



刘晓南 ◎著

第四种批评



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

刘晓南 ©著

第四种批评



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

第四种批评/刘晓南著. —北京:北京大学出版社,2008.6

(未名·中青年学者文库)

ISBN 978 - 7 - 301 - 13870 - 0

I. 第… II. 刘… III. 文学评论 - 研究 IV. I06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 073027 号

书 名: 第四种批评

著作责任者: 刘晓南 著

责任编辑: 魏冬峰

标准书号: ISBN 978 - 7 - 301 - 13870 - 0/I · 2045

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752824

出版部 62754962

电子邮箱: weidf@pup.pku.edu.cn

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650 毫米 × 980 毫米 16 开本 15.75 印张 229 千字

2008 年 6 月第 1 版 2008 年 6 月第 1 次印刷

定 价: 32.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010 - 62752024 电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

序：让批评照亮文学

陈晓明

刘晓南在北京大学读博期间选修过我的几门课。她是那种平静内秀的学生，但颇有爆发力，她的提问总是剑走偏锋，从侧面过来，能到点子上。她的问题会有很大的讨论空间，直至大家都豁然开朗。所以，每当她提出问题，我总是要很认真地对待。直至她写作博士论文，提出“第四种批评”的概念，我才更多地了解到她的不一般：她要开启自己的思考领地，从很狭窄的一条路上通过，走向一片开阔地带。

据晓南说，她提出这个概念的最初动机是在我的课上，听我谈到当代法国批评家蒂博代的观点，蒂博代把批评分为三种类型：其一，“媒体批评”，也可称之为“自发的批评”、“口头批评”，作为批评中最早出现的形态，它是由读者对作品自发的评价反应构成。其二，“学院批评”，也可称之为“职业批评”，是一种讲坛上的批评，它探讨的是理论和规律。其三，“作家批评”，蒂博代称之为“大师的批评”。通常这些批评表达了作家对作品的辩护，以

及对自己文学观念的捍卫。刘晓南从这里找到触发的灵感,提出“第四种批评”,也就是“作家学者的批评”。她以为,“第四种批评”正是一种“对话”,一种“化合”。由于作家、学者、批评家的多重身份,“他们能将创作者所关注的视野与研究者所关注的视野融合起来,从而获得更为广阔的观察视野;由于既要从事艺术创作又需要从事学术研究,便更能体察艺术创作与学术研究的各自范式及规律,从而达到一种可贵的平衡——既规避作家批评的主观随意,又可纠正学院批评的僵化倾向”。

作家学者的批评温文尔雅,有理有节。不像单纯的作家那么自由奔放随感而发;也不像学院研究者那样做厚实玄奥的研究,因而在两方面似乎都不那么引人注目。刘晓南显然不只是试图去发现一种被遮蔽的文学批评类型或方法,更重要的是,她要通过第四种批评的解读,去建构一种当代中国的理想性的文学批评。这是一种可以真正进入文学的批评,是一种可以照亮文学的批评。

在刘晓南看来,“第四种批评”并不是简单的作家加学者,而是二者的有机化合,是一种新的主体性内化经验。二者重合在一起,其能量和意义当然要大于二者的简单相加。也就是说,作家学者型批评家有一种新的主体特质生成,这种批评话语具有更强的独立性和异质性。显然,独立性是相对于作家兼有学者身份而言的,其批评不再是为了自己的文学观念或作品辩护;而有着更多的对更为普遍的文学经验的阐释。异质性在于,相对于学院的职业研究者,他们的作家身份使得他们有直接的文学创作经验,与学院的理论化研究能保持适当距离。

很显然,刘晓南在理论上对“第四种批评”的论述是充分且站得住脚的,她的思考逻辑周密,论证有理有据。尤为重要的是,她还还原到文学批评史的语境中去论述“第四种批评”的可能性。对于这部书而言,我似乎读到了一部简单清晰的现代文学批评史。刘晓南阅读了相当丰富的作家或大师的批评言论,也引证了相当多的激进的先锋派的批评理论的著作,在这样的前提下来论述“第四种批评”,就不是空穴来风,显示出良好的理论素养和开阔的批评史的视野,“第四种批评”植根于这样的学理背景中,当然会

有令人信服的理论力量。

说到底,“第四种批评”作为一种新的批评类型和方法的提出,重要的还是要有实践例证。刘晓南选择曹文轩、格非和张大春为例来讨论,这无疑是相当精当的例证。曹文轩是刘晓南的导师,写老师无疑有难度,但在讨论这一问题要避开曹文轩显然不可能。当然,曹文轩的经验或许也直接影响了刘晓南思考这一问题,或许在她作为曹文轩的学生的那一刹那,她的潜意识里就产生一种探索的好奇,那就是:作为作家的曹文轩是如何来做研究的;而作为大学教授的曹文轩又是如何来写作的。事实上,据我所知,相当多接触曹文轩的人都会有这种好奇。这样的好奇与中国当代的大学教育体制和文学创作体制严重脱节有关。在中国三四十年代,大学的文学教授一半多是作家或诗人。后来的大学教授完全变成了专业学者,研究文学而不创作文学。因此,对于像曹文轩、格非和张大春这样的既创作又研究、既教学又写作的人就是凤毛麟角了,反倒觉得像是奇异一族了。

就刘晓南对曹文轩、格非和张大春的文学批评特色的具体阐释,我在这里难以一一概括,读者阅读她的著作自然可以更全面详尽地掌握其要义。在梳理作家学者与他们的文学批评的关系时,刘晓南将作家的个人经验与他的批评的那种关系阐述得相当透彻。而她关注到作家的写作与他的批评构成的那种内在气质,则是让我颇为惊异的段落。她能深入到这些作家形成的创作趣味和风格中去,从中发掘出他们的文学批评的那种特质。

曹文轩对文学批评的贡献功莫大焉,我既不能在此详述,也无法去转述刘晓南丰富而复杂的分析。但曹文轩关于唯美主义的理念我是知道的,这也是刘晓南阐释的重点所在。因为是作家学者,曹文轩对于文学唯美主义才会如此顽强地坚守。在现代主义盛行的时代,曹文轩的唯美主义显得太古典,甚至有些落寂。今天当我们看到遍地的“妖娆狰狞之美”,确实让我们怀念曹文轩所鼓吹的古典唯美主义。尽管我也知道我们身处一个审美多元化的时代,我本人也是多元化的赞同者,但正因为如此,就越发显出曹文轩的古典唯美主义的可贵。没有古典唯美主义作为坚实的根基,那些妖娆狰狞之美就会空洞无物,就会混乱不堪。就此而言,我更能理解刘晓南强调

“第四种批评”的当下性意义所在。

对于格非来说,他的作家身份一直压倒他的大学教授身份,那是因为格非作为一个作家实在是太突出了。其实格非从大学毕业起就留在华东师大任教,他一直是学院里的教师。可能是因为作为大学教师的格非一直是小字辈,直到他作为作家名满天下后到清华当上教授,人们才意识到,原来格非还是大学教师。曹文轩则是一直以他的方式写作,按说作为中国儿童文学首屈一指的作家,曹文轩作为作家早已经声名卓著了。问题在于,曹文轩身处北京大学,年纪轻轻就当上教授,大家似乎更看重他的北京大学教授身份。在美学理念上,格非与曹文轩颇有相通之处,他们都有一种唯美主义倾向,只是格非更现代主义一些,而曹文轩则古典一些。格非最早成名的小说《迷舟》就是一篇古典味十分浓郁的作品,只是因为其中在叙述方法上有出奇之处,而显示出后现代的特征。如果要强调格非的作家学者身份对他的文学批评理念有什么特殊贡献的话,那就是他对语言的强调。只有十年辛苦写作的人,才知道语言有多么重要。就像罗兰·巴特所说,文学中的力量不取决于任何其他因素,只取决于作家对语言所做的改变。在这一意义上,格非本人作为先锋派作家对语言的贡献无疑是独到的,现在他作为一个大学文学教授,以他的文学理念去教育学生,以他的文学批评来展开文学的承诺,那就是对语言的强调。这种文学观念,对中国当代的文学创作来说,无疑是切中要害。关于这一点,刘晓南有很精当的阐释,读者可以在阅读这部书时体会到。

关于张大春,可惜我能说的话并不多,我对张大春所知有限,只知道在台湾作家中,他是个奇人奇才,这方面我只能服膺刘晓南的读解。刘晓南主要通过分析张大春的《小说稗类》来梳理张大春的文学观念,呈现他的文学批评的独到之处,那就是这部讨论小说的著作紧紧包缠于工艺技巧之中。只有像张大春那样深得小说精髓的“工匠”,才能如此体味小说的技艺,那是一种“工匠”的技艺,那是一种真正进入文学(小说)的批评。而在我看来,中国当代的作家都太像思想大家,而没有“工匠”的基本功。没有技艺的小说,根本就不是小说。读了刘晓南对张大春的分析,我会得出这样的结

论,也就更为钦佩张大春的“工匠”式的文学批评。

作为一部批评理论著作,能写得如此具体、细致透彻,是一种技巧,也是一种幸福。当书写成为一种技艺时,那就是批评的境界。对“第四种批评”的理论梳理本身也有一种“第四种批评”的意味,刘晓南做的这项研究工作的意义已经不言自明了。

是以为序。

2008年4月26日

于北京万柳庄

目 录

序:让批评照亮文学/陈晓明/1

上编 历史与现实视阈中的“第四种批评”

第一章 导论:为“批评”正名/3

何为“批评”/3

“批评”何为/8

捍卫“批评”的本质/24

第二章 “第四种批评”/30

理论与方法/30

三种批评/34

“第四种批评”/40

第三章 “第四种批评”的特征/46

批评立场/46

学术资源/52

批评特点/58

文体风格/67

第四章 “第四种批评”的中国命运/72

中国古代的文学批评/72

“第四种批评”的黄金时代(1904—1942)/77

被压抑的“第四种批评”(1942—1979)/87

“第四种批评”的复苏(1980年以后)/91

下编 中国当代文学中的“第四种批评”

第五章 格非/105

第六章 曹文轩/120

第七章 张大春/145

第八章 结语/164

附录一 格非访谈录/170

附录二 曹文轩访谈录/201

附录三 张大春访谈录/228

参考文献/230

后记/237

上 编

历史与现实视阈中的 “第四种批评”

导论：为“批评”正名

何为“批评”

自从文学诞生、有了读者的那一天，文学批评就应运而生了。然而，批评发展到今天，在漫长的时间里，它的内涵和外延都发生了沧海桑田般的变化。各个时代的文学批评家对批评的认识和理解不尽相同：当年，亚里士多德的《诗学》只将史诗作为批评的范围；而今，诗学的概念却早已不限于诗学理论，而是涵盖了所有的文学理论类型。当年伏尔泰曾讥讽古典主义批评家为文学的“猪舌检查者”，因为那时的批评家就是文体审查者，他们垄断体裁分类的准则，对所有不符合古典主义创作原则的作品进行严厉的绞杀和规训；而今，社会学、政治学、地理学、心理学、解释学、现象学等众多研究维度的引入，早已使批评突破了文学的界限，扩展到了更为广阔的领域。

关于文学批评的对象，随着时代的发展，各种文学批评所持的理论不同，观点也莫衷一是。在早期学院派批评家布伦蒂埃的眼中，批评的对象是体裁的“合法”性：“批评，只有批评在任何时候都能意识到一种体裁准确地

发展到了什么程度；只有它能够指出，新的艺术，为了真正是新的，也为了真正是艺术，必须满足哪些条件。”^①在“新批评”学者的眼中，批评主体与创作主体的意识均有其不可靠的偏颇性，也是导致“意图谬误”和“感受谬误”的根源，因此，文本本身才是批评的唯一对象，“文学研究的当务之急是集中精力去分析研究实际的作品”，而不该过分倚重作者生平、社会环境、时代背景等外部因素而“轻视作品本身”。在日内瓦学派代表乔治·布莱眼中，批评的对象是“意识”：“阅读行为（这是一切真正的批评思维的归宿）意味着两个意识的结合，即读者的意识和作者的意识的结合。这两个意识的结合恰恰再好不过地说明了当代批评的特征。”^②因而阅读—批评是对作品的模仿，是一种再创作。结构主义批评家罗兰·巴特则走得更远：文学文本仅仅只是一种语言现象，没有属性和价值的差异。作者与文本被搁置一旁，批评者有了创作的自由。如此一来，“批评家已经不再是替身，而是成了作家”^③。当批评家在“可读文本”和“可写文本”的幌子下肆意阐释和改写原著时，批评是否还能算作批评？罗吉·福勒说，这种以文学文本为语言结构之范例的“超批评”不属于文学批评^④。韦勒克大概也不会赞同这种改写是一种创作，否则他不会说：“所谓‘创造性的批评’通常只是一种不必要的复述，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。”^⑤当我们翻开特里·伊格尔顿的《二十世纪西方文学理论》，又会发现他们的主张大相径庭。在伊格尔顿那里，文学性是否存在都成了问题，文学批评是否成立也就成了悬念。

那么，就批评的范围而言，批评究竟是一种文学阅读实践活动还是一种

① 蒂博代：《六说文学批评》，北京：三联书店 2002 年版，第 92 页。

② 乔治·布莱：《批评意识》，桂林：广西师范大学出版社 2002 年版，第 3 页。

③ 弗朗索瓦·多斯：《从结构到解构——法国 20 世纪文学主潮》（上），北京：中央编译出版社 2004 年版，第 458 页。

④ 罗吉·福勒编：《现代西方文学批评术语词典》，成都：四川文艺出版社 1987 年版，第 60 页。

⑤ 韦勒克：《文学理论》，南京：江苏教育出版社 2005 年版，第 4 页。

文学理论建设活动？依然是众说纷纭——

加拿大学者弗莱认为批评是指“涉及文学的全部学术研究和鉴赏活动”，“文学批评的对象是一种艺术，批评本身显然也是一种艺术”，它独立于艺术而存在，因为“批评能够讲话，而所有艺术都是哑巴”；“批评是一种思想和知识的结构，这种结构本身有权利存在，而且不依附于它所讨论的艺术，具有一定程度的独立性”。由于“批评是按照一种特定的观念框架来论述文学的”，批评应作为一门学科而单独存在。^①

美国学者克里格将批评视为一种前后贯一的系统结构，认为在文本、批评陈述与理论陈述三者之间存在着一种递进关系。“批评这一概念，一般来说，具有了两种含义：其一指对诗或文学文本的直接审美反应，或者对其所做的陈述即话语；其二指对这种反应、陈述或话语在理论上所做的阐述。前者是对诗或文本的赏析，是心灵深处各种情绪的投射，也是一种应用或实践批评；后者则是基于哲学、美学、心理学、社会学等等学科之上，所进行的一种理智的或理性的审视，是对批评陈述的理论陈述话语，即批评之批评。”^②批评于是具有了一种更加形而上的意味，它不仅包括对具体文学作品的感受与评价，还包括在理论上做出的某种理性阐释。在这里，批评既是一种实践，也是一种理论。

荷兰学者杜威·佛克马则将研究（Research）和批评（Criticism）区分开来。前者强调经验材料和客观性以及方法的可重复性、结果的可检验性等。自然科学以及社会科学包括文学研究的一部分，如经验主义研究都属此类范畴。而后者强调主观的参与和创造，强调内在的合理性，文学批评基本上属于这个范畴。^③

对文学批评概念做过最有力的考证和梳理的是韦勒克，他终生致力于

① 诺斯罗普·弗莱：《批评的解剖》，天津：百花文艺出版社 2006 年版，第 4—7 页。

② 莫瑞·克里格：《批评旅途：六十年代后》，北京：中国社会科学出版社 1998 年版，第 8 页。

③ 佛克马、蚁布思：《文学研究与文化参与》，北京：北京大学出版社 1996 年版，第 3 页。

文学研究的种种概念的清理、建设,也对这些概念做出了廓清、厘定和精确的阐述。他洋洋八卷本的《近代文学批评史》,为文学批评与文学理论、文学史三分文学研究之天下的局面奠定了坚实的基础。

在《批评的诸种概念》一书中,韦勒克不仅从词源学的角度考证了“批评”的历史变迁,更从文学史的角度对批评的起源、转化和生成做了令人信服的解释。在他的论述中,学科意义的“批评”并不是一开始就有的,它起初是作为一种文学规则(判断、鉴定、校勘)存在的。从词源学的角度考察,“批评”在古希腊时代意为“判断者”,后来逐渐引申为一种对文学的判断。随后,“批评”被“诗学”占据了主体地位,又被古典主义者运用于对作品文法和修辞的绳墨规范,之后,在西方现代文学对古典主义的一波又一波怀疑、反叛的律动中,文学批评才逐渐具有了现代学科的意义。

批评是如何从文法和修辞的从属地位解放出来的,“批评”这个词又是如何至少是部分地取代了“诗学”的,将这些问题弄清楚恐怕需要整整一卷书。显然,这个过程与一种普遍的批评精神及其传播有关,这种精神包含了一种逐渐增强的怀疑主义,对权威和陈规的不信任;稍后,还与一种对趣味、情操、情感以及 *jene sais quoi* 等的祈求有关。这一术语最初被严格地限制在对古典作家进行词句上的批评这种意义之内,后来,则逐渐与对作家的解释、判断这一总的问题,甚至与知识和致知的理论等同起来。^①

在他的描述中,具有现代概念的“批评”在西方也只是到 17 世纪才真正形成。这时,批评“既包括整个文学理论体系,也包括了今天称之为实践批评的活动和每日评论”^②。韦勒克对批评这一概念的理解有广义和狭义之分。当文学批评、文学史、文学理论放在一起的时候,必须区分它们的不同功能,文学批评与文学理论最大的不同在于它是对具体的文学作品的研究:

① 勒内·韦勒克:《批评的诸种概念》,成都:四川文艺出版社 1988 年版,第 33 页。

② 同上书,第 25 页。

最好还是将“文学理论”看成是对文学的原理、文学的范畴和判断标准等类问题的研究,并且将研究具体的文学艺术作品看成“文学批评”(其批评方法基本上是静态的)或看成“文学史”。^①

“文学理论”是对文学原理、文学范畴、文学标准的研究,而对具体的文学作品的研究,则要么是“文学批评”(主要是静态的探讨),要么是“文学史”。当然,“文学批评”这个术语在应用的时候,经常是将文学理论包括在内的。^②

在《近代文学批评史》中,他又对这个问题做了更广义的阐释:

“批评”这一术语我将广泛地用来解释以下几个方面:它指的不仅是对个别作品和作者的评价,“明晰的”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,文学与人类其他活动的关系,文学的种类、手段、技巧,文学的起源和历史这些方面的思想。^③

显然,狭义的批评,指的是“对具体的文学作品的研究”,它是具体文学作品进入文学史的过渡阶段与必经之路;而广义的批评则是一个庞大的以经典为尺度、以趣味为规约的文学评价系统:既包括具体的作品研究,也包括抽象的文学理论。当批评作为一种评价文学的准则来运用时,即使是针对具体文学作品和文学现象,也必须要用文学理论和文学史知识的背景来进行判断。

恐怕韦勒克这种广义概念的文学批评也最为符合文学批评的实际。文学批评发展到今天,已然发展成一个比较完备而成熟的体系:不仅包括针对

① 勒内·韦勒克、奥斯丁·沃伦:《文学理论》,南京:江苏教育出版社 2005 年版,第 32 页。

② 勒内·韦勒克:《批评的诸种概念》,成都:四川文艺出版社 1988 年版,第 8 页。

③ 勒内·韦勒克:《近代文学批评史》第一卷,上海:上海译文出版社 1987 年版,第 1 页。