

“汉字诗律说”:英美汉诗形态研究的理论轨迹

黄卓越

(北京语言大学人文学院,北京 100083)

摘要: 西方世界对汉诗的研究有其特殊的路向,而最具影响力的便是“汉字诗律说”,并在漫长的进程中形成了一套内在承应的话语谱系。以英语国家为例,可将这一领域的研究划分为三个大的阶段。在整个19世纪,英国的汉学研究占据主流,并主要是从语言学的角度解析汉诗的形态特征,又多偏重在对声律与句法的解说。20世纪初之后,受到美国意象派运动的极大影响,这一研究遂从声律论急速地转向字符论,并产生了大量新的成果。60年代之后,随着理论的介入与新的综合式方式的运用,汉诗声律被重新纳入研究的规划,及被做出了更为细化的处理。而从这一三段论式的变化中,也可看出不同的文化预设对汉诗研究导向的深度影响。

关键词: 英美汉诗研究;汉字诗律说;理论与方法;文化态度

中图分类号: I 207.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2014)01-0078-09

美国诗论家费诺罗萨于20世纪初介述中国诗歌时,在其论文标题中使用了“介质”(medium)一语,意谓要想理解异域的诗歌,就首先需要穿越作为语言的介质,方能进入其诗体组织的内部。循此之理,汉学家对汉诗的研究也多次会将兴趣点集中于汉诗的语言形态,比如其字符形貌与声律结构等,将之视为知解汉诗美感特征的一个重要起点。自19世纪初始,至少在英美国家,有关这方面的研究绵延流长,形成了一套内在承应的话语谱系,并在一个侧面上影响到了西人对汉诗的认识。目前国内学界虽对英美地区的中国诗学研究关注有加,但还多停留在若干个案化的描述上,对那些具有持续性递进的话题或系脉则探察不足。有鉴于此,本文试图在一纵深展开的历史延长线上梳理英语国家在汉字诗律说上的言述,通过这一重新“造谱”的工作以加深对“他者眼光”的识解。

如作粗略的划分,也可将英语国家的中国诗论研究截为两段,即19世纪英国的研究与20世纪北美的研究。这是因为英国作为19世纪最为强盛的海外殖民国家在进入中国之后,即在对对中国研究方面投入了大量的精力,并逐渐在此领域

中取得了某种霸权地位,相对而言,也正如有些学者指出的,美国该期的中国研究基本上是在英国的荫底下发展出来的,这也可为大量的例据所证明。然而至进入20世纪以后,由于美国诗界发起的意象派运动,使得汉诗遽然成为一种争相持重的“奇珍”,进而引发了对中国诗学研究的高度兴趣。至50年代后,随着汉学机制的扩展与大量华裔汉学家的涉入,美国的中国文学研究遂迈入一精耕细作与收获颇丰的阶段。相比之下,英国的汉学研究则伴随“帝国的黄昏”而一蹶不振,在方法论上也日显后滞,由此而使该领域的话语主导权也终为美国所接替。按此,本研究即以此两段论的方式安排篇章,并力图反映出同一话题在前后之间的某种断裂与接续。

一、19世纪英国的研究: 语言学的视角

英国汉学的创建可溯自19世纪初年,而对汉诗的研究则启于德庇时(John Francis Davis)。德氏1822年在为其《中国小说》(*Chinese Novels*)一书所撰的自序中,就长段地介绍了汉字字符

收稿日期:2013-08-20

作者简介:黄卓越,男,浙江临安人,北京语言大学人文学院教授。

基金项目:教育部人文社会科学重点研究基地项目“海外汉学与中国文论”(08JJD 751070)的阶段性成果。

(*character*) 的特点及声韵反切之学。^① 然对汉诗做出比较全面研究的著述则当推其 1830 年出版的《汉文诗解》(*The Poetry of the Chinese*)。^② 该书分为两大部分,第一部分论述诗律(*versification*),也就是“在诗行、对句与段落中通行的特殊规则,以及这些要素是如何构成汉诗旋律与节奏的”;第二部分讨论“一般意义上的汉诗的风格与精神,其意象与情感的特征,并通过参比欧洲文学中采用的区分与命名法(*nomenclature*),对中国文学做出精确的分类”。^③ 为对汉诗诗律有细致的把握,德庇时从汉诗的发声(*sounds*)、声调(*tones, or accents*)、诗节与音步(*Poetical numbers or measure*)、规律性停顿(*pause*)、尾韵(*terminal rhymes*)、句子的对应法(*parallelism of couplets*)等六个方面展开了详细的分析。其中的一些论述也受到了稍早的英国语言学家马礼逊(*Robert Morrison*)的《通用汉言之法》(*A Grammar of the Chinese Language*)、马什曼(*Joshua Marshman*)的《中国言法》(*Elements of Chinese Grammar*)的影响。^④ 尤其值得注意的是其对“对应法”(*parallelism*,也可译为“对仗”)概念的解释,此概念原为 18 世纪英国语言学家 Bishop Lowth(1710—1787)在研究希伯来圣诗的诗律中总结出来的,并以为可以分化为“同义对应”(*parallels synonymous*)、“对反对应”(*parallels antithetic*)、“综合对应”(*parallels synthetic*)三种类型。德庇时借此来解释汉诗及与欧诗的异同,以为没有一种语言能够像中文那样对之有透彻的贯彻,并以此形成一种特殊的美感。^⑤ 在研究的过程中,德庇时也大量地采用了比较的方式,取欧

洲诗歌,当然更多地是英文诗歌的作法与汉诗进行对比,因此,该书也可被看作英美汉学领域中第一部比较诗学与比较诗法的著作。德庇时从汉语声律构成的角度所做的诗解对后来英美汉学中的文论研究具有某种贯穿性的影响,并形成了持久的传统。就近而言,如麦都斯(*W. H. Medhurst*)于 1875 年发表在《中国评论》上的著名论文《中国诗歌》(*Chinese Poetry*)一文,便以很大的篇幅讨论了德庇时提出的“对应法”理论。^⑥

德庇时之后,对汉语的语言学研究与各种编纂在英国汉学界已趋发达,但将之运用到汉诗研究中的仍不多见,关于后者,可值一提的是前后主掌伦敦国王学院汉学教席的苏谋事(*James Summers*)与道格斯(*Robert Kennaway Douglas*)的两部著述,在考察中国文学的同时均广泛涉及汉字的字符与声韵特征。苏谋事的撰著《中国语言与文学讲稿》(*Lecture on the Chinese language and literature*, 1853),将主要的篇幅放在对汉语构成规则的解说上,详细地分析了汉字的构成,以为汉字具有单音节词(*monosyllabic*)与象形文字(*hieroglyphic*)两大特征(兼具看与听的两种功能),为此而与欧洲语言形成了鲜明的分野,既然如此,“要想深入至一种语言的精神中,去发现它的美感,领悟到当地人在聆听此种语言时的感受,那么就有必要接受本土化的教育”。^⑦ 但从语言发生学的角度来看,苏谋事认为汉字的这两大特征既与人类所有语言的起源一致,同时也表明其仍处于一种原始的发展阶段,即属于那种“非常古老的语言,自最初构型以来即变化很少”^⑧,等等。进而,如果依据语言的发展是与心智的发展同步的理论来看,那么便可以推断,目前尚受限于

① 参 John Francis Davis, “Observations on the Language and Literature”, *Chinese Novels, Translated from The Originals*, London, John Murray, 1822.

② John Francis Davis, *Poeseos Sinicae Commentarii: The Poetry of the Chinese*, Reprinted, London, Asher and Co., 1870. 此原为发表在 1830 年 *transactions of the Royal Asiatic Society* 上的长文, 1870 年以单行本形式修订重版。

③ John Francis Davis, *Poeseos Sinicae Commentarii: The Poetry of the Chinese*, p1.

④ Joshua Marshman, *Elements of Chinese Grammar*, Printed at the Mission Press, 1814. Robert Morrison, *A Grammar of the Chinese Language*, Printed at the Mission Press, 1815. 虽然国内对前一书名的中译并不一致,然据原书封面的汉语题词,则当译如上文。

⑤ John Francis Davis, *Poeseos Sinicae Commentarii: The Poetry of the Chinese*, pp25—28.

⑥ W. H. Medhurst, “Chinese Poetry”, *The China Review or Notes and queries on the Far East*, Vol. 4, No. 1, 1875.

⑦ James Summers, *Lecture on the Chinese language and literature*, London, John W. Parker and Son, 1853, p11.

⑧ James Summers, *Lecture on the Chinese language and literature* p7.

具象性思维中的汉语,是比抽象程度甚高的拼音文字更为低级的语言,而我们也可以从这一角度来观察中国人的文学与诗歌。

道格斯的著作《中国语言与文学》(*The Language and Literature of China*, 1875)也在广泛的层面上涉及汉语字符与句法等问题。对于汉字的构成,道格斯与苏谋事秉持的观点是相同的,即认为是由单音节词与象形文字组成的。比如从音节上看,汉字的每一个单词都有一个词根,没有转调与粘连(agglutination),用实词(substantive)作为补偿,动词没有配合的字母表,因此显得十分死板与单调。^①然而这种文字的书写却构成了中国人最悠远的文学传统,“为这一民族所骄傲”,“每一个中国人,甚至于现代人的创作都会回踵之,将之作为文学精粹(literary excellence)的真正标准来瞻仰”。^②关于象形,道格斯比苏谋事做了更为细致的研究,而又主要借鉴中国的“六书”构字法来说明之。以道格斯之见,一方面可以将象形看做一汉字构成的总目,将六书法视为其下属的六个等级;另一方面,根据形态演变的规律,汉字也经历了从最初的象形而至现代的表意(ideographic)的过程。^③当然仍可以将这些分化的现象最终归于象形的概念中,这似乎源自中国人对“自然”(nature)模仿的本性。^④除以上论述以外,道格斯的著作中比较突出的一点,便是从与格律相关的“句法”(syntax)的角度出发来探讨中国诗歌的表达效果。按照道格斯的语言理论,在解释一种文学之前,均有必要从其所依附的语言入手,因为文学的主要特征是在不同

的语言中体现的,因此也需要通过对其“语言结构”(the structure of the language)的探寻来辨识其规律。打个比喻来说,“句中的字词就像是制陶工手心中的一片黏土”。^⑤如此来看,我们可以在古希腊与罗马的诗歌中发现最佳的表现效果,这是因为其语言具有曲折变化(inflexion)的特征,语词在句中的位置是灵活的,从而能够带来充满活力与优雅的韵律,而汉诗的句法则是刻板的,“没有一个词语能够从决定性的位置中移动”。^⑥当然,道格斯也认为这一点也是可以适当超越的,比如中国作家具有丰富的想象力,因此仍然能使其诗歌获取某种美感。^⑦总起来看,尽管苏谋事与道格斯的研究也揭示出了汉诗形态的某些重要结构特点,但又更偏向于从负面的意义上来判说之,而这种意识,也在理雅各(James Legge)的论述及翟理斯(Herbert Allen Giles)的创辟之作《中国文学史》(*A History of Chinese Literature*)一书中得到了认同式的响应。如理雅各在牛津大学汉学教席受聘仪式上所作的《就职演讲》(*Inaugural Lecture*)中,一方面肯定了汉语文学具有表达思想丰富性的可能,并与英语之间可以形成对译关系,但又以为汉语的单音节特点及没有格、数、性、语态、语气、时态的修饰与限定等,使之在表述上有显刻板。^⑧翟理斯的观点同样强调了道格斯所述的因声调与字数的严格规定,造成汉诗的制作无法臻于婉曲多变的境界。^⑨20世纪初秉承这一持论的,在英国汉学界还有阿瑟·韦利(Arthur David Waley)等。^⑩

① Robert Kennaway Douglas, *The language and literature of China*, London, Triibner & Company, 1875, p10.

② Robert Kennaway Douglas, *The language and literature of China*, p11.

③ Robert Kennaway Douglas, *The language and literature of China*, p59.

④ Robert Kennaway Douglas, *The language and literature of China*, p23.

⑤ Robert Kennaway Douglas, *The language and literature of China*, p60.

⑥ Robert Kennaway Douglas, *The language and literature of China*, p61.

⑦ 数年之后,道格斯又撰有《华语鉴》一书,对汉字的来源、“六书”法及汉语语法有扩展性的论述,尤其是以西方语言学的各种词性概念来分析汉语的词汇。可结合之而了解道格斯的整体汉语研究思想。参 Robert Kennaway Douglas, *A Chinese Manual: Comprising A Condensed Grammar with Idiomatic Phrases and Dialogues*, London, W. H. Allan & Son, 1889.

⑧ James Legge, *Inaugural Lecture: On the Constituting of a Chinese Chair in the University of Oxford*, Oxford and London, James Parker and Co., 1876, p21.

⑨ 见 Herbert Allen Giles, *A History of Chinese Literature*, New York and London, 1901, pp144-145.

⑩ 韦利之论,可参其为《汉诗170首》所撰导言, Arthur David Waley, *A Hundred and Seventy Chinese Poems*, London, Constable and Company Ltd, 1918.

19世纪英国汉学家对汉诗形态学的这些讨论,并非出于一种随意的感知,而是与其语言学(句法语言学、发生语言学)的学科背景关联在一起的,而这套语言学规则又是建立在以西方拼音文字/印欧语系为准则的基础上的,因而用之解释差异性较大的汉诗,有时也会造成预设性的武断,进而对汉语与汉诗形态取某种贬抑的态度。^①当然从更深的层面上看,也与早期汉学家惯常性的殖民话语意识是密不可分的。而此种情况要到20世纪美国意象主义诗论的出现,才获明显的改观。

二、“汉字意象说”： 美国的延拓与逆袭

20世纪初肇端于美国的意象主义运动,是以对汉诗的翻译与仿写为创作标识的,但也得到了理论意识上的巨大支持,从而推衍出一套关于汉诗的新的论述,而此仍然是以对语言形态的探讨为前提的。有鉴于此,在被奉为意象主义理论经典的《作为诗歌介质的汉语书写文字》(The Chinese Writing Character as A Medium for Poetry)一文中,费诺罗萨(Ernest Fenollosa)便谈到他的出发点“是诗歌而不是语言,然而诗歌的根基在语言。既然在语言的研究中发现,比如像汉语在它的书写字符上与我们的语言形式有如此大的差异,那么就有必要去探索这些组织诗歌的普遍的形式要素是怎样获益于这些合适的养分的”。^②此种不可避免性,决定了意象主义诗论的展开仍会以对汉语形态属性的辨识作为基点。

费诺罗萨对汉诗的评说集中在下面一段话中“它的根基是记录自然运动的一种生动的速

写图画”,故也可称之为“思想的图画”(the thought picture)。^③这可从汉诗书写的字符及句式两方面获得明证,比如费氏认为,汉字偏旁(radicals)即表现出一种动作或过程的速记画特征;^④中文的句子则“强烈地依赖动词”,没有多余的修饰词性,从而使其语言接近自然的运动本身,并使诗句形成一种具有连贯性及事物展开因果次序的动态式画面。^⑤借此,我们可以提炼出费诺罗萨对汉诗知解的三个要点,即具有“自然的”“动态的”与“具象的”属性,并以为这样的诗歌才是富含生命之光亮及可达诗性之本体的。

关于费诺罗萨的诗学思想,国内外学者均有较详的研究,但重点均置于对其正面持论的解释上,而几乎未及其与前期汉学家论述谱系的关联。其实费氏于本文的开篇即已明示自己是“在一系列杰出的学者,如德庇时、理雅各、德理文与翟理斯之后”来谈论汉诗的,并称这些人为“职业语言学家”,^⑥而其全文的叙述张力正是建立在这一提示之上的,即以破立并举的方式展开其对汉诗形态的重新疏解,故不单是停留在一种对东方的重新发现上,同时也是为了逆转此前英国汉学界中语言学派对汉诗的谬解。在以上列出的名单中,费诺罗萨虽然没有点出苏谋事与道格斯之名,但无疑是将二者也包括在此前的语言学派之中的,从他所发表的诸种意见看,几乎处处指向以二者为代表的整个前期汉诗解释传统,并对之表现出了强烈的不悦。其中至少可述者有二:一是关于抽象与具象的问题,这在前期语言学家那里也是作为文明与落后的义界来对举的。然而费氏却将眼睛的“可见”性及建立其上的具象诗歌视为至高的原则,认为汉诗的长处,也正好在于其能将

① 当然在19世纪中叶以来的汉学(语言学)内部也有各种分歧,按吉瑞德的描述,至少相对地存在着同构论与差异论的争论,参杰瑞德《朝觐东方:理雅各评传》,南宁:广西师范大学2011年版,第117—135页。其中,以艾约瑟为代表的主流语言学的主要旨趣便是将印欧语系的标准用于与汉语研究,由此而得出欧亚语言具有“共同起源”的结论。也可直接参阅艾约瑟的著作,Joseph Edkins, *China's place in philology: An Attempt to Show that the Language of Europe and Asia have a Common Origin*, London, Trübner & Co., 1871.

② Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound: Together with an Essay on the Chinese Writing Character By Ereest Fenollosa*, New York, Boni and Liveright, 1920, p360.

③ Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, pp362-363.

④ Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, p364.

⑤ Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, p367.

⑥ Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, p359. 除德理文是法国汉学家,其他均为英国人。

“绘画的鲜活性与声音的运动性”结合在一起^①形成一种图像运动的规则,从而可与“自然”或“事物”的律动规则相匹配,以臻任何以表音形式组织起来,并需要通过隔层理解才能领悟的诗歌无法达及的高度。借此,费诺罗萨也批评了前辈学者对汉诗语法的解释,以为他们发明的语法与句法,“就像是编织在桌布中的叶纹图案中推导出植物学”^②,将思维看作只是处理“抽象”(abstractions),而“从不去思考他们从事物中取消的‘品质’是怎样形成的”^③。费诺罗萨为之还特意举出了道格斯用过的制窑的例子,但却从相反的方向上做出诠释,即根据欧洲的逻辑,将思维看作砖窑,将烤出的小硬块看作“概念”,然后码成一堵墙,称其为“句子”,由此可见,这种言之滔滔的语法其实只是人为的一种拼装模式,与事物之法则与次序无关,以此来评说汉诗,毋宁是一种“中世纪逻辑学的暴政”(tyranny of medieval logic)^④。其次,对前期学者举证的汉诗句法与声律死板与缺乏灵活性的问题,费氏也大不以为然,他以为所看到的情况恰恰是相反的,比如中文的词性往往是不固定的,既非名词,也非动词,也非形容词,而是同时可兼容三者,这又要看具体的使用场合而定。中文也没有严格的语法,“所能见到的除了句子的形式以外,就是其言述以文字的方式不停地生成,一个接着另一个向外绽吐,与自然一样,中文单词是活泼与可塑的,因为事物与活动没有被形式化地分离”。^⑤如此再反视那些对汉诗句法的讨论,费氏断言,这不过是欧洲人的精神播弄而已,其目的只是为削足适履地让汉诗附会到西方的逻辑上去。

相较于前期的“职业语言学家”,费诺罗萨更像是从批评家的角度接近于汉诗语言的,并通过其颇富诗意的、激进主义的异类阐释,对早期语言学家的偏见提出了鲜明的挑战,一洗了笼罩在19世纪上空的语言规范主义与西方表音中心主义的

迷思。无论所述合理与否,他的论述均是极富理论诱惑力的,经庞德的推动,遂于美国酿成了一场以汉字的表意形态为解释标的的诗学运动。庞德以“表意文字法”(ideogrammic method)立其说,其后,于20世纪初年,在同一系脉上有重要建树的有艾斯珂(Florence Wheelock Ayscough)、洛威尔(Amy Lowell)、鲍瑟尔(V. W. W. S. Purcell)等,而“字符分解法”(character-splitting)既是这一流派所擅长的一种解诗手法,也是其最具特色的理论主张之一。从上述介绍可知,这一想法源自于费诺罗萨关于单一的汉字偏旁即具表意功能的说法,在为《松花笺》(*Fir-Flower Tablets*, 1921)一书所撰的序言中,洛威尔与艾斯珂分别对之做了扩充性的解释,并将“字符分解法”正式列入了这一系脉的诗论体系之中。如洛威尔述及其理由时认为“汉字书写字符的部首(the component parts)在诗作中的重要性,要比通常所知更大;诗人择用某一字符而不是指代相同事物的其他字符,是因为那个特定字符的构体中包含有描述性的寓意(descriptive allusion),以至于能够借助字符结构中蕴藏的意义暗流而使汉诗更趋丰盈。”^⑥从这一论述中可见,拆解字符的意图,仍基于汉字各个细部均具的图绘性功能,因此而能在其间发现诗意的关联,并能用眼睛直接“读出”。

随着费诺罗萨与庞德等影响的展开,于60年代美国汉学界出现的另一趋向是,将研究的兴趣更多地转移至对“意象”而非字符构造的多角度、多层次分析,其主要的代表人物有麦克雷什(Archibald Macleish)、麦克诺顿(William McNaughton)与华兹生(Burton Watson)等。

麦克雷什早期追随庞德加入意象诗创作,是三次普利策奖的荣膺者。其《诗艺》(*Ars Poetica*)一首中写道“一首诗应哑然可触/像一种圆润的果物,/笨拙/像老硬币与大拇指,/沉默/如长了青苔的窗沿上/一块衣袖磨秃的石头/一首诗应无

① Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, p363.

② Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, p366.

③ Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, p366. 关于这个“抽象”的问题,后来费诺罗萨也指出与理雅各的汉诗解释有关,见同书 pp385—386。

④ Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, p380.

⑤ Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound*, p371.

⑥ Florence Wheelock Ayscough and Amy Lawrence Lowell, *Fir - Flower Tablets*, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1921; Reprinted 1926, vii.

语/像飞鸟。”^①以意象派仿汉诗的手法表达了他对诗歌的理解。其1960年出版的《诗与经验》(*Poetry and Experience*)一书在对汉诗的研究中,讨论了汉诗的字符、声音与意象的表现力,尤对汉诗“意象”(images)有细致的阐述,以为汉诗的“可视性”(visible)要高于任何欧洲诗歌,并具有时间上联动的鲜明呈现感及情境交融的特征。^②作者推崇陆机《文赋》的诗学思想,以为汉诗不像西方诗歌追求个人情感效果的直呈,而是在“天人合一”的思想引导下,更为关注人与自然的感应关系,^③从而启示了一从文化差异角度透察意象形成的新思路。耶鲁大学教授麦克雷什于1963年发表《混合意象〈诗经〉诗学》(*The Composite Images: Shy Jing Poetics*)一文^④,从多方位如时间转换(time shift)、情感复合(emotional complex)、认知复合(intellectual complex)与移形(transmutation)等角度探讨了“混合意象”在汉诗中的整体表达效果,从而丰富了汉字意象说的论述谱系。华兹生也是深受费诺罗萨与庞德影响的一位学者,并在第二波意象主义运动中担当了重要的角色,相对于前二者,其对汉诗的研究更偏向于从历史展开的平面上考订意象形态的各种变化。在《中国抒情诗:2世纪至12世纪的诗歌》(*Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second Century to the Twelfth Century*)一书中,他以“自然意象”(nature imagery)为参据,考察了从《诗经》而至唐诗的意象变更过程,^⑤以为作为中国最早的一部诗歌总集,《诗经》中使用的汉语语词多属特异性意象(specific imagery),而少泛称性词语(general term),然从《楚辞》开始出现了意象抽象化的趋势,至唐诗,自然意象的驱用已大多介于高度抽象与高度具体之间。为对之有一确实的证明,华兹生对《唐诗三百首》进行了一抽样统计,

以统计的方法来考订意象使用的频率及特点等,以为可通过意象能见度的高低来验证汉诗意象演化的规则。相比20世纪上半叶批评家们偏重从字符构造的角度理解汉诗的意象,60年代后的研究明显地已转向对整体意象效果的考察。

三、新一轮研究:理论的介入与新的综合

可将60年代视为北美中国文学研究的一个转捩点,主要表现为学科的细化、专业化程度的加强,及理论研究的兴起等,与之同时,一批新的学者也始步入这一场域,自然会对各种话题的讨论产生新的激力,尤其是理论的介入(如新批评等),更进一步提升了话题的概念论说水准。其次,与前期多偏重于从主体偏好的角度出发不同,此期的研究则相对更趋平坦化,从而能将更多的侧面括入至汉语诗学重建的思路之中,这也包括重启被长期以来受到忽疏的声律与句法研究。

刘若愚(James Y. Liu)自登坛北美文学研究界,即以文论家的身份为世瞩目。其早年出版的《中国诗学》(*The Art of Chinese Poetry*, 1962)一书,涉及汉字的各种特征,汉诗的声律、语法、意象与多种修辞与诠释手段(如典故、引注与词源)等广泛的问题,其中也通过援引如理查兹、燕卜苏等新批评的言论以证己见。从其宣示与行文看,该书似存有一对前期诗论进行纠错从而另辟蹊径的明确目的,比如批评费诺罗萨等在汉字构造解释上的谬误,对汉诗音韵学的遗弃等。虽然这种批评,尤其是对费氏等忽视汉诗声律的指责,采用的是一种简单的遮蔽法,同时也未能辨识其言说的语境,^⑥但毕竟有心注意到了这一失坠多年的话题,进而也对汉诗诸体的声律(及对应法)做了概

① William Harmon, *The Top 500 Poems*, Columbia University Press, 1992.

② Archibald Macleish, *Poetry and Experience*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1960.

③ Archibald Macleish, *Poetry and Experience* p7.

④ William McNaughton, "The Composite Images: Shy Jing Poetics" *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 83, No. 1, 1963. 该文后编入其论集《诗经》中,见 *The Book of Songs*, New York, Twayne Publishers, 1971.

⑤ Burton Watson, *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second Century to the Twelfth Century*, Columbia University Press, 1971.

⑥ 此可见该书的多页。James Y. Liu, *The Art of Chinese Poetry*, University of Chicago Press, 1962. 而意象派诗论对汉诗的声韵也并非全然不顾,只是将之置于一个次要的位置上,此可详参费诺罗萨、庞德等的相关叙述。

述性的探讨。^①当然,其论述中最有价值的仍是其对汉诗意象提出的一些建设性看法(其他的则多为一般性的介绍)。刘若愚对之的探索同样是建立在汉字属性分析基础上的,并对前期汉学家有关意象的论述有所借鉴,如将意象的具体性与抽象性视为检验汉诗品质的一个标准(自华兹生),将意象的指喻层次分为“图像”(iconographic)层与“隐喻”(metaphoric)层(自费诺罗萨)等。而最具推进性的成果当属对汉诗意象的理论分类,如在最基础的层面上先划分出单纯意象(mono-imagery)与复合意象(compound imagery),进而在复合意象中又细分为四类,即并置意象、比喻意象、替代意象与转借意象,以为可借之细化对汉诗的理解并比较中西意象措用的差异。^②

刘氏之后,对汉诗意象做出系统理论阐述并达较高造诣的,当属余宝琳(Yu Pauline)在80年代后期出版的《中国诗歌传统的意象解读》(*The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*)一书,此也为作者平生获誉最夥的一部著述。据已形成的一贯理路,余宝琳的该项研究也是从对术语的界认及批评史传统的溯讨开始的,即首先梳理出了中西“意象”解释的不同路径与表述差异,然后通过对中国传统诗歌创作与诗学诠释史的互证,勾勒出汉诗意象的最基本特征。尽管任何一种概念史的研究均难以免脱简约论的嫌疑,然而值得肯定的是,本书对中国意象批评理论系谱所做的完整描述,这在北美汉学界毕竟属于一种筚路蓝缕的工作,以此也证明了在中国传统中甚为发达的评说(commentary)系统对文学创作的某种导向性作用。其次,有别于此前学者往往局限于对意象的形式研究,余宝琳则将中西意象观的差异置于一更具深度的即“文化前设”(cultural presuppositions)的考察上,^③为此而使其论述能够降落在更为丰厚的历史积壤之上。而此种路向的展开,也使得原来基于汉字“介质”的意象批评,

转化为了与汉字特征并未太多关联的,同时也是相对独立的意象研究。此类研究在70年代至90年代之间也有较多成果问世,但已非属本文考察范围,可搁置不论。

60年代以后,傅汉思、宇文所安、高友工、梅祖麟等对汉诗形态的研究也有近于刘若愚处,带有综合解释的趋向,除了仍注重文字及其意象的考察,也将句法、修辞与声韵等一并纳入研究的框架之中。诸人的情况有所区别,但因又均受及新批评理论等的启悟,而偏重于从组织结构,甚至于声律章法上来考察汉诗的形式特征。从特定的话域看,此类研究也与早期德庇时、道格斯等的论述形成了一种远距离的接应。傅汉思(Hans Franke)的代表作《梅花与宫丽》(*The Flowering Plum and the Palace Lady*)一书对大量的古诗进行了解析,然组织与统合其分析的却是一整套理论化的话语,也包括对批评史材料的使用。关于自己的研究特点,作者自述曰“对于诗歌的形式与非形式结构都给予了同样密切的关注,我将它们既视为巧妙组织起来的完整统一的有机体,又看作语言艺术的精致和谐的创造物。结构在声音、语法和意义这三个层面上相互协调地同时发挥作用……”^④从上述可知,关键的还是这个“结构”。傅汉思并不避讳他在某些方面所使用的新批评等现代形式主义方法,而其目的也正是欲通过镜鉴这些技术手段,对以结构或者说是“诗律”(versification)作为“有机整体”的各组合要素进行结合于意义的分析。^⑤该书有两章是专门讨论“对应法”(parallelism)概念的,与德庇时的论述也有异曲同工之妙。此后,宇文所安在对初唐与盛唐诗等的研究中,也颇涉“结构”的概念,并以为就结构与具体创作的关系而言,差不多等于“语言”(language)与“言语”(oral)的关系,因此,“阅读诗歌必须懂得它的‘语言’,不仅指诗歌与

① 参 James Y. Liu, *The Art of Chinese Poetry*, Part I, Chapter 3, “Auditory Effects of Chinese and The Bases of Versification”, pp20-38. Part III, Chapter 4, “Antithesis”, pp146-150.

② 参 James Y. Liu, *The Art of Chinese Poetry*, Part III, Chapter 2, “Imagery and Symbolism”, pp101-130.

③ “文化前设”概念的使用见 Yu Pauline, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, “Preface”, ix, x. 也差不多等于作者在另处所说的“cosmology”假说。

④ 傅汉思《梅花与宫丽》(译名有别),王蓓中译,“前言”,北京:三联书店2010年版,第2页。

⑤ “诗律”也是新批评研究的一个重点。如维姆萨特 W. K. Wimsatt 1972年出版的《诗律:主要语言类型》(*Versification: Major Language Types*, New York, Modern Language Association)即收入傅汉思《古汉语》(*Classical Chinese*)一文。

其他口头的、书面的形式共用的广义语言,而且指它的结构语言”。^①既然如此,也可将诗歌看作是由各种惯例、标准及法则组成的一个“狭小的符号系统”,通过知解这个封闭与自足系统的构成法则,便可晓达其他要素是如何在这样一种预先埋设的规范中产生层出不穷的表现力的。在进一步的探索中,宇文所安事实上还是将对应法(也指对句、对偶)视为近体诗“语法”的基本规则,并以为这种语言层次上的对称法的使用又根基于中国人固有的宇宙观。^②当然,在宇文看来,形式的熟练掌握并不必然地会造就一种佳作,仅仅依赖语法上的工匠式努力是不够的,唐诗的成功还应归功于一种新的结构平衡的获取,及将之能够与充满世界体验的隐喻或象征高度地融合与对应起来。^③对相关问题的理解,正如我们所见,还将在高友工的研究中以更具思辨的方式重现。

高友工(Kao Yu-Kung)固然也注意到汉字字形上的特性,即作为“表意文字”对汉诗独特表现力的关键影响,^④但是,就诗歌来看,他认为汉字的音韵及其组合方式尤能凸显出汉诗的美感。基于律诗(近体诗)恰好是一种在声律基础上构造出来的最为典型的汉诗模式,创造出了一种超乎寻常的诗学空间,因此,有必要将汉诗的研究集中在对律诗声律——这一“潜含的美学”规则的探讨上。在其早期与梅祖麟(Mei Tsu-Lin)合撰的《唐诗的句法、用字与意象》(Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry)一文中,他们也借用了新批评的话语,将诗歌形式分为大的“骨架”(structure)与小的“肌理”(texture)两个部分,并

对组合肌理的三个要素即句法、用字、意象是怎样被组织进一个统一体中的方式做了细致的考辨,这种尝试也被他们视为是一个自我包容的小型研究(self-contained miniature)模式。^⑤之后,在高、梅合撰的《唐诗的意义、隐喻与典故》(Meaning, Metaphor, and Allusion in T'ang Poetry)一文中,则又将阐述的重点转换至考察某种原则不仅在局部,而且也在整个诗篇范围内聚合各种要素的情况,将研究扩大到了对整体结构功能的探察,并更为明确地将“对称性”(equivalence)视为包容与调和汉诗诸要素(如隐喻与典故等)的基本法则。^⑥这个“对称”法,高、梅以为来自于雅各布森等的结构主义语义学,然也可视为“对应法”的另一种表述。如果说以上论述尚属在共时性(simultaneously)角度的研究,那么在《律诗美学》(The Aesthetics of “Regulated Verse”)一文中,高友工则始尝试将律诗的形式放置在一种渐次构型的历时流程中,追讨了从古诗十九首至杜甫声律说发展的整个历史,从而也避免了此前(包括其他汉学家)多局限在某一被择出的形态上进行抽象论述的不足。在该文中,高友工也明确地将“对应法”看作律诗构成的核心部件,及在汉诗形式范畴上处于最高层次上的组合原则,以为汉诗最初即有对仗,然后在永明时期又将平仄声调组合进声律之中,逐渐地使对应模式变得更为复杂与完备,即其所谓“从此对称原则出发,均衡与流动、应与对、静与动等因素被细致地加以调配,以取得最佳的效果”。^⑦与之同时,这种声律形态也

① 宇文所安《初唐诗》,贾晋华中译,北京:三联书店2004年版,第323页。

② 对对应法的更详细论述可参 Stephen Owen: *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, The University of Wisconsin Press, 1985. Chapter 3, “An Uncreated Universe: Cosmogony, Concepts, and Couplets”, pp78-107.

③ 以上的讨论可见宇文所安《初唐诗》与《盛唐诗》各节的叙述。另《初唐诗》载有“宫体诗的‘语法’‘声律格式’”二文。

④ 参高友工《中国语言文字对诗歌的影响》,《美典:中国文学研究论集》,北京:三联书店2008年版,第179—216页。

⑤ Kao Yu-Kung and Mei Tsu-Lin, “Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 31, 1971, p51. 而在“骨架”/“肌理”关系中偏向于肌理的研究,与兰色姆的影响有关。

⑥ Kao Yu-Kung and Mei Tsu-Lin, “Meaning, Metaphor, and Allusion in T'ang Poetry”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 38, No. 2, 1978.

⑦ Kao Yu-Kung, “The Aesthetics of ‘Regulated Verse’”, Lin Shuen-fu and Stephen Owen(eds.), *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to T'ang*. 也可参中译《律诗美学》,乐黛云、陈珏编《北美汉学家中国古典文学研究名家十年文选》,王宇根译,南京:江苏人民出版社1996年版,第78页。

是与意义形态相配合的“能够容纳多种声音模块的对称性(symmetry)结构,足以与空间性的心灵图式相匹配。”^①以此而论,在高友工等的研究中,汉诗的意象已不再单单是由汉字的规定性所引起并可独立论证的(像以前学者所述的那样),而是与句法、措辞、隐喻、典故等一起受到了整个以对应原则组织起来的声律结构的支配,而这与结构主义与新批评的“有机整体”说的提法也恰好吻合。另一方面,如果回到抒情理论,那么声律不仅是情感“内化”(internalization)的产物,及与活泼的情感之间有对应的关系,而且诗人也往往通过“顿悟的时刻”,使形式的使用获取一种深邃的内涵。^②有藉于此,便可将声律说与表现说接通在了同一条逻辑论证线上,并为此而在刘若愚等之后再次证实了汉诗的形式,尤其是其声律并非如早期汉学家所判定的有诸种的缺陷,而恰恰是一种天衣无缝的甚高造诣。高氏之后,如浦安迪(Andrew H. Plaks)等对“对应法”仍有补充性的,或更为扩展性的论述,比如增添了诸如“半对句”“伪对句”“隐形对句”等的叙述范畴,及

将之扩延到对中国传统戏曲、小说内部结构布局的论证,^③对此谱系的完备化也有特殊的贡献,但毕竟已无法整体上超越前人的论述。与之同时,随着形式主义诗论内在驱力的普遍回落,及以“文化研究”为名的新的研究态势在美国的强势兴起,对文字声律说的探讨也由此而被挤向边缘。

简短的结语

如做稍细的划分,汉诗的字符研究与声律研究仍然是有所区别的两个领域,但在英美的汉诗形态研究系脉中,由于特殊的诉求,遂使两大区域被带有紧张感地关联在了一起,并大致经历了一个三段论式的变化。从对这一进程的观察与梳理中可以见到,一方面西方各阶段对汉诗诗学的研究均与其学术与批评模式的特点相应,并经历了由粗至精的发展历程,另一方面,每一期的研究或变更之下也均蕴含着对中国文化态度的整体设定,认同的程度自然也会直接或间接地影响到汉学家对自己阐释方向的选择。

“Chinese Written Characters and Versification”: A Theoretic Trail of Studies on Traditional Chinese Poetics in English-speaking Countries

Huang Zhuoyue

(School of Liberal Arts, Beijing Language and Culture University, Beijing 100083, China)

Abstract: As a special focus on traditional Chinese poetry, the scholarship of Chinese written characters and versification is most influential, and developing in a line of succession in the Western world. Citing the scholarship in English-speaking countries as case in point, it can be divided into three phases. Firstly, across the 19th century, the British sinology focused on rhythm and sentence structure from a linguistic perspective; secondly, since the beginning of the 20th century, influenced by American Imagism, there has been a shift of focus from poetic rhythm to Chinese characters; thirdly, the poetic rhythm was explored once more after the 1960s, but in closer, more comprehensive and more theoretical ways. As implied in the tri-phase changes, the different cultural presuppositions have had a far-reaching effect on the studies of traditional Chinese poetics.

Key words: studies of traditional Chinese poetics in English-speaking countries, Chinese written characters and versification, theory and method, cultural attitude

(责任编辑 郑园)

- ① Yu-Kung Kao, “Chinese Lyric Aesthetics”, *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, Murck, Alfreda, and Wen C. Fong, eds., New York, The Metropolitan Museum, 1991, p72.
- ② 高友工《律诗美学》,《北美汉学家中国古典文学研究名家十年文选》,第103页。
- ③ Andrew H. Plaks, “Where the lines meets: Parallelism in Chinese and Western Literature”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Review*, Vol. 10, No. 1/2, 1988, pp43-60.