

—— 王金龙 著

XINGSHI
FANCHOU
YU
XINGSHI
PIPING

形式范畴 与形式批评

形式范畴、批评或美学的问题是西方文学理论的核心，但与中国古代文论中“文/质”“形/神”“本/末”等一系列相关范畴如何比较、融通，如何解决中国目前文学界的实际问题，依然是个极具魅力的思考空间。



东北师范大学出版社

NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

王金龙 著

XINGSHI
FANCHOU
YU
XINGSHI
PIPING

形式范畴 与形式批评

Figure 1. The effect of the initial concentration of the monomer on the polymerization of α -methylstyrene initiated by TiCl_4 in CH_2Cl_2 at -78°C for 24 h. The concentration of TiCl_4 was 0.01 mol/L and the concentration of CH_2Cl_2 was 0.1 mol/L .



东北师范大学出版社

NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

形式范畴与形式批评 / 王金龙著. —长春: 东北
师范大学出版社, 2017. 5
ISBN 978-7-5681-3079-0

I. ①形… II. ①王… III. ①文学理论—文集
IV. ①I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 092571 号

☐责任编辑:于韶辉 ☐封面设计:闫 静
☐责任校对:刘晓涛 ☐责任印制:徐向阳

东北师范大学出版社出版发行
长春净月经济开发区金宝街 118 号(邮政编码:130117)
销售热线:0431—85685389
传真:0431—85685389

网址:<http://www.nenup.com>

电子函件:sdcbbs@mail.jl.cn

东北师范大学出版社激光照排中心制版
郑州泰宏印刷有限公司

郑州市惠济区毛庄村南 6 号(邮政编码:450044)

2017 年 5 月第 1 版 2017 年 5 月第 1 次印刷

幅面尺寸:170 mm × 240 mm 印张:16 字数:302 千

定价:49.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,可直接与承印厂联系调换

前言

PREFACE

文学理论界内部的学科反思从 20 世纪 90 年代开始,一直持续到现在。由于理论自身的自反性特征、话语性特征,我相信,即使学科的建制会发生变化,但这种理论反思会一直持续下去。本书的写作虽然断断续续,但同样是对这种反思精神的呼应。与学界放眼文学理论的未来不同的是,本书侧重运用文献学与理论分析相结合的方法,回顾文艺学中形式范畴和西方主要形式批评在我国的传播和运用。

第一章是从学科入手,探讨这个学科一对重要范畴内容/形式在我国文艺学中的运用和传播概况。任何一门学科都有相对稳定的研究对象、范畴和方法。但我国的文艺学却是一门特殊的学科,是新中国成立后,模仿苏联学科体系而设置的一个学科,理论内容基本来自苏联,具有鲜明的意识形态性。与某些“自发”形成的学科相比,文艺学(即文学理论)这个学科更具有“人为”设置的特点。笔者即以我国文学理论的论文和教材中的形式范畴为例,梳理这一范畴的多义性特征及由于文学观念、意识形态调整所带来的变化。

第二章接续上章,具体探讨巴赫金的内容/形式观及他在当时马克思主义和俄国形式主义之间所做的评判工作。有趣的是,由于中苏文论界长期奉行“政治正确”为先的原则,我们并没有好好继承和吸收巴赫金和形式主义者留下的理论遗产和研究成果。

第三章、第四章分别梳理英美新批评和法国结构主义批评在我国的理论传播和批评实践。西方形式批评在独立品格、科学精神、可操作意识上对我国文学理论教材的编写是一个有益的参照,所以,形式批评在中国传播接受过程中所发生的种种现

象、问题也一直为理论界所注意，希望这样的探讨为外来理论中国化的思考提供些许借鉴。附录《寻求作者的迷思：以〈楚辞·惜誓〉为例》一文，是笔者运用文献学的方法，以《楚辞·惜誓》为例，探讨古典文学中“知人论世”说的局限，同样也是对西方形式批评“作者观”的积极呼应。

本书的某些章节已在学术期刊上公开发表，某些章节一仍其旧，今日补充完善成书，对笔者来说，有种纪念和总结的意味，毕竟其中抛洒了我许多精力和心血，关联着亲人、师友对我的关心和帮助。敝帚自珍，方家幸勿哂之。当然，总结也意味着新的开始，形式范畴、批评或美学的问题是西方文学理论的核心，但与中国古代文论中“文/质”“形/神”“本/末”等一系列相关范畴如何比较、融通，如何解决中国目前文学界的实际问题，依然是个极具魅力的思考空间。

目 录

CONTENTS

1	第一章 文艺学中形式范畴的语义分析及百年来的演变概况
2	第一节 文艺学中形式范畴的语义分析
11	第二节 文艺学中内容/形式范畴述论(1900—1949)
23	第三节 文艺学中内容/形式范畴述论(1949 至今)
39	第四节 重新界定形式主义
47	第二章 巴赫金:形式主义者或反形式主义者
48	第一节 巴赫金与俄国形式主义的关系
51	第二节 巴赫金的内容/形式观及对俄国形式主义的批判
55	第三节 歧异、对话、互补:在马克思主义者和形式主义者之间
60	第四节 结论、问题、启示:我们现在怎样看待巴赫金对形式主义的批判
65	第三章 新批评的理论与实践
66	第一节 新批评的产生和发展
79	第二节 新批评理论关键词
88	第三节 新批评派的批评实践及其在中国的运用
105	第四节 批评文本解读:以颜元叔的《析〈春望〉》为例
118	第五节 批评实践:《哈姆雷特》关键词解读
127	第六节 批评实践:《边城》的死亡意识及悲剧内涵

133	第七节 结 语
-----	---------

135	第四章 结构主义批评的理论与实践
-----	------------------

136	第一节 结构主义批评的产生和发展
-----	------------------

157	第二节 结构主义批评理论关键词
-----	-----------------

170	第三节 结构主义的批评实践
-----	---------------

186	第四节 结构主义批评在中国的传播
-----	------------------

201	第五节 结构主义批评在中国的批评实践
-----	--------------------

223	第六节 结 语
-----	---------

226	参考文献
-----	------

236	附 录
-----	-----

寻求作者的迷思:以《楚辞·惜誓》为例

第一章

文艺学中形式范畴的语

义分析及百年来的演变

概况

第一节

文艺学中形式范畴的语义分析

任何一门学科,都有一套属于自身的相对稳定的范畴。对范畴的研究,则是掌握某一门学科的基础,探索其全部奥秘的切入点。范畴的产生和发展并非学科的内在规定,它与学科的产生和发展一样,都源于人类求知过程中的困惑和思考。列宁说:“在人面前是自然现象之网。本能的人,即野蛮人,没有把自己同自然界区分开来。自觉的人则区分开来了,范畴是区分过程中的梯阶,即认识世界过程中的梯阶,是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结。”又说:“自然界在人的认识中的反映形式,这种形式就是概念、规律、范畴等。人不能完全把握全部自然界,反映全部自然界,描绘全部自然界,它的‘直接的总体’,人在创立抽象、要领规律、科学的世界等时,只能永远地接近于这一点。”^①这两段话对我们现在研究中国文艺学范畴来说很有启发。它告诉我们:一,认识来源于并受制于人类实践,范畴“作为认识世界过程中的梯阶”,同样来源于并受制于人类实践,接受实践的检验,随着实践的发展而发展;二,列宁所说的“人”,是包括个体的社会群体,所以范畴一旦形成,就意味着经过了一定程度的人类实践的检验,具备一定的科学性和稳定性。因此,对范畴或范畴体系的研究,有助于我们认识世界图景,包括自然现象、社会现象和人自身。

^①列宁. 哲学笔记[M]. 北京:中共中央党校出版社,1990:98,202.

内容和形式是文艺学和美学的基本范畴,二者常常密不可分,在此我们仅以形式范畴的研究和表述为主兼及内容范畴。在西学东渐的大背景下,文艺学中的形式范畴从被接受到被广泛使用,百年来已经深深扎根于我国文学艺术的传统之中。然而,与西方类似的是,形式范畴的内涵一直在变化,至今也没有一个完善的定义。运用者可以拓宽它的外延,也可以赋予它新的内涵,甚至含混不清、前后矛盾地使用它。它的持久的生命力让我们不得不重视它,它的歧义百出又让我们感到言说的困惑。如何对待这个问题呢?一种意见认为,既然这个词含义不定,为准确清晰起见,不如给它宣判死刑,用其他含义确定的范畴替代它。然而又用什么范畴来替代它呢?即使最接近它的范畴同样也是含混的。况且,语言的约定俗成的力量,也不是一两个权威所能改变的。形式范畴的含混并非在于词汇本身,它根源于人类对艺术本质认识的莫衷一是。人类对艺术的思考不断,形式范畴的生命力不止。抛弃它,就等于抛弃人类对艺术已有的认识成果。另一种意见认为,既然无法抛弃它,就正视它,给它下一个确定而统一的定义。这种本质主义的思维模式假定了在纷纭的现象背后有一个永恒不变的、起决定作用的本质,只要把握了这个本质,就能认识现象问题。然而对艺术本质的思考从来就没有一个确定的定义,如果想一劳永逸地解决形式范畴的定义,同样会走向一个无底深渊。相对于自然科学,对人文学科的范畴下定义更容易受到历史相对主义的侵蚀,即使下了定义也会处于一种描述状态,永远带有主观意图,即使它被认可而流行起来,很大程度上不是由于它本身,而是某种话语权力操作的结果。

也许维特根斯坦能给我们指出一条走出困境的路子。他不再问“什么是意义”,而问“什么是意义的说明”。对于一个词来说,可以不问它的意义而问它的用法。他不再寻求一个词的单一意义,而是承认它在不同语境的多种意义。“就我们使用‘意义’这个词的大多数情况——虽然不是全部情况——来说,可以这样给它下定义:一

个词的意义就是它在语言中的用法。”^①即一个词的意义只有在使用它的方式中才能体现出来。那么,“形式”一词是否属于维特根斯坦所说的“大多数”呢?从他分析的一些词如“时间”“知识”“存有”“客体”“命题”“善”“真理”等,可以得知,“形式”一词应该属于他说的“大多数”。因为形式范畴与之相比具有类似的抽象程度和模糊程度,其意义并非一望而知,只有放在具体的语境中才能确定它的具体用法。同时,根据维特根斯坦的“家族相似”理论,“形式”的几个义项并非风马牛不相及,而是同一个家族的成员,有相似的特征。正因为如此,使用者虽然各执一“义”,却能互相理解。那么,“形式”一词在我国的文艺学中有哪些常见义项呢?几个义项之间又是如何联系呢?

(一)外观、样式、体裁

塔达基维奇指出,从词源学的角度看,“从一开始,拉丁文的‘形式’(forma)一词所替代的便是希腊文的两个单词:‘μορφη’和‘εἶδος’,前者原是由于可见的形式,后者用于概念的形式。这种双重的词源关系特点促成了‘形式’含义的多样性。”^②前者多用于日常用语,与形状(shape)与样式(figure)同义,这恐怕是形式的最古老的含义。中国古文中的“形式”常常有这样的含义。《南史·颜延之传》:“及孝武即位,又铸孝建四铢,所铸钱形式薄小,轮郭不成。”^③此处的“形式”即外形之义。这一含义对美学和文艺学的影响是自然而然的,因为任何物质对象都不可能脱离外形或轮

①维特根斯坦. 哲学研究[M]. 汤潮,范光棣,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1992:31.

②塔达基维奇. 西方美学概念史[M]. 褚朔维,译. 北京:学苑出版社,1990:296.

③李延寿. 南史[M]. 北京:中华书局,1975:883.

廓存在。艺术作品作为人工创造物,自然会要求特殊的外形或轮廓。相比较而言,它对于绘画、雕塑等造型艺术更加重要,因为造型艺术更加注重作品的感性外观。对文学而言,这种作为感性外观的形式并不重要。文学以语言为媒介,它的典型载体是印刷品。书籍的装帧设计日益精美,尽管它增加了作品的售价,但它无益于作品本身的价值。语言文字的排列组合构成的外观之于文学作品本身的价值,也可忽略不计。现代诗歌是分行排列的,戏剧剧本有人物对白,篇幅有长短,这些可从外观上加以区分,但同样篇幅的散文和小说从外观上便不易区分。反过来说,并非有分行排列的就是诗,有人物对白的便是剧本。文学史上都有人尝试从作品的感性外观上增加作品自身的魅力,但最终证明这种舍本逐末的做法难以奏效。20世纪50年代,在西方出现了一种“具体诗”,它源于瑞士诗人奥伊根·戈姆林格1953年发表的诗集《状态》。这类诗追求语言文字的排列,常以新奇的图形引人注目。例如,有人把英文中“同心的”(concentric)一词排列成十二个同心圆,以表示“同心”的意思。这种极端的做法只能让诗歌走向文字游戏。20世纪20年代,闻一多对于新诗的建设提出了诗歌要讲究“三美”(音乐美、绘画美、建筑美)的主张,其中的“建筑美”就是从感性外观上着眼的,所谓节与节之间要匀称,行与行之间要均齐,以求整齐之感。这一主张要求新诗具有造型艺术般的美,尽管对探索新诗理论有所贡献,但还是难免“豆腐干”或“麻将牌”的讥讽。因为诗歌终究是语言艺术,而仅有语言文字织成的图案是无益于诗歌本身的。

“形式”的另一个词源是概念的形式,因为人类不仅用感官觉知事物,而且用思维把握事物。归类就是一种重要的思维定式,面对纷纭的万象,归类使人类有了秩序感和安全感。于是“样式”的含义自然会产生。它与视觉外观相联系,但又暗含了一定秩序或一些规定。它是从感性外观入手,又根据某些规定来判断某事物属于哪一类,如我们说“艺术形式”“伦理形式”“宗教形式”,或者说“小说形式”“散文形式”

“诗歌形式”等。文学体裁就是基于外观样式的分类,既根据感性外观,又根据事物的某些内在规定。如果该作品属于诗歌,那么它在外观上必然分行排列,但也要符合一些内在规定,如语言的内在节奏与高度凝练等。在我国早期的文艺理论教材中,体裁常常作为形式的一个重要因素,即作品的外在形式。

(二)内部的组织、安排、结构、技巧

M. H. 艾布拉姆斯说:“狭义的形式指代文学类型或体裁,如‘抒情诗体’‘短篇小说体’,或者指代诗歌格律、诗行及韵律的类型,如‘诗体’‘诗节形式’。同时‘形式’又是文艺理论中的一个主要概念。在这个意义上,所谓一部作品的‘形式’是指它的基本构成原则。”^①这是把形式作为从作品中抽象出来的某种语言结构组织、表达方式、艺术手法等。塔达基维奇归纳的“形式”的第一种含义就是“内部的组织、安排”,正是这种内部的组织、安排才把元素或各部分联结或融为一体,成为一个独特的事物。比如,柱廊的形式就是圆柱的排列,曲调的形式便是声音的秩序。在我国早期的文学理论教材中,“结构”也常常作为形式的一个因素,具体指的就是句与句的安排,段与段的安排。1999年版的《辞海》中“形式”的第一义项即是事物的结构、组织、外部形态等。形式和结构的亲缘关系会使它们成为同义词,比如这样的句子:“各种形式结构,各样比例、均衡、节奏、秩序,亦即形式规律和所谓形式美。首先是通过人的劳动操作和技术活动(使用、制造工具的活动)去把握、发现、展开和理解的。”^②

形式结构、组织原则都是从作品中抽象出来的写作技巧。材料直接来自活跃多变、瞬息万变的生活本身,而技巧则是静态的抽取物,所以是可研讨训练的。结构毋宁说也是一种技巧。写作理论中谈到的“详略”“照应”“线索”“过渡”“炼字炼句”

^①王先霭,王又平.文学批评术语词典[M].上海:上海文艺出版社,1999:177.

^②李泽厚.美学四讲[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1989:83.

等,都是一种写作技巧。这些写作技巧都是抽象出来的组织、安排文字的原则。作品的产生,离不开作家的写作技巧。技巧之于作品的重要性,使“技巧”与“形式”也有了同等的意义。这一含义遍及古今中外。文艺复兴时期,内容与形式被明确划分,即认为形式所指的是语言构成的诸因素——节奏、音律、词汇、形象,而内容所指的是主旨或教训。有些作家(如佛拉卡斯特罗)曾将形式称作是一种表现主旨或教训的手段。美国温彻斯特(Winchester)的《文学原理》曾影响了建国前的文学理论教材的编写,书中这样定义形式:“作家把自己所有的思想及情绪移于读者时一切的方法、手段为文学的形式。”^①“方法”“手段”成了“技巧”的代名词。我国的文艺观念中关于内容与形式有一个通俗的解释:内容即“写什么”,形式即“怎么写”,同样也是把形式作为技巧。可以说,长期以来,在我国文学理论教材中,写作技巧一直是形式的重要一项。与内容相对的形式更是包含了以上形式的所有含义。1979年和1999年的《辞海》关于内容与形式的定义大同小异,文艺作品的形式都是指作品的组织方式和表现手段,包括体裁、结构、语言、表现手法等要素。从新中国成立以来以群主编的《文学的基本原理》和蔡仪主编的《文学概论》直至相当长的时期,在文学理论的通用教材中都沿袭了形式的这一含义。

(三)本体的或独立自足的

形式的这一含义和独立自足的文学艺术观紧密相连,它使形式范畴第一次具有了本体意味,往往与审美、风格相联系。20世纪以来,以俄国形式主义、新批评等为代表的形式主义流派都反对传统的二分法,但是都没有废弃这两个术语,而是赋予“形式”一词新的内涵,把它提高到了艺术本体的地位。我们从下面的引文中可见一斑。对俄国形式主义来说,“形式”成了包罗无遗的口号,它几乎包括了构成艺术作

^①胡经之.中国现代美学丛编[M].北京:北京大学出版社,1987:258.

品的每一样东西。什克洛夫斯基说:“文学作品是纯形式,它不是物,不是材料,而是材料之比。正如何比一样,这种比是零度比。”^①艾亨鲍姆说:“形式的概念具有崭新的意义。它不再是一个框架,而是除了自身之外,排除任何牵连的动态的整体和具体的整体。”^②日尔蒙斯基说:“简言之,如果说形式成分意味着审美成分,那么,艺术中的所有内容事实也都会成为形式的现象。”^③分析美学家 H. G. 布洛克说:“如果我们把艺术品的‘形式’理解为诸种要素构成的总体关系排列,就有可能将我们的分析扩大,使形式成为‘再现’和‘表现’之不可分割的总体关系中的一个部分。……但这样一个有机的整体恰恰是我们所说的或应该说的艺术作品的形式。”^④被称为“新批评巨匠”的韦勒克说:“我们不应该把文学作品划分为‘形式—内容’两部分,而应该首先想到材料,然后是‘形式’把它的‘材料’审美地组织在一起。……在一部成功的诗或小说中,它们是被审美目的这一原动力吸引在一起从而组成复调式的联系的。”^⑤在此,“形式”不再是传统定义中与内容相对的形式,而是包含了各种要素的有机整体。它不是材料和技巧的简单相加(当体裁规范、修辞手法、音韵规律等外在于艺术作品时,仍然属于材料),而是具有审美属性或文学性的独立自足的“形式”。这种艺术观念在我国曾长期被学界主流蔑称为“形式主义”,但在新时期以来,其理论价值又逐渐被普遍重视。

“形式”含义的这一变化当然自有渊源。早在美学的奠基人康德那里,美就与他的先验形式紧密联系起来,“美是一个对象的合目的性的形式”,把美归结为艺术品中的线条、构图等所谓“纯粹形式”或“纯粹美”。^⑥ 20 世纪以来的美学家、文论家更

①《马克思主义文艺理论研究》编辑部. 美学文艺学方法论[M]. 北京:文化艺术出版社,1985:51.

②王先霈,王又平. 文学批评术语词典[M]. 上海:上海文艺出版社,1999:177.

③王先霈,王又平. 文学批评术语词典[M]. 上海:上海文艺出版社,1999:178.

④布洛克. 美学新解[M]. 滕守尧,译. 沈阳:辽宁人民出版社,1987:199.

⑤韦勒克,沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚,等译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1984:147.

⑥赵宪章. 西方形式美学[M]. 上海:上海人民出版社,1996:173.

是用审美属性来规定艺术形式的本质。但“形式”本来就有突出某事物优秀的一种性质的含义,这种性质尤指其所包含的各种因素(如主题、手段、方式)相结合的恰当性。这种恰当性在美学家们看来便是审美属性。当然审美属性也表现在风格上,所以,形式也会有风格(style)的含义。V. C. 奥尔德里奇对此有精细的分析。他说:“艺术形式这个概念本身是一种很微妙的东西,当人们说艺术家通过变换作品的风格来发现他自己时,形式这个概念就可以很自然地引申为风格的同一概念。如果这种形式本身是现成的,因而可以用来进行试验,那么,‘风格’在这里可做‘形式’解释。在这个意义上,我们也可以说使表演或创作具有风格——使之符合一种公认的样式。”^①在新中国成立前的文学理论教材中也有类似的用法,当然也是受到了外来影响的缘故。马仲殊的《文学概论》中把狭义的形式,称为文体(style),分为简洁体、蔓延体、刚健体、优柔体等几种。王森然的《文学新论》,李幼泉、洪北平的《文学概论》都有类似的论述。文学批评家李长之在《论研究中国文学之路》一文中就说:“外的形式是体裁的,内的形式是风格的。”^②

另外要看到,具有本体的或独立自足的“形式”并非与前两类含义毫无关系。体裁、结构、技巧等如果是从作品中抽取出来的,便是一种写作知识;如果是体现在作品中的,便是“形式”了。他们强调作品整体的有机性、审美属性,而有机性、审美属性的生成是离不开作家、艺术家对结构的创新、对技巧的纯熟运用的,所以20世纪现代主义各流派主要是在表现手法上极尽变化之能事。如果说体裁是对文艺外观样式的归类,结构、技巧等是对文艺材料内部的组织、安排的抽取物,那么,“形式”作为独立自足的有机整体,有时等同于“审美”“风格”等含义,便是对文艺怎样才是文艺的一种理论思考。这是一种艺术“自律”的观念,它极力强调作品本身而不是作品之外的

①奥尔德里奇. 艺术哲学[M]. 程孟辉,译. 北京:中国社会科学出版社,1986:65-66.

②邵元宝. 李长之批评文集[M]. 珠海:珠海出版社,1998:408.

其他任何东西。显然这是对传统盛行的“模仿论”和“表现论”的文艺观念的反抗。事实上,不管是哪一种文艺观念,都是对何谓文艺的一种解释,一种理论思考,不过“自律论”的文艺观仍然借用了传统的术语“形式”来达到它们强调作品本身的目的。

二

通过以上对“形式”一词的语义分析,可以知道,我们不管使用它的哪一个语义,都有合理性;但同时又有片面性,特别是在我们与别人交流的时候常常出现各执一义的情况,有时候争论常常是无谓的语词之争。怎么办呢? H. G. 布洛克的话很有启发,他说:“正如 18 世纪英国哲学家乔治·贝克莱所说,我们的‘视觉’被我们自己搅起的‘学问的灰尘’(通过教育接受的学问)遮盖了。既然问题出在语词概念方面,它们的解决就取决于如何使语言用得更为精确。美学用语就像隐喻,我们必须时刻注意不要按字面意义去理解这种隐喻性表达。……换言之,我们对它们的回答应该既‘是’又‘否’,从我们必须继续去对其阐明的意义上说,我们应该回答‘是’,从另一种意义上说,由于这些概念自身也必须得到阐明,所以应该回答‘否’。”^①所以说,对文艺问题的理论思考,首先必须阐明这些基本概念本身,然后才能对文艺问题做下一步的讨论。

①布洛克. 美学新解[M]. 滕守尧,译. 沈阳:辽宁人民出版社,1987:30-31.