

瑞恰慈文学批评交流与价值理论研究

姓名：刘世文 导师：张利群 教授 专业：文艺学

研究方向：西方文论 年级：2004 级

摘 要

艾·阿·瑞恰兹(I·A·Richards)作为20世纪开宗立派的人物,他的批评理论对于英美新批评及20世纪的文学批评的发展产生了深远的影响。瑞恰兹的文学批评理论有着特定的时代背景和理论渊源,这些因素主要包括维多利亚批评传统的危机和时代的要求,逻辑实证主义、英国经验主义和现代心理学的影响,柯勒律治关于想象力的浪漫主义理论的影响等。

瑞恰慈认为:“交流的描述和价值的描述是批评的两大支柱”,并且认为在近代知识的基础上能够建立起一种价值心理学说,交流理论和价值理论是其文学批评思想的精髓和核心。他的关于语言艺术的交流理论认为:文学艺术交流的实质是情感经验的交流。瑞恰兹通过对经验范畴的界定勾勒出经验之一般组织的图形或框架,认为经验包括智力的和主动的(或情感的)两种,后者才是诗歌的目的。通过对交流的可能性和必要性的考察,瑞恰兹建构了一个作者(Writer)、作品(Writing)和读者(Reader),即“三R”互动的交流系统。作者将其经验带入作品中并以作品的形式传达给读者,读者凭借作品这个载体实现与作者情感经验的交流,达到理解作者、理解世界的目的。语言文字符号构成了作品存在的外在表现形态。文学的问题,首先是语言的问题。瑞恰兹将语义学分析方法用于文学语言的分析,强调对文本进行“细读”式的解读,力图把握作品的内在结构和意义,通过对文本的分析最终达到与作者的情感经验进行有效交流的目的。但文学艺术作品的语言特性、语言与思想的非同步性或间接性、作品的用典特性、误读和歧义等因素影响着交流的有效进行。瑞恰兹在此提出了解决策略:区分语言的科学用法和情感用法,从文学作品的语言功能和意义入手,即“意思、情感、语调、用意”入手把握作品的意义,从对语境的意义和作用的分析来把握作品的意义,从而达到情感经验交流的目的。

瑞恰慈主张将价值判断引入美学和批评领域,强调价值理论在批评中的重要性,主张将心理学方法引入文学研究和文学批评。他把心理学的一系列概念范畴诸如兴趣,心态,态度以及冲动等引入到文学批评中,目的是要建立一种价值心理学说,把心理学和文化价值结合起来。瑞恰慈以“冲动”为核心概念建构了自己的心理学批评模型,注重分析读者的反应和研究这些反应在现代生活中的价值。艺术作品是一个冲动的系统组织,艺术的价值就在于冲动的满足和平衡,冲动的平衡主要依靠想象力的综合作用来实现。最有效的诗使各种冲动在系统中获得一种稳定的平衡状态,从而使人的心灵籍之得到完全的平衡。瑞

恰慈强调的是读者对文学的反应以及如何评价这些反应，他的价值理论就是为实现这一目的而建构的。瑞恰兹十分强调文学作品在读者心理上产生的效果和作用，他把诗作为微妙地调和现代生存混乱的手段，认为“诗歌能够拯救我们”。瑞恰兹的价值理论，其实是他正在为之提出解决方法的社会问题的组成部分。文学艺术提供的经验能够帮助我们更好地组织和安排好我们的生活，使最重要的冲动获得成功和平衡，价值理论的意义正在于此。

在瑞恰兹的批评理论体系中，交流理论和价值理论是内在地联系在一起。文学作品的潜在的尚未实现的价值转化为现实价值的唯一途径就是通过交流，只有在交流的基础上文学的价值才能真正实现，唯有通过交流而表达出有价值的东西，价值才能得到阐明。交流理论和价值理论相辅相成，互为阐明，交流的实现是为了更好地评价，评价的最终目的是为了更好地进行交流。

瑞恰兹的文学批评理论有着重要的影响和意义。他的批评理论对英美新批评和西方文学理论都产生了深远的影响，尤其是为新批评派提供了基本的方法论。新批评派的一系列核心概念，诸如“反讽”，“张力”，“含混”等都明显的受到瑞恰慈思想的影响。瑞恰兹的批评理论对接受美学，读者反应批评，分析美学和结构主义也产生了重要的影响。瑞恰兹的价值理论一方面注重分析读者的反应，一方面是研究这些反应在现代生活中的价值，他的批评旨趣体现了人文精神。瑞恰兹以交流理论和价值理论为支柱构筑起来的文学批评理论，对于如何提高我们对文学作品的鉴赏能力和评价能力，对于如何相对科学地分析和把握作品的内在结构和意义，如何更好地达到交流情感经验的目的仍然有着重要的实践意义和现实意义，对于我们今天在社会主义市场经济改革的浪潮中进行的社会主义文艺创作与文学批评有着重要的借鉴和启示意义。

关键词：文学批评；交流理论；经验；价值理论；冲动；想象力

Research on the communication and value theory of Richards' literature critique

Name : Liu Shiwen **Teacher :** Zhang Liqun professor **Major :** Literary Theory

Study Direction : the West Literary Criticism **Grade :** 2004

Abstract

I.A.Richards, the primogenitor of 20th century's literature, his criticism theory did a profound influence on the development of literature criticism in the 20th and Anglo-American New Criticism. Basing on the particular background and theoretical resources, the theory was affected by many factors like the crisis of the tradition Victorial Criticism, the requirement of the Age, Logic Empiricism, English Experimentalism and Modern Psychology, in addition to Kelenrich's romanticism theory.

Richards' literature criticism theory pointed out that the descriptions of communication and value are backbones of critique theory, and he believed that a value psychology doctrine can be built on the foundation of modern knowledge. Hence, theories of value and communication are the core parts of this criticism theory. The communication theory holds the idea that the essence of this part is communication emotion. Through cataloguing the experience boundary, Richards defined the general framework and graph of experience. He also divided experience into two kinds, one is intellectual experience, the other is positive or emotional experience, and the latter one is the purpose of poetry. Richards constructed an interactive communication system named "3R", which means "Writer, Writing and Reader". The system sets up on the research of communication possibility and necessity. Its main route is that the writer conveys his experience to the reader in the form of the writing, and the reader gets the emotional communication with the writer, knows the writer and world as well. Language symbol becomes the extrinsic form of writing's existence. Literature problem should first be language problem, Richards used semantic analysis to analyze literal language, and emphasized on the "close reading" of the text, which aimed to master the internal structure and meaning of the passage, this analysis will finally achieve the effective emotion communication. For the linguistic personality of the literature works, the unbalance and indirection between language and mind, misunderstanding, ambiguity etc. will affect the efficiency of

communication, Richards put forwards some solution: distinguishing the scientific and emotional usage of language, mastering the works through the linguistic function and its meaning, which regarded as meaning, emotion, intonation and purpose. The analysis helps to get the main idea of the works and aims to achieve the emotional experience communication purpose.

Richards proposed to import value judgment to the aesthetics and the criticism field, and emphasized on the importance of value theory, he also affirmed to introduce psychology into the research and the criticism, which led to set up a valuable psychology doctrine, and combine psychology to cultural value. Richards constructed a psychological criticism model by the center of impulsion. The model stressed on analyzing readers' reactions and the research on the value of these reactions to the modern life. Literature works is a impulsive systematical organization, its value consists in the satisfaction and the balance of impulsion, this balance mainly relies on the realization of imagination's synthetic function. The most efficient poem will give impulsion of all kinds a balance state in the system, which will also bring entirely balance to our hearts. Richards stressed on reader's reactions to the works, and how to evaluate these reactions, which is the purpose of the value theory. His great focus on the psychological affects of literature works on the reader, and he regarded poem as the harmony accelerant of modern life's ambiguity. What's more, he firmly believed that poetry can save us. In fact, the value theory is the essential part of Richards' solution to these social problems. The experience form these literature works can guide us to organize our life much better, and obtain success as well.

There is an internal relationship between the two theories in Richards' theory. Only when the communication occurs can the under-meaning and value be transferred to the surface; and the value of the literature will not be realized until the communication happens, communication is the only way to express and carry out one's value. These two theories are coexisting, they are illustrating each other, the realization of communication aims to get a better evaluation; the improvement of evaluation hastens the communication in turn.

Richards' literature theory has its great effect and significance. His theory gave a deep influence on Anglo-American New Criticism and western literature theory as well, and it provided a basic methodology for the New Criticism, which is worth to be mentioned. Besides this, Richards' theory made a great effect on Reader Criticism, Analytical Aesthetics and Structuralism. His value theory is focus on

analyzing the reader on one side and studying its value to the modern life on the other. His criticism aims to express humanism. The literature criticism theory built on the communication theory and value theory, it gave us some inspiration to improve our appreciative and evaluative perceptions, to know how to analyze and appreciate the internal structure and meaning of the works scientifically, to achieve the emotional communication purpose much better, and also to our socialist literature composition and critique.

Keywords: literature critique , communication theory , experience , value theory , impulsion , Imagination

论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学校论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或机构已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

研究生签名：_____日期：_____

论文使用授权声明

本人完全了解广西师范大学有关保留、使用学位论文的规定。广西师范大学、中国科学技术信息研究所、清华大学论文合作部，有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布(包括刊登)论文的全部或部分内容。论文的公布(包括刊登)授权广西师范大学学位办办理。

研究生签名：_____日期：_____

导师签名：_____日期：_____

引言

正如韦勒克所认为的那样，二十世纪是名副其实的“批评的时代”。他说：“十八、十九世纪都曾被人们称为‘批评的时代’，然而把这个名称加给二十世纪却十分恰当。我们不仅积累了数量上相当可观的文学批评，而且文学批评也获得了新的自觉性，取得了比以前重要得多的社会地位，在最近几十年内还发展了新的方法并取得了新的评价。”^[1]二十世纪的文学批评总体呈现出异常繁荣的局面，流派繁多，纷纭复杂。文学批评取得了许多卓有成效的成果，蔚为大观，批评的社会地位得到了明显的提高。对批评的原理、作用和意义进行研究的文章层出不穷，以至于让-伊夫·塔迪埃给予文学批评以极高的地位：“批评照亮了以前的作品，然而不能创造它们，它主导着它们，却无法产出堪与它们媲美的新作品：它是亚历山大港的灯塔。”^[2]瑞恰慈就是二十世纪批评家中的杰出代表，他是20世纪开宗立派的人物，他的理论学说离经叛道，另辟蹊径，自成一家之言，开辟了新批评的时代。

瑞恰慈（1893——1980）是英国文艺理论家、批评家和诗人，早年就学于剑桥大学，自1930年起长期担任美国哈佛大学教授。1930年曾在清华大学讲学。他著有《美学基础》、《意义的意义》、《文学批评原理》、《科学与诗》、《实用批评》、《柯勒律治论想象》等著作，其中以《文学批评原理》影响最深远，这本著作基本奠定了瑞恰慈在现代文学批评史上的显著地位，开辟了新批评的时代。不少学者把他和艾略特看作是新批评的鼻祖。但是艾略特把这功绩归于瑞恰慈，认为新批评始于1924年瑞恰慈的《文学批评原理》出版之日。可见瑞恰慈对新批评影响之大。同时，我们不应忽略的是，瑞恰慈还是一位伟大的人文主义者和沟通中西文化的交流使者。他曾多次来到中国，最长的一次是在20世纪20年代末到30年代初在清华大学和北京大学任教。他对中国的传统文化极为喜欢，写过有关孟子的研究著作——《孟子论心：探讨复义的实验》。中国传统的儒家中庸学说对他产生了不小的影响，在1921年与查·凯·奥格登和詹姆斯·伍德合写的《美学原理》中，一头一尾都引用《中庸》语录，卷首引朱熹题解的“不偏之谓中，不易之谓庸，庸者天下之定理”。瑞恰慈把诗分为包容诗（又称中和诗）和排他诗，他更为倾心的是包容诗。他认为美在于“综感”，好诗总是各方面平衡的结果，多种对立的平衡是最有价值的审美反应的基础，它比单一的明晰的情感经验更具有审美价值，更能培养人格，能更好地调节我们对于世界的态度和反应。

在我国，对于瑞恰慈以及新批评的研究需要做的工作还很多。尤其是对于瑞恰慈的专门研究基本上可以说还刚刚起步。综观这片领域，绝大多数人的研究基本集中在以下几个方面：一、对新批评经典理论著作的翻译和简要评价。如《文学原理》、《文学批评原理》、《科学与诗》、《艾略特文集》、《朦胧的七种》等新批评代表作的翻译和简要评价。二、国内学者写作的新批评研究专著。如史亮编写的《新批评》，赵毅衡编写的《“新批评”文集》以及他所著的《新批评——一种独特的形式主义文论》，这是一部对新批评做全面研究的

著作，还有傅修延的《文本学——文本主义文论系统研究》，对瑞恰慈的评价散见其中。

三、以著作和译本的前言、后记、编者按，介绍西方文论的专著的有关章节，还有学术期刊论文等形式出现的小篇幅的介绍性的论述。这些文章比较分散而且数量不多，更主要的是对瑞恰慈理论的评价比较空泛，并没有进行专门的研究。这些文章基本上都是从英美新批评这个大方向入手，或论述其理论渊源，或介绍其代表作者及其理论，或论述其方法论特征，或论述其本体论特征等等，并没有出现对瑞恰慈进行全面深入研究的专著，这对于我们更好地理解瑞恰慈及其理论来说，不能不说是一个遗憾。因此，对瑞恰慈的深入研究是摆在我们面前的一项十分有意义的工作。而且，我们可以看到，在评价方面，由于评价文章具有很强的概括性和主观性，难免出现以偏概全的现象，使批评出现一些偏颇之处。在国外，对于新批评的研究就要具体得多。兰色姆在 1941 年发表了《新批评》一书，对艾略特、瑞恰慈等人的理论进行了详细的评价。韦勒克在《批评的概念》一书中对瑞恰慈作了评价，认为瑞恰慈把艺术当作一种情绪治疗，把作品当作一种由各种各样冲动组成型式，把诗歌当作情感语言、假陈述或神话。伊格尔顿在《文学理论引论》一书中将瑞恰慈及其理论置于其意识形态理论的框架下予以评价，自然不少东西偏离了瑞恰慈的本意。但国外学者凭借其开阔的视野、独到的见解，为我们更好地理解瑞恰慈的理论提供了一个很好的交流平台。总的来说，对瑞恰慈的研究，更多的集中于新批评理论的产生、渊源、发展和把他的语义学分析作为方法论来论述，而往往不重视或忽视对其价值理论的研究。后人只是对他的语义学理论、对诗歌语言的具体分析和细读法感兴趣而往往忽视了其价值理论的重要意义，或者将其价值理论用一句话概括为狭隘的功利主义价值论，这种评价是有失偏颇的，这对瑞恰慈来说也是很不公平的。如何评价瑞恰慈的价值理论？这是一个难题，也是笔者所试图解决的问题。

本文将结合国内外最新的研究成果，对瑞恰慈的文学批评思想进行尝试性的探索和研究，一方面试图纠正人们对瑞恰慈理论认识上的偏颇；另一方面希望对当前中国文艺创作和文艺理论的建设提供些参考。本文将主要对瑞恰慈的《文学批评原理》作深入研究，介绍瑞恰慈文学批评理论产生的时代背景和理论渊源，全面阐释其关于语言艺术的交流理论和价值理论。瑞恰慈文学批评理论的最大特色是将语义学分析和心理学引入文学批评领域，追求一种相对科学化的文学批评理论。他对语言进行分析的语义学分析方法用于文学语言的分析，强调对文学作品进行“细读”式的解读，力求把握作品的内在结构和意义，达到很好地进行情感经验交流的目的。瑞恰慈文学批评理论的另一个显著特征是将心理学方法引入文学研究和文学批评，动摇了由来已久的主观武断的批评传统的根基。他主张将价值判断引入美学和批评领域，注重人们反应中存在的异常的多样性和相似性以及这些重要的反应在现代生活中的价值。通过对瑞恰慈文学批评交流和价值理论的研究，概括其文学批评理论的影响和意义，并力求对之进行客观的评价。

一、时代背景和理论渊源

瑞恰慈的文学批评理论，有着特定的时代背景和理论渊源。他的批评理论是建立在维多利亚批评传统的危机和“一战”后时代的要求基础之上的，是对以实证主义哲学为基础的社会—历史批评和唯美主义批评的一种有益反拨。他的理论明显地受到逻辑实证主义的“经验证实原则”和“语义分析方法”的影响和启示。瑞恰慈还是一个经验主义者，深受英国经验主义和经验派心理学家霍布士的影响。他的美学观点明显地渗透着心理学的影响，尤其是立普斯和浮农·李等人的“移情说”的影响。同时，他的批评理论还受到了折中派心理学、行为心理学和完形心理学（即格式塔心理学）等现代心理学的影响。此外，柯勒律治关于想象力的理论及其中包含的对立调和思想给了瑞恰慈以理论的灵感和启示。正是在这些因素的综合影响下，瑞恰慈将语义学分析和心理学引入文学批评领域，建构了以“交流的描述和价值的描述是批评的两大支柱”的文学批评理论。

（一）维多利亚批评传统的危机和时代的要求

“瑞恰慈作为20世纪开宗立派的人物”^[3]，被公认为英、美新批评的开创者之一。他“在批评，语言学，美学这三个人文学科的领域内，不论在理论建树，还是在实践运用方面，都作出了富有独创性的突出贡献。”^[4]他的理论学说对于英美新批评及20世纪文学批评的发展产生了深刻的影响。瑞恰慈的文学批评理论的形成，发展与整个新批评派的形成、发展的大的历史文化背景紧密相关，两者基本上是在同一个大的历史文化背景下产生、形成和发展的。这就是说，研究英美新批评不能忽视瑞恰慈，研究瑞恰慈的批评思想同样不能完全脱离新批评的产生、发展的历史文化背景。

德国学者罗伯特·魏曼认为“新批评的起源一直要追溯到第一次世界大战时期，它（指英美新批评）形成于20年代，40年代初期便开始得到了迅速传播。对于新批评的形成及其广泛传播，都必须在老式的维多利亚文学批评的危机这个背景上来进行探讨。这种老式的文学批评基本上是工业革命以后这个时期的产物。这种批评传统今天在英国仍旧相当活跃。”^[5]英国传统的维多利亚文学批评从本质上说是一种以实证主义哲学为基础的社会—历史批评。这种维多利亚文学批评的肥沃土壤是学院式的严格讲究实证主义的学术研究。在大学里，教授们所做的研究和传授给学生们的知识，更多的是关于作者生平、创作年代、语言训诂或版本考证之类的知识。在传统的批评家看来，文学作品是作者思想感情的自然流露或表现（这主要得益于浪漫主义的推动），所以他们认为对作者生平和思想情感的研究，是进行文学批评的基本前提。正是在此基础上，丹纳提出了决定文学产生的三要素“时代、种族、环境”理论，进一步确定了实证主义的文学研究方法，即文学研究的外缘因素

研究法。丹纳甚至把文学作品比作“活化石”，认为研究化石的目的无非是为了再现它曾经作为“活物”时的情景，研究文本也同样是为了认识那“活人”，即作家本人。在这种思想的支配下，在相当长的一段时期内，作者的身世及社会背景的研究占据了文学研究的中心。作品的渊源、作品与作家、作品与社会等方面的关系成了文学研究的主要对象，文学降格为历史学的侍女和科学（指实证主义）的随从。但是，文学毕竟不是历史，亚里士多德的《诗学》精辟地论述了诗与历史之间的区别，认为史学家叙述已经发生的史实，诗人则叙述可能发生的事情，诗比历史更真实更重要。^[6]如果只能以了解作者个人的身世际遇为理解作品的前提，以作者的本来意图为阐释作品意义的唯一标准，显然文学就没有普遍意义而言，这样必然会导致文学地位的衰落和文学自身价值的丧失。而且，不可忽视的另一个重要方面就是，“在工业革命之后的年代里，维多利亚文学批评找到了与它相适宜的形式，并从19世纪的个人主义和自由主义中得到了非常重要的推动，艺术上它得力于浪漫派的评论文章。”^[7]浪漫主义追求个人心灵的自由和强调作家情感的自然流露以及批评的主观感受性推动了它的发展。在浪漫主义表现论风行后，研究创作动机更增添了重要性，它导致的直接后果就是自19世纪下半期以来，把传记与文学批评结合成为文学批评与教学的规范性工作。

“自从人们认识到像丹纳和舍雷尔根本上注重实证的批评方法的局限性以来，从历史方面来进行研究的一切前提就为一种注重生命哲学或现象学的批评所动摇。”^[8]显然，以实证主义为哲学基础的文学批评理论有着严重的局限性，它无法回答许多文学批评的实际问题。于是，维多利亚时期盛行的历史—社会批评方法越来越受到新一代文学批评家的怀疑。随着浪漫主义在美学和批评领域的独领风骚，提倡表现个人情感的克罗齐的表现论以及柏格森的生命哲学和直觉主义逐渐取代了实证主义的影响。表现主义文论强调作者个人情感的自然表现，推崇直觉和想象，追求一种印象和感受式的批评。19世纪的非理性主义更是促进了这种趋势，印象式批评成了唯美主义批评的特色，它与唯美主义的“为艺术而艺术”的形式主义理论一起加速了传统文艺理论和批评模式的瓦解。这种印象式批评把批评置于个人经验基础之上，关心个人对作品的感受与印象，批评家根据自己的“感受”和“直觉”进行批评工作并且充满着“自信”。它不愿受任何理论或方法论的限制，拒绝任何评价标准。印象式批评家对理性地分析诗歌之可能性持怀疑态度，对方法论问题完全缺乏考虑。这种批评在19世纪盛行一时，法朗士有句名言：“批评家应当坦白地说，关于莎士比亚，关于拉辛，我谈的就是我自己”^[9]，指出了其实质。尽管印象式批评家显示了充分的自信心，因为在他们看来，批评家与其读者是亲密无间的，但是拒绝评价标准和价值判断是其致命的缺陷。这种个人主义的唯美主义动摇了任何价值判断的基础，如果说艺术可以心安理得地作为个人任意专断的主观情绪和感受的表现的话，那么批评家就只需关注表现的直率性和强度而不是对表现出来的东西的内容和价值进行判断。艺术评价的唯一尺度就是欣赏者个人的领会和感受，没有一种必须要遵守的标准，而是存在着无数个人的评价标准，只会造成“公说公有理，婆说婆有理”的混乱局面。这本身就验证了这种批评的荒谬性：

因为它撇开了价值问题和评价标准。

19 世纪末期，西方世界的宗教信仰逐渐淡化，科学的不断发展形成了人的新思维，人的感情需要和精神需要则由于历史的巨变而发生了变化，文学与诗歌变得越来越重要，“它是能够拯救我们的；它是克服混乱状态的一种十分可能的方法。”^[10]特别是第一次世界大战前后，西方社会处于动荡之中，个人的审美观以及作为艺术评价标准的审美普遍性已不复存在。现实在改变着传统的价值观，使得当时的批评家不得不抛弃个人唯美主义思想和注重个人感受的批评方法，并寻求一种更为客观的研究对象和与传统不同的批评方法。瑞恰慈正是在这样的历史文化背景下写出了批评巨著《文学批评原理》。他对唯美主义的“为艺术而艺术”的文学理论持强烈的批判和反对态度，认为它是“片面的和狭隘的”。^[11]他认为“文化，宗教，某些特殊意义上的教益，和平激情，推动公益事业，凡此种种也许直接关系到我们对经验的诗歌价值的判断。”^[12]正是在这样特定的历史文化背景下，瑞恰慈在批判唯美主义“为诗而诗”理论的基础上，重申了价值问题的重要性，并且认为价值问题是文学问题的一部分。他认为在当代人的精神平稳受到严重干扰的情况下，诗歌能够拯救我们，并且力求将价值判断引入美学和文学批评领域，主张把描述价值与描述交流作为批评理论的两大支柱。他的文学批评理论散发着人文精神的光芒，顺应了时代发展的要求，是对价值判断相对混乱和道德沦丧的一战后的西方社会的一种有益反拨。

（二）逻辑实证主义、英国经验主义和现代心理学的影响

瑞恰慈力图将语义学和心理学引入文学批评领域，他的文学批评理论带有鲜明的实证主义和心理学倾向，但是瑞恰慈受实证主义的影响相对来说是比较间接比较隐蔽的。实证主义批评主要进行的是关于社会—历史的外在批评。丹纳认为文学的产生取决于“时代、种族、环境”三要素。这种实证主义的文学批评，实际上涉及到了文学批评的科学化问题，因为它是从外部客观条件出发来考察文学。但这种方法本身有着严重的局限性，这是因为它仅仅着重从种族、时代和环境的角度出发对文学进行外部研究。这种批评方法是瑞恰慈所强烈反对的。在某种程度上说，瑞恰慈是反实证主义者而他身上又带有实证主义性质，这主要是因为瑞恰慈接受了实证主义的精神：追求科学性而反对形而上学性。瑞恰慈在《文学批评原理》中坚持反对形而上学观点，认为对美和文艺本质的形而上学的探讨是无意义的，反对对文学本质乃至作品的主题等作抽象的形而上学的分析，而主张不带先入之见地对作品的词语作具体分析，偏重对作品内在的意义结构进行精细的相对科学的研究，企图建立一种科学化的文学批评。在哲学上，瑞恰慈是逻辑实证主义者和经验主义者。逻辑实证主义反对形而上学，在哲学方面采取“严密科学的态度”，^[13]强调“经验证实原则”，把能被经验证实（证伪）的称为有意义的，认为只有那些在逻辑上和经验上（在经验的实证

意义上)得到证明的命题,才是有意义的命题,某一命题的意义,完全取决于它的可证实性的条件。而把不能被经验所检验、不能被逻辑所证明的命题一概斥为“伪命题”——即没有意义的命题。同时,逻辑实证主义把哲学问题归结为语言问题,认为哲学的首要任务就是对语言进行分析,包括语形分析和语义分析。逻辑实证主义还承认语言有两种作用,即指称作用和传达作用。^[14]瑞恰慈从逻辑实证主义哲学的主要理论观点中吸收了丰富的养料,他在《文学批评原理》中提出的关于作品意义的划分理论、交流理论和语境理论以及关于诗歌语言的理论,都明显受到逻辑实证主义的“经验证实原则”和“语义分析方法”的影响和启示。瑞恰慈强调把文学艺术中使用的语言与科学中使用的语言区别开来,认为科学语言的意义是可以用经验事实证实的,具有科学的真实性,而文学语言的意义却不能用经验事实证实,它只具有情感的功能。他强调对体现情感价值功能的作品语言意义进行分析,为此引进了逻辑实证主义的语义学分析方法。他的《实践批评》一书就是对这一问题的具体探讨和实践,就是对语义分析方法的具体运用。不同的是逻辑实证主义哲学中的语义分析方法是体现证实原则,它所分析的是科学语言的意义。文学批评中的语义分析方法是体现文学语言意义的复杂的对立调和性质的情感功能以及文学经验价值的交流功能。

同时,瑞恰慈还是一个经验主义者,在英国土壤上产长和发展起来的经验主义哲学传统对瑞恰慈产生了深刻的影响。尊重事实、尊重经验是英国经验主义最基本的观点,“经验主义强调感性经验是一切知识的来源,否认有所谓先天的理性观念”。^[15]受经验主义影响,瑞恰慈对审美境界、理念等形而上学的抽象概念给予否定和排斥。经验派心理学的始祖霍布士认为“一切人类思想都起源于感觉”。^[16]在他看来,感官受到物体的运动冲击就会产生两种反应,一是认识性的反应,就是感觉;一是实践性的反应,就是快感或痛感。如果受到的冲击有益于生命功能,就会产生快感以及随之而来的欲念,如果受到的冲击有害于生命功能,就会产生痛感以及随之而来的厌恶,这样就引起寻求和畏避两类行动的意志。瑞恰慈在《文学批评原理》中提出的关于“冲动”的类型和“冲动”的解决及其价值等一系列理论无疑在很大程度上受益于霍布士的上述理论观点。休谟运用心理学方法探讨美的本质,认为“美只是圆形在人心上产生的效果,对象各部分之间的某种秩序和结构适宜于使心灵感到快乐和满足。”^[17]受休谟影响,瑞恰慈强调作品的价值在于在读者心理上产生的效果,强调价值的实现依赖各种相互冲突的因素相对稳定的和谐平衡。同时,休谟还提出了在整个西方文学上影响甚大的“同情说”,直接影响了立普斯一派的“移情说”,这些都对瑞恰慈产生了影响。

英国经验派美学家一直着重生理学和心理学的观点,把想象、情感和美感的研究放在首位,用生理观点的有利于生命发展与否来区别美与丑(从关注生命发展这一点来说他们的这些理论是人文主义的),这样就把近代西方美学的发展指引到侧重生理学研究特别是心理学研究的方向。瑞恰慈对此一脉相承,他甚至极端地认为文学批评从根本上说是心理学的一个分支。瑞恰慈的美学观点明显地渗透着心理学的影响,特别是德国立普斯和英国浮农·李的“移情说”的影响。立普斯主要从心理学出发来研究美学,他的“移情说”强

调的乃是一种“以己度物”的看待事物的方式，认为审美的对象是直接呈现于观照者的感性意象，侧重于对象之于我们情感方面的价值的解释和说明，强调对象的形式表现了人的生命、思想和情感。通过审美移情的作用，主观和客观可以由对立关系变为统一的关系，“我的感到愉快的自我和使我感到愉快的对象”^[18]是统一体。英国的浮农·李接受了立普斯的“移情说”，为“移情”说在英国的传播作出了重要贡献。“移情说”十分强调想象和情感的作用，在某种意义上说，“移情”作用实际上就是一种想象力的作用，凭借想象和情感的驱使，人把“自我”伸张到客观对象，从而冲破人与对象的隔阂，在内心世界或内在心灵获得一种和谐的统一。瑞恰慈早期与人合著的《美学基础》的主要理论依据就是“移情说”，他认为美的经验是按独特方式组织起来的冲动构成的，在冲动获得平衡时，人们就体验到美。瑞恰慈还把心理学上的一系列概念范畴引入到文学批评领域，诸如兴趣、心态、态度和冲动等概念，并以“冲动”为核心概念建构了自己的心理学批评模式，认为文学艺术的价值就在于使各种相互对立相互冲突的冲动获得相对稳定的平衡状态。瑞恰慈的“冲动”心理学批评模式明显地受到了折中派心理学、行为心理学和完型心理学（又称“格式塔”心理学）等现代心理学的影响。这些心理学派的共同特点就在于强调心理活动的组织性、系统性和整体性，强调系统内各要素的稳定平衡。在《文学批评原理》、《科学与诗》等著作中，我们可以看到，在艺术鉴赏、艺术交流和艺术价值等重要问题上，瑞恰慈都试图在心理学的基础上予以合理的解释。

（三）柯尔律治关于想象力的浪漫主义理论的影响

在前面一部分，我们已经指出了瑞恰慈对印象式批评和唯美主义“为艺术而艺术”的批评态度。其中印象式批评主要是建立在个人主义和自由主义哲学基础之上的，这种批评方法可以说是浪漫主义批评的具体体现和实践。我们可以看到，作为一位现代的智者，瑞恰慈并没有全盘否认浪漫主义的文学理论，他所强烈批评的只是印象式批评的主观臆断性——即缺乏评价标准和价值判断。他在某种程度上继承和发展了浪漫主义文论家重视作家地位的传统，他借鉴了实证主义的客观精神来克服浪漫主义的主观臆断性。

在浪漫主义众多文学家和文论家之中，对瑞恰慈影响最大的无疑是柯尔律治。叶公超先生在《科学与诗》序言里说：“他（瑞恰慈）在《文学批评原则》的自序里曾坦白的声明：one does not expel novel cards when playing so traditional a game; it is the hand that matters. 以往的批评家他最钦佩的是柯尔律治。他的主要的理论，如价值论，传达论，以及关于信仰与音韵的种种意见，大致都可溯源于柯尔律治的《文学的自传》（…… that humbler room of neglected wisdom……见《文学批评原则》一四零面），我们只需留意《文学批评原则》与《实际批评》中之引句与注脚就可以知道了。”^[19]柯尔律治关于

想象力的理论及其中包含的对立调和思想给了瑞恰慈以理论的灵感和启示。他在《文学批评原理》第 32 章中对柯尔律治的关于想象的理论进行了阐释，提出和区分了关于想象力的六种不同的意义。瑞恰慈对柯尔律治论述的关于想象力的意义推崇备至，认为这是关于想象力的意义的最重要的论述。他认为“最初的系统阐释（即关于想象力的阐释），乃是柯尔律治对批评理论的最伟大的贡献，除了在解释方面之外，很难对他所作的内容加以补充。”^[20]瑞恰慈对柯尔律治无比钦佩，认为柯尔律治完全有资格比任何人更确切地指明诗歌以及一切有价值的经验中的本质特征。在引用了柯尔律治那段著名的关于艺术想象力能够综合和调和具有对立性质的东西的论述之后，（为了行文的方便和简略，在这里不详细引用柯尔律治对想象力的论述，在本文的第四部分关于价值理论的探讨中再作详细论述。）瑞恰慈指出诗的价值是由诗人创作中通过想象的组织和综合作用而赋予诗歌的，因而具有调和和平衡对立性冲动的作用，与人们的日常经验不同，并强调悲剧是“显示对立或不协和的品质的平衡或调和”^[21]的最清楚的例证。

很明显，瑞恰慈关于冲动的对立与平衡的理论得益于柯尔律治的对立调和思想。柯尔律治在其《文学传记》一书中把通常所说的想象分为想象与幻想，他认为幻想是在回忆对象的基础上的一种分析的活动，是比较机械和缺乏创造力的。想象可以分为第一性的和第二性的，两者都具有艺术创造性，是“一种综合的神奇的力量”，这个力量最初由意志和理解力加以推动，同时也受到它们轻微的无形约束，结果使许多各种相反或是不协调的品质取得平衡或调解。^[22]

可见，柯尔律治明确指出想象有重新组合各种材料并能将各种对立因素加以平衡和协调的功能。瑞恰慈接受了柯尔律治的对立调和思想并予以了改造。柯尔律治的这一思想主要来自德国古典哲学和美学，他的艺术想象论和对立调和思想主要是关于诗人的，侧重于诗人的文学创作。而瑞恰慈所改造的关于冲动的对立与平衡论主要是指心理上情感所体现的对立性冲动之间的调和，它关涉作者与读者两方面，并把重心转移到读者身上。这种对立调和思想作为一种普遍的哲学思想，它在古希腊哲学家赫拉克利特等人的思想中就存在，后来在德国古典哲学和美学体系中演变为关于想象的对立调和，在柯尔律治那里又变为作者创作中想象的对立调和，瑞恰慈将其改造为交流中情感反应的对立调和，在新批评那里则主要是指作品自身内在意义的对立调和。

二、语言艺术的交流理论

瑞恰慈终身喜爱语言的研究，在某种程度上说，他首先是一个语义学家，然后才是一个批评家。他对文学的关注来自于他对文学语言特别是诗的语言的密切关注。他在《美学基础》、《文学批评原理》和《意义的意义》等著作中对诗歌语言的特性作了深入的分析，并在此基础上建构了关于诗歌语言艺术的交流理论。瑞恰慈将语义学分析方法运用于对文学语言的分析，强调对文学文本进行细读，力求把握作品的内在结构和意义，达到有效进

行情感经验交流的目的。他认为交流的实质是情感经验的交流，他把交流的过程当着是一个作者、读者和作品互动的交流系统来建构。同时，他清醒地认识到了交流过程中存在的困难和障碍并提出了自己的独到的解决策略。

（一）交流的实质：情感经验的交流

瑞恰慈认为，精神的大部分显著特征是由于它是交流工具而形成的，“自然选择所强调的交流能力是压倒一切的”。^[23]文学艺术作品是一种精神性产品，文学艺术活动主要是一种精神性的活动，“精神的作用突出地表现于诸门艺术中，因为诸门艺术是交流的最高形式”。^[24]艺术是交流的最高形式，那么艺术交流的实质是什么呢？瑞恰慈认为文学艺术交流的实质是情感经验的交流，他对经验范畴进行了界定并在此基础上勾勒出了经验之一般组织的主要图形或模型，对交流的可能性和必要性进行了深入的分析。

1、经验范畴的界定及意义

一首诗歌便是这样的一种经验，这种经验只有适当的读者读诗时才能有。要了解诗歌在人事中的地位与前途，第一步必先看清楚这种经验之一般组织是什么。因为在瑞恰慈看来，只有先弄清楚何为经验，才能更好地达到与诗人沟通和交流的效果，在交流实现的基础上，文学才能显示和发挥出其应有的价值，从而在人事中占有重要的地位和前途。

瑞恰慈举华兹华斯的诗歌《西敏斯特桥》为例来具体说明诗歌经验之一般组织是什么。他认为我们分析诵读诗歌的经验，必须从表面向内进行，从印在纸上或写在纸上的文字在眼膜上引起的印象开始。这会惹起一种激动。当这种激动不断向文学文本深处进行时，我们总紧紧跟随，并且在我们身上不断地引起冲动和反应。在这过程中，瑞恰慈认为，首先发生的东西乃是在“心耳”中的文字的声音以及在想象中说出的文字的感觉，也就是说，我们首先把握到的是文字的声音及其表面的意思；其次，“便是各种不同的图画在‘心眼’中发生，这并不是文字的图画，这乃是文字所代表的事物的图画；或是船底图画，或是山的图画，并且是除了这些以外其他各种不同的意象”。^[25]在把握文学作品中文字的声音及其表层意思的基础上，再进一步地把握文字所表示之意象。但是在这一点上，“个别心灵之不同便明白地显分出来”，因为个人通过文字所“沉思”或感受到的是许多各不相同的意象。“自此以往，这种激动（即是那经验）便分为两股。一股是主要的，一股是次要的，虽然这两股有着无数相互的关系，并且又彼此密切地影响着。实际上这只能当作一个解释

的手段，我们方可以说它们乃是两股”，“这次要的一股，我们可以叫作是智力的；其他的一股，我们叫作是主动的或情感的，它是由我们的兴趣发动而成”。^[26]

从上面两段文字中可以看出，瑞恰慈认为经验可以分为两股，即智力的一股和主动的（或情感的）一股。在他看来，智力的一股比起情感的那一股来说，尤其是在诗歌中，它没有那么重要，它只是作为一种工具，是指导或激起那主动的或情感的一股的。经验的主动的或情感的那一股才是更为重要的，才是诗歌的目的。经验的智力的一股，其主要构成因素是思想，它是由一些思想组合而成的，“这些思想乃是反射或指示思想所代表的事物的一切易变的现象与事体”。^[27]而在实践中，许多人在读诗的过程中往往主要抓住的是关于思想的智力的一股，而未发见其他的东西，他们通常的做法就是把关于诗歌经验的智力的那一部分加以夸大，并且给予它本身以过重的估价。这乃是普遍流行的趋势。但是，在瑞恰慈看来，这显然是一种错误的做法和趋势，因为“这把诗的真义完全失掉了”。在诗歌中，真正起作用的或者说更为重要的是那由兴趣发动而形成的那主动的或情感的一股。因为“我们的思想的领域决不是一个独立的国家，我们的思想只是我们的兴趣的仆役”^[28]，与思想所反射或指示的事物有着直接关系的是主动的或情感的一股。

瑞恰慈把每种经验都看成主要是摆动到停息的某种兴趣或一团兴趣。把整个心灵比作是精密平衡的系统，在这精密的系统中主要的天平则是我们主要的兴趣。印在纸上的诗歌就是错综复杂的兴趣的集合。诗的经验可以比作为这些已激起了的兴趣向平衡的摆动，一方面，智力的一股毫无困难地进行着；另一方面，经验的其他部分，即情绪与态度更为隐蔽地进行着，它们是我们所有的正在完成的适应，包括我们的反应和趋向某种行为的冲动。“这就是经验的主要的图形，在眼膜上的记号，被各种不同的需要收纳了（要记着有许多其他的印象整日留在那里毫未被注意，因为是没有兴趣应和它们），因此许多冲动细密地激起了，一股是文字所指的事物的思想，其他一股是一种情绪的反应，引起各种态度的发展，即是，引起对于会发生或不会发生的动作的准备。这两股冲动又是密切地相关的。”^[29]至此，瑞恰慈已经完整地勾勒出了经验之一般组织的图形或框架（模型）。他在理论上将经验分为智力的和主动的或情感的两股，是为了从理论的角度更好地论述经验之一般组织是什么，只有把它作为解释的手段时，方可分为两股。而在实践中，这种经验往往不可分，它是作为一个整体显现出来的。任何诗歌或文学作品所呈现给我们的经验，必是智力的和情感的结合体，即思想和情感的结合物。一般诗歌中都包含着思想和情感，只是在诗歌中，瑞恰慈更为重视和强调的是后者。因为在他看来，诗歌语言艺术交流的实质乃是情感经验的交流，而不仅仅是思想智力方面的交流。这与科学不同，科学恰恰相反，它更为注重的是智力和思想方面的交流，而不是情感与态度方面的交流。诗歌作为一种语言艺术，在文字的运用上与科学有很大的不同。科学的确切的思想要求选择和组织文字尽量合乎逻辑，只在一种可能的意义下将其他可能的意义都排除，它要求明白无误和精确。诗歌则相反，“由于神情，声调，节奏，韵律在我们的兴趣上发生作用，并且使兴趣由无数的可能中选出它（指诗歌）所需要的确切而又特别的思想”^[30]，所以诗歌的一个显著特征就是读者由

一个文字、一个成语、一个句子所带有的无数的可能的意义中去选择那需要的确切而又特别的意义。这就不可避免地给合理而正确地理解文学文本并与作者的经验进行交流带来不少困难，但这也恰恰是诗歌作为文学艺术的魅力所在。正因为这样，瑞恰慈强调对文本作文字上的分析，强调细读，认为只有这样才能通过对文本的分析最终达到与作者的情感经验进行有效交流的目的。“文字是经验的一部分，把经验组合起来，给它一种确定的结构，并且防止它仅仅成为一种散漫无关的冲动的乱流。”^[31]

在瑞恰慈看来，文字是经验的一部分，它代表着作者经验的本身。在某种意义上说，作者通过文字把各种冲动的经验组织起来并以文学文本这种确定的结构固定下来，于是文字所构成的文学文本便自然成了作者经验的载体。因此，对文学文本或作品的分析便成为了通过理解文学文本而与作者进行经验交流的读者要完成的一个不可缺少的环节，对文字及其所构成的文学文本的解读和理解的重要性可见一斑。

2、交流的可能性和必要性

瑞恰慈认为批评理论所必须依据的两大支柱是价值的记述和交流的记述，因此关于交流的理论在瑞恰慈的批评理论中占据着重要的位置；但是，交流往往不被我们重视，正如他所说：“我们并未充分认识到我们的经验中有大部分采取了现有的形式，因为我们是社会性的动物，而且从幼年起便习惯于交流。”^[32]正因为习惯于交流，我们才会对交流置若罔闻，视其为习惯而往往缺乏必要的深入的探讨，而实际上作为精神或精神活动的交流的影响比我们想象中的理所当然地认为的那种作用要更加深入隐蔽得多。“精神的大部分显著特征是由于它是交流工具而形成的，一个经验非得在形成之后才能交流，这毫无疑问；可是它采取现有的形式，主要是因为它可能非得进行交流不可。”^[33]交流的主要内容是经验，更确切地说是作者的心理情感经验，这种经验在形成之后还必须借助于一定的形式载体才能进行交流，毫无疑问，艺术是最完美的传达经验，进行交流的载体。因为在瑞恰慈看来，“诸门艺术是交流活动的最高形式”^[34]。文学艺术作品是一种精神产品，主要的是一种精神性的活动，因此寻求艺术交流——精神上的交流是必然的。这样，能够进行交流活动所必需的三个要素——作者、艺术作品即作为载体的文学作品以及读者或欣赏者之间构成一个系统才能使交流活动成为可能。

瑞恰慈认为艺术家都有交流的愿望，并且作为交流载体的文本也能将艺术家的经验及相对应的艺术的价值传达给读者。这种交流虽然有障碍，但通过细读文本是可以实现的。我们必须考虑到，艺术家进行创作的一个重要目的就是为了交流。但是，有些情况我们必须认真和仔细区分。毫无疑问，在研究艺术家时最有益处的是将他视为交流者，这是我们作为欣赏者和批评者的看法。要是以为艺术家也用这种目光来看待自己则大错特错，在实

践的创作中，“艺术家一般并不是前思后想，有意识地着力于交流。”^[35]实际上，“艺术家通常并非自觉地注重交流，而注重的是使其作品——无论是诗作还是剧本，雕像或是画作，不管它是什么——‘恰到好处’，显然不会考虑它的交流功效，这一点很容易说明，让作品‘体现’，符合并且再现其价值所赖以生存的真确经验才是他文思专注的主要方面。”^[36]如果作者有意识地割裂开来去考虑交流方面，那么由此而引起的注意力分散就会在极其严肃的作品中造成毁灭性的影响，导致艺术作品的价值严重受损。瑞恰慈认为艺术家“否认他在创作时由于渴望感染别人而受到影响，这并不证明交流实际上并不是他的首要目标”。^[37]

在他看来，只要艺术家精神正常，使作品“恰到好处”这一过程本身便使得作品具有了巨大的交流影响，因为“恰到好处”的作品比起“处理不当”的作品有着更加强大的交流力量。作品中的有关经验在多大程度上与艺术家有关经验相符，可以衡量作品将在他人心中唤起同样经验的程度，因为“无论如何可以肯定，一味仔细研究交流的可能性，同时又极其强烈地渴望交流，但却缺乏诗人的冲动与读者可能产生的冲动之间的息息相通的自然感应，那是绝对不足以交流的”。^[38]对于主动的交流者而言，“运用过去经验的相似之处，通过它们互为依存的效果而掌握这些要素，这样就构成了言者即主动的交流者的才能。明于辨别，善于意会，能够理顺过去经验的各种成分而又自如清晰地加以再现，掌握无关紧要的个人的琐事与小节，这样就构成了接受者的才能。”^[39]同时，这些才能也是艺术家所必须具备的。

在瑞恰慈看来，实际上艺术作为交流行为的最高形式，它来源于出类拔萃之辈生命中的某些岁月并使之与世长存的。一旦我们从交流的角度去认识有关艺术，许多问题就会迎刃而解。一件艺术品的源起以及它成为交流载体在价值理论中占据着一个重要的地位。诸门艺术在很大程度上可以说都是在交流经验，而且产生多数人宜于理解的心态，否则最简单的交流也会存在着严重的障碍。而且艺术同时也是一种手段、一个载体，经验藉此而呈现于艺术家的心灵之中，否则这些经验便永远无法产生；经验也藉此而与读者进行沟通、交流，最终实现交流的目的。一切发生的交流表明，处于某些状态下，各自的心灵有着极其相似的经验。在《文学批评原理》第21章《交流理论》中，瑞恰慈对交流发生的条件、程度、载体、内容等作了详细的论述。他认为处于十分有利的境况下，心灵最佳状态的经验只能是相似的，也就是说，双方的经验必须是相似的交流才能顺利进行。交流发生的情况是，一个心灵对它的环境起到的作用足以影响另一个心灵，继而在第二个心灵中出现一种经验，它和第一个心灵中的经验是相像的，而且多少是由前者的经验引起的。交流显然是错综复杂的，但最起码必须满足两个方面：其一，两个经验可能是或多或少相似的；其二，第二个经验可能或多或少依赖于第一个经验。瑞恰慈认为，一般而论，需要有长期的和各种各样的交往，相知有素，生活境况不相上下，总之要有共同经验的超常积累，这样人们在缺少特殊的交流才能的情况下才能够进行交流，这样才能表现为有主动性和接受能力。即使具备了这样的才能，交流的成功取决于在多大程度上能够利用过去经验方面的相

同或相似之处，缺少这样的相同或相似之处，交流是无法进行的。

必须注意到，交流的载体在困难的情形下必定是复杂的。困难的情形是指以下两种：“言者本人必须提供和掌握听者经验的一大部分起因；相应说来，听者不得不力求抵制个人以往经验中并不相干的成分的入侵。”^[40]这些以往经验中的并不相干的成分在很大程度上造成了交流的困难性。事实上，作为交流的载体的文学文本本身也是复杂的。文学文本或作品的组成成分是语言，一个语词的效果必定随着把它置于其中的其它语词而变化，而且作者选用某些特殊的语词必定有其合理之处或出于某些特殊原因的考虑。并且我们看到，“通篇文字都是如此，任何成分的效果取决于和它同时出现的其他成分”^[41]这些因素都直接给交流带来困难，导致理解作品意义的偏差。而且，我们还应该看到，交流的难度不应该与交流的内容混为一谈，交流的内容也存在着难度，但这不是主要的。更重要的是，涉及到态度的交流要比单单有所指内容的交流来得深刻，也就是说，涉及到情感和态度的交流要比仅仅涉及到所指内容的交流更为深刻，更为重要而且更为困难。因为在瑞恰慈看来，文学艺术交流的实质，或者说交流的更重要的方面是涉及情感与态度方面的交流，而不是认知性的真理方面的交流。

瑞恰慈的交流理论的另一个重要方面或显著特征就是仅仅把作品看成是一个透明的媒介，看成是一种将作者的经验传递给读者的运载工具。他从不怀疑批评家在他心中重新创造出作者的心理状态是可能的，或者是令人向往的。瑞恰慈承认要做到这一点是困难的。

《实用批评》一书探讨的是阻碍读者接近这一“心理状态”的种种障碍。在他看来，作者是文学经验的传达者，读者的经验可以趋向于与作者表现于文本中的经验的遇合。他“认为有一个客观的作者意识作为衡量作品的标尺，认为作者表达出来的经验对每一个读者来说应该是一致的，因此读者的任务就是努力接近这一源经验”。^[42]应该说这种理论在学理上是行得通的。如果把作者生平，历史社会背景等外在因素作为批评的目的，那显然是舍本逐末，这是瑞恰慈所极力批判和反对的做法。瑞恰慈认为文学更为关心的是人对客观世界的反应和经验而不仅仅是对客观世界的反映，更为注重的是文本对读者的影响和效果。我们可以看到，文本也不是认识的唯一目的，而只不过是一种手段。作者的经验是抽象的，要使它显现则必须使其具体化，也就是说作者的经验需要一个载体来使之显现并达到实现交流的目的，这个载体就是文学作品或文本。文本是传达经验和意义的不可缺少的中间环节，是作者与读者进行交流的媒介，但其本身作为印在纸上的黑字，自身并无任何意义，只有通过读者的阅读和欣赏，只有通过交流才能转化为具有文学意义的作品。作者正是通过文学文本这个载体来实现与读者之间的经验的交流，在这个意义上，交流的重要性便显现出来了。

(二)交流在建构：三 R 作为一个互动的交流系统

在瑞恰慈的文学批评理论中，他始终把作者(Writer)，作品(Writing)和读者(Reader)，即“三 R”作为一个互动的交流系统来建构。在他看来，艺术家（作家）把其经验带入作品中并以作品的形式传达给读者，读者也凭借着作品这个载体实现与作者的交流，达到理解作者、理解世界的目的。这样，交流的发生和发展、交流的建构必然会对交流双方，即主动的与被动的交流者做出种种限制和规定，以保证交流的顺利进行。

首先是要求艺术家的过去经验为其所用。瑞恰慈认为，艺术家或诗人与常人最大的差异在于：在个人经验的不同成分之间，他能够广泛地、巧妙地、自由地豁然贯通。拥有过去经验并为我所用，这是这一点成了交流高手，诗人或艺术家的首要特点。^[43]然而，不是单纯拥有，仅仅拥有是不够的，更重要的是为我所用，这才是本质所在。很多人都能以记忆的方式拥有经验，但在进行交流时，一味重复的强记能力是一种普遍存在的现象。这里存在的问题显然不是记忆力，而是在记忆基础上的“自由的再现”——并非是指记得它发生的时间地点和情景，而是仅仅指那个特有的心境可以为我所用。^[44]有些经验可以为艺术家所用，有些则不能。一个经验在多大程度上可以更生，首先取决于兴趣、冲动，即经验的主动性，要有与其中某些部分相似的冲动发生。这所有的一切似乎都主要由艺术家的灵敏状态所决定。因为“在高度灵敏的状态下，神经系统对刺激所作出的是高度适应的，有所辨别的，井然有条的反应，在减弱的灵敏状态下，反应就会缺少辨别，而且也适应得不太自如”。^[45]这些情况表明，各人的灵敏程度虽各不相同，但是许多人在很多环境中对于相似的冲动的发生会视而不见，更不用说是有效地对其进行组织和再现。而艺术家则凭借着其高度的灵敏性对各种经验进行更生，为他所用。至此，“诗人经验如何非同一般地为其所用这个问题至少有了一部分的答案：那就是在他经历这个经验的时候，通过他非同一般的灵敏的作用，这个经验得到了非同一般的组织”。^[46]正因为这样，所以诗人的过去的大量经验在特定的心境或环境下就会被其所用，得以无碍地重复再现。

“如果诗人的过去经验为其所用是诗人的第一个特点，那么第二个特点我们不妨姑且称之为他的正常状态，在他的经验并不符合他与之进行交流的那些人的经验的情况下，交流就会失败。”^[47]为了进行成功的交流，伴随着有效刺激因素的若干冲动必然是交流者所共同有的，再则，冲动相互修正的一般方式也必然是共同具有的，在一定的限度内，差别可以通过想象力来克服。“在困难的交流中，艺术家必须寻找某种手段来充分地控制接受者的一部分经验，以求想象力的发挥将由这一部分的经验来支配。”^[48]也就是说，具有艺术感染力的伟大作品必然要具备充分调动接受者想象力的那部分经验，这一部分经验的差异可以通过想象力的作用而克服。但是这样一来又会出现一种两难的境地：从理论上讲，个人有可能充分发挥自身的具有极高价值的心境，而同时自己的感受力又极其不同寻常，以致在他人看来是荒唐的或不可理解的。那么产生的问题就在于哪一方面正确，是艺术家

还是那些不理解他的读者包括批评家。所以必须考虑艺术家的正常状态这个问题。处于正常状态意味着有一种标准：探究谁是正常的，这必然会引出关于价值的问题。艺术家背离平均状态，其他人同样也可以如此。艺术家的背离是我们关注其作品的理由之一，而其他人的背离则可能是我们不应该去关注的理由。那么决定一种背离是优点还是缺点的主要差异是什么呢？瑞恰慈解释说：“假如艺术家的冲动组织所达到的程度能够使它享有超过平均状态的更加充实的生命，而在他的组成冲动之间又较少不必要的介入，那么很明显我们最好应该变得更像艺术家。”^[49]在瑞恰慈看来，艺术家的组织经验必须得大于失，必须从其耗费的角度去估量。也就是说，这不仅取决于那些获得组织后的冲动的满足，而且取决于对于个人冲动组织的其余部分的影响，还要考虑到艺术家都有自觉或不自觉的交流愿望。

作品或文学文本在整个的交流的发生和进行的过程中扮演着十分重要的角色，它承载着作者的艺术情感经验。作为交流的载体，它是作者与读者进行交流活动的媒介，读者正是通过艺术作品而获得有价值的经验。一方面，作者的经验为其所用并带入到作品中，并召唤着某种交流的实现；另一方面，我们必须考虑到，对于大多数普通人来说，他们的经验并不能像艺术家那样可以为其所用，他们没有诗人们能够接受刺激范围的广度，没有诗人们的敏感性以及对此作出的反应的完整性。对于大多数人来说，这种类型的经验和冲动不是常有的，他们无所假借，无所凭借就不能获得这种经验。他们要获得这种经验的最好办法就是通过诸门艺术或艺术作品来接受这种经验。伟大的艺术作品具有这种经验与价值效果，因此才在人类生活中占有至高无上的地位。同时，必须注意到，“如何达到清晰的传达恰恰是交流的症结所在”。^[50]这个问题的关键在于共同的经验能够为人所用，在于通过一个合适的载体即艺术作品（在我们的讨论范围内主要是指文学作品）来吸取和承载这些共同经验。而且，表达或传达的不清晰，经验的组织的混乱以及不合人意都会给理解作品和交流带来不小的困难。这类性质的作品可以称之为低劣作品。有时候艺术的低劣是由于交流存在着缺陷，载体不起作用；有时候是因为交流的经验没有什么价值；还有些时候是由于这两个原因。在这样的艺术作品中，真正的交流在相当大的程度上并未实现。

在瑞恰慈的交流理论中，他似乎更为重视的是读者因素，更强调读者的作用，强调读者对文学的反应以及如何评价这种反应。与交流理论密切相关的价值理论在很大程度上就是围绕着文学作品对读者产生的心理反应和效果来展开的。他从不怀疑批评家和读者能够在他们的内心中重新创造出作者的“有关心理状态”。正因为对读者因素的重视，才使其价值理论有了坚强的基石。瑞恰慈认为，交流的顺利进行与读者对艺术作品的“真实性”的理解密切相关。只有当读者正确地理解了艺术作品的“真实性”，交流才有可能实现。在他看来，读者必须十分清楚地认识到，文学作品的真实性与现实世界、现实生活的真实性不同。文学作品的真实性在于其“可接受性”的叙述效果，这实际上主要是一些情感效果和心理效果。因此，他十分赞赏亚里士多德的观点：“合乎情理的不可能胜于不合情理的可能”。^[51]他以《鲁滨逊漂流记》为例说：“《鲁滨逊漂流记》的“真”在于小说向我们

讲述的事情可以接受，而其可接受性就在于有利于叙述效果。而不是其符合涉及到亚历山大·塞尔扣克或另一个人的真实情况。”^[52]正是从这层意义上说，真等同于“内在必然性”或正确性。读者，尤其是批评家，在阅读与理解作品的过程中要从作品的“内在必然性”或“可接受性”方面入手，而不能根据是否符合外在标准来判断，因为“批评方面的危险在于照搬外在标准”。^[53]瑞恰慈特别指出，作为读者的批评家要想成为一个优秀的批评家必须具备三个条件：第一，他必须是个善于体验的行家，没有怪癖，心态要和他所评判的作品息息相通；第二，他必须能够着眼于不太表面的特点来区别各种经验，即将一种经验与另一种经验区别开来；第三，他必须是个合理判断价值的鉴定者，这就要求他能够排除偏见，必须把“他的全部精力花在学习和发挥个人关于价值问题的思想上。”^[54]这就是说，一位合格的批评家应关注事物的价值，应当“把精力贯注于精神的健康，正像大夫对待身体的健康那样。”^[55]否则他的批评就是十足的自传。而且任何值得重视的批评家都对自己提出进一步的要求，要时刻保持神志清明，要有代表性并且反映属于某种类型并以某种方式演变的一颗心灵中所发生的活动。只有在这样的前提下，他的判断才具有普遍意义。他应该有充分的代表性而且谨慎地力求使反应成为一首诗的价值的有效指数，而不应将自己的偏见或好恶加诸于作品的价值判断。

（三）交流的困难及解决策略

文学作品的意义究竟应当如何把握？这是瑞恰慈交流理论中的一个关键问题。瑞恰慈虽然认为对交流的可能性和必要性的讨论不成问题，但他对在交流的过程中所存在的种种阻碍交流顺利进行的因素有着深刻的认识，他在《文学批评原理》、《实用批评》等著作中对交流的困难性以及解决的策略进行了阐述并付诸于实践。

1、把握作品意义的困难性

关于如何正确理解或把握文学艺术作品的意义，这是瑞恰慈交流理论中的一个核心问题。作家通过艺术作品这个载体来承载自己的情感经验，作者与作品在某种程度上说是一个“已在”之物，如何实现作品意义之理解和对作品价值的评价都必须由读者（包括批评家在内，而且起着更加重要的作用的是批评家）的阅读来完成。众所周知，对于作为阅读者的读者来说，由于所接受的价值观念的不同、自身的艺术鉴赏力、感受力和学识的不同、心理和生理上的不同等都会给正确理解某一艺术作品带来不小的困难。显然，对于这样的

探讨并没有多大意义，因为这些都是最为常见的问题。我们更应该从文学作品的特性、读者的某些特别的因素进行更为深刻的探讨。

文学艺术作品的结构是由语言文字组成，考虑到作品语言载体的特性，必须对语言对于我们正确地理解作品意义的阻碍作用有着清醒的认识。瑞恰慈认为：“我们所用自然而然的言语措辞都是会导致误解的，尤其是我们用于探讨艺术作品的那些谴词用字。”^[56]到目前为止，“语言确实成功地对我们掩盖了几乎全部我们所谈论的事物，无论我们探讨的是音乐，诗歌，绘画还是雕塑或建筑，都是言不由己，仿佛一定的有形客体——弓弦的颤动和乐曲的唱腔的颤动，书页上印刷的符号，画布和颜料，团团块块的大理石，砂石的质地——就是我们所谈论的东西。可是我们身为批评家所发表的意见并不关涉这些客体，而是涉及心态，涉及经验”^[57]，“文字机器把我们和我们实际论述的事物阻隔开来”，“人们简单地对待文字，如同对待人们的专有名称一样，于是寻求这些文字表面代表的事物就变得自然而然了，由此引起的无数微妙的探究，就其主旨而论从头开始变注定要失败。”^[58]从瑞恰慈的论述中可见语言文字对于交流的阻碍作用，尤其是运用语言文字传达情感经验的文学作品，其中的语言文字更主要的是显示一种情感功能，它主要是运用词语所具有的联想意义来激起主观的情感或态度，而不仅仅是作品和文字表面的意义和形式，比如我们在谈论某首诗歌时说它形式优美，其实是说它具有形式优美的特点，我们更为关注的应该是它形式优美的特点所产生的情感经验对于我们的影响，这种经验对于我们心态的影响，强调的是它在我们心灵——精神系统中产生的效果。因此，“有必要在包括特点的客体与观照之后成为影响的经验之间划清界限”^[59]，但是，文学艺术作品的这一语言特点大大地增加了交流的难度，导致“两者混为一谈的例证构成了批评文献的主体”。^[60]

同时，瑞恰慈认为文学作品意义的关键问题在于语言与思想的关系。在与奥格登合著的《意义的意义》一书中，作者重点讨论了语词、思想和所指客体之间的关系。瑞恰慈承认语言和现实之间在本质上是分离的。但是强调词是用来“指称”事物的，其意义归根结底取决于它们所指称的事物，即它们的所指对象。因此，语言可以和现实有差别，但还是反映了现实，这是其理论中最有实践意义、最值得赞赏的地方。在瑞恰慈看来，语词只有在被人们利用时才具有意义。我们所使用的语词（符号）一方面与我们所想要表达的思想有联系；另一方面则与社会的和心理的暗示因素有关，如我们的态度，我们作出指称的目的。思想与所指客体之间既有直接的也有间接的关系，词语与所指客体之间并没有一种直接的或必然的联系，而存在着一种转嫁关系，即约定俗成的关系。这样，语词与所指客体之间关系的间接性使语言具有多种功能，既能指称事物，又能传达或唤起某种情感，而在文学艺术作品中，后者是更为主要的和本质的。^[61]此外，瑞恰慈认为文学作品是它的文学特性、想象和语言三者的结合，它的意义不仅涉及到它的语法结构和逻辑结构，而且涉及到对它的联想，尤其是交流过程中读者对它的联想。由于不同的主体、不同的条件、所处的环境的不同，这种联想意义就具有很大的差异性。即使是同一个人，由于时间、地点、心境的变化，也会使这种联想意义产生变化。不可否认，读者对文学作品的联想意义的不同

稳定性必定会造成交流的困难性。

现代诗歌和作品中的用典特性同样给读者通过诗歌与作者经验进行交流增加了不小的难度。在瑞恰慈看来，“近世的绝大多数诗人都是以典入诗”。^[62]运用典故成了几乎所有继承文学传统的诗人取材来源中规范正常的一个部分。以典故入诗的做法，最主要的是“运用了缺乏特殊经验便不能为人所用的反应，这一点缩小了艺术家交流的范围，并且产生了方家趣味与通俗趣味的鸿沟”。^[63]必须考虑到大量运用典故带来的种种影响对交流产生的作用。我们必须承认，有些时候运用典故会带来预想不到的效果，会增加诗歌的吸引力和表现的力度，这是我们所希望看到的。但是，“运用和玩味典故存在着良好的和不良的动机。有那么一些人认为，熟谙文学使自己产生了高人一等的优越感，他们可谓微不足道。辨认典故的快感，其程度实际上要看典故难度或是否不落痕迹，本身并无多大价值，不可与文学或诗歌价值混为一谈”。^[64]运用典故入诗，并非为了读者可能头脑灵活或者显示或仰慕作者的博学，而是为了它们带来的感情氛围和它们所激起的态度，这样有助于实现情感的交流。在瑞恰慈看来，典故本身并没有多大的价值，它不具备与诗歌或文学相同的价值。有些时候，典故对于正确的交流无关紧要，读者方面不知道典故出处也能把握作品的任何主要方面；但在相反的情况中，读者的理解就会受到严重的影响，他必须在很大程度上要借助于理解典故而理解作品的主要部分，因为在这种情况下，诗人运用典故必有其合理之处。造成“作品费解并非他（指作者）的缺点，而是社会结构的缺点”。^[65]这增加了交流的难度，因为运用这种手法势必限制了能够充分欣赏他的作品的人数。运用典故是诗歌把经验的要素和形式加以利用的最突出的方式，这些要素与形式不是与生俱来的，而是需要专门途径才能获得，而且它所产生的困难仅仅是普遍交流困难的一个特殊例子，对于未来诗歌而言，后者可能有增无减。

还有一个值得注意的现象就是读者阅读和交流过程中存在着的判断与互有出入的解读，也就是我们常说的误读和歧义。一首诗中的歧义，正如任何其他交流出现的情况一样，可能是诗人的或者读者的过错，显然更为常见的是读者方面的因素。散漫的解读引起的歧义实际上对于批评有着重要的意义，而且更加棘手。比较常见的是这样的一些假定：“我们的解读是一致的，当我们意见分歧的时候，那是由于别的因素使然。发生相左的并非我们的经验，而是我们对它们的判断。”^[66]这些假定严重地掩盖了根本的问题，给批评和批评理论的建构造成了无数的实际困难。实际上，价值是由对经验的评价而引起的。只有在对经验有所交流与评价的基础上才能对一首诗歌的价值作出合适的评价。

1、 解决的策略

文学艺术的情感经验交流虽然存在着许多困难，但并非完全不可能。瑞恰慈主张从文学作品的语言入手来把握作品的意义，从而顺利实现交流。他认为首先要区分语言的科学用法和语言的情感用法，在文学作品中后者才是最重要的。他指出作品的语言功能和意义

分为四种：意思（sense）、情感（feeling）、语调（tone）、用意（intention），认为如果批评家和普通读者能够从隐含在作品中的作家的意思、情感、语调和用意着手，准确而不是歪曲地加以把握，那么就完全可能了解作品的意义。此外，交流的发生和进行还必须依赖于一定的语境，对语境理论的探讨也是瑞恰慈交流理论中的一个重要问题。

（1）区分两种语言的用法

瑞恰慈认为“语言确实成功地对我们掩盖了几乎全部我们所谈论的事物”。因为作品乃至对作品进行阐释和理解的细节都与文字运用联系起来，同时对艺术作品进行评价是通过语言来实现的。“一种批评理论应该提供说明问题的解释以取而代之。”（瑞恰慈：《文学批评原理》，第14页）但历来妨碍我们说明以及赏玩各种艺术的困难性在于语言，归根到底在于语言的阻碍作用。瑞恰慈认为“存在着两种判然有别的语言用法。”^[67]为了诗歌理论，也为了理解大量诗论文字的比较狭隘的目的，必须清楚地把握这两种用法之间的差异。因此，他强调必须根据语言的两种不同的用法进行语义分析，这样才能更好地理解作品的意义。

在瑞恰慈看来，一个冲动的性质主要由它的刺激因素决定，在这个程度上可以说这个冲动便是一种指称。瑞恰慈认为我们接受的可能是任何一种刺激，但是只有在我们对它作出的反应符合它的性质而且在我们对它加以部分的独立的运用时随之变化的情况下，才出现指称对象。在大部分的精神活动中，比如艺术，在许多情况下指称并未真正发生。瑞恰慈认为，在大部分精神活动的诸多起因中存在着两种比较重要的，而且可以区分的情况：一是存在着通过感觉神经进入精神的目前刺激因素，而且还有与感觉神经相济为用的是和它们相联系的过去刺激因素的作用，这可称为外部因素；还有一组完全不同的因素，即内部因素，它包括机体的心理，它的需要，它对这一类或那一类刺激因素作出反应的有备心理。因此出现的冲动通过这两组起因的相互作用而形成它们的性质和它们的过程。因此，也相应的存在着两种比较重要、比较基本的冲动：“一种是冲动应当尽可能地完全取决并且合乎外界环境的心理场，其中指称应当占优先地位，还有一种是冲动可能屈从于本能习性而有利的心理场。”^[68]在这里，瑞恰慈已经暗示了两种不同的冲动或者说两种处理和组织冲动的不同方式，即艺术的和科学的方式。“美”与“善”是根本来源于本能欲望的习惯对我们的某些冲动的特殊歪曲。把一个事物视为善的或者美的，所给予的直接的情感的满足甚于指称它是以一种特殊的方式满足我们的冲动，思考善或美未必是指称任何东西。因为在“思考”的过程中，冲动完全受制于内部因素而不受刺激因素的控制，结果指称并未发生，这主要是艺术的活动。而科学的活动则不同，科学以惊人的发展开辟了一个个可能实现的指称领域。它是对种种指称的组织化，唯一的旨趣在于方便和促进指称。科学中得到发挥的冲动旨在达到最大限度的完整性和系统性，而且为了促进进一步的指称。这就是说，科学活动主要关注的是任何指称的主体不受歪曲而冲动又得到满足。艺术活动更为

注重的是指称受到歪曲（或并没有出现真正的指称）而冲动又得到满足，这主要是利用虚构，带来情感和态度方面的满足。运用虚构，主要是指对虚构的想象性运用，它并非以假为真，而是一种歪曲了的联想，运用它主要是为了调节我们的情感和态度，调节我们对于实际生活的态度。

因此，瑞恰慈认为存在着语言的两种用法：“可以为了一个表述所引起的或真或假的指称而运用表述，这就是语言的科学用法。但是也可以为了表述触发的指称所产生的感情的态度方面的影响而运用表述，这就是语言的感情用法。”^[69]科学语言要与它指称的客体相对应，它注重符合化的正确性与指称的真实性。而语言的情感用法则主要是指诗歌语言，它在一般的情况下并没有相对应的客体对象，它关注的是所唤起的情感或态度的性质和反应。可见，科学的表述是为了传达信息，并不关心情感效果，这样，科学的陈述必须具有可求证性，严格遵守逻辑规则，通过符合逻辑的真实而使人从理智上信服。诗歌语言中的陈述则是一种“伪陈述”，它的目的是要激发情感和表达态度，重要的是情感和态度而不是指称，并不是与客观事实的一一对应，相互吻合。语言的这两种用法所导致的后果或效果也不同：“就科学语言而论，指称方面的一个差异本身就是失败，没有达到目的。但是就感情语言而论，指称方面再大差异也毫不重要，只要态度和情感方面进一步的影响属于要求的那一类。”^[70]并且进一步指出，在语言的科学用法中，不仅指称必须正确才能获得成功，而且指称相互之间的联系和关系也必须属于我们称之为合乎逻辑的那一类，但是就感情目的而论，逻辑的安排就不是必要的，它可能而且往往是一种阻碍。因为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，这往往并不依赖产生态度时可能相关的那类指称的逻辑关系。^[71]如果说诗歌陈述在某种意义上也是真实的话，那么它不是科学意义上的“真”，而是情感意义上的“真”，它表现为读者在情感和态度意义上的接受。其实，作为一种情感语言，包括诗歌语言在内的一切艺术语言都具有一些相同特征：其一，它是艺术家（作者）对事物的一种情感态度的表现；其二，它又不可避免地是对读者的一种情感态度的表现，引起读者的一连串的情感态度的反应；其三，它希望在读者那里引起心理效果和情感效果，从而实现自身的价值。同时，瑞恰慈还就“真”在批评中的几点用法作了创造性的说明，他认为这一说明可能有助于防止误解：第一，“真”的科学意义是指“当一个指称所指的事物客观上汇合起来的方式如同指称所指的时候，这个指称便是真的，否则它就是假的，任何一门艺术极少包含这层意义”。^[72]这种“真”与科学关系密切，与艺术关系不是那么紧密，因为艺术的本质不是科学意义上的“传真”。第二，“真”具有可接受性，具有“内在必然性”或正确性。所谓“真”或“内在必然性”的东西指的是能够完成或能够符合其余经验的东西，它在引起我们的有条理的反应中，不仅是美的或其它的反应都起着辅助合作的作用。第三，“真”可以等同于真诚。在瑞恰慈看来，文学家在艺术作品中表达真挚的情感，这就是一种“真”。

应该看到，瑞恰慈对诗歌语言和科学语言及其用法所作的分析对于我们深刻地认识和理解文学的本质和特征有着十分重要的启示作用。而且，他以“真”为例来说明语言的区

别性用法，对于我们正确地理解作品意义也提供了一种“解释性的说明”，提供了一种思考的方法。它的旨趣在于启示我们在理解作品意义，与作者经验进行正常交流的时候，我们不应该从作品所描述的组织和经验是否符合事物的客观真实性方面出发来理解作品。我们更应该从情感或态度的可接受性方面出发来理解作品意义。我们应该关注的是经验的情感，经验的组织对于激起我们的态度所引起的反应，以及在我们的心理上造成的可接受性的情感效果。这样的话，我们才会在阅读文学作品中通过对作品意义的正确理解而带来情感上的巨大满足，以致于减少在阅读过程中语言的阻碍作用，从而实现正常交流的目的。

（2）语言与思想：语言的功能、意义

把握作品的意义是困难的，但也并非不可能。“对于研究文学，以及研究其他任何表达方式，了解意义总是一件最重要的事体。”^[73]理解作品意义是交流顺利进行的基础，了解和把握作品意义有着十分重要的意义。对此，瑞恰慈提出了切实可行的具有操作性的方法。他主张从文学作品的语言入手把握作品的意义，他认为语言的功能、意义可分为四种：意思、情感、语调和用意。“假若我们不能了解这一点，并不注意这些意义里所有的区分，我们对于批评的许多困难必会发生误解。”^[74]这就是说，如果批评家和一般读者能够从隐含在作品中的作家的意思、情感、语调和用意方面着手，正确而不是歪曲地加以把握，那么就完全有可能地了解作品的意义。

瑞恰慈在《诗中的四种意义》里对语言的“意思”(sense)、“情感”(feeling)、“语调”(tone)、“用意”(intention)作了详细的论述。在他看来，“意思”就是我们谈话时谈到的一些东西，我们使用语言使别人注意到一些事情的状态，向他们呈出一些条目以便思考。“情感”就是我们对于所谈到的事情的状态，总有着一种态度，有着某种特别的倾向、偏好或强烈的兴趣，总有着一些个人的情感的气味与色彩，我们用语言以表现这些情感这种兴趣的深浅的程度。“语调”即指说话人选择文字或安排文字因读者之不同而有所差别。他的言辞中的语调，反映他对于这种关系的知悉。还有一种情形，即说话人不觉地表现出他自己不愿意表现出来的态度。最后一种是“用意”，指说话人的用意，他的目的（自觉或不自觉地），以及他竭力着重的效用。^[75]瑞恰慈强调在这四种意义中，它们往往并不是单独地发挥作用的。说话人的用意，常常经过其他意义的组合而发生效用，并且在其他意义的组合里它本身才能更好地得到实现和满足，但是它的效用并不能化为其他意义的效用。可是，在现实的诗歌批注中经常可以发见把这几种意义的任何一种弄不明白而导致理解和交流的失败。一个读者通常把意思混淆，情感附会，语调弄错或误解用意。而事实上，假如我们整个地考察语言的用法，我们就会明白，有时候这种意义是主要的，有时候那种意义是主要的。如果是科学的论文，作者所要说的东西的“意思”才是最重要的，其他的几种意义的表现都为着增强“意思”的可接受性效果而发挥着作用。如果说一个作家想把科学的假设与结果宣传给大众，情况就会复杂得多，更重要的是“用意”，“用意”

会自然地 and 不可避免地干涉到其他的意义。最明显的例子是政治演说——“用意”是最重要的，其他的意义的综合使用只是为了实现其“用意”的工具和手段。这是比较容易理解的。但是，作为讨论的题材，诗歌才是这个范围的中心和典型的东西，因为“‘情感’（有时候语调也是如此）在另外的样式中则管束着‘意思’，并经过‘意思’而发生效用，这种样式在诗中往往是更适合的。”^[76]瑞恰慈始终强调的是，诗歌中的语言用法主要是情感性的用法，是“伪陈述”，诗歌中的语言主要是为了承载作者的情感经验和态度，诗中所有的叙述都是为着在情感上发生效用，并非为着自己本身。对于诗歌，我们应该注意的是：诗中许多的叙述，都是作为工具和手段以操纵情感与态度或表现情感与态度的。换句话说，情感与态度或者表现情感与态度才是诗歌中最本质的东西。即使是很容易产生混乱的危险的有关哲学或默想的诗，它本质上也是某一些混合的情感的表现。遗憾的是，面对这样的诗歌，人们往往以为是一种美学的哲学的精华而不是从情感角度出发去理解，实际上这是以间接的方式表现情感与态度的一种方法。这就给正确的理解诗歌，给正确的交流带来困难。我们应该铭记于心的是：叙述之被情绪的目的所克制，是有着许多的方式，在诗中所有的这些方式都是直接或间接的指向“情感”意义。诗歌语言的独特性在于其倾向于情感（feeling）的功能而其他的重要的功能——“意思”（sense）、“语调”（tone）、“用意”（intention）主要是作为突出情感功能和意义的背景而存在。^[77]

在瑞恰慈看来，不管我们是主动的（像在谈话或写作中）或是被动的（像读书或听人讲话），我们所注意的“全盘的意义”通常都是各种不同的意义的组合，因此我们有必要区分这些意义。更为重要和特别的是要区分诗中所用语言的“意义”，因为诗歌中使用的语言具有其特殊性和独一无二性。这样把意义区分清楚有不少的好处，文学批评中的许多问题因此都可以得到合理的解答。虽然读者可能不能完全理解这些问题，但在领会和把握了四种意义之后，在欣赏诗歌，在理解作品意义和交流的过程中有意识地应用它们必然会得到很大的帮助，有利地促进交流正常、顺利的进行。当然，影响交流的发生和进行还有一个同样重要的因素——语境。

（3）语境：交流进行的中介场

正因为对语言的两种用法，即科学的和情感性的用法有着清楚的认识，对诗歌的语言特征和功能意义以及如何理解诗歌有着深刻的认识，所以瑞恰慈尤其强调必须根据语言的两种用法进行语义分析，达到理解文学作品的目的。在此基础上瑞恰慈引出了对语境问题的讨论。瑞恰慈认为，语境对于理解词汇的内在含义从而达到理解文学作品具有十分重要的意义。因为词汇意义的功能“就是充当一种替代物，使我们能看到词汇的内在含义。它们的这种功能和其他符号的功能一样，只是采取了更为复杂的方式，是通过它们所在的语境来体现的”。^[78]童庆炳主编的《文学理论教程》认为，文学作为话语，即文学话语系统，至少包括五个要素：一，说话者（诗人或作者）；二，听话人，即接受者（读者）；三，本

文，是供阅读而达到沟通的特定的语言构成物，即作品；四，沟通，又叫交流，这也是文学话语的目的；五，语境，使用语言的环境，一般指文学话语中的语境。^[79]语境是与文学话语中其它四要素平行的属于整个话语系统中的一个子系统。这实质上还是对语境的传统的理解，认为语境指的是某个词、句或段与它们的上下文之间的联系，正是上下文的关系使它们的意义得以明确的确定。对于“语境”，瑞恰慈有着自己的与传统不同的理解，“现在我们来了解一下‘语境’是什么意思。最一般地说，‘语境’是用来表示一组同时再现的事件的名称，这组事件包括我们可以选择作为原因和结果的任何事件以及那些所需要的条件”。^[80]瑞恰慈在传统的理解的基础上对语境概念进行了两个方向上的拓展：一是指词在句子中所处的语言环境，包括与所要诠释的对象有关的某个时期的一切事情，比如作者写出其作品时所处的环境及对它们的种种用法，这是共时性的；一是指与文本中的语词同时再现的事件，这组事件包括我们选来作为原因和结果的任何事件以及所需要的种种条件。由此可见，瑞恰慈对语境的理解更为合理，当他用“语境”来确定语词的含义时，也就更能有效地把握其意义。一般说来，一个词语的效用和意义是随着把它置于其中的其它词语而变化，单独看来十分含糊的词语，放置于一定的语境中就会变得明确。在一部文艺作品中，通篇文字都是如此，任何成分的效果取决于和它同时出现的其它成分。所以瑞恰慈认为，一个词往往具有多重的极为复杂的潜在意义，但是只有在具体的语言环境中它才能获得具体的意义，而这个具体意义总是与过去曾发生的一连串复现事件密切相关的。词汇的丰富表现力正是源于这些“复现事件”及其相互阐释和彼此印证。^[81]

瑞恰慈进一步指出，一个词的意义就是“它的语境中缺失的部分”。^[82]因为语境有一种“节略形式”，一个词往往会承担几个角色的职责，即具有多重意义，而在文本中这些角色可以不必再现，这个词的意义实际上就是语境中没有出现的部分。这就是说，一个词的意义从根本上说是由它的语境决定的。由于一个词在文本中往往会承担几个角色的职责，所以在文学作品中语词的意义有着多种可能的选择，“认为一个符号只有一个实在意义这只是一种迷信。”^[83]这实际上涉及到了“复义”现象。瑞恰慈认为“复义”现象是人类语言能力的必然结果，大多数表达思想的重要形式离不开这种手段，在诗歌和宗教用语中更为突出。这对燕卜苏产生了重要影响，燕卜苏在此基础上写出了奠定其在文学批评领域地位的《含混七义》一书。总之，瑞恰慈对“复义现象”的存在是持认同态度的，在他看来，“复义现象”的存在不是问题，问题在于如何从一个词语的“复义”中找出最能恰如其分地表达其意义的多种“复义”中的一种，这才是理解语词意义、进行交流的关键所在。这需要语境的检验，因此批评家在进行批评时应该在语境中分析特定的语言意义。

文学活动的重要目的就是为了寻求交流，是作者经验与读者经验之间的交流，这是一个双方的活动，其前提是交流的双方要有共同的经验或相似的经验。作者经验为其所用并自由的再现，表现为由特定的语言文字符号构成的作品形式，这是交流的载体。而语言文字符号构成了作品存在的外在表现形态，是作品的构成形式。诗人（作者）的言语表达和话语理解都离不开语境因素的影响。“一个词只有在语句的语境中才具有意义”，一个词的

意义就是“它在语境中缺失的部分”。交流的载体是文学作品，文学作品的构成形式是语言，这样交流就通过作品与语言相联系起来了。交流的过程就是理解作者的言语表达意义和话语意义过程。交流在这个意义上说就是理解，在特定的语境中理解特定的语词的含义。交流离不开特定的语境，在某种意义上说，语境实质上是交流得以顺利进行的中介场。只有在语境视域下的交流活动才能顺畅的展开，从而达到情感与经验交流的目的。

三、文学的价值理论

瑞恰慈强调交流和价值理论的重要性，但他并没另设篇章对交流理论与价值理论之间的复杂关系作专门的论述。这在某种程度上造成了我们对瑞恰慈批评理论研究的片面性，很多学者只是注重对瑞恰慈的交流理论的研究而忽视了对其价值理论的研究，把交流理论与价值理论割裂开来，这就给我们正确地理解瑞恰慈及其理论带来了不小的困难。事实上，细心的读者只要稍加注意就能发现瑞恰慈对于两者关系的真知灼见。瑞恰慈认为：“在确定任何艺术作品的全部价值时，我们不得不考虑其内容的性质，即其中交流的经验性质。”^[84]他在《实用批评·序言》里明确提出：“本书的首要目的是论诗，讨论如何研究、欣赏、评判诗。但诗本身是人们交流表达的一种形式，它表达了什么，怎样表达的，以及它表达内容的价值就构成了批评的题材”^[85]，“批评法则中的全部装备都是使交流表达更臻于细腻，准确，具有更强的辨别力的一种手段。的确，批评有其评价方面的工作。当我们把一个交流表达上的难题完全解决，当我们极好地得到了经验，得到了与诗相关的心理条件，我们仍必须评价它，决定它的价值”。^[86]可见，瑞恰慈的交流理论与价值理论是有着紧密的内在联系的。唯有通过交流而表达出有价值的东西，价值才能得到阐明。

艺术活动是一种特殊的认识活动。马克思认为，人类可以通过理论的、宗教的、艺术的和实践——精神的不同的方式认识或掌握世界，艺术仅是其中的一种独特的认知方式。^[87]无论哪种方式都必然包含着认知与评价。任何一件艺术作品对于读者的作用和价值，总是经由作品自身特有的内容与形式相统一为载体。因而正确地理解作品有利于做出合理的评判。每一件艺术作品又总是以它在精神生活中对人的效用和意义为契机引起读者对它的注意和重视，所以恰当的评价又有利于确定正确的认识目标，有利于更好地理解作品，实现交流。在瑞恰慈看来，这种认知活动实际上就是交流活动，认知的过程就是不断进行交流的过程。评价的目的就是在交流的基础上揭示和把握作品的价值，这个价值主要体现为使各种相互干扰、相互冲突的冲动趋向于一种相对平衡的状态。

艺术价值是文艺理论和批评中的一个重要问题。艺术价值所体现的是主体与对象之间的一种特殊关系。马克思在《评阿·瓦格纳的“政治经济学教科书”》中对价值做出了最本质的概括：“‘价值’这个普遍的概念是从人们对待满足他们需要的外界物的关系中产生的。”这给了我们重要的启示：文学艺术的价值必须从主体（接受者或读者）和对象（作品）的关系中产生。艺术家创作的艺术作品的价值实际上是一种潜在的尚未实现的价值。

研究这种艺术的潜在价值如何转化为现实的价值，是价值理论应该回答的一个问题，也是构成完整的价值理论不可或缺的部分。瑞恰慈在其价值中十分关注这个问题，在他看来，艺术作品的潜在的尚未实现的价值转化为现实价值的唯一途径就是交流，在读者通过作品与作者经验进行交流的基础上才能发挥其作用，它的价值只有在交流的过程中才能实现。也就是说艺术作品的潜在价值只有通过读者的阅读欣赏（即交流活动）才能转化为现实的价值，价值的实现必定是读者从作品中获得一种精神上的满足以及这种满足的程度。正是在这种思想的影响下，瑞恰慈提出了以“冲动”为核心概念的批评模式，认为艺术的价值在于冲动的满足。由此可见，瑞恰慈的交流理论和价值理论是密切相关的。只有在交流实现的基础才能更好地评判作品的价值，评价的目的是为了更好地促进交流。因此，研究瑞恰慈的价值理论也就成了摆在我们面前的一项有意义的工作。

（一）在批评中引入价值理论的重要性

瑞恰慈对传统文艺理论的笼统零碎所造成的混乱局面表示强烈的不满。他说：“我们现在回顾一下，便会发现空话连篇。其中有三言两语的揣测，应有所尽的忠告，许多尖锐而不连贯的意见，一些堂而皇之的臆说，大量辞藻华丽教人作诗的诗歌，没完没了的莫名其妙的言论，不计其数的条条框框，无所不有的偏见和奇思怪想，滔滔不绝的玄虚之谈，些许名副其实的思辨，一鳞半爪的灵感，启发人意的点拨与浮光掠影的管见，可以毫不夸张地说，诸如此类的东西构成了现有的批评理论。”^[88]这些“登峰造极”的批评理论，就是历代杰出的思想家力图说明艺术时所达到的高度。不可否认，这些现行的批评理论有其点滴的启示作用。但是它们对于诸如“什么是诸门艺术的价值？为什么它们值得那些杰出的智者日以继夜殚思竭虑地奉献？”^[89]等一些有关艺术的核心问题几乎未曾触及。这些现行的流行的批评理论大都是泛泛而谈，并没有解决批评的实质性问题。因此，针对如此混乱的批评局面，瑞恰慈提出了批评意见，他认为诸如“读一首诗的体验何以产生诗的价值？为什么看待艺术作品时这种见解不如那种见解高明？”等问题都是批评要解答的基本问题。而所有的这些问题都可以归结为对批评的理解。瑞恰慈认为，我们身为批评家所发表的意见，涉及心态，涉及经验。“批评就是力求辨析经验和进行评价。”^[90]对于经验的性质如果缺乏一定的理解，或是缺乏评价和交流的理论学说，我们便无从着手。评价文学作品以及由此产生的经验，必然会涉及到价值判断，比如说什么是好的经验，什么是有价值或无价值的经验？为什么艺术能够帮助我们从较混乱的心态转向组织较好的心态？因此，瑞恰慈主张将价值判断引入美学和批评领域，主张把心理学上的一些方法引入文学研究和文学批评，注重人们反应中存在的异常的多样性和相似性以及这些重要的反应在现代生活中

的价值。

为了说明价值理论在文学批评中的重要性，瑞恰慈对美学进行了分析。他认为“美学中一个比较严重的缺陷就是避免价值方面的考虑。”^[91]各门艺术所引起的各种经验中有一些是有价值的，而且由于其有经验艺术的价值才呈现出现有的各种形式。近代全部美学都依据着这样一种假说：假定存在着一种类别明确的精神活动，即审美经验，它是关乎快感的。这种快感是无关利欲的，普遍存在的，非理智性的，总之是自成一类的东西。于是，在瑞恰慈看来就产生了审美方式或审美境界的虚幻问题。他认为现有的美学理论关于一种有所区别的审美经验种类的问题有着两种处理方式：一是认为存在着某种特殊的类别的心智成分，它仅能进入审美经验而无法进入其他经验，如克莱夫·贝尔所坚持认为存在着的名曰“审美情感”的独特情感。二是审美经验可能并不包含任何独特成分，而是具有平常的材料而显现为一种特殊形式。审美方式被看作是一种完全可以练习的看待事物的特有方式，它旨在包含丑的经验以及美的经验。瑞恰慈认为并不存在这样的审美方式，美的经验与丑的经验毫无共同之处，比较狭义上的审美含义是限于美的经验并且必然包含价值（经验一般涉及价值），这类经验和其他许多经验相似，它们的主要差别在于这类经验仅仅是进一步发展了而且更加精细地组织了普通经验，而根本不是一种新型的不同的种类。后来的韦勒克等人反对瑞恰慈的观点，他们认为瑞恰慈完全抹杀了审美活动的独立性，“瑞恰慈首先反对认为存在着一种‘审美方式或审美状态’或‘审美感情’的观点，并争辩说：‘当我们赏画，读诗或者听音乐的时候，我们的所作所为就有点像我们去画廊路上或我们早晨穿衣时的所作所为’，他还抽象地提出：‘诗歌世界决没有任何不同于世界其余部分的现实，它没有专门的法则，也没有来世的奇异之处。’但是，这样就完全取消了艺术与生活的区别”。^[92]我们应该看到，瑞恰慈并没有否认“审美经验”的存在，而是从心理学的角度出发来加以描述，审美经验与其他经验相似，所不同的只是程度上的差别。至于说赏诗与走路、穿衣没有什么区别，瑞恰慈指的是这些活动都遵循着同一心理活动的规律，它们同是心理活动的外部反应。

瑞恰慈认为价值问题是现代文艺理论最终极的问题，讨论文学的价值是现代文学理论、文学批评的出发点。事实上，价值问题一直是西方文学理论探讨的一个核心问题。瑞恰慈认为艺术记载了我们关于经验的价值所掌握的最为重要的判断，“诸门艺术乃是我们载入史册的价值观念的宝库。”^[93]关于文学艺术的价值问题，那些“自命为研究价值的学者几乎无所涉及”，如果没有有关艺术的价值理论，我们的经验就没有多少是能够进行比较的，而如果没有对经验的比较，就无法确定哪些经验是可取的，即有价值的，哪些经验是不足取的，即无价值的。因此，必须提出一种总体性的价值理论，这种价值理论能够显示文学艺术在完整的价值体系中的地位和功能，这种价值理论能够帮助我们确定哪些经验较之其它经验更有价值。这样的一种价值理论并非是脱离了深入文学艺术本质的探讨，而是与深入文学艺术本质的探索关系密切。“因为一种有根有据的价值理论是批评的必要条件，那么同样确凿无疑，理解文学艺术中发生的一切乃是价值理论所需要的，‘什么是好

的？’和‘什么是文学艺术’这两个问题是互为照明的。”^[94]因此，在文学艺术批评领域引入价值判断和一套合理的价值理论，或者说是提出一套合理的价值理论，是十分必要的而且是必然的。判断沉稳而且头脑健全的优秀批评家应将其精力花在应用和发挥个人关于价值问题的思想上。

（二）价值冲动的内涵

在讨论价值问题时，瑞恰慈的基本立足点是心理学的。瑞恰慈把心理学的一系列概念范畴诸如兴趣、心态、态度以及冲动等引入到文学批评中，目的是要建立一种价值心理学说，把心理学和文化价值结合起来。在瑞恰慈看来，文学艺术必然包含价值，作为批评家，无论是对诗进行评论，或者了解诗，都要以获得诗的价值为其最终目的，批评家自始至终都是在对经验、心态做出判断并将价值作为终极理念。什么构成价值？为何而且何时把某件作品正确地冠以“好”？对于此类问题的解释形形色色。瑞恰慈认为近代关于“什么是价值”的争论局限在两个问题之上：其一是有价值的经验与无价值的经验之间的差别是否可以用心理学的名词加以充分表述；其二是是否需要非心理学性质的某种补充性的便于区别的“伦理”或“道德”的思想。在瑞恰慈看来，心理学方面的知识价值的关系密不可分，可以说几乎所有心理学论题都是在某一要端由批评提出来的。

瑞恰慈认为当前对于价值问题的讨论陷入了一个误区：内在价值与工具性价值已经普遍地混淆起来了。大家普遍接受这样一种看起来俨然合理的主要脱胎于形而上学的假说：“就客观存在的实体这层含义而言，存在着一些附属于存在的个体的特性”。^[95]这类形而上学的实体可以分为感性的与超感性的两类。那些可以通过感官来知觉的东西，诸如“疼痛的”、“红色的”之类的东西都可以称为感性者。超感性者则不是通过感性认识而以另外的方式去领悟的东西。诸如“美”、“善”等抽象的概念，人们以为就是这样通过另外的方式——精神直接领悟到的。人们以为说一个经验是“好”的，无非是说它具有一定的伦理特性或属性，而且不可能进一步说明它为什么是好的，凡是好的事物就是好的，它们所具有的特性通过直觉认识便能够认识，由于“好”是无从分析的，问题就应该到此为止。事实并非如此，这种普遍被人们所接受的观点严重混淆了“好”的内在价值和工具性价值。那些“好”是为了自身而非单单作为一个手段的事物才是有一定意识的经验，例如知识，这类经验有其内在价值；又如书本之类的事物，只要它们引起或造成了某些本质上有价值的心态，我们也说是“好”的，但这是从工具角度来说明的。关于什么是价值，瑞恰慈作了充分的说明，他说：“凡是好的或有价值的便是能使冲动得到利用并使其欲念得到满足。我们说某样东西是好的，这时我们指的是它令人满足，所谓好的经验，我们指的是产生这个经验的冲动得以实现而且是成功的，作为必要限制条件而有所补充的是，这些冲动的利

用和满足不得以任何方式干预更为重要的冲动”^[96]，“凡是能满足一个欲念而同时又不挫伤某种相等或更加重要的欲念的东西都是有价值的”^[97]，最有价值的经验就是它们同时也最能产生出具有进一步价值的经验。

瑞恰慈认为，文学艺术是精神性的产品，是精神进行交流的最有效最有价值的桥梁，精神是神经系统的一个组成部分，精神具有组织冲动的系统功能。批评家把精力贯注于精神的健康，就像大夫对待身体的健康一样。最健康的精神便是能够获得最大限度的价值。低估诸门艺术的重要性几乎总是由于不了解精神的活动过程而导致的。瑞恰慈倾向于把精神设想为一种属于特有的心灵类别的东西，虽然变化无常，却有相当的持续性，它具有三种属性，它的性能也就是知、情、意。知、情、意与认识、感觉和情感，以及受其影响而有所行动的意愿是相对应的。分析精神活动，尝试解读一首诗的过程正是由知、情、意这些活动组成的，对精神活动的这种分析过程，乃是批评的首要必备条件。同时，瑞恰慈还认为一切精神活动发生在机体需要与对刺激的反应之间。“我们之所以为人，就在于我们有身体，比较特别的是我们有神经系统，更为特别的是它的比较高级或比较核心的相互协调的那些部分，精神乃是一个冲动系统。”^[98]艺术家的经验，体现着冲动的调和，但精神中的这些冲动常常处于一团混乱、相互冲突和相互束缚的状态。毫无疑问，在瑞恰慈看来，真正有价值的或者说具有最重要价值的是那些比较核心的相互协调的部分。瑞恰慈所说的一个冲动是“以一个刺激开始并以一个行动结束的过程”，^[99]在实际的经验中单一性的冲动是不存在的。在瑞恰慈看来，在任何实际的人的活动中，同时发生而且相互联系着的冲动数字无法估计。他说简单冲动其实是一个限制，心理学所注重的冲动都是复合性的。也就是说，我们所有的活动，所有的看似简单的冲动实际上都是错综复杂的。瑞恰慈倾向于把心灵比作精密平衡的系统，他认为当我们在健康的状态里，这个系统是不断增长变化着的。在这个系统中主要的天平是我们主要的兴趣，它们向着新的平衡的摆荡的方式就是我们用以反应情况的冲动。正是在此基础上，瑞恰慈建构了自己的心理批评模式：“假设我们带着一个磁针盘在强烈的磁石旁边徘徊，当我们移动的时候，针就摇摆，并且不论我们什么时候在一个新的位置中停站着，针就停止并指出一个新的方向。假若我们不用简单的磁针盘，我们带着一组许多大小的磁针，它们能够那样摇摆，以致彼此相互影响，有些只能平行地摇摆着，有些只能垂直地摇摆着，有些则自由地悬挂着，当我们移动的时候，系统中所有的扰乱是十分复杂的。但是一切磁针会有一种最终静止的位置以代替我们放置它时的每个位置（在这种位置中一切磁针结果都安静着），会有一种为着整个系统的一般的平衡。不过一些轻微的移置，会使全组的磁针匆忙地把自己重新排整。”^[100]

从瑞恰慈的这个心理批评的模式中可以看出，瑞恰慈十分强调冲动的系统性，在这个冲动的系统中，所有的一切活动都是“为着整个系统的一般的平衡”。在这个模式中，瑞恰慈认为“磁针”就是我们的兴趣，磁针由于外部的或相互的影响而发生摇摆，从而引起新的位置的更换，这种短暂的不平衡都相应着一种需要。随着系统而重新安排自己的摇摆，都是我们设法应和那种需要而有的冲动，系统的相对静止的状态就是一种“平衡状态”，

也就是各种相互干扰、相互对立、相互冲突、相互排斥的冲动相互调和而达到的一种稳定的平衡状态。格瑞伯斯坦认为瑞恰慈心理批评模式的建构是明显受到了当时最新的心理学成果，即折中派心理学、行为心理学和完型心理学（也称格式塔心理学）的影响。^[101]折中派心理学、行为心理学和完型心理学的共同点是强调心理活动的组织性和系统性，认为心理活动都是错综复杂的系统活动，在这个系统中的各种因素不仅受外部因素的影响，而且在系统内部各种因素相互影响，相互制约，系统的整体影响大于各因素影响之和。^[102]瑞恰慈提出的这个心理活动模式，对于我们更好地理解其文学批评思想有着非同一般的意义：其一，人的心理活动与外部刺激之间是有关联的，但不是“刺激——反应”的简单模式，而是外部因素同一个“系统”（包括生理，心理和精神活动）之间的复杂关系。我们接受的可能发生的冲动中，并不是所有都发生实际的效用，并不是所有都对我们有着重要意义，只有少数较为重要的冲动发生实际的效用，这主要是由我们的兴趣中那些是主动性的所决定，也就是说很大程度上由反复出现而且持续存在的人体需要的状况，满足或躁动的状况决定。只有在符合机体某些需要的时候机体才会接受刺激，而对刺激的反应所采取的形式仅仅部分地取决于刺激的性质，更主要的是取决于机体“需要什么”，即机体多种不同活动的平衡状态，所有的活动最后都会趋向于一种比较稳定的平衡状态。其二，心理活动本身就是一个“精密系统”，许多因素诸如兴趣，冲动各自充满活力不断运动着。心理活动过程就是系统内诸多因素相互冲突和相互调和的复杂过程。一种经验之有价值，就在于它能够使整个冲动系统处于相对稳定的平衡状态，文学艺术的价值就在于“使心灵籍之能得到完全的平衡的程度的问题”。^[103]

“冲动”概念是瑞恰慈文艺批评理论中的一个核心概念，理解“冲动”对于我们进行进一步的探讨有着重要意义。瑞恰慈认为处境不同而又处于不同发展阶段的个人的冲动、渴望、习性呈现出不同的形式，我们全部的生存就是对间接不相容性的冲动进行贯穿始终的漫长研究。冲动既是生理需要，更是心理需要，心理学意义上的冲动严格地说是一种复杂的心理反应和情感状态。在大多数人的心灵中，冲动往往是混乱的甚至是互相对立的。在瑞恰慈看来，“安排生活则自始至终是理顺冲动的一个尝试，目的在于使较多的或大量的最重要和最有分量的同类冲动结出硕果”^[104]为了更好地选择和安排好我们的生活，即那“最丰富，最敏锐，最活泼，最美满的生活”，我们必须确定这些冲动中哪些是比较重要的，必须区分产生出彼此价值大小不同的各种不同的冲动结构。瑞恰慈将冲动划分为欲念和厌恶两类，并且指出凡是能满足欲念或追求的东西都是有价值的。他说：“凡是能满足一个欲念而同时又不挫伤相等的或更加重要的欲念的东西都是有价值的。换言之，可以举出不满足某个欲念的唯一理由是更重要的欲念将会由此而被挫败。”^[105]某些冲动或需要必须予以满足，为的是其它的需要或冲动有可能得到满足，比如说生理上的需要或冲动的满足之后，它们接着引起另外的冲动——那就是交流和合作能力所凭借的冲动，这类冲动涉及心理反应和情感，它对于人类的幸福而是更加直接的必要冲动，因为人是社会的动物。一个冲动的重要性可以这样界定：个人活动中这一冲动的挫败所引起的其它冲动的扰乱程

度。每个程度稳定的系统组织都包含着某种程度的冲动的压抑或牺牲，我们判断一个系统组织的优点时所依据的是损失的大小，受挫败或满足不了的冲动的范围，以及它们的重要程度。总之，最不浪费人的潜在价值的那种冲动组织才是最佳组织。我们都向往一种有条不紊的生活，在这种生活中不同冲动互有差异的要求都能得到调节，而且各种活动必是很少冲突，就是活动的次要系统彼此间也尽量地少有冲突，冲动可以获得最高限度的各种各样的满足而带来的是最低限度的压抑和牺牲。“假若有人要问我们这样的生活是怎样的情形，怎样度过这样的生活，我们的回答是：它觉得很像是诗的经验，并且是诗的经验。”^[106]在瑞恰慈看来，这样的生活就是“诗的经验”，并且只有在“诗的经验”里才能获得。这样的经验必须很好地组织起来，能使其所有的冲动在可能的范围内得到最大的自由。现实生活中的经验是极其错综复杂而在有限程度上得到了某种协调，而诗的经验时时刻刻都确定应有的生活的性质。通过他人精神的影响，可能而且必然是我们从混乱心态转向组织较好的心态，而“文学艺术则是这些影响得以散播的主要手段”。^[107]因此，瑞恰慈认为艺术的价值就在于使冲动得到满足，在他看来，真正的艺术作品就是多种对立的冲动得到调和的产物，艺术作品能使混乱的冲动变得协调有序。

马修·阿诺德认为诗歌是对人生的一种评价，受其影响，瑞恰慈认为文学艺术是对生存的一种评价。艺术之所以能起到平衡冲动的作用，这与艺术家是分不开的。艺术家最关心的是把那些他以为最值得拥有的经验以艺术品的形式记载下来。他是这样的一种人：最可能拥有值得记载的有价值的经验。他的经验，至少那些使其工作具有价值的部分，体现着冲动的调和。他的工作就在于理顺绝大多数精神中发生紊乱的一切，各种相互干扰、相互对立的冲动在他身上能结合成一种稳定的平衡状态，并清醒地认识到存在的现实性。他成功时的经验价值总是处于一种较为完善的组织之中，这种组织可以使更多潜在可能的反应和活动为人所用，给人以生活的启示。艺术可以使普通人也能通过它来接受这种经验，伟大的艺术作品都具有这种效果，它们能够拓展精神，拓宽人的感受力。“拓展人类感受力的领域可以通过各种各样的中介来实现，文学艺术则是其中最有力量的，因为正是通过文艺人们才可能充分齐心合力，而且正是在这些经验之中精神才最不容易并且最不受干扰地组织成为浑然一体。”^[108]正因为这样，文学艺术才在人类活动中占有崇高的地位。

瑞恰慈认为冲动的平衡主要是通过想象力的综合力量来实现的。他认为柯尔律治对批评理论最伟大的贡献就在于对想象力综合作用的系统阐述，因此“柯尔律治完全有资格比任何人更确切地指明诗歌以及一切有价值的经验中的本质特征。”^[109]柯尔律治对想象力的论述是与他対诗的性质的看法结合起来的，他说：

诗是什么？这个问题与另一个问题几乎是同一的问题，即诗人是什么？答案也是相互关联的。因为诗的天才的特点正在它能充实，润色诗人自己心里的形象、思想和感情。

最理想的完美诗人能使人的全部灵魂活跃起来，使各种才能相互制约，然而又发挥其各自的价值和作用。它到处散发一种和谐一致的情调和精神，促使各物混合并进

而熔化为一，所依靠的是一种善于综合的神奇力量，这就是我们专门称之为想象的力量。这力量是由意志和理解力所发动的，而且始终在它们的不懈的但又是温和的难于觉察的控制之下（即所谓‘驭而不紧’）；它能使相反的，不协调的品质平衡与和谐起来，例如同与异，普遍与具体，思想与形象，个别的与有代表性的，新奇、新鲜感与旧的熟悉的事物，不寻常的情绪与不寻常的秩序……

最后，诗的天才，以良知为驱体，幻想为外衣，运动为生命，想象力为灵魂——而这个灵魂到处可见，深入事物，并将一切合为优美而机智的整体。^[110]

从上面的这段论述中可以看出，柯尔律治是从哲学和美学的高度上对想象进行论述的，他十分重视想象的力量，认为想象是“一种善于综合的神奇力量”，它能使各种相反的不协调的品质平衡与和谐起来，能促使各种事物混合并熔为一体，它是诗人的“灵魂”。受柯尔律治的影响，瑞恰慈也十分强调想象的综合作用，但瑞恰慈把它心理学化，即主要用它来指心理上情感所体现的对立性冲动之间的调和。他认为想象能够综合和调和具有对立性质的东西，冲动的平衡正是通过想象的力量来实现的。“想象力在一切艺术中最突出的显示就在于把一团纷乱的互不连贯的冲动变为一个有条理的单整反应的这种化解能力。”^[111]诗的价值正是诗人在创作中通过想象的组织和综合作用而赋予诗歌的，因而具有调和与平衡对立性冲动的的作用，与人们日常经验的价值不同。普通人压制了大部分的冲动，因为普通人无法有条不紊地处理它们。诗人则不同，因为诗人通过想象力的充分发挥而具有整理和组织经验的过人能力，因此，“通常相互干扰而且是冲突的，独立的，相斥的那些冲动，在他（艺术家）的心里相济为用而进入一种稳定的平衡状态”。^[112]想象力对冲动的平衡最典型的表现是在悲剧中，“确实的情况是那些想象力的综合作用最容易分析，它们最接近于危机的高潮，例如悲剧，除了在悲剧中无法找到更清楚的例证来显示‘对立或不协和的品质的平衡或调和’。怜悯，即接近的冲动，恐惧，即退避的冲动，在悲剧中得到一种其它地方无法找到的调和，认识了两者的调和，从而能认识到其它同等不协和的冲动组合可以调和”。^[113]在悲剧中，通过想象力的综合作用，一切对立或不协和的品质或冲动最终得到平衡或调和，冲动的满足本身就体现着一种价值。各种相互冲突的冲动中，由其中一种冲动获得胜利，或各种冲动得到协调，把心灵带入沉静从而体现出审美价值。瑞恰慈认为，悲剧或许是已知的最普遍的、接受一切的、梳理一切的经验。悲剧能把任何成分吸收于它的组织，加以修正而使其各得其所，所以悲剧具有巨大的魅力。艺术可以通过两种方式来组织冲动：“通过排斥和通过包括，通过综合和通过消除”。^[114]在瑞恰慈看来，包容和综合不同冲动的艺术更有价值，它是复杂经验的调和，是多种对立冲动的平衡，优秀的诗都是“包容”的诗。

（三）价值理论的意义

对瑞恰慈的艺术价值理论意义的探讨，不能脱离瑞恰慈提出价值理论时的特定的历史环境而进行孤立的考虑。瑞恰慈在其写于 1924 年的《文学批评原理》中提出在近代知识的基础上有可能建立起一种价值心理学说，这种学说可以比较文学或其它方面的经验的价值。在 1934 年完成的《科学与诗》中瑞恰慈对这一问题进行了更深入的阐述，并最终形成了相对完备的价值理论。瑞恰慈的这两本著作都写于第一次世界大战之后，第二次世界大战之前。“一战”使整个欧洲遭到了前所未有的破坏，几乎陷入瘫痪。紧跟其后的是社会革命的浪潮席卷了欧洲。战争的屠杀以及骚乱的政治后果从根本上动摇了欧洲资本主义的社会秩序，这一秩序惯常依赖和籍之进行统治的文化价值标准也陷入了一片混乱。在英国，“经济上和国际上日益增长的矛盾，工人运动政治上的解放，资产阶级内部的分裂……这一切破坏了维多利亚批评的物质基础和精神基础”。^[115]这一切带来的直接后果就是整个社会陷入了一种茫然无措的状态，艺术反映着这种茫然无措的状态。战争带来的精神创伤，社会经济的衰退，社会现实局面的混乱不堪，精神信仰的危机等等使得人类普遍心理的微妙平衡受到了危险的干扰，宗教已经无力于恢复这种平衡。瑞恰慈认为只有诗歌能够承担起拯救我们的重任，他相信诗“能够拯救我们，它是克服混乱的最佳手段”，“像阿诺德一样，他（瑞恰慈）也提出文学作为重建社会秩序的一种自觉的意识形态”。^[116]在这一点上，伊格尔顿深刻地理解了瑞恰慈。

瑞恰慈的价值理论是建立在心理学成果的基础之上的。瑞恰慈将心理学上的冲动概念引入文学批评并在此基础上建构了自己的心理批评模式。他将艺术作品看成是一个冲动的系统组织，认为艺术的价值就在于冲动的满足，冲动的平衡依靠想象力的综合作用来实现。瑞恰慈价值理论的宗旨是试图提供一个衡量的系统，并以此从价值方面来比较不同的经验。他说：“我的价值理论的宗旨就是使我们能够从价值方面比较不同的经验。依我所见，不同经验的价值乃是一个数量问题，简而言之，最好的生活就是能够投入更多而不至于陷入混乱。”“我的价值理论尝试提供的是一个衡量系统，我们不仅能够以此来比较相同个性的不同经验，而且能够比较不同的个性……至少要认识到什么应该加以衡量以及怎样进行比较。”^[117]哪些经验是比较有价值的经验？哪种生活才是较好的生活，甚至是最好的生活？我们追求的是怎样一种生活？……这一切都需要一套相对完备而且合理的价值理论予以解决。我们应该看到，瑞恰慈的价值理论，或者说心理批评模式，其实只是他正在为之提出解决方法的社会问题的组成部分。他所面对的是这样一个异常混乱的社会：在这个混乱的社会中，发展潜力异常宽广而且纷繁多样的那些人为他们大范围的紊乱付出了代价，另外一些人由于狭隘而为他们有条有理付出了代价。这样一个混乱的社会急需一套完备的价值理论以规范和安排好人们的生活。瑞恰慈为此付出了巨大的努力。瑞恰慈的价值理论的一个比较隐蔽的不易发现的特征是，他十分强调读者对文学艺术的反应以及如何评价这

种反应，也就是说，他十分强调文学作品在读者心理上产生的效果和作用。在我们今天看来，瑞恰慈实际上是结合了一种有缺陷的或狭隘的功利主义价值论和一种本质上是唯美主义的人类经验观（他认为艺术代表着一切最好的经验）。他的最终目的是要把诗作为“微妙地调和”现代生存混乱的一种手段。如果历史矛盾不能在现实中得到解决，我们可以在幻想的心灵中作为互不相联的心理冲动得到和谐的调解。实际上这只是一种无法实现的理想。但我们也应该清楚地看到，如果文学不能对人产生效果和起作用的话，那它就什么都不是。文学的意义在很大程度上取决于它在我们心理或情感上产生的影响的强烈程度。虽然在不少人看来，这似乎目光有点狭隘，但不可否认事实却是如此。这正是艺术在人事中占有重要地位的原因，这也正是瑞恰慈价值理论的现代意义之所在。

文学和艺术承载着人类的普遍的经验，而且它们本身就代表着一切最好的经验，它们概括和规定着我们具有的和应有的生活的性质，后者更为重要更有价值。任何东西都不能代替文学和艺术，因为它们提供的经验，在别处纵使可以得到，也是很难的。它们提供的经验能够帮助我们更好地组织和安排好我们的生活。瑞恰慈也注意到，不能自满地认为艺术一定能够把生存的重压推开，事实上有时候出现的和谐是一种虚幻。利用虚构，其实也是为了更好地调整我们对于实际生活的态度。为了安排好我们的生活，我们必须组织和安排好我们的冲动，使得最重要的冲动获得成功。由于习惯、舆论、信仰和范例等这一类社会压力，每个人的冲动和欲望在他发展的每一阶段中变成为一个新的形式，这就是瑞恰慈所说的条理化。每一种条理化都要以牺牲某种冲动为代价，损害人类生活价值最少的条理化就是最好的条理化。社会显然需要而且必须要求它的成员组织他们的冲动以求符合社会的整体利益。但是，我们作为个人怎样达到较好的组织，社会又怎样通过我们达到较好的组织呢？瑞恰慈认为主要是通过其他有才智的人的影响，而这些影响主要是通过文学和艺术作用于我们的。因此文学和艺术对于我们作为个人和社会成员这两方面来说都显得极其重要。艺术的功用在于扩大和更好地组织人类经验。从事于这种工作的人的品格越高，生活就越美好。因为艺术和文学能够导致这样的心灵组织形式，这种形式不仅能够使我们作为组织得更好的个人来生活，而且能够导致这样的社会，它的道德和我们时代正在变化着的情况更相适应。现实生活就是如此，我们既是社会的人，又是单个的人，我们的各种冲动和欲望不可避免地会有冲突，于是我们不得不考虑自己的需要，又要考虑他人的需要。因此，在瑞恰慈看来，道德问题首先就是一个组织的问题，我们必须使我们那些相互发生冲突的冲动得到调和，让它们在集中的意义上尽可能得到最大限度的满足。作家是发现价值的专家，道德的基础主要是由他们奠定的。因为生命中的任何良好的品行都是来自对反应的良好梳理。如果内在基本的反应处于无组织的混乱之中，随之而来的后果则是造成对生命的浪费和挫伤，由此而来的任何冲动和行为都必将损害更为重要的冲动，道德规范也就失去了其作用和价值，可能更为严重的后果是整个社会受其影响而陷入混乱状态。道德问题是整个社会组织系统的冲动得到最大限度地平衡的问题。任何一种稳定的社会秩序都必然要求某种必要的牺牲。在这些方面，艺术为我们提供了一个很好的范例：各种相

互干扰、相互冲突的冲动可以得到很好的调和，使心灵藉之而达到一种平衡的状态。

四、瑞恰慈文学批评理论的影响和意义

作为二十世纪最杰出的文学批评家之一，瑞恰慈的文学批评理论离经叛道，另辟蹊径，自成一家之言。他的学术思想在英美学术界起到了举足轻重的影响，他的批评理论对英美新批评、接受美学、读者反应批评、分析美学和结构主义产生了重要的影响，尤其是为新批评派提供了基本的方法论。瑞恰慈以交流理论和价值理论为支柱构筑起来的文学批评理论，具有重要的实践意义和现实意义，对于我们今天在社会主义市场经济改革的浪潮下进行的社会主义文艺创作与文学批评有着重要的借鉴和启示意义

（一）对英美新批评派和西方文学理论的影响

瑞恰慈在《文学批评原理》中提出：“交流的描述和价值的描述是批评的两大支柱”。交流理论和价值理论是瑞恰慈文学批评理论的核心。瑞恰慈将语义学分析方法和心理学引入文学批评领域，追求一种相对科学化的文学批评理论。有的学者认为这种“科学化”有两种意思：其一是指文学批评有一定的规范、像科学一样有一套客观上可以转换的方法系统。其二是把把自然科学和社会科学的研究成果应用到文论中来。^[118]实质上，这种相对“科学化”所追求的是一种有一定规范，组织和目的并且具有很强操作性的微观实践的文学批评。由于受到逻辑经验主义的影响，瑞恰慈十分注重语言问题和意义问题，认为文学的问题，首先是语言的问题，主张对语词、语句和美学中使用的术语进行语义分析。瑞恰慈的语义学分析方法强调对文学作品进行“细读式”的解读，力图把握作品的内在结构和意义，达到很好地进行情感经验交流的目的。瑞恰慈在《文学批评原理》、《实用批评》等著作中对交流的困难性以及解决的策略进行了阐述并付诸于实践。他的这种重视对语言具体分析的方法对后世的文学批评，尤其是英美新批评产生了深远的影响。赵毅衡先生就认为：“应当说，新批评正是早期艾略特与瑞恰慈结合的产物。前者提供了思想倾向和一部分重要论点，后者提供了基本的方法论。”^[119]新批评派十分重视瑞恰慈将语义学分析方法引入文学批评的努力，从中获得了基本的方法论。新批评派以此为出发点，注重对文本进行内在的研究，研究文学语言的特殊性质，研究语词之间的各种内在关系，诸如燕卜苏的“含混”、布鲁克斯的“悖论”、退特的“张力”论等核心概念都明显受到瑞恰慈思想的影响。“在布鲁克斯和华伦合著的《译介诗歌》中，不少关键性的术语如张力、悖论等等都来源于《文学批评原理》第23章。维姆塞特和布鲁克斯的《文学批评简史》也以‘瑞恰慈的张力诗学’为题，论述了他基于‘内在平衡’说的诗论以及表达情感与指称事物的感情用法。”^[120]事

实上，新批评派不同成员提出的关于诗歌语言的意义理论，如“张力”、“含混”、“悖论”等都是对诗的对立调和性意义的一种表述，它们都基于瑞恰慈关于诗歌语言意义的价值理论：诗歌语言的意义具有平衡和调和冲突性情感的功能。为了准确地把握诗歌的意义，进行正常的情感经验的交流，瑞恰慈提出了一种“细读”的具体阅读方法，新批评派把这种具体分析作品语言的方法与他们独特的张力论，反讽论和悖论等相结合去发掘作品中对立调和性质的含义。在瑞恰慈那里是作为雏形，它着重用来分析诗歌语言所具有的调和情感冲突的价值意义，这种意义虽然集中于文本，却也联系着作者和读者的心理。而在新批评派那里，分析更明确地限定在“作品本体”范围内，并专注在诗歌语言含义的对立统一性上，即专注于诗歌语言的“张力”、“反讽”、“悖论”等特性上。作品与外在世界，作者和读者的关联及其意义都不是这种分析方法的研究对象。这样就完全割裂了文学作品与世界、作者和读者之间的任何联系，文学研究的对象只是“作品本身”，把作品看成是绝对的中心和偶像，这种方法被韦勒克在《文学理论》中概括为“内部研究”。这种以绝对孤立的文本作为文学批评的出发点和归宿，无视作者心理，读者心理和反应以及作品的社会效用等因素的研究，无疑是新批评派的重大局限性。这恐怕也是瑞恰慈没有想到结果。另一方面，我们必须看到瑞恰慈的交流理论，尤其是对读者的反应和心理效果的重视以及对“理想读者”的理论预设，对于当代接受美学的兴起也起了重要的作用。接受美学认为，文学作品在没有被读者阅读时，只能是一个潜在性的存在，真正的文本只存在于读者的阅读过程中。文学文本并不具有固定的所指，读者的“文学能力”和“期待视野”对意义的产生起关键作用，因为意义是阅读的结果，取决于读者按照什么样的文学原则去阅读。读者反应批评更是把“读者”的地位和作用推向了极端，认为应当从读者主观感受方面来解释文学文本：文本是在接受过程中创造出来的，一个文本就是一个反应事实，而文本的意义就是事件——一个由读者参与，发生在读者身上的事件。在这里，完全可以看到瑞恰慈批评理论的合理性：他把文学作品视为独立的审美客体，但还不是视为封闭的存在。他在强调读者阅读经验的同时，并没有在读者，作者和作品之间做出绝对孤立的划分，而是将作者、作品和读者作为一个互动的交流系统。此外，瑞恰慈的文学批评理论对分析美学和结构主义美学也产生了重要的影响。弗兰克·伦特里基亚的论著《新批评之后》评论了美国20世纪的四大文论——存在主义、现象学、结构主义和后结构主义之后指出，这些纷呈的文论无不由于新批评而完成了自己的历史使命并为它们的发展打下了基础。^[121]瑞恰慈及新批评派注重交流的理论，注重对文学语言的具体分析的理论和实践的影响已经根深蒂固，对当代人如何更好地阅读和阐释文学作品仍发挥着其应有的重要作用。

瑞恰慈将心理学引入文学研究和批评领域，动摇了由来已久的主观武断的批评传统的根基，并且认为在近代知识的基础上可以建立起一种价值心理学说，这种学说使我们能够比较文学或其他方面的经验的价值。瑞恰慈对诗歌语言情感特征的分析，对艺术价值的认识，以“冲动”为核心概念的心理批评模式的建构，以及对审美经验和审美价值的认识，都与他的心理学理论有密切的关系，是从他的心理学理论中引发出来的。他甚至固执而极

端地认为：“文学批评从根本上说是心理学的一个分支。”他对于心理学之于价值理论和文学批评的重要性有着绝对的信心。从他的整个批评理论来看，心理学在他的批评理论中占有非常突出的地位。但是，瑞恰慈的以心理学为立足点建构的价值理论并没有被新批评派所接受，反而受到尖锐的批评。兰色姆认为瑞恰慈的理论情感主义色彩太浓，并明确地对瑞恰慈的心理主义倾向提出批评，说瑞恰慈是“心理主义者”。维姆塞特和比尔兹莱合写的两篇文章《意图谬见》和《感受谬见》反对的就是他们可以名之为心理主义的文学批评方法。韦勒克对瑞恰慈把心理学引入文学研究和批评领域的做法不满，韦勒克并不否认文学心理学对理解文学有一定的帮助，但是他认为：“这种识见也可以通过别的途径来获得，而不一定要靠心理学的理论知识。就心理活动及其机制的有意识和系统化的理论而言，心理学对艺术不是必要的，心理学本身也没有艺术上的价值”。^[122]韦勒克不仅反对将心理学引入文学研究，而且认为“不幸的是瑞恰慈精细的分析被一种强调诗的心理效果的理论给掩盖了。这种理论在我看来不仅是错误的而且有害于文学研究……艺术家几乎完全成了心理治疗者，艺术成了保养神经的疗法和强壮剂”。^[123]韦勒克之所以反对将心理学引入文学研究，主要是基于他的这样的一种批评观点：文学研究主要是一种内部研究——文学研究的对象不能是别的什么东西而只能是文学作品。这样，作为心理学，包括作者的心理和读者的心理在他看来都是一种外部研究，即不可能与文学作品的结构和价值发生联系，自然要被排除在文学研究的范围之内。事实上，就心理学来说，把心理学应用于文学研究和文学批评领域已经取得了巨大的成功，如弗洛伊德的精神分析、容格的原型批评、弗莱的神话批评等等，心理学之于文学批评的贡献和影响已有目共睹。随着科学和现代心理学的发展，心理学对于文学研究的影响和作用将会有增无减。不可否认的是，瑞恰慈的《文学批评原理》、《科学与诗》、《实用批评》等著作已经成为西方文学批评中的宝贵遗产，它们不仅对新批评产生了重要的影响，而且对西方现代各派也都产生了这样或那样的影响。

（二）瑞恰慈文学批评理论的现代意义

从对瑞恰慈的价值理论的论述中可以看出，瑞恰慈主张将价值判断（他的价值判断与心理学关系密切）引入美学和批评领域，注重人们反应中存在的异常的多样性和相似性以及这些重要的反应在现代生活中的价值。他以“冲动”为核心概念建构了自己的心理学批评模型，将艺术作品看成是一个冲动的系统组织，认为艺术的价值就在于冲动的满足——多种相互冲突，相互对立的冲动的平衡，冲动的平衡依靠想象力的综合作用来实现。诗歌似乎要描述世界，其实不过是以令人满意的方式组织我们对于世界的感情和对于世界的经验以及态度。最有效的诗就是这样一种诗，它组织起最大数量的冲动而使之具有最低限度的冲突和挫败，使各种冲动在系统中获得一种稳定的平衡状态，从而使心灵籍之得到完全

的平衡。瑞恰慈始终强调的是作品之于读者的心理效果——读者对文学的反应以及如何评价这些反应，他的价值理论就是为实现这一目的而建构的。但是，他的以心理学为立足点建构的价值理论并没有被新批评派所接受，反而受到尖锐的批评。韦勒克就认为瑞恰慈“把艺术当作一种情绪治疗，把作品当作一种由多样冲动组成的型式，把诗歌当作情感语言、假陈述或神话。瑞恰慈同杜威一样，否认审美经验与日常经验之间的区别，而主张一种彻底的心理主义和享乐论的自然主义。”^[124]韦勒克作出这样的评价并不难理解，因为他提倡的是一种“作品中心论”的文学“内部研究”方法。在我们看来，韦勒克在很大程度上贬低了瑞恰慈价值理论的意义。瑞恰慈强调“在我们作出价值的最终结论时恰恰需要的是我们对人类的历史和命运的完整意识”^[125]，“伟大艺术在人类生活中占有至高无上的地位。”^[126]这实际上是一种艺术有用论的论调，即是强调艺术对于我们的生活所起的作用，强调艺术对于调整我们对生活的态度和情感的作用。事实上，瑞恰慈的价值理论并没有得到足够的重视，后人主要是对他的交流理论（即如何理解作品），对诗歌语言的具体分析和“细读法”感兴趣而往往忽视了其价值理论的重要意义，或者将其价值理论用一句话概括为狭隘的功利主义价值论，这对于瑞恰慈来说是很不公平的。如何评价瑞恰慈的价值理论？这是一个难题，也是笔者所试图解决的问题。

瑞恰慈主张从人类社会生活的总体出发估价艺术的价值，尤其是他认为艺术对人类生活有巨大的影响力，因而艺术的价值不应该从它的内部去寻找，而应该从它与人类生活的密切关系中去寻找，艺术的价值存在于艺术在人类生活的重要地位之中。所以瑞恰慈强烈地批评了美国新黑格尔主义代表安·塞·布雷德利将艺术的价值从人类生活中分离出来的主张。布雷德利在他的《牛津诗歌演讲》中认为：“那么‘为诗而诗’的公式对于我们认识这种经验有何教益呢？根据我的理解，它说明了以下几点。首先，这种经验本身就是一个目的，值得自立门户，有着一种内在价值。其次，它的诗意价值就在于这种绝无仅有的内在价值。诗歌可能还有一种隐晦价值，即成为某种通向文化或宗教的手段……不过它的隐晦价值既不是也不能直接确定它作为某种令人满意的想象性经验诗歌的价值；这应该完全从内部去予以评判……因为诗歌性质在于它不应成为现实世界的一部分，也不是它的摹本，而应成为一个自成一体的世界，独立，完整，自给自足。”^[127]瑞恰慈对“为诗而诗”的主张是持反对意见的。他认为，在我们判断诗歌的经验价值时，文化、宗教、某些特殊意义上的教益以及情感的抚慰等这些所谓的外在价值都直接关系到我们对经验的诗歌的价值的评判。这就是说，诗的价值必须同它的用处结合起来，诗的价值是依赖于文化、宗教，情感的抚慰等这些所谓的外在价值的。同时，在判断诗歌的价值时，必须考虑到诗歌在人类生活的巨大结构中的地位，否则我们就不能对诗歌的价值作出正确的判断。因此认为诗歌的世界是一个独立自主的世界，实际上是将诗与生活割裂开来。诗虽然有别于其它经验，其价值是极为相似的，不同之处就在于诗是更高明地更精致地被组织起来的经验，它是可以交流的，仅仅在这个可交流的意义之上，它才不同于其它经验。瑞恰慈承认诗与非诗之间有一条界限，“不过这并不是相异事物之间而是相同活动的不同系统之间的分割”。

[128] 布雷德利认为诗是一个本身独立的、完整的、自足的世界，诗的价值必须从内部来判断，将诗歌与生活彻底的割裂开来。瑞恰慈虽然意识到了诗歌与生活是有区别的，但却认为诗歌经验与普通经验并没有本质上的差别，它们只是不同类别的经验。在这一点上，瑞恰慈否定了审美经验（艺术经验）的特殊性，显然是片面的。

瑞恰慈的批评理论的一个难能可贵的方面就是他试图处理文学与现实的关系，在文学与现实之间留下“通道”。他一方面注重分析读者的反应；一方面注重研究这些反应在现代生活中的价值。强调文学艺术在读者心理上产生的作用和效果，强调文学与现实的关系以及对生活的现实意义，这是瑞恰慈文学批评理论中最具有人文精神的方面，因为他相信诗能保障人类的将来，相信惟有好的艺术与文学作品才能给我们“最丰富，最敏锐，最活泼，最美满的生活。”正基于此，有的学者如王忠勇就认为：“瑞恰慈是思想上的人道主义者和方法论上的经验者。”[129] 特里·伊格尔顿在《文学原理引论》中将瑞恰慈及其理论置于他的广大的意识形态理论的框架下予以评价：“瑞恰慈还令人吃惊地信口说道，诗歌‘能够拯救我们，诗歌完全有可能成为消弭混乱的工具’。和阿诺德一样，他认为文学是一种可以用来重整社会秩序的自觉的意识形态，而且是在第一次世界大战后那些社会动乱，经济衰退，政治不稳定的年代提出这一主张的”[130]，“他（瑞恰慈）把有缺陷的功利主义价值论与基本上是唯美主义的有关人类经验的观点（瑞恰慈认为艺术表现是一切最完美的经验）联系在一起，实际上是把诗歌当作一种‘微妙地调和’现代社会混乱现象的工具。如果历史矛盾无法在实现中解决，它们可以作为抽象的心理‘冲动’在冥思的头脑中取得和谐一致。”[131] 伊格尔顿对瑞恰慈的评价是比较中肯的，至少伊格尔顿部分地理解了瑞恰慈。瑞恰慈正是在‘一战’后社会处于动荡不安，价值观念混乱的现实上，在批判唯美主义‘为诗而诗’的理论的基础上，重申了价值理论的重要性，并且认为在当代人的精神平稳受到严重干扰的情况下，诗歌能够代替宗教的作用，具有一种社会救赎力。普列汉诺夫曾经论述到：“为艺术而艺术的倾向，是在从事艺术的人们与他们周围的社会环境之间存在无法解决的不协调这样一种情况下产生并确定下来的。”[132] 这就是说，即使在为艺术而艺术的时代，艺术也同样发挥着自己的社会作用，因为艺术家们发现了社会的不协调，他们所采用的“为艺术而艺术”的方式实际上也在发挥着艺术的作用：反抗着既成的社会秩序。文学的功用问题一直是西方文学理论探讨的一个核心问题。我们应该看到，瑞恰慈的批评理论实质上是他正在为之提出解决方法的社会问题的一部分。面对着‘一战’后西方社会的精神焦虑和价值混乱，面对着现代科学飞速发展导致的人的日益异化和心灵的混乱，瑞恰慈认为宗教已经逐渐失去其应有的作用，他把诗作为微妙地调和现代生存混乱的手段，认为诗歌能够拯救我们。他的文学批评理论散发着人文主义的光芒，顺应了时代的要求，是对价值判断相对混乱和道德沦丧的‘一战’后的西方社会的有益反拨。

瑞恰慈认为文学语言是感染性的语言，它着重唤起的是读者的情绪和冲动，因此诗歌就是正确的读者读诗时所感受到的经验。这样文学批评就要从作品之于读者的效果入手，而且瑞恰慈始终强调文学艺术在读者心理上产生的效果和作用，因为在他看来，文学的作

用和效果主要是通过恰当的读者的阅读来实现的。他从不怀疑，批评家和读者能够在他们的内心中重新创造出作者的“有关心理状态”。瑞恰慈预设了一个“理想读者”的存在，并且认为他研究的就是一个“理想读者”的反应。瑞恰慈近乎天真的认为“理想的读者”能够将作者表现在诗歌中的那些冲动的状态和情感经验以及处理现实的经验在自己的内心中重新创造出来，各种相互干扰，相互冲突的冲动也同样可以在读者的心理中获得一种满足和平衡。他以“冲动”为核心概念建立的批评模式追求的就是艺术的价值实现的方式——冲动的满足。“理想读者”的预设，是瑞恰慈面对着战争带来的创伤、经济衰退、社会现实局面混乱、精神信仰出现危机的情况所作出的反应。这种反应是他解决社会问题的一种迫不得已的看起来似乎是消极的方法。因为他的人道主义立场使他乐观地相信：每个人都能像诗歌处理经验时那样将各种相互冲突、相互干扰的冲动在系统中获得一种稳定的平衡状态，从而使心灵籍之得到完全的平衡那样处理现实生活世界的各种冲动。并且，“如果历史矛盾无法在现实中解决，它们可以作为抽象的心理冲动在冥思的头脑中取得和谐一致”。这就是说，当现实矛盾以文学艺术的形式出现时，它本身就是一种替代性的冲动的满足——可以在艺术的想象和虚构中实现。瑞恰慈乐观地预设：如果能使每个人精神平稳，那么艺术的价值就完美地实现了。这是一种充满“希望”的乌托邦理想，它基于瑞恰慈的人文主义精神——诗歌能够拯救我们。事实上，瑞恰慈并没有意识到他是从个体心理感受（所谓的“理想的读者”）出发来解释艺术价值，这就使他的理论只能停留在具体审美心理过程的狭窄范围而根本无法从更宏大的背景上来揭示美和艺术的复杂性质。值得赞赏的是，瑞恰慈始终强调艺术之于我们的重要性，坚持艺术对社会发展所起的批判功用，引导人为更好的生活——即最丰富、最敏锐、最活泼、最美满的生活而奋斗。这是人类之所以能够取得不断进步的原因。

总的来看，瑞恰慈的文学批评理论“瑕”“瑜”并存。一方面，瑞恰慈从价值理论出发，他否定有一种特殊的审美经验和审美价值的存在，认为审美经验与日常普通经验在本质上是一样的，它们是相同种类经验的不同表现。瑞恰慈将艺术经验与日常普通经验等同起来，否定审美经验与价值的存在是片面的。艺术作为人类审美活动的产物，它是人类经验的一种特殊形式，确实有着不同于普通经验的特殊性。它既与人类生活有必然的联系又有其特殊的性质。而且，瑞恰慈对心理学之于文学批评的重要作用过于乐观，甚至认为文学批评仅仅是心理学的一个分支。他虽然重视文学的价值，但过分强调冲动模式而把艺术价值简单地归结为心理组织作用。他从艺术作品之于读者的心理效果和作用出发去寻求解决现实生活世界的矛盾的方法，企图通过文学艺术作品的作用和效果来调节矛盾或冲突，而不是寻求解决事物矛盾的现实力量，这就过分迷信心理学知识，过分夸大了文学的价值和作用。另一方面，我们也要看到瑞恰慈文学批评理论的合理之处。瑞恰慈以交流理论和价值理论为支柱构筑起来的文学批评理论，对英美新批评和西方文学理论都产生了影响，尤其是为新批评派提供了基本的方法论。瑞恰慈将注重对语言进行分析的语义学分析方法用于文学语言的分析，强调对文学作品进行“细读”式的解读，力求把握作品的内在结构

和意义，达到很好地进行情感经验交流的目的，并对交流的困难性以及解决的策略进行了阐述并付诸于实践。新批评继承并发展了瑞恰慈的语义学分析方法，注重对文本进行内在的研究，研究语词之间的各种内在的关系，诸如“反讽”、“张力”、“含混”等核心概念都明显的受到瑞恰慈思想的影响。瑞恰慈的交流理论对接受美学、读者反应批评、分析美学和结构主义也产生了重要的影响。瑞恰慈还将价值判断引入美学和批评领域，以“冲动”为核心概念建构了自己的心理学批评模型，一方面注重分析读者的反应；一方面是研究这些反应在现代生活中的价值。他试图处理文学与现实的关系，在文学与现实之间留下“缺口”。“尽管一味运用心理学的方法失之偏颇，瑞恰慈的批评旨趣却体现了人文精神。”^[133]

总之，在我们今天看来，瑞恰慈的交流理论仍然发挥着重要的作用，它对于如何提高我们对文学作品的鉴赏能力和评价能力，对于如何相对科学地分析和把握作品的内在结构和意义，如何更好地达到交流情感经验的目的仍然有着重要的借鉴意义和实践意义以及现实意义。瑞恰慈的价值理论，以“冲动”为核心概念的心理学批评模式，强调文学艺术在读者心理上产生的效果和作用，强调文学和现实的关系，强调文学对生活的现实意义，把文学作为解决现实矛盾和冲突的唯一“良药”。虽然瑞恰慈对文学的价值和作用未免有些夸大和过于乐观了，但是他的许多思想仍然闪耀着人文主义精神的光辉。如果文学不能对人起作用的话，如果文学不能更好地调整我们对生活的态度和情感的话，那它就什么都不是。瑞恰慈的批评理论，对于我们今天在社会主义市场经济改革的浪潮下进行的社会主义文艺创作与文学批评有着重要的借鉴和启示意义。我们要在马克思主义指导下，充分地发挥文学艺术作品对社会生活的积极作用和意义，使之成为推动社会主义建设事业不断前进的动力。

结 论

正如瑞恰慈所说，一部书是一台藉以思维的机器。瑞恰慈文学批评理论的精华主要存在于《文学批评原理》一书中，可以说对《文学批评原理》的研究是藉瑞恰慈批评思想以思维的机器。《文学批评原理》以其独特的视角，借助于语义学分析理论和现代心理学的成果，开启了新批评的时代。瑞恰慈的批评理论强调对交流和价值的关注并认为对交流的描述和价值的描述是文学批评的两大支柱，因此，对瑞恰兹的交流理论和价值理论的研究也就成了本文的主要目的。

瑞恰慈的交流理论的特点就在于把交流的实质定义为情感经验的交流，并将语义学分析方法运用于文学语言的分析，强调对文本的细读，把交流建构成一个作者、作品和读者互动的系统结构。但交流活动的展开并不是如我们想象中的那么容易和一帆风顺。瑞恰慈

以其敏锐的洞察力对交流的困难性作了深刻的分析，提出了自己的解决策略并进行了阐述和付诸于实践。瑞恰慈的交流理论具有极强的可操作性和实践性，这对于如何更好地理解作者，理解和把握作品的内在结构和意义，如何提高我们对文学作品的鉴赏能力和评价能力有着重要的借鉴意义和实践意义。但任何优秀的文学批评都不仅仅是对文学作品的简单解读，更为重要的是它必然会涉及到价值判断，涉及到价值。

瑞恰慈的精神视野极为开阔，他在痛斥传统文艺理论的笼统零碎所造成的混乱局面之时，将心理学方法引入文学研究和文学批评，动摇了由来已久的主观武断的批评传统的根基。瑞恰慈主张将价值判断引入美学和批评领域，注重人们反应中存在的异常的多样性和相似性以及这些重要的反应在现代生活中的价值。他以“冲动”为核心概念建构的价值理论就是为实现这一目的而建构的。但是，瑞恰慈的以心理学为立足点建构的价值理论并没有被其后的新批评派所接受，反而受到尖锐的批评。后人只是对他的交流理论感兴趣而往往忽视了其价值理论的重要意义，或者将其价值理论用一句话概括为狭隘的功利主义价值论，这种评价是有失偏颇的，这对瑞恰慈来说也是很不公平的。如何评价瑞恰慈的价值理论？这是一个难题，也是笔者所试图解决的问题。尽管一味运用心理学的方法失之偏颇，但我们应该看到，瑞恰慈的价值理论，其实是他正在为之提出解决方法的社会问题的一部分，他的批评旨趣体现了人文精神，这是难能可贵的。在这个技术工具理性依然占据统治地位的现代社会，在这个最大限度地追求经济利益大批量生产文化产品的“文化工业”时代，在这个日益肤浅浮躁追求物质享受的时代，我们从来都不曾缺少艺术作品，我们真正缺少的是对思想的感觉和对人文精神的关怀。瑞恰慈的价值理论，对于我们今天在社会主义市场经济改革的浪潮下进行的社会主义文艺创作和文艺批评有着重要的借鉴和启示意义。我们要在马克思主义的思想的指导下，充分地发挥文学艺术作品的对社会生活的积极作用和意义，使之成为推动社会主义建设事业不断前进的动力。

注释：

- [1] [美] 韦勒克. 批评的概念 [M]. 张金言译. 北京：中国美术学院出版社，1999：326.
- [2] [法] 让-伊夫·塔迪埃. 20 世纪的文学批评 [M]. 史忠义译. 天津：百花文艺出版社，1999：9.
- [3] [英] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 杨自伍译. 南昌：百花洲文艺出版社，1997：1.
- [4] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997：1.
- [5] 罗伯特·魏曼. “新批评”和资产阶级文学批评的发展 [A]. 韩耀成译. 见：赵毅衡. 新批评文集 [C]. 北京：中国社会科学出版社，1988：570.
- [6] [古希腊] 亚里士多德. 诗学 [M]. 陈中梅译. 北京：商务印书馆，2003：81.
- [7] 罗伯特·魏曼. “新批评”和资产阶级文学批评的发展 [A]. 1988：570.
- [8] 罗伯特·魏曼. “新批评”和资产阶级文学批评的发展 [A]. 1988：561.
- [9] 赵毅衡. 新批评——一种独特的形式主义文论 [M]. 北京：中国社会科学出版社，1988：117.
- [10] [英] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 曹葆华译. 见：瑞恰慈. 科学与诗 [C]. 北京：清华大学出版社，2003：45.
- [11] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997：60--70.
- [12] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997：64.
- [13] 近现代西方主要哲学流派资料 [C]. 248.
- [14] 近现代西方主要哲学流派资料 [C]. 251.
- [15] 朱光潜. 西方美学史 [M]. 北京：人民文学出版社，2002：195.
- [16] 朱光潜. 西方美学史 [M]. 2002：200.
- [17] 朱光潜. 西方美学史 [M]. 2002：220.
- [18] 立普斯. 论移情作用，内摹仿和器官感觉 [M]. 转引自朱光潜：西方美学史 [M]. 北京：人民文学出版社，2002：57.
- [19] 叶公超. 科学与诗·序言 [A]. 曹葆华译. 见：瑞恰慈. 科学与诗 [C]. 北京：清华大学出版社，2003：5.
- [20] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997：220.
- [21] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997：220.
- [22] 陈本益. 新批评的文学本质论及其哲学基础 [J]. 重庆师范学院学报哲社版，2001. 1.
- [23] 杨自伍. 前言 [A]. 见：[英] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 杨自伍译. 南昌：百花洲文艺出版社，1997：19.
- [24] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997：20.
- [25] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003：14.
- [26] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003：15.
- [27] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003：15.

-
- [28] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 15
- [29] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 18.
- [30] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 20.
- [31] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 21.
- [32] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 19.
- [33] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 19
- [34] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 20.
- [35] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 20.
- [36] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 20.
- [37] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 21.
- [38] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 22.
- [39] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 159.
- [40] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 157.
- [41] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 157.
- [42] 连肇华: 理查兹的作者心理经验论 [J]. 深圳大学学报, 1993. 1 : 25.
- [43] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 160.
- [44] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 160.
- [45] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 162.
- [46] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 162.
- [47] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 169.
- [48] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 171.
- [49] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 173.
- [50] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 杨 1997 : 173.
- [51] [古希腊] 亚里士多德. 诗学. 陈中梅译注. 北京: 商务印书馆, 2003.
- [52] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 245.
- [53] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 246.
- [54] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 29.
- [55] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 29.
- [56] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 14.
- [57] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 15.
- [58] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 16.
- [59] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 16.
- [60] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 16.
- [61] 瑞恰慈, 奥格登: 意义之意义 [M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2000 : 7—9.
- [62] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 196.
- [63] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 194.
- [64] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 197.
- [65] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 198.

-
- [66] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 186.
- [67] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 238.
- [68] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 240--241.
- [69] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 243.
- [70] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 244.
- [71] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 244.
- [72] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 244.
- [73] 瑞恰慈. 诗中的四中意义 [A]. 曹葆华译. 见: 瑞恰慈. 科学与诗 [C]. 北京: 清华大学出版社, 2003: 46.
- [74] 瑞恰慈. 诗中的四中意义 [A]. 2003: 46.
- [75] 瑞恰慈. 诗中的四中意义 [A]. 2003: 46--48.
- [76] 瑞恰慈. 诗中的四中意义 [A]. 2003: 50.
- [77] Twentieth Century Western Critical Theory, by Zhu Gang, Shanghai foreign language education press 2001, P32
- [78] [英] 瑞恰慈. 论述的目的和语境的种类 [A]. 见: 赵毅衡. “新批评”文集 [C]. 北京: 中国社会科学出版社. 1988: 294--295.
- [79] 文学理论教程 [M]. 童庆炳主编. 北京: 高等教育出版社, 1999: 59.
- [80] 瑞恰慈. 论述的目的和语境的种类 [A]. 1988: 296.
- [81] 陈定家. 瑞恰慈与《文学批评原理》[J]. 江汉论坛, 2000. 8.
- [82] 瑞恰慈. 论述的目的和语境的种类 [A]. 1988: 298.
- [83] 瑞恰慈. 论述的目的和语境的种类 [A]. 1988: 300.
- [84] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 55.
- [85] [英] 瑞恰慈. 实用批评·序言 [A]. 见: 赵毅衡. “新批评”文集 [C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1988: 370.
- [86] 瑞恰慈. 实用批评·序言 [A]. 1988: 370.
- [87] [德] 马克思. 政治经济学批判·导言 [A]. 见: 四川省社会科学院文学研究所: 马克思主义文艺论著选 [C]. 成都: 四川人民出版社, 1983: 94.
- [88] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 2.
- [89] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 3.
- [90] 杨自伍. 前言 [A]. 1997: 1.
- [91] 杨自伍. 前言 [A]. 1997: 17.
- [92] [美] 韦勒克. 现代文学批评史·第五卷 [M]. 章安祺, 杨恒达译. 北京: 中国人民大学出版社, 1992: 318—319.
- [93] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 26.
- [94] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997: 31.

-
- [95] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 33.
- [96] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 49.
- [97] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 40.
- [98] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 73.
- [99] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 75.
- [100] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 16.
- [101] 格瑞伯斯坦. 现代文学批评面面观 [M]. 李宗慎译. 台北 : 台湾正中书局, 1979 : 97.
- [102] 徐葆耕. 科技时代的诗之惑 [J]. 清华大学学报 (哲学社会科学版), 2002. 1 : 47.
- [103] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 22.
- [104] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 39.
- [105] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 40.
- [106] 瑞恰慈. 科学与诗 [A]. 2003 : 24.
- [107] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 48.
- [108] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 117.
- [109] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 221.
- [110] 柯尔律治. 文学传记 [A]. 见 : 外国文学研究刊集 · 第二辑. 北京 : 中国社会科学出版社, 1980 : 77.
- [111] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 223.
- [112] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 221.
- [113] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 223.
- [114] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 226.
- [115] 罗伯特·魏曼. ‘新批评’和资产阶级文学批评的发展 [A]. 1988 : 570.
- [116] [英] 特雷·伊格尔顿. 二十世纪西方文学理论 [M]. 伍晓明译. 西安 : 陕西师范大学出版社, 1986 : 57.
- [117] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 262.
- [118] 赵毅衡. 新批评——一种独特的形式文论 [M]. 1988 : 115.
- [119] 赵毅衡. 新批评——一种独特的形式文论 [M]. 1988 : 11
- [120] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 1.
- [121] 蓝仁哲. 新批评 [J]. 见 : 外国文学, 2004. 11. 6.
- [122] [美] 雷内·韦勒克, 奥斯汀·沃伦. 文学理论 (修订版). 刘象愚等译. 南京 : 江苏教育出版社, 2005 : 99.
- [123] 雷内·韦勒克. 批评的概念 [M]. 1999 : 333.
- [124] 雷内·韦勒克. 批评的概念 [M]. 1999 : 306.
- [125] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 263.
- [126] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 222.

-
- [127] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 63—64.
- [128] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 1997 : 68.
- [129] 王忠勇. 本世纪西方文论述评 [M]. 昆明 : 云南教育出版社, 1989 : 207
- [130] [英] 特里·伊格尔顿. 文学原理引论 [M]. 文化艺术出版社, 1987 : 57.
- [131] 特里·伊格尔顿. 文学原理引论 [M]. 1987 : 57.
- [132] [俄] 普列汉诺夫. 艺术与社会生活 [A]. 见 : 文学理论学习资料 [M]. 297.
- [133] 杨自伍. 前言 [A]. 1997 : 2.

参考文献：

- [1] [英] 瑞恰慈, 奥格登: 意义之意义 [M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2000.
- [2] [英] 瑞恰慈. 文学批评原理 [M]. 杨自伍译. 南昌: 百花洲文艺出版社, 1997: 1.
- [3] [英] 瑞恰慈. 科学与诗 [C]. 曹葆华译. 北京: 清华大学出版社, 2003.
- [4] [英] 柯尔律治. 文学传记 [A]. 见: 外国文学研究刊集·第二辑 [C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1980.
- [5] [英] 特里·伊格尔顿. 文学原理引论 [M]. 文化艺术出版社, 1987.
- [6] [英] 特雷·伊格尔顿. 二十世纪西方文学理论 [M]. 伍晓明译. 西安: 陕西师范大学出版社, 1986.
- [7] [美] 韦勒克. 现代文学批评史·第五卷 [M]. 章安祺, 杨恒达译. 北京: 中国人民大学出版社, 1992.
- [8] [美] 雷内·韦勒克, 奥斯汀·沃伦. 文学理论 [M]. 刘象愚等译. 南京: 江苏教育出版社, 2005.
- [9] [美] 雷内·韦勒克. 批评的概念 [M]. 张金言译. 北京: 中国美术学院出版社, 1999.
- [10] [美] 莫瑞·克里格. 批评旅途: 六十年代之后 [M]. 李自修等译. 北京: 中国社会科学出版社, 1998.
- [11] [美] M. H. 艾布拉姆斯. 镜与灯 [M]. 郅稚牛, 张照进, 童庆生译. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [12] [美] 弗雷德里克·詹姆逊. 语言的牢笼、马克思主义与形式 [M]. 南昌: 百花洲文艺出版社, 1997.
- [13] [加拿大] 诺思若普·弗莱. 批评之路 [M]. 王逢振, 秦明利译. 北京: 北京大学出版社, 1998.
- [14] [法] 让-伊夫·塔迪埃. 20 世纪的文学批评 [M]. 史忠义译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [15] [法] 茨维坦·托多洛夫. 批评的批评——教育小说 [M]. 王东亮, 王晨阳译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2002.
- [16] [法] 茨维坦·托多罗夫. 象征理论 [M]. 王国卿译. 北京: 商务印书馆, 2004.
- [17] [法] 莫里斯·布朗肖. 文学空间 [M]. 顾嘉琛译. 北京: 商务印书馆, 2003.
- [18] [俄] 巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题 [M]. 白春仁, 顾亚玲译. 北京: 三联书店, 1988.
- [19] 赵毅衡. “新批评”文集 [C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1988.
- [20] [古希腊] 亚里士多德. 诗学 [M]. 陈中梅译注. 北京: 商务印书馆, 2003.
- [21] 赵毅衡. 新批评——一种独特的形式主义文论 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1988.
- [22] 朱光潜. 西方美学史 [M]. 北京: 人民文学出版社, 2002.
- [23] 张荣毅. 文学批评学论稿 [M]. 昆明: 云南人民出版社, 1986.

-
- [24] 连肇华. 理查兹的作者心理经验论 [J]. 深圳: 深圳大学学报人文社会科学版, 1993, 10(1).
- [25] 童庆炳. 文学理论教程 [M]. 北京: 高等教育出版社, 1999.
- [26] 格瑞伯斯坦. 现代文学批评面面观 [M]. 李宗慎译. 台北: 台湾正中书局, 1979.
- [27] 徐岱. 批评美学 [M]. 上海: 学林出版社, 2003.
- [28] 四川省社会科学院文学研究所编选. 马克思主义文艺论著选 [C]. 成都: 四川人民出版社, 1983.
- [29] 王忠勇. 本世纪西方文论述评 [M]. 昆明: 云南教育出版社, 1989.
- [30] 张利群. 批评重构—现代批评学引论 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 1999.
- [31] 伍蠡甫, 胡经之. 西方文艺理论名著选编 [C]. 北京: 北京大学出版社, 1996.
- [32] 王逢振. 意识与批评 [M]. 桂林: 漓江出版社, 1988.
- [33] 王逢振. 今日西方文学批评理论 [M]. 桂林: 漓江出版社, 1988.
- [34] 唐正序. 文学批评研究 [M]. 长沙: 湖南人民出版社, 1986.
- [35] 潘凯雄. 文学批评学 [M]. 北京: 人民出版社, 1991.
- [36] 孙耀煜. 文学理论教程 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1991.
- [37] 傅修延, 夏汉宁. 文艺批评方法轮基础 [M]. 南昌: 江西人民出版社.
- [38] 傅修延, 黄颇. 文艺批评思维学 [M]. 南昌: 文艺出版社.
- [39] 黄展人. 文艺批评学 [M]. 暨南大学出版社.
- [40] 陈本益. 新批评的文学本质论及其哲学基础 [J]. 重庆: 重庆师范学院学报哲社版, 2001, (1).
- [41] 陈定家. 瑞恰慈与《文学批评原理》[J]. 江汉论坛, 2000, (8).
- [42] 徐葆耕. 科技时代的诗之惑 [J]. 清华大学学报 (哲学社会科学版), 2002, (1).
- [43] 蓝仁哲. 新批评 [J]. 外国文学, 2004, (6).

后 记

初春桂林，已是姹紫嫣红，柳绿花香，于是乎朝闻流莺，夕聆诵读。流连校园，暗香浮动，处处风情别致。忽桂花扑鼻，乃惊，又是桂花飘香时。子在川上曰：“逝者如斯夫！”窃以为身同感受，叹时之不予我，悲岁月之易逝，患学之无所成！忆往昔，少年不知愁滋味，峥嵘岁月竞逐风流；今思之，年近三十而无所立，念之省之，不胜惶恐。时光荏苒，不经意间三年流逝。记得初入桂林时，也是这般斜风细雨，桂花飘香。居此间三载，感慨颇多，收获不少，欢乐趣，离别苦，然则点滴却在心头。

居陋室，手捧定稿论文，窃喜之余不免回顾写作之艰辛困苦。文章之创意至脱笔成稿积年有余。初，获灵感于张利群先生。先生专治文学批评学，知识渊博，颇有建树。先生对“英美新批评”颇有兴趣，然则几载以来，未能付诸实践，故希望学生能填补这一空缺。恰逢适时开题在即，吾本对新批评之先驱瑞恰慈有所景仰，于是乎暗自思量，若能基于此，研究其文学批评理论，略作分析，或能有所收获，有所增益，可窥文学批评之一般规律，见其价值和实践意义。想法初成，得先生和教研室其他老师认可，甚幸。然则，方其搦翰，才固知实为之难。于是乎收集资料、详加阅读、批注笔记，耗时近半载。自以为万事俱备，方始下笔，幸得恩师张利群教授从中指导，加之汲取知识于莫其逊，朱寿兴，黎东明，廖国伟，王朝元等老师，方不致被如山之资料所惑，思路日益清晰，如茫茫暗夜中见明灯指引，漫漫长途中闻天籁激励，思之幸甚，不胜感激！

今文已见稿，学业竟成，如释重负而欣喜若狂，然则心中未免惆怅万千，若有所失。旧时同窗早已分飞天涯，前程各觅。今日同庠，也将奔波远方。每念及此，不免慨叹伤悲。然天下无不散之宴席，奈何，奈何！所幸者，同窗友朋皆学识丰富、为人厚道、谦让儒雅。朝夕相处，常使我反躬自省：为人谋而不忠乎？与朋友交而不信乎？学不习乎？另，特别感谢大姐，师妹于繁忙之际慷慨相助，方能完成此文。往事多多，不容细述，一切皆在缘中，甚幸，甚谢！谨遥拜年迈父母身体安康，养育之恩，无以为报；又容我任性远游，不尽孝道。思之念之，愧疚盈胸，热泪盈眶，唯有他日相报父母之恩。

今为理想又将远行，漂流四方。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索！道虽长且阻，荆棘披路，吾将笃志而行。

是为记！

刘世文
二零零七年四月于桂林