

比较文学与欧美 文学研究

汪洪章 著

学林出版社

目 录

序.....	陆谷孙 员
从文学体裁的起源和发展看中西诗学传统的分野.....	员
康德美学与中西诗学精神气质上的会通.....	员
中西诗学在现代会通的形式表征	
摇摇——从形式派与《文心雕龙》的比较谈起	员
“人诗意地栖居..... ”	
摇摇——海德格尔与庄子的艺术论比较.....	员
现当代西方文论与《文心雕龙》比较研究中的几个相关问题	
摇.....	员
刘勰的“ 味 ”说与现代解释学观念	员
关于文学作品的存在方式.....	员
形式派的“ 陌生化 ”与《文心雕龙》中的“ 隐 ”和“ 奇 ”	员
布莱的主体意识批评与“ 以意逆志 ”及“ 知人论世 ”	员
“ 客观关联物 ”与“ 拟容取心 ”	员
松.....与骈体文	
摇——关于对偶、排比、声韵、节奏的研究	员
文学史与经典的形成.....	员
欧美文学关系史述要.....	员
“ 呼吸一下英雄们的气息吧 ”	
摇——罗曼·罗兰和他的《名人传》	员
在模糊中探索人性	
摇——阿兰·德波顿和他的小说《亲吻与诉说》	员
我爱故我在	
摇——德波顿的爱情哲学.....	员
后记.....	员

序

做学问的人 ,包括笔者在内 ,无不追求一种圆满 ,这就是横向上的贯通中西和纵向上的融会古今。当然 ,这种圆满带着固有的彼岸性 ,我们只能接近再接近目标 ,却永远不能最终抵达。这个集子虽不是什么“ 才高八斗 ,学富五车 ”的名儒硕彦作品 ,却让我们看到了向着彼岸划游的努力 ,可喜可贺 !

对于集子中的若干篇什 ,如比较西方文论和《文心雕龙》的那一组 ,我是熟悉的 ,盖因都曾 是作者博士论文的组成部分 ,而我又曾在评阅专家和答辩委员会中忝陪末座。当年初看此类比较 ,也产生过历时与共时混淆和枘凿牵强之疑。后经尽意踌躇 ,仔细评阅 ,深入诂究 ,方察得作者精深慎思后既得其理便奋笔直入题中的学术勇气。其中如西人所谓的“ 陌生化 ”与刘勰的“ 隐 ”“ 奇 ”之比 ,裁援定鼎的“ 客观关联物 ”与“ 拟容取心 ”之比 ,皆是作者镂心剝肾的心得 ,决非市贩官庖蹈袭的喧闹。初时的疑窦既释 ,阅读作者的博士论文 ,使人有长康啖蔗之乐。

作者的这种创新意识在本书收辑的其他文章中也可看出。譬如他把文学史视作一个开放的系统以及对于“ 重组经典作品序列 ”的呼吁 ,都很贴合 21世纪 “ 开放 ”、“ 互动 ”、“ 阅读”(即 批评理论)的时代特征。此类提议即便未必受到史家评者欢迎 ,受众则必喜闻无疑。其实 ,就我个人经验而论 ,文学经典绝对是因人而异的 ;如用一部文学史、一份书目或一门“ 刚硬或月嬾”的课程来框定我们活泼泼的阅读兴趣和审美需要 ,那无异于划地为牢 ,禁锢才智 ,充其量只能导致知识的标准化和人材

的批量化生产。

作者汪洪章同志在复旦大学外文系攻读博士学位时师从夏仲翼兄。夏兄为人乃“世之方物”，在学术方面思想深邃，自然为至，不屑做罗列和陈设式的“泡沫”学问。汪洪章颇得乃师风，当然又兼有年轻精英锐意进取的锋头。希望这部集子只是一个开头，作者不但有识，更有志且有恒，飞扬踔厉，竿头日上。

A handwritten signature in black ink, reading '陸谷孫' (Lu Gusu), written in a cursive style. The signature is enclosed within a light gray rectangular border.

从文学体裁的起源和发展

看中西诗学传统的分野

一个民族,当其文学已步入自觉时代,且文体基本完备之时,作家在成就一部成功的文学作品之初,总会对自己即将创作的作品之所属类别,即文体(~~早先~~),有个明确的认识和选择,并进而对作品的精神风貌,即风格,有个整体的把握。只有这样,他才能在自愿接受特定文体的种种规范作用这一前提条件下,有针对性地选择一切现有的创作手法和修辞技巧进行创作。而在创作过程中,优秀的作家往往根据自己作品的文体、风格以及作家自己的审美趣味,发明、发现并使用一些传统中所没有的崭新手法和技巧。这是从创作方面来说的。另一方面,就批评而言,批评家在初读一部作品之后,对所读作品的文体、风格也必须首先有个大致的了解,然后才能对作品作深入细致的分析。倘若读完作品后,对作品的文体归属及作品的整体精神风貌,即风格,不甚了了,毫无概念,那么,这位批评家所面临的不外乎两种情况:要么由于种种原因自己没能读懂;要么作家所创作的作品偏离传统且越出读者、批评家期待处太多,因而显得莫测高深。在这两种常常是互为因果的情况下,如果作品不是平庸之作或杂乱无章的拼凑,而是还值得我们去读、去批评的创造性作品的话,那么我们所能做的,主要是对作品的形式,即作家为成就这样一部作品而用的或隐或显、或新或旧的手法 and 修辞技巧,作细致入微的分析,以彰显作品那本不明朗的风格,挖掘作品或明或暗的意义。而在这过程中,对作品的体类,也应有个较为明

确的定位。辨析文体是作家、批评家进行创作和批评的出发点,修辞和修辞分析则分别是作家和批评家进行创作和批评的手段;而作家用一定修辞手段达成、体类归属较为明晰的作品所呈现的精神风貌——风格,更值得批评家予以经验的把握和理论的描述。因此,无论是从创作实践还是从批评实践的一般过程来说,文体以及文体的修辞风格批评都是,而且理应是文学批评的核心和本体。传统的中西文学批评尤其如此。而作为中西文学批评实践的理论结晶,中西文学批评理论在体系、理论形态和理论品格上所呈现出来的种种差异,也应追本溯源地从中西文体形成和发展过程中所出现的参差现象中加以研究。

—

首先,不同体类的文学作品的形成和发展规范制约着文学理论批评的形成和发展。

某一特定文化体系中各体文学发展到基本完备的时候,要求理论家对一些基本文体,特别是对某种最为盛行、最具影响力的文体的创作原理、创作方法(包括修辞手段)方面的一系列问题,给以理论上的总结和归纳,从而形成具有一定体系和原创性的文学批评理论,而这种初具体系的批评理论一经产生,往往又大致规定着后来文学创作及其相应的理论批评的发展方向。中西方无不如此。

作为西方各民族国家文学源头的古希腊文学,在古希腊文化、学术发展到繁荣、昌盛的古典时期时,各种文学样式大备于时,叙事文学的史诗,抒情文学的颂歌、挽歌、抒情短诗等,戏剧文学的悲剧、喜剧以及历史散文、哲学政论等,都得到了充分的发展。德谟克利特、苏格拉底及其学生柏拉图、色诺芬等人都曾对当时的不同文艺形式发表过这样那样的看法和议论。然而,“希腊文学批评——至少在古典时代和古典以后时代——还没来得及为抒情诗命名,”当时,“人们对于与史诗和戏剧相对应

的今日所谓抒情诗,并没有一致的认识。”^①因此,在亚里士多德所著的多种文艺论著中,现存的《诗学》虽然是一部西方最早的、体系较为完备的文学批评理论著作,但就《诗学》整体情况来看(第六章至第二十二章),它主要不是根据荷马史诗和古希腊抒情诗,而是根据当时最具影响力的文体——戏剧(主要是悲剧)来定义文学的。由于戏剧处理的是人及其动作在舞台上的再现,所以亚里士多德自然而然地认为文学是人类行为与生活的一种摹仿,并将文学看作是一种摹仿的学科门类。^②

亚里士多德的《诗学》自问世之日起对西方的文学创作和文学理论批评产生了深远持久的影响。从西方文学史的整体情况看,最具影响力的文学体裁,除后来从史诗发展而来的小说外,当属戏剧。在18世纪具有浓烈抒情色彩的浪漫主义文学到来之前,西方每个文学昌盛的时代或多或少都与戏剧创作的复兴、繁荣有关,如文艺复兴时期的英国、西班牙戏剧,17世纪法国古典主义戏剧,18世纪德国启蒙主义戏剧。而且,每个或多或少以戏剧复兴、繁荣为其主要标志的文学昌盛时代,好象总是对应着特定的社会思潮、特定的变革中的社会时代的。究其原因,恐怕主要由于戏剧到达大众的路径比较直接,易于产生广泛的社会影响;另外,就其实质而言,戏剧也是叙事,是将叙事文学综合地推向舞台的叙事,同时它还夹杂着一定的抒情成分,故作家藉此可涉及所有题材。社会政治、道德风尚、人生哲理等均可通过对人物动作的模仿,具象地呈现于戏剧舞台上,以此来感发、打动广大观众,从而收到移风易俗的效果,表达其变革社会的理想和要求。就此而言,西方传统戏剧基本是入世的、写实的。

① 乌尔利希·威斯坦因:“文学体裁研究”,北京师范大学中文系比较文学组编《比较文学研究资料》(北京师范大学出版社,1982年),第1页。

② 参看厄尔·迈纳著《比较诗学》(中央编译出版社,1985年),中文版前言第1页及第一章第1页。

另外,戏剧文学的特质——戏剧性,还是西方小说家和诗人所共同刻意追求的目标。19世纪以前绝大多数西方批评家普遍认为,越是具有戏剧张力的小说越是了不起的小说。同样,诗越具有戏剧张力则越显得伟大。这种注重戏剧性的文学批评观念直接为 20 世纪的英美新批评所承袭。布鲁克斯说:“从推导出的合乎逻辑的结论看,诗歌组构的原则,将诗纳入戏剧中,并使其具有悲剧的各种特征——具体性、戏剧含混、反讽、冲突后的结局(悲剧性结局)——同时视这些特征为其最高的表现。”^①他在《作为一种结构原则的反讽》一文中又说:“一首诗,就像一出小戏。戏的全部效果来自戏的所有的构成部分。一首好诗,就像一出好戏,其中没有任何无用的动作,没有任何多余的成份(冗余)。”^②新批评家论诗,重张力(紧张感)、重反论(矛盾)和反讽(悖论),说穿了,就是重戏剧性、重戏剧冲突,这跟亚里士多德《诗学》的影响有着密切的关系。亚里士多德以古希腊悲剧为主要依据所开创的文学批评理论,对西方文学创作及批评理论的影响是至深且巨的,它决定了后来西方所追求的最高文学境界基本上是戏剧性的。可以设想,假如亚里士多德当初以古希腊抒情诗为依据来定义文学的话,那么,后来的西方文学理论批评则完全可能是另外一副模样。^③

与西方不同,在中国,虽然“后世之文,其体皆备于战国”,^④然而,戏剧文学要迟至金、元之际方才崭露头角,而最为发达也最早发达的文学样式则是抒情诗。与荷马史诗差不多同时产生的中国第一部诗歌总集《诗经》,其中虽也有为数不多的几篇可

① 悦章林月娥译,《新批评》,台北:麦田出版,1995年,第10页。另见:悦章林月娥译,《新批评》,台北:麦田出版,1995年,第10页。

② 悦章林月娥译,《新批评》,台北:麦田出版,1995年,第10页。另见:悦章林月娥译,《新批评》,台北:麦田出版,1995年,第10页。

③ 参看厄尔·迈纳著《比较诗学》,第10页。

④ 参看章学诚著、仓修良编《文史通义新编·诗教上》(上海古籍出版社,1990年),第10页。

称为史诗,如《大雅》中的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《大明》等^①,但就三百篇之数而言,抒情诗仍占绝大多数。中国早期的文学批评理论正是建立在对这部诗集的实用性阐释和利用基础之上的。不仅“赋《诗》言志”在先秦是人们外交乃至日常生活中的一种较为普遍的行为,而且较早产生于《尚书·尧典》中的“诗言志”说,还成了中国历代诗论“开山的纲领”。^②实际上,在中国文化、学术发展到第一繁荣期,即诸子横议、百家迭起的春秋战国时,“诗言志”已成为各家各派比较公认的看法。这种看法在先秦的不少典籍中都有出现。《左传·襄公二十年》文子告叔向的话中有“诗以言志”之语,《礼记·乐记》中也有“诗,言其志也”之说,《礼记·仲尼闲居》记孔子之言有“志之所至,诗亦至焉”,《庄子·天下》有“诗以道志”,《荀子·效儒》有“诗言是其志也”等。^③后来到了汉朝的《诗大序》里,诗的抒发情志的特征又得到了进一步的阐发:“诗者,志之所至也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言。”^④其实,这种诗歌抒情言志的观念实在胎始于抒情诗居多的《诗经》本身。“心之忧矣,我歌且谣”(《园有桃》);“君子作歌,维以告哀”(《四月》);“作此好歌,以极反侧”(《何人斯》),这些诗句无疑都是诗人自述作诗之意,是为了表达忧伤、哀痛、怀念等不同感情的。^⑤如果说“乐而不淫,哀而不伤”的《诗经》所呈现的基本是祥和而素朴的

① 关于这几篇史诗的详细研究可参看张松如、郭杰著《周族史诗研究》(长春出版社,1995年)。

② 朱自清著《诗言志辨》(华东师范大学出版社,1995年),序。

③ 参看同上引书,第1页原页。

④ 郭绍虞主编《中国历代文论选》第一册(上海古籍出版社,1979年),第2页。

⑤ 参看蔡英俊,“抒情精神与抒情传统”,载刘岱总主编《中国文化新论·文学篇(一)抒情的境界》(生活·读书·新知三联书店,1994年),第1页。另参看陈良运著《中国诗学体系论》(中国社会科学出版社,1994年),第1页。

情感世界,那么,作为中国悠久诗歌文学传统另一源头的《楚辞》“取熔《经》意”、“自铸伟辞”(《文心雕龙·辨骚》),则更是作者发抒个人情志,充溢激越抗辩的抒情篇章。“《骚经》、《九章》,朗丽以哀志《九歌》《九辩》绮靡以伤情”。《文心雕龙》的作者刘勰对《楚辞》浓烈的抒情特征是有着充分的认识的。

早先的“诗言志”说因其建立在对文献《诗》的阐释和应用上确实带有较为明显的功利性,而到了文的自觉时代的魏晋南北朝,这一诗歌观念进一步演化为“诗缘情而发”。曹丕的所谓“诗赋欲丽”,陆机的所谓“诗缘情而绮靡”以及刘勰在《文心雕龙·体性》篇中所谓的“吐纳英华,莫非情性”,都明显标志着诗歌创作和批评中功利性观念的日益淡化,而诗的本体的抒情审美特征进一步突显了出来。自此以后,诗言志抒情的观念长期左右着中国诗、赋、词、曲乃至散文的创作和批评的发展方向。大致说来,为中国历代文人学士所看重的往往是些篇幅短小的抒情诗、抒情短赋以及抒情色彩较为浓厚的婉约派词、散曲和抒情散文,而长篇叙事诗、铺张扬厉的大赋,以及一些以文为诗、以文为词的作品,不仅数量相对较少,而且常常为作家、批评家们所诟病。^①

不仅如此,言志抒情的文学观念还影响远及于晚至金、元之际方才产生的戏剧文学。中国传统的戏剧文学,一直充满着浓厚的抒情气息;“近于抒情诗的联缀的格局”。^②如白朴的《梧桐雨》中最后也是最动人的一出,只见舞台上唐明皇孤零零一人,在那里情意缠绵地吟唱着一首又一首的抒情诗,以倾诉自己对杨贵妃永久的相思之情。再比如汤显祖的《牡丹亭》中最著名的“游园”,其实只不过是杜丽娘春情荡漾时的“思春”之词。在

^① 参看王运熙:“从诗论看我国古代叙事诗不发达的一种原因,”王运熙《中国古代文论管窥》(齐鲁书社,1989年),第188页。

^② 周扬、刘再复《中国大百科全书·中国文学》(中国大百科全书出版社,1989年),前言第18页。

中国传统戏剧中,情节往往只具“过门”性质,而当情节推移到适合表现感情的场合时,就会出现长时间的由抒情歌词联缀而成的抒情场面,而这往往就是中国古典戏剧所谓的“高潮”。中国戏剧的这种结构方式,与西方戏剧是迥然不同的。后者往往从一开始就精心布置冲突,随着情节的渐次推移至临近剧终时,种种冲突因素不可避免地碰在一起,而爆发出全剧高潮。^①

总之,与西方不同,自“诗言志”说产生以后,中国人在种种不同文学样式的创作和批评中,所追求的最高境界主要是抒情性的。

二

建立于不同文类基础之上的中西传统文学理论批评,一重抒情性,一重戏剧性,这种不同必然使两者在理论体系上存在一些显著的差异。

西方文论强调再现、摹仿和写实,中国文论力主表现、抒情和言志,这是长期以来我国中西文论及美学比较研究中一种比较普遍的看法。^②如果忽略我国宋、元以后兴起的小说、戏曲等叙事文学理论与西方 18 世纪末、19 世纪初兴起的浪漫主义文学理论,而把我们的研究限制在这两个时间段限之前的中西传统文论的比较,那么,这种看法应该说还是符合实际的。^③它道出了中西文论在体系上的差别。而这种差别,就其实质而言,主要还是由古希腊戏剧(悲剧)和中国抒情诗这两种不同文体的创作方法以及针对这两种不同文体的批评方法之间的差异所

① 参看吕正惠:《形式与意义》,载刘岱总主编《中国文化新论·文学篇(一)》抒情境界》(生活·读书·新知三联书店,1995年),第 204 页。

② 参看周来祥著《论中国古典美学》(齐鲁书社,1987年),第 152 页。

③ 参看敏泽:《再现与表现的中西美学比较研究》一文,见敏泽《主体性·创新·艺术规律》(人民文学出版社,1985年),第 104 页。

决定的。

根据亚里士多德的界定：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿……摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”^①这一定义点出了作为表演艺术的悲剧得以实现的三个必备条件，即演员、舞台和观众。和其他文学样式，特别是抒情诗不同，悲剧主要不是通过阅读用语言在读者脑中引起间接的形象，而是为观众在受一定时、空限制的舞台上，直接再现具有不同性格的人物的动作，即演员的表演，并以此来打动观众，从而达到所谓陶冶、净化和宣泄的戏剧效果。为了演出而写的悲剧，迫使剧本作者“隐去”，而不允许他出面发表议论或作任何形式的提示、解释，更不允许他直接抒发一己之情。因此，无论是根据亚里士多德的定义，还是就古希腊悲剧的实际创作方法而言，悲剧都必然是再现的和摹仿的。另外，亚氏所说的摹仿，不仅是再现，而且还含有创造的意思。^②他认为，悲剧诗人应创造合乎必然律或可然律的情节，反映现实中的本质的、普遍的东西。因此，悲剧诗人的摹仿活动就是创造活动。^③这样，亚里士多德的摹仿说，在艺术对现实的关系上，克服了柏拉图艺术与“理念”脱节、对立的命题，同时肯定了文学艺术的认识作用，为后来西方再现、摹仿和写实的艺术理论开辟了道路。^④自此以后的两千几百年中，“摹仿说”在西方文学艺术创作及文学艺术批评中，一直占据着十分重要的地位，直到 19 世纪末、20 世纪初的浪漫主义特别是 20 世纪现代派文艺创作及批评理论的崛起。

与西方再现、摹仿和写实的创作方法及批评取向不同，抒情

① 亚里士多德著、罗念生译《诗学》（人民文学出版社 1962 年），第 1 页。

② 参看罗念生《诗学》译后记。同上引书，第 1 页。

③ 参看同上引书，第 1 页。

④ 参看月·阿斯穆斯：“亚里士多德美学中的艺术与现实”，陈燊、郭家申编选《西欧美学史论集》（中国社会科学出版社 1983 年），第 1 页。

言志是中国诗人创作的主要动因。抒情诗人的情感世界是极其丰富多样的,但抒情诗简短的外在形式,客观上容不得诗人们作长篇议论或对人物事件等外在的东西作细致的描写,它要求诗人只能择取瞬间经验的片断,用一种极其经济的比喻、象征性的语言对其加以把握。诗人必须在有限的语言空间内,用高度浓缩的意象,最大限度地发抒自我的种种情感怀抱。因此,就创作方法而言,真正优秀的中国抒情诗人,在赋、比、兴三种创作方法中,更多使用比、兴二法。“诗有三义,赋止居一,而比兴居其二。所谓比与兴者,皆托物寓情而为之者也。盖正言直述,则易于穷尽,而难于感发,惟有所寓托,形容摹写,反复讽咏,以俟人之自得,言有尽而意无穷,则神爽飞动,手舞足蹈而不自觉。此诗之所以贵情思而轻事实也。”^①明李东阳《麓堂诗话》中的这段话,将中国诗人之所以注重比、兴二法而轻视“正言直述”的赋法,说得可谓一清二楚。正是我国诗的抒情精神决定了它“贵情思而轻事实”,决定了诗人在手法运用上重比、兴而轻赋,以达到“言有尽而意无穷”的诗意效果。这与西方重情节安排和人物塑造以反映现实的戏剧效果,是迥异其趣的。“贵情思而轻事实”,不仅是中国大多数诗人创作实践中旗帜鲜明的价值取向,而且也是中国诗歌理论批评家所极力标榜的。实际上,在中国诗歌重抒情轻叙事和议论中,批评家们的诗主言情的一贯主张毋宁说起到了推波助澜的作用。《诗大序》中“情动于中而形于言”,陆机《文赋》中“诗缘情而绮靡”,刘勰《文心雕龙·明诗》“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然”,严羽《沧浪诗话·诗辨》中“诗者,吟咏情性也”,^②这些理论主张,无疑规范指导着诗歌的创作实践,致使中国文学史上篇幅较短的抒情诗篇不计其数,而篇幅较长的叙事诗寥寥无几。为数不多的象杜甫

① 丁福保辑《历代诗话续编》(中华书局,1983年),下册,第1545页。

② 严羽著、郭绍虞校释《沧浪诗话校释》(人民文学出版社,1959年),第10页。

的《奉先咏怀》和《北征》以及白居易的一些叙事详明、议论痛快的五言古诗,也往往不被目为诗歌的正格,而常常遭受到贬多于褒的批评。^①

中西文论,一主抒情言志,一主摹仿写实,这种体系上的不同,很大程度上是由抒情诗和戏剧这两种不同文体的不同创作方法所决定的。

三

中西文论体系上的这种不同,还直接导致了两者在理论形态和理论品格上的差异。

就理论形态而言,从亚里士多德的《诗学》开始,西方文论大都有较强的系统性和分析性,对某类文学的创作原理和方法,常常作条分缕析的理论阐发和推演。实际上,这是戏剧和叙事体史诗以及由史诗发展而来的小说创作,对西方文论家和批评家们的实际要求。就《诗学》本身而言,如前所述,由于古希腊戏剧处理的是人及其行动,所以亚氏在讨论悲剧时,用了十七章的篇幅,先说它是“对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”,然后不厌其烦地分析悲剧的各个成分,特别讨论情节和“性格”,最后论悲剧的创作方法,着重讨论词汇和悲剧风格。应该说,正是悲剧的各个成分及其情节结构的繁复,客观上要求作为文论家的亚里士多德在系统分析的同时,给悲剧的创作原理及创作方法加以详细的理论总结。而在中国长期“贵情思而轻事实”,且叙事文学发达较晚的文学及文学批评史上,虽也出现过类似《文心雕龙》那样的“体大虑周”^②的文学理论批评专

① 参看王运熙《中国古代文论管窥》,第 1 卷第 1 页。

② 章学诚云:“《文心》体大虑周,《诗品》思深而意远,盖《文心》笼罩群言,而《诗品》深从六艺溯流别也。”见章学诚著、仓修良编《文史通义新编》,第 1 卷第 1 页。

著,但就数量而言,更多的则是诗人作家对自己或别人作品——诗、赋、词、曲、文等不同文体——的风格及修辞手法所发表的简短的、直观的、仁智互见的印象式品评。“不涉理路不落言筌”,严沧浪这句用来论诗的话,其实又何尝不是中国诗论乃至文论的一大特色。倘若不怕过于简单化的话,我们简直可以说,中国诗人作家所发表的系统性较差,分析性也较为欠缺的批评言论,主要是风格论和修辞论。而所有这些,不能不说是由所品评的对象大都是篇幅短小且多用比、兴手法,注重含蓄和言外之旨的抒情诗、词、文本本身的特质所决定的。

然而,如果说缺乏系统和分析性是中国绝大多数文论著作在理论形态上的一大缺陷的话,那么,在理论品格或曰风格上,中国文论却又有着西方文论无法比拟的优点。无论是诗、文、词、曲论,还是明、清的小说评点,往往用诗一般的语言,极其生动形象地发表议论。司空图的《二十四诗品》及许多作家、诗人的论诗诗就更是如此,而刘勰的《文心雕龙》不但“体大虑周”,而且本身便是音韵和谐、对仗精工的优美骈文。这些数量可观的用生动、形象的语言来评论诗、文的著作,有不少本身简直就是文学作品,读来令人兴趣盎然,回味无穷。中国传统的图书著录及分类法,常常将这些诗文评与文学作品一道,列入“集”部,这种做法是不无道理的。相形之下,西方传统的乃至现当代的文学理论批评著作,绝大多数过重学理的阐发和逻辑的推衍。有的概念、术语层出不穷,有着过于明显的科学主义(译自原文)倾向,一般读者读来未免觉得枯燥而缺乏兴味。即便象贺拉斯的《诗艺》、布瓦洛的《诗的艺术》、蒲伯的《论批评》这样用诗体写成的文论著作,也因其缺乏议论、说理的形象性而更象宋人的以文、以议论为诗,其本身的文学性是很有限的。

因此,无论就理论形态还是就理论品格而言,基于抒情诗的中国传统文论更象文学,因而是真正意义上的“诗学”;基于戏剧和史诗(及由史诗发展而来的小说)的西方传统文论,更象哲学乃至社会学,是不折不扣的美学。事实上,在西方,从亚里士

多德以至黑格尔“诗学”、美学都是作为哲学家理论著作中一个不可或缺的组成部分而出现的,而这种情况在古代的中国是不多见的。

综上所述,西方戏剧及叙事体的史诗较早发达,在此基础上所建立的西方文论基本上注重摹仿和写实,并规定了后来传统的西方文学及其批评理论总的发展方向,直至19世纪末、20世纪初产生了现代派的文学及其批评理论为止。而中国抒情诗最早发达,从《诗经》开始,诗、文、赋、词、曲,甚至包括金、元之际产生的戏曲,走的基本上是抒情的道路,在这个悠久的抒情文学传统里产生的上述各体文论所着力探讨的,自然是作家、作品如何表情达意,如何抒发情志的创作方法及修辞风格,因而表现和抒情构成了中国文论与西方文论一大不同的特色。西方的摹仿和写实、中国的表现和抒情,中西传统文学批评理论在形成和发展过程中所产生的这种歧异现象,归根结底,主要是具有一定风格的特定文体的创作原理及创作方法(包括一些具有普遍理论意义的修辞方法,如中国诗中的赋、比、兴)之一般特征,在理论上的反映。^①

^① 这种歧异现象,最终都可通过比较研究一些中西文论史上具有代表性的理论家的文体论、修辞论及风格论而获得比较切合实际的解释。脱离具体作品的文体、修辞和风格,只是抽象地谈论文学,忽略文论家的文体论、修辞论和风格论,只是大而无当、从概念到概念地进行所谓文论或诗学的(比较)研究,都不是中西文学及中西文论比较研究中应有的做法。

康德美学与中西诗学

精神气质上的会通

19世纪末、20世纪初产生的浪漫主义文学,使西方文学在传统的再现、写实之外另辟蹊径。自此,西方文学中经高蹈派、唯美派和象征主义等流派,文学的形式特征及表现、抒情功能日益受到重视。而到了20世纪,西方文坛无论是创作还是理论批评,更是彻底偏离了传统的摹仿、再现和写实的老路,文学的表现、抒情以及形式上的审美特征,在不少创作及批评流派中得到了前所未有的突显。这使其在精神气质和方法取径上,更多地与中国传统的特别是魏晋南北朝的文学及批评,接近了起来,两者间的可比性也因而增大。

首先,就社会、历史状况而言,这个时期的西方很有点象“文的自觉时代”的魏晋南北朝。^① 作题为《魏晋风度及文章与药

① 魏晋为“文学的自觉时代”这一提法并不自鲁迅始。日人铃木虎雄题为《魏晋南北朝时代的文学论》一文,1904年发表于日本《艺文》杂志,该文后收入其所著《中国诗论史》。其中有云:“通观自孔子以来直至汉末,基本上没有离开道德论的文学观,并且在这一段时期内进而形成只以对道德思想的鼓吹为手段来看文学的存在价值的倾向。如果照此自然发展,那么到魏代以后,并不一定能够产生从文学自身看其存在价值的思想。因此,我认为,魏的时代是中国文学的自觉时代。”见(日)铃木虎雄著、许总译《中国诗论史》(广西人民出版社,1983年),第147页。另可参看该书“译者序”第10页。鲁迅1907年12月18日与21日在广州夏期学术讲演会所