



高等学校文科教材

西方文艺理论名著教程

胡经之 主编

高等学校文科教材

西方文艺理论名著教程(下)

主 编 胡经之

副主编 王岳川

北京大学出版社

一九八九年·北京

92-126

西方文艺理论名著教程(下)

胡经之 主编

*

北京大学出版社出版发行

(北京大学校内)

北京大学印刷厂印刷

各地新华书店经售

*

850×1168毫米 32开本 16.5印张 420千字

1989年11月第一版 1997年8月第7次印刷

ISBN 7-301-00179-7/I·056

定价:19.00元

顾问 伍鑫甫
主编 胡经之
副主编 王岳川
执笔者 王岳川 (北京大学) 导言、第一、五、十一、十五章。
赵 勇 (北京大学) 第二章
石文年 (厦门大学) 第三章
刘小枫 (深圳大学) 第四、十九章
边平恕 (杭州师院) 第六章
李寿福 (杭州大学) 第七章
方 珊 (北京师范大学) 第八、九章
李幼蒸 (中国社科院) 第十章
罗选民、刘有元 (湖南衡阳师专) 第十二章
张志扬 (湖北大学) 第十三、十四章
张旭东 (中央音乐学院) 第十六、二十章
薛 华 (中国社科院) 第十八章
王才勇 (广东社科院) 第十七章

目 录

导 言	二十世纪西方文艺理论主潮·····	(1)
第一章	狄尔泰的精神科学理论和文艺思想·····	(30)
第二章	尼采的《悲剧的诞生》评释·····	(54)
第三章	杜威和《艺术即经验》·····	(95)
第四章	弗洛伊德心理分析学的文艺观·····	(125)
第五章	荣格分析心理学理论及其文艺思想·····	(140)
第六章	伍尔芙的“现代小说”理论·····	(178)
第七章	萨特及其《为什么写作》·····	(196)
第八章	什克洛夫斯基及其《关于散文理论》·····	(213)
第九章	雅可布逊的语言学诗学观·····	(240)
第十章	茵格尔顿的艺术本体论和价值论·····	(267)
第十一章	杜夫海纳的现象学文艺美学思想·····	(282)
第十二章	马利坦的文艺思想·····	(310)
第十三章	海德格尔的《艺术作品的本源》阐释·····	(328)
第十四章	加达默尔的《美的现实性》·····	(350)
第十五章	姚斯的接受美学理论·····	(374)
第十六章	卢卡契的总体—叙事理论·····	(397)
第十七章	布洛赫文艺思想概观·····	(416)
第十八章	阿道诺的艺术理论·····	(433)
第十九章	马尔库塞的文艺观·····	(466)
第二十章	本雅明《论波德莱尔》中的主题与形式·····	(501)
后 记	·····	(520)

导言 二十世纪西方文艺理论大潮

一 诗学背景：美学潮流与语言转向

二十世纪的文艺理论具有鲜明的时代特征。它是时代艺术精神和审美文化价值取向的重要标志。

当代文艺理论与当代美学理论有着不可分割的联系。当代美学流派众多,但大致说来,可分为两大思潮,一是标举“体验”性的人文主义美学思潮,一是注重实证的科学主义美学思潮。

人文主义美学思潮,将人的体验、感性、直觉放在本体论的地位加以考察,通过对人的精神内涵的揭示去探寻艺术的本质和世界的审美本性。这一思潮主要包括狄尔泰的生命美学、尼采的唯意志主义美学、弗洛伊德和荣格的精神分析美学、海德格尔的存在主义美学、茵格尔顿和杜夫海纳的现象学美学、伽达默尔的阐释学美学、姚斯的接受美学和西方马克思主义美学等。它们尽管理论出发点各各不同,研究问题的侧重面不同,甚至所能达到的理论深度也各各不同,但它们为发掘“世界图景”中的人类生存本体、为使人的诗意和思情从日常生活的遮蔽中解放出来,为打破语言逻辑的功能,以返回思和诗这更原初的本质、返回语言的具体性和诗意性作出了不懈的努力。人文主义美学流派在美学研究中往往强调审美活动中主体审美体验的研究,注重审美的终极价值超越功能和艺

术的生命自由超越的本质。这可以说是它们的共同特征所在。

科学主义美学思潮,则大致包括安海姆的完形心理学美学、乔治·桑塔耶那自然主义美学、杜威的实用主义美学、瑞恰兹的新实证主义美学、维特根斯坦的分析美学和卡西尔的符号学美学等等。这一思潮在方法论上一般偏重于归纳法,更重视其科学性、实证性。在其具体研究中,注重语言的逻辑功能,要求概念的确定性,表达的明晰性,意义的可证实性。甚至,分析美学从其“真实”的意义系统出发,所求证的是对象的明晰性和一致性,检验出形而上学思考的不真实,而要取消这种思考。于是,它们运用语义检验标准对一切超验价值加以清理,将美的本质连同善的本质,和关乎“人生总态度”的形而上学逐出自己的研究领域。这种极力标举科学理性的作法,对传统哲学和美学的打击,使“思想”在重新寻找自己的路途中与诗(艺术)相遇。

美学研究上的人文主义向度和科学理性向度到了八十年代,出现了互相融合的趋势。因而,当代美学将人的存在及其意义作为自己的重心,而将艺术本体论重新推向文艺和美学研究的前台。可以说,艺术本体论在当代美学中的突出地位,正是当代美学主潮演化的必然结果。因此,以本体论为底蕴的整个二十世纪的现代文艺美学、现代艺术、现代诗学极为发达兴盛,这已经超越了科学理性主义与人本主义在美学研究问题上的分歧和对立,达到新的交叉和融合。

毫无疑问,当代文艺理论与美学发展的相关相契,使文艺理论研究也出现了偏重主体(作者和读者)审美体验研究和偏重于作品本文研究两个方面。同时,当代文艺理论与当代艺术本身的发展关系紧密。当代艺术使理论家们感到艺术与非艺术的界线发生了变化。文艺理论也逐渐从纯诗学的封闭圈子里走了出来,不再局限于对美和艺术的内在特征和形态的研究,而扩展为对艺术和社会以及人类存在中的意义和功能的探索。人们越来越注重将人与艺术的本体关系、艺术品的本源、艺术的超越性价值和艺术品的存在

方式和基本结构等问题的研究,放到文艺理论研究的中心,同时也注意到艺术与语言符号的本体关系。这使得当代文论更为注重从艺术语言入手,去把握艺术的本质。

对现代艺术语言的重视,形成当代文论的一个重要内容。海德格尔说:“语言乃是存在的家园。”^①伽达默尔说:“可以被领悟的存在就是语言。”^②人们认识到,艺术中的语言是人类本真生命的敞开,这种语言不仅是比逻辑思维更本源,而且是比认识、反思、我思以至内省、体验都更深一层的东西。人们正是通过艺术语言多义性、表达的隐喻性、意义的阐释增生性,而领悟了人生存在的诗意性。艺术语言弱化和消解了语言的逻辑功能,从而将人的生命体验带入流动和开放状态,使人生意义进入澄明之境。语言是人存在的边界,没有什么是艺术的语言所不能穿透和把握的。人们注意到,语言具有既澄明又遮蔽的双重性。一方面语言是人存在的“家园”,另一方面又因语言的局限性而构成人存在的“牢笼”(德里达)。然而,艺术语言却能打破语言的牢笼,一方面,它将人的深层体验和生命激情化为具体的场景人物而固定下来;另一方面,它又不断求新求异求变,使语言本身处于不断否定自我的过程中。艺术语言的本性在于力避陈言、标新立异、化腐朽为神奇。正是在这个意义上,赫尔德林才说诗的语言“是最纯真的活动”。^③

毋庸置疑,现代艺术语言的不确定性和多样性,不仅标示出艺术存在与生命流变的同形同构,而且标示出以艺术语言所代表的新感性对日常感性的超越。艺术以其感性生命所带来的鲜活流动和生生不息,造成人类生命力永不衰竭的冲击力。艺术以其变换着、求新着的新语言、新感性,去撞击理性主义的铁门,而渴求以新的艺术语言为人类开辟一片无限广阔的自由天地。我们完全可以

① 《海德格尔基本著作选》,伦敦 1978 年版,第 193 页。

② 《真理与方法》,1975 年英文版,第 432 页。

③ 海德格尔:《荷尔德林与诗的本质》。

透过现代艺术的躁动不安、透过它那对艺术新形式的拼命追求、透过它那对自由生命把握的焦渴，看到人类力图打破文化传统经年累月所积淀的固有模式和审美心理结构，从而确定某种可以为生命所把握的新生价值，并从中开发出艺术的新的生机。这就是现代文艺理论在现代艺术冲击下进行的全新角度的思考。

我们认为，二十世纪西方文艺理论不仅受到当代美学研究、现代艺术实践的影响，而且也受到各种文化思潮、新兴学科的冲击，因而出现了流派众多、错综复杂的情况。各种理论独标新说，不断创新和发展，相互排斥又彼此补充，很难对其作简明的概括。但如果我们清理爬梳，提纲挈领，还是能从总体上宏观地描述它的历史走向和基本特点。

在我们看来，西方二十世纪的文艺理论引人注目的主要有四个方面：一是注重作者心理表现研究方面，主要有表现主义、象征主义、文艺心理学派、原型批评。二是注重作品本体研究方面，主要有俄国形式主义、英美新批评派、结构主义、现象学作品本体论研究等。三是注重读者阐释接受的研究方面，主要有阅读现象学、文艺阐释学、接受美学、读者反应批评等。四是注重文艺的社会文化批判方面研究西方马克思主义文艺理论，以及新历史主义诗学等。

二 标举体验：作家心理奥秘的洞悉

二十世纪初叶，狄尔泰和尼采的生命哲学美学思想以其新颖和独特，在文艺理论上独树一帜。威廉·狄尔泰的美学思想极为丰富，他上承施莱尔马赫、叔本华，下启海德格尔，在思想史和文艺史等领域有不少开创性的建树。他通过人文科学与自然科学的“划界”，为人文科学争得地盘。在他看来，自然和生命构成了自然科学与人文科学的根本区别，而生命是一种处于盲目而有秩序的不断流变中的不可抑制的永恒冲动，只有从生活体验出发方能对生命意义作出解释。对于生命，人们只能依赖于个人的体验、表达和理

解去加以把握。狄尔泰标举体验美学,他认为体验与人的生命之谜有着非此不可的关系,只有体验才能将活生生的生命意义和本质穷尽;体验打开了人与我、我与世界的障碍,使人的当下存在与人类历史相遇。他认为:“诗的问题就是生命的问题,就是通过体验生活而获得生命价值超越的问题。”^①也就是说,体验关乎人的生活方式,体验即人生诗意化问题。人通过体验去把握生命的价值;诗能穿透生活晦暗不明的现象,把心灵从现实的重负下解放出来,揭示出生命的超越性意义。质而言之,诗就是体验的外化形式,诗能将一种特殊的体验突出到对其意义的反思的高度。

狄尔泰不仅将艺术体验论作为自己美学思想的基石,而且还从符号“表达”这一人的精神世界互通性以及“理解”这一“阐释的循环”上,进一步涉及到文艺阐释学的本质。在狄尔泰看来,人的生命“体验”和诗意“表达”只有通过“理解”,才能由一个生命进入另一个生命之中,使人类生命之流融合在一起。因此,理解使个体生命体验得以延续和扩展,使表达具有了普遍意义,使精神世界成为具有相关性与互通性的统一体,使历史在阐释中成为现实,使个体之人成为人类,使生命获得超越而臻达永恒。狄尔泰认为,艺术作品集中体现了人类理解的本质,它是“理解生活的工具”,因其显示了历史的真理和保存主体生命体验信息而具有本真的意义。尽管狄尔泰从客观主义立场出发,对“阐释的循环”困惑过,但他已经对这个谜作出了自己的回答:“历史之谜”的谜底是人,这个循环之谜源于人自身,在于人的有限性。毫无疑问,狄尔泰的生命文艺美学对二十世纪西方文论的影响不容忽视。他对人文科学的重大建树,对艺术体验和想象卓绝一代的研究,对解释学的奠基,使他成为二十世纪哲学、美学的丰碑。六十年代,经哈贝马斯重新阐释和倡导狄尔泰的思想,西方思想界出现了“狄尔泰复兴”运动。可以说,狄尔泰的哲学和文艺美学思想,得到人们的重新重视和更为深入的

^① 《狄尔泰选集》,里克尔编,剑桥1976年版,第114页。

研究。

二十世纪初,尼采的美学思想对当代文论也产生过重大影响。本世纪三十年代以来,西方思想界出现了重新认识尼采的势头。我们认为,尼采的悲剧理论是他整个思想大厦的基石,而《悲剧的诞生》预示了他以后思想发展的轨迹。他在著作中表现出“重估一切价值”的勇气,批判地考察了前人的悲剧理论,第一次把日神和酒神看作相互对立、相互依存的矛盾对立面。他认为日神和酒神的斗争构成了整个希腊艺术发展的基础,也是悲剧诞生的基础。他用日神和酒神的象征来说明艺术的起源、艺术的本质和功用乃至人生的意义。尼采认为,希腊艺术的繁荣并非缘于希腊人内心的和谐,相反,是缘于他们内心的冲突和痛苦。正因为将人生的悲剧性质看得太清,所以产生出日神和酒神两种艺术冲动,希求以艺术来拯救人生。

尼采从自己的悲剧观出发,认为日神精神沉湎于外观的幻觉,反对追究本体,企图用美的面纱遮盖人生悲剧面目,留连于稍纵即逝的欢乐中;而酒神精神则打破外观幻觉,揭开生命悲剧的面纱,直视人生痛苦,而与本体相沟通。在尼采看来,用理性的目光审视人生,人生必然无意义,只能得出悲观主义的结论。因而需要从审美角度看待世界人生,赋予它们一种审美的意义。他在《悲剧的诞生》中强调,整个世界和人生只有作为审美现象才是合理的,也只有在审美目光凝视中,被理性所窒息的生命才会重新变得充满生机和光彩。尼采进而指出,艺术是生命力丰盈充满的表现。艺术家是生命力极其旺盛的人,受着内在活力丰盈的逼迫,不得不给予。而生命力衰竭的人是毫无美感的人,与艺术无缘。尼采不仅对美、美感和艺术有深刻的看法,而且对音乐和诗也有独到的见解。尼采的文艺观和美学观,对二十世纪文艺理论影响深远,可以说,尼采和狄尔泰的生命哲学美学观构成了当代西方文艺理论的一个不可或缺的重要维度。

当代西方文论中表现主义和象征主义理论,在本世纪初也曾

引起很大的反响。表现主义文论代表人物是意大利美学家克罗奇，他认为艺术即直觉，直觉即是“表现”。在克罗奇看来，人人都有直觉，每个人就都是艺术家。真正的艺术家与普通人相比只是直觉的不同而已。艺术作品是作者心灵直觉“外射”，而借物理媒介的“翻译”的结果。象征主义在精神上与直觉主义相通。兴起于法国的具有神秘主义倾向的象征主义诗学认为，客观世界是主观世界的象征，因此可以用有声有色的物象来象征内心世界这一“最高的真实”。只有心灵世界才是真实的、美的，这个“世界”是超现实的，不能被理性所把握，只有通过隐晦曲折的“意象”“形象”加以暗示，只有通过意识和潜意识的共同作用，才能传达出心灵世界的奥秘，因而，象征是沟通主客观两个世界的媒介。

弗洛伊德的心理分析学理论认为，艺术是“原欲”的升华。所谓“原欲”，就是人的基本欲望“爱的本能”。按弗洛伊德的看法，人格结构有三个层次：本我、自我、超我；心理结构也有三个意识层次：无意识、前意识、显意识。本我是人格结构的最底层，处于无意识状态，“原欲”就蕴藏在“本我”中，是人类活动最原始的内驱动力。“本我”要避苦求乐，获得快乐是人类一切行动的基本动机。但是，这享乐原则常与现实环境发生矛盾，就要由“自我”加以调节。前意识就用以控制“自我”的本能，使它处于意识与无意识之间。“超我”则是体现社会利益的心理机制，运用社会原则来压抑“本我”冲动。但是，“本我”的“原欲”是人的终极动力，在现实中得不到满足，长期压抑，就要使人毁灭。于是，自我和超我就力求让“原欲”在梦幻想象和文学艺术中得到发泄。在弗洛伊德看来，文学艺术的创作，就是用一种社会可以接受的文化现象来补偿“原欲”之不能在现实中满足，在想象中得到满足。这样，文学艺术的发生被导源于本我的“原欲”，归结为无意识本能。

荣格在弗洛伊德精神分析学基础上，建立了分析心理学理论。荣格反对弗洛伊德片面夸大人的个体本能并将本能统统归结于性的作用。荣格认为，不同时代和社会的艺术作品中反复出现的问题

乃是各民族的某种集体无意识原型观念,人们因被唤醒这种沉睡在心中的集体无意识原型而获得审美愉悦。无意识又有两个层次:一层是个人无意识,一层是集体无意识。荣格用集体无意识来解释文学艺术,从而形成了一种新的研究方法,即原始类型研究或神话原型研究。集体无意识是个人意识(无意识和意识)的基础,它保存在个人意识中。集体无意识包含着种属的“原始类型”或“原始意象”,神话就是古代种属无意识的原始类型或原始意象。在神话以后发展起来的文学,都保存了这种神话原型,因而可以从中找到原型类型或原始意象。荣格认为艺术家具有双重的身份,一方面他是具有个人生活的人,有自己的个性和人格;另一方面,他又必须忠实地作这种“集体无意识”的传达工具,必须代表整个人类共同的意愿来说话。荣格建立在分析心理学理论基础上的文艺观,在当代西方有较大的影响。他对艺术的象征功能、作家、作品与读者关系的揭示,他对艺术意义的阐释,对现代艺术对人的精神的“补偿调节”和拯救人的灵魂,使人重返故里、重返童贞的作用进行了令人信服的说明。

在文艺心理研究方面,还有阿·安海姆的完形心理学派,安海姆认为,艺术是受视知觉的形态和方式决定的合理认识过程,客观世界的线条、色彩、音响等形式由于与人体的活动状态和内在心理有张力的同构关系,从而相互对应而产生如感情表现、情感移入现象。另外,立普斯、谷鲁斯、浮龙·李的移情说、布洛的“心理距离说”、闵斯特堡的“艺术孤立”说,以及瑞士皮亚杰的建构心理学等等,都受到广泛的重视,并在文艺研究方面取得了一定的成绩。

三 本体崇拜:艺术作品本体论研究

当代西方美学注重作品本体论研究,这一点对当代文艺理论有极大的影响。因此,考察作品本体论必得先考察当代美学对这个核心问题的看法。

二十世纪美学面对艺术与非艺术界限逐渐消失这一事实,感到什么是艺术品与什么是艺术同样难以回答。因为作为艺术作品本体论的重要问题是难以绕过去的,于是产生了林林总总的确定艺术品本体地位的说法。W.肯尼克认为:所谓艺术就是一个共有的名称所联系起来的作品。这种观点与维特根斯坦的作品仅仅如同家族成员彼此相象而被联在一起的“家族相似”观点极为相似。萨特认为“艺术品只是艺术家通过创造出头脑中意象的物质摹拟物而形成的非现实的客体。”^① 乔治·迪基认为:“一件艺术品就是某人说我叫这个东西为艺术品的客体。”^② 这与美学家丹图所认为的,艺术品与非艺术品的区别在于人描述这个物体所使用的语言上的差异所致有相当惊人的一致性。人们在“什么是艺术品”上遇到的障碍,使得N·古德曼调转提问的角度,而提出一个更基本的问题:“一事物在什么时候是一件艺术品”,认为一件物品可以在特定时空中成为一件艺术品,正如一块浮漂木在水中只是一块朽木,而将其放在展厅时,处于一个特定的时空而具有了象征功能,就成为了一件艺术品。

不难看出,二十世纪美学对什么是艺术品这一问题进行了多种角度的探索,但尚未能有使人服膺的结论,不管是“家族相似”理论(维特根斯坦、肯尼克),还是“非现实客体”理论(萨特),或“语言指称”的说法(迪基、丹图),“特定时空环境”(古德曼)的观点,都没有完全解决艺术品与非艺术品划界的问题。于是艺术品本体的研究出现了一些明显的转向:艺术品本体研究由其定性性逐渐变为定点(对特定时空,或语言指定);由艺术品是什么(质的规定性),变为艺术品在何处(现实的确定性);进而,艺术品本体自身(存在)的研究,逐步转向主体如何规定艺术品的特质方面。这种艺术品本体由客观物质自主性(即自然存在论)向主体的人的价值主体性(即

① 参阅萨特《想象心理学》,1951年版,第四章。

② 迪基:《艺术与审美》,1974年英文版,第69页。

生命本体论)的转向,从消极方面看,可能会在艺术品的界定上走向主观性和随意性,从而取消艺术品的客观标准。从积极角度看,真正的艺术品本体不应再是传统美学所谓的本体(即艺术品存在、实在之源),而应是将人的生命、人的灵性上升到本体论地位。另一方面,当代艺术本体论具有偏重于形式(作品本体存在)的趋向。新批评、结构主义、心理分析和符号学美学都反对近代意义的内容,而重艺术形式。因为“内容”一词,不仅含有具体形象,还包括逻辑、理念、伦理社会、历史等非艺术因素。

二十世纪初期出现的俄国形式主义诗学,把文学作品看作是一个独立自足体,它同作品以外的因素无关。作家、读者、社会都是同作品无关的外在因素,不能用社会学、心理学等来研究文学。文学作品就是运用语言技巧制作出来的语言体,因而只能用语言学特别是语音学来研究文学。俄国形式主义诗学,基本上是语言工艺学,注意的是语言的声音层次,最著名的形式主义代表雅克布逊把它称作是“功能音位学”。三十年代以后,俄国形式主义诗学渐趋消沉,但在捷克却有很大影响,形成布拉格学派,后来发展成为结构主义诗学。

新批评派是当代文论中形式主义的重要流派,在英美风行一时,影响弥深。其重要人物是艾略特、瑞恰兹和兰色姆、威勒克等人。新批评派致力于文学作品本体的研究,其兴趣在探索文学的“特异性”上,即区别于其他文体的特点,而“特异性”就存在于作品本身:“诗作为一种文体,其特异性是本体的”(兰色姆)。新批评派并不绝对否定文学的功能可以引起读者的感情反应,但是作品本身却并不表现感情,艾略特说道:“诗不是放纵感情,而是逃避感情,不是表现个性,而是逃避个性。”兰色姆认为,诗歌和科学都表达真理,但科学是抽象表达,只有构架,而无肌质,诗歌则是具体表达,把肌质还给构架。燕卜苏的见解是:科学语言的语义单纯,而文学语言的语义复杂。布鲁克斯的观点是:科学语言的语境单一,文学语言的语境则包容多种甚至冲突的经验。具体说法不同,但基本

方法一致,都是在文学的语言本身探索文学的特异性。新批评只注意文学作品本身,不顾作家传记、读者反应和社会背景。作品本身的意义和价值不应同作家的意图和读者的反应相混淆。将作品本身同其产生过程相混淆,就会产生“意图谬误”;而把作品本身与其效果相混淆,就会产生“动情谬误”。对文学的研究,只应注目于“本体”,作品本体的意义,不依作者意图和读者反应为转移。

如果说,新批评的作品本体论立足在作品的抽象与具体的关系上,强调通过语言分析,细读法去寻绎作品的本意(象征之网)的话,那么,结构主义则批判继承了作品内容形式的关系,并不断努力挖掘形式内容下面的深层意蕴。

结构主义诗学把结构主义语言学引入文学研究领域。它借助于结构主义语法分析来解剖叙事作品,创造了一门新的文学科学:叙述学。当代影响最大的结构主义文学理论家是巴尔特(1915——1980年)。巴尔特的代表作《叙事作品结构分析导论》(1966年),运用语言学的理论来解释作品结构,研究了叙事作品的三个层次:功能层(研究基本的叙述单位及其相互关系)、行动层(研究人物分类问题)、叙述层(研究叙述人物、作者和读者关系)。巴尔特研究叙事作品的层次,不是从众多的文学作品中归纳出来,而是从假设的模式进行演绎,因而显得抽象难懂。后期的巴尔特,逐渐转向阅读现象学,区分出了“可写本文”和“可读本文”。“可写本文”是读者读不懂的作品,而“可读本文”则是读者能读懂的作品。要使“可读本文”为读者读懂,也需要读者发挥主观能动作用,因为,“本文的意义并不在它本身,而在读者接触本文时的体会中”。

结构主义诗学的兴趣并不在分析个别作品,而想寻找叙事作品普遍具有的结构。所谓“文学性”,对于结构主义诗学来说,就是文学语言的特殊性,所以,托多罗夫致力于分析文学语言的语法结构,把句子分成两种基本成分:施动者和谓语(动词、形容词),从谓语的不同组合引出许多叙事类型。进而,托多罗夫还把话语的手段分成三部分:叙事时间(表达故事时间和话语时间之间的关系),叙

事体态(叙述者观察故事的方式),叙事语式(叙述者使读者了解故事所运用的话语类型)。话语手段的组合变化,形成了叙事的多种类型。结构主义文学理论把文学和语言等同,视文学作品为封闭的语言结构自足体,是另一种形式主义。

现象学美学家罗曼·茵格尔顿认为,艺术作品是一个具有多层次结构的有机整体,茵格尔顿不同意新批评将艺术作品当作一种创造出来的具有独立存在的客体的看法,也不赞同日内瓦学派仅仅研究艺术作品本身。他认为,艺术作品并不是独立的存在,它是意识的一部分,只有当作品呈现在我们意识中的时候才存在,而且,客体只有作为意向性意识的相关物才可以被认识。因此,文学本体论应着重探讨在个人经验中得以具体化的审美客体。在茵格尔顿看来,一首诗是一种“意向性客体”,它既不同于“理念的实体”(如抽象的数),也非“现存的实体”(如纸笔油墨),这种“意向性客体”只有在读者的直接阅读经验中方能得以“具体化”。

值得注意的是,在文艺现象学那里,艺术并非是对世界的摹仿,相反,艺术即意识的重塑,也就是说艺术把个人对于经验世界所抱的自然态度转变为他对世界感受的审美沉思态度,因此,每一次审美经验就是完成一次现象学还原,每个诗人的创作都可以说是在完成一种“悬搁”,亦即通过暂时“中断”他对现实时空世界所抱的信念,而进入纯粹意识领域中,并以全新的方式直观事物本身。正是基于这种艺术作品存在方式的看法,茵格尔顿提出他的作品层次论。^①在他看来,一部文学作品是一个“多层次的结构”。即①语言层次;②意义单位;③图式化观相;④被表现的客体。其后,他又提出一个最高审美属性层次“形而上品质”。认为如崇高、神圣、悲剧性等显示出生命存在的更深意义功能,这种最高的审美属性渗透到整个作品之中,成为作品的灵魂所在。并且,作品诸层次构成多种类型的审美价值,多层次之间的多样性产生变调和谐。茵

^① 茵格尔顿:《文学艺术作品》第二章,西北大学出版社1973年版。