

# 意境、典型和话语权力

## ——论文学研究的基本价值尺度

张荣翼<sup>①</sup>

(武汉大学 文学院, 武汉 430072)

**摘要:** 文学研究应该把握文学的基本价值尺度, 这种尺度在不同文化类型和不同历史时期具有不同的要求。传统的中国文学, 也包括中国文化圈的诸如日本、朝鲜的文学, 是以意境作为基本审美尺度; 传统的欧洲文学以及与《圣经》文化有关的中东文学, 则以典型作为基本审美尺度。作为对传统的超越和反拨, 当今文学有着新的基本尺度, 从过程的角度来审视文学, 文学的话语权力或者文学的话语权力关系就是这样的新尺度。从话语权力关系来看文学史, 文学史上的古今之争, 雅俗之辩, 继承传统与鼓励反叛、提倡标新立异的分歧, 强调作者自主性和强调社会生活的重要性的差异等问题, 都是由这种话语权力关系所引申的。

**关键词:** 文学研究; 意境; 典型; 话语权力; 价值尺度

文学有着一些基本的价值尺度。对于文学与生活的关系而言, 需要真实性; 对于文学与读者的关系而言, 需要动情性; 对于文学与社会的关系而言, 需要思想性, 等等。而文学的有关尺度最终还得落在审美的基点上。

笔者认为, 这个基点如果按照中西文学进行分类的话, 那么传统的中国文学, 也包括中国文化圈的诸如日本、朝鲜的文学, 是以意境作为尺度, 西方文学包括整个欧洲文学以及与《圣经》文化有关的中东文学则以典型作为尺度。也许传统文化中的文学以这样两种尺度基本上就可以概括了, 然而, 当今文化态势下又有了新的不同于意境和典型的尺度。以下试分述之。

### 一 中国传统的文学尺度——意境理论

意境概念是唐代应用于文艺领域的, 但是意境概念的原初含义至少可以追溯到魏晋时期。东晋顾恺之关于绘画的形神之辩中提出“以形写神”, 就是对意境的表达。南朝谢赫的绘画“六法”是对意境的进一步描述。到唐代, 意境已经成为评价意境品位的基本尺度。关于意境的概念有着多种解释, 分别可以简括为“意和境”、“意之境”、“意化境”等等, 这里不作进一步展开。李泽厚在《“意境”杂谈》一书中曾经指出: “‘意境’和‘典型环境中的典型性

格’一样, 是比‘形象’(‘象’)、‘情感’(‘情’)更高一级的美学范畴。因为它们不但包含了‘象’、‘情’两个方面, 而且还特别扬弃了它们的主(‘情’)客(‘象’)观的片面性而构成了一个完整统一、独立的艺术存在。”<sup>[1]</sup>这个解说对于我们理解意境的重要性有着参考价值。意境作为重要概念, 则难以下一个定义, 大致可以描述为: 它是在具体的有限的艺术形象中表达出一种抽象的无限意蕴的艺术境界, 是在可以言传的表达中, 力图衬托出不可言传的艺术魅力。

中国文学和艺术的意境特性应该说不只是在中国文化中独有, 实际上一切优秀的文学艺术作品都有意境特征, 就象中国经典性的文艺作品也可以体现出西方文论倡导的典型性一样。然而, 有此特征与将此特征作为美学追求毕竟是两回事。意境作为中国美学的理想境界, 在思想资源上得力于佛老思想在魏晋时代的盛行。其中道家思想的怀疑论, 对于语言表达的准确性是有保留的。所谓“道可道, 非常道”, 认为真正的深层道理, 那个作为道理本身的至道是难以言传的; 而佛教学说的“空”, 从根本上就把意义世界传达现实的实在性否定了, 这样, 艺术描写现实的可能性基本上转到艺术描写与人内心世界同构的可能性上。意境概念突出以形写神的

<sup>①</sup> 收稿日期: 2008-08-12

作者简介: 张荣翼, 男, 重庆市人, 武汉大学文学院教授, 文学博士, 文艺学专业博士生导师, 主要从事文学理论研究。

“神”,并且要求以形驭神,就可以看到这个思想的基本影响。

意境作为中国文艺的一种追求目标,从文化的层面来讲,与中华美术中的工具毛笔有相关性。意境理论最初源自绘画艺术不是偶然的巧合。对此我们可以从徐书城关于中西之间绘画工具差异的比较中看出一些眉目。徐书城指出:

中国的毛笔,虽然也有多种不同的类别,如狼毫、羊毫……等等,但有一个统一共同性:基本上都是用富有弹性(有强有弱)的兽毛制成的一种圆锥形的工具(绘画或写字)。它的最前端有一个尖“锋”(虽也有人喜用无锋的“秃笔”,但这是一种例外),长长的笔毛构成的圆锥体能蓄含一定量的水,因此,当它饱蘸墨水之后,一次就可以画出较长的线条而不致枯竭。应用这样的工具,轻按纸上,便是一个小“点”,重按便成大“点”;顺势拖画,就成为“线”。应用这样的工具来画“线”就能出现粗细的变化。上述这种特性,西方的brush(油画刷子)是无能为力的。但这样说也绝不是贬低别人以抬高自己,西方的“刷子”又有它独有的功能和优点,它不是中国的毛笔所能取代的。<sup>[2]</sup>

以上是对绘画的画笔以及画法区别的说明,由此我们可以看到,中国绘画有轻按和重按的差异,这些差异体现在纸面上就有墨迹大小的区别,而在笔法上它是“拖带”的方式居多,用笔的轻重本身就可以表达出运笔者的一些心情。而在它的运笔过程中,除了在纸上显示墨迹外,这一运动本身就象舞蹈者的舞姿、舞步,成为一种传达个人情愫的方式。所以,西方绘画是画家幽在画室之中,它的绘画过程不具备欣赏价值,而且有人旁观是对创作思维的干扰;中国的传统绘画则时兴当场舞墨,绘画过程也是画家与观众取得交流的重要途径。

在这样一种艺术行为方式面前,以过于理性化的、认知性色彩较重的典型(个性与共性的高度统一)来说明它不一定是合适的。它固然也可以是典型性的,但是它的典型性是不期然而然的结果,是创作者长期体验、揣摩生活,酝酿出自己对于该种生活的独特关注和建构出自身的人生态度之后,在无意识层次上的一种自然的抒发、表达,它的着重点和旨向不是针对什么而抒发,而是抒发什么,怎样来抒发。那些客观的事物、景物是指涉的对象,但是这些对象只有背景的意义,这是一;可是反过来说,只是抒发情感、情愫,又难以径直地得到观众、读者的共鸣与首肯,于是就需要有一个客观的事物、景物来作

为对象,这是二。将这样相辅相成的两个方面综合起来,就是既写景写物又不局限于写景写物,在写景写物中暗示了一个作者意图说明的道理。这属于意在言外,“超以象外,得其环中”的。金圣叹在评《西厢记》中,有一段文字深刻地表达了个中奥妙:

亦尝观于烘云托月之法乎?欲画月也,月不可画,因而画云。画云者,意不在于云也,意固在于月也。然而意必在于云焉。于云略失则重,或略失则轻,是云病也,云病即月病也。<sup>[3]</sup>

可以说,这里的描述正是表达了意境概念的精髓,即它是言在此而意兼涉到彼,是言诸云而意更在于月的,它是属于充满暗示性的、含蓄的表达。这也不单是绘画之中的状况,也是中国艺术和中国文学中普遍存有的一种美学标准和美学追求。王国维在《人间词话》中评述说:“‘红杏枝头春意闹’,著一‘闹’字而境界全出。‘云破月来花弄影’,著一‘弄’字而境界全出矣。”他这里说到的“境界”,也就是意境的意思。我们可以思考一下,为什么这里的“闹”、“弄”的字眼就可以“境界全出”呢?

我们知道,春天是体现了勃勃生机的,春江水暖,桃红柳绿,莺飞燕舞,人欢马叫,尤其是在中国这样传统的农业社会里,由冬入春的季节变化带来的不只是气候方面的改变,而且具有社会意义,这是现在城市生活难以体味的。所谓“一年之计在于春”,“一元复始,万象更新”,表明了春季在当时生活的重要地位。那么,春天的景色是作为“景”呈现的,如果采用语言方式描绘这样的景色,语言表达总是不如绘画表达那样直观;同时,如果直接去写春天如何如何又显得直露了,不合乎中国文学提倡的含蓄隽永的艺术风格。因此,“红杏枝头春意闹”中,“红杏枝头”是以春天的一个景致撩开了春天这个画幔的一角,是实写;而“春意闹”别出心裁,不是以画面而是以声响表达春天的生机,是虚写。“闹”字用在这个景致的描述上看似不妥,但是细细品味又可以看到“闹”字才确切地表达了春天的遮拦不住的活力,它是以声响效果来暗示画面效果。至于“云破月来花弄影”,花是不会自己运动的,只能是轻风吹拂,花影摇动,而花影摇动在这里又只是在月光映衬下才能显见,当云团遮蔽月光时,这种景色也就不会出现。在朦胧的月光下,影影绰绰可以看到花朵的摇摆,而花朵在地面的投影,仿佛是花朵与影子在进行一场捉迷藏的游戏。这种拟人化的描写,单纯从写作方面看,算是一种增添作品趣味的方式,而从文化角度看,则是体现了中国文化中人与自然之间的

和睦共处的关系。作品字面并没有说出更多的东西,但是留给读者的想象空间却是相当充分的。这些,就是意境对于艺术的要求。宋代严羽曾经说过,好的艺术是“透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。”<sup>[4]</sup>如果说前文“烘云托月”是论画而兼及到文,那么这里的言说就是论诗而兼及到画、到文。中国的传统文艺包含了多种不同的文体和文类,还有多种不同的流派,也有着相当长的时间跨度,但从意境的角度评价都是可以相通的。

## 二 西方传统的文学尺度——典型理论

典型理论在西方文艺学一直就是一条重要原理。可以说从西方文论的肇始,即古希腊的文论中就有对于典型问题的研讨、论述。甚至可以说,正是由于有了西方的典型理论作为参照,中国也才有了意境理论作为文艺学的中轴原理,因为在王国维之前,意境的概念虽然经由了许多人的论述,但是并没有自觉到将它作为文艺的基质,也没有自觉到它就是文艺的追求目标,一种中国文艺的特色。

在典型的问题上,自从亚里士多德提出文艺比历史更为真实的观点以来,以后的文论家都是遵循这条路径前进。无论是中世纪教会的文艺观还是启蒙主义文论的平民文艺观,无论是从创作出发再来进行理论批评的人士如歌德,还是一直就在理论层次进行研究的人士如黑格尔,都是把典型看成文学之所以有价值的重要依据,也是区别不同作品艺术品第的根本尺度。

黑格尔从他的客观唯心主义哲学体系出发,认为世界是绝对精神外化的产物,在各种事物上都可以折射出绝对精神的一些光芒,他指出:

……日常的外在和内在的世界固然也现出这种存在本质,但它们现出的形状是一大堆乱杂的偶然的的东西,被感性事物的直接性以及情况、事态、性格等等的偶然性所歪曲了。艺术的功用就在使现象的真实意蕴从这个虚构世界的外形和幻象之中解脱出来,使现象具有更高的由心灵产生的实在。因此,艺术不仅不是空洞的显现(外形),而且比起日常现实世界反而是更高的实在,更真实的客观存在。<sup>[5]</sup><sup>12</sup>

黑格尔的这个表述是从他自己的哲学体系出发得到的认识,该认识也恰恰是西方两千多年来文艺学的普遍认识。典型理论包括了对于主观与客观、本质与现象、个性与共性等等方面的内涵,这些都是文学研究的学者们注意到了的,但是典型论的核心则在于,它是将艺术的典型化描写与它所描写的原型、模

特之间作了一个对比,即典型具有比实在之物更高的存在价值。因此,从发生学角度来讲,艺术典型是源于现实的;可是从功能的、价值的角度来看,典型必须是对它的源发点即原型的改造,由此达成对于它的超越。如果说中国的意境理论强调了人与物、情与景之间的和谐和交流的话,那么典型理论在实质上就是表达出了一种征服、控制、操纵、权力制衡等方面的关系。中国意境理论推崇和谐,它是对于矛盾的消解,这种理论本身就喻示了它的平稳性质,因此从魏晋六朝开始,到清末王国维总其大成,意境理论的内涵并没有大的变化,无非是研究的角度在广度和深度上有一些进展。西方的典型理论在理论结构之中就有着一一种紧张关系,那么随着矛盾的演变,典型理论本身也是有着改变的,这可以从两个层面加以说明。

第一个层次是对于典型的要求上。最早的典型理论是强调典型的“类”的特性,即典型表达了普遍共性。亚里士多德就曾经指出,创作中人物的“性格”必须适合,即男人要象男人,女人要象女人,奴隶要象奴隶,贵族要象贵族,每个人的言行应该切合自己身份。<sup>[6]</sup><sup>47-49</sup>古罗马文论家贺拉斯则要求:“我们不要把青年写成个老人的性格,也不要儿童写成个成年人的性格,我们必须永远坚定不移地把年龄和特点恰当配合起来。”<sup>[6]</sup><sup>146</sup>在这些表述中,典型不过是某些类型人物或事件的代表,一个典型代表了一个类,典型的抽象性意义成为它的主要内涵。到了现代,主要是19世纪之后,典型的“类”的性质有所淡化,突出的是典型的个体的鲜明性、特殊性。恰如别林斯基论述的观点:“在一个有才能的人写来,每一个人都是典型,每一个典型对于读者都是熟悉的陌生人。”<sup>[7]</sup>这里“熟悉的陌生人”一说,其中熟悉是在于它的特性是有普泛性的,在社会上有着广泛存在的依据;言其陌生,就在于它是个性化的,对于典型这样的形象如果仅用类的特性加以概括显然是不够的。在典型具体内涵的变化方面,可能是在西方社会原先以部落、村落、社区、领地内部所倡导的集体主义转向个人主义的文化价值观之后,所体现或突出人的个体存在价值的一种话语。

典型理论演变的第二个层次是在典型的对象上。当古希腊哲人提出典型概念时,其所指包含了人和物的两个方面,同时也包括了主观上的情感意志和客观描写的景物。然而仔细说来,典型理论更强调的还是物和景的方面。亚里士多德总结悲剧艺术有6个重要成分,即情节、性格、言辞、思想、形象

和歌曲。在这 6 个成分的重要性方面, 他作了一个排列: 情节乃悲剧的基础, 有似悲剧的灵魂; 性格则是第二位。按照他看待悲剧的逻辑, 悲剧作品中人的行动构成了悲剧中的情节, 那么人不过是完成情节内容的承担者, 他只是手段而本身没有在艺术表现目的上的价值。黑格尔在美学思想上却持有另一种见解, 他指出: “我们原来的出发点是引起动作的普遍的有实体性的力量。这些力量需要人物的个性来达到他们的活动和实现, 在人物的个性里这些力量显现为感动人的情致。”<sup>[5] 300</sup> “因此, 性格就是理想艺术表现的真正中心, 因为它把前面我们作为性格整体中的各个因素来研究的那些方面都统一在一起。”<sup>[5] 300</sup> 黑格尔美学与以前的观点最根本的差异之一, 其实就是体现了西方自文艺复兴以来, 尤其是自启蒙运动以来, 随着资本主义工商业的兴起和发展, 个人主义、个性解放思想抬头对艺术表现的新要求。在传统的农业社会中, 人们生活在世代居住的地方, 往往以血缘关系作为人际关系的基本扭结, 个人首先是家庭内部的成员, 其次是作为他所在部族、社区的成员而出现, 个人的名誉和利益主要由集体分配。工业革命打破了人的血缘关系在社会基本生活中的优先地位, 人们是受利益原则驱动, 从乡村走入城市、矿区、港埠, 不再生活在世代居住的地方, 周遭的人也不再属于与自己有共同血缘与共同习俗的“集体”, 这时, 个人生活的相关资料不再是由集体所赠予, 而是自己通过个人努力争取。当原有集体的权威式微之后, 个人主义就填补了其留下的真空。

当我们认识了“性格”的典型性取代情节典型性的重要地位, 并且也指出了发生变化的原因后, 那么这个转向之后又面临再转向也就不足为奇了。如果说工业革命唤起了人的自我意识, 那么它在另一方面也是压制了人的自我意识。这表现为, 农业社会的生产者是集生产、计划、营销、消费等多种功能为一体的。一个农民种植水稻, 他从选种、种植、灌溉、施肥到收获、进仓、食用以及剩余产品的销售, 整个过程都是他亲自参与甚至一手策划的, 生产活动与他的生命过程融为一体。而在工业生产体系中, 一个工人只是一条生产流水线上一个局部环节的操作者。某家汽车厂生产的汽车, 它所采用的轮胎来自轮胎厂, 车壳来自钢铁厂, 车窗玻璃来自玻璃厂, 马达来自发动机厂, 汽车厂本身很大程度上只是对于上述材料加以组装, 相当于一个装配车间, 而其中的某个生产者, 又可能只是做非常简单的操作。生产者在这种情况下缺乏自己在生产产品的感觉, 他

不过是生产线上一个附属品, 这里不需要他在生产活动中思考、设计、盘算, 甚至对生产的热情和想象力完全不如遵守固定一套操作程序那么重要。对于生产的具体作用而言, 也可以说他不是作为一个完整的人, 而仅只作为一双手、一双眼睛等在活动或操作。生产行为的结果有时是他完全不能明白的, 象高新科技产品的生产工人, 有些也不知道自己产品的最终实际用途。生产产品的所得不是生产者直接获取的, 他只是通过生产行为得到工资作为劳作的报酬。在这种情况下, 人的作用被贬低了, 更何况在工业生产中生产者作为人的角色与作为生产线上一个劳动者的角色是分离的。如果他不积极投入工作, 则缺乏社会身份的认同感, 不能算是一个健全的人; 如果他全身心地投入工作, 甘愿成为生产过程的附属品, 则仅相当于一根传送带、一个检测仪、一把扳手, 等等, 也不能算是一个健全的人。

西方法兰克福学派的社会批判理论正是针对这种状况, 对现代社会提出了尖锐批评。在这个人将不人甚至人已不人的境遇下, 黑格尔式的性格典型不能完全反映世界的“实体性的力量”。卡夫卡的一些小说, 人物只是以一个抽象字母譬如“K”加以表示, 作品中也没有写出什么人物的个性特征。普鲁斯特的《追忆逝水年华》缺乏情节的严整和人物个性的刻画, 只是着力于展示人物的内心情愫。尤耐斯库的剧作《椅子》在剧末让大量椅子充塞到舞台, 椅子俨然成为剧作中的主人公, 这个主人公当然也谈不上什么性格问题。另外一些“后现代”的文艺作品也都不是以刻画性格鲜明的人物为己任……这时如果再将典型定位在情节或者性格方面就不够了, 这些新文艺类型完全不是早先的美学所能概括的。由于这些作品也有很高的艺术价值, 并有一定的艺术概括性, 说它们没有典型性似乎不妥当, 那么这时的典型就可能体现为一种典型情绪、典型氛围或典型人物在生活中能够感受到但是又难以说清楚的一些观念。这就可以说, 文学的典型, 是由典型情节为主发展为典型性格为主, 再进一步演化为典型情绪、典型氛围、典型观念等。

由典型的理论入手, 回瞥古希腊以来的西方文学, 虽然它们面貌殊异, 但是基本上可以由典型塑造的线索把它们贯穿起来。

### 三 第三种尺度——范畴的多样性

意境理论和典型理论都可以作为文学理论范畴在文学史撰述中的基本尺度, 那么在这样两个方面之外的其他范畴, 就是第三种范畴, 在这个意义上,

“第三”是表明了一种序数。进一步说,“三”在汉语中也表示“多”的意思,就是说,除了可以采用意境和典型的范畴之外,也还可以用其他范畴贯穿文学史,以此作为中轴原理。

关键之点在于,意境和典型这样两个范畴都是对文学作品特征的描述,而文学研究并不仅限于文学作品。这种文学研究的其他方面或者途径,在M·H·艾布拉姆斯那里称为文学批评的诸种坐标,除了从文学作品研讨文学之外,还可以从它与世界的关联,它的作者的精神状况,以及受众对它的反应这样三个方面进行。<sup>[8]</sup>另外,我们还可以从其他角度理解问题的意义。笔者以前在一篇论文中指出:“艺术分类学认为艺术在展示方式上可以分为两类,一是以结果为展示对象的静态艺术,一是以过程为展示对象的动态艺术,前者作为艺术是与其物质的形态稳定地呈现,后者则只有在向他者展示的过程中呈现。”但是以前的整个美学是偏重于结果的,只是把过程理解为达到结果的必经途径和手段,于是过程多少被忽略了;而现代的美学理论则强调过程的作用,它的“意义在于,它认为传统艺术视艺术品为艺术活动的结果,而其实艺术品只是联系艺术活动中创作活动与鉴赏活动的中介,它的存在价值不是在‘结果’而是在‘过程’的意义上才能确证。”<sup>[9]</sup>前面分析的意境理论和典型理论都是对于作品特性的论说,它是对于结果的审视;如果换作从过程的角度来审视的话,那就应该是关注作者创作和读者阅读的行为以及二者的相关性。

从这样一个维度来看待文学,那么可以说存在着作者与读者之间的一种话语权力关系。这种维度的文学研究,就是文学的话语权力或者文学的话语权力关系。

首先是要有作者的“写”,然后才能说到读者的“读”,作者写作操持着话语的主动权;其次,读者阅读也不仅仅是被动的,对于外来者的话语,读者会根据自己的能力和需要作出自己的解释和反应,他可能对于外来话语重新分割、组合,再整合到自己的知识系统中。同样一部作品在不同读者那里,可以产生完全不同的意义。由此论之,古今中外的文学就有着“写——读”关系上界定的“话语控制——利用话语”的权力关系。美国批评家简·汤普金斯就此有过一段表述:

把语言等同于权力,这至少从修辞学家乔治亚斯(前485——前380年,享年105岁?)的时代起就一直是古希腊思想的特征……一旦人们认为语言对

人类的行为会产生巨大影响,那么掌握它的技巧并对它的使用从道德上加以控制,就必然成为文艺批评首要解决的问题。把诗视作政治力量的这种做法,正说明了柏拉图何以决定要把抒情诗人和写英雄史诗的诗人从他的共和国里赶出去,只有那些把诗歌语言看作可以左右人的所作所为的最高权力的人,才把诗人当作危险人物,必置于流放而后快。<sup>[10]</sup>实际上,柏拉图那种把语言视为权力的认识并不是孤立的见解。古希腊的修辞术就是要利用语言来使论辩对手就范的一种“口头上的武术”。欧洲中世纪只有教会才拥有法定的解释《圣经》的权利,这也是一种看管书面语言,并且使之成为自己思想见解的保护层的一种方式。孔子告诫其子是“不学《诗》勿以言”,其意思不是不学习《诗经》就成为哑巴,完全不能自己说话,而是认为《诗经》体现了王道、仁政等儒家的思想,并且作出了艺术化的表现,学习《诗经》就可以从中得到思想上的修炼,同时也多少可以培养语言表达能力。假如不去进行这样的准备工作,一方面在文采上稍逊风骚,另一方面在笔者看来,这本身就是抬高话语权力的准入门槛,使得话语权集中到少部分的人士手中。孔子对于儿子的要求,体现了这里完全不只是简单说话的文采问题,而是将来儿子能否获得比较理想的社会地位的问题。

从过程的角度看,文学体现了一种话语权力的关系。那么在文学史的不同时期,这些关系的具体内涵是极为不同的。原始先民们的口头文学也可以表达权力关系,只是具体作用有所区别。这主要表现为两点:

一是“命名权力”,如麻雀在20世纪50年代的中国,曾经被列为“四害”之一,“四害”的其他成员还有老鼠、苍蝇、蚊子,麻雀是通过全民动员的运动加以剿灭、必欲除之而后快的对象;后来将它从“四害”中剔除,另以臭虫作为替补,“四害”的内涵发生变化,然而麻雀在当时仍然未能够得到正名。再后来人们已经普遍认识到生态是一个系统,除了老鼠、苍蝇一类极端危害人类健康的物种之外,其他许多生物不是可以简单地以利害而论的。譬如传统上豺狼是作为害兽看待的,可是实际上豺狼也是保护生态平衡的功臣,它可以使羊群保持一个相对合适的量,从而保持草原的生态平衡,防止土壤肥力的退化乃至沙化,并且也可以提高羊群个体的身体素质,淘汰老弱病残,杜绝传染媒介。至于麻雀吃掉一些粮食,这的确是事实,算是麻雀对于人的生活的破坏,

可是麻雀也吃害虫,这样又可以保护粮食。两相权衡,麻雀的贡献还是要大于它的危害。何况麻雀还有生物基因库的价值,为人们生活增添一些生气的价值,等等。今天许多城市已经出台护鸟的举措,其中包括禁止捕鸟,当然也包括麻雀在内。麻雀由“四害”变成全民爱护的对象,这里的命名就体现了操持话语的人对命名对象的权力关系。通过命名,对于对象或者善待或者虐待就有了一种合法性依据。

第二就是话语的“祈使权力”。话语言说是对于听者的言说,它除了有着指明对象状况、针对事实方面的含义外,也直接或间接地表达出对于听者的要求。如上文言麻雀为“四害”的类别之一,那么就有无论怎么处置麻雀的性命,听者都被置于不应该为麻雀鸣冤叫屈的境地;反之,如果把麻雀称为“鸟”,则就成为动物保护的對象,谁去猎捕就是越轨甚至违法的行为。在这种说和听双方的关系中,听者一方是失语者,这种失语的背后也就是失去话语权力。在日常生活的交往中,说听双方可能随时交替,因此权力制衡关系可以得到一些平衡。

当文学进入文字记录阶段之后,文学的话语权力就被放大了。这是因为,第一,作者一般在阅读语境中处于不在场的境遇,读者阅读活动没有形成一种双方的对话,读者只是单纯地聆听,完全成为失语症患者,权力制衡作用没有真正发挥;第二,有文字记载的文学可以广泛而持久地流传,从理论上讲它具有比任何个人乃至朝代都更久远的生命,这种空间广度与时间长度放大了言说的力量,所以孔子是要通过作《春秋》而使“乱臣贼子惧”,秦始皇的焚书也是体现了对于文字表达能够实现的话语权力的忧虑,从而由毁坏书籍的方式达到对于权力的控制。古代识字者稀少,识字的能力成为社会有身份人物的一种标志,这些少数人构成的社会集团掌握了书写和解释书写的话语权力,那么反过来由文字表达的文学也就成为他们权力的体现。在欧洲文艺复兴时期,文学中有典雅的宫廷语言和通俗的民间语言作为文学的基本语言的论争,这里语言的使用问题背后,是对文学话语权的争夺。在中国古典文学中,

也有诗歌和小说文体地位的争论。小说受到贬抑的原因,既有审美风格等因素,也有文化乃至政治的因素。其中,小说的人物对话渗入了未经汰洗的、不受书面语言规范的成分,多少也侵蚀了既有话语权威系统的稳定性。

由话语权力的关系来看文学史,那么文学史上的古今之争,雅俗之辩,继承传统与鼓励反叛、提倡标新立异的分歧,强调作者自主性和强调社会生活的重要性的差异,高扬作品的优先地位和认为读者才是文学仲裁者的论辩,崇尚国粹传统和向往世界大同的文学的不同取值,在文学功能方面的欲图教化大众,还是为大众提供娱乐的不同目标,等等, these 问题是贯穿到整个文学史的,而它们正是话语权力的一种体现。可以说,它是属于在作品美学基础上的意境论和典型论之外的一种文学研究的尺度。

#### 参考文献:

- [1] 李泽厚.“意境”杂谈[M]//李泽厚.美学论集.上海:上海文艺出版社,1980:325-326
- [2] 徐书城.中国画之美[M].北京:中国社会科学出版社,1987:15.
- [3] 金圣叹.惊艳[M]//第六才子书:卷四.兰州:甘肃人民出版社,1985.
- [4] 严羽.沧浪诗话·诗辨[M].上海:上海古籍出版社,1996:209
- [5] 黑格尔.美学:第1卷[M].北京:商务印书馆,1979.
- [6] 亚里士多德,贺拉斯.诗学·诗艺[M].罗念生,杨周翰,译.北京:人民文学出版社,1962.
- [7] 别林斯基.论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小[M]//别林斯基选集:第1卷,上海:上海文艺出版社,1963:191.
- [8] M·H·艾布拉姆斯.镜与灯[M].北京:北京大学出版社,1989:5-6
- [9] 张荣翼.流行艺术特征论析[J].文艺研究,1991(4).
- [10] 简·汤普金斯.从批评史看读者反应批评与新批评的对立[J].文艺理论研究,1989(1).

(责任编辑:黄声波)

## ABSTRACTS

### (1) Mood Archetype and Discourse Power: Basic Value Measures of Literature Study

ZHANG Rong-yi(004)

*College of Chinese Language and Literature, Wuhan University, Wuhan Hubei 430072, China*

**Abstract** The study of literature involves some basic measures. Such measures need to meet different requirements of different cultures and historical periods. Mood has been regarded as the basic aesthetic measure of Japanese literature, Korean literature as well as traditional Chinese literature while archetype has been the basic aesthetic measure for traditional European literature and the Middle East literature associated with Biblical stories and traditions. New measure can be founded for contemporary literature to backwash and transcend tradition. This paper argues that discourse power or the discourse power relationship in literature should be such a new measure when literature is examined from the perspective of process. When the history of literature is viewed in this light, the disputes of the past and the present, the debate over elegance and vulgarity, the divergence of efforts in carrying on the tradition and encouraging rebellion, in advocating innovation and promoting the unorthodox, in the choice of emphasizing the writer's individuality or stressing the importance of social life, derive from such discourse power relationships.

**Key words** literary study; mood; archetype; discourse power; measure of value

### (2) A Study of the Characteristic of Literary Text Formation

WANG Wen-cheng GAO Yan(010)

*1 School of Arts, Shandong University, Shandong Jinan 250100 China; 2 Department of Humanities and Social Sciences, Shandong Institute of Political Science and Law, Shandong Jinan 250100 China*

**Abstract** There are various differences and arguments in the theory of elements and the theory of levels on the formation of literary text. A comprehensive analysis of the related viewpoints at all times and in all lands leads to the conclusion that literary text is a multi-level organic whole. Those levels can be further classified into three aspects: language, image and sense, which have relatively independent value respectively. Because of the intrinsic relationship, the three integrate as a whole. As a result, they bear and embody the meaning function and the aesthetic function of text structure. The unification of the two functions of text structure brings about its non-self-sufficiency and comprehensive openness. Its production and existence depend on author's creation and, its realization and accomplishment as well as its development in history depend on reader's reading and acceptance.

**Key words** literary text; characteristic of formation; wholeness; unification; openness

### (3) The Main Points and Value of XU Jun's Literary Theory

LI Chun qing(015)

*School of Literature, Beijing Normal University, Beijing 100875, China*

**Abstract** XU Jun, who lived in the middle period of Korea Dynasty, was very famous for his unique literary theories. He opposed the standard of "clinging to the ancient, ignoring the present", insisted on the guideline of