

《東華漢學》 創刊號
2003年2月 頁 083-103
國立東華大學中國語文學系

「勢」的美學——

費諾洛薩和龐德的中國文字理論之

再評價

蔡宗齊*

提要

本文旨在把費諾洛薩和龐德的中國文字理論和中國的「勢」的美學加以比較，從而重新評價《作為詩媒介的中國文字》的中國文字理論。文章首先說明費諾洛薩和龐德所關心的不是中國文

* 蔡宗齊 (Zong-Qi Cai)
Associate Professor
Department of East Asian Languages & Culture,
University of Illinois,
U.S.A.

字的形象性，而是它們的勢能，並且討論這種勢能在古文字學中的體現。其次，討論中國書法風格和理論的進化如何印證費、龐二氏關於中國文字具有保存和發展其自身勢能的能力之判斷。第三，考察龐德是如何運用他在中國文字勢能上的發現，來證實他自己的「動勢形象」(Kinetic Imagery)的理論。第四，探討龐德與中國的勢的美學在更廣闊的中西宇宙觀層次上所展示的根本不同之處。第五，證明費、龐二氏確實意識到這種根本不同，並且有意識地根據意象主義理想以及重新塑造西方詩學的需要，重新解釋了中國文字所具有的勢能。

關鍵詞

費諾洛薩、龐德、勢的美學、勢能、詩媒介、中國文字、書法

「勢」的美學——

費諾洛薩和龐德的中國文字理論之

再評價

一、

1936年，美國著名詩人伊薩拉·龐德編輯出版了恩納斯特·費諾洛薩寫的《作為詩媒介的中國文字》（以下簡稱《詩媒介》）。在中西方詩學研究比較中，也許沒有一篇著作受到如此熱情的推崇，也沒有一篇著作受到過如此無情的批判。¹安德魯·威爾斯可以說概括了西方文學界對該文肯定的意見。他稱《詩媒介》是「現代詩學中一像傑出的

¹ 參見 Archilles Fang, “Fenollosa and Pound,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 20(1957):213 – 38; Hugh Kenner, “Poetics of Error,” *Tamkang Review* 6 – 7 (1975 – 76):89 – 97; William Tay, “Fragmentary Negation: A reappraisal of Ezra Pound’s Idogrammic Method,” *Chinese-Western Comparative Literature: Theory and Strategy*, ed. John J. Deeney (Hong Kong: Chinese University Press, 1980):129 – 53. 關於龐德之中國詩歌翻譯，見 Wai-lim Yip *Ezra Pound’s Cathay* (Princeton: Princeton University Press, 1969).

成就」，並且在《抒情詩的起源》一書中，用了整整一章來討論龐德關於表意文字的理論。²與此相對照，劉若愚（James J.Y.Liu）先生認為，這篇著作代表了流行於漢學界以外學者中的一個誤解，「即所有的中國文字都是象形文字或表意文字。」³他的《中國詩的藝術》一書，開章明義就批判了費諾洛薩和龐德對中國文字的錯誤說明。⁴劉先生的否定看法在漢學界頗有一些知音。⁴在讀《詩媒介》時，通常由於專業的不同，人們傾向於在這兩種截然相對的意見中各持一端，而注意力幾乎無例外地集中在中國文字的象形這一方面。事實上，費諾洛薩和龐德對中國文字的討論有它更為重要的一面：它揭示了一個圍繞「勢能」概念的審美理想。如果我們的注意力只集中在中國文字是否象形這一問題上，就不可避免地會忽視費諾洛薩和龐德在對中國文字的字源學、書法學和審美研究上的獨特見解，並且因此而失去一個不可多得的，在超越中西文化、超越學科的背景下探討《詩媒介》一文全部意義的機會。

本篇論文旨在把龐德的和中國的「勢」的美學加以比較，從而重新評價《詩媒介》的中國文字理論。首先我要說明費諾洛薩和龐德所關心的不是中國文字的象形性，而是它們的勢能，並且討論這種勢能在古文字學中的體現。其次，我要討論中國書法風格和理論的進化如何印證費、龐二氏關於中國文字具有保存和發展其自身勢能的能力的判斷。第三，我要考察龐德是如何運用他在中國文字勢能上的發現，來證實他自己的「動勢形象」（Kinetic Imagery）的理論。第四，我要探討龐德的同中國的勢的美學在更廣闊的中西宇宙觀層次上所展示的根本不同之處。第五，我要證明費、龐二人確實意識到了這種根本不

² Andrwe Welsh, *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1978) 101.

³ 見 *The Art of Chinese Poetry* (Chicago: Chicago University Press, 1962): 3–7.

⁴ 關於典型的、由漢學界的角度對《詩媒介》的嚴厲的批評，見 George Kennedy, "Fenollosa, Pound and Chinese Characters," *Yale Literary Magazine* 36 (1958): 24–36.

同，並且有意識地根據意象主義理想以及重新塑造西方詩學的需要，重新解釋了中國文字所具有的勢能。

二、

費、龐的論文在申述中國文字象形性時確實有過火的論斷。在教中文時，糾正這樣的過火的論斷不但是合理的，而且是有必要的。不過，如果我們把費、龐的論文當作象形神話而摒棄不顧，這將是一個不幸的錯誤，尤其是在文學研究上。跟許多批評家的看法不同，如果我們仔細研究費、龐的論文，就不難發現它所關心的並不是中國文字自身的象形性。《詩媒介》是對在中國語言中體現出的自然界的勢能所做的一項綜合性研究，無論這樣的勢能是以象形或別的方式體驗出來的。費、龐二氏引徵中國文字並且只在為數不多的場合對它們的「半象形效果」加以評論。即使在這樣的場合，他們所強調的也是漢字之「基于自然界運行(operation)的生動的，速記氏的圖象」，⁵以及「它們表意的起源」所賦予它們的一種「語言上的動感」(verbal idea of action)。⁶《詩媒介》用大部分的篇幅來分析漢字如何通過它表意的、造形的、以及句法的組織披露自然的勢能。在考察「原始的漢字」時，費、龐二氏試圖把這些簡單的象形或表意文字描述成「行動和過程的速記氏圖象」。⁷在他們討論複雜的漢字，即組合表意字「加在一起並不產生出第三樣東西，而是提示在它們之間的某種本質聯繫。」⁸

⁵ Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ed. Ezra Pond (1936; rpt. San Francisco: City Lights, 1983):

8.

⁶ 同上，頁9。

⁷ 同上，頁9。

⁸ 同上，頁10。

在討論中文言語時，費、龐二人的注意力也集中在它的披露自然勢能的功用上。在他們看來，比起西方語言來，中文的名詞具有自身的優越性，因為它們的表意的形成，說到底，是「行動、行動的相互交接區、以及剎那間的把握之間的相聚點。」⁹它們認為漢語的動詞是自然力量的理想體現，因為它們沒有被動語態和系詞（copula）這些詞類會減弱自然力量的直接性和強度的成分。他們讚賞漢語的形容詞，因為它們是由動詞而來，並且在許多場合可以兼作動詞。由於漢語的形容詞總是保存有一種「深層的動詞語義」，它們絕不是「無血無肉的形容抽象。」¹⁰同樣，漢語的介詞和連詞值得讚揚，因為「它們通常充作動詞之間行動的媒介，因而自身也必然是某種行動」。¹¹在費、龐二氏看來，以表意結合而成的「我」和「吾」兩個字來看，在漢語中，就是代詞也富於動詞的性質。¹²

分析漢字的句法組織時，費諾洛薩和龐德試圖解釋中文句子是如何有效地完成「勢能由行為者向行為對象的轉移。」¹³他們認為，中文句子不具有他們所說的「形式主義的缺陷」（冠詞、變位、動詞變化、不及物性）。因此，他們看到的是「言語的名符其實的增長，各個部分的由此及彼的生成。」¹⁴換一句話說，在他們眼裡，中文言語的組成是一個自然界勢能轉移過程的翻版。

由於注意力集中在潛在的勢能上，無論他們自己是否意識到，費諾洛薩和龐德抓住了漢字在字源進化以及相隨的書法風格中的本質性的一面。披露勢能的能力是漢字在字源進化中據以同其他古代圖形文字，諸如古埃及象形文字，加以區分之處。¹⁵儘管中國文字在早期甲

⁹ 同上，頁 10。

¹⁰ 同上，頁 19。

¹¹ 同上，頁 20。

¹² 同上，頁 21。

¹³ 同上，頁 7。

¹⁴ 同上，頁 17。

¹⁵ 關於中國文字字源進化的簡明介紹，參見 Chiang Yee, *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique* (Cambridge: Harvard University Press, 1966): 18–40. 關於在本

骨文和金文中圖形常常與埃及象形文字相似，在晚期古代文書中，它發展為對事物勢能的一種抽象的速記。¹⁶為了說明這種由對事物潛在勢能的圖形表現到象徵性誘發的進化，讓我們來看一看《詩媒介》所引的三個不同漢字的書寫。¹⁷

甲骨文			
金文			
小篆			
現代字體	人	見	馬

正如費、龐二人所說的，在甲骨文和金文中，人、見、馬各自以圖形表現了一個站得不是很直的人，四處張望的動作，以及一匹馬，在篆書中，這三個字都象徵地速寫了運動的抽象節律。¹⁸在篆書中我們看

文中提到的字書，見 Tseng Yu-ho Ecke, *Chinese Calligraphy* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art and Boston Book & Art, 1971).Plates 1–5.

¹⁶ 本文中所用「古文」一詞包括大篆和小篆。我採用「古文」這一更為廣泛的概念是為了避免混亂。本文在討論中所引字體均為小篆。

¹⁷ 這些字例取自徐中舒編的《甲骨文字典》（成都：四川辭典出版社，1988），容庚編的《金文編·金文續編》（台北，1974 重版本），許慎的《說文解字》（台北：商務印書局，1968年）。

¹⁸ 見註 5，頁 8。不過他們所爭辯的、這些文字在中國人頭腦中產生的與運動中的行為（人一見一馬）的視覺相似性，似乎並不可靠。

到的不是具體的物理性的東西，而是對運動和持而待發的動作的速寫；一個人站在那兒，一個人蹲踞著四下張望，以及一匹鬃毛搖動的馬在奔馳。除了這三個熟為人知的例子以外，費諾洛薩和龐德對下面三個字的勢能的描寫，在它們的古文（篆書）中也得到很好的證明。

小篆

費、龐的描寫

太陽臥伏在萌發的植物之下



= 春

太陽的符號糾結于樹枝的符號之中



= 東¹⁹

「稻田」加上「勞作」



= 男²⁰

如果我們對這三個字的古文加以考察，就不難發現在它們之中蘊含有費、龐二氏描寫的那種自然動力的可視的表現。費、龐二氏對漢字的字源考訂並不總是正確無誤的。不過，他們的解釋通常觸及到事情的本質：漢字字源的內在的動能。他們把這種內在動能分類為「運動中的事物」和「事物中的運動」，見解也頗為獨到。譬如，「馬」這個字所代表的是「運動中的事物」²¹，或者說，一種對充分展露的功能的表現，「春」、「東」、「男」這三個字所代表的則是「事物中的運動」，或者說，動能在靜止事物中的一種均衡。總而言之，在「對現實主義

¹⁹ 字例取自許慎的《說文解字》。

²⁰ 同上，頁 10。

²¹ 同上，頁 10。

的再現的有意識的忽視」上，²²以及在揭示中國文字字源的形成中的自然動力上，費諾洛薩和龐德的分析給我們提供了有益的啓示。

三、

費諾洛薩和龐德的另一個重要的論點是漢字的保存和發展它字源中潛在的勢能的能力。他們的論證同時也說明了一個審美體系由漢字體現的勢能發展而來的過程。在他們結束對漢字字源的分析時，費、龐二人強調了漢字在語言發源時期比起其他語言來在保存勢能方面的優勢。

在這方面中文顯示了它的優勢。它的語源通常顯然可見。它在視覺上能動地保存了創造的衝動和過程。經過數千年的歲月，喻指的脈絡仍然清晰可見，而且，在許多場合確實保留在詞義中。²³

如果我們用現代標準化寫法的漢字來衡量，這樣的觀點顯然站不住腳。在閱讀現代印刷的漢字時，中國人的反應同西方人讀非漢字的拼音文字沒有什麼不同。漢字對他們來說也是抽象的語言符號。在閱讀一篇印刷的文章時，中國人很少停下來想一想一個字的字源構成，更不要說去思考每個字的字源所承擔的勢能。

不過，如果我們把費、龐的看法同中國的書法結合起來考慮，我們就不能不承認他們的見解之敏銳。從古至今，中國的書法家和藝術鑒賞家從未中止過讚賞、實踐和完善古代書寫中那種披露勢能的傾

²² 見註 15，Chiang Yee，頁 109。

²³ 見註 5，頁 25。

向。韓愈（768—824）在著名的《石鼓歌》中對石鼓文的稱頌就告訴了我們中國古代書法家是如何把古文看作是他們的審美理想的。

年深豈免有缺畫，
快劍斬斷生蛟鼉。
鸞翔鳳翥眾仙下，
珊瑚碧樹交枝柯。
金繩鐵索鎖紐壯，
古鼎躍水龍騰梭。²⁴

這裡，韓愈稱頌石鼓文的理由，同費、龐二人讚賞漢字的理由是一樣的。他們都看到了中國文字的披露自然勢能的潛力，同費、龐二人一樣，韓愈就自然勢能的輕放和平衡討論了漢字的內在的活力。他把一些字的筆畫看成是「運動中的事物」，並且同「快劍斬斷生蛟鼉」，「鸞翔鳳翥」，「眾仙下」和「龍騰梭」這樣的詞句來讚美它們。他又把其他一些筆劃看做是「事物中的運動」，並且把它們比做「珊瑚碧樹交枝柯」以及「金繩鐵索鎖紐壯。」

如果說在古文中我們可以看到為費、龐二人稱頌的對勢能的保存，那麼，在晚期的書法風格中我們可以看到由勢能進化而來的孕育著活力的美。費、龐二人建議說，因此，漢字不但是象隨著我們那樣變得越來越貧瘠，相反，隨著歲月的流逝，它變得越來越豐富，以至幾乎有意識地發射出光彩來。²⁵隨著書寫的工具和材料由刻器和硬物發展為毛筆和紙帛，新的書法風格出現。它們是隸書、楷書、行書和草書。這些新的書法風格提供了更廣泛地表現運動的可能性。²⁶這四

²⁴ 《全唐詩》841，韓愈 5。

²⁵ 見註 5，頁 29。

²⁶ 關於中國書法和繪畫的書寫工具和材料，見 Jerome Silbergeld, *Chinese Painting Style* (Seattle: Washington University Press, 1982) 5—30。關於簡明的、關於這四種字體的介紹，見注 15 Chiang Yee，頁 59—105。

種字體中，前兩種的價值在於它們在一個字的輪廓中微妙地表現了運動。後兩種特別受到文人們青睞，因為它們的由字及字、行及行的不受拘束的絕技。²⁷確實，就筆劃寬度的多變，一個字內不同偏旁之間的平衡的調整，字的大小變化，運筆力度和速度的控制，一行或一篇文章的風格樣勢的變換等，行書和草書提供了廣泛的可能性。在行體和草體中，毛筆的運動打破了一個單字的外形筆劃設定的藩籬，因而它所誘發的不只是由一個物體或是一組物體輕放的、或是潛在於一個物體或一組物體中的勢能。做為一種抽象的藝術韻律，它的目標是披露「道」這一宇宙的最終原理，而這一最終原理造就了和維持著自然界中的所有勢能。這種由對部分個別勢能的揭示進而呈現宇宙原理的過程，也正標志了中國文字在書法領域裡的生成發展。這種生成發展，同費、龐二氏的話來說，就是「隨著歲月的流逝，它變得越來越豐富，以至幾乎有意識地發射出光彩來。」

公元前兩百年左右，李斯對中國字的審美價值作過可貴的貢獻。我們可以說從這時候起就有了有意識引發中國字中潛在的勢能的努力。²⁸李斯在中國書法史上是精大篆而創小篆的，承先啓後的功臣。在他的書法和書法理論裏可以清楚地看到中國書法與「勢」的美學之間密不可分的聯系。韋續《墨藪》中載李斯用筆法道：

夫書功之微妙，與道合自然……蒙恬造《筆法》，猶用簡略，
斯更修改，望益于世矣。夫用筆之法，先急回，后疾下，
鷹望鵬逝，信之自然，不得重改；送腳如游魚得水，舞筆

²⁷ 在談到草書于真書的優越性的，唐代的張懷瓘指出：「然草與真有弄。真則字終已亦終，草則行盡勢未盡。」見《歷代書法論文選》（上海書畫社，1979）。

²⁸ 這只是對中國書法作為一門勢的藝術而發展的一個簡要的說明。高友工先生（Yu-Kung Kao）曾說就由「文」到「字」到「書」對中國文字的發展作過討論，見他的“Chinese Lyric Aesthetics”，*Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, ed. Wen Fong and Alfreda Murck (Princeton: Princeton University Press, 1991) 74—80.

如景山興雲，或卷或舒，乍輕乍重。善深思之，此理可見矣。²⁹

自李斯以下，在中國書法裏，在運筆時重視筆勢以及由筆勢而體現出的自然之勢，就越來越為書法家視為圭臬。書法批評家幾乎無一例外地注意到勢的表現。他們既注意到整篇書寫的勢，也注意到每一筆劃的勢。能否體現出勢，成了書法批評的一大標準。蔡邕（132-92）據說寫過《九勢》等書法論著，還創造過「八分」法。其女蔡琰記載道：

臣父造八分法時，神授筆法曰：書肇於自然既立，陰陽生焉。陰陽既生，形氣立矣。藏實護尾，力在字中，下筆用力，獻酬之麗。故曰，勢來不可止，勢去不可過。³⁰

後來，陳思在《書苑精華》中還據其說而總結過「『永』字八法」，以「側」、「勒」、「努」、「趯」、「策」、「掠」、「啄」和「磔」，來形容點、橫、豎、挑、左上、左下、右上、右下等筆劃。也就是說，每一筆劃都被比附為各不相同的勢能。魏鑠（272—394）在《筆陣圖》中更是把一筆一劃同自然勢能聯繫起來：

一	如千里陣雲，隱隱然，其實有形；
、	如高峰墜石，磕磕然，實如崩也；
ノ	陸斷犀象；
㇇	百鈞弩發；
丨	萬歲枯藤；
㇏	崩浪雷奔；

²⁹ 見祝嘉的《書學史》所引（成都：四川古籍書店復制版，1984）頁12。

³⁰ 見上書所引，頁26、27。

】 勁弩筋節；³¹

明代的李淳在他的「大字結構八十四法」中總結過綜合筆劃的藝術，並且羅列了八十四種強化一個字裏的不同筆劃和邊傍之間勢能的方法。爲了理解勢的原則是如何統轄中國書法的各個方面的，我們不妨回過來再看一看魏鑠的《筆陣圖》：

夫紙者，陣也；筆者，刀鞘也；墨者，鍔甲也；水硯者，城池也；心意者，將軍也；本領者，副將也；結構者，謀略也；颺筆者，吉凶也；出入者，號令也；屈折者，殺戮也。³²

這種書法和戰場之間的精心比喻，在我們眼前展現了各種不同勢能的匯合——紙的坐相、筆的移動、墨的浸潤、思想的活動，以及字與行的配置——這些勢能在書寫一篇書法時同時發生作用。這個比喻所涉及的，不只是勢在中國書法各個方面的就總體而言的重要性，還涉及到勢不能分割爲主、客體的性質。勢的均衡不只涉及紙與墨，也涉及書法家的內心活動。勢的釋放不僅推動了筆的運動，也推動了書法家的創造過程。

至此，我們考察了中國字源進化和書法風格如何印證了費、龐二氏關於中國字中勢能的起源、持久性和發展的看法。我們同時也注意到，正如費、龐二人把勢能看成是中國字的本質一樣，中國批評家也把勢能看成是中國書法的靈魂。考慮到這些因素，我們有足夠的理由來重新評價歷來漢學界把《詩媒介》當作可笑的圖形神話而摒棄不顧的作法。

³¹ 見《續百川學海》2537。

³² 同上註，2538，2539。

四、

在從中國方面對《詩媒介》作了公允的評價後，讓我們來看一看它對西方現代主義詩歌發展的影響。發現中國字的勢能對龐德來說確實是一大啓示，因為它「似乎肯定和證實了他的詩的意象論。」³³在這一發現以前，龐德已經在尋求各種途徑賦于西方詩歌的表象傳統以活力，以復興西方詩歌。在他看來，從據說是羅德斯島（Rhodes）的西密阿斯（Simmias）創作的亞力克山大體的「形象詩」（figure-poem）和喬治·赫爾伯特（George Herbert, 1593—1633）的想象詩，到《埃麗斯奇異國歷險記》中的毋忘我草，缺乏動能是西方以形象入詩的根本缺陷。正是由於認識到這種缺陷，龐德放棄了早期意象詩派的三大原則，而參照渦紋主義（Vorticism）的美學發展出了他的「核心形象論」³⁴。他宣稱：「這樣的形象不是一種觀念。它是一個向外輻射的結節或集束，它就是我可以，而且不得不稱之為的旋渦。觀念由這個旋渦、通過這個旋渦不斷涌現而出，並且不斷地被卷進這個旋渦裏。」³⁵一方面，他得益于渦紋主義美學而重新陳述意象主義詩學，另一方面，他基于日本俳句發展出一種「重疊」法，並且力圖創造出一種最後會成為他的審美理想的核心形象。³⁶他自己關於創作俳句式「在地鐵車

³³ 見註 2，頁 101。

³⁴ 關於意象派的三大原則，見。關於龐德爲了振新意象派運動而融合渦紋主義的論著，見 Reed. W. Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985) 28—126.

³⁵ Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska* (New York: New Directions, 1972): 92.

³⁶ Earl Miner 討論過日本俳句對龐德發展他的「高位」法（「Super-position」 Method）。見 Earl Miner, “Pound, Haiku, and the Image,” *The Hudson Review* 9 (1956—57): 570—84. Walter Sutton, ed., *Ezra Pound: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963) 115—28. 也可見 Miner’s *The Japanese Tradition in British and American Literature*

站」一詩的過程的敘述，揭示他是如何將渦紋主義和俳句改造為他自己的勢能美學。

三年前我在康考爾德站邊步出車廂，突然間看見了一張又一張俊美的面容……那一天我一整天都想用語詞把我想說的表現出來……那天傍晚……突然找到了這種表現……不是在言語裏而是在忽現的斑斕的色彩中……可是它是一個詞，一個對我說來是一種新的色彩語言的開端……我寫了一首30行的詩，然後又毀了它，因為它是我們稱為次等強度的作品。六個月以後，我寫了另一首只有一半長的詩；一年以後我作了下列的俳句式的句子：

人群中面孔的幻影；
濕漉、黝黑樹枝上的花瓣。……

在一首這類的詩裡，作者力圖要做的是準確無誤地記錄下這一特定的時刻，在這一時刻裡，一個外在的、客觀的現象自身轉化為，或者說湧入內在的、主觀的現象。³⁷

不過，直到他發現了中國文字中的勢能，龐德才得以充分說明他的勢能的意象主義。在龐德看來，中國文字中勢能的視覺展現是一個夢想不到的證據。它不但證明了他的理論有歷史的先例，而且證明了他的理論的普遍性。在編輯和出版費諾洛薩的論著，龐德想要證明，核心形象不反正是他所認為的詩歌所應有的，事實上，它是幾千年前的詩歌原始就有的。因為費諾洛薩的論作是以接受的角度而寫的，對龐德來說，它就成了對他早期從詩歌創作的角度對勢能的討論的一個理想的補充。就此而言，我們可以說，他發表費諾洛薩的著作是一種努力，旨在把他的勢能美學發展一個系統的、完整的理論。

(Princeton: Princeton University Press, 1958): 108 – 55.

³⁷ 見註 36，頁 86 – 103。

五、

書寫文字的概念是中國勢能美學和龐德的勢能美學交聚的焦點。它同樣也是我們從中可以找到兩者之間根本區別的地方。爲了區分它們的文化獨特性，我們不妨來看一看兩種理論據以產生的關於書寫文字的不同概念以及由這些概念決定的不同的思維方向。

中國的勢能美學是建立在非模仿性的文字理論之上的。³⁸在遠古時期，中國文字就被看成是道這一最終宇宙原則的直接顯現。在《文心雕龍》這一中國第一部系統的文學批評著作中，在討論語言的性質和起源時，劉勰（465—522）闡述了這種關於文字的概念：

人文之元，肇自太極，……言之文也，天地之心哉！若乃
河圖孕乎八卦，洛書醞乎九疇，玉版金鏤之寶，丹文綠牒
之體，誰其尸之？亦神理而已。³⁹

這裡，劉勰引證了河圖、洛書這兩個關於文字和書寫的起源的、熟爲人知的故事。由這兩個故事，他清楚地說明，書寫文字的最終起源是自然自身。在稱文字之生是本于「神理」時，劉勰談到的也是人對文字的創造和運用：

心生而言立，言立而文明，自然之道也。……幽贊神明，
易象惟先。庖犧畫其始，仲尼翼其終。⁴⁰

³⁸ 見 Jean Francois Billeter, *The Chinese Art of Writing* (Geneva: Skira, 1990) 246—84.

³⁹ 劉勰著，范文瀾注《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，1978），卷上，頁2。

⁴⁰ 同上註，頁1—2。

在中國的宇宙論裡，像劉勰這樣把文字的起源同時歸于自然和人，並不造成任何邏輯上的矛盾。因為古代中國人把他們自己看作是自然的一種複雜形式，因此，由他們自己的頭腦產生的文字同由龍、龜帶來的文字本質上並沒有什麼不同。正因為如此，劉勰能夠既把文字看成是自然現象，又把它看成是人的創造。接著，他又不露雕琢地把這種自然性和人爲性的可換性延及到對文學和藝術的討論中，或者，用他自己的話說，對人文的討論。

至于林籟結響，調如竽瑟；泉石激韻，和若球鐘；故形立而章成矣，聲發則文生矣。夫以無識之物，郁然有移；有心之器，其無文歟？⁴¹

故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色雜而成黼黻，五音比而成韶夏，五情發而為辭章，神理之數也。⁴²

在第一段引文裡，劉勰對音樂和造型藝術的限定正如他對文字的限定一樣。在他看來，「林籟」結響同「竽瑟」之聲是相同的，因為它們都是起源于自然，起源于「神理」的作用。在第二段引文裡，他闡釋了文學的三個主要方面：音樂的、視覺的和情感的。這種闡述使我們想起了亞理斯多德所論述悲劇的六要素中的三個要素（歌詠〔*melos*〕、情景〔*opsis*〕和辭藻〔*lexis*〕），以及龐德在抒情詩中對它們的重新限定（*melopoeia, phanopoeia, logopoeia*）。⁴³不過，在亞理斯多德和龐德，

⁴¹ 同上註，頁1-2。

⁴² 《文心雕龍注》，卷下，頁537。

⁴³ 龐德討論過抒情詩的這三個方面。見“*How to Read Poetry*,” *Literary Essays of Ezra Pound* ed, T, S, Eliot (Norfolk, Conn.: New Directions, 1954) 25-27.

這些範疇歸屬於表現法，或者是在再現現實中的一個方面，或者是再現現實的一種樣式。與此相比較，在劉勰看來，這三個範疇是發源于自然自身運動的形態（文）。正是因為這種把語言、文學和其他藝術看作「文」這種能動形態的根本概念，中國的批評家們才把披露自然勢能看作是他們的審美理想。在上一節我們討論的李斯等人關於書法的論語，無論用以表達的詞是勢、氣或者神，他們所表達的審美理想可以說波及到每一種中國藝術中的、從最細微的規矩到最普遍的原則的每一個方面。由此而論，我們可以說，中國的美學就是以作為一種關於自然勢能的美學為特徵的。

相對而言，龐德的勢能美學是植根于書寫語言的模仿論，儘管它所代表的是一種試圖打破模仿論的努力。在西方，書寫語言一般被看作是絕對對象的再現。這種書寫語言「兩重」模仿論不反忠實地展示了自柏拉圖和亞理斯多德到新古典主義的模仿學說，而且揭示了浪漫主義和後浪漫主義的試圖摒棄這一學說的努力的局限性。為了同新古典主義的口號相抗衡，華茲華斯提倡要用下層的、鄉村的語言，因為他相信，「這樣一種產生于反復的經驗和正常的感情的語言，是一種更為永久的、而且遠富哲理的語言。⁴⁴」對柯勒律治來說，能夠在語言自身中展現絕對主體的，不是未受教育者的口頭語言，而是詩的天才的書寫象徵符號。

……象徵符號的特徵是它的透明：在個體中表現特殊性，在特別事物中表現普遍性，以及在普通事物中表現宇宙性的透明性。最為重要的是在稍縱即逝的事物中表現永恆性的透明性。它始終是現實的通過組成部份，並且使得現實能為人所理解；它是整體的代言人，自身是統一體的一個

⁴⁴ “Preface to Lyrical Ballads,” *The Complete Poetical Works of Wordsworth*, ed. Andrew (New York: Harper & Brothers, 1854): 1:437–38.

有機的部份，同時又是統一體的代表。⁴⁵

華茲華斯和柯勒律治的改造模仿詩的努力，自身帶著他們所反對的模仿說的烙印。他們仍然活動於指事的和被指事的思維框架裏。他們的詩的革新主要就在於顛倒口頭語言和書面語言，以及指事和被指事的秩序，以及在於他們對絕對對象在語言自身中之存在的論證。儘管龐德拋棄了柯勒律治所相信的一元的永恆在詩的語言中的透明性，他還是把詩的意象看作是「旋渦」，從它之中，通過它「理念」不斷地湧現出來，同時又不斷地湧入回去。在聲稱詩是「一個存在於片刻之中的情感和理智的複合體」，⁴⁶以及詩是在這一特定時刻的「一個外在的、客觀的現象自身轉化為，或者說湧入內在的、主觀的現象」中，龐德再一次肯定了這一對象的首要性，並且把詩的勢能注釋為趨向主體的創造力。浪漫主義在田園中追尋絕對主體的一元的具體化，而龐德所追求實現的是「在各個似乎各不相關的實體之間的永無止境的轉化的一種宇宙模式，以及寄身于田園景色中神祇的可視的經驗。」⁴⁷基於這種認識論的導向，我們可以說，龐德的美學歸根結柢的一種帶有強烈主觀性的動能美學。

六、

我們必須注意到，費諾洛薩和龐德意識到在他們試圖在詩歌中披露的動能以及他們在中國文字中發現的勢能之間，有著根本的區別。

⁴⁵ The Statement's Manual (1816), *Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, 7 vols. (New York: Harper and Brothers, 1854): 1: 437-38.

⁴⁶ 見註 44，頁 4。

⁴⁷ Sanford Schwartz, *The Matrix of Modernism* (Princeton: Princeton University Press, 1985): 93.

他們在考察中國文字時，強調其中孕含的勢能是自然的而不是主觀的。他們評論道，「在閱讀中文時，我們並不是在搬弄智力遊戲，而是在觀察事物按自身的命運在發展。」⁴⁸不僅如此，他們還認為，漢字中的自然勢能揭示了「整個自然界的和諧的結構。」⁴⁹不過，一旦他們把他們發現同他們自己的傳統連繫起來，他們馬上就引進了隱喻的概念，並且按照他們的可視與不可視、指事和被指事的理論體系來重新解釋這些發現。

不過，同古代所有的各民族一樣，中國語言連同它的特殊材料也經歷了由可視到不可視的、一模一樣的過程。這一過程解釋隱喻（metaphor），即用物性的形象提示非物性的關係。⁵⁰

文藝復興時期的象徵製作者（Emblematists）認為，埃及的象形文字是埃及占神者用以預測神意的形象，⁵¹在這一點上，費諾洛薩和龐德的解釋，其思路與此頗有相像之處。在龐德看來，這種「非物性的關係」即不是一元的神，又不是作用於中國藝術家以及他們的作品、內在的宇宙過程。它們是所謂的「我們遺忘了的心理過程。」⁵²龐德就此所指的似乎是史前人無意識地與伏身於自然形象中的超強力量的交流所留下的脈絡。如果說席勒在十八世紀曾為失去的人的同超強力量的、不可挽回的原始交往感到傷感，那麼，龐德仍然在為直觀隱藏在詩的意象的勢能之中或之後的多元的神而努力。隨著這一對中國文字中勢能的「隱喻化」，龐德不但把他的中國文字理論引入了自十八世紀以來的有關原始語言的理論陣營，而且為他意象派理論的發展找到了

⁴⁸ 見註 5，頁 9。

⁴⁹ 同上註，頁 32。

⁵⁰ 同上註，頁 22。

⁵¹ 見註 2，頁 52。

⁵² 見註 5，頁 21。

一條新的途徑。

對中西比較學者來說，對龐德的中國文字勢能的「隱喻化」加以評價，不是一項容易的任務。就中國方面而言，如果我們所求的是對中國語言作一個正確無誤的解釋，那就很容易把龐德的「隱喻化」僅僅看成是有關中國語言的一個錯誤觀念而加以抨擊，從而忽視他對中國文字的形成和書法裏的能動的、美的獨到見解。另一方面，如果我們從西方的角度來看同一問題，也許我們會慶幸這是一個可喜的誤解。由於這一誤解，龐德不但使得西方讀者了解到中國文字的能動的、美的，使得西方詩學能夠接受這樣的美，而且事實上使得它成爲一個爲重新改造現代詩的一系列努力提供靈感的源泉。這一系列努力包括龐德自己的表意法到 E.E.康明斯(E. E. Cummings)的版面安排的實驗，以及具體形象派詩人（concrete poets）的、更爲激進的、對單字的拆析。