



创于1897

商务印书馆
The Commercial Press

张汉良

《西方诗学》的死亡与德国前浪漫主义诗话

摘要：本文作者借追忆年初去世的友人杜勒谢教授，引介他生前的一本被冷落的重要论著《西方诗学：传统与进展》；进而借题发挥，重新检视德国前浪漫主义所引发的文学史效应。论文聚焦在耶拿浪漫主义所涉及的某些诗学议题，尤其是“片断书写”和文类的汇合和杂糅现象，并探究主事者希莱格尔的《诗的对话》与古希腊柏拉图对话录《会饮》篇的传承关系。如果说《片断116》代表希莱格尔的诗观，它和结构主义者理解的诗论不同，充其极，它只能算是某种扩大了的诗哲学。坚持文学“理论”正确性的杜勒谢，无法把它纳入“诗学”范畴，正因为希莱格尔的诗观属于唯心主义诗哲学，后唯心哲学解构主义者才对它发生了浓厚的兴趣，但他们对杂糅文类的过度拥抱，难免使得他们有些忘我、失焦。

关键词：杜勒谢《西方诗学》 德国前浪漫主义 希莱格尔 雅典娜神殿 主体性 镜像无穷倒退 文学的绝对 《会饮》篇

一、前言：忆旧

笔者推崇的捷克裔加拿大学者杜勒谢（Lubomír Doležel, 1922—2017）于今年初去世了，他可以算是两个影响我个人早年时期学术思想发展趋向成熟的旧识之一，另一位是托多罗夫（Tzvetan Todorov, 1939—2017），也于年初逝世。我和杜勒谢结识于1980年12月在夏威夷举行的一个学术会议上，我比他小二十多岁，但由于我们都作结构主义诗学和符号学，算是同行，相见甚欢。“布拉格之春”后，他

创于1897

商务印书馆
The Commercial Press

挟着布拉格语言学派嫡传人的身份在北美学术重镇执教，当时的他已是一方盟主，备受内行人尊崇。我们在会上和会后讨论叙述学和模态语义学问题，他习用细笔，仔细地点评了我论苏曼殊《碎簪记》的论文。自此成为好友，继续往来了约有十年，1990年后由于我疏于通信，遂断了联系。1983年我邀请他来台开会；1985年国际比较文学学会巴黎大会成立了文学理论委员会，会长佛克马（Douwe Fokkema，1931—2011）推动结构诗学，以加强比较文学的理论化，由杜勒谢担任召集人，邀请我出任亚洲地区委员；1988年他从多伦多大学斯拉夫语文学系和比较文学中心退休，由于家庭生活和事业的变动，加上对主流学术的走向失望，当时情绪低落；翌年我们在葡萄牙里斯本大学重逢，论学、叙旧、畅饮稻郡美酒，分外高兴。再过一年，他退休后的第一本“重量级”作品《西方诗学：传统与进展》（*Occidental Poetics: Tradition and Progress*）出版了，他题辞签名后邮寄给我，我一直放在卧室案头边的书架上，便于翻阅。我在台湾和上海的弟子也因缘际会，成了这本被人冷落的书的再传读者。^①

二、诗学范畴的界定与反诗学潮流

杜勒谢的这本“小”书扣掉尾注和书目不到二百页，那我凭什么说它是“重量级”作品？以下略说缘由。此书分二部分，共七章；第一部分四章交代西方诗学传统成形的四块，第二部分三章介绍当代结构诗学三大流派，如何赓续发展第一部分的传统。作者去芜存菁，仅保留结构诗学和逻辑语义诗学，可见其诗学定义及范畴划分之严格。可以推测的，第一章是亚里士多德。但作者发前人所未发，首先厘清作为经验主义的批评家与作为理论建构者的亚里士多德，然后排除了前者不论，专注于后者。他从哲学的量论入手，分析亚氏如何由总体

^① Lubomir Dolezel, *Occidental Poetics: Tradition and progress* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1990) .

到局部推演其系统，进而论辩部分之总和能否等于总体。杜勒谢出身
为数学语言学家，思路清晰，推理严密，用语准确，学界鲜有人能出其右者。

杜氏择“善”固执，嫉“恶”如仇，此处所谓“恶”系指学术作伪者或玩票者。至于“择善固执”的“善”就比较复杂了，它可引导我们进入诗学的正题。此处所谓“善”原非道德字眼，而系指对学术规范与原则的近乎本质主义的执着，然而正因为对学术概念和方法论的执着，使其视和稀泥者，恶如仇寇。以“诗学”一词为例，由于中文名词字面解释的弹性和开放性，两岸的用法率皆松散，言人人殊，莫衷一是。但反讽的是，这种开放性反倒意外地产生了共识：任何讨论诗的论文，只要合乎学术规范的皮毛，如给注脚，引用文献，交代出处，就算是“诗学”论文。早在1960年代托多罗夫便提醒学界，“诗学”（“poetics”）在二十世纪的文学研究领域中有严格的定义，它特指以结构语言学为参照系和模子的系统性文学研究^①。诗学和语言学的唇齿依附关系，最清晰的表述为罗曼·雅各布森（Roman Jakobson，1896—1982），传承雅氏学术的杜勒谢和托多罗夫殆持相同立场，读者随手翻阅他们的著作可为证。这种严格定义的诗学初不关注个别作品的诠释或赏析，亦非作家论，至于作品生产与消费所涉及的意识形态、社会、心理等泛文化因素，则更与诗学的关系颇远。这些活动在文学研究的领域中各居其所，也有公认的名目，如以“彰显”（按：实为“输入”）作品意义为定位的“评论”（“commentary”），以各种生理、心理、哲学、宗教探源为目的之“诠释”（“interpretation”），以历史为依归的“作家传记（作家论）”、“文学史研究”和“文化史研究”，它们不宜与“诗学”混淆。我在上面这段话里顺手举出了文学研究的四块——当然不止这些，它们都是合法的文学研究，但分工清晰，各

^① Tzvetan Todorov, “Comment lire?”, *La nouvelle revue française* 214 (October 1970), pp. 129-143. 后收入 *La Poétique de la prose* (Paris: Seuil, 1971), pp. 241-253. 英译 “How to Read?” in *The Poetics of Prose*, trans. Richard Howard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), pp. 234-246.

有职司，发展到了某一个地步，在某些条件之下，它们可能会越界交叉。

结构语言学之父索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857—1913）在日内瓦大学作“普通语言学”讲座的第一点要求就是：语言的范围广袤无形，但吾人可选择任何一个角度切入，一旦作了选择，划定了范围，你就得在这方圆之内坚持下去，推论到底，最后所有的问题也都会逐一浮现，会被你的论点照顾到。他谨慎地划定了一小块，作为考察对象，这就是语言的结构和系统。选择一小块绝非意谓索绪尔无知或忽视语言的其他面向，如：说话是一种社会实践行为，有说话者的生理、心理基础；自然语言是历史的积累和沉淀；它和其他的自然语言会接触等等。这些问题他暂时存而不论，打个比方：弱水三千，我只取一瓢饮。这是知识探索的真相，可惜多数从事文史的人不了解这点，以为不囿于一家之言，能博采众议，容纳百川，饮尽三千弱水，才能掌握真理。大多数研究生都是如此受教的，结果学院培养出一批批人云己云，缺乏创意的学匠。

回到“诗学”的纯粹性，诗学系统建构者并不完全排除经验性研究，但作品的引述和讨论主要的目的是在说明或彰显理论架构。此外，诗作诚然与外在世界和人生经验有关，但这些“外在”因素已被语言建码，纳入诗语言系统，无法再被利用为朴素的参照系，或还原为未被建码之前的经验。虽然如此，吾人耳际仍然不断出现许多乍闻之下仿佛言之成理，其实似是而非，但却能积非成是、众口铄金的论调。从1970年开始，“反理论”的思潮席卷学院，尤其是各种名目的意识形态论述和身份认同主张蔚为主流，系统性的诗学研究被边缘化了，各种形式的文化研究渗透到人文学科各领域，使得比较文学有了“文化研究转向”、“后殖民转向”、“性别转向”……，流风所被，反智易感的年轻学生趋之若鹜。杜勒谢忧心忡忡，但老耄书生，何能力挽狂澜，更无法化身为动漫超级英雄，穿越到异次元，挥宝石光刀，尽斩群妖。他选择继续未竟之路，踽踽独行，1998年约翰·霍普金斯大学出版社推出了他退休后的第二本书，酝酿了三十年的模态逻辑诗

学代表作，真正“重量级”的《异宇宙：虚构与可能世界》（*Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*），学界算是还给他了一个公道。我们暂时搁置此书，回到《西方诗学：传统与进展》，考察杜勒谢如何以“后卫”的姿势改写浪漫主义诗学。

三、浪漫主义“诗学”的再翻案

如其副标题《传统与进展》所示，《西方诗学》抽样地建构了杜勒谢个人色彩浓厚的结构诗学“小传统”，与一般鸟瞰式批评史作者有共识的“大传统”颇有出入。其实此处借用的“大”和“小”传统的区分有欠周延；更准确地说，应该是持所谓“大”传统的懵懂众生对诗学的定义宽松不当。如果我们坚持严格的结构诗学定义，符合其条件的文论相对的就少了许多，一部西方诗学史就变单薄了。众人皆醉，唯我独醒的杜勒谢宁缺毋滥，例如作为西方文艺主流的摹拟论，到了第二章才出现，现身的竟然是已成强弩之末的新古典主义的僵化形式，亟待被新典范推翻。杜勒谢以这种写法引进了莱布尼兹（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646—1716）的可能世界哲学，并爬梳它与方兴未艾的美学的合流。以历史的后见之明看来，这一章也权充了上面提到的《异宇宙：虚构与可能世界》的基础。

个人认为《西方诗学：传统与进展》最大的特色之一，便是作者对浪漫主义诗学的看法，违背了1970年代之后的主流论调。我们常听说浪漫主义运动理论由诸多悖论（矛盾论）所构成，如：浪漫抒情主体性的反讽、卢梭式“前无古人，后无来者”的现代性吊诡，乃至由文学形式出发，以哲学知识论为诉求的“反文类”的矛盾。初期浪漫主义诗论的领军人物弗列德利西·希莱格尔（Friedrich Schlegel, 1772—1829）现身说法，表演了各种悖论^①，最为著名的允推其“片断”

^① Maurice Blanchot, “L’Athenaeum”, in *L’entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), p. 516; “The Athenaeum”, in *Studies in Romanticism* 22 (Summer 1983), p. 164.

(Fragment) 作为“元类”(原初与终结)的文类概念。

希莱格尔兄弟(兄名奥古斯特[August Wilhelm Schlegel, 1767—1845, 为古典学者和著名的莎士比亚翻译家])和以笔名诺法理斯(Novalis, 1772—1801)闻名的诗人、诗人、剧作家兼学者席勒(Johann Christoph Friedrich Schiller, 1759—1805)、哲学家费希特(Johan Gottlieb Fichte, 1762—1814)和谢林(Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775—1854)等人于1790年代交往,1790年代后期聚集在耶拿,发展与康德分野的唯心主义哲学、美学、诗论和推动文艺创作,史称“耶拿浪漫主义”或“初期浪漫主义”(德文 die Frühromantik; 英文 Pre-Romanticism),是为欧洲浪漫主义的开始。1797年5月席勒因希莱格尔兄弟批评其刊物《季节女神》(Die Horen)所持古典学立场,而和他们反目绝交,弗列德利西于7月迁居柏林,与神学家后来的诠释哲学先驱舒莱尔马赫(Friedrich Schleiermacher, 1768—1834)等人往还,开辟了德国浪漫主义的另一阶段(最详尽的历史叙述,请参 Behler 1993)^①。2015年夏天我到耶拿大学开会,校名早已改称“席勒大学”,走在校园内,抚今惜古,不胜感动,但彼时胸中别有怀抱,按七八十年后分析哲学先驱弗列格(Gottlob Frege, 1848—1925)在此执教(见下文),亦难免怅然若失。1798年,希莱格尔兄弟推出了文艺刊物《雅典娜》(Athenaeum),发行了三年六期,于1800年停刊,是为耶拿浪漫主义的机关报。弗列德利西在刊物上实践他的超越一切文体的“绝对书写”——片断,宣扬“诗有别趣,非关理也”、“诗即哲学”、“诗即批评”的理念^②,期间他发表了另外的创作,包括未完成,但引起巨大争议的小说《露馨德》(Lucinde, 1799)^③。

① Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) .

② Friederich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc (University Park: Pennsylvania State University, 1968) ; Friederich Schlegel, *Philosophical Fragments*, trans., Peter Firchow (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991) .

③ Friederich Schlegel, *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*, trans., Peter Firchow (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971) .

吉光片羽的片断作为文体（或反文体）在二十世纪上半叶受到德国文学评论家法兰克福学派的本雅明（Walter Benjamin, 1892—1940）的钟爱与仿效^①，以及后半叶到世纪末的后结构批评家，如法国的布朗休（Maurice Blanchot, 1907—2003）、欧陆移民美国的保罗·德曼（Paul de Man, 1919—1983）和嘎谢（Rodolphe Gasché, 1938—）等人的推崇和宣扬，竟然成为显学^②。最引人瞩目的当属法国哲学家者拉顾-拉巴赫特（Philippe Lacoue-Labarthe, 1940—2007）与囊西（Jean-Luc Nancy, 1940—）二人合著的《文学的绝对》（*L'absolue littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*），1978年出版，1988年推出英译本，2012年中译本在大陆问世^③。1979年7月，德法边境的斯特拉斯堡大学召开了由《文学的绝对》所引发，以“片断”为主题的文类会议，一时学界俊彦群集，为当代后结构文论的另一里程碑，翌年论文英译辑刊于约翰·霍普金斯大学出版的《刻文》

① Walter Benjamin, W. (1974[1920]), "Der Begriff der Kunskritik in der deutschen Romantik (1920)" in *Gesammelte Schriften* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), Band I-IV, Band I, pp. 7-122; Walter Benjamin, "Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemande", traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang (Paris: Flammarion, 1986); Walter Benjamin, "The concept of criticism in German romanticism", in *Selected Writings*, vol. 1: 1913-1926, ed., M. Bullock and M. W. Jennings, M. W. (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996), pp.116-200; Beatrice Hanssen and Andrew Benjamin, ed., *Walter Benjamin and Romanticism* (London and New York: Continuum, 2002).

② 见 Blanchot 前揭书; Paul de Man, "The concept of irony (1977)", in *Aesthetic ideology*, ed., Andrzej Warminski (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), pp. 163-184; Rodolphe Gasché, "Foreword" to Schlegel 1991 前揭书; J. M. Bernstein, 2006. "Poetry and the Arbitrariness of the Sign: Notes for a Critique of Jena Romanticism", in Nikolas Kompridis, ed., *Philosophical Romanticism* (London: Routledge, 1996), pp. 143-172.

③ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande*. Collection Poétique (Paris: Seuil, 1978); *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans., Philip Barnard and Cheryl Lester (Albany: The State University of New York Press, 1988); 菲利普·拉库-拉巴尔特、让-吕克·囊西著：《文学的绝对——德国浪漫派文学理论》，张小鲁、李伯杰、李双志译，南京：译林出版社，2012年。

(*Glyph*) 第七期^①。此处顺便提一句,国内较少介绍的,本雅明 1919 年完成的博士论文《德国浪漫主义的文艺批评概念》(“Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”)系由《文学的绝对》的两位作者之一拉顾-拉巴赫特翻译为法文。值得我们注意的是:热烈拥抱德国浪漫主义片断书写的都是认同解构哲学的学者,他们反系统论、反严格的文类区分,在某一个意义上,认同希莱格的各种反逻辑悖论。

从 1920 年初的本雅明开始(见 51 页注①),学者咸认弗列德利希·希莱格尔为德国初期浪漫主义思潮的代表,然而,令人意外的是,杜勒谢的浪漫主义诗学不但略过耶拿学派,在正文中竟然无只字片语提到希莱格尔的名字。《西方诗学》第三章诚然以引述本雅明的博士论文作策略性的开篇,但杜氏不指名道姓,仅谓本雅明笔下那种强调“神思”(“imagination”)而非理智(“reason”)为认知工具的“诗性批评”(“poetic criticism”,按:诗即批评,批评即诗)开启了后世的“主观主义式的、反理性主义的批评”,实则无异于“宣告了西方诗学的死亡”^②。这种批判点明了杜氏与后结构主义路数的乖离。那么,杜勒谢如何反其道而行,介绍德国浪漫主义(第三章)和英国浪漫主义诗论(第四章)呢?为了主题的贯通,容笔者先插队,简述第四章的一点细节,再回到德国的浪漫诗学。

杜勒谢在《西方诗学》第四章,出人意外地介绍了众人熟知的英国诗人华兹华斯(William Wordsworth, 1770—1850)和柯列律基(Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834)的诗论。两人是英国浪漫主义运动的发起人,他们的诗论和耶拿学派几乎同时出现,他们同赴德国耶拿取经,尤其是后者,深受康德哲学的启发,回国后也翻译了席勒的作品出版。华氏的《抒情歌谣》序(“Preface to the Lyrical Ballads”, 1801, 1802)和柯氏的《文学传记》(*Biographia Literaria*, 1817)为英文系学生必读。这么通俗的作品,还有什么冷饭可炒?杜勒谢出奇制胜,

① Samuel Weber, ed., *Glyph: Textual Studies 7*, The Strasburg Colloquium: Genre, A Selection of Papers (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980)。

② Doležel, *Occidental Poetics*, p. 53.

仅讨论诗语言的问题，用了一个简单的图表指出了华兹华斯日常语言观的盲点，说明了它失败的原因，再稍微修正了一下图表，让我们看出柯列律基如何借着增加一个诗语言的维度，使得语言系统复杂化，也解答了诗语言与非诗语言区别的难题^①。推论至此，杜勒谢突然中断了英国浪漫主义的讨论，穿越到十九世纪末和二十世纪初，请出了他心仪的分析哲学家弗列格，考察弗氏的语义逻辑。这第四章跨越了十八世纪的新古典主义修辞规范、十九世纪初的浪漫主义语言革命，到二十世纪的分析语言哲学，打通了副标题的“传统”（“tradition”）与“进展”（“progress”）两块。也许是有意的，耶拿学派的诗论在他眼中毫无可取之处，因此不值一提；但也许是无意的，他请出了希莱格尔离开耶拿，去世数十年后，耶拿大学的分析哲学大师弗列格，如此设计，也算是一个费尽心思的回应吧。

回到第三章德国浪漫主义诗论，杜勒谢决定舍弃耶拿，转赴威玛神游，寻访歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832）。和其他章节的作法一致，他驳斥了一般论者的成见，谓浪漫主义诗学纯属美学唯心论，而否定了其他的可能性，例如歌德倡议的文学有机体“结构论”（“morphology”）^②。在这章的讨论里，他仔细分析了歌德挪用的生物学模子，其结构论的五项假设命题和三块内涵：结构、原型和变形，谓其与两千年前亚里士多德的生物学架构遥相呼应。令人喟叹的是，歌德系统性的生物学架构，未能发展出相当规模的诗学体系，而后人却又错失了良机，误读“有机体美学”（“organic aesthetics”）为“诗的创作论”（“poetic creation”），使得有机体诗学胎死腹中。至此，杜勒谢话锋一转，突然切到十九世纪初的语言学家威廉·洪堡（Wilhelm von Humboldt, 1767—1835）。洪堡于1794年到1797年之间住在耶拿，与歌德、席勒为好友，组织了一个研究群，也算是二人在哲学和语言学上的顾问，他和希莱格尔兄弟也

① Doležel, *Occidental Poetics*, pp. 82-89.

② Doležel, *Occidental Poetics*, pp. 53-55.

有往来。1797 年洪堡移居巴黎，为了研究巴斯克语言两度到西班牙，再后来因为外交工作，1803—1808 年居住在罗马。按理说，他和德国浪漫主义的关系颇为密切，但学者不大考虑他扮演的角色。恩斯特·贝勒（Ernst Behler，1928—1997）是世所公认的研究弗列德利希·希莱格尔的权威学者，他的《德国浪漫主义文学理论》已成经典，但他完全没有交代洪堡，仅提过一次他在柏林的社交。本雅明在 1925 年写的一篇短评里，把洪堡评得一文不值，认为洪堡“完全无法参透语言的诗层面，因为他无法进入其魔术世界”^①。走笔至此，聪明的读者应该猜想的到，杜勒谢又要作翻案文章了。他聚焦在巴黎时期的洪堡，如何透过阅读歌德的《赫尔曼与多罗蒂亚》发展出机体结构论，实现了歌德的构想，如何挟其古典学及语言学知识，演化出与文类有关的“个别诗学”（“particularistic poetics”）和“总体诗学”（“universalistic poetics”）^②，这一切都建立在语言学和诗学系统的互动上。

四、在雅典娜神殿的阴影下

上面各小节笔者从杜勒谢的《西方诗学》谈到以耶拿为中心的“初期德国浪漫主义”诗论，本节将聚焦在主导者弗列德利希·希莱格尔的论点。《文学的绝对》的共同作者拉顾－拉巴赫特和囊西两人既然以“绝对”指称耶拿浪漫主义文学的特色，笔者理应专注于这个字眼所代表的概念。但此名词指涉的概念颇为抽象难解，鉴于希莱格尔用法不一，语义分歧，两位作者又以黑格尔主体意识的辩证论和“绝对”精神概念以及海德格尔现象哲学，回溯解释希莱格尔极不精确的用语和其诗的“演化论”（按：诗无法定于某种形相，永远在演化中）。此举原无可厚非，因为诠释所产生的意义本系输入的；但这么做有一层反讽需要考虑：这无异于以矛盾的推理，疏通了希莱格尔的诗定义：

^① Benjamin, “Reflections on Humboldt”, in *Selected Writings*, vol. 1: 1913–1926, p. 424.

^② Doležel, *Occidental Poetics*, pp. 68–74.

“浪漫诗是‘渐进的’总汇诗”^①和杜勒谢的诗学“进展论”。按杜氏的书名副标题为《传统与进展》（*Tradition and Progress*），而《片断 116》第一句话里以“progressive”（渐进的）修饰“Poesie”（诗），英文和德文分别有关键字“progress”和“progressive”。其要旨变成：

（1）无论是“诗”或“诗论”，两者都是服膺于演化律的，至于它们有无“目的论”（即：在人类历史终结时会变成什么样子），则无关宏旨；（2）“诗”和“诗论”没有区分的必要，因为如希莱格尔所谓，浪漫诗就是〔文学〕批评。后面这种论调是杜勒谢难以接受的。

因此笔者决定另辟蹊径，选择易与之道，细读希莱格尔的两篇代表作《片断 116》和《诗的对话》（*Gespräch über die Poesie*），进而爬梳其中错综的概念。这两篇代表作都披露在希莱格尔兄弟编辑发行的刊物《雅典娜神殿》上^②。前者虽称片断，其实为一篇完整的诗宣言

① 语出自《雅典娜神殿片断》116，以下简称《片断 116》，中文翻译见《文学的绝对——德国浪漫派文学理论》，张小鲁等译，2012 年，第 74 页。按“总汇”谓“聚集汇合”，除了弗列德利西的用意（译下文），笔者认为“Universalpoesie”有“诗”作为“元类”的意义。德文原文系“Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie”，引自 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 165–256. Erstdruck in: Athenäum (Berlin), 1. Bd., 2. Stück, 1798, <http://www.zeno.org/nid/20005618908> 法译为“La poésie romantique est une poésie universelle progressive.”（Lacoue-Labarthe, Nancy 1978, p.112）；先后两种英译本间隔了二十多年，皆作“Romantic poetry is a progressive, universal poetry”。唯标点有异耳（Schlegel 1991, p.31；另见 Schlegel 1968, p. 140）。

② 《文学的绝对》的共同作者说：耶拿浪漫主义可以一个字眼代表，那就是“雅典娜神殿”（“l'Athenaeum”）（Lacoue-Labarthe, Nancy 1978, p.15）；而从一开始，大约在 1794 年，耶拿学派成员主要关注的就是“古代”（l'Antiquité）（同上书，页 19）。按“Athenaeum”（“雅典的”、“雅典人”）为拉丁文转拼写希腊文“Ἀθηναιῶν [Athenaion]”，为后雅典时代卫城雅典娜神殿的一个内殿，作为专有名词，它特指罗马皇帝哈德良在公元二世纪所建学园，是此字为学术团体命名的开始，希莱格尔兄弟以此命名他们的杂志，可以看出他们重写古典学术的抱负以及与歌德、席勒等古典学先行者争辉的用心。《诗的对话》有两个版本，1822—1825 年第一次出版全集时，希莱格尔作了许多观念上的修订，本文讨论的是 1800 年发表的初版。此文“对话”德文为“Gespräch”，接近英文的“conversation”，收录在《文学的绝对》里的法译本作“entretien”（1978, pp. 289–340），近似英文的“interview”；中译本作《谈诗》，看不出“对话结构”的含义；Behler and Struc（Schlegel 1968: 51–117）把它译作“dialogue”较可取，因为在整个耶拿学派的思想脉络和互文语境中更趋近于柏拉图的对话录，尤其是“闾各言尔志”、“闾各言尔诗”和“闾各言尔爱”的《会饮》篇。

短论，刊登在 1798 年 1 卷 2 期，我们将刊出中译本全文；后者为一长篇论文，夹议夹叙，包括论戏曲、诗史、神话、唯心哲学、小说和歌德的创作，在仿拟第三人称全知观点的议论和叙述外框中插入众人的论文、书信宣读和彼此的对话交流，其封套式语用结构有若柏拉图《会饮》篇的逆反投影，这篇作品分二次连载于 1800 年 3 卷 1 期和 3 卷 2 期，由于文章过长，笔者无法节译，只能摘要转述。以下 5—8 节以介绍《片断 116》的诗观为主旨，顺便讨论文学理论翻译时可能产生的接受问题。

五、《片断 116》的背景

1797 年希莱格尔在《美〔的艺〕术学苑》（*Lyceum der schöne Künste*）杂志上发表了由 127 首片断组成的《批评片断集》（“Kritische Fragmente”）^①，奠定了片断文体在浪漫主义笔体的地位。其中许多句子或段落已蕴含了作者主要的文学批评概念，和《雅典娜神殿》片断集构成交叉的互文。《雅典娜神殿》共 451 条，为耶拿学派同仁的集体创作，但大多数为弗列德利西·希莱格尔所作。1800 年《雅典娜神殿》最后一卷又发表了弗列德利西的第三辑宗教哲学片断集《观念》，《文学的绝对》选译了 155 则^②。除此之外，诺法利斯和其他耶拿成员皆有片断创作，以弗列德利西和诺法利斯为大宗，二人生前尚未发表的片断，据贝勒考证，更数以千计^③。这些片章断简的内容几乎无所不包，《雅典娜神殿》第 116 条交代了他比较完整的诗观。以下所录为张小鲁等三位译者的作品，笔者不敢掠美，但为了便于以后的讨论，在关键字后面附上德文原文和法、英文翻译，中译有待斟酌的部分划上底线，以就教方家。

① 见 Behler, 1993, p. 132; 《文学的绝对》选译了 127 则；法译见 Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, pp. 81-97。

② Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, pp. 206-222。

③ Behler, 1993, p. 153。



六、《片断 116》的中译

浪漫诗是渐进的总汇诗。它的使命不仅是要把诗的所有被割裂开的体裁（Gattungen [genres; genres]）重新统一起来，使诗同哲学和修辞学产生接触。它想要，并且也应当把诗和散文、天赋（Genialität [génialité; genius]）和批评、艺术诗和自然诗时而混合在一起，时而融合起来，使诗变得生气盎然、热爱交际，赋予生活和社会以诗意，把机智变成诗，用一切种类的纯正的教育材料来充实和满足艺术的形式，通过幽默的震荡来赋予艺术的形式以活力。它包括了凡是有诗意的一切，最大的大到把许多其他体系囊括于自身中的那个艺术体系（Systemeder Kunst [système de l'art; system of art]），小到吟唱着歌谣的孩童哼进质朴的歌曲里的叹息和亲吻。它可以消失在被描述的对象中，这样一来便使得人们相信，自己正在刻画形形色色诗意的个体（poetische Individuen jeder Art [des individualités poétiques de toutes sortes; poetic individuals of every type]），这个行为乃是他们的全部作为。但是现在还没有一个形式（Form [Forme; Form]）是用来完整地表达作者的精神（Geist [l'esprit; mind]）的，所以有些艺术家本来只想写一部小说（Roman [roman; novel]），而写出来的或许正是他自己。只有浪漫诗能够替史诗充当一面映照周围整个世界的镜子，一幅时代的画卷。也只有它最能够在被表现者和表现者之间，不受任何现实的和理想的兴趣的约束，乘着诗意反思的翅膀翱翔在二者之间，并且持续不断地使这个反思成倍增长，就像在一排无穷无尽的镜子里那样对这个反思进行复制。浪漫诗有能力达到最高和最全面的文化教养，并且不只是由内向外，而且也是由外向内。它所采用的方法，是替每一个在浪漫诗的作品中都应成为一个整体的人（ein Ganzes [chaque totalité; a whole]）把其各个部分以类似的方式组织起来；这样一来，浪漫诗便有望获得一个无限增长着的典范性（eine grenzenlos

wachsende Klassizität [d'une classicité appelée à croître sans limites; an endlessly developing classicism])。浪漫诗在各种艺术中的地位,与如同哲学的机智、社交、汇聚、友谊和爱在生活中的地位并无二致。其他的文学体裁都已衰亡,现在可以彻底地肢解开来。浪漫诗风(Die romantische Dichtart [le genre poétique {Dichtart} romantique; the Romantic type of poetry])则正处于生成之中;的确,永远只在变化生成,永远不会完结,这正是浪漫诗的真正本质。浪漫诗不会为任何一种理论所穷尽,只有预言式的批评才敢于刻画浪漫诗的理想。只有浪漫诗才是无限的,一如只有浪漫诗才是自由的,才承认诗人的随心所欲容不得任何限制自己的法则一样。浪漫诗体裁(Die romantische Dichtart [le genre poétique {Dichtart} romantique; the Romantic genre of poetry])是唯一大于体裁(Art [un genre; genre])的文学样式,可以说就是诗本身(Dichtkunst selbst [poetry itself; l'art même de la poésie]) :因为在某种意义上,一切诗都是,或都应是浪漫的^①。

七、《片断 116》释义及译评

1. 译本的问题

中文译本的第一译者张小鲁为法文背景,二、三位译者李伯杰和李双志为德文背景,李伯杰专攻德国浪漫主义文学。但原书《文学的绝对》是法文写的,讨论德国耶拿浪漫主义,其中的文选则全系德文作品的法译。令人遗憾的是中译本李伯杰的序言未交代三位译者的分工和操作方式,譬如到底文选是由德文直接中译?还是德文被译成法文后,再从法译转译成中文?本书的编码呈现特殊的三个语种之间的翻译现象,应该稍为介绍,可惜李伯杰只写了一篇没有文献的,未针对此书内容和体例的德国浪漫派概论。另外必须一提的是,法文原书

^① 《文学的绝对》,第74页; Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, p. 112; Schlegel, 1964, pp. 181-182.

的“译”与“论”结合为一体，英译者和纽约州大出版社容或为了省钱省事，以坊间可找到现成的翻译为借口（其实并不好找，找到了也没有多大意义，因为其他译者不是《文学的绝对》的作者），删除了文选，割裂了原书的整体性，使得读者无法同时参照作品，很难跟上原作者复杂细腻的申论，殊属不当。

2. 诗的社会性

大体说来，中译本还算准确，除了三五处可再斟酌外，只有二处较明显的错误，一为第20行“整体的人”应为“整体”（Ganzes [totalité; whole]），作品为整体，并未拟人；二为第22行“典范性”不知所云。按Klassizität [classicité; classicism]指“古典性”、“古典特质”、“古典范式”甚或“古典主义”。此名词颇为关键，因其显示了希莱格尔的史观，交代浪漫主义恒常地在赓续未完成的古典主义，犹如回应柏拉图以“生成”取代“存有”，或套用一句法兰克福学派的口号：“现代主义——一个未完成的方案”，“古典主义也是一个未完成的方案”。另外欠妥之处有“使诗变得生气盎然、热爱交际”，显然是译者习用“套语”，以致“以辞害义”。就字面上而言，诗不是人，怎能“热爱交际”？按“生气盎然”（“lebendig”）系“有生气”之谓，“热爱交际”（“gesellig”）指“社会化”、“易亲近”，或“合群”。因此比较好的译法是：“使诗变得活泼近人。”虽然说穿了，诗与人不可分，而且此处有说教的嫌疑，但希莱格尔并非指皮相的诗的现实性，甚至于论诗为社会服务的工具云云，而系表示爱诗者有志一同，以诗会友之意，预示到下文的“社交、汇聚、友谊和爱在生活中的地位”。这就是他在《诗的对话》里强调的人际交流意义，只有在“诗人是社会性的存在”（“Er ist ein geselliges Wesen.” [Le poète est un être sociable; He {the poet} is a sociable being]）^①的前提下，才能从事脑力激荡，共谋总体诗理想的大业（详见下文）。因此我们可以引申，个人的“天赋”（“Genialität”）

^① Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, p. 291; Schlegel, 1968, p. 55.

社会化之后，成为“亲和力”（“Kongenialität”），与“批评（判断力）”结合。这种“以文会友”的泛欧洲的沙龙文化，为启蒙运动发展出的普世性的“文人共和国”（Republic of letters [Respublica literaria]）理想的一个环节和十八世纪末在德国耶拿的余绪，第一行以“普世性的”（德文“universal”[法文 universelle]）和“进步中的”（德文“progressive”[法文 progressive]）两个关键形容词来修饰和限定“诗”可为明证。这个社会性意识其实点出了弗列德利希·希莱格尔无法祛除的新古典主义“遗毒”。

3. 诗的总体与个体

笔者的解说无疑对“总汇”这个中译形容词提出了保留。按“总汇”在上下文中看似合理，因为它具有哲学性目的论（teleology）和历史性任务：“要把诗的所有被割裂开的体裁重新统一起来”，套句书名说笑话，“艺文类聚”是也！其着眼点是未来。但德文的“universal”除了是“universum”（“宇宙”）的形容词“普世性的”之外，原意为“唯一的”，亦有始源论（archaeology）的涵义，着眼点是过去，否则缅怀雅典娜神殿的精神便无法成立。也许“元诗”或“总体诗”可以补充。

根据桑迪（Peter Szondi，1929—1971）转述，1795年希莱格尔发表论文《论希腊诗》（“Über das Studium der Griechischen Poesie”），以个人化的历史哲学区分古代和现代，前者反映的人与世界关系属于“自然教养”（“natürliche Bildung”），后者属于“技艺（人为）教养”（“künstliche Bildung”）。他认为古代的本质是凝聚力，现代的本质是分解力^①；处于整体性丧失，分裂为主、客体的当代，分裂的自我，所具有的优势反倒是可以不断地自我省视，同时怀抱着对未来乌托邦式整体性的憧憬^②。在这种意义上，浪漫诗“能够在被表现者和表现者之

① Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essays*, trans., Harvey Mendelsohn (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958), p. 58.

② Szondi, 1986, p. 60.

间，……乘着诗意反思的翅膀翱翔在二者之间，并且持续不断地使这个反思成倍增长，就像在一排无穷无尽的镜子里那样对这个反思进行复制。”我故意删除了一个子句：“不受任何现实的和理想的兴趣的约束”，显示诗人唯有澡雪精神，从现实振拔而出，利欲两无，才能对诗的本体从事形而上的反思，因此作者标榜的诗人的社会性可以被视为一个悖论，指向另一层次的浪漫反讽。

4. 主体与客体的镜像关系

跨越了一百六七十年，在后结构主义文论的脉络中，上面引录的这句话具有特别深刻的意义，此处略加引申。首先释名，“表现者”（“Darstellenden”）即“作者”，“被表现者”（“Dargestellten”）指他的作品〔所状写、再现的“客体”或“对象”〕，诚如贝勒1968年的英译“artist”（“艺术家”）和“work”（“作品”）所示^①。但贝勒英译时容或未意识到后结构诸君所特别关注的“再现”（Darstellung）议题，或者即便意识到了，但不认为这层语境具有多大意义。相形之下，拉顾-拉巴赫特和囊西两人的结构/后结构式法译采用了一对主动和被动的分词作动名词“le présentant”和“le présenté”，凸显反差，与当代法国文论的用法一脉相传，如索绪尔的“le signifiant”（符征〔能指〕）和“le signifié”（符旨〔所指〕）和本维尼斯特（Émile Benveniste，1902—1976）的“l’interprétant”（符解〔诠释行为〕）和“l’interprété”（被诠释体）。表面上看来，希莱格尔作了主、客体的区分，但不断反思的翅膀使得诗无法落在任何一方，换言之，非但主、客体无法区分，主体的实存也受到怀疑和挑战。如果我们援用揽镜照映外在世界的隐喻，《片断116》所述“由内（主体）向外（客体）”，“由外（客体）向内（主体）”不断倍增的反思，就成为无数面相对的镜子的相互无穷地投影，此所谓视觉认知上的“mis en abîme”现象是也，镜像反影无穷后退，令人晕眩，在隐喻层次上有

^① Schlegel, 1968, p. 141.

若坠入无底深渊。罗兰·巴尔特（Roland Barthes, 1915—1980）在《爱的言谈：片断集》以引述歌德笔下的维特“坠入深渊”（“je m’abîme”）开篇，他诚然知道失恋的维特并非真的从天空或山上坠落^①。“L’abîme”固指“深渊”，但“en abîme”和“mis en abîme”则不得纯就字面解读，喻依和喻旨互相牵扯，文本的“置于深渊”实则谓文本的“镜像无穷倒退”。

“镜像无穷倒退”据考系 1891 年安德烈·纪德（André Gide, 1869—1951）研究欧洲贵族家族的纹章得到的灵感，因为盾牌形状纹章上的图案往往框上加框，层层复制，彼此映照^②。此类设计在文学和视觉艺术史上源远流长，荷马史诗中阿契力士之盾为原型之一；希莱格尔推崇的《堂·吉珂德》为近代说部显例；他一再评述的歌德至少在《少年维特之烦恼》（1774）和《维廉·迈斯特》（1796）中都用了这个文本设计和隐喻。质疑文本指涉性的当代解构学者，如傅柯、拉康、德希达和巴尔特等人，无不乐于此道，此所以它已成为当代文论的一个普通术语，而此概念在《文学的绝对》中扮演着解释希莱格尔诗观的重要角色。

令人遗憾的是，中文译者未能通达此理，竟然把结论一章中的表述就字面硬译为“深渊”：“由于深不可测的自主构拟和自主生产，唯心主义之中经常会产生十分轻微的震撼”^③“深不可测的”像似由英译本的“abyssal”的转译^④，字面上没错。但请问读者懂这句话吗？原法文“le très mince ébranlement qui finit par se produire, dans l’idéalisme, à force d’auto-construction et d’auto-production en abyme”中明白地用了

① Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Collection Tel Quel (Paris: Seuil, 1977), p.15.

② Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, trans., Jeremy Whiteley (Chicago: The University of Chicago Press, 1989 [1977]), pp. 8-9.

③ 《文学的绝对》，第 362 页。

④ Lacoue-Labarthe and Nancy, 1988, p. 122.

“en abyme”一词^①。笔者试作解释，顺便粗译如下：“唯心主义论者坚持自我主体的纯粹性，但是在无穷复制的‘自我建构’和‘自我生产’的过程中，这无数的自我彼此之间总难免有些误差，导致末了的‘自我’所声称的独一无二的完整性和纯粹性，发生了轻微的震撼而无法稳定”。道理是很明显的，举生活实例来说明。君不见：盈盈楼上女，独坐妆镜前，周围没人，面前是镜子，正背后是另一面镜子，也许有特殊设计，使两扇前、后镜子中还嵌入了层叠的镜子，或四周皆是镜子，终至产生了无数的你，试问那些“属于”你的你“绝对”相等吗？镜像的物质性难道不会令你不安吗？在追踪来龙去脉时，你不会眩晕吗？或如梦中人，坠入无底深渊吗？这岂不是老年夏绿蒂的烦恼？结论1：透过符号的语用分析，没有两个肖像是百分之百的同质和同位的；结论2：化约是危险的语义游戏。

5. 诗的分类——从元类到元类

既然诗是总体性的，是不可分割的一元，文类（译者所谓“体裁”）的区分就不需要了，亦即元类没有必要分为次类。根据这个基本立场，首先诗是一个抽象的总体，所谓“诗本身”，即德文的“Dichtkunst”（“诗艺”），它必须和个别“诗类”（“Dichtart”）区分。译者的表述：“浪漫诗体裁（“Dichtart”）是唯一大于体裁（“Art”）的文学样式”显然有逻辑问题和语病。“体裁”怎可能大于“体裁”？无论是德文的“Gattung”或法文、英文的“genre”都隐含着原初整体与区分的概念，套句俗话，有若“道生一，一生二，二生三，三生万物”。德文原文本身有语病：“Dichtkunst”（“诗作为艺术”）容或大于“Dichtart”（“诗类”），但“诗类”怎能大于“类”？要解决这个悖论，我们不妨视“Dichtkunst”为“元类”，即译文中所谓“把许多其他体系囊括于自身中的那个艺术体系”，而“Dichtart”（诗类，如史诗、抒情诗等）为“次类”，或“形形色色诗意的个体”。在中国传统文学批评里，“文

^① Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, p. 420.

体”或“体裁”大致等同西方的“文类”，但中文强调“体”，而西方突显“类”，认知出发点迥异。讨论西方文论时，不妨舍弃原有之“文体”一词，易之以“文类”，否则很难继续讨论《片断 116》的整合与分类概念。至于和浪漫诗（“Dichtart”）相对的“其他的文学体裁都已衰亡，现在可以彻底地肢解开来”也系滥用夸饰，以辞害义。原意是“其他的文学体裁都已完成（“fertig”），现在可以被彻底地分析”，但浪漫诗尚在发展生成之中，因此没有办法（没有成品）可被分析。

根据上面的讨论，浪漫诗含摄了两层文类概念，一个是不可分的“诗艺”（“Dichtkunst”）元类，它永远在发展中，另一个表面上看来是可分的“诗体”（“Dichtart”）次类，其实二者为一物。这两个字使用的混杂，使得希莱格尔的论点不易厘清。也许典出柏拉图的爱朵斯“形式”是个较好的替代。如以《片断 116》中的“形式”（Form）一词来作区分，在法文和英文里可以大写字母“F”的“Form”表示“Dichtkunst”（诗艺），以小写字母“f”的“form”来表示历史上既有的“Dichtart”（诗体）。两位法文作者占到了语言的便宜，因为在德文里所有的名词都得大写，就反倒看不出来大、小写的区分了。笔者未查证《文学的绝对》原书 *L'absolu littéraire* 有无德文译本，不敢臆测德文译者会怎么解决这个难题。

为了说明这个语用的困惑，在结束本节讨论前，容我再举一个例子，出自《文学的绝对》第四章论“批评”。先请看一句中文译文：“赋予形式以形式的必要性实际上表明所有形式中那个大写的形式的缺乏，并且要求这种大写的形式按照所有既定的形式得到修复、完善或补充”。我考问了两个学界同行这句话是什么意思，两人都说看不懂。我揣测看不懂有两种可能：第一是字面义的障碍，造成障碍的主要因素应该是前后出现六次的“形式”；第二是不了解背后的思想脉络——亦即国内习用的“语境”——的障碍。其实这两层困难互为因果，也埋伏了诠释学的玄机。这也让我们怀疑，硬译的中文译者是否根本就没有克服障碍，便率尔操觚。

我们先处理第一层字面的障碍。在法文原文里，作者用了两个“形式”，第一个字母“F/f”是大写的“la Forme”或小写的“la forme”^①；英译者的困扰不大，照样写大写的“Form”和小写的“form”^②，但中文没有大小写，如硬把“la Forme”和“Form”译作“大写的形式”，岂非等于仅描述了第一个字母的字形，把现成的中文复词“形式”置入，而没有尽到解释的责任？这种语义上几乎缴了白卷的作法在中译本里不少，前面指出的“Dichtkunst”和“Dichtart”可为证。试问：中文的“形式”一词有大、小写之分吗？中文有大、小写吗？什么时候有了这桩文字改革？

希莱格尔在《片断 116》中说：“……现在还没有一个形式（Form）是用来完整地表达作者的精神的”，此地的“形式”是指一种尚未存在的、超越的、抽象的形式，不仅在德文里，即使在法文和英文里都以大写的“F”出现，它就是作者心目中的生成中的、渐进的总体诗，或笔者所谓的“元类”。至于历史上存在的“诗类别”，文中所称“所有被割裂开的体裁 所有的文类”（“Gattungen”）、“形形色色诗意的个体 [个别诗类]”（“poetische Individuen jeder Art”）、“体裁 [类]”（“Art”）、“其他的文学体裁 [诗类]”（“andre Dichtarten”），由三个不同德文术语所表述的类别概念，只能勉强算是衍生出来、落入红尘深渊的“次类”。这里面有两层语义和形而上学的歧义需要厘清。此地的“元类”和“次类”不再是亚里士多德《范畴》篇里的逻辑分类概念，而是柏拉图式的由观念界的“爱朵斯”（εἶδος）“元类”下坠（或投胎）到现象界的“次类”，属于本体论的概念，其范畴的跨越不再是程度上的，渐进的，而是本质上的，绝对的。根据这种柏拉图式的理想主义（即唯心论），世上（现象界）所有的诗形式（法 forme [英 form]）皆为不完美的，未能呈现那观念界中的“理型”（Forme [Form]）——理想中的形式，那么浪漫主义诗人（即理想主义者、

① *L'absolu littéraire*, p. 376.

② *The Literary Absolute*, p. 105.

观念论者、唯心论者)一方面得怀抱着理想,努力不懈,继续追求那大写“F”的“Forme [Form]”,在同时他只能不断地修正、完善既有的形式(“forme [form]”),庶几乎能趋近那不可得的理型。这无疑是文学创作的真谛。换成普通话来说明:小学生画圆,老画不好,但老师不准他放弃,就只得继续朝那个模板或脑海中的圆画下去,直到下课。

根据上面的讨论,我们再来读引起我们困惑的那句话“赋予形式以形式的必要性实际上表明所有形式中那个大写的形式的缺乏,并且要求这种大写的形式按照所有既定的形式得到修复、完善或补充”(“... la nécessité de donner forme à la forme indique en effet l'absence de la Forme en toute forme, et exige que soit restituée, complétée ou supplée, en toute forme donnée, la Forme.”)^①。我解释并修正如下:“诗人为什么要为万物‘赋形’?为什么要不停地锻炼形式?显然既有的文学形式都无法表现‘理型’,因此要不断‘赋形’,以重建‘理型’。”

八、《诗的对话》——闾各言尔诗?

如果说《片断 116》代表希莱格尔的诗观,它显然和结构主义者理解的诗论不同,充其极,它算是某种扩大了的诗哲学。坚持文学“理论”正确性的杜勒谢,怎不嗤之以鼻?正因为它属于唯心主义诗哲学,后唯心哲学解构主义者才对它发生了浓厚的兴趣,但他们对杂糅文类的过度拥抱,难免使得他们有些忘我、失焦,笔者将在下面利用《诗的对话》进一步讨论文类问题。

前文介绍过弗列德利西·希莱格尔《片断 116》所宣扬的浪漫主义诗观与柏拉图所发轫的唯心哲学的历史渊源关系。除了著名的各卷片断集外,弗列德利西从 1799 年初在柏林开始写《诗的对话》,大致

^① Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, p. 376.

在年底或翌年初完工，1800年分两期刊载在《雅典娜神殿》上，据说他要写一部与柏拉图媲美的对话录^①。本节将讨论耶那学派前浪漫诗论的这部代表作。

从事历史考据的人喜欢对号入座，柏拉图的作品已经提供了最好的材料，但由于素材虚实相间，重建历史场景的企图颇难实现，作为希莱格尔楷模的《会饮》篇足为反面例证。《诗的对话》亦不例外，贝勒说耶拿诸君1799年秋开始在成员卡洛琳娜（奥古斯特·希莱格尔之妻）的宅邸聚会，该处可能权充了剧中女主人阿玛利亚公馆的现实基础，剧中人亦系可能影射现实世界里的某些人物。殊不知对号入座只是文史研究末节，对上了号也没有多大意义，因为它解决不了文本的生产与消费所涉及的许多问题，包括意义的输入性建构。如我们要坚持文学反映现实，不妨把历史脉络扩大来看，在名媛府上的沙龙谈文说艺，是后文艺复兴时代流传下来的风气，以十八世纪的法国为盛，这现象不足以说明它是浪漫主义诗的特色，更与古希腊男士会饮风气的社会因素无关。在德意志各邦之外，从启蒙时代瑞士的卢梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778）作为浪漫先行者开始，法国的夏多布里昂（François-René de Chateaubriand, 1768—1848），英国的华兹华斯皆喜讴歌孤独游荡之乐。因此，文学批评的第一原则是：作者的话不能尽信。希莱格尔在《片断116》里谓浪漫诗是社会性的，永续发展中的浪漫诗更是团体聚会、语言交流的产物，我们可以举反证，主张离群索居和反社会体制也是浪漫主义的特质。进一步推论，所谓浪漫主义样式不一，殊难定义等聚讼百年的老问题又回来了。笔者认为，《诗的对话》的作者选择对话录的语用形式，除了明白昭示的理念外，它更有文学结构与文类史的涵义。

如前文所述，《片断116》主张浪漫诗“平易近人”，更深一层的意义则是各种次类诗体皆为片面的，是发展中的元诗的一个环节。

^① Schlegel, 1968, p. 9; Lacoue-Labarthe and Nancy, 1988, p. 87.

因此我们在前文曾引申,《片断 116》中所论个人的“天赋”社会化之后,成为“亲和力”,由文字结构可看出来,德文的“Genialität”(“天赋”)一字加上字首“Kon-”“共”成就了“Kongenialität”(“共天赋”,中文转义为“亲和力”)^①。就此点而言,耶拿诸君论诗亦如雅典悲剧诗人阿伽颂府上众人论爱,诗爱同源,“阖各言尔诗”与“阖各言尔爱”异曲同工。这种“以文会友”的泛欧洲的沙龙文化,为启蒙运动发展出的普世性的“文人共和国”理想的一个环节和十八世纪末在萨克逊邦耶拿大学城的余绪。如要扯上它和公元前五世纪雅典的实证关系,难免牵强,只能视之为历史现象的平行类似;充其极,算是崇拜雅典精神文明的希莱格尔兄弟认祖归宗的心态,无可厚非。

为希莱格尔和柏拉图连线的主要人物是前文介绍过的《文学的绝对》的作者拉顾-拉巴赫特和囊西两人,他们声称弗列德利希·希莱格尔有意地师法柏拉图:

《诗的对话》有意师法柏拉图对话录文体,至少两次提到“会饮”一词。它并非规模一般的对话录,而是特别针对辩证性强烈,凸显社会性的《会饮》篇,虽然《诗的对话》没有依样画葫芦,设计宴饮场景。……希莱格尔师法的是其范本的结构——一部长篇对话录,由与会众人针对主题发表演说或提出论述。更正确地说,他被“会饮座谈”文类的复杂结构所吸引,重要的不是对话,重要的是叙述(récit)召唤出、包孕着对话,并穿插着论述。^②

关于《诗的对话》引用“会饮”一词,据笔者考察,两位与谈者安东尼奥和罗塔里奥用了德文的“Gastmahl”(“会饮”)这个字^③;此外,

① Schlegel, 1991, p. 31; 另见 Schlegel, 1968, p. 140.

② Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, pp. 270-271; 1988, p. 87. 笔者中译。

③ Schlegel, 1967, pp. 327, 349.

匿名的叙述者提到阿玛利亚择日设“宴”（“Fest”）^①。至于剧中人罗塔里奥赞美柏拉图为哲学与诗融合的典范，安东尼奥的以“爱”论“诗”，皆显示希莱格尔与柏拉图挂钩的意图。

《文学的绝对》的两位作者认为这种叙述模式与摹拟模式的杂糅语用现象，正是苏格拉底对话录的特色，对这种以苏格拉底为主体，以反讽和不断辩证为基调的文类，亚里士多德无以名之，视其为“次”文类，但拉顾-拉巴赫特和囊西两人却认为其以“片断”为笔体单元，足以为文学的元类^②，而希莱格尔对“诗”元类的反思，是西方论“文学性”（按：文学之所以为文学）的开始。笔者对拉、囊二氏的溢美略有保留，也不同意他们对“文学性”的“形而上学”式的处理，以下会略作说明。但此地需要提醒读者的是《诗的对话》和柏拉图《会饮》篇的一个联结点：记忆与叙述的关系。

九、再谈记忆与叙述

既然提到柏拉图的《会饮》篇，我们避免不了要谈谈记忆与叙述的错综关系。严格说来，《诗的对话》和柏拉图的对话形式大异其趣，在第一人称观点的议论和叙述外框中插入众人的论文和书信宣读，夹议夹叙，包括论戏曲、诗史、神话和象征、唯心哲学、小说和歌德的创作，以及彼此的对话交流，和《会饮》篇皮相类似处为两件作品都有“前言”作外框，其封套式语用结构有若柏拉图《会饮》篇的逆反投影。参与座谈的有七位，两位女士和五位男士，发表演说的有四位男士，每位发表完毕后，全体即席讨论。这个由人物构成的言谈场景是“被再现的”，换言之，背后还有一位隐身的、伪装全知的叙述者，在观察、记录众人，并以“回忆”叙述的方式报道，因此我们可以概括性地说，作品具备了小说言谈的架构。

^① Schlegel, 1967, p. 286.

^② Lacoue-Labarthe and Nancy, 1988, p. 87.

关于“前言”或“引言”，读者定然不会陌生。柏拉图对话录《会饮》的“前言”（172a—174a）想当然的为对话体，由阿坡罗多柔斯和路人甲的对话构成，而《诗的对话》为一段“浪漫主义诗的形而上学”的论述^①，谈不上任何叙述人称和声音，只有在这段开场白快结束时，第一人称的“我”才出现：“……基于我对诗的多样性的兴趣，我决定公开当年从一群朋友之间的对话所听到的言论——这些原来我以为属于他们的事，转告给心中有‘爱’（Liebe im Busen），生命饱满，愿意接受洗礼，亲炙自然与诗的奥秘的读者。”（笔者译）笔者特意挑出“爱”这个字眼，凸显“诗”与“爱”、《诗的对话》和《会饮》在主题上的传承关系。这段作为开场白的诗论结束后，说话者才隐身，转换为从事报道的叙述者，回到过去的时空场景，描述阿玛利亚和卡蜜莉亚正在讨论一出新戏，玛尔库斯和安东尼欧到来，与室内的朋友们会合云云^②。

且让我们归纳柏拉图的语言分类和引申当代本维尼斯特和热内特（Gérard Genette）的说法，假设前言中的诗论应属所谓的“外叙述”或“后设叙述”，后面的“故事”才算是“叙述”（*diegesis*）。“外叙述”与“后设叙述”固然系叙述（讲故事）过程中叙述者打断叙述，插入的议论或按语，然而从理论的角度来审视，看似无我的“叙述”（*l’histoire*）永远无法自外于有你我的“言谈”（*le discours*）场景，因此我们也把“言谈”称为“后设叙述”或“元叙述”，亦即尚未被回应或无法被文本外的读者回应的语言表达。举例来说，剧中剧开始如下：“阿玛利亚和卡蜜莉亚正在益发热烈地讨论一出新戏，这时两个预期出现的朋友大笑着走进来了，我们姑且称呼他们为玛尔库斯和安东尼欧（“*die wir Marcus und Antonio nennen wollen*”）。”^③笔者凸显的斜体字指示“言谈”的现在；至于“二位女士在论辩戏剧的优劣，两位男士走进

① Schlegel, 1968, pp. 53–55.

② Schlegel, 1967, p. 286; Schlegel, 1968, p. 55.

③ Schlegel, 1967, p. 286; Schlegel, 1968, pp. 55–56.

屋内”这段文字则以叙述方式再现的过去的事实。这句引文包含了“现在”和“过去”两个时间点，我们稍作弹性的处理，也许可视“我们姑且称呼他们”为“后设叙述”。叙述者对两位男士的命名方式至少可以有两种解释：1. 交代说话的现在；2. 泄露出人物的虚构性。当然我们也可说叙述者忘了他们的名字，但是根据贝勒重建的历史，聚会的“史实”发生在1799年，创作也在同年，出版在1800年，如真系事实，作者托付的叙述者不可能忘了这两人的名字，因此虚构众人姓名的可能最大。君不见，剧中人的七个名字更像拉丁语系的意大利名，与后文艺复兴的哲学对话文类体例若合符节。请读接下来的叙述：“众人的对话这时被两位朋友的到来打断了……。他们加入了在场的人，正如前面说过的（“wie gesagt” [as said above]），谈笑风生地走了进来……”^①。此处的斜体字“正如前面说过的”属于“外叙述”的范围，其功用是附加在叙述之上，以为说明前因后果，间接地泄露了说话者言谈的场景和被叙述的事件的隔离。即便我们不作细腻的分，*《诗的对话》*前言的独声“论诗”和“报道”聚会缘起（statement-making+diegesis）和*《会饮》*172a—174a的双声对话作为“摹拟再现”（mimesis），是绝对无法相提并论的。拉顾—拉巴赫特和囊西为了泯灭文类的畛域，模糊了[作者托付的、伪装无人称的]议论和全知的故事叙述（“récit”）。至于“前言”和后面的“代言”，“戏外戏”和“戏中戏”的互动，到底能导致“镜象无穷后退”现象吗？颇令人怀疑。

如前所述，这篇作品由诗论开始，如不看到最后几行，我们不会想到它是一篇前言，引导出后面的座谈会报道，更不会想到诗论的发言人——传统上的作者——竟虚拟了一个不现身的旁观叙述者，虽然有时他免不了露出马脚，如上一段的“后设叙述”所示。序言之后，人物上场，分配任务，接连宣读了四篇论文。打头阵的是安德烈亚，论文是*《诗的分期》*断代史^②（70—75），宣读完了后是众人的讨论

① Schlegel, 1967, p. 288; Schlegel, 1968, p. 57.

② Schlegel, 1968. 正文括号内的页码根据此英译本。

(75—80)；接下去是卢多维科《论神话》(80—88)，众人评论(88—93)；安东尼奥宣读一篇信札体论文，以回应昨日与阿玛利亚的对话，并切入他的《论小说理论》(94—104)；紧接着的短暂讨论女性身份的议题(104—105)是叙述者转述的，没有以对话呈现；最后玛尔库斯宣读《论歌德早期与近期的风格》，划分出三个创作阶段，汇通了古典与浪漫风格(106—113)；全体与会者轮流发表回应意见(113—117)。故事戛然而止，叙述者未作结论，亦未再现身。

无论四篇演说的内容如何，它们共同的特点都是书面语，即书写出来的文稿被朗读再现，为在场的六人聆听，对方再透过语言交流立即反馈。口述所涉及的记忆因素显然不存在了，每位宣读者借书面语消除了可能遗忘的障碍。如果走出文本内的语义和语用世界来考察历史，我们从贝勒处得知，最后一位讲者玛尔库斯所宣读的论歌德的文稿是希莱格尔稍早(1799年)的作品^①。这种以书面语稳定记忆的设计，可以算是希莱格尔对《会饮》篇有关记忆与叙述纠葛难题的回应和尝试性的解答。贝勒记载：“1823年，弗列德利西·希莱格尔在第二版的序言里指出，当年他和友人们的作为经常被认为是建立‘新学派’，对他说来，这本《诗的对话》保存了群策群力的回忆。”^②其实非仅再版是回忆的产物，如真系记载，初版又何尝不是？差别唯回忆时间之长短耳。

虽然如此，话又说回来了，我们注意到在场未发言的还有一位叙述者，他的报道是事后追忆的，他在“前言”里说：“同诗人和有诗意的人谈诗，对于我一向有着极大的诱惑力。很多这样的谈话我至死不会忘记。至于除此以外的其他谈话，我已经记不清楚 哪些纯属想象(Fantasie)，哪些才是记忆(Erinnerung)。其中有许多东西确有其事，其他的则是想当然耳，下面这次谈话就属想当然之列。”^③。这位第一

① Behler, 1993, p. 165.

② Behler, 1993, p. 30.

③ Schlegel, 1967, p. 285; 《文学的绝对》，张小鲁等译，第242页，德文为笔者所加。

人称的叙述者以诉诸记忆和想象杂糅的策略推卸了“再现”能否逼真的言责。他这么作反倒给了我们一个口实：《诗的对话》有可能是虚构的，作者塑造了时空场景和人物，包括“前言”的第一人称说话者和“剧中剧”里的旁观者兼叙述者，让七位剧中人作为其分身代言，戴上面具，间接地表达了“作者”的诗观。这种传统的解读策略自然也适用于《会饮》篇。

十、前言——“浪漫主义诗的形而上学”

根据上面第二小节的推论，“前言”和“剧中剧”应该呈显某种张力，肇因于说话声音的转换，更由于题材和笔体的改变。笔者指出宣读演讲稿的有四位，加上未发表论文但参与讨论的三位，总共七人，其实遗漏了隐身幕后的叙述者——或在“语言学转向”前，传统文学批评所谓的“作者”。这位在剧中剧里未现身，不知其名，但在“前言”里是唯一发言者的人物，今天已经不能被人贸然地和作者“弗列德利希·希莱格尔”划上等号，因为在文本的语义世界里，他不是“真”人，只不过执行了文本的叙述“功能”。笔者花了一些笔墨讨论“叙述”，主要的原因在于：在形式上，“叙述”联结了《诗的对话》和《会饮》篇，同时希莱格尔把近代小说提高到和苏格拉底对话一样的地位。如果有人诟病笔者冷落了诗，本小节将稍作补充，但读者必须了解，正如前文所介绍的《片断 116》所示，希莱格尔心目中的“诗”是超越形式的普世精神，甚至是超越语言的“元类”。发言人在“前言”里宣扬的“诗”论，其实和《片断 116》的主张一致，即便某些论点和后面剧中剧里四篇讲稿有矛盾抵触之处。本小节的标题加上了引号，交代出处系贝勒 1968 年序文中的用语“The Metaphysics of Romantic Poetry”的中译，笔者不敢掠美^①。

^① Schlegel, 1968, p. 15.

“前言”的说话者开门见山地说：“诗和所有的爱诗人为友，把他们的心联结在一起，无法解开。……每一个缪斯都在追求一个他者（“die andre”），同时诗的百川汇入一片大海。”（笔者译）这两句话除了点出“诗”与“爱”的认同外，熟读《会饮》篇的人当能心领神会，这个追求另一半爱人的神话由喜剧作家亚里斯多芬尼斯报告给听众。如果叙述者果系用典，他显然在回应柏拉图借悲剧诗人宅邸，让会饮者各论尔爱，打头阵的正是爱诗人斐德诺。提出诗爱同源论后，叙述者注意到人各有体，诗亦有百态，但人不得满足于个人诗风的现状，因为真正的缪斯繁富多变，取之不尽，用之不竭。

养育着万物的大自然生生不息，各种植物、动物和任何种类的构造、形态和颜色无所不有。诗的世界也是一样，其丰富性是无法测量、不可穷究的。那些由人创造出来的作品或自然的造物具有诗歌的形式，背着诗歌的名分，但是就连最有概括性的思想也难以把它们全部包括。有一种无形无影无知觉的诗，它现身于植物中，在阳光下闪耀，在孩童脸上微笑，在青年人的韶华中泛着微光，在女性散发着爱的乳房上燃烧。与这种诗相比，那些徒具诗的形式、号称是诗的东西又算是什么？——这种诗才是原初的、真正的诗。若没有这种诗，肯定也就不会有言词组成的诗。^①

这一段充满了唯心论和自然神秘主义色彩的言论，很难被今天的学者，如杜勒谢等人所接受，但是我们得了解构成希莱格语的语境的两因素：1. 反新古典主义摹拟论的“诗艺”（ars poetica）作法，和2. 康德、费希特和谢林的超越唯心哲学。在这个以形而上学为基础的诗学脉络下，上面的抒情论调也就无足为奇了。论者尝谓希莱格尔罢黜亚里士多德，独尊柏拉图（及新柏拉图学派）（Behler 1993：3），

^① 《文学的绝对》，张小鲁等译，第241页。



创于1897

商务印书馆

The Commercial Press

十一、结语：片断与整体 ——唯心论与诠释学的梦想

笔者在前文分析过《片断 116》揭出的镜像反思论，也许希莱格尔的镜子意象提供了我们诠释《会饮》篇的可能，超越了外框与框内的表面界限，柏拉图复杂的叙述结构，“表现者”与“被表现者”、叙述和对话的经常易位，“听”与“说”行为在时空轴中的无穷演绎和衍生，不断地在质询着这变易世界的稳定性。在这赓续着柏拉图唯心论，追求理型的传统下——无论是“元诗”还是“真爱”，才有“阖各言尔诗”的必要，一如两千二百年前众人会聚阿伽颂府邸，医生埃吕克希马库斯提议“阖各言尔爱”。《诗的对话》最后宣读论文的马尔库斯对浪漫主义者的追求总体的雄心，说了一句具有代表性的话：“[追求真知识]的企图仅为尝试，因为文学史中的每片材料必须透过其他的材料来理解。部分本身无法被理解，孤立地看待它是愚昧的。然而，整体尚未出现，因此一切知识都是片断的，唯尽量趋近整体耳”。^①这段看似出自舒莱尔马赫的话，隐约地透露了耶拿学派所拥抱的唯心主义与诠释学的关系，两种哲学思想都可回溯到柏拉图。

十二、后记：伤逝

这篇论文以笔者追忆年初去世的友人杜勒谢开始，进而斗胆为他的《西方诗学》写出了一章他未写（或不屑于写）的《希莱格尔论》。文章即将告一段落，此地我必须追悼另一位旧识，就是文中经常引用的厄尔斯特·贝勒（Ernst Behler，1928—1997）。他是学界公认的德国浪漫主义权威，弗列德利西·希莱格尔专家及“钦定本”全集的总编辑。

^① Schlegel, 1968, pp. 106-107.

创于1897

The Commercial Press

早年在西德波昂大学执教，后被美国西雅图华盛顿大学延揽礼聘，担任比较文学系教授和系主任。1981年他和夫人戴安娜应邀来台大演讲，由我和内子周树华接待，包括客串“地陪”，带他们游花莲。访华期间我们作了较深入的交流，主要是关于结构主义方向的学术，至于诠释学课题，仅限于我接触的一鳞半爪。可惜除了一点翻译的舒莱尔马赫外，我所知不多，未能就希莱格尔和耶拿学派其余诸子，尤其是诺法里斯和贺德林等请益，对他一再提到的“百科全书派、浪漫主义和诠释学三头马车”，听得茫然。如今贝勒已作古，读他1968年《诗的对话》的翻译，复惊见其1993年剑桥版的《德国浪漫主义文学理论》最后一章题名为《语言、诠释学和百科全书派》，心中自是另有一番激动。2000年到2003年间，我和华大法文和意大利语文学系的尤金·万斯（Eugene Vance，1934—2011）教授安排了短期的互访交换教学，含授课和公开演讲。某日经过戴安娜·贝勒办公室，心中一动，犹豫了一下，终究未敲门寒暄。如今与我相知相惜的中世纪学术大家，喜爱驾机遨游蓝天与破浪航海的万斯，也壮烈坠机弃世，其绝学随之断裂，能不伤逝？