

# 空间的逻辑

## ——文学语境空间层域的内部关系

徐 杰

**摘 要:** 作为语言学的语境被分为三层: 上下文语境、情景语境和社会文化语境。文学作为艺术的语言也相应地可以分为文学作品语境、文学情景语境与文学文化语境。文学作品语境层是文学语境的核心; 文学文化语境层是另外两层语境的最终依靠; 文学情景语境作为中间层域衔接内外两个语境层。文学情景语境层之中的文学媒介语境、文学话语情态语境和文学功能语境都承担着文学作品语境与文学文化语境之间的衔接功能。文学情景语境的这三个维度并非截然分离而存在, 它们之间又互相关联, 互为语境而存在, 甚至互相内嵌于对方。这三个维度互相之间的紧密关系使得整个文学语境成为一个有机的存在。

**关键词:** 文学语境; 层域结构; 衔接功能; 语境核心

**作者简介:** 徐杰, 文艺学博士, 西南民族大学文学与新闻传播学院讲师, 主要从事文学基础理论和文艺美学研究。电子邮箱: xujieswun@163.com 本文为西南民族大学学位点建设项目中国语言文学硕士一级学科 [项目编号: 2014XWD-S0501] 阶段性成果。

**Title:** The Logic of Space: The Internal Relationships Within the Spatial Layers of Literary Context

**Abstract:** Just as linguistic context is divided into three layers: verbal context, situational context and socio-cultural context, so the literary context of literature as a language art can be divided into literary textual context, literary situational context and literary cultural context. The textual context is the core layer in literary context, and literary cultural context defines the outer layer of the literary context, with situational context intermediating the inner and outer layers of literary context. Literary situational context is further divided into three interrelated dimensions which may be termed as literary media context, literary discourse context and literary function context. These dimensions are inter-contextual and may be mutually embedded, and the close relationship between them bind the entire literary context into an organic existence.

**Keywords:** literary context; layer structure; bridging function; core context

**Author:** Xu Jie is a lecture at the College of Literature and Journalism, Southwest University for Nationalities (Chengdu 610041, China), with main research interest in literary theory. Email: xujieswun@163.com

### 一、文学语境的空间层域划分

在语言学家马林诺夫斯基 (B. Malinowski)、弗斯 (J. R. Firth) 和韩礼德 (M. A. K. Halliday) 的语言思想之中, 语境可以被分为三层: 上下文语境、情景语境和社会文化语境。文学作为艺术的语言也相应地可以分为文学作品语境、文学情景语境与文学文化语境。

(一) 文学作品语境何以单独存在。“文学作品”与“文学作品语境”本质上并没有太大的差异, 只是我们看待它们的方式不同而已。正如普拉特所说, 文学作品本身就是一个言语语境 (Pratt 99)。我们将文学作为一种客观实在之物时就视之为“文学作品”; 将文学内部元素看作各种关系网时便称之为“文学作品语境”。笔者认为, 语境与文本的关系是互为对方存在的前提和条件的, 互相限定, 互为依存。也就是说, 语境与文本互相嵌入对

方处于一种互动的双向(bi-directional)关系之中。即语境被置于更大的语境之中时,自身就成为一个关注的中心点,即文本;而当进一步考察文本内部关系时,文本自身又会成为内部具体要素的语境。因而,文学作品语境由于其与文学作品是一个硬币的两面,它便具有着稳定性、可控性和明确性。文学作品语境是三层语境之中最内核,也是最为稳定的层域。之所以说它稳定,主要在于文学作品语境的要素构成具体,范围变化具有可控性,意义阐释较明晰。文学作品语境的构成主要存在于语符与语符、句子与句子间的“间性”之中,对它的把握只需要从语言语篇的具体组合之中进行,并且在这种具体的文本语篇之中所获得的意义也是具体的。同时,文学作品语境的构成也存在于作品的场景、角色、关系、氛围等之中。首先,文学文本符号为我们限定了阅读的范围。虽然现在有一种“大文学”,即将所有文化研究纳入文学的范围之内,影视、街景、酒吧等等都作为文学来研究,但是传统意义上仍然将文字、语言、文本作为文学的物质基础。从作品的第一个字、第一句话开始直到最后一个字、最后一句话,这是我们所认为的文学作品语境的物质承载。文学作品语境具有明确的限定范围,即从作品的第一个语符到最后一个语符,理解的可能性也被暂时限定在此空域之内。在可控的范围之内,意义的变化就受到很大的限制,意义的生成只能依据上下文的组合语境。“艺术作品自身就要求它们的位置,即使它们被误置了,例如被误放到现代收藏馆里,它们自身中那种原本的目的规定的痕迹也不可能消失。艺术作品乃属于它们的存在本身,因为它们的存在就是表现”(伽达默尔 203)。因此,对文学作品的理解和批评都应该从这个相对确定的语境出发。第二,文学作品是书面化的文学,书面化的过程就为文学引入了外部的和物质的固定性。“书写使本文对于作者意图的自主性成为了可能。本文所指的意义和作者的意思不再一致了,从此以后,本文的意义和心理学的意义就有了不同的命运”(利科尔 142)。在口头话语之中,话语的对话者处于共同的并且是唯一的时空情境之中。情境语境提供的“这里”和“现在”为主体提供了话语的最终指称。但是当作为书面化的文学形成之后,这种情境语境彻底消失,相应的是对实在的指称也消失了。也就是说,“由于书写,本文的‘语境’可能打破了作者的语境”(利科尔 142)。文学作品于是具有了自我控制的客观性。但是,我们只能称之为相对确定的语境,因为文学作品语境不是封闭的语境,“本文必需能够使它自己在一种情境下可以‘解除语境关联’(decontextualise)并在一种新的情境下可以‘重建语境关联’(recontextualise)”(利科尔 142)。因而,可以说文学作品语境具有半开放性,这种半开放性来自于作品指称外部环境的延缓,“那种延缓指称的不确定状态只是‘在空中’,在语境之外或没有语境时存在。因为消灭了与语境的关系,每一篇本文都

可以自由地进入到和其他本文(它们终于取代了生动的谈话所指的环境实在)的关系中。这种本文对本文的关系,由于我们所说的语境的消除,产生了本文或文学的准语境”(利科尔 152)。准语境将文学作品紧紧束缚在本文语境之中,因为语词指称事物的行为被本文截断而成为自为的语词(利科尔 152)。所以,在文学作品之中呈现出来的准语境使得语境本身不能在说话中展示自身了,而此准语境也被归纳为书面作品中展开的“氛围”。这充分证明了文学作品语境的相对独立性。第三,文学作品所创造出来的文学世界与现实世界并不同构,因此拥有自己独立的存在性。我们对作品的理解会很大程度上受到文学世界(情感世界、虚构世界、宗教世界)的限制,从而使得不可理喻的变得习以为常。比如《等待戈多》在一个荒谬的语境之中,再荒谬的事情和人物都会让人觉得正常。《恶之花》使恶心的事物可以堂而皇之地进入文学之中而不显得突兀。《百年孤独》将作品语境建立在马孔多这个封闭的小村庄,使得一切我们习以为常的事物在这里都会变得魔幻化,例如“磁铁”、“望远镜”、“放大镜”等等。

(二)文学情景语境源自于韩礼德的语域理论。韩礼德将语境的具体化称为语域,语域随着发生的事情、参与的主体和参与的方式变化而有所不同,即话语范围、话语方式和话语基调这三方面(Halliday 12)。根据语域理论,我们将文学情景语境因素作为三个维度形成话语情态语境、媒介语境和自身语境。文学情态语境是包括着作家、读者、文学批评家、文学理论家在内的情感、意识形态语境。文学媒介语境包含着文字语言语境、影像语境、口头语境或者出版改编语境等。文学话语功能语境指的是将文学与文学之外的对象区分开的语境——文学作为一种文体语境而存在。第一,文学话语情态语境。文学语言向文学话语的转移体现出对文学语境的意识。“话语是实现了的语言”(利科 168)。这种实现性指的是文学话语实现了主体间性。文学话语也就是实现了的文学语言,即作者和读者之间、作者和作者之间、读者和读者之间、作者和作品之间以及读者和作品之间的沟通对话。难怪斯温伍德会认为“话语本质上是社会的和历史的:词语是通过在具体的社会背景中的充实而具有意义的。话语假定了与实体化和物质化力量相对立的积极主体之间开放性交往模式。就像主体自身一样,话语是尚未完成的”(Swingewood 135)。作家生产出的文学作品只是提供了一种可能性和未完成性,并没有进入话语语境之中,那么文本意义就不能顺利产生。文学话语语境不仅可以产生文学意义,还具有一种倾向性的判断或承诺。只要有主体参与文学话语的创作或阐释,文学就不可能是纯粹客观和中性的陈述。当主体面对世界时,对象事物不可能被绝对客观对待,因为我们天生对事物会作出判断和评价,以确定其是否具有价值(道德伦理、审

美欣赏)。这种评价会让我们对事物具有一种情感爱憎或意识形态偏好。当主体在处理文本时,同样也会具有这种意识形态倾向在其中。评价是一种人际意义系统,通过告诉听者或读者我们对事和人的感受,来协商我们的社会关系。文本之中都会存在作者或者读者的主观态度、价值取向和审美喜好。这种情感和意识形态也明显存在于文学之中,从而形成文学的话语语境。同时,文学话语倾向性和意识形态自身就是一种语境性的存在。伊格尔顿就说过,“意识形态是关于‘话语’的,而非‘语言’的。它关注的是语言的实际运用[……]你不能依靠它从它的语境之中剥离出来来决定是否一个陈述是不是意识形态性的,就像你不能决定一段文字是否属于文学艺术一样。意识形态不是某种特定语言的固有质素,而是谁对谁以某种目的说了什么的问题”(Eagleton 9)。也就是说,意识形态性本身都是由语境来决定的。因此,意识形态内嵌于文学话语语境之中。第二,文学媒介语境。麦罗维茨的“媒介即情境”理论认为,媒介所起的作用不仅仅在技术和载体上,更多地是营造出一种情景语境作用。媒介之所以起作用在于媒介所造成的情景语境,“当与不同的社会情境联系起来时,过去合适的行为就可能变得不合适了。当特殊的私人情境由于被转换到其他情境从而变得更加公共化时,行为风格必须调整 and 改变。这正体现了情境改变角色行为与改变社会现实组织体之间的联系”(Meyrowitz 4-5)。比如同样是聊天,通过电话媒介和面对面的物理环境媒介,谈话的方式甚至内容都会有改变。不同的媒介所营造出的不同语境效果,也即“新媒介,新情境”(Meyrowitz 38)。文学媒介本身就构成文学情景语境。作家试图将心中之物表达出来时一定会面临着通过什么样的方式将主观之物物质化、外化的选择问题。而对表达和写作媒介的选择又反过来影响着文学作品的生成和理解。文学的媒介语境决定着文学的审美特质、内容品质和理论品格。文学媒介包括着四种形态:口头媒介、印刷媒介、电子媒介(听觉、视觉媒介)和网络媒介。在人类发展的初期,对诗歌文学的追求只能通过歌谣、故事讲述等来表达人们的内心感受、奇闻异事或者讽刺歌颂。在这种语音媒介语境之中,人们直接通过身体发音来构成的文学,明显具有亲切性和现场感。印刷媒介的革命,改变了文学的创作和阅读方式,由公共性文学转移到个人化文学。在这种媒介语境之中,作家考虑的对象不是面对面的听众,而是出版商、发行量,以及传播的广度的问题。这使得文学写作题材和风格向商业化转移。电影、电视、电台媒介使得文学写作将抒情性逐渐剔除,而更加注重故事情節性和描写场面性,叙事性内容更加适合转化为电影电视的素材。网络媒介将文学从精英化的创作位置向大众化、娱乐化转移。第三,文学话语功能语境。韩礼德将情景语境的其中一个方面规定为语场(field of discourse),即话语参与者必须知道自己的言语

行为是为了干什么。对于文学情景语境来说就是文学何为的问题。不论是作家还是读者,当我们面对文学作品时,首先我们坚信我们面对的是文学,而不是其他。只有在这种前提下,作家才会有为着一种虚构或者审美的目的而进行写作的凝聚力。也只有在这种文学自身语境明确的情况下,无数的文学性语言才会涌现,并且被理所应当地接纳。“当语言脱离了其他语境,超然其他目的时,它就可以被解释成文学(当然它必须具有一些特殊条件使它能够对这种解释做出回应)”(卡勒 24)。“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”(卡勒 26)。文学在摆脱日常生活语言语境之后便具有了自我存在语境。虽然我们并不能像自然科学那样明确什么是文学,但是对于那些明显不属于文学的文本还是能一眼识别,比如试验报告、数据分析等等。当然文本被置于文学语境之下可以生成为文学文本。但是,并不是所有的话语被植入文学语境之下就能轻易地摇身一变成为文学的,比如我们不能随意将一本化学教科书当作小说来阅读。之所以成为文学,需要“有时研读对象具有成为文学作品的特点;但有时是文学语境使我们把它看作文学作品”(卡勒 28)。比如“早晨,一粒枕边的糖”就比菜谱上摘录下来的“用力搅拌,然后放置五分钟”更容易成为文学。加之作家坚定地按照诗性或者文学的方式把握世界——作家下笔时,心中必定会有一个信念,“我是在写诗”或者“我在写小说”。加上想象性、审美性、启发性、道德性等等无数的文学观念支撑着作家们的创作。所以,正是这样的文学功能语境使得文学写作不至于毫无目的(这种目的是实现文学自身的目的),也使得文学阅读能够将文学之中内容的荒诞不经、形式的“陌生化”得到合理的接受。

(三)从属于文化语境的文学文化语境。与文学活动相关的文化因素内嵌于或被纳入文学语境从而形成文学文化语境,比如社会、环境、政治、宗教等等。皮特里认为“所有语言产品,都要联系它产生和接受的社会历史语境来理解”(Petrey 4)。所以,文学决不能像形式主义和结构主义宣称的那样局限于内部语境,文学活动(文学创作活动、文学作品和文学接受活动)天生与文化语境具有不可分割的关系。首先,在文学写作活动之中,作家作为创作主体蕴含着一种特殊的文化创造。作家的文化倾向总是依赖于总体的文化语境,即时代精神、民族传统、价值观念和生存意识等等。作家的成长和写作都浸润于这种文学语境之中。因此,通过理论的抽象,即使不能在作品之中完全对应寻找出文化语境的影子,我们仍然能够发现作家的作品风格和审美倾向都与整个时代文化精神相通。比如宋代文学所呈现出的追求平淡清远、追求理趣机趣、慷慨沉郁和重才重气等的风格,明代文学中所蕴含的童心、本色、性灵、至情和个性等等都与当下时代

的精神风貌契合。在与整个文化相通的过程之中,作家把握文化的方式又不同于非文学的把握方式——他是以审美情感的感性方式对世界进行把握的。因而,文化在作家心中和笔下呈现出一种自由感、生命感和超越感。除了创作主体之外,文学创作活动本身具有特殊的文化品格。文学创作活动并不因为自身艺术审美突出性而自绝于伦理活动的道德追求和科学活动的真理追求。文学活动蕴含着所有的精神追求,即追求着真、善、美的统一。文学创作活动呈现出三种人文价值向度:理想精神、拯救精神与批判精神(畅广元 132)。因而文学创作活动将文学嵌入到民族文化精神的最深层,揭示着时代精神的现状。其次,文学作品本身蕴含着文化,文学的语言、情感和形象作为文学作品的三大要素各自呈现出不同的文学属性和文化韵味。(1)文学作为语言的艺术,而语言和文化之间天生具有一种内在关联性,使得文学语言的文化本性昭然若揭。从维科开始,就意识到语言从诞生开始就具有诗性文化。艾柯不仅认为“文化反映语言”,更是宣称“文化即语言”。难怪他认为“在文化里,每一实体都能变成一种符号学现象”(艾柯 32)。因而,语言不应该是索绪尔意义上的一种抽象的、封闭的、空间性结构的、内部的共时性研究所形成的“语言”。相反,我们面对的是具体的、活生生的和被置于每种具体语境之下的“言语”。所以说语言天生文化语境特性为普通语言成为文学语言提供了一种可能性,一种区隔文学与非文学的可能性。拿颜色来说,从物理学上看是一种连续性的光谱构成,对所有人种来说都相同。然而世界上不同语言对颜色的表达度千差万别:多的有11个(如英语和法语),少的只有2个(新几内亚岛上的丹尼语和贾勒语)。学者们研究后发现,表达颜色语词的多少与文化发达程度基本吻合。笔者认为对于颜色进行表达的词的多寡,反映出这个民族对于世界的感知的精细度——感知的细腻直接与文学把握世界的方式相关。因此,在文学语言层面,文学与文化之间具有一种本源的耦合。(2)文学情感较之一般人类情感,更具有文化意味。作家带着自己独有的体验去感受生活和世界,无论是悲欢离合、世事沧桑都被作家融入到作品之中,因此作品通过一种凝练的审美符号呈现出一种文化品性。同时文学情感更加能贴近潜藏于人类意识深层的普遍性情感,这也是优秀的文学作品的主题总是绕不开生死、悲悯、博爱、赎罪等等终极范畴的原因。余华小说《活着》以内战、土地改革、大跃进、文化大革命等为社会背景,讲述富家纨绔子弟徐富贵坎坷艰辛的一生,从家人、子女一一死去到最后孤零零的老头,伴随在身边的只有耕地的老黄牛。将人物的一生安置在一系列社会大背景之下,并非意图说明人物的命运是社会造成的,而是想表达:其实人活着并没有任何意义,如果一定要赋予意义化,唯一可以算作意义的,也许只有熬着、坚韧地活着本身了。所以,文学对生死和意义

的探寻虽然较之于哲学和宗教更为感性,但却具有相当的穿透力。(3)文学形象体现着人的基本存在现状。文学形象在作家笔下不会是一种随意而为,而是一种人物生存境遇抽象思考的感性表达。这种表达集中地体现着作家对人生与社会的感知、追求、期望和理解。因而,这样典型的文学人物具有鲜明的个性特点,并且在人物符号上可以呈现出深刻的思想性和高度的概括性。像鲁迅笔下的阿Q,他身上集中了无数矛盾的个性特征:愚昧又圆滑、自大又自贱、欺软又怕硬、保守狭隘又趋炎附势、憎恨权贵又好巴结权势等等。从阿Q身上,我们可以看到整个时代国人的生存状态甚至整个民族的精神和灵魂。再次,文学的接受体现着独特的文化理解。文学的阅读与接受活动不仅仅局限于对作品的个体审美解读,而是进入一种主体之间的对话,也即是文化交流。每个时代的人都会带着自己的文化理解去解读作品,从而形成新的意义和价值。比如《红楼梦》,红学的研究从清代一直到近代,都为作品提供了无数的文化阐释的可能性。所以韦勒克说“一件艺术品的全部意义,是不能仅仅以其作者和同时代人的看法来界定的。它是一个累积过程的结果,也即历代的无数读者对此作评判过程的结果”(韦勒克 沃伦 35)。作品的接受和阐释在主体文化累积下更贴近文化语境。

## 二、文学作品语境的核心性与文学文化语境的被依赖性

文学作品语境层是另外两层语境的核心,但是浸润于其中的文学话语所具有向外的逃逸性使得文学作品语境的意义具有动态性。文学作品语境具有相对稳定性和可控性,并且它能够将文学情景语境和文学文化语境具体化和物质化,让文学的“晕圈”从文本字里行间散发出来。文学作品语境并不能独立和静止地存在。它与文学的其余两层语境之间永远保持着一种关联性,互为存在,并且互相持续不断地保持着影响。文学作品语境之所以能够向外层语境扩张,就在于文学作品语境之中天生存在的“对话性”。

文学作品语境由于语言“能指”不能完全覆盖“所指”,语词不能完全在句段中得到理解,或者是话语陌生化的需要,所以形成了文学话语逃离文学作品语境的趋势。这种逃离的方式一方面是通过文本之间的“互文性”,另一方面是通过主体与文本之间或主体与主体之间的“对话性”来完成的。文学活动之中的“对话性”是由人处理与世界之间的关系所形成的。布伯认为人与世界,人与人的关系有两种:一种是“我-你”,一种是“我-它”的关系。“我-它”展示的是一种主客观不平等的分裂关系;而“我-你”显示出的是“事物、对象皆不复存在”(布伯 3)的主客相融的关系。这种“我-你”将万物带入一种对话

和一种关系之中,使得万物成为一种有机的整体而存在。这种对话性在文学作品语境层体现为作者与文本之间的对话、读者与文本之间的对话以及文本间性(也即“互文性”)而对话性更增加了一种平等性,而非居高临下的审判姿态。

第一,作者与文本之间的对话。一方面作者赋予文本以存在,“在原先没有秩序的地方引进秩序,并把精神的统一性强加给事物的多样性,于是我就意识到自己产生了它们,就是说我感到自己对于我的创造物而言是主要的”(萨特 115)。同时作家具有一准阅读的过程,正是因为“准阅读”的性质,使得作家与文本之间的对话深深地影响到文本的生成。准阅读就是在作家还未完成作品之前或者在写作过程中反视和反思其最初的部分。萨特认为准阅读不可能是真正的阅读,因为在这种准阅读之中,“作家到处遇到的只有他的知识,他的意志,他的谋划,总而言之他只遇到他自己;他能触及的始终只是他自己的主观性,他够不着自己创造的对象,他不是为他自己创造这个对象的。设若他重读自己的作品,那也为时已晚了;在他自己眼中,他写下的句子永远不能完全成为一件东西。他走到主观性的边缘但是没有超过这个边缘,他估量一句妙语、一条格言、一个恰到好处的形容词的效果;但却是这句妙语、这条格言、这个形容词在别人身上产生的效果;他可以对它们做出估价,但是不能感受他们”(萨特 117-18)。这种准阅读加强了作家和文本之间的对话。这种对话是一种作家与即将到来的文本之间深层次的对话。第二,读者与文本之间的对话。文学作品的阅读过程就是读者与文本之间的对话过程。首先,文本不是独立于读者的客观存在对象,它是通过读者的理解而构造出来的。文本不是一个被主体给定的对象,而是处于理解事件进程之中的一个阶段。文本的意义也不是预先给定的,而是在阐释之中创造出来的。因为文本具有无数的空白结构和不确定性,召唤着读者的进入,形成伊瑟尔所说的“隐含的读者”。“‘隐含的读者’这一概念是一种文本结构,不界定一个接受者,但预示着他的出现:这个概念为每个接受者预先构筑了角色,哪怕文本看上去似乎有意忽视可能的接受者或竭力排除接受者,这个预先构筑的角色仍然存在。所以,隐含的读者这一概念指的就是一张反应激发结构网络,它推动读者去把握文本”(Iser “The Implied” 34)。文本空白结构为读者与文本之间对话提供了物质前提。同时,所有的理解都是读者自我的理解,理解的过程就是对话的过程,也即是从读者的前理解到读者的自我理解的过程。读者与文本进行对话的过程中,所有读者都会带着前理解和期待视野进入文本,“而当这些期待激起即将到来的事情的兴趣时,对这些期待的持续修改也将会对已经阅读过的部分形成一种回溯效应(retrospective effect)。因而,之前阅读过的部分也拥有了此刻阅读它时所拥有的意义”(Iser

“The Implied” 278)。即读者将文本潜在的去、现在和将来关联起来,不断地投射和激活,从而形成读者新的期待视野。第三,文本与文本之间的对话,也即“互文性”。互文性是表示一个文本和其他文本之间关系的术语。在文学形式上,无论是文体还是文学语言都浸透着所有前人对语言的使用及其意义;同时文学的题材、情节、场景等等都可以互为参照和引用。一个文学话语当它出现在一个文学作品里时,不仅携带了它自己的意味、色彩和想象性,同时还与作品中其他的话语和表述联系起来,共同改变了自己原有的意味、色彩和想象性。正如索勒斯(Philippe Sollers)所说“每一个文本都关联着无数的文本,并且对这些文本产生着复读、强调、凝练、转化和深化的作用”(Sollers 75)。珀普将互文分为三种“明晰性互文”(explicit intertextuality)、“隐含性互文”(implied intertextuality)和“可推断性互文”(inferred intertextuality)(Pope 246)。“明晰性互文”包含公开所指的和作家明确表明采用的所有材料,比如我们可以从艾略特的《荒原》的注释文献追溯到莎士比亚的《暴风雨》。“隐含性互文”包含所有其他文本用典(包含同种风格的文本)和所有的效果(特别是讽刺),比如《荒原》就是对乔叟《坎特伯雷故事集》的讽刺性反转。“可推断性互文”指读者所采用的所有文本以帮助其理解手头的文本。推断性互文并不存在于作者头脑中——甚至在那时还不存在,而主要是与读者有着莫大的关系。如苏东坡的词《定风波》中“一蓑烟雨任平生”,在推断性互文之中,我们可以找到“青箬笠,绿蓑衣,斜风细雨不须归”(张志和,“我亦行抛簪笏去,从君春日晒渔蓑”(汪藻,“十年不赴竹马约,扁舟独与渔蓑闲”(苏东坡)等等词句,甚至还可以互文到庄子和屈原各自的《渔夫》篇。于是一个中国传统文化中超脱旷达、恬淡自乐的隐逸形象便跃然纸上。因此,文本间的对话使得文本绝对不止于文本内部,而是使得文本具有向更广的语境拓展的可能性。

文学的文化语境从生活世界和文化语境整体之中区隔出来,为文学的阐释提供无限的可能性。文学文化语境包含于整个文化语境之中,我们必须对文学文化语境与文化语境之间作一个理论性的区隔,才能对文学语境作出清晰的架构。传统理论之中我们是将文学的文化语境与文化语境等同起来的。也就是说,在对文学的文化语境分析时,将毫无边际的文化语境作为分析文学作品的依据,比如社会历史批评。在这种理论阐释之中,任何历史文化元素都可以成为作品意义的来源。这样一来,文学阐释和文学批评就会毫无标准,成为任何人都可以任意施暴的对象。我们并不反对阐释的多元化和自由化,但是将与作品并无任何联系的因素强行联系起来,就变得十分牵强了。因此,文学文化语境绝对不等同于文化语境,文学文化语境具有自己独特的性质。

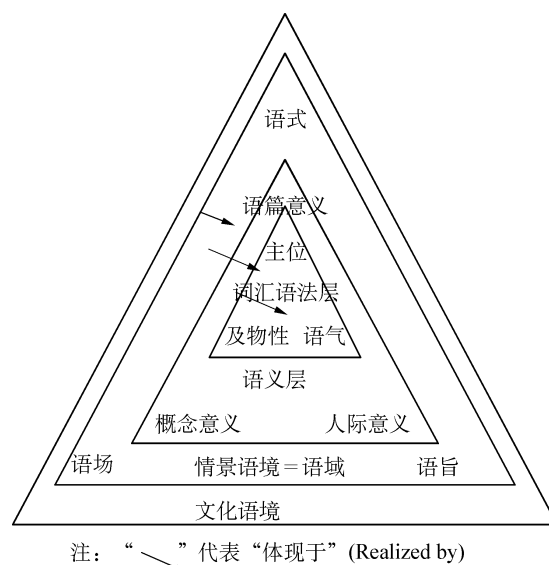
文学文化语境是环绕在文学活动周围的,并与文学

活动不停地保持着交互生成的文化因素,这些因素自我形成有机的网络结构。同时,文学文化语境具有具体性,即在文化语境之中与文学活动有效地相关并发生作用。文学文化语境与文化语境之间并非是一种清晰的、静态的甚至对抗的关系。文学文化语境从属于整个文化语境,作为一种模糊地带或者过渡地带存在着。也就是说,文学文化语境是文学情景语境与整体文化语境之间的过渡地带。我们认为文学文化语境是在文学内部语境因素与外部语境因素之间的张力变化中形成的,并且动态性地存在着。金健人先生在分析了退特和沃伦的研究之后认为“张力”的实质是“两极扩张”与“双向统一”的协作(41)。张力理论也可以应用到文学语境分析之中。文学文化语境就存在于文学活动与文化语境之间的张力场之中。整个文学活动都置身于文化语境之中,与文化语境保持着千丝万缕的关系。但是,文学活动又时刻保持着对文化的超越性和独立性。这使得文学文化语境得以相对独立地存在并且具有一种弹性。因此,在文学文化语境之中,文学和文学活动可以得到存在的依托。文学文化语境为文学作品语境和文学情景语境提供意义来源。

### 三、文学情景语境对内 外层域的衔接性

文学情境语境层衔接着文学作品语境层和文学文化语境层。首先,文学作品的存在必须依赖于文学情景语境:作家的写作是文学作品存在的基础条件,没有写作,作品也只能是虚无;读者使得文学作品在不同时代和不同的地域得到不同的解读和理解,从而获得新鲜的生命;文学理论家不仅能对文学提供一种批评的方法和工具,还能对文学作出理论的反思;出版社、网络、电台、电视等媒介以不同的方式扩大文学的影响力;文学功能语境使得所有进入这个文体的语篇都能成为文学。文学情景语境对于文学作品来说是其上一级的语境,而对于文学文化语境来说又是一个待分析的“文本”。文本是语境的中心点,没有文本,也就没有语境。第二,文学情景语境的要素:主体、媒介和文体又都处于文化语境之中,需要被置于文化语境之中来分析。文学情境语境层对上下两层语境的衔接性是通过什么来完成的呢?

韩礼德的语境理论主张将通过情景语境沟通文本语境和文化语境之间的关系,而语义则是这种沟通的必要条件。在韩礼德看来,语义是“把语言和非语言联系起来的编码层面”(252)。韩礼德认为语义网络需要“向上联系”,“即和一些普遍的社会理论或行为理论联系起来”(256),即韩礼德的社会文化语境和情景语境层面——语域;同时还需要“向下联系”,“即和在语法层的语言形式的范畴联系起来”(韩礼德 25)。即韩礼德的词汇语法层。具体的决定机制如图:



从上图我们能看到,语境决定着语义:话语范围决定语言的概念意义,话语基调决定语言的人际意义,话语方式决定语篇意义。语义决定词汇-语法:概念意义、人际意义和语篇意义又分别制约着及物性系统、语气系统和主位系统。可见文化语境通过意义体现于情景语境的三大要素之中,同时情景语境又通过意义体现于文本语境的三大要素之中。情景语境在这种语境层面关系之中就起到了有效衔接的作用。韩礼德的语境理论同样适用于文学语境之中,即文学媒介语境、文学话语情态语境和文学功能语境对文学作品语境和文学文化语境起着关联和过渡的作用,而衔接的途径就是意义——文学语境意义。我们从文学情境语境包含的媒介语境、话语情态语境和功能语境三个维度来阐释:

(一) 文学媒介语境一方面影响和制约着文学文本;另一方面文学媒介语境受到文化语境的影响。文学媒介主要可以分为:文学核心媒介与文学延展媒介。文学核心媒介就是言语,艺术性的语言。而文学延展媒介就是包括电视电台、网络等等在内的二次依附的媒介。从文学核心媒介来审视其与文学文本和文化之间的关系,我们可以发现,言语一方面是构成文本的元素,另一方面又构成文学媒介,也即同一对象不同功能而已;同时,语言天生就具有诗性,<sup>①</sup>并深深地内嵌于民族精神文化之中。所以在文学核心媒介上极易理解三者之间的关系。以下两方面的分析主要是从文学延展媒介来谈的。

一方面,文学所存在的媒介语境直接影响着文本的形式和意义。1. 在印刷时代,文学存在于读者之外,读者只能对文学处于被动接受的地位;在网络时代,任何人都可以是作者,作者进入虚泛化的状态,同时文学作品甚至可以是拼凑而成的。2. 传统印刷媒介下的文学更加强调公平正义、道理理性等;而网络文学追求狂欢化、娱乐化和游戏化。3. 在语言上,传统文学注重语言上的“形象

化、凝练含蓄、新鲜多样和音乐性,强调形象的间接性、意象性、概括性与模糊性”;但是网络文学在语言上却讲究“生活化、口语化、感觉化、感性、直接、随意、脱口而出和‘无厘头’强调谐趣与戏谑、复制与戏仿、调侃与嘲讽、游戏与反讽”(张邦卫 224)。4. 传统媒介下的文学仅仅存在于文本之中,而网络媒介带来文学作为超文本的存在,即文学文本“由线性结构转向网状结构,由刚性结构转向弹性结构,由封闭结构转向开放结构”(波斯特 108)。

另一方面,文学文化语境对文学媒介语境产生着影响,这种影响表现为两方面:1. 文学媒介所传达出来的意义和情感会随着文化语境的变化而变化。比如中国古代诗歌擅长通过谐音来达到诗歌的特殊审美效果。南朝乐府民歌《子夜夏歌》“乘月采芙蓉,夜夜得莲子。”其中“芙蓉”、“莲子”与“夫容”、“怜子”谐音双关。作者通过语音媒介所形成的话语语境表达出女子对丈夫和儿子的思念之情。如果离开了中国古代的文化语境,离开了古代诗歌的口头吟咏的传统,这种语境媒介表达出来的意味便无法让人接受。2. 文学媒介具有关涉文学作品意义和功能的功能;特定的文学文化语境赋予文学媒介以特定的意义,比如竹简和线装书,这种明显带有古代文化气息的文学媒介,即使是今天捧在手中,也依然带有浓烈的历史厚重感,更别谈其中的古诗与古文。

(二) 文学话语情态语境也作为文学文本语境和文学文化语境的衔接语境层而存在着。产生话语情态的主体包括作者、读者和批评家,因而,作者和读者语境通过意义承担着情景语境的功能。以作者语境进行说明:一方面,文学话语情态语境之中的作者语境与文学作品语境之间有着密切的关系。作者语境通过意义在作品和作品语境之中实现。无数学者认为作品生产出来之后就与作者切断关系了,从而实现文本自身的客观性、非个人性以及自主性并且达到对作者的消除。维姆萨特和比尔兹利在《意图谬误》之中就认为一部作品的意义同作者意欲表达的意义之间并没有必然的逻辑关系。也就是说,一个作品的意义是  $m_1$ ,并不能必然证明作者想要表达  $m_1$  这个意义;反过来,作者试图表达的意义  $m_2$ ,也不能推断出作品的意义就是  $m_2$ 。比尔兹利认为文学作品的语词和句子意义与作品的整体意义均来自于作品语言的规则,也就是来源于“公共的习惯性用法”(Beardsley 25),而不是从作者的意图之中得来的。但我们认为文学作者和围绕着作者的语境与作品之间有着内在关联。首先,“作品”这个概念的产生就是建立在与主体和实践之间的关系之上的。“文学作品是一种组织语言的劳动结果。在作用于话语的劳动中,人影响了个体范畴(话语作品)的实践判定”(利科尔 139)。也就是说,在话语转化为文学作品的过程中,作者作为主体参与其中。第二,认为作者的意图不能从逻辑上确定文学作品的意义,这种论断的问题在于将“表达与句子——语言行为与脱离了具体使

用场合的词序混为一谈了。因为只有把用以表达的词语从其使用的具体场合中抽取出来,‘公共的使用规则’才能用来确定这些词语的意义。但是,知道一个句子的意义与理解这个句子的表达是两回事,知道一个句子的意义只是非常粗略地了解它能够被如何使用,而理解一个句子具体表达的意义则不是句子能够被如何使用的问题而是它将怎样使用的问题”(却尔 48)。第三,作者的意图与本文意义具有必然联系,像在作品具有反讽意味的情形下,作者意图在作品之中具有明显的体现。比如奥斯丁的《理智和情感》之中对猥琐并且虚伪的达什伍德的描述是“一个踏实体面的青年”。作为作者笔下的人物,作者当然知道达什伍德是怎样一副德性。在这种情况下,叙述者对人物的描述很可能是一种反讽。但是,倘若作者错误地认为达什伍德真的是“一个踏实体面的青年”,那么如果我们还把这一描述当作反讽,我们就误解了叙述者的意思。这表明我们对叙述者的描述的解释是通过作者意图的假设作为依据的。因而,日常语言之中或者文学作品之中,一个表达是不是反讽要取决于言说者或者作家的意图(Booth 120-21)。

另一方面,作家语境始终处于文化语境之中。作家是作为一个主体——文化主体而存在,同时主体的文学实践是在文化语境之中进行的。但是作家存在于文化语境之中并不意味着文学批评意义上的作家就等同于任何一个文化人。在我们传统的文学批评之中,对文学的阐释常常会借助于作家的人生经历、社会交往和学识涵养等等,甚至文学研究彻底滑向对作家历史的研究。如对李白诗歌的研究,结果却变为了李白诗歌的古籍考证、对李白做官经历的考证(张瑞君 69-75)和李白家世的研究(汤华泉 107-11)等等。当然这样的研究从历史和文化的层面具有深刻的意义,但是从文学诗歌层面来说,于文学研究本身并无太大帮助。因为作家并非是读者通过作品想象完成的虚构想象,作家不仅仅是作品的部件;作者也不是“真实的写作者”,作家直接外在于文本而存在(Nehamas 100-06)。无论如何,我们应该发现作为文化生活之中的作家本人(即实在的人)与处于文学语境之中的作家(作为一种功能存在的人)是不同的:处于生活世界和历史现实中的作家与常人一样,作为个体时刻与文化语境作着精神的交流;处于文学文化语境之中的作家又与常人不同,因为他总是对他人甚至整个世界感同身受,将一种普遍性审美体验凝聚在文学之中。“作者既是他或她本人,具有个体性、独特性和唯一性,但与此同时,作者又不止这些,他还是一个一般的或‘普遍的’形象,一个超越了他自己的出身、起源和作为一个特殊的、独特的个体的形象”(本尼特 59)。难怪叶芝会说“作家比普通人的类型更多,比激情感受的类型更多”(Yeats 204)。因而,作家存在的意义绝不在于文化语境的独特性,而在于文学文化语境之中艺术层面的“普遍性”。但是两个层



面的作家存在又不能截然分开,因为作家在文化语境层面吸收的精神性养分直接滋养了文学语境层面的作家,只是改头换面以文学的方式出现而已。如果将文化层面的作家去掉,就演变为巴尔特和福柯意义上的“作者”了。一种静态的、干瘪的、与“文本”相对而存在的“作者”,而不是活生生的、动态存在的和存在于文化历史语境的“作家”了。

(三) 作为文学功能语境符号化体现的文体语境,对文学作品产生着直接的且决定性的影响。不同的文体意识催生不同的文学作品结构和文学形式特征。以诗歌文体语境为例,诗歌作品的显著特征就是韵律、节奏、抒情等等。虽然小说、戏剧也同此,但诗歌尤以此文本特征标记自己。因为诗歌在发展初期就是以歌舞乐三位一体的形式出现和存在着的。在诗歌的表现之中,其韵律的美感使得这种文体能广为接受和传播。小说文体语境之中,“叙事”成为小说作品语言和结构的突出特征和基本要求。小说总是试图通过故事和情节来吸引读者关注接下来会发生什么,让读者无意识地在每个句子之后做出揣测(艾柯 8)。因此在小说为了满足自身体例的需求之前,必须在“叙事”上做足功夫,如对叙述者的变换、叙述角度的变异和叙事时间和空间的突破等等上面绞尽脑汁。

另一方面,文体语境又与时代文化语境紧密相关。韦勒克认为,“假如我们能够描述一部作品或一个作家的文体风格,我们也就无疑能描述一组作品和一个文学类别的文体风格[……]我们甚至还能进一步总括一个时代或一个文学运动的风格”(韦勒克 沃伦 199)。文体语境并非封闭的情景语境,而是向整个时代、社会、文化语境开放,并且吸纳文化语境的精髓,为文化语境变化而变化。首先,文体的生成和出现受到民族心理、文化传统和时代精神的制约,同时体现着这样的文化语境。比如区别于古文体(如八股文、桐城文和骈文)的“新文体”就是在白话口语的发展、开发民智、改良政治的需要之上逐渐兴盛起来的。“新文体”鲜明的时代性、新颖的思想性、真诚的情感性和尖锐的政治性彰显着文体语境与时代文化语境之间互动的紧密关系。其次,文体在古代的形成过程代表着一种实用思想和分类的思维,并且承担着预期的文化功能。“每一种文体都是特定的文化传统、仪式制度、师授方式或文化传播方式等应时而生的产物,与文体已经惯常化的后期朝代相比,它们与特定文化传统、政治制度、行为方式的关系更加直接而密切”(侯文华 105-08)。因此,在古代对文体的区分蕴含着一种文化的诉求,而不仅仅是审美的需要。

#### 注释[Notes]

① 维科(Giovanni Battista Vico)在《新科学》中认为,最初当人尝试着将外在于自己的陌生世界纳入自己所能理解

的心智的时候,采用的是“移情作用”——将客观世界隐喻为自己身体的一部分或身体的经验。诗性语言通过以己度人和殊相喻共相的方式为人营造出能理解和把握的世界。如将产生雷电的天宇视为人类生气时的躯体;将磁铁吸铁视为磁铁对铁的情爱。因此,语言天生具有一种诗性。

#### 引用作品[Works Cited]

- Beardsley, Monroe C. . *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. ,1958.
- 安德鲁·本尼特“作者理论和文学问题”,汪正龙译,《文艺理论研究》1(2010):53-61。
- [Bennett, Andrew. “Author Theory and Literature Issues.” Trans. Wang Zhenglong. *Theoretical Studies in Literature and Arts* 1(2010):53-61. ]
- Booth, Wayne C. . *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press ,1975. ]
- 马丁·布伯《我与你》,陈维纲译。上海:生活·读书·新知三联书店 2002 年。
- [Buber, Martin. *I and Thou*. Trans. Chen Weigang. Shanghai: SDX Joint Publishing Company ,2002. ]
- 畅广元《文学文化学》。沈阳:辽宁人民出版社 2000 年。
- [Chang, Guangyuan. *Literary Culturology*. Shenyang: Liaoning People's Press ,2000. ]
- 乔纳森·卡勒《文学理论》,李平译。沈阳:辽宁教育出版社,1998 年。
- [Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Trans. Li Ping. Shenyang: Liaoning Education Press ,1998. ]
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso ,1991.
- 乌蒙勃托·艾柯《符号学理论》,卢德平译。北京:中国人民大学出版社,1990 年。
- [Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Trans. Lu Deping. Beijing: China Renmin University Press. 1990. ]
- :《悠游小说林》,俞冰夏译。上海:生活·读书·新知三联书店 2005 年。
- [——. *Six Walks in the Fictional Woods*. Trans. Yu Bingxia. Shanghai: SDX Joint Publishing Company ,2005. ]
- 汉斯-格奥尔格·伽达默尔《真理与方法》,洪汉鼎译,上海:上海译文出版社,1999 年。
- [Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Trans. Hong Handing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House ,1999. ]
- 唐纳德·韩礼德《韩礼德语言学文集》,周小康、李战子编译。长沙:湖南教育出版社 2006 年。



- [Halliday, M. A. K. . *A Collection of Linguistics Works by Halliday*. Trans. Zhou Xiaokang and Li Zhanzi. Changsha: Hunan Education Press, 2006. ]
- Halliday, M. A. K. , and R. Hasan. *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Deakin : Deakin University Press, 1985.
- 侯文华 “文体与文化: 早期文体及话语方式的生成”, 《海南师范大学学报》3( 2010) : 105-07。
- [Hou, Wenhua. “Style and Culture: Antique Prose Style and the Formation of Discourse Patterns.” *Journal of Hainan Normal University* 3( 2010) : 105-07. ]
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- . *The Implied Reader: Pattern of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- 金健人 “论文学的艺术张力”, 《文艺理论研究》3 ( 2001) : 38-44。
- [Jin, Jianren. “On the Tension of Literature.” *Theoretical Studies in Literature and Arts* 3( 2001) : 38-44. ]
- 却尔《解释: 文学批评的哲学》, 吴启之、顾洪洁译。北京: 文化艺术出版社, 1991 年。
- [Juhl, P. D. . *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Trans. Wu Qizhi and Gu Hongjie. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1991. ]
- Meyrowitz, Joshua. *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Nehamas, Alexander. “Writer, Text, Work, Author.” *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2002.
- Petre, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge, 1990.
- Pope, Rob. *The English Studies Book: An Introduction to Language, Literature and Culture*. London: Routledge, 2002.
- 马克·波斯特《第二媒介时代》, 范静哗译。南京: 南京大学出版社, 2000 年。
- [Poster, Mark. *The Second Media Age*. Trans. Fan Jinghua. Nanjing: Nanjing University Press, 2000. ]
- Pratt, M. Louise. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington&London: Indiana University Press, 1977.
- 保罗·利科尔《解释学与人文科学》, 陶远华等译。石家庄: 河北人民出版社, 1987 年。
- [Ricoeur, Paul. *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*. Trans. Tao Yuanhua. Shijiazhuang: Hebei People Publishing House, 1987. ]
- 萨特《萨特文论选》, 施康强选编。北京: 人民文学出版社, 1991 年。
- [Sartre, Jean-Paul. *The Collections of Sartre*. Trans. Shi Kangqiang. Beijing: People's Literature Publishing House, 1991. ]
- : 《哲学的主要趋向》, 李幼蒸、徐奕春译。北京: 商务印书馆, 1988 年。
- . *The Main Trends in Philosophy*. Trans. Li Youzheng and Xu Yichun. Beijing: The Commercial Press, 1988. ]
- Sollers, Philippe. *Théorie d' Ensemble*. Paris: Seuil Press, 1971.
- Swingewood. *Sociological Poetics and Aesthetic Theory*. London: Macmillan, 1986.
- 汤华泉 “关于李白家世问题的几点考析”, 《文学遗产》6 ( 2002) : 107-11。
- [Tang, Huaquan. “On the Family Background of Li Bai.” *Literary Heritage* 6( 2002) : 107-11. ]
- 雷·韦勒克 奥·沃伦《文学理论》, 刘向愚等译。上海: 生活·读书·新知三联书店, 1984 年。
- [Wellek, Rene, and Austin Warren. *Theory of Literature*. Trans. Liu Xiangyu, et al. Shanghai: SDX Joint Publishing Company, 1984. ]
- Yeats, W. B. . *Later Essays*. Ed. William H. O'Donnell. New York: Charles Scribner's Sons, 1994.
- 张邦卫《媒介诗学: 传媒视野下的文学与文学理论》。北京: 社会科学文献出版社, 2006 年。
- [Zhang, Bangwei. *Media Poetics: Literature and Literary Theories in the Media Perspective*. Beijing: Social Sciences Academic Press, 2006. ]
- 张瑞君 “李白待诏翰林和出宫原因探微”, 《清华大学学报》3( 2011) : 69-75。
- [Zhang, Ruijun. “An Investigation into the Reasons for Li Bai's Going into and out of the Palace.” *Journal of Tsinghua University* 3( 2011) : 69-75. ]

( 责任编辑: 王 峰)