

道家美学精神与现代诗艺的融合

——叶维廉教授访谈录

石了英

叶维廉(Wai-Lim Yip),1937年生于广东中山,先后在中国台湾大学、台湾师范大学取得英国文学学士、硕士学位。1963年赴美,1964年获爱荷华大学美学硕士。1967年自普林斯顿大学完成比较文学博士学位后,一直在加州大学(圣地亚哥校区)任教至退休,曾任比较文学系主任几十年,并曾协助台湾大学、香港中文大学、北京大学发展比较文学学科。叶维廉是活跃在中美两国与台港大陆三地的双语诗人、翻译家、诗学美学理论家,著作四十余种。诗集有《赋格》、《愁渡》、《醒之边缘》、《野花的故事》、《花开的声音》、《松鸟的传说》、《惊驰》、《三十年诗》、《留不住的航渡》、《移向成熟的年龄》、《叶维廉诗选》(杨匡汉编)、《冰河的超越》、《雨的味道》等,散文集有《万里风烟》、《一个中国的海》、《欧罗巴的芦笛》、《寻索:艺术与人生》、《红叶的追寻》、《悠悠细味普罗旺斯》等,翻译有《荒原》、《众树歌唱》、*Modern Chinese Poetry, 1955-1965*、*Hiding the Universe: Poems of Wang Wei*、*Chinese Poetry: Major Modes and Genres*、*Lyrics from Shelters: Modern Chinese Poetry 1930-1950*等;批评和理论著作有*Ezra Pound's Cathay*、*Diffusion of Distances: Dialogues between Chinese and Western Poetics*、《饮之太和》、《秩序的生长》、《比较诗学》、《历史·传释·美学》、《与当代艺术家对话》、《解读现代后现代》、《中国诗学》、《道家美学与西方文化》、《庞德与潇湘八景》等多种。安徽教育出版社2002年陆续出版九卷本的《叶维廉文集》。佛山大学广府文化研究基地、武汉大学文学院石了英博士后就相关学术问题采访了叶维廉先生,并整理出此篇访谈录,以飨读者。

探索道家美学的心路历程

石了英 叶教授您好!非常高兴您能接受我的采访。在您的诸多学术领域中,您对道家美学的研究与阐扬倾注了很大的心力,影响深远。是否可以谈一下是什么原因促使您进入道家美学的研究?

叶维廉 假如你问我什么时候构成我的一套说法,当然是比较晚的。可是,我在《雨的味道》的序

里谈到两件事情,一是我在大学二年级的时候,就感觉到几乎所有欧美翻译的中国古典诗的感觉、意境等等都不对,都歪曲了中国美学的本源向度,我就想用英文写一篇文章来挑出他们的问题,可是终究因为语言的基础不够成熟而作罢。我当时已经想到,通过中国诗翻译问题的讨论,可以触及到中西美学的差距这块领域。二是我在台大读书的时候,经常在日记里面试验写诗,有一次有一首诗用中文怎么写也写不好,我就转过来用英文写,没想到一

写就出来了,而且感觉相当不错。那首诗后来发表在一个印度杂志 *The Vak Review* 上。我后来发现原来我要写的那首诗叙事性很强,有一种西方语言的波浪式前进的感觉,刚好适合英文里面定向性、分析性的语法结构和表达方式。那我又反过来想,西方人翻中国诗没有翻好,就在于他们把他们的语法用到中国诗里面,把中国诗的美感改变掉了。当然那个时候我并不能很清楚意识到这些,但那种感觉已经在——“Something is wrong”。

后来,我在台湾师大念英语文学研究所,我的硕士论文写的是艾略特(T. S. Eliot)的方法论,追寻他的理论、他的诗的感觉等等。我写了一个“chapter”,就是《静止的中国花瓶》,里面对于中国语法所提出的意见,事实上已经为后来我的研究播下了种子。那篇文章里我开始讨论到在意象与意象之间没有关联的这一中国语法的表现方式所呈现的美感,那就是我的起点。后来我在普林斯顿写的《庞德的〈国泰集〉》(*Ezra Pound's Cathay*)里面讨论到的中国语言的问题,就是来自我论艾略特的这个“chapter”。换句话讲,我在中国诗的语法结构上面找出它的美学特色的时候,就已经进入了道家美学的层次,可是当时我并没有找出我后来所讲的道家“去语障、解心囚”这些说法。

石了英 早期,您对中国旧诗语法结构的探讨,促使您进入道家美学的追索?

叶维廉 可以这么说。另外,我可以跟你讲的是,我1955年到台大来念书的时候,手上带了一些书,我看得最多的是严羽的《沧浪诗话》、司空图的《二十四诗品》,还有魏庆之编的《诗人玉屑》。我1964年在普林斯顿念博士的时候,原想以博士论文写一本中国美学的书,我就想研究严羽的《沧浪诗话》,因为我觉得这本书有很重大的意义。种种原因我后来没有写。可是1965年,我写了一篇文章《严羽与宋人诗论》,那里面我已经开始摸索道家美学的问题,那基本上可以说是我的重要开端。分两面讲,当时对于道家所涉及的权力、批判、框限等问题,我脑袋里是不清楚的,但道家美学的运作,我是清楚的。在我的写作里,那篇《言无言:道家知识论》(1988)大概是最早把道家连到权力(power)、框限(frame)等问题来谈,可是这个问题在我脑袋里转了

很久,只是那个时候才写出来。

《沧浪诗话》讲“不涉理路”,而真正要理解“不涉理路”那套东西,自然要进入道家的思想,即“不干扰自然的现状”,“不要中间插进去,让自然原样呈现”。你若问我什么时候看《庄子》,同一个时候,我看《沧浪诗话》自然会看《庄子》。郭绍虞先生注解的《沧浪诗话》和《二十四诗品》非常详细,看了一本书就等于看了整个宋代以后的评注,我真正了解苏轼还是通过这两本书来的。

郭绍虞先生的《中国文学批评史》,我很早就看过,在台湾大学念外文系的时候因为要选修“中国文学史”的课,我就又买了《中国文学批评史》^①来看,可是我发现郭先生的书里,有的话不大愿意讲。好多人都有这些问题,像冯友兰,早期把道家和“纯粹经验”连在一起讲,后来他就不能这样讲。大陆刚开放的时候,我就把我的一些东西,论道家美学的文章寄给郭绍虞先生,他马上给我回信,让他的学生王文生与我联系。

石了英 您在大陆最早发表的一篇文章《语言与真实世界——中西美感基础的生成》,就刊登在郭绍虞、王文生二位先生主编的《古代文学理论研究》丛刊第八辑(1983)上。

叶维廉 我寄文章给他还要早。我见到郭绍虞先生是1981、1982年,我两次去大陆,第一个安排就是要见他。我们谈了很多问题。我谈到简体字对中国文化有很大破坏,他也同意。最主要是我跟他讲,我说,“我晓得您很多东西按着不讲”,《沧浪诗话》注解里面的关于道家的东西为什么在《中国文学批评史》里面不讲了,甚至有批评道家是唯心的东西。他跟我说,他在压力之下,不大能够写。我希望他把当时不能写的东西重新写出来,我说:“您年纪很大了,不必亲自写,您口述就好,您的学生可以把它整理出来。”他说:“不可以,我要一个字一个字地重写。”结果没有啦,他就过世了。多大的一个遗憾、一个损失!特别讲一点就是,我不是科班出身,我不是所有的经典都像中文系学生那样念,坦白讲,我是从宋明那里往前溯。我手上一直还有一本书——南宋魏庆之编录的《诗人玉屑》。《诗人玉屑》有讨论诗歌艺术很精彩的东西。我的美学理论的一个来源就是中国诗话里面的用字艺术。那个用字的艺术,在

西方现代主义里面,很重要。这也是我们中国传统可以和西方现代主义交接的一个地方。假如现代主义光是站在语言的艺术来讲,我们中国一直都有,而且流淌在我们的血脉里面。我写诗嘛,从中国诗话里面,我就了解到所谓的“诗眼”。“诗眼”来自“画龙点睛”,一首诗的气韵靠什么,靠你选了一个很重要的字。《诗人玉屑》里面关于“警句”的讨论,我读得比较多。我希望在探讨这些东西的过程中替中国现代诗找出一个发源。

为什么我们讲西方现代主义,举的例子多是唐朝的诗?因为唐诗代表了中国语言艺术的高峰。西方接受中国诗,比如说阿瑟·韦利(Arthur Waley),他是一个相当不错的翻译者,他最早的翻译也有单字直译的试验,可是他翻译出来以后,就抛掉了,因为他觉得像电报一样,是不可以的。他并没有了解到我提出的问题。另外他翻译最多的是白居易,他也翻译李白,可是杜甫和王维他都没有碰。白居易是比较接近西方的一个模子,白居易最接近叙述性;李白,我们不愿称他“romantic”,可是有一点个人情感奔放、爆发那个意思,所以他们两个在西方一下子就被接受过去。王维就碰都不能碰,不是没有人翻译,西方人多不能理解王维在说什么。王维当然也有人翻过,但都被套上西方的演绎语法,几乎是到我的翻译《藏天下于天下:王维诗选并论》(*Hiding the Universe: Poems of Wang Wei*)出来才有了转变,可是西方汉学家也一直都在没有真正肯定我的译本,但相当多的现代美国诗人却非常肯定。

在美国讲授道家美学

石了英 您在美国读书、教学的过程中翻译了不少中国诗,产生了比较大的影响。我觉得您的翻译是实践您所提出的那一套与道家相关的美学理论的。可否谈一谈?

叶维廉 我的博士论文 *Ezra Pound's Cathay* 出版了以后,就被当时一本美国当红的翻译杂志的主编看到,他说:“你第二章微略改一点,在我的杂志上登好不好?”我回答说“好”,于是就做了。重点是我在论文前面借用了庞德的一句话“wrong from the start”——“一开始就错了”,庞德是讲他个人的追

溯,不过我引用过来,意思是说,到现在为止所有的翻译都是错的,这等于是向有史以来所有欧美翻译的中国诗挑战。我1967年到加州大学圣地亚哥分校教书的时候,有一门给本科生上的课,“中国传统文化”(Chinese Culture Tradition),我就开始讲道家,内容基本就是我后来所发表的第一篇道家美学的文章《无言独化 道家美学论要》(1979)。另外,我在教课时要讲中国诗啊,当时做了一些中国诗的翻译,以王维的诗为主,其实更早我在普林斯顿的时候就已经开始翻译一些中国诗了。那个时候,发生一件事情,有一位从日本回来的人,以前他个人在哈佛念一些日文和中文,自己也翻译过一些中国诗,他看到我的授课讲义,说这个很好,要帮我出版一本书,那就是《藏天下于天下:王维诗选并论》,出版于1972年,里面有个序,就是从道家美学来讨论王维的诗。虽然我那个时候还没有把道家跟权力问题连在一起讲,可是实际上我已经开始。所以我从那个时候起,就没有停止看庄子的东西,我的出发点跟我自己的要求有关。

石了英 从《静止的中国花瓶——艾略特与中国诗的意象》(1960)、《道家美学与西方文化》(2002)到如今,您对于“道家美学如何影响了美国现代诗”这个问题有着比较持久的关注,可否谈谈您在这个问题上探索的一些情况?

叶维廉 我一直有一门课“Chinese Poetry and American Imagination”,就是谈美国的诗人在中国诗里找到什么东西去解决西方困境,我的《道家美学与西方文化》主要讲这个。我还有一些相关的英文文章没出版,我应该改写出来。其中,我有一篇关于史蒂文斯(Wallace Stevens)的较长的文章。史蒂文斯所有写的东西不仅是诗而已,他所有写的东西都是美学的问题。比如他有一首诗 *The Snow Man*, 其中有一句“One must have a mind of winter/to regard frost and boughs”(我们必须要有雪的心才能了解雪是什么),史蒂文斯提出问题来了,这个问题就是:诗人在创作前感知/触及的是现象本身,所以他思考如何能让其中的物不经知性的破坏而照它本来的样子出现,史蒂文斯常努力想“成为事物的本身”而完成这种表现的方式,可是他用英文一直办不到。他时常在写“变为事物的过程中”,在读者与事

物之间加上许多的解说，他最后一首诗 *Of Mere Being* (1955)，中间加很多分析性的部分。意思是说，他已经了解“不是关于事物的概念而是事物本身”，这是他另一首诗的标题，但是他还是要解说。作为艺术家，假定照他的理论，他诗里那些分析性的话都要被去掉，我就曾重写了那首诗。对我的重写，美国几个教授非常地愤怒，有人质问：“你有什么资格来重写大诗人的诗？”我说：“我不是要重写他，而是要表现一种美学的可能性，这种美学的可能性，在他的文章里出现了，但是他的诗没有做到。”我还找到史蒂文斯早期的一个剧，他里面基本上认为宇宙万物就是我们的“text”，比如说，你看一个风景，风景与风景之间，有什么关联？他的诗受画家的影响很大，他用画家的眼睛来看。为什么这么讲？他为什么没有“belief”？没有上帝？他不要上帝，“no belief”。那物与物之间怎么连接？那就通过自然的旋律，风吹啦，自然的声音啦，来连接，他的整本诗都是这样的。他是个大保险公司的老总，他死的时候，报纸登出来他的双重身份，他的同事很震惊，不知道他也是一位诗人。

石了英 您对美国学生讲授道家美学，他们的反应如何？

叶维廉 学生反应蛮热烈。我讲道家的时候，比较尖锐地批评了西方。我一下课，有一半的学生，差不多三十几个人，留下来，他们说“您能不能另外跟我们讲”，就是说上课以外再跟他们讲。他们惊讶得不得了，西方整套的东西，尤其是经过这么长久的过程，他们突然觉得我讲的道家的东西对他们是一种解放，他们了解这种解放是什么意思。我讲中了这个东西，他们感觉蛮有意思，你骂美国越多，好像越多人会来。上世纪60年代，他们对“垮掉的一代”非常认同，“嬉皮士”跟“垮掉的一代”有关。我是了解但并没有讲太多关于“垮掉的一代”的东西，可是这些学生是承“垮掉的一代”而来的，他们要求脱离西方。美国“韩战”以后，死了很多，很多学生都出走了，去寻找新的世界，比如到尼泊尔去。我讲课中的这些东西，跟他们政治社会批判的思想结合在一起。

我可以讲一两个故事。除了本科生，还有小班的学生，我讲到王维的时候，有一个学生来问我，他

说，课堂上听我讲，文学是给他一种很开阔的空间、心灵的活动，他说“我一出去，一走入社会就不行了”。他问我怎么办？我说了一句话，“听从自己的感觉”。第二天，他就离开了，没有再回来，后来怎样我不知道。那个时候美国有盖瑞·史奈德（Gary Snyder）的例子。还有一个美国学生，我现在名字一下子记不起来，他问我他要到哪里去，我说“你到台湾”，那个时候大陆不开放。后来，他跑到美国一个小镇去，一个人，每几天写一篇受了道家激发的东西，在这个小镇影响很大。他死了以后，一个律师找到我，告诉我这些，我心里也很难过。不过，他对中国诗人的行为有一些误解，比如说听了我讲的王维、李白，他觉得生活就是像李白那样喝酒。

石了英 您在加州大学长期实践一门叫做“文学散步”的课，这门课程的设置与您追寻的道家美学在精神上是否有一定的关联？

叶维廉 这个是蛮清楚的。1967年我到加州大学任教，一下子从一个写诗的人转到做学者，当然之前也写过理论。我马上发现他们对学者有一定的要求，例如我们要教诗的时候，常常会问那首诗的意义是什么？我的感觉完全不一样，我觉得一首诗有很多层次，有声音、有动作、有姿态等等这些东西。意义的追寻常常会把一首诗很丰富的、全方位的感觉层次忽略掉，换句话讲，一首诗的“body”的种种层次没有了。我觉得一首诗的形成、呈现，我们应回到最原始的方法去了解它。我带学生到海边、树林里去做些活动，临时创作诗，没有课本，要他们梦诗、画诗、用诗来跳舞。这样做的目的其实是要他们离开他们那个被框限的生活，找回他们原初的感觉。我讲两个经验。一个经验是叫学生把眼睛蒙上，在树林里面走，因为看不见，其他的知觉，譬如触觉就变得很灵敏。另一个是叫学生用腊塞住耳朵，完全听不到，同样地，他们因为听不到，其他的感觉就会被激发出来。我的意思是说，每个人都是诗人，都可以去感觉，但那个感觉在现实生活中却慢慢被边缘化了，简单地说，我们都是方方正正地过日子。写诗可以使你触摸到你原初心理的脉动、肌动、姿动、心动、灵动，我在做这个东西的时候，就是要抛开某一种框限。这些活动，包括我的文学写作，都已经含有道家美学的层次在里面。

开始时我只是带学生去户外做种种活动,后来变成一门课,就是诗生活/生活诗/体验诗,有时用“诗与演出”(Poetry and Performance)这个题目,先去体验,回来再讨论理论。但是我所有的课,都这样上,学校体制上那就不大允许。虽然我写诗也教人写诗,可是学校方面要我做的就是“packaging”,将知识包装成货物交出去。所以很多年来,我的升级跟我写的诗完全没有关系。那我首先要证明我是一个可以包装知识的学者,学校才让我去做这些东西。这个课没有停过。这几年我年纪大了,就不常做了。学生对这个课非常欢迎。一般一门课,一定要写报告,那我这门课是一个创作的报告,选课者必须创作一个活动,大家可以共同参与。换句话讲,这也是我的诗歌的一种。

石了英 您如此孜孜不倦地在美国学术语境中推崇中国道家美学,真可谓用心良苦。美国学界对您的研究接受情况如何?

叶维廉 其实是有不少,见诸文字,都要去找。因为他们没有看到我的中文写作,我写得最好的这部分,目前还是中文的。英文部分,Michael Kelly编《美学百科全书》里面的“道家美学”是我写的,那是因为他们看了我的 *Diffusion of Distances Dialogues Between Chinese and Western Poetics*(1993),就写信来让我写。我另外发表的道家美学文章都是在学报上,一般人不大愿意看。很多人看到我的东西是通过我的翻译 *Chinese Poetry: Major Modes and Genres* (1976), *Hiding the Universe: Poems of Wang Wei* (1972) 和 *Diffusion of Distances Dialogues Between Chinese and Western Poetics* (1993),这些书的反响一直不错,但是是两极的:汉学家不喜欢,诗人非常喜欢。我的东西,尤其是我的翻译部分,汉学家觉得我的语言不合乎英文的惯用语,他们说“你的书一看就是不完整的句子”等等,他们都不大了解语言的可能性。可是诗人基本都了解,而且非常喜欢我的东西,到现在都是这样,他们说:“你提供了我们追求的一种东西,就是我们怎么打破语言的界限。”

一般的汉学家,他们对诗的语言停留在一个世纪前,他们对研究很熟。西方现代诗的语言一直都在变化,有一部分当然是受中文影响的关系。可是事实上,马拉美(Mallarmé)的时代已经想到一个办

法,就是“假语法”(pseudo-syntax),“假语法”满足你对语言的要求,可是并没有把你带到线性的解释上。马拉美的诗多是利用意象与意象之间构成的强烈的气氛把读者抓住,我也讲过波德莱尔的一首诗,那首诗也有西方比较传统的语法在里面,可是它主要呈现出来的是气氛,意象跟意象之间的关系。这就是现代主义要求做的东西,比如庞德就更进一步剔除英语语法的连接媒介,更加具体地呈现了这一点。这个当然是我后来讲的东西。

汉学家觉得我偏爱道家,他们觉得这个不对,应该重视儒家。我批判过儒家,但不应该讲我不了解儒家。在《意义结构与权力架构》(1988)这篇文章里,我提到儒家好的部分。在《中国诗学》(增订版)(2006)里,我批评朱熹的那些话都讲得很清楚,意思就是说,道学、理学在理论层次跟道家、禅宗可以接上,是没有问题的,可这是“内圣”的部分,“外王”的部分就很不一样了。

用诗的策略、文字的策略来呈现 他心中活泼泼的生命

石了英 您从广州到香港,再到台湾,再到美国,这种地理空间的位移,可以说是一步步远离文化母体,所带来的“身体、语言错位”、“精神放逐”与您的道家美学探索是否有一定的关联?

叶维廉 我早就讲过“带着文化使命”,现在觉得这个名词越来越空虚。我不管写诗还是写论文,都是要追寻一个心灵的家。这个心灵的家,当然会带有一种理想主义,带有乌托邦的色彩。我理解的乌托邦是要回到活泼泼的生命。回到我的两句话,乐黛云教授曾经特别提起:“为了活泼泼的自然和活泼泼的整体生命,自动自发自足自然的生命,我写诗。为了活泼泼的整体生命得以从方方正正的框限解放出来,我研究和写论文。”这个不是我今天才讲的东西。

说简单一点,我十二岁前在一个有着亲密社群生活的乡村里面,当然,乡村也有斗争,但我那个时候感觉到的是朴素、和谐。我一到香港,马上就面对人与人之间的冷漠与隔离,就是在那样的情况下,我逐渐成长为诗人。当然我变成诗人,还有别的因

素,假如我碰不到王无邪、昆南他们,可能就完全不一样,也许我就和其他香港人一样,通过会考,进入香港皇家的系统,做一个文员之类,这样极有可能。可是,没有,我就变成现在这样子。我高中的时候,数学很好,我太太现在一点都不相信,因为我现在连心算都不怎么样。大学选择科系的时候,我爸爸就说:“你去念书可以啦,你选择一个实用的科系。”这其实都是“五四”影响下的思维,“五四”以后,科学比什么都重要。我母亲去世以后,我写了一篇《母亲,你是中国最根深的力量》的文章,里面讲到这个事情。可是当时我不知道怎么答复,现在来讲就是“我要医的不是我们的身体,而是心灵”,那种抱负,我一直都有,所以我写诗是为了能够唤起人类“活泼泼”的生命,写文章也是,这两点是可以共通的。

石了英 这正是您反复阐述的“去语障,解心囚,恢复活泼泼的整体的生命世界”的道家美学精神。那您具体提供了什么样的策略呢?

叶维廉 我始终能感受到西方很丰富的语言手法,可是那个手法必须要落实到我们的语境里面,所以要追寻怎么融合。这种融合,不是大家想的那么简单。在融合的过程里面,因为两种异质文化的对峙,我就产生一种想法:怎么样可以把中国人的东西跟西洋的东西接轨,而又能够保持中国诗的特点?所以我觉得大陆一直不了解我这个情况——对于诗这么一种浓烈的情感的投入——在这个层次上,他们是不大了解的。我写诗也好,翻译也好,论文里讨论也好,这两方面对峙的情况几乎是经常的事情,所以我觉得不妨从这个角度去谈谈我在白话诗里面做了一些什么事情或者在英文诗里面做了什么。换句话说,这两个异质文化协调,必须在“语言艺术”里面去寻索。很多人还不太了解我的语言。

很多人认为我的《赋格》中的语言意象是旧诗里面有的,可是我的挑战是:我那首诗可不可以像屈原那样的写法——“故事式的追寻”?事实上已经有道家思想在里面。我为什么这样说?《赋格》不是单线的发展,古代的、现代的、将来的、传统的、西方的,很多东西时空交错以蒙太奇的方式出现。我那首诗开头讲到“北风吹”以后,我突然想到“北方”,“北方”给我的感觉,就是中国旧诗里讲“塞外”的情

况,那个瞬间好像没有经过单线发展的语言的过滤。大家看得到,在《赋格》中,我问了很多问题。那首诗其实没有那么难懂,大家说那些东西从哪里来,其中有两个意象从乐府《战城南》中来。我任何时候写诗都有对语言的考量,我在语言里寻找道家美学的呈现。宋画的境界就是道家不希望锁在定位、框限里。

石了英 通过现代诗的“语言探索”来追寻道家美学精神?

叶维廉 道家美学这一条线如何在我的诗里呈现,但这并不是说我的诗都在体现道家美学。诗是一种摸索,在不同时代不同层次的摸索。可是我相信,在我的诗里能找到这样一种东西,换句话说,叶维廉是用诗的策略、文字的策略,来呈现他心中的活泼泼的生命。

石了英 这其实是很艰难的一个过程。

叶维廉 其实我是面对两个战场,所以我说我的翻译是“抢滩”。中西融合是一个困境,如果你站在我成功的诗里面,有很多东西是可以这样做的,这也是我最后追寻的东西。现在很多人已经内在化了西方,仍有很多人攻击我,他们认为我歪曲了他们的语言,我讲的理论并没有在我的写作中呈现。可是,他们没有了解到,如果说我写诗应该完全按照自己的理论,当然不可能。我的诗里也有叙述,因为白话里面不能完全去掉叙述性的东西,我给自己一个挑战,就是说,我能不能够在诗里面达成某一种程度的接近自然、事件的本样,我的创作实践应该从这个角度看。我写过一篇《破“信达雅”翻译后起的生命》的文章,一些批评者会觉得“你如何可以挑战”这个“信”?事实上,语言写出来,本来就是一种框限,因为不管你用哪个语言,我们心中总有某一种议程、感情在阻挡什么,所谓的“信”,是没有一个人可以做得到的。假如你看过我的《秘响旁通:文意的派生与交相引发》一文,你也就晓得这一点。我讨论翻译家在译诗中对原诗加入什么东西,又拿掉什么东西,就发现,原诗形构的过程里面,一个基本运作必须保留,一些“details”反而没有那么重要。中国古诗的灵活语法背后有个重要的东西就是——比较自由进出框限,正如我们不要被权力架构锁死一样。我们生活上不能完全自由,可是艺术

上可以做到,所以只有艺术,不管是画,还是诗,才真正能够与权力抗衡。

关于徐复观、高友工的讨论

石了英 徐复观先生1966年推出《中国艺术精神》一书,其中对“庄子艺术精神”的阐述是台湾地区相当早的道家美学研究,影响很大。徐先生主要从“人性论”、“主体性”来讲庄子,您更看重道家“无言独化”的一面,你们的观点有着非常大的差异,甚至是对立。您如何看待徐先生这方面的研究?

叶维廉 我1963年就出国了,比较晚才看到他的《中国艺术精神》。我的文章里引用过他论著的观点。他在《中国艺术精神》里面谈到“成于乐”,他要建立一个儒家美学的基础。我认为他讲“成于乐”的“乐”,从荀子里面讲,太晚了,我必须要在“乐”产生的最早时代及同一个时代的用语里面去讨论,荀子对于“乐”的理解和孔子对于“乐”理解的不一样。我本来要和他讨论这个问题,不过,我一直没有写成文章。我的想法,我以后还是会写。

他们那代新儒的人,对于庄子的说法都不错,包括钱穆先生,我也用过钱穆的注解。其实“无言独化”也不是我发明的,是他们发明的,香港的唐君毅就讲这些。很多人觉得我偏爱道家,可是我不“偏”,我就没办法进入。儒家如果跟权力结合在一起我就反对,可是光讲心性这些东西,我是可以接受的。很多人都说我讲的那套东西是道家的,可是我的实践方式却是儒家的,说我是“reformer”,即一个改革者。

石了英 徐复观先生在60年代的“现代派论战”中,对现代派绘画强烈批评。我们知道,您是拥护现代主义的,对此,您当时有无回应?

叶维廉 徐复观讲到关于中国绘画的东西,是有盲点的,他不能接受抽象画。他和刘国松的论战,几乎把抽象画连到共产主义,离得太远了,他到底是个哲学家。我那个时候还年轻,我没有写过文章。我是支持抽象画的,可是我真正出来为抽象画说话,比较晚。这样讲,他对于传统画有一套说法,那个东西没有问题,但是他不会像我一样,从传统画接到抽象画去,因为这个很清楚的嘛。我那本《庞德与潇湘八景》讨论的都是南宋画,南宋画整套的操

作绝对可以和抽象画联系到一起。至于抽象的问题,我书里都讲得很清楚,怎么抽象?你现在看山、看云,是不是抽象?我们美学里讲象、气象,那个东西怎么运用到画里面?抽象,也是很实在的东西。我在书里,讨论了很多书法的问题,气韵最显著的书法很容易进入抽象里面,因为你一旦能够讨论书法的话,抽象就根本不是问题。

石了英 您个人是否画画?

叶维廉 我太太研究艺术史,我太太说我应该画画,偶然我也画。大概早期,我也画一些,也留下来一些,还没有出版。正如我带学生跳舞的“文学散步”,都没有出版。

石了英 我们期待能早日见到。能否谈一下您对于高友工先生所力主建构的“中国抒情传统”的认识。您所倡导的“以物观物”的美学传统和“中国抒情传统”似乎走的是两条非常不同的路线。

叶维廉 高友工是我的老师,我去普林斯顿念博士的时候,他在那里,他当时是老师,我是学生,考试也考我啦,只是我没怎么选他的课,他没有真正教过我,我念《文心雕龙》也不是跟他念的。他蛮喜欢我的东西。从他们的角度来讲,我比较激进。我是蛮保护诗人的语言的,我认为诗不是乱作就可以,绝对不是这样。这个很麻烦,如果我光是写诗的话,我觉得好了就好了,可是我写学术文章,我要照顾他们的说法,我要在他们的范围里面突出我自己有创意的意见。

高友工是讲一个系列的东西,他关注到戏剧。他的理论涵盖的面很广,有点像王力的《汉语诗律学》的做法。我心目中的“情”要大一点,所谓“物之大情”。我在《中国现代小说的风貌》中说,举个例子,假定你要对你的太太或女友表示感情,那种感情的表达,是一种对话,有一种激动的情。可是你对山水,如果对山水抒情,那就不一样。你面对山水,是一种冥思出神的状态。我在《雨的味道》的序中有讲到“lyric”是一种特有的结构和形式。“lyric”这个字,我一直都不愿翻译成“抒情诗”。这个字作为一种歌唱时候用的“lyric”(歌词)时,往往跟抒情有关。可是“lyric”在埃德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe)的定义底下,是一种特色的结构:它是一瞬间,不是一段。一瞬间你进进出出很多方面,投射出多层

次的一个东西,就是“lyric”。一段时间则有现在、过去、将来,是线性的发展。假定你要选一个瞬间,不是把整个故事有头有尾这样讲,譬如奥菲斯与优丽狄斯爱情故事,奥维德(Ovid)在《蜕变》里详细叙述这位擅于竖琴的奥菲斯与优丽狄斯结婚后,正在沉入甜蜜律动的时候,妻子被一条毒蛇咬伤中毒身亡,奥菲斯悲痛之余,决定下临地府,以其动人的音乐,要把优丽狄斯起死回生,带她重返人间,他哀伤的音乐果然打动了地府的神祇,允许他把优丽狄斯带回去,但有一条件,就是让优丽狄斯跟在他后面,但在他重见光明之前,不许他回头看他的妻子是否跟随着,他快到地狱出口的时候,终于忍不住内心的澎湃,他一回头,只见优丽狄斯惊呼一声,随即消失永灭……其后,这双重的死亡使奥菲斯骇然如石化,悲痛至骨肉相错……他的竖琴的音乐创造了众树……他的肉身分化解体为自然事物,各自发声……这个故事是有前因后果的线性发展的一段时间,但假如我要你选一个瞬间,你选哪个瞬间?很可能你就选转头之前,这个瞬间的心理状态。这个瞬间里不能做线性发展的处理,环绕这瞬间所有的意象,只能是暗示性的,进进出出迂回的流动,这就是“lyric”的结构。这样的结构就必须用浓缩的办法,暗示整体。你可以参看我在《中国诗学》(人民文学出版社2006年增订版)里详细的讨论。再者,爱伦·坡说诗应该一步一步严谨地、处理数学的课题般来经营意象、音质、气氛,只有如此方是抵抗、解除分化的方法。所以我们一定要使每个字都很重要,没有一个字是虚设的,这样一种凝练的真实,找回这个真实才能找回还没有变形的灵性。

在这里有几点很重要:第一,现代主义里面主要是“lyric”这一个形式的诗,叙述性、演绎性、解说性的内容都尽量去掉。第二,文字是一种雕塑。所以说“the carving of language”,这个想法贴近我们“文心雕龙”的“雕”字。事实上这种凝练的过程我们中国一向都在做,所谓“语不惊人死不休”。这个想法影响了30、40年代的诗,我个人有机会把它衔接。

石了英 你曾经写过一篇《我和三四十年代的血缘关系》,谈到过这个问题。

叶维廉 我的东西承着30、40年代的诗人而来,尤其是卞之琳、王辛笛。很多人都晓得卞之琳很

早就开始探讨道家的好处。大陆开放以后,我在香港见到王辛笛,我们两个谈了九个小时,谈了中国诗的问题。他当时写了一首诗,题目写什么呢?“某年某月乘天星渡轮有感”,我说“假如你是过去的你,你不会用这个题目,你可能用‘渡’这一个词”。“这就对了嘛!渡的意思有很多啦”,他说,从这里到那里,渡还可以有佛教的想法。他的那个写法就是普通的应酬诗的感觉。他跟我说,他“文革”下放的时候,一家四口,都分开了,没有人跟他讲话,每天跟小猪讲话。然后他就写旧诗,写旧诗别人不会整他。他后来写了不少诗,但是都不怎么样。很遗憾。

大陆朦胧诗出来的时候,30、40年代的诗人们很怕被看成是他们的源头,这个现象是什么意思?其实当时政府的文化官员他们都看得懂。在我的《中国诗学》里有一篇写朦胧诗的文章——《危机文学的理路——大陆朦胧诗的生变》中,我写道:“他们要攻击朦胧诗,不是因为他们看不懂,而是太懂了。”可是那句话,大陆在1992年出版我的《中国诗学》的时候,被去掉了。2006年重版的时候,我坚持要放回去,可是出版的人说还不是时候。其实,在《中国诗学》里面,我还讲了几句话,意思就是说,毛泽东做了很多,他的《在延安文艺座谈会上的讲话》、《新民主主义论》、《五四运动》这三篇文章决定的不仅是大陆以后的文艺方向,而且是文学史的写法。大陆的朋友过来听我聊,说并没有发现这些,原来是收入《中国诗学》中被删掉了,所以你们看不到。

诗人、语言与比较文学

石了英 在诗人与学者之间,您似乎更珍视您作为一个诗人的身份?

叶维廉 今天很多人把我看成学者,不大重视我诗人的身份,尤其大陆,因为我1980年被请进去演讲,都是讲文学理论,他们觉得有些观点很特别。他们不晓得我会写诗,我后来就跟他们讲:“你们要看我的诗才了解我的理论的来源是怎样的。”我写诗,我在诗里面寻索了很久。我在处理我的诗跟理论之间的关系的时候,我不会忘掉我作为诗人读者浓烈的体认。大陆写了不少关于我的论文,但是他

们还是没有从我的诗里再回到我的理论去探寻。

石了英 读您的理论文章,觉得您所用的语言很特别,比较有诗性。

叶维廉 我在写诗的时代,我的确不是那么理论化,很多东西来了就写,我的英文很早都不是问题,诗还是我最重要的东西。我的理论,我对于语言的认识多多少少跟30、40年代的诗人有关,另外就是夏济安老师,我有一篇文章《回忆那些困难而丰满的日子——怀念夏济安老师》,收入柯庆明主编《台大八十,我的青春梦》(台大出版中心2008年版)。我50年代末60年代初已经写了一些理论,包括论艾略特,我1960年发表我翻译的《荒原》,1961写硕士论文《艾略特诗的艺术》,其中一些分别在《创世纪》上发表,都是诗的语言艺术的讨论。《庞德的〈国泰集〉》(1969),引起那么多人喜欢,主要还是因为我谈的是“文字的艺术”。我不是那种高度理论化的,可是我后来的理论语言的浓度也很高,有一种紧凑性在里面。有一次龙应台在德国,跟我同时参加一个中西文化交流的会,她说我到底是个诗人,可以在短短一段话里浓缩这么多东西。

石了英 您的理论语言长句很多,这是否受西方语言表达习惯的影响?

叶维廉 两者不一样。我的语言的“长”,比较环绕,我是有理论的。举个例子,西方批评语言写得最长的大概是詹明信(Fredric Jameson),一个“sentence”用大半页,他以为要讲一件事,如历史事件,需要从一个很显著的重点、一个“明确的细节”开始写,可是这个“细节”不能成为独立的意义,因为历史是连续不断的,必须把环绕的东西都写出来,所以看他的英文不容易。虽然我们是同事,我不是受他的影响。我的做法跟“气”有关。西方的语言有一个好处,“which”、“when”都要放到后面,但这样子句往往是形容名词的,翻译过来就要整句叠在最后的名词上,还有跨句,所以句子可以写得很长,就像波浪的连续涌动,一直一直地涌动。这种句子翻成白话,我们一般的做法是把它切断,然后再起一个句子,一般的讨论还勉强可以,可是事实上那口气必须不可断。我的语言跟我这套想法有关,总是有需要写得比较长。

石了英 作为一位比较文学的倡导者与实践

者,您在海外的学术机构里面研究中国古典美学、诗学,您觉得自己最大的优势是什么?

叶维廉 我的优势是,熟悉这中西两面诗的潜能跟缺陷。很多人是,可能看得出西方现代诗方面的变化,但不大能够与传统中国的东西联系起来,在我看来,我好像能做到一点。语言的好处坏处,道家已经提出了,很自然地,我就很容易发现到西方一直希望跳出来的困境是什么,他们用什么语言的方法去做,我没有说他们做的跟中国完全一样,但是没有对中国的观点的了解,西方人可能就不会这样做。换句话讲,我提出了一些非常根本的问题。喜欢我的东西的西方人觉得我可以把东方的东西拿过来,让人觉得好处在哪里。东方的人看我把西方的东西拿来,也可以让人觉得有好处,而且也可以打开某一些层面。所以目前我的书,东方西方人看,都觉得有东西可以提供。

我的书,像《比较诗学》,结构跟西方不一样,跟大陆一般学者写的也不一样。大陆都是先列好题目,一点、两点、三点、四点,连贯性的写法。但我的文章都基本独立,但文章跟文章之间有对话,秘响旁通,而不仅仅是论文集。更准确一点讲,我写单篇文章时,跟一般人的写法是一样的,一个层次接着一个层次延续下来。但我的很多文章都是交叉的,这给研究者一些麻烦。我的 *Diffusion of Distances Dialogues Between Chinese and Western Poetics*,很多人把它看成是《比较诗学》的英文版,但并不完全一样。那里面有一个序,我还没有把它整体写成中文,我讲了一个故事,有人说从这点到那点是一条直线,可是也有人不走直线,东看看西看看,更全面。我们从中国小说的翻译里面,可以看出西方人怎么用那一套推理性的东西去处理中国小说的复杂结构。如《红楼梦》,最早出来的翻译把前面所有的神话去掉,把里面的诗的对话全删掉,只是单线去讲。这个就是因为西方定向定位的固定思维所致。

石了英 不管是美国,还是台湾、香港、大陆,您对于比较文学作为一门学科的推动的贡献绝对不可忽视。而就目前来说,“比较文学在台湾是没落了”(廖炳惠语),您的观察是什么?对于大陆学界现在热议的比较文学、比较诗学的现象,您怎么看?

叶维廉 台湾虽然没有那么多人在用“比较文

学”这个名词,可是很多人还是在做。在台湾70年代,比较文学的呼声很高,比较文学的教学是附属于外文系。我回来建立了比较文学博士班,做了讲演以后,我就离开了,假如我一直在这里的话,我坚持着,大概也就做下去了。比较文学会议现在还在开,可问题是,当时研究比较文学的这批人都重点转移了。我想“没落”也可以这么讲,“转化”会更准确。

大陆的比较文学做得好当然是有的,可是因为多是中文系的学者在做,一般英文文学养不够。我不是说他们英文一定不好,而是英美文学里面很多重要的东西,有很多秘密,这些秘密必须要在训练里面才会比较了解,他们平常也没看那么多,也就不大了解西方美学的运作、文字的艺术。比如早期,大陆的比较文学里面,很容易做所谓平行研究,平行不是凭字面就来啦,凭字面往往是错的,因为他通过的翻译就是错的。像这类的问题还存在着。现在的学者,中英文好的,都不大愿意做比较文学,因为现在有很多新的东西冲击着他们。比如现在好几个人都在做“全球化”研究,这需要对中西方的理论都很熟,可他们有些人没有中国的底子,所以未必能做好。大陆的比较文学已经做了很多很多的工作,条理化的东西很多,也想创出一个新的观念来,但能很深入讲的不多。

大陆学者有一个断层。比如王佐良、王辛笛,当然还有朱光潜、宗白华这些我的老师辈,他们中英文很通,因为“文革”的打击,或者过早去世了,或者都不做这个研究了。这样的人现在不太多。其实我不是很特别的一个人,我想很多人在我这个年龄的,都可以做我做的事情,他们有没有投进去,那是另外一回事。我是半路出家,意思就是说,我是英文系的,可是我竟然进入古典里面,所以一般来讲,汉学家不大愿意把我看成他们的同路,因为我不是科班出身。

石了英 能否跟大家透露一下您后面的研究和出版计划?

叶维廉 有的话,我那本小书《道家美学与西方文化》会重新修订出版。1998年在北京大学演讲了以后,对方说要出书,三篇文章就出了。我会在里面增加一些内容,比如庞德怎么跟中国结合,范诺

罗莎(Fenollosa)对中国诗接受,这些东西我想写,事实上已经有讲稿,中英文都会写,我可能先在台湾出个版本。我的《众树歌唱》,大陆快要出版了^②,那主要是一些欧洲、拉丁美洲现代诗的翻译,王家新写了一篇文章《从〈众树歌唱〉看叶维廉的诗歌翻译》后,大家觉得“众树歌唱”牌子已经出来,就还用这个书名,台湾也要出版,把原来台湾现代画家与译诗对话的插画加回去。出版计划还有一些是出版一些旧作,如《中国现代小说的风貌》那本书,台湾有几个教授认为是最早写现代小说美学的书。当时比较激烈的行动派,他们问我为什么我没有写到历史的问题?有两个因素:首先是那个时代,60年代,很多东西都不能碰,第二个我最担心的还不是历史的问题,当时写小说的很多人有“营养不良症”,不懂得语言的艺术,几乎是写故事。那我要做的是,同样一段话,有时我就把它重写,透过重写呈现美学的问题,当时非常重要,很少有人那样做。其实那本书收到我的《文集》里面,可是大陆没什么反应,他们看不出什么名堂来。

石了英 我觉得您在《中国现代小说的风貌》里借用诗歌批评的手法来谈现代小说的美学表现问题,非常有新意。不过您书里讨论的那些小说在大陆不能轻易看到,大陆文坛和台湾文坛毕竟隔绝太久,当然这种情况正在慢慢改观。非常感谢您接受我的访谈。

① 郭绍虞先生的《中国文学批评史》分两卷出版,上卷出版于1934年,下卷出版于1947年,均由商务印书馆印行。20世纪50年代,受当时重视政治标准思潮的影响,郭先生加以改写,删繁就简,编成一卷本的《中国文学批评史》(上海新文艺出版社1956年版)作为大学文科教材。50年代末,又编成新著《中国古典文学理论批评史》上册(人民文学出版社1959年版),在左倾思潮影响下,用现实主义与反现实主义为线索贯穿文学批评史的发展,上册写至唐代,未出下册。叶维廉先生此处所指郭绍虞先生的《中国文学批评史》,当指50年代后出版的版本。因叶维廉先生家在香港,所以他能在香港买到当时在台湾不可能买到的大陆版书籍。

② 《众树歌唱 欧美现代诗100首(增订版)》,已于2009年12月由人民文学出版社出版。该书是在1976年7月由台北黎明文化事业公司出版的《众树歌唱——欧洲、拉丁美洲现代诗选》的基础上增订而来。