

「有情」的歷史

——抒情傳統與中國文學現代性

王德威

哈佛大學東亞語言與文明系教授

從晚清文人呼籲文學改良以來，有關中國文學「如何現代」的辯論已經超過百年。回顧一個世紀的文學論述，我們不難發現「革命」和「啓蒙」形成兩大基調。這樣的論述當然反映現代中國文學與歷史的密切關聯，但久而久之，也成爲一種慣性話語¹。有關主義與國家的辯證，早已成爲老生常談；即使時至今日，種種名目的反帝、反殖民論述，新左、新自由主義，依然不脫此一脈絡。

本文提議在革命、啓蒙之外，「抒情」代表中國文學現代性——尤其是現代主體建構——的又一面向。這是容易引起疑義的命題。因爲一般論述對「抒情」有成見，或視爲無關宏旨的遐想，或歸諸主觀情緒的耽溺；左翼傳統裏，「抒情」更帶出唯心走資等聯想。論者對「抒情」的輕視固然顯示對國族、政教大敘述不敢須臾稍離，也同時暴露一己的無知：他們多半仍不脫簡化了的西方浪漫主義說法，外加晚明「情教」論以來的泛泛之辭。但誠如學者阿拉克 (Jonathan Arac) 所指出，西方定義下的「抒情」(lyricism) 與極端個人主義掛鉤，其實是晚近的、浪漫主義的表徵一端而已²。而將問題放回中國文學傳統的語境，我們更可理解「抒情」一義來源既廣，而且和史傳的關係相衍相生，也因此成就了中國現代主體的多重面貌³。

¹ 相關討論，見如李澤厚：《中國現代思想史論》（北京：東方出版社，1987年），第1、2章。李提出啓蒙和救亡的雙重變奏爲中國現代文化思想論述的主軸。

² Jonathan Arac, "Afterword: Lyric Poetry and the Bounds of New Criticism," in *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. Chaviva Hošek and Patricia Parker (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 353.

³ 中國文學傳統裏的抒情定義豐富多姿。從儒家興觀群怨的詩教，到老莊的「心齋」、「坐

查爾斯·泰勒 (Charles Taylor) 曾經指出，西方現代主體的生成來自啓蒙運動後，對「人」之爲人 (human agent) 的持續思考。這一現代主體呈現三項特色：「個人」被賦予一個具有深度的「自我」；日常生活的肯定；「自然」所體現的內在道德資源⁴。泰勒認爲這三項特點都和浪漫主義息息相關。是浪漫主義運動賦予了個人感性表達的能量，憑此能量，主體才得以建立其倫理位置，並進一步形成一個有情的自我。「浪漫文人給予感情 (sentiment) 一個中心、正面的位置……通過我們的感情我們才深入道德的精髓，或就是宇宙的真理。」⁵

泰勒將感情視爲發動現代主體意識的說法其實不乏對話聲音。蓋依 (Peter Gay) 就曾指出理性主體和感性主體之間的緊張，促成了啓蒙論述的多元面向⁶。霍克海默 (Max Horkheimer) 和阿多諾 (Theodor Adorno) 則叩問，啓蒙原以征服自

忘」的逍遙，《易傳》傳統的生生不息、氣韻生動，還有禪宗所啓發出的羚羊掛角，天機自現，都代表表述抒情的不同意識形態面向。而「言志」和「緣情」，不論作爲抒情的認識論討論課題，或是修辭技術的指標，從情景交融，到物色比興、神韻興趣，更是千百年來詩學對話的焦點之一。當晚明的湯顯祖聲稱「志也者，情也」時，抒情傳統的辯論達到高潮。近年有關抒情詩學的綜合討論可見如彭鋒：《詩可以興——古代宗教、倫理、哲學與藝術的美學闡釋》（合肥：安徽教育出版社，2003年）；李君平：《中國古代抒情理論的文化闡釋》（北京：北京大學出版社，2005年）；李春青：《在文本與歷史之間——中國古代詩學意義生成模式探微》（北京：北京大學出版社，2005年）、《詩與意識形態：西周至兩漢詩歌功能的演變與中國詩學觀念的生成》（北京：北京大學出版社，2005年）；陳伯海：《中國詩學之現代觀》（上海：上海古籍出版社，2006年）；胡曉明：《詩與文化心靈》（北京：中華書局，2006年）；蕭馳：《佛法與詩境》（北京：中華書局，2006年）。近年英美漢學界對中西比較詩學的反思，見如 Zong-qi Cai, *Configurations of Comparative Poetics: Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002)。捷克漢學家普實克 (Jaroslav Průšek) 曾以「抒情的」與「史詩的」文類轉換，延伸爲中國現代文學和歷史演變的隱喻；Jaroslav Průšek, *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*, ed. Leo Ou-fan Lee (Bloomington: Indiana University Press, 1980)。中國學者陳平原也以「史傳」和「詩騷」的對話，說明二十世紀文學發生的濫觴；見陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（香港：中文大學出版社，2006年）。劉若愚先生的中國文學理論的比較文學式研究仍然是有效的參考資料。見 James J. Y. Liu, *Chinese Theories of Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1975)，尤其是第三章對決定論和表現論的探討。

4 Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), pp. ix-x.

5 *Ibid.*, p. 371.

6 Peter Gay, *The Enlightenment: An Interpretation* (New York: Norton, 1977), Vol.1, p. 3. 「理性在情感面前無能爲力……一直都是啓蒙運動的內在主題之一」，狄德羅 (Diderot)、盧梭 (Rousseau) 的情感論、休謨 (Hume) 的懷疑論等各有說法。Vol. 2, pp. 187-189.

然、發揚理性、解放主體為目的，何以現代所見，反而是啓蒙倒退為神話，主體失去感性能力，竟以自噬其身為代價⁷？貝爾 (Daniel Bell) 強調工業革命以來現代主體發展出相互矛盾的方向，即質樸的個人主義 (rugged individualism) 和放縱的自我 (unrestrained self) 間造成的緊張⁸。威廉斯 (Raymond Williams) 觀察現代社會變遷，則以「情感結構」(structure of feeling) 取代「意識形態」的概念。對威廉斯而言，「情感結構」代表一個歷史情境裏，主體經由公、私生活的律動，對現實賦予意義，並將此意義體現於感官與感性形式的過程⁹。

這些論說都促使我們進一步思考現代主體「情」歸何處的意義。需要強調的是，既以西方啓蒙運動、浪漫主義為基準，這些論說每每在個人、主體、自我等意義上做文章。相形之下，只要對中國文學、思想傳統稍有涉獵，我們即可知晚清、五四語境下的「抒情」含義遠過於此。「抒情」不僅標示一種文類風格而已，更指向一組政教論述、知識方法、感官符號、生存情境的編碼形式，因此對西方啓蒙、浪漫主義以降的情感論述可以提供極大的對話餘地。別的不說，現代西方定義下的主體和個人，恰恰是傳統「抒情」話語所致力化解，而非建構的主題之一。是在這些面向上，五四前後的王國維、朱光潛、宗白華等所展開的思考，才讓中國文學的現代性陡然豐富起來。而世紀中期陳世驥、沈從文、高友工諸人對中國抒情傳統的致敬，更有了力挽狂瀾的意義。

本文即以二十世紀中期為切入點，試圖為中國抒情傳統與現代性的對話作進一步的描述。一般皆謂二十世紀中期是個「史詩」的時代，國家分裂、群眾掛帥，革命聖戰的呼聲甚囂塵上。但我認為恰恰是在這樣的時代裏，少數有心人反其道而行，召喚「抒情傳統」，才顯得意義非凡。這一召喚的本身已經饒富政治意義。更重要的，它顯現了「抒情」作為一種文類，一種「情感結構」，一種史觀的嚮往，充滿了辯證的潛力。

⁷ Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin Schmid Noerr, trans. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 2002), p. 1.

⁸ 前者憑藉實用理性精打細算，以自我的約束達到自我效益的放大；後者則以自我即知即行、無所拘束為目標。這兩者構成現代性和反現代性的現代性的主要特徵之一。Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1978), pp. xxiii-xxiv.

⁹ Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p.131. 李海燕曾經引用此理論作為討論現代中國文學愛情論述的起點，見 Haiyan Lee, *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950* (Stanford: Stanford University Press, 2007), Introduction。

我的討論將以沈從文(1902-1988)、陳世驥(1912-1971)以及捷克漢學家普實克(Jaroslav Průšek, 1906-1980)為坐標。這三人立場、國籍不同,發言的位置有異,但他們不約而同,都企圖在現代語境裏重新認識抒情傳統。他們的洞見讓我們理解中國文學的現代性問題不能由革命、啓蒙的話語一以蔽之;而他們的不見顯示抒情「傳統」與現代性交會下,有待繼續思辨釐清的盲點。

本文將分為四個部分:第一個部分描述陳世驥、沈從文、普實克論「抒情傳統」的語境;第二部分從比較文學的脈絡討論普實克、陳世驥的貢獻,以及二者與世紀中期西方其他抒情學說的關係;第三部分檢討晚清、五四以來,傳統定義的「抒情」與西方浪漫主義影響下的抒情論述間的種種對話;第四部分回到陳、沈、普三人的論述,並思考「抒情傳統」所可以為中國現代文學開發出的新課題。

我以為陳、沈、普的論述為我們示範了三項課題:「興與怨」、「情與物」、「詩與史」。正因為這三項課題源遠流長,寓意豐富,才能在不同歷史情境中綻放新意。傳統還是現代與否,端看有心人的運用之妙。須要事先說明的是,談「抒情傳統」的現代意義茲事體大,因此本文的目的僅在於問題的提出,而不在於細膩的考證分疏。第二、三部分對世紀中期西方抒情語境的描述,以及對現代中國抒情論述譜系的追溯,也顯得簡略龐雜。但作為我們重新探尋中國「抒情傳統」在現代文學裏的何去何從,或仍能提供一些脈絡,以為參照。

一、「有情」的歷史

一九六一年夏天,沈從文寫下〈抽象的抒情〉。文章開宗明義,指出生命的發展「變化是常態,矛盾是常態,毀滅是常態」。生命的嬗變劫毀誠屬必然,

惟轉化為文字,為形象,為音符,為節奏,可望將生命某一種形式,某一種狀態,凝固下來,形成生命另外一種存在和延續,通過長長的時間,通過遙遙的空間,讓另外一時另一地生存的人,彼此生命流注,無有阻隔。¹⁰

沈從文企圖從文學和藝術的形式留住生命的吉光片羽,但他明白文藝創作不論如

¹⁰ 本文是沈從文未完成的遺作,可能在一九六一年七月至八月初寫於青島,也可能是八月回到北京後所作。本文初次在一九八九年四月版《長河流不盡》發表。沈從文:《沈從文全集》第十六卷(太原:北岳文藝出版社,2002年),頁527。

何美好，一樣可能在時間的流轉中被摧毀、被遺忘。「只偶然有極小一部分，因種種偶然條件而保存下來，發生作用。」¹¹ 沈更進一步點出文藝的創造不能單憑理論，而有賴「情緒」的釋放：「不過情緒這兩個字含意應當是古典的，和目下習慣使用含意略有不同。一個真正唯物主義者，會懂得這一點。」¹²

〈抽象的抒情〉一文並未寫完，沈從文在世期間也從未發表。其中部分論點其實在沈四十年代的文字中已經可以得見，五十年代的家書中仍繼續有所抒發¹³。但擺在六十年代初期中國的政治、社會語境裏，沈從文的一肚子不合時宜，尤其讓人怵目驚心。然而惟其有了〈抽象的抒情〉這樣「抽屜裏的文學」¹⁴，中國現代文學的抒情論述才得以在社會主義呼嘯的時代裏留下重要線索。沈從文所謂的抽象、情緒和唯物主義的關係，時至今日，依然值得辯證。

就在沈從文默默思考「抽象的抒情」的同時，海外的中國學界已經興起一股抒情論述的風潮。五十年代新儒學大家唐君毅(1909-1978)南渡香港，以「詩人的情調」著書立說；用文學史家司馬長風的話來說，唐君毅論述的詩意特徵來自「故國山川的悲情」¹⁵。在臺灣，徐復觀(1903-1982)則致力寫出《中國藝術精神》(1965)，從音樂、書法、繪畫、詩論縱論中國傳統美學的關鍵。由孔子的音樂精神發皇到莊子的藝術主體呈現；由六朝「氣韻生動」觀念的展開到元、明南北宗畫風的對話，都有獨到的見解¹⁶。與唐、徐相對，胡蘭成(1906-1981)避居

¹¹ 同前註，頁 530。

¹² 同前註，頁 532。

¹³ 見如，沈從文：〈從徐志摩作品學習「抒情」〉、〈從周作人魯迅作品學習抒情〉，同前註，頁 251-258、259-271；又見〈短篇小說〉，同上書，頁 492-507。一九五二年一月二十五日沈從文寄自四川的家書，論及「事功」和「有情」的對比，尤其有詳細抒發，見沈從文、張兆和：《沈從文家書：1930-1966 從文、兆和書信選》（臺北：臺灣商務印書館，1998 年），頁 186-188。

¹⁴ 陳思和：〈我們的抽屜——試論當代文學史(1949-1976)的「潛在寫作」〉，原載《天涯》2006 年 5 月號；見《伊甸文苑》，網址：<http://www.yidian.org/blog.php?tid=1653>。

¹⁵ 司馬長風：〈憶唐君毅先生〉，《紀念集》（臺北：臺灣學生書局，1991 年《唐君毅全集》，第 30 卷），頁 182。唐君毅：《生命存在與心靈境界》（上）（《唐君毅全集》，第 23 卷），頁 7。又見唐君毅《人生之體驗·導言》（《唐君毅全集》，第 1 卷）：「寫作時常常感觸一種柔情之忐忑」，「時而不勝其同情憫憫，時而又不勝其虔誠禮讚」（頁 11）。唐君毅早年的騷賦體詩歌〈人生畧賦〉，尤其可以供參考，見《道德自我之建立·附錄》（《唐君毅全集》，第 1 卷），頁 173-184。

¹⁶ 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966 年）。有關徐對中國現代美學史的貢獻，見章啓群：《百年中國美學史略》（北京：北京大學出版社，2005 年），頁 183-210 專章討論；亦見王守雪：《人心與文學》（鄭州：鄭州大學出版社，2005 年）。

日本，以十年之力完成《山河歲月》(1954)、《今生今世》(1959)。今人對胡蘭成的評價見仁見智，但胡博採儒家禮樂之說，雜糅《詩經》、禪、道、《易》的興發通感觀念，以之注史，以之懺情，形成嫵媚多姿的胡式風格，畢竟自成一派¹⁷。

英語世界裏對抒情問題的探討，首推陳世驥教授的系列文字，如〈中國的抒情傳統〉、〈中國詩字之原始觀念試論〉、〈原興：兼論中國文學特質〉等¹⁸。陳指出西方文學源於荷馬史詩和希臘悲喜劇，相對於此，「中國文學的榮耀並不在史詩；它的光榮在別處，在抒情的傳統裏……以字的音樂作組織和內心自白作意旨是抒情詩的兩大要素。」¹⁹陳認為《詩經》和《楚辭》結合了這兩大要素，時以形式、時以內容展現抒情的「道統」：

中國古代對文學創作的批評和對美學的關注完全拿抒情詩為主要對象。他們注意的是詩的音質，情感的流露，以及私下或公眾場合中的自我傾吐。²⁰

的確，西方的「抒情」一義雖然可以上溯到古希臘以七絃琴(lyre)吟唱的小詩，但無論體例或影響都不如史詩和戲劇。陳世驥認為抒情詩曾經「風靡六朝，綿延過唐朝以及以後的世代」；即使宋元戲曲、小說興起，抒情詩的強大感染力量仍然滲透這些文類的字裏行間。究其極，陳世驥甚至認為「所有的文學傳統『統統』是抒情詩的傳統。」²¹

陳世驥的抒情道統論由同在美國的高友工教授作出進一步的擴展，形成龐大的「中國美典」架構。高的觀察始自傳統理論和文本的鑽研，卻能將其嫁接到現代西方文論自新康德主義以降，以迄結構主義語言學的脈絡中。他因此將抒情問

¹⁷ 《山河歲月》、《今生今世》分別在日本於一九五四、一九五九年出版。目前所見討論首推黃錦樹：〈胡蘭成與新儒家——債務關係、護法招魂與禮樂革命新舊案〉，《文與魂與體：論現代中國性》（臺北：麥田出版，2006年），頁155-185；另見黃錦樹：〈世俗的救贖——論張派作家胡蘭成的超越之路〉，同上書，頁129-154。其他關於胡蘭成與抒情論述的討論，見陳國球：〈胡蘭成與中國文學風景〉，《作家月刊》第54期（2006年12月），頁5-24；張瑞芬：〈論胡蘭成的《今生今世》與《山河歲月》〉，見網址：<http://paowang.com/cgi-bin/forum/viewpost.cgi?which=qin&id=81235>。

¹⁸ 〈中國的抒情傳統〉英文稿首次發表於 *Tamkang Review* 2.2/3.1 (Oct. 1971/Apr. 1972): 17-24。此文中譯（楊銘塗譯）和其他有關抒情傳統文章均收於《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972年）。

¹⁹ 陳世驥著，楊銘塗譯：〈中國的抒情傳統〉，頁32。

²⁰ 同前註，頁35。

²¹ 同前註，頁33、37。

題拉高到知識論的高度，從「觀念、結構、功用」三個層次探討中國美典如何在「創造的想像在內在觀照中體現」。相對西方哲學理智與經驗的截然二分，高強調經驗可以作為一個「解釋過程」，由此而生宇宙生命「價值的表現」。而「美感經驗」，從詩歌到書法，從繪畫到戲曲，居於此一價值內化與外沿的關鍵地位。總而言之，抒情美典要求體現「個人此時此地的心境」，而「抒情藝術正是在結構中體現生命經驗之圓滿自足」。其極致處，此一形式美感經驗能夠召喚「人生意義的一種洞見和覺悟」²²。

沈從文、陳世驥外加唐君毅、徐復觀、胡蘭成、高友工等人的抒情論述其實應該視為二十世紀中期中國文學史的一場重要事件；長久以來這一事件的隱而不顯，恰恰說明中國現代性及表述的局限。五四以後抒情傳統的絕續問題已經不斷為有識之士提出討論，下文將再論及，但唯有經過一九四九年的政治大變動，抒情與現代性之間的張力才完全浮上臺面。抒情與革命究竟是小我和大我的極端對立，還是彼此相互印證？啓悟和啓蒙到底是一體之兩面，還是理智、知識介入主體意識的分界點？最重要的，面對名為「現代」的挑戰，抒情主體要如何跨越時間的深淵，還是注定成為其犧牲？

沈從文、陳世驥、高友工等的立論必須置於這一歷史語境中，其意義才豁然開朗。一九五二年一月沈從文赴四川參加土改，曾致信妻子張兆和兩子沈龍朱、沈虎雛，他以《史記》為例，談到中國的歷史的兩條線索——「事功」與「有情」：

（兩者）有時合而為一，居多卻相對存在，形成一種矛盾的對峙。對人生「有情」，就常和在社會中「事功」相背斥，易顧此失彼。管晏為事功，屈賈則為有情。因之有情也常是「無能」。現在說，且不免為「無知」……事功為可學，有情則難知！……換言之，作者生命是有份量的，是成熟的。這份量或成熟，又都是和痛苦憂患相關，不僅僅是積學而來的！年表諸書說是事功，可因掌握材料而完成。列傳卻需要作者生命中一些特別東西……即必由痛苦方能成熟積聚的情——這個情即深入的體會，深至的愛，以及透過事功以上的理解與認識。²³

²² 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，《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44-102。

²³ 沈從文一九五二年一月二十五日寄自四川的家書，見沈從文、張兆和：《沈從文家書：1930-1966 從文、兆和書信選》，頁186-187。

沈從文強調在史傳敘述的核心，無非「有情」，而「有情」的結晶是藝術的創造、抽象的抒情。但抒情的代價是巨大的，竟與痛苦憂患息息相關。就此沈從文回顧他在建國前後的遭遇，自然不無身世之感。藉文字跨越時空，他所呼應的不僅是司馬遷，更是兩千年前同樣來自楚地的屈原的心聲：

惜誦以致愍兮，發憤以抒情。²⁴

沈從文將近十年後寫出的〈抽象的抒情〉始自對抒情心志和實踐的宏觀反思，落足點卻是對一九四九年以後當代大陸文藝界的省察。中共建國前後的政治動盪和文藝政策的壓制，對所有形式的創作都已帶來巨大斷傷——沈自己的停筆轉業就是例證之一。一九六一年時值大躍進尾聲，此前的反右風潮似乎也暫告一段落。沈從文靜極思動，一方面向文藝當局輸誠（因此有了頌井崗山的詩歌），一方面思考可以配合時代需要的書寫題材（因此有了寫作家族革命烈士張鼎和的計畫）。但沈的努力終歸徒然。是在〈抽象的抒情〉中，他和自己，也和政教權威，辯證歷史經驗必須付諸「抽象抒情」的必要性，但也同時預見了這樣的抒情終歸可能被埋沒、遺忘的宿命。拉扯在這兩種意識之間，沈從文見證了他的時代——一個奉歷史之名，無限上綱的時代——的險惡，而他對抒情的定義有了如下的轉折：

事實上如把知識分子見於文字，形於語言的一部分表現，當作一種「抒情」看待，問題就簡單多了。因為其實本質不過是一種抒情。特別是對生產對鬥爭知識並不多的知識分子，說什麼寫什麼差不多都像是即景抒情……這種抒情氣氛，從生理學或心理學說來，也是一種自我調整，和夢囈差不多。²⁵

沈從文的自白看似自謙已極，但同時隱藏了巨大的抱負。抒情小道也，但誠如沈所暗示，「千人諾諾，不如一士諤諤」；歷史喧譁之後，一切灰飛煙滅，但或有一二「有情」聲音能夠縈繞不去，成爲一個時代最後的啓示？

當歷史場景換到一九四九年的海外，知識分子如陳世驥等提倡抒情傳統則又是怎樣的一種心情？陳早年在北大就讀時曾廁身現代主義運動，與詩人如卞之琳、何其芳、林庚等都有往還；一九四一年赴美求學後，旋即因戰亂等因素難再回國。到了六〇年代，陳已旅美二十年，經過世紀中期的歷史大裂變，他豈能沒

²⁴ [周]屈原：〈九章〉，收入[宋]朱熹集注：《楚辭集注》（臺北：文津出版社，1987年），頁73。

²⁵ 沈從文：〈抽象的抒情〉，《沈從文全集》第十六卷，頁535。

有故國之思？而他對抒情傳統的頻頻觀照，仿佛就是救贖歷史的方式²⁶。與沈從文所標示的「發憤抒情」不同，陳世驥的抒情譜系更要上溯到詩歌發微伊始的階段，讚頌太初聲與歌，樂與舞的交融境界。

中國人的「詩」字却專重詩的藝術的要素本質的表現……這個「詩」字乃是自然萌發的實體，此字之創造非為文學評論時的方便，而是早期詩藝創造衝動的流露，其敏感的意味，從本源、性格、和含蘊上看來都是抒情的(lyrical)。²⁷

陳上承聞一多等人的說法，在「詩言志」的詩與志的字源上找出「之」與「止」的律動關係，從而闡發其節奏復沓、綿延有致的音樂形式。而他特重詩歌比興的意義，企圖從「興」的原始場景——上舉歡舞——聯想「初民天地孕育出的淳樸美術、音樂和歌舞不分，相生並行，揉合為原始時期撼人靈魂的抒情詩歌。」²⁸

陳對「興」的研究因此耐人尋味。「興」不僅是「上舉歡舞」，也是連類相屬、從無到有的創造。在那個境界裏，時間歸零，意義還原，萬古常新。循此，陳將他的歷史視界完全文學化、抒情化就有了寓言意義。他的「抒情傳統」看似與現代背道而馳，卻其實是不折不扣面對現代，有感而發的產物。黃錦樹教授謂

²⁶ 參見陳國球的專論，陳國球：〈「抒情傳統論以前」：陳世驥早期文學論初探〉（未刊稿）。陳世驥加州柏克萊大學以後，以陸機〈文賦〉之英譯正式開展古典文學研究生涯。翻譯的成果和相關論述發表在一九四八年出版的《國立北京大學五十週年紀念論文集》第11種，標題〈文學作為對抗黑暗之光〉(Literature as Light against Darkness: Being a study of Lu Chi's "Essay on Literature", in Relation to His Life, His Period in Medieval Chinese History and Some Modern Critical Ideas; With a Translation of the Text in Verse)；全文研究陸機〈文賦〉與其生平與中世紀中國歷史，以至與現代批評觀念。陳國球認為，「陳世驥眼中，莊嚴深刻之作如〈文賦〉，只會是陸機這位深陷苦痛中的詩人方能寫出；其中對『文學創作的體悟』，是『在超離昏亂世局的昇華時刻』才得達致(the contemplation of creation at a sublime hour of detachment from the world's chaos and gloom)」。證諸世紀中期中國的動亂，陳世驥顯然不無自況之意。

²⁷ 陳世驥：〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》，頁225。有關興的討論所在多有。見如彭鋒：《詩可以興——古代宗教、倫理、哲學與藝術的美學闡釋》；趙沛霖：《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》（臺北：明鏡文化事業公司，1989年）。對古典儒家觀念下的興的討論，見張亨：〈論語論詩〉，《思文之際論集：儒道思想的現代詮釋》（臺北：允晨文化實業公司，1997年），頁66-100。

²⁸ 見陳世驥：〈中國詩字之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》，頁47-52；又見，〈原興：兼論中國文學特質〉，頁227-228。詩發源的語根是「止」，原為像足著地的意象，但「止」具有相反二義，「之」與「止」，不但是足之停，而又是足之動。之往動靜之間，「正是原始構成節奏之最自然的行為」，就此「升騰出來一個繁複多面意義的高級觀念範疇」。

之為一種「傳統之發明」，一種「興」發，確是一針見血之言²⁹。換句話說，陳世驥的抒情論述是一回事，而他本身為何以及如何採取抒情姿態論述抒情，才是問題所在。

陳世驥的抒情傳統到了高友工的筆下，更形成一種龐大的認知體系。以下這段引言很可以說明高先生的用心，也可以作為我們持續思考抒情一義的起點：

（抒情）這個觀念不只是專指某一個詩體、文體，也不限於某一種主題、題素。廣義的定義涵蓋了整個文化史某一些人（可能同屬一背景、階層、社會、時代）的「意識形態」包括他們的「價值」、「理想」，以及他們具體表現這種「意識」的方式。……作為一種「理想」、作為一種「體類」「抒情傳統」應該有一個大的理論架構，而能在大部分的文化中發現有類似的傳統。³⁰

至此，高友工已經賦予抒情一個嚴絲合縫的世界觀：起自文體，發而廣之成為一種文類、生活風格、文化史觀、價值體系，甚至政教意識形態。高因此以「美典」名之：「抒情美典是以自我現時的經驗為創作品的本體或內容。因此它的目的是保存此經驗。而保存的方法是『內化』(internalization)與『象意』(symbolization)」，「講抒情傳統也就是探索在中國文化（至少在藝術領域）中，一個內向的(introversive)的價值論及美典如何以絕對優勢壓倒了外向的(extroversive)的美典，而滲透到社會的各階層。」³¹

這一抒情美典可以由律詩來表現。如高所言，律詩因為聲調、語義的對仗等值，均衡應和的「構形」與「節奏」，恰恰反映了一種「和諧圓滿」的精神³²。而他以西方結構主義詮釋律詩，尤其暗示他在方法學上兼容並蓄，要皆以追尋一個超越時空的典型為目的³³。值得注意的是，高強調抒情意識「當下此時」的心

²⁹ 黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第34卷2期（2005年7月），頁168-169。

³⁰ 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，頁95。

³¹ 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，同前註，頁107、110。

³² 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，頁98-99；〈附錄一：律詩的美學〉，同上書，頁209-262。

³³ 在〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉的後記高先生提到他的方法淵源：「談中國文化是師承徐復觀先生的看法。講西洋文學批評大體上遵循傅瑞(Northrop Frye)、耶考布森(Roman Jakobson)的理論。至於西洋分析哲學不外用摩爾(G. E. Moore)、維根斯坦(Wittgenstein)、奧斯汀(Austin)諸家。」雖是謙辭，但可以一窺其人理念脈絡。（同前註，頁103）。

有靈犀，卻似乎有意將他思考、建立抒情美典過程的那個「當下此時」——二十世紀中期以來的歷史嬗變——「包括」在外。這裏所暗示的歷史批判意圖和文化鄉愁因此不言可喻。

二十世紀中期中國抒情論述的思考者不限於在中國的沈從文和在美國的陳世驥等人。捷克學者普實克代表了歐洲漢學界的重要聲音。普實克出身布拉格查理大學，是二次世界大戰後崛起的年輕一輩漢學家，一九五二年出任改組之後的斯洛伐克學院東方研究所主任，推動文學研究不遺餘力。一九五七年，普實克發表〈現代中國文學的主體主義和個人主義〉(Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature)³⁴。在文中普實克指出現代中國文學的特色在於以小說為代表的敘事文學的興起。相形之下，傳統文類如詩歌等漸形式微。至少從西方文類觀點而言，敘事文學的根源在於史詩 (epic)。因此中國新文學的演變呈現了由抒情的（詩歌）過渡到史詩的（敘事）的過程。

普實克的理論當然反映了晚清、五四以來新文學的大宗；小說敘事的確是二十世紀文學的重要表徵。另一方面，普實克這一「史詩的」轉向不無自己的意識形態寄托。作為一位嚮往左翼革命理想的知識分子，史詩所暗示的民間的、群體的、歷史興替開闢的意義，恰與時代的「進步」發展若合符節。但普實克的觀察有其複雜之處。他又認為「史詩的」文學之得以興起，有賴世紀之交文學秩序的解散，而這一解散得力創作者主觀意識和個人主義的萌發。弔詭的是，他強調所謂的主觀意識和個人主義與其說是西方資源的輸入，不如說是傳統中國抒情詩學的下放。以往在菁英話語中循環的抒情符碼現在被挪至一個更廣闊的，名為史詩的語境中，但並不因此失去其感時觀物的命名力量。因此，不論是在作家落拓感傷、憂鬱自憐的姿態裏，或是他們橫眉冷眼、悲天憫人的話語中，普實克都看出現代中國文學的表述有前例可循。過去的傳統並未抹盡，反而促成了新文學的特色。

普實克理論的洞見與盲點已有學者指出；陳國球教授近年的研究尤其深入犀利³⁵。歸根究柢，普實克所定義的抒情和史詩是否適用於中國文學就有商榷必

³⁴ Průšek, *The Lyrical and the Epic*, pp. 1-28. 有關普實克的行誼，見 Milena Doleželová-Velingerová & M. Henri Day, eds., *Jaroslav Průšek, 1906-2006: Remembered by Friends* (Praha: DharmaGaia, 2006)。

³⁵ K. K. Leonard Chan, "The Conception of Chinese Lyricism: Průšek's Reading of Chinese Literary Tradition," paper presented at the international conference in memory of Jaroslav Průšek at Charles University, Oct. 25-27, 2006. 有關普實克在戰後歐洲漢學界的崛起，建立布拉格

要。尤其他視抒情既為西方現代文學的前衛象徵，又為中國古典文學的完美結晶，未免過於疏闊³⁶。無論如何，普實克的文學史觀已為一般左翼的文學機械論投下變數。他顯然認為，中國文學從抒情的到史詩的轉變固然是「歷史」使然，但兩者之間的關係卻未必是涇渭分明。由此類推，傳統與現代的過渡也就不再是簡單的起承轉合。

普實克如此強調抒情的無所不在，讓他成為陳世驥等人意外的知音，同時也許洩漏了一種東方主義情懷。但誠如陳國球指出，他更可能運用了（布拉格派）形式／結構主義史觀，視抒情、史詩等為構造文學史的元素；當元素的構置調整，文學史的造型呈現也隨之而變³⁷。

沈從文嚮往抽象的抒情，因為他對時間流變的偶然性與隨機性念茲在茲——美好的事物不見得留存得下來，成為道統美典。而他將抒情等同於一種情緒的體操，一種面向世界紛擾，心理學或生理學的「夢囈」，他是企圖向情的「唯物」面靠攏了。沈從文對抒情的議論因此顯示他與他所身處的時代間迫切相關性。甚至他有意壓下〈抽象的抒情〉這篇文章，選擇緘默，也成為一種另類的，與歷史（沒有）對話的方式。

當陳世驥談中國文學的「抒情道統」，或當高友工談中國文學的「抒情美典」，他們則切切要化解歷史的緊張性，企圖勾勒一條一以貫之的線索，作為中國文明傳承的絕對依托。有意無意的他們都以古典文學為範疇，其年份下限當不超過《紅樓夢》。而他們強調抒情審美的道統、美典和主體經驗時，也偏向本質論的修辭——儘管本質論未必是他們的初衷。

普實克對古典文學的研究裏已經顯示了歷史和詩對話可能。他對白居易、杜甫的研究都提出兩者的社會關懷（史詩的傾向），但他強調這一關懷必須收納成為個人寄托（抒情的傾向），否則無法成其大³⁸。抒情成為普實克心目中中國文學的精神，也因此他與陳世驥、高有工、沈從文等人的抒情論述有了不可思議的呼應。

查理大學的遠東研究項目，及學術貢獻，見 *Jaroslav Průšek 1906-2006: Remembered by Friends*。

³⁶ Jaroslav Průšek, *Chinese History and Literature: Collection of Studies* (Dordrecht, Holland: D. Reidel, 1970), p. 80.

³⁷ 普實克與布拉格形式主義學派的互動，見陳國球精彩的討論，Leonard Chan, "The Conception of Chinese Lyricism: Průšek's Reading of Chinese Literary Tradition," pp. 10-12。

³⁸ Průšek, *Chinese History and Literature: Collection of Studies*, pp. 77-80.

由陳世驥和高友工所發展出的抒情論述為海外學界帶來深遠影響，七十年代以降，臺灣的柯慶明、呂正惠、張淑香、蔡英俊、廖棟樑、鄭毓瑜，香港的陳國球，新加坡的蕭馳等都曾提出重要觀點³⁹。普實克的則有弟子如李歐梵等為其發揚「抒情」對照「史詩」的文學史觀⁴⁰。比起海外漢學學界對抒情論述的此呼彼應，六十年代思考「抽象的抒情」的沈從文真是何其寂寞。然而如前所述，沈的文字雖然不能見知於當時，他的貢獻卻不容忽視，因為他代表了五四以來抒情表述的最後一線命脈。

沈從文、陳世驥、普實克與高友工等對抒情傳統的召喚當然需要更仔細的研究。我所強調的是，他們對抒情的期盼不同，結論有別，卻都是在時間「惘惘的威脅」下，有感而發。這惘惘的威脅可謂古已有之，於今為烈。在「現代」的語境裏，我們對歷史，對時間的焦慮和期望、抗拒和想像，成為切身的日常的考驗。作為一種貼近主體生存情境的文學表徵（或「體類」），抒情何嘗外於歷史？用沈從文的話說，抒情是「中國歷史一部分，屬於情緒一部分的發展史」⁴¹。

二、「抒情」與「史詩」的辯證：比較文學的觀點

以陳世驥和普實克對中國現代抒情與史詩傾向的研究為坐標，我們發現西方二十世紀前期到中期西方學人在「詩」與「史」間所做的種種調適或辯證，也頗可作為現代中國文學的參照。二次世界大戰之後的英美學界風雲變幻，以聲

³⁹ 見柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版，2000年）、呂正惠：《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989年）、張淑香：《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992年）、蔡英俊：《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1988年）、鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，1996年）；《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版，2005年）、陳國球：《情迷家國》（上海：上海書店，2006年）、蕭馳：《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業公司，1999年）。

⁴⁰ 普實克一九六七—六八年客座任教于哈佛大學東亞系，李歐梵適為其學生。八十年代初李為普實克編纂 *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*。又見李的專文，Leo Ou-fan Lee, "Reminiscences of Professor Průšek: From Harvard to Prague," in *Jaroslav Průšek, 1906-2006: Remembered by Friends*, pp. 137-154。

⁴¹ 沈從文一九五二年一月二十五日家書，見沈從文、張兆和：《沈從文家書：1930-1966 從文、兆和書信選》，頁186。

勢而言自非「新批評」莫屬⁴²。這一學派強調檢束印象情緒，細讀文本，從修辭的「反諷」、「張力」與「弔詭」中找出有機關係，用以形成閱讀與寫作美學的完整秩序。新批評的對象雖然包含不同文類，但成就最大的是詩歌批評，尤其是偏向抒情類的詩歌批評。旗下大將布魯克斯 (Cleanth Brooks, 1906-1994) 的經典《精緻的瓮瓶》(*The Well Wrought Urn*, 1947) 書名靈感正是來自對濟慈 (John Keats) 名篇的解析。

新批評堅壁清野的文本論似乎與歷史劃清界限，但識者早已指出此一立場其實與世界大戰所帶來的價值紊亂息息相關。當一個歷史情境不再能為文化或社會提供安身立命的基礎，文學藉文字、意象所形成的「精緻的瓮瓶」成為寄托的所在⁴³，這裏所含的文化守成主義思維不言可喻。而「新批評」學派奉為先驅或同道的艾略特 (T. S. Eliot, 1888-1965)、瑞恰慈 (I. A. Richards, 1893-1979) 及李維斯 (F. R. Leavis, 1895-1978) 等人所強調的傳統、信仰、判斷力，以及「實用批評」方法，已經反映了面對歷史流變、擇善固執的姿態。

這就引導我們再思陳世驥的英美學術淵源。廣義的「新批評」傳統和現代中國文學關係深遠，關鍵人物是瑞恰慈。一九二九年到三〇年瑞恰慈曾在清華、北京大學執教，影響了錢鍾書、卞之琳等一批學生。此時他的重要著作如《意義的意義》(*The Meaning of Meaning*, 1923)，《文學批評原理》(*Principles of Literary Criticism*, 1925) 等都已完成；他所示範的「實用批評」(practical criticism) 突出文本閱讀經驗和心理反應，特重隱喻、語氣、價值和晦澀 (ambiguity) 的功能，質疑文本以外語境指涉的有效性。此外，經由他的詮釋，艾略特的詩歌和詩學尤其傾倒年輕的「前線詩人」們⁴⁴。不僅《荒原》(*The Waste Land*) 傳譯不絕，

⁴² 「新批評」一詞得自一九四一年藍森 (John Crowe Ransom) 的專書《新批評》(*The New Criticism*)，主要經典作品包括布魯克斯 (Cleanth Brooks) 與華倫 (Robert Penn Warren) 的《研究文學》(*An Approach to Literature*, 1936)、《了解詩歌》(*Understanding Poetry*, 1938)；泰德 (Allen Tate) 的《反動文集》(*Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, 1936) 等。René Wellek, "The New Criticism: Pro and Contra," *Critical Inquiry*, Vol. 4 No. 4 (Summer, 1978): 611-624; Mark Jancovich, *The Cultural Politics of the New Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)。

⁴³ 布魯克斯的經典《精緻的瓮瓶》(*The Well Wrought Urn*, 1947) 書名正是來自對濟慈 (John Keats) 的名篇的賞析。

⁴⁴ 見張潔宇：《荒原上的丁香：20世紀30年代「前線詩人」詩歌研究》（北京：中國人民大學出版社，2003年），第2章〈「荒原」與「古城」——「前線詩人」對西方現代主義的詩潮的借鑒和吸收〉，頁67-119。

重要的文論如〈傳統與個人才能〉(Tradition and the Individual Talent)也由卞之琳等譯介刊登⁴⁵。瑞恰慈的影響又因弟子燕卜蘇(William Empson, 1906-1984)來華(1937-1939)得以延續。

就讀北大時(1931-1935)的陳世驥不能自外這一影響。陳此時文學活動的史料所存不多。唯他與其時在北大任教的艾克敦(Harold Acton, 1904-1994)合譯的《中國現代新詩》(*Modern Chinese Poetry*, 1936),是為中國現代詩英譯的創舉,而此書編選的趣味顯然反映了陳與京派作家的往來以及現代主義的趣味⁴⁶。五十年代以來,陳的論述頻頻引用的當代大家包括艾略特、布萊克謨(R. P. Blackmur)、勃克(Kenneth Burke)、傅瑞也(Northrop Frye)都屬於廣義的形式主義的脈絡⁴⁷。一九五八年陳在臺灣大學演講〈中國詩之分析與鑑賞示例〉,以杜甫的五言絕句〈八陣圖〉為例,一再強調杜詩的有機形式(organic form)融會了個人感喟、歷史流變,以及宇宙悲憫,形成龐大而緊湊的生命自省過程,尤其顯示他的理論淵源。陳又強調實際批評(applied criticism)需要默會致知、觸類旁通的直覺美感,導致「一個完整的經驗,再成為直接的、當前的,一種親切感受——不過,……這種感受變成了更有條理和秩序,我們的心靈對所經驗之美,更明確地警醒,更了悟此種美感各部分的成份構成的微妙」⁴⁸,這分明是瑞恰慈一脈的路數了。陳世驥對杜甫的頻頻致意,尤其是對〈八陣圖〉一詩所描述的天

⁴⁵ 同前註,頁 86-99。

⁴⁶ 艾克敦一九三二年受聘在北大執教,內容包括《荒原》。艾曾與陳世驥同住,合譯主要京派現代詩人作品。見 Harold Acton and Ch'en Shih-hsiang, *Modern Chinese Poetry* (New York: Gordon Press, 1975)。見趙毅衡:《對岸的誘惑:中西文化交流記》(上海:上海人民出版社,2007年),頁 95、161。又見陳國球:〈「抒情傳統論以前」:陳世驥早期文學論初探〉。陳考證指出艾克敦對中國現代詩歌的認識,多來自陳世驥。

⁴⁷ 見陳世驥:《陳世驥文存》,頁 68、76、261。

⁴⁸ 陳世驥:〈中國詩之分析與鑑賞示例〉,同前註,頁 129。據〈中國詩之分析與鑑賞示例〉文後〈編者附言〉(《文學雜誌》4卷4期)。陳世驥一九五八年五月在臺灣大學演講四次,講題及日期分別是:第一次,五月三十一日,〈時間與節律在中國詩中之示意作用〉;第二次,六月三日,〈試論中國詩原始觀念之形成〉;第三次,六月七日,〈中國詩之分析與鑑賞示例〉;第四次,六月十日,〈宋代文藝思想之一斑〉。此外,還特別值得一提的,是陳世驥的力作〈中國詩之分析與鑑賞示例〉,將中西文學相互對照,不僅援引西方「靜態悲劇」的觀念來詮釋杜詩,並以「新批評」的方法與文類觀念分析〈八陣圖〉,為中國古典文學研究開拓新視野,《文叢》四卷四期刊出之後,影響深遠。見梅家玲:〈夏濟安、《文學雜誌》與臺灣大學——兼論臺灣「學院派」文學雜誌及其與「文化場域」和「教育空間」的互涉〉,《臺灣文學研究集刊》創刊號(2006年2月),頁 1-33。

下裂變，人難勝天，「江流石不轉」，歷史功過不過轉瞬的蒼茫感受，不能不讓我們想到他個人對當時歷史的投射。而超越之道，是一種永恒式的了悟。陳引用了艾略特的詩句作為說明：

我們追求探索的盡頭
是要達到我們原始的開頭
而對它有初度的了悟⁴⁹

這樣的史觀顯然影響了他對抒情傳統源頭的探尋，因為我們對歷史盡頭的探索就是原始的開頭。

多少年後，當陳以「抒情傳統」為中國文學特徵作註解，他心目中「傳統」不應僅來自華夏文學精神的賡續，也應是他融會西學影響後的心得。這傳統的定義必須包括了艾略特為獨具才華的詩人所安置的「傳統」（如 Tradition and the Individual Talent）；李維斯為英國小說所描述的歷久彌新的「大傳統」（Great Tradition）⁵⁰。惟其因為面對現世的分裂亂離，陳對「興發」的詩意纔有了特別的期待；但也惟其對「興發」的後果患得患失，他對「傳統」範式的源頭伊始纔更顯得一往情深。

普實克的理論則呼應了兩次大戰之間興起的歐洲左翼文化思潮。越過影響研究的層次，我們可以規劃出普實克與同期文人的想像對話關係，十足耐人尋味。早在一九一五年匈牙利學者盧卡契 (György Lukács, 1885-1971) 寫出《小說的理論》（*The Theory of the Novel*；此書英譯遲至一九七一年才問世）。彼時的盧卡契仍然沉浸在黑格爾式唯心美學陣中，他視敘事文學的源頭為希臘史詩，而生產史詩的社會是個圓融完整的生命情境——一個有「神」的世界。文藝復興以來小說興起，敘事主體日益脫離史詩那樣天地有親、神人共處的情境，成為一種「抒情」的、自我內化的特徵。從賽凡提斯 (Cervantes) 到福樓拜 (Flaubert) 再到現代作家，盧卡契看出小說世界裏自傳化的傾向變本加厲；「追尋」神話的分崩離析；還有對時間患得患失的切身之痛。如何超越抒情，再回到史詩那樣宏大有機的世界，成為現代人（想來包括盧卡契自己）最大的鄉愁。

⁴⁹ 見陳世驥：《陳世驥文存》，頁 129。原詩為 “What we call the beginning is often the end. And to make an end is to make a beginning. The end is where we start from.” in “Little Gidding” (No. 4 of “Four Quartets”)。陳文用以說明分析推理並不會破壞閱讀最初的直覺。陳國球教授指出林庚曾有詩句「追尋那一切開始之開始」，匯通之處，可能有其時代的意義。

⁵⁰ F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (London: Chatto & Windus, 1948).

普實克和盧卡契這兩位東歐學者對抒情和史詩所顯示的興趣不無巧合，但也反映了兩人所共有的歐洲浪漫主義淵源⁵¹。值得注意的是儘管他們的起點相似，卻得出不同結論。普實克將中國現代文學的抒情表現看作是個人從封建傳統中解放出來的徵候之一，盧卡契卻懷疑這種個人的抒情轉向正是自史詩以來，西方歷史（史詩）大敘事墮落的標誌。就在普實克發表〈現代中國文學的主體主義和個人主義〉稍後兩年，盧卡契提出他對「抒情小說」的看法（1959），強調是類文學的主人公沒有別的，就是「一個靈魂，而〔小說〕的行動無他，只是這個靈魂的渴望」⁵²。但兩人的交鋒之處是對十九世紀寫實主義小說的理解。前面已經述及，普實克強調抒情傾向是中國文學歷史進入現代的契機，而由此而生的抒情主體「理應」與歷史的進程融會貫通，從而煥發出廣義的抒情群體，完成從抒情到史詩的過渡。西方寫實主義小說的引進，恰恰體現了這一轉化過程。盧卡契的皇皇巨著《歐洲寫實主義》(*Studies in European Realism*) 則採取了病理學姿態，審視一個敘事傳統從巴爾扎克 (Balzac) 到左拉 (Zola) 的症候群。寫實主義的存在成爲真實——不論是黑格爾式的歷史本體或是馬克思式的革命本體——懸而未決的狀態。惟就意識形態的立場，兩人對史詩時代再度降臨的憧憬，還是有殊途同歸之處。

但談論抒情主體在現代情境中何去何從，仍屬班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 的文字最得我們這個時代學者的青睞。試看他一九三九年的〈布德萊爾的幾個母題〉(On Some Motifs in Baudelaire)⁵³。班雅明認爲布德萊爾作爲一個「發達資本主義時代的抒情詩人」不論就社會身分或創作題材而言，都顯示一種兩難。這個時代抒情詩早已被讀者冷落，抒情詩所象徵的社會關係和知識也不再與時代的氛圍呼應。當此之際，像波特萊爾這樣的詩人游走大衆之間，冷眼旁觀，他所訴求的不再是抒情章句的汨汨流出，而是支離的意象，淆亂修辭；他的詩歌傳達的是城市人惶惑的感官生活中倏然而過的驚乍 (shock) 經驗。

⁵¹ Leonard Chan, "The Conception of Chinese Lyricism: Průšek's Reading of Chinese Literary Tradition," p. 10; David Miles, "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács' Theory of the Novel," *PMLA*, Vol. 94. 1 (Jan. 1979): 26.

⁵² Georg Lukács, *Soul and Form*, trans. Anna Bostock (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974), p. 104; see Miles, "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács' Theory of the Novel," p. 26. 如 Miles 指出，盧卡契的觀念早於 Ralph Freedman 的重要作品 *The Lyrical Novel* (1963)。

⁵³ Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire," in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), pp. 155-200.

抒情詩人既是時代的見證，但也同時時代的病徵。與此相對的是「說故事人」(storyteller)。說故事人行走市集村鎮，吟唱古老的傳奇軼事，他的演義非但沒有今昔的隔閡，反而深入民心，撩起了亙古的集體記憶。史詩的還是抒情的，班雅明的立場不言可喻。

但班雅明的抒情氣質纔是他傾倒學界的原因。儘管自居左翼，他浪漫主義的我執和猶太宗教的信仰未嘗稍減。這裏癥結之一是他有名的「氛圍」(aura)論。班雅明有言「氛圍」的產生來自主體對客體的觀照，並在過程中感受客體的「迴觀」與「返照」，兩項來往，形成人我，甚至是物我交流的體會——這幾乎像是社會主義的博愛外加猶太教的神秘體驗了。「氛圍」不必落入直覺論或現象學的限制，班雅明相信「氛圍」必須顯現在歷史情境中；事實上，也正是在對「唯物」，也是「微物」的感知上，主體理解他和時間的關係。環顧他所處身的現代環境，班雅明感嘆「氛圍」褪盡，唯有在日常生活，在劇場（像是布萊希特[Brecht]的史詩劇場[Epic Theatre]），在詩歌中靈光一現的剎那，可以提醒我們所曾記得的，或所不應該失去的。但另一方面，他對現代藝術／技術發明，如電影，懷有好感，並從中看出布萊希特式的批判能量⁵⁴。

班雅明抒情論述的兩難到了阿多諾(Theodor Adorno, 1903-1969)手上，有了另一層次的轉換。阿多諾嘲弄盧卡契（間接的也應暗指班雅明）對史詩的鄉愁，認為正是十九世紀中產階級社會的姿態：「只有在個體分崩離析的時代，纔有了對群體盛世的崇拜。」⁵⁵明乎此，他寄身所謂的「否定辯證法」，也就是抹銷了黑格爾辯證法的大團圓(synthesis)，不指望一蹴可及信仰大躍進，而是肅然面對「並不存在的出路」⁵⁶。

或許正是懷抱這樣的態度，阿多諾提出名言「奧辛維茲〔集中營大屠殺〕以

⁵⁴ 有關班雅明的批評和解讀不勝枚舉，此處僅舉一例，Andrew Benjamin and Peter Osborne eds., *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience* (New York & London: Routledge, 1994)。

⁵⁵ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton (New York: Seabury, 1973), p. 191; *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E. F. N. Jephcott (London: New Left Books, 1974), p. 245。

⁵⁶ 因此阿多諾有言：「抒情作品永遠是社會反抗力量的主體表現。」Theodor W. Adorno, "On Lyric Poetry and Society," in *Notes to Literature*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Shierry Weber Nicholsen, Vol. 1 (New York: Columbia University Press, 1992), p. 45。否定辯證的運用亦見同上書，頁38、43、44。

後，詩不再成爲可能」⁵⁷。歷來有關這句話的解釋已經所在多有，對我們而言，阿多諾點出歷史的殘暴不明處，讓人無言以對，而詩只能寫出浩劫和表述浩劫的鴻溝，歷史與語言的深淵。但阿多諾的論證以迂迴反復，他果真認爲詩在我們的時代真的不可能了麼？

時間又回到一九五七年，也就是普實克發表〈現代中國文學的主體主義和個人主義〉的同一年，阿多諾寫出〈抒情詩與社會〉(On Lyric Poetry and Society)。阿多諾並不否認一般對抒情詩的制式批評，即其自我的、內斂的、與社會脫節的傾向。但他提醒我們作爲一種文類，抒情詩與抒情主體先已經是社會的產物，而抒情詩對自我的訴求，也必透露出社會的情緒。這並不是說抒情詩只能權充一個社會的反面教材而已，這畢竟是左翼偏見。阿多諾所論的抒情詩更可以成爲「一個社會反對意識的主觀表現」⁵⁸。他以波特萊爾爲例，指出波氏詩歌的力量不在暴露資本社會中個人的痛苦，更不是一了百了的逃避，恰恰相反，他竟以他所但願背離的社會爲描寫對象，「打著紅旗反紅旗」，寫出不可能抒情的境況裏的抒情景觀。因此，波特萊爾的詩歌在抒情和反諷的邊緣鋌而走險，而他所置身的歷史境況的曖昧性也就呼之欲出。

以上從比較文學領域觀察抒情論述所可涵蓋的議題，恰恰點出現代中國文學研究這一方面的不足。所謂抒情和史詩的辯證，推而廣之，不妨就看作世紀中期有關文學與社會、個人興感與歷史寄托的交鋒。抒情看似無傷大雅，但在一個變動的年代每每引發強烈政治訊息和歷史教訓。

馬丁·海德格爾(Martin Heidegger, 1889-1976)在政治和詩學之間的拉扯就是最爲人所熟知的公案。海德格爾在三〇年代末期開始對詩作出思考，一直延伸到五〇年代。海德格爾的形上學使他預設了天穹和深淵，不死者與能死者，諸神與衆生之間的巨大距離。被拋在時間的情境裏，人必須勉力從被「遮蔽」的存在中找尋「開啓」的契機。而詩與詩人扮演了最重要的溝通角色。對海德格爾而言，詩人以其靈犀將語言的啓示能量發揮出來：「大膽的靈魂，宛若鷹隼／穿越狂風暴雨，向他的後來者，預言諸神的消息。」⁵⁹詩人的語言不僅是表意的工具，而是彰顯「神聖」的媒介；因此創作不僅是再現世界的功夫，而是在世界裂隙的狀

⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton (New York: Seabury, 1973), p. 362.

⁵⁸ Theodor W. Adorno, "On Lyric Poetry and Society," pp. 44-45.

⁵⁹ 海德格爾著，孫周興選編：《海德格爾選集》（上海：上海三聯書店，1996年），頁323。

態中，帶出存在者的無蔽的「真」。

海德格爾有言：詩是最危險的活動，因為詩人通達玄機，每每有不可承受之重的負擔；但詩又是最澄明無邪的活動，因為詩人承諾你我「詩意地棲居在這片大地上」，由此可達體悟超越的可能⁶⁰。海德格爾詩學與中國傳統詩學的相互對照一向是比較文學者有興趣的話題⁶¹。但從本節抒情和史詩辯證的角度來看，我們無從忽略海德格爾詩學的醞釀、發展恰巧和納粹政權的興亡平行，和海氏本人公開支持納粹，戰後亦乏悔意的事實⁶²。海德格爾對歷史的憧憬到底具有他理想的詩一般的澄明無邪，還是洩露了他自認作為先知者的危險承擔，成為無解的話題。

與我們的「抒情」/「史詩」辯證關係更密切的例子是保羅·德曼 (Paul de Man, 1919-1983)。德曼是舉世聞名的解構主義學者，身後卻被揭發在二次大戰期間，曾在比利時的報刊上為文為法西斯主義捧場。戰後德曼移居美國，後任教耶魯大學多年，對戰爭期間的行徑諱莫如深。但他的文學研究，不論是前期偏向海德格爾的現象學，或後期赫赫知名的解構論，似乎總有意無意的為自己的歷史定位作開脫。而我們關心的焦點是他如何以「抒情」文類為題，處理文學、歷史和現代性的關係。

一九六九年，德曼發表〈抒情與現代性〉(Lyric and Modernity)，指出抒情文類在文學史定位的遊移：抒情詩一方面被認為是歷史彼端，最純真的原初文字表現，一方面也被視為是截斷傳統，重新銘刻時間的首要元素；換句話說，抒情詩一方面體現亙古長在的內燦精神，一方面又再現當下此刻的現實。抒情文類的不確定性因此讓德曼思考語言和文學徘徊在「再現性」(the representational) 和「非再現性」(the non-representational) 的兩端。他的結論是，既然文學總已經是種「寓言」(allegorical) 性質的修辭活動，即使「再現性」的意圖和表達也終究不能逃避被誤解，延宕的命運。閱讀總也包含了誤讀，抒情的兩難於焉顯現⁶³。

⁶⁰ 同前註，頁 318。有關海德格爾詩學的討論眾多，此處僅舉出一例，余虹：《藝術與歸家——尼采·海德格爾·福柯》（北京：中國人民大學出版社，2005 年），第 7 章。

⁶¹ 如，潘知常：《中西比較美學論稿》（南昌：百花洲文藝出版社，2000 年），頁 219-414。潘比較海德格爾的存在與真理和中國美學道與真的對照。

⁶² 有關戰後海德格爾對詩與政治，人文主義和超越真理的辯證，和其中顯現的矛盾，見 Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment* (Berkeley: University of California Press, 1997), chapter 3。

⁶³ Paul de Man, "Lyric and Modernity," in *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of*

德曼對抒情文類的詮釋當然作了他個人的寓言閱讀，可以延伸至其他文類，甚至非屬文學的表意活動。他理論的底線是對作為符號的語言強烈的懷疑傾向。而當他將目標轉向歷史，問題就更為複雜。同在一九六九年，德曼發表另一篇文章〈文學歷史性與文學現代性〉(Literary History and Literary Modernity)，在文中他指出現代性雖然強烈否定歷史，但正因為它的維新意義必須在時間內顯現，因此又不能自外於歷史。以往文學各個時期求新求真——廣義的「現代性」——的追求最大的悖論是欲潔何曾潔，注定發現所謂推陳出新的「現代性」命題代代相傳，已經就是歷史的一部分。德曼的對話對象原是德國浪漫主義論述，但推而廣之，他竟以一視同仁的口吻綜論時間的洪流內，任何抒情——求新求真——的努力，總是徒勞無功，總是墮入歷史的循環延宕。究其極，他眼中的歷史也被淘空內容，成為語言浮游過程的代名詞。文學／史（或抒情的和史詩的）因此成了自相矛盾，或相互解構的觀念。德曼最令人側目的宣言是：「〔文學／史〕只告訴我們歷史知識的基礎不是經驗的事實，而是被書寫的文本，就算是這些文本裝扮成戰爭或革命，也依然須作如是觀。」⁶⁴

但凡走過必留下痕跡，歷史畢竟不能被完全文本化。饒是德曼後半生的文本論千迴百轉，他儼然總在防堵他前半生法西斯前科「真相大白」的可能。討論德曼公案的文獻所在多有，其中批判最力的學者之一是藍崔卡 (Frank Lentricchia, 1940-)⁶⁵。但藍更重要的貢獻在於重提抒情主義作為進入歷史的法門。德曼越是將抒情作為一種逃逸歷史的曖昧修辭，藍崔卡就越強調抒情語言的實效性，以及抒情主體介入歷史的能量。他的研究率皆以（書寫文學，從事理論的）「人」為出發點；但他並無意回到傳統傳記研究，而是強調人與外在世界相互接觸，「產生」歷史的契機。這個契機是「抒情的時分」，「前於或超越意向或設計」，在

Contemporary Criticism (New York: Oxford University Press, 1971), pp. 166-186; "Literary History and Literary Modernity," pp. 142-165.

⁶⁴ Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity," pp. 164-165. See Dieter Freundlieb, "Paul de Man's Postwar Criticism: The Pre-Deconstructionist Phase," *Neophilologus*, 81.2 (Apr. 1997): 165-186.

⁶⁵ Frank Lentricchia, *Ariel and the Police: Michel Foucault, William James, Wallace Stevens* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1988)。對德曼的批評，見同上書，頁 19。又見 Steven Jeffrey Jones, "Criticism, Historicism, and Rediscovery of Lyricism: Frank Lentricchia's Post-Existential Divagations," *Boundary 2*, Vol. 16, 2/3 (1989): 129-160; Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1980) 對德曼的專章討論。

其中「我們作出發現，而不強其所以。」⁶⁶這一抒情政治學的目的無非要打破（意識形態或文本語言）決定論的詭圈，用以觀察主體和歷史之間種種關係「發生」(becoming)的可能。

三、「情之所鍾，正在我輩」⁶⁷？

回到現代中國文學的現場。二十世紀中期的抒情論述看似異軍突起，但我們只要對世紀之初以來的文學脈絡稍有整理，即可理解這一「有情」的文學觀其來有自，而且在中國文學、文化現代性的過程中占有樞紐位置。「情」的辯證曾是晚清文論的重要議題之一。面對世變之局，有識之士在尋求強國之道的同時，對主體意識的重建同樣不遺餘力，而「情」的重新定義成為重要的界面。嚴復、夏曾佑的〈本館附印說部緣起〉提出「英雄之情」與「浪漫之情」的辯證；梁啟超在〈論小說與群治之關係〉強調新小說「熏、浸、提、刺」的功能，而他自己更以「筆鋒常帶感情」見知於世。除此，劉鶚《老殘遊記》序言中的哭泣論，以及吳趸人《恨海》開篇所提的至情論，都是重要的例子。至於林紓譯《茶花女》而涕泣不能自已，進而感動天下讀者的軼事，則猶不在話下⁶⁸。學者如袁進、康來新都指出晚清作家文人規劃、擴張感情的先後次序，由私而公，以之作爲對人性與家國關懷的終極表現⁶⁹。這些作家文人的立論或有不同，但在頌揚情之爲物、善莫大焉的理念上，仍然在向晚明的「情教」或更早的抒情論述致意。

然而在世紀之交，這樣的論述已經顯示其局限，有待「別求新聲於異邦」。從「情」到「抒情」的轉化，世紀初的兩大文學巨擘魯迅與王國維的文字已經各有表述。一九〇七年，王國維寫出〈英國大詩人白衣龍〔拜倫〕小傳〉，推崇英國浪漫詩人拜倫 (Byron) 爲「純粹的抒情詩人，即所謂『主觀的詩人』是也……每有所憤，輒將其所鬱之於心者洩之於詩」；但拜倫又非「文弱詩人」，「彼與世之衝突非理想與實在之衝突，乃己意與世習之衝突。」⁷⁰王國維的立論仍不脫

⁶⁶ Lentricchia, *Ariel and the Police: Michel Foucault, William James, Wallace Stevens*, p. 224.

⁶⁷ 這當然是《世說新語·傷逝》中的名句。

⁶⁸ 這些晚清文人有關情的論述較詳細的討論，見王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（臺北：麥田出版，2004年），頁58-64。

⁶⁹ 袁進：《中國小說的近代變革》（北京：中國社會科學出版社，1992年），頁127-133；康來新：《晚清小說理論研究》（臺北：大安出版社，1986年），頁125-126。

⁷⁰ 王國維：〈英國大詩人白衣龍〔拜倫〕小傳〉，《王國維文集》第三卷（北京：中國文史

叔本華色彩，他認為拜倫的「多情不過為情欲之情……然其熱誠則不可誣。」⁷¹而如何解脫、昇華「情」，化主觀為客觀，則是他念茲在茲的方向。

同在一九〇七年，魯迅撰〈文化偏至論〉，討論西方現代文明重「物質」與「眾數」的得失。他認為這樣「文化偏至」的現象，有賴「神思一派」以及接續而來的「神思宗之至新者」，「以反動破壞充其精神，以獲新生為其希望」。在「新神思宗」的召喚下，「驚外者漸轉而趣內，淵思冥想之風作，自省抒情之意蘇，去現實物質與自然之樊，以就其本有心靈之域。」⁷²魯迅此時的思路受到斯蒂納 (Stirner)、叔本華、尼采等影響，他所謂的抒情更帶有生命「意力」的維度，由是產生的主體意識與古典浪漫主義「知感兩性，圓滿無間」的想像自然有了區隔。

一九〇八年，王國維和魯迅分別發表《人間詞話》（《國粹學報》）和《摩羅詩力說》（《河南》），對此前論拜倫、論文化偏至的觀點作了進一步的思考。魯迅從自省抒情的「意力」琢磨出撒旦式的「詩力」，王國維則在追求抒情的解脫與昇華後，發現了「境界」。有關這兩部作品的討論不勝枚舉，無需在此重複。我們所關心的是王、魯如何擷取了中西說法，為現代中國抒情論述首發其端。魯迅心目中的詩人是「撻人心者也」，也是「精神界之戰士」；而他認為西方具有破壞一切，雄猛剛健的摩羅詩力者，首推拜倫。相形之下，中國的屈原雖然「抽寫哀思」而且「放言無憚」，畢竟受制於「芳菲淒惻」之音⁷³。另一方面，王國維則藉境界說企圖打通中國傳統的詩話和席勒、康德以降的美學論述，力求從審美活動創造「無我之境」。

魯迅、王國維二人的抒情論在在顯示出西方影響，首要的資源是十八、九世紀歐洲浪漫主義及其反思。就現有材料而言，中國文人引進浪漫主義始自一九〇二年。是年梁啟超《新小說》第二號刊出拜倫和雨果 (Hugo) 照片，其中對拜倫的介紹為「英國近世第一詩家也，其所長專在寫情……每讀其著作，如親接其熱情，感化力最大矣。擺〔拜〕倫又不特文家也，實為一大豪俠者。當希臘獨立軍之起，慨然投身以助之。卒於軍，年僅三十七。」⁷⁴一九〇三年，馬君武在

出版社，1997年），頁400。

⁷¹ 同前註。

⁷² 魯迅：〈文化偏至論〉，《墳》，《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，1981年），頁49、54。

⁷³ 魯迅：〈摩羅詩力說〉，同前註，頁69。

⁷⁴ 梁啟超：《新小說》第2號（1902年11月15日）。

《新民叢報》也介紹了這兩大家，並以自由體翻譯拜倫的〈哀希臘歌〉⁷⁵。自此浪漫主義成爲趨之若鶩的話題。也正是在這樣的風潮下，魯迅和王國維分別提出他們的見解。如上所述，浪漫主義敢於違逆傳統的精神必定對兩人大有啓發，而浪漫詩人借文字所發皇的主體意識則尤其讓他們心有戚戚焉。但魯、王的詮釋不同：魯迅戮力發掘「真的惡聲」，王國維則由此看出絕聖棄欲，進入「境界」的必要。無論如何，「主觀」、「自省」的抒情至此已經與浪漫詩人畫上等號。

浪漫主義唯情是問的傾向到了五四運動前後更顯得勢不可遏。二〇年代初期，郭沫若推出「詩=（直覺+情調+想像）+（適當的文字）」的公式⁷⁶，郁達夫的懺情寫作，冰心、宗白華吸收日本、印度的風格而有的柔情款款的「小詩」，徐志摩無所顧忌的狂熱表白，盧隱的憂鬱書寫，以及湖畔詩人如汪靜之(1902-1996)《蕙的風》那樣的愛的呢喃，都對「浪漫」各盡所能，各取所需。這裏的指標人物是徐志摩，更是郭沫若。徐志摩的詩與情早已成爲現代中國文化史的經典。他對浪漫主義的浸潤，對愛情捨此無他的執著，在在跨越想像和情操經驗的界限。從林徽因到陸小曼，徐的所愛率皆成爲他創作的繆斯；由康橋到翡冷翠，詩人游憩之處莫不化爲有情的所在。一九三一年徐空難喪生，冥冥中證成伊卡拉斯(Icarus)神話那有志飛翔的少年自天而墜的宿命。回顧徐志摩的感情冒險，他的業師梁啓超寫於一九二三年的長信可爲最佳註解：「多情多感之人，其幻象起落鶻突，而得滿足得寧帖也極難。所夢想之神聖境界恐終不可得，徒以煩惱終其身已耳。」⁷⁷

與徐志摩相比，郭沫若一生所顯現張力更有過之。郭曾有言，詩人爲「感情底寵兒」⁷⁸，「抒情詩是情緒直寫」，而情緒的「呂律」所構成的節奏就是詩的形式⁷⁹。他呼應雪萊，將詩人的心境比作「一灣清澄的禍水……一有風的時候，便要翻波湧浪起來，宇宙萬匯底印象都活動著在裏面。這風便是所謂直覺，靈感

⁷⁵ 見郭延禮：《中國近代文學發展史》第三卷（濟南：山東教育出版社，1993年），頁2198-2202。

⁷⁶ 郭沫若：《三葉集·致宗白華》，《郭沫若全集》第十五卷（北京：人民文學出版社，1990年），頁14-16。

⁷⁷ 梁啓超批評徐志摩的言詞，基本都出自胡適之的悼念文章。原本信件未見於《梁啓超全集》。胡適之：〈追悼志摩〉，收入秦賢次編：《雲遊——徐志摩懷念集》（臺北：蘭亭書店，1986年），頁5。

⁷⁸ 郭沫若：《三葉集·致宗白華》，頁47。

⁷⁹ 郭沫若：〈論節奏〉，同前註，頁353。

(inspiration)。」⁸⁰此一時期郭的〈女神〉、〈天狗〉、〈鳳凰涅槃〉等作訴諸純粹自我的直覺呈現，以「力」與「動」作為想像力的依歸。凡此，郭沫若都總結為「詩的本質專在抒情。」⁸¹論者有謂郭的立論不止顯現西方十九世紀浪漫主義的影響，也包含「中國老莊道家哲學、王陽明『心學』，斯賓諾沙的『泛神論』，印度古代哲學，以及叔本華、尼采、柏格森為代表的西方非理性主義哲學」影響的結果⁸²。但這只是郭的事業的開始；如下所述，他更大的貢獻是將浪漫的抒情政治化。

一九一七年陳獨秀在〈文學革命論〉中提出「三大主義」：「曰推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」由是可見，「抒情」的定義與「新鮮」、「立誠」、「平易」等並列，而以「國民文學」作為載體。陳獨秀對西方浪漫主義的研究我們所知不多，但他所提到的有關抒情及其延伸定義，無不和華茲華斯 (William Wordsworth, 1770-1850)《抒情歌謠集》(*Lyrical Ballads*, 1798)所羅列的浪漫主義精神互相應和。然而到了一九二六年，梁實秋對中國文壇的抒情主義有了如下的觀察：

現代中國文學，到處瀰漫著抒情主義……近年來情詩的創作在量上簡直不可計算……因著外來的影響而發生所謂新文學運動，處處要求擴張，要求解放，要求自由。到這時候，情感就如同鐵籠裏猛虎一般，不但把禮教的桎梏重重的打破，把監視情感的理性也撲倒了。⁸³

梁實秋是新文學運動新古典主義的領銜人物，他對浪漫主義的批判並不讓人意外。讓人意外的是他將文壇感傷激情的現象，統統歸類為「抒情主義」，並期期以為不可。從郭沫若對抒情頌讚到梁實秋對抒情的批判，這就坐實了抒情的負面意含——個人的、主觀的、直覺的、耽美的、唯心的。

但浪漫主義在中國文學的表現還有另外一個面向。以郭沫若、成仿吾為首的創造社作家在二〇年代中期開始左轉，而他們首先開攻的對象不是別的，就是浪漫主義。郭沫若在一九二五年就宣布「浪漫主義的文學早已成為反革命的文

⁸⁰ 郭沫若：〈雪菜的詩：小序〉，《創造季刊》第1卷第4期（1923年2月）；引自張旭春：《政治的審美化與審美的政治化》（北京：人民出版社，2004年），頁288。

⁸¹ 郭沫若：《三葉集·致宗白華》，頁47。

⁸² 伍世昭：《郭沫若早期心靈詩學》（上海：上海文藝出版社，2003年），頁28。

⁸³ 梁實秋：《浪漫的與古典的·文學的紀律》（北京：人民文學出版社，1983年），頁14。

學」；成仿吾則強調「否定的否定」的必要，踏過浪漫主義布爾喬亞式反傳統的階段，朝向革命文學邁進⁸⁴。但這些左傾作家賴以提倡普羅文學的激情，與他們曾經熱衷的小布爾喬亞激情，其實存有微妙的互動。日後以「革命加戀愛」小說走紅的蔣光慈提倡革命不遺餘力，但他筆下老牌浪漫唯我動機同時膨脹到驚人程度。試看他的宣言：「革命就是藝術，真正的詩人不能不感覺自己與革命具有共同點。詩人——羅曼諦克更要比其他詩人能領略革命些！」革命成爲天啓式的狂喜經驗。透過這種狂喜，革命者得以爭脫世俗，進入「詩」一樣的超越境界，所以「唯真正的羅曼諦克才能捉得住革命的心靈，才能在革命中尋出美妙的詩意」⁸⁵。

蔣光慈式「革命的羅曼諦克」在三十年代初即遭到批判。但我在他處已經指出，中國新文學的左翼傳統始終不曾擺脫浪漫主義的因素，畢竟浪漫主義的根源不只是個人主義的推崇，而帶有強烈批判社會色彩和公共精神⁸⁶。小我還是大我，「抒情的」還是「史詩的」，這一浪漫傳統其實提供左翼作家、評者，甚至宣傳機器太多語彙和主題，也成爲國家想像的重要線索——這是後話。學者張旭春曾經比較十九世紀英美浪漫主義和二十世紀前中國的浪漫主義，指出英國詩人華茲華斯、雪萊、拜倫等是在法國大革命失敗後的陰影下創作，他們的抒情表現所顯出的內燦色彩，不論如何唯心自我，仍暗示了一種「政治的審美化」過程。相對與此，五四之後的浪漫主義則是先有了個人主義的我執，然後導入革命話語和行動，因此顯現「審美的政治化」過程⁸⁷。此一對比或許稍嫌簡化，但不失爲一種看待中國文學浪漫主義的方法。

我們的問題至少是雙重的：各種名目的「浪漫」是否能夠完滿呈現現代中國文學的抒情表述？相對的，以陳世驥爲首的抒情傳統論是否能夠回應二十世紀中國文學語境——包括浪漫主義與革命文學——所滋生的抒情話題？如上所述，面對排山倒海的革命、啓蒙話語，這些問題顯然從未得到充分的思考；「抒情」或被歸爲浪漫主義的小道，或被打入傳統文人的遺緒。但如果我們同意普實克所謂，現代文學史裏「抒情的」與「史詩的」的辯證未嘗或已；沈從文所謂，「有

⁸⁴ 見張旭春：《政治的審美化與審美的政治化》，第10章，頁318-354，引文見頁321。

⁸⁵ 蔣光慈：〈十月革命與俄羅斯文學〉，《蔣光慈文集》第四卷（上海：上海文藝出版社，1988年），頁49。

⁸⁶ M. H. Abrams, "English Romanticism: The Spirit of the Age," in *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, ed. Harold Bloom (New York: Norton, 1970), pp. 90-118.

⁸⁷ 見張旭春：《政治的審美化與審美的政治化》的討論。

情」的書寫為抵抗現代性風暴的唯一出路；或陳世驥所謂，「抒情傳統」就是貫穿中國文學的道統，目前文學史以西方浪漫主義為主軸的抒情定義就必須延伸。

只要稍加觀察，我們就可理解從文學革命到革命文學，有關抒情的想像、創作、議論不絕如縷，既構成主流話語的關鍵部分，也提供反抗、退避主流話語的重要憑藉。我的見解是：正因為中國抒情傳統其來有自，而且在現代仍然生生不息，我們對抒情現代性的理解就不能唯西方浪漫文學的定義是尚，成為其附庸。恰恰相反，五四浪漫文學的表述反而應該置於這一抒情傳統進入二十世紀後的流變下觀察，才能更顯示其「中國」、「現代」的特色。

回到魯迅和王國維有關「詩力」和「意境」的思考，我們即可明白沒有中國詩學資源的支撐，不論是詞彙的或是觀念的，他們與西方浪漫主義以次文藝理論的接觸難以成其大。試看魯迅的文論，從〈摩羅詩力說〉讚賞屈原「放言無憚，為前人所不敢言」，到《漢文學史綱要》表彰司馬相如、司馬遷「桀驁不欲迎雄主之意」，再到〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉對嵇康、阮籍的推崇，形成一條沉鬱恣肆、幽深桀驁的線索。屈原以降，「發憤抒情」的傳統顯然支配魯迅的現代意識，是以他的小說集《彷徨》引用〈離騷〉「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」為題詞。而魯迅承襲乃師章太炎等對漢魏六朝文化的重新發現，更促成了他對中古文人生活、心態史的研究，魯迅本人感時憤世的塊壘，也盡情貫注其中⁸⁸。所謂「托尼學說，魏晉文章」，誠哉斯言。

另一方面，王國維的《人間詞話》上承嚴羽《滄浪詩話》的「興趣說」以及王士禎《神韻集》、《池北偶談》「神韻說」，而發展出「境界說」。王強調心物對應、直觀感悟，形成「境界」，似乎回到詩話傳統的印象式批評裏。但誠如葉嘉瑩教授指出，王國維的《詞話》雖然仍運用了佛家「境界」的說法，其實內裏已經引進主觀、客觀、有我、無我、理想、寫實等泰西觀念詞彙，所構思的抒情主體論自然與嚴羽、王士禎等禪悟妙要、機鋒閃爍的看法有所不同⁸⁹。更重要的，王國維畢竟不能擺脫他的憂患——形上的憂患、歷史的憂患——之思，他的「境界」因此每以尋求解脫為前提。他所不斷思考的是時間陷落、物我分離以後，抒情主體何去何從的問題。不論是協調《紅樓夢》「優美」和「壯美」的努

⁸⁸ 詳細的討論見陳平原：〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉，《中國現代學術之建立——以章太炎、胡適之為中心》（北京：北京大學出版社，1998年），頁330-403。

⁸⁹ 見葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（臺北：源流文化事業公司，1982年），頁315-337。

力，或是對宋元戲曲平淡而近自然的嚮往，他都是在不同的古典時刻（或境界）裏，尋覓「驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的契機，藉以彌合時間的裂縫，欲望的傷痛⁹⁰。

五四新文學雖然以打倒舊文學為職志，但對抒情傳統其實頻頻回顧，而且屢有創見。正因為「現代」意識的介入，這一輩的文人更有勇氣解散過去一以貫之的傳承法統，將不同時期、學派、風格的抒情論述或實踐羅列在同一時空坐標中比對品評。他們所形成的眾聲喧譁的局面，為前所僅見。以中國詩學傳統最有名的「詩言志」觀為例。朱自清認為「志」屬於志向懷抱，在早期有強烈的政治性⁹¹。周作人則呼應明清以來的主情論，將「志」等同於「情」：「本來詩是『言志』的東西，雖然也可用以敘事或說理，但其本質以抒情為主。」⁹²周甚至認為「志」可以和西方的 lyrical（抒情）對應，而又不必帶有過強的浪漫個人色彩；據此，英國學者卜立德 (David Pollard) 將周的抒情定義和浪漫詩人華茲華斯的名言，「強烈感情的自然流露」(spontaneous overflow of powerful feelings) 相互參照⁹³。同樣的話題到了聞一多筆下有更多意義。聞鑽研先秦古典以及甲骨文和金文的「志」字本義，指出「詩言志」包含記誦（志）、記事（事）、抒情（情）三重含義⁹⁴。

朱、周、聞三位都是身受五四新文學洗禮的學者文人，他們對「詩言志」的重新詮釋應該不是為了故紙堆裏的考證而已，而有叩問中國詩歌傳統和現代性之間的用心。詩歌——或文學——的光譜因此包括了言志、緣情、記事維度，進而指涉了私人和公共領域的互動、知識議論的呈現和歷史記憶的形成。這些詮釋為我們提供了重要線索。呼應陳世驥的觀察，如果中國文學的傳統可被視為「抒

⁹⁰ 魯、王對抒情傳統既相近又相違的見解可以見諸他們對陶潛的點評。兩人都理解陶潛優游自然、物我相容的姿態——那也是狹義定義下的抒情姿態。但王國維看出陶潛是「楚靈均後」「第一傷心人物」，而魯迅則念念陶潛「金剛怒目」式的猛志與豪情。見孟澤：《兩歧的詩學》（長沙：湖南人民出版社，2006年），頁109。

⁹¹ 朱自清：《詩言志辨》（桂林：廣西師範大學出版社，2004年）。

⁹² 周作人：〈論小詩〉，《自己的園地》，《周作人自編文集》（石家莊：河北教育出版社，2002年），頁43-44。

⁹³ David Pollard, *A Chinese Look at Literature: The Literary Values of Chou Tso-jên in Relation to the Tradition* (Berkeley: University of California Press, 1973); 中譯見卜立德著，陳廣宏譯：《一個中國人的文學觀——周作人的文藝思想》（上海：復旦大學出版社，2001年），頁12。

⁹⁴ 聞一多：〈歌與詩〉，《神話與詩》，《聞一多全集（一）》（北京：三聯書店，1982年），頁185。

情」傳統，那正是因為此一「抒情」的含義豐富，不應被化約為浪漫姿態或個人主義，而且能持續深入到知識分子和文人的歷史意識閭域中。

在創作和論述領域裏，我們發現各種「將中國抒情化」的實驗，即使在革命文學最興旺的時候也進行不輟。這些例子至少包括：朱光潛 (1897-1986) 和宗白華 (1897-1986) 對六朝美學的重新關注⁹⁵，卞之琳 (1910-2000) 和何其芳 (1912-1977) 遙擬晚唐頹靡風格的詩歌試驗⁹⁶，周作人 (1885-1967) 對六朝和晚明文人文化的欣賞⁹⁷，梁宗岱 (1903-1983) 在象徵主義和古典中國「興」觀念的影響下，對「純詩」的提倡⁹⁸，沈從文 (1902-1986) 對《楚辭》世界和巫楚文化的嚮往⁹⁹，胡蘭成 (1908-1981) 對《詩經》田園景象和儒家詩學的政治闡釋¹⁰⁰。這些文人都曾歷經新學洗禮，朱光潛、宗白華等甚至曾在海外深造，一度沉浸在西方哲學、美學的訓練裏。當他們「驀然回首」，從抒情傳統中找尋靈感，他們的用心就不應局限在文化鄉愁而已。我以為他們站在「現代」的時間點上，恰恰因為看出建設中國的現在和未來的中西資源（包括浪漫主義、象徵主義）有時而窮，才企圖回到過去，重新理出脈絡，作為與現代性對話的可能。我以下的五家——周作人、梁宗岱、朱光潛、宗白華、沈從文——作進一步說明。

早在一九〇四年周作人即寫下：「天下事物總不外一情字。作文亦然，不情之創論雖有理可據終覺殺風景。」¹⁰¹據此周作人和晚明公安性靈派的關聯已經有跡可循。日後他談趣味，談平淡與自然，似乎都延此脈絡而下。但周作人的抒情譜系遠過於此，它至少還包括周對古典希臘文明的嚮往，對日本「幽寂」的禮儀和生活美學的體悟，以及對魏、晉六朝文化的反省。周作人和魯迅都受教於章太炎，也都對「魏晉風度」保持高度興趣。但和乃兄的取徑不同，周作人心儀的是陶潛「採菊東籬下，悠然見南山」隱逸曠達；他也對北朝顏之推《家訓》所透露

⁹⁵ 我指的是朱光潛的著作如《詩論》與宗白華的著作如〈論《世說新語》和晉人的美〉。更多討論見錢念孫：《朱光潛——出世的精神與入世的事業》（北京：文津出版社，2005年），第9章；胡繼華：《宗白華：文化幽懷與審美象徵》（北京：文津出版社，2005年），頁214-232。

⁹⁶ 見張潔宇：《荒原上的丁香：20世紀30年代「前線詩人：詩歌研究」》，第3章。

⁹⁷ 如 David Pollard 的研究，*A Chinese Look at Literature: The Literary Values of Chou Tso-jên in Relation to the Tradition*。

⁹⁸ 見陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2005年），第4章。

⁹⁹ 見周仁政：《巫覡人文——沈從文與巫楚文化》（長沙：嶽麓書社，2005年）。

¹⁰⁰ 見黃錦樹：《文與魂與體：論現代中國性》，第4、5章。

¹⁰¹ 周作人：〈舊日記抄〉，《風雨談》，《周作人自編文集》，頁160。

的亂世安身立命之道，頗有感觸¹⁰²。三十年代以後，周作人的抒情論述擴及到儒家部分學說——如推己及人的「人情物理」，因有「樸實而合於情理，可以說是儒家的一種好境界」的結論¹⁰³。

總體而言，相對五四「吶喊」或「彷徨」的情緒取向，周作人對「情之熱烈深切者，如戀愛的苦甜，離合生死的悲喜」，持保留態度。他提醒我們日常生活裏「充滿著沒有這樣迫切而也一樣的真實的感情；他們忽然而起，忽然而滅，不能長久持續，結成一塊文藝的精華，然而足以代表我們這剎那內生活的變遷，在或一意義上這倒是我們的真的生活。」¹⁰⁴他將感時憂國的大敘述接軌到穿衣吃飯的日常生活，從中尋找靈光一現的體悟，也看出另一種歷史的律動。

朱光潛留學英、法期間(1925-1933)專攻文藝心理學，日後並以此聲名大噪。朱的訓練包括當時流行的心理學說，尤其受惠於克魯齊(Croce)的直覺論。三十年代任教北大時期，朱光潛開始有意識的融會西學與中學。他將克魯齊的直覺論與中國傳統的「靜觀自得」說相互比對；將文藝心理學的距離說轉嫁到「超然物外」的審美觀；更認定移情說(Einfühlung)和「物我同一」說間的對話關係。這些類比的浮泛不足之處早有識者指出¹⁰⁵。我以為朱光潛更值得注意的是他對中國詩歌傳統的實用批評。他的《詩論》立意與傳統「詩話」作區隔，以相對嚴謹的方法談論詩的起源、境界、表現以及和其他藝術媒介的互動。但他更要研究中國詩歌的聲音、韻律問題，而以「中國詩為何走上『律』的路？」作為問題的指向。

朱指出聲音的對仗、意義的排偶在中國其來有自，而至漢賦蔚然成為大觀。東漢以後因為佛經翻譯，梵音輸入，更刺激詩的聲律運動，而當齊梁之際，樂府遞化為文人詩賦，外在音樂因素消失，文字本身的音樂性必然應聲而起。朱所關心不只是對中古詩歌文類的演進而已，更是中國文學由「自然藝術」轉為「人為藝術」的關鍵期¹⁰⁶。這一「律」的轉化代表中國古典審美體系在形式論以及認識

¹⁰² 見陳平原：〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉的比較。

¹⁰³ 周作人：〈談養鳥〉，《瓜豆集》，《周作人自編文集》，頁179。

¹⁰⁴ 周作人：〈論小詩〉，《自己的園地》，同前註，頁43。

¹⁰⁵ 見錢念孫：《朱光潛——出世的精神與入世的事業》，第6章。又見黃繼持：〈朱光潛美學思想的道家色彩與儒家成分〉，《魯迅·朱光潛·陳映真》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁151-182。

¹⁰⁶ 朱光潛：〈中國詩何以走上「律」的路〉，《詩論》（臺北：頂淵文化公司，2004年），第11、12章。Bonnie McDougall, “The View from the Learning Tower: Zhu Guangqian on

論上的完成，與數十年後高友工等對律詩的研究結論遙遙相望。以此類推，傳統律詩所投射的審美情境與歷史、時間意識，恰恰與現代文學的發生形成此消彼長的關係。

梁宗岱在一九二四至一九三一年留學法國，深受後期法國象徵主義影響，與詩人瓦雷里 (Paul Valéry, 1871-1945) 多有往還。三十年代中期梁出版《詩與真》等作品，堪稱當時詩學專論的重要貢獻。梁宗岱呼應瓦雷里的說法，論詩首重概念與影像、意義與外形的合一，其極致的表現能把「無情的哲學化作繾綣的詩魂」。而詩的表現必須以節奏——聲音的、情緒的、智識的——為生命。三十年代以來梁一再提倡「徹底認識中國文字和白話底音樂性」；就此他似乎呼應聞一多等格律派的想法，但他對詩行、音韻、節奏的要求超出了表面形式的約束，而思考形式與意義之間的「富於暗示的音義湊泊」¹⁰⁷。

梁的理論當然受到法國象徵主義的啟發，但他同時從中國詩學論述中找到可以印證的要點。他認為「象徵」頗近於（雖未必等同）《詩經》中的「興」，甚至認為《文心雕龍》的「興者，起也；起情者依微以擬義」的與象徵主義的「意象」（馬拉美）、「客觀對應物」（艾略特）等觀念有了對話可能。在心與物映照的過程中，梁宗岱看出情景交融的「靈境」，而他又用布德萊爾的萬物冥和的「通感」（correspondences）作說明，謂之為小我和宇宙的「契合」¹⁰⁸。如此傳統詩學已經被納入梁宗岱對當代詩學論述的體系。

除了梁宗岱，至少還有宗白華和沈從文就曾各自從聲音、形象的角度為中國抒情現代性提出看法。宗白華一九二一到一九二五年留德國期間接受了康德傳統的美學訓練，之後他也受到《易傳》傳統的影響，於是展開對現代文明的比較研究。宗認為西方文明預設了抽象心智的系統結構，而相對的，中華文明則更傾向宇宙運行和人生經驗的匯流。中華文明的觀念框架是「數」與「象」的對位；「數」是指「理」（邏格斯）的形構；而「象」是指世界的譬喻化展現，這一展現充滿生生不息的能量，開出「理」的無窮變化形式¹⁰⁹。

Aesthetics and Society in the Nineteen Twenties and Thirties,” in *Modern Chinese Literature and Its Social Context*, Nobel Symposium No. 32, ed. Göran Malmqvist (Stockholm: Nobel House, 1975), pp. 76-122。

¹⁰⁷ 梁宗岱：無標題，《大公報，文藝，詩特刊》，1936年5月29日；引自陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》，頁102、112、113。

¹⁰⁸ 梁宗岱：〈象徵主義〉，《詩與真》（北京：中央編譯出版社，2006年），頁67-89。

¹⁰⁹ 宗白華：〈形上學（中西哲學之比較）〉，《宗白華全集》第一卷（合肥：安徽教育出版社

宗白華相信中國文化的淵源在於一種「氣韻」的表達，因和六朝美學相互呼應。與西方那種包含在數學抽象中的形上體系相對，中國的「數」與「象」的世界在音樂中獲得了最佳展示。音樂的節奏和律動是對心靈與自然、時間與空間之間的無盡對話的一種肯定。「用心靈的俯仰的眼睛來看空間萬象，我們的詩和畫中所表現的空間意識，……是『俯仰自得』的節奏化的音樂化了的中國人的宇宙感。」「我們的宇宙是時間率領著空間，因而成就了節奏化、音樂化了的『時空合一體』。」¹¹⁰宗白華的結論是，「孔子形上學為『意義哲學』，音樂性的哲學」¹¹¹。

沈從文是溝通現代中國音樂與抒情敘事最重要的人物。如上所述，沈把中國歷史看作是「有情」與「事功」之間的持續對話。儘管「有情」的歷史是二者中較為薄弱的一端，沈從文卻從中——尤其是從痛苦、荒涼和孤獨中——發現一項關鍵的「抒情」因素，得以使某個時刻和人物成為後之來者揮之不去的記憶。司馬遷的《史記》起於「事功」的記載，終於「有情」的抒發，就是這樣一個範例¹¹²。

在文學領域內，沈從文曾多次指出他的初戀是詩，但是詩歌創作的情感強度過高，他不得不退而求其次，以敘事小說作為瓜代¹¹³。通過寫作，他希望發揮小說家對講述的故事與故事的講述間差異的自覺，更希望捕捉詩人填補符號與聲腔間罅隙的努力。這樣的努力有助於揭開隱藏在世間的「神性」。還有，沈從文承認，表達世界的神性，「文字不如繪畫，繪畫不如數學，數學似乎又不如音

社，1994年），頁598-647。

¹¹⁰ 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《宗白華全集》第二卷，頁426、440。

¹¹¹ 宗白華：〈形上學（中西哲學之比較）〉，頁601註3。「序秩理數把握現象界，中和之音樂直探其意味情趣與價值！」（同上書，頁644）。宗白華的發現無疑代表了當時的文化本質主義。值得注意的是，他關注的問題是中國現代文人如何透過中國的音樂、繪畫與文學傳統建構現代感性，而不是讚揚傳統觀念。因此，他所懷抱的並不是對於過去的鄉愁，而是為現代中國人追尋國際都會主義式的「生命韻律」與「未來遠景」。見章啓群：《百年中國美學史略》，第4章的討論。李澤厚：《美學三書》（合肥：安徽文藝出版社，1999年），〈導論〉。

¹¹² 沈從文致妻子家書（1952），見沈從文、張兆和：《沈從文家書：1930-1966 從文、兆和書信選》，頁186-188。

¹¹³ 因此，在一九四一年沈從文宣稱：「一切藝術都容許作者注入一種詩的抒情，短篇小說也不例外。」沈從文：〈短篇小說〉，頁505。又見沈從文的論文〈抽象的抒情〉。

樂」¹¹⁴。音樂來自「由幻想而來的形式流動不居的美」¹¹⁵，是音樂形式「將生命從得失哀樂中拉開上升。上升到一個超越利害，是非，愛怨境界中，惟與某種造型所賦『意象』同在並存。一切靜寂只有一組聲音在動，表現生命純粹」¹¹⁶。

對梁宗岱、宗白華和沈從文等人而言，「現實」無法呈現自身；它是被呈現的。通過抒情的模式描述中國現實，他們不僅質疑了現實主義的優越地位，也同時重畫了抒情傳統的界限。在融會修辭／聲音形式和主題內容的時候，他們試圖模塑人類情感無限複雜的向度，以因應任何道德／政治秩序的內在矛盾。抒情話語使他們將語言與聲音的創造性與人類知覺的自由性置於優先地位。他們對詩歌與音樂表現的強調，肯定了作家和藝術家將內在和外在的刺激賦予音象，「形」諸世界的選擇。究其極，他們的文本／世界觀消融了散文與詩的區別，以及詩與音樂的區別。他們確認了所有語言在根本上「形聲」的——也就是說，音樂的——特徵。

這些學者文人對抒情傳統的現代性思考雖然頗有見地，但也同時暴露了他們的不足。當政治化了的浪漫主義革命精神發揮了「摩羅詩力」，引領時代風騷時，對於「生命節奏」、「靈境」、「神性」的沉思注定顯得無關緊要。一九三五年，朱光潛與魯迅之間有關「靜穆」是否為詩歌抒情要義的辯論，就是一個例子¹¹⁷。只要回顧中日戰爭期間一輩抒情學者文人的選擇，便可了解抒情傳統與現代撞擊下的命運。沈從文和朱光潛、宗白華都避難於大後方，家國的命運使他們更認真地思索抒情寫作下的倫理承擔。沈從文就曾嘆息：「音樂在過去雖能使無分量無體積的心智或靈魂受浣濯後，轉成明瑩光潔，在當前實在毫無意義。」¹¹⁸與此同時，曾經糅合晚唐詩風和英、美現代主義的卞之琳、何其芳都選擇左轉；尤其何其芳在四十年代初搖身一變，成為毛式意識形態的號手¹¹⁹。同

¹¹⁴ 沈從文：〈燭虛〉，《燭虛》，收入《沈從文全集》第十二卷，頁25。

¹¹⁵ 同前註。

¹¹⁶ 沈從文：〈潛淵（第二節）〉，同前註，頁88。

¹¹⁷ 朱光潛以錢起的名句「曲終人不見，江上數峰青」為題，談論詩歌的靜穆之美，引來魯迅的撻伐。見胡曉明：〈真詩的現代性——七十年前朱光潛與魯迅關於「曲終人不見」的爭論及其餘響〉，《詩與文化心靈》，頁428-441。

¹¹⁸ 同前註。

¹¹⁹ 何其芳因他的詩集《預言》（1933）及《畫夢錄》而聲名大噪。《預言》受到歐洲現代主義想像、晚唐頹廢美學啟發；《畫夢錄》則收錄散文，將個人幻想、神話典故以及現代主義感性交織在一系列精微的詩意表達上。有關何其芳戲劇性的轉變，如賀仲明：《啞啞的夜鶯——何其芳評傳》（南京：南京師範大學出版社，2004年），第7章。

樣令人震撼的是周作人的選擇。周曾在他的散文中嘗試建立一個現代文人的自為世界，他對個人主義和地方性的堅持使他與主流民族主義格格不入。而或許竟是為了這個原因，戰爭爆發後，周作人投靠傀儡政權，成了叛國者¹²⁰。

這些文人的經驗引發如下的問題：一個以發揮個人感性，調和情景物我的詩學是如何啓發身經亂離的文人，讓他們調和詩情與世變之間的巨大落差？抒情美學是否能在標榜革命、群眾的文藝論述中也占有一席之地？而如果抒情意味著情與志、文與人真誠的相互映照，周作人、胡蘭成等人對自己的政治的選擇又如何自圓其說？事實上是類問題不乏古典淵源，只是因為現代情境的迫切性而有了於今為烈的感覺。

因應這些問題，抗戰期間和之後的抒情創作和論述其實顯現巨大質變。在大後方的馮至(1905-1993)的〈十四行詩〉以及穆旦(1918-1977)的〈防空洞裏的抒情詩〉等，寫盡現代派詩人如何在戰火中為抒情自我重新定義¹²¹。戰前的浪漫、個人主義色彩淡去，取而代之的是主體對生命流變，甚至宇宙律動的深沉反省。戰後九葉派的《詩創造》(1947)和《中國新詩》(1948)等雜誌延續了戰爭期中的現代主義脈絡，並持續思考詩與(革命)歷史的互動可能。袁可嘉(1921-)的《論新詩現代化》(1988)延續了瑞恰慈、艾略特的傳統，企圖從詩歌裏重塑人間的秩序，但同時對方興未艾政治風暴作出反思。袁斥責現代詩中的「政治感傷性」，不啻擊中對抒情末流的要害。而〈新詩戲劇化〉(1948)更提出詩人主體綜合生活與想像，營造張力的潛能¹²²。袁所謂的「戲劇化」一方面拒斥詩人自我陶醉的傾向，因此不乏新批評形式主義的關懷，另一方面也暗示在歷史風暴中，詩人的創作情景已經充滿戲劇性的行動(action)。如果以往象徵主義詩人憑藉「意象」滋生抒情，袁可嘉和他的九葉同仁已經在探討以「事件」為軸心的抒情可能¹²³。此一時期歷史經驗的介入詩情，亦由此可見一斑。

左翼方面，由胡風領軍的七月派詩人堅持「主觀戰鬥精神」的風格。胡風雖以政論知名，但他的革命憧憬以及文學論述充滿詩情——胡本人甚至也是詩人。一九三九年，徐遲(1914-1996)發表〈抒情的放逐〉，認為抒情詩人是「近代詩

¹²⁰ 有關周作人叛國的思想與美學因素，見 Susan Daruvala, *Zhou Zuoren and an Alternative Chinese Response to Modernity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2000)。

¹²¹ 見解志熙：〈精深的馮至與博大的艾青：中國現代詩兩大家敘論〉，《摩登與現代——中國現代文學的實存分析》（北京：清華大學出版社，2006年），頁96-142。

¹²² 袁可嘉：《論新詩現代化》（北京：三聯書店，1988年），頁21-29。

¹²³ 精闢的分析，見陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》，頁204-206。

的罪人」，引來胡風的反駁。胡認為沒有抒情，就「沒有通過詩人個人情緒底能動作用和自我鬥爭」，只能淪為「空洞的叫喊」和「灰白的敘述」¹²⁴。胡風所論和他心目中革命主體參與現實改造的「能動」角色息息相關。革命歷史有賴主觀戰鬥精神的充實，而主觀戰鬥精神必需從有血有肉、七情六慾的生活中得到考驗實踐。這一過程的審美表現就是抒情¹²⁵。胡風的追隨者路翎(1923-1994)以《飢餓的郭素娥》、《財主的兒女們》凸現乃師所謂「歷史事變下面的精神世界底洶湧的波瀾和它們底來根去向」¹²⁶，也因此得到胡風「青春的詩」的肯定。

延安派詩人真正能與胡風抒情論分庭抗禮的非艾青(1910-1996)莫屬，而艾青曾受到胡風的提攜，兩者之間的影響關係因此不同一般。抗戰初期艾青已經憑《詩論》(1939)享譽。他的名言，「抒情是一種飽含水分的植物」¹²⁷，堪稱是對抒情詩最抒情的定義。以此，艾青批判「有人愛礦物，厭惡了抒情，甚至會說出『只有礦物才是物質』」，視之為「天真」¹²⁸。這當然是有的放矢。抗戰期間艾青的政治立場日益明顯，而他同時發現自己企圖將抒情融入革命現實的過程已經產生矛盾和禁忌¹²⁹。胡風、艾青等在解放後的遭遇無非說明抒情哪裏是輕鬆的題目？抒情所醞釀政治潛能從來未嘗或已。

比起這些林林總總的聲音，抒情「傳統」似乎失去用武之地。宗白華的《藝境》(1948)始終未能出版；朱光潛的《詩論》(1948)則以增訂版形式出現。與此同時，政治情況急轉直下。一九四九年三月沈從文自殺未遂；同年十月《文藝報》發表蔡儀、黃藥棉等批判朱光潛《文藝心理學》的系列文章，為以後的美學大辯論投石問路¹³⁰。至此五四以來對抒情傳統現代化的追求已經是強弩之末。

¹²⁴ 引自潘頌德：《中國現代新詩理論批評史》（上海：學林出版社，2002年），頁464。又見解志熙：〈暴風雨中的行吟：抗戰及40年代新詩潮敘論〉，《摩登與現代——中國現代文學的實存分析》，頁26-33。

¹²⁵ 見潘頌德：《中國現代新詩理論批評史》，頁458-473。

¹²⁶ 胡風：〈財主底兒女們序〉，收入楊義編：《路翎研究資料》（北京：十月文藝出版社，1993年），頁69、74。

¹²⁷ 艾青：《詩論》修訂本（北京：人民文學出版社，1995年），頁12。

¹²⁸ 同前註。

¹²⁹ 見解志熙：〈精深的馮至與博大的艾青：中國現代詩兩大家敘論〉，頁96-142。

¹³⁰ 錢念孫：《朱光潛——出世的精神與入世的事業》，頁158-164。

四、現代性下的「抒情傳統」

再回到陳世驥、沈從文、普實克三家的抒情論述。我認為他們著眼古今文學的流變，但立足點都是二十世紀中期的歷史語境。面對一個以「史詩」為標誌的時代，三人都對抒情——作為一種文類，一種主體想像，一種文化形式，一種審美理想，一種價值和認識論體系——情有所鍾。但他們進入歷史知識和歷史經驗的方法不同，所得的結論也頗有差距。普實克站在左翼的觀點明言歷史（史詩）的進程勢不可遏，但他既然視抒情為中國文學文化表徵的精髓，自然有意觀察抒情與歷史律動互為表裏的呈現。陳世驥則從相對角度指認抒情本體的位置不容質疑，歷史因此成為此一主體所反射以及反省的客觀情境，任何變動都無損抒情傳統本身的精緻結構。沈從文親身歷經了四、五十年代政治的大變化，比陳世驥、普實克更意識到歷史的非理性因素，以及「抒情」和「史詩」此消彼長的無奈。但他依然認為抒情是在歷史暴力下，吾人唯一賴以苟全亂世、安身立命的寄托。

距離陳世驥等人思考抒情傳統的時代，半個世紀又已經過去。如果我們對中國文學現代性重新作出觀察，陳世驥等對我們有什麼啟發？他們又顯現了什麼樣的限制？容我再次說明，以下的討論，目的不在面面俱到的涵蓋所有方向。我毋寧意在提出問題及事例，以引出更多辯論。我以為，陳、沈、普三人的立論可以引導我們重新探勘現代語境裏，傳統詩學「興與怨」、「情與物」、「詩與史」三個相互關聯的方向。

陳世驥在〈中國詩字之原始觀念試論〉(1959)中認為，「詩」作為獨立藝術在公元前八、九世紀即現端倪。他為中國詩歌下的定義是「蘊止於心，發之於言，而還帶有與舞蹈歌永同源同氣的節奏的藝術」¹³¹。十年後陳的〈原興：兼論中國文學特質〉(1969)則認定「興」是中國詩歌抒情性的核心。興具有「複沓」和「疊覆」的意義，乃至於「反覆迴增」的本質，是比「詩」字「更屬『原始的會意字』」¹³²在陳的考證下，「興」是初民合群舉物旋游時所發出的聲音，帶有「神采飛逸的氣氛」；「興」此後歷經演繹，但仍是「所有《詩經》作品的動

¹³¹ 陳世驥：《陳世驥文存》，頁60。陳引申〈詩大序〉的定義：「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩」，一方面指詩是「志之所之」有「向往」之義；另一方面指詩又「止在心內」。「之」、「止」的相符相承的意念也可以見諸《左傳》的「志以發言」、「志以定言」，一方面有「發動」之義，一方面又有「定立」之義。

¹³² 同前註，頁229、234。

力」，或擴而廣之，中國詩歌的基本成分¹³³。

陳世驥強調「興」為中國詩歌源頭，他本人的書寫立場也充滿「興」的動機。陳所探索的是一種泰初的聲音，一種渾然有致，反覆回增的韻律：「最重要的還是其中感情精神方面激動的現象，純粹而且自然。」¹³⁴這種「純粹而且自然」的聲音超越時空，融合「韻律、意義，和意象於一爐」，像「寶石似的由初民移交給周朝的歌人」¹³⁵。然而陳的論述有其暗流。回顧歷史，他其實也同時在述說一則絃歌不再，寶變為石的故事。《詩經》以降抒情的聲音一方面「反覆迴增」，但另一方面卻不能抗拒禮教美刺的詮釋甚或利用，形成淆亂喧囂的雜音。如何阻斷歷史的流變，正本清源，找回那理應迴旋不去的「興」的聲音，是陳世驥晚年致力的目標。

陳世驥對「興」的感召在現代文學裏前有來者，而且在不同程度上或增益或解構了陳的定義。周作人在《揚鞭集》序裏就寫道：「新詩的手法，我不很佩服白描，……我只認抒情是詩的本分，而寫法則覺得所謂『興』最有意思，用新名詞來講或可以說是象徵。……我們上觀〈國風〉，下察民謠，便可以知道中國的詩多用興體，較賦與比要更普通而成就亦更好。」¹³⁶梁宗岱則採取比較文學的做法，將興等同於象徵主義詩歌的象徵。上文已經提過，他引用《文心雕龍》「興者，起也；起情者依微以擬義」，認為所謂「微」，便是兩物之間微妙的關係。表面看來似乎不相聯屬，實則相互滋生意義¹³⁷。到了聞一多的筆下，「興」竟然平添了政治氣息。在〈說魚〉中聞談到：「隱在《六經》中，相當於《易》的『象』和《詩》的『興』（喻不用講，是《詩》的『比』），預言必須有神祕性（天機不可洩露），所以占卜家的語言中少不了象。《詩》——作為社會詩、政治詩的〈雅〉和作為風情詩的〈風〉，在各種性質的查布（taboo）的監視下，必須帶着偽裝，祕密活動，所以詩人的語言中，尤其不能沒有興。」¹³⁸

¹³³ 同前註，頁 237。

¹³⁴ 同前註，頁 240。

¹³⁵ 同前註，頁 256。

¹³⁶ 周作人：「譬如〈桃之夭夭〉一詩，既未必是將桃子去比新娘子，也不是指定桃花開時或是種桃子的家裏有女兒出嫁，實在只因桃花的濃艷的氣氛與婚姻有點共通的地方，所以用來起興，但起興云者，並不是陪襯，乃是在發表正意，不過用別一說法罷了。」周作人：〈揚鞭集序〉，《談龍集》，《周作人自編文集》，頁 41。

¹³⁷ 梁宗岱：〈象徵主義〉，頁 71。

¹³⁸ 聞一多：〈說魚〉，《神話與詩》，頁 118。

這三者中，周作人對「興」的定義與陳世驥較為接近，梁宗岱則將其嫁接到現代西方詩學和詩作。聞一多更將「興」直接帶入歷史政治淵源，指涉不可說的天機，更指涉不敢說的政治禁忌。聞一多所暗示的是，即使是在原初階段，「詩」已經不能用「純粹而自然的觀點」來看待；詩的抒發性和隱諱性（秘密活動）——或詩的社會性和禁忌性（查布）——形成另一種「之」和「止」的辯證，而這種辯證只彰顯了陳世驥的「聲音本源主義（phonocentrism）；即視抒情聲音為泰初有道的完美體現」的盲點。

然而「興」的聲音有更詭譎的轉折。我們的例子是胡蘭成。就在陳世驥塑造他以「興」為基準的抒情傳統的同時，避居日本胡蘭成也正開始他的文論事業，而且也是以頌讚「興」作為依歸：

興並非只在音樂，文章有興，此即是音樂的了，做事有興，此即是音樂的了……大自然的意志賦於萬物，故萬物亦皆可與，詩人言山川有佳氣，望氣者言東南有王氣，即是此興。¹³⁹

胡將抒情傳統的「興」活學活用，使之成為縱觀天下，參詳歷史，甚至統攝宇宙萬物的法則。「興」成為一種無所不在本體論。當然，最令人矚目的是胡蘭成將「興」與現代中國政治掛鉤的本事：「惟中國的革命是興」；「中國的革命原來是像迎神賽會……有喜氣，」「驚險的場面也作成了驚豔，千劫如花，開出太平軍起義，辛亥革命，五四運動與北伐抗戰及解放。」¹⁴⁰如此，胡觸及了革命的抒情本體問題。

陳世驥原「興」，找到的是初民上舉歡舞的純粹自然場面，胡蘭成儼然將「興」的「迎神賽會」的氣息為政治作註解，尤其是奉「革命」為名的現代群眾政治活動。然而胡的筆鋒一轉，又強調革命所帶來的暴力和劫毀不妨也可看作「興」的延伸，而且「千劫如花」，所有的「驚險」都能化成「驚豔」。

胡蘭成的抒情誇張了陳世驥「抒情傳統」最明媚的部分，也因而暴露其下所藏的危機——無論多麼為陳始料未及。胡將歷史幻化成複沓節奏；當下與過去，創新與反祖，革命與興發都成為「之」與「止」一念之間的替換。這不禁讓我們想到前述德曼對抒情性和歷史性的看法：「〔文學／史〕只告訴我們歷史知識的基礎不是經驗的事實，而是被書寫的文本，就算是這些文本裝扮成戰爭或革命，

¹³⁹ 胡蘭成：《中國的禮樂風景》（臺北：遠流出版事業公司，1991年），頁129。

¹⁴⁰ 胡蘭成：《山河歲月》（臺北：遠流出版事業公司，1990年），頁157、218、192。

也依然須作如是觀。」果如是，德曼和胡蘭成在戰爭中所作的政治選擇，就不偶然，因為兩人都顯現將政治抒情化的意圖，而這一意圖往往竟以暴力為代價。

於是在胡明麗的修辭下竟是一片殺氣：「甚至毛澤東一幫共產黨殺人已達千萬以上，我亦不眨眼，原來不殺無辜是人道，多殺無辜是天道，我不能比毛澤東仁慈。」¹⁴¹而我們記得，毛澤東也是個不折不扣的抒情詩人，而且是依違「傳統」詩詞的抒情詩人。我們的問題正是，胡蘭成——還有他自比的毛澤東——可不就是抒情主體現代化後，最令人費解的面目？

陳世驥、胡蘭成論「興」未盡之處，讓我們思考抒情傳統中另一大命題，詩可以怨。儒家詩教說以興、觀、群、怨（《論語·陽貨》）四者形成詩言志表意功能的有機順序。我的關懷不在這四者間的有機順序，而是在現代語境下，他們所形成的空間的、對話的關係。興與怨原各具詩教說的一端，兩者在訴諸情感表現的張力上自然成為焦點。

延續胡蘭成的說法，在開創新聲、從無到有的意義上，「現代」可以被視為一個「興」的時代。但另一方面，文人感時憂國、獨立蒼茫的怨離之情又每每凌駕其上，成為創作的前提。這樣的怨聲不僅反映個人與社會的疏離上，更點出時間斷裂——「我們回不去了」（張愛玲，《半生緣》）——為抒情主體所帶來的空前危機意識。惟其有了「興」的發動創造能力，才能有了氣象一新的詩情或壯志；但也惟其有了「怨」的意識，抒情主體的發聲方式就不僅是純粹自然的創造，而有了回應歷史——及其所帶來的不安和不滿——的沉重負擔。

錢鍾書先生早年與陳世驥同期在清華、北大求學，也同時受到瑞恰慈等理論的影響¹⁴²。錢鑽研古典詩學的成就有目共睹，一九八一年所發表的〈詩可以怨〉，篇幅雖短，卻引起諸多討論。錢在文中勾勒《詩》、《騷》以來有關「怨」的話語，並以韓愈「窮苦之言易好」一言為討論焦點。錢的討論旁徵博引，一如既往¹⁴³，但在文革之後他不談詩可以興、觀、群，而談詩可以怨，顯然

¹⁴¹ 胡蘭成：《今生今世》（下）（臺北：遠流出版事業公司，1990年），頁637-638。胡所持的黃老觀點呼之欲出。見黃錦樹精闢的討論。

¹⁴² 一九三一年錢鍾書在《新月月刊》（第四卷第五期）發表〈美的生理學〉，曾以瑞恰慈《文學批評原理》為例，提出文學批評意義的準確性，不應以吟哦為能事，而需要借鑑實驗的歸納和演繹的方法，如心理學和生理學。錢文並觸及伊斯脫曼（Max Eastman）、皮亞傑（Jean Piaget）等心理學理論。見許龍：《錢鍾書詩學思想研究》（北京：中國社會科學出版社，2006年），頁4。

¹⁴³ 胡曉明：〈陳寅恪與錢鍾書：一個隱含的詩學範式之爭〉，《詩與文化心靈》，頁

有弦外之音。而他從「怨」的形式修辭史娓娓談來，甚至認為真正的詩人應該「不病」卻能呻吟，一方面點出文學想像的自足空間，一方面質疑歷史反映論的實證迷思，聲東擊西，更是「怨而不怒」的夫子自道了¹⁴⁴。陳世驥的「興」與錢鍾書的「怨」在方法論上早年也許系出同源，都帶有形式主義特色，但在歷史經驗的衝擊之下，各自有了不同的眼界和表述，自然值得有心人的研究。

至於興和怨兩者的辯證關係，識者已經指出在晚明清初曾有一次高潮¹⁴⁵。這當然和世變之際的遺民思想息息相關。僧人覺浪道盛(1592-1659)和他的從者如方以智(1611-1671)等提出怨，而不是興，為詩學之首¹⁴⁶。怨不僅指的是孤臣孽子的「怨刺上政」，或思婦離人的怨悱傷懷；在非常時期，怨更釋出一種「天地不平之氣」¹⁴⁷。這股不平之氣可以讓詩人陷入荒涼孤絕的感慨，但也能夠激起絕後復生的力量。明末遺民論怨固然心懷歷史塊壘，但更意在賦予歷史形上力量。他們將傳統詩教的興、觀、群、怨與易理的元、亨、利、貞相比附，托出怨所代表的剝極而復的意義。情到深處「有」怨尤；怨成了抒情的先決條件，由怨方纔有興。方以智因此有言：「貞而元、怨而興，豈非最發人性情之真者乎？」¹⁴⁸

我以為這一興與怨的對話到了二十世紀變本加厲；王國維、魯迅的作品中已經可見端倪。乍看之下，王國維不斷叩問情以物牽，興發感動的可能，似乎延續了詩可以興的風格，而魯迅則充滿怨詈不群、憂讒畏譏的聲音，因此成為詩可以怨的現代迴響。但有心人不難發現王國維受到叔本華和尼采影響，以欲望的難以壓足作為文學創造的起點，更謂：「一切文學，余愛以血書者。」¹⁴⁹在這一意義上，怨成為肇始詩歌的動力。王的《人間詞話》以「詩人之憂生」、「詩人之憂

245-256。又見許龍：《錢鍾書詩學思想研究》，尤其是第2章。

¹⁴⁴ 錢鍾書：〈詩可以怨〉，《七綴集》修訂本（上海：上海古籍出版社，1994年），頁120-129。

¹⁴⁵ 見徐子方：《千載孤憤：中國悲怨文學的生命透視》（南京：江蘇教育出版社，2001年）。又見張淑香：〈論「詩可以怨」〉，《抒情傳統的省思與探討》，頁3-39。對明遺民「怨」的詩學的討論，見謝明陽：《明遺民的「怨」「群」詩學精神——從覺浪道盛到方以智、錢澄之》（臺北：大安出版社，2004年），第2、3章。

¹⁴⁶ 引自謝明陽：《明遺民的「怨」「群」詩學精神——從覺浪道盛到方以智、錢澄之》，頁71。

¹⁴⁷ 同前註，頁76-77。

¹⁴⁸ 同前註。

¹⁴⁹ 王國維：「尼采謂一切文學，余愛以血書者，後主之詞，真所謂以血書者也。」見《人間詞話》，《王國維文集》第一卷，頁145第18條。

世」作為尋找境界的前提¹⁵⁰，而他對《紅樓夢》的理解正是來自感同身受，「以其所見者真所知者深也」的情懷¹⁵¹。

如果王國維的書寫仍然帶有「離群托詩以怨」（鍾嶸：《詩品》）傳統氣息，魯迅的例子就更為令人深思。魯迅以「摩羅詩力」作為對新文學——或「興」文學——的號召，他的心願是以此喚醒國魂，形成一剛健雄奇的現代抒情主體。將近二十年後，他的《彷徨》卻要以召喚屈原作為開端，這不是詩言志，而是「〈騷〉言志」的傳統了¹⁵²。魯迅的怨聲在《野草》、《朝花夕拾》有進一步的發揮。尤其《野草》中的文字如此驚心動魄，幾乎有了寓言意義。在〈墓碣文〉文中，沒有了扣人心弦的詩歌，但見一座墓碣背面斑駁剝落的文字：「……於浩歌狂熱之際中寒；於天上看見深淵。于一切眼中看見無所有；于無所希望中得救。……。」「……有一游魂，化為長蛇，口有毒牙。不以嚙人，自嚙其身，終以隕顛。」¹⁵³

魯迅曾提出摩羅詩人以他的吟唱「撻人心」；他〈墓碣文〉裏的游魂則「抉心自食」。不僅如此，「欲知本味，創痛酷烈，本味何能知」？但另一方面，《野草》痛定思痛之餘，又探求由「怨」而「興」的可能。所謂置之死地而後生，如果沒有自我興發的動力，魯迅又如何能出入無物之陣，「反抗絕望」¹⁵⁴？這是魯迅詩學最迷人之處。甚至在修辭的層次上，《野草》的名句如「牆外有兩株樹，一株是棗樹，還有一株也是棗樹」¹⁵⁵，其實已經頗有比興的趣味。至於屢屢出現的「我夢見」句型則明白要在現實以外，自抒新機了。由「吶喊」到「彷徨」，又由「俟死」到「反抗絕望」，魯迅的文學救國之情無疑顯示另外一種「之」和「止」的躊躇和複查。談抒情傳統的現代表徵，我們何能略而不論？

然而魯迅式的興與怨畢竟不能完全符合時代的需要。如果興可以掛鉤到革命的興起發生，怨也必須轉嫁成群衆狂熱尖諷的躁動力量。傳統詩歌講究怨而不怒，但在現代文學裏怨而且怒的書寫，以及因此引起的行動，卻所在多有——「亂世之音怨以怒」（《毛詩·序》），古老的教訓在現代有了變本加厲的詮

¹⁵⁰ 同前註，頁 147 第 25 條。

¹⁵¹ 見葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，頁 186。

¹⁵² 胡曉明：〈從詩言志到騷言志〉，《詩與文化心靈》，頁 35-41。

¹⁵³ 魯迅：《野草》，《魯迅全集》第二卷，頁 202。

¹⁵⁴ 這當然是汪暉閱讀魯迅的心得。見汪暉：《反抗絕望——魯迅及其文學世界》（石家莊：河北教育出版社，2000 年）。

¹⁵⁵ 魯迅：《野草》，頁 162。

釋。尤其左翼陣營如何運用興與怨的傳統，使之成爲巨大的修辭利器，必須嚴肅對待。

徘徊在傳統的興與怨和革命的興與怨之間，瞿秋白(1899-1935)的例子最堪令人玩味。瞿出身破落世家，自謂是士大夫階級的零餘者，卻在「歷史的誤會」下參加五四，並走上革命之途。在瞿奮力吶喊的姿態後，永遠有個詩人的寂寞身影。早年他赴蘇聯所寫的〈餓鄉紀程〉、〈赤都心史〉，是革命者的心路歷程，但也是漂泊者的游蹤心影。瞿的言行充滿傳統文人的身世之感，但他在餓鄉、赤都的所見的革命激情，又讓他燃起始原的狂熱——「初民上舉歡舞」、「興」的狂熱？

一九二七年共產黨第一次革命後，瞿秋白一步步走向黨中央，被奉爲首腦人物。此時瞿的任務之一是操作文學的興與怨的力量，引起社會巨變；共產革命詩學的建立，他的功不可沒。然而在下一波的政治鬥爭後，他又成了局外人¹⁵⁶。一九三四年紅軍開始長征，瞿秋白被迫留守，未幾在逃亡中被國民黨軍隊逮捕，一九三六年就義。然而臨刑前瞿秋白寫下自傳《多餘的話》，從此使他的烈士形象成爲爭論焦點。

「知我者，謂我心憂；不知我者，謂我何求。何必說？」¹⁵⁷瞿秋白在《多餘的話》開頭如是回應《詩經·黍離》的嘆息。這是相當耐人尋味的題辭。面對即將來到的死亡，他援筆自白，寫的不是革命憧憬，而是革命如何暴露自己是個「脆弱的二元人物」¹⁵⁸。他擺盪在行動和書寫，群眾和文人，烈士和「戲子」，激情和抒情間，不得不「自嚙其身，終以隕顛」。左翼大歷史切切要求嚴絲合縫、大公無私的敘事法，瞿的《多餘的話》有犀利的自剖，也有婉轉的自憐，果然是多餘的一筆。他說了不該說，何必說的話。但這也是瞿逸出時間軌道，「出神」的交心表白(apostrophe)。從孤臣孽子到革命先鋒，從鄉愁到反叛，纏綿反復，「悠悠蒼天，此何人哉？」因爲瞿秋白，紅色詩學與古老的「興」與「怨」的聲音，竟然有了動人的交會。

我們現在來到沈從文的「抽象的抒情」。沈早期的文字緣情似水，尤其對少

¹⁵⁶ 有關瞿秋白的政治和思想的英文討論，見 Paul G. Pickowicz, *Marxist Literary Thought in China: The Influence of Ch'ü Ch'iu-pai* (Berkeley: University of California Press, 1981)。

¹⁵⁷ 瞿秋白：《多餘的話》（長沙：嶽麓書社，2000年），頁319。相關討論可見夏濟安 Tsi-an Hsia, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China* (Seattle: University of Washington Press, 1968), chapter 1。

¹⁵⁸ 瞿秋白：《多餘的話》，頁324。

數民族原始文化的嚮往，似乎坐實了陳世驥以「興」為基礎的抒情傳統。但沈從文的比興詩學有其憂患——也是「怨」的一種——的基調。他曾一再提醒讀者，他看似優美的文字浸潤著「楚人血液」，一種與生俱來的「挫傷」感受。這一挫傷或許「屬於我本人來源古老民族氣質上的固有弱點，又或許只是來自外部生命受盡挫傷的一種反應現象。我『寫』或『不寫』，都反應這種身心受過嚴重挫折的痕迹」¹⁵⁹，是「情感發炎的症候」¹⁶⁰。以沈最知名的小說為例，《邊城》寫出田園詩式愛情故事裏不請自來的誤解和延宕，而《長河》則是面對沉淪中的湘西作出（預先）悼亡的告別。

沈從文受教於《楚辭》的淵源早有定論。同樣值得注意的是他如何回應漢、魏六朝以降的「物色」與「緣情」的傳統。從陸機所謂「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛」、「感物百憂生，纏綿自相尋」，到鍾嶸所謂「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」，到劉勰所謂「情以物遷，辭以情發」¹⁶¹，這一傳統與〈詩大序〉的詩教說顯然不同。相對於「興」鳶飛魚躍、生機蓬勃的宇宙觀照，「物色」使詩人體悟四時推移、萬物變遷的必然，還有人生渺小無常的存在位置。中古文人從客觀世界輾轉流變的滋生了不能或已的情，又從情滋生了辭。如吉川幸次郎所說，這裏的情的基調是有感於「物」的「推移的悲哀」¹⁶²。

「感物」與「感悟」因此以不斷相互對話的方式形成抒情美學的傷逝特徵。當千百年後的沈從文寫道「自然既極博大，也極殘忍，戰勝一切，孕育衆生。螻蟻蚍蜉，偉人巨匠，一樣在它懷抱中，和光同塵」，他是以自己切身的經驗，應和前人的嘆息，也是在這一理解上，沈從文經營他的「有情」敘事：「在一切有生陸續失去意義，本身亦因死亡毫無意義時」，唯有文字所投射的圖像「使生命之光，煜煜照人，如燭如金。」¹⁶³

我在他處已經指出，沈的抒情寫作不乏反諷意義¹⁶⁴。但所謂反諷指的不是沈

¹⁵⁹ 沈從文：〈湘西散記序〉，《沈從文全集》第十六卷，頁394。

¹⁶⁰ 沈從文：〈水雲〉，《七色魔集》，《沈從文全集》第十二卷，頁125、127。

¹⁶¹ 見呂正惠：〈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》，頁3-34。

¹⁶² 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25。見呂正惠：〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，頁12。

¹⁶³ 沈從文：〈燭虛〉，頁10。

¹⁶⁴ David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992), chapters 6,7.

從文刻意以有情文字反襯無情的現實，也並非僅來自對文類界限的逾越；我認為他的反諷也同時來自對文字作為表意媒介的顛覆性思考。比起五四的主流寫實主義作品，沈從文的小說常常看來一清如水，沒有深意存焉。但這樣的表層結構很可能就是它的深層結構：它拒絕詮釋學的深文周納，而認定文字就是文字，除此別無其他。這當然和沈從文的詩學信念有關。正是因為體悟了生命的殘酷和變化，沈有意強調語言「形式」的展現就必須成為世界呈現自身，演義流變的一部分，而非透明的邏輯預設產物（例如露骨的寫實主義或任何意識形態的準則）。只有如此，文本才可暫時脫離決定論式的牢籠，而得以更多方式表達其對現實的形塑。因此，強調語言的詩意表達，一方面強調了人在「物色」、「傷逝」之餘的有限選擇，也肯定「緣情」、「辭發」的無限可能¹⁶⁵。

四十年代的國家危機讓沈從文更進一步深思他的文學事業。戰亂所帶來的文明潰散和生命損失讓他理解歷史的野蠻，平白的文字操作不再能回答他的感喟。沈從文更進一步追求一種「抽象的抒情」。他仿佛是要回應魯迅曾提出的兩難：現實的「挫傷」越大，作為抒情主體如果要避免「自噬其身，終以隕顛」，就只有藉用形式——象——的操作，或作為療傷止痛的方法，或作為昇華現實的途徑：

我正在發瘋。為抽象而發瘋，我看到一些符號，一片形，一把線，一種無聲的音樂，無文字的歌，我看到生命一種最完整的形式，這一切都在抽象中好好存在，在事實前反而消滅。¹⁶⁶

抗戰期間的〈看虹錄〉等近乎意識流的寫作只是序曲。從形到線，到詩歌到音樂，沈從文的追求似乎越來越遠離現實。但只要仔細思考他所謂的抽象的抒情，我們就了解，恰恰因為他看出歷史的暴虐每以自噬其身為代價，在毀滅的威脅下，人所能作為的是以情辭、以抽象保存文明於劫毀之萬一。

¹⁶⁵ 需要強調的是，這種特殊的文學模式並非馬拉美 (Mallarmé) 式象徵主義的翻版，也不是解構主義那樣讓語言墜入無限延異的遊戲。我們必須理解沈從文的抒情論述下深刻的倫理關懷。這一關懷與中國詩學傳統的倫理意圖息息相關，也來自沈從文個人面對生命荒謬的存在（包括那些為解決生命不義而出現的種種政治、社會、心理學決定論），所油然而生的抗議精神。沈從文排比看似無關的人與事，從中喚出極盡曲折的情感能力，用以因應任何一種道德／政治秩序中簡化的公式。抒情話語使他得以強調語言的創造力和人性感知的自發性。但他並不因此將人間的醜陋視為賞心樂事。毋寧說，以比興、緣情、物色的方式組合人間散亂的經驗，意味著以第三隻眼睛觀看世界，以喻象方式重組語言符碼，在物與物、物與人的離合存沒，並體會其連屬關係。

¹⁶⁶ 沈從文：《燭虛·生命》，頁43。

更值得注意的是，沈從文心目中抽象的抒情不必只是文人雅士的專利。他在民間的工藝和生活形態上，更體會了象意緣情的真諦：

濃厚的感情，安排得恰到好處時，即一塊頑石，一把線，一片淡墨，一些竹頭木屑的拼合，也見出生命洋溢。這點創造的心，就正是民族品德優美偉大的另一面。¹⁶⁷

沈從文如此思考中國民間工藝器物所煥發的抒情氣息，還是在四十年代末。但他看來迂闊的陳述其實已經為未來他的生命、事業轉折，埋下伏筆。一九四九年春，沈從文在極大政治壓力下企圖自殺，因為他明白預見他所執著的抒情事業決不能見容充滿史詩號召的時代。新中國成立之後沈自覺難以為繼，放棄創作，與此同時，他成為古代文物研究員。

但沈從文哪裏放棄了他對抽象的抒情的信仰？在摩挲殘磚剩瓦、斷帛裂錦的過程裏，他是在參詳世世代代的藝者工匠如何將他們的深情貫注手下的創造中。他企圖在破碎的古文物中拼湊那曾經絢爛一時的人情風物。這些年裏，他看盡各種運動風起雲湧，必然也包括他的老友朱光潛所涉入的美學大辯論。在那場辯論裏，朱光潛勉強以他改造後的「文藝心理學」與馬、列、毛出身的後生晚輩爭論藝術的實存性或是反射性，美的客觀唯物性或是美的本體生成性。朱光潛的節節敗退代表了四九年以前的抒情美學的最後一役¹⁶⁸。

或許正是懷著同樣的困惑以及自我堅持，沈從文私自寫下〈抽象的抒情〉。在其中，他幽幽的說明（或辯解）他的抒情其實不乏「唯物」的成分。誠哉斯言。如上所述，從「物色」的角度來看，沈從文對自然世界的親近或敬畏不僅落實在山川風物、四時節氣、文明升沉，也落實在生命最卑微，甚至最醜陋的層次。從「緣情」的角度來看，他認為情不僅不是無關痛癢的悲喜，更是心理與生理，身體與物體交會下的具體反應。沈定義下的「抽象」之所以可觀，正在於它代表情和物交會過程中的種種「有形」的紀錄。這一有形，也方才有情的紀錄可以見諸藝術的形聲造像，百家工藝器物，以至於日常生活的形形色色。在大歷史的光輝下，沈從文所致力救贖的文物對象是如此斷亂散漫，但他理解正是這些散亂的微物，纔是歷史「挫傷」所遺留的結晶，也可能是延續文明到未來的契機。他的信念已近乎班雅明在一個全然不同的時空裏所追尋的「靈光」一現。謂之唯

¹⁶⁷ 沈從文：〈短篇小說〉，頁 504。

¹⁶⁸ 有關朱光潛牽涉文藝美學大辯論始末，見如錢念孫：《朱光潛——出世的精神與入世的事業》，第 9 章。

物，誰曰不宜？

一九六三年，沈從文偶然受命編纂《中國古代服飾研究》。比起建國革命的大業，這是微不足道的小道，然而沈從文卻化偶然為應然，從三千年中國服飾文物的演變中寫出了他自己的歷史。作為文明的表徵，衣飾反映生產技術和審美品味的演化；作為形體的延伸，衣飾又是最精緻、最「貼身」的社會變遷介面。在一個充滿鐘鼎銘器、國之重寶的歷史中，衣飾如此單薄脆弱，卻又如此文采繁複，「理」所當然——「穿衣吃飯」不正是人倫之本？

沈從文花了將近二十年寫成他的服飾史，這期間文化革命了又結束了，偉人笑傲了又殞滅了。外力的干擾，即時的發掘，讓沈不斷編織，也拆解他的敘事。在困厄之中，垂垂老去的沈親身體會了抒情之必要，抽象之必要。

「抒」（發散展延）古字同「杼」（編織形構）；「抒情」和「杼情」，興發和蘊藉，之和止，恰恰道盡情、物、象三者相與為用的關係¹⁶⁹。而作為一種「有情」的歷史，《中國古代服飾研究》以最迂迴的形式應和漢、魏以來文人藝匠的悲願：

衣露不足惜，但使願無違。¹⁷⁰

普實克以「抒情」和「史詩」的對照作為觀察現代中國文學和歷史的法則。他取法西方文類觀點，用之以中國現代情境的描述，難免有先入為主的成見，更不論他的左傾意識形態。前面已經提過，普實克的「抒情」帶有濃厚浪漫主義色彩，強調主體「最個人，最私密，也最唯我的詩歌形式」¹⁷¹。識者可以立刻指出，中國抒情傳統裏的主體，不論是言志或是緣情，都不能化約為絕對的個人、私密或唯我的形式；從興、觀、群、怨到情景交融，都預設了政教、倫理、審美甚至形上的複雜對話。另一方面，中國文學缺乏史詩敘事的根源，則已經是老生常談的話題。但普實克既然從二十世紀回顧文學歷史，自有以今窺古、西學中用的權利。他以杜甫和白居易為例，強調古典中國詩歌抒情和史識互為表裏的關係，以及他強調即使在史詩的時代裏抒情仍然不絕如縷的現象，畢竟有其見地。

普實克推舉杜甫和白居易，顯然與西方史詩的關聯較少，反倒有意無意的碰觸中國詩學裏的一大話題，即「詩史」的觀念和實踐。詩史說起自晚唐，興於兩

¹⁶⁹ 感謝鄭毓瑜教授的提示。

¹⁷⁰ 引自〔晉〕陶淵明著，龔斌校箋：〈歸園田居五首〉，《陶淵明集校箋》（臺北：里仁書局，2007年），頁89。

¹⁷¹ Jaroslav Průšek, *Chinese History and Literature: Collection of Studies*, pp. 76-77.

宋，以迄近現代¹⁷²，而以杜甫的詩作為最重要的示範。歷來有關史詩源流脈絡的討論不知凡幾，本文關心的焦點則是，既曰「詩」史，言情與言志的位置是如何被安頓的？學者張暉在他的研究中提醒我們，晚唐孟棻首論詩史時就已指出：「觸事興詠，尤所鍾情，不有發揮，孰明厥義？」¹⁷³換句話說，外在的物事和有情的主體相觸碰，引發了詩情，而也唯有藉詩情的發揮，歷史的義理才能澄明。

然而回顧歷代詩史學的譜系，以詩存史、以詩補史、以詩證史的說法長久占在上風；也就是說論者多視詩為史的載體，修辭形式反映時代的變雅，兼亦達到美刺的目的。蘊藏在這樣的觀點下的是儒家深遠的「詩教」觀念。晚明的王夫之(1619-1692)是少數例外。王認為詩的存在本身就證成史的意義，所以任何對詩史的研究不應買櫝還珠，鑽研詩歌的微言大義，而忽略詩歌作為歷史本體象徵的意義。王夫之的詩史論遙想那詩就是史，史就是詩的時代，仍然不脫儒家聖王之治的理念，而他卻賦予這一理念審美的向度¹⁷⁴。「王者之迹熄而詩亡，詩亡而後《春秋》作。」是在詩亡之後，時間劫毀意識切入，歷史才成為文明興衰意義的依賴。對王而言，談論詩史因此是鄉愁的召喚，召喚那曾經充滿詩意的盛世，一個純然抒情的盛世。

時間拉回二十世紀中期。作為左翼漢學家，普實克當然為新中國的建立而興奮不已。經過三十年的戮力奮鬥，共產革命終底於成。為有犧牲多壯志，敢教日月換新天，在這開國的時刻回顧與前瞻歷史，一種壯麗的史詩意識的確實成為一代人共享的驕傲。而普實克更要在史詩論述下找出一脈相承的抒情聲音。但如果普實克更理解中國抒情詩學原來就具有的政治面向，或中國政治主體「觸事興詠，尤所鍾情」的抒情衝動，他更應該會同意，史詩之外，詩史意識的再次浮現，才真正引領了時代風騷。

一九五〇年，毛澤東作〈浣溪沙〉與前南社詩人柳亞子唱和，寫道：

一唱雄雞天下白，萬方樂奏有于闐，詩人興會更無前。¹⁷⁵

毛以開國之君的姿態，宣告改天換地的時代到來，但在這史無前例的時刻，唯有詩人以其「興會」才能將天下歸一，萬方來朝的盛況發揮得淋漓盡致。創造歷史

¹⁷² 見張暉：《詩史》（臺北：臺灣學生書局，2007年）。

¹⁷³ [清]丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），頁2；引自張暉：《詩史》，頁24。

¹⁷⁴ 見張暉：《詩史》，頁163-194。又見蕭馳：《中國抒情傳統》，頁81-112。

¹⁷⁵ 臧克家主編：《毛澤東詩詞鑒賞》（石家莊：河北人民出版社，1995年），頁174。

也就創造詩。而談到詩與史的情景交融，還有什麼比胡風創作於一九四九年底到一九五一年初的大型交響樂式長詩〈時間開始了〉，更能說明一種天啓的召喚¹⁷⁶？這首三千行的長詩敘事政協會議、紀念碑奠基、開國大典三個歷史時間，同時回顧詩人本身和同代中國人追求革命的所來之路，波瀾壯闊，充分顯示出一個時代的自我期許。

李楊教授曾經以「抒情時期」描述五十年代，尤其中期以後，中國文學的特色。這段時期的文學打出革命現實主義和革命浪漫主義的旗號，企圖彌合群與己，主與客的對立，形成龐大的詩意想像。「自我的抒情，已經是而且只能是歷史的抒情。」¹⁷⁷李的立論來自浪漫主義基調，卻頗有其見地。以詩史的角度擴大他的見解，我們可以說這是一個鑄史成詩的時代，也是以詩為史的時代。一九五八年毛澤東宣示中國新詩的「形式是民歌，內容應是現實主義和浪漫主義對立的統一。太現實了就不能寫詩了」¹⁷⁸。據此，周揚提出〈新民歌開拓了詩歌的新道路〉，確定「兩結合」的創作方針，從一九四二年延安「講話」以來的文藝路線自此大功告成。現實加浪漫，史詩加抒情，普實克所想像的中國文學現代化的高潮或許就是如此？而用陳世驥的話說，這不也正是「興」的時刻？上舉歡舞，「大躍進」；聖王垂拱而治，「春風楊柳萬千條，六億神州盡舜堯。」¹⁷⁹

但這樣的抒情時代卻總有怨聲傳來，其中最呱噪的竟然就是那位曾經宣布「時間開始了」的胡風。歷史的後見之明顯示，胡風創作這首抒情詩的心情可能遠較表面複雜。當時胡風的文藝理論已經受到中共領導當局有計畫的批判，被認為是「以自己的小資產階級觀點去曲解了無產階級文藝思想的基本原則方針」¹⁸⁰，而他似乎很難從理論角度來為自己作有效的辯護。所以胡風頗有賦詩以明志的意圖。他以誇張的熱情歌頌毛澤東和其麾下的革命實踐，以證明自己理論

¹⁷⁶ 見陳思和主編：《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學出版社，1999年），頁22-25。

¹⁷⁷ 李楊：《抗爭宿命之路：社會主義現實主義之路》（北京：時代文藝出版社，1993年），頁156，又見頁143-169。Xiaobing Tang, "The Lyrical Age and Its Discontents: On the Staging of Socialist New China in *The Young Generation*," in *Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian* (Durham: Duke University Press, 2000), pp. 163-195.

¹⁷⁸ 郭沫若：〈關於蝶戀花詞答記者問〉，《文藝報》1958年第7期。引自李楊：《抗爭宿命之路：社會主義現實主義之路》，頁157。

¹⁷⁹ 毛澤東：〈七律二首口送瘟神〉，收入臧克家主編：《毛澤東詩詞鑒賞》，頁218。

¹⁸⁰ 陳思和編：《當代中國文學史教程》，頁23。另見萬家驥、趙金鐘：《胡風評傳》（重慶：重慶出版社，2001年），頁356-390。

與時代的同一性，但他真正要維護的是他的「主觀戰鬥精神」。這纔是左翼文學最耐人尋味的抒情理念。

我們今天談毛澤東和胡風在四、五十年代的齟齬，多半集中他們的政論和史觀的異同，而忽略他們的詩學，尤其是抒情詩學的抱負。事實上兩人都曾以詩人之姿介入歷史詮釋。毛澤東二〇年代已經有〈賀新郎〉(1923)、〈沁園春〉(1925)等流傳，而胡風早年一樣對詩歌饒有興趣。一九二六年，胡風因為魯迅的介紹而傾倒於蘇聯詩人勃洛克(Alexander Aleksandrovich Blok, 1880-1921)的長詩〈十二個〉，一首〈十月革命掀動了全社會生活的風暴似的旋律〉。此前胡風已經讀過魯迅所譯廚川白村的《苦悶的象徵》，加強了他「對創作過程中的庸俗社會學的肅清。」但廚川的出發點「是唯心論的」，如何與勃洛克的革命抒情詩學相互接納，成爲一個難題¹⁸¹。

如胡風所言，魯迅介紹勃洛克的文字讓他理解革命詩人不是簡單的反映論者，更不是教條主義者。既然詩人創作的環境引發了他的情感，他就必須把他的不滿或耽溺——苦悶的象徵——和盤托出。今人已經考證出魯迅對勃洛克的介紹又是轉介自托洛斯基的《文學與革命》；也就是說，胡風的詩學理念可以透過魯迅，上溯到托洛斯基。胡認爲唯物辯證者必須接納唯心詩人作爲歷史過程的見證，以此呼應了托洛斯基的想法：「布洛克不是我們的人，但他是向我們走來的。正是這樣走來的時候他倒下去了。可是他那感情激動底結果却是我們這時代的一個最重要的作品。他的詩……是會永遠存在的。」¹⁸²

有了這樣的認識，我們可以明白胡風是懷著什麼樣的信念在抗戰期間提倡「主觀戰鬥精神」，支持《七月》詩派。當毛澤東在延安提倡大眾文藝，以人民「喜聞樂見」的形式作爲創作準則時，胡風依然視「苦悶的象徵」爲抒情主要動機。詩可以怨：詩人應該寫出人物靈魂的痛苦搏鬥過程，並顯示昇華或沉淪的挑戰，如此才能煥發主觀戰鬥精神。由「怨」而「興」，這是胡風的追求了。胡風以「青春的詩」稱呼《七月》派最有才華的作家路翎的小說《飢餓的郭素娥》(1942)，就是因爲路翎勇於「在歷史事變下面的精神世界底洶湧的波瀾和它的來根去向。」而胡風在自己的〈時間開始了〉毫不掩飾革命先烈的性格缺點和意志動搖時刻。再引用托洛斯基的話：「藝術的鋤頭不會限於翻耕有數的幾片土塊。

¹⁸¹ 胡風：〈魯迅先生〉，《新文學史料》1993年第1期，頁5。

¹⁸² 托洛斯基著，惠泉譯：《文學與革命》，頁107-115。引自王凡西：〈胡風遺著讀後感〉，見網址：<http://www.marxists.org/chinese/20/marxist.org-chinese-wong-1994.htm>。

相反，它一定要翻各方面的全部土地。最小規模的個人的抒情詩，在新藝術中有其存在的絕對權利。而且沒有新的抒情詩，也就不能形成新的人。」¹⁸³

胡風和他的人馬注定要在建國之後引起異議。他與毛澤東的爭論不只關乎意識形態和革命策略的問題，也同樣關乎詩與史，以及詩史，詮釋權和修辭法的問題。一九五五年，胡風事件爆發，胡本人和他的從人無一倖免。回顧〈時間開始了〉，我們不禁感嘆，那詩和史同聲一氣時間何其短暫。接下來革命者要問的是時間開始前進了？還是時間開始倒退了？

普實克的「抒情」與「史詩」的定義雖然值得商榷，但因此所衍生的議題卻充滿辯證張力。它促使我們正視抒情所必須面對的中國現代政治考驗，也同時提醒我們中國抒情傳統本身的歷史因緣總是與超越時間的「道統」和「美典」的訴求，形成精彩對話。

而從右翼的抒情到左翼的抒情，何其芳(1912-1977)所占據的位子值得我們思考。何其芳在一九三一年入北大哲學系，深受艾略特(T. S. Eliot)和瓦雷里(Paul Valéry)等現代主義詩人的影響；晚唐李商隱、溫庭筠詩歌的穠麗纖美也吸引著他。與他往還的同學包括了卞之琳，也包括了陳世驥。與此同時，他打入京派作家的圈子，得到林徽因、李健吾、沈從文等人的青睞。一九三六年何其芳和卞之琳、李廣田聯合出版詩集《漢園集》，無不透露詩人的浪漫情懷。也同在這一年何其芳寫出散文集《畫夢錄》。這些散文悠游虛無和現實間，充滿婉轉神秘的氣息。一九三七年五月《大公報》文藝獎揭曉，《畫夢錄》獲得散文類首獎¹⁸⁴，其時《大公報》副刊主編正是沈從文。

但就在何其芳呢喃畫夢之際，現實的不公不義已經困擾著他。等到抗戰軍興，他作出決絕的選擇。一九三八年秋天何其芳長途跋涉到延安¹⁸⁵，在毛澤東的點撥下拋棄舊我，重新做人。素樸的現實主義修辭取代了那些精美頹廢的象徵，勞動的喜悅一掃過去的耽美和憂鬱。詩風的轉變也反映史觀的轉變。他頌讚

¹⁸³ 托洛斯基著，惠泉譯：《文學與革命》，頁157-158。引自同前註。

¹⁸⁴ 一九三六年九月，時任《大公報》編輯的蕭乾建議下舉行了一次文藝獎金競賽，評審包括了朱自清、朱光潛、巴金、靳以、李健吾、林徽因、沈從文等京派作家。《畫夢錄》特別受到林徽因的支持。次年五月得獎者揭曉，除何其芳獲得散文類首獎外，曹禺的《日出》，蘆焚的《谷》分別獲得戲劇和小說類首獎。三人平分了一千元獎金。見賀仲明：《啞啞的夜鶯——何其芳評傳》，頁97。

¹⁸⁵ 何其芳的延安之行，見同前註，頁120-123。又見王培元：《延安魯藝風雲錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2004年），頁169-173。

「生活是多麼廣闊」（〈生活是多麼廣闊〉）；他期望「我把我當作一個兵士」（〈我把我當作一個兵士〉）；他同時懺悔：「把我個人的歷史／和中國革命的歷史／對照起來，我的確是非常落後的。」（〈解釋自己〉）¹⁸⁶

然而在他吾黨所宗的形象後面，詩人何其芳憂鬱的面貌似乎徘徊不去。即使在三〇年代末追隨賀龍的日子裏，何也寫道：

前方也還是有著寂寞的日子，
砲火聲中也還是有這寂寞的日子。¹⁸⁷

何其芳可疑的「寂寞」，胡風是可以理解的。但何認同的是胡風詩學的對立面。耐人尋味的是，即使成了革命文藝的骨幹，他仍然若有所失；他迫切需要加入共鳴，因為「沒有聲音的地方就是寂寞」（〈河〉）。抗戰時期《夜歌》裏那些章句寫得越高亢激昂，就越傳來空洞的回聲。新中國成立後，何其芳積極配合形勢，卻在一九五四年他發表了〈回答〉。這首詩是他沉寂多年之後所作，第一段寫著：

從什麼地方吹來奇異的風，
吹得我的船帆不停地顫動：
我的心就是這樣被鼓動著，
它感到甜蜜，又有一些驚恐。¹⁸⁸

新中國已經建立；歷史又重新開始。但有股「奇異的風」吹得詩人不安。他但願風「輕一點吹呵」，「不要猛烈得把我的桅杆吹斷，吹得我在波濤中迷失了道路」。

奇異的風：政治的風，情緒的風，還是古老的《詩經》、〈風〉、〈雅〉、〈頌〉的風？風，風也，教也；風以動之，教以化之。在這新的抒情即史詩的時代，風行草偃，是容不得任何美刺怨悱之聲的，何況官方眼下的「變風」？〈回答〉引來的批判幾乎讓何其芳招架不住，讓他明白得更謹慎地順風而行。一九五五年的胡風事件裏，何其芳果然身先士卒，批判反動集團。而從此到文革他不再有詩。

¹⁸⁶ 何其芳：〈生活是多麼廣闊〉、〈我把我當作一個兵士〉、〈解釋自己〉，《夜歌》，《何其芳全集》第一卷（石家莊：河北人民出版社，2000年），頁412、418、432-433。

¹⁸⁷ 引自賀仲明：《啞啞的夜鶯——何其芳評傳》，頁134。

¹⁸⁸ 何其芳：〈回答〉，《何其芳詩稿》，《何其芳全集》第六卷，頁3-4。

結語

李澤厚先生在他八〇年代的美學論述裏曾經強調「建立新感性」的必要¹⁸⁹。面對文革後的精神廢墟，李自然是有感而發。就著李的觀點我們回顧一個以現代自命的文學世紀，「建立新感性」就有了更寬廣的意義。在本文的架構裏，我以為抒情應該是「新感性」重要的一端；但我更要強調感性的新舊必須在更繁富的歷史脈絡——抒情傳統——中定義。

興與怨、情與物、詩與史這些議題來自古典，似乎與當下唯西學是尚的理論談不上關係。但我以為這些議題內蘊著如此龐大的論述能量，一旦遭遇現代、西方文論的撞擊，自然應該產生日新又新的意義。二十世紀中期陳世驥、沈從文、普實克對這些議題的思考，其實已經為中國文學現代性的討論，指出一種可行方向。

本文的討論當然難以窮盡這些議題。我毋寧希望藉此提出以下觀察：這樣對「抒情」傳統的觀照對於我們持續思考中國現代文學，以及中國文學所呈現的現代性問題，能夠提供什麼樣的視野？經過一個世紀西學洗禮，我們的文學現代性論述難道仍然只能談論革命、啓蒙、國家，還有佛洛伊德定義下的欲望主體等話題中打轉？眼前無路想回頭。在一片後殖民、反帝國的批判話語之後，作為中國文學研究者，我們到底要提供什麼樣的話語資源，引起對話？還是只能繼續拾人牙慧，以西方學院所認可的資源，作為批判或參與西方話語的資本？我們對班雅明、德曼這些西方大師的理論琅琅上口，但對和他們同輩的陳寅恪、朱光潛、宗白華、瞿秋白、胡風、錢鍾書，甚至胡蘭成，有多少理解？我們口口聲聲的強調「將一切歷史化」，但在面對中國歷史（尤其是文學史）時，又有多少尊重和認識？

同樣的反思也及於我們對抒情「傳統」的定位。既然在「現代」的情境裏談抒情傳統，我們就無從為這一傳統劃下起訖的時間表，也無法規避西方理論所帶

¹⁸⁹ 李澤厚：《美學四講》，收入《美學三書》（合肥：安徽文藝出版社，1999年），頁508-518、531-535。又見《己卯五說》（北京：中國電影出版社，1999年），頁160-162。在《世紀新夢》（合肥：安徽文藝出版社，1998年）裏，李澤厚甚至強調治學的最後信念是「情感。人生的意義在於情感。包括人與上帝的關係，最後還是一種情感的問題，不是認識的關係」；「我從工具本體講起，到情感本體告終」（頁243、247）。李所謂的情不僅具有審美功能，也具有認知和倫理功能。對李澤厚學說局限的討論，見章啓群：《百年中國美學史略》，頁266。

來的衝擊。更重要的，抒情傳統所召喚的歷史意識必須持續與時空經驗裏的，而非只是本體論的，「當下此刻」相互印證。因此出現的駁雜動機和變數，就有待我們的檢視反省。陳世驥無從解釋五四以來抒情傳統所參雜的浪漫主義的特徵；沈從文後半生的沉默透露抒情主體自我抹銷的危機；普實克就著抒情構想史與詩的相互證成，但當史詩的威力大到席捲一切抒情嘗試時，他的抒情理論自然有了破綻。但也因為這些因素的介入，使我們對抒情傳統「如何現代」的思考更成爲一項深具對話意義的工作。

我更關切的是文學作爲一種學科論述的「風格」問題。至少在歐美漢學界，現代中國文學研究者多以國族社會等議題爲起點，筆鋒所及，每每向社會科學話語靠攏，甚至形成科學主義式 (scientific) 的姿態。學者積極參與歷史大敘事的用心，值得尊重，但我仍然要說這一傾向其實不脫傳統的，而且是狹義的「言志」（夏志清先生所謂的「感時憂國」？）功夫。我們吝於或怯於「抒情」，殊不知情與志、情與辭的複雜結合，正是文學之所以爲文學的關鍵。現代中國寫作能夠成其大者，除了感時憂國外，無不也是關注語言、用以思考、呈現內心和世界圖景的好手。通過聲音和語言的精心建構，抒情主體賦予歷史混沌一個（想像的）形式，並從人間偶然中勘出審美和倫理的秩序¹⁹⁰。

風格照映史觀。我於是想起沈從文的話：「事功爲可學，有情則難知！」不論史傳或是詩文，成熟的書寫「不僅僅是積學而來」，而「需要作者生命中一些特別東西……即必須由痛苦方能成熟積聚的情——這個情即深入的體會，深至的愛，以及透過事功以上的理解與認識」，而「它的成長大多就是和寂寞分不開」¹⁹¹。沈從文的話也許是「多餘的話」，入不得當代理論家的法眼。但我要說如果沈仍然讓我們心有戚戚焉，那是因爲他不僅意在「文學批評」而已。在他那個批評或批判鋪天蓋地的時代裏，沈從文已經在默默思考文學和歷史更深一層的關係。這是一種「難知」的關係，因爲沒有事功的印證，而是興與怨，情與物，詩與史的複沓疊增，形成迴盪千百年的感喟與智慧。而沈從文的發現到今天有其意義：「抒情」不是別的，就是一種「有情」的歷史，就是文學，就是詩。

¹⁹⁰ 因此陳世驥的觀察認爲中國文學傳統是一種抒情的傳統。陳世驥：〈中國的抒情傳統〉，頁 31-37。又見高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，第 3 章。

¹⁹¹ 沈從文一九五二年一月二十五日寄自四川的家書，見沈從文、張兆和：《沈從文家書：1930-1966 從文、兆和書信選》，頁 186。

「有情」的歷史

——抒情傳統與中國文學現代性

王德威

本文提議在革命、啓蒙之外，「抒情」代表中國文學現代性——尤其是現代主體建構——的又一面。一般論述對「抒情」早有成見，或視為無關宏旨的遐想，或歸諸主觀情緒的耽溺；左翼傳統裏，「抒情」更帶出唯心走資等聯想。論者對「抒情」的輕視固然顯示對國族、政教大敘述不敢須臾稍離，也同時暴露一己的無知：他們多半仍不脫簡化了的西方浪漫主義說法，外加晚明「情教」論以來的泛泛之辭。但誠如學者已指出，西方定義下的「抒情」(lyricism)與極端個人主義掛鉤，其實是晚近的、浪漫主義的表徵一端而已。而將問題放回中國文學傳統的語境，我們更可理解「抒情」一義來源既廣，而且和史傳的關係相衍相生，也因此成就了中國現代主體的多重面貌。

本文以二十世紀中期為切入點，試圖為中國抒情傳統與現代性的對話作進一步的描述。一般皆謂二十世紀中期是個「史詩」的時代，但恰恰是在這樣的時代裏，少數有心人反其道而行，召喚「抒情傳統」，才顯得意義非凡。這一召喚的本身已經饒富政治意義。更重要的，它顯現了「抒情」作為一種文類，一種「情感結構」，一種史觀的嚮往，充滿了辯證的潛力。

本文的討論將以沈從文(1902-1988)、陳世驥(1912-1971)以及捷克漢學家普實克(Jaroslav Průšek, 1906-1980)為坐標。這三人立場、國籍不同，發言的位置有異，但他們不約而同，都企圖在現代語境裏重新認識抒情傳統。他們的洞見讓我們理解中國文學的現代性問題不能由革命、啓蒙的話語一以蔽之；而他們的不見顯示抒情「傳統」與現代性交會下，有待繼續思辨釐清的盲點。而本文建議陳、沈、普的論述為我們示範了三項課題：「興與怨」、「情與物」、「詩與史」。

關鍵詞：抒情 抒情傳統 現代性 主體性 浪漫主義 史詩

A History with Feeling: Lyrical Tradition and Chinese Literary Modernity

David Der-wei WANG

This essay proposes to rethink the manifestation of Chinese modernity from the vantage point of lyricism. Beyond the conventional paradigms, such as enlightenment and revolution, it argues that “the lyrical”—as a literary genre, a cultural practice, an intellectual mode of thinking, and even a political gesture—has played a crucial role in the making of modern Chinese experience, particularly the fashioning of subjectivity.

The essay critiques the conventional wisdom that associates lyrical representation merely with romantic escapades or sentimental whims, calling attention instead to modern writers’ and critics’ reappraisal as well as invention of the “lyrical tradition” of China. In particular, it features engagements undertaken by Shen Congwen (1902-1988), Chen Shixiang (1912-1971) and Jaroslav Průšek (1906-1980) in the mid-twentieth century. Despite their differences in national, ideological, and intellectual backgrounds, these three figures shared a similar concern with the “epic” circumstances of their time while they each invoked a polemic of the lyrical as a way to define their literary bearings vis à vis the national fate. As such, they have recovered from pre-modern Chinese poetics three issues that are still highly relevant to (post)modern theory: “evocation” (興) and “discontent” (怨); “feeling” (情) and “object”(物); “poetry”(詩) and “history”(史).

Keywords: the lyrical lyrical tradition modernity subjectivity romanticism
“poetry” and “history”

徵引書目：

- 丁福保輯：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年。
- 卜立德著，陳廣宏譯：《一個中國人的文學觀——周作人的文藝思想》，上海：復旦大學出版社，2000年。
- 王凡西：〈胡風遺著讀後感〉，網址：<http://www.marxists.org/chinese/20/marxist.org-chinese-wong-1994.htm>。
- 王守雪：《人心與文學》，鄭州：鄭州大學出版社，2005年。
- 王培元：《延安魯藝風雲錄》，桂林：廣西師範大學出版社，2004年。
- 王國維：《人間詞話》，《王國維文集》第1卷，北京：中國文史出版社，1997年。
- _____：《王國維文集》第3卷，北京：中國文史出版社，1997年。
- 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，臺北：麥田出版，2004年。
- 艾青：《詩論》修訂本，北京：人民文學出版社，1995年。
- 吉川幸次郎著，鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題（上）〉，收入《中外文學》第6卷第4期，1977年9月，頁24-54。
- 伍世昭：《郭沫若早期心靈詩學》，上海：上海文藝出版社，2003年。
- 朱光潛：《詩論》，臺北：頂淵文化公司，2004年。
- 朱自清：《詩言志辨》，桂林：廣西師範大學出版社，2004年。
- 沈從文、張兆和：《沈從文家書：1930-1966 從文、兆和書信選》，臺北：臺灣商務印書館，1998年。
- _____：《燭虛》，《沈從文全集》第12卷，太原：北岳文藝出版社，2002年。
- _____：《七色魔集》，《沈從文全集》第12卷，太原：北岳文藝出版社，2002年。
- _____：《沈從文全集》第16卷，太原：北岳文藝出版社，2002年。
- 李春青：《在文本與歷史之間——中國古代詩學意義生成模式探微》，北京：北京大學出版社，2005年。
- _____：《詩與意識形態：西周至兩漢詩歌功能的演變與中國詩學觀念的生成》，北京：北京大學出版社，2006年。
- 李瑀平：《中國古代抒情理論的文化闡釋》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 李楊：《抗爭宿命之路：社會主義現實主義之路》，北京：時代文藝出版社，1993年。
- 李澤厚：《中國現代思想史論》，北京：東方出版社，1987年。
- _____：《世紀新夢》，合肥：安徽教育出版社，1998年。
- _____：《己卯五說》，北京：中國電影出版社，1999年。
- _____：《美學三書》，合肥：安徽文藝出版社，1999年。
- _____：《美學四講》，合肥：安徽文藝出版社，1999年。
- 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，1989年。
- 汪暉：《反抗絕望——魯迅及其文學世界》，石家莊：河北教育出版社，2000年。

- 何其芳：《夜歌》，《何其芳全集》第1卷，石家莊：河北人民出版社，2000年。
- _____：《何其芳詩稿》，《何其芳全集》第6卷，石家莊：河北人民出版社，2000年。
- 余虹：《藝術與歸家——尼采·海德格爾·福柯》，北京：中國人民大學出版社，2005年。
- 屈原著，朱熹集注：《楚辭集注》，臺北：文津出版社，1987年。
- 宗白華：《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1996年。
- 周仁政：《巫覡人文——沈從文與巫楚文化》，長沙：嶽麓書社，2005年。
- 周作人：《自己的園地》，《周作人自編文集》，石家莊：河北教育出版社，2002年。
- _____：《風雨談》，《周作人自編文集》，石家莊：河北教育出版社，2002年。
- _____：《瓜豆集》，《周作人自編文集》，石家莊：河北教育出版社，2002年。
- _____：《談龍集》，《周作人自編文集》，石家莊：河北教育出版社，2002年。
- 孟澤：《兩歧的詩學》，長沙：湖南人民出版社，2006年。
- 胡風：〈財主底兒女們序〉，收入楊義編：《路翎研究資料》，北京：十月文藝出版社，1993年。
- _____：〈魯迅先生〉，《新文學史料》1993年第1期，頁4-36。
- 胡適之：〈追悼志摩〉，收入秦賢次編：《雲遊——徐志摩懷念集》，臺北：蘭亭書店，1986年，頁5。
- 胡曉明：《詩與文化心靈》，北京：中華書局，2006年。
- 胡繼華：《宗白華：文化幽懷與審美象徵》，北京：文津出版社，2005年。
- 胡蘭成：《山河歲月》，臺北：遠流出版事業公司，1990年。
- _____：《今生今世》，臺北：遠流出版事業公司，1990年。
- _____：《中國的禮樂風景》，臺北：遠流出版事業公司，1990年。
- 柯慶明：《中國文學的美感》，臺北：麥田出版，2000年。
- 徐子方：《千載孤憤：中國悲怨文學的生命透視》，南京：江蘇教育出版社，2001年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1965年。
- 唐君毅：《紀念集》，《唐君毅全集》第30卷，臺北：臺灣學生書局，1991年。
- _____：《人生之體驗》，《唐君毅全集》第1卷，臺北：臺灣學生書局，1991年。
- _____：《生命存在與心靈境界》（上），《唐君毅全集》第23卷，臺北：臺灣學生書局，1991年。
- _____：《道德自我之建立》，《唐君毅全集》第1卷，臺北：臺灣學生書局，1991年。
- 袁可嘉：《論新詩現代化》，北京：三聯書店，1988年。
- 袁進：《中國小說的近代變革》，北京：中國社會科學出版社，1992年。
- 海德格爾著，孫周興選編：《海德格爾選集》，上海：上海三聯書店，1996年。
- 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。
- 郭沫若：《三葉集》，《郭沫若全集》第15卷，北京：人民文學出版社，1990年。
- 郭延禮：《中國近代文學發展史》，濟南：山東教育出版社，1993年。
- 梁宗岱：《詩與真》，北京：中央編譯出版社，2003年。

- 梁啓超：《新小說》第2號，1902年11月15日。
- 梁實秋：《浪漫的與古典的·文學的紀律》，北京：人民文學出版社，1983年。
- 章啓群：《百年中國美學史略》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 陳平原：《中國現代學術之建立——以章太炎、胡適之為中心》，北京：北京大學出版社，1998年。
- _____：《中國小說敘事模式的轉變》，香港：中文大學出版社，2006年。
- 陳世驥：《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1972年。
- 陳伯海：《中國詩學之現代觀》，上海：上海古籍出版社，2006年。
- 陳思和主編：《當代中國文學史教程》，上海：復旦大學出版社，1999年。
- _____：〈我們的抽屜——試論當代文學史(1949-1976)的「潛在寫作」〉，原載《天涯》，2006年5月號；見《伊甸文苑》，網址：<http://www.yidian.org/blog.php?tid=1653>。
- 陳國球：《情迷家國》，上海：上海書店，2006年。
- _____：〈胡蘭成與中國文學風景〉，《作家月刊》第54期，2006年12月，頁5-24。
- _____：〈「抒情傳統論以前」：陳世驥早期文學論初探〉（未刊稿）。
- 康來新：《晚清小說理論研究》，臺北：大安出版社，1986年。
- 梅家玲：〈夏濟安、《文學雜誌》與臺灣大學——兼論臺灣「學院派」文學雜誌及其與「文化場域」和「教育空間」的互涉〉，《臺灣文學研究集刊》創刊號，2006年2月，頁1-33。
- 許龍：《錢鍾書詩學思想研究》，北京：中國社會科學出版社，2006年。
- 陶淵明著，龔斌校箋：《陶淵明集校箋》，臺北：里仁書局，2007年。
- 張亨：《思文之際論集：儒道思想的現代詮釋》，臺北：允晨文化實業公司，1997年。
- 張旭春：《政治的審美化與審美的政治化》，北京：人民出版社，2004年。
- 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，1992年。
- 張暉：《詩史》，臺北：臺灣學生書局，2007年。
- 張瑞芬：〈論胡蘭成的《今生今世》與《山河歲月》〉，網址：<http://paowang.com/cgi-bin/forum/viewpost.cgi?which=qin&id=81235>。
- 張潔宇：《荒原上的丁香：20世紀30年代「前線詩人」詩歌研究》，北京：中國人民大學出版社，2003年。
- 黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第34卷第2期，2005年7月，頁157-186。
- _____：《文與魂與體：論現代中國性》，臺北：麥田出版，2006年。
- 黃繼持：《魯迅·朱光潛·陳映真》，香港：牛津大學出版社，2002年。
- 賀仲明：《啞啞的夜鶯——何其芳評傳》，南京：南京師範大學出版社，2004年。
- 彭鋒：《詩可以興——古代宗教、倫理、哲學與藝術的美學闡釋》，合肥：安徽教育出版社，2003年。
- 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，臺北：源流文化事業公司，1983年。

- 趙沛霖：《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》，臺北：明鏡文化事業公司，1989年。
- 趙毅衡：《對岸的誘惑：中西文化交流記》，上海：上海人民出版社，2007年。
- 萬家驥、趙金鐘：《胡風評傳》，重慶：重慶出版社，2001年。
- 解志熙：《摩登與現代——中國現代文學的實存分析》，北京：清華大學出版社，2006年。
- 聞一多：《神話與詩》，《聞一多全集（一）》，上海：三聯書店，1982年。
- 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1988年。
- 蔣光慈：《蔣光慈文集》，上海：上海文藝出版社，1988年。
- 魯迅：《墳》，《魯迅全集》第1卷，北京：人民文學出版社，1981年。
- _____：《野草》，《魯迅全集》第2卷，北京：人民文學出版社，1981年。
- 鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》，臺北：臺灣學生書局，1996年。
- _____：《文本風景：自我與空間的相互定義》，臺北：麥田出版，2005年。
- 潘知常：《中西比較美學論稿》，南昌：百花洲文藝出版社，2000年。
- 潘頌德：《中國現代新詩理論批評史》，上海：學林出版社，2002年。
- 臧克家主編：《毛澤東詩詞鑒賞》，石家莊：河北人民出版社，1995年。
- 錢念孫：《朱光潛——出世的精神與入世的事業》，北京：文津出版社，2005年。
- 錢鍾書：《七綴集》修訂本，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 謝明陽：《明遺民的「怨」「群」詩學精神——從覺浪道盛到方以智、錢澄之》，臺北：大安出版社，2004年。
- 瞿秋白：《多餘的話》，長沙：嶽麓書社，2000年。
- 蕭馳：《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化實業公司，1999年。
- _____：《佛法與詩境》，北京：中華書局，2006年。
- Abrams, M. H. "English Romanticism: The Spirit of the Age." In *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. Ed. Harold Bloom. New York: Norton, 1970.
- Acton, Harold and Ch'en Shih-hsiang. *Modern Chinese Poetry*. New York: Gordon Press, 1975.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. New York: Seabury, 1973.
- _____. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Trans. E. F. N. Jephcott. London: New Left Books, 1974.
- _____. "On Lyric Poetry and Society." In *Notes to Literature*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Shierry Weber Nicholsen. Vol. 1. New York: Columbia University Press, 1992.
- Arac, Jonathan. "Afterword: Lyric Poetry and the Bounds of New Criticism." In *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ed. Chaviva Hošek and Patricia Parker. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, 1978.
- Benjamin, Andrew and Peter Osborne eds. *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. New York & London: Routledge, 1994.
- Benjamin, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire." In *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

- Cai, Zong-qi. *Configurations of Comparative Poetics: Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.
- Chan, K. K. Leonard. "The Conception of Chinese Lyricism: Průšek's Reading of Chinese Literary Tradition." Paper presented at the international conference in memory of Jaroslav Průšek at Charles University, Oct. 25-27, 2006.
- Daruvala, Susan. *Zhou Zuoren and an Alternative Chinese Response to Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2000.
- De Man, Paul. *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Doleželová-Velingerová, Milena ed. *Jaroslav Průšek, 1906-2006: Remembered by Friends*. Associate ed. and trans. M. Henri Day. Trans. Augustin Palát. Praha: DharmaGaia, 2006.
- Freundlieb, Dieter. "Paul de Man's Postwar Criticism: The Pre-Deconstructionist Phase." *Neophilologus* 81.2 (Apr. 1997): 165-186.
- Gay, Peter. *The Enlightenment: An Interpretation*. New York: Norton, 1977.
- Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Hsia, Tsi-an. *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*. Seattle: University of Washington Press, 1968.
- Jancovich, Mark. *The Cultural Politics of the New Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Jones, Steven Jeffrey. "Criticism, Historicism, and Rediscovery of Lyricism: Frank Lentricchia's Post-Existential Divagations." *Boundary 2*, Vol. 16, 2/3 (1989) : 129-160.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. London: Chatto & Windus, 1948.
- Lee, Haiyan. *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Lee, Leo Ou-fan. "Reminiscences of Professor Průšek: From Harvard to Prague." In *Jaroslav Průšek, 1906-2006: Remembered by Friends*. Ed. Milena Doleželová-Velingerová. Associate ed. and trans. M. Henri Day. Trans. Augustin Palát. Praha: DharmaGaia, 2006.
- Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- _____. *Ariel and the Police: Michel Foucault, William James, Wallace Stevens*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1988.
- Liu, James J. Y. *Chinese Theories of Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- Lukács, Georg. *Soul and Form*. Trans. Anna Bostock. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974.
- McDougall, Bonnie. "The View from the Learning Tower: Zhu Guangqian on Aesthetics and Society in the Nineteen Twenties and Thirties." In *Modern Chinese Literature and Its Social Context*. Nobel Symposium No. 32. Ed. Göran Malmqvist. Stockholm: Nobel House, 1975.
- Miles, David. "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács' Theory of the Novel." *PMLA*,

Vol. 94.1 (Jan. 1979): 22-35.

- Pickowicz, Paul G. *Marxist Literary Thought in China: The Influence of Ch'ü Ch'iu-pai*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Pollard, David. *A Chinese Look at Literature: The Literary Values of Chou Tso-jên in Relation to the Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Průšek, Jaroslav. *Chinese History and Literature: Collection of Studies*. Dordrecht: Reidel, 1970.
- _____. *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*. Ed. Leo Ou-fan Lee. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Rabinbach, Anson. *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Tang, Xiaobing. "The Lyrical Age and Its Discontents: On the Staging of Socialist New China in *The Young Generation*." In *Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Wang, David Der-wei. *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Wellek, René. "The New Criticism: Pro and Contra." *Critical Inquiry* Vol. 4. 4 (Sum. 1978): 611-624.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.