

## 外国文学研究

# 从“本质的显现”到“开放的场域”

## ——“形式”在西方文论史上的内涵演变

殷企平

**摘要：**西方文论中“形式”概念的内涵历经两千余年演变，始终蕴含“变”与“不变”的辩证逻辑。本文依托陈众议“文学是加法”及“常数与变数”理论，以“形式”为核心研究对象，梳理其从古希腊本体论形式、中世纪神学形式，到文艺复兴至 19 世纪偏重人、自然与文化的形式观，再到 20 世纪开放化形式的四大演变阶段，揭示其从“本质的显现”到“开放的场域”这一核心转向；同时，从“形式”与“法则”“文类”“作品”四大范畴的互动关系切入，剖析形式内涵演变背后“互动共振”的不变逻辑，为当代西方文论研究提供思路与启示。

**关键词：**西方文论；形式；内涵演变；常数与变数；四大范畴；互动逻辑

谈及西方文论研究，过去半个多世纪的历程总让我们心生感慨——文学批评与理论领域的变革速度，丝毫不逊于人类社会在经济、科技领域的突破。但遗憾的是，不少研究往往忽略了这种“快速迭代”背后的深层影响：一种批评模式被另一种模式取代的周期越来越短，原本能串联起思想脉络的叙事逻辑，渐渐失去了对领域变革的解释力；那些本该层层递进、碰撞真知的学术辩论，慢慢变成了孤立事件的简单罗列，就像一本只记录“新现象”却无“深思考”的编年史。

上述“新现象”其实就是一种乱象。眼见这乱象丛生的局面，我们难道只能哀叹？陈众议

先生于 2023 年发表的一篇文章，为我们拨开了迷雾。他针对“文学原理乱象”，提出了“文学是加法”这一观点：“文学作为加法，其常数使我们并未因为有了现当代西方文学而否定荷马史诗、古希腊悲剧，也不会因为二次元审美而抛弃古老的诗经楚辞、唐诗宋词。”<sup>①</sup>他还说：“文学不是科技，作为变数的发展和开新固然一直存在，但作为常数的汇通和叠加同样如影随形；文学理论和批评方法亦然”。<sup>②</sup>在该文中，陈众议对文学理论中变数与常数之间的辩证关系已经有了

①② 陈众议：《文学的变数与常数——兼论“外部研究”与“内部研究”》，《中国社会科学》2023 年第 4 期。

精到的论述,不过笔者认为,学界还有必要沿着他所开辟的路径,对其间的奥妙作进一步的探讨。有鉴于此,本文将以“形式”概念为例,对其在西方文论史上的内涵演变作一审视,以窥见它的“变”与“不变”,并探明两者间的内在联系。

## 一、“形式”之变

在过去的两千多年中,西方“形式”概念的内涵流变,可谓沧海桑田。概而言之,它完成了从“固定结构”到“动态生成场域”的转向。当然,这变化并非一蹴而就,而是大致经历了四个阶段。

其一,古希腊时期崇尚“本体论形式”。柏拉图在《理想国》中将“形式”等同于“理式”(εἶδος, Form, Idea),视其为超越现实的完美原型,后者能“统摄杂多的同名的个别事物”,如“理想的床”。<sup>①</sup>在柏拉图看来,艺术形式是“理式的影子的影子”,这反映在他那著名的反问中:“摹仿者的产品不是和自然隔着三层吗?”<sup>②</sup>后来,亚里士多德修正了此说,将“形式”拉回现实语境。他在《物理学》(Physics, 350 B.C.E)一书中,就形式问题有如下描述:

(由质料和形式构成的东西不是自然,而是由于自然,例如人。)而且,形式比质料更是自然,因为每一事物在其现实地存在时而不是潜在地存在时被说成是这个事物更为恰当些……形式就是自然。<sup>③</sup>

上引论述的意义在于,它不仅指出了形式与质料的区别,而且点明了形式与自然的关系,也就是实现了语境的转换——从形而上的语境,转换为形而下的语境,这就为文艺创作奠定了现实基础,提供了便利。例如,亚里士多德顺其自然地界定了悲剧的形式:

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。<sup>④</sup>

这一段阐释显然是对悲剧形式的规定,其核心在于“情节、人物、语言的有机统一”,或者说“情节的整一性”(Unity and Wholeness)。⑤须在此强调的是,亚里士多德和柏拉图二人的形式观虽然有着形而下和形而上的差别,但他们都是从哲学本体论这一角度来讨论形式问题的。

其二,中世纪凸显“神学形式”。在中世纪,“形式”概念经历了神学转向,其首要推动者非奥古斯丁(Augustine, 354—430)莫属。奥古斯丁在《〈创世纪〉字疏中》(De Genesi ad litteram)中提出,上帝创造的是“有形式的质料”(Formed Matter),而事物的质料和形式是同时创造的,无形式的质料(Unformed Matter)在起源上而不是时间上先于被造的事物。<sup>⑥</sup>他还在《忏悔录》(Confessiones)中提出了“神性光照说”:

你指示我反求诸己,我在你引导下进入我的心灵,我所以能如此,是由于“你已成为我的助力”。我进入心灵后,我用我灵魂的眼睛——虽则还是很模糊的——瞻望着在我灵魂的眼睛之上的、在我思想之上的永定之光……这光在我之上,因为它创造了我,我在其之下,因为我是它创造的。谁认识真理,即认识这光;谁认识这光,也就认识永恒。<sup>⑦</sup>

此处,“形式”一词虽未出现,但是“灵魂的眼睛”和“永定之光”等显然暗示了形式的起源和实质:只有在神性的光照下,事物的形式才能显现(被灵魂的眼睛看见)。换言之,奥古斯丁认为艺术创造不是模仿自然,而是发现并深化“美的

①② [古希腊]柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,第66、70页,南京:译林出版社,2020。

③ [古希腊]亚里士多德:《物理学》,徐开来译,第30页,北京:中国人民大学出版社,2003。

④⑤ [古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学·诗艺》,罗念生、杨周翰译,第19、26页,北京:人民文学出版社,1962。

⑥ 参见[古罗马]奥古斯丁:《〈创世纪〉字疏》(上),石敏敏译,第42页,北京:中国社会科学出版社,2018。

⑦ [古罗马]奥古斯丁:《忏悔录》,周士良译,第133—134页,北京:商务印书馆,2017。

痕迹”<sup>①</sup>,使人最终返回到对于上帝终极之美的观照和体悟。在奥古斯丁之后,阿拉伯地区犹太神学家迈蒙尼德(Maimonides, 1138—1204)进一步将形式“形而上学化”,认为上帝本身就是“终极形式”:“上帝他自身就是动力、形式与目的……即,他是宇宙的动力、形式以及终极目的……上帝是终极形式,他是一切形式的形式。”<sup>②</sup>这一诠释意味着形式与质料之间辩证关系的彻底消解。

其三,文艺复兴至19世纪转向偏重人、自然和文化的形式观。达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452—1519)提出绘画是自然的镜子,形式成为再现现实的工具,如透视法、明暗对比等形式,皆旨在还原视觉真实。他在《绘画论》(*Trattato della Pittura*, 1651)中对此有经典阐释:

镜子为画家之师:若想考查你的写生画是否与实物相符,取一面镜子将实物反映入内,再将此映像与你的图画相比较,仔细考虑一下两种表象的主题是否相符。

……若是你晓得如何调配颜色,你的图画就能像一面大镜子中看见的自然物。<sup>③</sup>

达·芬奇的工作在维柯(Giambattista Vico, 1668—1744)那里得以持续:维柯虽活跃于文艺复兴时期之后,却跟许多文艺复兴代表人物一样,致力于摆脱过度的神学影响,转而汲取拉丁古代语源智慧,他在其真理—创造(Verum Factum)相互转换的形而上学思路中,综合分析出一套知识体系。其著作中有关“Genus”(属)和“Species”(种)的甄别就采用了这种方法。在拉丁语中,Genus亦有Forma(形式)之义:

拉丁人谈论genus(属)时意指forma(形式),至于species(种),他们觉得有两个意思:一个是经院哲学家所说的个体,另外一个就是摹像,或者意大利语中的现象(apparenza)。<sup>④</sup>

维柯认为形式有物理学和形而上学两种,它们又分别对应着以亚里士多德和柏拉图为代表的两种“形式”观。尤其值得关注的是,维柯虽然

遵循了形而上学形式观,但是他所倡导的艺术和智慧都重在人类的创造活动,他深信后者会逐级爬升至理式与真理:

于是柏拉图主义者就构建了他们的观念阶梯,通过一个比一个更完善的各种观念,犹如踩着阶梯一样,最后上升到至大至善的上帝,而上帝在自身中就包含了所有那些最完美的观念。<sup>⑤</sup>

维柯的观点不无谬误之处,可是在他那个时代,能提出上述观点实属不易:它实际上打通了人类文化实践与形而上理念/真理之间的关口。在其之后,“形式”概念进一步演进,其推动者当首推席勒(Friedrich Schiller, 1759—1805):他突破了形式的“工具性”,提出了“形式克服质料”这一重要论点:

媒介的本性或者叫质料的本性必须表现出它们已被所模仿的那个东西彻底克服。不过,可以转移给模仿者的那种东西,只能是被模仿者的形式。因而在艺术表现中,必须要战胜质料的那个东西就是形式。<sup>⑥</sup>

这一观点的重要性怎么强调都不过分,它为浪漫主义形式观奠定了基础。为说明这一观点,席勒还举了一个生动的例子,即大理石坚硬质料与柔韧肉体形式之间的对比:

一尊雕像,假使仅有唯一的一个地方

① 耿幼壮:《偶像、圣像、形象——反偶像崇拜运动的神学与美学意义》,黄惇主编:《艺术学研究》第1卷,第347页,南京:南京大学出版社,2007。

② [埃及]摩西·迈蒙尼德:《迷途指津》,傅有德等译,第157—158页,济南:山东大学出版社,1998。

③ [意]列奥纳多·达·芬奇:《达·芬奇论绘画》,戴勉编译,第39页,桂林:广西师范大学出版社,2003。

④⑤ [意]维柯:《论意大利最古老的智慧——从拉丁语源发掘而来》,张小勇译,第27、28页,上海:上海人民出版社,2013。

⑥ [德]席勒:《席勒经典美学文论:注释本》,范大灿等译,第87—88页,北京:生活·读书·新知三联书店,2015。

将石头暴露出来,因而也就是说,它不是以理念,而是以质料为依据,美就会受到损害,因为这里存在的是他律。大理石的本性是坚硬和难以弯曲的,但这种本性必须在柔韧的肉体本性中完全消失,不管靠感觉还是通过眼睛都不可以让人再想起它。<sup>①</sup>

下面这个例子,则更全面、更深刻地勾勒出文学之美及其特性,以及形式与质料的区别、文学语言艺术(亦即我们通常所说的文学性)与日常语言(及其追求一般的倾向)的差别:

文学表现要想自由的话,作家就必须通过他的艺术的伟大克服语言追求一般的倾向,通过形式(也就是运用形式)战胜质料(词语以及它们的词形变化和句子结构)。语言的本性(即它的这种追求一般的倾向)必须完全沉没在赋予它的形式中,物体必须在理念中,符号必须在被指称的东西中,现实必须在呈现出来的现象中消失。被表现者必须自由地和胜利地从表现者中凸显出来,必须不顾语言的一切束缚以自己的全部真实性、生动性和独特性出现在想象力面前。一句话,文学表现的美就是“本性在语言的束缚中自己自由地行动”。<sup>②</sup>

这里,“自由”一词多次呈现,其频率本身就烘托了形式审美的前提,即挣脱任何质料的束缚。我们如今所说的“审美自由”,其实早在席勒那里就已经说得很清楚了。

其四,20世纪见证了“开放化形式”。在20世纪之前,有关形式的西方文论大都侧重于其“本质的显现”,这在前文论述中可见一斑。20世纪以降,风向开始转变,文论家们愈来愈倾向于把形式看作一种开放的场域,也就是愈来愈重视形式的符号化与开放化。开风气之先的,是什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky, 1893—1984)及其代表的俄国形式主义思潮。下面这段著名的“陌生化宣言”其实跟形式有着千丝万缕的联系:

……那种被称为艺术的东西的存在,

正是为了唤回人对生活的感受,使人感受到事物,使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样,而不是如同你所认知的那样;艺术的手法是事物的“反常化”(остранение)手法,是复杂化形式的手法,它增加了感受的难度和时延,既然艺术中的领悟过程是以自身为目的的,它就理应延长;艺术是一种体验事物之创造的方式,而被创造物在艺术中已无足轻重。<sup>③</sup>

此处值得特别留意的是“复杂化形式”一词。陌生化后的形式,必然是复杂的,从而是开放的——“增加了感受的难度和时延”便是一种复杂化,而注重“体验”则意味着形式的开放化。

在什克洛夫斯基之后,结构主义思潮兴起,在其影响下,“形式”概念进一步呈开放态势,其标志性特点是符号化,如罗兰·巴尔特(Roland Barthes, 1915—1980)对神话形式的分析就十分强调符号系统的深层逻辑。<sup>④</sup>如果说结构主义虽然催生了“形式”概念内涵的复杂化,但它基本上还是维护了形式的稳定性,那么后结构主义则解构了这种稳定性。例如,德里达(Jacques Derrida, 1930—2004)一反将文字视为语音“替补”的传统,认定文字是先于语音的“原书写”。根据他的界定,“原文字是差异的游戏”<sup>⑤</sup>。这种对“差异”和“游戏”的强调,与他在《论文字学》中数十次提到的“痕迹”(Traces)紧密相关,后者和前文所述奥古斯丁笔下“美的痕迹”相映成趣,都是针对形式在哲思层面展开的思考:

①② [德]席勒:《席勒经典美学文论:注释本》,范大灿等译,第88-89、94页,北京:生活·读书·新知三联书店,2015。

③ [俄]维克托·什克洛夫斯基:《作为手法的艺术》,[俄]维克托·什克洛夫斯基等著:《俄国形式主义文论选》,方珊等译,第6页,北京:生活·读书·新知三联书店,1989。

④ 参见[法]罗兰·巴特:《作为符号学系统的神话》,《神话修辞术》,屠友祥译,第142-147页,上海:上海人民出版社,2016。

⑤ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1976, p.118.

奥古斯丁所说“痕迹”是恒定的,而德里达所说“痕迹”则是不稳定的。在后者那里,形式无异于“差异的游戏”,“显现者与显现活动之间那未被听见的差异……是所有其他差异、所有其他痕迹得以成立的先决条件,而这一差异本身已然是一道痕迹”。<sup>①</sup>德里达在对卢梭(Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778)的解读中,还进一步将“延异”与“替补”(Supplément)作逻辑勾连,如以下这段文字所说的那样:

通过这一系列替补,一种必然性得以彰显:那便是无限链条的必然性——它不可避免地增殖着种种替补性中介,而这些中介所产生的,正是它们不断延宕之物的意义:物自身的幻相、直接在场的幻相、本源感知的幻相。直接性是派生的。一切皆通过中介而开端——这恰恰是“(理性)所无法构想之物”。<sup>②</sup>

德里达此处所说的“替补”既是补充又是替代,这种双重性正是延异的体现。言下之意,形式的边界因此是流动的,而意义则永远处于“替补之链”——《论文字学》第二编(Part II)第二章第三节的标题就是“替补之链”(The Chain of Supplements)。<sup>③</sup>不过,这一时期与德里达等人形成对话关系的也大有人在,其中最值得关注的是巴赫金(Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1895—1975)和勒内·韦勒克(René Wellek, 1903—1995)。韦勒克以克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)、瓦莱里(Paul Valéry, 1871—1945)和艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)等20世纪批评家为例,试图展示“形式主义”批评概念本身的含混、多义和矛盾,<sup>④</sup>而巴赫金则对所谓“语言学转向”之后流俗化的形式主义批评表示不满,认为其成了关于语言的材料学,最终在学科建制上把文学/艺术学搞成了实证科学;针对这一倾向,他强调艺术作品的“形式”本身富有感情与意志的张力,其既与作者有关,也与观者有关,艺术学由此永远不可能只是对语言材料的分析。更难能可贵的是,巴赫金坚持认为“形式”在创造自身的过程中具有积极的超越性,因而“形式”可以视作“对内容的一种积极的有价值的态度”:

我必须感到形式是我对内容的一种积极的有价值的态度,才能从审美上感受形式:我在形式中并且通过形式讴歌、叙述、描绘,我用形式表现自己的爱、自己的主张、自己的理解。

……形式成为一种富有价值的积极性的表现,这种积极性渗透到内容之中并实现着内容。

……

这样看来,形式乃是作者兼创造者和接受者(他也参与形式的创造)对内容所取的积极的价值态度的表现。<sup>⑤</sup>

由此可见,巴赫金既呼应了上文所说的“开放化形式”,又让“形式”本身蕴含了伦理和认知价值。这一“开放”势头在20世纪表现得越来越强劲,学界的讨论也越来越热烈,其中最影响的来自阿甘本,后者堪称20世纪以降西方形式观研究的集大成者。他有一段关于物体“是实存状态”和“潜能缺失”的论述,其实就是对艺术形式的一种重新界定:

在现成品那里和在波普艺术那里,如果不是因为缺乏一种在哪里都找不到自己的现实的潜能,什么都不会进入在场。因此,现成品和波普艺术构成了诗最异化(因此也是最极端)的形式,在这种形式中,缺乏本身进入了在场。<sup>⑥</sup>

既然物体进入不了实存状态,那么就说明它的潜能还没有实现。反过来说,物体的潜能至少还存在,可是阿甘本此处话锋一转,断定在“现成

①②③ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1976, p.65, 157, 152.

④ 参见[美]勒内·韦勒克:《批评的诸种概念》,罗钢、王馨钵、杨德友译,上海:上海人民出版社,2015。

⑤ [苏]巴赫金著,钱中文主编:《巴赫金全集》第一卷,晓河、贾泽林、张杰等译,第367-368页,石家庄:河北教育出版社,2009。

⑥ [意]吉奥乔·阿甘本:《没有内容的人》,王立秋译,第116页,北京:商务印书馆,2025。

物和波普艺术”中,连潜能都缺失了。这一断言把艺术形式的开放性推向了极致,带有否定之否定的意味。换言之,阿甘本以开放的态度拥抱了形式边界的流动性和开放性——如此开放,以致潜能缺失都在被拥抱之列。我们不得不问:这样的思路是否会掉入虚无主义的泥潭呢?也就是说,开放也应该有一个度。阿甘本是否很好地把握了这个度呢?当然,我们不应该对阿甘本及其前辈德里达等人求全责备,而应该在警惕虚无主义的同时,看到他们所做工作的积极一面,即把形式看成动态生成的场域。

综上所述,从古希腊时期到21世纪,西方“形式”概念历经蜕变,完成了从“固定结构”到“动态生成场域”的转向。这一转向意味着对形式生成/阐释的多样性、生动性和丰富性的肯定,其意义在总体上是值得肯定的。而这种“变”的背后,并非毫无章法的断裂式革新,而是始终围绕“形式与法则、文类、作品的互动”这一核心逻辑展开的——这正是下文所要探讨的“形式”之“不变”,也是西方文论中“形式”概念作为“常数”的核心内涵,而这又与陈众议“文学是加法”的观点,以及“常数与变数”的辩证关系,形成了呼应。

## 二、“形式”的不变

虽然“形式”之变犹如沧海桑田,但是这巨变的表层之下,有着不变的逻辑:尽管千变万化,尽管有时令人目不暇接,其变革始终有着连贯性,有着理论范式背后的哲学支撑,更有与人类思想、社会现实的紧密关联。这种关联可谓千丝万缕。限于篇幅,本文仅从“形式”作为西方文论一大范畴的特质切入,审视其与另外三大范畴的互动关系,进而瞥见变中的不变,或者说变数中的常数。换言之,如果我们细察“形式”“法则”“文类”“作品”四大范畴的互动轨迹,就会发现它们其实都万变不离其宗,都遵循着某种互通的同频共振逻辑,即始终与时代对话,始终是人类精神世界的重要载体。

从横向维度审视,“形式”“法则”“文类”“作品”四大西方文论核心范畴的理论演变并非孤立割裂,而是始终处于互动共振的互构逻辑

之中,这一逻辑可拆解为三层核心脉络,它们共同构成了西方文论发展的内在机理。

第一层逻辑是法则为形式与文类划定初始边界,形式与文类则为作品提供存在框架:法则作为特定时期的规范性准则,直接约束着形式的建构方向与文类的划分标准,如亚里士多德提出的“悲剧三一律”,既规定了悲剧需遵循“时间、地点、情节统一”的形式要求,又以此为标准界定了“悲剧”这一文类的边界,不符合三一律的戏剧便难以被归入古典悲剧的范畴;<sup>①</sup>而形式与文类又共同构成作品的“立身之本”,文类决定作品的审美定位与功能取向,如史诗文类的“宏大叙事”属性,决定了《伊利亚特》需以完整的行动摹仿承载英雄史诗的精神内核,形式则是作品承载内容、实现文类属性的具体载体,正如史诗的韵文形式精准匹配了其宏大叙事的文类需求。

第二层逻辑是作品的实践突破推动形式创新,进而倒逼法则调整与文类扩容:当创作实践积累到一定程度,作品会自发突破既有形式与法则的桎梏,这种突破又会反向推动整个系统的迭代。例如,在浪漫主义时期,杨格推崇“独创性作品”(Original Composition),这其实已经跟柏拉图著名的“神人共创”观发生了龃龉——在柏拉图那里,人只有在“诗神凭附”<sup>②</sup>时,也就是在摹仿神灵/理念时才能创造或领会文艺作品。换言之,杨格的新见意味着单纯基于“摹仿”一说的形式/作品理念开始出现微妙的变化:模仿之作与独创之作从此有了质的区别。用杨格的原话说,“独创性作品是最最美丽的花朵。模仿之作成长迅速而花色暗淡”<sup>③</sup>。这分明是主张作品形式应彰显天才个性。此后,以华兹华斯为代表的创作者践行这一理念,用自由诗体写作抒情诗,这一实践首先革新了诗歌形式。我们知道,此前的诗歌多讲究格律的约束,而此后的诗歌则更注重情感的适配,这其实挑战了古典主义

① 参见[古希腊]亚里士多德:《诗学》,罗念生译,第85-89页,上海:上海人民出版社,2006。

② [古希腊]柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,第106页,南京:译林出版社,2020。

③ [英]爱德华·杨格:《试论独创性作品》,袁可嘉译,第5页,北京:人民文学出版社,1963。

以韵律为诗歌核心法则的认知,迫使法则从强制规范转向弹性约定,而法则的松动又拓展了文类边界,使抒情诗不再局限于固定格律,甚至出现与散文融合的新形态,亦即催生出新形式。

第三层逻辑是四者的互动从“单向约束”走向“动态共生”,最终形成意义生成的场域:不同历史阶段,四者的互动模式不断迭代,从古典时期的法则主导,到近代的双向调适,再到现代的多元共生,每一次转型都推动着文论体系的革新。此处所说的“动态共生”,可借由伊格尔顿(Terry Eagleton, 1943—)的“事件说”得以理解:伊格尔顿认为文学作品是“对其自身体系中所择取并纳入的思想系统的回应”<sup>①</sup>,并且认同伊瑟尔(Wolfgang Iser, 1926—2007)的相关见解;后者强调“在阅读过程中,我们会对自己所生成的内容做出反应,而正是这种反应模式,让我们得以将文本体验为一个真实的事件”<sup>②</sup>。作为事件的文学有一个鲜明的特点,即没有稳定结构,而总是在突破既有结构的过程中发生,这就需要结合伊格尔顿所说的“结构化”(Structuration)来加以理解:

……关于艺术作品形式“容纳内容却不压制内容”的经典概念,不如“结构化过程”这一概念更有启发性。结构化过程在结构与事件之间起到调和作用,这和策略的作用方式很相似。它当然意味着一种结构——但这是处于行动中的结构:它会根据自身追求的目标持续自我重构,同时不断生成新的意图……要理解它,需要一种辩证逻辑。<sup>③</sup>

此处所说“处于行动中的结构”“持续自我重构”与“不断生成新的意图”,也都隐含着形式、法则、文类、作品四者之间的动态共生关系,而主导这种关系的是引文中强调的“辩证逻辑”。

从纵向脉络梳理,四大范畴的互动逻辑循着上述三层核心脉络,经历了从“单向约束”到“双向调适”,再到“动态共生”的完整范式转型,每一个阶段都留下了鲜明的时代印记与经典实践佐证。

在古希腊至中世纪时期,以法则为核心的

单向约束逻辑主导着文论发展,这一阶段的互动完全遵循“法则→形式→文类→作品”的线性传导路径,呈现出鲜明的层级约束特征。从积极意义来看,这一逻辑为文艺发展提供了稳定的规范框架,契合了当时的社会文化需求。在古希腊,“三一律”这一核心法则为悲剧创作划定了清晰的形式边界,要求悲剧必须围绕单一完整的行动展开,情节排布避免繁杂分支与双重结局,正是这一规范让《俄狄浦斯王》得以凭借紧凑的叙事结构、集中的时空设定,精准传递命运的无常与人性的困境,成功引发观众的怜悯与恐惧,实现亚里士多德所强调的“情感净化”功能;贺拉斯继承的“完整合宜”法则,<sup>④</sup>也让古典作品在结构布局、语言风格上保持连贯一致,形成了典雅庄重的审美特质。在中世纪,神性法则成为文艺创作的终极遵循,宗教艺术在这一法则约束下形成了统一的符号化形式,教堂建筑的尖顶、彩绘玻璃的宗教意象,宗教诗歌的庄严语言与天国指向,都严格遵循神性法则的规范,确保了宗教教义的精准传达,维系了当时社会的精神信仰统一。

然而,这种单向约束逻辑的局限性亦十分显著,其过度强调法则的权威性,压制了形式、文类与作品的自主性和创新性,最终导致文艺发展的僵化。古希腊时期,柏拉图将“理式”视为终极法则,认为文艺是对“理式”的摹仿的摹仿,“和王者或真实隔着两层”<sup>⑤</sup>,这种认知让他否定了文艺的真实性与价值,甚至主张将诗人驱出理想国。在这一观念影响下,创作者不敢突破“理式”设定的范式,限制了艺术的自由表达与形式创新。中世纪时期,神性法则对文艺的束缚更为严苛,文艺彻底沦为宗教的附庸,创作者的个人情感与创造力被压抑到极致,宗教颂歌

①③ Eagleton Terry, *The Event of Literature*, New Haven & London: Yale University Press, 2012, p.188, 199.

② Iser Wolfgang, *The Act of Reading*, Baltimore Md. & London: Johns Hopkins University Press, 1978, pp.128-129.

④ 参见[古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学·诗艺》,罗念生、杨周翰译,第138-141页,北京:人民文学出版社,1962。

⑤ [古希腊]柏拉图:《理想国》,郭斌和、张竹明译,第392页,北京:商务印书馆,1986。

的创作必须遵循固定的语言法则与意象规范,千篇一律地宣扬宗教教义,既缺乏个性特质,也难以展现人类丰富的情感世界与复杂的社会生活,这使得这一时期的文艺作品长期处于生机匮乏的状态。

文艺复兴至浪漫主义时期,随着人文主义思潮的兴起,单向约束逻辑逐渐瓦解,双向调适逻辑取而代之,成为文论发展的主导力量,这一阶段的互动突破了线性约束,形成了“作品实践→形式创新→文类拓展→法则调整”的循环反馈机制,完美契合了互动共振的第二层核心逻辑。“摹仿自然”成为这一时期的核心原则,推动四大范畴形成良性互动。在绘画领域,达·芬奇提出的“透视法”突破了中世纪宗教艺术的象征性形式法则,以精准还原现实的形式创新,<sup>①</sup>让绘画文类从“宗教叙事”转向“现实再现”,众多写实作品的实践又进一步验证了“透视法”的合理性,倒逼传统象征性法则的调整;在文学领域,锡德尼明确认可“悲喜剧”这一混合文类,主张只要作品的形式能“摹仿美的自然”,即可突破古典文类的严格边界,<sup>②</sup>莎士比亚紧随其后创作了《威尼斯商人》等悲喜剧作品,以“崇高与低俗并存、悲剧与喜剧交织”的形式实践,印证了混合文类的艺术价值,最终推动古典文类法则从“严格划分”转向“弹性包容”。

进入启蒙运动与浪漫主义阶段,“理性”与“个性”成为双重驱动力,四大范畴的互动更趋复杂,双向调适逻辑愈发成熟,形成了“法则规范作品,作品重塑法则”的完整循环。启蒙运动时期,狄德罗主张“戏剧的真实法则”,不但提出“真实的美”<sup>③</sup>这一概念,而且坚称“真理和美德是艺术的两个朋友”<sup>④</sup>,进而要求作品的形式(情节、人物等)必须符合现实逻辑,这一法则既为现实主义文类划定了边界,规范了文学形式的发展方向,又在后续的作品实践中被不断重塑。例如,巴尔扎克的《人间喜剧》就是一种形式创新,其背后的创作原则跟狄德罗的主张并行不悖,但又有新的内涵发展,即如恩格斯所说,“真实地再现典型环境中的典型人物”<sup>⑤</sup>,这部作品生动再现了资本主义社会的阶级差异与社会矛盾,不仅践行了前文所说的“真实法则”,更丰富了其内涵,让法则对“真实”的界定

从情节合理拓展到社会本质的再现。浪漫主义时期,前文所说杨格的“独创性作品”理论成为核心思想,他所推崇的文学形式几乎取决于天才的个性,这一思想在华兹华斯那里得到了最生动的体现。华氏在《抒情歌谣集》中干脆把诗歌界定为“强烈情感的自然流露”<sup>⑥</sup>,并在实践中加以贯彻,从而推动抒情诗文类从“格律约束”转向“情感自由”,更倒逼古典韵律法则做出调整,这实际上赋予了自由诗体的形式以合法性。同一时期,柯勒律治与华兹华斯遥相呼应,提出了“有机法则”论,同时亦可称作“有机形式”论:“有机的形式是生来的,它在发展中从内部使它自己定形,它的发展的完成与它外部形式的达到完美是统一的,是同一件事。生命是什么样,形式也是什么样。”<sup>⑦</sup>无论是柯勒律治,还是华兹华斯,都反对将机械的规则与有机的形式混淆,都认为有机形式是作品从内部自然生成的,这一理论认知不但极大地影响了同时期或稍后时期浪漫诗歌的形式(如拜伦的《唐璜》等),而且对现代主义诗人(如罗伯特·弗罗斯特[Robert Frost]等)乃至后现代主义诗人(如拉金等)都产生了不小影响。更确切地说,自浪漫主义运动以降,文学作品/文类的形式与法则之间双向调适的互动逻辑得到了深化。

这一时期的双向互动,不仅推动了文艺创

① 参见[意]列奥纳多·达·芬奇:《达·芬奇论绘画》,戴勉编译,第39页,桂林:广西师范大学出版社,2003。

② 参见[英]锡德尼、[英]杨格:《为诗辩护·试论独创性作品》,钱学熙、袁可嘉译,第32页,北京:人民文学出版社,1998。

③④ [法]狄德罗:《狄德罗美学论文选》,张冠尧等译,第28、17页,北京:人民文学出版社,1984。

⑤ 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译:《马克思恩格斯选集》第四卷,第590页,北京:人民出版社,2012。

⑥ Wordsworth William. “Preface to *Lyrical Ballads*”, David H. Richter, ed., *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, Boston & New York: Bedford/St. Martins, 2007, p.316.

⑦ [英]柯尔律治著,刘若端译:《关于莎士比亚的演讲(1818)(选)》,中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会编,杨周翰编选:《莎士比亚评论汇编》(上),第128页,北京:中国社会科学出版社,1979。

作的蓬勃发展,诞生了众多经典作品,更对文艺理论的演进产生了深远影响。在创作层面,它打破了传统法则的禁锢,为创作者提供了广阔的创新空间,鼓励创作者在遵循基本法则的基础上大胆突破,实现形式与内容的完美统一,这种创作理念被后世不断传承,成为现代主义文艺创新的重要源头。在理论层面,它促使理论家不断反思文艺的本质与规律,推动文艺理论从“僵化规范”转向“贴近实践”,从文艺复兴时期对“摹仿自然”的深入探讨,到浪漫主义时期对“独创性”与“有机形式”的系统阐释,每一次理论突破都与创作实践中的双向互动密切相关,为后世文论研究奠定了坚实基础。

20世纪以来,后现代主义思潮兴起,彻底解构了“终极权威”,四大范畴的互动逻辑迈入“动态共生”的全新阶段,呼应了互动共振的第三层核心逻辑。此时,法则不再是恒定不变的终极规范,而是转变为随语境变化的“情境性约定”;形式、文类、作品的边界不断消融,四者不再是“约束与被约束”的层级关系,而是“相互塑造、共同生成”的动态共生体,共同构成一个不断生成意义的开放场域。

在形式主义与结构主义阶段,“符号系统”成为四大范畴的共同基础,四者形成“系统内的共生”关系——形式是符号的结构,法则是符号系统的编码规则,文类是符号系统的分类,作品则是这一切的具象载体,四者相互依存、缺一不可:无法则,形式便无合理结构;无形式,文类便无划分依据;无文类,作品便难以解读;无作品,法则与形式则沦为空洞理论。这种相互依存的关系,与古希腊时期的相关文论不无契合之处,亚里士多德强调的“情节完整性”便是典型:“共存”法则作为史诗与悲剧的符号编码核心,规范作品形式建构,划分文类边界,《伊利亚特》《俄狄浦斯王》等作品则以具体情节实现了这一符号系统的落地,印证了系统内共生的合理性。也就是说,就“何为主导”而言,四大范畴随时空变换而调整,但这种相互依存的核心关系始终不变——这正是陈众议所说的“常数”。例如,俄国形式主义就把法则看作形式系统的内在规则,主张“摆脱对抽象前提的依赖”,从而让作品自身的“法则”得以显现。<sup>①</sup>

让我们再来看一下“变数”最大的后结构主义阶段:此时四大范畴的共生关系更趋开放多元,打破了系统内的稳定框架,走向语境中的动态生成。德里达提出“类型法则的法则”,强调交叉重叠与混杂原则,指出形式的“不确定性”会不断突破法则的限制;他特别关注“法则与其对立法则相互引叙,相互支撑成立,相互引证”,特别欣赏“有人确信能够清楚地区别引叙和非引叙、叙述和非叙述、或在这种形式和那种形式内部的重复”。<sup>②</sup>简而言之,德里达旨在推动形式的创新,而这必然会倒逼法则的重构。与德里达桴鼓相应的是热奈特,后者视文类为“历史性的建构”,并对(文类的)“浪漫主义三分法”持批评态度——他认为把抒情诗、史诗、戏剧分成三类并非依据“自然的本质”:

它们的本质、起源、持久性以及与其历史的关系(作为众多问题的一部分)有待于研究,因为作为体裁观念,传统三分法中的三大类型并不拥有某种特殊的等级地位。<sup>③</sup>

这种对固定文类划分的批判,本质上是鼓动文学创作的跨边界实践,进而重塑文类的内涵,如现代小说融合叙事、抒情等多种形式,从而让文类从固定分类转向了动态生成。

另一个绕不过去的后现代主义代表人物是巴尔特,他除了以“作者之死”理论(并借此消解了作者对意义的垄断)而闻名于世之外,还提出了一个影响深远的著名观点,即必须区分“作品”与“文本”:

作品是一个物质性的,占据着一部分

① Boris Eichenbaum. “The Theory of the ‘Formal Method’”, Lee T. Lemon & Marion J. Reis eds., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, p.115.

② [法]雅克·德里达《文学行动》,赵兴国等译,第162页,北京:中国社会科学出版社,1998。

③ [法]热拉尔·热奈特:《广义文本之导论》,《热奈特论文集》,史忠义译,第52页,天津:百花文艺出版社,2001。

书的空间(比如在一个图书馆里),而文本则是一个方法论的领域……作品是拿在手中的,而文本则是在语言中:它只能在话语(discours)中存在……<sup>①</sup>

我们不妨把这一论述概括为“文本转向”论,它对形式内涵的嬗变意义重大:一旦作品成为读者与文本互动的事件,形式的意义就不再由作者单方面赋予,而是在读者的解读中不断生成。这方面最典型的例证,当首推乔伊斯的《尤利西斯》和伍尔夫的《达洛卫夫人》。这两部作品以意识流形式突破了传统叙事法则,模糊了小说与诗歌的文类边界,而不同读者基于自身经验的解读,又让作品的意义不断丰富,完美诠释了前文所说“相互塑造、共同生成”的动态共生逻辑——形式的创新突破法则,作品的实践模糊文类,文类的重构赋予形式新内涵,读者的参与赋予作品多元意义,四者的互动不再有固定的逻辑起点与终点,而是在语境中持续动态演化。需要指出的是,动态中依然有常态:不管如何生成,它们总是相互依存。

纵观西方文论发展史,“形式”“法则”“文类”“作品”四大范畴的演变轨迹,始终循着“法则定边界、作品促革新、共生成场域”的三层互动共振逻辑,折射出西方对艺术本质的认知从“追求统一秩序”到“接纳多元差异”的深刻思想转型。从柏拉图将“理式”视为终极法则、强调形式对理式的摹仿,到德里达解构终极权威、主张形式与法则的动态生成;从亚里士多德的“悲剧三一律”规范文类与作品,到巴尔特的“作者之死”让作品成为开放的解读事件;从古典时期的单向约束,到现代的动态共生,四大范畴的互动逻辑始终与时代精神同频共振。这一

演变历程不仅为西方文论提供了持续发展的动力,更为我们理解文学艺术的特质、推动当代文论研究的创新提供了深刻启示:文艺的生命力,恰恰蕴藏于形式的开放创新、法则的包容调适、文类的跨界融合与作品的多元解读之中,唯有保持这种互动共生的动态活力,文艺才能始终与时代对话,成为人类精神世界的重要载体。在互动共生的动态中保持活力,这本身又何尝不是一种常数?

【本文系国家社科基金重大项目“西方文论核心概念考绎”(19ZDA291)阶段性成果。】

【作者简介】殷企平,杭州师范大学资深教授,中国高校外国文学跨学科研究委员会顾问,中国外国文学学会英国文学分会副会长,北京外国语大学王佐良外国文学高级研究院客座研究员。主要从事英国文学、西方文化和文化批评研究。主编“文化观念流变中的英国文学典籍研究”丛书(六卷),代表作有《推敲“进步”话语——新型小说在19世纪的英国》《“文化辩护书”:19世纪英国文化批评》《殷企平学术研究文集》等。曾获第七、九届教育部高等学校科学研究优秀成果奖二等奖,第三届王佐良外国文学研究奖二等奖,第十六、二十一届浙江省哲学社会科学优秀成果奖一等奖等。

① [法]罗兰·巴尔特著,钱翰译:《从作品到文本》,周启超主编:《外国文论与比较诗学》第2辑,第154页,北京:知识产权出版社,2015。