

---

March 2016

## Aestheticization of Evil and the Theory of Poetic Justice

Jian'gang Wang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Wang, Jian'gang. 2016. "Aestheticization of Evil and the Theory of Poetic Justice." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (2): pp.173-183. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss2/1>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 恶的审美化与诗性正义论

王建刚

---

**摘要:** 恶是文学艺术中的常见主题。“恶”在艺术中经过一种“审美化”改造后得以蜕变与净化,并获得在现实生活中不曾有的新质。与此同时,它也被赋予一种独特的诗性认识价值和审美伦理功能。由此,艺术中的“恶”既能帮助读者更好地认识生活,又能在某种意义上给他们以审美的享受。“恶”的审美化本身所具有的那种悖论特性也会最终指向文学的伦理层面,引发人们对诗性正义问题的思考。

**关键词:** 恶; 审美化; 平庸之恶; 文学伦理; 诗性正义

**作者简介:** 王建刚,文学博士,浙江大学传媒与国际文化学院副教授,研究方向为文艺理论。电子邮箱: wangthy@126.com

---

**Title:** Aestheticization of Evil and the Theory of Poetic Justice

**Abstract:** As one of the common themes in literature and art, evil can be transformed and purified through creative aestheticization and obtain a new quality which the ordinary life cannot provide. Meanwhile, it also can be endowed with a poetic value and aesthetic ethics. Therefore, evil in art may not only help to engage the reader in understanding life but also plays a big role of providing aesthetic pleasure. Furthermore, the paradox of the aestheticization of evil will eventually point out the issue of literary ethics and trigger the people to ponder on poetic justice.

**Keywords:** evil; aestheticization; the evil of banality; literary ethics; poetic justice

**Author:** Wang Jian'gang, Ph. D., is an associate professor in the College of Media and International Culture, Zhejiang University (Hangzhou 310028, China), with research focus on theory of literature. Email: wangthy@126.com

---

在论及艺术与现实的审美关系时,车尔尼雪夫斯基说:“‘美好地描绘一副面孔’,和‘描绘一副美好的面孔’是两件全然不同的事”(5)。这一说法至少可以引申出这么一层意思:艺术的范围远不是只限于美,那些“不美好”的东西同样有获得艺术表现的权利。“恶”便是这类“不美好”的东西之一。这一说法有很强的反黑格尔色彩。众所周知,黑格尔艺术哲学的核心是美,而“美是理念的感性显现”,或者说,“美就是理念”。因此,他强调艺术首先要把“神性”的东西当作它的表现中心,恶则应该作为异物被排斥出去。当然,理论主张是一回事,艺术实践则是另一回事。事实上,古往今来的艺术(或文学)作品中恶的题材、

恶的主题几乎比比皆是。莎士比亚、陀思妥耶夫斯基等伟大作家更是为我们奉献了一部部令人震撼的“恶人传”。面对这样的事实,黑格尔无奈地说,尽管恶的力量缺乏正面的独立自足性和坚实性,对于理想的艺术表现是不适宜的,但是,“究竟哪些材料是可允许的,哪些材料是该受禁止的,各种艺术之间有很大的差别,这要看它们是否把对象直接呈现于感性观照”(282)。黑格尔在艺术(包括文学)与恶关系上的这种暧昧态度耐人寻味。现在看来,问题已经不在于艺术能否表现恶,而在于它如何表现恶以及这种表现对恶本身和艺术带来何种改变。对这一问题的探讨最终会触及艺术伦理特别是诗性正义问题。

## 一、恶的审美化与诗性认识价值

启蒙时代的法国神学家尼古拉-西尔委斯特·贝尔吉(1718—1790)曾表达过这一困惑,他说:“一个创造的、全能的、至善的上帝如何能在这个世界上产生恶呢?”(转引自贡巴尼翁 97)。这一疑问自晚期古希腊哲学以来就困扰着人们。普罗提诺和奥古斯丁等人认为,上帝并没有创造恶,恶是在善的自我消耗过程中产生的,是一种用坏了的、衰败了的善。恶意味着对善的拒绝服从或者背离,它构成善的反面,没有善就无所谓恶。由于恶本身不构成独立存在的实体,因此要正面论述或者阐释它并不是容易的事情。

事实也正是如此,从古到今,人们对恶的论述或者关于恶的知识非常贫乏,这也是贝尔吉对恶百思不得其解的原因。如果说人们对恶还有所认识的话,那很大程度上也是拜艺术所赐。艺术借助形塑这一手段使恶“具象化”,赋予它一个相对稳定的形态。德国学者彼得-安德雷·阿尔特在谈到文学的这一作用时说:“虽然在原罪之前就已经存在一种恶,但是它与善的关系没有澄清,因为它不是出现在一个差异的内部,而且不存在意识。直到由叙述和戏剧的形式承载的文学虚构,才允许把恶当作道德区分的起源和人类自我反思可能的形式加以注意。恶的可见性存在于它流传下来的故事的易懂性中”(48)。文学对恶的形塑是一个繁复而且庞杂的工作,如果再加上时代好尚、作家心性以及读者趣味,那就会更加形态纷杂,称其为“千面鬼怪”也不为过。不过,大致说来,恶的形塑历程主要经历了魔鬼化,黑巫术、人性之恶和平庸之恶等几个阶段。

恶的魔鬼化主要表现在神话故事里。在神话故事里,恶常以魔鬼形象出现,形体庞大、面目狰狞,具有让人极为不适的生理特征。赫西俄德《神谱》中的提丰,《圣经》中的路西法,古英语史诗《贝奥武甫》中的葛婪代无不如此,即便后来玛丽·雪莱《弗兰肯斯坦》中的那个怪物也是这样。魔鬼的这类特征表面上看是源自神话的夸张叙事这一特性,即倾向于在空间的延展(外形)和量级的叠加方面用蛮力,其骨子里则是受原始思维的支配。原始思维是一种前逻辑思维或者原逻辑思维(列维-布留尔 71)。它遵循互渗和历史倒置

等两大规律。互渗律相信世界具有生命一体化的特性,强调世界主客不分、物我不分的混沌性,用马林诺夫斯基的话说,“原始社会的信仰之中,本来就是人而物物而人闹得一塌糊涂没有逻辑界限的”(59)。这使得人与动物之间常常轻易发生形体或者心智上的转化或者错接,导致怪诞形象比如人面狮身、人面蛇身等的出现,它们代表着一种非人间的力量。历史倒置律,按照巴赫金的说法,就是把实际上只在将来能够或应该实现的事,把绝非过去的现实而只是目的和应该实现的事,当作过去已经发生的事来加以描绘。比如,把目的、理想、正义、完美、人和社会的和谐状态等范畴前置到已经过去的时间,这就产生了天堂、黄金时代、英雄时代、乌托邦等观念。倒置律源于人们相信只有现在和过去才具有实际的现实力量这一心理。在人们眼里,现实和过去相对而言更具有物质性、坚实性和实在的分量,未来则不然。未来空泛、不可确定,因而不牢靠。

历史倒置的另一个结果是,“人们所期望的未来,以其全部力量深刻地强化了这里的物质现实的形象,首先强化了活生生的血肉之躯的人的形象,因为人靠着未来而成长,变得比现代人强壮无比,具有前所未见的体魄、劳动能力”(巴赫金,第三卷:338)。这就出现了神话中的巨人族,魔鬼往往以巨人形象出现,它们富有“蛮野生活力,粗劲而天真”。魔鬼这种巨人怪兽形象的改变通常被认为与《圣经》有关。《圣经》中既有巨人晨曦之子(路西法)的故事,也有失乐园的故事。在后一个故事中,恶由粗陋的庞然大物转化为邪恶力量。撒旦化身为蛇来引诱亚当和夏娃,这意味着魔鬼不再以形体和蛮力的超常性构成善的对立面,而是以狡诈、邪恶来离间人与上帝之间的关系,宗教因素开始渗入恶的故事里。恶一旦变为邪灵,其影响会更隐蔽更持久也更难消除。此时的恶不再直接现身,而是化作稀薄、流动、无所不在的力量在人群中寻找可依附者,这使黑巫术得以复活。巫法师成为恶的代理人,恶隐藏在他(或她)的身后。

黑巫术是相对于吉巫术而言的。<sup>①</sup>如果说吉巫术的施用是为了解除危险,克服失望与焦虑、恐怖与恨怒,从而使人获得自信心,那么黑巫术则相反,它倾向于无端生事,通过招徕灾难、疾病、荒歉甚至死亡来扰乱正常的生活与人际关系。在人类

早期，“巫”总是很容易与“魔”相联系，黑巫术尤其如此。因为巫术的背后隐藏着一个神妙莫测，光怪陆离的世界，神秘而不可知。黑巫术的复苏出现在中世纪，当时在欧洲大陆酿成了一场惨绝人寰的“猎巫运动”。这场运动几乎都是以“黑巫术”的名义发起的。其中固然有宗教的原因，但与“惊惧与幻想”这一迷信心理关系更大。而这一迷信心理又与巫术活动本身的诡秘性脱不了干系。与宗教仪式是公开且在众目睽睽下举行不同，巫术仪式总是秘密或偷偷地进行的，即使合法的巫术也是这样，这容易使人将它与恶联系起来。猎巫运动的受害者以女性居多，女巫几乎成了邪恶的代名词。艺术在妖魔化这类女性时扮演了极不光彩的角色。这一时期出现了很多以女巫为主题的绘画和文学作品。比如阿尔布雷特·丢勒的《倒骑山羊飞行的女巫》，汉斯·巴尔东·格里恩的单叶木刻《女巫的安息日》（1511年）、《三女巫》和《女巫与魔鬼》（1514年）等；再比如尼古拉斯·多依奇的《老妇》（1535年），汉斯·博尔顿的《书房中的老妇》等；文学方面则有约翰·菲沙尔特的诗作“猎杀跳蚤，妇女的流言”（1577年），将女人的身体与跳蚤联系在一起，恶毒地丑化老年女人；克里斯托弗·马洛的《浮士德》（1587年）写浮士德与魔鬼争斗、挣扎和堕落的故事，其中也写到了女巫；格里美尔斯豪森的《痴儿西木传》（1699年）中的那个老鸨母简直就是女巫的转世。这类作品有意无意地强化了“所有干瘪的老太婆都是或者潜在地是女巫”这一观念。林德尔·罗珀痛心地说：“猎巫运动中以老年妇女为主的受害模式显示出这是一种特定的文化模式。这种文化模式常常能与文学、艺术、神学发生共鸣，甚至在以女巫、恶魔为题材写作的职业猎巫师群体的流行文化中大行其道”（序7）。

始于中世纪的女巫迫害一直持续到18世纪。艺术几乎全程记录了这一近四个世纪的邪恶旅程，当然也见证了这一旅程的转变。1750年，塞巴斯蒂安·塞勒创作“致一个老女人的哀歌”，将老女人喜剧化并且对女巫审判时的陈词滥调进行了讽刺，这意味着女巫观念开始发生变化；1808年，歌德出版《浮士德》第一部，塑造了玛甘泪这一人物，可谓彻底颠覆了女巫在人们心目中的传统印象。众所周知，18世纪是启蒙的世纪，它带来了一个“祛魅”的时代。人们从宗教的监管中

走出来，不再给魔法和启示以位置，而是倚重理性与经验来自主地规划未来，他们对恶的认识随之趋近科学和理智。这一点在文学中同样得到了表现。阿尔特说：“对迷信的批判导致文学必须将恶从流传下来的伪装和作为象征物的标志的总和和中解放出来。虽然反对魔鬼的理性主义战役没有把魔鬼完全从文学中排除，但是对魔鬼的描述几乎不再是用来当作恶的体现”（前言4）。这时，“恶”的形态有了新的变化，那就是人身上自有的恶，或者说人性之恶。

人性之恶是现代悲剧的根源。叔本华在谈到悲剧时说：“最大的悲剧不是不幸源自例外，也不是源自某种罕有的情况，而是源自那种轻易而自发的，从人的行为和性格中产生的东西”（351）。对人性之恶的表现，几乎无人超过莎士比亚。杰斐逊曾经说过，莎士比亚“那虚构出来的麦克白对邓肯的谋杀，像对亨利四世的真实谋杀一样”，在人们心中激起“对邪恶的巨大恐惧”。同样，夏洛克的贪婪、奥赛罗的嫉妒、李尔王的自负等无不具有一种令人恐怖的力量，埃德蒙、伊阿古等恶人所具有的毁灭性力量简直令人不寒而栗。莎士比亚对恶的刻画深深影响了后世作家。特别是在现实主义作家那里，几乎所有的罪恶（也包括美德）都是通过典型环境中的典型人物来加以表现的。《巴黎圣母院》《呼啸山庄》《贝姨》《品彻·马丁》《金锁记》等作品无不以写恶人而光耀艺术殿堂。在谈到《呼啸山庄》时，乔治·巴塔耶说：“如果撇开不道德行为的施虐形式不谈，艾米莉·勃朗特书中的恶，也许表达得最为全面”（3）。傅雷直言《贝姨》中的华莱丽是“毒蛇般的娼妓”，贝姨则是“怨毒与仇恨的化身”（巴尔扎克，内容介绍3）。

由人性之恶进一步深潜就抵达了弗洛伊德所说的无意识领域。无意识领域是原始本能的大本营，这里聚积着众多带有动物性的性本能和死亡本能。唯乐原则使这些本能包括性本能也不乏攻击性。如果不予以适当抑制，就可能转化为恶的力量。重要的不在于弗洛伊德所说的无意识领域是否真实存在，而在于他指出了一个人令人悲观的事实：恶以无意识的形式存在于人的身上，它是蛮性的一种遗留。因此，人人都潜在地是恶人，拥有作恶的力量。这可看作是对叔本华的恶理论的一种回应。叔本华认为人的身上潜伏着恶，这些

恶“光临到我们这儿来的道路随时都是畅通无阻的。我们看到最大的痛苦,都是在本质上我们自己的命运也难免的复杂关系和我们自己也可能干出来的行为带来的”(351)。叔本华和弗洛伊德的相关阐释预示着“平庸之恶”即将进入人们认知的视域。

确实,我们谁都不能否认坏人会做一些令人发指的事,但是如果只要求坏人来为历史上发生的那些大规模的可怕事情负责却是不公正的。事实上,很多道德上不好不坏的平庸人也负有不可推卸的责任。对此有清醒认识的英籍日裔作家石黑一雄通过他的经典名作《长日留痕》对这种所谓的平庸之恶进行了深刻的反思。主人公斯蒂文斯是个中规中矩的管家,他两耳不闻窗外事,恰恰是这种“不管闲事”的处世原则使他不自觉地成了纳粹的帮凶;平庸之恶也曾经是推动中世纪猎巫运动的一股隐形的力量。不过,汉娜·阿伦特倾向于将“平庸之恶”视作一种现代现象,认为它与20世纪的人们“完全拒绝判断的广泛倾向”有关。她说:“从这种不愿或不能选择自己的典范和自己的同伴的情况中,从这种不愿或不能通过判断力把自己和他人联系起来的情况中,产生了那种真正的 skandala,那真正的绊脚石,人类的力量不能移动它,因为它们不是被人类和人类可以理解的动机所引致的。在那里存在着恐怖,同时也存在着恶的平庸性”(152)。没有任何动机的作恶才是最可怕的,平庸之恶即为这种无动机之恶。瑞士作家迪伦马特曾经感叹说:“我们时代的混乱以及白种人的不讲信义使世界上没有罪孽和责任感立脚的余地。没有人会因是同谋者受到责怪或控告。事情发生了,每个人都不负责任,一切事物和每一个人都莫名其妙地卷入了这偶然发生的事件之中。我们都是集体犯罪”(转引沃尔夫冈·凯泽尔,“前言”10)。当人人都以“我只是高速运转机器中一个微小齿轮”(艾希曼语)为自己开脱时,便不再有纳撒尼尔·霍桑式的担当了。

## 二、艺术的形式化与恶的自我克服

艺术(或文学)对恶的诸多形态所做的感性呈现无疑有助于丰富和加深人们对恶的认识,这也是艺术的应有之义。文学的认识功能早已为车

尔尼雪夫斯基和恩格斯所肯定。但是,艺术活动不仅仅是一种认识活动,它应该有审美上的诉求并且给读者以审美享受。但是,表现恶的艺术怎么会让读者产生审美愉悦或者美感呢?这涉及到艺术的发生机理及其独特的运作方式。概括地看,我们可以认为:是艺术的“形式化”使“恶”通过自我克服而获得审美表现。

在《美学》一书中,黑格尔提到,大凡人都有一种要在直接呈现于他面前的外在事物中实现他自己(亦即对象化)的冲动,他总想改变外在的事物,在那里刻下他自己内心生活的烙印,或者让自己的性格在这些被改造过的事物中得以复现。这个被改造了的事物便成了他的作品。作品完成后,他反身回望或进行有距离地观照时就会由衷地生出一种成就感、欣喜感或愉悦感,这就是美感。可见,美感源自作者对自己本质力量的欣赏,他“在事物的形状中欣赏的只是他自己的外在现实”(黑格尔 39)。人不仅通过改造外在事物来让本质力量对象化,他也会将对象化活动施加于自身,即通过修饰或者改造自然形体来摆脱那种纯粹的生物学状貌,使其成为自己的作品。一切装饰打扮的动机皆在此。这种“对象化”是一切艺术行为的核心,也是艺术的发生机理所在。对象化的目的既在于使作者得以个性化地展现,也在于使被改造的对象显得与众不同,从而获得一种“使其特殊”的效果。美国学者埃伦·迪萨纳亚克正是用“使其特殊”来定义一切艺术行为的,她说:“任何事物都潜在地是艺术,但是,为了成为艺术,还要要求:首先有审美意图或注意,其次有以某种方式构形——主动地使其特殊或者在想象中把它当作特殊”(95)。

“使其特殊”最便捷最有效的手段无疑是改变对象的形状或形式。一般说来,形式化有两种途径:一是由内向外的物化,即作家将自己的内在世界(或者本质力量)用一定的物质材料表现出来,使它获得外在的表现形式;一是对业已存在的材料或者素材进行加工、整理、编排和组合,赋予它新的形式。相对而言,后者更契合艺术创作的实际情形。比如,勒内·韦勒克就将形式等同于作品的审美结构。他说,形式对应的不是文学作品的内容而是材料,它把“材料”审美地组织在一起,“正是这种结构使该作品成为文学”(279)。迪萨纳亚克所说的“仪式和艺术都是形式化的”

中的“形式化”也是在这种意义上讲的。俄国思想家巴赫金对这种意义上的形式更是做了翔实具体的分析。在《话语创作美学方法论问题》一文中,他将形式分为布局形式和建构形式。布局形式是指材料的自然形式,它与生俱来,或者是出于纯粹的技术性原因而获得的。比如大理石、木材的自然形状与纹理,石匠或者木匠手中的石质或木质器具的造型等。这类形式带有目的论性质、从属于材料的物质性,因而是稳定的;与此不同,建构形式“乃是审美个人的心灵与肉体价值的依存形式,是自然界(作为审美个人环境)的形式,是事件(表现为个人生活、社会、历史等方面)的形式。它们全部都是努力的结果,是奋斗的业绩,不为任何目的服务而心安理得地自在自足;这是审美存在及其特殊性所具有的形式”(巴赫金,第一卷 328)。举例来说,戏剧是一种布局形式,而悲剧、喜剧则是建构形式;故事是布局形式,情节则是建构形式;叙事长诗、中篇小说是布局形式,而幽默、英雄化、讽拟体则是建构形式等。

总之,一切审美上完成的作品所具有的自在自在的形式都属于建构形式。艺术的形式能将那些零散的、偶然的、不稳定的材料转化为一种审美的存在,使它们有序化、意义化,并结成一个彼此勾连且相互眷顾的整体。这是由形式本身所具有的隔离或者孤立能力决定的。通过隔离,那些被隔离出来的材料才显得特殊,它类似于把文学所要表现或者反映的现实“括起来”,使它与无始无终且不可逆转的生活分开而独成一个天地。这种隔离使艺术(或文学)带有了某种程度上假定性,因为在形式化过程中,“被括起来”的现实经过作家想象力的润色后带入了很多现实中不曾有的东西,而且受制于那个不同于日常生活的艺术结构,这是一个全新的语境。在这个语境中,艺术作品的每一个成分都会以自己的方式获得意义。这一程度上解释了何以那些伟大的艺术固然都关联着社会、历史、政治和经济,但它们又不能被还原为只是社会、历史、政治和经济的力量这一现象。

隔离或者孤立当然还远不是艺术的完成,形式化应该推进到作品的内部。那些被“括起来”的材料需要在艺术结构中进行改造,或者重新配置与调适。在这一过程中,某些材料或者材料的某些特质得到强化,另一些则会被弱化;某些材料或者材料的某些方面得到肯定,另一些则会被否

定。一切都得视艺术结构的整体要求而定。不过,无论是强化还是弱化,肯定或者否定,人们依然可以靠理智和意志来追忆辨认出来它们与艺术结构之外的生活之间的关系,即使那些极端个性化的艺术也不例外。用巴赫金的话说:“艺术的特殊性正在于:被表现的东西无论怎样有意义和怎样重要,表现的物体本身永远不会成为仅仅是形象的技术上辅助的和相对的体现者。作品首先是现实的自身有价值的一部分,这个部分认识现实,不只是通过所反映的内容,而且也是作为特定的唯一的事物,作为一定的艺术对象直接地进行认识的。”(第二卷 161)但是,艺术毕竟是一种特殊的精神现象,“使其特殊”这一特性有助于加深被隔离出来的那部分生活在读者心目中的印象,让他们认识生活、判断生活。“有艺术价值的形式,除了它所依附的并与之密不可分材料之外,实际上总还要指称某事,对某事作价值判断”(巴赫金,第一卷 323)。同时,这种“使其特殊”还能更有效地激发起读者心理物理机体的欢愉感和欢愉状态,因为“文学总需要趣味,有一个结构和审美的意义,有一个整体的连贯性和效果”(韦勒克 238)。因此,文学作品除了要有明确的形式和结构外,还需要用一些特殊的润饰手段以增加它的美感,获致亨利·詹姆斯所说的“效果美”。

当我们用这种形式化或者“使其特殊”的观点来看文学中的“恶”时,会发现恶并不总是引发人的恐惧或厌恶感,它也可以带给读者审美快感。毋庸置疑,当恶造成的危险或者痛苦太过迫近我们,它不会给我们任何愉悦。但是,如果保持一定的距离,再加上一些变化,比如变形、异动或者做“软化”处理,以减缓这些素材与材料在现实中所具有的尖锐性或者生硬程度,从而弱化它对读者心理或者情感带来的冲击力,它就完全可以带来愉悦感。其中的道理并不复杂,生活中的恶在被“括进”艺术场域后会失去其在现实中的一些“毒性因素”而变得复杂甚至暧昧起来。这使它最终不仅不会让人觉得不适或者不可接受,反而因为能够让人觉察到人性的丰富与深邃而心生愉悦。高尔泰的“在艺术中,恶的形象总是否定着自己,也只有在自己的否定中,它才能获得美学上的地位”(328)这一说法固然有一定道理,但只看到了问题的一个方面。其实,恶与其说是通过艺术来否定自己,还不如说是净化自身。更何况,恶并不

总是消极和无意义的东西：“一方面，每一种新的进步都必然表现为对某一神圣事物的亵渎、表现为对旧的、日渐衰亡的、但为习惯所崇奉的秩序的叛逆；另一方面，自从阶级对立产生以来，正是人的恶劣的情欲——贪欲和权欲成了历史的杠杆”（恩格斯 32）。阿兰·布鲁姆也说：“在上帝并不完美的状况下，魔鬼的否定性可以成为解放的动因和发掘真相的助手”（57）。事实上，这也是黑格尔将恶视为历史发展动力的原因。

恶具有逆势而行的能力，那些“最少受惠者”或者“被剥夺者”最易成为它滋生的温床。这里所说的“最少受惠”是指在场性、权力、身份、权威以及其他世俗力量的不足或者缺失。这种缺失可能既有自然的原因也有社会的原因。因此，相对于善的圆满而言，恶的境遇总是亏损的、匮乏的，它极可能造成最少受惠者的心理不平衡，让他们因妒忌而生怨恨。为了弥补这类缺失，恶需要对善的世界进行反抗或者破坏，不择手段地获取加倍的补偿。这就决定了恶比善更具主动性和攻击性，更加充满活力。毕竟，善的基础是照顾共同利益，它倾向于维持现状，或者对既定秩序进行适度的改变，它给人的感觉是中庸甚至平庸；苏格拉底的“遭受不义比行不义要好”便是对善的最好注释；善通常也是成功者或者既得利益者最愿意采取的一种姿态，常常容易作伪。恶则是从对善的这些价值的拒绝服从和背离中获得自身的价值和存在理由的，它显得更为真实和不虚伪，有时反而显得更高贵。汉娜·阿伦特正是从高贵这一角度肯定了恶，她说：“在真正的作恶者而非游戏中撒谎的那些小无赖那里，一直存在着某种高贵”（93）。这种高贵可以是作恶者本人的一种品质，很少有人天生就是恶棍；更是指作恶者心中预留有高贵的位置，高贵或者是悬在他心头而且努力去追求的目标，或者就存在于他所嫉妒或要报复的对象身上。即使在绝望激发的那种妒忌中仍有某种高贵，因为那些鄙视自己的人至少明白在他自己身上那个还知道鄙视的人值得尊敬。

对恶的艺术表现中不仅寓有高贵，还与崇高比邻。这一点已为柏克和康德所肯定。柏克说：“凡是能够以某种方式激发我们的痛苦和危险观念的东西，也就是说，那些以某种表现令人恐惧的，或者那些与恐怖的事物相关的，又或者以类似恐怖的方式发挥作用的事物，都是崇高的来源”

（36）。受柏克的启发，康德将崇高从外在的自然界移入人的内心。在他看来，一个对象之所以被称为崇高，只是因为它能将我们的想象力提升到一定高度，在那里，我们能感觉到自己的使命有超越自然的崇高性。崇高给我们的是一种间接的愉快，它是在经历一个瞬间的生命力的阻滞（痛苦）后随之而来的生命力的更加强烈的喷射，这种愉快以不愉快为触媒。康德明确肯定崇高感是一种不愉快的感觉，“由于想象力在对大的审美的估量中和那通过理性的估量不合致，然而在这里同时引起一种愉快感”（《判断力批判》97）。基于恶的这一悖论特性，他可以说触及到了艺术的审美机理，“受了重大的侮辱之后公开进行毫无顾忌的复仇，这本身就是某种伟大。而且尽管它也可能是无法容许的，然而讲述起来它仍然会以惊恐和满意而扣人心弦。[……]一个恶汉决心不顾一切，是极其危险的事，可是在叙述中它却是动人的，而且即便是他被带入了可耻的死亡下场，他在一定程度上也由于他奋不顾身并满怀鄙夷地面对死亡而使自己高贵化了”（《论优美感和崇高感》8）。他在肯定恶本身可能具有的高贵性和崇高感的同时，强调了“形式化”在处理恶的题材时的重要性。

对恶的“叙述”或者“讲述”意味着用话语将它“括起来”，把它从生活隔离出来并位移到另一个价值层面。此时的“恶”就成了一个静观的对象。由于与我们隔着一段价值距离，它就不会对我们构成现实的或者实质性的威胁。因此，面对恶的场景，“假使发现我们自己却是在安全地带，那么，这景象越可怕，就越对我们有吸引力”（《判断力批判》101）。当然，对历史上曾经发生的极端暴行和反人类罪行所做的艺术表现另当别论。

### 三、恶的审美化与诗性正义问题

我们无意于说艺术是人类生活中的一块“飞地”。艺术活动同其他社会实践活动一样并不享有“治外法权”。艺术尽管有其特殊性，但是它同样要受一般的社会规约包括道德和伦理规约制约。不过，令人气馁的是，这种制约应到何种程度，或者说艺术介入生活的限度在哪里，却又全无标准也不可能标准；再加上“恶”对文学领地的“闯入”，问题便变得更为复杂。这就有了乔治·

巴塔耶“文学并不纯洁,它有过错”(“原序”2)的感叹。况且文学在人类历史上扮演过不光彩的角色也是一个不争的事实,中世纪的猎巫运动和19世纪的西方殖民扩张中都可以觅到文学的踪影。小说“邪恶”的观念也一度在英国非常流行。这一切都是由文学与现实缠夹不清的关系造成的。尽管苛责文学的这类观点遭到了比如亨利·詹姆斯等人的批驳,但是这个“被重重困难包围着的问题”所带来的困扰非但没有因此而消除,反而更为聚讼纷纭,莫衷一是。要破解这一迷局,对文学伦理和诗性正义问题的探讨也许不失为一种有效的途径。

就文学活动而言,诗性正义必然会涉及文学的道德与伦理这两个层面的问题。道德和伦理是两个互有联系却又相互区别的范畴。按照徐岱教授的观点,道德受制于文化与风俗习惯,往往以规范的形式出现,它倾向于维持一个好社会,其着眼点在共同体,因而是会发生变化的;伦理则根植于人类的基本存在法则和人性需要,以良心和良知的形式存在,其着眼点在个体,因而伦理的诉求是很少变化的。换言之,“与道德规范容易陷入停滞与僵化,并且在实质上总是以多数人的名义为少数权力集团服务不同,伦理诉求具有真正的价值,体现着人性的根本需要”(徐岱,《审美正义论》210)。由此可见,以道德规范为诉求和以审美伦理为诉求形成了诗性正义的两种不同类型,即消极的诗性正义和积极的诗性正义。

消极的诗性正义倾向于关注作家的道德境界与艺术作品寓含的道德诉求。尽管几乎没有人会否认艺术问题与道德问题分属两个不同的领域,两者不能混为一谈,但是依然有人会执意地去寻找它们相似或接近的地方。比如亨利·詹姆斯,他认为道德观念和艺术观念在有一点上非常接近,那就是:一部艺术作品的最深刻的品质,将永远是它的作者的头脑的品质。“一个浅薄的头脑绝对产生不出一部好小说[……]这是一条包括了所需的一切道德基础的原则”(亨利·詹姆斯28-30)。真诚的头脑自然包括作家的道德素养,它是决定文学创作“意图美”的重要因素。有“意图美”才能谈“效果美”。远在中国六朝时期的简文帝萧纲也曾表达过类似的观点,他说:“立身之道,与文章异。立身先须谨重,文章且须放荡”(转引自朱东润63)。只要“身正”,不妨恣意为

文,并非一定得“文如其人”。文学领域常有这样的现象:最不贞洁的诗是最贞洁的人所写,那些写得最清静的人却生活得最不清静。鉴于此,我们不能将作家在他们的谈话里谈到的东西和他们在作品里写到的东西等量齐观,它们之间有差异,这种差异就是生活与艺术的差异。艺术活动与其他活动的不同就在于,不论作家在生活中是怎样的人,只要他在写作时能做到真诚和负责任,明白艺术创作“不是在虚空中进行的,而是处在由负责精神支配的相互界定过程中,处在这一过程的凝重的价值氛围中”(巴赫金,第一卷333),他就守住了文学的底线伦理,是够资格的作家。

艺术作品的道德诉求相比作家的道德境界而言要复杂得多。即便像黑格尔、叔本华这样的思想大家对它也讳莫如深,要么避而不谈,要么轻易放过。黑格尔认为,艺术在原则上不应该以追求不道德和提倡不道德为目的。但是,他又说,把追求不道德看作艺术表现的明确目的是一回事,不把追求道德看作艺术的明确目的却是另一回事。他本人倾向于后者,这是由他的理论体系内在决定了的。在这个理论体系中,艺术的使命在于用感性的艺术形象去显示心灵的普遍性或者绝对精神,它唯一的目的是显现和表现,即帮助人们去认识那个绝对精神。“至于其他的目的,例如教训、净化、改善、谋利、名位追求之类,对于艺术作品之为艺术作品,是毫不相干的”(黑格尔69)。叔本华同样认为文学与正义无关,特别是当他在谈到由恶引发的悲剧时主张搁置道德问题这一点格外令人惊异。尽管他承认作为文艺最高峰的悲剧以表现人生的可怕为目的,比如在观众面前上演人类难以形容的痛苦、悲伤,展示邪恶的胜利,嘲笑偶然性对人的统治,演绎正直、无辜的人那种不可挽救的失陷;也承认这类可怕的人生或者源于“某一剧中人异乎寻常的、发挥尽致的恶毒”,或者源于“盲目的命运、也即是偶然和错误”,也可能“由于剧中人彼此的地位不同,由于他们的关系”(亦即平庸之恶)而造成,但是,他却始终坚持悲剧的意义与正义无关,认为那些“要求所谓文艺中的正义”的人是完全认错了悲剧的本质,也认错了世界的本质。他说:“只有庸碌的、乐观的、新教徒唯理主义的或本来是犹太教的世界观才会要求什么文艺中的正义而在这要求的满足中求得自己的满足”(348-51)。对黑格尔、叔本华



等人搁置文学的道德或者正义问题只有一种解释,那就是在他们庞大的理论体系里,艺术不过是一个中介,起着通往观念世界的桥梁的作用,为那些客观的理念图式、绝对精神或者主观的抽象意志服务,它自身的特性反而没有得到应有的关注。

只有当艺术摆脱作为抽象观念世界侍者的地位而朝向具体的历史和生活世界时,艺术与道德的问题才可能被认真对待。车尔尼雪夫斯基无疑站到了这一转变的十字路口。他用名为《艺术与现实的审美关系》的博士学位论文“把传统的美学体系砸成了碎片,然后把这些碎片研成粉末并吹向四面八方”(皮萨列夫语)。作为民粹主义思想家,车尔尼雪夫斯基把作家从康德、黑格尔等人打造的“天才”神坛上“请”回到“一般的人”的行列。作为一般人的作家有着普通人的情怀与关爱,“对于他所描写的事物,他不能不做出判断;这种判断在他的作品中表现出来,就是艺术作品的新的作用,凭着这个,艺术成了人的一种道德活动”(车尔尼雪夫斯基 96)。对文学道德维度的强调既是车尔尼雪夫斯基关于艺术作用的合乎逻辑的推演,也是俄罗斯民粹主义思想传统使然。车尔尼雪夫斯基是民粹主义运动中最大的人物,他的气质、观念和活动可以说从头至尾支配了民粹主义运动。他关心政治问题,更关心社会与道德问题。在他这里,艺术不仅要再现生活,还要说明这个生活,同时还要对生活作出这样或那样的评判。当作家对他所描写的生活做出自己的评判时,他就赋予了艺术另一个使命,即成为人类道德的推动力。

车尔尼雪夫斯基是以赛亚·伯林所说的“天真的功利主义者”。这种功利主义严重地束缚了他的美学视野,他被牢牢地困在实用层面。他如此直白地强调艺术改善道德、改造社会人生等于是强加给了艺术不应有的使命,走向了另一个极端。与车尔尼雪夫斯基粗糙、板滞但有力的思想风格不同,托·斯·艾略特则睿智得多,在文学与道德关系问题上,他持论公允。艾略特的核心观点可以表述为:我们必须记住,测定一种读物是否文学只能用文学标准来进行;同时也要看到,文学的伟大价值不能仅仅用文学标准来测定。正如我们可以仅仅为了乐趣而去阅读文学,为了“娱乐”或者为了“美的享受”而去阅读文学,但是这种阅读永远也不会仅仅打动了我们一种特殊的感

觉,它会影响作为活人的我们的全部心灵,包括影响我们的道德生活和宗教生活(248)。因此得出这样的结论可谓顺理成章,“真正的好艺术总是拥有‘超艺术’的元素,因为艺术根本的目的是人类的自我关怀,能否拥有一种社会良知是能否实现这种关怀的基本保证”(徐岱,《艺术新概念》167)。平心而论,那些伟大的作品吸引我们的不是那种天马行空式的奇情幻境,恰恰是寻常的人情物理,是世事洞明和人情练达,即使是善与恶的缠斗也最终指向人类的这种自我关怀。因此,在莎士比亚、陀思妥耶夫斯基等人的作品中发现那些罪大恶极之徒并不奇怪。也许,关于“存在之恶”这些作家无法告诉我们什么特别的东西,但至少他们并不回避它。阅读他们的作品,我们知道“恶”如何经常地萦绕在他们的心头,他们如何清楚地意识到人类罪恶的可能性。有感于此,阿伦特说:“我们通过使一些已成为典范而又在时间或空间上不在场的人和事呈现在心中来判断和辨明是否有许多这样的典范。它们可能在遥远的往昔,或者就活在当下。它们不必具有历史的真实性;而且,‘与所有那些卷帙浩瀚的伦理学和神学著作相比,阅读《李尔王》能更有效地对子女产生生动而持久的孝敬的印象’”(152)。这就是文学的无用之用,因为文学本无提升道德和整饬人伦关系的义务与责任,它也不一定得寓含道德意识。如果它在这方面有所作为,那也只能说它体现的是一种消极的诗性正义。

积极的诗性正义则体现在对公平正义的自觉吁求上,它以审美的伦理诉求形式表现出来。用徐岱的话说:“当审美的伦理诉求与日常的道德规范发生冲突和矛盾时,往往总是伦理占据德性制高点,且更具有合理性”(《审美正义论》210)。在他看来,伦理比道德更贴近个体的人,因为只有个体的人才可能具备公正的同情,或者公正的同感。尽管这些个体之人被概之曰“芸芸众生”,但他们决不仅仅是为社会或者共同体而生。相反,社会或者共同体之所以有构建的必要,恰恰是为了更好地满足这些个体的基本需要。个体生存第一位,这应该是伦理的核心价值所在。因此,如果说道德在于约束个体的人,取消人的个性以便更好地融入他人的世界,那么,伦理则尊重个体基本的生存需要,在此基础上使他获得更好的发展与解放,为此他甚至可以对那些阻遏其满足基本需

求的外界力量采取极端的行为,包括暴力与恶。如果由道德规范生成所谓的法律“程序正义”,那么由伦理诉求则可能生成法外的“直接正义”。为了说明这一点,徐岱对经典作品的叙事伦理做了系统的分析与阐释。他将那些恶棍、罪犯等黑色人物置于法律的“程序正义”与法外的“直接正义”的夹缝中进行“拷问”,用以揭示审美的伦理诉求与日常的道德规范之间的矛盾与冲突,进而肯定了基于审美的伦理诉求之上的诗性正义。他的这一工作在丰富诗性正义内涵的同时,也进一步夯实甚至完善了约翰·罗尔斯的“公平正义论”。

在“每个人都拥有一种基于正义的不可侵犯性”这一前提下,罗尔斯提出了事关正义的两个基本原则:第一,要求平等地分配基本的权利和义务;第二,社会和经济的不平等(即差别原则)只要其结果能给每一个人,尤其是那些最少受惠的社会成员带来补偿利益,它们就是正义的。由第一个原则衍生出纯粹的“程序正义”。这种正义是在“无知之幕”背后达成的,它对社会成员一视同仁,谁若有冒犯或者违反必然遭到惩处。法律的“程序正义”为其主要形式;由第二个原则衍生出补偿性正义。补偿性正义不回避个体差异,主张具体情况具体对待,它被认为有助于补偿或者减轻自然因素和社会机遇等差异给那些最少受惠者带来的不利影响。不难发现,罗尔斯的正义论带有浓厚的乌托邦性质,且不说“无知之幕”是一种浪漫的虚构,其目的只是为了引出适用于一切社会的抽象道德原则。即使是补偿性正义,也近乎一厢情愿,在现实中很难实现。否则,社会中作为“沉默的大多数”的普通民众就不会对法外的“直接正义”有那么多的期盼了。正因为现实中存在不公平和非正义的现象,法外的“直接正义”才有用武之地。意识到这一点的罗尔斯紧接着对恶与正义的问题发表了看法。

在罗尔斯看来,恶通常以妒忌的形式表现出来,由妒忌而生怨恨,由怨恨而生报复行为。妒忌本身是多种因素汇聚而致,比如,妒忌者对自己的价值和是否有能力去做有价值的事情缺乏自信;比如,嫉妒者的自尊心受了伤害,在很多场合觉得痛苦和丢脸;再比如,嫉妒者认为处在他们的社会地位上,除了反对那些获利较多者的有利环境外别无积极的选择,等等。在妒忌驱使下,那些“最

少受惠者”会对社会或者周围的人做出破坏性的举动。从程序正义的角度看,这种恶是绝不能接受的。但是,从补偿性正义的角度看,它又是可以理解的。用罗尔斯的话说,“事实上我们有理由对使我们变得妒忌的那些条件不满,因为社会竟允许在这些善的分配上如此不均,以至在现有社会条件下这些差别不能不造成自尊的损失。对那些经受这种伤害的人们来说,妒忌情感是不无理由的,他们怨恨的发泄会使他们好受些”(537)。话虽如此,补偿性正义在现实中其实很难行得通。不无来由的妒忌一旦从心理层面转化为现实中的恶行,它几乎无一例外地会遭到“程序正义”的惩处;如果转而诉之以法外的“直接正义”,那会招来更严重的打击。可以说,补偿性正义或者法外的“直接正义”在现实中几乎难以存身。但是,一旦进入文学领域,它们就赢得了另一片天地。书写这类正义的艺术作品通常会引发两种相反的情感走势:一方面,恶让我们痛恨,恶人要么在付出代价后幡然悔悟,要么最后落得身败名裂甚至死亡的下场。这样的结局会让我们因解恨而倍感痛快,他的罪过由他良知的觉醒或者肉体的灭亡给抵偿了。这是程序正义的胜利;另一方面,恶人作恶很多情况下都不是无缘无故的,他本身可能就是受害者,只是他陷入了“冤冤相报”的循环套,径直去实施所谓的法外“直接正义”,他因此而落得悲惨结局,这又不能不让我们对他心生同情。这是补偿性正义的作用。在文学中,恶所引发的这一情感悖论构成了审美化的内在张力。这种张力无疑有助于拓展我们对人类正义的想象。就这个意义来说,基于伦理诉求之上的诗性正义是积极的。

尽管艺术对恶有审美化的权利,但是,艺术不能鼓吹恶,更不能成为恶的庇护所或栖居地。同样地,对“恶”的“审美化”不等于对恶的美化,而是要扬弃或者净化它,目的在于增强人们直面现实的勇气、提升弃恶向善的力量,让人们产生敬畏心。美国学者迈克尔·伍德说得好:“小说或许描述的是黑暗的世界,但让读者留在光亮之中”(“导论”2),这句话无疑也道出了“恶”的审美化意义。

#### 注释[Notes]

① 吉巫术与黑巫术的概念可参见马林诺夫斯基的《巫术

科学 宗教与神话》一书第五章。北京,中国民间文艺出版社,1986年。

② 霍桑对祖辈约翰·霍桑在1692年以“女巫”罪名判处19名女性绞刑一事难以释怀,他曾这样写道:“我不知道我的先辈们有没有后悔,有没有祈求上帝慈悲;我现在替他们这么做,如果有任何诅咒落到我们家族,我请求从今天开始不要得到宽恕。”转引自《博尔赫斯谈艺录》第102页。杭州,浙江文艺出版社,2005年。

#### 引用作品[ Works Cited ]

彼得·安德雷·阿尔特:《恶的美学》,宁瑛译。北京:中央编译出版社,2015年。

[ Alt, Peter-Andre. *Aesthetics of Evil*. Trans. Ning Ying. Beijing: Central Compilation & Translation Press, 2015. ]

汉娜·阿伦特:《反抗“平庸之恶”》,陈联营译。上海:上海人民出版社,2014年。

[ Arendt, Hanna. *Responsibility and Judgment*. Trans. Chen Lianying. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2014. ]

巴赫金:《巴赫金全集》,钱中文译。石家庄:河北教育出版社,2009年。

[ M. M. Bakhtin. *Complete Works of Bakhtin*. Trans. Qian Zhongwen. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 2009. ]

巴尔扎克:《贝姨》,傅雷译。合肥:安徽文艺出版社,1999年。

[ Balzac, Honore de. *Cousin Bette*. Trans. Fu Lei. Hefei: Anhui Literature & Art Publishing House, 1999. ]

乔治·巴塔耶:《文学与恶》,董澄波译。北京:北京燕山出版社,2006年。

[ Bataille, Georg. *Literature and Evil*. Trans. Dong Chengbo. Beijing: Beijing Yanshan Publishing House, 2006. ]

阿兰·布鲁姆:《莎士比亚的政治》,潘望译。南京:江苏人民出版社,2009年。

[ Bloom, Allan. *Shakespeare's Politics*. Trans. Pan Wang. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2009. ]

埃德蒙·柏克:《关于我们崇高与美观念之根源的哲学探讨》,郭飞译。郑州:大象出版社,2010年。

[ Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Trans. Guo Fei. Zhengzhou: Daxiang Publishing House, 2010. ]

车尔尼雪夫斯基:《艺术与现实的审美关系》,周扬译。北京:人民文学出版社,2009年。

[ Chernyshevsky. *Aesthetic Relationship Between Art and Real Life*. Trans. Zhou Yang. Beijing: People's

Literature Publishing House, 2009. ]

安托瓦纳·贡巴尼翁:《反现代派》,郭宏安译。北京:三联书店,2009年。

[ Compagnon, Antoine. *Anti-modernist*. Trans. Guo Hongan. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009. ]

埃伦·迪萨纳亚克:《审美的人》,户晓辉译。北京:商务印书馆,2004年。

[ Disanayake, Ellen. *Homo Aestheticus*. Trans. Hu Xiaohui. Beijing: The Commercial Press, 2004. ]

托·斯·艾略特:《艾略特文学论文集》,李赋宁译。南昌:百花洲文艺出版社,1994年。

[ Eliot, T. S. *Selected Essays of Literature of Eliot*. Trans. Li Funing. Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 1994. ]

恩格斯:《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。北京:人民出版社,2014年。

[ Engels, Friedrich. *Ludwig Feuerbach and the End of German Classical Philosophy*. Beijing: People's Press, 2014. ]

高尔泰:《美是自由的象征》。北京:人民文学出版社,1988年。

[ Gao, Ertai. *Beauty as a Symbol of Freedom*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1988. ]

黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译。北京:商务印书馆,2015年。

[ Hegel. *Aesthetics. Vol. 1*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 2015. ]

亨利·詹姆斯:《小说的艺术》,朱雯译。上海:上海译文出版社,2001年。

[ James, H. *The Art of Fiction*. Trans. Zhu Wen. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2001. ]

康德:《判断力批判》,宗白华译。北京:商务印书馆,1993年。

[ Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Trans. Zong Baihua. Beijing: The Commercial Press, 1993. ]

——:《论优美感和崇高感》,何兆武译。北京:商务印书馆,2001年。

[ ---. *On Sense of the Beautiful and Sublime*. Trans. He Zhaowu. Beijing: The Commercial Press, 2001. ]

沃尔夫冈·凯泽尔:《美人和野兽——文学艺术中的怪诞》,曾志禄译。西安:华岳文艺出版社,1987年。

[ Kayser, Wolfgang. *Beauty and Beast*. Trans. Zeng Zhilu. Xi'an: Huayue Literature & Art Publishing House, 1987. ]

列维·布留尔:《原始思想》,丁由译。北京:商务印书馆,

- 1987年。
- [ Levy-Bruhl. *Primitive Thought*. Trans. Ding You. Beijing: The Commercial Press, 1987. ]
- 马林诺夫斯基:《巫术 科学 宗教与神话》,李安宅译。北京:中国民间文艺出版社,1986年。
- [ Malinovski. *Magic Science Religion and Myth*. Trans. Li Anzhai. Beijing: China Folk Literature & Art Press, 1986. ]
- 约翰·罗尔斯:《正义论》,何怀宏译。北京:中国社会科学出版社,2015年。
- [ Rawls, John. *A Theory of Justice*. Trans. He Huaihong. Beijing: China Social Sciences Press, 2015 ]
- 林德尔·罗珀:《猎杀女巫:德国巴洛克时期的惊惧与幻想》,杨澜洁译。北京:经济科学出版社,2013年。
- [ Roper, Lyndal. *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*. Trans. Yang Lanjie. Beijing: Economic Science Press, 2013. ]
- 叔本华:《作为意志和表象的世界》,石冲白译。北京:商务印书馆,2012年。
- [ Schopenhauer. *The World as Will and Representation*. Trans. Shi Chongbai. Beijing: The Commercial Press, 2012. ]
- 勒内·韦勒克 奥斯汀·沃伦:《文学理论》,刘象愚译。北京:文化艺术出版社,2010年。
- [ Wellek, Rene & Austin Warren. *Theory of Literature*. Trans. Liu Xiangyu. Beijing: Culture & Art Publishing House, 2010. ]
- 迈克尔·伍德:《沉默之子:论当代小说》,顾钧译。北京:三联书店,2003年。
- [ Wood, Michael. *Children of Silence: On Contemporary Fiction*. Trans. Gu Jun. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2003. ]
- 徐岱:《审美正义论》。杭州:浙江工商大学出版社,2014年。
- [ Xu, Dai. *The Theory of Aesthetic Justice*. Hangzhou: Zhejiang Gongshang University Press, 2014. ]
- :《艺术新概念》。杭州:浙江大学出版社,2006年。
- [ ---. *The Theory of Art*. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2006. ]
- 朱东润:《中国文学批评史大纲》。上海:上海古籍出版社,1983年。
- [ Zhu, Dongrun. *A Short History of Chinese Literary Criticism*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 1983. ]

(责任编辑:王嘉军)