

中西文论异质性比较研究

——新批评在中国的命运

代 迅

(西南大学 文学院,重庆市 400715)

摘 要:新批评是现代英语学界文学研究中影响最大的一个理论流派,持续时间也最长。但是新批评对中国文论界的影响始终不大。英美新批评与作为中国现代主流文论的马克思主义文论,在意识形态上存在着难以逾越的鸿沟,在艺术理论上也有着鲜明的异质性。中国古代文论带有强烈的印象式批评特点,而新批评则带有强烈的形式主义和科学主义倾向,尽管新批评与中国古代文艺思想之间也有着某种程度上的相通之处,但是两者之间这些强烈和根本的异质性,决定了新批评在中国始终处于边缘化的境遇。

关键词:新批评;中国文论;异质性;边缘化

中图分类号:I109.9 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2007)05-0130-07

新批评与中国现代文论的特殊关系,是一个值得我们认真探索但没有引起充分注意的问题。

我们是一个重视历史的国度,“鉴往知来”是我们观察事物的一个基本立足点。在20世纪末对中国百年学术史的回顾中,中国现代文论的西化是90年代以来国内学界广泛关注的重大课题,但是中国文论如何西化以及在多大程度上西化,在讨论中却往往语焉不详。笔者以为,不是停留于泛泛而谈,笼统地斥为西化,而是在这些细部认真思考,这才应该是着力点之所在,中国现代文论的西化主要是向着侧重社会历史内容的马克思主义化,而另外一些重要的西方文论流派尽管在西方声势显赫,但在中国却影响甚微,这里显示出在中国现代文论西化的过程中我们作为接受主体的独特选择,对这些地方仔细地咀嚼和品味,对于中西诗学话语异质性的比较研究具有特别重要的意义。

新批评有许多理由应当成为现代中国文论的主流话语。

现代世界语言学领域有一个显著特征,长久困扰人类的巴比塔困境已经消除,“一个占绝对统治地位的语言逐渐在世界上大范围流行……那就是

英语”,“到现在英语毫无疑问已经是最受欢迎的外语了”,“英语似乎已经被全世界接受为科学通用语”^[1]。从更广阔的背景来看,19世纪的英国是“日不落帝国”,其殖民地遍及世界,极大地推广了英语在世界范围内的使用。20世纪经过两次世界大战以及苏联和东欧的崩溃,到世纪末叶美国已经跃升为全球唯一的超级大国,继续保持了英语在世界范围的强大优势。种种特殊的历史机遇赋予英语无与伦比的国际地位。实际上,在二战以后,英语已经成为国际学术界的主流语言,在现代中国,英语也是中国人掌握的主要外国语种。

新批评源出于英国,繁荣于美国,是现代英语学界文学研究中影响最大的一个理论流派,持续时间也最长。20世纪20年代新批评肇端于英国,30年代形成于美国,40和50年代在美国文坛占据统治地位。60年代开始退潮,70年代后让位于结构主义和符号学等派别。其影响在西方经久不衰,一直到今天,英美大学里的文学系还会要求学生做一个“新批评式的细读”,因此,新批评不仅是现代西方形式主义文学理论发展过程中的一个重要环节,而且也已经成为西方文论沉淀下来的基础^{[2]1-2}。

与此相应的是,在五光十色的现代西方批评流派中,新批评在中国的传播具有显著特点,一是传

* 收稿日期:2007-03-10

作者简介:代迅(1963-),男,四川自贡人,西南大学文学院、中国诗学中心,教授,文学博士,博士生导师,主要研究美学和文学理论。

播时间早,二是时间跨度长,三是新批评的主要代表人物瑞恰兹、燕卜苏等人曾长期在中国讲学,特别是最后一个特点,其他西方文艺批评流派难以望其项背。1929年华严书店就出版了新批评派早期代表人物瑞恰兹的《科学与诗》,其时新批评派正在英国兴起。曹葆华译本《科学与诗》于1937年由商务印书馆出版。瑞恰兹1929—1931年应邀来清华大学讲学,燕卜苏于1937年和1947—1952年间先后来北京大学任教。1962年,《现代美英资产阶级文艺理论选》由作家出版社出版,收录了一些新批评的代表性论文,包括卞之琳译艾略特的《传统与个人才能》、杨周翰译瑞恰兹的《文学批评原理》、袁可嘉译布鲁克斯的《反讽——一种结构原则》等。

改革开放以后,随着对文艺研究领域庸俗社会学的批判和反思,新批评代表人物及其著作在中国的译介逐渐多了起来。1986年,中国社会科学出版社出版了赵毅衡著《新批评——一种独特的形式主义文论》以及《“新批评”文集》(赵毅衡编选,中国社会科学出版社1988年版,2000年由百花文艺出版社再版)、《新批评》(史亮编,四川文艺出版社1989年5月初版)、《艾略特诗学文集》(王恩衷编,国际文化出版公司1989年版)、《文学批评原理》(瑞恰慈著,百花洲文艺出版社1992年)、《朦胧的七种类型》(燕卜苏著,中央美术学院出版社1996年)等,加上韦勒克等人的多种著作在中国翻译出版,新批评的材料介绍大体完备。

令人吃惊的事实是,新批评对中国文论界的影响始终不大。有学者认为,在20世纪40年代,朱自清和袁可嘉的诗论曾经受到新批评的某种影响^[3]。80年代中期,中国文艺研究领域一度出现了“向内转”的思潮,但是,有趣之处在于,这种“向内转”以区分文艺的“内部规律”和“外部规律”始,迅速以走向“文学的主体性”理论终,换言之,这种“向内转”并没有走向文学形式的研究,而是步入了探索文学创作的心灵世界,所谓人的“广阔的内宇宙”,进而文艺与生活、文艺与政治,以及文艺心理学等分支领域热了起来,文学研究的哲学基础开始发生变动,围绕刘再复1985年前后发表的《性格组合论》、《文学研究应以人为思维中心》、《论文学的主体性》等论著展开了广泛争鸣,而对于艺术形式的关注就此悄悄从边缘滑过。可以这样讲,在新时期文艺思潮的争鸣中,文学形式从来没有引起过广泛关注。在陆梅林、盛同主编的《新时期文艺争鸣辑要》(重庆出版社1991年)、汤学智《新时期文艺热门话题》(陕西人民教育出版社1998年)等回顾

新时期文艺争鸣的著作中,均未提及关于文学形式的热点问题,新批评始终未能在中国文坛找到强大共鸣点。如果我们稍加对照,不难发现,以注重社会历史批评见长的马克思主义文论、西方马克思主义文论、后殖民主义文论等,始终活跃在中国文论界的中心,波涛迭起,浪花飞溅,而新批评式的研究却总是静静地蜷缩于我国文论殿堂的某个不引人注意的角落。同样是西方文论,在中国的命运却如此不同,令人感慨,启人深思。

—

韦勒克和沃伦合著的《文学理论》一书于1942年在美国首次出版,自出版以来大量发行,已先后有西班牙、意大利、日本、德、希伯来和印度等多种语言的译本,风行于世,广泛流传,是近30年来西方文艺学具有权威性的杰出著作,至今仍然被许多大学采用为教材,在西方学界产生了广泛影响,就方法论而言,可以说是为“新批评”作了一次很好的总结^[4]。但此书迟至1984年才得以首次在中国大陆出版,原因何在呢?王春元“译者序”说:

在文学观的某些基本立场上,诸如文学的本源、文学与现实的关系等,自然和我们的理解存在着根本的差别。特别是当问题涉及马克思主义文艺学的范畴时,作者不唯评价甚低,而且往往做出很武断的错误解释。^[4]

这个解释是很有代表性的,此论中“很武断的错误解释”云云,我们今天回头再看,自然不必都一概赞成,但是在关于新批评文学观的基本立场(还不仅仅是“某些”)与我们存在着根本差别这一点上,作者所论还是颇为精辟的,正因新批评与我国文论之间的明显异质性及诸多社会历史条件的制约,使新批评在中国始终居于边缘地位。

当新批评出现并传入中国之初,正当中国社会充满高度压抑与剧烈反抗的“红色三十年代”,来得不是时候。在苏联的“拉普”和日本的“纳普”等无产阶级文学组织和运动的影响下,中国的普罗文学即无产阶级文学运动方兴未艾,蓬勃发展,20年代后期,创造社、太阳社相继成立,在声势浩大的“革命文学”论争之后,又于1930年3月在上海成立了中国左翼作家联盟。左联是国际革命作家联盟的一个支部,创办多种刊物,自觉以马克思主义为指导,致力于有组织地较为系统地译介马克思主义文艺理论。当时中国内忧外患,外临日本帝国主义吞并中国的危险,内有红军长征到达陕北之后左翼运动的重新高涨,在这种情况下,注重社会功利性的

马克思主义文艺理论所产生的巨大影响,使新批评根本无法望其项背。

新批评首先是与我国现代主流文论之间存在着意识形态上的异质性,两者之间的不兼容是很显著的,应该说是存在着文艺观念上的根本冲突。袁可嘉在60年代初期两次论及新批评,对新批评的总体评价是根本否定的,斥之为“从垄断资本的腐朽基础上产生的并为之服务的反动的文化逆流”^[5],对新批评重要代表人物艾略特的评价则是:“第一次世界大战以来美英两国资产阶级反动颓废文学界一个极为嚣张跋扈的垄断集团的头目,一个死心塌地为美英帝国主义尽忠尽孝的御用文人。”值得注意的是,作为一个有着较高学术造诣的学者,袁可嘉的批评尽管带有那个时代的鲜明意识形态色彩,但是并未简单地把文学和政治混为一谈,而是以现实主义文论为典范,对艾略特作了学术上的具体剖析,他认为艾略特“从四个方面穷凶极恶地向现实主义进攻”,具体如下:

他以“皈依传统”说割断历史,取消现实;他以“表现主观世界”说抹煞艺术的唯一源泉——社会生活;他以“诗人媒介”说抽掉世界对创作的指导作用;他以“艺术自足”说否定文艺社会功能和教育作用。^[6]

袁可嘉的确道出了英美新批评与作为中国现代主流文论的马克思主义文论在意识形态上难以逾越的鸿沟及由此带来的在艺术理论上的鲜明异质性,总体上还是比较到位的。

新批评是一个理论特点和艺术个性极其鲜明的批评流派,它在本质上是一种形式主义文论,起源于19世纪的“唯美主义”或称“为艺术而艺术”的文艺思潮,这种思潮公开宣称“拜倒在形式美的脚下”。按照新批评的观点,不必研究作家与作品的关系,因为这是将诗与其产生过程相混淆,流于传记式批评,也不必研究作品与读者的关系,因为这是把诗与它产生的心理效果相混淆,流于印象批评。新批评明确地坚持形式至上论,包括艺术自足、排斥“非艺术”批评标准,研究的主要文类是抒情诗,在细读中理解词汇的细微差别,兰色姆把新批评建立在明确的文本中心论(textual criticism)基础上,强调文本自身是独立和自足的,坚决割断文本和作者本人及历史语境的联系,拒绝对文本进行包括历史的、心理的或社会的所谓“外部研究”,致力于对写在“纸页上的词汇”(words on the page)进行“内部研究”,用艾略特的话来说,诗“首先应该被当作是诗而不是别的什么东西”,这些构

成了新批评的基本法则^[7]。而我们有不同的思路。在中国现当代文艺思想史上,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》长期享有至高无上的法典地位,我们不妨将两者加以对照:

要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分,作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器,帮助人民同心同德地和敌人作斗争。^[8]

根据文章中的观点,并且毛泽东作为革命家也一贯坚持这个观点,即革命队伍里有两支军队,一支是拿枪的军队,另一支是拿笔的军队,笔也是枪,也是打击敌人的锐利武器,而文学艺术工作者就是属于拿笔做刀枪的军队。这并非仅仅属于毛泽东的个人爱好,同时也是当时一种广泛流行的社会思潮,用一个苏联式的说法,叫做“时代的威严命令”,而这些理论思路与新批评的一整套学术理念都是格格不入的。考虑到十月革命之后到苏联东欧崩溃之前东西方之间的意识形态尖锐对立和冲突,新批评在英美文论界长时间的强势恰恰注定了它在马克思主义处于中流砥柱的中国文论界相应地只能处于弱势,这是合乎逻辑的必然结果。

三

但是结论到此为止,我们就是把复杂的问题简单化了,而问题绝非如此简单。

新批评反对印象式批评。印象式批评认为文学“只可意会,不可言传”,关于文学艺术,我们只能感受,而无法分析,这是一种由来已久的观点,18世纪法国哲学家孔迪亚克(Etienne Bonnot de Condillac)的一句名言是“对于美,你的道理越好,你的体会越糟”,印象式批评家拒绝承认文学批评与文学创作是两种不同的工作,而是根据自己的感触写批评,这是一种朦胧感悟式的“以诗解诗”式的批评,拒绝任何批评标准,这样的批评者往往自身也就是诗人或作家。印象式批评在19世纪末曾经在西方盛极一时,法郎士的名言是,批评就是“灵魂在杰作间冒险”,甚至声称:

批评家应当坦白地说,“关于莎士比亚,关于拉辛,我谈的就是我自己”。^{[2]83-84}

简言之,印象式批评拒绝承认文学批评与文学创作是两种完全不同的工作,而在作为学院派的新批评看来,文学研究与教学需要规范化的方式,学生要求学到一套术语、一套批评程式,而不是模糊的因人而异的感受。布鲁克斯和沃伦编的教科书《怎样读诗》(1938)、《怎样读小说》(1943)以及布鲁

克斯与海尔曼合著的《怎样读戏剧》(1947),被认为是新批评影响最大的著作。不少当代批评家和诗人都承认新批评“教会了整整一代人如何读作品”^{[2]83-86}。

新批评的一个基本点在于把文学批评科学化。赵毅衡对新批评关于科学化的意义作了解释:

所谓科学化的第一个意思是指文学批评有一定的规范,像科学一样有一套“客观上可以转换的方法系统”。它的第二个意思是把自然科学和社会科学的研究成果应用到文论中来,这是从十九世纪初自然科学取得巨大成就后盛行起来的办法,二十世纪这种热情更为高涨:心理学,人类学,社会学,语言学甚至数学涌入文论大门。而文学理论越来越成为跨学科研究。^{[2]82-83}

本体论(ontology)本来是一个哲学术语,兰色姆却把它应用于文学理论,兰色姆在1931年写成的《诗歌:本体论札记》中,第一次提出了“本体论批评”的口号,在30至40年代写成的几篇论文中,逐步使这种“本体论批评”系统化,形成新批评的直接立足点。他在《世界的形体》(The world's body)中反复阐述他的所谓本体论的批评观点,认为批评应着眼于诗的“本体”理论,诗是一种具有“存在秩序”的本体,是一个独立于作者与读者之外的作品^{[9]263}。他认为作品是独立和自治的,仅仅因为自身的原因而存在,因此,批评应该是客观的,不受个人偏见影响,应当回避作者的个人经历和个性气质以及作品产生时的社会环境,还有影响作者的心理和道德因素,一概都在回避之列。这样一来,推崇科学化的解读和客观主义批评就是必然的逻辑结果。瑞恰兹也热衷于把文论科学化,他甚至把文学批评称为“应用科学”。兰色姆赞扬布鲁克斯,说他做到了“使诗歌科学化,因为他已经看到了诗歌可以有精美的构造”,赵毅衡指出:“这前面一个‘诗歌’是说错了,新批评的理论出发点就是反对把诗歌与科学混为一谈,他指的应当是诗学。”^{[2]82}

新批评走向科学化的另一条重要途径,是反对社会历史批评。新批评所反对的意图谬见,主要针对社会历史批评。社会历史批评包括两种潮流,一种是以泰纳为代表,在《英国文学史·序言》及《艺术哲学》中提出的“种族、环境、时代”三要素说,即认为文学艺术的发展取决于这三种要素;另一种则是注重阐释文学艺术所包含的政治经济因素的马克思主义文学批评,马克思主义文学批评因其强大的意识形态背景和政治权力机制支撑而拥有明显

优势。维姆萨特认为:“马克思主义的文学纲领,能够轻易地取代以沃顿(Thomas Warton)和泰纳为首的纯文学学派在过去两个世纪内有效地开创的传统”,在新批评派的批评家看来,甚至神话一原型批评也是属于社会历史学派,凡是研究作品产生的社会历史根源并以此来阐释作品意义的,均在新批评的反对之列^{[2]66}。

根据瑞恰兹20年代初在剑桥大学执教时所作的一个著名教学实验,新批评派认为,讲作者及作品产生过程,实际上是让研究者在阅读之前就带上了先入之见,其后果是根本不会通过独立思考来判断文学作品的价值。新批评反对传统的作家传记批评,不赞成从作家的传记资料和生活背景来理解文学作品。在新批评派批评家看来,“这种阅读,犹如未读”,因为新批评的观点不仅是文本中心,而且是文本独立,即独立于作者和读者之外而存在。淡化作者意图对于文学作品的作用,并非始于新批评。19世纪意大利批评家桑克梯斯(Francesco de Sanctis)说:“天才并不自觉,它的施展并不依赖思想系统,相反,违反思想系统”,此论博得克罗齐的赞赏。艾略特提出创作的“非个性”论,英国作家爱·摩·福斯特(E. M. Forster)认为,“一切文学都倾向于无名,签名反而使我们糊涂”,英国批评家奈特(G. Wilson Knight)认为,提到作者的意图,就是批评家与作品主旨切断了联系的标志,换言之,向作者求援就是批评家承认自己的失败^{[2]59-60}。

作者意图与作品的不一致,现代文论屡屡提及。“世界观内部的矛盾”论、“现实生活战胜了作家的主观见解”论、“理想人格高于现实人格”论,都是我们所熟悉的理论解释。恰如钱钟书所言,“自发的孤单的见解”是“自觉的周密的理论的根苗”^[10]，“隐于针锋粟颗,放而成山河大地”^{[11]90}，“一家学术开宗明义之前,每有暗与其理合,引导其说先者,特散钱未串,引弓不满,乏条贯纪耳”^{[11]91},新批评把历史上思想的散珠发展为一整套理论系统。

布鲁克斯在《精致的瓮》里称,一首诗就是一个独立自足的实体,通过意图谬见(the intentional fallacy)和感受谬见(the affective fallacy),不仅干净利落地割断了诗和诗人的联系,也切断了诗与读者之间的联系。意图谬见强调的是,一首诗的意义在它的内部,是由其话语层面的语法、语义和句法等决定的,而不是取决于诗人在谈话、书信或日记中表达的意向;抒情诗中的我不代表诗人自己,而是诗歌中的戏剧化人物;作品的意义与作家的意图

不相干,不能把作家在其他场合表现出的意图强加给作品;同样,研究作品也没有必要考虑作家的主观意图。感受谬见则针对读者而言,告诫作者可能盲目地动情,错误地认识和分析作品,换句话说,读者的感觉不一定是可靠的^{[9]683}。弗洛伊德把艺术说成是艺术家本人性本能的升华,将艺术欣赏说成是欣赏者的性快感,列夫·托尔斯泰关于区分真假艺术的标志是感染力的额大小的观点,新批评派都加以反对。

究竟应该怎样研究文学作品呢?新批评的主要观点是“细读”,把目光专注于“纸页上的文字”,注重诗歌语言特性的研究。语言在普通层面和修辞层面的意义,对诗歌意象和隐喻的解读,对文本内部结构中的含混、反讽、悖论、张力等,才是文学批评的内容。兰色姆认为,诗歌为了增加感觉和感性的分量而采用的主要手段包括:首先是韵律,这是最明显的手段,合乎规格的韵律是十分严厉的控制材料的方式;其次是虚构,其重要性不亚于韵律,诗歌中显得是一个可以成为真实(real)而不同于现实(actuality)的领域;第三是隐喻,这是一种最高级的修辞手段,引起感觉上的注意,削弱科学性对感觉的专横统治,重新组织感觉世界^{[2]69-71}。

四

温儒敏指出:

一般而言,我国的传统批评多采用的诗话、词话、小说评点等松散自由的形式,偏重直觉与经验,习惯于作印象式的或妙悟式的鉴赏,以诗意简洁的文字,点悟与传达作品的精神或阅读体验;另有一种传统的批评路数则截然不同,那就是作纯粹实证式的考据、注疏和索隐。不管哪一种路数,都不太注重语言抽象分析和逻辑思辨,缺少理论系统性。中国传统的文学批评所依赖的不是固定的理论和标准,而是文人大致相同的阅读背景下所形成的彼此接近的思维习惯和审美趣味以及由这些因素所影响形成的共同的欣赏力和判断力,这些都是沟通批评家与作者、读者感受体验的桥梁。传统文学批评基本上只是在相对封闭的“阅读圈子”中进行,所以就如有的研究者所说,“中国人的批评文章是写给利根人看的,一点即悟,毋庸费词”。^[12]

中国古代文论的一个基本特点,被表述为诗性话语感悟方式。最具有中国古代文论民族特色的体裁,是诗话和词话。“话”是故事,所谓诗话和词

话,就是关于中国古代诗词的一些故事,在这些故事中包含着一些文学理论的精辟之见。杜甫《戏为六绝句》和元好问《论诗绝句三十首》用诗体写成,陆机《文赋》和刘勰《文心雕龙》用骈体写成,这些都是中国古代文论中的典范之作,带有强烈的文学色彩,本身就是优美的文学作品。中国古代文论中有较强的理论逻辑系统性的不过《文心雕龙》、《诗品》等数部而已,而即以《诗品》而论,其中比比皆是“陆才如海,潘才如江”、“潘诗烂若舒锦,无处不佳,陆文如披沙简金,往往见宝”、“我诗有生气,须人捉著。不尔,便飞去”、“文温以丽,意悲而远,惊心动魄,可谓几乎一字千金”!试比较《翰林论》“潘安仁之为文也,犹翔禽之羽毛,衣被之绌縠”以及《世说新语·文学》“潘文灿若披锦,无处不善;陆文若排沙简金,往往见宝”,其感受型、模糊性与点悟性极为突出,恰恰具有典型的印象式批评的特征,与新批评所竭力追求的科学化倾向难以兼容。

孔孟之道一直是中国社会的主导思想,孟子则是仅次于孔子的亚圣,他在文学理论批评上的主要贡献,是创立了文学鉴赏与批评的两个基本原则,就是著名的“知人论世”说和“以意逆志”说。《孟子·万章下》说:“颂其诗,读其书,不知其人,可乎?是以论其世也。”这个观点后来被发展为著名的“知人论世”说,认为阅读文学作品,必须了解作者的个人境遇,而要了解作者其人,就必须了解作者所生活的时代。《文心雕龙》中特设“时序”篇来阐述文艺与作品之间的联系,所谓“时运交移,质文代变。歌谣文理,与世推移”。可以说,“知人论世”是中国传统文艺思想中不容动摇的批评方法,这恰恰与新批评所极力排斥的作家传记批评和社会历史批评有着较多的相同或相通之处。

孟子的“以意逆志”说是在《孟子·万章上》回答弟子咸丘蒙关于《诗经·小雅·北山》一诗应如何正确理解后,提出“故说诗者,不以文害辞,不以辞害志。以意逆志,是为得之”,也就是说,要全面正确地理解诗的内容,就不能以个别文字影响对词句的理解,也不能以个别词句影响对原诗本意的了解,而应当用自己对诗意的准确理解去推求作者本意。从孟子的思想体系以及他说诗的状况来看,“以意逆志”之“意”乃是指读者之意^[13]。而在新批评看来,读者的感受是最不可靠的易变性因素,这种感受是批评必然会导致“仁者见仁,智者见智”的相对主义,“动情谬误”说正是这个意思,因此,孟子的观点尽管在中国文学批评史上影响深远,却与新批评格格不入。

新批评之所以能够在英美文论界大行其道，是与西方的独特思想背景有关，而中国完全不具备相应的思想文化土壤。日本学者新渡户稻造在《武士道》第一版序中写道：

大约 10 年前，我受到比利时的已故著名法学家德·拉维莱先生的款待，并在他那里盘桓了几天。有一天在散步时，我们的话题转到了宗教问题。“你是说在你们的国家的学校里没有宗教教育吗？”这位尊敬的教授问道。“没有”，我这么一回答，他马上大吃一惊，突然停下了脚步，又问道，“没有宗教！那么你们怎样进行道德教育呢？”这个话语使我难以忘怀。当时他这一问倒使我愣住了。我对此没能马上作出回答。^[14]

中国与日本同属东亚儒家文化圈，也面临同样的问题，更准确地说，日本的这种思想背景是在古代中国的强大影响下产生的。与其他文明圈相比，宗教在整个东亚社会特别是中国社会中影响很小，受儒家思想影响的中国知识分子，宗教意识普遍淡薄，但是任何国家都不可能没有道德教育，中国古人自有解决这个问题的办法，这种教育方式代替了宗教。那么，我们是怎样进行道德教育的呢？在作为儒家诗学总纲的《毛诗序》中有一个完整的表述：“《关雎》，后妃之德也，风之始也。所以讽天下而正夫妇也。故用之乡人焉，用之邦国焉。风，风也，教也；风以动之，教以化之。”《毛诗序》还有一段话：“故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”这就是以儒家为代表的中国主流思想界提出的一揽子解决中国道德教育的总方案，其中文艺包括诗歌和音乐等的地位和作用至关重要，是什么作用呢？就是道德教育的主要工具。可以这样认为，在中国古代，诗就是中国人的宗教。诗歌对人的心灵的教化和提升作用，与宗教类似，因此在中国宗教意识淡薄的环境下，诗歌便占据了宗教的位置。

儒家强调诗歌的政治教化功能起源很早，从先秦开始，我们就特别强调文艺的功利性，中国文学属于世俗文学，但又不是像西方骑士文学那样的带有较强情欲色彩的世俗文学，而是一种高度伦理化了的世俗文学。《尚书·尧典》所谓“诗言志”，周敦颐《通书·文辞》所谓“文以载道”，就是这种思想的经典化表述。骑士抒情诗和骑士传奇描绘骑士为贵妇人的爱情而赴汤蹈火的游侠冒险经历，歌颂骑士的爱情生活，咏唱骑士对贵妇人的爱慕和崇拜，在西方中世纪大行其道，恩格斯在《家庭、私有制和

国家的起源》中高度评价歌颂贵妇人和骑士通奸关系的破晓歌是“第一个出现在历史上的性爱形式，亦即作为热恋”^{[15]66}，并认为这才是“现代意义上的爱情关系”^{[15]73}，考虑到恩格斯生前在欧洲思想界已经享有的崇高声誉，却对破晓歌做出这样的赞扬，对照中国古代的思想与艺术世界，这对于当时中国的思想家与艺术家，都是不可想象的。

在西方思想背景下，文艺不需要承担过分沉重的道德使命，新批评式的文艺思想可以张开艺术的轻灵翅膀，更高地在空中翱翔，对照好莱坞电影与中国电影的娱乐教化功能，其间的差别不可以道里计。而在中国，文艺承载远为沉重的道德使命，负载了黄土地上更多实用功能，这样做的结果，形成了中国文学在思想内容上的尚质尚用，强调发挥文艺在思想道德方面能够起到塑造人和鼓舞人的作用，形成了我们文艺创作与欣赏的一个基本思路，即审美对象的伦理化和伦理对象的审美化倾向，也就是“比德”说。中国古代哲学主张天人合一，如果采用现代语言来表述，就是人与自然的统一，中国古代文艺的一个重要传统，就是从伦理角度达到人与自然的统一，伦理道德与自然事物的紧密粘连。

孔子在《论语·雍也》中提出“智者乐水，仁者乐山”，在欣赏自然美时，自然事物被看作是人的道德品质的一种象征。刘向《说苑·杂言》说“君子见大水必观”，从水的浩浩荡荡中观照仁人君子的道德品质。智者乐水，是因为水的流动不息，随物赋形，因势而变，与知的基本品格是相似的，仁者乐山，是因为山的高大，坚定，庄严，宽容，与仁的基本品格是相似的。我国历来有“岁寒三友松、竹、梅”之说，竹乃象征人的虚心高节，梅是冰清玉洁，即《论语·子罕》所说“岁寒，然后知松柏之后凋也”，是以通过赞扬在严寒中傲然挺立的松柏，比喻人的不畏强暴、宁折不弯的道德品质。《荀子·法行》讲“夫玉者，君子比德焉”，刘向《说苑·杂言》讲“玉有六美，君子贵之”，儒家的君子人格和自然事物之间找到了一个对应物，或者说是合适的象征^[16]。

思想内容的尚质尚用必然导致在艺术形式的尚质尚简。《论语·卫灵公》说“辞达而已矣”，并不主张追求文词的华丽。《论语·宪问》说“有德者必有言”，对虚伪不诚实的巧言佞语是反对的，所以《论语·学而》又说：“巧言令色，鲜矣仁。”在《老子》中，第八十一章说“信言不美，美言不信”，第十九章说“见素抱朴”，第三十一章说“恬淡为上”，第四十五章说“大巧若拙”，都是要求人们返朴归真。《庄子·天道》讲“素朴而天下莫能与之争美”，形成

了推崇自然、朴素和恬淡的审美观,认为“出水芙蓉”为上,“错彩镂金”则是雕琢过甚,有伤真美。中国诗歌讲究文约辞微,以少胜多,笔简意繁,赞赏“冲淡”,主张“自然英旨”。从更广阔的范围来看,国画讲究“计白当黑”,中国传统戏曲舞台上几乎没有什么背景装饰,对照西洋油画的浓墨重彩和话剧背景的精细以及巴洛克艺术的繁复风格,其间艺术旨趣的差别是极其显著的,这也是新批评在中国难以被广泛接受的原因。不仅如此,与新批评比较接近的俄国形式主义和结构主义文论在中国相似的命运,也可以由此得到解释。

中国古代文论中当然也有对艺术形式的高度推崇和研究。魏晋南北朝时期对诗歌的形式美就十分关注,《文镜秘府论》曾论及当时的文人“盛谈四声,争吐病犯,黄卷溢筐,绡帙满车”,沈约在《宋书·谢灵运传》中曾有如下论述:

夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜,欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重互异,达此妙旨,始可言文。

沈约还自豪地说,“自骚人以来,此秘未睹”。但是这种倾向在漫长的中国文学思想史上毕竟不是主流,陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》讲“仆尝暇时观齐梁间诗,彩丽竞繁,兴寄都绝,每以永叹”,齐梁文学往往被简单地否定,视为淫靡华艳的形式主义文学,“六朝绮靡”几成定论,魏征更是视其为“亡国之音”。

新批评与中国古代文艺思想之间,尽管也有着某种程度上的相通之处,但是两者之间存在着强烈和根本的异质性,这种异质性决定了它在中国必然遭到被冷落和忽视的地位,始终处于边缘化的境遇。如果联系到具有强烈社会历史内容和推重社会功利性的马克思主义文论在中国截然不同的命

运,我们可以引出一个更具普遍意义上的诗学结论,就是中国现代文论的百年进程,从来就不是一个全盘西化和丧失中国文论主体性的过程,相反,中国文论作为接受主体,始终发挥着积极的建设性作用。西方文论大举进入现代中国的过程,实际上是一个双向互动的“两化过程”,也就是中国文论的西方化和在中国的西方文论中国化。新批评在中国的命运,就是这样一个典型例证。

参考文献:

- [1] 伊娃·库史尼. 英语作为全球性预言:问题、危险与机遇[J]. 中国比较文学通讯,2006(2).
- [2] 赵毅衡. “新批评”文集[M]. 天津:百花文艺出版社,2001.
- [3] 陈厚诚,王宁. 西方当代文学批评在中国[M]. 天津:百花文艺出版社,2000:62-63.
- [4] 韦勒克,沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚等译. 北京:三联书店,1984.
- [5] 袁可嘉. 新批评述评[J]. 文学评论,1962(2).
- [6] 托·史·艾略特——美帝国主义的御用文阀[J]. 文学评论,1960(6).
- [7] M. H. Abrams. A Glossary of Literary Terms[M]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press & Thomson Learning, 2004:180-181.
- [8] 毛泽东选集:第3卷[M]. 北京:人民出版社,1991:848.
- [9] 赵一凡. 西方文论关键词[M]. 北京:外语教学与研究出版社,2006.
- [10] 钱钟书. 七缀集[M]. 上海:上海古籍出版社,1994:29.
- [11] 陆文虎. 钱钟书研究采集[M]. 北京:三联书店,1996.
- [12] 温儒敏. 中国现代文学批评史[M]. 北京:北京大学出版社,1993:3.
- [13] 张少康,刘三富. 中国文学理论批评发展史:上卷[M]. 北京:北京大学出版社,1995:43.
- [14] 新渡户稻造. 武士道[M]. 张俊彦译. 北京:商务印书馆,1993:3.
- [15] 马克思恩格斯选集:第4卷[M]. 北京:人民出版社,1972.
- [16] 陈望衡. 中国美学史[M]. 北京:人民出版社,2005:16.

责任编辑 韩云波

A Comparative Study of the Heterogeneity of Chinese and Western Literary Theories ——New Criticism in China

DAI Xun

(School of Literature, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: New criticism is the most influential and long-lasting theory in modern English literature research. However, it has little impact on Chinese literary theory in that new criticism is ideologically different from Chinese artistic theory and Marxist literary theory dominating the main trend of Chinese literary theory. More specifically, Chinese ancient literary theory is characterized by impressionistic criticism while new criticism features in formalism and scientism. Therefore, though showing certain similarity with Chinese ancient literary thoughts, new criticism is still in the state of marginalization in China, attributing to the aforementioned heterogeneity.

Key words: new criticism; Chinese literary theory; heterogeneity; marginalization