[第四章 日本汉诗史的动力 2](#_Toc1779039356)

[前言 2](#_Toc899639111)

[第一节 “正变”之正 4](#_Toc1949663697)

[温柔敦厚 4](#_Toc1692269553)

[诗法格调 4](#_Toc700956403)

[第二节 正变之辨 7](#_Toc2026461426)

[雅俗之辨 7](#_Toc1794029009)

[声律正变: 11](#_Toc1575150383)

[《诗家声律》 11](#_Toc1521570512)

[《社友诗律论》 13](#_Toc800326708)

[《诗律兆》 14](#_Toc1400900195)

[“正变”的重构：日本汉诗人对本国风物入诗的阐释 17](#_Toc2066355304)

[对樱花入诗的阐释 17](#_Toc128055044)

[对日本刀入诗的阐释 18](#_Toc442510214)

[第三节 正变的条件：双语环境及应对 21](#_Toc533297137)

[训读 22](#_Toc1675722628)

[和文诗话 23](#_Toc1769662038)

[翻译 24](#_Toc61361716)

第四章 日本汉诗史的动力

前言

日本汉诗史书写中的另一个重要问题，就是对日本汉诗发展动力的描述。

在这里，源于中国诗学传统的“正变”概念可以作为讨论的基本。“正变”为核心的诗史观是思考中国诗歌发展的整体历程及其动力的核心依据。陈伯海将“正变”作为中国诗学中诗史观的核心因素，并将其衍变勾勒为三个阶段：以《诗经》阐释为中心的“风雅正变”、以《文心雕龙》为大成的“质文代变”，以及宋代以来的“诗体正变”[[1]](#footnote-1)。而在中国诗学的“正变”观念中也能够看到诗歌发展的两种动因：他律性的政教观念与自律性的诗体衍变。总的来说，“正变”这一诗学概念中包含了“正”与“变”两个对立统一的范畴。而在对诗史动力的考察中，“正”、“变”反映出诗的要素的运动和消长，最终构成了诗史自体的时间性。而在诗史的时间中，诗史的材料之间构成了一种特定的因果关系。也就是说，诗史的动力总是有着特定的指向的。当诗史的源头，或最初那个“正”的因素被确定下来，那么“变”的加入，以及对这组“正-变”关系的解释，便规定了诗史运动的方向。因此我们可以说，“正变”这一概念同时解释了诗歌发展的动力和方向。

那么，“正变”这一概念又如何可以解释日本汉诗发展动力？首先，日本的诗学传统[[2]](#footnote-2)客观受到中国诗学论述的影响，在这一概念的表述和理解上有着共通之处。加上日本汉诗人围绕“正变”这一概念所作的新阐发，“正变”这一概念可以活用在日本汉诗史发展动力的讨论中。

其二，比较文学研究中的“变异体”概念，从中日诗歌关系的角度，对“正变”的命题作了拓展。日本汉诗属于日本汉文学，而日本汉文学则被认为是中国古典文学的变异体。严绍璗将汉文学系统作为变异体文学[[3]](#footnote-3)。作为异质文化的中国文化的因素在日本文化的土壤中被消解后，处于被人遗忘的状态，成为民族性要素中的一部分。藉由这一理论，日本汉诗史有别于其它国别文学史，或专门的文体发展史的特殊性就显露出来——对日本汉诗的发展脉络及其动力的研究，不可能在日本民族文学的范畴内单独进行，而是必须要观照到中国诗歌、诗学传统的影响。

综上，“正变”既是一种对诗史演进动力的进行考察的成熟视角，又揭示了日本汉诗史发展与中国诗歌传统之影响的关系，突出了日本汉诗史自身的特殊性。

本章第一部分意在发现日本汉诗史发展动力中的两个重要规定：温柔敦厚的诗教和规范创作的诗法格调，为下文重构正变关系的展开提供基点。

第二部分以雅俗之辨和声律正变观为中心，说明日本汉诗人重构本国汉诗传统发展动力和方向时的多重路径。而后，以日本汉诗人对本国风物入诗的阐释为例，分析他们对以往以中国诗歌、文学传统为中心的正变关系的重构。

第三部分从日本汉诗的生成机制入手，考察日本汉诗人是怎样在同一性与差异性并存的双语环境中对中国诗歌、诗学文本进行阐释，从而在与后者的对话中找到。 对日本汉诗生成机制和环境的考察，可以解释日本汉诗史相对中国诗歌传统发生变异的根本原因。

第一节 “正变”之正

如前所述，“正”、“变”反映出诗的要素的运动和消长，最终构成了诗史自体的时间性。通过对古今诗歌关系的思考，日本汉诗人探讨了诗史传统中不变的根本。以此为基点，可以看到日本汉诗人是如何构建其诗史的运动方向。总的来说，日本汉诗人将两点视为关键：其一，是以温柔敦厚为主旨的诗教；其二，是以诗法格调为中心的创作规范。

温柔敦厚

儒家诗学传统对日本汉诗的经典化意识影响很大。而温柔敦厚的诗教也成为日本汉诗人构建本国汉诗传统之起点和方向的重要依据。《诗辙》云：“盖今之诗犹古之诗也。周家三百篇之与李唐近体，厥制裁虽异乎，厥温柔敦厚之旨，则同揆而无二致也。”[[4]](#footnote-4)《淡窗诗话》也以《诗经》为起点，论证了诗三百作为圣人之言，被用昭化民众，而后世诗歌虽然在诗体上发生变化，但儒家的诗教仍对后世之诗在价值取向上有所规范[[5]](#footnote-5)。

《诗学解蔽》一书也认为：“诗无古今，而有古今者辞也。作诗者主情而求于辞，辞得而情达。读诗者不以辞害情，情得而辞通。夫然后今之诗犹古之诗也。今犹古,而后所谓温柔敦厚之教者，可以施于万世之诗矣。”[[6]](#footnote-6)诗无古今，原因在于温柔敦厚之教被认为是后世诗的法度。而相对地，“辞”，也就是诗所采用的语言是变化的。

可以认为，温柔敦厚的诗教作为一种统一的诗学理念，取消了诗在诗体、用语上的不同。而这也意味着，那些不符合温柔敦厚之教的诗，就会被排除在诗的传统之外。

诗法格调

如果说，温柔敦厚体现的是他律性因素对诗史传统的规范，那么诗格则是从诗体发展的自律性因素出发，考察其动力。

在《盛唐诗格》的作者大江玄圃看来，古今诗歌的联系就在于诗格。所谓诗格，就是作诗的法度和准则。这被认为是诗的本质特征。同时，具体到诗史的每一个阶段，则会产生特殊的格调。如汉魏到六朝，是“靡靡丽矣”。而到唐代，诗格全备，一直影响到了当下的诗歌创作。这意味着：诗格的形成是一个积累的过程，一旦完成，就成为了不可动摇的规范。不论古今，诗之所以成诗，都因为体现了诗格，同时受到诗格的制约。因此，符合诗格与否是一首诗能否进入诗史传统的重要标准：“格者何也?法准之义也。法准者何也?必有法准焉。……格之既设矣，格诸开天而施于今，今之诗犹古之诗乎。瑕犹可磨，质岂可变焉？”[[7]](#footnote-7)

日本诗学对诗格的重视由来已久。从日本汉诗发轫期的一些诗论著作中就可以看出，初学诗的日本汉诗人对诗格的重视和热情。日本列岛第一部系统的诗论著作即空海的《文镜秘府论》。在其序言中，空海称此书是自己阅读当时唐代诗格著作，加以编辑而成的：“音响难默，披卷函杖，即阅诸家格式等，勘彼同异。”[[8]](#footnote-8)平安公卿藤原宗忠所作《作文大体》亦从体裁、诗病、字对、调声等，对诗格加以论述。据统计,仅江户时代,以诗格诗法命名的汉文和日文著作共四十多种[[9]](#footnote-9)。而对诗格的强调也影响到了初期的和歌论。藤原滨成的《歌经标式》提出了“和歌七病”、“和歌三种体”，可以认为其歌论是受到了当时诗格著作的影响。此外，《喜撰式》、《石见女式》等早期歌论著作，都能够看到诗格类作品对早期和歌论的影响。

对诗格的关注也体现了日本汉诗人对诗的创作规范的确立意识。而这种意识，亦包含了对学诗者如何入门的思考。为什么“入正门”对学诗者而言是重要的，又和诗的传统的确立有着什么样的关系？如前所述，符合诗格与否是一首诗能否进入诗史传统的重要标准；而诗的传统的确立和巩固，反过来也依赖于越来越多的诗人按照某种规范进行创作。

《诗学解蔽》引严羽《沧浪诗话·诗辨》中“入门须正，立志须高”的观点，认为学诗者要摆脱求易、求奇的毛病：“凡学者之患，在于求易，在于好奇，诗最甚矣。时师爲之示以易且奇者，则喜以爲得所归焉，终身猖狂，不辨正路。”[[10]](#footnote-10)

如果说，三绳桂林对严羽的引用意在强调对汉、魏、晋、盛唐等诗史传统中的优秀诗人、诗作的学习，那么《侗庵非诗话》则指出，学诗者要入正门，首先要从性情之纯正入手：“学者有志于诗，必先使其心中正无邪，然后从事于音韵声律，此入诗之正法门路也。”[[11]](#footnote-11)他针对的是那些心思偏颇狭窄的诗话作者，劝诫学诗者不可偏信。而只有心思纯正无邪，学诗者才能够在众多观点中辨别出一条学诗的正路。古贺侗庵的这个观点则是以儒家诗教之“思无邪”、“诗言志”为基础的。

以上两位诗人对何者为“正”作了规定，而津阪东阳则是从学诗过程之循序渐进入手，论证了“正道”是“生变”的前提：“凡诸学技艺者，正熟而奇出，常极而变生，盖不期然而然尔。……若未习之常,而欲试其变，变未可得而先失其常，犹寿陵余子学步于邯郦，未得国能而又失其故步,直匍匐而归耳。况夫艺文之业，尤宜守其正也。”[[12]](#footnote-12)在他看来，诗人倘若要达到艺术上的创新，必须将诗的正路学习到非常熟练，不然只会落得如邯郸学步般可笑。那么，什么才是学诗者的正道呢？他用书法作类比，认为绝句是通向诗艺熟练的必由之路：“书法备于真书,溢而爲行草,故学书必先楷法，渐而至于行草焉。……余尝谓学诗必从绝句入，亦犹是也。”

值得注意的是，东阪津阳的论述认识到了“正”与“变”的辩证关系。而除了他所说的“正熟而奇出，常极而变生”以外，作为标准和规范的“正”本身也是历史发展的产物，并非从开始就定型的。以诗格为例，在各个朝代的关注点乃至严格程度是不一样的。张伯伟论中国历代诗格之特点时指出，初唐和盛唐诗人重视声病和对偶，晚唐五代诗人强调物象和体势，而宋代以后的诗人尤其关注格、法（古代文论中的诗格论）。至于日本的诗格著作，《文镜密府论》与初唐、盛唐的风尚大体一致。而除了汉文诗格著作外，到江户时期出现的一批日文的著作，如石川丈山《诗法正义》[[13]](#footnote-13)、东条琴台《幼学诗话》[[14]](#footnote-14)则多以母语形式或与平仄图示结合的方式，力求简练、明白地说明诗格，顺应了日益大众化的汉诗创作。

第二节 正变之辨

日本汉诗人在温柔敦厚和诗法格调中找到了构建诗史传统的起点和运动的方向，即正。然而，正如上部分对东阪津阳诗学观点的评述所言，所谓“正”并非一成不变，它也是在历史的发展中不断演变、不断被确认的。而在对“正”的构建中，同时也包含了日本汉诗人对“变”的价值判断。而通过以雅俗、声律为中心的“正变之辨”，这一节试图说明日本汉诗人重构本国汉诗传统发展动力和方向时的多重路径。

雅俗之辨

雅俗之辨原本体现了同一诗歌传统中崇正抑变的观念，彼此是泾渭分明的。然而，通过对雅俗定义的重构，日本汉诗人看到了雅俗转化的可能。对这种可能性的探讨具体到日本汉诗的创作实践中，则体现为对本国风物如何入诗的论争。而这一系列论争，超越了单一诗歌传统内部的价值判断，转向为对日中两国诗歌传统关系的反思。在其中，日本汉诗人确认了本国汉诗传统的位置和特色。而这体现了观察日本汉诗史发展动力的独特视角：对它的理解应该同时将日本汉诗传统内部以及它与中国诗歌传统的关系纳入进来。

此外，从崇正抑变到雅俗转化，意味着对俗、变的阐释向度取决于对“正“的理解。而对“正“的重构则会产生多种价值判断的可能。这即是正变所以能够发生转化的前提。因此，雅俗之辨也能用以解释宏观文学史的发展动力。

“变”有衰变、减弱之意。日本汉诗人以俗为变，以雅为正，体现出崇正抑变的诗学观念。《诗学解蔽》在提到白居易诗对本国汉诗发展之影响时指出：“殊不知灵龟天平之际，晁卿诸公奉使唐土，诗亦承盛时之风，￼之音延及数朝。于后元白之集渐行，朝野傚之，诗风遂变。故白氏之行于我者，我诗之衰也。”[[15]](#footnote-15)作者认为，白诗是日本汉诗衰变的源起。与之相对的，遣唐使所带来的盛唐之风则为正。此外，不仅是汉诗，日本汉诗人也用贬义之“变”来观照本国的和歌与俳谐之间的关系。《在津纪事》一书中载江户时期国学家江田世恭对和歌与俳谐之关系的评论。从他的观点中也可以看到，和歌为正，而俳谐为变：“（江田）桢夫性谦虚，独以和歌自许，曰：‘非敢谓能巧也。吾学于似云得其正路，凡和歌不得正路,假饶极巧，与俳歌奚择?’”[[16]](#footnote-16)（1427）而《诗学解蔽》更认为俳谐乃是俗体：“邦俗有俳谐者，原出于国风，变爲一种俗体，固非士君子之所宜爲也。”[[17]](#footnote-17)更进一步说，作者对这一变化的态度是较为消极的。因为变化的结果是所谓“俗体”，其风格“稍远于猥亵”而已，有卑俚之害。可以看到，不论是汉诗还是和歌，日本汉诗人对诗体、歌体之变的贬斥，核心都在于，这种变化导致了诗风、歌风转向偏俗的风格。

雅俗的分界原本是泾渭分明的。雅俗之分起源于中国先秦时期的雅乐。雅乐服务王政礼教，因而对诗之雅的追求是对诗的伦理价值的认识。此外，雅与俗的分界也可以是对教养程度的区分[[18]](#footnote-18)。相对“雅”而言，“俗”出自地方或民间人士。这种区别对音乐乃至文学的使用主体、运用场合，乃至描写内容都作了明确的规定。此外，对雅俗的区分还影响到了诗的内容。《诗学还丹》有言：“鄙俚的言辞形容的是平民百姓；雅言说的是君子之事。”[[19]](#footnote-19)

然而，从《诗学解蔽》的论述中，我们却能够看到雅俗转化的可能：“且华人之音，亦有雅俗之别，俗音则臧获所言，犹我邦平常谈话也。雅音则学而后知之，犹我邦和歌和文之语也。雅音殊密，虽彼人或亦误之，故有翻切之法，有韵学之书，岂五尺童子所不学而能乎？”[[20]](#footnote-20)首先，“臧获”是对奴婢的贱称，这原本强调的是身份上的差异。接着，作者将臧获所言之俗音和本国平常谈话作类比——“平常谈话”在此处意指日常口语——因此，前述身份等级的差异，从根本上指涉的是日常口语与雅音、和文之语的区别。那么，这种区别指的是什么呢？从其论述来看，日常口语为人天生具有，而雅音与和文则必须借助韵书等工具书，通过后天学习才能习得。于是，在这一过程中，音之雅俗这一对原本对立的概念，可以通过后天的学习加以转化。更重要的是，在《诗学解蔽》的论述中，原先“雅-俗”中包含的伦理价值判断被悬置了：“俗音”只是人必经的一个自然状态，不随着主体身份的变化而有所差别。如果说，以往以雅俗之辨为中心的正变观念，是先有对“雅”、“正”的规定，而后才有对“俗”、“变”的区分，那么《诗学解蔽》将“俗”作为起点，即是对这一传统正变观念的重构。

另外值得注意的是，《诗学解蔽》将俗音视作本国之平常谈话，是人天然就具有的能力，那么这一观念的背后还存在着另外一组对立，即日本本国之风土人情与汉诗这一诗体所预设的古代汉语诗歌形式，甚至是汉文化话语的冲突。日本汉诗人的创作受到中国诗歌、诗学传统的影响，特别是奈良平安时代的汉诗人，其作品通常被视作机械的模仿[[21]](#footnote-21)。除此以外，日本汉诗人甚至还会将自己的名字改造成中国的单姓。从平安时期的说话集《江谈钞》中可以看到，贵族庆滋保胤被称为“庆保胤”；同时期的贵族大江以言则在其中被称为“江以言”[[22]](#footnote-22)。

而随着日本汉诗人创作的成熟，越来越多的汉诗人在诗中表达个人情志、描绘本邦风物。对日本汉诗人来说，个人情志乃至本邦风物，正如同《诗学解蔽》所言，乃是一种天然的状态，因而可以被认为是“俗”音。又或者，如津阪东阳所说，这些都是“不胜野朴者”，是未经装饰的原始素材。于是，一个重要的问题便在日本汉诗人的创作积累后产生了：本国的风土人情，包括人名、地名、官职名等内容应当怎样写入汉诗？

津阪东阳从诗的本质出发，认为诗为讽咏之用，其特点在于雅驯，因此本国风物入诗需要经过对应的修饰：“盖诗者爲讽咏之物，妙在化俗爲雅，故其不胜野朴者，不得不庄饰就雅驯耳[[23]](#footnote-23)。

而在本国风物中，地名的处理是一个棘手的问题。《夜航诗话》：“我邦凡百称呼多不雅驯，而地名特甚也。先辈病其难入诗,往往私修改之。[[24]](#footnote-24)”在水平参差的情况下，日本汉诗中难免会出现所谓“胡乱牵彊”的情况。这样一来，人们在阅读诗歌的时候，就无法辨别这个地方究竟是在何处。《夜航诗话》中便几个极端的例子：“美浓爲襄阳,伊贺爲渭阳，播磨爲鄱阳，相模爲湘中……”这些日本的地名改头换面之后，完全变成了中国的地名，让人疑惑。江村北海也反对用中国的地名取代日本令制国名：“远江州称袁州，美浓州称襄阳，金泽为金陵，广岛为广陵之类，于义有害，是以一槩不书。[[25]](#footnote-25)”但也有日本汉诗人发现，地名的雅驯化并非是日本汉诗人特例。梁田蜕岩的《称呼辨正序》指出，在中国诗歌传统中，也有“陈国称宛丘，燕京称长安”的现象[[26]](#footnote-26)。因此，他认为武藏改为武昌，播磨改为播阳这一类自然的改法是可以入诗的。

除了地名，日本的官职名也与中国有很大的不同。因此，对于是否按照中国的称法进行改造，也产生了争议。西岛兰溪在其《蔽帚诗话》引述了《孔雀楼笔记》中载的一则故事：天皇曾派当时的弹正大弼仲国连夜追捕一个逃跑的妾。而这则故事的作者，将“弹正大弼”（从五位上，弹正台，负责监察中央行政）写作“御史中丞”。尽管在职责上两个官职的范围是相当的，但而弹正大弼只是“散官”（弹正台发展到后来只是一个名存实亡的机关），受天皇私命是正常的。然而在中土人士看来，仲国位居“御史中丞”，居然受命做了这样不上台面的事情，只会觉得可笑。因此，《孔雀楼笔记》的作者认为，应该直接将日本的官职名称保留。但西岛兰溪随后举了一首诗：“摘菜公卿设春宴”。“摘菜”本是公卿姓名，但如果给中土人士看这首诗，则会觉得诗的描写对象身居要职却以采摘蔬菜为游戏，造成误解。

从以上论争中可以看到，日本本土之俗音与汉诗之雅调存在着冲突。而这种雅俗之辨，体现的是日本汉诗在发展过程中与中国诗歌、诗学传统之间的张力。这正是日本汉诗作为一种变异体文学的独特个性。以雅俗之辨为中心的正变运动，也是日本汉诗人凭借着中国诗歌这一熟悉的他者，不断确认日本汉诗的位置、特色的过程。而这种确认，可以认为是日本汉诗自身传统构建的必由之路。

日本汉诗人以雅俗之辨为中心的正变观念体现了“俗”的多义性。这说明，对俗体或变体的阐释向度取决于对何者为正的看法。以前文提到的白居易为例，对照现代学者的研究成果，能够发现，对白诗在日本汉诗诗风变革中的作用存在两种认识。一种认识是从主情的角度出发，肯定这种转向的正面意义。严绍璗认为，白诗流入日本之前的日本汉诗，其诗强调政治功能，风格僵化；而白诗进入日本之后，日本汉诗人开始大规模运用其诗中的意象，在自己的诗作中表达真切的情感[[27]](#footnote-27)然而，也有学者指出，平安时期的日本汉诗人对白诗中的现实主义作品接受较少，而以艳情诗等题材的诗歌为多，同时他们也受到了白诗语言浅白、乃至繁冗风格的影响[[28]](#footnote-28)。

对俗体与变体的阐释中预设了对“正”的认识。于是，以“雅-俗”之辨为核心的“正-变”关系，存在着多种价值判断的可能。在日本汉诗史中，最能体现这一点的便是狂诗的存在。作为一种诗体的狂诗融合了滑稽和俚俗[[29]](#footnote-29)。具体来说，一方面，狂诗创作遵循汉诗的基本格律，而内容中的“狂言”则与规范的形成反讽的结构；另一方面，狂诗中常带有直白的俚俗语言，因而具有超越政治和宗教，回归大众的立场。尤其其中以中国经典诗歌为原本的拟作作品，更说明了“俗”与“变”是“雅”与“正”话语构成的一部分。

当“正”的标准建立后，对此标准的偏离即可视为“变”。而这种“变”也可以通过对其价值的重新阐释而转化为“正”。因此，以雅俗之辨为中心的正变运动，也可以成为了解释宏观文学发展动力的重要视角。以日本为中心，从其文学史的初期来看，考虑到作为朝廷文学风尚标杆的敕撰集出现的先后顺序，日本朝廷显然首先以汉诗为正体。此外，对比《万叶集》尽收上下阶层的作品，《怀风藻》中收录的作者都是贵族公卿，因而反应出鲜明的雅俗对比。一直到以《古今和歌集》为代表的“三代集”的诞生，和歌在当时朝廷的正统地位才被确认。而进入近古，和歌衍变为连歌，其中包括强调游戏性的“无心连歌”，以及此后经过上层贵族雅化、具有幽玄色彩的“有心连歌”[[30]](#footnote-30)。这明确地展现出这样一条正变相替的文学发展动线：从雅到俗，再到文人的自觉雅化。

声律正变:

这一部分以《诗家声律》、《社友诗律论》、《诗律兆》三部专论诗律的诗话为中心，意在从三者的诗律正变观念中，说明日本汉诗传统是如何在与中国诗学传统的对话中，意图建构起以本国为中心的新的规范的。而这种新规范的产生条件，正是日本汉诗同中国古典诗歌的变异关系。

以音乐性作为诗的核心特征之一，这是中日两国诗学传统所共有的。而真正将诗歌的声音特征作为诗歌经典化依据的，则集中出现在明代。以杨士弘、高棅为代表的诗人考音律正变的同时，也奠定了明代格调诗学宗唐的先声。杨士弘的《唐音》一书，将唐诗分为始音、正音、遗响三类，是以声选诗的先声。其中尤其强调正音：“学诗因其声音,审其制作,则自见矣。”[[31]](#footnote-31)高棅《唐诗品汇》发展了杨士弘的观点，以初唐爲正始，盛唐爲正宗，晚唐爲正变为中心，将唐诗分为九格，体现了声律纯完的主张[[32]](#footnote-32)。杨、高二人审定声律正变的诗学思想对日本汉诗人的声律正变观念产生了重要的影响。以下试以江户时期三部专论声律的诗话为中心，尝试分析日本汉诗人的声律正变观念。

《诗家声律》

《诗家声律》是江户中期的儒者宇野士朗所着的声律专著。其在声律正变上体现了尊唐的主张。而这种诗学倾向又是受到杨士弘、高棅等明代诗人的影响：“唐诗之选，备诸体正声律,莫先于《正音》，高彦恢谓其“能别体制之始终，审音律之正变，而得唐人之三尺也。《正音》之后，莫博于《品汇》，莫严于《正声》，莫行于《选》焉。”[[33]](#footnote-33)在肯定杨、高二人有关音律正变之主张的同时，作者还提到了李攀龙的《唐诗选》。他尤其看中李攀龙的复古主张：“后世作者不少,而独举李于麟者，以其善学唐故尔。”[[34]](#footnote-34)《唐诗选》被认为是江户中期以后日本最流行的唐诗选本[[35]](#footnote-35)。所以，也可以认为此书反映了江户中期尊唐诗学的影响。

具体来说，《诗家声律》中所体现的声律正变观念是主张中正与谐和的。

论其中正与谐和，首先要看到宇野士朗对何者为正的规定。他认为，论诗当以音节为先，而音节之中又以平仄为最重要，近体诗之所以为近体，是因为它们都符合平仄声律。而当时的诗人常常“知二四六字有平仄,不知三五字有平仄”[[36]](#footnote-36)。对这一现象的批评可见宇野士朗的正律规范的重视。

为了突出正律的核心地位，宇野士朗还以战法之正变与音律之正变作比较，认为用兵之变取得胜利依赖将领的军事才能，而且打仗的唯一目标就是取得胜利，如果变招的效果好，那么终身使用也没问题；然而声律则应该以正为主，只有熟练掌握正律才能为变：“正固常用,能用正然后能爲变。变得其所，虽变犹不变。……声律则当平正，爲变不可多。虽终身无变亦可也。”[[37]](#footnote-37)

而在强调正律的同时，宇野士朗也注意到声律正变中的复杂性：“知律有正变，不知正有竦密，变有大小也。”[[38]](#footnote-38)“大小”指代的是对正律的偏离程度。那么何谓“竦密”？以下试以作者对正变的辨析为例进行分析：“凡声调下密于上，故上三平正律，而下三平爲变。散句疏于韵句，故上三仄在韵句爲变，而于散句爲正,如下三仄于散句亦爲变。”[[39]](#footnote-39)可见从平仄来看，平声疏于仄声，若一句诗是下三平，那么就违背了声调下密于上的规则，是为变。而从用韵来看，韵句为密，散句为疏，因此，上三仄的诗句是上密下疏，下疏即为散句，其在散句中为正；下三仄则是典型的密句，因此在韵句中为正。总的来说，作者所谓“疏密”，既区分了字的平仄声调，又区别了诗句的韵散，同一种平仄组合会因为句子散韵的不同，而发生正变。因此，作者说“正有竦密”，是提醒诗人在依准正律进行创作的同时，也要注意诗的押韵结构，进行相应的调整和变通。

从其对正之疏密的论述中可以看到，宇野士朗虽强调正律，但实际创作中，作者仍旧有选择诗的押韵以及散韵结构的空间。在这种情况下，他提出了中正的声律正变观。所谓“中正”，在这里体现的是不偏不倚，以中为正：“平仄多少,即论于句品。其过度则爲变，于变体论之。”[[40]](#footnote-40)近体诗讲究平仄的变换，因此一句诗句中的平声字和仄声字应该保持相对的平衡。接着，他认为，能够达到这种以中为正之要求的，是为君子：“君子习音，无古今无中偏无华夷,莫不得其正焉。”君子之诗中所体现的声律，唯符合诗的自体节奏，也与其自身的道德境界相符合。因此，中正的诗律正变观中也包含了对诗的价值判断。

而谐和是对近体诗整体风格的概括。宇野士朗认为：“近故贵谐和而少变体,古故贵拗体而不严律。”[[41]](#footnote-41)谐和是区分近体诗与古体诗的核心。而具体到诗歌创作中的用韵，谐和则体现在对险僻字的避免上：“韵不可用险僻字，韵字险僻则句失谐和，近体贵谐和，而韵其本也。”[[42]](#footnote-42)值得注意的是，宇野士朗并非完全排斥声律中的变体。在后文中他也提到，李白和杜甫的诗是多变的，但与他们的正律相比，其变体还是占少数。

《社友诗律论》

《社友诗律论》的作者是小野泉藏，是江户后期的一本诗律著作。该书的体例是小野泉藏就诗律中的某个问题向其师赖山阳发问，后者再给予相应的解答。江户中后期的诗风逐渐转向折衷，因此《社友诗律论》中的声律正变观念相对于《诗家声律》中正、谐和的观点，更倾向于通变。

声律并非一成不变，而是动态发展的产物。这是《社友诗律论》一书最中心的观点。而声律的发展并不为人力所约束，而是与自然之势有关。“盖言语与世运相推移，而声调亦随而变。或其间又有不复变者，皆出于自然之势也。”[[43]](#footnote-43)从诗体的宏观发展来看，《诗经》变为律诗，其动力在于势。而到唐代，近体诗体制始定，其平仄结构的法度留存于后世，其原因亦在于势。至于诗歌声律自身的变化，则依循着从简到繁，从疏到密的趋势。而诗人的创作，就是要观察到这一规律，“知其所以可变，则知其所以不可变。”[[44]](#footnote-44)与这一核心观点有关，该书还指出，声律规范有其时代语境，也承担了特定的功能，因此后世诗人不必拘泥前代的规则：“沈宋创新体，遂爲一代定制，如其因四声立八病，徒设此险艰以课进士，非后世所可必由。”[[45]](#footnote-45)作者认为，律诗之所以在唐代发展迅速乃至成熟，一个重要的原因在于唐代的科举制度。科举试场对于声律的要求十分严格。然而，在科举之外，即便是盛唐名家，其作品中都有不拘平仄的。贯名海屋就认为，杜甫是盛唐诗人中以变化著称的，而其诗“苞含汪洋，变化无穷，可谓诗中之天籁。”[[46]](#footnote-46)

这就说明，本书的声律观以变为美，在此观念下，杜甫便是一个典范诗人。那么，正律在此书中又处在什么位置？贯名海屋指出：“学者必知格调之不可不拘，而后可知格调之不必拘矣。夫忘韵，诗之适也。贝又宜知忘格调，诗之适也。”[[47]](#footnote-47)不论是格调还是用韵，都指向对诗人创作的规范。随着诗艺的不断成熟，诗人可以摆脱原先学诗时所依照的规范，达到诗的自体之美。这种境界，便是得鱼而忘荃，得意而忘言（《庄子·外物》）。

以上是针对诗的音律正变的论述。而《社友诗律论》中也有汉诗人认识到了本国诗人作诗之规范与中国诗律的关系。梅辻春樵在给小野泉藏的信中集中论述了这一问题。他的主要观点是，所谓声律，是中国诗人在创作中积累的法则。然而，对声律的运用是否合当这一问题，日本汉诗人是无法判定的。梅辻春樵以射箭作比来论述这一现象：“然而所放之箭在于我，而所受之鹄在于彼，一羽箭离弦而独往，其所到，能中其所受乎否我始不能决之。”[[48]](#footnote-48)这一比喻要说明的问题是，尽管日本汉诗人专心于声律，但这不过是找到一个大致的方向，在创作实际中，则会因为各种原因而无法完全达到声律完熟这一目标。再加上日本与中国在地理位置上有千里之隔，日本汉诗人亦然无法与中国诗人直接请教，评判自己诗作的声律是否合当。

于是，准确评价日本汉诗的声律正变便成为了一个不可能的任务。对此，梅辻春樵意图悬置两国的差异，来构建本国汉诗之声律正变的新标准。他说：“邦人与华人虽隔千万里,同是天地间之民生造化之一元气也。我有四体，有聪明，彼固非有异样之耳目鼻口，亦皆造化之同铸陶也……苟自正于我，何得不正于彼?苟自安于我，亦何得不安于彼?我手作我诗，我诗谋我目，我目问我心，我心得我意，是我自正之而我自安之也。”[[49]](#footnote-49)悬置了两国差异，声律正变的唯一标准便在于“我”。自正而自安，说明作者认为，本国汉诗人可以不以中国的诗律准则为规范，而是以本国之实情为依据，树立起本国汉诗声律的自觉标准。更重要的是，邦人同华人同是天地造化，在这样的前提下，本国汉诗人有关声律正变的新规范也可以通行于中国。于是，原先是中国产生诗律，继而影响日本的逻辑就被颠覆了。这种以悬置国别差异为方法的论述，超越了传统的声律正变观念——这也是一种变，而它的前提是对传统正律观念的解构。

《诗律兆》

《诗律兆》是江户中期儒学者中井竹山所着。当时，本国诗人作诗疏于声律，而专论作诗法的书籍也大多不涉及声律问题。此书便是针对这一现象所着。此书引证的诗人诗作以杜甫为主，兼及唐至宋明的诗人诗作，体现出尊唐诗律的主张。然而，其声律正变观念与《诗家声律》肯定明代诗人诗声观点不同，中井竹山认为“高汇李选皆从恶本者”[[50]](#footnote-50)，日本汉诗人对诗律的正确认识也受到了负面影响。

总的来说，中井竹山的诗律正变观念是承认诗律的变化空间。他从诗律和词律的区别出发，认为偏格、拗格的产生是诗体自身的特点所决定的：“然诗律每微有出入,非若诗余之平仄一定不移，故古人未有指定其图如诗余谱者。”[[51]](#footnote-51)所以，《诗律兆》的体例，是先说明每个体裁的正格，再议偏格、拗格；其中，正格、偏格中又分恒调、变调，变调皆属声病，是诗人所不能犯；而拗格则依据拗变的位置，以体为分。对于汉诗人而言，应当以正格为核心，若不得不变，则从诗的起句和结句着手，依照书中诗律进行偏格、拗格的变化。

可以看到，偏格和拗格获得了合理性。这一观念是对以偏、拗为声病的传统声律正变观念的反拨。中井竹山肯定了拗格的价值：“要之，唐氏风习，口耳所便，不约而致。然宋明亦不敢陨越也已。后人第遵成式而，不得因有例无、假缩爲羸，以济一时之穷，借口乎拗格也。抑我邦相承，视拗格爲诗病，一世翕然，避波浪于安流，畏崎岖于坦途，是则弗察之甚。”[[52]](#footnote-52)他认为，唐诗的诗律原是唐代诗人约定俗成的产物，而后世诗人却不敢越雷池一步，在创作中不知变通。但在中井竹山看来，拗格展现了诗人大胆创新的艺术精神。而运用了拗格的诗，也不至于平庸。这也能说明为何《诗律兆》一书的选诗中杜诗占了首要地位。

这种承认偏格、拗格之合理性的诗律正变观念，又体现在中井竹山对声律发展的认识上。他认为，声律处在变化中。如评价五言律诗：“……元稹结句各一腔，盖爲正律之变，然初盛之交，律体未纯，五律往往与五古混。”[[53]](#footnote-53)中井竹山认识到，正因为诗律本身处于不断发展中，因此对诗律正变的标准也会随着时代的变化而变化。原先作为标准的正律也因此会随着诗律的成熟完备而失去其约束效力，如沈约之诗律：“世或过信沈韵以爲华域语音之妙欲推之古诗铭赞……其失也远矣。”[[54]](#footnote-54)

而声律发展之所以有如此规律，中井竹山以“理势”解释其原因。“理势”这一命题出自朱熹。“天者，理势之当然也。”（《孟子集注·离娄下》）“理势”强调的是一种非人为的普遍规律。而人的实践活动应当符合理势中规定的价值。而在《诗律兆》一书中，有两处规律是用理势来解释的。其一便是前文提到的声律变化：“盖天下之事自粗而入精，始略而后详,理势之恒。”[[55]](#footnote-55)其二则关于本书尊唐的诗律正变观念：“凡所搜索详于唐，而略于宋明，故所引亦唐居多，而宋明爲少，皆理势之然。元与清，置于弗问。盖元，宋之支；清，明之裔。”[[56]](#footnote-56)而究其原因，是因为唐诗声律作为诗律之源头，可谓“以四声律天下,严哉精矣”[[57]](#footnote-57)。

从这里也可以看到，中井竹山的声律正变观体现了他对诗，特别是近体诗源流正变的认识。而唐诗的声律不仅规定了后世近体诗的诗体形式，而且还影响了日本本国汉诗史的发展。这是中井竹山将声律正变观和诗体、诗史发展进行关联的重要论述。他说：“我邦言诗，其来尚矣。宁京之盛也，聘唐之命相继于朝，沈宋新体于是乎传焉。平安定鼎，文教滋张，迺朝绅之以诗名家，栉比而兴。当是时，西盟不寒，留学之员往反接武，则全唐诗法见而知之者必多矣。”[[58]](#footnote-58)在他看来，奈良平安时代的日本汉诗之所以兴盛，不仅因为本国皇室注重文教，更因为当时遣唐使从中国带来了沈宋新体和唐诗诗法。这些促进了日本汉诗人诗艺的提高。然而，随着文献的灭失和世道的变化，遣唐使被暂停，僧侣当政、国家分裂，所谓“诗之道坠在浮屠氏”。尽管德川幕府统一日本后也重视恢复文教，但日本汉诗人对诗律的认识大多浅薄粗疏，无法同之前相提并论。

从这三部专论诗律的诗话中，我们首先可以看到，日本汉诗人奉唐诗为诗律的标杆。而这一诗学理念显然受到以杨士弘、高棅为代表的明代诗声学的影响。此外，他们从不同角度承认了变律、变格的价值。《诗家声律》主张中正谐和，因此诗人在近体诗的创作中可以有变，只是要在用韵和平仄上追求谐和，符合诗本身的结构。同时，从诗的价值判断上来说，该书还是倾向于正律的诗。《社友诗律论》则强调诗律自身的动态发展，诗律的规范只是诗人创作之初的凭借，诗人不应拘泥于此。因此，该书呈现出以变为美的评价观念。《诗律兆》一书揭示了诗律独有的特点，肯定诗歌创作中偏格和拗格的价值。于是，该书选诗以杜诗为主，突出其变化中的创新精神。

这种肯定变律、变格的声律正变观念，一方面体现了日本汉诗人对近体诗艺术本质的理解，他们以唐诗为中心，批判地继承了明人诗声学的观点，对声律问题作了细致而深入的反思；

另一方面，他们在探讨声律正变观念的同时，亦在思索何者为正、何者为变、以及变之限度等重要问题。而对这些问题的解答，最终超越了诗律的向度，转向为对日本汉诗经典化标准的省思——日本汉诗与中国诗歌传统，如果后者为正，那么对本国汉诗之“变”应作何种评价？此外，日本汉诗人的创作应该遵循哪种规范？这些问题的提出，为日本汉诗人以本国汉诗传统为中心建构一种新的规范打开了空间。而这也是日本汉诗史自身发展动力的来源。

“正变”的重构：日本汉诗人对本国风物入诗的阐释

在雅俗之辨与音律正变的观念中，可以看到日本汉诗尽管处在汉字文化圈中，并受到中国诗歌传统的影响，但两者之间存在的张力已经显露出来。这意味着，中国诗歌传统对日本汉诗的典范作用并不是持续的。也就是说，这种张力暗示着日本汉诗与中国诗歌传统之间存在断裂的可能——日本的诗可以建立起自身的传统，而不需要被视作是中国诗歌传统的某种延续。

这种断裂在江户后期的日本诗坛确实出现了。美国裔日本学家唐纳德·基恩（Donald Keene，1922-2019）提出日本文学史中的一个悖论：“在十九世纪，当日本人最终能够书写汉文如同书写自己的语言时，他们决定切断与本国历史初期形成就产生影响的中国传统文化的联系。”[[59]](#footnote-59)这一说法直言日本汉诗与中国诗歌乃至文化传统之断裂。而近世日本汉诗史将这一阶段认为是江户汉诗的总结期，汉诗这一文体也摆脱了对经学的附属，并与汉文相区别[[60]](#footnote-60)。这佐证基恩对当时江户汉诗艺术价值的高度评价。

应当注意到，江户后期日本汉诗之独立有两重含义。一方面，它昭示了日本汉诗人的文体自觉意识；同时，依照基恩的观察，这种独立也可以被视作是与中国文学，乃至差异和断裂的显露。在这种差异和断裂中，日本汉诗人重构以往以中国诗歌、文学传统为中心的正变关系。

而这种断裂，在“正变之辨”的这个部分已经可以看到痕迹。但雅俗之辨、音律正变的观念肯定了变的价值，是重思日本汉诗传统与中国诗歌传统之关系的重要入口，但它们并不是以日中两国诗，乃至文化的差异为中心展开的。而针对本国特有意象在诗中的呈现，江户时期日本汉诗人的解释则呈现出鲜明的民族色彩。具体来说，他们将诗中出现的本国风物与本国特殊的自然地理相结合，来突出本国文化相对于中国的独立地位。

对樱花入诗的阐释

《诗圣堂诗话》考察了樱花入诗的源头：“咏樱者，以平城御制爲始云：昔在幽巖下,光华照四方。忽逢攀折客，含笑宜三阳。送气时多少,垂阴后短长。如何此一物，擅美九春场。”[[61]](#footnote-61)这首御制诗中以“幽巖”、“垂阴”等诗语营构了特殊的光影效果，其中体现了幽玄的美学氛围，也反映出平安时代皇族的审美风尚。日本自敕撰三集就有咏樱诗的传统，平城天皇此诗就收于《凌云集》中。而島田忠臣和菅原道真的咏樱诗句将樱花同春风相联，则体现出和歌的趣味，与此前凭借中国诗歌中对桃、梅的描写有所不同[[62]](#footnote-62)。

日本咏樱诗的历史悠久自不多言。而将诗中的樱花意象视作日本汉诗所独有，继而用樱花区别日本汉诗与中国诗歌的观念，则是通过日本汉诗人的阐释形成的。日本汉诗人并非不知道中国诗人也有咏樱花的。菊池五山就关注到了中国诗歌中的樱花：“西人咏此间樱花者，人唯知有宋景濂诗。偶捡祝枝山《怀星堂集》有一绝云：‘剪云彫雪下瑶空，缀向苍柯翠叶中。晋代桃源何足问，蓬山异卉是仙风。’比景濂诗颇觉贴切。”[[63]](#footnote-63)此外，加上现代学者对平安朝日本汉诗人所爱之白居易诗句中樱花意象的研究[[64]](#footnote-64)，这些都足以说明中国并非无诗写樱。对此，兼康百济采取的阐释策略是，在承认两国以花为贵的基础上，突出“樱花-吾邦”的绝对地位：“本邦谓樱爲花，称花王。……但其所谓花，恐不及吾邦之花远甚耳。”[[65]](#footnote-65)在这里，樱花不仅冠绝日本，更压倒中国的牡丹、海棠等名花。通过对花等级排列，兼康百济完成了对“吾邦-汉土”的序列建构，意在扭转长期以来中国相对日本的文化优势地位。

对日本刀入诗的阐释

除了樱花，刀刃也是一个特殊物象。之所以说其特殊，是因为日本汉诗人以刀刃为中心，自矜于本国文化时，并非引述本国吟咏刀刃的汉诗，而是以欧阳修《日本刀歌》为唯一的典范。实际上，日本汉诗中并非没有咏刀的名篇。水户藩主德川光圀就有《咏日本刀》留世：“苍龙犹未升云霄，潜在州剑客腰。髯虏欲鏖非无策，容易勿汚日本刀。”另一方面，回顾欧阳修的原诗，可以发现此诗一共三个层次——咏日本刀之锋利、述徐福东渡与日本的历史、叹中国古书之不存。而日本汉诗人对这首诗的诠释往往集中在第一个层次上，即突出本国刀刃之利，继而说明本国风土地理的特殊性。

《日本刀歌》全文：

昆夷道远不复通，世传切玉谁能穷！

宝刀近出日本国，越贾得之沧海东。

鱼皮装贴香木鞘，黄白闲杂鍮与铜。

百金传入好事手，佩服可以禳妖凶。

传闻其国居大岛，土壤沃饶风俗好。

其先徐福诈秦民，采药淹留丱童老。

百工五种与之居，至今器玩皆精巧。

前朝贡献屡往来，士人往往工词藻。

徐福行时书未焚，逸书百篇今尚存。

令严不许传中国，举世无人识古文。

先王大典藏夷貊，苍波浩荡无通津。

令人感激坐流涕，绣涩短刀何足云。

“刀刃之利，莫如我邦。欧阳公《日本刀歌》极其称扬。余谓刀之利钝在锤锻之巧拙，而砺石次之。其质已钝，虽有磨砺，无如之何。我邦造刀之利，盖得力于水性者多。贝西土虽得其传，亦恐不能快利如我也。”[[66]](#footnote-66)和兼康百济突出樱花与本国文化的独特联接的策略类似，长野丰山在这里也引入了中国作为参照系。不同的是，中国在此处是作为日本风物的接受者存在的。而日本之所以能够有造刀之利，则是因为日本独特的风土，所谓"水性者多"。《柳桥诗话》则将《日本刀歌》与日本遣唐使安倍仲麻侣“平生一宝剑”一诗视为咏日本刀的名诗，以此突出日本刀西传中国的历史悠久。至于日本刀之锋利与西传的原因，作者加藤善庵强调了日本之地灵：“本邦当东维之极，其清淑英灵之气磅礴而不得泄者，悉发之于莲花秋水之间。”[[67]](#footnote-67)“莲花秋水”语出《全唐诗》来鹄《古剑池》一诗：“秋水莲花三四枝，我来慷慨步迟迟。不决浮云斩邪佞，直成龙去欲何为”，意在强调日本刀之锋利。

而针对日本汉诗人强调欧阳修《日本刀歌》在咏日本刀诗中地位的原因，还应该注意到此诗中的两组意象：日本刀和中国古书。日本刀是日本物质文化对中国的影响，而中国古书则意指中国古代文化在日本的留存，特别是在当时中国“举世无人识古文”的情况下，这两组意象从不同角度否认了中国文化相对日本文化的绝对优越性。而这意味着,其中包含了将日本本民族文化独立于以中国为中心的价值判断的可能。

同时，在日本汉诗人有关本国风物的论述中，可以发现他们在与中国的比较中，强调对日本特殊的自然地理的认识。而这种认识又是建立在对日本与中国地理差异的了解。《日本诗史》就说：“我邦与汉土相距万里，划以大海，是以气运每衰于彼。”[[68]](#footnote-68)这种客观存在的距离，也为日本汉诗人寻找一种全新的、不同于传统“中-日”关系的标准来评价本国的汉诗乃至文化制造了空间。而这也是江户时代测国土、修国史、兴国学之思想背景的一部分。江户中期的儒者、汉诗人长野丰山就提到，应将对包括地理在内的本国风土、制度状况的研究视作儒者的根本责任：“礼乐制度，天文地理，兵法水利，算数，皆儒者分内之事，不可不知也。本邦古今之制度事变，尤当详讲而明辨焉，否则不足以爲儒矣。”[[69]](#footnote-69)这种对本国历史文化之考辨的强调中可以看到其鲜明的民族自觉意识。

第三节 正变的条件：双语环境及应对

中国与日本是两个国家，使用两种语言，这从现代的眼光来看是显而易见的。而日本汉诗的特殊之处就在于，它与中国诗歌传统共享了一套古代汉语诗歌的形式，并在创作和诗学观念上长时间地受到中国的影响。日本汉诗人对本国汉诗传统的重构也是建立在与中国诗歌传统的对话之中的。他们借由雅俗、音律之正变的探讨，以及对诗中本邦风物的呈现进行解释，日本汉诗传统不再作为中国诗歌传统的一种延续，而是有了新的构建标准。而回顾整个日本汉诗史，这些围绕正变展开的诗学观念正是其发展的动力所在。

那么，接下来的问题是，围绕正变形成的这一动力，是在什么样的条件下得以展开的？对这一问题的考虑则牵涉到日本汉诗的生成机制和环境。具体来说，日本汉诗是在一种同一性与差异性并存的双语环境下产生的。这里的“双语”首先强调的是古代汉语和日本列岛母语——和语（大和言葉／やまとことば，日本固有语）的对立。然而，汉字文化圈与汉文化圈的同构关系，遮蔽了双语跨文化对话双方在语言、文化等多方面的差异。“汉字文化圈”这一概念最早出现在河野六郎的《日语的历史2:和文字的整合》[[70]](#footnote-70)，指的是中国文化以汉字为载体影响周边各民族，这些民族又各自产生了独特的文化[[71]](#footnote-71)。河野六郎在后来的著作中，又“汉字文化圈”为基础，提出了“汉文化圈”的概念[[72]](#footnote-72)。法国汉学家汪德迈（Léon Vandermeersch，1928——）也注意到了“汉字文化圈”与“汉文化圈”的同构性：“所谓汉文化圈，实际就是汉字的区域。汉文化圈的同一即“汉字”(符号signes)的同一。”[[73]](#footnote-73)于是，当朝鲜半岛、越南等地区从官方层面废除汉字，分别建立起以表音文字为中心的表记系统，“汉字-汉文化”的同一性就产生了断裂。相对地，汉字在日语文字表记中的留存，使得其与汉文化的同一性延续了下来。然而，从日本汉诗人对雅俗、音律正变，乃至对本国风物之意象的强调中，日本汉诗传统与中国诗歌传统的差异性是不可否认的。而当前的日本汉诗与中国诗歌的比较研究中，或考察日本汉诗人对中国古典诗人、诗作、诗论的本土化接受，或进一步在比较同一主题、形象的中国文学的基础上突出日本汉诗学的本土特色，也强调了两者的差异性。

因此，日本汉诗是在同一性与差异性并存的双语环境中产生的。而在这一环境中，日本汉诗的生成首先经过了日本汉诗人对中国诗歌、诗学文本的阐释。而这种阐释往往因为双语环境的同一性而不被重视。为了理解日本汉诗的生成机制，继而认识日本汉诗史之动力产生的条件，本节将以围绕着日中双语关系展开的三个概念——训读、和文诗话、翻译，分析日本汉诗人阐释中国诗歌、诗学文本的方式。

“东亚各国用汉语进行诗歌创作，并保持长期兴盛的状态达千年以上，这在世界文学史上是绝无仅有的现象。”[[74]](#footnote-74)日本汉诗人的创作因此也可被视为一种双语的写作。而这种写作的前提，是掌握阅读汉字、汉文的能力。

训读

汉字并非日本原有的文字。在汉字传到日本以前，日本是没有自己的文字系统的。日本语学学者沖森卓也区分了汉字在日本的“存在”与“传入”。他认为，中国的移民或者外交使者等一系列母语为汉语的人只是为日本带来了汉字的存在，只是这一存在并没有和日本当地的语言发生关系，也没有影响当地语言的产生，因此不能认为汉字真正传入日本。此外，三重县松阪市等地出土的带有汉字的土器，也只能说明当时的人们把汉字作为具有神秘力量，象征权威的符号，没有将汉字作为语言记号的自觉，因此这些考古证据也不能证明当时汉字传入了日本。直到五世纪初，《论语》、《千字文》等汉文文献经由朝鲜半岛传入日本，加上日本国内有记录和撰写文书的需要，汉字才算真正传入[[75]](#footnote-75)。

按照一般理解，当具备某种特定价值的外国文献进入时，翻译活动就会展开。在东亚历史上，这种翻译活动是双向展开的，并集中体现佛教、基督教等经典的翻译上。然而应该指出的是，这些翻译活动都是在两种成型、成熟的语言系统之间进行的，而汉文进入日本之初，中日两种语言的发展是明显不平衡的：彼时的日语并没有足够的符号资源去指称汉文中的概念。这样一来，汉文的翻译在当时还有可能有效实现吗？

这就是学界对训读（くんどく）的争论所在：它到底算一种翻译，还是只是“阅读汉文的方法”？所谓“训读”，指的是为了理解成句、成章的汉文（包括汉诗），日本人在原始的汉文旁边用符号进行各种标记，说明汉文中词语的发音、词性和阅读顺序的方式。加上汉字与当地语音的对应变得稳定，日本人得以借助训读文直接理解汉文的意思并遵从日语语法规则朗读出来。

由此可见，其特殊之处在于，汉文训读保留了汉文中的文字和语法，而不是完全用一套全新的符号系统进行指称；然而，由于训读符号的加入，人们在理解时，其语音和语法规则已经发生了转变，呈现形式也不再是单纯的汉字，而是两种独立符号系统的并置。

同时，训读并没有一个官方的、统一的方法。在江户时代以前，对文本的训读方法是在各家博士、学者的流派内通过老师和弟子口口相传流通的。释大典《诗语解》有云：“虽然，倭夏异语,环逆异读，即有丁尾鱼乙，代之象胥，乃谓能会，亦即隔靴，而况其不会者乎？且夫行文之间斡旋之要,多在助字,而助字固难以一定论矣。”[[76]](#footnote-76)这里的“环逆异读”，指的就是日本读者根据汉文原文旁标注的训点，按照日语的语法顺序进行阅读。在这样的情况下，一方面，对于原文无法直接领会，如隔靴搔痒；另一方面，训点的位置、读法并无定法，也就造成了对同一个文本的不同阐释。此外，从诗的语言的特殊性出发，《诗语解》也论述了训读对日本汉诗人受容中国诗歌文本的的影响：“华之与倭，路自殊者乎。又况诗之爲言，含蓄而不的，错综而不直,加之音节,不容一意训释者乎？……故倭读之法不可取，不可舍，其说在于筌蹄也。”正因为诗歌的语言婉转含蓄，所以才可以有多种意义诠释的空间。

处于秘传状态下的训读方法是一种被特定阶层垄断的知识。一直到江户时代，印刷术的出现使得汉籍向更多阶层传播，这种对于训读法的知识垄断才告一段落。对于日本汉诗的发展来说，作为知识的训读的公开，促进了日本儒学者、汉诗人对日中两国诗歌传统的批判和交流。不同的意见以结社、诗话等媒介进行传播，促成了日本本土诗学的成熟。

和文诗话

除了训读法，和文诗话也是日本汉诗人接受中国诗歌、诗学文本的重要凭借。特别到了江户时代，日本汉诗的创作进入大众化，对和文诗话的需求日渐上升。从种类来看，和文诗话可大致分为以下四种：对中国诗歌的注释、品评：如衹园南海的《明诗俚评》；作诗法的说明：如源孝衡的《诗学还丹》；对韵格规范的系统阐述：如武元登登庵的《古诗韵范》；整理汉诗创作中常用诗语的：如藤良国的《诗语金声》。

和文诗话的一个重要功能，便是帮助人们理解、学习中国诗人的作品，及其诗学观念。对于日本的学诗者来说，中国的诗集是首要学习的对象。但正如《明诗俚评》一书的跋语所言：诗岂易识耶？……南海衹园氏哀其如此，就明诗撮钞其绝句，解之以国字，爲迷徒指其方[[77]](#footnote-77)。可见，对诗的理解、鉴赏是很难的。当下论诗之人，要么剽窃前人的套话，要么见识肤浅。而衹园南海用和文解诗，可以说方便学诗者的学习。这也是从侧面说明，日中两国语言差异导致日本人对诗的理解有天然的难度，因此和文诗话的产生可从一定程度上疏解读者在阅读上的困难。源孝衡也认为，用本国语言文字解诗，有益于初学者深入理解诗的意境：其爲书也，述摹拟古人之诗，或以国歌爲诗句，以和言爲诗语等之事，将俾初心易人于学诗之境。[[78]](#footnote-78)可以说，和文诗话的产生，满足了汉诗创作主体扩大后的需求。

同时，由于诗学批评的成熟带来大量诗话著作的出版，因此，和文诗话中也有对这些著作进行训解，以满足初学者的阅读需求的。《诗语金声》便是一个例子：宜且择其所由近时诗学之书，亡虑数十百种,率皆以国字训释,使初学有所措手[[79]](#footnote-79)。

这种类型的诗话和诗、诗集本身是什么关系呢？它是对诗的阐释的再阐释。在这个过程中，对中国诗歌的新的理解被不断提出。另外一方面，从和文诗话的接受者来说，因为有了和文诗话，诗，以及诗话的传播范围变广，也制造了更多的对话和解释的空间。

如此，日本汉诗人便在和语诗话中建立起了本民族的诗学自觉。武元登登庵的《古诗韵范》是一部专论古诗用韵的和文诗话。从此书序言中可以看到，它被认为是第一部以此为题的专论：“夫人之性情固不以域异，而音韵则以地殊焉。不以域异者，虽深远而可辨，凡说诗者是也。以地殊者,或浅近而难明,如古诗韵脚是也。彼诗法传于我尚矣备矣,而未尝有论古诗韵脚者也”[[80]](#footnote-80)。

翻译

当时的日本汉诗人已经有意识地在与中国诗歌传统的对话中，建立起本土语境下的诗学阐释。和文诗话的本质，是通过本国语言文字试图达到学诗者对中国诗歌、诗学文本无碍理解的最终目的。

而源孝衡的《诗学还丹》一书的做法则更为激进。作者介绍了一种直接翻译和歌的学诗方式，使得学诗者能直接通过本民族语言文学迈入到汉诗的天地。作者之所以认为这一方法可以成立，原因有二。第一，从歌、诗的差异来说，和歌是本朝之风俗，而诗是中土之声音，因此对日本的学诗者来说，和歌容易明白，诗却难以言明。所以，以翻译和歌入门汉诗有其必要性。第二，歌与诗是相通的，因为其言辞都分雅俗，所以可以通过翻译和歌来作汉诗。

而具体来说，和歌翻译成汉诗应遵循以下步骤：首先了解诗的基本知识：作者从古乐府等题目中，讲解每种诗体，包括律诗绝句的平仄等；然后，将和歌翻译成汉诗；最后，作者讲解汉诗中用典的方法，帮助读者将诗意锻造成含蓄连绵的风格。

源孝衡亦以中古三十六歌仙之一的能因法师的和歌为中心，举出和歌翻译成汉诗的例子：

嵐吹く 三室（みむろ）の山の もみぢ葉は 龍田（たつた）の川の 錦なりけり。（後拾遺集 秋・366）

这首和歌翻译成汉诗，则是：

御室山头枫叶秋，秋寒玉露染红愁。

请看吹尽西风色，总入龙江作锦流。

另有：

都をば　霞とともに　立ちしかど 秋風ぞ吹く　白河の関（後拾遺集 覊旅）

其中“秋風ぞ吹く　白河の関”一句译作汉诗句，则为“白河关外是秋风”。

还有：

山里の春の夕暮来てみれば いりあひの鐘に花ぞ散りける（新古今和歌集，116）

其中“いりあひの鐘に花ぞ散りけ”句可译作“百八钟声催落花”。

如何评价作者的这些翻译呢？从源孝衡的选句中可以看出，日本的歌具有鲜明的季节感。这三首和歌都描写了秋天的景物和歌人的感受。特别是最后一首歌，不论是夕暮，还是钟声和秋日的组合，所突出的寂寥惆怅之感是日本民族文学的重要母题。根据川本皓嗣的研究，这一意象的组合在《万叶集》时代就出现了，而从《新古今和歌集》开始，秋夕之歌作为单独的一类收入和歌选集，同时频繁出现在羁旅的题材之中。这种和歌中独具特色的意象，使得翻译出的汉诗句也增添了浓厚的季节感、色彩感和忧伤感[[81]](#footnote-81)。另外一方面，这些从和歌翻译成的汉诗并没有给人以违和之感。其原因在于中国诗歌传统中也有“自古逢秋悲寂寥”的主题。再加上和歌采用五七调，翻译成五言诗、七言诗，可以通过每个字的音节对应完成韵律的转换。

源孝衡译歌入诗的方法，方便了学诗者学习汉诗。更重要的是，从这一方法中可以看到一种新的可能：不同于以往从中国诗歌、诗学文本出发建立起本土的诗学话语，日本汉诗人也可以直接从本民族语言、本国文学传统入手，逆向构建起跨语言、跨民族、跨文化的诗学对话。

通过对日本汉诗人阐释中国诗歌、诗学文本的方式的考察，可以看到，在同一性与差异性并存的双语环境下，日本汉诗及本民族诗学传统的生成，有赖于对中国诗歌、诗学文本的解释，甚至是对其批评的再诠释。这种生成机制既说明了日本汉诗传统的构建受到中国诗学影响的客观现实，同时也强调了日本汉诗人阐释主体的位置，确认了日本汉诗在其民族文学传统中的位置。

1. 陈伯海：《释“诗体正变”——中国诗学之诗史观》.《社会科学》2006年第4期 [↑](#footnote-ref-1)
2. 见王向远：《日本古典文论选译·古代卷》. 北京：中央编译出版社，2012年 [↑](#footnote-ref-2)
3. "严绍璗：《比较文学与文化“变异体”研究》.上海：复旦大学出版社，2011年 [↑](#footnote-ref-3)
4. 三浦梅园：《诗辙》，池田四郎次郎编，国分高胤校阅：《日本诗话丛书》.东京：文会堂书店，1921年，第六卷，第53页 [↑](#footnote-ref-4)
5. 广濑淡窗：《淡窗诗话》，池田四郎次郎编，国分高胤校阅：《日本诗话丛书》.东京：文会堂书店，1921年，第四卷，第235页 [↑](#footnote-ref-5)
6. 三绳桂林：《诗学解蔽》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1408页 [↑](#footnote-ref-6)
7. 大江玄圃：《盛唐诗格》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第952页 [↑](#footnote-ref-7)
8. 空海：《文镜秘府论》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第9页 [↑](#footnote-ref-8)
9. 王晓平：《跨文化视角下的日本诗话》.《南开学报(哲社版)》，2016年，第3期 [↑](#footnote-ref-9)
10. 三绳桂林：《诗学解蔽》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1414页 [↑](#footnote-ref-10)
11. 古贺侗庵：《侗庵非诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第2059页 [↑](#footnote-ref-11)
12. 津阪东阳：《夜航诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1531页 [↑](#footnote-ref-12)
13. 石川丈山：《诗法正义》，池田四郎次郎编，国分高胤校阅：《日本诗话丛书》.东京：文会堂书店，1921年，第十卷，第337页 [↑](#footnote-ref-13)
14. 东条琴台：《幼学诗话》，池田四郎次郎编，国分高胤校阅：《日本诗话丛书》.东京：文会堂书店，1921年，第六卷，第277页 [↑](#footnote-ref-14)
15. 三绳桂林：《诗学解蔽》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1412页 [↑](#footnote-ref-15)
16. 江田世恭：《在津纪事》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1427页 [↑](#footnote-ref-16)
17. 三绳桂林：《诗学解蔽》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1410页 [↑](#footnote-ref-17)
18. 曹顺庆，李天道：《雅论与雅俗之辨》，南昌：百花洲文艺出版社 , 2009年，第1页 [↑](#footnote-ref-18)
19. 源孝衡：《诗学还丹》，池田四郎次郎编，国分高胤校阅：《日本诗话丛书》.东京：文会堂书店，1921年，第二卷，第194页 [↑](#footnote-ref-19)
20. 三绳桂林：《诗学解蔽》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1413页 [↑](#footnote-ref-20)
21. 肖瑞峰：《日本汉诗发展史》. 长春：吉林大学出版社 , 1992年，第61页 [↑](#footnote-ref-21)
22. 清水茂、揖斐高、大谷雅夫校注：《日本诗史·五山堂诗话》.东京：岩波书店，1991年，第17页 [↑](#footnote-ref-22)
23. 津阪东阳：《夜航诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1582页 [↑](#footnote-ref-23)
24. 同上，第1528页 [↑](#footnote-ref-24)
25. 清水茂、揖斐高、大谷雅夫校注：《日本诗史·五山堂诗话》.东京：岩波书店，1991年，凡例 [↑](#footnote-ref-25)
26. 津阪东阳：《夜航诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第2567页 [↑](#footnote-ref-26)
27. 严绍璗：《白居易文学在日本中古韵文史上的地位和意义》.《北京大学学报》，1984年，第2期 [↑](#footnote-ref-27)
28. 肖瑞峰：《白居易与日本平安朝诗坛》. 《传统文化与现代化》，1998年，第4期 [↑](#footnote-ref-28)
29. 严明：《近世东亚汉诗流变》. 南京：江苏凤凰出版社，2018年，第491页 [↑](#footnote-ref-29)
30. 唐月梅：《日本诗歌史》.北京：北京大学出版社，2015年，第259页 [↑](#footnote-ref-30)
31. 杨士弘 编选，张震 辑注，顾璘评点，陶文鹏、魏祖钦点校对：《唐音评注》. 保定：河北大学出版社，2006年，第74页 [↑](#footnote-ref-31)
32. 有关明代诗声理论，可见李国新：《明代诗声理论研究》. 北京：中国社会科学出版社，2017年 [↑](#footnote-ref-32)
33. 宇野士朗：《诗家声律》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第669页 [↑](#footnote-ref-33)
34. 同上，第654页 [↑](#footnote-ref-34)
35. 吴雨平：《唐诗选本的日本化阐释及其对中晚期日本汉诗创作的影响》，《江苏社会科学》，2009年，第5期 [↑](#footnote-ref-35)
36. 宇野士朗：《诗家声律》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第653页 [↑](#footnote-ref-36)
37. 同上，第704页 [↑](#footnote-ref-37)
38. 同上，第653页 [↑](#footnote-ref-38)
39. 同上，第690页 [↑](#footnote-ref-39)
40. 同上，第690页 [↑](#footnote-ref-40)
41. 宇野士朗：《诗家声律》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第653页 [↑](#footnote-ref-41)
42. 同上，第696页 [↑](#footnote-ref-42)
43. 小野泉藏：《社友诗律论》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1697页 [↑](#footnote-ref-43)
44. 同上，第1699页 [↑](#footnote-ref-44)
45. 同上，第1698页 [↑](#footnote-ref-45)
46. 同上，第1703页 [↑](#footnote-ref-46)
47. 同上，第1706页 [↑](#footnote-ref-47)
48. 同上，第1701页 [↑](#footnote-ref-48)
49. 同上，第1702页 [↑](#footnote-ref-49)
50. 中井竹山：《诗律兆》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1241页 [↑](#footnote-ref-50)
51. 中井竹山：《诗律兆》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1068页 [↑](#footnote-ref-51)
52. 同上，第1217页 [↑](#footnote-ref-52)
53. 同上，第1097页 [↑](#footnote-ref-53)
54. 同上，第1264页 [↑](#footnote-ref-54)
55. 同上，第1071页 [↑](#footnote-ref-55)
56. 同上，第1069页 [↑](#footnote-ref-56)
57. 同上，第1066页 [↑](#footnote-ref-57)
58. 同上，第1066页 [↑](#footnote-ref-58)
59. Keene, Donald. World within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1976，p557 [↑](#footnote-ref-59)
60. 严明：《近世东亚汉诗流变》. 南京：江苏凤凰出版社，2018年，第429页 [↑](#footnote-ref-60)
61. 大洼诗佛：《诗圣堂诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1716页 [↑](#footnote-ref-61)
62. 梁青：《九世紀末の桜花詩——和歌との交渉をめぐって》，《日本語・日本学研究》，2018年，第8其，第23-35页 [↑](#footnote-ref-62)
63. 菊池五山：《五山堂诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第1932页 [↑](#footnote-ref-63)
64. 滝川 幸司：《桜が散ること : 古今集桜歌の漢詩文基盤》. 《詞林》1992年第12期，第1-21页 [↑](#footnote-ref-64)
65. 兼康百济：《浪华诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第2648页 [↑](#footnote-ref-65)
66. 兼康百济：《浪华诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第2716页 [↑](#footnote-ref-66)
67. 加藤善庵：《柳桥诗话》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第3724页 [↑](#footnote-ref-67)
68. 清水茂、揖斐高、大谷雅夫校注：《日本诗史·五山堂诗话》.岩波书店，1991年，第46页 [↑](#footnote-ref-68)
69. 长野丰山：《松荫快谈》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第2668页 [↑](#footnote-ref-69)
70. 河野六郎：《日本語の歴史２文字とのめくりあい》. 东京：平凡社，1963年 [↑](#footnote-ref-70)
71. 中村完：《漢字百科事典》. 东京：明治書院，1996年，第109页 [↑](#footnote-ref-71)
72. 河野六郎：《岩波講座日本語８文字》，东京：岩波书店，1977年，第9页 [↑](#footnote-ref-72)
73. 汪德迈著；陈彦译：《新汉文化圈》. 南昌：江西人民出版社，2007年，第1页 [↑](#footnote-ref-73)
74. 严明：《东亚汉诗史论》. 台北：圣环图书股份有限公司, 2011年，第1页 [↑](#footnote-ref-74)
75. 沖森卓也：《日本の漢字1600年の歴史》.東京:ベレ出版, 2011年 [↑](#footnote-ref-75)
76. 释大典：《诗语解》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第5523页 [↑](#footnote-ref-76)
77. 祇園南海：《明诗评俚》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第5282页 [↑](#footnote-ref-77)
78. 同上，第5282页 [↑](#footnote-ref-78)
79. 藤良国：《诗语金声》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第5397页 [↑](#footnote-ref-79)
80. 武元登登庵：《古诗韵范》，赵季，叶言材，刘畅辑校：《日本汉诗话集成》. 北京：中华书局, 2019年，第5372页 [↑](#footnote-ref-80)
81. 其他有名的歌、俳有：“夕暮れは钟をちからや寺の秋”（去来抄　俳论・风国 寂しい秋の夕暮れ、折からの寺の晩钟の音は、私を力づけてくれるかのように闻こえてくる。）又有“さらぬだに心ぼそきを山里の钟さへ秋の暮をつくなり（千载382）”等等 [↑](#footnote-ref-81)