文学批评的知识化、艺术化与美育功能的实现

王德胜 宋 刚

摘 要: “文学批评的知识化”主要指批评主体以概念、范畴和相关理论体系为主要工具,以文学认知为最高目的的批评趋向及其特征。“文学批评的艺术化”则强调以文艺创作的形式呈现人的生命体验与内在激情。中国古代文学批评的诗性传统经由现代学术的改造,形成了一个相对稳定而理想的现代诗性批评范式,为作为美育的文学批评实践提供了具体可能性。重建文学批评的表达方式、批评指向及其有效性问题,在于通过反思文学批评的知识化维度,在新的操作平台上重建文学批评的艺术化之维,在此基础上发挥其作为美育的制度化保障及其“以美化人”的美育功能。

关键词: 文学批评;知识化;艺术化;诗性批评;美育功能
中图分类号:I06 **文献标识码:**A **文章编号:**1004-9142(2024)01-0061-11

“文学批评是什么”这个问题,直接关联着我们对文学批评“能做什么”或“有什么用”的功能性理解。就像波德莱尔所揭示的,每当我们追问批评有什么用的时候,“这巨大而可怕的问号就一把揪住了它的领子”。[①]概而言之,文学批评的任务,在于增强我们有关文学活动认知的系统化知识生产,同时实现批评者情感体验、人生境界的艺术化传达。如果说,不同的批评指向影响着我们对文学批评本性的理解,而对于性质与功能的不同理解必然导致批评形态及其表达方式的不同,那么,当前,人们对于那些学院化的专业文学批评的不满,表面看似针对了艰深晦涩的批评方式,质疑着文学批评的有效性,实际上却是出于对文学批评过度知识化、理论化和概念化的不满,以及对于文学批评脱离具身化情感体验的不满。因此,重建文学批评的表达方式、批评指向及其有效性问题,意味着我们有必要重新定位文学批评的性质与功能,其前提则是通过反思文学批评的知识化维度,在新的操作平台上重建文学批评的艺术化之维,并在此基础上发挥文学批评作为美育制度化保障及其“以美化人”的美育功能。

作者简介:王德胜,首都师范大学艺术与美育研究院教授、博士生导师;宋刚,首都师范大学文学院博士研究生。
基金项目:本文系国家社会科学基金艺术学重大项目“‘微时代’文艺批评研究”(19ZD02)的阶段性成果。

① 波德莱尔:《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,人民文学出版社 1987 年版,第 215 页。

一

文学批评活动无论在西方还是中国,都有其悠久的历史和传统。但“文学批评”作为一个独立的专业术语被使用,却是晚近的事情。同时,文学批评本身也有狭义和广义之分。在狭义上,文学批评近似人们常说的文学评论,一般不包括文学理论和文学史,主要是针对文学作品的分析,重点在于具体评价具体的文本,“是对艺术品的书面评论和说明”①。这也是现代学术中有关文学批评的普遍用法。广义的文学批评则如韦勒克在《近代文学批评史》中指出的:“不仅是对个别作品和作者的评价,‘明断的’批评,实用批评,文学趣味的征象,而且主要是指迄今为止有关文学的原理和理论,文学的本质、创作、功能、影响,文学与人类其它活动的关系,文学的种类、手段、技巧,文学的起源和历史这些方面的思想。”②即它既包括具体作品的评价,也包括对全部文学现象、文学活动的分析与阐释,以及对文学思潮、文学流派和文学研究方法等的研究。我们在这里所使用的“文学批评”概念,便着重于这一广义上的理解。

韦勒克曾经对文学批评的概念有过较为详细的考察。在他看来,从词源上讲,“批评”在希腊文中意为“判断者”,而“文学的判断者”这样的词汇最早出现在公元前 4 世纪末。在中世纪,这个词被当作医学术语,在“危象”或“危急的”病症之类意义上使用。及至文艺复兴时期,诸如文法家、批评家、语言学家这样的术语几乎可以互换使用,都是指那些致力于弘扬古代文化这一伟大事业的人,而“批评”和“批评家”这两个术语则似乎被特别地限制在对古代文本的编纂和校勘的意义上。同时,16 世纪文学批评还是在“诗学”和“修辞学”名义下进行的。至于由“批评”取代“诗学”,将批评从文法和修辞的从属地位中解放出来,这个过程联系着一种普遍的批评精神及其传播——这种精神包含了逐渐增长的怀疑主义,和对于权威和陈规的不信任及趣味、情操、情感的祈求有关。到 17 世纪,批评的含义开始扩大到既包括整个文学理论体系,也包括我们今天称之为实践批评的活动和每日评论。1677 年,英国学者德莱顿在《天真的国土》前言中就说:“批评最先是由亚里士多德确立的,它的意思是指做出正确判断所使用的标准。”③至此,“批评”这个术语得到了意义明确的使用。

法国批评家蒂博代从社会文化方面考察了现代文学批评的发生,认为“我们所理解和进行的批评是 19 世纪的产物”④。在他看来,“批评”就是“一群程度不同以专门谈书为职业的作家,他们在谈论别人的著作的同时,自己也发表作品,他们的作品虽尚未达到天才的顶峰,但同其他作品比较起来,却没有任何理由自惭形秽”⑤。显然,蒂博代所谈论的,主要是学院批评或作家批评,其批评主体本身既从事写作,也专门从事对他人作品的评论活动。这种批评之所以诞生在 19 世纪,有三方面原因:一是传播媒介和大学学术体制的影响,即当时出现了此前不曾存在的两个行业——教授和记者。⑥ 大学中设置专门的教席来讲授文学课程,不仅使其获得相应的权力,更使文学批评在体制上获得切实的保障。同时,文学批评还可视为新闻记者职业的延长,伏尔泰、狄德罗乃至圣博夫等人便都曾是职业记者。这就使得文学批评有可能得到广泛传播,开始在人的日常生活中发挥作用,从而间接地提升了文学批评的地位。二是文化传承的要求。批评在一定程度上就是一种总结,而 19 世纪恰是一个总结的世纪。一方面,批评“是针对既成事实和历史的”,⑦尤其是那些与文学经典及文学史相关的文学批评活动,总会涉及对过去的总结。另一方面,“总结”还要力图“超越总结的范围,摆脱历史,利用历史而不受其限制,像哲学家或

① 艾略特:《艾略特文学论文集》,李赋宁译,百花洲文艺出版社 1997 年版,第 65 页。
② 韦勒克:《近代文学批评史》第 1 卷,杨岂深、杨自伍译,上海译文出版社 1987 年版,第 1 页。
③ 参见韦勒克:《批评的诸种概念》,丁泓、余徵译,四川文艺出版社 1988 年版,第 36 页。
④ 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 33 页。
⑤ 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 33 页。
⑥ 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 34 页。
⑦ 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 37 页。

伦理学家那样,飞跃时间”。[①] 这样,蒂博代便不仅指出了隐含于文学批评中的文化传承功能,也暗示了文学批评与文学史的内在关联,揭示了专业文学批评之于批评本身即元批评的追求。三是文学审美趣味的多元化。19 世纪的法国文学正处在一种多元化之中,多种欣赏趣味和创作设想有着同等的权力。正是这种法国的自由主义,使文学批评成为必须,“没有对批评的批评就没有批评”。[②] 当然,“批评无权为各种文学体裁制定准则,因为批评就代表了一种文学体裁”[③]。

从韦勒克对文学批评概念的历史考察,到蒂博代从媒介传播、学院体制、文化功能以及审美趣味等多个角度对文学批评发生问题的揭示,可以发现,文学批评作为一个复杂多义的系统,作家、作品、媒介、世界及读者等要素在其中处于特定的历史文化场域,它们的变化对文学批评活动发生着重要影响,因而无论在概念或体制上,文学批评都体现为一种特定的历史化结果。这也是当下我们讨论文学批评本性与功能问题时不可忽视的重要方面。在今天,文学批评特别是学院(专业)批评之所以常常令人心生不满,其中很重要的一个原因,就是文学批评对于知识化认知的追求,往往已经程度不同地遮蔽了批评本身的艺术化呈现。这一问题的出现,有其深刻的历史根源,也与文学批评自身的特性及批评者的选择相关。可以认为,知识化与艺术化是历史形成的文学批评的两翼;缺少知识化的文学批评容易流于随意而空洞无物,而缺少艺术化的文学批评则佶屈聱牙。然而,在实际的文学批评活动中,人们往往因为忽视两者间的协调而走向不同的极端:走向知识化的极端,文学批评近似于一种艺术科学或艺术哲学;走向艺术化的极端,文学批评则成了某种别样的艺术创作。并且,这两种极端化走向都一定程度地存在着脱离具体文学文本的危险,因而在一定意义上都可能走向批评的反面。事实上,所谓纠正过度知识化、概念化和学科化的学院批评倾向,不仅要看到文学批评追求知识性认知的客观性和必要性,而且需要意识到这样的客观性和必要性并非先天被给予的,而一定程度上是社会文化与文学批评发展的历史结果。在此基础上,强调和重塑文学批评的艺术化之维,以使文学批评达到知识化与艺术化的平衡,才可能成为克服文学批评过度知识化发展的基本策略。

二

所谓“文学批评的知识化”,主要指批评主体以概念、范畴和相关理论体系为主要工具,以文学认知为最高目的的批评趋向及其特征。它在文学批评实践中通常标举客观性原则,力图尽可能减少批评主体的主观性渗透,以一种近似科学的分析精神来剖析复杂的文学现象,主要表现为思维方式上的概念化、批评形态上的理论化和学术体制上的学科化,同时在批评旨趣上着重以“立知”即获取有关文学的系统性知识为最终目标。

第一,概念化思维主要通过理性地规定对象和剪裁对象,并以逻辑论证形式加以表述。其以概念方式编织世界,强调以概念的确定性和明晰性来克服文学的主观性及其审美模糊性。当这种思维方式在文学批评中形成主导作用时,理性反思的系统化和逻辑化便必然要求批评活动本身趋向于系统化与逻辑化,从而使文学批评成为一种关于文学的知识系统。在西方,这种思维方式有其悠久的传统,并由亚里士多德首次将之运用于文学批评。在《诗学》中,亚里士多德就通过确定悲剧的严格定义及模仿原则,第一次对古希腊悲剧艺术作了系统阐述,既为后世的知识化文学批评提供了具体样板和重要标准,也在很长一段时期里成为悲剧创作及批评的不可逾越的法典。应该说,在这种概念化的思维方式中,理性大多处于主导地位,对人的欲望、情感和意志等非理性因素起着统摄作用,使之经由概念的加工剪裁而变得条理化、系统化。不过,这种方式在使文学作品模糊多义的艺术形象获得确定性的同时,常常不

① 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 37 页。
② 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 41 页。
③ 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 42 页。

免将作品中丰富的人的情感、鲜活的生命形象转为某种“干瘪的”抽象概念。而在文体上,由于概念化思维表征为论著体、论文体,它们以一定的概念、原理的分析和应用为基础,以逻辑论证为保障,所以在获得明晰性的同时,往往可能使文学批评缺失可读性。甚至,当其发展到极端,则文学批评便成为一定程度的概念演绎和理论推导“游戏”。

第二,将批评视作判断,而不是一般的鉴赏和创作,这种态度决定了知识化的文学批评在实践中必然面临理论视角、批评方法的选择。尤其是,随着文化研究的兴起,理论的文本化带来文学批评的理论化。20 世纪 60 年代,文化研究在西方的兴起以及 19 世纪末以来马克思主义文学批评的不断发展,文学批评的重心迅速向文化研究方向转移,批评对象逐渐从文学文本转向文化文本、从文学经典转向社会生活。各种批评理论的迅速崛起,导致了一种以“理论”命名的文学体裁,“从歌德、麦考利、卡莱尔和爱默生的时代开始出现了一种新型的著作,这些著作既不是评价文学作品的相对短长,也不是思想史,不是伦理哲学,也不是关于社会的预言,而是所有这些融为一体,形成一种新的体裁”①。此外,“承认权力形式与知识的关系可能证明是 70 年代的重大发现之一”,而这一发现所带来的直接后果,是“学术知识形式(或其某些方面)现在看来已经成为问题的一部分,而不是结论的一部分”②。这样,文学批评不得不将批评本身也纳入批评的对象,对批评理论的批判与反思成为批评的重要任务。这样,理论的文本化与概念的增殖,使得文学批评穿梭于各种理论之间而显得越来越泡沫化,批评越来越脱离批评的对象而成为知识生产的一部分。当然,各种文学批评理论的不断翻新及其文本化过程,有其深刻的社会根源。如果说,理论方法的多样性一定程度地表征了社会的种种危机与困境,那么,理论的泡沫化情形也同时表明,人们在危机与危机的反思中,还没有能够真正找到解决问题的有效路径。

第三,作为现代学术分工的必然结果,学科化是划分专业研究领域并为之提供体制性保障的过程。从学科角度看,狭义的文学批评是文艺学三大分支学科之一。韦勒克和沃伦在《文学理论》中曾经对文学理论、文学批评和文学史及其相互间的联系进行了界定和分析,认为文学理论是对文学原理、文学范畴和判断标准等类似问题的研究,文学批评是对具体文艺作品的研究,而文学史则是研究时间过程中的文学作品系列。三者虽各有侧重,但在实际过程中又相互作用,即文学理论植根于文学批评,而文学批评和文学史写作如果没有理论指导也是无法想象的;至于文学史对材料的取舍则一方面显示了对价值的判断,另一方面离不开文学理论的指导和基于具体作品的文学批评。显然,这一有关文学理论、文学批评和文学史三者关系的表述,从内部关系方面来看文学批评的学科化,并且在文学“本体”范围内展开,而这一范围实际是学科化的结果——文学批评的对象在其中逐渐清晰和明确,文学的边界与批评的边界被逐渐确定下来。如果再从更大一点范围看,学院(专业)批评同样是一种学科化的典型形态。如蒂博代所说的,文学批评的发生离不开教授行业的产生,学院批评的主体通常是专门从事文学阅读与研究的大学教授及专业研究人员。他们作为文学批评知识生产主力所接受的专门学术训练,使其在批评实践中往往容易强化概念的使用与分析的逻辑性,进而促使文学批评不断走向系统化和理论化。更由于学院批评在整个文学知识生产中的重要地位,他们的评价标准与批评旨趣也在很大程度上影响着文学批评的形态与发展方向。

第四,文学批评的知识化倾向根本上是由其“立知”追求所决定的,实质在于试图以概念、范畴和原理建立一套关于文学的系统化知识。“立知”活动要求有稳定的基础,概念则因其明晰性和确定性而满足了这一要求。这一点,我们从韦勒克那里可以得到印证。无论在《文学理论》还是后来的《批评的诸种概念》中,韦勒克在使用文学批评概念时,通常将文学理论和诗歌理论包括了进去。对他来说,之所以如此,一方面是因为任何文学批评都需要一定的视角和方法,而这正是由文学理论所提供;另一方面是由批评的“立知”目的所决定,“批评家不是艺术家,批评不是艺术(在近代严格意义上的艺术)。批评

① 乔纳森·卡勒:《文学理论入门》,李平译,译林出版社 2013 年版,第 3 页。

② 理查德·约翰生:《究竟什么是文化研究》,罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》,中国社会科学出版社 2000 年版,第 6、7 页。

的目的是理智上的认知,它并不像音乐或诗歌那样创造一个虚构的想象世界。批评是理性的认知,或以这样的认知为目的。它终极目的,必然是有关文学的系统知识,是文学理论”①。一旦以建构和获取有关文学的系统知识为最高目的,那么“研究者必须将他的文学经验转化成理智的(intellectual)形式,并且只有将它同化成首尾一贯的合理的体系,它才能成为一种知识”②。然而,问题在于,一旦文学批评以认知为最高目的,必定要以经过理性分析而获得的确定性作为自己的基础,以此寻求某种客观的标准。但这种客观的标准又是否可能?对此,至少在印象主义及唯美主义批评家那里是被怀疑的。法朗士就曾经指出:“客观的文学批评,和客观的艺术一样,没有存在的余地,妄信不把一己的人格放到他们的著作里边的人,简直是自欺,简直是受欺于最虚妄的妄想的人。”③法朗士以及佩特、王尔德等人从根本上怀疑文学是能够“研究”的,强调人们所能做的只是阅读或鉴赏文学,而文学批评与文学一样是创造性的,所以“文学批评和哲学历史是一样的,也是一种浪漫小说,为有聪慧好奇的心的人作的,一切浪漫小说,考其实际,都是自传。好的批评家,叙述他的心灵游览名著时的奇遇”④。对于这种观点,韦勒克当然持反对意见。因为在他看来,“所谓‘创造性的批评’通常只是一种不必要的重复,充其量也只是把一件艺术作品翻作成另一件,一般来说都要比原件低劣一些”,而“所谓的鉴赏、品位和热衷于文学等,必然可悲地成为回避正常学术研究的严谨性和沉湎于个人嗜好之中的遁词”。⑤ 毫无疑问,从“立知”立场看,主观批评的随意性无法在知识层面为作为一种学术研究的文学批评提供坚实基础。不过,建基于理性主义的知识形态的文学批评,又是否真的能够切中以创造性、虚构性和想象性为主要审美特征的“文学”要害呢?事实上,当我们从20世纪西方文学批评发展的历史中看到,文学批评越来越陷入某种对于自身知识生产和生产能力的迷恋之中,甚而有脱离“文学”的危险时,对于以“立知”为目的的文学批评知识化建构的质疑,便成为人们思考文学批评问题的一种选择。

三

如果说,知识化的文学批评主要通过概念分析而最终将文学抽象成为概念,那么,文学批评的艺术化则走向了批评的另一极端。它在强调文学批评的主观性与审美性的同时,强烈主张以一种文艺创作的形式将人的生命体验与内在激情呈现出来。其主要特点在于:在思维方式上注重以直觉、体悟为特征的诗性思维;在批评形态上表现为注重隐喻、象征和偶感;在文体上表现为格言或带有审美性的创作;在批评目的上突出以“立人”即创造性地传达人的生命体验和审美愉悦为主旨。在西方,这种批评方式始于柏拉图用隐喻、对话来论诗,及至佩特、王尔德等人为代表的印象主义、唯美主义而臻于高潮。中国传统的文学批评也基本属于这一类型。

第一,注重直觉与体验,反对抽象定义。文学批评的艺术化将批评视为文学创作的一部分,强调艺术的直觉、想象力等在批评活动中有着同样重要的作用,因而反对用概念来抽象定义美与艺术。布鲁姆曾经直言:“作为一个佩特和他的学生王尔德的信徒,我是一个持伊壁鸠鲁主义的文学批评家,依靠的是感觉、知觉和印象。”⑥对于批评家试图寻求一种最具普遍性的术语来确立美的公式的做法,佩特以为“这样的探讨对于我们欣赏艺术和诗歌的精华少有助益,不能让我们辨别其中哪些是优秀的,哪些是稍逊一筹的,也不能使美、优秀、艺术、诗歌这样的名词比其他场合更具精确的含义”⑦。在佩特看来,越是抽象的定义越没有意义;美是相对的,不能使用最抽象的术语,而应该找到最具体和特殊的公式;这种公

① 韦勒克:《批评的诸种概念》,丁泓、余徵译,四川文艺出版社1988年版,第11页。
② 雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店1984年版,第1页。
③ 华林一:《印象主义的文学批评论》,《东方杂志》1928年第25卷第2号,第77-78页。
④ 华林一:《印象主义的文学批评论》,《东方杂志》1928年第25卷第2号。
⑤ 雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店1984年版,第2页。
⑥ 布鲁姆:《影响的剖析:文学作为生活方式》,金雯译,译林出版社2016年版,第161页。
⑦ 佩特:《文艺复兴:艺术与诗的研究》,张岩冰译,广西师范大学出版社2000年版,第1页。

式就是独一无二的印象,因为印象总是和感受力在一起,所以“为知识确立一个正确的有关美的抽象定义并不重要,重要的是批评家要有某种气质、具有被一个美的客体的出现而深深感动的能力”。[①]无疑,相较于批评的知识化、科学化,文学批评的艺术化更侧重于批评家本身的主观感受力及其对于艺术的直观体验,而不是抽象的概括——抽象是删减的过程,只有抹掉特殊性,才能获得普遍一般,而这恰恰与美的特殊性相左。当然,对于用理性概念把握艺术的怀疑,并不限于唯美主义者。黑格尔在《美学》开篇中也提出:“美的艺术是否值得作为科学研究的对象?”而他如此怀疑的一个重要原因,就在于“艺术美是诉之于感觉、情感、知觉和想象的,它就不属于思考的范围,对于艺术活动和艺术产品的了解就需要不同于科学思考的一种功能。还不仅如此,我们在艺术美里所欣赏的正是创作和形象塑造的自由性”[②]。这恰好说明了美的艺术“不同于科学思考的一种功能”,即以感性、直觉的方式来把握美的艺术,而最能体现这种方式的,就是以创造的形式来把握创造。

第二,注重情感交流和创造精神。如果说,知识化的文学批评以静观和沉思方式运行,那么,艺术化的文学批评则邀请批评者一起参与创造,并且在参与创造的过程中完成情感的交流与宣泄。换句话说,它更关注批评主体本身的审美感受,强调在感受力和创造精神的作用下,实现批评主体与作品或作家之间的情感共鸣。“文艺作品所给与者,不是知识(information)而是唤起作用(evocation)。刺激了读者,使他自己唤起自己体验的内容来,读者的受了这刺激而自行燃烧,即无非也是一种创作。倘说作家用象征来表现了自己的生命,则读者就凭了这象征,也在自己的胸中创作着。”[③]艺术化的文学批评强调批评主体的二度创作,说明作品情感与批评者情感不是一码事,批评者的内心情感乃是通过语言媒介和想象力等因素实现二度创造的结果。而这种对情感的强调,是“因为人类是以情意为生活的根本,要求纯粹的客观当然是不可能的。况且文艺是以传达描写感情为本质,是以心传心的;欲专恃理智来对付它,未免有南辕北辙之诮”[④]。1924 年,滕固在介绍佩特的文艺批评时,也曾特意引证并翻译了其在《文艺复兴:艺术与诗的研究》结论中的一段话:

> 要判断但丁,我们务必将自身飞跃到与但丁同一的标准;经验上也明白我们并非但丁,但丁也不是我们;但在判断的瞬间我们的精神与但丁的精神合一了,而且在这瞬间我们与但丁为一物了。不但这点上的一致,也可决定我们微小的心灵与伟大的心灵,有结合的可能。精神成了普遍的,二者都成伟大的了。[⑤]

这段话充分展示了艺术化批评的内在肌理,即:在一种化身为作品作者的想象中,批评者与作者达到某种情感与精神的共鸣,在瞬间的情感体验中对作者抱有最大限度的同情,进而从旁观的角色转而成为创造者。质言之,批评主体的思维活动从静观与沉思形态进入动态的创造过程,并将这种体验以艺术化方式传达出来,便是创造的批评、艺术化的批评。把这种“创造性”强调到无以复加程度的王尔德认为:“最高的批评是个人印象的最纯粹形式,就其风格来说它比创作更富有创造性,因为它最不需要参照外在于自身的标准,而且事实上它是它自身存在的理由。”[⑥]批评是独立自主的创造,不需要依附作品而存在,它自身就是其存在的理由,因为“对于批评家来说,艺术作品只是一种启示,启示他创造属于自己的新作品,而他的作品并不需要与他所批评的事物保持明显的一致。美好形式的一个特点就是人们可以按自己的愿望任意塑造它,从它身上可以看到自己想要看到的一切东西;美把自身的普遍性和美学

① 佩特:《文艺复兴:艺术与诗的研究》,张岩冰译,广西师范大学出版社 2000 年版,第 1 页。
② 黑格尔:《美学》,朱光潜译,《朱光潜全集》第 13 卷,安徽教育出版社 1990 年版,第 8 页。
③ 厨川白村:《苦闷的象征》,鲁迅译,《鲁迅译文集》第 3 卷,人民文学出版社 1958 年版,第 46 页。
④ 徐蔚南:《批评的态度》,《艺术界周刊》1927 年第 19 期,第 9 页。
⑤ 滕固:《文艺批评的素养》,《狮吼》1924 年第 2 期。
⑥ 王尔德:《谎言的衰落:王尔德艺术批评文选》,萧易译,江苏教育出版社 2004 年版,第 125 页。

要素给予了创作,它使批评家反过来变成了创造者”①。毫无疑问,在这种看法中,一定程度上潜藏着某种背离作品的危险——作为“创造”的艺术批评只是启发人的创造的一个契机,至于它与作品的关联性却变得不再重要。于是,当艺术化的文学批评发展到极端,它便与知识化的文学批评一样,存在某种脱离对象的风险。

第三,强烈的生命体验与审美救赎。生命体验与艺术创造相结合,使得艺术化的文学批评实践和创作一样,将对人生的感悟与生命体验和盘托出,以一种人生艺术化、审美化的方式呈现出来。在变动的秩序中,批评放弃了对确定性的寻求,而追求以审美方式消解生命的孤独与无奈。佩特在《文艺复兴:艺术与诗的研究》的结论中对于瞬间感受和感官体验的强调,就充满了强烈的生命体验意味。他在第一句中就引用了古希腊哲学家赫拉克利特的名言“万物流动,变化不息”②。这是佩特乃至所有艺术化的文学批评家们的根本焦虑,即在瞬息万变的无常世界里,我们如何能够以艺术化的方式战胜孤独、寻找人生意义?如何可能应对这短暂的人生?按照佩特的看法,每一个瞬息万变的经验时刻都会有独一无二的印象被分离出来,“有着这些印象的每个人,是在孤独状态中产生的这些印象,每个心灵如同孤独的囚徒,守护着自己对世界的梦幻似的感觉”。③ “由我们的经验凝缩而成的每个心灵的这些印象在不断飞逝,每一印象均受到时间的制约,由于时间可以无限分割,因而每一印象也都可以无限分割,因此,这种印象的真实性仅仅在于刹那之间。”④面对印象的瞬间生成与消散,每一个人都必须专注于稍纵即逝的一刻,因为每一刻都是独一无二的,都意味着全部。“我们生命中被认为是真实的东西,经过精练,成为闪闪发光的磷火,沿着生命的长流自我变革,终于对那逝去的无数瞬间和转瞬即逝的遗迹产生鲜明的、有意义的独特印象。”⑤当我们体验和感悟到人生经验的丰富与无常,我们所能做的只是尽可能地占有生活,抓住强烈的激情与种种感官感受,在人生既定的期限内博取新的印象,因为这是我们唯一可以延长生命的机会。同样以艺术化的批评方式与孤独相遇的布鲁姆则说:“在我的实践中,文学批评首先是具有文学性的,也就是说是个人化而富有激情的。它不是哲学、政治或制度化的宗教。最好的批评文字(约翰逊、哈兹利特、圣伯夫、瓦莱里等等)是一种智慧文学,也就是对生活的参悟。”⑥“获得审美力量能让我们知道如何对自己说话和怎样承受自己。莎士比亚或塞万提斯,荷马或但丁,乔叟或拉伯雷,阅读他们作品的真正作用是增进内在自我的成长。深入研究经典不会使人变好或变坏,也不会使公民变得更有用或更有害。心灵的自我对话本质上不是一种社会现实。西方经典的全部意义在于使人善用自己的孤独,这一孤独的最终形式是一个人和自己死亡的相遇。”⑦可以看到,布鲁姆的文学批评是在其整体人生感悟和全部人生哲学基础上的一种自由评价,其中虽然也包含了社会历史的要素,却始终以其个人的审美感受为旨归。对于布鲁姆来说,在西方正典里徜徉,既有一种犹如人生在世、经历种种人间甘苦的乐趣,也有一种超脱尘世的乌托邦想象,有如浪漫主义者永不放弃的“超验主义理想”(艾布拉姆斯语)。这样的感受,既源于布鲁姆广博的学识,也源自他对文学审美感受的特殊强调,即如他所谓“‘审美价值’常常被视为康德的一个观念而不是一种现实存在,但我在一生的阅读中却从未有过如此的经验”⑧。

文学批评的艺术化虽然反拨了知识化的取向,却也将文学批评别样地极端化了。就像韦勒克指出的,以创作的方式来批评,无非是创作的重复;由于极强的主观性,很容易使文学批评陷入个人嗜好与私见之中。此外,由于艺术化的文学批评所强调的审美经验的有效性,在很大程度上取决于批评者的自身

① 王尔德:《谎言的衰落:王尔德艺术批评文选》,萧易译,江苏教育出版社 2004 年版,第 130 页。
② 佩特:《文艺复兴:艺术与诗的研究》,张岩冰译,广西师范大学出版社 2000 年版,第 225 页。
③ 佩特:《文艺复兴:艺术与诗的研究》,张岩冰译,广西师范大学出版社 2000 年版,第 225 页。
④ 佩特:《文艺复兴:艺术与诗的研究》,张岩冰译,广西师范大学出版社 2000 年版,第 225-226 页。
⑤ 佩特:《文艺复兴:艺术与诗的研究》,张岩冰译,广西师范大学出版社 2000 年版,第 226 页。
⑥ 布鲁姆:《影响的剖析:文学作为生活方式》,金雯译,译林出版社 2016 年版,第 5-6 页。
⑦ 哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,译林出版社 2005 年版,第 21 页。
⑧ 哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,译林出版社 2005 年版,第 1 页。

能力,因而对于批评者的文学素养和审美能力都有很高要求。更何况,把文学批评艺术化,对于艺术本身来讲也许并非好事——以为艺术为审美提供了世外桃源,明显缩小和窄化了原本丰富的文学艺术;过度强调人生的诗意,有可能造成对现实人生的忽略。如瑞恰兹所提示的,"经验的'变质'或'诗意化'这种神话以及'观照的'或'审美的'态度那种神话,在一定程度上是由于以下原因造成的:大家谈论诗艺和'诗意'而不是去思考那些化为诗篇的具体经验"①。

四

作为西方思想传统与批评实践的产物,同时也是现代学术规约的结果,20 世纪的西方文学批评显然在整体上走了一条知识化的路线。至于 20 世纪的中国文学批评,它在引入西方现代文学观念及批评方法,借鉴西方文学批评知识化、学科化和系统化的过程中,虽然也开始逐渐走向知识化的道路,但由于中国古代文学批评诗性传统巨大而深刻的影响,经由对传统文学批评的承继和反思,20 世纪 30 年代出现了以朱光潜、宗白华、李健吾、李长之等为代表的现代中国诗性批评范式。

第一,中国古代文学批评通常被称作"诗文评",即其主要建基在诗文之上,而不同于西方文学批评形态主要建基于戏剧、史诗等叙事性作品。首先,诗歌创造依靠直觉思维,品鉴诗歌创造同样需要直觉体悟,才能真切体会诗人情感与作品之妙。因此,中国古代文学批评在思维方式上注重直觉和感悟,即所谓"诗必与诗人评之"。严羽讲的"不涉理路,不落言筌""羚羊挂角,无迹可求",是对诗人创作的要求,也可以被看作文学批评的规定。尤其是,中国古代文学批评往往以禅喻诗,禅心即诗意,批评家要想解诗就必定要有禅心、能"妙悟"。这些其实都意在强调创作经验对于"解诗(文学批评)"的重要性,构成了中国文学批评的一项重要传统。正是立足于这一点,朱光潜提出"不通一艺莫谈艺,实践实感是真凭",②主张研究文艺需要有一些实际的创作经验。此外,与西方知识化的文学批评对于概念的使用不同的是,中国古代文学批评虽然使用了诸如气、韵、味等批评性概念,但这些概念不但没有知识学意义上的具体明晰性和确定性,相反却呈现出很强的主观性和不确定性。其次,在批评形态方面,中国古代文学批评包括语录、寓言、书信、诗、词等多种存在,如孔子的批评是语录体、随感式的,庄子则多用寓言表达。之所以如此,就是因为中国"古代写作诗文评一类著作,受先秦儒家语录体的影响很深,文笔一般都很简练。而他们的评论文学,或受道家'得意忘言'说的影响,或受佛家讲求'妙悟'的影响,喜作启发式的提示,让读者自行参悟"③。再次,中国古代文学批评不追求一般性的文学认知成果,而要寻求一种诗意的人生境界。对于古代中国的文学批评家来说,评诗赏文就如写作诗文一样,是文人士大夫生活的一部分,最终目的不在于诗文本身,而在于人——通过诗文评品来描述和展示理想的生存方式、人生态度及人生活动的终极美境。比较而言,中国古代文学批评与西方艺术化的文学批评取向虽然都属于艺术化批评的范畴,但由于西方艺术化的文学批评作为对知识化批评取向的一种反动,其情感表现的追求往往更为强烈,易于走向艺术化的极端,而中国古代文学批评之于情感的表现则更为节制和含蓄。它们虽然都强调生命体验与人生感悟,但西方艺术化的文学批评往往更强调个体生命意志的追踪,并且因其特殊的宗教文化背景而通向审美救赎的道路。而中国古代文学批评作为文人士大夫的生活方式,追求以平和温润的诗意人生境界来超越人生的有限与无常,力求在审美中到达天人合一之境。正因此,中国古代文学批评家"融入了自己的激情,但对关键术语的界定几乎毫无兴致。相反,论及文学的作家认定在自然与社会-文化世界之间及其内部均存在着某种复杂的充满持续性与相似性的网,因而要对其进行清晰的分析是困难的。更有甚者,大多有关诗歌及其本质的讨论都见于有关具体的诗歌或对联的文章、书信或附带性言论的上下文之中;全面、整体性的理论著作往往出自偶然而非成规。从严格意义上讲,中

① 瑞恰兹:《文学批评原理》,杨自伍译,百花洲文艺出版社 2010 年版,第 72-73 页。
② 朱光潜:《怎样学美学》,《朱光潜全集》第 10 卷,安徽教育出版社 1993 年版,第 504 页。
③ 周勋:《中国文学批评小史》,复旦大学出版社 2007 年版,第 1 页。

文中无论是在内涵上,还是在结构上,均没有与系统表述的‘理论(theory)’一词相对应的术语。”①

第二,中国古代文学批评诗性传统的特点,决定了其在自身现代转型过程中面临了诸多困难。其中的第一个问题就是中国有没有“文学批评”,在《诗文评的发展》中,朱自清就指出:“‘文学批评’是一个译名。我们称为‘诗文评’的,与文学批评可以相当,虽然未必完全一致。我们的诗文评有它自己的发展;现在通称为‘文学批评’,因为这个名词清楚些,确切些,尤其郑重些。”②茅盾更加直接地表明:“中国一向没有正式的什么文学批评论;有的几部古书如《诗品》《文心雕龙》之类,其实不是文学批评论,只是诗、赋、词、赞……等等文体的主观的定义罢了。所以我们现在讲文学批评,无非是把西洋的学说搬过来,向民众宣传。”③写作第一部《中国文学批评史》的陈钟凡也认为,中国古代文学批评除了《文心雕龙》《诗品》以外,诗话、词话及诸家曲话都“零星破碎,概无统系可寻”。④ 应该说,相较于西方,中国古代的文学批评缺少现代意义上的学科分化,以致没有形成独立的体系,而其他学科也不能在方法或体系上为文学批评提供有效的支持。苏雪林就曾经指出:“近代科学哲学,心理学,人类学,生物学,社会学之进步有一日千里之势,文学批评家聚这许多学问于一炉而冶之,取精用宏,左右逢源,其批评基础自然更加稳固而范围亦更加广大。”⑤如果说,批评的独立是文学批评知识化的结果,那么,缺少科学精神的中国传统思维方式,在一定意义上不利于文学批评的发展。“中国向来只有诗话而无诗学……诗话大半是偶感随笔,信手拈来,片言中肯,简练亲切,是其所长;但是它的短处在零乱琐碎,不成系统,有时偏重主观,有时过信传统,缺乏科学的精神和方法。诗学在中国不甚发达的原因大概不外两种。一般诗人与读诗人常存一种偏见,以为诗的精微奥妙可意会而不可言传……其次,中国人的心理偏向重综合而不喜分析,长于直觉而短于逻辑思考。严谨的分析与逻辑的归纳恰是治诗学者所需要的方法。”⑥很显然,对于中国文学批评诗性传统的反思,其主要参照物就是西方文学批评。而对于中国古代文学批评的不满,同样也是以西方文学批评的知识化、系统化和学科化取向来进行衡量的结果。对于现代中国文学批评的发生来说,新的批评形态与批评原则固然不能在旧有传统的调整中发展出来,所以引入西方的知识化文学批评便是文学批评在现代中国的发展需要,也是东西方文化碰撞交汇的时代选择。于是,经由反思中国古代文学批评和借鉴西方的文学批评,现代批评意识与学科观念逐渐在中国文学批评进程中建立起来,进而为中国文学批评诗性传统的现代转型,也为实现文学批评的知识化与艺术化的平衡发展,打下了重要基础。

第三,知识化和艺术化作为文学批评的两个极端,只是表明它们各自在批评实践中的主要偏向,而不是非此即彼的关系。理想的文学批评状态当然是二者有机结合,在明晰性、确定性与审美性之间达到某种具体平衡。这就需要文学批评主体有不同的思维训练和极高的文学素养,同时还既要有批评观念和方法的自觉,又要有对社会人生真切的审美观照。而这些条件,在王国维、梁启超、朱光潜、宗白华、李健吾、李长之等现代中国批评家身上多有体现。他们深谙中国文学批评传统,同时对西方特别是欧美文学批评有较系统的认识,从而为他们在调和不同批评趋向的基础上,寻找中国文学批评的现代诗化路径提供了可能。如朱光潜,他借鉴英国心理学家布洛的“心理距离说”、德国心理学家立普斯的“移情说”以及意大利哲学家克罗齐的“直觉说”,援引西学概念和方法来解释中国传统的意象问题,提出了别具一格的“创造的批评”观。在朱光潜看来,克罗齐虽然强调直觉,但以为直觉还在理智之下,所得的也只是单纯的意象;并非所有意象都能成为艺术,艺术的意象与非艺术的意象的差别在于单整性——非艺术

① 迈克尔·格洛登等主编:《霍普金斯文学理论和批评指南》,王逢振等译,外语教学与研究出版社 2011 年版,第 299 页。

② 朱自清:《诗文评的发展》,《朱自清古典文学论文集》,上海古籍出版社 2009 年版,第 543 页。

③ 郎损:《〈文学批评〉管见一》,《小说月报》1922 年第 13 卷第 8 号。

④ 陈钟凡:《中国文学批评史》,中华书局 1927 年版,第 9 页。

⑤ 苏雪林:《旧时的“诗文评”是否也算得文学批评》,傅东华主编:《文学百题》,中州古籍出版社 1992 年版,第 282 页。

⑥ 朱光潜:《诗论》,《朱光潜全集》第 3 卷,安徽教育出版社 1987 年版,第 3 页。

的意象没有经过“心灵的综合”,是零落错乱的,而艺术的意象则经由“心灵的综合”,繁杂中具有单整性。这种区别就如同想象和幻想的区别,前者是单整的,后者是纷乱的,因为前者经过了心灵的创造,使纷乱的意象获得了某种有生命的形式。不过,仅仅是“为意象而意象”,也只是一种极为单纯的艺术形式。对于朱光潜来说,艺术意象应追求“象外之象”与“韵外之致”,而情感(朱光潜常称之为情趣)在“心灵的综合”中起着主导的作用,所以情感与意象成为意境中两个最主要的要素。又由于人的情感是变化的,所以艺术的创造与欣赏也时刻在“创化”中。可以看出,朱光潜在援引西方概念和学说的同时,结合中国古典艺术精神及具体文学作品,对中国古代文学批评的重要概念和范畴作了具体深刻的阐述,在批评形态上既具学理依据,又富有审美性。他的《谈美》《谈文学》《我与文学及其他》乃至《诗论》《文艺心理学》等论著,大多显示了知识性层面求真、艺术性层面求美的特点,在一定意义上实现了文学批评知识化与艺术化的平衡。再如李健吾,受法国印象主义批评的直接影响,李健吾的印象论批评相当自觉地形成了特征鲜明的批评意识,即一方面将文学批评视为叙述灵魂在杰作中的冒险,因而是一种艺术创造;另一方面受中国传统文学批评注重感悟与直觉的影响,强调文学批评中蕴藏有一种审美的人生境界。李健吾对沈从文的批评最能体现这一点:“在他艺术的制作里,他表现一段具体的生命,而这生命是美化了的,经过他的热情再现的。大多数人可以欣赏他的作品,因为他所涵有的理想,是人人可以接受,融化在各自的生命里的。”[①]这种批评方式显然融入了批评家自己的审美体验,并且将其与作家作品融为一体,既有对文本的精致分析,同时表达了批评家自己的审美理想,体现了批评家与作者审美精神高度契合所产生的情感共鸣与精神愉悦。至于李长之,更是将“批评精神”熔铸在“感情的型”中,力图在批评中既找到统摄批评的纲领,又不忽视批评中情感的力量。

总之,在现代中国的批评家那里,中国古代文学批评的诗性传统经由现代学术的改造,形成了一个相对稳定而理想的现代诗性批评范式。它为我们反思文学批评的过度知识化提供了重要借鉴,也为作为美育的文学批评实践提供了某种具体可能性。

五

通常情况下,人们常常将文学艺术与人的美育相联系,却很少直接将文学批评与美育挂钩。究其原因,在于按照一般的理解,相较于文艺作品能够直接唤起人的审美愉悦和怡情养性的享受,文学批评与美育之间的关系往往更具有间接性。特别是,与强调认知层面的知识生产能力的文学批评“立知”定位相关,人们在大多数时候总是强调文学批评以求真为主。由于感性要素在文学批评中往往比较稀薄,所以通常我们很少在文学批评活动中获取直接的审美愉悦;即便有一定程度的愉悦感受,也大多由认知活动转化而来,无法形成直接的情感陶养效果。也因此,对于以人为核心、以“成人”发展为目标的美育来说,[②]以“立知”为旨趣的文学批评,似乎并不能直接对人形成特定的陶养作用。换句话说,知识化的文学批评往往理性有余而感性不足,而美育却恰是一种以人的情感为核心的感性教育。要想实现文学批评“以美启真”的育人功能,就需要能够克服过度概念化的倾向。在这一点上,朱光潜、宗白华、李健吾、李长之等中国现代批评家所代表的现代中国诗性批评范式,值得我们特别重视。这种批评范式既承继了中国古代文学批评具体关注社会生活、体悟人生精神的传统,又在批评的展开中突出强调由知识理性沉淀向人生价值观念提升的现实转化,突显了文学批评丰富人的情感指向、深化人的生活体会的感性实践价值。

可以认为,美育在根本上是一个实践性展开的情感陶养过程,而非一般知识传授活动。这就意味着,即便面对具体的文艺作品,只有当人去阅读它、欣赏它、玩味它,乃至评价(批评)它,文艺的美育功

① 李健吾:《李健吾文集》,北岳文艺出版社 2016 年版,第 58 页。
② 王德胜:《“以文化人”:现代美育的精神涵养功能》,《美育学刊》2017 年第 3 期。

能才能被真正释放出来。“艺术本身并不就是美育;艺术作为美育‘化人’的路径和手段应用,并不直接等于‘人化’的美育目标。”①美育的过程一定同时是一个创造的过程。具体到文学批评来说,由于批评实践并不是简单的刺激-反应过程,而是主体基于自身感受之上的自由创造活动。它既可以调动批评者的想象力,也调动了人的情感,使之得以更为完整而鲜明,进而实现批评者与作品之间的情感交流,最终达到陶冶性情、塑造人格的目的。通过文学批评实践,可以培养人的文学感受力与鉴赏力,同时能够通过批评写作而获得情感的释放,完成文学批评的“化人”过程。从这一点来讲,现代中国的诗性批评范式不仅可以使作为美育的文学批评成为一种可能,也是文学批评作为美育实践的重要范例。

那么,知识化文学批评的美育功能又当如何理解?文学批评的知识化有其发生和存在的客观历史性。尽管它的美育功能可能没有那么直接,但仍不可忽视。其一,无论“求知”抑或“求美”,文学批评的对象始终与文学活动相关,虽不能直接实现美育的功能,却可以间接地影响美育的效果。就此而言,在学校设置文学批评或艺术批评相关课程,可以为实施美育提供一定程度的制度保障。其二,知识化的文学批评对美育的影响,主要表现在其主体影响方面。文学接受活动是一个复杂的过程,其中除了审美因素的作用以外,还包括其他很多因素。文学批评主体作为社会历史文化中的个人,其人生阅历、文化修养、文化心理结构等都会在批评活动中发生作用。而文学作品所具有的社会文化属性,同样也不是审美属性所能完全概括的,对它的认知同样需要相关知识的累积。这样,无论从批评主体还是批评客体来讲,文学批评活动都不能没有相关知识作为支撑。其三,文学批评美育功能的实现,需要克服知识化的负面效应。当我们运用概念或原理于文学批评实践时,常常容易被概念框定,不能将批评主体自身真实的情感体验有效地传达出来。长此以往,则会落入程式化的窠臼而逐渐丧失批评主体原初的想象力与创造力。其结果往往是:我们可以讲出很多与作品、作者相关的有见地的“知识”,却没有在内心深处泛起任何涟漪,产生心灵与情感上的感动。事实上,这种因过度程式化而丧失的对于文学本身的深切敏感,才是最为珍贵的。所以,知识化的文学批评要想发挥美育功能,一方面需要在批评活动中做知识的“减法”,通过大胆启用批评主体的直觉能力,实现批评功能由认知层面向审美层面的跨越。当然,审美是瞬间的体悟,对于大多数人来说,在做“减法”之前终究存在一个“积思顿释”的过程,这也是作为美育的文学批评所能发挥的重要作用之一。另一方面,需要确立“以理通情”的内在批评意识,将批评活动的接受主体突显出来,在批评活动的作品主体和接受主体之间结构起以情感陶养为核心指向的实践关系,进而完成文学批评对人的精神提升效能。

冯友兰先生曾经指出,学哲学的目的“是为了使人得以成为人,而不是为了成为某种特殊的人”。② 借用冯先生的这句话,我们也可以说,文学批评美育功能的实现,同样不是为了使人成为“某种人”即特定的文学批评家,而是要在文学批评实践中以特定的审美方式扩大和提升人的生命境界,体现文学批评内在的“化人”成效。

(责任编辑:若峦)

① 王德胜:《作为美育的艺术、艺术史如何可能?》,《中国文艺评论》2022 年第 12 期。
② 冯友兰:《中国哲学简史》,赵复三译,生活·读书·新知三联书店 2014 年版,第 16 页。