

印刷文化、数字文化、诗学和解释学 ——与希利斯·米勒讨论

朱立元

摘 要 美国文学理论家希利斯·米勒 (Hillis Miller) 对中国学者朱立元的论文《希利斯·米勒论文学的终结》提出了商榷意见。他反对许多中国学者关于当代文字媒体正在向视觉文化转变的看法,强调那应该是“印刷文化”向“数字文化”的转变。米勒的观点确实超越了中国学者的“视觉文化”论,总体上值得肯定。但是,米勒没有考虑中国的特殊文化语境。从中国的网络文学急速发展现实来看,当前印刷文化与数字文化是比翼双飞、相辅相成,绝非米勒所谓“不可逆”的此消彼长。米勒主张文学批评中的诗学研究解释学研究互不兼容,必须把怎么说(诗学)和说了什么(解释学)区分开来。米勒的这种“对立论”观点存在片面性。实际上,不管诗学还是解释学,两者都既重视内容又关注形式,它们并非对立的,而是兼容互补的。

关键词 希利斯·米勒;印刷文化;数字文化;诗学;解释学;文艺理论

中图分类号 I0 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2020)05-0060-10

2018 年,美国重要文学与理论期刊《现代语言季刊》(Modern Language Quarterly)主编马歇尔·布朗教授 (Marshall Brown) 与中国王宁教授联合发起编辑了一期《中国遭遇西方理论》(China Encounters with Western Theories) 的专辑。专辑收录了王宁、张江和我三位中国学者的文章。同时专辑邀请了美国文学理论家、加州大学尔湾校区教授希利斯·米勒 (Hillis Miller)、比利时鲁汶大学比较文学教授、欧洲科学院院刊《欧洲评论》主编德汉 (Theo D'Haen) 和美国杜克大学刘康教授三位国际学者,分别对三位中国学者的文章作出了评论,并展开了对话。这一期专辑是中西学者就西方文学理论与中国关系的话题在英语学术界开展的重要讨论。我作为参与者,感到收获很大,特别是米勒的文章对我的论文《希利斯·米勒论文学的终结》^[1] (P289-307) 以最大的篇幅作出了肯定的评论,同时提出了他的批评、商榷和后续讨论。本文想就米勒提出的批评意见作出回应,以继续这个理论的学术对话。我想,这也是深化中西文论对话、交流的一种方式。在本文中,我希望跟米勒讨论的“理论的中国问题”,有以下几个方面:首先,米勒提出了“印刷文化向数字文化的大规模转变”的理论命题,包含他对中国的看法,即“中国问题”。第二,米勒认为诗学和解释学有不同的功能,解释学关乎内容(说什么),诗学关乎形式(怎么说)。但无论是西方古典文论中亚里士多德的观点,还是现代欧洲解释学,以及中国当代解释学的看法,在我看来都不支持米勒的观点。我认为,诗学和解释学两者虽各有侧重,但相辅相成,都既关乎形式(怎么说),又关乎内容(说什么)。

一、对理解德里达《明信片》的一点补充意见

我想首先回应米勒对德里达《明信片》中相关段落的理解,作为本文的引言。米勒在 MLQ 文章中,特别提到德里达的文本跟我商榷,明确肯定他“当时确实把它们当作了自己文章的基本背景”^[2]

(P347)。德里达的《明信片》、米勒的解读与对我的回应,正好是我们要讨论的“理论的中国问题”的首要问题,即印刷文化向数字文化的转向问题。德里达在1979年6月23日那封论及电信时代的信中认为,印刷文本不以作者的主体意志为转移,解读可以是多种多样的(就像梦中美国女人的精神分析表明,表象是多种多样的),真相总是被“歪曲”的。作者将文本的开放性称作“没有支撑的支撑”(insupportable support),即表示文本不再需要作者的支撑(作者已死)。同样,在后文中,他又用赏金猎人的例子表明,印刷媒介可以被人为操控,进而隐藏真相(“他们很想抓住他,却又无济于事”)。而在电信技术王国中,文本的开放性将被进一步放大,解读的多样性增加,与之相伴的是作者主体性的进一步消解。于是,文学也成了“没有文学的文学”(literature without literature),它即将走向终结。故此,在信的最后,作者惋惜自己再也看不到爱人写的情书,因为电信时代的人们再也不会读那样的东西了^[3](P196-198)。在1979年7月8日另一封信中,德里达谴责了新闻以及庸众对真相的歪曲与捏造^[3](P202-204)。

但是,德里达似乎认为蒸蒸日上的电信技术与一息尚存的文学并非不共戴天的关系,而是暗示,在电信时代,文学仍有存在的可能(“很好奇,她到底是怎么理解这件事情的”)^[3](P204)。或许,电信时代终结的只是受制于印刷媒介、人为建构起来的狭义的文学,而广义的文学依旧能够生存下去。这大概就是“没有(狭义)文学的(广义)文学”之义吧。

这两封信,都明确表明德里达认为现代化的电信技术或体制是文学终结的根本原因;当然,他内心深处还对文学的生存抱有一线希望。需要补充说明的是,在德里达《明信片》的法语原文中,“电信技术王国”被表述为 régime techno-logique des télécommunications(基于技术逻辑的电信王国),艾伦·巴斯的英译将它翻译成 technological regime of telecommunications(电信技术王国),意思并没有错,但 techno-logique(技术逻辑)这个概念被弱化了。我推测,米勒直接引用德里达的法语原文或许意在表明,媒介发展(纸媒→电信媒介)的关键在于技术逻辑的演变,而德里达关注的重点也是媒介技术对文学的影响,这在英译中似乎不很明显。米勒对德里达的基本观点表示认同,同时,也指出了他的不足:“德里达说,政治‘体制’在一个经历数字革命的国家已经不那么重要了,因为‘数字化’会终结每个国家的文学和同类事物,这样的说法在现实中也是有问题的。”^[2](P347)对此,我非常赞同。

不过,我更关心的是,米勒对我和许多中国学者关于文字媒体正在向视觉媒体转变的看法所提出的批评。米勒明确指出,“我关心的不是向视觉文化的转变,而是从印刷文化向数字文化的大规模转变。这一转变仍在进行中”;又说,“与西方学者一样,中国学者难免会担忧印刷书籍被影视‘审美’所取代,但我更关注的是从印刷文化向数字文化的全面转变”^[2](P349)。这里米勒用了“大规模”“全面”等高级词汇来概括、形容全球文化的这种根本性转变,并且对印刷媒体与数字媒体的区别作了多方面的细致分析。米勒提出了一个具有普遍意义的理论命题,提出这个命题时,中国是他重要的参照,也是他跟我讨论的一个重要话题。所以,我就这个“理论的中国问题”,做以下的回应。

二、印刷文化与数字文化的中国问题

我们应该考虑中国学界在讨论米勒的文学终结论和我总结这场讨论时(2000-2013年)的具体语境。现在看起来,当时中国确实也在经历着从印刷文化向数字文化的大规模转变,但似乎处在转变的第一阶段,即在现代性旗号下,图像、影视等视觉文化迅速崛起,严重挤压印刷文字作品的情况比较突出。学界的关注点自然也集中在这个方面。欧阳友权认为:“在新媒介掌控的视觉时代,数字技术引发的图像表意的不断强化和文字审美的日渐式微已经是一个不争的事实,正如希利斯·米勒所分析的,尽管印刷的书还会在长时期内维持其文化力量,但它统治的时代显然正在结束,新媒体正在日益取代它。不过米勒同时指出:‘这不是世界末日,而只是一个由新媒体统治的新世界的开始。’于是,人们有理由用‘视觉转向’(the visual turn)、“图像转向”(the pictorial turn)或‘图像社会’(society of the image)等来称

谓当下的文化走向。……‘读图’对‘读文’的挤压或文字与图像的博弈,是数字技术传媒介入社会文化建构的必然结果。在今天的艺术审美文化世界,纯文字阅读的感悟诗学正在被电子图像制品的感觉快适所取代,至少是正在被切分。……我们看到,在互联网、手机、各类数码娱乐接收终端、户外电子屏幕等新媒介的强势推动下,大众文化符号趋于图像叙事已成为文化生产方式。”^[4] 欧阳友权对当时中国社会文化急速变化的真实、准确的描述,也是中国学者(包括笔者在内)当时切身强烈地感受到的特殊文化氛围和担忧视觉文化不断挤压、蚕食语言文字的学术语境(这一点米勒已体察到)。欧阳友权虽然也引用了米勒的话,也开始看到“数字技术传媒介入社会”的重要作用,但作出了不同的解读,即重点集中在视觉文化上。他的观点基本上代表了当时大多数中国学者的看法,包括我在内,也是我论文强调视觉转向的中国语境。当然,现在看来,比起中国学者强调向视觉文化转变的观点来,米勒关于印刷文化向数字文化转变的判断和概括显然更有前瞻性和启示性,而且也看到了“数字文化”的内涵与外延远远大于“视觉文化”。因此,我有必要吸收米勒的观点,局部修正自己过去把这种历史性的变化局限于仅仅从视觉文化角度理解数字文化,而没有对两者加以区分的观点^①。

再一个值得与米勒商讨的问题是电信体制和数字媒体。米勒写道:“更确切地说,我同意德里达的看法,这种变化不是从语言转变为视觉,而是转变为一种完全不同的媒介,即新的‘电信体制’。”^[2] (P348) 这里,他不但赞同德里达印刷媒介向新媒体转变的看法,而且赞同了他关于新媒体即“新的‘电信体制’”的看法,也就是说,米勒把“新的‘电信体制’”等同于数字技术的新媒体。但是,在我看来,电信体制与数字媒体还是有区别的。所谓“数字化”便是将文字、声音、图像等信息转换成二进制的形式,而数字技术就是对二进制信息进行采集、生产、编码、存储的技术,这一技术的发展催生了现在的数字文学、数字文化,等等。与“数字”不同,“电信”概念无论是在媒介方面还是技术方面都远不及“数字”的所指范围广。数字指的是普遍意义上的信息存在形态,声音、图像、文字、运动影像全都可以被“数字化”;相比之下,电信信息只能依靠电磁系统传播,例如电话传递声音、电报传递文字,而容量较高的信息(运动影像)在早期是根本无法传递的。虽然在互联网时代,“电信”的范畴被进一步扩大,有人甚至将互联网这一数字传播形式也囊括在“电信”的定义中,但在日常语境与学术语境中,“电信”仍然侧重于数字时代的有限媒介。

因此,我觉得数字技术、数字文化不能完全等同于电信技术、电信体制。

我还想要强调,印刷媒体向数字媒体的全面转变,并不意味着两者的关系被一刀切断。特别是在中国当代文化语境中,这一点表现得尤其突出。我这里引用有关方面的两个数据:一是中国音像与数字出版协会发布的《2018 中国网络文学发展报告》,其中一系列统计数字值得重视:

2018 年,各类网络文学作品累计达到 2442 万部,较 2017 年新增 795 万部,同比增长 48.3%。其中,2018 年新增签约作品 24 万部,目前签约作品已达 129.1 万部……2018 年,中国网络文学用户规模达 4.3 亿,同比增长 14.4%。^[5]

二是欧阳友权新近写的《网络文学崛起对文学研究的影响》一文披露的统计数字:

自打 20 世纪 90 年代网络文学以规模化生产挺进我国文坛,短短 20 余年间,便以庞大的创作群体、浩瀚的作品存量和数以亿计的读者,成为文学研究绕不过去的历史性存在。据统计,截至 2017 年 12 月,我国上网人数已达 7.72 亿,其中网络文学用户规模达 3.78 亿,占网民总体的 48.9%;手机网络文学用户为 3.44 亿,占手机网民的 45.6%。这些年来,由网络原

^① 不过,应当指出,中国学者中也有先觉者,比如单小曦教授的《从网络文学研究到数字文学研究的范式转换》,在 2012 年就明确看到数字文学已经不局限于视觉文化,看到了“数字媒介开创的超文本、多媒介、跨媒介等高科技化的文学叙事方式和表征形式”。欧阳友权在《媒介文艺学的数字化探寻》一文中认为,在我国,数字化媒介以及由此构成的网络媒体,较之历史上任何一种媒介、任何一类媒体都更为直接、更为全面、也更为深入地渗透到了文艺各个领域和文艺创作的每一个环节,不仅改变了文艺的形态和存在方式,也改变着我国文艺发展的面貌和文坛格局。

创小说下载出版的纸质图书 6942 部,改编的电影 1195 部,改编的电视剧 1232 部,改编的游戏 605 部,改编的动漫 712 部。如此巨大的文学存在,已经给传统的文学研究提供了新的对象,提出了新的文学问题,并且让网络文学研究成为中国文学研究的组成部分和重要使命。

以上两个统计材料告诉我们,第一,当前中国的网络文学已经从崛起到“野蛮生长”,从而无论在作品数量、作者队伍、读者(用户)群体等多个方面均已经成为中国当代文学中不可回避的“一家独大”的“巨存在”和主体部分,这恐怕在全世界包括西方世界都罕见的。第二,网络文学写作和传播虽然完全使用电脑和互联网,但是,其作品的基本表达方式依然是语言文字,从而与印刷文学作品紧密勾连在一起不可分割,所以,由网络原创作品(主要是小说)下载出版了大量纸质图书(印刷文化),占纸质图书出版总数相当高的比例,可见印刷文化在互联网条件下不但仍然大有可为,而且依然不可或缺。印刷文化在大转变的过程中并没有衰退,更没有消亡,它与数字文化完全可以(也应该)互补、互动。第三,网络文学的作者与读者、写作与接受的关系出现了新格局,读者在很大程度上参与、制约和助推了写作,也为作品的海量传播提供了无穷无尽的动力。第四,网络文学具有极大的衍生和扩展的空间,上述材料指出了网络文学作品被改编为电影、电视剧、动漫、游戏等新媒体形式,数量巨大,动辄成百上千。这就是数字新媒体技术环境下,网络文学所呈现的跨媒体、超媒体多元、多形式的全方位展开。诚如走在中国网络文学和数字文化研究最前列的学者黄鸣奋教授所说,在数字文化条件下,文学创作主体不仅是由社会分工决定身份的作家(写手),还包括超越日常身份而在“赛博空间”里相互交往的网民;文学载体将不再是千百年来置身于木牍、竹简、布帛、纸张等相互分割的硬载体的“文本”,而是网络上彼此融通、声情并茂、随缘演化的“比特”式超文本或超媒体;文学生成的主要方式将不再是目标明确的有意想象,而可能是随机性和计划性的新的结合;文学所奉献的对象将不再是从事仪式性、膜拜性静观与谛听的读者或听众,而是积极参与、恣心漫游的用户;文学内容的来源也将不限于独立于文学活动并先于文学活动而存在的“客观生活”,而是和创作内容融为一体、主客观不可分割的“数字化生存”^[6]。

总而言之,根据我的判断,当前方兴未艾的中国网络文学充分证明,即使在数字新媒体技术不断发展、更新的条件下,印刷文化仍然有强大的生命力,以语言文字书写的文学作品仍然是广大新老读者群阅读的主要方式(不管是在电脑、手机,还是在纸质图书、报刊),驱动网络文学发展前行的,应该而且必然是印刷文化与数字文化的比翼双飞。这一点,我的估计可能与米勒有所不同。米勒强调印刷文化向数字文化的大规模转变不但已经发生,且不可逆转;而我则认为这种转变虽然正在发生,但这是一个漫长的过程,在可见的将来不会完成,而且数字新媒体文化的发展,并不意味着印刷文化的消亡,而是会以许多新的不可预测的发生方式获得新生的动力。换言之,我的预测也许相对乐观一些。

三、对解释学与诗学之间关系的中国理解

米勒在引用我关于“文学也使用修辞语言和修辞手法,在不同事物之间建立联系,赋予人物生动的形象”这句话后,提出了不同的看法,认为即使修辞似乎有助于丰富意义,我们也必须把文学作品说了什么(解释学)和怎么说(诗学)区分开来。文学中的诗学实践,尤其是修辞的使用,不能等同于说了什么的解释学(I hold, rather, that while tropes may appear to function as aids to richness of meaning, one must distinguish what is said, “hermeneutics”, from how it is said, “poetics”. “Poetic” practice in literature, notably the use of tropes, may not be consonant with what is said, “hermeneutically”)^[2](P350)。他强调区分两者的理由是,在文学批评实践中,“两者可能会相互影响相互干扰,从而给阐释造成很大的困难,也就是说,无法准确地判断作品到底说了什么内容。这种干扰可能会阻碍解释学意义上的成功释义”^[2](P350)。

这个观点来自保罗·德·曼,而德·曼又是从本雅明和“解释学和诗学”的会议论文集那里借用而来

的。米勒在许多场合明确表示赞同这个观点,比如有一次他在谈到德·曼关于文学作品的修辞性阅读观点时说,“‘修辞性’指的是按照解释学和诗学之间的区别来教授文学,也就是说要辨析意义的所指和意义表达的方式”^[7](P11),并且明确地说:“阐释学与诗学是不兼容的,我认为他很正确。”^[8](P333)

当然,我也注意到,米勒也有对这个观点表示怀疑甚至否定。他说德·曼的论文“展示了阐释学和诗学之间的不相容性”,但“德·曼这一论断(阐释学和诗学不相容)是令人反感的”“我理所当然地认为诗学过程可以无缝地创造、支撑、增强意义!这是诗学的目的。例如,诗歌中的隐喻和其他修辞手法可以修饰、扩展那些可被解释的意义并使它们更加‘生动’。”(De Man's assertion that hermeneutics and poetics are “not complementary” is truly scandalous……we think (or I think) poetic procedure works seamlessly to create, support, and enhance meaning! That is what such a procedure is intended to do. Metaphors and other figures of speech in a poem, for example, have as their function adorning, expanding, and making more “vivid” the paraphrasable meaning.)^[9](P107)这一点就与我的观点完全一致了。他在该文注释里还说:“不过,我当然很高兴地在本文中用我自己的话使解释学与诗学达到和谐(调和)”(I, however, am, of course, happily reconciling hermeneutics and poetics in my own discourse in this article.)^[9](P107)。这就跟德·曼的“解释学与诗学对立论”相反了。

然而,就我看到的,米勒在多数场合还是在一定程度上认同德·曼的“解释学与诗学对立论”的,特别是二人的批评体验有某种程度的一致之处。比如米勒多次引用德·曼在《译者的任务》一文中所说,“当你做阐释学研究时,你所关心的是文本的意义;当你做诗学研究时,你所关心的是文体或一个文本生产意义的方式”(When you do hermeneutics, you are concerned with the meaning of the work; when you do poetics, you are concerned with the stylistics or with the description of the way in which a work means.)^[10](P88),总体肯定其“对立论”的观点。但是德·曼自己文学批评时的切身体验却往往自相矛盾:有时,体验到明显的对立,如当他试图做阐释学研究时,“诗学的一面就会被漏掉”“就会忘了诗学”,而想要研究文体学(诗学)时,阐释学就会被遗忘,所以得出“这两者并不互补,在某些方面还可能是相互排斥的”^[10](P88)结论;而有时则相反,会分不清这两者的区分,如米勒在尝试运用德·曼的区分(对立)理论,分析《隐喻的动机》这首诗时说,“该诗在我身上所起的反应与保罗·德·曼所说的发生在他身上的反应是颠倒的。他开始似乎试图运用文体学进行研究,结果最后可悲地(根据他对此的判断)发现自己在做阐释学。我试着做阐释学,也就是说,用其直截了当地分析《隐喻的动机》的涵义,但是,我几乎立刻就陷入文体学之中”^[8](P372-373)。这就是说,他们俩都陷入了批评实践中阐释学与诗学的互相混淆、互相干扰,走向各自的反面。可见,实际上德·曼自己有时也无法完全坚持“对立论”,用米勒的话来说,德·曼的“对立论”具有“自我指涉性的反讽”“要是连他自己都不可抗拒地(在诗学研究中)做起解释学研究,那么,解释学一定是很难抗拒的了”(that readers will note the irony of self-referentiality in de Man's formulations……If he irresistibly does hermeneutics, it must be pretty hard to resist)^[9](P107)。同样,米勒自己的批评实践也往往显示出,“我发现自己根本分不清阐释学与文体学的区别。那些如此有力地展现我的心目中的景象是阐释学的意义,还是文体学的工具?我认为,自己很难做出公允的判断”,甚至于“当真正开始阅读《隐喻的动机》时,这些理论准则都被抛到了脑外”^[8](P371)。可见,米勒在自己批评实践中的切身体验对“对立论”提出了怀疑。

但是,即便如此,米勒仍然强调,“我们可以说,从阐释学和诗学的区别/对应这一角度来教导大家如何阅读文学,正是文学仍然可以继续为我们效忠的方式”^[8](P333),从而至少在理论上肯定了“对立论”。下面这句话也许能比较全面概括米勒这方面的观点:“如果作为批评的批评处于理论与实践之间,那么,一方面,它不能等同于阐释学或探求意图的意义,另一方面,也不能等同于诗学或关于文本如何拥有意义的理论,尽管与后者的关系密切。”^[11](P68)

然而, 不管怎样, 米勒实际上还是认为文学批评中阐释学研究和诗学研究存在着重要的区别, 前面提到他批评我的观点时就明确指出, “必须把文学作品说了什么(‘解释学’)和怎么说(‘诗学’)区分开来”^[2](P350), 而我认为, 这里同时也涉及对这两个学科性质、目的的理解和认识。米勒说, “文学中的‘诗学’实践, 尤其是修辞的使用, 不能等同于关注说了什么的‘解释学’。两者可能会相互影响相互干扰, 从而给阐释造成很大的困难”^[2](P350)。这句话表明, 米勒认为在学科的性质和功能上两者是根本不同的, 解释学主要关注、探求文本意图的意义(说了什么), 而诗学主要是关注、探讨文本意义是如何、以什么方式来表现(怎么说)的。如果用黑格尔、马克思的话来表达这个区分, 我们可不可以说, 解释学更加关注内容, 诗学则侧重于关注形式? 这应当大致符合米勒的本意吧? 米勒说到在批评实践中两者会互相干扰, 会给阐释造成很大的困难, “无法准确地判断作品到底说了什么”^[2](P350)。这里, 米勒实际上肯定了任何一个文学文本有其比较确定的意义内涵, 认为解释学批评应当“准确地判断作品”的这个确定意义, 才算是“成功释义”, 否则, 阐释就是失败的。这是对解释学学科性质的一个比较清晰的概括。他举例说, 把德里达的《明信片》“看作一组情书, 可能不符合它‘实际上’是一篇强大而奇怪的哲学论文的实质”^[2](P350)。换言之, 《明信片》文本“实际上”本身是奇怪的哲学论文, 解释学批评应当正确回到并解释这个意义, 而把它“看作一组情书”则不符合其本来意义, 就不是“成功释义”, 而是误释^①(P347)。

这就清楚地表明了米勒对解释学(学科)的性质、目的和功能看法, 即为了“成功”揭示、阐释文学作品说了什么的内容意义; 相反, 在他看来, 诗学的任务则侧重于通过修辞性阅读, 分析、说明文学作品如何生产、表现意义(怎么说)的形式。

接下来, 我想对米勒这种解释学与诗学“对立论”或者“两分法”, 提出笔者作为一个受黑格尔、马克思影响颇深的中国学者的不同观点, 也可以说是一种中国理解吧。

我认为, 作为学科, 无论是解释学, 还是诗学, 都既关注内容, 同时又关注形式, 虽然可能两者侧重点有所不同。但是, 无法想象, 诗学批评分析文学作品时能够完全撇开、脱离内容(说什么), 只分析表现形式(怎么说); 同样, 无法想象, 解释学批评解读文学作品时能够完全撇开、脱离其表现形式(怎么说), 而纯粹探求其内容(说什么)。在解读、评论文学作品时, 诗学和解释学对形式和内容的关注度可以各有侧重, 但必须都要关注, 缺一不可; 两者的关系是辩证的, 并非如德·曼所说“不可兼容”, 而是完全可以兼容互补、互相促进, 难以分割, 这已为米勒自己许多阅读、批评的切身体验所证实。下面分别对诗学与解释学在文学批评中的特性、功能谈一点个人的意见。

首先说诗学。米勒认为, 诗学主要关心形式, 而不是内容。但是, 在我看来, 诗学同样关心内容。我想从西方诗学鼻祖亚里士多德的《诗学》中举两个例子, 来证明我的观点。

第一, 从《诗学》对悲剧的界定看。亚里士多德说: “悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿; 它用的是语言, 具有各种精心雕琢的装饰, 各就其位用在剧的各个部分; 模仿的样式是戏剧表演, 不是一味叙述; 通过引起怜悯和恐惧之情, 而使这两种情感得到净化。”^[12](1449b) 第一句话模仿对象是“严肃”的行动, 显然是包含内容意义的; 末一句话落脚在“引起”和“净化”“怜悯和恐惧”两种具体情感的效果上, 也直接涉及内容意义; 如果说中间两句模仿的媒介和模仿的样式主要指形式的话, 那么, 这里形式也是为了达到有内容的悲剧效果, 形式是为内容服务的, 虽然不可或缺。如果我们用亚里士多德《物理学》中提出的著名的“四因说”来解析上面这段悲剧的经典定义, 或许可从另一侧面理解内容与形式合为一体的特殊关系: 悲剧的材料(质料因)是“雕琢”下来的语言; 形式因是人的行动, 是赋予质料以

① 该文另一处有不同说法, 认为“《明信片》本身与其说是一篇随笔, 还不如推定是想象的情书集, 是书信体小说的戏仿”, “作为一部书信体小说, 《明信片》是这种古老的西方文学形式的例证”(The Post Card itself, moreover, is not an essay but a collection of presumably imaginary love letters. It is a parody of the epistolary novel……as a novel in letters, is an example of a venerable Western literary form.) 显然, 它又不是“哲学论文”了, 阐释学应当如何准确“成功释义”呢?

形式的行动过程;动力因是行动的模仿,即媒介是由演员表演出来而不是文字叙述出来的动作;最后悲剧的目的因,则是激发怜悯与恐惧之情,同时将这两种情感净化。此处亚里士多德对悲剧的界定,是以严肃的行动作为形式因,说明行动是悲剧的灵魂。这里的“形式”是相对于杂多的质料而言的,不是外在于内容的形式,而恰恰是赋予质料以规定“形式”,即有内容的形式。有此“形式”,才能实现激发和净化怜悯与恐惧之情的悲剧目的。

第二,当然,亚里士多德也十分重视悲剧的形式美,特别强调悲剧情节安排以完整为美。所谓“完整”,是指悲剧情节表现的事件必须有开端,有中间部分,有结尾。开端是指它自身不必一定要上承任何事件,却自然而然引出另一段故事;结尾恰恰相反,它自身或者是根据必然律,或者是依照通例,自然而然承接一段故事,但是其后别无他事相继;中间部分即是承前启后者。因此,一个结构完整的情节,必须遵守上述原则,不可随意起讫。此外,“完整”还和一定的体积或长度有密切关系,原意是美依赖于体积和秩序。所以一个很小的东西不可能是美的,因为看不清楚,但是巨大无边的东西也不可能为美,因为不能一览而尽^[12](1451a)。就戏剧而言,长度的限制有外在的和内在的因素。外在因素取决于观众的耐心。亚里士多德举例说,假如有一百部悲剧精心竞赛,那么每一部剧作的演出时间就非得用沙漏来限制不可。内在的因素则是情节只要有有条不紊,那么就越长越美。但情节无限制拖长恐怕观众也受不了,所以亚里士多德最后得出结论说,适当的长度应当是这样:即事件相继发生下来,只要依照或然律和必然律,能够容纳逆境向顺境的转化,或者反过来顺境向逆境的转化,也就可以了^[12](1451a)。这里,“完整”的确主要体现在形式方面。但是,它最后强调“或然律和必然律”,以及组织顺、逆境的转换,就向内容靠近了。上述悲剧应该表现比我们好但不是极好的人,由顺境转入逆境,就是内容问题了。

与此相关,无论是逆境向顺境的转化,还是顺境向逆境的转化,都属于亚里士多德最为强调的情节的两个要素:逆转和发现。它们是亚里士多德从大量希腊悲剧中概括出来的形式规则。但这种情节的形式规则背后,则体现了内容的决定作用。首先是“逆转”,他举了索福克勒斯《俄狄浦斯王》的例子,场上报信人的出现使俄狄浦斯最终明白他自己就是杀死父亲拉伊俄斯的凶手,无论如何挣扎,终于没能逃出阿波罗神谕宣示的弑父娶母的厄运。这一情节的逆转,无疑是具有惊心动魄的效果。其次是“发现”,亚里士多德指出,它是指发现一个人做过或者没有做过什么事情,但是和情节最紧密联系的发现,是人物身份的发现。他说:“这一发现同逆转结合起来,势将激发怜悯或恐惧,而产生这些效果的行动,根据我们的定义,也就是悲剧所表征的行动。不仅如此,好运或厄运的发生,亦是取决于这一类情境。”^[12](1452b)可见,他认为,如果逆转和发现同时出现,将能取得最强烈的戏剧效果。显然,这绝不仅仅是形式规则问题,更是情节的内容问题。

由此可见,诗学不像米勒所说的主要关注形式,而是同样关注形式所表现的内容,否则,文学作品的形式(怎么说)成为孤零零、无所依附的、无意义的外壳了,打动人的思想感情(说了什么)内容却得不到应有的说明。这绝不是好的批评。其实米勒几乎所有的文学批评论著在实践上都坚持和做到了从形式分析入手,同时独特地发现和揭示出其深刻的内容意义,即形式与内容的兼容互补。在我看来,说诗学批评主要关注形式,显然有片面性。

其次说解释学。米勒认为,解释学主要关注内容,而不是形式。但是,在我看来,解释学同样也关注形式。的确,一般而言,说解释学主要关注内容是不错的,因为解释学根本上就是为了阐明理解和阐释的本质、目的、文本的意义来源和生成过程,不可能不关注文本(文学作品)内容意义问题。然而,解释学也不可能对形式问题漠不关心。因为,理解和阐释活动无论如何总是要通过被阐释对象的形式或者符号进入其深层的内容。笔者作为对解释学理论和历史比较关注的一个中国学者,在这个问题上的基本看法是,作为学科的解释学对形式的关注不外乎两个方面:一是对阐释对象的形式关注,因为这是理解和阐释活动得以进行的基础之一;二是解释学学科发展的历史告诉我们,它需要、也必然要有自身的形

式依据,这就是解释学的阐释逻辑。下面,试分述之。

首先,在西方解释学史上,历来都存在着对阐释形式关注的思想,虽然其代表人物的理论倾向并不一致。比如现代解释学的先驱施莱尔马赫对自己首先发现和提出的“解释学循环”规则给出了整体主义思路的答案,即在整体与部分的关系中着重维护和强调整体的决定作用。他在论及理解过程中作者个体(个别)与作品整体的循环关系时说道,“规则具有这种形式:为了精确地理解前者,我们必须已经接受整体。整体当然不等于个别的总和,而是作为结构、概要,如我们用个别的过渡所能把握的那样”^[13](P65)。这里整体主义思路就是一种为解决“阐释学循环”而把握对象的形式规则。狄尔泰认为,语言学和心理学方法的结合是施莱尔马赫重要的解释学方法之一,他说,“心理学(技术)解释和语法解释的共同开端是把握作品统一和创作主要特征的概观”“这里作品的统一,即主题,被看作是激发作者的原则,而创作的基础则被看作是作者表现在每一动机里的特殊本性”^[13](P65)。具体操作方法是,“在开始心理学的(技术的)解释之前,我们必须知道创作者怎样想到主题的,他如何获得他的语言,以及其他我们关于他的特有方式所能知道的东西”^[13](P67)。而“纯心理学的解释有两个要素。作者的组合方式(kombinationsweise)和解释者的组合方式之间类似愈多,对作者的观念材料的认识愈精确,那么这种解释就愈容易和愈确切”^[13](P72)。这里,无论是语言学方法,还是心理学方法,关键是要了解作者创作的种种“特有方式”,同时了解作者与解释者的“组合方式”以及他们之间的“类似”程度。这些都是阐释必须关注的形式因素。狄尔泰还认为施氏改造和深化了此前的古典解释学,它虽然从长期解释实践中归纳出必须遵循的若干具体规则,但还是停留在比较外在、浅表的层次,而“现在施莱尔马赫深入到这些规则的背后而指向对理解的分析,即指向对这种目的行为本身的认识,并从这种认识推出普遍有效解释的可能性,它的辅助工具、界限和规则”^[13](P87)。施氏对阐释规则的认识大大深化了,提升到形式规定的高度,推出普遍阐释的有效“辅助工具、界限和规则”。

狄尔泰自己对现代阐释学学科的形成,作出了更重要的贡献。他最早从认识论角度对理解作出符号学的界定。他说,“我们把这种我们由外在感官所给予的符号而去认识内在思想的过程称之为理解(verstehen)。这是一种语言术语,只有当每一个已经牢固铸造了的、清楚而有用地被界定了的表达式被所有著作家稳定地掌握时,一种我们急需的固定的心理学术语才能建立起来”;又说,“我们把由感性上所给予的符号而认识一种心理状态——符号就是心理状态的表現的过程称之为理解”^[13](P76)。这里,狄尔泰一是把理解看作通过外在感性形式(符号)对内在精神和心理状态的一种认识,是符号学的认识论界定;二是把作品看成作者内心世界用感官符号作出的表达(感性形式)的固定化,而把理解看作相反过程即通过作品的感官符号(形式)进入作者内心的生命表现,对其心理状态作出解释。所以,“这种对一直固定了的生命表现(Lebensäußerungen)的合乎技术的理解,我们称之为阐释(auslegung)或解释(interpretation)”^[13](P77)。这样,狄尔泰就把理解和阐释看成通过被作者创作固定化的生命表现——感性形式(符号)而进入并认识其内在心灵的活动和过程。在此,阐释学对形式(符号)的关注被提升到前所未有的高度。

现代阐释学的奠基人、创建者海德格尔和伽达默尔对阐释中形式的关注亦不例外。限于篇幅,不再列举。这里只是想提一下长期被忽视却在阐释学史上可与伽达默尔比肩并列的意大利阐释学大家埃米利奥·贝蒂(Emilio Betti)。贝蒂的方法论阐释学的核心概念是“精神的客观化物”,它的意思是指阐释学的对象(客体)来自作者,是作者创造精神的客观化(对象化)的产物。贝蒂进而把所有这一切“精神的客观化物”统统称之为“富有意义的形式”(sinthaltige formen),认为“通过这些形式他人心灵向我们诉说”,而我们的理解和解释就是发现和展示他人“这些形式里所包含的意义”^[13](P125)。这就是阐释学的根本任务。这里有一点需要强调,贝蒂把理解和解释的可能性落脚在这种“富有意义的形式”上,他说,“我们主张解释之所以可能仅仅由于富有意义的形式”。何以这么说?笔者认为,他心目中的“形式”,

在此似乎可广义地理解为一种我们(理解和解释者)与他人(作者)同质的知觉心理结构,这种结构适合于保存那个创造形式或体现于形式之中的(他人、作者)精神的特质;由于这种富有意义的形式,我们(理解者)通过相应的知觉元素在其概念宇宙链内的重复流动,“在其心理工具上拨动同样的心弦去产生符合于讲话者(按:指他人、作者)思想的思想”^[13](P126-127)。这里,我们且不论贝蒂与伽达默尔的分歧,也不论他对“形式”的独特理解,只想要指出,其方法论阐释学的核心就是对形式的重视和关注,“富有意义的形式”乃是其阐释学理论的核心概念。

我列举以上几位西方解释学史上重要代表人物对解释学形式问题的高度重视的例子,是想说明米勒强调解释学主要关注内容的观点有一定的片面性。

其次,解释学学科本身需要逻辑形式作为自身建构的重要方面。近年来,中国学者张江教授先后提出“强制阐释论”“公共阐释论”和“公共理性论”,为了建构当代中国的自己的解释学理论,他最近又提出了“研究与制定阐释学及精神科学的一般逻辑公理与规则系统”的观点^[14]。在我看来,这里阐释“逻辑公理与规则系统”就是阐释学自身的形式规定。对此,张江从阐释本质入手加以论证。他说:“从阐释的本质看,阐释是公共的。阐释的本质是主体间的交流与对话。基本的主体间性,譬如,‘我’‘你’‘他’,就是存在意义上的逻辑关系。没有确定的逻辑关系,主体间性及公共空间不复存在。……阐释必须依据科学自洽的逻辑规范而有序展开,否则,无理解,无表达,无阐释。逻辑是理性生成和演进的基本形式。无论理性及思维的具体内容如何,其生成与展开形式是且只能是逻辑。理性在确定的逻辑构架内生成与展开。由此,阐释必须要有符合自身可能生成与展开的逻辑依据。”^[14]我赞同这个观点,即任何阐释无论其“逻辑内容如何”,都必定而且只能在一定的逻辑形式下进行、展开。这个阐释逻辑(公理和系统),就是阐释学自身的形式规定,舍此,阐释学就失去了学科的构架,也就根本无法立足和存在。

这一点,伽达默尔在创建哲学解释学的过程中,始终有明确的认识。他在奠基作《真理与方法》出版25年后即1985年,对自己的阐释学理论体系特别是阐释逻辑(形式)作过深刻的回顾和反思。他说:“25年前,我曾把从各个角度出发进行的研究综合成一个统一的哲学体系,如今该是对这种理论构想的逻辑一贯性进行一番检验的时候了,尤其要检查一下该体系的逻辑推论中是否存在断裂和不连贯”^[15](P2)。很明显,他承认自己的阐释学有一以贯之的逻辑形式。这个逻辑形式是什么?我们略去他的论证过程,简要地指出,他是从语言游戏与艺术游戏两者关系的角度切入,指出,“很清楚,在这两种情形中语言都适应于诠释学度向。我认为已令人信服地说明,对于所说出的话的理解必须从对话情景出发,归根结底也就是说,要从问答辩证法出发加以思考,而人们正是在这种问答辩证法中才达到一致意见并用语言表达出共同的世界”^[15](P6)。显而易见,伽达默尔把自己的哲学解释学体系的内在逻辑形式概括为“问答辩证法”,而且颇为自信地认为:“我已经超出了科林伍德所提出的问答逻辑,因为我认为世界定向并非仅仅表现在从说话者之间发展出问题和回答,而且这种世界定向也是由所谈的事情产生出来的。是事物‘提出问题’。因此在本文(Text)和它的解释者之间也有问题和回答在发生作用”^[15](P6)。换言之,他把科林伍德局限于“说话者之间”的问答逻辑,扩展成世界(文本)与解释者之间的问答逻辑,也就把此前的认识论、方法论解释学改造成本体论(存在论)的解释学了。但是,不可否认,他的“问答辩证法”阐释逻辑(形式)支撑着其整个解释学体系。

就解释学学科本身存在着逻辑形式建构这一点来看,解释学不能不在重视内容的同时,必须时时关注自身的逻辑形式。这也是我不同意米勒“对立论”的一个重要原因。

综上所述,笔者认为,无论诗学或是阐释学,实际上都既重视内容,又关注形式。米勒严格区分两者,强调诗学关注形式、阐释学关注内容,不能说没有道理,但是都似乎有些片面,特提出来向米勒请教。

最后,我想强调,本文的写作是2018年MLQ的专辑中美学者对话交流的继续。通过我的论文,米勒对他的“文学终结论”在中国学界的反应和争论有了比较深入的了解;而他对我的论文的商榷意见,也

给了我诸多启示,帮助我对印刷文化向数字文化的大转变有了更深刻的理解。在此基础上,我写作本文,就一些问题与米勒进一步对话、商讨。我想这不仅对于我们二人之间的学术交流极为有益,而且具有比较普遍的意义。我认为,这可能是一种中西学术文化交流互鉴的有效方式,我很愿意继续这种尝试,也希望更多的西方学者参与这种讨论。我想,通过中西方学界多种形式的交流互鉴,定能有效地促进中国传统文论创造性的现代转换,推进中国当代文论的创新建构和多元发展。

参考文献

- [1] Zhu Liyuan. Hillis Miller on the End of Literature. *Modern Language Quarterly*, 2018, 79(3).
- [2] J. Hillis Miller. Western Literary Theory in China. *Modern Language Quarterly*, 2018, 79(3).
- [3] Jacques Derrida. *The Post Card-From Socrates to Freud and Beyond*. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- [4] 欧阳友权. 数字图像时代的文学边界. 中州学刊, 2010, (2).
- [5] 新浪读书. 第三届中国“网络文学+”大会/2018 中国网络文学发展报告. 新浪网, 2019-08-09.[2020-01-10]<http://book.sina.com.cn/news/whxw/2019-08-09/doc-ihytctm8113438.shtml>.
- [6] 黄鸣奋. 信息科技与艺术变革. 文艺报, 2000-04-13.
- [7] J. 希利斯·米勒文集. 王逢振, 周敏主编. 北京: 中国社会科学出版社, 2016.
- [8] J. 希利斯·米勒. 萌在他乡: 米勒中国演讲集. 国荣译. 南京: 南京大学出版社, 2016.
- [9] J. Hillis Miller. Poetics Today? *University of Toronto Quarterly*, 2019, 88(2).
- [10] Paul De Man. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- [11] J. 希利斯·米勒. 重申解构主义. 郭英剑译. 北京: 中国社会科学出版社, 1998.
- [12] *The Complete Works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- [13] 洪汉鼎. 理解与解释——诠释学经典文选. 北京: 东方出版社, 2001.
- [14] 张江. 阐释逻辑的正当意义. 学术研究, 2019, (6).
- [15] 汉斯-格奥尔格·伽达默尔. 诠释学 II: 真理与方法. 洪汉鼎译. 北京: 商务印书馆, 2007.

Print Culture, Digital Culture, Poetics and Hermeneutics

A Discussion with J. Hillis Miller

Zhu Liyuan (Fudan University)

Abstract This paper is a response to Hillis Miller's query on the essay "Hillis Miller's Discussion on the End of Literature" by a Chinese scholar. Miller disputes against a Chinese view that print culture is changing towards visual culture, contending that the shift is from print culture to digital culture. The author of this paper agrees with Miller in general, but argues that the latter overlooks the Chinese context in his views. Although Chinese online literature grows rapidly, print culture does not rival but coexist with digital culture, contrary to Miller's claim of their irreversible rivalry. On a different matter, the author contends that Miller's dichotomy of poetics (form) and hermeneutics (content) is one-sided, since the two are compatible and integral, emphasizing both content and form.

Key words Hillis Miller; print culture; digital culture; poetics; hermeneutics; theory of literature and art

■ 收稿日期 2020-05-22

■ 作者简介 朱立元, 复旦大学中国语言文学系教授; 上海 200433。

■ 责任编辑 何坤翁