

「抒情傳統」論與 中國文學研究

主持人：

各位老師、同學，歡迎參加 2012 年陳國球教授主講的王夢鷗教授系列講座。各位在這幾天風雨無阻，還這麼早來到山上，各位對學術的熱情，對知識的篤誠，就是推動我們繼續舉辦學術活動的原動力。今天是國球先生演講的最後一場，因為這次的演講和去年及前年的不一樣，就是即將要作為開放課程；既然要作為開放課程，我作為主持，一開始的時候就得稍稍介紹一下這個講座。這個講座是因為要紀念王夢鷗先生，所以我就把他的照片放在這裏，也順道讓各位看一下。他的生卒是 1907-2002 年，早年曾經到日本去讀書，進了早稻田大學，1929 年回來的時候就任教於廈門大學，1935 年任職於中央研究院，1945 年到了政大中文系，所以他對今天的政大中文系，可謂最重要的學術資源之一。他的很多東西在今天我們看來，依然都是很傑出的。

王老師有幾個方面的研究是值得注意的，比如說他在美學和文學理論的部分，我想大家最熟悉莫過於他的《中國文學理論與實踐》，另一本書當然是《文藝美學》，或者他更早期的論著《文藝技巧論》，這三本書奠定了他在整個臺灣學術界的地位。另外值得

我們注意就是他對中國古典文論的研究，包括他早期研究初唐詩格和初唐詩學，還有他對魏晉南北朝到宋代的文學理論所作的探索，如《滄浪詩話》等等，所以他有《古典文學論探索》與《傳統文學論衡》這兩本研究。另外他有名的地方，就是唐人小說研究。總共一到四冊的《唐人小說研究》，由藝文印書館出版，另有兩冊是我們修讀唐人小說最好、最常用的課本，就是共上下兩冊的《唐人小說校釋》，由正中書局出版。王老師除了這些，還有在禮學的研究，著作包括《鄒衍遺說考》、《禮記校正》、《禮記今注今譯》等專書。王老師的研究，除了唐人小說早已受到大家注意，另外就是他在美學或文學理論研究上面的成就。

我想引用兩段王老師的文字，來跟國球教授今天的講題呼應；可能有一點關係。王老師在《文學概論》〈看家本領〉說：「我們這裏但就詩之所以為詩之特殊性上，探討所謂『文學』的本質。換句話說，文學這一家，自它的老祖宗派生下來的族眾漸多，他們之間各自鬪分了個人所手置的產業而獨立門戶去了，如今祇剩下這些詩一般的老處女還在保守着舊的家風，我們要就那家風上加以分析。」我們讀這段文字大概可以知道：王老師思考的，還是文學在現代如何成為知識、成為體系，或者在現代性、現代的知識體系底下，文學到底應該談些甚麼問題。用國球的話來說，就是文學作為一個知識量，或是說知識體，它應該要考慮些甚麼東西。所以在這樣的考量底下，王老師就開始了文學概論裏面曾經出現，大家所熟悉的那個〈寫在前面〉三段原則。三段原則就是指：「我把文學當

作是一種語言的藝術。語言是它的本質，藝術是它的效用。當然，那效用必然是那本質所固有的設計，也就是說，本質中含有某種設計然後那本質始能發揮它應有的效用。」這裏似乎有一點繞口，可是在這段繞口的東西裏面可以看到：他要從語言這個角度，從藝術這個角度切進去，來談文學；在面對現代性的這個問題的時候，他怎麼認知現代文學這個概念。所以在這樣的情形下，怎麼去研究文學呢？文學如何成為一個體系呢？他說，就用《文心雕龍》的話：「心生而言立，言立而文明」。所以他把語言活動區分作兩度事實：一度是內在的構想，一度是外在的構辭。那麼，按他的話來講，這內在的構想就是我們所謂的「神思」，這神思會涉及到種種心理學的問題；那外在的構辭則涉及到語言，是語言學所要處理的問題。換言之：他將用心理學以及語言學的方式來研究文學，或者中國古典文學。在這樣的情形下，他認為文學作品所共有的特色，在於它們好像都是個「隱喻」。它是個隱喻，那麼文學和現實之間的關係是甚麼？文學與歷史的關係是甚麼？文學與哲學之間的關係又是甚麼？文學跟功能、跟價值的意義是甚麼？

那為甚麼我要引用這兩段？這些東西可以讓我們想起陳國球先生在第一講及第二講指出，文學作為一種知識，或者文學批評作為中國古典研究的一種方法，我們似乎可以看到：陳先生和王老師在這裏似乎有一點對話。因為作為一個開放式課程，所以我一開始在這裏簡單介紹王老師，讓各位有機會可以接下去，在演講之後再去看看王老師的書。現在我們當然要回到今天的主角。我想各位從他

的著作裏面，大概可以看到很多東西。

我在昨天也提到，講座的意思，不只是聽完，而是聽完以後作為起點，各位可以進一步去研究這些作品。我們都知道，很多人在提到研究的時候，都會運用孔恩（Thomas Kuhn）典範（paradigm）的說法，我們都知道典範有很重要的意義，就是必須要有範例，必須要有學術的範例在。我想陳先生或者他的著作，在中國古典文學研究、中國文學史的研究、香港文學等等的研究，都扮演着值得我們去學習的範例。我也把他的著作弄出來給各位看一下。

首先是中國古典文論研究：這一本是《唐詩的傳承》，我想很多人給他簽名的著作都是這一本，然後是最近出版的《結構中國文學傳統》，是 2011 年的著作，這本就是《香港地區中國文學批評研究》。第二就是文學史研究：我想這一本《文學史書寫形態與文化政治》就很重要了，他也和陳平原合編了《文學史》這一系列的書，雖然只出過三集就沒有了，另外他也編了《中國文學的省思》、《書寫文學的過去》。接下來就是香港文學研究：《文學香港與李碧華》、《感傷的旅程：在香港讀文學》，還有就是《情迷家國》這一本書，「情迷」兩個字是夏志清在中國現代文學史中所用的 obsession，迷惑，我們一般把它翻譯成「感時憂國」，但是陳老師說翻譯成「情迷」也許更為恰當。

下面我也把他今天要講的主題相關的東西都找出來了，幫各位收集主講者有關抒情傳統論述的一些文章。我們可以看到從 2005

年開始，他陸陸續續的很多文章都在這個領域出場。在最後的部分我們可以看到有一本《抒情之現代性》，這一本是他所編的一本抒情傳統的論集，這本書出來以後，或許可以和蕭馳、柯慶明先生所編的《中國抒情傳統再發現》作一個對話。當然最後，我打上一個圈圈，如果我們想進一步瞭解陳先生比較不一樣的東西，剛好在《東華漢學》第十一期（2010年6月）裏面，就有一個訪談，這是一個主持給各位提供的演講者的簡單介紹。這裏有陳國球很喜歡的詩，很喜歡引用的一段林庚的詩作。（投影片：「星子作多情夜半的林間久行之憑藉」）我們如果說學術的演講從某一個角度看來就是星子，那麼，「星子作多情夜半的林間久行之憑藉」；我們在學術的林間路裏面行走，有時候是需要天上的星星幫助我們作一些引導。這就是我一開始的時候提到王夢鷗先生與陳國球先生著作的相關部分。

來到今天的主題：我們在第一講聽過陳先生在一開始為我們作了學術的回顧，或說學術的探討，告訴我們文學如何成為一種知識，或者成為一個體系。那麼文學成為一種知識，成為一個體系的另一方面，它也必須仰賴於文學批評作為一個知識跟體系，所以在第二講的時候他來談這個問題。那麼文學批評作為一個文學研究的方法的時候，我們當然更關心的就是中國古典文學，或是中國現代文學，總而言之，中國文學研究怎樣成為一種體系，中國文學又是否可以構成一個體系呢？或者這個體系該如何來研究？這時候陳國球先生就比較了臺灣跟大陸在六、七十到八十年代以來一個很重要

的研究，而臺灣和大陸有很不一樣的情形，那就是我們由陳世驤、高友工以降，所謂的抒情傳統論述。

我們都知道，以「文學」作為一個概念或者一個統稱，是西方現代的名詞，在現代的字眼底下，我們當然沒有辦法迴避「西方的參照」。所以在「西學參照」底下，當然有一個問題會被逼顯出來。這類問題就像民國以來文人常常會問的一個問題：史詩為甚麼會缺位，或者神話為甚麼會是零散，所以我們同樣會去問的問題：甚麼是中國文學，對中國文學的認知到底是甚麼樣的情形。我們都知道，從以前的朱自清、宗白華，或者朱光潛等人，其實都已提到了。進一步說，中國從「詩言志」開始，其實都提到抒情這一說法，只是當時也許不用抒情，也許用言志、緣情等等類似的說法。然而當它被視為一個論述，或者成為一個較為現代體系的建構，這時我們都會，或者至少對陳國球先生而言，回頭追溯到陳世驤、高友工。我們可以看到抒情傳統論述以前的陳世驤，或者是高友工、普實克等人。我們今天可以看看陳教授在這部分為我們提供的說法，接下來讓我們熱烈歡迎陳國球教授。

主講者：

非常感謝棟樑老師剛剛做了一個非常有意思的介紹，前面提及王夢鷗先生的學術功業，非常值得敬佩。王先生，就像我在兩次演講中跟大家報告，他在我學習的過程中起了相當大的作用，我對文學的諸多看法，其實都受到王先生的影響。所以當棟樑老師跟我

說，讓我到「王夢鷗教授學術講座」來，我是非常高興的，因為我一直盼望有機會向王先生致敬。

前面棟樑老師提到我的一些著作，幫我做了一個學術之路的回顧，非常感謝。我在學術上受益於臺灣，也希望能夠站在香港這個位置，從不同的角度提出一些觀察和感想，和在座諸君對話。香港，從來不是學術的中心；但這個邊緣位置其實很有利於旁觀、聆聽，在一定的距離去觀察主流論述的發展。今天大家或者可以看看我這個旁觀者、邊緣人，接收過甚麼訊息，告訴我有沒有錯誤理解，給我指正。

棟樑老師剛才的引言講得很好，把我近年的學思方向、為甚麼投入「抒情傳統」論述的研究等等，都揭示出來了。我個人這三場報告的倫次邏輯，誠如棟樑老師所介紹：就是帶着「我為甚麼讀中文系」的問題走進「中國文學」的學術研究之路。這好像只是個人的胡思亂想。不過我也覺得這不光是我個人的問題，或者從事中國文學研究的同行，可能都會有類似的疑問。究竟，在現代知識的狀況底下，「文學」應該站在甚麼位置？對社會的變化該怎麼反應？該負上甚麼責任？能夠發揮甚麼作用？我想，真誠地面對這些問題，是對自己所投身的事業應有的態度。

我今天講「抒情傳統的論述」，就是前面兩講延續下來的議題。我在開始的一講問：「文學」怎麼進入大學體系？這又關乎兩個問題：第一，大學為甚麼需要「文學」？是否可以說：大學根本不需要「文學」！這種論述其實是有可能出現的。第二，「文學」

在大學中以甚麼模式、身份出現？文學的「知識量」是否足夠成為大學的學科？第二講從「文學批評」的功能和意義入手，試圖說明「文學批評」作為研究「中國文學」的方法，正可以為文學的「知識量」做個保證。當然「文學」的研究不止於「文學批評」一路，但起碼是一條可行的道路，而過去也曾經有人——如朱自清——走過這樣的道路。當我們認同中國文學應該是一個值得在大學研習的學科，也指出有一種能說明本質的方法之後，可以再追問，這是我們的三個問題：「中國文學」是甚麼一回事？有沒有形成一個可以觀察研究的系統？如果真的有這麼一個系統，我們該如何去把握它呢？「抒情傳統」的論述，或者可以是這個問題的其中一種回應。現在，我就是從這裏開始講。

（一）陳世驥的文學道路：從現代文學評論到「抒情傳統」論述

首先看這個投影片，很熟悉吧，她是誰？（答：張愛玲）張愛玲跟陳世驥是認識的。大家知道嗎？我們都知道張愛玲，但可能只是「張學」的專家才會提到張愛玲跟陳世驥的關係。

陳世驥教授有一次對我說：中國文學的好處在詩，不在小說。

有人認為陳先生不夠重視現代中國文學。其實我們的過去這樣悠長傑出，大可不必為了最近幾十年來的這點成就斤斤較量。反正他是指傳統的詩與小說，大概

沒有疑義。當然他是對的。

這裏一開始是張愛玲引述陳世驥對她講的一番話，然後是張愛玲心裏的回應。我們會問，這些說話有甚麼背景的呢？張愛玲當時從大陸出來，到了香港，然後再到美國。那麼到美國以後她要如何生活？於是她寫作，寫小說、寫英文小說，看看能不能在美國出版，如林語堂等成為美國的暢銷作家。然而，結果好像不太理想。通過夏濟安、夏志清兄弟，她被介紹給加州大學柏克萊校區（U.C. Berkeley）的陳世驥教授，當一個中國文學研究計畫的助理。我們會想：「哇，那麼偉大的張愛玲，怎麼去當人家助理啊？」但事實就是如此。當然，張愛玲是一個心高氣傲、聰慧非常的文學家，要她去當助理實在太委屈了。據說她研究助理的工作沒有做得很好。

陳世驥和張愛玲兩人之間曾有這樣的對話：「中國文學的好處在詩，不在小說。」按照張愛玲的立場，她不應該同意。但張愛玲沒說她怎麼回應，心裏的想法大概是這樣的：陳世驥先生的說法，在過去是對的；現在可不一樣了，現代文學當然是小說（以張愛玲的小說為代表）最重要！（必須補充：這只是我的「想當然」而已。）

我引述張愛玲這幾句說話，其實是轉引自另外一個人，這人是誰呢？這是臺灣的作家，是朱天文。朱天文曾經這樣說：「我必須大量引陳世驥的言論做為後援。」為甚麼呢？因為當時她要回應記者的訪問，記者是來採訪電影《悲情城市》編劇之一的朱天文。

《悲情城市》非常成功，在世界各地獲得很多獎項，採訪問題之一是：這部電影的成功之處在哪裏？她回應時就引用陳世驥的文章——〈中國的抒情傳統〉——作為議論的根據。陳世驥原文的中譯最先發表在臺灣《純文學》雜誌，後來收入《陳世驥文存》。朱天文引述了陳世驥這些講法：

中國文學與西方文學傳統並列時，中國的抒情傳統馬上顯露出來。

中國文學的榮耀並不在史詩。它的光榮在別處，在抒情的傳統裏。

陳世驥說只要比較中國和西方的文學傳統時，我們就發現中國的「抒情傳統」會非常突出。他又說中國文學的榮耀就在於這非常突出的「抒情傳統」，而西方的榮耀在以「史詩」為代表的傳統（有學者稱之為「敘事傳統」）。這個講法不新鮮，但陳世驥說非常簡潔而明確。朱天文的引述還有這些話：

中國抒情道統的發源，楚辭和詩經把那兩大要素結合起來，時而以形式見長，時而以內容顯現。

此後，中國文學創作的主流便在這個大道統的拓展中定形。所以，發展下去，中國文學被註定會有強力的抒情成份。

所有的文學傳統「統統是」抒情詩的傳統。

我必須說明，陳世驥的原文本來用英文寫成，朱天文引用的中文翻譯，有些不準確的地方，收入《陳世驥文存》時又有了一些刪削。一般人談到「抒情傳統」，都是根據《陳世驥文存》的版本，往往按照譯本所見的邏輯作出發揮。朱天文也是如此，她顯然覺得陳世驥的這個論述，對《悲情城市》的藝術特色，是一個很好的說明，可以作為有力的支援；換句話說，朱天文認為電影《悲情城市》是中國「抒情傳統」的一種延續。不知道大家對此有甚麼看法，不過這起碼讓我們看到朱天文有意用「抒情傳統」的論述，來解釋文學以外的文化成品。

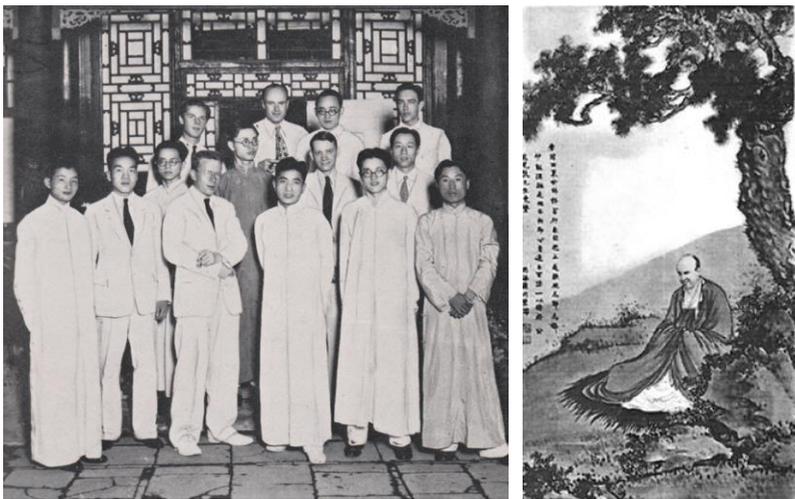
陳世驥，何許人也？有關陳世驥的討論文章也有不少，所以現在學術界對他不曾太陌生。他是 1912 年生，1971 年過世的，又叫陳子龍，號石湘，河北人，1935 年畢業於北京大學外文系。

抗戰爆發後他到了湖南長沙，在長沙大學任教，沒有追隨其他北大清華南開的師生去西南聯大。不久，1941 年，他有機會到美國東岸的哈佛大學及哥倫比亞大學從事研究，1945 年轉到西岸的加州大學柏克萊校區任教，直至過世。他當過東方語言文學系的系主任，也籌辦了比較文學課程。今天比較文學不是甚麼新鮮事，不過在當時西方學界，把東西方兩邊的傳統放在一起作比較研究，陳世驥還是較早的推動者。

過去在學界，無論在臺灣還是在大陸，談到陳世驥的時候，會直覺地把他看成一位「美國的漢學家」，又或是「在美華裔漢學家」，如此而已。很少人會注意陳世驥的前半生歷程，如何一路走

來。陳世驥出國以前，和中國現代文學其實有相當多的關聯。這部分經歷他自己卻不願意多講。可能有個人原因，也有可能是因為大時代的變遷，使得人生遭逢斷裂式的變化；上世紀五十年代以後，不少人即使離開了大陸，也不想再提起民國前期的往事。然而，若果要深入了解陳世驥的學術論述，實在不能忽略他個人的出身與經歷，以及與三十年代現代文學的關係。

我們可以看看這個照片（圖：北大師生聚會）。



裏面除了陳世驥，還有卞之琳、李廣田、林庚等人。卞和李是北大學生，林庚是清華學生。照片正中是這次聚的主角，北京大學外文系的老師艾克敦（Harold Acton, 1904-1994）。這照片反映出上世紀三十年代北平的一些文化活動。

當中這位 Harold Acton 先生，是個相當有意思的人（我們還可以看到一幅他穿上僧袍的肖像畫）。他本身有貴族血統，畢業於牛津大學，當時已經有詩名，屬於所謂「牛津詩人群」。他非常熱愛中國文化，在北大任教時，跟中國文學界有很多交往。當時北平的文學活動非常蓬勃，北京大學、輔仁大學、燕京大學、清華大學，很多老師、學生常聚在一起談文論學。（我知道現在臺北也有這種風氣，不同院校的師生常有聚會討論，「百年論學」就是重要的活動平台。）Harold Acton 也是其中的活躍份子，當然他的同伴會較多洋化的學人和文人，比如林徽音、梁思成、朱光潛，以至北大外文系的老師學生等等。他很受年輕學生的歡迎；陳世驥畢業前一年就搬到他家裏住，那時他們兩人合作完成了第一本中國現代詩的英譯——*Modern Chinese Poetry*（《中國現代詩選》，1936）。

Harold Acton 對中國文學傳統有他的一套見解，與後來「中國抒情精神」的論述，有不少相通的地方。他有兩篇文章值得我們細看：一是剛剛提到那本《中國現代詩選》的導言，另外一篇是“The Creative Spirit of Modern Chinese Literature”（〈現代中國文學的創新精神〉，1935）。兩篇文章有相同的旨趣，談及中國文學傳統，以至中國的古典與現代之間的關聯。我們可以見到一位西方文學家、一位牛津詩人的眼底下，中國文學有一種別具魅力的特質——「興發含蓄」（這個「興發含蓄」是我的翻譯，原文是“evocation and suggestion”），並且認這些特質在中國現代詩歌中得到繼承；他特別欣賞林庚、卞之琳、何其芳、廢名、徐志摩等人的

詩，就是這個原因。林庚是清華人，朱自清的學生；卞之琳是他的學生；何其芳在北大哲學系讀書，曾與卞之琳、李廣田合作《漢園集》，被稱為「漢園三友」；廢名和徐志摩都在北京大學任教。Harold Acton 在這些現代詩人身上看到中國文化傳統裏面的一種精神。他是出身西方文化傳統，而深具文學素養的詩人，他看中國的文學，會和中國人不一樣的嗎？他所關注的「興發含蓄」，說明了甚麼？很值得注意。當然他對陳世驥的影響，也非常值得我們留心。

我們知道，陳世驥和 Harold Acton 編譯了第一本英文的中國新詩選。它的出版離開新文學運動不到二十年，所選的都是同時人，可說是「當代詩選」了。我們可以把它和差不多同期編成的《中國新文學大系》的新詩卷比較一下，看看兩種選本有沒有不同取向。當然兩者篇幅差距比較大，而且翻譯又有詮釋的意義，功能不太一樣。無論如何，我們可以從這個詩選見到陳世驥對當世詩壇的觸覺，Harold Acton 的導言也交代了陳世驥的在採選詩篇的貢獻。

陳世驥和現代文學的「漢園三友」都是北大的同學，其中卞之琳和他更是要好。他們一起談文論學，陳世驥自然也受影響，也有詩文創作。以下是他在 1937 年發表的一首：

今日的詩

氤氳裏奇麗的蜃樓

是永恆的靈魂的居室。

當宇宙將顯示出：

現實只是霧，

霧即是現實。

——而人的行程已行至

冥頑自負的陸

與飄渺永幻的河流

同止於海岸時，

原是在氤氳裏奇麗的神物

乃衝破了紗幃歌成今日的詩

大家可以評鑑一下他的詩藝。據他後來解釋，他覺得自己寫詩比不過卞之琳，所以就少創作，多寫評論。

北京大學的老師中，除了 Harold Acton，和他交往比較多的是朱光潛，尤其陳世驥本科畢業後留在系中當助教的時候。朱光潛因為寫成《詩論》的書稿，受到胡適賞識，請他從英國回來到北大外文系任職，同時在中文系兼課。陳世驥在相當程度受過他的影響。當時朱光潛在北平慈慧殿 3 號家中，定期舉辦「讀書會」。經常參與的人包括：沈從文、梁宗岱、馮至、孫大雨、羅念生、周作人、葉公超、廢名、卞之琳、何其芳、徐芳、朱自清、俞平伯、王了一、李健吾、林庚、曹葆華，以至林徽因、周煦良等等，陳世驥也是屬於年輕一輩的座上客。「讀書會」曾經討論在沈從文主編的《大公報·文藝》副刊下，開設一個定期《詩刊》，陳世驥聽後寫

了一封長信給沈從文，後來沈從文把這封信發表在《大公報》，題作〈對於詩刊的意見〉（1935）。當中我們見到陳世驥有這樣的見解：

詩人操着一種另外的語言，和平常語言不同。……我們都理想着有一種言語可以代表我們的靈魂上的感覺與情緒。詩人用的語言就該是我們理想的一種。那末我們對這種語言的要求絕不只是它在字典上的意義和表面上的音韻鏗鏘，而是它在音調、色彩、傳神、象形與所表現的構思絕對和諧。

「詩人」的語言與「平常」語言不同，這種說法是我們上一講提到的瑞恰慈的基本理論。如果我們以「後見之明」來讀這段「青年陳世驥」的話，還可以把這段話看作「抒情傳統」論的重要指向——「詩言志」或者「詩緣情而綺靡」——的一種現代詮釋：「我們的靈魂上的感覺與情緒」可以是指向內心世界的「志」或「情」的現代變奏，「音調、色彩、傳神、象形與所表現的構思絕對和諧」，亦不外乎現代詩學意義下的「言」的「綺靡」——組織佈置。當然「和諧」的表現也應該是「新批評」的「有機結構」的意思，但另一方面也可以是「抒情傳統」論述所宣揚的，由形式的「秩序」通向宇宙的「秩序」。這篇文章還有對卞之琳和臧克家的兩首詩的「細讀」（close reading）。所展示的細緻的文本分析，也是後來陳世驥於 1958 年在臺灣發表的著名論文〈中國詩之分析與鑒賞示

例)的雛型。

抗日戰爭爆發以後，陳世驥在湖南長沙逗留了三年多，然後遠赴美國，從此再沒有回到中國大陸；他的現代文學批評家的志業，亦再沒有機會繼續發展。他到達美國東岸不久寫成的“A Poet in Our War Time”——我把它譯作〈戰火歲月一詩人〉，大概可以代表陳世驥向現代詩評告別之作。這篇短文寫很優美，內容是評論他的好朋友卞之琳在戰時的創作《慰勞信集》。在抗戰期間，文藝界——「中華全國文藝界抗敵協會」——有一個號召，請大家寫「慰勞信」給抗敵的戰士，卞之琳響應這個運動，一共寫了 18 首詩，在 1940 年寄到香港的「明日社」出版單行本。卞之琳這些詩的寫法與〈斷章〉（1935）、〈距離的組織〉（1935）、〈魚化石〉（1936）等詩，當然大大不同。不過，陳世驥雖然已經去國有年，但是仍然充分感應到卞之琳的詩心；他眼中的卞之琳有如：

浮泛於崩石的浪濤間的一隻白鴿子，它最能感應到其
中的怒潮，但卻能翩然地舒展如雪的雙翼，溷濁不
沾。（引文是我的中譯）

他知道卞之琳如何保守詩人的特有魅力，入世而不流俗，以詩心為容器，承載愛國的熱情。

陳世驥在美國從事漢學研究，在當時的學風影響下，沒多久，就開始走上古典文學的研究之路。我先把他赴美以後發表的重要論文，排列展示出來：

- 1942 “A Poet in Our War Time” (戰火歲月一詩人)
- 1943 *The Flower Drum Book and Other Chinese Songs* (with Chen Yao Chin-hsin) (花鼓歌與其他中國歌曲)
- 1944 “An Innovation in Chinese Biographical Writing” (中國傳記書寫的創新)]
- 1948 *Literature as Light Against Darkness* (《文賦》英譯)
- 1948 〈法國唯在主義運動的哲學背景〉
- 1951 “In Search of the Beginning of Chinese Literary Criticism” (追尋中國文學批評的起源)
- 1952 “China – Literature” in *Encyclopedia Americana* (《大美百科全書》：中國－文學)
- 1953 “The Cultural Essence of Chinese Literature” (中國文學的文化本質)
- 1953 *Essay on Literature* (《文賦》英譯)
- 1956 〈姿與 Gesture〉
- 1957 “Chinese Poetics and Zenism” (中國詩學與禪學)
- 1958 〈中國詩之分析與鑒賞示例〉
- 1958 〈時間與律度在中國詩之示意作用〉
- 1959 〈中國詩歌中的自然〉
- 1961 〈中國詩字之原始觀念試論〉
- 1966 “Early Chinese Concepts of Poetry” (中國詩字之早期觀念)

- 1969 “The *Shih-ching*: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics” (《詩經》在中國文學史與詩學上的體類意義；王靖獻譯本改題為〈原興〉)
- 1970 〈原興：兼論中國文學特質〉(王靖獻中譯)
- 1971 “On Chinese Lyrical Tradition” (論中國抒情傳統)
- 1971 “On Structural Analysis of the *Ch’u Tz’u* Nine Songs” (《楚辭·九歌》的結構分析)
- 1972 〈中國的抒情傳統〉(楊銘塗中譯)
- 1973 “The Genesis of Poetic Time: The Greatness of Ch’u Yuan, Studied with a New Critical Approach” (詩時間的誕生：屈原之偉大”；古添洪譯本題作〈論時：屈賦發微〉)
- 1977 〈論時：屈賦發微〉(古添洪中譯)
- 1979 〈楚辭九歌的結構分析〉(吳菲菲中譯)

我們注意到，陳世驥在古典文學研究的起步，是翻譯陸機《文賦》。這和他寫〈戰火歲月一詩人〉好像南轅北轍，但陳世驥對文學與世道的關懷是一樣的。陳世驥英譯《文賦》，開首先考證陸機生平與《文賦》撰定時間，斷定是西晉永康元年（公元 300 年）陸機四十歲之時。這一年陸機被捲進當時諸王爭權的政治爭鬥之中，曾經賞識陸機、陸雲兄弟的張華被殺。陳世驥認為陸機在這個時候心靈飽受折騰，忽然文學創作力有大爆發，寫出一大批非常精彩的作品——《羽扇賦》、《漏刻賦》、《感逝賦》、《詠德賦》、《述思賦》等；可見一個苦悶的靈魂在黑暗中以文學作為抗衡的力

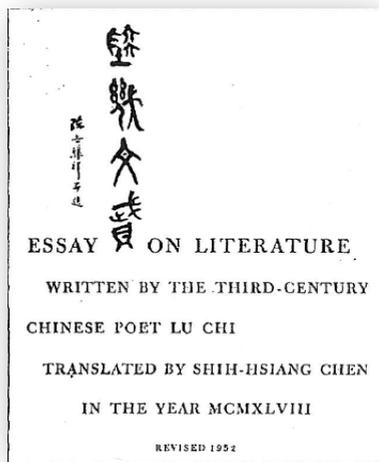
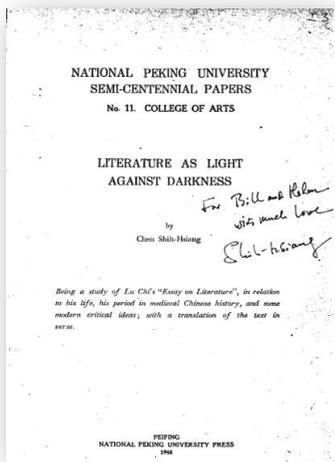
量，從而安頓心靈，而《文賦》可以說是表現這種求索與信念的宣言，所以他把《文賦》的英譯題為 *Literature as Light against Darkness*（《文學作為抵抗黑暗之光》）。這裏顯示出對文學的信仰，和〈戰火歲月一詩人〉中對卞之琳的文心的欣賞，其理念基礎是相同的。

我們再留意這篇翻譯的出版情況，會更加了解陳世驥當時的心境。這是為了北京大學成立五十周年的紀念論文集而作，是 1948 年完成的。北大這一部論文集陣容非常鼎盛，作者都是和北大有關聯的大家、名家，如房兆楹、孟森、陸侃如、賀麟、魏建功、容肇祖、瞿同祖、朱光潛、錢學熙、袁可嘉，還有燕卜蘇、夏濟安等。可是出版波折重重，書冊流通不廣，因為當時正是國共內戰方酣的時候，中國陷入混亂不堪的局面。陳世驥身在美國，婚姻又出現了問題。這不僅是私人問題；夫妻之間，正因為對中國前途有不同的政治理解，無法和諧共處，終於以離異收場。和《文賦》翻譯還有一件相關連的事，就是他譯文完成之後，因為湯用彤的介紹，和當時在南京中央研究院的逯欽立通信，反覆討論《文賦》撰定的時間。最後一封陳世驥給逯欽立的信寫於 1948 年 12 月，信中說：

且國內大杌隉，而兄能靜心澄思，鈎尋典籍，益見修養之深，不勝佩慰。

「杌隉」就是動盪不安。在亂世中，如何可以「靜心澄思」？是靜心澄思來做學問，還是學問帶來澄靜的心？這些思慮大概盤互於陳

世驤當時的腦海。陳、逢的通訊合共有四封，後來逢欽立把信投到徐復觀在南京辦的刊物《學原》；但時局急轉直下，四封信隨着亂世飄零，直到 1960 年才重現於世上，在香港出版的《民主評論》刊登。真是令人有世事滄桑之感。



“Literature as Light against Darkness” 無論是單行本還是論文集的版本，流通都不廣，這當然跟中國時局和北京大學的行政已無法正常運作有關。過了幾年，陳世驤在美國把《文賦》翻譯修訂，以專書方式刊行，改用《文賦》原題：*Essay on Literature*，還請了張充和抄錄《文賦》原文，印工裝潢比初刊版本美觀得多。另外改寫了前言，拿掉陸機生平和撰寫時間考證的部分，很多關乎陸機生命歷程的感喟式話語，都作了刪改。於是，整部書看來更像典型的西方漢學著作——當時美國漢學界很重視古籍文獻的翻譯，陳世驤由

此入手，是所謂的「正途」。換句話說：這個版本形式和內容的調整，說明陳世驥正式把自己定位為「漢學家」；與當日寫詩評、關心詩壇創作的「青年陳世驥」，身份已然不同。今天，如果我們光憑這個新修訂的版本，就比較不容易窺探到陳世驥的內心世界。

陳世驥在美國開展學問新路的另一篇重要文章，是 1951 年寫成的〈追尋中國文學批評的起源〉（“In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism”）。上一場演講我以朱自清的學術經歷為例，說明「文學批評」的探索，原是中國文學研究的進路；陳世驥的學術發展，可說是又一個很好的示例。陳世驥這一篇文章，說中國文學批評的源頭不止一個，合乎現代批評觀念的源頭，是魏晉南北朝時期，以《文賦》、《文心雕龍》等著作為代表；但更早的起源是「詩」這個字出現的時候。這個起源非常重要，雖然表現的方式和我們習見的「批評」不一樣，但卻標誌了中國文學的本源。所以他的題目中“Beginnings”這個英文字，要用眾數。陳世驥的「文學批評」定義，基本上沒有離開上世紀五、六十年代的思潮；像我們都熟悉的，上一場演講也提到的韋勒克（René Wellek），也是這樣看「文學批評」：除了評定作品的高下之外，還包括對文學藝術的理解，或者說文學觀、文學理論等。陳世驥認為「詩」字在上古造字的時候，如何「得形立義」——根據甚麼意念想法而構造字形——代表了一種文學觀，一種對中國最重要的文學體類（詩）的認識和理解，而這種文學觀對中國後來的文學發展有深遠的影響，所以是中國文學批評的最早的源頭。文中指出「詩」字的

字形，顯示出上古時代一種以語言來抒發心志——「詩言志」——的活動。這活動本來是自然的、順着人性的表現；到造字時，這種意識、觀念就明確了。陳世驥後來還有幾篇文章發揮這個論點，最重要就是十年後，1961年，發表的〈中國詩字之原始觀念試論〉。這篇文章的論證更加詳細，是研究陳世驥的「抒情傳統論」的必讀論文，但我們最好參看更早的“*In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism*”；這樣我們才會明白陳世驥的觀念的來龍去脈。往後陳世驥再延續這個「追尋起源」的思路，探索與「詩」相關的「興」的意義，寫成“*The Shih-ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics*”（1969），中文版有楊牧的譯本：〈原興：兼論中國文學特質〉，也是「抒情傳統論」的重要文獻。

現在，我還想提到陳世驥在1953年應聯合國「教科文組織」（UNESCO）的邀請而寫的“*The Cultural Essence of Chinese Literature*”（〈中國文學的文化本質〉）。第二次世界大戰結束，以美國為首的西方國家要重整世界秩序，建立「聯合國」來承擔這個任務。除了政治秩序，聯合國還會做文化的工作；屬下的教科文組織邀請各國專家寫文章，講述不同國家的文學或文化傳統，以促進各國之間的互相了解。陳世驥就應約寫了這一篇文章，向全世界說明中國文學的文化特質：

- （一）文學創新的資源與靈感，往往來自於民間；
- （二）諸神與英雄被轉化為聖人賢君；

(三) 重「文」輕「武」；

(四) 離不開人本或自然的領域；

(五) 語言特質容易與音樂、美術等其他藝術相通。

我覺得這篇文章最重要一點是提出中國文化中的「文」這個觀念。陳世驥認為「文」在中國意味一種美學的和諧性與整體性，是中國歷史與文明的凝聚的力量（unifying force），維繫了「人生與自然」，以至「文人與民俗」，形成一種「尚文」的精神。由此可見，陳世驥對中國文學的看法：其內在根源是「志」、是「情」，其外在表現是「文」。

陳世驥最廣為人知的文章，就是我們開首提到的〈中國的抒情傳統〉。這篇文章原是英文稿，是他在 1971 年美國亞洲學會（AAS）年會的「比較文學組」的開幕致辭。後來由楊牧帶到臺灣，發表在英文期刊 *Tamkang Review*（《淡江評論》）。文章有中文譯本，譯者是淡江大學的楊銘塗；後來楊牧把這篇譯文作了一些刪削，收入他所編的《陳世驥文存》。這個早年譯本有不少可以改進的空間，例如“lyricism”先後譯成「抒情詩」、「抒情體」，以至「抒情文體」，很難說得上是精確。更成問題的，是有些地方把“tradition”譯作「道統」，後來許多詮釋者或批評者，就認為陳世驥在講「道統」，充滿唯抒情是尊的封建、霸權色彩，其實是一種誤解。我和我的學生重新翻譯了這篇文章，加上簡單註釋，收入將在香港出版的《抒情中國論》（2013）之中，歡迎大家參考。我們應該看到這是一篇會議小組的開幕詞，不是嚴謹的、層層推論

求證的學術論文。當中提出了一些從比較視野出發的觀察，也包含了陳世驥多年學術研究的一些心得。其意義在於我們從中可得的啟發，而不是當中的論證。尤其是「中國文學傳統從整體而言就是一個抒情傳統」的判斷，對詩、賦、小說和戲曲的描述，影響了隨後不少中國文學論述。這些見解也不能單單以一篇文章為依據，我們還要參考陳世驥其他論文著述，才能明白他這些心得和判斷從何而來。

陳世驥在 AAS 發言後不久離世，他生前曾和夏志清通信說：

《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，不務獯祭以炫學，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。

可以見到他對中國文學已有一套整體的研究方案，預備以《詩經》、《楚辭》、賦，和樂府四項類型為研究重點，「各為一長論」。他討論《詩經》的文章至今仍然很受重視；《楚辭》研究論文則留下兩篇：“On Structural Analysis of the *Ch'u Tz'u* Nine Songs”（《楚辭·九歌》的結構分析）及“The Genesis of Poetic Time: The Greatness of *Ch'u Yuan*, Studied with a New Critical Approach”（論時）。兩篇都是別有新解的著作。可惜這個四項文體類型研究

的計畫並未如願完成，以致我們未能更全面了解陳世驥的中國文學研究理念。無論如何，他留下的論述，既是時代的文化見證，也為後來者對中國文學傳統的詮釋打開了通道。

我對陳世驥的介紹稍微多了一點，下面趕快討論另一位「抒情論」的重要人物高友工。

（二）高友工的「抒情美典」：從理論建構到文化史關懷

高友工是「抒情傳統」論述另一位重要推手。與陳世驥給人的印象一樣，是「美國華裔漢學家」，因為他長期在美國普林斯頓大學任教。但回看他的出身，其實也和中國的土壤有相當的關聯。

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，大一國文的老師是詩人、小說家廢名（馮文炳），據高友工多年後的回憶，還記起廢名一堂課只講《論語》「吾十有五而志於學」一章，讓他咀嚼一生還未盡興。1948 年高友工隨家人移居臺灣，1949 年入臺灣大學，1952 年中文系畢業；據他憶述，印象比較深的老師包括：臺靜農、戴君仁、鄭騫、方豪、沈剛伯、方東美等，而影響最大的是語言學老師董同龢。畢業兩年後赴美國哈佛大學，在出身清華大學陳寅恪門下的楊聯陞教授指導下，攻讀中國古代歷史，副修羅馬史。1962 年以「方臘研究」取得博士學位，並在普林斯頓大學任教，直到 1999 年正式退休。

在哈佛讀書時，高友工常常與同群的研究生談文論學，結識了

當時攻讀數學和哲學的梅祖麟。當弗萊（Northrope Frye）在哈佛客座時，高友工就去旁聽，同時感到收獲甚豐。弗萊就是我在上一場演講提到，英美文學研究的「批評年代」的重要人物，是加拿大多倫多大學最受尊敬的文學教授。大約在高友工聽課的時候，他的名著《批評的剖析》（*Anatomy of Criticism*, 1957）正式出版。他的批評理論，最接近語言哲學。其時英美學界以語言和形式邏輯對思想行為作分析的思潮，對高友工的影響又大又深。至於博士導師楊聯陞的歷史訓練，似乎沒有在他身上留下多少痕跡。究竟高友工如何走在「抒情傳統」論述的路上？

且讓我把高友工的著述整理排列：

- 1968 (Tsu-lin Mei and Yu-kung Kao,) “Tu Fu’s ‘Autumn Meditations’: An Exercise in Linguistic Criticism” (杜甫的《秋興》：語言學批評的練習)
- 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” (王士禎「七絕」的收結：清代〔詩學〕的陳熟與生新)
- 1971 (Yu-kung Kao and Tsu-lin Mei,) “Syntax, Diction, and Imagery in T’ang Poetry” (唐詩的句法、措辭與意象)
- 1974 “Lyric Vision in Chinese Narrative: A Reading of *Hunglou meng* and *Rulin waishi*” (中國敘事體的抒情境界)
- 1978 (Yu-Kung Kao and Tsu-lin Mei,) “Meaning, Metaphor, and

- Allusion in T'ang Poetry”（唐詩的意義、隱喻與典故）
- 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”（中國詩語言研究法）
- 1982 “Aesthetics of Regulated Verse”（律詩的美典）
- 1985 “Chinese Lyric Aesthetics”（中國抒情美典）
- 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”（古詩十九首與自我省思的美典）
- 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〉

首先是他和梅祖麟合作撰寫唐詩研究論文的階段，大約從 1968 年到 1978 年。這階段以三篇文章為代表。最先是〈杜甫的《秋興》：語言學批評的練習〉（1968）。這篇論文由黃宣範譯成中文，改題〈分析杜甫的《秋興》：試從語言結構入手作文學批評〉，在創辦不久的《中外文學》（1972）發表，成為《中外》開創時期的重頭文章之一，讓人大開眼界。大概因為題目有「結構」一詞，這篇文章就被港台學界看作中國文學研究引入「結構主義」的示範文章，甚至將這篇文章與雅各布森（Roman Jakobson）及李維史陀（Claude Lévi-Strauss）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。其實如果細心看原文，作者早就聲明：

從整體規程可以看出，我們的〔研究〕可以歸類於與燕卜蘇及瑞恰慈等名字連在一起的語言學批評。（我的翻譯）

燕卜蘇和瑞恰慈是這幾次演講常常提到的「劍橋學派」批評家，大家應不會誤會他們是結構主義者。文章的宗旨就是試圖根據語言的「內在標準」（intrinsic criterion）來說明杜甫的《秋興》八首的藝術成就如何優勝，而不着重杜詩如何忠君愛國、如何民胞物與。故此原題說是「語言學的練習」。

再下來是原文於 1971 年發表的〈唐詩的句法、措辭與意象〉，中譯分上、中、下三篇，見載於 1973 年的《中外文學》。

作者表示這篇文章用的仍然是燕卜蘇式（Empsonian）的方法，來探討「詩的功能」如何發揮。第三篇 1978 年的〈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。本篇其中一點是對「抒情詩」作文體論（genre theory）的分析，是高友工後來「抒情美典」論的雛型。更有趣的是，本篇中譯的上、中、下三篇發表於 1975 年至 1976 年的《中外文學》，比較原文在美國刊出的時間還要早兩年。由此可以說明，高友工和梅祖麟的論文，已是臺灣學界要爭先搶讀的了。

由燕卜蘇式到結構主義，是從個別的、特殊的個案（杜甫《秋興》）批評，轉到相對集體的、有類別意義的文體（唐詩 / 抒情詩）批評，可見高、梅的研究方向也在發展中。這種應用當時西方（英美）的學術理論，施之於中國文學而又能有所反省（最低限度在技術操作的層面上）的研究方法，在大陸以外的華人學術圈，的確做成相當的聳動。遲至 1989 年，這三篇文章在中國大陸有了新譯，合成《唐詩的魅力》一書出版。但這本書在大陸的接受程度，遠遠不如三篇文章在七十年代於港台面世時的熱烈。

高友工「抒情論」的第二階段以他在 1978 年到 1979 年在臺灣大學客座時發表的三篇中文論文為代表。三篇文章分別是 1978 年的〈文學研究的理論基礎——試論「知」與「言」〉，1979 年的〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構〉，以及同年的〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉。論

文刊佈以後，轟動一時，學界驚嘆，爭相傳誦，以致有所謂「高友工震盪」。記得我當時還是香港大學的研究生，同學間奔走相告，捧着文章硬啃，熱烈討論；我私下也作了不少割記，以及眉批、圖解。這是中文學術界罕見的高度理論化的文章，從概念到概念，迂迴推進，營構複雜而精細的理念架構，讀者其實不容易消化。在這幾篇文章中，高友工正是以分析哲學的方法，從認識論的角度，深入挖掘語言藝術的美感經驗領域。他在〈文學研究的美學問題（上）〉，對自己的研究方法有所解釋：

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。

在接受訪問時，他又說：

我想最後要建立的理論體系，應該不只可以解釋中國的文學現象，同時也可以解釋其它的文學現象。所以我認為一個純粹的中國理論體系是不夠的，至少還要包括世界上幾個主流。至於方法呢？我猜想最主要的還是要從分析哲學下手。雖然我個人反對分析哲學，但反對的態度是這樣的：如果以它為最高的價值我反對，但如果是以它作為方法，那沒問題還是學術研究的基礎。原則上我接受分析哲學的方法；也就是能夠釐清定義、合理推論，能夠遵照這些原則，你才能定

出批評的範疇、原則等種種理論間架。

因為高友工相信分析哲學在方法上是嚴謹的、可依賴的，但他同時又懷疑英美分析哲學界的視野太扁平，沒法深入到經驗世界之中。他的策略就是用力開發分析哲學所未能到達的地方，借用當中的語言理論和行動理論，對人文活動的經驗和價值，作仔細的推敲。高友工的理論工程之艱巨，可以想見。

高友工立論的切入點也很值得注意；這個切入點就是「文學批評」。他又在訪問中指出：「文學批評」是一項「美感活動」，當中也包含了「創造活動」。很多人以為「抒情論」的焦點只集中在藝術「創作者」的活動上，因為「創作者」要透過藝術形式來抒發一己的情懷——例如以詩言志。我們可以參看陳世驥的「抒情論」，他也以「批評」的源頭開始，但這「批評」之源的觀念其實來自「創作活動」之性質進入意識領域而被認知，可見到他是以創作活動為中心。但高友工關注到批評活動本身有形成「心境」的美感經驗：

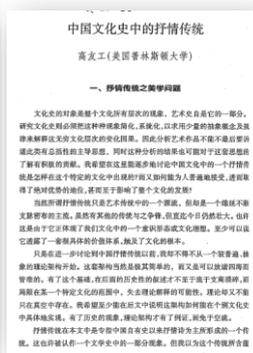
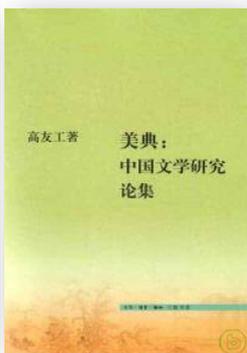
藝術家把他的「心境」寫成了詩；而批評家把他讀
「詩」的「心境」寫成了「詩評」。

從理論層面而言，高友工的框架更為複雜而多層次。一方面，批評家讀作品所體會的美感經驗，與創作者所經歷的美感經驗，可以互相印證；另一方面，創作活動是個別的、唯一的，但批評活動則不必是唯一的，而是可以複製的、共享的——作品創製出來以後，閱

讀作品的讀者 / 批評家可以非常眾多。這個探索的角度，可以更有效地導引出理論的普遍意義。從這個角度去觀察，他又認為號稱以「文學作品本身」為對象的「新批評」，其實並不是真的以「作品」為中心。他認為新批評家只是集中於「比較能客觀觀察的讀者對作品的感應」，「新批評」的貢獻是「能以分析的方法來剖解個人的主觀經驗，而在客觀事實（作品）中找到證據」；換句話說，「新批評派」其實是要研究一位「理想讀者」——即批評家自己——對作品的感應；因此，「主觀經驗」仍是最重要的。高友工採納了這種觀察角度，就比較能欣賞中國傳統的批評——他稱為「抒情式的批評」（*lyrical criticism*），因為這些批評往往讓我們察覺到批評活動中的存有的美感經驗。當然，高友工對「文學批評」的重視，應該與弗萊的文學思想有關。弗萊以為「文學批評是一種人文教育」，高友工也說：

我們從事文學批評研究的人，都希望文學批評能使人
的眼界擴大，不是要限制人的眼界，而是給他更大的
眼界，使他有更多的選擇的自由。其實整個人文教育
的目的，也是在擴大人的視野。

高友工這個取向，也促使他選用「美典」一詞，而不是「美學」，來翻譯“*aesthetic*”，因為他思考的是一種可以「垂範」的、可以沿用、可以傳承發展的美學理則。



第三階段可以他的「抒情美典」論說三篇最重要的文章為代表：一、發表於 1985 年紐約大都會博物館（The Metropolitan Museum of Art）舉行的「詩書畫三絕」會議之上的“Chinese Lyric Aesthetics”（〈中國抒情美典〉）；二、1986 年美國和香港出版的《九州學刊》創刊研討會上宣讀的〈試論中國藝術精神〉；三、2002 年在《中國學術》第 3 卷刊登的〈中國文化史中的抒情傳統〉。第三篇的出版，與第一篇相隔十多年，大概可以說是高友工對「抒情傳統」思考的定案了。這篇論文長達四萬餘字，應該是拼了大都會博物館會議論文，和他在 1987 年在臺灣清華大學參加「文化、文學與美學」工作坊所作四次演講的講稿，再作修補而成。

高友工的「抒情論」始於第一階段的文體論述，他和梅祖麟開始尋找一種理想的「抒情詩」體式；他們當時的判斷是中國詩體中

的五言絕句最有代表性——篇幅最小，符合簡約緊湊的原則，內容又著重主觀與情感。（高友工後來發覺「律詩」更能充分體現「抒情美典」的特質。）到了第二階段高友工獨自上路，意圖建立一套可以解釋一切文學現象的理論體系。為了突破分析哲學的局限，他的體系以「美感經驗」為中心。由「美感經驗」的產生與再經驗的可能，思考「抒情」的意義，這時「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」；按照他的說法，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」。就在這個基礎之上，他正式提出「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。到了第三階段，他的理論架構愈加精微，我現在沒有足夠的時間多談，但總的來說，我認為高友工的論述策略是：刻意對西方分析哲學所未深究的「抒情」經驗深加挖掘，以「抒情美典」為重點作探討；同時，他又舉出另一方向的「敘事美典」，與「抒情美典」參照對比。我根據他在不同篇章的說法作出整理，列成以下這個對照表：

	抒情美典	敘述美典
性質	內向 (introversive, centripetal)	外向 (extroversive, centrifugal)
對象	創作 / 批評過程—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」
批評 / 閱讀	重新經驗原始的創造過程	詮釋過程
欣賞準則	創作者的美感經驗	作品的客觀解釋
理論分類	創作論 / 美學 / 美典 (aesthetics)	詮釋論 / 藝術論 (theory of art)

高友工的雄心原本在於建立一個有普遍意義的「理論體系」，而不在於個別文化——即使是「中國文化」——的詮釋，在第二階段時他說過：

任何偉大的文化必然地會包括這兩種傳統，但也必然地會有所偏愛。……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在任何一個成熟的文化中出現。

然而，我們從他 2002 年那篇文章的題目——〈中國文化史中的抒情傳統〉，可以見到他後期已經意識到，具體的文化問題，他是迴避不了的。在第三階段的論述中，他要深入講「抒情美典」——藝術的典式範疇——就不得不伸展到文化傳承的領域，就要走進中國文化史去。很奇怪，作為中國歷史研究博士的高友工，會覺得自己處理文化史的能力非常不足。他主要借用他的哈佛大學同門、普林斯頓大學同事余英時所創建的框架來作應對。余英時以中國傳統的「士」階層為中心，看到中國思想史在「春秋末季到戰國中期」、「漢魏之際」、「唐宋之際」、「明清之交」四個時段曾經出現重大的突破，所以提出了「四次突破」說。高友工借用這個框架來討論「抒情美典」的產生和演變，其實漏洞頗多。但我想，這正好給我們更多的機會，吸取高友工的精微理論之長，然後在文化史的層次作深度探索，說不定可以為中國文學研究帶來重要的突破。（這是我對年輕的同學們的期望。）

(三) 遠方的聲音：普實克的「中國抒情精神」論



以下我要講另一個重點人物：普實克。

普實克（Jaroslav Průšek, 1906-1980），是上世紀歐洲深具影響力的漢學家。他畢業於捷克斯洛伐克的查理大學（Charles University），主修古希臘、拜占庭與羅馬帝國歷史。他對漢學很感興趣，可惜當時查理大學沒有漢學家，於是自修漢語，後來到瑞典哥德堡大學跟隨高本漢（Bernhard Karlgren）學習中國和日本語言文化；1930年再到德國，深造中國歷史，並完成以「公元前十一到四世紀北狄與氏族列國」為題的研究論文。這也是典型的歐洲漢學進路，目光從歐洲東向到中亞細亞，再進而研究遠東中國。歐洲的漢學家常常從中亞地域、邊疆民族的角度來看中國歷史文化。這個觀看角度與我們通常從中原看邊疆會有差別。故所以我們若能參看西方漢學家——尤其是歐洲漢學家——的研究，應該可以補中國觀點的不足。1932年他獲得一家鞋業公司贊助，遠赴中國研究

社會經濟。這家拔佳（Bata）公司是聞名全球的捷克製鞋企業，預備大力發展中國的市場，設立獎學金讓捷克年輕人去中國，多了解當地的社會與市場狀況。普實克從遠東回國後，就為公司開辦漢語訓練班，編寫了捷克第一本《漢語口語讀本》（*Učebnice mluvené čínštiny*, 1938）。

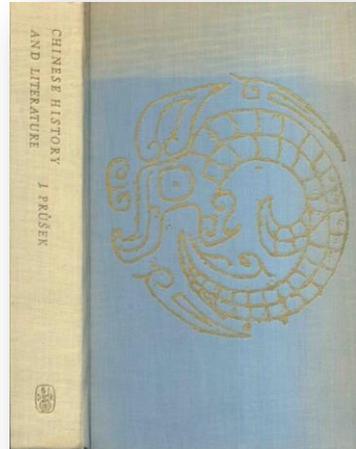
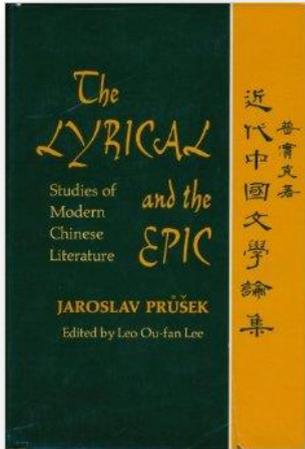
他在中國的時候，常常走到民間去，深入中國的黎庶生活，學習民間的語言與文化。他又和中國文藝界往來，結交冰心、鄭振鐸、徐志摩、齊白石等；又和魯迅通信，後來翻譯《吶喊》的捷克文本時，還得到魯迅為他撰寫序文。透過實地的體驗，他發現他看到的中國，和以前從書本上、從「語文學」（*philology*）的角度得來的知識，有很大的不同。這種經驗深深地影響了他後來的研究。西方漢學在過去一直以古史舊籍為重點，普實克卻啟動了中國「現代文學」——也就是「白話文學」、「新文學」——的研究。這和他受到民間生活和街頭活潑生動的語言所感染有關，他後來也因此而做了許多與市井文化相關的「話本」研究。

1939 年納粹德軍佔領捷克斯洛伐克，當地的大學和高等院校停辦。普實克仍然堅持研究中國傳統文學和新文學，出版回憶中國之旅的《中國：我的姐妹》（*Sestra moje Čína*, 1940）——這本書在 2002 年翻譯成英文 *My Sister China*，中譯本則在 2005 年出版。他又和詩人馬提修斯（*Bohumil Mathesius*）合作翻譯古今中國詩歌，與印度學學者賴斯尼（*Vincenc Lesný*）合作翻譯孔子《論語》。1945 年世界大戰結束，普實克以論文《中國通俗小說之始

的研究》（“Research into the Beginnings of Chinese Popular Novel”），通過大學教師資格審核，正式在查理大學文學院任教。1953 年被任命為捷克斯洛伐克科學院東方研究所所長；他不斷發表著作，創新研究風尚，在西方漢學界的聲望愈來愈高。至六十年代中期，普實克對過去官方共產主義的思想和政策漸漸產生懷疑，支持改革；1968 年布拉格之春發生，然後蘇聯和華沙公約組織的坦克開入捷克，普實克受到政治監控，1971 年正式被免除東方研究所所長的職務，禁止發表學術文章；從此過着淒清的生活，直至 1980 年鬱鬱而終。

普實克精通多種語文，著述除了以捷克文撰寫外，還有用英文、法文、德文等語言發表。他的著作在華語地區為人最熟知的是 *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*（1980），中文譯本有兩個，首先是 1987 年李燕喬等譯，題目是《普實克中國現代文學論文集》，2010 年又有郭建玲譯《抒情與史詩：現代中國文學論集》。由於上世紀四十年代以還，捷克斯洛伐克和中國大陸同屬共產主義陣營，而普實克又與魯迅、鄭振鐸等有交誼，所以他的個別論文已有中文譯本在流通，大陸現代文學研究者對他不曾陌生。當然，李歐梵把普實克原來散在四方的文章編成 *The Lyrical and the Epic* 在美國出版，書中還收錄了普實克與夏志清辯論夏著《中國現代中國小說史》的論文，所以很能吸引英美學界注目，對西方的中國現代文學研究也產生了重要的影響。在西方流通比較廣的普實克著作，還有 *Chinese History and Literature*

（中國歷史與文學，1970），討論中國歷史和古代文學的不同問題。大概因為還未譯成中文，所以中文學界談到的不多。



由於普實克的現代文學論集題為《抒情的與史詩的》，我們談中國的「抒情傳統」論述時，很容易就想到他。王德威早在 1992 年的英文著作 *Fictional Realism in 20th-Century China*（小說寫實在二十世中國）就引用普實克這本書的論點，來討論沈從文的「批判的抒情」（critical lyricism）。這個理解是對的，普實克就是以「抒情精神」（lyricism）來嘗試說明中國古典文學與現代文學的關聯。對於普實克等外國學者來說，中國古典文學與現代文學的差別實在太大了：無論從語言、內容、風格等來看，都是明顯的斷裂，所以他也跟隨「五四」以來的說法，以「舊文學」和「新文

學」來分別標籤。然而，他又是一位受過捷克結構主義薰陶的研究者——我們知道他在三、四十年代時一直有參加「布拉格語言學會」的定期讀書會，與當中的文學理論家如穆卡若夫斯基（Jan Mukařovský）和伏迪契卡（Felix Vodička）等有相同的理論思想。（在這裏可以再補充一點，我在前面的演講經常提到的韋勒克（René Wellek），在上世紀三十代也是「布拉格語言學會」的年輕會員。）普實克也明白，中國的「舊文學」和「新文學」即使有所不同，但卻從屬於同一個一直在發展中的文化系統，兩者之間應該有一個歷時（diachronic）結構上的連貫性在其中，只因為這歷時過程是非常繁複多端的，需要認真的、仔細的尋索辨識，才能發現其間的關係。另一方面，他承接了十八世紀末捷克民族復興運動以來的波希米亞浪漫精神，非常欣賞馬哈（Karel Hynek Mácha,）為代表的浪漫主義，以至二十世紀二、三十年代的「捷克詩性主義」（Czech Poetism）等「前衛」（avant-garde）文藝，從中體味內裏蘊藏的解放力量。所以，他對中國文學中的「抒情精神」，能夠有一種微妙的感應。他察覺「抒情精神」正是貫串中國文學各種發展的重要元素。

再從西方思想和文化風尚的大環境來看，我們知道西方文藝在十九世紀時期的表現都比較外揚，關心客觀世界，對事情的發展和其間的因果很感興趣，「寫實主義」、「自然主義」相繼興起。不過到了十九世紀末至二十世紀初，特別是歐戰之後，很多文化人對唯物質是上的發展方向失去信心，文藝思潮有一種向內轉的傾向；

當時出現了種種衝擊現世秩序的前衛藝術，如達達主義、超現實主義等等，這些「現代主義」的思潮有不少是往內心尋求解決或者解釋的方案，也有不少藝術家試圖向歐洲以外的文化尋求思想的支援。普實克大概在這個思想脈絡下，關注中國的「抒情精神」。據他的理解，中國的「抒情精神」的表現與西方歐戰後出現的文學思潮相近：

類似的一波抒情精神浪潮在第一次世界大戰以後也席卷了歐洲文學，對〔西方〕傳統的客觀形式也起了同樣的分解作用，尤為明顯的表現是打破了十九世紀經典小說的形式。取代嚴謹的「史詩性」結構的，是「純抒情」或「抒情—史詩」（lyrico-epic）元素的自由組合。（我的翻譯）

因此，普實克對中國文學的不少觀察其實是東西思潮在對話的表現。

我們可從他在 1966 年發表的“Outlines of Chinese Literature”（中國文學大綱）看到他對整中國文學傳統的一些觀察。我們也可以把這篇文章與陳世驥的綱領式論述（例如〈中國文學的文化本質〉、〈論中國抒情傳統〉）比較一下，看看不同訓練的學者如何以簡括的文字來描述中國文學，看其間有甚麼異同。普實克會先從語言的角度入手，因為漢語和他熟悉的西方語言非常不同。他舉出漢語的特質包括單音節可以成詞、母音充足而輔音簡單、以聲調來

區別意義，語法關係不以詞形變化顯示等等。他以為這些語言特質使得文學不適宜發展動態的故事情節，反而有利於靜態傾向的抒情式書寫。於是他就依着這個方向去閱讀《詩經》、《離騷》及以下的中國文學。

更有意思的一篇文章是“Some Marginal Notes on the Poems of Po Chü-i”（白居易詩劄記）。白居易在中國文學史中，往往被視為「現實主義詩人」，不會特別注意他的「抒情精神」。但對一個在西方文學傳統中成長的批評家如普實克來說，白居易的詩正好代表了中國文學感知現實的方法與西方完全不同。他舉出實例如〈新豐折臂翁〉——我們眼中的「寫實詩」、「社會詩」——作具體細緻的分析，指出中國詩人所採取的是「抒情式的感知」（lyrical perception of reality），繁複的「現實」被統攝於一個「抒情」的時間面；中國詩往往以少總多，這是「抒情傳統」的詩學訓練所造成的效果：

長久以來，中國抒情詩一直在探索如何從自然萬象中提煉若干元素，讓它們包孕於深情之中，由此以創製足以傳達至高之境或者卓爾之見，以融入自然窈冥（the mysterium of Nature）的一幅圖像。其背後的基本假設是藝術家具備敏銳的觀察能力，能於毫末照見大端，深入自己意想向讀者表達的情景。詩歌的目標是成為芸芸經歷大自然的同類體驗之本質或精華，好

比畫於畫家之為用。這種取態使藝術家究心於摘選各種現象中之典型，將之歸約為最基本的特性，以最簡潔的手段作表達。（我的翻譯）

據普實克的理解，中國詩歌從自然提煉情景的元素，以暗示方式傳達豐富的意涵，已成為一種文學「表現」的傳統，所以可以不必倚賴敘事的方式，也可以成功的刻畫現實。我們或者不習慣這樣看白居易的「新樂府」，但普實克以西方的「寫實」作品與類似內容的中國文學作對比，的確能夠看到不同的景象。我們更可以參考普實克另一篇文章“History and Epics in China and in the West”（中國與西方的史學與史詩，1961），他認為中國的史學傳統其實與以抒情詩為主導的文學傳統相通。這個觀點加上對白居易以至杜甫的「寫實詩／社會詩」的詮釋，應該有助我們解說中國詩學傳統中的「詩史」意義。

普實克被人引用最多的文章就是 1957 年發表的“Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature”（中國現代文學中的主觀主義和個人主義），文中對中國現代文學整體趨向作出判斷，他認為「主觀主義」和「個人主義」是其中最重要的標誌：

主觀主義、個人主義，與悲觀主義以及生命中的悲劇感結合在一起，再加上反抗的傾向，甚至自我毀滅的趨勢，就是從 1919 年五四運動直至抗日戰爭爆發的這一時期中國文學最突出的特點。

從夏志清與普實克辯論時對後者的批評，以至後來其他學者都認同或者不能否認的，就是普實克對現代文學的褒貶，基本上不會違反當時大陸官方文學史的評價。事實確是如此。然而普實克的長處在於，他得出結論的方式非常不一樣；原因就在於他的「結構主義」的觀察方式，以及對「文學性」或者「藝術性」的感應能力。“Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature” 這篇文章就是個顯著的例證。他察覺到現代文學中出現的「主觀主義」和「個人主義」，在追尋其源頭時，發現早在《老殘遊記》、《浮生六記》、《紅樓夢》等「舊文學」作品就有這些精神元素，於是他就要解釋其中的異中之同，以及同中之異。我們不能說普實克的論述沒有瑕疵，但他的敏銳的觀察力，是非常值得敬佩的。

我前面提過，普實克開創了西方漢學的現代文學研究，而因為他有意識地為現代文學梳理它的承傳和其間的根由，所以他對晚清文學又有相當的關注。這些研究傾向，也影響不少後來的學者。和他最有淵源的當然包括他在查理大學指導的學生米列娜（Milena Doleželová-Velingerová）。談到米列娜老師，又讓我有一番感觸，因為她上個月（2012年10月20日）過世了。今天6月，我才參加米列娜老師榮退的學術會議，米列娜老師和她的學生們聚首布拉格熱烈討論，談笑風生；老師還邀請我們到她鄉間的別墅遊玩。我在多倫多大學比較文學系唸書的日子，導師是布拉格學派的第三代學者Lubomír Doležel——他是穆卡洛夫斯基（Jan Mukařovský）的晚輩學生。當時Doležel老師的前妻米列娜在多大的東亞系任教，

我也選了她一門課，旁聽另一門。她的學術路向帶有很明顯的普實克遺風，對推動晚清文學研究有很大的貢獻。另外，為普實克編成文集的李歐梵，也受過普實克的影響。普實克在哈佛大學客座的時候，李歐梵是班上的學生之一。他後來研究中國的浪漫一代，研究林琴南，就可能受到普實克的啟發。此外，我們還可以舉出王德威；他雖然和普實克沒有個人的接觸，但顯然對普實克的研究非常關注。王德威的「抒情傳統」論就有相當的部分在討論普實克。

我們今天重看普實克的研究著述，會覺得當中有時代帶來的意識形態和資料不足的種種局限。不過，他的敏銳眼光、開闊的視野，和獨有的文學感應和分析能力，還是我們研究中國文學可以參照借鑑的對象。

（四）「抒情傳統」論述在臺灣

以下我會很簡約的介紹「抒情傳統」論述的繼起學者。由於時間關係，我的陳述只能是某些發展方向的舉例，而且一定有遺漏，請大家不要介意，多多包涵。

我先從幾位與「抒情傳統」論者有接觸的學者講起。先是臺灣大學的柯慶明先生。陳世驥在 1958 年到臺大演講時，柯慶明應該還沒有機會和他正式見面。不過，陳世驥的文章很早就引起柯慶明的注意；尤其是陳世驥在其中一次演講（〈中國詩之分析與鑒賞示例〉）中提出的「靜態悲劇」的觀念，柯慶明就寫了不止一篇文章來回應，再演化成他的〈論悲劇英雄〉（1977）、〈論項羽本紀的

悲劇精神〉（1983）等論述，以至後來的〈中國古典詩的美學性格〉（1987）、〈從現實反應到「抒情表現」〉（1999）等，都是「抒情傳統論」的發展。當然他不是簡單的申述「抒情傳統」，而是特別關注包含「抒情精神」的中國文學傳統的複雜性。

我要介紹的第二位學者是蔡英俊先生。他和呂正惠先生都親自受教於 1987 年來臺灣大學客座的高友工，可以說是在「高友工震盪」之中起步的學者。蔡英俊為《中國文化新論》系列叢書（1982）主編兩卷文學論文，其中《抒情的境界》卷中收入他的〈抒情精神與抒情傳統〉一文，發揮了陳世驥和高友工的論點，從中國文學史中列舉更多的例證，可以更全面的顯示這種視野下的文學史觀照。他還撰寫了《比色物色與情景交融》（1986）一書，從「文學批評史」的角度再作申論，讓「抒情傳統論」的內涵更加豐富。

呂正惠先生提交給《抒情的境界》的〈形式與意義〉一文，可說是中國文體論（genre theory）有史以來最精彩的一篇文章；後來收進他的論文集《抒情傳統與政治現實》（1989）時，改題〈中國文學形式與抒情傳統〉。文章從「情感經驗」的「本質化」角度，觀察中國文學各種重要體裁的特質，並詮釋其文化意義，是「抒情傳統論」最有力的解說。他另外一篇重要論文是〈物色論與緣情說〉（1987），亦是「中國文學批評史」的重要觀念的詮釋，其詮釋的基礎也是陳世驥和高友工的「抒情傳統論」。

龔鵬程先生跟蔡英俊、呂正惠，以至黃景進、顏崑陽、柯慶明

等都是臺灣的文學批評「黃金時期」的中軍人物，引領一代風騷。龔鵬程近年發表題為〈不存在的傳統〉（2008）和〈成體系的戲論〉（2009）等文章，對陳世驥和高友工的著述作出非常嚴苛的批評，看來是要把「抒情傳統」整個概念推翻。然而，我認為這些文章只是龔鵬程的「戲論」。他自己其實並沒有脫離這個論述系統的影響。他早年一篇〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉（1988），正是和蔡英俊討論「抒情傳統」的文章，目的在批評「抒情自我」確立於魏晉時期的成說，認為早在漢代所建構的「天人感應的世界」，已經是一個「有情的世界」，「抒情自我」已經出現。所以，龔鵬程其實是在這個論述系統中作出更多的文化史實證研究，以補苴罅漏，修正其中一些不盡恰當的文學史判斷。當然他的視野也是非常寬廣，在不同的文章中想到說到的問題，已經超出以前陳世驥和高友工的討論範圍。

再一位學者是張淑香老師，她有兩篇非常重要的「抒情傳統論」文章，一篇是〈論「詩可以怨」〉（1981），另外一篇是〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀《蘭亭集序》〉（1992）。前者從陳世驥的「靜態悲劇」觀念出發，進而解釋中國文化傳統中的「怨」的觀念，以為這是中國的悲劇意識的表現。後者發揮了方東美、唐君毅等哲學家的中國文化觀，把這些思想觀念作為「抒情傳統」的「本體」根源。我認為這些論說是「抒情傳統」論述的「固本」工程。文章還有就王羲之〈蘭亭集序〉作出「細讀」，指出這個文本可以作為「抒情傳統」所蘊含的文學理論

的一次實際「演出」，是中國文學批評史上一個不應遺落的重要文本。我又認為張淑香這篇文章，正正是發揮「抒情傳統論」的詮釋能力一次精彩的「演出」。

另一位是蕭馳先生。他與「抒情傳統論」的結緣，其實有一個過程。他在美國完成《紅樓夢》研究的博士論文（“The Garden as Lyric Enclave: A Generic Study of *The Dream of the Red Chamber*”, 1993）時，還未意識到「抒情傳統」論述的發展和它的詮釋能力。多年後，他撰寫〈中國抒情傳統之譜系研尋〉，作為《中國抒情傳統》（1999）一書的序言；這時才顯示出他對這一套論述的傾倒。他徵用了陳世驥和高友工（特別是後者）的理論，重新改寫了一些舊文章，收入本書。往後更持續發展擴充高友工等的論述，完成了三大本《中國思想與抒情傳統》（2011-2012），非常厚重的系列著作；又與柯慶明合編《中國抒情傳統的再發現》（上、下冊，2009），收錄了臺灣所見有關「抒情傳統」論述的重要文章。可以說，蕭馳是現今從事「抒情傳統」論述的重要人物。

至於另一位學者鄭毓瑜老師，她的貢獻在於改變了、大幅調整了「抒情傳統」論述的航道。過去「抒情傳統」最關注的是創作者、或者批評者的「心境」、「心象」如何透過語言形式——例如「象徵」手法——具體外化。鄭毓瑜一改以往以「內在」、「主觀」為主導的討論，在《文本風景：自我與空間的相互定義》（2005）和《引譬連類：文學研究的關鍵詞》（2012）兩書收錄的各篇論文中，指出「抒情自我」不應是一個內向封閉的個體；感

「物」不限於「心」，還有「身」；與「身」和「心」相觸動的，不止於「物」，還有文化傳統的「知識記憶」。經過鄭毓瑜的疏釋以後，「抒情傳統」的論述空間擴闊了許多，其詮釋能力又大大增強了。

最後，我一定要提到王德威先生。王德威和前面幾位臺灣學者不同；他們都是古典文學研究者，所思考的是中國古代文學的現象與解釋。王德威的目光卻聚焦於現當代文學，認為中國現當代文學研究應該考慮「抒情傳統」的因素。我剛剛提到過，普實克正是在中國文學的今與古之間體會出中國文化的「抒情精神」，王德威也有可能受到他的啟發。當然王德威的論述比普實克精微而又宏闊得多。他的〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉（2008）一文，洋洋五萬言，已經傳誦一時；先後出版兩本專書：《抒情傳統與中國現代性——在北大的八堂課》（2010）、《現代「抒情傳統」四論》（2011），就現當代的文學，以至書法、音樂等藝術，與「抒情傳統」的種種因緣，作出溫潤有情而深刻精到的訪問。據知王德威正在完成相關課題的一本英文專著 *The Lyrical in Epic Time*（史詩時代的抒情），我們可以預見這本書面世之後，大家會看到「抒情傳統」論述面向現當代文學以至文化，可以開出甚麼樣的一條通道。

以上幾位學者的論說，我想是在臺灣的各位所熟知的。以上所述的疏簡與不足，就請大家指正。

(五) 結語

我這一講用了比較多的時間討論陳世驤，希望可以說明「抒情傳統」的論述，其實與上世紀三十年代文學論述相銜接，那個時段是我在第二講的重點。我希望大家也記得我的第二講是承接第一講而來，討論「中國文學」進入宣示「現代性」的教育體制——大學——的過程和模態。在西潮無所不至的衝擊下，「中國文學」，作為文化傳統的語言表現形式，如何面對「現代」？應該保守封存於民族意識之中，還是要接通天地宇宙，與時推移？從京師大學堂到國立清華大學的課程設計；從朱自清接引現代「批評」觀念，到陳世驤將中國文學置放於世界地圖之上、到高友工試圖建設一個可容納「抒情美典」的理論體系，我們見到種種焦慮，也見到種種努力。我們還可以「借明鏡」於西方，看看「中國文學」又如何撼動遠方的心靈，看看不同文化傳統滋養出來的漢學家，如何理解「中國文學」。由此，我們可以更好的自省；或者我們再畫一張世界文學地圖時，就可以有更好的座標，更準繩的比例。只有放開胸懷去了解自我，才能更謙虛地迎向世界，發現一個有人有我的宇宙。這是我近年學習文學史和文學批評史的一些微不足道的心得。我身處學術邊陲的香港，以旁觀者的態度，東張西望，所見不會多於一斑。我現在不揣淺陋，在這裏向大家報告，我知道錯誤疏漏一定很多，在請大家包涵之餘，更懇切盼望得到大家指教。謝謝！

主持人：

今天國球花了很長時間，為我們講解抒情傳統論述。他特別談到陳世驤，提及他後來翻譯《文賦》的一段，那版本把前面第一、二段刪掉，尤其是生平考證，這是比較可惜的。不過，在臺灣我們還是可以看到那篇敘文，就是楊牧的弟子吳潛誠，後來在《中外文學》第十八卷第八期發表了〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉。那篇敘文很令人感動，陳世驤先生特別引用到費德曼的一句話：當文學批評成為一個莊嚴的體制的時候，它將走入到一個信仰的殿堂。我想各位如果對這有興趣，或許可以去看一下。

剛剛國球提到探求中國文學的起源，或者涉及到陳世驤談「詩」的時候，我想提醒各位聯想到昨天以至上個禮拜提到「語文學」的概念，請各位特別注意楊樹達先生，他們都是透過語文考證，結合語文學的方式，來探求文學的部分。楊先生特別點出「詩」這個字的命名意義，這個字如何作為中國文學批評的開端，怎麼從一個描述性的「詩」，到一個「志」的過程，他認為，這實際上涉及到心理活動過程的發展，讓我們想到王夢鷗先生所說，怎麼走入從心理構詞到語言創作，這個我們可以特別注意。

在高友工先生的部分，國球特別提到幾張圖片，這幾張圖片包括方東美、鄭騫，其實還有一個人物，就是高友工一直提到的許世英先生，許世英先生研究比較接近小學，而許先生對高友工的影響，也可以在此注意到。我們研究抒情傳統，包括我自己也在開抒

情傳統的課，會發現高友工的三篇文章，雖然很難讀，但也是不能回避的。所以我第一次開課的時候，都是含糊其辭，但我這次開的時候，為甚麼會用六個小時去講這個部分，也就是說，他要怎麼樣談經驗之知，而經驗之知作為知識，最重要的就是在美感經驗這個部分，而美感經驗怎麼從快感到美感，最後上升至境界或價值，也就在這裏把抒情傳統跟傳統的東西結合。那也就回到王夢鷗先生《文學概論》最後一章的境界，兩者可說有異曲同工之妙。而談到作為一個快感的直覺，如何以等值、延續的這些說法，提升到影響價值的這部分，而在這個等值和延續的部分，他就談快感跟美感不一樣，在於快感會延續成經驗的問題，這就是剛剛陳國球先生提到的經驗，那經驗還會涉及到記憶的問題。我想補充的地方是，我們剛剛提到蔡英俊先生，他大概就是關注比興物色與情景交融，可是到他晚期開始關注詩史——雖說晚期不過是他年輕的時候——然而關注詩史的問題，或者關注敘述的問題，都是因為記憶，回憶這個議題是無可回避，他自己在這裏也有提到。

國球先生又特別為我們介紹普實克。當我們仍是學生的時候，其實是不知道這一號人物，有賴李歐梵的介紹，我們才開始知道普實克。普實克的回憶錄《中國，我的姐妹》也有中譯本，其實都不難找得到。

從這次講座，陳先生提到三位比較重要抒情傳統的開創者，或者前後提到的龔鵬程、鄭毓瑜、柯慶明、張淑香。張淑香先生另外還有一篇文章滿精彩的，談到抒情自我的出場以及屈原（〈抒情自

我的原型——屈原與〈離騷〉），我們可以看到，在這一系列講座，如果從開始的第一場、第二場、第三場聽下去，國球先生似乎為我們建立了一個抒情傳統論述的譜系。他剛剛說了一句關於「熟知」的話，說這些或許都是我們所熟知，讓我想到黑格爾的一句話：熟知，未必是真知，然而真知的獲得，其實在某一個角度看來，是時候必須進行所謂真正學術的反思。這樣的一個反思，往往需要一些歷史或地理的條件，我想歷史的條件，在於剛好有現在的時間點，地理的條件，在於國球剛剛提及他那邊緣的位置，剛剛好是在最恰當的位置，既可以吸收外國和大陸的東西，又可以和臺灣如此接近。正因如此，我們本來很熟知的東西，本來以為不證自明的東西，裏面有一些問題，都被國球拉到前台。所以在這三場講演之中，我們都可以看得到在某些我們以為不證自明的問題，仍能作更多的文學討論，陳國球先生在這裏追問，作為一個現代知識的文學，作為一個現代知識的文學批評，以及作為一個現代知識的抒情論述，是如何生產，是怎麼生產，以及在未來將要如何開展。我想這是我聽完他這個系列的演講以後，我把他的幾個部分稍微做一點最後綜述，幫他串在一起。不過因為我們今天的時間已經花掉太多了，已經十二點五十分了，所以我們就不開放討論了，有問題再請大家私下問他。那麼我們就在這裏，謝謝陳國球先生為我們帶來三場精彩精闢的演講，也謝謝各位三場下來的參與和聆聽。

2012 王夢鷗教授學術講座 場次表

主講人：陳國球教授（香港教育學院人文學院院長
兼中國文學講座教授）

「文」與「學」三講

11/20（二）10:10 文學作為知識的思考

11/28（三）10:10 文學批評作為中國文學研究方法

11/29（四）10:10 「抒情傳統」論與中國文學研究

國家圖書館出版品預行編目資料



2012 王夢鷗教授學術講座演講集

主 講 人：陳國球

發 行 人：高莉芬

編 輯：政大中文系

逐字稿潤飾：蔡佩陵、郭珈玟

封面設計：陳招財

出 版 者：國立政治大學中國文學系

地 址：116 臺北市文山區指南路二段 64 號

網 址：<http://www.chinese.nccu.edu.tw>

電子信箱：nccuchi@nccu.edu.tw

排版印刷：士淇打字行

地 址：臺北市文山區指南路二段 77 巷 26 號

電 話：(02) 29391179

I S B N：

初 版：2013 年 7 月

定 價：新台幣 150 元

版權所有，侵害必究