

文学批评的类型

尤西林 著

陕西人民教育出版社

内容简介

本书在对文学批评的性质与功能理论界定的基础上，内在地将文学批评方法划分为两大流派八种类型。各类方法分别配以相应的批评名篇，从逐一分析范文入手，简明地确定了各类批评方法的原理要点和运用原则。全书兼顾知识原理与教学实践，可供广泛阅读参考，也可供作教材。

导 言

(一)

这本小书将介绍八种文学批评的类型。

首先应当搞清的问题是：“什么是文学批评？”

在一般人的印象中，所谓文学批评，就是读过文学作品后所发表出来的感想。这个回答虽未超出常识水平，但却抓住了文学批评所包含的一个基本的关系，即批评者与作品的关系。但是还有一些问题须要进一步明确。读后感是形形色色的，其中有些就并非文学性质。例如已故的我国著名学者陈寅恪先生研读元稹、白居易诗歌，写了整整一本书的读后感，但他关心的却只是如何用这些诗歌来印证史实，因此，这种读后感就不好列入文学批评（详见“社会学批评”）。所以，我们应当注意把文学批评与历史、或其他社会科学区别开来。

还有些读后感借题发挥得过远，例如王国维在《人间词话》里说：“词人之忠实不独对人事宜然，即对一草一木亦须有忠实之意，否则所谓游词也。”这诚然是一种深刻的文学眼光，而且这种议论也是从对作品的读后感中引伸出来的，但它渐行渐远，以至远得使人难以看到作品的影子了，而只见到一些离开具体作品后升华所得的规律性结论。到了这一步，文学批评就进入了文学理论的领域。所以，我们还

应当把文学批评与文学理论区别开来。

这后一个区别对界定本书的范围有着特别的意义。流行的教科书或文章大都不作这种区分，“文学批评”与“文学理论”往往通融兼包。例如郭绍虞先生的《中国文学批评史》，其中相当一部分内容——象王充的文质观、陆机的《文赋》、刘勰《文心雕龙》的《原道》等篇，都无法包括在我们所说的文学批评范围内。〔英〕伊格尔顿的《马克思主义与文学批评》^①一书中有许多内容也越出了文学批评而属于文学理论，甚至是美学。文学理论是对包括文学批评在内的整个文学现象的本质规律的揭示，在一定程度上，文学理论是把文学批评当作“素材”来对待的。但是，这并不意味着文学批评可以不要理论深度，相反，多数文学批评往往是“评”、“论”身兼一体的。许多见解精辟、思想深邃的文学批评名篇由于没有舍弃具体的评论作品对象而被称作文学批评，但它们却同时是完全无愧于真正的文学理论的。

总之，本书所说的文学批评以保持着具体的作品对象为主要特征。这同时也就界定出了文学批评基本的对象和范围。

(二)

“批评者——作品”，对这一基本关系的双方我们还须要作进一步的分析。实质上，它们都是一种凝聚了多重关系

^①〔英〕伊格尔顿：《马克思主义与文学批评》，人民文学出版社，1980年。

的复合体。

作品本身只是一件死物，批评者分析作品是希望与读者和作者对话。因此，作品是一个中介，批评者面临有形的作品时始终要面对着无形的作者与读者，而在这二者之后更广阔的背景则是时代（生产方式、社会心理、文化思潮），乃至整个人类的宏观历史进程。如果割舍这一广阔视野，只就作品谈作品，那只是写作技巧分析，而算不得够格的文学批评。

同样，也不存在着孤立抽象的批评者。对于作者来说，批评者是自己时代的读者代表，他要向作者诉说自己的读后感受；而对于读者来说，批评者又可以视为作者的理性发言人，他总是在一定程度上代替作者向读者解释作品；此外，批评还多少要以凌驾于读者与作者之上的社会代表身份出现，负有统一、协调、纠偏的管理文学活动的职能责任。

这样，文学批评就具有了多重的性质和社会职能。

批评首先应当解释。从注释字句出典到介绍有关的时代、地域、民族等背景，以去除阅读障碍，沟通作品与读者；从分析细节手法的地位到提炼主题思想，以尽可能完整地显示作品的内容意义。解释不但是为着帮助读者理解作品，而且也是为着帮助作者理解作品——从而帮助他完成对自己创作过程的理论反省。而作为一种功能，批评还渗透于创作前和创作中，它不止是事后的解释，在创作的每一步中，作者都会时时有意识地用批评的眼光衡判自己的活动。但出于种种条件限制，作者也许永远难以在自己的作品面前彻底地成为一个批评家。作为社会性的精神产品，作品不是作者的一己之物，它必然要超出作者主观意图的控制而

转化为一个独立的客观对象。因此，无论是作品的社会效果或历史地位，以及作品本身的创作过程，都须要一种专门的考察和解释。文学批评得以作为一种独立的文学分工，其根源之一也在于此。

但文学批评的解释并非把作品当作一个与己无关的对象纯然作客观冷漠的分析。它不是改写或翻译，更不是照本宣科地“再说一遍”。按照马克思的美学思想，它应当把作品当作凝聚着自己的情感意志和追求欲望的一个化身加以欣赏。这是一种把欣赏者自身摆进去的解释，因此，它不是被动地认识，而是包含着规范要求的积极评价。广义地讲，任何一个读者在力求客观地理解作品“是什么”的同时，都还在内心深处对作品发出“应当是什么”的吁求、甚至是指令。文学批评者不同于一般读者之处在于，他不仅要从小人好恶出发热烈地爱憎，而且还要自觉地站在一定阶级、集团的立场对作品审视剔抉，充当向读者介绍推荐或攻击批判的社会中介人和守护神。如人们所熟知的，在许多发生了重要影响的批评家手中，文学批评首先是战斗的武器。

因此，一篇优秀的文学批评不仅要具有客观洞察的谨严科学精神，而且应当勃发出一股促人向上的真正的人生激情。

批评不止解释、规范，而且创造。它实质上面对的是“作者——作品——读者”这样一个完整的文学交流过程：读者的情感固然须待作品的激发，而作品也同样等待着读者去唤醒它，并依据读者各自的主观阅历赋予它不同的作用方向和意义。从历史背景到个人心绪的变动都会改变文学作品

的意义。从这一角度讲，实现了的作品（活了的的作品）是读者与作者共同的创造成果。“有一千个读者就有一千个哈姆莱特”，这并不奇怪，而恰恰生动地显示了在艺术欣赏中读者的能动地位。批评是对阅读中读者的这一能动性的自觉运用和发挥。如果说，莎士比亚原作的哈姆莱特是一个常数 f ，读者和时代背景变迁是一个自变量 x ，那么，实际地作用于社会的哈姆莱特便是一个函数 y ， $y=f(x)$ 。由此可以推导出一个规律性的结论：每一个读者（批评者）都为自己创造了一个与众不同的哈姆莱特，而当批评者自觉地把自已的哈姆莱特昭示于世时，实质上又是在招唤读者给这个新的哈姆莱特注入新的情感经验和新的理解内容。依此不断扩展生发开来的哈姆莱特事实上在动员一代又一代的人们无尽地更新莎士比亚原作哈姆莱特的生命。叶嘉莹先生看到了这一规律，她认为批评鉴赏可贵之处在于它以批评者的联想感受“给读者一种触发，而由此触发，便将其他读者也带入了一个更深更广的境界”。她称之为“生生不息^①”。我们也可以说，每一个把自己的生活经验和艺术联想增补、汇聚入作品的批评者，都参与了这个“生生不息”的创造性的文学交流过程，从而使自己也和作者一样地成为了创造者。

一篇算是成功的文学批评，无论其侧重何种方法类型，都至少应该在最低限度上保持着上述解释、规范和创造三种功能的整体联系。而这又是与文学和社会生活的多方面联系，以及文学的认识、教育、审美多重社会功用契合呼应

①叶嘉莹：《王国维及其文学批评》广东人民出版社1982年，第361页。

的。

那些把批评只当成把玩品鉴的技艺（如在中国封建士大夫中流行的），单单视为严格科学意义上的客观求证（如本书所提到的西方结构主义批评），或仅仅看作自我恣情任性的“灵魂在杰作间的冒险”（法朗士）^①的文学批评观之所以是片面或者错误的，正在于他们都割裂或背离了文学批评上述的基本性质和社会职能。

（三）

所谓类型，在本书中是指批评方法的类型。例如形象比喻的方法，社会历史的分析方法，比较的方法，等等。本书各类批评亦循此称谓，如形象批评，社会学批评，比较批评，等等。

但方法的分类有其更深的依据：在不同的方法中实质上暗含着对文学与文学批评的性质、功能的不同理解。例如心理批评之所以突出心理分析，正是以对文学欣赏中主观感受性地位的强调为前提，社会学批评之所以对文学作品作社会历史的“还原”，是因为它把文学首先看作一种“来自社会，用于社会”的活动，而原型批评之所以孜孜埋头于对作品的考古发掘，则是由它把文学作品看作一种科学认识的辅证材料所决定的（详见本书“寓意分析”一节）。

由此可见，文学批评方法的类型化现象，有其深刻而复

^①法朗士（1844—1924），法国作家。此处引语是他关于文学批评的一句名言。

杂的内在规律。

文学批评的类型化，是前述文学批评多重性质与多重社会职能的具体延伸。我们可以看到，“批评者——作品”双方所复合的读者、作者、社会，解释、规范、创造诸种关系因素，对其中任一因素的侧重和双方任何一种组合方式都可能产生不同特色的批评类型。我们还可以看到，本书所介绍的八种批评类型又都可以趋向、汇聚于主观感受与客观阐释这两大派系中，前者如形象批评、心理批评、诗话，后者如结构批评、寓意分析、社会学批评等；而美学批评则似乎成为综合这两大派系的更高的一个环节。

面对不同的作品，也会促使批评者采用不同类型的批评方法：抒情浪漫之作突出其情感体验，心理批评和形象批评便适得其所；时代背景在历史小说中占有重要地位，社会学批评也恰好施展其特长。同样，小诗、长卷，体裁、题材不同的作品也都会对批评自然地提出不同的侧重要求。

批评的分类，又纵向更迭于历史的不同时期。南北朝时沈约所提出的“四声八病”^①成为风靡一时的批评标准，这种形式至上的批评方法，恰与那个“为艺术而艺术”的时代相适应，而七个世纪后的宋代，理学内容的森严逼视，又表现了文学批评的另一极端，十八世纪法国启蒙派鼓噪一时的哲理分析与十九世纪俄国革命民主派手中犹如刀剑般的社会学批评各自特色清晰可辨，而与现代自然科学紧密相联的符号化、甚至计算机化的结构主义批评，又与基于宗法制的先秦

^①沈约（441—513），南朝梁文学家。“四声八病”是沈约在声律等方面对诗歌创作的禁忌规范。

诸子语录体批评不可同日而语；南宋严羽发端的以禅喻诗的风气与魏晋以来佛教的精神哺育不可分离，亦同于孔德^①实证论之于泰纳的社会学批评大兴于十九世纪欧洲有着相似的因果关系……

从而，文学批评的类型流变又具有历史的性质，其枯荣兴衰要受到来自生产方式、时代思潮、民族文化传统、乃至批评者个人气质诸多方面“合力”的牵制。

正因为这样，对批评类型求全责备或统一划制是既非历史、又不现实的。正视这种规律性现象，予以分门别类的考察，认识它们各自的优长短缺，了解它们产生的历史条件，这无论对提高文学批评的自觉性或从一个方面深化文学理论和文学史的思考，都是有意义的。

本书虽然对批评作了分类，但并不扬此抑彼，而更希望经过一番理论的梳理有助于各类批评的相互渗融吸收。事实上，各类批评不仅发生着纵向的先后继承关系，而且其间横向的交叉和彼此影响的轨迹也宛然可见。

然而，批评的分类将永远存在，批评类型的新陈代谢将始终不息。借用美国当代著名评论家考利的一个比喻，文学批评，将总是“开着许多窗户的一幢房子”^②。

(四)

这本书是写给普通文艺爱好者的，希望能够为他们提供

①孔德（1798—1857），法国哲学家，实证主义的创始人。

②参阅《外国文艺》1982年第3期考利的论文。

阅读作品时方法上的引导，也可以扶助某些文艺批评爱好者作为学习写作文学批评时的入门参考；同时，书中的某些探索或许还能为专业文学评论工作者提供思想的酵素。

鉴于上述想法，本书在体例上采用了教科书式和漫谈式的混合写法，在力求简扼叙述要点之后又于每节选载了一些具有相应特点的文学批评代表作。这些选文不只是为了例证书中的论点，它们不是书中的附录，而具有自身独立的鉴赏示范价值（其中有些还是世界文学批评史上的名篇）。本书强调阅读这些选文的必要性。因为只有在密切保持与文学批评实践的感性接触条件下，才有可能对文学批评进行较为恳切的理论思考，同时也才有利于避免这本小书容易落入的那种为鲁迅所嘲笑过的“小说作法大全”或“批评大全”的教条俗套。此外，考虑到本书的知识性，还在各节对当代西方一些重要的批评流派作了简单的介绍。

“文学批评的类型”理应是文学理论一个必要的组成部分，它所涉及的内容事实上也早已在文学爱好者中酝酿着广泛的兴趣。但这块沃土至今鲜有人开垦。在写作本书过程中，作者不止一次对此发生感慨。

期待着这本十分简陋的小册子，异日或可成为这块必将万木葱茏的园地中的一茎绿叶。

目 录

导言.....	(1)
形象批评.....	(1)
心理批评.....	(10)
寓意分析.....	(20)
结构分析.....	(30)
社会学批评.....	(46)
美学批评.....	(80)
比较批评.....	(120)
诗话、词话、曲话、评点.....	(147)

形象批评

请看鲁迅的以下三则批评：

“浊浪拍岸，站在山冈上者和飞沫不相干，弄潮儿则于涛头且不在意，惟有衣履尚整，徘徊海滨的人，一溅水花，便觉有所沾湿，狼狈起来”；“书中的萧君^①，便正落在这境遇里。”

为柔石《二月》作的小引

“终日在画古庙、土山、破屋、穷人、乞丐”，“深红和绀碧的栋宇、白石的栏杆、金的佛像、肥厚的棉袄、紫膛色脸、深而多的脑上的绉纹”，“都在表示人们对天然并不降服，还在争斗。”

《看司徒乔君的画》

这《孩儿塔》的出世并非要和现在一般的诗人争一日之长，而是有别一种意义在。这是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驱者的爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑。一切所谓圆熟简练，静穆幽远之作，都无须来作比方，因为这诗属于别一世界。

《白莽作〈孩儿塔〉序》

①萧君：指小说《二月》的主人公萧涧秋。

上述三则批评有一个突出的共同特点，即主要不是依靠概念，而是借助形象传达出批评者对作品的理解和感受。这种形象批评不仅记叙，而且着意刻画形体、线条和色彩，特别注意凸现对象的个性特征，以至我们简直可以把这种批评看作批评家的一种文学再创作。从某种意义上讲，形象批评正是用作品来批评作品，以有机整体的可感形象来批评有机整体的可感形象。

在形象批评中，形象的地位作用远超出了通常意义上的行文生动性，也不能简单地仅仅看作对概念推理的一种注释。事实上，上述批评中的形象画面尽管也服务于“书中的萧君，便正落在这境遇里”、“都在表示人们对于天然并不降服，还在争斗”之类概念性结论，但它们给予读者的感受却多于那几条结论。读者从形象批评中不仅从理性上知晓了批评家对作品的理解，而且还在情感意志方面受到了批评家主观感受的浸染。如《导言》中所谈过的，表达批评家对作品的感受，向读者传达、扩散、交流这种感受，正是文学批评的一项重要职能。但是，流动不断、瞬息多变、微妙宽泛的个性化的精神感受远不是凝滞的静态定义、有限单一的共性抽象概念所能完满表达的。这种困难甚至被强调到神秘的极端地步，即所谓“默如雷”、“此中有真意，欲辨已忘言”，不可言说了。形象的语言似乎是打破沉默的唯一方法。因此，批评家和作家同样地求助于形象思维：

春花秋月杜鹃夏
冬雪皑皑寒意加

这是道元禅师①(1200—1252)的一首“和歌”②。
题名《本来面目》。

冬月拨云相伴随

更怜风雪浸月身

这是明惠上人③(1173—1232)作的一首“和歌”。当别人索书时，我曾书录这两首诗相赠。

明惠在这首和歌前面还详细地写了一段可说是叙述这首和歌的故事的长序，以阐明诗的意境。

元仁元年(1224)12月12日晚，天阴月暗，我进花宫殿坐禅。及至夜半，禅毕，我自峰房回至下房，月亮从云缝间露出，月光洒满雪地。山谷里传来阵阵狼嚎，但因有月亮陪伴，我丝毫不觉害怕。我进下房，后复出，月亮又躲进云中。等到听见夜半钟声，重登峰房时，月亮又拨云而出，送我上路。等我来到峰顶，步入禅堂时，月亮又躲入云中，似要隐藏到对面山峰后，莫非月亮有意暗中与我作伴？

在这首诗的后面，他继续写道：

步入峰顶禅堂时，但见月儿斜隐山头。

山头月落我随前

夜夜愿陪尔共眠

①希玄道元，日本镰仓(1192—1333)初期的禅师，著有和歌集《伞松道咏》等。

②日本的一种诗歌体裁，音节为五七五七七共三十一韵。

③明惠上人，镰仓初期的禅师，擅长和歌。

明惠当时是在禅堂过夜，还是黎明前又折回禅堂，已经弄不清了，但他又接着写道：

禅毕偶尔睁眼，但见残月余辉映入窗前。我在暗处观赏，心境清澈，仿佛与月光浑然相融。

心境无边光灿灿

明月疑我是檐光

既有人将西行^①称为“樱花诗人”，那么自然也有人把明惠叫做“月亮诗人”了。

明明皎皎明明皎

皎皎明明月儿明

这首仅以感叹声堆砌起来的“和歌”，连同那三首从夜半到拂晓吟咏的“冬月”，其特色就是：“虽咏歌，实际不以为是歌”（西行的话），这首诗是坦率、纯真、忠实地向月亮倾吐衷肠的三十一个字韵，与其说他是所谓“以月为伴”，莫如说他是“与月相亲”，亲密到把看月的我变为月，被看的月变为我，而没入大自然之中，同大自然融为一体。所以残月才会把黎明前坐在昏暗的禅堂里思索参禅的我那种“清澈心境”的光，误认为是月亮本身的光了。

正如长序中所述的那样，“冬月相伴随”这首和歌也是明惠进入山上的禅堂，思索着宗教、哲学的心和月亮之间，微妙地相互呼应，交织一起而吟咏出来的。我之所以借它来题字，的确是因为我理解到这首和歌具有

①西行（1118—1190），本名佐藤义清，日本平安后期、镰仓初期的著名诗人。

心灵的美和同情体贴。在云端忽隐忽现、照映着我往返禅堂的脚步，使我连猿啼都不觉害怕的“冬月”啊，风吹你，你不冷吗？雪侵你，你不寒吗？我以为这是对大自然，也是对人间的一种温暖、深邃、体贴入微的歌颂，是对日本人亲切慈祥的内心的赞美，因此我才书赠给人的。

引自〈日〉川端康成《我在美丽的日本》（载《古都·雪国》，山东人民出版社，第307—309页。）

上面这段文字是著名的日本作家川端康成(1899—1972)在接受诺贝尔文学奖时的讲演开头部分。它完全可以视作一篇抒发感受的优美的散文作品，同时也是一则溶分析于抒情的文学批评。在这种艺术形象化了的批评中，川端对原作的逐句复述，应被简单地理解为一般的阐释。这种看似平淡的复述中充溢着一股动人的诗情，他似乎是在通过他捕捉到的一组形象（云，月光，禅堂，脚步，风雪，猿啼）进行一次新的创作，从而把他对明惠上人的诗歌内在意蕴的揭示同他本人添加给原诗的思索和感受交融一体，相互浸染，使读者不仅对原诗作有了更深切的理解体会，而且从川端的引伸生发中获得了一种原诗作不曾有过的东西。这样，川端实际上就扩大了原诗作的意义，开拓了原诗作的境界。这也正是本书《导言》介绍过的叶嘉莹先生所指出的那种通过批评来交流、扩大读者感受的“生生不息”的现象。

“‘诗要字字作，也要句句读。’对于字字作出的好诗，必须字字玩味。囫圇吞枣，是谈不到艺术欣赏的。作诗要用形象思维的方法，读诗亦然。诗歌虽有形象性，但并不象电影之类的视觉艺术那样具有形象的可见性，因而在读诗的