

中国人民解放军外国语学院重点科研课题

跨域文心管窥

张晓军 李迎丰 主编

陕西人民出版社

目 录

前 言	(1)
-----	-------

第一编 诗学比较篇

中西戏剧情节论之比较(张晓军)	(9)
-----------------	-------

“言意之辩”与“维特根斯坦难题”

——兼论“言意之辩”的美学意义(李茂增)	(23)
----------------------	--------

现实主义在 20 世纪的启示(李迎丰)	(38)
---------------------	--------

中西文学差异根源初探(潘伟军)	(52)
-----------------	--------

比较文学视角中的王元化(曹 东)	(62)
------------------	--------

第二编 文学与文化篇

中西方战争审美观念的碰撞

——重论《红高粱》在中国军事文学史上的意义(李茂增)

.....	(71)
-------	--------

福克纳与莫言:故乡神话的构建与阐释(李迎丰)	(84)
------------------------	--------

《三国演义》与隐逸文化(张晓军)	(97)
------------------	--------

隐逸对中国文化的调适作用(张晓军)	(108)
-------------------	---------

苏轼与禅宗(薛亚康)	(120)
------------	---------

古代朝鲜的佛教与文学(刘广铭)	(133)
-----------------	---------

第三编 作家与文本篇

比较《百年孤独》与《白鹿原》的文化态度(李迎丰)	(145)
--------------------------	---------

《我是猫》与《故事新编》之比较(陈改玲)	(157)
----------------------	---------

《西厢记》的结构主义解读(詹庆生).....	(172)
《白鹿原》的空间设计与意义追寻(李迎丰).....	(192)
唯美主义与叶灵凤的小说创作(张高杰).....	(205)
第四编 翻译与传播篇	
五四翻译文学与小说创作的“互动”关系(陈改玲)	
.....	(219)
20 世纪域外诗歌翻译(潘伟军)	(237)
台湾和日本的《沧浪诗话》研究概说(曹 东).....	(255)
普希金与中国诗人(杨志学).....	(262)
庞迪我及其“适应”策略:一个文化交流的典型个案	
(温 华 李茂增).....	(272)
后 记	(283)

前 言

本书定名为“跨域文心管窥”。

所谓“跨域”，一指跨越国域，二是指跨越学域，在文学的“国际”或“学际”比较研究中，尝试探讨中外文学之间的汇通之理，发掘文学与其他学科的“跨域文心”。

美国学者雷马克曾对“比较文学”下过一个著名的定义：

比较文学是超出一国范围之外的文学研究，并且研究文学与其他知识及信仰领域之间的关系，包括艺术（如绘画、雕刻、建筑、音乐）、哲学、社会科学（如政治、经济、社会学）、自然科学、宗教等等。简言之，比较文学是一国文学与另一国或多国文学的比较，是文学与人类其他表现领域的比较。^①

这个伸张了美国学派的观点并带着鲜明的历史印痕的定义，至今仍在发挥着它的效用。而中国学者钱钟书先生则在《管锥编》

^① 雷马克：《比较文学的定义与功用》，引自《比较文学研究资料》，第1页，北京师范大学出版社1986年版。

中写道：“艺之为术，理以一贯，艺之为事，分有万殊。”^①并在书中多处写道，其《管锥编》的立意在于探索人类共有的诗心与文心，探索“造艺之本原”^②。他说：

心之同然，本乎理之当然，而理之当然，本乎物之必然，
亦即合乎物之本然也。^③

钱先生的观点及其表达风格，体现了中国学人在从事比较文学研究、参与国际间的对话时的理论立场、研究宗旨和对本民族的文化关怀。

开放性、跨越性是比较文学学科的内在性质。探索人类共有的诗心、文心，进而走向人类大同的“世界文学”之美好的境界，是比较文学研究的宏伟目标。此二项，亦即本书编撰的宗旨。

“管窥”一词，则代表着我们认同并力图实践着钱先生所创立的学风与方法：从身边的事情做起，从具体的研究做起，“隐于针锋栗栗，放而成山河大地”^④；况且，研究对象的广大与比较文学的渊深，也使我们深感知识的匮乏和学术视野的狭窄，名之“管窥”，不是自谦，而是本该应有的清醒。

二

本书从比较研究的视角，对中外文学进行“跨域”研究，在对

① 钱钟书《管锥编》，中华书局1986年版，第4册第1279页。

② 《管锥编》，第4册第1215页。

③ 《管锥编》，第1册第50页。

④ 《管锥编》，第2册第496页。

比中发现其“同中之异”与“异中之同”,同时,探讨中外文学之间以及文学与其他学科之间的汇通,发掘文学的跨域“文心”和“诗心”。在体例上,设计为四个编目:

第一编“诗学比较篇”。比较诗学历来是比较文学“中国学派”最为倾心的课题,我们将“诗学比较”列为本书的第一编,亦出于对中国的“总体文学”之重要性的理解与关注。一方面,要建立比较文学的中国学派,必须对中西文论的差异性和同质的方面有深入的认识,这里有最普遍的“文心”。另一方面,世界范围内文学研究的“理论化”趋势,也向中西诗学的比较研究提供了市场,提出了需求。所收入的五篇文章,体现了这样的基本特色:宏观考察与具体研究相间,当代意识与传统观念的融合。

第二编“文学与文化篇”。从编目上看或许更具有宏观性,在大体平衡的格局中,也是文章最多的一编。毋庸置疑,文化研究给文学的比较研究带来了深刻的一面,而研究中所应掌握中的分寸,相信每一个热爱文学、从事文学研究的人,自有其内心的尺度。限于篇幅,这里不拟讨论“文学性”与文化深度之间的相互关联,其实我们更为关心的是文学中的战争主题,战争乃至军旅文学的独有手段、独特风貌,战争文化与文学的关系。本编中的前三篇不同程度地涉及到这些话题。另有两篇关于中国文化中具体现象的研究论文,属“跨学科”范畴。而关于古代朝鲜的佛教与文学,属“小语种”的文化与文学,它的入编,或可见出我们这个多语种的外语院校特色之一斑。

第三编“作家与文本篇”。对“作家与文本”的具体的比较研究,在其他几个编目中也都兼容着,但它的细致深入,它的广阔多样,乃至它的当行本色,使我们仍然辑出一部分,列为第三编。五篇文章大致可体现为两个层面的研究:其一,涵盖了中国文学

史几个大的分期:古代、现代与当代;其二,涉及到大致三种不同的研究类型:X与Y的具体比较、阐发法、思潮流派的影响研究。此外,选入本编的几篇文章从研究的思路上都重视了理论剖析、深度探求,使这一本来最具备“微观”特点的编类中,也掺入了些许宏观研究的因素。

第四编“翻译与传播篇”。译介学的研究正在受到越来越多的重视,甚至有西方的学者认为有必要将其脱离比较文学而建立一个单独的学科。我们相信翻译问题以前是也将永远是比较文学一个重要的课题,这里有对五四时代翻译与小说创作之关系的深入探究,也有对20世纪诗歌翻译历史的梳理,表现了作者对翻译问题的浓厚兴趣。关于“传播”的三篇论文,属传统的“影响研究”范畴,人们可以看到我国古代的《沧浪诗话》在当代日本传播中的某些途径和影响,俄国诗人普希金与中国诗人的精神联系与事实联系。列在编末的关于庞迪我的“典型个案”的考察,材料特殊,立意新颖。编撰至此,不禁感慨:法国学派之影响研究的传统,即使在经历了多种“危机”之后,在实现了多种“跨越”的今天,仍然保持着它不竭的生命。它所显露的,或许正是比较文学自身的韧性与活力吧。

三

比较文学研究给人们带来一个开放的视野,它将自身的研究领域一步步地跨越了民族、文化与学科阈限。但在我们看来,这个“开放性”内在的更深层含义,还是指人们在寻找诗心、文心,走向世界文学的过程中,创造了“多音齐鸣”的对话格局。具体到本书的撰写来说,作者们以各自不同的知识背景、学术兴

趣,汇聚在了“比较文学”的旗帜之下,并试图形成一个特殊的研究群体,以一种独特的声音参与到更大范围的对话与交流之中。在我们当中,有从事美学与理论研究的,有从事军事文化研究的,也有世界文学、古典文学、现当代文学、古代文论和古文献学研究的。我们深知自身的长处与短处,以为在自己熟悉的领域里,引进比较文学的方法与课题,无论宏观微观,都应本色当行,才是一种明智的、也是最有效用的选择。由此,不同的知识背景,驳杂的学术兴趣,审慎的课题选择,共同的主题话语,便成为本书基本的风格与格局——或有水平、文风的参差不齐——但编书、为文的出发点却是严肃的、真诚的。

重在一己心得,不求整齐划一。

四

比较文学从它正式建立学科的时代起,就一直是一片充满了争议的学术领地,危机与活力共在,挑战与机遇并存;进入 21 世纪之后,随着经济全球化、文化多元化的进一步发展,比较文学也迎来了一个更为广阔的发展与对话空间。

作为一个群体介入这一空间,我们感到振奋的同时,也切实感受到自身的局限。我们意识到,对身在戎行的我们来说,最重要的使命应是军旅文学研究。中外军旅文学的比较研究,是我们义不容辞的责任,也是我们得天独厚的条件。古今中外,战争与文学历来“棒打不散”,因为战争与人类的生存从来息息相关。由战争主题衍生出来的和平、死亡乃至激情等话题,一直是文学永恒的主题。战争,常常是某种文学思潮、艺术形式发生重大转换的催化剂,而不同文化传统和战争观念,也制约着不同民族军

事文学思维与写作的样式。因此,中外军事(战争)文学(乃至文化)的比较研究,实在是一个十分诱人的课题;对军事院校的文学研究工作者而言,它或许还是我们安身立命的基础点,是我们参与对话的契机,学术身份的标志。从这个意义上说,本书中有关军事文学的篇章嫌少,与我们的初衷也有较大的差距。不过,它在留下几许遗憾的同时,也成为我们下一步学术研究的起点。

第 一 编
诗 学 比 较 篇

中西戏剧情节论之比较

中国的戏剧源于歌舞^①，而“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”，因为“是古之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也”。这一点，可以在古代典籍的记载中得到印证，如《说文解字》释“巫”为：“巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。”《商书》言：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”巫觋而外，能歌善舞者还有以戏谑为能事的俳优。巫以乐神，优以乐人。^②古籍的记载，还可以从中国南方少数民族的原始歌舞遗风得到佐证，如苗族的“跳月”^③。中国的戏剧文学受到诗歌的影响，而中国诗歌明显具有抒情为主的特色，对中国戏剧文学具有直接影响的“诸宫调”，在主观与客观展现方面均具有浓郁的抒情性。

正因为中国戏曲偏重于抒情性，属于诗剧一类，所以梁启超先生认为“若取最狭义，则惟三百篇可谓之诗；若取最广义，则凡

① 参见张庚、郭汉成主编：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社 1992 年 4 月第 2 版，第 3—29 页，第一编第一章“戏曲的起源”。

② 王国维：《宋元戏曲考·上古至五代之戏剧》（《王国维戏曲论文集》），中国戏剧出版社 1984 年 7 月新 1 版，第 4—14 页。

③ 参见青木正儿原著、王古鲁翻译：《中国近世戏曲史》，作家出版社 1958 年 1 月第 1 版，上册第一篇第一节“先秦时代”第 1—3 页。

词曲之类,皆应谓之诗。数诗才而至于词曲,则古代之屈宋、岂让荷马、但丁?而近世大名鼎鼎之数家,若汤临川、孔东塘、蒋藏园其人者,何尝不一诗累数万言耶?其才力又岂在摆伦,弥儿顿下耶?”^①朱光潜先生则更进一步认为:“最擅长戏剧的元人的作品大半仍是抒情诗,不能和西方戏剧相提并论。”^②

梁启超和朱光潜都道出了中国戏曲的诗剧特色,这一点在与西方戏剧比较时是显见的。

与此相应,中国古代的戏剧理论家关注的焦点是“曲律”、“曲韵”、“曲谱”。

明代万历年间,是中国戏剧史上一段相当辉煌的时期,“有江西临川之汤显祖及江苏吴江之沈璟在焉。而两者倾向正立于相反之两极。汤氏艺术天分甚高,其意之所及,克纵逸荡之笔,奔放自在,虽往往有失音律,泰然不顾也。沈氏妙解音律,守曲律甚严,一字一韵不苟,自有南曲以来,曲学之精,鲜有出彼之右者。”^③当时,在吴江沈璟与临川汤显祖之间展开了一场激烈的论争,据吕天成记载:“吾友方诸生曰:‘松陵具词法而让词致,临川妙词情而越词检。’善夫,可谓定品矣!乃光禄尝曰:‘宁律协而词不工,读之不成句,而讴之始叶,是曲中之工巧。’奉常闻之,曰:‘彼恶知曲意哉!予意所至,不妨拗折天下人噪。’此可以观两贤之志趣矣。”^④这场论争是中国戏剧史上的一件大事,其波

① 《小说丛话》。

② 朱光潜:《长篇诗何以在中国不发达》,载《申报月刊》第三卷第二号,1934年。

③ 青木正儿原著、王古鲁翻译:《中国近世戏曲史》上册,作家出版社1958年1月第1版,第211页。

④ 《曲品》卷上。

及面之广,以至于当时剧坛的杰出人物几乎全数被裹挟于其中,影响之远,则一直延续至清代,而论争的焦点是声律和文辞的关系问题,至明清之际两方面渐趋合流。然而,不论是各执一词,还是调和折衷,其着眼点都在如何作曲上,这正是于分歧中表现出的一致。说明当时的剧坛兴趣在曲而不在戏。

希腊的《荷马史诗》保留了希腊远古时代的人与神的传说,记载了一个漫长的历史时段的史实以及人们的愿望和评断,可以说,史诗是西方最先成熟并取得辉煌成就的文体,而古希腊的悲剧,则直接继承了史诗的事件(情节素材)元素。西方戏剧源于酒神祭祀,这与中国戏剧的起源正相仿佛,然而由于其中的悲剧题材大多取自史诗、神话,所以从这个意义上来说,古希腊的悲剧是在史诗的基础上发展起来的,这使得西方戏剧在文体特征上更偏向于叙事艺术,所以,西方戏剧的叙事性远比中国戏剧要高。“不论悲剧、喜剧,希腊戏剧总是十分明确地表现他们的‘事件中心’原则,戏剧的一切要素:人物、结构、语言等等都是为了把事物尽善尽美地表现出来。这些可以说无论是题旨方面、性格方面、情节完整统一方面以及反映现实的意义与价值方面,都与史诗是同等的。”^①

西方戏剧理论史上也曾经发生过一场影响波及广、延续时间长的争鸣,论争是围绕“三一律”(动作一致、时间一致、地点一致)来展开的,而“三一律”的关键点是情节的一致以及情节时间、地点和演出时间、地点的关系问题,说到底,最终的落脚点是戏剧的情节设计问题。这场争论,始于文艺复兴时期,延及近、

① 乐黛云主编:《中西比较文学教程》,高等教育出版社1991年1月版,第310页。

现代,至于其影响,则至今犹存。西方戏剧理论史上的杰出理论家几乎都曾对此发表过意见:卡斯特尔维特洛、维迦、锡德尼、沙坡兰、高乃依、布瓦洛、德莱顿、歌德、雨果、黑格尔……^①“三一律”的风行期是西方古典主义盛行的17世纪,流风所向,使当时的剧坛几乎如风行草偃般地倒向“三一律”等古典主义的规定。此时,在东方的中国剧坛,以沈璟为首的吴江派和以汤显祖为首的临川派之间正在进行着那场牵动整个剧坛的论争。也就是说,当西方的戏剧家们正在为戏剧情节设计的规定限制与突破限制而煞费苦心地进行理论论争的时候,他们的中国同行则正在为作曲的恪守曲律与偶有突破曲律而争辩得不可开交。

由此可见,当时中、西方剧坛的兴趣所在,判然而别。

诗化的中国古典戏剧,特别擅长以诗意盎然的曲词挖掘剧中人物的内心情感世界的起伏变化,而诗人化的中国古代戏剧家的艺术工力,也主要不表现在巧妙地设计情节,而在抒写特定戏剧情境中的人物心境。这多少造成了元、明以来的中国戏曲与戏曲理论惟曲是重的倾向。元代戏曲对明清的戏曲家来说就好比唐诗之于后代诗人,具有公认的典范性,但元代戏曲的偏失缺憾相当明显:

元剧关目之拙,固不待言。此由当日未尝重视此事,故往往互相蹈袭,或草草为之……然元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则

^① 参见余秋雨:《戏剧理论史稿》,上海文艺出版社1983年5月第1版,第6章、第7章、第9章、第10章、第11章。

在人耳目，述事则如其口出是也。古诗词佳者，无不碍如是。^①

元代戏曲发挥出高度的诗意美，而在情节结构上颇不足取。明、清传奇也大体如此，就连著名的《牡丹亭》也难以例外：其曲词极其精美与情节的相当冗沓，恰成对照。这种不平衡，表现在戏剧理论上，便是对与情节相关的问题的探讨明显不足。戏剧论著大多偏重于关于作家、作品的扼要评述，或着重作品目录、作家演员轶事，或戏曲体制、流派、制曲方法等方面的记述，总体说来，理论价值远远低于史料价值，而在那些理论价值较高的部分中，又主要集中于对曲的作法（曲律与文词）以及戏曲的功能和价值方面，表现出明显的重曲轻戏倾向，甚至离开戏而一边倒向曲，以至于多数人将戏曲等同于诗、词，看成是诗歌家族的一员。这种状况，只有到了李渔的《闲情偶寄》的出现，才得以改观。

李渔的戏曲理论“首重结构”，正是以戏曲创作和理论的薄弱处为重点突破口，来展开理论掘进的。

李渔论“结构”涉及了戏曲的诸多因素，然而其中的核心部分是“情节”或曰“事”。从“构思”对象的角度说，李渔的“结构”论，可以当做“关目”即“情节”论来读。他在讲“构思”的重要性时说：“有奇事方有奇文，未有命题不佳而出其锦心，扬为绣口者也。”“结构第一”中论述“主脑”虽指“一人一事”却又不止为一事；所谓“脱窠臼”亦主要指不落已有情节之“窠臼”，“若此等情节业已见之戏场，则千人共见，万人共见，绝无奇矣，焉用传之？”

^① 王国维：《宋元戏曲考·元剧之文章》（《王国维戏曲论文集》），中国戏剧出版社1984年7月版，第85页。

是以填词之家,务解传奇二字,欲为此剧,先问古今院本中曾有此等情节与否,如其未有,则急急传之,否则枉费辛勤,徒作效颦之妇”^①;“密针线”、“减头绪”讲情节的严密与简洁;“戒荒唐”讲宜从“人情物理”中求情节题材;“审虚实”讲情节的虚构与历史及现实题材的虚实处理。所以,李渔所论之“结构”者,即主指情节的构思与设计。而对一部戏来说,故事情节的设计(如主线、副线交错的复线分合、情节的起伏转折、情节因果链之环扣等等),大抵言之,就是一部戏的布局框架。李渔曾将“传奇一事”所包含的“义理分为三项:曲也,白也、穿插联络之关目也”^②。“关目”的这种“穿插联络”作用,大抵而言,属于一种结构性功能。亚里士多德曾在《诗学》中将戏剧的情节(行动安排)比之于勾勒成形象的素描,而将其他成分比喻为色彩。形象之勾勒未成,则色彩便无从涂染。亚氏的观点后面还将提到,这里先行拈出这个比喻,是因为清人黄振有一段十分相似的文字:“词曲譬画家之颜色,科白则勾染处也。勾染不清,不几将花之瓣、鸟之翎混而为一乎?”^③ 这里除去术语的不同,对情节安排所具有的结构框架功能的肯定,是完全一致的。李渔在论“宾白”重要性时,将这一问题阐发得很周到:

尝谓曲之有白,就文字论之,则犹经文之于传注;就物理论之,则如栋梁之于榱桷;就人身论之,则如肢体之于血脉。

李渔在“立主脑”一款,曾讲过如不立“主脑”,则整部戏将会

① 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·结构第一·脱窠臼》。

② 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·结构第一·密针线》。

③ 《石榴记·凡例》。