

## 文学批评断想

郭宏安

**内容提要** 本文以法国文学批评，特别是以“日内瓦学派”的批评为参照，着重论述了文学研究与文学批评、普通读者、实用的批评、批评是两个主体间的对话、从阅读到批评、随笔、理性的印象主义等问题，最后归结为提倡一种批评：自由的批评，即把我们的批评变成随笔，作为一种“最自由的文学体裁”的随笔。

**关键词** 普通读者；实用的批评；主体间的对话；随笔；自由的批评

记得1988年作家出版社出过一本《龙应台评小说》，那一针见血、干净利落、对事不对人的文笔，确实使人有如沐春风之感。可惜，这本书生不逢时，没有引起什么反响。如今再把它翻出来读一读，居然发现海峡两岸的批评竟何其相似乃尔！同样的“温柔敦厚”，同样的“惟我独尊”，同样的“深不可测”，同样的“人身攻击”！作者提倡一种“专业的、客观的、坦诚的、举足轻重的”批评，是痛感“台湾没有文学批评”。当我们对龙应台的批评有所感触的时候，我们是否对大陆的批评也有她那样的“痛感”呢？我们对文学批评的不满已有多年了，而当下更有讨伐的意味。炒作、策划、疲软、萎缩、逃亡、缺席、隔靴搔痒、言不由衷、不知所云、自相矛盾和无原则的吹嘘，这就是多年以来我们对大陆上的文学批评的概括。这也许是夸大了，可是龙应台所谓“台湾没有文学批评”不也是夸大之辞吗？为什么她的文学批评能够在台湾刮起一阵“龙旋风”呢？对于专业的文学批评家来说，龙应台的批评似乎是过于肤浅了，然而对于大量的普通读者呢？我所以说“似乎”，是因为我不知道专业文学批评家写的适合普通读者阅读的批评是什么样的。无论人们对龙应台的批评持有怎样的看法，都不能不思索她以及她的批评提出的问题。

### 一、文学研究与文学批评

七十五年前，法国文学批评家蒂博代关于文学批评作过六次讲演，八年之后，他将其结集出版，题为《批评生理学》，其中把文学批评分为三种：自发的批评，职业的批评和大师的批评。1983年二月的《文学杂志》刊登了瑞士文学批评家斯塔罗宾斯基的答记者问，



认为“蒂博代关于批评形态的界定还没有过时”。斯塔罗宾斯基是日内瓦学派的集大成者，享有广泛的国际声誉，他说一本四分之三个世纪以前的著作还没有过时，应该说是一个很高的评价，值得我们深思。

所谓“大师”，指的是那些已获得公认的大作家(诗人、小说家、剧作家等)。“大作家在批评上也有话要说。他们甚至说了许多，有时精彩，有时深刻。他们在美学和文学的重大问题上有力地表明了他们的看法。”这是一种热情的、甘苦自知的、富于形象的、流露着天性的批评。这种批评在批评史上自有它的地位，但是，它若认为不创作的人就没有资格批评，就太没有自知之明了。由于大师的批评是一种无拘无束、具有某种独立性的批评，与本文所论关系不大，故可以按下不表。

蒂博代所说的“职业的批评”是一种教授的批评，在法国被称为“大学的批评”。这是一片教堂耸立、宫殿巍峨、有看得见和看不见的围墙围拢来的土地，树立着一座座由卷帙浩繁的文学史、砖头一样的专论和精细得近乎烦琐的考证组成的纪念碑，上面刻着数十位大作家和数百部名著的名字。人们可以带着崇敬的心情前来瞻仰，却很少能带着愉快的笑容与之亲近。它们太高了，累得普通人脖子疼。所以，蒂博代先生不无风趣地说：“平时住在教堂里和宫殿里不大方便。”由于职业的批评是一种旁征博引、论证严密、主要以死人为对象、写给圈子里的人看的批评，与本文所论关系也不大，故也可以按下不表。

自发的批评不同，它是一种读者的批评。当然，所谓读者并非任何一位读书的人，而是一些有文化修养乐于读书而又“述而不作”的人。他们大约相当于英国十八世纪著名学者塞约翰逊所说的“普通读者”吧，他认为，“普通读者”最少成见，最能公正评价作品。他们有趣味，有眼光，有鉴赏力，读书只为获得精神上的享受和快乐，并没有功利的目的，若是他们也品评他人的作品的话，不过是为了把自己的感受说与同好，一起享受阅读的快乐。他们针对的主要是时人和时人的作品，他们需要的不是学者日积月累的卡片、严谨绵密的分析和精细烦琐的注解，而是机智、敏感、生动迅速、还带着热气的反应。因此，批评者无须深奥难解的术语壮胆，无须高深玄奥的理论撑腰，简明易懂是其基本的要求，如能生动细腻，就是更上一层楼了，倘若再加上幽默，则无疑于锦上添花。这种批评不需要引经据典，也不需



要面面俱到，更不需要板起面孔揭出几条不饶人的规律。因此，蒂博代认为：“自发的批评的功能是在书的周围保持着经由谈话而形成、积淀、消失、延续的那种现代的潮流、清新、气息和氛围。”在十九世纪以前的法国，沙龙及其女主人可以在很大程度上决定一个作家或作品的荣辱兴衰，出入其中的绅士们代表了读者的口味，他们的口头批评化为文字而为世人所知，而所谓“世人”，只不过是比他们人数略多一点的绅士而已。但是十九世纪以后，沙龙式微，报刊兴起，报刊的文学记者取代了沙龙的常客，这意味着笔取代了嘴，而笔的传播范围差不多达到了社会的各个层面各个角落。范围不同，载体不同，其精神实质却是一样的：同样是对时人及时人的作品的鲜活、敏锐、直接、具体的反应。不求全面深刻，只求切中肯綮，或称片面的深刻。所以，现代的自发的批评不再是口头的了，而是一种文字的、实用的批评，但是它保留了口头批评的特点，例如生动活泼浅显明快之类，又加上了文字的严谨和整饬。自发的批评又称实用的批评，是现代文学批评的主要形式之一。

我以为，当前文学批评的主要问题是混淆了三种批评的功能，而尤其是混淆了自发的批评和职业的批评的功能，其它如“言不由衷”、“胡吹乱捧”、“人身攻击”、“缺席”、“逃亡”之类，多与批评者的人品和作风有关，不在本文的论述之内。

自发的批评和职业的批评是有区别的，它们之间的区别是评论和研究的区别，是文学的今与古的区别，对于今，我们要做的是评论，评论今日之作品的优劣雅俗及其对现实生活的感应；对于古，我们要做的是研究，研究经典之作品的源流、影响、意蕴及其在今天的意义。什么是文学的古与今？按照蒂博代先生的说法是：“文学的过去是流传下来的若干本书。而文学的现在是许多本书，是书之河，流动不止。要有过去，必须有现在。”这就是说，文学的过去是经过时间的“筛选”，留下若干本名著，是可以沉潜体味细细地加以研究的；文学的现在，则是未经“筛选”的、良莠并陈的一条“书之河”，只可以及时享用趁热打铁予以评论。文学的现在就是当代的文学，是活生生的、随时都有诞生和死亡的文学，是泥沙俱下、鱼龙混杂、未经时间淘洗的文学，自然也是谈论最快最多的文学。所以要快，是因为慢了那本书可能由于批评的沉默而过早地死亡；所以要多，是因为过了这个时



候就会有别的书来叩批评的大门；如此才能使文学之河不断地流下去。实用的批评的职能就是谈论这种方生方死的作品，有幸留下的将成为职业的批评的研究对象。这并不是说研究与评论有高下优劣难易之分，而是由于对象的不同决定了它们需要批评者不同的素质和修养。可是在有些人的眼中，学术论文和书刊评论的区别不是形态、方法、目标等的区别，而是身份、价值和地位的区别，前者有学术性，后者无学术性，仿佛前者是甲级队，后者是乙级队，前者是正规军，后者是游击队，文格上就高了一等，就是说，一篇很精彩的评论其价值大约只与一篇很平庸的论文相等。论文再平庸也是论文，生下来血液就是蓝色的，其作者可以被称为或自称为“学者”；评论再精彩也是评论，至多博得个“生动活泼，文采斐然”，究竟不是正途，摆脱不掉“无学术性”的劣根，其作者只能被称为“评论家”或“批评家”。其实，自发的批评或称实用的批评要求批评者具有敏锐的感觉、迅速的反应和深刻的理解，倘若一位批评者忙于进行圈地运动，划分势力范围，打起占山为王的旗号，写起文章来不是“论”就是“研究”，盲目地进口新概念或新名词，一味地追求“宏观”和“深刻”，廉价地赠送杰作的桂冠，不加分析地使用结论性的语言，暗中或公开地怀有非传世之作不写的雄心，总之是完全失去了面对当代文学所应有的鲜活与明快，我们只能说他把时间和精力用错了地方，用冷静、周密、系统的分析代替了快速、准确、完整的描述，把一条流动的河当成了一池静水。实用的批评注重的是“作品和人”，职业的批评注重的是“体裁和规则”。实用的批评追求所谓“学术性”，用体裁和规则去衡量作品和人，企图化个别为一般，势必扼杀了当代文学的活力。

一般地说，描述是当代文学批评最有力的武器，而描述的最大客户又是传媒，传媒可以在短时间内造就或毁掉一位作家的名声，然而它和一位作家靠作品赢得或丢掉的名声不可同日而语，它们有虚与实、短命与长久的区别。实用的批评与传媒有着天然的联系，或者说就是传媒的一部分，它不能只分享传媒的荣耀，而不分担传媒的耻辱。实用的批评注定是一种情绪的批评，是一种肤浅的批评，是一种片面的批评。其情绪、肤浅和片面将由批评家的学识、修养和见地给予程度不同的控制、调整和补救。如果有人以情绪、肤浅和片面指责它，



它大可付之一笑，不予理会，它唯一可以接受的指责是笨重、深奥和古板。当然，书的作者个人或雇人参与的“炒作”，算不上文学批评，当另有评价的标准。

我们可以提倡甚至呼吁“传世之作”，但是传世之作的产生不是当代管的事，倘若作家们都埋头于传世之作，不惟传世之作不能产生，恐怕文学之河也要断流了。批评也是一样，倘若一位批评家执意要在当代的作品中寻找传世之作，或者他由于个人的修养和见地而错选了平庸之作，或者他要求过于严格而一无所见，其结果或是批评虚假繁荣，杰作满天飞，或是批评过于冷清，“伯乐一过冀北之野而马群遂空”。因此，批评家必须评论当代人的作品，哪怕其中多有平庸之作，更何况某一本书今日被视为平庸，未必不被后人视为杰作，当年“批评之王”儒勒·雅南贬低巴尔扎克的小说即为著例。再说，平庸之作充斥书籍市场，在本世纪并非中国特色，而是一种国际现象，不足为怪。当此写作的人愈来愈多的时代，哪一个国家的文坛也不敢立下消灭平庸的宏愿，为了不使平庸之作窃据杰作的地位，批评倒是可以一展宏图。平庸并不可怕，可怕的是批评跟着平庸。19世纪的著名批评家弗朗西斯科·萨尔赛说：“我们是批评的巴汝奇之羊；公众跳下海，我们跟着跳下海；我们比公众优越的是知道它为什么跳下海，并且告诉它。”倘若批评既能“知道”，又能“告诉”，那它就已经摆脱了平庸。

文学不能归结为若干部杰作，如果把文学比喻为一片汪洋大海的话，杰作只不过是海中的若干岛屿罢了。蒂博代先生说得好：“如果不是有成千上万很快就将淹没无闻的作家维持着一种文学生活的话，那就根本不会有文学，也就是说，不会有大作家。”此论真是既宽容又通达，也极公平。现今通行的文学史往往是杰作编年史加大作家年谱，虽然为我们建立了一代代作家的谱系，为我们编排出一部部作品的序列，但我不相信这就是一个时代的文学的真实面貌。以往那些在报刊上写作的著名批评家（即所谓文学专栏作家）写过巨量的文章（其频率是每人每周一篇，往往持续多年），其中绝大多数已引不起今日的读者的兴趣了，不过这也在那些专栏作家的意料之中，今日读者的兴趣并不关他们的痛痒，因为这些文章原本就不是为后人写的。但是倘若后人真想了解那个时代的文学的真实情况，也许只有这些专栏作



家能够提供一些可靠的画面或为那种杰作史提供必要的补充。蒂博代此论给了那些普通作家以写作的权利，并且对他们并非永垂青史的劳动给予了公正的评价。作品能否传世，常常成为许多作家的一块心病，甚至有些批评家也在构想着传世之作，蒂博代的话无疑是一剂良药，至少可以使他们清醒，意识到自己的可笑，抛却无谓且无益的烦恼。假使我们的作家和批评家都下定决心，抱着非传世之作不写的宗旨，那么传世之作未必会有，而文学这共和国却必将成为一片荒漠。当然，这并非说应该粗制滥造，无须精益求精：文学的历史和现状告诉我们，“水至清则无鱼”，粗制滥造是一种避而不可免的现象，最好的办法是批评的沉默，令其自生自灭。

总之，实用的批评是维系文学生命的批评，它与职业的批评(文学研究)并无高下优劣难易的区别。它有独擅胜场的领域，它有辉煌荣耀的时刻，它也为自己的成功付出了代价。它若追求职业的批评所擅长之绵密与完整，必然导致的是付出与收获失去平衡的结局。

## 二、批评是两个主体间的对话

创作和批评是一对孪生兄弟，有创作即有批评，尤其是在当今文字表达已到了无所不能的时代。批评对创作依附寄生服务的状态只是说，必须有创作才能有批评，或者说，创作在先，批评在后。创作需要阐释和生发，这是他的生命所在，它一旦产生，以后的事就要由批评去做，无论是荣，是辱，是兴，是衰。好的批评是创作得以生存的必要条件，因为一本书如果不经阅读的话，始终是一个硬邦邦的、砖头一样的、物质的存在。一本书的生命是固有的，但是只有书被打开，被阅读，它的生命才会被释放出来。阅读就是批评。写出一本书并不就是创造的完成，它有待于阅读，有待于批评，也即有待于接受。正如莫里斯·布朗休所说，“作家写了一本书，但书不就是作品”，“只有当这本书变成了作者和读者之间的开放性契合、变成了由于说之能力和读之能力之间的相互争论而突然展开的空间时，它才成为作品”。阅读、批评和接受是一部作品生命的诞生和继续，而且书的生命也不止一个，每一次阅读、每一次批评、每一次接受都赋予书一次新的生命。作家鄙薄甚至痛恨批评家，那是十九世纪以前的事了，进



入二十世纪特别是五十年代之后，很少有作家敢于轻视批评和批评家了。批评家所以要在作家面前取谦虚的态度，决不是因为批评低创作一等，而是因为创作和批评是平等的。平等尚需谦虚，更何况一个小批评家面对一个大作家了。大作家在数量上要远远胜过大批评家，只不过说明作一个平庸的批评家易，而作一个杰出的批评家难。作家是对原生态的生活进行勘察探询来表达自己的对社会和人生的看法和态度，批评家则是通过作家的作品来和作家对话，也同样是表达他对社会 and 人生的看法和态度。好的批评一经产生，就获得了独立的存在，因此一篇批评有可能比它所评的作品有更长久的生命。爱略特说得好：“我最感激的批评家是这样的批评家，他们能让我去看过去从未看到过的东西，或者只是被偏见蒙蔽着的眼睛去看的东西，他们让我直接面对这样的东西，然后让我独自去进一步处理它。”批评家应该做和能够做的是，揭示作品的真正底蕴，把作家隐约感觉到的东西明白晓畅地讲出来，即把王国维在《论哲学家与美术家之天职》所言之“表诸文字、绘画、雕刻之上”的“胸中徜徉不可捉摸之意境”一一昭示于天下。瑞士文学批评家让·斯塔罗宾斯基谈到文学批评时说：“为了回答它的全部的愿望，为了成为对作品的一种理解性话语，它自己应该成为作品，并且遭遇作品的风险。因此，它将带有一个人的印记，这个人将是一个经历过科学的技巧和‘客观的’知识的苦行的人。批评将是一种重新置于一种新的言语中的关于言语的知识，将是对于诗学事件的一种分析，而这种分析自己也成为一种事件。”成为作品（作为批评对象的文学作品），正是批评的一种最高的追求，而这种追求就表现在对作品的反复阅读之中。

那么，阅读是什么？乔治·布莱说：“阅读是这样一种行为，主体的原则——我称之为‘我’——通过它变得我无权再将其视为我之‘我’了。我被借与另一个人，这另一个人在我的内心中思想、感觉、痛苦和骚动。”乔治·布莱是日内瓦学派的代表人物之一，提倡一种意识批评，所谓意识批评说的是，文学作品乃是人类经验的一种“副本”，是人类意识活动的一种形式，文学批评从根本上说乃是一种“对于意识的批评”，是“意识的意识”。他的这句话说的是剥除我障，遍照真我，是“全面地应答所读或所赏的作品发出的暗示”，是“两个意识的相遇”，是阅读和批评的“原初运动”，所以，“没有两个意识



的遇合，就没有真正的批评”。波德莱尔在《一八四六年的沙龙》一文中评论画家欧仁·德拉克洛瓦，曾经这样写道：“他的画主要是通过回忆来作的，也主要向回忆说话。在观众的灵魂上产生的效果和艺术家的方法是一致的。”这意味着，艺术家是以自己的回忆来唤起观者的回忆，而观者必须以自己的回忆来应答艺术家的回忆，这样才能实现作者和观者之间的灵魂的感应与交流。乔治·布莱认为这里指的是一种“主体间的等值”，即“作者和批评者在一首诗上的全部真实关系应该被看作是一种主体间的现象，它们之间所交流的东西，不是一种等同，而是一种等值”。这就是说，批评者与作品的关系不是主体与客体的关系，而是主体与主体的关系，也就是一个主体经由客体（作品）与另一个主体的关系，这后一个主体正是作品后面的作者，批评者在作品中寻找的始终是作者的精神活动。所谓“两个意识的遇合”，就是批评意识和创作意识的遇合，而为了实现这种遇合，前者需“忘我”、“灭我”，直至将“我”借与他人。在这样的批评家面前，作品不再是纯粹的认识对象了，而是成为两个意识相互沟通的某种中介。批评家和作家，仿佛一对有情人，双方不是互相征服或占有，如取物焉；而是互相吸引，互相融汇，所谓默契。所以，批评行为不止于作品，而是经过作品直探作者的意识活动。从批评和创作的全过程来看，就是诗人观物，有所动于中，将其思想和感情化为作品，传达给另外一些人，例如读者和批评家。批评家则需澄怀息虑，洞开心房而纳之，再现作者的思想 and 感情。如此则创作和批评成为一个首尾相接的循环。当然，批评家并非重复作者而是不自觉地调动自家的回忆和想象，直到“直接地把握一个没有对象的主体性”。布莱说得有道理，批评家和作家作为两个主体，它们之间所交流的东西，“不是一种等同，而是一种等值”。

等同的东西不必交流，需要和可以交流的只能是等值的东西。这种等值其实是主体间差异中的同一，它意味着：批评者应该全面彻底地应答作者发出的暗示，在自己的灵魂中产生某种陶醉，并且在回忆和想象的陪伴下浑然不觉地、毫无挂碍地进入作者设定的情景中去，而这种情景正是作者先行体验过的。因此，波德莱尔指出，对于诗人来说，他的传达要借助语言艺术，即“富有启发性的巫术”；对于批评家来说，在一首名副其实的诗面前，他的灵魂要受到“激发”，得





到“提高”。他曾经讲过巴尔扎克的一个小故事：“巴尔扎克一天站在一幅很美的画前，这幅画画的是冬景，气氛忧郁，遍地白霜，星星点点的几个窝棚和瘦弱的农夫。他凝视着一座飘出一股细烟的小房子，喊道：多美啊！可他们在这间窝棚里干什么？他们在想什么？他们在愁什么？收成好吗？他们大概是有到期的票据要支付吧？”小说家巴尔扎克的反应是一个敏感的、富有想象力的批评家的反应。然而，在这个故事中，我更感兴趣的是波德莱尔评论，他说：“谁愿意笑巴尔扎克就笑去吧。我不知道有哪一位画家有幸使得伟大的小说家的灵魂颤动、猜测和不安，但是我想他通过他的令人赞赏的天真为我们上了一堂极好的批评课。我赞赏一幅画经常是凭着它在我的思想中带来的观念和梦幻。”这果然是一堂“极好的批评课”，且看它的组成：灵魂颤动、猜测和不安，天真，观念和梦幻；再看他们之间的关系：因其天真，才会有灵魂颤动、猜测和不安，因其观念和梦幻，才会生出赞赏之情。总之，这堂批评课包括了作品在批评家的精神上所产生的效果和批评家面对作品所应持的“虚心”态度。正是基于“内心之虚”，“从零出发”，批评家才能进入作品，发现作者的“我思”。这恰好如钱钟书《谈艺录》所说：“除妄得真，寂而息照，此即神来之候。艺术家之会心，科学家之格物，哲学家之悟道，道家之因虚生白，佛家之因定发慧，莫不由此。”神者，明也。不惟创作者要进入此境，批评者也要进入此境，只是途径有别，方式不一，这就是所谓“主体间的等值”。肯于和善于接受启发(暗示)，并且立即作出应答，而且使全面的应答，这是批评家最重要的素质。要实现这一素质，非“破我”、“忘我”、“斋心”、“洗心”不行，仿佛照相，使用曝过光的胶片自然会劳而无功。然而批评家之“心”其实都已不知曝过多少次光了，而且不知还要继续曝多少次。所以，“破”，“忘”、“斋”、“洗”，这些表示行为的词无非说批评家在观文前要自觉地主动地下一番清理的功夫，以使自己的“心”在每次观文前都是一张灵敏的空白胶片。否则，如朱熹所说，“心里闹，不虚静”，非但作不得诗，也评不得诗。刘勰《文心雕龙》有言：“缀文者情动而辞发，观文者披文以人情。”此二“情”就是“主体间的等值”，若使其能够遇合而为一，第一步就是观文者的心能够“虚而待物”。

波德莱尔这样回忆他初读泰·戈蒂耶的诗时的感受：“我还记



得，那时我很年轻，当我第一次品味我们的诗人的作品时，一种打得准打得正的感觉使我浑身打颤，钦佩之情在我身上引起某种神经质的痉挛。”惟有一个主动地打开心灵的门户并且内中荡然无物（并非原本无物，而是待客之前先已进行过一番清理）的人，才会觉得他人的思想“打得准打得正”，而那种“钦佩之情”实际上也正是认同的一种形式。胸中塞得满满的人已成刀枪不入之躯，他人的思想和感情只会受到拒斥。此类批评家非但不会有“钦佩之情”，反而会以无动于衷为荣，或者以思想卫士自诩。清薛雪在《一瓢诗话》中说：“看诗须知作者所指，才是贾胡辨宝。若一味率执己见，未免有吠日之诮。”批评史上次类“吠日”之作并不鲜见，有时还会被人誉为“旗帜鲜明，立场坚定”。殊不知此类所谓“鲜明”、“坚定”，往往是不由分说地拒绝，正应了朱熹的一段话：“今人所以识古人文字不破，只是不曾仔细看。又兼是先将自家意思横在胸次。所以见从那偏处去，说出来也都是横说。”“仔细看”也好，“虚心看”也好，都是要人不著成见，摄心专揖，在求学治学中破我、忘我。否则，守一成不变之立场，抱决不宽容之感情，持批判一切之武器，举目尽是非我族类，低首莫非精神污染，左顾右盼，只剩下自己脚下一片净土。呜乎，这片净土上的思想哨兵岂不要跑煞、忙煞、累煞。此种批评家不开口则已，开口准是“横说”。横说，就是硬说，就是不讲理，就是穿凿附会，就是望风扑影，无中生有。此种“横说”的批评曾经有过得意的日子，现今也还有市场，今后也多半不会绝迹，因为批评家们多少总是“心里闹，不虚静”。有没有心里不闹的批评家？当然有，只是数量不多。倘使批评家的心平时别有所闹，观文时心里不闹，则“横说”就会大大减少，此亦幸甚。走出自我，融入他人，不单单是一种理解的行为，也是一种精神的解放。自我既是一种时时需要肯定的存在，同时也是一种时时需要打破的禁锢。批评家亦如是。他并非一个天生的审判官，总是铁青着脸宣布奖惩，或者出示黄牌红牌之类。阅读别人的作品，倘能够心里不闹，就可以打破自我的藩篱，获得精神的解放。假使他总是手持某法典或某尚方宝剑，以不变裁万变，他就总是处在禁锢之中，就总是“心里闹，不虚静”。所以，批评乃是一种主体间的行为。文学批评不是一种立此存照式的记录，不是一种居高临下的裁断，也不是一种平复怨恨之心的补偿性行为。批评应该是参与



的，批评家应该消除自己的偏见，不怀成见地投入作品的“世界”。这就是说，批评家应该“力图亲自再次体现和思考别人已经体验过的经验和思考过的观念”。批评作为一种“次生文学”是与“原生文学”（批评对象）平等的，也是一种认识自我和认识世界的方式。因此，批评是关于文学的文学，是关于意识的意识。批评家借助别人写的诗、小说或剧本来探索自己对人生和世界的感受和认识。我曾经写过一篇文章，叫做《重建阅读空间》，其中有仿明末张岱的一段文字，比照了五种阅读心态所撑起五种阅读空间，说明阅读空间的广狭不在阅读种类的多少。阅读要真读，细读，反复地读，然后才能有所得，才能有交流和对话。

批评是一种对话，是批评家和作家通过作品进行的多次往复不已的对话。这种对话是双向的，正如斯塔罗宾斯基所说：“凝视，为了你被凝视。”批评者叩问作者，主要是通过其作品，因为作者是那个写了这部作品的人，而不是生活中实实在在的那个人。清代仇学鳌说：“反复沉潜，求其归宿所在，又从而句栉字比之，庶几得作者苦心于千百年之上，恍然如身历其世，面接其人，而慨乎有余悲，悄乎有余思也。”说的正是此种情形。古代或已死的作家，自然要通过他们的作品与他们对话，对于还健在的作家，不是和他们本人对话更直接吗？不对。对于批评家来说，作品永远是第一位的，他的阅读永远是第一位的，作家本人对作品的解释，如果他有的话，永远只能是可信不可信的参考。再说，聪明的作家永远不解释他的作品，因为作品一旦产生并投入社会，作家就失去了对它的控制，好坏由人评说。一本书有它自己的命运，而它的生命在批评家和作家的对话中延伸，这就意味着，批评家和作家对一本书的生命有着平等的权利。所谓“对话”，就是讨论。批评家不把作品当作一个纯粹的客体，他与作者的关系是两个思考着的主体的关系，也就是两个主体的相遇。因此，读者从批评中听到的不是一个声音，而是两个声音，两个相互撞击的声音。批评家即不专事挞伐，也不止于观照和欣赏。批评者和作者都以探索真理为目的，而并不以为真理即在自己手中。所以，批评者无条件地赞同作者，或者无条件地反对作者，都不能有对话产生，因为颂扬和攻击都不是讨论，而没有讨论，就没有对话。斯塔罗宾斯基说：“完整的批评也许既不是那种以整体性为目标的批评（例如俯瞰的凝视所



为)，也不是那种以内在性为目标的批评(例如认同的直觉所为)，而是一种时而要求俯瞰时而要求内在的凝视，此种凝视事先就知道，真理既不在前一种企图之中，也不在后一种企图之中，而在两者之间不疲倦的运动之中。”这是迄今为止我所见到的对于批评的位置的最好描述，在这里，“俯瞰”代表了批评最远的距离，“认同”代表了批评最近的距离(或者说没有距离)，两种距离上的批评各有其价值，但是，“完整的批评”却在两种距离上的批评之间的“不疲倦的运动之中”，而所谓“运动”，只有对话能够承担得起。对话是真正的批评精神，因为批评者知道他一无所知。

### 三、提倡一种自由的批评

按照蒂博代的说法，“批评是十九世纪的产物”。在我国，现代形态的批评则产生于二十世纪初，产生于王国维的《(红楼梦)评论》。他第一次运用西方批评的理论和方法来研究一部中国古代的文学作品，从而开始了中国文学批评从古典向现代的过渡。近二十年来，年轻的中国批评家突然发现，人文学科的诸家诸派的理论和方法纷纷侵入文学批评的共和国，造成了批评的园子里光怪陆离的景观。在西方，争论开始于五六十年代，人们不免火气十足，传统的历史方法和新的诸如社会学批评、心理学批评、主题和现象学批评、语言学批评等等，纷纷摆出了势不两立的架势，但是到了七十年代，也就是十余年之后，人们终于明白了：“这些新的方法不是取代，而是补充了传统的历史方法，它们产生于把已经在人文科学中获得居留权的诸学科应用于文学的可能性和必要性。”因此，我在这里提倡一种“自由的批评”，只是想在现存的或可能存在的各种批评方式中为“自由的批评”觅一块立足之地。

让·斯塔罗宾斯基论法国文学批评的现状时，说：“今日的大问题是即时的批评不堪重负，因为批评家的收入常常是很菲薄的。惟有通过电视传播的反响似乎还对出版家有些重要性。至于纯学院的批评，则要保持距离。也许两者之间的余地倒有可图，即教授或作家肯冒某种风险撰写随笔，形成一种自由的批评。”这里所谓“随笔”，指的是蒙田的随笔。蒙田的随笔并不是“以不至于头痛为度”的文



字，而是一种追寻和探索，以无知为出发点的、对自我和他人(世界)的追寻和探索，并在两者之间建立和保持平衡。蒂博代认为蒙田创立了一种批评，“一种纯粹趣味的批评，即完全美感的批评，一种判断永远保存着感觉之花并使之完整无损的批评，一种正确思想的细腻同隽永的快乐相混淆的批评”。即时的批评和纯学院的批评，即是实用的批评和职业的批评，前者追求适度的严谨，后者追求适度的生动，即为“两者之间的余地”。所谓风险在于：教授为之，可能被讥为“掉书袋”；作家为之，可能被讥为“不严谨”。然而，运用之妙，存乎一心，全看批评者的修养和眼光了。蒙田在他的徽章上铸有一架天平，在天平上铸有那句有名的格言：“我知道什么？”斯塔罗宾斯基认为，这种“独特的直觉”表明，“随笔的行为本身乃是对于天平梁的状态的检验”，构成了一种“最自由的文学体裁”，其“宪章”就是蒙田的一句话：“我探询，我无知。”斯塔罗宾斯基指出：“惟有自由的人或者摆脱了束缚的人，才能够探询和无知。……强制的状态企图到处都建立起一种无懈可击、确信无疑的话语的统治，这与随笔无缘。”“随笔的条件和赌注是精神的自由”。现代人文科学广泛而巨大的存在“不应该减弱它的活力，束缚它对精神秩序和协调的兴趣”，而应该使它呈现出“更自由、更综合的努力”。总之，“从一种选择其对象、创造其语言和方法的自由出发，随笔最好是善于把科学和诗结合起来。它应该同时是对他者语言的理解和它自己的语言的创造，是对传达的意义的倾听和存在于现实深处的意外联系的建立，随笔阅读世界，也让世界阅读，要求同时进行阐释和大胆的冒险。它越是意识到话语的影响力，就越有影响……随笔应该不断地注意作品或事件对我们的问题所给予的准确回答。它无论何时都不应该背弃对语言的明晰和美的忠诚。最后，此其时矣，随笔应该解开缆绳，试着自己成为一件作品，获得自己的、谦逊的权威”。他的夫子自道则说明，他一直在追求这种自由的批评：“我喜欢清澈的东西，我追求简单。批评应该做到既严谨又不枯燥，既能满足科学的苛求又无害于清晰。因此我冒昧地确定我的任务：给予文学随笔、批评甚至历史一种独立的创造所具有的音乐性和圆满性。”看看我国的文学批评，我们禁不住惊喜，我们发现了李健吾。李健吾的文学批评是一种结合了中国古代诗文评优良传统的印象主义批评，是一种“自由的批评”。



李健吾以笔名刘西渭先后出版于一九三六年和一九四二年的《咀华集》、《咀华二集》容纳的文字不多，然而它已经具有了独特的、自由的批评所必须的种种内在的素质。如果还有人怀疑李健吾是否大批评家心存疑虑的话，那主要是因为他的批评在数量上有所欠缺。李健吾的独特之处在于他肯定了批评本身是一种艺术。他在《咀华集·跋》中明确指出：“犹如书评家，批评家的对象也是书。批评的成就是自我的发现和价值的决定。……一个批评家是学者和艺术家的化合，有颗创造的心灵运用死的知识。……(批评)本身也正是一种艺术。”批评家与书评家相同的是工作的对象，说这对象“也是书”，似乎不言而喻，不说也罢，其实不然，有许多批评家是把作者(人)当作对象的，不是知人以论世，而是论世以知人，这已经是出发点和目的都不相同的两种批评了。钱钟书对一位求见的英国女士说：“假如你吃了个鸡蛋觉得不错，何必认识那下蛋的母鸡呢？”这不仅仅是幽默，也不止于风趣。这句话里包含着一种批评观。在李健吾的“咀华啜英”的批评里，论世(书)永远是主要的，第一位的，知人永远是辅助的，第二位的。“所以，一本书摆在他的眼前。凡落在书本以外的条件，他尽可置诸不问。他的对象是书，是书里涵有的一切，是书里孕育这一切的心灵。是这心灵传达这一切的表现。”这种态度的直接后果是，批评者“有他自己的存在，一种完整无缺的精神作用”，而不必以作者的是非为是非，更不必“伺候东家的脸色”，因为“作者的自白(以及类似自白的文章)，重述创作的经过，是一种经验；批评者的探讨，根据作者经验的结果(书)，另成一种经验”。批评的是非不由作者裁定，批评者有阐释的自由。因此，当《爱情三部曲》的作者著文表示批评者的“拳头会打到空处”的时候，批评者李健吾并不曾脸红心跳、诚惶诚恐地收回自己的意见，而是坦然道：“我无从用我的理解钳封巴金先生的自白，巴金先生的自白同样不能强我影从。”他捍卫了批评的尊严，因为批评“是一种独立的，自为完成的，犹如其他文学的部门，尊严的存在”。在他看来，批评的位置并不尴尬，批评家不需要同作家“攀亲戚”，批评和作品是两种互为需要的艺术。

维护批评的尊严当然不以贬低创作为代价，批评者和创作者是平等的，但更是谦逊的，取对话的态度。他“用心发见对方好的地方”，他“诚实于自己的恭维”。“当着杰作面前，一个批评者与其是指导



的，裁判的，倒不如说是鉴赏的，不仅礼貌有加，也是理所当然。……一个人性钻进另一个人性，不是挺身挡住另一个人性”。李健吾对批评对象的钦佩之情是极为动人的，那是一种“不由自己的赞美”。他写道：“一篇杰作，即使属于短篇，也象一座神坛，为了潜心瞻拜，红毡远远就得从门口铺起。”没有钦佩之情就没有灵魂的接近，而没有灵魂的接近就没有批评的行为。李健吾要求批评者“体味艺术家的真诚，那匠心的匠心”，要用“全份的力量来看一个人潜在的活动，和聚在这深处的蚌珠”，要“象白松糖浆，喝下去，爽辣辣地一直沁到他(作者)的肺腑”。否则，总是“站在外头打量”作品，“就是皮尺也嫌不够柔”，就会远离作品的精神。所以，“拿一个人的经验裁判另一个人的经验”，倘若“缺乏应有的同情”，就“容易限于执误”。波德莱尔进行批评的时候，先要在自身中“腾出空地”，好让作家的“自我”进入。李健吾面对不同的作家，就是首先“自行缴械，把辞句、文法、艺术、文学等武装解除，然后赤手空拳，照准他们的态度迎了上去”。自由的批评始于“泯灭自我”，否则自己始终是一个金刚不坏之身，如何容得别人再进去？倘若格格不入，或取居高临下之态，那就只能把“批评变成一种武器，或者等而下之，一种工具”。这是李健吾所“厌憎”的。

批评者的谦逊或“泯灭自我”，并非意味着批评主体的丧失。恰恰相反。批评主体的确立不表现为教训、裁断甚至判决，而是以“丧我”为条件的，并且在与创作主体的交流融汇中得到丰富和加强。李健吾指出，“一个批评者不怕没有广大的胸襟，更怕缺乏深刻的体味”，深刻的体味将开阔他的胸襟和提高他的境界。于是，“我多走进杰作一步，我的心灵多经一次洗练，我的智慧多经一次启迪：在一个相似而实异的世界旅行，我多长了一番见识”。“最坏而且相反的例子”，是“把一个作者由较高的地方揪下来，揪到批评者自己的淤泥坑里”。批评者的痛苦在于进不了这个世界，不在于毁灭不了这个世界，然而有多少批评者暗中怀了这样的愿望啊！一个批评者“和作家一样，他往批评里放进自己，放进他的气质，他的人生观”；“他重新经验作者的经验，和作者的经验相合无间，他便快乐；和作者的经验有所参差，他便痛苦”。“一个批评家是学者和艺术家的化合，有颗创造的心灵运用死的知识。他的野心在扩大他的个人，增深他的



认识，提高他的鉴赏，完成他的理论”。因此，对于批评者来说，作品并非认识的对象，而是经验的对象；批评主体在经验中建立和强化，并由此“确定了批评的独立性”。李健吾的批评是他尊重作家、钦佩作家而又不妄自菲薄、盲目依从的产物，他体现了批评在二十世纪取得的巨大成功，即批评与批评对象平起平坐。

倘若批评是“一种独立的艺术”，那么，批评也就是一种“表现”，表现“它自己的宇宙，它自己深厚的人性”，于是而有“所谓的风格，或者文笔”。李健吾深谙其中的奥妙和危险，将其称为“礁石”：“这座礁石那样美好，那样动目，有些人用尽平生的力气爬不上去，有些人一登就登在这珊瑚色的礁石的极峰。”又将其喻为“蛇”：“这是一条美丽的蛇，它会咬人一口的。”这是过来有语。风格(文笔)即是“人自己”，表现自我，同时就“区别这自我”，“证明我之所以为我”，其难在于一个“诚”字。李健吾对此有极详细的解说，最后归结为孔子的“情欲信，辞欲巧”。妙在他“不平行看待‘情欲信’和‘辞欲巧’”，而是认为“它们在措辞上是排偶，在意思上却是互相为用。这就是说，‘情欲信’是‘辞欲巧’的目的，‘辞欲巧’是‘情欲信’的努力”。所以，‘情’是‘辞’的根据，‘信’是‘巧’的根据，于是辞巧与外在的装饰无缘，成为内在的需要，这需要又根源于“现代文物繁复的活的变化”，即人的现代状态，我们必须“用语言颜色线条声音给我们创造一座精神的乐园”。脱离人生的辞藻，乃为雕琢，而“雕琢是病”。近年来，批评界不时冒出一二声对文采的呼唤，李健吾的议论可以使我们免除种种的误解。批评要有文采，但这文采决不是外加的甚至外人的“润色”，它“是内心压力之下的一种必然的结果”。李健吾的潇洒、流动而略有节制的批评文体正是来源于“内心压力”，要叙述“灵魂在杰作间的奇遇”，他为文不能不潇洒；要“综合自己所有的观察和体会”，他为文不能不流动；要把自己的印象感悟“形成条例”，他为文不能不有所节制。

李健吾的渊博有目共睹，但是他不自炫，他对渊博的利弊有清醒的认识。他有前车之鉴：“布雷地耶的学问不惟不能成全他，反而束手束脚，成功他的绊马索。”他也知道“布雷地耶和他的原则触了礁”的原因：“他永远在审判，就永远不晓得享受”，他不去“了解”，也不去“感觉”，更不“拿自己作为批评的根据”。李健吾的渊博显





示出一种有节制的文本间性，虽然为了一本小书可以拉来几个洋人或几位古人作陪，但是他从不深入过远，点到即止，不做今日所谓比较文学，只是设立参照，激起联想，于无意间扩大思维的空间。因此，他的渊博不惟成不了他的绊马索，反而成了他的刺马针，激励他“叙述他的灵魂在杰作之间的奇遇”。他对法朗士的这句名言有独特的理解，他说：“所谓灵魂的冒险者是，他不仅仅有经验，而且要综合自己的观察和体会”，他“也不应当尽用自己来解释”，还应当“比照人类以往所有的杰作”。李健吾的旁征博引不是掉书袋，实在是出于内心的需要，出于他对批评的理解。所以，“根据人生”的波德莱尔得到他的“喜爱”，而“根据学问”的布雷地耶就只能得到他的尊敬了。这就是为什么，在李健吾身上，学识的渊博不曾妨害想象的丰富。他喜欢并且善于在批评中运用想象，把朦胧的感受化为鲜活生动的比喻。乔治·布莱论波德莱尔的“比喻”，指出，“波德莱尔的批评，像现代批评中的很大一部分一样，本质上是一种比喻式的批评”。李健吾喜用并善用比喻，其来有自乎？他说：“比喻是决定美丽的一个有力的成分。……没有人比莎士比亚用比喻用得更多的。到了他嘴里，比喻不复成为比喻，顺流而下，和自然和生命相为表里而已。”比喻与印象有天然的联系，比喻是印象的深化，李健吾的印象式批评由于有了比喻而比他所借鉴的法国印象主义更进了一步，成为一种理性的印象主义批评。

李健吾在精神上是一个浪漫主义者，他认为，浪漫主义用在批评上，是“来解释普遍的人性的一面”的，而“一个批评家，第一先得承认一切人性的存在，接受一切灵性活动的可能，所有人类最可贵的自由”。他仿佛他所分析的萧乾，“类似一切最好的浪漫主义者，他努力把他视觉的记忆和情绪的记忆合成一件物什”。他也是一个用学问加以范围的印象主义批评家，知道怎样控制感情，所以他既是热情的，又是清醒的，能够写下这样的话：“如若自我是印象主义批评的指南，如若风格是自我的旗帜，我们就可以说，犹如自我，风格有时帮助批评，有时妨害批评。”这样，他就能在限制中优游自如，有可能获得“最大的自由”，即“在限制中求得精神最高的活动”。他说沈从文的小说“具有一种特殊的空气，现今中国任何作家所缺乏的一种舒适的呼吸”。这可以移来评价他的批评。我们可以说李健吾的批



评具有“一种舒适的呼吸”，这种舒适的呼吸乃是自由。然而，并非世间一切都喜欢“舒适的呼吸”，有的人就宁愿自己和别人都急促地喘息。《咀华集》出版以后，有评论家“疾声嘶喊”：“印象主义的死鬼到了中国”，并“跳脚挥拳道：印象主义是垂毙厂的腐败的理论，刘西渭先生则是旧社会的支持者，是腐败理论的宣教师！”难得的是李健吾把这次“棒喝”当作了“抬举”。这不是故作豪语，他有深刻的根据。李健吾的批评每每向众多的作家批评家寻求支持，值得注意的是，无论这些作家批评家来自西方还是本土，无论他们的倾向和风格有多大的差异，但有一点是共同的，即他们都注重体验和印象。蒙田不必说，是他笔下的常客，圣伯夫给他提供了有益的警告，波德莱尔拥有他的“喜爱”，法朗士得到他同情的引证，就是通常被认为是现实主义大师的巴尔扎克、斯丹达尔和福楼拜，他也看重他们的天真、热情和对艺术的忠诚。雷米·德·古尔蒙则给了他这样的“建议”：“一个忠实的人，用全副力量，把他独有的印象形成条例。”李健吾引述过的作家批评家还有很多，例如英国人考勒瑞治、罗斯金、王尔德等。我们不必一一罗列，就已经清楚地看见有一条线贯穿下来。至于中国古代文人，当时似乎不大走红，然而并未受到他的冷落，从屈原、钟嵘、曹丕到曹雪芹，也有一条线贯穿下来，那就是中国的诗文评传统，一种以印象和比喻为核心的整体、综合、直接的体味和观照。可以说，这两条线的交汇造就了李健吾的批评，一种“形成条例”的印象主义批评，一种解脱了种种束缚的“自由的批评”，一种在众多的批评方式中卓然不群的值得提倡的批评。

我们需要印象，因为这不是任何一个人的印象，不是任何时候的印象，而是一个有阅读经验的人读一本书的时候的印象；当我们能把一种印象说出来、化为文字落在纸上的时候，我们就已经走出迷离惝恍之境子。我们也需要把“独有的印象形成条例”，因为分析和判断毕竟是不可少的，我们在读这本杰作之前还读过其它许多种杰作，今日和昨日的杰作必然要在这里进行一番比较，比较就是形成条例。最后，我要模仿一下斯塔罗宾斯基，说：此其时矣，快把我们的批评变成随笔，让它解开缆绳，试着自己成为一件作品，获得自己的、谦逊的权威。

