

汲取、批评与改造二十世纪西方文论

——“新文艺理论体系论”之十四

王锺陵

内容提要 如果对二十世纪西方文论作大的划分,至少有这样四个块团:精神分析,形式主义,现象学与存在哲学,后现代。这四个块团中,形式主义文论、现象学与存在哲学美学,是最大的两个块团:前者包括新批评、神话—原型批评、结构主义诗学,后者除了现象学美学,还包括存在主义文论、历史悠久的诠释学在存在哲学的影响下产生出哲学诠释学,哲学诠释学与现象学美学的汇流,又产生出接受美学与读者反应批评。我们可以用四种具体模式来概括二十世纪的西方文论:文本—作者模式、文本模式、文本—读者模式、文本—社会模式。虽然二十世纪各种西方哲学与文论思潮之间有着差异与递嬗关系,但它们在上述四种模式中又有着一定程度的交叉与并存。自然,一个总的趋势是从现代模式调整为后现代模式,再由后现代模式中走出来。

关键词 精神分析 形式主义 现象学 存在主义哲学 后现代哲学

王锺陵,苏州大学东吴国学研究院院长、教授 215000

一、二十世纪西方文论的总体模式与走向及其四大块团

自文艺复兴以来,西方文艺思潮屡经变化:人文主义、古典主义、启蒙运动、浪漫主义、现实主义、现代主义以及后现代主义等。在上述这些思潮的相生相克的发展之中,还交织着科学主义与人文主义从联合作战、相伴长大到差异增大、矛盾显现、相互调节的运动过程。然而,总的来说,这是一个现代模式形成及其调整的历程。因此,二十世纪西方思想总的模式,可称之为是经过重大调整的现代模式。二十世纪的西方哲学与文艺的、文艺理论的这一总体模式,是我在研究了这一世纪西方包括哲学与文艺的纷异的思潮变化过程并上溯现代进程的历史发展后作出的概括。

迄今为止,学界对于西方文论仍然处于一种零散的认识状态,不能够对之加以整体的把握。我以为,如果对二十世纪西方文论作大的划分,它至少有这样四个块团:精神分析,形式主义,现象学与存在哲学,后现代。这四个块团中,形式主义文论、现象学与存在哲学美学,是最大的两个块团:前者包括新批评、神话—原型批评、结构主义诗学。后者除了现象学美学,还包括存在主义文论。历史悠久

的诠释学在存在哲学的影响下产生出哲学诠释学,哲学诠释学与现象学美学的汇流,又产生出接受美学与读者反应批评。属于形式主义范围中的几股思潮,各自的界限较为分明;而现象学与存在哲学所影响的几股文学批评思潮之间,则有着相当紧密的关系:衍生与嬗变,现象学及存在哲学是这一块团文论的基础。

在整个创作与阅读活动中,作品无疑处于中心地位,围绕着它,批评和研究可以向着三个方向展开:作者、读者以及社会与文化。它还可以停留在自身,这样就构成了批评和研究的四种具体模式。我们也可以用这四个具体模式来概括二十世纪的西方文论。

文本一作者模式:由文本而强调作者的作用,偏重于由作者的自述、传记之类的资料来研究文本。这一模式最典型的体现是浪漫派文论,其特点是天才论。虽然二十世纪的西方文论是由反对浪漫主义文论转变而来,但这一世纪中的西方文论仍然有属于这一模式的。如精神分析学派以艺术家的情结、无意识来解释作品内容。又如,萨特的“介入”文学观强调作者的责任与作品的社会功能。(加缪将创作等同于西西弗的苦行,虽然其内涵是荒诞与反抗之相融,但显然是从作者角度来说的。)赫施的诠释学理论鲜明地打出了保卫作者的旗帜。

文本模式:这种模式重视文本,以至于以文本为唯一的研究对象。俄国形式主义、英美新批评、神话—原型批评、结构主义,都属于这种模式——或是从语言层面,或是从意象体系整合的角度,又或是从深层的结构层面来研究作品。存在哲学的文学观也属于这一模式,不过它所讲的是作品的存在方式——在海德格尔是存在之创建、万物进入敞开的道说的作品之本体论;在伽达默尔,则是艺术品在流传中的如同“游戏”的表现化存在,这是一种存在表现化的本体论。以细读文本为特征之一的解构主义批评,致力于颠覆文本与批评的确定性。苏珊·桑塔格则干脆反对释义,并危言耸听地说,释义是智力对于艺术和世界的报复。以上各种理论,尽管路径或意见迥异,却都是以文本为主体的。

文本一读者模式:姚斯提出“读者文学史”的概念,伊瑟尔强调阅读活动中的交流或曰双向相互作用,读者反应批评将由阅读本文引起的读者的心理反应视为分析的主要内容。

有趣的是,现象学美学介于文本一作者模式、文本一读者模式与文本模式之间。

文本一社会或文化模式:布迪厄的文学场理论,从社会整体对文学艺术作品如何产生作出了描述。在二十世纪中失势了的文本一社会模式,最为显著的重新返回,是取了文化唯物论与新历史主义的面貌——不仅与权力、经济诸种因素相关的读者因素重现了,而且,一个被多重因素约束的作者重又回到了创作活动之中。这似乎达到了一个综合,然而,美仍然处于失落状态,创作论仍然不受重视。

由以上四种具体模式我们可以看出,文本模式是二十世纪西方文论中规模最大的模式。虽然二十世纪各种西方哲学与文论思潮之间有着差异与递嬗关系,但它们在上述四种模式中又有着一定程度的交叉与并存。自然,一个总的趋势是从现代模式调整为后现代模式,再由后现代模式中走出来。对二十世纪西方文论作出块团式的整体性的把握,这还是一个国内外学界未能提出、更未完成的任务;而对各种西方文论流派的内容作出汲取、批评与改造,十分明显,又是我们建构新文艺理论体系的一项十分重要的内容。

二、精神分析块团

1. 弗洛伊德学说 精神分析块团的代表人物是弗洛伊德与荣格。深受弗洛伊德学说影响的西方文学批评家们,他们所能够致力者,乃在于对作家和作品中人物的心理分析。精神分析学说可以使得文学批评更为重视人类意识的广阔性与复杂性,从而在分析作品主人公的心理,进而增进对于作品内在意义的探究上,在解释艺术家个人气质的形成原因上,发挥其作用。应该承认,童年经验、创伤体验

以及由此而形成的反应,在形成具体人格及影响一个人的人生道路上确实具有一定的意义,但在运用中要注意加以改造。

在人类心灵的深处,有着生命本能的躁动,有着非理性与理性的对峙,也有着感性的生命要求与社会现实条件、某一特定的文化设置的矛盾,还有着生与死的撕缠,升华的追求与破坏的欲望,爱恋的执着与攻击的狂热,种种因素,错综交织。这一切可能浮现到意识层面上,作比较冷静的思考,并可能进而演化出一种哲学的思考或诗情的发挥;但也可能被压抑着,成为一种无意识的存在。用弗洛伊德的话说,自我的“较低级的部分并入本我”,“被压抑的东西也并入本我”^[1]。“被压抑的东西是无意识的原型”^[2],它经常还会复苏,时而成为一种心境、一种心态。

如果我们能够注目于生命的种种喧闹,并通过不同的文化及境遇的折光去展示它,坚持意识作为心理之本质的地位,而不是只从俄狄浦斯情结的生成、分解、继承,及其对于宗教、道德的意义上,并且也不是只从个体的防卫机制上去把握它,则生命样式及其过程的多样性,就能获得丰富的体察,并由此而对多种文化的底蕴有更为深入的理解。弗洛伊德学说有助于对个体人心理结构的复杂性、对心理形式之转换的认识,但仅仅是个体的心理分析,无论是对作者,是对作品中的人物,还是对读者,都难以把握一个民族的心理流变,更难以把握一个民族艺术与审美的变迁发展。弗洛伊德由于其狭隘的个体性心理立场,其文学观不可能完成从个体或抽象个体的立场向民族高度的跃升。当然就更没有民族文化—心理的动态建构这样具有强烈历史感、社会感的论题了。他当然也不懂得“心态”这样一个概念可以将民族的、群体的心理同个体的心理有机地联系起来。

2. 荣格学说 荣格在驱除泛性论的怪物时,却召来了原始的幽灵。在他的理论中,原始阴暗与无意识本能的结合,构成一种反理性、反文明的力量。因此,荣格的原型概念需要改造成为一个文化的概念。并且,弗洛伊德与荣格学说对于文学艺术与美学的无能,表明我们需要确立新的能够将心理分析与文学艺术联系起来的观念。这个概念,我以为就是我在拙著《中国中古诗歌史》中所提出的“文化—审美心理的建构”,更简洁地说,就是“审美心理的建构”。值得强调的是,这一概念有着民族、阶层、集群与个体等多个层面。对于构建一部文学史或艺术史来说,阐述民族审美心理建构是一个中心,阶层的、集群的、个体的审美心理都必须围绕这一中心而展开。

自然,我们还应将民族文化之根的范围扩大开来,不局限在神话意象中,更应包括一个民族构成其文化源头的典籍——就中国来说,便是先秦典籍。那么,我们所要激活的就不仅是一种神话原型,而更是一种文化原型了。文化原型在现代条件下的激活——激活的过程,同时也就是意义因革衍生的过程——才能使我们返回到民族文化生命的最深的泉源。

三、形式主义块团

1. 艾略特的诗学理论 无论是“非个性化”的要求,还是“客观对应物”的概念,艾略特诗学理论的实质都在于消解浪漫派文论中居中心地位的诗人。这是在纯文学领域中所发生的对于人的消解的开始,虽然这一被消解的人,还仅是采取了一种特殊的身份——作家。这同弗洛伊德将人推到意识之下,同荣格将人化解到集体无意识之中,形成了一股相应和的思潮。人,在二十世纪初叶就被贬抑了。

艾略特对于文学的生存与传播模式有比较整体性的认识。他阐发了次要作家的作用——维持文学的延续性。艾略特勾画的文学传播模式是:“感受性的变化和发展首先体现在少数人身上”,然后通

[1][2]弗洛伊德:《自我与本我》,《弗洛伊德后期著作选》,林尘等译、陈泽川校,上海译文出版社1986年版,第172页,第162页。

过“对更容易被大众接受的作家的影响”，而“渐渐渗透到语言中去”；“在它们得到确认之后，新的进步又成为必要”。而“诗的最广义的社会功能就是：诗确实能影响整个民族的语言和感受性”^[1]。这一模式，在整体性和层次性上，确有精见，它是艾略特中年智慧的结晶；然而，依我的看法，艾略特虽以对社会、人生更为透彻的认识而开辟了现代诗的道路，但他的这一模式对于文学的发生状况以及对于文学家们之间的关系的看法，还过于天真，远不够冷峻，从而导致了他的模式的凝固性。

艾略特上述论述的一个要害问题，是没有看到伟大作家以及体现了感受性的变化和发展的少数人，并非是预成的，而是生成的。艾略特对于共时中的艰辛缺乏充足的表述，他的三个层次：少数人、次要作家、一般人，在现实中其实是比较以至相当浑沌的。分层的清晰乃是在一个历时的不断瓦解与整合的过程逐渐凝定下来的结果。由于任何时代的个人好恶都是纷繁错杂的，而后代社会的需要亦难以卜算，所以在历时的传播中也带有一种存佚靡恒的相当的不确定性，即使是卓然不可磨灭者，也不是预定的，他们仍然是由后世的读解而产生的。

如果我们用庙堂文学、市井闾里文学，以及介乎其间的雅俗共赏的文学这样三个层次来勾画文学的社会环流模式，将会比艾略特所说的三个层次的传播模式具有更加开阔的视野和更加丰富的内容，因而也更能对文学史的运动作出深入贴切的说明。

2. 新批评诗学理论 兰色姆的理论是在西方反科学、反理性思潮下的一种诗学本体性的建构，而其目的却正在于使得文艺批评更加科学。这似乎是矛盾的，却有着深刻的内涵：正是非理性思潮使得文艺获得了区别于科学而使自身独立的科学性凭藉，而此种科学性凭藉之不科学，则又难以使得文艺批评的科学性追求得到一种明晰的、透彻的、连贯的表达。讲科学的人取用的却是非科学，反科学思潮却又被用作科学追求的凭藉，科学与反科学、理性与非理性，难分难解地纠缠着。这正是西方二十世纪包括文学理论在内的思想发展的一个重要特征。

文学的本质，必须在它与世界的关系中来确定。新批评派将文学确定为是一种对于客体的知识。这就与科学没有区别了，他们没有找到文学与世界的独特关系。韦勒克对于文学本质的结论是：“一部文学作品，不是一件简单的东西，而是交织着多层意义和关系的一个极其复杂的组合体。”^[2]这个“组合体”概念，显然也不解决问题。比如他强调了文学的虚构性特征，但并没有回答文学虚构的目的是什么。其实只有从人的社会存在的角度，才能把握文学的本质。

审美是对于人性的滋润，是存在的诗意化。新批评派的诗学功能论，以“知识”一词而囊括之，并没有说到根本上。自然，将研究中心移向作品，有其正确性，因为这可以使我们从作品在整个文学史的传播、接受上来思考问题，从而具有比较开阔的眼界。然而，十分清楚的是，要达到这一步，就不能将文本孤悬起来，而应将之置于时间的波流之中。虽然韦勒克意在结合文学理论、文学批评与文学史，但他显然未能达到这一认识。将一件文学作品抽象化，假设它有无限的内涵，并从而具有无尽接受可能，这正是新批评派整个理论错误之所在。

诗的本质论，就新批评派来说，是一个旧问题。构架一肌质说、内部结构说，都是在雷·韦勒克和奥·沃伦之前对于这一问题的回答。诗的存在论，对于新批评派来说，则是一个新问题。历史观念的引入必然要化解抽象的本质论。于是，韦勒克乃以“标准体系”说来兼顾之，一方面用以说明一件艺术品与生俱来的凝固的本质，一方面又用以说明文学史时代的变化。我们细按一下就会发现：就前者而言，诗的本质在一件艺术品自身；就后者而言，诗的本质在各种主观之间，在集体意识形态之中。前者

[1]《诗的社会功能》，《艾略特诗学文集》，王恩衷编译，樊心民校，〔北京〕国际文化出版公司1989年版，第244、245页。译文中“诗确实能影响”一语中原漏去“响”字。引者按。

[2]〔美〕雷·韦勒克、奥·沃伦：《文学理论》，刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明译，〔北京〕三联书店1984年版，第16页。

具有一定的实体性,亦即它存在在那里,人的经验只能部分地接近它;后者则具有一种主观性与相对性。前者是凝固的,后者是变动的。两者的矛盾是显然的。正确的做法,只能是从历史中求本质,也就是说,应将本质论放在存在论中加以阐述。然而,这便会形成与形式主义文论的决裂。这当然是雷·韦勒克与奥·沃伦所不能也不愿达到的地步。

文学的本质,依我的看法,即是表现中包含有反映。惟有凭藉于此,才能使文学与科学区别开来。

3. 神话—原型批评 艾略特用“消灭”^[1]的办法未能制服个性;而弗莱的原型概念却将个性彻底化解了。既然强调原型的一贯性,弗莱难以容忍多元批评的存在就是必然的了。他以调侃的口气说,这些批评的存在“好像仅仅表明批评像大自然一样,喜欢杂草丛生的荒地胜于坦荡无物的空场”^[2]。弗莱不明白,共时多元的文学史见解是在历史之河中,经过一再的序化整合而进行文学史结构的转换的;他也不明白,这种多元的批评正是历史在现实中的多渠道延伸。

传统的原型批评还使他难以理解作家的浮沉。作家地位的浮沉和文体的兴衰,乃是文学史运动的重要表现形式。艾略特对于前辈诗人的重新评价,其实乃是由于一种现实的文学发展的需要所导致的对于历史理解的变动。有趣的是,在《批评的功能》一文中,严词批评大多数批评家是在制造混乱的艾略特,二十八年后被弗莱作为“假批评”的靶子。艾略特纠正自己早期对弥尔顿的偏颇的评价,被弗莱讥讽为倾销之后的赎买。弗莱显然不能以文学史在一再重新整合中动态前进的观点看待作家评价的变化。他所谓循环的、辩证的模式,均不足以勾画出一个时代文学之发展是如何在多元的歧向中,经由意义性的张扬,以其对于个体独特性的凝定,在作家地位的浮沉与各种艺术部类及文体的兴衰之中,而浑沦地整合出一个新的发展方向。从本质上说,弗莱的模式是不发展的、单调的。弗莱文学史模式的根本缺陷,在于缺少一个融合个体性与普遍性、偶然性与必然性于一体的生生不息的正确的发展观。不过,公平地说,这一点乃是整个西方文学理论及批评流派都存在的缺陷。

人类学、心理学的引入,对于更新文学研究来说,是完全必要的。然而,弗莱主要是从神话批评的角度对之加以兼摄的,他还缺少从整个文学出发的思考,因而他就不能脱出“神话就是原型”^[3]这一既表明了他的创造,又显示了他的局限的论点之牢笼。对于人类学的引入,不应仅仅着眼于仪式与神话的关系、原始人的心智这一类问题,最为重要的应是取其跨文化的比较眼光及长时段的演化视野。心理学之转换为一种文学批评方法,不仅应从一种科学的学说出发,而且这种学说还应该是同人类学相融合的,因为只有这样,深度的追求,才能在一个与文学史研究相符合的广度的要求中进行。此外,也还要能够同文学创作活动的特征相一致。我以为这样的一种心理学,应体现为民族心灵史的形式。文学是民族心灵史的展示,是我在1986年提出的一个更新文学史研究的命题。民族心灵史的展示,又必须以民族思维的发展为底蕴,要在理解民族思维发展的基础上把握文学的进程。拙见以为,这才是一条能够在深层次上将心理学与人类学融合起来的学术道路。

4. 俄国形式主义文论 俄国形式主义有两个基点:一是类比于语言学,从所谓“绝无争议的材料出发”;一是坚持诗学的艺术本质。于是,对“词汇的艺术作品”的研究,乃成为俄国形式主义的基础。因此,俄国形式主义所称“理论诗学”的研究,就侧重在语音、韵律、词法、句法与词义这个方向上展开了;然而,即使在俄国形式主义共时态的理论诗学的范围中,也仍然有着历史观念的渗入。“材料”、“程序”、“风格”,这三个词大体构成了俄国形式主义理论的一个最简括的基本的概念系统。俄国形式主义对于内容与形式的关系,有两点主张:一是用形式消灭内容,二是将内容归结为形式。由于俄国形

[1]《传统与个人才能》,《艾略特诗学文集》,第4页。

[2]《文学的原型》,[英]戴维·洛奇编:《二十世纪文学评论》下册,葛林等译,上海译文出版社1993年版,第101页。

[3]《文学的原型》,《二十世纪文学评论》下册,第112页。

式主义的两个分支——理论诗学及历史诗学之间的矛盾,俄国形式主义向着一般文化进程关闭的艺术之门始终未能完全闭合紧密,而当外界的冷淡引发了内部的反思时,结构与内容、材料与实体及意义,就又被统一了起来。特别应该提到的是,普罗普对于颇类童话、带有传奇色彩的民间故事的研究,更为突出了结构的意识。他从描述、分类中寻找结构的思维方式,他所使用的一些概念,此后得到了法国叙述学研究者强烈的共鸣,为他们提供了直接的借鉴。

5. 布拉格学派 承认外部因素的影响,却又坚持文学艺术的自主性,这是布拉格学派的基本观点。布拉格学派的这一观点是从俄国形式主义沿承嬗变而来。这一观点向着作品论的展开,便产生了穆卡若夫斯基的受到现象学影响的艺术的意向性与非意向性的理论。意向性讲的是作品涵义的统一性。为此,穆卡若夫斯基将作者转化为了泛化的欣赏者,艺术作品就变成了独立的符号。非意向性讲的是艺术作品中一切抵制、打破涵义统一性的东西,其作用是使艺术作品能够予读者以仿佛得自现实的印象,即使艺术作品成为一个“物”。穆卡若夫斯基的作品论,便是将艺术作品视为符号与物的结合。不过,后者却是附属于前者的,被视为前者的一定的形式。上述基本观点向着文学史观的展开,则产生了沃季奇卡的“视作品为文学史研究的核心”的文学史观。

贯串结构主义三阶段发展的语言学家雅可布逊的作品分析,不仅纷繁琐碎,而且是硬加裁割、拼凑与乱加省略的。尽管如此,布拉格学派的上述观念仍然构成了从俄国形式主义到巴黎结构主义的过渡。巴黎结构主义进一步发展了非主体化的观念,对作品的具体化方式的变化作了相当细致的考察,并在更大的广度与深度上,将符号学用作分析作品、研究文学史的一种方法,甚至将文学纳入符号学的一部分。

6. 列维-斯特劳斯结构人类学的神话分析 列维-斯特劳斯既热烈地赞扬了普罗普的理论,又对之作作了严厉的批评,这体现了巴黎结构主义兴起时与俄国形式主义既相承袭又划清界限的理论意向。列维-斯特劳斯采用按垂直轴和水平轴排列的矩阵图表、多层次的结构图表、多参数排列的模式,进行神话分析。他喜欢找到乃至凑出众多的对立项,显示出一种人为的设定性、繁琐性。他实际所重视的乃是共时性,因而,在有限承认历时性的情况下,将共时性发挥到了极致。从更高层次上说,列维-斯特劳斯虽然是位优秀的人类学家,但他没有正确而坚实的神话学基本理论。因而,他虽热衷于研究神话的传播亦即其种种变体,却难以看到神话在世代间的变异,从而不能把握神话思维建构与解构相并行的流程;他虽关心神话的传播与变化,但部族的历史变迁,一般却不在他的视野之中。他的目光多集注于细部的分析上。整个人类的神话思维有其内在的发展规律,各民族的神话在其发展过程中也能够形成某种框架性的意识设置,亦即结构,但这些都只有将眼光放大,从历时的变迁中去加以把握,方能得之。

四、现象学与存在哲学块团

1. 审美经验现象学 杜夫海纳的《审美经验现象学》一书,描述艺术所引起的欣赏者的审美经验,其理论包括审美对象的现象学与审美知觉的现象学以及从先验分析中引出形而上学的意义这样三个部分。杜夫海纳理论的核心是从将审美对象凌空化,再经过先验的审美“情感范畴”,走到承认黑格尔式“理念”的地步,不过用的是与“意义”相混同的“存在”或曰意义化了的“存在”这个概念。对于审美对象的研究,是《审美经验现象学》一书的重点。杜夫海纳是依据于法国学者的理解来理解现象学,并以此作为自己的审美经验现象学之理论基础的。杜夫海纳认为,作品之成为审美对象在于感性的呈现,而感性的呈现则需要有观众的合作,甚至艺术家本人也要化为观众,以体验作品感性的呈现,才能更好地完成作品。杜夫海纳是将作品之呈现从潜在存在过渡到显势存在,与“表演”联系在一起的。

由此,艺术作品的现实性即是不同的表演状况,真实性则是作品的内在特质,而表演的现实性之绵延即形成其历史性。欣赏者除了协助表演外,还充当艺术的见证人。他虽然承认欣赏者可以有理解的不同,但这个理解只能在作品的范围中。同英加登相比,他对于读者、欣赏者的意识空间更予以了压缩,英加登对于读者的创造还有一定程度的承认。

杜夫海纳不仅以“现象学作者”这一概念割裂了作品与作者的关系,而且还否认作品与外物的联系,这是因为他心目中的艺术是现代派艺术。西方现代艺术的表现方法,使杜夫海纳无法找出艺术家意识的投射物。于是,艺术作品只有主要依靠情感与形式两者,才能成为审美对象了。情感又易于与内容相联系,形式就被高置为审美对象内在性的希望。这样,艺术作品的敞亮,就不需要外来的光照耀它,它发出自己的光。杜夫海纳对于欣赏者的两种职能——协助表演与充当见证人——的认定,其实仍然与他对于艺术家的定位一样,不过是让欣赏者充当使艺术得以呈现的工具而已。从而,艺术作品具有了一种对于作者、表演者与欣赏者都存在的超凌性,大家一起臣伏于它。

虽然“作品必须得到表演”^[1]这一理论设定,成为杜夫海纳对于审美对象论述中的一个重要缺陷,并且也还存在使审美对象超凌化的严重缺点,但诸如他所说,艺术作品的“根本现实性首先存在于感性之中”^[2],感性是感觉者和感觉物的共同行为,真正的艺术使我们摆脱自身转向艺术,真正的艺术把我们引向另外一个世界的这样一些话,以及他反对迎合市俗需要的态度,都是正确的。

2. 杜夫海纳、布莱的文学批评现象学 虽然杜夫海纳将批评家的使命设定为三点——说明、解释与判断,但他对后两点却加以了极度的贬抑。与杜夫海纳以现象学理论来要求批评家不同的是,布莱直接就是以现象学来从事文学批评的。他对文学批评的定义是,意识的意识;他认为,阅读行为是读者的意识和作者的意识的重合。他将作品分为三个层次,这三个层次是精神对于形式与物质的解脱过程。他对于文学体裁的否定,更是大大超过杜夫海纳。两人采用的都是现象学理论,但杜夫海纳依据的是回到实事的原则,布莱遵循的是研究作为纯粹现象的意识的要求。

现象学批评是一种意识批评,结构主义旨在探索事物的深层结构,因此,当结构主义兴盛后,它同现象学就产生了冲突。与杜夫海纳的调和态度不同,布莱对结构主义采取了激烈的否定态度,但两人都看到了结构主义对于现象学批评的好处。这表明不同思潮之间的关系是复杂的。现象学批评明确排斥对作品作外部的社会学的、历史学的研究,它给予批评家的地位相当低,这与其让作品存在的要求之间存在着深刻的悖论。然而,现象学的批评主张,对于避免批评家的任意诠释及保护创作中的创新是有益的,从而有利于作品特殊风格、独特境界的展示与艺术世界多样性的呈现。

3. 雅斯贝斯存在主义的悲剧观 以人的生存理解悲剧,是雅斯贝斯悲剧观的核心。存在主义强调人的存在困境。在雅斯贝斯看来,哪里有相互独立的冲突的力量,哪里就有悲剧发生。现实是分崩离析的,真理是破碎的。从悲剧给予人的观感上说,雅斯贝斯强调的是“超越”这一概念。超越与解脱或曰解救的具体内容,首先是悲剧让人明白应该有生的勇气与死的尊严。从有限认识无限,则是悲剧给予人的超越性的第二项内容。人从悲剧中获得超越和解脱的第三项内容是净化。雅斯贝斯反对单纯的审美态度,他主张悲剧与人生浑合在一起,准确地说,是让悲剧融入生活、提高生存,以使自己变成真正的自己。由于缺乏深入的整体思考,雅斯贝斯的论述存在不明晰、混乱以至矛盾之处。又由于知识上的缺乏,他对悲剧的论述,不少地方或是失之肤浅,或是失之简单,有时也还产生重要的错误。

[1][2][法]米盖尔·杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译、陈荣生校,〔北京〕文化艺术出版社1992年版,第42页,第74页。

4. 萨特的“介入文学”观 存在主义“是一个行动的学说”^[1],因此萨特阐发一种“介入”文学观是必然的。“介入”文学观,对于他在《存在与虚无》中所阐述的哲学理论既有相当程度的沿承,又向着时代方面有了大幅度的倾斜,从而社会与历史因素也随之有了相当明显的增强。“介入”文学观的要旨有三:什么是写作?为什么写作?为谁写作?他对“什么是写作”的回答是,“通过揭露而行动”,而“揭露就是变革”^[2]。

对“为什么写作”这一问题,萨特是从作者与读者的辩证关系上来加以解说的。萨特认为,精神产品,“只有在作者和读者的联合努力之下才能出现。只有为了别人,才有艺术;只有通过别人,才有艺术”^[3]。《存在与虚无》中有这样一个观点:别人是自我存在的条件。同样,读者也是作者存在的条件。由此萨特引出了一个命题:“任何文学作品都是一项召唤”^[4]。根据这一命题,写作就是“为了召唤读者以便读者把我借助语言着手进行的揭示转化为客观存在”^[5]。另一方面,从读者的方面说,“作品只在与他的能力相应的程度上存在”^[6]。在阅读中,虽有作者的引导,但“作者设置的路标之间都是虚空,读者必需自己抵达这些路标”,“一句话,阅读是引导下的创作”^[7]。

萨特的上述论述,有着现象学美学的明显成分,他的独特之处,在于他将他的自由理论运用到作者与读者的关系中。他说:“阅读是一场自由的梦”^[8],“作家为诉诸读者的自由而写作,他只有得到这个自由才能使他的作品存在”^[9],另一方面,作家又要求读者“承认他的创造自由”。萨特说:“这里确实出现了阅读过程中的另一个辩证矛盾:我们越是感到我们自己的自由,我们就越承认别人的自由;别人要求于我们越多,我们要求于他们的就越多。”^[10]也就是说,双方都是自由的。上述引文显然是《存在主义是一种人道主义》中关于自己与他人关系之论述的沿承与发挥。不讲作者与读者在写作与阅读中的受限,而只讲其自由,显然是片面的。套用萨特“处境中的自由”的话头,写作与阅读中的自由也是受限中的自由。萨特由上述作者与读者之自由的观点,引出了反对激情的意见。然而,反对激情的观点,同他“介入”文学的理论是矛盾的,因为要想引起变革,没有严重的不满以至愤怒和一种强烈的愿望,那是不可能的。

萨特在《什么是文学?》一书中提出的第三个问题是“为谁写作”,萨特通过对一些文学作品所产生的影响的分析,通过回顾文学史,明白了作品有其时效性,作家有其主要的、特定的读者群,作家及其创作在不同的时代处于不同的历史状态中。这样他虽然仍然坚持文学是对于自由的召唤,但社会的、历史的因素却是大大地增强了。

通过对文学史的回顾,萨特对于“介入文学”寻求一种平衡:既坚持文学的自主性,又坚持题材的重要性。对前者,他说:“一个特定时代的文学当它未能明确意识到自身的自主性,当它屈服于世俗权力或某一意识形态,总之当它把自己看作手段而不是不受制约的目的时,这个时代的文学就是被异化的。”^[11]显然,文学的自主性与萨特的自由理论联系着。对于后者,他说:“一种文学当它还没有完满地认识到自己的本质,当它只是提出它的形式自主的原则,而将作品的题材视为无关紧要时,这一文学便是抽象的。”^[12]题材的现实性,这是“介入文学”的前提,因此,萨特要反对“抽象”了。前者是对于他过去理论的沿承,后者是对于他的新主张的坚持。萨特的“介入文学”观的缺点在于:一是不正确地将诗排斥在外,二是它的目的是狭隘的,作出揭露,引起变革,只能是文学的一个目的。

萨特还提出了“处境小说”与“处境戏剧”的概念。这可以说是他对于“介入文学”的具体设计。对

[1][法]萨特:《存在主义是一种人道主义》,上海译文出版社1988年版,第31页。此书收文两篇,本篇为周煦良译。引者按。

[2][3][4][5][6][7][8][9][10][11][12]《什么是文学?》,《萨特文集》第7卷,施康强选译,[北京]人民文学出版社2000年版,第107页,第124页,第126页,第126-127页,第126页,第126页,第130页,第131页,第131页,第205页,第205页。

“处境小说”，他说：“既然我们在处境之中，我们惟一可能想到去写的小说是处境小说，既无内在叙述者，也无全知的见证人”，“让我们的书里充满半清醒、半蒙昧的意识”^[1]。对“处境戏剧”，他说：“从前的戏剧是所谓‘性格剧’”，“处境起的作用仅是使这些性格发生冲突，表明每一性格怎样在其他人的性格的作用下发生变化。”^[2]而处境剧，“不再有性格：主人公是与我们大家一样坠入陷阱的自由。出路何在？每个人物无非是对一种出路的选择，而且他本身不比他选定的出路更有价值。”^[3]这就是说，自由与选择比人物及其性格更有价值，或者甚至应该说，人物的价值就体现在选择上。显然，“处境小说”与“处境戏剧”是萨特处境限制下自由理论的体现。由此，观念化，以及与之相伴的，所写人物必然具有或浓或淡的抽象性，便成为萨特“处境戏剧”作品明显的缺点。

5. 加缪的戏剧观与小说观 加缪的文学观，是由他的荒诞理论与他对文学创作及戏剧、小说两种体裁特点的认识相结合而成。荒诞人的观念直接形成了加缪的创作观。加缪认为：“最荒诞的人物，即创作家”^[4]。他描述道：“‘不为什么’而劳动而创作”，“明知创作没有前途，看见自己的作品毁于一旦而同时意识到，从深处想，把创作世代代传下去不见得更为重要，这些就是荒诞思想所准许的那种难得的智慧。边否定边激发，同时执行这两项任务，就是向荒诞创作家打开的道路。他必须向虚无奉献自己的色彩。”^[5]“执著地反抗人类自身的状况，坚持不懈地进行毫无结果的努力。创作要求天天努力，自我控制，准确估量真实的界限，有分有寸，有气有力。这样的创作构成一种苦行。”^[6]而这一切又都是无所为，只是重复和停滞不前。“也许伟大的作品本身并不那么重要，更重要的在于要求人经得起考验”^[7]，在于给人提供机会去战胜自己和更接近赤裸的真实。加缪此种创作观，将创作等同于西西弗的苦行。所谓“不为什么”，即没有寄托希望。对于作品的传世与作品的毁灭不分高下，这就如同对生与死、阳光与阴影，不加选择；边否定边激发，亦如同对忧伤与信心、冷漠与激情，都兼而有之；而坚持不懈地进行毫无结果的努力，则显然是荒诞与反抗之相融。

加缪的戏剧观是荒诞理论与体验派表演主张的结合。他认为，演员作为荒诞人体现在三个方面：第一，教会反对戏剧艺术中异端灵魂的增长、感情的泛滥及一种精神上的骇人听闻的企图，演员拒绝只经历一种命运，反而加速投入各种放纵之中。第二，演员的矛盾在于，他“既单一又多样”^[8]，那么多灵魂集于单独演员一身，这就是“荒诞本身的矛盾，演员个体硬要达到一切经历一切，这种企图是徒劳的，这种固执是没有意义的”^[9]。第三，过早的死对演员来说，是无可挽回的，他本可以在表演中涉猎许多面孔与世纪，其总和之大，是什么也补偿不了的。

加缪在《西西弗神话》中所表达的是一种体验派的表演主张：“确实，有时候他随身附着那些人物，而他们稍为越出他们出生的时间和空间。他们陪伴着演员，弄得演员不太容易与曾经有过的样子分离。有时候演员拿起杯子，就会重复哈姆雷特举杯的动作。是的，他所注入生命的人物与他的距离不是那么大的。于是，月复一月或日复一日，他充分地表明如此丰盈的现实，以至于在一个人渴望成为的和现实存在的之间不存在界限了。在多大程度上表演的存在成为现实存在，这是他所证明的，为此他始终专心演得更出色。因为这就是他的艺术，绝对装得像的艺术，尽可能深地进入不属于他的某些生活中去。”^[10]“稍为越出他们出生的时间和空间”的，是演员扮演的人物。“曾经有过的样子”，是这些

[1][2][3]《什么是文学》，《萨特文集》第7卷，施康强选译，〔北京〕人民文学出版社2000年版，第258页，第306页，第306页。

[4]《西西弗神话·荒诞人》，《加缪全集》第3卷，柳鸣九、沈志明主编，〔石家庄〕河北教育出版社2002年版，第121页。《西西弗神话》译者沈志明。引者按。

[5][6][7]《西西弗神话·荒诞创作》，《加缪全集》第3卷，第134页，第135页，第135页。

[8][9][10]《西西弗神话·荒诞人》，《加缪全集》第3卷，第115页，第115页，第114页。

被扮演人物过去的样子。“渴望成为的”，是剧中人；“现实存在”的，是演员扮演的形象。这两者之间不存在界限，说的是装啥像啥。当然，加缪不明白，“绝对装得像的艺术”这个“绝对”是做不到的。

加缪的小说观也是荒诞理论与小说特点的结合。虽然加缪要求小说表现荒诞理论，为荒诞理论服务，但他高度重视小说的以至是一般文学作品的特点：重视形象，回归生活，强调含蓄，作品应内聚有无限光芒，不要求那么清晰，要有言外之意等，最终的目标则是创造自己的天地。

6. 伽达默尔的理论 伽达默尔的哲学诠释学有三项内容：理解活动的存在方式，视域融合，语言在诠释活动中的本体论意义。理解活动在伽达默尔看来如同游戏，观者与游戏是因表现而联系在一起的，因此伽达默尔认为表现是艺术作品的存在方式。伽达默尔将阅读也类同于表现，从而，他就将文学的存在方式也归入了存在表现化的本体论中。具体地说，理解活动不是理解者与文本及艺术品的作者之心灵交流，对于广义的文学概念来说，是其文本意义的实现，对于艺术品来说，则是一种再创造的复现。

如果说作品概念是伽达默尔理论的核心，那么，一种抽象化的理解概念，则是他的理论的本位。在理解中，有两个视域——历史与现在的交互作用：前见在理解过程中起到意义预期的作用，并在“与过去的接触，以及对我们由之而来的那种传统的理解”^[1]中得到检验；现时的、随机性的因素则带来意义的实现与扩展。伽达默尔说：“我们所阅读的一切本文都只有在理解中才能得到实现。而被阅读的本文也将经验到一种存在增长，正是这种存在增长才给予作品以完全的现在性。”^[2]伽达默尔重视的正是存在增长，亦即意义的衍生。因而他以现在视域吞并了历史视域，或者说是将历史视域化入了现在视域。那种普遍存在的认为伽达默尔的“视域融合”论，说的是历史视域与现在视域两者融合的意见，是肤浅的、片面的，不符合伽达默尔理论的实际。

理解是一个语言的过程。“在具体处理一个文本时，只有当文本所说的东西在解释者自己的语言中找到表达，才开始产生理解。”^[3]伽达默尔论述语言在理解活动中的本体意义时，深化了理解活动对自身的丧失，如同游戏者“同游戏相吻合或把自己归属于游戏，也就是说，他放弃了自己意志的自主性”^[4]，语言也被主体化了。人们听语言说，应合此种语言说，便是理解。伽达默尔说，艺术语言“向每个人的自我理解讲话，并且永远作为当下的、借助它自己的同时性进行讲话”。“正是艺术品的同时性使它能够通过语言表述”^[5]。所谓同时性，就是现在视域；所谓艺术品“作为当下的、借助它自己的同时性进行讲话”，就是艺术品在现时所表露出的意义，为理解者所理解。

伽达默尔给予了诠释学以本体论的上升，从本体论上对诠释学作了一个大的开拓，这是他的贡献。然而，他的转向并不成功，他的哲学诠释学存在着严重的缺点，兹略述三点：第一，是对于主体的漠视。第二，此种漠视主体的诠释学不足以解释精神科学的发展史。由于漠视主体，主体的能动的视点在伽达默尔的诠释学中是不可能有的；由于忽视理解的社会条件，并且又由于过于强调诠释学处境，亦即当下的、现时的因素，因而，所谓“倾听流传物”^[6]的要求只能是软弱的，并被抽象化。进一步说，伽达默尔本就认为，“真正的历史对象根本就不是对象”^[7]，他并对自己的“效果历史”概念颇为得意，因而，也就不存在“多元因素互动整合”^[8]的可能。自然，伽达默尔更不会知道，文艺史等精神科学

[1][德]汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《真理与方法》上卷，洪汉鼎译，上海译文出版社2004年版，第396页。

[2]《在现象学和辩证法之间——一种自我批判的尝试(1985年)》，《真理与方法·附录》，洪汉鼎译本下卷，第660页。

[3][4][德]伽达默尔：《论自我理解问题》，《哲学解释学》，夏镇平、宋建平译，上海译文出版社1994年版，第57页，第53页。

[5]《美学和解释学》，同上书，第102页。

[6][7]《真理与方法》上卷，第395页，第387页。

[8]王锺陵：《论文学史运动的内在机制及其展开形式》，[北京]《中国社会科学》1994年第3期；拙著《文学史新方法论》，[台北]文史哲出版社2003年版，第217页。

是在读解中开辟发展方向的,“一个新方向的开辟是要经过持续的努力”^[1]这一规律的。第三,由于缺乏发生学的研究,伽达默尔不明白,语言对于人类理解活动的本体论意义,或者干脆说,语言对于人类存在的本体论意义,不能像他那样从海德格尔语言的神秘性思想中索解。

7. 赫施保卫作者的理论 鲜明地打出保卫作者的旗帜的是美国学者赫施。赫施1965年刊出《伽达默尔有关解释的理论》的长文,在消除作者、视域融合及前判断等问题上,对伽达默尔的理论予以了尖锐的批评;1967年又出版了《解释的有效性》一书,系统地提出并论证了一个与伽达默尔迥乎相异的诠释理论。保卫作为陈述主体的作者是赫施《解释的有效性》一书的宗旨,这一宗旨所要求的是从本文推测作者的原意,亦即重建陈述主体。本文的涵义被区分为含义、意味、意义三种,可归并为含义与意义两种。理解活动被区分为理解、解释、批评三类,也可归并为理解与解释两类。含义与理解相对应,解释与意义相对应。作者意指的含义是确定的,而意义是变动的。“范型”概念是含义被传达的类型,解释者入手于某个类型构想,并在解释过程中去限制和更准确地构造这个类型。合法性、相应性、范型合适性及连贯性则是解释有效性的四条验证标准。前判断与前理解、前期待不能混淆,“视域融合”论被认为是不正确的。然而,可以反问赫施的是,如果作者不加说明,你怎么知道他意指的内容?虽然可以从本文的表达中加以推测,但要“重建陈述主体”,因为含义时有的模糊性及其与意义的联结关系,往往做不到,特别是对博大精深的著作,更是这样。

8. 接受美学 接受美学有两个代表人物:汉斯·罗伯特·姚斯与沃尔夫冈·伊瑟尔。姚斯由读者的阅读作用出发,而想建立一种新的文学史观。姚斯的“接受美学”主要渊源于伽达默尔的理论,部分也受到包括结构主义在内的形式主义学派的影响。接受美学有三个重要的概念:文学的历史性,期待视野,文学演变。对于接受美学,“文学的历史性”概念最具根本性,它是伽达默尔理解的历史性概念在文学史范围中的运用。由“文学的历史性”,姚斯摒弃历史客观主义,并进而引出了作品的存在论。姚斯所阐述的乃是一种理解的存在论。“期待视野”是接受美学的中心概念,它有三个层次:期待系统、视野的变化、视野的重构。“期待系统”指的是读者所具有的对于文学体裁、形式、主题及语言的理解之综合。期待视野的变化及其重构,讲的是共时状态与历时状态下对于作品的理解。“文学演变”概念的涵义是:从单部作品进向文学系列,后继的作品解决前面的作品留下的形式的和道德的问题,并提出新问题。这即是接受美学的文学史的发展模式,其核心是“读者文学史”概念。总的来说,姚斯理论的创造性并不明显。姚斯在理论及其论述上,也还存在着许多显见的缺陷:缺少一种社会性的、整体性的视野,未能说明美学接受的内在机制,忽视了审美的多元性及多线发展等。

英加登对阅读意识过程的现象学研究,直接开启了沃尔夫冈·伊瑟尔对阅读活动的研究,伊瑟尔由此建立了他的审美反应理论,成为接受美学的又一个分支。伊瑟尔的理论处于现象学美学、接受理论、现代艺术三者的交汇处,强调阅读活动中的交流或曰双向相互作用,是他的理论特色。伊瑟尔的理论主要有两个部分:一是对于阅读活动的描述,这是阅读现象学;二是对文学本文的传达结构的阐述。前者是主要的,其内容可以概括如下:作品在读者与本文之间生成,而读者又由阅读经验构成。这是双向作用达到了双向构成。这样一种观点,为姚斯所不具备。关于后者,伊瑟尔认为,本文中的空白和否定给出了一个特殊的结构,这一结构控制着交流亦即相互作用的过程。否定是熟悉的社会性标准被否弃,它是产生空白的一个原因;否定的另一层意思是删除。而所谓空白,是本文中潜在的联系。虽然伊瑟尔的论述存在用词生涩、多有矛盾的缺点,但他的理论对英加登开创的阅读现象学作出了一定的补充,仍然有其值得肯定之处。

[1]王锺陵:《文学史新方法论》,苏州大学出版社1993年版,第220页;〔台北〕文史哲出版社2003年版,第215页。

9. 读者反应批评 从总体上说,接受美学是现象学、存在哲学的一种运用,具有浓厚的德国哲学色彩。读者反应批评不具备一个哲学渊源,它的来源有二:一是新批评派,具体讲即是理查兹的教学实验方法;一是弗洛伊德精神分析学说。以理解反应问题,来增强文学教学效果的需要,是读者反应批评方法得以确立的主要动因,而新批评的细读文本及对弗洛伊德精神分析理论的运用,则构成了这种方法的两种内涵。读者反应批评将阅读本文引起的读者不断变化的心理反应视为分析的主要内容。费什探寻具有普遍性的反应的逻辑与结构,并构想出具有句法与语义两种能力的有知识的读者。霍兰德则提出了一个由防护—幻想—转化三阶段组成的阅读反应模式。然而,其最终结果都是文学作品的失落。不过,不应忽视的是,读者反应批评的兴起,表明新批评摒弃文学外部因素、只主张对纯文本作研究的意见在理论上已是明日黄花了。一种泛文本的主张正在抬头,文学重又接纳外部因素,作者研究重获承认,文本不再具有固定的实体性。

五、后现代块团

1. 解构主义文学批评及黑人文学批评与女性文学批评 德里达本人对于文学是不懂的,但他的解构思想却在美国形了解构主义文学批评,这一批评以颠覆文本与批评者的确定性为其特点与目标,而其结果则是解析变成了瘫痪。黑人文学批评与女性文学批评都受了解构主义的影响,其实际作用是解构了从差异中形成却又凝固起来的那个统一的黑人或女人主体概念。这是解构主义批评观的一种特定的体现。

揭示事物及其概念内部复杂的异质性、流动性是重要的,但一定程度地承认其统一性与稳定性也不可缺少。黑色自我虽不能超验化,女性概念虽不能加以推崇,但“黑人”、“女性”这两个概念,仍然各自有其在一定历史阶段相对稳定、对于这两个概念所表示的群体具有相通性与共同性的内涵。解构主义哲学及受其影响的黑人批评与女性批评的缺点正在于对这一方面的忽视。事物总是特殊性与普遍性的联结。只讲普遍性,会造成对异质成分的忽视,以及对个体的压抑;而只讲特殊性,则没有任何建制与机构能够存在,异质性成分及个体也就没有了存身之所。

2. 布迪厄的文学场理论 布迪厄从“权力场中的文学场”^[1]这一概念衍生出了两个次场的概念——大生产的次场和有限生产的次场。文化生产场的外部制约及其自主性,就形成了两个原则——不能自主的原则和自主的原则(比如“为艺术而艺术”)。两个次场之间的斗争,导致“作家名分”^[2]之争。布迪厄之谓场域,即是一个竞争、争斗的空间。

掌握历史累积的技巧是进入有限生产场的条件。布迪厄说:“普遍来看,在经济资本、文化资本和社会资本方面最富有的人是最先投向新地位的人(这个说法看来在所有场中都得到了证明,无论是科学场还是经济场)。”^[3]布迪厄的话说得太绝对:穷则思变,贫乏者、低微者在一个动荡的变革的时代,有意地或无意地往往能比富有者更早地投向新领域,从而取得新地位。

进入艺术场者有成功,也有失败。文艺场内经常发生变化,布迪厄认为,“变化的开端就其特性来说几乎是属于新来者的,也就是属于最年轻的人,这一点千真万确,他们最缺少特殊资本,他们在一个生存就是区分、就是占据一个不同的和有区别的位置的空间中,仅仅是这样地存在着:他们无需特意,就通过推行新的思想模式和表现方式,表现他们的身份,也就是他们的差别,让别人认识和承认(‘给自己造名声’)。”^[4]其实,变化的产生,并非仅仅是个人要占领位置,表现差异,而是时代提供了产生新

[1][法]皮埃尔·布迪厄:《艺术的法则——文学场的生成和结构》,刘晖译,〔北京〕中央编译出版社2001年版,引文出自第二部《作品的科学依据》。

[2][3][4]同上书,第271页,第310页,第287页。

的思想模式和表现方式的可能,而抓住这种可能使之现实化,这就是资本,并且是特殊资本,布迪厄说新来者“最缺少特殊资本”是不正确的。布迪厄对于文学艺术场内部新势力的发展过程提出了一个“极为普遍的模式”:积累声望、开发利益、象征资本丧失、异端竞争成功。布迪厄认为,新势力在发展过程中,会有集团、流派的形成、对立及其解散的情况。他还认为,生产艺术品价值的不是艺术家,而是艺术场,其程序是先生产出对于艺术家能力的信仰,再生产出对于艺术价值的偶像崇拜。

有限生产次场内部的斗争,又是受外部因素制约的。“内部斗争在某种程度上由外部制约来仲裁。”^[1]新主顾亦即新消费者的出现,政治决裂与革命危机,都使得文学场内部的力量关系发生新的变化。说到新的消费者的出现,这又与大生产的次场相关了。布迪厄还提出了“一个普遍法则,即文化生产者越是在场的内部等级中占据低级位置,越是缺乏特定资本,就越倾向于服从外部权利的要求(无论是国家、党派、经济权力或如今天的报纸权力),利用从外部得来的资源,调整内部冲突”^[2]。

由上所述可见,布迪厄对文学等文化生产场的论述有一定的实际内容,但并没有多少新鲜的内容,不过是换用了他的概念来对文艺史上一些常见的现象作出了说明而已。他主要是用场域与资本这两个概念来作说明的。自然,布迪厄的文化生产场理论将文艺等领域中所存在的争斗、竞争等情况,非常醒目地予以了突出,对这一点还是应该肯定的。而他关于艺术场“以生产体现在艺术作品中的信仰为取向”的论点,则是一个深入之见。

3. 新历史主义 对于新历史主义的新鲜之处,对于何谓新历史主义,我们可以这样来概括:于前者而言可略举四端:注目于历史上的权力运作与各种力量的较量;坚持处于现今的权力以及统治结构之中的研究者的介入,从而认为历史不只有一种理解;视野是向前的,为现在服务的,而不是向后的,仅以说明历史为目的;认为文学批评的任务是质疑与颠覆。这些特点,在相当程度上是受到后结构主义的影响,特别是吸取了福柯思想而形成的。于后者而言,新历史主义眼中的历史是一个社会总体化过程,有着主体的介入,特别注目于权力的运作,它是一种构成过程,是一种文化建构的过程。

新历史主义理论的关键,可以用三个词来概括:文化、权力、历史。文化生产被看成是人类物质社会过程的组成部分,用葛林伯雷的话说,即是审美话语已经完全和资本主义的经济活动捆绑在一起。于是,文本泛化,美被忽视。被认为是新历史主义的新的专利的交叉文化蒙太奇技巧,便是文本泛化的典型体现;文本既泛化,注目的或是文化唯物论所关心的霸权因素对于社会的意义,或是新历史主义所关心的权力关系及力量的较量,那么对于审美的忽视就是必然的。

六、尾 声

在这篇概述写完之际,我想强调的是,没有一部文艺理论著作能够将理论的内涵及其得失阐述得比文艺史、文艺理论史更正确、更详实,因为毕竟历史的展开才是最丰富的。历史对理论的验证超过理论家的判断及推理。我在《文学史新方法论·引言》中曾说过:

近、现代以来,我们民族的文学理论往往来自于移植异域的新知。当然,吸收世界学术的优秀营养将永远是我们的任务,然而那种仅仅追随于西方思潮之后的状况却必须改变。一个有着悠久文明和独特的文学艺术传统的伟大民族,应该有自己独特的理论建构。具有民族特色的文学理论的建构,应来自对于民族文学史现象的概括。概论一类的理论设置,必须从历史的和现实的文学创作实际中抽象出来。没有文学史的重构,没有对于数千年文学发展情状、特点和规律的真切而深入的探究,文学理论的民族化自必是冰上筑屋了。

[1][2][法]皮埃尔·布迪厄:《艺术的法则——文学场的生成和结构》,刘晖译,[北京]中央编译出版社2001年版,引文出自第二部《作品的科学依据》,第301页,第339页。

而文学史的重构,无疑应以文学史方法论——亦即文学史哲学的沉思为前提。对于如何使得文学史成为一门科学的学问缺乏深入认识和高度自觉的文学史研究者,难以想象他不沿着有着太多局限的旧的历史传统和必然狭窄的个人所习惯的路径去从事研究,这样,从思维的深层次上符应于新时代文化转型的新的文学史研究道路的开辟便无从谈起。我一向认为:文学史研究并不仅仅具有其自足的意义,它必须纳入到民族新文化的构建中去,并成为其重要的一部分。只有这样,文学史研究才能找到自己的时代价值。……文学史若不能重构,又何谈文学理论的重新概括?

建构以科学的新方法论为指针的具有民族特色的中国文学史以及文学理论的体系,是我们民族对于世界文化所应作出的重要贡献。只有做到这一步,在文学研究领域,我们民族才能雄视寰球,辉音峻举,鸿风远蹈。这样的一条路,惟其为前人所未曾走过,所以是艰难的,甚至是荆棘丛生的。文学史巨海混混,而幽理其眇然矣!灵鼓云韶何在?江上一抹青山。以斯,我们不仅需要冲悟典坟、测深钩緬,而且需要寥寥远迈、游心玄极。然而,日月叠璧、白云星光的胜景,恰恰正在这崎岖山路的上方。^[1]

写出上述这一些话的时间为1993年4月下旬,但如果从1986年6月中旬,我写出那篇对贯彻在拙著《中国中古诗歌史》中的文学史研究之新方法作初步总结的此书“前言”算起,到我意在构建一个汇通中西、融贯古今、具有民族特色、新形态的文艺理论体系的这一系列的文章的完成,我费去了二十六年的艰难跋涉,付出了健康上巨大的代价,方才抵达我所确立的目标。

千山浓绿生云外,巫山蜀雨遥相通。回视来程,只见一条贮满了艰难跋涉之脚印的羊肠山路,其远端蜿蜒伸向已经逝去的岁月的云雾中,那样的深,那样的远。

〔责任编辑:平 啸〕

Absorption, Criticism and Reconstruction Western Literary Theory in the 20th Century — Chapter 14 on the New System of Literary Theory Wang Zhongling

Abstract: Western literary theory can fall into at least such four categories: psychoanalysis, formalism, phenomenology and existentialist philosophy, and post-modernity, among which formalist literary theory and phenomenological and existentialist aesthetics are two largest categories: the former includes the new criticism, myth-prototype criticism, structuralist poetics while the latter involves phenomenological aesthetics, existentialist literary theory, philosophical hermeneutics, as well as receptional aesthetics and reader response criticism as a result of the intersection of philosophical hermeneutics and phenomenological aesthetics. Four modes can be used to summarize western literary theory in the 20th century: text-writer mode, text mode, text-reader mode, and text-society mode. Despite difference and change, various western philosophical and literary theories in the 20th century intersect and coexist with one another in the above-mentioned four modes. Naturally, a general trend is shown from the modern mode to the post-modern mode and then beyond the post-modern mode.

Keywords: psychoanalysis; formalism; phenomenology; existentialist philosophy; post-modern philosophy

[1]王锺陵:《文学史新方法论》,苏州大学出版社1993年版。