

金贝壳文化系列丛书

饶芃子 主编

比较文艺学 论集



学林出版社

金 贝 壳 文 化 系 列 丛 书

饶芃子 ■ 主编

比较文艺学 论 集

学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

比较文艺学论集/饶凡子主编. - 上海:学林出版社,2002.10

ISBN 7-80668-394-1

I. 比... II. 饶... III. 文艺学-对比研究-文集 IV. I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 082118 号

比较文艺学论集



主 编——饶凡子

特约编辑——陈宁宁

责任编辑——宋黎刚

封面设计——周剑峰

出 版——学林出版社(上海钦州南路 81 号 3 楼)

电话:64515005 传真:64515005

发 行——新华书店上海发行所

学林图书发行部(钦州南路 81 号 1 楼)

电话:64515012 传真:64844088

印 刷——上海市中印刷装订厂

开 本——890 × 1240 1/32

印 张——11.5

字 数——300 千字

版 次——2003 年 2 月第 1 版

2003 年 2 月第 1 次印刷

印 数——3100 册

书 号——ISBN 7-80668-394-1/1·115

定 价——24.80 元

内 容 提 要

本书是由暨南大学文艺学专业博士生导师饶芃子教授主编的比较文艺学专题论集,选编了该校文艺学博士点近年来(1995 - 2001 年)在这一研究领域具有代表性的论文。

全书收录了包括序言在内的 29 篇文章,共分为五辑。第一辑为中西传统诗学的入思、言说、批评、文本理论之比较;第二辑是中西诗学比较中的专题研究,如对有代表性的比较诗学名家、名著的研究;第三辑是从跨文化的角度透视某种文学(理论)现象及其影响;第四辑为跨学科研究,如中国文艺美学思想的比较研究、音乐美学的探讨等;第五辑是有关文化译译、阐释以及翻译理论的研究。

选编者确信,本论集的出版将对推动比较文艺学研究的深入发展产生积极影响。

借异而识同 藉无而得有(代序)

饶芑子

20 世纪已带着它的沧桑与困惑、光荣与梦想与我们挥手作别。在迈进 21 世纪门槛之际,回首走过的路,不仅是体味历史,更重要的是总结经验,分析问题,使我们在未来的道路上走得更好、更稳。对文艺学学科的反思也是如此。

文艺学作为一门研究文学的学问,早期是从西方传进来的,“文艺学”本身就是现代汉语中的外来词。长期以来,在这个领域里基本是被“欧洲中心论”统治着,我们在文艺学学科中所使用的概念、定义、观念、原理,绝大多数都是“舶来品”,实际上存在一个东方“缺席”的问题,并没有真正具有世界性意义的文学理论。20 世纪 50 年代,我们的文艺学基本上是以前苏联为模式的,大抵都没有超过季莫菲也夫的《文学原理》、毕达可夫的《文艺学引论》等为代表的文学理论体系,其问题是与中国的传统文论与创作实际脱节。60 年代,周扬组织编写高校文科教材,之后,出版了蔡仪主编的《文学概论》和以群主编的《文学的基本原理》。这两本教材已注意到如何结合、联系中国的实际,也引用了一些中国古代文论的资料和话语,但总体仍未跳出前苏联文艺学的框架。80 年代以来,在文艺学学科建设中出现了大批的著作,其中很多著作着重吸收了西方现当代的文艺学和美学理论,前苏联的模式基本上被打破了,但沿袭、套用现当代西方的观念、话语,又有了一些大体接近的新的西方模式。

90 年代,随着国际关系的变化和科技的发展,不同文化之间相遇相识的机会很多,“欧洲中心论”已经动摇,多元文化的格局正在形成,横向开拓和寻求参照是这个时期的特点。在这种新的文化背

景下,人们逐渐认识到,不管是前苏联的模式还是新的西方模式,都无法建构一种真正具有世界性的诗学体系和理论。面对东西方文化必然交汇发展的前景,从本学科的现实出发,建立新的视野,把研究的目光转向全球。通过跨文化、跨国别的文学研究,去探求跨越文化、国别,特别是能够涵盖东西方文学特征和性质的文学理论,将是21世纪文艺学学科建设不能回避的重要工作。这种新的真正具有世界意义的文学理论体系,将由创造、传统继承和多元融合三方面的要素组成,需要东西方各国的共同参与方可望实现。

要探讨和寻求全球范围内各民族共同拥有的“诗意表达”,首先就必须面对东西方文学、文化的巨大差异。因为中西文论来自两个不同的文化母体,在言说的方式上也很不相同。所以要建构话语和理论,首先就必须进行文艺学(诗学)的比较研究,就是要超越传统文艺理论内在的区域性界限和学科界限,通过比较,求同识异。

在世界比较诗学的研究史上,中西比较诗学的研究起步较晚。关于如何比较研究中西诗学,王国维、鲁迅、朱光潜、宗白华、钱钟书、王元化等一批著名学者,都曾进行过有益的探索,做出过一定的贡献。20世纪80年代以来,这一领域的研究已日益蓬勃地展开,并且出版了一些这方面的专著,但应该看到,我们所寻求的,世界性的“诗学对话”尚未真正开始。

中西文艺学(诗学)的比较,是根植于不同文化土壤、不同理论体系之间的比较,确实难度很大。进行这种比较,必须对中西文论都有相当的了解。西方文论,从古希腊柏拉图、亚里士多德开始,经过长期的发展,文学的概念、范畴,一般都有严格的科学内涵,其理论的发展脉络和历史也是比较清晰的。较之西方,中国古代文论家,多是凭借传统的理论和个人的体验来评论作品,他们的志趣主要不在于探讨深奥的哲理,而在于总结经验,阐明自己对文学创作的具体看法和主张,而且多采用评点的形式,通过生动的比喻、形象的语言来表达思想。这种理论的形态带有直观性、经验性的特点,所以批评的效

果经常是评者与读者共同创造的。这样的理论是需要“解读”的,而要准确地“解读”又十分不容易。首先是要对它进行历史的“还原”,历史的“还原”必须建立在资料搜集和积累的基础上。这方面的工作,过去我国从事古代文论研究的学者已做了许多,有不少成果问世,但我们拥有的是一座丰富的理论宝库,要拿它同另一种形态的理论作比较,使其有可能“相遇”、“对话”,还要寻求一种彼此沟通的渠道。

重要的是构搭“相遇”的“桥梁”和寻求“对话”的“中介”。

中西文论有许多难以沟通和相互理解的因素,是因为彼此都有自身的思维方式和文化框架,但中西文论都是人类文艺实践经验的结晶,必然蕴涵人类历史发展的一般规律所决定的共同性,应是同中有异,所以可以通过比较,从表面差异很大的中西文论中寻找它们的共同规律。针对中国古代文论的许多概念、范畴,如意境、形神、文气、风骨等理论弹性较大的特点,可以在“还原”的基础上,对它们作一番“破译”的工作,以当代话语进行新的解读,再与西方文论作比较,在比较中寻找中西文论的“同”和“异”,做到“借异而识同,藉无而得有”,找出文学的共同规律,也认识各自的特点和在不同文化背景中产生的文学的特殊规律。

中西文艺学的比较研究,是在“异质”、“异源”的文化之间进行,彼此差异的跨度很大,要相互沟通、理解很不容易,故要有“对话”的中介,即找出一些文学创作中必然会出现的问题,互证互对,互比互识,在比较中看中西文论家在各自不同的文化系统中如何对这些问题作出回答,形成怎样的概念、范畴和理论,有哪些“同”和“异”,从而进一步实现中西诗学的互识、互证、互补。

中西文论的比较研究,是文艺学的一个新方向,是文艺学学科适应世界格局一体化要求而进行自我更新与现代转型的具体方式。比较是为了寻求共通的话语,但在对话中,我们不能没有自己的“语言”。中国古代文论是中国古代文艺思想、美学思想的结晶,随着世

界文化交流的日益频繁,它在世界诗学中的特殊地位和理论价值,也越来越受到重视。由于语言 and 文化的“边界”,西方学者要真正跨越文化,把握它的实质,困难仍然很多。所以,要使中国的传统文论能够走向世界,在与各民族诗学比照、交流的过程中,共同熔铸新的诗学话语,中国的诗学研究者应肩负起更多、更重的责任。我们应该摆脱过去“西学为体”的模式,用一种开放的眼光来审视中国传统诗学,以西方的诗学为参照,打通中西方诗学那堵“墙”,对它们进行比较研究,一方面是寻找本民族诗学在世界诗学中的地位,一方面是发现本民族诗学和世界上其它民族诗学之间的汇通点。这对中国诗学走向世界和世界性诗学的形成都是很有意义的。

回顾和反思文艺学走过的道路,是为了寻找这一学科更新的契机以及建设的条件。21 世纪的文艺学将是一个多元共生而又不断发展的学科,这对文艺研究者来说,是艰辛的探索,更是充满机遇的挑战。我们只能从“我”做起,以一种开放的眼光和方法,求同识异,努力开拓自己前行的道路。

目 录

借异而识同 藉无而得有(代序)	饶芑子(1)
-----------------------	--------

第一辑

自然之道

——中西传统诗学比较论纲	饶芑子 余虹(1)
中西传统诗学的人思方式及其历史性建构	余虹(20)
话题与民族文学言说方式	王列生(46)
建立小说的形式批评框架	
——西方叙事理论研究述评	林岗(62)
中西方诗学文本理论之比较	张瑞德(80)
在文学本体与政治意识形态之间	
——20世纪中国典型理论影响研究	傅莹(98)

第二辑

对话:理论精神与操作原则

——巴赫金对比较诗学研究的启示	蒋述卓 李凤亮(110)
-----------------------	--------------

布洛克改造跨文化研究规则的启示

——布洛克的《原始艺术哲学》述评 刘 鹏(124)

跨文化比较中模子的确认及应用

——叶维廉诗学理论支点分析 李 丽(129)

关于中国原创诗学的一些断想

——厄尔·迈纳《比较诗学》研读札记 杨 挺(140)

寻找灯塔:相对的效用

——论文化相对主义在《比较诗学》中的运用 李亚萍(156)

宗白华美学的独特魅力及其当代意义 欧阳文风(166)

《管锥编》研究简评 何明星(177)

第三辑

汉语·汉语理论·现代汉语诗学 费 勇(185)

论叙事文本的空间结构

——以《红楼梦》和《巴黎圣母院》为例 张世君(196)

遗忘·回忆·认同

——从“昆德拉现象”看移民作家文化身份的变迁

..... 李凤亮(208)

美国华裔英文小说里的中国观 卫景宜(222)

他人的酒杯

——中国当代女性主义文学批评阅读札记 陈志红(230)

语言:文化的精神 民族的家园 陈丽虹(239)

日中比较文学:20 世纪的回顾与展望	王 琢(245)
--------------------------	----------

第四辑

从美学角度解读庄子的复远古思想	刘绍瑾(261)
杜甫之为“诗圣”	贺 刚(273)
中国文艺美学与中国自然观	钱超英(278)
基督教文化对中国现代戏剧悲剧意识建立过程的影响	王列耀(292)
古琴音色散论	钱永利(311)

第五辑

林译小说与林纾的文化选择	苏桂宁(317)
“韵”与 Decorum 互释可能性探讨	邵 宏(331)
翻译即延异 ——德里达的翻译哲学	黄汉平(339)
后记	饶芃子(355)

第一辑

自然之道

——中西传统诗学比较论纲

饶芃子 余虹

诗家之境，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。

——戴容州

一件这样的作品犹如一颗茁壮的树，它从最有生命力的种子中长出，经培育而成长，茂盛，结出最美的果实。

——蒲 柏

中西传统诗学的比较研究长期纠缠在对象的表面而不得要领，其差异性和相似性的确定要么大而化之以“量”取之，^{〔1〕}但“量”的比较如何能取代“质”的比较呢？质是无法称量的，同质比较也许更有比较诗学的意义，比如中西表现论、中西再现论的比较；要么小而化之以“貌”取之，^{〔2〕}但“貌”的比较如何能取代“体”的比较呢？重要的也许是中西诗学范畴一般理论意义之比较，即从属于某种理论总体而具有的理论意义之比较。^{〔3〕}更令人遗憾的是，中西传统诗学的比较研究一直不曾追问这两者的理论前提和基本诗学方法的问题。这一问题的耽搁乃是中西传统诗学比较研究迟迟不得登堂入室而徘徊于门外的根本原因。事实上，只有基于这一问题的追问和本性的比较，才可能找到两者的“可比性”前提，其外在在差异性和相似性

才“有所附丽”，才是真正可理解的。

令人吃惊的是，在对中西传统诗学理论前提和基本诗学方法的追问中，我们发现两者是如此相似，以至于我们不得不怀疑这样一种“理所当然”的习常之见：中西传统诗学是两个彼此不相干的封闭系统，是所谓“平行比较”的对象。事实上中西传统诗学在表面的巨大差异下走着一条共同的、十分隐秘的道路：自然之道。只是在此道上，我们才真正相遇中西传统诗学的同一与差异。

一、文学的自然性：诗学假设与方法

是什么东西将中西传统诗学带上同一之“自然之道”的呢？是“自然的态度”。我们想借胡塞尔的这一说法来称述那暗中支配中西传统诗学的东西，但我们所谓“自然的态度”并不就是胡塞尔那种意思。我们的意思是：中西传统诗学在其主导方面乃是一种“自然之思”。诗学上的“自然之思”指的是诗学将“文学”设定为“自然现象”，将文学与自然之间的关系设定为同一或类似性关系，“文学世界”被假设为“自然世界”的“摹仿”或“表现”。通常我们以为摹仿论和表现论有天壤之别，其实它们的理论前提是一样的，它们都基于一个共同的假设：文学世界和自然世界——对应类似或同一。不同仅在于，摹仿论所理解的“自然”是外在于心灵的自然，表现论所理解的“自然”是内在于心灵的自然。

中西传统诗学的自然之思之所以可能，除了原始的自然崇拜外，最根本的原因还在于有关语言之镜式本质的信念。通常我们用“镜论”来指摹仿论，用“灯论”来指表现论，但我们必须明白这只是就“心”与“物”的关系而言的。在这种关系中，摹仿论认为心是镜，表现论认为心是灯；而在“语言”与“存在”的关系上，摹仿论和表现论却显出惊人的一致，亦即都将语言看作“存在之镜”。就此而言，“文学世界”不过是从语言之镜中显现出来的“自然世界”而已，本质上

这两者是一回事。正因为如此,无论是摹仿论还是表现论都将文学的理解最终还原为自然世界的理解,“自然”(外在自然和内在自然)成了思考和解释“文学”的终极依据和参照。语言镜式本质的信念使中西传统诗学在根本上误解了文学世界和自然世界的关系,忽视了两者之间的存在论差异。

基于“文学类似同一于自然”的假设,中西传统诗学理所当然地以“取法自然”^[4]为自己最根本的诗学方法,这是一种在文学和自然的类比中解说文学的方法。

在中国,有关“人文”的理解一开始就是在一种自然类比关系中进行的。《文心雕龙·原道》可以为证。《原道》认为“人文”是“心之言”,而心之有言其如天之有象,地之有形,物之有貌一样自然而然,“夫以无识之物,郁然有彩;有心之器,其无文欤?”《原道》就如此类推出“人文”的了然自明性,以及人文与天文、地文、物文同属“自然(道)之文”的性质。正是基于人文自然性的信念而导致了“取法自然”,以“自然”为参照尺度来阐释“文学”的诗学方法。看看中国诗学的基本范畴就够了。所谓“风骨”、“体性”、“气象”、“神韵”、“肌理”等诗学范畴显然得自于对植物、动物、人体和天地山水等自然现象的体认,甚至“文”这个词眼本身就直接源于自然象形。不仅诗学的基本范畴取法自然,诗学的一般话语方式也如此。读读司空图的《二十四诗品》就很清楚,《二十四诗品》的每一品类都是一幅自然景观。对中国传统诗学而言,文学和自然的“类比”绝不单是一种修辞手法,而实在就是一种诗学观和本质性的诗学方法。试想一下,如果抽取了文学与自然这种同一类比性,中国诗学当如何可能?

其实,西方传统诗学又何尝不是如此!细心的读者会发现亚里士多德的《诗学》就是在“诗”与“自然”的同一类比模式中形成的。《诗学》开宗明义要按自然物的“属种模式”,依“自然的顺序”讨论诗的问题。在此,诗王国被类比为生物王国。“诗的艺术本身”是“属”,有关它的讨论是“原理”;“史诗和悲剧,喜剧和酒神颂

以及大部分双管箫乐和竖琴乐”则是“种”，有关它们的讨论是“分论”。我们都知道亚氏认为诗的“属性”是“摹仿”，“摹仿”出于人的自然天性。各种诗类的“种性”是“属十种差”之和。整个《诗学》体系就是一个生物学的“属种体系”。除此之外，《诗学》在一些具体问题的论述上也是借助于生物类比来进行的，比如悲剧行动的有机整一论等等。

纵观整个传统的西方诗学，可以说其诗学方法主要是置根于两大自然观的：即从亚里士多德到浪漫诗学的有机自然观以及由此导致的有机诗学方法论；从古希腊原子论到近代古典主义诗学的机械自然观以及由此导致的机械诗学方法论。换句话说，文学世界和文学活动要么被类比为一个有机自然体来思考，要么被类比为一个机械自然物来思考，离开了这种类比，西方传统诗学同样是不可能的。

在“自然的态度”根深蒂固的年代，凡自然的就是合理的，合法的，真善美的。那时，还有什么比“莫非自然”或“自然之道”这样的表达更具有一言以蔽之的真理性呢？然而，最了然自明的“自然”恰恰是最模糊不清的东西，正是这种二重性使“自然”在传统诗学中扮演了十分重要的角色。一方面，“自然”之‘实’的不确定性使之可指向任一所指，它可以是“经文古典”，“心性情感”，“神秘理念”或“本能无意识”；另一方面，“自然”之“名”的合法性又使它指向的任一所指都显得是可信赖的。为此，要进入中西诗学之“实”还得不断排除自然之“名”的干扰，这名实之间的历史性剥离将是我们深入中西传统诗学的真正路标。

二、文学的自然本源：真我与非我

文学源于自然，这是中西传统诗学的共同信念，无论是摹仿论还是表现论都不例外。只不过，这一信念在摹仿论那里表现得十分明显和单纯，且一言以蔽之“摹仿自然”或“原道”，在表现论那里则显

得十分含混和复杂。因此,“文学源于自然”这一信念通常被归于摹仿论而与表现论无关。

的确,在中西表现论中,文学的本源都被直接归为“心灵世界”。诗“从人类心灵中适时而生”(华滋华斯),它“导源于人的心灵”(柯勒律治),“表达的是心灵的音乐”(哈兹里特)。“凡音者,生于人心者也”(《乐记》)。“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗”(《毛诗序》)。《说文》:“之,出也。”诗是从心中流出来的,是心灵世界的外显,这是它明显不同于摹仿论的地方。正是在这一点上,表现论诗学一直被人们看作一种主观的浪漫诗学。而事实上,表现论诗学的“心灵世界”并不能简单地等同于“主观世界”,在大多数表现论诗论家看来,“心灵世界”恰恰是文学所表达的“生机勃勃的自然”(柯勒律治)。它之不同于摹仿论中的自然,仅仅因为它不是外在于心灵的自然,而是内在于心灵的自然,“是他的灵魂或精神,是从自己的泉中流溢而出的”(波德·斯特里)。

仔细分析一下中西诗学中的心灵世界,可以发现它基本上是由两大部分组成的。一部分是由外在自然转化而来的内在自然。这种转化在中西诗学中的设想是不同的。西方诗学认为这种转化之可能在于“心”有“照亮”的功能,心不是镜而是灯,经过心灵之灯照亮的自然已不是原自然,而是内在于心灵的“第二自然”了。中国诗学则认为这种转化之可能在于“心”有“澄怀虚谷”的功能,它能自我澄明而去日常之蔽,洞观自然之道,如此,承纳于心的自然不再是俗常所见的自然假象,而是“本真之自然”了。除了由外在自然转化而来的内在自然外,“心灵世界”的另一部分指的是天生于人心中的自然理念和情感,在这方面,中西诗学的分歧不大。

在此值得注意的是:由这两部分构成的心灵世界是一种取之不尽的“实在”,“文学世界”是由此流溢出来的东西。就此而言,有关“心”的隐喻与其说是“灯”,还不如说是“泉”(“泉”的隐喻在中西诗学中不乏其例)。此外,作为文学源泉的心灵世界在表现论那里也

往往被看成“自然世界”或“自然心灵”，所谓“心之言”不过是“道之言”（刘勰）。所谓“诗人的歌唱”，不过是“自然的歌唱”（华兹华斯）。因此，心灵之为文学之源不过是自然作为文学之源的特殊表达罢了。

有意思的是，中西表现论诗学在我与自然心灵世界（自然世界）的关系问题上呈现出明显分歧，这种分歧也恰好显示出中西诗学巨大思想文化差异。

在中国表现论诗学看来，真文学所表现的自然心灵必定是“我的”，即所谓“真我”。如此“真我”或称为“真人”、“神人”、“至人”和“赤子”；我的自然心灵或称为“真心”、“童心”和“本心”。中国诗学认为只有我的自然心灵或真我才是文学的真正本源。一旦本心异化，“童心既障，而以从外人者闻见道理为之心”（李贽），心灵便不复是“我的”而成了“他的”。如此在我的“经人之心”使“真我”成了“假我”。“假我”之文章不再是“童心自出之言”，“言虽工，于我何与”（李贽）？“有人无我，是傀儡也”（袁枚）。

与此相反，西方表现论诗学认为，文学所表现的自然心灵仿佛不是我的而是“他的”。只不过，这个“他”并不同于中国诗学中的“假我”，而是指“另一个我”。如果说中国诗学中的“真我”和“假我”主要是就自然和文明的对立来区分并定性的，西方诗学中的“非我”和“自我”则主要是就无意识和意识的对立来区分并定性的。我们知道，自希腊人将人看成理性的动物以来，尤其是笛卡尔以“我思”来证明“我在”之后，“我”与“意识”是同一的，即“有意识的我”（“我思之我”）才是“自我”和“主体”，“无意识的我”（“无思之我”）乃是“非我”和“客体”。在西方近代，“自然”，仍然是作为意识的对象或客体来看待的，有意识的自我和无意识的非我（自然）是界限分明的。雪莱曾这样写道：“诗人与作为诗人的人具有两种不同的性质”，“诗人”是无意识天才之“非我”，“作为诗人的人”是有意识常人之“自我”，“尽管他们存在为一体，彼此却可能意识不到对方的存