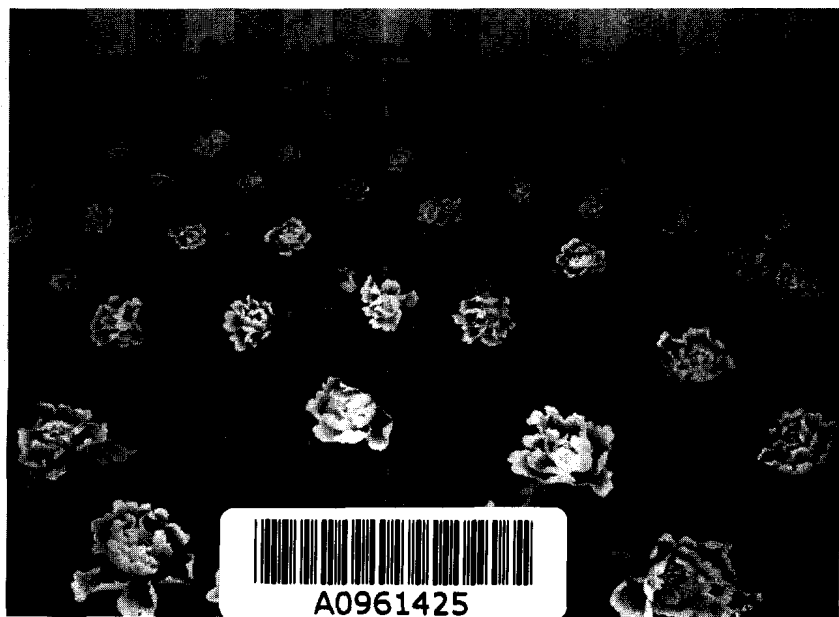


文艺学多棱镜丛书

20
2486

文学文本理论

赵志军 著



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文学文本理论/赵志军著. —北京:中国社会科学出版社,
2001.12

(文艺学多棱镜)

ISBN 7-5004-3213-5

I. 文… II. 赵… III. 小说-文学理论 IV. 1054

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 079692 号

责任编辑 学 文
责任校对 尹 力
封面设计 任菊华
版式设计 李 建

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029453

传 真 010-64030272

网 址 <http://www.csspw.com.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂

装 订 丰华装订厂

版 次 2001 年 12 月第 1 版

印 次 2001 年 12 月第 1 次印刷

开 本 850×1168 毫米 1/32

印 张 7.625

插 页 2

字 数 188 千字

印 数 1—2000 册

定 价 16.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

《文艺学多棱镜》丛书总序一

童庆炳

湛江师范学院中文系文艺理论教研室的老师们，撰写了这套《文艺学多棱镜》丛书，嘱我作序。我读了他们较为详细的写作提纲，感受良多，这里略书一二，表达我对他们的钦佩之情。

湛江地处南方，比香港纬度还低，是祖国大陆最南端的一个城市，风光秀丽，物产丰富，是不可多得的好地方。但就学术而言，则是“边缘”地带。现在有许多人认为，只有处在学术中心的北京、上海，因为有浓郁的学术气氛，才做得出学问来。这种说法不能说毫无道理，但也不是绝对的。实际上，身处北京、上海的学者，若不好自为之，终日“赶会”，心浮气躁，信口开河，不须论证，一个判断连着一个判断，制造一些令人难于索解的新术语，一味标榜自己见多识广，而读书则很少，甚至根本坐不下来，那么，这些人也是搞不出真学问来的。反过来说，地处学术边缘地带的学者，虽有种种不利因素，如学术氛围不够，信息、资料相对缺乏等，但并不是说，就做不出学问来。因为，他们也有自己的优势、有自己的有利条件，首先是有时间的充分保证和学术环境的相对平静，在无人干扰的情况下，在澄明、寂寞的氛围中，慢慢地搜集、咀嚼材料，悄悄地思考问题，没有“赶会”之忧，没有浮躁之气，自由自在地在学术和思想的原野上漫步，必

然会有自己独特的学术发现与洞见。湛江师范学院中文系老师所撰写的这套丛书，就属于这一类。

丛书所涉及的选题较为广泛。

有中国古典的。李珣平教授《春秋战国门客文化与秦汉致用文艺观》选题新颖，角度不凡，把文艺观问题放在思想史、文化史的坐标和背景中展开，以历史的、逻辑的方法揭示那一个时期独特的文艺观背后复杂的门客文化的内涵，使文艺学研究延伸到思想史、文化史领域，不仅富于创造性、启发性，而且有着试图将90年代文艺学研究引向深入的意义。作者9年前曾在北京师范大学出版社出版过《天汉雄风》——专门研究秦汉人的审美精神——不像一般美学著作那样从概念入手，而是从分析生动活泼的社会生活中人的行为方式、准则、动机等楔入，有声有色而又实实在在，当时我曾称之为“历史美学”。看来，现在这本书是作者对秦汉之际文艺、思想、文化等问题所作的持续性思考。由于界域宽、材料熟，此书错综古今、纵横中西，尽可能勾勒秦汉“致用”文艺观与门客文化，乃至与春秋战国以前畿服制文化之间的雪泥鸿爪，发人深思。虽不敢说完全正确无误，但其中所渗透的作者的良苦用心，以及时刻将秦汉文艺观、门客文化放在现代性语境予以处理的做法，不仅使这本讨论古代文论的书获得了当代视野，而且显示出深切的人文关怀。林衡勋副教授《道·圣·文论》从古典文论的“道”、“圣”、“文”、“观文”四个范畴切入，阐释了中国古代文论的文学本体论、创作论和欣赏论。特别是其间所融会贯通着的多年的心得体会，是很难得的。李新灿博士《女性主义视野观照下的他者世界》专门研究中国古代小说中的女性问题。它讨论的虽是“古代”小说，但视点却是现代的。其中所清理、发现的一些问题，值得学术界注意。

有中国当代的。杨颢《90年代文学理论转型研究》题目新颖，内容也很新鲜。90年代的中国的确有许多变化，文学、文学理论

也是如此。对于 90 年代，大家都是亲身经历过来的，因此，谁都可以对这个时期的文论发展状况发言，也都可以对已经作出的发言再进行评述。杨颺的发言早，而且自成一家，值得重视。

有外国的。王钦峰教授《后现代主义小说论略》论述的是西方后现代主义小说的基本写作模式、快餐化和技术特征、人物处境等三个方面的问题，其中新意不少。这个问题是当下我们必须面对的问题之一，需要更多人关注，并继续研究下去。赵志军副教授《文学文本理论》重点对上个世纪的科学主义文论中俄国形式主义、巴赫金学派、塔尔图学派、布拉格结构主义、巴黎结构主义以及英美新批评等进行评述。作者对“文学文本理论”的界定和所建立的衡量这一理论的标准，很有道理。文本批评是上个世纪西方文论发展中涌现出来的重要理论形态，确立新角度对它进行深入研究，无疑是相当有意义的工作。

湛江师范学校文艺理论教研室是一个有学术实力的团体。他们在学术上的追求和探索，就像那辛苦埋下的种子，有内在勃发的动力，有肥沃的土壤，有充沛的阳光和雨水，必然会发芽、开花，并结出丰硕的果实。

《文艺学多棱镜》丛书总序二

李珣平

清人叶燮论诗注重才、胆、识、力；才，指才能，胆，指胆量，识，指见识，力，指创造性、独立性；认为此四者乃创作主体之“神明”，“凡形形色色，音声状貌，无不待于此而为之发宣昭著”。这些话讲得非常好，也完全适用于理论研究者。但对于今天的学术界，我们觉得，如果补充空、静二字，也许更全面。

何以言之？

空，指心灵的澄明境界，即形如槁木、心同死灰的大智若愚状态。苏轼曾云：“空故纳万境。”只有身处空灵境界，才能吐纳万事万物。如果心灵塞满功名利禄，就无法进入此境界。静，指清静。包括外部环境的安静和内在心灵的恬静。苏轼曾云：“静故了群动。”只有心态不浮躁，处于相对平静或止水状态，才能保持较为清醒的头脑，旁观学术界的潮涨潮落。可见，空、静是才、胆、识、力的基础。有了空、静，才有参悟宇宙、人生、学术奥秘的前提，才、胆、识、力才有所依托。近些年，有些学者不能涤除烦嚣，失足于抄袭、生搬硬套等，恐怕主要原因不是才、胆、识、力不够，而是缺乏空、静心态，被急功近利牵了鼻子。

童庆炳先生对学术研究中某些不良现象的针贬，不是空穴来风。它也足使处于学术边缘地带的学人自警！

湛江在祖国大陆处于边缘（人称“地角”，与三亚“天涯”相对），但由于面对浩瀚的太平洋，从四面八方汇聚而来的学人却不妄自菲薄。大家都在自己领域默默耕耘，借助于南中国海频频北上的和煦风雨，与学术界交换能量，既冷峻地将目光延伸于历史，也密切注视理论现状，力求有所创获。

湛江师范学院文艺学（含美学）学科现有 15 人。教授 4 人，副教授 6 人，博士 1 人，在职博士生 3 人，梯队合理，成员年富力强。已发表论文数百篇，专著 10 余部。正在承担 3 项国家、省社科项目。学术带头人被聘为北京师范大学文艺学研究中心兼职研究员、国家社科“十五”规划咨询委员等，集体成果获国家级二等奖，教育部一等奖。此学科于 20 世纪 90 年代“孔雀东南飞”时开始发展，已经历两代人的建设。1994 年被评为广东省“优秀课程”，次年成为学院“重点学科”。1997 年与外校合办研究生教育，已送出的两届硕士中有 2 人分别考取北京大学、复旦大学博士研究生。2000 年本院通过国家教育部本科教学评估时，专家组对本学科以较高评价。为与学界保持同步，本学科还聘请了国内著名学者为兼职教授，定期或不定期讲学，指导学科建设和学术研究。广东省政府亦对本院青眼相看，将其列为发展硕士教育的重点院校之一。

《文艺学多棱镜》丛书就是聚集在“地角”的学人向学术界献上的一束思考。李珣平《春秋战国门客文化与秦汉文艺观》力求使文艺学研究向思想史、文化史领域挺进，体现出独特的人文关怀，被童庆炳先生称为“不仅富于创造性、启发性，而且有着试图将 20 世纪 90 年代文艺学研究引向深入的意义”。林衡勋《道·圣·文论》从博大精深的古代文论提炼出道、圣、文、观文等概念予以重新阐释，尝试勾勒中国古代文论的内在体系，很有道理。李新灿《女性主义视野观照下的他者世界》考察从魏晋文艺小说到明清白话小说的女性问题，透露出强烈的现代性，被应必诚先

生称为“迄今所见到的同类作品中材料和理论概括最完备的一种”。王钦峰《后现代主义小说论略》考察后现代主义小说萌芽、发展、变化轨迹，也解剖了其模式、特征、性质等，颇有个人见解，畅广元先生在序中对其所作的肯定性评价，极为实在。赵志军《文学文本理论》对文学文本理论的界定及其所做的“语言意识”分析，发人深思，能将有关讨论引向深入。杨颢《90年代文学理论转型研究》探讨的是最贴近的话题，90年代刚过去，许多东西尚未尘埃落定，因而令人梦牵魂绕。

如上著作不管其创获有多大，作为多棱镜所折射的独特光线都将显示出存在价值。至少有一点可以保证，它们是本着严肃的学术态度进行长期思考的结晶。

凤凰鸣，小鸟也鸣。凤凰不用自己的声音遮挡小鸟，小鸟也不因凤凰的声音宏亮而放弃鸣叫。大自然允许伟岸乔木生存，也允许区区小草成长。这就是良性共存、和而不同。我们是小鸟，渴望在明净的天空中翻飞，我们是小草，渴望在灿烂的阳光沐浴。敬请学术界前辈、同仁关注、爱护我们，并随时给予指教！

是为序。

前 言

这里所谓的文学文本理论主要是指以文学文本（尤其是文本语言）为文学研究对象的文学理论派别，包括俄国形式主义、巴赫金学派、塔尔图学派、布拉格结构主义、巴黎结构主义以及英美新批评等。这些文学理论派别虽然存在着很大的差异，这种差异有时候甚至导致激烈的争论，例如巴赫金学派对俄国形式主义的批判。但是，它们之间也有共同之处，那就是将作者从文学活动的中心地位驱逐出来，以文学文本作为文学活动的中心，文学研究的对象也因此而由作者转向文学文本。

细心的读者也许会产生这样的疑问：上述理论流派大多并未将文学作品称为文本，也从未自称是文学文本理论，何以将它们笼统地称为文学文本理论？理由到底是什么？

我们都知道，文本理论一般用来指解构主义或与解构主义密切相关的理论。杨大春先生的《文本世界》一书讨论的主要就是后结构主义，即解构主义。乔纳森·卡勒在《论解构》中解释何为“理论”时是这样说的：“文学理论的著作，且不论对阐释发生何种影响，都在一个未及命名，然而被简称为‘理论’的领域之内密切联系着其他文字。这个领域不是‘文学理论’，因为其中最引人入胜的著作，并不直接讨论文学。也不是时下意义上的‘哲学’，因为它包括了黑格尔、尼采、伽达默尔，也包括了索绪尔、马克思、弗洛伊德、高夫曼和拉康。它或可称为‘文本理论’，倘

若文本一语被理解为‘语言拼成的一切事物’的话，但最方便的做法，还不如直呼其为‘理论’。”^[1]在此，文本理论实际上就是指解构主义以及和解构主义相关的理论。而且，罗兰·巴特写作《文本理论》一文时也已经由结构主义者变成解构主义者。既然如此，为什么还用文学文本理论来指称上述理论派别呢？

之所以将俄国形式主义、巴赫金学派、塔尔图学派、布拉格结构主义、巴黎结构主义、英美新批评等理论派别或思潮称为文学文本理论，是因为它们不管在理论主张上有多大的差别，都一致地将作品从作者的垄断和控制中解救出来，摆脱了作者对作品的控制和垄断，作品因而获得了独立的地位。由于没有作者的意图作为作品的起源，作品的意义不再束缚于作者的意图之上，作品开始被看作是多义的。作品不再被看作是对先于它而存在的作者主观意图的表现，而是被看作是语言创造的产物，语言被赋予极高的地位。这样一种革命性的文学观念，如果还是用传统的概念术语来加以讨论，会掩盖其革命的先锋性。实际上，同一指称对象被不同的概念命名，意味着观念的巨大变化。同样的一座城市，当它被称为彼得堡时，居住在这一城市中的人们的观念已不同于它被称为列宁格勒时期的观念了，这是显而易见的道理。因此，如果我们在这里还是将诗或小说产品称为作品，那么，就不容易从概念上看出上述理论流派的革命性。只有当我们将诗或小说产品称为文学文本的时候，这种革命性才是显而易见的。其实，虽然直到罗兰·巴特，作品和文本的区别才被从理论上加以全面地区分，传统的作品观才真正向文本观转变，但这样一种文学观念并不是突然出现的，它有自己的历史。巴特对作品和文本的区别分别从七个方面进行，在这七个方面中，我认为最重要的是作品受作者控制垄断，作品是作者这个父亲的儿子，文本却不受作者控制垄断，不是父亲的儿子这一方面。因为，只有打倒作者，作品才转化成文本，才能获得复数性和生产性等品质。而这种对作者

的驱逐行为，从俄国形式主义开始就付诸实践了。因此，虽然俄国形式主义、巴赫金学派、布拉格结构主义，还有英美新批评等理论派别都还没有普遍使用文本来指称诗和小说产品，他们也不自称是文学文本理论家，但他们的文学观念已经在主要方面符合文本理论的观念，例如对作者的驱逐，将文学文本看成是语言的产物，等等。因此，我们在此将它们的理论称为文学文本理论，以突出它们在文学观念演变史上的革命性贡献。在这里，衡量文学文本理论的两个主要标准是：一、将作者从文学活动的中心地位驱逐出来；二、将文学文本看成是语言的构成物。凡符合这两个标准的都在这本小册子讨论之列。

当然，这种文学文本理论不同于罗兰·巴特的解构主义文本理论也是显而易见的。因为巴特的文本是开放的，文本之间呈互文性关系，这种互文关系使文本永远处于一种意义的生产状态之中，文本因而不可能有固定的和最终的意义。而这里所谓的文学文本理论中的文本基本上是封闭的、独立自足的，它一方面独立于作者，另一方面亦独立于读者。虽然在这种文学文本理论中文学文本也被认为是多义的，但这种多义并非没有限定，这种限定就是文本中客观存在的结构，因而它不可能像巴特的文本那样处于永恒的意义生产状态之中。然而，如果没有文学文本理论首先将文学文本从作者的惟一意图的束缚下解放出来，将文学文本的意义看成是多义的，也不可能有后来解构主义的处于永恒的意义生产状态中的开放的文本。

注释：

[1] 乔纳森·卡勒著，陆扬译《论解构》，第1版，第2页，北京，中国社会科学出版社，1998年。

目 录

前言	(1)
第一章 两种语言意识	(1)
第一节 语言的危机	(2)
第二节 两种语言意识	(7)
第二章 从作者到文本	(31)
第一节 从俄国形式主义到结构主义	(32)
一、俄国形式主义	(32)
二、结构主义	(44)
第二节 英美新批评	(58)
第三节 巴赫金的作者理论	(65)
一、关于作者和主人公之间关系的一般原理	(66)
二、偏向于审美的理想的作者与主人公的关系： 我——他关系	(69)
三、偏向于伦理的理想的作者与主人公之间的关系： 我——你关系	(89)
第三章 诗歌文本：语言的乌托邦	(101)
第一节 诗歌文本的自我指涉性	(101)

一、俄国形式主义	(101)
二、布拉格结构主义	(104)
三、卡西尔对艺术不及物性的论述	(113)
第二节 诗歌文本的意义	(118)
一、对语言的新的意义可能性的探索	(118)
二、诗歌语言的多义性	(128)
三、诗歌语言 and 意义的不可剥离性	(138)
第四章 小说文本：语言的现实主义	(153)
第一节 语言的本质及其语言学研究的对象	(153)
一、语言的本质	(153)
二、语言学研究的对象	(162)
第二节 文学中的语言形象问题	(168)
一、文学中的语言意识问题	(168)
二、积极的杂语意识产生的前提条件	(174)
三、小说引进和组织杂语的方式	(180)
四、双声语的类型	(185)
五、语言形象问题	(198)
第三节 元小说：文学性杂语的典范	(210)

第一章

两种语言意识

一种新的文学理论的产生，要么建立在一种新的文学现象基础之上，要么借助其他学科的方法对已经解释过的经典的文学现象进行新的解释，或者是两个方面的结合。新的文学现象为新的文学理论的发展提供新的文学经验和立论的基础，因此，我们常常可以看到，在文学及理论发展历史上，每当文学创作繁荣之后，接着一般都会出现理论的繁荣。然而，这并不是文学理论发展的惟一途径。有的时候，我们常常可以看到，有些新的文学理论立论的基础并不是什么新的文学现象，而是旧的经典的文学现象，但这并不妨碍它成为一种新的理论，例如巴赫金的文学理论以及新批评的理论。这类建立在旧的文学现象基础之上的理论之所以是新的，是因为它们采用了新的方法对这些旧的经典的文学现象进行新的系统化的表述与解释。图尔敏在讨论理论科学的发现时，认为理论科学的发现不同于自然史的发现，自然史的发现是新事物新现象的发现，而理论科学的发现，“不是出现一种过去未闻未见的新的现象或新的事物，而是对原先已经知道的一类或一组现象以新的方式作出新的系统化表述或解释。”^[1]文学理论的发展也是如此，它不仅仅是发现一些新的文学现象，而是对众所周知的经典的文学现象进行新的系统化的表述或解释。而要对经典的文学现象进行新的系统化解释和表述，离不开新的方法体系。文学文本理论在二十世纪上半叶作为一种新的文学理论出现，既有新

的文学现象为它提供新的文学经验，又有现代语言学为它提供新的方法体系，使它能对新的和旧的文学现象进行新的系统化的表述和解释。文学文本理论赖于立论的新的文学现象主要是始于西方十九世纪中后期的现代主义文学实验以及十九世纪的欧洲部分小说，正是这些文学现象中表现出来的强烈的语言意识为文学文本理论的产生提供了丰富的文学经验和理论材料。因此，为了更好地理解文学文本理论，我们必须从文学创作中的语言意识说起。

第一节 语言的危机

法国语言学家本维尼斯特曾经说过，语言“这样一种象征系统的存在，揭示了人类状况的一个基本的，也许是最基本的事实，即人与世界或在一个人与另一个人之间不存在自然的、无中介的和直接的关系。”^[2]确实，在充满文化符号的人类世界，在人与世界以及人与人之间已经没有了亚当和夏娃曾经拥有过的那种自然而又直接的关系。其中横亘着各种各样的文化符号，尤其是语言符号。人们要表征世界，通向世界，首先必须穿过这一符号世界。人们要通向他人，与他人形成特定的人际关系，也必须通过这一符号世界。在十九世纪之前，这一切似乎都是不成问题的，人们用语言来描绘世界，用语言来表达思想，相互交流，虽然偶尔也有人（尤其是诗人）抱怨贫乏的语言不能充分地表达微妙独特的思想感情，不能再现世界的精微之处，但总的来说，人们未曾普遍地感到语言的贫乏与无力，人们普遍认为，语言的结构与世界的结构是一致的，语言是可以真实地表征世界的。通过语言这一透明的镜子，我们可以清晰地看到世界。语言就是这样一种透明而顺手的中性工具，我们没有必要给予过多地关注。只要我们熟练地掌握各种语言修辞技巧，我们就能准确地再现世界，表达思想。在这一语言环境和观念中创作出来的古典时期的文学作品也

持这样的一种语言观念。罗兰·巴特在《写作的零度》中认为：“古典艺术不可能被理解作一种语言，它就是语言，即透明性、无沉积的流通性，以及一种普遍精神和一种无厚质、无职责的装饰性记号在观念上的汇聚。这种语言的界域是社会性的，而非天然的。”^[3]在那个时候，人们虽然在不同的社会情境中采用不同的说话方式，有时用散文或雄辩术的方式，有时则用诗或打油诗的方式，但人们普遍认为语言是统一的，无论用何种表达方式，都只有一种惟一的语言，它完全能表达或转译现成的思想，反映精神的各种永恒范畴。然而，“我们知道，大约在18世纪末，这种语言的透明性遇到了麻烦。文学形式发展了一种独立于其机制和其和谐性的第二性能，它使人入迷、困惑、陶醉，它有了一种‘重量’。人们不再把文学看成一种具有特殊社会性的流通形式，而看作一种自身一致、深刻和充满隐秘的语言；它既被看作梦一样的东西又被看作威胁性的表现”。^[4]从此，语言不再是一种不成问题的简单的表达工具和媒介，语言不再是透明的，通过它我们不可能看到物质或精神世界，通过它我们也不可能顺利地交流，这就造成了古典写作的破裂，使文学变成了语言的问题：“从福楼拜到我们时代，整个文学都变成了一种语言的问题。”^[5]罗兰·巴特在这里所讨论的就是始于西方十八世纪末的语言危机，即语言表征的危机。

语言的危机首先表现在古典时期基于统一的价值观念的统一而又惟一的语言的分裂。原本统一的语言被分化成不同的社会性方言，这些社会性方言代表着各种分化了的不同的价值观念，代表着对世界的不同的观察、理解和表现的方式，它们都不能取代对方成为主导的语言和价值，它们都只具有相对的意义和价值。于是，古典时期文学话语和统一的社会话语、个人价值和统一的社会价值的真实一致的统一关系被四分五裂的只有相对意义的现代语言和价值所取代。在每一种单独的社会方言中，人们自然看不

到统一而又完整的世界，无论是外部的世界还是内部的价值世界。同时，统一而又惟一的语言被取代也使人与人之间陷入了交往的困境。没有统一的语言，每个人都操着各自带有相对性和局限性的社会方言，自然不能很好地交流沟通。理查德·谢帕德在《语言的危机》一文中系统地讨论了这种语言表征的危机。他认为，现代主义作家所普遍感受到的语言危机源于西方社会文化和价值的转型：“贵族的、半封建的、人道主义的农村秩序被中产阶级的、民主的、机械的城市秩序所代替。这个变化被看作是倒退的，而不是中庸；对上述那些诗人来说，它表明放弃了一种秩序，其语言在诗歌经验上是经得起检验的，其结构是完整的，广阔的，其形式在明显的持久性和固定性方面都给人以深刻的印象；同时也建立了另一种秩序，其语言是非感情化的，其结构是部分的，抑制的，其形式在表面上给人以深刻的印象。”^[6]这就是说，在贵族的、半封建的、人道主义的社会里，语言所表达的诗歌经验与整个社会结构秩序和经验是一致的，因而是经得起检验的，语言是能真实地表征社会结构和秩序的。但是，随着中产阶级的、民主的、机械的城市社会的到来，这种语言结构与社会结构、秩序的一致也就不复存在了，取而代之的是非感情的、相对的、抑制的和表面的语言世界。这个时候，许多现代诗人深深地体会到“语言和个人的基本力量，即‘理性’、‘理念’、‘自我’、‘自身’、‘灵魂’、‘无意识’、‘个性的较老层次’等，都被技术社会所需要的过度磨炼的意志和思想意识力量所破坏。现代诗歌和‘主要源头’分开后，便充满了无家可归之感。”^[7]既然由古典的农村秩序向现代的城市秩序的转变被看成是倒退的，历史的直线发展和进步观念便受到现代诗人的普遍怀疑，社会被他们看作是一个死胡同，对这些作家来说，“语言不再能控制流动不定、无从捉摸的现实，它像一块厚皮捂住了他们的想象力；不再是简单易懂地表现自我的工具，而变成与忧郁的超自我有些相像的东西；不再是