

本刊特稿

编者按：《新文艺理论体系论》是王锺陵先生费时十五年撰写的篇幅达四百五十万字的巨著《二十世纪中西文论史》的结语，除引论与尾声外，计分六编。本刊征得王锺陵先生同意，特予连载。此期所载为引论。

新文艺理论体系论(一)

王 锺 陵

(苏州大学 文学院,江苏 苏州 215123)

摘 要：我们所面临的任务，是构建一个汇通中西、融贯古今、具有民族特色与新形态的文艺理论体系。新文艺理论体系的构建，必须摆脱形而上学传统，实现从认识论向着存在论的过渡，并从割裂的、板块式的结构向有机统一的体系过渡。因而，我们必须从人文世界的生成与文艺的起源入手，以文艺史的运动规律、具体情状作为文艺理论的重要内容；必须改变从作者、读者、批评家的角度立论，亦即以阐述创作论、阅读论、批评论为文艺理论之主要内容的思路。构建融世界性、民族性与时代性于一体的新文艺理论体系，还需要从海德格尔的存在论走向新存在论，从西方诠释学走向一种新诠释学，将创作论、批评论浑融于文体与模式之中，并对20世纪中西文学创作与理论研究中的新的经验作出总结，剖析其得失，找出一些规律性的东西，以对属于全人类的文艺理论作出丰富。

关键词：新存在论；新诠释学；新文艺理论体系；汇通中西；融贯古今

作者简介：王锺陵（1943—），男，江苏南京人，苏州大学文学院教授、博士生导师，主要从事原始意识、神话思维、中国文学史与方法论以及中西文论的研究。

中图分类号：I0 文献标识码：A 文章编号：1001-4403(2014)02-0001-11 收稿日期：2014-01-20

引 论

一、“接着说”与“对着说”

我在本书西方哲学与文论部分的末尾曾这样说过，我们应进行三个方面的结合：一是西方文论本身内部的协调，二是史感深沉、整体性强的文学史理论与对文学活动的某一个方面作研究的众多理论的整合，三是源自哲学思想的普泛性的理论与文体史的研究的相互补充。我相信，对于建立一个融中西思想文化之长、兼具哲学性与文

学的特殊性的新的文学理论，上述三个方面的结合是完全必要的。这篇《结语》便试图从上述三个方面来构建一个新的文艺理论体系。

文艺理论体系应该具有普适性，但对全人类具有普适性的文艺理论只有从全人类各主要民族的文学活动及其理论中才能概括出来，这是难以做到的。然而，中西两种思想文化，源远流长，其20世纪各自包含着丰富内容的思想的与文学的整体模式，更具有不可替代的世界性意义。因此，综合中西，就在很大程度上具有了世界性的价值。

在中国哲学史研究界中,有“接着说”的话题,意即我们应该接着中国传统哲学往下说,这是针对着过去“学着说”亦即学着西方话语来说的一种反拨。这一话题有着两项正确的内容:一是中国的传统话语与西方话语是两套话语,难以对译,更难以等同;二是一个历史悠久的泱泱大国的民族自信心及其现实的崛起态势,自必要求民族传统文化的复兴。

然而,不可否认的是,自文艺复兴以来的五百年,是资本主义生产方式兴起、扩展及其转型的过程,世界的一体化由此而产生、发展。在这个过程中,西方文化的积累十分丰厚。也就是说,西方无论在经济上,还是文化上,都主导了这五百年的世界史。这五百年中,西方产生的文化巨人远远多于东方。然而,在上述过程中,西方经济与社会的发展也遇到了种种难题与困境,以至于爆发了两次世界大战,它的文化所存在的严重缺陷也暴露无遗,西方文化因而寻求更新,兴起了种种思想的、文学的流派,其中有一脉重要的动向,便是海德格尔、雅斯贝斯等人企向于从东方哲学中获取营养来改造西方哲学,以有助于创建新的哲学。

新时期以来,中国经济已与世界接轨而融入了全球经贸体系,实际上就是更深地融入了世界一体化之中,中国正力图在这一体系中获取更大的比重,还将争取改革这一体系,以便占有一定的主导地位。既然经济发展的态势如此,那么,中国思想文化的发展也应该是在全球化中发挥自己的专长。那种自说自话的“接着说”有悖于整个世界与中国的发展趋向。我们应该“接着”西方的话题,说我们自己的话;我们说自己的话,是为了应对西方已经遇到的、我们正在遭遇的现代化困境,而从思想文化上寻找新的出路。这可以说是“对着说”,“对”是针对、对照、对话的意思。针对西方的话题,对照中西两种话语,在对话中求深入,求新意。那种仅仅接着在漫长的专制制度下形成的传统话语所说的话,很可能继续产生为旧事物、旧现象服务的效果;并且,传统文化也必须在与西方话语的对话中,依照其处理现实困境的作用,来鉴别其价值。

既然我们应该“接着”西方的话题,说我们自己的话,或者我们说自己的话,是为了应对西方已经遭到的、我们正在遭遇的现代化困境,而从思想文化上寻找新的出路,那么对于世界的普适性与民族特色的发扬就相融为一体了,并且这种

相融为一而形成的理论也还体现出话语与论题的鲜明的时代性。其实,每种理论体系都是有其时代性的。恩格斯说过:“像唯心主义一样,唯物主义也经历了一系列的发展阶段。甚至随着自然科学领域中每一个划时代的发现,唯物主义也必然要改变自己的形式。”^{[1]228}

说到这里,我们可以明白,新的文艺理论体系应该具有三个特点:世界性、民族特色与时代性。

二、从认识论向存在论过渡

西方20世纪一个总体性的话题是对现代模式的批判与调整。

由文艺复兴时期孕育,并由哥白尼和笛卡尔以来的自然科学和哲学成果为其基础的“现代”这一历史时期,于17世纪正式开始。与一种具有“现代”特征的“进步”观念的弥漫相伴,产生了一种认识论转向。与中世纪之蔑弃尘世,热衷天启、奇迹与魔法所迥异的是,近代科学需要一种世俗的注重事实的态度。随着文艺复兴以来这一态度的愈益确立,中世纪在天恩灵光面前黯然的理性之光在科学发现上终于大放异彩。不仅因为科学的发展,而且也因为地理大发现,一个阔大而崭新的世界展现在人们面前。人类思想产生了向着认识论的转向,于是心物对峙的思维方式普遍化了。黑格尔说:“近代哲学的出发点,是古代哲学最后所达到的那个原则,即现实自我意识的立场。”^{[2]5}知识成为追求的对象。主体性、理性、普遍性这些概念,在人们的信奉与仰望中愈益膨胀。体现在文艺上,崇尚作家个性的浪漫主义与追求正确反映的现实主义成为影响最大的两种文艺思潮。作家论、创作论、批评论、反映论、本质论,等等,就成为文艺理论的内容。

1938年,海德格尔在题为《形而上学对现代世界图像的奠基》的演讲中曾说:“最早是在笛卡尔的形而上学中,存在者被规定为表象的对象性,真理被规定为表象的确定性了。笛卡尔的主要著作的标题为《第一哲学沉思集》。第一哲学乃是亚里士多德创造的一个名称,标示着后来被称为形而上学的东西。整个现代形而上学,包括尼采的形而上学,始终保持在由笛卡尔所开创的存在者阐释和真理阐释的道路上。”^{[3]88}存在者阐释,在文艺上便是作家论、创作论、批评论;真理阐释的体现,便是反映论、本质论端居于文艺理论殿堂的中心地位。与追求现代化的进程相一致,

引自马丁·海德格尔的《林中路》(修订本),以下简称《林中路》。

20世纪中国的文艺理论,从总体趋势上说,也是处于西方形而上学哲学与文论的笼罩之中的,新时期以来,还发生了主体论与反映论的一场颇有影响的论战。由于对西方思潮走向的认识往往处于浅表状态,中国文艺理论界至今尚未有摆脱形而上学的自觉意识。

新文艺理论的构建,必须摆脱形而上学传统,实现从认识论向着存在论的过渡,并从割裂的、板块式的结构向有机统一的体系过渡。为此,我们必须从人文世界的生成与文艺的起源入手,以文艺史的运动规律、具体情状作为文艺理论的重要内容。必须改变从作者、读者、批评家的角度立论,亦即以阐述创作论、阅读论、批评论为文艺理论主要内容的思路;改变文艺的服务观点,树立文艺是人文世界之重要构成的观点;从融合内外的逻辑规定性的展开上,从受动与能动结合而促成的文艺史运动上去建立新的文艺理论体系。这样一个思路与西方各种文艺理论都不相同。这一思路有着强烈的文学史色彩,它是整体的、动态的、文艺的,它的眼界是宏阔深远的。

三、从海德格尔的存在论走向新存在论

我们还要进一步从海德格尔存在论走向新存在论。为了说明这一点,我们得先对海德格尔思想的大略发展及其存在论的错误与不足作出剖析。

《存在与时间》是海德格尔最重要的著作,代表了海德格尔第一时期的思想,此书所阐述的存在论的错误与不足主要有六点:

第一,周围世界与自然世界。《存在与时间》将人融于世界之中,周围世界因此而在的烦忙寻视而来照面,并因领悟是此在的存在规定,“人表现为言谈的存在者”^{① 4 J201},周围世界由之得到揭示,得以敞开。海德格尔又以“因缘整体性”^{① 4 J104}概念对此在的周围世界加以拓展。这两点都是可取的,却是不够的。海德格尔所说,是此在与其周围世界的关系,而非人与自然世界的关系。当然,自然世界也要通过人的存在或曰人的生存来加以把握,然而,毕竟此在所能相融的世界只是整个自然世界的一小部分,甚至是很小很小的一部分。自然世界的变动发展,并不都与人的存在相关。这样,在从此在之在世来把握周围世界的同时,我们也还需要从人类史是自然史的一部分的角度来把握人的存在。并且,后者还是前者的前提。然而,正是这一点,未曾为海德格尔所述及,并且,从理论上说,后一点还正是以现象学为其

基础的海德格尔的存在论所排斥的。

第二,海德格尔不明白,世界之为世界这一问题,必须以社会之为社会这一问题为其核心,为其主要内容,亦即必须明白相互间是以何种关系与方式共在的。唯有如此,“他人”及“共在”的概念才不会抽象与空洞。

海德格尔的“此在”概念,所指是现成的人 and 人的存在,因此,他不明白世界之为世界,不仅应以社会之为社会这一点为核心,而且它还与人之为相伴随。不仅是人的存在揭示周围,而且在周围世界之被揭示中,人之为方才得以实现——在史前社会中是人的生成,在此后则是人的社会化、人的活动的丰富性与人的潜能的更为充分的发展。

第三,空间性与空间。海德格尔对于自然世界并不否定;但他对宇宙空间,则未曾提及。这表明他对于纯粹空间概念是不愿意多加思考的。他所感兴趣的是空间性,即此在存在的空间。所谓此在存在的空间,即是为此在所认识所利用的空间。这是一个正确的论述,但海德格尔不能认识到,这一论述应该以“空间观念”这一概念来加以表达;而他所描述的此在的空间性又过于狭小,究其实质,不过是从“用具有其位置”^{① 4 J127}开始,经因缘整体性而形成的周围世界。此外,他不明白的是,某一部族或民族在特定历史阶段的空间观念必然和特定的社会观念相交融;空间观念的发展,是人类自身成长的体现。

第四,时间性与时间。在这一问题上,海德格尔的错误与不足主要有三点:其一,他致力于反对并化解“过去”这一概念,用“曾在”代替之。其二,他提出时间性的有终性,是由于此在存在的有终性,这显然是局限在个体的人的生存时间中所得出的结论。然而,人是以类的形式生存的,局限在我自己一向所是的那个存在者的此在来确定时间性的有终性,并不恰当。这会造成对于人类系列的文化传递、个人对于后世影响等方面的忽略。其三,海德格尔之阐释时间,与他阐释空间一样,也是贯彻的“在世界之中”的思路。这一思路可以用一句话概括:世内存在者到时间中来照面。“到时”成为海德格尔时间观的核心概念。这一概念的实质是将时间短暂化以至瞬间化,因此他反对“时间被当作一种纯粹的、无始无终的现在序列”的这样一种“流俗领悟。”^{① 4 J390}

第五,空间与时间的转化。海德格尔没有明确提出这一问题,但他的“此在式空间性的时间

性”的概念倒是部分触及到这个问题。海德格尔相关论述的关键概念是“境域”，而“境域”即是一个时间性与空间性相融合的概念，或者更准确地说，是一个时间性向着空间性转化的概念。

所谓“境域”者，是从时间性中绽出，而占得一个空间。海德格尔突出的是空间性，目的是为了贯彻他的“在世界之中”的思路。因此，他的概念名曰“此在式空间性的时间性”，此在式，即是在世界中。海德格尔认为，在世界中烦忙所及总是遇到空间关系在场，绽出境域的时间性，失落在这种当前化中了；并且对时间性的领会也是借助于上手事物与诸种空间的关系。由此，他要说，空间性的时间性。所谓空间性的时间性，即是化入了、寓于空间性中的时间性。说穿了，乃是某种程度上隐没了的时间性。

这样的一种思路的片面性是显然的，因为时间与空间二者，其转化是双向的。就是说，不仅时间性向着空间性转化，空间性也向着时间性转化。

此外，“此在式空间性的时间性”这一概念的气局还太为狭小。着眼于历史，还是着眼于一般此在亦即人的存在，就决定了气局之大小及其对于时间性还是空间性的侧重。

第六，历史性与历史。在这一问题上，海德格尔的错误与不足有三：其一，他的历史性概念是以此在为出发点的。他说：“首要地具有历史性的此在。而世内照面的东西则是次级具有历史性的；这不仅包括最广泛意义下的上手用具，而且包括作为‘历史土壤’的自然的周围世界。”^{[4]448}他还特别申明：“就连自然也是有历史的。但说自然之有历史恰恰不是当我们说起‘自然史’时的意思，它倒相反是作为乡区，居住区和垦殖区，作为战场和祭场而有历史。”^{[4]456}由此，我们可以看出，他所说的历史性主要乃是指一般此在亦即人的存在的历史性，并非是民族或人类所具有的历史性，至少说后者的内容是不明确的。因此，他的历史性概念是狭隘的。其二，他要讲“历史”概念非过去化。海德格尔只将“历史”概念中的“过去”的含义确定在“是指出自这过去的渊源”^{[4]445}上，他强调的是历史的“还在当前”的一面。这显然是片面的。海德格尔强调“历史”的“还在当前”的一面，仍然是为了贯彻他的“在世界之中”的基本思路。其三，将上述两点综合起来，海德格尔提出了他的“历史”概念：“历史是生存着的此在所特有的在时间中发生的历史事；在格外强调的意义上被当作历史的则是：在相互共

在中‘过去的’而却又‘流传下来的’和继续起作用的历事。”^{[4]446}

他的“世界历史”概念中的“世界”，并非我们通常所理解的全世界的意思，而是指相应的周围世界，至多是“包括作为‘历史土壤’的自然的周围世界”^{[4]448}。这样一种历史观念的狭小、单薄与平浅，是显见的。

海德格尔还否认事物发展自身所具有的趋势和规律，他的观点是：“生存的行运不是现成事物的运动。生存的行运是从在此在伸展着的途程得以规定的。”^{[4]441}然而，此在伸展着的途程总是处于一定的经济、政治与文化的环境下的，因此，作为我自己一向所是的那个存在者的此在之生存的行运，必然是在社会的大环境的现成事物的或向上或向下的运动中，伸展其途程的。只有认识到历史的实际上是人类及其各民族社会的发展之宏大性与多歧性，才能形成一种开阔的历史观。如是，人的生存才能有一种深沉感，这不是局限于周围世界中的、将过去当前化的海德格尔的存在论及其历史观所能达致的。

在第二、三两个时期中，海德格尔对于以《存在与时间》为代表的第一时期的思想，有重要继承，有明显发展，也有显著改变，并且较多地涉及文艺与语言问题来发表他的哲学见解，自然同时也也就表达了他的文艺与语言观。

海德格尔一生的学术追求是摆脱形而上学传统与随着科学技术的发展而日益占统治地位的计算性思维方式。由此，他将对象性与存在性、科技与艺术对立了起来。他要以一种“诗意运思”^{[5]191}式的新的思的方式，来取代表象——计算性思维模式。

在海德格尔第二、三时期的思想发展中，有一条线索：为了摆脱形而上学传统，他从《存在与时间》的一般人的存在，亦即一种弱化的主体性向着非主体性发展。这样，至少就产生了三个走向：第一，将艺术作品的本质说成是真理的自行置入。第二，语言的原初化与主体化。“道说”概念的深化，更使语言大道化了，诗和思成了“道说”的两种方式。第三，抬高艺术与诗，而贬低其作者。海德格尔说“艺术家与作品相比才是某种无关紧要的东西，他就像一条为了作品的产生而在创作中自我消亡的通道”^{[3]26}。

在西方文论中，文本的孤悬，有着两股强大的推动力量：一种来自形式主义对于文学外部因素的否定；一种来自存在哲学的非主体性理论。

在海德格尔的理论中,诗、思与语言亦即道说三者,在反对形而上学的意义上,是联为一体的。他说:“在自然科学和技术的表象领域里,思与言是客观化的,也即是要把给定事物设定为客体的。在此领域里,它们必然是客观化的,因为这种认识事先必须把它的课题设定为一个可计算的、可作因果说明的对象,也即在康德所界定的意义上的客体。”^{[6]759}而在此领域之外,思与言决不是客观化的。^{[6]759}海德格尔又说:“为了说明一种别具一格的非客观化的思与道说,我们可以举诗为例。”他引里尔克的诗句“歌唱即实存”,并说:“诗意的道说是‘实存’。”实存“意味着:在场状态”。^{[6]761}“在这样一种道说中,并非某物被设定和表象为对象和客体了。在此找不到一种有所抓取或者有所把握的表象可与之相对置的什么东西。”^{[6]761}作为在场状态的存在能够以不同的在场方式显示出来。在场者毋需成为对象;对象毋需被经验感知为客体。^{[6]762}上述这些话,一言以蔽之,以非客观化反对客观化。科技的表象领域必然是客观化的,这是形而上学,因此,海德格尔提倡一种非客观化的思与言,他找到了诗。歌唱即实存,实存即在场,而这种在场状态的存在,不需要成为对象,成为被经验感知的客体。不是客体,就不是表象,就不存在人的主体性。

在海德格尔第二、三时期的思想中,比之《存在与时间》,还有一个明显的发展:世界的扩大。从将物的本质确定为聚集,从而出现了天地神人聚集的壶中天地,再到《雕塑与空间》中“自由之境”概念的提出,这就与《存在与时间》中那因此而在的烦忙寻视藉因缘整体性而来照面的世内存在者所形成的周围世界概念有了很大的不同,在所述自由之境中,各个物都有一种栖留,而不必被组织在因缘整体性中,人在物中间,不是物因此而在而得到揭示亦即呈现,物不再取当下上手性的存在方式了。相反地,因为物具有“壶中天地”,亦即因为四重整体性概念的提出,物涵括着人。这是对《存在与时间》论旨的一个大的突破。

随着世界的扩大亦即四重整体化,随着语言地位的上升,即其原初化与大道化,人在海德格尔的哲学中分量变轻了,地位变低了。也就是说,海德格尔理论中的非主体化也愈益加深了。

在思维方法上,海德格尔虽然常取返回式,在一种返回中去获得原始的消息,亦即从词源上对相关问题的沉思和解释,但他对于实际进程则不作考察。与缺乏发生学思路相一致,海德格尔

始终缺乏一种生成论的思路。

至于海德格尔的文艺观,非常明显,这是一种哲学化了的文艺观,更准确地说,海德格尔是将文艺纳入到哲学之中,作为材料,也作为思考的方向。由于既反对形而上学哲学,又反对科学技术,因此,他别无选择,只有向着推崇文艺寻找出路。

他虽然不谈艺术技巧与形式,但诗和艺术却也在哲学层面上得到了思考。一方面诗和艺术有丧失本体之虞——虽然他以“大地”的概念持留着感性的丰富性,另一方面诗和艺术的作用也得到了极大的提高。他说:“艺术作品并不是审美地被享受的。艺术并非某种文化创造的领域。”^{[6]952-953}“艺术”是一种有所带来和有所带出的解蔽,“诗意的东西贯通一切艺术,贯通每一种对进入美之中的本质现身的解蔽”。^{[6]953}他对于“诗意地栖居”及作为一种生活方式的“作诗”的论述,意在为人们在科学技术时代提供救助。这一方面的思考,应该承认,是海德格尔的一个贡献。

虽然海德格尔的理论有许多缺陷,他的许多观点也未必正确,却很有启示性。我们应从海德格尔那里继续往前走,亦即对他的思想与文艺观作出一个新的思考。从哲学上说,不要如他那样将存在性与对象性,将科技与文艺对立起来,而是应在存在关系中包含对象性关系,既不要膨胀主体,也不必走向非主体化,正确的做法仍然应是将世界与人的存在浑融起来。借用海德格尔的话来说,天地神人的交合贯通,并非要绝对地排斥表象性关系。感性世界与超感性世界,两者虽有区别却不应走向对立,更不应为了反形而上学而反对理性。我们可以将这两者统一起来,追求一种“富涵充沛感性并从感性中崛起的理性”以及“一种散射着理性光彩的感性”。^{[7]93}从文艺上说,我们既需要从哲学层面上思考文艺对于人类的原初性、本体性意义,从而将逻辑思维与诗性思维有机地融合起来,从而达致一种新的思维状态;同时,我们也不该忽视文艺的审美特色,并且应该将文艺的审美特色提升到人类的本体性的高度来予以认识,这样不仅可以使文艺在为人类构造一个文化—意义的世界中做出特殊的贡献,而且人的生存才能达致完整与丰满。

还应说到的是,向着东方思想的靠拢,即使是很肤浅的、很吃力的,也已经使海德格尔的思想发生了深刻的变化,这表明了摆脱形而上学传统需要东西方思想的深入对话,需要从东方思想

中发掘智慧。比如,海德格尔是不会知道《庄子》中“至言去言”^{⑧ 1765}的思想的,他当然也不可能知道对“至言”理想的追求在中国古代早就结出了丰硕的果实:言尽意论与言不尽意论的合题——隐秀论。他更不知道的是,隐秀思想还又形成了我们民族一种亦实亦虚、亦近亦远、形神相亲、天人(自然)合一的独特的生活方式。可见,我们民族在其古代,经历了相当长的一段历史时期的探索后,早就已经形成了一种将形而上与形而下结合起来的语言理论;也形成一种与之相应的,将形而上与形而下结合在一起的,亦即基本上是存在关系,但也包含有对象关系,并且是将两者浑化为一体的一种存在方式。在这种存在方式中,人与物相亲相近相融,既不是人处于物之外而有着绝对的主体性,又并非排斥表象领域而走向非主体性。对比海德格尔为了反对形而上学而困窘、而徘徊、而彷徨、而走极端的情况,东方特别是中国智慧闪烁出它璀璨的光芒,然而这种光芒的闪耀是需要深入与西方思想,特别是其当代思想的对话中,才能够实现的。存在者与存在者,是互相开启而显现的,并能在此种开启中得以丰富与提升,展现一片澄明之光的美。

四、以文艺史的运动规律、具体情状作为文艺理论的重要内容

文艺理论,用俄国人的概念来说即理论诗学,它的来源有二:一是来自现实的文艺运动以及过往的文学史,二是来自其他意识形态部门。理论诗学自然也处于变动中,这是因为经济发展与政治变动而造成的不同的意识派别的兴替,使得它们向着理论诗学衍生过来的态势产生了变化,用句通俗的话说,即是造成了立场与视角的不同。这还因为现实的文艺运动的发展,使得需要回答的理论问题发生了变动,从而也导致了对于过去文学史的新观察,换句话说,即是要求文学史对于新的理论需要作出回答。理论诗学的变动,也还因为随着文学史积累的增长,随着人们对多民族文学史了解的增多,人们对一些文艺理论问题的认识也会随之产生更为深广的概括,这样,理论诗学的一些内容也就更新了。上述三者又是相互联系的。意识派别的兴替,往往造成现实中需要回答的理论问题的变化。不过,需要指出的是,现实的文艺运动的发展也会产生出属于文艺自身的问题,比如,新体裁兴起时对其特点的认识,如何建立诗的格律,如何进一步发挥语言的潜力,新的表导演体系的探索等诸多问题。人们基于对

文艺史的了解,往往能够对于从意识派别衍生过来的一些明显狭隘的观念,对于对现实需要的简单化回答予以抵制;当然文艺史也能够对一些新的立场与视角给予支持,对一些现实中需要回答的问题予以启示。另一方面,形成于某一历史阶段,或由某种意识派别出发所形成的文艺理论,亦即理论诗学,往往构成了一定时期以至相当长久年代中人们研究文学史、进行当代文学评论的凭凭:从方向、框架到具体概念的运用。

文艺理论既有基源于经济、政治情况的变化所造成的意识形态的调适,以及文学自身发展而来的时代性,又有由文学史传统所支持的自我独特性与内容的丰富性。由前者,文艺理论不仅应跟上历史发展中深层次的总体性话语的变化,还应该纳入新的艺术探讨及其经验——无论它们是成功的还是失败的。对一个时代产生了显著影响的流派,获得了重要发展的文艺样式,新兴的文艺类型,特别是支配了一个时代文艺活动的模式,这些都应该纳入到文艺理论中来。由后者,文艺理论的概括可以获得极其深广的基础。关键在于是否具有卓荦不凡的眼力,若能放灵光于群帙之上,那众多的文学现象,那厚重的前代积累,不仅能够使我们在叠嶂四百峰、峭崿五千仞的峰巅,俯瞰文艺史运动的苍茫云海,从而提炼出许多重大的论题,而且还能够使我们明白该如何细致深入地把握复杂的问题。

在西方学者中,以一种发展的观念构建艺术体系的是黑格尔的《美学》,但黑格尔不是从艺术史的实际发展中提炼出观念的,而是“把艺术看成是由绝对理念本身生发出来的,并且把艺术的目的看成是绝对本身的感性表现”^{⑨ 187}。他的结论是:“广大的艺术之宫就是作为这种美的理念的外在实现而建立起来的。它的建筑师和匠人就是日渐自觉的心灵。”^{⑨ 114}

就20世纪而言,作为诗人批评家的艾略特本能地具有一定程度的文学史观念,但其缺点也表现得十分明显:深度不够,理论性不强,不够大气,缺乏一种史的沉雄气韵。

俄国形式主义者们注意研究体裁,并有体裁变迁的眼光,然而,他们的论述不涉及文体兴替的原因,因为要将诗学独立出来,亦即避免成为一般文化史的附庸,他们自必要将文体的变迁孤立起来,因而只能有现象的陈述,而不能予以深层次的解释。

布拉格学派的重要成员费·沃季奇卡很爱用

“文学史”这个词,其实他所持有的主要还是一种作品观,或者更准确地说叫作品中心论。他所表达的布拉格学派的文学史观乃是一种“视作品为文学史研究的核心”^{[10]357}的文学史观。这一文学史观所关注的是作为符号的文学作品的接受情况,更具体地说,就是关注作品在接受过程中具体化方式的变化。这一文学史观要求将注意力始终集中在作为审美对象的作品上,它的实质是将文学史研究从属于作品研究。

新批评派的兰色姆更是贬斥文学史研究,并制造文学批评与文学史研究之对立。新批评派的失败,与文学史观念的缺乏有着密切的关系。韦勒克与奥·沃伦提出文学批评、文学史与文学理论三者结合的观点,表明了他们在新批评派的根本立场上有了相当重要的调整。他们所著《文学理论》第四章《文学理论,文学批评和文学史》,就是论述这一理论立场的专章。

韦勒克主张“将‘文学理论’看成是对文学的原理、文学的范畴和判断标准等类问题的研究,并且将研究具体的文学艺术作品看成‘文学批评’(其批评方法基本上是静态的)或看成‘文学史’”^{[11]331}。简言之,一是原理、范畴与标准的研究,一是作品的研究。在这一论述中,“文学史”概念的狭隘性及其简单化是明显的。

韦勒克认为,“没有一套课题、一系列概念、一些可资参考的论点和一些抽象的概括,文学批评和文学史的编写”,“是无法进行的。”^{[11]332}那么,这一套概念与抽象的概括又是如何产生的呢?韦勒克认为:“文学的准则、范畴和技巧都不能‘凭空’产生”,文学理论要“植根于具体文学作品的研究。”^{[11]332}韦勒克的落脚点在于对具体作品的研究。他详述曰:“我们常常带些先入为主的成见去阅读,但在我们有了更多的阅读文学作品的经验时,又常常改变和修正这些成见。这个过程是辩证的:即理论与实践互相渗透,互相作用。”^{[11]332}根据这一说明,韦勒克所谓的文学理论的经验主义本质,已经十分清楚了。要之,阅读具体作品的经验的提升,便是文学理论。这样说来,他的文学理论,其实也就是一种批评理论。

文学史的问题要复杂得多:文学的原生态生长情状,从偶然性中滋生出有序的意识构筑,雅与俗的悬隔与汇通,民族融合中文学发展的新趋向,文学史运动的内在机制与外在形式,文学史运动的中介和动力结构,等等,这一系列拙著《文学史新方法》所着力阐发的问题,都是雷·韦

勒克与奥·沃伦所根本不知道的。整本《文学理论》都没有出现过上述这些概念与命题。

显然,韦勒克的文学史观念仅仅是浅层次的,他讲到了文学批评与文学史之间的相互作用,且不论他说得好不好,十分重要的是,他没有说到研究文学史对于形成文学理论的作用。如果说阅读作品的经验之升华形成理论,而作品包括当代和古代,这就算包括了文学史,那么此种文学史研究还只是文学批评而已。其实说穿了,在韦勒克眼中,研究当代作品为文学批评,而研究古代作品为文学史。它们之间只有时间上的差别,而没有性质上的不同。所以,雷·韦勒克和奥·沃伦所具有的不过是一种当代批评家的文学史观念。比之兰色姆与布鲁克斯诸人,有了这种薄弱、空洞的文学史观念,也算是一大进步了,在论证上就多了相当一些变动感和分寸感;然而,唯其还是一个当代批评家的立场,所以他们还不可能达到对文学史运动的宏大的、深刻的理解,当然也就无法以此种理解为阔大的基础来建构一种新文学理论。

萨特《什么是文学》一书在阐述他的“介入文学”观的第三个问题“为谁写作”时,是结合着文学史的实例来谈的,他还对作家与统治阶级的关系作了较为系统的考察。不过,萨特关心的不是文学史本身,他对文学史采取的是一种明显的“为我所用”的、寻求对他的理论予以支持的态度。

总之,西方学者对于上文所述,拙著《文学史新方法》所着力阐发的文学史运动中的一系列重大问题,大都未曾涉及。

难以想象没有对文艺史运动的深入体悟,能够构建出一个具有现实形态而非黑格尔那种绝对观念漫游史式的文艺理论体系,能够改变那种静态的缺乏内在逻辑的板块式论述,因此我们构建一个新的文艺理论体系的另一要点,便在于应从文艺史的运动中发掘出一系列论题,总结出林林总总的或宏观或微观的观点,以使新的文艺理论体系充实有大量的动态的内容。我们必须认识到,在现实中发挥着作用的文学观念、文学理论是一直处于变动之中的,虽然其速度有快慢的分别。而中国历史上唯一的一部成体系的文学理论著作《文心雕龙》中,也充满着众多文学史的动态内容。

中国文化的特色之一便是具有从未间断的悠久的历史记载,这反映了中华民族史感深沉的心理特征。发扬重史的心理,弘大我们的眼界,从

文艺史运动中概括出文学史运动、文学体裁与戏剧类别发展的具有普遍意义的规律,并对如何把握作家、文学史时代的复杂情况作出归纳,既是构建新的文艺理论体系之所必需,而且也能够成为这一体系所具有的我们民族特色之所在。我们民族的思维是以整体性、宏观性与眼光长远为特征的,正是必须具有这样一种思维方式,才能对文艺史运动作出深刻的理论概括。

五、从西方诠释学走向新诠释学

我们既然要以文艺史的运动规律、具体情状作为文艺理论的重要内容,那么就不仅需要从海德格尔的存在论走向新存在论,而且也还需要从西方诠释学走向一种新诠释学。

西方诠释学,从古典诠释学与《圣经》诠释学直至接受美学与读者反应批评,是一个历史悠久、学者众多、观点分歧、各有特色的大的理论系列。它以德国诠释学传统为主体。

纵观这一大系统的发展,自伽达默尔的本体论转向以来,有一个总的发展趋势:越益主观化。虽然也有如赫施那样打出旗号来对阐述的客观性加以捍卫的,也有接受美学对于本文客观性、确定性的或明或暗的承认,但发展到读者反应批评时,就完全达到了费什所说的“以读者为中心”^{[12][13]}作分析的地步了。接受美学还是在读者与本文两极之间来阐释阅读活动的,而读者反应批评则将本文纳入到读者之中了,读者反应即阅读经验成了唯一的分析对象。文学作品的失落是这一系统在二十世纪最终的理论结局,这表明在这一系统的发展过程中存在着严重的失误,因而,一个关于诠释学或曰阐释学的新思路的提出,就成为十分需要与极为重要的事了。

1986年,我在《中国中古诗史·前言》中提出了自己的一套诠释学新思路,随后又在1993年出版的《文学史新方法》中对之作出了更为详尽、系统的阐述。这一套诠释学新思路,其内容要而言之,除了历史真实的两重性存在原理、逼近原生状态的认知目标以及原生态式的把握方式这三项外,还有与解释的循环密切关联的整体性原则、从民族文化—心理动态的建构过程上来把握文学史的进程以及一个从世代传播与社会性整合上着眼的“读解”概念这样三项。

与西方诠释学有所不同,笔者所提出的诠释学思路则是立足于文学史研究之上的。这就决定了两种理论其视野的宽狭深浅有着很大的不同。这是一个根本的分野。拙著提出的诠释学思路与

西方诠释学传统无涉,它是作为中国20世纪新时期文学史革新的方法论而产生的,因此,它与中国的诠释传统也迥乎相异。

拙著提出的诠释学思路的出发点,是现在的人与过去的历史之间的关系问题,亦即历史是如何存在的?这是一个历史哲学问题。这比西方诠释学所说的“本文”和伽达默尔所说的“流传物”,要无可比拟地广大得多。

针对历史是如何存在的这一问题,拙著在说明“史的研究就是理论的创造”这一命题的哲学基础时,提出并阐述了“历史真实的两重性存在”之原理。当年写下的那些文字,现在如果同西方诠释理论相对照,可以看出,其中既有着强烈的理解的历史性,对于“理解的前结构”或曰“前见”在认识活动中的作用之充分肯定,也有着类似伽达默尔“效果历史”概念的内涵;但同时也有着强烈的对理解的客观性的坚持,并且,是将两者浑融地结合在一起的。并不如伽达默尔那样高抬传统的作用,以致于被哈贝马斯指责为保守,而是强调了在对历史的理解中展现了对未来的企仰;也并不如伽达默尔那样泯灭主体的作用。“史的研究就是理论的创造”的命题,同伽达默尔所说“由我们自己带来的各种前见所规定的”^[13]“诠释学处境”^[13]下所产生的他视之为“永远”的本文意义之超越它的作者的“创造性的行为”^[13]相比,无疑贯注了一种具有强烈主体能动性的自觉的理论创造精神,两者是不可同日而语的。而在对客观性坚持的同时,也承认了认识形式的相对性,这又与赫施否认理解的历史性的倾向迥异。

“历史真实的两重存在性”原理,“史的研究就是理论的创造”的命题,这是西方诠释学史中没有出现过的新原理与新命题:它体现了存在论与认识论的统一,并且将认识论包裹于存在论中;它还体现了科学性与主观性、客观性与历史性的统一;更根本地说,体现了人与其存在及其历史性的认识——用海德格尔的话说是人与其在世之领悟与筹划的统一。

历史真实的两重存在性原理,必然决定了一个逼近原生状态的认知目标,亦即任何对于历史的认识,都必须从历史的第二重存在去复现历史的第一重存在,并剔抉、诠释繁复纷纭的历史现象中的深层逻辑联结亦即其内在的规律。逼近原生状态的认知目标,又必然要求一种原生态式的

有关新诠释学的详细内容,可参见拙文《构建不同于西方诠释学的新诠释学》,《社会科学辑刊》2013年第3期。

把握方式。

西方诠释学中的理解的历史性观点,强调理解的创造性,这就引出了解释者的分歧如何解决的问题。原生态式的把握方式对于贴近历史原生状态的追求,能够解决不同理解间的分歧。然而,原生态式的把握方式并非只是有利解决不同理解间的分歧,它的内涵远为深宏得多,它是“一种对于复杂性问题的整体把握方式”^{[7] 383}。

原生态式的把握方式是一种对历史运动的把握方式,这一方面的内容是西方诠释学所没有的。不过,拙著所阐述的诠释学也有一项内容是西方诠释学惯常说明的内容:解释的循环;拙著的用语,有所不同:“整体性原则”和“整体性的三个层次”。

我在《中国中古诗歌史·前言》中说:“史的研究就是理论的创造这一原则是和整体性原则相联系的,因为理论的创造必然要求着对历史材料的整体的把握。”^{[14] 7} 这句话如果换成西方诠释学的语言来说,即是理解的历史性寻求客观性的基础和保证。理解的历史性寻求客观性的基础和保证,是贝蒂、伽达默尔、赫施等西方诠释学家们所未曾、也不会提出的命题。由于拙著所论“整体性原则”是针对文学史研究而提出的,它与一些西方诠释学家仅针对一部作品的理解来谈论“解释的循环”,气局就要开阔得多。并且拙著之所论不存在非社会性、非历史性的缺点,且有对操作方法及其步骤的详细说明。这便达到了诠释学的本体论与方法论的统一。

拙著所提出的,“从民族文化—心理动态的建构过程上来把握文学史的进程”的命题,也是西方诠释学所未曾提出过的新命题。

精神史不仅不如伽达默尔所认为的是偏见而要加以摆脱,心理学解释也并不如姚斯所认为的那样,是一个可怕的陷阱;相反的,我们应该执着于“精神史”的概念,然而是在民族文化—心理结构的动态的建构过程上来把握这个概念,并赋予它以深宏的内涵;合理的、适度的个体的心理重构,是有价值的。这一重构既要注意它是如何同一定阶段的民族文化—心理结构相联系的,又要注意它本身的不可重复性亦即独异性,以及它可能存在的对于民族精神史生成过程的影响。上述思路不仅解决了在西方诠释学中如同数学中无解的如何看待心理学解释的难题,而且将之提升到一个根本性的高度,展开了可以得到极大丰富性内容的空间。

从世代传播与社会性整合上着眼的“读解”概念,也是西方诠释学中所没有的。这一概念,将“接受”与“创造”亦即将读者与作者融为一体,从根本上否定了姚斯将生产美学与接受美学对立起来的基础。

伽达默尔的理解的历史性落脚于一种存在过程,而拙著阐述的“读解”概念是着眼于一种发展过程。前者是漠视主体的,而后者则强调人的主动精神的充分发挥。

我现在可以得到一个新的结论:艺术作品的存在方式是“被读解”,不是伽达默尔所说的“表现”,也不能将之置换为伽达默尔所爱用的抽象化的“理解”概念。因为前者是用以泯灭主体的,后者则会使问题非社会化。伽达默尔的“流传物”必须放在消费圈中来把握,而他所说的“理解”则必须置于反馈圈中。

代际传播与社会性整合的概念,对于施莱尔马赫、赫施和贝蒂这些诠释学家所阐述的解释的客观性、确定性的理论来说,可以使之避免凝固性,增加灵动性与生成性,扩大对理解的历史的纵深感与空间广大感的认识。

新诠释学的一些要点,在下文中还将阐述,这里只能予以最简括的说明。

六、破除创作论、批评论、文体论分列的理论阐述方式

创作论、批评论、文体论分列,曾经是我们所习惯的一种文学理论格式,至今,这种格式也仍然在一些时贤的文学理论教科书中有余响和变调的体现。然而,依照存在论的思路,我们应该摒弃存在者阐述与真理阐述的路子,亦即破除创作论、批评论、文体论的分列,这并不是说不可以谈作家与批评家,而是应将作家与批评家,亦即将创作论与批评论放置于某一文学体裁与戏剧类型史的存在之中加以阐述。质言之,我的观点是创作论、批评论应该浑融于文体与模式之中。

在文学体裁与戏剧类型已经有了充分发展,并且仅就中西文艺史而言,也已经出现过好一些创作的与理论的模式,离开了文学体裁与戏剧类型,离开了一定的创作与理论模式来谈创作论与批评论,那是不可能的事。因为不仅在文学与戏剧之间,而且在三种文学体裁之间与三种戏剧类别之间,也都有着质的差异,虽然体裁或类别之间可以相互靠拢,亦即可以彼此吸取对方

《中国中古诗歌史》中用的是“整体性原则”;《文学史新方法论》中用的是“整体性的三个层次”。

的优点,但其根本的质的规定性仍然是不可大幅度背离的。不同的文艺思潮,不同的理论模式,对于创作与批评的要求都不一样,甚至迥乎相异。因此,只有将创作论与批评论浑融于文体与模式之中,才能有具体而深入的探究。换一个角度讲,如果离开不同的创作要求、创作方法、创作体式、批评标准,那所谓文体与模式还有什么可以谈论的?它们彼此又如何得以区分呢?

我们要构建的是新形态的文艺理论,所谓新形态其要义有二:其一,它是存在论,并且是新存在论的,因此它必然需要破除创作论、批评论、文体论之类的分列式论述方式;其二,它必须总结新的历史时期,亦即20世纪中西文学创作与理论研究中的新的经验,并剖析其失误,找出一些规律性东西,以对属于全人类的文艺理论作出丰富。

七、现状及任务

毋庸讳言,国内的文艺理论研究现状相当不容乐观。所谓文艺理论著作至多也只是从文学史中寻找一些例子来为自己的论点服务而已,像萨特那样对某一问题作系统的文学史考察,都罕见有做到者。然而,论者们对于自己的空疏和乏学似乎没有察觉:有些论者没有从事过发生学研究,也敢于来谈文学的起源或发生;没有从事过文学史的研究,也敢于来谈文学发展论或文学的历史;没有从事过文体史的研究,也敢于来谈文学的类型与体裁。这样的谈论自必是空洞无物与错误百出的。这真让人感慨,刘勰早就清楚地说过:“故圆照之象,务先博观”^{[15][714]}。《文心雕龙》中有着多么丰富的文学史实例,论者们为什么不仿效呢?

有些论者不仅十分缺乏对中国文学史的系统深入的研究,而且对西方文艺理论的了解也十分浅表而零碎。他们辨不清西方文论中各种流派的区别,所见所知既少又浅,但仍然下笔不知自休。于是,在没有对20世纪西方文论对于文学的本质的新探讨作出消化的情况下,就敢于来谈文学的本质问题;在对西方接受美学毫无梳理的情况下,就敢于立专章谈文学接受这一论题;在对西方某一流派文论根本没有了解的情况下,也敢于摘引片断话语来批判,或引以为自己理论的证据,这同这些论者对古代文学所知甚少,只是举出个别名篇来作论据,是如出一辙的做法。论者们在看到不同的理论家之间似乎有点相似的议论,看到同一个“词”还没有辨清它们在不同的理

论体系中所具有的完全不同的含意,便将之扯到一起谈论。这样的所谓文艺理论的文章与著作,不仅似是而非,大谬不然,而且还充斥臆想,其治学态度极不严肃。还有令人奇怪的现象,明明西方文论与哲学的关系十分密切,时贤们却只是引其文论的片言只语,对其哲学基础只字不提。遍翻一下国内各种旧的和新出的文艺理论著作,可以看到,竟然都没有对于哲学观、历史观、文学史观的论述,似乎这些并不构成为文艺理论的基础似的。论者们好像忘记了或是根本就不理会甚至是不知《文心雕龙》是以“本乎道,师乎圣,体乎经,酌乎纬,变乎骚”作为“文之枢纽”^{[15][727]}的五篇开头,以之为全书的理论基础的。仅由这些奇怪的现象来看,此类著作的浅薄与没有根基,便一目了然了。

提高一步说,研究文艺理论,除了博学与有思想力的要求外,还需要研究者多少有一些创作的经验,有的论者从未有过任何创作的经历和体会,也敢于来谈文学创作问题,那就至多只能是泛泛而谈了。他们不知道,不同文体的创作,其前期准备及构思写作等情状是很不相同的。缺乏必要的创作经历,对于创作中各种路径的得失也难以有真切的认识,更不可能提出由广博的学术与切实而成功的创作经验相互滋养才能悟出的迥乎流俗之见的建设性的卓识了。

如是,论者们就只能因袭陈旧的论题,或将旧论题变点花样,或是讨论一些浅俗的问题,说上一堆空洞的话语,摘引一些中国文学史上的名篇,邯郸学步地、鸡零狗碎地抓取一些西方学者的论述,加上一些自己的似懂非懂、甚至是不懂装懂的议论,以敷衍出一篇篇所谓文艺理论的文章甚至是专著来。这种情况已经到了非改变不可的时候了。

追溯起来,我们民族真正算得上构建了一个完整体系的文学理论著作,只有一部《文心雕龙》。此后的诗话、词话、曲话著作,大都是片断的、零碎的,虽也有一些属于史的勾勒和技巧的论述的内容,其中不乏具有精见卓识者,但要么是所论比较狭隘、所见不宽,要么是语焉不详、未曾展开。等而下之者则只是谈故实、说本事、记传说、讲考证、评鹭高下、随兴议论耳。20世纪以来,我们的文艺理论体系是移植苏联的,虽然有一些自己的发挥,也只是对于这一体系的局部发展。

中国人自己创造的具有民族特色,又有世界性的文艺理论体系,至今还未曾产生过。20世纪

五六十年代曾提出过创建马克思主义的、具有民族特色的文艺理论的理想,然星移斗转,时过境迁,思想已经多元,并已与世界接轨,这一理想已不见有人提起,但可否建立一个符合新时代的文艺理论体系呢?这更是想也未曾被想过的理想之理想。面对多元庞大的西方文论与悠久厚实的中国文学史,即使肯下数十年功夫,又岂能有深入的全局性悟解,加之处于一个浮躁的时代,于是人们只有如上文所说的那样走捷径,甚至不懂装懂了。

要构建新的文艺理论体系,就必须淘汰那些陈旧的、错误的、没有价值的话题;自然,文艺理论中有的话题是长久存在的,但需要给予新的说明;此外,也还需要从文学史中提炼出许多新的话题,回答在新的文艺运动中产生出来的新问题与曾一度激烈争论过的具有理论价值的重要问题,并如同上节所述,对新的文艺运动与新的文艺理论具体说即是20世纪的文艺运动及其理论作出概括与剖析。更重要的是,我们还必须实现从认识论向新存在论的过渡。只有这样,我们才能够有新形态的文艺理论。

那么,存在论与新存在论的区别何在呢?除

了上文第三节所已述者外,新存在论还应该有其哲学观、历史观、语言观与方法论,这些内容本《结语》将在第一编“总论”中予以阐述。

要之,只有以新存在论为基础与内涵而构建的文艺理论,才不仅是接着西方的话来说的,而且是说我们自己话的,亦即对海格德爾的存在论作出了扬弃,因而站到一个更高的哲学观上去的文艺理论体系。

最后应加交待的是,这篇结语,所总括的内容是我八十年代及九十年代初出版的三部专著《中国中古诗歌史》、《中国前期文化—心理研究》与《文学史新方法论》以及这部《二十世纪中西文论史》计六百余万字的撰述中一些相关内容的撮要,当然经过了专题性的整理,也有一些新的发挥。

这个结语的绝大部分内容是直接从拙著中引出来的,因为我的未有长进,现今的我也还难以说得比以前好。但我不想出注了,如果满眼都是引文和出处的注释,我想,读起来的感觉一定不好。但若引用的是别人的话,则自会注明出处。

总之,我们所面临的任务,是构建一个汇通中西、融贯古今、具有民族特色与新形态的文艺理论体系。

参考文献

- [1] [德]恩格斯·路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结[G]//中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局.马克思恩格斯选集:第4册.2版.北京:人民出版社,1995.
- [2] [德]黑格尔.哲学史讲演录:第4卷[M].贺麟,王太庆,译.北京:商务印书馆,1978.
- [3] [德]马丁·海德格尔.世界图像的时代[G]//林中路(修订本).孙周兴,译.上海:上海译文出版社,2004.
- [4] [德]马丁·海德格尔.存在与时间[M].陈嘉映,王庆节,译.熊伟,校.北京:三联书店,1987.
- [5] [德]马丁·海德格尔.在通向语言的途中[M].孙周兴,译.北京:商务印书馆,2004.
- [6] [德]马丁·海德格尔.海德格尔选集:下[M].孙周兴,选编.上海:三联书店,1996.
- [7] 王锺陵.文学史新方法论[M].苏州:苏州大学出版社,1993.
- [8] [清]郭庆藩.庄子集释[M].北京:中华书局,1961.
- [9] [德]黑格尔.美学:第1卷[M].2版.朱光潜,译.北京:商务印书馆,1979.
- [10] [捷克]费·沃季奇卡.文学作品的接受史[G]//中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编辑委员会,布拉格学派及其他.北京:社会科学文献出版社,1995.
- [11] [美]雷·韦勒克,奥·沃伦.文学理论[M].刘象愚,邢培明,陈圣生,李哲明,译.北京:三联书店,1984.
- [12] [美]斯坦利·E.费什.文学在读者:感情文体学[G]//[美]简·汤普金斯.读者反应批评.刘峰,汤永宽,等,译.北京:文化艺术出版社,1989.
- [13] [德]伽达默尔.真理与方法[M].洪汉鼎,译.上海:上海译文出版社,2004.
- [14] 王锺陵.中国中古诗歌史[M].北京:人民出版社,2005.
- [15] 范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958.

[责任编辑:欣杰]