

## 【文艺学】

## 语义悬置:强制阐释的符号学理据

## ——兼谈当代中国文论研究的问题与方法

付 晓

(沈阳师范大学 文学院, 辽宁 沈阳 110034)

【摘要】中国社会科学院张江教授提出的“强制阐释”的确是西方文论家在阐释文学作品意义上的总体特征,有其合理性。综观中西文学批评史,“强制阐释”有两种类型。第一种是作家故意“悬置”语言符号的所指,从而造成意义的难解。根据“阐释学循环”原理,批评家阐发作品意义的唯一途径是通过“语境折射”找到一个“二度指称”的所指,而这个所指往往是批评家预设的意义。第二种是由于时间距离某个词汇的意义古今有别,后人以今度古,对作品整体意义的阐释有可能严重偏离作者原意,这不单是“强制阐释”,更是一种错读、错释。前者是不可避免的,后者是必须加以禁止的。文学阐释是二十世纪西方文论的主流,但不是唯一的范式,更不是文学研究的理想状态。当代中国文论研究者并没有看到西方文论的全貌,应继续译介,同时在夯实文学语言研究的基础上解决会通中西的“文学问题”,至于解决问题的方法则是次要问题。

【关键词】强制阐释;语义悬置;符号学;当代中国文论

【中图分类号】I0 【文献标识码】A 【文章编号】1000-5072(2017)05-0113-07

从2014年开始,中国社会科学院张江教授在《中国社会科学》《文学评论》等刊物上发表了一系列文章,指出了“当代西方文论”在论证过程中的通病,并将其概括为“强制阐释”。这些文章在学界引起了强烈反响,各类学术刊物也刊登了不少书信、笔谈、论文等延伸讨论“强制阐释”的文章。可以说,这是新时期以来,四川大学曹顺庆教授论说中国文论研究者患上“失语症”之后,中国文艺理论研究界对西方文论进行的又一次大规模的、集体性的学术反思行动。综观目前发表的文章,值得肯定的是,论题在逐渐增多,论域也在不断扩展;不足之处在于,相关讨论仍停留在“学术表态”阶段,即参与者不是“接着说”就是“反着说”。<sup>①</sup>“强制阐释”提出已近三年时间,我们应该冷静下来,客观地辨析“强制阐释”存在的学理原因,并阐述它对当代中国文论研究的启发意义。

【收稿日期】2017-03-24

【作者简介】付晓(1986—),男,重庆人,沈阳师范大学文学院讲师,博士,主要从事文学理论研究。

【基金项目】沈阳师范大学重大孵化项目《转型时期的文学理论建设与批评实践研究》(批准号:ZD201610)。

① 根据李明彦执笔的2015年“反思与重构:‘强制阐释论’理论研讨会”会议综述可知,张政文、高建平、党圣元、陈晓明、王宁、贺绍俊、赵勇、高小康、高楠、杨冬等著名学者均认为“强制阐释”是切中时弊的基本事实,见《文艺争鸣》2015年第8期。魏建亮在《关于“强制阐释”的七个疑惑》一文中就张江教授的个别表述提出异议,但没有质疑核心概念“强制阐释”,见《山东社会科学》2015年第12期。王侃在《理论霸权、阐释焦虑与文化民族主义——“强制阐释论”略议》一文中指出张江教授“对西方理论采取了几乎是全盘否定的态度”,见《文艺争鸣》2015年第5期。总的来说,“强制阐释”引发的研讨,对我国学界深入认识中西文论关系有所裨益,但没注意“阐释”作为批评模式本身所存在的问题。“强制阐释”的中心语是“阐释”,故此,笔者将反思的对象定为“阐释”,并淡化中西之别。学理不分古今中外,这是开展文学基础理论研究的一个前提。

## 一、“悬置”使阐释成为揭示意义的必然之举

二十世纪的西方文论流派,大多属于这种类型:在阐释文学作品的基础上建构理论体系。文学是语言的艺术,大致说来,需要他人阐释的语言有两类:一是外语,雅格布森所谓语言的“元语言功能”的例证之一就是本国语言阐释外国语言,也就是通常说的“翻译”;二是文学作品中的语言,尤其是诗歌语言究竟在“说什么”亦即意义问题则需要专业的学者用另一套说理语言才能得以阐明。狭义的阐释指后者,也可以说这是文学研究者用说理语言对文学语言进行“翻译”。有趣的是,人们似乎不需要阐释日常语言,可仅凭直觉就能把握对话的意义。阐释进入日常语境只有一种情况,即说话人口吃:他必须对引而未发的词语进行补充说明才能使句义连贯。从阐释入手能清晰划出文学语言和日常语言的界限,而众所周知这是二十世纪西方文论家关注的文学理论的基本问题。

但问题是,作为语言艺术的文学,或者说在读者和研究者面前以纸质书籍为载体的“白纸黑字”,为什么需要阐释?难道作者没说清楚吗?难道语言不能言说自己吗?这就和语言的符号性质有关,具体而言,和语义的“悬置”有关。“在总结了一生对文学的热爱后,德里达指出,‘没有对于意义和指涉的悬置关系就没有文学’,这里的‘悬置’不仅意味着悬而未决,而且表示依赖、条件、条件性’。”<sup>①</sup>德里达的“悬置”概念和文学性有关,是文学语言符号和普通语言符号在表意实践中的区别性特征。其理论依据,可用“阐释学循环”加以阐明。索绪尔认为语言符号包括能指和所指两个基本要素,又说“语言符号是一种两面的心理实体”<sup>②</sup>。能指和所指是被索绪尔人为建构出来的理论概念,其来源是德里达在《论文字学》里推导的“声音和视觉”。声音对应能指,视觉对应所指,人类将两者勾连在一起就产生了约定俗成的语言符号,即能够表达意义的声音,或者说,声音化了的的意义。因此,视觉经验是表意的基础。这也符合语义学中的“定型理论”。英国语言学家特拉斯克以人类对语言符号“狗”的理解为例对其加以阐述:“我们把一张固有的狗的图像输入大脑,这张图就是我们经验的结果”<sup>③</sup>。用“阐释学循环”理论也可以证明视觉经验在人类理解语言符号意义上的基础功能。“阐释学循环”是关于理解意义的理论,即“在他能进入文本意义的视域之前,必须预先理解主题和情境。只有当诠释者迈进文本视域的神奇循环时,他才能理解文本的意义。……没有此一循环,文本的意义就不会显现”<sup>④</sup>。仍以“狗”为例,理解这个语言符号意义的前提是亲眼见过所指物“狗”。“狗”的声音在听者(也是一个阐释者)脑海里形成一个视觉对等物“狗的图像”,即视觉经验、语符意义。这就是理解语言意义的过程,当然是一个充满悖论的“阐释学循环”的过程。

“阐释学循环”揭示了理解语言符号意义的一则定理:不能由符号本身推导出符号的意义。符号,即便是语言符号,也不能单独“言说”意义。意义被人为植入声音,或者说声音被强制嫁接于意义,从而产生了语言符号。如果缺少了“预先理解”,他人的阐释对于理解意义就显得十分必要与重要。由于人类的感官只能接受物质性的声音,在交流过程中,所指(视觉经验、意义)始终处于被悬置的状态。听者将悬置的所指具体化为心理“表象”(心理学术语,指事物在人脑中的痕迹)的条件是曾眼见过声音所指涉的实物,否则翻译、阐释即让悬置的所指落实为可理解的意义内容就成为一种必要的补充行为。

① [法]德里达:《称作文学的奇怪建制》,转引自[英]安德鲁·本尼特著,李永新、汪正龙译:《文学的无知:理论之后的文学理论》,郑州:河南大学出版社2014年版,第193页。

② [瑞士]索绪尔著,高名凯译:《普通语言学教程》,北京:商务印书馆2011年版,第101页。

③ [英]R. L. 特拉斯克著,于东兴译:《语言》,南京:南京大学出版社2014年版,第72页。

④ [美]帕尔默著,潘德荣译:《诠释学》,北京:商务印书馆2012年版,第41页。

## 二、“语义悬置”的两种类型

正是因为单个符号所指的悬置是一个基本事实,作为语言艺术的文学之意义也处于悬置状态,而这就是文学阐释的必要性所在,也是“强制阐释”的生成之源。就所指的悬置而言,可分为两种类型。一种是作家为了达到某种特定的言说效果而故意悬置,在这种情况下,批评家出于不得已而“强制阐释”;另一种是由于时间距离某个词汇的所指义古今有别,后代的批评家以今度古,不自觉地“强制阐释”,从而造成对作者原意的严重偏离。

第一种悬置是张江教授所谓“强制阐释”的类型。如前所引,德里达把悬置的存在视为文学的前提。既然如此,对语言的日常使用为什么不能成为文学作品?无论是日常语言还是文学语言,具体到每一个词语,其意义都是公共性的,在词典中都能找到它的基本义和引申义。悬置只是一种理论状态,语言符号在日常交流中所指明确,听者能瞬间理解意义。相反,“一个文学的表述……迫使我们把表述看成一个具有一定浓度,或不透明度的结构物”<sup>①</sup>。这就是说,文学作品中的语言符号所指不明确,一直处于悬置状态,这就给批评家留下了阐释的空间。更为重要的是,文学作品中关键的语言符号尤其是核心意象一般会“二度指称”——这集中体现在象征和隐喻的使用上。例如,臧克家《老马》的核心意象是“老马”,它所指明确。但联系上下文,读者(包括批评家)会明显感觉到诗有余味,即这个经过初次指称的语言符号再次作为能指,去指称某个悬而未决的概念或事物。“老马”可能是诗人熟悉的某个朋友,也可能指称作为群体的中国下层劳动人民。罗兰·巴特把这种用一个符号作为能指去指称另一个所指形成的新符号命名为“神话”。此例可以说明语言符号的不透明性,即“二度指称”时所指处于悬置状态。在这种情况下,语言符号在“二度指称”时能指和所指之间的关系就不是约定俗成的,而是经由作者暂时建立的联系。如果批评家和作者没有交流,或者作者自己也不清楚何为所指,根据“阐释学循环”的基本原理,前者也只能对文本的意义进行预先设定与理解,而阐释就会变为对这个“先理解”进行论证的过程。这正是“强制阐释”现象出现的根本原因。

总而言之,就符号的表意实践而言,语义悬置是文学性的具体体现,是“强制阐释”的学理依据。近期参与讨论“强制阐释”的学者在中西文学批评史上都找到了例证,原因就在这里。如果文学阐释者通过“语境折射”找到在“二度指称”中悬置的所指,这个阐释就是可信的,否则即为“过度阐释”。关于“语境折射”的含义,可以通过语言符号“妃子笑”的“二度指称”问题加以阐明。“妃子笑”是一个主谓短语,由两个所指明确的单词组成,意为“皇帝的妃子在发出笑容”。但众所周知的是,该语言符号指的是一种叫“荔枝”的水果。这就是“二度指称”。在指涉的过程中,语言符号的意义处于悬置状态。也就是说,“妃子笑”和作为实物的水果“荔枝”并没有必然的或相似的联系。如果要理解“妃子笑”在“二度指称”后的意义,听者必须耳闻“杨贵妃喜吃荔枝”这个家喻户晓的中国历史故事。换句话说,杨贵妃的故事作为一个“语境”决定了“妃子笑”的意义,能指通过其“折射”出“荔枝”的意义。如果没有该“语境”的存在,或者某个交流者从未听过这个故事,“妃子笑”就成为一个流动的能指,找不到确定其所指的铆钉物。就文学阐释而言,面对被悬置的所指,如果阐释者不熟悉作品的“语境”,阐释的过程不是游谈无根,就是离题千里。由此可见“阐释学循环”的有效性:缺少预先理解这个环节的阐释行为恰恰无法获取文本的意义。

理解语言符号意义尤其需要“前理解”,还可以从语图这两种不同的符号的再现规律加以进一步论证。美国分析哲学家卡罗尔将图画和词语分别视为无条件再现和有条件再现。<sup>②</sup>如前所述,由

① [美]罗伯特·司格勒斯著,谭大立、龚见明译:《符号学与文学》,沈阳:春风文艺出版社1988年版,第29—30页。

② [美]诺埃尔·卡罗尔著,王祖哲、曲陆石译:《艺术哲学》,南京:南京大学出版社2015年版,第57—63页。

于单个语言符号的所指可置换为视觉经验,词语的基本任务是再现事物。以卡罗尔所举的《蒙娜丽莎》为例,大家都知道该图画再现一个真人,是为无条件再现;而语言符号的所指物事先已由声音编码,词语要再现事物的前提是交流者“必须知道相关的代码”,这是有条件再现。词语属于有条件再现的符号不仅证明“阐释学循环”对理解语言的意义十分有效,还可以确证:就理解文学语言而言,“语境折射”是铆钉“二度指称”中悬置的所指的的决定性条件。

第二种悬置的类型是,文学作品中某个词汇的意义古今有别,后人以今度古,对作品整体意义的阐释有可能严重偏离作者原意。这种并非作家故意的“悬置”也会造成“强制阐释”,更可能造成批评家错读、错释文学作品。众所周知,李商隐名诗《乐游原》的主题和《锦瑟》一样扑朔迷离。前两句为写景,因而不存在争论之处,对“夕阳无限好,只是近黄昏”基本义的理解就成为阐发这首诗意义的关键。祝鸿熹先生认为:

“只是”一般人都当作现代汉语的“只是”来理解。这种理解把诗意曲解为惋惜、遗憾和无奈。其实,中古近代汉语中的“只是”并非转折连词,而是正面表示“正是”、“就是”之意的连词。诗意乃是赞赏、喜悦和肯定。作者喜悦地赞赏:正是黄昏时节,夕阳是多么好啊!<sup>①</sup>

当然这个解释也不一定符合李商隐的原意。《锦瑟》最后一句的意义如果是“正是当时已惘然”,其感染力似乎大打折扣。由于我们一般按照现代汉语来理解“只是”,关于这首诗的主题最常见的说法是“夕阳西下象征唐王朝国运衰落”,但显然从作品原文无法推导出这个结论。这是一种典型的强制阐释:阐释者先有“安史之乱”以后唐朝政治经济呈现衰势以及士人心态偏向苦闷的预先理解,并将其视为“社会历史语境”折射出一个二度所指义。由此例可见,文学作品是一个极其复杂的阐释对象,不能天真地以为只要“还原语境”,就能获得对意义的绝对正解。语境并不等于语义,两者之间缺乏因果和必然的联系。但如前所证,从单个语言符号的基本义出发也无法推导出能够被证实的作品原义,于是就存在一个关于文学作品的“阐释学漩涡”:通常情况下,阐释者先用语境去限制作品的语义;与此同时,由于在文学中语义被悬置,语言符号的能指也在暗中选择语境,以此让所指能够顺利落地。两者相互纠缠和渗透,从而让作品的意义坠入深渊,无从寻找。

通过以上的分析可知,把寻找作者的意图定为文学阐释的最终任务,是一个不现实、不明智的决定。一个引用率较高的材料是,美国文学批评家赫施从作者的愿望和读者阅读结果两个方面把阐释的对象细分为“意义”和“含义”,并认为“作品对作者来说的意义会发生很大变化,而作品的含义却相反地根本不会变”<sup>②</sup>。从表面上看,赫施在调和形式主义和浪漫主义阐释方法的矛盾,以此“保卫作者”,但实际上此举并没有使问题得到有效解决。阐释的难点在于:批评家如何去获得作者创作时的意图,以及经由批评家阐发出来的“含义”能否得到作家本人的证实或证伪。因此,从理论层面反思文学阐释行为存在的必要性,对中国文学研究者而言是走出“强制阐释”、“循环论证”怪圈的一项基础性工作。

### 三、走出“强制阐释”的策略以及当代中国文论研究的问题和方法

其目的为阐释作品意义的文学研究流派,是当代中译西方文论的重要组成部分。须强调的是,我国学者讨论“强制阐释”问题时所悬的西方知识体系实际是“中译西方文论”。从时间上看,中译西方文论主要集中在二十世纪;从地域上看,主要有英美体系、俄德体系以及自成体系的法国结构主义诗学。韦勒克、沃伦所著《文学理论》所提及的近代以来的西方文学研究著作,大多数至今也没有中译本。这就是说,我国学者并没有看到二十世纪西方文论的全貌。事实上,与文学研究有关

① 祝洪熹:《“夕阳无限好,只是近黄昏”的“只是”》,《汉语史学报》,上海:上海教育出版社2012年版。

② [美]赫施著,王才勇译:《解释的有效性》,北京:生活·读书·新知(第12辑)三联书店1991年版,第16页。

的修辞学、文体学等西方传统文学研究方法在二十世纪有很大发展。这些学问并不以阐释为核心任务,但不知是什么原因,在我国二十世纪掀起的数次翻译浪潮中被译界过滤掉了。当年为了“短平快”地获取域外新知、扫除知识盲点,我们一般按韦勒克、沃伦所著《文学理论》“外部研究”和“内部研究”的分类对不同国家、不同学术渊源的各种西方文论进行简单切割和重组,并通过这种“跨时空拼凑”出版了大量表面上逻辑自洽而实际上并无师承关系的中译西方文论流派史著作。在这里面,绝大多数文论流派立足于文学阐释,可以说二十世纪的中译西方文论就是各种西方阐释学的大拼盘。但只要涉及阐释,就必定存在预设的立场和概念,对作品进行阐释就变为一个演绎的过程,于是就出现了“强制阐释”这个普遍现象。

出于不再走西方“强制阐释”弯路的目的是,张江教授提出了“本体阐释”新路径,即“以文本和文学为本体……对文本的原生话语做出确当的阐释”<sup>①</sup>。在我国,提到“本体阐释”,很容易让学界联想到新批评“文本中心论”及其细读法。但是,从后者的研究方法和结论看,所谓的细读也是一种文学阐释学,也存在“强制阐释”的通病。新批评文论的核心术语“反讽”来源于苏格拉底的哲学,是对在古希腊悲剧演出中剧中人与观众在信息获取上不对称现象的命名。严格来说,这个概念属于戏剧批评术语,而二十世纪英国批评家理查兹直接将“反讽”设定为英语诗歌佳作的判断标准。受其启发,布鲁克斯不仅将“反讽”视为现代英语诗歌的结构原则,还推广到十九世纪的浪漫主义诗歌。在《精致的瓮》里,“反讽”就成为一个“场外征用”的“前置立场”,而他所分析的十首诗歌就是“反讽”存在的论据。不仅如此,布鲁克斯还将“反讽”用于叙事作品的分析,出版了《理解小说》《理解戏剧》,似乎“反讽”无处不在、放之四海皆准。由于在阐释过程中主体意识过于强烈,布鲁克斯遭到了不少批评,就像英国学者梅内尔指出的那样:“布鲁克斯……把这个原则应用到《精致的瓮》中的一些例子,例如应用到华兹华斯的《不朽颂》,这是很不自然的。”<sup>②</sup>新批评的忠实信徒诺曼·霍兰德,将布鲁克斯在“理解”系列著作中所阐发的“统一性”(源于亚里士多德)预先设定为文本的结构特征,他说:

在运用新批评时,我感到信心百倍,驾轻就熟。在那时,我教授莎士比亚。在课堂里,我向我的学生提出挑战。我叫我的学生任意从一部剧中挑出一句句。如果我不能将它们跟全剧的主题联系起来,我的学生将赢得一瓶威士忌酒。<sup>③</sup>

由此可显现新批评“强制阐释”的特征:文本具有“统一性”,因此它是封闭自足的。也就是说,新批评并没有以封闭自足的文本为出发点去阐发意义,相反,主要来源于亚里士多德、蒲伯、约翰逊著作的批评术语作为结论早已在研究之前得出了。细读法非常适用于文学课堂上的文本分析环节,想必学生们永远不会从霍兰德老师那里赢得威士忌酒。由于习惯了“循环论证”的思维模式,霍兰德居然说:“我觉得这样做对精神分析家不无裨益:从文学书上撕下一页来,将自己的讨论牢牢地拴在这个文本上。”<sup>④</sup>可是,断文本之章取局部之义来证明精神分析某个学说具有正确性的做法,于文学研究本身又有多大价值?按中译西方文论著作的一般看法,新批评和精神分析代表不同的文学研究方法,前者立足于文本,属于单维的形式分析,而后者偏向于作者和人物性格的论析,因此属于立体的作家与文本关系的研究。通过以上论述可证明,这是不合事实的结论。从弗洛伊德和霍兰德的文章可知,精神分析文学批评同样以文本为中心,或者说以揭示文本被悬置、被遮蔽的意义为主要任务。精神分析和新批评均属于文学阐释学,不同的只是场外征用的理论话语:一个来源于心理学,另一个来源于哲学和古典修辞学。

① 刘华初、王广:《回归本体阐释 重建中国文论》,《中国社会科学报》,2014年9月15日。

② [英]H. A. 梅内尔著,刘敏译:《审美价值的本性》,北京:商务印书馆2001年版,第82页。

③ [美]诺曼·N. 霍兰德著,潘国庆译:《后现代精神分析·序言》,上海:上海文艺出版社1995年版,第2页。

④ [美]诺曼·N. 霍兰德著,潘国庆译:《后现代精神分析》,上海:上海文艺出版社1995年版,第205页。

破“强制阐释”之局的基础性工作,反思将阐释引进文学研究是否具有合法性。回顾西方文学批评的历史进程,可以发现无论是作为解读技巧还是研究任务,阐释很晚才进入文学研究的论域。亚里士多德和贺拉斯的诗学著作主要立足于当代创作实践,总结创作经验;布瓦罗诗学的总体目标是给文学创作建立一套可以复制与推广的基本法则。二十世纪之前的西方文学批评多为有关诗歌性质、分类和艺术效果的理论探讨,也不涉及对意义的阐释。文学阐释学的出现和德国哲学家施莱尔马赫以《圣经》阐释为基础创立的一般阐释科学有直接关系。以下是著名学者张隆溪转述和直接引用施莱尔马赫著作的文字:“他认为核心的问题是避免误解。由于作者和解释者之间的时间距离,作者当时的用语、词义乃至整个时代背景都可能发生变化,所以‘误解便自然会产生,而理解必须在每一步都作为目的去争取。’”<sup>①</sup>随着时间的推移,当研究者面对古代文本时发现意义难解,顺理成章会进行文学阐释活动。如前所述,这是“语义悬置”的一种类型,悬置的原因是研究者和作者存在时间距离。张江教授分析“强制阐释”所涉及的个案多为身处二十世纪的批评家阐释和自己存在遥远时间距离的文艺作品,例如弗洛伊德对达·芬奇画作的解读,以及肖瓦尔特对《简爱》主题的阐发。新批评家所分析的文本更是一些已经死去的作者创作的经典之作,如果涉及当代依然健在的作家的作品,他们则指责参考作家的创作谈犯了“意图的谬误”。而在大多数情况下,作家的创作意图是很难还原的,因时间距离而被悬置的语义可能永远得不到落实与确证。霍兰德就说:“新批评派的细读方法使文学民主化。”<sup>②</sup>这样带来的结果便是,文学阐释的目的由施莱尔马赫的避免误解,变为逻辑自洽的当代文学研究论文和著作的学理建构:“文本向所有人开放。”<sup>③</sup>和作家有意将意义“悬置”起来这种类型的不同在于,因时间距离导致的“语义悬置”和“文学性”无关。在这个意义上,施莱尔马赫的阐释学对文学研究而言并不具备方法论上的指导意义,或者说,所谓的“文学阐释学”不应该在中译西方文论著作占据单独的一章。文学阐释是二十世纪西方文论的主流,但不是唯一的范式,更不是文学研究的理想状态。对词句原义的探索是普通语言学研究的任务,属于文学研究的准备工作。如果研究者能将词义“扣死”,这当然是一个理想的结果,能有效避免“强制阐释”;如果不能,也没有相关资料以供平行对读,则意味着很难还原作者意图,这时不得已而为之的“强制阐释”就是合理的。这种情况是文本与读者对话的应有之义,不应遭到“过度阐释”或者错误阐释的指责。对当代中国文论研究而言,研究者应多多关注当下的文学创作实践,在与活着的作家进行互动、对话的基础上达到“文史互证”的理想状态,并从中推导出原创性的理论命题,推动文学理论研究。

但是,如果不对作品加以区别对待,釜底抽薪的办法是构建一种对文学语言的形式及其再现内容进行直观体验和学理分析的文学研究方法。这也是桑塔格“反对阐释”的本有之义。英加登将文学作品分为四个层次,分别是:语音层次、意义层次、图式观相层次和再现客体层次。二十世纪具有“强制阐释”总体特征的西方文论都是在意义层次进行重复研究的流派。由于文学是语言的艺术,文学语言不仅是文学研究理所当然的对象,又因为语言本身是中性的客观存在,从而还使得这种研究可以让研究者最大限度地克制先入之见。二十世纪八十年代以来,我们在大谈“语言学批评”、“文学研究的语言论转向”。但是,如前所证,新批评是一种探寻意义的文学阐释学,我们并没有学到多少语言学批评的具体方法;俄国形式主义者倒是提供了一套有效的语言学批评模式,但从目前情况看,相关著作在中国很难出版,导致这套模式对中国普通文学研究者影响始终不大;“文体学”在西方尤其在英美是正宗的从语言学角度分析和解读文学作品的方法,但至今我们也只翻译了

① 张隆溪:《二十世纪西方文论述评》,北京:生活·读书·新知三联书店1986年版,第175页。

② [美]诺曼·N.霍兰德,潘国庆译:《后现代精神分析·序言》,上海:上海文艺出版社1995年版,第1页。

③ [美]诺曼·N.霍兰德,潘国庆译:《后现代精神分析·序言》,上海:上海文艺出版社1995年版,第2页。

罗杰·福勒《语言学与小说》这一本书。<sup>①</sup>近来有学者呼吁,重建中国文论要走出韦勒克的“内部研究”。但我们可以重读《文学理论》,反问自己:熟悉《谐音、节奏和格律》一章涉及的西方著作吗?如果不熟悉,从哪里“走出”呢?正是因为相当一部分西方文论家并没有将语言分析这项基础工作做踏实,就直接进入文本的意义层次做符合自己预设观念的阐释,才导致“强制阐释”作为一种总体特征而出现。这才是我们应该避免走的弯路。完成文学语言研究之后,可以就此打住,也可以再作后面三个层次的分析。总的原则是根据语言材料的边界做合理的阐发:夕阳本来因为近黄昏才无限好,阐释者为什么要谈唐王朝的国祚昌盛与否呢?

多年之后回过头来看,我们并没有完全“走进”西方,对西方文论仍然要加强译介工作,因此现在还不是“重建中国文论”最合适的时候。从“强制阐释”的视角看,我们与其去批判西方文论本身有什么缺陷,不如首先反思我们在引进西方文论之后存在哪些误读、错读。但无论怎样,至少就文学批评而言,特意强调用某种西方的或中国的批评方法来解读某个文本是不可取的,而学界申说多年的聚焦于某个“问题”则是一条可行的路径。无论是评价西方文论,还是自己进行理论建构与演绎,首先应该辨析:这是不是一个“文学问题”。如果不是,应果断抛弃;如果是,我们接着应该考虑用什么方法来解决这个问题。这样,我们就不必在“外部研究”和“内部研究”孰优孰劣的问题上纠缠不休。也就是说,只要能解决这个“文学问题”,某种或几种方法对这项研究就是有价值的。从另一个方面看,只要能够促成问题的圆满解决,“场外征用”也未尝不可。例如,西方的“模仿说”也是从哲学征用、移植进文学的理论话语。虽然中国古代文论体系中并没有此说,但中国的山水诗文和绘画实际上就是诗人在外出游乐的途中对眼见的风景和人物行动的模仿。可以说,中国文学比西方文学更能证明“模仿说”的普遍适用性。“模仿说”是文学理论中关于文学与其再现对象之间关系的一则定论。由此可见,我们大可不必刻意强调该术语是“场外的”还是“场内的”,以及该理论是“西方的”还是“中国的”,应该提倡的是辨析该理论是“文学的”还是“非文学的”,该方法能否解决中西共有的“文学问题”,有兴趣者可以此为基础导入“非文学问题”,也可以用历史的、心理学的等非文学的方法使“文学问题”得到解决。这不仅符合学术研究的一般规律,也是学术自由的具体体现。只要能解决问题,运用什么方法就是一个次要问题。只有在中西会通的层面圆满解决一个个或悬而未决的或最新提出的“文学问题”,中国学者才能真正在世界学术界占有一席之地。

[责任编辑 池雷鸣 责任校对 闫月珍]

<sup>①</sup> 关于西方“文体学”研究的方法与著作,可参考这本书:[英]彼得·巴里著,杨建国译:《理论入门》,南京:南京大学出版社2014年版。