

主编：〔德〕顾彬
译文审校：李雪涛



DIE CHINESISCHE
DICHTKUNST
VON DEN ANFÄNGEN
BIS ZUM ENDE
DER KAISERZEIT

从
起
始
到
皇
朝
的
终
结

中
國
詩
歌
史

〔德〕顾彬 著 刁承俊 译

华东师范大学出版社



主编：「德」顾彬 译文审校：李雪涛

一卷 「德」顾彬 著 刁承俊 译

从
起
始
到
皇
朝
的
终
结

中國詩歌史

DIE CHINESISCHE DICHTKUNST VON DEN
ANFANGEN BIS ZUM ENDE DER KAISERZEIT

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌史——从起始到皇朝的终结/(德)顾彬著;刁承俊译. —上海:华东师范大学出版社,2013.6

(中国文学史,1)

ISBN 978-7-5675-0887-3

I. ①中… II. ①顾…②刁… III. 诗歌史—研究—中国
IV. I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 130998 号

Geschichte der chinesischen Literatur Band 1

Die chinesische Dichtkunst: von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit

By Wolfgang Kubin

Copyright © 2002 by K. G. Saur Verlag GmbH, München

Simplified Chinese translation copyright © 2013 by East China Normal University Press Ltd

All rights reserved.

上海市版权局著作权合同登记 图字:09-2005-283 号

中国文学史(第一卷)

中国诗歌史

——从起始到皇朝的终结

著 者 (德)顾 彬

译 者 刁承俊

项目编辑 庞 坚

文字编辑 卢言斌

责任校对 时东明

封面设计 魏宇刚

出版发行 华东师范大学出版社

社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062

网 址 www.ecnupress.com.cn

电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105

客服电话 021-62865537 门市(邮购)电话 021-62869887

地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口

网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com>

印 刷 者 句容市排印厂

开 本 787×1092 16 开

印 张 26.25

字 数 429 千字

版 次 2013 年 12 月第 1 版

印 次 2013 年 12 月第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5675-0887-3/I·1003

定 价 62.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

目 录

前言 1

导言 5

第一章 古代——宗教与礼仪

- 一 诗经 21
- 二 楚辞 34
- 三 赋、乐府和古诗 52
 - (一) 汉赋 52
 - (二) 乐府诗 61
 - (三) 古诗 67

第二章 中世纪 I——宫廷与艺术

- 一 从礼仪到艺术——曹植与五言诗 71
- 二 诗歌艺术与哲学——阮籍与嵇康 80
- 三 诗歌艺术与自然——兰亭集会、陶渊明与谢灵运 87
- 四 “文艺沙龙”与诗的艺术——沈约与谢朓 106

第三章 中世纪 II——宫廷与四方

- 一 告别宫廷诗 117
- 二 自由精神——高适、王昌龄和李白 127
- 三 悲诉精神——典范杜甫 165
- 四 顿悟精神——孟浩然与王维 186
- 五 从艺术到质朴——白居易、韩愈和李贺 203
- 六 从整体到片断,从公众到个人——李商隐和词(温庭筠、韦庄) 238

第四章 近代 I——诗与官

- 一 美学和哲学 261

- 二 平淡美学——梅尧臣与欧阳修 268
- 三 万事万物的规则——苏东坡 277
- 四 苏东坡与词 294
- 五 抒情诗与博学——黄庭坚 304

第五章 近代Ⅱ——事业心与家庭生活

- 一 爱国主义与私人生活 311
- 二 退避与艺术家气质——李清照、姜夔、吴文英和辛弃疾 338

展望：后古典诗歌艺术——艺术家与追随者 356

译后记 383

参考书目 385

前言

尽管系统学时代终于一去不复返，而时代精神仍然在继续卖弄对于细节的掌握。可是这种细节很可能一直以来都只有在其上下文中才会变得十分明显。如果说迄今为止，一些一卷本中国文学史并未按照文学类型区分其评述对象，甚至将诸如哲学著作或者历史著作之类的非文学类型都写进文学史中的话，那么，目前正在付印的十卷本中国文学史就拟定了一个明确的区分：每一种类型都应独立立卷，哲学和历史则被剔除在外。

当我和同事们一道，于1988年着手撰写这套曾经被人写过的、卷帙极其浩繁的中国文学史时，我简直就不敢想象，有朝一日甚至就连一个雄心勃勃的青年都会弄得精疲力竭。可是如今，我却懂得，在从事像撰写这套文学史一样的浩大工程时，作者们都希望有来有去。如果说现在头三卷似乎都能“同时”出版，而其余几卷在短期内也会结伴面世的话，那么要感谢的，除了资助（小说、戏剧）两个项目的德国研究协进会外，还要感谢波恩大学和绍尔出版社。波恩大学从1988年起，就给我配备了两名私人科研助手，以减轻我的工作负担，而绍尔出版社则给我多次冠上名誉教授、博士的头衔。克劳斯·绍尔并未让我坐享集体工作的成果。如果说现在把我的中国诗歌史作为首卷付印的话，那也并非出于作为编者和作者想要占据首位的虚荣心，而是出于历史的必然：众所周知，就是在中国，文学或者文化也都是以抒情诗为其开端的。

为了撰写中国诗歌史，需要一个规划——否则，我就会陷入这样一种危险之中：在我（1985年）的中国自然观发展史之后，首先以诗歌为例证，再一次撰写同一部史书，只不过内容更加丰富一些罢了。接下来，应当成为中心问题的是：迫切需要图书资料。迄今为止被人忽视的宗教观点应当成为我的表述的三条线索之一。另外两条线索把探讨“忧郁”在中国思想史或者文化史上的地位，以及探讨“个性”或者“个

体”这样既困难、又讨厌的问题作为主题。就这一点来讲,这本超越自身范围的中国诗歌史也就不言而喻地成了应当把目光投向 20 世纪,为帝制衰亡后的中国文学史奠定基础的中国思想史。

这是一部早期的著作。该书在波恩大学的系列讲座之后,于 1994 年孟夏在北京大学开始写成书稿。这次撰写伊始受到德国研究协进会和北京大学哲学系为期三个月的资助。除了德国研究协进会外,我在这里要感谢叶朗教授及其合作者王锦民教授,是他们对我的美学思想产生了重大影响。其余那些书稿同样是在波恩的大清早,而最后则是在麦迪逊(美国威斯康新大学)写成的。在麦迪逊,通过威廉·尼恩豪塞尔教授和德国学术交流中心介绍,我在 1998 年春天可以使用一个规模很大的图书馆。

这里出版的诗歌史——内容到 1999 年为止——并不是将一些作品和姓名完美无缺地罗列起来。为了这条红线的缘故,有意识地进行了一次具有代表性的选择,并未将我所熟悉的和我从书本上获知的一切都逐一列出。人们也许有理由指责女诗人缺少代表性,但是她们的重要地位却成就了对于我从男性的角度也难以接近的一个时代——明朝(1368—1644)和清朝(1644—1911)的诗歌艺术。在这里,我还一直在期待着恍然大悟哩。耶鲁大学的孙康宜早就想通过其作品,诸如《中国帝制晚期的妇女作品》(由埃伦·威德梅尔和孙康宜编选,斯坦福,加利福尼亚:斯坦福大学出版社,1997 年)和《传统中国的女作家——诗歌与评论选集》(由孙康宜和豪恩·索绪编选,斯坦福,加利福尼亚:斯坦福大学出版社,1999 年)促使我恍然大悟。我也意识到这一事实:今后再也不可能出现文学的总体表述了。今后,人们在这种以及一些可以与此相互比较的情况下,只能选择个别朝代或者时期(古代、中世纪、近代、现代)作为评述对象。

我尽可能利用现成译本,只在个别情况下才自己翻译。德语大师——伟大的榜样京特·德博(海德堡大学退休教授)太厉害了,使得我那些平淡乏味的尝试能够提出任何一种要求。尽管如此,所有文章例句都查阅和研究过原文。我的这些阐述是对我的博士导师阿尔弗雷德·霍夫曼(1911—1997)的一种迟来的感谢,我要将阐释中国诗歌的技巧完完全全归功于他。

至于精神上 and 心灵上的帮助,我特别对波恩大学退休人员罗尔夫·特劳策特尔和我的太太张穗子心怀感激之情。他们俩多少年来从未怀疑过,一种在“年轻时”开

始的冒险行动也会在“老年时”完成。

最后,我还要感谢那些在技术上出谋划策,并提出切实可行的建议来帮助我的人,他们是:克里斯蒂安·施威尔曼、托尔斯滕·埃贝哈德、扬·伊舍贝克,尤其要感谢尼古拉·迪舍尔特,是她还完成了全部目录。

尽管经过多次通读和校正,但就是这样错误也在所难免。此时此刻,我若是英国人或者中国人,会理解这些错误:“不犯错误之人一事无成。”或者说:“多做多错,少做少错。”或是用保罗·维尔的话来说:

我不避讳

犯错误,因为

错误说:

我就是错误,

错误就是我。

让我们犯错误

是一种

我们无所谓的情景。

沃尔夫冈·顾彬

2001年圣诞节于波恩

导 言

就像在其他那些文化中一样，中国文学的开端也是诗歌。它在近三千年中所保持的优势，可以从其年迈的高龄和中国文化的连续中得到解释。简而言之，虽然别的那些文学类型出现的时期相对而言比较晚，可是就世界文学的范围而论，对唐代（618—907）叙事艺术、元代（1279—1368）戏曲、明代（1368—1644）长篇小说和宋代（960—1279）——按照各自的释义而定的随笔也绝对不会晚于其他国家的文学。诗歌使中国文学史几乎变成一部诗歌史，而与此遥相呼应的是，它使中国变成一个未被超越和不可超越的诗的王国。这种诗歌占据优势的理由，存在这种优势的理由也许可以在宗教为其出发点的、文字与权力的特殊联系中找到。这种联系——也就是说，在我们这里，就连诗歌或者文学的源头都是宗教——迄今为止对于中国而言，尚未得到系统地，或许也只是隐隐约约地强调。尽管如此，这个命题，即艺术的起源可以追溯到宗教这个早就证明适用于其他高度发达的文化的这个命题，也适用于中国。这一命题立即就会变得显而易见。此外，黑格尔认为，文学或者艺术总的说来都在发展，而且是在它们各自同宗教的特殊关系中发展其特有的形式。^①也许黑格尔的这种观点虽然不能机械地，但也是小心翼翼地将中国包括在内吧。

中国文字的起源被多次包罗进氏族体系、祖先崇拜和宇宙法则的关联之中。从语源学的角度来看，作为文字的“文”可以理解为天、地合一，它最初被当作同祖先交流的一种媒介。它作为对人间神灵足迹的模仿，显露万事万物相互之间神秘莫测

^① 此处参见 KUNO FISCHER: *Hegels Leben, Werke und Lehre*, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1963, S. 818ff.

的关系。^① 谁能使用“文”，谁就能够同祖先——社会就是按照祖先们的法则行事的——建立联系，而且还能预告未来，因而谁也就具有权力。拥有至高无上权力者就是国王，这个国王要么利用觐，要么自己本人就去扮演觐这一角色。他维护自己的权力，以借此在祖先庙堂中证实自己通达上天的本事。^② 他这时使用的宗教仪式都伴有“歌谣”。因此，“歌”的标记——如今一般代表文学创作的“诗”最初就使人注意到祖先庙堂中的宗教过程。按照周策纵的说法，后来才打上的“诗”这个标记，其先行者为的是在宗庙中举行宗教仪式时留住神圣的对象。简而言之，上述标记被包罗在一种基本上基于音乐、歌唱和舞蹈的宗教仪式中。^③ 只是在逐渐形成词的声调时，在原始的美学三位一体步履缓慢地销声匿迹时，在一种最迟从孔子开始可以观察到的世俗化的范围内，“诗”开始采用“诗歌”这一含义。既然“诗歌”在中国本来就从未失去过它同歌唱的联系，而是直至现代——无论采用何种形式——都习惯于被人歌唱，所以就是如今，诗歌创作都一直带有某种魔力。只有如此，才能解释，为什么曹丕（187—226）能够把文学理解为统治者最有意义的事^④，为什么经历若干世纪，直至20世纪，皇帝或者当权者（毛泽东、蒋介石等），除了作为知识精英之外，还一再以书法家和诗人的身份出现。^⑤ “书写成文的东西包含着统治世界的奥秘；那些题词同它们所包含的信息就是一回事，因为是以写字开始，所以它们本身就是天、地之间进行如此意味深长的交流的仪器设备的一部分。”^⑥ 按照中国人的理解，当仓颉模仿天神在尘世路上留下的足迹发明文字时，诸神都哭了。^⑦ 能够写字意味着分享宇宙的奥秘，意味着赢得权力。既然写字是创作基本的组成部分，所以后来杜甫（712—770）才会持有“诗成泣鬼神”这种观点。^⑧

① 此处参见周策纵：《Ancient Chinese Views on Literature, the Tao and their Relationship》，in：CLEAR 1（1979），S. 3—29。HELWIG SCHMIDT-GLINTZER：《Geschichte der chinesischen Literatur》，Bern，München，Wien：Scherz 1990，S. 21f.，28f.，202，285。程抱一：《Chinese Poetic Writing》，Bloomington：Indiana UP 1982，S. 3—8。STEPHEN OWEN：《Traditional Chinese Poetry and Poetics. Omen of the World》，Madison：The University of Wisconsin Press 1985，S. 18f；LOTHAR VON FALKENHAUSEN：《The Concept of Wen in the Ancient Chinese Ancestral Cult》，in：CLEAR 18（1996），S. 1—22。

② 此处参见张光直：《Art, Myth and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China》，Cambridge，Mass.：Harvard UP 1983。

③ 此处请参见周策纵：《The Early History of the Chinese Word Shih (Poetry)》，in DERS. (Hg.): Wenlin. Studies in the Chinese Humanities，Madison u. a.：University of Wisconsin Press 1968，S. 151—209。

④ 曹丕在其《论文》中如是说，见STEPHEN OWEN：《Readings in Chinese Literary Thought》，Cambridge，Mass. u. a.：Harvard UP 1992，S. 68—69。

⑤ 此处请参见RICHARD CURT KRAUS：《Brushes with Power. Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy》，Berkeley：University of California Press 1991。

⑥ （德文）根据张光直：《Art, Myth and Ritual》，S. 81译出。

⑦ 《淮南子》如是说，引文同上。

⑧ 引自程抱一：《Chinese Poetic Writing》，S. 8。

除了“文”和“诗”之外,“兴”的美学原则是中国文学宗教起源的第三个标志。赵沛霖在其《兴的源起》^①一书中,借鉴闻一多(1899—1946)的前期著作,支持陈世骧所认为的^②，“兴”并不源自生产过程,而是源自图腾崇拜的观点。他将与祖先崇拜有联系的图腾分成四种形式:动物,主要是飞鸟;植物,首先是树木;鱼类,最后是怪兽(龙、凤、独角兽)。因为每个氏族都曾经通过一种图腾来辨认自己的祖先,所以在“兴”中,就是说在祈求图腾时,也就保持了对祖先的思念或者是对返回他们身边的渴望。只是在周朝晚期的“合理化”过程中,图腾譬如飞鸟同祖先的一致才丧失殆尽,“兴”的原始作用也同样消失。因此,“兴”也就世俗化,成为一个普通的美学原则,其中经常出现的公式“××于飞”得以扩展,不再简单地代表对祖先或者父母的一种思念。

赵沛霖援引的例证虽然资料很少,索解为难,却令人信服,尤其是在这些例证被别的论文证实时更是如此。所以就连张松如出版的《中国诗学史》^③也把图腾崇拜当作中国文学起源的一个重要源泉:看来敬奉图腾的歌唱和舞蹈在中国很早就已经被确定为歌词、音乐和舞蹈的统一。在个别情况下,可以毫不费力地追溯到历史著作——维尔纳·艾希霍恩的《中国的宗教》。就是在这里也谈到商朝的鸟图腾群(黑鸟=乌鸦),谈到传说中夏朝的一个龙图腾群,谈到作为土地神(社)或者里社代表的树木。只缺少把鱼作为爱情、婚姻和祖先崇拜范围内丰产象征的暗示^④。

论述在这里简化为“Natureingang”译出的“兴”这一概念的文章已经写了不少^⑤,特别是论述它的世俗化形式的文章,但都说得不是特别清楚。之所以不深不透,其原因很可能一方面在于它在中国思想史范围内的用法千差万别,另一方面在于忽视了宗教背景。“兴”是一种临时应急的译文,这种译法借鉴了西方文学史上的

① 赵沛霖:《兴的源起——历史积淀与诗歌艺术》,北京:中国社会科学出版社,1987年。

② 赵沛霖在第4页间接评论,而且在第10页又特别提到陈世骧的文章: *The Shih-Ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics*, in: CYRIL BIRCH (Hg.): *Studies in Chinese Literary Genres*, Berkeley: University of California 1974, S. 8—41。

③ 张松如:《中国诗学史,先秦两汉》,长春:吉林大学出版社,1988年,此处特别是第23—35页。但是这部诗学史是从唯物主义的立场来提出论据,把劳动过程当作中国文学的真正起源。过去的“颂”看来仅仅只不过采用了形式(音韵、格律等等)而已(第16—23页)。

④ 维尔纳·艾希霍恩:《中国的宗教》,Stuttgart: Kohlhammer 1973, S. 24, 27, 41—45, 70—72。赵沛霖与此有关的相应论述,见第12—24页(鸟)、第24—26页(鱼)、第36—38页(树木和里社)、第48—66页(怪兽)。

⑤ 此处请参阅的文章有:陈世骧(见上书中注释①);周英雄: *The Linguistical and Mythical Structure of Hsing as a Combination Model*, in JOHN J. DEENY (Hg.): *Chinese-Western Comparative Literature. Theory and Strategy*, Hongkong: Chinese University 1980, S. 51—78; 余葆琳: *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton: Princeton UP 1987, S. 44—83。

类似现象。在那里,人们把它理解为一种充当情歌(宫廷抒情诗和民歌)引子的自然描述。树木、花卉和飞鸟清单的道具式性质在这里也让人惦念一种原始的自然情感。自然是手段,并非目的本身^①。自然描写服务于主题的准备,服务于气氛的酝酿。按照后面一种意思,“兴”就同后来自孔子起便可以观察到的用法联合起来了:在《论语》中提到这个术语时,所涉及的并非诗歌的创作原则,而是一种“吸引力”,一种“刺激”(所以往往翻译成“兴”),这种刺激应当是在另外一个人(听者、读者)身上引起的^②。

含有“自然开始”意思的“兴”这一概念作为抒情诗创造性的典范,超出《诗经》和《楚辞》的范围,只能在古乐府中保存下来。公元前6世纪前可以观察到的这种衰落^③,很可能应归因于越来越受关注的“类”的世界观原则和美学原则。正是对“类”(即:比,下同)炉火纯青的掌握十分显著地成就了唐代(618—907)诗歌未被超越和无法超越的灿烂辉煌。因此近来在西方汉学中奠定中国诗歌理论基础的工作并未错误地,很可能绝非偶然地以研究中国相关思想为其开端。

现在已经有一些文章论述中国抒情诗理论。去描写似乎已经成为枯燥无味的共有财富的东西,不应该是这里的任务。相反地,注意力应该完全放到以其抒情诗方式表达的“类”的哲学上,而且是出于两个原因:1. 只是由程抱一和斯蒂芬·欧文引进中国诗歌艺术诠释的“类”的美学才使真正深刻理解宋代(960—1279)以前的中国诗歌成为可能;2. 通过“类”这个纲领才能进一步去建立宗教与抒情诗之间的联系。除此之外,宋代开始的中国诗歌艺术世界观的、主要是美学观点的转变,将来有可能从“衰落”或者宗教事务的世俗化中,从对相关思想所持的一种逐渐增强的批判态度中得到解释。尽管如此,只要那些作品还有助于讨论,首先提到的就会是它们。因为这些作品打上了理论的底色,所以它们在过去曾试图以极为有效的方式使更大范围的读者接近中国抒情诗。

在这里首先要提到——也是基于它们对20世纪西方文学的巨大影响——埃兹拉·庞德^④(1885—1972)和欧内斯特·芬诺洛萨(1853—1908)^⑤的著作,对这些作

① 此处参看 BARBARA VON WULFFEN: Der Natureingang im Minnesang und fruehem [sic!] Volkslied, München: Hueber 1963.

② 叶朗:《中国美学史大纲》,第1卷,上海人民出版社,1984年,第50页。

③ 我在此同意周英雄的看法(见p7注⑤),第57页。

④ 埃兹拉·庞德,美国诗人、评论家。曾帮助T·S·艾略特发表长诗《荒原》,并与人发起意象派诗歌运动,是20世纪美国最具影响力的诗人之一。有诗集《诗章》。他根据芬诺洛萨的遗稿,发表了受到极高评价的中国古诗英译本《中国》。——译者注

⑤ 欧内斯特·芬诺洛萨,美国东方学家和教育家。主要著作为《中日美术史纲》。——译者注

品的评注多如牛毛^①。尽管这些著作有缺陷,但他们的某些观点如今仍然值得一听。我在这里首先想到对中国诗歌里的意境所做的那些解释。这种意境由于其具体性,1912年被埃兹拉·庞德提出来作为理由,去反对“前一个半世纪的疾病”^②,即英国“乔治五世时代诗人”的抽象性。庞德在芬诺洛萨那些论文的基础上,发挥了关于映像和旋涡的想象:这一种由A、B、C各种信息构成的普通形象在一首双行诗的第二行,通过一种具体的形象,使一种评注或者结论变得狭隘,而且就像在一个“旋涡”里那样^③。由此可见,这种表意文字原则道出了两个层面,除了一般情况和具体情况之外,还有情绪和“概念”。通过多种信息的结合,创造了一种介乎两者之间的解说词。准确地说,那就是这个彼岸的领域,正是这个领域形成中国诗歌的美,正是这个领域一再成为刘若愚各种重要论文的题材^④。在庞德那里被称为表意文字原则的东西,在这里,在追溯中国思想史时,这种东西被视为“情”与“景”形式(并非经常,但有时也是内容)统一的诗歌典范,这种东西可以简明扼要地同“思想”和“现实”一起复述出来^⑤。在这种通过并列建立起来的一般事物与具体事物的联系中,可以看出中国人世界观的问题,就是说,不想去模仿式地理解现实,不想去代表现实,而是指示性地去理解,而且只从本质上轻描淡写地提一下。这样一来,语言便成为完全不能命名之物、正在消失之物的媒介,因此也就能够通过两种或者多种情景的对照来进行这种似是而非的尝试:用尽可能少的言词(情景),讲出尽可能多的东西,就好像是要将沉默变成语言似的。

① 此处可以列举的有:欧内斯特·芬诺洛萨 *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, San Francisco: City Light Books o. J. 埃兹拉·庞德: *Wort und Weise*, Zürich: Arche 1957, bes. S. 116 – 133 (Vortizismus). Zur kritischen Auseinandersetzung mit Fenollosa und Pound s. ACHILLES FANG: *Fenollosa and Pound*, in: *HJAS* 20 (1957), S. 213 – 238; GEORGE A. KENNEDY: *Fenollosa, Pound and the Chinese Character*, in: LI TIEN-YI (Hg.): *Selected Works of George A. Kennedy*, New Haven, Conn.: Far Eastern Publications Yale University 1964, S. 443 – 462. Zu einer kritischen Würdigung s. W AI-LIM YIP: *Ezra Pound's Cathay*, Princeton: Princeton UP 1969. Allgemein s. MONIKA MOTSCH: *Ezra Pound und China*, Heidelberg 1976. S. auch LORE LENBERG: *Rosen aus Feilstaub. Studien zu den Cantos von Ezra Pound*, Wiesbaden: Limes 1996; WALTHER L. FISCHER: *Zur ideogramatischen Schreibweise Pounds*, in: *text + kritik* 10/11 (1965), S. 51 – 65; EARL MINER: *Vom Image zum Ideogramm*, in: EVA HESSE: (Hg.): *Ezra Pound. 22 Versuche über einen Dichter*, Frankfurt, Bonn: Athenäum 1967, S. 104 – 124; WALTHER L. FISCHER: *Ezra Pounds chinesische Denkstrukturen*, in: HESSE: *Ezra Pound*, S. 167 – 181.

② 米纳:从意象到表意(见注释 18),第 101 页。

③ 我要将有关庞德的最初的、上面提到过的观点归功于译者 AXEL SCHMITZ 的一篇尚未发表的文章: *Pound, Personae, Cantos und Vers libre*.

④ 此处可以举出如下作品: *The Art of Chinese Poetry*, Chicago: University of Chicago Press¹ 1970; das wunderbare Kompendium: *Essentials of Chinese Literary Art*. North Scituate: Duxbury 1979, bes. S. 2 – 32; *The Interlingual Critic. Interpreting Chinese Poetry*. Bloomington: Indiana UP 1982; das nachgelassene Werk: *Language, Paradox, Poetics*. hrsg. von RICHARD JOHN LYNN, Princeton: Princeton UP 1988.

⑤ 此处请参见我在下文中的注释: *Das lyrische Werk des Tu Mu (803 – 852). Versuch einer Deutung*, Wiesbaden: Harrassowitz 1976 (= Veröffentlichungen des Ostasien Institutes der Ruhr-Universität Bochum; 19), S. 54 – 61.

迄今为止,中国诗歌艺术理论最重要的代表人物刘若愚在他的论文中根本不提“类”这一概念。与此相反,他倒是非常乐于顺便提到对宗教的探询,却又不给它安排一个有声望的位置^①。因此令人感到极为惊异的是^②:只是凭借程抱一及其从法文译成英文的、具有里程碑意义的、对中国抒情诗的研究,相关思想才被视为中国诗歌创作的一个决定性要素,然后再由斯蒂芬·欧文以令人印象深刻的方式继续发挥^③。如果接下来进行这样的试验,一方面把上面提到过的“类”的哲学归于宗教名下,另一方面将“类”与中国诗歌的统一的终结安排在宋代,这也许会使人感到惊异。一种异议可能是:维尔纳·艾希霍恩在他那本范围广泛、又有影响的中国宗教史中,根本就不提那种以相互关系形式出现的宇宙学思想;另一种异议是:约翰·亨德森在其《宋代中国宇宙学概论》^④中虽然发现同“类”这一世界观进行的一场带有批判意味的争论,但又确定这场导致17世纪相关思想缓慢终结的争论。一种短暂的思考首先针对后面的、在这篇论文中也许无法消除的异议。这种异议表明:事实是恰恰在11世纪,在(欧阳修、苏洵等人)^⑤这个逐渐显示出同宇宙学思想保持一段距离的圈子中,开始变换诗歌创作的方向。这种转变让文学家们不再或者说仅仅模仿式地在“古典主义”范围内回到那条由唐代诗人走过的,是呀,似乎是因循保守的老路上去。这里不是去继续阐明论据的场所;要留待以后思考的是:去证实,还是去质疑,或者甚至去限制这一命题。第一种异议更有分量。但是在这里作者确信,正如在后面会简明扼要勾画出来的那样,这种相关思想起源于宗教,一再进入宗教的范围,而不管它是否仅仅采用一种世俗化世界说明的形式。精确阅读程抱一那些论文证实了这种看法,因为一再出现参见宗教术语的注释。这些注释会使那种背景和中国诗歌深刻的神话关系明朗化。因为在德语区程抱一和斯蒂芬·欧文的那些观点估计都还没有引起特别的共鸣,所以在特别考虑到宗教成分的情况下,后面会对它们进

① 刘若愚:Essentials of Chinese Literary Art, S. 10-14。

② 或许也并非如此,因为在这里,MUNAKATA KIYOHICO: Concept of Lei and KanLei in Early Chinese Art Theory, in: SUSAN BUSH and CHRISTIAN MURCK (Hg.): Theories of the Arts in China, Princeton, Princeton UP 1983, S. 105,“类”这一概念在后来的艺术理论中也许会干脆被人遗忘。

③ 程抱一:Chinese Poetic Writing. Die französische Ausgabe ist unter dem Titel L'écriture poétique Chinoise 1977 in Paris bei Éditions du Seuil erschienen. 程抱一 hat dieses Buch zweimal in Aufsatzform zusammengefaßt: Some Reflections on Chinese Poetic Language and its Relation to Chinese Cosmology, in: 林顺夫 and STEPHEN OWEN (Hg.): The Vitality of the Lyric Voice. Shih Poetry from the Late Han to the T'ang. Princeton, N. J.: Princeton UP 1986, S. 32-48. Im Falle von STEPHEN OWEN vgl. dessen Buch Traditional Chinese Poetry and Poetics (s. o. Anm. 2)。

④ 约翰·亨德森: The Development and Decline of Chinese Cosmology, New York: Colubia UP 1984。

⑤ 同上, S. 104-109。

行概括性的描述。

一致认为存在这样一种观点,在“类”的哲学后面有一种“共同的神话”^①或者一种典范思想^②。这是一种这样的东西,它严格禁止(很可惜是经常)运用主观这个(按照18世纪末期西方人所理解的)概念去描述古典(包括上古时期和后古典时期)诗歌的特点^③。虽然在汉代,更确切地说在董仲舒(前179—前104)时才把按照“类”来解释世界创立为体系,但是其中最初的开端却可以一直追溯到《道德经》和《周易》(及《周易·系辞传》)。

从词源学的角度看,“类”这个词来源于祖先崇拜,它最初表示一群狗。众所周知,狗被商代人用来祭祀供奉,以便保护家园和人^④。在甲骨上,“类”代表向神灵或者祖宗奉献的祭品,不过后来也可能泛指四季供品。“类”由于它归入祖先崇拜的范畴,也可以代表氏族,以及与此有关的仪式。因此对于儒家而言,在把它从个别扩大到社会时,上面提到过的纲领就可以获得社会和道德的深度。对于道家来说,这个术语具有的是宇宙学特性。这种特性是一种共同的东西,似乎就是人、地、天和道之间那种隐蔽的关系^⑤。可以从广义上把“类”理解成某种东西,而这种东西甚至除了中国之外,在一般的神话想象中都可以观察到。“按照米尔塞亚·埃利亚代的说法,循环实体学使一个具有历史意义的直线时代的任务成为可能,而且是由于从创造的事件缩小到类别,从个人缩小到原型,从地区缩小到‘中心’和从时间缩小到原始时代(original time)。”^⑥

一般说来,在提到“类”时涉及这样一个尝试,要在一个被视为并非创造出来的世界上^⑦,形成一个宇宙学典范,因而也是一种具有原则性的秩序,而这种秩序让各种事物彼此之间有一种联系。就某个方面而言,这里可以谈到某种合理化,即谈到

① 程抱一, *Chinese Poetic Writing*, S. 71.

② 高友工和梅祖麟: *Meaning, Metaphor, and Allusion in Tang Poetry*, in: *HJAS* 38/2 (1978), S. 332—335.

③ 此处首先请参见欧文: *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, S. 27—34, S. 191ff., 252ff.; HENDERSON: *The Development and Decline of Chinese Cosmology*, S. 50.

④ 此处请参见艾希霍恩:《中国的宗教》, S. 18f., 23. 关于太平洋文化区的狗崇拜(参见第二章), 参见萧兵:《楚辞与神话》, 江苏古籍出版社, 1987年, 第5页。

⑤ 上面提到的关于“类”的解释, 我要感谢北京大学的王锦民。关于狗在萨满教中所起的作用, 大体上可参见 MIRCEA ELIADE: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt: Suhrkamp² 1980 (= stw 126), S. 430. 关于“类”与城郊献祭品的关系——为了取得良好效果, 在这里, 一切都必须按同样方式进行。这一点也请参见 MUNAKATA, S. 109—110.

⑥ 根据陈山木译文: *A Comparative Study of Chinese and Western Cyclic Myths*, New York u. a.: Peter Lang 1992 (= *Asian Thought and Culture VII*), S. 4.

⑦ 中国只是很晚, 也就是说在4世纪时才开始创造神话, 就是说, 才把世界视为创造者的行为。(按: 这种说法与中国古代神话产生与流传的实际情况不符, 中国神话在先秦就有文献记载。——译者注)

那种“要去使生物学周期与宇宙周期之间的同质性合理化”^①的冒险。陈山木继续从很久远以前的事讲起,就是说,把早期中国人对于人的一时性的认识包括在内^②,对于在这种合理化后面的成套神话作如下描述:“一旦人类周期与自然周期的统一使摆脱时间之痛(temporal tensions)成为可能,这种神话周期就会作为神话诗歌典范而引起抽象化的幻想波涛。中国古代的经典作家就是确保人与自然统一的“类”(correspondences)那令人难以置信的系统化的见证。”^③此后,写作就意味着去认识这些现象的关系,并借助语言去暗示这种关系。既然世界上没有任何事物能够单独存在,既然万物都相互呼唤^④,所以创造性的寻找关系,在全部关系中安排日常生活,接受世界结构中一个现已存在、一成不变、稳定持久、千载难逢的位置,就是中国精神的一个基本要求。

为了能够适应宇宙的自然变化过程,便交给了人类一种宇宙学三位一体:这种三位一体具有互补性质,由空—满、阴—阳、天—地这样各自相互补充的几对组成。在后一种情况下,被人作为中段加以扩充,扩充为天、地、人。这些范畴的起源和作用方式,对有关中国宇宙学宗教背景的问题作出了答复。此外,属于这些范畴的还有十分重要,用于解释宇宙、历史和社会变化的(水、火、土、金、木)五行^⑤。这一背景按照程抱一的方式简要叙述如下^⑥:开初的道就是空空如也(零),由此生出这样一种东西,即元气。再由这种元气生出阴和阳二合一。阴和阳相互作用而生万物,就是说,生出万般现象的世界。在二合一与多合一之间存在那个三合一,那个来自阴和阳,包括天(阳)和地(阴)以及人的三合一。人作为天和地的“心”,赋予它们以说话的可能性,因为它们都不善于说话。这样一来,人类在此也对那个针对神的宇宙变化过程作出了贡献。程抱一很明显地把这种情况同宗教拴在一起。这种做法在个别情况下也许会投合十分西方化的精神,可是他那些解释却被后来的证据,譬如在钟嵘(6世纪在世)的《诗品》中完全证实。钟嵘把诗歌艺术理解为向“灵”奉献的祭

① 陈山木: A Comparative Study of Chinese and Western Myths, S. 37.

② 因为我已经在拙文《时间与主观》中详细论述过早期中国人思想中的时间观点,所以在此就不再去深入阐释这一观点了。

③ 陈山木: A Comparative Study of Chinese and Western Myths, S. 37.

④ 刘勰(约465—约532)如是说,参见 OWEN: Traditional Chinese Poetry and Poetics, S. 21f., 180.

⑤ 译文参照 EICHJORN: Die Religionen Chinas, S. 90. 有关意义也请参见 HENDERSON: The Development and Decline of Chinese Cosmology, S. 7.

⑥ 程抱一: Chinese Poetic Writing, S. x—xiii.