

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：第三编《作品、作家、文学史时代、文学史》之第一、二、三章。

新文艺理论体系论(四)

王 锺 陵

(苏州大学 文学院,江苏 苏州 215123)

摘 要：人类的精神生成发展史的核心是思维的发展，而文学的进程，从来都是和民族心理、民族思维的发展过程相一致的。因此，我们应该尽力从民族文化—心理动态的建构过程上来把握文学史的进程。由此，文学的进程乃上升为一种文化的进程，一种民族发展的进程。而在民族发展的进程中，则体现了人的生成与提升。英加登细致地描述了阅读的意识过程，这一点是他的贡献。但他所描述的乃是一个没有历史时代区分、没有民族差异的、没有社会影响的普泛性的抽象化了的阅读行为。对阅读的意识过程的研究可以沿着个体、社会、历史的三个向度再作拓展。西方文论在如何从文学史的复杂变迁中来把握作家及其作品这一方面，其论述是极度匮乏的。然而，这一方面恰恰是我们应该详加辨析的，因为这正是作家们的历史存在状态。

关键词：文学史观；作品阅读论；作家研究

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)05-0001-10 收稿日期：2014-08-20

第三编 作品、作家、文学史 时代、文学史

第一章 文学史观：如何高屋建瓴地 把握文学史

1. 把文学的进程上升为一种文化的进 程，一种民族发展的进程

对于作静态的存在论研究的海德格尔来说，

他不明白时空观念是可以随着不同时代人的感受方式的变化而变化的，因此，他不能提出时空观念这样的概念，更不能从一个民族的发展过程上来把握这个问题。这一点我在“引论”之第三节“从海德格尔的存在论走向新存在论”中亦已述及。同样的，他的作品开启世界的存在论文艺观，也不能够从民族发展的过程上来把握文学艺术问题。

在个人、时代、社会、民族与世界诸因素中，根本地说，文学与艺术作品是属于民族的。不仅

作品的产生与民族的生长历程相一致,而且文学艺术史本身就构成民族文化发展的一个部分,此外,它还映现着民族成长的进程。这一进程,在各民族发展的统一性中,复又有着各民族自身的殊异性。

民族文学艺术的殊异性是一个即目可见的事实,不必再加说明;而在各民族文学艺术发展的殊异性中又有着全人类的统一性,今之论者对此则是不明白的。其实,这一点并不难理解:任何一个民族都必然要经历清理、摆脱原始蒙昧与宗教神学的历史进程,而这种进程不可能一次完成,它必然要经历反复的过程,而且完成的方式与程度也必然是各异的。应该强调的是,文学艺术的发展,审美观念的演变,同这个过程密切相关、息息相通。对于任何一个民族文学艺术史和美学发展史的研究,都是必须抓住各民族普遍存在的这样一种思想的进程来考察的。

对于文学艺术发展的特定阶段映现着民族成长的进程这一点,我可以举中国汉代文学为例来说明:

汉代文艺对于百事百物的罗列张扬,正是一个民族处在少年期——春秋战国是我们民族告别原始蒙昧的心理断乳期,亦即是儿童期的结束少年期的开始——大大拓展生存领域走向广阔生活时,什么都想知道、什么都想领有那样一种热情的体现。这样一种少年的热情,使得汉代文学与艺术常常无暇顾及个体形象的精致而着力于追求一种整体的繁富,一种斑斓辉煌的色调和一种“焱焱炎炎,扬光飞文”^{[1]32}的气势,并从而流露出一股热烈的情趣。这一股同民族少年期的成长阶段相适应的热烈情趣,正是汉代文艺所特具的艺术美之根源。

但少年期又是一个理智尚未完全成熟的时期,加之还相当程度地承袭着神话—巫术思想的童年式的幼稚蒙昧,所以不免会以一种迷惘的眼光去看待外物,于是神学的愚妄乃给一切社会的和自然的事物都投下了浓重的阴影。

2. 在民族发展的进程中,体现了人的生成与提升

南朝“文贵形似”的山水诗派的兴起,其意义就应该从人的生成与提升这一角度来予以把握。

自觉以自然为艺术加工对象的田园山水诗派的兴起,无疑是人同自然对象化关系的一个重要

发展。这一发展表现了我们民族同自然关系的一种深入。从原始社会、奴隶社会对于自然的畏惧,亦即从神话、半神话时代,中经战国秦汉对于自然的横向而不无粗糙的占领,到山水诗派的兴起,表明我们民族对于自然有了深入细致的消化。当然,这一消化是由一个特定阶级来完成的,因而不可避免地呈现出这一阶级特定的精神风貌,但这一消化所表现的人和自然关系的愈益多方面的生成,亦即是自然愈益展现为人类无机的精神领域,则更为深沉地表露了民族成长的内在历程。我们正是必须透过山水诗所表现的士族地主阶级的精神风貌,捕捉那隐藏在其中的更加内在的民族成长的历程。在人和自然关系的愈益多方面的生成中,相应地有着人的内在属性的更加多方面的丰富。在谢灵运等人对于自然山水的钩深极微的刻画中,有着我们民族对于自然的色彩、光线、形态、意蕴的感受力和表现力的提高。

人类能够达到真实地表现外物的阶段,是经历了漫长的历程的。原始人因其动物崇拜、自然崇拜观念,本是以一种神异的观念去看待许许多多的自然物的,因而自然物在原始艺术中的表现往往是夸诞、怪异而又浑莽的。汉人因其大一统的胸怀眼界,在承继了《诗经》现实表现生活这一传统的同时,也包含着较多的远古遗留。汉代宗教神学正是在这种远古蒙昧的基础上,大力制造涂饰王泽的新蒙昧。汉末以来,随着人们对宗教神学的突破,诗人文士们在致力于抒发自己内在真实的情感的同时,对自然物也作出了真实的描写,开始了着力真实表现外物的历史行程。太康之时,对自然景物的真实细致的表现愈益成为诗歌中一个引人注目的现象。玄言诗从自然景物中表达玄悟,因而时有山水之写,但是自然山水仍然不是独立的审美对象。汉末以来真实表现外物的行程,经过了两百余年的发展,方才在谢灵运刻画微眇的山水诗中,获得了一个转折性的变化。自然山水作为独立的审美对象,终于出现在中国文学史上了。

3. 从民族文化—心理的动态的建构过程上来把握文学史的进程

人类的精神生成发展史的核心是思维的发展,而文学的进程,从来都是和民族心理、民族思维的发展过程相一致的。因此,我们应该尽力从民族文化—心理动态的建构过程上来把握文学

史的进程。我的思路在拙著《中国中古诗歌史》的“前言”中,就已明确表达过:要从民族文化—心理的动态的建构过程上来把握文学史进程。对于这条学术路径,我于1989年在《我写中国中古诗歌史》一文中,曾作过一次简明的概括:“我多年来的学术研究,其路径可以用一句话加以概括:在理解民族思维发展的基础上来把握文学的进程。我以为这是一条前人所未曾走过,而今人也还未曾注意到的学术路径。”拓宽来说,这就是一条以民族思维的发展为底蕴的文化—心理的学术路径。

这条学术路径要求将文学的进程上升为一种文化的进程、民族发展的进程,要求使文学研究的多方面的结合成为以民族思维的发展为内核,以民族文化—生活方式的展开为表现的一种有机的综合。这样一种综合,不仅需要有高层次范畴的笼罩统领,而且需要有充沛的感性的呈现,才能达到既根柢深,复又枝叶峻茂的境地。没有感性的充沛,就不可能有民族文化—生活方式的展开。

然而,还得把握一个中介,这就是我在《中国中古诗歌史》的“前言”中所说的“审美心理建构”。唯有抓住这一中介,民族思维发展、社会文化进程和文艺自身变化方才能够相互渗透、融贯成为一个有机的整体。这样的思路,在西方文艺理论和文学批评方法中,至今也还未曾出现。

4. 对重要的文学史现象要作双向交会的把握

一方面有人类的精神生成发展,有一种文化与民族发展的进程,而且还有建立在上述基础上的文学自身的内在逻辑的展开;另一方面这一进程与展开,又是在特定社会阶段由特定阶级来完成的,因此对于重要的文学史现象要作双向交会的把握。

比如,对于使中国诗歌走向精致的、存在于南朝的新变的文学潮流,我们正是应该作出这样的双向把握:人的个性观念成长的种种内容,对外物进行深入刻画的要求,以及人的内在感受力的提高所要求的艺术表现的精致,是文学新变潮流必然产生的纵向发展的因素;而求名取官、振兴门户的现实需要,则是这一潮流涌动的具有历史阶段性的社会条件。把这两个方面综合起来,我们可以看出,文学新变潮流的产

生,正是纵向发展的必然性藉助于横向展开的历史环境之实现。

5. 文学史研究的六个层次

文学史研究有着六个层次:第一,是因民族发展阶段以及与之相关的种种经济、政治条件而产生的民族思维发展的走向;第二,是在这一走向引导下产生的由社会风习、哲学思潮、人们的感受方式等种种因素交织而成的巨大变动;第三,是与这种变动相谐协的审美情趣的变化与审美心理的新建构;第四,因了上述变动而产生的新旧文体的交替、文学流派的斗争以及某一时代文学发展的总体特征;第五,是在上述整体格局中来把握具体诗人的作品的思想内容、艺术风格及其在文学发展中的作用、地位、传承、影响;第六,随机地对艺术哲学问题作出阐述。这六个层次中,前五个层次是层层相生的,第六个层次则可以贯穿于五个层次之间。

6. 总体化整合:民族精神史、文艺史生长方向及具体行程之形成

在上述五个层面的综合作用的背景下,要注意把握各种特异而又相互冲突的精神性活动,如何由于种种必然的和偶然的原因,而经由直接的或迂回的道路在总体化的整合中盛衰兴替,将一种寓含着普遍性内容的特殊性色泽凝定了下来,从而左右了民族精神史、文艺史的生长方向,并形成其具体的行程的。

7. 对文学史作内在逻辑的流贯而完整的把握

历史是在矛盾的对立统一中向前发展的,对于文学史发展的辩证理解,必须从矛盾的向前运动上来加以把握。列宁曾经把从矛盾的“细胞”形态中揭示出“一切矛盾的胚芽”,称为“一般辩证法的阐述(以及研究)方法”。^{[2]409}因此,我以为中国文学的发展过程,可以而且也应该被归结为一个辩证的基始矛盾,“从前进着的各种对立中发展起来”^{[3]545}的过程。这种“具有内在的行进”的“认识”^{[4]489},其实乃是具有内在矛盾性的客观事物之自我运动在观念上的清晰化了的反映。

这一点在本《结语》第一编第四章“方法论”之第三点“活的逻辑学思路”中亦已论及,兹不复赘。

第二章 作品阅读论

1. 英加登对阅读过程的意识研究

英加登细致地描述了阅读的意识过程,在中西文论中,还从未有过这么细致的描述。这一点是他的贡献。英加登反对使得文学研究总是被转移到其它研究领域,首先是诗人的具有历史色彩的个性心理学中去的心理主义倾向。他提出的获得对文学作品的知识的程序是:掌握有声的书面符号、理解语词和句子的意义、再现作品的客体层次、图式化外观的现实化与具体化。进入作品客体层次的此种意识过程,英加登称之为客观化。“拟实在性”是对作品客观化的结果,“准可感知”则是图式化外观的要求。图式化外观的现实化与具体化,与再现客体的客观化和具体化,在很大程度上是同时进行的。

英加登认为作品有一个图式化的构成,所谓图式化构成,是说文学作品的某些层次,“特别是被再现的客体层次和外观层次,包含着若干‘不定点’,^{[5]12}。填补不定点,便是英加登之谓具体化。要再现作品的客体层次,就必须对作品作具体化,但英加登对此又存有担心:“对同一部作品的具体化可以有重大的区别,甚至由同一个读者在不同的阅读中完成的具体化也是不同的。这种情况给正确地理解文学作品以及对文学的艺术作品忠实的审美理解带来了危险。^{[5]53}对于将阅读活动的目的定位于“提供关于作品价值的正确知识^{[5]5}的英加登来说,他感受到的是相对主义的危险。于是他提醒说:“在填补不定点时要保持某种节制”,应“进行恰如其分的具体化^{[5]53}”,“并非所有‘可允许’的具体化都是合乎需要的”,甚至“许多不定点,例如有关人物的性格、感受力、思想和感情深度的不定点,可以以任何方式填补,因为填补这些不定点对于所描绘的人物是极为重要的。一种填补方式会使作品失去光彩,使它变得平庸,而另一种可以给它以更大的深度,使它变得更有独创性”,“不同的具体化具有不同的价值,特别是各种填补不定点的方式把新的审美价值质素带进了作品所描绘的世界的层次”,“这既有可能提高也有可能减损作品的价值”。^{[5]54}英加登注意到,读者对作品的具体化,可能接近也可能偏离“作家的艺术意向的‘精神’^{[5]54}”,他也注意到具体化的方式,存在着对于时代文化氛

围的依赖;然而,他强调的是,虽然对“同一部文学作品的‘生命’问题有了广泛的见解”,但“作品存在的延续性和同一性在作为历史过程的各个时代中保持下来了”。^{[5]55}

出于研究目的的阅读,英加登又称之为对文学的艺术作品的前审美研究。所谓对文学的艺术作品的前审美认识,与一般的审美认识之区别,在于前者要避免填补不定点。避免填补不定点,即是不进行具体化,这样,文学的审美对象就不能在审美经验中构成。在英加登看来,不填补不定点,对于理解艺术作品的图式化结构,亦即认识艺术作品本身,是必要的。前审美研究的任务是认识作品的艺术价值,而艺术价值是存在于审美价值之前的,故曰前审美研究。英加登之所以要区分艺术价值与审美价值,区分前审美阅读与审美阅读,关键在于他要引起审美的实体基础与这种实体基础的具体化区分开来,这就是他所说前审美研究要避免填补不定点的原因。进一步追溯,可以看出,这是他在哲学上将实质存在论与形式存在论加以划分的美学引申。

2. 英加登理论的缺点

英加登所描述的乃是一个没有历史时代区分、没有民族差异的、没有社会影响的普泛性的抽象化了的阅读行为。它的静态性是显然的。要求作为现象学家的英加登具有社会的、历史的视野,显然是不恰当的;然而,从另一方面说,这毕竟也构成了他的理论的缺陷。

即使从静态的阅读行为的角度说,英加登在一些论点的把握上也有许多不当之处。比如,他对于在阅读中具体化的作用的强调就明显过分了,人们在阅读中,不会作出那么多的具体化的努力,并且也不需要像他所描绘的那么多的想象。鉴于“具体化”这一概念在他的理论中所具有的极度重要性,因此这一缺陷对于他的书就具有了全局性意义。虽然他也说到过在填补不定点时要保持某种节制,但其目的是为了 avoid 使作品变得平庸的填补方式。又如,他认为,“人们收集有关作者的生活和环境的各种资料,以求得到有关作者的‘意向’的知识^{[5]359}的努力,对于理解作品,其作用是“非常间接的^{[5]359}”,这一看法,对于“知人论世”论也贬抑过甚。其实,阅读中理解的深度与广度,与背景知识的有无及其多少有着密切的关系。

艺术价值与审美具体化,其实是一个绝对与相对的关系问题,作品的艺术价值体现在一系列审美具体化中,无由分割,英加登的错误即在于偏要对之加以分割,这是源于他理论中“实存结构”概念实际上所具有的先验性。

3. 将阅读的意识过程的理论引向高层次的思路

阅读对于个体来说,是充实与升华生命的必由之途,它不仅仅是一种消费,对于文学的艺术作品的阅读也绝非仅止于欣赏。英加登对于阅读的个体意义不能把握到这个层次上,因此他对于阅读的意识过程的描述,就不能深入到心灵的充实与升华的层面上。

阅读对于社会来说,是一种人与人、群体与群体之间沟通与交际的手段,它必然有种种社会因素的介入,因此,在阅读的意识过程中,必然有出于阅读者社会阅历与现实需要的种种情感表现,也就是说,审美情感的表现比之英加登所描述的要复杂得多。

阅读对于历史来说,是一种文化的延伸,是前代在后代心中的复活,是后代对于前代之文化与思想资料的现实利用。也就是说,阅读还构成了一种跨代的意识现象。英加登的研究不能及于此。

如果按照以上三点,对于阅读的意识过程再加研究,当可以在英加登的基础上更有拓展。

第三章 作家研究

1. 作品研究与作家研究,作家研究与文学史研究

虽然作品分析是作家研究的基础,但微观的作品分析必须纳入到对作家的研究之中,才能有较为深刻的理解。孤立的作品研究,十分容易重蹈新批评派的覆辙。就个别诗人、作家而言,要对其全部的作品作客观而全面的把握,必须经历一个由总体到分体再到个体的研究过程方能达到。我写作《中国中古诗歌史》时采用了这样的工作方法:首先是通读魏晋南北朝隋代的全部诗歌,边读边摘录下一些有代表性的诗作以供相互比较分析,在这种比较分析的基础上形成一些或明确或模糊的总体性看法。然后进入每一编的研究时,我又将这一编所包括的那段时期的全部诗

作再重读一次或多次,以求形成一些总括这一时期诗歌发展的想法。在此基础上选定我认为应该加以论述的诗人并确定他们各自应在何种角度和程度上被加以论述。在完成了这些工作后,我方才开始对那些被确定应加以论述的诗人作进一步的研究工作。我认为没有这样一个由宏观到亚宏观再到微观的渐次下降的过程,就难以找出每一个诗人在诗歌史上的具体位置。

对于确定要论述的诗人,我往往对其作品加以分类。一个诗人的诗作在被作了恰当的分类后,他的诗所涉及的范围及其侧重就可以看得很清楚了,这就为全面地而不是片面地把握一个诗人建立了基础。在此基础上,还要进一步探究各类不同内容的作品在艺术风格上的异同,从而求得对其总的艺术风貌有个恰当的概括;再进而通过与同时代或不同时代诗人之间的相互比较,以弄清某一诗人全部诗作或某一类诗作在诗歌史上的贡献及其影响。

我以为上述这样的一种工作程序和要求,可以有助于客观而全面地把握一个具体的诗人。当然,工作步骤的划分不是绝对的,这些步骤往往是相互交错的,其作用也是相辅相成的。个体的、微观的研究,有助于补充、丰富并往往在一定程度上纠正我们对亚宏观层次的论述,可以使我们对发展的线索看得更加清晰、细致一些。亚宏观层次的深入研究对于宏观的认识,也有同样的作用。

对当代作品与作家的研究,也可以并能够有一种时段较短的文学史的观念。文学的现实运动每过一段时间就会发生变动,有新写法、新风格、新潮流的崛起,审美风尚与审美情趣也是与时而变的。当代作家及其作品的研究是必须放置于这种变动中,或与这种变动相对照着,才能够得到真切的理解的。同时,作家,无论是追求艺术水平提高、追求自身突破以达到一个高境界者,或是追求别开局面、追求引领潮流乃至领导一代风气者,其本身的创作思想与风格必然处于不断的探索之中。此外,作家随着年龄与时代的变化,作品的风格也会呈现出不同的面貌。作品研究,如不与作家自身的更新或丰富,不与作家自身风格的变迁联系起来,它的意义也难以发掘,所以必须有对作家的整体把握。

自然,作品的好坏,我们有时一眼就能看出来,但这也是以我们过往整个的阅读史,亦即以

所知道的整个文学史为基础的。这个基础愈深厚,我们的敏悟与直觉,才能愈正确。

2. 西方理论中对于作者的否定

同中国文论重视知人论世的传统相反,20世纪西方哲学、文学及艺术理论中有一股否定作者的思潮,出现了“现象学作者”的概念以及“作者之死”的观念。

提出“现象学作者”这一概念的是杜夫海纳。“现象学作者”是一个与现实的作者相对立的概念,它指只存在于有其接受者的作品中的作者。这一概念否认可以通过了解作者来了解作品,要求用作品来说明作者。新批评派的维姆萨特等人是反对以传记材料解释作品的,作为现象学美学家的杜夫海纳,对于传记的作用的否定态度,与维姆萨特等人相同。杜夫海纳说:“真正的作者不必一定与他的作品相像。这时他是随便一个什么躯体,只消能成为附在他身上的魔鬼”的“良好工具就够了。随之而来的便是他的作品。但作品表示的是他身上不是他的那些东西。而且在作品产生以前,作品体现的要求是一种并非来自于他的要求。很可能艺术家听到一声呼唤,但不知呼唤来自何处:来自无生命对象的内心深处”。^{[6]58}不是艺术家“想要创作作品,而是作品自己想要在他身上出现。作品选中了他(也许非他之所愿),把他作为体现自己的手段。因此,他的计划只是作品在他身上作出的一种意愿。在这个意义上说,对艺术家本人而言,确有一个作品的存在,而且是先于他的创作行为而存在的。但我们必须马上补充一句,这个我们无法认识的存在对他也同样无法认识,因而他也不能为我们找出达到这一存在的途径”。^{[6]59}且不论“无生命对象”还有“内心深处”这样的造语,读杜夫海纳这一段作品将艺术家作为工具的话,让人恍若是在听荣格讲无意识对于创作的作用。他与荣格一样,同样将艺术非个人化了。

1969年2月22日,福柯在法国哲学学会发表了题为《作者是什么?》的演讲,继“人之死”的观念后,又提出了“作者之死”。^{[7]447}的论点。

在论证中,福柯用一个作者的全部作品的范围之难以确定,来割裂作者与作品之间的关系,这一理由不免给人以强词夺理的感觉。福柯还说:“曾经有一个时期,我们现在称作‘文学的’那些文本(小说、民间故事、史诗和悲剧)得到

承认、传播和维持,但根本不询问谁是它们的作者”。^{[7]452}这个理由也站不住脚,载体及传播方式不同的历史时期不能并论,民间文学的情况不同于文人创作的情况。

不过,福柯讲的另一条理由倒有些道理:“许多文本隶属于一个独特名字的事实,却意味着在文本中间确立了某些关系,如同质关系、渊源关系、互相解释的关系、证实关系或者共同利用的关系。”“作者的名字表现出话语存在的一种特殊方式的特征”,“它指向某些话语群组的存在,并涉及这种话语在社会和文化中的地位”,“它处于不连续性的断裂缺口,产生新的话语群组及其独特的存在方式”,“作者的名字是一个可变物,它只是伴随某些文本以排除其他文本”,“作者的作用是表示一个社会中某些话语的存在、传播和运作的特征”。^{[7]451}这一段阐述中明显还保留着结构分析的内容,但福柯的兴趣显然转移到对话语特征及其存在方式的探究上来了。

讲到这一步,也还难以得到将作者与作品完全分开的结论,于是,福柯从两个方面入手继续论证,一是指出作者自我的复式性,一是谈论一种跨话语。一个人的话语方式,随着所任角色的不同而不同。福柯将这种情况称为“自我的复式性”。^{[7]454}并想以此否认作者与作品的关系,说服力并不强。所谓跨话语,他举弗洛伊德与马克思为例,称其为“话语实践的拓荒者”。^{[7]455}因为“他们二人都确立了话语方式的无穷的可能”。^{[7]455}

阐述至此,福柯以为可以作结论了:“在对一部作品(不论是文学文本、哲学体系还是科学著作)进行内部和结构分析时,在界定心理学和传记上的参照时,关于主体的绝对性和创造作用会出现怀疑。但主体不应该被完全放弃。它应该被重新考虑,不是恢复一种创始主体的主题,而是抓住它的作用,它对话语的介入,以及它的从属系统。我们应该中止一些典型的问题:一个自由的主体如何透过密集的事物赋予它们以意义?主体如何从内部调动话语的规则来完成它的构思?相反,我们应该问:在话语序列里,像主体这样的存在,在什么样的条件下以什么样的形式才能出现,它占据什么地位,它表现出什么作用,在每一种类型的话语里它遵循什么规则?简言之,必须取消主体(及其替代)的创造作用,把它作为一种复杂多变的话语作用来分析”。^{[7]458}

结构主义是非主体的,福柯这一段话中所说

“关于主体的绝对性和创造作用会出现怀疑”，便是指此。而“主体不应该被完全放弃。它应该被重新考虑”，则表明了福柯要作新的思考。这种新的思考，“不是恢复一种创始主体的主题”，即不是回到被结构主义否定的具有创造性的主体上来，而是要抓住主体对话语的介入，亦即话语实践。所谓“从属系统”，是指元话语或开创性的话语系统使后继话语的相似或相异成为可能。一方面要中止一些典型即惯常的有关主体的问题，另一方面则要问一些有关话语的问题。所谓“话语序列”是一个全称的概念，它指一切话语。只有这样理解，我们才能明白福柯所说的主体存在的问题。全称概念的“话语序列”之下的主体的存在问题，即是上文所说“对话语的介入”亦即话语实践。主体以话语实践的面目出现，它就隐没了，存在的便是某种话语在什么样的条件下以什么样的形式才能出现，它占据什么地位，它表现出什么作用，它遵循什么规则这一类的问题。因此，福柯能够简明地概括说：“必须取消主体（及其替代）的创造作用，把它作为一种复杂多变的话语作用来分析。”由此，福柯完成了对“作者之死”的论证。以故，他以“谁在说话有什么关系？”^{[8]459}一语结束了全文。

作者是什么？作者是话语实践，是对话语的介入。“作品这个术语所表示的奇怪的单位是什么呢？”“什么是构成它的必需的东西？”是话语。

这一股否定作者的思潮，其积极作用在于它消解了浪漫主义文学与文论中极度膨胀的作家主体，从而使得注意的中心转移到了文本上；但也带来对作家研究的极度忽视。浪漫主义文论重视的是用作家的传记材料来研究作品，以至于作品成了作家传记的注脚。西方文论在如何从文学史的复杂变迁中来把握作家及其作品这一方面，其论述是极度匮乏的。

然而，这一方面恰恰是我们应该详加辨析的，因为这正是作家们的历史存在状态。

3. 分析作家要有恰当的历史分寸感

对这一点可以举潘岳为例。综观潘岳的作品，我们可以看到潘岳尚有笔力阔大的一面，有时也还能对人民表示一些同情，他的表达丧逝悲痛的大量篇制，感情真挚而强烈，这些都是潘岳和魏代诗文有其联系的方面；然而情怀狭小毕竟是他的主要方面，由此而来的务尽务泻的细腻刻

画和内在意蕴的漓薄，又都是他不同于魏诗浑厚传统的方面，他的诗格比之陆机又更其降低了，确如沈德潜所说：“安仁诗品，又在士衡之下。”^{[8]162}完整地看到潘岳诗的这样两个方面，我们就能够较为准确地把握其在诗歌史上的具体位置：潘岳在诗歌史的发展进程中，处在比陆机更向后亦即离开魏诗传统更远一些的位置上，但并没有完全离开魏代诗歌的传统。当然，其受魏诗影响的色彩确是淡薄得多了。我们对于潘岳的把握，应该有恰当的历史分寸感。对于任何一个诗人、作家，我们的把握都应该是综合而富有恰当的历史分寸感的。

4. 作家地位、面貌在后世的变动性及其原因

一个作家在不同的时代，会有不同的命运：有的人在当时名声微弱，而在后世则可能斐然腾声，浸浸然入于伟大艺术家的行列。有的人活着时备受赞扬，乃至赢得了巨大的艺术成功，但死后却迭遭批评。也有的人可能会长久地处在褒贬交织的境地。

一个诗人、作家在不同的时代，又会有不同的面貌。他们在不同的时代，往往只突出地表现了甚至是变形地表现了其复杂整体中的一面，从而随着时代的变迁显现出一种变幻的色彩。陆放翁有诗云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”诗人、艺术家死后的是非争执，文学艺术史中“满村蔡中郎”式的评述，又岂是其本人所能料的？

历史上常常有围绕着一个重要的诗人、作家争论的现象，伟大诗人屈原在汉代就曾引起过一番争论。文学史上的这种争论，不仅是因为不同的时代和个人其评人评文的标准常常不同，从而在这种对于某一个具体的作家的不同评价中，表现出不同的美学标准和理想的斗争；而且还因为一个重要的作家其文其人，往往有着一定的乃至相当的复杂性。这种复杂性给研究者带来了困难，直接构成了不同爱好的欣赏者和批评家据以交锋的凭藉。

人们对往代诗人、作家的争论，总是渗进着

参见《小舟游近村舍舟步归》（四首其四），《剑南诗稿》卷三十三，《陆游集》，中华书局1976年11月第1版，第二册，第870页。全书共五册，前四册为《剑南诗稿》，第五册收《渭南文集》《放翁逸稿》及《附录》，页码连排。

“斜阳古柳赵家庄”的随在的历史色彩。代谢鳞次的大象之运，轮转无已；文艺史的流水，奔腾而前。在新时代的日光月色的映照下，文学史那留存在篇什之中的凝冻了的潺潺波流，永远闪烁着不定的光芒。

5. 兼顾当时的成功与后世影响的变化消长

欣赏趣味是随着时代而变化的。比如，为南朝士族文人所大加欣赏的于风物之美中谈玄说佛、登游之中且兼行田的谢灵运山水诗，在后世就引起了褒贬不一的评价：爱好思理的，称赞他诗的理趣；生活优裕的，欣赏他诗的闲适；而完全从文学描写出发的人，则只爱其山水秀句。一个诗人、艺术家当时获致成功的种种所在，在后世往往只有其中的某一部分被人们所赞许，或许整个地不获欣赏，这在文学艺术史上是一个普遍的现象。我们对一个作家的研究，既要说明他的作品当时何以获得成功的原因，不要用后世的批评来否定他当时的成功；又要从作品本身的多种因素在后世影响的变化消长中，说明各种不同评价产生的原因。只有依据于这种方法，我们方能对文学艺术史上诸如谢灵运这样一些有争议的诗人、艺术家作出较为切合实际的全面而深入的理解。

6. 多元的作家创作与一个时代思想和文学主潮的关系

一个时代作家的创作是多元的，但总有一股主潮，像中国南朝的齐代，以王融、沈约、谢朓为代表的永明体创作便是那一时代文学创作的主潮。抓不住主潮，就抓不住文学的发展方向；忽视多元，就见不出文学创作的社会立体性。不过，主潮与多元之间也仍然有着统一性。比如江淹虽以其拟古、不用四声、有矫举嶙厉的笔力等特征，不同于永明体诸人的诗作，但社会作为整体的存在，使他仍然受到了永明体诗人们一定的影响。在诗歌艺术必然的前进中，江淹同永明体诗人之间，仍然存在着一些相同的步伐。

但也要注意另一种情况，在统一的时代思潮中作家之间仍然有其差异性。比如，东晋以后，迁逝之悲经过玄学的消释，一直在逐步淡化着。至南朝，高门士族因为其江南庄园经济的发展和政治上的优越地位的未加变动，已经很为自得了，所以在玄言诗和谢灵运的山水诗中，情绪的表现

已经相当恬淡了。但鲍照因其寒门文人的坎坷遭遇，在诗中却表达了比同时代诗人远为浓厚的迁逝之悲。这说明民族思想的发展，一方面有着总的趋向，另一方面其具体行程又同各个阶级、阶层以至各个个人的具体生活状况密切相关。

7. 应对作家作品与历史社会环境作相融的完整把握

论者们指责说：“谢朓的山水诗，也和谢灵运一样，存在‘有句无篇’的缺点。”^{[9][277]}这种说法的错误，就在于把谢灵运的登游诗和谢朓的“朝隐”诗，看成了纯粹的写景诗，这是一种游离于当时社会历史环境的抽象说法，是一种从后世纯粹化了的山水风景诗标准出发的超越历史的指责。既然自然美之欣赏，是统治阶级整体生活中的一个有机部分，那末士族文人在诗中整体地表现自我生活时，自然风光的描写也就只能是其中的一部分了。后世的人们激赏于大小谢诗中的自然描写，而缺乏兴趣于其他内容，于是便称之为“有句无篇”、“玉石杂陈”^{[9][277]}。这种指责的出现，表明了艺术欣赏趣味在时代历史条件变化下的迁移，但是不能仅仅以此作为研究者们作出历史评价的根据。

8. 从文学史的辩证前进理解作家新旧成分兼存的创作

作家的创作，即使很具有创造性的作家的创作，往往兼有新与旧两种成分，这是文学史辩证前进的表现，却不为许多论者所理解。比如，论者们对于谢灵运诗的山水成分和玄言成分的割裂的评价，以及认为谢灵运可以不在山水诗中谈玄的说法，就都是不理解历史发展辩证法的表现。任何一个历史的进步，不仅在其孕育阶段，而且在其刚刚成熟之时以至其初期阶段，都是不可能离开旧事物的影响的，因而也总是要以这样或那样的方式，显示出母体在自己身上的印记的。对于文学批评与研究来说，不应该仅仅割裂地褒贬其各种特征，因为这不过是贫乏的抽象的简单议论而已，而是应该对此种浑融作出诸规定性相互统一、包含多样性于一身中的整体性说明，唯有此种说明方能在丰富而具体的意义上勾画出历史的原貌。

9. 超越相互矛盾的评价

认识文学史中作家地位的浮沉等种种复杂的现象，对文学史上的纷异的争论作出深入的思考，

不仅对于我们研究一个民族审美情趣的变化,而且对于我们了解一个重要的作家的复杂性及其在历史上的影响,都有其必要的意义。然而,对于文学史的研究来说,更重要的还在于要超越这种种似乎相互矛盾的评价,以求得对作家历史地位的客观而深入的认识。为此,我们需要一种高屋建瓴的宏观的胸怀和一种烛照幽微的卓异的理论眼光。

我们首先得把眼光投向将政治的变动、社会思潮的激荡、社会风习的兴替以及文学艺术的演变,浑融地交织在一起的那一个整体的时代之中,以便对这一历史时代文学的特征及其审美原则和审美理想作出一种总的把握。然而要想求得这种把握的正确,我们又得更为高瞻远瞩地从认识一个更大历史时期中民族思维的发展以及与之联系的审美情趣的变化上入手。

10. 应从文学史内在的逻辑发展上把握转折时代的作家

代表了一个转折时代的作家,他的作品是复杂的,他作为作家的命运也是复杂的。因为既然这个作家代表了一个转折的时代,那末他的作品也只有放到这个转折的时代中,方才能得到较为全面而恰当的理解。转折时代往往具有较为显著的多种构成因素,离开了对这个具有多种构成因素的时代地了解,其作品的各种特征的内在的统一性便无法得到把握。后世的人们处在变化了的社会环境中,以变化了的美学趣味去审视前人,转折时代的作家在这种审视中便会呈现出较为多样的色彩,并引起从其不同的角度去加以审视的人们各不相同的种种议论。这各不相同的种种议论之间,有时又会展开争论。如果这位诗人、作家的作品既复杂而又较为杰出的话,这种争论还会在历史上沿展开去,人们会隔代以至隔多少代地“吵架”。

陆机诗的成就,就是一个后代的人们长期争论的问题。东晋时看法就开始有了分歧:葛洪对陆机十分崇拜,而玄言诗人孙绰则扬潘抑陆,责其深芜。到南朝齐梁之际,钟嵘与刘勰的意见亦颇为相左。对陆机褒贬不一的情况,唐以后仍然存在。清人中攻击平原者甚多。

只有从诗歌史内在的逻辑发展上,我们才能够对陆机诗的文学史意义有深入的理解。

代表了一个转折时代的陆机的诗是复杂的。

他既有表达迁逝之悲和出处矛盾,尚存厚重浑灏气息,同汉魏传统有联系的一面;又有骈偶大作、秀句可摘,以致于板重涂泽、有句无篇的一面。前者是他诗“缘情”一面的主要表现,后者是他诗“绮靡”一面的主要表现。比之建安、正始,陆机在“慷慨”之音上显得大大地低沉了,而在骈仗、秀句的追求上则又大大地向前发展了。这是陆机诗所表现出来的一种大的消长关系。从“缘情”一面说,他的诗中既有沉重的死的悲哀和急迫的生的忧患,又有淡化这些感情的理思,其枯燥说理成分的上升直接兆示了下一个玄言诗阶段的到来。从“绮靡”一面说,在对语言形式的追求上,他继承前代并发展之,从而走到了这样一个地步:一方面,他的诗骈仗大作、秀句挺出,表现了和高华的魏诗传统所不同的艺术趋向;另一方面,他对语言艺术的这些追求又远未达到浑成圆美的境地,不免板重和刻炼,从而在后代对语言艺术追求的漫长进程中造成了这样一种情况:后人一方面既继承了他,一方面却又克服了他。

作为“太康之英”的陆机,正是这样一个既未完全脱离旧传统,又兆示了将要兴起的新潮流的诗人。

在陆机诗所表现出来的上述那种大的消长关系中,作为中国中古诗史发端的魏代诗歌其所包孕的三个规定性之间的态势发生了变化:动情与气骨下降了,而理思和对语言刻画追求则上升了,诗歌史正沿着其内在的逻辑之链向前伸展着。

11. 为作家在文学史上确立一个不可换易的历史位置

在《中国中古诗史·前言》中,就这一问题我曾作过以下论述:

就诗人而言,我的这部诗歌史对于比较重要的诗人,都为其确定了一个不可换易的具体的历史位置,也就是将其置于总的发展链条的一个特定的环节上,这些环节又是彼此紧密联系而不可或缺的。当然,每一个时代文学的具体发展是纷繁的、多样的,然而文学史的叙述在反映其纷繁多样面貌的同时,则必须把重点放在对一种有机的进程的发掘上。

我以为如果一个诗人还不能被安置在一个不可换易的位置上,则这个诗人对诗歌发展的特定的作用,就还没有被认识。而如果众多诗人的排

列不能组成一个有机的进程,则诗歌史发展的内在规律就还未曾被发掘出来。总的来说,文学史的有机进程同诗人所处时代的先后是一致的,但是两者有时也会有不一致或不尽一致的表现。“历史常常是跳跃式地和曲折地前进的,如果必须处处跟随着它,那就势必不仅会注意许多无关紧要的材料,而且也会常常打断思想进程。”^[10] 一部文学史所注目追踪的,应该是文学发展环环相扣的逻辑进程。本书总的来说,是在诗人随着时代

先后的相互承续中把握诗歌史向前的走向的,但也有时在生活时代大体一致的平列的诸多诗人中,梳理出一个纵向发展的历程来。

如果说时代与时代的衔接,构成了诗歌史发展的粗的链条,则诗人与诗人之间的有机行列,便应视之为诗歌史发展的一种细的流动。这种细的流动,对于逻辑起点三要素的展开可以有更为丰富细致的阐述,从而达到对整个时期诗歌发展史进程的“具体的再现”^[11]。

参考文献

- [1]班固.东都赋[M]//萧统.文选:卷一.胡克家校刻本.北京:中华书局,1977.
- [2]列宁.谈谈辩证法问题[M]//列宁全集.北京:人民出版社,1959.
- [3]自然辩证法· 自然科学与哲学[M]//马克思,恩格斯.马克思恩格斯全集:第20卷.北京:人民出版社,1971.
- [4]黑格尔.逻辑学:下卷[M].杨一之,译.北京:商务印书馆,1976.
- [5]罗曼· 英加登.对文学的艺术作品的认识[M].陈燕谷,晓未,译.北京:中国文联出版公司,1988.
- [6]米盖尔· 杜夫海纳.审美经验现象学[M].韩树站,译,陈荣生,校.北京:文化艺术出版社,1992.
- [7]米歇尔· 福柯.作者是什么[M]//王逢振,盛宁,李自修.最新西方文论选.桂林:漓江出版社,1991.
- [8]沈德潜.古诗源:卷七[M].北京:中华书局,1963.
- [9]游国恩,王起,萧涤非,等.中国文学史[M].北京:人民文学出版社,1963.
- [10]恩格斯.卡尔· 马克思 政治经济学批判 [M]//马克思,恩格斯.马克思恩格斯全集:第13卷.北京:人民出版社,1962.
- [11]马克思,恩格斯.马克思恩格斯全集:第12卷[M].北京:人民出版社,1962.

[责任编辑:欣 杰]