

国家社会科学基金项目研究成果

文
学
论
丛

越界与融通

何云波 张旭 等著

CROSSING BORDER AND
COMBINATION
An Interdisciplinary Approach
to Literature Studies in a Cross-cultural View
跨文化视野中的文学跨学科研究



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

国家社会科学基金项目研究成果

文学论丛



越界与融通

CROSSING BORDER AND
COMBINATION
An Interdisciplinary Approach
to Literature Studies in a Cross-cultural View

何云波 张旭 等著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

越界与融通:跨文化视野中的文学跨学科研究/何云波,张旭等著. —北京:北京大学出版社,2012.4

(文学论丛)

ISBN 978-7-301-18483-7

I. ①越… II. ①何… ②张… III. ①比较文学—研究 IV. ①I0—03

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 011921 号

书 名:越界与融通——跨文化视野中的文学跨学科研究

著作责任者:何云波 张 旭 等著

责任编辑:叶 丹

标准书号:ISBN 978-7-301-18483-7/I·2314

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址:<http://www.pup.cn>

电子邮箱:zbing@pup.pku.edu.cn

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62754382

出版部 62754962

印 刷 者:三河市北燕印装有限公司

经 销 者:新华书店

650 毫米×980 毫米 16 开本 24 印张 400 千字

2012 年 4 月第 1 版 2012 年 4 月第 1 次印刷

定 价:48.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究 举报电话:010-62752024

电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

目 录

绪 论	(1)
第一章 跨学科研究与比较文学	(6)
第一节 跨文化与跨学科的双向对话	(6)
第二节 跨学科对话的途径	(14)
第三节 跨学科对话与科际阐发	(19)
第四节 跨学科研究:方法论的思考	(24)
第二章 西方比较文学跨学科研究回顾与思考	(30)
第一节 西方学科发展史之回顾	(30)
第二节 比较文学跨学科研究在西方	(38)
第三章 比较文学跨学科研究在中国	(48)
第一节 中国传统知识分类与艺文之辨	(48)
第二节 文学跨学科研究在中国的兴起	(53)
第三节 新时期的比较文学跨学科研究	(64)
第四章 说“文”辨“类”:西方之“文”及其在中国的译介	(100)
第一节 中西方知识谱系中的“文学”	(100)
第二节 西洋文学观念在中国的传播	(104)
第三节 “文学”门类下各文体译名的确立	(117)
第四节 “文学”观念传播与跨文化语境中的翻译策略	(147)
第五章 虚实相生	(151)
第一节 中国哲学与文论、棋论中的“虚实”	(151)
第二节 文论与棋论“虚实”范畴之比较	(166)
第三节 虚实相生成境界	(172)

第六章 “气”之韵	(184)
第一节 文之“气”	(185)
第二节 棋之“气”	(191)
第三节 文之“气”与棋之“气”比较	(197)
第七章 诗画一律与诗画之别	(206)
第一节 苏轼:诗画本一律	(206)
第二节 莱辛:诗画之别	(219)
第三节 诗画之辨与中西诗学传统	(226)
第八章 川端康成与绘画	(241)
第一节 川端康成与绘画的渊源	(241)
第二节 创作方法与绘画元素	(259)
第三节 心理症结与绘画艺术治疗	(278)
第九章 陀思妥耶夫斯基:小说叙事中的哲学	(293)
第一节 作为“思想家”的陀思妥耶夫斯基	(293)
第二节 《卡拉马佐夫兄弟》与“叙事哲学”	(306)
第十章 基耶斯洛夫斯基:电影中的伦理叙事	(324)
第一节 电影叙事思想家	(324)
第二节 《十诫》:古老教义的现代诠释	(332)
第三节 在文学与伦理之间	(352)
附录:比较文学跨学科研究阅读参考书目	(361)
后 记	(377)

绪 论

自人类脱离原始混沌状态,有了各种知识的分类以来,人类知识经历了一个越来越精细化、专业化的过程,专业分工越来越细致,各学科之间各自为阵,“专门之家”取代“博学之通才”成为近现代科学发展的一个特点。然而,到了20世纪后半叶,各学科之间的整合又越来越成为了一种新的趋势,许多新兴的边缘、交叉学科应运而生。在科学与技术之间,自然科学、人文科学、社会科学之间,学科的交叉融合,它们之间的相互促进、启发,孕育出许多新的学科。有学者指出:“当代最富有创造性的思维方式正是产生于各门学科相互交叉的切点上。当代科学发展中最有前途和取得丰硕成果的科学流派大多具有综合研究的特色。当代杰出科学家的视野都没有囿于其狭窄的专业领域,而具有广博的知识和开阔的思路。”^①

在文学研究领域,打破不同国家、民族、语言、文化、学科的界限,以一种跨越性的眼光透视文学,“比较文学”也就应运而生。而在各种跨越中,跨文化与跨学科便成为其跨越的两个基本方面。很早以前,人们就开始意识到不同艺术门类、不同学科间的同源、异质与互补。当然,这种“跨学科研究”并没有形成一种自觉的意识。20世纪中期,随着各学科间的日益综合化、整体化,法国学派强调纯粹的文学之间的影响研究已不足以适应这一新的趋势,一些学者意识到必须把各学科之间的关系的研究纳入到比较文学视野中,并与比较文学学科内部的各个方面的研究平等对待,这构成了美国学派“革新”比较文学的一个重要内容。

在美国学派将跨学科研究引入比较文学研究领域后,出现了不少研究文学与艺术,文学与其他人文社会科学、自然科学关系的著述。然而相对来说,对跨学科研究的理论建构则显得不足。尽管在一般的人文科学研究中,有一些从认识论、方法论的角度对跨学科的研究,但如何将其理论引入到比较文学的跨学科研究中,由此形成一套行之有效的理论与方

^① 金吾伦主编:《跨学科研究引论》,中央编译出版社,1997年,第9页。

法,则是我们所面临的问题。

在中国,古人很早就注意到了诗、歌、舞的同源性。在中国古代,文史哲往往不分家,对各种艺术门类,人们更多地注重其“同”的方面,西方相对来说则更注重“分”,这与各自的知识传统有关。人们通常认为,中国传统的知识往往注重“天人合一”,而西方的知识则多是建立在“天人之分”的基础上的。人与自然、个人与整体的分离,决定了自然与社会之“学科”的分化与细化。而中国式思维则决定了其“学”的混沌与综合,它也影响到东西方“跨学科研究”的不同传统。

20世纪以来,随着对西方比较文学理论的译介,中国比较文学的兴起,现代意义上的文学跨学科研究,也进入到人们的视野中。特别是随着改革开放,比较文学在中国的复兴,跨学科研究也出现了许多新的成果,成为中国比较文学研究的一个重要领域。但相对来说,比较文学跨学科研究,要进一步拓展和深入,也面临着如何在理论上有所突破的问题。

本课题研究的初衷即试图在吸收国内外已有的跨学科研究成果的基础上,对比较文学跨学科研究在学科理论的层面上作一些探索。同时,通过对不同艺术门类、学科的知识、话语谱系的清理,寻求不同学科间的对话。

全书定名为《越界与融通——跨文化视野中的文学跨学科研究》,首先要讨论的就是如何把跨文化的视野引入到比较文学跨学科研究中的问题。在以往的跨学科研究中,讨论文学与艺术、哲学等的关系,谈它们各自的特点和相互影响,这里的“文学”、“艺术”、“哲学”都是一般意义上的,也就是说,是从“具体”、“个别”中抽象出来的“一般”,但事实上,这种一般意义上的“文学”在现实中是不存在的,存在的只是不同民族、不同时代的具体的“作品”,就像“语言”只存在于“言语”中一样。在人类不同的知识体系中,“文学”、“艺术”、“哲学”、“科学”等,都有自己的独特的内涵。比如一要讨论文学与艺术的关系,你首先就需要追问,谁的“文学”?谁的“艺术”?或者说什么意义上“文学”或“艺术”?这正是要在比较文学跨学科研究中,提出需要引入跨文化视野的初衷。因为不同的知识体系,就会有各自的“知识”生成的机制,各自不同意义的“文学”、“哲学”、“艺术”……

当美国学派提出的“跨学科研究”,其“学科”更多的是西方意义上的,而中国传统意义上的“文学”与“艺术”都是被遮蔽的,引入跨文化的视野,也就势所必然了。所以,本课题在具体的研究中,要把中西之“文”、“艺”放在各自的知识体系中,讨论西方之文在中国的译介,中西之“艺”的内

涵,苏轼之“诗”、“画”与莱辛之“诗”、“画”的差异,等等。

本课题研究的另一个重心,就是对不同艺术门类、学科的概念范畴”与“言说方式”的梳理。既然东西方不同的知识体系,都有各自的一套“概念范畴”与“言说规则”,泛泛地去讨论不同学科间的关系,也就变得意义不大。本课题所指涉的“跨学科研究”,更多地强调,要把“学科”放在话语言说规则的层面,看看什么是“文学”的“言说”,什么是“哲学”的“言说”,叙事的“伦理”与普遍的“伦理”有何差异,话语的通约性何在,等等。所以,讨论陀思妥耶夫斯基的“叙事哲学”,研究也就不是停留在“陀思妥耶夫斯基小说中的哲学思想”这一层面,而是讨论“思想”是怎么被作家叙述出来的,“叙事哲学”与“理论哲学”有何不同;而像基耶斯洛夫斯基的电影,其“伦理叙事”体现了怎样的一种不同于普遍伦理的“法则”。将问题的讨论深入到这一层面,跨学科研究中对各“学科”的比较,才有可能有所深化。至于它们与“跨文化视野”的关系,这里更多的强调的是,把各种“言说”放在不同的知识体系的背景中。比如中国传统文论与诗论,都典型地体现了中国传统知识的一套话语。而中国、西方、俄罗斯对陀思妥耶夫斯基“思想”的不同阐释,则可能体现出文化的差异。

基于以上思路,本书在章节设置上,先提出总体的理论设想,然后梳理中西方跨学科研究的历史与现状,后面则通过具体的个案,阐发一些带有普遍意义的理论问题。

第一章“跨学科研究与比较文学”首先提出了比较文学跨学科研究的基本思路。这里涉及如何将跨文化的视野引入到比较文学跨学科研究中,跨学科对话的途径,在跨学科的“科际阐发”中,话语的通约性的问题,等等。

在具体的研究中,需要注意的是,《越界与融通——跨文化视野中的文学跨学科研究》涉及如何区分“跨学科研究”与“跨文化的文学研究”的问题,跨学科研究中的“静态分析”与“动态考察”如何结合,因为“学科”也总是随着时代的变迁处在动态的变化中,而以往的跨学科研究,其“学科”多是“静态”的。

本书在提出了文学跨学科研究的理论设想后,第二、三章对东西方跨学科研究的历史与现状作了梳理。从第四章开始,展开个案研究。而选取的几个个案,不求大而全,而力求有针对性、代表性,让理论的构想落到实处。“说‘文’辨‘类’;西方之‘文’及其在中国的译介”把“文学”放在中西方知识谱系中,讨论“文学”各自的内涵、演变及其西方之“文”在中国的译介。西洋“文学”观念的东渐主要是依靠翻译,翻译在中国传统之“文”

向现代西方意义上的“文”的转型中,扮演了一个举足轻重的角色。这里强调的“文”,其实就是一个动态演变的过程。

如果说在不同的知识体系中,不同的学科、文类体现的是不同的知识话语,而在同一国家或民族中,不同艺术、学科可以共用一套既相联系又相区别的话语,因此在跨学科的比较研究中,便需要先清理其概念范畴,有哪些是共通的,哪些是各自独特的。第五章“虚实相生”和第六章“‘气’之韵”以中国文论与棋论中共用的范畴“虚实”和“气”为例,讨论这些范畴在言说不同的对象时的共通点与差异,便算是一个尝试。中国文论与弈论,包括其他艺术理论,常常共用一个概念,它们在思维与言说方式上有着惊人的相似之处,但言说对象的差异,又决定了他们各自的独特性。

第七章“诗画一律与诗画之别”则以中国的苏轼与德国的莱辛论诗、画为例,在跨文化的视野下,看看中西之间是如何看待诗画关系的。如果说苏轼更强调“诗画一律”,莱辛的《拉奥孔》,副标题即为“论画与诗的界限”,显然更注重诗画之别。这一方面跟中西方跨学科研究各自的知识传统有关,同时也是“写形”与“尚意”的文学传统使然;另一方面,苏轼与莱辛所讨论的“诗”与“画”本身就有着各自的内涵,体现了中西诗学的差异。而第八章“川端康成与绘画”则通过川端康成的小说,更多地讨论的是“文”与“画”之间的亲缘关系。

在对各门艺术、学科的概念、范畴清理中,我们常常面临着一个问题,这就是意义展开的方式、言说的规则。各学科都以语言为符号,但科学文本、哲学文本、文学文本显然是有差异的。对它们的比较既包括它们所面对的对象,也包括言说的方式,也就是说,需要回答,什么是文学的言说?什么是科学或哲学的言说?

第九章“陀思妥耶夫斯基:小说叙事中的哲学”以俄国作家陀思妥耶夫斯基为例,讨论文学与哲学的关系。陀思妥耶夫斯基作为小说家,又被称作哲学家。这种“哲学”又不同于理论家的“哲学”,是一种“叙事的哲学”。理论哲学追求体系的完整,逻辑的严密,而叙事哲学则有赖于故事、情境,作家思想的探索永远与对小说中人物命运的关注联系在一起。叙事哲学常常是复杂的,对话性的,甚至充满了悖谬、矛盾,它也永远是未完成的。它使作品思想的表达充满了巨大的张力,这也恰恰是叙事哲学的魅力所在。而俄罗斯、西方、中国不同时代的学者对陀思妥耶夫斯基“思想”的各自的阐释,则体现了一种文化的差异。

第十章“基耶斯洛夫斯基:电影的伦理叙事”则主要以波兰导演基耶斯洛夫斯基的电影《十诫》为例,讨论文学与伦理学的关系。艺术作品的

叙事伦理常常与现实的“道德标准”相冲突,这里便涉及叙事伦理与现实伦理、普遍伦理的关系。艺术的叙事有它特有的逻辑,艺术作品也正是因为揭示了现实的复杂性,以它的独特而深入的思考,而有了存在的价值与意义。

如果说不同学科的相互阐发构成了比较文学跨学科研究的一个重要方面,这就涉及一个不同学科话语的通约性的问题。很多时候,不同的学科,其价值取向和话语评判原则其实是不一样的。正像伦理学的普遍伦理与叙事中的伦理,体现了两种不同的话语言说方式。而像文学与法律,文学对法律的表现,有着自己的叙事逻辑与价值评判尺度。不同知识门类、学科都有自己的“话语”言说方式,跨学科研究,最终的目的,便是从“文学跨学科研究”到“一般跨学科研究”,再上升到对“人类总体知识”的研究。在这一体系之下,文学跨学科研究应该是在“总体文学”研究的基础上,探讨一般意义上的文学与其他艺术门类、其他学科的关系。而“一般跨学科研究”则是各个学科分别展开与其他学科关系的研究,最后通达对“人类总体知识”的研究,从而构建一门涵括各学科门类的“知识学”。

当然,这仅仅是个设想,本课题研究的重点在将文学跨学科研究置于跨文化的视野下,展开横向的比较研究。同时,注重宏观与微观的结合。宏观上把“学科”置于不同知识体系的背景上去考察,微观上做一些关键词的比较与译介的研究。同时,避免泛泛地去讨论不同学科的相互影响,而是深入到文学“叙事”的层面,去揭示不同艺术门类、学科的话语的相通及其独特性。通过这种微观的考察,对不同艺术门类、学科的“话语”与“言说方式”才可能有进一步的理解。

本课题研究,无论是理论的建构,还是具体的研究,都只能是初步的、不全面的。有的只能先提出一种思路,然后通过一些具体个案展开讨论,大量的研究还需要继续努力,从而真正地建构比较文学跨学科研究的理论体系,并将具体的研究引向深入。

第一章 跨学科研究与比较文学

比较文学作为一种跨越性的文学研究,其根本属性就在于它的跨越性,不同知识领域的交叉、边缘,应该就是比较文学的立足之地。而在各种跨越中,最基本的应该是跨文化与跨学科。^① 文学的跨文化研究是探讨在具有不同文化背景的国家、民族之间如何实现文学的理解与沟通,它们探讨的是文学内部的关系。文学跨学科研究则是以文学为一端,在各种不同艺术门类、学科之间,清理其各自的知识、话语谱系,在此基础上,一方面揭示人类文化体系中不同知识形态的同质与异质;另一方面彰显文学之为文学的独特性,把握文学的内在规律,从而真正实现不同学科间的对话。

第一节 跨文化与跨学科的双向对话

如果说,越界与沟通,是比较文学之根本,但跨文化与跨学科,这两种跨越的侧重点是有差异的。正像中国文学与英国文学的比较研究,落脚点是各自民族文学的特点、精神内涵。而跨学科研究,多是同一民族范围内的不同艺术门类、学科的比较,如中国诗与中国画。当“诗”与“画”被冠以“中国”的字样,这“诗”与“画”也就带有了民族性。而事实上,跨学科研究本来应该更侧重于普通意义上的“诗”与“画”之比较。但是,从民族特色各异的“诗”与“画”中抽象出一般意义上的“诗”与“画”是否可能,又成为一个问题。

与此相关的问题是,跨学科研究可以跨文化吗?原则上两者应该并不矛盾,如中国诗与西洋画,基督教与中国文学。但也有学者对此持怀疑态度。在如何跨越的问题上,美国学派的学者间就有不同看法。威斯坦因在《比较文学与文学理论》一书中,一方面支持“各种艺术相互阐发”的

^① 在关于比较文学的“跨越”的定位中,不少都是把跨国、跨民族、跨语言、跨学科、跨文化并列在一起,而事实上,跨国、跨民族、跨语言应该都是一种跨文化的文学研究。

“比较艺术”方法,另一方面又主张这样的研究应“不超越国家的界限”。^①也许,威斯汀因忧虑的是,中国诗与西洋画,两者属于两个无法通约的知识系统,比较出来的也许具有跨文化研究的意义,但与真正意义上的跨学科研究并不相干,就像基督教与中国文学,很容易做成异域文化对中国文学的影响的论文,但并无跨学科研究的意义。

由此,比较文学的跨学科研究,倒不是一定要拿中国诗与西方画,中国文学与西方哲学等来进行比较研究,而是在进行跨学科研究时,引入跨文化的视野。不同学科,在人类文化的知识架构中拥有各自的领域,有着自己的一套概念范畴、话语规则,但同时相互间又有相通之处,如何在对各自“话语”、“知识体系”的清理中,实现跨文明、跨学科的对话,便成为我们深化比较文学跨学科研究的重要步骤。

当我们谈文学、艺术、哲学的时候,这些概念本身可能就不是本土意义上的,而是翻译过来的,他来自另外一种文明,另外一套知识话语。中国与西方传统的“文”与“艺”,乃是两个各自独立的系统。美国学派首先将跨学科研究引入到比较文学中,他们将比较文学定位于既要研究“超越一国范围的文学”,也要研究“文学跟其他知识和信仰领域,诸如艺术(绘画、雕塑、建筑、音乐)、哲学、历史、社会科学(如政治学、经济学、社会学)、其他科学、宗教之间的关系。”^②但美国学派的学科分类,其对“文学性”、“艺术性”的界定,依据的是西方知识体系。正如有学者指出的:“美国学派的‘平行研究’显然不具有‘对话’的视野,它所确认的学科目标(‘世界文学’)依据西学传统对‘文学’、‘文学性’、‘诗性’的领会和规定。对美国学派而言,‘比较’并不是一场文化间的对话,而是以西方‘诗学’的眼光对各种文学经验及其理论表述的发掘。……它所确认的‘综合’、‘类比’、‘跨学科’等研究方法在同一文化圈的比较研究中有极大的用武之地,然而在跨文化研究中,由于相异文化中的文体分类、学科分类极不相同,乃至文学现象呈现出全然不同的边界归属,这些研究方法已很难成为比较文学研究的核心方法。相反,对不同文化中文学经验和文论思想的异质性的考察将成为跨文化比较文学研究的重心。”^③

当美国学派完全承续欧洲文论传统的话语,用模仿、表现、典型、现实

① 威斯汀因:《比较文学与文学理论》,刘象愚译,辽宁人民出版社,1987年,第150页。

② 雷马克:《比较文学的定义和功能》,见干永昌等编《比较文学研究译文集》,上海译文出版社,1985年。

③ 曹顺庆等著:《比较文学学科理论研究》,巴蜀书社,2001年,第301页。

主义、浪漫主义、象征主义等来探讨文学,规定文学的特性时,像中国、印度等具有悠久历史文化传统的一些基本的文论概念,比如气、韵、味、境界,则都被排除在其视野之外,那么,作为跨学科研究之出发点的“文学”、“艺术”,就只能完全是西方意义上的。而跨学科研究的“学科”分类,也是源于西方知识谱系。在这个前提下的跨学科研究,也就常常是单向的,不具有对话的意义。正像中国的诗词歌赋、戏曲、话本小说、琴棋书画,由于与西方文学在精神特征上相距甚远,也许,在西方人看来,它不过是用于了解东方神秘文化的标本,并不具备跨学科研究中的“文学”、“艺术”的意义。

由此,在比较文学的跨学科研究中,引入跨文化的视野,便势所必然。如果说在同一文明区域内,不同的国家,在知识形态上尚有共通之处,而不同的文明,其知识往往具有一种异质性。正像中国哲学及艺术论,都常有浓厚的体验感悟及诗性表达的特色,西方则偏重逻辑分析与理性表达。人们习惯于把这两种知识形态称之为“感悟型知识形态”和“理念型知识形态”。就是说,中国传统知识更具诗的色彩,西方传统知识更接近于科学。正像亚里士多德,他以“求知”、“观察”、“追问”、“推论”为支点,确立了西方知识话语的科学理性解读模式及以逻辑分析方法为主导的意义生成方式。^① 而中国以道、气韵、风骨、境界论诗文书画,决定了中国的“文”与“艺”有自己独特的质地、品格。如果仅仅在西方的知识背景上来探究何为文学,何为艺术,何为哲学等,那文学、艺术、哲学,都可能仅仅是西方意义上的。正如有学者所指出的:“没有跨文化比较研究的视野,没有返本溯源、回到不同文化中的不同文学样态的‘文学性’这一回到‘事情本身’处的胸襟和气度,我们就不可能‘发现人类共同的诗心’,不可能建立普遍有效的文学理论。”^②

由此,跨学科对话的实现,首先需要在跨文化的背景上,清理各自的知识体系。正像中国与西方之“文”、“史”、“哲”,都是建立在各自的知识系统的基础上的。离开各自的知识分类体系,来作文学、历史、哲学的比较,便没有了对话所必需的平台。

如果说西方的知识往往是以“求知”为支点,亚里士多德为此提供了一个完整的知识分类体系。他将人类活动分为三种类型:研究活动、行为活动和生产活动。生产活动又分技艺性生产与非技艺性生产。非技艺性

① 参见曹顺庆著:《中外文论比较史(上古时期)》,山东教育出版社,1998年,第587页。

② 曹顺庆等著:《比较文学学科理论研究》,巴蜀书社,2001年,第301页。

生产是指凭习惯、本能和经验而进行的生产,技艺性生产则是人凭借理性知识、按人所理解的普遍规律而进行的生产。艺术活动属于技艺性生产活动。技艺分两种:补充自然的技艺与摹仿自然的技艺。艺术便属于一种摹仿自然的技艺。亚里士多德把对文学、艺术的研究当做了一种专门的“学”,所谓“诗学”。西方诗学经过长时间的历史积累而形成了相当严整的体系。有学者谈到西方诗学的知识谱系构型:1. 它将文学、艺术活动在人类精神活动的类型划分中确认为审美之域(美学);2. 在美学/审美的大背景下确认作为审美活动之不同类型的门类艺术的分类及其本质(艺术本质论、艺术分类学);3. 根据“本质”的理念确认沿本质论、作品论、创作论、发展论、鉴赏论、批评论等论域作系统的理论推演(文艺学)。西方美学——文艺学由此构成关涉整个知识谱系的众学科群。其次是知识增长规则。上述三级划分是现代诗学的逻辑之根。从美学到文学,整个诗学所关涉的众学科群,其知识谱系构型的基本法则是在划分基础上的演绎推理。由此决定了分析性逻辑论证是现代诗学知识增长的基本规则。^①西方文学、艺术理论,尽管经历了在不同的视域中对艺术本质的认识的转换,但其知识谱系的构型样式又是一脉相承的:他们都是先确认“诗”(艺术)的分类学背景,然后断定“诗”(艺术)的本质,最后据“诗”(艺术)的本质之断定推演(分析性展开)诗学理论的方方面面。背景——本质——展开,这是西方诗学谱系构型的三部曲。这种知识构型的路数,其真正内在的思想力量来自决定其展开根据的“逻各斯”(Logos),而“逻各斯”在此最基本的思想逻辑形式是:演绎推理。而其理论反思、超越,往往也是从“学之根据”入手,艺术的本质的定位一旦变化,艺术理论的整个体系就将被改写。^②

而在中国传统知识中,却并不存在可以被称之为“学”的文艺学体系。它有着非常丰富的文类概念,如诗、赋、词、曲、文、笔、传奇、志怪、铭、谏、箴、疏、策等,但并没有学科意义上的“艺术分类学”。它有丰富的诗话、词话、曲话、书品、画品、小说评点,但它关注的重心是如何作诗(艺术)、品诗(艺术),而不思考如何去研究诗(艺术)。其文论、艺论多为体验、感悟,知识进化的过程更多地呈现为一种经验的累积,而非逻辑性的分析推衍。它本身就跟中国传统的知识构型有关。中国古代将各种知识划分为经、史、

① 曹顺庆、吴兴明:《中国传统诗学的“异质性”概说》,见《迈向比较文学新阶段》,四川人民出版社,2001年,第539页。

② 吴兴明:《中国传统文论的知识谱系》,巴蜀书社,2001年,第69—70页。

子、集四类,而这种知识分类系统,并不是一种逻辑的分类,也往往缺少“学之根据”的反思,而是出于统治阶级的需要,以“致用”为目的,依据其重要性将“知识”划定为不同的等次,各居其位,各司其职。在经、史、子、集的知识系统中,“经”拥有最尊崇的地位。而“史”,是为现实的社会政治服务的,“史”乃儒家经典的辅翼,史学为经学服务,故位居第二。而“子部”,由诸子、兵书、数术、方技四个类目合并而成,涵盖了现代学科体系中的哲学、逻辑学、艺术学、宗教学、军事学、医学、工学、理学等诸多学科,内容最为庞杂。所谓三教九流,百家杂学,无所不包。《四库全书总目·子部总序》曰:“自六经以外,立说者皆子书也。……要可与经史旁参。其余虽真伪相杂,醇疵互见,然凡能自名一家者,必有一节之足以自立,即其不合于圣人者,存之亦可为鉴戒。”于是排位第三。至于收录诗文的“集部”,“缘事而发,亦可以观风俗,知厚薄”^①,所谓“文章乃政化之黼黻,皆为治之具也”,^②也就居其末,聊备观览。

有学者谈到东西方知识体系的差异:“西方人文社会科学正因为是以‘求知’为内在理路,所以才会形成哲学、伦理学、政治学、经济学、社会学、法学、史学……一整套学科划分体系;中国古代儒家学术正因为以‘做’为内在理路,所以自然会形成以‘六艺’为核心及按经、史、子、集分部的学术分类体系。内在理路的不同,决定了中学与西学在分类上必然彼此分别,并且从其自身角度看均是合理的;无论以西学的分类方法衡量、肢解中学,还是以中学的分类体系去衡量、统摄西学均是错误的。”^③如果强以西方的“诗学”、“哲学”来统摄中国传统文论、思想,便难免南辕北辙。

其次,跨学科对话,需要在清理不同文明各自知识体系的基础上,弄清文学、艺术及其他学科在人类文化知识架构中的位置及其演变。仅以与文学关系最为密切的“艺”为例。“艺”在中国与西方都有一个发展演变的过程。在古希腊,“艺”主要是指一种生产性的制作活动,尤指技艺。盖伦把艺术分为“平民艺术”和“自由艺术”,平民艺术需要体力劳动,是“手工艺的”(handicrafts),自由艺术则是“智力的”(intellectual)。自由艺术演变成后来的自由七艺:语法、修辞、逻辑、算术、几何、天文、音乐。文艺复兴时代,人们才渐渐把“艺”与“美”联系起来。1690年,法兰西学士院的

① 《汉书·艺文志·诗赋略序》。

② 《隋书·经籍志》。

③ 方朝晖:《“中学”与“西学”——重新解读现代中国学术史》,河北大学出版社,2002年,第9页。

夏尔·佩罗在《美术陈列室》前言中,列举了八种“美的艺术”:雄辩术、光学、诗歌、音乐、建筑、绘画、雕塑、机械学。法国的夏尔·巴托在1747年出版的《简化成一个单一原则的美的艺术》中,使“美的艺术”完全摆脱技艺与科学,构建了一个由音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈组成的完整的艺术体系,标志了现代艺术体系的诞生。20世纪,关于艺术体系有多种划分,大致包括绘画、雕塑、建筑、音乐、诗歌、戏剧、小说、舞蹈、电影等,这种“艺术”的演变过程又是跟文学紧密相关的。

在古代中国,“艺”首先是指“技艺”。《说文解字》解“艺”(藝)为“种也”。人们把在土地上种植庄稼称为“艺”。“艺”是一种技术性的行为,所以人们多将“技艺”、“才艺”、“术艺”并称。当儒家把“艺”纳入到修身、教化之范畴,“艺”便逐渐有了“技艺”与“道艺”之分。道艺即儒家的“经艺”,有时指“六经”,又专指“六艺”:礼、乐、射、御、书、数。技艺则包括各种术数、方技、博弈、书画等。“艺术”在官方经、史、子、集的知识分类系统中,《旧唐书·艺文志》才单独列出“杂艺术”类,属子部,但只载博经弈谱。《新唐书·艺文志》才在“艺术”类中收入书、画谱。琴、棋、书、画并称也是唐代始出现。《明史·艺文志》增琴谱(“乐”原在“六经”之列,此时方始回归“艺术”中,但经部中仍有“乐”,只不过将琴谱分出来罢了)。

与此同时,在中国古代,“文”、“文章”、“文学”也经过了一个发展演变的过程。中国古代最初的“文”,乃指天、地、人之“文”。而“文学”一词,首见于《论语》。孔子以“文学”与“德行”、“言语”、“政事”并列,指研究“人文”之学。汉代,人们把具有文采的“书辞”称为“文章”。“文章”从“文学”中独立出来。魏晋以后,人们心目中的“文学”,大多专指“辞章之学”,即以“辞采”为标志的诗、赋文章。“文学”逐渐接近于现代意义。“文”、“艺”并称,始于建安时徐干所著《中论》。《新唐书》则有《文艺列传》。“文”与“艺”在知识分类系统中的变化,技艺向道艺的转换(以文载道,以艺载道,成为中国文论、艺论中的一个基本价值取向),同时也就体现了社会思想、文艺观念的变化。

而在西方,“诗学”同样有自己的知识分类背景。在亚里士多德看来,诗的本质就是“摹仿”。而史诗、悲剧、酒神颂、双管箫乐、竖琴乐等的差异,就在于其模仿的媒介不同、对象不同、方式不同。在18世纪开始的现代美学的分类中,“诗”、“戏剧”、“小说”逐渐被划入“美的艺术”中。文学、艺术、审美,成为西方诗学谱系的三级分类概念。而这种分类,又是与西方知识体系中“知、情、意”的划分紧密相关的。逻辑学研究理性活动,伦理学研究意志活动,美学研究情感活动。

显然,“艺”与“文”作为两大系统,只有弄清它们在中西传统知识谱系中的位置及其相互关系,它们与中西文化传统、精神的联系,在这种跨文明的背景上,跨学科研究才能有一个坚实的基点。如果仅以某一知识体系中的“文”与“艺”作为唯一的标准,便有可能导致对另一种文化中的某种“文”与“艺”的遮蔽。正像琴棋书画,作为中国古代四艺,到20世纪,“棋”已被排除在现代“艺术”之外,这固然有围棋日益走向竞技化有关,但也是因为它与西方艺术体系不合使然。而中国围棋所包含的丰富“艺”与“美”的内涵,也就在西方知识的“前见”之下,被遮蔽了。

第三,跨学科研究,需要在跨文化的视野中,去考察文学、艺术体系在异质文化的冲击、融合中的变迁。就像中国古代之“艺”与现代意义上的艺术,有着不小的差异。这种差异并不仅仅是词汇学意义上的历史流变,更是知识范型的转换。中国传统的经、史、子、集的知识体系与现代自然科学、社会科学、文学艺术的学科分类,代表了两个完全不同的知识谱系。20世纪初,可说是中国文学艺术观念、知识范式的一个转型期。这种转型在很大程度上又与西学东渐的大背景有关。中国文化和文艺理论对西方的吸收,不光是语言、观念、方法层面的,它更是知识谱系的一种整体性的移植、切换。即由中入西,以西学为体用,中国文论、艺论由此加入到“世界性”的话语中,传统文论、艺论反而成了一种“异质”的存在。

20世纪初,各种新文艺体系,日益取代传统体系,占据了主导地位。如吕徽的《美学浅说》(1923)、《艺术概论》(1925),范寿康的《艺术之本质》(1928),孙俚工编纂的《文艺辞典》(1928),徐蔚南的《艺术哲学ABC》(1929),钱歌川的《文艺概论》(1930),俞寄凡的《艺术概论》(1932),张泽厚的《艺术学大纲》(1933)等。而他们又都是在西学背景下建构起来的。

有学者注意到,20世纪初期的知识分子,大多具有留学西洋或东洋的背景。科举制度退场,“随着留学这一形式逐渐成为近代中国培养精英阶层的重要形式,留学生边缘人知识分子逐渐成为中国知识阶层的主要成员,这也意味着中国社会重新建构起具有浓厚外倾依赖倾向的知识样式。”^①中国知识界如饥似渴地吸收西方的一切,西方理论代表普遍真理的观念,也深入到许多人的心中。就文艺理论而言,欧美、日本的许多理论书籍被译介过来,中国学者写的“文艺概论”类著作,也有着明显的编译、移植的痕迹。

^① 章清:《近代中国留学生发言位置转移的学术意义》,《历史研究》1996年第4期。