

從律詩美典到中國文化史的抒情傳統

——高友工「抒情美典論」初探

陳國球*

摘 要

20世紀七〇年代《中外文學》刊載了美國華裔學者高友工個人以及與梅祖麟合作撰寫的系列唐詩和文學理論研究論文，引發極大影響，一時間有「高友工震盪」之說。繼後高友工再深入研究律詩的演化，以至中國音樂、文學理論、書法，繪畫理論等藝術的「抒情美典」，彰明中國文化史的「抒情傳統」。其論述體大而思精，於台港地區之中國文學研究的影響既深且遠。本文主要探討高友工從唐詩研究到「抒情美典」的建立的歷程，剖視其論述之方向，並試圖評析這一詮釋系統之成效及意義。

關鍵詞：高友工、抒情傳統、律詩、美典、中國文化史

2008.11.10 投稿；2008.11.22 審查通過；2008.11.25 修訂稿收件。

* 陳國球現職為香港教育學院語文學院院長、中文系講座教授。

**From the “Aesthetics of Regulated Verse”
to the “Lyrical Tradition”:
A Study of Kao Yu-kung’s Conception
of Chinese Lyricism**

K. K. Leonard Chan *

Abstract

In 1970s, Kao Yu-kung, Professor of the Princeton University, established his fame among Chinese critics outside Mainland China with a series of expositions on Chinese regulated verses and literary aesthetics. He continued his works on the conceptions of “Chinese Lyric Aesthetics” since then, and came up with a very ambitious formulation of the “Chinese Lyrical Tradition” with studies on various modes Chinese cultural production such as music, literary theory, calligraphy, and paintings. This paper tries to elucidate the theoretical foundation of Kao’s conception of “Lyric Aesthetics” and its significance in the study of Chinese literature and culture.

Keywords: Kao Yu-Kung, lyrical tradition, regulated verses, aesthetics,
Chinese cultural history

* Dean, Faculty of Languages, Chair Professor of Chinese, Hong Kong Institute of Education

一、高友工震盪

1972年11月，創刊剛半年的《中外文學》月刊發表了黃宣範翻譯的長篇論文——〈分析杜甫的《秋興》：試從語言結構入手作文學批評〉。本期〈編後記〉說：

〈分析杜甫的秋興〉一文，原由兩位中國學者（一位對我國詩詞造詣極深，一位為語言學專家）用英文在美國發表，因為它的方法新穎，見解深到，曾受到國外漢學界普遍的重視。……像這種利用最新語言科學方法來討論我國古典文學的論文，是每一位嚴肅而又關注學術的中國人所不能忽視的。¹

這是梅祖麟和高友工的名字第一次在台灣中文學界出現。他們合寫的另外兩篇長篇論文——〈論唐詩的語法、用字與意象〉、〈唐詩的語意研究：隱喻與典故〉，同樣由台灣大學外文系任教的黃宣範翻譯，先後在1973-1974年及1975-1976年於《中外文學》分期連載。²《中外文學》自面世以後，其文學研究的文章，一直引領風潮，長期成為台灣以至大陸以外華文地區的學術聖殿。³梅、高三文正是《中外文學》奠定其學術地位的重頭文章之一部分。

1978年高友工應台灣大學文學院院長侯健之邀返台客座。在這學年之內，他參加了中國民國第三屆比較文學會議，提交論文〈文學研究的理論基礎——試論「知」與「言」〉，另外又撰寫了〈文學研究的理論

¹ 《中外文學》第1卷第6期（1972年11月）頁198-199。當時總編輯是台灣大學外文系的胡耀恆。

² 〈論唐詩的語法、用字與意象〉（上）、（中）、（下），分見《中外文學》第1卷第10期（1973年3月），頁30-63；第1卷第11期（1973年4月），頁100-114；第1卷第12期（1973年5月），頁152-169；〈唐詩的語意研究：隱喻與典故〉（上）、（中）、（下），分見《中外文學》第4卷第7期（1975年12月），頁116-129；第4卷第8期（1976年1月），頁66-84；第4卷第9期（1976年2月），頁166-190。

³ 《中外文學》創刊之初，曾由發行人朱立民、社長顏元叔、總編輯胡耀恆署名發表給讀者的信，當中提到刊物的第一個重點是「文學評論」，並說：「我們將邀約並歡迎海內外的學者專家，對古今中外著名的作家和作品，撰寫有份量的批評分析文章。對中國古典及現代文學的論評，我們強調使用新方法、新觀點。同時，我們將以比較文學的方法，用中國文學的觀點談論外國文學，用外國文學的觀點談論中國文學；期得相互參證的效果。」《中外文學》第1第1期（1972年），夾頁。

基礎——試論「知」與「言」、〈文學研究的美學問題（上）——美感經驗的定義與結構〉〈文學研究的美學問題（下）——經驗材料的意義與解釋〉幾篇大文章，都在《中外文學》發表。⁴文章面世後，激發了學界的熱烈討論，一時有「高友工震盪」之說。⁵1987年夏，高友工又應邀到台灣參加清華大學主辦的文學理論研討會，講述有關中國抒情美典的問題。這次演講的流風不墜，又影響許多年青學人。「中國抒情傳統」之說，在台灣先有陳世驥開風氣之先，⁶繼而由高友工的「抒情美典」進一步發揚；二人先後的論述，雖然不一定有直接的傳承關係，但都能造成聳動的聲勢。中國文學文化具備「抒情精神」的講法，已成為大陸以外華文地區的共識。本文以高友工的「抒情美典」相關文章為探討對象，試圖釐清這一套體大思精的思辨系統的論述脈絡和意義。

二、高友工的文學論述歷程

高友工，安東省鳳城（現屬遼寧省）人，1929年生於瀋陽；於重慶及北平完成中學教育，1947年考入北京大學法律系，1948年舉家移居台灣，1949年入台灣大學。1952年中文系畢業，兩年後赴美國哈佛大學，在楊聯陞教授指導下攻讀中國歷史。1962年以「方臘研究」取得博士學位，並在普林斯頓大學任教。七〇年代末到九〇年代間，曾多次到台灣及香港講學，到1999年正式退休。

高友工第一次到台灣大學客座時，以三篇論文驚動學界，很多人邀請他撰寫文章，但都沒有應約。不過他曾經表示要完成兩本學術著作，其一是《中國文學的抒情傳統》，從語言藝術探討文化主流的形成，內容包括五篇文章：〈詩經中語言的藝術〉、〈楚辭的結構〉、〈五言詩的形成〉、〈律詩的藝術性〉、〈小令和長調的語言結構〉；其二是《關於文學研究的幾個問題》，以《中外文學》的幾篇文章為主。⁷可惜，與陳世驥

⁴ 〈文學研究的理論基礎：試論「知」與「言」〉，《中外文學》第7卷第7期（1978年12月），頁4-21；〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構〉，《中外文學》第7卷第11期（1979年4月），頁4-21；〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，《中外文學》第7卷第12期（1979年5月），頁4-51。

⁵ 思兼，〈高友工談文化理想〉，《聯合報》，1979年7月19日；高大鵬，〈介紹高友工先生的文學思想〉，《書評書目》第80卷（1979年12月），頁16-23。

⁶ 參陳世驥〈中國的抒情傳統〉，載《陳世驥文存》（台北：志文出版社，1972），頁31-37。

⁷ 思兼，〈高友工談文化理想〉。

的宏圖未遂一樣，⁸高友工的學術構想也未曾實現，兩本專著都沒有完成。然而從上世紀六十年代到本世紀初，他發表了相當數量的學術論文，其線索亦不離上面所提及的章節內容。只是各篇散落在不同的書刊之中，尋檢不易。2004年台灣大學柯慶明為此蒐羅編集，整理成《中國美典與文學研究論集》一書，收入文章共十二篇；⁹2008年北京三聯書店又以台灣大學版為據，增收四篇文章，合共十六篇為一冊，題作《美典：中國文學研究論集》，是目前討論高友工學術研究最方便的文集。¹⁰然而，這兩本文集尚有不少遺漏，其編輯工作主要是按類相次，未有隨文記錄各篇出處和發表時間，對理解高友工的整個學術和思辨的歷程，尚有遺憾。因此，筆者將所見的高友工（以及與梅祖麟合著的）中英文論文略作整理，依發表先後排列如下，以便進一步討論：

- 1968 Tsu-lin Mei and Yu-kung Kao, "Tu Fu's 'Autumn Meditations': An Exercise in Linguistic Criticism"
- 1969 Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei, "Ending Lines in Wang Shih-chen's 'Ch'i-chüeh': Convention and Creativity in the Ch'ing"
- 1971 Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei "Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry"
- 1974 "Lyric Vision in Chinese Narrative: A Reading of *Hunglou meng* and *Rulin waishi*"
- 1978 Yu-Kung Kao and Tsu-lin Mei, "Meaning, Metaphor, and Allusion in T'ang Poetry"
- 1978 〈文學研究的理論基礎——試論「知」與「言」〉
- 1979 〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構〉
- 1979 〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉
- 1980 "Approaches to Chinese Poetic language"

⁸ 夏志清序，《陳世驥文存》提到陳世驥曾說：「《詩經》、《楚辭》多年風氣似愈論與文學愈遠；樂府與賦亦失澆薄。蓄志擬為此四項類型，各為一長論，即以前《詩經》之文為始，撮評舊論，希闢新程，故典浩瀚，不務瀨祭以炫學，新義可資，惟求制要以宏通。庶能稍有微補，助使中國古詩文納入今世文學巨流也。」，頁27。

⁹ 《中國美典與文學研究論集》（台北：台灣大學出版中心，2004）。

¹⁰ 《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008）。

- 1982 “Aesthetics of Regulated Verse”
1985 “Chinese Lyric Aesthetics”
1986 〈詩經的語言藝術〉
1986 〈試論中國藝術精神〉
1987 〈中國戲劇美典的發展〉
1987 “The Nineteen Old Poems and the Aesthetics of Self -Reflection”
1989 〈中國語言文字對詩歌的影響〉
1990 〈詞體之美典〉
1992 〈小令在詩傳統中的地位〉
1994 〈中國戲曲美典初論——兼談「崑劇」〉
1997 〈中國之戲曲美典〉
1997 〈從《絮閣》、《驚變》、《彈詞》說起——藝術評價問題之探討〉
2002 〈中國文化史中的抒情傳統〉¹¹

三、高友工與梅祖麟

從高友工的著述歷程來看，他與梅祖麟合著的三篇唐詩論文可以是考察的一個起點。¹²〈杜甫的《秋興》：語言學批評的練習〉一文，曾被周英雄及鄭樹森視為結構主義的代表作。¹³然而，梅、高二人早在文章中申明他們的方法論：

從整體規程可以看出，我們的〔研究〕可以歸類於與燕卜遜及瑞恰慈等名字連在一起的語言學批評。¹⁴

¹¹ 各篇文章按最早發表（包括提交學術會議）時間先後排列；部分未能追查最早發表之形式，則據登載於書報之時間排列。

¹² 他雖然以方臘研究取得博士論文，但從〈杜甫的《秋興》：語言學批評的練習〉一文以後，他似乎不再涉足歷史研究，對文學所處的歷史脈絡，也沒有太多的探索。

¹³ 高友工相關英文論文的題目舉列或內容撮述，均為筆者自行譯寫。周英雄更將這篇文章與雅各布森（Roman Jakobson, 1896-1982）及李維史陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-）合寫的結構主義文學研究著名論文：〈波特萊爾的《貓》〉（Baudelaire's “Les Chats”）相比，其實是誤判。見周英雄、鄭樹森，《結構主義的理論與實踐》（台北：黎明文化公司，1980），頁211；周英雄，《結構主義與中國文學》（台北：三民書局，1983），頁212-214。

¹⁴ Tsu-Lin Mei and Yu-Kung Kao, “Tu Fu's ‘Autumn Meditations’: An Exercise in Linguistic Criticism,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 28 (1968), p.44。

燕卜遜 (William Empson, 1906-1984) 是瑞恰慈 (I. A. Richards, 1893-1979) 的學生，二人是所謂「劍橋學派」的代表，將語意學帶到文學批評來，瑞恰慈更是文學批評的「細讀」法 (close reading) 的重要推手。他們只能算是英美「新批評」前期代表。這篇論文之創新之處，並不在改變歷來文學史對杜甫的判斷，事實上梅、高二人承認他們的研究「不能動搖杜甫的地位」；然而過去的評論以為杜甫之偉大在於他的「博學多聞、記述時事細緻入微，或者充滿忠君愛國、民胞物與的精神」，梅、高二人認為這些都是外緣的解釋，他們不能同意。梅、高認為詩的主要關懷是如何造就優質的語言製品 (to make excellent verbal artifacts)，所以要從「內在的標準」(intrinsic criterion) 如音位、節奏、句構、語法、意象、措辭等語言元素入手探測，以見杜詩之語言藝術冠絕同儕。由二人之立場聲明，可見梅、高思考的方向，主要還是新批評所提出的「內在」、「外緣」之分，而新批評「重內」的傾向，促使他們對此一「語言學批評的練習」的合理性毫不懷疑。¹⁵

〈唐詩的句法、措辭與意象〉和〈唐詩的意義、隱喻與典故〉兩篇論文，是高友工和梅祖麟合作「近體詩研究」計劃的部分。這個計劃看來並沒有完成，但所留下的兩篇文章仍然是空前的成就。¹⁶這兩篇文章視野更加寬闊，關注面由個別作品擴展到文體與文化傳統。前者的出發點仍是燕卜遜式 (Empsonian)，¹⁷這是〈杜甫的《秋興》〉一文的「語言學批評」的延續；文中所徵用的主要理論還包括荷姆 (T. E. Hulme, 1883-1917)、費諾羅莎 (Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908)、卡西勒 (Ernst Cassirer, 1874-1945)、朗格 (Susanne K. Langer, 1895-1985) 等家之說，其實他們都不是嚴格的語言學家。荷姆和費諾羅莎均與龐德 (Ezra Pound, 1885-1972) 有關，對現代主義尤其是意象派的詩學觀念起過重要的作用；朗格則深受卡西勒影響，二人從哲學角度研究象徵的意義。當然這些論者都關心語言與詩或者藝術的關係，因此高友工和梅祖麟藉以支撐其中的語言學論述，效果益彰。

¹⁵ “Tu Fu’s ‘Autumn Meditations’”, p.73。

¹⁶ 參考 Tsu-Lin Mei and Yu-Kung Kao, “Syntax, Diction, and Imagery in T’ang Poetry,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 31 (1971), p51, note 1；梅祖麟〈我的學思歷程〉，台灣大學共同教育委員會編《追求卓越》(台北：台灣大學出版中心，2007)，頁 12-15。

¹⁷ “Syntax, Diction, and Imagery in T’ang Poetry”, p90。

〈唐詩的句法、措辭與意象〉一文值得注意的地方有二：

- 一、作為語言學與文學研究的結合，這是二人合作研究的一個新起點。在此以前梅祖麟曾發表過〈文法與詩中的模稜〉，¹⁸專論唐代律絕詩；當中的燕卜遜式取向已很明顯，同時因着杭士基（Noam Chomsky, 1928-）的「變換—生成語法」(transformational-generative grammar) 的影響，其重點放在「詩語言」怎樣生成，而不是「詩功能」如何發揮；至於〈杜甫的《秋興》〉一文則是個別作品的實際批評 (practical criticism)，對唐詩以至中國詩歌傳統的普遍現象未暇作深入探究。此文則開展了二人對「詩功能的理論」(theory of poetic function) 的探討。¹⁹
- 二、此文主要是沿着意象的／論斷的、非連貫的／連貫的、空間的／時間的、客觀的／主觀的幾組軸心作討論。²⁰其二元論色彩非常濃厚，高友工後來的「美典」論的思考模式與此相近。

〈唐詩的意義、隱喻與典故〉則是旗幟鮮明的結構主義研究；全文以雅各布森（Roman Jakobson, 1896-1982）的「對等原理」為主要論據，並根據中國近體詩的狀況對雅各布森之說作出批駁和修訂。特別是指出雅各布森以「詩語言」與「日常語言」為兩種截然不同的語言之不當；認為二者其實只有程度的差別——日常語言有較多分析成分，而詩語言有較多的隱喻成分；而隱喻成分與意象語言、神話思維相關，分析成分則與命題語言（propositional language）、概念語言（conceptual language）有關。²¹這個觀察角度正好將〈唐詩的句法、措辭與意象〉與此文連貫起來。兩篇文章，一從語法角度，另一從語意角度，分途切入，而互為呼應，又補足了雅各布森專意於語音的論述。〈唐詩的意義、隱喻與典故〉值得注意的另外兩點是對「抒情詩」的專節討論，以及超越新批評和結構主義的「文本中心」的意識。

¹⁸ 梅祖麟〈文法與詩中的模稜〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，39 本上冊（1969 年 1 月），頁 83-123。

¹⁹ “Syntax, Diction, and Imagery in T’ang Poetry”, p63。

²⁰ “Syntax, Diction, and Imagery in T’ang Poetry,” 59.

²¹ Yu-Kung Kao and Tsu-Lin Mei, “Meaning, Metaphor, and Allusion in T’ang Poetry,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 38.2 (1978.12): 349-351.

文中舉出英語詞典所下的「抒情詩」定義：內容偏重主觀與情感，形式則簡約緊湊。以此觀測中國的近體詩，尤其最短篇的五言絕句，認為最能符合這個定義。而詩聯作為近體詩的意義單位，更可說是一首小型的抒情詩。又從劉勰和鍾嶸等的言論，判斷抒情論述的自覺意識始於六朝時期，甚至以為劉勰之論印證了「對等原理」，對詩的結構分析實有其中國的本源。²²這裡對「抒情詩」的討論只能算是未來高友工「抒情美典」論的雛型，但卻可以顯示這個論述的起步點。

至於「文本中心」論的超越，主要見於高、梅對雅各布森的「對等原理」說的不滿，以為雅各布森自囿於文本的「言語」(*parole*)，而他們的論述則注意到詩中「言語」的語意運作牽涉更大的範圍，更觸及詩與傳統的關係，因此他們自以為擺脫了新批評和結構主義語言學的教條。²³現在看來，此文的論述範圍其實還停留在文學的「內部脈絡」立言，對社會時代的大背景，仍沒有觸及。不過，我們可以留意這種往外看的意識後來在高友工的「美典」論有何發展。

四、文學研究與美感經驗

2000年梅祖麟在台灣大學演講，回憶他和高友工合作撰寫「近體詩研究」的計劃擱淺：

我漸漸瞭解我的性格根本不適於研究文學。……於是，
“Meaning and Metaphor in T'ang Poetry” 1976年發表後，我
就跟文學分了家。²⁴

這裡(梅祖麟)交代了高友工以後獨自上路的背景。高友工在1978年到1979年在台灣大學客座時發表三篇非常理論化的文章，由「經驗

²² “Meaning, Metaphor, and Allusion in T'ang Poetry,” 319, 323-324, 349.

²³ “Meaning, Metaphor and Allusion in T'ang Poetry”, p.347-348。

²⁴ 〈我的學思歷程〉，頁12-15。文中有些細節不太準確：“Meaning, Metaphor and Allusion in T'ang Poetry”一文發表於1978年，但文稿已早交由黃宣範中譯，於1975-1976年在《中外文學》刊載。梅祖麟後還有與文學相關的著述，如1982年的〈從詩律和語法來看《焦仲卿妻》的寫作年代〉，《史語所集刊》第53卷第2期(1982年)，頁227-249；1991年與梅維恒(Victor Mair)合寫“The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody,” *HJAS* 50.2 (1991.12), p.375-470；篇中引用了高友工〈律詩的美典〉(1986年)一文的主要觀點。

之知」在人文研究上的意義，到「美感經驗」的結構與解釋，細意析論；可說奠定了他的「抒情美典」論的基礎。後來若干重要的理論文章都與此有所呼應、修潤或者發展。有關理論建構部份，下文再有討論。現在主要觀察這幾篇文章的上下承傳的作用。

高友工在〈文學研究的知與言〉中花了相當多的氣力去指陳「分析語言」的局限，但其實他的整體進路基本上離不開英美分析哲學或者語言哲學的框架。對此，他在〈文學研究的美學問題（上）〉有所解釋：

我的理想是勾畫出一個「美學理論」的藍圖，一方面接受了這分析傳統的語言和方法，但另一方面卻能兼容中西文化的美學範疇與價值。²⁵

高友工努力的方向是在認清分析哲學的效用邊界後，謀求開拓疆土甚至衝破邊界的可能。他從分析哲學的「知識論」切入，以「經驗之知」擴展知識論的領域，揭示語言的感性方向，以觀測「想像世界」，以及其中所能體現的文化理想和價值。〈文學研究的美學問題〉上下兩篇之以「美感經驗」為重心，也是因為：

「美感經驗」正是假設這經驗是導源於一個外在的，共同的藝術（或自然）媒介。……可以從我們對這外在的共同「媒介」的認識和對這「經驗」的想像來了解這個「經驗之知」的性質，形態。所以最後或許我們能以藝術的美感經驗來體會智慧的某一境界。²⁶

觀此，高友工的個人學術發展雖然仍是沿着語言學和語言哲學之路前行，但其宗旨目標已遠遠超過〈杜甫的《秋興》〉、〈唐詩的句法〉和〈唐詩的意義〉三文。比方說，〈唐詩的意義〉大量借用雅各布森的「對等原理」討論近體詩的對聯問題，同時指出對「毗鄰原理」的詩學作用的輕忽有待將來補足；到〈文學研究的美學問題（下）〉，高友工於「毗鄰軸」就有深入的討論。文中規劃出一個對「美感經驗」的相關藝術過

²⁵ 〈文學研究的美學問題（上）〉，《美典：中國文學研究論集》，頁 19。本文引述高友工的論述，除非別有聲明，皆以北京三聯《美典》為據。

²⁶ 〈文學研究的美學問題（上）〉，頁 20。高友工以為「美感經驗」為「價值」之表現方式，因此「道德理想」也可以自成一種美的境界的實現；見頁 38。

程作「解釋」和「觀照」的論述架構：認為面對「經驗材料」可以有四種可能的解釋方式：直覺的（intuitive）、等值的（equivalent）、延續的（continuous）、外緣的（contextual）；「直覺的」出現在初始的接觸階段，而「等值的」和「延續的」，屬於結構階段，「外緣的」指向最終的理想體現階段。於是，前文的偏重和未處理的部分，現在都有兼顧，重新被置放於一個森然的系統架構之內，從「對等原理」和「毗鄰原理」的角度解釋「等值」、「通性」、「延續」、「傳移」等結構作用。²⁷

再如以往〈唐詩的意義〉談到「抒情詩」，明顯以「體類」為着眼點，以西方文類的「lyric」定義為據，與中國近體詩中最短小的五絕作配對，以證成雅各布森的「詩學功能說」：「詩的功能在於把對等原理從選擇軸投射到組合軸」。²⁸在〈文學研究的美學問題（下）〉，「抒情」的重點已經不在於「一個傳統上的『體類』的觀念」，「不只是專指某一詩體、文體，也不限於某一主題、題素」；廣義的「抒情」涵蓋了「整個文化史中某一些人的『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」。基於此，他提正式提出「抒情傳統」的觀念，以廣義的「詩言志」申明中國「抒情」傳統的根本精神。設定了這個背景，體類的意義就不再是說明：「這個作品屬於何體？何類？表現何種價值與理想？」而是「為甚麼它屬於此體類，能表現此種價值？」這時，高友工舉出「律詩」（而不是包涵更廣的「近體詩」，或者更具體的「五言絕句」，如〈唐詩的意義〉所述）作為「抒情詩之典型」，以為「『律體』自有一美典」，而「視之為抒情精神的核心」。由於這篇文章涉及的面向廣泛多向，無論「抒情傳統」和「律詩美典」都只能稍稍觸及。²⁹更深入的探討，見諸隨後的長篇專論，例如高友工回到美國，在1982年參加「詩的演化：從漢到唐」會議（Evolution of *Shih* Poetry from the Han through the T'ang）所提交的論文——〈律詩的美典〉（The Aesthetics of Regulated Verse）。

²⁷ 〈文學研究的美學問題（下）〉，《美典：中國文學研究論集》，頁60-77。

²⁸ “Meaning, Metaphor and Allusion in T'ang Poetry,” 315-319.

²⁹ 〈文學研究的美學問題（下）〉，頁80、83-84、85。

五、律詩的美典

在未進入〈律詩的美典〉一文的中心論旨時，我們可以先談談「美典」一詞。中文的「美典」二字，可說是高友工論述的一個標籤；他在北京出版的論文集就選題作《美典》，副題才補足「中國文學研究論集」的說明。前此高友工在他的中文文章〈文學研究的美學問題（下）〉第一次用到這個術語；文中提到他將「律體的一種自有的『美典』（esthetics）」，視作「抒情精神的核心」，但沒有進一步解說「aesthetics」（或 esthetics）為何要譯作「美典」。³⁰在本文的開首，他提到律詩有「潛藏的美典」（underlying aesthetics），說這美典由許多因素組成，包括詩人如何在一定形式規限之下構結作品，如何及為何選擇某種主題，作甚麼思想取向等；這些所有的選取作為總合起來（this integral of choices），就造成了詩的美感和價值。高友工又說這是詩人和讀者共有的一種「詮釋的符碼」（an interpretative code）。有了這符碼，詩人可以不受制於字面的意思（textual meaning），而讀者也可以領會這些背後的意義（contextual significance）。這種「符碼」並非個別的私用密碼，但又不是些明文細則；作者讀者都是從典範作品之心領神會（internalizing models）而得以掌握。³¹高友工對一般譯作「美學」的「aesthetics」作這樣的理解，自有其一貫的條理，也與其理論的焦點有關，下文再會論及。而〈律詩的美典〉所論，則是高友工對律詩體式相應的各種美典的辨識。

〈律詩的美典〉主要有兩大部分：一是論「五言詩」，二是論「律詩」。在兩部分各冠以論「音律規則」及「修辭規則」兩節，然後於「五言詩」部分再有「早期抒情美典與《古詩十九首》」、「六朝美典：從山水詩到宮體詩」兩節；「律詩」部分則有「初唐詩人的藝術視境」、「盛

³⁰ 〈文學研究的美學問題（下）〉，頁 85。

³¹ “The Aesthetics of Regulated Verse,” in Shuen-fu Lin and Stephen Owen eds., *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang* (Princeton: Princeton University Press, 1986), pp. 332-333. 高友工在文章的第一個註釋聲明他所用的「aesthetics」一詞，是以宇文所安的《盛唐詩》一書所說為據。但覆檢宇文之書，讀者會發覺當中所用“aesthetics”一詞只是一般的用法，並沒有高友工所講的特殊意思；見 Stephen Owen, *The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang* (New Haven: Yale University Press, 1981), p14。

唐『山水詩人』的生命視境」、「盛唐末期杜甫的宇宙視境」三節。有關五言詩和律詩的「音律規則」與「修辭規則」之發展成形，古今論述在所多有；如指出五言詩開展了音節（syllable）上有規律又有變化的詩行格式，律詩在「平仄」、「對仗」、「黏對」等成規的演進等，均是文學史上常見之論。比較值得注意的是高友工於此沿用他和梅祖麟合作討論的方向，從語法與語意的角度申論；例如分析「名詞」主導詩行與少用「虛字」的意義、「題釋句」（topic-comment）和「主謂句」（subject-predicate）對詩行與詩聯的影響、「詩聯」漸漸成為結構單位、「行」（line）與「句」（sentence）之別等。更精彩的是從「對等原理」去思考「類同」與「對照」在律詩成規上的作用，以及因「對等」造成的詩聯獨立與彌補獨立分割而出現的「連續」性詩聯的意義結構。³²事實上，這些論見都萌發於早期高、梅合撰的唐詩論文，在此再有深化。

以上這些「規則」，還不能等同於高友工所謂「美典」。高友工認為隨着五言詩體製確立而新生的「抒情美典」，根源於古已有之的「詩言志」詩學傳統；他又從「表現」的角度來詮釋這句話，指出：要表達「志」——內心世界——必須要透過藝術語言——「詩」、「文」（如《左傳》所謂「言以足志，文以足言」）；心志之呈現，又使得「自我」（self）得以抒發、「自我」得到體認；其中關鍵的兩個程序是「內化」（internalization）和「形式化」（formalization）。高友工以為這兩個程序是「抒情美典」的基本。他認為詩自始有三種模式：「敘事」（narrative mode）、「描寫」（descriptive mode）和「抒情模式」或「表現模式」（lyric or expressive mode）。「敘事模式」在民間文學中流行，「描寫模式」則發揚於漢賦，而「抒情模式」則在「五言詩」成立以後成為主流。因為五言詩的體製特徵，不利於「敘事模式」的應用：如詩聯的獨立自足妨礙了敘述的線性發展，避用虛字弱化了敘述的語法等。「描寫模式」的情況好一點，因為新體製的詩聯結構，可以在時間流程中呈現空間，有助描寫的發揮。以《古詩十九首》來說，其中十七首是「抒情」，兩首是「描寫」，無一是「敘事」。

高友工又認為大部分《古詩十九首》的開端，無論與下文有無直接關聯，往往是自然景物的呈現；仿佛詩人在觸物而動之後，要藉詩向你

³² “The Aesthetics of Regulated Verse”, pp335-338、351-361。

傾訴他的感受。高友工又以為《十九首》各篇的結尾往往呈現詩人與他的朋友的交流互動。這種開端與結尾的結構方式，都是日後抒情詩的發展方向。至於《十九首》中的描寫模式詩篇，所刻畫亦是詩人面對外界自然的印象，其深層仍是詩人的抒情。其他詩篇中固然不乏描寫成分，但都被融合到抒情的表達模式之中。對外物的用心描寫其實就是用間接的方法去表達那難以言喻的內心世界。內心深處既不易觸摸，則以高度形式化的語言（*formalized language*）寫能見的外物，或是曲徑通幽的一個可行方法。因此依高友工的觀點，「抒情美典」的主要方向就是發展一種足以表達內心世界的形式化語言。³³

在《古詩十九首》以後，高友工以為「描寫」模式發展成「詠物詩」，「表現」模式演化成「詠懷詩」。沿着這個思路，他再探索了「遊仙詩」、「玄言詩」、「山水詩」、「宮體詩」。其中「宮體詩」被認為是「律詩」的「祖型」（*prototypes*），高友工細緻地梳理「抒情美典」在此期間的發展。他很著意追蹤詩人的內心經驗：如阮籍詠懷的挫折、孤獨、無奈；嵇康、郭璞在遊仙、隱逸與自訴衷懷間游走，帶來了樂觀的色彩；曹丕、張華、謝靈運，以至謝朓等對感官經驗的開發。他也留心表達形式的進展：如《十九首》以還對仗技巧的演進；謝靈運以對偶呈現山水遊踪的巧妙；以及音律的發展等等。他的結論是到了「宮體詩」時，詩所表達的內心世界，已經不限於意向、意念，也不止於思想和感情；感官體驗正式被納入藝術經驗的範圍。不知不覺間，詩的煩憂心曲被美觀與和諧的圖象取代了。「印象」與「表現」不再對立。由是「宮體詩」的新美典也發揮了持續的影響力。³⁴

高友工筆下的「真正的律詩」在七世紀初面世。他舉出由初唐到盛唐三種「律詩美典」作為討論對象；這三種美典分別由初唐詩人、王維，以及杜甫的作品中之視境（*vision*）展現出來。

討論律體開始定型的初唐時，高友工繼續關注「描寫」與「表現」（即「詠懷傳統」與「宮體傳統」）的結合；進而解釋一首律詩有「四聯」的意義。他以為由於篇幅的限制，結構必須緊湊，一般就只作「本體」與「結語」的二重架構。這樣一來，支撐律詩美典的「內化」與「形

³³ "The Aesthetics of Regulated Verse," pp338-345。

³⁴ "The Aesthetics of Regulated Verse," pp345-351。

式化」兩個支柱就更形鞏固了。他又比較四聯律詩與長篇製作之異，用王夫之的說法，指出篇幅太大「非言情之體」，³⁵因為詩人的聲音難以支配全局，而時間延宕又使詩篇失去了「現時感」。四聯的長度則讓「抒情聲音」比較突出，「抒情自我」和「抒情時刻」得以呈現。他又認為律詩的「描寫」與「表現」成分，分別帶來了外向的（extroverted）、印象式的（impressive）呈示（exposition），以及內向的（introverted）、表現式的（expressive）自省（reflective introspection）；而外向其實又是一種「內化」（internalization of the external），內向卻又為了「外化」（formalization of the internal）。這裡的論述好像說內即是外、外又是內，看來高友工在演出一場文字遊戲，以表現機智。事實上，這正是高友工論述位置最清楚的顯示。的確，當關注點在「自我」與「現時」的特定經驗時，則內心與外界的互動自然會被鎖定於一個藝術的視界之內。³⁶

以上所述，應該是高友工所理解的律詩美典中最為中正的一種。接下來所論的王維與杜甫的視境，大概是初唐美典的增潤或者焦點更換。例如王維從陶淵明的「田園詩」中有所體會，就推動了「律詩美典」的發展路向。據高友工的理解，王維學陶，不在於田園山水的主題層面，也不在於隱逸避世的行為；他從陶淵明所得的是於時間流程中對事的「不用心」（casualness in the temporal flow of events），以及於空間延展中「完整」地感知當前之境（completeness in the spatial extension of one's field of perception）；這「不用心」和「完整」可以無瑕地融入當前的律詩美典之中——各自獨立的詩聯並列可見其「不用心」，詩聯之內成一自足世界是「完整」。當進入律詩的本體（前三聯）時，作者和讀者就會沉緬於這個時間停頓、忘我的幻境之中。王維所造就的另一種視境是如「江流天地外，山色有無中」的一種世外的「空無」，其背後實有佛教「彼岸」的象徵意味。高友工指出王維以所營造的這些人生視境（life vision），創立了異於初唐正宗的新美典；雖則他大部分作品其實沿襲着比較傳統的美典，而他的詩篇也有不能成就視境的失敗之作。³⁷

³⁵ 高友工引王夫之之說，見戴鴻森，《薑齋詩話箋注》（北京：人民文學出版社，1981），頁57。

³⁶ “The Aesthetics of Regulated Verse”，pp361-368。

³⁷ “The Aesthetics of Regulated Verse”，pp368-375。

至於杜甫的美典則建築於歷史的視境——包括個人的歷史、國家時局的歷史，以及文化傳統的歷史。於杜甫來說，這三個層次的歷史不可分割，全都內化為個人的記憶和想像。盛唐的美典或以「自然」的象徵（symbols from nature）傳遞個人感覺；杜甫的美典則以「具體專名」作象徵（symbols of proper names）來傳達歷史意蘊。歷史感為詩篇中的各個象徵力量建立關係，從而在記憶與想像中構成一個歷史文化的象徵世界。依高友工的歸納，在杜甫的新美典中，律詩的首三聯呈現這個內心的象徵結構，而結尾則往往顯示出投入生命的熱切和緣此而生的沉痛。這歷史感所營造的恢宏氣象，就是高友工所講的「宇宙視界」。³⁸

從論文的議題組織看來，〈律詩的美典〉一文是高友工著述中最有文學史的意味的一篇。全文從律詩的「原型」（五言詩）開始，一直講到律體的成熟（初唐詩人）與變化發展（王維、杜甫）。然而，此一文學史論述基本上從屬於高友工的理論架構；他是從他要建立的理論邏輯去發掘相應的歷史材料，加以詮釋。我們在高友工往後的論述中，也見到這種以理論結構吸納歷史的論述方式。

六、從美典到抒情傳統：中國文化史中的抒情傳統

（一）三篇相關文章：

〈律詩的美典〉完成以後，高友工的「美典」論述開始進入高峰時期。1985年5月在美國紐約大都會博物館舉行的「詩書畫三絕」研討會，高友工在會上發言討論「中國抒情美典」（“Chinese Lyric Aesthetics”），後來增改成長篇英文論文，與研討會其他文稿同收入1991年出版的《文字與意象：中國詩歌、書法與繪畫》（*Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*）論文中。³⁹1986年12月6日《九州學刊》舉辦創刊年會，高友工發表〈試論中國藝術精神〉；文章後來在1988年1月出版的《九州學刊》第二卷中刊載。除了這兩篇

³⁸ “The Aesthetics of Regulated Verse”, pp375-384。

³⁹ Kao Yu-kung, “Chinese Lyric Aesthetics,” Alfreda Murck and Wen C. Fong, ed., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp47-90。

文章，高友工還有一篇全面討論「抒情傳統」的中文論文，刊登在 2002 年 3 月出版的《中國學術》。⁴⁰

三篇文章中的第一篇（英文）與第三篇（中文）發表時間相隔十多年，但似乎是同一文稿的不同版本。〈中國文化史中的抒情傳統〉一文在結尾部分還提到「詩書畫三絕」的問題，似是早年會議主題的呼應。此外，全文分四節，文中屢屢提到這是四次系列演講之講稿，很有可能是指 1987 年 7 月台灣清華大學主辦的「文化、文學與美學」研討時所作之四次演講。到了 2002 年發表在《中國學術》時，已是高友工就這個問題思考的多年積聚，內容較英文版〈中國抒情美典〉更加豐富，但基本架構和論點沒有改變。至於〈試論中國藝術精神〉則從不同角度作出補充，⁴¹可以一併討論。⁴²

高友工在這三篇論文都採用同一樣的二段模式：先以「一個較普遍的理論架構」開始，然後作「歷史性的敘述」。根據〈中國文化史中的抒情傳統〉的解釋，前者有助歷史性敘述「不至於流於支離瑣碎，而局限在某一個特定文化的範圍中，失去理論解釋的可能性」；而後者為理論架構提供了例證，而得以「免於空疏」。⁴³我們也可以順着這個次序來檢視高友工的論述。

〈中國抒情美典〉等三篇論文，沿着〈文學研究的美學問題〉的思路，以「美感經驗」作為「美學」或者「美典」的主要思辨範圍。我們在此可以再檢討高友工對「aesthetics」一語的理解。「Aesthetics」本義指對感官刺激的反應，18 世紀一位德國的哲學家鮑姆加登（Alexander Baumgarten, 1714-1762）正式以此詞命名「感官經驗的科

⁴⁰ 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國學術》，第 3 卷第 3 期（2002 年 11 月），頁 212-260。高文收入《中國美典與文學研究論集》和《美典：中國文學研究論集》時，有部分遺缺；因此本文引述，以刊於《中國學術》者為據。

⁴¹ 本篇原未收入台灣大學版《中國美典與文學研究論集》，北京三聯版《美典：中國文學研究論集》據《九州學刊》補入；這裡的引述仍用《美典》本。

⁴² 三篇文章一脈相承處可以從其重複徵引的論證見到，例如各篇都曾引用分析哲學家查理·泰勒（Charles Taylor）關於人性的討論：「他認為人的基本定義是他尋求自我解釋的需要。」高友工用以說明「經驗之成為自省，本身就有高一層的意義。此種經驗在實現生命意義時，可以說把美感帶進了一個真正撼人心弦的層次。這時美感實與真理、道德融為一體。」，頁 220。又參“Chinese Lyric Aesthetics”，p52、〈試論中國藝術精神〉，頁 162。

⁴³ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 212。

學」，也就是現代所理解的「美學」的開端。自康德以還，「美感經驗」（aesthetic experience）已是傳統「美學」的中心環節。高友工在〈中國抒情美典〉中也說：「從比較傳統的意義來說，美學（aesthetics）指在理論架構下從事美感經驗的研究。」⁴⁴在〈中國文化史中的抒情傳統〉一文中，他又說：「西洋美學（aesthetics）一詞通常譯作美學，是作為哲學中的一門，但此詞另一用法常用以指一個創作者甚至欣賞者對創作、藝術、美以及欣賞的看法，故實當譯作『創作論』或『審美論』，可以簡名之為『美論』或『美觀』。」⁴⁵接着，他就把所講的「看法」加以引申：

我則認為這套理論在文化史中往往形成一套藝術的典式範疇，因之稱之為「美典」。也即是承認它不僅是一個個人對美的獨特看法，而是有意無意地演變為一套可以傳達的觀念……，可以是無意地蘊藏在作品本身，而經由對作品的欣賞而傳播。而我們的討論正是奠基於這種客觀的現象之上，進而推想藝術家主觀的創造過程。⁴⁶

事實上，高友工對「aesthetics」作出這樣的詮釋，最低限度有兩個方面值得注意：

- 一、他重視美感經驗的研究，而這經驗又以創作者（藝術家）的「創造過程」所涉者為根本；欣賞者的作用和欣賞過程相對是次要的，主要是追溯和印證創作過程的美感經驗。
- 二、他的「美典」牽涉到「傳承」和「典範」的意識，也就帶動了超越個人的集體和歷時層面的思慮；高友工由此進入文化史的論述，看來也就自然而然了。

然而，看似順流而下的論述背後其實有相當多的曲折。正如上文交代，高友工的思考模式和論述工具主要得自他最熟悉的英美分析哲學；其美學的理論資源也是同一方向。這種「分析美學」（analytic aesthetics）的思潮，講求概念的明確和語言的清晰；認為傳統的美學論述充斥着含

⁴⁴ “Chinese Lyric Aesthetics,” p48。

⁴⁵ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 213。

⁴⁶ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 213。又參〈中國之戲曲美典〉，頁 306；〈中國戲曲美典初論——兼談昆曲〉，頁 326。

糊不清的概念，有若泥沼爛澤。「美感經驗」也就是其中的大塊泥團。大部分「分析美學家」對這個論題都抱着懷疑的態度，又或者略而不提。高友工〈中國文化史中的抒情傳統〉就說：「恐怕美感經驗已經被大家忽視了幾十年」；⁴⁷他又在〈中國抒情美典〉引述他所敬佩的分析美學家斯克拉頓（Roger Scruton，1944-）的話：

在我看來，當代分析美學過度關注藝術的質性（the nature of art）問題，而忽略了康德所關心的、更基本的問題——審美趣味的質性與價值問題（the nature and value of aesthetic interest）。⁴⁸

高友工接着解釋，斯氏所講的「審美趣味」即是他要重點討論的「美感經驗」。事實上，高友工和斯克拉頓一樣，要在析美學的語境內重新檢視幾被棄置的主體「經驗」的問題。⁴⁹

另一方面，分析美學首重概念和語言的釐清，着意把問題拆解成基本單元，以探問其最根本的組合邏輯或活動模式，其「並時」（synchronic）和「非歷史」（ahistorical）傾向成為思考的主導；即使討論藝術史時，也會以內部發展（internal development）為焦點，堅持其獨立自主的（autonomous）地位；⁵⁰因此，這一派的美學家通常不願意處理藝術的社會和文化背景問題。⁵¹我們必須理解英美分析美學的基本取向，然後再檢討高友工如何以分析美學為基礎開展他的「美典」論，才能更深刻的體會其取徑的艱難和用心之苦。

⁴⁷ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 214。

⁴⁸ “Chinese Lyric Aesthetics,” p49。又高友工在〈中國語言文字對詩歌的影響〉說：「斯氏是近年西洋美學家中所欽服的一位，他的《藝術與想像》（1974）和《美感認識》（1983）都是不可多得的好書。」見頁 211。

⁴⁹ 有關分析美學中的美感經驗研究，可參考 Richard Shusterman, “The End of Aesthetic Experience,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55.1 (1997), p29-41。

⁵⁰ 如斯克拉頓就堅持藝術史的自主：“[T]he discipline of art history... has the kind of autonomy constitutive of a genuine independent subject.” Roger Scruton, *Aesthetic Understanding*, p. 167.

⁵¹ 在高友工撰寫〈中國抒情美典〉及〈中國藝術精神〉時期，有關英美分析美學傳統的發展變化可參 Richard Shusterman, “Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46.3 (1988.3): 115-124；文中指出了當時分析美學的「非歷史」傾向。有關此一美學思潮更周全的歷史敘述可以參考 George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach* (Oxford: Oxford UP, 1997)。

採用了分析哲學的入手門徑，高友工以「活動理論」(theory of action)和語言理論(theory of language)開展他的論述。在〈文學研究的美學問題〉中他把「經驗」視作活動的「內在目的」，作為實現外在的目的的手段，因此也是「活動的一環」。⁵²在〈中國抒情美典〉中高友工則提出我們對人類行為可以有不同的詮釋態度(different philosophical interpretations of the human act)：可以是「離心的(centrifugal)詮釋」，也可以是「向心的(centripetal)詮釋」。「離心的」活動理論會留意行動的外在目的和關連，把行動置放於更大的脈絡之中；「向心的」活動理論卻專注內在經驗(inner experience)如何成為思想行為的多個層面和多種流向的匯聚，並以經驗的過程為一自主和自足的行為或狀態。高友工先界定人類行為包括外向和內向部分，再把對這兩個不同的方向的論述理解為不同的詮釋態度，進而把這不同態度歸結為不同的文化取向；於是，被視為「重現實」(reality-oriented)的「西方傳統」，會傾向接受「離心」詮釋；而「中國傳統文化」則表現為「向心」關切。⁵³

以「向心的」詮釋立論，高友工再解析「經驗」的三個階段：一、意識行為(act of consciousness)；二、反省行為(act of reflection)；三、反省的反省(reflection of reflection)。其中「反省行為」是一種將「內外」和「過去、現在」的印象整合的心力(integrative mental force)，而「反省的反省」則是綜攝全局以保存於記憶之中，以為「再經驗」之資。再換一角度看，「經驗」是可覺知的表面與潛藏的內中的互動，也是從「印象」(impression)到「表現」(expression)之間的中介。高友工認為這個內化的活動過程(process of internalization)，正是「抒情美學」的神髓。⁵⁴

至於語言理論方面，高友工討論了語言的「代表功能」(representational function)和「體現功能」(presentational function)；⁵⁵

⁵² 參〈文學研究的美學問題(上)〉，頁24。

⁵³ “Chinese Lyric Aesthetics”, p50。

⁵⁴ “Chinese Lyric Aesthetics”, p50-51。

⁵⁵ 高友工〈文學研究的美學問題(下)〉把「representational」及「presentational」分別譯作「代表」和「體現」，頁45，與現今文學研究的通常譯法不同；但高友工的翻譯直接反映他對這些概念的理解，與他的論述又有密切的關係，故本文的討論也採用了他的譯法。

以為語言的「代表功能」的確比較明顯，其「體現功能」不上其他藝術媒體般即刻與直接，但其聲音及可持久存在的圖象，也有其效用，不應被忽略。他指出西方語言學家比較偏重語言的代表功能，重視語言的交際作用（communication）。高友工以為這是因為他們的觀察對象是口語，以為書面文字只是口語的紀錄。他指出書寫的語言的根本功能是保存——包括公共事務的紀錄和個人私我的記憶。譬如寫詩，固可以傳情達意，但也可以是為了個人的內省，以了解現在和重拾過去。書面語言之超越時間的能力正好切合那反省和回憶的要求。此外，高友工又注意到語言的「代表」功能又包括「外指」（extension）和「內涵」（intension）兩種意義：⁵⁶前者呼應了「離心」的詮釋，作具體的指涉，有助交流；後者指向「向心」的詮釋，傾向反省與想像，意義由是更深刻繁富。⁵⁷高友工又認為詞語的「內涵」義使符號轉化成象徵，脫離具體指涉而指向抽象的「性質、本性」（qualities）；這樣一來，就與其他視覺藝術及聽覺藝術的媒介導向「性質、本性」的情況相同。高友工這個方向的思考，促使他修正了立原先所立以「內化」（internalization）及「形式化」（formalization）作為抒情美典的基本原理的講法，改為「內化」及「象意」（symbolization）。「形式化」變成「象意」表示高友工更加重視由符號形式化生豐富的內涵意義的過程，也有助他申論「抒情美典」如何體現人生意義和文化理想。⁵⁸這是高友工從文學論述擴展為藝術甚至文化傳統思考的重要出發點。

上述對人類行和語言的分析，都牽涉到觀察和詮釋態度的問題，在高友工的辨析中，很容易就出現了對立二分，⁵⁹從而引入「抒情美典」

⁵⁶ “Chinese Lyric Aesthetics”, p55; 〈中國文化史中的抒情傳統〉, 頁 225。「外指」與「內涵」的譯法也是以高友工所用譯詞為據。

⁵⁷ 除了當前討論的三篇論文以外，高友工更有專文〈中國語言文字對詩歌的影響〉（1989）討論中國的「文字語言」所造成的內省、想像和內在解釋的架構，其關注點也在於「抒情美典」的構成；見《美典》，頁 179-216。前此他先有論文“Approaches to Chinese Poetic Language”承接他和梅祖麟在唐詩研究的論見，對中國文字和語言的詩歌功能以至形成「抒情美典」的作用，開展了同一方向的理論探索。“Approaches to Chinese Poetic Language,” *Proceedings of the International Conference on Sinology: Section on Literature* (Taipei: Academia Sinica, 1981), pp423-453。

⁵⁸ “Chinese Lyric Aesthetics”, p55-57; 〈中國文化史中的抒情傳統〉, 頁 215、225。

⁵⁹ 高友工曾指出「美典」尚有其他類別；見“Chinese Lyric Aesthetics”, p49; 〈中國文化

(或稱「內向美典」)和「敘述美典」(或稱「外向美典」、「構象美典」)的比較對照。三篇文章中有大量的篇幅是這種對照的申論。我們稍加整理如下：

	抒情美典	敘述美典
性質	內向 (introversive, centripetal)	外向 (extroversive, centrifugal)
對象	創作過程－美感經驗	創造的成品－藝術品
目的	保存「自我」「現時」的經驗	交流
方法	從「內化」(internalization) 到「象意」(symbolization)	始於「外現」(display)而終 於「代表」(representation)
創作理想	傳神	如真
作品的表現	由「結構」透過「象意」達 致覺悟人生意義的「境界」	由「對立」、「衝突」到「超 越對立」、「化解衝突」
讀者重點	重新經驗原始的創造過程	詮釋過程
欣賞準則	作者的美感經驗	作品的客觀解釋
理論分類	創作論／美學 (aesthetics)	詮釋論／藝術論 (theory of art)

高友工在論析這兩種「美典」時，照理可以不分高下而僅說明其相異之處；但他明顯有所偏重。事實上，據高友工的定義，「美典」一詞本就「着眼於創作者的心理狀態和活動以及他所運用媒介的方式和目的」，是因應他心中的「抒情美典」而立下的；要將重點在於「藝術品」及「欣賞者」的「敘述傳統」容納到這個論述架構，反而有需要作出調整。⁶⁰因此，正如〈中國文化史中的抒情傳統〉說：

我將會討論若干以上抒情美典基礎而產生的細節。至於敘事美典只會作為對照而偶然提及。詳細的討論只能留待將來了。⁶¹

史中的抒情傳統》，頁 215。

⁶⁰ 〈試論中國藝術精神〉，頁 143-144。

⁶¹ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 215。高友工說將來再論「敘事美典」，但這個諾言其實並沒有正式實踐；高友工的部分想法，大概可在討論「戲曲美典」的幾篇文章見到。

高友工這個態度在三篇論文都是一貫的；「敘述美典」在他的論述位置的重要性遠遠比不上「抒情美典」。雖然他表明要在「較普遍的理論架構」下講「美典」問題，⁶²但他刻意用力的地方是「內向」、「內化」、「反省」、「內涵」、「象意」等與他所界定的「抒情美典」直接相關的範疇。比方說，分析美學也有討論「美感經驗」，高友工之考析「感性」、「結構」、「象徵」等，都是分析美學的理論工具；但正如高友工所說，他們是「從作品講美感」，⁶³而高友工卻聚焦於創作的經驗，取徑明顯不同。這就是說，他應用了他所掌握的西方理論利器，去開發西方理論所忽略的領域。進一步而言，他細意析論的「抒情美典」，實在是西方文化傳統未及發揚的部分。例如，他注意到在西方傳統中也有重視藝術的「內化」和「內象」的理論家如克羅齊，然而：

（克羅齊的學說）倍受西洋美學的攻擊。……他的思想是非常接近抒情美典的，在以敘述性的小說戲劇為藝術中流砥柱的世界中自難以立足。⁶⁴

高友工言下之意是：因為克羅齊的論說接近「中國的」抒情美典，所以他在以敘述性文學為主的「西方」世界受抨擊。由此可見他是有意識地從文化傳統的角度去解說「美典」。〈試論中國藝術精神〉一文就說：

一言以蔽之，中國藝術精神是在抒情美典中顯示。⁶⁵

〈中國文化史中的抒情傳統〉也說：

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）價值論及美典如何以絕對優勢壓倒了外向的（extroversive）美典，而滲透到社會的各階層。⁶⁶

⁶² 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 212。

⁶³ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 218；參見 Richard Shusterman, “The End of Aesthetic Experience”; Diané Collinson, “Aesthetic Experience,” in Oswald Hanfling ed., *Philosophical Aesthetics: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 117-178; Nelson Goodman, “The Activity of Aesthetic Experience,” in John W. Bender and H. Gene Blocker eds., *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993), pp 396-401。

⁶⁴ 〈試論中國藝術精神〉，頁 155。

⁶⁵ 〈試論中國藝術精神〉，頁 151。

⁶⁶ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 217。

從「文化傳統」的角度觀察現象，其啟示就是真理不止於一種；換言之，不同的傳統可以有不同的立場，對事物有不同的詮釋。上文已經提到，高友工有意在這一系列的三篇論文把許多論題的基礎化解為不同的「詮釋」，譬如〈中國抒情美典〉對「人類行為」分析部分，就題作〈人類行為的詮釋〉(Interpretation of the Human Act)。再如〈試論中國藝術精神〉一文，更聲明「美典」是一個「信念」的問題。⁶⁷〈中國文化史中的抒情傳統〉又指出「抒情傳統」「體現了我們文化中的一個意識形態或文化理想」。⁶⁸這些論點背後的思維，其實已很明晰了。

原本分析美學是以揭示「人類」普遍行為或思想為鵠的，並沒有文化意識的思考牽涉其中，更不倚賴「文化史」的背景來輔佐議論。但無可否認，英美分析美學家們的確是處身於西方文化的森羅萬象之中，其思維模式和思考範圍受制於他們所熟悉的世界，亦難避免。高友工深入於這種論述時，一方面感受到其為器用之鋒利，另一方面又發覺此利器不能直接操作於自己最了解的中國文化現象，於是文化區別的意識被喚醒，試圖從「文化傳統」的角度去補分析美學的不足。這一點可以從高友工就「抒情美典」和「抒情傳統」所作的區分作體會。他在〈中國文化史中的抒情傳統〉說：

我提出對抒情傳統的建立與發展的解釋是基於一套基層的美典的成長。這套美典因為與抒情傳統息息相關我們可以名之為抒情美典。……抒情傳統中的詩篇可以是不符合抒情美典的。這一方面由於抒情傳統是較廣義的，而抒情美典也可以說是我們假設的一個理想架構。另一方面又是因為傳統是不斷在演化，它所表現的美典也即有階段、層次的差異。⁶⁹

在高友工心中，「抒情傳統」與「抒情美典」的意義有廣狹之別。他以「非歷史」的分析美學作理論工具，可以建設「抒情美典」這樣一個「理想架構」，「並時」地與「敘事美典」來作對照。然而，他又意識到這種

⁶⁷ 高友工說：「藝術活動與美感經驗到底是和一般活與經驗同類，還是有本質的差異呢？其實回答這個問題就已經決定了個人所相信的美典。」見〈試論中國藝術精神〉，頁144。

⁶⁸ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁212。

⁶⁹ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁213。

理論設定，很難圓足的解釋在「歷時」層面的種種演化。於是他把視野放寬，以「美典」在文化史中的遞變來把握文化傳統中的「抒情精神」，而以「抒情傳統」的理解作為他的理論探索的更高目標。⁷⁰

以下我們要進一步分析高友工體會的「中國抒情美典」的歷史表現及其與中國文化史的關係。

（二）抒情美典的文化關聯

高友工長於思辨；當他試圖從以律詩為典型的「抒情詩」跨步到「抒情精神」、「抒情美典」，以至「抒情傳統」，藉以辨析中國文學的精神結構與理想時，都能提出精微而獨到的見解。然而，每當觸碰到更廣闊的文化脈絡時，他卻表現出非常謹慎，有時甚或是迴避。問題是：他是主動引導他的讀者注意文化的關聯，然後又說要交由文化史的專家去處理。高友工的典型講法是這樣的：

「文化史」中各型思想如何形成傳統而且相互影響自然是一個人人都應該關切的題目。但勾劃這一種文化的「形態、結構」的全圖是文化史家的工作了。⁷¹

我認為中國抒情思想很早成為了一個主導系統，……細節以後我還會談，這兒我願回到一個更迫切的問題，即是為甚麼中國文化會有這個取向？真正的回答是要待文化史家的努力。⁷²

在討論任何中國美典以前，無疑地我們該問何以此種美典在當時的文化背景中產生，抒情美典自亦不能例外。至少我們應該看一下跟美典最有關係的思想背景，解釋一下整體的思想體系。這樣這整個體系中的美的觀念也自迎刃而解。但是我不但沒有篇幅，也沒有能力這樣做。這些大的文化史與思想史的問題只有留給文化史家、思想史家去解決。⁷³

⁷⁰ 這也可能是同一篇文章的前後稿採用不同题目的原因：較早出現者題作“Chinese Lyric Aesthetics”，後來發表就題作〈中國文化史中的抒情傳統〉。

⁷¹ 〈文學研究的美學問題（下）〉，頁 88。

⁷² 〈試論中國藝術精神〉，頁 152。

⁷³ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 226-227。

高友工這個模稜的態度，或者可以反映出一種微妙的心理。這一點我們下文再談。現在我們再具體檢視高友工的文化史視野。

觀乎他所引用的權威，比較重要的就是徐復觀、牟宗三，以及余英時。高友工以為徐復觀《中國藝術精神》論孔子和莊子，有助他說明「抒情美典」的先導；而牟宗三所講的「境界形態的形而上學」說法，正好解釋了中國的「抒情美典」如何從「境界形態」的「自我實踐中發展出來」。⁷⁴至於余英時的論述，更是高友工所搭建的文化史架構最重要的支柱。在〈試論中國藝術精神〉一文，高友工的自述很值得注意：

三年前我曾寫過一篇中國抒情美典的發展一文，……迄今我大體上仍然相信這個發展嬗變的間架，只是始終覺與整個文化史的發展似乎一直不能找到一個因果脈絡。但一年來在兩個不同的場合聽到余英時教授討論到中國文化史上的四個重要的突破，事後又與他討論過我關中國藝術史上的幾個轉捩點，覺得我自己的想法在很多方面可以包容在他所提出的框架之中。⁷⁵

高友工所說的三年前的文章，是指英文論文〈中國抒情美典〉。當中講到此一「美典」的四個階段：第一階段為「發端」——以先秦音樂美學為論；第二、三階段「精進」（分二階段）——分別以陸機〈文賦〉及劉勰《文心雕龍》的文學理論、唐代律詩成立及草書理論為中心；第四階段「正典化」——以北宋各派畫論的匯合為證。高友工又指出第四階段由公元第十世紀延展到二十世紀初古典時期的終結。⁷⁶

高友工以這個框架對「抒情美典」的演進作出歷史追跡。先是音樂以最早的藝術形式出現，而「樂由中出」的觀念奠定了「內向」的道路。繼而出現了抒情美典的宣言——〈文賦〉，以及博大精深的《文心雕龍》；陸機〈文賦〉正式把文學理論帶到「創作論」之上，而作品的意義只在於記錄創作的行為；劉勰的〈神思〉與〈情采〉兩篇將「心」的作用，以至由「形文」、「聲文」及「情文」顯示出的「純粹形式」和「象意形式」

⁷⁴ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 227。

⁷⁵ 〈試論中國藝術精神〉，頁 164。

⁷⁶ “Chinese Lyric Aesthetics”, p47。

的意義。⁷⁷到了唐代，律詩的建立證成了「意的形構」(structuralization of aesthetic idea)，將情、景化為「意境」成了「美典」目標；⁷⁸而同期草書理論則發揮了以「點畫為情性，使轉為形質」，也就是「氣的質現」(materialization of inner force)，以「氣勢」為美典的理想。再而「意境」和「氣勢」分別又是山水畫和水墨畫的主要宗尚，而其總匯又在於宋以還的「文人畫」。⁷⁹

〈中國抒情美典〉和〈中國文化史中的抒情傳統〉兩篇相關的文章，都以「文人畫」作為「抒情美典」的歷史敘述的終點。當中的論述和舉證固然比以上的摘要介紹豐富和具體，但我們刻意精簡正想突顯高友工的論述邏輯。他的歷史書寫其實還是離不開「分析美學」所偏重的「內部史」(internal history)，主力在追蹤「抒情美典」的內部結構——尤其是「內化」與「象意」——的發展，有關「美典」變化的文化史「因果脈絡」的交代，實在極不充分，其解釋能力亦嫌薄弱。

對「抒情美典」作「文化史」解釋既然成為高友工「美典」論述的追求目標，而他又自覺力有未逮，於是余英時（高友工在普林斯頓大學的同事）對中國社會文化作思想史詮釋的論述，就成為他最親近的「解倒懸」方案。高友工比較積極地應用余英時的「中國文化史四個突破論」，並嘗試為「美典」的演進提供更多的思想文化背景的解釋，見於〈試論中國藝術精神〉一篇，文中第三節〈中國藝術精神的發展階段〉先有余英時之說的介紹：

（余英時）提到的四次突破，代表了中國文化在本體或形式上的重要轉變。第一個突破是東周時期從春秋末季到戰國中期，也即是公元前五世紀和四世紀。第二個突破是在漢魏之際，亦即公元二、三世紀的時代。第三個突破可以說是唐宋之際，五

⁷⁷ 高友工在文中直接把「情采」翻譯作“Lyrical Expression”，又認為「情文」可被視為“lyrical form”；見“Chinese Lyric Aesthetics”，pp66-67。

⁷⁸ 高友工於此以「inscape」譯「境」和「意境」，見“Chinese Lyric Aesthetics”，p 74。上文我們提到他也以同一詞彙譯「境界」。

⁷⁹ 高友工在〈中國文化史中的抒情傳統〉說：「我以『游心空際』總結中國詩中意境的領域，以『寫意象外』代表中國書法中氣勢的指向。而二者是文人畫的始與終。……抒情美典在游心一層作到內化的一面，在寫意一層顯示它特有的象意的方法。……由於繪畫在典上繼承、綜合、擴展了詩與書的美典，所以在表現的形式上亦能達到相輔的境界。詩書畫三絕的理想幾乎是這新美典的水到渠成的成果。」見頁 258。

代與北宋特別是十及十一世紀正是其關鍵時期。第四個突破是明清之交替從萬曆到順治的十七世紀反映了這個轉變。⁸⁰

高友工在撰寫他這一系文章時，其實並未見到余英時對中國思想的「四次突破」的完整論述，但這裡的簡介大致不差。⁸¹余英時近期發表〈我與中國思想史研究〉，對自己如何發展這「四次突破」說，有扼要的介紹，在此我們可以引為討論的根據。按照余英時的看法，每次思想的「突破」都有其政治文化的因緣：第一次突破的背景是「禮壞樂崩」，先秦諸子的思想緣是而生；第二次突破發生在漢帝國開始分裂之時，出現「群體秩序」與「個體自由」、「名教」與「自然」、「情」與「禮」之爭；第三次突破關乎唐、宋之際的大變動，這時「新禪宗」的「入世傾向」引導出宋代「道學」倫理，以「得君行道」為理想；第四次突破具體以王陽明的「致良知」之教為表徵，「得君行道」既不可得，於是「覺民行道」的思想代之而興。⁸²

將余英時的具體論述與高友工提出的中國抒情美典發展間架相較，可以見到兩者既有互相融匯的可能，但也有不少看來是圓鑿而方柄的地方。高友工論「第一次突破」，借用了余英時的「禮樂崩壞」而至「人性覺醒」的思考方向，⁸³進一步推衍解釋音樂內在結構的形式基礎與自然現象的關係，認為當中出現了以「等值性的比喻關係」補充自古以來的「延續性的因果關係」，使「音樂」與「情志」的象徵關係得以建立，這種人文主義的思潮，又是抒情傳統的主流。高友工此說雖然也有許多心證的成分，但與余英時的講法沒有明顯的矛盾，甚至可以說是擴闊了余說的空間。至於「第二次突破」時的文化背景，在高友工眼中表現為「名教的危機」下，「個人從社會的、外在的道德世界退隱到一個自我中心的、內在的心象世界」；當中「由自我精神的內省到表現」，正是抒情美典的發展方向。這裡的分析又不難和余英時之說調協。二人的不同處在於這次「突破」的範圍的理解。余英時以為這次「突破」由

⁸⁰ 〈試論中國藝術精神〉，頁164。

⁸¹ 高友工在文中亦交代自己從不同的場合聽到余英時的說法，加上二人長期在普林斯頓大學共事，討論的機會不會太少，所以高友工較早得知余說的梗概，也是可能的。

⁸² 見余英時〈我與中國思想史研究〉，《思想》，第8輯（2008），頁1-18。

⁸³ 更準確地說余英時是說「哲學突破」在中國是以「心學」取代了「神學」。〈我與中國思想史研究〉，頁7。

漢末開始，持續到南北朝。高友工則不單止由《古詩十九首》講到陸機〈文賦〉和劉勰《文心雕龍》，更要把盛唐的書法和詩學視為「第二次突破」的「餘波」。這樣的擴張又似乎太過寬鬆，可能是因為他要為自己抒情美典論述的關鍵——律詩美典——尋找適當的位置和意義。

更多問題是對唐宋之際的「突破」的論述。高友工說唐代藝術「在以後文化上的突破已經由『果』轉變為『因』」，如古文運動就推動了「第三次突破」；但將古文運動與「抒情精神」扣連其實並不容易，更何況從唐「律詩」到「藝術」，再到「古文運動」，中間還有不少論證的缺口有待補充。按高友工的另外兩篇論文的論述架構，這次「突破」的主體應是北宋以還的繪畫和理論，但他在本文又添加了七絕（絕句與偈語「同源、同形」）和詞體的「長調」（依循詩人心聲而伸屈），試圖證明當時「形式上的探求」都反映了「人生意義的追尋」。同樣，如果我們不想簡單以「牽強」二字下判語，則有必要進行更大規模的論證工程。為了配合王陽明「心學」所代表的「第四次突破」，高友工提出了戲曲新美典之說，但據他另外一些論文的解釋，這已是「外投美典」的問題，與純粹「內向」的「抒情美典」分屬不同的發展趨勢了。⁸⁴或者，歷史書寫總讓人期待一個結局；前此高友工探討過《紅樓夢》與《儒林外史》的抒情視界，⁸⁵在此正可供應用，高友工指出這兩本小說「融合抒情、敘事傳統」，「也可以被看作抒情美典的『天鵝之歌』」。只可惜無論在他早前的論文還是本篇，都沒有見到高友工嘗試探討這兩闕「天鵝之歌」如何與王陽明啟動的「覺民行道」的關聯。

既然余、高二人的對思想史或者文化史的都有相同的詮釋範圍，我們可以稍稍比較二人的態度。余英時說：

我研究每一個思想變動，首先便從整體觀點尋它的歷史背景，盡量把思想史和其他方面的歷史發展關聯起來，其次則特別注重「士」的變化和思想的變化之間究竟有何關係。⁸⁶

⁸⁴ 參〈中國之戲曲美典〉，《美典》，頁306-322；〈中國戲曲美典初論——兼談崑劇〉，《美典》，頁323-343。

⁸⁵ “Lyric Vision in Chinese Narrative: A Reading of *Hungloul meng* and *Rulin waishi*”, Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977), pp227-243。

⁸⁶ 余英時〈我與中國思想史研究〉，頁9。

事實上，余英時第二點提到「士」的主題，就好比高友工論述中的「抒情精神」或者「內化」到「象意」，同是在歷時研究中建立觀察點的方法。高友工也和余英時一樣，覺得有需要把研究的對象置放到一個更大的脈絡中，就如前面引述過的話：「該問何以此種美典在當時的文化背景中產生」。或者因為余英時得助於其史學訓練，可以將「思想史和其他方面的歷史發關聯起來」，而高友工在窮心於內部理論分析之後，無餘力解釋「整體的思想體系」，只能「留待文化史與思想史家去解決」，又或者「假設這方面的問題已經解決」。有時甚而會感慨地說：

在複雜而且整體的文化現象分辨因果往往只是徒勞。⁸⁷

當然他這句話的目的是想說明歷史上的文化現象可以互為因果，又或者既是因也是果，但多少也反映了他在面對龐雜的歷史狀況時，或有難以措手的感覺。

七、結語

我們回看高友工的建立他的「抒情美典」論述的過程，見到他（和梅祖麟）先是從「抒情詩」這個西方的體類觀念起步，其定義是：內容偏重主觀與情感、形式則簡約緊湊。最初找到中國文學上的對應是「五言絕句」。但隨着對「主觀」和「簡約」等觀念的深入思考，高友工漸漸覺得律詩才是更有代表性的「抒情詩之典型」，而抒情詩又是「抒情傳統」之理想最圓滿的體現。從這個方向觀察律詩的成立過程，高友工又得出「內化」和「形式化」是「抒情美典」的基本原理。後來「形式化」被置換為「象意」，表示他對「抒情」的文化意義有更多的思考，他的探索範圍拓展到音樂、文學理論、書法，以至繪畫與畫論。追尋其間共通的「抒情精神」，以至「抒情美典」與中國文化的關聯。

我們也看到高友工的理論資源主要是探求人類思想和行為之普遍原理的語言學和分析哲學，以及這哲學系統影響下的分析美學。掌握了這些理論工具，高友工為現代的中國文學研究示範了前所未有的細緻解剖和精微觀測。然而，他的作為與 20 世紀七、八十年代港台比較文學

⁸⁷ 〈試論中國藝術精神〉，頁 165。

研究盛行套用西方文學理論以說明中國文學現象之暗合者不同。高友工從借用這些看似「普世」的理論之始，就警覺其未能圓足解說中國文學的現象，而謀求補救甚至重新改造。譬如對雅克布森的「詩歌功能說」之偏重「選擇軸」而輕忽「毗鄰軸」，對現代語言學之強調口語及語言交流功能的研究而貶低文字及其記憶功能的意義，對分析美學之重視藝術客體而疏略創作過程之主觀經驗等，都作出了重要的修訂，甚而是全力開發這些西方論述所不及的領域。「抒情美典」的思考就在這個論述語境中漸次成熟。

我們說高友工的文化意識是在開發「抒情美典」的過程中被喚醒的。對於西方理論之不周延，高友工歸因於文化理想價值的取捨不同於中國。於是「文化」和「傳統」的解釋在高友工的論述中愈來愈重要。這可以從他前後兩篇文章的觀點差異可以見到。在 1979 年發表的〈文學研究的美學問題（下）〉的結論部分，高友工說：

無疑地有人會推想我是在以此抒情精神為中國的文化精神，以悲劇精神為西方的文化精神。姑不論這種簡化的公式是否有意義；我個人根本對中西文化比較這個題目沒有太大的興趣。我的興趣毋寧是貫注在幾種不同的思辨、表現的方式。……各種的表現方式在它最簡單的形式階段可能（而且必須）在任何一個成熟的文化中出現。……但是文化的演變必由簡單日趨複雜，而各種條件的交綜錯離就形成了無數的文化的「複合結構」，這就不是每一個文化都能共有的了。我們可能作的只是忠實地描寫這些結構，而觀察它們在一個文化中的相互影響與排斥，以及它們的消長興衰。⁸⁸

於時，高友工的興趣在於思辨和表現方式，關心的是這些方式如何在一個文化中組成「複合結構」。思考方向是以結構模式作為主導的，歷史變化也被吸納到結構思考之中，這也是分析美學的「非歷史」以至「內部史」的基本特色。但隨着思辨層次的遞進深入，高友工的文化區別的意識漸強。到了 2002 年的〈中國文化史中的抒情傳統〉的尾聲有這樣的話：

我希望在高處看，所講的還可以在理論層次與西洋文化有一種比較。我個人一直以為比較文學在歐洲文學限制之內是可

⁸⁸ 〈文學研究的美學問題（下）〉，頁 88。

以有很大貢獻的，但若就兩個迥異的文化，其比較只能在理論的層次上進行。而中西藝術精神的比較正只能從兩種不同美典在兩種文化中的比重來看。用最粗淺的話來說，中國的抒情精神正和西洋的戲劇精神分別在它們文化中同樣居於一個人的樞機。⁸⁹

從對「中西文化比較」不感興趣，到主張「在理論層次」作中西比較，不是簡單的以今日之我打倒昨日之我；高友工是深入〔現代〕〔以英美分析哲學為中心的〕理論〔傳統〕之後而得出這樣的見解。但他並沒有因此簡單的批評西方理論不足取，從而閉關自守。他希望把「文化史」的視野帶到理論的高度來思考，目標大概是：

超越局限自己的美典而設身處地想像其他的經驗。只有在這種想像的擴展開拓後，我們的藝術經驗才能更成熟，更豐富。也許在遍嘗之後，我們仍然回到自己的舊癖。但願意進入其他人的條件和目的，也是培養人本精神的唯一階梯。⁹⁰

事實上這種想法是相當有啟發性的，可以提醒我們時刻反省自身的偏蔽，嘗試了解甚至欣賞別人的傳統；或者這就是現今人文學科研究的一個應行的方向。當然，要實踐這個理想並不是輕而易舉的。就以高友工對「抒情美典」和「敘事美典」的對照比較看來，他還是比較欣賞自己所熟悉的文化藝術，認同其背後的人生理想。⁹¹

此外，高友工的「美典」論述還有一些特點值得我們深思。其一是理論與歷史的輕重問題。高友工論述的重要貢獻在於其理論思考的深刻和格局的整齊；對於中國傳統詩學以至文化藝術的理論的現代詮釋，應有極大的助益。然而，正如前文所述，高友工的理論思考主導往往讓具體的歷史現象沒有機會呈現，容易招致學有專門的文史研究者非議。例如論唐代律詩只舉初唐詩人、王維的山水詩、杜甫的律詩，目的在說明「律詩美典」的幾個面向，但唐詩專家們會很容易指出王維的作品風格不是如此局限，中晚唐以至兩宋還有許多別樣的詩風等；又如論文人畫

⁸⁹ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 259。這些結論和感想是 1985 年的〈中國抒情美典〉所未有的。

⁹⁰ 〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 260。

⁹¹ 對於「抒情美典」的局限有較多批評的是〈試論中國藝術批評〉一文。

的不重具象模擬，兼容「氣勢」與「意境」，成就全面的「抒情美典」，也曾被藝術史家高居翰（James Cahill, 1926-）質疑，舉南宋院畫反證「抒情」不必放棄「形似」。⁹²再者，如我們上文所述，高友工對文學或者藝術的「內部」發展邏輯往往有精微觀測，但對其外緣因素的關聯卻不一定有準確的把握。諸如此類，予批評者很多責難的機會。⁹³然而，如果我們能掌握其理論架構的意向，再行補強修正其間歷史細節，使其論述更準確周延不是辦不到的事。⁹⁴

高友工「美典」論述的另一個問題也是因為理論成份特強；其思維的周折繁複，讓許多初學者望而卻步。幸好高友工的早期難讀難懂的文章如〈文學研究的美學問題〉的主要論點，經過蔡英俊、呂正惠吸收消化，充實以具體例證，寫成平易暢達的文章，⁹⁵高友工論述的主體精神才得以在學界有廣泛的流播。假如高友工其他長篇論文也有適當的介紹，讓更多年輕學人領會其理論的優缺，則「抒情傳統」論述在文學研究以至學術史的意義，相信會更加深遠。 【責任編校：廖婉茹】

主要參考書目

專著

- 王夫之著、戴鴻森箋注，《薑齋詩話箋注》，北京：人民文學出版社，1981
 周英雄、鄭樹森，《結構主義的理論與實踐》。台北：黎明文化公司，1980
 周英雄，《結構主義與中國文學》，台北：三民書局，1983
 高友工，《中國美典與文學研究論集》，台北：台灣大學出版中心，2004
 高友工，《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店，2008

⁹² James Cahill, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan* (Cambridge: Harvard University Press, 1996), pp7-72。

⁹³ 事實上，高友工以方臘研究完成博士課程，照理應有足夠的史學訓練；但他後來的論著卻是理論先行，歷史論據比較薄弱。

⁹⁴ 高友工在〈試論中國藝術精神〉的結語說：「我所希望的是這裡至少能提出一個大的間架，橫的結構和縱的史觀有一個輪廓。至於修正補充則有待來日，有待諸君了。」見頁 172。或者我們不應看成是客套的閒言語。

⁹⁵ 呂正惠，〈形式與意義〉、蔡英俊，〈抒情傳統與抒情精神〉，均見蔡英俊編《抒情的境界》（台北：聯經出版公司，1982），頁 15-65、頁 67-110。

Cahill, James. *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*. Cambridge: Harvard University Press, 1996

Dickie, George. *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*. Oxford: Oxford UP, 1997

Owen, Stephen. *The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang*. New Haven: Yale University Press, 1981

Scruton, Roger. *Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London: Methuen, 1983

專書論文

呂正惠，〈形式與意義〉，收錄於蔡英俊編，《抒情的境界》，台北：聯經出版公司，1982

梅祖麟，〈我的學思歷程〉，收錄於台灣大學共同教育委員會編，《追求卓越》，台北：台灣大學出版中心，2007

陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，收錄於《陳世驥文存》，台北：志文出版社，1972

蔡英俊，〈抒情傳統與抒情精神〉，收錄於蔡英俊編，《抒情的境界》，台北：聯經出版公司，1982

Collinson, Dian. "Aesthetic Experience." Ed., Oswald Hanfling. *Philosophical Aesthetics: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1992

Goodman, Nelson. "The Activity of Aesthetic Experience." Ed. John W. Bender and H. Gene Blocker. *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993

Jakobson, Roman. "The Modular Design of Chinese Regulated Verse." *Selected Writings Vol. 5: On Verse, Its Masters and Explorers*. The Hague: Mouton, 1979

Kao, Yu-kung. "Approaches to Chinese Poetic Language." *Proceedings of the International Conference on Sinology: Section on Literature*. Taipei: Academia Sinica, 1981

- Kao, Yu-kung. "Chinese Lyric Aesthetics." Ed. Alfreda Murck and Wen C. Fong. *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991
- Kao, Yu-kung. "Lyric Vision in Chinese Narrative: A Reading of *Hunglou meng* and *Rulin waishi*." Ed. Andrew H. Plaks. *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1977
- Kao, Yu-kung, "The Aesthetics of Regulated Verse," Ed. Shuen-fu Lin and Stephen Owen. *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*. Princeton: Princeton University Press, 1986

審查意見摘要

第一位審查人：

從民國六十年代開啟的中國文學的「抒情傳統」的論述，至今已延續超過三十年，作者以高友工先生的相關著作為焦點，進行了仔細的爬梳，尤其是高先生為何提出這論點，憑藉了哪些西方理論，與哪些友人相互切磋，同時又經過哪些修正與反省，幾乎可以說是「抒情傳統」的探源論了（當然作者另有關於陳世驥先生的探源，值得一共參閱）。

但是，這篇文章不只是有文學史式的探察，最令人讚嘆的除了資料檢閱與簡明的說解，合理的串連等，更重要的是，作者選取了一個「旁觀者」，而不再全然是「信服者」的角度，終於不再是在「抒情傳統」的架構內部來研究中國文學，而是在「抒情傳統」外部，重新觀看這個說法對於中國文學研究的影響力。換言之，重點不再是「什麼是」抒情傳統，反而是「為何是」、「為何不是」或「如何是」抒情傳統。作者在這個立場所提出的考察雖僅是開端，卻讓人期待，而這同時是未來邀請更多學者參與「抒情傳統」討論的契機。

第二位審查人：

本論文旨在追索高友工建構抒情美典的思想發展脈絡及其理論論述的內容，不但可以詳實闡明抒情傳統的底蘊與旨趣，更能精切貞定抒情美典在中國文化史中的定位，有助於讀者清楚而且全面的掌握高友工論述的主要論點。更重要的，作者除了檢索高友工各篇論文的前後出版次序，提供讀者理解抒情美典建構的思想發展歷程，並且能夠深入分析抒情美典理論論述的具體語境及其體現或蘊涵的文化深義，因此可以藉此指引後續可能的發展的路徑。再者，作者在論點的鋪展上很有層次，具有理論的深度，而且論述的文字也清楚流暢，稱得上是有關抒情美典理論最為詳盡的一篇分析性評述。

目前國內中文學界對於抒情傳統的底蘊與旨趣，已經有了豐富的研究成果，並且也開始展現進一步的反思與重建的工作，因此本論文將可以提供相關學者參考與依據的基礎，其重要性與價值自可肯定。

