

Chinese Frontier of Language
and Literature

批评的功能

亚里士多德与柏拉图的诗学争执

美是被直观的相
——柏拉图美学的现象学阐释

新出土唐代诗人《杨收墓志》考论

《汉语·华语抄略》札记

人生的困局与情境的艺术
——论《伊豆的舞女》的内涵和经典性

“焦虑时代”的爱情与婚姻
——威斯坦·休·奥登的爱情诗及其婚恋观

浙籍作家关于翻译准则的论争及其启迪意义

中文学术前沿

第七辑

《中文学术前沿》编辑委员会 编



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

Chinese Frontier of Language
and Literature

中文学术前沿

第七辑

《中文学术前沿》编辑委员会 编

图书在版编目(CIP)数据

中文学术前沿. 第7辑 / 《中文学术前沿》编辑委员会编. —杭州: 浙江大学出版社, 2014. 9
ISBN 978-7-308-13540-5

I. ①中… II. ①中… III. ①社会科学—丛刊 IV.
①C55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 158018 号

中文学术前沿(第七辑)

《中文学术前沿》编辑委员会 编

责任编辑 宋旭华

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 浙江时代出版服务有限公司

印 刷 杭州杭新印务有限公司

开 本 889mm×1194mm 1/16

印 张 11.5

字 数 325 千

版 次 2014 年 9 月第 1 版 2014 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-13540-5

定 价 48.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxbs.tmall.com>

《中文学学术前沿》编辑委员会

学术顾问:(以姓氏笔画为序)

王元骧 严家炎 吴元迈 吴熊和 裘锡圭

委员:(以姓氏笔画为序)

王德华 方一新 池昌海 孙敏强 苏宏斌

李咏吟 吴秀明 吴笛 汪维辉 张德明

周明初 胡可先 姚晓雷 徐岱 徐亮

黄笑山 黄健 黄擎 盘剑 楼含松

主编:汪维辉

副主编:吴笛 胡可先 黄笑山

本辑执行主编:吴笛

目 录

批评视野

- 批评的功能 [美]海伦·文德勒(1)
- 亚里士多德与柏拉图的诗学争执 徐 亮(9)
- 美是被直观的相
——柏拉图美学的现象学阐释 苏宏斌(18)

古典诗文研究

- 新出土唐代诗人《杨收墓志》考论 胡可先(25)
- 垂杨深院李师师:宋代诗词研究的一个特定视角 黄启方(53)
- 郑侠《流民图》事件与相关诗歌探微 林宜陵(64)

语言文字学研究

- 《汉语·华语抄略》札记 汪维辉(71)
- 元代音研究概况 [日]远藤光晓(83)
- 元代明代方言资料概观 [日]三木夏华(88)
- 战国、秦、西汉时期齐鲁、楚方言之职蒸与鱼铎阳通转的音系背景和语音机制 边田钢(92)

诺奖作家作品研究

- 人生的困局与情境的艺术
——论《伊豆的舞女》的内涵和经典性 谢志宇 殷企平(99)
- 故事,作为一种媒介和隐喻
——门罗《青年时代的朋友》中的双重想象模式 金慧茜(109)

欧美诗歌研究

- “焦虑时代”的爱情与婚姻
——威斯坦·休·奥登的爱情诗及其婚恋观 蔡海燕(115)
- 论华莱士·史蒂文斯茶诗的主题思想 马晓俐(124)
- 威廉·布莱克画境中的《天真与经验之歌》 应宜文(131)

浙籍现代作家研究

- 浙籍作家关于翻译准则的论争及其启迪意义 吴 笛(136)
- 郁达夫在安庆
——郁达夫行旅系列之二 李杭春(144)
- 论丰子恺在中国文学翻译史上的地位和作用 陆金英(151)

学术会议综述

- 文献史料问题与现当代文学研究的再出发
——“中国现当代文学史料与阐释”学术研讨会综述 章 涛 吴秀明(156)
- 世界文学经典的优质翻译与创新出版
——“世界文学经典普及与传播”学术研讨会综述 凌 喆(164)

序跋书评

- 智慧文学的智慧诠释
——评《英国玄学派诗歌研究》 聂珍钊(167)
- 简评《屠隆集》 吴国钦(171)
- 无尽的学与愉快的思
——《文化正义》后记 傅守祥(174)

批评的功能

[美] 海伦·文德勒

内容提要:批评的功能究竟是什么?除了审视愉悦的性质和范围,并捍卫这种愉悦的正当性,还解释事情的某种复杂状态,如构成整体的各个部分之间的美学关系。本文拟就那些对批评以及批评与艺术和生活之关系进行反思的诗人和批评家的一些文本为指南,展开论述,对理想的批评功能进行探讨。

关键词:批评功能;审美愉悦;心理;动机;批评风格

和其他所有延绵不绝的人类活动一样,批评之所以存在,是因为它给从事批评的人带来了愉悦。不仅如此,与历史、哲学写作相同,批评似乎也给那些本身不创作、但却喜欢阅读这类作品的人带来了愉悦。如果批评的一个功能,是给批评家—生产者 and 读者—消费者(包括那些作品被评论的艺术家)带来愉悦,那么探讨批评的功能,就意味着审视这种愉悦的性质和范围,并捍卫这种愉悦的正当性。

然而,除了愉悦,批评还有另一种功能,即解释事情的某种复杂状态,如构成整体的各个部分之间的美学关系,一名艺术家的成长,以及特定时期的创作的特性等。自古以来,这一直被视为批评更为高贵的功能。但这种观点最近却遭到了相当多的质疑。杰弗里·哈德曼和哈罗德·布鲁姆就拒绝将批评和其他类型的散漫写作归于一类,认为批评是一种创造性的产物,批评的意图、方法和目的都与小说、诗歌和戏剧没有明显区别。如布鲁姆近日提出的:“在诗歌语言和批评语言之间,我看不出有什么不同,无论是类型,还是程度上的。”布鲁姆据此进一步指出,他反对像理查德·罗蒂所提议的那样“使用或者发明一些通用词汇,以供批评家讨论时使用”。总之,布鲁姆认为,批评是抒情的,而不是议论性的;是创造性的,而不是推论性的。它不适用于科学或人文学科的讨论模式。

我想继续以上话题的讨论,但我是个批评家,没有文本做基础会非常不习惯,也极不自在。因此,在这篇文章中我将以那些对批评以及批评与艺术和生活之关系进行了反思的诗人和批评家的一些文本为指南,展开论述。

第一个文本来自约翰·阿什贝利(John Ashbery)^①的《连祷文》。凡人皆有得意日,阿什贝利暗示批评家也曾大出风头,可惜好景不长。批评的所有行为都被它所依附的创作活动局限在某个特殊的时刻。如阿什贝利所说的,批评在第一夜到场,完成写作,并让自己成为“第二夜响起的音乐”:

^① 美国 20 世纪最著名的诗人之一,发表了二十多卷诗集,曾获得普利策奖(1976)、国家图书奖(2011)等诸多奖项。其诗歌受法国抽象表现主义绘画的影响,以复杂、晦涩的后现代主义风格著称。阿什贝利还是一名文艺批评家,并翻译了大量的法国诗歌。《连祷文》最早出现在他 1979 年的诗集《据我们所知》中,这首长诗也汇集了阿什贝利对诗歌批评的反思——译者注。

我们知道,批评必须在特定的一天
展开。这个时机太重要了,
换了别的一天,批评就一文不值,
如垃圾一样被扔入一个昏暗的、满是灰尘的院子。
批评会被再次书写,这才是关键。
就是这么一回事。

批评就像文明,用叶芝的话说,“一切会坍塌,然后重建”,推动我们的,是建造过程中的愉悦,而非成果的永存不朽。通过核心的埃舍尔^①式建筑学想象,阿什贝利诗歌的原创性达到了顶点。在这种想象中,审美愉悦和关于它的批评既是同居者,又是竞争者:

他们同时创造着愉悦
在相邻的房间
那房间与批评家的书房面积相同。
就冲着那份愉悦,也可以称它为批评。

阿什贝利确信,创造审美愉悦的房间,与批评家的书房一样大,由此,审美愉悦与批评互相争夺空间;但诗人将两个房间描述为相邻的,也即承认这两种活动是相继发生的(批评发生在审美愉悦之后)。相比于济慈,阿什贝利更清晰地定义了审美愉悦和批评两者的关系。在《希腊古瓮颂》中,济慈曾暗示道,观众不能一面通过移情获取审美愉悦,一面又以批判的眼光,将瓮当作一件大理石制成的艺术品加以审视。艺术家很高兴能让观众移情、获得愉悦,但是随后而至的批评活动却对(再现、逼真和情感表现等)美学幻象表现冷淡,这让艺术家极不舒服。

对艺术家来说,“运思过度”(弥尔顿语)似乎是一种危险的状态。为了纪念莎士比亚,弥尔顿创作了一首十四行诗,他把自己当作虔诚的读者,满脑子都是溢美之词。但他意识到,阅读莎士比亚和对他进行思考这一双重的批评行为让作为读者的他石化了,他不再是自己,而是莎士比亚精神的陵墓。读者自身的想象力被莎士比亚剥夺和压制:

你夺去了我们的想象力
让我们变成运思过度的大理石
被埋葬在你躺着的
连国王都会向往长眠的坟墓。

艺术家和批评家都领教过艺术那种压制性的、蛇发女妖般的力量。作为对自己所承受的压制的直接反抗,批评家会生出压制和掌控的愿望,正如弥尔顿所描述的,以及济慈诗歌中的说话者在被古瓮控制时所体会到的那样。每当他作为观众、被瓮的力量压制时,济慈就会去想瓮在媒质方面的局限性:它不能发声,无法言说自我的传奇;它没有活动能力,不能让自己身上的树木落下叶子;它困居于此,不能将居民放回到那个小城。通过这种方式,济慈重申了自己作为批评家的权利。在这首颂诗中,他既是一名批评家,又是一名观察者;而作为对一件公认的艺术珍品的评论之作,这首颂诗也通过布鲁姆所说的“对抗性竞争”成就了自己的艺术,驱动它的当然有审美愉悦(这个瓮能“铺叙一个如花的故事,比诗还瑰丽”),但同时也有一种竞争的意图。

在对批评进行评论时,审美愉悦和对抗竞争这类术语同时出现,这显得十分奇怪。因为一直以来,提到批评,人们总会想到获取知识、传播学识、世俗化的福音传道等诸如此类的表达。阿诺

^① 埃舍尔(Maurits Cornelis Escher):荷兰图形艺术家,以其源自数学灵感的木刻、版画等作品而闻名,经常直接用平面几何和射影几何的结构,来描绘幻想的异次元空间——译者注。

德提出批评就是帮助人们了解那些最好的思想或言论。但这一观点现在遭到了质疑。有人指出,在关于“最好”的标准中掩饰了那种意在建构精英化经典形构(canon-formation)的政治企图;也有人认为,“帮助人们了解”暗示了一种强制性的说教意图,而非公允的质疑,或者思想的自由碰撞。虽然人们承认经典形构在心理上是必要的,但它的建构绝不可能是公正无私的,而阿诺德那种道德训诫式的、过分庄重的语气,让一些人颇为反感,他们更愿意视批评为中立的解释性行为,或者才华横溢的抒情行为。

十分奇怪的是,总体说来,人们并未对批评行为进行过精细的心理学研究。关于它存在的原因,并不缺乏一些粗糙的解释。这些解释也说出了一些粗糙的真理:批评被认为源于那些不成功的艺术家的嫉妒心理,或者来自不友好的学者的论争热情,抑或是暗中同谋的清教徒们严厉的道德感。最近,布鲁姆甚至宣称,对诗歌的热爱是对权力的热爱的一种变形,因为我们阅读(或写作)的时候,“篡夺了一种关于身份或所有物的幻想。我们可以据此篡改自己的身份,甚或宣示所有权……批评家也成为了造物主”。

考虑到那种撕下面具后的弗洛伊德式的快感,很难在嫉妒、竞争、自卫反击、追逐权力、精神弑父等不名誉(即使完全合乎人性)的动机之外,再为批评活动找到别的动机。若能成功运行,这些动机也会变成审美愉悦的强大来源。而且,毫无疑问,有的批评就是在这些动机的驱使下写成的,从文体风格中表现出的怨恨、敌意或征服感,可以看出写作的源起。

选择某个职业(例如医疗工作)可能有各种各样的理由。写作批评的理由也是多种多样的。我认为,依据某篇批评文章的风格,我们可以大致了解作者的动机和目的。对不同批评风格的思索,有助于我们理解批评的功能。如果像华莱士·史蒂文斯所说的,风格的变化意味着主题的改变,那么,风格强硬的批评就不同于风格卑谦的批评,两者的主题有了区别;而这两种批评也不同于那些施虐式的、天马行空的,抑或条理清晰的批评。

事实上,批评最有趣的一面,就在于它可以采用不同的风格。约翰逊博士与亨利·詹姆斯拥有不同的风格,可以推测,两人批评写作的动机与目的也大相径庭。这种差异不能归因于时代的变迁;个人气质,以及对批评之社会功能的认知,才是更为重要的原因。仅以已故的理查德·帕尔默·布莱克默(R. P. Blackmur)和兰德尔·贾雷尔(Randall Jarrell)为例,两人虽是同时代的批评家,风格差异却很大。像布鲁姆那样对所有从事批评活动的作家的动机进行简单归类,很容易招致不满。每位批评家与文学建立的关系不同,向读者传达的信息亦不同,而我们可以在作家的文学风格中读出这些关系和信息。因此,透过苏珊·桑塔格的风格,弗兰克·克默德“读”出了她的写作动机,认为她是在为知识界的某些英雄做激情洋溢的辩护:“桑塔格多次使用‘渴望’这个词……考虑到她所扮演的文化角色,舍弃渴望,以及不再去欣赏其他那些被追逐的人心中的渴望,都太过艰难了。”后来,克默德又谈到了桑塔格本人“对理想和细节的渴望”,“她文章中的炽热与冲动”,以及她那种“充满渴望的遵从”。而克默德与桑塔格的风格差异很大,他的写作属于那种冷静、亲切而又低调的漫谈。两人风格的两极化,也暗示了他们对批评的理解的差异。

在批评的那些范例中,我们最多可以找到一种家族相似性,但却难以发现,事实上也不存在一种布鲁姆所说的批评的“语言”。布鲁姆声称无法将这种语言和诗歌的语言区别开来,好像批评和诗歌这两种文体曾经被认为各自拥有一种特定的语言似的。而将诗歌定义为一种用特别的方式使用语言的艺术,恐怕难以服众。事实上,任何以语言为标准来定义诗歌的尝试,都注定会失败:如果说诗人使用隐喻,历史学家和哲学家也一样使用;如果说诗歌是简洁的,谚语和警句也同样精简;如果说诗歌押韵,顺口溜也讲究韵脚。语言的特殊用法,一定不是将诗歌与其他类型的文学,包括我们称之为批评的那种写作区分开来的标准。同样,在散文诗风行的时代,用那点毫无理由

的右边留白来定义诗歌也已经行不通了。

那些声称文学和批评之间不存在什么区别的批评家,大概只看到两者之间两个显著的相似点:它们都情感四溢,并且使用“文学语言”。毫无疑问,拉斯金对特纳的批评可谓是慷慨激昂,且充满修辞和形象。在进行批评时,他当然也完成了一部文学性论著。但是,我们必须承认,在明显的虚构文学(戏剧、小说和诗歌)与非虚构文学类型(讲道、批评和哲学论著)之间存在着差异,这一差异不是语言使用层面的,而是表现在内部对各组成部分的组织上。要对这一差异进行单一的界定,几乎是不可能的。但虚拟文学通常是创造性的(我们很少用这个词来形容非虚构写作)。宽泛说来,这种创造性不仅体现在外部素材上,还体现在内在结构上。虚构文学至少部分是向心的,而非虚构写作更多是线性的。依据这种结构原则,而不是什么语言标准,我们往往可以将诗歌与论文区别开来。同样,我们也可以据此区分开写作序言的詹姆斯和写作小说的詹姆斯。

关于何谓批评家,詹姆斯可以告诉我们很多。那些归于批评家的不名誉的动机,很少能放在詹姆斯的身上,因为他是在为自己的小说作序。他不嫉妒自己,也不会渴望篡夺他自己的位置,或防御性地准备抨击作者,又或急于暗中“弑父”。但他的批评妙趣横生,带着一种侦探家的本能和历史学家追求精准的热情,好奇地探寻着在这项自我强加的任务中他的想象力结出的硕果,以及他的想象力如何巧妙地战胜了作品的反抗。他在序言中的语言仍然可以看出是詹姆斯式的,但谁会读不出采取耐心的线性论述的序言与向心趋势不断加强的小说在结构方面的差异呢?我们当然可以感受到序言的从属地位。在序言中詹姆斯以一种出色的沉着笔调宣示了自己的主张,但即使是在渴望以评论形式创造出一件不同类型的艺术作品(artwork)的情况下,艺术创作(art work)仍然被赋予了天然的优先性。

布鲁姆极力推崇一种有所偏好的批评,一种艺术家写作的批评,在这些批评中,他们可以直接或间接地为自己的创造性活动进行辩护。这是布鲁姆最为重要的观点。但随之而来的问题是:本身不是小说家、诗人、画家或作曲家的批评家,是否有资格写作这种批评呢?艺术家们写作的批评当然存在一些盲点,但这类批评之所以充满活力,是因为它们源于热情和自我意识。当它最具同情心时,它就能成为最好的批评。詹姆斯论霍桑、霍普金斯论巴恩斯,或者布莱克默论史蒂文斯,即属此列。而当它源于敌意或辩护意图时,它的价值就格外值得怀疑了,正如詹姆斯对惠特曼、伍尔夫对贝内特的批评。从动机上来看,艺术家的、有偏好的批评与那些带有某种意识形态意图的批评,并没有太大区别;但艺术家的批评要有趣得多,因为艺术家是独一无二的,而意识形态批评家则总是成群出现的。

今天的人们普遍认为,不存在公正不倚的批评,因为据说所有的话语都具有隐性的意识形态功能;而公正的批评因为不带偏向性,所以一定没有感情的。自称公正的批评,被认为是天真幼稚的,人们会质问:难道没有意识到观察行为的选择性和主观性吗?

在我看来,这种质疑才是幼稚的。观察必须从一个视角展开。面对同一首诗,一位批评家会选择描述诗歌结构,一位批评家会选择探寻雪莱的影响,另一位批评家则会选择分析诗歌中原型意象的使用。但这并不会造成不可靠意义上的“主观性”。围绕任何一部艺术创作,都可能出现大量有效的批评话语,不仅如此,在这些观察之间可以建立极为可靠的联系。进行观察的批评家们可以以一种共同语言进行辩论;而那些主要只是将文本作为初始跳板的狂想式的批评家则不能、也不愿使用这样一种共同语言。这两种批评家都是非凡的:第一种是文学研究中的科学派,第二种是文学研究中的行吟派。科学派希望获得弥散的回音,而自由派则以自己的独特风格击退了这种回音,但他们的巨大能量,最终还是会引来回音。这两种批评家可能都为社会所需要。而很明显,批评的这两极是源于批评对象带来的两种极不相同的愉悦。

罗兰·巴特既是文学研究中的科学派,又是个行吟派。在《文之悦》一书中,他指出,批评家的不同类型是由精神心理决定的。例如恋物欲者会全身心地投入于挑选出一些“引语、箴言、警句的碎屑”;走火入魔者则会变成“语言学家,符号学家,语文学家:对他们来说,语言是会返回的”;而那些具有妄想症气质的批评家则喜欢消费或生产“像推理一样展开的故事,游戏般、带着秘密限制的结构”。在这个关于气质的新神话中,我们所有人也许都能在某处识别出自己最喜爱的批评家的身影。至于曾打算做一名心理分析师的巴特,当然也因为好奇而说出了他自己的动机。

巴特坚持愉悦是包括批评在内的所有写作的动机,而那些强调作家只是一个异化的、被剥夺的、无依无靠的人的批评,犯了个错误:“他们(作为一心一意追寻所指的阐释学派)忘记了写作难以捉摸的一面:迷狂。”在巴特看来,批评家就是个窥淫者,在窥视文学中获得愉悦。按照他的这个逻辑,批评的读者,是对批评家窥视文学乐趣的再窥淫,这样一来,就形成了批评家和读者之间双重、三重乃至无限的淫乱。那些忘记了阅读和写作中的迷狂因素的中规中矩的批评,源自一种清教徒式的对自我进行正义化的文化惯例,按照这种惯例,无论如何都不能将知识视为“可口的”。巴特以诙谐的语调,讽刺了法国人将文盲视为“国家耻辱”(法国人的说法)的哀怨态度:“如今,除非从人文主义视角出发,否则再也无法对这种‘国家耻辱’进行谴责了。仿佛在忽视了书本之后,法国人所抛弃的,只不过是一些道德训诫和高贵的价值观。最好给所有被社会反对或抛弃的愉悦写一部阴郁、愚蠢的悲剧性历史:这里存在着一种关于愉悦的蒙昧主义思想。”

阿什贝利和巴特都认同,艺术、愉悦和批评之间存在着密切的联系。巴特描述的批评类型,与起源于圣经阐释传统的批评截然不同。阐释批评的目的是为了解读上帝所作,或受上帝启发而作的神圣文本。当神是作者时,这位作者不是为了愉悦而写作。在阐释批评模式下,批评家的动力也只能是义务而不是愉悦。在此值得注意的,不是文本吸收和授予迷狂的能力,而是它吸收和强行赋予神圣真理的能力。

这两种模式水火不容:巴特模式以狂喜为中心,拒绝摒弃能指;而圣经模式则以真理为中心,安然止步于所指。尽管第二种阐释模式最终会不可避免地走向形式批评,但它对形式的关注,只是其实现更高目标的手段之一。而正是基于这一始终带有寓言化倾向的阐释模式,才出现了文学总存在“隐含意义”这样的庸俗观点。世俗的批评家着眼于表层,宗教批评家则选择透过表层,寻求神圣的意义。虽然顶着不同的名号,这两种批评家都时常可见。而这两种批评学派也将一直保持彼此的不信任,并通过截然对立的方法各自找到艺术作品的价值。

这两种批评学派的紧张关系,也提醒着我们艺术作品的双重性。阐释学派的批评家寻找着作品中的意义、重要性、哲学和社会真理,他们提醒我们留意文学和社会、哲学语境之间的联系;而迷狂的探索者们则提醒我们,文学和其他的抒情艺术,如音乐、绘画和雕刻,存在着相关性。

前面说过,我要探究作家为什么对批评怀有敌意。这当然是由于被忽视或被误解。批评的历史,充满了这种对作家的误读。但同样正确的是,诗人常常看不清自己,并在困惑中产生对批评家的含糊呼唤。这样一种依赖感只有在很偶然的情况下才会被承认,而根据“反应—形成”机制,这本身也是造成诗人和批评家之间矛盾的一个隐秘原因。在《连祷文》一诗中,略有责备之意但在艺术的本能行为方面颇有追求的约翰·阿什贝利代表全体诗人提出了一种可以持续存在的“新批评”,这种批评承认自己对艺术家的本体性依赖:

首先,这种新批评

应该注意是我们

创造了诗歌,所以

别那么急切地批评我们:

诗人自己完全可以胜任批评,

事实上我们已经那么做了。

阿什贝利反对批评将其自身作为对象,在他看来,批评只是诗歌思想的外壳:

它也不应该

把自己当作批评分析的适宜主题

因为它只能通过我们

了解它自己,

只能通过成为我们的一部分

成为我们智慧之树的树皮

才能了解我们。

阿什贝利在《连祷文》中的最后一个意象是,批评和诗歌形成了如此复杂的共生关系,以致变成了一种身份认同,即使这一身份认同充满困惑,不断遇挫:

新批评

……是我们,让它屈折变化

就是数我们自己的肋骨,好像那喀索斯

天生失明,却日日

出没于云雾缭绕的湖边

不知为何。

艺术家与自己的作品之间存在一种隐秘却强烈的自恋关系,这一关系充满愉悦。但只有当他们看到作品在知性上是可以被接受的,这种关系才得以实现。批评家对作家作品的沉迷,则是批评得以产生的基础。而大众也期待有人可以对那些被遗忘的、新兴的、甚或公认的经典作家作品进行批评介绍,这同样保证了关于写作的写作不断绵延。如果说阿什贝利和巴特的观点有什么相通之处,那就是:乐趣和批评共处一室,相依共存。虽然特定时刻的文化可能对它这个时代的作家和批评家都视而不见,但他们仍然不辞辛劳地建构、解读着文化,他们就是生活在巴特称之为“多克萨”(“Doxa”,指僵化过去遗留下来的既定观念)之地的间谍。阿什贝利对诗人的评价,也同样适用于批评家:

一个人可以像间谍一样

生活在那片土地上,却从不

跨越被人遗忘的道德边界

倾听着无形的圣歌合唱

你身上有颗煤炭般的种子

注定活在大敌敌意的漠视中

大地几乎把你忘记,尽管是你

用手撑起它的生息繁衍。

你就是它的保证人。

在阿什贝利的这句“你是它的保证人”中,我们听出了雪莱的名言“诗人是不被承认的人类立法者”;“无形的圣歌合唱”回应了史蒂文斯所说的附属的合唱;“用手撑起它的生息繁衍”则接近于谢默斯·希尼关于诗人母性孕育能力的肯定,让人想起房屋后门新下的鸡蛋。而在所有这些功能中,诗人都受到了批评家的怂恿——至少当批评家承担起保证人的角色,听到了无声的合唱,并且照看鸡窝里的鸡蛋时是如此。

理想的状态下,批评家不应该是一般意义上的学者。他最好自己就是一名艺术家,只是短暂地展开不动声色的质询;次好的情况是,他是一名未获成功的艺术家。1855年,在关于万国博览会的一篇文章中,波德莱尔写道:“人们很容易理解,如果那些致力于表达美的人,只是一味遵从思想狭隘的教授所制定的那些规则,那么美本身便会从地球上消失……在众多艺术作品中,总存在某种新的东西,它永远逃避学院派的规则和分析!”身为失意艺术家的批评家,会自觉寻找那些怪异的美,而不是那些熟悉的美,或者至少同时寻找这两者。华兹华斯曾以更庄重的方式总结道:“新颖的美,总是怪异的。”艺术家必须先创造出那种让他受到欢迎的“品味”。而奇异的新颖正是巴特所说的“写作特质”,它不仅能带给构思它的作家,也能带给批评家一种愉悦的冲击——借用波德莱尔的说法,巴特将这种冲击称为“醉”(jouissance)。波德莱尔曾指出,这种醉是由惊奇引发的:“惊奇是文学和艺术带来的巨大快感(醉)之一,它是由类型和感观的多样性触发的。”寻求惊奇感的人肯定与喜欢在过往定式中获取安逸的人性情迥异。面对新奇事物,艺术家兴致勃勃,学者却坐立不安,处于醉这一状态的批评家则发现自己在两者之间保持着不稳定的平衡。他同时跻身两个阵营,但在哪个阵营都不完全自在。和艺术家在一起,他觉得自己是不成功的艺术家,但置身学者群中,他又显得有失轻浮。

理想的批评应该能引入推理性的思考、生活的体验以及足够影响所写作品的前在文本,但没有批评家能在这三个方向同时推进。每位批评家最终都必须选择一个自己偏爱的角度。玛丽安·摩尔关于诗歌以及诗歌对读者的触动的论述似乎是对的:“(诗歌)是对个人经验的独特萃取/但却以它的非个人性让我产生了兴趣。”正是被激发的兴趣的非个人性,让诗歌可以接受批评。如莫尔所说:“诗歌必须被分析,它不会在崇拜的注视下消失。”也就是说,分析是一种条理化的崇拜。但将艺术视作一种要求被崇拜和加以分析的个人经验提萃,这样的批评模式会带来两个问题:首先,批评会过分关注经验成分(从它的传记式渊源,到其推定存在的普遍性),以至于忽略对经验进行了萃取的艺术成分。又或者,批评会因为崇拜之情而迷失自我,从而采取那种在进行不可靠的传道宣传时所用的略带辩护意味的腔调进行写作。另一种情况,则是采取“哲学式批评”,远离诗歌产生的具体生活语境,用思辨而非崇敬的口吻来写作。这避免了一些陷阱,却会遭遇另外一些特定困境——哲学式批评可能会忘记文本的艺术性和创作热情,只偏重于它的思想或社会背景;甚至更糟,它会让自身完全凌驾于激发了其最初灵感的文本。

批评的源头有两重,而且每一重都影响了批评的社会功能。第一重不太光彩,是驳斥带来的愉悦:批评是学生们的一种报复,这些学生曾经被迫在课堂上保持沉默,坐视那些似乎并不怎么样的作品被赋予无上权威,而萦绕于他们脑海的那些诗人却从不被提起。从这个意义来说,每代年轻的批评家都重审了那些被误授的荣誉,纠正了传授他们知识的上一辈人的错误认识。批评中的这种进攻性成分所承担的社会功能,是让那些被忽视的作家重见天日,并发现新的天才。而批评的第二个源头,要更为纯粹。批评家通过发现成就文学作品的规则而获得愉悦。诗学的愉悦与科学的愉悦并没有什么不同。科学家先是小心翼翼地提出一个假设,而随着论证的展开,这一假设让一堆数据变得井然有序,科学家也变得越来越自信。似乎一旦选取了一个正确的角度,那些混乱的数据便会自发地排列成队。这是一种处理方式。而在文学世界里,一堆字词有时并不会变得那么齐一有序,更准确的描述是,之前的一片嘈杂,现在听来却像是和谐的乐音了。很难解释这是如何发生的。它就像倾听一首怪异的曲子,直到曲子的排列和间隔变得自然顺耳。音乐并不具有那么确切的形式,可以让我们像掌握一门清晰明了的新的语言一样来掌握它,除非我们可以像齐

格弗里德^①那样,理解鸟儿所说的话。在济慈看来,听懂一种新的声音,或者发现一种关于存在的新规则所带来的视界的扩大,与发现新的星球、大洋无异。它对世界的揭示,可以媲美天文学家或者探险家充满狂喜的发现。如果对海王星或者太平洋的发现具有某种社会功能,那么发现一位新诗人(让他进入公众视野),或者为旧的诗人提供新的解读,同样具有积极的社会意义。文本是现实的一部分,它和其他所有领域一样值得不断探索。

华莱士·史蒂文斯曾将描述精神对象的一切努力统称为“无处安放的描述”,认为它们是“对过去的整合”。而他相信,努力绘制精神的构造图,就和绘制我们周围的地理现实一样重要:

这很重要,因为我们对过去所说的一切
都是无处安放的描述,
是用声音制成的
想象的投影。

没有艺术创作可以对自我进行描述。只有通过批判性想象的反复投影,我们周围的世界,包括文学的世界才能被最终描述,并因此而为人们认识、熟悉,直到成为不可或缺的一部分。

(王荣译,龙瑜成校)

(作者单位:美国哈佛大学)

^① 齐格弗里德是史诗《尼伯龙根之歌》中的英雄,能听懂鸟语。在鸟的指引下,他获得指环,迎娶了伦希尔德——译者注。

亚里士多德与柏拉图的诗学争执

徐 亮

内容提要:柏拉图和亚里士多德诗学观念迥异,但两者共同构成了西方诗学的源头。柏拉图的形而上学体系为驱除诗人、确立哲学家的领导地位提供了理论依据,而亚里士多德的诗学处处针对柏拉图的诗歌贬值论,认定现实界与上界相通,赋予感性以合法地位,并且将诗歌看成探测理性的通道,从而奠定了诗的合法性。值得注意的是,由于他们哲学基础的一致性,我们可以在这两种迥异的理论中发现它们互通的道路,这也是两者能够同时成为西方诗学源头的内在原因。

关键词:柏拉图;亚里士多德;诗学;理念;必然性;可然性

柏拉图和亚里士多德二人是师生关系,诗学观念却迥异,但重要的是这两种迥异的观念构成了西方诗学的共同的起源,而且我们在这种迥异的现象中最终还能发现它们共同的基础。这种奇怪的诗学史现象,就是本文要加以描述和探讨的。

一、柏拉图

柏拉图的诗学思想主要集中在这样几个问题上:艺术的性质和作用,诗的本质和诗人的地位,美的本质等。但是这些思想是柏拉图关于宇宙世界整体思想的一部分,所以要理解他的诗学、美学思想,首先必须了解他构造的总的世界格局。

(一)柏拉图的世界格局

柏拉图的著作绝大部分是以对话的形式写的,其中主要叙述者是他的老师苏格拉底。柏拉图和苏格拉底当时面对的最主要问题是智者学派(也称诡辩论者)对真理的否定。按智者学派的见解,世上所有的道理都是相对的,人是万物的尺度,所以没有绝对真理。辩论技术的好坏决定谁拥有真理,所以当时的显学是论辩术和修辞学。苏格拉底和柏拉图决心改变这种状况,证明真理的存在。为此,首要的步骤是确定关于世界的真理的逻辑起点。这个点必须超出人之上并且是毋庸置疑的,才可以是客观的,而不是人云亦云的。柏拉图建立了一套形而上的关于世界格局的理论。

与毕达哥拉斯学派不同,柏拉图的世界本体论不是从宇宙天体着眼,而是从与人有关的世界着眼。这个世界包含了人的来源、人的现实、人的未来归宿。为此,柏拉图构造了一个上界与现实世界的本体框架。

柏拉图认为人来自上界,本是在天上自由翱翔的灵魂。上界是神建造的集真善美于一体的永恒而完美的光明世界,包括神在内的所有灵魂都居住其中。人的灵魂由于屈从于情欲,在上界沾染了沉重的东西,被束缚入肉体,而掉落到现实世界中。

现实中任何一个事物都有一个唯一的原型或理念(idea),它在上界。现实世界中的物体是对上界本真原型的摹仿,是第二位的。所以,真实界在上面,而现实世界是不真实的,或非本真的。

降而为人的生活是不幸的,因为虽然进入肉体,但是人有灵魂,而灵魂有对上界至真至善至美世界的记忆。如果人想回到完美的上界,他就必须摆脱现实的羁绊。而人本能上的形而上倾向,例如总是想要透过感性现实去追求本质、追求真理的本能,说明了人生的真正意义和价值所在。人在现世的使命就是过一种按真理而行的正义的生活,修炼灵魂,脱尽肉体 and 俗世的拖累,重返上界天国。堕落的灵魂不想上升,且执迷苟且于虚假丑陋的现实生活,他的生活本质上就是不幸的。

柏拉图的这个形而上学构想主导了他的诗学和美学,尤其是两者的分离。美学是谈论美的,美与真善同在上界;诗与艺术是模仿,属于下界的事。这也导致他对于两者的推论方法与后世不同。所以必须先了解他的美论。

(二)柏拉图的美论

按柏拉图关于世界框架的理论,所有真实事物都是根据于一个唯一的理念,这理念体现了真善美,毫无疑问,真善美的本体在上界。

按照区分,美是“被规定为最能向感官显现的”^①,它能够为我们的感官,尤其是视觉敏锐地感受到,所以美是上界理想境界与我们感官打交道的界面;但是美本身来自至高无上之处,并不是流于表面的感觉能够触及的。美有深度,有表面背后的至深境界。

柏拉图关于美的本体的另一个重要思想是真善美一体。真善美同为上界至高的本体,它们原为一体,这是当然的。这就不难理解柏拉图为什么经常把智慧、理性也当作美的:“智慧是事物中最美的,而爱以美的东西为他爱的对象。所以,爱必定是智慧的热爱者。”^②在上界,任何东西,包括现实中不能为感官触及的,都能够被观照,因为那是另一个世界。对美的追求就是对上界向往的表现。

当我们与现实世界的美照面的时候,这意味着什么呢?在了解了柏拉图的世界格局以后,相应的思路就容易理解了。

在柏拉图看来,尘世的美具有两种相反的性质。这似乎是矛盾的,但实际上这恰好是他本体思想的反映。这两种性质是:

第一,如果尘世的美可引起人对上界美的回忆,这时它就是通向上界的通道,所以虽为个别的,现实的,却是有价值的。第二,如果人在现实世界遭遇仅仅是那种表面的、愉悦感官的美,不能通向上界,它就会成为淫欲和堕落的陷阱。因为脱离了上界就脱离了美本身,这时,美就只是一种外表的东西,只会引导人注重肉体 and 感官的刺激。

这种两重性是后面我们要谈到的柏拉图对诗人、摹仿性艺术的矛盾态度的根据:有时,例如在《伊安篇》中,他称颂读者和诗人处于神附状态,他作诗是神通过他说话,因此诗人是有价值的;有时,例如在《国家篇》中,他又认为诗人仅仅摹仿看见的东西,远离真理,所以要将诗人驱逐出理想国。

与灵魂返回上界的努力一样,尘世的美要成为有益的美,成为抵达上界美本身的通道,也要经过一系列努力,它有一个过程。柏拉图称这个过程为“爱的秘仪”。

在柏拉图看来,重返上界的种种努力都表现为爱,因为灵魂受其以前在上界见到过的完美境

① 柏拉图:《斐德罗篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第165页。

② 柏拉图:《会饮篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第246页。

界吸引,必然表现出对上界的爱。对美本身的追求作为爱的秘仪,可以先从个别的美的形体开始,但不能沉溺于这种个别,而要从个别的美一步步导向体制和法律的美,然后人的双眼就会凝神观照到美的汪洋大海,产生崇高的美的思想和知识。到了这个时候,人的灵魂会涌现出神奇的美景,达到美本身,这是永恒的美,它本身不增不减,所有美的事物只是对它的分有。

另一方面,面对尘世的美,注重分辨混杂的美和纯粹的美,也能帮助我们认识美本身。现世所有美的事物都是不纯粹的,因为它们总是掺杂其他的、非审美的因素,比如实用的因素,或者快感中掺杂着痛感。而所谓纯粹的美,是指事物中包含的纯粹形式因素,如直线和圆,平面形和立体形,或者柔和清晰的声音所产生的纯粹的音调。^① 这就是说,即使在尘世,我们也能透过事物的外表而捕捉到事物内在的、分有美本身的那些性质。

从以上的描述可以自然得出这个结论。

柏拉图有一篇早期的对话《大希庇亚篇》,描写了苏格拉底与一个叫希庇亚的智者对“美是什么”问题的探讨。在这篇对话中,希庇亚对这个问题的诸种回答显得极其肤浅,他试图用日常生活中随处可见的感性事物作为美的答案,例如美是漂亮的姑娘,是黄金,或者世俗价值中的身体好、受人尊敬等,但苏格拉底一再把问题聚焦于美本身,聚焦于那个有了它任何事物都会显得美的东西。结果是,希庇亚根本未能触及问题,而苏格拉底在现世层面上与他探讨,也未能说清楚这个问题。在这篇对话的末尾,苏格拉底引用了一句著名的谚语“美是难的”来对他们的讨论作出总结。在很长一段时间里,这句谚语被看作柏拉图对美的定义。而实际上,从他对美本身的种种详尽描述可以看出,柏拉图从不认为美是难的,这句话只是说明,在尘世层面上探讨美本身是缘木求鱼,完全没有意义。

(三)柏拉图的艺术论与诗学

根据与真善美本体的关系,艺术与诗也处在两种不同的状况里。

为了在地上建立一个依照天国原则组织起来的国度,柏拉图撰写了他最著名的对话《国家篇》(又译《理想国》)。这是一部有关理想世界的全面设想的书,包括了对理想的艺术的描述。

柏拉图认为,在理想国里,艺术十分重要,尤其对于儿童,艺术教育所起的作用要比体育还要大。理想国的公民具有保卫城邦的义务,因此从小就必须锻炼身体,以便拥有健壮的体魄与敌人搏斗。但是柏拉图说,儿童接受音乐(包括诗)的教育更重要,因为音乐陶冶心灵,好的音乐节奏可以把幼小柔嫩的心灵塑造成为理想国所需要的那种类型。

理想的诗歌应该是颂神的,鼓励勇敢和正义;理想的音乐应该是威武雄壮的,而不是靡靡之音。可惜现实的艺术大部分达不到柏拉图的这种要求。为此,柏拉图提出建立审查制度,由哲学家为代表的精英审查所生产的艺术作品,凡是符合标准的有益的作品,才可以被允许进入艺术品消费领域。

柏拉图认为,好的艺术来源于灵感。所谓灵感,就是神赋予诗人的创造性感悟能力。诗的创作发生在灵魂对上界观照之时,这时艺术家处于非理智的迷狂状态,因为他已不在现实中。当处于这种状态时,诗神缪斯附着于诗人,使之具有灵感。这时的诗人已经不是他自己,这时虽然看起来似乎是他在创作,实际上是诗神借助于他的口在创作。有诗神附着的创作具有合法性,因为它来自上界,所说的话都是神的话。这种神化的创作还会如磁铁一样吸引颂诗人乃至听众,使得

^① 这方面的论述见柏拉图对话《斐莱布篇》50E以下。