

比较诗学不是诗学比较^①

◎ 周荣胜

关于什么是比较诗学 (comparative poetics), 学术界目前的看法大体趋于一致: 如果说诗学是文学理论的另一种称谓, 那么比较诗学则是对文学理论的跨民族、跨语言和跨文化的比较研究。

作为一名自觉的“跨语际批评家和理论家”^②, 刘若愚 (James Liu) 1975年出版中西比较诗学的奠基性著作《中国文学理论》, 他在该书的导言中明确提出了这项研究的首要的和终极的目标: “把从悠久的而且大体上独立发展的中国批评思想传统中能获得的各种各样的文学理论都展示出来, 以便能够跟来自其他传统的理论加以比较, 从而有助于形成一种最终的普世性的文学理论 (eventual universal theory of literature)”。^③ 可见, 比较诗学不仅是对跨越不同文化传统的文学理论的比较研究, 而且还还有一个宏伟的理想: 建立一种普世性的文学理论。1990年孟尔康 (Earl Miner) 出版《比较诗学》, 以西方学者的身份呼应了刘若愚的研究, 他将比较诗学明确地定义为“从跨文论角度对诗学作比较探讨”, 该书以戏剧、抒情和叙事文学三大基础文类为纲要, 对比研究了东西方文化中不同的文学观念。虽然作者在副标题中使用“札记”一词以表示他“并不奢望作一深刻全面的探讨”^④, 但综观全书, 处处可见作者试图建立一套“普世诗学”的愿望。泰特罗称此

书为“真正的跨文化论述方面第一次着力的尝试。”^⑤

早在 20世纪 80年代钱钟书就提出, “文艺理论的比较研究即所谓比较诗学是一个重要而且大有可为的研究领域。”^⑥ 国内随后发表的各种有关比较诗学的说法基本都沿袭钱钟书的观点, 比如, 陈惇和刘象愚在《比较文学概论》中的定义: “比较诗学专指不同民族不同文化体系的文学理论的比较研究。”^⑦ 赵毅衡和周发祥在《比较文学研究类型》中的定义: “比较诗学是对不同国家的文学理论所作的平行研究”。^⑧ 后书将比较诗学更明确地归为跨文化的平行研究类型, 选取的研究范文为刘若愚《中国文学理论》的第二章。陈跃红新近出版的《比较诗学导论》认为: “至于比较诗学, 则肯定是从跨文化的立场去展开的广义诗学研究, 或者说是从国际学术的视野去开展的有关文艺问题的跨文化研究。”^⑨

所有这些对比较诗学的看法都传递了一种共识: 比较诗学的研究对象是诗学或文学理论, 研究视域是跨文化的, 研究方法是平行研究, 研究目标是普世诗学。无可否认, 在这一共识的指引下, 我们的比较诗学研究有了一定的进展, 具体地说, 在中西诗学范畴和总体精神的比较方面, 取得了一定的成就, 但是, 在具体的比较操作中存在的问题很多, 背后的比

① [中图分类号] I0-02 [文献标识码] A [文章编号] 0447-662X(2008)01-0112-04

② 刘若愚自称“interlingual critic”或“interlingual theorist”, 见 James Liu *The Interlingual Critic: Interpreting Chinese Poetry*, 1982

③ James Liu *Chinese Theories of Literature*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975, p.2

④ 副标题为“an intercultural essay on theories of literature”, 中译本“札记”译自“essay”一词, 也可译作“散论”。

⑤ 《本文人类学》泰特罗著, 王宇根等译, 北京大学出版社, 1996年, 第 57页。

⑥ 《钱钟书谈文学的比较研究》, 见《走出文化的封闭圈》, 张隆溪著, 三联书店, 2004年, 第 189页。

⑦ 《比较文学概论》, 陈惇和刘象愚著, 北京师范大学出版社, 2000年, 第 233页。

⑧ 《比较文学研究类型》, 赵毅衡和周发祥编, 花山文艺出版社, 1993年, 第 245页。

⑨ 《比较诗学导论》, 陈跃红著, 北京大学出版社, 2005年, 第 2页。

较诗学观念更有可商讨的余地。

曹顺庆著《中西比较诗学》(北京出版社, 1988年)是我国第一部以“比较诗学”为名的学术专著。该书按当时流行的文学理论框架将比较诗学分为艺术本质论、起源论、思维论、风格论和鉴赏论五部分, 每一部分各选两三组相关范畴进行比较, 比如: 意境与典型, 和谐与文采, 大音希声与美本身, 物感与模仿, 迷狂与妙悟, 滋味与美感, 风骨与崇高等等。^①这种配对子的方法被随后出版的几部比较诗学著作所沿用。例如黄药眠和童庆炳主编的《中西比较诗学体系》(人民文学出版社, 1991年), 第二编采用了配对子的程式, 一共列举了17对相关范畴, 其中有新推出的对子, 如“诗言志”与“诗言回忆”, “文如其人与风格即人”等等。刘介民的《中国比较诗学》(广东高等教育出版社, 2005年), 从第四章到第九章一共讨论了16个对子, 跟前人的著作相比, 概念范畴方面没有增加什么新的对子, 倒是增加了五个理论家的对子: 老子与柏拉图, 庄子与德里达, 刘勰与柯勒律治, 翁方纲与兰色姆, 王国维与康德。

两个概念分别来自两个遥远的世界, 凑成一对, 这样的排列预先就决定了研究的结论: 它们具有如此相似的方面, 但是, 由于出自不同的文化又具有明显的差异, 相同和相似的方面可能揭示了人类共同的文心, 不同的方面肯定表明了文化间的差异。这种千篇一律的结论有什么价值呢? 它提出了什么问题了吗? 它能够用来解决什么问题吗? 这种缺乏问题意识的比附研究, 从主观上看, 充斥着研究者的随意性、机械式的思维方式, 从客观上看, 将不同文化语境中的复杂概念浅表化、简单化, 直至将中西文化和诗学各自视为一个铁板一块的体系而同质化、齐一化, 忽视其内部的对立和冲突。研究者们把中国和西方诗学上所有的概念排查一遍, 然后尽可能地连线配对, 辨别异同……可是, 这些概念是有限的, 可能的配对也是有限的, 总有穷尽的一天。难道(中西)比较诗学也要随着这种僵化的思维方式一同终结吗? 必须跳出这个陷阱, 走出这个误区。

解释学提倡的问题意识是我们进行跨文化比较诗学的出发点。伽达默尔认为解释学要树立“问题的优先性”原则。任何解释都是以一个统一的问题

来引导的, 这个问题将对象置于疑问之中, 也将解释者置于疑问之中, 而不是像配对子的机械方式那样将对象与解释者都封闭起来。面对驳杂的文献, 比较学者要以今天的理论知识眼光提出真正的问题来。真正的问题指明解决问题的方向。当然, 问题也不是由解释者主观任意提出, 它来自对象及其解释学的处境, 来自解释者今天的视域与对象的历史视域的融合。而且, 一个相同的解释对象可以有不同的意义, 这些意义对应着解释者的不同问题。无论是范畴比较还是总体特色的比较, 如果陷入二元对立的思考方式, 不能每次围绕一个共同的问题或话题进行讨论, 必然会泛泛而谈, 难以深入, 因此也就不会有建设性的结果。

下面看看钱钟书在《读〈拉奥孔〉》里是怎样提出问题的。

我们知道莱辛的《拉奥孔——论诗与画的界限》(1766)是讨论诗歌艺术与造型艺术之关系的经典作品, 作为比较学者的钱钟书是怎样解读这部著作的呢? 钱钟书认为, 诗与画在功能上的区别已经是套语常谈了, 莱辛的主要论点——绘画宜于表现物体或形态, 而诗歌宜于表现动作或情事, 中国古人也泛泛讲到, 他也没必要涉及了。他提出了自己关心的一个问题: 诗歌和绘画虽各有独到, 而诗歌的表现面比绘画的“愈加广阔”, 比莱辛所想的还要广阔一些。在这个问题的引导下, 钱钟书引用大量中国文献来补充和修正莱辛的观点。一: 文学作品使用大量的修辞手段以写景状物, 其景象是绘画所不能的, 换句话说, 诗中有画而又非画所能表达, 比如, 用抽象概括的字眼写景, 用矛盾的比喻表示似是而非、似非而是的情景和事物微妙的情态等等。钱钟书认为, 莱辛也谈到了这些, “但是没有把道理讲清”。二: 尤其是莱辛论及造型艺术的常规——“富于包孕的片刻”, 包括后来的黑格尔也认为绘画不比诗歌, 不能表达整个事件或情节的发展步骤, 只能抓住一个“片刻”, 一个包孕前因和后果在一点里的时刻。钱钟书结合大量文学作品的实例充分论证了这种时刻同样成为“文字艺术里一个有效的手法”。比如, 诗歌里的“含蓄”, 短篇故事的终结, 长篇小说的过接, 什么“劣头”、“急处”、“关子”等等, 从而修

^① 遗憾的是, 今人的很多配对式的比较诗学研究在材料、论点和方法上尚且没有超过前人的水平。例如, 早在30年代谢扶雅就发表了一篇讨论中西文化的本体论的文章《道与逻各斯》(载《岭南学报》第01卷第4期, 1930年9月)。

正了莱辛的观点,建立了一个局部的“包孕时刻”的诗学原则。^①

钱钟书在一个统一的问题视域下,结合中西方大量的文学和诗学例证,汇通性地讨论了文学作为表现手段的特殊性和优势,其细致深入的结论是那种配对子的比较诗学不可能达到的。

比较诗学不是诗学比较的第二个原因是比较诗学还有一个基础性的领域,这个领域就是国际诗学关系史,而这不是两种诗学的简单比较所能涵盖的。^②对此,可以参照法国学派早期对比较文学的观点。1951年伽列在基亚的《比较文学》一书的初版序言中明确提出:“比较文学不是文学比较。问题并不在于将高乃依与拉辛、伏尔泰与卢梭等人的旧辞藻之间的平行现象简单地搬到外国文学的领域中去。我们不大喜欢不厌其烦地探讨丁尼生与缪塞、狄更斯与都德等等之间有什么相似与相异之处。”^③二十六年后,基亚在再版时的前言中又重申:“比较文学并非比较。比较文学实际只是一种被误称了的科学方法,正确的定义应该是国际文学关系史。”^④法国学者的这个定义虽然偏狭,却划定了比较文学最为坚实的一个领域,也是比较文学成果最多的一个领域,可以说缺少了影响研究的比较文学容易走向空中楼阁。同样,缺少了国际诗学关系研究的比较诗学也容易成为架空的比较诗学。

法国学派的奠基人梵·第根认为,对文学事实关系的考察必须沿着“放送者”、“传递者”、“接受者”这条线索,分别组成影响研究的“誉舆学”、“渊源学”和“媒介学”三大块内容;同样,国际诗学关系史也要考察某种诗学体系或诗学元素的流通传播的整个过程,而不是进行两种诗学体系的所谓“比较”。梵·第根曾尖锐批评这种“比较方法”,认为不注重关系的文学“比较”是不足取的:“那‘比较’是在于把那些从各国不同的文学中取得的类似的书籍、典型人物、场面、文章等并列起来,从而证明它们

的不同之处,相似之处,而除了得到一种好奇的兴味,美学上的满足,以及有时得到一种爱好上的批判以至于高下等级的分别之外,是没有其他目标的。这样地实行‘比较’,养成鉴赏力和思索力是很有兴味而又很有用的,但却一点也没有历史的含义;它并没有由它本身的力量使人们向文学史推进一步。”^⑤诗学的两两比较甚至还得不到“美学上的满足”,也只能得到“好奇的兴味”,在这种“比较”中出现的诗学只是一种抽取了历史文化语境的僵死概念,完全丧失了原先各自具有的复杂意义。比如拿中国的“大音希声”与西方的“美本身”相比,拿中国的“风骨”与西方的“崇高”相比。它们各自所属的知识背景,概念谱系是完全不同的,它们的相似也只是研究者一时一地看到的表面相似,这样的比较可能有助于考试的学生记住这些概念而已,我们找出它们之间的必然联系,不仅没有历史的渊源,而且也不是针对一个问题的理论探讨,这种比较的结果也解决不了任何问题。

这种僵化的二元对立的思维方式就像僵化的正题-反题-合题的思维方式一样,是阻碍比较文学、比较诗学发展的形而上学思维方式,我们应该像反对文学比较一样反对诗学比较。对此,我们要时常重温法国学派的告诫“比较文学不是文学比较”。

当然,我们也要看到法国学派的局限性,即使是诗学关系的研究,也不仅限于实证研究,也要充分吸收当代的理论资源,考察国际诗学关系史所引发的种种理论问题,做到历史的考察与理论的讨论相互结合。研究“理论旅行”不仅仅是实证的,也是理论的。

“理论旅行”(Traveling Theory)一词最早见于赛义德(Edward Said)的一篇影响深远的同名论文,这篇论文提醒我们注意理论旅行现象的普遍存在及其重要意义:“就像人和批评流派一样,观念和理论也在旅行,从一人到另一人,从一情境到另一情境,从一时期到另一时期。文化和思想生活往往靠这种观念的流

^① 钱钟书《七缀集》,上海古籍出版社,1985年。与此同时,我们注意到钱钟书在诗与画中偏爱诗即语言艺术。他似乎预先警告了图象时代的读者,不要沉溺于图象艺术,而错失了语言艺术的精妙。

^② 值得一提的是,黄药眠和童庆炳主编的《中西比较诗学体系》第三编《中西诗学的影响研究》讨论了西方思潮和诗学对中国现代文学思想的影响,明确了国际诗学关系也是比较诗学研究的重要内容。

^③ 《〈比较文学〉初版序言》,伽列著,见《比较文学研究资料》,北京师范大学中文系比较文学研究组选编,北京师范大学出版社,1986年,第42-43页。

^④ 《比较文学》基亚著,颜保译,北京大学出版社,1983年,第1页。

^⑤ 《比较文学史》梵·第根著,戴望舒译,商务印书馆,1937年,第17页。

通来滋养和维系……”^①赛义德指出,观念和理论总是存在于一个具体的社会和历史语境之中。由于理论自身往往受到来自意识形态领域和政治因素方面的压力和影响,在翻译、移植以及适应新的文化语境的过程中不可避免地会发生变化。^②对每一种具体的理论,我们都必须从它所产生的时代和地域,也即当时的具体语境去理解和把握,同时也必须从它所到达的旅行地的具体语境中去考察,也就是说,要采用“全球”和“本土”的双重视域。在这里,“本土”不仅指理论被“拿来”的发源地,还包括它被“输入”的目的地,而“全球”则指一种理论之流入一个不同的民族和互文的语境。理论的这种流通必然与政治、社会、经济和文化等各种因素形成互动。

至于具体的操作步骤,赛义德指出:“首先,有一个起源点,或一个权且认定的起源点,也就是一组初始环境或条件,观念在其中诞生或进入话语(discourse)。第二,有一段横亘的距离,一个穿越各种语境压力的通道,观念沿着这个通道从之前的起点移向另一时空,然后重新凸显出来。第三,有一组条件,不妨称之为接受条件或称之为接受或抵制的必不可少的一部分,是它们面对着被移植的理论或观念,无论理论或观念显得多么异样,有了这些条件,它们才可能被引进和容忍。第四,已被完全(或部分)容纳(或吸收)的观念因其在新时空中的新用法和新位置而发生一定程度上的变形。”^③

“旅行理论”的考察会涉及相当多的层面,如人与书籍,接触的环境等等,其中,理论翻译(诗学翻译及翻译批评)的跨文化研究是最有前景的领域。

我们知道每个符号的意义都是通过在各种语境中的反复使用而历史形成的,都要经过它牵涉到的无限多的相关符号才能迂回地确定自身的意义。每个符号都是一种复杂结构,而非单义结构。在修辞主导的文学领域中使用的符号更是一种超级的复杂结构了。如果说中国诗学的概念是含混的(ambiguity),那么以所谓“精确定义”组成的西方诗学概念同样是含混的。翻译任何一个异域的概念都不可能做到意义的一一对应,只能是本雅明所谓两

种语言的“相切”,翻译产生的这个“切点”与源语(source language)文化和目的语(target language)文化对应的概念只有不多的共同之处,在这个转换过程中语义必然有所增添和减少,翻译过来的每个概念都将其原有的复杂意义减损、抽象,同时又添加了译语自身携带的复杂意义,这个转换过程不仅仅是语义的转换,也是整个文化的转换。因此,比较诗学要做的就不仅仅是考察诗学翻译是否“忠实”的问题,而且更要考察诗学在翻译转换后对源语文化和目的语文化的补充、修正和丰富。比如,王国维时代将西文的“Literature”译为“文学”,只抽取了18世纪以来西方赋予“Literature”的“美文学”的含义,以此将中国的诗、词、文、曲以及小说等等统摄起来。这样的“文学”是古汉语完全没有的意义,而西文的“Literature”也从此增加了中国的诗、词、文、曲以及小说等携带的复杂意义。

最后,国际诗学关系史也并不奉普世诗学为理想,在考察诗学的种种变样的历史基础上,它关注的是种种诗学的适用性和局限性,比如,我们可以考察叔本华的悲剧理论在《〈红楼梦〉评论》中的使用情况,这不仅仅是一个历史考证问题,还是一个深刻的理论问题,这会涉及西方的悲剧概念,叔本华融合印度思想形成的新的悲剧概念,中国古代是否有“悲剧”的问题,以及将《红楼梦》纳入“悲剧”范畴来考察所引发的种种问题,比如《红楼梦》式的“悲剧”是否能修改西方的“悲剧”等等。其最终的结论很可能并不存在一种本质主义的普世主义的悲剧概念,而是存在多种(文化)形态的、甚至很可能是异质形态的悲剧概念。比较诗学应该更加细心考察各种悲剧概念的历史联系以及各种变样,将“悲剧”始终作为一个未完成的诗学问题而不是一个所谓具有共同文学规律的完成态的概念来使用。

总之,摆脱了诗学比较僵化思维的比较诗学将大有可为。

作者单位:首都师范大学文学院

责任编辑:杨立民

^① Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, 1983, p. 226. 赛义德“Traveling Theory”一文最初发表于期刊 *Raritan Review* (1982年),随后被编入 *The World, the Text, and the Critic*。本文中译本见谢少波等译《赛义德自选集》(中国社会科学出版社,1999年)。不过,中译本此句译文有误,见该书第138页。

^② 赛义德以“理论旅行”命名,意在强调美国当代流行的理论是从欧洲,尤其是法国和德国这两个国家“引进”到美国的。

^③ Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, 1983, p. 226-7.