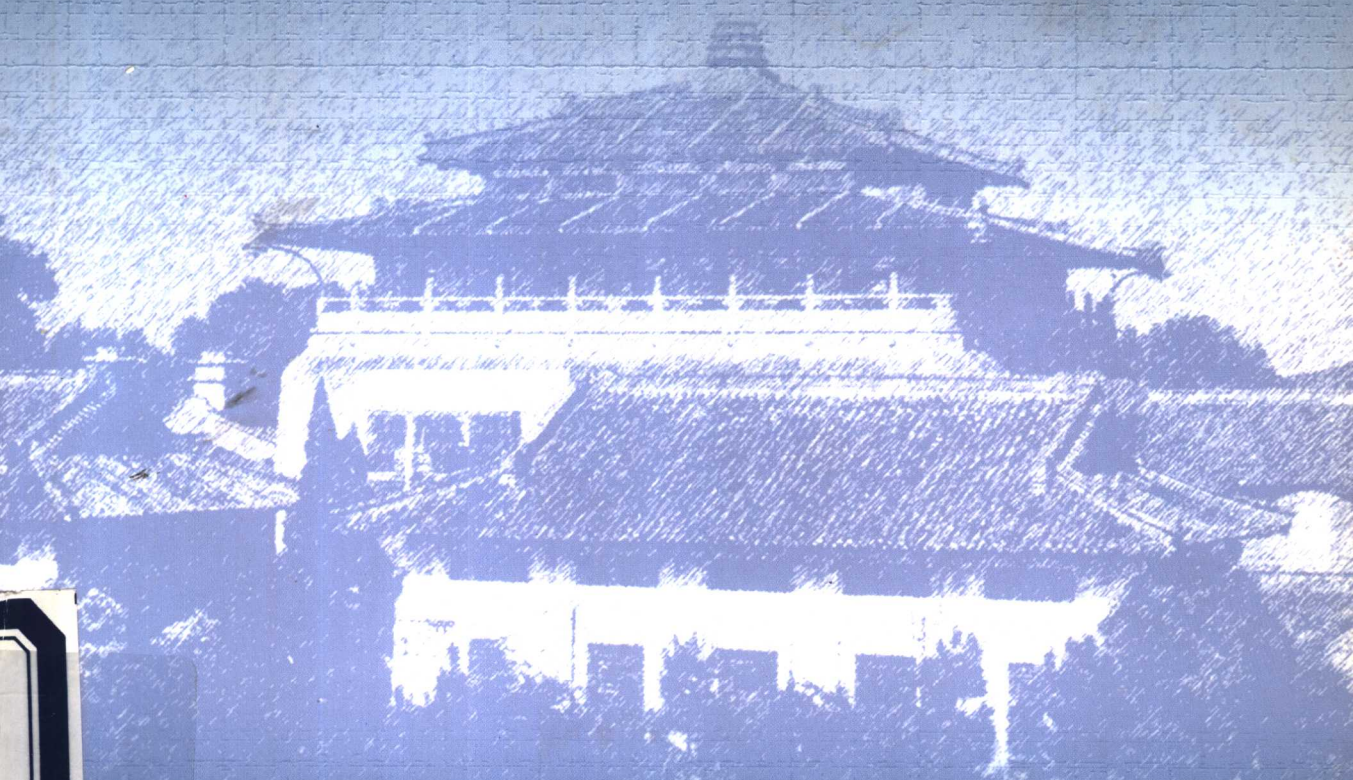


长江学术



第五辑

武汉大学文学院 编
长江文艺出版社



长江文艺出版社

C53/309

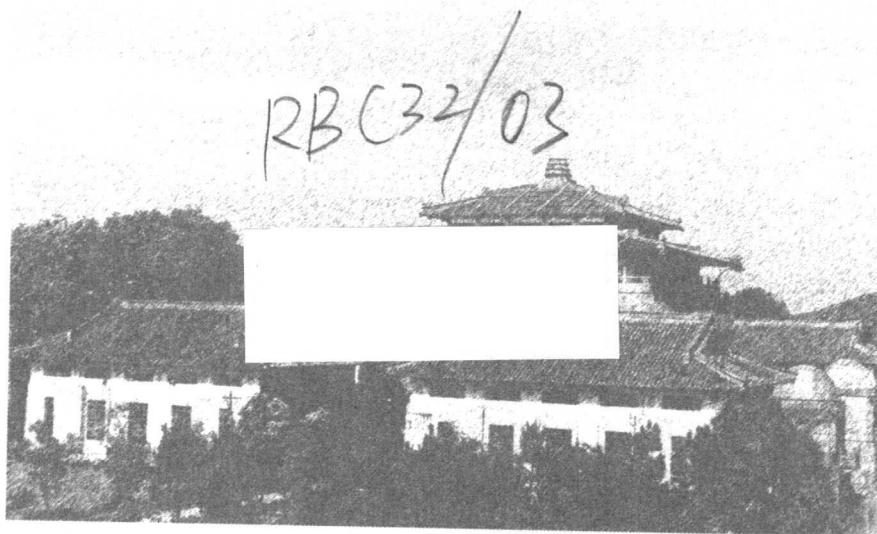


长江学术

第五辑

武汉大学文学院 编
长江文艺出版社

CHANGJIANGXUESHU



赠
阅

长江文艺出版社

(鄂)新登字 05 号

图书在版编目 (CIP) 数据

长江学术/武汉大学文学院、长江文艺出版社

武汉:长江文艺出版社,2003

ISBN 7—5354—2332—9

I. 长…

II. 武…

III. 学术论文—中国—当代

责任编辑:常江 责任印制:周铁衡

封面设计:小加

出版:长江文艺出版社(电话:87679309 传真:87679300)

(武汉市雄楚大街 268 号出版文化城主楼 B 座 邮编:430070)

发行:长江文艺出版社(电话:87679362 87679361)

<http://www.cjlap.com>

E-mail: cjlap@public.wh.hb.cn 传真:87679360

印刷:武汉市精伦达印刷有限公司

开本:787×1092 毫米 1/32 印张:16 插页:1

版次:2003 年 10 月第 1 版 2003 年 10 月第 1 次印刷

字数:350 千字

I.1794 定价:30.00 元

版权所有,盗版必究(举报电话:87679307)

本社常年法律顾问:中国版权保护中心法律部

(图书出现印装问题,本社负责调换)

目 录

文艺学研究

- 20世纪上中叶西方文艺理论谱系·····王岳川(1)
- 原始艺术新论·····曾庆元(16)
- 敲门不应当何如,细微正是精粹处
——《麦克白》中的敲门声解读·····王昌凤(23)
- 主体性的黄昏
——关于赛博空间主体性的思考·····罗 锋 杨新敏(26)

中国古代文学研究

- 李清照的成就及其评价问题
——兼说词学史上的三座里程碑·····施议对(33)
- “桐城三祖”散文艺术论·····熊礼汇(42)
- 贾谊赴湘与南中国贬谪文学的诞生·····程世和(51)
- 两宋所传词集版本考(二)·····王兆鹏 符 樱(58)
- 关于中国“诗歌古迹”研究的意义·····寺尾刚著 刘维治译(64)

中国现当代文学研究

- 五四“白话诗”新论·····王光明(70)
- 海峡两岸历史小说叙事策略的差异性·····蔚 蓝 蔺 彬(82)
- 无名时代的人的境遇
——论方方九十年代后的小说创作·····陈 离(92)
- 破碎思想的残片
——解读韩少功新作《暗示》·····贺 昌(100)

语言学研究

- 语言世界中显性和潜性对立的普遍性和相对性·····王希杰(106)
- 语言的纯洁性问题·····张 黎(117)

- 从合作原则的违反看模糊限制语的语用含义及其使用特点
..... 高晓芳 (121)
- 论现代汉语的语气范畴.....赵春利(127)

比较文学与外国文学研究

- 普鲁斯特论：符号与文学机器
——德勒兹后结构主义诗学研究之一.....麦永雄(136)
- 考据学与学术范式的更新.....傅勇林(147)
- 莎士比亚悲剧：意义的获得与消失..... 阎保平(154)
- 川端康成意识流小说《水晶幻想》解读.....何乃英(160)

古代汉语研究

- 《马氏文通》疑难例句辨析.....白兆麟(166)
- 实词虚化的两个平面
——兼论今文《尚书》副词的来源.....钱宗武 汤莉莉(175)
- 《汉书》复音词的结构类型和语义构成
——兼论联合式、偏正式复音词能产的内部机制.....张延成(186)

音韵·文献

- 《毛诗叶韵补音》辑略.....骆瑞鹤(194)
- 音义文献与汉语音义学研究.....万献初(201)
- 虎溪山汉简《阎氏五胜》校释..... 晏昌贵(210)

名家论学

- 文学与治学
——谈文说史之一.....郭志刚(214)

探讨与商榷

- 也说上博馆藏楚竹书《诗论》作者的试测
——与郑绪文先生商榷.....蒋 方 (220)

硕博论坛

论十七年革命历史小说的苦难叙事·····汪树东(224)

权力·欲望·主体

——评赵玫的长篇历史小说《上官婉儿》·····王 瑞(230)

认识与隔膜

——从农村题材小说看“五四”知识分子对农民问题的思考·····李 莉(236)

地支记时用于记事时代考·····王小庆(242)

学术争鸣

“栽冤秧”之“冤”该作何解·····张 治(245)

《尚书正义》标点琐议·····董守志(247)

“再”字的名量用法考辨·····曾 丹(251)

珞珈述林

《近代小说理论批评流派研究刍议》(15) / 《在数字化与图象化之间或之外——当前人文学科研究的境遇与策略》(41) / 《当前文化语境中的中国文学研究》(63) / 《中国神话研究》(81) / 《圆外方中：柳宗元被贬后的心性设计与主客观矛盾》(91) / 《广义修辞学》(165) / 《文言小说审美发展史》(185) / 《古代汉语多标被动句试论》(193)

博士论文撷英

《20 世纪下半叶中国战争小说创作论》(174) / 《20 世纪后 20 年小说语言的文化透视》(229) / 《〈诗经〉副助词研究》(253) / 《论新时期乡村小说的文化意蕴》(253) / 《20 世纪 30 年代现代小说的都市叙事》(254) / 《现代东北文学与萨满教文化》(255) / 《试论从〈切韵〉到〈广韵〉辞书职能的演变》(255) / 《汉语人体词语研究》(256) / 《〈合并字学篇韵便览〉之研究》(257)

《长江学术》稿约

20 世纪上中叶西方文艺理论谱系

王岳川

20 世纪西方文艺理论具有鲜明的时代转型特征，表现出现代性艺术精神向后现代性审美文化价值偏移的重要趋势。进行 20 世纪西方文学理论的研究，不仅要分析其与 19 世纪文学理论思潮的内在承继关系，以及其与西方哲学、社会学、心理学、知识社会学、政治学等的关系，以获得一个比较宽广的学术视野和工作平台；而且要进行 20 世纪时代精神的基本分类，即把握二战以前的“现代性”西方文学理论精神，进而关注二战以后的整个西学精神的转型，分析其“后现代性”产生播撒的内在原因、基本形态、价值转向等问题。同时还需审理世纪末在冷战结束后的西方文学中的“后殖民性”——东方主义与西方主义问题，并对这一多元文学批评的正负面效应加以阐释。

研究 20 世纪西方文艺理论的关键在于，研究各种西学“主义”时，要力求弄清其思想文化“语境”，追问这些问题是怎么来的？仅仅是西方的问题还是人类共同问题？是国家民族的本土问题还是全球性的问题？是现代性文论问题还是后现代性文论问题？对这些问题的深入探索，将有助于新世纪中国文论批评的借鉴和自我反思，并对我们的文化理论策略和文学理论价值维度的确定有着积极的意义。

一、现代性文论转型与语言学转向问题

一般而言，20 世纪西方文艺理论可分为两大思潮，一是标举个体生命体验性的“审美现代性”文论思潮，一是注重实证的“理性现代性”文论思潮。

审美现代性文论思潮，将人的体验、感性、直觉放在本体论地位，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哲学文论、尼采的唯意志主义文论、弗洛伊德和荣格的精神分析文论、海德格尔的存在主义文论、巴赫金对话理论、伽达默尔的阐释学文论、姚斯的接受文论、本雅明的西方马克思主义文论、格林布拉特的新历史主义文化诗学、博德里亚的文化研究理论等。它们尽管理论出发点不同，研究问题的侧重面不同，甚至所能达到的理论深度也不同，但他们关注人类生存状态和精神生态平衡，为使人的思想和真实状态从日常生活的遮蔽中解放出来，打破语言逻辑的功能，以返回思这更原初的本质和返回语言的具体性，做出了不懈的努力。审美现代性文论在文论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本质。这可以说是它们的共同特征所在。

理性现代性文论思潮，则大致包括阿恩海姆的完形心理学文论、乔治·桑塔耶那自然主义文论、杜威的实用主义文论、瑞恰兹的新实证主义文论、维特根斯坦的分析哲学文论，卡西尔的符号学文论等。这一理性现代性文论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，分析哲学文论从其“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，对传统哲学和文论的打击，使“思想”在重新寻找自己的路途中与诗相遇。

文论研究上的审美现代性向度和理性现代性向度到了80年代末，出现了既对立又互动的趋势。因而，当代文论将人的存在及其意义作为自己的重心，而将文艺本体论重新推向文论研究的前台。可以说，文艺本体论和反本体论在当代文论中的突出地位，正是当代文论主潮演化的必然结果。因此，以本体论为底蕴的整个20世纪的现代文艺美学、现代艺术、现代诗学极为发达兴盛，这已经超越了理性现代性文论与审美现代性文论在文艺美学研究问题上的分歧和对立，达到新的交叉和融合。尽管这种融合在一种反本体论的后现代主义文论扩张中，在被逐渐边缘化。

当代文艺理论的发展，使文论研究出现了偏重主体（作者和读者）审美体验研究和偏重于作品文本研究两个方面。同时，当代文艺理论也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与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。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”。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。

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。我们可以透过现代艺术的躁动不安、透过它对艺术新形式的拼命追求和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。

20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哲学思潮、新兴学科的冲击，因而出现了流派众多、错综复杂的情况。而西方20世纪上中叶（世纪初到70年代）的文艺理论大体上可以分为四个研究维度：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、原型批评等；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、结构主义符号学、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研究方面，主要有西方马克思主义文论、新历史主义文论等，并直接与世纪后期的女权主义文论、解构主义文论后现代主义文论、后殖民主义文论，文化研究与文化理论等相联系。这些维度构成了20世纪色彩斑斓的人文话语拓展和多元文论景观，使文学理论研究成为最为活跃的文化领域。

二、作家心理奥秘的内在把握

20世纪初，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（Wilhelm Dilthey, 1833—1911）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，但他已经对这个谜做出了自己的回答：“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。狄尔泰的生命文艺美学对20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20世纪哲学、美学的丰碑。60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研究。

20世纪初，尼采(Friedrich Nietzsche, 1844—1900)的美学思想对当代文论也产生过重大影响。本世纪30年代以来，西方思想界出现了重新认识尼采的势头。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、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，留恋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20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(Benedetto Croce, 1866—1952)，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“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(Sigmund Freud, 1851—1939)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，这享原则常与现实环境发生矛盾，就要由“自我”加以调节。前意识是用以控制“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”在现实中的失落，使之在想象中得到满足。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(Car Gustav Jung, 1875—1961)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各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“原型”或“原始意象”。“原型即领悟的典型模式。每当我们面对普遍一致和反复发生的领悟模式，我们就是在与原型相遇。”^②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。

拉康(Jacques Marie Lacan, 1901—1981)对心理分析学说的理论倾向性作了再思考。他那充满了玄虚概念和极富抽象色彩的言述方式，具有一种相当晦涩的文风，藉此反抗那种把精神分析学作为一种日常语言分析的作法，并与纯粹运用于心理医疗的美国精神分析学家划清了界限。因此，拉康理论出现以后，获得了相当一部分追随者，受到了作家、电影评论家、女权论者、哲学家、人类学家、历史学家的广泛注意和重视。拉康作为一位主要的结构主义乃至后结构主义思想家，活跃于当代思想舞台。在拉康那里，“他者”是一个独特的概念。“他者”不仅指其他的人，而且也指仿佛由主体角度体现到的语言秩序。语言秩序既创造了贯通个人的文化，又创造了主体的无意识。“他者”是一个陌生的场所，而所有语言都诞生于此。“独立的主体”是不存在的。人向“他者”屈服，人的每一行为，包括最利他的行为，最终都来自要求被“他者”承认和自我承认的愿望。拉康为了不使“主体”概念孤立，而使其与“他者”共存，甚至为了破坏传统的主体概念扩张而采用了“他者”概念，并用“主体与他者”的辩证依存来颠覆主体的同一性。拉康一反笛卡尔的命题“我思故我在”，而说：“我思处我不在，我不在处我思。”不难看到，拉康提出的“无意识作为他者的话语”的根本意义在于，他力求在人文知识体系中实现一场话语体系的根本变革。

如今,这一理论对哲学、美学、文学的影响日益深远,并成为现代文艺“欲望分析”的重要范畴。将其精神分析学理论运用于“文本”分析上,使拉康关注这样一个问题,在文本里,词语本身只存在有意识的系统中,在这个系统中,能指和所指具有一种上下文的语境关系³⁾。拉康提出“隐喻性替代”的说法,即无意识话语反过来将意识置于能指系统中,换位或位移叙述的是无意识的欲望的位移,也就是说,叙述具有位移的表层意义和深层意义,这是在文艺作品系统位移活动中确立的法则。

三、文学作品的本体论研究

当代西方哲学注重作品本体论研究,这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文论对这一问题的看法。

20世纪文论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“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文论所谓的本体(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,当代文艺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、心理分析和符号学文论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。

20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”。30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。其重要人物是艾哈特、瑞恰兹和兰色姆、韦勒克等人。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(Thomas Stearns Eliot, 1888—1965)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，将结构主义语言学引入文学研究领域，借助于结构主义语法分析来解剖叙事作品。当代影响最大的结构主义文学理论家是巴尔特（Roland Barthes, 1915—1980）。巴尔特的代表作《叙事作品结构分析导论》，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“可写文本”和“可读文本”：“可写文本”是读者读不懂的作品，而“可读文本”则是读者能读懂的作品。要使“可读文本”为读者读懂，也需要读者发挥主观能动作用，因为，“文本的意义并不在它本身，而在读者接触文本时的体会中”。

结构主义诗学的兴趣并不在分析个别作品，而是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。

形成于20世纪60年代的前苏联符号学理论流派，其代表人物为洛特曼（Juri Lotman），在其代表作《艺术文本的结构》中认为：应该将艺术文本看作有生命的对象。艺术文本的生命在于“艺术语言能以极小的篇幅集中惊人的信息量”⁴。文本的鲜活生命使之成为一个丰富的信息源，并且能够在传递中不断地丰满生发，从而产生更为深邃的艺术魅力。信息产生意义，一部作品所包含的信息量越大，意义层次就越丰富，审美价值就越高。“美就是信息”⁵。同非艺术文本相比较，艺术文本中的信息更为集中，其传递方式更为曲折多元，读者在对文本信息的解释中，不可能绝对地获得全部信息，而只能无穷地趋近信息的原生态，这种超越一般信息的“意味”就是“超信息”或“特殊信息”。在洛特曼看来：结构是艺术文本信息的主要载体之一，艺术作品的思想只能存在于具体结构之中。他用“思想”和“结构”的概念来代替“形式”与“内容”，思想的变化使得结构出现相应的变化，这种变化又会将产生差异的思想传递给读者。在这个意义上，艺术文本是通过“形式因素”的外壳建构起来的思想，其中所有的因素又因为思想而充满意义和意义的再生。

当代西方文艺理论在作者、作品、读者这总体活动中，已经从作品一端即作品研究而

逐步移向读者一端。从西方作品本体研究重心转移看英伽登的作品本体论,可以说它正处于结构主义与解释接受美学之间。英伽登一方面坚持作品层次论,指出作品本体的确定性,却又认为被表现的客体充满“未定点”和“空白”,需要读者加以具体化,因而展示出作品的不确定性和开放性特征。英伽登正是从现象学出发,坚持了作品本体的确定与不确定的统一,其作品本体论是作品研究向读者研究的过渡,是重心转移的中介点。

四、读者中心转移与作品阐释接受

当代文论注重对读者审美经验、读者对文本的理解和阐释、读者的接受效果研究的,主要有文艺现象学、文艺阐释学和接受美学。

现象学文论家罗曼·英伽登(Roman Ingarden, 1893—1970)认为,艺术作品是一个具有多层次结构的有机整体,他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的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。在英伽登看来,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,在英伽登那里,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,英伽登提出他的作品层次论。在他看来,一部文学作品是一个“多层次的结构”,即语言层次、意义单位、图式化观相、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^⑥。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。英伽登声称,文学作品不仅是一个客观存在的实体,而且也是一个意向性对象。从本体论观点看文学作品只是一种图式化结构,其构成要素大部分都处于潜在状态。只有在阅读中被读者“具体化”之后,文学作品才能成为丰满具体的审美对象。同时,必须将文学作品与作品的具体化区分开来。他在其作品本体论上建立了自己的文学认识论。在他看来,文学作品只是一种图式化的构造,只有通过读者阅读才能转化为现实的存在。“具体化”是“作品被理解的具体形式”,具体化是阅读中构成的直接关联物,构成作品的显现形式^⑦。但英伽登认为,具体化既非心理的,又非经验性的,相反,读者阅读一篇文学作品时,并不是内省自己的内在心理活动,而是集中注意力于文学作品本身,这是一种现象学本质直观活动。英伽登坚持说,不仅具体化能赋予文学作品以生命,而且文学作品的生命会在具体化过程的影响下产生变化。因此,具体化是与原作保持同一性与读者创新的变异性的统一。作品与作者的意向,读者与作品的意向之间的相符与相背的实现,都会在再现客体层造成明显的变化。但作品

在变化中仍保持其自身的同一性（不会真正变成一部“新作品”），因此，同一的文学作品会发生变异，而变异的历史则构成艺术作品的生命。

在对哲学和艺术的现象学探讨中，梅洛—庞蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908—1961）表现出一种重大的理论勇气，他不仅批评了萨特的理论和海德格尔的理论，而且对胡塞尔的理论也进行了扬弃，从而使他在学术的严谨上和文思的深邃度上超过了萨特，而成为法国现象学和存在主义的重要理论家。梅洛—庞蒂不仅对格式塔现象学、知觉现象学和“新的本体论”（身体本体论）作出了自己的阐释，而且还对现实的政治哲学、意识形态理论、语言哲学也提出了自己的理论和看法⁸。他的问题是敞开的，邀请我们共同面对这个世界和人生，来思考曾经苦恼过他的问题。因为他相信语言、意识形态、艺术和审美、现实和知觉，是人与世界一种非常本真的体现。艺术总是传达了不可传达者，而且不可传达者正是哲学和思想的界限。梅洛—庞蒂的艺术观在现象学美学家中独具个性，使我们关注知觉的重要性，知觉与意义的感性相遇。同时，他使我们注视身体的意义，因为“我以我的整个存在在一种总体方法中知觉到，我把握住事物的一种独特结构，存在这种独特的方式就在瞬间向我呈现出来。”⁹这样，肉体就通过感觉的综合活动去把握世界，并把世界明确地表达为一种意义。

法国现象学美学家杜夫海纳（Mikel Dufrenne, 1912— ）所撰写的《审美经验现象学》，以研究读者的审美经验而成为“法国现象学美学的最高成果”。在这部巨著中，杜夫海纳将审美对象与审美知觉相互关联作为论述的中心。他明确表示，他对观赏者审美经验描述的步骤是：首先加以现象学描述，然后进行先验的分析，最后从中引出形而上学的意义。杜夫海纳认为，不能从审美知觉出发去考察审美对象，而只能从审美对象出发考察审美知觉，以使经验从属于对象。他进一步将审美对象设定为被感知的艺术作品，因为在他看来，直接来自艺术作品的审美经验是最本真、最纯粹的。杜夫海纳强调：审美对象与艺术作品的区别，在他看来，艺术作品是外在于人的意识，是一种具有永久的物态结构的存在。只有在艺术作品上面增加审美知觉，才能出现审美对象。因此，读者既是知觉对象的完成者，又是作品的见证人。杜夫海纳说：“不同的知觉者在艺术品中发现的意义是不同的，但不管什么意义，总是他在作品中发现的，而非他自己外在赋予作品的。”¹⁰杜夫海纳认为，艺术是人类意义赋予活动的最重要的方式。审美对象作为“准主体”，具有意向性特征，“当主体全身心投入作品之中时，作品的意义与我融会为—。”¹¹“这种主体与对象的完美融—，使主体通过对象把握住自我的深层存在。因而，审美对象是一种人生的表达，它呈现展示出“人的内在和外在的意义”。

以伽达默尔（Hans-Georg Gadamer, 1900—2002）为代表的文学阐释学，是在施莱尔马赫、狄尔泰为代表的传统阐释学和海德格尔“理解论”、意义论基础上发展起来的。伽达默尔注重读者理解文本的历史性，他认为，任何一个人都有着历史性，因此，在文本的理解活动中，不可能揭示某个文本的原意，而只能带有理解者自身的印痕。强调对象意义的历史性和相对性以及理解活动的历史性和相对性。在他看来，理解历史性同时也就构成了理解者的主观偏见，而主观偏见又构成了解释者的特殊的视界。因而理解者的视界与对象内容所包蕴的过去视界在理解中达到“视界融合”，使得理解者和理解对象都超越了原来的视界，达到一个崭新的视界。伽达默尔认为，艺术解释活动就是主体参加的理解和体验活

动,必然带有一定的主观性,这种主观性是对艺术作品文本加以理解不可缺少的“前结构”,正因为有这个“前结构”所蕴含的主观性,作为解释活动的结果的“意义”,就不可能是纯然客观的,而一定会有主体的“偏见”,也就是说在理解活动中,作品产生了新的意义。伽达默尔坚持说,艺术作品的意义是不能脱离接受者的,是依赖于理解者的理解传导的。他在《美学与阐释学》一文中指出:艺术作品“对每个人诉说,似乎是专为他而说”。正是对理解者或接受者的重视,正是对作品意义的寻求中强调整理解者与作品的“视界融合”,正是把读者的体验和理解看成是对艺术作品本真意义的揭示,伽达默尔才提出了“效果历史”这一重要范畴。

以姚斯(Hans Robert Jauss, 1921—)和伊塞尔为代表的接受美学在本世纪60年代末、70年代初迅速崛起,向作品内部研究的沸沸扬扬的美学思潮提出挑战,对文本中心论进行反拨,确立了以读者为中心的美学理论,实现了文学研究方向的根本变化。接受美学的理论基础主要是现象学美学和解释学美学。姚斯和伊塞尔理论中所采用的一些重要概念和范畴,诸如“期待视野”、“效果史”、“未定点”、“具体化”等均是海德格尔的“先在结构”、“理解视野”、伽达默尔的“成见”、“视界融合”和英伽登“具体化”等概念范畴中衍化而来。接受美学具有全新的文学研究范式,形成从文学总体活动过程研究的新思路:首先,接受美学注重艺术交流活动研究。姚斯认为,人总是通过文本与潜在地存在于文本中的作者进行“对话”,将人与文本的关系变成“我与你”的关系,变成一种心灵对话、灵魂问答的关系。因此,文本的意义存在于解释它的人的理解意识之中,文本是人的理解的文学效果史中永无止境的显现,而效果史和接受史都具有社会历史意义上的规定性。其次,确定了读者中心地位。在接受美学看来,作品总是为读者而创作的,文学的唯一对象是读者,未被阅读的作品仅仅是一种“可能的存在”,只有读者能赋予作品以现实的意义。作品的意义来源于两个方面:一是作品本身,一是读者的赋予。他认为读者对作品意义的填充是能动的,决定性的。因此,作品的意义等同于作者赋予的意义和接受所赋予的意义的总和。再次,突出了艺术接受中的审美经验的重要性。姚斯认为,通过艺术接受所产生的艺术经验,使日常感性得以净化,同时人们凭借艺术经验才得以拒绝意识形态对世界的歪曲或解释,而坚持自己在本质直观之中所形成的本真解释,并达到对自我和世界重新审视和感悟的高度。

接受美学的兴起,对当代文艺理论起了转变视野的作用,影响了诸多文艺理论流派,美国的读者反应批评学派、法国的“新”新批评学派深受其影响,它们几乎取消了文本的地位,片面地发展了接受美学中主观性的一面,将读者的能动作用推到极点。

五、社会批判与历史诗学之维

注意艺术与社会的关系,对现实与艺术的关系做出新的话语解释的权力解析的,有西方马克思主义文论(本雅明、马尔库塞、阿多诺等)、女权主义文论、解构主义文论、新历史主义文论、后现代—后殖民主义文论和文化研究等。

瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin, 1892—1940)作为法兰克福学派最早的文化理论

家，尽管在世时鲜为人知，然而在今天却受到西方哲学界、美学界的热切关注，形成了所谓的“本雅明复兴”。本雅明认为，工业文明对人的精神性各方面加以剥离，使得语言也被社会实用的、认识的方面所淹没，因而哲学的任务就是恢复那种被疏离的，丧失本真意味的语言的符号性维度，只有这样，才能在一个四散的物的世界里聚合起一个精神的整体，在一个意义匮乏、表达方式僵化的社会中说出不顾物质世界消长、具有鲜活生命力的话语。

本雅明的《德国悲剧的起源》一书的中心概念——“寓言”是其最基本的文艺理论思想所在。在本雅明看来，寓言并非一种隐意的道德训导，相反，寓言乃是一种体现了赎救功能的东西，它通过舞台所显示出的废墟、尸体、死亡的形象，通过对一切尘世存在的悲惨、世俗性和无意义的彻底确信，使人有可能透视出一种从废墟中升起的生命通向拯救的天国的远景。因此，在寓言的深层意义中呈现出整个悲剧时代与“震惊”体验的内在真实图景：只有苦难和死亡，人的灵魂才能获得拯救。就文学作品而言，本雅明指出，作品中的美仅仅是本质之美的一种外在的显现，只有剥开这种美的幻像，才能真正进入艺术作品象征的隐在结构深层，从而显出“真理的内涵”。现实社会生活的灾难，使艺术家无法从四散残破的世界里找到和谐的规范，而只能通过寓言这种“易逝的腐烂与死亡的形式”向永恒的神圣吁求。在这个意义上，悲剧本身就是“废墟”，它的寓言性的形式就是美的幻像被彻底打破。现实形式与艺术形式在悲剧中达到一种奇妙的对应。

本雅明的思考走在现实的内层和时代的前头，他的思想始终处于马克思主义与现代主义的交叉点上。他的《作者作为生产者》从“剩余价值论”生产性劳动的论述中得到有益的启发，从而形成自己的艺术生产观念：“艺术是一种社会生产形式”。他认为，马克思主义中经济基础与上层建筑关系的理论在今天具体表现在技术与文学的关系上，艺术决定于它时代的生产的社會关系——技术，文学作品在当代已深深地被内在嵌入生存的社会情境中去，它的功能直接关联着它的时代的生产的文学关系。因此可以说，将艺术创作技巧同生产的技术加以本体化地统一是本雅明美学思想的重要内容。

在对现代艺术的看法上，本雅明认为，技术复制在大工业生产中的广泛运用，使众多摹本代替了独一无二的艺术精品，技术复制终于使“真品”和“摹本”的区分丧失了意义，本真性的判断标准开始坍塌。机械复制把艺术作品从它对仪式的寄生性的依附中解放出来，艺术的功能颠倒过来了。处于现代社会中的艺术与传统艺术有着完全不同的新质，艺术技巧的革新，直接影响着艺术创作本身，甚至使艺术观念产生了新的逆转。本雅明藉此将艺术作品与意识形态的关系、意识形态与生产方式的关系，意识与潜意识的关系在一种全新的意义上联结起来，并以寓言和隐喻的奇特方式，把现代主义的主题与马克思主义的主题融合起来，从而阐明了现代艺术的特性。

法兰克福学派的另一主将马尔库塞 (Herbert Marcuse, 1898—1979) 始终关注着现代人的境遇及其审美解放，并把否定现实的批判思维作为废除异化的根本前提。在此基础上，他还对艺术和社会、艺术与人的关系作过深刻的阐释。他的理论的突出特征是，首先确立感性及现实社会的本体论的优先地位，进而予以社会历史的批判，从而以艺术去达到人的感性及其现实社会的审美解放。马尔库塞认为，艺术是独立于既定现实原则的，它所召唤的是人们对解放形象的向往。也就是说，真正的文学艺术具有双重的使命：一方面，它是对现存社会的批判；另一方面，它又是对解放的期望。现代工业社会中极权主义和消费主