

经典文学作品文本分析的性质、地位、路径和意义

刘俐俐

2012-1-31 14:45:14 来源: 甘肃社会科学20083

一、文本分析作为一种文学研究方式的性质和地位

在各种文学研究活动中,对于文学作品尤其经典文学作品的文本分析,是一种重要的研究活动和方式。在西方文学理论和批评中常见到文本分析的踪影,近二十年来本土在借鉴基础上也经常采用这种研究方式。那么,文本分析的性质和地位何在?

我们暂且试探性地为文本分析下一个定义:文本分析作为一种文学研究活动,以优秀的文学作品为研究对象,探寻文学作品艺术价值形成的原因和机制。这种文学研究活动强调自觉方法意识,采取与文本相应的方法,对文本进行学理性分析,在分析中自然地转换对于文学作品的审美评价。从研究者主体角度来看,其目的与文学鉴赏迥然有别。如果说,文学鉴赏的目的是为了阅读者自己的愉悦,那么,文本分析的目的则是探索研究文本的艺术价值。这种文学研究方式,从研究对象角度来看,是以文学作品的艺术效果为基本前提的,也就是说,当文本分析工作开始的时候,已经是认可了这个作品是值得分析为前提的。从工作的工具和方式的角度来看,由于文本分析是一种充满着理性的、对应着具体文学作品的、并且具有明确目的的研究活动,所以,工具即方法作为中介贯穿在研究者主体和研究客体之间。

文本分析的上述性质来自于这种研究活动和方式具有其他文学活动不可替代的作用和地位。

人类和文学最直接原始的关系是对文学作品的欣赏。对文学作品的审美经验是人类最基本的精神现象。“以审美态度完成的阅读”是人类重要的基本的阅读,在这种阅读中,“文学的艺术作品及其具体化不再是某种其他目的的工具而是成为读者的活动,尤其是他的意识和意识活动的主要对象”。[1]人类和文学作品的这种关系,确认了人类的主体性质和特点,即这种欣赏活动的根本性目的是为了欣赏者自己的主观愿望。欣赏者对作品的喜爱是基本前提,被其感染、激动,浮想联翩为其特点。文学欣赏在人类和文学的关系中显示出最基础最本真的性质。

以文学欣赏为基础,人类开始文学研究活动,截至目前,人类对于文学研究的方式有很多种,中西方大致差不多,主要有文学史研究、文学思潮史研究、以作品为核心的作家论研究活动、与时代同步的文学评论等几种。

(1)文学史研究是文学发展并丰富到相当程度之后的研究方式。文学史的主要任务是力求准确地描述和概括文学发展的线索和面貌。其基本方式是将散落的文学现象,作家作品,按照一定的文学观念,通过比较性的研究,排列出一个序列,给予其特定的文学史地位。首先,评价性是文学史工作的主要性质。文学史研究对于具体作家的评价立足在该作家全部重要作品的搜罗和概括基础上。比如,由戈宝权任特约顾问、易漱泉、雷成德、王远泽为编辑小组编著的《俄国文学史》(湖南文艺出版社,1986年版)的“第十九章契诃夫”中分别用四节介绍了契诃夫的“生平”“短篇小说”“《草原》、《第六病室》和《套中人》”“戏剧”。在第二节“短篇小说”中写到:“契诃夫的短篇小说,是世界文学宝库中灿烂的珍珠。在他短短的一生里,写了七百多篇短篇小说,塑造了大约六千个形态各异、个性鲜明的人物形象。通过这些人物的活动,作家绘声绘色的笔触深入到俄国社会各个角落,广泛而深刻地反映了整整一个时代的风貌。俄国短篇小说这种体裁,到契诃夫创作的年代,发展到了高度成熟、极为完美

的地步。他的一系列丰富多彩、美不胜收的短篇小说，是他对俄国文学和世界文学的最大贡献。”显然，这个评价是在对契诃夫全部作品概括基础上得出的。其次，比较是文学史研究的原则和基本方法。任何一位作家的定评都是与其他作家相互比较中得到的。比如，李白和杜甫在《中国文学史》中均占有一章的地位，是在与初唐四杰、杜牧、王勃、王昌龄等诗人比较的基础上获得的。再次，比较的原则随着文学观念的改变也会发生变化，比如，在游国恩等主编的人民文学出版社1963年版的《中国文学史》中，诗人李商隐没有专章。而到了由袁行霈主编、高等教育出版社1999年版的《中国文学史》第二卷则发生了变化，“李商隐”和“李白”、“杜甫”、“白居易与元白诗派”处于同等文学史地位，提升到独占一章的文学史地位。一般说来，文学观念、比较和选择原则等发生变化和调整必然会提出重写文学史的要求。

(2)文学思潮史研究在表面看来没有内在联系的一些文学思想、文学创作现象中发现具有连续性的思想潮流，描述其走向且给出历史性评价和理论说明。比较是文学思潮史研究的基本原则和方法。文学思潮史研究以评价性为主，分析性次之。这种研究方式最典型的著作是丹麦的勃兰兑斯(George Brandes, 1842-1927)的《十九世纪文学主潮》。这部六卷本的著作，是对于欧洲从18世纪下半叶开始到19世纪上半叶这样一个从前现代向现代转折时期的法、德、英三国文学中“一个带有戏剧的形式与特征的最重要运动的发展过程”的著述。以文学思潮的发展演变串联起这三国作家和他们的创作。在宏阔的视野中，运用心理分析、比较和相互联系的方法，对作家和他们的作品给予了精到的品评。文学思潮史的研究在我国现当代文学领域有许多重要的著作，比如，朱寨主编的《中国当代文学思潮史》(人民文学出版社，1987年版)，谢冕主编的《百年中国文学总系》(山东教育出版社1998年版)。以后一本书为例，其研究方式是选择从1895年以来具有重要意义的若干年份(例如1921年，1942年、1948年等)进行描述，以这些关键性年份所发生的文学变化，把百年文学进展贯通起来，丛书整体为撰写更具有科学性的、深入的中国现当代文学史打下了扎实的基础，同时就总系中的任何单本著作来说，都是对当代文学发展过程中某些重要阶段的深入研究。

(3)以作品为核心的作家论研究是个案性质的批评。以对作品细致分析和批评为核心，但最终结论落脚在作家定位和评价。比较是其研究的基本思路 and 主要方法。以特定的文学观念为依据，在比较中确定作家的地位。最典型的著作是利维斯(F. R. Leavis, 1895-1978)的《伟大的传统》(The Great Tradition)。利维斯以知人论世的方法和比较的途径，对于作家及其代表作品加以洞幽烛微的分析，并且以此为基础描绘出英国文学的“伟大的传统”。在比较中确认了所谓的小说大家，即乔治·艾略特、亨利·詹姆斯、约瑟夫·康拉德三位小说作家，认为：“他们即是英国小说的伟大传统之所在。”[2]利维斯的文学观念为，小说必须对人类的道德抱有关怀。法国文学史家和文学批评家朗松(Lanson, Gustave, 1857-1934)也是这样的文学研究者。我国自现代以来对于中国古代和现代作家所做的大部分研究，都属于这类研究，比如，赵逵夫的《屈原与他的时代》(人民文学出版社1996年版)在古代典籍中钩稽关于屈原及其相关史料，以进一步阐明屈原生平及其时代的著作为典型以文本为核心的作家论研究。

(4)与时代同步的文学评论主要从文学社会功能的角度来评价和评论文学作品和文学现象。关注新近出版和发表的文学作品在当下社会文化和人们精神生活中产生的影响，对于社会进步和文学发展的意义等，较多从功用角度品评判断。文学评论一般以社会学方法为主，侧重评论而不注重分析。并不执意追求学理性。我国当下发表于各种刊物和报纸上的跟踪性的文学批评文字大多属于这种研究方式。

综上所述启示我们思考：第一，侧重于宏观文学及文学思想发展脉络、侧重作家创作和地位、侧重社会功能等方面的研究任务，都有相应的文学研究方式来承担。人类文学研究方式承担起了对于文学活动从作家到作品到读者各个环节的研究。第二，还有需要研究的领域需要特定的方式加以研究。这个问题来自如下思考：文学史上已有较高地位的作家的某部优秀作品的艺术构成及其特性，在何种方式中予以研究呢？或者说，以具体的优秀作品为对象，探索和总结其中的艺术特性乃至进而获得对于其所属的文体具体细致把握，这样的任务如何完成呢？显然，这不是简单的评价问题，或者说评价任务已经结束，继之而来的是分析的任务。那么，难道从来就没有理论家们涉足这样的研究吗？回答是否定的。让我们从西方文学批评中的一个现象入手：法国经典叙事学家热拉尔·热奈特在《叙事话语新叙事话语·绪言》中开篇就说：“本书研究的特定对象是《追忆似水年华》中的叙事。”“和一切作品、一切肌体一样，《追忆》由普遍的或至少超越个别的要素组成，它把这些要素集成特定的综合体，独特的整体。分析它，不是从一般到个别，而正是从个别到一般：……我在此提出的主要是一种分析方法，我必须承认在寻找特殊性时我发现了普遍性，在希望理论为评论服务时我不由自主地让评论为理论服务。”[3]热奈特从评论《追忆》入手，得到的却是《叙事话语新叙事话语》这样的经典叙事学重要理论著作。即评论为理论服务。仅就我所阅读过的由普鲁斯特的《追忆似水年

华》的评论而升华为对于理论问题探讨的西方学者的著作就有瓦尔特·比梅尔(Biemel Walter)的《当代艺术的哲学分析》、美国著名的叙事学家希利斯·米勒(J. Hillis Miller)的《解读叙事》(Reading Narrative)中的第十二章以《追忆似水年华》为对象讨论“错格的谎言”。但是,这些著作,目前都是作为文学理论著作被认定的,并没有将其作为一种研究方式获得充分认识。

而文本分析则可以承担这样的任务,在各种文学研究活动和方式中,文本分析以不可替代的作用占有自己的地位。

二、文本分析的对象及对象存在样态

分析艺术价值构成的机制,潜在的逻辑是以优秀文学作品即文学经典为分析的对象。

文学经典是在文学史上经受住历史考验,被普遍认可的重要文学文本/作品。文学经典固然借鉴已有优秀文学的经验和成就,但是创造性远远大于借鉴性。这些文学文本/作品因艺术上创新和成熟而成为经典。文学经典形成原因很复杂。除去时代、文化、意识形态等外在原因之外,文学经典必然还有独属于文本自身的特性,也就是创新和成熟的因素。这些因素和特性值得研究。文学经典作为精神文化资源体现在:其一,滋养人们的精神。文学经典作为人类感情的库存,其中蕴含的人类感情丰富而且多样。伽达默尔(Hans-Georg Gadamer)在《真理与方法》(Truth and Method)中认为,历史流传下来的文物、传统哲学、经典文学等,都是历史流传物,这些东西一定能够向我们传递一些信息,并且具有教化功能,其教化功能通过历史流传物自身蕴含的人性的、普遍精神的有效张力而实现。历史流传物在流传过程中,不断被加进去新的理解,新的理解不断地被融合到这个流传物中去,丰富着这些历史流传物。文学经典对于人们精神的滋养是其他文化形式不可替代的。其二,文学经典对于文学理论的价值。从文学经典中总结文学理论,是文学理论发展的重要途径。我们在前面已经涉及过法国经典叙事学家热拉尔·热奈特的《叙事话语·绪言》的研究方式。《追忆似水年华》的叙事现象非常丰富,出现了一些以前叙事性文学作品中没有出现过的创新的手法,可以从中提炼和概括出来普适性的理论,推进理论发展。由此,热奈特才说:“我觉得不可能把《追忆似水年华》当作一般的叙事,或自传体叙事,或天知道什么别的等级、类别、种类的普通例子来处理:普鲁斯特叙述的特殊性从总体上看是不可缩减的,任何推论在这里都将是方法上的失着;《追忆》只说明它本身。但另一方面,这种特殊性并非不可分解,从分析中得出的每一个特点都可以进行对照、比较或展望。和一切作品、一切肌体一样,《追忆》由普遍的或至少超越个别的要素组成,它把这些要素集合成特定的综合体,独特的整体。分析它,不是从一般到个别,而正是从个别到一般……”《叙事话语新叙事话语》在文学理论中的学术价值已经表明,《追忆似水年华》不仅对文学作出贡献,而且对文学理论也做出了巨大的贡献。张爱玲的《金锁记》已经成为中国现代小说的经典文本。笔者曾经在《“金锁”隐喻与诗性的故事——张爱玲〈金锁记〉的文本分析》一文对其做过文本分析。发现故事情节设计明显地呈现为平衡结构,即曹七巧吸收聚集恶与释放恶的两个阶段所组成的完整过程是一个平衡结构。人物的形象就在这个结构中臻于完成。表层叙述结构来自深层原因,深层原因就是曹七巧在这个平衡中运行的动力究竟是什么?此外金锁意象在表层结构与深层结构的形成中也起到了非同凡响的艺术效果。而以往的文学理论对于这些问题尚未做出很好的回答。[4]这些现象都印证了文学理论的诞生脱离不了具体的文学现象,任何一个理论命题的诞生都有特定的原始语境。文学经典对于文学理论的价值有待于深入开掘。

文学经典即文学作品存在样态是怎样的呢?确认对象的存在样态,是文本分析的基础。

关于文学作品存在方式问题,中西方学者曾经不约而同地深入探讨过。西方20世纪文论中,波兰现象学家英加登(R. Ingarden)在《文学的艺术作品》和英美新批评理论家韦勒克(Rene Wellek)沃伦(Austin Warren)在《文学理论》中,都大同小异地提出了文学文本的层次结构问题;加拿大文学理论家弗莱(Northrop Frye)《批评的剖析》中则提出了相位的理论,从若干层面进入对文本的思考;中国公元五世纪南北朝时的刘勰的《文心雕龙·知音》篇中提出“先标六观”的思想,认为文学批评可以从六个角度进行。这些理论依据不同哲学体系基础,对于文本或者是从若干层次构成的结构,或者从诸多侧面加以把握。

从理论的共同点来看,英加登和韦勒克、沃伦可以看成是一个理论平台上的理论家。作为现象学派的理论家,英加登虽然师从胡塞尔,但是他不赞成胡塞尔的先验唯心主义,他希望确立独立于意识的实在世界的存在,而反对把知识的基础建立在纯粹的

意识之上，并进而认为，我们认识对象的方式取决于它的存在方式与结构形式。英加登首先排除了对文学作品存在方式的物理主义思路和心理主义的思路，以此为基础提出“文学作品是一个多层次的构成”确证他的文学作品是以结构的方式存在的思想。韦勒克和沃伦借鉴英加登思想基础上，对于作品层次的归纳如下：第一，声音层面，语音、节奏和格律。第二层面，意义单元，意义单元决定文学作品形式上的语言结构、风格与文体的规则。第三层面，意象和隐喻，这是所有文体风格中可以表现诗的最核心的部分。由这部分转换成第四层面，也就是存在于象征和象征系统中的诗的特殊“世界”，他们把这样虚构的、象征和象征系统称为诗的“神话”。

加拿大原型理论家弗莱则远距离地从宏观视角来考察文学作品。弗莱从意义和叙述这两个互相联系的方面对文学作品进行层次分析。他首先把文学艺术界定为“假设性的语辞结构”，然后提出文学作品具有五个关联域，他称之为“五个相位”。分别为文字相位，也就是文学作品内部各词语和各象征间的关系，意义是内向的和含混的。描述相位，也就是文学作品对外部世界的描述、论断和教诲作用，意义是外向的、明晰的。形式相位，也就是文学作品作为一种假设性的语辞结构对它所模仿的自然和真实命题的关系。在最接近真实的事实的一极和最虚构的一极之间，存在多种具有差别的类似于过渡色一样的形式。神话相位，这是文学自身的继承关系的体现，于此相位弗莱提出了文学原型的概念。总解相位，也就是文学作品同全部文学经验的关系，这是一个原型比较集中的阶段，多种原型密集地形成一个“原型中心”，反映了人类普遍的经验 and 梦想。

刘勰《文心雕龙·知音》篇中的“六观”的思想早在公元5世纪就聚焦在20世纪西方学者关于文本结构性存在这个问题上。关于“六观”，刘勰说：“是以将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。斯述既形，则优劣见矣。”[5]刘勰认为，六个方面与文学作品整体具有有机联系。六个方面是可以进入文学作品的路径，在“面面观”中可以获得对文学作品整体的把握。位体基本是作品的题材风格与作品内涵、主题相互协调适应的问题。置辞基本是作品的语辞，用字修辞的问题。通变，基本是文学作品对传统的继承和创新的问题。奇正基本是肯定以正驭奇，也涉及正统与新奇的问题。事义基本涉及作品中的材料、人物、事物等种种内容，以及典故的运用问题。宫商基本涉及的是作品的音乐性问题。

总括韦勒克、沃伦、英加登、弗莱和刘勰关于作品的多层次立体结构或者面面观思想，可以概括他们对文学性存在于诸多层面的见解。大致可以表述为文学作品存在于一个由语言构成的多层次的立体的结构中：各个层次分别为：1. 语辞所具有的语音和语义。2. 句子和句子所组成的意群，这是重要的贮存文学性之所在。3. 已经形成的形象或者意象及其隐喻，其中已经具有形象和比较完整的意义。4. 文学作品的客观世界。这是存在于象征和象征系统中的诗的特殊“世界”。5. “形而上性质”（崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的）虽然不是以阅读可能意识到的对象样式而直接出现的，但是也是生成文学性的因素。

确定文本多层次立体结构存在对文本分析的意义在于：第一，为文本分析从“多层次的立体结构”来探索艺术价值构成开拓了思路。第二，确定层次性存在，可以采用各种方法分析不同的层次，并且在文学作品的各层次间进行对话和交往，形成批评话语的间性。也就是意味着拓宽了文本分析方法介入的空间。那么，为什么叫做文本分析而不叫做作品分析呢？确实，文学经典是文本分析的主要对象，文学作品多层次的立体结构的存在着，是一个假设性的语词结构。那么，既然文本分析是不同于文学史研究、文学思潮史研究、以作品为核心的作家论式研究以及一般的文学评论的一种特殊的研究方式，那么，在另外一个维度上，即从文学活动的全部过程中如何界定作品呢？这就需要辨析作品和文本的关系。也就是说，要回答为什么叫做文本分析。作品和文本的区别及联系何在？罗兰·巴尔特的一篇论文《从作品到文本》[6]是我思考的主要借鉴材料。罗兰·巴尔特认为：作品是感性的，拥有部分书面空间（如存在于图书馆中）；文本则是一种方法论的领域。文本是基础，依据文本进行想象的产物就是作品，也就是文本被阅读就成为作品了。文本是对符号的接近和体验，作品则接近所指(signified)。也可以认为，作品自身作为一般符号发挥作用并代表了符号文化的一般类型。文本则相反，常常是所指的无限延迟(deferral)：文本是一种延宕(dilatory)；其范围就是能指部分。……从词源上讲，文本就是编织物的意思，textus，意谓“织成”，文本就是由此转义而来。每个文本，其自身作为与别的文本的交织物，有着交织功能，构成文本的引文无个性特征，不可还原并且是已经阅读过的：它们是不带引号的引文。作品则是在一个确定(filiation)过程中把握到的。在借鉴罗兰·巴尔特思想基础之上，我对“作品”和“文本”联系和区别的理解是：文学作品(work)可以被视为文学家创造活动的最终成果，意指源自特定的作者，具有文学属性并蕴涵特定意义的语言构造。文学中的文本概念，指的是具有文学属性的具体语言形态本身。“作品”与“文本”二者的内涵和所指皆有部分的重合，重合在于都是指称一个特定的语言构造形态。二者的区别是，作品，是指某位作家所创作的，并且被读者所阅读了的，与审美价值相联系的文本。文本，更侧重于语言形态本身，是没有被任何一种审美阅读所具体化了的语言形态，如

果探寻艺术价值，只能在文本中进行。

三、文本分析的路径与方法

1. 面对文学经典的研究路径问题。我们说某作品是文学经典，意味已经认可了它的价值，可见研究文学经典是以效果为逻辑起点。这与文学经典研究的路径问题相关。索绪尔结构语言学所提出的共时语言学理论，把语言作为一种功能系统来理解，从共时的角度观察语言，努力把这个系统中使得语言的形式和意义得以存在的规则和程式说清楚。即从语言效果出发，说清楚效果如何产生。这个思路被文学理论家们所借鉴，并运用到文学研究中来。当今西方文学批评界的活跃而有影响的理论家、美国结构主义文论家、康乃尔大学教授乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)在他的理论著作《当代学术入门：文学理论》(Literary Theory: A Very Short Introduction, 1997年出版)中明确提出：“在文学研究中也有一经常被忽略的基本区别，就是两个课题的区别：一个根据语言学的模式，认为意义就是需要解释的东西，并且努力证明为什么意义会成为可能，另一个与其相反，它从形式开始，力图解释这些形式，从而告诉我们这些形式意味着什么。”这就是诗歌学和解释学的对比，乔纳森·卡勒指出语言学的模式形成文学研究中相应的诗歌学研究模式，而文学研究中的解释学的模式则是从法律和宗教领域中借鉴的。在法律和宗教领域里，人们试图对具有权威的法律文本和神圣的宗教文本加以解释，目的是对如何行动做出决定。乔纳森·卡勒认为：“诗歌学以已经验证的意义或者效果为起点，研究它们是怎样取得的。而解释学则不同，它以文本为基点，研究文本的意义，力图发现新的、更好的解释。”他进而指出：“以意义或效果为出发点的方式(诗歌学)与寻求发现意义何在的方式(解释学)有着根本的区别。”[7]乔纳森·卡勒给我们描述出了面对文学经典可能有的两种姿态。其他一些理论家比如英国文学理论家燕卜苏也谈到过，具有审美价值的文学作品，都可以在理论上加以分析和解释。文学经典在漫长的历史隧道中如何逐步被经典化，这需要从文学、社会学、美学、心理学甚至政治学经济学等多学科综合考察和解释，除却复杂的外部原因之外，必然有它们成为文学经典的内在依据。我们目前的研究模式应该是诗歌学的，即说清楚艺术效果形成的原因。怎么说清楚呢？我们以往习惯运用单一的社会学方法，其研究结论一般都属于社会和历史，与探索艺术效果形成原因相距甚远。文学经典其构成中艺术特性的含量大，艺术手法和现象丰富，对于各种批评方法的承受能力强。即各种理论和方法在运用对文学经典分析过程中更能得以发挥自己的力量。诗歌学研究方法的运用密不可分，分析会有丰富的意外发现。中国现代短篇小说的经典文本艺术特性的蕴含非常丰富复杂。笔者在《中国现代经典短篇小说文本分析》中分析废名《桃园》的时候，发现王老大在街上买的玻璃桃子被孩子撞碎后，出现了一个隐喻效果，暗喻在家里的女儿阿毛死了。由此笔者联想起另外两个短篇小说几乎同样的艺术效果。一篇是爱伦·坡的小说《椭圆形的画像》，一篇是我国当代作家聂鑫森的小说《呼儿湾童话》。这两个作品也都能引起神奇的联想，这是隐喻所产生的功能，即描写一处的物象以喻另一处的物象。或者说都充分利用了意象，或者用一个意象置换另一个意象，如《椭圆形画像》。或者用一个意象比喻另一个意象，如《呼儿湾童话》。《呼儿湾童话》借用两个形象描写在同一时间里两个空间中发生的同一性质的事件，这个效果与《桃园》的效果一致，是同一种效果的会通现象。

诗歌学研究的路径是总结和归纳工作。如果我们纵览人类认识方式和科学研究史，可以发现一个规律，即某些时期人类的认知方式和研究方式以对现实和经验进行归纳、总结和抽象的思维逻辑为主。如文艺复兴时期的哲学，归纳逻辑打破了演绎逻辑的垄断。15-16世纪的英国经验主义哲学中，培根指出由个别上升到一般原则的归纳法更有助于科学发明。他奠定了科学实践观点和归纳方法的基础，美学才有可能由玄学思辨的领域转到科学的领域。后来，英国著名的政治家和政论家、哲学家博克也是放弃演绎思辨逻辑而改用归纳思维，而成为英国经验派美学的集大成者。可以说，当文学作品丰富和成熟到一定程度的时候，就需要从中总结艺术特性，就到了以归纳和总结为主的时期了。归纳和总结与发现并行不悖。

2. 文本分析中为什么要采用方法？文本分析是学理性工作，是探寻文学文本艺术价值构成机制的工作。方法是抵达探寻文学作品艺术价值构成机制的工具。方法在文本分析中具有怎样的功用？

第一，方法可以帮助我们发现更具个性的艺术特征。方法是理论的另一表述。任何文学理论都是对于文学现象的发现、概括和提升。相对于文学现象，我们目前所掌握的关于文学作品的文学理论就是可以用来分析文本的方法。比如，金圣叹的“草蛇灰线法”就是对于叙述结构的理论概括，不过就是概括比较形象化而已。文学经典凝聚了作家的创作经验、艺术技巧和创新。作家积累了大量的艺术经验，作家们追求不同于以往的表达方式。他们的艺术创新及对文学的理解凝练在文本中，文本就是他们表述

的方式。但是，他们不善于用概念和范畴表述自己的理解和创新。对此，一些卓有成就而又能深刻认识作家的理论家认识得很清楚。比如，法国叙事学家热拉尔·热奈特在《叙述话语·后记》中说：“但我认为我们不应盲目相信一位作家，……一位大艺术家的美学意识可以说从来跟不上他的实践，这仅仅是黑格尔以密涅瓦之鸟的迟飞为象征的启示之一。”作家们既富有艺术创造性而又不善于理性地概括表达的特点，呈现在他们作品中，就是在他们作品中“可以清楚看出其中处于萌芽状态的东西，尤其因为违反常规和审美创造在他作品中往往是不由自主的，有时是无意识的……”[8]。理论家掌握了理论，在对具有创新性的文本分析中会有所发现，即发现原有的概念范畴无法解释和覆盖的文本现象，诸如叙事的方式，故事结构的独特等，不仅发现了，而且用理论来为发现命名。比如，法国结构主义批评家克劳德·布雷蒙曾经提出过一种小说“三合一体”的假设，即任何小说都可以被概括描述成一种原子系列三阶段纵横交错的“三合一体”模式：

这是最一般的叙述结构模式，也是我们分析文本经常采用的方法。在对不同文本分析中，可能发现其具体运用特点并予以总结，由此使“三合一体”模式细化了。笔者曾经运用“三合一体”模式分析过赵树理的短篇小说《催粮差》，发现赵树理自有他的艺术创新：将失败和成功两种情形都写得生动而有趣，每个情形都是一个可以单独阅读并具有可读性的故事，但又不是选择其一作为故事的全部，而是将两种情形组成一个更为完整深刻的故事。成功和失败的故事分别承担了一个笨人一个聪明人这样两个人物的刻画，赵树理在笨人故事和聪明人故事的组合中，表明对生活的理解和对社会的干预。这样，我们在实际上就为赵树理的《催粮差》的艺术特性命名了。我们可以说，这是综合运用“三合一体”模式，将成功与失败创造性地组合，以及在组合中呈现干预性和批判性意义。

第二，运用方法进入文本分析，能够产生比较机制。道理很简单，某一种方法，作为一种现象的总结，与其他现象又有千丝万缕的关系，或相似，或有所重合，或者虽然有较大差异，但又有某些方面的相似。这样，运用某种方法分析文本的时候，会联系其他文本，由于面对生动具体而且多变的文本，所以分析中势必使方法细化了，从而有了更多的发现，相应的产生出若干个更加贴切该文本特性的命名。比如，克里斯蒂瓦提出了互文性概念，Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double. [9]（“任何文本都是由引语的镶嵌品构成的，任何文本都是对其他文本的吸收和转化。互文性的概念代替了主体间性，诗学语言至少可以进行双声阅读。”）互文性概念提出后，作为一种研究方法，已经广泛地被批评家所用。但事实是，优秀文学作品总是创造性地使用互文。笔者在《意境和格调：艺术价值的主要来源》中分析沈从文《菜园》的时候发现，这个作品的淡远宁静、蕴藉而且充满书香气息，很重要的原因来自互文手法的运用。比如儿子儿媳被杀害后，“这样打量着而苦笑的老妇人，不应当就死去，还得经营菜园才行。她于是仍然卖菜，活下来了。秋天来时菊花开遍了一地。主人对花无语，无可记述。”一个“对花无语”，此处无声胜有声。效果来自与我国古典诗词几个典故的互文性。比如五代南唐冯延巳的《鹊踏枝》的“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”；宋代柳永的《雨霖铃》的“执手相看泪眼，竟无语凝噎”等。再比如，叙述到王太太和儿子在菜园中散步，“在微风中掠鬓，向天空柳枝空处数点初现的星，做母亲的想着古人的诗歌，可想不起谁曾写下形容晚天如落霞孤鹜一类好诗句。”这里是与唐朝的王勃的《滕王阁诗序》：“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”互文。其实，克里斯蒂瓦说的互文性并不局限于某一文体。这只是一个思想，在具体运用时需要对应具体文体。在分析《菜园》时我自然地提出了，小说的互文性和其他文体比如汉语的散文、诗歌的互文性是否有所区别呢？分析结果是，《菜园》中互文含而不露，每个互文的点，犹如一个个刚刚露出来一点的线头，叙述并不将全部线条（内容）都拉出来，也不发表议论，但是在露出来的线头上能隐隐约约感到没有完全言说出来的内容，并且在不知不觉中向前推进故事情节。一般读者在阅读中有含蓄蕴藉的感觉，文化修养深厚的读者又有自己伸展这些典籍的空间，这符合小说含蓄的文体要求。如果在散文中，则可能是要将“落霞孤鹜”这个典故彻底展开了。比如我国当代著名的散文大家王充闾的散文《回头几度风花》，叙写了自己从童年开始几度在风花满天时节的心绪。写到“只觉得年华老大之后，面对着残红委地，落英缤纷的衰凉景色，总有些‘春归如过翼’，‘流年暗中偷换’的丝丝怅惋。在这方面，我们不能不佩服宋代女词人李清照感受力的敏锐与表现力的高超。她在一首调寄《清平乐》的词里，通过她在梅花面前的表现，刻画出自己青少年、中年、晚年心态的变化：‘年年雪里，常插梅花醉。’此时她在汴京，正处在待字闺中和新婚燕尔的花季，每当雪飘飞絮、梅吐清芬之时，她总要满含着盈盈笑意，如醉如痴地把那独占春先的梅花插在青丝秀发上。一个‘醉’字，就把小儿女春闺嬉戏的情景刻画得活灵活现……”接下去，又分别叙写了李清照中年所写的“按尽梅花无好意，赢得满衣清泪”，晚年所写的“今年海角天涯，萧萧两鬓生华。看取晚来风势，故应难看梅花。”王充闾对李清照晚年的这阕词评述到：“在这里人与花的命运是相互映照的，花犹如此，人何以堪！‘看取晚来风势’，也正是词人审视自己晚年颠沛流离的处境和国亡家破的形式。”[10]可见，散文不是仅仅露出一点头，而是将露出的线

头彻底拉出来，和所引的典籍的作者感情融合为一体，散文作者就此发表议论和感慨，或者说，散文放弃了含蓄而选择了倾诉和抒情。不同文体运用典籍各自呈现出不同的特点和手法。

3. 运用方法的基本原则和具体操作。方法论的基本原理就是文本分析运用方法的基本原则。基本原理分别为：(1) 方法的合目的性原理。黑格尔说：“方法不是某种跟自己的对象和内容不同的东西”，方法是“对象的内在原则和灵魂”。(2) 方法的两极否定原理。所谓两极否定，就是否定表现在目的里的直接的主观性，否定表现在方法里的直接的客观性。(3) 方法的层次性原理。既有适应于所有研究对象的最一般方法，也有适应于具体对象的特殊方法。而一般方法和特殊方法需要结合。

下面我仅就“方法的层次性原理”展开。前面我们在讨论“文本分析的对象及对象存在样态”的时候，已经获得共识：文学作品存在于一个由语言构成的多层次的立体的结构中：各个层次分别为：1. 语辞所具有的语音和语义。2. 句子和句子所组成的意群，这是重要的贮存文学性之所在。3. 已经形成的形象或者意象及其隐喻，其中已经具有形象和比较完整的意义。4. 文学作品的客观世界。这是存在于象征和象征系统中的诗的特殊“世界”。5. “形而上性质”（崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的）虽然不是以阅读可能意识到的对象样式而直接出现的，但是也是生成文学性的因素。既然文本存在于多层次中，那么，对应于每一个具体层次，都会有最适合的方法。比如，原型理论作为方法，最适合在第3、4层次展开分析，叙事学、结构语义学等方法最适合在第4层次展开分析。让我们以老舍短篇名作《断魂枪》分析为例来说明，笔者在《“不传！不传！”的魅力与“最后一个”的阐释空间》中，采用结构主义方法，分析三个人和一桩事，即沙子龙不传“五虎断魂枪”而得到心理平衡，王三胜和孙姓长者没有看到沙子龙操练这套枪法而心理不平衡。这是从故事结构，即在第4层次展开的分析，继而又采用叙事学理论分析“第三人称的叙述与个人情调的互渗”。从“文学作品的客体世界”进而采用故事模型理论分析沙子龙由于不传“五虎断魂枪”而成为“最后一个”的原因。沙子龙何以成为“最后一个”成为空白点。小说的艺术价值最根本之处就在于此。[11]各种分析方法互相转换并且结合，由分析最终走向了对于老舍艺术追求和自身心理历程的审美评价。

提出方法的结合和转换，这是走综合的路子。综合需要时代条件。目前，各种学术思想及思潮、方法空前丰富，并且形成了当代学术视野，这为综合提供了条件。20世纪60年代，托多洛夫在评论自己的学术生涯的时候就提出过：“现在是综合使用各种方法的时代，新的方法已不占统治地位，各种旧的方法也并未被否定，原因是各种方法的好的方面都已被普遍接受，学校课堂上都介绍它们，并被文学研究者所使用。所以现代文艺理论研究，从方法论观点看，正走向综合。不存在单一的方法，大家使用各种方法进行研究，所以很难说哪种方法占主导地位。当然，所谓综合，并不是有这样一个专门的方法，而是在研究中采用各种不同的方法。综合是一个总的倾向。”[12]可见，20世纪60年代各种批评方法层出不穷，视野空前开阔，提出综合思路也是时代使然。这更可以证明目前文本分析理论需要的综合路子。

四、文本分析的意义

1. 通过分析所获得对于一个个具体文本的看法，形成相互比较和参照，从而深化对于叙事性文体诸如小说的见解，而且能够看出不同时代不同语言的文本不约而同之处。下面让我们看一组小说的文本分析。所谓一组小说，分别是托尔斯泰的《舞会以后》，巴金的《复仇》，牛僧孺的唐传奇《周秦行记》。托尔斯泰的《舞会以后》有两个叙述者，其一是“我”，我讲述了和伊凡·瓦西里耶维奇等几个人一起聚会的一个场面，这个场面是一个谈话的现场，大家都感兴趣的一个话题是：一个人的生活成为这样而不是那样，并不是由于环境，“问题全在偶然事件”，这是对人生的一种看法，伊凡·瓦西里耶维奇为什么会形成这种看法，肯定有他独特的经历。于是，伊凡·瓦西里耶维奇作为另外一个叙述者，叙述了他亲身经历的一个故事，这个故事是小说的内核。谈论的现场及其进展，人们的插话等由“我”讲述了出来。巴金的《复仇》包括叙述者“我”在内，共有三个叙述者。分别为我，医生和福尔恭席太因。核心是福尔恭席太因以遗书的方式讲述他的复仇故事，医生又讲述了福尔恭席太因的故事，并且认为“最大的幸福是复仇”，而我则是在和医生等几个朋友在老友比约席的乡间别墅相聚时，“有一次我们不知道怎样谈到幸福上面来了”，一个话题出现了，就此问题个人发表了各自的看法。听到医生讲述了福尔恭席太因的故事，现在以“我”的第一人称讲述出来。

牛僧孺的唐传奇《周秦行记》。以第一人称“牛僧孺”叙述。“余真元中举进士落第，归宛叶间。至伊阙南鸣皋山下，将宿

大安民舍。会暮，不至。更十余里，一道，甚易。夜月始出，忽闻有异香气，因趋进行，不知远近。见火明，意谓庄家。更前驱，只一大宅……”这就走进了汉高祖的妃子，文帝刘恒的母亲薄太后的庙里。在这庙里分别与诸位不同朝代的女鬼们相会，她们分别是：汉高祖妃子戚夫人、汉元帝时的王昭君王嫱、魏晋南北朝时明帝萧鸾子萧宝卷的爱妃潘贵妃、唐玄宗李隆基的贵妃杨太真以及西晋卫尉石崇的宠妾绿珠。一个薄老太后领着四个帝王的嫔妃，和唐朝的牛僧孺会面了。用薄太后的话说：“牛秀才邂逅逆旅到此，诸娘子又偶相访，今无以尽平生欢。牛秀才固才士。盍各赋诗言志，不亦善乎？”遂各授予牋笔，逡巡诗成。薄太后诗曰：“月寝花宫得奉君，至今有愧管夫人。汉家旧是笙歌处，烟草几经秋复春。”王嫱诗曰：“雪后穹庐不见春。汉衣虽旧泪垂新。如今最恨毛延寿，爱把丹青错画人。”戚夫人诗曰：“自别汉宫休楚舞，不能妆粉恨君王。无金岂得迎商叟，吕氏何曾畏木强。”杨太真诗曰：“金钗坠地别君王，红泪流珠满御床。云雨马嵬分散后，骊宫不复舞霓裳。”潘贵妃诗曰：“秋月春风几度归，江山犹是邺宫非。东昏旧作莲花地，空想曾披金缕衣。”绿珠诗曰：“此日人非昔日人，笛声空怨赵王伦。红残翠碎花楼下，金谷千年更不春。”叙述者“余”也赋诗一首，这首诗可看作是对这场不同朝代阳世与阴间诸鬼见面赋诗的意义，以及诸位女鬼心情所作的一个总结，“余”诗曰：“香风引到大罗天，月地云阶拜洞仙。共道人间惆怅事，不知今夕是何年。”传奇结尾处写道：“太后使朱衣送往大安，抵西道，旋失使人所在，时始明矣……”这篇传奇想象奇特，采用人鬼相聚对话，而且叙述的结构是故事套故事，每一位女鬼的诗都是第一人称写就，这些诗不是怀古诗，而是第一人称的咏史诗，每首诗就是一个主人公本人讲述的故事，所以，形成了分别由汉代，魏晋时代，以及唐代不同时空故事的汇聚。

这三篇短篇小说的共同之处在于：1. 都是一群人（或者一个人与一群鬼）相聚，然后一个人出来向小说读者讲述了他们相聚这个故事，而他们的相聚中又有人讲述了另外一个重要的故事，在《周秦行记》中则是几个女鬼又各自讲述了自己的故事。2. 均为第一人称叙事。因为有若干层次的故事，所以，也势必会有若干层次的第一人称叙述者，在《复仇》中甚至有三个第一人称叙述者。3. 故事套故事为基本的叙事策略，最外层的故事是一个讲故事的现场。不同之处在于《舞会以后》中有两个故事叙述者，《复仇》中有三个故事叙述者。《周秦行记》中有若干个故事叙述者。又分为两个大的层次，一个层次是“余”牛僧孺，一个层次是各位女鬼。《复仇》多层叙述产生特殊的艺术力量，“幸福”话题由此在当代延伸。4. 作家显然在追求超越时间和空间的限制，希望能自由穿梭在不同时空之中，并且让不同时代的人们能互相对话。由此和读者一起体验时间和空间变化所产生的沧桑感。5. 唐传奇更为奇特的想象是采用不同时代的嫔妃诸鬼与闯入薄后庙的现世人的汇聚和对话，这样就解决了大跨度的时代与人生的有限，而又要用第一人称来叙事这样的两难困境，让亡灵成为无时间限制的讲述者。从这一想象方式，可以看出唐人小说很重视第一人称叙事以及大胆奇特的想象。[13]

2. 文本分析是文学史科学化的基础性工作。文本分析重在探索艺术价值形成的机制，不断地抵达文学的艺术奥妙，其分析结果，将会重新更正和补充文学史的已有评价，使文学史更为准确和科学。苏俄形式主义文艺理论家特尼亚诺夫在《关于文学的进化》(1927)一文中说过：“文学史要最终成为一门科学，必须具备可靠性。”[14]事实是，文学史家对文学历史的描述以及对于作家的评价都是相对准确的，罗宗强先生在论文《文学史编写问题随想》中就说：“再一个问题，是作者的立脚点、他的文学评价标准不可避免地要影响到对于文学发展史的描述，也即影响到这种描述是否符合于历史的真实。”“除了标准之外，从什么层面、什么角度去观察和描述文学史，也是一个影响文学史的真实性的问题。……除了评价标准之外，文学史撰写者的爱憎感情，亦必影响文学史的描述的真实性。”“还有一个问题，就是全视觉地描述文学现象，还是特定视觉描述文学现象，也必然影响文学史的真实性。”“以上种种问题，并不是说，我们可以随意编排文学史，而置文学史实于不顾。而是为了说明，在存世史料的认真清理之后，我们对于文学史的认识，也只能相对的真实。这一点，是想要说明，这种相对的真实，存在着不同层面，存在着多种理解和描述的可能性。”[15]

例如，近十多年来，学者们运用包括一些新方法在内的各种方法，对于李商隐诗歌进行学理性的分析，比如，将李商隐的诗歌与李贺的诗歌的比较中，运用了数字统计的现代方法发现：“李贺个性极强，在失落中追求心理上的补偿，有很强的感官欲求。所写的物象，往往具有特别的硬度和锋芒。又多用颜色字，瑰丽炫目。李商隐则是虽美艳而又少给人色彩刺激。比较两人诗中色彩字使用的次数和频率，很能看出双方的区别。李贺红、绿、青、紫四种颜色字使用的频率是李商隐的2.3倍，其中红、绿二色为3.3倍。可见一追求颜色刺激，一比较淡雅。”[16]再比如上海古籍出版社2003年版的《中国诗学研究——李商隐研究专辑》（第2辑）中收有吴振华的论文《李商隐近体诗运用虚词的艺术成就》中分析到：“李商隐的近体诗，历来被认为是具有缠绵宕往之致的，这与他在诗中大量而巧妙地运用虚词不无关系。最能代表他诗歌主体风格的是近体律绝，而他的绝大部分诗歌中均有虚词的镶嵌。据粗略统计，其全部近体诗歌中，虚词的用例超出1200句，占他全部诗歌总句数（5772句）的五分之一强。下

面是来自《全唐诗索引·李商隐卷》义山诗中经常使用频度较大的前23个虚词的情况：……”在此基础上学者们认为：“一、李商隐拥有自己的意象群。所用的意象在色调、气息、情意指向上有其一致性。二、李诗技法纯熟。声调的和谐、虚字的斡旋控驭，事典的巧妙组织，近体在形式上的整齐规范，都增加了诗脉的圆融畅适。三、情感的统一。那种孤独、飘零、惘然、无奈、寥落、伤感的情绪，浓郁而又深厚，弥漫在许多诗中，使诗的各部分得以融合、贯通，成为浑然一体。”在这样全新的文本分析中，李商隐的文学史地位由此发生了极大的变化，一改人民文学出版社1963年出版的、由游国恩、王起、萧涤非、季镇淮、费振刚主编的四卷本的《中国文学史》，以及人民文学出版社1979年出版的、由中国社会科学院文学所中国文学史编写组编写的三卷本《中国文学史》的一节地位，在中国高等教育出版社1999年出版的由袁行霈主编的四卷本的《中国文学史》，其中的第二卷中的第四编“隋唐五代文学”中，李商隐占有了一章的地位，与李白、杜甫、白居易处于同样的地位。这一章对李商隐的评价是：“李商隐，他在中唐已经开始上升的爱情与绮艳题材、在向心灵世界深入等方面，把诗歌的艺术表现力提高到了一个新的高度，卓然成为大家。”“李商隐诗歌在艺术上具有多方面成就。”“李商隐是一位刻意追求诗美的作者。由于时代的衰颓和晚唐绮靡繁艳的审美趣味的影响，其时像盛唐那种饱满健举、明朗与含蓄结合的诗美已不能重现。于是，对含蓄蕴藉的幽约细美的向往，被李商隐发展为对朦胧境界的追求，而盛唐的壮丽，则转而为凄艳。”

3. 担当文化传承和文学理论传承的作用。文学的传承，除了文学作品被一代代的出版家不断地出版，还有就是文学史、作家论研究性著作等。文本分析也是文化和文学理论的重要传承方式。回顾文化典籍，其中相当一部分就是以文本分析方式传承的。比如，金圣叹的小说戏曲评点，在他的《贯华堂第五才子书·水浒传》《贯华堂第六才子书·西厢记》中，他既是《水浒》《西厢》的读者，同时也是这些作品的创作者，他所刊刻的《第五才子书施耐庵水浒传》是一个删改本。他将一百二十回的《水浒全传》删去四十九回，又改动目次、润饰文字，诡称乃施氏原本。这个本子最后完结于梁山伯英雄排座次，截取了作品的精华部分，克服了《水浒全传》拖沓毛病。这意味着他已经创造了另一个《水浒》。同时他还是批评家。从形式上看，金圣叹的《水浒传》小说评点，前面有序言、读法，每一回有眉批、夹批与回评。《读第五才子书法》是全面地比较系统地表述金圣叹自己文学观念的文字，眉批和夹批是即兴性质的，包括随文释义，有感想评价。回评则是集中讨论一两个话题。现在的读者，在阅读《水浒传》的时候，在实际上是连带着将这些评点部分一并阅读的，而且，对于研究者来说，他在既有感悟式的方式，也有说理分析的方式中，现在这些都成为考察那个时代文学思想的珍贵资料。文学观念，文学思想，就是这样在评点中传承了下来。和其他纯粹的古代文学理论比如李渔的《闲情偶寄》等共同组成文学理论资源。

4. 是文学理论概括和提升的基础性工作。理论相对于文学现象永远是落后的，文本分析在探寻艺术价值形成机制的时候，常常会遇到理论概括困难的现象，这表明该文本的叙事方式、视角，或者结构方式等尚未被诸如叙事理论、结构主义理论，或者原型理论注意到，理论无法覆盖这样一些文学现象。这时，分析已经不是理论为评论服务，而是评论为理论服务。即从某一具体文本的分析提升为普适性的理论。反观西方叙事学以及诸多优秀文学理论都是这样形成的。所谓文学理论概括和提升的基础性工作的涵义，还在于，文学经典文本的分析，也是文学经典的重读。重读会有一些很奇特的现象发生。我在分析茅盾的三篇历史小说《石碣》《大泽乡》《豹子头林冲》时曾有如下发现及总结：

“一个文本一旦产生，就会在此后各种阐释条件和阐释过程中生发出不同的意义来，或者说，借助于后来读者的文学能力，文本的潜在属性才能变为阐释者所中意的意义。《大泽乡》的叙述中有一些抒情色彩的词汇，比如‘三十万雄兵都不曾回来，知否是化作了那边的青燐蔓草哟！’还有一些现代语汇，比如‘地下火爆发了！……被压迫的贫农要翻身！他们的洪水将冲毁了始皇帝的一切贪官污吏，一切严刑峻法！’‘风是凯歌，雨是进击的战鼓，弥漫了大泽乡的秋潦是举义的檄文……’可以肯定，茅盾在写作的当时，决不会希望这些字眼产生反讽效果，茅盾一定是希望这些字眼在‘向现代发言’时，或者是发掘了历史的高尚精神，给人们以鼓舞、向上的力量；或者是鞭笞了历史和传说中的‘坏种’，给现实恶势力以无情的揭露与诅咒。可是我们今天的读者，是‘实际的或有血有肉的读者——性格各异的你和我，我们的由社会构成的身份’。如今，不是茅盾写作《大泽乡》的1930年，中国历史上已经发生过“文化大革命”，我们或者亲身经历过，或者阅读过关于“文化大革命”的材料，从而对“文化大革命”有所了解。我们阅读‘风是凯歌，雨是进击的战鼓’、‘檄文’等字眼，自然有回到“文化大革命”的感觉。也就超越了单纯的‘向现代发言’的感受，在漫长的历史隧道中，诸多历史现象、历史过程，竟然出现了惊人的相似和对照，历史的慨叹也就自然产生了。当然，我这样描述是排除了任何阶级的、意识形态的价值判断的，而仅从文化现象角度。那么，如何对之作学理性的说明呢？我借鉴韦勒克和沃伦在《文学理论》中关于文体和文体学的思想来加以说明，韦勒克和沃伦认为，每一件文学作

品都只是一种特定语言中文字语汇的选择。正如一件雕塑是一块削去了某些部分的大理石一样。他们还认为，研究语言的审美效果，也就是把语言研究作为文体学来研究的时候，才算得上是文学研究。对作品作文体性质分析的时候，可以从审美角度出发，解释它的特征，并且把特征的解释和意义的产生联系起来。具体地说，即可以分析诸如语音的重复、词序的颠倒、各种级别的子句的结构以及它们的审美功能等。这个思想启发我们，仔细辨析‘凯歌’、‘战鼓’、‘檄文’，以及‘贪官污吏，一切严刑峻法’等字眼，其审美功能就是，此前所叙述的陈胜吴广农民起义的具体历史事件，通过这样一些从“文化大革命”的历史隧道中走过来并带有历史沧桑感的字眼的渲染，带有了造反者的普遍含义。读者似乎在恍惚中，既是读陈胜吴广的农民起义，也是在读一切农民造反事件，难以分清哪朝哪代。我以为，这是一些被文化熏染了的词汇，在历史文化河床中已经逐步渗透在人们的文学能力(literary competence)中之后所产生的审美功能。” [17]

5. 对于文学创作具有借鉴意义。文学创作是这样一种精神活动：作家在自由心境中，充分发挥艺术想象，营造虚构的艺术世界，传达自己对于人生和世界的理解和憧憬，寻找可以寄托心灵的精神家园。作家的灵感和天赋、他们的人生积累和体悟是非常重要的，还有就是他们的艺术经验也是非常重要的。毋庸置疑，艺术经验是对艺术规律感性体悟之后凝结而成的作家个人精神财富。成功而优秀的文学文本，其实往往就是作家在不自觉状态中凭借艺术经验暗合了艺术特性，而我们在文本分析中就是采用特定的方法将艺术价值构成的机制揭示了出来。如前所述，如果让作家来表述他们创作的机制，他们可能还是采用感性的直觉的语言来表达，由此可见，采用文本分析方式，用理论形态话语描述艺术特性，揭示出艺术价值构成的机制，对于作家在深理解文学作品特性和艺术价值构成机制，恰好和作家感性体悟形成互补。换个角度来看，经典文学作品文本分析为作家提供一种理论视角，使他们有可能从这个视角反观自己的直觉，思考自己的创作，进而以文学经典的最高准则影响到自己的创作。

6. 对于读者文学阅读也具有重要意义。读者涵盖面非常宽阔，学习文学的大学生、研究生在一般的文学阅读和研究性质阅读两方面，均有很广阔的需求。文学阅读，提高他们的审美欣赏水平，而阅读研究性质的文本分析，则给他们一双慧眼，更透彻理性地认识文学经典的品质和构成，体验一种特殊的批评方式，学习批评方法。对于社会上的一般读者而言，文本分析的意义在于，让他们在感性体会文学经典同时，增加对文学经典的理性认识。这个过程可能会很漫长也不会很明显，但是变化是确凿无疑的。马克思在《1848年经济学哲学手稿》中认为，会欣赏美妙音乐的耳朵，会欣赏优秀绘画的眼睛，是优秀的音乐和绘画所培育的。文学经典能培育懂得文学的心灵，而文本分析和文学经典一起进入一般读者的视域中，不就像耐心又说理的辅导员，循循善诱地引导读者进入文学经典的世界吗？读者审美品位提高，意味形成了对于优秀文学作品的更大需求，需求直接促进了生产，文学创作和消费的良性循环将不是天方夜谭。

目前，回到文学现象本身，回到文本本身，是推进文学理论工作的重要学术选择。

【参考文献】

[1]英加登. 对文学的艺术作品的认识[M]. 陈燕谷, 晓未译. 中国文联出版公司, 1988:180.

[2]利维斯. 伟大的传统[M]. 三联书店, 2002:45.

[3]叙事话语 新叙事话语[M]. 中国社会科学出版社: 4.

[4][10][11]刘俐俐. 中国现代经典短篇小说文本分析[M]. 北京大学出版社, 2006.

[5]刘勰. 文心雕龙[M]. 范文澜注. 人民文学出版社, 1978:715.

[6] (法)罗兰·巴尔特. 从作品到文本[J]. 杨扬译, 蒋瑞华校. 文艺理论研究. 1988, (5).

[7] (美)乔纳森·卡勒. 当代学术入门: 文学理论[M]. 李平译. 辽宁教育出版社、牛津大学出版社联合出版, 1998:64-45.

[8] (法) 热拉尔·热奈特. 叙事话语新叙事话语[M]. 王文融译. 中国社会科学出版社, 1990:188.

[9] Kristeva, Julia, Word, dialogue and novel' in The Kristeva Reader, ed. Toril Moi, Oxford: Basil Blackwell, 1986, P. 37.

[12] 钱中文. 法国文艺理论流派印象谈[J]. 文艺理论, 1985, (4).

[13] 关于牛僧孺《周秦行记》分析的一些思想借鉴了李剑国教授的论文《亡灵忆往: 唐宋传奇的一种历史观照方式》, 《南开学报》2004年3、4期, 在此向李剑国教授致谢!

[14] 佛克马, 易布思. 二十世纪文学理论: 现代外国文艺理论译丛第三辑(1) [M]. 林书武等译. 三联书店, 1988:1.

[15] 文学遗产. 1999, (4).

[16] 袁行霈主编. 中国文学史: 第二卷[M]. 高等教育出版社, 1999:425-442.

[17] 刘俐俐. 借用历史材料以构筑别样世界的小说艺术——茅盾《石碣》等三篇历史小说的文本分析[M]//中国现代经典短篇小说文本分析. 北京大学出版社, 2006.

责任编辑: 孙宝灵

版权所有: 中国社会科学院

地址: 中国北京建国门内大街5号

电话: 010-65280234, 65287978

Email: skw01@cass.org.cn 京ICP备05072735号