

## 评文论史上的三大文学语言观

王汶成

(山东大学 文艺美学研究中心, 山东 济南 250100)

**摘要:** 文论史上的文学语言观可归纳为三大类, 即载体论、本体论和客体论。载体论把语言看作文学的载体。本体论认为语言是唯一标识着文学的存在和本体的本体。客体论把文学语言看作为读者的阅读而存在的客体对象。笔者认为, 从完整的文学观点看, 无论是文学的传递内容的工具作用, 或是语言的标识文学存在的本体作用, 还是语言的引发审美经验的客体作用, 都可以归结为一种中介作用。

**关键词:** 文学语言观; 载体论; 本体论; 客体论

**文献标识码:** A

文学语言研究的核心问题是语言在文学中的地位问题, 即语言在文学中到底居于什么地位和发挥着什么作用? 对这个问题的解答直接取决于研究者的文学观、语言观乃至整个世界观, 并且制约和规定着研究者对文学语言的所有其他问题的理解, 及其整个文学语言理论的基本形态和基本特色。因此, 我们把研究者对这个问题的解答称为他的文学语言观。自古以来, 人们已经提出了各式各样的文学语言观, 我们认为这些文学语言观可以归纳为三大类, 分别称之为载体论、本体论和客体论。

### 1 载体论

载体论就是把文学中的语言看作是负载某种思想内容的东西。这种东西有些象我们为了达到某种目的而使用的工具, 如打鱼的网、捕兔子的夹、装运货物的舟和车; 也有些象我们为了盛装酒和水而使用的瓶子或罐子; 还有些象为了取暖和美观而穿在我们身上的衣服。总之, 语言在文学中充当的角色类似于某种工具、容器、外在的装饰, 也就是一种载体。载体不能说不重要, 没有这个载体, 被载物就无法传达, 无处容身, 也无法现身。但载体无论多么重要, 与被载物比较起来总是第二位的、次要的。因为在载体和被载物的关系中, 载体充其量只是手段, 而被载物才是目的。手段永远是为目的服务的, 受目的的支配, 处在从属的、辅助的、次要的地位上。由此看, 在载体论的背后总是隐含着这样的文学观念: 文学是为了传达某种思想内容而存在的, 这种思想内容可以是对外部世界或社会现实的再现和认识, 也可以是对作家的主观精神世界的表现和流露, 传达这种思想内容就是文学的目的和使命, 舍弃了这一目的和使命, 文学也就失去了它的严肃性和神圣性, 也就失去了它赖以生存和发展的最基本的根据和理由。为了传达这种思想内容, 文学必须使用语言, 文学是利用语言来完成它的目的和使命的。在这种文学观念支配下, 语言就必然成为一种工具, 一种载体, 一种表达内容和显示内容的形式。因此, 历史上所有的以内容为重的文学理论, 无论是再现论的,

还是表现论的，对语言的基本看法都不会超出载体论的范畴，它们对文学语言的重视和研究也只能是在如何运用语言更好地表达内容这个限度之内，尽管它们的具体观点、关心的具体问题以及对语言的重视程度可能存在着种种差别，但在文学语言观上都可以归之为载体论。

西方从古希腊开始直到近代，模仿自然、再现现实的文学观占统治地位，其文学语言观自然是以载体论为主导倾向的。柏拉图把艺术看作是模仿的模仿，因而对诗人的技艺极尽贬低之能事，认为诗人“借文字的帮助”，“而他的听众也只凭文字来判断”，“因为文字有了韵律，有了节奏和乐调，听众也就信以为真。诗中的这些成份本来有很大的迷惑力”。<sup>1</sup>在柏拉图看来，诗歌滋养了人的不良的欲念，而诗歌中的语言作为这种不良内容的传达则起到了帮凶作用，但他同时也指出了诗歌语言有特殊的审美作用，即“很大的迷惑力”。亚里士多德把悲剧看作是人的行动的摹仿，语言就是这种摹仿所使用的媒介之一，它在悲剧中的位置只能处于被摹仿的内容（情节、性格、思想）之后。他认为，在悲剧构成的六个成份中，“情节”最重要，“性格”和“思想”次之，而“言词”或“语言的表达”则占第四位，显然属于被摹仿内容的载体或形式要素。<sup>2</sup>但丁提倡写诗要用俗语，“因为象这种语言这样激荡人心，使不愿的人愿意，使愿意的人不愿，还有什么比它有更大的力量呢？”<sup>3</sup>这也是从俗语能更有力地表达内容方面考虑的。19世纪现实主义的作家和理论家们在强调文学反映社会现实的同时，似乎对语言的运用有了更自觉的追求。莫泊桑说过，“不论一个作家所要描写的东西是什么，只有一个词可供他使用，用一个动词要使对象生动，一个形容词使对象的性质鲜明”，“为了要把思想中最细微的差异也明确地表现出来，……必须以一种高度的敏锐性去区别由于一个词在文学中位置不同其价值所发生的一切变化”。<sup>4</sup>别林斯基也说：“在诗的作品里，每个字都应该求其尽力发挥为整个作品思想所需要的全部意义，以致在同一语言中没有任何其他的字可以代替它。”<sup>5</sup>同样的意思，在列夫·托尔斯泰那里得到了更确定无疑的强调：“任何一个思想都可以用各种不同的方法来表达，但是理想的方法却只有一个，也就是这样一种方法：没有比我们用来表达自己思想的这种方法还要更好、更有力、更明了和更美的方法。”<sup>6</sup>高尔基甚至提出了这样的命题：“文学的第一要素是语言。”但他又附加了一个说明：“语言是一切事实和思想的外衣。”<sup>7</sup>所有的这些作家和理论家，无论他们对作品的语言如何地强调和重视，都是以语言再现现实和表达思想内容为前提的，他们的文学语言观的基本倾向都是载体论的，他们都毫无例外地反对不以表达内容为目的的语言的修饰、雕琢和单纯的技巧卖弄。

中国古代的文论家们由于深受“诗言志”、“兴观群怨”、“文以载道”等儒家诗教传统的影响，在文学语言观上，也采取了较为谨慎的态度，其主流观点也是载体论的。尽管中国古代诗人们在语言表达方面确实下过极大的功夫，所谓“吟安一个字，操碎半生心”、“语不惊人死不休”，文论家们也对诗歌的修辞、文体、声律等做过极为深入的研究；但是，这些功夫和研究究其最终目的还是为了“宗经”、“征圣”、“言志”、“载道”。语言依然只是手段、形式、载体，只是为了更好地充当这种载体的角色，才去追求它的生动、新奇，使之更有文采、更具感染力。在中国文论史上，陆机可算是第一位给诗歌的语言运用以特别重视的文论家，但他在提出“其会意也尚巧，其遣言也贵妍”的同时，也警告诗人们别忘了要表达的内容和感情，避免出现“言寡情而鲜爱，词浮漂而不归”、“虽和而不悲”、“虽悲而不雅”的弊端。<sup>8</sup>刘勰在《文心雕龙》中用大量篇幅论述诗歌写作要重视选词炼句、修辞技巧、音律和谐，但最后还是强调：“若能酌诗书之旷旨，翦杨马之甚泰，使夸而有节，饰而不诬，亦可谓之懿也。”<sup>9</sup>中国古代的诗人们，在诗歌创作中，最为担忧和焦虑的就是“言不尽意”、“意不逮物”，最为企求和崇尚的就是能达到“言有尽而意无穷”的境地。这两种态度都体现出以“意”为重、以表达的内容为目的的观念。就是说，诗歌是用“言”来表“意”的，如果“言”不能表“意”，就不能算作好诗，如果用了有限的“言”而表达了无限的“意”，理所当然就是好诗了。还有从庄子以来流行的“得意忘言”的说法，也同样隐含着一种以“言”为工具、以“意”为目的的理念：既然已经传递了诗人的意思，“言”就是一种无关紧要的多余的东西，完全可以抛开不管了。当然，也应该看到由于中国古代诗歌较为发达，

而诗歌本身对语言形式的审美要求较高,中国传统文论比西方传统文论似乎对文学语言的审美特征更敏感一些,关注的更多一些,以至有些诗论家的文学语言观多少突破了载体论的樊篱,江西诗派的代表人物黄庭坚就是这类诗论家中较为突出的一位。他论诗不是以“意”为重,而是以“文字”为重,这一点使他的诗论在古代文论史上独树一帜。他一方面主张“无一字无来处”,另一方面又主张在古人诗语的基础上加以衍化,创造出新的诗语,即所谓“点铁成金”<sup>10</sup>。这种把诗歌创作看作是语言形式的借鉴和创新的观点,就偏离了“诗言志”和“文以载道”的正统观点,当然也偏离了载体论的基本观点。在黄庭坚那里,语言不再是表达内容的手段,反而成了诗歌创作的目的。

## 2 本体论

载体论是传统文学语言观的主导倾向,本体论则是一种现代文学语言观。本体论是直接针对载体论提出的,在文学观上反对传统的内容决定形式的观点,尤其反对把文学视为现实生活的反映。它主张文学就是文学,与外部世界无关,文学的“文学性”(Literariness)就体现在语言形式上。按照这一见解,语言在文学中的地位就从“仆人”一下子提升到“主人”,而原来的“主人”,即那些从外部获得的素材、题材、思想等等,反倒成了被语言随意摆布的对象,成了语言显示自身的一种凭借和衬托。就是说,文学中的一切都是为了显示语言本身,语言的运作和某种效果的呈现就成为文学的目的,就成为文学之所以为文学的全部依据。一句话,语言不再是传达内容的工具、盛纳内容的器皿、装饰内容的衣服,语言成了文学本身,成了唯一标示着文学的存在和价值的本体。这种本体论的观点最先由俄国形式主义发起,后来又得到了“新批评”派、结构主义文论以及符号论美学连续不断的推波助澜,终至取代了传统载体论的主导地位,而成为20世纪前半叶最具影响力的理论话语,使其他的理论流派都或多或少地受到了它的渗透和浸染。

作为本体论的始作俑者的俄国形式主义,一上来就瞄准了传统文论的再现论基础,它断然否认文学与外部世界的内在联系,极力强调文学的独立性,认为在文学中起决定作用的因素不是表达的内容,而是内容的表达,即特殊的语言运用的方式。它认为,文学中的语言表达与日常生活中的语言表达有着根本的不同,“在日常生活中,词语通常是传递消息的手段,即具有交际功能”,“文学作品则不然,它们全然由固定的表达方式来构成。作品具有特殊的表达艺术,特别注意词语的选择和配置。比起日常实用语言来,它更加重视表达本身。……表达在一定程度上具有本体价值”。<sup>11</sup>文学就是“具有自我价值并被记录下来的语言”。<sup>12</sup>俄国形式主义的本体论的特点,就是竭力贬低作品中的内容因素,用语言形式抵消或取代内容的存在,诗的内容就“包含在人类话语的材料自身,并从这些语言事实特殊的艺术使用中发展而成”。<sup>13</sup>因而语言形式,也就是对语言的某种艺术性的处理和操作或称“反常化”的手法,就上升为文学的本体。俄国形式主义的本体论可用雅各布森的一段话来概括:“诗歌的显著特征在于语词是作为语词被感知的,而不只是作为所指对象的代表或情感的发泄。词或词的排列,词的意义,词的外部 and 内部形式具有自身的份量和价值。”<sup>14</sup>这就是说,词语在文学中不只是作为表达思想的工具,它本身就是客观的具体的实体,文学的存在和本质就全然建立在这个实体之上。

“新批评”的本体论与俄国形式主义不尽相同。“新批评”采取了一种严格的文本中心论的立场,认为作者写出的文本一旦脱离作者之手就成为一种客观存在物,这种客观存在物是自在自足的,既与作者的“意图”无关,也与读者的“感受”无关。“不论是意图谬见还是感受谬见,这种似是而非的理论,结果都会使诗本身作为批评判断的具体对象趋于消失。”

(15)<sup>15</sup>所以,真正客观的科学的文学研究和批评只能以“诗本身”即作品文本作为唯一的标准和依据。作品文本之所以是自在自足的,就在于它是一种语言的组织形式,它本身就包含着某种意义,批评家完全可以通过对文本的特定语言形式的分析,达到对作品的合理的理解和解释,而无需从外部寻求意义的根源。这派的重要理论家兰色姆在其《新批评》一书的结

语中指出：“把语义特性与语音特性结合而为美妙的诗歌语言，似乎也就产生了一种极其高妙的‘相称’、和谐或者妥贴，甚至一种耐久的稳定性。这是我们大家都体会到的东西，我相信这也是我们应该在此进行探讨的事实。”<sup>16</sup>于是，在“新批评”那里，由于对文本的突出和强调，作为文本存在方式的语言再次上升为文学本体的地位，即“诗本身”的地位。语言的本体地位一旦确立下来，剩下的就是对文学语言特性的理解和对具体作品的特定语言形式的分析了。诸如瑞恰兹对语言的科学用法和表情用法的区分，燕卜苏对诗歌语言的“复义性”的研究，布鲁克斯对“悖论语言”的研究，维姆萨特对“象征”和“隐喻”的研究，以及这一派的许多批评家都曾做过的大量的对具体作品的细读式评论，如此等等，所有的这些研究和评论都是以文本的语言为对象，都体现了“新批评”的以语言为文学本体的观点。

结构主义也主张语言在文学中具有本体地位，“语言是文学的生命，是文学生存的世界”。<sup>17</sup>但结构主义文论家对语言的本体性有自己独特的理解，他们的理论基础来自索绪尔的语言学观念，即语言不是一堆指称事物的命名的集合，而是一个自成一体的符号系统，这个符号系统起始于人的任意性规定，同时又作为人们共同遵守的诸种规则支配着人的言语活动。所以，结构主义文论家所说的语言本体并不是指具体作品中的语言构成形式，而是指隐匿在所有的作品之中的普适性的语言结构形式，具体的作品不过是这种普遍结构的种种变体和不同的体现。“语言结构象是一种抽象的真实领域，只是在它之外个别性语言的厚质才开始沉淀下来，语言结构包含着全部文学创作，差不多就象天空、大地、天地交接线为人类构成了一个熟悉的生态环境一样。”<sup>18</sup>这样一来，语言结构就成为文学的本体，而文学也就成为语言结构的显现和现身。因而，结构主义文论对于文学的探讨几乎都是围绕着“结构”(structure)这一核心概念展开的，其中，以巴尔特对叙事作品结构的分析、弗莱关于文学原型的模式系统的理论以及托多洛夫对小说文本的句法结构的研究最有代表性，最能体现结构主义文论的方法论和语言本体论的特点。

以卡西尔和苏珊·朗格为代表的符号论美学，注重从符号学的角度论述艺术的表现性特征，把艺术看作是是人类情感符号的创造，这与主张自我情感表现的传统的表现理论有着本质的不同，后者强调的是情感表现的内容，而前者强调的是情感表现的符号形式。因此，符号论美学的文学语言观是倾向于本体论的。朗格说过：“一个真正的符号，比如一个词，它仅仅是一个记号，在领会它的意义时，我们的兴趣会超过这个词本身而指向它的概念。……然而一件艺术品便不相同了，它并不把欣赏者带往超出它自身之外的意义中去，如果它们表现的意味离开了表现这种意味的感性的或诗的形式，这就意味着无法被我们掌握。”<sup>19</sup>在这段话里，朗格把艺术符号与一般符号做了区分，指出艺术符号以自身为目的，而不是指向于外在的意义和内容，因而艺术符号在艺术中具有本体的地位，艺术就是有意义的感性的符号形式。

### 3 客体论

我们称之为客体论的文学语言观也是一种现代的文学语言观，但与上述的本体论又有着明显的不同。如果说本体论是对载体论的反动，那么，客体论则是对本体论的偏离。当然，客体论并没有因此而回到载体论，它与载体论也存在着本质的差别。载体论把语言视为负载内容的工具，为某种外在的目的服务。本体论把语言提升为文学的本体性存在，语言的本体性就在于它的自我指涉的自足性，无须与任何外在事物相关联。而客体论则把文学文本与读者的接受联系起来，把文本语言看作是为了读者的阅读而存在的客体对象。因此，在20世纪文论中，所有以读者为重、突出读者作用的理论流派，如阅读现象学、文学解释学、接受美学等，都持有客体论的文学语言观。

当然，从某种意义上说，本体论也把语言视为客体，但本体论所说的语言客体是一种为自身而存在的客体，这正如韦勒克说的，文学作品不是“一个经验的事实”，虽然它“可以成为一个经验的客体”，“但它又不等于任何经验”，“它有特别的本体论的地位”。<sup>20</sup>而客体论所

说的语言客体并不是指纯自在的客体，而是一种为了阅读经验而存在的、且只能在阅读经验中获得现实存在的客体。

对于语言客体的这种特殊的性质，接受美学的代表人物尧斯做过如下隐喻式的说明：“文学作品不是一个为自身而存在并在任何时候为任何观察者提供同样面貌的客体。它不是一座独自在那里显示其永恒本质的纪念碑。相反，它倒象一份多重奏乐曲总谱，是为了得到阅读中不断变换的反响而写的。阅读把文本从词句的物质材料中解放出来，使它成为现实的存在。”<sup>21</sup>在尧斯看来，语言作为客体，它虽然具有物质的形式，但实质上却是一种特殊的精神性的客体，这种客体有待于读者的阅读去实现它。

现象学美学家英加登曾用现象学方法对作品语言的客体性做过专门的研究，他否认了关于作品语言的“实体性客体”、“观念性客体”、“想象性客体”等说法，提出了文学作品是一种纯粹“意向性客体”的论断。他说：“语词意义以及句子意义，一方面是某种客观的东西，……另一方面语词意义是一个具有适应结构的心理经验的意向构成。”<sup>22</sup>“意向性”（Intentional）原是现象学哲学中的基本概念，其涵义是指人所认识的一切客体的呈现都离不开人的先验的意识和主观意向。英加登把这个概念应用到艺术品的语言上，说明艺术品的语言结构是一个纯粹的意向性客体，只有一部分表层的属性由客体自身呈现出来，更加深层的属性则必须由读者的想象力加以建构。因此，艺术品的语言结构不是自在自足的，只有与读者发生密切的联系，艺术品的结构才能在读者的阅读重构中成为真正现实的自足体。

应该看到，同样是客体论，在对客体的意象性的理解上也有较大的差异，比如，文学解释学侧重于释义方面，接受美学则侧重于审美方面；有些客体论者更强调客体的客观规定性，另一些客体论者则更强调读者的主观创造性。至于解构主义者则把文本客体视为供他们解构的对象，这就把文本接受中的主观创造性扩大到极端，以致全然否定了文本语言的客观规定性。尽管存在着上述种种不同，但一切客体论者的文学语言观的基本点还是一致的，即把作品语言理解为可供读者解读并在这种解读中获得现实存在的客体对象。

#### 4 评价

如果单独地看，上述三种观点各有各的理据，各有各的例证，很难指定哪一种就是错的。作品语言确实起着传递某种内容的作用，这可以拿任何一部作品来作证。作品中的语言也确实需要读者的阅读接受，否则它就失去了存在的价值和意义，这也是确凿无疑的事实。本体论的观点有些悖于一般的常识，但也不能说毫无道理，确实有一些作家，特别是现代作家，他们在创作中致力于语言形式的创新，更重视内容的表达而不是表达的内容，同样也写出了好作品。而且本体论的观点是针对过去的载体论的观点提出的，代表着人们对文学语言的一种新认识，标志人们在文学语言观乃至文学观上取得的新进展，它的出现和发展无疑具有积极的学术价值和理论意义，这一点在我国新时期文论的发展变革中表现得尤为突出。我们知道，从1979年开始的新时期文论要获得总体性推进的关键，就是突破旧有的而又根深蒂固的庸俗社会学和机械反映论模式，80年代中期主体论的提出和90年代初本体论的盛行就是两次带有突破性意向的尝试，至于这两次尝试的实际效果和结果如何另当别论，但尝试本身体现了谋求改革和进步的期望和努力，有其难能可贵的一面。尤其是本体论的尝试更具有根本的性质，至少它使我们听到了一些与旧有的声音迥然不同的另外一种声音。例如，钱钟书先生早在70年代就曾对古代文论中的“得意忘言”之说提出质疑，针锋相对地主张，在诗歌中“得意不能忘言”，“诗也者，有象之言，依象以成言；舍象忘言，是无诗矣，变象易言，是别为一诗甚且非诗矣”。<sup>23</sup>后来，在80年代中期，正值整个理论界大讲主体性理论的时候，黄子平则在一本不起眼的小册子里发表了如下的议论：“文学语言，不是用来捞鱼的网，逮兔子的夹，它自身便是鱼和兔子。文学语言不是‘意义’的衣服，它是‘意思’的皮肤连着血肉和骨骼。文学语言不是‘意义’歇息打尖的客栈，而是‘意思’安居乐业生儿育女的家园。文学语言不是把你摆渡到‘意义’的对岸去的桥或船，它自身就既是河又是

岸。”<sup>24</sup>类似这样的观点在学理上当然可以商榷，但当时提出来的确令人耳目一新，起到振聋发聩的启发作用，由此发展起来，到90年代初就形成了大量引介国外语言论的文论和大谈作品语言形式的所谓本体论热潮，这对新时期文论的总体发展起着积极的推进作用。从这方面看，我们也应该承认本体论的观点有它的合理性，不能简单地予以否定。

所以，载体论、本体论、客体论这三种理论，就它们各自所强调的方面看，都有一定的合理性，但是，若把这三种理论摆在一起，加以比较对照，它们各执一端的片面性马上就暴露无遗。本体论一方面以它所坚持的语言自我指涉性与载体论构成尖锐的对立，另一方面又以它所坚持的语言自足性与客体论构成尖锐对立。同样，载体论与客体论之间也具有不可兼容性，因为前者强调的是作家对语言的利用，后者强调的是读者对语言的接受，语言到底是被利用的工具还是被接受的对象，在两种对立的理论中，这个问题是永远也纠缠不清的。正是这种不相容的对立性，使这三种观点只能固着在各自的片面性上，无法达到对文学语言的真正全面准确的理解。也许，正因为注意到这些理论的片面性，现象学美学家杜夫海纳说道：“总之，语言的地位是完全奇特的；它是工具，又是非工具；它在我之中，又在我之外。”<sup>25</sup>但是，这种人为的调和是无济于事的，要想真正克服这三种理论各自的片面性，必须首先找到造成这种对立性的认识论根源。

这三种理论虽然互不相容，但在文学观上却采取了同样的认识论原则，即都从某一种文学要素或关系出发，去界定文学的基本性质，“几乎所有的理论都只明显地倾向于一个要素”，“批评家往往只是根据其中的一个要素，就生发出他用来界定、划分和剖析艺术作品的主要范畴，生发出籍以评判作品价值的主要标准”。<sup>26</sup>载体论主要是从作品与世界或作者的关系方面把文学界定为再现现实生活或表现内心世界，客体论主要从作品与读者的关系方面认定文学的存在必须依赖于阅读和审美的经验，本体论则仅从作品这个单一要素出发将文学等同于作品存在本身。这种文学观上的孤立的、静止的、以偏概全的认识方法势必造成它们的文学语言观的相互对立和各自的片面性。因此，要想从根本上克服这三种理论的片面性，就必须寻求一种全然不同的新的认识论原则，这就是从普遍联系的、对立统一的辩证思维出发，把文学理解成一个各种要素相互联结和相互转化的整体和过程，理解成一个系统性的完整的活动过程。

当我们不再把文学理解为单一的要素和关系，而是理解为从作者认识世界开始直到读者接受作品并反过来影响世界为止的不断回返往复的完整的活动过程，并把语言放到这个完整的过程中去考察时，我们就会对语言的地位和作用产生新的认识。我们会发现，在完整的文学活动过程的背景中，载体论、本体论、客体论各自强调的那些语言的作用，实际上都可以统合为同一种作用，即一种中介的作用。无论是语言的传递内容的工具作用，还是语言的标识文学存在的本体作用，还是语言的引发审美经验的客体作用，从完整的文学活动观点看，都是一种中介的作用。这就是说，在文学的整体和过程中，语言成为中介，而语言作为中介又使文学成为一个整体和过程。如果上述理解能够成立，我们是不是可以提出一种不同于载体论、本体论、客体论又综合了这三种理论的全新的文学语言观，即中介论的文学语言观？当然，这种中介论的文学语言观尚有待于进一步的论证和阐发。

## On Three Notions of Literary Language in History of Literature Theory

WANG Wen-cheng

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

**Abstract:** The theories about literary language can be put into three categories: the vehicle notion, the

entity notion, and the object notion. For the vehicle notion, literary language is the vehicle for literature; for the entity notion, it is only the entity that marks the existence and values of literature; and for the object notion, it is the object existing for the reader's reading. In my opinion, from a holistic point of view of literature, all the functions proposed by these theories can be reduced as one function as an agent.

**Key words:** notions of literary language; vehicle notion; entity notion; object notion

## 参考文献

- <sup>1</sup> 柏拉图:《理想国》,引自伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》,上卷,北京大学出版社 1985 年版,第 30 页。
- <sup>2</sup> 参阅亚理士多德:《诗学》,见《诗学·诗艺》,中译本,人民文学出版社 1962 年版,第 21-24 页。
- <sup>3</sup> 但丁:《论俗语》,《文艺理论译丛》1958 年第 3 期,第 8 页。
- <sup>4</sup> 莫泊桑:《“小说”》,见《文艺理论译丛》1958 年第 3 期,第 176 页。
- <sup>5</sup> 别林斯基:《莱蒙托夫的诗》,见《别林斯基论文学》,新文艺出版社 1958 年版,第 225 页。
- <sup>6</sup> 参阅季莫非也夫主编:《俄罗斯古典作家论》,下卷,人民文学出版社 1958 年版,第 1129 页。
- <sup>7</sup> 高尔基:《和青年作家谈话》,见《文学论文选》,人民文学出版社 1958 年版,第 294-296 页。
- <sup>8</sup> 参阅陆机:《文赋》。
- <sup>9</sup> 刘勰:《文心雕龙·夸饰》。
- <sup>10</sup> 参阅黄庭坚:《答洪驹父书》。
- <sup>11</sup> 托马舍夫斯基:《艺术语与实用语》,见《俄国形式主义文论选》,三联书店 1989 年版,第 83 页。
- <sup>12</sup> 托马舍夫斯基:《诗学的定义》,见《俄国形式主义文论选》,三联书店 1989 年版,第 77 页。
- <sup>13</sup> 日尔蒙斯基:《诗学的任务》,见《俄国形式主义文论选》,三联书店 1989 年版,第 231 页。
- <sup>14</sup> 参见特伦斯·霍克斯:《结构主义和符号学》,中译本,上海译文出版社 1987 年版,第 63 页。
- <sup>15</sup> 威廉·K·维姆萨特、蒙罗·C·比尔兹利:《感受谬见》,见《“新批评”文集》,中国社会科学出版社 1988 年版,第 228 页。
- <sup>16</sup> 约翰·克娄·兰色姆:《征求本体论批评家》,见《“新批评”文集》,中国社会科学出版社 1988 年版,第 75 页。
- <sup>17</sup> R·巴特:《符号学美学》,中译本,辽宁人民出版社 1987 年版,第 4 页。
- <sup>18</sup> 罗兰·巴尔特:《写作的零度》,见《符号学原理——结构主义文学理论文选》,三联书店 1988 年版,第 67 页。
- <sup>19</sup> 苏珊·朗格:《艺术问题》,中译本,中国社会科学出版社 1983 年版,第 128 页。
- <sup>20</sup> 韦勒克、沃伦:《文学理论》,中译本,三联书店 1984 年版,第 162 页,第 164 页。
- <sup>21</sup> 尧斯:《作为向文学挑战的文学史》,见《外国文学报道》1987 年第 1 期,第 24 页。
- <sup>22</sup> 罗曼·英加登:《对文学的艺术作品的认识》,中译本,中国文联出版公司 1988 年版,第 23 页。
- <sup>23</sup> 钱钟书:《管锥篇》,第一册,中华书局 1979 年版,第 12 页。
- <sup>24</sup> 黄子平:《文学的“意思”》,浙江文艺出版社 1988 年版,第 40-41 页。
- <sup>25</sup> 米盖尔·杜夫海纳:《美学与哲学》,中译本,中国社会科学出版社 1985 年版,第 104 页。
- <sup>26</sup> M. H. 艾布拉姆斯:《镜与灯》,中译本,北京大学出版社 1989 年版,第 6 页。