

# 阅读的诗学

## ——重返艺术欣赏之路

徐岱

(浙江大学 传媒与国际文化学院, 浙江 杭州 310013)

**摘要:** 在所谓“批评理论”的影响下,大半个世纪以来的文学理论实践已经被非文学的新形而上学所破坏。在这种格局里,“艺术欣赏”早已不复存在,取而代之的“文艺研究”,其实只是以“艺术”为名的千篇一律的伪政治诠释学。这种状况对以审美价值的传播为核心的艺术文化构成了毁灭性的影响。当代艺术哲学如果要想有所作为,就应该正视这种情况,让“阅读诗学”取代形形色色的“接受理论”,以便恢复文学作为艺术的存在。

**关键词:** 阅读诗学;接受理论;艺术文化

**中图分类号:** I06      **文献标识码:** A      **文章编号:** 1001-5124(2008)02-0005-11

### 一、艺术作品与审美接受

在《什么是文学》这篇文章里,法国存在论思想家萨特作过一个比喻:文学对象是一只奇怪的陀螺,它只存在于运动之中。意思指艺术作品具有一种“自足而不自在”的性质。所谓“自足”是指艺术有其自身作为艺术的特性,不是政治、宗教等意识形态的工具。所谓“不自在”是指艺术的存在方式有对物质媒介的依赖性。换言之,艺术品只是当人们看着它的时候才存在。它首先是无声的召唤,是作为一项有待完成的任务提出来的。所以有“作家带来语词,读者带来意义”这样似是而非的说法,以及“只有为了别人才有艺术,只有通过别人才有艺术”<sup>[1]</sup>这个容易引起歧义的命题。

这些论述的意思无非是强调,艺术不是如同一张桌子那样的,能够独立于欣赏者对它的关注而存在的物品,而是作为一种精神现象的意义。重要的不仅在于,“对艺术的经验就是对意义的经验”,还在于这种意义不属于大脑的认知活动,而只属于经验本身。换言之,“作品是通过观众对作品的体验而实现自身的”。<sup>[2]</sup>所以诺贝尔奖诗人布罗茨基把小说和诗歌的本质解释为“剔除任何杂念的交谈”,解释学美学家伽达默尔提出要以“形象”的概念来替换“作品”一词。这些话的意思都表明,与日常实用物品的能轻易地被人使用不同,欣赏艺术需要特别的修养。正如一位英国学者所说:在某种意义上,“成为一个艺术观众就是要踏上一个旅程,这个旅程将改变观众,也使他接触到绘画所表现的世界。”<sup>[3](250)</sup>

于是,优秀的诗人们往往有着对“知音”的期待。陶渊明在《咏贫士七首》的第一首就提出“知音苟不存,已矣何所悲”。唐代苦吟诗人贾岛的《送无可上人》附注绝句曰:“二句三年得,一吟双泪流。知音如不赏,归卧故山秋。”这些肺腑之言表达了艺术家对于理想读者的期待。事实证明,这种要求在艺术活动中并不容易兑现。所谓“对于非音乐的耳朵,再美的音乐也毫无意义”,就像元好问的一联诗句里所写的那样:“文章得失寸心知,千古朱弦属子期。”战国时代俞伯牙与钟子期期间“高山流水”的传奇,反过来也表明了优秀艺术家虽然不多,但真正的知音同样难觅。

中国文学史上最著名的一个典故,是关于两位宋代大文豪欧阳修和梅圣俞之间的故事。欧阳修

收稿日期:2008-02-05

作者简介:徐岱(1957-),男,山东文登人,浙江大学传媒与国际文化学院院长,教授,博士生导师。

曾以“举世之人知梅诗者莫吾若也”自居的,但在对梅诗的解读与作者本人的自述相去甚远后,他也承认:“披图所赏,未必得秉笔之人本意。”这其中的原因形形色色,清代诗论家袁枚指出过两点。其一是口味的偏差。所谓“陶诗甘,杜诗苦;不相能,何相讥”。这种现象最容易发生于优秀艺术家之间。比如伟大小说家托尔斯泰不欣赏伟大剧作家莎士比亚,讥讽为“野蛮人”。普鲁斯特的小说在纪德看来没什么意思,等等,就是这种口味偏爱的表现。

所谓诗文无定价,一则眼力不齐,嗜好各别;一则阿私所好,爱而忘丑。说的就是这个意思。即便那些优秀的批评家,同样难免受到自身欣赏趣味的限制,而得出片面的结论。比如清代学人毛宗岗评点《三国演义》十分出色,但他对同为名著的《西游记》却很不认可。提出“《西游》捏造妖魔之事,诞而不经,不若读《三国》实叙帝王之实,真而可考”。其二是自以为是。比如中国历史上常有妓与嫖客分手赠诗的习惯。曾有一位妓女给她的客人这样两句诗:“临歧几点相思泪,滴向秋阶发海棠。”曾有自作聪明者在《赠妓》中写道:“凭君莫拭相思泪,留着明朝更送人。”也有佟法海在《吊琵琶亭》里对白居易的《琵琶行》里对歌妓的同情不以为然:“司马青衫何必湿,留将泪眼哭苍生。”这曾遭到袁枚的批评:说破如嚼蜡,说大杀风景。两位好事者都错在不懂生活世界的丰富性。还比如清代钱泳的一首诗:“信宿扁舟夜未央,蛙声阁阁最凄凉。荒江月落天将晓,不辩官私闹一场。”据传有某个“冢宰”见到后评曰:“此诗当为江南吏治而作也。”将此诗诠释为作者对江南主政当局的不满。这是“有知识无文化”的结果。

除此之外,导致艺术的知音流失、艺术意义被曲解的最常见的问题,在于主流舆论的“范式作用”。汉代的应邵说过,自古以来“随声者多,审音者少”。清代的王士禛也在诗中写道:“耳食纷纷说开宝,几人眼见宋元诗。”开宝即“开元”和“天宝”,是唐玄宗年号,代表了盛唐诗歌的繁荣昌盛。他的原意是针对明人李梦阳“汉无骚,唐无赋,宋无诗”之说,对人云亦云地认为宋诗不如唐诗的态度提出批评。这是中肯的。尽管宋诗的成就总体不如唐诗,但并不意味着没有特色。比如唐代虽有“大唐之盛”,但边境战事从未中断,社会动荡不宁。而宋代江山尽管最后陷于外族,但由于赵家王朝尚文抑武重视民生,商贸等经济有较大发展。因此,如果说唐诗发现了自然美,那么宋诗则可以说是发现了田园乐。

比如林逋《山园小梅》之一:“众芳摇落独暄妍,占尽风情向小园。疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼,粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎,不须檀板与金尊。”比如苏东坡《饮湖上初晴后雨》之一:“水光潋滟晴方好,山色空蒙雨亦奇。欲把西湖比西子,淡妆浓抹总相宜。”比如南宋徐元杰的《湖上》:“花开红树乱莺啼,草长平湖白鹭飞。风和晴好人意好,夕阳箫鼓几船归。”比如赵师秀的《约客》:“黄梅时节家家雨,青草池塘处处蛙。有约不来过夜半,闲敲棋子落灯花。”再比如叶绍翁的《游园不值》:“应怜屐齿印苍苔,小扣紫门久不开。春色满园关不住,一枝红杏出墙来。”还比如范成大的《田家》:“昼出耘田夜绩麻,村庄儿女各当家。童孙未解供耕织,也傍桑阴学种瓜。”

上述所举这些宋代名诗,比唐诗更多一点日常生活的乐趣,因而在唐诗之外别开生面也是显而易见的。如果我们想当然地接受“宋诗味同嚼蜡”的成见,那就会无视这些宋诗的优点。但是,这些因艺术修养和美学知识方面的不足造成的欣赏眼光与艺术趣味上的偏差,对艺术欣赏活动造成的问题相对并不严重。相形之下,更为恶劣的是一种主观态度上对艺术作品缺乏起码的尊重。就像叶嘉莹教授曾经指出的:“有些人是不可原谅的,他们不是因为他自己的浅薄,而对于高深精美的东西不能了解。而是他要故意诽谤那些美好的东西,是有意要诽谤那些美好的东西。为了什么?为了哗众取宠,为了博得自己的一时的虚浮的名声。世界上是有这样的人的。”<sup>[4]</sup>这真是经验之谈。

在艺术接受活动中,“人们自愿放弃自己喜爱的艺术体验,而从所谓的专家那儿取得他们所希望得到的、对于自己的艺术行为的确认。”但这些以“文化研究”招摇于世的专家们所做的,则是“压抑那些我们在体验艺术作品时所遭遇到的心灵冲击”。<sup>[5](34,40)</sup>总是置起码的常识于不顾而热衷于信口雌黄满腔胡言,这是20世纪人文学界的一大奇观。用狄德罗的话说:“不停地阻止我们寻求欢乐,或者

使我们对于寻得的快乐脸红, 这就是评论家的工作。”<sup>[6](148)</sup>事情为什么会这样? 这是人们盘点20世纪思想史时的最大困惑。

哲学家波普尔曾直言不讳地指出: “因为他们要标新立异, 所以对事实视而不见。”<sup>[7]</sup>美国学者爱德蒙森也作过这样的分析: 知识分子是话语生产者, 其职业优势在于发明各种新词汇。这就像一个不道德的生意人总想费尽心思“唬悠”人购买并不需要的东西。在民主社会里, 做一个知识分子的负担就是要不断说服人们改换术语系统, 丢弃大家习以为常的讲话方式。他们“让人们不断地进行术语调整和观念更新并非是因为这些东西已经过时, 而是因为替代性选择将有助于他们自己更好地生活。”<sup>[8](147)</sup>这些“总是在巴黎或曼哈顿看日落”, 并“在世界一些主要大学中享受一种崇高地位”的批评理论家, 只是一些“迷恋于口号而不看事物的实质”<sup>[9](263)</sup>的知识分子。

正如无聊的市民小报靠制造耸人听闻的假新闻来吸引读者, 现代知识分子不惜混淆视听来引人注目。这种表现的基本特点, 就是以各种理论为依据剥夺艺术作品的自主性, 清除其审美魅力。以形形色色的“接受理论”取代名符其实的“阅读诗学”。他们往往都会大言不惭地宣布, 历史从自己开始。比如法国社会学家布迪厄的《艺术的法则》。这部讨论艺术法则的书, 以“社会学阅读消除了魔力”而沾沾自喜。他以“艺术家和作家的许多行为和表现, 只有参照权力场才能得到解释”这个理论设定为前提, 对福楼拜的名著《情感教育》进行了一次重新诠释。在他看来“《情感教育》这部著作虽被成千上万次地评论过, 却无疑没有被真正读过”<sup>[10]</sup>。结论是, 这部小说除了为这位社会学家的结论提供了一份证明外再无可取。

再比如美国著名马克思主义批评家詹姆斯, 他曾写道: “如果有谁说海明威是因希望表达或传达某些基本经验而动笔的, 那就错了; 确切地说, 他是希望书写某种类型的语句而动笔的。”<sup>[11]</sup>他认为, 这位诺贝尔奖作家在《非洲青山》里对猎兽的描写只不过是一种假托, 通过技艺的书写而表达出工业社会的“关于技术的意识形态”。同时, 作为海明威小说基本特色的“对男性气概的崇拜”, 不仅满足了新教劳动伦理, 还体现了白人对落后民族的征服。将这种观点推而广之, 得出这样的结论也就属于理所当然了: 古往今来所有那些受到赞美的“传统经典是欧洲中心论男性价值的象征”<sup>[12]</sup>毫无疑问, 这是对古今中外所有既成的艺术解读经验的一次令人震撼的彻底颠覆。

如果说关于伟大艺术经典如何优秀的说法, 如今已不过是“狗咬人”的报道, 那么这种关于白人创作的艺术杰作都是白痴的说法, 则完全具有一种“人咬狗”的效果。所以20世纪以来的白人男性批评理论家们, 通过这种类似“自虐”的方式异军突起, 获得了世界的瞩目。按照这个逻辑, 真正的世界文学经典还没有产生, 因为这样的作品只能由基因技术制作的超人类物种所创作, 否则属于任何一个民族的艺术, 都难免带有他的民族的偏见。“欧洲中心论白人男性价值”的缺陷, 不能由“非洲中心论黑人女性价值”来取代。因此, 现实生活中的人们只能永远陷入民族与种族主义的困境中。显然, 这种逻辑尽管十分雄辩但却是荒谬的。它与我们每个人身处其中的, 那个真实与实际存在着的现实生活世界相去甚远,

这让人想起鲁迅在《“绛花洞主”小引》里关于《红楼梦》的这句名言: “谁是作者和续者姑且不论, 单是命意, 就因读者的眼光而有种种: 经学家看见《易》, 道学家看见淫, 才子看见缠绵, 革命家看见排满, 流言家看见宫闱秘事。”<sup>[13]</sup>显然, 这里的“读者眼光”并非来自普通人, 而是所谓“专业读者”。在“人可以生来就是艺术家, 但要成为鉴赏家却必须经过教育”<sup>[14]</sup>这种观念的影响下, 这种读者通常会被当作普通读者的楷模。这样, 原本属于大众自己的事的艺术欣赏活动, 渐渐成了少数人的专利。

问题的症结在于艺术评价中所面临的一种两难处境, 用19世纪俄国批评大师别林斯基的话说: 如果没有任何理论而来评判诗人, 那么, 你的批评就会显得是随心所欲地以个人趣味与个人意见来决定一切, 这些意见仅仅对于你个人是重要的, 而对于别人却不能算是法则。如果根据某种理论来评判诗人, 那么你会把你那种也许很不坏的理论发挥得很好, 可是你不会把你所分析的那个诗人的真相显示给我们看。“如果诗人的作品不能服服帖帖地躺在批评家理论的那张普罗克鲁斯特床上, 批评

家就拉长它的腿,或者斫掉它的脚。”<sup>[15]</sup>无论如何,理论对于理解艺术的意义是一种障碍。为什么这样说?

首先,理论家是根据某些抽象法则行事的,他的资本就是某种为他所娴熟运用的说法,所谓理论也即对世界的某种逻辑设定。因此任何理论都有一种唯我独尊的排斥性,用波普尔的话说:阶级斗争论者处处都看到阶级斗争,弗洛伊德派到处都看到压抑与升华,阿德勒派在每个行动和每句言论中都看到自卑感如何表现自己。这种妄自尊大的结果意味着对艺术自主性的剥夺。一位法国学者说得好:“当我用弗洛伊德的精神分析法研究达·芬奇时,我所见到的不是达·芬奇,而是弗洛伊德本人。”<sup>[16]</sup>从理论出发的艺术批评,往往是一种先入为主的行为。

《百年孤独》的作者马尔克斯说,理论家“总是把先入为主的理论置于现实之上并不顾一切地让现实服从他的理论”。那些大学教授的批评家,“他们在小说家的作品里找到的不是他们能够找到的东西,而是乐意找到的东西。”<sup>[17]</sup>因为对于缺乏真切的艺术体验的理论家而言,艺术作品不再是供人欣赏的对象,而成了为理论而存在的东西。詹姆斯曾坦白地承认:“具体的阅读只有在它包含理论要旨的情况下才令我感兴趣。”<sup>[18]</sup>这句真实地反映了所有理论家职业特点的话令人恐怖。这样的阅读中没有审美的享受,只有通过望文生义的手段实现侦破的快感。

这让人想起鲁迅当年的这句话:“一见短袖子,立刻想到白臂膊,立刻想到全裸体,立刻想到生殖器,立刻想到性交,立刻想到杂交,立刻想到私生子。”<sup>[19]</sup>无论如何,“为了从其中得到乐趣,这是一切艺术的产生和发展的根源。”<sup>[20]</sup>而理论家的乐趣在于以作品佐证其思想。所以即便以“诗学”冠名的所谓文艺理论,都内在地具有一种“反艺术”性。用身为著名批评理论家的希利斯米勒的话说:“不可否认,文学理论促成了文学的死亡。”<sup>[21]</sup>事实上中国明代学者李东阳早就说过:“诗话作而诗亡。”所谓诗话,就是对诗的理性解释。这种解释的早期形态表现为中国式的片言只语,它的发达形态则就是西方现代理论体系。无论是理论体系还是片言只语,它都意味着将丰富的感性体验转化为相对抽象的理性概括。

## 二、理论的兴起与欣赏的没落

经过这样的过滤,再好的艺术作品都会因千篇一律而失去原有的意味。比如在“女权主义批评”的代表作《性政治》里,作者提出:“文学作品是表现社会和传播男性对女性统治的最强有力的工具,父权社会所有的艺术形式都是最具有宣传性的,其目的是强调两性身份中的性别因素。”<sup>[22]</sup>根据这个立场,她对英国作家劳伦斯的名作《查泰莱夫人的情人》进行了猛烈的抨击,将其列为张扬“菲勒斯主义”的典范。米利特这个观点的问题在于:无视父权专制统治不仅对女人,同样也对男人实施暴政,因而否认了劳伦斯这部小说所具有的,对父权文化的冲击性。在中国传统中,男诗人普遍地以女性的立场写诗言情,正是专制政治无以复加的结果。

再比如,在《小说的政治阅读》一书中,法国批评家雅克·里纳尔以“解释一部作品,就是在整个社会学结构中论证这种世界观的功能”为由,以“新小说是以一种最具特色的对于资产阶级价值观念的拒绝的思想表现而出现的”这个结论为前提,将法国“新小说派”作家阿兰·罗伯-格里耶的《嫉妒》,作为其“后殖民批评”的实验场。这里的问题在于他先验地“围绕着黑白对立构成的主线,排列出全部附属的、稍有独立的星座”,<sup>[23]</sup>对文本中所有的“白”与“黑”的词汇极度过敏。以至于不仅黑夜、土地等统统成了黑人的象征,灯火、白板等成了白人的符号,连“在它原来的位置上,只剩下一块发白的地方”这样的句子,都成了暗示白人殖民统治行将崩溃的表示。

作者将故事里的那位白人女性对黑人男役的性趣,看作是色情化作为意识形态的昭示的处理,却未能看到这里的逻辑恰好也能逆向地展开,把意识形态话语当作色情心理的表现来对待。在这种阅读视野里,故事里的人物没有生命,只是群体的代表也即“黑人种族”的符号。这也说明,所有的理论主义批评,实质上都属于作为“政治批评”的意识形态批评。它以“一切批评在某种意义上都是政治”和“政治阐释是所有阅读和阐释的绝对视界”<sup>[24]</sup>这类蛊惑人心的说法,取消了艺术文化的审美

价值,把具体的艺术作品视为不同权力集团宣传教义的工具。在“艺术品之所以伟大,是因为它们能使那些隐藏的意识形态被知悉”<sup>[25]</sup>这样的主张中,艺术理所当然地成了少数掌握文化密码的思想侦探们进行政治揭秘的竞技场。

但事实证明,“意识形态当然能以诸多方式影响艺术,但审美价值从来就不是完全由意识形态决定的。事实上,审美价值之为审美价值,就在于它是超越意识形态的。”<sup>[26]</sup>最能说明问题的案例,莫过于法国后印象派画家德加以巴黎洗涤行业里的劳动妇女为素材创作的《熨烫女工》。德加以这个题目创作了除速写外的正式的27幅作品,时间长达33年。社会学家提供的材料证明,这个行业在当时占据了巴黎妇女的五分之一到三分之一人口。不仅劳动强度大,而且一个全职女工的年收入还无法抵消她当年的开销,其代价却是这些女工们普遍因劳累过度而患胃炎、喉炎、肺炎等疾病,并因而酗酒成癖让生命过早结束。

面对这样的悲惨情况,德加却在给友人的信里发出了“祝法兰西那美好的洗烫行业万岁!”的欢呼。这让一些评论家指责德加,认为他具有典型的中产阶级意识形态。这话的确不无道理,因为德加的这声由衷的欢呼,仅仅是出于这个行业成就了他的艺术的考虑,而全然不顾作为他画笔下的模特的那些女工们的生活状况。但耐人寻味的是,恰恰正是这种“中产阶级意识形态”成就了德加的绘画艺术:德加没有将这些画变成只是对资本主义原始积累期的惨无人道的控诉,而是让它们成为那个时代的巴黎女工们的讴歌。画家的笔下不见丑陋肮脏让人嫌弃的劳苦女人,相反“德加提取了熨烫女工最勾魂的动作,用它来使我们心醉神迷”。<sup>[27](453)</sup>这些作品无疑达到了真实性和美感的有机统一,这既表现在画家通过笔触和空间结构揭示了这些女工的孤独和疲惫,也表现在通过展示她们作为女人的性感而呈现的生命力上。

值得注意的不在于德加和巴尔扎克一样克服了自身的阶级意识形态偏见,而在于他们的作品成功地摆脱了意识形态的干扰而成为“为所有人的艺术”。换言之,与一般文化形态中意识形态往往导致意义的贬值不同,“在艺术作为意识形态的价值的同时又具有客观价值之间并没有什么矛盾。”<sup>[28]</sup>因此正如两位英国学者所说:无论艺术家在日常生活中拥有什么样的意识形态,也不论他在创作时以怎样的意识形态视野去对待其创作,只要他具有真正的艺术天赋并遵循艺术的法则,沿着艺术构思的轨迹,接受审美媒介的主导,那么他就能像德加那样创造出一种相对抽象的、有美感和召唤力的作品。<sup>[27](448)</sup>

德加笔下的这些熨烫女工们的形象之所以是艺术杰作,是因为你无法从意识形态的角度去指手划脚说三道四。你不能说,在那种恶劣的环境中劳动的妇女们不能拥有她们的一点快乐和魅力;你不能认为,艺术家这样处理是对劳动妇女的不尊重,尽管这样的画博得了养尊处优的资产阶级们的欣赏喜欢。因为如果画家将这些女工画成丑陋不堪令人厌恶的酗酒婆,不仅失去了美,同样也能受到诸如“丑化工人阶级”之类的意识形态指控。所以,任何试图以挥舞“意识形态”旗帜的方式在艺术批评实践中赢得名符其实的胜利,都是痴人说梦。

如果按照“政治阐释是艺术阐释的绝对视界”的说法,我们该如何解读曹操的《龟虽寿》,对他的“老骥伏枥,志在千里。烈士暮年,壮心不已”进行阐述呢?恐怕只能理解为:这位封建枭雄不满足于独霸江山君临神州的伟业,还有独步全球一统天下的野心了。这种阅读虽说能大长炎黄子孙的民族主义气势,但却只会让这个文本的诗意味荡然不存。就如倘若将李商隐的名句“夕阳无限好,只是近黄昏”只是看作为对“唐祚将沦”的隐喻,则会让它从中国诗史上销声匿迹。

所以政治批评的没落,昭示了以意识形态学说为基础的理论主义诗学的破产。美国学者拉尔夫·史密斯曾将“理论主义”的弊端概括为“视角论”和“一般论”。对理论主义而言,“解释一个现象就是将它和比它更一般的原则相联系。”理论主义的基本立场一言以蔽之就是:“现实在我们有关它的理论之外没有独立的存在。”<sup>[9](264)</sup>在理论主义者眼里,生活世界无足轻重,唯有理论主宰一切。这种观点是十足的形而上学独断论,它对世界的认识是荒谬的,它对艺术作品的诠释更是拙劣的。塞尚

说过：“再也不要理论了！要的是作品。理论是人类的祸根。”<sup>[29](12)</sup>

如果这样的话听起来过于刺耳，那么这个见解无疑是事实：“面对作品所提供的生机无限的难以捉摸的快感，理论有时纯属多余，有时力不从心，有时反而阻塞或削弱了作品的意味。”<sup>[8](29)</sup>为什么这么说？因为归根到底，所谓“艺术的意义”具有非理论概括所能把握的“超概念”性。造成这方面的认识偏颇有几个原因，主要是在“意义与语言”的关系上由来已久的“语言霸权主义”。按照这种语言观，意义只能是语言的产物，因此，语言中的意义也就是概念的等价物。这种说法早就遭到一些优秀语言学家的批评。

美国文化语言学家萨丕尔就指出，“一个典型的语言成分标明一个概念。但是并不能由此引申说，语言的使用永远或主要地是概念的。”<sup>[30]</sup>他认为，人类语言具有一种流动性，由此而与意识形成多层次的关系。这水平面可以高到注意焦点里只有抽象的概念和它们的关系的心理状态，也可以低到为个别印象所占据的心理状态。这样，通过抽象从知觉中获得的词义，具有再回到知觉中去的倾向。<sup>[31]</sup>这导致了语言的“透义性”。比如当我们面对一个具体词汇，通常不会意识到其物质的“能指”方面，而是直接地面对语义所指的对象，在意识中以自我的经验去“充实”这个对象。

语文学家夏丏尊先生说得好：对于语感敏锐的读者，“赤”并不只是作红色理解，“夜”也决不会仅仅被当成昼的反面，“田园”同样不会只是一块单纯种菜的地方，“春雨”更不会只是一场春天的雨。对于他们，见了“新绿”二字就会感到希望、自然的生机等等说不尽的旨趣；见了“落叶”二字就会感到无常、寂寞等等说不尽的意味。美国学者帕克也谈到：“当我讲出‘海洋’这个词的时候，我可能不仅知道我的意思是什么，不仅重新经验到大海会给我的愉快，而且我的意思还可能为大海的视觉、听觉、嗅觉的形象所笼罩。”<sup>[32]</sup>

但这只是说，意义在被我们理解时，具有一种超越概念而与具体事物发生直接联系的特点。而并没有涉及“意义是否拥有语言之外的根源？”的问题。只是表明即使是词汇意义也有“非解释的语言理解”的特点。还须进一步追究是否存在“非语言的意义”这种东西？毫无疑问是有的。这就是常被引用的陶渊明的《饮酒二十首》之四里后半段：“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”诗人从眼前“夕阳西下飞鸟相还”的景象中不仅产生一种美好感受，而且还同时意识到了一种蕴含其中的超思维的生命意义。就像叶嘉莹教授曾解释的：“什么叫‘真意’？那是诗人在这一片美丽的黄昏景色之中体会到一份宇宙和人生的真谛。”<sup>[33](413)</sup>它是先于语言并无法借语言而传递的体验。

这表明，尽管意义是在语句的表述中形成，并在语句的完成中充分展开的，但作为语句交流目的之内容的意义，事实上潜在地“先于语句而存在”。<sup>[34]</sup>而这也就表明，“既存在非解释的语言理解，也存在非语言的有意义的经验。”<sup>[35]</sup>美国学者舒斯特曼在《实用主义美学》里指出：我们无法“谈论”或清楚地“思考”没有以某种方式被语言所表述的事物，并不意味着我们因此就不能非语言地“经验”或感性地“理解”它们，更不表明这些东西倘若不在语言中就不能为我们有意义地存在。对这种感觉经验中的意义的忽略与漠视，是作为后理性主义代表的语言哲学的特点。这为注重“回到事物本身”的现象学哲学提供了契机。因为“现象学提醒我们注意：意义是内在于感性的，意义是由一种独特的意识所体验的”。<sup>[36](163)</sup>

但这所谓“独特的意识”又是什么东西？其实，这就是不同于通常所谓“大脑意识”的“身体意识”。对意义相对于表达语句的“先在性”的肯定，同时也意味着把“作为文化的身体”与“作为自然的身体”区分开来的必要性。因为在本质上属于非语言的这种经验是“身体意识”的结果。它不仅像马克思所说，能够让“感觉通过自己的实践直接变成了理论家”，<sup>[37]</sup>而且由它所提供的“身体经验”，犹如叔本华所强调的，“构成了进入真正现实的大门，这种真正现实就是事物的内在本质。”<sup>[38]</sup>所以说“灵魂之所以为灵魂，因为它也是肉体”。<sup>[39]</sup>正是在这种“身体意识”中体现了心灵/精神与肉体/物质的内在统一性。

对“身体意识”的认识,为作为一种经验形态的意义超越抽象概念系统的存在提供了基础。纪伯伦写道:“人听不懂枝头小鸟说的是什么,也听不懂鹅卵石上轻轻流淌的泉水叮咚和缓缓推向岸边的阵阵涛声。人不解雨水不住地滴落在树叶上讲述的故事,不懂其用轻柔的指尖敲击玻璃窗时讲述的故事。人也不懂微风对田野上花朵诉说的是何种情愫。不过他感到他的心知晓并理解所有这些声音的意义,因此才时而高兴为之震颤,时而又因忧愁和烦恼为之悸动。一些声音用一种隐幽的语言呼唤他,智慧将之置于他的自然天性面前,于是他的心同自然频频交流,而他自己却默默无言。”<sup>[40]</sup>

这种经验性意义也就是艺术的意义,它仍然可以“借助”而非“通过”语言媒介得到有效表达。这种意义是一种“不具有自身实在性”的,有待于“感知地实现”的存在物。<sup>[41]</sup>用庄子的话说,也即“语有贵也,语之所贵者意也,意有所随,意之所随者,不可以言传也”(《庄子·秋水第十七》)。话语中不仅有可传之“意”,而且还有一种虽与意同在但却无法“言传”而只能“意致”的一种东西。换言之,人类的语言交流中不是“语”与“意”两种因素,除此之外还有“意之所随者”第三种东西。

借用现代语言的范畴来说,就像语与意是“能指”与“所指”的关系,“意”同样是其“所随”的能指,而后者是前者的“所指”。因此,在某种意义上讲,“作品的意义是没有意义。”<sup>[36](164)</sup>这个“没有意义”所指的意义是语言的词汇意义,这种意义也即通过常规话语形态予以传递的语言中的抽象意义。不同于这种意义的“作品的意义”是非语言的体验现象,是作为语言词汇意义的“所随者”。它能借作为“语之所贵者”的“意义”,以“不可以言传”的方式被表达。所以,艺术的意义具有“可悟不可说”的特点。比如17世纪日本诗人芭蕉的俳句:“这条路/无人行/在这个秋日黄昏。”虽然我们能够确认,这里存在着一个关于时间和地点的清楚说明(“秋日黄昏”与“这条路”),以及一个事件或非事件的清晰描述(“无人行”)。

对于真正的“诗歌读者”,应该意识到被作者清晰地“说出”的所有这些信息,并不是诗人真正“想说”的。那么这首诗究竟说什么?其作品意义何在?它说的显然不是由字面信息提供的那件“发生的事情”,其意义是作为借言语词汇意义而指向的东西,而“默默地隐藏在‘字里行间’”<sup>[42]</sup>的一种莫名的惆怅与感觉。所以,对于采用写实手法创作的再现性艺术来说,正确地理解艺术必须把艺术的“题材”与“内容”区分开来。题材是可与作品分开、存在于作品之外的事物之中的东西。而内容是作品不可分解的一部分,它是与表现媒介融为一体的东西。这就能解释,何以艺术可以“不懂”而被“理解”。因为理解艺术意义无须经过大脑运用概念进行智性审核。

在某种意义上艺术经验无论它们可能是什么,都是“在身体上让人愉快的”<sup>[43]</sup>现象。正是出于这种考虑,在《反对阐释》一文里,美国学者苏珊·桑塔格耸人听闻地提出:“为取代艺术阐释学,我们需要一门艺术色情学。”她的意思当然不是为消费社会里泛滥的色情行业鸣锣开道,而是强调在对待艺术作品时必须恢复对感觉的尊重。换言之,在艺术欣赏中“我们必须学会去更多地看,更多地听,更多地感觉”,<sup>[44]</sup>而不是将它转化为某种理论假设。艺术意义的特殊性昭示着艺术文本的相对自主性,艺术有权得到应有的尊重。虽然刚刚过去的这个百年曾以“理论时代”(Moment of Theory)著称,但这并不是美学与诗学名符其实的光荣,恰恰相反,是一种耻辱。

### 三、诗性意义与感同身受

为了拯救艺术的意义,的确到了对这种妄自尊大的理论进行“弹劾”的时候。要想实现艺术文化的价值,首先必须对这种拉大旗做虎皮的做法作出“罢免”。

必须“站在诗歌的立场”来对抗那种“概念化的批评”。事实不仅是“没有一个严格意义上的弗洛伊德批评家赢得过任何尊敬”,<sup>[45]</sup>没有一种“理论批评”提供过关于艺术的智慧。症结在于,这些靠谈论艺术谋生的所谓批评理论,其真正意图根本不是想让人们更好地欣赏艺术,而是费尽心机地要取消作品的价值,以他们的高谈阔论取而代之。这些问题恰恰说明,关心艺术的意义无须理会“理论的大脑”,但不能不关心“音乐的耳朵”。换言之,“诗是需要分析的,但要像诗人那样来分析,不要失去诗的气息。”<sup>[46]</sup>

怎样才能拥有这幅耳朵?怎样才算以诗的方式来分析?清代学者薛雪在《一瓢诗话》里提议:努力“竖起脊梁,撑开慧眼”,要“举世誉之而不加劝,举世非之而不加沮。”这话不错但显得语焉不详。德国浪漫派诗学家施勒格尔说过:艺术需要判断力,这种能力需要有相关的学问。没有这样的学问是不能做出艺术判断的。但是这种学问远远不是艺术判断本身。这体现了辩证法的正确,但让人无所适从。早些时候,法国学者吕克·夏吕姆认为:“在理论家冷冰冰的冷漠和艺术家朋友的充满热情的激进之间,很自然地存在一些中间立场。”<sup>[47]</sup>这话中肯但也失之笼统。

不久前,美国米勒教授在他的新著《文学死了吗》里这样建议:“要想正确阅读文学,必须成为一个孩子。”<sup>[48]</sup>这宣判了所谓“批评理论”的破产。为了成为名符其实的“艺术读者”,有三点值得一提。第一是恰当的态度。卢森堡曾经写道:“你能够‘解释’莫扎特的音乐吗?对于那些不能从最小的事情当中体察生活魅力的人来说,对于那些本身就缺乏生活魅力的人来说,你能给他们‘解释’生活的魅力是什么吗?”<sup>[49]</sup>理解艺术的起点就是热爱艺术,面对那些真正想拥有“懂音乐的耳朵”的人“我们可以不厌其烦地重复:没有对文学的热爱就没有对文学的批评”。<sup>[50]</sup>在“主义”的旗帜下,我们可以看到一批借文学研究的平台牟取生存暴利的知识分子指点江山的欲望,看不到对人文艺术发自内心的兴趣与喜爱。

态度问题也意味着对艺术的尊重。也就是承认,尽管人们面对一件艺术品时可以视而不见不予理睬,但一旦你试图接近它和了解它,你就得按照它的指令行事,否则就毫无意义。意大利博洛尼亚大学人文学教授和著名作家安贝托·艾柯曾提出:在批评活动中,存在着“应用”艺术和“使用”艺术的不同。你可以“使用”一个艺术文本做任何与它“作为艺术品”无关的事情,但你只能“应用”它来做一件事,那就是给这件艺术作品以相对准确的诠释。所有的“使用”都显得主观随意,由使用主体所决定。而“应用”则总是“从作品本文出发,因此它会受到本文的制约”。它承认在“创造者意图”和“诠释者意图”之外,还存在着一个“文本的意图”。<sup>[51]</sup>这是一部艺术作品的灵魂。

何谓“尊重”?就是从作品自身特点出发,不“借花献佛”地借艺术以玩花样。狄德罗曾写道:“心术不正,能有完美的鉴赏力吗?这个问题听起来可笑,其实不是的。”<sup>[6](142)</sup>欣赏艺术当然无须成为助人为乐的“劳模”,但却需要有必要的阅读伦理。比如这首七绝《庐山》:“暮色苍茫看劲松,乱云飞渡仍从容。天生一个仙人洞,无限风光在险峰。”它的作者是当年的“伟大领袖”毛泽东。坊间一度流行关于此诗的这种解释:是作者对其某次美满的房事经历的形象比喻。“暮色”是指房事发生于傍晚;“乱云”是对那位佳人之美貌丽姿的形容,是典型的中国传统以面容之美暗示身体之妙的手法;“仙人洞”云云则较为露骨地指代对象的生理特征,同样属于道家的一贯范畴;而末尾之句则是进一步通过对佳丽最具性征的乳房等身体特征的描述,表现出作者的体验。

如此这般的说法看起来理由充分,是西方弗洛伊德大师的性欲理论与中国古代道教传统的完美结合,但唯独对作品本身缺少尊重。只要从此诗的写作背景发生于庐山,而庐山上确实存在诗所描述的那些景象来看,这种诠释就不能成立。尽管这首诗的确算不上杰作,但将它作这种色情化诠释只能属于对它的人为“使用”而不是准确的“应用”。这种诠释的问题在于,它并不出于欣赏的目的,而只是一种借题发挥,使之成为一种政治调侃。

诸如此类看似荒唐的举止,正是近半个多世纪以来,那些理论批评所普遍拿手的做法。因此,良好的艺术态度说到底还意味着学会区分“欣赏”与“消费”的不同。如何界定“欣赏”?让我们用一个实例来说明:小说家米兰昆德拉曾经谈到法国浪漫主义伟大画家德拉克洛瓦的名作《自由引导人民》,批评说这是一幅概念化的作品:一个年轻的女人,裸露着乳房神情严肃地站在街垒上,旁边是一个拿着手枪的小孩子。他表示:“虽然我不喜欢这幅画,但将它排除于伟大的绘画之外恐怕是荒谬的。”<sup>[52]</sup>欣赏与喜好一样具有主观性,但后者仅仅体现主观意志,而前者却有着客观的诉求。

就像没有谁会主动选择去吃不爱吃的东西、穿不喜欢的衣服、做不乐意的事,我们的消费行为纯粹听从主观喜好的支配。与此不同,我们的欣赏不仅不必局限于我们所喜好的东西上,而且往往会“随

着经验的加深,我们就学会欣赏我们未必喜好的事物”。<sup>[3](256)</sup>事实上,如果说纯粹的喜好往往满足于个人的需求,那么真正的艺术欣赏总是期待着被分享的。这就是真正的美食家与普通的好食者的区分所在。

拥有“懂音乐的耳朵”的第二点是需要合适的方法。鲁迅曾经说过,诗歌不能凭仗哲学和智力来认识,所以感情已经结冰的思想家,即对于诗人往往有谬误的判断。<sup>[53]</sup>用宋代文豪欧阳修的话说:“弹虽在指声在意,听不以耳而以心。”艺术需要被情感地对待。它意味着理解艺术的一条基本法则:注重感觉过程。就像作为“感情的一种独白”的音乐,归根到底是感觉而不是声音。<sup>[54]</sup>艺术的意义不是“通过”媒介而传递的现存物,而是在艺术作品中借助媒介而“涌现”的生成物。因此,与重视结果的科学认识不同,在艺术接受活动中,“感觉过程本身就是审美目的”。<sup>[55]</sup>离开了这个体验性过程,就无所谓艺术欣赏。

关于艺术诠释的有效方法,一条至关重要的原则就是体验。换言之,我们只能在获得了体验之后再谈艺术,而不是凭借任何知识。正如林赛·沃特斯所说:“只有在你获得某种体验之后,你才开始意识到你所接触的是艺术。”而这也同时意味着,必须以“整体性”的方式对待艺术作品。学者们早已指出:“在新批评兴盛时期,批评使得诗歌平淡无味。”<sup>[5](105,229)</sup>这是因为这种理论批评热衷于把作品条分缕析。合适的艺术方法反其道而行之,通过欣赏来理解。欣赏是感同身受,它要求整体性地对待作品。叶嘉莹教授说得好:真正的好诗是浑然一体。所以欣赏诗的时候必须把它看作一个活泼泼的生命,绝不能把它搞成僵死的教条,就好像分析一个活生生的人,你千万不要把他搞成一具尸体解剖的标本。“对这样的诗,你要掌握它真正的精神、感情和生命之所在,而不要摘取一字一句去分析它的好处。”<sup>[33](72,107)</sup>

艺术诠释的方法之二是“理解的循环”。塞尚说过,面对一部优秀的艺术作品,“要想‘知道’,更好的办法就是去‘感觉’;要想‘感觉’,更好的办法就是去‘知道’。”<sup>[29](33)</sup>这话听上去显得语焉不详,让人有点摸不着头脑,但仔细琢磨却是深刻的经验之谈。与艾略特的这段话有异曲同工之妙:理解一首诗就像以正确的理由来享受它一样。但“除非我们理解了一首诗,否则我们就不能充分享受它,这是理所当然的事情;另一方面,除非我们享受了一首诗,否则我们就不能充分理解它,这也同样是真的”。<sup>[56]</sup>这种“理解的循环”不同于通常所说的“逻辑的循环”,来自于经验与观念的互动。它反映了哲学家怀特海在《思想方式》里所强调的,美学经验是享用自明性的一种方式。

艺术诠释的方法之三,就是孔子的“无可无不可”。比如,孟子关于读书的“知人论世”的观点,一直被作为中国古代诗学的一个重要命题。在这个思想范式的作用下,中国古人在批评诗的时候形成了一个习惯,总是要想方设法确定诗的作者和诗的本意。发源于英国发扬光大于美国的“新批评”派,与此相似,注重的是由字词句构成的作品本身的文本性。这种做法对有些诗是必要的,但有些就不必。比如脍炙人口的《古诗十九首》,“之所以妙就妙在不知作者”。<sup>[33](73)</sup>但如果将这个方法绝对化,就没有艺术。首先,在有些艺术作品里,如果我们不了解诗歌创作的具体语境,就不能欣赏其真谛。让我们举例说明。

其一,杜甫《绝句》“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船”。这首作品流传广泛。如果不知其创作背景,它就只能被作为一种“形式美”的典范来理解,充其量欣赏作品工整的对仗。比如,“两个”与“一行”,“黄鹂”与“白鹭”,“鸣翠柳”与“上青天”,以及“窗含”与“门泊”,“西岭”与“东吴”,“千秋雪”与“万里船”等。此诗的一个关键是地理,“西岭”即成都的岷山,东吴在江南。此诗写于764年,杜甫于上年763年作了《闻官军收河南河北》,此时安史之乱即将结束,诗人即将能够南下而未成行之际。如果我们了解到这些资讯,那么再读这首诗就会别有一种意味。

其二,杜牧《怅别》:“自是寻春去较迟,不须惆怅怨芳时。狂风落尽深红色,绿叶成阴满枝。”这首诗有一个创作背景,据传诗人进士及第后应邀去友人湖州刺史崔公处游览参观,主人因诗人有

怜香惜玉的名声，特意召集城里所有名妓让他欣赏，并为他举行赛船会引来全城姑娘抛头露面。但都不中他意。傍晚时，杜牧自己在路上偶遇一位老太，身边有十来岁小女。却让诗人一见就喜欢。当时便付给对方许多财帛并留言：等我十年来此作刺史。若逾期可另嫁人。但杜牧于二十年后才来湖州，立刻寻访当时看中的那位姑娘，得知已于三年前嫁人，已是两个孩子的母亲。如果排除这个故事欣赏，这首诗只是表达了一般赏花思春之作。但如果结合上述这个背景来读，便多了一份人生的感慨。

其三，苏东坡《初到黄州》：“长江绕郭知鱼美，好竹连山觉笋香。”《食荔枝二首》之二：“日啖荔枝三百颗，不辞长作岭南人。/他年谁作舆地志，海南万里真吾乡。”这些作品均是苏东坡被一贬再贬之后，在蛮荒的流放地所作。只有结合这样的地理背景，才能体会出这些诗篇不以人生之苦为苦，而能从生活中发现一点乐趣的旷大。否则，仅仅将它们当作品尝美食之作，就不具有如此的份量。

以上三例，是知道语境有助于对作品精神意蕴的深入理解。除此之外，另有些作品如果不知语境，甚至会产生不恰当的误读。比如盛唐诗人高适《燕歌行》，其中最关键的一联是第六联“战士军前半死生，美人帐下犹歌舞。”通常都诠释为是讽刺主将荒淫，耽于酒色而不恤士兵的生命。但事实上是一个著名典故。《旧唐书·张守圭传》：当时守军主帅张守圭由于兵力不够城中人心惶惶信心不足。便大胆上演了一出空城记。让人在城墙上“置酒作乐，以会将士”。让敌军疑为城中有备而不敢攻城退却。但也有些作品恰恰相反，知道背景后反而会失去意味。比如中唐诗人朱庆馀的《闺意上张水部》：“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？”

众所周知，此诗是写给时任水部员外郎的张籍的。宋人洪迈在《容斋随笔》里称赞其好：“此诗不言美丽，味其词意，非绝色第一，不足以当之。”这是“就事论事”的文本阅读，说得中肯。但此诗题目的提示让读者无法如此读。张籍曾回复一首：“越女新妆出镜心，自知明艳更沉吟。齐纨未足时人贵，一曲菱歌值万金。”朱庆馀为越州（绍兴）人，曾献张籍二十六首诗，其中有《采莲》：“隔烟花草远蒙蒙，恨个来时路不同。正是停桡相遇处，鸳鸯飞出急流中。”这些诗都是借花献佛之作，诗人以小女人自比，借新妆出镜之事询问仕途之事。知道这样的背景再来品味诗歌，便面目全非味道全无。

以此而言，理解艺术有着与禅宗的修炼相似的三重境界：看山是山——看山不是山——看山还是山。在第一境界，我们把艺术作品等同于生活世界，只会简单地欣赏其题材。在第二境界，我们学会了欣赏艺术家的技术，懂得了欣赏作品的诸如色彩与构图、词汇与修辞、旋律与音调等形式方面。但在第三境界我们似乎又回到了起点，重新将关注的视野落实于作品所表现的生活意味。但却是在一个更高的层面上的回归。因为归根到底，“生活的直观性质，是审美经验的第一要素”。<sup>[9] (288)</sup>

理解艺术的一个基本法则是尊重生活常识。阿瑟·米勒曾经提出，好作品未必要博得评论家们的一致赞扬，但“一部剧本应该对有常识的人讲得通”。阿多诺也认为，与科学方法对常识的轻视不同，在艺术实践中“常识是更好的向导”。<sup>[57]</sup>这些见解看似保守，但值得一提。尽管作为生活的“异在”的艺术，具有一种“不可还原”的特点，就像马尔库塞所说，“只要这部作品是艺术，它就不是现实的东西”。但归根到底我们必须承认，“审美的天地是一个生活世界”。<sup>[58]</sup>理解艺术的不二法门就是生活体验。

所以小说家詹姆斯说：“人们如何体验生活，他们也就会如何体验和生活关系最为密切的小说。”批评家弗莱也曾感叹：“那种用‘洞悉生活’字样形容的文学批评，也即从文学作品中发现对于自己经验具有特别重要意义的东西，也许是文学批评能够获得的最易于显示它所研究的作品的手段了。”俄罗斯著名作家巴乌斯托夫斯基更是生动地表示：“涅瓦河上的一个白夜，比起数十本作品以及关于那些作品的数十小时的思考来，使我更多地了解了俄罗斯诗歌。”<sup>[59-61]</sup>这些经验之谈道出了阅读诗学的实质。我们所要做的不是在喜新厌旧的文化时尚中随波逐流，而是学会走自己的路。

#### 参考文献

[1] 让-保罗·萨特. 萨特文学论集[M]. 施康强, 译. 合肥: 安徽文艺出版社, 1998: 98.

- [2] 汉斯·伽达默尔. 解释学、美学、实践哲学[M]. 金惠敏, 译. 北京: 商务印书馆, 2005: 54.
- [3] 尼古尔·温特沃斯. 绘画现象学[M]. 董宏宇, 译. 南京: 江苏美术出版社, 2006.
- [4] 叶嘉莹. 唐宋词十七讲[M]. 长沙: 岳麓书社, 1989: 299.
- [5] 林赛·沃特斯. 美学权威主义批判[M]. 昂智慧, 译. 北京: 北京大学出版社, 2000.
- [6] 狄德罗. 狄德罗论绘画[M]. 陈占元, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2002.
- [7] 卡尔·波普尔. 20世纪的教训[M]. 范景中, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004: 142.
- [8] 马克·爱德蒙森. 文学对抗哲学[M]. 王柏华, 译. 北京: 中央编译出版社, 2000.
- [9] 拉尔夫·史密司. 艺术感觉与美育[M]. 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 2000.
- [10] 皮埃尔·布迪厄. 艺术的法则[M]. 刘晖, 译. 北京: 中央编译出版社, 2001: 7, 39, 263.
- [11] 弗·詹姆逊. 马克思主义与形式[M]. 李自修, 译. 南昌: 百花洲文艺出版社, 1995: 357-359.
- [12] 帕森斯, 布洛克. 美学与艺术教育[M]. 李中泽, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998: 88.
- [13] 鲁迅. 鲁迅全集: 第8卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981: 145.
- [14] 豪塞尔. 艺术社会学[M]. 居延安, 译. 上海: 学林出版社, 1987: 138.
- [15] 别林斯基. 别林斯基选集: 第4卷[M]. 满涛, 译. 上海: 上海译文出版社, 1991: 405.
- [16] 卡尔·波普尔. 通过知识获得解放[M]. 范景中, 译. 杭州: 中国美术学院出版社, 1996: 84.
- [17] 加西亚·马尔克斯. 番石榴飘香[M]. 林一安, 译. 北京: 三联书店, 1987: 104.
- [18] 詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑[M]. 陈清侨, 译. 北京: 三联书店, 1997: 15-16.
- [19] 鲁迅. 鲁迅全集: 第3卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981: 533.
- [20] 房龙. 人类的艺术: 下册[M]. 衣成信, 译. 北京: 中国和平出版社, 1996: 511.
- [21] 希利斯·米勒. 文学死了吗[M]. 秦立彦, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007: 53.
- [22] 米利特. 性政治[M]. 宋文伟, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2000: 35.
- [23] 雅克·里纳尔. 小说的政治阅读[M]. 杨令飞, 译. 长沙: 湖南文艺出版社, 2000: 23, 125.
- [24] 特里·伊格尔顿. 文学原理引论[M]. 刘锋, 译. 北京: 文化艺术出版社, 1987: 247.
- [25] 丹尼·卡瓦拉罗. 文化理论关键词[M]. 张卫东, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2006: 87.
- [26] 马泰·马林内斯库. 现代性的五副面孔[M]. 顾爱杉, 译. 北京: 商务印书馆, 2002: 214.
- [27] 弗兰西斯·弗兰契娜. 现代艺术和现代主义[M]. 张坚, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 1988.
- [28] 阿诺德·豪塞尔. 艺术史的哲学[M]. 陈超南, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1992: 31.
- [29] 约阿基姆·加斯凯. 画室[M]. 章晓明, 译. 杭州: 浙江文艺出版社, 2007.
- [30] 爱德华·萨丕尔. 语言论[M]. 陆卓元, 译. 北京: 商务印书馆, 1985: 12-13.
- [31] 约翰内斯·恩格尔坎普. 心理语言学[M]. 陈国鹏, 译. 上海: 上海译文出版社, 1997: 192.
- [32] 叶圣陶. 叶圣陶论创作[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1982: 137.
- [33] 叶嘉莹. 叶嘉莹说汉魏六朝诗[M]. 北京: 中华书局, 2007.
- [34] 埃德加·莫兰. 方法: 思想观念[M]. 秦海鹰, 译. 北京: 北京大学出版社, 2002: 182-183.
- [35] 理查德·舒斯特曼. 实用主义美学[M]. 彭锋, 译. 北京: 商务印书馆, 2002: 173-175.
- [36] 米盖尔·杜夫海纳. 美学与哲学[M]. 孙非, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1985.
- [37] 卡尔·马克思. 1844年经济学—哲学手稿[M]. 刘丕坤, 译. 北京: 人民出版社, 1979: 78-79.
- [38] 费迪南·费尔曼. 生命哲学[M]. 李健鸣, 译. 北京: 华夏出版社, 2001: 30.
- [39] 克罗齐. 美学或艺术和语言哲学[M]. 黄文捷, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1992: 14.
- [40] 纪伯伦. 纪伯伦散文精选[M]. 伊宏, 译. 北京: 人民日报出版社, 1996: 5.
- [41] 沃尔夫冈·伊瑟尔. 阅读活动[M]. 金元浦, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1991: 48.
- [42] 奥特. 不可言说的言说[M]. 林克, 译. 北京: 三联书店, 1994: 43.
- [43] 埃伦·迪萨纳亚克. 审美的人[M]. 卢晓辉, 译. 北京: 商务印书馆, 2004: 50.
- [44] 苏珊·桑塔格. 反对阐释[M]. 程巍, 译. 上海: 上海译文出版社, 2003: 17.
- [45] 勒内·韦勒克. 批评的诸种概念[M]. 丁泓, 译. 成都: 四川文艺出版社, 1988: 320.
- [46] 维·什克洛夫斯基. 散文理论[M]. 刘宗次, 译. 南昌: 百花洲文艺出版社, 1994: 91.
- [47] 让-吕克·夏吕姆. 解读艺术[M]. 刘芳, 吴启雯, 译. 北京: 文化艺术出版社, 2005: 4.
- [48] 希利斯·米勒. 文学死了吗[M]. 秦立彦, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007: 176.
- [49] 罗莎·卢森堡. 狱中书简[M]. 傅惟慈, 译. 广州: 花城出版社, 2007: 147.
- [50] 马塞尔·拉尼茨基. 我的一生[M]. 余匡复, 译. 上海: 上海译文出版社, 2003: 323.
- [51] 安贝托·艾柯. 悠游小说林[M]. 俞冰夏, 译. 北京: 三联书店, 2005: 113.