

“一切科学的科学”：德语文艺学概念史

毛明超

北京大学外国语学院

摘要：当今德语“文艺学”学科的自我定位，扎根于这一概念自19世纪至20世纪中期的发展历程。文学文本既是历史文献又是艺术作品，这一双重特性决定了文艺学既关注文本的生成，又关注形式与效果。德语文艺学产生于语文学实践，饱含民族情结，虽是“不精准科学”，但在发展过程中融合了实证主义与体验哲学，在不同历史阶段与社会学、心理学、民族思想史和文本内在性研究产生互动，充分体现了其内涵的丰富性。归根结底，文艺学研究的是作为“一切科学的科学”的文学，其目的在于以多重角度阐释审美体验。

关键词：德语文艺学；“不精准科学”；实证主义；作品内在性

DOI:10.16532/j.cnki.1002-9583.2021.01.001

一、德语文艺学的概念

“文艺学”（Literaturwissenschaft，或译“文学学”“文学研究”）由“文学”（Literatur）与“科学”（Wissenschaft）两词合成，是当代人文学科研究的一个重要分支。根据克劳斯·魏玛（Klaus Weimar）在其主编的权威著作《德语文艺学实用辞典》（*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*）中的定义，“文艺学”简而言之是一门“以文学为研究对象的科学”；具体说来，文艺学一方面“从事文本的整理与编纂工作”，另一方面则“致力于构建文本之间的相互关联”¹。而托马斯·安茨（Thomas Anz）则在他编著的三卷本学科指南《文艺学手册》（*Handbuch*

¹ Klaus Weimar, “Literaturwissenschaft”, in Klaus Weimar et. al. eds., *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Vol.2, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2007, pp.485—489.

Literaturwissenschaft)中指出,文艺学研究工作是克服面对文本时所经历的“历史—文化陌生感”及“文学交流过程中的障碍”,因而需要“版本语文学、文本分析、赋予语境和文本阐释”等四种工具²。就概念史而言,“文艺学”一词在德语中首见于1764年,被用于翻译法语“文学研究”(étude de la littérature)。1828年莱比锡辛里希(Hinrich)出版社的书目清单中也曾出现“哲学与文艺学”版块,但此处的“Literatur”尚不专指“文学”,而是包含“文献”之意,所谓“文艺学”出版物除文学报刊与美学研究著作外,还包括对各学科已有专业书籍的整理。³“文艺学”成为专事研究文学的学科,是19世纪学术发展与学科分化的成果。

从学科建构的角度看,“德语文艺学”和“日耳曼学”(Germanistik)、“德语语文学”(Deutsche Philologie)既有联系又有区别。“日耳曼学”最初指称的是对古日耳曼法的研究,后扩展为对“日耳曼民族”精神文化各方面的综合研究,主要包括语言学、法学与历史学等。在日耳曼学的大框架内,“德意志性”成为联结各学科的纽带,但其研究却建立在作为语言载体与历史对象的文字流传之上。正因如此,文学在19世纪起也同样被纳入广义的日耳曼学范畴中。随着专业化程度的加深,历史学与法学发展成为独立学科,日耳曼学自19世纪60年代起逐步成为德语语言、文学及文化研究的同义词。而德语语文学同样诞生于19世纪,顾名思义是将古典语文学的方法运用到德语文本上。作为一门学科,德语语文学的任务是在历史文本的基础上,研究语言与文学的起源、情状和发展,其工作包括对传世文本的发掘、搜集、整理、编订与校注,既注重训诂与

考据,也注重分析阐释,并为文艺学研究提供了坚实的文本基础。但相较于严格的德语文艺学,德语语文学还包括语言学研究,日耳曼学还包括语言与文化研究等,在范畴上更广。不过,纵观当今德国大学的学科设置,以上三个概念呈现三足鼎立的趋势:如若系所专精文学研究,则会采用“文艺学”之名,如果系所中还包含语言学或文化学分支,则更多地命名为“德语语文学”或“日耳曼学”⁴。

2 Thomas Anz, “Einleitung”, in Thomas Anz ed., *Handbuch Literaturwissenschaft*, Vol.1, Stuttgart and Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013, p.XII.

3 [N/A], *Verzeichniß der Bücher, Landkarten u. welche von Januar bis Juny 1828 neu erschienen oder neu aufgelegt worden sind*, Leipzig: J. C. Hinrichsche Buchhandlung, 1828, p.XI; Klaus Weimar, “Literaturwissenschaft”, p.486.

4 关于德语文艺学在19世纪的学科建构,可参见Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1989; 而柏林洪堡大学的学者克劳斯涅策尔则在梳理学科史的同时提供了19世纪德国大学德语文艺学教师聘用及系所成立的时间表,参见Ralf Klausnitzer: “Institutionalisierung und Modernisierung der Literaturwissenschaft seit dem 19. Jahrhundert”, in Thomas Anz ed., *Handbuch Literaturwissenschaft*, Vol.3, Stuttgart and Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013, pp.70—147, here pp.75—76。在今天的德国大学中,举例而言,柏林自由大学(另设有“比较文艺学系”)与慕尼黑大学将德语系命名为“德语语文学系”,其中既包含文艺学,又包含语言学和教学法研究;科隆大学命名系为“德语语言和文学系”,洪堡大学命名系为“德语语文学系”(另设有“德语语言学系”),标明语言学与文艺学的学术分野;斯图加特大学命名系为“文艺学系”、耶拿大学命名系为“日耳曼文艺学系”,在使用文艺学概念的同时强调德语文学的特殊性;波恩大学命名系为“日耳曼学、比较文艺学和文化学系”,以“日耳曼学”代指“德语文艺学”;海德堡大学、罗斯托克大学则保留了传统的“日耳曼学系”的称呼。

就具体领域而言，德语文艺学既有历史的维度，也有艺术的维度：语言学与文学史知识，尤其是对文本词义、作者生平、时代历史与思想史渊源的梳理，是文本阐释的前提；而文学之为文学，则必然具有其超然于时代历史限制的独立美学价值，其艺术性同样值得关注。文学既是处于特定生成语境下的历史文献，又是遵循“艺术自律”（Kunstautonomie）原则的美学作品；既与其他类别的文本具有形式体裁、内容思想或时代历史等层面的关联，又是一部超越时间与地理约束、独立而永恒的艺术品。这种双重性恰恰决定了文艺学研究的不同方向：或是将文本视为特定个体在特定历史条件下创作的产物，探索其生成的条件；或是将之看作社会文化中的一环，考察其作为语言媒介的功能及与其他学科、其他文本的互动；抑或是强调其美学价值与艺术形式的独立性。除此之外，文学又以语言和文字为媒介，因而可以说，无论是早期口传文学、中世纪抄本还是近现代印刷品，文学自诞生起便是可复制的艺术作品，其“光韵”并不依附于所谓“真迹”独一无二的物质实存之上，而是常常在传世过程中发生失真；另外，语言本身的法则与形式也影响着文学作品的艺术效果。所以，文艺学还需包含语文学维度，即考察作品的流传、完善文本的点校，并从语言的结构特征出发研究文学风格与形式。

可见，“文艺学”是一个内涵丰富的综合性学科，只有回顾其历史沿革才能厘清其中的不同分支与脉络。故而本文将聚焦德语文艺学学科的发展历程，以历史时序为主线，梳理“文艺学”概念自其生成至20世纪中期的变化，并以此探究这一变化所体现的文艺

学在研究对象与方法论上的自我认识与反思。尽管在本文中所引述的文艺学研究者中，有不少在今天只是学科史中的一个注脚，但正是他们对“文艺学何为”这一元问题的探讨，推动了文艺学学科的成熟。

二、从民族情结到实证主义： 19世纪下半叶的德语文艺学

德语文艺学的发展与学科构建始终与德意志民族统一息息相关。在发展初期，建立在民族语言基础之上的德语文艺学虽尚未具备完备的学科体系，却已有强烈的民族情结：德语文学史的开山之作，即格奥尔格·戈特弗里德·盖尔维努斯（Georg Gottfried Gervinus）于1835—42年发表的五卷本《德意志民族文学史》（*Geschichte der poetischen National=Literatur der Deutschen*）便一改魏玛古典主义的“世界文学”理念，第一次以民族视角将德语文学视为独立的历史研究对象。而在1846年的第一届日耳曼学家大会上，大会主席雅各布·格林（Jakob Grimm）同样强调了文学作为“不精准科学”（*ungenau Wissenschaft*）的价值：

化学的坩埚在任何火焰下都会沸腾，用冰冷的拉丁语命名的新发现的植物在同样的气候海拔下到处都能生长；但相比于外文词语，我们却更因为发掘出一个佚失的德语词汇而欣喜，因为我们能让它重归我们祖国所有，我们认为，祖国历史中的每一处发现都直接有益于祖国。精准科学遍布寰宇，有利于外国学者，却无法打动人心。但诗（*Poesie*）要么不能被叫作科学，要么就必须

被称为一切科学的科学（*aller Wissenschaften Wissenschaft*），因为它就像闪耀的太阳一样照入人间的各种关系……但它总是从故乡的语言出发，也只希望在故乡的语言中被理解。敢问：我们有哪位自然研究者曾像歌德与席勒一样，如此建设过德国？⁵

“不精准科学”实际上便是人文科学；它之所以有别于可通过实验重复验证且普遍有效的精准科学（即自然科学），是因为其带有鲜明的民族特征，是构建民族认同的重要支撑。其次，雅各布·格林将“诗”（即今日汉语中的“纯文学”）抬高到学科体系的顶端：因为文学描写的内涵无所不包，文学研究也必须纵览人类社会纷繁复杂的情景、关联与问题，不仅需要研究视角的多样性，更需要与多学科互动，将其余学科的方法与结论纳入文学研究的框架之中。此外，格林还突出了文学作为语言载体的特质。归根结底，文本是由文字组成的意义综合体，无法脱离语言的媒介而独立存在，而文学研究的民族性恰恰在于对“故乡语言”的发掘、整理、阐释与传承。但是，对语言的研究必须以文本为基础，因此对新发现的中世纪手稿的考据、训诂与编纂工作就显得尤为重要。格林反对仅仅出于猎奇心理将中世纪文本改写为近现代德语而匆忙出版，而是应存“为往圣继绝学”之心忠实地记录语言的原始状况：“将被抢救出的文物仓促付梓，只为了将其内容呈现给纯粹的好奇心，这对我们没有好处。相反，我们应当致力于恢复并确保其最初的形象……使其忠实地经过我们的手，不受歪曲地传承到后世。”⁶可见，在德语文学术初登学术之堂时，对其的研究首先集中在



德国汉瑙的格林兄弟塑像。左为雅各布·格林（1785—1863），右为威廉·格林（1786—1859），摄于1940年左右。格林兄弟是德国浪漫主义时期重要的语言学家与文学研究者，对德语词源、语法与语言史等问题进行了系统研究。而且，两人还共同搜集整理了德国民间口传的传说与童话——即今天人们所熟知的《格林童话》

语文学范畴，即通过考据以及对不同流传版本的批判性校注，恢复历史文本的本来面目。

5 [N/A], *Verhandlungen der Germanisten zu Frankfurt am Main am 24., 25., und 26., September 1846*, Frankfurt a. M.: J. D. Sauerländer's Verlag, 1847, p.60.

6 Jacob Grimm, *Deutsche Grammatik. Erster Theil*, Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung, 1819, p.V.

其中最著名的代表便是卡尔·拉赫曼(Karl Lachmann)及他于1826年出版的《尼伯龙人悲歌及哀诉的最初版本》(*Der Nibelunge Not mit der Klage in der ältesten Gestalt*)。这部最重要的中古德语史诗经由拉赫曼编辑整理,至1881年共再版十次,成为后世德语文学艺术最重要的思想渊源之一。

如果说德语文艺学在学科建设初期视重塑民族身份与认同为目标,以文学语言为出发点,采用语文学方法致力于对中古德语文本的整理与编纂工作,那么近现代德语文学研究进入学科体系并推动德语文艺学的建构,则要归功于威廉·舍雷尔(Wilhelm Scherer)。1868年,年仅27岁的舍雷尔便获聘维也纳大学德语语文学教席,1872年转至德国统一后新成立的斯特拉斯堡大学并创立了德语语文学系,后又于1877年赴柏林大学担纲新成立的“近现代德语文学史”教席,而正是这一教席的设立标志着近现代德语文学在学科体系中的独立。⁷通过著书立说与教学实践,舍雷尔成功地推动了德语文艺学在方法上的革新。他将文学看作历史对象,将文学史研究视为历史学科,并将“因果律”概念与实证主义引入文艺学研究之中。在1865年的一篇文学史书评中,舍雷尔写道:“人们正确地指出,历史的基本范畴乃是因果律”,而历史学家的义务在于“探究已发生之事的缘由”。⁸为达此目的,则不能止步于堆砌历史材料,而需采用科学实证的方法:

文学史研究的真正方法是从个人被记录下的命运及对个体精神内涵的精准分析出发;力图从前者中发现自然禀赋与外在生存条件,从后者中发现对个体起促进作用的影响;通

过整理呈现在面前的相互关联的资料,上升为一种实实在在的普遍性并将之确立为推动力,而这种推动力从个体成就之总和中的诞生则是另一个研究的对象,也是先行于文学史叙述的契机。⁹

换言之,舍雷尔理想中的文艺学研究聚焦于个体,并试图由此上升至普遍法则。文艺学研究的出发点是单个作家的经历与思想,通过对其生平的梳理与观点的分析,考察其作品生产的外部前提与思想基础,并通过归纳演绎,将现有材料综合为整体,由此得出作品诞生的主客观原因,乃至形成一般规律。他所构想的文艺学研究依旧保留着浓厚的语文学传统,其关注的焦点在于文学作品生成的内外因条件与单独的作家个体,但并不是孤立地看待其人其作,而是综合地关注其所处的社会历史与思想史背景,把握影响作品诞生的“推动力”。这种动力一方面来源于影响个体命运的世界历史进程,一方面则来源于思想史渊源与发展。此二者不仅是前人成就的统合,更为文学史叙述奠定了框架,将之置于确定的历史脉络之中,因此是“先行”于文学史的契机。

以事实整理作为语文学根基、将文本阐

7 关于舍雷尔的学术生涯,参见 Hans-Harald Müller, “Wilhelm Scherer (1841—1886)”, in Christoph König et. al. eds., *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2000, pp.80—94.

8 Wilhelm Scherer, *Kleine Schriften zur neueren Litteratur, Kunst und Zeitgeschichte*, ed. Erich Schmidt, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1893, p.66.

9 *Ibid.*, p.68.

释建立在近乎严苛的材料搜集之上，这体现了舍雷尔文艺学研究方法中的实证主义色彩；不过，这种实证主义却始终以理解作家为中心任务，因而又带有体验哲学的特质。“但一切理解均是再度创作（Nachschaffen）：我们将自己转化为我们所理解的内容”¹⁰，舍雷尔在1877年的《歌德语文学》（Goethe-Philologie）一文的开篇写道。所谓“再度创作”，指的是重新体验作者创作文本的过程。舍雷尔承认，即便引入因果律，“对精神现象的任何理解并没有精确的方法，不可能提出无法辩驳的证据，统计学帮不上忙，先验演绎帮不上忙，实验也帮不上忙”。唯一的方法是“分析”，但对于语文学研究者而言，“只有同化（sich assimilieren）才能分析”。¹¹所谓“同化”即设身处地，与作者全然同一，读者将自身转换为其“所理解的内容”。因此，文艺学需要尽可能全面地了解作者生活与思想的每一个角落，不仅需要完备的资料，也需要“对细枝末节的虔敬与爱”¹²。以歌德为例，对其作品成文史的研究需要将“所继承的（das Ererbte）同其所学到的（das Erlernte）与所经历的（das Erlebte）区分开来”¹³，即分别阐述作者的生平、对既有文史传统的主动接纳，以及其所“继承”的家学与民族文化基因对文本生成的影响。实际上，舍雷尔语文学研究是对实证主义与体验哲学方法的融合，在材料搜集的基础上重构文本生成过程中的主体经验，因此他在《歌德语文学》的末尾强调，文本“释义”（Exegese）在语文学的历史文本批判之外，更要“在作者的灵魂中探究作品的生成过程：这是每一种合乎技艺的阐释的最高目标”。¹⁴

三、社会学与心理学：世纪之交的德语文艺学

1885年“歌德档案馆”——即今天德国最重要的文学档案馆“歌德席勒档案馆”（Goethe- und Schiller-Archiv）——在魏玛的落成，可被视为舍雷尔所设想的实证主义与体验哲学之有机统一的机构化。而到19世纪末20世纪初，随着文学研究学科化建设的日益成熟，社会学与心理学方法开始进入学科理论探讨，文艺学中出现了一股自我反思的热潮，其定位、目标、价值与方法等纲领性问题成为研究者关注的焦点。

著名艺术史家、艺术社会学奠基者恩斯特·格罗塞（Ernst Grosse）于1887年完成的博士论文《文艺学：其目标及其道路》（Die Literatur-Wissenschaft. Ihr Ziel und ihr Weg）就是这样一部基础性反思之作。他在著作中开门见山地指出，“一门科学的任务就在于在众多单独现象中证明合规律性”，或者说是“发现现象之间合乎法则的联系”。¹⁵而作为科学的文艺学自然以文学为对象，只不过作为精神的产物，文学无法通过量化求得规律，而是可以借鉴社会学的概念，从“静力学”（Statik）与“动力学（Dynamik）”两方面提炼其所遵

10 Wilhelm Scherer, “Goethe-Philologie”, in Wilhelm Scherer, *Aufsätze über Goethe*, ed. Erich Schmidt, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1886, p.3.

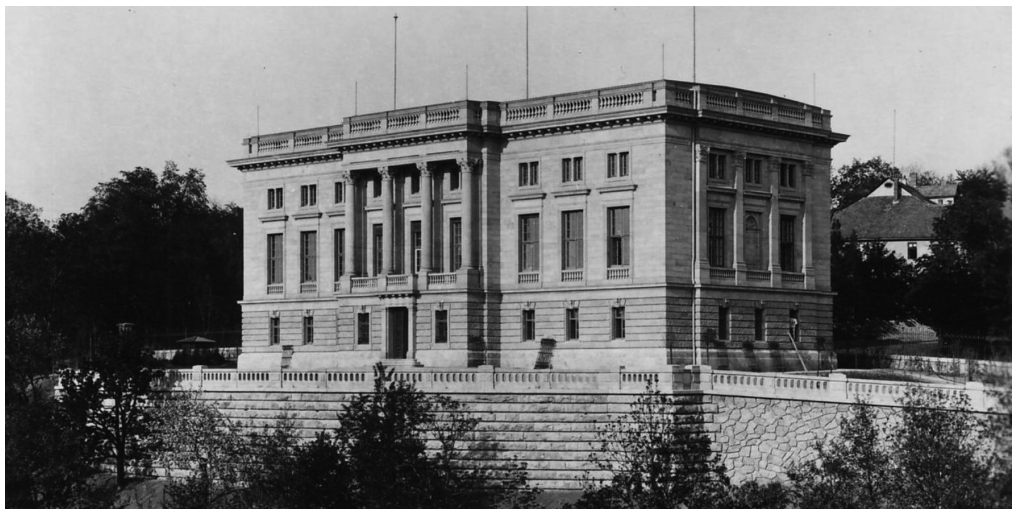
11 Ibid., p.4.

12 Wilhelm Scherer, *Rede auf Jacob Grimm*, Berlin: Buchdruckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1885, p.11.

13 Wilhelm Scherer, “Goethe-Philologie”, p.15.

14 Ibid., p.17.

15 Ernst Grosse, *Die Literatur-Wissenschaft. Ihr Ziel und ihr Weg*, Halle a. d. Saale: [N/A], 1887, p.2, p.7.



德国魏玛的歌德席勒档案馆，摄于1950年左右

循的法则性。格罗塞将“静力学”定义为“共生现象之间的相互依存关系”，而将“动力学”表述为“前后相继现象间的依存关系”¹⁶。在“静力学”研究中，文艺学主要关注作家所处的外部环境对其作品产生的影响：

一位诗人与一部诗作一样，都不是孤立的。他生活在某片土地上、某种气候下。他是一个家庭、一个阶层、一个处于特定文化阶段的民族的成员。毫无疑问，这一环境会对诗人的个体生活与创作产生影响；而我们的任务就在于确定这些影响。¹⁷

因此，文艺学的“静力学”研究是在经验事实——即作家自传、书信、日记等材料——与文化心理研究成果的基础上，阐明作家本人的经历与其所处的环境同其作品所具有的特质之间的关联。而完善的文艺学“动力学”研究则应包括如下三个方面：“文学作品发展的法则——个体文学创作发展的法则——文学整体发展的法则。”格罗塞同时指出，“动力学”研究不能止步于堆砌材料，单纯的文学史书写与文艺学研究的区别恰恰

在于，前者只是“按时间顺序呈现事实”，而后者则致力于“呈现事实之间合乎法则的关联”，因而是一种“社会学”。¹⁸格罗塞毫不否认孔德和丹纳对他的“静力学”范畴的影响，但对于精神创作领域的“动力学”研究则需要借鉴达尔文主义与进化论，尤其是赫伯特·斯宾塞（Herbert Spencer）的学说：“在自然中处处发挥作用、塑造成形的‘进化’这一伟大法则，也统御着文学。”¹⁹无论是在自然界还是在人文社会领域，发展的逻辑始终都是从简单同质性进化为复杂多样性，从“同一”中产生纷繁复杂的分支；从遵循线性结构的童话发展为多重情节交织的叙事作品，正是这一原则在文学上的体现。

由于研究对象所处时代久远、可获得的资料有限，格罗塞构想的文艺学“静力学”研究看上去难以实证地展开：在缺乏材料的基础上，既无法回答作家与作品间关联的问

16 Ernst Grosse, *Die Literatur-Wissenschaft. Ihr Ziel und ihr Weg*, p.9.

17 *Ibid.*, pp.10-11.

18 *Ibid.*, p.12.

19 *Ibid.*, p.27.

题,也无法说明为何一个时代偏爱某一种特殊的文学形式或题材。但格罗塞指出,在“动力学”的视角下,特定的自然形式在不同发展阶段间的表现仅有程度之分而无本质之别。文学在根本上源自“审美冲动”,即一种“无目的、游戏性地运用精神能力的需求”²⁰,而这一冲动在人类文化进程中固然有不同的表达方式,但却始终未被遮蔽;可以说,初民未经雕琢的歌谣与宫廷诗人精心推敲的诗文,就其作为“审美冲动”的文字表达这一本质而言实无二致。故而为了理解复杂文学作品,完全可从分析原初文学形式入手,通过研究原始的、日常的、未经艺术加工的文字表达,寻找作家、时代、文化与作品之间的关联,再借助规律的普遍性反推至更高层级的文学现象。因此格罗塞写道:

如果人们声称:文艺学至少在目前从观察一个给自己的玩偶讲故事的小姑娘中所学到的要比研究歌德著作多得多,那么这完全不是谬论。只有通过简单形式的研究才能发现法则,从中可以演绎出日后某个发展阶段的复杂产物的合法则性。²¹

总结来说,格罗塞认为文艺学研究旨在发现文学作品的合法则性,而探究其规律可参考社会学概念,从“静力学”与“动力学”两方面入手;“静力学”主要关注作家个体的经历与性格同作品特征间的关联,以及民族、文化与环境状况对作品形式与题材的影响;“动力学”则研究单一作品、作家本人与文学史的发展。为了弥补资料不足的缺陷,格罗塞基于不同发展阶段间仅有程度区分的观点,认为可从文学的初级形态出发阐释审

美冲动的基本表达方式,并由浅及深,推论出复杂文学作品所遵循的法则。他所设想的文艺学道路具有鲜明的实证主义特征,同时也暗含文化人类学的方法,即通过考察“给玩偶讲故事的小女孩”这一文学的原初模式,来考察作家与作品间的客观关联,并将之上升为适用于“歌德著作”这一文学典范的法则。这正是格罗塞在其发表于1894年的名著《艺术的起源》(*Die Anfänge der Kunst*)中所运用的方法。

如果说格罗塞在确立“文艺学”概念时,主要还是将作家视为“社会关系的总和”,强调实证地罗列社会、文化、文学史传统等普遍性因素对作家,进而对文学的影响,那么德国马尔堡大学德语文艺学研究者恩斯特·埃尔斯特(Ernst Elster)则突出心理学对文艺学的推动作用。在他先后发表于1897与1911年的两卷本《文艺学原理》(*Prinzipien der Literaturwissenschaft*)中,埃尔斯特开宗明义地指出,现代心理学,尤其是威廉·冯特(Wilhelm Wundt)开创的实验心理学对文艺学研究具有重要价值。

对诗意作品之内容的分析能够通过一种大胆的心理学术阐释得到诸多收获,这一点是显而易见的……心理学可在三方面帮助到我们。它让我们能够从更多方面拆解文学思维的事实,构建不浮于表面、通常也不会被注意到的关联;其次,它能使我们对于那些在工作中必然会用到的概念有更清晰的定义;第

20 Ernst Grosse, *Die Literatur-Wissenschaft, ihr Ziel und ihr Weg*, p.57.

21 Ibid., p.58.

三，它让我们得以清晰而坚定地、同时又不带片面限制地确定科学研究的界限。²²

在《文艺学原理》的导论中，埃尔斯特提出文艺学的任务（也就是其界限）包括两个方面：一是“对既有事实的分析”，二是对已分析过的事实进行“历史的综合”，²³而他集中阐述的是前者。对文学作品的分析包含形式与内容两个层面，形式分析已有语言、体裁、格律等研究成果，但对内容的分析却始终未能达到“科学”的门槛。与格罗塞不同，埃尔斯特并未将内容与作者所处的社会历史环境联系起来，而是将文学理解为作家内在情感与意识的表达，强调作家的主体性而非将其看作受外部因素决定的客体。正因文学是内心的表达，埃尔斯特才会认为现代心理学能够为剖析文学内容提供实现精准研究的标尺，因为心理学乃是灵魂的语法：正如只有“纵览语言生命的法则与发展”的语法学家才能分析单件历史语言文献，“对诗意作品内容特征的阐述，只有建立在对诗意思维与诗意感受典型运作形式之法则的透彻认识的基础上，才能在科学性上使人满意”。²⁴

相应地，埃尔斯特在导论后的各章分别考察了“生活的诗意理解”“诗人的情感与生活观”等内容，并分析了“激情”“自我感”“共情”“集体感”“宗教情感”等心理动机，将之阐释为文学内容生成的缘由。通过引入心理学方法，埃尔斯特的《文艺学原理》实现了文艺学的主体化转向，使得文艺学的关注点从外在于作品的社会学与文化学因素，转移到了作家本人的内心世界。

而慕尼黑大学德语文学研究者鲁道夫·翁格尔（Rudolf Unger）则在此基础上进一步

突出了心理学对文艺学的贡献。1907年，翁格尔发表了题为《近现代文艺学中的哲学问题》（*Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*）的讲演，并于次年将之付梓。在演讲中，他旗帜鲜明地反对实证主义，认为以舍雷尔为代表的实证主义文艺学在面对文艺学的核心问题时都已宣告失败，因为语文学方法无法阐释思想史问题：

若要符合实际地评价从18世纪到我们今天经典艺术哲学的美学发展，或是康德哲学对19世纪精神与文学思潮的意义，或是文学中的实证主义文化潮流形式的起源与本质，即便是最精巧的语文学技艺，其一切辅助工具或方法在面对这样的任务前又能做些什么？但这一切毕竟是近现代德语文学史的核心问题！²⁵

由客观材料出发，聚焦文本生成史与社会历史文化因素对作者之影响的传统语文学不足以胜任思想史流变的研究，因此文艺学研究者亟须补充心理学、美学等跨学科知识。不过应当看到，翁格尔所推崇的文艺学研究方法，在舍雷尔那里其实已有提及。舍雷尔已将阐释学的最高目标定义为“在作者的灵魂中探究作品的生成过程”，即通过广泛而全面的材料搜集重构作品产生的精神路径；

22 Ernst Elster, *Prinzipien der Litteraturwissenschaft*, Halle a. S.: Max Niemeyer, 1897, pp.IV-V.

23 *Ibid.*, p.4.

24 *Ibid.*, p.5.

25 Rudolf Unger, “Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft”, in Rudolf Unger, *Gesammelte Studien*, Vol.1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, p.8.

而翁格尔的观点与之类似，他认为文艺学的目标在于：

由书及人，将一切文学理解为内在灵魂生命的表达……只有通过对文学生产这种主体性且个人化的基础的认识，才能获得对这一生产的成果——即文学作品——真正深刻的理解。²⁶

心理学方法不仅适用于单部文学作品，也可运用到文艺学研究的其他分支上去：例如，翁格尔提出可用社会心理学或民族心理学的方式阐释民间文学。甚至于历史的文艺学研究也不能脱离心理学：因为人始终参与着文化历史发展，故而研究者才有可能借助心理学知识“置身于历史进程的内部，设身处地地去感受、去体验”。历史研究的对象不再是事件，而是经历其中的个体；理解历史便成了理解塑造历史的人。因此翁格尔总结道：“只有这种内在的再度创作(Nachschaffen)才意味着真正的历史知识”。²⁷

这一论断与舍雷尔关于“一切理解均是再度创作”的观点不谋而合。在翁格尔看来，文艺学乃至人文科学的目标并不是研究身处特定社会历史境遇之中的个体或文本，而是理解作为历史进程主体的个人及其思想，故而文艺学不能止步于语文学的材料整理，而应当深入作家的精神世界，建构心灵与行动及创作之间的关联。他总结道：

对事物的一切理解都不是从外向内，而是从内向外，特别是在历史领域。科学必须建立在人类精神的内在本质及其恒久而合乎法则的结构的基础之上。²⁸

文艺学的哲学问题正在于此：通过心理学的铺垫，文艺学从纯粹应用型的语文学转变为一门真正意义上的精神科学，即以“人类精神的内在本质”为研究对象，并且其方法并非简单的经验性描述，而是上升为对精神构造法则的论断，以文学结构为出发点探讨作为其先验基础的精神结构。所以，翁格尔将他的文艺学概念与康德的先验哲学相类比，认为二者都建立在认识论的“主体转向”之上，以人类精神为根本性的研究对象。

四、民族精神史与文本内在性： 20世纪二三十年代的德语文艺学

不过，尽管翁格尔在用词上与舍雷尔有接近之处，但相较于舍雷尔在《歌德语文学》中关于《浮士德》第一部中的人物甘泪卿(Gretchen)或是写青年歌德当律师、记者的经历文章，翁格尔眼中文艺学的“核心问题”显然更属于“宏大命题”，带有明显的思想史研究意图与普世主义维度。但另一方面，文艺学研究又无法完全脱离民族语言的载体与民族文化的铺垫。而这种思想史与民族性的结合正是从20世纪20年代开始德语文艺学自我定位的特征。

1924年，德国著名的德语文艺学家尤里乌斯·彼得森(Julius Petersen)在柏林大学发表了《文艺学与德意志学》

26 Rudolf Unger, "Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft", in Rudolf Unger, *Gesammelte Studien*, Vol.1, p.16.

27 Ibid., p.30.

28 Ibid., p.32.

(Litteraturwissenschaft und Deutschkunde) 的讲演。他首先尝试借助“心理学原则”调和文艺学中语文学与美学方法间的张力：

居于语文学原则与美学原则之间起调和作用的是心理学原则，即从创作者生命的形式出发解释文学的形式，将典型的艺术形式与典型的精神和世界观形式相对照，并通过“体验”概念架起通往民族与历史关联的桥梁。²⁹

彼得森敏锐地注意到，语文学方法与心理学方法在文艺学实践中并无本质区别，均是尝试在作家个体经验与作品艺术形式间构建因果性关联。但他认为，应当由艺术形式推演至“世界观形式”，即在文学文本中发掘思想观念，进而将之纳入文化历史与民族精神的大背景。这是因为对文学材料的分析只能在“民族文化与语言共同体之中”³⁰进行，因此文艺学首先是民族的文艺学，正如日耳曼学首先是一门“德意志学”一样。于是文艺学就不再满足于对单部作品的考察，而是要脱离“材料的重负”而抽象出其背后作为整体的民族文化及精神内涵，成为思想史的有机组成部分：

全新的思想史目标必须再度从个体性出发，经过典型(Typus)而上升为整体性(Totalität)……因为对于最新的文艺学研究方向而言，没有什么比确定一代人、一个文学团体或一个时代的本质、精神统一性与表达形式更加重要的了。³¹

换言之，彼得森认为，现代文艺学应采取由特殊至普遍的归纳研究方式，以单个文

本为原点，在多文本对照中提炼出其中具有代表性的典型形式，再通过分析其思想内涵推导出时代精神或民族性格。而在这一研究路径中不可或缺的是三组三位一体的概念：

个人-世界观-艺术品；代际-理念方向-风格；人性-精神-文学。彼得森指出，作者个人在文学作品中表达世界观，而文学又通过阅读将世界观教授给读者，而这一循环可放大推广至代际与人类的维度之上。但更重要的是，不同的代际将会在理解自身理念与艺术风格的过程中超越时空界限，将自身定义为民族，因此德语文艺学最终将会被纳入“德意志人民-德意志精神-德意志文学”这三重概念之中，成为“德意志学”这一宏大概念的一部分³²。在他看来，文艺学必须以民族文学为基础，无论是纯粹的形式与风格研究，还是一般的比较文学，如若脱离了特定的民族文化，注定只能是空中楼阁。

在彼得森演讲一年之后，瑞士文艺学研究者埃米尔·埃尔马廷格(Emil Ermatinger)发表了《当前精神思潮中的德语文艺学》(*Die deutsche Literaturwissenschaft in der geistigen Bewegung der Gegenwart*)，继续阐发文艺学中

29 Julius Petersen, “Litteraturwissenschaft und Deutschkunde”, in *Zeitschrift für Deutschkunde*, 38(1924), pp.403-415, here pp.405-406.

30 *Ibid.*, p.406.

31 *Ibid.*, p.410. 彼得森本人在此次演讲两年之后，就遵循这一研究模式推出了力作《论德意志浪漫主义的本质：现代文艺学入门》，参见 Julius Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, Leipzig: Quelle and Meyer, 1926.

32 Julius Petersen, “Litteraturwissenschaft und Deutschkunde”, in *Zeitschrift für Deutschkunde*, 38(1924), pp.412-413.



埃米尔·埃尔马廷格

的思想史方法。他提出，文艺学要在作家的“自我”与“对象”之间、在“个性的艺术创造力与确证事实的概念知性”之间形成合题³³，即将注重材料的实证主义与文本的艺术和思想内涵结合在一起。纯粹的文本生成史研究将导致文学失去艺术的生命力，必须由“理念”重新赋予其生机。埃尔马廷格写道：

“过去”的最新样式对我们而言不过是没了灵魂的身体，僵化了的形象。历史观察教导我们，始终是理念创造形象。因此“未来”对文学史提出的要求，就是要有勇气皈依理念，生命唯独从理念中才能生长。³⁴

“‘过去’的最新样式”即对历史文本与

事实的简单罗列。在埃尔马廷格看来，这种僵硬的材料堆砌缺乏贯穿其中的精神性内涵，并不可取，而是应当用“理念”赋予其生命。他在这里化用了魏玛古典主义代表弗里德里希·席勒在《华伦斯坦》（*Wallenstein*）中的名言：“是精神为自己塑造肉体。”³⁵当然，“理念”在埃尔马廷格那里也并不是若干如神话般脱离实际、纯粹漂浮于形而上世界的空洞名词，而是与“时代”和“民族”紧密相连。他认为：

只有唤醒对“时代”与“民族”之共同体生活的生动情感，德语文艺学才能既免于僵化为外在的事实知识，又免于躲进神话的精神性。科学真理也不是绝对而永恒之物。它始终受生命感与一个民族和一个时代的思维形式的制约；它存在的资格、它的历史价值与它在世间影响的长短，都取决于它对这一思维形式的表达有多广、有多深。³⁶

埃尔马廷格的批判意图由此可见一斑：他既反对流于形式的史实堆砌，又反对不着边际的抽象游戏。作为科学研究的文艺学应

33 Emil Ermatinger, “Die deutsche Literaturwissenschaft in der geistigen Bewegung der Gegenwart”, in Gunter Reiss ed., *Materialien zur Ideologiegeschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Von Wilhelm Scherer bis 1945*, Vol.2, Tübingen: Max Niemeyer, 1973, pp.34-40, here p.36.

34 Ibid., p.36.

35 语出《华伦斯坦之死》第三幕第十三场，中译参见弗里德里希·席勒：《席勒文集》第3卷，张玉书译，人民文学出版社2005年版，第688页，译文有改动。

36 Emil Ermatinger, “Die deutsche Literaturwissenschaft in der geistigen Bewegung der Gegenwart”, p.38.

当始终将自身置于民族和时代的大背景下，探究其中的思想范式。从这个意义上，埃尔马廷格设想的德语文艺学也是一种“德意志学”，其目的在于通过历史文本发掘时代与民族精神。因此，他提出文艺学要尊崇真正的“德意志古典主义世界观”，即将物质视为精神的造物，“根据时代的理念阐释在诗人作品中塑造成型的精神”。³⁷

但无论是借鉴社会学方法的语文学还是心理学，抑或是思想史或“德意志学”，都存在同样的问题，即强调文学的“功能性”，将之视为文学之外某物的表达媒介，而不是将其视为独立的美学作品；无论是作家生平、作者心理、时代状况、民族文化或是哲学思想，对文本的阐释始终需要借助外部知识，而并非从文学特有的美学性质出发。对此，瓦尔特·本雅明在作于1931年的《文学史与文艺学》（*Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*）一文中曾加以激烈反对。本雅明毫不掩饰地批评实证主义对材料的热衷，认为由简单事实叠加而成的文学史不过是“严谨科学工作的代用物”，同时也否定文化史方法中“错误的普遍主义”，尤其反对文学中强调所谓“价值”；他几乎是指名道姓地批评埃尔马廷格主编的文集《文艺学哲学》（*Philosophie der Literaturwissenschaft*）充斥着“创造者”“移情”“再度创作”等德语文艺学中种种不恰当的概念，进而否定单纯的语文学、社会学或心理学方法³⁸。更重要的是，本雅明坚决反对文本的工具化与功能化。他写道：

这一整场行动给那些以文学为故乡的人造成了一种可怕的感觉：就仿佛有一队雇佣

兵迈着重重的步子开进了他们漂亮而坚实的家中，声称要好好欣赏其中的奇珍异宝。但就在那个瞬间，一切都昭然若揭：他们压根就不关心家里的布置秩序与珍宝存目；他们到这儿来只是因为这里位置绝妙，从这里开火可以覆盖在内战中要保卫的某个桥头或是某条铁路线。³⁹

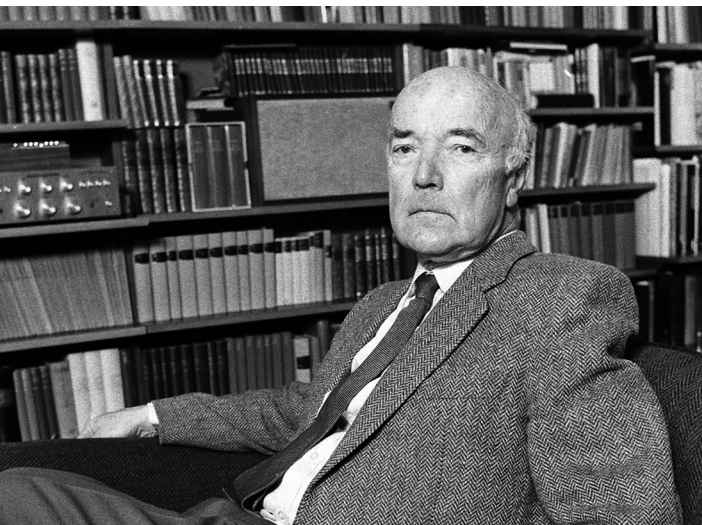
在本雅明看来，所谓“价值”与“理念”的研究不过是将文学当作意识形态斗争的阵地，文学成了借口，而不是文艺学真正的研究对象。不仅如此，本雅明还批评当代文学史只是在反复提及若干典范作家而无新知，仿佛只是因为读者的健忘才造就文学史新著作源源不断地出现。因此，文艺学必须放弃其“博物馆特征”，不片面追求“经典”，而是要关注游离于传统历史叙事之外的文献：

但历史的新泉却被忘川所吞噬。没有什么能像遗忘一样更新。……[文学史]永远是同一篇模糊的文本，一会儿以这种顺序，一会儿又以那种顺序出现。它的成就早已和“科学性”扯不上关系，它的功能也止于为特定阶层提供某种一同享有美的文学这一文化财

37 Emil Ermatinger, “Die deutsche Literaturwissenschaft in der geistigen Bewegung der Gegenwart”, p.39.

38 Walter Benjamin, “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Werkausgabe*, Vol.8, ed. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1980, pp.283-290, here p.286. 埃尔马廷格的文集参见 Emil Ermatinger ed., *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1930.

39 Walter Benjamin, “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, p.287.



埃米尔·施泰格尔

产的错觉。只有放弃了其博物馆特征的科学，才能用实在之物取代错觉。⁴⁰

也就是说，为了获得真知灼见，文艺学必须有所取舍：它不能仅仅因为读者的健忘而满足于对典范的重复，也不能只是为了迎合教养阶层借此谈论高雅文化的心理需求而虚构“错觉”，而是应当“放弃博物馆特征”，不仅要大胆取舍——本雅明甚至谈到了“研究者的禁欲天性”——还要分析“匿名文本”等其他非经典著作。在写于1925年的名作《德意志悲苦剧的起源》（*Ursprung des deutschen Trauerspiels*）中，本雅明正是如此行事：他将目光集中在先前少有学者关注的17世纪巴洛克戏剧，尤其是在今天文学史中寂寂无闻的作家与作品，力图发掘“悲苦剧”这一德语戏剧史独有的概念。毕竟，“体现一种形式是一回事，对这种形式进行突出表达是另一回事。前者是精英作家的事情，而后者则突出表现在二三流作家不遗余力的努力上”⁴¹。

而同样反对从外部视角研究文学，要求回到形式与文本的，还有瑞士文艺学家埃米尔·施泰格尔（Emil Staiger）。在初版于1939年的著作《作为诗人想象力的时间》（*Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*）中，施泰格尔撰写了以《文艺学的任务与对象》（*Aufgabe und Gegenstand der Literaturwissenschaft*）为题的前言，批评既有的文艺学方法——无论是从心理分析、社会政治状况还是文化关系的角度考察文本——归根结底都是将文学视为“结果”或“功能”，只能在“诗意”的大门前止步而无法踏足其中。以舍雷尔为代表的语文学方法无助于对文本的真正理解，因为对作者言行的记录只能展现出被日常琐事纠缠的“更不纯粹的此在形式”，而单纯的文字素材比对也无法揭示出作品真正具有原创性的部分⁴²。在施泰格尔看来，无论是文学史还是文艺学，其真正的研究对象乃是文本本身，即诗人之“言”（das Wort）——这显然是对《约翰福音》开篇“太初有言”一句的隐喻。作为完全“自律自为”的精神之造物，文学无法被阐释，而只能被“描述”（beschreiben），即用统一的客观概念科学地呈现文学艺术作品的形式特征与效果。而文艺学学者所要描述的正是“诗人之言，这‘言’是他这门学科的起点与终点……因为一切真理都直截了当地居于

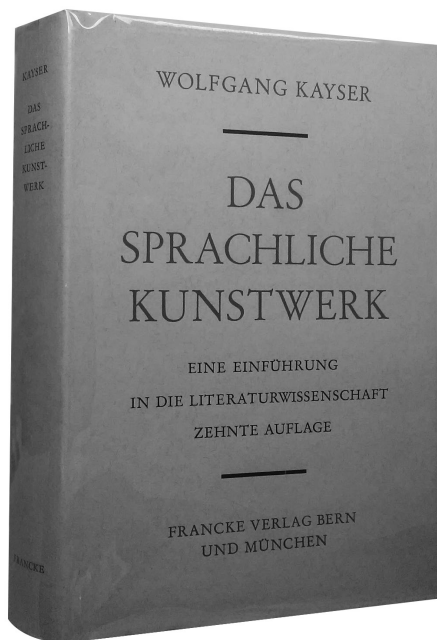
40 Walter Benjamin, “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, pp.287–288.

41 瓦尔特·本雅明：《德意志悲苦剧的起源》，李双志、苏伟译，北京师范大学出版社2013年版，第73页。

42 Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich: Atlantis Verlag, 1939, pp.12–14.

诗人之言当中”⁴³。

因此，文艺学研究就完全撇开了一切非文本因素，而重新回到文学乃至语词本身，成为对纯粹形式的描述。在施泰格尔看来，节奏、句法、韵律、音色及选词等语言形式的意义绝不亚于“理念”的价值，甚至可以“从纯粹的形式元素出发阐释理念内容”⁴⁴。而如此一来，施泰格尔这种被后世称为“作品内在性”（*Werkimmanenz*）阐释的文艺学方法，就成了注重风格史与类型学的诗学研究。而沃尔夫冈·凯塞尔（Wolfgang Kayser）发表于1948年的重要著作《语言的艺术作品：文艺学引论》（*Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*）则继承了这一方法。正如书名所预示的，凯塞尔在文艺学方法论中着重突出文学中的语言要素，不仅包括文本的体裁及语言（尤其是诗歌语言）的结构、节奏、韵律、风格，甚至细致入微地分析了发音、修辞与句法等内容。但他却完全没有涉及语文学的文本批评，或是文学的社会静力学、动力学、心理学乃至思想史维度。这是因为在凯塞尔看来，“作为诗的作品文学作品是文艺学的中心对象”，而以“理解文学和文学作品本质”为目标的诗学所涉及的正是文艺学的核心⁴⁵。的确，无论对作品的来源与生成史梳理得多么清晰，无论对作家的生平是多么了如指掌，以实证主义方式积累的知识都无法与面对艺术作品时所直接经历的审美体验相提并论，甚至还会削弱对艺术的感知与鉴赏，因为读者的注意力从文本本身转移到了文本生成的时代历史背景或语境，文学从艺术作品降格成了文献。因此，文艺学的任务就是要通过对文本内在形式研究，重新发现作为语言艺术作品



沃尔夫冈·凯塞尔的《语言的艺术作品：文艺学引论》（第十版）

的文学之所以能够打动人心的原因。

五、总结

以施泰格尔和凯塞尔为代表的“作品内在性”阐释之所以在二战后产生了极大影响，与其“不问世事”、完全摆脱社会历史政治文化条件的影响而沉浸于文本文学形式分析的态度有很大关联。但正因为这种理解彻底排除了一切外在于文本的因素，而让作为“语言艺术作品”的文学重新显露出其本来模样，

43 Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, p.13.

44 *Ibid.*, p.16.

45 沃尔夫冈·凯塞尔：《语言的艺术作品：文艺学引论》，陈铨译，上海译文出版社1984年版，第10—12页。

后继的文艺学研究者也就可以在此基础上自由运用新的方法与视角赋予文本以新的意义。这一点尤其体现在现代文艺学在理论上异乎寻常的多样性⁴⁶。乍看之下,文艺学似乎可以同任何一门其他学科联姻,将其概念、论断与方法移植到文学研究当中。尽管理论与方法上的眼花缭乱会给人以“半瓶子醋”之感⁴⁷,使观者质疑文艺学的专业性与独立性,但这恰恰是文学的包容性、复杂性与开放性所决定的。“诗是一切科学的科学”:文学文本可以描绘各种可能的事物、场景与问题,因而文艺学就必须像文学一样无所不包,在与其他学科的积极互动中将不同的理论与方法纳入自身的范畴之中。

但这是否意味着尝试界定文艺学的范畴便是竹篮打水一场空?并非如此。不管理论如何创新,文艺学始终都是关于文学的科学,而每一次文艺学研究的契机,都是阅读文学时的触动与体验。从不同角度阐释这种审美经验的根源,决定了文艺学的不同方向,但无论如何,文本始终是文艺学的起点与归宿。诚如施泰格尔所言:

文学史家关心的是诗人之言,是自为目的之言,不带任何在它背后、之外或之下的东西……而恰恰是直接的印象为我们所揭示的,才是文学研究的对象:去理解那打动我们的,才是一切文艺学的真正目标。⁴⁸

46 贝内迪克特·耶辛与拉尔夫·克南在二人已多次再版的经典教材《近现代德语文艺学导论》(*Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*)——中译《文学学导论》——之中,就列举了形式分析、接受美学、心理分析、结构主义、后结构主义、解构主义、文学社会学、话语分析、系统论、传播学,以及包括女性主义、新历史主义与人类学方向的文化学等多种研究范式。参见贝内迪克特·耶辛、拉尔夫·克南:《文学学导论》,王建、徐畅译,北京大学出版社2016年版,尤其是第4章“文学学的方法和理论”。

47 Thomas Anz, “Einleitung”, p.XIII.

48 Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, p.11.