

# 修辞阐释：文学本体阐释的重要路径

毛宣国

## 一、问题的提出

20世纪以来,由于西方文论强势话语,中国文论话语资源普遍遭到忽视,在此背景下,张江的“强制阐释论”引发了学术界的广泛共鸣。张江的“强制阐释论”,虽然涉及历史、哲学、社会学、文化学等多个领域,核心却是针对“文学阐释”提出来的。它将西方文论的积弊归为“强制阐释”,并从“场外征用”“主观预设”“非逻辑证明”等方面展开批判,认为它从根本上抹杀了文学理论与批评的本体特征,这对于习惯将西方文论看成是普遍真理,一味地追赶西方先进潮流以构建体系的中国文论界来说,无疑有重要的警醒作用。但是,“文学阐释”本体存在和路径依据是什么?张江的“强制阐释论”并没有给出答案。

在“强制阐释论”的基础上,张江还提出“公共阐释”的主张,明确肯定阐释是一种公共行为,阐释的有效性应建立在公共性与理性的基础上。与“强制阐释论”相同,“公共阐释”主张的提出,也无法使文学阐释问题得到解决。这是因为,“公共阐释”所说的阐释公共性基本是在认识论的视域下进行的,其目的是求得广泛的社会认同,而文学阐释的目的与意义显然不止于求得社会与公共的认同与共识。文学阐释不仅是一种公共性的阐释行为,也是一种极具情感和心灵体验意味的阐释,差异化和个体化的阐释行为与体验发挥着重要作用。仅仅从阐释的公共性出发,亦难以求得人们对于文学阐释的共识,建立起具有普遍有效性的阐释原则。

对此,张江近年来的文章有所涉及。他指出:“区别文学阐释与其他学科的阐释,是合理约束阐释尤其文学以外的其他学科的阐释,使其步入正当轨道的根本之点。”<sup>(1)</sup>“文学是非认知的,其价值在于制造歧义,文学的感知在体验,最终寻求的是共鸣;其他门类,包括历史和哲学是认知的,其价值在于消解歧义,其感知方式是理解,最终寻求的是共识。”<sup>(2)</sup>“文学的阐释目的是求得共鸣,有共鸣即可,无真假对错可言,不可

证实,亦难证伪,极而言之,也无须证实与证伪,共鸣而已。历史和其他学科的研究却大为不同。历史终究是要被证实,或者是需要证实的,所谓‘信史’是也。”<sup>(3)</sup>

张江的话实际上也说明,文学阐释有着不同于其他阐释活动的特殊规律,需要探讨文学阐释自身的规律。那么,如何探讨文学阐释自身的规律?有许多路径与方法,如抓住文学的语言特性,从文学的语言和形式功能角度出发阐释文学的意义;将文学看成是与社会历史、文化、现实紧密相关的对象,强调文学的意识形态性和社会历史功能,强调文学对于“人”,对社会历史理解的深度;将文学作品看成是一个富有审美意义的文本,从文学的审美性(想象性、情感性、虚构性等)角度展开阐释,等等。除此之外,我认为还有一个重要的路径,那就是“修辞阐释”的路径。

那么,何谓“修辞阐释”?它何以成为文学本体阐释的路径与依据?其阐释的基本特色是什么?对于文学理论阐释方式的形成有什么推进?这便是本文要讨论的核心问题。

## 二、“修辞”语义和“修辞阐释”的基本内涵

提到“修辞”“修辞学”(Rhetoric)的术语,人们很容易想起现代语言学著作中的语法修辞,即关于语法和用词的修辞理论。在《修辞学发凡》一书中,陈望道对于这一意义上的“修辞”做了广狭两义的理解,广义的修辞即调整或适用语辞(言辞),狭义的修辞即修饰文辞。<sup>(4)</sup>他将“修辞”的要义规定为“修辞以适应题旨与情境”<sup>(5)</sup>,实际的研究却是放在“狭义”即“修饰文辞”方面,主要研究如比喻、借代、双关、对偶、夸张、反语、排比、比拟等修辞手法(修辞格)在语言表达中的作用,也就是人们通常所说的辞格修辞学的研究。这也是中国现代语法修辞著作确定的研究对象,它区别于语法与逻辑,其目的是使言辞美化,使语言成为一种很好地表达思想感情的技巧。正如中国现代一些语法学家所说的,语法是使语言规范化的手段,修辞的任务则是美化语言和增强语言的表达效果。

本文所讨论的“修辞”(Rhetoric)显然不是这一意义上的修辞。“修辞”是一个有着多重含义的术语,从西方古典修辞学的意义上说,它主要是指如何使用语言的技艺,更具体地说,就是指如何在演讲和论辩中运用话语来规劝和说服观众的技艺与才能。但是,西方古典修辞学对“修辞”的理解并没有局限在演说形式和风格技巧范围内,而是从一开始就立于哲学高度,注意到修辞与人类生活、话语实践、真理表现的关系。如伽达默尔谈到柏拉图和亚里士多德修辞学观点时所说,“这种修辞学与其说是一种关于讲话艺术的技艺学,毋宁说是一种由讲话所规定的人类生活的哲学”<sup>(6)</sup>。在很长时间内,修辞学与语法、逻辑并列为西方人文学术的“三科”,是进行人文教育的基本手段,“修辞学的世界从根本上讲曾经是文化传统唯一的承担者”<sup>(7)</sup>。到了古罗马时期,由于民主体制的消亡和思想氛围的转变,修辞学开始从哲学修辞学(亚里士多德的修辞学主要就是一种哲学修辞学)分离出来,蜕变为一门只研究语言表达技艺的学科,即所谓以“辞格”为中心的修辞学。到了18世纪,由于理性主义哲学家的贬斥,修辞学的地位更是一落千丈,“修辞”被看成是语言的诡辩、滥用与欺骗人们思想的工具,“修辞”在很长一段时期内,也成为“装腔作势的语言”“夸夸其谈的言辞”、弄虚作假和诡辩语言的代名词。<sup>(8)</sup>在19世纪,由于重视天才和个性表现的浪漫主义诗学理论的兴起,“修辞学”被逐出诗学和文学批评的领域,被看成是不配在这些领域中存在的东西。<sup>(9)</sup>这种状况到了20世纪后半期才有了根本性的改变,修辞和修辞学重新回到人们视线的中心,成为人们认识社会,丰富情感心灵,实现其行为和目的的重要手段。之所以发生这样的转变,不仅在于人们重新意识到西方古典修辞学所阐发的“修辞”与论辩、与真理表现的关系,而且在于这种原本属于“演讲”和“说服”的技艺的东西,被扩张到人类普遍的话语活动中,被看成是包括一切能与人发生关系的象征性行为 and 话语方式,修辞也被定义为人类如何运用符号和象征来影响人们观念行为的一种话语方式,成为人类此在的基本活动方式和普遍能力的体现。<sup>(10)</sup>

中国古代对“修辞”的理解,与西方古典修辞学(古希腊罗马时期的修辞学)观念和20世纪修辞学复兴的现代修辞观念有某种相似之处。修辞并非只关系言辞美化和技巧方面,它关系到人类的生存本性和思维本性。中国古代有“修辞立其诚,所以居业也”(易经·乾卦·文言)、“政贵有恒,辞尚体要”(《尚书·毕命》)、“修

其辞以明其道”(韩愈《争臣论》)等说法,强调“修辞”的经业、伦理教化功能,实际上也是将“修辞”看成是与人的生存,与道德、文化、政治紧密相关的事物,认为“修辞”作为人类生活的一种基本话语方式,在人类生活的各个方面发挥着重要的作用。

本文所说的“修辞阐释”正是建立在对“修辞”这一语义理解的基础上。所谓“修辞阐释”(修辞批评)就是将“修辞”看成是一种体现人的生存和思维本性的话语方式。它是建立在解释科学与修辞科学深度融合基础上的,也是对中西方文学批评的阐释与修辞经验的总结。它的目的“不是建立文本的某种确立的意义,而是打开通向其它意义的道路”<sup>(11)</sup>,所以重视对于文学的隐喻、象征和深层意义的解读。它是以语言的文本与形式分析为基础的,但又不局限于此,而是试图超越简单的语言与形式分析,在一种更大的语境即社会历史的语境中,体现文学作为一种语言艺术指涉社会、历史、政治、道德的功能。其目的是在个人与社会、作者与读者、文本与现实之间建立起有效的对话和交流模式,以充分发挥文学的影响力与作用。

### 三、“修辞阐释”作为文学本体阐释的依据

无论是“阐释”还是“修辞”,它作为人类生存的基本方式,作为人的自然能力,都反映着人类的基本需求,只要有人的存在,就会有“阐释”和“修辞”的需求发生。所以诠释(理解)活动与修辞活动是相互依存的。关于这一点,西方阐释学理论家有着深刻的认识。施莱尔马赫将“修辞”(讲话行动)看成是理解行动的另一面,认为“凡是讲话没有艺术的地方,那里对讲话的理解也没有艺术”<sup>(12)</sup>。伽达默尔进一步阐释了施莱尔马赫这一观点:“哪里话语是艺术,哪里话语也就成了理解。所有话语和所有文本基本上都涉及理解的技艺,即涉及诠释学。这就解释了修辞学(美学的一个分支)和诠释学的相属关系:每一种理解活动,按照施莱尔马赫,都是某种话语活动的回返,即对一种构造的再构造。因此,诠释学相应地也是修辞学和诗学的一种回返。”<sup>(13)</sup>有的学者还提出了“解释学的修辞学”和“修辞学的解释学”的概念,将“修辞学”与“解释学”看成是完全融为一体的学科。<sup>(14)</sup>“修辞学”与“阐释学”的结合也可以说塑造了西方理解与阐释活动的历史,如狄尔泰说:“在古希腊,对诗人的合乎技术的解释是由于教育的需要而发展起来的。在希腊启蒙时代,凡讲希腊语的地方,都流行对荷马和其他诗人进行解释和

考证的理智游戏。当这种解释在智者派那里与修辞学结合起来时,诠释学的一个更为稳定的基础就被奠定了,因为在这种修辞学里,由于应用于雄辩术,包含一种关于文体的更普遍的理论。”<sup>(15)</sup>

对于“阐释”与“修辞”的关系,中国古人也有深刻的认识。“幽赞太极,阐释元本”(葛洪《抱朴子·外篇·嘉遁》),早在上古时期,阐释对象不仅包括语言文字的书面文本,还包括占卜、八卦、书契、祭祀、礼仪、政治、外交等方面的内容,其对经典文本的阐释不仅仅是语文学、诠释学意义上的,而是指向了经世居业、政治教化和语用实践的修辞功能。这在《诗经》《易经》《春秋》一类经典文本的阐释中表现得尤为突出。孔子提出“德行、言语、政事、文学”四科和“辞达”,《易经》提出“修辞立其诚”,孟子提出“不以文害辞,不以辞害志”,荀子提出“礼恭而后可与言道之方,辞顺而后可与言道之理,色从而后可与言道之致”(《劝学》)主张等等,亦是如此。该认知所重视的修辞活动与阐释活动的统一,是阐释活动所内蕴的政治教化和语言比喻的修辞功能。我们不妨看看一个具体的例证:

郢人有遗燕相国书者,夜书,火不明。因谓持烛者曰:“举烛。”而误书举烛。举烛,非书意也。燕相受书而说之,曰:“举烛者,尚明也,尚明也者,举贤而任之。”燕相白王,王大悦,国以治。治则治矣,非书意也。今世学者多似此类。

《韩非子·外储说左上》

这是中国古代阐释学中关于“误解”的一个经典例证,即人们所熟知的“郢书燕说”。燕相和燕王对“郢书”的理解——将“举烛”阐释为“尚明”和“举贤而任之”,显然是对本文原义和作者意图的误解,所以被人们斥之为“燕说”。作者写这个寓言的目的或许是要警示人们不要做这样的误解,但从理解活动本身来说,对“郢书”的“燕说”又并非没有意义,它试图通过“举烛”这一代表着光明的意象,使人们想到举贤任能、政治开明的重要性。要理解这一点,显然应该进入一种修辞情境(语境)中,明白“举烛”这一意象对于人们的情感心理和政治生活所产生的影响。将“举烛”阐释为“尚明”,将一个与文本全然不相关的现象硬关联到文本阐释中,从逻辑上显然说不通,但在特定的修辞情境中却是可以理解的,它是象征性手段对“文本”做出的解释,其目的不是诠释文本本身,而是试图通过这种诠释

去引发某个行为动机并产生社会影响。

这个例子说明了阐释和修辞的不可分割性,阐释的目的不仅如伽达默尔所说,“在于把一种意义关系从另一个世界转换到自己的世界”<sup>(16)</sup>,即超越文本的意图,赋予文本解读的深层意义内涵,而且还进入一个修辞语境中,成为人的实践技艺和生活能力的体现。正因为此,人类的生活和思维活动离不开“阐释”与“修辞”。“阐释”与“修辞”可以看成是人类此在的活动方式并反映着人的能力和基本需求。

虽然如此,不同类型的阐释活动是有着不同特点的。文学可以说是一种最能体现人的修辞本性的存在方式,从修辞的角度可以对文学的意义与价值做出更充分的说明。所以在西方文学批评史上,修辞批评受到人们的极大重视。早在古希腊罗马时期,亚里士多德就对修辞与文学(诗学)批评的关系有系统论述。古罗马贺拉斯的愉悦教化读者说、朗加纳斯的“崇高”风格理论,其对于文学本质的理解就是修辞性的。艾布拉姆斯在《镜与灯》中说,从贺拉斯到整个十八世纪的绝大部分批评理论都可以归结为实用主义的批评理论,它的大部分基本语汇以及许多特殊的论题,都源自古典修辞理论。<sup>(17)</sup>伊格尔顿亦声称“修辞学从古代社会直到18世纪一直都是批评分析的公认形式”。<sup>(18)</sup>从20世纪50年代起,修辞学复兴更成为西方文学批评的一种潮流,当代西方文学理论的领军人物如福柯、德里达、罗兰·巴特、哈贝马斯、伽达默尔、保罗·德曼、伊格尔顿、海登·怀特、詹姆逊等等,无不重视和青睐修辞阐释和批评理论,“修辞性”已经“变成近年来文学阐释方面的中心议题”<sup>(19)</sup>。

中国古代文学理论相比西方来说,其修辞阐释与批评的特色更加突出。这是因为中国古代缺乏严格的学科分类观念,并未形成西方近现代那种纯文学和以审美为中心的文学观念,因此更加重视语言修辞的作用。中国古代文学批评重视文本阅读和文学实践,重视篇、章、字、辞的文本解读,重视语言、文体、风格的分析,重视语言的声韵美,重视比兴、对偶、反讽等辞格对于中国文学思维和文学实践的意义,重视语言的意象美和意会而不可言传的特点等,它在本质上是更接近修辞的一种批评,其对于文学的阐释与修辞的关系密不可分。中国现代文学批评家和修辞学家谈到修辞时,常常重视的也是修辞与文学实践的关联,如陈望道说,他因为修辞学所用来研究思想和表现的关系,多半是文学的缘故;<sup>(20)</sup>周振甫的《中国修辞学史》主要讲的

也是文艺性的修辞；<sup>(21)</sup> 郭绍虞则关注到中国文学批评“讲论作法偏于修辞”<sup>(22)</sup> 这一特点，他的文学批评史著作的写作与此有着密切的关联。

谈到“修辞阐释”作为文学本体阐释的重要依据时，还有两个问题值得辨析。一是修辞学与诗学的关系。在西方批评史上，有一种观点，那就是修辞学与诗学分属不同的学科。早在古希腊时期，亚里士多德就将诗学与修辞学区分开来，他将“修辞”界定为一种说服的艺术，而将诗学界定为一种模仿（或表述）的艺术。19世纪，因浪漫主义诗学理论的兴盛，“修辞”被视为一种重视论辩说服而忽视天才、想象力的艺术，被排斥在文学批评领域之外。不过，这种观念并未成为西方文论的主流，即使是亚里士多德，也没有将诗学与修辞学对立起来，谈到隐喻、悲剧情感等问题时，都是放在修辞学与诗学的领域中谈，二者相互参照。西方现代文学批评理论中更是有这样一种观点，修辞学可以包含诗学，比如，理查兹、博克、伊格尔顿、布斯、保罗·德曼等人对诗学的理解都是如此。卡勒在其《文学理论》一书中将“诗学”定义为“通过对程式的描述和使成为可能的解读来说明文学效果的尝试”<sup>(23)</sup>，也是将诗学看成是修辞学的延伸，从修辞学意义上来理解诗学。为什么诗学与修辞学的关系具有同一性，道理其实很简单，因为无论是修辞学还是诗学，它们都要以语言为媒介传递信息，试图运用语言在受众身上唤起情感和形成态度，都要考虑文本语言的组织策略和其对于受众的接受意识的影响，二者实际上是很难分开的。二者所不同的是，诗学更关注的是语言文字自身所产生的美感效果和魅力，而修辞学常指向一个更大的社会历史语境，更重视文学作为一种话语行为所产生的社会效果及其对受众情感心理的影响。

另一个问题，是修辞阐释作为文学阐释的一种方式与哲学、历史等阐释方式的关系。西方当代一些著名思想家与理论家，如尼采、德里达、福柯、保罗·德曼、海登·怀特等，由于意识到语言作为一种修辞构造，其本身具有隐喻的修辞特征，所以试图将文学与哲学、历史的阐释方式统一起来，以消解三者的学科边界。但是，这并不意味着文学与哲学、历史等阐释活动之间不存在差异。上述哲学家消解文学与哲学、历史阐释方式边界有一特点，那就是将语言的隐喻与修辞性看成是文学阐释的根本特点，以文学理解和文学阐释为依据来消解文学与哲学、历史等阐释活动的边界。比如，尼采将“真理”看成是一支运动着的隐喻、转喻和拟人

法的大军，认为真理本质上不过是修辞构造<sup>(24)</sup>，并因此模糊文学（艺术）与哲学活动之间的边界，但他的阐释对象主要是针对文学艺术（如悲剧等），认为文学艺术更是一个隐喻象征的领域，因此它比哲学更接近真理；德里达提出隐喻也是哲学的一种修辞方式，“文学经验——写作或阅读——是一种‘哲学’的经验”<sup>(25)</sup>的观点，这说明他意识到文学文本与哲学、历史文本存在着共同的特点，另外他也意识到，哲学并不像文学那样毫不含糊地宣称它具有语言的隐喻、虚构等修辞特征，所以要打破西方逻各斯中心主义的一统天下，不能依靠哲学与科学的活动，唯有文学和诗的文字（如汉字一样的诗性文字）才更有力量，才能打破传统哲学与科学活动的理论思维惰性与封闭性。<sup>(26)</sup> 保罗·德曼也是如此，不管他怎样宣称哲学与文学的文本因为依赖于比喻作用而具有一致性，他还是意识到二者之间的不同，即哲学文本因为其宣称的逻辑的严密性常常掩盖了语言的隐喻性，而文学则是“把修辞功能突出于语法和逻辑功能之上的语言运用”<sup>(27)</sup>，所以它更具有比喻性语言的认识功能，这也是文学阐释区别于其他阐释活动的意义所在。海登·怀特将情节化和虚构作为文学写作和历史写作的共同原则，认为历史写作也像文学一样依赖于隐喻、换喻、提喻、反讽等话语转换的修辞原则，但他也意识到，这只是在“元历史”层面的，作为一种形式主义研究方法是可行的，在具体的历史事件叙述和话语表述中，并不可能将文学与历史完全等同起来。总之，文学阐释与哲学阐释、历史阐释之间的一致性，并不能否定其差异性，哲学文本的文学性建构和历史叙事的文学化，只能说明文学阐释对于语言的隐喻、虚构、想象等特征的强调具有普遍性，说明文学和诗学研究模式向历史研究领域的渗透，并不能消解文学与哲学、历史叙事之间的界限。也是在这一意义上，我们强调修辞阐释对于文学阐释的特殊意义，因为相较于其他阐释活动来说，它更是一种语言修辞意义上的理论建构，更能够体现文学本体阐释的特点。

#### 四、“修辞阐释”作为文学本体阐释的特点

文学是一门语言的艺术，也是一门如何说话的艺术。文学的说话，早期用口头语言说（口传文学），后来用书面语言来说，但本质都在于说话。将如何运用语言、如何说话作为文学的本体，也就切近了文学与修辞的关系。不过，传统文学和语言学理论，对于“文学”与“说话”（修辞）关系的理解，常常是技巧、形式、审美化

的,是如何将“话”说得漂亮、如何消除语言的歧义,使话说得准确和切合对象特征,用朱光潜的话说,“把心里的话说得恰到好处,结果就是艺术作品”<sup>(28)</sup>。这当然也可以构成文学“修辞阐释”的内容与特点,但不是最重要的。最重要的是,文学的“修辞阐释”是在语言、历史、文化的大背景下进行的,它针对文学信息的飘忽不定和高度隐藏的特点,高度重视隐喻、象征一类的修辞手段在文学阐释中的作用。“修辞阐释”以文本阅读与分析为基础,重视在语言形式层面所产生的美感效果,但与传统重视形式分析的诗学理论相比,它更关注文学如何摆脱形式主义和技巧性的分析,如何从形式走向内容,在更大的社会历史语境中发挥影响与作用。修辞阐释的目的不是消除理解的歧义,寻求共识,而是以“可能性”原则为基础来阐释文本,彰显文本的意义与价值,实现作者—文本—读者之间的情感共鸣与精神沟通。具体说来,它的特点可从以下几方面来认识。

### 1. 建立在可能性基础上的阐释

修辞阐释是从意义的可能性立场对于文学进行阐释。早在古希腊时期,亚里士多德就将“修辞学”定义为“一种能在任何一个问题上找到可能的说服方式的功能”<sup>(29)</sup>,明确肯定修辞术与论辩术(逻辑)都可以表现真理,只是论辩术关心的是命题真伪判断,而修辞学则是以命题的可能性为前提。这一看法,表面上看与《诗学》关于“诗”与“历史”区分有某种相似。《诗学》强调“诗人的职责不在于描述已经发生的事,而在于描述可能发生的事,即根据可然必然的原则可能发生的事”<sup>(30)</sup>,也是以“可能性”而不是以生活中已经发生的事为基础。但实质上有着不同,因为《诗学》将诗定义为“摹仿”(imitation)的艺术,聚焦的是摹仿功能而不是修辞功能,而《修辞学》聚焦的则是修辞功能,是“说服”(persuasion)的方式。要实现“修辞”目的就必须以“可能性”而不是以事实的真实性为出发点。亚里士多德对“修辞学”这一理解,为后来人们将修辞学与诗学、与文学阐释联系起来,从修辞角度阐释文学奠定了理论基础。

正是在亚里士多德的“可能性”的“修辞”观念启发下,西方当代修辞学将如何理解和阐释可能性、不确定性的事物作为修辞批评(阐释)的重要原则。美国学者沃尔特·约斯特和迈克尔·J·海德在其主编的《当代修辞学与解释学读本·前言》即明确了这一观点:“修辞学教育乃在于我们如何理解和阐释我们实际生命的不确定整体……以及如何理解和阐释可能有争议的、修

辞学和解释学唯一关心着的日常的信念、价值、经验、情感、事件、隐喻、图像和叙事。”<sup>(31)</sup>也是在亚里士多德的“可能性”的修辞观念的启发下,伽达默尔提出了诠释学真理观的问题,认为这种真理观来源于一种修辞学智慧,与修辞学真理观存在着同一性,它们都是对绝对的、形而上的真理观的否定。基于这一真理观,伽达默尔将理解与科学认识区分开来,认为理解不是一种科学认识,而是一种经验,是一种前科学的经验,这种经验主要通过艺术作品的阐释获得,它可以让人们获得真理,但这里所说的真理不是认识论意义上的真理,不是主客观符合意义上的真理,而是一种意义的开显,是人理解世界,证明自身存在价值的一种方式,即如伽达默尔所说:“它(诠释学)的优越性在于能把陌生的东西变成熟悉的东西,它并非只是批判地消除或非批判地复制陌生的东西,而是用自己的概念把陌生的东西置于自己的视野中,并使它重新起作用。”<sup>(32)</sup>

修辞阐释对于文学阐释的意义正在于此。它的存在价值不在于对事物做出确定的解释,而在于提供一种理解、感知、体验事物的方式,使陌生的东西变得不再陌生;不在于解决理解上的歧义与纷争,达成一个“意义一律”的局面,而在于提供某种理解的可能性,使一个文本的意义与价值能在最大限度上得以发现与表达。比如,中国文学史上关于李商隐《锦瑟》一诗的阐释,有令狐青衣说(刘颀)、适怨清和说(托名苏轼)、悼亡说(胡应麟、朱鹤龄、朱彝尊)、自伤身世说(元好问等)、自叙诗歌创作说(程湘衡、钱锺书)、“无端”说(王蒙)等等说法。当代研究李商隐的著名学者刘学锴则在上述诸说融通的基础上提出了一种新的解释,将其看成是一首借咏瑟声瑟境以抒因“思华年”而引起的“惘然”之情的诗。<sup>(33)</sup>其实,上述阐释无论哪一种都难以垄断人们对于李商隐这首诗主旨的阐释,即使将种种不同的说法融通起来也难以使人们达成共识,因此人们有“一篇锦瑟解人难”的感叹。

这也正是李商隐《锦瑟》一诗得到人们喜爱,被人们反复阐释的魅力所在。不过,对于这些阐释所产生的意味须从修辞而非逻辑的意义上理解。“令狐青衣说”所设定的修辞语境是“锦瑟”与人名的关系,它由五十弦之锦瑟而联想到人名及其人的华年,“锦瑟”作为人名又颇似女子名甚至侍女之名,因而产生了“令狐楚家青衣”这样的说法;“适怨清和说”所设定的修辞语境是锦瑟与音乐表现的关系,自唐代以来就有许多咏乐诗都以形象化的比喻描摹乐声与乐境,“适合清

怨说”将《锦瑟》看成是一首咏瑟声或瑟境的诗,便自有其合理性;“自伤身世说”则是从李商隐不同于常人的悲剧性的身世这一修辞语境出发,将《锦瑟》这首诗看成是诗人寄托他的悲慨和悲怆的身世的产物;“悼亡说”的修辞语境在于李商隐与他的亡妻之间的深厚情感,朱彝尊云此诗的主旨为“意亡者善弹此,故睹物思人,因而托物起兴也”<sup>(34)</sup>,将题目“锦瑟”与所悼亡妻平日“善弹此”结合起来,从而顺理成章地得出此诗为“悼亡诗”的结论;“自叙诗歌创作说”则看到《锦瑟》放在诗集的开篇,并联系到李商隐以“锦瑟”喻诗如杜甫以“玉琴”喻诗其目的都是借物发兴的这一特点,于是将此诗解读为谈李商隐诗歌创作的特色的诗;<sup>(35)</sup>“无端说”为王蒙所提出,作为一个现代阐释者,他所设定的修辞语境是自己对李商隐诗的独特体验,于是用“无端”来概括此诗的特色,认为“此诗一切意象、情感或意境,无不具有一种朦胧、弥漫,干脆讲就是‘无端’的特色”<sup>(36)</sup>。总之,关于《锦瑟》诗的解读,解释者均从特定的修辞语境出发,都遵循了“修辞阐释”的可能性与可信性的原则,注意挖掘诗中可以有而前人没有发现的隐而未彰的义理和意义,它的目的不是求得对于阐释对象的某种确定性意义的理解,而是通过这些阐释来引导人们对于此诗深层意味的体验与把握,从而获得情感上的认同与共鸣,而非像科学认识那样,以消除理解的歧义,寻求理解的共识为目的。文学对于“修辞阐释”的这一要求与特点,使文学不同于科学、历史、哲学的阐释活动。后者也有一个修辞表达问题,也存在理解的歧义与纷争,但是它们的目的是消除这种歧义与纷争,取得理论的共识。比如,美国人要打伊拉克,用一袋洗衣粉在联合国上演说以证明伊拉克拥有核武器,这是一种修辞叙事,在一定的时间内也取得了一定的可信度,但最终历史将证明这是一种谎言,而不再具有对于真相(真理)的认识与解释的意义。

张江批评海德格尔对凡·高画《农鞋》的阐释,认为这种阐释不是基于作品而是基于理论,所阐释的“鞋子”不是凡·高作品中的“鞋子”而是海德格尔自己思想的“鞋子”。<sup>(37)</sup>这样的批评,如果从逻辑意义上和对对象的确定意义分析,是有道理的。类似的批评,前人早已有之。比如艺术史学家迈耶·夏皮罗就认为,凡·高所画的鞋更有可能是凡·高本人在荷兰穿的鞋子,而不是一个农民的鞋子。不过,即使是农鞋,人们也有这样的疑问,为什么一定是“农妇”而不是“农夫”,一定是冬天穿着的鞋而不是春天?其实,对于海德格尔来

说,这些都不重要。他说,凡·高不止一次地画过这种鞋,“但鞋有什么好看的?谁不知道鞋是何模样?”<sup>(38)</sup>凡·高之所以画这种鞋,重要的是他并不在意现实生活中是否有这样一双鞋并被艺术家画出来,而是因为他看到艺术家所画的鞋不同于日常生活中的鞋,不是现实生活中的物。它作为一种器具性的存在,进入艺术家的视野中,揭示了存在之真理。正是通过凡·高的画,人们看到了在日常生活中被遮蔽了的“农鞋”的意义所在,看到了农妇的生存世界,看到了她那充满劳作、艰辛同时又不失希望和喜悦的生活和命运。可以说,凡·高的这幅画“揭开了这器具即一双农鞋真正是什么。这个存在者进入它的存在之无弊之中”,通过存在之无弊的状态显现出来。<sup>(39)</sup>海德格尔对《农鞋》的解读,也可以说完全是一种修辞叙事,整个解读过程充满了语言的转义,如詹明信对海德格尔《农鞋》解读的评价所言是:“凡·高以艺术作品为中介,把‘实体’转化为‘存在’,让本来不为肉眼所见的‘大地’和‘人们’都在图画的色彩之中呈现——俾农妇沉重的脚步,田间孤寂的小径,林野荒凉的茅屋里以至于犁沟里、壁炉边那些残破的农具,都一一随着色彩颜料的具体凝聚而呈现眼前。”<sup>(40)</sup>詹明信从社会历史批评的视角出发,并不满意海德格尔的这一解释,但是他同时承认“海德格尔所提出的解释还是具有相当说服力的”<sup>(41)</sup>。而他自己则在海德格尔阐释的基础上,强调了凡·高《农鞋》画所具有的社会乌托邦性质。他说:“像凡·高这样的画家,所以能够把贫农的客观现实着意地,甚至粗暴地转化成为色彩缤纷、质感丰富的纯油画世界,全赖他在创造时抱持的一种乌托邦式观物态度。”<sup>(42)</sup>海德格尔这一解读,也得到德里达的肯定。他认为,海德格尔的本意并不是对凡·高这幅画感兴趣,也不是以艺术批评家的眼光看待这幅画,而是要进行一种哲学思考。所以他认为,夏皮罗对海德格尔的批评——聚焦于凡·高所画的“鞋”是否为画家本人的鞋还是农妇的鞋——并没有什么意义,因为它将艺术家笔下的鞋与现实生活中的鞋混淆起来,无法真正理解绘画与真实之间的关系。从海德格尔、詹明信到德里达,他们对《农鞋》的解读,显然都是在特定的修辞语境中展开的,它提供了不同于艺术史家、美术史家的另一种视角。作为一个艺术史学家,如夏皮罗那样,你要解读凡·高的画,必须还原他创作的境遇,考察他所画的对象的真实性,证明他所画的画与画家实际生活的关联,分析画的构图、色彩与风格,了解凡·高本人的情感和创作心境,这一切,在

海德格尔、德里达等人的解读中完全没有。<sup>(43)</sup> 这种解读,从艺术作品的逻辑意义和对象的确切性而言,的确是一种误读,一种如张江所批评的强制阐释,但从修辞阐释的意义上说,它又具有合理性,它设定对于凡·高画作解读的某种修辞学前提和语境,发掘了凡·高《农鞋》画中隐而未彰的义理,为人们理解凡·高的画提供了一种新的视域与可能。

## 2. 以语言转义(比喻)为中心的阐释

修辞阐释也可以说一种转义性的阐释与研究,它的目的是通过这种阐释与研究以发掘隐含文学表层意义之后的深层内涵。“转义”(trope)就是人们通常所说的“比喻”,这种“比喻”是广义的,如希利斯·米勒所说,它“有意扩大了比喻的基本外延”,可以涵盖隐喻、转喻、反讽、越位、寓言、进喻等修辞手段。<sup>(44)</sup> 它也被翻译为“喻说”。“转义”体现的是“喻体”与“本体”之间的一种关系,是指通过比喻的形式在词的本义基础上生发出新的意义。古典修辞学追求的是语言表达的透明性,所以将“转义”看成是正常语言表达的一种偏差与背离,加以轻视。现代修辞学理论重视语言的非透明性,“转义”则被当作思想和意识的普遍的、正常的模式来研究。

“转义”在日常生活中也有着普遍运用。历史的、哲学的语言也是充满转义的。正是意识到这一点,海德·怀特提出历史转义理论,认为历史也可以采用隐喻(metaphor)(相似性)、“换喻”(metonymy)(相邻性)、提喻(synecdoche)(以部分体现整体)、反讽(irony)(表层义与深层义的分隔)四种基本的转义(喻说)形式来叙述,并将这种叙述与文学叙述等同起来,认为历史叙述也充满了文学的想象与诗意。<sup>(45)</sup> 汤因比也认为,“除了记录事实外,历史也采用虚构故事的办法”<sup>(46)</sup>,像修昔底德那样严格考究事实的历史学家,其全部著作都受着当时希腊悲剧的惯例支配。<sup>(47)</sup> 哲学思想的表达就更是转义性的。许多哲学家都喜欢用转义(比喻)的语言谈论哲学问题,比如柏拉图的“理式”和“洞穴”比喻,笛卡儿的“光的隐喻”,马克思的“上层建筑”与“经济基础”,海德格尔的“栖居”和德勒兹的“块茎”等等。弗莱说,哲学家的思想常常建立在一个关键词或者说关键的隐喻基础上,如“亚里士多德著作中的 nature(自然)、斯宾诺莎书中的 substance(实体)或柏格森笔下的 time(时间)等”<sup>(48)</sup>,亦说明转义的语言对于哲学思想建构的重要性。钱锺书谈到中国古代思想家的思想表达时,也指出他们善用比喻,尤其是道家和禅

宗,每逢思辨得到结论,心灵的追求达到目的,就把“回家”作为比喻,例如“归根复本”“自家田地”“穷子认家门”等等。<sup>(49)</sup>

尽管如此,相对于哲学和历史来说,我们仍然可以将文学阐释看成是一种以语言转义(比喻)为中心的修辞阐释活动。这是因为,文学阐释是建立在形象的、感性的世界而非理性的、逻辑的认知世界的基础上,阐释不是为了求得理论的认同与理解的共识,而是为了传递文学家对于世界的隐秘而复杂的情感经验,是为了突出文学家对于世界人生的独特的、个体化、差异化的情感感受,所以它依赖于以语言转义(比喻)形式来达到一种陌生化、差异化的效果,以传递这种经验与感受,其目的是突破语言的局限性,在阐释主体与阐释对象之间建立起意义关联。因此,西方很多哲学家、文学理论家才将“转义”(比喻)作为文学叙事的根本法则。保罗·利科谈到科学语言与诗歌语言的区分时,强调诗因其保持语言的多义性的特点决定它必然是重视隐喻的,一首诗实际上就是“一个巨大的、连续的、持久的隐喻”<sup>(50)</sup>。希利斯·米勒亦认为由于“语言的比喻性总会干扰大多数人所希望获得的直白的字面含义”<sup>(51)</sup>,它符合诗歌语言的特点,所以诗歌(文学)成为“研究比喻性语言特别恰当的文本”<sup>(52)</sup>。

我们不妨以《红楼梦》的叙事来说明这一点。关于《红楼梦》的研究,余英时提出一个看法,长期以来它“基本上乃是一种史学研究,而所谓红学家也多数是史学家;或虽非史学家,但所做的仍是史学的工作”<sup>(53)</sup>。这准确指出了《红楼梦》研究长期存在的问题,那就是将《红楼梦》作为“史实”“文献”而非“文学作品”看待。作为“史实”“文献”,会产生“自传”“自叙”和“反清复明”一类主题索隐式的研究,也会产生将《红楼梦》解释为某一单一主题,如家族兴衰、色空、情痴、反封建礼教、女性命运悲歌、人生虚幻、封建社会衰亡、文化启蒙、阶级斗争形象史等观点。它们都试图寻求某一确定不变的“本义”来阐释《红楼梦》,而并未意识到不是“本义”而是“转义”才是阐释《红楼梦》意蕴的关键所在。只注重“本义”的解读,《红楼梦》可以成为“史实”,成为“文献”,成为某个时代、某个社会的记录,或成为某种心理、某种思想的表征,但是成不了伟大的文学作品。要将《红楼梦》作为伟大的文学作品,必须尊重它的文学特点和文学叙事方法,必须意识到从转义(比喻)而非“本义”的角度解释《红楼梦》重要性。

在《红楼梦》第一回中,作者曾借石头和空空道人

之口,宣称自己写的只是“半世亲睹亲闻的几个女子”的故事,“虽其中大旨谈情,亦不过实录其事”,“至若离合悲欢,兴衰际遇,则又追踪躐迹,不敢稍加穿凿”,似在印证“自传”“自叙”“文献”“史实”一类说法,似乎《红楼梦》的本来和真实意图就是要讲述发生在作者生活中的儿女情长和悲欢离合的故事。其实不然。脂评说得很清楚,这是作者的“狡狴之笔”,《红楼梦》的真实意图并不在此。要把握真实意图,必须识破这种“狡狴之笔”,从表层意义走向深层意义,重视小说中的“比喻”义(转义)的语言运用。脂砚斋评论《红楼梦》,强调书中的一辞、一句、一诗、一辞皆有深意。脂砚斋所说的“深意”,浦安迪解释为“寓意”,认为所谓“寓意”是指“作者通过叙事故意经营某种思想内容”<sup>(54)</sup>,实际上就是我们所说的“转义”,它是建立在对语言修辞性特征理解的基础上的,关注的不是作品的表层含义,而是在表层叙事后面所隐含的深层含义。这也可以说是《红楼梦》叙事的一个根本特点。

凡熟悉《红楼梦》的人都不难发现,《红楼梦》的叙事是在尘世故事和神话故事的双重背景中展开起来的。《红楼梦》的主旨,如第一回中曹雪芹借空空道人之口所说,是“大旨言情”,是写“有情人之天下”的。这种“情”是发生在金陵城、荣宁二府、大观园中,是在这些地方每天都真实发生的故事。但是,《红楼梦》写“情”,为什么要以古代女娲补天的神话为背景,以一个大荒山无稽崖下被废弃的石头为开端?按照叶朗的解读:“这意味着贾宝玉这个存在是一种被抛弃的结果。被谁抛弃?被‘天’抛弃。‘天’是无限,是永恒。被‘天’抛弃,意味着脱离无限和永恒而掉进了一个短暂的、有限的人生。这就是所谓‘幻形入世’,这就是作者在小说一开始给予贾宝玉的一个形而上的起点。”<sup>(55)</sup>因为被“天”抛弃,生命成为暂时形态,所以衔玉而生的贾宝玉要寻找永恒,重新找回那个属于自己的栖息之地。这个永恒的栖息之地就是“情”。个体的生命是短暂的,在《红楼梦》中所有为情而生、为情而死的个体生命都是要毁灭的,他们对“情”的追求都免不了一个悲剧结局。但这并不意味着他们的生活没有意义,这种意义就在于他们曾经为情而生、为情而死。因为“情”的存在,即使有一天——“三春过后诸芳尽”“白茫茫大地真干净”——所有想爱该爱的人都已亡尽散尽,但因为曾经爱过、恨过,他们的生活还是有意义的、值得的。也正因为此,《红楼梦》所讲述的一切,都不再是如佛教所说的“空”“幻”,不再是虚无、空幻的存在,而是

体现了生命存在的本源性与终极意义。《红楼梦》构建了一个大观园,创造了一个“太虚幻境”,讲述无数个痴男怨女的爱情故事,其意义便在于此。但是,这种叙事,并非一种“史实”的叙事,而是一种文学的叙事,并非作为一种字面义、“本义”的叙事,而是建立在语言转义基础上的。

正因为此,《红楼梦》叙事善于用比喻、象征、隐喻、反讽、曲笔、双关等手法。《红楼梦》也可以说是用语言的转义(比喻、象征、隐喻、反讽、曲笔、双关等手法)写成的一部文学巨著。这一特点,第一回的叙事就已充分体现。幻形入世、还泪、甄士隐解《好了歌》,都具有比喻和象征意义。第一回中出现的人名、地名,大多也具有隐喻、象征、双关的意味。大荒(山)意“荒唐”,无稽(崖)意“无稽”,青埂(峰)意“情根”,“仁清”是“人情”,“葫芦”是“糊涂”,英莲是“应怜”,“娇杏”是“侥幸”,霍起是“祸起”,冯渊是“逢冤”,封肃是“风俗”,甄士隐是“将真事隐去”,贾雨村是“以假语道出”,等等,都与小说写的人情世态和人生命运相关。《红楼梦》中有许多谶语和谶诗,这些谶语和谶诗都暗示着书中人物命运。第一回便有不少这样的谶语和谶诗,如贾雨村所吟的“玉在匱中求善价,钗于奁中待是飞”,暗示《红楼梦》是钗黛合传且两个人有不同的性格和命运。“反讽”可以说是《红楼梦》中最常用的一种修辞手段,它对于塑造贾宝玉这个形象尤为重要。小说第一回开篇的“无才补天”的顽石之喻,便是一种反讽笔法道出了《红楼梦》描写贾宝玉的基本特色。紧接着,读者被不断告知:贾宝玉的“行为乖张”和“性格异常”,他说的话都是“疯话”“混话”,甚至被称为“孽根祸胎”“混世魔王”(王夫人),被斥为“将来酒色之徒”并有可能发展到“弑父弑君”。连下人们也嘲笑他,如甄府的两个婆子谈到贾宝玉都笑他是“呆子”。所以脂评说《红楼梦》“通部中笔笔贬宝玉,人人嘲宝玉,语语谤宝玉”<sup>(56)</sup>。不过,作者不是真正贬斥贾宝玉,而是明贬暗褒、正话反说、言在此而意在彼,将作品的意义表达引向更深的层面。卢卡契将反讽看成是“世界脆弱性的自我修正”<sup>(57)</sup>,《红楼梦》以反讽笔法塑造贾宝玉的形象正具有这样的意义。对于《红楼梦》所描写的世俗人生来说,贾宝玉是一个非世俗的存在,它作为被废弃的补天之石,从天界来到人间,经历的都是与他天性所不能相容的东西。他身为贵族,却甘为奴仆,以博大的同情体贴之心看待人,看待天地万物,使天地万物都成为一个有情的世界,而这一切都为现实的世俗的世界所不容,所以被嘲

弄,被讥笑,被讽刺。然而正是在这种嘲弄、讥笑、讽刺中,人们看到了《红楼梦》的作者对于落后、愚昧和荒谬的世俗价值观的摒弃,也宣示了贾宝玉这个通灵石头在经历了无限的历劫后的一种精神回归。而要把握这一切,就必须对作品进行一种“转义”分析,通过语言的一种转义(比喻)的分析将文本中所潜在和隐含的这些意义揭示出来。

以语言转义(比喻)为中心的文学阐释,不仅可以用以分析像《红楼梦》这样的意蕴深厚、层次丰富的作品,而且也适合一些看似单纯、没有什么深层意义的作品解读。比如,乔羽的《我的祖国》,一首极其单纯的歌,也可以从转义修辞角度予以阐释。这首歌词不仅有“大河”“稻花”这样指代意思十分明确的提喻(以部分代整体,指代祖国)表达方式,而且整首歌都是以设喻(如朋友、好酒、豺狼、猎手)的方式展开的,从而使这首看似浅显明白的歌具有了引人遐想的丰富意蕴。又如,对王之涣的著名诗句“羌笛何须怨杨柳,春风不度玉门关”的解读。“春风”可以从字面上理解,阐释为自然界的春风,意为边地苦寒,春风不度。这是解读的第一个层次,是从字面义对“春风”的解读。如果联系到“羌笛何须怨杨柳”中的“杨柳”,“春风”便具有了象征戍边的兵士的离愁别绪的意味。而明代杨慎则将此诗句中的“春风”解释为“恩泽不及于边塞,所谓君门远于万里也”<sup>(58)</sup>,影射唐玄宗荒淫纵乐,不务边防,不关心远戍征人的疾苦。后两层意思的解释都不是字面义的,而是注意诗的比喻、隐喻、曲笔的意味,所以是一种转义性的阐释。通过这样的阐释,可以更充分理解此诗的深层意味和言外之意。苏轼谈到诗歌的解释时曾提出“夫诗者,不可以以言语求而得,必将深观其意焉”<sup>(59)</sup>。“以言语求”是一种字面义的解释,指向的是诗的一种固定的,确定不变的“本义”,而“深观其意”,则是一种“转义”的阐释,它是对“本义”阐释的超越,也是对诗歌文本比喻性、象征性的阐释,重视的是诗的深层意味,它更为重要、更能体现文学作品的意蕴与价值。

修辞阐释的转义研究还包含一个重要内容,那就是“辞格”研究。将“转义”理解为广义的比喻,认为它可以涵盖隐喻、明喻、提喻、借代、反讽等修辞手段。在这一意义上,可以说任何“转义”的阐释都离不开“辞格”的研究。“辞格”指的也是修辞学中的具有稳定意义的话语类型和表达方式,是对隐喻、明喻、提喻、借代、反讽、双关等具有类型学意义的修辞技巧和表达方式的研究。即便如此,辞格研究并非只关乎辞格本身,

也非只关乎语言的美化和修饰,更重要的是它与不同民族、文化的心理和思维方式密切相关。20世纪西方文学理论将“隐喻”放在极其重要的地位,不仅是因为隐喻具有以一总多、综合同异的特点,可以超越传统的概念、逻辑的思维,重新描述和解释现实,而且还在于隐喻思维体现了西方将经验世界与超验世界对立起来,试图超越经验世界的形而上思维特点,所以能成为“一切修辞格的中心”。比如,诺斯罗普·弗莱将“隐喻”看成是“《圣经》语言运用的一种思想控制模式”,认为《圣经》也就是一个被“冻结”的“单一、庞大的复杂的隐喻”<sup>(60)</sup>,就是用西方的二元的超越的思维方式来解释“隐喻”,重视“隐喻”超越现实的象征意义。解构主义将“讽喻”提升到特别重要的地位,则具有不同的意味,它不再像弗莱那样强调语言的稳定性与指涉性,而是强调语言意义的不确定性,始终处于动态的、开放的过程中,其意图则是反对在西方长期占主导地位的以彼岸超越此岸的形而上的“隐喻”(象征)的思维传统。“隐喻”和“讽喻”等修辞格,在中国古代诗学中也有运用,但中国古代诗学重视的不是这些修辞格,而是“兴”和“对偶”等,这种重视与中国人的文化心理与思维方式有着密切关系。中国古代诗学重视“兴”,是中国古代天人合一、人与自然亲和的哲学观念的体现,也与中国古代强调含蓄、取义广远、追求言外之意、触物起情的思维方式密不可分。中国诗学重视“对偶”,在声律、字法、句法、文法等方面遵循对立统一的原则,则是中国古代阴阳互补、人与自然之理相映衬的哲学精神的体现。如果注意到这一点,对于不同国家不同文化的“辞格”进行转义分析,便可以进入文学阐释的更深层次,揭示文学存在的价值。

### 3. 从形式走向内容,从文本分析走向社会历史的阐释

修辞阐释关注文学文本、文学类型和文学语言等形式方面因素的阐释,是通过文学文本的语言形式、风格、技巧的分析来把握其深层含义。重视文本,将文学语言形式的分析作为研究的基础,可以说自俄国形式主义以来西方现代批评的共同特点。俄国形式主义以“陌生化”为标准来区分文学语言与日常语言,将文学批评聚焦于具有陌生化特征的文本解读;新批评将作品作为文学的本体,强调作品的独立自足性,在此基础上提出“文本细读”“张力”“含混”“肌质”等概念范畴,文本成为其文学批评理论的基石与中心;现象学文论家英加登的文学作品意义层次论、结构主义的符号学

和叙事学研究等等,都是以文本为基础的。这种以文本为基础的研究都具有将文本孤立化,过于强调文本的形式、审美特性而忽视文本的内容、社会历史内涵的特点。修辞阐释则不同,它虽然重视文本的语言分析和结构分析,重视文本意义的解读,却不是将“文本”孤立起来,作为一个独立自在的客体,而是重视文本与作者、文本与读者的关系,如美国修辞叙事学的代表人物费伦所说,“修辞是作者代理、文本现象和读者反应之间的协同作用”<sup>(61)</sup>。修辞阐释的目的在于通过修辞手段,协同作者与文本的关系,在作者、文本、读者三者之间建立起对文本意义的理解。这种理解又是在一定的历史语境中进行的,是超越“形式”“文本”自身意义而指向更深层次的社会历史语境,包含着丰富的社会历史、道德和意识形态内涵的。这就是我们所说的从形式走向内容,从文本分析走向社会历史的阐释。

迈克尔·雷夫在《语言构成的世界:文本批评的思考》中比较了批评修辞学与文本批评两种根本对立的修辞实践观点的不同:“文本批评(或者‘细读’)致力于挖掘出文本的本意层的各种意义。意识形态批评(或曰‘批评性修辞学’)研究理性实践的外延、社会与政治影响。”<sup>(62)</sup>他认为这两种批评形态和观点都存在着缺陷:文本批评容易造成与其他批评理论脱节、与社会脱离的问题,意识形态批评则容易失去准确地处理文本与社会实践关系所必需的原则。<sup>(63)</sup>他所说的“文本批评”可以对应于像俄国形式主义、新批评一类模式,所说的“批评性修辞学”可以对应于西方当代如社会学修辞学批评、意识形态修辞批评一类模式,而修辞阐释,则是要在二者之间达到恰到好处的平衡。<sup>(64)</sup>伊格尔顿谈到当代文学批评时,亦指出“(它们)处在两个方面都违背传统功能的危险中。一方面,大多数的文学实践都变得对文学形式不怎么敏感;另一方面,他们中的好些年也对批评的社会和政治责任持怀疑态度”<sup>(65)</sup>,并试图通过对传统的修辞批评提倡来平衡“形式”和“政治”(历史)两种功能。他对理想的文学批评的理解,如陈太胜所评述的那样,“是对‘形式’和‘主旨’的双重关注,既关注作品本质的文体因素,又牵涉道德(政治)评价,而且,还必须通过‘怎么说’来评判‘说什么’”<sup>(66)</sup>。

这种“形式”和“主旨”的双重关注,可以说是重视修辞阐释的批评理论家的共同目标。解构批评的代表人物保罗·德曼将语言的修辞性置于核心地位,其目的也是试图寻求二者之间的平衡,所以他反驳人们对于他只关注文本而忽视文学的历史性(意识形态)的批

评:“我们叫做意识形态的东西,正是语言和自然的现实的混淆,指涉物和现象论的混淆,因此说,文学性的语言学,比起包含经济学在内的其他任何探索方式来说,在揭示意识形态的畸变性上,都更是一种不可或缺的有力工具。”<sup>(67)</sup>不过,解构主义的修辞阐释并没有真正实现“形式”与“内容”的平衡与统一,它过于夸大语言的不确定性,过分迷恋语言和文本本身的拆解与游戏,其解读方法也过于重视文本的细读而忽视文学作品整体意蕴的把握,因此就其本质来说,仍是一种脱离社会、历史语境的分析方法,无法真正超越形式和文本的分析而具有社会历史的深度。那么,如何实现形式与内容的平衡,从形式走向内容?我们不妨举两个例子予以说明。

一是奥尔巴赫对西方文学摹仿论传统的解读。奥尔巴赫以其《摹仿论》的写作在西方文学批评史上获得巨大声望,《摹仿论》同时也被人们视为在西方批评史上的风格的修辞理论得到长足发展的代表性著作。<sup>(68)</sup>在这部著作中,奥尔巴赫通过对荷马史诗、旧约等20余部经典作品的分析,讨论了西方的摹仿论传统,提出了许多有价值的理论观点:摹仿并非简单的复制,而是通过语言和文体反映人类历史和社会现实;古典主义叙事遵循“文体分用”的原则,严格区分高雅(悲剧)和低俗(喜剧)文学的不同,基督教文学则将日常的真实与崇高的悲剧混用在一起,从而超越古典文体规则,呈现出现实主义复杂性的一面,等等。这种分析论证是建立在文本基础上、聚焦于文学形式与风格,用萨义德的话说,“奥尔巴赫总是回到文本,回到作家用来表现现实的风格手段”<sup>(69)</sup>,而不是刻意去提供某种理论和概念。这种方法即是我们所说的修辞阐释。这一特色从《摹仿论》的第一章《奥德修斯的伤疤》就充分体现出来了。此章旨在阐释作为西方文学再现现实的起点的两种叙述方式的不同,它的切入点并非某个理论观点,而是选择荷马史诗《奥德赛》和《圣经·旧约》中的两个片段展开分析。在前一个片段中,奥尔巴赫不仅细致描述了《奥德赛》第十九章中那人们熟悉的激动人心的戏剧性场面——老女仆欧律克勒娅从腿上伤疤认出远行归来的奥德修斯,更在情节发展的紧要关头突然中断这一描述,插入了对伤疤来历的交代——那是年少的奥德修斯拜访他外祖父时在一次狩猎活动中受的伤。而要了解这一点,就要了解他外祖父的性格、家庭和亲属关系等,于是在史诗中,又出现了对于外祖父的住处、欢迎奥德修斯的盛大家宴、狩猎场面以及奥

德修斯如何被野猪刺伤、亲人们如何关心等事件和细节的详细描述。而在后一个片段《旧约》中，仅对亚伯拉罕接到指令就奉命行事，准备以儿子为祭品后被上帝制止的故事作了粗略叙述，而人物行事的动机、事件发生的地点和时间都不明确：上帝来自何方，他在什么地方发出的指令？上帝为什么要给亚伯拉罕下达这个指令，他接到这个指令是什么感受？上帝告诉了燔祭的地点，但地点处在什么地方，如何寻找？等等，都没有细节描写和具体交代。通过这两个具有典型意义的片段的分析，奥尔巴赫清晰地展示了荷马史诗和《圣经·旧约》两种文学叙事的不同：荷马史诗的风格是清晰的、人间的，是“前景化”的，所描述的是目前发生和直接呈现的事情、无需解释的，“时间地点明确，互相紧密联系的各种事件无一疏漏地出现在画面的前景，充分表达的内心思想和感情，从容而悠闲地描述所发生的事情，少有引人入胜的故事情节”<sup>(70)</sup>；《旧约》的风格是幽暗的、神圣的，细节简略，留白甚多，“地点和时间都不明确，需要进行解释；内心思想和情感没有表达出来，只能从沉默和断断续续的谈话中加以推想；整篇文章朝着一个目标发展并充满了引人入胜、连续不断的紧张气氛，因此更显得一气呵成，神秘莫测而又难以捉摸”。这种“难以捉摸”又决定了《圣经》故事中的人物“在时间、命运和意识上都更有深度”，“这些人物的思想和感情具有更多的层次、更加错综复杂”<sup>(71)</sup>。奥尔巴赫更加赞赏的是《圣经》的文学叙事，但他清楚地认识到，“每一种叙述方式都与一个民族的生活有关”<sup>(72)</sup>，二者均构成“欧洲文化以文学形式对现实进行再现的出发点”<sup>(73)</sup>，因而也深刻影响到后世西方文学再现现实传统的形成。

又如，在第二章《美尔奴娜塔》中，奥尔巴赫通过《马可福音》中彼得被认出为耶稣门徒他多次予以否定的情节，展示了“彼得的灵魂在崇高与恐惧、信仰与怀疑、勇敢和溃败之间摇摆”<sup>(74)</sup>，并由此表明《圣经》的现实主义叙事（文体混用）与古典时代经典文学的“崇高风格”（文体分用）的不能调和性。奥尔巴赫说：

一位如此出身的悲剧人物，一位有着如此弱点的英雄，他正是从他的弱点中获得了最大的力量，钟摆的这种来回摆动与古典时代的经典文学崇高风格是不协调的。同样，冲突的方式及地点也完全超出了古典时代经典文学的范围，从表面上看，这里讲的是一次警察行动及其后果——它完完全全发生在平民百姓之

中——这种冲突方式在古典时代最多被看作闹剧或喜剧，但为什么这里不是，为什么它会引起严肃而巨大的关注？因为这里所叙述的是古典诗歌和古典时代史书中从未描绘过的事情：在最基层的平民百姓中间所产生的精神运动，它产生于当时的日常事件中，这种事件因此也获得了在古典文学中从未获得的意义。这件事在我们面前唤醒了“新的心灵和新的精神”。<sup>(75)</sup>

这种分析，虽是从具体的情节和细节出发，是一种文体风格的描述，却具有巨大的历史感。按照萨义德的话说，对于作者的视角和风格展示来说，也是一次新的开始，“现实的‘再现’意味着一种活泼泼、戏剧化的呈现，即每个作家实际上如何认识现实，如何赋予人物生命，如何阐明他或她自己的世界”<sup>(76)</sup>，从而带给读者巨大的心灵震撼。整个《模仿论》就是以这样的方式评阅每一位新作家。这种评阅不仅揭示了西方现实主义产生的双重根源，也对后世比较文学的观念与方法的形成产生了重要影响。

本雅明的批评理论。本雅明是西方 20 世纪最重要的批评家，他所从事的文学批评被伊格尔顿视为政治批评或修辞批评的理想状态，他对文学作品进行修辞解读（阐释）最重要的特点就是重视“形式”与“内容”的双重意旨的发掘，从形式走向内容。关于这一点，伊格尔顿有着清楚的认识，他认为本雅明“拥有一种了不起的才能，可以把最丰饶的意义从最卑微、最不幸的文本中提炼出来，在他身上这种实践既是政治性的，也是批判性的”<sup>(77)</sup>。美国批评家苏珊·朗格提倡一种把内容的关注转化为对形式的关注的批评，并因此将本雅明的论文《讲故事的人》作为把形式分析同时运用于体裁和作者的分析的范例。<sup>(78)</sup>她这里所说的内容关注转化为对形式关注的批评，与我们提倡的修辞阐释的精神是吻合的，下面我们不妨以《讲故事的人》为例具体谈谈。

在《讲故事的人》中，本雅明从一位擅长讲故事的俄罗斯作家尼古拉·列斯科夫的作品分析入手，表明了这样一个观点，即在现今时代，“讲故事这门艺术已是日薄西山，要想碰到一个能很精彩讲一则故事的人是难而又难了”<sup>(79)</sup>。为什么会这样？原因之一是传统经验和智慧的远去。传统经验的两类传播者——商船的水手和当代住户的农夫，他们那种将本土、地方性知识掌故与远行人游历所带来的信息、知识融合在一起，形成一种集体性经验和智慧的能力趋于消失，这使得讲

故事变得困难甚至不可能。另一个原因是长篇小说和新闻报道文体的兴起。故事是前工业社会的产物,它传递的是千百年来听众共有的、长期流传下来的经验,是集体经验与记忆的传承。而“小说的诞生地是孤独的个人——是不再能举几例自己所最关心的事情,告诉别人自己所经验的,自己得不到别人的忠告,也不能向别人提出忠告的孤独的个人”<sup>(80)</sup>。小说艺术的兴起必然带来讲故事艺术的衰落。新闻报道作为一种新的交流形式,由于它容易传播,通俗可信,成为发达资本主义社会主要的传播媒介与工具,所以与小说一样,都是讲故事艺术面对的陌生力量,甚至构成对于讲故事艺术的更大威胁。<sup>(81)</sup>对于讲故事艺术的衰落,本雅明是惋惜的,因为他不是将传统的故事讲述看成是某种单一文学的事件而是民众基本需求的组成部分,讲故事艺术的衰落也不只是意味着某种传统体裁形式的衰落,而是意味着一种文化的记忆与精神,一种历史传承的经验正离我们远去,世界并不因这种记忆和经验的丧失变得更好,而是变得更坏,因为人们生活的世界越来越支离破碎,人们的孤独感愈加强烈。不过,本雅明并未因此否定小说等艺术形式兴起的价值。如同他在《机械复制时代的艺术作品》中肯定电影艺术代表着现代社会人们艺术欣赏习惯的改变与转换一样,对于小说他也肯定了其在现代社会中存在的价值,他将小说看成是失去了超验意义上的家园而诉诸时间叙述的艺术,试图通过小说家孤独环境中的时间体验来对抗异化的社会现实,以重建生活的意义。<sup>(82)</sup>本雅明在《讲故事的人》中通过故事这一文体形式演变分析让人们体悟到文学所蕴含的社会历史的力量。不仅是“故事”这一文体,本雅明的体裁(文型)研究大致都具有这样的特点。他将“抒情诗”视作欧洲文学中日渐衰落的形式,从这种衰落中他看到了大众经验结构的改变;他将电影看成是20世纪机械复制时代的典型艺术形式,是因为电影消解了传统的艺术作品的那种“光晕”,改变了大众的艺术欣赏习惯;他从“寓言”的角度解读德国悲剧(悲苦剧),在于他看到了“寓言”对应着一种衰败、破碎的历史,因而可以作为现代艺术的基本形式发挥社会批判与救赎现实的功能。不管是哪一种体裁的研究,本雅明都是从文本出发,从形式走向内容,以达到对于社会历史的深刻理解。<sup>(83)</sup>米兰·昆德拉说:“小说家并不侈谈他的思想,小说家是一个发现者”<sup>(84)</sup>，“他并不为自己的声音所迷惑,而是为自己所追逐的形式迷惑”<sup>(85)</sup>，“在艺术中,形式始终是超出形式的”<sup>(86)</sup>。本

雅明的文类研究正具有这样的意义。

从形式走向内容,从文本分析走向社会历史的阐释,必然也会进入到文学的伦理层面,重视文学的道德伦理功用。20世纪80年代以来,西方哲学界和文学批评界出现了“伦理转向”,在哲学界,其代表人物有萨特、列维纳斯、德里达、哈贝马斯、罗蒂等,在文学批评界,其代表人物有布斯、努斯鲍姆、米勒、伊格尔顿等。对于文学批评而言,这一“转向”具有两方面的意义,一是将道德伦理问题带到文学前沿的批评,二是将对于批评伦理问题纳入文学的形式和修辞研究范畴。比如,希利斯·米勒认为,对于文学研究来说,事关重大的是“为了我们的政治和道德生活,应该继续去发现文学修辞研究的意义”<sup>(87)</sup>;努斯鲍姆认为,文学作品的伦理内涵通过对形式的分析来揭示,批评家不仅要关注小说中发生了什么,描绘了什么,更要询问“它们的形式本身体现了怎样的人生意识”<sup>(88)</sup>;伊格尔顿宣称“艺术形式本身就是道德或意识形态的载体”,并认为对某部作品的道德内容的回应即是对“语气、语法、修辞、叙事、观点、构思等等构成内容作出回应”<sup>(89)</sup>;韦恩·布斯将文学修辞看成是一门“发掘正当信仰并在共同话语中改善这些信仰的艺术”,认为“好(道德)的文学对我们的生活至关重要”<sup>(90)</sup>,其批评名著《小说修辞学》提出如“隐含作者”“戏剧化的叙述与非戏剧化的叙述”“可信的叙述与不可信的叙述”“非人格化叙述的道德与技巧”、“显示”与“讲述”二分等一系列观点,其目的就是揭示“虚构叙事中文学修辞与小说家道德责任之间的内在关系”<sup>(91)</sup>。上述批评家的观点表明,修辞阐释所重视的文学修辞与形式分析,绝非仅关乎形式与技巧本身,其本身就构成一个伦理问题,与作者读者的道德选择与判断密切相关。它不是像传统的道德(伦理)批评那样,以先验的、普遍的、具有某种外在的行为规范的道德准则来衡量和评价文学作品,而是要回归批评伦理本身,将批评的形式分析与伦理关怀统一起来,以引导人们实现追求美好生活的目的。这正是修辞批评阐释重视道德伦理的意义所在,也是修辞阐释作为文学本体阐释的根据与路径的意义所在。

注释: -----

(1)(2)(3)(37)张江:《再论强制阐释》,《中国社会科学》2021年第2期。

(4)(5)陈望道:《修辞学发凡》,上海教育出版社,1976年版,第1页,第11页。

- (6) [德]伽达默尔:《作为理论和实践双重任务的诠释》,洪汉鼎主编:《理解与解释》,东方出版社,2001年版,第500页。
- (7) [德]伽达默尔:《文化与传媒》,转引自洪汉鼎:《诠释学与修辞学》,《山东大学学报》2003年第4期。
- (8) [美]布赖恩特:《修辞学:功能与范围》,见[美]肯尼斯·博克等:《当代西方修辞学:演讲与话语批评》,中国社会科学出版社,1998年版,第82页;[美]韦恩·布斯:《修辞的复兴》,穆雷等译,译林出版社,2009年版,第52页。
- (9) 关于这一点,托多罗夫《象征理论》中“修辞学的兴衰史”一章有详细讨论。托多罗夫认为,浪漫主义思潮的兴起,取消了话语规范的必要性,每一个人都可以根据个人的灵感而不是技巧和规则来创造艺术作品,思想与表达不再分离,因此也不再需要修辞学了。比如,康德在《判断力批判》中就认为,同诗相比,修辞学是一种被奴化的语言,它不仅处境低下,甚至不配存在([法]茨维坦·托多罗夫:《象征理论》,王国卿译,商务印书馆,2004年版,第83—84页)。
- (10) (32) [德]伽达默尔:《诠释学2:真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆,2007年版,第350页,第218页。
- (11) [加]马克·昂热诺等主编:《问题与观点》,史忠义等译,百花文艺出版社,2000年版,第364页。
- (12) (15) (16) 洪汉鼎主编:《理解与解释——诠释学经典文选》,东方出版社,2001年版,第48—49页,第78—79页,第475页。
- (13) [德]伽达默尔:《诠释学1:真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆,2007年版,第260—261页。
- (14) 参见沃尔特·约斯特等编选的《当代修辞学与解释学读本》(商务印书馆,2018年版)一书中迈克尔·勒夫的《解释学的修辞学》等文章。
- (17) [美]M.H.艾布拉姆斯:《镜与灯》,郇稚牛等译,北京大学出版社,1989年版,第17—18页。
- (18) [英]特里·伊格尔顿:《二十世纪西方文学理论》,伍晓明译,北京大学出版社,2007年版,第207页。
- (19) 高辛勇:《修辞学与文学阅读》,北京大学出版社,1997年版,第161页。
- (20) 陈望道:《语言学 and 修辞学对于文学批评的关系》,《陈望道修辞论集》,安徽教育出版社,1985年版,第220页。
- (21) 周振甫:《中国修辞学史》,商务印书馆,1999年版,第7页。
- (22) 郭绍虞:《中国文学批评史》上,商务印书馆,2010年版,第7页。
- (23) [美]乔纳森·卡勒:《当代学术入门·文学理论》,李平译,辽宁教育出版社,1998年版,第73页。
- (24) [德]尼采:《论真理与其谎言》,转引自[美]保罗·德曼:《解构之图》,中国社会科学出版社,1998年版,第152页。
- (25) [法]德里达:《文学行动》,赵兴国等译,中国社会科学出版社,1998年版,第13页。
- (26) 参见[法]德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社,1999年版,第135—138页。也正是在这一意义上,他高度肯定费诺罗萨的工作,认为“他对埃兹拉·庞德及其诗歌的影响众所周知”;这种用完全形象化的语言对庞德诗歌的影响与马拉美诗歌一起,“成了最深厚的西方传统的第一次突破。中国的表意文字对庞德的作品吸引力可以被赋予全部历史意义”(《论文字学》,第137—138页)。
- (27) (67) [美]保罗·德曼:《解构之图》,李自修等译,中国社会科学出版社,1998年版,第106页,第103页。
- (28) 朱光潜:《朱光潜全集》第9卷,安徽教育出版社,1993年版,第21页。
- (29) [古希腊]亚里士多德:《修辞学》,罗念生译,三联书店,1991年版,第24页。
- (30) [古希腊]亚里士多德:《诗学》,陈中梅译,商务印书馆,1996年版,第81页。
- (31) [美]沃尔特·约斯特、迈克尔·J.海德编:《当代修辞学与解释学读本》,商务印书馆,2018年版,第15页。
- (33) 刘学锴:《从分歧走向融通——“锦瑟”阐释史所显示的客观趋势》,《安徽师范大学学报》2003年第3期。
- (34) 引文见(清)沈厚埭:《李义山诗集辑评》,清同治九年广州倅暑套印本。
- (35) 钱锺书:《谈艺录》,中华书局,1984年版,第435—438页。
- (36) 王蒙:《锦瑟的野狐禅》,《随笔》1991年第6期。
- (38) (39) [德]海德格尔:《艺术作品的本源》,《海德格尔选集》(上),孙周兴选编,上海三联书店,1997年版,第253页,第256页。
- (40) (42) [美]詹明信著、张旭东编:《晚期资本主义的文化逻辑》,陈清桥等译,三联书店,1997年版,第437页,第435页。
- (41) [美]詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店,1997年版,第437页。
- (43) 海德格尔关于凡·高的农鞋的论述主要见于其《艺术作品的本源》一文(《海德格尔选集》(上),孙周兴选编,上海三联书店,1997年版);夏皮罗的论述主要见于其《描绘个人物品的静物画——关于海德格尔和凡·高的札记》(丁宁、易英主编:《共享的价值》,河北美术出版社,2004年版)一文;德里达的论述主要见于其《绘画真实的复原》(赵冰主编:《解构主义——当代的挑战》,湖南美术出版社,1992年版)一文;詹明信的论述主要见于其《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》一文(詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店,1997年版)。
- (44) [美]希利斯·米勒、金惠敏:《永远的修辞性阅读——

- 关于解构主义与文化研究的访谈——对话》，《外国文学评论》2001年第1期。
- (45) [美]海登·海特：《元史学：十九世纪欧洲的历史想象》，陈新译，译林出版社，2004年版，第41—49页。
- (46) (47) [英]汤因比：《历史研究》上，曹未风译，上海人民出版社，1997年版，第55页，第55页注释1。
- (48) [加]诺斯罗普·弗莱：《批评的解剖》，陈慧等译，百花文艺出版社，2006年版，第498页。
- (49) 钱锺书：《说回家》，《钱锺书集》，三联书店，2019年版，第82页。
- (50) 朱立元主编：《二十世纪西方美学经典文本》第三卷，复旦大学出版社，2001年版，第646页。
- (51) (52) 张江与米勒的通信，见张江：《作者能不能死——当代西方文论考辨》，中国社会科学出版社，2017年版，第430页，第430页。
- (53) 余英时：《红楼梦的两个世界》，苗怀明选编：《伟大的传统》，华夏出版社，2009年版，第263页。
- (54) [美]浦安迪：《中国叙事学》，北京大学出版社，1996年版，第158页。
- (55) 叶朗：《走向胸中之竹》，安徽教育出版社，1998年版，第128页。
- (56) 《红楼梦》第五回《脂评》甲戌眉批，《脂砚斋重评石头记》上卷，天津古籍出版社，2006年版，第44页。
- (57) [匈]卢卡奇：《小说理论》，燕宏远、李怀涛译，商务印书馆，2022年版，第67页。
- (58) 杨慎：《升庵诗话慎：《升庵诗话》卷二，丁福保辑：《历代诗话续编》（中），中华书局，1983年版，第672页。
- (59) 苏轼：《既醉备五福论》，曾枣庄、舒大刚主编：《苏东坡全集》，第五册，中华书局，2021年版，第2547页。
- (60) [加]诺斯罗普·弗莱：《伟大的代码——圣经与文学》，郝振益译，北京大学出版社，1998年版，第92页。
- (61) [美]詹姆斯·费伦：《作为修辞的叙事》，北京大学出版社，2002年版，第5页。
- (62) (63) (64) [美]肯尼思·博克等著：《当代西方修辞学：演讲与话语批评》，常昌富、顾宝桐译，中国社会科学出版社，1998年版，第285页，第295页，第295页。
- (65) [英]特里·伊格尔顿：《如何读诗》，陈太胜译，北京大学出版社，2016年版，第20页。
- (66) 陈太胜：《重新定义文学批评——伊格尔顿新世纪批评的转向》，《天津社会科学》2025年第1期。
- (68) [英]拉曼·塞尔登编：《文学批评理论》，北京大学出版社，2000年版，第345页。
- (69) (74) (76) 参见萨义德为《摹仿论》英译本五十周年纪念版所作的导论，[德]奥尔巴赫：《摹仿论》，商务印书馆，2014年版，第19页，第21页，第16页。
- (70) (71) (73) (75) [德]奥尔巴赫：《摹仿论》，商务印书馆，2014年版，第12页，第13页，第28页，第52页。
- (72) [法]雅克·朗西埃：《奥尔巴赫与矛盾的现实主义》，《汉语言文学研究》2019年第3期。
- (77) (89) [英]特里·伊格尔顿：《文学事件》，阴志科译，河南大学出版社，2017年版，第57页，第54页。
- (78) [美]苏珊·朗格：《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003年版，第15页。
- (79) (80) (81) (82) [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文选》，陈永国、马海良编，中国社会科学出版社，1999年版，第291页，第295页，第296页，第306页。
- (83) 比如，《讲故事的人》以列斯科夫的作品解读为基础外，《发达资本主义的抒情诗人》以雨果为代表的欧洲抒情诗为基础，《德国悲剧的起源》以17世纪的德国的巴洛克悲剧分析为基础等，内容总是通过形式、历史总是通过文本来呈现。
- (84) (85) (86) [捷]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，孟湄译，三联书店，1995年版，第144页，第145页，第158页。
- (87) [美]希利斯·米勒：《重申解构主义》，中国社会科学出版社，1998年版，第222页。
- (88) [美]玛莎·努斯鲍姆：《诗性正义：文学想象与公共生活》，丁晓冬译，北京大学出版社，2001年版，第14页。
- (90) 转引自周宪：《布斯文学研究的伦理关怀》，凤凰出版传媒集团，2009年版，第2页。
- (91) 周宪：《小说修辞如何关乎伦理？》，《读书》2017年第4期。

(作者单位：中南大学人文学院)

(责任编辑：李明彦)