

A large, ornate decorative border in a light green color with a white dotted pattern. It features intricate floral and scrollwork designs at the top and bottom, framing the title and subtitle.

艺术与语言的关系研究

YISHU YU YUYAN DE GUANXI YANJIU

赵宪章 王汶成 主编



人民出版社

艺术与语言的关系研究

YISHU YU YUYAN DE GUANXI YANJIU

赵宪章 王汶成 主编



 人民出版社

责任编辑:张 旭

封面设计:肖 辉

图书在版编目(CIP)数据

艺术与语言的关系研究/赵宪章,王汶成 主编. -北京:人民出版社,2013.7
ISBN 978-7-01-012103-1

I. ①艺… II. ①赵…②王… III. ①艺术-关系-语言-研究 IV. ①J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 092566 号

艺术与语言的关系研究

YISHU YU YUYAN DE GUANXI YANJIU

赵宪章 王汶成 主编

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京新魏印刷厂印刷 新华书店经销

2013 年 7 月第 1 版 2013 年 7 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:24.75

字数:400 千字

ISBN 978-7-01-012103-1 定价:56.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

目 录

导 言	(1)
-----------	-------

第一编 文学与语言的关系研究

第一章 文学语言研究的理论前提	(17)
第一节 对象的界定	(17)
第二节 方法论	(19)
第三节 文学观	(22)
第四节 语言观	(24)
第二章 文学与语言的关系	(27)
第一节 文论史上的三大文学语言观	(27)
第二节 语言中介与文学整体	(33)
第三节 语言中介与文学过程	(36)
第四节 语言中介与文学的审美交流性能	(41)
第五节 语言中介对文学活动的整合作用	(45)
第三章 文学语言的语用特性	(52)

第一节 文学语用上的指义性与审美性	(53)
第二节 文学语言的自指用法	(58)
第三节 文学语言的曲指用法	(65)
第四节 文学语言的虚指用法	(70)
第四章 文学文本的结构特性	(78)
第一节 传统的文本构成论与现代的文本构成论	(78)
第二节 文学文本结构的整体性	(86)
第三节 文学文本结构的审美功能与意指功能的统一	(90)
第四节 文本语言结构的开放性	(92)
第五章 文学语言的生成	(96)
第一节 “意”的酝酿	(96)
第二节 “象”的构思	(99)
第三节 “言”的书写	(101)
第六章 文学语言的读解	(107)
第一节 文学读解的双重性质	(107)
第二节 文学读解的解释学性质	(109)
第三节 文学读解的美学性质	(118)

第二编 文学与图像的关系研究

第七章 文学与图像的关系：历史与方法	(125)
第一节 文学与图像关系研究之可能	(125)
第二节 “语—图”关系史及其诸问题	(129)
第三节 语象和图像的统觉共享	(135)
第八章 “语图合体”与“语”“象”关系	(141)

第一节 语图合体形态的形成	(142)
第二节 “语”和“象”的重合	(150)
第三节 “语”和“象”的错位	(159)
第九章 汉语言的形象性与“诗画一律”	(165)
第一节 内在形象与诗画一律	(166)
第二节 外在形象与诗画一律	(170)
第三节 形象·生理·诗画一律	(174)
第十章 莱辛顷间理论的再阐释	(177)
第一节 莱辛的“顷间”	(177)
第二节 汉代绘画中的决定性顷间	(178)
第三节 史前岩画中的一般性顷间	(188)
第四节 宋元文人画中的象征性顷间	(193)
第十一章 语图互仿的顺势和逆势	(198)
第一节 拉奥孔之“痛”	(199)
第二节 顺势而为	(205)
第三节 逆势而上	(212)

第三编 艺术与话语的关系研究

第十二章 话语与话语分析	(223)
第一节 话语及其相关概念	(223)
第二节 话语分析	(230)
第十三章 艺术作为话语分析的对象	(236)
第一节 艺术作为话语	(236)
第二节 对艺术的话语分析	(240)

第十四章 艺术批评话语与视觉性隐喻	(248)
第一节 艺术批评话语的视觉性主题	(248)
第二节 视觉转译为话语	(254)
第三节 视觉性与视觉中心主义	(259)
第十五章 艺术批评话语与艺术交流	(266)
第一节 对话·交往·艺术交流	(267)
第二节 艺术交流的条件、特征与效力	(277)
第三节 以文学为例：艺术交流的过程与批评的主题	(285)
第十六章 艺术批评的程序和逻辑	(295)
第一节 思维程序	(295)
第二节 表述逻辑	(298)

第四编 地方文艺与方言的关系研究

第十七章 导 论	(305)
第一节 方 言	(305)
第二节 地方文艺	(307)
第三节 语言（方言）的功能及其与文艺的基本关系	(308)
第十八章 地方文艺的基础方言及其混合性质	(310)
第一节 地方文艺的基础方言	(310)
第二节 地方文艺中的书面语成分	(314)
第三节 演员的方言基础对地方文艺的影响	(321)
第十九章 地方文艺与方言语音	(323)
第一节 方言语音与地方文艺的关系概说	(323)
第二节 方言声调与地方文艺的曲调	(327)

第三节	方言韵母、声调与地方文艺的押韵和平仄	(333)
第四节	方言字音与地方文艺的对白及其他	(337)
第二十章	地方文艺与方言词汇	(343)
第一节	方言词汇与共同语词汇	(343)
第二节	方言词汇在地方文艺中的作用	(346)
第三节	地方文艺中的方言熟语	(352)
第二十一章	地方文艺与方言语法	(358)
第一节	地方文艺与方言语法概说	(358)
第二节	地方文艺中的方言语序和句式	(360)
第三节	地方文艺中的方言虚词	(364)
第二十二章	方言与地方文艺的传播	(368)
第一节	方言区域与地方文艺剧种流行区域的重合度	(368)
第二节	方言对地方文艺传播的影响	(376)
第三节	方言对外来地方文艺的改造	(383)
后 记		(387)

导 言

一

中国文学理论的危机感由来已久。这种危机感不但没有随着时间的流逝而释然，反而徒增了更多的迷茫、困惑和焦虑。并且，随着新世纪以来文化形态的变迁、文艺格局的调整以及文学研究的式微，使之更加成为挥之不去的魔影。其中，脱离现实而被现实边缘化、空洞无物而少有现实针对性，恐怕是它最主要的弊端，也是业内最普遍的共识。但是，究竟什么是应该面对的现实，我们的文学理论又不甚了了，一头雾水；有时自以为自己的研究联系现实了，实则不过是堂吉珂德大战“风车”，费尽心力过招却无多少意义。这说明，我们对于“现实”的理解存在严重误区。概括地说，这些误区主要表现为以下三个方面：

一是将“文学现实”等同于“社会现实”。例如有学者主张“把社会问题转化为文学理论问题”，即将文学作品中所反映的贪污腐败、不正之风等社会问题，通过文学理论的解读进行批判。这实际上是主张文学理论关注“社会现实”而不是“文学现实”；文学理论成了社会批判的武器，文学不过是其言说的由头，主旨在乎社会而不是文学。这一误区显然是基于“反映论”的文学观，即将文学仅仅看作是思想的载体和世界的客观反映。文学理论如果仅仅是面对这样的现实，或者说仅仅这样去面对现实，那么，它也就和一般意义上的社会批判无异，只不过是拿文学说事而已。社会批判是

每个公民都可行使的权力，却不是文学理论所特有的权力。

另一种误解是将“文学现实”等同于“文学现象”。诸如什么“青春文学”、“少女写作”、“文学市场化”等等，可以列举很多很多，认为文学理论应当面对这些现实发出自己的声音。殊不知这不过是新出现的“文学现象”，如果把文学理论所应面对的现实等同于文学现象，那它又同当代文学评论没有什么区别。文学理论与当代文学评论的区别在于，前者应为后者提供理论上的依据和支持，或者说我们的理论应该对解释和评论新的文学现象具有启发性，但是二者并不等同。我们不妨望文生义，将汉语中的“现实”定义为“现象”与“实在”的综合，把它看作是一个组合词，那么，文学理论就应当透过“现象”而抵达“实在”，或者说受到现象触发之后而去探究现象背后的普遍性问题；不但不应止于现象，而且应为现象分析提供具有普遍性的学理依据。

第三种误解是站在“非中国”的立场谈论中国的现实。例如长期侨居海外的美学家李泽厚先生就提出“中国哲学应该走出语言”的主张。为什么呢？因为语言是牢笼。^① 首先，他这一观点的前提就有问题：我们在讲语言是“牢笼”之前首先应该肯定它是“家园”，二者是对立的统一，不能为我所需而单单揪出一个“牢笼”概念；只有首先肯定语言的“家园”属性，其次才能说它同时也有“牢笼”之弊端。令人匪夷所思的是，李泽厚先生在论述“走出语言”的理由时居然以中国哲学史为例，认为中国古代哲学大凡在涉及语言问题时，总是将其放在次要位置，而将和语言相对而言的概念放在首位，例如“言行”关系，中国哲学历来重“行”而轻“言”。这就和 20 世纪西方语言哲学风马牛不相及了，因为你所使用的例子是中国哲学史的言行观，而西方的语言哲学并不是站在这个立场上来谈论语言问题的，和中国古代的言行观显然属于完全不同的范畴和层面。如果从言行观的层面来看，后期维特根斯坦和言语行为理论则有将“言”和“行”合二为一的倾向，同样和中国古代哲学史没有直接关系；因为中国的言行观属于伦理表述，“言语行为理论”则是一种认知科学。退一步说，李泽厚所谓“哲学应当走出语言”的判断，如果说对于西方而言还有某些道理的话，那么，

^① 李泽厚：《能不能让中国哲学“走出语言”？》，载《文汇报》2011 年 12 月 5 日。

对于中国当代哲学和美学而言无疑是痴人说梦，因为，无论是哲学还是美学，我们都还没有“进入”语言，何谈已被“牢笼”所束缚并“走出”语言？这显然是站在异域的立场谈论我们所应面对的问题，同样不足为训。

当然，究竟什么是文学理论应当面对的现实，或者说我们的文学理论应当怎样面对现实，不可能有一个简单的答案和现成的菜单。但是有一条原则还是清楚的，那就是文学理论所关心的，应该是当下的“中国文学人”所关心的，即作家、读者、批评家等最广大的文学参与者所关心的问题。由此反观我们的文学理论，包括各种教科书和研究论著，所谈论的问题究竟是不是“中国文学人”所关心的呢？毫无疑问，有很多根本不是。例如前一时期的被热炒的文学与意识形态的关系问题，无论是作家还是读者，或者我们那些接受文学教育的学生，就很少去关心这个。尽管我们在课堂上还要讲授这类问题，那也是我们强迫学生们去关心，因为他们需要成绩和学分。

在我们看来，当下中国文学人所共同关心的，最主要的恐怕是“好作品”了。从作家的角度来说，他希望写出好作品；对于读者来说，他希望读到好作品。这就涉及文学本身的一些规律，特别是文学的语言形式或语言的艺术性问题。这才是文学理论所应面对的真正文学现实，或者说是当下文学现实的核心问题，需要我们认真面对、好好研究。

这就是本研究最主要的立意。

二

早在两千多年前，亚里士多德就在他的《诗学》开篇界定了艺术的摹仿本质，紧接着便从“媒介”、“对象”、“方式”三个方面区别了摹仿的差异性，并进行了具体分析。在他看来，由于摹仿的媒介不同，例如有的用颜色或姿态，有的用声音或语言，于是便出现了画家、雕塑家、音乐家或诗人等。很清楚，亚氏是用“语言媒介”来为诗歌定义的，明确表达了“文学是语言的艺术”这一思想。亚氏之后，关于文学的观念或定义层出不穷，后学们赋予了它太多的枝蔓反而变得模糊不明，但是有一点是肯定的：亚氏之后的任何定义，至今没能否定或颠覆他对文学的这一总体把握。因此，我们有理由提出“回到亚里士多德”这一简单、朴素的文学观，去芜存菁以

正本清源，还理论以清明的本色。因为，“把简单的问题复杂化”并非理论的品格；理论作为抽象概括恰恰相反，“把复杂的问题简单化”才是它的理想境界。

如是，我们的文学理论似乎应当系统检讨既往的、特别是仍在影响着我们的各种文学观。其中，艾布拉姆斯在《镜与灯》中描述的“文学坐标系”，无疑对我国新时期文学理论产生了重大影响，也可以说是新时期以来最具影响力的“文学定义”，以至于成了很多“教材体例”或所谓的“理论体系”不能回避的参照。但是，稍微细心一点的读者就不难发现，艾氏在《镜与灯·导论》“批评理论的总倾向”中所提出的这个观点，只是为其“浪漫主义文论及批评传统”确定一个言说的方位。“浪漫主义文论及批评传统”是《镜与灯》的副标题，也是艾布拉姆斯这部论著的主题，也就是说他并非意在“世界文学”层面为文学整体进行定义。如果这一判断大致没错的话，那么，文学作为语言的艺术，“语言”和“艺术”才是文学的“血亲”，而所谓“作者”、“读者”和“世界”三要素只是它的“邻里”。如果考虑到上述“三要素”同样环绕在语言作品和艺术作品的周围，那么，将这一“纵向轴”同艾氏的“平面坐标”整合起来，也就生成了一个新的立体结构（如图1）。

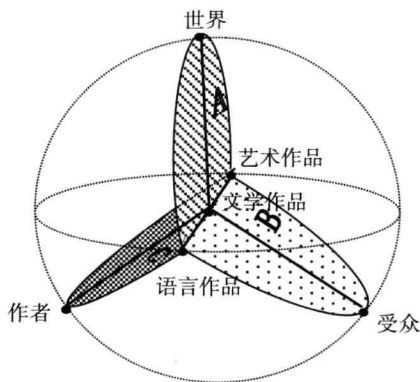


图1

在这一新的立体结构图中，艾布拉姆斯的“文学坐标系”居于中间部位，“语言作品”及其与“作者”、“受众”和“世界”三要素构成的平面

图位于它的前方,“艺术作品”及其与“作者”、“受众”和“世界”三要素构成的平面图位于它的后方。将这三个平面图“缝合”在一起,也就生成了一个酷似球体的新的关系结构图。在我们看来,这才是相对完整的文学观念系统,即由亚里士多德的文学观所引申出来的文学系统。这个基于亚氏文学观的文学结构系统,就是本研究所秉承的“球体文学观”,即“艺术与语言的关系研究”的基本理据——文学作为语言艺术,就是语言的艺术化;语言的艺术化就是文学之文学性的主要表征。正是在这一意义上,语言和艺术两种符号成了文学家族之“血亲”,没有它们就没有文学的存在,它们之间的关系也就成了文学理论的核心问题;至于文学与作者、受众和世界的关系,以及由此而生发出来的其他问题,不过是由此而旁涉的“邻里”关系,属于“卫星”与“恒星”之间的关系。

这样的理念显然和流行的文学观迥然不同:一直以来,我们的文学观都在延续“文以载道”的历史传统,语言形式向来被看作载道之“器”,而不是文学之所以是文学的东西。以1929年瑞恰兹来中国任教为标志,英美“新批评”的文学本体论悄然传入中国;但在灾难深重的社会大背景中,除有袁可嘉、叶公超、曹葆华、朱自清、李安宅等少数学者的呼应之外,不可能产生更大的影响,更多的文学家和理论家们都奔向“革命”或“启蒙”了。直至20世纪下半叶伊始,文艺又被进一步绑架为政治的战车,“文艺为政治服务”的思想路线进一步强化和绝对化了“文以载道”传统。新时期以来,包括“新批评”在内的西方新思潮汹涌而来,文学理论回归到文学本身似乎大势所趋,但是,30年来文学理论研究的实践证明,语言形式的问题不可能成为中国的主流话语,所谓“文化政治”、“意识形态”等问题继续引领学术新潮。

这就是文学之语言形式研究的意义:在“文以载道”的历史传统里,它虽然不可能、也无意跃居主流话语,但是却不能不发出自己独特的声音;它有意挣脱根深蒂固的“文以载道”传统,但是并非漠视“道”之存在,只是认为文学之“道”不同于一般的思想之“道”,只有通过语言之艺术形式的探究才能领悟它的真谛,即“通过形式阐发意义”。进一步说,由于文学之“道”蕴藉在文学的语言形式中,那么,通过语言之艺术形式的分析,文学之“道”便可自然彰显,无须另外揭发。这就是建基在亚里士

多德文学观念之上的一元论研究方法；在我们看来，这也是包括文学理论在内的整个文学研究不同于思想史方法的独特性之所在——文学作为语言的艺术，“语言”的存在决定了文学的存在，语言的艺术性决定了文学的文学性。语言问题毫无疑问是文学理论最核心的问题。

语言是什么？语言就像空气，我们须臾不可离开但又感觉不到它的存在，除非空气污染或者呼吸系统出现了病症。这就是语言在惯常生活中的“自动化”，也是文学存在的重要理由——只有在文学中，我们才能感觉到语言的存在。因为文学作为艺术“就是使事物陌生化”^①，“文学是语言的‘突出’”^②，于是就有了“艺术的语言”和文学的艺术性。这是文学作为语言艺术不同于一般语言的特殊性之所在。但是，在“文以载道”这一思维惯性的作用下，我们的文学理论和文学研究早已失去了对于语言的感觉，更不必妄谈语言理论等方面的知识积累。而对于语言的疏离就是对文学的疏离，致使文学研究却不去理会文学本身。这就是我们的文学理论脱离现实的本质。就此而言，真正接受亚氏的文学观并非易事，因为它不是一种简单的认可或承诺，更不是一种表态和口号，而是要在具体研究中践行的文学理念。其中，最关键的是将“语言”作为理论研究的出发点，真切地去感受语言并借鉴语言学的理论和方法研究文学。

本研究的目的就在于通过自己的努力，使我们的理论感觉到语言的存在、艺术的存在和文学的存在，感觉到“文学是语言艺术”而不仅仅是“载道的文献”，回归到两千多年来从未被颠覆的亚氏文学观。

三

既然文学是一种语言艺术，语言和艺术是文学的“血亲”，那么，探讨它们之间的关系显然构成了本研究的主题。其中，文学作为语言艺术和图像艺术的关系显然是其中的重要方面。我们不妨将这一研究命名为“文学图

① [俄] 什克洛夫斯基：《艺术作为手法》，载 [法] 托多罗夫编选《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译，中国社会科学出版社 1989 年版，第 63—65 页。“陌生化”原译“奇特化”，有的也译为“反常化”，最通用的是前者。

② [美] 乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，译林出版社 2008 年版，第 30 页。

像论”。

“文学图像论”这一命题受到前期维特根斯坦“语言图像论”的启发。维氏在其《逻辑哲学论》中描述了“语言”和“世界”在逻辑序列上的同型结构，认为可以用“图像”将这种关系一一对应起来。这就是维氏的“语言图像论”，又称“图式说”（Theory of Picture）。“文学图像论”由此取义，认为文学作为语言的艺术，是一种“象思维”的语言，更是经由图像和世界发生逻辑联系。因此，探讨文学与世界的图像性关系不仅迎合了现实的呼唤，也是在学术史的正路上沿着维氏的足迹继续前行，确切地说是“借题发挥”以面对我们的问题。

文学与世界的图像性关系一方面表现为文学对于世界的“语象”展示，而不是通过“概念”说明世界；另一方面表现为语象文本向视觉图像的外化和延宕，文字和文本造型、诗意画、文学插图、连环画、文学作品的影像改编等就是这种外化和延宕的结果。因此，文学图像论所直接面对的就是阐发作为语言艺术的文学与视觉图像之间的逻辑关系。就此而言，尽管此前并没有“文学图像论”这一命题，但是，关于文学（语言）与图像的关系研究，却古已有之、中外有之。例如诗与画，从古希腊开始，西方哲人就注意到二者的关系，所谓“画是无声诗，诗是有声画”（西摩尼德斯）、“诗如画”（贺拉斯）等^①，就是西方先贤留下来的经典名句。中世纪的阐释学和圣像学同时并存并曾有激烈论争，则是语言和图像两种表意符号相互矛盾的最初较量。启蒙运动时期以温克尔曼和莱辛为代表的诗画关系论争延续了西方学界对于这一问题的关切，至今仍有重要影响。20世纪西方语言哲学、图像学和符号学，围绕“词语、图像、意义和世界”，涉及大量语言与图像关系方面的论题，从而成为文学图像论的重要参照。需要特别指出的是：由于汉字构型、汉语文化和汉语思维的特殊性，使汉语言（文学）与图像的关系在中国语境中尤其密不可分、复杂多变，积累了更加丰富的学术资源。

^① 西摩尼德斯（约前556—约前468）的这一观点见于罗马时期希腊作家普卢塔克（约46—约119）的转述，见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社1981年版，第56页。贺拉斯“诗如画”的观点见于他的《诗艺》，原话是：“诗歌就像绘画：有的要近看才看出它的美，有的要远看；有的放在暗处看最好，有的要放在明处看，不怕鉴赏家敏锐的挑剔；有的只能看一遍，有的百看不厌。”见亚里士多德《诗学》，贺拉斯《诗艺》合订本，杨周翰译，人民文学出版社1962年版，第156页。

所谓“图书关系”、“名实关系”、“言象意关系”、“诗画关系”、“形象思维”和文学的影像改编之类，就是中国文艺理论史上关于文学与图像关系的理论批评。

值得注意的是：近20年来，特别是新世纪以来，文学与图像关系的研究进入了一个新的视阈，那就是面对“文学遭遇图像时代”的现实立意，探讨文学在“图像时代”的生存策略和未来命运，例如金惠敏的《图像的增值与文学的当前危机》、高建平的《文学与图像的对立与共生》……等等，具有鲜明的现实关怀和强烈的忧患意识，从而将这一研究推向了文学基本理论的学术前沿。另一方面，由于面对“图像时代”的文学与图像关系研究刚刚起步，侧重价值判断或情绪化的表述也就难以避免，从而为深层的学理探究留下了十分广阔的空间。这就是文学图像论所要着力拓展的方面，即在基本理论的层面探讨文学与图像的学理逻辑——文学如何在“图像时代”使“世界被把握为图像”^①，从而为阐释文学与图像的当下关系提供理论参照。

“文学图像论”尽管取义于维特根斯坦的“语言图像论”，但是二者并不存在“对译”关系。众所周知，后期维特根斯坦又提出了“语言游戏论”，似乎是对“语言图像论”的否定和超越。实际情况并非如此，“语言图像论”和“语言游戏论”不过是一种相反相成的关系，二者共同成就了维氏的语言哲学，辩证地揭示了语言符号这枚“硬币”的两面——这是一个不可分割、也无法分割的整体。就此而言，“文学图像论”作为一个中性概念更是这样：文学作为语言艺术，对于世界而言既有再现或表现的一面，也有游戏或解构的一面，二者共同建构了它和世界的逻辑关系。相对语言与世界的图像性关系而言，文学与世界的图像性关系更加复杂而深刻，在某些方面甚至是难以言表的。因此，它们之间的关系恐怕不仅仅只是“两面”，有可能纵横交错、若隐若现，具有“多面”或“无穷面”也是可能的。这是因为，由于“图像”符号的介入，使文学作为语言艺术的表意关系发生了裂变和重组；另一方面，由于图像进入了“文学”这一异域，图像作为

^① [德] 海德格尔：《世界图像时代》，载《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社2004年版，第91页。

符号本身表意逻辑也可能生发裂变和重组；而“文学图像论”所要探究的，则是这两种经历裂变和重组的符号之间的关系，以及它们凝定为“新文体”之后和世界所发生的“新关系”。

不可否认，以往的文学理论在文学之“象”方面多有论及，特别是在文学意象和文学形象方面的研究相当丰富，但那只是局限在文学作品的心理表征；而文学作为语言艺术之“象”，如何延宕为观看之“像”，除莱辛的“诗画异质”和我国古代的“诗画一律”之外，并未有更多、更深刻的研究和理论拓展。尽管这些古代经典理论很有启发性，是文学图像论的宝贵学术资源，但是，用来解释当下文学所面临的问题显然力不从心。道理很简单：无论是莱辛和中国古代先贤，并未面临我们今天所面临的“图像时代”，以及由此而引发的“文学危机”和“符号危机”。而这，恰恰是文学图像论最根本的学术立场。

可见，“文学图像论”并非是在名称和概念上玩花样，也不是在刻意追逐什么学术时尚，而是一种背靠历史、立足现实、面向未来的“新学”。它在传统“文学意象论”和“文学形象论”的界域之外确定了“图像”艺术这一新的参照物，以便在“文学语言”和“文学图像”的对话中重新认识自我、发现“新我”。对于我们的文学理论而言，这显然是一个新的视阈和新的话题。因此，“文学图像论”的未来尽管可能伴随许多困难和困惑，我们今天无法判断它究竟能走多远，但是有一点是可以肯定的——它行走在了文学理论之学术史的正路上。

四

一百年前，王国维曾经感叹“凡一代有一代之文学……而后世莫能继焉者也”^①，充满了文学的自信与豪迈；一百年后的今天，文学的风光不再，我们已经很难说出哪种文体堪称当下之天骄，诗歌？小说？散文？……都不是，因为整个文学的“模样”已经模糊不清；唯有和图像的关系密切、或是被图像符号咀嚼过了的叙事作品才备受青睐。在这类跨媒介的“新文

^① 王国维：《宋元戏曲考·自序》，中国戏剧出版社1999年版，第1页。