

“中国语言学自主创新之路”学术讨论专栏

编者按:为鼓励学术创新,支持中国语言学研究走自主创新之路,本刊于 2006 年第五期特辟“中国语言学自主创新之路”学术讨论专栏。专栏推出后,一些专家学者通过电话、邮件等给予了我们鼓励,有的还惠赐大作以示支持。在此,我们深表谢意,并期待着更多的专家学者关注、支持这个栏目。我们将继续努力,争取把这个栏目办好、办精,以回报广大专家学者的厚爱。本期推出的潘文国先生的文章,从质疑西方语言学理论的普适性出发,提出了中国语言学研究提高理论意识、加强自主创新的问题,给了我们很多启迪;胡锦贤先生的文章,在历史的爬梳中,对百年汉字改革运动作了反思,同样启发良多;李建强君的文章对复辅音学说提出了质疑,李春燕君论证了出土文献对训诂实践的借鉴意义,也值得一读。

[中图分类号] I0 [文献标志码] A [文章编号] 1001-4799(2007)01-0001-14

中国语言学的发展方向

——从发展中国戏曲谈起

潘文国

假设有人提出一个问题,怎么发展中国的戏曲事业?回答可能会多种多样,但可能没有人会回答,必须“持续不断”地“引进、介绍”西方歌剧理论,以此作为发展中国戏曲的“动力”。尽管在汉外翻译时,中国的戏曲几乎毫无例外地被翻译成西洋的“歌剧”(Opera):京剧是 Peking Opera,越剧是 Shaoxing Opera,川剧是 Sichuan Opera,大家都是“Opera”,那关于 Opera 的理论当然应该具有“普世性”。之所以不会这样回答,是因为人们都明白,两者的体系完全不一样,西方歌剧是男高音、女低音、男中音等,而中国的戏曲,不管哪个剧种,讲的都是生旦净末丑。这就使我想到,为什么一提到中国语言学的发展,人们就众口一词,认为唯一的出路是不断地介绍、引进西方的语言学理论,即“跟国际接轨”呢?好像非此中国的语言学就不能生存、就没有资格进入 21 世纪似的。

有人说那是因为西方的语言学“科学”、“先进”,比如音韵研究,中国传统的学者研究来研究去,只能区分出多少类多少类,却不知道应该怎么读出这些不同类的音,以至段玉裁直至老死还以不能读出“脂”的区别为憾事。依靠西方的语音学和音标工具,我们却不仅能构拟出这些不同类的读音,还能构拟出远古时代的读音,一一加以细致区别,就好像调查邻近方言、进行记音似的。但我们要想到,西方的歌剧同样也很“科学”:女高音是多少赫兹到多少赫兹,男低音是多少赫兹到多少赫兹……。不仅可以“量化”,还可以把“声乐”与“器乐”放在一起,进行科学的类比:什么相当于小提琴,什么相当于大提琴,等等,然后可用电脑进行合成,模仿出这些声音来。回看中国戏曲,有谁能说出“生”或“旦”的音高是多少吗?有谁能制定出一个“生”或“旦”的音域标准吗?“五四”前也有一些人痛斥“旧剧”,斥为“脸谱大全”,但好像还没有什么戏曲界的人用西洋歌剧作标准去改造中国戏曲,否则的话中国戏曲就只有死路一条。为什么到了语言研究,中国语言学就必须采用西方的理论,否则就没有生路呢?

有人说那是因为语言学具有“普世性”,叫“普通语言学”,因而适用于人类所有语言;而西方歌剧还不具有普世性,还没有“普通歌剧学”。我们认为,“普世性”云云,看你怎么理解。在“欧洲中心论”的人看来,欧洲(现在可叫做“欧美”)就是世界的中心,甚至就是世界全部。我们只要看看几百年来出版的西方人写的世界通史、世界音乐史、世界文学史等,乃至世界语言学史,就知道占世界人口 1/4 的中国在他们眼里占什么地位了。20 世纪的普通语言学,至少在其创始人索绪尔那里,是并不包括汉语在内的,甚至也不包括斯拉夫语和阿拉伯语,也许只能叫做“西欧语言学”。认为在西欧语言基础上建立起来的这一“普通语言学”,也适用于汉语,这是中国学者的自作多情。西方的歌剧理论,在西方人看来,未必不具有“普世性”,只是至今还没有任何一个中国的戏曲工作者特别是戏曲理论家认为这一“普世性”足以用来

改造中国的戏曲。他们承认歌剧的所谓普世性,也就是到西洋歌剧自身为止。例如他们如果排演西方歌剧,就会严格遵奉西洋歌剧的规范,把演员分成男高音、女高音等,即使他们演唱时用的是中文。

从这件事里我们受到几点启发。

第一,不同的体系无法相容。西洋的歌剧之所以不能影响中国的戏曲,是因为认识到它们采用的是两套体系,无法相容。西洋歌剧的演员是以物理学上的音高分类的,soprano、mezzo-soprano、contralto、tenor、baritone、bass 等都有固定的音高区域,能演唱到某一高度如 soprano 的,不管是男是女,都叫 soprano。这就带来了两个结果,一是不但 soprano 等与人的性别无关,甚至与是不是人也无关,乐器如小提琴、单簧管、低音提琴发出的声音也可以叫做 soprano 等;二是这种声乐的研究很容易自然科学化,可以设立非常严格的标准。而中国戏曲中演员是以舞台扮演的角色来分类的,如生、旦、净、末、丑,其进一步的分类更是以舞台人物的性格为依据,如老生、正生、小生、须生,老旦、正旦、小旦、彩旦、悲情旦、刀马旦等等,再细分就要以演员的风格为标准了,如杨派老生、马派老生、梅派青衣、程派青衣。而这些分工又不是截然的,不时可以来一个“反串”,唱生的演旦角,甚至唱旦的反串老生,都未尝不可,不像西洋歌剧演员好像没听说高音可以改唱低音什么的。在欧风东渐及近些年来的商品经济大潮中,中国的戏曲受到冲击,无可奈何地在走向没落,有识之士在呼唤重新振兴昆曲、京剧等等,但好像没有人会主张用西洋歌剧的那一套来改造中国戏曲的,尽管这一分类“科学”(相应也“呆板”)得多。其实人们很少想过,语言研究也一样。西方的语言研究传统与汉语的语言研究传统,属于两套很不相同的体系。西方是语音学、语法学、词汇学,中国是音韵学、文字学、训诂学。有人以为这两种体系本质上差不多,我们对此不敢苟同。诚然,两种体系的出发点都是各自语言基本单位的“一体三相”,但由于基本单位的“体”不同,“三相”的表现和重点也不同。西方语言(以英语为例)的基本本体是“词”(word),“三相”是词音、词义、词形,其中词形主要表现为形态,在“三相”基础上分别发展出语音学、词汇学、语法学,而以语法学为重点。汉语的基本本体是“字”,“三相”是字音、字义、字形,其中字形主要表现为形体,在“三相”基础上分别发展出音韵学、训诂学、文字学,而以文字学为重点。说中西语言研究分别以语法和文字为重点,从名称上也看得出来。西洋的语言学,分则称 phonetics(语音)、vocabulary(词汇)、grammar(语法),合则称 linguistics(语言学),但 linguistics 也可称 grammar(如传统语言学也叫做传统语法、生成语言学也叫做生成语法),可见语法的分量之重。汉语传统的文字、音韵、训诂,合称为“小学”,但小学也可称文字学(“广义”的文字学),如钱玄同著有《文字学音篇》,“音”者,音韵学也,这里居“文字学”的下位,可见文字的分量之重。这两套体系同样很难相容。硬要用西方的语言学来改造中国的小学,就好像坚持用西方的歌剧来改造中国的戏曲一样,其结果只能把后者拆得支离破碎,面目全非。我们不妨看看一百年来用西洋语言学改造汉语语言学的结果:首先是因为在西方的研究体系里文字没有地位(在西方语言里,文字只是“符号的符号”),因而在传统小学里作为基础的文字研究被“现代语言学”理所当然地逐出了语言研究的殿堂,随着一波波声讨汉字热浪的高涨,汉语和汉语研究被抽掉了脊梁骨;其次,在传统研究中一向墨较少的语法学因其在西方语言学中居核心地位,因而也同样“理所当然”地一变而为汉语研究的绝对中心。这一基础的变化造成了汉语研究全局的变化:在 20 世纪以来的汉语研究里,文字学被排除出去了;音韵学被朝向语音学方向进行了改造(用一些学者的话来说,是从“考古”走向“审音”或“构拟”),实质上已同传统汉语音韵学很少共同之处;训诂学则被拆得七零八落,变成了词汇学、语义学、语法学、修辞学、篇章学、语用学等等的大杂烩,而且由于政治上一再的厚今薄古、是今非古,而变得日渐“边缘化”。中国的语言学传统——小学已不复存在,如果说有的话也只是属于昔日的辉煌,供怀有思古之幽情的人去凭吊。我们这里不想对这一改变的是非做出评论,只想指出这一事实。其实这一改造在许多领域都在发生,如西医对中医的改造、西洋画对中国画的改造、西洋文学对中国文学的改造,乃至西式教育对中国传统教育的改造,等等。但好像没有像语言学那样彻底而且义无反顾的。

第二,一种理论是否具有“普世性”,关键不在于提出者,而在于接受者。热衷于引进西方语言学的人总是不厌其烦地告诫我们说,西方语言学理论具有普世性,是人类共同的财富。问题在于,“普世性”是从哪里来的?所谓“普世性”(universality),本质上是“普适性”(universal adaptability),即普遍适用性。对于某种理论或体系的提出者,几乎没有人不希望自己的理论或主张具有普适性;只是有人谨慎一点,不敢直万方数据

接表露出来,有人大胆一点,一开始就大张声势地宣传自己的东西如何如何具有普世意义。同时,普世性与普遍性(popularity)和优势性(priority)也有关系,人们对多数人认可的、习以为常的东西(语言学中管这些叫“常识”)往往认为是具有普遍意义的东西,而认为与自己不同的,就是独特的、怪异的、甚至错误的东西。《阿Q正传》里的阿Q,即是一切以未庄之是为是,以未庄之非为非:“譬如用三尺三寸宽的木板做成的凳子,未庄叫‘长凳’,他也叫‘长凳’,城里人却叫‘条凳’,他想:这是错的,可笑!油煎大头鱼,未庄都加上半寸长的葱叶,城里却加上切细的葱丝,他想:这也是错的,可笑!”因此,一种理论或一件事物是否具有普世性,并不是由提出者决定的,关键在于接受者。在古老以天朝大国、礼仪之邦自居的中国,一切以中国之是为是,以中国之非为非,因此头发披下来、衣襟向左掩,就是野蛮人的标志——《论语·宪问》曰:“微管仲,吾其被发左衽矣!”但这并没有征求过当时四周少数民族的意见,也没有征求过当今时髦女郎们的意见。同样,15世纪以来,欧洲发展迅速,在文明程度以及各个领域,都领先于世界,更不要说科学技术方面。欧洲人在骄傲的同时,也自然而然地形成了“欧洲中心论”。所谓“欧洲中心论”,就是一切以欧美为标准,以欧美之是为是,以欧美之非为非。对于“欧美中心论”的产生,我们完全可以抱着同情和理解,但我们是否需要跟着鼓吹这种“欧美中心论”,亦步亦趋地以欧美之是为是,以欧美之非为非,却取决于我们自己。在这方面,中国戏曲的发展同样给我们以启示,它们没有以西方歌剧作为人类歌剧的唯一标准,因而避免了在追求普遍性的同时丧失自己的尴尬,取得了独立发展的余地。在语言学上,从17世纪的普遍唯理语法,到20世纪的转换生成语言学,欧美人也一再提出所谓的普遍语法,对此我们无可厚非,也可以理解。但是否需要全盘接受,却要经过我们自己的思考。有人愿意无条件加以接受,当然是他们的自由。但也要允许其他人从自己的语言和语言研究传统出发作独立的思考。“五四”初期陈独秀那种“必不容反对者有讨论之余地,必以吾辈所主张者为绝对之是,而不容他人匡正也”(《答胡适之》)的态度,在今天是不会有市场的。

第三,对待西方理论学说乃至整个文明应取的态度。从中国戏曲和西方歌剧的关系看,我们得到的一点启发是,必须保持彼此平等和互相尊重的关系。西方的语言学理论是从对西方的语言事实的研究中提炼出来的,这是我们必须承认并尊重的一个前提;西方语言学主要不是从归纳、总结汉语事实中得出的结论,对汉语来说并不具有天然的可适性,这是我们必须承认并尊重的又一个前提。只有在承认这两个前提的情况下,我们才能讨论对待西方语言学的态度问题。这就是,首先,先不要一厢情愿地把西方语言学看作人类普适的普遍语言学,而要把它还原到西方语言中去,看作解释西方语言的语言学。这里我强调“一厢情愿”,是因为我发现,最起劲地认为西方理论具有普适性、要把西方理论运用于汉语的,往往是中国的或者华裔的语言学家;绝大多数西方语言学家,至少在我所接触的那些没有华人背景的语言学家,几乎没有认为西方的那些理论可以天然地适用于汉语,有人甚至对中国人喜欢用西方理论来解释汉语感到不可理解。我实在不知道那些坚信西方随便什么理论都一定要优于中国人自己的研究的依据是什么,他们为什么要这样想、这样做?从根本上说,要检验西方理论的价值,先要有西方语言事实的证明,先要说服西方自己的学者。而目前的西方语言学界,理论蜂起,诸说纷纭,根本没有定于一尊的学说,彼此间谁也不买账,各种学说自身都在不断的论争中争取自己的生存空间。这种情况同上世纪70年代以前似乎还存在着某种“一统天下”理论的时代已不可同日而语。各种西方学说自顾尚且不暇,我们凭什么就急急忙忙地把其中一家或几家的观点匆匆忙忙地搬进来,生吞活剥,甚至搬运工自己还不怎么懂就搬来吓唬人,说这就是人类普遍适用的理论,要汉语无条件地服从和照搬?如果不是别有用心,那就只能说是出于无知。其次,这种种尚未定论的学说不是不可以引进介绍,但是必须当作西方语言学介绍,而不要鱼目混珠地先验地冒充人类普遍的语言学来介绍。这就好像西方歌剧引进中国,就要当西方歌剧来演出,而不要说这是人类共同的“戏曲”,并进而试图在女高音同青衣、女低音同老旦等等之间划上等号。对于西方语言学的研究,也要先当作西方语言学去研究,看看它对西方语言的适用性,看看它在西方语言理论群雄逐鹿过程中的生存能力和抗压能力,没有经过西方语言事实本身检验过的理论、在西方本身就争得不可开交的理论,我们只有如实地把它作为一种理论的探索介绍进来,而根本就不值得作为一种指导性的理论原则介绍进来,并且急急要在汉语中实践和应用,心甘情愿地把汉语作为西方各种理论的实验田。再次,必须强调的是,引进西方理论,真正值得引进的是西方语言学的立论之本,或者说西方理万方数据

论产生背后的思考过程,而不是理论体系本身。一切理论的产生都有特定的历史背景,都是为了针对特定的对象、解决特定的问题;一种理论的价值首先在于它能解决它想要解决的问题,如果它正好也能运用于解释别的事实,在很大程度上可说是一种偶然甚至是运气。真正有价值的是理论的产生过程:提出者是如何为了解决眼前的问题而提出种种假设并进而形成理论的?他又是如何证明这些理论的?只有借鉴别人的研究方法、研究思路,才是解决自己面对问题的最好参照。各个国家、乃至各个研究者所面对的问题各不相同,指望别人提出的理论能轻而易举地解决自己面临的问题,那纵然不是幻想也是懒汉的表现。胡适说过:“把一切学理不看作天经地义,但看作研究问题的参考材料。”而中国要建设创新型的国家,中国语言学要建设创新型的理论,首先必须立足于研究、了解自身面对的问题,在此基础上借鉴别人处理问题的方法,提出自己的解决方案。也就是以我为主,取我所需,独立自主地走创新之路。决不能盲目地先“引进”西方现成体系,再在此基础上挖肉补疮式地修修补补,最后搞成个非中非西的怪胎,还自认为是“中国特色”。

总之,以上的种种思考使我们感觉到,当前中国语言学研究最大的问题是缺乏理论意识,更缺乏元理论意识。所谓元理论,就是理论的理论,对理论本身的思考,对于语言学来说,就是哲学语言学。由于缺乏理论意识,因而既不善于独创自己的理论,对外来的理论也没有辨识能力,除了顶礼膜拜、引进照搬别无他法。近来有些人开始关注方法论的研究,这是一个进步。但方法论相对于元理论来说只是第二位的,用句通俗的话来讲,元理论要解决的是方向问题,而方法论解决的只是路线问题。方向错了,路线再怎么研究,也是南辕北辙。对于音韵学来说,20世纪初建立的现代汉语音韵学是建立在西方语言学两个理论的基础上的,一个是19世纪的历史比较语言学,一个是19世纪末发展起来的普通语音学。高本汉是借着这两件利器建立起中国音韵学大厦的(当然还有些小的,如元音开口度 aperture 理论,这是“四等洪细”的学理依据,我们在上世纪初出版的语音学著作里还能见到这个术语,但现在西方的语音学著作中已经见不到了)。我们对这两个理论就几乎没有人质疑过。例如历史比较语言学本身的发生发展过程如何?它能不能完美地解释印欧语系问题而没有引起任何反对之声?如果有人反对,其所持依据是什么?历史比较语言学在解释印欧语系之外的语言中有多少成功的先例?历史比较语言学本身的理论基础是什么?能用到汉语乃至“汉藏语系”的理论依据何在?(我们总不能说,“因为这是西方人提出来的,所以就必然是先进的”,也不能说,“因为它在建立印欧语系时成功过,因而建立汉藏语系也必然成功”吧?)高本汉是上世纪一二十年代来到中国的,其时西方的索绪尔正毅然决然地抛弃了历史比较语言学,并且在给历史语言学家梅耶的一封信中宣称:“对我来说,今天在语言学中使用的那些术语没有一个是有意义的。”(见 Saussure, Ferdinand de, 1894, Letter to Antoine Meillet, 4 January, 1894, *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Vol. XXI, 1964, p 95)如果历史比较语言学真是那样完美无缺,何以又要发展到所谓的“现代语言学”呢?再比如,西方语音学建立的背景是什么?其条件和基础又是什么?在汉语中有没有这样的条件和基础?把汉语的等韵图当作西方的国际语音总表来描写,其理论依据又何在?这些“元理论”问题没有解决,或者说,没有给出一个至少让多数人能够接受的说法,在此基础上构建的汉语音韵大厦,老实说,不管其方法如何“科学”、工具如何先进,其结论是没法让人接受的。在解决这些问题之前讨论方法论问题,也正像南辕北辙故事里的那个人,自夸其“马良”、“用多”、“御者善”一样,最终是“此数者愈善而离楚愈远耳”。

最后,我们要再次回到中国戏曲问题。讨论中国戏曲和西方歌剧的关系,我们只是作一个比方,以此论证中国语言学必须走自己的道路。并不是说中国戏曲已经做得很好了。事实上,中国戏曲的问题也很大。最大的问题是中国戏曲的灵魂——声腔关系,或者说字调与行腔的关系——正在消失。新一代戏曲作者已很少懂得字调与行腔关系这一汉语特色,编唱词就像编流行歌曲的歌词一样随便。长此以往,不但中国戏曲的特色会消失,各种方言剧种间的区别也会被泯灭,中国戏曲恐怕最后也只能走到西方歌剧的道路上去了。造成这一情况有许多原因,但音韵学者是难辞其咎的。如果认为“现代音韵学”的目标就只是搞虚无缥缈的古音构拟,不关心、不理解、甚至也不懂得这些最需要音韵学关心的实用部门:研读古书、诗文创作、戏曲艺术、方言研究……那这样的音韵学,即使再“繁荣”,也只是“关起门来搭自个儿的积木”,是自娱娱人的游戏而已!

(作者系华东师范大学对外汉语学院教授、博士生导师)