



面向 21 世纪 课 程 教 材
Textbook Series for 21st Century

世界文学发展比较史

Shijie Wenxue Fazhan Bijiaoshi

(上 册)

曹顺庆 主编

北京师范大学出版社

面向 21 世纪课程教材

世界文学发展比较史

上 册

曹顺庆 主编

北京师范大学出版社

2001 年 北京·

图书在版编目(CIP)数据

世界文学发展比较史(上下)/曹顺庆主编. —北京:北京师范大学出版社, 2001. 5
面向二十一世纪课程教材
ISBN 7-303-05437-5

I. 世… II. 朱… III. 比较文学-文学史-世界-高等学校-教材 N. I109

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 24158 号

北京师范大学出版社出版发行
(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

出版人:常汝吉

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销
开本:787mm×960mm 1/16 印张:74 字数:1066 千字
2001 年 5 月第 1 版 2001 年 5 月第 1 次印刷
印数:1~3 000 套 定价:85.00 元

目 录

绪 论 文学的纵向发展与横向发展·····	(1)
上编 古代文学·····	(21)
第一章 苏美尔、巴比伦、古埃及文学·····	(23)
第一节 苏美尔、巴比伦文学的纵向发展 ·····	(23)
第二节 苏美尔、巴比伦文学的横向发展 ·····	(53)
第三节 古埃及文学的纵向发展·····	(64)
第四节 古埃及文学的横向发展·····	(76)
第二章 印度古代文学·····	(89)
第一节 印度古代文学的纵向发展·····	(89)
第二节 印度古代文学的横向发展·····	(112)
第三节 中印文学关系·····	(120)
第三章 希伯来文学·····	(139)
第一节 希伯来文学·····	(139)
第二节 希伯来文学对欧洲文学的影响·····	(149)
第四章 古希腊、罗马文学与欧洲古代文学 ·····	(161)
第一节 古希腊文学·····	(161)
第二节 罗马文学·····	(179)
第三节 欧洲中世纪文学与文艺复兴时期文学·····	(185)
第四节 欧洲 17 至 18 世纪文学·····	(200)
第五节 古希腊、罗马文学与欧洲近现代文学关系 ·····	(217)
第五章 中国古代文学·····	(230)
第一节 中国古代文学的纵向发展·····	(230)

第二节	中国古代文学的横向发展·····	(252)
第三节	东亚文化圈的形成与东亚各国文学的比较·····	(268)
第六章	波斯、阿拉伯古代文学 ·····	(282)
第一节	波斯古代文学的纵向发展·····	(282)
第二节	阿拉伯古代文学的纵向发展·····	(297)
第三节	波斯、阿拉伯古代文学的横向发展·····	(312)
第四节	中国与阿拉伯文学关系·····	(318)
第七章	日本、朝鲜及东南亚古代文学 ·····	(326)
第一节	日本古代文学·····	(326)
第二节	中日文学关系·····	(345)
第三节	朝鲜古代文学·····	(362)
第四节	东南亚古代文学·····	(373)
第五节	中朝、中越文学关系·····	(384)
第八章	美洲古代文化与文学 ·····	(397)
第一节	印第安文化概述·····	(397)
第二节	玛雅文化与文学·····	(403)
第三节	阿兹特克文化与印加文化·····	(420)

绪 论：文学的纵向发展与横向发展

曹顺庆

文学发展，既是纵向的，又是横向的；纵向发展是各民族文学内部的继承性发展，横向发展是世界各民族互相之间的影响、冲突和交会。这一纵一横的经线与纬线，织成了多姿多彩的各民族文学与世界文学。可以说，纵向的“通变”与横向的发展，是文学发展的两个基本动力。然而，现有的文学史著作，绝大多数只谈纵向的历史发展，缺乏横向交流和影响关系的论述，形成了只有经线，没有纬线的单线而单调的文学史；同时，没有中外文学发展的平行比较或对比，形成了孤立的、缺乏参照和比较的文学史，不能将中国文学置于整个世界文学发展潮流之中，让人在比较和参照之中来深刻认识中国文学的价值和特色，不能将比较文学平行研究与影响研究结合起来，研究中外文学发展规律。本书以世界文学发展为基础线索，在纵向论述中对中外文学加以平行比较，并注重中外文学发展中横向的互相影响与交流；探讨这种影响所形成的文学发展特征与动力，在比较中研究纵向“通变”与横向发展这两个动力因素的“合力”，总结文学发展的基本规律。

从世界文学发展史上来看，文学发展的确有着一纵一横两条线。所谓纵向的发展，是指各民族与自己历史传统的纵向联系过程，是本民族的既往文学如何影响后世文学，后世文学如何沿革传统的发展；在这种发展形态里，寓含着本民族历代文学之间的承传、流变关系，显示着文学史延续、演变的历史轨迹。所谓文学的横向发展，则是指各民族文学在历史演进中由各自封闭到互相开放，由彼此隔绝到频繁交往，从而逐步在世界范围形成普遍联系的过程；在这种发展形态里，各民族文学相互碰撞，彼此交融，展示了世界文学从分散发展到整体联系的历史动势。可以说，文学的发展，正是这一纵一横织成的五彩斑斓的文学历史画卷，正

是这纵横交织中波澜起伏、滔滔不绝的文学发展洪流。

对于文学的纵向发展规律，就全世界范围而言，应当说是中国古代最早提出了较为系统的理论，而欧洲与印度古代皆缺乏这种文学史规律的系统总结，欧洲直至近现代才开始系统的文学史探讨。^①中国南朝齐梁时代（公元5世纪）刘勰的《文心雕龙》就系统地总结了文学纵向发展规律。《易·系辞上》曰：“参伍以变，错综其数，通其变，遂成天下之文。”刘勰在《文心雕龙》里将“通变”总结为文学纵向发展规律之一，他指出：“夫设文之体有常，变文之数无方，……名理有常，体必资于故实；通变无方，数必酌于新声；故能骋无穷之路，饮不竭之源。然绌短者衔渴，足疲者辍涂，非文理之数尽，乃通变之术疏耳。”《文心雕龙》所说的“通”，即文学发展的纵向继承，“暨楚之骚文，矩式周人，汉之赋颂，影写楚世；魏之策制，顾慕汉风，晋之辞意，瞻望魏采……诸如此类，莫不相循，参伍因革，通变之数也”。但仅仅有继承还不够，文学发展必须创新，必须“变”，即在前人的基础上有所发展创造，这才能日新其业，所以《文心雕龙》总结道：“文律周运，日新其业。变则其久，通则不乏。趋时必果，乘机无怯。望今制奇，参古定法。”（《文心雕龙·通变》）

文学的纵向发展，不仅仅涉及继承与创新，或“通”与“变”的关系，而且与时代政治、经济、社会文化状况密切相关，与社会治乱和学术风气息息相联。早在汉代的《毛诗序》中就提出：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。”对这一文学发展规律，《文心雕龙》总结道：“时运交移，质文代变，……逮姬文之德盛，周南勤而不怨；大王之化淳，邠风乐而不淫；幽厉昏而板荡怒，平王微而黍离哀。故知歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下者。”这主要着眼于社会政治的治与乱而言。学术文化风气则是另一个决定性因素：“齐开庄衢之第，楚广兰台之宫，孟轲宾馆，荀卿宰邑；故稷下扇其清风，兰陵郁其茂俗；邹子以谈天飞誉，驺奭以雕龙驰响；屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云，观其艳说，则笼罩雅颂，故知炜烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。”（《文心雕龙·时序》）具体例子如玄学对文学的影响：“自中朝贵玄，江左称盛，因谈馀气，流成文体……诗必柱下之旨归，赋乃漆园之义疏。”对以上现象，刘勰总结道：“故知文变染乎世情，兴废系乎时序，原始以要终，虽百世可知也。”

^① 详见曹顺庆：《中外比较文论史》（第一编第一章），山东教育出版社1998年版。

(《文心雕龙·时序》)刘勰《文心雕龙》的文学史发展观,可以说是世界最早对文学史发展规律的系统总结。印度古代文论虽然丰富精彩,但却缺乏历史意识,基本上没有对文学史发展规律的系统总结。大约公元8至10世纪,阿拉伯文学理论异军突起,产生了许多文论著作,其中亦不乏对文学史发展规律的总结,但都没有超出刘勰《文心雕龙》之论。^①到了近现代,西方文论开始关注文学史发展规律,并开始系统总结文学史纵向发展规律。例如,黑格尔指出:“每种艺术都属于它的时代和它的民族,各有特殊环境,依存于特殊的历史的和它的观念和目的。”^②法国批评家史达尔夫人在比较南方文学与北方文学时,提出了南北方不同的地理气候环境,不同的宗教及社会文化,对文学史发展产生了不同的制约与影响。她还提出了民族与时代精神对文学史发展的影响:“在以追求成功为目的的文学作品当中,通常是民族和时代的普遍精神比作家的个人性格留下更多的痕迹。”^③而法国文论家泰纳则力图总结文学史发展的基本规律,他认为,文学的发展主要取决于三种力量,即:种族、环境、时代。所谓种族,包含先天的因素、遗传的因素、生理的因素;所谓环境,主要是地理的因素,这点与史达尔夫人关于南北文学不同的论点相似;所谓时代,则主要是文化因素。种族是内部动因,环境是外部压力,时代是后天的动能,三者的合力推动文学向前发展。泰纳指出:“我们所谓的种族,是指天生的和遗传的那些倾向,人带着它们来到这个世界上,而且它们通常更和身体的气质与结构所含的明显差别相结合。这些倾向因民族的不同而不同。这儿我们有一种突出的力量——它是如此突出,以至于我们仍能在其它两种动力给人所产生的巨大偏向之中,把这一力量辨别出来。”关于环境的力量,泰勒认为:“人在世界上不是孤独的,自然界环绕着他,人类环绕着他;……某些持续的局面及周围的环境,顽强而巨大的压力,被加于一个人类集体而起着作用,使这一集体中从个人到一般,都受到这种作用的陶铸和塑造。”关于文化的因素,泰勒更强调文化的纵向传承与创新性,他说:“除了永恒的冲动和特定的环境外,还有一个后天的动量,当民族性格和周围环境发生影响的时候,它们不是影响于一张白纸,

① 参见曹顺庆主编《东方文论选》第一编《印度文论》及第二编《阿拉伯文论》,四川人民出版社1996年版。

② 黑格尔:《美学》第一卷,中译本第19页,商务印书馆1979年版。

③ 《论文学》,中译见《西方文论选》第128页,上海译文出版社1979年版。

而是影响于一个已经印有标记的底子。”^①这个“底子”就是前人文化与文学的底子，或曰文化模式，“即一个艺术家是先驱者，另一个是后继者；第一个没有范本，第二个有范本；……总而言之，第一个作品影响了第二个作品。……其方式是必须有它的前驱者，必须从前驱者的死亡中诞生。”^②这一点，类似于刘勰《文心雕龙》所说的“通变”，或曰继承与创新，但这个创新只能在前人创造的、既定的文化“底子”上或文化模式上创新。

这种继承与创新的关系，在文学史纵向发展中成为了一个历久弥新的问题，即：“古今之争”——是学古、仿古，或是反叛、创新，一直是世界文学纵向发展的一个重大话题。在中外文学史上，“古今之争”几乎贯穿着文学纵向发展的每一个阶段。西方从古罗马开始，便十分强调摹仿古人，贺拉斯在《论诗艺》中告诫人们“必须勤学希腊典范，日夜不辍。”郎吉弩斯《论崇高》的一个主要目的，就是要引导人们去向古典学习。之后古今之争不断展开，到了17世纪则达到了一个高潮。法国文学家与文论家们在17世纪领导了古典主义运动，在18世纪领导了启蒙运动，这两次运动都对西方文化及文论产生了决定性的影响。

法国古典主义的立法者是布瓦洛（1636—1711），其法典是《论诗艺》，其理论的核心是“理性”。在《论诗艺》第一章中，布瓦洛指出：“要爱理性，让你的文章永远只从理性获得价值和光芒。”在理性的指导下，要注意“典雅”、“高尚”，文艺家要“研究宫廷，研究城市”，要注意人物类型。尤其是要向古典学习，严格遵守各种规则，如：“我们要求艺术地布置着剧情的发展；要用一地、一天内完成的一个故事，从开头到末尾维持着舞台充实。”^③这就是西方17世纪古典主义著名的“三整一律”。法国著名古典主义剧作家高乃依，因为在悲剧《熙德》中没有完全遵守当时奉为圭臬的三一律，便受到了法兰西学院的申斥。高乃依迫不得已发表了《论戏剧的功用及其组成部分》、《论悲剧以及根据必然律与或然律处理悲剧的方法》、《论三一律，即行动、时间、地点的一致》等论著，为自己辩护。他指出：“没有人怀疑应当遵守行动、地点、时间三者的一致。只是何谓事件的一致，以及如何才能够把时间和地点的一致大大扩展的问题，却引起了不少的困难。”看

① 泰纳：《〈英国文学史〉序言》，中译见《西方文论选》第238～240页，上海译文出版社1979年版。

② 同上第240页。

③ 布瓦洛：《论诗艺》（The Art of Poetry），参见Critical Theory Since Plato, edited by Hazard Adams, New York, 1971. 中文参见《西方文论选》，上海译文出版社，1979。

来高乃依仅仅是想修正一下三一律，便招致学界非议，可见当时之风尚。但时代终归要前进，究竟是盲目遵从古人还是应当立足创新？是古人高明还是今人高明？一场“古今之争”的论战不可避免地爆发了。古派以布瓦洛为首，新派以贝洛德（1628—1703）为先锋。艾弗蒙指出：“荷马的诗永远会是杰作，但不能永远是模范。”“假如荷马活在现在，他也会写出一些好诗，能适应他所属的世纪。我们的诗人们写出了一些坏诗，因为他们想适应古诗的模子，服从一些和许多其它东西一起已被时间推翻了的规则。”（《论对古代作家的摹仿》）著名喜剧作家莫里哀，也反对迷信古代，主张尊重时代，面向观众。

在中国文学发展史上，古今之争，也是一个长达数千年、经久不衰的论题。从汉代开始，古今之争便成为文学纵向发展的一个要害问题，自董仲舒倡导“独尊儒术”，主张“奉天法古”以后，汉代文坛日渐弥漫复古气氛，名噪一时的司马相如、扬雄、班固等文学家，都以摹拟古人为能事。最突出的例子是对《七发》的摹拟者，“枚乘作《七发》，创意造端，……其后继之者，如傅毅《七激》、张衡《七辩》、崔骃《七依》、马融《七广》，……规仿太切，了无新意，傅玄又集之以为《七林》，使人读未终篇，往往弃诸几格。”^①文学理论同样倡导复古之论。然复古之风，终被文学创新之势打破，东汉王充，高举反对复古之大旗，力倡创新，王充尖锐地批判了复古者，“述事者好高古而下今，贵所闻而贱所见。”（《论衡·齐世》）并反对复古力主创新，初步开启了中国魏晋六朝文学发展创新之路，晋代葛洪则提出了今胜于古之论，大胆为当时的文学发展鸣锣开道：“俗士多云今山不及古山之高，今海不及古海之广，今日不如古日之热，今月不及古月之朗；何肯许今之才士，不如古之枯骨？”（《抱朴子·尚博》）“且夫古者事事醇素，今则莫不雕饰，时移世改，理自然也。”（《钧世》）正是在力倡今胜于古的文化氛围中，魏晋六朝文学迈上了一个新阶段，成为一个“文的自觉”时代。然而，自隋唐以后，中国复古之声又一浪高过一浪：第一浪是以隋代李谔为先锋，以王通为首领的复古派，专以激烈批判六朝文学为能事；第二浪是以中唐古文运动、新乐府为主体的复古运动；第三浪是以宋代文道论为标帜的复古思潮；第四浪是以明代前七子、后七子为核心的声势浩大的复古浪潮。其复古之极端例子之一，便是明代七子的复古摹拟，其“刻意古范，铸形宿模，而独守尺寸。……稍离旧本，便自机陞。如

① 洪迈：《容斋随笔》卷七。

小儿倚物能行，独趋颠仆。”^① 尽管人们都承认创新的重要意义，但为什么在中外文学发展史上，复古主义却总是绵绵不绝？古今之争几乎在任何时代都成为文学发展的一个重要问题？这是因为文学的纵向发展，是在既定文化“底子”上的发展，是在既有文化“模子”上的前进。今天的文学发展，必须站在前人的基础之上，无论怎样创新，都摆不脱前人的规范，所以“望今制奇，参古定法”，就必然成为文学史纵向发展的规律之一。从这个意义上来说，泰纳所总结出的文学发展的三要素，确有着其合理的理论内涵。

关于文学与社会生活及时代的关系，马克思、恩格斯提出了马克思主义文学史观的基石：“作为观念形态的艺术作品，都是一定的社会生活在人类头脑中反映的产物。”“在不同的所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。”^② 的确，“文变染夫世情，兴废系乎时序”，这个“世情”、“时序”，还不仅仅是种族、环境和文化模子，而且它包括经济、政治及丰富的社会生活。当今中国的文学史，基本上是在马克思主义的文学史观基础上来编写的。

文学的接受，也是影响文学纵向发展的一大因素。例如，就中国文学发展史而言，六朝时期，陶渊明的诗风并不被世人推许，最突出的例证是，《文心雕龙》居然只字不提陶渊明，而钟嵘《诗品》竟将陶渊明列为中品，在陆机等人之下。然而，时移世易，文学接受改变了陶渊明在文学史上的地位，在宋代以后，陶渊明醇厚质朴，外枯中膏，似淡而实美的诗风，得到了高度赞誉。这种不同时代的不同接受，亦成为文学纵向发展的一个重要标帜，成为文学纵向发展的一大动力。中国明代李贽以“童心”为文学评价与文学接受的标准，提出一代有一代之文学，不可能有万古不变之文学的文学发展观：“诗何必古选，文何必先秦，降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢记》，为《水浒传》，为今之举子业，大贤言圣人之道皆古今至文也。”（《童心说》）中国古人总结出的与文学接受密切相关的理论是“诗无达诂”^③。应当说“诗无达诂”实际上为中国文化与文学不同时代的阐释与接受提供了一个合理的理论框架。中国文化虽以

① 何景明：《与李空同论诗书》。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷第629页，人民出版社1972年版。

③ 《春秋繁露·精华》。

“依经立义”为主干，但不同时代对经书的不同阐释与接受，便形成了不同时代的不同思想流派与不同文学面貌。“诗无达诂”虽然给予了汉儒曲解经书提供了堂而皇之的借口，但“诗无达诂”却为文学艺术的阐释打开了一条通向文学无穷生命力的门径。如果以当今西方阐释学与接受美学来比较和阐发“诗无达诂”的文学理论内蕴，或许可以发现其中蕴含着的文学史接受、阐释与发展规律。

当然，系统的文学接受理论是西方当代文论的杰作。德国接受美学的主将姚斯提出接受美学的主要动机，就是为了解决文学史研究方法，解决文学史纵向发展中的一个关键问题。在《文学范式的改变》一文中，他将迄今为止的文学史方法归纳为三种主要范式，其一是古典主义——人文主义范式，这种范式以古代经典为范本来衡量其后文学作品的优劣，这就产生了我们前面所述的大量“古今之争”的文学史现象。其二是历史主义——实证主义范式，这种范式将文学史看成是整个社会历史的一部分，并在因果关联上将文学史看作社会政治变革和思想发展的必然结果。这与《毛诗序》的“治世之音”、“乱世之音”之论及《文心雕龙·时序》中所说“文变染乎世情，兴废系乎时序”或许有相似之处，更与泰纳的种族、环境、时代三要素密切相关，但姚斯认为这一范式的主要代表为马克思主义文学研究。其三是审美形式主义，中国古代虽有“文笔”论及文采诸论，但与西方审美形式主义还不完全相同。^① 王国维曾提出一种以文学形式变迁为动力的文学发展观，他说：“一切美皆形式之美也。”（《古雅之在美学上之位置》）“盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。”（《人间词话》）这与西方审美形式主义有相似之处。西方审美形式主义专注于文学作品本身，将文学史看作是与社会历史分离的自足自闭的历史，强调对审美形式，或曰文学性的内在研究。姚斯认为以上诸种文学史研究方法都有其局限性，其要害在于割裂了文学与历史、割裂了历史方法与美学方法的内在联系，从而无法揭示文学史实本身。为此，姚斯撰写了《文学史向文学理论挑战》一文，系统阐述了自己的文学史观点，他认为，文学作品不是一个恒定不变的客体，不是固定不变的文本，而是向后人的理解无限开放的意义显现过程，是向未来的理解和阐释无限开放的效果史。一部文学史，

^① 关于“文笔论”与“文采论”，请参见曹顺庆：《中西比较诗学》，北京出版社1988年版。

是一部接受史，是在“见仁见智”中不断变化，不断生出意义的历史。作品不仅仅是一种历史存在，而且是一种取决于读者理解与接受的历史。在“读不尽的莎士比亚”，品不尽的“韵外之致”中，构成了文学史纵向发展的动态过程。

文学史纵向发展的基本特征及其规律，或许还可以再列出若干，但限于篇幅，我们不得不就此打住，而将目光转向文学史的横向发展特征。对于文学发展的动力，人们首先关注的是纵向的“通变”或曰继承与创新，关注的是“文变染乎世情，兴废系乎时序”，或者说经济政治发展决定上层建筑和文学的发展，以及历代读者对文学的接受或文学审美形式的变迁更替等等方面。然而，需要强调的是，文学的横向发展，同样是一个相当重要的“动力”。换句话说：文学发展的动力，不但在于纵向的“通变”与“时序”，更在于横向的交流与碰撞。从某种意义上说，不认识文学发展中这种横向动力，就没有真正触摸到文学发展的基本规律。遗憾的是，学术界（包括西方学术界）至今仍没有真正深入地认识到这一点，更没有在文学史（文论史）著作撰写中认真体现这一点。从这个意义上说，本书刻意设计的纵向发展与横向发展交互补充式的文学发展史结构，正是为了从根本上解决这一缺憾。在本书中，我们力图向读者展示一个客观的世界文学发展的（包括纵向发展与横向发展）总体图景，在这个总体图景中，不但梳理了各民族文学的纵向沿革，各民族文学本身的承传、流变关系，显示了文学史纵向延续、演变的历史轨迹，而且还展示了各民族文学在历史演进中从独立发展到互相影响，由各自封闭到互相开放，由彼此隔绝到频繁交往的过程，展示了世界文学从分散发展到整体联系的历史动势。

从本书中读者可以看到，几乎从人类有了文学作品之日起，文学的横向发展就迈开了步伐。本书第一章第一节中即指出：早在公元前3500年，美索不达米亚就对尼罗河流域发生了重大影响。这种影响的例证有：圆筒形印章的使用，建筑结构的方法，艺术的主题，以及无疑起源于美索不达米亚的文字体系的成分。^①

亲自从事美索不达米亚城址发掘的功臣伍莱提出了如下观点：“如果单纯从成就的大小评判人类的劳绩，那么在考虑到年代和环境的因素以后，应该认为苏美尔文化值得推崇，尽管它的成就并不十分卓越。但在对人类历史的影响方面，苏美尔文化的地位是很高的。它属于人类最早的文化，它的出现照亮了当时还处于

① 伯恩斯坦等《世界文明史》第一卷，罗经国等译，商务印书馆，1995年版，第32～33页。

原始的、野蛮的世界。过去以为一切艺术来自希腊，而希腊本身是像智慧女神一样，从奥林匹亚的宙斯的头脑里突然产生的。现在这种认识已经成为过去；我们现在懂得，人类智慧之花的蜜汁，实际是来自吕底亚和赫梯、腓尼基和克里特、巴比伦和埃及；然而我们还懂得，真正源头还要古老得多，这一切都来自苏美尔。”^①这种横向的影响和交往，同样推动了世界文学的发展。

又如，曾有人认为，中国文学是封闭型的文学，本书第五章第二节及第三节，对中国文学的横向发展及汉文化对周边文学的横向影响、接受与辐射等论述，充分证明了中国文化与文学的开放性、兼容性与多样性；而这种开放性、兼容性与多样性，已成为中国文学与世界文学发展的基本特征与动力。

与文学的纵向发展相似，文学的横向发展，也同样有着它的规律，而专门探讨这一规律的学科之一，就是众所周知的比较文学研究。比较文学研究的主要内容之一是各民族文学关系，这也可以说是文学横向发展的重要内容之一，横向发展除了在微观上表现为作家作品的具体接触和不同民族文学的具体交往之外，在宏观上则展示了世界各民族文学由封闭走向开放，由隔绝走向汇通的横向演拓进程。这一横向演拓进程的历史总图景如何？不同文化圈的文学汇入这一宏伟进程的途径和方式各有什么区别？文学横向发展自身有哪些特点和规律？它与文学纵向发展的关系如何？横向发展的扩大和展开怎样改变了人类文学的存在方式和内在品格？它对文学研究思维方式的变革产生了哪些影响？对以上诸多问题，都需要我们比较文学研究者加以深入而细致的研讨。因则，谈文学的横向发展，首先有必要了解一些比较文学学科发展情况，兹简要回顾一下比较文学学科发展简况。

“比较文学就是文学比较”，或者说“比较文学就是不同国家之间文学的比较”。许多人很快就会做出这一简单而明晰的回答。然而，比较文学中的“法国学派”的理论特征及方法论体系，正是在否定“比较文学就是文学比较”这一看法之中建立起来的。法国学派创始人卡雷（又译伽列）指出：“比较文学不是文学比较”。乍一看，卡雷的这一看法令人大惑不解，比较文学不是文学比较，那么，比较文学是什么呢？或者说，作为一门学科，比较文学的定义究竟是什么呢？

让我们从这个理论困惑开始我们对比较文学理论的检讨吧。

作为一门学科，比较文学区别于其它文学学科的特征究竟在什么地方？自然，

① 西拉姆：《神祇·坟墓·学者》，刘乃元译，三联书店，1991年版，第338页。

不少人首先注意到了“比较”二字。无论是一国与另一国文学的比较，或是一国与多国文学的比较；无论是专注于事实影响的分析，还是寻求无影响的类似，都离不开“比较”二字。难怪法国比较文学泰斗梵·第根认为：“‘比较’这两个字应该摆脱了全部美学的含义，而取得一个科学的含义。”^①当今中国比较文学界，也有学者认为“文学比较是比较文学的核心或基本方法”^②。然而，恰恰首先是“比较”二字，导致了比较文学定义的危机。意大利著名美学家克罗齐对于比较文学的否定，正是拿“比较”二字开刀的。他认为，比较的方法并非比较文学所独有，它适用于各门学科，因此，“比较”并不能构成一门独立学科的基石，“看不出比较文学有成为一门专业的可能”。美国著名比较文学家威勒克认为，“比较的方法并不是比较文学所特有的，而是普遍应用于一切文学研究、一切社会科学和自然科学。”^③既然“比较”并非比较文学所独具，那么比较文学区别于其它科学的特征就不得不另觅它途，以便重新确定其特征。

“比较文学不是文学比较”，不少学者赞成卡雷的这一看法。认为比较文学的特征不仅在于比较，而更在于跨越国界、跨越语言界限和民族界限的比较。基亚认为，“比较文学就是国际文学关系史，比较文学工作者站在语言的或民族的边缘，注视着两种或多种文学之间的题材、思想、书籍或情感方面的彼此渗透。”^④这实际上就是关注于文学的横向发展。也可以说，文学的横向发展是比较文学的核心问题。美国雷马克提出的定义为不少学者所赞同，他认为：“比较文学是超出一国范围之外的文学研究，并且研究文学与其它知识和信仰领域的关系。”^⑤我国著名学者钱钟书先生亦指出：“比较文学作为一个专门学科，则专指跨越国界和语言界限的文学比较。”^⑥这些定义的基本特征都在于强调文学的横向关系与比较。

事实上，初期的比较文学前辈们，提倡比较文学的宗旨在于打破这文学中的闭关自守状况，大力倡导横向的拓展，其胸怀是相当宽广的，他们深信“诗是人类的共同财产”，主张“跳开周围环境的小圈子朝外面看一看”，“环视四周的外国

① 梵·第根：《比较文学论》第17页，商务印书馆1937年版。

② 见《中国比较文学年鉴》1986卷，368页。

③ 威勒克：《比较文学的名称与性质》，见于永昌等编《比较文学研究译文集》。

④ 基亚：《比较文学》，颜保译，北京大学出版社。

⑤ 亨利·雷马克：《比较文学的定义与功用》，见北大版《比较文学译文集》，1982。

⑥ 《钱钟书谈比较文学与文学比较》，见《读书》，1981年第10期。

民族情况”。并高瞻远瞩地指出：“世界文学的时代已经快来临了，现在每个人都应该出力促使它早日来临。”^① 1886年，英国学者波斯奈特推出了专著《比较文学》，提出了较为宽容的标准：“文学发展的内在特征和外在特征都是比较研究的目标。”这实质上初步勾勒了后来确立的影响研究与平行研究。1887年，德国学者科赫创办了第一份《比较文学杂志》，为该杂志确定了下述内容：一、翻译的艺术；二、文学形式和主题研究以及跨越民族界线的文学影响研究；三、思想史；四、政治史与文学史之间的关系；五、文学与造型艺术，文学与哲学之间的关系；六、民俗学研究。这些内容，不但涉及到影响与平行研究，而且还直接研究思想史、政治史与文学史及其关系。早期的法国比较文学前辈如布吕纳季耶、戴克斯特、贝茨等人，其观点都是较为宽容的。

当比较文学进一步发展，“法国学派”诞生后，学者们虽然更关注于文学的横向拓展，但却极力强调文学关系研究，甚至为此而开始背离歌德的“世界文学”的恢宏胸怀，逐步缩小包围圈，对比较文学加上了人为的限制，产生了第一个定义精确化的“圈子”。法国学派的第一位代表人物是巴登斯伯格（1871—1958），他在《比较文学的名与实》^②一文中，对比较文学的理论作了扼要阐述，认为布吕纳季耶的进化论观点已过时，那种机械地寻找不同文学类型之间因果关系的做法是站不住脚的。他主张将比较文学研究重点放在文学关系史上。第一个系统地、全面地阐述法国学派观点的是梵·第根的《比较文学论》（1931），梵·第根将比较文学做了如下界定：

第一，将文学研究划分为“国别文学”、“比较文学”与“总体文学”，认为“地道的比较文学最通常研究着那些只在两个因子之间的‘二元的’关系。”只是对“一个放送者和一个接受者之间的二元关系之证实”，即对文学横向拓展的实证。而“总体文学”则是“对于许多国文学所共有的那些实事的探讨”。他将“比较文学”与“总体文学”区别开，并将“比较文学”仅仅限制在一国对一国“二元的”事实关系的研究。第二，梵第根强调比较文学研究应当沿着“放送者”、“传递者”、“接受者”这条路线去追溯其影响关系，尽可能搜集材料。而将比较文学的范围限定于文学关系的实证而忽略了对文学特征即“文学性”的分析，甚至主

① 《歌德谈话录》中译本 113 页，人民文学出版社 1978 年版。

② 刊于法国《比较文学杂志》第一期。

张“‘比较’这两个字应该摆脱了全部美学的涵义，而取得一个科学的涵义”。^①这个科学的涵义即对文学横向发展、文学关系的实证。第三，以欧洲为中心来讨论比较文学的性质和任务，认为比较文学的对象就是研究欧洲诸国文学作品的相互关系，努力将各国文学归附到欧洲文学之总体的历史中去。这将歌德等人提倡的“世界文学”缩小为欧洲文学，以后则沦为“法国中心”的文化扩张主义。以上三点“人为的限制”，虽确立了“法国学派”的宗旨和特征，但在一定程度上却背离了比较文学的初衷和真正的目标，奠定了比较文学这一学科的“危机”根源。

法国学者们并不就此罢休，在梵·第根之后，他们又进一步缩小包围圈，卡雷与基亚，又制造出了更小的“圈子”。卡雷于1936年接替巴当斯佩哲任巴黎大学比较文学教授后，便致力于使比较文学概念“精确化”的工作。他在为他的学生基亚的《比较文学》一书撰写的序言中指出：“比较文学的概念应再度精确化。我们不应无论什么东西、什么时代、什么地方都乱比一通。……比较文学是文学史的一支；它研究国际间的精神关系，研究拜伦与普希金、歌德与卡莱尔、司各特与维涅之间，以及各国文学的作品之间，灵感来源之间与作家生平之间的事实联系。比较文学主要不考虑作品的独创价值，而特别关怀每个国家、每位作家对其所取材料的演变”。^②这里已经见不到梵·第根的“总体文学”的论点，强调的仅仅是实证主义的事实联系，将比较文学紧紧限制在一个仅仅关注文学横向拓展的实证关系的圈子之中。正是这种使定义精确化的努力，导致了比较文学的危机。恰如美国学者勃洛克所指出：“这一危机是比较文学迅速（可能太迅速了）建制化的直接后果”，^③卡雷甚至认为，“什么地方的‘联系’消失了——某人与某篇文章，某部作品与某个环境，某个国家与某个旅游者等，那么那里的比较工作也就不存在了”。^④为了缩小圈子，基亚甚至连法国学派的奠基人梵·第根的观点也不能容忍，他说，“人们曾想，现在也还在想把比较文学发展成为一种‘总体文学’来研究；‘找出多种文学的共同点’（梵·第根），来看看它们之间存在的是主从关系抑或仅只是一种偶合。为了纪念‘世界文学’这个词的发明者——歌德，人们还想撰写一部‘世界文学’，……1951年时，无论是前一种还是后一种打算，对大部分

① 梵·第根：《比较文学论》，戴望舒译，商务印书馆1937年版17~18页。

② 转引自卢康华、孙景尧：《比较文学导论》42页。

③ 勃洛克：《比较文学的新动向》，于永昌等：《比较文学研究译文集》201页。

④ 基亚：《比较文学·前言》，颜保译，北京大学出版社1983年版，第2页，下同。