

作为世界文学一部分的中国文学

[德]卜松山(Karl-Heinz Pohl),张帆译

科学,通常被理解为一种普世性的学说。故而按规则,我们努力在特定文化现象的差异之上建构普遍有效的理论。但科学同时也是一项现代的欧洲发明,因而科学中的种种概念厘定和归类,都基于这一文化源头——欧美文化。在现代化进程中,欧美观点被未加质疑的视为普遍规范,这种原本属于特定文化的视角被不断强化。如下一则由非洲人士所写的评论,中国人看了,恐怕也心有同戚:

曾有哪个欧洲人能夸耀自己(或埋怨自己)下了同样的功夫,如众多第三世界知识人努力学习欧洲诸传统一样,去了解及研究其他社会“传统”?^①

换句话说,“西方现代性”只是一种悠久的**地方文化**传统的延伸。

“比较文学”是这种欧洲中心主义之下的学术(或科学)活动,预设了一种对文学的现代解读,这种解读承袭其欧洲文化传统:文学肇始于荷马史诗和希腊戏剧,在小说和戏剧中达到顶点,倾向于将虚构性作为文学的首要特征。然而,文学作为人文学科的一部分,也具有历史的(和当代的)比较向度。这就意味着,只有在纵向的起源及与其他文化之文学观念相比较的基础上,对文学定义的讨论方能进行。故在世界文学语境下,任何关于国族文学的讨论,都应格外留意那些异于西方观念的文学概念。对中国文学的研究亦如此。如下文所示,透过对中国样式的研究可以见出,虚构性可能不足以成为通行的文学典范。

下文首先梳理中国人从前现代到现代如何理解文学的线索。毋庸赘言,我无意从两千多年的中国文学史中抽取一个无所不包的文学概

^① 米斯基埃:《致第三世界精英的公开信》,巴黎:Minerve,1981年,第143页。(Ahmed Baba Miské, *Lettre ouverte aux élites du Tiers-Monde*, Paris: Minerve, 1981)

念——这种做法既缺乏历史性,又过于笼统。反之,纵观历史可以把握某种趋势,从而有可能切近理解中国传统对文学的解读。在此基础上,我将通过六卷本《诺顿世界文学选集》(*The Norton Anthology of World Literature*)这部具有代表性的合集,探讨(西方的)世界文学概念与其框架内的中国文学的相关性。之后,我将转向歌德的世界文学构想,后者主要是在他与中国文学的邂逅中诞生的。

一、中国的写作以及书面语言

“文学”一词(belles lettres, 即今日所谓小说)是18世纪欧洲的发明。从词源学上讲,文学乃“被写下来”之物(拉丁文 *letterae*, 即字母)。所以,在前现代的欧洲概念中,文学较少倾向于“审美主义”,而更接近“博学”或“学问”。也就是说,文学是综合知识,见诸文字传统。就这一概念史而言,汉语中有着类似说法。虽然中国不像同时代的欧洲,其文学并不是肇始于史诗和戏剧,而是由诗歌而来,不过汉语词汇“文”(书写之物)与前现代欧洲的“文学”意涵相当。

关于前现代中国对文学的理解,有两点特殊之处必须考虑:(1)语言及书写,(2)文人官员的角色,他们保卫着基于书写的文化传统。众所周知,汉语是一门孤立的、无屈折变化的、有声调的语言。每个最小的表意单位(语素)都由一个完整的音节和四种声调(现代标准汉语)之一构成。在书写中,可以运用的最小语言单位是单字。中国古典文言虽然与现代汉语有所差异,但直到20世纪初仍然是通行的文字表达方式。这种经典的书面语形成的文本,遵循一种非常精密的表达方式:一个单字通常就是一个无曲折变化的单音字(但会包含许多相近的含义)。没有冠词;代词和连词被大幅减省。同一个词的名词、形容词和动词用法之间,通常没有区别。因为这些特质,古代文本有时在语义上带有显著的开放性,为解读提供了蕴含审美效应和联想的潜能。

虽然中国的书面语言(即“文言”)几个世纪以来吸收了不同时期的口语,但它始终被看做纯粹的书写语言。像所有语言一样,中文口语在历史中多有改动,字的读音也有不少改变。但是中国书面语言的独特之处是,读音的改变并未相应地影响对古代文本的理解(不像古代或中古高地德语,古法语或古英语那样)。人们可以用当代发音来阅读古代文献,尽管这会导致某些不便,比如在诗歌中,有时不能押韵,但对书面语的理解并不会产生歧义。这种以今音读古文的适用性使得古代经典经久不衰。并且,由于文本中已包含语法,仿照古文格式作文总是可以做到的。

有两点特征值得注意：就是对仗和用典。由于汉字一字一音的特点，编排句子或诗行时，很容易排出长度相当、字数相抵的两句话。一行当中的每一个字，无论作为一个音节或一个词，都可以在另一句中找到对应。这些两两对应的部分通常根据语义场被编排入句。这种语法结构对应，特别是对仗，是中国诗歌和散文最具特色的特征之一。当然，其他（比如西方）语言和文化，也都有诸如对偶的修辞技巧，但语言结构决定了，其工整程度绝难与中文相比。^① 对仗结构被发挥到极致，以至于某些古典文本，因其语义学上的开放性与不确定性，只有将对仗考虑在内，才能被解读和翻译。^② 对仗在很大程度上也能帮助中国文人记忆整篇文献。

文人熟知整个文学传统，因而乐于引用（偶尔稍加篡改）。由于人人熟读经史，所以不会担心行文晦涩难懂，反而为文章增添新的吸引力。某些诗歌流派甚至将技艺高超的援引奉为艺术。^③ 这样的文本具备后现代颇受重视的特性，也就是高度的文本间性。

此外，汉语写作拥有一种视觉维度。虽然严格地讲中国字并非象形而构（大量的中国文字并不是根据象形，而是根据音形原则构成的），但是中国字自其起源就有着绘形、象义的部分。这在许多单字中有所体现，如象形字。在这方面，我们找到一种内嵌于文章的想象力，将文字化为一种见乎形构而达于诗意的文学表达。在诗歌中，这一点尤为明显。

二、中国“文人”

在中国，运用书面语的能力使人成为文化和政治精英，文学教育与政治权力总是密不可分。前现代熟读经典的儒家士大夫，既是作家也是官员。他们必须通过一套严格的考试系统的检验，首先成为写作传统的鉴赏者，以获取公职。从公元 7 世纪初就存在的考试，主题为儒家经典，应试文章须围绕这些文本铺展开来。从明朝，即公元 14/15 世纪开始，应试文章被严苛地限定于“八股文”^④，考生需要将全部经典（超过四十万字）熟记于心。经典也包括公元前 1000 年间的诗歌总集《诗经》，可见文学在严格意义上已经属于考试的命题范围。8 世纪（唐朝）时，诗歌写作

^① 对于对偶的偏好也受到了盛行的阴—阳思维的影响，即万物都包含于阴阳这两股对立的宇宙力量中，只有阴阳调和才能达到普遍的和谐。

^② 参见根茨：《论中国文学中的对偶》，载瓦格纳编《对仗》，哥廷根：Vandenhoeck & Ruprecht, 2007 年，第 241—269 页。（Joachim Gentz, “Zum Parallelismus in der chinesischen Literatur”, in: *Parallelismus Membrorum*, hrsg. von Andreas Wagner, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007）

^③ 比如以黄庭坚为首的江西诗派。

^④ 参见涂经诒：《中国八股文的文学性探讨》，载《华裔学志》卷三十一（1974/75），第 404 页。（Ching-I Tu, “The Chinese Examination Essay: Some Literary Considerations,” in: *Monumenta Serica* 31 [1974/75]）

被列入考试项目。为了应付这项考试,文人还要熟记所有伟大诗人的全部作品。这种为应考而生的惊人记忆力,很能说明前现代中国文人为何如此博闻广识。

三、写作和作为文化传统的文学(“文”)

士大夫始终是以识文断字为基础的文化传统的捍卫者。“文”字在现代用法中可组词为“文学”(关于写作的学识)和“文章”(文字作品),代指狭义的“文学”。^①正因为此,我们首先需从文学的汉语概念入手,对指代读写能力的“文”做一考察。“文”原意为纹路(交错的线条)。在周代(公元前11—前3世纪),“文”的主要含义是“图案”或“修辞文饰”——比如服从于“主旨”或“内在本质”(“质”)的“优美的外观”;后来泛指“正式撰写的文章”,与“日常随笔”(“笔”)相对。^②“文”的另外一个重要含义是“文明”“开化”或“教养”(与“武”相对),这一含义迄今仍在日常用词“文化”中有所体现。因此,“文”既有形式优美,也有教化涵养的意涵。汉代晚期(公元1世纪—2世纪)起,“文”才开始被用来表达“文学”,最初涉及主要经典著作,即传统中国文库中的“四部”或“四库”:儒家经典(“经”),周代晚期(公元前6世纪—前3世纪)各种哲学流派的著作(“子”),自汉代早期(公元前2世纪)以降的史书(“史”),以及诗歌合集(“集”)。

在早期中国思想中,可参考刘勰(约465—约522/539)的《文心雕龙》来理解“文”的重要性。这部著作广泛涉及文学的各个方面,在中国文学史中出类拔萃。在首章《原道》中,刘勰讨论了文学在宇宙中的起源,探讨了“文”的不同含义(如模式/形式,文化/文明和文学),并得出如下类比:“文”(作模式解)是天地万物中的一种形式;刘勰认为天体如日月星辰,地理如山川水流,都是“道”的形式,即“道之文”。另一方面,“文”是人的思想活动(“心”),通过文字得以呈现。天地万物全依本性运行(“自然”),以最佳的形式,比如天上流云或地上繁花,这来呈现自己。这些可以眼观的形式,刘勰称之为“章”。另有可以耳闻的形式,比如激越于岩石之上的溪流;刘勰称之为“文”。(这种措辞与汉语对文学的表述有关:合成词“文章”——既为眼观又可耳闻——曾经且仍然是中文表述文学作品的常用字眼。)刘勰发问,如果自然万物无意识且完美地呈现

^① 关于“文章”一词的复杂历史,可参考柯马丁研究翔实的文章《礼仪、文本与经典的形成:古代中国的“文”的历史变迁》,载《通报》卷八十七〔2001〕,第4391页。(Martin Kern, “Ritual, Text, and the Formation of the Canon. Historical Transitions of Wen in Early China,” in: *T'oung Pao* 87〔2001〕)

^② 参见余宝琳:《中国文论形式辨》,载布什、默克编《中国艺术理论》,普林斯顿:Princeton University Press, 1985年,第27—56页。(Pauline Yu, “Formal Distinctions in Chinese Literary Theory,” in: *Theories of the Arts in China*, ed. by Susan Bush and Christian Murck, Princeton: Princeton University Press, 1985)

自己,那么有精神意识的人,怎能没有自己的表达形式呢。因而,刘勰在第一章中提出如下观点,即文学(“文”)是人类精神可以把握的一种形式,通过语言来调节:“心生而言立,言立而文明。”然而,刘勰最终在更广阔的意义上理解“文”,借其第三个含义——以古代圣人,尤其是孔夫子的学说来教化——形塑人类社会。所以他写道:“道沿圣以垂文,圣因文以明道。”

这样一来,我们获得了一个宏大的类比,借以调和宇宙、凡人和古代圣贤,也将“文”升华为人和宇宙的最高组织原则。文学,抑或是“文”,在其所有含义之中,实为对宇宙组织原则所做的可见宣示。对刘勰而言,这项宣示在儒家经典中有所展现。因此,在这一章的开篇,刘勰写道:“文之为德大矣,与天地并生者何哉。”^①

四、早期汉语诗歌

汉代以前,狭义上的文学指什么呢?古代中国没有像古希腊那样发展出史诗与悲剧,后世也没有。当时最重要的文学形式是一种韵诗,在公元前10世纪到公元前7—6世纪以“诗”为体裁出现,收录于《诗经》之中;《诗经》自汉代起被奉为经典。因此,中国对文学的早期看法(后来的看法几乎亦然),须在诗的参照下才可解读。

《诗经》中最早的诗已经拥有许多汉语诗歌的典型特质,在形式和体裁上相当成熟。其形式、风格和内容上的基本原则,特别是《诗经》第一部分、也是最重要的《国风》的特点,可归纳如下:

- ◎ 诗歌形式有着清晰的结构:通常交替排韵,每行一般四字,每节由四或六行组成。
- ◎ 通常包括一些语音技巧,诸如形容词叠词,头韵或拟声词。
- ◎ 内容包括敬奉王公和祖先,家庭生活及义务,以及节日庆典和风俗等。
- ◎ 这些诗歌的风格,已经确立了贯穿整个中国诗歌史的主要特点,即通过简洁并充满隐喻的方式使人产生联想,在言辞之外(“言外”)传达意涵。

汉代开始,纲领性的《诗大序》被放在这些经典诗歌之前。这篇序可

^① 《文心雕龙》(双语版),施友忠(Vincent Yu-chung Shih)英译: *The Literary Mind and the Carving of Dragons. bilingual edition*,香港中文大学出版社,1983年,第13、19页。

被理解为中国文学理论的第一篇文献。^①序言认为：诗歌最初旨在以语言来表现道德观和政治观（“志”）。这种观点在公元3世纪到4世纪开始转变，诗歌转向表达感受（“情”）。这篇序言的另一个引人注目之处是提及文学和政治的紧密关系；人民用歌谣批评统治者，含沙射影的批评不会受到惩罚。

诗歌只是广义文学之“文”的一部分。如果我们追寻历史（同时排除经、子、史书等）就会发现，公元前4世纪到公元前3世纪的重大变化是一种新文体的诞生——“楚辞”。^②与源自北方的“文”相比，这种来自南方的诗歌显得自由和飘逸：韵脚时常变换，结构上没有严格分节，通常篇幅较长。其代表作《离骚》，长达370余行，是中国文学史上最长的诗歌名篇。“楚辞”的基调优美而哀伤（在西文中，将楚辞合集定名为“楚之挽歌”的译法十分流行）。其象征世界中充满了令今人费解的花草、神话、仙人、精怪，由于其地方性的萨满教背景，楚辞不属于中国文化史的主流。归根究底，它不是人们社会生存的自我表达，而是呈现个体之复杂的情感世界。《楚辞》这部诗集中的部分作品是屈原所写（至少《离骚》如此），其余篇目也以他的命运为主题，描绘了一场充满萨满式景象的魔幻旅程，其核心是这位正直但遭到冤屈的官员的遭遇。由此，屈原也成为第一位因其诗作而为人所熟知的诗人。

接下来的汉代也涌现出一系列文学创新，其中最具历史意义的是“诗意的描写”，即“韵文”或“赋”。一方面，汉代这些洋洒之诗继承了楚辞的传统；另一方面，汉赋在内容和形式上都有自己的特点。就其内容和目的而言，多数汉赋都带着强烈的教化或说教色彩。^③风格上，汉赋多用对仗结构，在音节、句法和用词上都十分工整。此外，汉赋以其较大篇幅以及富于个性的精湛词艺而著称。

另一种新文体是“乐府”民歌。它们以民间寻常歌谣为体，其中一部分是帝国的音乐机关（“乐府”）搜集而得，另一部分则由乐府官员创作，如为祭祀仪式所作的新歌。这些诗歌体裁短小，富于表现力，而且作为歌谣，更适合抒发情感，因此与“赋”截然不同。乐府歌谣通常有副歌重

^① 参见宇文所安：《中国文论：英译与评论》，剑桥：Harvard University Press, 1992年，第49页，载黄兆杰编《中国古代文学批评》，香港：联合出版公司，1983年。（Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. [Early Chinese Literary Criticism, ed. by Siu-kit Wong, Hong Kong: Joint Publishing Company, 1983]）

^② 参见《楚辞》，霍克斯译，哈蒙兹沃斯：Penguin, 1985年。（*The Songs of the South*, trans. by David Hawkes, Harmondsworth: Penguin, 1985）

^③ 参见康达维：《汉代狂想曲：扬雄赋研究》，剑桥：Cambridge University Press, 1976年（David Knechtges, *The Han Rhapsody. A Study of the Fu of Yang Hsiung*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976）；《中国韵文：汉及六朝的赋》，华兹生译，纽约：Columbia University Press, 1971年。（*Chinese Rhyme-Prose: Poems in the Fu Form from the Han and Six Dynasties Periods*, trans. by Burton Watson, New York: Columbia University Press, 1971）

句,在结构上——与诗相比——显得不规则。在后世作家那里,乐府诗成为一种流行文体。

五、唐宋近体诗词

诗歌的地位在唐代获得提高,尤其是形式严格的“律诗”流行开来。^①律诗结构规律,富有乐感,在当时十分时髦,因此被称为“近体诗”。尽管有许多规则拘囿,唐代大诗人依然运用自如,仿佛格律要求并不存在。律诗首尊杜甫(712—770),李白(699—762,又号李太白)则偏爱自由的形式,比如流行的“古体诗”。两位诗人同时也是两种不同立场和世界观的代表:杜甫是儒学本位的诗人,忧心民生困窘和国运兴衰(“忧国忧民”),他的作品成为后世提炼规则和学习创作的宝库;李白则是道家思想熏陶下无拘无束的天才艺术家,后世仅能仰慕,难以摹仿其自然天成的作品。诗歌被视为作者个性的反映,正是著名诗人富有魅力的、高雅的人格,使诗歌成为传播最广泛的文体。因此才有这样一句经久不变的格言:“诗如其人。”经由唐代诗人及其作品,诗歌成为新的审美范式。对中华文化来说,唐诗的作用甚至超过儒家经典文史,成为文学以及文化修养的经典。

从唐代开始,诗歌王国出现了新的体裁,首先就是“词”,并在宋代繁荣。它源于中亚,起初是流行于歌女中间的一种娱乐;这样的源起使得词的内容一开始就被认为有失体面。在形式上,词与乐府歌谣相近,不像格律诗那样严格要求诗行长度均等,不同诗行长短不一。在宋代,词的原有曲调业已失传,流传后世的只是曲词架构,即句行长短和语调结构,这一架构被称为“词牌”。苏轼(1037—1101)是中国历史上最高产且最有影响的文人之一,不仅将词的内容从恋女弹唱推进到哲学思辨和宇宙存在之类的主题,而且诗文成就颇高;他除了当过高官,还是一位书法家和画家。其他词人有梅尧臣(1002—1060),辛弃疾(1140—1207),陆游(1125—1209),以及最著名的中国女性词人李清照(1084—1151)。

六、虚构文学与戏剧(戏曲)

毋庸赘言,文学财富绝不限于诗歌和哲理著述(“文”),中国人也创作了大量小说(以文言文或白话文写就)、戏剧、佛教及道教文献等。下

^① 参见卜松山:《中国的美学和文学理论——从传统到现代》,慕尼黑:Saur, 2007年,第151—153页(Karl-Heinz Pohl, Ästhetik und Literaturtheorie in China: von der Tradition bis zur Moderne, München: Saur, 2007);向开译中文本于2010年由华东师范大学出版社出版。

文将对小说和戏剧做一简述。早在汉唐时期,已有所谓以“记录不寻常”为体例的故事(“志怪”)。^①这种古文写成(通常较为短小)的早期叙事文学,深受彼时史纂的影响,大都是“非官方历史”(“外史”的形式,结构上有许多史学档案的特点。我们可以发现,中国小说总的说来与史书密切相关,后者是古典中国文学的重要构成部分。古文小说在唐代蓬勃发展,即所谓“传奇”。

宋代开始,特别是在明代,随着城市文化的繁荣,文学领域亦即小说中出现不少创新,白话小说和短篇故事集(“话本”和“平话”)有所发展。后者的发展要归功于冯梦龙(1574—1645)在搜集与创作方面的贡献。明代有《西游记》《三国演义》《金瓶梅》《水浒传》四大小说,但作者不是未知就是有争议,而且文学价值也被边缘化,不在当时主流审美思想和探讨范围之列。^②需要注意的是,尽管这些小说(现在被称为“章回小说”)被归为口语化小说一类,其措辞依旧是白话与文言杂糅(也是时常插入诗赞之故)。读者若不具备中国古文的基本知识,很难理解这些“口语化”的作品。在当时,由于其“低下的”地位和语言质量,小说并未受到重视(读者在其中可以找到讲故事的传统,诸如每章末尾的那句“欲知后事如何,且待下回分解”)。但现在,它们被奉为本土叙述文学传统的里程碑。

在接下来的清代,中国前现代时期最有价值的一部小说,曹雪芹(1715—1763)的《红楼梦》出现了。这部作品之所以重要,不仅因为作者精湛地刻画出众多角色的心理群像,更由于它体现了受教育阶层的审美情趣。^③此外,书中包含大量诗歌和丰富的双关隐喻,后者通常匿于姓名之内,只有反复阅读方能明白其中奥妙。在意识形态上,小说包含儒释道三家的人生观念,但是基调无疑倾向于佛教;通过对诸般色相(“色”)的丰富描绘,巧妙揭露人生本质的虚幻(“空”)。因充满玄幻色彩,《红楼梦》可看做对唐传奇的继承。总之,中国小说的一大特色是,超自然力量(以及离奇的巧合)的作用尤为突出(这与欧洲传统截然不同,后者趋向现实主义)。

同样的特色也体现于元代戏剧(“杂剧”)。^④“戏曲”之名更为合适,因

^① 参见何理理:《传统中国小说综览》,载《亚洲研究期刊》第 53 卷第 2 册(1994),第 394—426 页。(Robert E. Hegel, “Traditional Chinese Fiction: The State of the Field,” in: *The Journal of Asian Studies* 53/2 [(1994)])

^② 参见陆大伟编:《如何读中国小说》,普林斯顿:Princeton University Press, 1990 年。(How to Read the Chinese Novel, ed. by David L. Rolston, Princeton: Princeton University Press, 1990)

^③ 《红楼梦》又名《石头记》,参见霍克斯、闵福德英译本,哈蒙兹沃斯:Penguin, 1973—1987 年。(Cao Xueqin, *The Story of the Stone. A Chinese Novel*, 5 vols. trans. by David Hawkes and John Minford, Harmondsworth: Penguin, 1973—1987)

^④ 参见奚如谷:《戏剧》,载倪豪士编《中国古代文学研究指南》,卷一,布卢明顿:Indiana University Press, 1986 年,第 13—30 页。(Stephen H. West, “Drama,” in: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, vol. 1, ed. by William H. Nienhauser, Bloomington: Indiana University Press, 1986)

其中大部分均为唱段。戏曲大多取材于史书(如英雄故事等),而理解中国戏剧的关键,在于熟知其精巧的程式。在戏剧的全盛期元朝,戏剧如同律诗一样要遵守繁复的程式,并非人人都能享受个中乐趣。如今可以假设,庞杂的程式使元代戏剧的原貌未能完整保留下来。在接下来的明代,出现了简化的戏剧形式,主要流行于中国南方。不过,现代“京剧”仍保留了许多元杂剧传统元素。

需要注意的是,故事、小说和戏剧在现代之前都不算是高雅文学;仅有零星的尝试试图升格这种“低俗的”传统艺术,比如离经叛道的明末文人李贽(1527—1602),以及清初的金圣叹(1610—1661)。这些尝试遭到的挫败,显示出根深蒂固的审美传统,即青睐古典诗文。只有现代性才带来了变革,李贽这类反正统文人的声誉也随之上升。

七、现代化进程中的中国对文学的理解

文学范式在现代中国亦即新文化运动中发生转变。帝国主义欧洲列强的殖民冲击,给中国知识人敲响了警钟;传统的儒家社会被斥为罪魁祸首,传统文学的审美偏好也遭到株连。儒家思想及传统社会秩序被扔进历史的垃圾堆,取而代之的是各色欧洲学说风靡一时;尤其在俄国十月革命之后,马克思主义更是炙手可热。五四运动期间,文言文首先遭到批判,并为推广白话文而被废止。接着,传统文学被重估,传统秩序被彻底颠覆:白话和虚构文学成了高级文学。前现代的章回体小说因其结构之故,没能经得住新发现的(从欧洲各国翻译而来的)现实主义小说的检验(《红楼梦》除外)。从西方舶来的模式在时人眼里更优越,是社会改造的驱动力,因而成为文学的新标准。类似的创新还包括从欧洲引进话剧这种在中国前所未有的艺术形式。20世纪早期的范式转换,其特点可总结如下:诗歌导向的文学开始被小说和戏剧的导向所取代;其实,三者都是舶来品,中国有了西方的、异国(现代的? 普通的?)标准下的文学。

现代中国解读文学的另一特征,承袭了中国传统对文学和儒学之间关系的处理方式,即文学和政治的紧密结合。自五四运动始,文学首先服务于批判政治与社会现状,以及推动社会改革。这一转变因殖民霸权在中国的行径、尤其是日本(效仿欧洲帝国主义)的扩张而被强化,另一个原因是蒋介石领导的国民党政府对共产党人的政治压迫。鲁迅领导的“左翼作家联盟”在20世纪30年代成立,尽管其成员遭到政府迫害,左联仍占据文坛。而在共产党控制区,毛泽东在1942年召开的延安文艺座谈会上,提出了比国民党政府更为苛刻的文学控制政策:他指出,按

照列宁的观点，文学此后应作为“革命机器”的“齿轮和螺钉”。1949年，中华人民共和国成立后，这一看法成为新的正统见解，文学自此降为政治的仆役。

一场针对《海瑞罢官》的批判运动，反映了文学与政治之间的关系，也揭开了现代中国最深重的灾难——文化大革命的序幕。在毛泽东去世和文革结束之后，严格意义上的文学重获新生：一方面关注文化大革命遗留的伤痕，另一方面则像先前的五四运动那样，让文学标准紧跟西方知识与西方文学的发展。同时，虽然从现代主义，经历魔幻现实主义（马尔克斯[Gabriel G. Márquez, 1927—2014]），到后现代主义（包括后结构主义和后殖民主义等），几乎所有的西方思潮都被接纳，但是中国对文学的独到见解依然被保存下来，清晰可见。最近的趋势则呈现出一幅混合景象。一方面，追赶西方文学标准，并随之调试写作的努力依然盛行。故而青年（经常为女性）作家，如卫慧、棉棉等，在其小说中，一如既往地要求性爱、毒品和摇滚，将之视为同样适用于中国的普世成就。换句话说，文学作品在此处首先被视为同传统象征的决裂，并藉此有望获得畅销。同时，这些作者已众所周知的被西方出版商包装为“青年中国的呼声”。^①

另外一些作家，如定居法国的高行健，试图探索消逝中的传统文化。如在作品《灵山》中，高行健糅合了传统的游记、西方的意识流和禅宗思想，同时保持去政治化的立场。作为前现代中国之核心文学形式的诗歌，也已恢复元气，出现了如北岛、杨炼等诗人（二者旅居国外）。尽管与西方现代诗有些许不同，但与传统诗歌相比，现代诗与西方诗之间的差异微乎其微，可见现代诗歌与其最初的形式渐行渐远，最终走向西方（或者说西方文化已渗透入中国）。不过，当下仍有许多知识人坚持着古典诗的创作实践。这种诗歌形式凝练，近似日本的俳句，严谨整饬的格式十分具有挑战性。即使鲁迅这位开创了现代散文诗（以及象征主义短篇小说）的一代文宗，也选择古典诗歌来表达最私密的思想和态度。毛泽东而外，没有谁一边写诗作词，一边斥之为封建残余（他只许他人写白话诗）。至于这种偏爱是否意味着某种跨越时代的中国文学概念，则是另一个问题，本文不做讨论。

八、世界文学语境下的中国文学

基于上述背景陈述，让我们简短检视一下当代西方文集是如何呈现

^① 这让波恩大学中国文学系的顾彬教授作出了他那饱受争议的评语：“中国的当代文学都是垃圾！”对此考语的反应参见狄雨霏：《盲目的纽带》，载《南华早报》2007年1月21日，第5版；亦见之于 <http://www.scmp.com/article/579045/ties-blind>，网页访问日期：2016年5月30日。

复杂的中国文学史,及其是否否符合中国对文学的理解。前文已经提及《诺顿世界文学选集》,这部著作在网站上的广告词是“当今最可靠的的世界文学汇编”,知名中国文学专家,哈佛大学的宇文所安(Stephen Owen)是该书编委会成员。

诺顿选集囊括了世界各地的宗教及哲学文献,A卷(第三部分:中国早期文学及思想)收录了一些中国哲学名篇,如儒家的《论语》,以及道家经典中的《道德经》和《庄子》。此外,一些重要的史学著作,如司马迁的《史记》亦有摘录。就这一时期的诗歌而言,我们能找到《诗经》和《楚辞》中的一些篇章。“演说,著作,诗歌”专题中有《诗大序》,作为早期与诗歌相关的重要纲领性文献。这一选编包含重要的哲学和历史(非虚构!)文字及诗歌,全面而可信地体现出早期中国思想。

B卷(第三部分:中古时期的中国文学)有“隐士、佛教徒和道教徒”,“唐诗”以及“文论”三个专题。这一部分涵盖了许多重要的中国作家,然而中国文学方面的专家仍会察觉到些许异常之处。在“隐士”条目下,有(按顺序)阮籍的三首诗,刘义庆《世说新语》中的小说,诗僧寒山的多篇诗作,以及陶渊明的几篇代表性诗文。选编中可以见出,当代西式偏好如何定义了世界文学。对中国人来说,唐朝和尚寒山的生平,知者寥寥无几,他也不算是很重要的诗人。寒山在日本禅宗传统中更受推崇,他也是由此而被20世纪中叶那些叛逆的美国诗人——也就是“垮掉的一代”——所发现,诗人斯奈德(Gary Snyder)是寒山最早的英译者之一,凯鲁亚克(Jack Kerouac, 1922—1969)则在斯奈德的提议下,将其小说《达摩流浪者》献给寒山。这样一来,我们便找到了决定这部书内容的西式(美式)偏好;我们在此研读的是一部美国的世界文学选集,这并不使人惊奇。

“唐诗”专题也同样有异常之处。选集收录了王维、李白、杜甫和白居易这四位大诗人的许多作品,这个伟大的诗歌时代得到很好的展现。然而,接下来是韩愈、柳宗元、元稹的短篇文章。最后是最著名女诗人李清照的几首词,但她生活与宋代而非唐代。根据现在的西方标准,这类文集当然必须有女性作家(从接受角度看,她们并不很重要——其实与前现代西方的女作家一样无足轻重)。令人不解的是,李清照成了丰富的宋代文学的唯一代表(无论是诗词大家苏东坡,还是辛弃疾、柳永或同时代其他诗人,皆未提及),而且还被归于“唐诗”条目之下。

另外,“文论”专题下有曹丕的《典论·论文》和陆机的《文赋》,还收录了王羲之的《兰亭集序》。该文在中国历史上确实以其内容和书法闻名,但不是因其论及文学。这一部分的错漏还有,未收录中国文学批评史上的跨时代杰作《文心雕龙》。

C 卷中再次出现了中国(第三部分:东亚的戏剧);元杂剧一部未收,只有清代孔尚任的《桃花扇》节选。D 卷(第二部分:中国现代早期的文学)有吴承恩的《西游记》节选,冯梦龙的短篇故事《杜十娘怒沉百宝箱》,以及曹雪芹《红楼梦》片段。E 卷(第二部分:文化与帝国:越南、印度、中国)包含刘鹗《老残游记》里的几段。这部小说成书于 19/20 世纪之交,专家以外并未吸引多少人。最后,F 卷的第一部分(现代性和现代主义,1940—1945)收录两篇鲁迅的作品,《狂人日记》和《药》,还有老舍(1899—1966)和张爱玲的作品各一篇。第二部分(战后文学与后殖民时代的文学;1945—1968),出现了陈独秀的《文学革命论》,而这篇文章发表于 1917 年!第三部分的最后一个条目(当代世界文学)中,有 2012 诺贝尔文学奖获得者莫言的《老枪·宝刀》。

那么问题来了:诺顿选集的选编范畴是否全面?中国标准下的名著是否被很好地展现出来?这部选集是否能代表中国人对文学的理解(或定义)?答案只能是明确的是或否。诚然,这样的选集不得不在取舍上做出艰难的选择。主要介绍古典诗文的头一卷,时间跨度从古代(《诗经》《楚辞》的时代),到后世的大诗人,阮籍、陶渊明和唐诗四大家;可以说,这部选集恰当地体现出中国古典文学在诗文两方面的伟大成就,但丰富且有独创性的宋诗(以及新的流派“词”)则被边缘化,仅有李清照的几首诗,而忽视了苏东坡这样的巨擘,因而不能充分代表中国文学的成就,宛如综述德国文学时忽略了歌德。

之后,选集收录的中国文学,仅有小说、短篇故事和戏剧。这种处理方式显示出中国晚近时期的文学偏好,而新的偏好成型于 20 世纪早期五四运动前后,而那实际上是对西方标准的借用。

在这里,我们可能又要回到西方人认为文学即虚构,如小说和戏剧。虽然有所争议,但是这种观点显然仍是批评界和比较文学界的主要立场。毕竟,当歌德最初提出世界文学观点时,上述观点已然成形。歌德似乎对中国兴趣颇浓,1813 年至 1816 年期间,他在魏玛图书馆阅读了凡能找到的所有关于中国的书籍。他借助汉学家柯恒儒(Julius von Klaproth, 1783—1835)的介绍,甚至了解复杂的中国语言和书写体系;歌德对能在魏玛王公们面前证明自己的中文书写能力而感到骄傲。可惜他对中文知之甚少。^①在这方面,他阅读的是杜赫德(Du Halde,

^① 参见莫姆森:《歌德与中国的相互关系》,载德邦、夏瑞春编《歌德与中国——中国与歌德》,伯尔尼;Peter Lan, 1985 年,第 15—36 页(Katharina Mommsen, “Goethe und China in ihren Wechselbeziehungen”, in: *Goethe und China-China und Goethe*, hrsg. von Günther Debon und Adrian Hsia, Bern: Peter Lang, 1985);达姆罗什:《什么是世界文学?》,普林斯顿:Princeton University Press, 2003 年,第 1—36 页。(David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton: Princeton University Press, 2003)

1674—1743)的《中华帝国全志》(*Description... de la Chine*, 1735)^①, 其中包含《诗经》里的一些诗歌, 但最有影响的是对《赵氏孤儿》剧本的翻译。戏剧(悲剧和喜剧)主导当时的欧洲文坛, 适逢中国热, 这部剧本译作不出意外地为人熟知, 并由伏尔泰(Voltaire, 1694—1778)重译。我们可以发现, 《赵氏孤儿》的情节结构再现于歌德《埃尔佩诺》(*Elpenor*)里的一些片段。除了这部中国人自己认为不太入流的剧作外, 歌德还阅读了一些同样不入流的小说和故事。他甚至错误地认为, 中国人能写这些小说, 超过了欧洲人。这些小说与故事的内容, 为歌德开启了另一个世界; 其中的儒家道德、谦逊和举止有礼, 备受晚年歌德的推崇(他并不了解道家和佛家)。1824年至1827年, 歌德在其一生中最后一次痴迷于中国并阅读了中国的长篇小说; 期间, 他形成了自己关于“世界文学”的著名观点。

至于中国人最看重的, 地位最高的文学形式——诗歌, 歌德几乎不了解其实质。除少数《诗经》篇章外, 他只读过一本描写中国古代美人的书(即《花笺记》), 由英国人汤姆斯(Peter P. Thoms, 1814—1851)以诗体形式译为《中国式求爱》(*Chinese Courtship*, 1825); 歌德七十五岁高龄时, 很可能中英对照阅读了这部诗集, 他还翻译了其中四首。这些对中国诗歌的有限接触, 激发了歌德写作他的晚期诗集《中德四季晨昏杂咏》(*Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten*, 1829)。我们从中可以找到中国诗歌的一些精微之处, 还可窥见歌德理解中国诗歌某些特质的端倪, 诸如专注某一场景、表达简洁、情景相融等。

歌德从未读过杜甫、李白、王维或苏东坡等伟大诗人的作品。虽然他在1814年注意到了波斯诗歌, 即诗人哈菲兹(Shamsoddin Mohammad Hafez, 1320—1389), 受启发而创作出了不起的《东西诗集》(*West-östlicher Divan*), 但我们只能对歌德没能更好地接触中国诗歌感到遗憾。假如能读到杜甫或李白的作品, 歌德会取得怎样的成就呢? 但历史即是如此。我们只能设想, 比如苏格拉底和孔子相遇相谈之后, 会有怎样的发展? 这种想象中的会面激发了费讷隆(François Fénelon, 1651—

^① 四卷本《中华帝国全志》原版见:<http://www.archive.org/stream/generalhistoryof01duha#page/n3/mode/2up>, 网页访问日期: 2016年5月30日; 英文版(四卷本): 《中华帝国及其所属鞑靼地区的地理、历史、编年纪、政治和博物》(第三版), 伦敦: J. Watts, 1741年。(Jean Baptiste Du Halde, *The General History of China: containing a geographical, historical, chronological, political and physical description of the empire of China, Chinese-Tartary, Corea, and Thibet; including an exact and particular account of their customs, manners, ceremonies, religion, arts and sciences* [3rd ed.], London: J. Watts, 1741——网络版见:<http://www.archive.org/stream/generalhistoryof01duha#page/n3/mode/2up>, 网页访问日期: 2016年5月30日)

1715)的灵感,写出了著名的《亡灵对话录》(1700)^①中的一篇。

在世界文学范畴中,诗歌处于非常特殊的地位。诗歌不同于小说,无法藉由翻译让人真正鉴赏,其很大魅力取决于不同的形式,汉语诗歌尤为如此。中文诗歌不仅有着西语中无法比及的书面语言,而且有着其他国家诗歌所不具备的丰富的形式特征。因此,“诗歌失落在翻译中”^②。中国人欣赏诗歌,并在写作上精益求精,以至将其他文学形式斥为低等。阅读中文诗歌的译文时,读者只能在转译中赏析,译文仅传达了诗的内容。虽如此,中文诗歌的译文一定对西方读者有着很大吸引力,正如歌德有过的感受一样(今日亦然)。这种吸引力,我们可以从马勒(Gustav Mahler, 1860—1911)的交响诗《大地之歌》(*Das Lied von der Erde*)中窥见一二:马勒的创作灵感源于六首翻译糟糕的唐诗(李白、王维等)。虽然马勒所依托的德语译作只是对原作的粗略翻译,但这还是激发了他的灵感,创作出他最优美的作品。这般粗略不全的译文都能导致思想交汇,令人活力迸发,那我们确实可以为歌德哀叹,他无缘阅读李白或杜甫的作品。

^① 费讷隆:《亡灵对话录,为勃艮地公爵之教育而作》,巴黎,1700年(François Fénelon, *Dialogues des Morts et Fables, écrits composés pour l'éducation du duc de Bourgogne*, Paris, 1700)。事实上,费讷隆的对话更倾向于希腊哲学家,是对当时的中国热的批评。

^② 宇文所安:《何谓世界诗歌——全球化影响的焦虑》,载《新共和》(1990年11月12号),第28、30页。(Stephen Owen, "What Is World Poetry—The Anxiety of Global Influence," in: *The New Republic*, Nov. 12, 1990)