

洞见与盲视:对叶维廉中国文论思想的几点反思

段俊晖¹,路小明²

(1. 四川大学 文学与新闻学院,四川 成都 610064;2. 四川外语学院 学报编辑部,重庆市 400031)

摘要:叶维廉解读中国文论的独到之处主要在于他对中国山水诗、画及道家思想的再阐释,然而过度强调此三者的重要性却又导致了他对中国文论的盲视乃至误释。这中间既有社会外因又有心理内因,只有通过转换角度、改变方法、应用否定性原理才能从反面突围,再认识叶维廉的文论思想。

关键词:山水诗(画);道家;儒家;过度诠释

中图分类号:I206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2007)05-0137-06

对叶维廉关注最早、研究最广、评述最多的是台、港学人和侨居海外的中国学者,自1961年痖弦《叶维廉小评》至今已有40多个年头。与之相比,国内对叶维廉的研究缺乏同步性和深刻性,而且从总体来看多为褒赞之词,问题意识、反思意识、匡正意识匮乏。客观地说,任何理论都不可能真正做到完备无缺,都会因为强调它所偏向的真知灼见而导致对其对立面的边缘化乃至盲视。正如叶维廉所说:“一个真正的理论家要时常认识到他的提法是把双刃剑,当他坚持自己理论主张的中心性时,他早已经暴露他的否定性。他的理论,作为业已形成的上千种理论中的一员,永远不可能成为绝对的、权威的和最终的理论。”^[1]因为“要遵从一种历史说法,必然压制其他的说法,或把其他说法的偏重质素改变来适合一种历史说法,因此,其有效性便甚可疑”^[2]。如果我们把这些话用在叶维廉本人的诗学理论上,同样的问题就会摆在我们面前。

一、山水诗(画)与(新)拉奥孔

叶维廉对中国古典山水诗/画及道家美学珍爱不加。他的著述中凡论诗处必与画携,再以道、禅思想为支撑,可说是诗、画、道一体。而其《出位之思:媒体及超媒体的美学》一文对白璧德《新拉奥孔》和莱辛《拉奥孔》关于诗画两种不同艺术媒体的区分提出了质疑和挑战,指出现代文学与艺术在表现手法上往往有媒体上的突破,是《新拉奥孔》的立

论所无法概括的。叶维廉此文开篇即说:

关于甲媒体可以表现乙媒体的“境界”(如“诗中有画,画中有诗”)这种看法,东西美学家提出来讨论者甚多。比较出名的专书是白璧德(Irving Babbitt)的《新拉奥孔》(The New Laokoon)。该书试图就德人莱辛(Lessing)在《拉奥孔》(Laokoon)一书中所提出的诗画两种表现媒体之异同,审视及分辨历年对诗的态度变动的情况。白氏重点在指出古典主义和浪漫主义之间不能协调的地方,并认为浪漫主义是媒体表现性能混乱以后的结果。^{[2]240-241}

客观地说,叶氏和朱光潜《诗论》都没有切中白璧德著述的要点。叶氏曾指出文化“探原”是中国哲学最根本的力量,那我们就用这个方法来探究白璧德的《新拉奥孔》到底是在什么情形下,出于什么目的续写《拉奥孔》。白璧德是新人文主义的奠基人和领导人,他的所有著作都围绕新人文主义的建构展开。其新人文主义缘起于对现代社会物欲横流、人性泯灭的极度不满。它关注的焦点主要是当时处于统治地位的思想。它全面考察了哲学中的相对主义、社会思潮中的物质中心主义、文学中的浪漫主义和自然主义等在现代社会兴起的缘由,进而确信20世纪人类已丧失了他们赖以生存的根基。白璧德认为现代社会要想走向正轨就必须返回“第一准则”(First Principles),返回对人性精确而恰当的概括。正是抱着这样的态度,他撰写了

* 收稿日期:2007-01-10

作者简介:段俊晖(1974-),男,湖南新邵人,四川大学文学与新闻学院博士研究生,四川外语学院外国语文研究中心,讲师,主要从事欧美文学和比较文学研究。

《新拉奥孔》。在序言中他对自己的作品略作说明：

我研究莱辛《拉奥孔》的初衷并非因为它是一部德国典籍，而是作为比较文学的一个问题，是要表明莱辛面对的混乱是伪古典主义混乱，要彻底弄明白我们必须回到整个运动的源头——文艺复兴批评家那里看；之后，为了和此伪古典主义混淆作对比，我又追溯到卢梭和狄德罗——完全不同的艺术混乱的源头，即我们所说的浪漫主义混乱，这一混乱莱辛的《拉奥孔》里没碰到，也没尝试要去碰。在一定程度上，我已彻底追迹了十九世纪的浪漫主义混乱——尤其是将音乐和绘画效果与字词混为一谈的尝试；最后，我探寻了与此现代混淆相对的准则。^{[3]ix}

由上可知，白著与莱著并非一回事，它的重点不仅只在“指出古典主义与浪漫主义之间不协调的地方，并认为浪漫主义是媒体表现性能混乱之后的结果”，还在于认清伪古典主义艺术混乱和浪漫主义艺术混乱之后建立一套与之相对的准则。白璧德认为比较文学能为自身正名的途径之一就是竭尽所能为“古典的、伪古典和浪漫的”这类词下定义，既要视野更开阔又要更准确，这部著作也是他的比较文学实践之一。他选择莱辛的《拉奥孔》，一方面因为莱辛也是个喜欢界定和下定义的人，而且是定义得很清晰的那种，当然不是用狭隘或教条的方法来定义；另一方面，“莱辛最普遍的观点是人文的”^{[3]x}。同一个问题能引出两个全然相反的诠释，说明了两点：其一，叶氏并没有作溯源性追问，而是简单地将两位不同时代、不同历史背景的作者的《新拉奥孔》与《拉奥孔》作并列式解析，这与他理想的学术研究相左。其二，叶氏和白氏虽所背负的历史责任相同，但身处的学术背景和底蕴、倡导的美学信仰却相对。叶氏背负弘扬中国文化、重建中国诗学的历史重任，他倡导的是道家美学；白氏同样希望重新振兴西方人文主义思想，他遵循的是与儒家思想有相似之处的西方传统。叶氏带着道家思想的“预知”来看白氏的作品必然产生理解的偏差和误释。

莱辛《拉奥孔》谈论了绘画或造型艺术和诗歌或文字艺术的差别，绘画宜于表现物体(Körper)或形态，而诗歌宜于表现动作(Handlungen)或事件。叶维廉认为莱辛的美学假定颇有漏洞，他列举了几例“时间空间化”的古诗加以说明，这里只录其一：

江南可采莲
莲叶何田田

鱼戏荷叶间
鱼戏荷叶东
鱼戏荷叶西
鱼戏荷叶南
鱼戏荷叶北

叶氏指出这首诗利用一瞬间的经验(鱼戏)作了空间性方向性的延展来构成鱼活动的鲜明印象，诗歌用了语言，物象也只能依次呈现，但它们并不如戏剧动作那样用一个故事的线串起来，它们反而是“空间性的单元”并置在我们目前，而我们对它们全面的美感印象，还要等到它们全部“同时”投射在我们觉识的幕上始可完成。物象不但以共存并置的关系出现，这些空间性的物象，由于观者的移动而被时间化，更重要的是：以上的美感瞬间没有一个可以称得上是莱辛所说的“动作”(事件)，莱辛心目中只有一种诗，那便是史诗或叙事诗；他完全忽略了抒情诗的整体创作的现实。

这首古乐府《江南曲》按照叶氏“时间空间化”的理论解释好像行得通，但如果我们换个角度，从作者传意的角度来看，作者首先讲述江南是个采莲的好地方，莲叶成片成片相连，鱼儿一会儿在荷叶间嬉戏，一会儿到荷叶东，一会儿到荷叶西，一会儿到荷叶南，一会儿到荷叶北。鱼儿嬉戏不正是动作吗？鱼儿从中戏到东到西到南到北，不也是动的轨迹吗？既然是动作，自然会有空间的移动，它不是并排停留在空中的鱼戏东西南北中，而是一个依时间延续的动作。如此看来，我们把莱辛“诗歌宜于表现动作”这一判断用于此首诗可说是恰如其分。叶氏接着指摘莱辛画论的问题：

现在，让我们看看中国画。莱辛的“单一瞬间的呈现”的理论(即西方古典的透视观念)，也是格格不入的。几乎所有的中国山水画的构图，都不是“一瞬”的描模，都不是“单一的透视”(即选择一个固定的方向看出去)。在中国的山水画里，我们不但从前山看，也从后山看，不但从侧看，也仰视，也俯瞰，是从许多不同的“瞬间”，从许多不同的角度同时看。……换言之，观者并未被画家任意选择的角度所左右，观者仿佛可以跟着画中提供的多重透视回环视。^{[2]246-247}

上述评述中他两次巧妙地置换了概念：其一，他用中国山水画替代了中国画；其二，他用透视替代了瞬间。第一次置换使他避免谈非山水画的中国画与西方画的差别，而第二次置换则是自圆其说的权宜之计。

既然叶氏论述中反复强调中西绘画间的差异在于不同的透视法,那么我们有必要先弄清到底什么是透视法。所谓透视法就是把眼前立体形的远近的景物看作平面形移上画面的方法。宗白华《艺境》介绍了一个简易的透视方法:竖立一块大玻璃板,我们隔着玻璃板“透视”远景,各种物景透过玻璃映眼帘时观出绘画的状态,这就是因远近的距离之变化,大的会变小,小的会变大,方的会变扁。因上下位置的变化,高的会变低,低的会变高^{[4]107}。他进一步指出:“宗炳在他的《山水画序》里说:‘今张绢素以远映,则昆阆之形可围于方寸之内,竖划三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之远。’又说:‘去之稍阔,则其见弥小。’那‘张绢素以远映’,不就是隔着玻璃以透视的方法么?宗炳一语道破于西洋一千年前,然而中国山水画却始终没有实行运用这种透视法,并且始终躲避它,取消它,反对它。”^{[4]114}由此我们可以看出所谓透视法并不适合来描述中国山水画。要谈中国画与西洋画的差异,我们就都用人物画,这样的比较才更清晰、有效。

从叶维廉对中国古诗的分析,不难看出他是“诗画一律”的忠实信奉和阐释者。他分析王维的《终南山》一诗便是典例:

太乙近天都(远看——仰视)

连山到海隅(远看——俯视)

白云回望合(从山走过来时回头看)

青霭入看无(走向山时看)

分野中峰变(在最高峰时看,俯瞰)

阴晴众壑殊(同时在山前山后看——或高空俯瞰)

欲投人宿处

隔水问樵夫(下山后,同时亦含山与附近环境的关系)

终南山的每一面,其真实感,全在我们的视界及触觉内。中国画与西洋画(部分现代西洋画除外)最大的分别是,西洋画只是单面(只从一个角度)透视,中国画是多重透视,从四面八方,从不同时刻和角度同时呈现自然现象的每一面……^{[5]296}

尽管他说“关于甲媒体可以表现乙媒体的‘境界’(如‘诗中有画,画中有诗’)这种看法,东西美学家提出来讨论者甚多”,但中国古代文论画论的相关论述,他仅谈苏东坡的“诗中有画,画中有诗”;而持反对意见的他只举莱辛、白璧德二人,且把他们作为驳斥的对象。其实,诗、画作为不同艺术类型的区分在我国古代早有论述,钱钟书对此说过:

《拉奥孔》所讲绘画或造型艺术和诗歌或文字艺术在功能上的区别,已成老生常谈了。……中国古人也浮泛地讲过。晋代陆机分划“丹青”和“雅颂”的界线,说:“宣物莫大于言,存形莫善于画”(张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》引);这里的“物”是“事”的同义字,就像他的《文赋》:“虽兹物之在我”,《文选》李善注:“物,事也。”北宋邵雍在两首诗里,说得详细些:“史笔善记事,画笔善状物;状物与记事,二者各得一”;“画笔善状物,长于运丹青,丹青入巧思,万物无遁形。诗笔善状物,长于运丹诚,丹诚入秀句,万物无遁情。”(《伊川击壤集》卷一八《史画吟》、《诗画吟》)但是,莱辛的议论透彻深细得多。^{[6]35-36}

二、在道家与儒家之间

孔、孟、老、庄四人可以说是中国传统文化中最具有代表性的四位思想家,中国几千年思想的延续,也都是以儒家和道家为基础的。儒家和道家对太极图的崇拜正好隐喻了它们之间的关系:所谓一阴一阳,相异相生,相反相成^[7]。对此说法,叶维廉应该会认同,因为在他眼中,道家思想在中国历史上的重要性在于:

虽然其他的学派,譬如墨子,也非议儒家的归宗周制,但所提出的代替物仍然是一种制度,一种必须排拒自然体另一些质素的制度。惟有道家是从根本排斥制度之为制度的一种不断激发人回归自然体全面记忆的活动,一种永远排拒圈定行为似现犹隐的力量,经常我们因此而能不断地对体制化的行为破解。……我们可以这样说,所有的权力架构都是执一而废全,或以一抑全的固定体,“在朝在位”(即一朝换一朝是一种执一的权力架构代替另一种执一的权力架构),但道家则是“在野的”、不羁放逸的、却与我们自然体通着消息的抗衡力量。道家这种超脱名言的论述的抗衡力量……反映在文献里,由儒家易解、儒家经典(如“中庸”)到宋明理学,都呈现着因着道家而调整、扩充世界的痕迹。至于中国美学、诗学,道家哲学反而是主不是宾。^{[2]209-211}

叶氏的论述可以说是儒道之间相反相成的一种详解,但他的说法中确有值得商榷之处。首先它将儒家思想与宗法制度、体制化、语言囚笼几乎画上等号,而道家则成了解囚去制的救世主。叶氏论述的偏颇之处显而易见。徐复观就曾指出:

儒道两家的人性论,虽内容不同,但在把群体涵融于个体之内,因而成己即要求成物的这一点上,却有相同的性格。以仁义为内容的儒家人性论,极其量于治国平天下,从正面担当了中国历史中的伦理、政治的责任。虽然在秦后的大一统的长期专制政治之下,儒家思想受到了歪曲、利用,因而在规模上也不免于萎缩;但我们只要肯深入到历史的内层中去,即可了解;凡受到儒家思想一分影响的人与事,总会在某种程度上为民族保持一线生机,维系民族一分理想与希望。……但以虚静为内容的道家的人性论,在成己方面,后世受老子影响较深的,多为操阴柔的巧宦。受庄子影响较深的,多为甘于放逸之行的隐士。从这一点说,庄子的影响,实较老子所发生的影响,犹较近于本色,而且亦远有意义。仅在成物方面,却于先秦时代,已通过慎到而逐渐与法家相结合;致使此一追求政治自由最力的思想,——转手而成为扼杀自由最力的理论根据;这种不合理的发展,固然已经有许多人指陈过,是来自他们反人文建设的结果;但对老、庄思想的本质而言,却不能不算是一种逸脱了常轨的发展。至于通过方技以发展成为东汉所开始的道教,则只算是一种民族宗教的借尸还魂,与老、庄的原有面目,距离更远了。^[8]

白璧德在《论创新》一文中也曾经指出过:“必须承认东方的原始主义者和西方的华兹华斯及其他‘聪明的消极主义者一样’,创造了具有很高价值的文学艺术。但是,我们仍可以提出这样一个问题:迄今为止,无为对中国人的性格是否没有弱化作用。”^[9]

从整体看,叶说之偏颇在于他对道家思想作溯源性处理且给出准确定位,如他特别强调:道家美学指的就是从《老子》、《庄子》激发出来的观物、感物的独特方式和表达策略;“很长时间内,西方学者和部分本土学者(较前者稍好)盗用老子之名来指称道教或将道教与老、庄相结合的哲学道家和从根底上反道家的宗教道家的合成品,其宣讲内容大大背离了老子的哲学。我要确保我们的道家是指老子和庄子的原著”^[10],然而对儒家思想的讨论,他却并不作同样的处理。他批判的例子多是董仲舒、二程等人,赞许的例子用的是邵雍,对儒家的批判也缺乏历史还原这一步。如此看来,叶氏批评的合法性就值得怀疑了。如果把徐复观上面一段话里所说的“巧宦”的作为,“扼杀自由最力的理论根据”

和“东汉开始的道教”都算到老庄思想的头上,那么道家遭人诟病之处又何止是反人文建设这一条。

叶氏还指出在中国美学、诗学中,道家哲学是主不是宾。在中国美学中,道家哲学占主流地位应该是立得住脚的,而在中国诗学中,说道家哲学是主不是宾恐怕是名不副实了。刘若愚《中国文学理论》这样评介“儒家实用主义的发展”:“从公元前2世纪儒学确立为中国正统的意识形态开始,一直到20世纪初期,文学的实用概念实际上一直是神圣不可侵犯的,因此,相信其他概念的批评家,基本上很少胆敢公然拒绝他,而只是给予口头上的赞同,却将实际注意力集中于别种概念,或者将孔子的话解释成支持非实用的理论,或者对实用概念完全保持缄默而发展其他概念。”^[11]由上观之,道家哲学在中国诗学的边缘地位已无需争辩,叶氏一直努力的方向是希望它由客变主、由边缘走向主流,然而,一旦道家美学反客为主,它作为一种反话语的作用也就会随之消失,如果这个假设成立,接下来儒家思想会不会变成反话语?这样的循环必将是悖论的循环。

事实上,老庄较之儒家,虽富于思辨和形而上下的性格,但其出发点和归宿点,依然落实于现实人生之上。老庄不像儒家那样,当下即成就人生中某种程度的道德价值,但他们在否定人生价值另一面的同时又肯定了人生价值。既肯定了人生价值在人生上必然有所成就。或者说,他们成就的是虚静的人生,在当下就是艺术的人生。中国的纯艺术精神实际就系出于此。陈寅恪从佛教角度说:“中国自来号称儒释道三教,其实儒家并非真正之宗教,决不能与释道二家并论。故外服儒风之士可内宗佛理,或潜修道行,其间并无所冲突。”^[12]弄清这一点,道家和儒家那看似不可调和的对立关系在这一层面上就变成了阴阳相调、虚实相补,也即刚柔并济的中国太极精神。

三、诠释与过度诠释

1990年,艾柯在剑桥大学克拉尔厅作了题为《诠释与过度诠释》的演讲,他选择诠释问题作为演讲主题,希望在有关意义的本质、诠释之可能性与有限性这个不断深入的国际性大讨论以及与此相关的其他讨论中。“解构主义”大师们也经历了质疑权威、经典,最终走向权威的学术轨迹,当他们因过偏而带来学术研究的诸多问题时,他们自己又成了被“解构”的对象。这里我们无意讨论艾柯与德里达等解构主义者孰是孰非,而是要说明一个问

题：无论是作品分析还是理论研究都有一个“度”，过与不及都会使其丧失合法性。

叶维廉从很多方面为中国文论思想的沟通和重构作出了显著的成绩，而他经历的历史境遇和学术环境、现实状况使他从一开始便定下了研究的基调，正如钱钟书《中国诗与中国画》所言：

一个艺术家总在某些社会条件下创作，也总在某种文艺风气里创作。这个风气影响到他对题材、体裁、风格的去取，给予他以机会，同时也限制了他的范围。就是抗拒或背弃这个风气的人也受到它负面的支配，因为他不得不另出手眼来逃避或矫正他所厌恶的风气。正像列许登堡所说，模仿有正有负，“反其道以行也是一种模仿”(Grade das Gegenteil tun ist auch eine Nachahmung)；圣佩韦也说，尽管一个人要推开自己所处的时代，但仍要和它接触，而且接触得很着实(On touche encore à son temps et tres fort, même quand on le repousse)所以，风气是创作里的潜在力，是作品的背景，而从作品本身不一定看得清楚。我们阅读当时人所信奉的理论，看他们对具体作品的褒贬好恶，树立什么标准，提出什么要求，就容易了解作者周遭的风气究竟是怎么一回事，好比从飞沙、麦浪、波纹里看出了风的姿态。^{[6]1-2}

钱钟书所谓的风气涵盖了我们的学术环境和社会现实两方面因素。一方面风气会提供机会，如叶维廉80到90年代写了一系列阐释学的文章，这与西方读者接受理论、阐释学的风行不无关系；90年代书写解读后现代、批驳文化殖民的文章又与西方的文论进路环环相连。另一方面风气也会限制个体的取材和风格，就算反其道而行之也是一种模仿。这一点于叶维廉个人的偏颇最具说服力。首先，就创作来说，叶氏的诗歌一直在努力调和文言和白话之间的差距，这是对学衡派复用文言和郭沫若毫无诗味的白话的背离和突破，当然也是一种模仿，因为“尽管一个人要推开自己所处的时代，但仍要和它接触，而且接触得很着实”。其次，从翻译来看，他的译诗分三个层次，其一是提供汉诗原文，接着是字字注释，最后是附有最低限度但可行的句法的翻译。他这样做的目的是希望提供一个审美空间，让读者在古汉语和现代美语的感知——表现维度间前后审度。此处且看刘若愚在《中国古诗评析》中的评论：

我决无意否认叶维廉(Wai-lim Yip)以及

其他一些人所认为的中国诗歌的句法有高度的流动性，我也不否认译诗的人会无意之间把汉语所缺少的诸如时态、数、连接词、冠词以及代词等语法特色加进原作中去从而赋予中国诗歌以西方的思维和理解方式。毕竟是我首先提出因中国诗歌缺乏时态和数的范畴，且主语往往省略，因之使其具有无人称、无时限和普遍性的特征。但我以为我们不应过于夸大这一点，当然也不能漠然处之。……从实用角度我们可以这样提出问题：为了保持中国诗歌的含蓄性，在译文中一遵汉语句法是否绝对必要或完全可能？^[13]

当西方人完全以西方语法来译中国诗时，他们犯了歪曲和误释的错，而当叶维廉以几乎相反的方法来译同样的诗时，他会不会也有犯错的倾向？最后，从对儒家思想的阐释来看，叶氏很少作溯源性处理，他的解释也因其偏而产生了误。如叶氏著作中多次以邵雍《伊川击壤集》中的“以物观物”为道家佐证：“要知道中国现代诗中所追求的全面视境及并发性实非‘横的移植’，而是根深蒂固的中国传统——只有死守着理学家以后半死的儒家思想才会忽视了我们这种出乎自然返乎自然的视境，唉，唉，他们竟然不知道就是宋明理学家也是坚持此说的，邵雍即是一例，他们为什么只看到以利益攸关、功用主义的儒家的一面，而忽略了与道家思想相通的儒家主义的一面呢？”由此可见，叶氏以为其说符合道家思想，至于此物与彼物有何差别，叶氏并没有深究。刘斯组《皇极经世绪言序》曾提出警告：“《易》曰：‘有天道焉，有地道焉，有人道焉。’道兼三极，是之谓极也，夫又何疑？邵子是编之观物明道。希迹孔孟之远志哉！学者不好学深思，舍本尊末，惟沿习策数，以为邵学在是也。则《皇极》之经世，同日月星辰之经天，犹或明或晦于学者之心思。”^{[14]459}那么，邵雍言论又意指何物呢？在《皇极经世·观物内篇》中邵雍说：“夫所以谓之观物者，非以目观之也，非观之以目而观之以心也，非观之以心而观之以理也。”^{[14]295}邵雍在肯定“观物”须“观之以理”的基础上提出两种观法：“以物观物”与“以我观物”。邵雍强调“以物观物，性也”，“性”就是物之本性。怎样才能见出物之本性？邵雍说：“以理观物，见物之性”，可见“以物观物”就是“以理观物”。“以我观物，情也”，是说以我观物掺杂观物者的情感态度。前一种观物可以见出事物之真，它是客观的；后一种看法不能见出事物之真，它是主观的。邵雍的“以物观物”实际上是重在以理观物，

以见出事物之本质,而非道家之“以物观物”。

上述三个侧面展示了叶维廉因外在“风气”的影响而导致的“盲视”或“过度阐释”。当然我们也不能忽略人的内在心理因素,这一点,叶氏自己的叙述更有说服力:

外来思想模子经过了二十、三十、四十年代的试探、论争所引带出来对传统的再思,对西化某些元素的扬弃,如果我们都有了相当的掌握,我们对于现阶段工商业一厢情愿的、没有整体社会意识的考虑的发展,对于以货物价值为依据所引发出来的唯利是图的道德观念,对于资产密集的大商社的社会组织,对于以消费者心理为依据的低级趣味的追求(电视报纸都有),以及趋向隔离主义的都市建设,便可以有一个更明确的透视;当年论争中所拒绝的元素,往往是与我们传统最核心的结构相违的东西。如果所谓“进步”,最后是破坏了传统的默契社会的组织而进入了个人和个人互相隔离的社会,这种“进步”的代价便太高了。到头来恐怕还会违反了以“大同思想”为中心的社会观。

作为知识分子、教育家,我们首要的任务是要创造传统继起的生命,“继起”就是不切断的意思。让我们为下一代的历史意识的持续而努力,让他们深入丰富而有力的现代中国的思潮里,找回他们意识形态的源头,消除他们精神上的放逐,而为自己的中国骄傲,对自己的文化有了确认以后的信心,我们还怕西方的污染吗?就是魔鬼也无法动摇我们的根。^{[5]179}正是在这内因(内在心理因素、内在学养等)外

气(学术环境、社会困境、人生境遇等)的交织影响下,叶维廉在40多年的学术生涯中始终以他独特的方式在诠释和重建中国诗学,其所得与所失,都是中西文化研究中值得深究的问题。

参考文献:

- [1] Wai-lim Yip. *Diffusion of Distances: Dialogues between Chinese and Western Poetics*[M]. Berkeley: University of California Press, 1993: 185.
- [2] 叶维廉. 叶维廉文集:第2卷[M]. 合肥:安徽教育出版社, 2002.
- [3] Irving Babbitt. *The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts*[M]. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1934.
- [4] 宗白华. 艺境[M]. 北京:北京大学出版社,1987.
- [5] 叶维廉. 叶维廉文集:第3卷[M]. 合肥:安徽教育出版社, 2002.
- [6] 钱钟书. 七缀集[M]. 北京:三联书店,2002.
- [7] 张法. 中国美术史[M]. 上海:上海人民出版社,2000:54.
- [8] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 上海:华东师范大学出版社, 2001:27-28.
- [9] Irving Babbitt. *On Being Creative and Other Essays*[M]. London: Constable and Co., 1932: 253-255.
- [10] Wai-lim Yip. "Why Daoism Today?"[G]//程爱民,杨丽馨. 跨文化语境中的比较文学(英文版). 南京:译林出版社, 2003:166.
- [11] 刘若愚. 中国文学理论[M]. 杜国清译. 南京:江苏教育出版社,2005:168.
- [12] 陈寅恪. 金明馆丛稿初编[M]. 上海:上海古籍出版社, 1980:196.
- [13] 刘若愚. 中国古诗评析[M]. 王周若龄,周领顺译. 开封:河南大学出版社,1989:65-66.
- [14] 邵雍. 皇极经世书[M]. 黄畿注,卫绍生校理. 郑州:中州古籍出版社,1992.

责任编辑 韩云波

Interpretation and Blindness: Introspection on Wai-lim Yip's Ideas on Chinese Literary Theory

DUAN Jun-hui¹, LU Xiao-ming²

(School of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu 610064, China;

Editorial Department of the Journal of Sichuan International Studies University, Chongqing 400031, China)

Abstract: Wai-lim Yip's interpretation of Chinese literary theory is highly distinctive due to his reinterpretation of Taoism and Chinese landscape poems and paintings. However he has put too much importance on the above three aspects for some social and psychological reason, resulting in his blindness and misinterpretation in the study of Chinese literary theory. We will have a recognition of his ideas on literary theory only through another research angles, with different methods and seek breaking-through with the negativity principle.

Key words: landscape poem (painting), Taoism, Confucianism, over-interpretation