

# 《文心雕龙》“风骨”范畴的海外译释研究

戴文静

**内容提要** 刘勰在《文心雕龙》中首次系统论述了“风骨”，遂使其成为中国文学理论批评最富生命力的范畴之一；然而因其语义浑融缠夹，又成为中西诗学中难以通约的范畴之一。将“风骨”置于海外言述场域，wind and bone, sentiment, animation 等文化简化主义的诸多误读导致译语贫困化，宇文所安所言的“话语机器”则是一种现代理性立场的独断指认。中国文论范畴的海外译释应建基于充分解会其语义内涵和逻辑关联，在获取本义的基础上推阐新义。由此，多重定义法不失为兼顾原典经典性和译本可读性的外译良策。

**关键词** 《文心雕龙》；风骨；英译；阐释；误读

长期以来《文心雕龙》一直被视为中国文学史上最重要的理论和批评著作，为各时期、各流派的文学研究者们所广泛征引<sup>[1]</sup>。这一中国文论集大成之作正是通过翻译被推介到全球文化传播的空间中，并逐渐获得世界性意义。其中，范畴的翻译最为关键。因为范畴不仅表征一种文论话语系统的核心意涵，而且关涉文论话语蕴含的复杂的文化意蕴<sup>[2]</sup>。考察中国传统文论范畴的翻译，不仅可以重新识解其成长的文化土壤、理论特征、思想流转及其现代意义，还可以通过中西诗学对话及跨文化读解，在融汇中西的基础上开拓范畴原有的阐释空间，实现中国文论话语的返本开新。

“风骨”源自人物品鉴，刘勰最先将其移植至文学理论领域。《文心雕龙·风骨》篇是我国古代文学批评史上首篇论述文学风格的文章。“风骨”作为《文心雕龙》最为重要的美学范畴之一，对后世产生了深远影响<sup>[3]</sup>。“风骨”范畴具有审美主、客体相统一的独特表征，这使其在理论上具有广泛的涵容性，成为中国传统文艺创作本质特征的理论范畴。然而在其对译过程中，由于中西语言文化、思维习惯的差异，很难直接找到它的对等词，因此所产生的相互错位的意义切割或肤表不切的错误定位，往往又会导致海外读者对中国文论及文化的误读，这是中国文论外译过程中不容忽视的问题。因

此，海外汉学研究应建立一种批评的中国学研究，即我们应当站在中国学术自身的立场，对当代海外中国研究采取实事求是的态度，汲长批短，在平等对话中推进中国学术的建设和研究<sup>[4]</sup>。

基于此，本文以《文心雕龙》“风骨”范畴的本义为参照系，从其英译切入，在中西文论间的双向阐释和跨文化诗学对话中，对其在海外汉学场域中的译解进行批判性研究，辨析其中的误读与创见，以期拓展中国传统“风骨”论的理论阐述空间。

## 一 《文心雕龙》“风骨”范畴英译引发的学术思考

首先，我们从文字层面考察关涉《文心雕龙》“风骨”范畴英译的9部文献：施友忠、黄兆杰和杨国斌的3个全译本（以下分别简称施译、黄译、杨译）<sup>[5]</sup>，杨宪益、戴乃迭<sup>[6]</sup>和宇文所安（Stephen Owen）的节译本<sup>[7]</sup>（以下简称杨、戴译和宇文译），梅维恒（Victor Mair）主编的《哥伦比亚中国文学史》（*The Columbia History of Chinese Literature*）（以下简称梅译）<sup>[8]</sup>和康达维、张台萍（David R. Knechtges and Taiping Chang）主编的《东方学手册》（*Handbook of Oriental Studies*）（以下简称康、张译）<sup>[9]</sup>，以及1970年华盛顿大学吉布斯

(Donald Arthur Gibbs) 的博士论文《文心雕龙中的文学理论》(*Literary Theory in The Wen-Hsin Tiao-Lung*) (以下简称吉译)<sup>[10]</sup>和1981年斯坦福大学邵保罗(Shao, Paul Yong-shing)的博士论文(以下简称邵译)<sup>[11]</sup>。

通过爬梳整理,不难发现其中五位译者(施译,杨译,宇文译,梅译,康、张译)均选用wind and bone译解“风骨”。施译在两个中心词前分别添加了定冠词;杨译则采用双引号标注的方式,以示区别于通俗意义上的“风”与“骨”。此外,黄译注意到“风骨”所关涉的人物品评方面的历史渊源,选用了侧重“神态”和“气氛”之义的air一词,并在两个中心词前分别加上了限定词affective和literary,以凸显“风骨”与“情感”及“文学”之间的关联性;杨、戴译选取西方读者较为熟知的“情感”(sentiment)和“结构”(structure);吉译为suasive force and good structure(感人之力和优质架构)。此外邵译采用feng(mien/manner/appeal/influence/expressiveness),ku(bone/skeleton/structure/well-structuredness),梅维恒则用fenggu(wind and bones, i.e., animation and structure)译释“风骨”,并将其阐释为“生气与结构”<sup>[12]</sup>。以上英译是否合理?哪些是创见?哪些是误读?带着这些疑问,我们将以上英译的主要分歧划归以下两个问题:第一,刘勰在《文心雕龙》中时而采取“风”和“骨”独立分论,时而又连用“风骨”论述,“风骨”究竟是一个概念还是两个独立的概念?第二,“风骨”究竟分指什么?下文从语义结构和语义内涵这两个层面阐释“风骨”的义界,夷考其实。

## 二 “风骨”语义结构的义界阐释

针对“风骨”的语义结构问题,国内学者的观点基本一致。海外学者对“风骨”语义结构的把握也基本到位,但其中不乏一些“以西释中”的误读。如宇文所安所言,“尽管受篇章结构的影响,词语有相互界定之势,但刘勰还得同时把‘风’与‘骨’这两个词解释为一个整体(因为他们已经是一个复合词了),而且还得让两者相互补充,以代表一个作品应当具有的正面特征”<sup>[13]</sup>。他指出,

刘勰这种看似“擘肌分理,唯务折衷”话语机器的中心是“辩”,与亚里士多德话语十分相似,即在自然逻辑中,分析手头问题,看其究竟产生什么结果。然而刘勰的话语机器根植于宇宙秩序“高下相须,自然成对”的骈俪对称之中,这使得他试图在互补和等级差异这两种不同的“辩”中求得平衡。因此,“风骨”这一概念往往呈现给人们种种迷惑和矛盾。宇文所安认为这些迷惑和矛盾的现象是刘勰可操作,但不能完全操控的所谓“话语机器”的内在法则所致<sup>[14]</sup>。宇文所安这种“以西释中”的独断指认,源自他的文化无意识。这种以西方现代理性的学科立场自居,并拘泥于现代文学意识的立场,是难以拨开“风骨”的历史迷雾,予以其具体历史语境下客观体认,因而这种指认有失偏颇。事实上,刘勰在《风骨》篇中时而论“风”,时而述“骨”,时而又“风骨”并称,是与骈文创作的特点有关。骈文常以“互文足义”的方式说理状物。为了照顾骈俪对偶的需要,他往往采用“风”或“骨”来代替“风骨”。比如《风骨》篇说:“若骨采未圆,风辞未练,而跨略旧规,驰骛新作,虽获巧意,危败亦多,岂空结奇字,纰缪而成经矣?”这里“骨采”和“风辞”同义,均指具有“风骨”的作品<sup>[15]</sup>。这是骈文对偶结构所蕴含的一种逻辑自恰,刘勰单独讲“风”或单独讲“骨”,实际上均指统一的“风骨”之意<sup>[16]</sup>。

《文心雕龙》中的“风”与“骨”既有区别,可独立存在;又相互滋生,互为整体。《风骨》篇析“风”论“骨”,分而述之,但在一部作品中,“风骨”则是一个不可分割的范畴。刘勰统“风”“骨”于一篇,将其视为一个整体<sup>[17]</sup>。施友忠认为,看似语义含糊的“风骨”如置于刘勰的有机整体观中加以观照,便不难理解。很多情况下,刘勰将“风骨”当作一个词来使用,是为了显示语言和思想的有机整体性<sup>[18]</sup>。纪秋郎(Chi Ch'iu-lang)也认为“风骨”的概念包含了作品有机整体的两个方面:分而言之,“风”与作品的纵向维度(社会历史、情感等文学作品的外部维度)关联,是一种抽象品质,为刘勰所指“文学应该通过真诚来产生情感力量”的观念;“骨”与作品的水平维度(文学作品内部的文学性)关联,是一种具体表

征，为刘勰所指“文学应该如何将其素材组织成简洁、统一的模式”的观点。两者既是独立的术语，也可结合为复合词作为文学理论加以研究<sup>[19]</sup>。纪秋郎这一观点的合理之处在于指出了“风骨”内在的辩证关系，然而将“风”与“骨”简单地划分为内与外、内容与形式的辩证关系与其本义并不相符。事实上，“风”与“骨”皆为内容，分别侧重对内容之“意”的情与理的分析 and 定性，是刘勰对文学作品内质美的规定<sup>[20]</sup>。“骨”虽与文辞有关，但它关乎的是文辞的事义方面，而非文辞的藻采方面<sup>[21]</sup>，如《风骨》篇所云：“若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也。”这里刘勰显然将“瘠义肥辞”视为“无骨之征”，即说明“骨”非指形式，仍属内容范围。此外，将“风”理解为抽象之物可以，但是将“骨”视为具体的骨相则不尽然。这里他忽视了“风骨”语义的具体历史文化语境变迁。实际上，六朝论“风骨”，只是取其比喻义，指一种气韵生动、孤立刚健的风格，并非仅限于人物的形体特点<sup>[22]</sup>。就这一点而言，邵保罗从创作行为视角对其进行界定则相对合理。他指出，“风”是人的本性的第一次创造性行为，“骨”则为第二次创造性行为，通过利用已内化为第二性的艺术技能，产生最终的语言形式<sup>[23]</sup>。事实上，这一观点可与刘勰在《体性》篇中的论述相互资证。“气”发自主体，赋予“风”以生命和气势的力量，而“骨”并非与“气”“志”直接关联。因此，一定程度而言，“风”是“才”“气”的体现，是与生俱来的，即人之本性的第一次创造性行为；而“骨”是“学”“习”的体现，是经过后天学习和实践所得，属于第二次创造行为。

林文月(Lin Wen-yüeh)也指出，我们不可将“风”与“骨”对立起来理解，在两者之间划一清晰界限。与此同时，孤立地看待“风骨”的态度也不可取。她指出，应将“风骨”的兴衰置于建安至盛唐以来中国诗风变迁的时代大背景中考察，“风骨”与钟嵘所言的“建安风力”有着相近的性质，皆指文学创作中的同一种品质<sup>[24]</sup>。事实上，我们无法绕过刘勰的“风骨”而去谈论“建安风骨”。詹锳也认可这一点，他指出：“刘勰所提倡的‘风骨’，即后世所谓的‘建安风骨’，也就是钟嵘《诗

品序》里所言的‘建安风力’，它们的风格都是反映社会现实，慷慨激昂、清明刚健，与齐梁时代的形式主义诗风形成鲜明对照。”<sup>[25]</sup>

由此可见，“‘风骨’是对文学创作的总体要求，是刘勰关于‘文’的美学理想”<sup>[26]</sup>。“风”和“骨”的内在含义相资相益，含有相互界定之势，刘勰利用骈体文的修辞使其相互补充，并以“刚健清新的创作风格”这样一个整体概念呈现。

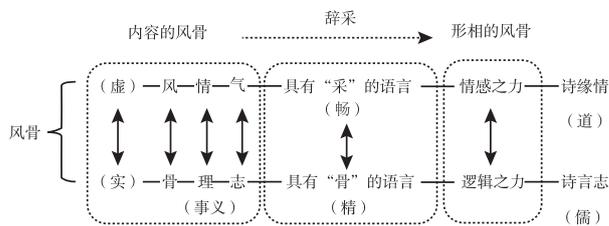
### 三 “风骨”语义内涵的义界阐释

揆诸国内学界有关“风骨”的界说，也是意多推衍而出，聚讼纷纭。詹锳将1962年以来有关“风骨”的解说归为17种<sup>[27]</sup>，汪涌豪将其归为12种<sup>[28]</sup>，陈耀南将其归为11组(65种)之多<sup>[29]</sup>，童庆炳归结为10种<sup>[30]</sup>，叶朗将其归为5大类<sup>[31]</sup>。黄维樑甚至认为语意含糊、互相矛盾的《风骨》篇，可称之为“瑕疵文本”<sup>[32]</sup>。国内关涉“风骨”语义内涵的释义可谓“百说腾涌而难归一致”。事实上，刘勰并未以明晰地直陈进入“风骨”界说，而是从多侧面、多角度接近“风骨”这一范畴本义<sup>[33]</sup>。因此，探赜“风骨”本义，有必要厘清“风骨”的渊源及各范畴间的关系，以下略加疏释。

先论“风”。《说文解字》释“风”为：“风动虫生，故虫八日而化。从虫凡声，凡风之属皆从风。”<sup>[34]</sup>风吹动，虫产生，虫八天就变化成形。风无形可象，因其所生之物以制字，故采用“虫”作边旁，“凡”作声旁。所有与风相关的字，都采用“风”作边旁<sup>[35]</sup>。由此可知，从字源学上而言，“风”含有一种感化之力，即被视为一种看不见的、赋予生命能量的感(转)化者。通观《文心雕龙》全书涉“风”共116处，主要有4种含义：第一，指空气流动而形成的自然现象，即自然风物。如《明诗》所言：“并怜风月，狎池苑。”又如《神思》所言：“眉睫之前，卷舒风云之色。”和《序志》所言：“拟耳目于日月，方声气乎风雷。”第二，指风俗或风气。如《时序》所言：“良由世积乱离，风衰俗怨。”和《明诗》所言：“江左篇制，溺乎玄风。”第三，指《诗经》的十五国风，与雅、颂同为诗体。如《宗经》所言：“攤风裁兴，藻辞谲喻，

温柔在诵，故最附深衷矣。”《风骨》开篇即言：“《诗》总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。”《情采》也说：“盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上，此为情而造文也。”第四，指作品所焕发出来的艺术感染力或所折射出来的作家的精神气貌。如《章表》中所言：“表体多包，情伪屡迁。必雅义以扇其风，清文以驰其丽。”又如《征圣》中所言：“夫子风采，溢于格言。”和《体性》中所言：“风趣刚柔，宁或改其气。”<sup>[36]</sup>此外，《文心雕龙》中还有一些表示专有名词或人名姓氏的“风”，这里不再赘言。《风骨》篇涉“风”9处。依次观察，除首句“风冠其首”指代国风外，其他几处均与上述第四种含义较为接近。

再言“骨”。《说文解字》释“骨”为：体之质也，肉之覆也<sup>[37]</sup>。即“骨”为附肉的核<sup>[38]</sup>。由此可见，“骨”本是肌肤之内起支撑作用的骨骼，与肌肤相比，骨骼是内在坚挺有力且严谨有序的组合，其架构决定着外在形貌，是生物体的生命和行动的支撑点。历史上，“两汉相人偏重以骨法气色推察人的命禄，汉末魏初品人虽重骨法，但稍趋神理性情，至魏晋南北朝则将‘骨’与‘气’‘力’直接组合，并新铸‘风骨’一词以指称人‘诚中而形外’的精神风貌，这是将人的体骨形貌与才性修养、风度仪表合为一体，予以不同于伦理道德评判的鉴赏评定”<sup>[39]</sup>。文艺理论批评领域移用“骨”的这方面特点和内涵作比拟，一般指作品或形象内部的核心，以及由此而产生的强大力量<sup>[40]</sup>。《文心雕龙》全书涉“骨”共34处。主要归为以下3种含义：第一，与文辞相对的作品内容或事义骨干。如《体性》篇所言：“辞为肌肤，志实骨髓。”《附会》篇所言：“必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气。”第二，骨气，即不卑不亢、挺立不拔的耿直精神。如《奏启》篇所言：“陈蕃愤懣于尺一，骨鲠得焉。”又如《檄移》所言：“陈琳之檄豫州，壮有骨鲠。”第三，文章“文辞端直”及其所产生的感染读者的力量。如《诤碑》篇所言：“观杨赐之碑，骨鲠训典。”又如《风骨》篇所言：“结言端直，则文骨成焉。”《风骨》篇涉“骨”9次，皆与第三种含义接近。通过以上分析，“风”“骨”本义所构如下图：



“风”“骨”本义示意图

如图所示，“风骨”和“辞采”经纬相依。“内容的风骨”通过辞采以“形相的风骨”表现出来。这其中有两种不同情况：一种是与“情”相关的“风”对应，“风情相连，情与气偕”。要达到的辞采要求是：意气骏爽、述情必显。另一种是与“理（事义）”相关的“骨”，即充实的思想内容和严密的逻辑思维。“结言端直、析辞必精、捶字坚而难移”这三点是“骨”的语言要求。质言之，这两种情况在文辞上的要求即是：“‘风’说得‘畅’；‘骨’说得‘精’。”<sup>[41]</sup>因此，“风”力是一种外向、情感之力，以创作主体的“意气骏爽”为前提，基本特征为“清”“明”。“骨”力则是一种内向、凝聚的理性逻辑之力，在语言上呈现出刚健的风格。“‘风’虚‘骨’实，‘风’乃情趣，‘骨’关乎事义。”<sup>[42]</sup>“风骨”就是鲜明纯正的思想感情通过与之相适应的艺术形式而呈现一种清峻劲健的风格，即“风”与“骨”两者的有机结合。无“骨”的情感之力的作品会虚浮不实；反之，无“风”的理性之力的作品也会缺乏感染力。往上追溯，这两种不同之力又是“诗缘情”和“诗言志”这两种不同文学观的具体表征。因此，某种程度而言，刘勰的“风骨”论既是这两种文学观的有机融合，也是其儒、道融合文艺思想的一种表征。

结合上述分析，不难发现多数译者以 structure（结构）释“骨”，译出了其“结言端直”的本质。英译中分歧的焦点主要来自不同译者对“风”的不同解读：杨、戴译将“风”理解为“情感”（sentiment），显然与刘勰本义不符。因为“风”只是“情”的抒发和表现，两者性质并不一致，只有情志深沉、充沛且合乎儒家道德规范的作家才能创造出有“风”的作品；只有“情与气偕”，才能产生“风”。杨、戴译视“情”为“风”的绝对等同物，忽略了“气”在其中的作用，易使异语读者

产生误读。梅维恒注意到“风”与“气”的关联，选用 *animation*（生气）一词释“风”，虽然与名词 *structure*（结构）在词性结构上保持对称，但其语义更强调精力充沛、活跃的性质或状态，且易使读者联想到动画，无法充分表达“风”所侧重的文章因充实的感情而产生的艺术感染力。吉伯斯认识到“风”的这种感染力，他曾指出，“风”作为一种文学现象的概念，表达的是一种通过内在冲动（之风）以影响（风化）他人行为的文学现象，即转化读者的感情如同转化作者自己的情感一样。要形成冲动或欲望之风，作者就必须赋予自己的写作以某种特殊品质，如此作者与读者间的感化才会发生。为了呈现这种产生于作者和读者间共鸣的感染力，他选用 *suasive force*（感人之力/打动人心的力量）译“风”<sup>[43]</sup>。这不光与“风”所强调的感化力相契合，也显示出“风骨”所强调的艺术情感功能及诗歌风教功能的实质。

#### 四 文化简化主义的误读及多重定义法

中西诗学的比较对话，实际上是对中国诗学自身的原初诗意根基的寻找<sup>[44]</sup>。翻译作为中西诗学比较与对话的第一窗口，游走于两种语言而不停留其间，通过不断地自我重塑间距，以开启共同理解。事实上，“刘勰通过持续不断地将诸种自然指称转化为文化和文本情境中的存在，为翻译的存在留下了空间”<sup>[45]</sup>。原作的内在思想通过翻译，在时间的延宕和空间的变异中存续，这其中既有遮蔽的意义，也有加载的内容。因此，秉持一种永不枯竭的解蔽姿态才是发现触及未思的新途径。像“风骨”这样的形象性范畴，刘勰的论证虽堪称精辟，但与其他古代论著一样，未对其意涵作明确的逻辑界定，这显然与有严密逻辑界定的西方理论范畴或话语迥别<sup>[46]</sup>。因此就为译者和读者留存了异语阐释的间性空间。在这一空间内，我们既要注意到像 *suasive force* 这样富有洞见的翻译；也要解弊救偏如 *wind and bone*, *sentiment*, *animation* 等误读；更要兼陈中衡地系统解构误读背后的阐释话语，如宇文所安所论的“话语机器”。事实上，译者在试图探索妥协和空白可能性的过程中，不得不采用模仿

型改写原文的逐译方式（如 *wind and bone*），以一种陌生化姿态进入译入语国家，以期在两种语言和文化角逐的张力中求得平衡的做法并不可取。因为在中西两种不同文化载体的语系中，“风”与 *wind*，“骨”与 *bone* 之间所表达的语义参照范围并不一致<sup>[47]</sup>。从根本上说，西洋文评中的人体譬喻与中国文评中的人化现象有着细密的差分。钱锺书曾指出，西洋文评里，人体跟文章是平行的二元，借人体机能来评鹭文艺，仅有逻辑上所谓偏指的意义，而无全举之意，即仅有形容词功用，而无中立的名词功用。西洋文评中虽有人化的趋向，但“外察”有余而“内省”不足，未推演到精微成熟至于如中国文评里的那种“文与人无分彼此，混同一气”的境界。可以说西洋文评中的人体譬喻只是比喻的辞藻，算不上人和文的化合。西洋文评中的人体譬喻不仅是存在判断而且是价值判断，大多数西洋谈艺者以文比人时偏重病态变态，如以文章多骨多肉论说，即等同于评价文章不好；而中国的人化文评是近取诸身，从本源立喻而来，因此常出现人化现象，如“风”和“骨”即为中立名词，属于分析判断，并无形容词性质的价值高下之判<sup>[48]</sup>。从中西文评中不同文章的人化或生命化特征，可见 *wind and bone* 这种对“风骨”语义过度简化的阐释，实际是一种肤表不切的错误定位，并不利于西方读者对中国文论思想内涵及本义的理解与接受。霍克斯（David Hawkes）对这种将“风骨”直译成 *wind and bone* 的译法也颇有微词，他认为译者一定知道“风骨”的内涵所指，但采用这样的遁词会使严厉的读者怀疑译者的能力，读者会认为译者根本没有理解刘勰所云。他建议翻译“风骨”这类中西难以通约的范畴时，译者最好留存其中文，而非冒险地做出荒谬的译解<sup>[49]</sup>。因为这样一种过于简化的翻译，某种程度上也是一种误读，这种误读源自一种文化简化主义，这种简化主义会滑入翻译语言贫困化的流弊之中。安乐哲（Roger T. Ames）曾说：“西方翻译者一般将最先跃入脑际，最符合西方语言习惯的，感觉最舒服的词汇视为最贴切的翻译，但这种译法意味着西方人把原本不熟悉的术语未经思索就译出来了，给中文强加上与其无关的文化假设。”<sup>[50]</sup>一种不同的文论思想如被移译为西方读者

所熟悉的东西，并以与其相异的西方事实标准为基础来评价，无疑只能演化为西方主题的一种低劣变奏。如果没有对中西文论思想的根本差异加以重视，其结果只会使翻译语言贫困化<sup>[51]</sup>。

《文心雕龙》“风骨”范畴海外误读的背后，隐含着中西一“正”一“负”两种截然不同的范畴观：西方是一种以追求清晰性为上的“正”的范畴观；中国哲学传统以对立统一规律作为把握世界意义的哲学方法，追求单纯性为上的“负”的范畴观。前者强调逻辑理性，后者侧重历史理性<sup>[52]</sup>。因此，如何更好地融合中西两种不同思维模式，既可在头脑中保持两套思维体系避免交感，又能够以某种方式在两者间进行调节，成为“风骨”英译的关键。对此，英国文学评论家理查兹（I. A. Richards）的“多重定义法”不失为一种良策。多重定义法是翻译时使用语言进行系统观察的一种方案。因为一些重要范畴的意义范围远远超出一两个流派作家实际赋予它们的意义，多重定义法可将范畴所有可能存在的意义都考虑进一个有序的系统图式中。在这个图式中，系列意义通过推理、假设、事实及真理等方式呈现。多重定义法的任务包括考察一个范畴的意义和势态。我们经常会发现，一种感觉表面上难以定义的特性可以分解成它的势态范围的特征<sup>[53]</sup>。事实上，文学的开放性意义正来自诠释空间的语言缝合。针对中国古代文论范畴的含混性、抽象性和多义性，刘若愚也曾表达过同样的看法，他认为要用一个英文字来翻译某个具体的文论范畴几乎是不可能的事，所以他采取音译，然后在括号里指出这个范畴所指示或隐含的各种不同概念，各依其呈现的重要性次序列出。如《诗大序》中有涉及譬喻为“道德影响、风俗和讽谏”的“风”字，他将其翻译为 feng (airs/moral influence/admonition)<sup>[54]</sup>。

综上所述，中国传统文论范畴英译时，我们要避免文化简化主义，如直接使用 wind and bone 这样的翻译，而应充分理解范畴的内在语义内涵及其逻辑关联，在获取本义的基础上推阐新义。反观“风骨”英译，斯坦福大学的邵保罗就参酌黄侃、郭绍虞、徐复观等中国学者对“风骨”的解读，并在施友忠全译本和杨宪益、戴乃迭夫妇节译

本的基础上，采用了多重定义法，即音译加释译的方式，按照“风”与“骨”在上下文中所关涉的语义次序译为 feng (mien/manner/appeal/influence/expressiveness), ku (bone/skeleton/structure/well-structuredness)<sup>[55]</sup>。

## 结 语

陈寅恪曾谓：“其真能于思想上自成系统，有所创获，必须一方面吸收输入外来之学说，一方面不忘本来民族之地位。此二种相反而适相成之态度，乃二千年吾民族与他民族思想接触史之所昭示者也。”<sup>[56]</sup>因此，“深入开掘中国文论范畴与西方诗学结构性差异背后的交通之处，细辨中国文论和西方诗学最为内在的入思之路与言述空间，才可能为两者的有效对话确定一个有意义的支点”<sup>[57]</sup>。“风骨”作为中国文学理论和批评中的一个重要概念，它既有不同时代所赋予其内涵的特殊性，即变的特性，更有美学意义上的质的规定性，即不变的内涵<sup>[58]</sup>。针对“风骨”诠释歧见叠出的现象，童庆炳曾指出：“文本有文本的信息，诠释者也有早已形成的前理解，要在承认这种差异的条件下交流对话，展开一个新的意义世界。”<sup>[59]</sup>本文通过将“风骨”置于海外言述场域，由此展开“风骨”语义结构层和语义内涵层这两个层面的义界阐释，以“风骨”具体历史文化语境中的本义为参照系，致力挖掘英译中富有洞见的思想；解蔽如 wind and bone, sentiment, animation 等误读，并对其文化简化主义的译法予以客观分析和批判；系统解构误读背后的阐释话语，如宇文所安所提的刘勰的“话语机器”的说法。

“后理论时代”既是对西方文学理论解构的时代，同时也是非西方文学和文化理论建构的时代<sup>[60]</sup>。中国传统文论处于现代转化和重新建构的关口，是该考虑译本的可读性，寻求中西思想的沟通，简化历史细节和语境；还是以原典的经典性为上，还原文学思想原意，彰显文化背景及其独特性。这既是中西文论跨语际阐释的悖论，也是译者所面临的两难抉择。本文认为面对中西思维的差异，在文论范畴外译过程中，为了兼顾原典经典性

和译本可读性，中西两种范畴观只有相互补充、互相发明，才能更接近真理。就这一层面而言，“多重定义法”可以更好地融合中西两种不同思维模式，调节在场与不在场的言说，澄明虚实相生范畴背后的系统内涵，既可在头脑中保持两套思维体系避免交感，又能够以某种方式在言说的在场与不在场之间进行调节。“风骨”这样一个虚实相生的词，其背后的隐喻含义非常丰富，很难用具象词阐释清晰。因此，采用多重定义法，首先对“风骨”进行音译，然后在括号里指出其所指示或隐含的各种不同概念，各依其呈现的重要性次序列出，这远比 wind and bone 的释译更接近“风骨”本义。

历史文本所阐释的当下意义，是在古今中西的融汇中被建构起来的<sup>[61]</sup>。回溯中西方文化的进程，可以说文化的秉有就是阐释和误读的内质，没有阐释和误读就没有思想的生成和文化的延伸，中西文化正是在不断的阐释和误读中得以延拓<sup>[62]</sup>。将海外汉学中的“风骨”研究与国内龙学研究中的“风骨”问题作为一个整体加以观照，并展开双向阐释：用汉学成果澄清辨明龙学研究问题，同时以国内龙学研究成果，与海外汉学展开批判性对话。通过这种博征中西的对话与阐发，审视海外译释中的误读性阐释，解蔽其误读背后的深层文化制因，才可揭示中国传统文论话语中具有普遍意义的生成模式和价值取向，从而祛蔽并重构其中原本被遮蔽的丰富文化意蕴。

[本文系国家社科基金项目“英语世界《文心雕龙》百年传播研究”(项目编号20BZW011)的阶段性研究成果]

[1] Richter, A. "Empty Dreams and Other Omissions: Liu Xie's Wenxin diaolong Preface", *Asia Major*, Vol. 25, No. 1 (2012), p. 83.

[2][61] 参见李春青《新传统之创构——中国当代文学理论的学术轨迹与文化逻辑》，第388页，第275页，北京师范大学出版社2019年版。

[3] 戚良德：《〈文心雕龙〉与中国文论》，第153页，中国书籍出版社2017年版。

[4] 参见张西平《建立一种批评的中国学》，《国际汉学》2020年第1期。

[5] 三个全译本分别是：Shih, Vincent Y.C., *The Literary Mind and the Craving of Dragons, A Study of Thought and Pattern in Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 1959; Wong, Siu-kit, Allan Chung-hang Lo and Kwong-tai Lam, *The Book of Literary Design*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1999; Yang Guobin, *Dragon-Carving and the Literary Mind*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2003.

[6] Yang, Hsien-yi & Galdys Yang, Carving a dragon at the core of literature. *Chinese Literature*, Vol. 8 (1962), pp. 61-63.

[7][13] Owen, S, *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1992. pp. 218-223, p.219.

[8] Mair, Victor H, *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 2001. p.928.

[9] 康达维、张台萍编的两卷本《上古与中古早期中国文学研究书目》(*Ancient and Early Medieval Chinese Literature-A Reference Guide*)，为《东方学手册》中国卷第25种：其中兼收中文、西文书目，涵盖先秦至六朝的文学研究，所收书目全面，反映了中国文学研究的发展状况。康、张译的《文心雕龙·风骨》篇名英译也都出自该书目。

[10][43] Gibbs, Donald A, *Literary Theory in The Wen-Hsin Tiao-Lung*. University of Washington, 1970, pp.94-114.

[11][23][55] Paul Yong-shing Shao, *Liu Hsieh As Literary Theorist, Critic, and Rhetorician*. Stanford University, 1981, p.168, pp.178-179, p.168.

[12] Mair, Victor H, "Buddhism in *The Literary Mind and Ornate Rhetoric*," in Cai, Zong-qi (eds.), *A Chinese Literary Mind: Culture, Creativity, and Rhetoric in Wenxin Diaolong*, Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 69.

[14] 参见宇文所安《他山的石头记：宇文所安自选集》，田晓菲译，第98—112页，江苏人民出版社2003年版。

[15] 张少康：《中国古代文学创作论》，第291页，北京大学出版社1983年版。

[16] 张少康：《刘勰及其〈文心雕龙〉研究》，第137页，北京大学出版社2010年版。

[17] 《中外文论史》第2卷，曹顺庆主编，第1288页，巴蜀书社2012年版。

[18] Shih, Vincent Y. C., Liu Hsieh's Conception of Organic

Unity. *Tamkang Review*, Vol. 4, No. 2 (1973), pp.1-10.

[19] Chi Ch'iu-lang, The Concept of *Feng-ku*: A Bridge Across History and the Reader. *Tamkang Review*, Vol.14, No.1-4 (1983-1984), pp.249-260.

[20] 参见童庆炳《〈文心雕龙〉“风清骨峻”说》，《文艺研究》1999年第6期。

[21] 《世界诗学大辞典》，乐黛云、叶朗、倪培耕主编，第140页，春风文艺出版社1993年版。

[22][25][27] 詹铎：《文心雕龙的风格学》，第50页，第59页，第43—49页，人民文学出版社1982年版。

[24] Lin Wen-yüeh, “The Decline and Revival of Feng-ku (Wind and Bone): On the Changing Poetic Styles from the Chien-an Era through the High T'ang Period,” in Lin, Shunfu and Stephen Owen, (eds.), *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the late Han to the Tang*, Princeton: Princeton University Press, 1986, pp.130-166.

[26] 戚良德：《刘勰与〈文心雕龙〉》，第101页，山东文艺出版社2004年版。

[28] 汪涌豪：《“风骨”》，载《文心雕龙》编委会编《文心雕龙综览》，第160—165页，上海书店出版社1995年版。

[29] 陈耀南：《〈文心〉“风骨”群说辨疑》，《求索》1988年第3期。

[30] 参见童庆炳《〈文心雕龙〉三十说》，《童庆炳文集》第7卷，第175—183页，北京师范大学出版社2016年版。

[31] 参见叶朗《中国美学史大纲》，第230—235页，上海人民出版社1985年版。

[32] 黄维樑：《符号学“瑕疵文本”说：从〈文心雕龙〉的诠释讲起》，《符号与传媒》2020年第1期。

[33] 参见罗宗强《魏晋南北朝文学思想史》，第388页、第392—395页，中华书局2016年版。

[34][37] 《说文解字句读》，王筠注，第543页，第142页，中华书局1988年版。

[35][38] 汤可敬：《说文解字今释》，第1938页，第560页，岳麓书社2002年版。

[36] 参见彭会资主编《中国文论大词典》，第499页，百花文艺出版社1990年版。

[39][58] 汪涌豪：《风骨的意味》，第18页，“引言”第5页，百花洲文艺出版社2001年版。

[40][46] 涂光社：《〈文心雕龙〉范畴考论》，第363页，

“前言”第5页，中国书籍出版社2019年版。

[41] 郭绍虞：《中国文学批评史》，第78页，中国古籍出版社1979年版。

[42] 《日本研究〈文心雕龙〉论文集》，王元化选编，第245页，齐鲁书社1983年版。

[44] 黄药眠、童庆炳主编：《中西比较诗学体系》，“前言”第3页，人民文学出版社1991年版。

[45] 苏熙源：《话语的长城：文化中国探险记》，盛珂译，第92页，江苏人民出版社2018年版。

[47] Chiang, T'ai-fen, “Vincent Y. C. Shih's Translation of the *Wen-hsin Tiao-lung*: A Note on Literary Translation”, *Tamkang Review*, Vol. 15, No.1-4 (1984-1985), p.239.

[48] 参见钱锺书《中国固有的文学批评的一个特点》，《人生边上的边上》，第116—134页，三联书店2002年版。

[49] Hawkes, David, “Reviews on *The Literary Mind and the Carving of Dragons*”, *The Journal of Asian Studies*, Vol.19, No.3. 1960, p.332.

[50][51] 安乐哲：《和而不同：比较哲学与中西会通》，温海明编，第8页，第18页，北京大学出版社2002年版。

[52] 参见冯友兰《中国哲学简史》，赵复三译，第625页，外语教学与研究出版社2015年版。

[53] I. A. Richards, *Mencius on the Mind*. Richmond: Curzon Press, 1997, pp.73-80.

[54] James J. Y. Liu, *Chinese Theories of Literature*, Chicago: The University of Chicago Press, 1975, p.22, p.112.

[56] 陈寅恪：《审查报告三》，见冯友兰《中国哲学史》下册，第902页，中华书局2014年版。

[57] 余虹：《中国文论与西方诗学》，“引言”第7页，三联书店1999年版。

[59] 参见童庆炳《中华古代文论的现代阐释》，第341—342页，中国人民大学出版社2010年版。

[60] 王宁：《“后理论”及其对我们今天的启迪与意义——导读》，见马丁·麦奎兰等编《后理论：文化批评的新方向》，第xx页，外语教学与研究出版社2018年版。

[62] 参见杨乃乔《东西方比较诗学——悖立与整合》，第288页，文化艺术出版社2006年版。

[作者单位：江苏大学外国语学院]

责任编辑：吴子林