

# 中国比较文学

中国比较文学学会编

·1·

1988

总第5期



上海外语教育出版社

COMPARATIVE  
LITERATURE  
IN CHINA

OFFICIAL PUBLICATION OF *CHINESE COMPARATIVE  
LITERATURE ASSOCIATION*

*Shanghai Foreign Language  
Education Press China*

# 目 录

• 1 •

1988

总第5期

## 专 论

- 当前中国比较文学的七个问题 季羨林 1  
接受美学对影响研究的刷新 乐黛云 7  
中西小说的叙述分层 赵毅衡 19

## 中国文学在国外

- 东欧汉学家今昔谈(本刊海外专稿)  
——三位名家及其著作与贡献 柳无忌 33  
西方体格心理学与《红楼梦》三女性  
荣之颖著 夏雷 李洋 张蜀君译 41  
海外谈《红楼梦》 陈 绍 46

## 中英传统诗学比较研究

- 比较与借鉴：导论 狄兆俊 50

## 西方唐诗研究之研究

- 唐诗传统章法与西方新批评(上) 陈 珏 62

## 比较文学未刊史料钩沉

- 从《赵氏孤儿》到《中国孤儿》 范希衡 72

## 台港比较文学

- 寻求新的起点  
——评台港比较文学研究 谢天振 84  
从比较的角度看中国文学 李达三著 任一鸣译 89

• 1 •

### 争鸣与质疑

歌德《埃尔佩诺》是《赵氏孤儿》的改编本吗? 卫茂平 95

比较文学研究应加强当代性和实践性 徐启华 101

### 翻译史话

谈牛津大学所藏《况义》手抄本及其笔传者张庚 戈宝权 104

### 一家言

比较文学的印度学派 倪培耕 110

### 人物志

哈瑞·勒文与比较文学 张廷琛 116

艾德礼小传 江宇应 122

### 简 讯

北大“比较文学研究丛书”陆续出版 6

值得一读的《比较文学与中国现代文学》 18

中国当代文学与现代主义研讨会在港召开 49

第二届中美比较文学双边会议在美召开 71

刘介民的《比较文学方法论》将出 83

比较文学英文丛书《跨越国界》出版 100

中国比较文学学会第二届年会在西安召开 115

英文目录 124

### 主 编

季羨林

### 副主编

方 重 施蛰存

### 编 委

(按姓氏笔画为序)

王佐良	方 重	叶水夫
乐黛云	朱维之	杨周翰
杨宪益	杨 绛	李赋宁
林秀清	周珏良	季羨林
施蛰存	赵瑞蕻	唐 弢
夏钦瀚	贾植芳	倪蕊琴
黄 源	彭定安	谢挺飞
廖鸿钧		

### 英语翻译

孙景尧等

### 编辑部地址

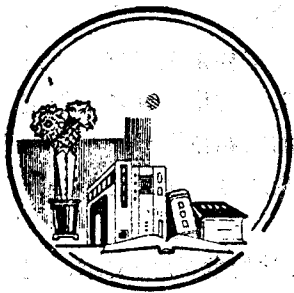
上海西体育会路 119 号  
上海外国语学院内

### 封面设计

范一辛

### 刊徽设计

唐云辉



专 论

## 当前中国比较文学的七个问题

季 羨 林

SEVEN PROBLEMS IN CHINESE COMPARATIVE  
LITERATURE—by Ji Xianlin  
(Abstract)

*It is said that Chinese comparative literature is confronted with a crisis. This statement, I think, is incomplete and imprecise.*

*In Chinese comparative literature there exist several problems which need to be further defined and should not be considered a crisis.*

*In this article, I should like to discuss, in seven respects, the existent problems in Chinese comparative literature.*

1. *Does there exist a crisis or not?*
2. *The scope of comparative literature.*
3. *Purpose or function for the Chinese scholars to study comparative literature.*
4. *The problem of using new terms in the comparative literature studies for Chinese scholars.*
5. *What is world literature?*
6. *Instruction of Japanese literature to Chinese comparative literature studies.*
7. *On the comparison between literatures of minorities in one country.*

### 一 关于“危机”的问题

现在国内学术界好象正吹着一阵“危机风”。有的人说，中国的哲学研究发生了危机；有人说，中国的马列主义研究发生了危机；又有人说，中国的历史研究发生了危机；有人甚至说，连中国的散文写作和新闻纪录片都发生了危机。一片危机之声，甚嚣尘上。其中中青年学者的危机声喊得最高。从而引起了热烈的争论，可是公说公有理，婆说婆有理，没有什么结论。

说某一个学科产生了危机不一定是坏事。它表明这一学科的学者不满足于目前的现状，而想有所突破，有所前进。但是真理超过一分就会成为谬误。危机嚷得太厉害了，也会引起人的怀疑：哪里有那么些危机呀！是不是有意与无意之间危言耸听呀！大家都承认，对于科

学研究来说，眼前是解放后最有生气、最活跃的时期，同危机是不沾边的。

拿历史科学来讲，我就不认为有什么危机。不足之处当然是有的。主要是在引进马克思主义的同时，从某一个国家引进了他们那里流行的僵硬死板的教条主义。讨论问题多半是空对空，教条对教条，让中国的历史科学陷入了僵硬死板的境地。讨论的问题范围极狭窄，除了政治史和经济史以外几乎没有专业的历史著作，对科技史也几乎完全忽略。这只能算是方法和内容上的不足之处，不能算是危机。

我们的比较文学有没有危机呢？前些年一位外国学者写过《比较文学的危机》的文章，观点也很狭隘。我认为，我们目前只有不足之处，有待于进一步明确之处，而没有危机。我说有待于明确之处指的是比较文学的范围。

## 二 比较文学的范围

我看过不少的国内大学或师范学院的学报，里面刊载了一些比较文学的文章。给我的印象是：题目大同小异。总是A国的B同C国的D比较。光是泰戈尔同什么人比的文章就有四篇之多。过去有一个同志曾使用过“无限可比性”这一个词。比是可以的，但到了“无限”的程度，恐怕就有了问题。一门学科总应该有一定的界限，一定的范围。“无限”了，就失去一个学科存在的可能性。本世纪以前，科学都是纯粹的，单一的，物理就是物理，化学就是化学。近几十年以来，边缘科学出现了，什么物理化学，又是什么化学物理。即使是边缘科学也是有一定的范围的，决不能“无限”。列宁在《谈谈辩证法问题》中提到一些学科中的矛盾的普遍性：在数学中，正和负，微分和积分；在力学中，作用和反作用；在物理中，阳电和阴电；在化学中，原子的化合和分解；在社会科学中，阶级斗争。这种矛盾决定一个学科的内容，也就是它的范围。我们的比较文学也应有个范围，不管是影响研究，还是平行研究，都有主要要解决的矛盾。

一国的某一个作家同另一国的某一个作家比较，不是不可以。但是这种题目似易而实难。一个普通的大学生拿到这样一个题目，总能写成一篇文章的。什么人民性，什么艺术性，什么阶级局限性等等，新旧八股一搅拌，就能出一篇文章，看上去还头头是道。但是搔不着痒处，写了等于不写。

要解决这个问题并不容易。首先要感觉到，也要承认有这样一个问题存在。然后再通过仔细探讨，勤奋实践，看能不能给比较文学划一个明确的界限，明确的范围，使之真正能成为一门独立的学科。

## 三 比较文学的目的或作用

我们现在进行比较文学的研究，总要讲上几句类似“通过比较找出一些规律性的东西”的话。这句话并没有错，但是找出了规律性的东西，问题就结束了吗？目的就达到了吗？我认为还没有达到。这一些规律性的东西必须有点用处，为规律而规律也不见得是正确的。我从前总喜欢用一句话：帮助我们社会主义新文学的发展。现在看来，这还不够具体，不够全面。通过比较而得出来的规律可能有很多用处，比如有同志讲，在印度，人们想通过印度国内各种语言文学的比较而达到写一部完整的印度文学史的目的。写一部完整的中国文学史（不

仅仅是汉文文学史，而是包括全国各族文学的文学史），是不是也必须进行一些民族文学间的比较研究呢？关于一国之内各种语言文学的比较，算不算比较文学，下面我还要再分析。

除此以外，还有很多别的用处。总之，我们研究比较文学，不要怕人说是“实用主义”、功利主义。干一件事情有时候必须考虑一下实用，考虑一下功利，否则，自己就会堕入别人或自己挖好的陷阱内而不能自拔。

#### 四 关于新名词的问题

近若干年以来，国际上兴起了许多新兴学科、边缘学科，从而产生了大量的新名词。翻译成中文的日益增多。新兴学科和新名词都表明科学的进步，绝对不是坏事。有的新的概念，旧名词不足以表达之，新名词的创造就是不可避免的了。

为什么当前我们文艺界有不少人士大声疾呼新名词泛滥成灾了呢？对这个问题应该怎样看待呢？我个人认为，非使用不可的新名词，使用它们是无可非议的。有的用旧名词可以说清楚的问题，就不必强行使用稀奇古怪的新名词。有的文章全篇都是新名词，最后读者不知所云，给人以词新奇文浅陋的印象，这不是可取的做法。盲目反对新名词，不经过思索钻研，有时候甚至是十分艰苦的思索，而拒绝一切新名词，也同样不是可取的做法。对一切外国的新鲜事物，我们一不应盲目抗拒，二不应盲目崇拜。并不是外国眼前流行的新理论都是能站得住脚的。这些理论大都还没有经过时间的考验。这一点我们必须注意。

#### 五 世界文学

世界文学是我们非常熟悉的一个名词。但是什么是世界文学呢？好象并不清楚。

1827年1月31日，歌德同爱克曼谈话，说他正读一本中国传奇（很可能是《风月好速传》）。他大大地吹嘘了一番，说：

并不象人们所猜想的那样奇怪。中国人在思想、行为和情感方面几乎和我们一样，使我们很快就感到他们是我们的同类人，只是在他们那里一切都比我们这里更明朗，更纯洁，也更合乎道德。在他们那里，一切都是可以理解的，平易近人的，没有强烈的情欲和飞腾动荡的诗兴，因此和我写的《赫尔曼与窦绿台》以及英国理查生写的小说有很多类似的地方。他们还有一个特点，人和大自然是生活在一起的。你经常听到金鱼在池子里跳跃，鸟儿在枝头歌唱不停，白天总是阳光灿烂，夜晚也总是月白风清。月亮是经常谈到的，只是月亮不改变自然风景，它和太阳一样明亮。房屋内部和中国画一样整洁雅致。例如“我听到美妙的姑娘们在笑，等我见到她们时，她们正躺在藤椅上”，这就是一个顶美妙的情景。藤椅令人想到极轻极雅。故事里穿插着无数的典故，援用起来很象格言，例如说有一个姑娘脚步轻盈，站在一朵花上，花也没有损伤；又说一个德才兼备的年轻人三十岁就荣幸地和皇帝谈话；又说有一对钟情的男女在长期相识中很贞洁自持，有一次他俩不得不同在一间房里过夜，就谈了一夜的话，谁也不惹谁。还有许多典故都涉及道德和礼仪。正是这种在一切方面保持严格的节制，使得中国维持到几千年之久，而且还会长存下去。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 爱克曼辑录：《歌德谈话录》，朱光潜译，第112页，人民文学出版社，1978年版。下同。

最后歌德说：

民族文学在现代算不了很大的一回事，世界文学的时代已快来临了。现在每个人都应该出力促使它早日来临。不过我们一方面这样重视外国文学，另一方面也不应拘守某一种特殊的文学，奉它为模范。我们不应该认为中国人或塞尔维亚人、卡尔德隆或尼伯龙根就可以作为模范。如果需要模范，我们就要经常回到古希腊人那里去找：他们的作品所描绘的总是美好的人。对其他一切文学我们都应只用历史眼光去看。碰到好的作品，只要它还有可取之处，就把它吸收过来。

但是歌德没有给“世界文学”下个定义。

二十七年以后，1848年马克思和恩格斯在《共产党宣言》中说：

各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。<sup>①</sup>他们也没有给世界文学下个定义。

陈泓同志曾说：“只有这样，中国当代文学才能稳健地走向世界文学。”你心目中的世界文学是什么呢？我很想知道。我在其他的文章中也见到有世界文学这个词儿，我也很想知道，这些同志心目中什么是世界文学。哪篇文章都没有定义或者说明，好象已经不成问题。实际上是有点问题的。似乎还很少有人认真考虑过这个问题。

我个人认为，从比较文学的角度来看，世界各国文学愈古则其特性也愈突出，试想中国的《诗经》和古希腊史诗或印度史诗有多少共同之处呢？影响更难说。时代愈向前进，文化交流，其中包括文学交流，愈来愈频繁，相互影响愈来愈多。这是很自然的事情。到了统一的世界市场形成以后，各国文学就逐渐一元化，于是就形成了世界文学。我觉得，这个一元化主要表现在形式方面。内容方面则各国文学仍然或多或少地保留其民族特点。试以中国为例，近代中国文学受外来的影响，笼统地说，可以说自林译小说开始，量大，影响大。但在形式方面，没有多少新东西，基本上仍然是旧的那一套。形式方面受影响，应该自五四运动算起。鲁迅的《狂人日记》是著名的例子。从形式上来看，它既非唐代传奇，也非《聊斋志异》，而是西方的（包括沙俄在内）的文学样式。但在内容方面则全是中国的。长篇小说应该从茅盾、巴金算起。诗歌应该从胡适等算起。戏剧应该从郭沫若、田汉算起。中国进入世界文学，应该从此时算起。这些东西从形式上来看同欧洲文学没有区别。不但中国如此，其他国家如日本、印度等莫不皆然，只是进入的时间有先有后，这真可以算是世界文学了。“踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫”，在不知不觉中，我们都进入了世界文学的行列。但是从形式上来看，这个世界文学是欧洲资本主义国家垄断的。我们现在实际上已经处在世界文学之中，用不着再“走向”了。问题只是，我们在世界文学中占什么样的地位。总之，所谓世界文学，内容是民族的，形式是世界的，总是先有民族的，然后才是世界的。只要国家民族还存在，就决不会有一个超出一切国家民族高悬在空中的空洞的世界文学。

有的同志在文章中谈到寻求新的表现形式的问题。我同意这个看法。从世界文学角度来看，形式改变是不可避免的。我想提一个问题：恢复旧的形式，再加上新的东西，是不是也算是形式上的创造呢？拿小说为例，现在“世界文学”的写法同中国旧的写法完全不一样。中国旧形式总是从“话说”开始，把人物、时间、地点都交代清楚，然后故事才展开。今天的“世

<sup>①</sup> 马克思、恩格斯：《共产党宣言》，见《马克思恩格斯选集》第一卷，第255页，人民出版社，1975年版。



界文学”则不然。突然出现什么人，说什么话或者描写一段景物，有如阳朔奇峰，拔地而起，然后再或早或晚地把故事线索点出来。电影出现以后，文学叙述形式也受到影响。我们那种“话说”的形式为什么就不好呢？我只是提出这个问题供大家参考。

## 六 日本文学的启示

中国文学和日本文学，以及其他国家的文学都已进入世界文学的领域。日本文学同我国关系密切，对中国新文学的发展有过极大的影响。研究一下日本文学对我们不无启示。

首先，中国同日本有许多类似的地方，在过去，这种类似的地方还要更多一些，两国文化有密切的关系，这是尽人皆知的事实。可是到了现在，在发展生产力方面，为什么有了这样大的差别？从历史上来看，日本在明治维新以前，完全是一个封建国家，一套完整的封建思想和宗教体系笼罩着日本。但是经过了明治维新，接受了一整套西方资产阶级的东西，包括政治、经济、文化、教育、科学、文学等各个方面，面貌焕然一新。先后战胜了沙俄和大清帝国，一跃而成为资本主义国家中的新秀。到了今天，生产力之发展，引起了全世界的瞩目，连帝国主义的老牌大国都有点谈虎色变。可是日本国内封建思想还是有的。从电视剧《阿信》里就可以清楚地看到这一点。天皇仍然有至高无上的威望，尽管他并不介入实际的政治。从形式上来看，宗教影响更大。仅京都就有大小佛寺和神社一千七百处，这要比“南朝四百八十寺”还多。然而所有这一切都并没有影响日本生产力的发展。反观中国，大家都承认，在我们的社会里沉重的封建思想包袱大大地阻碍了政治、经济的发展和生产力的发展。大家也都承认，中国缺少资本主义发达的商品经济阶段。而日本则不同，其中奥秘究竟何在呢？在日本近代现代文学中对上述的各种现象应该有所表现，有所反映。过去似乎还没有注意到这方面的问题，因而也就没有去做探讨，我觉得我们应该补这个课。

还有一个问题我也想提出来。日本进入世界文学比中国要早一点，这同进入世界市场是密切相连的。日本长篇和短篇小说，在形式上也都“西化”了。戏剧亦然。但是为什么独独新诗不发达呢？介绍到中国来的日本文学作品，绝大部分都是长、短篇小说，戏剧和散文有一点，古代俳句则数量颇多，但是几乎一首日本新诗都没有。在日本本国新诗歌也不受到重视，没有听说有什么重要的新诗人，这个问题不是也同样有趣而值得探讨吗？

## 七 一国中民族文学的比较问题

西方一些比较文学的学者，提出了一个说法：在一个国家中，不能进行比较文学的研究。我认为这是一种洋“塔布”(taboo)。<sup>①</sup>这洋塔布厉害得很，它禁锢了我们同志们的心灵，不敢越雷池一步。

有这种主张的是欧美人。他们知道的“世界”只有欧美。在那里很少有多民族的国家，往往一国之中只有一种主要语言，因此，要进行比较文学研究必须跨越国家，但是象中国，还有印度这样的国家，国内民族林立，在历史上本来也有可能象欧洲那样分裂成众多的民族国家，可是由于某一些机缘，没有分裂，而是形成了一个统一的大国。在这样的国家中，民族文学之

<sup>①</sup> 指被禁止的事物——编者注。

间的差别不下于欧洲国与国之间的文学。因此，在中国和印度，民族文学之间是可以而且应该进行比较研究的。

〔作者介绍〕 季羨林，男，1911年生，北京大学东语系教授，我国著名梵文专家。译著有印度史诗《罗摩衍那》，并有关于印度文学研究和中印比较文学研究的专著多种，当选为中国比较文学学会名誉会长和《中国比较文学》主编。

### 北大“比较文学研究丛书”陆续出版

北京大学出版社的“比较文学研究丛书”是中国第一套大型比较文学书系。该社继《比较文学译文集》(张隆溪编)、《比较文学》(基亚著)、《比较文学论文集》(张隆溪等编)、《寻求跨中西文化的共同文学规律》(叶维廉著)、《比较文学与中国现代文学》(乐黛云著)以及首部《中国比较文学年鉴》的出版之后，又有三本新书已经付梓。它们是《中国比较文学研究资料集(1919—1949)》、《港台海外中西文学比较研究集》(温儒敏编)和《中西文学关系的里程碑》(马瑞安·高利克著)。第一种汇集中国学者在比较文学领域之内的拓荒之作，从五四直到建国。第二种包括近年来大陆以外的中国学者的比较文学论著代表作。最后一书是捷克汉学家和比较文学家高利克1986年用英语出版的专著的中译。该书系统地论述了世界文学对于中国现代文学的复杂作用。其时间跨度从1898年到1979年。作品的来源包括古代希腊文学和某些欧美文学，如俄国、法国、英国、德国、挪威、美国等，以及某些亚洲文学，如日本和印度。作者分章研究了梁启超、王国维、鲁迅、郭沫若、茅盾、曹禺、洪深、冯乃超、何其芳、冯至、巴金和老舍对于不同外国作家和作品的接受情况。最后以“卢新华及其他人：‘文化大革命’的历练”结束全书。作者早年曾留学于北京大学(1956—1958)，后多年潜心于中国现代文学创作和批评的研究与介绍。他的一本较早问世的专著《中国现代文学批评的起源》也是一本从比较文学角度探讨中国现代文学思想的力作，已被译成中文。作者以马克思主义为框架，间或采用结构主义等西方现代文学理论，显示出独特的理论优势。高利克于1987年8月份来华参加中国比较文学年会暨第二届学术讨论会时表示，希望此书的出版能为中国的比较文学事业添砖加瓦。

(肖明)

# 接受美学对影响研究的刷新

乐黛云

## RECEPTION AESTHETICS' RENOVATION OF INFLUENCE STUDIES — by Yue Daiyun

(Abstract)

*As every artist lives in a colossal artistic system, his works simultaneously become a chain in it. That is to say, any artist is faced with the problem of receiving influence and influencing others. When this kind of influence occurs in systems of different cultures, it becomes an important branch of comparative literature studies. Comparative literature rose in the studies of mutual influence among literatures of European countries. For a long time, influence studies have made great contribution to the compilation of the history of literature and to the study of writers. But unfortunately, this kind of study has found itself being cramped daily, as it is more and more inclined to seek the relations of reports de fait breaking away from literature itself and put undue stress on mechanical causality in literary inheritance. As Wellek, critic of art and literature, points out, the desire to confine "comparative literature" to the study of the foreign trade of two literatures limits it to a concern with externals, with second rate writers, with translations, travelbooks, "intermediaries"; in short, it makes "comparative literature" a mere subdiscipline investigating data about the foreign sources and reputations of writers. Therefore, comparative literature becomes no better than a dependent branch of studying the foreign origin and reputation of writers. It is the rise of "reception aesthetics" and "reader-response theory" in Germany in the 1960's that has imbued influence studies with a new life. In recent years, wide attention has, once again, been drawn to influence studies especially in France and new achievements have been made in this field.*

歌德指出：“各门艺术都有一种源流关系。每逢看到一位大师，你总可以看出他汲取了前人的精华，就是这种精华培育出他的伟大。”<sup>①</sup> 每一个艺术家都生活在一个庞大的艺术系统之中，他的作品同时构成了这一系统的一个连环。也就是说，任何艺术家都面临一个接受他人影响并影响他人的问题。这种影响发生在不同文化体系之间，就成为比较文学研究的一个重要部门。比较文学就是从研究欧洲各国文学之间的相互影响发端的。长期以来，影响研究在

① 爱克曼：《歌德谈话录》，1827年1月4日。

文学史编写和作家研究方面都曾作出过重大贡献。但由于这种研究越来越趋向于脱离文学本身的单纯实证关系追寻，并过于强调文学继承中机械的因果关系，以至这种研究日益狭窄，正如文艺批评家韦勒克所指出：“把‘比较文学’局限于研究两国文学之间的‘贸易交往’这一愿望，使比较文学变得仅仅注意研究外部情况，研究二流作家，研究翻译、游记和‘媒介物’……使比较文学成了只不过是研究国外渊源和作家声誉的附属学科。”<sup>①</sup>直到20世纪60年代德国“接受美学”和“读者反应理论”的兴起，这才给影响研究带来了新的生机。近年来，影响研究特别是在法国重新引起了广泛重视，创造了新的成绩。

### 一 接受理论的基本内容

60年代后期，德国康士坦兹学派的五位青年理论家姚斯(Hans Robert Jauss)、依萨(Wolfgang Iser)等提出了接受美学的基本原理，论证了文学作品的两重性：其一，对于不识字的人或完全没有文学欣赏经验的人来说，这只是一件白纸黑字的“成品”；其二，只有对于有欣赏能力，懂得如何阅读文学作品的人，它才成为可以从中获得美学享受的“审美对象”。正如马克思早就指出，一方面“只有音乐才激起人的音乐感”，另一方面，“对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，对于它，音乐并不是一个对象”。<sup>②</sup>

对于有欣赏能力的人，绘画、雕塑都是“共时的”，在一瞬间以其全部形象呈现在欣赏者面前。文学欣赏者所面对的却只是白纸黑字，他必须通过向纵深发展的、“历时”的阅读，把白纸黑字在自己的头脑中逐步化为活泼的形象。例如欣赏一幅阿Q的画像时，他的衣着打扮，面部表情，发式脸型等都同时呈现于画像之中。阅读关于阿Q的小说，却只有一步步读下去，才能最终构成阿Q的形象：读第一章时，我们只知道这是一个姓名籍贯都不很清楚的人；读第二章，我们知道了他的“怒目主义”和“精神胜利法”；读第三章，我们知道了他的欺弱怕强；读第四章，我们了解了他的恋爱悲剧……总之，视觉艺术(如绘画)中的阿Q是一个整体，它一出现就是完整的；小说中的阿Q形象的形成却是一个阅读过程，从不完整到完整；读者需要把他在不同情景中向我们展示的各个方面整合起来，如求爱、求富、革命等，每一方面都和别的方面联结在一起，每一印象都可能被继之而来的另一印象所加深或改变而重新加以组织。

其次，绘画之类视觉艺术需要对象的实际存在，我们对绘画的欣赏是通过视觉来感觉和认识(“感知”)所画的对象的。阅读小说却依赖于对象的不实际存在。如果有一个实实在在的阿Q在眼前，我们在自己心目中通过想象构筑起来的阿Q就受到了局限，甚至根本不能成立。阅读小说而获得美感，不是通过“感知”，而是通过“呈像”。“呈像”就是赋予不存在以存在，即通过阅读过程使原来并不存在的形象在我们心目中逐渐呈现出来。小说并不提供已经完成的实在形象，而是提供一个框架，一种可能性，一个意义的“持载者”，必须有待于读者的创造性的阅读活动，框架才能充满，可能性才变为现实，“持载者”所“持载”的意义才能显示出来。

再次，欣赏一幅画或一座雕塑，我们是站在对象之外，由“我”来观赏某一客体。阅读小

<sup>①</sup> 韦勒克：《比较文学的危机》，见《比较文学研究译文集》，第124页。

<sup>②</sup> 《马克思·恩格斯论文学与艺术》(一)，第78页，人民文学出版社，1982年版。

说时，“我”却居于篇章之内。例如阅读《阿Q正传》时，我们是按照作者提供的框架和可能性进入作品，创造了自己的阿Q形象的。阿Q存在于我们的想象之中，我们的想象也存在于我们所创造的阿Q形象之中。阅读小说所产生的阿Q不是一个离开我们主观意识的客体，如在我们主观意识之外的、客观存在的一幅阿Q的画或一尊雕塑。画或雕塑都是已经完成的，制作好了的，客观存在的对象。对此，我们只能观看、欣赏，当然也能想象，但参与创造和想象的余地很小（现代派绘画、雕塑力图突破这种局限）。阅读小说则不然，读者必须通过自己主观的想象，参与创造。这个创造出来的形象当然有其客观依据，但它是主观想象的产物。任何读者心目中的阿Q都包含着读者本人的主观存在，因此也不可能完全相同。

正是由于文学欣赏过程有如上所述的主观性、创造性和广阔的想象余地，对一部伟大文学作品的接受和阐释就往往很不相同。一部《红楼梦》从“评点派”到“索隐派”到“趣味派”，从王国维的借《红楼梦》以谈人生之苦，到陈蜕的借《红楼梦》以谈“家庭之感化”，以至胡适强调“自叙传”，俞平伯强调“色即是空”，以及解放后强调阶级斗争……不同时期对《红楼梦》的不同解释足足形成了一部“红学史”。

既然“接受”在文学欣赏过程中具有如此重大的意义，那么，“接受”本身又如何实现，有哪些特点呢？

当作品和读者相接触，首先遭遇的就是读者的“接受屏幕”。每一个读者都是生活在一个纵的文化历史发展与横的文化接触面构成的座标之中。正是这一座标构成了他独特的，由文化修养、知识水平、欣赏趣味以及个人经历等因素所构成的“接受屏幕”。这一屏幕决定了作品在他的心目中哪些可以被接受而发生共鸣，哪些可以激发他的想象而加以再创造，哪些被排斥在外以至视而不见。例如接触一首关于月亮的诗或一段关于月亮的描写时，你就会调动一切你过去所知的关于月亮的意象：寂寞——“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”；思念——“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”；永恒——“古人不见今时月，今月曾经照古人”；无常——“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”；圆满——“月圆花好，如此良宵”；辽阔——“寂寞嫦娥舒广袖，万里长空且为忠魂舞”……总之，如果你是一个有一定文化教养的中国人，提起月亮，你就会想到这些意象，你也会想起月桂树、吴刚、玉兔、捣药等；如果你是苗族，你会想起那充满浪漫色彩的“跳月”；如果你是在西南山区长大，也许你还记得月亮割耳朵的故事；如果你读过茅盾的散文《谈月亮》，你也许会对粉饰太平的月色有一层反感……这一切就构成你的“接受屏幕”。

不同文化系统的读者显然有不同的“接受屏幕”。这种不同，反映着他们本身不同的文化形态和心理结构，正是比较文学研究的一个重要课题。

“接受屏幕”不同，“期待视野”也不同。所谓“期待视野”(Erwartungshorizont)就是读者在“接受屏幕”所构成的接受前提下对作品向纵深发展的理解和期待。正如前面所说，在读者将作者所提供的各种场景和发展的可能性加以“整合”的过程中，“期待视野”起着很大的作用。例如过去中国古典小说的读者往往期待一个“洞房花烛夜”，“金榜题名时”的圆满收场，或是一个“善有善报，恶有恶报；时候一到，一切都报”的“合理结局”。读者总是按照自己的“期待视野”，把作者提供的框架变成自己心目中的形象。

“期待视野”不仅因读者所属文化系统的不同而各异，同时也随时代精神和风尚的变化而变化。例如中国当今的读者，其“期待视野”就不仅限于一个“大团圆”的结局，而对于作品有更高的要求。中国传统小说《错斩崔宁》、戏曲《十五贯》、《双熊梦》写的都是一对无辜男女因

巧合而蒙冤，而又终因清官明断而得昭雪。台湾作家朱西宁用同样题材写成一部中篇《破晓时分》，叙述的方法全然变了。故事说一个农家小孩好不容易花钱买了一个衙役的地位，头天站堂就目击这一冤屈惨剧，甚至不得不充当一个作伪证的角色。最后那一对无辜者被罚站“站笼”，酷刑处死，而小衙役则思索着这一碗昧心的血腥饭是否能继续吃下去。这是一个开放性结尾。读者不再满足于所谓“恶贯满盈”，“现世现报”，而带着沉重的心情，回味着人世的不公。甚至还可能会因自己的逆来顺受，支撑着这一丑恶的、不合理的社会制度而期待着别样的生活。

作家的创作改变着读者的“期待视野”，读者的“期待视野”也改变着作者的创作，正如英国文艺理论家特雷·伊格顿所说：“接受是作品自身的构成方面，每部文学作品的构成都出于对其潜在读者的意识，都包含着它的写作对象的形象……作品的每一种姿态里都暗含着它预期的那种接受者。”<sup>①</sup>这对于赵树理这样的作家来说固然非常明显（他公开宣称创作必须“摸住读者的喜好，进一步研究大家所喜爱的东西”，不能“把群众不喜欢的或暂时不能接受的东西硬往他们手里塞”），就是对一个根本不在乎谁来读他的作品的作者来说也是如此，可能他心中全然没有某种特定的读者，但某种读者已经作为作品的一个内在结构被包括在写作活动本身之内了，因为他至少总在期待一个潜在的读者，否则写作就失去了意义。

总之，在接受美学看来，文学就是能最大限度地激发读者想象，使他们体认到“对象之直接感知所无法呈现的那些方面”的一种框架。文学价值的标准很大程度上决定于它的“内基域”，即作者并未写在纸上但却可以提供读者再创造的潜在可能性。创作过程不仅决定于作者自身的精神活动，而且从一开始就受着读者的“期待视野”的制约；创作过程本身包含着接受过程；文学史不再是单纯的作家和作品的历史而在更大程度上是作品被接受的历史。垂直接受（历史发展的）和水平接受（同时并存的）决定了作品的深度和广度，也决定了不断变化的文学作品的价值。这一切对于比较文学中关于不同文化体系中的不同文学间的相互关系的研究都有着十分重要的意义。

## 二 传统的影响研究

影响研究，各国文学之间的相互关系，这是比较文学研究最早出现的科目，已有一百多年历史。那么，什么是一般意义上的影响研究呢？

模仿、同源、借用、流行都和影响有关，但都并不完全等于影响。模仿指一个作家最大限度地放弃自己的个性去依从另一作家的路径。当然，模仿并不一定显示智力贫乏，而是说明一个作家对另一作家的才能非常崇拜，希望在追随一个天才的脚印时发现一个新世界。模仿者总是在谦虚中想先学会别人的一切，然后再赋予第二生命。但模仿并不等于影响，正如美国比较文学学者J·T·肖(J. T. Shaw)所说：“跟模仿相反，影响表示被影响的作家所写的作品极大部分是自己的创作”，而模仿却是作家“尽最大可能放弃他自己的创造力”。<sup>②</sup>同源可以有影响，也可以没有影响，很多作品写同一个故事，但不一定相互之间发生影响。例如很多诗歌、戏剧、小说都写过“昭君和番”的故事，包括郭沫若在《三个叛逆的女性》中所写的《王

<sup>①</sup> 特雷·伊格顿：《文学理论》，第二章，陕西师大出版社，1986年版。

<sup>②</sup> J·T·肖：《文学影响与比较文学研究》，见王润华译《比较文学理论集》，第73、69页，国家出版社，1972年版。

昭君》和曹禺的剧本《王昭君》，有的相互之间有影响，有的没有影响。借用和影响也有所不同。有些作品常常借用某些资料、故事、引语，但不一定受其影响，例如尼采的名著《查拉图斯特拉如是说》就是借用波斯拜火教创始人查拉图斯特拉教主的口谕说出自己的哲学思想，但却未受拜火教的任何影响。“流行”是指某一作品在一段时间内在某个国家广泛被阅读。流行往往会留下一定的影响，但也不一定。例如一些武侠小说、言情小说可能风行一时，但并未在文学史上真正留下什么影响。那么，“影响”指什么呢？

在比较文学的研究中，我们说一个作家受到另一个外国作家影响，首先是指一些外来的东西被证明曾在这位作家身上或他的艺术作品中产生一种作用，这种作用在他自己国家的文学传统里和他自己的个人发展中过去是找不到的，也不会产生的；其次，这是一个有生命的移植过程，并将通过艺术作品表达出来。总之，文学影响对一个作家来说会使他的作品在构思或写作时，产生一种广泛而有机的东西，没有这种东西，他的作品就不可能成为目前这种样子；或者说，在这个阶段，他不会写出这样的作品。

两种不同文化体系之间大规模的文学影响常发生在当一国的美学及文学形式陈旧不堪而急需一个新的崛起或一个国家的文学传统需要激烈地改变方向和更新的时候，这种影响常常伴随着重大的社会或政治变动而产生。“影响”需要一定的条件，影响的种子只有落在那片准备好的土地上才会萌芽生根，同时又会被它所成长的土壤和气候所局限。我国三次大规模的文学冲击，一次发生在魏晋印度佛教大规模传入之时；一次发生在五四时期，西方民主、科学思潮引进前后；一次发生在中国革命蓬勃发展，马克思主义逐渐取得统治地位的30年代，正可以说明这一点。

“影响”是一个非常复杂而多样的过程，它首先往往发端于一种心理的或意识形态的启发，某种外来的东西突然照亮了作者长期思考的问题而给予一种解决的新的可能。法国诗人波特莱尔说他喜欢美国作家爱伦·坡，就因为他看到在爱伦·坡的作品中，他自己头脑里一些模糊的、未形成的构思被完美地塑造出来。T·S·艾略特认为他受一些其他作家的影响，往往是因为这些作家能“逗引”起他内心想说的话。美国意象派诗歌的开山诗人庞德(Ezra Pound)之所以认为中国诗“是一个宝库，今后一个世纪将从中寻找推动力，正如文艺复兴从希腊人那里找推动力”，<sup>①</sup>就因为中国诗对他所痛感的“西方当代思想缺乏活力”、“宗教力量日益衰退”等问题提供一种解决的新的可能，而中国对于维多利亚时代诗歌繁言赘语、含混不清也是一种冲击，而给诗人以启发。除文学方面的启发外，对作者思想方面的启发也很重要。例如尼采之对于青年鲁迅。鲁迅当时已经感到洋务派、立宪说的危机，痛恨他们用“已陈旧于殊方”的“迁流偏至之物”“举而纳之中国”，“馨香顶礼”，而西方19世纪“至伪而至偏”的东西在他看来就是“物质”和“众数”。“人惟客观之物质世界是趋，而主观之内面精神，乃舍置不之一省”。人们失去心灵的光辉，为物欲所蒙蔽，于是“社会憔悴，进步以停”。更坏的是“同是者是，独是者非”，“以多数临天下而暴独特者”，无视个人的独创和个性，以至“俗横行”，“全体以沦于凡庸”。鲁迅当时的作品无不鸣响着这种焦灼，特别是《文化偏至论》和《破恶声论》。鲁迅就是在这种焦虑中发现了尼采。他认为尼采正是他寻求的“深思遐瞩，见近世文明之伪与偏”，并“矫19世纪文明”之“通弊”的“英哲”。他引用尼采在《查拉图斯特拉如是说》中的话：“返而观夫今之世，文明之邦国矣，斑斓之社会矣。特其为社会也，无确固之崇

<sup>①</sup> 转引自赵毅衡：《远游的诗神》，第11页，四川人民出版社，1985年版。

信；众庶之于知识也，无作始之性质。邦国如是，奚能淹留？”“无确固之崇信”就是为物欲所蔽，精神上无坚定的信仰；“无作始之性质”就是随波逐流而无独创精神。鲁迅从尼采那里找到了知音，受到启发，引为同好而产生共鸣。

如果说这种“启发”往往是不自觉的偶然相遇，那么影响的第二步——“促进”，就是有意识地寻求、理解、加强。例如鲁迅从研究尼采，到研究整个“新神思宗”，从强调发扬人们内在的主观精神和坚强的意志力，到提倡“虽屡蹈屡僵，终得现其理想”。鲁迅考察了19世纪以来个性主义发展的源流，更加强了自己受启发于尼采的“掙物质而张灵明，任个人而排众数”的坚强信念。

“促进”之后，会有一个“认同”过程。鲁迅经过一番考察，认定尼采是“个人主义至雄桀者”，是“意力绝世，几近神明的超人”，易卜生笔下的人物乃“多力善斗，即迕万众不慑之强者”。

但鲁迅终究和尼采不同，他所处的时代、传统都与尼采各异。“消化变形”(Appropriation)在影响过程中是必不可少的。尼采生活在真正的“世纪末”(1844—1900)，他憎恶群众运动，对当时方兴未艾的工人运动怀着恐惧。鲁迅正相反，他提倡“任个人而排众数”，只是反对那种“万喙同鸣，鸣又不揆诸心”的“庸众”、“恶声”。他希望各人都有独立思考的能力和自己的创见，做到“人各有己”，而“人各有己”的目的正是为了“群之大觉”。<sup>①</sup>“救国之道，首在立人”，“人立而后凡事举；若其道术，乃必尊个性而张精神”，只有“国人之自觉至，个性张，沙聚之邦由是转为人国。人国既建，乃始雄厉无前，屹然独见于天下”。<sup>②</sup>这种救国救民的忧患意识，这种以群体自觉为目标的奋斗精神决定于鲁迅所处的时代和社会，都是尼采所无而且也不可能有的。

文学影响最后还要通过文学表现出来。鲁迅笔下的“有许多伤，流了许多血”，明知前途并非野百合、野蔷薇，仍不顾饥渴困顿“昂了头奋然走去”的“过客”；<sup>③</sup>在“无物之阵”中大步前行，只见一式的点头，各种的旗帜，各样的外套，但他仍然举起投枪而“终于在无物之阵中老衰、寿终”的“这样的战士”都带着尼采的“强者”的倔强，孤独，苍凉，不被理解，无法与人沟通的色彩。再如在《影的告别》中，“影”，“终于彷徨于明暗之间”，“将在不知道的时候独自远行”，担心着“黑夜自然会来沉没我，否则我要被白天消失”；这和尼采在《查拉图斯特拉如是说》中的“黧黑、空廓、凋敝”，“有过很坏的白天”，“要注意更坏的夜晚”的“影”<sup>④</sup>有很多相同的情调。在《希望》中，鲁迅问道：“难道连身外的青春也都逝去，世上的青年也都衰老了么？……然而青年们很平安。”尼采在《查拉图斯特拉如是说·第52叛教者》中说：“那些青年的心都已经苍老了——甚至没有老，只是倦怠、平庸、懦弱，他们宣言：‘我们又虔信了’。”<sup>⑤</sup>这里不需要机械的比附，但其内在精神联系处处可见。

“启发——促进——认同——消化变形——艺术表现”，这就是影响的全过程。影响，有时表现为全过程，有时表现为其中的某些环节。

① 鲁迅：《破恶声论》，见《鲁迅全集补遗续编》第73页，上海出版公司，1952年版。

② 鲁迅：《文化偏至论》，见《鲁迅全集》，第192页，人民文学出版社1957年版。

③ 本段所引鲁迅原文均见《鲁迅全集》第二卷第160、161、170、171页。

④ 尼采：《查拉图斯特拉如是说·第69影子》，瓦特·考夫曼英译，第387页，英国企鹅出版公司1978年版。

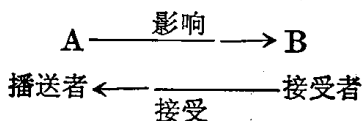
⑤ 同上，第290页。



### 三 接受理论与影响研究

过去排斥和非难影响研究的人多半认为影响研究有两个致命的弱点：其一，影响研究与文学内在的文学性无关，它只研究作家与作家之间或作家与思想家之间的交往，属于外缘研究的范围；其二，文学发展主要决定于文学本身的内部规律，似乎与文学作品之间的相互影响无关。接受理论首先突破了孤立研究作品本文，切断作品与社会、作家、读者联系的研究方法，强调作品本身文学性的形成就包含作品所处的“历时性”的和“共时性”的相互制约的背景，文学性实际上不可能脱离这个相互关系之网而独立，文学作品总是纵的“垂直接受”与横的“水平接受”所构成的座标上的一点。在接受理论看来，研究文学作品之间的相互关系，正是研究内在的文学性形成的一个重要方面；其次，既然文学作品总是在一个相互关系之网中向前发展，文学关系发展的历史就不是可有可无的次要现象，而是研究文学历史的必不可少的重要内容。

那么，接受和影响是一回事还是两回事呢？其间又有什么关系？看来接受和影响是同一过程的两面：



播送者对接受者来说是“影响”，接受者对播送者来说就是接受。过去的影响研究只研究A如何影响B，很少研究B对于A如何接受。如今这一单向过程改变为双向过程，就为这一领域开辟了许多新的层面。

首先，由于“接受屏幕”的不同，一部作品在本国和在外国被接受的情况也肯定不同。通过某种成分被拒绝或接受或改造的复杂过程，我们不仅可以充分发掘出作品的潜能，而且也可以了解不同文化体系的特点，例如我们在读赵树理的《小二黑结婚》时，多半不会认为三仙姑是一个正面人物，也不会觉得区干部对她的训斥有什么不能接受。一些美国学生在阅读这部作品时却认为三仙姑很值得同情：她还不算老，她仍然爱生活、爱活动、爱交男朋友，不愿意当一个活着和死了相差无几的“节妇”。她的装神弄鬼无非是别无出路的一种变态反应。区干部对她的责骂是不公平的。至于奚落她脸上粉擦得太厚，象下了霜的驴粪蛋，那只能说明对个人爱好的野蛮限制，“多管闲事”。这种完全不同的反应使我们从另一方面认识到作品反映生活的深刻性，正是作者没有想到的字里行间透露了真实的信息。从这种来自不同接受屏幕的反映，我们也可以看到美国文化的特点，以及美国青年对生活、对人生的不同看法。再如尼采的思想透过中国知识分子的接受屏幕也和原来的尼采思想很不相同。尼采提倡强者、超人，认为压迫弱者理所当然，原是少数人的哲学，但在中国却被利用来说服弱者奋起赶上强者以求得“群之大觉”。这是尼采本人始料所不及，也是西方的尼采研究者所未曾想到的。他们中有些人认为中国鲁迅、茅盾、郭沫若等作家对于尼采的解释对尼采研究作出了必不可少的贡献，揭示了尼采在亚洲弱民族发生作用的可能，也说明了中国社会的特点。人们也许会说这其实是一种“误解”，但从接受美学的角度来看，“误解”只是一种“接受方式”，它从更多方面发掘了作品的潜力。

其次，对外国作品的接受往往可以作为一面镜子，反映出接受者的不同个性。例如五四