

语言的胜境

文学、语言和语言学——语言论诗学的兴起

文学与语言

人们常说，文学是语言的艺术。离开语言，文学无以存在。因此，语言往往被视为文学的生命。例如，匈牙利诗人裴多菲在《我愿意是急流》中有如下诗句：

我愿意是废墟，
在峻峭的山岩上，
这静默的毁灭。
并不使我懊丧……
只要我的爱人
是青青的常春藤，
沿着我荒凉的额，
亲密地攀援上升。

诗人对爱情的吟诵是通过一系列语词的巧妙组合实现的。“废墟”、“毁灭”、“懊丧”、“荒凉”等词汇构成了“我”的爱情的悲壮、崇高，体现了“我”为爱人的无私奉献与牺牲精神；与此相对的则是“我”的爱人，“青青的常春藤”、“亲密地攀援”、“上升”等词汇显示出她的欢乐、幸福、美丽。这样两组词汇和语句的对比性组合，使我们领会到爱情的苦涩、沉痛和快乐，及其悲壮美。显然，这首诗的诗意是在语言中才存在的，甚至可以说，是由语言创造出来的。倘是离开语言，诗意又如何独存呢？

不仅诗，而且文学的其它种类如小说、散文、报告文学等，也都视语言为生命。象巴尔扎克的《人间喜剧》这类长篇小说系列，更俨如一座巨大而深奥的语言神殿，它讲述着作家精心构拟的法兰西“历史”。在十九世纪美国散文大师华盛顿·欧文的《英国乡村》中，我们读到这样一段语句：

英国园林景物的妍丽确实天下无双。那里真的是处处芳草连天，翠绿匝地，其间巨树蓊郁，浓荫翳日；在那悄静的林藪与空旷处，不时可以瞥见结队漫游的鹿群、四处窜逸的野兔与突然扑簌而起的山鸡；一湾清溪，蜿蜒迂徐，极具天然曲折之美，时而又汇潴为一带晶莹的湖面；远处幽潭一泓，林木倒映其中，随风摇漾，把水面的落叶轻轻送入梦乡，而水下的鳟鱼，往来疾迅，正腾跃戏舞于澄澈的素波之间；周围的一些破败的庙宇雕像，虽然粗鄙简陋，霉苔累累，却也给这个幽僻之境凭添了某种古拙之美。

正是这些精美的语词组合，使我们领略到英国园林的水彩画般明丽与清幽之美。散文家对这种园林景色的体验，本来只有他自己知晓，他以内心语言组织着这种体验；但如果要诉诸他人，他就必须借助口头和书面语言去重新组织了。在这里，语言组织能力的高低，很大程度上制约着散文的描摹效果和美学品位。

可见，文学是与语言不可须臾分离的。没有语言，就没有文学。高尔基说得对：“语言是文学的第一要素”。英国美学家柯林武德更直截了当说：

文学“必须是语言”。当代法国结构主义大师巴尔特甚至断言：“故事是扩大了句子。……语言活动和文学性质相同”。如此，要确定文学的性质，就需要确定语言的性质。

由于文学对于语言的这种依赖关系，因而文学研究依赖于语言学，该是顺理成章之事。

文学与历时语言学

外国文学与语言学的联系，具有悠久的历史。语言学(linguistics)是对语言的各种成分及其组合原理的系统研究。直到十九世纪，语言研究一向被认为是种“语文学”，主要从事对同一语族内部相关语言之间的共性与差异的分析比较，同时从历史角度去分析同族语言的演变或某种语言在漫长历史时期内发生的变化。这种对语言变化的研究后来被称为“历时”语言学(diachronic)。历时语言学总是从文学中寻求语言例证，即以文学实例说明语言的变化。然而，文学却很少能从这种语言学中获取直接的支持。也就是说，文学与历时语言学的联系尽管历史悠久，但并不具有实质性意义。历时语言学无法向文学提供后来的“共时”语言学能大力给予的那些理论支持。

文学与共时语言学

文学与语言学发生真正的实质性联系，是在二十世纪初随着共时语言学取代历时语言学而实现的。共时语言学(syn-chronic)是针对特定历史时期内某一种语言系统的研究。与历时语言学关注语言变化不同，共时语言学强调语言系统。以下几位欧美语言学家在共时语言学的发展上起了关键作用。

首先是瑞士语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure)。他在1907至1911年间在大学作了有关“语言作为自治系统”的讲座。在他死后的1916年，学生们根据课堂笔记把他的讲座整理出版，题为《普通语言学教程》。这部著作使索绪尔成为现代共时语言学的卓越奠基人，给予二十世纪语言论诗学以深远的影响。

其次是著名的美国“描写”语言学家萨丕尔(Edward Sapir)和“结构主义”语言学家布龙菲尔德(Leonard Bloom-field)。他们首创一套语言学理论和语汇，作为言语“行为”方式对美国各印地安语支的现状进行分析。尤其是萨丕尔的语言即社会生活的基础的理论对文学批评有较大影响。他们共同为现代共时语言学的兴盛作出了开创性贡献。

还有俄国语言学家雅各布逊(Roman Jakobson)以及特鲁别兹科伊(N·Trubetzkoy)。他们追随索绪尔致力于语音系统的探究，实现了“音位学革命”，为后来文学批评中的结构主义提供了最明确的语言学模式。雅各布逊本人同时也是文学结构主义运动中的重要人物。

以叶尔姆斯列夫(Louis Hjelmslev)为首的丹麦哥本哈根学派尤其强调语言系统的形式本质，主张可以根据一定的逻辑前提对语言系统过程进行分析和描述，并在此基础上提出“语符学”(glossematics)的构想，旨在为那些渴求科学化的人文学科提供理论框架。这些研究都有力地启迪了结构主义文学理论。

法国的本维尼斯特 (Emile Benveniste) 的影响也不容忽视。他的研究不仅为结构主义提供了有关符号、语言学的层次和关系的透辟论述, 而且被结构主义者直接吸收进文学问题的讨论。

正是以上述理论家为主发展成的现代共时语言学, 给予二十世纪文学理论以直接的、决定性的影响: 俄国形式主义、法国结构主义和后结构主义、文体学、女权主义、西方马克思主义等的兴起都与这种影响相关。所以, 说文学与语言学发生真正的实质性联系, 主要是就现代共时语言学来说的。

但是, 这里的语言学还是狭义上的。如果我们跳出这种狭义语言学视界而伸展到广义语言学即语言论之域, 就会看到: 在二十世纪, 文学与语言学建立实质性联系, 具有更为多方面和更加复杂的原因。约略说来, 正是文学内部运动引发的必然要求, 哲学的“语言论转向”和更为基本的物质生产的发展的推动, 综合地促成了文学与语言学的新关系。

认识论诗学及其断裂

进展到十九世纪后期, 文学内部运动引发了一场深刻的危机, 导致雄霸二百余载的认识论诗学的断裂, 并向语言学发出拯救的吁请。

认识论诗学, 是对西方十七至十九世纪建立在哲学认识论基础上的种种文学理论的统称。它主要以理性为中心, 突出文学的认识特性, 强调理性内容决定语言形式。按当代西方知识界的通行说法, 从十七世纪开始, 西方哲学发生了一场革命——“认识论转向” (epistemological turn)。其结果是, 哲学“认识论” (epistemology) 取代中世纪经院哲学而登上“第一哲学”的宝座。它强调不是“上帝”而是“理性”才是人们获得知识的内在能力。不是由于叙述“上帝”, 而是由于叙述我们的“理性”, 才开辟出叙述世界的途径。所以, 至关重要的是理性内容, 是被叙述的东西; 而语言形式或叙述方式只是传达理性内容的次要工具。

从这种哲学认识论, 认识论诗学找到了自己的文学基本原理:

- 1、理性是文学的中心, 从而也是诗学的中心;
- 2、文学创作是文学家的天才、想象力受到理性引导和节制时才发生的;
- 3、文学作品因而是理性光芒的结晶, 是理性内容的语言表达;
- 4、最后, 由于理性的统率, 一切文学问题都是可以说清的。

法国新古典主义诗学代表布瓦洛的《诗的艺术》对此作过经典性阐发: “首先须爱理性: 愿你的一切文章, 永远只凭着理性获得价值和光芒”。与此同时, 文学也能反过来使理性权威具有魅力: “良知” (理性) 当其“音韵”配合时会奇妙无比, “虚构”会使“真理”之光“更耀眼”。^布这样, 理性就成了文学以及诗学的中心和最高主宰。

单从理论上讲, 重视理性在文学中的作用本身不一定不妥, 但重要的是平等地对待理性与语言, 使其达成和谐统一, 而不能单独强调一方而贬斥另一方。然而, 事实却是, 认识论诗学尤其是黑格尔竭力膨胀理性的绝对权威, 贬低语言的地位。这就必然引伸出如下危机: 急切上升的理性日渐变得专横、强暴, 终于遁入空气稀薄的高空, 反而丧失其权威。正如德国哲学家卡西尔

^布 瓦洛: 《诗的艺术》, 据《西方文艺理论名著选编》, 上卷, 北京大学出版社, 1985年版, 第182、199页。

所说，它“如此高升到感性世界之上，以致我们忘掉了它的地上根源，它具有人性特点的根源”。^卡对理性专权造成的这种灾难性后果，恩格斯从根本上作了深刻评判：

和启蒙学者的华美约言比起来，由“理性的胜利”建立起来的社会制度和政治制度竟是一幅令人极度失望的讽刺画。^恩由社会制度和政治制度上的这幅“讽刺画”在文学领域的投影是：理性为中心而语言只是边缘；理性是绝对权威而语言为忠实仆从；只要知道万能的理性，就可以掌握文学的全部奥秘，无须正视个别、偶然或差异性；作品的意义取决于它的作者的理性，而语言并无特别价值。

这样，由于片面强调理性而导致理性专权，认识论诗学必然丧失其权威性，走向断裂。

这种断裂鲜明地表现在；文学家们不再相信理性的引导，而是搬出了新的偶像——语言。

文学家向往语言

十九世纪后期的文学家（诗人和作家），比以往任何时候都坚决地怀疑理性的权威，转而把拯救文学危机的希望投寄到语言上。

大约 1870 年，当时的中学生、后来的象征主义诗人兰波写下“话说我”的怪异诗句。通常的语序该是：“我说话”，这里的“我”是主词，“话”为宾词。一旦按“话说我”那样颠倒语序，主词变成“话”而宾词变成“我”了。这暗示，与其说我们能随心所欲地操纵语言，不如说相反我们被语言操纵，即不是“我说话”而是“话说我”。这么一来，语言就被奉为文学的新主宰了。

兰波的先师波德莱尔以及马拉美和魏尔伦等法国象征主义诗人，在西方率先发动脱离理性而投奔语言的文学运动。他们深信语言具有神奇的创造魔力：“给我粪土，我用它掘出黄金；给我地狱，我用它发现天堂。”他们反对浪漫主义的情感至上或直抒胸臆主张，强调以“象征”（即暗示）去间接表达诗人意图，全力追求语言的音乐美、绘画美。马拉美有句名言：“人们不是用思想来写诗的，而是用词语来写的”。^转这等于直接向以理性（思想）为中心的认识论诗学发出挑战。他还极端地说道：世界被创造出来，只是要达到一本美的书的境界！这意味着说，书的境界即语言世界昭示着现实世界的完美模型。

英国唯美主义作家王尔德甚至极端地主张：“语言是思想的父母，而不是思想的产儿”。这道出了语言与理性在文学中的新关系：不是理性主宰语言，而是语言控制理性。由此他把语言当作“艺术的最高形式”，并断言：“形式都是万物的起点。……形式就是一切”^王。语言作为形式简直就是文学的“上帝”了。王尔德还进而提出与马拉美形成共鸣但更为激进的论断：与其说艺术摹仿生活，不如说生活摹仿艺术。艺术的语言世界是如此至美，以

^卡 西尔：《语言与艺术》，据《语言与神话》，三联书店 1988 年版，第 136 页。

^恩 格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》，第 3 卷，第 198 页。

^转 引自瓦莱里：《诗与抽象思维》，《现代西方文论选》，上海译文出版社 1983 年版，第 32 页。

^王 尔德：《作为艺术家的批评家》，据《唯美主义》，人民出版社 1988 年版，第 158、155、174 页。

致于它成为比现实生活更象现实生活的东西，它就是现实的完美归巢。

分析兰波的诗《元音字母》，或许可以帮助我们领会文学

家们对语言的殷切向往和探测精神：

A 黑，E 白，I 红，U 绿，O 蓝，元音字母，

有一天，我要说出你们秘密的身世。

A 是闪闪发光的苍蝇绕着腐臭物

嗡鸣时紧裹着的毛茸茸的黑胸衣，

阴暗的海湾；E 是蒸气，帐篷的白净，

白帝，伞形花颤动，高傲的冰川枪矛；

I 是紫，咳出的血，是美丽的嘴唇

在愤怒或忏悔入迷时迸发出的笑；

U 是周期，绿色大海的神圣的震荡，

放牧的草原的宁静，炼金术在学者

宽阔的前额上留下的皱纹的宁静；

O 是无上的喇叭，奏出怪叫的声音，

它划破了人世和天使世界的沉寂：

——哦，俄梅加，她眼中射出的紫色的光！

这诗是兰波的名篇，也是象征主义诗的经典之作。它直接向语言本身的奥秘发起进军。作为法语发音音素的五个元音字母，本来毫无意义，但诗人却以其非凡的洞察力“瞥见”了它们的深长意味。A——黑，E——白，I——红，U——绿，O——蓝，它们竟合化出五彩缤纷的色彩世界。同时，它们也构成了音乐的世界：苍蝇嗡鸣，人的笑声，大海震荡，草原的宁静，喇叭怪叫等。此外，它们还是气味的世界：苍蝇的腐臭、咳出的血、美丽的嘴唇等，这样，五个元音字母组成了富于色彩美、音乐美和气味美的生动世界。这使我们无法不认识到，语言本身看起来是“无”，其实是“有”；正是它在组织梳理或美化我们这大千世界。于是，这首诗不失为象征主义关于语言的意义的寓言。而且，诗中对语言的色彩、声音和气味的描写，也揭示了象征主义有关语言的音乐美、绘画美等基本主张。

哲学的“语言论转向”

文学内部理论界和创作界对语言的热烈迷醉本身，还不足以引发文学向语言学的实质性靠拢。它还只是“内因”。这“内因”有赖于与某些“外因”的结合才能成事。哲学的“语言论转向”有力地满足了这一要求。因为，在西方传统上，文学理论（诗学）总是从哲学寻求基本理论支点的。

哲学的“语言论转向”（linguistic turn）大约发生在十九世纪末、二十世纪初。哲学家们在厌恶了理性的专横后，转而“通过叙述确切的语言来叙述世界”（柏格曼），相信凭借“改革”和“理解”语言可以解决“哲学上的种种问题”（罗蒂）。这就导致了作为“认识论转向”和“认识论哲学”的反动的“语言论转向”和“语言论哲学”的出现。“语言论转向”意味着：其一，不是通过叙述“理性”、而是通过叙述那借以叙述理性的叙述方式本身即“语言”，才能开辟叙述“世界”之路；其二，相应地，“语言论哲学”取代“认识论哲学”而成为“第一哲学”。

“语言论哲学”（linguistic philosophy）即是以语言为中心的哲学，

这与以理性为中心的“认识论哲学”不同。它虽然只在“分析哲学”中才形成集中和典范的形态，但实际上具有涵盖整个二十世纪西方哲学主流的宽泛和全面意义。德国阐释学家加达默尔正确地指出：“毫无疑问，语言问题在本世

纪哲学中获得了一种中心地位。”^加英国意识形态批评家伊格尔顿也对此确信无疑：“语言，连同它的问题、秘密和含义，已经成为 20 世纪知识生活的范型与专注的对象。”^伊

这就是说，整个二十世纪西方哲学都可以大约归结为以语言为中心的广义的语言论哲学（或语言学哲学）。这可以从如下三方面去理解；第一，在最基本的本质与现象问题上，反对本质先于现象，主张否定本质在先甚至拒斥本质问题（维特根斯坦、胡塞尔、海德格尔和萨特）。重要的不在“说什么”，而在“说”本身，即在语言。第二，不是理性内容决定语言形式，而是语言形式决定理性内容（分析哲学、卡西尔、心理分析学和结构主义）。第三，从而不再把自身奉为万能的关于世界观的学问，而是自动“降格”为具体、专门的学问或知识体系。这样，全部哲学问题就似乎只是语言问题或者它的扩展了。

哲学的“语言论转向”必然会带动诗学的“语言论转向”。在此过程中，哲学的新语言观提供了强大的启示。

哲学的新语言观

有三位哲学巨人对这种新的语言观的确立作出了特殊贡献。

首先是美国哲学家皮尔士。他在西方较早集中深思语言、符号问题，作出了长期而艰辛的探索，从而提出建立统一的“符号学”（semiotics）的伟大梦想，这极大地影响了后人的语言学或符号学旨趣。这一主张与语言学家索绪尔的“符号学”（semiology）设想不谋而合，更有力地搅动着二十世纪语言论大潮。

德国哲学家弗雷格首次规定了心理与逻辑、主观与客观、概念与客体的区分，强调从命题的语境中追问词义，从而把哲学的焦点从理性转向语言逻辑。这种语言观直接成为维特根斯坦等的分析哲学的理论来源，也由于与胡塞尔的“亲缘”关系而影响了现象学和存在主义，并由此波及二十世纪哲学的各个领域。难怪有人会把它视为与“笛卡尔的同类革命规模相当”的一场哲学“革命”（达美特）。

另一位德国哲学家、现象学宗师胡塞尔也对语言作了深入探索。他早期从逻辑角度研究语言与意向活动，主张语言与逻辑的同一，寻求绝对意义；晚期则转而从“生活世界”追问语言的实际的、多变的意义，强调语言与丰富、复杂的实际生活的联系。这种语言观及其演变可以在海德格尔前后期语言观的演进中找到回声，并由此扩散到加达默尔和德里达，甚至助成现象学、阐释学、解构主义和分析美学等当代几种语言论诗学的汇流态势。

这三位哲人（当然还有其他人）的语言观自然并不完全一致，但确实显示了一些共同的方向，从而使我们可以感受到新的语言观的新气象：语言是

^加 达默尔：《科学时代的理性》，国际文化出版公司 1988 年版，第 3 页。

^伊 格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，陕西师大出版社 1986 年版，第 121 页。

探究世界和我们自身的主要通道，是唯一真正可靠的、确定的东西，因而应是哲学和其它各种学问研究的中心；相应地，语言学或符号学才是名副其实的“第一哲学”、“第一科学”，而其它各种学问只是由此而派生的。这种新的语言观自有其空想色彩，却给予人们以无比的鼓舞。

于是，深受理性专权折磨而渴求救渡的文学理论家们竞相为新的“语言乌托邦”而沉醉！

物质生产发展中的语言奇迹

上述新的语言观的确立表明，语言已从次要的表达工具而急剧上升到最基本模型这一高位。这一认识的获得，还不能仅仅从文学内部运动和哲学的变革去说明，而需要到更根本的物质生产发展过程中求解。因为，“历史过程中的决定性因素归根到底是现实生活的生产和再生产”（恩格斯）。具体讲，应当关注物质生产的发展如何导致了语言奇迹的出现。

人类的语言表达能力是随物质生产的发展而不断提高的，大致经历了三个阶段：

1、原始口头语言和手写语言。从古希腊到中世纪，由于物质生产水平的限制，人们还只能运用口头语言和手写语言去表情达意，信息相对封闭。

2、印刷语言。随着近代资本主义工业化进程，印刷术得以发明和普及，这就使语言可以成批“印制”和传播，让更多的人去接触、使用，从而令语言的信息交流功能大大增强，甚至导致“革命”性变化。例如，《圣经》原来只以少量手抄本传世，阐释权握于少数人之手。但当它的大量印刷本问世后，普通人也能拥有它，从而可以打破少数人的集权垄断。正是借助这场印刷语言的“革命”，十六世纪欧洲的路德新教革命获得成功。

3、大众传媒语言。尤其是到十九世纪末、二十世纪初，不仅印刷术持续发展，而且无线电通讯、摄影和电影也相继问世，加之石印和照相排版术、铜板印刷术、电话、打字机、排字机等发明，这就极大拓展了语言表达方式，形成为报纸、电台、出版等通用的大众传播媒介语言。这种语言的表达能力空前高涨：交流便捷，信息量爆炸，提供新的时空体验，乃至创造出新的“现实”。

此外，在今天，电脑语言代表了人类语言表达能力的新高度，它同已有的大众传媒语言一起，已经和正在创制新的神话般奇迹。看来，随着物质生产的发展，人类的语言能力还会有新的飞跃。

总之，从口头和手写语言经过印刷语言而进展到大众传媒语言，语言的作用不断增强，地位不断上升，从而逐渐改换掉次要表达工具这一初始印象，而体现出人们生存现实的构成方式这一新面貌。语言不再是单纯的表达工具，就是人们的生存方式本身！这正是物质生产的发展所造成的语言的奇迹的集中体现。

这种物质性的语言奇迹，比其它任何方式都能真切地使人们，尤其是文学界的人们感受到语言的重要性，它的无穷力量。

培根说过：“知识就是力量”。这也等于是说：语言就是力量！

文学与语言学的新关系：语言论诗学的兴起

“艺术必须是语言。”（柯林伍德）

“神话是语言。”（列维—斯特劳斯）

“心理学把所有症候都看成是语言。”（克丽丝蒂娃）正是借助语言概念的这种尽情扩展，语言学或符号学才找到大显身手之地。

可见，在二十世纪，语言已不仅仅指狭义语言，而是被扩展指人类的各种符号表达方式。但这并不是说：一切都是语言，而只是说；一切都宛如语言，都能被看作语言，也正由于此，都能用语言学模型去掌握。这显然是一种“大语言”或“拟语言”概念。正是基于这种语言概念，语言学才敢如此堂皇地进军文学（以及整个文化）领域，也才有语言论诗学的兴盛。

文学与结构语言学

以结构语言学为代表的现代语言学，给文学研究带来一种“革命”性影响。

结构语言学与文学

结构语言学，又称结构主义语言学，主要指由瑞士语言学家索绪尔开创的共时语言学，它在结构主义运动中获得具体展现形态。随着五十年代法国人类学家列维—斯特劳斯在神话文学领域的创造性应用，它就陆续在文学研究中赢得了显赫一时的巨大声誉。人们相信，结构语言学在文学范围内具有特殊的重要意义。

第一，文学作为一种文化形态，同任何其它文化形态（如时装、亲属关系）一样，可以用语言学模型去分析。因为，正如巴尔特所说，“无论从哪方面看，文化都是一种语言”。而结构主义正是“一种分析文化现象的方式，这种方式起源于当代语言学的各种方法”。这就需要凭借结构语言学去找出构成文学的符号系统，探明这一系统的内部结构及其运作方式。在这个意义上，文学与其它文化形态并无两样。结构主义关心的不是文学的特殊性，而是文学与其它文化形态的普遍性。也就是说，它要寻找的是不仅支配文学、而且也支配整个文化现象的普遍的逻辑程序。

索绪尔曾经举过这样一个例子：中国人在皇帝面前磕九个头。这是中国人必须遵守的一套普遍的礼仪。是哪位个人、在何时、在何种具体场景中去施行，这并不重要；重要的是大家都不得不谨守这套普遍礼仪，它制约着个人的行为。

索绪尔还举例说，我们以为每天晚上8：25从日内瓦开往巴黎的快车总是同一列车，尽管列车的机车、车厢、乘务员及乘客可能不同。其原因在于，我们关心的不是它的特殊实质，而只是它的普遍形式，这种形式是由它与其它列车的关系确定的。即便它晚点发车20分钟，只要它与7：25和9：25的列车的差异存在，它就仍然是8：25的列车。结构主义在文学领域正是要寻找这种形式上的同一性。以为获得了这种同一性，就弄清了文学的奥秘。

第二，文学同其它文化形态不同的是，它不仅象语言一样有结构，而且实际上正是由语言构成的。基于这一点，结构主义者认为文学与语言在性质上是相同的。因此，他们乐意把文学当作自己的语言学试验场。

第三，文学与语言有一种特殊关系：文学总是关于语言的，总是对于语言本身的性质的独特显示。人们称伟大的作家、诗人为“语言大师”、“语言巨匠”，正是出于他们对语言的卓越贡献。文学比语言的其它功能都更为重要，因为它能真正使我们明白语言的性质。

可见，结构语言学在三方面与文学有关：符号系统（文化）、物质构成（语言）和主题（关于语言）。^参

这一认识不无道理，它可以清扫结构语言学进军文学时可能遭遇的障碍。但是，这一认识又难免有其偏颇处。例如，它抛开文学的特殊性而单寻普遍性，这样获得的文学特性是不全面的，容易“见林不见木”。

^参 见杰弗森和罗比：《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社，1986年版，第95—96页。

结构语言学理论

索绪尔《普通语言学教程》中的思想成为结构主义文学研究的理论基础。这里只简述其中最重要的几个命题。

(1) 语言结构和言语。索绪尔把“语言”(language)分为两种成份：语言结构(langue)是一套既定的语言交际规范系统，言语(parole)则是这一系统在个人的具体交际行为中的体现。语言结构是语言交际中无形的而又决定性的力量，正是它赋予言语行为以意义。因此，关键是把握语言结构这一“深层结构”。

(2) 能指(signifier)和所指(signified)。语言是一种符号系统。任何符号都包含两个成分：语音形象，即能指；概念内容，即所指。能指与所指的关系是任意的，没有必然联系，但又是约定俗成的。这表明，符号与外部现实并无必然联系，它并不直接参照或指向现实世界。正是基于这一点，结构主义把文学当作与现实相独立的符号系统去研究。

(3) 关系。语言是一个由各种关系构成的系统，它的任何一项要素的意义都只能在关系中确定。而这种关系中最普遍和最重要的方式是对立(二项对立或多项对立)。重要的是找出关系中的基本要素，并按对立模式加以重新排列，以便获得关系模型——支配符号系统的普遍逻辑程序。这一点是结构语言学对于文学研究的最为独特的贡献，也是它在文学研究中的并不十分丰裕的实绩所在。

(4) 历时性和共时性。历时性指语言的历史演变特性，共时性指某一时代内语言的稳定特性。前者显出变化、发展，后者体现稳定、秩序。结构语言学为追求确定的严密的科学，所以宁愿抛弃历时性而只问共时性。因而它的特点就在于：从混乱无序的时间流中寻找共时的稳定秩序。

结构主义诗学

从结构语言学理论出发去研究文学，就出现了富有创新意义的独特的文学理论和批评形态——结构主义诗学。

结构主义诗学仅仅是影响广泛的结构主义运动的一个分支。列维—斯特劳斯作为兴起于五十年代的结构主义运动创始人，自然也可以看作结构主义诗学的创始人。但在他之前，俄国形式主义(1915—1920)、捷克结构主义(二十年代)，尤其是雅各布逊、普罗普等，已经做了大量“准备”工作。而在他之后，则有法国人巴尔特、格雷马斯、托多洛夫、热奈特、布雷蒙德等从事理论建设和批评实践。由于他们的努力，结构主义诗学迅速发展壮大，成为二十世纪西方最具影响力的诗学流派之一。

结构主义诗学内部还可以分出几个分支：叙述学、符号学和文体学。当然它们之间的联系十分紧密，常常难以分辨。

运用语言学模型去分析文学，发掘文学内部的深层逻辑程序，是结构主义诗学的一个主要特色。下面，我们将结合一些实例作简要说明。

童话与功能

童话，是西方文学中灿烂夺目的奇葩，历来为中国读者所喜爱。那么，结构语言学在这个领域能对人们的阅读提供什么新鲜感受呢？

俄国学者普罗普于 1928 年出版《民间故事形态学》，确实为人们理解民间故事尤其是童话提供了新的门径，“向适合于小说艺术的‘诗学’迈出了一大步”（霍克斯）。

普罗普的新方法在于：从结构语言学模型出发，不是考虑某部童话故事，而是研究童话故事总体，找出其普遍适用的逻辑程序；同时，着重确定故事内的“功能”及其语境关联，即各种要素之间的关系。在普罗普看来，只要找出这些功能及关系，就可以理解整个童话故事的总体秘密。

运用这种方法，普罗普认真分析了一百个童话故事，发现这些故事虽然表面上纷繁复杂、变化无常，但实质上都受到一个永恒不变的深层结构的制约。他认识到，童话的特征是经常把同一种行动分配给各式各样的人物。这样我们有可能根据故事中人物的不同“功能”来分析童话。“功能”这里指根据人物在情节过程中的意义而规定的人物的行为。在童话中，往往“功能”数目极小，而人物数目极大。也就是说，恒定不变的少量“功能”却可以推演出丰富多样的人物行动。所以，普罗普相信：“童话具有二重性：一方面，它千奇百怪，五彩缤绘；另一方面，它如出一辙，千篇一律。”（《民间故事形态学》）这就必然引导出如下结论：任何童话在结构上都是同质的。结构主义诗学感兴趣的，正是发现这“千篇一律”如何支配着“千奇百怪”，具体讲，恒久不变的“功能”如何推演出丰富多彩的童话故事。

普罗普总结出三十一一种“功能”。例如：

- (1) 一个家庭成员不在家；
- (2) 主人公听到禁令；
- (3) 反面人物试探；
- (4) 反面人物欺骗；
- (5) 主人公上当受骗；
- (6) 帮手出现；
- (7) 反面人物被制服；
- (8) 主人公获救；

……

这些“功能”如何实现，由谁来实现，并不重要，重要的是它们反复出现在不同的童话之中。所以，就结构而言，所有童话都属于一种类型。

那么，普罗普的这种观点及其方法是否有效呢？我们不妨以格林童话集中的名篇《狼和七只小羊》和《小红帽》为例略加讨论。

老母山羊要去森林里找吃的，这符合功能 1：一个家庭成员不在家。行前，母山羊对七只小山羊说提防狼欺骗，这符合功能 2：主人公听到禁令。果然，老山羊刚走，老狼就来敲门，这符合功能 3：反面人物试探。老狼的初次试探失败，就设计装假：吞吃面粉使声音柔和，以及涂上白面粉使黑脚变白。这符合功能 4：反面人物欺骗。这一欺骗行径奏效，小山羊误以为母亲回来，便把门打开，谁知却被狼一一吞吃，仅剩一只藏在钟壳里。这符合功能 5：主人公上当受骗。但故事并没有结束，转机出现。

母山羊以“帮手”的面貌回来，这符合功能 6：帮手出现。它运用自己的智慧巧剪狼肚皮，救出小山羊，又把石头填进狼肚缝好，使其去井边喝水时落井淹死。这符合功能 7 和功能 8：反面人物被制服，主人公获救。

显然,《狼和七只小羊》是完全符合普罗普制定的“功能”的。《小红帽》也几乎丝毫不差:

- (1) 一个家庭成员不在家:小红帽受母亲派遣去给祖母送点心;
- (2) 主人公听到禁令:小红帽被告知不要离开大路和东张西望;
- (3) 反面人物试探:狼与幼稚的小红帽搭话,打主意吞吃小红帽和祖母;
- (4) 反面人物欺骗:狼诱骗小红帽采花迷路,自己先扮作小红帽吞吃祖母;接着伪装成祖母,骗吃小红帽;
- (5) 主人公上当受骗:小红帽和祖母先后被狼骗吃;
- (6) 帮手出现:猎人前来搭救;
- (7) 反面人物被制服:猎人调计剪开狼肚皮,又把石头填进去,狼倒地死去;
- (8) 主人公获救:小红帽和祖母都被猎人从狼肚里救出,小红帽吸取教训,与祖母一起战胜了另一只狼。

从这里可以看出,同样的“功能”贯串于不同的故事之中。童话故事的角色、情切、场景等可以变换,但“功能”却是不变的。普罗普的上述理论和方法,确实为我们阅读外国童话故事提供了一条新途径。它使我们明白,童话世界虽然奇彩纷呈、千姿百态,但并不是神秘莫测的,而是可以凭借语言学科学去“破译”的。正是结构语言学,可以使童话万变归宗,百川汇海,一切都纳入恒久不变的“功能”结构去阐明,从而让我们看到的不仅是文学,而且是心灵的本质与文化的普遍特点。

不过,普罗普的民间故事形态研究本身并不是万能的。不少民间故事、包括童话就不能被那三十一“功能”妥贴地概括。更重要的是,正如他的后继者列维—斯特劳斯所指出的那样,他的研究诚然富于开创意义,但忽略了故事结构中至关重要的“二项对立”。

神话与二项对立模式

外国神话同样是一个奇妙无比、变化多端的世界。即便是同一个故事,如希腊神话中的俄狄浦斯神话系列,在漫长时期的流传过程中,就往往形成若干不同版本。而不同时代的人们从不同立场去研究,就往往得出彼此不同的结论。这样,神话就由于其纷坛复杂而笼罩上一层迷雾。

结构主义诗学创始人列维—斯特劳斯在其《结构人类学》中相信,结构语言学的二项对立模式可以驱散神话世界的迷雾。

神话难道真的是变幻莫测的吗?列维—斯特劳斯在普罗普的童话研究启发下认识到,神话与童话一样,一方面“没有逻辑”,“没有连贯性”,“任何东西都有可能发生”,但另一方面,又具有“相似性”和稳定性。而这种相似性和稳定性正可以由神话的语言性去说明。

列维—斯特劳斯认为,神话与语言本身具有明显的同一关系:神话要为人所知,必须被人讲述,因而它是人的言语活动的一部分。因此,神话研究自然可以被引向结构语言学之域。重要的是追问,神话作为人的言语活动,它的深层无意识的普遍逻辑程序是什么,也就是说,言语“下面”的语言结构是什么?

列维—斯特劳斯主张,二项对立关系是支配各种语言系统的普遍模型。任何复杂的结构都可以看作两种对立因素的关系系统,正是这种二项对立关

系支撑着整个结构。所以，神话研究的目标应当是发掘故事深层的二项对立关系，这是解开神话之谜的钥匙。

俄狄浦斯神话是列维—斯特劳斯的分析标本。应当讲，这个神话的头绪繁多、人物复杂，他能否成功呢？

让我们先简要回顾这个神话的梗概。为节省篇幅，我们不得不省去相当多的枝节。人间姑娘欧罗巴被假扮成公牛的天神宙斯劫走。她的哥哥卡德摩斯奉命去找妹妹。他按神谕随一头母牛而去，与神塘毒龙作战并杀死它。又把毒龙的巨牙种进泥土，变作一队武士跳出，武士们相互残杀。后来，卡德摩斯与仅存的五位武士一道建立忒拜城。

忒拜城的统治权传到卡德摩斯的后代拉布达科斯之子拉伊俄斯手中。他被神谕告知，自己的儿子将会杀父娶母。于是他把刚出生的儿子刺穿脚踝而遗弃荒山。这弃婴不巧被牧羊人救治，因其脚踝受伤而取名俄狄浦斯，意即“肿胀的脚”，并被送给无子嗣的科任托斯国王。王子长大后得知自己将弑父娶母，就仓惶出逃。在十字路口与便装的拉伊俄斯（生父）发生争执并失手把他打死，又杀死两名随从。

俄狄浦斯来到忒拜。这里新近出现狮身人面怪兽斯芬克斯。它让过路人猜谜，猜不中就被吃掉。继任国王克瑞翁悬赏，谁除掉这妖怪，谁就可当国王并娶他的妹妹—拉伊俄斯的遗孀伊俄卡斯忒。俄狄浦斯自告奋勇上前。斯芬克斯问：什么东西早上用四条腿走路，中午以两条腿行走，晚上用三只脚，脚最多时正是速度和力量最小时？俄狄浦斯猜出谜底：人。小孩时用两手爬行，青壮年时两脚行走，暮年时拄拐杖作为第三条腿。斯芬克斯于羞恼间跳崖身亡。俄狄浦斯成功地当上了国王并娶了母亲伊俄卡斯忒。

神谕告知俄狄浦斯真相，伊俄卡斯忒含羞自尽，俄狄浦斯自己也刺瞎双眼，放逐他乡。

俄狄浦斯离去后，两个儿子厄忒俄克勒斯和波吕厄刻斯为争夺王位而自相残杀，双双死去。继任国王克瑞翁严令禁止为国家的敌人波吕厄刻斯收尸。安提戈涅不忍兄长暴尸野外，不顾禁令加以安葬，被克瑞翁囚禁在坟墓中，不久自杀。她的未婚夫、克瑞翁之子海蒙闻讯也自尽，又导致他的母亲自杀。

列维—斯特劳斯把这个神话看作一份“音乐总谱”。它总是在两方面展开其意义：既历时性地沿横轴线一页接一页地横读，同时又共时性地沿纵轴线纵读。而所有垂直地写出的音符就给成一个总的组合单位，即一束关系。例如，如果我们遇到以下一系列数字：1，2，4，7，8，2，3，4，6，8，1，4，6，7，8，1，2，5，7，3，4，5，6，8，……那么，可以把所有的1，2，3等分别排列在一起。于是就有下图：

1	2		4		7	8
	2	3	4		6	8
1			4	5	7	8
1	2			5	7	
		3	4	5	6	8

这样，看来杂乱无章的一堆数字立即就具有了清晰的秩序。运用同样的方法，列维—斯特劳斯力图找出神话的基本结构要素—神话素，然后加以排列。

他首先从俄狄浦斯神话中提取出十一种基本神话素：（1）卡德摩斯寻找欧罗巴；（2）卡德摩斯杀死毒龙；（3）土生人相互残杀；（4）俄狄浦斯杀

死其父拉伊俄斯；（5）俄狄浦斯杀死斯芬克斯；（6）俄狄浦斯娶母伊俄卡斯忒；（7）厄忒俄克勒斯与波吕尼刻斯相互残杀；（8）安提戈涅违反禁令安葬其兄波吕尼刻斯；（9）拉布达科斯=瘸脚；（10）拉伊俄斯=左拐子；（11）俄狄浦斯=肿脚。

然后，他按同一性或相似性原理对这十一种神话素加以排列，就获得如下图表：

I	II	III	IV
卡德摩斯寻找欧罗巴		卡德摩斯杀死毒龙	
	土生武士互相残杀		
			拉布达科斯=瘸腿？
	俄狄浦斯杀死父亲拉伊俄斯	俄狄浦斯杀死斯芬克斯	拉伊俄斯=左撇子？
			俄狄浦斯=肿脚？
俄狄浦斯娶母亲伊俄卡斯忒			
	厄忒俄克勒斯兄弟残杀		
安提戈涅违禁葬兄			

这一图表，横着阅读（自左至右），便可以获得历时性故事，纵着阅读，则会发现共时性的同一或相似现象，即神话素之间的有规律联系。而让第一与第二栏、第三与第四栏分别加以比较，就能获得两组二项对立关系。而且，这两组二项对立关系之间本身又形成更高一级的二项对立。

先看第一、二栏。第一栏的三项事件，共同地表达了亲属关系的重要性：只有排除万难才能维护亲属关系的牢固性。但与此同时，这里对亲属关系的维护都带有过度的倾向，尤其是俄狄浦斯无意中娶母为妻。再看第二栏。则共同显示了同相反的趋向：亲属之间不是相亲相敬，而是自相残杀。这显露出对亲属关系的轻视或无视。把这两栏联系起来，就可以看到一组二项对立：过高估价亲属关系与过低估价亲属关系。

再第第三、四栏。第三栏涉及人与怪兽的关系。毒龙和斯芬克斯分别是穴生动物和敌视人类的怪物，它们必须被除掉才能让人类顺利从大地诞生和发展。这里涉及的是人类从大地起源这一古老传说中的问题。既然怪兽（非人类）是人类的敌人，被人类征服，那么，这就等于否定人类起源于大地。第四栏列举三个人名具有共同含义：直立行走的困难和笔直站立的困难。它暗示，人类从大地诞生之初，行走不便。因而第四栏则与第三栏相对立，坚持人类由大地起源。这就获得又一组二项对立：否定人起源于大地和肯定人起源于大地。

这两组二项对立之间又构成更基本的二项对立。列维—斯特劳斯总结

说：

俄狄浦斯神话提供一种逻辑工具，它把最初的问题（从一人还是从二人产生？）和派生的问题（从异族还是从同族产生？）联系起来。通过这种联系，过高估价血缘关系之于过低估价血缘关系，就如企图回避人类土生土长的问题之于根本无法回避这个问题一样。尽管经验和理论相矛盾，但社会生活根据自己结构的相似性证明宇宙论是正确的。因此宇宙论是真实的。^列

俄狄浦斯神话所涉及的正是最根本和原初的宇宙论问题：人生于一（大地）还是生于二（男女）？这个二项对立问题本身是难以解答的，神话本文不过是提供了一个可以不断回溯的必要的“逻辑工具”。“神话思维总是从对立的意识出发，朝着对立的解决而前进。”^列如此，神话的功能就被归结为通过与社会结构的相似性证实宇宙论的有效性和真实性的“逻辑工具”。

列维—斯特劳斯的这一分析，就其作为结构主义诗学的开创性和示范性工作来说，是相当成功的。因为，结构语言学模型居然能被如此令人激动地用来阐释具有“永久的魅力”的希腊神话，使这一向复杂而难以统一的神话本文竟显出统一的“逻辑程序”来！同时，他的研究作为一种独特的阅读方式，无疑打开了文学阅读的新维度。

但这样做也必然会招致激烈批评。因为，这与其说是如他自以为是的那样提供了俄狄浦斯神话的唯一终极本文阐释，不如说仅仅摆出了种种可能的阐释之一，而且这一阐释是极端个人性的。不同论者运用他提供的同一原理，却会从中见出不同的而不是唯一的“凝缩模式”。

不管怎么说，这使得他的结构语言学尝试备受瞩目，在文学研究领域带来强大震动，大大推动了结构主义诗学的进程。

六种行动素和符号矩阵

按格雷马斯的观点，列维—斯特劳斯的二项对立模型过分简略和过于机械，而普罗普的31种功能的归纳又过分琐细和缺乏概括性，因而需要找到一个详略适中的逻辑模型。为此，他提出六种行动素和符号矩阵模型，以便建立文学的叙述语法。

格雷马斯的兴趣不在于对个别文学作品作出阐释，而在于阐明产生这些作品的叙述语法的实质。他沿用列维—斯特劳斯那种二项对立模型，但更强调：从一个行动素到另一个行动素的运动、转化即“交换”，构成了文学叙述的本质。他象普罗普那样，赞成叙述的语法，认为在这种语法中，一定数量的行动素会转换为一定数量的方式，从而演化出我们称之为故事的各种结构。但他的与众不同处在于，把故事看作和句子相似的语义结构，可以象分析句子那样加以分析。

六种行动素，是这种叙述语法的一个重要内容。它源出普罗普的七种神话角色（反面角色、捐献者、帮手、被寻找者及其父亲、接信者、英雄和假英雄），但又按二项对立模型调整并简化为六种三组对立行动素：（I）主体

^列 维—斯特劳斯：《结构人类学》，转引自霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1987年版，第44—45页。

^列 维—斯特劳斯：《结构人类学》，转引自霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1987年版，第44—45页。

对客体；（2）发信者对受信者；（3）帮手对敌手。如图所示，这个行动素模型的特点在于，既突出了二项对立，又兼顾了人物行动的复杂性，可以说是在普罗普与列维—斯特劳斯之间寻求妥协或调和的产物。

发信者 → 客体 → 受信者

帮手 → 主体 → 敌手

用这一模型去分析美国作家爱伦·坡的小说《失窃的信》（故事概要见本书第三章），可谓顺理成章。设主体为侦探杜宾，他的任务是从大臣手中找回失窃的信，那么，客体是那封信，发信者为匿名者，受信者为王后，敌手是大臣，帮手为警长等。由此看，这篇小说的意义在于叙述主人公侦探杜宾如何智取大臣、换回失窃信件。这是一种侦探小说的阅读效果。这里发生的“交换”是明显的：大臣以假信换取王后的真信，杜宾同样以假信换回真信，并以我还真信而换取一大笔酬金。这可以说是交换的游戏了。

匿名发信者 → 信 → 王后

警长和杜宾 → 王后 → 大臣和国王

其实，如果主体假设有改变，那么，整个阅读效果就相应会改变。例如，可以假设王后为主体，那么，她自己也兼作受信者，帮手为警长和杜宾，敌手则有大臣及国王，发信者仍是匿名的。由此看，小说的意义就是叙述王后如何被失窃信件所支配，又如何努力并成功地解除这种支配。这样，不是侦

匿名发信者 → 信 → 王后

探杜宾，而是王后成了英雄。警长和杜宾 → 王后 → 大臣和国王

还可以假定王后为主体，那么就会出现如下形势：国王是表面上的权势者，他知道王后收到一封信，但对信的来历、内容和可能的后果一无所知，更对王后与大臣之间的激烈较量视而不见。由此看，小说的意义又有不同了：叙述国王如何愚蠢地对宫廷斗争一无所知，听任别人摆布。

发信者? → 信 → 王后

帮手? → 国王 → 敌手?

显然，这个模型是既定的，但也颇具灵活性，能丰富小说的阅读趣味。

我们如果用它去阅读中国作品《红灯记》，又会怎样呢？设李铁梅为主体，就会有如下关系。李铁梅面临的行动任务是，在李玉和等的帮助下，战胜敌手鸠山等，把磨刀人传送的密电码送交游击队。这样，这部作品的意义就清楚了：叙述如何机智勇敢地把密电码送以游击队，从而证明革命斗争传统代代相传、革命自有后来人。当然，也可以对此模型稍作变动，作出其他理解。

发信者 → 密电码 → 受信者
磨刀人 → 密电码 → 游击队

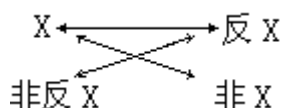
帮手：李玉和等 → 主体：李铁梅 → 敌手：鸠山

这个模型可以使小说的复杂的人物关系显出清晰的脉络，但另一方面，它又无法使我们从小说中品出真正新奇的味道，它更多地只是能帮助证实我们对小说的原有印象罢了。

格雷马斯还有一个著名模型：符号矩阵。这个模型被一些论者誉为当今

人文科学领域唯一站得住脚的模型。这个说法夸张地道出了符号矩阵的效力。

符号矩阵吸收了列维—斯特劳斯那种二项对立模型，但更加关心那些不一致而又并非对立的行动素，例如“中立”项，同时，还考虑了变动的或未知的要素。这里，X 与反 X 形成尖锐对立的关系，但 X 与非 X 之间却并不正面对立，X 与非反 X 之间就更加微妙。也就是说，这个模型充分考虑了人物关系及其行动的矛盾、同一、中立、调和、转化等种种复杂因素，从而似乎尤其适用于分析叙事性文学作品如小说中的人物关系。这里不妨介绍美国批评家杰姆逊运用符号矩阵对英国小说家康拉德的《吉姆爷》的出色分析。



小说《吉姆爷》是康拉德的“海上故事”之一，大约出版于 1900 年。故事的大致情节如下。主人公吉姆是传教士的儿子，从小在缺乏生气的环境中长大。但他很有雄心，立志成为一个英雄。当他在“训练舰”上接受船员训练的时候，和一些小孩一道看到港口发生一起事故。有些同学很快跳下快艇去救遇难者，吉姆晚了一步。当他正要跳进水里时，船主拍着他的肩膀说：“太晚了，小伙子！你失去了你的机会”。这个细节很重要。吉姆想当英雄，就去做水手，在一艘名叫“帕特那”的商船上做事。第一次航行是把一批朝圣者送往沙特阿拉伯的麦加圣地。船在半途漏水了。面临的问题是：呼救？驶往最近港口？跳上救生船？但救生船又不够。水手们和船长都置乘客于不顾自己逃命，但吉姆不愿意。这时他又遭遇与过去相同的处境：站船舷上，跳还是不跳？上次在“训练舰”上他没有跳下去而失去机会，令他懊悔不已；现在无意识命令说不要再次失去机会，于是他跳进海里。他又一次成为胆小鬼。吉姆因此受审，但后来终于为救他人而献身了，实现了当英雄的夙愿。这部小说的意义何在呢？杰姆逊从人物分类入手，先找出人物各自的地位，然后再看他们在符号矩阵中的位置。他发现，船上人员可以分为四类。首先是冒险家，其次是八百朝圣者。小说这样写那些属于“极少数”的海盗船冒险家：

极少数的人们，很难遇见的，过着神秘的生活，保存着不失本色的魄力，脾气有些象海盗，眼睛出神的象做梦的人们。他们好象是在一团迷雾似的计划、希望、危险、企图当中过日子，跟文明世界隔绝了，躲到海角天涯去，他们这种怪诞生活里唯一有成功可能的事情大概只是他们的死罢。大多数是象他这样的人？碰上什么意外的不幸，偶然滞留在那里，后来就老在本地船上当船员了。他们现在怕到本国船上去服务，因为条件既然苛刻，对责任的要求就更严格，而且还有海洋波涛这个危险。他们跟东方海天永久的恬静已经弄的很和谐了。他们喜欢短距离的航行，舱面上舒服的坐椅，一大群本地的水手，同只有他们是白种人这个特色。他们一想到刻苦工作就怕得发抖，宁可过一种朝不保夕的舒服生活，总是将被解职，总是将得到差事，在中国人、阿刺伯人、杂种人底下服务—甚至于肯替魔鬼做事，只要他能够使他们过得很舒服。他们整天不说别的，光谈运气好坏；说某人带一只走中国海的船—一桩好差事；这个人在日本某处轮船上谋到优缺，那个人在缅甸海军里混得很不错。总而言之，从他们一切谈话里，他们一切行动、神情、态度里，你

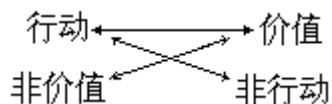
都可以瞧见那个弱点，那个腐化的地方，那个打算好安安逸逸过此一生的决心……

这是一些喜欢行动但不大考虑行动的价值的人。他们的座右铭是“安安逸逸过此一生”，至于什么人生的意义之类，则全然不顾。

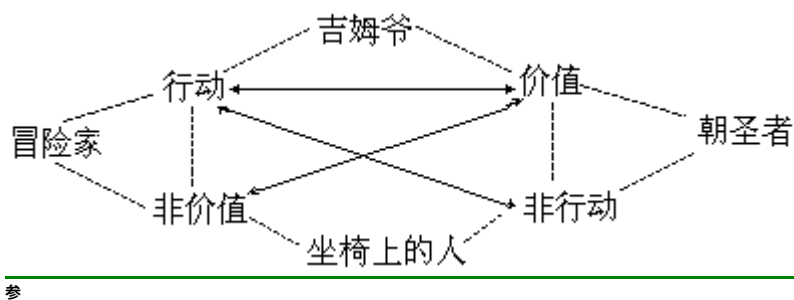
第二种人为朝圣者，他们的特点则迥然不同：

受着信仰同天堂的希望驱使，他们从三个舷门涌上船来，他们的双脚不断的践踏移动着，没有一句闲话，没有半声怨言，也没有向后面瞧一下。他们离开舱面四周的栏杆，向前后流散，由张开大口的舱口往下淌去，直到船里面最偏僻的所在，象水流进水池一样，象水填满罅隙小孔一样，象水默默的平平上升一样。八百个男女带了信仰同希望，情感同记忆，从天南地北，从东方的极端，聚会在这儿；他们走过森林中的道路，顺着河下来，坐马来人的小船沿着浅滩，乘独木舟渡过许多小岛，身经灾难，眼见奇物；给古怪恐惧盘绕着的心儿始终只靠一个希望支持着。他们来自旷野的茅舍，人烟稠密的大院，誉海的乡村。他们一听到一个观念的呼唤，立刻离开他们的森林，他们的开拓地，他们管理者的保护，他们的富庶或贫穷，他们年青时的环境同他们祖先的坟墓。他们来时满身是风尘、汗滴、污垢，破布一强壮的人们在前头带领家族，瘦削的老人一步步向前追赶，没有还乡的希望了；男孩子大胆的眼睛好奇的到处探望，羞答答的女孩子头发披散下来；胆小的女人盖关面巾，用肮脏头巾的松散一头裹住睡着的孩子，紧紧抱在怀里，这些小孩也可以说是这个苛刻信仰之下的不自觉的参拜圣地者。

他们不象冒险家们那样只顾行动不问价值，而是相反一心追求自己虔信的宗教信仰，并甘愿为此而献身，但在现实生活中却缺少行动，处处陷于被动。



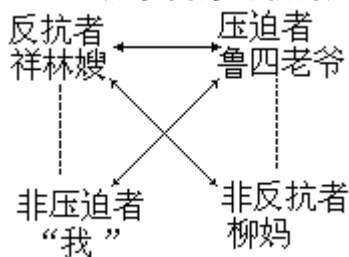
这两种人之间便存在某种尖锐对立：行动 $\leftrightarrow$ 价值。行动是西方意义上的行动，即做事，取得成功；价值指的是西方人的行动中缺乏的意义。按照符号矩阵的要求，有行动和价值两项，还应有非行动和非价值两项，由此可以为另外两种人，即坐椅上的人和吉姆爷，安排位置。这就得出如下矩阵：在这里，代表非价值与非行动的结合的，是那些坐在甲板坐椅上的人；代表非行动和价值的综合的则是那些虔诚而狂热的朝圣者；行动和非价值的组合就是虚无主义的冒险家；最后，谁是价值和行动的融合呢？这正是整部作品提出的中心 42 问题：什么样的行动方式才有价值。而吉姆爷给出了这一答案。于是就有这样的图式。杰姆逊由此认为，《吉姆爷》试图以吉姆爷最终舍己救人的有价值行动，解决超验的价值与物质行动这一困境。进一步说，这里的符号矩阵展示了十九世纪英国维多利亚时代的意识形态，是对资本主义社会的分析诊断。正象冒险家们所体现的那样，货币的社会是一个充满行动的社会，但自身并没有任何价值。这正是两方对自身的看法，是西方关于自己的“神话”。这个“神话”最终带来的是一个神话般的“英雄”，而“需要英雄的国度是可悲的。”



参

从杰姆逊的如上分析可见，格雷马斯符号矩阵有一定应用价值。它有助于清晰地梳理人物关系，并揭示他们之间复杂的矛盾情势。不过，杰姆逊的方法已不是纯粹的结构语言学，而融入了意识形态阐释。

顺便讲，符号矩阵也可以用来阐释中国现代小说，如《祝福》。在我们构想的这个矩阵里，反抗者祥林嫂与压迫者鲁四老爷形成尖锐冲突；非反抗者柳妈本来与祥林嫂同属被压迫者阵营，但却愚昧地参与对祥林嫂的迫害；非压迫者“我”作为从压迫阵营中分离出来的现代知识分子，他同情祥林嫂的悲惨遭遇，想帮助她，然而又缺乏拯救的力量。这里的关键是祥林嫂与帮手“我”的关系。“我”对祥林嫂的无效的、失败的救助表明，在辛亥革命后的中国，旧的力量桎梏依然如故，而新的力量未能顺利生长。因此，上述符号矩阵展现的是中国“五四”时期的意识形态，是对辛亥革命的局限以及现代知识分子自身的软弱无能的批判。



格雷马斯的六种行动素和符号矩阵虽然有其应用价值，但也不是万能的。他所构拟的这种叙述语法重在揭示人物行动中的“交换”情形，而其它方面则多有忽略。相比之下，托多洛夫的《十日谈》语法、布雷蒙的叙述逻辑和热奈特的叙述话语等研究，则是必要的相互补充^参。不过，限于篇幅，只得略去。正是在上述研究的基础上，巴尔特才可能对文学语言从事较为全面而系统的语言学思索，并引导到包罗万象的符号学大厦的建立。

文学与语言同质

巴尔特对文学的语言学—符号学研究，是与他对于文学与语言的关系的认识密不可分的。

在他看来，文学代表着语言的“至福境界”或“乌托邦”。他充满信心地说：

文学的写作仍然是对语言至福境界的一种热切的想象，它紧忙地朝向一种梦想的语言，这种语言的清晰性借助于某种理想的预期作用，象

^参 见杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，陕西师大出版社 1986 年版，第 127—132、140—141 页。

^参 见张寅德编：《叙述学研究》，中国社会科学出版社 1989 年版。

征了一个新的亚当世界的完美，在这个世界里语言不再是疏离错乱的了。写作的扩增将建立一种全新的文学，如果这种文学仅是为了如下的目标才创新其语言的话，这就是：文学应成为语言的乌托邦。^巴只有在文学中，并通过文学，语言才能结束“疏离错乱”的苦难时代，而达到理想的清新与纯粹境界。同理，也只有从语言角度，文学对人类的特殊的“乌托邦”意义才能被发现。

巴尔特对文学与语言的这种关系的认识，是他从结构语言学立场获得的：

结构主义本身是从语言范例中发展起来的，却在文学这个语言的作品中找到一个亲密无间的对象：两者是同质的。^巴

对这位结构主义者来说，文学与语言的本质是彼此互训的：语言的本质在文学中，而文学的本质在语言中。

这种文学与语言同质的观点固然具有启发意义，但也会带来疑难；文学与普通语言是完全等同的吗？

文学与两级符号系统

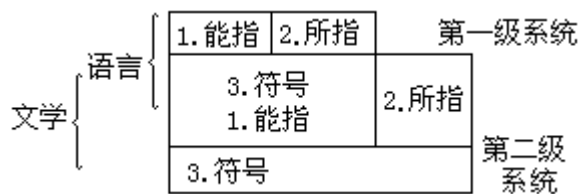
巴尔特从结构语言学角度，把文学视为符号（语言）系统，从而对文学符号的特殊性作了重要区分。

一个符号（sign）由能指（声音）和所指（概念）组成。能指与所指的关系怎样呢？巴尔特指出，它们的关系不是“相等”而是“对等”，即两者形成相互联合或对应的关系。这里有“语言符号”和“非语言符号”两种情形。在语言符号里，能指与所指属于“结构性关系”；而在非语言符号中，能指与所指属“联想式整体”。例如，西方人喜欢用一束玫瑰花表示爱情。一束玫瑰花是能指，爱情是所指。两者的关系通过“联想”而使这束玫瑰花成为符号。作为热情的符号的玫瑰花是“充实”的，它已不同于作为能指的那束玫瑰，因为后者仅仅作为一种“园艺实体”起作用，是“空洞”的。同理，中国人用柳枝表达惜别之情。这柳枝（能指）与惜别之情（所指）并无必然的相等关系，它们只是通过人们的“联想”惯例才发生联系的。

文学又是怎样一种符号呢？巴尔特对“神话”的“两级符号系统”的分析，揭示了文学符号的特性。按他的分析，文学并非一般符号（如表示爱情的玫瑰花），而是建立在先前就已存在的“符号链”之上，从而是作为“第二级符号系统”发生作用的。由能指和所指及其关系构成的语言是基本的“第一级符号系统”。这“第一级符号系统”作为整体又可以并入更高级符号系统中，成为它的能指，这就有“第二级符号系统”，文学神话、叙事正是如此。不妨借用巴尔特的图表：被分析的一个著名例子是《巴黎竞赛画报》封面：一个身着法国军装的黑人青年在向三色旗致敬。它的画面意义本身可以看作由能指和所指构成的第一级符号，但它只是更高的第二级符号的能指，新的所指则是：法兰西是一个伟大帝国，她的儿子们不分肤色都忠实地为她的旗帜服务，因而都支持殖民主义。同样，我们也可以美国诗人庞德的诗《在一个地铁车站》为例：

^巴 尔特：《写作的零度》，《符号学原理》，三联书店 1988 年版，第 109 页。

^巴 尔特：《科学对文学》，《泰晤士报文学副刊》1967 年 9 月 28 日



人群中这些面孔幽灵一般显现；

湿漉漉的黑色枝条上的许多花瓣。

这首诗的字面意义本身是由能指和所指组成的第一级符号系统，它陈述着诗人在地铁车站对周围人群的独特感受：一群美丽的面孔，幽灵般浮现于忙碌拥挤的人流中，宛如湿漉漉的黑色枝条上缀满的花瓣。但如果到此为止，这首诗的意义就还没有穷尽，甚至还没有真正显现出来。应当把上述意义仅仅看作第二级符号系统的能指，它指向新的所指，这种所指在这类文学作品中往往可能有若干甚至无限。例如，我们可以说它写出了二十世纪初西方人特有的世界体验：在罕见的美丽的面容的反衬下，周围人的世界愈发显得灰暗、陌生、敌对。当然也可以有别的不同读解。由此可见，文学属于第二级符号系统。这样，它就和一般语言或符号区别开来了。巴尔特还指出，在文学中，这样的两级模型往往可以衍生出三级、四级乃至无限，哪一级都不能说成最后的终极。

巴尔特进而重新确定了文学中能指、所指和符号的关系。在这第二级符号系统中，起着能指作用的第一级系统的符号叫“形式”（form），新的所指则称“概念”（concept），而使两者结为一体的符号行为叫做“意指行为”（signification）。这意味着说，文学正是一种特殊或复杂的意指行为。既然如此，为文学制定一套独特的符号学理论——符号学诗学或叙述学，就是可能的和必要的了。

叙事作品结构模型

尽管巴尔特在《符号学原理》（1964）中推出了建立包罗万象的符号学体系的宏大设想，但他对文学研究的符号学贡献主要还是体现在其长篇论文《叙事作品结构分析导论》（1966）中。在这里，他提出了叙事作品结构的分析模型。

巴尔特运用结构语言学研究文学叙事。他相信：

叙事作品的普通语言显然只是供话语语言学研究的一种特殊语言，因此它符合对等关系的假设。从结构上说，叙事作品具有句子的性质，但决不可能只是句子的总和。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型一样。^巴既然叙事作品是一个大句子，那么，就应当可以对它作层次分析，建立层次结构。“语言学上一个句子可以分多层次（语音、音位、语法、上下文）加以描写”，这些层次处于一种“等级关系”中，只有在等级关系结构中才显示其意义。^巴

^巴 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，张寅德编：《叙述学研究》，中国社会科学出版社 1989 年版，第 6—8 页。

^巴 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，张寅德编：《叙述学研究》，中国社会科学出版社 1989 年版，第

由此，他提议将叙事作品分为三个描写层次：功能层，行为层和叙述层。这三个层次是由低到高逐渐归并而形成一个整体的：一种功能须在行动素的全部行为中占有地位时才有意义；而这一行为又由于交给自身具有代码的话语、得到叙述才获得意义。

（一）功能层。这是三层中最低一层。功能是叙事作品的最小叙述单位。一部作品便由若干种功能构成。如果我们读到如下叙述：“庞德看见一个五十岁左右的男子”，那么这一信息同时包含两个功能：一是人的年龄成为某幅肖像的组成部分，二是点明这个男子庞德不认识。功能可以分为两大类：一是分布类，二是归并类。分布类功能指处于同层次的相关单位，例如，购买手枪的相关单位是以后使用手枪；拿起电话听筒的相关单位是以后挂上听筒时；鹦鹉闯入屋子的相关单位是找还信件，等等。分布类功能又含两种。第一种为“核心”，是基本功能，属于作品的关键联结点，为故事的下文打开或结束一个未定局面。“电话铃响了”，那么有可能去接电话，也有可能不接，故事必然朝这两种方向之一发展。第二种为补充单位，叫“催化”，即是由“核心”而催化出的细小单位，是对“核心”的补充，属于连续单位。“电话铃响了”和“庞德接电话”之间，可以插入一系列细节，如“朝办公室走去，拿起听筒，放下香烟”等，这些正具有“催化”功能。

除分布类功能外，第二大类为归并类，这类功能只有在行为或叙述层才能获得理解。它由种种“迹象”和“信息”组成。“迹象”指作品中标志性格、情感、气氛和哲理的单位。例如，《祝福》开头“旧历的年底毕竟最象年底……”，烘托出鲁镇的气氛，暗示出与祥林嫂悲剧命运的鲜明对比，而这一推断本身又形成一个“迹象”。“信息”则是用以识别身份以及定时、定时的单位。它带来纯数据，属于现在的知识，如写祥林嫂先后死了两个丈夫、到土地庙捐门槛等。

归纳起来，两大类功能实际上含四类：核心与催化、迹象与信息。最基本的是核心，而其它三类属于核心的扩展或补充。正是这四类功能构成一个叙事序列。若干叙事序列的

对应、移动形成人物的行动。而要了解这些功能的意义，必须上升到更高一级层次，即行为层。

（二）行为层又称人物层。行为总是人物的行为，是展示人物性格的场所。“世界上没有‘人物’、或者至少没有‘施动者’的叙述作品是根本不存在的”^同。重要的是以人物参加一个行为范围去确定人物。这里的行不是功能层那种细小分节，而是行为的大分节（欲望、交际、斗争）。对此可以参考前文格雷马斯的行动素与符号矩阵模型。在巴尔特看来，要理解行为层的意义，就应当能够描写行为的单数、双数或复数的人称或非人称主体，并加以分类，即确立人称的语法范畴。而这又需要归并到更高层次即叙述层。

（三）叙述层。即叙述话语层面，它涉及“叙事作品本身过程中叙述者和读者得以获取意义的代码”^同。这一层次主要包括叙述者符号和读者符号两种。就叙述者符号来讲，“真正的叙述（或者叙述者的代码）同语言一样，

6—8页。

^同 上，第24页。

^同 上，第28，30页。

只有两个符号系统：人称系统和无人称系统”^同。巴尔特强调，这两个系统并不一定具有与人称（我）和无人称（他）相关的语言记号。可能有时表面上用第三人称，而其真正主体却是第一人称。判断这种情况的办法，是将用“他”写的叙事作品改用“我”来“重写”。此外，有时是在同一个句子内以极快的节奏交替使用人称和无人称。例如《金手指》中有如下句子：

他的眼睛	有人称
青灰色	无人称
紧盯住不知所措的杜邦的眼睛，	有人称
因为这一凝视的眼光蕴含着诚实、讥讽和自卑。	无人称

还应当看到某些少见的情形。如法国小说家比托尔的《变》，全书是以第二人称“你”为主叙述，但实际上，这里的“你”完全可以换成“他”而不致改变意义。巴尔特对叙述层还有进一步分析，这里不再一一引述了。

功能层、行为层和叙述层构成叙事作品的基本结构模型。巴尔特在普罗普、列维—斯特劳斯、格雷马斯、布雷蒙、托多洛夫、热奈特等人的叙事研究基础上作出这种总结，对符号学诗学或叙述学的成熟是一种贡献。

如上种种结构语言学诗学，共同把文学置于语言学模型之中，使其意义清晰地展示出来。在语言学模型的规范下，文学的神秘性消逝了，它显得平易、整齐、有序、确定、系统。我们由此可知，文学是可以把握的。结构语言学对文学研究的最主要贡献之一，正是发展了清晰、系统的研究模型。

但是，结构语言学的局限也在这里：它过分相信自己的威力，往往为着语言逻辑而牺牲更根本的历史、活生生的个体体验。

^同 上，第 28，30 页。

文学与象征语言学

象征语言学，是我们对德国哲学家卡西尔（Ernst Cassirer, 1874—1945）的“象征性形式的哲学”的一种概括。这种语言学不同于结构语言学那种狭义语言学，而是广义语言学—文化语言学。它所涉及的是整个文化现象的语言性。同时，卡西尔也对单纯探讨文学不感兴趣，他所关注的是包括文学在内的全部艺术象征领域；相应的，他不是从单纯诗学而是从更广的美学视界去探讨的。不过，他的探讨中必然包含了文学和诗学。因此，我们不妨把他对艺术和美学的语言学探讨，看作对文学和诗学的语言学探讨。相比之下，他的后继者苏珊·朗格对诗的分析就具体些。

本世纪初以来，象征主义、心理分析学、文化人类学、瓦堡学院的图像学等从各自的不同小径汇集到同一条大道上：艺术是人类创造的具有深层意义的语言或符号系统“象征”（Symbol）。这等于提出富于挑战性的问题，作为“象征”的艺术有何奥秘？它如何才能攀附到人的本质的大树上从而获得合法性？美学需要找到一种新理论，它能把种种具体的象征论统合在最为根本的人的本质的象征论思索基础上。这种能粘合具体的艺术象征论的人的象征论，正是卡西尔的雄心勃勃的“象征性形式的哲学”（或称“文化哲学”）。这位“最有雄心的人”^M在二十年代出版了两部著作《象征性形式的哲学》（三卷本，1923、1924、1929）和《语言与神话》（1925），标志着“象征”概念“成为人们注意的中心”，“象征理论的统治”时代开始。^吉此后，卡西尔在美学界的影响更由于其美国女弟子苏珊·朗格的著述《哲学新匙》（1942）、《情感与形式》（1953）和《艺术问题》（1957）而大大扩展了，他自己的英文著作《人论》（1944）也促进了这一进程。

这种象征论美学何以如此备受青睐？道理并不复杂：它为美学和艺术描绘了令人赏心悦目的包罗万象的“语言乌托邦”。

象征的宇宙

说“包罗万象”并不夸张。在卡西尔眼里，人类存在便是“劳作”（work），以劳作制造“象征”符号系统，于是，人类就为自己建造起“象征的宇宙”（universe of symbols）。这个“象征的宇宙”可以自如地把语言、神话、宗教、历史、科学和艺术等不同象征系统囊括在自己的包罗万象的大圆之中。反过来讲，正是通过制造象征，人的本质也获得规定。这里，卡西尔既反对理性主义的形而上学规定，也拒斥经验主义的观察途径，强调人的定义不应是“实体性的”而只能是“功能性的”。^卡由此，他改造了亚里士多德的“人是理性（逻各斯）的动物”的经典定义，而代之以“人是象征的动物”（animal symbolicum）这一新的功能性定义。^卡这实际上是抛弃“逻各斯”的“理性”含义而重新回归其原初“语言”含义。因为在卡西尔看来，“象征”即“语言”或“语词”（逻各斯）。“语词（逻各斯）实际上成为一种首要的权力，

^M 比尔兹利：《二十世纪美学》，李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社，1986年版，第8页。

^吉 尔伯特和库恩：《美学史》，上海译文出版社，1989年版，第735页。

^卡 西尔：《人论》，上海译文出版社，1985年版，第87、34页。

^卡 西尔：《人论》，上海译文出版社，1985年版，第87、34页。

全部‘存在’（Being）与‘作为’（doing）皆源于此”，它享有“至高无上的地位”。^卡卡西尔还引用赫拉克利特名言“不要听从我本人而要听从我的逻各斯”，突出“象征”与原初语言—逻各斯的渊源关系。^卡

如何看待这种通过回溯“逻各斯”的“语言”初义而建起的“象征宇宙”？事实上，这里的“象征与其说是唯物的，不如说是唯心的”，^卡因为它本质上还是某种内在“理念”。这种“理念”作为先天形式，具有康德色彩。而它由“劳作”、造出，又相当于黑格尔的“主观理念客观化”。而且，“象征的宇宙”这一宏伟构想骨子里浸透着卡西尔连一句也未表白过的“黑格尔主义”，这一“主义”才会产生如此绝对自信，某个时代的哲学、宗教、科学、艺术等体现着某种共同的精神，并由此而派生出。显然，这一构想易于为着“理性”而牺牲现实，为着普遍性而抛弃特殊性。

但是，卡西尔对“象征的宇宙”的描述又明显带有“语言乌托邦”意味。它契合人们既厌倦绝对理性主义、又不满足于感性泛滥的心理，为人们展示出似乎未被污染的充满诱惑力的第三条路径：语言或符号之路。这条路仿佛既能克服绝对理性主义的内在专制又能使其统摄宇宙的梦想发扬光大，既可以抵销感性崇拜论的“知觉迷乱性”（rhapsody of perception）又可以使其有关生命的畅想化为永恒的形式世界，确乎是美学的理想出路了。那么，这一理想是现实的理想还是纯粹的空想？它对美学有何启迪？问题就提出来了。

语言与象征

要理解卡西尔的象征论美学，其语言观是基石。因为正是从对“语言”的独特规定出发，他才构筑起自己的美学大厦。“语言”对他而言是艺术这“象征的宇宙”建筑其上的基石。

卡西尔的语言观来源驳杂：赫尔德尔、洪堡、索绪尔、布龙菲尔德、萨丕尔、雅斯柏森（Orro Jespersen）、特鲁别茨柯伊（Trubetzkoy，1890—1938）、叶尔姆斯列夫（Hjelmslev）等语言学家，列维—布留尔、马林诺夫斯基等人类学家，以及缪勒（Max Müller）、乌西诺（Usener）等神话学家，^参都曾先后成为他的引证或辩驳对象。正是在此基础上，卡西尔确立了自己的语言观。

“语言”，在他这里可以说是在后来的结构主义那种“拟语言”意义上使用的，即不仅指“由声音、词汇、词语、句子构成”的语言，而且也扩展地指“由艺术、宗教、科学象征建构起来的更为广博”的语言。^卡显然，“语言”正是“象征”的同义语，是各种符号形式的通称。

同时，“语言”不仅涉及如上语言和非语言符号等语言现象，而且也指其后面的规则系统即“语法”。这就有“科学语法”、“艺术语法”、“神

^卡 西尔：《语言与神话》，三联书店，1988年版，第70页。

^卡 西尔：《人论》，第143页。

^吉 尔伯特和库恩：《美学史》，第736页。

^参 见梅列金斯基：《神话的诗学》，商务印书馆，1990年版，第44页及以下。

^卡 西尔：《文化哲学的批判唯心主义》（1936），《符号、神话、文化》，东方出版社，1988年版，第26、28、29页。

话语法”和“思维语法”。这里的“语法”是“广义”的和“随意”的，指“对活生生的思维和表达形式的探究”，它体现各种象征形式在彼此“差异”中“仍存在着一种深刻的和内在的联系”^卡。“语法”出就是支配符号过程的规则系统。

这样广义的“语法”有何功能？卡西尔强调它在逻辑上应先于认识、推理，是标明人类各种象征形式（即文化）发展道路的“第一块路标”或迈出的“第一步”。^卡同时，作为这具有历史意义的“第一块路标”，“语言”就不是简单的认识“工具”，而首先是一种“实体性的存在和权力”^卡，甚至“作为客观实在出现在人的面前”^西。显然，“语言”具有本体论含义，它使人的存在得以呈现：

全部理论认识都是从一个“语言”在此之前就已赋予了形式的世界出发的；科学家、历史学家、以至哲学家无一不是按照语言呈现给他的样子而与客体对象生活在一起的。语言不等于实在或存在，而是使存在向人们如此“呈现”的“形式”，同时，语言为人类“规划”事物的“界限”，使人类活动“从内部组织起来”，使“存在”获明确的“结构”^卡。这样不妨说，语言是使存在向人呈现的方式，或者，能够由人呈现的存在就是语言。反之，如果没有语言，存在就仿佛是晦暗不明和混乱无序的。这里可以见出洪堡关于语言不是“产物”而是“活动”的观点的影响。

那么，“语言”的本质何在？卡西尔倾向于以语言的原初状况规定其本质。这决定了他把目光投寄到遥远的原始时代。他综合维柯关于原始历史是“诗意历史”、“原初语言即是诗”和赫尔德尔关于“诗是人类之母语”的看法，认为“语言”的本质在于“诗”^卡。但与维柯、赫尔德尔和后来的海德格尔不同，“诗”在这里主要是指原初“隐喻”。因此，“语言”对他而言就是“隐喻”。

语言的“权力”在于“隐喻的权力”。

隐喻的权力

卡西尔认为，语言的“权力”来自其与神话和艺术共同的原初“神话的母体”。在这里，语言与神话和艺术还是“一个具体的未分化的同一体”，它们有着“共同根基”或“共同中心”。这种“共同根基”正是“隐喻型思维”。“隐喻型思维”不同于那种依据相似性以彼代此的狭义隐喻，而是一种“原根型隐喻”——即原始的“简单感性体验的中心化和强化”。

这是原始体验向语词规范转化的过程，是“内在张力的转化渠道”，是“以确定的客体形式和形象对主体冲动和激动情状的表征”。也就是说，当

^卡 西尔：《文化哲学的批判唯心主义》（1936），《符号、神话、文化》，东方出版社，1988年版，第26、28、29页。

^卡 西尔：《符号、神话、文化》，第25页。

^卡 西尔：《语言与神话》，第83、62、55、63页。

^西 尔：《语言与神话》，第83、62、55、63页。

^卡 西尔：《语言与神话》，第83、62、55、63页。

^卡 西尔：《语言与神话》，第83、62、55、63页。

^卡 西尔：《历史哲学》（1941—1942），《符号、神话、文化》，东方出版社，1988年版，第53页。

原始人急切地要使简单的感性体验获得语词规范时，“原根型隐喻”就产生了^卡。在这里，“语词”（word）亦即“逻各斯”（logos）的权力在于，它作为最高的“神之名”而使得“存在”以规范化的形式呈现于人，从而它是“首要的权力”，“在起源上居于首，因而在权力上也位于尊”^卡。于是，作为“原根型隐喻”过程，语言意味着首次赋予原始感性体验以规范。卡西尔通过这番繁琐论证阐明了一个观点：语言的权力正是“隐喻的权力”。或者说，“原根型隐喻”的权力。

这表明，语言的原初本质正是“隐喻”。隐喻的也就是诗意的、想象的或直觉的。“人类文化初期，语言的诗和隐喻特征确乎压倒过其逻辑特征和推理特征。但是，如果从发生学的观点来看，我们就必定把人类言语的想象和直觉倾向视为最基本的和最原初的特点之一。”单纯由此看，似乎会认为卡西尔有返回原初感性根基的感性崇拜倾向。但是，他所真正强调的则是，语言原初地预设了两种权力：一是“隐喻”的权力，另一是“逻辑”的权力。“从一有语言开始，语言在其自身内部就负载着另一种权力：逻辑的权力”^卡。“逻辑”的权力也就是“理性”的权力。这也仍是从“逻各斯”的原初“语言”与“理性”两义着眼。在卡西尔看来，随着文化的发展，语言的原初同一体被打破，它与神话和艺术分道扬镳，而自身越来越为“逻辑”的权力所控制。“语词越来越被简约为单纯的概念的符号（sign）”。^卡那么，语言的原初隐喻本质怎样才能获得拯救呢？

卡西尔并不对这种分裂感到悲观，^参相反，在他看来，正是这种分裂才导致由语言、神话、艺术、宗教、历史和科学组成的“象征的宇宙”的产生。而在此“宇宙”中，艺术的独特功能在于，它使语言的隐喻本质获得“再生”。在艺术中，语言保存并更新其“原初创造力”，经历着感觉与精神之双重“再生”。“语言复活了全部的生命；但这已不再是被神话束缚着的生命，而是审美地解放了的生命了。”^卡如此讲，艺术该是语言的“乌托邦”了。反过来说也一样，当艺术从语言的隐喻本质汲取其灵性之源时，语言不也正是艺术或审美的乌托邦么？可见，对卡西尔而言，语言的隐喻本质正是艺术的本质。而艺术的权力也正在于隐喻的权力。艺术与语言是相互以对方为乌托邦的，因而具有一种“互乌托邦性”（interutopianality），正象对克里丝蒂娃而言存在着一种“互本文性”（intertextuality）一样。

卡西尔强调艺术的隐喻本质，看来与维柯、尼采、狄尔泰、柏格森和克罗齐的“生命”、“直觉”、“体验”等概念具有相通之处。然而，在这里，在复活了的隐喻即艺术中，感觉体验或生命直觉却相反是受制于“形式”的规范的。正是在这个意义上，艺术才成为“象征的宇宙”，由此方显出卡西尔象征论美学的独特所在。

从卡西尔的上述讨论中，不难发现一种贬低感觉体验的倾向。后来的“格

^卡 西尔：《语言与神话》，第 105—113、70—72 页。

^卡 西尔：《语言与神话》，第 105—113、70—72 页。

^卡 西洋：《语言与艺术》（1941—1942）见《语言与神话》，第 134 页。

^卡 西尔：《语言与神话》，第 113 页。

^卡 西尔：《语言与神话》，第 113、114 页。

^参 见卡西尔：《象征性形式的哲学》，据《语言与神话》第 252 页。

^卡 西尔：《语言与神话》，第 113、114 页。

式塔”心理学美学家阿恩海姆会挑战说，视知觉本身并非就是混乱无序的，而已内含一种“格式塔质”，不必由语词自外输入。

造型性权力

在卡西尔这里，艺术作为“象征”，不过是艺术作为“隐喻”的另一种说法罢了。然而，当原初的语言“隐喻”再生为艺术“象征”时，一个明显的转换出现了：“隐喻的权力”变为“造型性权力”。“造型性”(the formative)和“造型性权力”(the formative power)为卡西尔一再强调，并非偶然。这两个词的词根都是“form”即“形式”(或“造型”)。这个词在卡西尔美学中具有特定涵义：既不是理性主义那种抹煞“个别性”与“特殊性”的单一的统一“法则”，也不是经验主义那种“找不到返回普遍性之路”的个别性原则，而是“一种反复出现在每一种文化形态之中，而又不在任何两种形态中采取同样形貌”的决定其结构的法则。“法则是特殊物的内容和存在的必要构成因素”。^卡这样的“形式”在卡西尔看来可以实现普遍性与特殊性的长期对峙的真正解决。这种“形式”实际上正是贯穿在卡西尔的包罗万象的“象征的宇宙”中的普遍性与特殊性相结合的结构法则。

而在艺术象征中，“形式”具有特殊的内涵：它作为原初隐喻精神的再生，则是“生命”(或“情感”、或“直觉”)的“形式”。这里，“形式”就是使人类生命的动态过程获得其审美结构的法则，如韵律、节奏、和谐等。卡西尔力图通过对“形式”的强调，克服感性崇拜论者如克罗齐只讲“直觉”、“表现”而不要“形式”的偏颇。艺术确实要表现“情感”、“直觉”，但“如果没有造型性(the formative)它就不可能表现”。也就是说，“造型性”不等于单纯的外在表达，而是艺术的“创造过程本身的必要要素”。

②

显然，“造型性”是艺术的根本特性，它表明艺术是关于人类生命运动的造型活动。重要的不是生命或情感过程本身而是其造型。“艺术家的眼光不是被动地接受和记录事物的印象，而是造型性的，并且只有靠着造型活动，我们才能发现自然事物的美。美感就是对各种形式的动态生命力的敏感性，而这种生命力只有靠我们自身中的一种相应的动态过程才可能把握”。^卡“造型”就是赋予生命活动以审美的规范或结构，即使之成为“激发美感的形式”。^卡简单讲，“造型”就是审美地赋形，或赋予审美的形式。

如此说来，艺术的权力就在于“造型性权力”。原初的“隐喻的权力”仅仅指语言的使简单感性体验获得首次规范的权力，而“造型性权力”则是高度发展与扩展了的语言和“拟语言”的审美地赋形的权力。即是说，“造型性权力”来源于“原根型隐喻”，但已是其“再生”形态，并已从单纯语言领域扩展到“拟语言”领域(如音乐、绘画、建筑等)。“在艺术家的作品中，情感本身的权力已经成为一种造型性权力”。^卡情感的权力在艺术中不是支配性的而是被支配的。“丰富情感必须由另外的权力即造型性权力控制

^卡 西尔：《象征性形式的哲学》，总论，据《语言与神话》第216、217、213页。

^卡 西尔：《人论》，第180—181页，192页，196页。

^卡 西尔：《人论》，第180—181页，192页，196页。

^卡 西尔：《人论》，第189页。

和支配。每一言语活动都包含着造型性权力，都是它的直接证据”^卡。这样，在卡西尔这里，不是一般的语言的权力而是特殊的“造型性权力”，成为艺术这“象征的宇宙”的第一支配性权力。这同语言在拉康那里对于无意识享有支配权是相通的。通过“造型性”概念，卡西尔的重心沉落在语言的结构法则上。

象征论的神秘光环

应当说，卡西尔的“象征的宇宙”工程过于浩大，因而无力建造起专门的艺术“语言乌托邦”，甚至连其大致的“地图”也未及划出，至多只是安放了一个“路标”。这个“路标”标出“造型”、“造型性权力”在艺术王国中的赫然威势，令人肃然，似觉较之克罗齐的“直觉”或“情感”的权威更有魅力。但这种第一权力究竟是如何将文学、音乐、舞蹈、戏剧、绘画等各门艺术象征系统编织成自己的统一的统治体制的？却未见卡西尔纵情驰骋自己的想象。因此，卡西尔的“语言乌托邦”是未完成的。究其原因，主要是在寻求理性主义的普遍性（内在形式）与经验主义的特殊性（感性形式）的结合时，却未能建立真正贯通两者的象征模型。倒是他的可将艺术及其他象征形式囊括一体的宏图本身，在美学界曾影响广泛。不过，它使人依稀记得黑格尔主义的“宇宙精神”衣钵，不同的只是黑格尔处衣钵由“理性”传授，而卡西尔处换由“语言”（象征）。以黑格尔主义衣钵去崇信与自身教义相背的“语言乌托邦”，岂非又一“逻各斯的诡计”？联想及卡西尔晚年（四十年代）在美国与结构主义者雅各布逊和列维—斯特劳斯协办《信息》杂志的事实。^梅，难道不能发现这两个宏大的“语言乌托邦”承袭着同一黑格尔主义衣钵么？凭谁问，此衣钵相传何日“可止于汝”？

卡西尔在美学界的真正深刻影响不能不说是来自他的“象征”理论。这套理论既吸收“二十世纪前数十年人类学探究的成果”，又契合当时由象征主义诗学、荣格、列维—布留尔、博德金等构成的象征崇拜语境，加上其本身的“独树一帜”，从而在象征主义浪潮中起到推波助澜作用^梅。从其时的文化语境看，这一浪潮的深层回荡着同样的音响：为丧魂落魄的现代人寻求再生之“灵魂”。究其实，卡西尔的“象征”是康德的“先天形式”、黑格尔的“绝对理念”与神话学—宗教学的原始“神”的一种奇特混合物。它虽然已消退了理性主义之“理性”的几分威严，但又笼罩了现代神话阐释中原始神灵的神秘光环。由此看，卡西尔的语言论视界实难真正扳倒“理性—逻各斯”，后者以“象征”的化装形式重现，这仅仅是因为，“语言”与“理性”原本就是“逻各斯”家族中一对难兄难弟。

在今天看来，卡西尔象征论美学的局限是明显的。与结构主义“结构”模式相比，卡西尔的“造型”（或“形式”）却过于简单、抽象或笼统，缺乏对“造型”内部的转换、自我调节机制的分析，以及具有可操作性的研究模式的构建。即便同“格式塔”心理学的“格式塔”相比，“造型”也是静态的和空泛的。这与卡西尔的语言理论渊源驳杂、缺乏完善的方法模型和具

^卡 西尔：《语言与艺术》，根据《语言与神话》，第139页。

^梅 列金斯基：《神话的诗学》，商务印书馆，1990年版，第44-54页。

^梅 列金斯基：《神话的诗学》，商务印书馆，1990年版，第44—54页。

体的艺术研究的支撑有关，相形之下，结构主义却从索绪尔语言学、文学批评实践和人类学研究寻求支持，“格式塔”心理学则依赖具体视觉艺术分析。因此，卡西尔的未完成的“语言乌托邦”空想成分居多。但是，他构想“象征的宇宙”时的如此乐观、自信，毕竟给新一代美学家注入建构“语言乌托邦”的勇气。

苏珊·朗格正是这样一位美学家。她把卡西尔的笼统的象征论美学加以具体化，力求使其在各门艺术部类中都显出普遍有效性。在她这里，诗（文学）受到了专门对待。

诗与生命幻象形式

朗格思索的问题是：为什么诗的语言总被人们说成是“创造性”语言？如果肯定诗的语言的“创造性”，那么，它创造的是什么？“情感”抑或是“真实的生活”？

根据卡西尔的象征语言学，朗格指出，诗并不创造情感，相反，情感只是由诗激发起来的，正如普通的人际交往也能激发情感一样。这样，朗格就使自己的理论与传统的诗表达情感之说相决裂了。

同时，朗格认为，诗也不创造真实的生活。因为诗仅仅谈及生活，而不是创造了生活，生活在被诗谈到之前就已经存在了。

那么，诗的语言的创造性何在呢？

朗格主张，诗人用语言创造出的是关于事件、人物、情感反应、经验、地点和生活状况的“幻象”。“幻象”不是实体或实象，而是“外观”。这里的“外观”，可以从席勒、尼采的“外观”概念加以理解。“外观”就是语言创造的虚幻的审美意象。朗格指出：

这种创造出来的诗的外观并不一定要与真实的事物、事实、人物或经验的外观等同或对应，它在标准的状态下是一种纯粹的幻象或一种十足的虚构事物，这样一种虚构事物便是我们所说的艺术品，它完全是创造出来的而不是原先就有的，它的构成材料是语言、题材或原型。……由它创造出来的真正的东西是一种具有一定结构和一定形状的虚象，是一种再现了某种新的人生经验的虚象。^朗不过，这种由语言创造的虚幻意象也具有一种确定的结构，这就是“生命的形式”。这样，诗的创造性就在于，它运用语言创造出生命的幻象的形式。

在这样论述的基础上，朗格认为，应当关注诗的语言的独特功能的研究。她主张，语言的功能可以分为三种：陈述性功能、情感性功能和造型性功能。诗的语言的独特性在于它的造型性功能，即创造生命幻象形式的功能。“世界上还找不出第二种东西能象诗这样把语言的造型功能如此清晰地展示出来，……诗的语言是高度造型化的”^同。

朗格相信，这样来认识诗的语言，足以把诗学从一种进退维谷局面中“解放”出来。从而，人们不必象过去那样，既要顾及诗对诗人意图的叙说，又要关注诗的特殊陈述技巧，以便保持两方面的平衡，而是直接考虑诗所创造的生命幻象的形式。也就是说，

^朗 格：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 142-143 页。

^同 上，第 145 页。

诗批评的任务就不应该是通过个别的或所有现成资料去了解诗人的哲学观点、伦理观点、生活历史或精神变态，也不应从他的言谈中去了解他自己的亲身体验；而是就他所创造出来的虚幻形象，就他创造的情感和思想的幻象或外部表现去进行评价。^同诗学的工作便是研究诗的语言所创造出的生命幻象形式，并对其作出“评价”。这种注重“评价”的诗学思路，显然不同于结构语言学只管描述不问评价的诗学思路。

美国现代诗人艾米·洛威尔（1874—1925）有首题为《幻象》的诗，全诗如下：

漫步在芍药树旁
我瞧见一只甲虫，
漆黑的翅膀上
有着奶白色的斑点，
我本想抓住它，
但它从我手边飞快地跑开了，
藏身在托着佛像的
石荷花下。

“我”在芍药树旁信步闲逛，突然被一只甲虫吸引住了，它有“漆黑的翅膀”，带着“奶白色的斑点”。我想“抓住”它，但它却“飞快地跑开”，藏身于“托着佛像的石荷花下”。问题是，这里的甲虫究竟是实际甲虫的显示，还是甲虫的“幻象”？这首诗表达了这样的意义：我们无法或不必凭借诗抓取实际的事物，相反，我们总是在诗中创造实际事物的“幻象”。尽管我们奢望象去抓住甲虫一样抓住实际事物，但我们往往只是抓住了它的稍纵即逝的“幻象”。所以，洛威尔的《幻象》诗可以说是朗格的“幻象”理论的诗意表达。

再来看他的另一首小诗《风和银》：

光华四射，
秋月飘浮于稀薄的夜空，
塘鱼翻动它们的脊背，
闪动它们的龙鳞，
此时秋月在上面掠过。

这里描绘出秋月飘浮、塘鱼遨游的夜景。但“秋月”、“夜空”、“塘鱼”、“龙鳞”等并不必然与真实的景物相联系，它们其实是诗所营造的虚幻意象。以“银”色比喻“秋月”的皎洁与明朗，是我们熟悉的诗的语言，然而，用“龙鳞”和鱼的游动分别比拟月光和月的飘浮情景，却显得新奇动人，别有一番情趣。试想，秋月与游鱼二“银”上下辉映并灼，加上飘忽的轻风的吹拂，带给人的该是多么新颖、甜美和梦幻般的体验！这首诗的价值，正在于它运用一组语汇创造出一幅前所未有的新奇而动人的幻象。

路，常常是诗人吟咏的题材。在美国诗人罗伯特·弗罗斯特（1874—1963）的《未选择的路》里，“路”究竟意味着什么呢？全诗是这样的：

黄色的树林里分出两条路，
可惜我不能同时去涉足，
我在那路口久久伫立，

^同 上，第 246 页。

我向着一条路极目望去，
直到它消失在丛林深处。
但我却选了另外一条路，
它荒草萋萋，十分幽寂，
显得更诱人、更美丽；
虽然在这两条小路上，
都很少留下旅人的足迹；
虽然那天清晨落叶满地，
两条路都未经脚印污染。
呵，留下一条路等改日再见！
但我知道路延绵无尽头，
恐怕我难以再回返。
也许多少年后在某个地方，
我将轻声叹息将往事回顾：
一片树林里分出两条路——
而我选了人迹更少的一条，
从此决定了我一生的道路。

初看起来，这里呈现的是与我们的真实经历相似的遭遇：我们沿一条山路前行，它蜿蜒到黄色的树林却分做两条，一条宽敞、平顺，易于行走；另一条荒草萋萋，人迹罕至，但更具诱惑力。当我们只能选择其中一条时，我们自然走向那更荒僻却更诱人的一条。这样的“路”的意象无疑是确定的。然而，这里的“路”的含义难道就止我们日常遭遇的实际的“路”吗？这种理解未免过于简单化。细加品味，“路”带给我们的是对人生的道路的丰富联想和想象。我们的人生选择不也往往面对同样的情境么？在职业、婚姻、宗教、党派、社团、国籍、朋友等种种选择中，我们总会犹豫、优柔寡断，因为人生际遇变幻万千，哪一种选择都可能有利有弊，而我们又只能作一种选择。无论如何，我们终会作出选择，但也终会留下遗憾的。诗的效果显然是利用实际的路与幻想的“路”的相似性联想而达到的。不过，这里的幻想的“路”却是十分不确定的。它什么都是，又什么都不是。它是名副其实的路的幻象，幻象的路。正由于它的虚幻性，它才能丰富我们的联想和想象，显得余味无穷。不同读者以不同心境去体味，自然会发现不同的路的幻象。如果说，实际的路是确定的或实际的意象，那么，它的任务则是激发、开拓出不确定或虚幻的意象。正是在这个意义上，朗格总结说：“诗……是通过语言对现实表象的造型能力产生出来的，……由语言的造型性机能产生出来的纯粹产品是一种语言创造品，是一种形象的构图，是一种艺术品。它不是陈述，而是诗”。^同诗的价值正在于利用语言的造型功能，创造出生命幻象形式。

从这里可知，卡西尔和朗格的象征语言学是可以用来分析诗的，尤其是分析诗创造生命幻象形式的功能。在分析十九世纪末、二十世纪前期的象征主义和后期象征主义诗、“意象派”诗，以及其它注重“象征”的诗派时，象征语言学确实能显示特殊的洞悉能力。因为，这些诗恰恰致力于运用语言构造“象征的宇宙”，追求诗的暗示效果、绘画美、音乐美等，建造不同于

^同 上，第 155 页。

现实世界的诗意幻象世界。不过，它却难以适用于分析其它种种诗，如注重情感表现而不那么重视语言造型的浪漫主义诗。

同时，象征语言学在分析叙事性强的小说时，也似乎办法不多，无法与结构语言学的叙述学相匹敌。

文学与无意识语言学

无意识，简单讲，就是没有或尚未被意识到。对人类活动的这片幽暗区域作语言学探索，正构成我们所谓无意识语言学。而这正是心理分析学的最显著特色所在。心理分析学在无意识领域所作的语言学分析，给二十世纪西方文学研究带来了深刻影响，形成心理分析诗学。

心理分析学、语言和文学

自 1900 年弗洛伊德以《梦的释义》创立心理分析学以来，这门新的显学就总是被视为关于梦或无意识的学问。它在最初几十年间对艺术、哲学和诗学的影响似也加强了这一认识。但是，随着时间的推移，由于众多结构语言学家和诗学家如列维—斯特劳斯、巴尔特、阿尔都塞、福柯等的发掘与引伸，尤其是由于拉康的独特发展，人们才逐渐意识到，不是“梦”或“无意识”，而是“语言”才是心理分析学的最重要“记录”^布。同理，心理分析学对文学研究的主要影响与其说在于“梦”或“无意识”的性欲根源的揭示，不如说在于“梦”或“无意识”的语言性及其文化功能的发现。正如法国学者克莱芒所说，“弗洛伊德发现的实质”在于“语言在文化中的功用”^克。这样，心理分析学实际上可以被视为无意识语言学。

从起源上看，心理分析学与专门的语言学并无太多瓜葛，这一点不同于结构主义。它与语言相关，主要在于它本身的语言性和对拟语言结构的追寻。

首先，心理分析学本身是一种讲述疗法，这种讲述正是语言性的。它依赖于病人与医生的对话，病人说梦，医生则根据病人的叙述阐释梦。这种阐释要以语言过程为中心，颇类似于诗学阐释：即都是凭借“本文”（text）而展开的对话活动。病人与叙述人或抒情人，医生与批评家的角色极相似。批评家面对一篇本文，正如医生面对病人的叙述一样，都要求以语词去阐释已有语词（如双关语、口误、含混词等），这等于形成新的语言构造，或关于语言的语言。弗洛伊德自己有段话讲得很明白：

心理分析家……必须从那些事情留下的痕迹中去猜测被遗忘的部分，或更确切地说，他必须把它构造出来。他把自己的构造告诉患者的方式、目的和解释内容，就让心理分析工作的两个部分，即他自己的贡献和患者的贡献之间产生了联系。^转

对弗洛伊德来说，患者的自述往往是不连贯的和片断性的。而心理分析家的语言阐释—语言构造正是要赋予它一种清晰的秩序。

其次，作为心理分析学的对象，“梦”往往伴随语言过程。人们做梦，但并不单纯梦见视觉意象，而总是“梦见”语词，正是后者往往以“化装”的形式暂时隐藏起人的无意识活动。

语言措词的整个排列都用以服务于梦工作的目的。词语在梦形成中所起的作用并不会让我们惊异。一个词作为若干意念的联结点，仿佛注定具有一种歧义，神经症（强迫观念、恐怖症）也趁机利用这些词象梦

^布 洛克曼：《结构主义》，商务印书馆，1980 年版，第 109 页。

^克 莱芒等：《马克思主义对心理分析学说的批评》，商务印书馆，1985 年版，第 2 页。

^转 引自布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆 1980 年版，108 页。

中一般热切地去达到凝结和化装的目的。^弗

因此，梦的过程是与语言过程难以分开的，心理学的工作就必然带有语言阐释或“破译”的特征，这同样与诗学的工作相类似。

最后，也许最为重要的是，梦不仅伴随或包含语言活动，而且本身作为“拟语言”（quasilanguage），有自己的语言结构和语法。而心理学所全力探测的，事实上正是梦的语言结构和语法。

这三方面共同透露出一个信息；心理学是一种无意识语言的语言阐释方式，在这个意义上，它有理由被认为是无意识语言学。

文学作为弗洛伊德所谓“白日梦”，自然进入心理分析学的语言阐释视野。心理学之包含诗学，也由此而来。弗洛伊德本人就亲自解析过俄狄浦斯、摩西神话，哈姆雷特的延宕，易卜生的《罗斯莫庄》，歌德自传，《卡拉玛佐夫兄弟》等，留下了经典性阐释本文，为文学创作与研究开辟出前所未有的新领域、新前景。霍夫曼写道：

梦建立在化装梦想这一必要性之上，有自己的语言和语法。正是这一给诗人和小说家留下深刻印象并使他们如此感兴趣的表现领域，为在小说中表现无意识状态开辟了新的前景，而且总的说来，可作为某些诗歌和美学理论的基础。这些表明，心理学在追寻“梦语”的过程中，同作为“白日梦”的文学走到了一起，并为文学理论（诗学）提供了新的“基础”。

梦的语言结构和语法

弗洛伊德本人在梦的语言结构和语法方面作了开创性探索，从而为文学研究中无意识语言学的运用制定了理论模型。

梦的语言结构和语法，在这里指梦的拟语言性质的层次构造和相应的规则系统。弗洛伊德把梦的语言结构分为两个层次：梦的显意和梦的隐意。这与结构主义关于表层结构和深层结构的划分颇为类似。梦的显意（manifest dream-content）指梦的表层意义，它是明言的意识部分。梦的隐意（latent dream-content）指梦的深层意义，它是隐言的无意识部分。显意是明白地被言说的，隐意则是那不曾被明白言说而又隐含着的。无意识语言学的主要使命是透过显意而探测隐意。这种探测工作意味着揭示显意与隐意间的语法关系。

“化装”（distortion），是弗洛伊德对这种语法关系的集中概括。“化装”指梦总是以“面具”隐藏起“真身”，即以显意掩盖隐意。弗洛伊德说：

梦的显意是用另一种表达方式来体现梦的隐意的翻译，我们只有把这个译本与原文相对照，才能了解它的构成符号和构成法则。……梦的显意仿佛是种象形文字，它的符号必须逐个地被翻译为梦的隐意的语言。^弗

显意好比“译本”，而隐意则是“原文”，重要的是把二者相“对照”，发现其“化装”的语法规则。这种规则主要有四条：

^弗 弗洛伊德：《梦的释义》，辽宁人民出版社 1987 年版，第 319—320 页。

^霍 夫曼：《弗洛伊德主义与文学思想》。三联书店 1987 年版，第 32—33 页。

^弗 弗洛伊德：《梦的释义》，辽宁人民出版社 1987 年，第 260 页，术语有改动。

(一) 凝缩 (condensation)。这是指无意识在梦中变得简约或浓缩,即显意好比隐意的高度缩写本。如果梦的叙述只占半页纸,那么,阐释所得的隐意则需要它的若干倍。凝缩的具体方法大致有:(1) 隐意元素完全消逝;(2) 隐意元素只露出片断;(3) 多种隐意元素形成复合物。

依凝缩规则而构成的梦境是模糊而怪异的,这正是二十世纪西方现代主义文学(超现实主义、后期明证主义、意识流、存在主义等)的一个主要特征。

(二) 移置 (displacement)。指隐意在显意中被其它东西替代或移位。移置方式有两种:(1) 一个隐意元素不是以自己的一部分为表征,而是以不大相关的其它事物作替代。这类似于“隐喻”。(2) 重点由一个重要元素向另一不重要或次要元素移动,使中心偏移。所以,显意与隐意的关系更加扑朔迷离。弗洛伊德关于一个年青姑娘的梦的分析具有一定说服力。这姑娘梦见姐姐的次子查尔斯僵卧小棺材内,两手交叉平放,周围插满蜡烛,宛如当年她姐姐的长子奥托死时的情境。单从显梦看,似乎她巴望姐姐唯一的儿子死去。其实不是。她小时便在姐姐家结识一位使她一见倾心的男子,而且发展到商谈婚事了。后因姐姐反对而破裂。她在姐姐的长子死后离家自谋生活,始终没有忘记那位男子,但又碍于自尊而不便找他。他是文学教授,哪儿有他的学术讲演,她总是去听,因为可以见到他。她做梦的第二天,他将有一个演讲会,她已买好票。另外一个重要证据是,她姐姐的长子死时,他突然赶来吊丧,使她得以在长子的小棺材旁与他重逢。这样,梦的隐意就清楚了:如果另一个男孩子又死了,她就又会获得与教授在小棺旁重逢的机会。可见,这梦要表达的是与男友相逢的迫切愿望和焦躁心情。而为了掩饰自己的爱情的热狂,故意相反选用悲哀气氛(丧事)相置换。^参

(三) 将思想化为视觉意象 (visual images)。这是指在梦里思想(语词)往往化作视觉意象露面。由于思想在其原初地产生时总是具体的,只是后来原义渐失,所以,思想的视觉化就等于是“回溯这些字原有的具体涵义”^弗。这种视觉化既可能使相反意义化为相同意义,也可能兼表相同和相反两义,这应视具体语境而定。这里,弗洛伊德再次求助于语言学:“梦的工作的这种奇怪现象,幸而在语言发展上可以找到类比”。例如,原始语言的“两歧现象”(antithetical sense of primal words)。古埃及语“ken”就兼有“强”和“弱”两义,拉丁文词“altus”既含“高”义又有“深”义,“sacer”兼表神圣和邪恶。^弗这种现象进一步证明梦与语言、释梦与语言学分析的密切联系。

(四) 再度修饰 (secondary elaboration)。指将梦的工作的直接成果加以润饰,形成连贯有序的整体。这时,梦的材料往往排列次序与隐意相背,令人难知究里。

弗洛伊德对梦的显意和隐意结构,以及化装规则的语言学研究,为文学研究提供了无意识语言学这一新视界。与“内容”和“形式”的二分法突出两者之间的决定与被决定的确定关系不同,梦的“显意”与“隐意”之间的“化装”关系却是含混、模糊的即不确定的。这种不同可以从基于理性中心

^参 见弗洛伊德:《梦的释义》,第143—144页。

^弗 洛依德:《精神分析引论》,商务印书馆1984年版,第133页。

^弗 洛依德:《精神分析引论》,第135页。

的“认识论”与基于语言中心的“语言论”的不同去说明。从理性中心出发，必然认为内容（理性）与形式的关系是决定与被决定的等级关系，这是确定的；而从语言中心出发，则会发现显意与隐意之间的错综复杂性。不是隐意简单地决定显意，而是两者形成近乎平等的“化装”关系。这不是中心与边缘的等级关系，而是表层与深层的语法关系而已。这种变化对文学研究的启迪是显而易见的。它提醒人们，追问文学作品中显意与隐意的语言学关系比之研究其内容与形式的认识论联系，具有更广阔的前景。确实，尤其是二十世纪受心理分析学影响的那些文学现象，如劳伦斯、托马斯·曼、黑塞、茨威格等，更能证明这一点。

当然，弗洛伊德对文学研究的启示也含着偏颇。在我们看来，无意识的语言性就不应等同于语词性。这种语言性实与现实权力关系复杂地“纠缠”在一起。重要的是透过语词结构触及其“背后”之物。弗洛伊德的学说对此就无能为力了。

俄狄浦斯情结

弗洛伊德自己就运用这种无意识语言学去研究文学，作出了创造性尝试。他相信，文学就是作家的“白日梦”。“一篇创造性作品象一场白日梦一样，是童年时代曾做过的游戏的继续和代替物。”如果说梦是被压抑的欲望的代替性满足，那么，文学正是如此。例如神话，“象神话这样的东西就是所有民族充满愿望的幻想，人类年轻时期的世俗梦想的歪曲了之后留下的痕迹”。“歪曲”，也就是“化装”。作家创作的奥秘就在于，使内心的白日梦想获得化装（改变、歪曲、伪装等），并被赋予美的形式，使读者得到快乐。“向我们提供这种快乐是为了有可能从更深的精神源泉中释放出更大的快乐。……一个作家提供给我们所有美的快乐都具有这种“直观快乐”的性质，富有想象力的作品给予我们的实际享受来自我们精神紧张的解除。”

弗

同理，文学研究也就是意味着对化了装的梦进行语言学阐释。文学作品被创造出来，直接地向我们呈现的是“显意”。文学研究者的任务，就是透过“显意”结构而发现化装了的“隐意”。这里，我们仅仅简要介绍弗洛伊德关于“俄狄浦斯情结”的研究。

“俄狄浦斯情结”，又译恋母情结，以神话人物俄狄浦斯命名，指人的内心深层隐藏的对异性双亲的爱恋与占有欲望，如子恋母或女恋父。弗洛伊德认为，这种情结是自古以来、与生俱来的。而文学作品往往是这种俄狄浦斯情结的化装的产物。

弗洛伊德分析了希腊悲剧作家索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》及俄狄浦斯神话。这个故事我们已在本书第二章复述过。悲剧的情节是围绕揭露忒拜城的瘟疫的凶手展开的。它一步步揭示出：俄狄浦斯是弑父娶母并给人民带来灾祸的罪魁祸首。在显意层次上，这部悲剧的意义在于展示“神明的绝对意志与人类在灾难前徒劳无力间的冲突”。但在弗洛伊德看来，这一显意不过是更深的隐意的化装而已。而在隐意层次上，“希腊悲剧的效果并不在于命运和人的意志间的冲突，而是在于用来揭示这个冲突的材料和特殊性质”，

弗 洛伊德：《创作家与白日梦》，知识出版社 1987 年版，第 36—37 页。

这就是说，在于梦的无意识语言性这一特殊性质上。“俄狄浦斯王的弑父娶母不过是一种愿望的满足——我们童年愿望的满足”。这部悲剧之所以能激动古人乃至今人，正在于：俄狄浦斯的命运可能就是我们自己的命运，观看悲剧，正能使我们童年就有的弑父娶母愿望获得替代性满足。“当诗人通过自己的探究而揭示了俄狄浦斯的罪恶时，他就迫使我们注意到多们自己的内在自我，那里，同样的冲动仍旧存在，只是它们受着压抑”。^弗这样，弗洛伊德就“发现”了有关俄狄浦斯的传说和悲剧的隐意：“俄狄浦斯的传说以远古时代人们的梦材料为来源，它的内容是儿童与父母的关系因首次儿童性冲动所发生的痛苦紊乱”。^弗总之，这一悲剧的隐意正是俄狄浦斯情结（恋母情结）。

用同样的方法也可以分析莎士比亚的《哈姆雷特》，它同样是俄狄浦斯情结的化装形式。只不过，同一素材的艺术处理方式不同。“在《俄狄浦斯王》中，儿童基本的幻想愿望都象梦中一样暴露无遗和完全实现了，而在《哈姆雷特》中，它仍旧压抑着”。^同哈姆雷特在完成复仇使命时为何延宕？剧本并没有予以明确解释。弗洛伊德把哈姆雷特的延宕本身视为这部悲剧的显意，力求挖掘出它隐藏着的隐意——俄狄浦斯情结。哈姆雷特之所以延宕，正是由于：他的复仇对象杀其父王、篡其王位、夺其母后，等于实现了哈姆雷特本人童年时的被压抑的欲望。因此，良心告诉他，他与这必须去惩罚的谋杀者相差无几，从而仇恨被深深的自责和良心的疑虑所取代。

弗洛伊德的俄狄浦斯情结研究，是心理分析诗学的一个经典范例，即是无意识语言学在文学研究中的一次创造性尝试。它表明：一个文学作品的显意是既定的，但它的隐意却可以有多种。而无意识欲望则是最为深厚的一种。“每部真正的文学作品必定产生于诗人心中不只一个动机和不只一个冲动，并且必须容许有多种解释。这里，我只试图解释出在富于创造力的诗人的心灵中最深一层的动机。”^同。这种把文学作品同人的深层无意识欲望相联系的阐释方法，可以为文学研究提供新的思路。

但是，不应把俄狄浦斯情结在文学中的作用强调到如此根本的程度上。在我们看来，文学中的根本隐意，应当到具体的历史情境——文化语境中去寻找。

从弗洛伊德到拉康

从弗洛伊德到拉康，心理分析诗学的语言学色彩日益浓厚。或许，正是由于拉康的努力，心理分析诗学的语言学渊源才暴露无遗。

弗洛伊德对无意识语言学的研究可以分为三个阶段。首先，在《梦的释义》（1900）中，他发现显意与隐意的联系的语言性。即使是隐意，也被他看作与语词难以分开的“梦思”或“无意识思想”。这种“梦思”总是利用语言的“含混性”（ambiguity）去达到“化装”的目的。

其次，他在《心理分析引论》（1916—1917）中坚持了上述立场，并且更着力发掘心理分析与语言学的亲密联系：“你们更可由和梦的工作平行

^弗 洛依德：《梦的释义》，第246—248页。

^弗 洛依德：《梦的释义》，第246—248页。

^同 上，第249、251页。

^同 上，第249、251页

的现象知道心理分析和他种研究的关系，尤其是关于语言思想发展的研究”。^弗而在更早的 1910 年，他已专门考虑语言学家卡尔·阿贝尔的著作，强调从语言学吸取灵感：“我们对语言发展有了更多的了解，就应更好地懂得梦的语言，更容易地解释其含义”。^据

最后，到《自多与本我》（1923）时，他的观点却发生明显改变：认为无意识是先于语言的，它“靠一些未知的材料进行”：只有“前意识”（Preconscious）才与“语词表象”（word-presentation）有关。无意识要变成意识必须先借助于与“语词表象”结合而变作“前意识”，由这里才可进入意识。^弗这就等于在前期的显意与隐意之间打入一个“前意识”（语词）楔子，似乎无意识（隐意）转而已变得与语言无关，只是前意识与意识（显意）才是语言性的。

这一改变就使弗洛伊德的思想交织着矛盾：先是讲无意识是语言性的，后来又说它是非语言性的。

法国心理分析学家雅克·拉康（Jacques Lacan，1901-1980）力求解决这一矛盾。与后期弗洛伊德主张无意识在语言之先、与语言有别不同，拉康认定无意识象语言那样构成，它是语言的产物。这一观点不能一般地理解为“由弗洛伊德转换到语言学”，而应当看到，它不过是以更激进的姿态回到前期弗洛伊德去，在那里“语言学理论已内含于弗洛伊德的实践中”。^杰这样，拉康结束了弗洛伊德的矛盾，使心理分析学的重心真正凝定在无意识语言上。在这一意义上可以说，拉康的转向称得上心理分析学内部向原初境界回归的“语言论转向”。

无意识与语言

拉康是如何考察无意识与语言的关系的？这首先要弄清他对语言的基本看法。

对他来说，“语言”（language）从本质上讲就是“情境”（condition）。“情境”本来指其他事物得以存在或成立的前提、条件，在这里则带有结构、规范或符码等结构语言学含义。在拉康看来，语言正是社会、主体得以存在的结构性情境。更为特殊地说，语言正是无意识得以存在的结构性情境。与弗洛伊德后期主张无意识先于语言不同，拉康认为无意识正是语言“情境”的构成物。无意识仿佛身不由己地被抛入语言情境之中。拉康有句名言：“语言是无意识的情境”。^弗语言既是无意识得以存在的情境，也是无意识得以“表现”（exPres-sion）的情境。换句话说，无意识由于语言才以如此方式存在，同时，无意识在语言中存在。语言宛如先在的支配性权力网络，它把无意识切割、分节而又拼合为一个自己愿望的整体。

从语言的本质在于情境的观点出发，拉康希望建立无意识的语法。

拉康不是一般地谈论语言对无意识的“情境”作用，而是寻求这种情境

^弗 洛依德：《精神分析引论》，第 139 页。

^据 《弗洛依德论创造力与无意识》，中国展望出版社 1986 年版，第 59 页。

^弗 洛依德：《自我与本我》，《弗洛依德后期著作选》，上海译文出版社 1986 年，第 167—169 页。

^杰 姆逊：《拉康的想象界与象征界》，《理论的意识形态》，卷 1，伦敦 1988 年版，第 106 页。

^转 引自莱梅尔：《雅克·拉康》，伦敦 1970 年版，第 Xiii 页

中无意识的具体语法。为此，他求助于雅各布逊（Roman Jakobson）的语言学概念“隐喻”和“转喻”，以此取代弗洛伊德的“凝缩”与“移置”。因为在他看来，这组语言学概念能更贴近无意识的语言性。

隐喻同凝缩一样具有相似性特点，即项目之间由于彼此相似而发生联系；转喻和移置也有相邻接触的特征，即一项目由于在一链条上排在另一项目之后而与前者发生联系。隐喻的独特处在于，一个显示欲望的词被另一个意义相似的词取代（如熏鲑鱼代替鱼子酱），这另一个词提供出了解无意识欲望的线索。这样，受压抑的意义通过隐喻取代了表面意义，从而披露出欲望。隐喻就成为表现无意识欲望受压抑但又可能暴露的语言现象（而不是心理现象）。至于转喻，往往以表示部分的词代替表示整体的词（如三十张帆代表三十艘船），部分被当作整体接受；或者一个词被移位为另一个词（如弗洛伊德的犯罪感被移到奥托身上），这里，词与词之间似存在无限的“能指链”（the signifying chain），可能使欲望自如地获得巧妙的“化装”。由此见出，人们的用词受无意识的支配而发生各种变化。正是在这个意义上，拉康认为无意识具有其语言结构。

如此，拉康把心理分析看作语言阐释。理解无意识正如读解寓言一样，要理解表示真意的词隐藏在哪一段叙述中；要能在简单的失言中看出潜台词；要由一声叹息品出其包含的戏剧性经历。也就是说，要象读解寓言作品那样读解无意识结构。

拉康对无意识语法的研究是新颖的，比弗洛伊德更实际地架设起沟通无意识学说与语言学的桥梁。但这与其说令人信服地证明了无意识的语言性，不如说只是证明无意识“象语言一样”，并同语言交织在一起，从而可以从语言学角度去探讨。显然，他所谓无意识的语言性严格说只是“拟语言性”，不过这恰是拉康的实际贡献所在。这样，无意识不再是弗洛伊德那种前语言或非语言的非理性冲动，而是凭语言学可以求得科学掌握的秩序内事物。

然而，拉康并不认为无意识真的完全可以获得科学上的明晰性。相反，他相信，无意识内部充满异己、陌生、神秘甚至颠覆性力量。正是由于如此，他的思想既有结构主义的中心说、整体化、科学化色彩，又有后结构主义的移心化、碎片化和反科学化成分。

镜象、三角结构与审美

拉康不仅探讨无意识的语法，而且注意从人的个体生存状态即“主体”角度思索语言的意义。这就引伸出“镜象”、“三角结构”及审美概念。

人是一个不断发展、成长的过程，在这过程中，语言的作用何在呢？拉康相信，“前语言”阶段同“语言”阶段一样具有重要作用。

前语言阶段，指初生婴儿在六至十八个月时尚不具备任何语言能力的状态，又称“镜象”阶段。最初，婴儿对自我与外部世界、主体与客体还没有辨别能力，一切都混沌一片。这相当于“前俄狄浦斯情结”期，婴儿尚与母体处于共生关联域中，依存于母体，而与父亲缺乏联系。他既没有“我”的意识，也没有“客体”概念。逐渐地，当婴儿对着镜子观察自己时，他第一次从镜象中发现了自己。也许是在母亲怀抱里无意中一瞥镜子，身体仍不够协调的婴儿突然间“看到”了自己的反射在镜子中的形象。他可能会欢笑着扑向镜子，渴望着与镜象同一，仿佛一个自我的世界从此确立了。这种婴儿

与镜像同一的过程叫做“一次同化”。一次同化本质上是一种自恋，即自我爱恋，正如神话中美少年纳西索斯为自己的水中倩影而陶醉一样。

但是，另一方面，这里发现的自我仅仅是一种误认。它实际上是一种异己的镜中幻象。因而一次同化就是自我异化。这种自我同化与自我异化的幻觉，拉康就称为“想象界”。想象，这里含幻想、欲望、错觉等含义。想象态的自我，也就是镜像自我，或自我镜像：

处于肌肉无能、依靠保育阶段的婴儿，自我欣赏镜中之象，这一事实似乎恰恰表明象征性母体内的“我”被突然促成为一种原始形式，这种形式尚未在与他人认同的辩证关系中客观化，语言也尚未为它从广义上确立人的功能。^转

这种前语言的镜像自我，可能在语言阶段被毁坏；然而，它却不致被完全消灭，而会作为一种不断循环的个体原型，给予人的一生以不可磨灭的影响。镜像阶段，宛如人生戏剧的“想象态”开场，但开场即是一种规范，一种后来必定重复、必须遵循的规范。

前语言阶段的意义如此，那么，语言阶段的作用何在呢？拉康在主体“三角结构”的框架中深入考察了这个问题。

“三角结构”由“想象界”（the Imaginary）、“象征界”（the Symbolic）和“现实界”（the Real）构成。这大致对应于弗洛伊德的自我、超我和本我三分。

想象界是在镜像阶段开始形成的自我的自恋性意象。它是自我的前语言的、幻想或想象的世界。它是在主体的个体历史（包括家史、童年经历和家教等）基础上形成的，因而是文化（语言系统）的产物，但又具强烈的个体理想色彩。这时的自我尚是脆弱的、未成形的，要求语言结构来赋予秩序，于是进入象征界。

象征界即语言秩序的世界，代表主体的符号性规范。它既存在于主体之先，因为主体还未出生就已处于象征性秩序的支配之下，同时又存在于主体的想象界之后，为想象、幻想或审美提供必需的语言规范。象征界与抽象化的父亲相连。抽象化的父亲即父之名（the name of father），在个体一生中、在整个文化中起着重大作用。父之名既可由生父担任，更常常由生父的代理人如继父、叔伯、上司、国王、巫师或教师等充任。它代表神秘的象征性（符号性）权力，既是个体成长之规范，又可能成为个体成长之阻碍。

不过，不是象征界而是现实界，才是个体之成为主体的最终支配性力量。现实界，这类似于弗洛伊德的“本我”，是处在知的彼岸，在意识范围内几乎无法觉察的东西。它位于想象与象征界之外，是主体无法自控却反而控制主体之“权力”，但又确实“在场”，永远在那里发号施令，颐指气使。而想象界与象征界不过是它的预动而已。可以说，现实界正是“他者”的来源，它以“他者”的形式控制主体。现实界的特殊作用在于，不断产生“欲望的客体”，施放“他者”迷雾，使个体处在寻求满足又难以满足的状态，从而形成“焦虑”。

审美显然总是与想象的或幻想的东西相连的，因而在这“三角结构”中，审美首先属于想象界，即同自恋性镜像联系在一起。但在拉康那里，审美更主要地属于象征界，与语言规范紧紧相连。因为，人们的审美观念、审美趣

^转 引自杰弗森等《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社 1986 年版，第 149 页。

味等更主要地是文化即象征秩序的产物，离开象征秩序根本无从谈论审美。这样，审美的东西总具有语言结构，可以由语言学途径去探索。当然，对拉康而言，现实界通过“他者”才是审美之真正支配者。“他者”不断提供欲望的客体，如优美、崇高和悲剧等。所以，审美不过是现实界这“他者的话语”。美学的任务就应当是从语言途径去探索审美与无意识欲望、现实界或他者的关系。但是，关键在于理解“他者”的含义。“他者”的含义取决于“现实界”的含义，这又是拉康本人所无法圆满给出而只能予以神秘化的。杰姆逊的看法颇有意味：现实界“就是历史本身”。^杰现实界不属于语言概念，而就是代表“绝对拒斥象征化”历史本身。如果这一看法成立，那么“他者”就不应再具有神秘性，而就是历史本身的复杂性、矛盾性和对立特征在主体结构中的话语折射形态。审美作为“他者的话语”，也就正是历史演进的象征性形式。

由此可见，拉康的研究也许本身是不具有历史意味的，但只要我们从历史视界去予以重新审视，却可以从中窥见那暂时被遮蔽的历史。这是因为，拉康的本文本身已包含着某种颠覆“语言乌托邦”而返回历史的可能性。这一点在他1955年爱伦·坡的小说《失窃的信》的著名分析中集中体现出来。从这一实例中，我们可以具体见出无意识语言学在文学研究中的作用。

三角结构模型与文学研究

语言的权力何在？它如何既能建构又能颠覆主体？拉康把主体“三角结构”模型嵌入美国作家爱伦·坡的小说《失窃的信》中，作出了回答，也为文学研究提供了一种独特模型。

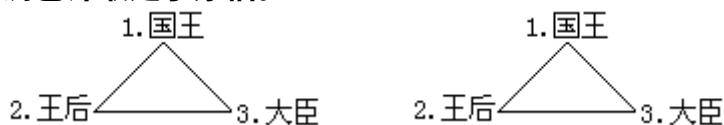
《失窃的信》的故事并不复杂，颇有侦探小说意味。王后收到一封机密信，正在细看，冷不防国王进来，情急中只好把这后封的信摆在桌面上，以为这反而不会让国王疑心。就在这紧要关头，大臣又进来了。他一眼认出了写信人的笔迹并看透了王后的隐秘，就在王后眼皮底下用调包计把信“窃”走。因国王在场，王后敢怒不敢言，被迫装作若无其事。事后，王后命令警长找回失窃的信。警长能力低下，把大臣的住宅里外搜遍却一无所获，只得求助于业余侦探杜宾。杜宾智力过人，似乎毫不费力便找回信，捞取一大笔酬金。他后来告诉警长，根据推理，那位既是数学家又是诗人的大臣喜欢别出心裁，因而会象王后那样把信放在显眼位置，以此作障眼法。于是，杜宾便设法在壁炉架上挂着的文件袋里“换”回了那封要命的信。

拉康把这篇小说带入他的“三角结构”模型，从而在小说中发现同一“三角关系”的“自动重复”结构。小说有两个场面：第一场是“主要场面”，第二场面是它的重复形式。

主要场面发生在王后卧室，出场人物有王后、国王和大臣三人（如图）。国王对王后收到信之事视而不见，具有唯实者的低能（现实界）；王后因此有秘密可藏的错觉，这属想象界的自恋性错觉；大臣则看清两人的弱点，拿走信，这显示出象征界的眼力。第二场发生在大臣寓所，出场者为警长、大臣和杜宾（如图）。警长处在于1号位入替前一场的国王，他也一无所见；大臣取代王后占据2号位，犯了与王后同样的错误：自以为秘密可保；杜宾取代大臣

^杰 姆逊：《拉康的想象界与象征界》，《理论的意识形态》，卷1，伦敦，1988年版，第104页。

进入了3号位，他象上一场大臣那样看到了本应收藏的信放在显眼处，于是也用调包计取走了原信。



在拉康看来，关键是把内容不明的“信”看作一种无意识隐喻，即它是无意识愿望的一个能指，这个能指表明：一种规范性语言（a formal language）决定主体。“信”是王后本人的“象征”，“她把自己的存在寄予其中，这个象征是违法的”。正是在此拉康发现了语言的权力对主体的绝对支配性能：“恰恰是那封信和它的转手制约着这些主体的角色和出场方式。如果它‘被搁置’，他们就会遭受失信的痛苦。他们将从这封信的阴影下走过，变成信的折光”。例如，这封失窃的信仿佛享有主宰人吉凶祸福的神奇权力，因为它“暗含着凶兆”，可以令王后或大臣受到惩罚。所以对拉康来讲，重要的不是关心罪行和过失，而是“由那封信构成的对立和诽谤的象征”，即信这种语言规范对主体的支配性功能。^拉信为主体设定角色位置，令主体无条件置于语言规范的重复性控制之下，正如杰姆逊所评论的，这种自动重复结构“把一种结构化权力施加于在某个时间里占据这些位置的主体身上。因而能指链变成一种恶性循环”，而这种叙事的所指“恰恰是语言本身”。^杰这表明，拉康的叙事分析实为语言的权力的寓言性阐释：语言结构既可以建构主体，也可以颠覆主体，恰如中国古语所谓水能载舟也可覆舟一样。实际上，语言对主体的建构正象王后和大臣对自己的自恋性错觉一样，都是一种幻觉。因而拉康所力图证明的是，语言对主体而言实质上是一种颠覆性权力。

原来，拉康所竭力探寻的无意识的语言性乃至主体的语言性，与其说是引向语言对主体的建构，不如说是引向语言对主体的颠覆。这表明，拉康的“语言乌托邦”其实是“否定性乌托邦”，即语言的卓越功能不在于它肯定或建构主体，而相反在于它否定或解构主体。这无疑是一个语言悖论。这个悖论的存在是确实的，但不是绝对不变的；同时，这个悖论的根源无法由拉康的后结构主义心理分析学揭示出来。拉康的理论“贡献”正在于他使人看到了这个悖论，并且也看到了他本人的局限处。

应当看到，拉康关于《失窃的信》的分析在文学研究中具有不可忽视的应用价值。首先，“三角结构”及其重要模型，可以变通地应用于某些合适的本文的分析，从而有助于追究语言结构对主体的支配性权力，并顺此使历史阐释置入其中。在我们看来，语言的权力根本上是历史的权力的显示。其次，拉康对本文的不同凡响的拆解，在人们面前展示了新的本文胜景，这使得作者和一般读者都成为把头埋到书里的鸵鸟。也就是说，拉康违反常规地“读”出的本文意义，看起来是全新的，但实际上又是本文完全显露出来的。本文既显露又隐藏一些东西，从而为不同读者的自由阅读和自由发现提供了可能性。^伊因此，伊丽莎白·赖特相信，拉康的上述模型可以用作“阅读过程

^拉 康：《〈失窃的信〉的讨论》，《当代电影》，1990年第2期，第43-60页。

^杰 姆逊：《拉康的想象界与象征界》，《理论的意识形态》，第62页。

^伊 丽莎白·赖特：《心理分析学批评：实践理论》，据《精神分析》，四川文艺出版社，1989年版，第331页。

的模式”。^伊再次，围绕拉康分析而展开的德里达、约翰森等的讨论，可以帮助人们了解本文研究中的其他复杂情形。德里达（Jacques Derrida）于1975年写《真理的供应商》批评拉康把能指理想化，犯有“菲勒斯中心主义”（phallogocentrism）弊端，即处处把能指与生殖器形象、与欲望联系起来。这在我们看来，拉康的偏颇正在于，他把“语言乌托邦”片面化为“能指乌托邦”，而且这种“能指乌托邦”又是与性象征密切关涉的。两年后，约翰森（Barbara Johnson）在题为《参照框架：坡、拉康和德里达》（1977）的论文中，则向德里达挑战。她认为德里达重犯拉康的错误：同拉康把能指理想化一样，德里达强调能指的“延异”和“播散”等，也是把能指理想化了。^参这等于说，如果拉康的“能指乌托邦”是“菲勒斯—能指乌托邦”的话，那么，德里达也有他的“能指乌托邦”，不过是能指游戏的或播散性能指的乌托邦。这表明，后结构主义的本文研究容易陷入使能指过分理想化的能指乌托邦险境。

心理分析诗学的症候

无论是弗洛伊德还是拉康，心理分析诗学都体现了同一条思路：从无意识语言学角度探寻叙事、象征、寓言、化装和重复等语言规范对主体、审美的功能，或者说，语言的权力对主体、审美的影响。弗洛伊德最初与后来的拉康相近，认为无意识具有语言性，但后期却转而强调无意识先于语言，这等于亲自舍弃以前的语言论视界。拉康虽然致力于返回前期弗洛伊德语言论思路，并且更坚决地突出语言的重要性，确乎可以说建构起心理分析学的“语言乌托邦”了；但是，这一“乌托邦”之所以是“乌托邦”，就在于它本身不是要证明语言对主体的正面建构力量，而是相反要表明语言对主体的负面颠覆力量。其实，当弗洛伊德后期注重无意识对语言的先在性时，也等于是体察到语言对无意识的负面压抑力量，因为语言代表着超我、理性、文明性道德等对无意识的颠覆性规范。心理分析诗学既说语言是重要的，又说它是颠覆性的，岂不矛盾？如果真的相信语言是颠覆性的，那就索性承认好了，为什么偏要自欺欺人地说语言是重要的颠覆性的？其重要性难道就是其颠覆性？实际上，心理分析诗学的危机存在于如下症候之中：它正确地发现语言的权力，但却无法找到使这种权力效力于主体的解放这一目标的途径，这主要是由于，它无法把无意识语言结构研究置于更为根本的历史视界之中。

这并不意味着可以轻易抛弃心理分析学的遗产，相反，应当重视它提出的问题和它的症候。它提出的主体在语言结构中的位置、无意识的语言性等问题，提醒我们关心语言的威力；而在它陷入迷津之处或病入沉疴之时，我们的历史视界却可能展示走出迷津、或者妙手回春的前景。当然，这还只是一个有等于深入谈论的话题。

总之，心理分析诗学从无意识语言学探索文学，不失为二十世纪西方言论诗学的一个重要流派。它是富于特色的，但又是偏颇明显的。

^伊 丽莎白·赖特：《现代心理分析批评》，据杰弗森等《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社，1986年版，第130页。

^参 见约翰森：《参照框架》，据扬（Robert Young）编：《松开本文—后结构主义读本》，伦敦，1981年版，第225—242页。

文学与存在语言学

人存在着，总要追问存在的意义。当他思索存在时，存在就进入语言。正是在文学（诗）语言中，存在寻找到自己的家。由于如此，存在语言学与文学便发生了联系。

这里的存在语言学，同无意识语言学和象征语言学一样，并不属于狭义的语言学，而应当从广义上来理解。同时，它与文学发生联系，不是由于它能象结构语言学那样提供一整套具有可操作性的、系统的文学研究模型，而是由于它能让人们以一种新的方式去体验文学，思索文学的意义。这种新的方式正表现为存在、语言和文学（诗）的同一。德国哲学家海德格尔和加达默尔向人们展示了这种同一。

存在语言学与文学

作为存在主义哲学家，海德格尔（Martin Heidegger）不曾打算建立专门的文学理论或美学，而是悉心思考存在的意义问题。那么，他的存在语言学又如何同文学联起来了呢？

存在语言学，简单讲，就是关于人的存在方式的语言论思索。它意味着把人的生存状况同语言联系起来考虑，揭示存在的语言性。这一视界是对传统西方哲学和语言学的双重超越。一方面，传统西方哲学为着人的“本质”，而遗忘人的“存在”，忽略了存在的意义问题。海德格尔则致力于存在的意义的探究，强调这种意义不是在理性中而只是在语言中呈现，从而超越了传统哲学。另一方面，传统西方语言学历来仅仅把语言当作表达思想的“工具”，它的一整套语法规则也是依此而制订的，根本不关心语言对人的存在的意义。海德格尔主张把语言从传统语言学囚牢中解放出来，开放其对存在的巨大作用，从而也超越了传统语言学。这种双重超越的产物，便是以存在的语言性为中心的存在语言学。

存在的语言性问题，说得集中点，就是存在的意义如何在语言中显现，或如何沿语言的方向显现的问题。但按海德格尔的见解，并不是任何语言都可以使存在获得澄明。为此，他求助于文学，具体讲，求助于诗。他相信，只是在诗的语言中，存在的意义才敞亮，才使存在成其为属人的存在。这时，存在的语言性其实也就是存在的诗性。这样，存在语言学就同诗（文学）建立了内在的、息息相通的联系。

而从文学研究角度看，由于存在语言学把诗作为存在的意义的呈现场所，这就为诗的阅读和批评亮出了一条新的途径。

语言与存在

语言如何成为呈现存在的意义的场所呢？海德格尔指出：

当人思索存在时，存在就进入语言。语言是存在的寓所。人栖居于语言这寓所中。用语词思索和创作的人们是这个寓所的守护者。^海
这里的四句话揭示了四层要义。先看首句：“当人思索存在时，存在就

^海 德格尔：《关于人道主义的信》（1947），据《存在主义哲学》，商务印书馆 1963 年版，第 87 页。

进入语言。”人存在着，才能被称为“存在”。高山、大河、小鸟存在着，但不能称为“存在”，因为它们无法反身自问自己的存在。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，“相看两不厌，唯有敬亭山”。这里会象人一样表达意的花、鸟、山，并不是它们本身，而不过是人的“移情”而已。这种“情”是人的在世界中存在（即“在世”）的必然体验。海德格尔把这种存在体验称为“烦”。生老病死、饮食男女、喜怒哀乐，这些正构成人的在世之“烦”。恰如李白所云：“弃我去者，昨日之日不可留；乱我心者，今日之日多烦忧。……抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁。人生在世不称意，明朝散发弄扁舟。”人体验到在世之“烦”，就要追问：存在就是“烦”么？那么，存在的意义是什么？当人如此思索存在时，“存在就进入语言”。存在并不是自动进入语言，或自动处于语言之中，而是随人对存在的意义的思索一道。这时，语言又对存在有何作用呢？

再看第二句：“语言是存在的寓所”。寓所是人的居住之所。它不同于宫殿，宫殿作为政治斗争的场所，往往使存在处于无保护状态；它也不同于神殿，神殿往往为着神而放逐人。语言作为寓所，它如平凡、素朴的家居，看护着人的存在。我们存在着，倘若没有语言，不懂得语言，这种存在就置身冥暗之中，如同高山、小鸟的存在一样；而只有凭借语言，在它的光芒照耀下，我们的存在才会成其为存在。所以，“语言，凭借给存在物的首次命名，第一次将存在物带入语词和显象。这一命名，才指明了存在物源于其存在并达到其存在”。^海语言作为存在的寓所，正在于它是显现存在的方式。

法国当代诗人保尔·艾吕雅在第二次世界大战时写有《自由》一诗。诗中吟咏道：

在我上小学时的作业本上
在我的课桌上和树上
在沙上在雪上
我写你的名字
在所有读过的书页上
在所有空白的书页上
石头血纸或灰我写你的名字
在金色的画面上
在战士们的武器上
在帝王们的冠冕上
我写你的名字
在丛林上和沙漠上
在鸟巢上和花枝上
在我童年的回声上
我写你的名字
在一个个夜间的奇迹上
在一块块白昼的面包上
在订婚的季节上
我写你的名字
在我所有天蓝色的废纸上

^海 德格尔：《艺术作品的本源》，《诗语言思》，文化艺术出版社 1991 年版第 69 页。

在象太阳一样发霉的池塘上
在象月亮一样生动的湖面上
我写你的名字
在田野上在地平线上
在鸟儿的翅膀上
也在阴影的磨房上
我写你的名字
在每一度黎明的显现上
在大海上在航船上
在狂乱的山峰上
我写你的名字
在云的飞沫上
在暴风雨的汗水上
在磅礴昏暗的雨水上
我写你的名字
于是，由于一个词的力量
我重新开始我的生命
我生就为的认识你
为的呼唤你
自由

“自由”只是一个语词，但在诗人看来，这语词却具有无与伦比的特殊“力量”：重开生命，显现存在。“我”是如此酷爱这一语词，以致仿佛生就为的是认识、呼唤和书写它。诗人起初曾以自己深爱的恋人名字“努什”代称“自由”，更表明了这一点。当他不顾一切地在自然与人世、家园与战场、爱神与死神的脚步等所有可写处书写“自由”时，这一语词不就成了人的本真存在的亮相场所吗？正是凭借语言的力量，人的存在才向人敞开，才获得保护。

第三句：“人栖居于语言这寓所中”。由于语言是存在的寓所，那么，人的存在就只能在语言中显现并获得保护，正象人只能“栖居”在“寓所”里一样。如果没有语言，人就不得不如无家可归的流浪儿暴露在荒郊野外，餐风宿露。“栖居于语言”，意味着存在必须依赖语言去看护。海德格尔强调，人不是在语言中存在，而是“沿语言的方向”去存在。

不过，语言作为存在的“寓所”，它却并不一味肯定存在，而是包含两种彼此相反的可能性：或者是存在的“家”，或者是存在的“牢房”。语言当其作为“日常语言”，表现为含混、两可、闪烁其辞时或者严密逻辑驱使人谋求无限地实现欲望时，它就成为否定存在的力量，所以是“存在的牢房”。语言在什么情形下成为“存在的家”呢？海德格尔认为，是当语言能使存在的原初本性得以呈现的时候。诗，正是这样一种语言。由此，我们可以过渡到下一句。

第四句：“用语词思索和创作的人们是这个寓所的守护者”。这里的“用语词思索和创作的人们”是何许人？显然不是泛指一切识字者、读书人或诗人，而是特指运用语词追问存在的意义的人，例如克尔凯戈尔、海德格尔自己这样的存在哲学家，荷尔德林和里尔克这类“诗人中的诗人”。正是这类特殊的哲人和诗人，由于悉心运用语词去思索存在、创造存在的意义，所以

成为“这个寓所的守护者”。“守护者”，不是一般意义上的保镖或卫兵，而是神圣的、纯洁的、本真的东西的卫士。

这里涉及诗人，正与我们的论题关联起来。在海德格尔看来，诗人的使命是作语言“这个寓所的守护者”。这就是说，诗人运用语词、在语词的世界中去把捉存在的本性，从而看护存在。所以，海德格尔引用荷尔德林的话说，“那长存的，由诗人去神思”。这样一来，写诗就成为“人的一切活动中最纯真的”。^海

在上述讨论基础上不妨说，语言是使存在的原初本性得以显现的东西，而存在也只有在语言中才能获得自己的意义，从而可以说，存在具有语言性。诗的目的是运用语言去追问存在，因而与语言和存在必然地关联起来。

语言、存在与诗的统一

在海德格尔那里，语言、存在与诗这三者其实是同一的。存在的意义是什么？这只能在语言中呈现。语言是什么？语言是诗。“语言的本质必得通过诗的本质来理解”。诗的本质又如何呢？“诗的活动领域是语言。因此，诗的本质就必得通过语言的本质去理解”。这显然形成语言、存在和诗三者的互释的循环。

存在只能在语言中呈现，其理由已如上述。那么，为什么又说语言是诗和诗是语言呢？海德格尔主张，语言的本质在于“诗”。这里的“诗”不能在一般文学体裁划分的意义上去理解，而应视为使人的原初存在呈现的途径：“语言本身在根本意义上是诗。……诗在语言中产生，因为语言保存了诗意的原初本性”。^{在海德格尔心目中，“诗”本是“历史的人的原初语言”，它作为“特别的讲述”而对存在作“首次命名”，所以，诗的本质原初地包含语言的本质，和存在的本质。而另一方面，从“语言”角度看，“原始的语言就是诗，在诗中神思存在”⁶。所以语言的本质又原初地包含诗及存在的本质。这样，语言与诗就在作为存在的原初本性的呈现上达到了同一。}

认识了这种同一性，诗的本质就明晰起来了：

首先，诗的活动领域是语言。因此，诗的本质就必得通过语言的本质去理解。尔后，下述这一点也就昭然若揭了：诗是给存在的第一次命名，是给一切存在物的第一次命名。诗并不是随便任何一种讲述，而是特别的讲述。它首先引出了对我们所讨论以及日常语言中关涉到的一切的敞开。因此，诗决非是把语言当作在手边的原始材料来运用，毋宁说正是诗首先使语言成为可能。诗是历史的人的原初语言，所以应该这样颠倒一下：语言的本质必得通过诗的本质来理解。⁷这就是说，诗的本质在于运用语词去思索存在，给存在和存在物命名。在这个意义上，这里的“语词”就决不是随便什么语词，而是“诗意的语词”了。“只有诗意的语词才具有命名的力量，这时神祇就

^海 德格尔：《荷尔德林与诗的本质》，《西方文艺理论名著选编》，下卷，北京大学出版社1987年版，第574页。

⁶ 《诗语言思》，第69页。

⁷ 《荷尔德林与诗的本质》，第583页。

⁸ 《荷尔德林与诗的本质》，第583、586页。

亲自把我们交给语言”。《由此可知，海德格尔所倾心向往的“语言”，不是一般语言，而是“诗意语言”，是“诗”。

如此谈论诗，无疑具有特殊的理论意义。首先，它向通常文学体裁分类上的诗的概念发出有力挑战，强调诗的价值，真正意义上的诗不应单从其分行排列、语词精炼且跳跃性强等形式特征上着眼，而更应关注它对存在的意义的显示。其次，它体现了海德格尔对诗这一最富于经典性的艺术样式的深深的着恋与呼唤。诗，长期以来一直被视为欧洲艺术中最令人珍视的明珠，也可以说是各门艺术中最原始的最高的形式，从而成为衡量其它艺术体裁的价值的一普种遍尺度。但进入二十世纪以来，随着电影和电视等现代大众媒介的兴起，诗（乃至其它文学形式）的地位受到挑战。在这种情形下，海德格尔的主张就显示出捍卫诗的经典地位这一鲜明立场。最后，这种诗论是从存在语言学基点上对意大利思想家维柯的“原始诗意”，以及德国哲人卡西尔的语言即“诗”（隐喻）的观点的发挥。但从根柢上讲，维柯的“诗意”主要强调“原始感性”，卡西尔的“诗”突出原始“隐喻”，而海德格尔的“诗”则是现象学和存在主义化了的人的原初存在方式。语言作为诗，正意味着存在的纯粹意向性显现，这种显现是内在的、自明性的和纯净的。这种语言本质观是海德格尔存在主义教条的理想化和诗意化陈述，而这种理想化和诗意化陈述又反过来为张扬存在主义信念提供了理论前提。

应当看到，海德格尔如此谈论语言、存在和诗的同—性，不免显出某种“神秘性”。难怪他的弟子加达默尔会转而力求阐释的普遍性了。

阐释学、文学和美学

阐释学家加达默尔（Hans—Georg Gadamer）对海德格尔的存在语言学加以大胆转换，使之成为更普遍而宏大的现代阐释学，在此，文学获得了一个位置。

阐释学与文学相关，首先是由于两者都离不开语言。从词源学角度看，阐释学（Hermeneutics）本是“赫尔墨斯之学”。赫尔墨斯（Hermes）在希腊神话中是天神宙斯的儿子，还在摇篮里时就偷走日神阿波罗的牛，杀死乌龟并以龟壳制成第一架竖琴。宙斯看中他的聪明伶俐，就委任他为神的使者和宙斯本人的传令使。在希腊艺术中，赫尔墨斯往往身穿长衣，肩背羊羔，头戴有飞翅的头盔，左手执缠着蛇的权杖，右手握乌龟，脚上的靴子也有飞翅。他正是以这一形象往来于诸神之间，向其口头传达宙斯的指令，而诸神则需认真破译、阐释他的谜一般的话语，领会宙斯的真实意图。所以，阐释学作为“赫尔墨斯之学”，本是一门“宣告、口译、阐明和阐释的技巧”。^加这就是说，阐释学是一门语言阐释技巧。而同样，文学也是一种语言阐释形式。具体讲，诗、小说、散文等文学作品是对生活的阐释，而有关它们的诗学则是阐释的阐释。这样，阐释学的宏大阐释视野必然包括文学和诗学这两种语言阐释形式。

然而，阐释学与语言的关系，却具有二十世纪特有的形式。加达默尔说：“在阐释学中，正象在本世纪思想发展的总体中那样，唯一贯彻始终的是，

^加 荷尔德林与诗的本质》，第 583、586 页。

^加 达默尔：《真理与方法》，据《哲学译丛》1986 年 3 期，第 61 页。

语言问题愈益占据突出地位”。^加换句话说，语言问题已成了“哲学思考的中心课题”。^加法国阐释学家利科尔在《论阐释》中也认为，“语言和本文阐释问题已变为当代思想的十字路口。”这表明，加达默尔的现代阐释学是在一个特殊语境里产生的：语言已成为本世纪各门知识的中心。阐释学追问语言并以语言为中心，正是试图解决急迫而重要的语言问题。而在此过程中，文学作为语言阐释，为阐释学提供了合适的研究范例。

所以，阐释学正是在语言阐释问题上与文学结下不解之缘。

阐释学与文学的缘份，主要表现在它具有一种美学（包含诗学）视界。

但阐释学直接地并不就是美学。美学只是更大的阐释学整体——哲学阐释学中的一部分。加达默尔指出：“阐释学包含了美学”。^加为什么？这首要地是由于，阐释学把对文学、艺术的审美体验看作理解的重要范例。这种审美体验能显示出作为主体的人的最大的自由选择领域，从而包含着比其它可理解的东西更深刻的意义。也就是说，美学作为对审美体验的理解，构成了整个阐释学的本文理解的起点，范例和目标。

不妨以墨西哥诗人奥克塔维奥·帕斯的《废墟间的颂歌》（1948）为例。诗写道：

纽约、伦敦、莫斯科。
笼罩平原的是一片阴影，
蔓藤有如幽灵，
树木雕零，耗子成群。
苍白的太阳索索发抖。
太阳，浑圆的太阳，
二十四瓣发亮的柑桔，
全部贯穿金黄色的甜蜜！
理智终于形成，
敌对的两半取得妥协，
意识的镜子冰消雪融，
重新成为神话的源泉：
人，形象的根本，
语言开花结果，化为行动。

这里呈现了诗人对第二次世界大战这一人类大灾难的审美体验。这种由语言意象构成的审美体验，本身就是对人和世界的理解。而这种理解比其它形式的理解如政理解、军事理解等更为生动、更加意义充满。例如，从政治角度看，“二战”的后果可以作如下表述：“世界各国被卷入敌对的战争之中，人民蒙受灾难，而随着战争的结束，世界各国大团结的时日一定会至。”这样的表述无疑是准确、简炼的，但缺乏感人的力量和耐人寻味的东西。而诗人的表述就大不同了：阴影笼罩昔日繁华的世界大都市纽约、伦敦和莫斯科；象征生命常青的蔓藤却如灾难的幽灵缠扰人心；树木凋零了，大地荒疏；充满活力的人群被猖狂活动的鼠群取代；给人类以光明的太阳，此刻却显出苍白无力……。诗人转而深信，随着战争结束，太阳终会象二十四瓣柑桔一

^加 达默尔：《科学时代的理性》，国际文化出版公司，1988年版，第51页。

^加 达默尔：《美的现实性》，三联书店1991年版，第161页。

^加 达默尔：《美学与阐释学》，中译据《文艺理论研究》1987年3期，第81页。

样，每瓣都发出绚丽的光芒，赐福于人类，使敌对的各方冰释前嫌，重归于好，形成世界人民的团结与和谐。这种诗意描述显然远比上述政治描述生动、形象、丰富，具有深厚而无尽的感染力。正是在这个意义上，加达默尔认为，文学理解包含着比其它理解更深刻的意义。

相应地，美学（诗学）作为对文学理解的理解，正是要揭示文学理解的特质，即阐明文学何以包含着比其它理解更深刻的意义。对帕斯这首诗，美学的任务就是理解它所包含的深刻意义，并说明这种特殊的理解与其它理解的关系。而按照加达默尔的主张，美学的这种理解可以为整个阐释学对人和世界的理解提供出色的范例。所以，阐释学包含了美学，美学是阐释学的一部分。

存在—理解的语言性

加达默尔的阐释学是建立在他的语言观基础上的。这种语言观是对海德格尔的存在语言学的扩展的结果。海德格尔主张：语言是存在的寓所，语言在根本意义上是诗。这一语言观难免过于激进，涵盖面过窄。而加达默尔的阐释学抱负需要一个使存在与理解内在地相连的更具普遍性的语言概念，所以他转而提出：“能被理解的存在就是语言”，从而，基本的问题是存在—理解的语言性（Sprachlichkeit, Linguisticity）。^加

我们先来看这个核心命题：“能被理解的存在就是语言”。这并不是说理解者对自己的存在有绝对把握，相反，它表明，凡是在某些东西仅仅能被我们创造和想象的地方，存在就没有被我们把握住。而在发生的东西都是只能被理解的东西之处，存在才被体验到。这样，存在着，就是理解着；理解着，才真正地存在着。只有在理解中，人才是真正意义上的存在；而只有在存在中，人才能获得真正意义上的理解。存在，在本质上就是存在—理解。

使存在与理解不可分割地交织一体的东西，正是语言，这就形成存在—理解的语言性。加达默尔认为，语言本身具有一种“生活世界性”，即是对“生活世界”的“阐释”。如此，存在—理解的语言性意味着语言就是“我们在世的基方式”，是“世界构成的无所不包的形式”。^加换言之，我们的存在—理解总是发生在语言媒介中的真实历史生活情境。我们存在着，同时也理解着，这表明：我们正按语言的规范思考着、筹划着、行动着、说着或听着。如果离开语言，我们便无法拥有真正的存在和理解。

这里的“语言”，其实已不仅仅指狭义的语言符号，而是指包括非语言符号在内的整个符号领域——也就是“文化，或文化传统”。^加文化传统是人们必须与之打交道的东西，它总是以语言或符号的形式存在，如原始彩陶、神殿、皇宫、剧院、希腊神话、雅典民主制、法国大革命、罗丹雕塑、巴尔扎克《人间喜剧》等。而要理解这些文化本文，人们便要与之展开“对话”。正是在这种“对话”中并通过“对话”，人们的存在得以自明。

这样的语言观，比之海德格尔的“诗意语言”论，显然更为宽泛，即更具包容性和普适性，从而为包罗万象的阐释学的建立铺平道路。但是，它的

^加 达默尔：《真理与方法》，伦敦，1979年版，第423页

^加 达默尔：《哲学阐释学》，据《美的现实性》，三联书店1991年版，第161页。

^加 达默尔：《赞美理论》，三联书店1988年版，第1—19页。

缺陷也是十分明显的：仅仅满足于对“真理”的整体阐明，而不思结构语言学那种具体的操作程序或理论模型；同时，为着语言的同一性而牺牲了它的差异、异质方面。

明白了加达默尔的如上观点，我们可以进而追究他的文学观了，具体说，他的阐释学美学对文学的把握。由于他一向是笼统地谈“艺术”（包括文学）的，对区别文学与其它艺术不大感兴趣，所以，我们这里所述他对艺术的看法，也正是他对文学的看法。

艺术理解的语言性

既然存在作为存在一理解是语言性的，那么，对艺术品的理解必然是存在一理解的一部分，因而也就是语言性的。加达默尔指出：

阐释学……包括整个艺术领域及其艺术问题。每一部艺术作品……就必须象每一个不同地被理解着的本文一样被理解，而且这样的理解应是能成立的。^加

他一面想捍卫康德以来艺术的审美纯洁性理想，一面又不希望由于过分突出这种审美特殊性而损害本文理解的普遍性，对这一矛盾采用了如下调和办法：把语言性的艺术理解（审美），看成更根本的自我的存在一理解的意义充满的范例。这样，艺术就被置放在人的自我理解的视界上了。这同时意味着，艺术理解的语言性必然在于艺术品与人的存在一理解的相关性。

艺术品，如诗、小说、绘画或雕刻等，总是与人的存在一理解相关的东西。例如，我的面前摆着歌德的杰作《浮士德》（1832）。它决不与我无关，而是对我有所述说，期待我去理解。它不仅作为十九世纪的历史文献对我述说，而且作为活生生的文化传统与我相遇，同我交谈。这时，我阅读它，便是理解它对我的含义。这样，我对它的理解就同对我的理解联系起来，或者干脆说，对它的理解上成为我的自我理解。难怪加达默尔说：艺术理解“必须统摄入每个人的自我理解之中。”理解一部艺术品，“并不仅仅意味着去历史地重建作品在当中具有其原来含义和功能的那个‘世界’”，而是将这种体验“统摄入个人对于世界的自我定向和个人自我理解的整体之中。”加达默尔还不厌其烦地论证说：

艺术的语言确切地由这样的事实构成：这语言对着每一个人的自我理解说话，并通过它自己的同时性而不断地予以呈现。^加

每一个体验普艺术作品的人都整个地把这种体验纳入到自身之中，即纳入到他整个的自我理解中，艺术作品在这自我理解中才对他来说意味着某种东西。^加

由此，不难梳理出艺术理解的几条基本规定：

首先，艺术品并不是纯粹独立的客体，而总是与理解它的人相关的东西；

其次，艺术理解并不旨在领会或还原创作者的原意，而是要发现对理解者自己有意义的东西；

再次，艺术理解要求把理解者自己带入对艺术品的理解之中，从自己出

^加 达默尔：《真理与方法》，辽宁人民出版社，1986年版，第242页。

^加 达默尔：《美学与阐释学》

^加 达默尔：《真理与方法》，中译本，第37页。

发去理解艺术品，同时，又反过来借助对艺术品的理解而最终理解自己；

最后，因此，艺术理解归根到底是人的自我理解，即对自我的存在的理解，这正构成艺术理解的语言性。这四条规定显示，艺术理解虽然属于语言行为，但却又是人的存在行为。这就表明，艺术理解的语言性，其实又是指艺术理解的存在性（本体性）。

例如，我们从《浮士德》第二部最后一幕中读到这样一段文字：

有一片泥沼延展在山麓，
使所有的成就蒙垢受污；
目前再排泄这块污滞，
将是最终和最高的任务。
我为千百万人开疆辟土，
虽然还不安定，却可以自由活动而居住。
原野青葱，土壤膏腴！
人畜立即在崭新的土地上各得其趣。
勇敢勤劳的人筑成那座丘陵，
向旁边移植就可以接壤比邻！
这里边是一片人间乐园，
外边纵有海涛冲击陆地的边缘，
并不断侵蚀和毁坏堤岸，
只要人民同心协力即可把缺口填满。
不错！我对这种思想拳拳服膺，
这是智慧的最后结论：
人必须每天每日去争取生活与自由，
才配有自由与生活的享受！
所以在这儿不断出现危险，
使少壮老都过着有为之年。
我愿看见人群熙来攘往，
自由的人民生活在自由的土地上！
我对这一瞬间可以说：
你真美呀，请你暂停！
我有生之年留下的痕迹，
将历千百载而不致淹没无闻。——
现在我怀着崇高幸福的预感，
享受这至高无上的瞬间！^歌

当这段语言作品被摄入我的眼帘，它就不再是与我不相干的陌生异己物，而是与我的自我理解相关联的对象，是我的存在的组成部分。比方说，我是一位十六岁的中国中学生。我具备一定的阅读与理解能力，尤其对大文豪歌德及其《浮士德》只是略知一二，更谈不上了解他创作这部毕生之作的原初意图。这其实并不是最要紧的事。因为，加达默尔告诉我，理解艺术品，重要的不是理解创作者意图，而是理解自己的存在。只要我对人生充满热爱，满怀理想并愿意为之艰苦探索，那么，我就具备了与这段作品“对话”的读者资格。

^歌 德：《浮士德》，董问樵译，复旦大学出版社1982年版，第666—668页。

我可能无力“猜”透浮士德的这段“天鹅绝唱”所蕴含的深厚哲理，这是我的中学学力尚难以企及的。但毕竟我可以凭自己的现有能力和对人生的探索精神，去领会它对我的意义。这时，浮士德就不是在向别人而是在向我表述他的人生体验和理想，并呼吁或邀请我去同他交谈。他告诉我，人生的“最终和最高的任务”是，脚踏实地、百折不挠地追求自由的生活，把贫瘠、污浊的荒地改造为美丽、富饶的“人间乐园”。这自然会使我想到浮士德在此之前说过的另一席话：

我有勇气到世界上去闯荡，
把人间的苦乐一概承当。
不怕和风暴搏斗，
便是破釜沉舟也不慌张。
我要投入时代的激流！
我要追逐事变的旋转！
让苦痛与欢乐，
失败与成功，
尽量互相轮换；

只有自强不息，才算得个堂堂男子汉。这些话句句敲击我的心灵，激发我生命的热情。在我心里，它们同我们古代哲人的话形成惊人的一致：“天行健，君子以自强不息”，“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”。这样，东西方人生“智慧”交织一体，使我对自我存在的理解升华到一个新的高度，从而初步领悟到浮士德的历尽人世沧桑才获得的宝贵的“最后结论”：“人必须每天每日去争取生活与自由，才配有自由与生活的享受。”只有执著、顽强地去追求人生自由，才能实现完美的人类生活理想：“人群熙来攘往，自由的人民生活在自由的土地上。”而对这种人生图景的体验，该是多么“美”的“瞬间”，“至高无上的瞬间”！此时，我的这些话语上的理解就不再只是语言性理解，而同时也是存在性理解，即是语言性理解所创造并构成的存在性理解。也就是说，我对《浮士德》的语言性理解，创造并构成我的存在，更新我的生命。这表明，语言并不仅仅是表达的工具，而且根本上是人的存在方式。有了上述具体讨论的基础，我们就可以来看看加达默尔精心独创的一些语言学概念了。

对话及其它

语言游戏、成见、对话和视界融合是加达默尔的独创性概念中颇引人注目的。

我们遨游于艺术本文的语言迷宫之中，就意味着我们在从事“语言游戏”。“语言的生命就存在于当我们第一次说话时便开始了的游戏的经常不断的进行之中”。^加这不是说当我们说话时我们只是在随意嬉闹，而是说，“我们找到的词汇才抓住我们要讲的意思，”或者，“词义的每一次确定都可以说是在具体情况下以游戏方式从词的含义中生长出来的”。^加这“游戏”

^加 达默尔：《哲学阐释学》，据《美的现实性》，第 157 页。

^加 达默尔：《哲学阐释学》，据《美的现实性》，第 157 页。

不同于维特根斯坦那种语言运用中的不确定或多义特征，不是巴尔特意义上的缺乏所指的能指飘浮状态，更不可与席勒所谓主体的自由状态同日而语，而就是指艺术理解的语言性，具体讲，指艺术理解中对话规则对于游戏者的优先性和主导力量。游戏的特点在于，它具有一套不以游戏者个人意愿为转移的独立的规则体系，游戏人只有适应并遵守这套规则体系才能从事并享受游戏。因此，“游戏者并不就是游戏的主体，而是游戏通过游戏活动者才得到表现”。同理，在艺术理解中，真正的主体不是作者或读者，而是“艺术作品本身”。《艺术作品是一套独立于作者或读者之外的语言符码世界，它具有存在上的优先地位，可以说，在艺术理解中处于中心地位。但同时，正象游戏规则对游戏者具有吸引力一样，艺术品又必须以其特有的魅力去吸引读者，依赖于与读者的相遇才能真正实现其存在。这种魅力正来自其“内部”特有的语言“秩序”。加达默尔的“语言游戏”概念表明，艺术理解的语言性就在于艺术的内在语言秩序对于主体的构成关系。艺术作为“语言游戏”，就是具有魅力地吸引和赢得读者的东西—而在此，艺术的语言秩序是真正的主体。

如果说，“语言游戏”主要阐明艺术的内在语言秩序本身的优先地位和主导性的话，那么，“成见”概念则突出过去传递下来的现成语言秩序即“传统”的威力。“传统”由语言构成，它象“你”一样对“我”说话，是对话中的“他者”，而不是对象。^参加达默尔认为，“成见”是人们进入艺术理解前的先入之见，是由传统支撑的人们理解本文的“前结构”。

“我们与传统共有基本的成见”^加。“成见”根本上属于历史现实，“构成了我们的存在”。^参所以，“成见”非但不是理解的障碍，相反，正是理解的必需前提，并且也是理解的基本组成部分。由此他强调，真正的阐释学应关注“成见”、“传统”或“历史”的作用，具有“效果史意识”，即关心理解者和理解对象的相互作用，在理解中显示历史的真实。这里显示出一种视界：由传统支配的语言符码（“图式”或“游戏规则”）在艺术中处在优先地位。

如果人们都拥兵自重般地拥有“成见”而划地为牢的话，人与人之间的艺术理解又如何可能发生呢？于是加达默尔呼吁“对话”。引入“对话”这一语言学术语，正是要在种种“成见”之间架设沟通的桥梁。“对话”是人与人之间应用语句来表意和交际的活动。语句可以是相同的，也可以不同反正，“在相互交谈中，我们经常逾越到他人的思想世界之中；我们参与了他，他也参与了我们”。^参“成见”在此的作用是两方面的：一面构成人理解本文的基本“视界”，一面又标明我们与本文之间存在某种“时间距离”（如年代、地理、民族、文化等。）“对话”就是基于“成见”视界去交谈，同时，也是跨越“时间距离”而力求与过去、现在和未来相沟通。加达默尔自信地认为，“对话”概念不仅“克服了把中心确定在自我意识的主观性中的做法”，而且“力图通过这种方式来支持海德格尔所领导的……反对重新落入形而上

^参 《真理与方法》，中译本，第 148 页。

^参 见霍埃：《批评的循环》，辽宁人民出版社，1987 年版，第 77 页。

^加 达默尔：《真理与方法》，第二部第二章，1982 年英文版。

^参 《哲学阐释学》，英文版，第 9 页。

^参 《美的现实性》，中译本，第 158 页。

学语言的斗争”。^加应当讲，这一自我评估虽然过于自信和乐观，但作为意图却是值得重视的。随着“理性王国”的崩溃，绝对的、独断的即形而上学的语言（其典范形式是内心语言、独白）已遭受重创，但依旧根深蒂固，力求枯木逢春；另一方面，新起的结构主义符号学的不及物语词，在其超个人、客观或永恒逻辑程度之说的深层，则独断语言依旧。人们各执己见，沟通如何可能？加达默尔倡导“对话”，无疑是消除偏见、歧视、误解、敌意而走向平等、互谅的一条可行的路，尽管他终无力使这条路铺设成功。

“对话”的目标在于“视界融合”：理解者的现在个人视界与本文所含过去历史视界达到沟通，这是自我与“成见”、“传统”的疏离的瞬间性解决，是存在的呈现。“视界融合”并不能与席勒“游戏”、尼采“沉醉”、狄尔泰“体验”等浪漫美学概念同等看待，因为后者显然是关于人的理想存在方式的乌托邦陈述，而前者主要指非乌托邦意义上的人与人的相互了解、谅解或尊重，即不是指双方完满同一状态，而仅仅指双方在保持各自独特前提下的交谈的融洽状态。当今世界，分歧、争辩在所难免，但重要的是“对话”本身，是“对话”的愿望、乐趣及其持续的可能性。不过，“视界融合”这个词一经使用，就难免给人以“乌托邦”式感受，尤其当加达默尔试图用它来达到阐释学的普遍性梦想之时。由此而论，“视界融合”以及加达默尔对整个阐释学美学构想，还是带有了“语言乌托邦”味道，只不过，这味道正在淡下去，不妨称作“亚乌托邦”，但决不是反乌托邦。这表明，“语言乌托邦”的解构并非易事，总会遭遇相反的建构力量的拆解。加达默尔的阐释学美学还不能称作严格意义上的解构美学，而只算得处于由建构型美学走向解构型美学的中途。

面向修辞学的阐释学

可以不客气地说，加达默尔的美学带有德国式的浓厚的思辨色彩，因为它无法提供与这种本体论玄想相适应的具体方法模式。如他自己所说，“它完全不是一种有关技术技能的学说，也不会告诉人们应该怎样进行理解”。[《]与其说它是一种以阐释的普遍性为旨归的宏观视界，不如说是大而无当的空想。甚至是他的富于洞见的“成见”概念，虽然揭示了艺术理解的必要前提，有助于把握一向为人忽视的种种差异力量在理解中的重要作用，但仍然是某种潜隐于人的存在——理解中的抽象物；而且，对“成见”的合法和必然特权的信念掩盖着一种保守主义和相对主义倾向。也就难怪他会既引起人们的广泛兴趣又招致激烈的批评了。

从语言角度看，加达默尔的问题并不出在哈贝马斯所指责的对“语言性”的过分强调上，因为在我们看来，对此的强调并不必然导向对语言之外因素如权力、社会利害等的轻视或否定。但确实，把问题说得集中些，他的失误就在于未能着意说明语言现实地起作用的方式，而这种方式必然涉及语言与权力的关系。福柯说得好：哪里有话语，哪里就有权力。我们说话，同他人交谈，与他人共在，而在此过程中权力悄然闪入，通过支配我们说话时的语词、语气、语调、修辞格等而支配着我你之间在社会关系中的位置。也许伊

^加 达默尔：《科学时代的理性》，国际文化出版公司，1988年版，第51页。

[《] 科学时代的理性》，第98页。

格尔顿的批评是尖锐的中肯的：阐释学无法承认意识形态问题—无法承认这一事实：人类历史的无穷对话常常是权势者对无权势者的独白；或者，即使它的确是“对话”，对话双方—例如，男人和女人—也很少占据同等地位。它拒绝承认，话语总是个可能决非仁慈的权力所打断；而它最不能在其中认识到这一事实的话语就是它自己的话语。^伊

如果无视对话中必然出现的不平等关系，那走向可能的平等对话境界—视界融合就缺乏必要的现实程度和得力措施。因此，加达默尔虽然力图纠正结构主义者忽视语言的现实对话特性的偏颇，但自身在解决对话的现实存在方式上仍然束手无策。看来，这种语言中心论必然地陷入困境了。

或许与论者的质疑、误解或反对有关，或许是阐释学自身摆脱困境的尝试，加达默尔晚期转而对“实践哲学”和“修辞学”去进一步说明阐释学，力图使之成为“作为应用理论的阐释学”，^加从而显示出从空想的玄学到实用的“实学”转变趋向，也等于宣告单纯的语言中心论是没有出路了。这里的“实践”并不出于马克思而是来源于亚里士多德，指全部实际的事物以及人类的行为和人在世界中的自我设定。“实践固有的基础构成了人在世界上的中心地位和本质的优先地位”。^加这样的“实践与其说是生活的动力，不如说是与生活相联系的一切活着的东西，它是一种生活方式，一种被某种方式引导的生活”。《这种“实践”显然是语言性的，不过比之早期的“存在—理解”概念，更注重具体实用性。由此而来的“实践哲学”，就是关于人在世界中的自我阐释行为的阐释学，这种理论本身被认为也是一种实践—语言实践。“阐释学是哲学，而且是实践哲学”。[《]

加达默尔进而复活古老的“修辞学”（Rhetorics），把实践哲学确定为修辞学—“实践智慧”。因为修辞学的原初含义并非关于说话艺术的纯粹技巧性学问，而是与人的具体生活实践相关的东西，即是“由言语决定的关于人类生活的哲学”。《这里，他虽然强调了语言的实践性，以此驱除结构主义者那种单纯语言模型的乌托邦残余，但仍然明智地维持并扩展自己的一贯主张：语言是我们立身于其中的世界本身的行为，是使我们的存在获得自我理解的东西。他现在所强调的是：语言作为修辞方式，正是人的生活实践智慧，或者是人的富于智慧的生活实践。如此，人的存在的语言性就不再如早期那样一般地指语言的富于智慧的存在—理解特性。真正的存在的标志就是：富于智慧地生活。这样一来，“语言性”术语就显得过于宽泛、笼统而无法准确达意了，应当被另一有效术语替换：修辞性—当然这非加达默尔本意，但却符合其思路的演进逻辑。与“语言性”相比，“修辞性”更突出的是语言活动的社会动机和社会效果：修辞指人为着感染他人、确立或改变自己在社会权力结构中的位置而有力和有效地运用语言（当然在语言的最广义用法上，）这势必更注重语言活动中的扭曲、含混、掩饰、润饰等复杂因素。这既可以解决语言与“生活世界”的复杂联系问题，又可以使一直未有着落的

^伊 格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，中译，第92—93页。

^加 达默尔：《赞美理论》，上海三联书店，1988年版，第72、70页。

^加 达默尔：《赞美理论》，上海三联书店，1988年版，第72、70页。

[《] 科学时代的理性》，第79页。

[《] 科学时代的理性》，第98、105—106页。

[《] 科学时代的理性》，第98、105—106页。

价值评价找到落脚点。照此推论，“能被理解的存在就是语言”应当被改写为“能被富于智慧地理解的存在就是语言”。可惜加达默尔并未进到这一步。

让阐释学走向修辞学，从语言性转为修辞性，这表明加达默尔力图修正自己的早期语言中心论，转而注重从语言与实践的关联确定语言和阐释学课题。以语言的生活智慧性取代其“生活世界性”，这是从另一角度重新返回海德格尔的具有高度选择性的语言视界：语言是“诗”，真实的存在是“诗意栖居”。当然，比之海德格尔的“诗”或“诗意”，“智慧”概念仍过于宽泛和含混，有着太浓的理性色彩，易于失落艺术体验的特殊风貌。尽管如此，他以现代阐释学宗师身分甘入修辞学门下学艺，这一事实本身就说明：修辞学成为阐释学由空想的玄学转向实用的“实学”的关键步骤，这一步骤倘是成功，有可能使阐释学从单纯的本体论扩展为具体而丰富的方法论或方法模型。“为了不仅仅作为一种理论存在，它势必要为阐释实践提出一套指导原则。”^赖

这就意味着，阐释学美学必然要从一种高高在上的哲学美学渐次具体化为修辞学美学，即从包揽一切的抽象的哲学“降格”为以艺术为中心的实用批评。利科尔谋求建立阐释学的认识论和方法论，便是一明证。而真正决定性的转变则是由70年代的“接受美学”和继起的“读者反应批评”作出的。这两种新美学既无力也不愿考虑加达默尔曾津津乐道的一般哲学问题。对接受美学的代表姚斯（Robert Jauss）和伊瑟尔（Wolfgang Iser）来说，不再是以本文为中心，而是要突出读者对本文的具体化，赋予读者接受以优先地位（如“期待视界”、“隐含的读者”）。而在读者反应理论家菲希（Stanley Fish）看来，重要的是分析读者的瞬间反应及其演变，即“对读者在一个接一个读这一系列词的时候的不断发展的反应进行分析”，“这种分析方法的基础是对阅读体验的时间流的重视。”^菲这样，美学确实不再是玄学而变得更具体、更与批评实践相关了，但相应地危险接踵而至：它也更接近相对主义了。因为，当着把艺术美学以部分代整体地理解为读者美学时，当着具体“描述”阅读体验的语言论内涵而拒绝思索艺术“评价”问题时，美学也就失去了灵性了。

从海德格尔和加达默尔的存在语言学（和阐释学），可以发现一种独特的诗学视界。按这种诗学视界，文学阅读，如读诗、读小说、读散文等，都不是单纯的语言行为，而是存在行为。文学阅读，正是以自己的存在去与作品相遇，理解作品，最后反过来理解自己的存在。阅读者，正是存在着。读一部文学作品，正仿佛是在“读”自己的存在。这样的存在，就不会只包括肉体、欲望之类实体性因素，而且也包括以语言方式存在的人类文化传统，例如文学。说得确切点，我们的实体性存在本身就是由文化传统去规范和构成的。文化（语言），正是存在的基本方式。

这种存在语言学诗学，有助于帮助人们领会文学与存在一理解的关系，认识到单纯把文学看作认识或宣传手段是片面的。

然而，存在语言学诗学在守定存在根基时，又往往忽略历史、实践，它同样也有其片面性。

^赖 安等：《当代西方文学理论导引》，四川文艺出版社，1986年版，第210页。

^菲 希：《文学在读者：感受文体学》，《读者反应批评》，文化艺术出版社，1989年版，第99页。

文学与超语言学

阅读至此，读者可能会问：文学的奥秘难道就仅仅在语言本身吗？语言学真的就能道尽文学的魅力？

我们上面讨论过的结构语言学、象征语言学、无意识语言学和存在语言学，尽管彼此各有不同，但都不约而同地赋予语言问题以中心地位，并且深信语言学（狭义或广义语言学）可以解决文学的根本问题，从而给诗学的发展注入新的活力。

然而，正如我们已指出的那样，在研究文学的时候，语言学途径毕竟有限：它们可以清楚地描述文学的语言构造，但在阐释这种语言构造的历史根源和情境时却显得无能为力，无所作为。或者说，它们原本就轻视或忽略语言的历史根源和社会情境。对此，拉康、海德格尔和加达默尔等已经逐渐有所醒悟，不过还缺乏走出语言学困境的有效办法。

这样一来，超语言学(translinguistics)途径就是值得我们关注的了。超语言学不是要对抗或拒斥语言学，而是既正视它、利用它，同时更超越它，伸展到它之外的更广阔领域中去。超语言学要求吸取语言学的成果，但注重从哲学、心理学、社会学、政治学、人类学等综合视界去看问题。也就是说，它仍然以语言问题为中心，不过是要把语言置于更广阔的文化视野或更根本的历史根基上。在这方面，后结构主义者如德里达、巴尔特和克里丝蒂娃，符号学家巴赫金、洛特曼，西方马克思主义者如阿尔都塞、杰姆逊、伊格尔顿，新历史主义者如格林布拉特，文化唯物主义者如道利摩尔等，曾作过各自不同的建树。限于篇幅，我们这里暂且只约略介绍巴赫金、洛特曼和格林布拉特的有关论述，以见一斑。

意识形态符号

巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895—1975)本是主要活动于这个世纪上半叶的苏联诗学家，他的独创性著作大多写于或出版于二十至四十年代。但是，由于他的生世和学术性格的特殊性，他的影响和声誉主要是在五十年代以来才逐渐确立的。尤其是近二十年以来，西方以一种“重新发现巴赫金”的势头，出版和阐释他的著作和思想。一时间，“对话”、“复调”、“异声同啸”、“狂欢节”、“未完成性”等巴赫金术语，汇入到加达默尔、拉康、福柯、德里达、巴尔特、利奥塔尔等的术语的激流之中，使得西方美学“对话”由于注入新血液而愈益活跃。许多人惊奇地发现，当今诗学热门话题中的不少精妙构想，其实早已为巴赫金探索过了。纽约白银纪出版社在关于巴赫金的《文艺学中的形式主义方法》出版说明中甚至说：“当代符号学的许多理论原理同巴赫金早期著作中表达的思想非常接近”。^巴这话不无道理。巴赫金的语言观和超语言学研究，同当今超语言学的符号学诗学潮流具有惊人地一致而又独特的联系。

说到巴赫金，首先碰到的疑难就是有关几部著作的署名问题。本书采纳如下一种说法：以他和梅德韦杰夫(P. Medvedev)及沃洛希诺夫(V. Volosinov)署名的几部重要著作均出自巴赫金之手。（包括与人合写）

^巴 赫金：《文艺学中的形式主义方法》，漓江出版社，1989年，第1页。

这些著作是：《弗洛伊德主义批判》（1927）、《文艺学中的形式主义方法》（1928）、《马克思主义和语言哲学》（1929）等。巴赫金继托洛茨基之后，与俄国形式主义展开正面交锋。正是在这种不是回避或简单否定而是正面的交战中，巴赫金给予语言和语言学以中心地位。问题在于，既要以语言为中心，而同时又要仍然是马克思主义的，巴赫金的思路该如何铺设？这就意味着，采纳语言学和形式主义的语言中心主张，但却不能蹈其形式主义覆辙；坚持马克思主义的基本原理，但又须调整和发展其总体战略，例如，重新审视内容决定形式的模式，给予形式以新的重要地位。这样的进展在马克思主义诗学史上是没有先例的，这就要求巴赫金提供出一系列能充分体现上述战略意图的新的独创性概念，而他也正是这样做了。他做得怎样呢？我们不妨来看看其中的几个：“意识形态符号”、“艺术话语”、“对话”、“异声同啸”“超语言学”。

巴赫金把自己的诗学建立在如下基本假设上：语言是一种重要的社会现象，社会离不开语言，语言与社会具有不可分割的联系。值得注意的富于独创性的概念则是“意识形态符号”，以及由此而引伸出的观点：文学及其它艺术是“意识形态符号。”

在此之前，人们一般是在“意识”或“观念体系”的意义上使用“意识形态”的，相信它可以反映物质关系。巴赫金鲜明地提出：凡是意识形态的都是一种符号，而且这种符号属于现实的一个“物质部分”或“物质中介”。^巴这显然是对意识形态概念的首次大胆的语言学阐释。由此出发，巴赫金强调文学作为意识形态符号，是社会中人人与人之间相互作用的物质性体现，这就既抛弃了索绪尔关于语言是抽象语言系统的观点，也赋予传统的意识形态概念以物质实体含义。“意识形态创作的全部产品—艺术作品、科学著作、宗教象征和仪式等—都是物质的事物，是一人周围的实际现实的各个部分”。而文学的这种物质性也就在于它的符号性，即文学的社会意义只有“在某种一定的符号材料中才能实现”。^巴也就是说，“不管词的意义是什么，它都在具有某种广度的社会环境中的个体之间建立联系，这联系客观地表现在人们的联合反应之中—表现在通过语言、手势、事情、组织等作出的反应之中”。^巴这就使关于文学特性的几种不同观点在此达到了综合：

意识形态性=符号性=物质性=语言性这里我们已看到对卡西尔及后来的海德格尔、加达默尔等的观点在意识形态视界上的某处程度的新的综合。

对巴赫金而言，文学这种意识形态符号的物质性并不意味着象机械唯物论那样“忽视意识形态事物同自然界物体的区别”，“或象享乐主义那样使其“完全等同于个人消费品”，“而是表明：文学作品是“社会沟通”的客体。这里的“沟通”，指人与人之间通过文学作品（意识形态符号系统）而建立起特殊的社会联系和相互影响。巴赫金说：

不了解社会的联系，亦即不了解人们对特定符号的反应的联合和相

^参 见巴赫金和沃洛希诺夫：《弗洛伊德主义批判》，附录，中国文联出版公司，1987年版，第142—183页。

^巴 赫金（沃洛希诺夫）：《马克思主义和语言哲学》，纽约，1973年版，第9、11页。

^巴 赫金：《文艺学中的形式主义方法》，漓江出版社，1989年版，第8、10页。

^巴 赫金：《文艺学中的形式主义方法》，漓江出版社，1989年版，第8、10页。

[《] 文艺学中的形式主义方法》，第11、14、10页。

[《] 文艺学中的形式主义方法》，第11、14、10页。

互协调，就不存在意义。沟通——这是意识形态现象首次在其中获得自己的特殊存在、自己的意识形态意义、自己的符号性的环境。所有意识形态的事物都是社会沟通的客体，而不是个人利用、直现、感受、享乐主义的享受的对象。^⑤

这样的描述显然已带有人与人相互沟通的社会乌托邦色彩。分别注重艺术符号的沟通性与物质性已不新鲜。但把这两种观点综合在意识形态符号这一新概念中，认为文学符号是一种社会沟通的物质性形式，或物质性社会沟通形式，这在意识形态诗学的发展史上是一种独特创造。

如何理解意识形态符号的这种“物质性”呢？巴赫金把它归结为文学特有的内部符号系统——“物质现实”或“物质实体”。“物体——符号的创造本身，在这里具有头等重要的意义”，“在艺术中，意义完全不能脱离体现它的物体的一切细节”。^⑥这种追寻艺术符号的物质存在方式的意向诚然有益，但对“物质性”的开拓仍过于素朴和狭隘。这还有待于同后来的“文化工业”（阿尔多诺）、“意识形态国家机器”（阿尔都塞）等联系起来思索。同时，社会环境的作用在符号系统内部是如何转换的？巴赫金并未提供出可借以把握的理论模型。这也许须等待后来杰姆逊对“符号矩阵”的改造加以推进。尽管如此，巴赫金的“意识形态符号”概念毕竟是具有首创性意义的。

在《马克思主义和语言哲学》（1929）里，巴赫金更强调意识形态符号的“社会冲突”内涵：“每一个词……都是一个小小的竞技场，不同倾向的社会声音在这里展开冲突和交流。一个人口中的词是各种社会力量活生生的交流互动的产物”。^⑦

艺术话语、对话和异声同啸

把文学视为意识形态符号是否会冒一种语言学的形式主义危险呢？巴赫金对此似是胸有成竹的：诗学应当“依靠语言学，但它不是语言学研究。”作为语言学对象的语言不可能具有“诗意特性”，它“只有在具体的诗意结构中才具有诗意特性”。也就是说，“诗的特征不属于语言及其成分，只属于诗意结构”。^⑧这里把艺术特征确定为诗意特征而不是语言特征，是明确同一般语言学研究划清界限。但“诗意”概念显然是来源于俄国形式主义，相信艺术符号具有不同于一般符号（语言）的特殊结构。

那么，这种具体“诗意结构”怎样呢？巴赫金用“艺术话语”（相当于英文 discourse）去阐述。“话语”是语言在具体环境中的运用形式，即人们的具体说话行为及所说的话。文学作为“艺术话语”正是一种具体话语形式。“只能谈论语言及其成分在诗歌作品或更简单的诗意构成物——话语——的结构中的诗意功能。”而且，“脱离话语及其形式和具体组织，势必同时失去诗意特性。”^⑨这似乎是把“诗意”归结为话语结构本身的特性，这就有些费解。话语特性难道就等于诗意特性？

^⑤ 《文艺学中的形式主义方法》，第 11、14、10 页。

^⑥ 《文艺学中的形式主义方法》，第 15 页

^⑦ 引自克拉克和霍奎斯特著《米哈伊尔·巴赫金》，中国人民大学出版社 1992 年版，第 269 页。

^⑧ 《文艺学中的形式主义方法》，第 116 页。

^⑨ 《文艺学中的形式主义方法》，第 116、114、164 页。

这就需要在“话语”的内涵上做文章。巴赫金相信，“话语”的“诗意”特性在于它包含比一般“语言”更特殊的东西。这更特殊的东西是什么？是“历史现象的现实性”。“话语已不是自然体和自然过程，而是历史事件”。《作为历史事件，话语总是包含人的具体“社会评价”，即人对历史现象、社会环境的主动的情感反应。这种“社会评价”正是贯穿于话语中决定其意义的那种历史现实性：

正是社会评价使得话语的事实上的存在以及它的思想意义具有现实性。它决定对象、词、形式的选择，决定它们在具体话语内独特的组合。它也决定内容的选择、形式的选择以及形式与内容之间的联系。“社会评价”的注入赋予话语以活力——历史的现实性在此生成。如此，“诗人选择的不是语言形式，而是其中包含的评价。”[〔]显然，巴赫金试图通过强调“艺术话语”中语言形式对于社会评价的从属性，把诗意特性植根于“历史现实性”之中，从而一面拒斥形式主义反历史的偏颇，一面为意识形态诗学所特有的社会功利立场找到话语结构的具体依托。这使他必然赋予“社会评价”概念以不大相称的过重的“中介”内涵：

社会评价在作为各种能力的抽象体系的语言和它的具体现实之间起中介作用。它既从选择语言形式方面，也从选择意义方面决定着现实的历史现象——话语。……意义、符号和现实这三者通过社会评价而实现统一。[〔]

这段话的重要性不应因“社会评价”概念的依旧过于空洞、抽象和陈旧而遭到忽视，因为，它表露出二十年代时人为解决本世纪诗学中至今仍属疑难的语言与意义问题的可贵努力。与语言学的符号学诗学（列维—斯特劳斯、前期巴尔特等）主要在语言与意义关系的语言学模式中求解不同，巴赫里输入了两个新概念：一个是“现实”，由它代表“社会环境”、“历史”等，相当于语境因素，另一个就是“社会评价”，由它去以“中介”的身份串连起语言（符号）、意义和现实三者，这显然是属于艺术的“灵魂”一类关键的东西，倘无它，艺术本文便是散沙一盘，或者用后结构主义术语说，是“碎片”一堆。可见，巴赫金既不同于形式主义或语言学的符号学，也有别于后结构主义的本文理论，因为后者正是相反全力拒斥“社会评价”一类当被称作“逻各斯中心主义”的东西。巴赫金的上述考虑稍嫌笼统而令人难以掌握，但从社会评价、语言、意义和现实这四方面探索艺术话语的诗意特性，不失为一条可行之道。例如，如果用后结构主义的“延异”、“本文的快乐”等去有节制地抹掉上述四方面的某些机械的绝对性、确定性色彩，增加诸如杰姆逊对“符号矩阵”的改造等可操作内容，再回注入克里丝蒂娃那种强烈干预现实的邀请，巴赫金的上述设想也许会更为可观，也更具实用性。

颇富戏剧性的是，巴赫金的上述构想似乎对当今被后结构主义的轰击震懵了的西方人并无太大吸引力，相反，他们为重新“发现”老巴赫金二十年代就推出的“对话”（dialogue）及相关概念“异声同啸”（heteroglossia）等而拍手称快。为什么？西人此时有自己的特殊胃口，这就是说：既为后结

[〔] 文艺学中的形式主义方法》，第 116、114、164 页。

[〔] 文艺学中的形式主义方法》，第 116、114、164 页。

[〔] 文艺学中的形式主义方法》，第 165、169、170 页。

[〔] 文艺学中的形式主义方法》，第 165、169、170 页。

构主义的狂轰滥炸而称快但又不满足于其只破坏而不建设，而巴赫金却能有此功而无此过，何不“拿来”？这样一来，“对话”等概念就需注意了。

对巴赫金而言，文学这种“艺术话语”并非单个人的讲话或句子成分，而就是“对话”：“话语是双方的动作，它取决于两方面：一是谁在说，二是对谁说”。^①比之早先的“话语”，“对话”突出说话人和受话人之间的社会沟通以及必然性的沟通障碍如差异、冲突等，尤其重要的是突出对话中的双重声音关联这一生存基本条件：“单一的声音，什么也结束不了，什么也解决不了。两个声音才是生命的最低条件，生存的最低条件”。^②这等于说生存就由“对话”构成，你时时同一个“声音”对话，这“声音”可能时而熟悉、亲切如“你”，可能时而陌生、敌对如“它”（马丁·布伯尔），反正你正是在这种对话中活着，由这种对话而活着。“对话”就是生存。这表明，“对话”已是一个本体论和语言论相同一的概念，这倒近似于加达默尔的本体论和语言论的阐释学。后者以“能被理解的存在就是语言”和存在一理解的“语言性”和同样字面形式的“对话”等道出了某种相同信息。但巴赫金的“对话”毕竟自有其特殊内涵。

在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》里，“对话”概念已跃居中心地位，被视为解开陀思妥耶夫斯基小说语言之谜的关键：

语言只能存在于使用者之间的对话沟通之中。对话沟通才是语言的生命真正所在之处。语言的整个生命，不论是在哪一个运用领域里（日常生活、公事交往、科学、文艺等等），无不渗透着对话关系。这里明白地让“对话”效力于较早的关于意识形态符号的社会沟通意图的观点。但巴赫金赋予对话以新的含义，归纳起来有如下特点：

（1）对话是“我”与“他者”的对话性对立：“生活中一切全是对话，也就是对话性的对立”；

（2）对话不是手段而是目的；

（3）对话本身就是行动；^③

（4）对话就是存在，“存在就意味着进行对话的沟通”；^④

（5）对话是永恒地未完成或不可完成的；这五条可以说实质上并未超出加达默尔的境界：对话的存在一本体性、语言性和开放性等等，不过由于早于加达默尔数十年并且是从迥然不同的意识形态诗学路径提出，足可以令西方学者惊奇而肃然了。但更具独创性因而更引人注目的在于：

（6）对话具体表现为“异声同啸”，即“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识”，^⑤或“不同声音的配置及其相互关系。”^⑥经典小说往往以“独白”为主导，一个权威声音统治其它声音，这意味着拥立与德里达的指责相类似的权威等级制；而“异声同啸”则意味着消除唯一权威或权威，每种声音即每个人平等对话，竞相鸣放，而且还包括与自己的对话。例如，

^① 赫金（沃洛希诺夫）：《马克思主义和语言哲学》，第 86 页。

^② 赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988 年版，第 344、252 页。

^③ 赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988 年版，第 344、252、79 页。

^④ 赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988 年版，第 79 页。

^⑤ 赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988 年版，第 343 页。

^⑥ 赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988 年版，第 29 页。

^⑦ 赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988 年版，第 362 页

《罪与罪》中拉斯科尔尼科夫的独白充满对话性，“他不是思考种种事物，而是与这些事物说话。”这些话中塞满他人的语言，成为他与之争论的对手，于是他同这些声音展开对话：

他组织内心的语言，就是针对他近日来听到的、触动他的他人话语，组织一连串生动的、激烈的对话。他称呼争论的对方，都用“你”字，对其中几乎每一个人，都要引述回敬他的原话，却改变了语气。同时每一个物，每一个新的人，对他来说立即变为一种象征……是某种生活目的和思想立场的象征，是在令他苦恼的那些思想上的问题中代表着生活中某种解决办法的象征。……他把所有这些人物相互联系起来，让它们相互比较或者相互对立，迫使它们相互回答问题，相互呼应或相互揭露。结果，他的内心的语言就象哲理剧一般展开，其中的人物都是生活中现实存在的不同生活观和世界观的体现者。《

这种消除“最强音”、“主调”而让众声齐鸣的平等、民主的语言世界，尽管还充满着不安与恐怖气氛，但能够平等对话本身，不就是一种“语言乌托邦”么？我们能够在现实中随处与这种无权威的每个人平等对话的境界相遇么？同时，作为作者，我们能如此自信地写出这样的对话小说么？作为读者，我们能这样自如地深入其中而获得参与对话的快乐么？确实，巴赫金的如上描述令人想起加达默尔的“对话”中的“视界融合”和巴尔特的“本文的快乐”，即都强调对话世界的不确定、差异、平等和由此而生的特殊快乐。如此，当今西方文坛一致看好巴赫金，就不足为怪了。

然而，巴赫金的“异声同啸”对话自有其机杼。每一种声音并非不确定的或总是“延异”的能指碎片，而是生活世界的“象征”，是意义的携带者，因而是确定的；同时，各种声音之间的对话虽然充满差异、冲突、宛如“哲理剧”，但这个剧本并不象巴尔特所以为的那样是没有作者的“孤儿”，而是由一个确定的、超然其上的作者去创造的。这个作者懂得如何安排出一场“异声同啸”对话：

他要表现的，恰恰是一个主题如何通过许多不同的声音来展示，这可以称作主题的根本性的、不可或缺的异声同啸性和不协调性。陀思妥耶夫斯基认为重要的，也正是不同声音的配置及其相互关系。《

可以说，巴赫金是从一个与众不同的确定的根基上去描述一种不确定的对话，从而既关注加达默尔和巴尔特等人为之兴奋的不确定对话，却又克服了他们轻易抛弃确定性把握的偏颇。但是，“异声同啸性”难道就需要从作者意图去领会吗？凭什么证明它是陀思妥耶夫斯基本人的意图呢？而且，这样的领会和证明是否必要和有多大价值？为什么不能说是读者巴赫金个人的阅读感受呢？因此，巴赫金对“对话”、“异声同啸”现象的描述，还有相当浓烈的绝对或决定论色彩。对此作适当的“擦洗”工作，上述“对话”、“异声同啸”概念的真正价值才会显露其光泽。巴赫金上述概念的魅力，部分地还来自于如下事实：它们的出现与对陀思妥耶夫斯基“复调”小说的阐释不可分割地联系在一起。这表明，真正有力的理论总是同具体文学现象的分析结合在一起的，两者交相辉映，互为阐释，形成文学与诗学的阐释上的

《陀思妥耶夫斯基诗学问题》第 326 页。

《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第 361—362 页。

相关性，这大概正是“互本文性”或“互文体性”可以部分地表达的吧？

巴赫金的上述观点是他的独特语言观和研究方法的体现。

语言的本质是什么？前面我们已领略过语言是“隐喻”（卡西尔）、“诗”（海德格尔）等不同说法。在巴赫金看来，语言的本质就是“对话”。如果说生存充满“对话”，就是“对话”，那么，“对话”就是生存的最基本的东西，就是生存，而正是在这种生存与“对话”同一的状态中，语言的“对话”本质显露出来。生存的特性也就是语言的特性——“对话性”。同加达默尔的“语言性”相比，“对话性”显得具体、实用，突出文学本文内部的异质、多样、冲突等复杂关联，尤其在运用于陀思妥耶夫斯基小说这一现代主义经典本文时，展示出特别的魅力，在人们面前打开了一个惊人地生动和奇妙的对话世界。但如果就此扩展进文学以外的非语言符号世界（如绘画、音乐、电影、戏剧等），也许就不会那么顺畅和实用了。加达默尔的“语言性”虽然失之宽泛或大而无当，但有一个好处：适用于几乎一切艺术现象。由此看来，“对话”概念在伸展到非语言符号领域时所带来的问题，有待于进一步探索，这个问题倘能有所破解，会增强“对话”在今日语言学诗学中的威力。

巴赫金的“对话”概念乃至他的全部诗学探索，都没有局限于纯语言学方法，而属于“超语言学”。正是在此他与语言学的符号学诗学划清了界限。例如“对话”，它被认为是“活生生的具体的言语整体”，这就决定了不仅涉及语言学，而且还涉及社会学、历史等，因此，“对话关系是超出语言学领域的关系”，它恰是“采用纯语言学标准所无法揭示出来的”，这就要求运用超语言学方法。“超语言学研究的是活的语言中超出语言学范围的那些方面”，即社会、历史、存在等。对巴赫金来说，超语言学也就是意识形态语言学，即把语言视为处于意识形态环境作用中的人们具体话语行为。当然，巴赫金并未因此轻易抛弃语言学，而是穿越它，带着语言学的馈赠而进入超语言学之域。“超语言学的研究，不能忽视语言学，而应该运用语言学的成果”。^①只不过，这种运用已是在意识形态视界上了。

艺术本文与超本文

文学研究需要这样一种超语言学理论，它既能深入文学语言的内部，又能翻出到文学语言的外部，从内外各方面对文学语言作系统性思索。苏联符号学家洛特曼的文化符号学由此应运而生。

洛特曼（Yury Lotman）是六十、七十年代名扬西方的苏联塔尔图学派的代表，他的文化符号学诗学被纳入本章讨论，是经过认真考虑的。他继巴赫金之后，力图把艺术符号置于宏大的社会历史环境去考察，这对结构主义无视社会历史环境的抽象语言学模式可以说形成一种类似于“解构”的力量；但他也反对后结构主义那种摧毁任何整体或中心、一味解构的极端倾向，而是试图在一种宽广的文化视界上实现符号世界的重构。由此而论，他这种关于符号世界的解构中的重构行动，是与巴赫金的相类似的一种超语言学的符号学追求。但与巴赫金在激烈的正面交锋中努力探索超语言学的“对话”世界不同，洛特曼似对正面交战不感兴趣，但抱负更为远大、开阔和系统：他

^①《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第252、251、50页。

谋求使传统结构主义与新起的信息论、控制论和文化理论等综合为一个基本的概念结构，这个概念结构假定各种不同符号系统具有基本的统一性和功能上的相关性，而在此基础上论证探索艺术符号系统可能性。正是在这个意义上，他的超语言学符号学有理由被视为更具统一性和相关性的文化符号学（或历史符号学）。在符号系统的统一性和相关性相继被结构主义导向僵化和抽象化、被后结构主义全盘否定的时代，这种以新的方式重建符号学大厦的大胆举动，自然就是引人注目的了。而对于那些不满于解构而渴求总体慰藉的人们，无疑尤具吸引力。这样，洛特曼的文化符号学之受到重视，是并不令人奇怪的。

在《结构主义诗学讲演录》（1964）、《艺术本文结构》（1970）和《诗的本文分析》（1972）等著作中，洛特曼讨论了诗的语言的性质、艺术本文性质、本文与语境的关系等符号学问题。对此，我们不妨由他的艺术本文概念去略作理解。

当洛特曼把“艺术本文”（artistic text）看作特殊的“模式型系统”（modelling system）时，他显然是在运用语言学观点。在他看来，语言从本质上说是“模式型系统”，即语言为世界提供“首要的控制原则”。由此而论，艺术本文正是一种赋予世界以秩序的模式型系统。但洛特曼认定，艺术本文不同于作为初始模式型系统的语言，而是建立在这种系统之上的第二级模式型系统。也就是说，他已从语言学进展到超语言学领域，认为艺术本文是超语言的模式型系统。这一观点原则上并未超出巴尔特关于文学的两级符号系统的论述，不过，洛特曼有自己的特殊着眼点。对他来说，艺术本文的特殊性在于，它具有多层次结构，这个结构内部各层次之间存在复杂多样的相互作用。这包括：从语词选择产生强化效果，高度有机的结构组织，多重复杂的语言符码等。语言信息的接受者须懂得有关语言符码，以便领会语言信息，同时，艺术本文的读者除了懂得语言符码外，还应掌握艺术符码。例如，要欣赏中国诗这种艺术性本文，首先应懂得汉语符码（如识汉字，了解汉字的基本表达方式等），其次，更应掌握汉诗的平仄、节奏、韵律、意象、原型等艺术符码。每一艺术本文都由若干不同系统（字词的、图象的、格律的、音韵的）交叉而成，它们不断组合，冲突和破裂，如此循环，以至无穷，每一次都使艺术本文的意义丰富和变化。如果说“美即信息，”信息指系统的组织程度，那么，艺术本文就是高度凝缩、多重、变化和复杂的因而是美的信息系统。

这样，在洛特曼看来，艺术本文远远超越一般语言范畴：它是系统中的系统，关系中的关系，是尤为丰富、复杂和充满变化的话语形式。到此为止，这一看法确实体现出俄国形式主义、结构主义、信息论和控制论等观点的新的综合，为理解艺术本文提供了新的东西。然而，它还未能反映出更为广泛的“文化”内涵，未能显示艺术本文作为包含众多信息处理系统的历史的真实结构这一特点。这就需要进而讨论洛特曼关于本文与“超本文”的关系的说明。

“超本文”（extra-text）与克里丝蒂娃的“互本文”（inter-text）具相近处，即都相信本文的意义只有从它与其他本文的相关性上才能理解。但“互本文”未能就相关性本文的种种不同情况作明确的区分，而“超本文”则直接指那种似乎超出本文之外、但又内在地制约着本文的艺术传统、历史环境和意识形态氛围等东西，这也就是文化。文化是“由若干个别系统组成

的统一体”，“整个人类制定、交流和保存信息的活动。”在文化内部，“个别系统应当通过多层次秩序中的相互联系和与整体的联系”去阐明。^洛这表明，艺术本文的意义只有在整个文化环境中才能真正显示出来。本文本质上是与“超本文”联系着的：

任何艺术本文，唯有当其所起作用的集合体中存在审美沟通时才能发挥社会功能。既然符号—沟通不仅要求有一个本文，还要求有一种语言，那么，孤立地处于特定文化关联域和文化符码系统之外的艺术家的作品，就会象用一种无法理解的语言写成的“墓志铭”。^洛

正是文化性“超本文”才为理解本文的意义提供必不可少的符码系统，而如果离开这种“超本文”，本文的意义就是不可理解的因而也就是不存在的了。

这意味着说，艺术本文是双重性的：它既是包含众多信息系统的多层次结构（“本文”），同时，又是在更大的文化环境中运作的符号（“超本文”）。艺术本文的意义并不如结构主义所设想的那样是内在的，而是存在于本文与更广泛的文化系统即“超本文”的联系之中。

洛特曼的研究鲜明地展示出，文学不是纯语言现象，而是远为复杂的文化现象；文学不是所谓能指碎片或能指游戏，而是整体的、多层次的模式型系统。这就为人们点明了重构符号学诗学大厦的可能性。应当说，这种通过系统的本文理论分析而确立文学的更大的文化环境的关系的方法，是洛特曼的独创性贡献，值得我们认真地研究。

理论碎片的拼贴

还有一种超语言学诗学，它把形形色色的超语言学理论汇集为一体，以便发掘文学的“历史性”。这正是“新历史主义”诗学，其代表人物为美国的格林布拉特（Stephen Greenblatt）等。

语言，具体讲，本文，仍然是新历史主义关注的中心。但新历史主义的独特处，不仅仅在于它标举超语言学的研究途径，而且更在于，这种超语言学途径比在巴赫金、洛特曼、巴尔特、克里丝蒂娃或杰姆逊那里有着远为复杂和异质的形式。它是此前种种超语言学形式的新的“综合”。但这种“综合”是奇特的。这一点尤其可以从作为它的特征之一的“本文的历史性与历史的本文性”（蒙特鲁斯）见出。关键是对“本文”和“历史”有着特殊规定。

当新历史主义沉思本文时，这个本世纪诗学的关键概念之一已然承载着种种理论负荷了。首先，虽已失势但仍盘根错节的“新批评”，把本文看作与作者意图、读者反应和社会环境无关的纯粹形式，这对新历史主义来说是一种偏狭的形式主义本文理论；其次，在新历史主义看来，结构主义符号学在把本文视为能指与所指的完整统一体时，忽略了其中的个性、差异、非中心化以及社会历史具体性；再次，阐释学的“本文”虽具有基于个体自我阐释的不确定性和开放性，但与具体历史如政治、权力和文化的关联仍被切断；复次，后结构主义者如德里达和巴尔特把本文视为能指游戏或能指碎片、认

^洛 特曼：《艺术本文结构》，密执安大学出版社，1977年版，第186、187页。

^洛 特曼：《艺术本文结构》，密执安大学出版社，1977年版，第186、187页。

定本文中别无一物，这诚然可以纠正结构主义的机械而僵化的中心观、整体观，然而却以舍弃任何确定意义或历史内容为代价；最后，西方马克思主义者如阿尔都塞和马歇雷“发现”了本文同意识形态、再生产的联系，不过未能注意到权力、性因素的支配性作用。格林布拉特等漫游于这零散化的本文理论迷津中，一方面热烈欢迎对本文持不确定的和开放的眼光，但另一方面又对脱离历史的纯粹形式主义方法深感失望，渴望输入一种历史视界。

然而，现成的历史理论也无法提供令人满意的支援。“历史主义”最初源于德国十八世纪历史哲学倡导者赫尔德尔，到十九世纪黑格尔唯心主义和斯宾塞进化论达到高潮。这种历史主义从社会的、历史的和文化的语境中研究文学，把一个民族的文学史看作这个民族的进化文学，把一个民族的文学史看作这个民族的进化的“精神”的表达。卡莱尔（Thomas Carlyle, 1795—1881）甚至断言：“一个民族的诗歌史正是它的政治史、科学史和宗教史的本质。”^转这种把丰富而复杂的文学本文现象完全等同于统一的“民族精神”

（或时代精神）的作法，往往为着虚幻的普遍性而遗忘现实的特殊性。显然，这种陷于“主义危机”中的历史理论本身就有待于拯救，又怎能拯救他人呢？

正当格林布拉特等面对现成本文和历史理论的严重缺憾而彷徨无计时，后结构主义阵营中的福柯送来不同凡响的福音。与德里达等后结构主义者执持于语言中心论、符号中的差异分析，否定历史叙事不同，福柯大力标举超语言学的话语与权力分析，鼓荡起新的激进的历史主义浪潮。

福柯与众不同地把本文置于话语活动中去考察。话语（discourse）是比索绪尔的“语言结构”和“言语”更多的东西，它包括说话人、听话人、本文和语境等多种因素。正是通过对上述众多因素的综合强调，作为话语活动的本文得以指向具体的社会历史。更为特殊而重要的是，福柯认为，话语始终是与“权力”结合在一起的。社会性的和政治性的权力总通过话语去运作。一切事物都可以归结为两样东西：权力和话语（知识）。从而话语总是具体的、历史性的话语实践，植根在社会制度之中并受其制约。这就能够给格林布拉特以一种启示：本文作为话语总是权力运行的场所，是历史现形的所在，即，本文具有历史性。

但历史在福柯这里已打上了后结构主义的深深烙印，这正是新历史主义的历史观的主要来源。其一，历史并不是旧历史主义那种“过去的事件”，而始终是“被叙述的”关于过去事件的故事，过去并不能以真实的面目现形而仅仅存在于“表征”形式中；其二，不存在单一的，具有统一分期的历史实体，而只存在非连续的和矛盾的历史；其三，历史研究不再是纯客观的和独立的，因为我们无法超越自己的历史境遇，过去只是从与我们的特定历史关怀相一致的所有已写就本文中建构起来的东西；其四，由于文学并无那种稳定不变的历史“背景”，这种所谓“背景”始终只是以作为互本文的其他本文去重写的东西即本文，从而文学本文并非崇高的超验性的人类精神的表达，而只是存在于其他本文中的本文。文学是互本文性的本文，历史也是如此。这种历史观同福柯特有的知识考古学及相应的话语与权力、文化档案、认识阶等结合起来，就为新历史主义的“本文的历史性和历史的本文性”命题提供了理论依据。

当然，阿尔都塞也是新历史主义的精神导师之一。他关于意识形态与想

^转 引自塞尔登（Roman Selden）《当代文学理论导读》，伦敦 1989 年版，第 104 页。

象态、物质存在和主体的“质询”的关系，尤其是关于意识形态国家机器、再生产和文化表征的种种见解，为新历史主义者提供了性能精良的武器，使他们能够透过本文去分析背后的学术教规、经济再生产、物质机器和主体异化等。

在此基础上，我们可以来尝试理解新历史主义的重要主张和特征：“本文的历史性和历史的本文性”。本文的历史性，是说本文总属于特定历史。本文作为福柯意义上的话语，它并非一无所有但也不是确定的和完整的，它是模糊不清的历史残迹，重要的是以“考古”或“考据”方式、以发掘“档案”的方略，去重建这本文得以产生的历史背景，根据这一背景去重新理解本文，颠覆对本文的现成的传统理解，从而形成对本文所置身其中的文化机器、权力结构或文学惯例的批判。格林布拉特写道，他的目标是“尽可能找回文学本文最初创作与消费时的历史境遇，并分析这些境遇与我们现在境遇之间的关系”。^格这里要“找回”的“历史”既指文学本文产生和接受的那个时代状况，也指现在阐释者对过去那个时代状况的新姿态。但显而易见，这种历史既不是旧历史主义那种“民族精神”或“时代精神”，也不是浪漫主义的作者体验与意图，而只是阐释者出于自身需要、根据某些文献遗迹或档案而随意地重构的具有支配本文写作的权力的本文。因此，如果说，“本文的历史性”是指作为过去残迹的本文总是受制于特定权力关系、社会制度即历史的话，那么，“历史的本文性”则指作为本文的支配力量的特定权力关系、社会制度即历史本身也只是重写的本文。作为本文的历史是符号性的而非实在的，差异的而非同一的，碎片的而非整体的。这等于是用文化或文学“符码”去取代更基本的政治、社会、性别等“符码”。^怀

可以说，新历史主义的语言观以及相应的本文和历史观没有根本上独创性的东西。它是结构主义的语言重要性和语言学模型，阐释学的本文开放性，后结构主义者德里达的能指游戏和移心化、福柯的话语与权力，阿尔都塞的意识形态与再生产等多种理论的综合。但这种综合不是整体性的，而只是缺乏统一支撑的理论碎片的拼贴——是类似于后现代主义的“拼贴”（collage）艺术的那种七拼八凑的东西。这似已表明，后期现代美学或二十世纪诗学进展到此，已耗竭了创新和开拓的能量，而只剩下收集理论残片的余勇。当然，这种拼贴还是产生了一种外表新奇的理论品种，它表现为“用一种文化系统的共时性本文代替一种独立存在的文学史的历史性本文”。这本身就意味着对新历史主义自己所师承或反对的种种理论的“触犯”：（1）由于提出从本文与历史语境的关系去研究本文，触犯了新批评的形式主义；（2）主张区分本文与语境，触犯了认定本文之外一无所有的后结构主义；（3）把历史语境视作支配政治与社会文化系统，触犯了强调文化受制于政治与社会的一般历史学家；（4）将文学与文化的关系看作“互本文性”的，触犯了习惯于在文化背景中阐释文学的传统历史学家和文学学者。一个有趣的情况是，集中地看，新历史主义似乎是在把历史学家斥为“形式主义谬误”的东西（文化主义和本文主义），同形式主义以为“历史主义谬误”的东西（发生论和参指性）奇特地揉合起来。于是，人们不得不遗憾地感到：它“既过于是历史性的又不够是历史性的”，“既过于是形式主义的，又不够是形式主义的。”

^格 林布拉特：《回声与惊叹》，康奈尔大学出版社，1990年版，第80页。

^怀 特（H. White）：《新历史主义：一则评论》，《最新西方文论选》，漓江出版社，第503页。

^怀因此，拼贴的理论确能标新立异，但魅力有限和令人怀疑。

女扮男装与性政治

新历史主义的上述特点，集中体现在对莎士比亚戏剧的阐释之中，由此可以见出它在文学研究上的特色。

《第十二夜》是莎士比亚的一部著名喜剧。其中女主角薇奥拉女扮男装的情节受到格林布拉特的精心研究。新历史主义的历史，往往只是弗洛伊德主义的性压抑与升华、阿尔都塞的文化机器和福柯的知识考古学等的拼贴的产物。格林布拉特在《莎士比亚的协商》第三十章《虚构与摩擦》中，通过《第十二夜》薇奥拉女扮男装情节的分析说明了这一点。^格

薇奥拉在整个剧中都是以女扮男装的形象出现的。她因海上遇险而与孪生兄弟西巴斯辛分离，流落伊利里亚。她女扮男装，充当奥西诺公爵的侍童，代他向伯爵小姐奥丽维娅求爱。谁料奥丽维娅却爱上她，而她又暗恋公爵。这场爱情纠纷后来以薇奥拉与公爵、奥丽维娅与西巴斯辛双双结为美眷而告结束。由于薇奥拉处于全剧矛盾的中心，理解这位女扮男装的人物就成为理解全剧的关键。那么，这里的女扮男装有什么意义？这一情节源于何处？

人们一般认为这个故事最初见于意大利喜剧《欺骗》，但直接取材于巴那比·里奇《阿波洛尼斯和西拉的历史》对《欺骗》的转述。格林布拉特的作法是：撇开这个经典结论，精心搜寻出两则轶闻掌故去加以重新“考证”。这一作法本身就是新历史主义教义的具体化：本文是模糊的历史残片，经典阐释不足以用来擦亮残片，而必须以“知识考古学”的方式，通过发掘某些边缘性的“其他本文”，以使湮没无闻的意义清晰起来，并重构为整体。一则轶事出自十六世纪法国散文学蒙田（Michel Eyquem de Montaigne，1533—1592）的《随笔集》。一个姑娘女扮男装与另一姑娘结了婚，但被判死刑，罪名是“利用非法手段弥补自己性别的缺陷”。另一则轶事出自十七世纪法国医生雅克·杜弗尔专著《论两性人》。名叫玛丽的女子与一寡妇同床共枕数月，彼此相爱。玛丽告诉她自己本是男人，于是改名马伦，穿上男服，结了婚。政府对马伦作生理鉴定，认为他并非男子，将处火刑。但马伦一再上诉，医生再作检查，终于裁定他是男子。

格林布拉特以为，由这两件轶事（“其他本文”）可以重建起据以理解莎剧本文的历史语境。他相信，这两件轶事代表了文艺复兴时期所复活的古希腊观点：人本来是双性同体人即阴阳人，自从分离后，每个男性或女性都本能地和正当地向往着他或她所缺失的另一半。如柏拉图所说，“我们本来是完整的，对于那种完整的希冀和追求就是所谓爱情。……全体人类都只有一条幸福之路，就是实现爱情，找到恰好和自己配合的爱人，总之，回到人的本来性格。”^柏而对性的改变和性方面的奇迹抱有浓烈兴趣，渴望自主婚姻合法化，正是莎士比亚时代的一个普遍旨趣。格林布拉特由这两则“其他本文”以及相应的时代文化语境获得了理解《第十二夜》的门径：这出戏正意味着把性活动提炼并转换成以薇奥拉的女扮男装为中心的的性竞争，不过

^怀 特：《新历史主义：一则评论》，第496—498页。

^格 林布拉特：《莎士比亚的协商》，加州大学出版社，1988年版，第66—128页。

^柏 拉图：《会饮》，《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社，1963年版，第238—243页。

是莎士比亚自己及其同时代人的性冲动借助传闻而作的舞台游戏，是这多种性因素的“协商”的产物。而且，这种性的快乐是充溢在莎士比亚的全部喜剧形式之中的。可见，向真正的“性”发出呼唤，正是莎士比亚戏剧魅力的核心。格林布拉特相信，这样的阐释可以实现“本文的历史性和历史的本文性”的目标。

这种“历史性”能令人信服吗？格林布拉特当然知道莎士比亚未必了解那两则轶事，但他相信，作为喜剧的话语实践与医学文献都从属于当时更大的文化语境或文化符码。可以不管本文本身究竟如何，只要重构起这种更大的文化符码，就重构起了本文的秘密得以破译的根本的历史性“密码”。这里的“历史”其实与特定的生产方式、阶级意识并无多大关系，只不过是历史轶事。而按照旧历史主义，偶然的歷史轶事并不必然与“时代精神”相关，因而可以忽略不计。在我们看来，这种历史轶事也许是真实的，然而它与本文的联系却不一定是必然的或直接的，而是随意的、间接的或可有可无的。因此，新历史主义的“历史”本身不过是历史碎片。

上述三种超语言学诗学，都比语言学更广阔的视界上看待文学。比起结构语言学、无意识语言学等语言学视界来，它们的优势在于不仅能关注语言本身的魅力，而且能追究语言“背后”的更广阔的文化、历史内涵。这无疑有助于纠正语言学途径忽略文学的历史性的偏颇。不过，这些理论本身也各有其局限，需要具体分析。

结 语 走向修辞论的诗学

文学是有意义的，这种意义总是不得不通过语言组织表达出来。但语言组织从来不是意义的被动工具或温顺仆从，相反，它在那里确实实地创造并构成意义，或者有时还颠覆意义。由此可以说，语言是文学意义的基本存在方式。离开语言，便不会有文学。而要弄清文学的奥秘，就应当紧紧抓住语言问题，并运用语言论或语言学途径去追究。本书讨论到的结构语言学、诗学、象征语言学诗学、无意识语言学诗学、存在语言学诗学和超语言学诗学，使我们获得上述认识。而与此同时，这些语言论诗学也表露出它们各不相同的理论风范。

结构语言学诗学突出语言学模型的优先地位，首次把系统性、可操作性和确定性特色输入诗学中，显示出以语言学驾驭一切的宏大气魄，从而创造了二十世纪最为激动人心、影响最为深广的“语言乌托邦”。它在破除文学的神秘性方面也功不可没。但另一方面，结构语言学诗学又往往过分迷信语言学模型的神力，忽视文学的个性、偶然性或异质性探求，对语言背后的历史孰视无睹。

象征语言学诗学似乎与此不同：它乐于在包罗万象的“象征的宇宙”中思索文学，发现文学语言的“造型性权力”，而并不依赖任何语言学模型，更不追求可操作性和确定性。这固然使它一时从者如云，但更应看到它的空洞和大而无当。

把文学当作“梦语”（无意识语言）而加以阐释，是无意识语言学的拿手好戏。尤其值得注意的是拉康，他以结构语言学和超语言学“改写”弗洛伊德的语言阐释程序，建立起在小说分析中可以大展拳脚的三角结构模型，突出语言对意义、主体的“颠覆”作用。不过，问题在于，语言的作用难道就在于本身之中吗？它是否只有否定性而没有肯定性作用？

存在语言学诗学则与众不同地立足于存在，思考存在的语言性，寻求存在、语言和诗的统一。同结构语言学诗学相比，它与其说是一种诗学研究方法，不如说是一种诗意冥思方式。因为，它不讲求理论模型、系统性、可操作性，对诗本文的选择（不如说挑剔）极严（诗中之诗），难以适用于更广泛的研究对象。

超语言学诗学正可以发现上述语言学诗学的症候，并予以纠正。巴赫金的“对话”和“异声同啸”，洛特曼的“艺术本文”和“超本文”，新历史主义的“本文的历史性”等，表达了超越语言学狭隘视界而走向文化、历史的努力，昭示着近年西方诗学重新历史化这一新势头。但这里的文化、历史概念本身却又是一种碎片拼贴的结果。

不存在完美无缺的语言论诗学，正象不存在完美无缺的语言学一样。

语言问题固然是文学研究的中心，但历史问题却更为根本。把语言置于历史根基上，诗学就有救了。如此，诗学难道不应走向能统领语言与历史的修辞学？修辞学不正是诗学的新奇观？修辞学，或者更广义上的修辞论，强调把关于语言 and 历史的思索统合到话语实践中，既关注语言“背后”的历史，又注重历史在语言中的显示；既从特定社会效果去看待语词运用，又从语词运用中发现社会历史情境的移置。这样，修辞论诗学意味着以语言与历史同一的方式去解决这两者的分离或矛盾，同时，把理论建设具体化为实际

的文学批评，从而为诗学的发展铺设一条新的言路。^参
修辞论诗学充满诱惑力，但期待人们去摸索。

^参 见拙著：《语言乌托邦—20 世纪西方语言论美学探究》，云南人民出版社 1993 年版，第 13、14 章。

