

作为第二级指示系统的文学文本的结构

凌晨光

(山东大学 文艺美学研究中心, 山东 济南 250100)

摘要: 文本是一个符号系统。文学文本则是由语言文字符号构成的, 内含着有待读者发掘的丰富意义的物质结构。按照法国学者罗兰·巴特的看法, 文学文本属于第二级指示系统, 这种系统的特点是: 原本在上一系统中是符号的东西在此变成了纯粹的能指。这种指示系统一般具有三个层次: 形式、概念和指示行为。如果与中国文论在探讨文学文本层次时常用的“言”、“象”、“意”的划分结果相对应, 那么我们就可将文学文本的结构分成三个层面: 语言层、现象层和意义层。

关键词: 第二级指示系统, 文学文本, 结构

1

“文本”(text)也被译作“本文”, 它的本义是指一部文学作品的实际存在方式, 包括书写方式和印刷方式, 也就是说, 是由书写符号或印刷符号固定下来的文学作品。但在现代批评理论语境中, 文本泛指人们可以对其进行理解和解释的符号或符号链。如此说来, 一幅画面、一段旋律、一个场景、一种仪式乃至一套时装、一下手势就能与一部小说或一篇诗歌一样, 都被视为文本。对文本的这种普泛化的理解, 使文本的符号特性以及文本与其所指称和表现的事物之间的关系成为理论关注的焦点。文本是一个符号或符号系统, 它按照一定的代码规则将事物的各内在组成要素组织成一体, 形成一个自足的有机结构。而对于该符号结构的分析有助于人们对符号意义的把握。按照瑞士语言学家索绪尔的观点, 符号是由能指(声音—形象)和所指(概念)组成的双重统一体, 符号因此而具有了指向外物的特性, 符号的意义就体现在符号自身的组织结构与它所指向的外在事物的组织结构之间的转换关系之中。如果我们把这种符号学的观点转用到文本上, 可以看到, 文本特性的显示与意义的把握都是建立在对文本结构的分析研究之上的。

“文学文本”是英美新批评、结构主义、后结构主义、接受理论等各派文学理论关注的一个重要概念。在文学理论研究的特定语境中所涉及到的文本, 大都是指文学文本。然而, 各派对文学文本的概念界定和理论表述又有很大差异。在英美新批评的理论中, 文学文本是一个具有自足结构、独特意义和价值、独立于作者原意和读者解读的封闭客体; 在结构主义理论中, 文学文本被看成是一个遵循着特定组织规则和逻辑秩序的符号体系; 在后结构主义

理论中，文学文本作为“能指的织体”呈现出多种被理解的可能性和意义的开放性；而在接受理论中，文学文本成为一个与“文学作品”相区别的概念术语。它处于读者对立面的位置上，等待着读者对其进行阅读并实现其意义。相比较而言，接受理论家对文学文本的理解由于吸收了符号学和现象学等方面的成果，把符号的物质化存在方式与意义内涵的精神化存在方式分别赋予文学文本和文学作品，并用读者阅读的具体化行为将两者联系起来，相对于其他观点更加公允和辩证，因此我们对文学文本的界定主要是在接受理论的基础上做出的：文学文本是由语言文字符号组成的，内含着有待读者发掘的丰富意义的物质结构。

“文学文本”的特性是在与“文学作品”的相互比较之中显现的。布拉格结构主义的代表人物之一，捷克学者穆卡洛夫斯基虽然没有直接使用“文学文本”和“文学作品”这两个术语，但他对“艺术成品”与“审美客体”的区分与阐述还是颇能启发人们去思考文学文本与文学作品的关系问题。他说：

艺术成品是物质上已成形的符志，它包含着意义；而审美客体则是读者集体意识中的艺术成品的相关物，更连接着意义。艺术成品结构上不变，理所当然要成为读者形成意义的根源，也是接受者对作品所作的各种“具体化”的出发点；然而，作品从总体来说不能简化为艺术成品。由于“具体化”是在起伏不定的审美规范系统中做出的，所以审美客体的结构也不断地发生变化。¹

我们把“艺术成品”与“文学文本”、“审美客体”与“文学作品”分别对应起来，就可以看到后来接受理论家伊瑟尔在对“文本”和“作品”概念进行区分时所依据的理论原型了。伊瑟尔指出：“文学作品具有两极，我们可以称之为艺术极和审美极。艺术极是作者写出来的文本，而审美极是读者对文本的实现。从这种两极化的观点来看，十分清楚，作品本身既不能等同于文本也不能等同于具体化，而必须是处于两者之间的某个地方。”²可见，文学文本充其量也只是文学作品的一极，作品还有另一极，读者对文本的阅读是实现文本价值，最终把握其意义的又一关键环节。

由此，文学文本的特性得以显现：文学文本是一个由语言文字构成的符号系统，它具有相对自足和完整的结构，能够独立于作者的创作意图和读者的阅读感受而存在。同时他又向读者开放，为读者将文本符号结构转换为文学意义内涵的过程和结果提供了多种理解和阐释的可能性。

2

通过对文学文本进行结构分析，把握符号系统转换为文学意义的几个结构性的重要环节，这一方面会使我们深入理解文学文本，另一方面，文学文本与非文学文本在结构层次上的不同也随之显现出来。文学文本是一个符号体系，就像一般性的符号都指向或蕴含某种意义一样，作为载体的文学文本，也指向和蕴含着文学形象和文学意蕴。黑格尔在论及“艺术作品应该具有意蕴”这一问题时指出：“它不只是用了某种线条，曲线，面，齿纹，石头浮雕，颜色，音调，文字乃至于其他媒介，就算尽了它的能事，而是要显现出一种内在的生气，情感，灵魂，风骨和精神，这就是我们所说的艺术作品的意蕴。”黑格尔基于“美是理念的感性显现”的美学观，将构成艺术作品的美的要素分为两种：“一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容所借以现出意蕴和特性的东西。内在的显现于外在的；就借这外在的，

人才可以认识到内在的，因为外在的从它本身指引到内在的。”³ 黑格尔对艺术作品的内在因素与外在因素的区别，以及内在显现于外在、外在指引到内在的两者关系的论述，为研究者对文学艺术文本进行结构分析提供了理论上的借鉴。而在现象学哲学家胡塞尔那里，针对具体艺术对象所作的结构分析就更显细致。胡塞尔在其著作《观念》第一卷中，解析了德国画家丢勒的铜版画《骑士、死神、恶魔》的三个层面，第一层面是以常态知觉对象存在的“作为物的铜版画纸”，胡塞尔称之为“形象载体”，第二层面是用“知觉意识”把握的由线条勾勒出的形象，第三层面是由审美观照中的意向作用所把握的“有血有肉的骑士”层面。⁴ 胡塞尔的波兰学生英加登则对文学文本的结构进行了四个层次的划分，需要说明的是，英加登并没有刻意用“文学文本”这一概念，而是笼统地称之为“文学作品”，但他为文学作品加了一个“已经完成的用书面形式（或其他形式，例如录音磁带）记录下来的”⁵ 这样的定语，据此我们说，英加登所谓的文学作品恰恰就是我们称之为文学文本的东西。他是这样为其分层的：“文学作品是一个多层次的构成。它包括（a）语词声音和语音构成以及一个更高级的现象的层次；（b）意群层次：句子意义和全部句群意义的层次；（c）图式化外观层次，作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来；（d）在句子投射的意向事态中描绘的客体层次。”⁶ 在此基础上，英加登还试图对文学文本与非文学文本于结构层次方面的不同做出说明，他从读者对文本的阅读接受过程入手，区分了两种阅读活动：消极阅读和积极阅读。在消极阅读中，“读者的全部努力都在于思考句子的意义，而没有使意义成为对象并且仍然停留在意义领域中。没有做出理智的努力，从所读的句子进入到同它们相应和由它们投射的对象”。反之，在积极阅读中，“人们不仅理解句子意义，而且理解它们的对象并同它们进行一种交流”。⁷ 结合英加登对文学文本层次的划分，可以说，积极阅读是贯穿了文学文本四个层面的阅读，而消极阅读则在文本的前两个层面上停滞不前了。回到文本结构问题，英加登的上述观点暗含着一种看法，即文学文本是由四个层次构成的结构统一体，而非文学文本（如科学表述和日常话语）则只有两个层次——文学文本的前两个层次：语音层和语义层。

在考察文学文本与非文学文本的不同方面，符号学理论更具参考价值。法国学者罗兰·巴尔特指出，对于任何一个符号来说，能之和所指之间的“对等”而不是“相等”的关系决定了符号的存在。“他举一束玫瑰花为例。我们可以用它来表示激情。这样一束玫瑰花就是能指，激情就是所指。两者的关系（联想式的整体）产生第三个术语，这束玫瑰成了一个符号。我们必须注意，作为符号，这束玫瑰不同于作为能指的那束玫瑰：这就是说，它不同于作为园艺实体的一束玫瑰花。作为能指，一束玫瑰是空洞无物的，而作为符号，它是充实的。”⁸ 在此我们注意到，巴尔特明确地在符号与能指之间做出区别，虽然它们所涉及的可以是同一对象，但由于所处的符号关系不同，两者的内涵和作用也不相同。在接下来的神话研究中，巴尔特受丹麦语言学家叶尔姆斯廖夫“蕴涵意指”概念的启发，提出了“第二级指示行为”的概念。他认为，在一般的符号关系中，能指与所指构成符号，而在神话中，情况发生了变化。神话本身作为一种语言的表述，已经建立在它之前就存在的符号链上。在第一级系统中具有符号地位的东西在第二级系统中变成了纯粹的能指，这样，原本在第一级系统中能指与所指构成符号的关系，到第二级系统中变成了形式（即第一级系统中的符号）与概念构成指示行为的关系。⁹ 巴尔特对神话结构关系的研究完全适用于文学，因此，可以借用巴尔特的术语说，文学是建立在第一级语言系统上的第二级指示系统。为了说明问题，我们以鲁迅的《阿Q正传》为例。主人公阿Q头上的小辫子，本身是由能指与所指构成的符号，它是由作者用文字描写出来的，当然也可以被插图家用线条和色彩绘制出来。就书本上一连串书写符号来说，辫子就是它的所指对象。但辫子本身又有其意指作用，它又可以被看作是阿Q愚昧、麻木、自欺的人格特征的符号。其实这种由符号变成能指的转换关系还可以延续下去，阿Q的人格与行为特征又是“精神胜利法”的符号，而“精神胜利法”又是国人劣根性的符号……如此一来，对文学文本的意蕴内涵的理解和把握就越来越超出了语言知识的运用行为而更多地依赖于读者的文学知识和文学能力。如果说人们的语言知识能够帮助他把握符号本身的意义关系的话，那么他的文学知识则是他能否从文本符号中理解其“蕴涵意指”的关键。

作为第二级指示系统，文学文本的结构在巴尔特看来可以划分为三个层次，即形式（form）、概念（concept）和指示行为（signification，也可译为“意义”）。这种划分结果既可与前述胡塞尔关于艺术文本三层结构的看法相互参照，由能同英加登的文本层次理论相互补充，而且跟中国古代文论中在探讨文学文本层次时常用的“言”、“象”、“意”的划分结果相互呼应。在此，经过对中外文论中相关理论观点的综合考虑，我们将文学文本的结构分为三个层次：语言层、现象层和意蕴层。

（一）语言层

人们阅读文学文本时，首先接触到的是由物质材料构成的文本外观，即一系列呈线性组合的词句。语言以及它的符号记录形式——文字，作为构筑文学形象体系，传达文学信息的媒介，其特定的组合，便构成了文本的语言层面。语言层包括语音和语义两部分，相当于英加登文本结构理论中的前两个层次：语音层次和意群层次。

非文学文本中，文字符号本身是一个音—义结合体，一般不去刻意突出符号的声音特征。但在文学文本中，某个语音却可以不与具体意义相匹配而存在于文本中。比如《吕氏春秋·音初》记载了一首禹时代的歌谣：“禹巡省南土，涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗！’实始作为南音。”这首歌谣实际上只是两个字：候人，另两个字“兮猗”只是用来配合音节、协调节奏，没有实际意义。然而，如果没有这两个虚字，就不能称其为歌谣。当然歌谣只能算文学文本的原始形态，而我们在后代的文学文本中，仍能看到有音无义的语言现象（比如屈原《离骚》中的“兮”字）。如此说来，语音在文学文本中具有独立的地位和价值。美国当代文论家韦勒克说：“每一件文学作品首先是一个声音的系列，从这个声音的系列再生出意义。……在许多艺术品中，当然也包括散文作品在内，声音的层面引起了人们的注意，构成了作品审美效果不可分割的一部分。”¹⁰ 中西语言特质虽有表意和表音之分，但韦勒克在论述语言的声音层面时强调的“谐音、节奏和格律”等要素，在汉语中也是造成文本独特语音效果的主因。尽管在不同的语言中，谐音、节奏和格律的具体表现各不相同，但有一点却是一致的，即语词的声音效果很难与一首诗或一行诗的总的意义语调相背离。以唐代刘采春的《望夫歌》为例：

不喜秦淮水，生憎江上船；载儿夫婿去，经岁又经年。

有论者指出，此诗“字音复多舌齿间字，吟咏之际，别有轻盈娇稚之韵味，使人怜煞也。”¹¹ 一首诗的总韵味被精心地构筑于特殊的字音之上，足以见出语词声音效果在本诗中的地位了。

作为符号而存在的语言文字是要表达意义的，但文学文本在语义层面上却与非文学文本有所不同。非文学文本为求得交流效果的直接性和透明性，在语义方面往往是明确而单一的。而文学文本的语义表达基于内涵的丰富性、信息的综合化、体验的个性化等要求，则会借助各种修辞手段，有意违反已有的语言成规，以期使表意行为成为一种具有独特价值的艺术创造行为。由此文学语言具有了多义朦胧、含蓄蕴藉的特性。比如“若到江南赶上春，千万和

春住”中的“春”字，既指自然界中的一个季节，同时又具有一种拟人化的可亲近性，带有浓郁的感情色彩。“东边日出西边雨，道是无情却有情”，通过对一种特殊天气现象的描绘，利用汉语言的谐声双关的特点，由“晴”而到“情”，构筑了一个精致的场景，极其形象又极其朴素地展示出初恋少女的迷茫眷恋之情。文学语言的这种语义特征，可以从文学文本所处的特殊语境入手加以把握。语言学所讲的语境，指的是与言语行为有关的超语言背景。社会语言学家认为，若想确定话语的真正含义，就应将其置于实际的环境中去进行研究。换句话说，语境使文本具有了意义。但与一般具有单一而明确语境的非文学文本不同的是，文学文本的语境得以建立的前提条件恰恰是与日常语境相脱离。当文本脱离了日常实用语境，超然于实际目的之时，它才可以被理解为文学文本。当然，脱离了日常语境的文学文本并不是不需要依靠语境来确定其意义，而是将文本放在一个开放的环境中，使其得以在多种语境关系中体现多样化的意义内涵。这也对读者的创造性参与发出了邀请，为读者的想象力提供了广阔的空间。对此，美国当代文论家乔纳森·卡勒指出：“如果文学是一种脱离了语境，与其他功能和目的脱离的语言，那么它本身就构成了语境，这种语境能够促使或者引发独特的思考。”¹² 当读者在自己的创造力和想象力的引领下，为文学文本构筑起一个超越日常语境的审美的文学语境时，文学文本的语言层面作为一种特定符号组合便指向和显示了一个特殊的文学形象体系，文学文本实现了由语言层向现象层的转换。

（二）现象层

文学文本中的语言文字符号所指向的不是一堆抽象的概念，而是一个特殊的文学形象体系，它就是文学文本的现象层。在抒情类文学文本中，其现象层可以体现为连贯流动的情感对应物；而在叙事类文学文本中，其现象层则可以体现为行动的人物、发展的情节和变换的环境。

抒发主体情感是抒情文本的基本特征。情感本身是不具形体的，因此用文字符号表达情感就要经过一个转换过程，即把无形无相的主体情感转化为具体可感的艺术形象。比如主体内心缠绵无尽的愁苦心境原是虚渺无形的，而要想将其表现出来，就不得不借助于具体的物化形象，于是他可以用烟雾迷蒙中的青草地寄托愁绪的悠远，用漫天飘飞的柳絮杨花比拟愁思的纷乱，用滴沥不尽的黄梅雨表达愁情的绵长，自然就有了这样的文字：“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。”这种将情感转换为形象的抒情方式在 T. S. 艾略特这位西方现代诗人那里被称为是给情感寻找“客观对应物”（objective correlative）。这种对应物是对流动情感的凝定与物化，但人们由这些语词现象去把握其传达的情感蕴涵时，却不应胶着于文字现象本身。可以说，抒情文本的现象层不仅是由文字固定下来的实景，更应是由物化形象引发的，能够促使人产生悠远联想的虚境。正所谓“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也”。¹³ 以实出虚、以有寓无，在虚实相生中塑造完整而又朦胧的文学形象，这正是抒情文本在现象层面上体现出来的特色。以李白《玉阶怨》为例：

玉阶生白露，夜久侵罗袜。却下水晶帘，玲珑望秋月。

诗人在此描写一位女子深夜怀念远出未归亲人的那种幽怨之情，全诗通篇二十个字无一“怨”字，却无字不在写怨。读者直接看到的是夜幕转深、寒露湿袜，女子隔帘望月的“实景”，但“夜久”分明是比喻女子思念之深切，“秋月”分明在寄托女子悲凉之心境。形象由是而变得朦胧，女子的幽怨之情从中油然而生，达到了“言在此而意在彼”、“言有尽而意无穷”

的境界。

讲故事是叙事文本的一大特点，故事讲述行为需要遵循一定的故事逻辑才能完成。故事逻辑指的是在先后发生的事件之间人为地建立起一种因果关系，以此来表述一件事情是怎样导致另一件事情的。由于这种因果关系是人为建立起来的，因此它具有虚构的性质。比如有人就曾用钟表的“嘀哒”声为例说明这个问题：当我们说钟表“嘀哒”地走着的时候，就给这种声音制造了虚构的开头和结尾，把两个实际相同的声音区别开来。而叙事文本中的故事情节也像这钟表的“嘀哒”声一样，是一种虚构的组织，在这种组织中就内蕴了故事的结局和叙事话语的意义。同样是由于叙述的虚构性，也使得叙事文本中的故事情节与实际生活中的事件发展顺序不相等同。在叙事文本的现象层面上，人物、情节、环境因此被赋予了与生活不完全一样的特征和形态。以俄国小说家蒲宁的短篇小说《轻轻的呼吸》为例，小说内容从现实生活层面上看，描写的是一个健康、活泼的女中学生奥丽雅·梅歇尔斯卡娅被引诱失身乃至被枪杀的可怕故事，但作者却采用了一种完全相反的叙事方法，尽量压缩了女孩被杀的场景，而着力描绘了女孩对生命、对美好事物的向往。前苏联心理学家维戈茨基在谈到人的心跳呼吸等生理反应与人的情感情绪方面的心理反应具有对应性时，联系到了这篇小说：“在阅读这篇小说时，正如呼吸描记器所表明的那样，我们的呼吸是轻轻的呼吸，尽管我们读到的是有关凶杀、死亡、混沌，同奥丽雅·梅歇尔斯卡娅的名字结合在一起的可怕的事，但这时我们的呼吸活动却仿佛我们看到的不是可怕的事，仿佛每一个新的句子都包含着对这种可怕的事的说明和缓解。我们感到的几乎是一种病态的轻松，而不是痛苦的紧张。由此至少可以看出激情的矛盾，两种对立感情的冲突看来是艺术小说的一条奇异的心理学规律。”¹⁴维戈茨基所说的“激情的矛盾”与“感情的冲突”实际是叙事文本现象层面同生活原生状态之间的矛盾与冲突的一种主体反应。正是在涉及凶杀、死亡、混沌、冷寂的生活本事与充满爱情、生命、清澈、热烈的叙事文本之强烈对比中，文本的现象层面如同一抹亮色而被从昏暗的背景中凸现出来，如此醒目的对比也自然会激发读者的进一步思考，去寻找文本中的深层意蕴。

（三）意蕴层

作为第二级指示系统，文学文本的“蕴涵意指”即文学文本的最深层面——意蕴层。本来，在英加登的文本结构四层次划分中，没有涉及意蕴层的问题，他所说的再现客体和图式化外观层次都属于文本的现象层面。也许是意识到原有理论的不足，英加登后来又谈到了“构成作品顶点”的“形而上学性质”或“观念”。英加登认为，诸如崇高、悲剧性、神圣、有罪、悲哀、幸运、怪诞、和平等“形而上学性质”或“观念”，不是文本要“表现”的与自身“相异的结构”，而是“我们可以把它设想为在作品本身之中的”东西，因此文学文本经读者解读后不仅能够构成一个审美对象，而且“能够产生一种同作品相适应的审美经验”。¹⁵

英加登所说的文学文本作为观念加以表现的审美价值，与黑格尔在吸收歌德、希爾特的理论而提出的艺术作品的“意蕴”颇为相似。黑格尔将这种意蕴解说为一种内在的生气，即作品的情感、灵魂、风骨和精神。就文学文本而言，“意蕴”当然不同于现象层之中的文学形象，用黑格尔的话讲，“这里意蕴总是比直接显现的形象更为深远的一种东西”。¹⁶但正如在巴尔特的理论中“指示行为”与“概念”共同构成符号的所指与能指关系一样，文学文本的意蕴也不能脱离文学形象（文本的现象层面）而单独存在。形象与意蕴的关系是融合统一的关系。如果说文学文本要表现某种观念的话，那么它也不是一般的观念，而是诗意的观念，即意蕴内涵与诗意形象的完美结合。正因为文本的意蕴是包含于文学形象之中，而不是直接显豁地言说出来的，所以才使得优秀的文学作品总是意蕴深刻而又意味深长。就拿唐代诗人李商隐的七律《锦瑟》来说，在短短五十六个字的诗中，作者聚合了“庄生梦蝶”、“杜宇啼

春”的典故和“鲛人泣泪，颗颗成珠”、“蓝田日暖，良玉生烟”的传说，在形象（现象）层面构筑起丰富而多义的形象体系，而追忆往事的无端怅惘之情作为全诗的深层意蕴，则悄然潜行于形象之下。因此这首为人乐道喜吟的七律又以其难以讲解而闻名，正所谓“诗家总爱西崑好，独恨无人作郑笺”。¹⁷ 文学文本的意蕴本应就是只可意会，难以言传的。

总之，文学文本划为语言、现象、意蕴三个层面之后，便被看作是一个有深度多层次的统一体，上一层是对下一层的形式化显现，而下一层则给上一层提供存在的内容和依据。其中，现象层面起到了中介连接的作用，文学形象在与文学语言和文学意蕴的双重关系中身兼内容与形式两职，在内容与形式的辩证统一中保证了文学文本的完整存在。

The Structure of the Literary Text as the Second Significant System

Ling Chen-guang

(The Center for Literary Theory and Aesthetics, Shandong University, Jinan 250100, China)

Abstract: The text is a significant system. The literary text is also a system that is consisted of script symbol and abundant meaning. According to Rolend Barthes, it is belong to the second significant system that is combined with three levels: form, concept and signification. In this system, the original symbol may become the pure “significant”. If we correlate it with the “yan”(language), “xiang”(image) and “yi”(meaning) that are usually used in Chinese literary theory, the literary text will be divided three levels: the level of language, of image and of meaning.

Key words: the second significant system; literary text; structure

作者简介: 凌晨光(1965-), 男, 浙江宁波人, 山东大学文艺美学研究中心副教授.

参考文献

¹ 转引自 [荷] 佛克马、易布思:《二十世纪文学理论》, 林书武等译, 生活·读书·新知三联书店 1988 年版, 第 159 页。

² [德] 伊瑟尔:《阅读行为》, 金惠敏等译, 湖南文艺出版社 1991 年版, 第 25 页。引文稍作处理, 为求表述的统一, 将原书中的“本文”改为“文本”。

³ [德] 黑格尔:《美学》(第一卷), 朱光潜译, 商务印书馆 1979 年版, 第 25 页。

⁴ 参见 [日] 今道友信:《美学的方法》, 李心峰等译, 文化艺术出版社 1990 年版, 第 55~56 页。

⁵ [波] 英加登:《对文学的艺术作品的认识》, 陈燕谷等译, 中国文联出版公司 1988 年版, 第 3 页。

⁶ [波] 英加登:《对文学的艺术作品的认识》, 陈燕谷等译, 中国文联出版公司 1988 年版, 第 10 页。

⁷ [波] 英加登:《对文学的艺术作品的认识》, 陈燕谷等译, 中国文联出版公司 1988 年版, 第 36、37 页。

⁸ 参见 [美] 霍克斯:《结构主义与符号学》, 瞿铁朋译, 上海译文出版社 1987 年版, 第 134 页。

⁹ 参见 [美] 霍克斯:《结构主义与符号学》, 瞿铁朋译, 上海译文出版社 1987 年版, 第 135~137 页。

¹⁰ [美] 韦勒克、沃伦:《文学理论》, 刘象愚等译, 生活·读书·新知三联书店 1984 年版, 第 166 页。

¹¹ 傅庚生:《中国文学欣赏举隅》, 陕西人民出版社 1983 年版, 第 183 页。

¹² [美] 卡勒：《当代学术入门：文学理论》，李平译，辽宁教育出版社、牛津大学出版社 1998 年版，第 26 页。

¹³ 司空图引戴叔伦语，见司空图：《与极浦书》。

¹⁴ [苏] 维戈茨基：《艺术心理学》，周新译，上海译文出版社 1985 年版，第 212~213 页。

¹⁵ [波] 英加登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷等译，中国文联出版公司 1988 年版，第 85~86 页。

¹⁶ [德] 黑格尔：《美学》第一卷，朱光潜译，商务印书馆 1979 年版，第 25 页。

¹⁷ 元好问：《论诗三十首》。