

论中国文学批评理论从古代至现代的延续与断裂

卜松山著 谢谨译

“文学批评”这一术语在英语中具有双重意涵，即是一种文学理论研究，也指对文学作品的批评。文学批评的此二种意涵之间并无明晰的界限，因为对文学作品的批评既是对作品具体的评论，也可包含对文学艺术本质的洞见。以中国为例，许多传统的文学批评著作本身就具有诗歌、韵文或骈文等文学形态。在漫长的中国历史文化发展进程中，批评实践与理论观念的并行并重对文学观总体而言产生了巨大的影响，并延续至今，为现代思想所承继。由于中国的现代性仅有不足百年的历史（若将五四运动视作中国现代史之开端），且“现代性”这一概念在其界定、范畴、划分等多方面都存在许多争议，本文作者将在严格的时间意义上使用“现代”这一概念。因此，本文所指的“现代中国”是与“封建时代的中国”相对应的，即 1912 年之后的中国。

1. 古代

1.1 中国古代的文学观念

自然科学与人文科学的许多观念都是全球共通的，人们因而试图找出放之四海而皆准的理论与原则。然而，由于大多数自然科学与人文科学研究都始源于欧洲，对概念的界定及分类往往建立在欧美传统之上。但是，西方的现代性仅仅是西方本土文化传统的延续，文学研究也只是以欧洲为中心的学术研究之一种。以对文学这一概念的现代界定为例，欧美学界普遍将荷马史诗和古希腊悲剧视作文学艺术之发端，将现代小说及戏剧视为文学艺术之顶峰。因此，虚构性被视为文学的本质特征。同样，“纯文学”（*belles-lettres*）这一概念也是 18 世纪欧洲的产物。若从传统视角来审视文学，则文学首先意味着“书面语”。因此，文学的概念在古代并不像“纯文学”那样强调文字的精巧华美，而是更加强调其学术性。这也意味着文学研究的对象与整个写作传统有着紧密的关联。

上述的情况在中国文学传统中也同样存在。尽管在中国古代最备受推崇的文学类型是诗歌而非叙事诗或者戏剧，但中国文论中的“文”这一重要概念与欧洲古典文论中对文学的界定是相同的。在现代汉语的“文学”或“文章”等词语中，“文”意指宽泛意义上的文学作品。从字源学角度来看，“文”有“交错的纹理”之意。在春秋时期，“文”有外在的“文华辞采”之意，与内在的“质”相对。之后，“文”又发展出“精巧的韵文”这一层意涵，是与公文式的、无韵的“笔”相对应的概念。“文”的另外一层重要意涵与“文化、教化”相关，与“武”相对。综上所述，“文”这一语词具有美学、文化、教育等多重意涵。

“文”作“文学”解始自汉代，既指经典文学作品，也可指史书。在中国古典文学艺术领域中，诗歌是最为重要的文学样式。形成于公元前 11 世纪至前 6 世纪的《诗经》就是中国最早的诗歌总集，《诗大序》等经典著作也体现出古代的文学观与价值观。《诗经》中收录的诗歌句式简洁，言约义丰，托物喻情，意味无穷。这些独特的表现手法为李白、杜甫等后世诗家所继承，并发展成为中国古典诗词的显著特征。中国古典诗词可谓是中国对世界文学之林最大的贡献，影响深远。

继以《诗经》为代表的北方诗歌之后，公元前 4 至前 3 世纪的楚国出现了“楚辞”这种诗歌样式。楚辞是南方诗歌的源头，也标志着中国古代文学史上一个重要的转折点。作为中国古代最长的抒情诗，《离骚》这一千古名篇是屈原对其生活历程的自述，闪耀着诗人鲜明的个性光辉，这在中国文学史上尚属首次。屈原具有伟大悲剧意义的高尚人格亦成为千百年来历代文人备加推崇的典范与楷模。

作为一种新的诗歌样式，“赋”是在汉代由楚辞衍化而出，同时也与“乐府”有相似之处。及至宋代，又出现了“词”这一新的诗歌类型。这一时期也出现了以小说和杂剧为代表的白话文学，但并未像诗歌那样在文学界占据至高无上的地位。

在《文心雕龙》这一文学理论巨著中，刘勰在首篇《原道》中阐述了对“文”或“文学”的代表性观点。在《文心雕龙》一书中，“文”这一语词至关重要，且意涵丰富，既有文学之意，又有纹理、形式之意，亦可指文化或文明。刘勰首先从宇宙论的角度来阐释“文”，认为日月山川、云霞草木乃至宇宙间的万事万物都有其形式与特质，并称其为“道之文”。刘勰强调这些外在形式有其自然结构，具备自然之美。“云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。夫岂外饰，盖自然耳。”

与宇宙万物之文相一致的是人之“心”，即体现为文学作品的“人文”，所谓“心生而言立，言立而文明”是也。刘勰进一步指出，“夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤”，并得出“言之文也，天地之心哉”的结论。此外，刘勰还为“文”赋予了另一层含义，即具有教化作用的圣贤文章，并提出了“道沿圣以垂文，圣因文而明道”的观点。

综上所述，《文心雕龙》中阐述的“文”是一个涵盖了凡人、圣人、以及整个宇宙的宏大类比，同时也是人类乃至世间万物的至高构建原则。文原于道，儒家经典作为“文”也是依据自然之道而写成，是宇宙间秩序与结构的原则。因此，刘勰在《文心雕龙·原道》开篇写道：“文之为德也大矣，与天地并生者何哉？”

多年以后，“文”的儒家语境藉新儒家思想得以进一步发展巩固。新儒家早期代表人物周敦颐提出了“文以载道”说，这一儒学正统的文学观念深入人心、影响深远。

1.2 中国古代的批评理论

中国古代的批评理论和文学理论包含哪些内容呢？首先，早期的批评理论着重关注文章的形式或分类。在汉唐时期就有对体裁之形成演变的探讨，以刘勰之《文心雕龙》为集大成者。除了对体裁的论述，早期的批评理论也探讨了文学中的艺术表现与想象。有趣的是，此类探讨往往通过诗歌这一体裁呈现，也就是用诗歌来探析诗歌，例如陆机的名篇《文赋》就是如此。同样，作为一部文学理论批评著作，《文心雕龙》并非像亚里士多德的《诗学》那样采用漫谈式的笔法来探讨文学，而是以极具美感的骈文写成，结构上也运用了对偶句法。此外，在宋代还出现了“诗话”这种闲谈式、语录体的文学批评形式。

从实践的角度来看，中国古代的批评理论具有以下三个特点：一、更为强调作家的“志”与“气”，即文气风骨，而非文学作品本身；二、具有崇古倾向；三、存在主观性甚至偏向性。从某种意义上来说，中国现代的批评理论也同样具有上述特征。

中国古代存在一个独特的现象，美学探讨往往是与伦理观念结合起来的。文学作品被视为作家道德品质的体现。因此，在中国古代的文艺批评理论中，才会出现强调作家或艺术家的“志”多于艺术作品本身的倾向，所谓“文如其人”是也。这一倾向在早期的文学评论中已然有所体现。以“诗言志”为例，最早见于《书经》，后经《诗大序》阐发，成为中国文论中最重要的观点之一。事实上，在中国文论发展史上，诸如此类的观点比比皆是，都将作品本身与作家的人格密切关联起来。

中国文学批评理论的另一早期代表作是汉末曹丕的《典论·论文》。曹丕提出的“文以气为主”这一观点同样体现出文学批评重视作家人格品质的倾向。此外，在《典论·论文》中，文学批评也首次对作家性格品质的批评这一角度展开：“应玚和而不壮；刘楨壮而不密。孔融体气高妙，有过人者；然不能持论，理不胜辞；以至乎杂以嘲戏；及其所善，扬、班俦也。”在此，作品之文学品质体现为作家之性格品质。同样，钟嵘的《诗品》虽然是首部对诗歌进行品鉴的著作，但仍然是从评价诗人人品的角度展开的。

自此之后，对作家品格的品鉴成为评判诗歌艺术的主要途径。及至明代，与传统儒学对

对道德教化的推崇相反，以袁宏道为代表的“公安三袁”高举“性灵”大旗，将能否抒发真情实感作为评价诗歌优劣的标准。正如清代学者刘熙载在《艺概》中所言：“书，如也，如其学，如其才，如其志，总之曰：如其人而已”。虽然这一论述是针对书法而言，却也可同样适用于对文学作品的评判。

中国传统批评理论的另一个特点是崇古信古，通过阅读古代诗文作品去与古贤神交。这样的观点在《孟子》一书中就有所体现。孟子曰：“以友天下之善士为未足，又尚论古之人。颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也。是尚友也。”

汉代的无神论者王充在《论衡》中指出，“俗儒好长古而短今……信久远之伪，忽近今之实”，这是对儒家尊古尊经思想最早的批判。尊古崇古的倾向确实贯穿着整个中国文学史，即便在封建时代晚期的清朝也不例外。叶燮就在《原诗》中指出，读陶渊明、韩愈、苏轼等古代名家之作，均可读出诗人的面目性情。然而，“余尝于近代一二闻人，展其诗卷，自始至终，亦未尝不工；乃读之数过，卒未能覩其面目何若，窃不敢谓作者如是也”。

中国传统批评理论的第三个特点是具有主观性和偏向性。曹丕就对高抬自己作品、贬低他人作品的敝帚自珍之风做出批判：“文人相轻，自古而然。……夫人善于自见，而文非一体，鲜能备善，是以各以所长，相轻所短。里语曰：‘家有弊帚，享之千金。’斯不自见之患也。……常人贵远贱近，向声背实，又患闇于自见，谓己为贤。”

刘勰在《文心雕龙·知音》中对曹丕上述的论述表示赞同，并进一步针对主观偏见式的文学评论发表了自己的观点：“夫篇章杂沓，质文交加，知多偏好，人莫圆该。……会己则嗟讽，异我则沮弃，各执一偶之解，欲拟万端之变……”

事实上，主观性和偏向性并非只是中国古代文学批评史上出现的倾向，也是从古至今在中外批评界存在的一种普遍现象。因此，曹丕和刘勰对主观偏见式的文学评论所作出的批判体现出他们对人心人性的洞察，即便在今时今世也颇具启发意义。

综上所述，中国古代的文学批评倾向于从作家而非作品出发。阅读诗文的终极目的在于领会作者之心意，读者应是作者的“知音”。在《文心雕龙·知音》中，刘勰就对作者与读者之间的这种关系作出了描述：“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。世远莫见其面，覩文辄见其心”。在此，读者对作品的审美接受与作者的文学创作过程形成一种对立呼应的关系。一方面，这意味着读者能在细读作品的审美接受过程中重新体验作品的创造过程。另一方面，通过细读来体察作者之心能为读者带来至上的审美愉悦，因此这也是读者追求的目标。在中国传统思想中，“心”不仅与人的情感相关，而且与人的知觉和道德存在密切关联。因此，上述的观点主要仍是对“人”的评价，而非对“文”的评价。因此，作者与读者之间的这种主体间性关系在中国古代文艺评论家看来是至关重要的。

1.3 “理论”观念

中国的文学传统中并没有西方现代意义上的“理论”，但却不乏关于文学作品（尤其是诗歌）创作的指导性观念。在中国古代文学观念中，首当其冲的就是从是否富有“暗示性”这一角度来评判文学作品之诗意。在诗歌中，这种暗示性就体现为富含自然意象的隐喻性语言。作为一种比喻式的联想，“兴”就是针对具体自然意象的触景生情，也被《诗大序》视为诗歌的主要表现手法之一。另一个极为重要的概念是“象”。《易经》有曰：“书不尽言，言不尽意……圣人立象以尽意”。这一观点认为“象”能表达出言说与文字都无法表达出的意义，体现出对“象”的高度重视，也对中国古代的文学本质观念产生了极大影响。总的来说，无论是“兴”还是“意”，都以在诗歌中成功实现情与景的审美融合为宗旨。此外，《易经》中关于“书不尽言，言不尽意”的论述也使读者更加关注诗歌的言外之意。也正因为如此，唐代司空图才提出了“象外之象”和“景外之景”等观点。继司空图之后，宋代的严羽在《沧浪诗话》中借用了禅宗思想中的“妙悟”这一名词，对诗歌中无法言说的意韵作出了

进一步探讨。

中国古代诗学及艺术理论的另一个特点是对“自然”与“法”这一对相互对应的概念极为关注。历代文人学者对“自然”与“法”的论述多受道家思想影响，认为艺术创作需顺应自然、至法无法。例如苏轼就形容自己创作诗文时的情形是“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于不可不止。”在苏轼所处的时代出现了“活法”这一中国古典诗学的重要命题。与纯粹强调形式规则的“死法”相反，“活法”意味着既遵循规矩又能出于规矩之外，既有定法又无定法。这种将对立矛盾的概念统一起来的“活法”极具美学效应，在盛行于唐朝的律诗中有着最典型的体现。律诗的行数与字数都有严格规定，平仄与对仗亦有诸多讲究。然而，当我们诵读唐代的律诗名篇时，却能感受到其自然灵动的艺术风格。同样，国画虽然也有诸多规矩章法，但名师的画作却是气韵生动。正如石涛所言：“无法之法，乃为至法”。唯有将规则与章法内化，才能使其归于自然。要想达到这种自然而然的艺术创作最高境界，就需要勤下功夫¹。无论是诗歌还是书画创作，唯有多多练习临摹，才能逐渐摆脱技法之束缚，做到出神入化。在《沧浪诗话》中，严羽就用“入神”来形容诗之极致。中国传统美学思想也认为艺术作品的最高境界就是浑然天成、出神入化。

2. 现代

2.1 文学观念

中国古代的文论思想在中国现代是否已被抛弃？抑或这些古代文学观念在中国现代乃至后现代时期得以传承延续？在十九世纪末二十世纪初的中国，文学的观念产生了戏剧性的变化。梁启超、陈独秀等人将西方的价值观念以及小说和戏剧等文学作品引入中国。由于具有改造国民性的功用，小说和戏剧被新文化运动者视为最为重要的文学样式。曾被视作“俗文学”的小说取代了长期以来被视作“雅文学”的诗歌，成为最具影响的文学体裁。此外，文言文也遭到抨击，并为白话文所取代。如此一来，古代关于文雅与俗俚、诗歌与叙事文学的标准与区分被全然颠覆，而前文论及的为了出神入化而勤下功夫的观点也不复存在。这一情形并非只在中国发生，在一个世纪以前的欧洲也出现了类似的转变。康德在《判断力批判》也强调要遵守法则。这也就是说，只有通过勤勉的练习才能掌握文学艺术的法则。然而在十九世纪浪漫主义时期，这一观点被天才说（正是康德率先提出的）所取代。

新文化运动中的中国现代作家们虽以批判儒家“文以载道”的教化理念为己任，但他们推崇的新文学实质上也是一种教化的途径，只不过所“载”之“道”是从西方引入的罢了。二十多年之后，中国文学顺应了马克思主义以及苏联倡导的革命浪漫主义。正如毛泽东所愿，文学成为了列宁所说的“革命机器上的齿轮和螺丝钉”。

2.2 批评理论

二十世纪二十年代，随着“新批评派”的出现和“细读法”的盛行，西方批评理论不再强调作者意图，而将评析的焦点置于作品文本自身。然而，在当时的中国，尤其是在五四运动期间乃至之后的文人骂战中，仍然存留着中国古代的作家品格批评观念。与这一观念同样自古沿袭而来的是对古人与今人作品的不同评判。然而，受西方文学价值标准的影响，古代的经典作品不再占据主导地位，但这也并不意味着对当代作品的尊重与重视。真正被倍加推崇的都是西方作品，似乎只要是西方的，就必然是好的。无论是在文学、艺术、乃至意识形态领域，人们都寄希望于西方各种新颖的理念能带领中国摆脱落后面貌，步入现代阶段。马克思主义这一西方舶来品成为了绝对权威的正统思想，代替了中国传统的孔孟之道，而这一现象正是王充、曹丕和刘勰曾经批判过的。正如曹丕在一千八百多年以前所说的那样：“常

¹ Richard John Lynn, “Orthodoxy and Enlightenment: Wang Shih-chen’s Theory of Poetry and Its Antecedents”, in: William Th. DeBary (ed.): *The Unfolding of Neo-Confucianism*, New York: Columbia University Press, 1975, pp. 217–269.

人贵远贱近”。

因此，在这一时期文人之间的骂战格外频仍，连鲁迅这样一位杰出的人物都被频繁卷入其中。在1934年发表的一篇名为《作文与作人》的文章中，林语堂谈到了“文人相轻”这一问题，其中对鲁迅的不少影射，导致鲁迅连写七篇文章予以回应。林语堂对“文人相轻”的现象是这样描述的：“文人好相轻，与女人互相评头品足相同。……于是白话派骂文言派，文言派骂白话派，民族文学派骂普罗，普罗骂第三种人，大家争营对垒，成群结党，一枪一矛，街头巷尾，报上屁股，互相臭骂……”

直至今日，中国文学思想中仍然存在将文学作品与作家本人的性格品质联系起来的倾向。在毛泽东的时代，作家的资产阶级情调会为其作品招来批判，而作家的革命主义或爱国主义情怀则会被大力颂扬。在日趋多元化的当代中国，尽管西方文论中将作品与作家性格品质区别对待的理念产生了日益重大的影响，实际情况仍然存在不少矛盾之处。一方面，只要是卫慧、棉棉、虹影的作品视为垃圾的评论²，都必然会提及这几位女作家的品行如何恶劣。另一方面，一些作家试图摆脱社会传统观念的束缚。从浪漫主义时期直至“垮掉的一代”，那些离经叛道、为所欲为的作家们已经为西方社会所接受，而中国有些作家正是想以实际行动向西方文化中这些典型的作家形象看齐。如此一来，在有意拟或无意之间，作品与作家之间又再次被关联起来。尽管如此，关于理解的对象是作者创作本意还是读者主观解释的阐释学之争仍在继续，维姆萨特和比尔兹利关于意图谬见的探讨也至今尚无定论。

2.3 “理论”观念

在五四时期，林语堂和周作人等一批作家在他们对文学的探讨中运用了一些中国古代文论中的观点。在当时大力反对泥古复古的社会背景之下，他们这样的做法难能可贵。周作人认为中国古代文学存在两大源流：一是载道派，一是言志派。“载道”与“言志”这两个名称均出自古代文献典籍，前者出自宋代新儒学派周敦颐的“文以载道”，后者则来自《诗大序》中的“诗言志”。在周作人看来，言志派（可被视为中国的表现主义与浪漫主义）代表着中国古代文学的主要成就。正如安敏成（Marston Anderson）所言，“言志”这一传统语汇成为五四时期的评论家们最常用的术语之一³。

周作人和林语堂都对明朝公安派的袁氏三兄弟推崇备至。公安三袁师承了李贽的思想，对儒家传统温柔敦厚诗教作出反抗。袁宏道提出的“性灵”这一批评术语对周作人和林语堂影响极大。“性灵”强调作家的个性表现和情感表露，是对传统儒学强调的人伦教化之超越。正因如此，“性灵”在一度成为中国现代文学语篇的标准。林语堂和周作人之所以对公安派的思想倍加推崇，一方面是因为他们的学说在古代被视作异端思想，并非儒家正道，因此也不属于五四时期强烈抨击的传统思想之列。另一方面，他们对公安三袁的偏爱也体现出中国当时出现了与西方浪漫主义与表现主义相仿的思潮，注重文学作品的个性表达、而非实用教化功能。然而，在五四运动之后，中国文学在马克思主义的引领下迈上了一条更具说教意义的道路——这样的历史发展轨迹实在是极具讽刺意味。

清朝末年，王国维的词话著作《人间词话》问世，书中的“境界”和“意境”这两个概念对中国现代美学和批评理论都产生了重大的影响。王国维强调诗歌的艺术同一性和审美完整性，他的这一观念可以追溯至古代思想中对诗歌本质的讨论，例如《易经》中对“象”的探讨，以及《诗大序》中对“兴”的论述。“象”和“兴”这两个概念都是诗性表达方式的核心概念，“兴”作为比喻性诗意表达的本质观念更是贯通古今，还出现在毛泽东探讨诗歌问题的相关文章中。

² 除了中国的此类言论之外，德国汉学家顾彬（Wolfgang Kubin）也曾直言“卫慧、棉棉、虹影的作品就是垃圾”，并在中国引发了很大的争议。

³ Marston Anderson, *The Limits of Realism. Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley: Univ. of California Press, 1990.

随着唐代佛教的盛行，中国的诗学及美学思想受到了佛家学说的影响，主要体现为这一时期出现的“境”这一术语。“境”的梵文为 *vishaya*，唯识宗认为“境”就是通过主观的心识感知到的真实。“境”逐渐成为诗学中的重要范畴，既指对情景意象的感知，又是诗歌中的艺术观念。王国维的“境界”说或“意境”说一方面是中国古典美学和文学理论集大成者，另一方面又吸收了康德、席勒、叔本华等德国唯心主义者的哲学观点。王国维是中国最早汲取西方哲学观念的思想家之一。至于上述三位西方哲学家中谁对王国维的影响最大，或者说他们分别对王国维的思想在不同阶段产生了何种影响，至今尚无定论。然而，可以肯定的是，王国维的学说是中国传统思想与西学美学观念的融合。

王国维的“境界”说或者“意境”说的理论源头出自《诗大序》，为唐代司空图与严羽所推演，并在清代王夫之对“情”“景”的分析和王士禛对“神韵”的探讨中得以发展。从这一意义上而言，不难理解美国汉学家费维廉（Craig Fisk）为何视王国维的“境界”说为“古代观念之集中表现”⁴。尽管如此，这一“表现”仍然对中国现代思想产生了决定性的影响。和绝大多数五四之后从西方引入的批评术语不同，“境界”说既是纯粹的中国传统思想之凝结，又体现出深受西方思想影响的现代中国学界对文学质量及其审美价值的重视，同时还是西方哲学与中国思想碰撞的产物。正因如此，“境界说”成为二十世纪中叶中国美学的核心论题，也在宗白华、李泽厚等中国现代美学领军人物的学术思想中占据着重要的位置。

2.4 中国的后现代阶段以及古典的前瞻性

随着后现代思潮的出现，中国学界接触到了折衷主义等多种后现代思想流派，既出现了对中国丰富的文学美学思想遗产的继承，也产生了后现代思想（主要是后结构主义思想）与中国传统思想的并行不悖。作为后结构主义思想的领军人物，德里达从其解构思想出发，对西方的形而上学传统提出质疑。德里达的学说在文学研究领域也产生了巨大的影响，引发出对文本进行解构的热潮。德里达的解构思想与《道德经》及《庄子·内篇·齐物论》中的许多观点有共同之处。与德里达一样，老庄思想中也有从激进相对主义角度出发，对因循守旧者和墨守成规者所作的批判。然而，正如葛瑞汉（A. C. Graham）所言，“德里达与老庄之间惊人的相似之处极有可能使我们忽视他们之间的差异”⁵。举例来说，德里达试图通过解构传统思想中的二元对立概念（例如言说与文本、现实与外观、自然与文化等）来将其反转颠覆。然而，在道家思想中，诸如阴、阳这样的二元概念虽为对立，实则互补，而“反”本身就是道家思想的核心理念，意味着对存在之相对性的超越。Cai Zong-qi 指出，后结构主义（解构主义）与龙树的思想存在共同之处。虽然龙树是古印度佛教哲学家，但他的中观思想在中国为僧肇与吉藏所传承，也产生了深远的影响。中观思想通过概念的双边否定来抵达一种中道的实相。由于佛学思想对中国文学影响深远，中观思想与德里达解构思想的相似之处也使中国文论出现了传统思想和西方现代思想的融合与折衷。然而，我们在意识到二者相似性的同时，也不应忽略二者之间的差异性。佛学中观派试图将人们从各种概念的联结中解放出来，而解构主义则如同艾布拉姆斯（M. H. Abrams）所言，是要指导人们如何“以文行事”。

最后，在后现代阶段还出现了一种自文学诞生之日就已然存在的现象，即提及其他著作的著作，以及讨论其他诗歌的诗歌。四十多年以前，后结构主义评论家茱莉亚·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）将文本对其他文本的探讨这一现象命名为“互文性”。如今，“互文性”已不再是克里斯蒂娃 1967 年的著作中那个意涵相对狭窄的概念，也包含了影响、典故等文

⁴ Craig Fisk, “The Alterity of Chinese Literature in Its Critical Contexts”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 2 (1980), S. 94f.

⁵ Agnus Graham, *Disputers of the Tao—Philosophical Argument in Ancient China*, La Salle: Open Court 1989, p. 227.

学风格特征。作为“互文性”的一种体现，“典故”在中国诗歌中也是最容易被识别（仅针对博学多识的读者而言）的特征。在以宋代黄庭坚为代表的一些中国学者看来，诗歌用典是一门艺术，既能展示诗人的才华学识，又可为典故赋予新的面目，还能让博学的读者们在辨识典故出处的过程中得到审美的愉悦。

克里斯蒂娃希望用“互文性”来替代“主体间性”这一概念。在她看来，意义并不是直接从作者传递给读者的，而是通过其他文本以及符号的筛选过滤后抵达作者与读者那里的。然而，在中国传统文学语境中，尤其是在中国古典诗歌中，典故并非是首当其冲的特征。正如前文所述，中国传统文学语境中存在“诗如其人”的观点，阅读文本就是与作者的主体间的相遇。因此，互文性典故同时也是主体间性的一种表现方式，即作者与作者之间的相遇或对话。这一点在前文中已结合孟子、王充、刘勰和叶燮的相关论点进行了介绍。在中国甚至还有“和诗”这样一种非常独特的诗歌类型，也是作者之间对话的特殊方式。和诗就是指用一首与友人诗歌具有同样结构与韵律的诗来与友人对话。和诗这种诗人之间的对话不仅仅出现在同时代的诗人（例如白居易与元稹）之间，也可以出现在相隔几个世纪的诗人之间。例如苏轼就视与其相隔七百余年的陶渊明为异世知音，对陶渊明冲淡质朴的诗风和品格大加赞赏，并因此创作了一百多首“和陶诗”。

主体间性强调观点的分享与一致，对我们理念及关系的形成起到了重要作用。因此，如果从后现代理论视角出发，试图简单地用互文性来代替主体间性，则会过于笼统、失之偏颇。尽管中国古代文论家使用的语汇与现代思想不同，但他们的思想中已经出现了对文本和作家关系的充分探讨。在他们看来，文本和作家相互依存、缺一不可。正如张隆溪所言，“解构主义的互文是一个没有起源的‘踪迹’，中国的互文作为踪迹却总是引导人们回到起源，回到传统的源头，回到道与儒的伟大思想家那里。”⁶

3. 结语

我们生活的世界普遍存在以西方为主导的趋向，在文学、艺术、美学等领域也是如此。按照西方的标准，艺术品要有创新的理念，具有解放人性的功能，或者至少具有政治批判性，更不用说达达主义和解构主义等思想流派带来的影响。中国传统的文学艺术思想则与上述观念截然相反，有着完全不同的诉求，但在如今已很大程度上出现了思想上的断裂。中国传统思想认为诗画等艺术作品应该富有诗意暗示性，如此方可超越单纯的艺术作品自身。此外，作家或艺术家应该通过勤下功夫来达到对艺术媒介的直觉式把握，如此方能创造出具有精神冲击感的伟大文学及艺术作品。最后，中国传统思想也将作品视为作家品格的体现与反映。

大多数海内外的中国作家和艺术家都有意无意地追随着西方潮流，“功夫”这一传统观念逐渐式微。出于对西方天才说的推崇，勤下功夫的提法也被对个性的强调所取代。时下许多作家都热衷于进行个性化的文学创作，要么就将西方时兴的创作手法照搬过来，或是针对一些时髦热门、但却没有深度的话题进行创作，只要作品能够畅销即可。然而，西方现代思想不断对其历史传统进行回顾，并从中吸取养分，那么中国在走向全球现代化的道路上是否也应该不断追溯回望其丰厚的文化传统遗产呢？随着西方对中国文化的兴趣日益浓厚，对中国传统文化思想的重新发现与继承也能对中西文化与艺术交流起到进一步的促进作用。尽管中西文化的交流碰撞早已有之，但在如今这个全球化的时代，中西文化的交流又被赋予了新的维度。各国作家与艺术家之间将依据各自所处的文化与传统来找到自身的定位。这样的时代背景之下将会出现何种文学与艺术的杂合形式？这种融合是否会产生出伟大的艺术作品？中国深厚的文学艺术传统是否会在这种跨文化交流中发挥重要的影响作用？上述的这些问题都有待时间来逐一验证。

⁶ Zhang Longxi, *The Tao and the Logos*, p. 33.