

比 较 诗 学

——文学理论的跨文化研究札记

(美)厄尔·迈纳	著
王宇根 宋伟杰	等译
辜正坤 覃学岚	校

中央编译出版社

(京权)图字 01—97—1891

Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature

Copyright © 1990 by Princeton University Press

Chinese translation copyright © 1997 by Central Compilation & Translation Press Published by arrangement with Princeton University Press

Copyright licensed by Arts & Licensing International, Inc.

ALL RIGHTS RESERVED

本书英文版权所有普林斯顿大学出版社 1997 年授予中央编译出版社中文译本的独家出版发行权。版权所有,不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

比较诗学/(美)迈纳(Miner, E.)著;王宇根,宋伟杰等译.
—北京:中央编译出版社,1998.1

ISBN 7—80109—205—8

I. 比…

II. ①迈… ②王… ③宋…

III. 诗歌—文学研究

IV. I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 21941 号

比较诗学

出版发行:中央编译出版社

地址:北京西单西斜街 36 号(100032)

电话:66171396 66163377—618、617

经销:全国新华书店

排:北京京鲁排印部(63044503)

刷:北京印刷一厂

开本:850×1168 毫米 1/32

字数:271 千字 印张:12.125

版次:1998 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

印数:1—8000 册

定价:20.50 元

仅以此书中文版

献 给

杨周翰与王佐良教授

我心中不灭的记忆

中文版前言

从一个重要的方面看，本书中文版的刊印乃是始于 1983 年一系列事件的高潮之时。就在那一年，我有幸率领美国方面的十人小组参加首届中美双边比较文学讨论会。我们与数量相等的中国同事相会在北京，有更多的中国学者参加了这次会议并且后来在成都和上海会晤。1987 年，中方十人代表团造访美国，前往普林斯顿大学、印第安纳大学和加州大学洛杉矶分校共赴第二届研讨会。这些会议带来了两种文化、两个民族以及许多文学学者富有成效的接触，他们后来成为朋友。

在北京会议上，几位中国同事问了这样一个问题：“能否存在比较文学的中国学派？”在最初几天，这一问题究竟意味着什么还并不明了，

而且我还迟疑着未置可否,唯恐引起攻击。答案当然是中国人完全有必要从事中国的比较文学研究,不管它是否可称为一个学派。这一回答在下述实践中已被确认,那就是1985年深圳会议上中国比较文学学会的成立。从那时起,中国的比较文学研究如兰花般绽放,而且强有力的友谊纽带已将中国学者与许多国家的同事牢牢联系起来。

这本书最初在1990年以英文形式出版,它反映了国际研究方面由于中国人的出场所引发的这些进展以及许多主题和许多问题。首当其冲的一个问题是不可规避的:在形形色色的文化中,文学的性质究竟有些什么样的思想?或者换言之,那些主要的文学文化群落究竟如何建构其成体系的文学观?通常的回答是显而易见的:即通过响应其社会的、哲学的和观念的语境中存在的文学实践。本书的第一章便试图给出一个更为明确的解释。它论证当文学是在一种特殊的文学“种类”或“类型”的实践的基础上加以界定时,一种独特的诗学便可以出现。当亚里士多德从戏剧方面定义文学时,他建立了西方诗学。由于戏剧处理的是人的再现以及舞台上的动作,所以亚里士多德自然而然地总结道,文学是对人类行为与生活的一种摹仿。他将文学视为一种摹仿的学科。

当仔细审视其他文化的基础诗学类似的形成过程时,我们发现了判然有别的结果。其他一切具有明晰发展的文学观的著名文化群落都把诗学奠基在抒情诗实践之上。抒情诗假定的是人类受各种各样的思想和情感所激励,他们需要用词语来表达。这些词语感染他人,那些人反过来又可以寻找自己的词语去表达他们之所思所感。其结果是产生了一种把情感原则与表现原则结合起来的诗学。

这种“情感—表现”的诗学以或此或彼的形式，成为西方之外所有诗学体系的特征。这是一件奇特的事。不过也许更为奇特的是，世界上没有任何一种文化在叙事文学的基础上设想出一种诗学来。

也许会有探讨这些问题的其他方法。如果的确如此，那么我承认我对那些方法一无所知，而且我不知道还能有什么其他的解释。对于这些问题任何令人满意的论述必定是跨文化的，比较式的。这便是本书第一章《比较诗学》的由来，它也是全书的大标题之所在。

如果戏剧和抒情诗发挥着这些作用，而且如果叙事文学并未扮演这样的角色，那么，我们似乎有必要探究这三大基本文学种类的特殊性质，其必要性已经引出了本书中间的三章。如果这些章节是合情合理的，那么它们将提供出本书读者会觉得似曾相识的对于这些问题的各种论述。任何原创性都在于界定混乱棘手的问题并揭示出已知例证的新颖之处。每一位读者都会拥有独特的例证及其所偏爱的构想，每一位读者也会对这几部分章节进行个人性的解释，并形成与这三章所提供的观点有所偏离的看法。读者赞同与存异的程度将成为就个人而言最富意义的修改此书的方式之一。

显而易见，从我们自身以及前人的经验出发，各种文学观和诗学观是不尽相同的。这些观念在特定的文学文化范围中随时代而更易。在汉语或日语、法语或英语传统中的各种思想历史性地变化着，那种差异可归因于历史相对主义。当我们阅读我们身边其他传统中的文学和批评时，我们会发现观点上的各种差异，而这些差异比起单一的历史文化范围内部的差异通常要

更为巨大。这些变化则可归因于文化相对主义。无论这种相对主义是历史的还是文化的，它都假定各种变动依赖于正被考虑的时代或文化。

这种解释是能被轻易接受的，直到我们面临严肃的选择之际为止。一些选择看起来完全是美学方面的，这就像在古老的西方论辩中所争议的那样，史诗和悲剧究竟谁是最伟大的文类。其他的选择似乎完全是道德上的：人类的善有各种不同的定义。然而更为严重的是，在某一特定的文化或时代中，有可能完全否认妇女、奴隶或者“野蛮人”会拥有什么善。当我们面临这样的抉择时，无论是历史相对主义还是文化相对主义都不再使我们心中释然，我们拒绝相信在不考虑特定的时代或文化的条件下，一种事物与另一种事物一样好。我们之所以拒绝相信，是因为我们自身的价值观、理念或者趣味的复杂组合，还因为我们各种各样的社会观或政治观、宗教观或哲学观。似曾存在的一种价值中立的历史相对主义或文化相对主义，现在似乎反而成为另一种历史相对主义或文化相对主义，我们反对其作为对于我们之抉择的合适说明。为了严肃起见，我们中间没有谁能接受这样一种观念，即认为任何观念都同别的观念一样好，无论什么历史条件或文化条件都可以阐明它们。这一系列问题是本书最后一章“相对主义”的主题。对我来说极不可思议的是：所有本书的评论者似乎都对这一章无话可说。它之所以不可思议，原因可能在于这一章显然是全书最薄弱的部分。即便是现在，我也无法提供更多的内容以超越当时写就的“公正”与“慈爱”原则。我此时可以增添的一个标准应该放置在其他两个之前。我乐于称之为“完整性”原则。我的意思不过是在达成对于各种差异的评判，以及在各种选择的余地或者相关的问题之间作

出选择的过程中,我们需要尽可能多地解释相关的问题,尽可能多地说明切中肯綮的可能性。但显然还有多得多的内容保留下来,用以思索并争辩相对主义这一难题。如果没有别的原因,那么,由于比较行为本身便将选择的余地展示给我们,所以上述说法便是真实可信的。

从1983年的北京之行直到最近对这些问题的反思,我已然从他人的思想中获益匪浅。在很大程度上,我的《比较诗学》一书是与其他学者已经思考并且写作的内容之间的一个约会。现在本书的这个译本将给中国读者这样一次机会,他们根据自身的体验和需要诠释该书,并使拙作为其所拥有。当我回想起我所认识的中国友人——那些短暂造访、见多识广的长者及观察家,那些观点新颖、不落俗套的年轻人和热心者——我诚惶诚恐,倍感荣幸。如果能由中国读者重新创造对于比较诗学的中国式理解,那我的这本小书则誉莫大焉。

厄尔·迈纳(孟而康)

1996年5月于普林斯顿

绪 论

比较诗学的研究途径并不匮乏，只是在实践上还存在一些障碍。这些障碍多来自集体意志和观念而非论题本身，其中多数难以克服，有的则无法逾越。^{〔1〕}集体意志以一些已不成其为理由的理由限制了研究的取材范围。比较浪漫主义构成了一个重要课题，但是其历史和文化范围是有严格限制的——即是说，如果我们真要研究某种不同于一定历史阶段某一文化领域之综合性的历史记载物的东西的话，换句话说，只有当材料是跨文化的，而且取自某一可以算得上完整的历史范围，“比较诗学”一词才具有意义。

另一个障碍是人们一直对“比较诗学”中“比较”一词未加以足够重视，当人们对什么才

是真正意义上的比较这一问题几乎完全不加注意时,他们便会含糊其辞地把“比较诗学”说成是“比较学者”(comparatists)和社会认可的诸如我们的一些高等学术研究机构及院校的比较文学系和部门一类的社团所研究的东西。在第一章里,读者可以发现作者试图对文学比较的含义至少作出一个实用的阐释。

比较诗学理所当然地是一门内容广博复杂的学科。对这门学科研究的任何努力都免不了要求研究者能够对众多方面作出高深的阐释。本书书名中至少有一个词——“札记”^[2]——表明作者并不奢望作一深刻全面的探讨,其实“札记”一词对于首次以一本书的篇幅从跨文化角度对诗学作比较探讨的尝试是必不可少的。在实际论述中,本书只论及了比较诗学可能涉及问题的一小部分,它反映了我近年来的教学及若干著述成果,其中形成的一些概念在这里得到了综合和发展。由于论题新颖,加之作者希望其对象除了教师外还包括学生,于是作者不仅整合梳理了自己的著述还兼及了他人的一些著述。作者无意企望读者成为自己的追随者,但确实希望所有的读者都能明了作者的观点。所征引的(包括作者本人和他人的)著作都一一给出了背景,指出其复杂性并介绍了供进一步阅读的书目。至于作为本研究之基础的本人过去的一些著述,和别人的一样,都作了详细介绍,同时我也发现没有必要对一些先前已详细讨论过的内容再行详述。

细心的读者会注意到本书强调什么,不强调或者干脆略而不论什么。了解了这一点的读者进而会注意到诸如“虚构性”(fictionality)、“再现”(representation)和“小说”(novel)等常用术语远不是文学与生俱来的属性,它们只不过是社会约定俗成的虚拟物。

这些术语有如更为精雕细刻的纯理论上的棋子，西方语言中常谈到的兵卒仅源于某一特定种类的棋类游戏，其规则还不具普遍性，一旦用别处的规则来下，我们很快就会被将死，即便我们确实还知道如何动手也无济于事。跨文化比较研究并非意味着只给某一种熟悉的旧货冠以一些外来的“新”概念，而不管大批的可供选择的其它货物，正如我们将看到的，西方便是这样的一个货铺，里面摆满了五花八门各式各样的货色。

“诗学”可以定义为关于文学的概念、原理或系统。刘若愚曾作过这样的区分：他认为文学原理(theories of literature)“只涉及文学的基本问题，即文学的本质与功能”，而文学理论(literary theories)“则涉及文学的诸多方面，如形成、文类、风格、技巧等”。^[3]有些人可能清楚作出这种过于琐细的区分的必要性，而另一些人则寄希望于出现一种更为宽泛、更哲学化和更重背景化的，甚或更为抽象的文学理论。

比较学者们(无论我们中间的谁)，但不单是比较学者，幻想出现一种能包罗万象的文学理论。许多人对一种假想的能不受历史和其他相关因素制约的理论表现出极大的兴趣，另一些人则认为，这种兴趣是荒诞不经的，任何脱离历史的东西都无须郑重其事地加以对待。还有些人则认为应当让理论的卡普利(Capulets)家族和历史的蒙太古(Montagues)家族^[4]都统统染上瘟疫见鬼去。事实上，我们谁也做不到完全不存此奢想，即希望文学观念不受时间和变化的影响，而且似乎如果我们对具备这样一种理论持怀疑的话，我们几乎就没有人能动笔了。当我们竭力使一大堆混杂不堪不断变化的思想凝固，或仅仅视之为一些被删去的注脚时，我们便踏进了文学观念转变的历史洪流。当我们倾注一腔热情，不无魅力地发明我们那转瞬即逝的理论

时,时钟的秒摆已敲响了新的一刻,日历已翻开了新的一页。

应该说,我们所面临的问题不是语言的不确定性。语言,母容置辩,是指涉性的,即便在条件句和虚拟语气中,也是有明确意义的。语言给我的自由度并不比别人多。我最大的愿望体现在我把该项研究称为一种随笔一种尝试中了,否则,标题就只是绕了一个圈子又回到了原处:“跨文化的……文学理论”只不过是“比较诗学”的另一种说法而已。^[5]

人们轻而易举便可列举出一些有代表性的诗学理论。比较全面的西方体系有从亚里士多德和贺拉斯,到明图尔诺(Minturno)、维达(Vida)、朱利乌斯·凯撒·斯卡利格(Julius Caesar Scaliger)及至锡德尼和霍布斯。此后——又从高乃依、勒·博苏(Le Bossu)到德莱顿(John Dryden)——越来越呈现出下面这样一种情形,即某一诗学理论公开承认自己是不全面的,是一种单就某一部戏剧的研究,是一篇关于戏剧诗文的随笔。将诗学范围窄化,部分是由于精益求精(并不一定等同于洞察)和变化了的文学社会机构化所致,在这一变化中,一般的批评家让位于更具专长和更适合时代需要的文人们。

我们还是不得不从无所不包的诗兴美梦中醒来,或许我们永远也醒不来,虽然我们的理论越来越基于对于日益丰富的材料进行更为狭窄的选择。因为一切努力都必须为研究奥维德或弗吉尼亚·沃尔夫的权威所认可,所以我们完全有理由在圈定的狭小的牧场上养肥自己的羊群,和几个牧民朋友一起抽旱烟。同样,为了找到别的牧场,不惜跋涉而去更遥远的地方同样是具有人类属性的行为,在那里,人们发现的不再是羊,而是骆驼、鱼和龙,这一发现会把我们全都带回我们自己当地的牧场,更多的时候它会使我们有些人对如何使骆驼、鱼和龙与羊相互协调一

致以及它们欧美牧场上的伙伴该是些什么这样的问题作一番思索。以好奇为外在表现形式的内在需要是比较诗学的源泉和动力。

在已有的实际研究中,比较主要是文化内部的,甚至是国家内部的。歌德和席勒经常被拿来比较,而就我们所知,高村光太郎和聂鲁达则很少有人比较过。比较诗学显然不只是比较两位伟大的德国诗人,而且也有别于中国的德国文学研究或俄国的意大利文学研究。

在已有的对这个更大问题的甚为稀少的讨论中,刘若愚的论述最富启发性:

我相信对历史上互不相关的(如中国的和西方的)批评传统的比较研究,如果在理论层面而非实际层面上展开,将更富有成效。因为对那些不能读原作的读者来说,对某些作家及其作品的批评是不具任何意义的,而且,一种文学中产生的批评标准未必适用于另一种文学,而比较文化传统不同的作家和批评家对文学的思考或许可以揭示出哪些批评概念具有普遍意义,哪些概念则只适用于某些文化传统,哪些概念又只属于某一特定的传统。这反过来会有助于我们发现什么特征是为所有语言所具有的,什么特征则只限于用某几种语言写成或在某几种文化产生出来的文学,什么又只为某一特定文学所独有,因为批评概念常常是以实实在在的文学作品为基础的。因而,对众多文学理论的比较研究会有助于获得对所有文学有一个更好的了解。^[6]

这是一个优秀的学者给我们的忠告。事实上,他所取得的

成就似乎比他已获得的评价还要高，因为在他的著作中，从没有理论知识与实际理解间的脱节现象。

勒内·艾金伯勒(René Etiemble)迫使我们去学会多种语言。在他的著作中，除了他那熟悉的山洪爆发般的机智外，还有他那用数种语言给出的标题和人名的轮番轰炸。他还是一位翻译及研究的坚强卫士。和刘若愚一样，他赞成应该有严格的标准，希望比较研究应该是跨文化的，同时，他还相信阅读翻译作品大有裨益。^[7]这里我想强调指出：一个人必须而且也迫切需要阅读从他所不懂的语言翻译过来的作品，否则，他便会完全与重要而丰富多彩的人类经验无缘。当然，这一切首先要求他了解一些用不同语言写成的文学原著。

刘氏追求对所有文学有一个更好的了解，他所说的“文学”包括文学作品、文学史以及文学理论三个部分。目前人们对这三部分的轻重缓急的认识还不尽相同。这里我拟与某个想像中的理论进行论辩，旨在陈述一下自己的观点。没有历史知识和理论知识就不可能理解文学作品，无论这些知识是隐含的还是明晰的——就像大家第一次神秘地发现源于某种传统的一首诗与先前熟悉的诗歌大相径庭时的认识一样。而且，有关文学的历史知识和理论知识逻辑上总是先于诗作和诗人的。有关诗人和诗作的含蓄诗学(implicit poetics)总是存在的，而且极为重要。四个世纪以来，人们一直在试图理解莎士比亚对他自己的艺术的见解，这一研究过程与表演和翻译一道，促成了戏剧史的诞生。这一研究过程自然也发现了那些戏剧中更普通的理论和历史意义，甚至揭示了有待探寻者进一步发掘的东西。

如果我们单对某一个重要作家、传统或理论体系感兴趣，那么将其他作家、传统或理论纳入考虑范围会更具吸引力。本书

的重点将主要放在文学原理上,同时也给予文学史一定的重视,但我同时也希望读者能看到其中对个别诗作鉴赏评点的闪光点。无论怎样,同研究一定的诗歌和诗人一样,研究诗学,如果仅仅局限于一种文化传统,无论其多复杂、微妙和丰富都只是对单一的某一概念世界的考察。考察他种诗学体系本质上就是要探究完全不同的概念世界,对文学的各种可能性作出充分的探讨,作这样的比较是为了确立那些众多的诗学世界的原则和联系。

这将是一个必然的要求。我目前的研究只能算一种尝试。扩大我们的视野势必要冒风险,或从更积极的意义上说,建立起一套为逻辑和历史证明正确的原则和为证据所支持的标准,本书的第一章将讨论这一问题。

作为绪论,对全书的主要观点作一番简单的描述似乎是必不可少的。下面论述的是两种不同的普遍性的诗学体系。其中之一在实践上是隐含不露的,这种诗学属于所有视文学为一种独特的人类活动、一种独特的知识和社会实践的文化。另一种是明晰的“原创”(origivative)或“基础”(foundational)诗学,这种诗学只见于某些文化,而在另一些文化中则找不到。

本书的主要论点是:当一个或几个有洞察力的批评家根据当时最崇尚的文类来定义文学的本质和地位时,一种原创诗学就发展起来了。“文类”(genre)一般是指戏剧、抒情诗和叙事文学。这些“基础文类”(foundation genres)也可冠以其他各种称谓:种类、类型、表述的基本方式等等,什么都行,但我所要阐明的是明晰诗学是如何历史地被发明出来的。例如,揭开一个不甚大的秘密,西方诗学是亚里士多德根据戏剧定义文学而建立起来的,如果他当年是以荷马史诗和希腊抒情诗为基础,那么他

的诗学可能就完全是另一番模样了。

因为这里使用的“文类”这一术语不够清楚，我拟暂先花一点时间作一简单说明。针对歌德所提出的“诗的建筑形式”（die Bauformen der poesie）的概念（戏剧、抒情诗、叙事文学）和我所提出的概念，保罗·海纳地（Paul Hernadi）在《文类之外：文学分类的新方向》一书中提出了一个善意而又有所裨益的挑战。对西方文类理论的最佳表述见于伊里纳·贝伦（Irene Behrens）的《诗歌艺术导论》^[8]，该书指出，文类三分概念最早见于安东尼奥·赛·明图尔诺（Antonio Sebastiano Minturno）的力作《诗艺》（L'Arte poetica, 1564）。

弥尔顿（John Milton）和德莱顿最早在英国采用文类的三分概念（按：很多情形下，“叙事文学”为其次类“史诗”所代替）。或许是由于歌德的影响，三分概念在德国作家中被广为接受。埃米尔·斯泰格尔（Emile Staiger）那本甚为动听的《作为诗人想像力的时间》以及他那本更为实用的（至少对我来说是这样）《诗学基本概念》都值得一提。一项更新的研究，沃尔夫岗·凯塞（Wolfgang Kayser）的《语言的艺术作品》，提供了许多新颖的见解。遗憾的是该书还没有译成英文和西班牙文，而该书已在这两种语言的读者中产生了非同小可的影响。既然我的话题已逐渐转到了“文类之外”，我不妨再推荐两本书。我特别赞同马里奥·瓦尔代斯在《洞中的阴影》中将现实主义和怀疑主义揉合起来的风格。该书的最后一章与本书的第四章特别相关。在结束文类这一话题之前，我还要提到阿拉斯代尔·福尔（Alastair Fowler）极有价值的《文学的种类》，该书涉猎面广，至少涉及了西方文学的广大领域。^[9]

就连那些对文类研究持怀疑态度的人也不得不承认，将文

学作品分为大于某一单部作品而小于“文学”这一整体的若干部分的各种想法是有益的，事实上也是必需的。^[10]考虑到我们对这些理解各异，加之用词的不确定性，我们大家都有必要对我们的术语加以明确界定。我的主要术语自然是“文类”，而对其三种不同的界定和划分正是本课题所要研究的一部分。

亚里士多德建立于戏剧之上的《诗学》说明了文类这一概念的有效性——至少它可以表明，其他文化的诗学也同样是建立在我们所假定的文类之上的。对这一问题的考察会揭示出一些极不寻常的东西来，所有别的诗学体系都不是建立在戏剧而是建立在抒情诗之上的。^[11]西方文学及其众多熟悉的假设只是其中的一小部分。这只不过是一个特例，完全没有资格声称是一切的标准。

文类三分的概念对一种诗学体系的起源——不管其源头是含蓄的（如抒情诗之于近东文化）还是明晰的（如戏剧之于西欧）——来说是必要的。这一概念对于后来的文学原理的发展及相伴而行的文艺批评和文学史实际研究也是必要的。这一点在日本的文学观念中表现得尤为明显，日本的文学观念源于抒情诗，之后被不断修正（和扩展）以适应先是叙事文学后是戏剧中的明晰和明晰的诗学。在更靠后的阶段里文类相互关联这一假定起了关键作用。在这些后来的发展阶段中，基础诗学的特征被保留了下来，尽管那些谈论文学的人没有意识到或有意否认这一点；也是在这些后来的发展阶段中，基于某一种文类的诗学特征可能被不知不觉地默认，甚至被淘汰掉。过去两个世纪来的英国文学批评就是一个特别生动的例证。英国浪漫主义批评家们把语言和情感的抒情性拿来作为基本准则。此后，情感标准被淘汰掉了，而语言标准则越来越突出和明确了。这种基