

我们需要什么样的“新批评”

丁帆

《文学报》开设“新批评”栏目已经很多年了，作为一个忠实的读者和作者，我的受益是很大的，最重要的一点就是它让我在文学的环境中能够说出自己想说的话，而这些话语得到了学界和社会的反响，无论是赞成或批驳我的观点的意见，都是我的荣幸，因为它能够更加促使我思考深层的问题，让真正的批评精神发扬光大。

其实，“新批评”肇始于二十世纪二十年代美国，自四十年代由约翰·克罗·兰色姆创建《新批评》杂志起，标志着—个强大的“新批评”流派的诞生，他们对文学的阐释与批评是建立在“文本本身”和“书面词语”之上，他们主张的是文学批评应该在本体论和体制上享有自主权。兰色姆的立场是：“批评家必须研究文学，而不是忙于文学。”我以为“新批评”的许多观点极大地颠覆了中国二十世纪以来的“学院派批评”治学方法，可惜这种拒绝“个人印象”、“大纲和解释”、“历史研究”、“语言学研究”“道德研究”等主张并没有引起中国学界的充分注意，也许激进诗人们的理论建构往往是不严谨的，存在着许多感性的成分，但是，这其中的许多观点则是针对“学院派批评”陈腐的、千篇一律的经院式阐释弊端的，其中对阐释学中无限阐释的可能性做出了贡献。我个人以为，“新批评”最大的贡献却是在于他们标举的“文学的意义和真理”旗帜是文学批评的绝对真理，这就是“新批评”的中坚人物爱默生所倡导的“批评家在评判文学作品时应该完全依据它能否将读者引向真理。”这条标准应该是马克思主义批判哲学精神指导下文学批评的普遍真理，我想，《文学报》“新批评”的宗旨也是与之相契合的。

虽然“新批评”流派于六七十年代便开始式微，但其文学批评的观念和方法至今仍然有许多可取之处，其“意义”与“形式”不可分离的批评观念应该成为批评的基本原则。就此而言，偏废任何一项都会使批评滑入深渊，在中国，片面强调“意义”的功能，就会导致文学作品的概念化和“主题先行”，紧扣“时代性”就会让作品失去审美功能，以至于酿成历史的失重；反之，一味地强调“形式”的功能，就会导致审美的机械化和程式化，让作品在“向内转”中坠入了“无意义”的游戏之中，丧失了其人文内涵的文学作品绝不是好作品，而倡导和鼓吹这样作品的批评也就不是好的批评。所以我是赞成《新批评之后》一书中引用理查德·罗兰德观点的论断：“文学批评始终与哲学相连，情同手足。我们的判断力、是非观念、审美观念、艺术情趣和鉴赏力都是跟我们对现实的认识在一起的。可以说文学评论和认识论在许多方面是共通的，是一回事。”因此，一切失去“意义”的创作和批评，都是技术主义的动物“标本”式的操作，它生产的是一具没有血肉和灵魂的僵尸。所以，我以为，我们的“新批评”千万不能偏废任何一面，硬币的两面才是真理性批判的全部内涵与外延。

作为一个文学批评家，我们应该反躬自问的是：你在这场了吗？——关键是你的思考经受了灵魂的拷问了吗？你的批评文字中饱含了对这个时代的痛痒的深情哲学批判了吗？——关键是你的灵魂在场了吗？你有创造性的思考

紧随“新批评”其后，取而代之的是现象学、阐释学、存在主义、结构主义、符号学、解构主义和马克思主义等流派的崛起，因此，七八十年代是批评流派风起云涌的“黄金年代”，适逢我们在改革开放的时间节点上迎来了批评的多元世界，八十年代大量的文学批评流派和思潮被译介到中国来，这才使得我们的批评在多种观念和方法的视界中获得了长足的进步，它让学者们根据自己的学力和兴趣，在诸多批评观念和方中择自己的学术领域，自由地展开了批评的翅膀。

翻开厚厚的文学批评史，撇开从古希腊的批评到十九世纪晚期林林总总的批评流派不论，就二十世纪以降，从弗洛伊德的精神分析批评到形式主义、结构主义、解构主义、女性主义、接受美学、后殖民主义、新历史主义……等等，批评的多元化真的是让人眼花缭乱，无所适从。但从另一个角度来说，批评的多元化极大地丰富了批评领域的拓展，有助于建构一个更加广阔的、具有斑斓色彩的批评世界。然而，在许许多多混杂的批评观念当中，我们的批评者往往会目迷五色，失去了批评主体性的价值判断，徜徉在一种价值无序的批评言说之中，失去了自我价值的定位，这种现象表现在专业性的批评家——说白了就是“学院派批评”已然进入了一个价值体系极为混乱的境地。不是因为批评家所持的批评观念和方法不对（我反倒以为，批评观念和方法是可以多元对立而存在的，惟有批评的冲突，才能更好地建立起正常的文学批评结构体系），而是批评家在观念和方法的阐释之中表现出来的不能自圆其说的逻辑混乱，严重地背离了批评的真理性原则。这种现象不仅仅存在于大量的博士论文的生产线上，同样存在于许多“学院派批评”教授们的论文制造流水线上。要解决这样的批评难题并非一日之功，因为这个文学批评的体制就决定了这样的批评观念和样式存在的合理性。

如果从批评主体的内部环境来看的话，我们的批评队伍及其观念的构成都是存在许多问题的。无疑，中国的文学批评的主力军并非像欧美那样往往是由作家发起批评的热潮，而更多的是由许多“学院派批评家”们主宰着批评的市场，而学院派的作风让“活的文学”变成了他们“手术刀”下的一具具尸体的解剖，千篇一律的程序化阐释，让活生生的文学作品在其批评的无影灯下走向了死气沉沉太平间里的解读。这种批评方法源自于“学院派批评家”遵循的是一种古典的阐释学，在中国，虽然我们拥有大量从事中国当代文学研究的学者，但是他们沿用的批评观念是陈旧不堪的。正如韦勒克在其《文学理论》中所指陈的那样：“学院派人士不愿评估当代作家，通常是因

为他们缺乏洞察力或胆怯的缘故。他们宣称要等待‘时间的评判’，殊不知时间的评判不过也是其他批评家和读者——包括其他教授——的评判而已。主张文学史家必不懂文学批评和文学理论的论点，是完全错误的。这个道理很简单：每一件艺术品现在都存在着，可供我们直接观察，而且每一作品本身即解答了某些艺术上的问题，不论这作品是昨天写成的还是1000年前写成的。如果不是始终借助于批评原理，便不可能分析文学作品，探索作品的特色和品评作品。”用福斯特的话来说，就是：“文学史家必须是个批评家，纵使他只想研究历史。”我们的现实状况是，由于学科分工太细，搞文学史的人未必通晓文艺理论，更重要的是许多人根本就不细读文本，而是用一种现成的理论方法去“套评”文学作品，因此就未必有能力对当下的文学创作进行有效的即时性的文学批评。非常狭窄的学科领域研究，让大多数“学院派”的学者钻进了与现实社会距离较久远的文学历史文本分析研究之中，反反复复用放大镜去寻觅发掘其中的“韵味”，由此而带来的后果必然是放弃了文学史筛选的第一道关口——对即时生产出来的文学作品不能做出准确的批评，高质量的批评的失位往往就会让更多的劣质作品混进文学史的序列之中，造成文学史评价体系的紊乱。如果用这样的标准去衡量我们今天的批评家队伍和批评的现状，也许能够成为合格批评家的人则是稀有动物，能够用犀利的眼光穿透现实的迷雾抵达批评彼岸的批评文章也就凤毛麟角了。

倘若从整个社会的外部大环境来看，批评所遭遇的困境同样是十分尴尬的。正如加拿大学者诺斯罗普·弗莱在《批评的剖析》中所说的那样：“文学批评的对象是一种艺术，批评显而易见地也是一种艺术。这听起来好像批评是文学表现的一种派生的形式，一种依附于本已存在的艺术的艺术，是一种对创造力的第二手模仿。依照这种理论，批评家是一些具有一定艺术趣味的知识分子，但是他们既缺乏创造艺术的能力又缺乏赞助艺术的金钱，因而构成了一个文化经纪人的阶级。这些人一方面把文化分配给社会并从中获利，一方面剥削艺术家并对公众滔滔不绝。这种把批评家视为寄生虫或不成功的艺术家的观念仍然非常流行，特别是在艺术家中间。批评家没有创造功能只有生育般地复制功能，这种令人可疑的类比给这种观念火上浇油，从而我们便听到了批评家的‘无能’、‘乏味’和他们对真正具有创造力的人们的仇恨等等说法。”这段被当作书籍腰封金句的话语很有意思，且不论批评也是一种有趣味的艺术形式和文体，也就是批评家要懂得文学艺术创

作的本质，就其对资本文化消费本质的揭示，就足以看清楚批评所处的位置，如果弗莱阐释的现象在资本主义世界中是一种司空见惯的资本对文学艺术合法的侵害行为，那么在当下中国文化语境中就更有其复杂性了，因为资本既有公有的也有私有的，他们都是要求按照自己的意愿来塑造艺术和控制批评的，让批评家扮演傀儡、玩偶和传声筒角色也是司空见惯的事情。如果说让被剥削的艺术家成为赚钱机器和意识形态的形象传声筒的话，那么，批评家就是他们的广告代言人和“只有生育般地复制功能”的机器，是用抽象的“第二手模仿”的拙劣“艺术”苟活与当下的软体动物。就此而言，批评所遇到的是更大的挑战。所以，弗莱才无奈地说出“反批评的批评的黄金时代是十九世纪的后半叶”的呓语，殊不知，十九世纪兴起的则是批判现实主义的思潮，这不仅是指创作方面，而且也囊括文学艺术批评。

所以，最后仍然要回到“新批评”的本质问题上，上世纪八十年代那一套并不厚重的“当代西方美学名著”丛书给我们的启迪至今记忆犹新，在D·C·霍埃的《批评的循环》“真理与批判”中就提出了“解释学立场屈从于美学立场”的观点，而美学立场中的“真善美”，“真”是第一位的，因此其结论是“放弃真就是放弃批判。”而其批判是“两种批判：一个释义对另一个释义的批判，以及隐含在艺术品的理想世界与真实世界、过去与当今的对比之中的批判。”毫无疑问，作为批评的灵魂，无论是面对理想世界还是现实世界，哲学层面的批判功能是批评的最高原则，用以赛亚·伯林在《启蒙的三个批评者》一书中的解释就是“启蒙运动的伟大传统所包含的高贵、乐观、理性信条和理想。”

(下转第9版)

