

# 生态批评的美学原则

王 诺

(厦门大学 人文学院 福建 厦门 361005)

**摘 要:**早在1978年“生态批评”被正式提出之时,生态批评家就呼吁要构建出一个生态诗学体系和生态美学体系。生态批评不仅在思想意识方面有自己的特性,而且在审美和艺术表现评判方面也有独特的、与其他批评不同的标准。形成这种独特的审美和艺术标准的主要原因,是生态批评以生态整体主义作为自己的指导思想。本文试图阐述生态审美与传统的人类中心主义审美的主要差异,并提出生态批评的三个主要的美学原则。从审美目的来看,生态审美的第一原则是自然性原则;从审美视域来看,生态审美的第二原则是整体性原则;从审美方法来看,生态审美的第三原则是交融性原则。

**关键词:**生态批评 生态审美 美学原则

**中图分类号:** X32.013 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-9853(2010)02-018-08

生态批评有没有与其他批评不同的审美和艺术标准呢?在回答这个问题之前,有必要明确:即使生态批评仅仅是思想文化批评,即便生态批评仅仅是通过对文学与自然、人与自然关系的审视,来揭示生态危机的思想文化根源,它作为一种批评方法或者批评流派也完全能够成立。从整体上看,文学批评当然不能仅仅是思想心态、文化社会视域的批评,必须包括审美的艺术的批评;但就一个批评流派、一种批评方法、一位批评家来说,将批评的视野限定在特定的范围之内,不仅是可以的,而且是必需的。不应该以批评视域的局限性为由苛求任何批评家、批评流派或者批评方法,而应当把评价的重点放在这类有限度的批评所达到的深度、高度和创新程度上。是否具有审美和艺术批评特色,不是判断一种特定批评能否成立的必需标准;否则,精神分析批评、新历史主义批评、女性主义批评、后殖民批评等许多对整个文学批评做出重要贡献的批评流派都将被排斥在批评之外了。

尽管如此,早在1978年“生态批评”被正式提出之时,生态批评家就呼吁要“构建出一个生态诗学体系”和生态美学体系。<sup>[1](P114-115)</sup>随着生态批评的深入发展,越来越多的生态批评家意识到:应当对生态批评的审美和艺术特性进行探讨,其原因并非是使这类批评更全面、更容易被学界接受,而是他们逐渐认识到,生态批评的审美和艺术性分析的确有一些独特的诉求,生态批评不仅在思想意识方面有自己的特性,而且在审美和艺术表现评判方面也有自己的、与其他批评不同的标准。

形成这种独特的审美和艺术标准的主要原因是生态批评以生态整体主义作为自己的指导思想。迄今为止,绝大多数的批评都是人类中心主义的批评,是从人类的角度考察、以人类为归宿批评,其关注的重点是人和人类社会,即便审视自然也是为了表现人、衬托人的;而生态批评虽然也是人进行的批评,但它却努力超越人类的利益和人类的价值,把一切放到生态系统中、放在自然整体中考察。视域的扩大和参照物的改变不仅导致了对征服自然观、人类中心论、主客二元论、欲望动力论、唯发展主义、科技至上观、消费文化等思想观念的重新审视和重新评价,而且也导致了对美、审美和艺术表现的重新思考。从

收稿日期:2010-03-02

作者简介:王诺,男,1958年生,吉林长春人,博士,厦门大学人文学院中文系教授,厦门大学生态文学研究团队学术带头人。

基金项目:国家社科基金项目“生态批评的困惑与解惑”(批准号:07BZW013)。

生态整体这个视域来认识,生态批评家发现,许多原来认为美的东西不仅不美而且十分丑陋(例如三峡大坝和高峡平湖),许多原来认为丑陋的事物却具有动人的生态之美(如草原食粪虫),许多传统的自然描写只是人的对象化而没有揭示出自然本身的美(如《西风颂》)。这一发现使他们意识到,生态批评家不应当满足于思想文化批判,还要探讨独特的生态审美原则和生态的艺术表现评价标准。

然而,要构建出一个生态诗学体系和生态美学体系并非易事。这不仅需要全面深入的理论探讨,还需要以充分、广泛、深入的生态文学作家作品个案研究为坚实基础。因此尽管国内外生态批评家作了三十几年的努力,迄今为止还没有出现一部系统的研究成果。本文试图在论者十年来对生态文学的研究基础上,就生态批评的生态审美做一些初步探索,并提出以下三个生态审美原则。

### 生态审美的自然性原则

从审美目的来看,生态审美的第一个原则是自然性原则。生态的审美首先是对自然的审美,但这种自然审美既不是将具体的审美经验抽象成形而上的理性认识,也不是通过具体的审美对象来表达或对应审美者的思想情绪或人格力量。较之传统的审美,生态的审美突出的是自然审美对象,而不是突出审美者。审美者感知自然,与审美对象建立的是交互主体性的关系,而不是主体与客体的关系。生态的审美旨在具体地感受和表现自然本身的美。生态的审美是活生生的感受过程。这就是生态审美的自然性原则。

自然美在美学史上被不断地探讨,但许多美学家更为重视艺术美,即便是承认或重视自然美,也主要是因为它给人带来了愉悦,或者成为人的内在精神或本质力量的外化。黑格尔将自然美视为低层次的美,认为只有艺术美才是真正的美。英国著名的生态批评家贝特指出“对于黑格尔来说,艺术作品完全是人创造的。它们完全应当被看作最纯粹的、最高级的人的创造品,它们承载着自由和尊严等来自启蒙主义的精神,证明我们不仅仅是动物。”“在《美学》里黑格尔还强调,艺术是一种弥补自然美缺陷的努力。”<sup>[2] (P120, 122)</sup>对自然美的忽视甚至蔑视在唯美主义理论家和作家王尔德那里达到了登峰造极的地步。王尔德对自然满怀不屑。他说“我们越钻研艺术,就越不关心自然。艺术真正向我们揭示的,是自然在构思上的不足,是她那难以理解的粗糙,她那非常的单调乏味,她那绝对未琢磨修整的状态。当然,自然有好的意向,但正如亚里士多德曾经说的那样,她无法将其付之实施。当我观看风景的时候,我不可能不看到其所有的缺陷。不过,我们很幸运的是,自然如此不完美,否则我们将什么艺术都不会有。艺术是我们精神的表现,是我们教会自然安于她合适的位置的慷慨努力……自然是如此地令人不舒服。草地坚硬、不平、潮湿,到处都有可怕的黑色昆虫……最差的工匠也能给你做一个比自然所做的一切更舒适的椅子。”<sup>[3] (P313)</sup>

生态批评不仅将自然美置于一个前所未有的高度,而且它的自然审美观也与传统的自然审美观截然不同。具有国际影响力的生态批评家布伊尔提出,在生态文学作品里,作家的审美应当“是一种感知过程,而不只是不变的、给定的模式”。这种审美旨在表现自然本身的美,而不是表现人对自然的抽象性认识,不是表现人的思想。布伊尔进一步指出,在自然审美研究方面,以往的许多批评家对待作品自然描写的态度是有问题的,他们觉得那些描写的重要性不在于那些自然物本身,而在于它们在概念上意味着什么或者能够被赋予什么,他们只重视那些自然表现的形式或象征或意识形态性质。布伊尔甚至用词很重地说,如果这样看待自然和自然美,我们的研究者“很容易在专业领域里成为反环境主义者”。<sup>[4] (P8, 85)</sup>

生态批评家罗伯特·克恩也持同样的看法。他指出,许多文学研究者“不仅经常将他们在阅读和写作中所遇到的文学作品对处所(Place)和环境的实在描写弃置一旁,脱离文本的结构效果,专注于给实在的描写编码;而且还教他们的学生做同样的事情,将其提炼的结果视为本质。但是,这样理解的结果,往往不仅将文学与确保其生命力的世界简单地剥离,而且还使读者也与他们所阅读的世界疏远了”<sup>[5] (P258)</sup>。

著名生态诗人施奈德也指出“无论自然是什么,它都不是让我们的概念和假设圆满完备的存在。它将避开我们的期望和理论模式。根本没有一个或者一套‘自然’概念,无论它指的是‘自然界’还是‘万物的自然’。”<sup>[6]</sup>自然不仅抵抗我们对它的控制,而且抵抗我们对它的命名。生态文学家和生态批评家在进行自然审美时,同样也需要防止自然命名化、自然抽象化、自然意识形态化。

根据生态审美的自然性原则,我们不仅要把自然抽象化、意识形态化从生态审美中排除,而且还要

把自然工具化的审美排除掉。所谓工具化的审美,指的是把自然的审美对象仅仅当作途径、手段、符号、对应物,把它们当作抒发、表现、比喻、对应、暗示、象征人的内心世界和人格特征的工具。布伊尔说,在生态文学里,“非人为的环境不仅仅作为构建框架的手段来展现,而且还作为人们开始认识到的显示人类历史受自然史影响的对象来表现”<sup>[4][P7]</sup>。他指的就是不能功利地、工具化地对待自然审美对象。排除了工具化的审美,也就在生态审美与非生态审美之间划出了一条清晰的界限。

工具化审美在传统的审美理论和审美实践中占有很重要的位置。即使是主张超功利审美观的王尔德,也超越不了这种工具化。王尔德说“艺术是我们的精神宣示,是我们有风度地教导自然安于其合适的位置。至于说自然变化无穷,那纯粹是一种神话。变化不会在自然本身发现。变化栖身于自然观察者的想象、幻想或优雅的视而不见之中。”“自然为的是什么呢?自然不是生育我们的伟大母亲。她是我们的创造物。正是在我们的脑子里她获得了生命。”<sup>[5][P313,318]</sup>王尔德主张超功利的美,反对把美和艺术变成在人类社会里实现功利目的的工具;但他却没有意识到,他实际上是在宣扬另一种审美工具化和艺术功利化——把自然美当作表达人、表现人的工具。

《傲慢与偏见》里有一段很重要的自然描写。分析它有助于我们更明晰地看出非生态的自然审美和自然描写的特点。伊丽莎白来到达西所居住的彭伯里府,观察了彭伯里府周边的自然景观。

伊丽莎白心事满怀,无意说话,但她却观察并欣赏着每一处和每一个角度的别致……彭伯里府坐落在溪谷的一边,一条很陡的小路弯曲着通往谷底。这是一幢大而气派的石质建筑,矗立在垅上,背倚高高的林木茂密的山脊;屋前,一条颇有自然价值的溪流因涨水而变大了,没有一点人工痕迹。溪谷两岸没有任何呆板或做作的点缀。伊丽莎白感到悦目。她从未看到有哪个地方自然物比在这里发挥更大的效用,也从未见过任何地方的自然之美能像这儿一样几乎不受拙劣品位的损伤。大家热烈地称赞着,就在此刻,伊丽莎白顿觉到:做彭伯里的女主人也许是那么回事!<sup>[7][P267]</sup>

生态批评家克恩对这段自然描写作了如下分析:叙述者从伊丽莎白的视角为我们展开自然景观叙事,而景观“变成她‘感性地看透达西先生的内在品质’的‘同一进程和帮助’,所以,那景观和那个府邸就变成标识他是什么人的证明。伊丽莎白在彭伯里看到的每一件事物……都代表着(达西的)内在品质的可见的外延’,反映着他的价值观、品味、个性(还有财富),在这个意义上,景观开始穿上爱默生的先验论自然观的外衣,像一种语言的外衣,它的外部迹象、自然现象本身,在爱默生看来,最终是精神的象征。当然,在奥斯丁的原文中,那就是达西的精神”<sup>[8][P263-264]</sup>这段典型的人类中心主义的自然审美和景观描写的目的主要有二:一是表现伊丽莎白对彭伯里府男主人达西的喜爱、倾慕,表现她心中隐藏的嫁给达西的渴望;二是表现达西的男性气质、天然魅力和艺术品位。“她从未看到有哪个地方自然物比在这里发挥更大的效用”一句,充分表现了审美者和表现者的真实心态:自然物本身并不重要,重要的是它为表现人的内在品质发挥了最大的效用。如果细细分析审美者和描写者对自然景物的选择、所采用的词汇,我们还会发现审美者和描写者或有意或无意地选择了大量的带有男性意味的景物、意象和词语,如“大而气派”(请特别注意 handsome 这个用词,这个词用来形容男性慷慨大度的气派,而不是表现自然物本身之美的),石质建筑“矗立在垅上”,“高高的林木茂密的山脊”等,并且还选择了一组对照鲜明的意象:高高耸立的石屋与“因涨水而变大”的溪流。这些分别对应着达西和伊丽莎白的景物、用语和意象,既表现了叙述者潜意识层面的心态,也表现出作者根深蒂固的人类中心主义的自然审美观。

雪莱对待自然审美对象的态度,代表了浪漫主义诗人普遍的态度。他们大都把自然审美对象当成抒发情怀和传达思想的工具。雪莱说“当发现自己思想里有一个承受不了的虚空幽谷之时,我们寻求把我们的内在体验与万物结合成一个共同体并因此而被唤醒,此刻,我们会感到身外世界对我们的想象、恐惧或希望有一种强有力的吸引……它是一种契约或者誓约,不仅联结了人与人而且联结了人与所有的存在物……因此,在孤独中,或在被遗弃的状态里——被别人环绕却没有理解,我们会热爱花朵、小草、河流以及天空。蓝天下,春天里,在每一片树叶的颤动中,都能发现它与我们心灵神秘的对应。无语的风中有雄辩,流淌的溪水和两岸沙沙作响的芦苇中有歌声。它们与我们心灵中的某种东西建立了

不可思议的联系,唤醒灵魂去跳一场气喘吁吁的迷狂之舞,并使神秘的柔情之泪盈满眼眶。”

<sup>[9]</sup> [P473-474] 尽管雪莱情真意切,尽管他非常重视与自然的联系,但他和奥斯丁、爱默生一样,走进自然和欣赏自然的不是自然本身。他们并不在意自然的美,在意的只是自然物如何对应人的内心,如何使人获得心灵的解放;而且这还是因为在人间找不到知音,感到孤独,才退而求其次,到自然里寻找感动甚至迷狂。从人的观点来看,这无可厚非,也自有其人类中心主义的美学意义;但必须说,这并不是生态的审美。雪莱描写的西风、夜莺、云雀虽然不能说不美,但却不是生态的美。

美国当代作家菲利普·布思的诗《苍鹭》描写了水面的景物和渔夫,但写景的目的却是表现没有捕到鱼的渔夫对苍鹭捕鱼的羡慕,以及渴望自己能像苍鹭那样在如此贫瘠的水域捕到鱼的幻觉:

在库泊尔沼泽/我看见一只苍鹭/在水中悠然蹈过/而我,鱼没捕到一条//抱怨着这片贫瘠的水域/诅咒着这片吝啬的湿地//直到那长颈苍鹭的喙/迅疾地溅起水花/也激起我捕猎的希望。//继之是苍鹭腾空而起/在它扇动着的大翅膀下/我看到了鲑鱼闪现//落下。一只翅膀稍小的鸟/突然从这贫瘠的水域飞扑过去/掠过我的身体。<sup>[10]</sup> [P19]

这首诗像多数传统景物诗一样,重心落在人上,景物实际上只是表达心态的道具,是对应灵魂的形象;而人才是中心,是主宰,是高于所有其他生物的灵长,即使是在他面对飞禽走兽自叹弗如的时候。布伊尔分析得好,尽管诗中的“我”“渴望变成苍鹭,至少能变成飞扑向鲑鱼的小鸟”,但是,无论是苍鹭还是或真或幻的鸟,都是“拟人化的对应物”,都是渔夫的化身。<sup>[4]</sup> [P206-207]

反思一下中国古代的山水诗,同样会发现:许多被描写的自然景物都是抒情的工具,许多意境的重点和目的不是“境”而是“意”。“感时花溅泪,恨别鸟惊心”里的花和鸟,对诗人来说并不重要,重要的是它们很有效、很形象地表达了杜甫的内心情感。综观《春望》全诗,我们可以毫不犹豫地认为,这首诗的景观描写是人类中心主义式的,这首诗的自然审美不是生态审美。

### 生态审美的整体性原则

从审美视域来看,生态审美的第二原则是整体性原则。生态批评的核心思想是生态整体主义,生态整体主义思想必然会影响甚至制约生态批评的审美观。生态的审美不仅仅观照单个审美对象,还要将它放到自然系统中考察它对生态系统整体的影响。有利于生态系统和谐稳定的才是美的,干扰破坏了生态整体和谐稳定的就是丑的。这就是生态审美的整体性原则。

当我们从以人为尺度转向以生态整体为尺度,审美标准也必然随之发生改变。原野上的食粪虫美不美?依照传统的审美标准,人们认为它们是肮脏的、恶心的、不和谐的、对人不利的;依照生态美学的审美标准,它们却是值得欣赏和赞美的美好生灵,因为它们对原野生命的欣欣向荣意义十分重大,因为它们是生态系统中重要的环节。一只食粪虫一个晚上能够将它比它重数十倍、甚至上百倍的粪便从地面转移到地下,生态文学作家惊呼只有提坦神堪与这小小的食粪虫媲美!法布尔在《昆虫记》里热情赞美了食粪虫、食尸虫等人类讨厌的昆虫。法布尔之所以对这些从人的角度来看是肮脏的、恶心的虫子那样地热爱,决不是出自感伤主义作家的矫情(感伤主义小说里的人物为一只苍蝇而感伤得眼泪汪汪),而是基于这些昆虫在生态系统中的作用。法布尔认为,每一种昆虫“都有其存在的理由”,理由就是它对大自然整体利益的作用。他写道,食粪虫、食尸虫“对原野卫生意义重大……然而,我们遇到这些忘我的劳动者,投去的只是轻蔑的目光”。食粪虫一定“在嘲笑我们的昆虫分类法”,嘲笑我们无视它们的力量和作用,嘲笑我们对大自然的无知。看看吧,“十二只埋粪虫,平均每只往地下仓库搬运的货物,几乎有一立方分米之多……想到这里,我不禁赞叹:十二只埋粪虫,竟干出了提坦神的业绩,而且是一夜之间干完的”“这些干起活来带着狂热的虫类……是在开垦死亡,造福生命。它们是出类拔萃的炼丹术士,利用可怕的腐败物,造出无毒无害的生物制品。”“大无畏的掘墓工哟……我已经把收集到的那些实绩记在你们的功劳簿上,有朝一日,这些功绩一定会给你们的美名增添新光彩。”与你们相比,人类“所谓的美德将无地自容”“在母爱之丰富细腻方面,能够与以花为食的蜂类媲美的,竟只有那开发垃圾、净化被畜群污染的草地的各种食粪虫类……大自然中充满了这类反差的对照。我们所谓的丑与美、脏与净,在大自然那里是没有意义的。”<sup>[11]</sup> [P94, 80, 154, 81-82, 86, 89-90, 98, 58] 最后一句话尤为重要。它揭示出人类中心主义的审美价值与自然整体

的审美价值的矛盾。大自然以大美大净观念——自然整体美的观念教育我们,促使我们超越人类中心主义的审美观,从生态整体主义的审美观去认识和欣赏食粪虫显示的真正的美和真正的净。

“高峡出平湖”美不美?过去我们习惯于欣赏这类宏伟的工程,说到底还是欣赏我们自己,却很少将这种大规模破坏生态、严重违反自然规律的人造景观放在生态整体中考察;从生态美学的角度去看,那是可怕的丑陋!著名的生态美学家卡尔森说得好,生态美学既然是“全体性美学”(universal aesthetics——整体主义美学的另一种表述),其审美标准就必然与以人(审美主体)为中心、以人的利益为尺度的传统美学截然不同。生态美学的审美,依照的是生态整体的尺度,是对生态系统的秩序满怀敬畏之情的“秩序的欣赏”(order appreciation),因此这种审美欣赏的对象,很可能不是整洁、对称的、仅仅对人有利的,而是自然界的“不可驾驭和混乱”(unruly and chaotic),而且,决定和制约着这种不可驾驭和混乱状态的自然规律越是神秘、越是未被人认识,其美感就越强烈。<sup>[12] (P62-68)</sup>

不过,要真正形成整体主义的生态审美观并不容易。正如生态美学的代表人物伯林特所说,它“要求一种重大的观点转变,而且这种转变是缓慢而痛苦的。即便在一个世纪后的今天,它仍然与人类中心主义的态度矛盾冲突得难解难分”。“然而,这种生态的观点在不断地发展并持续地产生影响,并成为当今被普遍接受的环境意识的一个部分。与此同时,生态思想的涵盖面也日益拓展,生态系统的观念由有机体与环境的联系,扩大为整个共同体”。生态美学就是在这样的观念转变过程中兴起的,它是“后笛卡尔的哲学”,它“将每一个事物都理解为一个动态发展中的整体的一部分”,整体“包含一切而其内部又是密切联系的”。<sup>[13] (P4-5,7-8,10,12)</sup>

印度斯里商羯罗学院的生态美学家哈利库玛(P. R. Harikumar)在《生态美学:寻求一个有机的整体》里也阐述了同样的观点:生态美学带来了一些明确的有关生物多样性和共同存在的观念,它告诫我们,在任何时候都要牢记这个有机整体,没有这个整体,人类就将生活在真空之中,像生活在真空瓶子里一样。生态美学是朝向建立一种新观念的目标迈出的一步,那种新观念就是:每个生物体和所有生物一样,都处在一个有机整体当中,扮演自己的角色,并在这个扮演过程中显现出生态的美。

我国生态美学家曾繁仁也明确提出“生态美学从美学学科的发展来说最重要的突破,也可以说最重要的意义和贡献就在于它的产生标志着从人类中心过渡到生态整体、从工具理性世界观过渡到生态世界观,在方法论上则是从主客二分过渡到有机整体。这可以说是具有划时代意义的,意味着一个旧的美学时代的结束和一个新的美学时代的开始。”<sup>[14] (P16-17)</sup>

以生态整体观作为指导思想,还必将导致生态审美对象的增加和生态美学研究范围的扩大:将审美感知扩大到整个自然而不仅仅局限在文学艺术和优美如画、柔美壮美的自然景观,将美学研究和美学评价扩大到整个自然界。生态美学的审美评价,既包含正面的、欣赏赞美的;亦包含负面的、批评批判的。伯林特特别指出,后者尤为重要,对“冒犯和伤害环境的批判”尤为重要,因为它彰显的是生态美学的“否定性价值”(negative value)<sup>[15] (P14)</sup>。伯林特呼吁道,“这个世界上的所有生物都需要我们的尊敬和关怀”,整个生态系统需要我们的敬畏与呵护,美学家“有义不容辞的责任促使人类学会遵循自然秩序而栖居”,学会在尊敬自然整体和谐的前提下审美。<sup>[15] (P38)</sup>

### 生态审美的交融性原则

从审美方法来看,生态审美的第三原则是交融性原则。生态审美的交融性原则建立在生态主义的联系观之上。生态的审美不是站在高处远远地观望,而是全身心地投入自然,有时候、特别是在审美的初期,甚至需要忘掉自我,与自然融为一体。这就是生态审美的交融性原则。伯林特把生态美学称为“交融美学”(the aesthetics of engagement,一译“参与美学”或“介入性美学”),强调的就是人与自然的交融。<sup>[13] (P12)</sup>

美国女作家薇拉·凯瑟的小说《我的安东尼亚》(1918)生动地描写了人物与大自然融为一体的审美。叙述者吉姆·伯登与祖母一起在内布拉斯加州的一个溪谷底部的菜园子做农活。干完活后,他独自坐在溪谷,背靠着一个南瓜,一动不动。风儿吟唱,野草轻摇,吉姆感到一种难以言传的自在。“我是一样东西,躺在太阳底下,感受它的温暖,就像这些南瓜,而且不想成为任何别的东西。我感到彻底的幸福。或许,当我们死去并成为某一整体的一部分时,我们的感觉就是这样,无论那整体是太阳还是空气,

是美德还是知识。无论如何 融入某种完整和崇高之物 那便是幸福。这种幸福降临到一个人身上 就像睡眠的来临一样自然而然。”<sup>[16] [P15]</sup> 生态批评家豪沃斯评论道,“这一幕是令人难忘的”,“在溪谷下,吉姆的思绪有如梦幻 因为这样一个地方——大地上的凹形酒杯——是那么温暖 那么庇护他 给他一种养育性的、重返母亲子宫一般的安全感。所有的自然元素——风、水、土和光都汇聚在一起”<sup>[17] [P4]</sup>

要真正做到与自然交融 并在交融中深刻感受自然的美 审美者首先要忘掉自我。忘我地感受自然是卡森主张的生态审美方法。卡森认为 人们之所以不能发现自然的奇妙 是因为过于自大、把自然仅仅当作工具和对象化的自我。只有忘我地、无目的地感受自然 人们才能感悟到越来越多、越来越奇特的自然美。卡森指出 要努力摆脱文明和理性对人的种种束缚 回归人的自然天性 像孩子一样永葆好奇和激动。“孩子世界是新鲜而美丽的 充满着好奇与激动。不幸的是 我们大多数人还没到成年就失去了清澈明亮的眼神 追求美和敬畏自然的真正的天性衰退甚至丧失了。”“当我们带着太多人类生存的装饰走进海洋世界的大门 我们的耳朵就会失聪 听不到大海高尚庄严的声音。”<sup>[18] [P201, 219]</sup> 生态文学家巴勒斯也认为,“吸收远胜过学习 我们吸收我们享受的东西。”巴勒斯以自己的亲身体验告诫人们 走进自然之后一定要开放所有感官去吸收、去感悟:自然万物“使我的感官变得敏锐和协调;它们使我的眼睛在过去的75年里始终处于最佳状态 让我不会错过任何美妙的景象;它们使我的嗅觉一直这样灵敏 让我在荒野享尽芬芳。”<sup>[19] [P273, 277]</sup>

卡森的作品里有大量生动优美的生态审美描写 这和她真正做到了融入自然密不可分。

最让我魂牵梦绕的是一只我叫他为摇铃小精灵的蟋蟀。我始终没有找到他——其实我并不确定自己是否真的想找到他。他的声音 他那发出声音的身体 是那么缥缈、那么精致 那么像来自另一个世界 就算我整夜整夜地寻找也不可能找到。

聆听着他在金盏花丛中摇铃般的低吟 你不可能把思绪集中于自然史上那些冷冰冰的事实。你的大脑也许会告诉你这不过是雪树蟋蟀的叫声 你也非常努力地去想这一无可否认的事实;但你依然要把他当作小精灵 除此之外无法考虑别的枯燥事实。那声音真的就是来自一个最小的精灵用小手摇动的小铃铛,——时而是难以描述的清脆 银铃一般 时而隐约模糊、若隐若现 幽灵一样……(《感悟奇迹》)<sup>[18] [P85-86]</sup>

这两段细腻独特的生态审美和美妙的描写怎么来的?它们来自卡森一连好几个晚上在花坛前彻夜聆听各种昆虫的审美体验。她倾听着,倾听着,倾听着 感到自己变成了小矮人 和摇铃精灵一样小 最后感到自己化成阵阵铃声。

卡森说她“在生命的大部分时光里关注地球的美丽和神秘 关注地球上生命的神奇。”<sup>[18] [P324]</sup> 她经常伫立在海边、林中 最大限度地开放她的感官 去感受自然。她长时间地站在没膝的海水里 注视着小鱼在她的腿边掠过 那些银色的小生命让她激动得热泪盈眶。她曾经在缅因州冒着酷寒长时间地看海鸟 被冻得全身麻木 最后被人背离海边。她常常在深夜里打着手电 小心翼翼地走过盖满藤壶的礁石 把一个个小生灵送回家。带前来拜访的朋友去看海 是卡森最喜欢的款待朋友方式。她经常与好友多萝西一起 在退潮后钻进海边岩洞探访生命的美丽。甚至在生命垂危之际 她还执著地请求多萝西:“你能否帮助我在八月的月光下、潮水最低之际 找一个仙境般的岩洞?我依旧渴望着再试一次 因为那种记忆太珍贵了。”<sup>[20] [P456]</sup> 没有这般执著痴迷的融入自然 怎么会有下面这段美丽的文字:

那是一个小岛 大约一英里长半英里宽。朝向大陆的这边 耸立着一道深绿色针叶林墙 墙脚是黑色、密实的岩石 墙顶是云杉树尖 在天空划出一道错落有致的曲线。树墙上看不到任何缝隙 没有道路穿过小岛树林的迹象 没有引诱人们进入的豁口。……日落时分 沉寂了一天的小岛开始焕发勃勃生机。林中可见各种黑色的大鸟在翻飞 嘶哑的叫声令人想象到一群原始爬行怪物将汹涌过来……上半夜 小岛笼罩在神秘感之中 令人越发希望进一步探究它 知道那黝黑的云杉墙背后究竟藏着些什么。会不会有一片阳光被锁在林中空地?还是从这边到那边全是密不透风的树木?也许全是树 因为每天晚上传来的小岛之音 都是隐居其中的森林之灵——鸫鸟清晰美妙的歌声。每当暮色朦胧 它们银铃般的、间歇而又有节奏的声音就不可抗拒地飘然跨海而至。那优美而

含义幽深的歌声仿佛并非只咏叹现在 还在讴歌超越其自我记忆的远古的落日 穿越时空 抵达其原始祖先知晓此地的蛮荒时代……(《我记忆中的小岛》)<sup>[18] [P89-90]</sup>

俄罗斯生态文学作家艾特玛托夫的小说《死刑台》(一译《断头台》)里也有一段极其美丽动人的场景描写 描写了一只大母狼(阿克巴拉)和一个小男孩(肯杰什)亲密无间的嬉戏:

阿克巴拉那颗痛苦得破碎的心竟怦怦跳动起来。它走到孩子身边 舔了舔他的小脸蛋。小家伙很高兴它的爱抚 轻轻笑起来 搂住了母狼的脖子。这时阿克巴拉完全瘫软了 它在小孩脚旁躺下 开始同他玩闹——它想让孩子吸它的奶头……母狼一动不动 只愁苦地用那双蓝眼睛望着孩子。于是孩子又走到它跟前 抚摸它的头……母狼对他倾注了全部温情 不断吸着那孩子的气息。它觉得 如果人的小崽能住在它那岩石下的窝里 那该多么舒心啊!<sup>[21] [P397-398]</sup>

这是一段被很多人称赞不已的经典的生态审美描述。它之所以美 就在于它动人地展现了未被文明异化的小孩与动物的亲密交融。小孩尚未受到人类中心主义的影响 尚未学会从人的利益的角度看待自然物。儿童是成人的老师 他们教育成人:如果不能忘掉人类的欲望和利益 就不可能真正地融入自然 进而也就不可能获得如此美妙的生态审美体验。

生态文学家缪尔在《我们的国家公园》一书里 以自己的亲身体会生动地向我们展现了什么叫做“融入美学”。缪尔是这样欣赏大自然的美妙韵律的:他“毫不犹豫、义无反顾地大胆”冲下山来,“勇敢地一块巨石跳上另一块巨石 保持速度均匀。这时你会感到你的脚正在踏着节拍 然后你就能迅速发现蕴含在岩石堆中的音乐和诗韵。……无论最初它们看上去是多么神秘、多么无序 但它们都是大自然创造之歌中的和谐音符……”<sup>[22] [P186]</sup>

卢梭在《一个孤独的漫步者的遐想》里说过“观察者的的心灵越是敏感 在与自然的壮丽伟大和谐交融时 就会有越强烈的狂喜油然而生。在这样的时刻 他的感知就会被一种深深的和快乐的出神所笼罩 在一种极乐的自我消解状态里失去自我 沉溺于美的秩序的广阔空间里 并在其中感受到他与自然美浑然一体了。所有个人的目的全都离他而遁去 他看到和感到的不再是具体的事物而是万物的整体。”<sup>[23] [P108]</sup>

尼采的酒神精神也涉及到这种忘我之后的与自然融为一体的审美状态。尼采认为 酒神状态是一种痛苦与狂喜交织的颠狂状态。这种状态发生的前提 是个体的解体和集体的融合 而它的结果 则是本真的回归。个体的解体 意味着抛弃长期以来形成的人类中心主义的观念和个人的目的 标志着个人的因素不再受到重视甚至被蓄意毁灭。个体的解体是最高的痛苦 自我否定是最令人恐惧的否定。但是 这种否定和解体同时又“以一种神秘的统一感解脱了个人” 实现了个体与集体的融合。“此刻 在世界大同的福音中”,“疏远、敌对、被奴役的大自然也重新庆祝她同她的浪子人类和解的节日”。这种与自然大集体的融合 在尼采看来 是最高的欢乐 是狂喜的时刻。<sup>[24] [P7,6]</sup> 卡西尔也谈到这种与自然万物融合的审美状态:它导致一个“全新的人之形象,……灵魂借助‘迷狂’冲破肉体 and 个体的束缚 与普遍生命再次融合” 终于复归于“生命起源”。<sup>[25] [P216-217]</sup> 荣格也作了论述“酒神状态既是对‘个性化原则’的毁灭感到的恐怖 同时又是在这毁灭中感到的极度的喜悦。正因为如此 它才与沉醉相当。沉醉就是把个人还原为构成他的集体本能和因素 是自我的弥漫和扩散。由是 人在酒神的狂欢中发现了自己:异化的自然再次欢庆她与自己的浪子——人——之间的和解。每个人都觉得不仅同相邻的一切一致、和解、融洽了 而且是与它们完全一体化了。”<sup>[26] [P234-235]</sup>

人与自然的和解 人与自然的融合 这不仅是生态审美的极乐境界 也是生态批评的终极理想。

诚然 生态批评的审美原则并不止于上述三个。生态批评家在具体的批评实践中还意识到 处所(Place)的审美 生态区域(ecological region)的审美 荒野等原生态景观的审美 家园的审美 特别是寻找和回归家园的审美经验 生态的存在或“诗意地栖居”的审美 污染等破坏自然现象的审丑等 都是生态批评构建新的美学原则应当深入研究的方面。

## 参考文献:

[1] [Glotfelty, Cheryll. & Fromm, Harold (ed.). The Ecocriticism Reader; Landmarks in Literary Ecology [C]. Athens: The University of Georgia Press, 1996.

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

- [2] Bate, Jonathan. *The Song of the Earth* [M]. Cambridge MA: Harvard University Press, 2000.
- [3] Wilde, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde* [M]. New Lanark: Mid Point Press, 2001.
- [4] Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* [M]. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- [5] Kern, Robert. "Ecocriticism: What Is It Good For?" [A]. Branch, Slovic (ed.). *The ISLE Reader: Ecocriticism, 1993 - 2003* [C]. Athens: The University of Georgia Press, 2003.
- [6] Snyder, Gary. *No Nature* [M]. New York: Pantheon, 1992. preface.
- [7] Austen, Jane. *Pride and Prejudice* [M]. Tony Tanner (ed.). Harmondsworth: Penguin, 1972.
- [8] Branch, Slovic (ed.). *The ISLE Reader: Ecocriticism, 1993 - 2003* [C]. Athens: The University of Georgia Press, 2003.
- [9] Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose* [C]. Donald H. Reiman & Sharon B. Powers 9ed.). New York: W. W. Norton, 1977.
- [10] Booth, Phillip. *Relations: Selected Poems, 1950 - 1985* [C]. New York: Penguin, 1986.
- [11] 法布尔. *昆虫记* [M]. 王光译. 北京: 作家出版社, 1992.
- [12] Carlson, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* [M]. London and New York: Routledge, 2000.
- [13] Berleant, Arnold. *The Aesthetics of Environment* [M]. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- [14] 曾繁仁. *生态存在论美学论稿* [M]. 长春: 吉林人民出版社, 2003.
- [15] Berleant, Arnold. *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment* [M]. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.
- [16] Cather, Willa. *My Antonia* [M]. New York: Houghton Mifflin, 1954.
- [17] Branch, Johnson, Patterson and Slovic (ed.). *Reading the Earth: New Direction in the Study of Literature and Environment* [M]. Moscow, Idaho: University of Idaho Press, 1998.
- [18] Brooks, Paul. *The House of Life; Rachel Carson at Work* [M]. Boston: Houghton Mifflin, 1972.
- [19] Finch & Elder (ed.). *The Norton Book of Nature Writing* [M]. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1990.
- [20] Lear, Linda. *Rachel Carson, Witness for Nature* [M]. New York: Henry Holt & Company, 1997.
- [21] 艾特玛托夫. *断头台* [M]. 冯加译. 北京: 外国文学出版社, 1987.
- [22] 缪尔. *我们的国家公园* [M]. 郭名惊译. 长春: 吉林人民出版社, 1999.
- [23] Rousseau. *Reveries of the Solitary Walker* [M]. trans. by Peter France. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- [24] 尼采. *悲剧的诞生* [M]. 周国平译. 北京: 三联书店, 1987.
- [25] 卡西尔. *神话思维* [M]. 黄龙保、周振选译. 北京: 中国社会科学出版社, 1992.
- [26] 荣格. *心理学与文学* [M]. 冯川、苏克译. 北京: 三联书店, 1987.

责任编辑: 启 煜

## The Aesthetic Principle in Ecological Criticism

Wang nuo

**Abstract:** Even as early as before the "ecological criticism" was mentioned in 1978, the ecological critics advocated constructing an ecological poetry system and ecological aesthetic system. Ecological criticism not only has its characters in ideology, but also has its own unique standard in aesthetic and artistic judgment which is different from other criticism, due to its guiding idea of ecological organism. This article elaborates the difference between ecological aesthetic criticism and traditional human centered aesthetic criticism, and produces three main principles of ecological criticism. From the view of aesthetic goal, the first principle of ecological criticism is the principle of nature; from the view of aesthetic perspective, the second principle is the organic wholeness; from the view of methodology, the third principle is interaction and integration.

**Key words:** ecological criticism; ecological aesthetics; the principles of aesthetics.