

自序

有关文学符号的研究现状,在国内,以意象探源和审美分析见长;在国外,以“原型”模式的构拟见长。有众多学者们“见长”的研究在前,是一种资源,也是一种难度。

这意味着,本书的写作需要另辟蹊径。我最终找到的切入点是:寻找中国语言语义系统—中国文学价值系统的深层对应,通过微观和宏观互渗、点线面结合的研究,透视文学符号的历史文化积淀,并关注文化转型过程中的文学流变和价值转轨,在传统文化与现代化的关系中分析话语模式中人的生存模式及其转型样态,借此促进象牙塔之内的学术研究与象牙塔之外当下现实的生动接触,探寻传统文化向现代意识转换的现实生长点。

本书在审美文化视野中阐释文学符号,描述不同文化系统中的文体符号和文体建构、物象符号/意象符号/语象符号和母题符号,挖掘广义的文学符号的审美文化功能,及其流变、派生的深层机制和正负效应,侧重把文学符号的存在形态和民族生存状态结合起来,把意象史和主体心态史结合起来,以推动文学符号研究走向更深入的理论境界。

关于文学符号研究,我以为:

1. 需要联系中华民族古老的“意象思维”和西方民族的“概念思维”,探讨不同文化系统中文学存在方式的认知基础。
2. 需要打通学科界限,综合利用文艺美学、艺术文化学、符

号学、语言学、神话学和文化人类学的理论资源,开拓研究空间。

这决定了本书的写作思路:不在固定的静态模式中求认同,而在稳定与流变、自足与开放相统一的包容性区间,审视文学符号与话语主体共同作为文化存在的事实和关系,把通观性的历时研究和融会性的共时研究结合起来。同时兼采国学与西学之长,实现同类研究在双重意义上的自我调整,即:保持民族性的文献学研究优势,同时在世界性的模式演绎研究中重新寻找自身的位置;保持单一的文学符号的实证性研究优势,同时在系统性的深层解释机制中重新建立有阐释力、有说服力的操作规则。

当然,能不能做到这一点,还有待于读者的检验。

导 论

文学是对自然语言审美化编码的符号系统,也是人类精神的符号化外现。洪堡特的理论对我们极富启发,他指出:

语言的考察,假如不想在任意的思辨中变为幻想和失却自身的话,就必须首先着手于对物理的东西和结构性的东西作非常枯燥甚至机械的解剖,也就是要首先着手于我们今天称作语言学的声音和形式类型的东西。然而它不能而且不应当停留在这里;因为语言植根于人性之最深层面,当加以适当考察和掌握后,可以返回到人性之中。……不要把语言仅仅看作一个无生命的产物,而要看作一生产活动。它不仅仅是一种功(Ergon),而且是一种能(Energeia)。因而,语言的真正意义必须是发生学的,它只有作为精神之持续不断的劳作呈现给我们,而不是作为一个完成了的最终产物摆在我们面前。^①

“文学是人学”。一部文学史,就是一部关于人的生存状态、

^① 转引自E·卡西尔:《符号·神话·文化》,9页,李小兵译,北京,东方出版社,1988。

生命体验的符号显现史。而符号显现方式的选择,又与人的生存状况和生命体验紧密相联。如果说,由于人类基本生活模式的类似,文化发展的共同性在日常语言运用中表现得更为明显,那么,在审美意蕴特别浓烈的文学中,各民族文化差异表现得特别充分。通过文学这一庞大符号系统的考察,我们可以反观丰富的民族艺术思维的特点,了解多彩的人类文明发展进程。

一 文学·文学符号

前苏联美学家卡冈在《艺术形态学》中,按照存在形式的差异,把艺术分为三种类型:

1. 空间艺术;
2. 时间艺术;
3. 空间-时间艺术^①。

文学作为时间艺术,有其独特性:文学不同于其他艺术门类,其他艺术门类如雕塑、绘画、音乐、建筑等,是以音响、形象实体,直接打动人们的审美感觉器官,文学作为一种特殊的审美信息传播系统,是以语言为材料,运用特殊的审美方式,进行编码,使之组成一个审美系统。文学语言,虽然在形式上始终不能突破其线性特征,但一旦进入审美编码系统,就会成为具有多层面美学蕴涵的艺术形式:“诗是有声画”,“画”是生气勃勃的形象,“声”是优美动听的韵律。按照审美规则编码的文学语言,经过相应的传播渠道,就会在受众心目中突破线性特征的束缚,转化

^① 参见 M·卡冈:《艺术形态学》,280 页,凌继尧、金亚娜译,北京,三联书店,1986。

为立体的视觉表象和听觉表象,引发审美愉悦。

卡冈曾指出文学艺术的基本材料——语言的特点:

语言的再现可能性原则上没有任何局限,因为语言标志的绝对象征性使它丧失了同所指对象的任何外界联系。可以用语言标志(相应地可以借助语言再现)物质存在的一切形式——有声的和无声的,有形的和无形的,多色的和无色的,静止的和活动的,等等。^①

文学编码材料的特殊性,使得它具有某种优势,那就是它可以把自己敏感的触角伸到世界的每一个角落、任何一个时段,包括有形的和无形的、现实的和幻想的,因而,“语言能够使人描述他的全部的现实的感性经验,并且使之客观化,能够使人这样形象地模拟他周围的世界,如同它出现在我们的知觉中一样,能够使人再现思想和体验的具体实物性”^②。

文学的表现空间是无限的,虽然具体到每一个作家,他的存在空间是有限的,因而他的文学表现空间和文学语言的编码手段也是独特的,但是他仍然可以以自己的方式,在文学的幻象世界中随心所欲地遨游。

语言作为文学编码材料,如何进入审美系统,成为独特的艺术形式,是一个永远也说不尽的话题。这一过程,既有作家个人的独特经验方式的操纵,又有大文化环境的制约。正是大文化

① M·卡冈:《艺术形态学》,293页,凌继尧、金亚娜译,北京,三联书店,1986。

② M·卡冈:《艺术形态学》,294页,凌继尧、金亚娜译,北京,三联书店,1986。

环境和个体经验方式的汇合,组成纵横交错的复杂网络,每一部文学作品,都成为这一网络上的一个特殊结点,解开这一结点,我们可以发现其中许多令人感到惊喜、陌生而又熟悉的东西。

在相当长时期内,人们多从“技”的层面去总结文章法、修辞格,以及文学语言的运用规则,用以指导创作或分析作品,这样有时造成文学创作和分析的异化——创作本来应该是作家发白本真的、自我外化的创造性劳动,结果被视为按一成不变的规则填充材料、机械砌筑的虚假操作;本来充满活力、有机浑成的作品,也在很大程度上被割裂为鸡零狗碎、毫无生气的堆砌物。这正像一些游客,把风景绝美、让人心醉神迷的黄山,分割为一个个似人非人、似兽非兽的有趣无味的景点,却对黄山的大美视而不见。

有感于这种状况,本书力图跳出对文学技巧的机械分析,借鉴符号学、文化学和阐释学的理论资源,将文学视为民族生存状态以及作家主体经验借助一定传达方式外显的符号形式,从中撷取一些有一定代表性的符号,多视角、多层面地阐释这些符号的文化成因和审美蕴涵。

在展开具体的讨论之前,首先对相关学科研究的历史作一番追溯和总结。

二 理论和方法:符号·文化·阐释

符号学、文化学和阐释学都是20世纪以后兴起的热门学科,但其发生渊源可以追溯到古代。

“符号”一词在亚里士多德的《解释篇》中已经可以见到,这位古希腊哲学家把符号与象征作为同义词使用,在他看来,口语

是心灵的经验的符号,文字则是口语的符号。在亚里士多德的《工具论》、《诗学》和《修辞学》中,都不同程度地涉及到有关符号的某些理论问题。

后来的斯多葛派从哲学角度对符号作了进一步探讨,他们指出,符号由发音部分、被揭示的事物、被指示的外部对象组成,这三部分互相联系,其中,声音和外部对象是有形的,而“被揭示的事物”,即事物的概念是无形的。斯多葛派认为,某些感官对象以及某些理性的对象是真实的,也就是说,词作为有形符号,与事物之间的关系是真实的。

中世纪哲学虽然具有一定的神学色彩,但仍然涉及到现实层面的符号意指问题。可见,当人们对符号问题给予关注时,引起他们兴趣的首先是符号的意指以及符号的构成。

近代以来,许多哲学家如洛克、莱布尼兹、康德、黑格尔等,都对符号问题作过探讨。

洛克把可以归入人类理解范围的东西,分为三种:

1. 事物本身的本性,及其各种关系和作用的途径;
2. 一个有理性而能自动的人,在追求一种目的,尤其是幸福时所应做的事情;
3. 达到和传递这两种知识的途径。

其中第三种可以称之为符号学。洛克认为符号学的职责,在于考察人心为了理解事物、传达知识所用的符号的本性。因为人心所考察的各种事物既然都不在理解中(除了他自己),因此它必须有别的一些东西,来作为它考察的那些事物的符号和表象。这些符号就是所谓观念。在洛克的理论中,符号的性质进一步明朗化了。

黑格尔在《美学》中,把各个艺术门类看成不同性质的符号,如诗是声音形成的一种起暗示作用的符号,建筑是用建筑材料

造成的一种象征性符号,“是一种暗示一个有普遍意义的重要思想的象征(符号),一种独立自足的象征”^①,黑格尔对这些艺术符号作了精深博大的研究,从中探讨各个民族精神的发展。尽管黑格尔是从理念出发,经过思辨,去推演出客观世界,但他对这些艺术符号的特征和历史发展,以及它们所反映出的一定时代的社会文化背景,有着极为深刻、客观的把握。

进入20世纪,索绪尔首先对符号学的正式诞生和构造作出预言,他在《普通语言学教程》中提出:

我们可以设想有一种研究社会生活中符号生命的科学,它将构成社会心理学的一部分,因而也是普通心理学的一部分,我们管它叫符号学(Semiologie,来自希腊语 Semeion“符号”)。它将告诉我们,符号是由什么构成的,受什么规律支配。因为这门科学还不存在,我们说不出它将会是什么样子,但是它有存在的权利,它的地位是预先确定了的。^②

索绪尔的语言理论对符号研究极有意义。他认为,语言是一种社会事实、一种行为,语言行为受到外部制约,这种外部力量就是一种抽象的语言系统,这种系统是所有社会成员必须遵守的、约定俗成的社会制度。抽象的语言系统是通过教育灌输给每一个社会成员的,因而它存在于集体心智之中,成为每个社

① F·黑格尔:《美学》,三卷上册,34页,朱光潜译,北京,商务印书馆,1984。

② F·D·索绪尔:《普通语言学教程》,37~38页,高名凯译,北京,商务印书馆,1980。

会成员别无选择的社会惯例。对于符号学的理论建构,索绪尔的贡献是多方面的。

索绪尔区分了“语言”(langue)和“言语”(parole)。“语言”是言语能力的社会产物,为社会群体接受,绝大多数人都有进行语言活动的能力;而“言语”是个人运用自己能力的行为。

索绪尔反对把事物和名称直接结合起来的说法,他把语言符号视为结合了两重性的心理实体,这两重性为:

1. 能指(Signifier),即声音形象;
2. 所指(Signified),即概念。

由此形成奥格登和瑞恰兹提出的语义三角:



这个语义三角表明,词与事物之间是以概念为中介,并没有直接联系。正是在这里,蕴含着文学话语建构的多种可能性:如果把由某事物形成的概念设定为 A,那么,表示 A 的语词系列可能是 $A_1 \cdots \cdots n$,如“用视线接触人或物”这一事物形成“看”的概念,但表示“看”的汉语语词有视、见、观、盯、瞄、瞅、瞪、瞰、望、瞟、瞥……文学家正是从这样的系列中,选择最切合话语情境的语词。

索绪尔的另一重大贡献是区分了共时语言学和历时语言学。前者研究一种语言或多种语言在其历史发展某一阶段的情况,描述语言状态;后者集中研究语言在较长历史时期中所经历的变化。索绪尔认为存在着具有普遍性的语言定律,共时语

言学定律表现为规则性原则,历时语言学定律带有一定的强制性,它依赖一种强大的力量,使得定律世代延续。但是,在任何时候,一种语言都意味着既是一种公认的系统,又是一种演变过程;任何时候,它既是一种现存的制度,又是一种历史的产物。索绪尔的这一理论不仅拓宽了语言研究的思路,而且影响到 20 世纪其他学科的研究。

索绪尔关于句段关系和联想关系的理论,直接为文学研究所借鉴。索绪尔认为语言各项元素之间的关系在两个不同的范围内展开,它们分别属于句段关系和联想关系:“句段关系是在现场的,它以两个或几个在现实的系列中出现的要素为基础。相反,联想关系却把不在现场的要素联合成潜在的记忆系列。”^①

句段关系中,各个语言单位在现实序列中呈现,它们在实际言语过程中,按水平方向,作长度延伸。在语言系统中,句段关系表现为某个语言单位的潜在结合能力,它们在逻辑上互相联结;联想关系同样在言语过程中实现,但呈现为某种相关性语言成分之间的关系,它是由心理联想聚合起某些同列要素,这些同列要素在相同的位置上可以互换。因而,联想关系表现为语言单位之间的选择关系,它们在逻辑上互相排斥,是以一个给定的要素为圆心,其他无定数的同列要素都向这个圆心聚汇。在语言机制中,每个语言单位既处在和别的语言单位结合的句段关系中,又处在和别的语言单位替换的联想关系中,据此,表达者可以根据交际的需要,选择适当的可替换的语言单位,并把它们按照句段关系组合起来,使思想和感情的交流成为可能。

^① F·D·索绪尔:《普通语言学教程》,107 页,高名凯译,北京,商务印书馆,1980。

索绪尔关于语言句段关系和联想关系的划分及其理论内容,被雅克布逊成功地移植进文学理论,并衍化出他那著名的诗学原理:诗意功能把等价原则从选择轴投射到组合轴。雅克布逊所说的选择轴和组合轴,分别相当于索绪尔所说的联想关系和句段关系,即联想关系中的选择等价原则,被投射到结构序列的句段组合中。选择过程和组合过程体现为信息运动的两个向度:垂直运动和水平运动。如贾岛的诗句“鸟宿池边树,僧敲月下门”,在选择轴上,“推”与“敲”构成词语修辞汇聚,呈现在诗人的心理联想中,它们在同一句段关系相同位置上可以互换,因而是等价的,体现为信息的垂直运动。诗人把其中最佳语言单位提取出来,投射到组合轴上,形成优化组合:“僧敲月下门”,这5个字依次出现在现实话语序列中,呈水平运动。话语经过这番选择和组合,实现了雅克布逊所说的诗意功能。

丹麦语言学家叶姆斯列叶夫扩展了索绪尔的能指和所指二元符号模式,把符号区分为外延符号和内涵符号两种:外延符号是索绪尔所说的一般符号,内涵符号则为一个意指复合体,它由外延符号和某种修辞意义结合而成,当某一外延符号在某一语域经常出现时,它就会带上某种修辞色彩,例如,“太阳每天都是新的”,是外延符号“太阳”进入文学语域的功能变体和意义扩张,这里的“太阳”已经偏离了现实意指,成为修辞化的文学符号。

法国的罗兰·巴特更进一步把符号的内涵上升到与意识形态相联系。巴特认为,人们为了表达的需要,常常因不知不觉维护某一历史时期的主流文化价值而使用符号,从而产生了意识形态或神话,因而我们可以用符号学的手段分析各种文学文化现象。结构主义符号学在这方面作过多种形式的探讨。

美国的皮尔士使符号学成为一门独立学科,因此,他和索绪

尔成为符号学两大传统的奠基人。皮尔士提出,符号就是在某些方面或某种能力上相对于某人而代表某物的东西,人类的一切思想和经验都是符号活动,符号理论也是关于意识和经验的理论。皮尔士的理论框架中贯穿着认识论的三分法,在皮尔士看来,人类经验大致可以归为三种:感觉性、活动经验和符号,符号依次和其他经验发生联系。符号的结构和过程可以分为三个方面:事物、对象、符号所产生的解释。

皮尔士的三分法引入了对象和解释的概念:对符号的分析总是与一定的解释者相联系,任何一个符号都可以解释为另一个符号,符号的解释发生在符号系统之内。符号只有在相互解释的过程中才成为符号,符号的解释既有一般的和统一的,又有情感的和动态的。因而,符号化过程是一种行为、一种影响,它相当于或包括三项主体——符号、客体及其解释因素之间的合作。

皮尔士把符号学分为三种:

1. 形式语法:研究符号与根据的关系;
2. 批判逻辑:研究符号与对象的关系;
3. 纯粹修辞学:研究符号与解释的关系。

在皮尔士的影响下,美国符号学代表人物莫里斯将符号学理论推向体系化。莫里斯指出,符号涉及到三个方面的关系:

1. 符号与对象的关系,即意义的存在方面,简称“存在意义”;
2. 符号对人类的关系,即意义的实用方面,称为“实用意义”,涉及到符号过程的心理学、生物学和社会学方面;
3. 符号对符号的关系,在语言范围内对其他符号的语形关系,称为“形式意义”。

符号意义是这三方面意义的总和。相应于这种关系,语言

学也分为三个方面：

1. 语义学：研究符号与对象之间的关系；
2. 语用学：研究符号与解释者之间的关系；
3. 句法学：研究符号之间的形式关系。

索绪尔和皮尔士的结构主义语言学和符号学理论，成为恩斯特·卡西尔和苏珊·朗格等人创立的艺术符号学的前导。

从符号研究，到符号学的发展，再到艺术符号学的诞生，卡西尔和苏珊·朗格领导了符号学研究的审美化潮流。卡西尔的名言“人是符号的动物”，不仅从一个角度为人定义，更重要的是，他把我们每天与之浑然一体、结果亲极而疏的符号，赫然置于醒目的位置。人每天都面对文化符号，都在创造符号的文化，正是对符号的有意识发明、运用，使人区别于其他动物。

苏珊·朗格进一步区分了“艺术中使用的符号”和“艺术符号”，她认为：

艺术中使用的符号是一种暗喻，一种包含着公开的或隐藏的真实意义的形象；而艺术符号却是一种终极的意象。^①

后者是一种充满了情感、生命和富有个性的意象，一种诉诸感受的活的东西。基于这样的认识前提，苏珊·朗格把艺术定义为“人类情感的符号形式的创造”^②。

① 苏珊·朗格：《艺术问题》，134页。滕守尧、朱疆源译，北京，中国社会科学出版社，1983。

② 苏珊·朗格：《情感与形式》，51页，刘大基等译，北京，中国社会科学出版社，1986。

从卡西尔到苏珊·朗格,从“人是符号的动物”,到“艺术是人类情感的符号形式的创造”,完成了一个艺术审美文化论的合题:人是通过符号化行为赋予艺术以符号形式的动物。

20世纪30年代起,艺术越来越经常地被作为特殊的符号系统研究,这种研究,没有停留在艺术所使用的符号这一浅表层面上,而是深入到其符号系统深层,在对艺术的符号学解释中,艺术已经不仅仅被视为一个符号系统,因为人们认识到,符号学性质表明的只是艺术形式的一个方面,而艺术应该被看做人类社会这一复杂、多项系统的子系统,这一子系统与人类社会之间有着千丝万缕的联系,揭示其间的关系,成为艺术研究的重要内容。因而,多层面、多角度地对文学符号进行审美文化阐释,也成为在符号学和文学交叉地带研究的课题。

“文化”(culture)一词最初在欧洲的拉丁语和中古英语中出现时,具有“耕耘”和“种地”的实在意指,至今这种用法仍然在“农业”(agriculture)和园艺(horticulture)中保存。古罗马西塞罗曾谈到“culture mentis”, (耕耘智慧),它的比喻义为“哲学”,以后“culture”一直与其他词汇如“精神”、“智力”等配合使用。直到18世纪,法国的启蒙主义者才开始以完全的意义使用“文化”一词,意指训练和修炼心智或思想、趣味的状态和结果。这时,“文化”仍未获得现代意义。18世纪末,德国的赫尔德等把“文化”理解为个人的完善,或者发展他自己的过程中取得的工艺、技术和学识,开始把“文化”的意指引向现代。19世纪,人类学家克莱姆把“文化”定义为:习俗、工艺和技巧,和平和战争时期的家庭生活和公共生活,宗教、科学和艺术。这时,“文化”的意义已囊括了一个民族社会生活的所有方面。在英国人类学家泰勒从克莱姆那里借用了“文化”一词以后,这个词首先在美国、继而在其他地方被越来越广泛地使用,随着人们对“文化”的理

解越来越深入和丰富,对它的定义和描述也不断增加。如克虜伯和克勒克洪就曾列举出关于“文化”的160多种定义^①。

巴格比本人对“文化”的解说是:

文化就是一个特殊种类的行为的规则。它包括内在的和外在的行为两个方面,它排斥行为的生物遗传方面。文化规则可以在,亦可以不在个人的行为中反复出现。但是,一个规则要被称为“文化”,它就必须以一个既定的方式反复(或反复失败)地出现于一个特定社会的大多数成员的行为中,并被理想化地推定能出现于该社会的全体成员中。^②

根据巴格比的定义,文化排除了生物遗传行为,具有社会性,并有反复、普遍出现的特点。

关于文化的构成,历来也说法不一。美国人类学家林顿的观点是,文化包括三个层面:

物质文化,如工业产品;

动态文化,即外显行为;

心理文化,即社会成员共有的知识、态度和价值。

中国学界把文化的三个层面分为:

1. 物质文化,它是文化结构的表层形态,包括器物、工具、建筑、服饰、饮食、产品等;

^① 详见F·巴格比:《文化:历史的投影》,第四章“文化的概念”,夏克等译,上海人民出版社,1987。

^② F·巴格比:《文化:历史的投影》,105页,夏克等译,上海人民出版社,1987。

2. 制度文化,是文化结构的中层形态,包括生产关系、社会政治结构、风俗习惯等;

3. 精神文化,是文化结构的外层形态,包括意识形态、民族心理、道德价值观念、思维方式、宗教信仰、精神气质、审美趣味等,它是隐态的。^①

前苏联卡冈运用结构主义的系统方法,对艺术作了综合文化研究,他认为,文化是与“天然”或自然相对立的人类活动各种方式和产品的总和,他把文化划分为以下三个层次:

1. 物质文化,包括物质生产的方式和产品;
2. 精神文化,人类的精神生产的方式和产品;
3. 艺术文化,人们艺术活动的方式和产品的总和。

当然,这只是大致的划分,实际上,文化的不同层面之间有着密切的关联,如精神文化的所有产品都以物化形式显现,精神的目的和计划也贯穿在物质文化的全部过程中,而在艺术活动的过程中,精神因素和物质因素更是融为一体,结果产生出特殊的精神—物质整体、艺术—形象整体。由于艺术活动所具有的精神—物质的完整性,它在社会文化中占有相对独立的地位,艺术文化和艺术、社会文化三者的关系可以描写为:

社会文化 $\longleftrightarrow$ 艺术文化 $\longleftrightarrow$ 艺术

其间的作用力是双向的:社会文化影响并决定着艺术文化,艺术文化定型于艺术的周围,艺术本身既是艺术活动的过程和物化产品,它本身也构成艺术文化,而艺术文化作为社会文化的

^① 详见任遂虎:《中国文化导论》,26~27页,兰州,甘肃教育出版社,1994。

一个组成部分,它同时也影响着社会文化的各个方面。所以,对艺术作综合系统研究的文化学方法,在研究艺术和艺术活动的同时,必须研究它们所属的艺术文化和社会文化。

在中国古代,涉及到阐释学的概念为训、诂、传等。《说文·言部》:“训,说教也。”“诂,训故言也。”段玉裁注:“说教者,说释而教之,必顺其理。”“训故言者,说释故言以教人,是谓之诂。”《诗经·周南·关雎》孔颖达疏曰:“诂者,古也,古今异言,通之使人知也;训者,道也,道物之形以告人也。”也就是说,“诂”,是以今言解释古语,以雅言解释方言,而“训”,是对于文献语言进行形象描述,对文献意义等作出多角度阐释。

传,本义指驿站及其车马。朱骏声《说文通训定声》:“以车曰传……以马曰遽。”《礼记·玉藻》郑玄注:“传遽,以车马给使者也。”比喻为符信。《周礼·地官·司关》:“凡所达货贿者,则以节传出之。”郑玄注:“传,如今移过所文书。”《汉书·宁成传》颜师古注:“传,所以出关之符也。”再引申为文字记载、传记及注释或阐释经义的文字,即训诂。

中国的阐释在相当长时期内,表现为对古代经典著作字音、字义的标注、解释,以及对词句、篇目的讲解。唐代以后,训诂更发展为对于注文的注释。及至清代,训诂学兴盛,出现了众多“小学”大师,但都没有脱离从语义和语文的角度分析古代文献的老路。

西方阐释学经历了一条由与神学、经学结合到与哲学密切联系,从认识论、方法论研究发展到本体论研究的道路。

希腊神话中宙斯的儿子赫耳墨斯(Hermes),是众神的信使,他手持神杖,足登飞鞋,为众神传递信息。当他把神的旨意传达给凡人时,为了让人们准确地了解玄奥神旨的真正含义,就得对神旨进行注解和阐发,西方研究理解的科学——阐释学