

新批评:北美汉学研究中国文学的新方法

■徐宝锋

北美汉学家们用“新批评”概念去“提炼”中国文学作品中的文学观念、文学思想的做法是颇具成效的。以“新批评”的方法对中国诗学的全面切入,不仅弥补了长期以来本土思维中对形式与结构重视不足的局面,而且以其清晰的逻辑分析和文本话语处理方式,为中国诗学的重建提供了一种新的研究路径,同时也支撑起了汉学关于中国古代文论现代性想象的框架。

[关键词]北美汉学;中国文论;新批评

[中图分类号]I206.2 [文献标识码]A [文章编号]1004-518X(2015)10-0093-06

徐宝锋,北京语言大学人文学院副教授,文学博士。(北京 100083)

1941年,兰塞姆(Ransome)在论述艾略特、理查兹等人的专著中提出了“新批评”的概念。^[1]他指出,文学批评是专家教授的事业,它必须是科学的、精确的、系统的。文学批评不是伦理道德研究、历史研究或语言研究,而只是对于文学自身的研究,这种研究必然要探讨文学的内部规律,如语言、结构、技巧、韵律、隐喻、悖论、含混等种种形式因素。

北美汉学家多是在现代西方学术背景下成长起来的,多少会受到现代西方从“俄国形式主义”到“新批评”直至“解构主义”的“语言论转向”等理论主张的影响,进而从这些方法论角度出发对中国文本予以深度的关注,并形成一套新的研究模式。陈世骧(Shixiang Chen)、倪豪士(William H. Nienhauser, Jr.)、刘若愚(James.Y.Liu)、高友工(Yu-kung Kao)、叶嘉莹(Chia-ying Yeh)、林顺夫(Shunfu Lin)、宇文所安(Stephen Owen)等汉学家都非常重视语言和文本形式的意义,他们对于中国文学和文论的阐发有着十

分明显的英美新批评理论的痕迹。

北美汉学家们用“新批评”概念去“提炼”中国文学作品中的文学观念、文学思想的做法是颇具成效的,这不仅表现在对一些作品的独到分析上,而且更重要的是,以“新批评”的方法对中国诗学的全面切入,不仅弥补了长期以来本土思维中对形式与结构重视不足的局面,而且以其清晰的逻辑分析和文本话语处理方式,为中国诗学的重建提供了一种新的研究路径,同时也支撑起了汉学关于中国古代文论现代性想象的框架。

一、“细读”式文本分析法

文本细读法(close reading)是由新批评的先驱之一瑞恰慈率先提出的,后成为英美新批评理论中最重要也是最基础的文本批评方法之一。文本细读法强调对文学作品本身的形式、语言、语义等的“内部研究”,强调“通过认真地阅读原文,反复推敲,分析结构,多方面、多层次、多角度地研

究语音、语法、语义、音位、节奏、格律等语言要素,关注比喻、张力、反讽、悖论、复义等诗歌要素,以全面把握和阐释作品意蕴”^{[2](P308)}。华裔汉学家叶嘉莹曾指出:“我以为正是新批评的所谓细读(close reading)的方式,才使我们能对作品的各方面做出精密的观察和分析,因此也才使我们能对作品中之意识形态得到更为正确和深入的体认。”^{[3](P22)}

举例而言,如宇文所安在其所撰《初唐诗》《盛唐诗》以及《他山的石头记》等著述中,都十分强调对文本从形式、语言、语义等角度进行“内部研究”的“细读”式分析,试图借此而克服过去那种从文本中抽取观念的方法。

宇文所安之所以采取文本细读的方法,除了其深受一度流行于西方的新批评理论的浸渍和影响之外,还有两个方面的原因。一方面,他认为“文本自身是一个‘修补缝隙,缝合片段’的过程”^{[4](P108)}。因而就有必要从文本内部入手来理解传统文学及其批评的内涵。另一方面,采取文本细读的批评方法,也与其对以前的中国诗学“观念史”(history of ideas)治理模式的反思有关。宇文所安承认任何文本都不可能完全“弥缝莫见其隙”(《文心雕龙·论说》),文本中有很多部分可能被观念史遗忘,但是这些被遗忘的部分一旦通过细读而将之重新缀合在一起,就会填补观念史的文本空隙,这样一来,文本中那些看似多余的,以前无法被“观念史”的批评文选摘录的部分,也就变得有意义而重要了。因此“如果我们想在任何论述中,哪怕在一篇《论文》之中,听出活生生的人的声音,我们就必须格外注意文章的关节点,也就是那些语气吞吐或行文跳跃之处”^{[4](P80)}。虽然这样的做法会使观念史的稳定性受到冲击,但是毕竟可使一度被稳定的观念僵化的文本重新显示出其固有的活力。

关于细读法的作用,在宇文所安眼中,任何理论立场都可以通过文本细读来实现,这种细读文本的习惯,已经不只是一种批评策略或理论立场,而已然成为一种人文学者应有的基本训练。这种方法所使用的效果也是明显的,一方

面可避免脱离语境之后的过度阐释,另一方面也验证了新批评的解读手段在切入中国诗学文本中时所能获取的实践有效性。

宇文所安对于新批评解读手段的应用又不是机械式的,虽然他也如新批评的理论家一样以文本为旨归,但并不是刻意去隔离文本与世界的关系,新批评仍然只是其利用的诸多方法和手段之一种。宇文所安在应用“文本细读”这种研究方法时,并不只专注文本,而是将历史、文化、社会与文本本身视为一种大的“文本”加以解读,力求在更广阔的知识背景中寻求文学背后的深层关系。文本本身,文本所在的文化语境、文本在流传过程中的位置、流传的物质条件以及随之而来的特性等都是作者思考的出发点。

从某种意义上看,宇文所安的文本细读法反倒有些接近孟子“以意逆志”的提法。孟子讲“不以文害辞,不以辞害意,以意逆志,是为得之”,而宇文所安实际上是力图通过析解文本具体之“文”、“辞”而最终接近作品的本初之意与作者的创作之“志”,并由此而获知文学思想在对文本意义生成的潜在影响。宇文所安采用的这些做法,使他既能关注到作品的形式,也能在古人行文的痕迹中发现他们的真正所想,如此而言,也能在历史和文本之间自由出入,聆听到中国诗学思想文本中“活生生的人的声音”。在宇文所安看来,无论对于文学文本还是文论文本,知道它写了什么固然重要,但更紧要的还是应当努力去知道它是如何呈现与展开所述之内容的。这种“直接通过文本讲述思想”的做法,在某种程度上也避免了“框架、方法及观念先行造成的剪裁弊病的缺陷”,部分地呈现出中国文学思想的本来面目。^[5]

宇文所安之外,倪豪士、高友工和梅祖麟(Mei Tsu-Lin)也较为成功地在唐代文学的研究中运用了文本细读的研究方法。倪豪士采用文本对照的方法,逐句细读并对比了《南柯太守传》和《永州八记》文本之间的相似性,进而发现两篇文章在“文法、内容、用词、风格和比喻”方

面所具的类似点,并最终结合两部作品的问世时间,证明了柳宗元写作《永州八记》受到过李公佐的影响。在研究史传作品的文体(style)类型时,倪豪士借用了新批评的隐喻式文体(metaphoric)和换喻式文体(metonymic)的说法,以为这些修辞差异是会给文本表述带来不同效果的。他认为隐喻式文体主要基于语义上的相似(similarity),而换喻则要经由语词的毗邻性(contiguity)来完成。隐喻式作品的肌质(texture)易于产生多义和讽喻,而换喻式文体则更倾向于直线性甚或离题(digressive)和言穷意近(explicit)的描述。^{[6](P30)}正是基于对史传性作品文体的这种新批评理解,倪豪士在运用结构主义的方法分析具体作品时,便能够借用文本细读的方法,并取得了较为明显的理论效果。

高友工和梅祖麟合著的《唐诗的魅力》堪称运用新批评细读理论的成功典范。《唐诗的魅力》由《杜甫的〈秋兴〉》《唐诗的句法、用字与意象》和《唐诗的语意、隐喻和典故》三篇长论组成,语言学批评的实践贯穿全书,高、梅二人试图让诗歌回到诗歌本身,在直接面对纯粹文本时关注诗歌本身的形式、用字、语法、音韵、格律、意象等内在因素,以“细读”为手段对诗语进行细致的分析与诠释,通过细致爬梳诗歌语言形式意味最终凸显出唐诗的魅力之所在。例如在第一篇文章《杜甫的〈秋兴〉》中,高友工和梅祖麟讨论的内容就不仅涉及“音型、节奏的变化、句法的模拟、语法性歧义、复杂意象以及不和谐的措辞”^{[7](P2)},而且注意到了杜诗一联中的两句诗如何通过他们各自的语法结构互相影响这一语法功能。这一语法功能被高、梅称为“歧义的”和“假平行(Pseudo-Parallel)”结构,他们认为“歧义的”和“假平行”的对句在杜甫作品的对句结构中十分普遍。假平行一旦被平行力场转变成歧义性对偶,就能以一种令人瞩目的意象产生特殊的效果。

在《唐诗的句法、用字与意象》一文中,高友工和梅祖麟运用新批评的理论手法从“独立性句法”、“动作性句法”、“统一性句法”等角度讨论了

句法和用字对于唐诗意象的影响,并借此认为“如果一句诗中的句法作用极小,那么,他的节奏很可能是不连续的,而且他的意象作用也会相应地增强;如果一个推论要指出他所包含的各种构成成分之间的关系,它就不得不具备更复杂的句法组织,这就会立刻削弱具体语词构成意象的能力,并使句子充分保持一种更为连贯的节奏”^{[7](P40)}。值得一提的是,高友工和梅祖麟参照新批评理论家韦姆塞特(William K. Wimsatt,《唐诗的魅力》一书的译者翻译为维姆萨特)关于事物形态的三种混合划分而建立起一个属于自己的分类结构。韦姆塞特的分类结构主要为三种形态:第一,抽象的或弱于特殊实体的形态,例如:工具。第二,最低限度的具体性或特殊实体的形态,例如:铲子。第三,特别具体的、强于特殊实体的形态,例如:生锈的园艺铲。^{[7](P59)}

高友工和梅祖麟认为韦姆塞特使用的三类词都不利于意象的生成。因此高、梅二人在仿此的基础上提出了一个新的分类结构。

1.无修饰的名词:A.并列的:天地、江湖、江汉;B.抽象的:声、色;C.单音节的:月、天、云、山;D.双音节的:鸚鵡、凤凰、芙蓉、葡萄。

2.加修饰的名词:A.被非限定形容词修饰:明月、黄金、白云;B.被限定形容词修饰:热风、黄云、香稻;C.被名词修饰:金殿、玉臂、云髻、玉楼;D.专用名词:蓝田、黄河、玉门关、蓝海。^{[7](P63)}

高友工和梅祖麟认为这些分类分别代表了与意象构成相关的主要类型,最终使近体诗充满了韦姆塞特所说的那种“模糊的抽象性”、“弥漫的朦胧”。

在第三篇文章《唐诗的语意、隐喻和典故》中,高友工和梅祖麟从新批评的角度探讨了唐诗中的多重意义现象。他们认为多义性学说一直在新批评理论中占有主导地位,这是因为“奥登(Ogden)和理查兹的《意义的意义》(Meaning of meaning, 1923),燕卜逊的《歧义七种》,通过不同的路径使批评的方向转到多义性的原则上”^{[7](P120)}。可以说,高友工和梅祖麟对近体诗语言多层意义产生前提的探讨也是在新批

评框架指引下进行的。他们从“意义和对等原则”、“作为对等关系的隐喻和典故”“隐喻和隐喻关系”、“典故和历史原型”以及“隐喻语言与分析语言”几个角度,对唐诗的语意、隐喻和典故所具的多义性功能进行了分析,均十分明显地透露出新批评理论方法的影响,并对美国汉学界的中国意象研究具有一定的启发意义。

二、中国文本的“肌质”发现

高友工和梅祖麟在对唐诗的读解中也很明显地借用了新批评的“肌质说”。他们在谈到艺术作品的内部关系时,是从以下两个意义来讨论的:“我们要区分两种审美形态:‘结构’(structure)和‘肌质’(texture)。”^{[7](P42)}“肌质”是新批评理论家兰色姆(John Crowe Ransom)提出的一个重要观点。在兰色姆看来,“诗歌作为一种话语的根本特征是本体性的”^{[8](P192)},即其作为“结构—肌质”的存在。肌质构建起了诗歌的细节,使诗歌文本中充满了能够唤起情感和态度的个性细胞。兰色姆认为,诗歌的全部有机活动要在格律与意义的动态过程中完成,在这个过程中既要搭建一个逻辑结构又需要创造韵律,诗歌中的意义和韵律的关系,就是结构和肌质的关系。

高友工和梅祖麟成功地应用肌质理论对唐代的律诗进行了解读。他们认为:“在近体诗中,‘结构’的单位往往是‘联’或‘联’中的‘句’。从某种意义上看,下面所提出的都是律诗的结构原则:律诗的中间两联,就语气来说是意象的,就节奏来言是非连续的,而尾联则采用了推论语言和连续性节奏。近体诗的最后一句或一联,常常不是简单陈述的语气,而是疑问的、假设的、感叹的或祈使的语气,这些语气的作用是表达诗人的心声并使诗言有尽而意无穷。时间和地点常在诗的开头提及,并随着诗的推进,主观语气逐渐取代了客观语气。”^{[7](P42)}高、梅二人认为,在诗中“肌质是词语间局部的相互影响”,肌质也可以产生结构。当然,高、梅更为注重的是肌质及其随带的关系,在他们看来,在任何一首

唐诗中都可以发现这种肌质关系。举例而言,人物类的“腐儒”和“思客”,天文类的“月”、“云”、“天”、“日”,时间类的“日”、“夜”、“秋”,地理类的“江”、“汉”,这些词类在一首诗中是构成诗的最小的组成部分,并通过结构和肌质的关系最终组合成为一首诗的有机整体形式。在他们看来,唐代近体诗中的这些简单意象的媒介绝大多数是以形容词—名词或名词—名词的形式出现的。从某种意义上看,唐诗语言的个性化是因句法关系的松散所造成的。“那些罗列细节或指明关系的语法手段,要么在汉语中根本没有,要么在从普通语言向诗歌语言转化的过程中被忽略了。当句法关系薄弱时,肌质就成为主要因素。在各种肌质关系中,相似或相反对于简单意象具有特殊的重要性。”^{[7](P52)}正是由对唐诗的肌质关系的理解出发,高友工和梅祖麟形成了他们对于唐诗中的简单意象的概括性理解:“唐诗中的简单意象有一种趋于性质而非事物的强烈倾向,它具有一种完全不同的具体性,在传达生动性质的意义上,简单意象是具体的;然而,它们并非根植于事物本身——这些事物的各个部分及与其他事物的关系是较为确定的——从这个意义上说,简单意象又是抽象的。”^{[7](P52-53)}

高友工和梅祖麟认为在新批评理论中,燕卜苏等人认为文学批评应该关心词与词之间的向心关系。“词和词之间的向心关系原来是由两个分枝构成,即句法和肌质”,“肌质是句法的倒装”^{[7](P75)}。肌质不仅与结构、语类相关而且还受到句法的影响。“在‘日落心尤壮’中,作为两个独立的词,当‘落日’和‘心’是同时出现时,至少存在着三种肌质关系:心象落日;心不象落日;在落日的映照下,心(尤壮)。”^{[7](P75)}唐代近体诗遵循的是句法关系薄弱而肌质关系丰富的一般原则,这种弱于句法而强于肌质的特点是唐代近体诗有别于英语诗的一个主要方面。

实际上,中国古代的历代诗论中对于诗歌的肌质作用早有发现,例如朱瀚在《杜诗解意》中评杜甫的《燕子来舟中作》时就明确指出:“篇中曰衔、曰巢、曰起、曰去,俱就燕言;曰识、曰

看、曰语、曰沾,皆与自己相关。分合错综,无不匠心入妙。”^{[9](P2064)}朱瀚已经认识到了杜诗动词的重要综合能力,注意到了杜甫写诗时对于动词的讲究,以为衍、巢、起、去等动词群形成了相似又相异的肌质关系。类似这样的诗文评点在中国古代是大量存在的,只是一直未能被系统化地梳理和概括罢了。高、梅二人对于唐诗肌质的提炼对于重塑我们对于唐诗的阅读体验具有十分重要的价值。从文论的角度来讲,从肌质说的角度对唐诗所做的讨论也在很大程度上拓宽了中国古典诗学的阐释框架。

三、文本意义的“张力”结构

“文本细读”和“肌质说”的新批评方法之外,叶嘉莹和林顺夫等人还充分注意到了存在于中国文学文本中的内在“张力”。前面曾经谈到,高友工和宇文所安等人都已经注意到了“形”、“声”与“情”的内外对应性,从某种意义上说,他们已经从新批评的角度注意到了中国诗学文本自身的内外张力关系。以高友工为例,他也注意到了“形文”与“声文”的内在结构,并将二者和“情文”做了并立对照。他认为“情文”是以辞章外的意义层次作为独立于形声而存在的象意媒介,而“声文”和“形文”则是利用这个性质系统建构起一个或重复或延伸的“同一”结构。象意媒介和“同一结构”之间的互为层次关系本身就是“张力”的体现。

新批评的“张力”理论对叶嘉莹影响也较大,她习惯于在具体诗词的解读中对作品的结构、字句、意象进行细腻的分析。在她看来:“要欣赏批评一首词,每一句,每一个字,每一个结构,每一个组织,一定都有它的作用。”^{[10](P165)}用意象、章法、句法等分析陶渊明、杜甫、李商隐等人的诗作,用细读法解读李煜的《相见欢》和《虞美人》等词作,都是其运用新批评理论的成功案例。叶嘉莹在化用新批评的“张力”理论分析欧阳修的《玉楼春》时指出:“春光到底是怎么美好呢?欧阳修说是‘北枝梅蕊犯寒开,南浦波纹如酒绿’。你们要注意他这两句里所包含的遣玩的意兴。在欧

阳修的词里边有一种双重的张力,一层是他本身对忧患苦难的体认,一层是他要从这些忧患苦难之中挣扎出来的努力。”^{[11](P163-164)}虽然这里的张力表述并不一定是新批评的原意,但我们可以十分明确地由此而获取对欧阳修诗作内涵和外延关系的深切体悟,叶嘉莹正是通过这种类似于新批评的“张力”阐发,发现欧阳修文本语句和内藏深意之间的张力关系,由此将欧阳修沉着悲哀与豪放享乐交织在一起的真实心灵世界清晰地呈现出来。

叶嘉莹之外,林顺夫是另一个采用了新批评“张力”理论的汉学家。当然,无论是叶嘉莹还是林顺夫,他们在使用新批评方法时都对之做了一些调整或修改。在分析姜夔《扬州慢》和《浣溪沙》两首词时,林顺夫使用了“戏剧张力”这样的概念。林顺夫认为诗歌创作具有单一性和合一性,“姜夔在创作时,以精确的细节刻画,着意描摹出了外部的环境,与他的内心体验形成了对比”^{[12](P60)}。这种对比首先体现在姜夔的词序和主词之间,词序本身具有自足性,而主词又以词序为情感展开,序和主词之间的联系是靠一些“两种完全不同的表达方式和功能”的意象来完成的,这就使词序本身在结构上起到了一种参照和反观的作用。这样一来,词和词序之间就形成了一种“张力”的关系,保持了词和词序结构模式的一致性。这种“张力”同样存在于词作文本本身。“在《扬州慢》中,悲伤的意绪与毁颓城池的景象不时相叠,但在《浣溪沙》中,创作情境与创作行为并未呈现出这种直接的因果关系,二者所固有的戏剧张力互相分离了。‘戏剧张力’在这里,指的是两种包罗更为广泛的体验之间的冲突。这是愉快的郊游与痛苦的爱情之间的张力,而后者此刻仅存在于诗人的记忆之中。在提升词的表现力的同时,戏剧张力也在创作行为中得到释放,因为词唯一的重心所在即是张力所引发的情感表述。”^{[12](P60)}基于这样的理解,林顺夫在分析《小重山令》时,认为该词诸如缠绵、忧郁、悲愁、神秘、寒冷、孤独、断肠、悲啼和血泪等构成的是一个完整的人物感情系统,

但是“这些感情的排列,并不是简单地按照行为主体的看法而定其先后顺序的,它们主要围绕着物即红梅,以多重比喻的方式结合在一起,并且分成若干层次,一层接着一层,直至所有与主题相关的感情都汇聚起来,形成一个紧凑的复合整体”^{[12](P120)}。彼此之间具有内在联系的比喻的运用实际上在姜夔词作中形成了一种内在的“张力”,因为“比喻关系就是对比关系”,这种对比而成的内在“张力”最终使姜夔的词作呈现出一个内涵十分丰富的结构。

值得指出的是,林顺夫认为姜夔词中存在的“张力”都是以感情为基调的,由此可见,他对于“张力”的理解和新批评还是有一些内在的区别。他认为:“与新批评派的用法不同,它不是指诗中抽象与具体(或互相冲突、互相矛盾的)诸要素之间的关系,而是指主人公的许多行为中最富戏剧效果的矛盾冲突。”^{[12](P105)}在《浣溪沙》这首词中,富于戏剧效果的“张力”就产生于两种互相矛盾着的行为冲突中,它交待了主人公感情活动的由来。“抒情诗必须有一个‘感情中心’,即诗中语言、意象诸要素最关键的部分。”^{[12](P104)}姜夔所创作的每一首词,都意在表现一种感情活动。《浣溪沙》“那首词的中心内容,并不是表达两种行为间的张力,而是表达主人公爱情经历给他带来的忧伤感。”^{[12](P104)}

总的看来,不同时期的汉学家们在中国文学思想研究方面可谓各异其趣,各种方法的使用也令人耳目一新。从积极的角度来讲,因为汉学家们对于中国文学与文论问题的观照不存在本土学者积重难返的身份焦虑意识,或隔层借鉴的理论“套版反应”,从而能比较自如地将对西学方法的吸收与对中国文学思想的实证性研究结合在一起,并由此产生出一些新的问题意识及对旧的结论的突破。也正因此,在他们的研

究中往往会暗含或明显透露出一些比较的尺度与对比较方法的使用,甚至是在实证性较为突出的研究里,也多能从中透现出方法与理论使用的痕迹,及在汉学视域下展开的自我文化指涉。在这种情况下,同时也是从本土学术的角度看,中国文学思想研究的基本语境已经悄然地发生了转换,为此而显示出其与中国国内研究的各种差异。这当然既是其研究的特点之所在,也是不可避免的,有其出现的必然性。

[参考文献]

- [1](美)理查兹.文学批评原理[M].杨自伍,译.南昌:百花洲文艺出版社,1997.
- [2]刘象愚.外国文论简史[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [3](加)叶嘉莹.清词丛论[C].石家庄:河北教育出版社,1997.
- [4]Stephen Owen.*Reading in Chinese Literary Thought*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard university press, 1992.
- [5]韩军.跨越中西与双向反观——海外中国文论研究反思[J].文学评论,2008,(3).
- [6](美)倪豪士.传记与小说——唐代文学比较论集[M].北京:商务印书馆,2007.
- [7](美)高友工,梅祖麟.唐诗的魅力[M].李世耀,译.上海:上海古籍出版社,1989.
- [8](美)兰塞姆.新批评[M].王腊宝,译.南京:江苏教育出版社,2006.
- [9]仇兆鳌.杜诗详解[M].北京:中华书局,1979.
- [10](英)戴维·洛奇.二十世纪文学评论(上册)[M].葛林,译.上海:上海译文出版社,1987.
- [11](加)叶嘉莹.古典诗词讲演集[M].石家庄:河北教育出版社,1997.
- [12](美)林顺夫.中国抒情传统的转变——姜夔与南宋词[M].张宏生,译.上海:上海古籍出版社,2005.

【责任编辑:彭民权】