

# 再論中國詩歌自口頭公共表達 向書寫個人體驗的轉變

蕭 馳

新加坡國立大學中文系副教授

## 提 要

本文對高友工先生關於中國詩歌發展由公共口頭表達轉向個人內在經驗書寫論題作一修訂。在高先生看來，此一轉變的標誌即《古詩十九首》。本文論證：《古詩十九首》乃近似「單邊交談」的抒情戲劇性獨白，其本質是一種不同於「說出來的聲音」的「書面的聲音」，代表了中國詩歌自口頭公共表達向書寫個人體驗轉變過程中的初期形態。文章又以阮籍《詠懷詩》自語特質、詩體意義連貫性的構成方式，以及表達上的自我參指、自我論辯等等為根據，進而提出：高氏所謂內化和書寫個人體驗詩歌的最後完成，應以阮籍《詠懷詩》為標誌。而在嗣後興起的山水詩裏，傳統的言說性更被徹底打破，代表了中國詩歌轉向書寫個人體驗的另一種發展。

**關鍵詞：**高友工 《古詩十九首》 書寫的聲音 自省詩 阮籍

# 再論中國詩歌自口頭公共表達 向書寫個人體驗的轉變

蕭 馳

新加坡國立大學中文系講師

高友工先生在〈中國語言文字對詩歌的影響〉一文中提出：「在詩歌由公開外向活動轉向內向活動時，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。」<sup>❶</sup>在高氏看來，詩歌「由公開外向活動轉向內向活動」是與口語詩歌轉向書寫是一個同步現象。在〈中國文化史中的抒情傳統〉、〈試論中國藝術精神〉<sup>❷</sup>和〈《古詩十九首》與自我反省美學〉<sup>❸</sup>等文中，高氏進一步肯定這一轉變的標誌就是《古詩十九首》，並以此區別了抒情詩歌中兩種不同面向：注重訊息傳達的表達與注重內省的體驗。

本文以為：高先生在此提出了一個觀察中國詩歌史的新視角，對歷史地描述中國抒情傳統頗有助益。然而，又正是基於對抒情傳統作更歷史化觀照的考量，高氏的觀念卻有必要修正。本文的修正在：《古詩十九首》應視為詩歌「由公開外向活動轉向

---

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

❷ 同上書，頁129。

❸ 見高友工(Yu-Kung Kao), "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, eds. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, and Ying-shih Yü. (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp.80-102.

內向活動」和口語詩歌轉向書寫進程中的一個過渡性的「雙重文類」，而真正能體現此一轉折完成的是魏末阮籍的《詠懷詩》和晉、宋之際的山水詩。

—

本文以為《古詩十九首》不能被認定為「內省」的主要理由在於：其很接近一種「單邊交談」的抒情戲劇性獨白（dramatic monologue）。曾有人這樣這類詩歌的特徵：

作為言談詩（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為重要。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，這些轉換有而令說話人向雙重聽者言談的重要功能。<sup>④</sup>

《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〉）

與君為新婚，兔絲附蓬麻。……思君令人老，軒車來何遲？……君亮執高節，賤妾亦何為？（〈冉冉孤生竹〉）

思為雙飛燕，銜泥巢君屋。（〈東城高且長〉）

---

④ 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〉）<sup>⑤</sup>

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。當然，《十九首》中也有明顯不能確定有受話人的作品，如〈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。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。

《十九首》中〈東城高且長〉一篇很典型地體現出抒情獨白的「語調的突然轉換」和「向雙重聽者言談」的特徵，此詩前半「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設問。然結尾四句「馳情整中帶，沈吟聊躑躅。思為雙飛燕，銜泥巢君屋」，語氣最為詭譎。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。」<sup>⑥</sup>准此，則如〈西北有高樓〉一樣，是以詩中的「歌者」為此詩的「歌者」代言。這裡，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為重要」。當然，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

<sup>⑤</sup> 以上引詩均見《文選》（北京：中華書局，1977），卷29，中冊，頁409、410、411、412。

<sup>⑥</sup> 同上書，頁85。

愁。<sup>⑦</sup>《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，轉軻長苦辛」，曾被王國維目為「淫鄙之尤」。<sup>⑧</sup>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」。<sup>⑨</sup>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。吳伯其論〈迴車駕言邁〉「奄忽隨物化，榮名以為寶」二句說：

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」、「何為自結束」、「不如飲美酒」、「何不秉燭遊」、「極宴娛心意」，皆是詭調。<sup>⑩</sup>

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，其真正身份在此單邊對話中是「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」。<sup>⑪</sup>

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而生。《十九首》中這種情況亦不乏例證，古人稱之為「換筆換勢」。<sup>⑫</sup>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、

<sup>⑦</sup> 詳馬茂元：《古詩十九首初探》（西安：陝西人民出版社，1982），頁18。

<sup>⑧</sup> 《人間詞話》，引自唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990），第5冊，頁4254。

<sup>⑨</sup> 《古詩十九首定論》，楊家駱編：《古詩十九首集釋》（臺北：世界書局2000），頁72、76。

<sup>⑩</sup> 《古詩十九首定論》，頁83。

<sup>⑪</sup> Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," pp.93-94.

<sup>⑫</sup> 見方東樹：《論古詩十九首》，見《古詩十九首集釋》，頁145。

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」。〈去者日以疏〉借去者向生人說法。詩中「去者」、「來者」、「出郭」、「但見」諸句分明見出說話人亦是當世之人。然「思還故里間，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。<sup>13</sup>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份歷來聚論紛紜。〈明月何皎皎〉是其中一例。或以為此詩「寫離居之情」<sup>14</sup>，或以為「把客中苦樂，思想殆遍」<sup>15</sup>，或以為「思婦之詩」<sup>16</sup>，或以為「客子思歸之作」。<sup>17</sup>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。

我們不必訝異何以在抒情文學傳統裏也會出現戲劇性獨白一事。因為此抒情傳統本身，即包涵豐富的戲劇因素。首先，以「予-汝」模式指出一個祈願、怨責或訴說對象的詩歌在《詩經》即已大量出現了。<sup>18</sup>楚辭中〈九歌〉亦具劇場因素。<sup>19</sup>當然，中

<sup>13</sup> 《古詩十九首定論》，同上書，頁 86。

<sup>14</sup> 張庚：《古詩十九首解》，見《古詩十九首集釋》，頁 107。

<sup>15</sup> 朱筠：《古詩十九首說》，同上書，頁 133。

<sup>16</sup> 張玉穀：《古詩十九首賞析》，同上書，頁 143。

<sup>17</sup> 方東樹：《論古詩十九首》，同上書，頁 152。

<sup>18</sup> 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），頁 48-71。

<sup>19</sup> 此點係蔡英俊教授在會議中評議本文時所提出，特此鳴謝。

國文學有其自身的發展歷程，抒情詩歌並未很快被納入劇場而化為劇情展開之前及各幕之前的合唱（chorus）歌詞，而是長久地佔據此文學傳統的主導地位。但《十九首》卻表明：詩歌的發展與富戲劇因素的口頭歌詩傳統之瓜葛，實難作一截然的切割。如果要指出《十九首》與早期歌詩的不同，這不同即在：《詩經》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·瞻印》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。這種更注重書寫的傾向，是以東漢中期以後《說文解字》的寫成和流傳為大的背景的。<sup>20</sup>《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。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，直當代其言而措詞」。<sup>21</sup>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」。<sup>22</sup>《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份均不確定，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

<sup>20</sup> 此點亦係蔡英俊教授在會議中評議本文時所提出，特此鳴謝。

<sup>21</sup> 《唐子西文錄》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），第1713冊，頁403。

<sup>22</sup> 詳見胡大雷：《中古詩人抒情方式的演進》（北京：中華書局，2003），頁25-27。

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」。<sup>23</sup>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」<sup>24</sup>包含了這種意味。<sup>25</sup>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」。<sup>26</sup>而我們如欲對此「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』的痕跡是很有啟發性的。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，但很可能慢慢地被視為文字的表層。」<sup>27</sup>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。<sup>28</sup>宋人鄭樵故而謂「古辭十九首系聲樂府，蓋逸詩之流也。」<sup>29</sup>清人朱嘉徵亦由「攷〈冉

<sup>23</sup> W. David Shaw, *Origins of the Monologue*, pp.24-27.

<sup>24</sup> "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," p.82.

<sup>25</sup> Ibid, p.82.

<sup>26</sup> Ibid, p.87.

<sup>27</sup> 高友工：〈中國語言文字對詩歌的影響〉，見《中國美典與文學研究論集》，頁193。

<sup>28</sup> 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。

<sup>29</sup> 轉引自朱嘉徵：《詩集廣序》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），第1590冊，頁525。

冉孤生竹》見樂府雜曲」，故「疑出漢武採詩之逸者。」<sup>30</sup>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。<sup>31</sup>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<sup>32</sup>作比，《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。

高先生認為《十九首》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。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」。<sup>33</sup>

然而以上看法顯然與多數學者相左。梁啟超比較賈誼〈鵬鳥賦〉和《古詩十九首》即以為：「〈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。」<sup>34</sup>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，或者也可以叫作人類感情的『基型』或『共相』」。<sup>35</sup>法國漢學家桀溺（J.P. Dieñy）也肯定這些詩「展示了人類共通的感情」。<sup>36</sup>如果從上文確認的「雙重文類」為基質加以考量，則上述歧異實因僅面對此二重性之一端所致。《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——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，

<sup>30</sup> 同上書，頁 528。

<sup>31</sup> 朱謙之：《中國音樂文學史》（北京：北京大學出版社，1989），頁 152。

<sup>32</sup> 見王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，1982），頁 252。

<sup>33</sup> Ying-Shih Yü, "Individualism and the Neo-Taoist Movement in Wue-Chin China," *Individualism and Holism: Studies in Confucian and Taoist Values*, ed. Donald Munro (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1985), p.122.

<sup>34</sup> 《中國之美文及其歷史》（北京：東方出版社，1996），頁 132。

<sup>35</sup> 葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》（石家莊：河北教育出版社，1998），頁 79。

<sup>36</sup> 見其〈論《古詩十九首》〉，洪放、錢林森（譯）：《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），頁 212。

因為桓、靈前後的士人風氣中，個體與群體之間並非全然對立。陳啟雲論及東漢末年「士」之概念由「公」轉為「私」時，同樣以「族」或「宗族」為「私」。<sup>37</sup>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根本的保障的。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。<sup>38</sup>

本文討論美學和文藝學的問題，也許「與類相關的個體」一語是更為確切的表達。中文中所謂「類」，即是「同聲相應，同氣相求」<sup>39</sup>，即是「種類相似」<sup>40</sup>也。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。此「貫通個體」之情的抒發，成就了《十九首》在詩史的地位。清人陳祚明故而謂：「《十九首》所以為千古至文者，以能言人同有之情也。」<sup>41</sup>其中微妙之處，即是柯慶明所指出的「同時具有『現實反應』和『抒情表現』的特質」<sup>42</sup>，那是抒情詩中個人情感的普世化和普世情感的戲劇化的一種特別表現。

## 二

如果《十九首》僅為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」，那麼高友工所謂的內化和書寫個人體驗的詩歌又完成於何時？本

<sup>37</sup> 陳啟雲：〈中國中古「士族政治」的問題〉，《中國古代思想文化的歷史分析》（北京：北京大學出版社，2001），頁318-348。

<sup>38</sup> 余英時：〈名教思想與魏晉士風的轉變〉，《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，1988），頁438。

<sup>39</sup> 《周易·乾·文言》，引自阮元（校刻）《十三經注疏》（北京：中華書局，1983），上冊，頁16。

<sup>40</sup> 許慎：《說文解字》（北京：中華書局，1978），頁205下。

<sup>41</sup> 陳祚明：《采菽堂古詩選》卷3，《續修四庫全書》第1590冊，頁642。

<sup>42</sup> 〈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：麥田出版股份有限公司，2000），頁176。

文以為應以阮籍《詠懷詩》為其標誌。朱嘉徵謂：「古詩十九首為雜詩、詠懷、感遇、古風所由興。」<sup>43</sup> 阮籍的《詠懷詩》向被視為「雜詩」的一種發展。《文選》中列在「雜詩」名目之下的首先是〈古詩十九首〉，而在建安時代王粲、劉楨、曹丕和曹植的作品中，則出現了十一首以「雜詩」為題的詩作。這些作品，正如某些研究者業已指出的，均有難以指陳出具體的歷史背景，詩中的說話人亦未能與詩人身份趨同的特點。<sup>44</sup> 第二點最為曹植〈雜詩七首〉中以思婦（其三、其七）、僕夫（其五）、轉蓬（其二）托寓而彰顯。也許只有劉楨的〈雜詩〉是例外。然而，儘管這些作品的歷史背景無從確認，內容卻都是易解的。因為詩人或者直接將情志抒寫出來（如曹植〈雜詩〉其五、其六），或者經描敘即景所見、所感而起興，而引導出一種情緒的抒發。這些特徵都可以說是〈古詩十九首〉詩學質性的繼續。以此對照阮籍的《詠懷詩》，就會發現：其同樣難以一一指陳出具體的歷史背景，然而，詩中的說話人卻很難與詩人的身份拉開距離。而且，阮詩比體多而興體少。觸景生情的作品不是沒有，如其一（夜中不能寐）、其十四（開秋肇涼氣），但更多是詩人的「索物以托情」，如其二十六的「朝登洪波巔，日夕望西山」、其二十八的「若木耀西海，扶桑翳瀛洲」、其五十二的「十日出暘谷，弭節馳萬里」，其景都為詩人的想像。

阮詩的地位又可從詩自「情」至「意」的發展去界定。元人陳繹曾謂：「凡讀《文選》詩，分三節，東都以上主情，建安以下主意，三謝以下主辭。」<sup>45</sup> 「情」通常是由物感而生，其表現則往往是「不能已」地訴諸對象。而「意」則更出自一己之心思，其表達卻更經意為之。倘以「主意」論建安詩的大家曹植，則其最為「主意」者當屬〈鰕鮒篇〉、〈美女篇〉、〈白馬篇〉這一類文人樂府詩。這類詩雖頗具比興寓言意味，其表現上卻是敘事化的。曹植另一類「主意」之詩應是〈種葛篇〉、〈七哀詩〉、〈怨詩行〉一類擬代思婦的比興作品。在此，詩人之「意」卻經由被代言者的「情」而表達。以此對照「主意」的阮籍《詠懷詩》，則又不難看出：其中不僅不再採用擬

<sup>43</sup> 《詩集廣序》題辭，《續修四庫全書》第1590冊，頁506。

<sup>44</sup> 胡大雷：《中古詩人抒情方式的演進》，頁37。

<sup>45</sup> 《文筌》，《續修四庫全書》第1713冊，頁536。

代手法，亦幾乎完全壓縮了敘事成分。而且，阮籍亦無意模仿曹植及其他建安詩人發揚光大的濫觴於秦嘉的贈答體。以上種種——詩中說話人與詩人身份無從分辨、擬代手法的廢棄、敘事成分的被壓縮、贈答體的不適用——皆指向一個趨向：由於詩人不再托寓為他人，不再成為敘述者，亦不再訴諸一個明確的受話人，他所面對的難道是主要是對象了的自我？雖然他亦未始不期待一「世遠莫見其面，覩文輒見其心」<sup>46</sup>的後世「知音」。

這一種時時面對自我的傾向，嗣宗本人在詩中時有表白。《詠懷》其一曰：「徘徊將何見？憂思獨傷心」；其七曰：「徘徊空堂上，忉怛莫我知」；其十四曰：「多言焉所告，繁辭將訴誰？」；其三十七曰：「揮涕懷哀傷，辛酸誰語哉？」其十七有曰：「日暮思親友，晤言用自寫」。<sup>47</sup>「晤言」，以吉川幸次郎的解釋，應如鄭玄釋《衛風·考槃》「獨寐寤言」一句為「獨寐，覺而獨言」一樣，解作「獨語」。<sup>48</sup>而《詩經》中這一句，恰好被移用在嗣宗四言〈詠懷〉其三中。<sup>49</sup>《詠懷》其十九的結句「悅懌未交接，晤言用感傷」<sup>50</sup>則可為吉川說法的內證，「晤言」在此正是在西山佳人凌虛而去後，詩人無以「交接」的境況。《詠懷》其二十四的一句「心腸未相好」如果真如侯思孟（Donald Holzman）所解，指「心」（理智所在）與「腸」（情感所在）未能交好，<sup>51</sup>那麼，這樣一種「晤言」，即是由「腸」訴說給「心」的。

阮詩此一頗具自語（inner soliloquy）的特質，古人已有體味。明人王船山論阮詩「託體之妙，或以自安，或以自悼，或標物外之旨，或寄疾邪之思」<sup>52</sup>；清人陳祚明謂之「如白首狂夫，歌哭道中，輒向黃河亂流欲渡，彼自有傷心之故，不可為他人言」。

<sup>46</sup> 《文心雕龍·知音》，見詹鍇：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1999），下冊，1855。

<sup>47</sup> 見陳伯君校注：《阮籍集校注》（北京：中華書局，2004），頁210、232、264、318、275。

<sup>48</sup> [日]吉川幸次郎、高橋和巳編，蔡靖泉等譯《中國詩史》（太原：山西人民出版社，1989），頁204。

<sup>49</sup> 《阮籍集校注》，頁203。

<sup>50</sup> 同上書，頁280。

<sup>51</sup> *Poetry and Politics: The Life and Works of Juan Chi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976).

<sup>52</sup> 阮籍〈詠懷〉（其一）評，《古詩評選》卷4，《船山全書》第14冊（長沙：嶽麓書社，1996），頁677。

⑤③ 方東樹論《詠懷》發端〈夜中不能寐〉一篇為「忽然傷心，然其固有所見而然，故自疑而問之。」⑤④ 今人之中，廖蔚卿先生對此說得最為透徹：

當時一般詩作，不論就其內容精神及語言形構而言，雖各有流派，自成風格，但卻有一共同現象，即詩的主旨——不論抒情言志——總是用顯明的方式表達；換言之，即在指事比興中也必然明確展示作者之情志。而阮籍則不然，詠懷詩大部分不將作者個人的意旨現示於讀者，他僅就耳目所見，指事、造形、敘事、寫物，而不告示詩的主題；他只製造一種詩境詩情，蘊孕一種自然及人生的感受，他的藝術表現，是現代式的，它使人感受、詠味，如此而已。……  
魏、晉以後的詩人，雖在「緣情」的觀念下欲作詩以達到「羣」「怨」之目的，而所作之詩，亦必然在傳統意識下及語文結構中明確的展示詩人個人之「志」或「情」；換言之，使每一首詩都具備一完全明確的意旨。這，正是艾略特所謂的詩的效用的社會性。阮籍詩以例外的反傳統的方式以隱晦為特色：「厥旨淵放，歸趣難求。」可以說是完全反時代的。⑤⑤

廖氏所謂「完全反時代的」，是對阮詩開創性的另一種表述。此一開創性的本質，即標誌著中國詩最終脫離了口頭和公共場合的表現傳統而進入個人書寫的新時代。高友工對此有如下的表述：

注意到弗萊以「佯作」(pretend)去描述抒情詩人與其假定的聽眾(即弗萊以「抒情詩人通常佯作向自己交談或他人交談」界定抒情詩——本文作者注)是重要的。換言之，「傳達」(communication)至多是以「向詩人隱蔽去聽眾」來寫作抒情詩的藉口。更重要的是「聽眾的內在化」使得創作活動本身得以自足。當然，當詩人以詩與朋友交談，詩的確成為傳達的方式。然而，更為經常的是，他索性是同自己交談，運用書寫文字作為工具去反省自己的經驗並創造

⑤③ 《采菽堂古詩選》卷8，頁9。

⑤④ 《昭昧詹言》卷3（北京：人民文學出版社，1984），頁83。

⑤⑤ 廖蔚卿：《六朝文論》（臺北：聯經出版事業公司，1978），頁313、315。

出一種獨白或「被偷聽到的言談」。在此意義上我使用「反省的詩」(reflexive poetry)以區分將詩視作對聽眾傳達訊息的「表現的詩」(expressive poetry)。誠然在「表現的詩」裏，詩人亦可以內在地去呈現其心靈。但是，正如我所界定的，「反省的詩」卻有一個不同的焦點，它以內在化和象徵化作為其主要內容，而不顧及其公共功能。<sup>56</sup>

高先生這段話原用以評價〈古詩十九首〉。然而，如上文所述，在〈古詩十九首〉中，此自口頭的、公共表現到書寫個人反省的轉變其實並未真正完成。但是高氏的觀察問題的方法卻極具啟發性。如果將高氏的分野下移，此一中國詩中自口頭的公共表現到書寫的個人反省之轉變可以說真正完成於阮籍。

這樣，作為《詠懷詩》特徵的「阮旨遙深」、「厥旨淵放，歸趣難求」、「託旨太深，觀者不能通其意」<sup>57</sup>，除卻顏延年所謂「身仕亂朝，常恐罹謗遇禍」<sup>58</sup>的原因而外，也體現了中國詩歌傳統的一次重要轉變。或者說，「身仕亂朝」的經歷催生了這一轉變。而此向書寫的個人反省詩體之轉變帶來了詩歌質性的一系列創新。一個突出的變化是詩體意義連貫性的構成方式。不妨以《詠懷詩》中一首頗難解讀的第二十二首為例：

夏后乘靈輿，夸父為鄧林。存亡從變化，日月有浮沉。鳳凰鳴參差，伶倫發其音。王子好簫管，世世相追尋。誰言不可見？青鳥明我心。<sup>59</sup>

方東樹讀此詩謂「竟不解其指意所在」。<sup>60</sup>黃節以「言道」論是詩之意蘊<sup>61</sup>，然句與句之間的意義仍無從連貫。實際上，此詩確為「言道」，所言卻是韓康伯注《易傳》

<sup>56</sup> Yu-Kung Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection", p.82.

<sup>57</sup> 許學夷：《詩源辨體》（北京：人民文學出版社，2001），頁85-86。

<sup>58</sup> 《文選》，中冊，卷23，頁322。

<sup>59</sup> 《阮籍集校注》，頁287。

<sup>60</sup> 《昭昧詹言》卷3，頁89。

<sup>61</sup> 黃節（注）：《阮步兵詠懷詩注》（北京：人民文學出版社，1984），頁29-30。

所說的「至乎神無方而易無體，而道可見也」<sup>62</sup>之易道。此道以「陰陽相摩，天地相蕩」<sup>63</sup>之樂為用。連貫句意的是唐人所謂「詩有內外意」<sup>64</sup>中的「內意」。「夏后乘兩龍，雲蓋三層」<sup>65</sup>是馳奔，下接逐日夸父的馳奔；夸父棄其杖、化為鄧林，下接存亡變化，日月浮沉。而伶倫取竹解谷以聽鳳、鳳之鳴又承何而來？當然可以說是以樂音的浮沉抑揚、推故引新，接承三、四兩句，但應更承接了起句的夏后，因夏后曾於「大樂之野……舞九代」和「天穆之野……始歌九招」。<sup>66</sup>此樂正是大道之用。而由鳳、凰之音又啟王子簫管。樂音的形跡入空，又引出[道]不可見的問題，這個問題終被自「鸞鳳自歌」的王母之山飛出的青鳥化解了。青鳥又暗示詩人的感悟已無從向世間人說。此詩意義的發展，如藉沈德潛論〈西洲曲〉的頂針續麻的話則是「續續相生，連跗接萼。搖曳無窮」。<sup>67</sup>然此處有一「諧於里耳」抑或「通於文心」的區別：音節瀏亮的晉樂府雜曲歌辭〈西洲曲〉之前後樁接，是在轉韻之際、下句與上句之間憑藉重復的用字在語音層次上的連貫，與詩的口頭歌詠功能相關；而阮籍此詩的句與句之間的轉換和樁接，卻是方東樹所謂「意接而語不接」<sup>68</sup>，即在詩人的意識流層次中進行的，讀者非經反復閱讀無從破解。

故而，相對以往口頭和公共場合的表現傳統而言，阮籍《詠懷》呈現出一種詩人情緒的直接性與文字表達的間接性的奇妙統一。所謂「文字表達的間接性」是指詩人創作時不再假擬出一受話人，表達由此更取一種「自我參指」的方式而致。即所謂「脫去畦徑，超然物表，自起自止，旁若無人」。<sup>69</sup>沈德潛以「反覆零亂，興寄無端，和

<sup>62</sup> 《周易注·繫辭上》，樓宇烈（校釋）：《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980），下冊，頁541。

<sup>63</sup> 《禮記·樂記》，引自《禮記正義》，《十三經注疏》（北京：中華書局，1983），下冊，頁1531。

<sup>64</sup> 見《續金詩格》，張伯偉，《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002），頁520。

<sup>65</sup> 《山海經·海外西經》，袁珂（校注），《山海經校注》（上海：上海古籍出版社，1983），頁209。

<sup>66</sup> 見《山海經》海外西經和大荒西經，同上書，頁209、414。

<sup>67</sup> 《古詩源》（北京：文學古籍刊行社，1957），頁290。

<sup>68</sup> 《昭昧詹言》，卷3，頁94。

<sup>69</sup> [清]毛先舒：《詩辨坻》，富壽春校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983），上冊，頁29。

愉哀怨，俶詭不羈」<sup>⑩</sup>論阮詩，頗得其體要。所謂「反覆零亂」是內心矛盾或「情緒的直接性」的體現，它本身即已指示出「言志」已無法概括中國詩歌，指示出「情」的勝出。這種「反覆」常常出現在同一篇作品中，如《詠懷》第四十一：

天網彌四野，六翮掩不舒。隨波紛綸客，汎汎若浮鳧。生命無期度，朝夕有不虞。列仙停脩齡，養志在沖虛。飄飄雲日間，邈與世路殊。榮名非己寶，聲色焉足娛？采藥無旋返，神仙志不符。逼此良可惑。令我久躊躇。<sup>⑪</sup>

此詩起言世途逼窄，隨波俯仰則生命無期，繼而想到遐舉成仙，捨棄榮名聲色的世俗世界。然採藥求仙又不足為信。陳祚明論此詩謂：「不幾進退失據乎？使果好神仙，乃求出世，則揆彼不得，必且回轅。今長往之懷，別自有在，縱沖飛難冀，而志絕芬華，無復躊躇。理須獨斷，故言可惑，此念彌堅。」<sup>⑫</sup>其實，此詩要表達的並非一「無復躊躇」之「志」或「獨斷」之「念」，而恰恰就是令詩人進退失據的困惑本身，或者說是他企圖發現生命意義的過程本身。第七十首是另一個這樣的例證：

有悲則有情，無悲亦無思。苟非嬰網罟，何必萬里畿。翔風拂重霄，慶雲招所晞。灰心寄枯宅，曷顧人間姿。始得忘我難，焉知嘿自遺？<sup>⑬</sup>

詩由悲至之語起：由至悲至痛而求無悲無思。「灰心寄枯宅，曷顧人間姿」似可為一解脫。然詩的最後兩句卻又以否定和反詰顛覆了這一題旨。如侯思孟所說，這裏出現了阮籍詩慣常的形式，以懷疑自我和問題作結，從而使此詩成為鈴木修次所謂「整個系列中顯示矛盾情緒的突出例子」。<sup>⑭</sup>

阮籍《詠懷》中充滿了這樣的自我論辯，詩中有如「誰」、「誰云」、「誰能」、「誰知」、「焉」、「焉敢」、「焉知」、「如何」、「豈為」、「豈若」、「豈可」、

<sup>⑩</sup> 《說詩晬語》卷上，見《原詩、一瓢詩話、說詩晬語》（北京：人民文學出版社，1979），頁201。

<sup>⑪</sup> 《阮籍集校注》，頁326-327。

<sup>⑫</sup> 《采菽堂古詩選》卷8，頁15。

<sup>⑬</sup> 《阮籍集校注》，頁383。

<sup>⑭</sup> 見 Donald Holzman, *Poetry and Politics: The Life and Works of Juan Chi*, p.170.

「豈足」、「何許」、「何用」、「何為」、「何時」、「曷顧」、「幾何」、「安可」、「安知」等等表示疑問的詞語，其數量之夥，恐為屈子《天問》以來所僅見。如果說《古詩十九首》的抒情戲劇式獨白主要是發展了《詩經》中在對象前祈願、怨責或訴說的「予一汝」詩歌模式的話，阮籍《詠懷詩》則著重發揚了楚辭的心靈對話傳統。鍾嶸《詩品》謂步兵詩「其源出於《小雅》」<sup>75</sup>，明人靳於中則以其「生平出處心跡尤肖楚靈均」<sup>76</sup>；方東樹亦謂「阮公之時與世，真小雅之時與世，其心則屈子之心也」<sup>77</sup>；陳祚明以「楚調」、「自學離騷，而後人以為類十九首耳」<sup>78</sup>論阮詩。嗣宗《詠懷》此一種彰顯個人「情緒的直接性」的特點，確乎承自屈子之作，包括「雜引荒誕以亂之」<sup>79</sup>、「無首無尾，無倫無次，無斷無案，倏爾問此，倏爾問彼，倏爾問可解，倏爾問不可解，煩懣已極，觸目傷心，人間天上，無非疑端」<sup>80</sup>的《天問》。敘述是不斷地回答懸而未決的問題，《天問》則以不間斷的問語顛覆了敘述。<sup>81</sup>阮詩亦如此，以不斷置問使以往詩歌中難以迴避的外在簡短敘述亦無從展開。然另一方面，無端的問語卻在內在心理的層面上令詩勢夭矯連蜷，不再板直。

然《詠懷》又與《天問》有一重要的不同。洪興祖論《天問》曰：「天固不可問，聊以寄吾之意耳。」<sup>82</sup>而《詠懷》的設問、質疑、反詰，則只在心、腸之間。所問者，亦不復是「楚之興衰，天邪？人邪？吾之用舍，天邪？人邪？」，而主要是關乎個人生存意義危機的「憂生之嗟」。<sup>83</sup>在此，阮氏如寫〈卜疑〉而在大道既隱、郢人既沒

<sup>75</sup> 見曹旭（集注）：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994），頁123。

<sup>76</sup> 〈阮嗣宗文集序〉，引自《阮籍集校注》附錄，頁410。

<sup>77</sup> 《昭昧詹言》卷3，頁81。

<sup>78</sup> 《采菽堂古詩選》卷8，頁9。

<sup>79</sup> 胡浚源：《楚辭新注求確》，嘉慶二十五年務本堂刻本，《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，1998），第拾輯第拾叁冊，頁60。

<sup>80</sup> 賀貽孫：《騷筏》，道光二十六年勅書樓刻本，同上書，頁7。

<sup>81</sup> 詳見蕭馳：〈兩種時間向度：中國史詩問題之比較文學思考〉，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1999），頁192。

<sup>82</sup> 《楚辭章句補注》（長春：吉林人民出版社，1999），頁83。

<sup>83</sup> 《文選》卷23，頁322。

之時，向「太史貞父」卜問人生之道的嵇康一樣，代表了典午高壓政局下玄學由探討無為政治而轉向個體自由的時代傾向。但阮籍比之嵇康，其真我藏得更深，他是更內在的。他的「反覆零亂」、「自疑而問」、「歸趣難求」、「矛盾情緒」種種，其實皆與沉潛在更深的意識層次有關。法國哲學家柏格森（Henri Louis Bergson）下面的話或許有助於我們理解這一點：

倘若由自我與外在對象接觸的表層下去開掘，我們就透入到有機的和生動的理智深層，我們將見證許多觀念的匯聚或混合，它們在分離時似乎是作為邏輯上矛盾的觀念相互排斥。在最奇異的夢幻裏，兩個相互疊壓的意象向我們同時顯示為兩個人卻是一個人，在我們清醒時卻幾乎難以給予我們概念間交織的一個意念。<sup>84</sup>

柏氏還談到人類感覺、情感和念頭中兩個方面：前者清晰、精確、卻非個人化；而後者則含混、不停地變化，並因語言在把捉時不能不使其社會化而無法表達。<sup>85</sup>顯然，阮氏比以往詩人更接近後者。社會化的語言本身會破壞原生態的深層次意識和情緒，只有反覆零亂的、時而矛盾的語言才能部分保存它們。然而對於讀者，這已經是無法直接理解的語言了。這就是詩人情緒的直接性與文字表達的間接性的奇妙結合。

《古詩十九首》仍然代表了所謂「氣類感應」詩學<sup>86</sup>：其以天人一體和身心一體

---

<sup>84</sup> *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson (London: George Allen & Unwin LTD, 1950), p.136.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>86</sup> 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《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1990），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。」見〈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9。

的「感物」和「貫通個體」之情，彰顯了體現了變化的世界乃一氣貫之的整體；其「書面聲音」的雙重性又表現為「漸積」之「思」與發於一頃之「感」的並重，而「漸積」情思的綿延不絕，涵泳語勢的相生相引、洄湍搖曳和一氣不斷則體現了「氣」觀念凸現的世界時間上的連續性和漸進性。<sup>87</sup>如果說阮詩代表了從「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，也一般不再有潛在的受話人，言談性被降到最低。而《古詩十九首》所蘄露的、被高友工概括為「個體自我」和「當下性」的另一面，卻得以發展。然而，這種「個體自我」卻是「體物為妙，功在密附」<sup>88</sup>，即以具現象學意味的態度書寫個人精微感受著的世界變化，「於理則幻，寓目則誠」。<sup>89</sup>

## 結 語

以上對高友工提出的中國詩歌「由公開外向活動轉向內向活動」和由口語詩歌轉向書寫的過程作了進一步的歷史考量，有以下幾點可以作為本文的簡單結論。首先，這一過程是漸進地展開的，《古詩十九首》並非這一轉變的完成，而只是此轉變過程中出現的具過渡性質的雙重文類，雖然這一過渡型文類在陶潛及其後的詩人作品中仍被沿用；其次，真正能體現此一轉折完成的是魏末阮籍的《詠懷詩》和晉、宋之際的山水詩。如果說《古詩十九首》的戲劇式獨白主要是發展了《詩經》中在對象前祈願、怨責或訴說的「予—汝」詩歌模式的話，阮籍《詠懷詩》則著重發揚了楚辭的心靈對

<sup>87</sup> 詳見拙文：〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感：《古詩十九首》詩學質性與詩史地位的再檢討〉，《中國文哲研究集刊》第30期（2007年3月），頁70-74。

<sup>88</sup> 《文心雕龍·物色》，引自《文心雕龍義證》，下冊，頁1747。關於山水詩的現象學態度，參見拙文〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉第4節，載《中華文史論叢》第72輯（2003年6月），頁50-118。

<sup>89</sup> 《唐詩評選》卷3，《船山全書》第14冊，頁1022。

話傳統，可謂代表了高氏所謂的「內省」傾向。而晉、宋之際出現的山水詩則頗難僅以「內省」範疇加以概括，因為它更表現了內在對外在世界的獨特感覺而非深層意識。故而，中國詩歌自口頭邁向書寫過程中，其詩學質性的發展是多元的。

## 主要參考及引用文獻

### 一、古代典籍

- (漢) 許慎，〈《說文解字》〉(北京：中華書局，1978)。
- (梁) 蕭統編，〈《文選》〉(北京：中華書局，1977)。
- (梁) 劉勰著，詹鍇義證，〈《文心雕龍義證》〉(上海：上海古籍出版社，1999)。
- (梁) 鍾嶸著，曹旭集注，〈《詩品集注》〉(上海：上海古籍出版社，1994)。
- (唐) 孔穎達疏，〈《周易正義》〉，阮元(校刻)《十三經注疏》(北京：中華書局，1983) 上冊。
- (唐) 孔穎達疏，〈《禮記正義》〉，阮元(校刻)《十三經注疏》(北京：中華書局，1983)，下冊。
- (宋) 洪興祖，〈《楚辭章句補注》〉(長春：吉林人民出版社，1999)。
- (宋) 強行父，〈《唐子西文錄》〉，收入《續修四庫全書》(上海：上海古籍出版社，2002) 第 1713 冊。
- (明) 王夫之，〈《古詩評選》〉，收入《船山全書》(長沙：嶽麓書社，1996) 第 14 冊。
- (明) 許學夷，〈《詩源辨體》〉(北京：人民文學出版社，2001)。
- (清) 沈德潛，〈《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)。
- (清) 沈德潛，〈《古詩源》〉(北京：文學古籍刊行社，1957)。
- (清) 方東樹，〈《昭昧詹言》〉(北京：人民文學出版社，1984)。
- (清) 毛先舒，〈《詩辨坻》〉，富壽春校點，〈《清詩話續編》〉(上海：上海古籍出版社，1983) 上冊。
- (清) 朱嘉徵，〈《詩集廣序》〉，收入《續修四庫全書》(上海：上海古籍出版社，2002)。

第 1590 冊。

(清)陳祚明，《采菽堂古詩選》卷 3，《續修四庫全書》第 1590 冊。

(清)賀貽孫，《騷筏》，道光二十六年勅書樓刻本，《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，1998）第 10 輯第 13 冊。

(清)胡浚源，《楚辭新注求確》，嘉慶二十五年務本堂刻本，《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，1998）第 10 輯第 13 冊。

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

袁珂校注，《山海經校注》（上海：上海古籍出版社，1983）。

陳伯君校注，《阮籍集校注》（北京：中華書局，2004）。

黃節注，《阮步兵詠懷詩注》（北京：人民文學出版社，1984）。

楊家駱編，《古詩十九首集釋》（臺北：世界書局 2000）。

樓宇烈校釋，《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980）。

## 二、現代中西論著專書

王力，《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，1982）。

朱謙之，《中國音樂文學史》（北京：北京大學出版社，1989）。

余英時，〈名教思想與魏晉士風的轉變〉，《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，1988）。

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：麥田出版股份有限公司，2000）。

洪放、錢林森譯，《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）。

胡大雷，《中古詩人抒情方式的演進》（北京：中華書局，2003）。

馬茂元，《古詩十九首初探》（西安：陝西人民出版社，1982）。

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）。

張伯偉，《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002）。

梁啟超，《中國之美文及其歷史》（北京：東方出版社，1996）。

陳啟雲，〈中國中古「士族政治」的問題〉，《中國古代思想文化的歷史分析》（北京：北京大學出版社，2001）。

葉嘉瑩，《漢魏六朝詩講錄》（石家莊：河北教育出版社，1998）。

廖蔚卿，《六朝文論》（臺北：聯經出版事業公司，1978）。

### 三、單篇論文

潘嘯龍，〈《詩經》抒情人稱研究〉，收入潘嘯龍、蔣立甫，《詩騷詩學與藝術》（上海：上海古籍出版社，2004）。

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）。

蕭馳，〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感：《古詩十九首》詩學質性與詩史地位的再檢討〉，載《中國文哲研究集刊》第30期（2007年3月）。

蕭馳，〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，載《中華文史論叢》第72輯（2003年6月）。

蕭馳，〈兩種時間向度：中國史詩問題之比較文學思考〉，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1999）。

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）。

（日）吉川幸次郎、高橋和已編，蔡靖泉等譯，《中國詩史》（太原：山西人民出版社，1989）。

Donald Holzman, *Poetry and Politics: The Life and Works of Juan Chi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973).

Henri Louis Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson (London: George Allen & Unwin LTD, 1950).

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

Yu-Kung Kao, "The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection," *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, eds. Willard J. Peterson, Andrew H.

Plaks, and Ying-shih Yü. (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994).

Ying-Shih Yü, “Individualism and the Neo-Taoist Movement in Wie-Chin China,”  
*Individualism and Holism: Studies in Confucian and Taoist Values*, ed. Donald  
Munro (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1985).

# From Oral Expression to Written Experience: A Re-Exploration of Generic Shift in Chinese Lyricism

*Xiao Chi*

Associate Professor  
Nation University of Singapore

## Abstract

This essay is to revise Yu-Kung Kao's argument that treats "The Nineteen Old Poems" as a milestone to mark a shift in Chinese lyric tradition from the orally public expression to written individual experience. The essay contends that "The Nineteen Old Poems" is essentially a kind of "lyric dramatic monologue" or "one-sided dialogue" whose nature is "printed voice" or "talk upon paper", representing a transitional genre between the poetry of the orally public expression and that of written individual experience. By observing features which characterize Ruan Ji's poems, the inner soliloquy, self-reference, and self contentment, the essay argues that the real completion of the aforementioned transformation in Chinese lyric tradition should be marked by Ruan's "Verses of My Cares." Subsequent upon Ruan's workss, the landscape poetry also broke the talking mode down and therefore opened

up another direction away from the orally public tradition.

**Keywords:** Yu-Kung Kao, Nineteen Old Poems, Printed Voice, Reflexive Poetry,  
Ruan Ji

校對者：高婉瑜一、二校、顏崑陽三校

