

孙康宜对中国抒情传统的理解与建构*

徐宝锋**

摘要：北美的汉学家立足于中国文学与文论中固有的术语，充分发挥了其所擅长的逻辑思维与分析能力，对中国学者非常熟悉的“情”“志”问题进行了十分精细的阐释。孙康宜接受了陈世骧开创的中国抒情传统理论，并自觉遵循了高友工所开辟的理论路径，在中国传统诗学领域进行了富有创意的探讨，是当前美国汉学界对于中国抒情传统理论的重要阐发者。

关键词：孙康宜；汉学；元朝抒情传统

北美的汉学家立足于中国文学与文论中固有的术语，充分发挥了其所擅长的逻辑思维与分析能力，对中国学者非常熟悉的“情”“志”问题进行了十分精细的阐释，他们凭借其西学理论素养、学术传统和生活场域方面形成的殊异于中国学者的观点和角度，较好地分析了中国文论的内在精神逻辑结构，依据对于情志累积形成关系的考证阐发出了自己对于中国文论情志问题的独到见解。从陈世骧（Shih-hsiang Chen, 1912 - 1971）到高友工（Yu-Kung Kao），再到孙康宜（Kang-I Sun Chang）和林顺夫（Shuen-fu Lin），据此开创并完善了北美汉学的中国抒情传统。

陈世骧是北美汉学中国抒情传统的开创者，他的《中国的抒情传统》《中国诗歌中的自然》《原兴：兼论中国文学特质》三篇文章以中西诗学比较的角度，从抒情这一宏观范畴出发，结合了对于中国古典文学的微观考辨，影响较大。在建构中国抒情美学传统的整个过程中，陈世骧始终把西方的文学传统作为参照，把西方的史诗和戏剧传统与中国的诗歌传统加以对比：“与欧洲文学传统——我称为史诗的及戏剧的传统——并列

* 基金项目：国家社科基金重大项目“世界汉学家口述中文和中华文化海外传播史”（项目编号：20&ZD330）、北京高校卓越青年科学家计划项目的阶段性成果。

** 作者简介：徐宝锋（1974~），男，1992~1996年本科就读于河北师范大学中文系，1996~1999年为河北师范大学中文系文艺学专业硕士研究生，现为北京语言大学教授，博士生导师，“一带一路”研究院院长，北京高校卓越青年科学家，研究方向为海外汉学、中国文化与诗学、儒家伦理哲学。

时，中国的抒情传统就显得突出。”陈世骧完全以“抒情传统”来命名和建构中国诗歌传统，他明确提出：“中国文学的荣耀并不在史诗；它的光荣在别处，在抒情的传统里。……整体而言，中国文学传统就是一个抒情传统。”^①对陈世骧来说，中国文学到处洋溢着“抒情精神”（Lyricism），中国的诗歌、赋、乐府、小说和戏剧都受到了“抒情精神”支配、渗透和颠覆（“Lyricism continued to dominate, infiltrate, or...subvert [drama and narrative art of the novel]”），中国文学的本质（essence）就是“抒情精神”。^{[1](P20-21)}陈世骧的努力不仅弥补了国内学界对于中国诗歌情感因素重视的不足，而且促成了美国汉学界一个较大的中国抒情传统建构群体，对于北美与台港学界重新认识中国文论的“情”“志”结构关系产生了深远的影响。陈世骧之后，他的弟子高友工不仅延续了其在比较的语境中梳理和确立中国抒情传统的学术进路，而且超越了陈世骧散漫、细碎的字源考证和文本批评的学术方法，构建了一个更具理论性、体系性的抒情论说框架。如果说陈世骧主要以抒情为主线来建构中国抒情传统，高友工则呈现出了一种在“美典”的框架中容纳抒情的理论取向，对中国古代的“言志”传统做出了抒情性的理解。“‘抒情传统’应该有一个大的理论架构，而能在大部分的文化中发现有类似的传统；但其具体发展则必大异。有时在整个文化中只能作为旁流支脉，有时则能蔚为主流。在中国文化中无疑则成为最有影响的主脉。”^{[1](P83)}这条主脉在高友工看来就是中国的“言志传统”。在中国的传统诗学观念中，“言志”并非一种现代意义上的自由而自足的创作活动，而是在和乐赋诗的过程中进行有效社会活动的一种手段，这个积极参与社会活动的“言志”行为并非强调突出个性和理想，古人“言志”的过程本身是伴随着内外目的之间的一种矛盾张力的。在儒家的诗学传统中，内在的情感特性是必须服务于统治阶层“伦理”“治道”的外在功用的。在《礼记》中儒家明确强调“君子反情以和其志”，这在某种程度上成为打通中国抒情传统的一个哲学思想障碍。高友工的解决办法是对“志”“欲”“道”加以进阶式的理解，直接将“言志”对应于中国的抒情传统。高友工认为抒情传统“这个观念不只是专指某一诗体、文体，也不限于某一种主题、题素。广义的定义涵盖了整个文化史中某一些人（可能同属一背景、阶层、社会、时代）的‘意识形态’，包括他们的‘价值’、‘理想’，以及他们具体表现这种‘意识’的方式。更具体地说，我所用的‘抒情传统’是指这种‘理想’最圆满的体现，是在‘抒情诗’这个大的‘体类’之中”^{[2](P83)}。他充分注意到了抒情本身的复杂性，认为只有充分领会抒情在具体呈现时所透露的细节的意义“才能见到中国抒情传统或流派之共同性之外的自有的特殊的性格”^{[2](P83)}。孙康宜接受了陈世骧开创的中国抒情传统理论，并自觉遵循了高友工所开辟的理论路径，在中国传统诗学领域进行了富有创意的探讨，是当前美国汉学界对于中国抒情传统理论的重要阐发者。无论是在其《抒情与描写：六朝诗歌概论》^②和《晚唐迄北宋词体演进与词人风格》^③两部著作中力求确立六朝诗和词体在抒情传统中的地位的努力，还是其《晚唐迄北宋词体演进与词人风格》一文在分析诗、词作品在描写、叙述等方面的抒情特征的尝试，都彰显了其对于中国抒情传统的理解与建构。

二

孙康宜的《抒情与描写：六朝诗歌概论》(*Six Dynasties Poetry*)初版于1986年，该书既延循了中国诗学的批评传统，又保持了汉学家应有的新鲜视角，多元的问题论述和现代理论的切入点都非常值得称道。在书中，孙康宜着重提出了“抒情”(expression)^④和“描写”(description)两个理解六朝诗歌的角度，将之视为六朝诗歌创作中既对立又互补的观念。通过对于这两种诗歌要素的具体把握，孙康宜在研究陶渊明、谢灵运、鲍照、谢朓、庾信等人的诗歌作品时发现了六朝诗人创作中“抒情”和“描写”之间的复杂关系，认为中国古典诗歌就是在抒情与描写的互动中逐渐发展起来的一种复杂而又丰富的抒情文学。作为第一部用英文出版的研究六朝文学的全面性著作，“它在欧美汉学界中曾激起了热烈的反应，它使读者看到中国抒情传统和西方文学传统的异同，也使读者看到中国古典描写艺术的特殊性”^{[3](总序,P3)}。

作为一个汉学家，孙康宜并不回避西方流行的理论观点对其学术思想的影响。她明确指出“抒情”和“描写”是对于中国传统诗学关于六朝诗歌“浮华”与“绮靡”评述的反动。之所以选择“抒情”和“描写”这两个文学因素作为检验个别诗人风格的参照点，主要是受到了美国学界不同时期学术风气的影响。她指出，“80年代初期的美国文学批评界，‘描写’正是许多批评家所探讨的重点。在逐渐走向后现代的趋势中，人们开始对视觉经验的诸多含义产生了格外的关注。而这种关注也就直接促成了文学研究者对‘描写’的兴趣”，“从某种程度看来，这种对‘描写’的热衷乃是对前此的20世纪六七十年代文化思潮的直接反应。20世纪六七十年代间，美国研究文学的学者们特别专注于情感的‘表现’问题，其中尤以普林斯顿大学于1971年出版的《表现的概念》(*The Concept of Expression*, by Alan Tormey)一书为代表”^{[3](中文版序,P1-2)}。孙康宜这样直陈自己理论前见的态度使其在进行具体的六朝文学的梳理和研究时保持了十分清醒的立场，她没有像其他汉学家一样把西方的理论混同于中国的观点，也保持了援引西方的理论标尺撬开中国诗学大门时应有的审慎。她之所以把“抒情”和“描写”当作两个既对立又互补的概念来讨论，“一方面为了配合现代美国文化思潮的研究需要，另一方面也想利用研究六朝诗的机会，把中国古典诗中有关这两个诗歌写作的构成因素仔细分析一下”^{[3](中文版序,P2)}。

孙康宜认为六朝诗歌是一种在“抒情”和“描写”基础上成长起来的抒情文学，因此通过梳理六朝诗人作品中的“描写”和“抒情”既可以理解六朝独特的抒情传统，也可以“给古典诗歌赋予现代的阐释”。在孙康宜看来，六朝的诗歌中并没有什么绝对的“抒情”与“描写”，二者并不是对立存在的。当六朝的诗人们尝试通过改变自我的感觉去超越政治时，外在的自然便成为其政治之外更加广阔的注视中心，成为其抒情范围内一个较重要的组成部分。“诗人对其自我在外部世界中的定位或再定位，引发了诗歌创作的一个新拓展：在视觉残像的一段，站着一个个性化了的对于感情的‘抒发’(expression)，而在另一端，站着一个个触目可见的对于自然现象的‘描写’(description)。”^{[3](中文版序,P2)}

孙康宜认为在六朝诗歌中“抒情”和“描写”获得了“联姻”，并“最终发展成为了阅读中国诗歌的一种主要的参考构架”。在追踪中国诗歌中这两个基本要素之复合发展（同时包括延续和中断）的轨迹时，孙康宜挑选了陶渊明、谢灵运、鲍照、谢朓、庾信五位诗人当作“重要的路标”“来标示六朝诗歌中‘抒情’和‘描写’渐趋接近的漫长里程”。^{[3](中文版序,P2)}

孙康宜之所以把陶渊明放在最前面，是因为她认为陶渊明通过诗歌中对于“自我”的急切寻觅，表露了其对于历史和自然的真诚关心，并借此扩大了自我抒情的领域，为抒情诗体的成熟开辟了道路。“念之动中怀”，孙康宜认为陶渊明的诗歌充满了抒情的音符，很多诗的主题都是诗人的情感，如《诗大序》“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗”所言明的一样，为内心情感的抒发。“正是陶渊明个人的声音，复活了古代的抒情诗，宣告了他对一个多世纪以来在文学界占统治地位的那种哲理诗歌模式的背离。要之，玄言诗缺乏感情的声音，而陶渊明诗的特征却在于高质量的抒情。”“陶渊明的贡献不只局限于使古典抒情诗复活；实际上他的诗歌抒发了普遍的人类感情。”^{[3](P10)}孙康宜之所以给予了陶渊明在六朝抒情传统中十分重要的地位，是因为她认为陶渊明有着一种不同于同时代其他诗人的处理抒情主体的方法。在陶诗里，一切都是用抒情的口吻来表达的，诗作中很多诗句直接就是诗人心中最隐秘的情感的披露，是对于纯粹个人生命的领悟，体现了陶渊明十分明显的独立个性。这种独立的个性表现在形式上，即陶诗中那种富有弹性的结构，那种诗歌文法的自由与多样化。“陶渊明的诗歌是反其时代潮流的一种个性化创作，其‘平易’正是自我抒情的一个信号。”^{[3](P10)}而这种个性化，孙康宜认为体现为“自传”和“自然”两个方面。

首先，孙康宜认为陶渊明的诗歌充满了对于自己生命中“自我认知”（self-realization）这一终极目的的界说，呈现为一种自传体的模式。陶渊明本人往往是其诗歌表现的重要主题，他的诗歌酷似“一种用形象做出自我界定（self-definition）的‘自我传记’（self-biography）”^{[3](P15)}。陶渊明披露“自我”的自传式诗歌是借助虚构的口吻来完成的。“他把自己对诗中主角直接经验的关注放在视焦中心，从而成功地使其诗歌达到了共性的高度……他在‘写实’（factuality）与‘虚构’（fiction）两端之间走平衡木，把中国文学带进了更加错综和多样化的境界。”^{[3](P15-16)}依此理论，孙康宜较为详细地分析了陶渊明的《桃花源诗》、《拟古》诗系列、《五柳先生传》、《杂诗》、《咏荆轲》和《饮酒》等作品。在分析了陶渊明的《桃花源诗》之后孙康宜指出，陶渊明把自己化身为那些生活在理想国里、思想通达的人，借此让虚构与自传、想象中的自我认知与自传式的映像契合无间，进而使整首《桃花源诗》都具备了自传式诗歌的性质。这种自传性质在《拟古》第五首中表现为陶渊明以戏剧性的手法，突破了传统抒情诗的樊篱，创制了一种能够清晰而直接地表达自己思想的新诗体。这种新的抒情诗体的艺术技巧主要在于“构造一幕纯客观的人物场景，从而更公开地观照自我”，其突出的特征就是“抒情的冲动加上叙述的客观距离”。^{[3](P27)}“咏史诗”是诗歌体裁的一大类，孙康宜认为从左思到阮籍的作品虽然不乏抒情的成分，但是他们的作品中更多的是一些消极的牢骚和“奄奄凄凉”。“咏史诗”到了陶渊明这里，他在自己的诗作中“不懈地寻觅理解他的朋友，这使

他诗中的自我界说增加了一定的深度。他在历史的范畴内，最大限度地探索了‘知音’这个概念”^{[3](P27)}。陶渊明通过对于古代有德人的歌颂和赞美，大大地拓展了抒情诗的视野。他的作品中充满了一种自我实现（self-fulfilling）的幻想，这种幻想恰恰是基于其在历史中寻找知音的自信。这种自信是和自己无法自我满足的忧郁情绪相伴的。恰是这种自信和忧郁的多元性情感使陶渊明的作品呈现出了一种直率的自我表达方式，而“他的‘自我意识’（self-consciousness）则为中国诗歌注入了新鲜的活力”^{[3](P29)}。因此，孙康宜在分析了陶渊明其他几首作品后认为，“作为‘自传式’诗歌的主角，陶渊明不仅告诉我们他所有的欢乐和悲哀，而且还告诉我们他的感情的精神价值。自古以来，中国诗歌第一次获得了如此强烈的自信”^{[3](P39)}。

其次，孙康宜认为陶渊明作品中流露出的泰然自若的情感来自于其对于自然的信赖。孙康宜认为陶渊明的“挽歌诗”在其孤独的感情和对“自然”的无条件信赖之间达到了巧妙的平衡，其作品具有了中国诗歌里难得一见的构思上的客观效果，意味着诗歌中文学批评的一个转折点。陶渊明的作品里少了类似于《古诗十九首》那种对于稍纵即逝的生命的悲叹，其“别出心裁之处在于他那征服死亡的抒情”，在于“一种对死亡的强调意识和积极态度”。孙康宜认为陶渊明诗歌的这种客观性“产生于顺应自然的信念，而非产生于冷静的推理，本自道家庄子‘大化’的思想”^{[3](P41)}。“陶渊明的回归‘自然’、回归‘大化’，可以把他放在余英时称之为 Neo-Taoist Naturalism 的魏晋思想特征之上下文来理解。然而陶渊明最伟大的成就，还在于通过从自己日常所诚心诚意实践着的道家对待自然的态度中获得灵感，从而在诗歌中创造了一个抒情的世界。他诗中所描写的自然，往往与质朴的‘道’同义。”^{[3](P41)}陶渊明往往把自己作为自然的一部分，用融合自我的眼光观照外在世界的所有侧面。因此，“他的诗歌不再局限于主观的抒情，而是扩展到包容自然的运行”^{[3](P45)}。在陶渊明看来，“自然”不只是像陆机所言的“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷，悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”一样鼓荡人心，其实还能起到镇定和净化感情的作用。因此，陶渊明的作品凭借自然表达的是一种有意识的自我认知，一种升华了的自我控制的情感。对此，孙康宜总结说：“‘自然’是自我认知的钥匙，这个信念独特地处在陶渊明诗法（我想称之为‘抒情诗的升华’[lyrical sublimation]）的中心位置。”^{[3](P49)}

三

刘勰曾经如此描述刘宋之后的文学创作走向：“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中……故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写豪芥。”^{[4](P417)}在这一强调“描写”的文学潮流中，谢灵运是最著名的诗人。孙康宜认为，“谢灵运的山水诗是艺术的创造、真正的抒情”，“谢灵运的手段是美学的，他的诗歌是‘艺术意识’（artistic consciousness）的产物”^{[3](P55)}。这主要基于以下三点认识。

第一，孙康宜认为谢灵运第一个在诗中体现了强烈的描写意识。谢灵运经常运用“惊”“险”这样的字眼去描述他的旅行，这既突破了生活范围的局限，也体现了谢灵运

掘进和拓展生活的深度与广度的努力。这样的描写既使谢灵运的作品呈现出了十分生动活泼的情味,也反向体现了谢灵运经受政治挫折强烈打击之后的郁闷心情。“自我完成的审美快感和不可避免的幻灭情感”^{[3](P85)}是同时存在于谢灵运的山水描写之中的。第二,孙康宜认为谢灵运有着其独特的描写激情的方法。一方面,谢灵运不像陶渊明一样为了激励自己而把目光投向古代的贤者(知音),而是“总把‘视觉的经验’(他称为‘观’)作为抚平烦恼的法宝”^{[3](P68)}。另一方面,在谢诗的风景描写中,采用的是一种“同时的描写”(synchronic description)。“它最成功地传达了中国人的一种认识——世间一切事物都是并列而互补的。明显不同于实际旅行的向前运动,谢灵运在其诗中将自己对于山水风光的视觉印象平衡化了。他的诗歌就是某种平列比较的模式,在他那里,一切事物都被当作对立的相关物看待而加以并置。在这种有序的扫描中,无论一联诗句内的两组印象彼此之间的差异多么大,他们都必然是同时产生的。”^{[3](P69)}谢灵运的“同时的描写”本无什么特殊之处,只不过是“对应”(parallelism)的传统宇宙哲学的一种反映。关键在于谢灵运以一种对仗描写的手法准确地抓住了“事物的精神”,因此孙康宜高度评价谢灵运,认为谢灵运以“对应”的方法“漂亮地表达了中国人的生活精神意识”。第三,孙康宜认为谢灵运擅长一种“描写现实主义”(descriptive realism)的描写手法。谢灵运对自然界加以深刻描写、精心设色、直接观照。具体来说,“他的赋的描写不带个人的主观色彩,而在他的诗里却有某种对于自然之瞬间‘感觉’(perception)的强调”^{[3](P79)}。

孙康宜对鲍照的评价较高,认为他扭转了谢灵运留下的对仗描写的负担,第一个“有意识地在谢灵运所树立的眼界之外,去追求一种新的文学视野”^{[3](P91)},“有意识地把他的感情投入他的视觉经验。然而他不像陶渊明那样创造出某种象征性意象——如青松、流云和归鸟,恰似其自身固定的寓意物;他对变换着的景物所能提供的隐喻义更有兴趣。光、色、动作,都赋予他的视觉探求(visual exploration)以想象力”^{[3](P99)}。孙康宜这里突出强调了视觉经验在鲍照描写中的重要作用,她认为鲍照这种基于典型描写模式上的视觉手法使他“能够专注于物的真正冲动,那使他有可能发觉生活内在联系的真正动力”^{[3](P107)}。孙康宜从文学发展史的角度出发,给鲍照在这种动力之下所创作的作品加以“社会现实主义”(social realism)的巧妙命名,同时指出,这种表层现实主义描写背后是那种“男子作闺音的强烈抒情”。鲍照在其作品中把故事讲述、描写、戏剧对话等抒情方式强有力地混合在一起,最终实现了个人和社会的合二为一。这样一来,“鲍照的诗歌已经成为外部世界与他个人世界之间的一条纽带;他最擅长在诗里反映他个人的经历,同时在生活的纷繁现象中将自己对象化”^{[3](P116)}。

对于谢朓,孙康宜通过梳理南齐名流圈子里的形式主义潮流,认为谢朓是最优秀的诗人,他对于抒情传统方面的贡献主要在于两方面。一方面,谢朓用沙龙体八句写成的作品具有像唐律那样分成三部分的结构形式。在唐律中,“抒情的自我犹如经历了一次象征性的两阶段的旅行:(1)从非平行的、以时间为主导的不完美的世界(第一联),到平行的、没有时间的完美状态(第二联和第三联);(2)从平行而丰满的世界,回到非平行而不完美的世界(第四联)。通过这样一种圆周运动的形式化结构,唐代诗人们或

许感到他们的诗歌从形式和内容两方面，都抓住了一个自我满足之宇宙的基本特质”^{[3](P145)}。孙康宜认为谢朓的作品恰恰是唐代这种新的抒情结构的开端。另一方面，“谢朓通过对山水风光非凡的内化（internalization），创造了一种退隐的精神，一种孤独而无所欠缺的意识”^{[3](P157)}。

在该书的最后一章，孙康宜把篇幅留给了庾信。孙康宜认为庾信的贡献在于他创制了一种“形式现实主义”的手法，这种手法不仅是咏物诗的模式，也是宫体诗的模式。“这形式上的革新，其实是支持当时所有转变时代精神的一种特殊表达。”^{[3](P189)}庾信突破了当时流行的宫体诗的樊篱，其用质朴的语言表达强烈感情的方式非常接近陶渊明。庾信北渡之后的诗歌“开始看到一种可谓之‘广抒情性’（expanded lyricism）的新视点，其中两种主要因素——‘个人的’和‘政治历史的’——很自然地合而为一了”^{[3](P193)}。在庾信的抒情诗里，总有一个内在统一的自我，把复杂多变的现实生活调整到一个统一的口吻之中。“诗人通过他对历史和政治的思考，只能揭露能够被披露的那些历史和政治。在这种抒情诗的历史模式之中，是主观感情在担负着重要的作用。”^{[3](P194)}孙康宜对比了庾信前期“形式现实主义”向后期抒情风格的转化轨迹，她认为虽然庾信的个性使其天生倾向于一种“中庸的现实主义”，但是后期的庾信有足够的自由去超越个人的悲戚。其作品中镇静的描写展现了庾信成熟的“视觉现实主义”的表现手法。这种视觉现实主义是一种“感官现实主义”，和庾信早期的宫体诗写作不无关系，但是孙康宜认为北渡之后的庾信“对个人价值的新的强调，使一种新的风格，或者毋宁说是一种混合的风格得以兴起。这种风格，是更为广阔的现实主义与辞藻修饰、直率抒情与艳情描写的联姻”^{[3](P201)}。庾信早期的作品是缺乏抒情性的，但是庾信在其北渡后的作品中巧妙地平衡了“描写”与“抒情”两种模式的关系，使自己的作品兼具这两种模式的美学效果。“庾信后期的诗歌，含有大量罕见其匹的自我抒发（self-expression）和自我认知（self-realization）。”孙康宜认为抒情诗在庾信的手里实现了个人化的转变，其在抒情诗方面的最高成就是“将个人的感情和对历史的深切关心——这种关心最终超越了狭隘的自我——统一了起来”^{[3](P206)}。也正是基于此种认识，孙康宜认为六朝虽然政治上不统一，但是在这一历史时期里，“中国诗歌之抒情被探索到了极限”，而庾信正是“六朝精神活生生的表达”。

四

孙康宜的另外一部著作《晚唐迄北宋词体演进与词人风格》分别选取了温庭筠、韦庄、李煜、柳永和苏轼这几个词人，概述了晚唐到北宋这一历史时期词体的演进与词人风格的变化。其中涉及了很多抒情因素的讨论，在很大程度上填补了高友工所建构的抒情传统中北宋这一段的历史空白。在该书中，孙康宜注意到了通俗词的抒情性，并对其抒情技巧展开了讨论。孙康宜认为：“敦煌抒情词最显著的技巧是：开头数句会引介情境，亦即词人会用直截了当的短句来抒发情感或开启疑窦。”^{[5](P38)}唐代的通俗曲词则“每每以直言披露情感，语调朴拙直坦”。这种风格直接影响了晚唐乃至宋代的人文词写

作。以韦庄为例,通俗曲词重感性的特征对于韦庄词产生了很大的影响。她认为韦庄的词对于感性的强调使他“不但喜欢道出心中所想,而且也喜欢顺手导出读者的心绪。直言无讳的修辞言谈一旦结合附属结构与直述词,作者就得敞开心扉,把意图暴露在众人之前”^{[5](P38)}。也正是因为这一点,韦庄成功地把自己诗中的“个人情感与‘自传’细节转化为直接的陈述”^{[5](P44)}。孙康宜认为这种逐渐流露感性的词到了李煜这里逐渐演化为对于个人情感的直接抒发以及对于心扉深处个人思绪的敞开。这种个性情感的表达往往体现于李煜本人对于“月”和“梦”等意象的感性抒写,他的词显得真而无伪,往往直抒胸臆。不管是直言无隐的抒情企图还是欲说还休的言传模式,李煜的各种风格特色都会涉及其坦然率直的根本修辞策略。除此之外,李煜也十分喜欢“制造意象”使用明喻来表达感情的深浅,通过把人性加诸非动物身上,借此强调人类情感的特殊意义。孙康宜认为,李煜最强烈的抒情大多出现于晚年,而这时的抒情是“叙述”与“描写”兼而有之的。“我所谓的‘叙述’与‘描写’,是指词义外现的风格,基本上和抒情的‘内铄’者处于对立之局。抒情者会渐次强调经验的内化,非抒情者则会将生命客观化。”^{[5](P73)}李煜晚期词作是基于抒情感性的美学,而不是叙事的色彩。孙康宜认为,李煜晚期词“感性的自我融汇在过去的各种群己关系之中。在抒情的一刻,词中的自我每会观照生命灵视的意义,而词家所追忆的过往人际关系也跟着浮现,再度厘清眼前美感经验的基本价值。他人虽然不过是个人的附属品,却也不仅仅是抒情时刻所回忆的对象,因为人我之间早已交织成一片。相对地,内省的过程也会因此而变得更为绵密”^{[5](P79)}。这使他在创作中成功地把外在的现实转化为抒情自我的内在感性世界的附加物,这种化外相为抒情的手法对词艺的发展产生了巨大的影响。在谈及柳永的词作风格时,孙康宜认为柳永最主要的艺术成就之一就是抒情和意象语谨慎地结合起来,通过领字,把情感的推衍与意象的细写相结合。孙康宜认为柳永发展起来的最富创意的技巧就是“摄影机拍出连续的镜头”(the progression of the camera-eye view),通过这样的手法,柳永把连续的词景化为时空并重的画面,而感性的经验经由心灵转化为了名实相符的内省性表白。因抒情自我(lyric self)参与于其词句之中,所以柳永的词不只是单纯的写景,“词人的自我所面对的乃一辽阔的现实,可以绵延而拥抱整个虚构世界”^{[5](P106)}。这种“‘完美的抒情自我’可以吸取外在世界的一切意象”^{[5](P107)}而不为时限、行文环勾扣结的多面性结构是柳永“完美的抒情”质素的原因。孙康宜认为,虽然柳永的词作中存在一种线性的时间结构,但是其“所谓‘叙述上的连场戏’(narrative continuity)却挡不住追求抒情的基本关怀”,“叙述与写景巧妙熔为一炉,抒情的表现又特有倚重,显然才是柳永的词艺伟大的原因”^{[5](P107)}。

苏轼词是迥别于柳永词的一种新的词体,但是在谈及苏轼词的抒情风格时,孙康宜认为,“对苏轼来讲,‘词’是反映生命美学经验的最佳工具;他不仅让想象力驰骋在其中,而且还接着创作的过程把生命和艺术融为一体。这种因词而体现自我的方式,恐怕是抒情文学最独特的功能”。苏轼词和柳永词一样都重视对于自我的表现。区别之处在于,苏轼更多地把自我情感的表现留在了自己的词前小序里。“如果词本身所体验的抒情经验是一种‘冻结的’、‘非时间’的‘美感瞬间’——因为词的形式本身即象征这种经

验——那么‘词序’所指必然是外在的人生现实，而此一现实又恒在时间的律动里前进。事实上，‘词序’亦具传记的‘向度’，——这是词本身所难泄露者，因为词乃一自发而且自成一格的结构体，仅可反映出抒情心灵超越时空的部分。”^{[5](P125)}一旦词序成为全词自我体现的抒情动作的对应体，那么整首词就会化为永恒的现实的“抒情性版本”。在苏轼的慢词里，他经常浓缩自然景致，以便架构抒情语气。“种种感官印象都被冻结在诗人的抒情灵视里。”^{[5](P129)}孙康宜比较详细地研究了苏轼词的抒情结构，认为苏轼词的抒情特征之一就是，借他人之酒杯，浇自己心头之块垒，挖掘他人的感情，但也从不否认这些感情源自自己的想象。苏轼善于运用“感情的投射”（projection of feeling）的文学手法，移情地处理周围的景物。另外，苏轼把乐府歌谣中原属于“叙事”作品的套语转化为抒情的“词法”。“就某方面而言，苏轼融通柳永的慢词结构和李煜的原型意象，发展出独树一帜的词中意境。”^{[5](P153)}苏轼的词和柳永不同，他采取的是全景式的序列结构，通过别具一格的抽象自然意象将破碎的思绪凝结成环环相扣的一体，使心情得以展现无遗，想象力彻底发挥。

孙康宜对于晚唐迄北宋词体演进与词人风格的描述非常具有创见。海陶尔（James Hightower）、林顺夫（Lin Shuen Fu）、刘若愚和叶嘉莹都曾对词的风格问题展开讨论，但是他们更多关注词中的个人角色或代表性的词人。孙康宜的创新之处在于她把自己所选定的温庭筠、韦庄、李煜、柳永和苏轼等几个具有代表性的词人放置在了“文学中词体演进”这一观念框架中加以描述，因此其著作更多地具有了某种文学批评史的价值和意义。孙康宜的研究一方面承高友工而来，另一方面也避免了高友工过于沉溺于概念的玄学思辨所容易造成的对于事实的歪曲。孙康宜将对于中国抒情传统的阐发落实在具体的词与文类的层面上的做法，具有很强的现实操作性。白璧微瑕，一些学者对于孙康宜的细节处理提出了商榷意见。刘若愚明确提出了两点批评意见。首先，他认为孙康宜表现出了过度简单化的处理方法。其著作中以“暗示意”（implicit meaning）/“直陈意”（explicit meaning）、“意象的语言”（imagistic language）/“表现的语言”（expressive language）与“文人词”（literati tz'u）/“通俗词”（popular songs）这种二分法术语分析问题的倾向非常容易导致人们对中国词产生错误印象，进而模糊诗歌的整体属性。因为诗歌是语言的、文化的、知识的和艺术的多种因素的综合，并非任何层面的二元对立式分析都可以加以解读和概括的。其次，刘若愚认为过于强调创新自然不可避免地导致孙康宜对于冯延巳、晏殊、欧阳修和秦观等一些“正统”诗人的相对忽视，而这些“正统”词人和孙康宜所引述的那些诗人的内在审美价值是可等量齐观的。因此孙康宜的这部著作并不能看作其所论时代关于词的风格的综合史，而只能看作对于早期词的发展的一种里程碑式的介绍。^⑤

五

综观孙康宜对于六朝抒情传统的梳理，有几个关于现实主义的提法非常值得注意。它们分别是谢灵运的“描写现实主义”、鲍照的“社会现实主义”以及庾信的“形式现

实主义”和“视觉现实主义”。可以肯定，孙康宜不是从现代文论的角度出发来使用这几个术语的，但是我们似乎可以从中窥见其研究六朝抒情传统时所遵循的学术路径。这是一条游离于历史与文本之间的学术路径，既最大限度地接近文本，又对历史和社会实存始终保持客观视角的审慎。在这条学术路径中，孙康宜以“抒情”与“描写”双线并进，尤其是她从“描写”的角度切入中国抒情传统，增添了对于诗歌表达多样性维度的关注，弥补了从“抒情”这一单一元素建构中国抒情传统的不足，这恰是孙康宜在建构中国抒情传统的系统工作中能够超越陈世骧和高友工等人的地方。

汉学界对于孙康宜的理论和阐述也提出了一些具有建设性的批评意见。侯思孟（Donald Holzman）指出孙康宜一方面宣称“六朝文学是以一个伟大创新时代而存在的，尽管因为政治的分裂或者恰是因为政治的分裂，中国的抒情诗在此发展到极致”，另一方面又在讨论梁武帝统治时期的文学时认为梁朝提供给诗人的和平和稳定的感觉对中国文学的繁荣产生了关键性的（crucial）影响。这实际上在文本表述方面体现出了孙康宜文学观念的矛盾之处。^{[6]（P249-250）} Robert Joe Cutter 明确指出了孙康宜的三个失误之处：首先，她过高地评价了曹植通过文字表达内心深处感情的地位和影响，因为通过文字表达个人感情的诗作在曹植之前就已经普遍存在；其次，因为诗赋之间相互影响的现象在建安时期就已经普遍存在，所以孙康宜通过并置诗和赋的风格来讨论谢灵运创作的独特性并不具有说服力；最后，孙康宜在讨论玄风和玄言时直接把新道家主义与玄学相对译本身缺乏严格的界定和诠释。^{[7]（P636）}

任何理论形态都是存在于特定的话语生态之中的，因为只有这样，这种理论形态才有存在的必要和继续发展的可能。虽然孙康宜在对中国诗学问题的研究中都保持了对于西方话语的警惕，但是，从柏拉图以来的再现理论、浪漫主义兴起之后的主体性学说、俄国形式主义以及其后的新批评主义、结构主义和后结构主义直到文化研究和女性主义观点，一系列的西方理论谱系作为一种理论背景一直存在于她话语生态之中。本文就是把孙康宜对中国抒情传统的理解与建构放在汉学所赖以产生的西学话语生态中予以审视和考察的。从孙康宜个人学术成长的角度讲，她受过非常良好的西学理论训练，有着良好的西学素养。孙康宜在台湾攻读的是美国文学，进入美国后先后获得图书馆学、英国文学、东亚研究等硕士学位，研究领域跨越中国古典文学、传统女性文学、比较诗学、文学批评、性别研究、释经学、文化美学等多个方面。孙康宜在从事中国诗学研究的同时还涉足许多其他的研究领域。尤其是，北美汉学在20世纪80年代中后期发生了转型，文化研究的视角被强化，即便是在中国诗学方面颇具造诣的孙康宜也并非像我们想象的那样“用情专一”，在形态和理论取向上显得比较驳杂甚至炫人耳目。虽然孙康宜所建构的中国抒情传统显得角度新颖，我们也只能尽量将其作为中国古代文论在西方文艺理论烛照下所发展出的一种汉学形态予以审视。

注释：

- ①陈世骧一直保持着明确的中西参互比较的意识，在他看来，考察中国文学的某种东方特色务必要在发现其与西方文学的不同之后进行，这样才能使自己的结论客观。“把本国和他国相对共相的实际例

子排在一起，能使各个共相的特色产生格外清楚、格外深远的意义，这种意义是光用一种传统的眼光探讨不出的。所以比较文学的要务，并不止于文学相等因式的找寻，它还要建立文学新的解释和新的评价。”（参见《陈世骧文存》，辽宁教育出版社，1998，第1页）基于这样的观点，其在研究中国的诗歌抒情传统时，自觉参考了西方（包括古希腊和西欧）的文学传统。

- ②Kang-i Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1986. 中文版由钟振振译 [(台北) 允晨文化股份有限公司, 2001; 上海三联书店, 2006]。
- ③Kang-i Sun Chang, *The Evolution of Chinese Tz'u Poetry: From Late Tang to Northern Sung*, Princeton: Princeton University Press, 1980. 中文版由李奭学译, (台北) 联经出版事业公司 1984 年出版, 北京大学出版社 2004 年出版时更名为《词与文类研究》。
- ④“expression”一词, 在孙康宜《抒情与描写: 六朝诗歌概论》的中文版序言里被译为“表现”, 而译者钟振振在翻译英文序言时则将之分别翻译成了“抒发”和“抒情”。为了理解上的方便, 本文主要将之译为“抒情”, 以对应孙康宜全书中从“抒情”与“描写”两个角度做出的对于六朝诗歌的描述。英文参见 Kang-i Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1986, p. xi - xiii。
- ⑤James J. Y. Liu, “Review of the Evolution of Chinese Tz'u Poetry: From Late Tang to Northern Sung by Kang-i Sun Chang,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 41, No. 2 (Dec., 1981), pp. 673 - 674. 除了刘若愚之外, 芝加哥大学的余国藩 (Anthony C. Yu) 教授也提出了自己的批评意见, 他认为苏轼 1080 年之后的律诗也已经成为他表达其内心苦恼、愤怒和抗议情绪的最佳载体, 所以孙康宜把苏轼的词看作最能表现其内心深处感情的形式的说法有些不妥。具体参见 Anthony C. Yu, “Review of the Evolution of Chinese Tz'u Poetry: From Late Tang to Northern Sung by Kang-i Sun Chang,” *The Journal of Asian Studies*, Vol. 41, No. 2 (Feb., 1982), p. 318。

参考文献:

- [1] Chen Shih-Shiang. “On Chinese Lyrical Tradition” [J]. *Tamkang Review* 2. 2 & 3. 1 (1971 - 1972).
- [2] [美] 高友工. 文学研究的美学问题 (上): 美感经验的定义与结构//美典: 中国文学研究论集 [C]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008.
- [3] [美] 孙康宜. 抒情与描写: 六朝诗歌概论 [M]. 钟振振译. 上海: 上海三联书店, 2006.
- [4] 周振甫. 文心雕龙今译 [M]. 北京: 中华书局, 2013.
- [5] [美] 孙康宜. 词与文类研究 [M]. 李奭学译. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [6] Donald Holzman, “Review of Six Dynasties Poetry by Kang-i Sun Chang” [J]. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 48, No. 1 (Jun., 1988), pp. 249 - 250.
- [7] Robert Joe Cutter, “Review of Six Dynasties Poetry by Kang-i Sun Chang” [J]. *The Journal of Asian Studies*, Vol. 46, No. 3 (Aug., 1987), p. 636.