

细读 / 粗读：生产性文学批评的阅读状况

姚文放

内容提要 “细读”概念是20世纪初兴起的“新批评”的产物。随着批评实践的发展，“细读”集阅读方法、批评策略和文学观念于一身，成为“新批评”的灵魂。20世纪60年代以来，一种新的批评形式代之而起，从固守文本、专注诗艺的“新批评”到指点江山、包罗万象的“理论”，其阅读状况也为之一变，从文本阅读向社会政治分析转移，从“细读”向“粗读”腾挪。这一转折在“文学社会学”中得到充分的表现。在文学社会学的不同流派中，值得重视的是罗贝尔·埃斯卡皮领导的波尔多学派，他们弃置囿于文本本身的微观细察，放眼社会历史的宏观视野，并在此基础上提出了“创造性的背叛”概念，重视读者在阅读中发掘、曲解、改造的反馈工作，肯定“创造性的背叛”创造、建构和生产的意义。

关键词 细读；粗读；生产性文学批评；阅读状况

晚近以来，文学批评的阅读状况发生了一个重大变化。乔纳森·卡勒对此作如是说：“新批评主义作为细读技巧，假定任何批评活动的标准都是看它是否有助于让我们对具体作品产生更丰富、更透彻的解读。它的这些观点产生了持久的影响。不过，从20世纪60年代初开始，一系列理论视角和话语——现象学、语言学、心理分析、马克思主义、结构主义、女权主义、解构——与新批评主义相比，都为对文学和其他文化作品的思考提供了更丰富的概念框架。”^[1]这段话前面讲的是“新批评”的“细读”（close reading），后面讲的是“理论”的“粗读”（distant reading）。在此“新批评”告退、“理论”方滋的起落沉浮中，从“细读”走向“粗读”已然成为文学批评阅读状况的大势，同时也为文学批评发挥强大生产性提供了重要契机。

一 细读：“新批评”的产物

“细读”概念是20世纪初兴起的“英美新批评”（下文简称“新批评”）的产物。“新批评”的兴起乃是出于对19世纪以来整个欧洲批评状况的不满，旨在反拨在象征主义、意象主义、表现主义、直觉主义、唯美主义等诸多批评派别中一脉相

承的“作家中心论”。“新批评”的先驱T.S.艾略特在《传统与个人才能》（1918年）一文中提出的许多说法分明就是对“作家中心论”发难的：“诗人，任何艺术的艺术，谁也不能单独的具有他完全的意义。……你不能把他单独的评价，你得把他放在前人之间来对照，来比较。我认为这是一个不仅是历史的批评原则，也是美学的批评原则”；“诗不是放纵感情，而是逃避感情，不是表现个性，而是逃避个性”^[2]。前一句话是说诗人只能在个人与传统、当下与历史的合力中确认自己，后一句话则是对以往的唯情感论和唯个性论表示异议。基于此，艾略特主张以“作品中心论”取代从19世纪浪漫派诗论以来万变不离其宗的“作家中心论”，力倡文学批评从作家转向作品，从诗人转向诗本身：“诚实的批评和敏感的鉴赏，并不注意诗人，而注意诗。”^[3]这一新理念获得了广泛的认同，成为“新批评”的不二法门。

真正学科意义上的“新批评”是从I.A.瑞恰慈开始的，瑞恰慈的开创之功在于将语义学和心理学的原理引进文学批评，围绕“作品中心论”为“新批评”的具体操作制订了规则。在《文学批评原理》（1924年）一书中，瑞恰慈将语言分为“科学语言”与“感情语言”两种，认为前者是“真指

称”，后者是“假指称”。而文学语言作为“感情语言”或“假指称”，并不要求像科学语言那样概念明确、逻辑清晰，对它来说，科学性逻辑的安排就不是完全必要的了，相反地还可能成为一种障碍，此处重要的是“由于指称而产生的系列态度应当有其自身应有的组织，有其自身感情的相互联系”^[4]，而这往往并不讲求作为“真指称”的科学语言所重视的逻辑关系。譬如小说所虚构的人物形象并不符合小说原型的本真逻辑，但仍然能够以人物塑造、情节结撰和叙事技巧显示其内在的必然性和正确性，从而使读者乐于接受。瑞恰慈对文学语言的这番语义学和心理学的分析，无疑在操作层面上为艾略特倡导的“作品中心论”提供了有力的支撑和补益。

后来美国新批评家约·克·兰塞姆在《诗歌：本体论札记》（1934年）一文中进一步将“作品中心论”提升到本体论的高度来加以认识，认为诗的本体即诗存在的现实^[5]，他还主张“批评家应当把诗视作十足的本体论的或形而上学的剧烈的行动”^[6]，从而将文学批评界定为“本体论批评”。这种将作品视为独立存在的实体的文学本体论，构成了“新批评”的哲学根基和理论背景，深刻影响了这一新潮批评的质态和取向。

当“新批评”将关注的视线从作家转移到作品时，事情就发生了很大的变化。凡事只有看得见才能看得细、看得深，如果看不见，何来看细看深。只有以作品为中心，批评的目光才会集中到作品的局部和细节，进而发现其精微要妙之处，这就使得“细读”成为必然，成为文学批评的新套路和新规则，而这一切在过去的文学批评中总是大而化之、无所用心的。同时当批评的目光收缩回来聚焦到一点时，则可能将这一点之外的东西移出关注的中心，对其视若无睹、存而不论。

上述变化在兰塞姆《批评公司》（1937年）一文中表现得非常充分。他先拷问何种提问的方式更好。在他看来，与其设问“文学批评是什么”，还不如设问“文学批评不是什么”。于是他采用“排除法”来圈定文学批评的畛域，印证了他的一句名言——“文艺批评并不是谁都能搞的”^[7]。在他看来，文艺批评不是一门精密的科学，不是道德审

判，不是历史研究，不是资料收藏，不是语言释义，也不是作品的提要和阐释，不是发表书评……当他将上述种种事项横一刀竖一刀统统切割开来、剔除出去之后，剩下的就只是艺术技巧研究了。兰塞姆由此得出的结论是，“研究艺术技巧，当然属于文艺批评”^[8]。作为这一总体判断的具体表现，兰塞姆详述了他对诗的艺术技巧抽丝剥茧、条分缕析的研究方法：

探讨诗的格律；诗句的倒装，不正规的语法，跟散文语言的不同，跟散文的严密逻辑的不同；诗中所用的比喻形式；诗用来达到“审美距离”、并使自己有别于历史的那些虚构和创造；以及其他等等技巧，按一般的理解，凡不适用于散文的系统使用的手法，都是诗的技巧。^[9]

当人们对如此心思精微、针脚绵密的批评功夫叹为观止时，兰塞姆却声称以上做法仍嫌粗放，离真正合格的批评相去不可以道里计：“批评家要把诗拆开，分析，以发现这些特征。无论他做得如何精细，与生气勃勃的整体比较起来，仍是一件粗糙的东拼西凑的事。但是，如果不这样做，就不大可能理解多少诗的价值，不大可能理解任何成熟的诗的自然历史背景。”^[10]

对作品的阅读和批评只有达到如此境界，才是兰塞姆心目中的“细读”。

二 细读：“新批评”的灵魂

那么，“细读”（close reading）何为？这里有一个现象耐人寻味：尽管后来的学者在“新批评”研究中大谈特谈“细读”问题，但对“新批评”中“细读”概念究竟最早出自谁手一直不甚了然，至今也似乎尚未发现有谁对“细读”概念给出明确而完整的定义。总的说来，“细读”问题似乎是“行”先于“知”，“用”胜于“体”：在操作层面上斩获颇丰，但在理论层面上不得要领；在实际功用上已成事实，但概念使用尚未达成一致。诸如兰塞姆对“细读”方法不厌其烦地铺陈、燕卜苏《论含混的七种类型》对诗歌的含混语义不同类型的教科书式的辨别、布鲁克斯《精致的瓮——诗的结构研究》

对 10 首名诗的样板式的解剖，以及并非“新批评”中人的布拉克墨尔《沃莱斯·史蒂文森诗歌举隅》倍受赞赏的诗歌复义分析等，可谓花团锦簇，极一时之盛，但在“细读”问题的概念定义和理论论证方面显得漫不经心，与批评实践的成绩斐然相比，明显薄弱滞后。

“新批评”的这一状况使得解决“细读何为”的问题成为必要，同时也留下了重重困难，因为缺乏当事人的理论说明和论证根据。不过既然“细读”问题在批评实践和功能实用方面大有斩获，而且“行”与“用”自有其深刻有力之处，那么对“细读”概念的内涵作出界定则是完全可能的。如果根据紧要程度从低到高排序的话，那么可以说，首先，“细读”是一种阅读方法。“细读”往往不是从大处着眼，而是从小处着手，不求深文大意，但求微言精义。这就使之在文本分析上往往不惜工本、不厌其详，哪怕是孤篇断简，也是反复琢磨、百般咀嚼。在这方面布鲁克斯《精铸的瓮——诗的结构研究》（1947 年）堪称样本，其中选择了西方诗史上有代表性的十首诗，通过“细读”来证明所有的杰作“都可以而且应该使用同一种方法去分析”^[11]的判断。他以“反讽”这一最普通但在任何一首诗中都是极其重要的术语为例，爬罗剔抉、探赜索隐，在丁尼生的《眼泪，徒然的眼泪》、邓恩的《圣谥》、蒲伯的《发遇劫记》、济慈的《希腊古瓮颂》、华滋华斯的《不朽颂》中找出了风格各异的反讽手法，从而证明了这一道理：“反讽是我们用来表示承认不调和的事物时最普通的用语，而不调和的事物也是遍及一切诗歌的，其程度远远超出迄今为止我们传统的评论所乐意允许的范围。”^[12]这里需要特别说明，所谓“细读”不仅指阅读行为，同时也指批评实践：仔细阅读在前，深入批评在后，深入批评是目的，仔细阅读是手段，二者不可分割。没有“细读”何来“细评”，但不为“细评”又何必“细读”？当然这里所说的“批评”既指专业性的评论，也指一般读者的议论和课堂教学中的讲解。

其次，“细读”是一种批评策略。“细读”作为“新批评”的重器，其意义往往超出一般阅读方法的水平，而上升为一种批评策略。为了确立“作品

中心论”，“新批评”将认同作品文本的外缘关系的意见视为“谬见”（fallacy）而加以排斥，威姆萨特、比尔兹利由此提出了“意图谬见”和“传情谬见”。所谓“意图谬见”，是指那种将作者的创作意图作为评价作品的批评标准的“谬见”，威姆萨特、比尔兹利认为它既不可行也不足取：一方面，作品最后所达到的结果，常常并非作者当初的意图；另一方面，作品一经诞生，就和作者分离了，它走向世界，作者对它再也不能赋予意图或施加控制。所谓“传情谬见”，是指以作品所引起的情感效果作为衡量作品的批评标准，最终必将导致印象主义和相对主义的结果。总之，“不论是意图说还是传情说，这种似是而非的理论，结果都会使诗本身，作为批评判断的具体对象，趋于消失”^[13]。随着这两个“谬见”的流行，后续又衍生出感受谬见、传达谬见、起因谬见、文类谬见等若干“谬见”。这就如同一道道栅栏，隔断了种种外缘与作品之间的联系，先是将作家和读者、创作和接受等排除在外，再是将社会、历史、文化、政治等排除在外，这就像一场逐渐收紧的围猎，最终将作品围成了一头无路可逃的困兽。

在这场“围猎”中，每一次外缘的切割，每一种“谬见”的确认，都发挥了“细读”作为批评策略的作用。就说威姆萨特、比尔兹利的这两篇讨论“谬见”的文章，它们为了挑战以往的传记式批评、历史式批评、社会式批评，引述了古往今来海量的诗歌、小说、戏剧、神话、传说、史诗、民歌、故事等文本，十八般武艺轮番上场，使出了浑身解数，施展了语义辨析、文字训诂、历史考证、典故溯源、意象比较、结构拆解、心理分类、风格品评等种种“细读”功夫，在排除外在因素的干扰、保证作品文本的独立性和纯粹性、确立“作品中心论”方面收到了预期的效果。不妨说，这两个“谬见”的风行一时当与此不无关系。为此他们在论及“细读”的成功之策时不无得意之色：“正是在这些地方，有见识的文学批评家比实验室对象及其各种反应的汇编人享有不可企及的优越性。批评家不是关于一首诗的统计数字报告的撰写人，而是诗的意义启发人或诠释者；如果他的读者足够敏锐的话，他们将不满足于把批评家的话当做证词，而将

把它当做一种教导来深思熟虑。”^[14]

最后,“细读”是一种文学观念。作为“新批评”的后期成员,韦勒克、沃伦在《文学理论》一书中提出了“外部研究/内部研究”二分法:“内部研究”注重考察文学作品的结构、文体、类型、语言、意象、修辞、音韵、节奏等内在形式,“外部研究”注重梳理作者生平、心理、社会、历史、思想以及其他艺术类型等外在背景。很显然,韦勒克、沃伦对这两者是厚此薄彼、有所偏倚的,他们说得明白:“文学研究的合情合理的出发点是解释和分析作品本身。无论怎么说,毕竟只有作品能够判断我们对作家的生平、社会环境及其文学创作的全过程所产生的兴趣是否正确。”^[15]据此他们对过去的文学史过分关注文学的背景,对作品本身的分析却极不重视,反而把大量的精力消耗在对环境及背景的研究上的做法表示不解,同时指出,近年来一种与此相对的健康倾向正在兴起,即“认识到文学研究的当务之急是集中精力去分析研究实际的作品”^[16],它主张经典的修辞、韵律等必须以现代的术语重新进行认识和评价,而建立在对现代文学的形式做大范围综述基础上的一些新方法正在被引入文学研究之中。韦勒克、沃伦列举大量的代表性论著,着重褒扬了“新批评”在这一新潮中所做出的贡献,譬如理查兹的追随者对诗歌的原文给予了特别的重视,而美国的批评家群体把文学作品的研究作为他们兴趣的核心,致力将文学艺术与现实生活、艺术真实与经验真实区分开来。尤其值得注意的是“新批评”在阅读和批评的观念上发生的重要变更,那就是不再满足于仅仅考虑它与社会结构的关系,而是“力求分析其艺术手法,也即其艺术观点和叙述技巧”^[17]。从而对“细读”功夫所体现的观念更新作出了大力肯定。

韦勒克、沃伦书撰写《文学理论》这一经典性的教材,始终抱有一种强烈的冲动,即从“新批评”的观念出发为文学理论制订规则、建立制度,因此当其将“细读”问题纳入这一宏大的事业时,对“细读”作为一种阅读规范和批评程式起到积极的提升作用,同时也使得“细读”范畴在文学观念的层面上得到凝练,这一点可以在其后的文学批评实践中被广泛、自觉地运用而充分见出。

正因为“细读”集阅读方法、批评策略和文学观念于一身,所以它在“新批评”的批评实践中无处不在,有论者甚至认为“这种文本细察或细读已然成为新批评的同义语”^[18]。“新批评”在20世纪的批评新潮中是非常特别的,人多势众,各有建树,每个个人或小群体都有自己的独得之秘且立言成说,如瑞恰慈的“实用批评”说,兰塞姆的“构架—肌质”说,燕卜苏的“含混”说,泰特的“张力”说,布鲁克斯的“反讽”说和“悖论”说,威姆萨特、比尔兹利的“谬见”说等,可谓“人人握灵蛇之珠,家家抱荆山之玉”,形成了不可多得的新说蜂起的繁盛气象。而在每一种新说中,都不难见出“细读”功夫的深耕和发掘,因此不妨说,“细读”乃是灌注于“新批评”的批评实践的灵魂。这里无法逐一作出分析,仅以燕卜苏的“含混”说为例说明之。

燕卜苏在《论含混的七种类型》(1947年)开篇声明:“任何语义上的差别,不论如何细微,只要它使同一句话有可能引起不同的反应,就同本书的主旨有关。”^[19]在他看来,“含混”一词往往被引申得太远,从这个意义上说,任何文学陈述都可以称作含混语。只要从某个句子中抽出两个“含义”,就能构成一个值得注意的含混语,使人产生联想。不论它是否称得上含混语,某个词或某个语法结构都会产生多方面的作用。

关于燕卜苏《论含混的七种类型》的繁复内容,此处不赘,只拟借他关于诗中用词的含混性所作的分类而以管窥豹,其论甚为精粹,几乎可以作为燕卜苏《论含混的七种类型》的浓缩版来读:

一个词可能有几种显然不同的意义;有几种意义彼此关连;有几种意义需要它们相辅相成;也有几种意义或是结合起来,为了使这个词表达出一种关系或者一个过程。这是一个可以不断发展下去的阶梯。“含混”本身可以意味着你的意思不肯定,意味着有意表示好几种意义,意味着可能指二者之一或二者皆指,意味着一项陈述有多种意义。^[20]

从以上燕卜苏对含混类型的论述可见,那是须臾不能离开“细读”功夫的。有学者统计过,在《论含混的七种类型》中,燕卜苏仔细分析了39位诗人、

5 位剧作家、5 位散文作家的两百多段作品，以面广量大的例证为“含混”说提供了迄今最有力的论证^[21]，这是多么浩大的“细读”工程！

三 细读：自我消解的危机

从康德开始，近代形式主义美学的不同派别几乎没有一个能将自己追求纯形式、纯审美、纯文学的宗旨贯彻到底，就说 20 世纪文学批评，俄国形式主义如此，结构主义亦然，“新批评”也不例外。以“谬见”说为由，“新批评”旨在切断文学作品的一切外缘，将文学变成与外界老死不相往来的独立王国。它一方面对作家和读者、创作和接受等加以屏蔽，另一方面对社会、历史、文化、政治等加以隔绝，连同与之相关联的知识体系、价值判断、研究方法和思想发展，以及种种社会环境、历史背景、文化语境、现实动因等，统统“加括号”而予以搁置。总之，“新批评”总是力图排除一切外部干扰，专注于“细读”，将作品放在显微镜下进行细致入微的考察，从而在文学领域中取得实质性的进步。但这往往并不尽如人意。

实际情况是，“新批评”在条分缕析、发微探幽以追索作品的意义时，违背上宗旨的情况恰恰不乏其例，譬如退特在分析哈代小说的比喻手法时论及哈代的个人生活，沃伦在分析柯尔律治《古舟子咏》的象征诗特征时以诗人的生平及思想为证。而燕卜苏《论含混的七种类型》开头以莎士比亚十四行诗的诗句为例，在“细读”中通过种种联想追索其七种意义，最后一种意义则出自“各种社会的和历史的原因”^[22]。这正与其形式主义的一贯主张自相矛盾。其实造成这一局面的原因也不难理解，任何文学作品要完全脱离它由以产生的社会历史和现实生活，要彻底摆脱作者诗人的意图、思考、情感、趣味乃至无意识，或者说要绝然割断它与种种外缘千丝万缕的联系，那就像人想揪着自己的头发离开地球那样困难。

除了以上种种表现之外，“新批评”在一些重要的理论问题上也往往无法自圆其说，最终导致了自我消解的危机。一是瑞恰慈的语境理论。瑞恰慈是在“新批评”草创伊始大力推行“作品中心

论”的倡导者和支持者，他将现代语义学引进文学批评，乃是基于一个明确的目标，那就是将文学批评的对象囿于作品的文本本身，在这排除一切外界干扰的围城内进行纯粹的语言学分析，从他对科学语言 / 感情语言、真指称 / 假指称的辨正即可见其“细读”功夫之深。然而瑞恰慈语义学的核心在于“语境理论”，这一理论将文学作品中的语言现象产生的根源归之于作品之外的种种外缘，这恰恰对他所标举的“作品中心论”实行了颠覆，这确实是始料不及的。

瑞恰慈提醒，我们所看到的词汇的内在含义，“只是采用了更为复杂的方式，是通过它们所在的语境来体现的”^[23]。所谓“语境”首先是指作品中一个词与前后其他词之间的关系，这一关系决定了该词的意义，这种“语境”很容易从词与词之间的关系扩展到整个作品的范围。进而言之，“语境”可以扩大到包括任何写出的或说出的话所处的环境，还可以进一步扩大到包括该单词用来描述那个时期的为人们所知的其他用法，最后还可以扩大到包括那个时期有关的一切事情，或者与我们诠释这个词有关的一切事情。总之，“语境”是用来表示一组同时再现的事件的名称，它包括构成因果关系的任何事件及其所需要的条件^[24]。因此“语境”不仅是一种微小叙事，同时它又是一种宏大叙事，它可以从作品中一个词与其他词之间的关系推演到这个词与整个作品的关系，再经过一个又一个环节推演到最初的源头，即与产生该词的那个时期有关的一切环境和事件，从而揭示其中的因果关系。这样，瑞恰慈就一步一步将“语境”引向了作品之外广阔的社会、历史、现实、文化。例如莎士比亚剧本中的某个词，例如哈姆莱特的“犹豫”，该词的意义就并非只是从作品的文本中该词与其他词的关系可以说清楚的，它必须追溯到文本之外文艺复兴时代与之相关的一切背景和事情。这才是瑞恰慈所理解的“语境”，而对这种“语境”的上下求索恰恰突破了他本人所固守的“作品中心论”。

二是布鲁克斯在解读诗歌作品时所持的历史主义态度。布鲁克斯曾集中精力研究过诗的“细读”方法，在“细读”问题上用力颇深、创见颇丰，其突出的成果即《精制的瓮——诗的结构研究》对

10首诗的释义。但他也强调历史知识对于读诗是不可或缺的准备，他在解读17世纪玄学派诗人马维尔的诗作《贺拉斯颂》时就曾一再从历史背景中寻求支持。总的说来，布鲁克斯在形式主义与历史主义之间保持一种调和、持中的中庸态度：一方面主张“批评家需要历史家的帮助——需要他所能得到的一切帮助”；另一方面又认为“诗必须当作一首诗来读，即：它‘讲’的是什么，是一个由批评家来回答的问题，无论这样的历史证据有多少，最终也不能决定这首诗到底‘讲’的是什么”^[25]。布鲁克斯还将这种历史主义态度扩展到传统学术研究，他针对“新批评”与传统研究方法格格不入的情况，指出“新批评”倾重于批评的方法不应以取消语言学、文字批评、文学史或思想史方面的传统学术研究为代价。显而易见，“新批评”的批评方法在许多情况下都需要得到后者的帮助。它要辨别词义的差异及内涵，要玩味讽喻的曲折和文字游戏的意味，要洞察重音变化所引起的词义变化，要判断意象和隐喻的延伸的意义，并通过“细读”来准确把握这首诗究竟说了什么。因此“新批评”所倡导的批评方法必须依赖前辈学者出类拔萃的劳动，需要借鉴别人通过缜密细致的研究而获得的成果。布鲁克斯的结论是，“新批评在原则上是一种与正统研究最少冲突的批评”，“批评与正统研究在原则上并非格格不入，而是相辅相成”，“它们完全能够在……完美的批评家身上理想地融为一体”^[26]。布鲁克斯承认史料的辅助价值，肯定传统学术研究或“正统研究”的借鉴意义并不乏合理之处，但在当时历史学派与“新批评”尖锐对立、激烈争辩之际，这种折衷态度对于“新批评”的形式主义宗旨不啻是一种偏规越矩之举，不能不对他多年谋求的“细读”规范产生自我消解的作用。

四 从细读到粗读：文学社会学的崛起

虽然不能根据“新批评”中出现凌越规矩、违背宗旨的异动便断言这一波及广泛、影响深远的批评派别就此趋于消歇，但到了20世纪60年代，一种新的批评形式已然代之而起也是不争的事实。乔纳森·卡勒借用一个说法揭扬之：“尽管在文化研

究中没有明令禁止对文本的细读，但它也不是非做不可的。”^[27]这一看似留有余地的说法并不能让倾向于“新批评”细读套路的批评家们感到安慰。因为一旦摆脱了像“细读”那样长期规约着文学研究的原则，“文化研究很容易变成一种非量化的社会学，把作品作为反映作品之外什么东西的实例或者表征来对待，而对作品本身不感兴趣”^[28]。要给这种“非量化的社会学”取个名称，最简便的就是“理论”这一概念了。正如卡勒而言，“理论”不是一套为文学研究而设的方法，而是一系列没有界限、评说天下万物的著作，从哲学殿堂里学术性最强的问题到学术性相对淡薄的问题无所不容，包括人类学、艺术史、电影研究、性别研究、语言学、哲学、政治理论、心理分析、科学研究、社会思想和思想史，以及社会学等各方面的著作。可见“理论”的旨趣发生了“从阅读（‘细读’）到社会政治分析的转移”。如果说以往的“细读”是对作品的每一处叙述结构都保持敏锐的关注，借以把握作品的复杂意义的话，那么现今的社会政治分析则认为一个给定时代的所有作品“都具有同样的意义，都是社会结构的表述”^[29]。正是在这个意义上，“理论”被视为“非量化的社会学”而与“新批评”相对立。

卡勒注意到，与“理论”相随而行，一种新的阅读方式正在兴起，文学教授和高校学生可能都会做与文学毫不相干的研究，他们可能研究某个特定文化话题，但这一话题又与非文学资料相关。一方面，他们会专注电影、连环漫画、哈利·波特，会关注历史话题、文化话题、妇女解放、社会动乱等；另一方面，他们可能需要阅读历史文献、哲学理论，了解其他语境中时间的处理方式。对这种新的阅读方式，卡勒借用弗朗科·莫雷蒂的“粗读”一说来界定之。

弗朗科·莫雷蒂将“理论”的阅读活动称为“粗读”（distant reading）^[30]，以与“新批评”的“细读”相对照。他认为，以往的学者往往只是聚焦于少量文学名著进行研究，这里所谓“少”乃是相对于某一时段出版的小说的数量之“多”而言的，少则精细，多则粗略。如今学者往往采取新视角，将研究对象推到背景的位置，用定量研究的方

法来分析某一时段的整个文学产出，而不以“细读”特定的作品为务。这种“粗读”之学也被称做“文学社会学”^[31]。譬如分析某一年份整个文学的产出，区分不同国家在不同时期出版的小说类别，或关注哥特式小说的传播情况，关注司各特的作品在全球范围内翻译、阅读、模仿的现状等。这类研究往往会得出这样的结论：某个特定历史时期爱情小说颇为流行，或者哥特式小说的声望在下跌。总之，“文学社会学”重在关注文学创作的发展趋势，而非对某个特定文本的深入研究，它不再考虑主题，不再考虑对某个人物的看法，也不再考虑人物及其伴侣的出生地和归宿地。就这一点而言，“文学社会学”在新崛起的指点江山、包罗万象的“理论”中是极具代表性的。

这里需要特地说明，distant reading 一词既可以译为“粗读”，也可以译为“远读”，其渊源可以上溯到雷蒙德·威廉斯和詹尼斯·莱德威等学者，他们以之架构文学与社会科学之间的对话，继而转向一种明显的实证研究方法。该词是莫雷蒂在《对世界文学的猜想》（2000）一文中首次提出的，他不认为新批评关于文本细读的观点会非常流行，因为“从新批评……的批评实践看，文本细读的症结在于，细读的经典范围必然很狭小……（也）不会顾及非经典作品”^[32]。针对这一症结，他提出“远离阅读”或“粗读”的概念，其主旨在于：“如果我们想从整体上理解系统，就必须接受失去某些东西。我们总是为理论知识付出代价：现实有无限的丰富性，概念是抽象而贫乏的。但正因其‘贫乏’，才有可能驾驭而解读众多作品。”^[33]他将以上主张概括为一句话：“通过聚合和分析大量数据来理解文学，而不是研读特定的文本。”^[34]莫莱蒂的这一追求使“粗读”与文学社会学结下不解之缘，已有学者阐明，对“远读”的解释可以围绕“文学的社会学”这一说法而得以架构^[35]。

文学社会学（也泛称文艺社会学、艺术社会学）19世纪初在斯达尔夫人、丹纳和让-马利·居约手中确立，其后在弗·梅林、拉法格和普列汉诺夫等人那里得到深化，又在20世纪20年代到30年代中期苏联的庸俗唯物主义者手中遭受严重挫折，到了二战以后，则已渐成气候，从20世纪50

年代以来，更是遍布欧美各个国家、各个地区，成为一门热闹非凡、令人瞩目的“显学”。根据阿尔方斯·西尔伯曼的《文学社会学引论》（1981）统计^[36]，期间欧美文艺社会学发表的有关论著就多达363种，而且研究的问题趋于专门化，涉及文艺社会学的方法和理论、作品的结构分析和主题分析、文艺流派与样式社会学、作品社会学、作家社会学、书籍社会学、阅读的社会心理学、大众传播媒介研究和大众文学社会学研究等专题，无论是成果的密集性，还是选题的多样性、理论的丰富性，都令人叹为观止。

文学社会学在发展过程中形成了多种流派，有实证主义经验派、批评辩证派、发生学结构主义派、苏联的艺术社会学等。其中人多势众、分布广泛、最值得重视的是实证主义经验派。法国的罗贝尔·埃斯卡皮，德国的汉斯·诺贝特·费根、阿尔方斯·西伯尔曼、鲁道夫·申达，英国的赫伯特·理查德·霍加特、约翰·霍尔，美国的利奥·洛文塔尔都归属于这一派别。其主要特点是采用实证主义、经验主义的方法，通过社会调查、专题报告、填写表格、统计数据等具体手段对文艺现象进行定量分析，它排斥文艺现象中所包含的主观性因素，不重视对文艺作品的研究，对文艺的审美价值也不感兴趣，转而将文艺视为一般的社会事实，将其分为社会起源、社会生产、社会传播、社会消费、社会功能、社会人口、社会团体、社会管理、社会预测等环节，再把每一个环节分成若干项目，通过观察、调查、测试、比较、统计、综合等方法达到对问题的精确把握。

五 “创造性的背叛”：文学社会学的生产性

实证主义经验派的上述理论体系、思想原则和方法论从其代表人物的著述中可以见出。罗贝尔·埃斯卡皮代表了他所领导的法国波尔多学派的观点，他在为《国际社会科学百科全书》撰写的“文学社会学”词条中写道：“文学批评家和史学家以文学作为一种特殊的现实为起点，努力运用当代社会学的方法去回答社会学的问题——只有在

这个时候,才能产生真正的文学社会学。”^[37]这一学科定位也就规定了文学社会学的研究目标和方法路径,埃斯卡皮指出,它将发展出一种新型的历史批评,较之传统的形式批评更直接地与经济和社会历史相联系。文学社会学的宗旨并不是给创作规律和审美特征制定规则,“社会学的批评将永远不能揭示文学‘创作’的内部本质,亦不能提供有关‘美’的普遍而永恒的标准”^[38]。虽然常常有人尝试在这方面有所作为,但都鲜能如愿。

上述基本观念直接支配着其研究工作的实际操作方法,埃斯卡皮在《文学社会学》一书中把文学的社会过程划分为“生产”“传播”“消费”三个主要环节,例如在“生产”环节中就有(一)处于时代中的作家和(二)处于社会中的作家等两个问题。前者包括两个子项:(1)作家身上的变化;(2)世代与群体。后者包括三个子项:(1)出身;(2)资助问题;(3)作家的职业。他力图运用观察、调查、统计等定量分析的方法总结出其中每一个子项中所包含的社会学规律。例如在“世代与群体”这一子项中,通过对1810—1830这20年间法国文学界大量知名作家的年龄的统计,他得出了这一结论:当上一代的作家超过40岁,新一代的作家才会冒尖;当有地位的作家的声望逐渐减弱,开始承受来自年轻作家的压力的时候,群芳斗艳的局面似乎才会到来。又如在“出身”这一子项中,通过对法国历史上6个时期作家出身密度的分布的图示,他得出了这样的认识:宫廷、科学院、最高法院、城市中心和大学等社会环境和制度对于造就作家具有重要影响^[39]。

汉斯·诺贝特·费根则是在文学社会学与文学学、社会学的区分中厘定文学社会学的学科性质的:如果说文学学是以作为艺术的文学为对象的话,那么文学社会学对文学对象的把握则无需从一种美学评价的角度出发;如果说社会学是关于人行为的过程和结构的科学的话,那么文学社会学便是社会学的一个分支,它是作为一种特殊的社会学而取得合法地位的。他将文学社会学的对象界定为一种“由于文学和为着文学所发生的人际活动”,“这种人际活动表现为人行为形式的总和”^[40],它具体包括:(1)社会;(2)作家和作家社团;(3)思想和物质的中介者——批评、戏剧和

图书业、图书馆;(4)读者和受众等。它们构成了文学文化模式在其中得以实现的社会基本关系^[41]。

与上述两位学者相比,利奥·洛文塔尔更重视社会体制对文学存在状态的影响,他致力于研究文学与社会制度的关系、作家在社会中的地位、作为文学材料的社会和社会问题、决定成功的社会因素等问题,在最后这个问题中又分出若干方面,其中较有意思的是“社会控制领域”。他追问道:从纳税人资助的公共图书馆到政府资助的剧院,从诺贝尔文学奖到出版社安排的竞赛,从普立策奖到地方团体对成功的作家给予的荣誉,我们对于控制文学创作与阅读的社会因素究竟知道了多少?在他看来,我们应予研究的“被操纵的控制”起码有以下子项:首先是出版商的广告宣传运动,与读书俱乐部、电影生产相联系的对赢利的期待,杂志连载的广阔市场,以及翻印公司等;其次是审查制度,从天主教的禁书目录到禁卖某些书刊的地方条令这些成为制度的限制;最后是非正式控制的影响,包括书评、广播、通俗的捧场文章、舆论领袖、文学杂谈以及私下议论的影响,等等。凡此种种,可以一言以蔽之:“我们这里关心的不是作者的作品,而是对作者反应的社会性质。”^[42]

当我们从文学社会学的角度对以上林林总总对文学产生影响的社会历史问题进行一网打尽式的论列时,实在感觉到这与以往新批评所推行的文本细读已经相去甚远、恍若隔世。文学社会学也注意到了这一点,约翰·霍尔就认为:“文学社会学的第一个领域是有关书本本身的。对文本的细读势必形成这一领域的基石,因为没有这类研究即不可能建立起任何概括。”^[43]但文本细读不一定对社会学知识有所促进,因为它“对个别文本作社会学的欣赏,这经常只不过用不同的而往往是恰当的社会词语描述文本的内容”,“文本中社会参照物的细节经常揭示出它的社会观的非典型特性”,所以它只是流于一种低层次的概括。而文学社会学则主张“对更广的文学类型和运动的讨论应该优先考虑,因为它允许了更高层次的概括”^[44]。譬如文学社会学对现代小说从“现实主义”到“现代主义”的变迁的解释就堪称范例。这种理论概括层次的悬殊决定了文学社会学往往弃置囿于文本本身的微观细察,

而转向放眼社会历史的宏观视野。

正是这一重大转折使得文学社会学作为文学批评的重要分支具有了强大的生产性。罗贝尔·埃斯卡皮早在 20 世纪 50 年代末问世的代表作《文学社会学》(1958 年)中就提出了“创造性的背叛”的概念,认为在作者的意图跟读者的意图之间谈不上什么一致性,可能只有并存性。就是说,读者在作品中能够找到想找的东西,但这种东西并非作者原本急切想写进去的,或者也许他根本就没有想到过,“这里,的确有一种背叛的情况,但这是一种创造性的背叛”^[45]。在他看来,全部古代及中世纪的文学实际上都经历过这种创造性的背叛,而这种创造性背叛不仅在不同的时代,就是在不同的国家,甚至一个国家里的不同社会集团之间也会发生。它的机制在于,“当文学作品被不同的读者出于不同的需要而加以利用时,其真正的面目就被发掘、改造、曲解。想知道那是怎样的一部书,首先要知道它是如何被阅读理解的”^[46]。

此后埃斯卡皮在为《国际社会科学百科全书》所写的“文学社会学”词条中的表述就更加确定和完整了。他宣称,“‘创造性的背叛’是理解文学现象的主要钥匙之一”,它是指“对作者创作时的实际意图的无意或有意的曲解。这种重新阐释可能挖掘出作者自己未曾意识到的作品的潜在意义,或者增加一种预料不到、甚至可以代替原意的新意义”^[47]。他一再引证的典型案例是斯威夫特的《格列佛游记》和笛福的《鲁滨逊漂流记》,这两部小说原先是具有哲学意义的严肃作品,但现在被当成儿童读物而被广泛阅读。那么,“创造性的背叛”是如何形成的呢?埃斯卡皮认为目前暂时只能从三个研究方向逐步接近它:第一是研究阅读的物质境况,以便明确阅读在日常生活中的地位。过去的情况可由历史学家或社会学家去考察,而当代研究可能会涉及阅读与各种大众传播及文化消费如电影、广播、电视、唱片等的关系。第二是心理学的或社会心理学的,它会根据性别、年龄、职业、教育程度、社会阶级、智商等方面的异同去确定读者的各种动机和态度。第三是研究文学欣赏的语言,它将通过语言学的途径推广文学欣赏的大众化机制。不难见出,这三个研究方向都不出文学社会学

的范畴,都在文学社会学的视野之中,因此其相关研究非文学社会学莫属。

值得注意的是,“创造性的背叛”也并非易事,它对作品和读者都有较高要求。一方面,它要求作品必须具有“背叛的能力”,属于那种带有“随意性”的作品,这种“随意性”能够使一部作品在另一种历史环境中表现出与在它原先产生的历史环境中迥然不同的另一种意义。当然这并不是任何作品都能做到的,它必须是具有某种永恒性、普遍性且富于生命力的内涵,具有文学性和持久而广泛的传播能力的优秀的作品。另一方面,“创造性的背叛”以读者为中介,在阅读过程中,读者会从自己的阅读经验中分离出一种设想的图景,他“把这一设想作为自己的设想来接受,又象作家实现最初的设想那样去实现它”^[48],在此过程中,读者的发掘、曲解、改造等反馈的工作尤其重要,它们推动“创造性的背叛”进入了创造、建构、生产的状态。正是在这个意义上,埃斯卡皮指出,文学社会学的理论探讨“引导我们现在来考虑作为机构的文学,作为拥有一种生产、一种市场和一种消费的文字”^[49]。他认为,其中生产者就是做出决定、负责制造和出售书籍的企业家,在文学市场中人们将书籍视为同其他任何产品一样的产品出售,文学消费则取决于知识水平、研究水平、社会职业地位、生活环境等种种背景因素。与之相关的则是市场经济、商品化、购买、出售、发行渠道、销售网点、大众传播、文化消费等概念。由此可见,埃斯卡皮对未来文学机构中的生产、市场、消费的界定并不是纸上谈兵的空言,而是脚踏实地的实务,而这一切恰恰应了他的一句话:“(创造的)背叛并不是空洞无物的用语,而是对某种必不可少的现实性的证明。”^[50]

埃斯卡皮进一步指出,文学社会学无非是采取对处于社会之中的文学的研究和对文学中的社会的研究这两条路径,这两者看似不可调和,但最终殊途同归。他概括了已有的四种具体构想:一是将社会交流与文学现象结合起来,形成一种作家社会学、一种作品社会学和一种公众社会学;二是运用一种辩证方法将文学性置于社会性之中,同时进行文学分析和社会分析;三是构建一种艺术社会学或一种社会心理学;四是建立一门书籍社会学、一门

关于阅读的社会心理分析学和一门文学作品的社会学。埃斯卡皮对第四种构想予以赞赏,理由是,其中三门社会学中的每一种“都能够既作为理论,又作为实践来进行研究”^[51]。虽然埃斯卡皮一般性地声称“目前在这些方法中不可能只有一种文学社会学”^[52],但他终究对那种理论与实践共存、创造与产出并举的生产性文学批评情有独钟。

[本文系国家社科基金重大项目“作为‘艺术生产’的文学批评研究”(项目编号17ZDA271)的阶段性研究成果]

[1][27][28][29] 乔纳森·卡勒:《文学理论入门》,李平译,第127—128页,第53页,第53页,第54页,译林出版社2008年版。

[2][3] T.S. 艾略特:《传统与个人才能》,《艾略特诗学文集》,王恩衷编译,第2页、第8页,第4页,国际文化出版公司1989年版。

[4] I.A. 瑞恰慈:《文学批评原理》,杨自伍译,第258页,百花洲文艺出版社2010年版。

[5] 约·克·兰塞姆:《诗歌:本体论札记》,蒋一平译,《“新批评”文集》,赵毅衡编选,第53页,百花文艺出版社2001年版。

[6][7][8][9][10] 约·克·兰塞姆:《批评公司》,严维明译,《二十世纪文学评论》上册,戴维·洛奇编,第403页,第393页,第402页,第402页,第404页,上海译文出版社1987年版。

[11][12] 克利安思·布鲁克斯:《释义误说》,杜定宇译,《“新批评”文集》,赵毅衡编选,第210页“编者按”,第227页。

[13][14] 威·库·威姆萨特、门·比尔兹利:《传情说的谬误》,黄宏煦译,《二十世纪文学评论》上册,戴维·洛奇编,第591页,第608页。

[15][16][17] 勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,第155页,第156页,第156页,江苏教育出版社2005年版。

[18] 查尔斯·E. 布莱斯勒:《文学批评:理论与实践导论》,赵勇等译,第71页,中国人民大学出版社2015年版。

[19][20][22] 燕卜苏:《论含混的第一种类型》,麦任曾、张其春译,《二十世纪文学评论》上册,戴维·洛奇编,第274页,第280—281页,第277页。

[21] 赵毅衡:《重访新批评》,第145页,百花文艺出版社2009年版。

[23][24] I.A. 瑞恰慈:《论述的目的和语境的种类》,章祖德译,《“新批评”文集》,赵毅衡编选,第332页,第334页。

[25] 参见韦勒克《批评的诸种概念》,丁泓等译,第15页,四川文艺出版社1988年版。

[26] 克利安思·布鲁克斯:《新批评与传统学术研究》,盛宁译,《“新批评”文集》,赵毅衡编选,第530—531页。

[30][31] 参见乔纳森·卡勒等《文学理论的现状与趋势》,郝志琴译,《南京大学学报》2012年第2期。

[32][33] 弗兰科·莫莱蒂:《对世界文学的猜想》,诗怡译,《中国比较文学》2010年第2期。

[34] Kathryn Schulz, “What is distant reading?”, *New York Times*, 2011-06-24 (14).

[35] James F. English, “Everywhere and Nowhere: The Sociology of Literature after ‘the Sociology of Literature’”, *New Literary History*, vol. 41, 2010, pp. v-xxiii.

[36] 参见阿尔方斯·西尔伯曼《文学社会学引论》“附录:现当代国外文艺社会学研究篇目”,魏育青、于汎译,安徽文艺出版社1988年版。

[37][38][47] 罗贝尔·埃斯卡皮:《文学社会学》,张英进译,《现当代西方文艺社会学探索》,张英进、于沛编,第4页,第18页,第17页,海峡文艺出版社1987年版。

[39][45][46] 罗贝尔·埃斯卡皮:《文学社会学》,王美华、于沛译,第60—61页、第66—68页,第137页,第139页,安徽文艺出版社1987年版。

[40][41] 汉斯·诺贝特·费根:《文学的特殊社会学问题范围》,鲁氓汉译,《外国文学报道》1987年第4期。

[42] 利奥·洛文塔尔:《文学与社会》,张苾芜译,《现当代西方文艺社会学探索》,张英进、于沛编,第73页。

[43][44] 约翰·霍尔:《文学社会学》,张英进译,《现当代西方文艺社会学探索》,张英进、于沛编,第297页,第297页。部分译文按原意有改动。

[48][49][50][51][52] 罗贝尔·埃斯卡皮:《文学性和社会性》,于沛译,《现当代西方文艺社会学探索》,张英进、于沛编,第105页,第106页,第101页,第114页,第115页。

[作者单位:扬州大学文学院]

责任编辑:何兰芳