

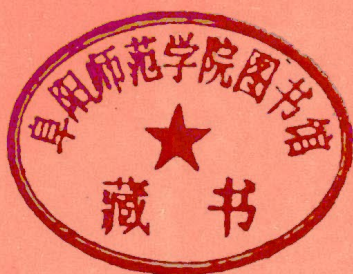
文学理论：面向新世纪

钱中文 李衍柱 主编

山东人民出版社

文学理论：面向新世纪

钱中文 李衍柱 主编



山东人民出版社

1997年 济南

文学理论：面向新世纪

钱中文 李衍柱 主编

*

山东人民出版社出版发行

(社址：济南经九路胜利大街 39 号 邮政编码：250001)

山东日照印刷厂印刷

*

850×1168 毫米 32 开本 29.75 印张 2 插图 720 千字

1997 年 7 月第 1 版 1997 年 7 月第 1 次印刷

印数 1—1500

ISBN7—209—02095—0
I·18 定价：38.00 元

序

钱 中 文

文学理论的自主性问题

20 世纪文学理论是个大题目,涵盖面极为宽阔。20 世纪文学理论像文学一样,在相当程度上是争取独立自主的一个过程。难道说文学不一直就是文学吗?诚然,文学就是文学。但是在东西方特别是西方的文化思想传统中,就文学与哲学相比,哲学显然比文学要高出一头。文艺理论的地位也是如此,它一直受到哲学的指导,政治就更不用说了。

本世纪初,俄国既是马克思主义文艺理论的发源地,又是形式主义文学理论的滥觞。我想,先来回顾一下俄国与前苏联的形式主义与马克思主义文艺理论各自的历史命运,也许是探讨问题的一个切入口。

文学理论、艺术理论难以置身于社会、科学发展之外。不同文学艺术主张的出现,不仅受到社会、哲学思潮的推动,同时也为文学艺术自身的多种需要所制约。19 世纪社会学的、历史文化的、传记式的、心理学式的、印象主义式的文学理论、批评广为流传,这是 19 世纪文学理论、批评自身的进步,同时这也是 19 世纪科学、哲学思潮影响下产生的结果。

19 世纪末,象征主义思潮酝酿了创作、理论的新的演变的开端,提出了文学新说:唯一美的事物,就是与我们无关的事物。狄

尔泰提出文学艺术重在感受、体验,文学研究应研究文学现象的内在意义。1910年,美国犹太人爵·斯宾根在一次演说中,对19世纪的各种文学理论、批评如印象主义、历史学派、心理学派、教条主义式的批评,显出了极不耐烦的情绪,多有讥讽,同时提出了“新批评”。1913年英国人贝尔提出艺术是一种“有意味的形式”。在谈及艺术的“再现”时,他宣称:“再现并非都有害,高度的现实主义的形式也可能极有意味。然而,再现往往是艺术家低能的标志。一位非常低能的艺术家创造不出哪怕是一丁点儿能够唤起审美感情的形式,就必定会求助于生活感情。而他要唤起生活感情,就必定要使用再现手段。”^①看来贝尔把“非常低能的艺术家”来作为对艺术“再现”的价值判断了。这些现象都显示了文学艺术理论即将发生变化的迹象。而在文学理论中掀起新的思潮的,则是俄国的文艺理论家。

俄国形式主义理论家开始深受未来主义创作、理论思潮的影响。未来派反对俄国印象主义,在诗歌用词方面力图创新,对许多无意义的音响效果甚为推崇。照艾亨鲍姆的说法,“未来派……掀起的反对象征主义诗歌体系的革命,形式主义者是一种支持”,即要从象征主义者手中夺回诗学,“使诗学摆脱他们的美学和主观主义理论,使诗学重新回到科学地研究事实的道路上来”^②。他们也反对学院派研究,嘲笑后者“有气无力地运用美学、心理学和历史学的古老原则,对研究对象感觉迟钝”^③。那么如何使诗学回到“科学”的道路上来呢?什克洛夫斯基在《关于散文理论》一书的序文中说:“在文学理论中,我从事词语内部规律的研究。”^④而在

① 贝尔:《艺术》,中国文联出版公司1984年版,第18页。

② ③ 艾亨鲍姆:《‘形式方法’理论》,《俄国形式主义文论选》,中国社会科学出版社1989年版,第22、23页。

④ 什克洛夫斯基:《关于散文理论》,苏联作家出版社1983年版,第6页。

1919年,他就已出版了《词语的复苏》的小册子。他在其中说:“词语是形象和形象的硬化。修饰语是革新词语的手段。修饰语的历史是诗学风格的历史。未来主义的任务——使物复活起来——是使人重新感受到世界。”^① 形式主义者推崇语词的“神秘难解性”(一译无义性),即语言学意义上的语言的“音响经验的物质性和具体性”^②。在《艺术即手法》一文的开头,什克洛夫斯基就对19世纪末俄国文学理论家波捷勃尼亚的诗歌离不开形象的观点、“艺术即形象思维”说,提出质疑,对“艺术首先是象征的创造者”这种说法嗤之以鼻。他提出:“艺术的目的,就是要使人有如看到视象那样感觉事物,而不是像认识那样感觉事物。艺术的手段就是使事物‘奇异化’手法,就是增加感知难度和时间长度,使形式变得复杂起来的手法。因为在艺术中,感知接受过程自成目的,并被延长。艺术是感受事物制作的方式,而艺术被制成的东西并不重要。”^③ 所谓“奇异”(亦译“奇特化”),这是改变对事物的感觉。什克洛夫斯基后来回忆时说:“那时我说的奇异化,就是关于感觉的更新”^④。与什克洛夫斯基相呼应,雅柯布森当时也说:“文学科学如果想成为科学,它必须承认‘手法’是自己唯一的‘主人公’”^⑤。从1916年到20年代初几年,形式主义者提出了不少新观念,如“诗歌是赋于自身有价值的词语,即赫列勃尼柯夫所说的‘自在的’语词以形式”^⑥还有“感情语言与诗歌的关系,诗句的声音结构……声调作为诗句的结构原则……诗句和散文的格律、格律标准和节

① 什克洛夫斯基:《语词的复苏》,转引自巴赫金《文艺学中的形式主义方法》,漓江出版社1989年版,第71页。

② ⑥ 巴赫金:《文艺学中的形式主义方法》,漓江出版社1989年版,第79、174页。

③ 什克洛夫斯基:《关于散文理论》,苏联作家出版社1983年版,第6、15页。

④ 《什克洛夫斯基选集》第2卷,苏联文艺出版社1983年版,第291页。

⑤ 雅柯布森:《诗学论集》,苏联进步出版社1987年版,第257页。

奏……诗歌中节奏和语义学的关系,文学研究的方法论……现实对作品的要求如何与作品本身结构的要求相互影响……神怪故事的结构……叙事形式的类型学……等等。”^①

概括形式主义的文学观念与理论和操作,我们可以看到,首先,形式主义学派确实在文学理论中标新立异,大有创新。十分重要的一点是,他们力图从文学自身的构成因素来理解文学自身,提出了文学的自主性问题,这不能不说是文学研究的一个重大转向。其次,形式主义学派把作品视为文学研究的中心问题,提出了作品的艺术结构问题的多种构成因素,这对于文学作为语言现象来说,触及了它的本质的一个重要方面,这是过去的文艺学从来没有如此集中提出过的理论问题。第三,形式主义学派在研究作品中反对使用内容、形式的二分法,而力图使内容溶入形式,强调艺术形式的包容性;力图改变过去文学史的社会学、历史方法的写作方式,建立文学史的新的写作原则,等等。但是由于形式主义理论完全抹杀了传统方法的长处,所以在与过去彻底决裂的理论亢奋中,显得过分自负,破绽极多。例如强调文学的语言的因素,而否定现实社会对文学的影响;把文学艺术仅仅当作手法或手法体系,把诗歌仅仅视为声响与语调的组合,等等。什克洛夫斯基后来回忆说:“在青年时代,我否定了艺术内容的概念,认为艺术是纯粹的形式。……那时我说过,似乎艺术是没有任何内容的,艺术是非感情性的……。”^②

20年代上半期,俄国马克思主义者就对形式主义理论进行了批评。托洛茨基在其《文学与革命》(1923)一书中,设立专章,批评形式主义。他认为形式主义把文学艺术规律看作“词语的拼合,是

^① 托多洛夫:《编选说明》,见《俄苏形式主义文论选》,中国社会科学出版社1989年版,第7、8页。

^② 《什克洛夫斯基选集》第2卷,苏联文艺出版社1983年版,第289页。

色点组合的规律”是错误的,认为“一部长诗是音响的拼合”的看法是可笑的。他对形式主义的评价是“肤浅与反动”^①。卢纳察尔斯基在1924年撰文批评形式主义理论,认为这一流派是“旧事物的有生命力的残余”^②的表现。但是对形式主义学派进行真正有分析的批评,则是心理学家维戈斯基和巴赫金提出的。维戈斯基在1925年写就的《艺术心理学》(1965年才出版)一书的专章中作了分析,认为形式主义由于脱离艺术心理研究,“完全无力揭示和解释艺术的历史地变化着的社会心理内容,无力揭示和解释取决于这种社会心理内容的主题、内容或材料的选择”^③。至于巴赫金出版于1928年的《文艺学中的形式主义方法》一书,到目前为止,恐怕仍可看作是对形式主义理论的全面、系统的评论之一。该书作者那时从文学、文艺学是意识形态的观点出发,历史地阐述了马克思主义文艺学的对象与任务、形式主义的历史渊源、形式主义的文学史方法的各个理论的支撑点、作品的艺术结构、形式主义的文学史方法等,具有较强的说服力^④。后来他在草于40年代初写定于1974年的《关于人文科学的方法论》一文中谈到:“我对形式主义的态度是:对材料鉴定的不同理解;忽视内容导致‘材料美学’(在1924年的论文中对它的批评);不是‘制作’,而是创新(从材料只能得到‘制品’);不理解历史性与更迭(机械地理解更迭)。形式主义的积极意义(艺术的新问题和新的方面);新事物总是在其发展的初期、最富创造性的阶段采取片面的和极端的形式。”^⑤关于巴赫金的文学观我们在后面还将提及。

20年代初,形式主义学派内部因各人观点、兴趣各异,呈现出

① 托洛茨基《文学与革命》,人民文学出版社1992年版,第151页。

② 卢纳察尔斯基《关于艺术的对话》,三联书店1991年版,第155页。

③ 维戈斯基:《艺术心理学》,上海文艺出版社1985年版,第75页。

④ 巴赫金《文艺学中的形式主义方法》,漓江出版社1989年版,第79页。

⑤ 巴赫金《语言创作美学》,苏联艺术出版社1986年第2版,第392—393页。

不同倾向。面对马克思主义的批评,一些代表人物也作了很有活力的理论阐发。如艾享鲍姆的《‘形式方法’的理论》、《论诗句》等。同时其他一些人意识到自己理论的局限,也作了一些修补工作,向社会、历史方法倾斜。但是20年代末随着政治压力的加强,当什克洛夫斯基发表《学术错误志》一文后,这一学派就暂时消声匿迹了。其后形式主义与庸俗社会学一起受到多次批判,“形式主义”成了一个恶谥。50年代中期,在前苏联访问的雅柯布森与什克洛夫斯基再度会面时,仍感到“这一运动的或许是最大胆、最令人鼓舞的思想,仍然无声无息”^①。在他看来,形式主义运动意在强调“诗歌的语言问题”,诗歌“语言的规律与语言的创造性”、“目的性”,语言的“诗歌功能”,就是“关于诗歌的纯语言特性极其超越语言界限并属于艺术的普通符号学特点之间的关系问题”^②。而它的对手则把它当作资产阶级思潮给以批判、否定,以致“只要一接触到诗歌的形式问题、隐语、诗韵,或者形容语,就会立即引起反驳……一提到‘声音的图形’,或是‘语义学’,马上就会遭到无礼的对待”。又说“逐步探索诗学的内部规律,并没有把诗学与文化和社会实践其他领域的关系等复杂问题,排除在调查研究计划之外”^③。的确,形式主义遭到论敌的不少歪曲,受到“对科学思想的不少限制”。但它本身确又存在许多弱点。甚至到60年代中期,雅柯布森仍在重述:“文学作品的理解,只能根据本文的某一自足结构。本文……是一个独立结构,它的价值不取决于语言学以外的知识”^④。形式主义理论后来在结构主义、叙事学理论中获得了发展。本世纪初的俄国形式主义理论中的一些著作,对于文学理论的建设,至今仍有其意义。

在俄国,马克思主义文艺理论早在上世纪末就已获得重大发

① ② ③ 雅柯布森:《序言:诗学科学的探索》,第3、1、2页。

④ 转引自布洛克曼:《结构主义》,商务印书馆1981年版,第35页。

展。普列汉诺夫写于 19、20 世纪之交的《没有地址的信》，写于 1912—1913 年间《艺术与社会生活》，在关于艺术的起源、关于文艺同社会生活的极富论辩力量的阐述中，贯穿了社会、阶级斗争的观点，使人的耳目为之一新。同时随着俄国无产阶级革命运动的发展，列宁提出了要使无产阶级的文学成为无产阶级革命机器的组成部分。文艺要从属于无产阶级革命政治，对后来的马克思主义的文艺观影响至深。俄国马克思主义的文学理论，在本世纪 30 年代前，通过卢纳察尔斯基、沃洛夫斯基、高尔基等人的作家评论、艺术研究，特别是通过革命政权的建立，取得了主导地位。这大概是俄国马克思主义文艺理论最为活跃、最富成果的时期。其中重要的理论观点有文学的党性、阶级性、文学从属于政治。20 年代末，随着政治力量的强化，非马克思主义的文艺思想受到清除，从事非马克思主义文艺思想研究的人，则被作为阶级异己分子加以镇压。甚至连巴赫金这样的理论家也被流放边陲。30 年代初，提出了社会主义现实主义，作为苏联作家必须遵循的唯一创作方法，出现了一批优秀之作，但艺术趣味日趋单一。随后形成了一套观点，即社会主义现实主义、党性、人民性、典型化，并成了评价文学艺术的唯一标准，而典型问题都成了政治问题。40 年代中，一些作家不断受到谩骂。一些明明可以容许存在、甚至相当优秀的创作，被斥为反苏作品，它们的作者则被戴上“流氓”、“无赖”的帽子。一些文学理论家与批评家主要是发挥政治家提出的几个观点，“征圣”、“宗经”成风，这类文学理论与批评成就了政治的组成部分，成了“部长夫人”。前苏联政治家的上台，总是把其前任贬斥为反党集团的头目，然后自己才能取得正统传人的资格；按照正常秩序的“和平过渡”反倒成了例外。于是反党集团头目就成了下台者唯一的称号。这自然难煞了一些文学理论、批评家，因为他们要在自己的著述里，照例颂扬上台的政治家，说他们如何英明、伟大，为芸芸众生指明了方向。这样，他们的著述自然随着政治家的走马灯式

的转换,而变换自己的价值。五六十年代,前苏联的文艺批评给人留下的大致是这种印象:封建式的、家长式的统制,教条主义,死气沉沉,了无新意。自然,在前苏联并非所有文艺理论、批评都是如此。如在马克思主义文论方面,里夫希茨、费里特林捷尔的研究就很有贡献,历史诗学的继承者们的成绩也极可观;而就整体上说既非西方马克思主义、也非所谓“形式主义”与“唯美主义”的巴赫金的诗学理论,如今在俄国国内外声誉日隆。至于形式主义中的积极因素,则早被前苏联结构主义所继承和发展。由于前苏联文学理论在相当程度上失去了自己的独立品格,所以当苏联政权被解体,它必然随之瓦解。目前,马克思主义文学理论与批评在俄国影响不大。它的再起唯有等待新的时机。

文学理论如何使自己既不脱离政治,保持理论独立自主的品格,同时又不致成为政治的附属品,有崇高信仰而又有不一味“征圣”、“宗经”,从而使理论有所发展,这是十分值得深思的课题。

文学理论中的“语言的转向”

当我们对本世纪的各种形式主义理论做个考察时,不难会发现,有条线索贯穿着这些学说,这就是“语言的转向”。“语言的转向”这一观点,是60年代西方哲学家对20世纪西欧哲学发展趋向的一种概括,并非所有哲学家们都同意,但它确是抓住了哲学发展的重要特点。在文学理论中也是如此。“语言的转向”不仅涵盖形式主义文论,而且也渗入那些所谓人本主义的文论思想。这一现象与19世纪末、20世纪的语言学思想、语言哲学思想是密切联系着的,语言学思想与语言哲学极大地改变了20世纪的文论面貌。

20世纪哲学中的“语言的转向”,是人类思维的一大变化。20世纪欧美众多的人文科学、社会科学流派都把语言置于自身理论的最基本之点,形成了哲学的转向。“语言的转向”分两个方面,一是由语言学本身的发展形成的,一是哲学向语言方面发展,形成语

言哲学。

先说语言学的发展。20世纪初,索绪尔的语言学说,更新了西方的语言学的思想。索绪尔突破了19世纪欧洲语言研究中的历史比较研究方法。历史比较研究提供了许多语种关系、演变史料,但在理论上显得支离破碎。在格式塔心理学的启发下,索绪尔尝试在理论上进行总体把握,提出了他的方法论与理论观点。他在《普通语言学教程》第五章中就说:“我们的关于语言的定义是要把一切跟语言的组织、语言系统无关的东西,简言之,一切我们用‘外部语言学’这个术语所指的东西排除出去的”^①。什么是外部语言学呢?有语言学与民族学的一切接触点,语言和政治史的关系,语言与各种社会制度,语言与方言有关的一切。自然,索绪尔并不否认这些研究都是有用的,但他真正关心的是“内部语言学”。何谓“内部语言学”,即语言自身的规律性现象研究。和从前的以实证主义方法研究为主的新语法学派、历史比较法相比,索绪尔强调语言自身是一个系统。他说:“语言是一个系统,它只知道自己固有的秩序。”^②语言既然是一个系统,它由相互依附的词语组成,那末每个词语的价值,亦必得依靠其他词语才能成立。索绪尔又认为:“语言是一种表达观念的符号系统。”他设想建立一门新的科学——符号学,它现在还没有,但将来可以建立起来,而“语言学不过是这门一般科学的一部分”。语言学家的任务,“就是要确定究竟是什么使得语言在全部符号事实中,成为一个特殊的系统”^③,其次,在这个语言系统的研究里,索绪尔提出一种二元对立的理论与方法,来分析语言的结构。他指出语言与言语有别,这恰恰是过去的语言学相混的事实。言语与语言不同,前者一般存在与人们日常的交往中,而所谓语言,实际是被抽象化了的言语现象,“它只是言语活动的一个确定部分”,“它既是言语机能的社会产物,又是

① ②③ 索绪尔:《普通语言学教程》,商务印书馆1982年版,第43、46、39页。

社会集团为了使个人有可能行使这种机能所采用的一整套必不可少的规约”，这是一个整体，一个分类原则。“语言就是言语活动减去言语。它就是一个人能够了解和被人了解的全部语言习惯。”^①再次，索绪尔区分了语言符号的能指与所指的功能。他把概念与音响的结合称做符号，符号表示整体，它由所指——概念和能指——音响形象、书写的语词合成，而两者的相互关系中，能指和所指的联系是任意的，并无必然联系，因为语言符号是任意的，它们只存在文化、历史的约定性。正是这种无必然联系与任意性，使得能指既遵守原有历史、文化的约定性，而又可以不断在原有基础上产生新的组合，而具有不断扩大的功能发生。

至于语言哲学，它是从西欧的哲学本体论、哲学认识论蜕变而来。古希腊哲学家关心的主要是“存在是什么”，世界的本质构造是什么？对于柏拉图来说，世界分为感觉世界和理念的世界。感觉世界不是世界本身，只有理念世界即形式世界才是存在本身。哲学确定知识对象与客体，探讨世界本体，成为哲学本体论。到17世纪，法国哲学家笛卡尔提出，哲学探讨的问题是：“我们知道什么，我们的知识依据是什么，我们知道的究竟是什么？”哲学追求的是知识的确定性，当我们获得某种知识时，必须论证它在多大程度上是准确的。他提出世界分外部世界与内部世界，外部世界不是知识本身。“我思故我在”，内部世界才提供知识。知识由一个思维主体获得，是心智的主体的自我的思想。主体作为认识着的思维而存在，思维以明晰的概念获取知识。这样，笛卡尔使流行了1000多年的本体论哲学转向了认识论。可以说，从17世纪到19世纪西欧哲学的研究，都处于认识论研究的大潮之中，包括马克思主义在内。19世纪后期开始，哲学的研究趋向再度变化，即把语言放到哲学的出发点上。从费雷格到维特根斯坦，在西欧形成了

① 索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆1982年版，第115页。

一股强大的哲学思潮,即语言哲学。语言哲学研究的目的是求知,不是本体论哲学所想说明的存在,不是认识论哲学所想获取的知识,而是探讨语言的意义。它转变了原来的哲学话题。世界分现象世界与可说世界,前者不是意义本身,可说世界才具有意义,而对不可言说的世界,就应保持沉默。维特根斯坦提出“语言是世界图景”,“语言是思想库”,“语言是工具”。探讨语言意义,就只能以语言为界。于是“世界是我的世界”,“语言(我所理解的那个语言)的界限,意味着我的世界的界限”。这种“语言唯我论”,促成了哲学认识论向语言哲学的转折。于是“全部哲学就是‘语言的批判’”^①。

语言哲学不仅自身探讨问题,而且广泛涉及美学、语言等方面。维特根斯坦关于语词的不确定性、多义性等思想,对20世纪中期以后的西欧文学派别发生很大影响。他说:“一个词的意义是它在语言中的用法。而一个名称的意义,有时是指向它的拥有者来解释的”^②,有如“游戏”这个词的一般。他后期否定美有一定的本质。过去的美学家都探讨美的一些相关范畴的本质,他认为这只能导致诸多的阐释的误解,所以像“‘优美’的概念也在这一方面产生许多危害”^③。他一面说“审美力是感受力的精炼”。但又说,“感受性并不能产生任何东西,它纯粹是接受。”“最为精确的审美力与创造无关”。“‘审美力’的能力不可能创造一种新的组织结构,它只能形成对已存在的组织结构的调节。”“审美力可能令人兴奋的,但却不能把握。”他以为艺术是难以言说的,不可言说的,所以就不用去说。“在艺术上,说这样的话是困难的,什么都别说。”对于不可言说的,就要保持沉默;但又说艺术表现什么,显示了他

① 转引自周昌忠:《西方现代语言哲学》,上海人民出版社1992年版,第84页。

② 维特根斯坦:《哲学研究》,三联书店1992年版,第31页。

③④ 维特根斯坦:《文化和价值》,清华大学出版社1987年版,第80、86页。

的思想的矛盾性。

我们在上面极其简单地介绍了语言学与语言哲学即分析哲学代表人物的一些基本观点与思想。实际上作为 20 世纪的语言学与语言哲学,它们的代表人物众多,他们的文艺、美学思想也极复杂。可以这样说,本世纪语言学、语言哲学在相当程度上是大行其道,它们渗入各个学科领域。它们提出的问题,有的被极大地充实了,有的预言式思想,不仅被科学发展证实了,而且极大地发展了;而有的思想,则被发展到了极限,催生出了许多新的思想流派。

就文学理论来说,上面所论及的形式主义学派,其出发点酷似索绪尔一样,开宗明义要探讨词语的内部规律,来展开对文学理论的研究。它所提出的许多问题都是从文学语言角度提出的,像雅柯布森就把诗学当作了语言学的组成部分。20 年代末,巴赫金出版《陀思妥耶夫斯基创作问题》(此书 1963 年再版更名为《陀思妥耶夫斯基诗学问题》),初版分为两部,第二部专门讨论小说言语。作者在这里评价陀思妥耶夫斯基创作的一个基本出发点,即“超语言学”。所谓“超语言学”,即反对运用一般语言的分析,而以语言学排除的“活生生的具体的语言”为研究对象,即“研究的是活的语言中超出语言学范围的那些方面(说它超出语言范围,是完全恰当的),而这种研究尚未形成特定的科学”^①。正是在这基础上,巴赫金提出了小说的对话理论、双声语说,并通过 30 年代写就的一系列长文,如《长篇小说的言语》、《长篇小说言语的发端》、《史诗与长篇小说》等,建立了他的小说诗学。他的《马克思主义与语言哲学》、《话语体裁问题》、《语言学、语文科学与其它人文科学中的本文问题》、《答〈新世界〉编辑部问》、《1970——1971 年笔记》、《关于人文科学的方法论》等系列论著,对语言、话语、本文、对话关系、对话话语、陈述、理解以及文艺学与文化史的关系、作品涵义的不断

^① 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店 1988 年版,第 250 页。

生成、体裁的涵义潜力等问题,进行了富有创新意义的原则性的阐释,并在这类学科研究中力图贯彻其“超语言学”、对话的主导思想,显得在20世纪文学理论中独树一帜。在谈及可听性作为一种对话关系时,他说:“语词想成为被听到的、被理解的、被应答的,进而重又对回答作出回答,以至于无穷。语词参与永无涵义终结的对话。”他还说到:“对于词语(从而对于人)来说,没有比不作回答更为可怕的了。甚至看上去明显是虚假的,词语,也不会是绝对虚假的它总是为理解和确证所要求的。”^① 所以他的理论既具理论自身的开放、创新意义,又有理论的追求、建设品格,而受到东西方学者的普遍注意。

30年代波兰的英加登在胡塞尔的语言现象学的影响下,以《文学的艺术作品》与《对文学的艺术作品的认识》建立了现象学文艺学。他的关于文学作品的构成说,把文学作品的观念向前推进了一步。英加登从语言现象的角度开始,切入文学作品的结构分析,指出,文学作品是一种多层次的构成。它包括词语声音和语音构成,以及一个更高级现象的层次;意群层次,句子意义和全部句群意义的层次;图式化外观层次,作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来;在句子投射的意向事态中描绘的客体层次;通过各层次之间的相互关系的建立的整体作品形式的统一性,对句子、句群、章节间的有序联系等等^②。后来,韦勒克在《文学理论》一书中借用了这一层次说,用以阐发作品的结构。可以说,这种对作品的语言层次分析形成的结构说,至今仍有重大意义。

60年代兴起于法国的结构主义文论和叙事学,深深地扎根于语言学的基础之上。结构主义使用语言学、修辞学、诗学的基本概

① 巴赫金:《语言创作美学》,苏联艺术出版社1986年版,第323—324页。

② 英加登:《对文学的艺术作品的认识》,中国文联出版公司1988年版,第10—11页。

念,如语音、语法、语义,演化成自己的分析概念:功能、行动与叙事,用以探讨叙事作品的结构。例如托多洛夫以“语法”的观点来分析《十日谈》,把人物、人物行为、人物的特征当作名词、动词和形容词,建立了语法分析法。巴尔特则把文学作品看成一个严整的整体构造:在文艺作品中,各种成分的存在都是合理的,各个因素都有其作用,而不容存在废话,这种结构说合乎语言方法。文学现象虽以语言运用为基础,但实际上前者要比后者复杂得多。法国的结构主义又是叙事学的阐发者。叙事学广泛运用语言学、语音学、语法学、语义学和修辞学等。巴尔特在《叙事作品结构分析导论》一文中说“话语可能是一个‘大句子’……正如句子就某些特征来说是一个小的‘话语’”。又说“叙事作品是一个大句子,正如任何语句从某种意义上说都是一个小叙事作品的雏形一样。尽管在叙事作品里动词的主要范畴具有特殊的(经常是极其复杂的)能指,我们仍然能够从中发现经过相应扩大的改造的动词的主要范畴:时、体、式和人称。”^①随后,巴尔特逐渐转向后结构主义,否定不久前为之呼号的结构主义原则。他同样使用语言的手段,设定语言符号能指与所指的内部分裂,能指能指向另一能指或能指群,也就是说,当能指尚未指向所指,或其在指向的半途中,就走向了另一个能指,从而使所指悬搁,使语词难以获得明确的意义。不是本文的语法规则在发生作用,导致完整意义的获得,而是能指的意指在延伸本文,于是本文成了能指的活动空间。既然能指可以自由地转移而造成本文,由这种转移造成意义的增值,于是本文也就失去了中心。至于阅读,则由“作品”阅读变成了“本文”的阅读。前者有终极目的,而被认为是真正的阅读则是一种“本文”阅读,它不被意义规定,而是在意指的自由引导下的自由的游戏,是无尽的

^① 巴尔特:《叙事作品结构分析导论》,见《叙述学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第6—7页。