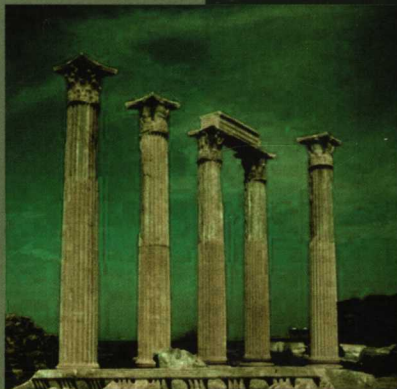


当代

西方文学理论名著精读



DANGDAI XIFANG WENXUE
LILUN MINGZHU JINGDU

沈立岩 主编

南开大学出版社

NANKAI DAXUE CHUBANSHE

当代西方文学理论名著精读

沈立岩 主编

南开大学出版社
天津

图书在版编目(CIP)数据

当代西方文学理论名著精读 / 沈立岩主编. —天津:
南开大学出版社, 2005. 1
ISBN 7-310-02220-3

I. 当... II. 沈... III. 文学理论—著作—简介—
西方国家—现代 IV. I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 111763 号

版权所有 侵权必究

南开大学出版社出版发行

出版人: 肖占鹏

地址: 天津市南开区卫津路 94 号 邮政编码: 300071

营销部电话: (022)23508339 23500755

营销部传真: (022)23508542 邮购部电话: (022)23502200

*

天津市宝坻区第二印刷厂印刷

全国各地新华书店经销

*

2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

880×1230 毫米 32 开本 11.375 印张 327 千字

定价: 20.00 元

如遇图书印装质量问题, 请与本社营销部联系调换, 电话: (022)23507125

序

本书之作,出于两种动机:其一,自20世纪初以来,文学理论驳驳为西方世界之显学,其流派之众、见地之新、更迭之速、反响之广,皆前此所未见。其间消息递嬗之迹,得失真谬之情,于中国文论、文化之重建,又不啻为可贵之参考素材。其二,当代西方文论,时逾百年,地兼欧美,乃不同传统与思潮并行、交替、杂糅、互渗之庞杂实体,非积渐力久不能得其崖略。若求之道听途说,或安于管窥锥指,纵非南辕北辙,未免郢烛燕说。即其原作而读之,犹苦其篇籍浩瀚,无从措手;歧论纷纭,取舍为难。至于名词术语之生疏,措辞行文之艰涩,亦令读者为之逡巡却避。兹幸得南开大学2001年度教材立项、天津市“十五”重点教材立项之资助,遂略陈学习心得,以备学者之参酌。

本书以“精读”为名,有特别之命意在。读书而不精,徒资游谈而已,于知识之积累、智慧之增进,则弊多而利少。古以“学不躐等”为训,谓“多”(贪多不精)、“寡”(怠惰不学)、“易”(见异思迁)、“止”(浅尝辄止)为学者之四失,以“杂施而不孙,则坏乱而不修”为教者之大忌。古今之学异,而其理不殊,要皆慎其次第、循序渐进而已。西谚云“一知半解者,一无所知”,亦足为不求甚解者悬诫。故本书不为首尾具足之通论,不作浮光掠影之漫谈,而取当代西方文论中最具原创价值与代表意义者十余篇,一一为之精读细解。此非高自标置,实以对象之意蕴深弘,而笔者之学殖尚浅,与其藏拙取巧,不若量力而行。此其一。

就当代西方文论之博大弘富而言,本书所选殆如沧海一粟,此非篇幅所限使然,实出如下考虑:任何一种思想,无论何等玄奥,皆非自虚空中来,必萌芽于既定之传统、境域,成形于不同观念之互动、竞争。职是之故,所谓“一种”理论,固然可谓自成一体,但以其“复调”性质而言,又

不妨视为他种理论之镜像或折射,至于历史的线索与逻辑的脉络,亦由此镜像或折射中得以显露。准此方法,精读一书有如对观数书,彼此之洞见与盲点皆于对比参照中得以显豁。本书之写作,即循此为基本思路,凡原文之关键概念与命题,必置于历史脉络与言语情境中予以分说,既借其语境之约限以申明概念与命题之确切含义,复借语境之彰显本身,获视野之延伸与拓展,俾能“一隅三反”、“因小见大”。此其命意之二。

某一独特的理论,常肇始于独特的问题,所谓理论的历史,毋宁即问题的历史。当代西方之文论,或有尖新而不免于险峭,精严而有失于繁琐者,初涉其间,常感曲折如穿越迷津,细密如审视秋毫,惟其最初之问题所在,若非时时回顾乃常于不觉间遗忘。此非逻辑淆乱使然,乃因其原初问题,已于分析推进中趋于分解、细化,而构成一纵横交错的问题之网,故枝蔓横生处,正其思想运行之辙迹。读书之时,要在谨记其原初问题之所在,并洞察其解答的思路与方法,庶几无歧路亡羊之憾。而梳理其复杂脉络,显示其勾连贯通,亦精读之优点所在。此其命意之三。

最后,尚有一点需读者措意。既谓文论,则其源于文学而归于文学,似不言而喻之事,揆诸当代西方文论,又有不尽然者。就渊源而论,其与社会、文化之转捩声气相接,与哲学思潮、价值观念之消长密响旁通,自无例外。至于借其他领域之理论模式与研究方法而移植于文学研究者,亦非仅见,如英美新批评之于语义学,形式主义、结构主义、解构主义之于索绪尔语言学即是。更有其初为某学科研究之组成部分,其后竟蔚成大观者,如弗洛伊德文论之于其精神分析心理学,海德格尔文论之于其存在主义哲学即是。犹有甚者,其本意非就文学而立论,然于文学研究之一般观念乃至具体方法则沾溉甚深,如韦伯之社会科学方法论,皮亚杰之人文科学认识论,福柯之话语—权力理论,德里达之解构主义思想即是。当代学术之交叉互渗之势,于是可见一斑。而为学之不可拘于一隅,亦益明矣。

本书乃集体协作之结晶。其选篇、体例由沈立岩拟定,其具体撰写则分工如下:沈立岩,第一章《本质的困惑》、第二章《人文或科学》、第五

章《欲望的象征》、第八章《深处的秩序》；万晓高，第三章《语言的觉醒》、第四章《文本的独立》、第九章《意义与阐释》；章利新，第六章《诗意的栖居》；宋俊平，第七章《技术与复制》；张新煜，第十章《话语与权力》；王旭峰，第十一章《结构的颠覆》；李玉平，第十二章《隐秘的交响》。最后，由沈立岩对全部稿件加以修改、确定。

沈立岩

2003年12月12日于南开园

目 录

序	(1)
第一章 本质的困惑 ——读韦勒克《文学的本质》与伊格尔顿《文学是什么》	(1)
第二章 人文或科学 ——读皮亚杰《人文科学认识论》与韦伯《社会科学方法论》	(21)
第三章 语言的觉醒 ——读什克洛夫斯基《艺术作为手法》	(50)
第四章 文本的独立 ——读布鲁克斯《精铸的瓮·释义误说》	(72)
第五章 欲望的象征 ——读弗洛伊德《作家与白日梦》与霍兰德《后现代精神分析》	(113)
第六章 诗意的栖居 ——读海德格尔《艺术作品的本源》	(153)
第七章 技术与复制 ——读本雅明《机械复制时代的艺术作品》	(178)
第八章 深处的秩序 ——读罗兰·巴特《叙事作品结构分析导论》	(204)
第九章 意义与阐释 ——读姚斯《文学史作为向文学理论的挑战》	(243)

第十章 话语与权力

——读福柯《规训与惩罚》…………… (281)

第十一章 结构的颠覆

——读德里达《文字学》与保罗·德曼《解构之图》…… (307)

第十二章 隐秘的交响

——读克里斯蒂娃《界限文本》与《词语·对话·小说》
…………… (334)

第一章 本质的困惑

——读韦勒克《文学的本质》与伊格尔顿《文学是什么》

什么是文学？这个问题可谓古老而常新。说它古老，是因为对它的思索一直可以追溯到非常遥远的年代。在我们中国，即使《尚书·尧典》不能真的认为是尧舜时代的作品，但其“诗言志”说至迟也不会晚于战国时代，而这已是两千几百年前的事了；在古希腊，除去漫长的前期思考不说，最早专门而成体系的文学理论著作——亚里士多德的《诗学》，就已经试图给出一个严密的定义。说它常新，是因为从人们意识到这个问题开始，答案就在不断地变化，如模仿论、实用论、表现论、意识形态论、特殊语言论、文本中心论、文化论、惯例论，等等，而且直到目前，这种变化仍然没有停止的迹象。在我们的耐心彻底消失以前，我们还是禁不住要问：这究竟是怎么回事？文学的本质到底是什么？

—

应该说，并不是非得一劳永逸地解决了文学本质的问题之后，我们才能够谈论某个具体的文学现象，恰恰相反，从严格的归纳逻辑来说，只有在研究了所有的文学现象之后，我们才有可能给文学下个总结性的定义。只是这样一来，文学实际上也就不可能被定义了，因为文学的历史尚未终结，至少目前还看不出什么终结的迹象。尽管影视的普及已经使文学的读者大为减少，文学的危机确实已经出现，但说这就是文学末日的征兆，只怕还为时尚早。所以，不仅是由于我们谁也等不到那个想象中的最后时刻，更因为我们要谈文学的事情，就不可避免地要

预先提出一个关于文学是什么的前提,哪怕仅仅是一个假设性的前提。比如说,如果你认为文学作品选不应该收入《左传》、诸子散文或金庸的武侠小说,或是其他人的什么作品,那么这必然意味着,你已经有了文学是什么的想法,尽管这想法可能并不十分明确,但也足够明确到把某些作品排除在文学之外的程度。事实正是如此,假如我们没有一个关于文学的基本概念,所谓的文学史、文学批评和文学理论又如何产生呢?在这里,我们所面对的其实只是人类认识活动的宿命——有限与无限之间的无法解决的矛盾——的一个极为普通的例子。明白了这个道理,固然有些让人泄气,但是我们可以从中吸取一个洞见,这就是:认识是一个没有终点的过程,一切都处于赫拉克利特式的永恒变化之中。这个洞见看似简单,但是非常重要,它能让我们在宏伟的历史川流面前保持必要的谦虚和谨慎,减少一点可笑的轻率和狂妄之举。我们可以从中学到的,可能还不止这些。

让我们想想,这种变化本身究竟意味着什么?或者说,这些互不相同的文学定义,彼此之间究竟是怎样的关系?是非此即彼、不可得兼呢,还是各有所得、相互补充?如果我们再前进一步,反思一下我们据以提问、思考和解答的前提,那么问题就更为有趣了:试想,当我们问“文学是什么”的时候,我们实际上已经假定,文学一定是个什么,或者说,我们认为文学一定有一个本质,它存在于某个地方,正等着我们前去发现。这样一来,不论有多少种文学的定义,我们都可以视之为接近或远离这个固定终点的各种运动。但问题是,我们的这个假定能不能够成立?这个固定的本质究竟是真实的存在呢,还是仅仅出于我们的错觉、误解和想象?在今天,反本质论(antiessentialism)已经不是什么陌生的话题了,持这种观点的人认为,文学没有本质,一切都没有本质,本质只是一个虚幻的构想,是哲学上的独断主义、政治上的专制主义、文化上的自我中心主义等等的隐蔽的思想来源。如果真是这样的话,问题可真够严重了,因为我们的求知活动一直是建立在这种本质主义的假定之上的,其根深蒂固已经到了无意识的程度。好在反本质主义毕竟只是一家之言,而且客观地看也并非毫无启人心智之处。但是既然有了这样的认识,我们又该如何看待关于文学本质的不同意见呢?

首先,让我们把思路稍微清理一下。“什么是文学”这句话,从语意的角度来分析,其实蕴涵着几个相互关联而又不尽相同的问题,它们是:(1)哪些文本可以算作文学?这是一个基本的操作性或规范性问题。(2)文学的本源是什么?本源又可以有两层含义:①发生学本源,即通常所说的起源问题;②逻辑性本源,即所谓“源泉”问题,相当于根源或第一原因的意思。(3)文学的本质是什么?它问的是文学的最普遍和最根本的属性问题。(4)文学的本体是什么?这个问题最为复杂,最为含混,分歧也最多,因为“本体”这个词本身就歧义层出。把这些问题分解开来,对于论题的明确和分析的深入是有好处的。

对于第一个问题,我们可以根据现有的文类常识来回答。你可以指着手边的几本书说,这是诗歌,那是小说,它们都是文学,而其他的则不是。但是,这里边肯定也有一个有待解释的标准问题,即你凭什么说诗歌与小说是文学,而论文、书信或广告则不是,而这又回到了文学本质的老问题上。而且所谓的常识其实也很可疑,它们又是从哪里来的呢?无论如何,它都不像是从你的脑子里自己跳出来的,而更像是通过包围着你的各种社会关系和信息渠道,比如父母、老师、同学、朋友,比如看报纸、听广播、上课或聊天等等传递给你的。但是,他们又是从哪里得到这个常识的呢?这看起来好像只是同一个问题的不断重复,似乎只要我们找到了那个始作俑者就可以了。其实不然,因为抛开这种无限回溯的可能性不说,就算我们真的借着时光隧道回到了某个遥远的过去,我们所面临的现实很可能是,要么那些人根本就没有你这种常识,要么他们的常识和你的常识不是一个。在这里,我们所触及的不仅是个常识的时间起点问题,更是它的社会起源或文化起源问题。

第二个问题比较明确,它的困难主要来自材料和证据的方面。迄今为止,关于文艺的起源问题已有好几种假说,如模仿、表现、游戏、巫术、劳动,甚至生殖崇拜等等。这些意见其实并不像乍看起来那么截然不同,对它们加以调和是完全可能的。比如说游戏,其中肯定就包含着模仿和表现的成分,孩子们骑着板凳在屋里跑来跑去,想象自己正在大草原上奔驰,或是在天空中翱翔,就其与骑马或开飞机的相似性——尽管少得可怜——而言,这不是模仿又是什么呢?就其表达了孩子的激

情和幻想而言,这不是表现又是什么呢?巫术也是如此,想想阿尔泰米拉洞穴的壁画吧,它既有模仿、表现和游戏的成分,但就其增进狩猎效果的目的而言,无疑也是一种劳动,或者说是劳动的一个组成部分。

至于文学的源泉问题,其实除了一些咬文嚼字和主义之争外,并没有什么值得考虑的根本区别,因为对于文学源于生活的说法,大家好像并没有提出什么真正的异议,顶多是说它还不够充分,或者还有一点空洞罢了。因为生活不会自己变成文学,总得经过这个或那个心灵的认识、体验和想象。可以说,“文学源于心灵”和“文学源于生活”这两种说法,只是着眼点的不同,或在反映与表现、现实与理想上各有侧重而已。最麻烦的是所谓文学本体的问题,对此有种种不同的说法,比如形式本体论、生命本体论、精神本体论、语言本体论、人类学本体论,还有作者本体论、作品本体论、读者本体论,等等,可谓五花八门。其中导致分歧的关键一点,是如何理解“本体”一词的含义。归纳起来大体有以下几种:一是把本体理解为“本身”,其动机是不满足于以往的本质论如意识形态说将文学规定得过于宽泛,以至忽视了文学的独特性质和美学价值的倾向。二是把本体理解为“主体”或“核心”,其目的是要确定在文学诸要素中何者为主、何者为次的价值等级,或是找出一个统摄性的因素。三是根据哲学上的本体概念,把本体理解为“终极存在”或“终极实体”,但这样理解也有其困难,因为它的逻辑后承必然是每一个事物都有其各自的本体,而这些本体与本体的世界又是什么关系呢?如果每个事物都有自己的本体的话,那么世界还有没有本体?本体这个词还有没有意义?四是把本体理解为“本性”,意即“基本属性”或“根本属性”,其实也就是“本质”,所以完全可以归入文学本质的问题之中。

在这里,我们剔除了本源和本体的理解,只保留了本质这一传统问题。这样做一方面是为了论题的集中,同时也表示对既有认识成果的一种尊重。我们选择了两篇有代表性的文献,它们是韦勒克、沃伦合著的《文学理论》的第二章《文学的本质》,伊格尔顿《文学原理引论》的导言《文学是什么》。

二

韦勒克(1903~)是英美新批评派后期的代表人物,耶鲁大学的教授。他对文学本质的看法,可以说代表了英美新批评派对这个问题的比较成熟的见解。

新批评派结胎于20世纪一二十年代的英国,成形于30年代的美国,鼎盛于40至60年代的美国文学批评界并占据了主流地位,整个生存期将近半个世纪。其思想先驱是英国美学家休姆,他是法国生命哲学大师柏格森的亲炙弟子。对新批评派的思想倾向和理论方法产生了直接影响的,是美国(后人英籍)诗人T. S. 艾略特和英国语言学家I. A. 理查兹。新批评派的主干,是所谓“南方集团”和“耶鲁集团”。南方集团形成于30年代后期,由兰瑟姆和他的学生艾伦·退特、克林斯·布鲁克斯、罗伯特·潘·沃伦组成。耶鲁集团是新批评派的后期核心,主要由在耶鲁大学文学系任教的韦勒克、维姆萨特、布鲁克斯、沃伦构成。该派的主要观点,是认文学作品为独立自足的客体,反对用传记的、历史的、社会学的、心理学的方法来加以研究;认文学之本质为一种特殊的语言形式,而与科学的、逻辑的、日常的语言有系统的差异;主张用细读法和语义分析方法对文学作品进行精细的解读,等等。最能显示新批评派的理论特色和偏颇性的两个术语是“意图谬见”和“感受谬见”,它们始见于维姆萨特和比尔兹利合写的两篇论文《意图谬见》(1946)和《感受谬见》(1948)。在《感受谬见》这篇文章里,作者写道:“意图谬见在于将诗和诗的产生过程相混淆……其始是从写诗的心理原因中推衍批评标准,其终则是传记式批评和相对主义。感受谬见则在于将诗和诗的结果相混淆……其始是从诗的心理效果推衍出批评标准,其终则是印象主义和相对主义。不论是意图谬见还是感受谬见,这种似是而非的理论,结果都会使诗本身作为批评判断的具体对象趋于消失。”说白了,意图谬见就是要把作品与作者的联系斩断,感受谬见则是要把作品与读者的关系斩断,这样便把作品彻底地独立出来,成为一个边界清晰、内容固定,可以供新批评派的文学科学家们进行解剖分析的客体。

这种想法若能实现,倒也是一件不错的事,可惜的是,即使是新批评派本身,也没能把这种主张严格地贯彻下去。这倒不是因为他们口是心非,不想照说的去做,而是因为他们实在是心有余而力不足。因为如果不了解作者的创作意图,对作品的解释就得不到起码的参照,对于那些特别晦涩的作品来说则尤其如此;而若没有读者(包括新批评派的批评家本身)感受的参与,作品是不会自己说话的,就像一部乐谱,你不去演奏它,它会自己奏响吗?不过我们应该知道,新批评派的努力表达了一个文学科学的理想,只是这个理想又绝不仅仅限于新批评派。

韦勒克和沃伦的《文学理论》是新批评派的理论总结,但持论比较平正,更兼作者学殖深厚,取材弘富,所以面世以来,风行世界,产生了很大的影响。《文学的本质》是该书的第二章,带有新批评派的明显印记,但又没有完全被学派的偏见所束缚。

在本章的开始,韦勒克列举了两种关于文学本质的观点,并分别予以评论。首先,他批评了认为凡印刷品都是文学,并把文学史等同于文明史或文化史的观点,认为这样做等于否定了文学研究有其特定的领域和方法。其次,他批评了将文学限定在名著的范围之内,不问其题材如何,只注意“出色的文字表达形式”,即只根据几个比较狭窄的美学价值如文体风格、篇章结构和表现力来界定文学的做法,认为这样做一方面使我们不很内行地考察一些哲学家、历史家、神学家、道德家、政治家、经济学家甚至科学家的专业成就,另一方面则使我们无法清晰地认识社会、语言、意识形态等左右文学的背景性因素,以及文学传统的连续性、文类演化的轨迹和文学创作过程的本质。

然后,韦勒克提出了自己对文学本质的看法。他说:“文学一词如果限指文学艺术,即想象性的文学,似乎是最恰当的。”不过,他承认,照此用法也有一些困难,因为在英语中,文学 literature 的语源 litera(文字)暗示文学仅限于手写或印行的文献,但任何完整的文学概念都应包括口头文学。因此相应的德文术语 wortkunst(词的艺术)和俄文术语 slovesnost(意为用文字表现的创作)都比英文要好。他认为,解决这一问题的最好方法是弄清文学中语言的特殊用法。为什么是这样呢?他认为,语言是文学的材料,但不同于石头和颜色,它不是惰性材料,而带

有某一语种的文化传统。这个看法无疑是正确的。比如说,我们知道“月亮”这个词几乎所有的语言里都有,但是,一个讲英语、法语或其他语言的人在说这个词的时候,脑子里肯定不会想到嫦娥和兔子,也很难把它和人世的聚散联系起来,这就是语言里所积淀的特定的文化内涵。理查兹(英国语义学派的代表人物,新批评派的创始人之一)曾经说道:(语词)如果离开了使用它们的心灵,便不过是空气的振动和纸上的污点。这个说法提醒我们,语言是人创造的,是人使用的,而绝不是纯粹物理性的东西,所以语言必然带有它的创造者和使用者的印记,并且在漫长的历史和不同的社会群体与个体中不停地变化着。

韦勒克认为,应该区分语言的文学的、日常的、科学的不同用法。理想的科学语言是“直指式的”,要求语言符号与指称对象(sign and referent)一一吻合,其符号完全是人为的,完全可以被另一种相当的符号所替换,它倾向于使用数学或符号逻辑学那种世界性(普同性)标志系统,力求含义单一、简捷明了。比如“硫酸”和“ H_2SO_4 ”,或“ π ”和“圆周率”,无论你用哪一个,其含义都没有任何差别,指称上也绝不会产生混乱。与此不同的是,文学语言虽然没有自己的专用媒介,但却具有自己的特点,它们是:

第一,文学语言深深地植根于语言的历史结构中,有很多歧义(ambiguities),充满了历史上的事件、记忆和联想,是高度“内涵的”(connotative)。关于这一点,我们可以举出无数的例子。例如拜伦的《恰尔德·哈洛尔德游记》中的“滑铁卢”这个词,就不仅仅是个地名而已,它是某个民族的光荣,但同时又是另一个民族的耻辱,因为它浸透了各自的历史记忆。中国古典诗歌中的“山”、“水”、“云”、“月”、“花”、“草”、“松”、“柳”等词语,无不包含着悠远的历史记忆和深邃的文化内涵,读者优饫涵咏,每有伏采潜发、密响旁通之感。比如说,在读到山的意象的时候,我们的脑海中会自觉不自觉地联想到“仁者乐山”、“高山流水”、“山中方一日,世上已千年”、“采菊东篱下,悠然见南山”、“相看两不厌,唯有敬亭山”、“刘郎已去蓬山远,更隔蓬山一万重”、“我看青山多妩媚,料青山见我应如是”等等;而当我们看到“水”的时候,又会不由自主地想到“子在川上曰:逝者如斯夫,不舍昼夜”、“智者乐水”、“上善

若水,利万物而不争”、“问君能有几多愁,恰似一江春水向东流”、“大江东去,浪淘尽,千古风流人物”、“盈盈一水间,脉脉不得语”等等;看到“月”的时候,我们可能会有意无意地想到“海上生明月,天涯共此时”、“今夜鄜州月,闺中只独看”、“美人迈兮音尘阙,隔千里兮共明月”、“人有悲欢离合,月有阴晴圆缺”、“露从今夜白,月是故乡明”、“举头望明月,低头思故乡”等等。这些记忆中的先在经验构成了我们理解山、水、月以及其他词语的有意识或无意识的心理背景,并使它们具有了仅仅作为地理的山峰、天体的月球、无机物的水所不具有的丰富内涵,但是对于科学语言来说,这种内涵的丰富性有害无益。

第二,文学语言的功能不仅用来指称、说明和陈述,还有表现情意的一面,它可以传达作者的语调和态度,并影响读者的态度。在此,我们可以参考一下俄国语言学家雅克布逊的理论,他根据语言传播的基本模式,描述了语言的六个要素和六种功能,即(1)与说话者相关的情感功能;(2)与听话者相关的意动功能;(3)与语境相关的指称功能;(4)与信息相关的诗歌功能;(5)与接触相关的交际功能;(6)与代码相关的元语言功能。举例来说,一个人说:“这儿太美了!我简直要晕掉了。”我们无疑可以感受到说话者内心强烈的陶醉之情,这就是语言的情感功能。我说:“朋友,你不觉得冷吗?”你可能会走过去把门关上,这就是语言的意动功能。我问:“咱们这是在哪呀?”语言就指向了我们所在的时空环境,这就是语言的指称功能。李白诗云:“燕山雪花大如席,片片飘落轩辕台。”我们当然不会过于天真,以至真的想去研究一下这么大的雪花是怎么搞出来的,而只满足于它那壮美的意境带给我们的强烈的震撼,因为它的内涵意义(信息)远远超过它的真实性。这就是语言的诗歌功能。两个人遇见了,一个说:“今天天气真不坏呀!”另一个说:“可不是嘛!”你会认为他们是在研究气象问题吗?当然不会,你知道他们仅仅是想找到一个进行交流的接触点罢了,这就是语言的交际功能。如果后者问:“你说的‘天气’是什么意思?”那么他是在就前者的语言用法进行讨论,这就是语言的元语言功能。至于韦勒克所说的语言表达情意的一面,主要是指雅克布逊所说的第一种功能,即语言可以表达说话者的内心情感;而科学的语言则不具有或者是有意地排斥语言的表

情功能,冷静的客观和中立是它的惟一要求。

第三,与科学语言相比,文学语言更强调文字符号本身的意义,强调语词的声音特质,如音步、头韵、尾韵、格律等声音模式。这话毫无夸张之处,声音对于一首诗来说,与其说是外在的装饰,还不如说是它的灵魂或生命,从一首诗中抽掉它的声音形式无疑等于摧毁了这首诗本身。尤其是在特别讲究声音模式的格律诗里,即使是稍稍变动一个音节,都会带来阅读效果的强烈改变。此外,有些诗人甚至还力图创造一种独特的象声效果,例如英国诗人丁尼生的《下来吧,少女》,就模仿了蜜蜂的嗡嗡声和鸽子咕咕的叫声;济慈的《夜莺颂》中反复出现的元音“o”,据说也模仿了夜莺的鸣叫;我们读王维的《过香积寺》,其中大量的后鼻音非常形象地创造了钟声在山谷间回响的意境,至于诗人是否有意而为则不得而知。很难想象,把这些因素去掉之后它们还能保持原有的魅力。瑞士诗学家埃米尔·施塔格尔在《诗学的基本概念》一书中指出,诗的语言具有一种“悲剧性的脆弱”,即是指此而言。人们常说,诗是不可翻译的,道理亦在于此。人们读那些翻译过来的外国诗歌会常常感到奇怪:这难道就是他们最好的诗人的最好的作品?李白、杜甫到了国外,想必也会面临着同样的疑问。其实无他,都是在声音的转换上出了问题。

总之,韦勒克认为,文学语言具有与科学语言所不同的上述特点。当然,他也指出,这些特点在不同文类中又有不同的分布情况,如声音、表情的因素在抒情诗中比在小说中更为明显;而实用因素如传达信息、说明道理等,在小说、讽刺诗和教喻诗中的比重则超过纯诗;语言的理智化程度如概念性、逻辑性,在哲理诗和教喻诗中很高,而同语言的科学用法接近。而且在考察具体文学作品时,我们会发现两种语言的混用形式。的确如此,一篇小说中也可能会有数学符号、化学分子式或物理学公式,假如这是一篇科幻作品或者是以科学家的生活为题材的作品的话;即使是一般的小说,也充斥着大量的科学术语或与科学有关的片段,例如医学方面的感冒、发烧、进行性肌无力、肺结核、心脏病,心理学方面的压抑、宣泄、神经衰弱、精神分裂、施虐、受虐、失语、失忆等等,这些都很难说是文学语言。但是尽管如此,韦勒克仍然认为,二者的差