

China Question of US-American Imagism

¹By LI Qingben ²Translated by DENG Xiaomei

¹Hangzhou Normal University, China

²Sichuan International Studies University, China

Received: February 20, 2025

Accepted: March 26, 2025

Published: June 30, 2025

To cite this article: LI Qingben. (2025). China Question of US-American Imagism. DENG Xiaomei (trans.). *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 5(2), 035–043, DOI: 10. 53789/j. 1653–0465. 2025. 0502. 005

To link to this article: <https://doi.org/10.53789/j.1653-0465.2025.0502.005>

Abstract: This paper investigates first the influences of ancient Chinese culture on Ezra Pound, and then Pound's influence on the New Culture Movement of modern China (1917). It is a kind of circular journey of literary texts and theories from ancient China to the West and then back to China. This journey, or “circle model,” involves textual appropriation, variation, transformation and misunderstanding in every stage.

Keywords: Imagism; Ezra Pound; New Culture Movement; Hu Shi; Circle model

Source: Originally published in *Comparative Literature and Culture (CLCWeb)*, 2020, Vol. 22, Issue 5.

Notes on the author: Li Qingben is Professor at Hangzhou Normal University. His research focuses on literary aesthetics and cross-cultural studies in comparative literature. He has published over 100 academic works in major domestic and international journals, such as *Literary Review*, *Literature & Art Studies*, and *CLCWeb*.

Notes on the translator: Deng Xiaomei is an MTI student at Sichuan International Studies University. Her email address is d1015915296@163.com.

美國意象主義的中國問題

¹李慶本/文 ²鄧小梅/譯

¹杭州師範大學 ²四川外國語大學

摘要: 本文探討了中國古典文化對埃茲拉·龐德 (Ezra Pound) 的影響, 以及龐德如何反向影響中國近代的新文化運動 (1917年)。這是一場文學文本與理論從古代中國流向西方、再回歸中國的循環之旅, 亦可稱為「循環模式」(circle model), 涉及文本在各個階段的挪用、變形、轉化甚至誤讀。

關鍵詞：意象主義；埃茲拉·龐德；新文化運動；胡適；循環模式

來源：原文載於《比較文學與文化》(CLCWeb)，2020年第22卷第5期。

作者簡介：李慶本，杭州師範大學教授，主要從事文藝美學研究、比較文學的跨文化研究。在《文學評論》《文藝理論研究》和 CLCWeb 等國內外重要雜誌發表 100 余篇中英文學術論文。

譯者簡介：鄧小梅，四川外國語大學翻譯學院 MTI 在讀研究生，郵箱為 d1015915296@163.com。

一、引言

中國比較文學或文化研究領域長期存在著「中國與西方」「傳統與現代性」雙重二元對立的主流批判範式。「中國與西方」最初為空間概念，但當其與「傳統與現代性」的模式結合之際，便承載了價值判斷的意涵。在此模式下，中國被視為古代傳統，西方則等同於現代性。因此，空間維度與時間維度疊合於同一線性平面之上。從「西方的衝擊與中國的回應」論爭到「全盤西化」之辯，從「中體西用」之說到當下「告別西學東漸，推動文化輸出」的思潮激蕩，中西文化論戰已持續百餘年。顯然，這些長期存在的辯論與爭議背後，究其根源是將中國與西方（或世界）嚴格分開的雙重二元論。

在比較文學研究領域，所謂的法國影響研究學派和美國平行研究學派被視作兩大主流範式。但無論是影響研究還是平行研究，都無法打破「中國與西方」「傳統與現代性」這種僵化的二元對立模式。近年來，國內的跨文化研究試圖突破平行研究和影響研究的局限，力圖為比較文學和文化研究開闢一個新的空間。但如果我們仍然受限於「中國與西方」絕對對立的二元模式之中，即便運用文化研究的新方法，也難以實現新的突破。那麼怎樣才能突破二元論的束縛？在本文中，筆者試圖提供一個跨文化研究的「循環模式」來克服這些難題。

二、中國與西方的循環模式

「循環模式」的概念源自於愛德華·賽義德(Edward Said)，在《東方主義》(*Orientalism*)一書中，賽義德圍繞「歷史時間和經歷，以及哲學和政治等主題的所有維度，提出了大循環的概念」(Said, 2003:25)。對賽義德而言，東方主義並不是指地理意義上真正的東方。它只是東方的西方表徵，並不代表東方本身。正如他所說，「東方幾乎是歐洲的發明」(同上:1)。簡而言之，東方主義是一種西方話語，它與東方本身並沒有多大關係，反而與西方的關聯更為緊密。

然而，賽義德從關注西方的東方最終回歸關注作為歷史現實的東方。他指出，「若斷定東方本質上只是一種觀念，或是一種缺乏現實對應的虛構產物，這是完全錯誤的」(同上:5)。他將西方對東方的表徵和真實的東方區別開來，在真實的東方，人們的生活、歷史和習俗有著超越西方敘事的殘酷現實。賽義德強調東方不是自然界的一個惰性事實，「因此，與西方本身一樣，東方也擁有自己的歷史、思想、意象和詞彙的傳統，這意味著，它在西方世界以及它對西方而言，都是真實且存在的」(同上:5)。

於是，賽義德的「大循環」就此形成。東方學家探究的對象首先必須來自東方，然後再經過翻譯、推敲、改良和轉化。最終，東方主義作為一種西方話語，一種西方對東方的表徵，無論是真實的或想像的，被構建起來並進入到循環的下一階段。由西方構建的東方表徵，即「東方主義」，如今反過來作用於東方本身，通過其命名體系（將「東方」這一新名稱同廣袤多元的地理空間與歷史聯繫起來）和表徵機製，結合現代知識體系，依據西方對現代世界的概念化框架，對事物、觀念、政體和社會進行分類、分級和排序，從而賦予東方現



實性和存在感。基于相同的邏輯,海艾特(Hayot, 2009:6-7)認為,「西方的東方通過影響西方人的思想來發展它的現實性和存在感,而西方人則在真實的東方以某種方式行事,作用於生活在那裡的人民和政府。東方主義的神話因此回歸其源頭,成為現實,就像某種荒謬的自我實現的預言」。從啟蒙運動到第二次世界大戰是循環的第二階段。這一階段東方主義以進步、現代化和普世主義為偽裝,在帝國主義和殖民主義的旗號下實現了對東方的回歸。

顯然,本文的「循環模式」概念在很大程度上借鑒了賽義德對東方主義「大循環」的定義。我希望將賽義德的概念和批評延伸和衍用至中國的案例中,而不是停留在賽義德聚焦的中東,特別是阿拉伯世界。並希望通過剖析二十世紀美國意象主義理論如何實現從中國古典詩學到現代美國,再作為西方現代主義詩學回流至二十世紀中國的循環旅行,來梳理龐德與中國的文學文化互動。

此外,我對龐德「循環模式」的探究也是一種現代文化交流和碰撞的「元批評」。劉康論述闡釋循環(hermeneutic circle)時,提到了美國批評主義主張和繼承的關於「文本統一性」的悖論思想。他指出這種「新批評」(New Criticism)著眼於特定作品的「文本統一性」,可能會導致自洽或自我封閉。出於對「新批評」自我封閉式的闡釋循環的不滿,劉康(2019:97-108)提出了一種「元批評」的替代視角。根據劉康的敘述,「元批評」是指從思想史和譜系學的視角,以西方理論在中國接受、變異和轉化的歷史過程為中心,反思中國的批判理論問題。其主要任務是通過癥候閱讀來探索和重構歷史過程中的社會政治情境或語境。

因此,僅單方面強調東方對西方的影響是不夠的,反之亦然。促成這種影響的社會背景也需要仔細考察。而跨文化研究的循環模式將探討不同民族文化下的社會語境,也就是說,它將闡釋循環的時間維度擴展到空間維度,並考慮民族文化之間的差異。

三、中國藝術和詩歌對龐德的影響

自《東方主義》問世以來,許多研究者運用該理論分析龐德與中國的關係問題。其中,錢兆明(Qian Zhaoming, 1995:1)試圖肯定中國對美國現代主義的實質性影響。他使用的「東方主義」一詞與賽義德的不同。其主要目的在於表明,在西方現代主義運動,尤其是二十世紀初的英美詩歌變革運動中,中國發揮了不可忽視的積極作用。他在書名中將東方主義和現代主義並列,以詮釋東方對西方的影響。此外,他還試圖告訴讀者,東方不是西方表徵的客體,也不是被操縱和支配的對象,而是近代以來激勵、推動和影響西方的積極力量。

錢兆明的論點顯然不同於賽義德意義上的東方主義,但對於理解龐德與中國的關係,卻是合理且符合歷史事實的。儘管賽義德(2003:252)在《東方主義》中將龐德視為東方主義者,但龐德似乎與賽義德描述的其他大多數東方主義者截然不同。他對東方或中國的看法與美國著名東方學家歐內斯特·費諾羅薩(Ernest Fenollosa, 1853—1908)幾乎一致。費諾羅薩(2008:76)對許多西方人「愚蠢地認為中國歷史毫無變化,社會進化停滯不前,道德和精神層面一成不變」的想法表示不滿,他堅持認為「中國人是製定偉大原則的理想主義者和實驗者;他們的歷史開啟了一個與古代地中海民族相媲美的具有崇高目標與成就的世界」。

不可否認,中國對龐德產生了重要影響。1908年,龐德從紐約經威尼斯航行至倫敦。到達倫敦後不久,他遇到了英國詩人艾爾吉姆·馬圖爾(Ailejim Mathur, 1860—1931),隨後被引薦至詩人俱樂部,一些西方先鋒詩人每個月都會在那裏聚會。由此,龐德很快結識了一批英國文人,包括在大英博物館工作的詩人和東方藝術鑒賞家勞倫斯·賓揚(Laurence Binyon, 1869—1943)。此後,龐德經常光顧大英博物館,並開始了解東方,尤其是中國藝術。1909年,大英博物館迎來了一批來自中國西北敦煌的壁畫,其中一尊佛教女神觀音菩薩的立像引起了龐德的關注。他在《三首詩章》(「Three Cantos」)中便描寫到「觀音/腳踏一瓣蓮舟」

(Pound, 1917:119), 這一描述與大英博物館 1909—1912 年展覽的觀音菩薩像高度契合。該立像被賓揚描述為「立於蓮花之上, 頭冠兩朵蓮花」(Binyon, 1910:10)。

在討論龐德最負盛名的意象派詩歌《在地鐵站》(「In a Station of the Metro」)時, 評論家們傾向於將其「美」全部歸因於日本俳句的影響。但在錢兆明(2003:13)看來, 這首詩獨特的形式和主題可能同時受到了俳句和中國畫的影響。1913 年, 龐德通過費諾羅薩的遺孀獲取了費諾羅薩收集和撰寫的有關中國詩歌和漢字的筆記和論文, 這也許是龐德與中國結緣的頭等要事。隨後, 龐德繼續從事費諾羅薩未完成的研究, 並於 1915 年 4 月出版了《華夏集》(*Cathay*)。該作品一經發表便引發了轟動, 極大地激發了美國現代主義作家對中國文學和藝術的興趣。

正如葉維廉(William Yip, 2002:32)所言, 接觸過中國畫和詩歌的費諾羅薩在漢字結構中找到了新的審美意趣, 欣喜若狂。而這一理念極大地影響了詩人龐德的美學走向。他拒絕西方語言的抽象邏輯, 認為這種邏輯違背了自然之序(Pound, 1913:32)。此後, 表意文字和中國古典詩歌對龐德的創作和翻譯產生了深遠的影響。例如, 龐德在《華夏集》中對李白《送友人》一詩的翻譯:

藍色群山於城牆以北,
白水環繞其間;
我們不得不在此分別
踏上前往千裏荒原之路。
心緒如飄蕩浮雲。
落日像告別舊友
在遠方合手作揖。
馬兒彼此嘶鳴,
在我們啟程之際(Pound, 1915:28-29)^[1]

在龐德的翻譯中, 詩的前兩行以明亮的色調描述了「青山」(blue mountains)和「白水」(white river), 與第四行「千裏荒原」(a thousand miles of dead grass)的昏暗色調形成了鮮明對比。為了突出意象, 龐德在翻譯中刻意避免使用動詞和連詞, 而是借用「纏繞」(winding)或「浮動」(floating)等動名詞達到意象並置的效果。隨後, 龐德又用「浮雲」(floating clouds)與「落日」(sunset)同第一部分的「青山」和「白水」遙相呼應, 映襯出落日余暉的景象。這與「青山」和「白水」形成的境界相得益彰, 展現遊子的心境和老友的情誼。總體而言, 龐德的譯本簡潔利落、構思巧妙, 且生動形象, 忠實傳達出李白原詩的內容。

值得注意的是, 龐德為了突出意象, 不僅省略了動詞和連詞, 還省略了說話人的代詞。因此在他的譯文中, 讀者不知是誰心緒如雲, 是誰在揮手告別, 是誰看見了落日。這樣, 龐德的翻譯就顯得背離了西方的邏輯思維, 還與英語語法格格不入。在葉維廉看來, 龐德在翻譯中省略代詞可以避免將讀者鎖定在一個由作者主觀控制、引導和指向的固定且局部的位置上, 如此一來, 讀者可以同時占據兩個位置以獲得靈活的體驗或感受。這實際上反映了道家美學中「以物觀物」「物我兩忘」的狀態(Yip, 2002:40)。上述所有的審美選擇都證明了中國文化對龐德的重要影響。

[1] 此處為譯者中譯。龐德英譯為: Blue Mountains to the north of the walls / White River winding about them; / Here we must make separation / And go out through a thousand miles of dead grass. / Mind like a floating wide cloud. / Sunset like the parting of old acquaintances / Who bow over their clasped hands at a distance. / Our horses neigh to each other as we are departing.

四、龐德對中國古詩的挪用

但是,當我們說中國古代藝術和詩歌對龐德具有極大的影響,並不意味著龐德會不加任何修改地接受它們。藝術和文學作品從一種民族文化傳播到另一種民族文化時,必然受製於接受文化的傳統、習俗與道德規範,經歷意義與理解的嬗變。給定文本的意義不僅取決於作者的意圖和文本本身,還取決於不同文化和時期的讀者的理解和接受度。龐德在《華夏集》中的翻譯直接受到了費諾羅薩的啟發。費諾羅薩認為漢語符號是基於與自然世界秩序相對應的生動速記圖片,比西方字母表的任意符號更有意義。他提出,中國詩歌具有獨特優勢,能將繪畫的生動性與聲音的流動性融為一體:「閱讀中文時,我們似乎不是在擺弄抽象的思維符碼,而是在觀察事物發展的命運軌跡」(Fenollosa, 2008:80)。

事實上,雖然漢字作為一種表意文字,不同於西方的表音文字,但它們仍然是一種語音符號。與表音文字一樣,漢字最終還是根據慣例來確定圖像、聲音和意義之間的關係。因此,能指和所指之間的關係是任意的。例如漢字「旦」表示太陽從地平線升起,而漢字「東」則表示太陽在樹後升起(同上:84)。但是為什麼太陽從地平線升起為「旦」,而從樹後升起為「東」呢?顯然,「旦」意為「早晨」,「東」意為「東方」,這種聯系並不是自然形成的,而是約定俗成的結果。^[1] 費諾羅薩對表意文字的誤解也影響了龐德,成為他翻譯漢詩時意象並置的理論依據。

以《華夏集》中的翻譯為例,龐德(1915:16)將李白一首詩中的著名詩句「荒城空大漠」翻譯為「廢堡,天空,大漠」。原詩題為《胡關饒風沙》,在《華夏集》中對應譯名為《戍邊人哀歌》(「Lament of the Frontier Guard」)。李白意在表現風沙飛揚的邊疆景象,大漠浩渺,一望無際,城堡破敗,空無一人。李白詩中的「空」意為使某處空蕩蕩的,為使役句。然而,龐德將「空」改譯為名詞「天空」(sky),由此形成了廢棄的城堡、天空和廣闊的沙漠三種意象並置。

顯然,龐德有意采用逐字直譯的方法,舍棄主語和英文句法中的其他成分,忽視英文的句法結構,形成並列結構的句式特征。的確,在中國古典詩歌中,相當多的詩句具有意象並置的特點,意象詞或意象短語之間的句法關係並不明晰,無需添加代詞、介詞或其他成分就能構成完整的句式。龐德敏銳地意識到了這一點,但他並不了解中國詩句的構成。根據翻譯原則,如果原文句子是串接的,譯文也應當是串接的。如果原句是並置結構,那麼譯文也理應如此。龐德在應當使用並置時不使用,而在不應使用時卻使用了。比如李白一詩中的「驚沙亂海日」並非並置結構,但龐德卻把它翻譯為「驚奇、沙亂、海日」三種意象並置的形式(Pound, 1915:31)。^[2] 而李白另一首詩中的「鳳去臺空江自流」是並置結構,龐德卻沒有采用並置形式去翻譯(趙毅衡, 2013:221)。在《華夏集》中,這句詩被譯為「鳳凰已去,江水獨流」(Pound, 1915:30)。^[3]

然而,龐德的誤譯不應被視為嚴重或不可饒恕的問題。總體而言,龐德的譯作很好地再現了中國詩歌的原貌。他將費諾羅薩的作品用作他所謂表意方法的起點,但這一方法源於費諾羅薩一個完全錯誤卻極富啟發性的觀點,即每個基於視覺而非聽覺的字符,都代表一種意象或一個象形文字。海艾特(2009:ix-x)極力主張,歷史已經證明:儘管龐德不懂中文,但他翻譯的中國詩歌最具特色。這為一系列重要問題奠定了基礎,例如西方如何「理解」中國,以及這些「理解」中有多少是滿足他們自身欲望的虛幻言論。

在意象派詩歌運動產生和發展的過程中,中國影響的作用既不應被否定,也不容誇大。更確切地說,正

[1] 譯者注:許慎於《說文解字》提到:「旦,明也。」「東,動也,從木。」強調「旦」及「東」在漢語中屬於會意字。費諾羅薩對兩字的解釋可以看出他認為「旦」於「東」為象形字。

[2] 譯者注:此處的誤讀體現在原詩「亂」為動詞,而非名詞。

[3] 譯者注:此處龐德英譯為:「the phoenix are gone, the river flows on alone」。

是由於英美詩歌運動的內在需求以及當時的社會環境,中國才發揮了作用。正如科恩(Kern,1996:ix)指出,促使費諾羅薩和龐德關注漢語的背後顯然存在更深層的根源,不但源於美國文學史(尤其是愛默生的作品),而且至少可以追溯至文藝復興時期的知識與語言傳統。

意象主義是二十世紀早期的英美詩歌運動,提倡意象精確,語言清晰、犀利。它摒棄了大多數浪漫主義和維多利亞詩歌中常見的情感泛濫與冗長論述,反對刻板的節奏和韻律規則。由於二十世紀初以前一直主導英國文壇的浪漫主義詩歌逐漸變得刻板說教且辭藻誇張,以托馬斯·歐內斯特·休姆(Thomas Ernest Hulme)為代表的一批新銳詩人認為快速現代化社會的思想需要新的文學潛力來表達,他們也在致力於探索一種精確的修辭方法。在1908年的「現代詩歌講座」中,休姆開始抨擊詩人俱樂部一些成員的態度(包括其主席亨利·辛普森),並宣稱傳統詩歌已步入衰敗的後期階段。他指出:「詩歌是直接的語言,之所以直接,是因為它用意象來表達」「這類新詩更似雕塑而非音樂;它吸引的是人的眼睛而不是耳朵」(Hulme,1938:259-270)。1909年2月18日,在寫給《新時代》(*The New Age*)編輯的信中,休姆(1909:350)聲稱浪漫主義的消亡來得遲了些,並批評他的朋友弗蘭克·斯圖爾特·弗林特(Frank Stuart Flint)「執迷於一種幻想,即詩人會沉溺於瑟西式的感官縱欲和頹廢的衣著形象」。此外,意象主義呼籲將古典價值觀與新的詩歌形式相結合,回歸更古典的價值觀,表達簡單直接,樂於嘗試非傳統的詩歌形式。事實上,正如趙毅衡(2003:195)所言:「沒有中國詩的影響,美國現代詩歌一樣要打起反浪漫主義的旗幟。中國詩只是幫助美國詩實現這個目標而已」。

五、胡適對意象理論的接受與變異

以埃茲拉·龐德為首的美國意象派受到中國傳統藝術和詩學的影響,強調意象的純粹組合,與維多利亞時代英國詩歌的刻板教化形成鮮明對比。這些理論主張體現在龐德的文章《意象主義者的幾點禁忌》中,這篇文章反過來啟發了胡適在中國二十世紀初提倡的文學革命。胡適(1891—1962)出身於中國傳統士大夫世家,求學於康奈爾大學與哥倫比亞大學,實為近代中國最重要的思想文化領袖之一,被尊為二十世紀初中國文學與語言革新運動的前驅。1917年,他發表了一篇對改革具有重大意義的文章——《文學改良芻議》。文中倡導的「八不主義」和龐德1913年提出的《意象主義者的幾點禁忌》中的八項原則存在許多相似之處。

例如胡適提議的第一條「須言之有物」(胡適,1917:27)和第四條「不作無病之呻吟」(同上:27)與龐德的第一點「不用多余的詞,不用無益於呈現的形容詞」(Pound,1913:201)的意義非常接近。再者,胡適提出的第五條「務去濫調套語」(胡適,1917:27)與龐德概述的第二點「不要使用『晦暗的和平之地』這樣的表達」(Pound,1913:201)以及第三點「不要用平庸的詩句復刻散文佳作中已有的表達」(同上:201)的意思基本一致。另外,胡適提出的第六條「不用典」(胡適,1917:27),也與龐德的第八點「不用裝飾甚至好的裝飾」(Pound,1913:202)意義相似。不過,胡適並沒有完全否定對典故的使用,而是主張要麼不用典故,要麼用好的典故,他在《文學改良芻議》中也闡明了這一點。此外,胡適提出的第七條「不講對仗」(胡適,1917:27)和第八條「不避俗字俗語」(同上:27)與艾米·洛厄爾(Amy Lowell,1915:vii)提出的意象主義「六項原則」中的「使用日常會話的語言」和「使用不同於傳統形式的自由詩表達」的含義一致。

1919年,胡適(1928:334)在《談新詩》中也提到,凡是好詩,都能在我們的頭腦中引發一種或多種意象,這便是詩的具體性。顯然這一觀點與意象派理論是一致的。

1916年12月26日,胡適在紐約期間,於日記中珍藏了一則《紐約時報》關於洛厄爾《意象主義信條》(「Imagist Credo」)一文的剪報,他認為意象派主張的大部分觀點與他自己的觀點相似(胡適,1947:1143)。

事實上,正如許多中國學者所言,胡適的諸多觀點實受龐德與洛厄爾啟發,而非相反。

例如,梅光迪(1922:3)主張,所謂的中國白話詩不過是自由詩和美國意象主義的殘余。聞一多(1993:3)也曾言,胡適的「八不主義」非其獨創,極有可能是復刻以偉大的女詩人洛厄爾為旗手的新意象派詩人的信條。儘管胡適並未親口承認過,但上述種種皆印證了胡適的「八不主義」受到龐德的《意象主義者的幾點禁忌》和洛厄爾的意象派信條的啟發。黃桂友(Huang Guiyou,1997:130)指出:「如果沒有胡適對龐德和洛厄爾的挪用,中國的現代主義就不會是現在的樣子」。

但也必須看到,胡適的詩學並不完全等同於意象主義。的確,龐德和胡適都註重意象,但他們的觀點並非完全一致。龐德採用了許多意象主義的方法,如意象並置、疊加和分離等,這些不合乎語法的寫作方法正是胡適所反對的。

與龐德相反,胡適極力主張在文學創作中要注意語法。在《文學改良芻議》中,胡適的「八不主義」之一強調「須講求文法」。他指出:「今之作文作詩者,每不講求文法之結構。其例至繁,不便舉之,尤以作駢文律詩者為尤甚。夫不講文法,是謂『不通』。此理至明,無待詳論」。(胡適,1917:27)。

龐德(1913:202)呼籲詩人「博采眾家之長」,胡適(1917:27)則堅稱「不要模仿古人」,可見他們對中國傳統詩歌截然不同的態度。同時龐德反對浪漫主義但不反對古典主義,胡適則相反。

他們之間的分歧提醒我們,胡適接受美國意象派理論實因國內社會情勢使然。1905年,科舉製度的廢除改變了文人的生活方式,也改變了中國詩歌的功能。中國詩歌由之前的應試功能轉變為啟蒙功能。當時社會動蕩不安,知識分子迫切期望通過創辦報刊、普及教育以開啟民智。然而,他們研習掌握的文言文與普通民眾日常使用的白話文大不相同,於是不得不改變寫作習慣,用普通民眾能理解的白話文創作自由詩。這正是胡適大力提倡白話詩體、拒絕承認外來影響的主要原因,也意味著胡適的反傳統思想並未完全脫離中國傳統。事實上,胡適在新文化運動中提出的八項主張,幾乎都可以在中國傳統文論中找到。胡適反復強調「須言之有物」,與《論語》所言:「辭達而已矣」(孔子,2010:305)一脈相承,清晰彰顯了他以儒家思想為代表的傳統中國文學思想背景。

在論證“五四運動”與中國傳統的關係上,林毓生區分了兩個不同的概念。在他看來,這場運動在「思想內容」層面是反傳統的,但在「思想模式」層面則不是,它仍然遵循著中國傳統(林毓生,1988:158)。五四時期的代表人物所繼承的思想模式,很大程度源自孔子的教誨,正如他所說的「未知生,焉知死」(孔子,2010:241)。

總體而言,西方影響對中國傳統向現代過渡的作用既不能忽視,也不能誇大。將中國近代轉型視為中國古代文化的斷裂是完全錯誤的,中國現代文學最初是在中國古代文化的母體中孕育而生的。現代化並不是一個突發的歷史事件,而是一個循序漸進的過程。與此同時,這一過程也離不開西方的沖擊和影響,前者是首要的或內在的原因,後者是次要的或外部的原因。正是內外因素的共同作用,推動了從傳統到現代性的歷史轉變。

這也證明,無論是關於胡適是否受到意象主義影響的爭論,還是對於龐德是否受到中國文化影響的爭論,都只有在跨文化的「循環模式」中得以合理解決。

六、結語

綜上所述,美國意象主義的中國問題是一場循環旅行,不僅與古代中國有關,也與近代中國有關。迄今為止,大多數研究者要麼聚焦於中國古代文化對龐德的影響,要麼僅關注龐德對胡適的影響,但如今是時候將這些彼此獨立的研究進程合為一體了。



同時,我們必須追問:龐德的意象主義理論受中國傳統文化的影響而來,怎麼會被胡適用作新文化運動反對中國古典主義的理論武器呢?

此前我們已註意到,無論是法國影響研究學派還是美國平行研究學派,皆因其僵化的二元對立模式陷入「中國與西方」「傳統與現代性」疊加的難題,而無法解答這一問題。影響研究仍然是一種線性的比較研究,將事物的來源視為事物本身,用本源論取代本體論,天真地認為只要找到確鑿證據說明影響的來源,一切問題便迎刃而解,卻忽視了影響過程中可能發生的所有變異。

胡適「八不主義」對中國近代文論的形成影響重大,許多研究者也許已經註意到其與西方理論的關係,卻往往忽視龐德理論中的中國背景。因此,他們得出結論,中國近代理論因西方理論的介入脫離於中國傳統。然而,龐德理論的循環旅行表明,中國接受西方理論時必然站在自身預期的視角,並推動不同文化文本的傳播、交流與轉化過程,反之亦然。相比那些與中國文化關聯甚少甚至毫無關聯的文本,與中國傳統有相似之處的西方文本更能引發中國讀者的濃厚興趣。龐德的意象主義詩歌和詩學理論最初受到中國古典詩歌和美學的啟發,從而引起二十世紀中國作家的極大興趣,他們尤為著迷於龐德如何通過意象與詩歌語言完成先鋒的現代主義實驗,創造出全新的審美體驗與詩歌表達。任何新穎現代或具備現代主義特征的事物,都被中國現代知識分子視為時髦與潮流,受到熱烈追捧。由於龐德對中國文化的真摯情感與尊重,人們對這位美國現代詩人的熟悉感與親近感成倍增加。

在這場循環旅行中,每個階段的挪用、改寫、變異、轉化,甚至誤讀都是正常現象。龐德改編了中國的理論,胡適也改造了龐德的理論。正如龐德接收並改造具有浪漫主義特質的李白詩歌,將其作為反浪漫主義的利器;胡適也借鑒並改造受中國古典文藝影響的龐德意象主義,將其作為對抗中國古典文化的理論武器。萬事萬物循環往復,不可能一成不變,中西理論之間也不存在不可逾越的鴻溝。總之,不是中西二元論的線性模式,而是跨文化研究的循環模式,才能回答美國意象主義的中國問題。

參考文獻

- ① Binyon, L. (1910). *Guide to An Exhibition of Chinese and Japanese Paintings*. London: The British Museum.
- ② Confucius. (2010). *Analects*. (J. Legge, Trans.). Shanghai: East China Normal University Press.
- ③ Fenollosa, E. (2008). *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. New York: Fordham University Press.
- ④ Hayot, E. R. J. (2009). *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- ⑤ HUANG, Guiyou. (1997). *Whitmanism, Imagism, and Modernism in China and America*. London: Associated University Press.
- ⑥ Hulme, T. E. (1909, February 18). Belated Romanticism. *The New Age: A Weekly Review of Politics, Literature and Art*, 350.
- ⑦ Hulme, T. E. (1938). Lecture on Modern Poetry. In M. Roberts (Ed.), *T. E. Hulme* (pp. 259–270). London: Faber and Faber.
- ⑧ Kern, R. (1996). *Orientalism, Modernism and the American Poem*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ⑨ Lowell, A. (1915). Preface. In *Some Imagist Poets, an Anthology* (pp. v–viii). Houghton Mifflin Company.
- ⑩ Pound, E. (1913). A Few Don'ts by an Imagiste. *Poetry*, 1(6), 200–206.
- ⑪ Pound, E. (1915). *Cathay*. London: Elkin Mathew.
- ⑫ Pound, E. (1917). Three Cantos. *Poetry*, 10(3), 113–254.
- ⑬ QIAN, Zhaoming. (1995). *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*. London: Duke University Press.
- ⑭ QIAN, Zhaoming. (2003). *The Modernist Response to Chinese Art*. Charlottesville: University of Virginia Press.

- ⑮ Said, E. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- ⑯ 胡適:《文學改良芻議》,《新青年》,1917年第2期第5卷,頁27-37。
- ⑰ 胡適:《談新詩》,《胡適全集》(第1冊,頁330-342),上海:亞東圖書館1928年版。
- ⑱ 胡適:《胡適留學日記》,北京:商務印書館1947年版。
- ⑲ 林毓生:《中國傳統的創造性轉換》,上海:三聯書店1988年版。
- ⑳ 劉康:《中國遭遇西方理論:一個元批評角度的思考》,《上海交通大學學報》,2019年第6期,頁97-108。
- ㉑ 梅光迪:《評提倡新文化者》,《學衡》,1992年第1期,頁1-8。
- ㉒ 聞一多:《聞一多全集》,武漢:湖北人民出版社1993年版。
- ㉓ 葉維廉:《道家美學與西方文化》,北京:北京大學出版社2002年版。
- ㉔ 趙毅衡:《詩神遠遊——中國如何改變了美國現代詩》,成都:四川文藝出版社2013年版。

(Editors: ZHANG Keren & JIANG Qing)