善善同其清，惡惡同其汙」⁵⁸的時代，士人間「交友，必也同志」⁵⁹的時代。「同志」間合黨連群，互相褒揚才出現了「天下楷模」的「三君」、「八俊」、「八顧」、「八及」這樣的一世所追蹤者。也才出現了「會葬」這樣反映團體行為的士風⁶⁰，而規模最大的「會葬」，即有三萬餘人參與的會葬陳寔的活動，則發生在靈帝末期的中平四年 (187)。這一切皆表明：正如與戚宦抗爭中清流的「詭激」不宜僅冠以「群體自覺」一樣，桓靈之際的士風亦斷難以「個體自覺」一言蔽之。換言之，桓、靈前後的士人風氣，或許不宜以西文的「群體主義」/「個體主義」這樣具互相排斥性質的術語概括，因為其時的個體與群體之間並非全然

⁵² 葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁79。

⁵³ 見桀溺著，洪放、錢林森譯：〈論古詩十九首〉，收入錢林森編：《牧女與蠶娘——法國漢學家論中國古詩》（上海：上海古籍出版社，1990年），頁212。

⁵⁴ 錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》（北京：北京大學出版社，1993年），頁82。

⁵⁵ 胡大雷：《中古詩人抒情方式的演進》，頁31。

⁵⁶ 詳余英時：〈東漢政權之建立與士族大姓之關係〉，《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，1988年），頁217-286。

⁵⁷ 闕步克：《士大夫政治演變史稿》（北京：北京大學出版社，1996年），頁464-513。

⁵⁸ [宋]范曄：《後漢書》（香港：中華書局，1971年），第8冊，卷67〈黨錮列傳〉，頁2205引范滂語。

⁵⁹ 同前註，第7冊，卷57〈劉陶傳〉，頁1842。

⁶⁰ 詳張蔭蓀：《東漢士風及其轉變》（臺北：國立臺灣大學出版社委員會，1985年），頁101-104。

對立。陳啓雲論及東漢末年「士」之概念由「公」轉為「私」時，同樣以「族」或「宗族」為「私」⁶¹。余英時先生在其討論魏晉士風的一文中的一段文字，亦集中表達了同一觀念：

個別的士並不能離開家族基礎而有其獨立的社會意義。因此分析到最後，士的個體自由是以家族本位的群體綱紀為其最基本的保障的。這裏我們看到了魏晉任誕之風的內在限制「情禮兼到」是必然的歸宿。⁶²

日本學者谷川道雄曾特別創造了「共同體」這一概念來描述中國中古社會這一獨特的主體性⁶³。然若不是以此一主體性來說明社會問題，而是用以說明美學和文藝學的問題，也許「與類相關的個體」是更為確切的表達。中文中所謂「類」，即是「同聲相應，同氣相求」⁶⁴，即是「種類相似」⁶⁵也。如果以現代的術語來說，〈十九首〉中的情感主體——包括說話人、受話人和作為「內在觀者」的詩人——雖然是個體的，但也應當同時是「貫通個體」(trans-individual)，而非獨為此人的個體。

以此，明人鍾伯敬謂〈十九首〉「性情光焰，同有一段千古常新，不可磨滅處」⁶⁶。清人方植之則以「託意無窮，古今同慨」⁶⁷論〈涉江采芙蓉〉。然最能發此中之祕者，當推清人陳祚明以下這段文字：

〈十九首〉所以為千古至文者，以能言人同有之情也。人情莫不思得志，而得志者有幾？雖處富貴，慊慊猶有不足，況貧賤乎？志不可得而年命如流，誰不感慨？人情於所愛，莫不欲終身相守，然誰不有別離？以我之懷思，猜彼之見棄，亦其常也。夫終身相守者，不知有愁，亦復不知其樂，乍一別離，則此愁難已。逐臣棄妻與朋友闊絕，皆同此旨。故〈十九首〉唯此二意，而低回反復，人人讀之皆若傷我心者，此詩所以為性情之物，

⁶¹ 陳啓雲：〈中國中古「士族政治」的問題〉，《中國古代思想文化的歷史論析》（北京：北京大學出版社，2001年），頁318-348。

⁶² 余英時：〈名教思想與魏晉士風的演變〉，《士與中國文化》，頁438。

⁶³ 詳谷川道雄著，馬彪譯：《中國中世社會與共同體》（北京：中華書局，2002年），頁61-106。

⁶⁴ [魏]王弼注，[唐]孔穎達正義：《周易正義》，收入[清]阮元校刻：《十三經注疏》（北京：中華書局，1983年），上冊，頁16b。

⁶⁵ [漢]許慎：《說文解字》（北京：中華書局，1978年），頁205。

⁶⁶ [明]鍾惺、譚元春：《古詩歸》（《續修四庫全書》，第1589冊影印明閔振業本），卷6，頁420。

⁶⁷ 方東樹：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，1984年）卷2，頁56。

而同有之情，人人各具，則人人本自有詩也。但人有情而不能言，即能言而言不能盡，故特推〈十九首〉以為至極。⁶⁸

言人人各具的同有之情，亦即逐臣、棄妻、遊子之間的「同聲相應，同氣相求」，此即謂詩所言之情是「貫通個體」之情。其所貫通者，詩中人、作者、讀者、千秋萬世之讀者也。

〈古詩十九首〉這種雙重性質，使其個體的「內在性」與「象徵性」，收攝在、也揪扯在戲劇化了的普世性之中。柯慶明在〈十九首〉中體味到的「現實反應」和「抒情表現」的「相互頡頏拉拒狀態」⁶⁹，正是二者間張力的體現。這些詩歌說話人哀傷和申喚的背後，都隱隱有一個涉及人際世界的「故事」。倘若以敘事文類來講述這些故事，就要給出大致的時間和地點、人物的名字、平生的遭遇、性格、有關人物的關係等等。然正如桀溺所說，作者在此卻「故意製造一種模糊氣氛，因為他認為內心感情才是詩歌的重點所在，而人物角色卻可以退居到不重要的地位。」⁷⁰如果以約翰森分析阿吉洛克斯的抒情詩時所說的話說，則此中「故事是為歌而存在，而非歌為故事而存在，是歌者的敏感性賦詩以其形式、共鳴和結構。」詩人欲讀者自作品中了解的，並非詩人或說話人的整個「生活」，而是「由其部分生活中創造出來的性情和敏感」⁷¹。但這卻又是抒情的戲劇獨白性質相關的。

獨白者是不必對自己交待說明的。故在單邊對話「予一汝」模式的語境裏，一切背景故事的端委都盡可能是「自我參指」(self-referential) 的，而將有關個人外在參指的信息盡量地濾去。讀者不僅不知道詩的說話人是誰，也僅止知道她或他的受話人是「遊子」、「所思」、「同心」、「良人」和「故人」。〈迢迢牽牛星〉甚至以「牽牛星」、「河漢女」這樣的指代將詩中人物的歷史參指完全模糊去。〈西北有高樓〉則以「杞梁妻」稱呼一個「空中送情，知向誰是」的女子。而且，讀者也僅止偶或知道所有詠嘆發生的地點是在「園中」、「洛中」、「高樓下」、「蘭澤」、「庭中」、「長道上」、「上東門」、「郭北墓」、「羅牀邊」、「西北有高樓」。至於時間，則僅止偶或知道是河畔青青時、良宴

⁶⁸ [清] 陳祚明：《采菽堂古詩選》（《續修四庫全書》，第1590冊影印清刻本），卷3，頁20a-b。

⁶⁹ 見柯慶明：〈從「現實反應」到「抒情表現」——略論古詩十九首與中國詩歌的發展〉，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版，2000年），頁162。

⁷⁰ 見桀溺著，洪放、錢林森譯：〈論古詩十九首〉，頁211-212。

⁷¹ Johnson, p. 35, p. 29.

高歌時、秋蟬鳴樹的月夜、秋草淒綠、蟋蟀局促的季節、螻蛄夕鳴的長夜等等。所有上述資料皆是泛指，不受限於任何個人。不僅如此，所有可能涉及人物本事的內容，均被極度地壓縮。正如朱竹君對〈去者日以疎〉結尾的兩句「思還故里閭，欲歸道無因」的評點所說：

此二句不說出所以不得歸之故，但曰「無因」；凡羈旅苦況，欲歸不得者盡括其中，所以為妙。⁷²

一個「無因」就盡括了般般可能的羈旅之苦，種種可能的無奈。同樣，在〈行行重行行〉一詩中，一句「遊子不顧反」也囊括了各類或然的不幸：或者遊子已經變心而不願回來，或者他欲歸而不得，作者為各種可能都留下了餘地。〈涉江采芙蓉〉也以「同心而離居，憂傷以終老」讓人無法判別這延續分離的原因，此詩由於壓縮了一切人物背景，內容或被認為是思君或懷友，以至其說話人是遊子抑或思婦，亦不免引起分歧。這樣的作品真是無法以「知人論世」來做詮釋的，其以無題形式出現更令人難以發明本事的方式作詮釋。然而，〈古詩十九首〉的秘密即在：其抒情性恰恰就是其將各類主體的歷史參指性充分壓縮的結果。此即馬茂元所謂「熔事於情，概括而凝為人生的詠嘆」⁷³。這樣，詩所能肯認的，恰恰是個體與個體生命之中，某些片刻中情感體驗的可重複性⁷⁴。

至於〈十九首〉中大量使用的「宣稱語調」的作用，以高友工的說法，是詩人以此「經常對人生發表似乎是普遍性的真理、且為所有人接受的簡單陳述」⁷⁵。這就是說，說話人在針對一般性的狀態 (stative) 而非事件性 (eventive) 的情境發言。這裏，不斷的宣示和質疑一方面象徵出說話人「複雜的內在扭曲」，另一方面，則又在將普世性戲劇化。這裏讀者見識了「貫通個體」的兩個面向。

明儒王船山曾以其新詮的「興觀群怨」說論詩，強調「作者用一致之思，讀者各以其情而自得。……人情之遊也無涯，而各以其情遇」⁷⁶。為此，他特別標舉了〈古詩十九首〉：

⁷² 朱筠：〈古詩十九首說〉，卷3，頁58。

⁷³ 馬茂元：《古詩十九首初探》，頁11。

⁷⁴ 請參看拙作：〈中國抒情傳統中的原型當下——「今」與昔之同在〉，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業公司，1999年），頁113-148；〈船山對儒家詩學「興觀群怨」概念之再詮釋——兼論抒情傳統本體意識與人類存在觀〉，《抒情傳統與中國思想——王夫之詩學發微》（上海：上海古籍出版社，2003年），頁134-168。

⁷⁵ Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," pp. 94-95.

⁷⁶ 戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》（北京：人民文學出版社，1981年），頁4-5。

興、觀、群、怨，詩盡於是矣。……「可以」云者，隨所「以」而皆「可」也。《詩三百篇》而下，唯〈十九首〉能然。李、杜亦髣佛遇之，然其能俾人隨觸而皆可，亦不數數也。⁷⁷

「能俾人隨觸而皆可」，須「無端無委……故令讀者可以其所感之端委為端委，而興觀群怨生焉」⁷⁸。以本文的話說，即令個體情感的「象徵化」收攝在、也揪扯在普世情感的戲劇化之中。因「怨而固不失群」，「人人讀之皆若傷我心者」，故而得以表現人人各具的「同有之情」⁷⁹。在此，〈十九首〉亦如抒情的戲劇性獨白一樣，訴諸閱讀中讀者自身的「導演」：「真正的戲劇情節 (action) 在我們內心中的私人劇場裏發生。」⁸⁰

二、當下之「感」與漸積之「思」

〈古詩十九首〉「書面聲音」的雙重性，特別彰顯於詩中兩種心理因素的契合。

高友工以下的文字提出對〈十九首〉中時間觀念的看法：

這些詩作的另一重要特色是缺乏時間的順序性(sequential order)。讀者確乎能在第一篇和第六篇中注意到一種進展，然而此進展卻不被時間因素所操控。時間只能是沉思反省(reflection)的瞬刻的現在，雖然沉思反省很少清晰地表述在詩中。所有過去和想像中的未來皆不得不經由當下沉思的反省而被感受。⁸¹

此處「沉思反省」，是高氏所謂「內在觀者」的沉思和反省，他並不在詩中出現，只在詩的虛擬的空間和封閉的時間之間，在「事件的結合點」(juncture of events) 上，由詩人轉換為一個隱隱的觀者。高氏的意思是，此內在觀者僅僅關注瞬刻的現在，這是詩歌情景世界的時間。它關乎詩的取材、結構中的焦點化問題，卻並非與詩旨無關。而關於〈古詩十九首〉的題旨，日本學者吉川幸次郎卻

⁷⁷ 同前註，頁41。

⁷⁸ [清]王夫之：〈遊仙（袁象）〉評，《古詩評選》，卷5，收入《船山全書》（長沙：岳麓書社，1996年），第14冊，頁775。

⁷⁹ 筆者有對王船山興觀群怨觀念更為詳細的論析，見拙作：〈船山對儒家詩學「興觀群怨」概念之再詮釋——兼論抒情傳統本體意識與人類存在觀〉，頁134-168。

⁸⁰ Shaw, pp. 23-24.

⁸¹ Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," p. 93.

有一個頗為經典的觀點，即謂這些詩作表現了「悲哀是由於不幸時間的持續——或不僅是持續而已，更由於不幸在時間的推移裏不斷堆積而擴大」⁸²。在此大的主題觀照之下，吉川繼而又在這十九首詩中辨識出三類，即「對不幸時間的持續而起的悲哀」的七首為第一類，「在時間的推移中由幸福轉到不幸的悲哀」的五首為第二類，「感到人生只是向終極的不幸即死亡推移的一段時間而引起的悲哀」的七首為第三類⁸³。以上兩種意見不免有扞格之處。然而，筆者卻以為〈古詩十九首〉的妙處，往往在二者的結合上。試以〈行行重行行〉為例：

行行重行行，與君生別離。相去萬餘里，各在天一涯。
道路阻且長，會面安可知？胡馬依北風，越鳥巢南枝。
相去日已遠，衣帶日已緩。浮雲蔽白日，遊子不顧反。
思君令人老，歲月忽已晚。棄捐勿復道，努力加餐飯。⁸⁴

此詩算得上是表現「不幸在時間的推移裏不斷堆積而擴大」的典型作品。詩以「行行重行行」開始，使以下循循相生的詩句皆籠罩在此行行不已的時間裏。「道路阻且長」句中著一「且」字，更延展了空間的隔絕和離人心中的無奈⁸⁵。「相去日已遠，衣帶日已緩」以「日」、「遠」、「緩」凸顯由時間而逐漸累積的不幸，在此，空間的悠遠與時間的久長之間有一種聯想和通感。而兩個「已」字，又增加了對此無可奈何的悵惘⁸⁶。「浮雲蔽白日，遊子不顧返」兩句中的「浮雲」意象，依吉川的說法，也與時間推移的意識有關：「（浮雲）因為移動不已，難免移近太陽而終於遮住太陽，可以說是暗示時間推移的意象。」⁸⁷「思君令人老」一句更以「老」這一延緩裏出現的不幸寫盡「生別離」的持續。然而，下面被倒裝的一句「歲月忽已晚」卻是詩中思婦在當下警醒「老」的到來。以廖蔚卿的分析，「忽」的使用，在〈古詩十九首〉中「寫那種未曾自料而已然如此的事實」⁸⁸，這樣就將持續悲哀的主題與當下的警醒焦點結合了起來。清人張浦山已看到此處被他稱為「漸」與「頓」的辯證關係：

⁸² 見吉川幸次郎著，鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題（上）〉，《中外文學》第6卷第4期（1977年9月），頁28。

⁸³ 同前註，頁25。

⁸⁴ 蕭統編，李善注：《文選》，中冊，卷29，頁409。

⁸⁵ 詳見廖蔚卿：〈論古詩十九首的藝術技巧〉，《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997年），頁362。

⁸⁶ 同前註，頁363。

⁸⁷ 吉川幸次郎著，鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題（上）〉，頁33。

⁸⁸ 廖蔚卿：〈論古詩十九首的藝術技巧〉，頁363。

妙在「已晚」下著一「忽」字，彼衣帶之緩曰「日已」，逐日拊髀，苦處在漸；歲月之晚曰「忽已」，陡然心驚，苦處在頓。漸與頓皆久中之情。⁸⁹

在張浦山看來，詩雖然表現了「漸」與「頓」這兩種不同的苦處，卻皆為「久中之情」，這也就是說，悲哀畢竟是持續的。所以，是詩以「棄捐勿復道，努力加餐飯」結束，表示要繼續默默承受這累積下去的悲哀。

對比〈行行重行行〉，〈庭中有奇樹〉似乎只是抓住了思婦欲折芳寄遠的那一瞬刻的心情：

庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀條折其榮，將以遺所思。

馨香盈懷袖，路遠莫致之。此物何足貢，但感別經時。⁹⁰

張浦山謂此詩「通篇只就『奇樹』一意寫到底，中間卻具千迴百折；而妙在由『樹』而『條』，而『榮』，而『馨香』……正如山之蛇蜿迤邐而來，至江以峭壁截住」⁹¹。文勢若此，正以情思之綿延若此。高友工以為此詩以所謂物象的「外延」(extension) 為內在世界的象徵鋪路⁹²。但意象在此首先是情思綿延的象徵。詩人以「綠葉發華滋」一句暗示了在時間中生長的葉、花和眷眷離思。「路遠」也有時間荒遠的意味。清人吳伯其以下的文字點破詩人是如何處理持續的不幸與當下感動的關係的：

「此物」即「其榮」，蓋樹有三物，曰條，曰葉，曰花，就折之時命之曰「其榮」，為其附著於樹也。故連葉條而對言之，以明時之成於漸積也。就折之後命之曰「此物」，為其已離別於樹也。故離條葉而專言之，以見感之觸於驀然也。「感」字應前「思」字，蘊之為「思」，發之為「感」。但感之發因于時，而時之變徵于物，故由榮而遡之葉，由葉而遡之條，時亦屢變，豈容無感？但物未極其盛，則時亦未極其變，故有思而無感。及其葉而榮矣，物盛極矣，時變極矣，感雖發于偶爾之一頃，而從前積累之蘊，都撮聚于此一頃矣。⁹³

此處所謂「漸積」之「思」，即在時間的推移裏不斷堆積而擴大的悲思，為近人繆彥威所謂詩之三質中的「深遠之思」與「溫厚之情」。而所謂「觸於驀然」、

⁸⁹ 張庚：〈古詩十九首解〉，卷3，頁25。

⁹⁰ 蕭統編，李善注：《文選》，中冊，卷29，頁411。

⁹¹ 張庚：〈古詩十九首解〉，卷3，頁31。

⁹² Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," pp. 100-101.

⁹³ 吳淇：〈古詩十九首定論〉，卷3，頁17。

發於一頃之「感」，則是詩創作之動機和謀篇的焦點，為其所謂詩之三質中的「靈銳之感」⁹⁴。詩人正是從冉冉而來、首尾無端的思緒裏擷取了一個感觸尤深的當下，又由此去更深地感受在時光裏延緩的悲思。「但感一別一經時」一句結語似乎收攏了以往漸積的離思。然又欲縱故擒，欲行故止，謂以峭壁截江，有此一截，則流勢更遠。

此「漸積」之「思」與「觸於驀然」、發於一頃之「感」的並存，在〈十九首〉中是普遍的現象。因為所謂心理獨白本身即是人生戲劇中的「出離」(digression) 片刻，以此來回味反省時間流光中人生的悲劇。其中，「書寫性」主要面對當下私祕的個人心境。〈十九首〉多數詩篇都有了聚焦的瞬間⁹⁵：〈青青河畔草〉的「草青柳鬱之一刻」、〈今日良宴會〉的彈箏唱高言之時、〈西北有高樓〉的聆聽絃歌的當兒、〈涉江采芙蓉〉採芳卻無以寄往的悵惘、〈庭中有奇樹〉的攀條折榮後不知何所遺思的感傷、〈凜凜歲云暮〉的夢回之初、微寤之候、〈迴車駕言邁〉四顧茫茫、見風搖百草的感悟，以及〈明月何皎皎〉出戶還入房的彷徨……無不是詩中人輾轉反側的時間焦點。

然而，另一方面，〈古詩十九首〉的確著意以其話語時間 (discourse time) 表現時間歷程中持續的悲思，即沈德潛教人會心於〈十九首〉的「言情不盡，其情乃長」⁹⁶。也許正如吉川幸次郎所說，其中只有〈西北有高樓〉例外地集中於目前的境遇⁹⁷。為寫情思持續，〈十九首〉卻非以取境⁹⁸、而主要以文勢和涵泳見「依永」「和聲」之遺意⁹⁹。此謂詩體自一內在的情旨之承遞連貫，復又搖曳變化而成。情旨本單純，因涵泳而極盡波詭雲譎、千回百折之妙趣。或為全詩句意

⁹⁴ 繆鉞：〈詮詩〉，《繆鉞全集》第二卷（石家莊：河北教育出版社，2004年），頁3-10。

⁹⁵ 這也是趙昌平先生的意見，他在給本文作者的信中並提出：〈十九首〉中出現的初期對偶「恰恰是表達焦點意識的語言形式」。

⁹⁶ 沈德潛：《古詩源》（上海：中華書局，1936年《四部備要》本），卷4，頁32。

⁹⁷ 見吉川幸次郎著，鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題（上）〉，頁50。

⁹⁸ 即如清人吳喬所說：「〈十九首〉言情者十之八，敘景者十之二。建安之詩，敘景已多，日甚一日。」見〔清〕吳喬：〈答萬季埜詩問〉，收入丁福保編，郭紹虞校點：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978年），上冊，頁33。

⁹⁹ 朱謙之即舉〈冉冉孤生竹〉為雜曲歌辭，〈孟冬寒氣至〉、〈客從遠方來〉為〈長相思〉古調，推斷〈古詩十九首〉為歌詩。見朱謙之：《中國音樂文學史》，頁152。

的循循相生，其間一氣相承不斷¹⁰⁰；或為文勢的復沓回環¹⁰¹。總之，與詩中生活世界中愁思哀傷的綿延與輾轉互為表裏。若套用明人陸時雍的話，則是「落落語致，綿綿情緒」¹⁰²八個字。惟以此情其來于于，其去徐徐，而有語致落落。二者均表明這些詩作中的情感是一種溫厚平和，不迫不露，而又深婉低徊，纏綿不盡的情感。此正是王船山論〈十九首〉所謂「一時一事一意，約之止一兩句；長言永嘆，以寫纏綿悱惻之情」¹⁰³。

除以取境和取勢分別展開的當下之感與漸積之思的原因而外，〈古詩十九首〉中兩種心理因素的結合，還為一特別的詩學觀念——「感物」所支持。由於時下學界對此頗有誤解，本文將以較多篇幅加以討論。「感物」這個概念在東漢張衡、班固、王延壽和馬融的賦中已出現。建安以後，曹丕又以「感物」為題作賦。「感物」作為特定的語詞進入詩歌，亦在建安以後。而在西晉太康時代，陸機不僅在詩作中八次涉及「感物」，且在其〈感時賦〉、〈述思賦〉、〈思歸賦〉、〈嘆逝賦〉和〈文賦〉中討論了「感物」，堪稱「感物」詩學最重要的實踐者和理論總結者。但作於陸機前一個多世紀、建安前約三十年的〈古詩十九首〉中是否已有了「感物」的模式呢？筆者之所以提出此問題，不僅因為「感物」對魏晉以後的詩學異常重要，而且，在陸機所寫的八首語涉「感物」的詩中，即有二首是〈古詩十九首〉的仿作。如果粗略地將「感物」界定為由物感而心動（《說文》訓「感」為「心動」），那麼這樣的模式在〈古詩十九首〉至少

¹⁰⁰ 譬如，〈青青河畔草〉一詩全用排偶，然逆挽接引，仍不失句句相生之妙，即如吳伯其所分析：「首二句以所見興起『樓上女』。夫樓上有女，何繇見之？以其『當牕牖』。女何為『當牕牖』？以其『粧』。何繇知其『粧』？以其『出織手』。因此一段公然不避人，而知其為『蕩子婦』為『倡家女』也。既為『蕩子』，自是『行不歸』；既為『蕩子婦』，自是『牀空』；既為『倡家女』，自是『難獨守』也。」（〈古詩十九首定論〉，卷3，頁10。）

¹⁰¹ 吳小如指出過〈行行重行行〉中「相去萬餘里，各在天一涯；道路阻且長，會面安可知？……相去日已遠，衣帶日已緩」幾句中的復沓回環，見吳小如：《古典詩詞札叢》（天津：天津古籍出版社，2002年），頁44。此外，這樣的復沓回環也出現在〈庭中有奇樹〉和〈迢迢牽牛星〉二詩的全詩結構：〈庭中有奇樹〉的結句「但感別經時」與其起句「庭中有奇樹，綠葉發華滋」，〈迢迢牽牛星〉的結句「盈盈一水間，脈脈不得語」，與其起句「迢迢牽牛星，皎皎河漢女」，皆在詩意上形成回環。故而王船山論〈庭中有奇樹〉以「每一迴筆，如有千波，而終平激」；論〈迢迢牽牛星〉謂「終始詠牛、女耳」。見王夫之：《古詩評選》，卷4，頁647。

¹⁰² [明]陸時雍編：〈涉江采芙蓉〉評語，《古詩鏡》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印文淵閣《四庫全書》，第1411冊），卷2，頁3b。

¹⁰³ 見戴鴻森箋注：〈夕堂永日緒論內編〉，《董齋詩話箋注》，頁88。

出現了七次。請看以下四例：

明月皎夜光，促織鳴東壁。玉衡指孟冬，眾星何歷歷？
白露沾野草，時節忽復易。秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適？
昔我同門友，高舉振六翮；不念攜手好，棄我如遺跡。

……

凜凜歲云暮，螻蛄夕鳴悲。涼風率已厲，遊子寒無衣。
錦衾遺洛浦，同袍與我違。獨宿累長夜，夢想見容輝。

……

東城高且長，逶迤自相屬。迴風動地起，秋草萋已綠。
四時更變化，歲暮一何速？晨風懷苦心，蟋蟀傷局促。
蕩滌放情志，何爲自結束？……

孟冬寒氣至，北風何慘慄？愁多知夜長，仰觀眾星列。
三五明月滿，四五詹兔缺。……¹⁰⁴

以上四詩皆發生在秋冬季節，其中三首是夜晚。因為是在夜晚，故而除星月而外，詩人突出了聽覺中秋蟲（促織、秋蟬、螻蛄）的鳴聲、風聲，和溫度覺的寒涼。〈東城高且長〉即便是寫白日，所感也包括了風聲和秋蟲聲。所有這些物感撩起的皆是由對時間的驚覺而生的、對生命在失意或孤獨裏流逝的感傷。〈古詩十九首〉中類似的模式還出現在〈迴車駕言邁〉、〈驅車上東門〉和〈明月何皎皎〉三詩中。此三詩對外物的描寫都相對簡單，也許很難就歸入「感物詩」。但這些詩作不是突出了搖撼生命的風聲，就是以月光突出了不寐之夜。雖然〈迴車駕言邁〉是寫「東風搖百草」，但卻「反將一片艷陽天氣，寫得衰颯如秋」，因而同樣有宋玉悲秋之意¹⁰⁵。爲瞭解以上現象與建安以還「感物」傳統，不妨與以下三首典型的「感物詩」作一對照：

朝雲不歸，夕結成陰。離群獨宿，永思長吟。有鳥孤栖，哀鳴北林。嗟我懷矣，感物傷心。¹⁰⁶

踟躕亦何留，相思無終極。秋風發微涼，寒蟬鳴我側。
原野何蕭條，白日忽西匿。歸鳥赴喬林，翩翩厲羽翼。

¹⁰⁴ 蕭統編，李善注：《文選》，中冊，卷29，頁410、412、411、412。

¹⁰⁵ 吳淇：〈古詩十九首定論〉，卷3，頁19。

¹⁰⁶ 〔魏〕應瑒：〈報趙淑麗〉，見逯欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983），上冊，頁382。

孤獸走索群，銜草不遑食。感物傷我懷，撫心長嘆息。¹⁰⁷

四時代序逝不追，寒風習習落葉飛。蟋蟀在堂露盈墀，念君遠遊常苦悲。
君何緬然久不歸，賤妾悠悠心無違。白日既沒明燈輝，夜禽赴林匹鳥棲。
雙鳩關關宿河湄。憂來感物涕不晞。……¹⁰⁸

以上三詩中皆出現了「感物」，而且所感的世界皆非白日，其中兩首明示出秋涼季節。因為時間並非白晝，故而聽覺中的鳥鳴、蟬鳴、蟋蟀鳴、風聲、落葉聲，以及溫度覺的寒涼是主要所感之物。這些聽覺和溫度覺的感受令人悲愁於孤獨落寞和生命在孤獨裏流逝。詩因而是中夜之悲或黃昏之愁。「感物」並非僅僅是由物感而心動那樣簡單，而是概括了從一個從情感主題、情勢環境到意象感傷的詩歌傳統。以下的表格展示的是自建安至東晉所有涉及「感物」詩作的情況：

詩題	作者	時節	情勢	感物句	感物意象
報趙淑麗	應瑒	夜晚	離群獨宿	嗟我懷矣，感物傷心	孤鳥哀鳴
贈白馬王彪	曹植	秋晚	相思	感物傷我懷，撫心長嘆息	秋風涼、寒蟬鳴、白日沉、鳥歸林、孤獸索群
長歌行	曹叡	靜夜	不寐	中心感時物，撫劍下前庭	衆禽鳴、宿屋邪草、星、失群燕
樂府行	曹叡	月夜	泣涕不寐	感物懷所思，泣涕忽沾裳	明月、孤鳥哀鳴
詠懷其十四	阮籍	秋夜	孤棲深憂	感物懷殷憂，悄悄令心悲	秋涼、蟋蟀、微風、月
答嵇康其一	嵇喜	春日	散步蘭渚	逍遙步蘭渚，感物懷古人	靈芝、清泉、春禽、綠水
青青河邊草篇	傅玄	春日	思人	感物懷思心，夢想發中情	青草、萬里道
歷九秋篇	傅玄	寒暑交革	感盛時忽逝	春榮隨物飄摧，感物動心增哀	春榮飄摧
離親詠	夏侯湛	夜晚	辭親遠征	既感物以永思兮，且歸身乎懷抱	南荊遠路

¹⁰⁷ [魏] 曹植：〈贈白馬王彪詩〉，同前註，頁453。

¹⁰⁸ [晉] 陸機，〈燕歌行〉，同前註，頁666。

詩題	作者	時節	情勢	感物句	感物意象
勵志詩	張華	秋夜	不詳	吉士思秋，實感物化	星火既夕、涼風
雜詩其三	張華	秋	懷亡友	懷思豈不隆，感物重郁積	風、蒹葭、蛛蝥、遊雁比翼、歸鴻
悼亡詩其三	潘岳	秋	悼亡妻	悲懷感物來，泣涕應情隕	朝露、夕風、墟墓、落葉、枯菱
燕歌行	陸機	秋晚	代言思婦懷夫	雙鳩關關宿河湄，憂來感物涕不晞	寒風、落葉、蟋蟀鳴、白日沒、孤禽、雙鳩
贈尚書顧彥先	陸機	夏夕	與友阻隔	感物百憂生，纏綿自相尋	淒風迕時序、苦雨苦成霖
赴太子洗馬時作	陸機	不詳	客遊思家	感物戀堂室，離思一何深	谷風拂修薄、油雲蔽高岑、思鳥、孤獸
赴洛道中作其一	陸機	中夜	客遊懷鄉	悲情觸物感，沉思郁纏綿	虎嘯深谷、雞鳴樹巔、哀風、孤獸
東宮作	陸機	秋	羈旅遠遊	感物情悽惻，慷慨遺安豫	寒暑之革
吳王郎中時從梁陳作	陸機	不詳	客遊懷古人	感物多遠念，慷慨懷古人	古人與自身境遇
擬明月何皎皎	陸機	秋夜	客遊思鄉	踟躕感節物，我行永以久	明月、涼風、寒蟬
擬庭中有奇樹	陸機	春夜	懷所戀人	感物戀所歡，采此欲貽誰	芳草、林渚、惠風
贈顧驃騎有皇其八	陸雲	秋日	遠行	哀哉行人，感物傷情	夜風、朝露、雲藹、冽泉
七哀詩其二	張載	秋夜	遠遊思鄉	哀人易感傷，觸物增悲心	秋風、白露、落木、日西沉、松柏陰、高桐枝、孤禽、離鴻、蜻蛉吟

詩題	作者	時節	情勢	感物句	感物意象
雜詩其一	張協	秋夜	離居	感物多所懷，沈憂結心曲	涼風、蜻蛚吟、飛蛾、庭草、青苔、蛛網
雜詩其六	張協	晨早	征行	感物多思情，在險易常心	狹路、流澗、古木、虎咆、鶴鳴、淒風
答趙景猷	曹摅	秋冬之際	離群索居	感物興懷，憤思郁紆	和雁、遊鳧
詠秋詩	江迥	秋夜	不詳	感物增人懷，悽然無欣慰	蟋蟀吟、寒蟬號、驚颿激

在以上表格裏，所謂「感物」詩是多發生在秋冬季節的夜晚的悲歌。秋冬與春夏的比例為十四比四，如果不計陸機那首寫「迓時序」的〈贈尚書顧彥先〉，則為十四比三；而夜晚與白晝的比例則為十五比四；寫秋冬或夜晚孤棲、羈旅、思鄉、離散、懷人、悼亡等憂鬱悲哀的情緒與春夏白晝歡快的比例則為二十比一。而且，表中「感物」詩又多出現孤禽、秋蟲、涼風等意象。如果吾人把範圍擴大一些，即以「感物」涵攝一切因物傷懷的作品，得到的結論幾乎是一樣的。不妨一讀托名李陵的〈別詩〉其九：

爍爍三星列，拳拳月初生。寒涼應節至，蟋蟀夜悲鳴。
 晨風動喬木，枝葉日夜零。遊子暮思歸，塞耳不能聽。
 遠望正蕭條，百里無人聲。豺狼鳴後園，虎豹步前庭。
 遠處天一隅，苦困獨零丁。親人隨風散，歷歷如流星。
 三萍離不結，思心獨屏營。願得萱草枝，以解飢渴情。¹⁰⁹

這首詩中雖未出現「感物」字樣，但無論情感主題、季候時間、意象和情勢都與上述「感物」詩無異。這一類作品在漢魏晉詩中還有不少，應該被歸入「感物」傳統。由此可知：所謂「感物」並非感物而動那樣簡單，它是一個涉及特定主題、情感、季候、意象的秋天的、夜晚的或黃昏的悲歌。其濫觴，我以為是宋玉的〈九辯〉以下的段落：

¹⁰⁹ 逯欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》，上冊，頁339。

悲哉，秋之爲氣也！蕭瑟兮，草木搖落而變衰。慄慄兮，若在遠行；登山臨水兮，送將歸。沏寥兮，天高而氣清瀟，寂寥兮，收潦而水清。慄慄增歎兮，薄寒之中人。愴怳憤恨兮，去故而就新；坎廩兮，貧士失職而志不平。廓落兮，羈旅而無友生。

惆悵兮，而私自憐。燕翩翩其辭歸兮，蟬寂寞而無聲。雁靡靡而南游兮，鷓鴣啁哳而悲鳴。獨申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征。時躑躅而過中兮，蹇淹留而無成。¹¹⁰

上文所分析的「感物」傳統的所有主題、情感、季候、意象都已被包括在這裏。正如劉永濟先生所說，以「己之悲秋乃悲時易過而所事無成」，〈九辯〉「爲後世詩人感時傷時之祖」¹¹¹。

揆之以此大的思想藝術脈絡，上引〈古詩十九首〉以描寫秋蟲鳴聲、風聲，和溫度覺的寒涼，寫出對生命在失意或孤獨裏流逝的感傷的詩行，的確就是「感物」主題的表現。而且，與東漢秦嘉的〈贈婦詩〉，以及托名李陵，實則漢末文士所作的〈別詩〉其九一起，還應當被看作是〈九辯〉之後最早的「感物詩」。現在的問題是：何以此「觸於驀然」、發於一頃的「靈銳之感」，可以融貫於以寫「漸積」之「思」、持續之情爲主旨的詩體之中？關於這一點，感物詩學最重要的實踐者和理論思考者陸機提供了一種解釋：

猿長嘯于林杪，鳥高鳴于雲端。矧余情之含瘁，恆覩物而增酸。……¹¹²

情易感于已攬，思難戢於未忘。嗟伊思之且爾，夫何往而不臧？駭中心于同氣，分戚貌于異方。……觀尺景以傷悲，俯寸心而悽惻。……¹¹³

彼離思之在人，恆戚戚而無歡。悲緣情以自誘，憂觸物而生端。……伊我思之沈鬱，愴感物而加深。¹¹⁴

陸機說，因爲心中已有了此戚戚之情，方無往而不「自誘」，無時而不「易感」，無處而不「增酸」。「感物」因而是持續悲思的當下呈現，即「從前積累

¹¹⁰ 劉永濟校釋：《屈賦音注詳解》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁53-54。

¹¹¹ 同前註，頁54。

¹¹² 陸機：〈感時賦〉，見〔清〕嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，（北京：中華書局，1991年），第2冊，《全晉文》，卷96，頁2008。

¹¹³ 陸機：〈述思賦〉，同前註，頁2009。

¹¹⁴ 陸機：〈思歸賦〉，同前註，頁2011。

之蘊，都撮聚於此一頃矣」。其中所謂「駭中心于同氣，分戚貌于異方」，不啻為移情。

然而，此處的「移情」卻非主體的主動投射，而是基於「同氣」觀念、人與宇宙生命情調之間的互感。「感物」多發生於日已西沉的夜晚，所感的方式以承受孤禽、秋蟲、落葉聲的聽覺、寒涼之感的溫度覺，白露沾濕的濕度覺，以及風吹拂的觸覺，卻非以視覺為主，這提示吾人：其所謂「感」，是非主動的、或油然而生、自動的「感受」，而非「感知」¹¹⁵。鄭毓瑜以「大氣所在的場域」和「瀰漫在身體被吹拂、沾濕、照見或聽聞的空間場域」來描述此物感的氛圍。而所感及其意義，又是基於以相關系統思想確立的「社會智識體系」¹¹⁶，無不合於〈十九首〉所表達的「人同有之情」。正由於所感的是人無時不被浸潤的的氛圍，而非佇目一時的光景，「感物」方得以與表現持續累積悲哀的詩旨契合。漫漫的商氣、嚶嚶的鳥鳴、雍雍的雁叫、颼颼的秋風、啾啾的蟲吟……這些感覺並不像視覺那樣清晰，卻也不像視覺那樣隨光照消失而消失，它們不彰顯詩的空間性，而緩緩地伴著揮不去、剪不斷的情思在時間裏延續。而此以天人一體、身心一體來感受的氛圍，正是所謂「悲哉，秋之為氣也」。在中國文化裏，也惟有「氣」能表述此一詩學。

三、以〈古詩十九首〉為坐標的詩史觀

以上的分析可令吾人瞭然：〈古詩十九首〉中雖然嶄露出高友工所謂「內省」傾向，卻更體現了中國文化史「變而未變之局」的特點。其為高氏所忽視的「通」或「未變」的一面，即「聲音層次」凸顯的個體間情感的貫通和共鳴、雍穆平和卻綿延久長的情思、涵泳和文勢的迂回，以及基於天人一體和身心一體的「感」的觀念等等，皆代表了中國文化和詩歌更為源遠流長的傳統。倘若欲尋繹此諸特徵之思想文化的歷史脈絡，則非「氣」的思想莫屬。在此，近年臺灣學

¹¹⁵ 張節末對此的看法（即以「感知」界定感物）是有待商榷的。他顯然掉入了《文心雕龍·物色》將「感物」混同「窺情風景」的陷阱之中，詳見下文的分析。但張氏提出的「感知」概念對本文多有啟發。見張節末：〈比興、物感與刹那直觀——先秦至唐詩思方式的演變〉，《社會科學戰線》2002年第4期，頁112-113。

¹¹⁶ 鄭毓瑜：〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉《漢學研究》第22卷第2期（2004年12月），頁11、19-29。

界討論漢魏詩學偶或涉及的概念——「氣類感應的有情世界」或「氣化感通的宇宙」¹¹⁷，值得作一發揮。

中國思想推究天、地、人、物的「最後」、「惟一」的原質和動力是「氣」¹¹⁸。秦漢乃此一觀念被理論系統化的時代¹¹⁹。東漢經學漸衰，但「氣」的思想依然不衰，王充、王符的思想即為明證。產生於東漢的〈古詩十九首〉既為「千古元氣，鍾孕一時」¹²⁰，古人亦屢以「專取氣格」、「氣象渾淪」¹²¹標示其特徵。其之於「氣」的思想，應是「即體而用在其中」¹²²。

首先，「氣」的思想肯認變化的世界乃一氣貫之的整體，而人在遍流萬物之氣裏，以董仲舒的說法，無時無刻不受陰陽之氣之浸潤：「若水常漸魚也。所以異於水者，可見與不可見耳，其澹澹也。然則人之居天地之間，其猶魚之離水，一也」¹²³。此人與氣化的自然間「猶魚之離水，一也」的關係，令自然與人的心理情感之間，為一氣流動之「場域」¹²⁴：

天有五行，御五位以生寒、暑、燥、濕、風；人有五臟，化五氣以生喜、怒、思、憂、恐。¹²⁵

¹¹⁷ 以筆者管見，此概念最早見諸龔鵬程〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉一文。該文在論證魏晉緣情詩觀肇始於《呂氏春秋》以還的秦漢思想時，提出了魏晉之前即已存在「重己、情欲與氣類感應的哲學」和「氣類感應的有情世界」的觀念。見龔鵬程：《文學批評的視野》，頁47-84。嗣後，鄭毓瑜在〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉一文亦自中華文化的大自然觀去討論「感物」詩學，提出：《春秋繁露》構造的時物系統的類應原則，「除了連類比合，更重要的是應和通感；在氣化感通的宇宙間，天地物我因此是相互開放，人身的感知即是天地的感知，氣之聚散滿虛形成節候的變化，同時也就形成人身存在的狀態。」（頁9）

¹¹⁸ 參看呂思勉：《經子解題》（臺北：臺灣商務印書館，1972年），頁84-91。

¹¹⁹ 詳見關口順：〈董仲舒的氣的思想〉，收入小野澤精一等編，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》（上海：上海人民出版社，1990年），頁170；又見劉長林：〈說「氣」〉，收入楊儒賓編：《中國古代思想中的氣論及身體觀》（臺北：巨流圖書公司，1993年），頁101-140。

¹²⁰ [明]胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁26。

¹²¹ 許學夷撰，杜維沫校點：《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，2001年），頁46-47。

¹²² [宋]朱熹：〈答汪尚書〉，《朱文公文集》（上海：上海商務印書館，1983年《四部叢刊初編》，影印明刊本），卷30，頁13 b。

¹²³ 見蘇輿義證：《春秋繁露義證》（北京：中華書局，1992年），頁467。

¹²⁴ 詳楊儒賓：〈中國古代思想中的氣論及身體觀導論〉，及湯淺泰雄著，盧瑞容譯：〈「氣之身體觀」在東亞哲學與科學中的探討及其與西洋的比較考察〉，見楊儒賓編：《中國古代思想中的氣論及身體觀》，頁3-59、99。

¹²⁵ 撰者不詳：《黃帝內經素問》（臺北：新文豐出版公司，1985年《叢書集成新編》，第44冊，光緒浙江書局據明武陵顧氏影宋嘉祐本），卷19〈天元紀大論〉，頁388。

天人一體觀念的基礎是「氣」，「氣」的根本功能則是「感」這一李約瑟 (Joseph Needham) 所謂的「間距作用」(action at a distance)¹²⁶。在此，身、心又是一體的：

五精所並，精氣並於心則喜，並於肺則悲，並於肝則憂，並於脾則畏，並於腎則恐，是謂五並。¹²⁷

這種基於「氣」、「感」的天人一體和身心一體的觀念，正是上文所論「感物」的基礎。此處並無西方美學中高級審美感官與低級身體感官的區隔，以至觸覺中的風吹拂¹²⁸，聽覺中的落葉和鳥鳴，溫度覺的寒涼之感，濕度覺的白露沾濕，直接就是心理的感傷。所「感」者，又決非區區一物一景，而是「大共名」之「物」——天地之氣。所謂「聽之以氣」，正是要感受此渾淪又微渺的「氣化之淖」的自然：

目之所以視，非特山陵之見也，察於荒忽；耳之所聽，非特雷鼓之聞也，察於淑湫；心之所慮，非特知於麤麤也，察於微眇。¹²⁹

所以「感物」詩中所感的幽暗世界是「荒忽」，「淑湫」又是「微眇」的。

其次，「氣」義涵中的整體性和「間距作用」的「感」，又是〈古詩十九首〉中「貫通個體」之情的基礎。萬物「各從其類」的思想在《周易·文言》對〈乾卦〉即以「同聲」、「同氣」為基礎¹³⁰。在《呂氏春秋·有始覽》中被賦有道德意味的「同氣」已經成為相召事物或現象中的最重要的同類了¹³¹。而在《淮南子·天文訓》裏，「氣」有了比「類」更本原的意義：

¹²⁶ Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, vol. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 1956), p. 381.

¹²⁷ 撰者不詳：《黃帝內經素問》，卷7〈宣明五氣〉，頁342。

¹²⁸ 〈十九首〉直接寫到的「東風搖百草」、「迴風動地起」、「浩浩陰陽移」、「白楊多悲風」、「清商隨風發」、「涼風率已厲」、「北風何慘慄」、「奄忽若飄塵」，皆為「氣」也。在殷代甲骨卜辭中，「風」即為「氣」的原型。（見詳前川捷三：〈甲骨文、金文中所見的氣〉，收入小野澤精一等編，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》，頁12-28），《莊子·齊物論》中南郭子綦曰：「夫大塊噫氣，其名爲風……作則萬竅怒呿。」〔清〕郭慶藩輯：《莊子集釋》（上海：上海書店，1987年《諸子集成》，第3冊），頁22-23。）

¹²⁹ 《管子·水地》見戴望：《管子校正》（《諸子集成》，第5冊），頁237。

¹³⁰ 見九五「飛龍在天，利見大人」的解釋：「子曰：『同聲相應，同氣相求。水流濕，火就燥。雲從龍，風從虎。聖人作而萬物覩。本乎天者親上，本乎地者親下。則各從其類也。』」引自王弼注，孔穎達疏：《周易正義》，頁16b。

¹³¹ 〔漢〕高誘注：《呂氏春秋》（《諸子集成》，第6冊），頁127-128。

天墜未形，馮馮翼翼，洞洞瀾瀾，故曰太昭。道始于虛霏，虛霏生宇宙，宇宙生氣，氣有涯垠，清陽者薄靡而為天，重濁者凝滯而為地。……天地之襲精為陰陽，陰陽之專精為四時，四時之散精為萬物。……毛羽者，飛行之類也，故屬於陽。介鱗者，蟄伏之類也，故屬於陰。日者，陽之主也，是故春夏則羣獸除，日至則麋鹿解。月者，陰之宗也，是以月虛而魚腦流，月死而蠃蠅騰。火上葦，水下流，故鳥飛而高，魚動而下。物類相動，本標相應。¹³²

董仲舒《春秋繁露·同類相動》前半章大部因襲前引《呂氏春秋·有始覽》一段文字，以說明「物故以類相召也」。但在「美惡皆有從來，以為命，莫知起處所」後，卻將「氣」作為更根本的原理以解釋物以類應之而動的現象：

陽陰之氣，因可以類相益損也。天有陰陽，人亦有陰陽。天地之陰氣起，而人之陰氣應之而起，人之陰氣起，而天地之陰氣亦宜應之而起，其道一也。明於此者，欲致雨則動陰以起陰，欲止雨則動陽以起，故致雨非神也。而疑於神者，其理微妙也。¹³³

上述「氣」由「類」之一種，演化為比「類」更本源、更抽象，也更具決定性的本體，是「氣」的思想在漢代逐步被系統化和自覺化的結果。「氣」彰顯的整體和連續性的觀念與本文對〈古詩十九首〉的分析所結論的抒發「貫通個體」之情的傾向，在精神深層裏相當一致。由此可以進一步確認「氣感」幾方面的義涵：此一詩學訴諸超越個體又貫通個體之間的，人人共有情感間的共鳴和回響；由於相互感應者既可能是實體、也可能是現象¹³⁴，則使共鳴者之間甚至不必有實際身分或整體命運的認同，而可僅有片刻情感經驗上的認同；此種讀者與詩人，詩人與詩中說話人，讀者與詩中說話人之間的共鳴是必然的，自動的，弗作而成的，正是所謂「感而應之」。

復次，「氣」觀念凸現的世界時間上的連續性和漸進性，與上文論及情思之「時之成於漸積」的觀念亦合。董仲舒所謂「有陰陽之氣，常漸人者」的一個

¹³² 引自〔漢〕劉安著，高誘注：《淮南子注》（《諸子集成》，第7冊），頁35-36。

¹³³ 引自蘇興義證：《春秋繁露義證》，頁359-360。

¹³⁴ 正如宗像清彥 (Kiyohiko Munakata) 分析《周易·文言》論「同聲相應，同氣相求」時所說，相互感應的所謂同類——同聲、同氣、水與濕、火與燥、雲與龍等等之間——既可能是實體、也可能是現象。見其“Concepts of *lei* and *kan-lei* in Early Chinese Art Theory,” in *Theories of the Arts in China*, ed. Susan Bush and Christian Murck (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 106-107。

「漸」字，已透出此義。于省吾從殷墟甲骨文中的「氣」（即「三」）字讀出的一種意義即是「迄至」，即「延續至今」¹³⁵。老子論「天地之根」謂「縣縣若存，用之不勤」¹³⁶。漢代文獻中有關氣的思想亦有一被今人忽略的觀念，即強調氣化過程的連續性和紆緩性，以雍穆平和而令生命之氣綿延久長。《淮南子》論天以陰陽二氣相動而成就的變化為：

其生物也，莫見其所養而物長；其殺物也，莫見其所喪而物亡。此之謂神明。聖人象之，故其起福也，不見其所由而福起；其除禍也，不見其所以而禍除。遠之則邇，延之則疏，稽之弗得，察之不虛。日計無算，歲計有餘。夫溼之至也，莫見其形而炭已重矣；風之至也，莫見其象而木已動矣；日之行也，不見其移，騏驥倍日而馳，草木為之靡，縣燧未轉，而日在其前。故天之且風，草木未動而鳥已翔矣；其且雨也，陰曠未集而魚已噉矣。以陰陽之氣相動也。¹³⁷

此處以為天地之間因陰陽之氣相動而產生的一切變化，均以不見形跡的徐緩而漸進的方式出現。《春秋繁露》同樣認為天地間的變化乃陰陽二氣或日損或日益、盈虛消息的結果：

天之氣徐，乍寒乍暑，故寒不凍，暑不暍，以其有餘徐來，不暴卒也。《易》曰：「履霜堅冰」，蓋言遜也，然則上堅不踰也。果是天之所為，弗作而成也。人之所為，亦當弗作而極也。凡有興者，稍稍上之以遜順往，使人心說而安之，無使人心恐。¹³⁸

董仲舒以「有餘徐來」和「弗作而成」概括氣化過程的紆緩性，因則天觀念，人之所作所為亦當「以遜順往」。此對氣化悠然紆緩的觀念，在形態上令人想起〈十九首〉中情感的綿延不絕，涵泳語勢的相生相引、洄湍搖曳和一氣不斷。換言之，後者之落落語致，綿綿情緒，亦真真堪稱「忽忽乎如將不得，渺渺乎如窮無極」和「有餘徐來」了。

然而，肯定以上可以概括為「氣感」的詩學代表中國詩歌文化更為源遠流長的傳統，並不意味着否定中國抒情傳統的演化和發展，而恰恰是以此為坐標去觀察其中的通與變。

¹³⁵ 《殷墟書契菁華》一，轉引自前川捷三：〈甲骨文、金文中所見的氣〉，頁13-14。

¹³⁶ 《老子道德經》上篇六章，引自王弼：《老子注》（《諸子集成》，第3冊），頁4。

¹³⁷ 《淮南子·泰族訓》，引自劉安著，高誘注：《淮南子注》，頁347。

¹³⁸ 蘇興義證：《春秋繁露義證》，頁352。

魏晉以降縱有曹丕〈典論·論文〉那樣更強調個體性情、才具的「文氣」說出現，然「氣類感應詩學」所倡超越個體又貫通個體的情感共鳴，卻仍在王羲之〈蘭亭詩序〉裏以「覽昔人興感之由，若合一契……後之視今，猶今之視昔」的文字確定下來。以張淑香的說法，這裏已建立起以「人類集體共存交感」為觀念的「抒情傳統的本體意識」¹³⁹。在梁代鍾嶸的〈詩品序〉和劉勰《文心雕龍·物色》裏，「氣類感應」的概念仍被用以討論詩人的興感之由。〈詩品序〉以標舉「氣」開篇，謂：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」¹⁴⁰劉勰的〈物色〉也從「氣類感應」去討論「感物」，在敘述了「四時之動物深矣」之後，提出「是以詩人感物，聯類不窮」¹⁴¹。這兩個重要的文獻均提出「氣」與興感的關聯，實以「人人各具」的同有情懷去面對物感。劉勰的「聯類」一詞更標示出其與漢代氣類相感和個體貫通思想的瓜葛。而且，建安以後，在曹植、曹丕、徐幹、繁欽等人的詩作中，擬代思婦、棄婦口吻的戲劇性獨白空前地繁榮，不啻為詩歌中「書面的聲音」的持續。

那麼，中國詩學在魏晉以降的真正變化又是什麼？這其實是頗難以本文的篇幅去完全解答的問題。但若僅以高友工提出的「從口頭形式優先到書寫形式的根本轉變」作為基點的話，也許最重要的變化是兩個。

倘若〈十九首〉為後世「雜詩、詠懷、感遇、古風所繇興」¹⁴²，則第一個明顯的變化發生在沾受〈十九首〉之溉的阮籍〈詠懷詩〉裏。元人陳繹曾所謂建安前後詩歌由「主情」到「主意」的轉變，至阮籍才真正完成了¹⁴³。為開掘獨發之「意」，阮氏「脫去畦徑，超然物表，自起自止，旁若無人」¹⁴⁴，且為詩史上大量用典的開始。「阮旨遙深」¹⁴⁵「歸趣難求」¹⁴⁶，使訴諸眾耳的言說真正讓位

¹³⁹ 張淑香：〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀蘭亭集序〉，《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992年），頁41-62。

¹⁴⁰ 引自〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁1。

¹⁴¹ 〔梁〕劉勰著，詹鍇義證：〈物色〉，《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1999年），下冊，頁1728-1733。

¹⁴² 朱嘉徵：〈詩集廣序題辭〉，《詩集廣序》，題辭頁2b。

¹⁴³ 參見張長弓：〈魏晉南北朝詩之演變大勢〉，《燕大月刊》第6卷第1期（1930年3月），頁24。

¹⁴⁴ 〔清〕毛先舒：《詩辨坻》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年），上冊，頁29。

¹⁴⁵ 劉勰著，詹鍇義證：〈明詩〉，《文心雕龍義證》，上冊，頁199。

¹⁴⁶ 鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁123。

給了書寫。同時，詩中晤言和反詰的對象也轉為「自省」的詩人自我，阮詩有「獨寐寤言」、「憂思獨傷心」、「多言焉所告，繁辭將訴誰」、「晤言用自寫」¹⁴⁷，頗能透露此中消息。阮詩代表了從「氣類感應」詩學和〈十九首〉「人同有之情」而向一己之「神思」的發展。

東晉與劉宋之際山水詩的興起則代表了由「氣類感應」詩學和〈十九首〉綿延久長的情思而轉向「物色」方面的發展。在山水詩裏，〈古詩十九首〉中書寫性與言說性的平衡同樣被打破，詩作不再是單邊的對白，一般也不再具有潛在的受話人，言談性被降到最低。而〈古詩十九首〉所嶄露的「個體自我」和「當下性」的另一面，卻得以發展。由此，以律詩建成為歸趨，中國詩開啓了轉向主要「以文字形成的空間架構」來表現自我瞬間感受的進程¹⁴⁸，也帶來對照〈古詩十九首〉質性的一系列變化。

首先是詩人與世界的關係自「感物」到「物色論」的本質變化。有論者以為中國詩學進至「感物」，已經接近了「物色論」的起點¹⁴⁹。也有論者提出「感物」的出現意味著令「感知優先於抒情」的「轉機」業已開啓¹⁵⁰。但這樣的說法恰恰模糊了晉宋之際變化的實質。當然，這種模糊甚至從劉勰即已開始了。《文心雕龍·物色》將「感物」概括為：「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。」¹⁵¹在此，他主要不是自詩歌史上的感物傳統出發，而是沿襲董仲舒的觀念，將天之四時之氣與人類不同的情感對應¹⁵²。然而，這種理論觀念的沿襲，又因東晉以後詩歌史上山水詩的出現而有其內在的合理性。在山水詩興起後論「物色」，「物色」已概括了感傷的「感物」與「窺情風景之上，鑽貌草木之中」¹⁵³這兩個傳統。然自抒情傳統本身而論，將「感物」詩與山水或風景詩作比較，最根本的變化在前者往

¹⁴⁷ [晉]阮籍：〈詠懷〉其一、其十七，陳伯君校注：《阮籍集校注》（北京：中華書局，2004年），頁210、275。

¹⁴⁸ 高友工：〈中國語言文字對詩歌的影響〉，頁193-194。

¹⁴⁹ 見呂正惠：〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，頁10。

¹⁵⁰ 見張節末：〈比興、物感與刹那直觀——先秦至唐詩思方式的演變〉，頁111-113。

¹⁵¹ 劉勰著，詹鍔義證：《文心雕龍義證》，下冊，頁1731。

¹⁵² 見《春秋繁露·王道通三》：「夫喜怒哀樂之發，與清暖寒暑，其實一貫也。喜氣為暖而當春，怒氣為清而當秋，樂氣為太陽而當夏，哀氣為太陰而當冬。四氣者，天與人所同有也，非人所能蓄也，故可節而不可止也。節之而順，止之則亂。人生於天，而取化於天。」蘇輿義證：《春秋繁露義證》，頁330。

¹⁵³ 劉勰著，詹鍔義證：《文心雕龍義證》，下冊，頁1747。

往是夜歌或黃昏之歌，而後者則是白日之歌。前者的特徵，不妨藉用斯梯沃特 (Susan Stewart) 對西方夜歌的描述來說明：

作為視力減退的生命體，人類在夜晚倚賴動覺 (kinesthesia)、觸覺和想像去繼續生命活動。缺乏清晰性和界限的現象、無法組織的視野和深度感覺的關係問題均被強化的觸覺和聽覺經營著。在夜晚我們倚賴朦朧的蘊涵，我們在時間中搜集信息，我們寬容含混，我們以主觀判斷行動。在其所有藝術形式裏夜歌 (nocturne) 都是觀感現實主義的陽光世界外的另一種選擇。¹⁵⁴

而對照往往是夜歌或黃昏之歌的「感物」之詩，山水詩的進境在於：它第一次以欣賞的態度，面對主要以主動的視覺感知的陽光下的自然。所以，在山水詩中會前所未有地屢屢出現「眇目」、「目散」、「目翫」、「寓目」、「運目」、「肆目」、「仰盼」、「睨」、「眺」、「望」這些表現主動觀看的詞語，以顯示詩人的佇目風景。所謂「窺情風景」的「風景」，自晉代始作為獨立詞語出現，其從詞源上即包含著「日光」和「溫暖的感覺」的意義¹⁵⁵。這與「感物」詩全身心地以聽覺、溫度覺、濕度覺、觸覺去非主動地感受幽暗中自然生命的情調已不可同日而語。由此，彰顯「聲音層次」或吟詠的詩歌也自然要被彰顯「文字層次」的描寫詩歌所替代，因為「音樂世界是暗晦模糊的，繪畫世界是細緻刻畫的」¹⁵⁶。具現象學意味的「體物為妙，功在密附」¹⁵⁷亦由此取代「感物」詩中程式化的主題、情感、季候和意象。書寫非常個人地、精微地感受著的現象世界的變化，正是中國古典詩歌中個體性的主要體現。而且，山水詩自佇目風景中所得到的不復是悲傷，而是山水詩句裏頻繁出現的「遨神」、「寄暢」、「翫暢」、「酣暢豁滯憂」、「豁爾暢心神」、「蕭然忘羈」，以孫綽的話，則是：「屢借山水，以化其鬱結，永一日之足，當百年之溢」¹⁵⁸。所以，《文心雕龍·物色》

¹⁵⁴ Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), p. 257.

¹⁵⁵ 見小川環樹，譚汝謙等譯：〈風景的意義〉，《論中國詩》（香港：香港中文大學出版社，1984年），頁1-8。

¹⁵⁶ 朱謙之：《中國音樂文學史》，頁18。

¹⁵⁷ 引自劉總著，詹鏜義證：《文心雕龍義證》，下冊，頁1747。關於山水詩的現象學態度，參見拙作：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，中華書局上海編輯所編輯：《中華文史論叢》第七十二輯（上海：上海古籍出版社，2003年），頁50-118。

¹⁵⁸ [晉]孫綽：〈三月三日蘭亭詩序〉，嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，第2冊，《全晉文》，卷61，頁1808。

中「獻歲發春，悅豫之情暢」云云，又可以說概括了擴大的新感物傳統。這個新傳統表達的已未必是累積的情思，而是凸顯「永一日之足」，甚至「排終身之積慘，求數刻之暫歡」這種片刻的心境¹⁵⁹。吉川幸次郎曾以「在詩中抒寫其持久的平靜感受」對比「抒寫其瞬間的強烈感受」，區別漢魏六朝和唐人的詩歌¹⁶⁰。然此一變化，實成於晉宋以來的漸積之功。

與此相關，其次是詩的文字體微之變化。〈古詩十九首〉體現「氣感」的一面彰顯藝術世界的整一性，特別是詩作為時間藝術的連續性：「天地一指也，萬物一馬也」。在一氣渾茫中相感的〈古詩十九首〉因而篇不可句摘，句不可字求：

詩之難，其〈十九首〉乎。蓄神奇於溫厚，寓感愴於和平；意愈淺愈深，詞愈近愈遠；篇不可句摘，句不可字求。蓋千古元氣，鍾孕一時。¹⁶¹

〈古詩十九首〉渾淪磅礴，存乎元氣。¹⁶²

有謂：「東風搖百草」，「秋草淒以綠」已逗六朝門徑；又有崑取「古歡」、「新心」等字以為生別。不知古詩渾渾浩浩，純是元氣結成，若以字句求之，真是嚙語。¹⁶³

〈十九首〉之妙，如無縫天衣。後之作者，顧求之針縷裝績之間，非愚即妄。¹⁶⁴

論家多將〈十九首〉不可句摘，不可字求的特徵歸於無所不肇、無所不成的渾淪磅礴之元氣。即詩之渾然一體與循一氣而往，不尚「作用」¹⁶⁵，不逗留於斯的時間連續相關。換言之，〈古詩十九首〉「聲音層次」的一面與宇宙論的「氣」的

¹⁵⁹ 參蔡英俊：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1995年），頁41-44。本文此處受該書啓發。

¹⁶⁰ 吉川幸次郎，高橋和巳編，蔡靖泉、陳順智、徐少舟譯：《中國詩史》（太原：山西人民出版社，1989年），頁294-295。筆者對以彰顯「瞬間感受」之「境」見長的唐詩的詮釋，見拙作：《佛法與詩境》（北京：中華書局，2005年）。

¹⁶¹ 胡應麟：《詩藪》，內編，卷1，頁26。

¹⁶² [清]宋長白：《柳亭詩話》（《續修四庫全書》，第1700冊影印康熙天苗園刻本），卷30，頁2a。

¹⁶³ [清]費錫璜：《漢詩總說》（上海：上海書店出版社，1994年《叢書集成續編》，第155冊影印《昭代叢書》世楷堂藏版），頁8b。

¹⁶⁴ [清]王士禛：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1982年），上冊，卷4，頁92。

¹⁶⁵ 見許學夷撰，杜維沫校點：《詩源辯體》，卷3，頁45。

思想之間是一種「體用一原」的關係。

而正始以後，思想界一系列新見——何、王的體用思想、佛教的緣起性空論以及郭象玄學的玄冥論——可一言蔽之以不強調世界在時間中生成而直叩其現象¹⁶⁶。與此相平行，山水詩因書寫「物色」之美和「體物」、「密附」而生發了令人流連於斯的佳句佳聯¹⁶⁷。嚴滄浪謂：「漢魏古詩，氣象混沌，難以句摘。晉以還方有佳句。」¹⁶⁸沈德潛亦曰：「漢魏詩只是一氣轉旋，晉以下始有佳句可摘」¹⁶⁹。胡應麟更以為「氣象渾淪，難以句摘」這樣的褒揚，只可論漢詩，至建安，子建、子桓句法字法已「稍稍透露」，至齊、梁、陳、隋，則「琢句之工，絕出人表，用於古詩不足，唐律有餘」了¹⁷⁰。這不妨看做是上文所論「焦點意識」的進一步發展。有此詩中「元氣」之衰，受佛學之漚的「境」在中唐後一度成為詩學之中心範疇方是水到渠成的事。而在當下之「境」所隱示的期待裏，「感物」詩學輒須淡出了¹⁷¹。

「晉宋之交，古今詩道（升降）之大限乎」¹⁷²！此語洵為詩史的不爭之論。

¹⁶⁶ 湯用彤說：「王弼所說道與時間無關。道即宇宙全體。……王弼之說為本體的學說。」，見湯用彤：〈貴無之學（上）——王弼〉，《魏晉玄學論稿》（上海：上海世紀出版集團，2005年），頁124。時下王曉毅則以為王弼尚未最後脫離本末思維，徹底的本體論思想應完成於西晉元康以後的佛教和郭象玄學。見王曉毅：《儒釋道與魏晉玄學形成》（北京：中華書局，2003年），頁86-89、255-275、286-303。

¹⁶⁷ 見張節末對謝靈運詩中「迴秀之句」的論點：「謝靈運詩中挺出的迴秀之句，把遊山玩水提升到審美靜觀的水平，同時也把傳統意義上渾然的詩歌整體給解散了。迴秀之句成為一個清晰、優美的意象，一個相對於詩中遊覽之動卻屬靜止的景觀。它們使詩人逗留於斯，得感悟，也讓讀者留連於斯，獲美感。……從此，『觀』勝於『游』。『游』的經驗基於動的時間意識，『觀』的經驗則基於靜的時間意識。」見張節末：〈比興、物感與刹那直觀——先秦至唐詩思方式的演變〉，頁112。

¹⁶⁸ [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：〈詩評〉，《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1983年），頁151。

¹⁶⁹ 沈德潛：《說詩晬語》，卷上，頁202。

¹⁷⁰ 胡應麟：《詩數》，內編，卷2，頁29-32。

¹⁷¹ 參見拙作：〈中唐禪風與皎然詩境觀〉，中華書局上海編輯所編輯：《中華文史論叢》第七十九輯（2005年），頁36-84；〈玄、禪觀念之交接與《二十四詩品》〉，《中國文哲研究集刊》第24期（2004年3月），頁1-37。

¹⁷² 胡應麟：《詩數》，外編，卷2，頁143。

「書寫聲音」中的群與我，情與感

——〈古詩十九首〉

詩學質性與詩史地位的再檢討

蕭 馳

本文引入「戲劇性獨白」這一概念，論證〈古詩十九首〉係一兼具言說與書寫二重性或過渡性的「紙上言談」或「書寫聲音」。以此為基點，文章集中討論了高友工所謂「內省詩」的「自我」和「當下」兩個方面。文中提出：由〈古詩十九首〉「書寫聲音」的雙重性，其「自我」應重新界定為一貫通個體間情感的「自我」，並由此導致作品中個體情感之「象徵化」同時亦為普世情感之戲劇化。而「內省」中的當下之感，其實亦無不盤來攬去於累積之情思之中。故詩作非以取境、而主要以文勢和涵泳見長。其中，「感物」特別支持了當下之感與累積之情的結合。本文重新界定「感物」為一涉及特定主題、情感、季候、意象的夜晚或黃昏悲歌的題旨。其所感的是人無時不被浸潤的的氛圍，而非佇目一時的光景，故得與表現持續累積悲哀的詩旨契合。所有上述二重性皆顯示：〈古詩十九首〉恰處於中國文化史上一「變而未變之局」的門檻上。最後，本文發揮「氣類感應」概念，對〈十九首〉「未變」的一端作文化詮釋，彰顯〈十九首〉對觀察晉宋以後詩風轉變對照坐標的意義，彰顯詩學與思想發展的內在關聯。

關鍵詞：〈古詩十九首〉 書寫的聲音 貫通的個體 感物 「氣類感應」詩學

Public/Private and Lasting/Present in Printed Voice: A Re-exploration of the Poetic Nature and Historic Position of The Nineteen Old Poems

XIAO Chi

By introducing the concept of “lyric dramatic monologue,” this article defines “The Nineteen Old Poems” as a transitional genre of “talk on paper” or “printed voice” possessing both oral and written characteristics. Based on this observation, the article concentrates its discussion on the terms “self” and “present” that Professor Yukung Kao treated as two major elements of so-called “reflexive poetry.” In terms of the double nature of the “printed voice,” however, the “self” in “The Nineteen Old Poems” should be re-defined as a trans-individual self who makes the symbolization of personal feeling simultaneously a dramatization of universal feeling. By the same token, the feeling of the “present” here is also involved in a sentiment of durable, continuous time. The lyric concept “stirring-and-response” (*ganwu*) particularly supports the combination of these two feelings. The article redefines “stirring-and-response” as a sad mood for a sort of vespertinal or nocturnal song which refers to some specific theme, emotion, season and images. What a poet is stirred by in “stirring-and-response” is not a focal scene brightly lit under the sunshine of a moment, but rather a comprehensive atmosphere which immerses him. Hence, the stirring at “present” could be combined with sentiment about durable, continuous time through “stirring-and-response.” All these combining or double characteristics indicate that “The Nineteen Old Poems” represent a transitional genre between the public and the private, or oral and written poetry. Finally, the article gives full play to the poetics of “affection of breath in the organic universe,” to give a cultural interpretation of the unchanged part of “The Nineteen Old Poems.” This interpretation highlights the poems’ unique significance when observing the real breakthrough of Chinese poetry during the Jin-Song period and the internal connection between the development of poetics and intellectual history.

Keywords: “The Nineteen Old Poems” printed voice trans-individual self
stirring-and-response (*ganwu*) the poetics of “affection of breath in the
organic universe”

徵引書目

- 丁福保編，郭紹虞校點：《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1978年。
- 小川環樹著，譚汝謙等譯：《論中國詩》，香港：香港中文大學出版社，1984年。
- 小野澤精一等編，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》，上海：上海人民出版社，1990年。
- 方東樹：〈論古詩十九首〉，收入隋樹森編：《古詩十九首集釋》，北京：中華書局，1955年。
- ：《昭昧詹言》，北京：人民文學出版社，1984年。
- 毛先舒：《詩辯坻》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 王力：《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，1982年。
- 王士禛：《帶經堂詩話》，北京：人民文學出版社，1982年。
- 王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》，北京：人民文學出版社，1981年。
- ：《古詩評選》，收入《船山全書》第14冊，長沙：岳麓書社，1996年。
- 王世貞：《藝苑卮言》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年。
- 王國維：《人間詞話》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1990年。
- 王弼注，孔穎達疏：《周易正義》，收入阮元校刻《十三經注疏》，北京：中華書局，1983年。
- ：《老子注》，《諸子集成》第3冊，上海：上海書店，1987年。
- 王曉毅：《儒釋道與魏晉玄學形成》，北京：中華書局，2003年。
- 吉川幸次郎撰，鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題〉，《中外文學》第6卷第4-5期，1977年。頁24-54；頁113-1310。
- ，高橋和巳編，蔡靖泉、陳順智、徐少舟譯：《中國詩史》，太原：山西人民出版社，1989年。
- 朱筠：〈古詩十九首說〉，收入隋樹森編：《古詩十九首集釋》，北京：中華書局，1955年。
- 朱嘉徵：《詩集廣序》，收入《續修四庫全書》第1713冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 朱熹：《朱文公文集》，收入《四部叢刊初編》，上海：上海商務印書館，1983年。
- 朱謙之：《中國音樂文學史》，北京：北京大學出版社，1989年。
- 余英時：《士與中國文化》，上海：上海人民出版社，1988年。
- 吳淇：〈古詩十九首定論〉，收入隋樹森編：《古詩十九首集釋》，北京：中華書局，1955年。
- 吳喬：〈答萬季犛詩問〉，收入丁福保編，郭紹虞校點：《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1978年。
- 吳小如：《古典詩詞札叢》，天津：天津古籍出版社，2002年。

- 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，1989年。
- 呂思勉：《經子解題》，臺北：臺灣商務印書館，1972年。
- 沈德潛撰，霍松林校注：《說詩碎語》，收入《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，北京：人民文學出版社，1979年。
- ：《古詩源》，收入《四部備要》第2160-2161冊，上海：中華書局，1936年。
- 谷川道雄撰，馬彪譯：《中國中世社會與共同體》，北京：中華書局，2002年。
- 宋長白：《柳亭詩話》，收入《續修四庫全書》第1700冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 柯慶明：《中國文學的美感》，臺北：麥田出版，2000年。
- 胡大雷：《中古詩人抒情方式的演進》，北京：中華書局，2003年。
- 胡應麟：《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- 范曄：《後漢書》，香港：中華書局，1971年。
- 前川捷三：〈甲骨文、金文中所見的氣〉，收入小野澤精一等編，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》，上海：上海人民出版社，1990年。
- 唐庚：《唐子西文錄》，收入《續修四庫全書》第1713冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 架溺撰，洪放、錢林森譯：〈論古詩十九首〉，錢林森編：《牧女與蠶娘——法國漢學家論中國古詩》，上海：上海古籍出版社，1990年。
- 馬茂元：《古詩十九首初探》，西安：陝西人民出版社，1982年。
- 高友工：〈試論中國藝術精神〉，《九州學刊》第2卷第2-3期，1988年，頁1-12、1-12。
- ：《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年。
- 高誘注：《呂氏春秋注》，《諸子集成》第6冊，上海：上海書店，1987年。
- 劉安著，高誘注：《淮南子注》，《諸子集成》第7冊，上海：上海書店，1987年。
- 張玉穀：〈古詩十九首賞析〉，收入隋樹森編：《古詩十九首集釋》，北京：中華書局，1955年。
- 張庚：〈古詩十九首解〉，收入隋樹森編：《古詩十九首集釋》，北京：中華書局，1955年。
- 張長弓：〈魏晉南北朝詩之演變大勢〉，《燕大月刊》第6卷第1期，1930年3月，頁23-40。
- 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，1992年。
- 張節末：〈比興、物感與刹那直觀——先秦至唐詩思方式的演變〉，《社會科學戰線》2002年第4期，頁110-117。
- 張蓓蓓：《東漢士風及其轉變》，臺北：國立臺灣大學出版社委員會，1985年。
- 梁啟超：《中國之美文及其歷史》，北京：東方出版社，1996年。
- 梅家玲：《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》，北京：北京大學出版社，2004年。
- 許慎：《說文解字》，北京：中華書局，1978年。
- 許學夷撰，杜維沫校點：《詩源辯體》，北京：人民文學出版社，2001年。
- 郭慶藩集釋：《莊子集釋》，《諸子集成》第3冊，上海：上海書店，1987年。

- 陳伯君校注：《阮籍集校注》，北京：中華書局，2004年。
- 陳祚明：《采菽堂古詩選》，收入《續修四庫全書》第1590冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 陳啓雲：《中國古代思想文化的歷史論析》，北京：北京大學出版社，2001年。
- 陸時雍：《古詩鏡》，收入《文淵閣四庫全書》第1411冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 湯用彤：《魏晉玄學論稿》，上海：上海世紀出版集團，2005年。
- 湯淺泰雄著，盧瑞容譯：〈「氣」之身體觀在東亞哲學與科學中的探討——及其與西洋的比較考察〉，收入楊儒賓編：《中國古代思想中的氣論及身體觀》，臺北：巨流圖書公司，1993年。
- 費錫璜：《漢詩總說》，收入《叢書集成續編》第155冊，上海：上海書店出版社，1994年。
- 《黃帝內經素問》，收入《叢書集成新編》第44冊，臺北：新文豐出版公司，1985年。
- 遼欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983年。
- 楊儒賓：〈中國古代思想中的氣論及身體觀導論〉，收入楊儒賓編：《中國古代思想中的氣論及身體觀》，臺北：巨流圖書公司，1993年。
- 葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》，石家莊：河北教育出版社，1998年。
- 董仲舒著，蘇輿義證：《春秋繁露義證》，北京：中華書局，1992年。
- 廖蔚卿：〈論古詩十九首的藝術技巧〉，收入《漢魏六朝文學論集》，臺北：大安出版社，1997年。
- 劉永濟：《屈賦音注詳解》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 劉長林：〈說「氣」〉，收入楊儒賓編：《中國古代思想中的氣論及身體觀》，臺北：巨流圖書公司，1993年。
- 劉勰著，詹鍇義證：《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 潘嘯龍：〈《詩經》抒情人稱研究〉，收入潘嘯龍、蔣立甫著：《詩騷詩學與藝術》，上海：上海古籍出版社，2004年。
- 蔡英俊：《比興物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1995年。
- 鄭毓瑜：〈身體時氣感與漢魏抒情詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉，《漢學研究》第22卷第2期，2004年12月，頁1-34。
- 蕭統編，李善注：《文選》，北京：中華書局，1977年。
- 蕭馳：《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化實業公司，1999年。
- ：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，中華書局上海編輯所編輯：《中華文史論叢》第七十二輯，上海：上海古籍出版社，2003年。
- ：《抒情傳統與中國思想——王夫之詩學發微》，上海：上海古籍出版社，2003年。
- ：〈玄禪觀念之交接與《二十四詩品》〉，《中國文哲研究集刊》第24期，2004年3月，頁1-37。
- ：〈中唐禪風與皎然詩境觀〉，中華書局上海編輯所編輯：《中華文史論叢》第七十九輯，上海：上海古籍出版社，2005年。
- ：《佛法與詩境》，北京：中華書局，2005年。

- 錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》，北京：北京大學出版社，1993年。
- 閻步克：《士大夫政治演變史稿》，北京：北京大學出版社，1996年。
- 戴望：《管子校正》，《諸子集成》第5冊，上海：上海書店，1987年。
- 繆鉞：《繆鉞全集》，石家莊：河北教育出版社，2004年。
- 鍾惺、譚元春：《古詩歸》，收入《續修四庫全書》第1589冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 鍾嶸撰，曹旭集注：《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 關口順：〈董仲舒氣的思想〉，收入小野澤清一等等，李慶譯《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》，上海：上海人民出版社，1990年。
- 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991年。
- 嚴羽撰，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，北京：人民文學出版社，1983年。
- 龔鵬程：《文學批評的視野》，臺北：大安出版社，1990年。
- Johnson, W. R. *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Kao, Yu-kung. "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection." In *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*. Ed. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, and Ying-shin Yü. Hong Kong: Chinese University Press, 1994.
- Munakata, Kiyohiko. "Concepts of *lei* and *kan-lei* in Early Chinese Art Theory" In *Theories of the Arts in China*. Ed. Susan Buch and Christian Murck. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Shaw, W. David. *Origins of the Monologue: The Hidden God*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Yü, Ying-shih. "Individualism and the Neo-Taoist Movement in Wie-Chin China." In *Individualism and Holism: Studies in Confucian and Taoist Values*. Ed. Donald Munro. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1985.