

抒情主義與現代《楚辭》研究

——梁啓超、梁宗岱與李長之^{*}

廖棟樑

提 要

誠如湯炳正先生所說：“從漢代起，對屈原的事迹即有不同的記載；談到評騭，從漢代起，對屈原的行誼已有歧異的見解。但是，根本否定屈原這一歷史人物的存在，或貶誣屈原這一代偉人爲‘弄臣’等等，則無疑是晚近纔出現的新的學術動態。”（《現代楚辭批評史·序》）在20世紀二三十年代的《楚辭》研究領域，關注的問題便主要集中在屈原的生平、身世，屈原作品的年代、真偽討論上，循著乾嘉樸學的考證舊路，這本是民國時期屈原《楚辭》研究的主流，向爲《楚辭》學術界所注目。不過，仍有些人主要不是通過屈原作品中涉及的地名、人名、時間、事件等內容推測是否有無屈原、是否爲屈原作品，他們本著文學在本質上是表達主觀情感的感性形式的“抒情”立場，循著情感、人格與體驗來梳理、窺測屈原“傳記”與“作品”，此尤具有學術史意義，值得我們探索。因爲，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——的另一面向。

唯情是問，從“抒情性”的再發現、被本質化與普遍化，五四以來詩論的“抒情主義”參與了中國現代《楚辭》研究，論證“詩的邏輯”即爲“情感的邏輯”，“情感的邏輯”即爲“詩史的邏輯”。從梁啓超到梁宗岱再到李長之，我們看到抒情主義的《楚辭》研究的拓深與辯證。

* 本文原於2014年12月香港浸會大學中文系所主辦之“中國詩學研究前沿國際論壇”發表初稿，承蒙與會學者以及兩位期刊匿名審查委員惠賜寶貴意見，謹此銘謝。

關鍵詞：抒情主義 梁啟超 梁宗岱 李長之

一、前言

20 世紀四十年代以後，隨著民族主義的呼喊風起雲湧，屈原這一名字也就成為“愛國主義”的代名詞——忠君愛國的詩人，屈原已然標誌為一個特定文化符號。綜覽 1949 年後的屈原研究領域，儘管各家在屈原、《楚辭》研究的許多具體問題上有諸多分歧，比如對屈原思想屬儒家或道家或法家或各家思想雜糅的爭議、屈原各個作品的寫作年代和真偽考訂、屈原身世考證等等，但對屈原的“愛國主義”則可謂衆口一辭。然而，在 20 世紀二三十年代、甚而四十年代初期的屈原研究領域，卻少有屈原是“愛國主義”的聲音，或者說它根本未成為學術討論的問題。¹ 譬如陸侃如 1923 年的《屈原評傳》，關注的問題主要還是集中在屈原的生平與身世、屈原作品的年代與真偽討論上，² 這本是民國時期屈原及《楚辭》研究的主流，它們是由此前的“屈原否定論”所逼出來的議

1 譬如梁啟超站在愛國立場上，把屈原作品視之為“喚起同胞之愛國心”，滿懷激情地號召：“吾以為凡為中國人者，須獲有欣賞《楚辭》之能力，乃為不虛生此國。”見梁啟超：《要籍解題及其讀法·楚辭》，載《飲冰室專集》（臺北：臺灣中華書局，1972 年），第 5 冊，頁 81。話雖如此，但他也未如朱熹、王夫之等人昭示屈原“忠君愛國之誠心”。又譬如李長之在 1935 年發表的一篇評郭沫若《屈原》的文章，對於“只是以國家思想而限制屈原”不敢苟同，他說：“就事實上說，屈原的根本精神不在愛國，雖然愛國也是他的精神的一部分。屈原的根本精神在和愚妄戰，他是和群愚大戰中的犧牲者。”“我們不應該以偏狹的功利思想去縮小他！”載《李長之文集》（石家莊：河北教育出版社，2006 年），第四卷，頁 121。

2 胡適的《讀楚辭》（1922）發表不久，陸侃如就發表了《讀〈讀楚辭〉》（1922）一文，認為《史記·屈原賈生列傳》雖有後人增補，但基本可靠，指出屈原的忠君觀念在先秦是可能存在的，《離騷》也絕非秦漢以後的作品。陸侃如還在 1923 年發表了《屈原生卒考證》一文和《屈原》一書。《屈原》一書包括兩萬字的《屈原評傳》、《屈原集》、《附錄》三部分。《屈原評傳》分為任職與去職、初放與遇罰、再放與自沉、餘論、屈原年表等。作為總結的《餘論》，即云：“我們研究屈原的人，在看完前人的主張以後，在立定自己的主張以前，應該先把下列兩個問題弄得清清楚楚：（一）屈原這人究竟有無？若有呢，究竟是何時人？（二）那幾篇是屈原的作品？那幾篇不是？”走的仍是乾嘉樸學的老路。

題，向為《楚辭》學界所注目。

誠如湯炳正先生所說：

從漢代起，對屈原的事蹟即有不同的記載；談到評騭，從漢代起，對屈原的行誼已有歧異的見解。但是，根本否定屈原這一歷史人物的存在，或貶誣屈原這一代偉人為“弄臣”等等，則無疑是晚近纔出現的新的學術動態。³

晚清以來的疑古辨偽思潮甚烈，流風及於《楚辭》，固然通過個別分析，綜合整理，破除舊說，勇立新解，但由“疑古”而懷疑屈原作品終於走上了否定屈原其人其作的“非古”，則使得“屈原否定論”的出場。廖季平《楚辭新解》（1906）與《楚辭講義》（1922）、胡適《讀楚辭》（1922）、丁迪豪《〈離騷〉的時代及其他》（1931）、許篤仁《楚辭識疑》（1935）、衛聚賢《〈離騷〉的作者——屈原與劉安》（1938）、何天行《楚辭新考》（1938）等等，都是這類著作。⁴毫無疑問，“屈原否定論”的出現，激起了學者們討論屈原的熱情，所以，20世紀的新《楚辭》學的建構，便在回應屈原解構論的目的下開始了。“因否定了被

3 湯炳正：《現代楚辭批評史·序》，載黃中模：《現代楚辭批評史》（武漢：湖北教育出版社，1990年），頁1。

4 關於“屈原否定論”的代表人物無疑是廖季平和胡適。廖季平著《楚辭新解》、《楚辭講義》二書，認為《離騷》乃為秦時作品，秦博士之《仙真人詩》即《楚辭》。廖季平的著作行世較少，就傳播而言，1922年胡適發表的《讀楚辭》一文的影響更大。“屈原是誰？這個問題是沒有人發問過的。我現在不但要問屈原是什麼人，並且要問屈原這個人究竟有沒有？”在此一問後，胡適認為《史記·屈原賈生列傳》不可靠，像屈原這樣的忠臣在漢以前是不會出現的，傳說中的屈原是根據一種“儒教化”《楚辭》觀解釋的，屈原是“一種複合物”與“箭垛式人物”，《楚辭》也不是一人一時所作。考察胡適的立意，本在糾正《楚辭》久被“酸化”的《楚辭》研究史，以為只有推翻屈原的傳說，進而纔能推翻《楚辭》作為“一部忠臣教科書”而層層累積的不幸歷史，然後纔可以“從《楚辭》本身上去尋出它的文學興味來，然後《楚辭》的文學家之可以有恢復的希望”。胡適解構傳統《楚辭》學是要從基本上顛覆建立在屈原文本之上的層層累積之封建名教，並且連帶彰揚《楚辭》的文學性，但矯枉的同時卻也因此否定了屈原，這就從根本上解構了《楚辭》學本身。受廖季平、胡適的影響，持“屈原否定論”的學者便大量湧現，代表書籍有1938年6月“吳越史地研究會”出版的《楚辭研究》，內即收有何天行、衛聚賢與丁迪豪的著作。關於“屈原否定論”的論爭，詳見黃中模：《現代楚辭批評史》一書。

先驗地相信其存在的屈原,而出現了要從根本上對《楚辭》即其本質重新提出,疑問的趨勢,並因此成為民國以來新《楚辭》學的出發點。”⁵ 由於資料的缺乏,對屈原生平的把握和對其作品的真偽之甄別終究是難以徹底解決的難題,“也就是在那時底前後,為要印證我一得之愚,我買了一本新出版的《屈原》(它底作者後來成為一部淵博的詩史底著者)。誰知,出乎意料之外,我所得的只是失望和反感”。⁶ 於是,有些人不再通過屈原作品中涉及的地名、人名、時間、事件等外緣證據來推測是否有無屈原、是否為屈原作品:“驚外者漸轉而趨內,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。”⁷ 他們循著情感、人格與體驗等從“抒情”角度去切入梳理與窺測屈原的“傳記”與“作品”,此尤具有學術史意義,值得我們探索。因為,他們參與了現代詩學抒情論述的建構,符合學者之提示: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——的另一面向。⁸

在《中國之美文及其歷史》(1924)中,梁啓超指出:“凡辨別古人作品之真偽及其年代,有兩種方法,一曰考證的,二曰直覺的。”考證的,“將該作品本身和周圍之實質的資料蒐集齊備,看他字句間有無可疑之點,他的來歷出處如何,前人對於他的觀察如何等等”。直覺的,則“專從作品本身字法、句法、章法之體裁結構及其神韻氣息上觀察”。而“文學美術作品,往往以直覺的鑑別為

5 日本早稻田大學稻畑耕一郎教授,20世紀於七十年代撰寫《屈原否定論系譜》,指出:“否定論是從論者對古代文獻即其中所表現的古代世界將取什麼態度的問題出發的,因此基本上並不能保證結論的客觀合理性。”載稻畑耕一郎著;韓基國譯:《屈原否定論系譜》,《重慶師範學院學報》,1983年4期,頁19—30。

6 這本新出版的《屈原》,即是陸侃如的《屈原》一書。見梁宗岱:《屈原》,載《梁宗岱文集Ⅱ:評論卷》(北京:中央編譯出版社,2003年),頁209。

7 魯迅:《文化偏至論》,載《魯迅全集》(臺北:谷風出版社,1989年),第1冊,頁55。

8 王德威在《“有情”的歷史——抒情傳統與中國文學現代性》一文中提示“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”,因為“將問題放回中國文學傳統的情境,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。”載王德威:《現代抒情傳統四論》(臺北:臺大出版中心,2011年),頁2—3。

最有力”。梁啓超如此認為。⁹ 梁宗岱也認為，文藝欣賞和批評存在著兩條線：一條是“走外線的路”，一條是“走內線的路”。“走外線的路”是指對於一位作家的鑑賞、批評和研究，不從作品著眼而“專注於他底種族、環境和時代”。法國 19 世紀的批評家泰納(Hippolyte Adolphe Taine, 1828 – 1893)便是這派的鼻祖同時也是最卓越的代表。但是，“這批評方法間接傳入我國遂淪為一種以科學方法自命的煩瑣的考證”。而“走內線的路”，即“只有直接叩作品之門，以期直達它底堂奧。不獨作者底生平和時代可以不必探究，連文義底注釋和批評，也要經過自己努力纔去參考前人底成績”。¹⁰ 梁宗岱認為“我們和偉大的文藝品接觸是用不著媒介的”。同樣，李長之也說“我不贊成因考證而把一個大詩人生命活活地分割於鉅釘之中，像饅頭餡兒”。¹¹ 梁啓超、梁宗岱與李長之如是概括當時屈原與《楚辭》研究的趨向。

“走內線的路”的學者，既然認定作品“它應該是作者底心靈和個性那麼完全的寫照”，文學本來就是情感的藝術形態，如果没有情感上的溝通、共鳴，又怎麼能够激發封存於文字中的活的生命呢？中國古代詩人形象的最早確立當然出現在屈原身上，“屈原本來就是特別賦予詩歌中‘情’的因素重要地位，而且竭力要將此‘情’抒發出來的詩人”。¹² 屈原既然具有“極熱烈的情感”，他的一生就是“為情而死”，有“情”的世界必須由“情”而入，故“唯情是問”方是《楚辭》研究的正途，這是三位研究者的共同認知。審視“抒情”一語，並非舶來品，屈原《九章·惜誦》早有“惜誦以致愍兮，發憤以抒情”，《遠遊》也說：“誰可與玩斯遺芳兮？晨向風而抒情。”《惜往日》亦云：“焉抒情而抽信兮，恬死亡而不

9 梁啓超：《中國之美文及其歷史》，載《梁啓超古典文學論著》（上海：上海書店出版社，2013 年），頁 109—110。關於梁啓超提出辨別古人作品之真偽及其年代的兩種方法，即“考證的”和“直覺的”，匿名審查者提醒梁啓超的說法並非要“考據和文本批評二分對立”、“‘考證’和‘直覺’在實際的作家作品研究中是很難截然兩分的”。所言甚是，梁啓超常常是出入文史的。而本文要說的是梁啓超在《屈原研究》甚而是《陶淵明》、《情聖杜甫》等著作中，都體現出後者的研究趨向。

10 梁宗岱：《屈原》，頁 207—208。

11 李長之：《道教徒的詩人李白及其痛苦·自序》，載《李長之文集》（石家莊：河北教育出版社，2006 年），第 6 卷，頁 3。

12 楊儒賓：《屈原為什麼抒情》，《臺大中文學報》，2013 年第 40 期，頁 13。

聊。”這已是文學史的常識，屈原在作品中反覆言說的，正是一個“情”字。¹³ 當中的情感、情緒的波動固在於個人——“舒中情”、“茲歷情”、“結微情”，但其指涉範圍卻被窄放於公共領域的“通諷諭”，致使漢儒以降把“抒情”的焦點放在《楚辭》抒發情志的方式及其抒情所把握的“度”，看重的是“思無邪”的“無邪”，而不是那個“情”、那個“思”以及那個“抒”。故朱自清要說：“‘抒情’這個詞組是我們固有的，但現在的涵義卻是外來的。”¹⁴ 那麼，即以西方啓蒙運動、浪漫主義為基準，“抒情”論說每每集中在個人、主體與自我等意義，便易與屈原作品互相印證。職是，從“抒情性”的再發現、被本質化與普遍化，“五四”以來詩論的“抒情主義”¹⁵ 便影響參與了中國現代《楚辭》研究，¹⁶ 推重主體情感的

13 案統計屈原作品，“情”字凡 22 見，其中“婦子肆情”（《天問》）是對上古神話傳說的敘寫，姑不論，另 21 字集中於《離騷》、《九章》，“情”之主體無一例外，均是抒情主人公。詳見姜亮夫：《楚辭通故》（昆明：雲南人民出版社，1999 年），頁 348—349。王德華申論曰：“人們在解釋‘惜誦’時常引《詩經·小雅·節南山》篇中‘家父作誦，以究王凶’句，來說明屈原作《惜誦》的用意。但是如果我們仔細比較一下這兩句詩，我們也許會發現，這兩句詩從某種程度上來說，恰好表現了屈原與《詩經》的創作目的與發抒情感的不同。‘家父作誦，以究王凶’，‘以究王凶’是家父作誦的目的，家父個人的情感於詩中並不明顯。而屈原的‘惜誦以致愍兮，發憤以抒情’，此‘誦’雖也如同家父的‘作誦’，含有一種政治的功用，但‘致愍’就導致了‘惜誦’後情感的轉向不是‘以究王凶’而是進諫者個體因進諫而帶來的內心憂憤了，因而‘發憤以抒情’也就更多地帶有個體情感的色彩。”見《“惜誦”與“發憤抒情”》一文，載中國屈原學會編：《中國楚辭學》（北京：學苑出版社，2004 年），第 5 輯，頁 267。

14 朱自清：《詩言志辨》，載《朱自清全集》（南京：江蘇教育出版社，1996 年），第 6 卷，頁 172。

15 張松建指出：“中國現代詩學雖然只有短短 30 年歷史，然而我們在數不盡的語詞、觀念、理論和文學事實當中，一再看到抒情的幽靈，以至於‘抒情主義’被塑造成一種基本的知識構造和一個主流的價值判斷。……受其影響，‘抒情’風瀾漫開來，以至於梁實秋在 1926 年憤然作色曰：‘現代中國文學，到處瀾漫著抒情主義。’同時，對‘抒情主義’的堅守也使得‘抒情詩’這種體式成為詩人、讀者和理論批評家的專寵。”見張松建：《抒情主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2012 年），頁 1—2。

16 同時，他們也嘗試拿中國古典詩如楚辭者流作為“探海燈”來比照現代新詩，關心的是新詩如何承繼古詩“無盡藏的寶庫”。在《論詩》中，梁宗岱即云：“二千年光榮的詩底傳統——那是我們底探海燈，也是我們底礁石——在那裏眼光守候著我們。”“已不是新舊詩底問題，而是中國今日或明日底詩底問題，是怎樣纔能夠承繼這幾千年底光榮歷史，怎樣纔能夠無愧色去接受這無盡藏的寶庫底問題。”載《梁宗岱文集 II：評論卷》，頁 29—30。又參溫儒敏：《中國現代文學批評史》（北京：北京大學出版社，1993 年），頁 280—281。

原發性與創造性，¹⁷論證“詩的邏輯”即為“情感的邏輯”。從梁啓超到梁宗岱再到李長之，我們看到抒情主義的《楚辭》研究的深化與辯證。

二、梁啓超：藝術是情感的表現

與前期的“詩界革命”論貫徹政治改良的精神明顯不同，梁啓超後期詩論集中探討了詩歌的藝術價值問題。這時，對於中國傳統詩歌的研究已成為其文學研究的重心，梁啓超重新發現中國詩歌的主情本質與表情功能，閉口不談小說的社會作用及審美價值。¹⁸ 圍繞“藝術是情感的表現，情感是不受進化法則支配的”這個中心命題，¹⁹梁啓超使用十分誇張的語調宣示：“若是發心著手作一件頂天立地的大事業，那時候，情感便是威德巍巍的一位皇帝，理性完全立於臣僕的地位。情感燒到白熱度，事業纔會做出來。”²⁰因而使他對以抒情見長的詩歌格外重視，寫了一系列詩歌研究論著，其中重要的有《中國韻文裏頭所表現的情感》（1922）、《情聖杜甫》（1922）、《屈原研究》（1922）及《陶淵明》（1923）一書中的《陶淵明之文藝及其品格》與《中國之美文及其歷史》（1924）

17 例如李長之後來在 1950 年為北京師範大學中文系的中國文學史而擬定的《中國文學史研究提綱（初稿）》中，即設下這些論題：“屈原的心情是處於什麼狀態？”“屈原內心裏的矛盾是什麼？”“我們現在對屈原的估價應該怎樣？”等等，把屈原的作品作為表現個性來研究。見《李長之文集》，第 5 卷，頁 47—48。

18 在替《清華周刊》所撰寫的《國學入門書要目及其讀法》一文裏，梁啓超希望人們熟讀二類作品：“一種類是最有價值的文學作品，一種類是有益身心的格言。”在梁啓超開列的這張書目中，就明確地把“最有價值的文學”界定為詩歌，“專資學者課餘誦誦”的文學作品全部收入“韻文書類”，與“修養應用及思想史關係書類”、“政治史及其他文獻學書類”、“小學書及文法書類”、“隨意涉覽書類”構成國學書幾大基本部分。至於小說，他只淡淡地說了幾句：“吾以為苟非欲作文學專家，則無專讀小說之必要。”夏曉虹指出：“梁啓超後期的揚詩歌而抑小說，實際上隱含著一種文學功能觀的轉換——從正宗的文以載道轉為非正宗的‘詩緣情’。”載夏曉虹：《覺世與傳世——梁啓超的文學道路》（上海：上海人民出版社，1991 年），頁 166—167。

19 梁啓超：《情聖杜甫》，載《梁啓超古典文學論著》，頁 345。同樣，諸如《要籍解題及其讀法·詩經》云：“詩本為表情之具”，《美術與科學》中也說“美術的任務自然是在表情”等等。

20 見梁啓超《評非宗教同盟》一文。誠如夏曉虹觀察，這一時期梁任公無論討論什麼問題，每每歸結到情感方面，他論宗教便將“白熱度情感”“名之曰宗教”，說：“宗教這樣東西，完全是情感的。”論人生觀便說：“我是個主張趣味主義的人。”而趣味是“偏於感情方面的多，偏於理智方面的很少”。載夏曉虹：《覺世與傳世——梁啓超的文學道路》，頁 168。

等。屈原、陶淵明與杜甫乃中國詩歌的三大家，梁氏傾精力於此，使他的“情感”論述顯得氣象不凡，旨趣極高，其把握對象的卓異特識，首先在這裏顯示出來了。²¹“情感”本是20世紀中國倫理學、哲學與美學思想中的重要現代性範疇之一，通過“情感”這個範疇，梁啓超選取古代三位詩人作為例證，展開具體研究，以證實“情感”是藝術創作的靈魂。然而，情感的本質究竟是什麼？在《中國韻文裏頭所表現的情感》中，學者分析梁啓超大致有這樣幾個層面的理解：（1）情感是人的生命的基質，梁啓超把情感理解為生命中最內在、最本真的東西；（2）情感具有強烈的行為驅動力，體現為一種“亢進”與“突變”的狀態；（3）情感是“本能”與“超本能”、“現在”與“超現在”的統一，前者強調了情感是感性與理性的融和，後者強調了情感是現實與理想的統一。情感即是本質，也是因素，更為狀態。²² 循此，當梁啓超從生命本體意義來看待情感的時候，他說：“天下最神聖的莫過於情感。用理解來引導人，頂多能叫人知道那件事應該做，那件事怎麼做法，卻是被引導的人到底去做不去做，沒有什麼關係；有時所知的越發多，所做的倒越發少。用情感來激發人，好像磁力吸鐵一般，有多大分量的磁，便引多大分量的鐵，絲毫容不得躲閃。所以情感這樣東西，可以說是一種催眠術，是人類一切動作的原動力。”“情感是宇宙間一種大秘密”，“藝術的權威，是把那霎時間便過去的情感，捉住它令它隨時可以再現；是把藝術家自己‘個性’的情感，打進別人們的‘情關’裏頭，在若干期間內佔領了‘他心’的位置”。²³ 他以明確、極端而略帶誇張的語言強調情感的力量，推重主體情感的原發性、創造性與感染性，確認“情感”是掌握了進入文學的一把入門鑰匙。

1922年11月3日，梁啓超在東南大學文哲會上演講，題目是《屈原研究》，首先把屈原身世大略明白後，他便大聲疾呼要求學生們學習屈原人格與作品，這般的提法無疑是針對廖季平、胡適的逞臆之論而來的，相信屈原作為歷史人

²¹ 梁啓超研究陶淵明，也發現“他是一位纏綿悱惻最多情的人”；研究杜甫，則認定他是“中國文學界寫情聖手”。

²² 梁啓超：《中國韻文裏頭所表現的情感》，載《梁啓超古典文學論著》，頁186。又參見金雅：《梁啓超美學思想研究》（北京：商務印書館，2005年），頁109—111。

²³ 梁啓超：《中國韻文裏頭所表現的情感》，載《梁啓超古典文學論著》，頁186—187。

物的存在,此時他更關注的是作家的情感所形塑的個性與獨創性,欲以此確立屈原的真實。²⁴ 1923 年的《陶淵明》一文裏,梁啓超更明白確立偉大的文學家的作品必須具備兩個要素:第一是“不共”,所謂“不共”就是“作品完全脫離模仿的套調,不是能和別人共有。”;第二是“真”,所謂“真”就是作品“絕無一點矯揉雕飾,把作者的實感,赤裸裸地全盤表現。”不管是作為內質的“真”與作為表現的“不共”,其基石都在“情感”,晚期的梁氏即是以情感之真摯,情感激活出個性,情感對人格之呈現,作為文學真實與價值之所在,達到“移人”的功能。²⁵ 循此,“情感的真實”便取代了“歷史的真實”,而從這個標準出發,由於屈原將主觀感受傾注於創作之中“纏綿悱惻,一往情深”所以成為我國文學史上第一位具有鮮明個性特徵的偉大詩人:“中國文學家的老祖宗,必推屈原。”“欲求表現個性的作品,頭一位就要研究屈原”,因為,“屈原是情感的化身”、“任憑用多大力量的麻藥也麻他不下”。²⁶ 相較於《詩經》“大半不得作者主名,而且篇幅也短”,作者既不為人所重視,也就不會使人發生興趣。演講中的梁啓超從屈原作品中體現的情感演繹他的人格,再從他的人格推演他的作品,這般“闡釋的循環”的研究思路與方法強調個性格印(mark of individuality)與人格特點(trait of personality),便與他前期從“文化地理學”的走“外線”路數顯然大有不同了,也給《楚辭》研究以新的啓示。²⁷

24 《屈原研究》的第一部分裏,梁氏著重考釋屈原的生平經歷,根據的是《史記·屈原賈生列傳》大略推算,又通過排列考釋屈辭中相關地名及描寫景物的辭句,推斷屈原的行迹,但此種考證早在清初蔣驥《山帶閣注楚辭》已有靈活運用,梁氏的考證又顯得疏略不如其審美批評來得鮮明、有特色,可見梁啓超本文的重心不在考證上。

25 梁啓超:《陶淵明》,載《梁啓超古典文學論著》,頁 289—290。

26 梁啓超:《屈原研究》,載《梁啓超古典文學論著》,頁 261、279。作為“頭一位”詩人的意義,在其後的《楚辭》研究中被屢屢提及。譬如林庚於《詩人屈原及其作品》一文說:“屈原的出現……使得詩壇從此出現了詩人,《詩經》時代產生過無數的詩歌,卻沒有方法知道誰是作者,因此也就沒有知名的詩人……從屈原起開始出現了有人全力來寫詩,以一生的思想感情來豐富詩,並且通過詩實現了自己整個的人格。”林庚:《詩人屈原及其作品》(上海:上海古籍出版社,1981 年)。

27 《屈原研究》所提問的:“為什麼會發生這種偉大的文學? 為什麼不發生於別國而獨發生於楚國? 何以屈原能占有這首創的地位?”這個問題早在 1902 年,當梁啓超寫《論中國學術思想變遷之大勢》中便是從“文化地理學”的角度將屈原列為南方學派一個分支的代表人物,聯繫時代與社會背景來考察屈原及其作品。

“人之情感萬端，豈有捨‘忠君愛國’外即無所用其情者。若全書如王注所解，則屈原成爲一虛僞者或鈍根者，而二十五篇悉變爲方頭巾家之政論，更何文學價值之足言。”“後世作者往往不爲文學從事文學，而恒謬託高義於文學以外，皆由誤讀《楚辭》啓之。”²⁸對於情感內涵的重新認識，梁啓超首先張揚《楚辭》是表情的文學作品，“從前並不是沒有文學，但沒有文學的專家”。借用一句品評抒情詩的現代話來說，即是“文學家切身地反映的自我影像”。²⁹據此，梁啓超從崇尚個性的立場揭示屈原矛盾的情感歷程及其特殊人格的形成過程，總結出屈原的個性就是“All or nothing”。“All or nothing”原是易卜生(Henrik Johan Ibsen, 1828—1906)的名言，它的含義就是要整個，不然寧可什麼也沒有。梁啓超比較地指出：“中國人愛講調和，屈原不然，他只有極端。‘我決定要打勝他們，打不勝我就死。’這是屈原人格的立腳點。”³⁰運用“五四”以來廣被時人吸納的弗洛伊德的“心理分析”的新思潮，梁啓超分析屈原“含有兩種矛盾原素：一種是極高寒的理想，一種是極熱烈的感情”。³¹“他一面很達觀天地的無窮，一面很悲憫人生之長勤，這兩種念頭，常常在腦裏轉。”³²在其後發表的《老孔墨以後學派概觀》中，梁氏也有類似的“矛盾”說：“若屈子一面既以其極瑩澈之理性，感‘天地之無窮’，一面又以其極熱烈之情感，念‘民生之長勤’，而於兩者之間，不得所以調和自處……奈何屈子之情感常沸到白熱度……出世之念，轉瞬又憂世之念所厭消矣。”³³故屈原對“現實社會，不是看不開，但是

28 梁啓超：《要籍解題及其讀法》，載《飲冰室專集》，第5冊，頁80。

29 喬伊斯(James Joyce, 1882—1941)對於抒情詩的定義：抒情詩是“藝術家能切身地反映他的自我形象的藝術形式。”見 Alex Preminger, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (New Jersey: Princeton University Press, 1969), 引自蔡英俊：《抒情精神與抒情傳記》，載《中國文化新論·文學篇一·抒情的境界》(臺北：聯經出版公司，1982年)，頁84。

30 梁啓超：《屈原研究》，載《梁啓超古典文學論著》，頁275。

31 同上，頁267—268。

32 同上，頁269。

33 梁啓超：《老孔墨以後學派概觀·屈原》，載《梁啓超全集》(北京：北京出版社，1999年)，第6冊，頁3318。梁啓超喜談屈原個性的矛盾性，與《屈原研究》同年的《中國韻文裏頭所表現的情感》一文，他也指出：“屈原本身有兩種矛盾性，他頭腦很冷，常常探索玄理，想象‘天地之無窮’；他心腸又很熱，常常悲憫爲懷，看不過‘民生之多艱’。”載《梁啓超古典文學論著》，頁245。

捨不得。他的感情極敏銳，別人感不著的苦痛，到他腦筋裏，便同電擊一般”。³⁴梁啟超認為，這就是“**All or nothing**”的精神，也是屈原一生的寫照。屈原這種矛盾境界，梁氏形象地比喻說：“他是一位有潔癖的人為情而死。他是極誠專慮的愛一個人，定要和他結婚。但他卻懸著一種理想的條件，必要在這種條件之下，纔能委身相事。然而他的戀人老不理會他。”“他對於他的戀人，又愛又憎，越憎越愛，兩種矛盾性日日交戰，結果拿自己生命去殉那‘單相思’的愛情。他的戀人是誰？是那個時候的社會。”³⁵他又曾說：“屈子蓋對於世界而失戀者也。彼捧其萬斛愛情以向世界，而竟不見答，無可奈何以身殉之。屈子蓋天下古今唯一之‘情死者’。”³⁶梁氏認為屈原的情感是熱烈的，性格也就趨向極端，與中國人好中庸的國民性最為相反。不僅如此，還拿來與葛得（歌德）《浮士特》相互照，梁啟超認為他們都是“對於萬有的現象和理法懷疑煩悶”，“寫懷疑的思想歷程最惱悶最苦痛處”者，³⁷屈原所以能成為千古獨步的大詩人，道理也正在於此。這樣會通中西的文化通識的論析，確實新穎精深，帶有相當的新的時代氣息。

按照屈原的個性，“異道相安”、“量鑿正柄”是絕對不可能的，那麼，梁氏說：屈原既“不肯遷就”，那就“丟開罷”！“丟開有兩種，一是丟開楚國，二是丟開現社會。”關於前者，“他以為舉世溷濁，到處都是一樣”，“任憑你走遍天涯地角，終究找不著一個可意的人來結婚”，“有哪一處可以說是比‘故宇’強些呢”？故“丟開楚國全是不徹底的理論，不能成立”。而後者即“丟開現社會，確是徹底的辦法。屈原同時的莊周就是這樣，屈原也常常打這個主意”。“他的神識，

³⁴ 梁啟超：《屈原研究》，《梁啟超古典文學論著》，頁 269。

³⁵ 同上，頁 267。講演中他認為《九歌》的《山鬼》是屈原用象徵性筆法描寫自己人格的代表作，梁氏分析說：“若有美術家要畫屈原，把這篇所寫那山鬼的精神抽顯出來，便成絕作。他獨立山上，雲霧在腳底下，用石蘭、杜若種種芳草莊嚴自己，真所謂‘一生兒而愛好是天然’，一點塵都染污他不得。然而他的‘心中風雨’，沒有一時停息，常常向下界‘所思’的人寄他萬斛情愛，那人愛他與否，他都不管。他總說‘君是思我’，不過‘不得問’罷了，不過‘然疑作’罷了。所以他十二時中的意緒，完全在‘雷填填’、‘雨冥冥’、‘風颯颯’、‘木蕭蕭’裏頭過去。”

³⁶ 梁啟超：《老孔墨以後學派概觀·屈原》，載《梁啟超全集》，頁 3319。

³⁷ 梁啟超：《屈原研究》，《梁啟超古典文學論著》，頁 267。

亦往往靠這一條路得些安慰。”故作品中頗多“表現這種理想”的“超現實境界”，“都是從宗教的或哲學的想象力構造出來”。“倘使屈原肯往這方面專做他的精神生活，他的日子原可以過得很舒服，然而不能。”因為“屈原是情感的化身，他對於社會的同情心，常常到沸度，看見衆生苦痛，便和身受一般，‘登高吾不說兮，入下吾不能’（《思美人》），這兩句真是把自己心的狀態全盤揭出”，“他的路於是乎窮了”。³⁸ 最終只能“拿自己生命去殉那‘單相思’的愛情”。³⁹ 梁啓超認為，屈原“最終覺悟到他可以死而且不能不死”。因此，屈原末後只有“這汨羅一跳，把他的作品添出幾倍權威，成就萬劫不磨的生命，永遠和我們相摩相蕩”。⁴⁰ 因此，“研究屈原，應該拿他的自殺做出發點”，“彼兩種矛盾性日日交戰於胸中，結果所產煩悶至於爲自身所不能擔荷而自殺。彼之自殺實其個性最猛烈、最純潔之全部表現。非有此奇特之個性不能產此文學，亦惟以最後一死能使其人格與文學永不死也”。⁴¹ 梁氏認為屈原的《國殤》“雖屬侑神之詞，實亦寫他自己的魄力和身份”。擴而較之，他更把屈原的自殺與西方的道德論相比較，說：“西方的道德論，說凡自殺皆怯懦，依我們看，犯罪的自殺是怯懦，義務的自殺是光榮，匹夫匹婦自經溝瀆的行爲，我們誠然不必推獎他，至於‘志士不忘在溝壑，勇士不忘喪其元’，這有什麼見不得人之處？屈原說的‘定心廣志何畏懼’、‘知死不可讓願勿愛’，這是怯懦的人所能做到的嗎？”⁴² 既以西方的道德論來肯認屈原的自殺，梁啓超還把屈原與羅馬英雄額爾達治武士相類比，用其流暢而帶情感的文筆云“屈原沉汨羅”與額爾達治武士在全國“幾百萬人中最後死的一個人，眼眶承淚，頰唇微笑，右手一劍自刺左臂”的“心事”是一樣的，雕塑出一尊屈原悲壯自沉的雕像。⁴³ “屈原不死！屈原惟自殺故，越發不死。”這是梁啓超得出的獨到結論。梁啓超從情感與個性切入，終使他的論說與前代《楚辭》研究學者只能拿孔子的“詩可以怨”，拿孟

38 同上，頁 279。

39 同上，頁 267。

40 同上，頁 281。

41 梁啓超：《要籍解題及其讀法·楚辭》，《飲冰室專集》，第 5 冊，頁 79—80。

42 梁啓超：《屈原研究》，載《梁啓超古典文學論著》，頁 281。

43 同上，頁 281、272。

子的“《小弁》之怨”來合理屈原的說法不同，⁴⁴體現《楚辭》研究新的美學範式的創構。

“自己腔子裏那一團優美的情感養足了，再用美妙的技術把他表現出來，這纔不辱沒了藝術的價值。”⁴⁵固然真情與藝術價值是成正比的，它對作品的成功有決定意義，但有了這份真情，還要講究表現技術，否則表現出來也會走樣，⁴⁶故“惟自覺用表情法分類以研究舊文學，確是別饒興味”。於是，梁啟超著重研究了韻文表情的五種方法，即“奔迸的”、“迴蕩的”、“蘊藉的”、“浪漫派的”與“寫實派的”。其中“迴蕩”法之下又分作螺旋式、引曼式、堆壘式、哽咽式四個次類，“蘊藉”之下也有亞類。⁴⁷在“迴蕩”與“蘊藉”的表情法兩類中梁啟超皆提到《楚辭》作品作為典型，⁴⁸他說屈原的《離騷》“多半曼聲，很少促節”，是“一種極濃厚的情感蟠結在胸中，像春蠶抽絲一般把他抽出來”，⁴⁹這樣“迴蕩的表情法”，故能盡態極妍。同時，梁啟超又指出《離騷》“篇中許多美人芳草，純屬代數上的符號，他意思別有所指”，乃是“於無可比擬中”，以“極微妙的技能，借極美麗的事物做魂影”，來“比擬”自己“極高尚純潔的美感”與“極濃

44 傳統關於屈原之“怨”的看法，見廖棟樑：《離騷者，小弁之怨——關於屈辭之“怨”的一種解讀》，載《倫理·歷史·藝術：古代楚辭學的建構》（臺北：里仁書局，2008年），頁65—107。也有學者指出這裏有梁啟超之所以要以屈原之極端個性改造中國國民性的文化抱負。

45 梁啟超：《中國韻文裏頭所表現的情感》，載《梁啟超古典文學論著》，頁187。

46 在《晚清兩大家詩鈔題辭》中，梁啟超也說：“固為文學是一種‘技術’，語言文字是一種‘工具’，要善用這工具，纔能有精良的技術；要有精良的技術，纔能將高尚的情感和理想傳達出來。”

47 見梁啟超《中國韻文裏頭所表現的情感》。不僅如此，梁氏還將表情法用圖表形式表示，以具體化。不過，這樣的分類，有如馬睿所分析：“是不够清晰的。首先‘奔迸’、‘迴蕩’和‘蘊藉’是梁氏自己使用的術語，‘象徵’、‘浪漫’和‘寫實’是西方借來的，這兩個系統與其說是並列的關係，不如說是‘你中有我，我中有你’的關係……。其次……在梁氏所講的‘迴蕩’與‘蘊藉’中都有《詩經》‘溫柔敦厚’的成分，而‘溫柔敦厚’以‘迴蕩’的方式表現與以‘蘊藉’的方式表現究竟有何差異，梁氏的區分是不甚分明的。”見馬睿：《從經學到美學：中國近代文論知識話語的嬗變》（成都：四川民族出版社，2002年），頁261。

48 在“迴蕩法”中提到《涉江》、《惜誦》、《哀郢》與《離騷》等篇；在“蘊藉法”則言及《離騷》、《思美人》、《湘夫人》、《少司命》與《湘君》等篇。

49 梁啟超：《中國韻文裏頭所表現的情感》，載《梁啟超古典文學論著》，頁197、194。梁啟超譬喻屈原、宋玉的表情“像一條大蛇，在那裏蟠——蟠——蟠；又像一個極深猛的水源，給大石堵住，在石罅裏頭到處噴迸”，頁198。

溫的情感”，這種“蘊藉的表情法”的“象徵”法，“著墨不多”而“沁人心脾”、“心弦震蕩”。梁啓超說《詩經》“多半是借一事物起興，跟著便拍歸本旨”，而《楚辭》卻不“拍歸本旨”，不知所託，故《楚辭》也是中國文學純象徵派的“開宗”。⁵⁰ 近代以來，隨著“象徵”的舶來，梁啓超算是較少談論象徵手法的學者。這裏的“象徵”——“把所感的對象隱藏過去，另外拿一種事物來做象徵”，其實還只是人們通常所說的“比喻”。

然而，屈辭的可貴乃在“他的情感全含亢奮裏”理當用“奔迸的表情法”卻又出之以“迴蕩”與“蘊藉”的表情，這種特異性與“新境界”，乃是因為有“想象”與“幻構”的技法為中介。梁啓超又引入西方文論的概念認為文學藝術活動中有兩種創作流派：一謂浪漫派，一稱寫實派來解釋。浪漫派的作法是“用想象力構造境界”，“想象力愈豐富愈奇詭愈見精彩”，“把情感提往‘超現實’的方向”。梁啓超極為推崇屈原作品，認為固然“我國古代將這兩派劃然分出門庭的，可以說沒有”，“但我們文學含有浪漫性的自《楚辭》始”。⁵¹ 梁啓超認為文學固要表現實感，“三百篇好的作品都是寫實感”，但能“從想象力中活跳出實感來，纔算極文學之能事”，而屈原就是這樣一位將想象之活躍與情感之真實密切聯繫而又能避免“一瀉無遺”的真詩人。“就這一點論，屈原在文學史的地位，不特前無古人，截到今天止，仍是後無來者。”對被某些人認為無文學性的《天問》，梁啓超也說：“《天問》是純神話文學，把宇宙萬有都賦予了他一種神祕性，活像希臘人思想。”又說《招魂》、《遠遊》、《離騷》、《九歌》等作品“想象力豐富瑰瑋到這樣，何止中國，在世界文學作品中，除了但丁的《神曲》外，恐怕還沒有幾家够得上比較哩”！⁵² 他的作品是“有生命的文學”，屈原則是“情感的化身”。後人沒有屈原那種發自肺腑的真實自然的“劇烈的矛盾性”，便只能“從形式上模仿蹈襲，往往討厭”。今日《楚辭》研究者宣稱屈原是“浪漫詩人”的提法，不妨視為梁啓超浪漫化的抒情主義論述的一種後起

50 同上，頁234—235。所謂“象徵”當指用具體可感的形象表示與之相似或相近的概念、思想或感情，含義較“比喻”深廣。

51 同上，頁251、248、245。

52 梁啓超：《屈原研究》，載《梁啓超古典文學論著》，頁282。

的理論概括。⁵³

誠如學者所指出：

19 世紀 20 世紀之交，在西方當代美學思潮的影響下，中國古典美學與藝術審美的視閥與方法也有了突破。作為一位善於吸收與化合的思想家，梁啟超就是較早吸納運用現代西方心理研究、比較研究等方法，從事具體的審美與批評實踐的一位美學家與批評家。如他在《屈原研究》中運用了心理研究的方法對屈原及其作品進行闡釋評價。他對屈原作品本身內涵的分析所花筆墨不多，而將主要精力放在作品與作家個性的關係上，為我們描畫了一個內心充滿矛盾、個性鮮明強烈、具有滿腔的愛國熱情與遠大的政治抱負的多情多血多才的性情中人的形象，從而提綱挈領，將屈原的人品與作品貫通起來，精闢通透地把握了屈原及其作品的特質。這樣的研究完全不同傳統的局部感悟與評點，確實為中國文學藝術審美與批評帶來了新的視閥。因此，梁啟超的《屈原研究》被某些學者視為“最早全面評價屈原其人及其作品”、“突破前人傳統格局”的新範本，是“楚辭研究史上方法論的一大飛躍”。⁵⁴

三、梁宗岱：象徵的靈境

《屈原》（1941）是梁宗岱替 1941 年在重慶舉行第一屆詩人節撰寫的專論。在自序中引用了雪萊《詩辨》中的一段文字作為開篇：

一切上乘的詩都是無限的。一重又一重的幕盡可以被揭開了，它底真

53 夏曉虹認為梁啟超“對於文學理論最有意義的貢獻，當數‘寫實’與‘理想’（浪漫）兩個概念的確立”，“‘理想’與‘寫實’比之‘詩騷’，顯然已超越了由詞語本義所帶來的限於中國，偏於詩歌的先天制約，而具有較高的理論抽象與概括。”見《梁啟超的文學史研究》，收入王瑤主編：《中國文學研究現代化進程》（北京：北京大學出版社，1996 年），頁 11—12。

54 金雅：《梁啟超美學思想研究》（北京：商務印書館，2005 年），頁 255。

諦最內在的赤裸的美卻永不能暴露出來。一首偉大的詩就是一個永遠洋溢著智慧與歡欣的泉；一個人和一個時代既經汲盡了他們底特殊關係所容許他們分受的它那神聖的流瀉之後，另一個然後又另一個將繼續下去，新的關係永遠發展著，一個不能預見也未經想象的歡欣底源頭。⁵⁵

這段詩性話語確實能够代表梁宗岱的批評觀：肯認了每個歷史中的審美主體詮釋的合理性。

一方面，文本與歷史的對話形成不同時期人們對於文本的不同詮釋；另一方面，作品本身所具有無限的審美意蘊，人們對於作品的闡釋都是一個無限的“近似值”。⁵⁶ 尤值得注意的是，梁宗岱的批評觀：

其中隱藏的內涵既具有黑格爾“絕對精神”的某種影子，更具有神秘主義色彩（“神聖的流瀉”）。當大寫的精神（Esprit）與大寫的詩（Poesie）被某一個詩人的作品極好地代表或暗示之後，這作品便有了“聖書”的地位與精髓，對其詮釋，便是與其交流、對話，又非以某種科學的旗號，去證其偽真：這一態度是神秘主義者的，正如一位神秘主義者在面對他所信仰的神聖的痕迹（聖迹）時，不願產生任何懷疑。而且，如西方著名的神秘主義者們的例子一樣，作為世俗人的神秘主義者竟至於可以直接與上帝交流對話，而不管神聖與世俗、上天與凡塵在質上的不可逾越的鴻溝。⁵⁷

梁宗岱面對屈辭這部“聖書”時便是持這一崇拜立場，所以“和偉大的文藝品接

55 梁宗岱：《屈原》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁207。

56 齊光遠：《梁宗岱美學思想研究》（遼寧大學文藝學博士論文，2008年），頁109。

57 董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》（北京：文津出版社，2005年），頁203。這種神秘主義也體現在梁宗岱的詩作中，《晚禱》常見有宗教的語彙：祈禱、懺悔、感恩、贊美、虔誠等等關於神恩的頌讚。

觸是用不著媒介的”，⁵⁸只要“直接叩問作品”即可，本此在開篇他便擺明了自己與那些“走外線的路”的學者不同，梁宗岱批評：

二十年來的文壇甚或一般學術界差不多全給這種考證所壟斷。試打開一部文學史、詩史或詩人評傳，至少十分之七的篇幅專為繁徵博引以證明某作家之存在與否，某些作品之真偽和先後，十之二則為所援引的原作和一些不相干的詩句所占，而直接和作品底藝術價值有關的不及十之一——更無論揭發那些偉大作品底內在的，最深沉的意義了。

不幸大多數都把手段看作目的，把理解底初步當作欣賞和批評底終點；而又自負不凡，存著務必獨具只眼的成見，以譏誚調侃古人為能；或者，尤甚的，本來毫無理解，又不甘寂寞以自貶“權威”的地位，遂不惜旁逸斜出，標新立異，或穿鑿附會，或抹煞一切，以聳動觀聽。結果便是站在一個偉大作家或一件偉大作品之前，不獨不求所以登堂入室，連門戶底方向也沒有認清楚，而只在四周兜圈子，或掇拾一兩片破磚碎瓦，以極薄弱的證據，作輕率的論斷，便自詡盡研究的能事。我並非在打譬喻。胡適之先生底《讀楚辭》和《廬山游記》是這類批評方法或態度所產生的傑作。⁵⁹

於是梁宗岱痛批“屈原否定論”的學者，“緊步著西洋少數淺薄的批評者否認荷馬底後塵而否認屈原底存在。”“這種毫無根據，或只根據個人底野心——一種要驚世駭俗的企圖——的謬見，自然不值識者一笑。一些文學史家對於屈原作品之否認，他們底意見那麼新穎，態度那麼肯定，理由又似乎那麼井井

58 梁宗岱：《屈原》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁208。這種“無媒介”性，董強便分析說：“正如神祕主義者在與上帝的接觸中，可以無媒介，因為神祕主義者本身就是媒介——為梁宗岱的態度定下了基調：本身就是媒介，本身就是聖書的直接闡釋者。”見《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁203。

59 梁宗岱：《屈原》，《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁208。固然對持“屈原否定論”的胡適《讀楚辭》加以冷嘲熱諷，對於“走外線的路”的肯定屈原學者，如陸侃如的《屈原》，他也批評說：“我和屈原第一次接觸還是三十年前的事……我買了一本新出版的《屈原》（它底作者後來成為一部淵博的詩史底著者）。誰知，出乎意料之外，我所得的只是失望和反感！我那時便深信，如果我自己對屈原只一知半解，那部書卻充滿了曲解誤解。”頁209。

有條,卻頗得一部份人底信仰和另一部份人懾服:在這裏略加討論或者不是多餘的。”職是,梁氏認為屈原所以被剝奪他大部分作品底所有權,不外基於:首先,“某些作品應該是某作品底範本,如果連前者也和後者一樣同屬一個作家,這作家底來歷便像從天掉下來一樣不可解”;其次,“某篇底風格或結構和其餘的不同或某幾篇太歧異,決不能出自一個作家底手;作者在其他作品裏從沒有表現過同樣的思想,或這思想和作者底心境不切合”;第三,某些作品太簡潔太成熟,決非那時代所能產生;文學史上沒有這樣的例子,或歷史上其他例子不符等等理由。梁宗岱說:“除了我們很容易指出它們歷史上的不準確外,我們只要稍加思索,便會知道全建立在這默契的臆斷上:藝術底創造既完全受外力支配,心靈底活動也只是單方面的。依照這臆斷,一個作家心情底動態,思想技巧底進展,完全是直線的:沒有紆迴,沒有起伏,沒有躊躇,更別說紛亂和變化,矛盾和衝突了。”何況屈原,“他放逐後的詩差不多每篇都是一串內心衝突底爆發,一串精誠和憂憤,熱望和悔恨,怨艾和哀訴,眷戀和幻滅底結晶”。何況屈原,在“當一個詩只有短章促節,只宜於表現比較單純或率直,雖然有時很強烈的情感的時代,一手創立了一種幽咽回蕩,委婉多姿的詩體;並且把這詩體提到一個那麼卓絕那麼渾成的程度。”⁶⁰梁宗岱堅信“一個作家之所以成為作家,不在他的生平和事迹,而完全在他的作品”,作品是“評判一切藝術家的主要,或許唯一的標準”。他將自己的研究定位為“走內線的路”。這種“崇拜”的“走內線的路”,一方面有助於藝術的感知與瞭解,審美趣味的確被激發和提升;但另一方面,這種崇拜也免不了會造成對文本任意性拔高的闡釋,甚至使其藝術文本神秘化和至尊化的弊端。梁宗岱的批評被讚美或指責,都在於此。

屈原是矛盾的、屈原是衝突的,這個說法梁啓超已經提出了,有了梁啓超的鋪墊,梁宗岱對屈原矛盾心態的體認,是所有的“矛盾”與“衝突”必須被收攝在一個“發展的整體”的“最完全”上,這是梁宗岱所強調的。也正如此,梁宗岱

60 以上引文俱見梁宗岱:《屈原》,《梁宗岱文集Ⅱ:評論卷》,頁213—215。

認為批評是一種“體驗”、“追體驗”過程，⁶¹他說：

一件成功的文藝作品第一個條件是能够自立和自足，就是說，能够離開一切外來的考慮如作者底時代身世和環境等在適當的讀者心裏引起相當的感應。它應該是作者底心靈和個性那麼完全的寫照，他所處的時代和社會那麼忠實的反映，以致一個敏銳的讀者不獨可以從那裏面認識作者的人格，態度，和信仰，並且可以重織他的靈魂活動的過程和背景——如其不是外在生活的痕迹。所以我以為一切最上乘的詩都是最完全的詩，就是說，同時是作者的人生觀、宇宙觀、藝術觀底顯或隱的表現，能够同時滿足讀者的官能和理智，情感和意志的需要的。⁶²

既然“最上乘的詩都是最完全的詩”，同時又是“作者的心靈和個性那麼完全的寫照”，所以，作品“能够自立和自足”，“能够同時滿足讀者的官能和理智，情感和意志的需要”。那麼，“正如許多物質或天體的現象只在顯微鏡或望遠鏡審視下纔顯露：最高，因而最深微的精神活動也需要我們意識的更大的努力與集中纔能發現。而一首詩或一件藝術品的偉大與永久，卻和它蘊含或啓示的精神活動的高深，精微，與茂密成正比例的”。⁶³ 從此，批評家的任務便在闡發偉

61 “追體驗”一詞，借用徐復觀的說法，他在對李商隱《錦瑟》的研究中提出了“追體驗”的方法，可以印證梁宗岱的看法。徐復觀說：“讀者與作者之間，不論在感情與理解方面，都有其可以相通的平面；因此，我們對每一作品，一經讀過、看過後，立刻可以成立一種解釋。但讀者與一個偉大作者所生活的世界，並不是平面的，而實是立體的世界。於是，讀者在此立體世界中只會佔到某一平面；而偉大的作者，卻會從平面中層層上透，透到我們平日所不曾到達的立體中的上層去了。因此，我們對一個偉大詩人的成功作品，最初成立的解釋，若不懷成見，而肯再反復讀下去，便會感到有所不足；即是越讀越感到作品對自己所呈現出的氣氛、情調，不斷地溢出於自己原來所作的解釋之外、之上。在不斷地體會、欣賞中，作品會把我們導入向更廣更深的意境裏面去，這便是讀者與作者，在立體世界中的距離，不斷地在縮小，最後可能站在與作者相同的水平，相同的情境，以創作此詩時的心來讀它，此之謂‘追體驗’。在‘追體驗’中所作的解釋，纔是能把握住詩之所以為詩的解釋。”徐復觀：《環繞李義山〈錦瑟〉詩的諸問題》，載徐復觀：《中國文學論集（增補三版）》（臺北：臺灣學生書局，1976年），頁254。

62 梁宗岱：《屈原》，《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁209。

63 梁宗岱：《談詩》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁88—89。

大的詩所“蘊含或啓示的精神活動的高深、精微，與茂密”，不僅僅只是表象上的沒有過濾結晶之矛盾與衝突，並且與之共鳴，純化深化讀者之心。故而，梁宗岱說他的《屈原》是自己的心靈與屈原的心靈“直接交流”所“激出的浪花”，是自己運用“想象力”，從作品所展示的“詩人心靈底演變，藝術的進展”來領會這位大詩人所給我們的“光明的啓示”。“文藝底欣賞是讀者與作者間精神底交流與密契：讀者底靈魂自鑒於作者靈魂底鏡裏。”⁶⁴通過這種創作主體與審美主體的心靈共鳴，梁宗岱相信屈原自身的“發展整體性”纔得以呈現，總之審美者本人在辨認、把捉和揣摩作品的同時，隨著自身“視域底廣博和深遠”，將進一步體驗出屈原心靈意象的“完整和一貫”。這一“發展的整體性”的強調，董強說：“隱藏的現代性不可忽視，因為它把讀者的能動性充分地考慮了進去。”⁶⁵

“這些作品，在我們文學史權威底手裏變得東鱗西爪、支離破碎的，在我巡禮底盡頭竟顯得一貫而且完整。”總之，梁宗岱如是說的理由是他要進一步看出一位作家作為個性的完整性與純粹性，而不僅僅是梁任公所說的“矛盾性”而已。並且這些完整、純粹又與讀者的深層閱讀緊緊聯繫在一起，“摒除一切生硬空洞的公式”，“直接叩問作品”。在《屈原》中，梁宗岱的“主觀性”以及對作品的“文本性”的強調，證明了他與西方文學批評界的平行，甚至超前，無疑具有很強的理論前瞻性。緣此，梁宗岱“重織”屈原“靈魂活動底過程和背景”，而不僅僅是“外在生活的痕迹”。《屈原》的處理方式有二：（1）中西詩學比較；（2）詩人心靈演變的考察。下面，先談第一點。

早在《李白與哥德》（1934）中，梁宗岱即說：

⁶⁴ 同上，頁88。

⁶⁵ 董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁204。回頭審視傳統的《楚辭》研究，“屈原”代表的就是一種品性，一種精神，和一種命運，這些東西讓他們起了共鳴，自然對存在處境相若的後代知識人產生重大的影響，故而《楚辭》研究不僅是一種學問的鑽研，並且是文人思想感情的表現與發洩，衆多的研究者，無論考其文字，訂其音韻，或闡發思想，揭其微義，皆非單純的興趣所致，實有著審美情趣或思想情感共振的因素。循此，《楚辭》研究在詮釋目的上，表現出以“章句訓解”來探求屈原本意的同時，又常以之反照自身揭明自己的情志，顏崑陽稱此“互為主體”的詮釋為“情志批評”。參見顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》（臺北：學生書局，1991年）。

我們泛覽中外詩的時候，常常從某個中國詩人聯想到某個外國詩人，或從某個外國詩人聯想到某個中國詩人，因而在我們心中起了種種的比較——時代，地位，生活，或思想與風格。這比較或許全是主觀的，但同時也出於自然而然。屈原與但丁，杜甫與蕭伯納，姜白石與馬拉美，陶淵明之一方面與白仁斯(R. Burns)，另一方面與華茲活斯，和哥德的《浮士德》與曹雪芹的《紅樓夢》……他們底關係似乎都不止出於一時偶然的幻想。⁶⁶

Harold Bloom 曾經說：“使一個文學作品贏得經典地位的原則特質，乃是一種特異性(strangeness)。”⁶⁷而“特異性”便是由比較中見出。這種比較視野與眼界當然與梁宗岱留學有直接的關係，也是那個時代學人的共同風氣。早先的《詩與真》(一、二集)中，梁宗岱已經多次對文學史的巨人進行平行比較研究，但不管是哥德與李白、馬拉美與姜白石、孔子與赫拉克利特等等，往往僅聚焦於一點，文章的長度也不允許其展開。但將屈原與但丁的比較則不然，“使得作者具有了一個博大的視野和有效的參照體系，從而在為屈原立起的這面異國的巨大的鏡子內，折射出了那些僅僅囿於屈原作品中的人永遠看不到的新的精神內涵”。⁶⁸自然這又絕非梁啟超簡單的即興式比較所能比的。梁宗岱說：“在世界的詩史上，再沒有兩個像屈原和但丁那麼不可相信地酷肖，像他們無論在時代、命運、藝術和造詣，都幾乎那麼無獨有偶的。”首先，梁宗岱從“生活、遭遇和歷史地位”比較兩位詩人的共通性：

像一對隔著世紀和重洋在同一顆星——大概是土星罷——誕生的孖生

66 梁宗岱：《李白與哥德》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁101。

67 Harold Bloom, *The Western Canon* (New York, 1994), p. 4. 中譯本翻譯 strangeness 為“殊異性”。見高志仁譯：《西方正典》(臺北：立緒文化事業有限公司，1998年)，頁4。

68 董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁205—206。在《屈原》中，梁宗岱回憶說：“我和屈原第一次的接觸還是二十年前的事情，正當我從舊制中學二年級升入三年級那年的暑假。恰巧那時候我從一位英文教員底書架上找到一本美國詩人郎佛羅翻譯的但丁《神曲》。……這兩位難懂的大詩人遂成為我那個暑假的熱烈的雖然只是一知半解的伴侶。”《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁209。

子,他們同是處在國家多難之秋,同樣地鞠躬盡瘁爲國努力,但不幸都“忠而被謗,信而見疑”,放逐流亡於外。放逐後二者又都把他們全副精力轉向文學,把他們全靈魂——他們的忠貞、他們的義憤、他們的侘傺、他們的悵望——灌注到他們的作品裏,鑄爲光明的偉詞,像崢嶸的絕峰般崛起於兩國詩的高原,從那裏流出兩道源源不竭的洪流灌溉著兩國綿延的詩史,供給兩個民族——不,我們簡直可以說是全人類——底精神飲料。⁶⁹

這正是梁宗岱對楚辭——中國文學在世界文化中的地位的確認。其次,從內部——主題、體裁、風格等作比較,梁宗岱得出如下的共通結論:第一,他們的傑作《離騷》和《神曲》的題旨或思想,“都可以說是一種追求理想的歷程,這理想又都以女性爲象徵”。第二,兩者的形式“卻多少是自傳體。一種寡言式的自傳,雖然一個抒情的成分多於敘事,一個敘事多於抒情”。第三,兩者的思想淵源“都是當代一切學術思想的總和,一個把歐洲中世紀的神學、哲學、騎士的愛,甚至回教的傳說熔爲一爐;一個則反映著當代儒家、道家、陰陽家的人生觀、宇宙觀和宗教信仰”。第四,從藝術造詣言,“如果在歐洲莎士比亞給我們以人類熱情的最大寬容,但丁給我們這熱情的最高與最深;在中國則表現最廣博的人性是杜甫,把我們的靈魂境域提到最高又掘到最深的卻是屈原”。第五,從接受史言,“兩者都分受一切變爲民族經典的偉大作品的共同命運:被後來的專門學者和考據家們穿鑿附會和肢解”。梁宗岱這裏說的“民族經典”一詞出現在40年代初期的文化語境中頗有意味,體現了他在中西比較中重建中國傳統的努力,一如李長之的“迎接中國的文藝復興”,這自然涉及深層的文化認同的需求。⁷⁰

在對兩位詩人的總體性比較之後,梁宗岱還對他們各自代表作——《離騷》和《神曲》的共通點進行了比較。他認爲:“貫徹著《離騷》全詩的,像貫徹著全部《神曲》的一樣,是一種象徵主義。在這象徵主義裏,我們理智底最抽象

69 梁宗岱:《屈原》,《梁宗岱文集Ⅱ:評論卷》,頁212。

70 見梁宗岱:《非古復古與科學精神》(1942年)一文。又參見陳太勝:《梁宗岱與中國象徵主義詩學》(北京:北京師範大學出版社,2004年),頁188。

的理想化爲最深切最實在的經驗，我們只在清明的意識的瞬間瞥見的遙遙宇宙變爲近在咫尺的現實世界。”在梁宗岱看來，他們之所以能有這種象徵境界，關鍵在於依賴“一種特殊的也可以說最高的擬人法”，這是：“一種把最抽象的觀念和最具體的現實大膽地混合爲一的擬人法。”“這擬人法即在近代歐洲的詩裏也很難遇見；運用得神妙的，據我所知，恐怕就只有但丁底《神曲》。”梁宗岱用著文采飛揚、熱情洋溢的詩筆形容：

因爲普通一般擬人，只是給抽象的觀念或德性穿上人底衣服，或把抽象的意義附加在形體上面，而並非實實在在地把思想和活人聯成一片：所以是無生氣，無血肉的。但丁和我們底屈原（這是多麼巧的偶合！）卻完全兩樣了，他們極認真嚴肅地把他們對於他們理想的愛和他們對於女人的愛合體：但丁頌揚他底貝雅特麗琪的時候同時即是讚美他對於哲學或神學的愛，屈原歌唱他底美人芳草時亦即是發揚他那忠君愛國的一片赤誠。或者，較準確點，集中在他們靈魂的忘形的狂熱裏，一切經驗，無論是理智的感官的或本能的，都融成一刻單獨的經驗，一個不可分解的詩的直覺。結果便是一片融洽無間的延續或連貫：感覺、想象和觀照；過去、現在和未來，全融混在一個完整的系統，一個和諧的整體裏，匯合爲一朵清明熱烈的意識火焰。所以《離騷》和《神曲》一樣，是一個完全的心靈底完全的表現——這心靈從忠君愛國這觀念所看見的美實不亞於美人芳草所呈現給它的美，而且，由於一種神秘的精神作用，這兩種美，對於它，不獨不相悖並且是水乳般交融的。所以這兩部崇高的詩，《離騷》和《神曲》，所傳達給我們的，並非生命底片面或頃刻，而是全部生命底洞見；因爲在它們裏面，有時甚至於在它們底一節或一句詩裏面，生命底變幻無窮的品質——顏色芳香和聲音，悲歡喜懼和禍福——透過詩人底白熱的創造力，完全集中在一個單獨的光明啓示上像在一個焦點上了。⁷¹

71 以上引文俱見梁宗岱：《屈原》，《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁236—237。

所謂“普通一般擬人”，或許所指的即是如梁啟超稱許《離騷》美人芳草為象徵的“蘊藉表情法”。對梁宗岱言那只是“給抽象的觀念或德性穿上人底衣服”的“比擬”而已，還算不上“象徵”。與“一般擬人”不同，梁宗岱要稱“最高的擬人法”，是因為達到“思與詩的高度統一”，是將“思想與詩人聯成一片”的心靈境界。梁宗岱認為，屈原的《離騷》和但丁的《神曲》都是“最高擬人法”的代表作品。借用較早的《象徵主義》(1934)的說法：“它所賦形的、蘊藏的，不是興味索然的抽象觀念，而是豐富、複雜、深邃、真實的靈境。”⁷²試將《九章》和《離騷》比較，梁宗岱即云“《九章》裏有著不少枝節的或者詳細的事實底直敘”，但“對於詩的藝術，卻是極大的失敗，因為詩不是描寫，當然更不是日記，而是最精微的化煉和蒸餾。我們從《九章》轉到《離騷》第一個愉快的印象便是……代以一種空靈的象徵的抒寫”。⁷³跟在《詩與真》中的《象徵主義》一文相比，《屈原》尤突出了一個概念，那就是個人“經驗”。早在《論詩》(1931)一文中，梁宗岱譯出里爾克《勃列格底隨筆》的名言：“詩不像大眾所想象，徒是情感(這是我們很早就有了的)而是經驗。”⁷⁴把即物興發的情緒拓展為“經驗”、“美感經驗”。吾人知道，即使是親身經歷的情感，如不經過自我“意識”和“記憶”保存與內化，就不能形成經驗材料，也就不再是經驗。因為是“經驗”，其材料、結構與價值形成，借用高友工的分析，就有了“同一、等值”和“延續、傳移”

72 梁宗岱：《象徵主義》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁67。梁宗岱拿《山鬼》和《橘頌》比較，說：“在這兩首詩裏，我們知道，詩人都是以物自況的：詩人咏橘，和咏山鬼一樣，同時就是咏他自己。可是如果依照我上面底解釋，我們會同意《橘頌》是寓言，《山鬼》是象徵。為什麼呢？最大的區別，就是前者是限制我們底想象的，後者卻激發我們底想象。前者詩人把自己抽象的品性和德性附加在橘樹上面，因而它底含義有限而易盡。後者卻不然。詩人和山鬼移動於一種靈幻飄渺的氛圍中，撲朔迷離，我們底理解力雖不能清清楚楚地劃下它底含義和表象底範圍，我們底想象和感覺已經給它底色彩和音樂底美妙浸潤和滲透了。”《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁68。

73 梁宗岱：《屈原》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁233。

74 關於“經驗”，梁宗岱翻譯里爾克的說法：“可是單有記憶猶未足，還要能够忘記它們，當它們太擁擠的時候；還要有很大的忍耐去期待它們回來。因為記憶本身還不是這個，必要等到它們變成我們底血液，眼色和姿勢了，等到它們沒有了名字而且不能別於我們自己了，那麼，然後可以希望在極難得的頃刻，在它們當中伸出一句詩底頭一個字來。”見《論詩》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁29。

的過程與功能了。⁷⁵ 如此，美感經驗本身又呈現為多層次的建構，其生成和展開自有一個不斷發展與深化的過程。“經驗”一義極大地深化了屈原生命體驗的“情感”，而“經驗”融合在“詩的直覺”中，賦形成藝術世界的“融洽無間的延續或連貫”、“完整的系統”、“和諧的整體”，這就是他所謂“象徵的靈境”。所以，《離騷》和《神曲》都是“崇高的詩”，即是藉由“象徵的靈境”而達到的。如此地論述，顯然較之梁啟超說屈原既有“奔迸的表情法”卻又出之以“迴蕩”與“蘊藉”的“崇高”美感要來得深入，既避免了抒情的汨濫無歸，又張揚抒情的精心造藝，詩歌的經典厚度也隨之增加，同時也純化、深化讀者的心。平行研究中，除見其相同，梁宗岱還要揭明其相異，申明其“民族經典”的說法。他指明《離騷》和《神曲》有三點區別：第一，從詩的表現情感言，《離騷》是“清明多於熱烈”，而《神曲》則“熱烈多於清明”；第二，從詩的表現方式論，《離騷》是“宇宙的抒情詩”，《神曲》是“個人的紀事詩”；第三，從詩的韻律看，《離騷》是“四句一轉的盤旋體”，《神曲》是“三行一頓的連鎖體”。⁷⁶ 這裏，紀事詩（epic）與抒情詩（lyric）的說法，董強認為“梁宗岱不可能不知道這一劃分在美學史上的意義”，“因此在將屈原與但丁運用黑格爾式的區分而進行對立統一的比較的時，很難說，在梁宗岱的心目中，不存在著屈原的作品甚至高於但丁，或者從歷史的角度來看具有某種超越的想法”。⁷⁷

本於《象徵主義》裏的“契合”和“感通”的論點，梁宗岱在《屈原》中除以屈原/但丁的比較為主幹外，又添入了諸多輔助性的比較，提升比較的廣度與深

75 高友工：《文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋》，載高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2004年），頁68—89。

76 梁宗岱：《屈原》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁237。朱熹《楚辭集注》便是將全詩按四句一章注釋，並且注意句的起承之妙。陳太勝歸納梁宗岱論《離騷》和《神曲》的區別時，誤將《離騷》置為“三行一頓的連鎖體”，而《神曲》為“四句一轉的盤旋體”。見《梁宗岱與中國象徵性主義詩學》，頁201。

77 董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》，頁207。董強的意思是指在黑格爾《美學》中“敘事詩”與“抒情詩”的劃分，乃“具有時間上的意義：史詩代表的是‘一個民族的天真的意識的表達’，而抒情詩代表的，則是‘一個個體精神，在發展的同時，脫離出一個民族的思想與生活’。抒情詩的個人性代表了一種新的境界”。

度。有出現但丁/莎士比亞/屈原/杜甫這一四方的參照,⁷⁸也有屈原和荷馬、蒙田的比觀,⁷⁹甚至屈原和孔子、蘇格拉底、耶穌、釋迦牟尼並列,⁸⁰還有屈原和丁尼生、惠特曼同行,⁸¹以及在梁宗岱體系中成為一生之參照的瓦雷里(梁譯梵樂希)等等。值得注意的是,這一比較體系,不僅在文學之內,也旁涉音樂、繪畫的跨文類。⁸²總之,比較文學使得梁宗岱具有了博大的視野,從而在為屈原豎立起的這面異國的巨大鏡子內,力圖在互證、互釋中把握、凸顯出了那些僅僅囿於屈原作品中的人永遠看不到的新的內涵。

比較詩學的“橫廣”平行研究之外,梁宗岱更從屈原的代表作品切入,“縱深”剖析“作品所展示的詩人心靈的演變,藝術的進展”。他根據屈原“在不同的人生階段的審美意識的發展變化來考察其審美意象的生成過程及外在的藝術表現”⁸³,最後描繪出屈原的詩的一生。梁宗岱劃分屈原的寫作年代為四個階段:

第一階段:代表作是《九歌》。梁宗岱認為“《九歌》裏流動著的正是一個朦朧的青春的夢,一個對於真摯、光明、芳菲或忠實的憧憬”。⁸⁴但和《詩經·鄭風·野有蔓草》相比,“基本的情感反應或許也是一樣的”,不過,“《九歌》所

78 梁宗岱說:“如果在歐洲莎士比亞給我們以人類熱情底最大寬度,但丁給我們這熱情底最高與最深;在中國則表現最廣的人性是杜甫,把我們底靈魂境域提到最高又掘到最深的卻是屈原。”《屈原》,頁212—213。

79 梁宗岱說:“把這詩體提到一個那麼卓絕那麼渾成的程度,使我們不得不承認(這是我們底羞慚,也是我們底驕傲!)他和荷馬、但丁、蒙田共同證實了文學史上這似乎武斷的現象:最初同時也是最偉大的。”《屈原》,頁215。

80 梁宗岱說:“屈原底命運其實就是一切先知先覺——孔子、蘇格拉底、耶穌、釋迦牟尼——底命運。他只缺乏他們底寧靜和寬容。”《屈原》,頁220。

81 梁宗岱論《天問》一詩,說:“我們想起英國詩人丁尼生底《牆罅里的花》或美國惠特曼底《草葉》。”《屈原》,頁221。

82 梁宗岱說:“這篇文章便是我底心靈和這位(其實我應該說兩位,因為從始但丁底影子便陪著我們像一支樂曲底低音伴奏)大詩人底心靈直接交流所激出的浪花。”《屈原》,頁210;“我們在《九歌》裏,正如在文藝復興時代意大利底大師們底杰作(譬如,波狄且里底《聖女像》)裏,感到那麼高度的形神無間的和諧。”《屈原》,頁219。

83 四個階段的劃分,參考齊光遠:《梁宗岱美學思想研究》,頁113—118。

84 與傳統《楚辭》學認知不同,王逸說:“屈原放逐,竄伏其域,懷憂苦毒,愁思沸鬱。出見俗人祭祀之禮,歌舞之樂,其辭鄙陋,因為作《九歌》之曲。”朱熹亦然,皆將《九歌》歸類於貶謫後的作品。

帶來的，又不僅是一根草，一股清新而已。它們本身就是一座幽林，或驟然降臨在這幽林的春天——一座熱帶的幽林裏的春天，蓬勃、蓊鬱、明媚。而當我們在那裏流連的時候，詩人熱烘烘的靈魂底溫情和惆悵，低迴和幽思，從每句婉麗的詩透出來直沁我們肺腑，像一縷從不知方向的林花透出來的朦朧清冽的溫馨一樣”。用這些熱情的詩筆去描繪《九歌》的“從每句婉麗的詩”所“透出來的朦朧清冽的溫馨”，正是“詩人爲自己創造的詩體，一種溫婉，雋逸，秀勁的詩體，又適足以把他靈魂裏這些最微妙最深秘的震蕩恰如其分地度給我們”。⁸⁵這一說法，背後有著梁宗岱的“純詩”概念。“所謂純詩，便是摒除了一切客觀的寫景、敘事、說理以至感傷的情調，而純粹憑藉那構成它底形體的元素——音樂的色彩——產生一種符咒似的暗示力，以喚起我們感官與想象底感應，而超度我們底靈魂到一種神游物表的光明極樂的境域。”“它底本身底音韻和色彩底密切混合便是它底固有的存在理由。”⁸⁶《九歌》正因為其本身適切擅長的“原素”與體式，成爲“比現世更純粹”的象徵的靈境，纔能較之《野有蔓草》更具生命力和藝術魅力。在比較《九歌》與《離騷》時，梁宗岱指出：“從純詩底觀點而言，《九歌》底造詣，不獨超前絕後，並且超過屈原自己的《離騷》。”因為《九歌》是楚辭體詩化程度最高的形式：“達到了婉約美妙的表現，又蘊藉高潔的情感，具有完整無瑕的造詣。”幾乎可視爲抒情美學的極致表現。然而青春的性靈只是屈原的心靈歷史中的短暫階段，隨著“《九歌》青春之夢的破碎了，醒來的是一個充滿了懷疑和深究窮詰的思想世界：《天問》”。

梁宗岱認爲《天問》是屈原人生的第二階段的表現。梁宗岱說，有人認爲《天問》是屈原暮年所作，⁸⁷理由是“他底最深刻的疑問是‘登立爲帝，執道尙之’”，顯然這是不瞭解人的頭腦與心靈的區別，梁宗岱說“登立爲帝，執道尙

⁸⁵ 以上評論《九歌》的引文，俱見梁宗岱：《屈原》，《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁216—218。

⁸⁶ 梁宗岱：《談詩》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁87。梁宗岱說：“一首最上乘的詩所傳達的不是一些凝固的抽象觀念，亦不是單純的明確的情感，而是一些情與思未分化之前的複雜的經驗或靈境。”

⁸⁷ 王逸謂：“屈原放逐，憂心愁悴，徬徨山澤，經歷陵陵。嗟號旻旻，仰天歎息。見楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦瑋儵倏，及古賢聖怪物行事。”是漢代以降大體都認爲《天問》爲放逐江南之作。

之”的疑問,固然體現了對君主的懷疑,從這個疑問出發來推斷這是屈原思想所經歷的最後一刻雖然是有道理的,但是“從心理的觀念,或者,較準確點,從情感底觀點而言,則反應最猛烈的是最初受打擊的時候,正如水初出峽時怒濤洶湧、雪花亂濺,到了水勢愈深,便漸漸平靜下來一樣”。“因為《天問》裏許多疑問,要獲得終極的解答,不獨屈原當時的智識做不到,就是二千年後的我們也只好嚥口結口。”⁸⁸因此,屈原必然會從對宇宙問題的追問回到對自身的省察:“道思作頌,聊以自救。”於是屈原的人生來到第三階段,梁宗岱把屈原由《天問》到《九章》的創作心理和轉變視為由外向內,由詰問外物到詰問自身的轉變。

在這第三階段時,屈原的精神狀態是“憂思惛愒”與“光明寧靜”的交錯,也因此,《九章》的藝術成就在整體上不如《九歌》,因為後者所表現的世界是最貞潔的性靈,是純金,“根本就屬於詩的世界”,而前者則夾著未經純化了的“經驗”、“學問”和“思想”,“這無疑地可以擴大詩底領域,但這些都是比較上不肯受詩藝底支配的”。在《九章》裏,“屈原顯然還沒有獲得這對於新材料的無上的駕御和控制”。因而大部分作品體現出的是“凌亂的節次、雜沓的章法”,“尤嚴重的、教訓式的議論和乾燥無味的史事平列或夾雜在高亢或淒惻動人詩句中,有時甚至於把它們淹沒了”。梁宗岱認為這本屬散文表達的方式,硬由詩歌來表現是不宜的,那樣,詩會失去了自己的本質與文體特徵。這種說法,仍是梁宗岱的“純詩”認知。與此同時,梁宗岱還是肯定了《九章》在屈原個人詩體發展上的三個成就:首先,他創造出一種最長且較富於彈性和跌蕩的詩行;其次,在《悲回風》,“我們感到一種特異的音節,一種飄風似的嗚咽,有如交響樂裏那忽隱忽現卻無時不在的基調,籠罩或陪伴著全篇”。“這連翩不絕的雙聲,這平排或交錯的諧音和疊調,似乎都不是出於偶然,都告訴我們詩人正竭力去開拓他的工具的音樂性——去盡量利用文字音義間的微妙關係,以期更入微地傳達他的心聲和外界音容的呼應和交感。”第三,當詩人內心波湧的思潮漸漸平息下來,《涉江》、《抽思》和《懷沙》三篇,梁宗岱發現另一種新的較短的詩

88 以上評論《天問》的引文俱見梁宗岱:《屈原》,載《梁宗岱文集Ⅱ:評論卷》,頁221—224。

行出場了，這種詩行將“兮”由句中移向句尾：“由於‘兮’字這特殊地位，這詩行沒有其他詩行的搖曳和蕩漾，沒有那麼婉轉和感慨；卻增加了明確和堅定，比較宜於表達沈著寧靜的沈思：定心廣志，余何懼兮！知死不可讓，願勿愛兮！”⁸⁹至於《九章》中的《橘頌》，梁宗岱也不以傳統視“它是少作”為然，因為“從《涉江》或《悲回風》轉到《橘頌》的時候，我們彷彿在一個驚濤駭浪的黑水洋航駛後忽然揚帆於風日流利的碧海”，“它底表現多麼簡煉，多麼整潔，又多麼含蓄：正是絢爛之極歸於平淡的明證”。至於在那樣“陰鬱波動的心境”的第三階段，“怎麼能夠產生這樣清明靜謐的詩呢”？梁宗岱從心理辨證角度去解釋：“在黑暗中渴慕光明，愁苦中憧憬快樂，更是心靈上迫切的需要。”他舉歌德的說法：“最能欣賞地中海底風光的，不是那據有地中海的法蘭西人和意大利人，而是那些生活和思想都長期浸在幽暗或朦朧裏的日爾曼人。”⁹⁰顯然這些對待的形式要素的討論總是建立在詩人表達的情感以及氣質、個性上，梁宗岱揭明表情藝術和詩歌體制與人生經歷之間的內在聯繫，概括出什麼樣的詩體適合什麼樣的情感表現。第三階段中固然充滿了矛盾，然而，隨著經驗的增長、思想的成熟以及藝術技巧的提高，他的《離騷》達到了藝術的高峰，⁹¹是詩人“畢生的經驗和夢想、悵望和創造的結晶或昇華”，他所代表的不是詩人的“一段生命”而已，更是預告“整個生命”、“全部生命底洞見”。儘管從“純詩”的立場言，《離騷》也許遜《九歌》一籌，但他還是說《離騷》“是中國甚或世界詩史上的最偉大的一首”，那是因為除了“最優美的情緒和最完美最純粹的表現”外，還要“有更廣博更繁複更深刻的內容”。這一內容，包含了“作者對人性的深澈的瞭解，對於人類景況的博大的同情，和一種要把這世界從萬劫中救回來的作者的意志，或一種對於那可以堅定和提高我們和這溷濁的塵世底關係，撫慰或激勵我們在裏面生活的真理的啓示”。而《離騷》正因此而作了“最情致的化煉

89 以上評論《九章》的引文俱見梁宗岱：《屈原》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁224—230。

90 李長之評論曰：“從來人對於《橘頌》的讚賞，可說沒有這樣深刻、盡致，而又不失卻美的。”《梁宗岱〈屈原〉》，載《李長之文集》，第3卷，頁214。

91 按照司馬遷《史記·屈原賈生列傳》的記載：“屈原……為楚懷王左徒……王怒而疏屈平。……故憂愁幽思而作《離騷》。”王逸亦認為在懷王時：“屈原執履忠貞而被讒邪，憂心煩亂，不知所愬，乃作《離騷經》。”是《離騷》作於懷王中期，梁宗岱觀點與之不同。

和蒸餾”，這裏可以看出一種超越《九歌》“純詩”的概念，將詩歌提到“人類的景況”，“景況”頗能傳達出深沉的憂慮況味，也已經可以看到詩人眼界、胸懷的提升，這自然是梁宗岱出於對當代人生存境況的深思。在《離騷》的結尾，詩人已有了“吾將從彭咸之所居”的想法。⁹²

由此是屈原進入第四個階段，正如“梵樂希苦心經營他那深奧濃鬱的《年輕的命運女神》後幾乎不勞而獲那清新明朗的《棕櫚頌》”，“精心結撰的巨製往往帶來一兩篇比較容易的產兒”，《卜居》和《漁父》“比較簡樸，比較清淡，也許和《離騷》同時或《離騷》脫稿後自然形成的作品”。《卜居》和《漁父》“赴死的想法成已”，縱然，赴死的想法雖已生成，但死亡之去就並不會僅決定於他和外界的矛盾，屈原心理的發展還有一個迂迴矛盾的過程。因為“和他這一往無前的死志的掙扎和抗拒的還有另一種同樣強勁的內心衝動：一種永生的願望”。相較於梁啟超的“矛盾”說，梁宗岱更揭明屈原心靈的“複雜”，在他看來，《招魂》便是屈原在此種心態下的創作品，從詩體言，更是“作者在藝術上又開闢了新疆土”。他從詩、樂與畫的通感來看，“《九歌》底輕歌微吟，《九章》底促管繁弦，《離騷》底黃鐘大呂，《天問》底古樸的浮雕”，到了《招魂》“一變而為刻畫精緻、雕肝鏤骨的雕刻或工筆畫”，《招魂》中的“可怖之境”和“可悅之境”展現了逼真的形象“窮形盡態，而又不流於堆疊繁瑣”。故“那主張詩不如畫的達文奇，或堅持不能在描寫上和造型藝術抗衡的列辛，讀到這裏，恐怕也要蹴然改容，默爾而息了罷”。梁宗岱本著中國傳統的“詩畫本一律”如此“通感”形容。至此，梁宗岱從詩體角度總結屈原“最大光榮之一：一首創造了各種詩底表現法（多端卻又一致），並且把每種都提到最高最完美的程度”。回溯梁啟超說屈辭是“迴蕩的”、“蘊藉的”與“浪漫的”表情法，梁宗岱作了更精細而動態的考察，“對於風格，更特別有一類銳敏的美感”。⁹³《遠遊》，梁宗岱認為是“屈原沉江前的絕響”。他說：“現在，像一個快要辭枝的蘋果，屈原自沉的決心漸漸熟透了。他似乎可以把皓皓之白，付諸澹澹的清流了。然而，這昭如日星的

⁹² 以上闡述《離騷》的引句，俱見於梁宗岱：《屈原》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁232—239。

⁹³ 李長之：《梁宗岱〈屈原〉》，載《李長之文集》，第3卷，頁213。

精魂，能够甘心就此淪沒嗎？像回光反照一般，他重振意志的翅膀，在思想的天空放射最後一次的光芒，要與日月爭光，宇宙終古：這便是《遠遊》了。”《遠遊》是“到了這彌留之頃，在屈原未實施他底決心的刹那，它更變成唯一的主調”，是“永生願望底結晶，創造意志底昇華，詩人靈魂對於永恒的呼喚和把握”。⁹⁴

在《屈原》的最後，梁宗岱還分析屈原投江的原因：“他底死完全是出於他意志底絕對的自由，而且——這是一般文學史家很容易忽略的一點——是經過冷靜的理智底審思熟籌的。他底生之意志那麼強烈那麼蓬勃，對於現世又那麼惓懷那麼熱誠，我們當然也不能把他比擬那些輕蔑生命的哲人或厭世的宗教家。我以為他是介乎後二者之間，或者不如說，兼有二者底優點的；因為自沉對於他是一種就義——不是慷慨或從容而是自由地就義。”所以，屈原“底詩處處都告訴我們，他唱得最沉痛處就是他最依戀著生命的時候，反之，每提到死卻出以極堅決極沖淡幾乎可以說淡漠的態度。”⁹⁵在梁啓超說屈原自沉是“兩種矛盾性日日交戰於胸中”以至於“為自身所不能擔荷”並以西方道德論來辯護之後，梁宗岱顯然將屈原的死亡由心理現象的“慷慨或從容”提高到另一高度：“自覺”進而“自由”，這是經過反思後的自我選擇，所以，梁宗岱說屈原是“自由地就義”。梁宗岱描繪了屈原在自沉的一瞬間靈魂與永恒的合一：“就是在‘滔滔孟夏’，他所擇定的日子，他把軀殼交給浩浩的湘流，把詩卷遺給人間，而他底精神呢——我們仿佛看見他縱身一躍的頃間瞥見水底的藍天時，臉上泛出一種由衷的恬淡的微笑——卻永存於兩間，與天地精神往來了。”⁹⁶把自沉看作一種“超然高舉以保真的手段”，至終“與天地精神往來”，梁宗岱用《遠遊》的話概括，即是：“超無為以至清兮，與泰初而為鄰。”死亡所顯示的“至清”、“與泰初為鄰”，這境界實際上就是他早先讀陳子昂《登幽州臺歌》時說的“宇宙的精神”（world spirit）或者是後來提及的“宇宙意識”。誠如聞一多在《宮體詩

94 以上賞析《卜居》、《漁父》、《招魂》與《遠遊》的引文，俱見於梁宗岱：《屈原》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁239—245。

95 梁宗岱：《屈原》，載《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁238。

96 同上，頁225。

的自贖》稱讚《春江花月夜》的“宇宙意識”，什麼是“宇宙意識”？宇宙意識就是對有限人生與無限世界的感悟，即是人對無窮宇宙的無限的追問，而梁宗岱所說的詩中的宇宙精神就是詩的恒久的生命價值。“古今中外的詩裏有幾首能令我們這麼真切地感到宇宙的精神？有幾首這麼活躍地表現那對於永恒的迫切呼喊？”⁹⁷此時梁宗岱也認為屈原作品進入到一個純粹的審美境界，成為“殺那底永恒”的詩人。正因如此，《屈原》一開頭便徵引雪萊（Percy Bysshe Shelley, 1792 - 1822）《詩辨》的“一切上乘的詩都是無限的”說法以之互證、互識。情，當然是梁宗岱論詩的根本標準，卻不是更高標準，更高的標準是詩之情不能浮泛化而缺少深度，要表現出宇宙意識高度來對平庸詩風的超拔。從梁啟超的“抒情主義”到梁宗岱的“深度抒情”，《楚辭》“抒情”論有著深度品質了。

按照梁宗岱的說法：屈原先作了《九歌》，又作《天問》，次作《九章》，再作《離騷》，也作《卜居》和《漁父》，更作《招魂》，最後是《遠遊》。借用傳統的術語，這是由個別作品“神韻”變成屈原一生“詩史”。將情感“過程”本身作為一個對象來予以特別的考察，是梁宗岱《楚辭》研究的特點。它突顯了屈原自我塑造（self-portrait）、創作歷程與文體特徵的“變化性”和“複雜性”，在方法上改變了梁啟超屈原詩歌靜態研究的路子，而變為一種動態的詩學研究。固然“這種先後序列至今已經是無法印證的千古之謎了”，⁹⁸被李長之批評為“拙劣的工作”，但這種依據“過程”排定可能產生的先後順序的方法卻有梁宗岱對生命體驗的意義。

總之，梁宗岱是詩人，他是以詩筆的觸鬚“有意地走一條與當時所習見的，那種錮蔽於名物訓詁，偏重於古代典章制度和人物風俗的訓解，那種謹小慎微陳陳相因的繁瑣考據有所不同的路”，“偏蔽於名物訓詁的研究路數，其末流，

⁹⁷ 梁宗岱：《論詩》，《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》，頁32。

⁹⁸ 陳太勝：《梁宗岱與中國象徵主義詩學》，頁209。梁啟超在《屈原研究》中認為《離騷》是“最初的作品”，《天問》“或是未放逐以前所作”，《九歌》、《九章》、《遠遊》、《招魂》、《卜居》與《漁父》是“放逐後”依次的作品。其先後順序顯然與梁宗岱不同。文學的感情因素和模糊特點，不同論者的體會和理解自然頗為軒輊。

只是旨在炫示研究者自身的博學，往往枝分脉散，漫失整體，好比歧途亡羊，無所歸宿，最終與體認屈賦精深博奧的生命體驗、文化思想內涵和美學意蘊相去甚遠。在梁看來，作品既然是詩人感情的表現、流露和意志的表達，是詩人驅遣其感覺、思想、感情和想象力的產物，那麼不言而喻，批評者惟有調動起自己相應的心靈感覺、思想和想象力，與古詩人神游冥合，與之處於同一境界，對其表達詩意時的苦心孤詣感同身受，纔有可能辨認、把捉和揣摩得他獨特而又完整一貫之‘靈象’。梁決定信任自己的內心體認，去究竟屈賦的原委，通過一種類似於心心相印的路徑，就作品本身尋找出證據，證明詩人或顯或隱地披露在作品中的心靈、氣質和內在經驗。”“因而整個尋索，事實上成了瀰漫著批評者人格情感的史述，批評者的才情同時又使得述論有了抒情的藝術意味。”⁹⁹兼有詩人的感興，其詩性智慧和自由悟性，使得梁宗岱的《屈原》在現代《楚辭》研究，甚而是現代詩學中都是獨特的。

四、李長之：感情的批評主義

有意思的是，針對梁宗岱的《屈原》，李長之寫過評論文章《評梁宗岱〈屈原〉》（1941），認為此書是一則“批評（而且是上等底審美批評）和文學史上的工作（那卻是拙劣的工作）之交揉。這就是全書的致命傷”。再則，“他一意求美”，“可是也有些地方，求美太過，顯得太吃力，太不自然。甚而為求美，而犧牲了邏輯”。“假若作者謹守批評的立場，對屈原（以及非屈原）的作品，只作一串單個的審美的考察，那我們就只有滿意了。可是他一方面不能忘情於和一般考據家打筆墨官司，他的反攻卻只見有情感，而不見有可靠的證據，另方面他又不能技癢，自己也參進了考據的迷陣，卻只顯得武斷和拘促。”¹⁰⁰梁宗岱像冥契主義者僅從他對屈原心靈與情感的感悟、共鳴出發，肯定了許多被李長之稱為“鐵案如山”的偽作，因而主觀隨意性更強，客觀性、科學性上較欠缺，所

⁹⁹ 李振聲：《梁宗岱批評文集·編後記》（廣東：珠海出版社，1998年），頁297—298。

¹⁰⁰ 李長之：《梁宗岱〈屈原〉》，載《李長之文集》，第3卷，頁212、215、214。

以,李長之批評他“太追求美,也容易遇到不美”。

1941 年以前,李長之論屈原的文章主要有兩篇:《屈原作品之真偽及其時代的一個窺測》(1934)、《孔子與屈原》(1941)。¹⁰¹ 前文對屈原作品真偽的考證,其實仍與歷代研究屈原的學者大有不同,“他主要不是通過屈原作品中涉及的地名、人名、時間、事件等內容推測此篇是否屈原作品”,¹⁰²他仍是與梁宗岱一樣端看作品的精神氣質與風格和他認定的屈原精神是否一致來“窺測”屈原的真偽。應當說,這一態度與方法其實是與梁宗岱無甚差別的,只是有時更多結合、參考陸侃如等學者的考據。其實,這一方法的主觀性依舊很強,李長之自己也說:

考證,我不反對,考證是瞭解的基礎。可是我不贊成因考證,而把一個大詩人的生命活活地分割於鉅釘之中,像饅頭餡兒。與考證同樣重要的,我想更或是同情,就是深入於詩人世界中的吟味。¹⁰³

李長之的“同情”或“吟味”與梁宗岱的“走內線的路”一脈相承,同樣觸及文學批評中的“情感體驗”問題。“一部藝術作品中的價值的分佈即我們對待它的感情”,李長之讚賞的狄爾泰(Wilhelm Dilthey, 1833 - 1911)如是說。¹⁰⁴ 由此,李長之明確標舉“作品中個性的永在論”及由此而來的“感情的批評主義”(或曰“批評的感情主義”):

101 另外,1935 年在天津《益世報》文學副刊有評郭沫若《屈原》的文章:《屈原》。至於 1949 年以後,李長之研究屈原的專書文章則有《中國文學史研究提綱(初稿)》(1950)、《中國文學史略稿》(1953)以及《端午節和屈原》(1953)等文章。

102 張蘊艷:《李長之學術——心路歷程》(北京:北京大學出版社,2006 年),頁 113。

103 李長之:《道教徒的詩人李白及其痛苦·自序》,《李長之文集》(石家莊:河北教育出版社,2006 年),第 6 卷,頁 3。

104 1940 年李長之曾翻譯瑪爾霍茲(Werner Mahrholz, 1889 - 1930)的《文藝史學與文藝科學》一書,該書對狄爾泰文論大加讚賞,不僅如此,在譯文中詳細加注了狄爾泰的“體驗”等重要術語。雷納·韋勒克(Réne Wellk, 1903 - 1995)指出:“狄爾泰擯棄了要把價值脫離於評價過程的價值理論。價值在他看來無非是情感的一個表現。”“因此對文學中價值的理解終究又是對感情的認識,因為理解的全過程是 Einfühlung,移情。”見雷納·韋勒克著,楊自伍譯:《近代文學批評史》(上海:上海文藝出版社,1997 年),第 4 卷,頁 385。

批評的態度，喜歡說得冠冕堂皇的，總以為要客觀。……我倒以為該提出似乎和客觀相反然而實則相成的態度來，就是感情的好惡。我以為，不用感情，一定不能客觀。因為不用感情，就不能見得親切。在我愛一個人時，我知道他的長處，在我恨一個人時，我知道他的短處，我所漠不相關的人，必也是我所茫無所知的人。……感情就是智慧，在批評一種文藝時，沒有感情，是絕不能夠充實、詳盡、捉住要害。我明目張膽地主張感情的批評主義。¹⁰⁵

這一批評論可從三方面加以解讀：首先，李長之指出作家和常人的不同處，一是審美成分多；二是有“具體化”的能力，二者歸結到一處，即作家比常人更富有情感與表現；三是李長之在替作家的感情找到了美學的依據後，進而將情感和詩人的人格聯繫起來，說詩的本質在於“真的情感，真的情感有高下大小之分，這依賴詩人的人格”。李長之便以抒情的真誠性作為識別屈原人格的尺度。其次，李長之主張用體驗的方法進行批評，他分析批評過程有兩步：一、批評主體的感情是批評過程中始終活躍的成分，體驗時要愛憎各別，“唯獨如此，纔不顧惜，也不求全，也纔能夠公平”。二、帶愛憎走向作品，不是以自己的愛憎模糊對象，相反“批評家在作批評時，他必須跳入作者的世界……用作者的眼看，用作者的耳聽，和作者的悲歡同其悲歡”。用共鳴體驗的方法進行批評，它欲揭示的是能夠“溝通於各方面的根本的感情”，“是抽去了對象，又可溶入任何的對象的”，用今日的術語即是情感已經可以成為“典範”，這就是李長之所謂的“感情的型”的批評。三者，李長之的“感情”不排除個性色彩，卻指向“感情的型”，所謂“感情的型”，既要有“感情”，更要能“型”，而“型”的典範仍必須“借助者為語言，好的作品就是把語言駕馭好了的”，並且，所謂風格“在文藝上便是指的作者對於語言文學的運用”，這樣，傳統文論的人格與風格問題的實質，便就是人格與語言的關係，這即是李長之的感情語言觀。¹⁰⁶

¹⁰⁵ 李長之：《我對於文藝批評的要求和主張》，載《李長之文集》，第3卷，頁20。

¹⁰⁶ 參考江守義：《感情的批評主義——論李長之的文藝批評》，《中國文學研究》，2001年第2期（總第61期），頁72—75。梁剛：《理想人格的追尋——論批評家李長之》（北京：北京大學出版社，2009年），頁73—74。

“感情的批評主義”其實就是“體驗批評”。在古代中國的文學批評中，強調情感體驗實在是屢見不鮮的。“但李長之的獨特處在於，他站在區分自然科學與精神科學，並自覺為文學批評確立方法論原則的新立足點上，探索生命體驗問題。”¹⁰⁷從梁啟超說“向上提挈，向裏體驗”，至梁宗岱所謂“文藝底欣賞是讀者與作者間精神底交流與密契”，終於來到李長之的“我想更或是同情，就是深入於詩人世界的吟味”。現代《楚辭》研究在“考證”外，通過“情感”，重新發現“體驗”維度。對李長之而言，批評家對於文學的切身體驗是文學解釋有效性的保證。“體驗批評”是建立在李長之對人性持久性的認識上，同時對人類感情的共通性的信任，尤其是屈原所表現的具有普遍性的人類情感，諸如人的悲歡離合等等，無不是人們所共有的。因此通過對屈原情感的體驗，回到屈原所處的情感世界，讀者能夠體驗到屈原從事《楚辭》創作時的情感波瀾。唯有對屈原的情感有共同的體驗，對屈原的作品的詮釋纔能接近作者的表達，這樣的理解纔不失通過體驗進入歷史，歷史與體驗之間互相的補充，體驗讓歷史鮮活起來，歷史也讓體驗具有可靠的背景。如此，進入屈原情感的閱讀，對讀者而言更是開拓自身心靈疆域的活動，批評對讀者而言就是自身心靈豐富的過程。

“我們不談則已，談就必須就孔子、屈原、司馬遷、杜甫、吳道子、王羲之、倪雲林、王陽明……等人所成就的看，絕不能就一般沒有知識、沒有教養的人的成就看。站在高級，可以瞭解低級；站在低級，卻不能夠瞭解高級，我們把最高的成就明白了，對於許多通常的平凡的現象，倒未使不可以更容易地把握其意義。”因此，李長之的古典文學研究從一開始也從大作家、大作品入手，那是“理想人格”的代表，文學批評家把握對象的卓異特識，首先在這裏顯示出來。循此，《屈原作品之真偽及其時代的一個窺測》雖然談的是屈原的真偽，但在文章的《導言》中，李長之抒情地寫道：

107 梁剛：《理想人格的追尋——論批評家李長之》，頁65—66。李長之認為：“雖同為科學的對象，而自然科學的對象與文學科學的對象亦有相異者在。作品究竟不是石頭，不是細胞，甚而也不是簡單的刺激反射的心理現象。”“文藝批評家的工作，有一半是和自然科學家相同的。……然而文藝批評家還有和自然科學家不同的一半，便是不但要真相，還要真價。在這一方面文藝批評是一種藝術。”

我無時不在想批評——其實是理解，或者毋寧說是禮讚——屈原的作品，因為，當我們越多生活一天，越多在人與群的關涉裏呼吸一天，越多熟悉於這衰老的短淺、油滑、世故而個人利害那樣分明的同胞們的生活方式一天，我們便越覺得在那裏是有一個人：他是全然和這周圍窒塞人生命的空氣相反，他是以一人之勇，而敢於和這作激烈的衝突。他是終於犧牲掉在這些貪生怕死的庸劣卑怯之徒所視為最寶貴的生命，而絕不後悔或疑慮，只為的是保全自己那高潔、堅貞、遠大和悠久的信念之尊嚴，這是多麼令我們應該帶了驚異的目光去看著的呢，這人是屈原，他有超乎世界上任何珍貴的東西遺留給我們了，這便是他的作品。我常覺得，我們不能冷冷地把他的名字混入我們所記得的平淡的古代的人名錄之中，他的作品，我們也不應該使之無聲無息的只壓埋在宋版的、明版的，鉛印或石印的飄飄的紙篇之下，正如我方纔所說的，我們應該驚異，是的，驚異！這才是恰切的字！¹⁰⁸

在李長之看來，屈原是因為不見容於污濁的塵世，為保全自己的信念與尊嚴而自沉的，而這正是完善自我人格的表達式，這一為信念與理想奮不顧身的精神，正符合李長之所認定的浪漫的“感情的型”所規定的情感原質——失望與憧憬。循此作為座標，李長之判斷《楚辭》中哪些作品是符合這一“感情的型”的，哪些是不符合這一“感情的型”的，據此判斷屈原作品的真偽，其底蘊又不僅只在“型”而在“感情”了，而“感情”正是李長之價值情懷的寄託。譬如《惜往日》，他認為與“屈原的可靠的作品”比較，此篇“文章太壞而完整，在屈原自己的作品中有壞的，可是其中必定很亂”，“情緒不對，態度不對”，不是屈原作品，原因之一是“屈原是勇敢的，是強的，他的入世色彩是濃烈的，他的撒手而去正是示威的，正是不屈的”，他是“寧溘死以流亡兮，余不忍為此態也”，此態也即奴才之態。但在《惜往日》的作者手裏則“十分卑怯，成了一個弱者：‘寧溘

108 李長之：《屈原作品之真偽及其時代的一個窺測》，《李長之文集》，第7卷，頁228。

死而流亡兮，恐禍殃之有再。’”¹⁰⁹又譬如《漁父》，他認為也不是屈原的作品，因為該文文義是：“贊成圓活的是老莊式的滑頭的‘和光同塵’的灰色人生，正可以和屈原精神作一個對照。”¹¹⁰再如《大招》、《招魂》，他認為也不是屈原所作，因為“屈原要死，而《大招》和《招魂》要活，大不同就在此”。“在《大招》裏一切是樂觀的，一切是美滿的……完全是歌功頌德了，屈原能出諸口嗎？”因此，李長之認為《大招》是“宮廷文學”。《招魂》“在情緒上，較《大招》尤為深摯。它的技巧，是更慣用刺激強的文字”，“然而同情和了解，並不礙於精神的相違，屈原是不得於現世的”¹¹¹，所以，《招魂》僅能是“宋玉卻是哀屈原之不得於現世的”。這些“論必非屈原所作之作品”的判斷，“因為思想精神上的不同，我們是沒法斷給屈原的，而文字的拙劣者，我們也實在不忍得斷給屈原的”。總之，這樣“感情的批評主義”正是李長之對“感情的型”的親證性實踐。

到了1941年，李長之寫了《孔子與屈原》一文，他對屈原情感、個性本位的價值觀的認識並未改變，但對情本體的內涵的本身，卻有了一些修正，他通過屈原與孔子兩位“典型”，並以孔子為參照，引入“古典精神”來深化、映照屈原的“浪漫精神”。這是對情感內涵的“寫實”與“浪漫”外的進一步拓展。李長之認為孔子與屈原一如西方歌德與席勒、托爾斯泰與杜斯妥益夫斯基，是“代表人類精神上兩種分野的極峰”的“兩個偉大而深厚的天才”。孔子是“美”的、“社會”的、“外傾”的、“理智”的，因而是“古典精神”的代表；屈原是“表現”的、“個人”的、“內傾”的、“情感”的，因而是“浪漫精神”的代表。但兩人都“熱心救世”，孔子“為理想而奮鬥”，屈原也“為實現理想而奮鬥”。縱然李長之認為：“孔子與屈原，誰高誰下呢？我說，都高，但是沒有誰下。一切偉大的天才是平等的，孔子與屈原平等。”但由於李長之對“浪漫精神”的偏愛，他甚至發現並專

109 同上，頁233。

110 同上，頁234。與《漁父》並稱的《卜居》，李長之也認為是偽作，因為仍然是“老莊的派顯”，“也依然是對屈原的一種諷嘲。”

111 李長之：《屈原作品之真偽及其時代的一個窺測》，《李長之文集》，第7卷，頁236—238。同樣角度，《遠遊》不是屈原作的，也因為“屈原是死而不逃的，這篇卻是苟活而退縮的，全然兩個世界”。

門論證了“孔子之浪漫情調”。¹¹² 因此,他說:“受了孔子的精神的感發的,是使許多絕頂聰明的人都光芒一斂,願意作常人。”“反之,受了屈原的精神的影響的,卻使許多人靈魂中不安定的成分覺醒了,願意作超人。”¹¹³於是,他將中國的傳統人格分成了兩個類型,一類是像孔子那樣代表著古典主義的人格特徵;一類是屈原那樣代表著浪漫主義的人格特徵。“古典”是社會本位的,“浪漫”是個人本位的;“古典”是理智,“浪漫”則情感。但李長之在突出孔子的“古典”理智的同時,仍不忘強調孔子人格所包蘊的感情。他認為:

說真的,孔子像世界上一切偉大的人物一樣,他不但有情感,而且他的情感是濃烈的。……孔子的出語有時候便很濃重,例如:“見義不爲,無勇也。非其鬼而祭之,諂也!”“有殺身以成仁,無求生以害仁!”“朝聞道,夕死可矣!”……都令人感到那是字字有萬鈞之力,絕非出自一個根性清淺的人之口。當顏淵死了時……他簡直叫著說:“噫!天喪予!天喪予!”他的感情何嘗不濃烈?到了他討厭一個人的時候,他便會說:“非吾徒也,小子鳴鼓而攻之,可也。”到了他焦灼而不得分辨的時候,他便會說:“天厭之,天厭之。”到了他鼓勵人的時候,他便會說:“當仁不讓於師!”當別人說:“非不悅子之道,力不足也”時,他便會給了一個十分厲害的當頭棒喝:“力不足者,中道而廢;今汝畫!”……他對於音樂高了興時,又可以三月不知肉味。我們都可以看出這是一個生命力多麼豐盛深厚而活躍的人物。

看來孔子仍是李長之的“感情的型”,“孔子精神在核心處,乃仍是浪漫的”。李

112 李長之:《孔子與屈原》,載《李長之文集》,第3卷,頁172—192。在《道教徒的詩人李白及其痛苦》(1941)中,他說李白“爲生命和生活而奮鬥”的具有“浪漫精神的精靈”。在《司馬遷及其時代精神》(1946)中,他稱司馬遷是“詩人”,並且是“抒情詩人”,是“第二個屈原”。在《司馬遷的人格與風格》的自序中,他也說:“本書的書名,原想叫《抒情詩人司馬遷及其悲劇》。”

113 關於當時的《楚辭》研究中,常有借用西方史詩英雄模式來解釋屈原的“超人性”,可以參考勞倫斯·A·施耐德(Laurence. A. Schneider)著,張嘯虎、蔡靖泉譯:《楚國狂人屈原與中國政治神話》第三章《人與超人》(武漢:湖北教育出版社,1990年),頁85—123。

長之發現,在個人與群體這對矛盾中,孔子找到一個協調方法,那就是崇“禮”。“‘禮’可以說是情感與理智的一種妥協,但卻是一種巧妙而合理的妥協。”與此對照,“屈原是不行的,他的社會理想既以個人為起點,所以對於個人的過失到了不能原諒,不能忍耐的地步。最後他實在無從妥協了,於是出之一死”。屈原的個性使他只能選擇自殺,“但他並不是弱者,也不是由於對世界淡然。反之,他乃是一個強者,他未被世界上的任何邪思所征服,他沒有妥協半點,最後,為了他自己的精神的完整……纔甘心葬身魚腹”。¹¹⁴ 在此,李長之又明確把“理想人格”與旺盛充實的生命力相聯繫,即:“生命是美的,而充實的生命更美,假若把充實的生命潛力統統發揮出來,則更美。”李長之這裏的“美”顯然與梁啟超的“崇高”是可以互文的,但與梁宗岱的“崇高”就稍有出入了。

借用伽達默爾(Hans-Georg Gadamer, 1900—2002)的話,經典之為經典,是因為“其所言不是關於過去的敘述,不是僅僅作為需要闡述的事物的證明,而是對現在說話。”把這篇文章與1936年他對屈原的看法作比較,就可看出他從20世紀30年代到40年代的思想履印。張蘊艷分析道:

20世紀30年代,也就是李長之思想的早期,他認為個人價值的實現是
以其人格的完善為目標的,對信念與理想的堅守就是個體人格完善的
內涵,也是浪漫精神的內涵。到20世紀40年代,也就是李長之思想的
中期,浪漫精神的內涵依然是對信念與理想的堅守,可是對信念與理想
的堅守不再僅僅是以個體人格完善為目標,也以“救世”為目標,信念與
理想的內涵也不再緊緊是指向個體,同時也指向民族與國家。¹¹⁵

當孔子與屈原比觀時,這也預告了愛國的屈原將要出場了。¹¹⁶

文章至此,我們可以比較李長之與梁宗岱對屈原的認識,他們雖然都運用

¹¹⁴ 以上引文俱見李長之:《孔子與屈原》,載《李長之文集》,第3卷,頁172—192。

¹¹⁵ 張蘊艷:《李長之學術——心路歷程》,頁116—117。

¹¹⁶ 在《中國文學史略稿》(1959)中,李長之改為認定屈原作品“繼承並發揚了《詩經》的現實主義傳統”。

“體驗批評”，側重於描繪屈原的情感原質與人格特質，但兩者又有很大的不同。李長之筆下的屈原是一個為理想與信念一味地上下求索的朝聖者形象；¹¹⁷梁宗岱筆下的屈原則是“一串內心衝突底爆發，一串精誠和憂憤，熱望和悔恨，怨艾和挨訴，眷戀和幻滅底結晶”。對屈原矛盾心態的過程性觀照，使得梁宗岱把許多在《楚辭》學界存在爭議的屈原作品都當作真品，但對視屈原為“個體人格完善”的李長之而言，這些作品都“必非屈原所作”。“用作者的眼看，用作者的耳聽，和作者的悲歡同其悲歡。”看來僅能是一種“理想境界”而已，不同的人可以作出不同的意義解釋。但對他們而言，進入作品的意象世界，進入感情的世界，以與屈原的情感、精神相往來，玩味尋繹以至人格境界的提升，纔是他們共同終極的目的。

五、結 語

學者樂於徵引的英國理論家雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams, 1921—1988)曾提出“Structures of Feeling”這一術語範疇，用來描述“對特殊地點和特殊時代性質的感知”。這種感知本身就是“一個時期的文化”，“是一般組織中所有因素產生的特殊的既存結果”——“它同‘結構’所暗示的一樣嚴密和明確，然而，它在我們的活動最微妙和最不明確的部分中運作。”¹¹⁸“Structures of Feeling”有時也被譯為“感覺結構”，但是相對而言，“情感結構”是一種更準確的譯法，¹¹⁹因為這裏涉及的，不僅有感覺、感性，還有情緒、情感，即通過對感覺、感性的組織和塑造而形成的一種情感性的主體意識。近、現代哲學與文學的

117 李長之有一首題為《女嬃之歌》的詩，詩中有幾句是這樣寫的：“你心裏有什麼煩憂/面上這樣的哀愁/你既是一個男兒/不應該這樣優柔/你說世界上沒有好人/可是你又不忍逃遁/那麼，你愛什麼/屈平，你心裏這麼矛盾/……宇宙的秩序終是永久/偶而的敗壞仍當復歸/你應當把眼光放大/一切的芥蒂，可以化為烏有，請你心神舒展/請你止住淚流/請你用剛強降伏寂寞/好好把至貴的性格護守。”見《苦霧集》，載《李長之文集》，第3卷，頁230—231。《夢雨集》中的《女嬃之歌》，意思大體相同。

118 羅鋼、劉象愚主編：《文化研究讀本》（北京：中國社會科學出版社，2000年），頁131—132。

119 王德威在《“有情”的歷史——抒情傳統與中國文學現代性》一文中，譯為“情感結構”。見王德威：《現代抒情傳統四論》，頁4。

“感性”、“情感方式”如何形成,是現代性的標誌。自從梁漱溟以重“情”為中國文化之特徵以來,“情”無疑地也為中國思想、中國哲學的自我確立提供了極其重要的思想資源,乃至成為其重要的思想標誌:如方東美強調中國哲學重“情之蘊發”,牟宗三力圖以“性之情”來重建中國哲學,李澤厚嘗試以“性之情”融合“知之情”來復興中國哲學。¹²⁰ 但是,他們的論述比較抽象,只構成某種理念,卻抽去了個體面臨或抉擇存在時所必然產生的思慮、意緒和情感。在那個如梁實秋所描述的:“現代中國文學,到處瀰漫著抒情主義”的時代,¹²¹“抒情主義”強調文學在本質上是表達主觀情感的感性形式,“表情”似乎成為文學作品超歷史的共時性的原則下,當時文壇正在經歷一段從簡單抒情主義到反抒情主義、再到深度抒情的正、反、合辯證運動,¹²²與之平行,流風所及,梁啟超、梁宗岱與李長之三人也展開對《楚辭》的抒情主義式的分析,他們對屈原的情感與作品表情細膩的感受和體驗,說明了屈原及其作品的現代價值,也見證了這一個時代的“情感結構”。可惜,除了鼎鼎大名的梁啟超外,現代《楚辭》研究的專著如黃中模《現代楚辭批評史》或李中華的《楚辭學史》都未提及梁宗岱與李長之的《楚辭》研究。一本研究現代《楚辭》的名著 Laurence Schneider, *Madman of Chu — The Chinese Myths of Loyalty and Dissent* (San Francisco: Berkeley, 1980) (中譯本:《楚國狂人屈原與中國政治神話》)也未有提及。¹²³ 有鑑於此,本文從“抒情”角度撮述梁啟超、梁宗岱與李長之的《楚辭》研究的若干重要內容,庶可補白現代《楚辭》研究的缺頁。

(作者:臺灣政治大學中國文學系教授)

120 參見方用:《20世紀中國哲學建構中的“情”問題研究》(上海:上海人民出版社,2011年)。

121 梁實秋:《現代中國文學之浪漫的趨勢》,載《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。

122 張松健:《“抒情”詮釋學——論中國現代抒情詩學的三個結構》,載《九州學林》,2011年(春季號),頁120—153。另見張建松:《抒情主義與中國現代詩學》。

123 《楚國狂人屈原與中國政治神話》一書,施耐德在第三章討論“屈原在中華民國時期”,論及劉師培、王國維、魯迅、梁啟超、郭沫若、謝无量、林文慶、郭銀田、聞一多等學者,卻未提到梁宗岱與李長之。

引用書目

一、專書

- 方用：《20世紀中國哲學建構中的“情”問題研究》。上海：上海人民出版社，2011年。
- 王瑤主編：《中國文學研究現代化進程》。北京：北京大學出版社，1996年。
- 王德威：《現代抒情傳統四論》。臺北：臺大出版中心，2011年。
- 朱自清：《詩言志辨》，收入《朱自清全集》。南京：江蘇教育出版社，1996年。
- 李長之：《李長之文集》。石家莊：河北教育出版社，2006年。
- 李振聲：《梁宗岱批評文集》。廣東：珠海出版社，1998年。
- 林庚：《詩人屈原及其作品》。上海：上海古籍出版社，1981年。
- 金雅：《梁啟超美學思想研究》。北京：商務印書館，2005年。
- 夏曉虹：《覺世與傳世——梁啟超的文學道路》。上海：上海人民出版社，1891年。
- 馬睿：《從經學到美學：中國近代文論知識話語的嬗變》。成都：四川民族出版社，2002年。
- 高志仁譯：《西方正典》。臺北：立緒文化事業有限公司，1998年。
- 張松健：《抒情主義與中國現代詩學》。北京：北京大學出版社，2012年。
- 張健、金鴻文校訂：《魯迅全集》。臺北：谷風出版社，1989年。
- 張蘊艷：《李長之學術——心路歷程》。北京：北京大學出版社，2006年。
- 梁宗岱：《梁宗岱文集Ⅱ：評論卷》。北京：中央編譯出版社，2003年。
- 梁剛：《理想人格的追尋——論批評家李長之》。北京：北京大學出版社，2009年。
- 梁啟超：《梁啟超古典文學論著》。上海：上海書店出版社，2013年。
- 梁啟超：《飲冰室專集》。臺北：臺灣中華書局，1972年。
- 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。
- 陳太勝：《梁宗岱與中國象徵主義詩學》。北京：北京師範大學出版社，2004年。
- 勞倫斯·A·施耐德著，張嘯虎、蔡靖泉譯：《楚國狂人屈原與中國政治神話》。武漢：湖北教育出版社，1990年。
- 黃中模：《現代楚辭批評史》。武漢：湖北教育出版社，1990年。
- 溫儒敏：《中國現代文學批評史》。北京：北京大學出版社，1993年。

董強：《梁宗岱——穿越象徵主義》。北京：文津出版社，2005 年。

雷納·韋勒克著，楊自伍譯：《近代文學批評史》。上海：上海文藝出版社，1997 年。

廖棟樑：《倫理·歷史·藝術：古代楚辭學的建構》。臺北：里仁書局，2008 年。

羅鋼、劉象愚主編：《文化研究讀本》。北京：中國社會科學出版社，2000 年。

顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》。臺北：學生書局，1991 年。

二、論文

王德華：《“惜誦”與“發憤抒情”》，中國屈原學會編：《中國楚辭學》（北京：學苑出版社，2004 年）。

江守義：《感情的批評主義——論李長之的文藝批評》，載《中國文學研究》第 61 期，2001 年第 2 期。

徐復觀：《環繞李義山〈錦瑟〉詩的諸問題》，載徐復觀：《中國文學論集（增補三版）》（臺北：臺灣學生書局，1976 年）。

高友工：《文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋》，載高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2004 年）。

張松健：《“抒情”詮釋學——論中國現代抒情詩學的三個結構》，載《九州學林》，2011 年春季號。

梁啓超：《老孔墨以後學派概觀·屈原》，載《梁啓超全集（第 6 冊）》（北京：北京出版社，1999 年）。

楊儒賓：《屈原為什麼抒情》，《臺大中文學報》，2013 年第 40 期，頁 101—144。

齊光遠：《梁宗岱美學思想研究》（遼寧大學文藝學博士論文，2008 年）。

稻畑耕一郎著，韓基國譯：《屈原否定論系譜》，《重慶師範學院學報》，1983 年 4 期，頁 19—30。

蔡英俊：《抒情精神與抒情傳記》，載《中國文化新論·文學篇一·抒情的境界》（臺北：聯經出版公司，1982 年）。

Lyricism and the Modern Research on *Chuci* **— Liang Qichao, Liang Zongdai and Li Changzhi**

LIAO Tung Liang

(Professor, Department of Chinese Literature, National Chengchi University)

Abstract:

As Tang Bingzheng said, “Stories of Qu Yuan have been variously recorded since Han Dynasty. As to the past judgment, disputes as well emerged then. However, some new academic developments, such as negating the existence of historian Qu Yuan and degrading the great Qu Yuan to a jester, appeared quite late.” (The Preface of *History of Modern Criticism on Chuci*) In 1920s and 1930s, the research on *Chuci* focused on discussing Qu Yuan’s life experience, dating his works, and verifying the authenticity of his works by adopting the traditional textual research method used in Qian-Jia Philology, which had been paid much attention to by the academia as the mainstream in field of research on *Chuci* in the Period of Republic of China. Nevertheless, there are still some scholars who are not intended to presume the existence of historian Qu Yuan or to verify the authenticity of his works according to the places, characters, time, and events that appeared in Qu Yuan’s works. These scholars believe that the essence of literature is the expression of subjective feelings in the form of emotion — the “lyrical” stance. Thus, they comb and estimate Qu Yuan’s biography and works according to emotion, personality and experience. This research, which is significant in the history of academy, is worth exploring because besides revolution and enlightenment, lyricism stands for another orientation of the modernity of Chinese literature, especially for the construction of modern subject.

Lyricism is the only thing that matters. From the rediscovery to the

essentialization to the universalization of “lyricism”, the poetics of “lyricism” since May Fourth Movement has been involved in Chinese modern research on *Chuci*, and demonstrated that “poetic logic” is “emotional logic,” which also equals to “the logic of history of poetry”. From Liang Qichao to Liang Zongdai to Li Changzhi, we can observe the extension in depth and dialectics of “lyricism” in the research on *Chuci*.

Keywords: lyricism, Liang Qichao, Liang Zongdai, Li Changzhi