

文艺学大视野丛书

季广茂 著

异样的天空

——抒情理论与文学传统

花城出版社

文艺学大视野丛书

季广茂 著

异样的天空

——抒情理论与文学传统

花城出版社



图书在版编目(CIP)数据

异样的天空:抒情理论与文学传统/季广茂著. —广州:花城出版社, 2000. 4

(文艺学大视野丛书)

ISBN 7-5360-3299-4

I. 异… II. 季… III. 文艺理论-研究 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 30611 号

异样的天空 ——抒情理论与文学传统 季广茂 著

*

花城出版社出版发行

(广州市环市东路水荫路 11 号)

广东新华发行集团股份有限公司经销

广东省肇庆新华印刷有限公司印刷

850×1168 毫米 32 开本 10.625 印张 1 插页 240,000 字

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 7-5360-3299-4

I·2744 定价:15.00 元

如发现印装质量问题,请直接与印刷厂联系调换

出版前言

往事如烟。

20 世纪的大门正在缓缓关闭，我们即将迈进 21 世纪的门槛，抚今追昔，感慨万千。

20 世纪，是人类历史上的伟大世纪。仅以文学艺术而论，其辉煌成就，毋庸置疑。但历史的进程，也伴随着浮泛的喧嚣，迷乱的骚动，本体的困惑，艰难的抗争。总结历史，展望未来，当是文学艺术工作者责无旁贷的使命。

于是有了这套“文艺学大视野丛书”。

该套丛书，是山东师范大学中文系文艺学学科承担的教育部立项的“九五”社科规划课题，也是该学科“九五”期间的重点科研工程。它以开放的理论视野与新颖的文化眼光，以勇于思考的求索精神与批判锐气，对许多方面的重大文艺学问题进行了深入细致的探讨。它涵盖古今，包容中外，既有对中国传统文艺观的重构，又有对西方诗学道路的审视；既有关于中国文艺学历程的反思，又有关于 21 世纪文艺学走向的探寻；既有对经典学说的当代阐释，也有关于重要理论范畴的新解。以如此宏阔的学术视野审视文艺学的过去和未来，是这套“文艺学大视野丛书”的旨趣之所在，也是“大视野”之为“大视野”的由来。

我们于世纪之交推出这套丛书，把它作为献给 21 世纪的

一份礼物，以求为推动中国文艺学走向世界，走向未来，走向现代化，尽绵薄之力。

花城出版社

2000年3月18日

EK99/19

情感仿佛茫茫苍穹，
但人们拥有的不是同一片天空。

自 序

人生在世，难免感慨系之；以之成文，遂成抒情作品。所谓“情动于中而形于言”，是也。这本是一个简单不过的道理，细细究来，却又包含着无数难题：第一，何谓情感，它何以具有那么复杂的内涵，何以任何文学作品都无法逃脱它的纠缠？第二，情感是如何抒发出来的，抒情的本质是什么，抒情的原则、途径、策略有哪些，为什么东西方在抒情原则、途径、策略方面存在着如此巨大的差别？第三，东西方在抒情原则、途径、策略方面的差异怎样导致了东西方文学传统、抒情传统、诗学传统的差异，应该如何评价这种差异？问题远远不止这些，这些都是“抒情理论与文学传统”的第一层面的问题，层层分解下去，还可以形成诸多“次问题”、“次次问题”。比如在谈及抒情的策略时，我们还要问：抒情的策略与抒情的途径存在哪些区别，抒情的策略可分哪些，东西方在抒情策略上存在哪些差异，它们分别导致了怎样的结果？

本书提出这些问题，并拟一一回答之。原以为学术研究的过程说复杂真复杂，说简单也真简单——不过发现问题、提出问题、回答问题而已。回答问题固然重要，但更重要的是发现问题、提出问题；能够发现问题、提出问题，实际上就已经接近于解决问题。自然科学或许并不这么简单，想来社会科学大致如此。现在看来，发现问题、提出问题固然重要，回答问题

尤其重要；发现问题、提出问题固然不易，回答问题更是困难重重。本书固然提出了许多问题，但与充分、详实地回答这些问题还有相当的距离。

需要特别说明的是：本书所谓的“抒情作品”、“文学传统”，都不是经过严格界定的学术术语。“抒情作品”泛指以抒情诗为核心的各种抒情性作品，如颂诗、情诗、哀诗等。此外还包括颇具抒情意味和抒情色彩的小品文，如西方的随笔（essay），中国的游记、记传、祭文、书信、序跋等等。如无特别说明，笔者心中的“抒情作品”主要是指抒情诗。“文学传统”泛指某一国家、民族、文化在长期的历史发展中形成的，能够体现该国家、民族、文化特点的文学惯例和批评常规；“文学传统”包括诸多层面，不同的人，出于不同的学术考虑，完全可以从不同角度把握之。本书将其分为“创作传统”与“批评传统”两个部分，又将“创作传统”分为“叙事文学传统”、“戏剧文学传统”和“抒情文学传统”三部分。而在更多的时候，出于与西方批评传统“接轨”的考虑，也把“批评传统”称为“诗学传统”。

本书所论课题属于“比较诗学”的范畴，虽然笔者没有在正文中如此标举。既然是比较诗学，总会探寻不同文学传统的“同”与“异”。有人求同，有人寻异，求同还是寻异，人各有志，理之必然，无可挑剔。笔者认为，求同不如寻异，因为只有寻异才能把握各自的特点，才能为进一步的发展提供决策的依据。毕竟东西方相互隔绝几千载，交流与汇通不过一百余年而已。既然是比较诗学，总会发现不同文学的“高”与“低”，甚至会有意而为之地“一比高低”。而立场不同，高低自然大异。站在中国的立场看西方，西方几乎一无是处；站在西方的立场看中国，中国近乎难以理喻；既站在中国的立场看西方，

又站在西方的立场看中国，理想固然理想，操作起来实属不易，按诸实际，迹近“跳梁小丑”。唯一的出路在于避免简单的判断，多作事实的描述，少作价值上的评估。当然，完全脱离价值的事实和完全脱离事实的价值，都是不存在的，但这不等于说在事实描述与价值判断之间作出区分既不可能又不可欲。一句话，本书更注重在东西方文学传统中寻找“差异”和“距离”，而不是“普遍”与“一致”。

本书力图把理论置于广阔的历史背景之上，把东西方的抒情理论置于各自的抒情传统、文学传统和诗学传统之中，避免谈及抽象、普遍的抒情理论；试图以戏剧文学与抒情文学、戏剧诗学与抒情诗学为参照系，在对比之中把握东西方各自抒情理论、抒情传统、诗学传统的特征；竭力透过东西方抒情理论的异同，审视东西方各自抒情传统、文学传统、诗学传统的异同。这些都是极为复杂的难题，远非这本薄薄的小册子所能及。本书只是“力图”、“试图”、“竭力”于此，与真正达此目的还有千里之距。

本书在风格上追求朴素平实。笔者虽然也知道“始、叙、证、辩、结”的为文之道，但还是力求避免过强的“论战”色彩。我把本书的读者当成地地道道的良师益友，觉得我在撰述时，既是向师长汇报些许心得，又是向朋友叙述些微收获，书中大量的“我们”可以为证。而且论之唯恐不详，述之唯恐过略，烦则烦矣，好在不拉架子吓人，不拿洋腔欺世。去餐馆吃饭，发现酸辣汤不对味直说“酸辣汤不对味”，告诉厨师“酸辣汤不要放辣椒”可矣，不必正色道：“辣椒不是酸辣汤的符号，而是汤里被异化的话语。把这种另类的语汇用在异质的语境中，以便企图诠释酸辣效果，反而让我们看到后现代大厨们的尴尬。”

本书的书名得益于 M. H. 艾布拉姆斯 (M. H. Abrams), 《异样的天空: 抒情理论与文学传统》(*Different Sky: Lyric Theory and the Literary Tradition*), 就是以《镜与灯: 浪漫理论与批评传统》(*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*) 为模子拟就的。^① 笔者心仪其书久矣, 曾经不知天高地厚地发誓以其为楷模写出同样精彩的论著。

眼高手低, 亦吾辈常人所难免。“初生牛犊不怕虎”, 情有可原; 如今笔者年近不惑, 还常以“一事能狂便少年”自欺。虽然如此, 窃以为眼高手低毕竟略强于眼低手低。事已至此, 也只好如此这般地聊以自欺了。罪过罪过, 阿弥陀佛。

① 不知何故, 中文本将艾氏此书译为《镜与灯: 浪漫主义文论及批评传统》(郇稚牛等译), 北京大学出版社 1989 年版; 或《镜与灯: 浪漫主义理论批评传统》(袁洪军等译), 中国社会科学出版社 1991 年版。

内 容 提 要

本书旨在透过中西抒情理论的不同，审视中西文学传统的差异。念及读者诸君无意或无暇通读全书，择其要点于兹，以供智者一目百行之需。如蒙垂注，作者幸甚。

一 情感的特质

文学总是与人的自然情感有着这样那样的联系，并把这种自然情感上升到美学的境界。人类无法摆脱自己的情感，而情感又常常是人类各种精神活动的动力和源泉。但文学所揭示出来的情感世界色彩斑斓、多种多样。优秀的抒情作品包含着巨大的人类情感容量，揭示着人类丰富、复杂、多变、奇特的情感世界，它可以是一种体验，一种感悟，一种心境；它复杂微妙，它稍纵即逝，甚至难以言表。仿佛只有情感世界才是真实的世界，只有情感才是人类的本质力量，只有情感才是人类唯一的“本真”，只有情感才具有巨大的魅力。情感不仅是艺术世界的“本体”，而且是人类审视万物的独特视角，还是一种情绪基调。

抒情作品是依据“三分法”对作品进行分类的结果，指简

要地表现、传达作者以情感为核心的内在心性的文学作品。所谓“以情感为核心的内在心性”，是指包括情感在内的诸种感性心理因素，这些因素包括情感、个性、本能、欲望、无意识、志向等等。所谓“表现”（express）是指自然地呈现作者的内在心性，所谓“传达”（convey）是指作者不仅要表现自己的内在心性，而且要将其传达给读者，使读者了解、分享自己的内在心性。情感是指主体对外界事物刺激的自我体验和由此引起的某种态度，它是主体对价值意义的切身感受。情感包括两个方面的内容：一为情绪，一为感情。

二 抒情的本质

对此问题的回答有三：

第一，抒发情感即表现情感。广义上的表现理论在西方源远流长，它可以概括为六个字：艺术表现情感。中西艺术表现理论存在着巨大差异：第一，在西方的表现理论中，想象力的创造性一直处于中心地位，而中国的表现理论家很少强调创造性。第二，中国的表现理论家不像西方表现理论家那样重视激情，并把激情视为艺术创作的先决条件。首倡狭义表现论的是克罗齐（Benedetto Croce）和科林伍德（R. G. Collingwood）。在他们看来，“得心”与“应手”是一回事，“得心”即“应手”，“应手”即“得心”，二者一也。情感在得以表现之前，并没有确定的内容；只有通过表现，情感才能统一和固定下来，才能成为艺术中的情感。艺术中的情感是已经为艺术家所认识、理解的情感，也是将为受众所认识、理解的情感。“表现”与“情感”互为函数，它们彼此相互激荡、相辅相成。“表现”与“情感”的这种互动性质，乃是艺术表现最为重要

的性质。一方面，不同性质、程度、层面的情感，需要不同的表现策略、方法、手段、技巧；另一方面，不同的表现策略、方法、手段、技巧，又会在很大程度上影响不同性质、程度、层面的情感的抒发与表达。

第二，抒发情感即传达情感。艺术传达论的主要代表人物是托尔斯泰。托氏认为抒发情感就是传达情感（communication）。要把情感传达给别人，这情感就必须具有某种特殊的规定性。区分真艺术与假艺术有一个无可怀疑的标准，那就是艺术的感染性。在这种理论看来，抒发情感，就是解除或减免情感的重负，它要打开心灵的枷锁，消除情感上的压抑，“骋其情”。而要消除情感上的压抑，就必须认识情感、把握情感。这导致了两个极其明显的结果：第一，传达情感的过程实际上是由感受走向判断、由无意识走向意识、由感性走向理性、甚至由情感走向概念的过程。第二，传达情感的过程实际上是由个人情感走向公共情感的过程。由个人情感走向公共情感，同样也导致了两个极其明显的结果：第一，它在某些方面，在某种程度上保证了社会成员的身心健康。第二，它在某些方面，在某种程度上强化了社会整体的凝聚力。

第三，抒发情感即投射情感。艺术家将情感向外投射而构成艺术品，继而读者接受情感而欣赏艺术品。在罗斯金看来，这是滥用人类情感的结果，它把人类情感错误地置于外部事物之中。情感“外射”或“误置”的直接结果是“拟人化”的形成出现。拟人化是人类心灵最原始的能力之一，它把没有心性之物视为有心性之物，把死物当成活物，好像死物也有思想、情感、意志和认识一样。这在抒情艺术中的表现更是数不胜数，“云破月来花弄影”，仿佛花也有其生命；“数峰清苦”，可见山峰也有人的感觉和经验。但拟人化还没有达到物我合一、

主客相契的美妙境界，物我合一、主客相契不仅要求由我到物，而且要求由物到我，形成“我看江山多妩媚，料江山看我也如是”的境界。

三 抒情的原则

所谓抒情原则，是指作者在抒发情感、创作抒情作品的过程中，在处理情感与理性、情感与现实、情感与语言等关系时，有意无意间所遵循的原则。抒情作品的创作过程是主客观相互融合、相互渗透的过程，它总要在理性与情感、现实与情感、语言与情感之间寻找某种平衡和达成某种默契。在这个前提下，不同的文学运动、流派、思潮遵循不同的抒情原则。

浪漫主义强调情感的自然流露，强调直抒胸臆。华兹华斯强调诗是强烈情感的自然流露，认为文学是个人情感自然流露的产物，它源于一种冲动，不必遵守一切既定的规则和范式。在他看来，艺术乃是人类情感的表现，而表现就是外溢、宣泄或喷涌。艺术是情感的表现，但并非人人都能表现自己的情感，“情感”与“表现”之间的道路是漫长和艰难的，它决非“自然流露”、“近取诸身”之类的只言片语所能涵盖。“得心”不难，“应手”不易。实际上，我们过分夸大了浪漫主义的情感至上原则。情感标准很快被淘汰，语言标准随之被确立。

象征主义认为无论是在人与人之间还是在人的各种感官之间，都存在着一种内在的、隐秘的、交相呼应的关系。不同感官之间存在着交互感应，内心世界与外在世界之间存在着交互感应，诗人心灵和隐秘世界之间也存在着交互感应，诗人可以感受到这种神秘的交互感应。象征主义强调以具有特定声、色、味的物象来暗示、阐发微妙的内心世界。情感必须予以节

制，滥情主义必须杜绝。因为要求以特定的声、色、味去“暗示”、“阐发”微妙的内心世界，所以象征主义的作品大多具有强烈的神秘主义色彩。

古典主义不把情感、个性视为诗的血肉和生命，而是将其视为某种有害之物。人类可以把情感纳入一定的伦理范畴，来规范它的表现形态，“发乎情，止乎礼义”。在古典主义看来，抒发情感并非宣泄情感，更不是本能、欲望的满足。抒情的过程是一个审美的过程，它需要理性、意识的参与和控制，需要创造井然有序的语言形式。中国的抒情传统本质上是古典主义的。以为“中国人是唯感情、唯感性的”，“这种情之本质化、本体化的倾向，就是中国抒情传统的重大特色之所在”，显然是没有根据的。

四 抒情的途径

纵观种种抒情，其途径主要有两条：

以声传情，力求声情并茂。字音的有序结合和变化，可以构成和谐的音调，人们常把这种和谐的音调称为“韵律”。韵律是某些抒情作品（特别是抒情诗）不可或缺的组成部分，中国古代诗人往往通过各种方式强化抒情诗的韵律，如运用双声、叠韵、叠音、象声来构造和谐的音调。正是基于诸如此类的语音组合和变化，诗歌才富有音乐感，才予人以音乐美。在不同人那里，对“声”的理解并不相同，但都以音乐为抒情作品的楷模。要搞清楚的是：音乐是在何种层面上，通过何种方式影响了文学？诗何以需要韵律，它是诗乐舞三位一体的残余，还是诗人抒情达意必不可少的手段？以此为代价，诗是否获得了利益？如有所获，获得的是何种利益？首先应该看到的

是，诗歌脱离了伴奏因而也无法歌咏，其音乐性不同于音乐的音乐性，其音乐性在于节奏，而音乐的音乐性在于旋律。诗歌的音乐性只能局限于语音的层面，是某种特定的语音模式，有时我们称之为韵律或节奏。而且有一利必有一弊，韵律是诗人对思想、情感予以控制的结果，是思想与情感的“镣铐”，是为了获得某些东西而不得不付出的代价。由于诗歌受韵律的限制，生造词语、打乱语法秩序这些超常语言现象不仅司空见惯，甚至成了一种美德：它不仅于理无害，而且造成了诗语的陌生化效果。

以景结情，力求情景交融。抒发情感的过程就是使内在情感客观化（objectivation）、具象化（embodiment）的过程。这“客体”、“具象”，在艾略特（T. S. Eliot）那里表现为“客观对应物”（objective correlative），在王国维那里表现为“意与境浑”，总之都是强调意象的不可或缺性。意象（image）是抒情文学的第一构成要素，是抒情作品的根基。意象的表现形式多种多样，除了视觉意象和触觉意象，还有听觉、味觉甚至运动感觉的意象。现代诗中充满了丰富曲折、复杂多变、含混朦胧的“心理画面”，这构成现代文学的一大特色。但东西方对待意象的态度大异其趣，意象诗在中国本属寻常，在西方却是罕见之物。而且任何一种抒情传统，在经历了长期的历史嬗变之后，都会在形象方面形成诸多的原型意象（archetypal image），在主题方面形成诸多的抒情母题（lyrical motif），二者相辅相成，相得益彰，构成了抒情文学的一个重要特点。所谓原型意象，是指在某种抒情传统中长期使用并因之产生了固定内涵的模式化意象。所谓抒情母题，是指在某种抒情传统中基于某种原型意象而形成的内涵相对固定的大型主题。

五 抒情的策略

抒情的语法策略。指从语言的结构方式（包括词语的构成和变化、词组和句子的组织等）这一角度强化抒情效果的方法和手段。它有与通常语言不同的语言表达方式和表达结果。“诗家语”是相对于“散文语”、“日常语”而言的。虽然都承认“诗家语”的存在，觉得诗语有着异乎寻常的品质，但究竟是怎么样的品质则人言言殊，东西各异。在西方，从方法论的角度看，这些回答分为两类：一是借助于诗语与日常语的不同界定诗语的品质，一是借助于诗语与散文语的差异说明诗语的特色。中国则比较习惯于从语法的角度，界定诗语的本质，把握诗语的特征；至于诗语与日常语、诗语与散文语之间的异同，却很少有人顾及。“愁中月”、“雁来天”、“残月店”、“日萼”、“风条”都是对某些日常短语所作的非同寻常的压缩，因而也包含着特殊的“诗意”和“诗韵”。中国诗语常常打破既有的语言规范，追求某种特殊的语言效果，这表现在许多方面：在词汇的层面上，中国古诗重实词而轻虚词，在实词中尤重名词而轻非名词；在语法的层面上，中国古诗常常通过特定的手段改变某些词的词性，令其发挥另外的语法功能。这样的语法特点是散文语、叙事语、西方诗语所永远难以企及的。

抒情的修辞策略。指运用各种修辞方式强化抒情效果的方法和手段。从文学史和修辞学史的角度看，抒情的修辞策略有许多。隐喻（metaphor）是在彼类事物的暗示之下感知、体验、想象、理解、谈论此类事物的心理行为、语言行为和文化行为。表达人类内心世界中的喜、怒、哀、乐、忧、愁、怨、恨等情绪，只能借助隐喻。有人否认中国诗中有隐喻，显然是