

高友工与 中国抒情传统

Gaoyoucong Yu
Zhongguo Shuqing Chuantong

徐承 著

中国社会科学出版社

高友工与 中国抒情传统

Gaoyoung Yu
Zhongguo Shuqing Chuantong

徐承 著

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

高友工与中国抒情传统 / 徐承著. —北京: 中国社会科学出版社, 2009. 12

ISBN 978 - 7 - 5004 - 8645 - 9

I. ①高… II. ①徐… III. ①美学史 - 研究 - 中国
IV. ①B83 - 092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 056142 号

出版策划 任 明
特邀编辑 占 华
责任校对 韩天炜
技术编辑 李 建

出版发行 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720
电 话 010 - 84029450 (邮购)
网 址 <http://www.csspw.cn>
经 销 新华书店
印 刷 北京奥隆印刷厂 装 订 广增装订厂
版 次 2009 年 12 月第 1 版 印 次 2009 年 12 月第 1 次印刷
开 本 880 × 1230 1/32
印 张 7.875 插 页 2
字 数 200 千字
定 价 26.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

序

最初读到高友工的中国美学论文，是在乐黛云主编的《北美中国古典文学研究名家十年文选》一书中，收入的高先生的两篇长篇力作《中国抒情美学》和《律诗美学》。相较国内学者往往偏重个人和年代的排比式中国美学史写作，高氏别出眼，尊抒情传统为核心概念，以各体抒情美典重组中国美学史，是颇有价值的尝试。这种以问题为中心展开史的探索，视野扩展得开，理论有张力，方法论上很有特色，读之有新鲜感。后来他从美返台讲学，在我国台湾学界刮起了“高友工旋风”。20世纪80年代初以末，影响从台湾及于香港及至国外新加坡等地，甚至在海外形成了一个关于中国古代美学的抒情传统学派。这样的盛况，让我们联想到几乎同时发生于内地的美学热。我亦把玩中国美学史近30年，不免对高先生的学说及其成功兴趣浓厚、心生羡慕。

徐承跟我做博士研究，就安排他去会一下高先生，目的是对高氏美学及其影响作一评估，并进而对目前内地中国美学史研究现状作一反思。正如他在本书绪言中所说：“面对高友工这么一个西学涵养尤其精深的中国美学史专家，不仅要揭示他在处理材料时所用到的方法，更要判断其结论的正当性和方法运用的合理性、有效性。”故而，他运用的方法是描述、揭示和判断三部曲，并着重在判读方面下足了功夫，以期发现高氏理论的精义之所在，以及可以带给我们的经验与教训。现在重

读这篇博士论文，尽管是他中国美学史学术研究生涯起步阶段的产物，但设定的基本目标是达到了，我也是满意的。就“描述”而言，这原是做美学史研究的基本功，加之徐承撰写博士论文的时候高氏的论集尚没有在内地出版，介绍占据了本书的相当大的比重。高友工的理论是艰涩的，语言也在英语环境中变得屈折难懂，徐承在写作中尽可能对其进行条分缕析的再叙述，只是为了不损害高氏理论的原貌，仍不可避免地受其影响，表述上略偏古奥，读者在阅读时要有耐心。就“揭示”而言，那要追溯高友工的西学方法论源头，这一步其实是与描述结合着进行的。在三年中，徐承追踪高氏的学术走向，阅读了大量西学原典，并在写作中采取中立立场，层层剥笋，步步为营，走得比较谨慎，也把主要问题讲清楚了。至于“判读”，是要表述研究者的主观意见，徐承的结论是，高友工的理论创建有成功之处，但不免也有切割、掩蔽历史真相的地方。对他的这个结论，我是赞同的。

高先生的美学体系，内地古代诗学界和美学界存在着不同看法。就我个人而言，基本看法是，高氏体系已经摆在内地中国美学史研究界面前，如若不加以深研，如若未能参透之，那么要写出更强的中国美学史，几乎是不可能的事。至于其缺陷，可能有这么两个意见。其一，高氏体系整个儿地建立在西学本位的地基之上，仅举一例，抒情（lyric）一词就是如此，它本来是一西方诗学概念，围绕着它来建立中国古代美学传统，高氏的论著初读时甚至会让读者忘记中国古代有过缘情说。如果说缘情说难以自然地伸展到诸如中国传统小说、戏曲、绘画等艺术门类，那么抒情概念却以其理论模型的强制性，足以把几乎所有中国古代传统艺术门类统统罩住。这种理论强力真是让人咂舌，同时对其解释的有效性亦难免心生忧虑。其二，高先生似乎不喜欢做个案。他的理论总是依体系的框架要求架空在具体对象之上运行，这种理论运作习惯让高氏冒了极大的风险，因为一旦落实到具体的人、具体的问题、具

体的材料，以及特定的发生年代上来，抒情概念及其体系或许就捉襟见肘了。^① 这是抒情传统后来出现了许多对其的修正和方向调整的一个原因之所在。以上两点意见我就不具体举例了，读者可以从本书找到许多的。

话说回来，在一个原创性的理论体系中，保持理论模型的统一性和连续性是非常重要的，即便此模型已经被发现存在明显的缺陷。高氏抒情理论就是这样一个模型，它以抒情概念对不同时期、不同文类进行相同的解释，保持了理论的原则性和统一性。以后任何对它的修正，一旦伤及其模型的基础，就不免会从根基上偏离抒情传统，从而导致传统本身的危机。正如法国年鉴学派布罗代尔的长时段理论，后人常常以其不够圆满而诟病之，但却无损其大师的地位及其学派传承。高氏理论的创造之功自然毋庸置疑，如果仅仅讥之以“戏论”（龚鹏程语），怕也是不免于戏论之讥。不过，比较朱自清、宗白华的中国诗学、美学，高氏理论固然在体系与清晰性上优胜，但读上去与我们所熟知的中国传统总是有那么一间之隔，或许正是他难以与朱、宗齐肩的遗憾之所在。这样看来，此一传统由壮盛走向衰落，并不是对它作或大或小的修正所能扭转的。

徐承是我的博士生中第一个出版论文的，兹写下这些文字，对他三年中所付出的辛劳以及师生情谊，志以纪念。

张节末

2009年9月9日于杭州浙江大学西溪校区

^① 孙康宜先生说高友工“那些出版的文字只是他所教的东西的千分之一而已”。孙康宜：《亲历耶鲁》，凤凰出版社2009年版，第246页。或许他已经做过些许个案也未可知，只是我们见不到，可惜了。

目 录

绪言 研究的对象、意义与方法	(1)
引论 抒情传统建构的缘起	(8)

理 论 编

第一章 为“经验之知”辩护	(21)
第一节 “经验之知”与“现实之知”的对立	(21)
第二节 “经验”的“想象活动”	(24)
第三节 理论阐释的人文主义理想	(33)
第二章 美感经验的定义与结构	(37)
第一节 从“经验”的两套定义方案说起	(37)
第二节 美感经验的结构	(42)
第三节 由快感至境界：美感经验的实现种类	(45)
第三章 经验材料的意义与解释	(54)
第一节 材料解释的四种方式	(55)
第二节 再论“再经验”	(64)
第三节 观念单位：直觉印象	(69)
第四节 结构原则：等值通性与延续关系	(77)
一、“等值通性”	(81)
二、“延续关系”与“传移关系”	(88)
三、“抒情”与“描述”的创造过程	(96)

第五节 外缘解释：目的与境界	(100)
----------------------	-------

历 史 编

第四章 抒情传统的各体美学史	(113)
第一节 立史标准：三层次说与象征理论	(114)
第二节 先秦乐论：抒情传统的萌芽	(122)
第三节 汉魏六朝文论：抒情美典的成长	(131)
第四节 唐代诗法与书论：抒情美典的代表	(141)
一、文字作为象意媒介	(142)
二、律诗美典	(145)
三、草书美典	(155)
第五节 宋代画论：抒情传统的合流	(161)
一、“意境”与“气势”之辨	(161)
二、山水画论	(165)
三、水墨画论	(170)
四、文人画论	(173)
第五章 作为文化理想的律诗美学	(181)
第一节 律诗的前史：五言古诗—山水诗—宫体诗	(182)
第二节 律体的规则：声律和辞律	(194)
第三节 律诗的个案：初唐四杰—王维—杜甫	(197)
第四节 律诗意境的流变：词与小说	(210)
一、由小令到长调	(210)
二、叙事传统中的抒情境界	(213)
结语 “高友工旋风”所带来的启示	(217)
参考文献	(227)
后记	(243)

绪言 研究的对象、意义与方法

自朱光潜、宗白华两位先生在 20 世纪中叶奠定我国美学的学科基础以来，中国美学史的研究一直在整个学科中处于较为弱勢的地位。尽管宗白华在这个领域的一系列史论^①被公认为具有较高的学术价值，但是此后一直少有体系性、全局性、原创性的中国美学史出现，却是事实，相对于西方美学史研究的如火如荼和美学原理研究的百花齐放，中国国内的美学史撰著往往滞留于文学批评的水平而难以超越。尤为严重的是，多数论著在方法论的运用上显得很不成熟，经常简单套用某种时新的西方理论来随意肢解、评断历史现象，不仅西学用得粗糙，于中学的发明也未见得十分成功。

与此同时，海外的中国学研究在西方汉学家和华人学者的手中取得了不菲的成绩，尽管他们对材料的处理有时会走向极端，但是深厚的西学背景导致他们在方法的取用上游刃有余，而往往能够发人之未发。举其要者，如法国汉学家弗朗索瓦·于连（Francois Jullien）的中国古代话语思维研究^②、葛兰言（Marcel Granet）的先秦诗歌人类学研究^③、郁白（Nicolas

① 参见宗白华《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版。

② 参见弗朗索瓦·于连《迂回与进入》，杜小真译，三联书店 2003 年版；弗朗索瓦·于连《圣人无意——或哲学的他者》，闫素伟译，商务印书馆 2004 年版。

③ 参见葛兰言《古代中国的节庆与歌谣》，赵丙祥、张宏明译，广西师范大学出版社 2005 年版。

Chapuis) 的悲秋传统研究^①、华人学者程抱一 (Francois Cheng, 本名程纪贤) 的中国诗画语言研究^②、德国汉学家顾彬 (Wolfgang Kubin) 的中国文人自然观研究^③、美国汉学家宇文所安 (Stephen Owen) 的唐诗研究^④、浦安迪 (Andrew H. Plaks) 的明清小说研究^⑤、华人学者刘若愚 (James Liu) 的中国文论研究^⑥、周策纵 (Tse-tsung Chow) 的红楼梦研究^⑦、余国藩 (Anthony Yu) 的明清小说研究^⑧、方闻 (Wen C. Fong) 的中国书画风格研究^⑨、高居翰 (James Cahill) 的中国绘画史研究^⑩, 等等。就中国美学史的研究领域而言, 有一个代代相因的学术群体已经在海外颇具声势, 这就是自陈世骧发端, 以高友工为旗帜, 而散布于北美大陆及港台、新马地区的中国抒情传统的建构群体。这一拨身处中西比较语境的华人学者, 擅

① 参见郁白《悲秋：古诗论情》，叶潇、金志刚译，广西师范大学出版社2004年版。

② 参见程抱一《中国诗画语言研究》，涂卫群译，江苏人民出版社2006年版。

③ 参见顾彬《中国文人的自然观》，马树德译，上海人民出版社1990年版。

④ 参见宇文所安《初唐诗》，贾晋华译，三联书店2004年版；宇文所安：《盛唐诗》，贾晋华译，三联书店2004年版；宇文所安：《中国“中世纪”的终结：中唐文学文化论集》，陈引驰、陈磊译，三联书店2006年版。

⑤ 参见浦安迪《中国叙事学》，北京大学出版社1996年版；浦安迪《明代小说四大奇书》，沈亨寿译，三联书店2006年版。

⑥ 参见刘若愚《中国文学理论》，江苏教育出版社2006年版。

⑦ 参见周策纵《红楼梦案——周策纵论红楼梦》，文化艺术出版社2005年版。

⑧ 参见余国藩《〈红楼梦〉、〈西游记〉与其他：余国藩论学文选》，李爽学编译，三联书店2006年版。

⑨ 参见方闻《心印：中国书画风格与结构分析研究》，李维琨译，陕西人民美术出版社2006年版。

⑩ 参见高居翰《山外山：晚明绘画（1570—1644）》，王嘉骥译，上海书画出版社2003年版；高居翰：《气势撼人：17世纪中国绘画中的自然与风格》，李佩桦等译，上海书画出版社2003年版。

长以成熟的西学方法为借镜，对中国美学作深入的反思与细致的清理。对这一学术群体的研究成果进行解析，揭示他们的方法论背景，判断他们的结论的有效性，可以为中国国内的美学史研究至少在方法论层面带来一些有益的启示。

本书选取了此一学术群体的中坚人物——高友工（Yu-kung Kao）作为研究的对象，希望以他为个案，探知西学方法作用于中国问题时所可能打开的局面，以及它的最终边界。因此对本书而言，对象的方法论意义大于其实际内容的意义，尽管为了凸显前者须首先集中注意于后者。

以抒情传统概括中国文学的道统，是已故华人学者陈世骧在 20 世纪 60 年代提出的美学论题，高友工作为其后所有抒情传统建构者的思想导师，一方面继续着陈世骧在比较语境中确立中国抒情传统的学术进路，一方面舍弃了前辈以散漫、细碎的字源考证和文本批评治史的方法，力图为“触及了文化的根本”^①的抒情传统搭建一个可以涵盖多种体类、贯通各个时代，并在理论上圆通完满的理想架构。高友工以降，美国、中国台湾等地的诸多学人纷纷从各自的路向展开抒情传统言说，却无不自觉栖身于高氏所搭建的理想架构之下，或针对某一具体问题作进一步的阐发，或在某个方向上更深入地掘进。^②即使孤立地看，高友工的思想体系也已在史论两方面初成规模，形成了有关中国美学史的较为完备的论述。

高友工生于 1929 年，1952 年由国立台湾大学中文系毕业，随即负笈美国，于 1962 年获哈佛大学博士学位，此后一直在

① 高友工：《中国文化史中的抒情传统》，《中国美典与文学研究论集》，台湾大学出版中心 2004 年版，第 104 页。

② 有关高友工影响下抒情传统建构的后续发展，详见本书结语：“高友工旋风”所带来的启示。

斯坦福、普林斯顿等高等学府任教，并于1999年6月由普林斯顿大学东亚研究学系荣休。身处美国高校的高友工长期居于欧美人文学学术思潮的最前沿，尤能兼采西方各派理论之长，对中国美学作新的发明与塑造。纵观他的中国古典文艺研究，历历可见康德批判哲学、分析哲学、心理学、美学、英美“新批评”、意象派与象征主义诗论、结构主义诗学、语言学、符号学、原型批评、意识批评等多种西学思潮所烙下的印痕。以西学为助力，目的是将直觉式的中国抒情传统言说转化为规范的学术研究。不过，尽管高友工已经极谨慎地对西学方法加以许多比较、甄别和取舍，却依然要面对一种追问，即，治古典学问固已无法脱开比较语境，然而借道西学阐释中学，究竟在多大程度上可以做到真实复现历史而不至于强作解释？这一点是需要还原高友工的研究轨迹时详加辨析的。

美学最初是西方人提出的概念，与启蒙运动及现代性思潮息息相关，但是作为一种学术，中国美学史研究的根本任务应该是在审美的面向上还原、复现古人的生活与艺术经验，这种还原、复现的工作诚然在指向上会受到现代观念的引导，但在具体的操作过程中，却是需要真切地同情、体贴古人的经验，而尽量避免以今人的理念切割、改变其原义。在此前提下，对待西学方法的态度就成为一个极具技术性的问题。就美学史研究而言，脱开比较的视野闭门造车是不可能创获成果的，但是如何将西学方法内化为一套可供抽丝剥茧而不至损害其内容的高明的技术，却是极有讲究的，稍有不慎就会跌入陷阱，成为像现代中医院一样的失败案例：

谓予不信，可以尝试着到中医院去诊一次病，动一次手术，在那儿，中医成为陪衬，近乎摆设，边缘化了。诊

断首先并非中医传统的“望、闻、问、切”，而是测量体温、生化检验等，服药以西药为主，输液如同家常便饭。再看动手术，手术室与西医院的配制如出一辙，上方罩着无影水银灯，灯下主刀医生手执一柄一样锋利的手术刀，手术全按解剖学原理和规定的操作程序进行。在此，由于对疾病只存在一种认知方式及其诊断体系，中医院不免是西医院的同质化，传统的学术视野及其经验蜷缩起来，作茧自缚了。如果说中医的诊病是切身的，那么西医就是抽象而有规可循的、冷漠而例行公事般的。^①

当前西风甚劲，加之西学方法在形态上的尖锐性和中学材料在品格上的柔弱性，中医院式的研究已经比比皆是，能够保有自身品格的中国学问极其难能可贵，但它的存在仍然是有可能的：

中餐则完全不曾采取这种方式，而只是平实地由其本色菜法中推陈出新。参酌西餐之处，亦非没有。例如进餐时的情调气氛、餐点的布置陈设、餐厅的花式搭配等，尽可采酌西式。某些西餐之用料或是烹调技法，也不妨择用。如乳酪起司的运用、做酥皮汤、用奶油煎菇之类。但这些都是中餐的基本法式中参用的。此外皆以本门刀法、火候、工夫、用料等等为主，研练而推出新款。^②

中餐和中医院这一成一败两个案例，使我们对西学方法的运用法则大致有了感性的认识。转换成陈述性的话语，就是

^① 张节末：《向着古典美学经验的撤退》（未刊稿）。

^② 龚鹏程：《中国传统文化十五讲》，北京大学出版社2006年版，第7页。

说，中国学问的研究已无法弃西学方法于不顾，但器用毕竟是外在的，它只提供了一条进入历史材料的权宜的途径，万万不能以偏概全，以为这条道路已经穷极了一切可能，更不能反客为主，把中国材料当成西学理论在异域中的一个旁证——这样做只能加深双方的误解而不是相互参照发明。理想的中国学问，或许可以像中餐烹制一样，借着西方工业文明的餐厅厨具，做出原汁原味的本土菜式，尽管它的实现在目前看来还欠缺一些条件。

所以，面对高友工这么一个西学涵养尤其精深的中国美学史专家，不仅要揭示他在处理材料时所用到的方法，更要判断其结论的正当性和方法运用的合理性、有效性。基于这样的认识，本书对高友工之中国抒情传统的研究将分三个步骤进行：一、描述，把高友工的思路、思想尽量以原貌呈现出来，使读者对抒情传统建构的已有成就有一个初步了解。二、揭示，在描述的过程中揭示高友工的方法论背景，清理其理论来源，察看他对西学方法的取用态度，猜测他在改造、综合西学方法时所深藏的理论意图。这一步工作十分困难，限于笔者自身的西学素养，在分析整理的过程中难免发生误读，或有理解判断上的盲点，只求尽可能清晰地阐明其来龙去脉。三、判断，寻绎高友工处理的中国美学现象的历史材料，以文献考证为据，对照、判读高友工之历史结论的正当性，发现问题所在，追查方法上的原因。这是最重要的一步，诚然笔者在判读过程中会有一些对中国美学现象的先见，荒谬错漏之处有之，但既然是学术研究，自然有商榷讨论的余地，但求能紧扣材料，拿事实说话，以凸显高友工在方法论运用上的得与失。以上三个步骤，其实也就是本书写作的基本方法论，三者在实际操作中并无先后次序之分，常常结合着进行，不过由于本书在结构上分成理

论编和历史编两个部分，因此在理论的描述中可能做了更多揭示的工作，在历史的描述中或许会有更多判读的内容。总之，无论最终看到的是一个中餐还是中医院，相信都能对国内的中国美学史写作提供一个有趣的参照。

引论 抒情传统建构的缘起

本引论描述高友工之中国抒情传统建构的前史，以显明此一学术取向的历史成因，为最终引出高友工的思想体系铺设道路。从某种程度上说，这也相当于一种中国现代美学史的专题研究。

朱自清说：“西方文化的输入改变了我们的‘史’的意念，也改变了我们的‘文学’的意念。”^①又说：“‘抒情’这词组是我们固有的，但现在的含义却是外来的。”^②这清楚地说明，所谓“抒情传统”的提法并非古已有之，而是现代人在比较语境下所做的发明，中国抒情传统的建构，就是证明古人也有现代意义（往往是西方意义）上的抒情经验与观念，且已形成一种民族文化的自觉而能够代代相传。其中实质性的问题是，古人怎样的经验等同于今人（同时也是西方人）抒情的经验？古人怎样的观念等同于今人抒情的观念？这种经验与观念是否形成了一个主导性的传统？

显然，“五四”一代是以西方文学理念重新审视中国文学遗产的最早最重要的一代，在这一批反思者中，周作人较早地发现了可以与“抒情”相称的古典经验：“我只认抒情是诗的

^① 朱自清：《诗言志辨》，见《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社1981年版，第187页。

^② 同上。

本分，而写法则觉得所谓‘兴’最有意思，用新名词来讲或可以说是象征。”^①这就以情景象征为嫁接，把中国诗学的“比兴”经验与抒情经验联系起来。

周作人更有影响的观点是他的“言志”“载道”并举的文学史观：

文学最先是混在宗教之内的，后来因为性质不同分化了出来。分出之后，在文学的领域内马上又有了两种不同的潮流：

(甲) 诗言志——言志派

(乙) 文以载道——载道派

言志之外所以又生出载道派的原因，是因为文学刚从宗教脱出之后，原来的势力尚有一部分保存在文学之内，有些人以为单是言志未免太无聊，于是便主张以文学为工具。再借这工具将另外的更重要的东西——“道”，表现出来。

这两种潮流的起伏，便造成了中国的文学史。^②

周作人把古人“诗言志”的命题推出来，认为它不仅体现了古人不以文学为工具的观念，而且还形成了中国文学史上的一个大的传统。这是抒情传统的一种比较朴素的表述。不难发现，周作人的文学史观带有明显的简单化色彩。他之所以以这样的方式描述历史，是为了实现他的现代文学理想：

^① 周作人：《扬鞭集序》，见《谈龙集》，河北教育出版社2002年版，第41页。

^② 周作人：《中国新文学的潮流》，华东师范大学出版社1995年版，第17—18页。