

“文学中国”的内在结构： 德国的中国文学史书写

范 劲

内容提要 德国的中国文学史书写从19世纪硕特开始，迄今已有六部问世。如果将它们视为连续性的系统建构，就会发现一些深层的结构问题，最醒目的是以陈旧的精神史框架来化简中国文学的丰富性，造成中国文学在精神上永远滞留于“古代”。但也要看到，当代德国汉学中也出现了对于精神史视角的反思和多元方法的探索。文学史类似于治理符号世界的密码本，中国文学史书写方式的变化，实际上反映了汉学系统对于“中国”的总体意向的变化，而“古代”和“现代”两种编码的交替，构成了“文学中国”的内在结构。从这一系统论思路出发，会对西方汉学的独立性、中西方的系统间关系等问题获得新的理解。

关键词 德国；中国文学史；功能系统；“古代”模式；经典；精神史

一 文学史和系统性

如果说文学研究是一个功能系统，文学史则是系统中的系统，既是系统的一部分，又是实现系统再生产的母型。对于德国汉学家来说，每一次中国文学史书写都是一次标志性的系统工程，都是中国文学观的暂时定型。迄今为止，德国汉学界有六部中国文学史问世，分别为硕特（Wilhelm Schott）、顾路柏（Wilhelm Grube）、卫礼贤（Richard Wilhelm）、施寒微（Helwig Schmidt-Glintzer）、艾默力（Reinhard Emmerich）、顾彬（Wolfgang Kubin）所编写，前5部都是综合性单卷本，顾彬版多达10卷，共同建构了一个自我指涉的中国文学系统，塑造出德语语境下“文学中国”的内在结构。

迄今为止国际汉学界对于德国的中国文学史的评论或回顾大都针对单部作品，尚未顾及背后的系统问题。针对单部文学史的评论无论褒贬，都难以摆脱评论对象自身的叙事逻辑，更多地沦为同一观察层级的延伸，要么挑剔所纳入的局部

观点，要么对布局结构表示异议，很难上升到系统层面来考虑一些大的问题，即文学史和整个知识系统和作为对象的中国文学及中国自身的文学史书写的关系，以及最终的和自身的关系——以何种模式实现文学史的功能运作。这类问题超出了文学史作者的视域，或者说，构成了作者自身的盲区。系统论的基本观念是，任何观察都有盲区，最大的盲区就是观察者自身的观察，不提高观察层级，是无法发现问题之所在的。换言之，现有反思的不足在于，反思者主要关注史家的观察对象即中国文学，而非在更高阶上关注其观察方式，更回避了一个关键问题：在整个西方知识系统中，中国文学史何为？很明显，单部中国文学史的逻辑不在其自身，而在于一个中国文学的研究传统，甚至这个研究传统的逻辑也不在其自身，而在于整个知识系统对于汉学认知的定位。

遵循传统的实体性知识的思路，系统是无法探讨的，因为谁也无法掌握系统的全部复杂性。然而，卢曼（Niklas Luhmann）的系统论摒弃了传统认识框架，将注意力由实体性知识转向知识的建构，将认识理解为连续性的观察行动。观察即

区分,看什么同时意味着不看什么。知识系统乃是在连续的区别操作中实现自身的临时系统,其统一性只存在于操作层面而非实体层面。通常认为无法谈论的一些“宏大”问题,通过进入交流的形式(区分标准)层面,就得到了合适的切入路径——关键是找到问题所处的观察层面,找到观察所依的区别标准。在此思路下,探讨德国的中国文学史书写,意味着需要寻找文学史系统建构的核心标准和基本路径。

系统建设首先涉及经典符码。经典是书写文化自我记忆的主要形式,经典的选择和诠释,决定了系统的构成和运行。极而言之,一个经典符码即一部文学史,包含了文学史的全部差异关系。可想而知,在专业性文学符号产生之前,自然需要依靠孔老、“四书五经”这样超专业的传统符码作为支撑。孔子可保证中国文学的“独一无二”,加入老子,就有了对立面,凸显出思想的边界和特性。孔、老遂成为中国文学的两大象征符号,意义随阐释立场而动,但基本结构不变:一个理性而大众化;一个神秘而个体化。从系统建构对经典符码的依赖,就能理解一个有趣现象——20世纪初的德国汉学家比受了科学思潮洗礼的同时代中国学者更愿意相信古书的真实性,“疑古”在德国罕有市场。道理很简单,经典在此象征了抽象的最高尺度或本质,如果所要的只是最高尺度或本质,更换其象征就无实质性意义了。

孔老等经典符码的作用是培养专业的文学符号,一待后者生出,就会退居幕后。但它们绝不会离场,从专业文学符号那里,人们又不断向经典回溯。文学研究中有一个有趣的双向流动,一方面从经学流向文学;另一方面,一旦形式要素被彻底开发,又会寻找形式本身的精神内涵,从文学向经学回流。实际上,按扬·阿什曼(Jan Assmann)的概念结构,儒道的“经”当称为“圣典”(Kanon),一般哲学、文学、科学经典才是“经典”(Klassik)，“圣典”只能被注疏,不可有一字增删,而“经典”只是充当不同领域的范本、尺度^①。因此可以理解,中国文学专业系统分化而出后,一般哲学、科学经典,如早期文学史中必然提到的先秦子书,就率先被排斥,因为它们和屈原、李杜等文学经典处于同一秩序等级,而儒

道圣典作为“准则之准则”仍是最后的精神框架或阐释根据——非经典并非贬义,非圣典则意味着离经叛道。

其次是动力问题。仅有经典的永恒,历史必然会陷于凝滞,中国就仍是欧洲人心目中千年的木乃伊。不过,中国文学的发展既是他者的自我更新,也是西方人的自我投射。中国这样的老迈帝国能否进入现代,在老一辈西方汉学家那里简直关乎人类前途,因为说到底,西方自己也害怕陷入僵化的“古代”状态。在许多德国汉学家眼里(至少在看到中国革命成功之前),儒家作为中国传统精神的核心,也是意识转变唯一的动力。儒家精神推动下中国文学的发展,表现为一次次自我复兴,根据对儒家性质的不同理解,复兴可以通往更坏(顾路柏)或更好(卫礼贤)。顾彬的中国文学史中,传统儒家精神让位于现代的革命形式,即理性精神,现代/古代的差异遂成为根本的能动机。这一差异从根本上是由现实强加给交流系统的,因为20世纪中国已经承认,能否采纳理性,意味着能否进入现代。然而下一个问题就是,一旦历史开始滚动,又该如何处理经典和历史、秩序和变化的关系。

德国的早期中国文学史编码呈现为一种“古代”模式,对于德国的中国文学认知的影响绵延至今。所谓“古”并非指内容,而是指专用于“古”文明形态的编码。其特点一是外来指涉为“古”。中国古代的“文”自有一套正统标准,“文”系统围绕孔子符码组织起来,由孔子/非孔子的主导差异生成了雅/俗、情/理、夷/夏等区分,操纵文学世界的意义生成。特点二涉及自我指涉,亦即观察者对于“古”文明的认定。19世纪德国的文学史家源出于浪漫派和精神史传统,对异域文学的研究有其特殊目的。他们相信,文学代表了知识和创造的同一,它就是黑格尔追求的绝对精神本身,就是由自身为自身建立根据的神性理念^②。东方则代表了现代人失去了的语言和世界、文学和国家、诗学和哲学的原初统一,在此意义上东方就是文学理念,文学史书写必然通向东方和世界文学,而这正是19世纪德国日耳曼学领域实际发生的情形:冯特(Theodor Wundt)、谢来耳(Johannes Scherr)等鼎鼎大名的德国文学史家同时也是世界文学史家,“文学通史”才是文

学精神的完美体现和史家的最高理想。统一自然有两方面效果，好的方面是没有主客观对立，这让处于分裂状态的现代欧洲人无限神往；从坏的方面说，个体消逝于统一体中，自由地创造自身、作品和历史就不再可能，东方沦为无创造天才、个体英雄的保守之域。

如果古代面向确定的过去，现代则是另一种编码。冯特说得很明确，现代文学是面向未来的文学，这一未来导向赋予了它躁动、紧张和无节制的特色，它从不知道满足，而要表达和塑造那种无边无际，“未来的权力”是民族真正的青春活力^③。应特别指出，“古代”（*Altertum*）和“传统”（*Tradition*）在德国精神史语境下具有不同内涵，后者是现代历史学发明的概念，用以和前者区分：“古代”意味着没有现代，“传统”则是现代的培育器，古代民族恰恰是无传统的。

欧洲早期的中国文学史写作中，中西观念在两个关键点上达成了一致，一是对不可更改的圣典的尊崇；一是对精神的寻找。这相关于中国文学史书写的发生学语境。首先，中国文学史在德国源出于经学，早期的中国文学研究都是经学家偶尔为之，无论硕特、顾路柏还是卫礼贤，擅长的都是经学部分。顾路柏文学史被引用最多的是他对于孔子的看法，对于文学他除了自己翻译的《封神演义》，其他所知甚少，故多采用儒莲（*Stanislas Julien*）、巴参（*A. P. L. Bazin*）、德庇时（*John Francis Davis*）等人译文，套用之前的通行观点。卫礼贤在1926年撰写《中国文学》（*Die chinesische Literatur*）前主要从事儒道经典翻译和阐释，并无文学研究经验，在书写中国文学史时不免以经典为依托，连带发挥他尊孔的思想和《易经》读解。独立的中国文学专业要到1964年才在波鸿大学设立，而作品的内在阐释在70年代末才演为主流。在此之前，研究文学仍是治经史的路数，文学体验是完全谈不上的。

另外，中国文学史是从精神史传统分化出来的。冯特、谢来耳等精神史家综合英法汉学家的成果，在世界文学史书写中最早尝试描述中国文学的整体脉络，其贡献在于：一方面以人文科学权威的姿态替处于边缘的汉学家回答了系统的基本问题，即中国文学的价值问题，成为汉学系统和总体知识系统之间的中介；另一方面，也构筑

了中国文学的基本框架。此框架大致有三个特点：1. 孔子作为中国精神纯正性的担保，成了中国最大的文学家；2. 经史子集再加上戏曲小说构成中国文学全部内容；3. 历时结构上一般将中国文学分为三期，即以《诗经》为代表的古代，以李杜为代表的近代，以小说戏曲为代表的现代。顾路柏尤其推崇世界文学史家鲍姆伽特纳（*Alexander Baumgartner*）的中国文学史述，认为鲍氏虽根据二手材料，却最为勤勉和严谨。高姿态的评判之余，却忘了告诉读者，他本人的中国文学史很大程度上脱胎于鲍氏，不仅叙事框架照搬后者，观点上也并无实质性变化。与此同时，19世纪精神哲学对于中国的蔑视也通过世界文学史家传导到中国文学史书写中，中国文学虽然在19世纪欧洲的世界文学殿堂中占有一席之地，价值却实在有限，因为在黑格尔等人看来它所呈现的精神层级并不高。

二 “古代”模式：尊经和尊精神

威廉·硕特1854年出版的《中国文学述稿》（*Entwurf einer Beschreibung der chinesischen Literatur*）更像是百科全书式书目辑录，它以经史子集范畴为总体结构，展示“中国文学”的平面状态。全书分13章，每章列出一类重要典籍的名字，略做内容介绍。前12章分别为：国家宗教的经书；道士经书与其他哲学宗教典籍；佛教经书及宗教道德典籍；独立的儒家、经师、方士；朱熹的作用与中国文化的僵化；史书；地志；统计和法律；语文学典籍；博物志和医书；生产百工；汇编和百科全书，最后一章才是“美文学”，比重微不足道，书目寥寥无几。然而叶乃度（*Eduard Erkes*）在20世纪20年代将硕特《中国文学述稿》、翟理斯（*Herbert Giles*）《中国文学史》（*A History of Chinese Literature*）、顾路柏《中国文学史》（*Geschichte der chinesischen Litteratur*）并列为欧洲人早期中国文学史书写的主要尝试，“首先值得一提”的是硕特这部，“从整体上看仍然是一篇未被超越的研究，其持久价值就在于，它系统地整理了材料，给出了中国文献名录”^④。

顾路柏1902年首版的《中国文学史》被公认为是德国现代汉学肇始期的里程碑式成果，全书

共10章,分别是:第一章“导论·语言文字与文学的关系”;第二章“孔子和经典文学”;第三章“孔子之前和孔子时代的文学经典·早期儒家及反对儒家的哲学思潮”;第四章“老子和道家”;第五章“诗歌的复兴:屈原和《楚辞》”;第六章“汉代:古代的重生·哲学和诗”;第七章“从汉代的衰亡到唐代的统治(220—618)”;第八章“唐代(618—907):诗歌的全盛期”;第九章“宋代及其对现代中国的影响”;第十章“戏曲小说”。

硕特的中国文学描述无历史演进线索,顾路柏则继承了19世纪的精神史思路,旨在呈现“中国的精神生活史”,“展示民族特性的变迁过程”^⑤。基本架构以经典为纲,渐次编入文学符号。从目录可以看出重心所在,《导论》之后的9章正文中,第二、三、四、六、九章都以思想经典介绍为主,只有第五、八、十章纯为现代意义上的“文学”。经典以儒家为主线,道佛家为支流。孔子是整个大厦的中心,第二章为孔子的长篇生平和作品介绍,几乎是一部圣徒传,充分展现了顾路柏的经学家功底。后面每一阶段或中国文学的每一面相都和孔子有内在关联:第三章谈孔子之前和同时代的文学,涉及原始儒家的面貌和孔子时代围绕儒家的论争;第四章老子一系是孔子的精神对手;第五章描述的屈原和《楚辞》不啻为孔子《诗经》的复兴;此后的汉代是复兴的延续,然而独尊儒术,凝滞种子已经埋下;宋是道佛两家侵蚀之下,儒家哲学和历史书写的再次复兴,可也是凝滞的完全显现;元以后戏曲小说(古代语境中的“新文学”)的兴起,也未带来打破僵局希望。

文学符号方面,顾路柏沿袭了世界文学史家的三期结构。首先加入的是《诗经》。《诗经》既是经又是文学,故受到19世纪欧洲汉学家推崇,代表了中国文学一去不返的“黄金时代”。顾路柏沿袭此例,不仅高度评价《诗经》,且拿《诗经》时代和今日中国相比较:“那个时代的人民在人性上比今天的中国人离我们更近,今天的中国人扭曲了本性,这是由漫长岁月和权威滋生的社会习俗造成的不良产品。”^⑥其次是唐诗——中国诗歌的最高峰。但唐诗的成就只是形式的完善,完成了从《诗经》式民间诗到艺术诗的转变,此后的诗服从于章程规则,成为纯粹技艺。和通行做法一

致,顾路柏以李杜代表全部唐诗:“关于李白和杜甫所说的,略加改变就适用于唐代其他诗人,不管他们在李杜之前还是之后。”^⑦第三是戏曲小说。《西厢记》被评为最优秀的中国戏曲,《三国志演义》为中国文学史上首部也是最受大众欢迎的长篇小说,《好逑传》《玉娇梨》等才子佳人小说也被盛赞为“这个独特民族的风俗描绘的华丽篇章”^⑧。

硕特的史述无历史,却规定了中国的历史命运:中国“像所有东方国家那样没有‘自由意识的进步’”^⑨,因此这个世界上最大的王权国家尽管历史最久,却谈不上真正的历史性发展,而朱熹是中国衰落的罪魁祸首。同样,顾路柏用“一段还活着的古代”来总结中国的特征^⑩——因此这是标准的“古代”中国文学史。古代文明没有辉煌的续写,如果中国属于古文明框架,也断不会有经典后的再生乃至发展。顾路柏认为,精神衰败的第一个原因为自汉代开始的复古,第二个原因则是以伦理代替宗教、填补民众精神需求的朱熹。一次次的复兴导致的是每况愈下的沉沦,停滞成了天命。而最后的根源还在孔子,他就是中国文化的天命。孔子囿于事实性和可能性,身上欠缺一种超越的意志,没有这种意志,就没有想象力的神性火花,一切宗教、艺术、科学都无法展开。经典符码的缺陷决定了中国文学的品质,中国文学给顾路柏留下“僵化、程式化和做作”^⑪的总体印象。中国诗歌母题和意象千篇一律,想象力贫乏。散文是一种象牙雕刻般的艺术形式,“空洞而无益的匠人活”^⑫。戏剧只有性格描述,无性格发展,偏好离奇古怪。小说一味铺陈外部事件,人物如提线木偶,缺乏“自由的自我规定”^⑬。另一方面,表达同一精神的中国文学也必然完全同质,如顾路柏断言,整个唐诗是风格统一体,不同诗人的个体性造成了微差,但并非质的不同。

相反,卫礼贤《中国文学》(1926)的中国分明是日日新的象征。该文学史分六阶段展示中国文学的发展,第一阶段为孔子编撰的“经典”和以老子为首的“南方文学”,以下各阶段分别为前4—3世纪、汉代、汉和唐之间、唐代和“新时代”。结构上的特点如下:1.正面的经典符码决定了中国文学的总体走向。卫礼贤仍以经典为出发点,对孔子及其文学成绩的详介构成了中国文学

史述的开端，正因为孔子是“古典中国文学史的中心点”^⑩。他特别强调“是孔子，将《易经》提升到了文学领域”，《易经》构成了后来整个中国文学的基础^⑪。2. 引入南北差异和东西交流的区分模式，打破中国文学的同质化。卫礼贤认为，中国北方艰苦的自然条件造成理性节制的生活态度，南方相对优越的生活环境却有利于幻想冥思，这就导致了贯穿中国文化史的南北对立，孔子和老子分别为南北文化圈的代表，《诗经》和《楚辞》、元明时北方和南方戏曲、清代北方的武侠小说和南方的讽刺小说，都是南北差异的表现。东西交流是互动的另一轴，汉代艺术中就有了西来的佛教甚至希腊和东罗马影响，西方文化在现代的全面侵入，更使东西交流的重要性变得愈益突出。3. 汉以后的后经典时代，中国文学并未走向沉沦，而是迎向一次次有效复兴。汉、唐两代都被称为文艺复兴时代，但两者又有区别，因为开放的唐朝引入了各种外来文化影响，两者的区别相当于欧洲的奥托文艺复兴和16世纪文艺复兴的不同。即便是对顾路柏眼中的万恶之首，卫礼贤也不无同情，他认为在“情感的温暖”上新儒家和新教中的虔敬主义颇有共通处^⑫，而朱熹是运用白话的先驱，从“日常生活和口语而非书本传统中”吸收营养^⑬，何来的僵化或脱离民众？概述清代学术和五四文学革命的最后一节，寥寥七页，却叙述得跌宕起伏。卫礼贤认为，清代开启了“科学方面”的文艺复兴，从清代的顾炎武、黄宗羲、戴震，到现代的康有为、梁启超、胡适，个个朝气蓬勃，冲破了保守的宋代哲学。4. 反西方。如果说近代中国文化的确实出现了衰落，主要罪责应归于野蛮入侵的西方。卫礼贤现身说法，谴责“西方列强的暴力政治”和基督教“以暴力为基础”的宣教活动——英法联军火烧圆明园就是今日西方“精神”的象征^⑭。

但这仍是“古代”色彩浓厚的文学史，体现在：1. 它以（正面的）孔子和传统为导向，未摆脱对经典的依附，一半篇幅用于先秦经典，宋以后至“新时代”的比重很小。即便以疑古和科学为终曲，也说明儒学是历史主线，暗示了儒家传统能够通过自我否定实现复兴；2. 文史哲不分，诗书礼易春秋代表了古典文学，战国时的儒、道、墨、别墨、法及其他杂家就等同于文学上的6大方

向；3. 没有专门针对文学的阐释方式，文学处理限于翻译样本的呈现、生平轶事以及简单类比。稀薄的文学内容无法呈现文学演化的线索，同时变易也未成为经典符码自身的结构——在变易的长河中，孔老等圣贤本身也并不会轻易处身其中。

80年代以后中国文学日益受到国际重视，施寒微1990年版的《中国文学史》（*Geschichte der chinesischen Literatur*）应运而生。施氏的专攻为中国历史，这部文学史也不以作品体验见长。顾路柏和卫礼贤以文学为中介去把握中国精神，而施寒微的重点是历史背景下的时代性文学现象、风格体裁，并不以人物为中心，也没有专门为孔老等传统经典符码留出位置。不过有评论者指出，儒家仍是贯穿始终的红线，不仅五、六两章都以儒家为主要对象，许多文学作品的评价也经过了儒家正统眼光的折射^⑮。另外，文史哲不分的状态也无改变，该文学史最醒目之处是包含了大量思想和文化史材料，连笔、墨、纸等书写媒介都成为专门一节，成为“对于整个中国书写和精神文化的综合描述”^⑯。文学脱离了“精神”范畴，但只成为了知识，未成为专门的文学知识，德国汉学界的批评也集中于此，如斯塔爾（Frank Stahl）从新批评和结构主义角度，指责其“将文学默认为历史语言的言语”，而未呈现文学的结构性演变，并非真正的文学史而只是变相的朝代史^⑰。施寒微含混地总结说，中国文学总是在“适应和抗议”两个极端之间寻求其位置，这一点比其他民族文学更突出^⑱。

三 现代性与“古代”模式

施寒微主要承接前人成果，欧洲汉学历来受儒家正统影响，在他这里留下余绪，并不奇怪。可是，顾彬出版于新世纪初、以“现代性”为红线的中国文学史也保留了如此多“古代”要素，就让人感到意外了。顾彬认为过去的单卷本文学史未突出文学性，而将哲学和历史著作之类非文学体裁纳入，亦不符合现代文学机制的形式要求，他要让每一文学体裁自成一卷，将哲学和历史剔除在外。10卷本文学史是德国汉学界迄今最大的集体工程，至此，德国的中国文学史大厦已成为包含几乎所有中国文学信息的巍峨建筑。10卷本

中,古典诗、戏曲和20世纪中国文学三卷为顾彬独撰,古典诗和现当代文学更是顾彬的专攻领域,这两卷已完整地呈现了他的意图,即通过文学观察来回答,中国是否适合于现代性生成。

《中国诗歌史》(*Die chinesische Dichtkunst*)为10卷之首,凸显了诗歌在中国古代文学中的核心地位。顾彬一上来就提出,初民特有的“关联思维”(korrelatives Denken)最集中地体现了诗歌和宗教的联系,代表了中国精神的实质:

因为世界上没有任何事物能够单独存在,因为万物都相互呼唤,故对于关系的创造性寻找,在普遍性相互关联中塑造日常生活,接受世界结构中一个无可改变地给定的、稳固的、一次性的位置,就是中国精神的一个原则性要求。^②

这是一种“建立在和谐而非竞争基础上,将一切都纳入实存的相互依赖关系中的共鸣”^③,它从本体上排除了西方式孤独个体的观念,因为一切都和天地整体相关联。关联思维在唐诗中臻于顶峰,衰败的征兆也同时显现。韩愈倡导“复古”,实为从宇宙导向的美学转向儒家的道德干预,以应对安史之乱造成的精神危机。不过,既然诗代表了宇宙秩序,唐诗的情景交融最好地表达了和谐宇宙,告别宇宙学模式,诗的全盛期就逝去了。

顾彬坚持文学的内在阐释,但在纯粹内在性的引诱下,却回到了传统精神史结构:精神的展开导致了诗的兴起、繁盛和衰落。不但每个时代有自己的精神,还能在诗人个体中看到精神展开的连贯性。特别是在诗歌史的高潮阶段,每个诗人都能在连续性链条上得到合适位置:高适、王昌龄和李白是“自由的精神”,杜甫是“悲诉的精神”,孟浩然和王维是受佛教启发的“觉悟的精神”。精神的来源是宗教礼仪,发展动力则是主客观的矛盾冲突。顾彬认为,唐代士大夫时时要远离京城,独自面对荒蛮,这一压迫性客观导致了不同的精神形式出现:李白是愉快地接受外界挑战的精神,豪迈而亢奋;杜甫是感到无法应付挑战的精神,悲诉人和世界的乖离;王维是避免冲突、在佛道中寻求解脱的精神。但在中国特有的宇宙论框架内,自然始终扮演调解者的角色,将冲突限制在局部范围,妨碍了真正的虚无形成。最后结论是,中国传统文人的确处在“主体化”

路上,只是受宇宙观束缚而从未实现。韩愈也好,宋朝的诗人也好,虽抛弃了外在的诗歌宇宙学模式,却依旧内化了传统秩序,整部中国诗歌史表现为一部不断要挣脱循环的宇宙模式却又不不断失败的历史——正如顾路柏的“复兴”失败史。

顾彬坦承,《中国诗歌史》的三条红线是宗教、感伤、主体性(或个体性)^④。三条红线却都源于传统。黑格尔认为宗教最深刻地体现了艺术精神,宗教也成为欧洲人观察中国文学的第一个视角。感伤是19世纪欧洲人对中国文学的最常见印象,认为中国人如此容易感伤,是因为脱离了自然却无法真正超越自然。未完成的“主体化”就是19世纪精神史家常说的,中国人有了理性萌芽,却无力将它展开,从而表现为“中庸”。孔、老的名字虽然在文学自治原则下被排除,其符号意义却弥漫到系统的每一角落。经典符号被无名的“宇宙学模型”所取代^⑤,在此框架内,非主体始终是非主体。这就决定了,许多老掉牙的观点和传统偏见也忠实地继承了下来,如唐以后无诗歌,中国文学无主体意识,戏曲无悲剧精神之类。顾彬《中国传统戏剧》(*Das traditionelle chinesische Theater*)卷最明显地体现了这种传承,在综合中西方既有研究成果的同时,尤其看重接续德国自身的研究传统,佛尔克(Alfred Forke)、顾路柏等前辈大师的观点都受到特别关注。如关于《灰阑记》,顾路柏在《中国文学史》中评论说,作品在性格化技艺上大大推进了一步,但仍未脱出窠臼,“要在中国戏剧中找到那种我们理解为性格发展(Charakterentwicklung)的东西,纯属徒劳。顶多只是性格描画(Characterschilderung)”^⑥。顾彬整段引用了顾路柏的这些“根本性思考”,进而申发说,“中国精神”根本无法做到将“不可替代的人格”搬上舞台,中国戏剧真正的主人公是“道”,“道”的普遍秩序内不可能有人格发展^⑦。

《20世纪中国文学史》(*Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*)显示了,“古代”编码也可对现代内容发生影响。这仍然是一部精神史,只是由鲁迅代替孔子成为精神的象征。“五四”短篇小说被界定为中国现代文学的起点,承负了打破传统宇宙秩序的希望,代表着主体化道路上的再出发。鲁迅不仅是这一新体裁的旗手和中国文学现代性的顶峰,也代表了顾彬的理念,鲁迅同时象

征着中国性和世界性。首先，鲁迅是唯一能够直面现代人虚无处境的中国作家，在顾彬看来，中国文人虽然习于感伤，但所有感伤都能通过家国、功名等理想轻易化解，只有鲁迅才体会到了本体性感伤。他深入骨髓的怀疑精神，是个体性的最高体现。其次，鲁迅是唯一能超越虚无的中国作家，他不是借助宇宙关联或政治献身，而是通过“语言”克服了虚无，批判世界的同时又不被任何意识形态所绑架。然而，鲁迅更像是顾彬自己的鲁迅，像是一个外来的经典符码，没有第二个中国作家像他那样同时实现了彻底怀疑和完美语言。中国现代文学系统仍受制于传统秩序，古代文人自然深陷罗网，但中国现代的政治神学亦不过是宇宙学模式的变种，让作家们自愿舍弃自我，将个体命运和家国绑在一起。在顾彬眼里，共产主义的政治实践是变相的宗教，中国现代作家的最大问题仍然是感伤，而融入集体是摆脱感伤的不二法门，个体性的实现遥遥无期。如果现代性考察使用的工具仍然是针对古代文明的精神史概念范畴，就注定了现代中国人的精神滞留于古代。

顾彬把中国现代文学界定为“自我解脱的工程”^②，自我的解脱不过是自我的沉沦，其标志为反思能力的逐渐丧失，中国现代文学成为一个从鲁迅理念日渐“倒退”的过程——从黄金时代“倒退”正是古代文明的特色。1915到1927年的中国现代文学第一期是“黄金时代”，这一阶段以沉思性的短篇体裁为主导，达到了语言形式和理性观察的有机结合。然而从这时起，文学的总体发展呈现出自我不断萎缩以适应社会和集体需要的态势。1927年后，诗性短篇让位给更适合政治鼓动的长篇叙事，在社会状况的客观分析中谋求解放道路成为作家们的共同诉求。1937到1949年是文学激进化的阶段，和战争环境相适应，政治组织取代了文学社团，为人民的大众文学取代了高雅的城市文学。1949年后的文学中，公共意见压倒了个人声音，作家彻底沦为路线方针的传声筒，即便1979年后个人声音重新抬头，也并不意味着个体获得了自主。更糟糕的是，90年代后一切向市场看齐，中国文学尚未摆脱传统束缚，又陷入美国式的后现代消费主义泥潭。

顾彬对中国现代文学的批评可总结为两方面：集体层面，写作成为民族的自我治疗，故而“执

迷于中国”；个体层面，写作成为克服个人“梦魇”的自我治疗。其逻辑无非是，局限于情感层面的自我治疗行动，表明中国作家无法超越，无缘于更高的“精神”层面。连顾彬一再批评的中国当代作家写得太多太快^③，也能在传统偏见库中找到精确对应，因为这就是中国人勤奋而无创造性的委婉说法。如顾路柏为《东方文学》（*Die orientalischen Literaturen*, 1906）撰写的中国文学部分（是其《中国文学史》的删节版）中提出，从《太平御览》到各类县志及《康熙字典》这类“编辑文学”代表了中国文学最核心的特点^④，这暴露了汉学家对中国文学创造性的一贯怀疑——文献编撰旨在保存而非创造，要让前人成果大小无遗地保存下来，需要的只是语文学家的勤奋而非诗人的想象力。

这样一来就出现了一个难题：众所周知，当代西方文学理论以反逻各斯中心主义、反普遍主义为标榜，如何既能接纳新的理论立场，同时又不破坏既定精神秩序呢？换言之，如何在方法多元时代维持精神一元，在全球化时代维持西方独尊？秘密就在于穿插在整个叙述过程中的“看似”语式，“看似”体现了解构主义时尚和精神史传统的合一，通过在精神层面实现的对解构的再解构，消灭了真正的干扰因素。屈原一向被认为代表了中国文人的独立性，而在顾彬看来，他的哀诉看似表示和宇宙决裂，却更多地带有程式化的集体话语性质，并未表达真正的自我^⑤。即便是西方人感兴趣的中国个性人物如袁宏道和袁枚，也只是看似个体意识强烈，却并非真正的异端^⑥。最大的“看似”还是留给了现代中国。顾彬指出，中国现代文学绝不缺乏现代性因素，就连不被西方研究者看好的冰心，她的短诗也符合现代性的断片倾向，然而，中国的现代是“另一种”现代，中国把国家置于个人之上，而欧洲的现代意味着个人解放，这后一种现代仅仅是五四时期昙花一现的理想。这里的反向解构也针对所谓“美国学派”，美国汉学界重视中国文学传统中内生的现代性，而顾彬坚持现代性只属于西方，中西在“精神”层面根本不同。

四 突破“古代”：对经典的新理解

最初的中国文学史出自世界文学史和德国文

学史，就是一个耐人寻味的悖论，这表明：德国的中国文学研究是系统的产物而非汉学家的独创。顾彬和顾路柏、佛尔克等“父辈”的遇合显示了，西方知识系统有着超乎一般人想象的闭合性。德国汉学从根本上具有精神史倾向，实证成果日新月异，精神立场却长期恒定。在精神史符号达到其总体性的情形下，连解构也成了巩固秩序的手段，这显然不利于创造一个丰富多彩的意义世界，如何打破僵局，也是德国的中国文学研究者关心的问题。

以儒家和经学为核心的文学史模式遭到了质疑。卫德明（Hellmut Wilhelm）在评论费菲尔（Eugen Feifel）编译的长泽规矩也《中国文学史》（1945）时提出两个疑问：1. 统摄文史哲的大文学概念是否过于宽泛？2. 如何在时间链条上安排经典？简单地将经典置于最新的评论家名下的做法，他并不赞同，因为如《易经》这样的文献其思想起源十分古老。问题关键在于，过去的中国文学史以经典为纲，忽略了经典本身的历史形成过程^③。显然，以经典为纲，才能建构超时间秩序，文史哲不分，才能建构超文学的经典，然而，经学史并非简单的注疏史，也是不断质疑、修正经典的历史。囿于精神史框架的德国汉学家普遍忽视这一点，只有卫礼贤父子从治易的经验，体会到了经典和历史的相互塑造关系。

顾彬中国文学史的批评者中，吕福克（Volker Klöpsch）是比较突出的一位。对于感伤，吕福克认为，这一角度失之于偏，忽略了悲剧和喜剧、严肃和欢快的辩证性互补关系，中国诗坛并非只有感伤，同样充满欢庆和歌舞。他嘲笑顾彬对于白居易《咏慵》诗的评价——“它完全没有宇宙学！”——是一声“绝望的感叹”，体现了顾彬在面对幽默风趣的诗行时的手足无措^④。吕福克提醒，并非每首诗都要涉及终极、死亡和人生易逝，政治解读可能更适合于中国古典诗。他批评说，顾彬援引曹丕来证明文学的宗教和巫术力量，理由是曹丕“把文学理解为统治者最重要的事务”^⑤，但实际上，《论文》那句“盖文章，经国之大业，不朽之盛事”恰恰表达了文学的政治功能，而此句所承接的前文列举的文类中，包括了奏议、书论、铭诔，都服务于行政公务而非宗教^⑥。强调政治意味着，中国文学并不仅是操作的对象或简单

的他者，它自身也是一个系统，文学和政治的结合是其编码规则之一：中国文学历来注重政治教化。政治概念另还有一层含义，即社会性关系的总称，和抽象精神相比，它是一个现实性范畴，体现了系统内权力关系的复杂组合，这就要求文学研究引入多元而具体的参照层次。

从20世纪六七十年代开始，德国的中国文学研究开始脱离以前的大汉学观念，拥抱文学自治和内在阐释的路径，文学研究不再是思想史的附庸，对文学符号世界的治理手段从意识形态转向多元方法，也为打破超稳定结构带来希望。10卷本中许多作者没有顾彬的思想史关怀，而只有纯文学兴趣，不同的方法取径暗示了中国文学世界的异质性，弱化了精神史理念的一体化要求。如莫宜佳（Monika Motsch）将中国古代中短篇小说定义为“跨向‘异’乡”^⑦，强调中国小说对神异的偏好恰恰说明了中国文化的包容性，生动的文化精神从不受儒家教条束缚^⑧。

艾默力主编的《中国文学史》（*Chinesische Literaturgeschichte*, 2004）中，不仅有由多人合撰所致的多元方法实践，还透露出了对于文学史书写方法本身的元理论反思。文学系统自主化以后，内部的自我分化依赖于方法的差异化，方法就是结果，方法成为种种意识形态立场的中介，方法的自我呈现也体现了系统演化。总体来说，这部文学史具有明显的文学社会学导向，重视文本诞生的物质基础和社会政治语境。在此视角下，圣典变成了在历史过程中被不断建构和重写的经典。经典和文学符号的关系也被重估，因为经典不再是文学符号的规定者，两者同样受制于一系列复杂条件。

柯马丁（Martin Kern）在艾默力《中国文学史》中处理的部分正是西汉前的经典文学时期，他实际上回应了德国汉学界中长期被压制的“疑古”问题，但不是以易理，而是以新历史主义为依归。改变经典编码的方法之一，来自德国当代汉学中流行的文化记忆理论。柯马丁认为，《诗经》代表了东周时代的道德和历史记忆。这个时代怀念旧时的黄金时代，凭借引征和吟诵实施一种仪式性的记忆行动，以保证自身的人性秩序和堕落的现时代相区分。作为形式化语言，《诗经》原则上允许无限阐释，但不同时代的阐释自有其

隐蔽的政治意味：“对《诗经》作品的激进历史化，是和早期帝国的身份需要相吻合的；宋代对于‘本义’的强调反映了‘理学’的哲学规划；20世纪初强调人民的声音及其礼仪风俗，体现了现代的政治和学术意识形态。”^⑩方法二，是以出土文献修正正典。新历史主义关注的其实并非传统的真伪，而是由文献的叙事结构透视出来的权力关系，出土文献的运用正服从于理论预期。在《诗经》的书面和口传传统关系上，柯马丁相信考古发现提供了对自己有利的证据。传统上认为，《诗经》的书面形式自古就有，口传只是经典传承的辅助工具。但柯马丁指出，郭店和马王堆墓文本、上海博物馆藏本以及阜阳汉简《诗经》中大量假借字的存在，证明从前4世纪到前2世纪，可能并没有固定的《诗经》书面文本，残简中却无迹象表明《诗经》口传传统存在急剧断裂。由此，柯马丁相信有一个《诗经》口传实践，根据具体需要才誊写成书，不受业已存在的书面文本影响。这样，口传和书面的地位就发生了颠倒。其三，从功能化角度来看待经典作家。柯马丁如此来总结孔子在中国文学史上的意义：“孔子作为理想的人，成为理想文本的作者，由此成为理想的作者。”^⑪但这不是传统意义上的“尊孔”，而是从文本功能的角度来看待人物，说明中国文学为何如此需要一个“孔子”。“作者”概念来自福柯，所谓理想作者，意味着孔子是系统中不可或缺的一个象征媒介，代表了文学和文学家的最高理想。这一来，经典人物失去了实体性，而成为系统的建构物。

柯马丁也是《剑桥中国文学史》（2011）第一章“早期中国文学：开端至西汉”的作者，他在艾默力文学史中表述的观点转入这部更有国际影响的中国文学史中，自然获得了更大的符号力量。虽然这只是中国文学历史的一个阶段，却涉及文学文化生产机制的核心，会影响系统的总体结构。权力操作也好，出土文献也好，不过是在意义生产中引入一个变量，从而让经典变为常动常新。这就意味着，没有一种永恒不变的秩序，只有不断建构秩序的社会关系。经典符码处在发展和变动中，文学符号自然也是如此，艾默力在他撰写的《东汉至唐》部分，对于传统中国文学理念的最完美表达——唐诗——提问：“永恒”的艺术品

怎样被社会系统生产出来？由此出发，他向德国同行提出了一系列“公开的问题”，除了“写诗的规范和诗人的自由及破坏规则的冲动的关系”“音调和内容的关系”，还要考虑文字媒介的影响，因为中国文字也是一种视觉结构。文学的“作者”问题更要受到重视：

作品的那些权利可归诸作者？如果作者本人已逝，编书人在多大程度上介入了作品？在那样一个时代，文学作品要么口头传诵，要么作为手稿流播，誊写稿往往单凭记忆而出，原作的概念在多大程度上合宜？^⑫

种种新观察角度的提出，为文学符号的意义生成引入了不确定因素，如果文学的真相为文本内外因素的自由游戏，变易为历史的内在结构，则主体性就是空洞的概念，精神史不啻杜撰的框架。文学史风格上的变化，透露了新一代汉学家的反叛意图。和尊经的“古代”模式相比，经典的地位看似不稳定了，然而过去那种显见的高价值系由外在需要所赋予，否认永恒价值，却等于承认了无限的自我更新能力。

五 西方汉学的独立性和中西方系统间关系

德国汉学不同于美国汉学之处，是更为纯粹的西方“血统”，成果出产也少得多，相对简单的环境，却为考察一种知识系统的形成提供了便利。从系统论角度来看问题，首先就要假设德国的中国文学研究是一个独立的交流系统。系统/环境的区分作为系统存在的首要前提意味着，系统自己设定和自身相区分的环境，并将这一初设的系统/环境区分不断“再输入”自身的运作中，成为系统的原始代码。西方汉学系统的代码即“西方（系统）/中国（环境）”的区分，这一主导区分又衍生出一系列区分，如中国感性而西方理性，中国无我而西方有我，中国无英雄史诗而西方有英雄史诗，只要这类区分在不断被输入，在连续地被运用，系统就成立和存在着。故可以理解，德国的中国文学系统必然不同于中国的中国文学系统，必须在元知识层面的一些根本问题上，维持和后者区分。经典之所以如此受重视，只因为它能以最简单的方式化简中国对象，最直接地呈

现系统/环境区分。中国文学当然可以作为环境产生影响,但影响的发生也是由系统自身的需要决定,只能在系统指定的地点,以系统允许的方式发生。^④因此,重要的不是中国文学本来怎样,而是在德国系统中被认定为怎样。如前面的考察所示,德国汉学的基本使命首先是将中国对象纳入系统,让它成为可供系统内交流的符号;其次是将外来文学符号组织为一个有序世界,以收获所期待的知识和意义。汉学家并非因为“爱中国”而成为了汉学家,而是因为向系统证明了“治理中国”的能力。中国文学史不仅是“更好地理解中国心灵的钥匙”^⑤,更是主动地治理中国符号世界的密码本,反映出系统对于中国的整体意向。顾路柏用西方标准批判中国对象,体现了19世纪以来欧洲对于中国的蔑视态度。卫礼贤的文学史重写基于对中国革新潜力的认识,也透露出一战后西方寻求精神出路的焦灼。施寒微体现了二战后西方到90年代之前非常典型的对于中国的克制和观望。顾彬的文学史反映了系统对于中国的矛盾态度,一方面承认20世纪中国的现代化成绩,但仍然执拗地将之拒于现代性门外,只因为系统笃信中国有其不可变的精神秩序。柯马丁则体现了将差异总体化的后现代倾向,系统承认一切都在变化中,中国也不例外。

可以确定,德国汉学系统内并存的一成不变的“古代”中国和自我革新的“现代”中国,代表了对于中国符号的两种固有需求:一方面,以中国的非精神印证自身的精神;另一方面,又以中国为动力之源。相应地,与之打交道的方式也不同,古代预设了冷静远观(区别),而现代召唤创造性互戏(认同)。彻底的古代模式意味着,中国对象不仅完全接受系统规定,还被规定为以过去的确定价值为引导。反之,彻底的现代模式意味着,中国对象不仅自我规定,还将自身规定为向未来敞开。当然,两者都是德国系统内部生产的运作模式,现代性的“自主”中国不过是又一个悖论——被规定的受自身规定的他者。艾默力文学史遵循后现代范式的引导,中国的能动化其实还是系统内部理念转换的产物,所有不确定性均由系统定制。另外,也没有纯粹的“古代”或“现代”,如果一切都已固化,则现代也是古代,但古代内容也可以通过自我革新出现代的萌芽。

即便是顽固的停滞论者顾路柏,也允许中国文学有微弱的复兴希望,因为他猜测,白话中单音节汉语向多音节发展的趋势,可能导致中国精神的变化^⑥。古代和现代的轮替,成了“文学中国”的内在结构,帮助表达系统自身的保存/发展的双重动机。在中国儒家传统和欧洲19世纪精神史系统中,文学都无独立性,文学符号不可能在一个自我演化系统中自由生长,这是“古代”编码占主导的历史原因。文学一旦自治,文学的双重性质——既是可保存的知识,又是自由想象——就会发生作用,导致保存和发展、古代和现代两种因素可以自主交替。

系统论思路一旦确立,会从根本上改变我们对于海外汉学的态度,因为系统间相互独立会成为首要原则。一方面,系统论拒绝承认一个超出所有系统的超系统的存在,这意味着,我们无法超出自身系统来俯瞰一切,从中国人的角度对于德国的建构方式和观点选择做出褒贬,因为德国的中国文学史是德国系统为自己建造的符号王国。另一方面,放弃对德国汉学家的“引导权”,对中国系统来说并无不利,因为这样一来,我们也同样获得了建设自身系统的自主权,而不再依赖于他人的承认,中国文学“走出去”的焦虑症自然就不存在了。

进而,系统间相互借鉴的问题需要得到新的认识。具体观点由于其系统专属性,无法在系统间进行简单交换,然而在系统功能层面,中德的中国文学研究却具有一定可比性。在进行中德的系统间比较时,实际上将中国文学视为了中德两个研究系统的共同环境,中德各有自己应对此环境的特殊规划。德国的中国文学研究以“化简”为基础(以经典代替具体文学就是其顶峰),悖论在于:任何化简都会导致对象在意义丰富性上的损失,然而科学操作的核心即化简,知识和对象的符合只是经验性幻觉。由此悖论出发,就可以理解德国的中国文学史书写的得与失。第一,化简代表了系统的行动意志。如果非要说,系统也是有“主体性”的,这不过意味着系统的独立性:一个独立系统应拥有自己的行动意志,以自身标准去化简环境的复杂性。20世纪初德国学者的开拓精神在国际汉学界非常突出,和方法论自信有关。顾路柏文学史尽管在文学观念、中国文学知

识上并无新意，却胜在结构和脉络。叶乃度认为和顾路柏相比，翟理斯《中国文学史》的缺陷在于“从总体架构上说也不算真正的文学史，只是优秀作家的罗列”^④。德国学者的系统化简，在中国文学专业尚未成型的时代，保证了德国的中国文学史书写能先行一步。第二，为了实现对环境的化简，系统要遵循特定的行动“规划”。文学史中的“规划”就是通常说的方法和方法论，文学作为精神、解构主义的悖论模式、作者问题、媒介导向等都是这类“规划”。最初的规划和意识形态密不可分，但随着现代社会功能分化、专业分化的加强，方法规划变得越来越中性化。如此一来，即便不同系统各有其核心价值，有相互独立的编码形式，也不妨碍规划可以在系统间自由交换。实际上，系统间越是相互保持独立，就越是渴求交流，独立性和依赖性一道增长。第三，要实现规划的更替，要进入全球化时代的系统间互动，系统必须具备自我演化能力。从自身出发设立环境和根据环境需要改变自身，都是独立性的表达。正是演化的滞后，造成了德国汉学二战后的低徊局面。德国在中国文学史建构上的因循守旧，最明显的表现就是，德国的精神史和中国的经学相互强化，将文学史变成了一个超稳定的僵化结构。现代社会作为世界社会的趋势却是多元方法造成的动态平衡，离开了化简方式自身的交替循环，即便是如此强调差异和变动的后现代理论，也可能造成新的总体化和霸权化，沦为变相的精神史原则。

[本文系国家社科基金重大项目“百年来中国文学海外传播研究”（项目批准号：12&ZD161）的阶段成果]

① 参见 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 2000, S. 118 - 121。

②③ 参见 Theodor Wundt, *Allgemeine Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin: Simion, 1848, 2. Aufl., S. 24, S. 4 - 5。

④④⑥ Eduard Erkes, *Chinesische Literatur*, Breslau: Ferdinand Hirt, 1922, S. 82, S. 82。

⑤⑥⑦⑧⑩⑪⑫⑬⑰⑲⑳ Wilhelm Grube, *Geschichte der*

chinesischen Literatur, Leipzig: Amelang, 1909, 2. Aufl., S. VIII, S. 53, S. 291, S. 423 - 430, S. 1, S. 4, S. 252, S. 424, S. 386, S. 8 - 9。

⑨ Wilhelm Schott, *Entwurf einer Beschreibung der chinesischen Literatur*, Berlin: Ferd. Dümmler, 1854, S. 62。

⑭⑮⑯⑰⑱ Richard Wilhelm, *Die chinesische Literatur*, Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1926, S. 5, S. 26 - 29, S. 163, S. 165, S. 188 - 194。

⑲⑳ Y. Monschein, “Rez. Schmidt-Glitzner 1999”, *Orientalistische Literaturzeitung* 95, 6 (2006), S. 685, S. 681。

㉑ 参见 Frank Stahl, “Rez. Schmidt-Glitzner 1990”, *Orientierungen* 2 (1991), S. 156 - 157。

㉒④④ Helwig Schmidt-Glitzner, *Geschichte der chinesischen Literatur*, Bern: Scherz, 1990, S. 578, S. 578。

㉓②④⑤⑥⑩⑪⑫⑬⑰⑱ Wolfgang Kubin, *Die chinesische Dichtkunst*, München: Saur, 2002, S. xix, S. xxi, S. vii, S. xviii, S. 20, S. 364, S. xii。

㉔ 参见 Wolfgang Kubin, *Das traditionelle chinesische Theater*, München: Saur, 2009, S. 102 - 108。

㉕ Wolfgang Kubin, *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*, München: Saur, 2005, S. 46。

③⑩ 《20 世纪中国文学史》中“快手作家”（Schnellschreiber）的代表是王朔，莫言在 2012 年获诺贝尔文学奖之后，成了顾彬眼中写得“太快太多”因而表征了中国文学危机的作家。

③⑩ 参见 Erich Schmidt u. a. (Hg.), *Die orientalischen Literaturen*, Berlin: Teubner, 1906, S. 348 - 349。

③④ 参见 Hellmut Wilhelm, “Rez.: Eugen Feifel 1945”, *Monumenta Serica*, Vol. 12 (1947), S. 329。

③⑤⑦ 参见 Volker Klöpsch, “Rez.: Wolfgang Kubin 2002”, *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 36, 2004, S. 162, S. 162。

③⑧⑨ Monika Motsch, *Die chinesische Erzählung*, München: Saur, 2003, S. 301, S. 7。

④④④④ Reinhard Emmerich (Hg.), *Chinesische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 23, S. 48, S. 163。

④③ 参见 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 242 - 285。

[作者单位：华东师范大学中文系]

责任编辑：何吉贤