

“照”：《文心雕龙·知音》篇中的理解论及其意义

王广州

(安庆师范大学 文学院,安徽 安庆 246011)

摘要:“照”在《文心雕龙·知音》篇中出现七次,是高频词和关键词,构成其讨论的主题。对“照”字各注家或则失注,或注而又有轻浅与专深之疏。“照”在此篇语境中乃是理解之意,《知音》篇也确实蕴含了解释学的理解论特征和内涵。而刘勰在篇中讨论的“照”的行为主体是作为“观文者”的普通读者,所以它又是读者论,与其他各篇中的作品论、创作论、作家论、世界论等,共同构成了《文心雕龙》文学理论的完整体系。

关键词:文心雕龙;照;知音;理解

分类号:I206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2018)04-0048-05

“照”是《文心雕龙·知音》篇中的高频词,共出现七次,分属六个句子,除“白日垂其照”一句之外,其他五句中“照”字的意思大致相同或相近。同时,这五句“照”大体平均分布于全篇之中,不断昭示此篇所讨论的主题,因此也是关键词。依其在篇中先后出现的次序,这五句“照”分别是:“故鉴照洞明,而贵古贱今者,二主是也”,“故圆照之象,务先博观”,“然后能平理若衡,照辞如镜矣”,“岂成篇之足深,患识照之自浅耳”,“故心之照理,譬目之照形”。^[1]《知音》篇全文不足950字,如果悬置其中用以铺陈或起兴的二主、班曹、楼护、鲁臣、楚人、魏民、宋客、庄周、宋玉、屈平、扬雄这三组例证性材料,则“照”字在文中的占比与角色就会显得更加突出。

一、释“照”

对于这个篇中屡次出现并且表征其主题的“照”字,范文澜、张长青、张立斋等注家均未予特别注解,而其他注家的已有解释,大致可分为三种路径。

第一种路径基本是围绕“观察”及其同义词群来作解释。《说文解字》释“照”为:“明也。从火昭声。”“从火”,即说有光放出,投射到对象事物之上,事物所以“明也”,便明白起来,成为能被眼睛把握的对象了,因此,“照”的一个基本意义便可以从火一光一明

一见这样一个逻辑推演中得出,即观察之意。这个意义在第五句中第二个“照”字上最为显见,其言曰“譬目之照形”,说的是眼睛对于事物形状的把握,而这种把握方式就是直观,因此该处的“照”字即是观察之意。也正是在这个意义上,引申出了所谓“照看”“照面”“观照”等语。有的注家进而也将其余五处“照”字也解释为观察及其同义词群。例如郭晋稀将“鉴照”“圆照”之“照”皆译为“观察”,而将“照辞”“识照”“照理”之“照”则分别译为“照察”“洞察”“鉴察”。^[2](P211~218)王运熙、周锋的译注本将“鉴照”解为“审察”,“圆照”解为“全面观察和认识”,“识照”解为“识鉴”,“照理”之“照”解为“明察”。^[3](P441~445)又如周振甫译本亦将“鉴照”“圆照”“照理”之“照”解为“观察”,“照辞”之“照”解为“照见”,“识照”解为“识鉴”。^[4](P430~433)不过,需要指出的是,“目之照形”在文中只是作为喻体之譬而存在的,刘勰真正要说的本体之事却是“心之照理”,而心灵的活动是抽象的,它对于情理欲念之类东西的把握只能是精神性的,并不像眼睛那样直接去观察。如果说目于形之“照”是自然的观察,那么心于理之“照”就只是一种比喻义的观察,因此将其余五处的“照”也解释为观察及其同义词群,就缺乏一点语境上的灵活,失之轻浅。

而有的注家又走到了上述这种解释倾向的反

收稿日期:2018-01-17

基金项目:教育部人文社会科学研究青年基金项目(15YJC720023)

作者简介:王广州(1976-),男,江苏东海人,讲师,博士,主要从事文艺理论研究。

路,形成了第二种可称为深度模式的解释路径。刘勰曾多年跟随僧祐钻研内典,深谙佛理,而佛经中常有“照见”“有照有觉”“圆觉”“圆照”等语,就像其仅存的两篇佛学作品《灭惑论》《剡县石城寺弥勒石像碑铭》中“照悟神理”“种智圆照”“镜象譬其常照”等表述一样,《知音》篇中的“照”字也是出于一炉,其来有自。因此,有的注家便援佛相释,例如罗庸解释“圆照之象”时说:“圆者,圆满无缺,圆融无碍。照者,洞明内外,莹澈无隔。此以言清静佛性寂而恒照之象……云圆照之象者,即言文字般若皆是圆明寂照中所现形象。”^[7]在其影响下,詹鍈也几乎如出同调地解释“圆照”:“圆照谓灵觉圆融澈照也。《圆觉经》:‘一切如来本起因地,皆因圆照清净觉相,永断无明,方成佛道。’‘圆照之象’,谓文字是圆明寂照中所现形象。”^{[8](P1851)} 尽管刘勰的“圆照”一语源佛而来,但他据以所谈的却是十分世俗而现实的阅读问题,因此这种解释路径,未能摆脱佛教的本源语境而进入一般阅读活动的所指语境,带有浓厚的玄妙色彩,容易产生理解的错位和误区。例如罗庸和詹鍈分别用“寂照”与“澈照”来解释“照”,就属于同体循环自证,不但未挠到痒处,反使意义深奥不明;而当罗庸准确地对“照”进行解释,说“照者,洞明内外,莹澈无隔”时,又混淆了动作本身与其之结果,因为“照”只是主体发出的一个“去照”的动作,“洞明”“无隔”则是表示(想要达到的)结果的,可用以解释“圆”。另外,有的注家虽然去除了佛家语气,但仍坚持深度模式,例如向长清在其《文心雕龙浅释》中将“圆照”之“照”译为“评论”^{[9](P114)},也稍嫌过度阐释,失之牵深。

那么,五句中除了“譬目之照形”中的“照”字可解释为观察之外,“鉴照”“圆照”“识照”“照辞”“照理”这五个意义相同的“照”到底应作何注解呢?首先,我们需要回到《知音》篇的语境中来考察。二主所“鉴照”的对象是《储说》与《子虚赋》两个具体的作品,“识照”的对象也是作为一般作品的“成篇”,“照辞”“照理”中“照”的对象显然也正是作品之辞与理,而“圆照”所得的就是完满的作品之象,故而这五个“照”的对象可以说就是作品本身。现在,“照”字的意义问题就转换为主体与作品的施受关系问题:主体照作品。但主体对作品发出的动作显然不是简单的眼睛的观察,而是与之相关的隐喻义上的精神的观察,也即理解。《知音》篇中所探讨的也就不是别的,乃是主体理解作品之事。这五个“照”释为理解更切合文本语境与事义语境。其次,此篇名曰“知

音”,典故中伯牙每每鼓琴,无论意在泰山还是意在流水,钟子期都能准确把握其琴声中所寄托的情志,可谓解人,以致子期死后伯牙摔琴绝鼓,所以知音也就是能理解者,知也即理解。从标题看,实际上刘勰是在隐喻的意义上用“知音”来表示此篇的“知文”的主题;而从行文看,刘勰在篇中又屡屡言及“照”字,昭示此篇的主题乃是照文。所以,作为此篇主题的不同表述,照文也即知文,而照也就是知,知既为理解,则照亦是理解。再者,除了“知”以外,篇中还有“鉴”“晓”“识”“阅”“观”等相近措辞,尤其是“各执一隅之解,欲拟万端之变”句中的“解”字,则更直接地透露出此篇的主题是文学阅读中的理解问题。而刘勰在《序志》篇中所批评的“各照隅隙”的前代批评家们所得的也正是“一隅之解”,所以前者中的“照”与后者中的“解”也可说是同义的,则“照”即理解之意。综上,作为《知音》篇主题关键词的五个“照”字宜解释为理解。这也就是第三种解释路径,不过只有不多的两三家作如是观,且略显不甚坚决明确。陆侃如、牟世金的译本将“鉴照”与“圆照”中的“照”释为“察看、理解”^{[11](P385,389)},但仍保留了观察这一基层义。张光年将“圆照”之“照”译为“理解”^{[12](P95)},而对其他几处“照”的解释则否。吴林伯将“圆照”的“照”译为“认识”,“照理”的“照”译为“了解”,亦皆约略近于理解,其他几处“照”字仍有译为“观察”的。^{[13](P622~629)} 此外,《神思》篇中“独照之匠”的“照”与这五个“照”也是同义词,赵立生释为“领会”^{[5](P112)},周振甫释为“见解”^{[4](P247)},王运熙、周锋译本分别将“研阅以穷照”和“独照之匠”的“照”释为“理解”和“见解”^{[3](P247)},皆大致近于或同于理解之意,可作佐证。

二、《知音》篇中的理解论内涵

20世纪20~40年代,陈钟凡、郭绍虞、罗根泽、朱东润等人相继出版了自己的中国文学批评史著作,在文学批评视域下讨论《文心雕龙》的理论问题。其中罗根泽最具理论意识,提炼出文学观、文体论、创作论、文学与时代、批评及其原理等一系列问题,几乎概括了《文心雕龙》理论体系的所有精华,也基本确定了此后很长时间内的研究格局。^{[14](P5)} 显然,对于罗根泽来说,《知音》篇就是关于批评及其原理的,而关于《知音》篇性质的探讨,很长时间内,也一直在罗根泽所论及的“客观的批评”与“鉴赏批评”,或郭绍虞所论及的“鉴赏的批评”与“判断的批评”之间摇摆,论者或是有意识地剥离出批评论或鉴赏论

而分别强调之,又或是将二者合而观之。这三种立场当然都是可辩护的,不过似乎又都难以总概《知音》篇的“本体之事”(主题之事)。无论鉴赏论或批评论,显然都难以兼该篇中“照”“鉴”“阅”“观”“晓”“识”“玩”等精神活动的多重整体性,即便是双重性质论者,在试图整合两方面时也会有一些木质的铁环之感。晚近阶段则出现了一种新的讨论思路,搁置鉴赏与批评这两个剪不断理还乱的主题词,转而向现代西方文论中寻找某种理论对应物,以便对《知音》篇的性质作新的解释。在这方面较早且有影响的尝试者当属黄维樑。黄氏早年在美国获文学博士学位,20世纪西方文学理论自是行家行当,当其返观中国古典文论时便有了一种新鲜的交会。从1989到1995年间,黄氏不断地尝试把《文心雕龙》与英美新批评、接受美学、读者反应批评、原型批评乃至解构主义等西方理论进行比较^{[15](P1~38)},认为刘勰是“现代意义的批评家”^{[15](P6)}。黄氏曾对《知音》篇中的“六观”说与英美新批评的理论进行过比较,但在谈及《知音》篇的读者反应理论时则一笔带过,较为简略。^{[15](P43)}此后国内也有一些研究者在这方面步黄氏之后尘,发表了一些论文,在深度剖析方面或许有过黄氏之处,而理论视野却都没有超出其格局之外。对于《知音》篇理论性质问题,如果我们仍然期待一种中西互证的可能,或说是把它的主题用现代的理论讲出来,那么首先要看它讲的是何事。而据此前的讨论,它讲的主题与本体之事就是“照”,而“照”是理解之意,所以此篇的理论性质可视为解释学的理解论。此外,《神思》篇“研阅以穷照”“独照之匠”等句中的“照”显然也是理解之意,这更可说明《知音》篇中的“照”论主要不是批评或鉴赏论,而首先是理解论。事实上无论是鉴赏还是批评,其基础也必然首先是理解,或者说鉴赏论和批评论首先也都是一种理解论。下面我们主要探讨《知音》篇中所包含的理解论要素与内涵,以证成之。

首先,关于理解对象的问题。《知音》篇既以“知音”典故命名,已经表示出刘勰的理解论属于作者中心论,其理解对象是处于同一性中的作者与作品的共同体,作品即产于作者之作品,而作者即含于作品之作者;由于作品是作者精神情感的载体与表征,所以作者就是理解的终极对象和任务,作者的意图不是谬误,而是真理。因此刘勰把作者视为作品内容和意义的创造者,所谓“志在山水,琴表其情”,或“缀文者情动而辞发”,反之,作品也就成为理解作者的中介和第一层对象。而作品本身实际上是一个抽象

的集合概念,就像在英加登那里呈现为语音、意义、图式观相与再现客体等具体层次一样,它在刘勰那里也呈现为技术构造和精神构造两个层面的具体存在。第一,技术构造层面体现为体例、语言、结构、风格、韵律等要素,可以说属于作者创作的语法体系,刘勰本人将此方面提炼并表述为其著名的“六观”说;所以要理解作者和作品,必须要“先标六观”,理解其语法。这一思路与西方现代解释学先驱们的观点极为接近,例如19世纪德国的弗里德里希·阿斯特认为,解释作品的一种基础方式就是“语法的理解”,也就是理解作品的“形式或语言和它们的讲话方式”^{[18](P6)},而施莱尔马赫则进一步指出这种理解是“客观的”“只触及作者意识的物质方面”^{[18](P32,44)}。显然,刘勰的“六观”所指涉的也基本是客观的与物化的作品构造形式、语言或方式。解释学的另一位先驱狄尔泰对施莱尔马赫的这些观点进行过一段阐发。他说在语法理解活动中,“我们必须知道创作者是怎样想到主题的,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。首先,我们必须考虑作品所属类型(体裁)在其被写的时代之前的发展;第二,我们必须考虑这种类型在作者工作的地方和邻近的地区的使用情况;最后,如果没有关于有关的当代文学特别是作者可能用作为风格样本的著作的知识,我们就不可能对这种发展和用法有精确的理解。这样一种结合的研究在解释这方面上是没有任何东西可替代的”^{[18](P67)}。这可以说是对刘勰“六观”中的位体、置辞、奇正、通变等概念所包含的理解论思想的准确解释。第二,精神构造层面主要体现为作品中的情和理。受上古以来强大的言志传统影响,刘勰也强调作品本身就是作者用文字表达自己在世界中的感会情动的结果,所以《知音》篇说“缀文者情动而辞发”,《体性》篇说“情动而言形”等;另一方面,刘勰也注意到作品中的理的内容,如《知音》篇论及的“平理若衡”“理将焉匿”“心之照理”“心敏则理无不达”等等;而在其他篇中则时常与情属对或并举,如《体性》篇的“情动而言形,理发而文见”,《情采》篇的“情者文之经,辞者理之纬;经正而后纬成,理定而后辞畅”,《辨骚》篇的“情理实劳”,《明诗》篇的“情理同致”,《诠赋》篇的“致辨于情理”,《镕裁》篇的“情理设位”与“槩括情理”,《章句》篇的“控引情理”等等。情是心情,理是心理,只有首先理解作品中的情理世界,才能最终“辄见其心”。刘勰清醒地认识到,理解者的理解活动和作者的创造活动是一种互逆的过程,

既然“缀文者情动而辞发”，那么就需要“观文者披文以入情”，“沿波讨源”，或如《序志》篇所说，“观澜而索源”。此一过程就属于施莱尔马赫与狄尔泰所说的“心理学的解释”，因为“披文”的实质是狄尔泰所说的“移入和转换”，“入情”就是在此基础上所形成的主观上的“模仿或重新体验”，而“对精神事件（情理，引按）的把握的相当大的一部分存在于这种重新体验之中”^{[18]（P103~104）}。只有如此，理解者本人才能“使自身变成另一个人”，“置身于作者的位置上”，“使自身和作者等同”，甚至“比作者理解他自己还更好地理解作者”^{[18]（P61,68,91）}，作为作者生命事实、生命环节和生命表现的作品才能得到理解和还原。

其次，关于理解的条件或读者素养问题，这是《知音》篇理解论中最精彩和重要的部分。刘勰在篇中首先说明知音之难，进而指出“文情难鉴”，并分析了主客观两方面原因。客观上，作品世界本身是极其参差多样的，所谓“篇章杂沓，质文交加”，而体例与风格不一而足，堪称“万端之变”，然而“岂成篇之足深”。刘勰认为，理解难以达成或出现偏差的根本原因不在于作品本身的繁复，而在于理解者主观方面的特殊性与有限性，慷慨者、酝藉者、浮慧者、爱奇者，以及《辨骚》篇中提及的才高者、中巧者、吟讽者、童蒙者，各禀其赋，各是其是，所谓“知多偏好，人莫圆该”。这种有限性使理解者“各师成心”，就难免“识照自浅”，由此导致“一隅之解”，所得的就绝非“圆照”，而只能是一种“残照”，甚至东望不见西墙了。但刘勰又坚信在一定的条件下准确的理解是完全可期的，幽情可显，匿理可达，深心可见。这就要求理解者自身首先要丰富见识，提高素养，要“操千曲”，“观千剑”，“阅乔岳”，“酌沧波”，像创作者一样“积学以储宝，酌理以富才”，以达到“博观”乃至“圆该”的理想境地，然后才能无私不偏，若衡如镜地“圆照”。刘勰“博观”的要求与斯坦利·费什的现代读者反应理论，要求读者要具备一定的语言、语义和文学能力，做“有知识的读者”的思想是一致的。例如，楼护所以信伪迷真，是由于“学不逮文”，见识短浅；而《指瑕》篇中批评薛综、应劭在“注解为书”时之所以“谬于研求”，“失理太甚”，也正是由于缺乏一定的历史语言知识。更值得注意的一点是，刘勰的“博观”和“偏好”尽管是读者素养构成的两个极端，但都属于达默尔所谓的前理解，不过二人对这个概念的态度和要求并不相同。伽达默尔承认理解者的前理解（包括偏好）是作为事实而存在的，都是合法的；在理解活动中它不是障碍和羁绊，而是条件和起点，因

为不凭借它理解根本就无从开始。这也意味着作者不再是作品意义的唯一判定者和标准，而仅仅是理解者的一个“合伙人”，理解因而成为一种“视域融合”过程中的再创造，而非简单的还原。刘勰则显然不这么认为。他意识到前理解的存在，但是他否认存在即合理，而是把一般的前理解都视为“偏好”和“一隅之解”，要求理解者不断地修正它，扩展它，去其“偏”而臻于“圆”，除其“私”而进乎“博”，把作为偏见和成见的前理解提高到作为“博观”和“圆该”的前理解，做一个有准备的理解者或施莱尔马赫所说的“文本所期待的直接读者”^{[18]（P24）}，才能最终成为知音。实际上，刘勰与伽达默尔对前理解的不同态度是由他们对理解对象的不同界定所决定的，正由于刘勰认为这个对象是作者与文本的共同体，他才要求读者要建立起一个充分的前理解世界，而伽达默尔则认为理解对象不是作者或文本自身，而只是读者作为“合伙人”借助文本与作者所进行的“交谈”或“游戏”，并不要求读者的前理解达到完美，而是承认其多样性，以便建构小扣则小鸣，大扣则大鸣的多重理解空间。

再次，关于理解中的审美愉悦问题。如前，《知音》篇的主体部分全面探讨了理解活动的目标、条件、过程与方法等重要问题，思虑细密，而且有些观点与近现代解释学同气相求或激声抗辩，整体上带有理性主义的色彩。不过，刘勰并未止步于此。本来，无论是强调重构的施莱尔马赫的浪漫主义解释学，还是强调重新体验的狄尔泰的生命哲学解释学，都属于对启蒙运动的理性主义、现代工业社会及其所导致的文明弊端所进行的思辨批判的一部分^{[19]（P81~83）}，或者说是席勒审美教育方案的继承，但是他们皆未捅破层纸，以扩展到批判所以能达成正在于审美的自由和愉悦这一点上来。而刘勰则在探讨完知音的机制问题后，进而于结尾部分画龙点睛，点示出理解的审美意义。作者期待知音，而当“逢其知音”时，那种以同怀视之的愉悦自不待言，否则不会有高山流水的佳话；这种被理解者的愉悦古人早已论及，除伯牙的典故外，孔子“人不知而不愠”的规劝，屈子“众不知余之异采”的憾叹，都是旁证；而刘勰则注意到知音作为理解者的审美愉悦，当其“深识鉴奥”，把玩到作品中作者的心志情感，相与会通的“方美”之际，感到自我扩展到他人的精神世界中，而在那个世界中又能发现自我的存在，也就“欢然内怿”，感到无限愉悦和自由了。“慷慨者逆声而击节，酝藉者见密而高蹈，浮慧者观绮而跃心，爱奇

者闻诡而惊听”一句在刘勰那里尽管是论证偏好的材料,但在这个意义上却是极好的例证,其中击节、高蹈、跃心三种类型都是理解活动中审美愉悦的直接体现,而惊听则属于康德的崇高范畴所指的间接愉悦罢了。这也间接说明了“圆该”并不是愉悦的必要条件,而这或许是刘勰自己也不愿看到的结论。

最后,关于理解的外部因素与理解本身的关系问题。刘勰在《知音》篇第一部分讨论了三种知音之难的病象,但他在对“贵古贱今”和“崇己抑人”这两种的讨论逻辑上有疏漏。首先,刘勰承认贵古贱今的二主是鉴照洞明的,崇己抑人的班曹是才实鸿懿的,这说明两种病象并不必然妨碍理解活动,与理解能力并不必然矛盾,因为贵古贱今和崇己抑人都是表示态度的价值判断,而鉴照洞明和才实鸿懿是表示理解的技术能力,二者性质并不相同,也没有必然的因果关系;但理解力出色的人身上仍然会有这两种病象存在,只是由于人性本身中就有这样一些劣根,白居易称其为“人之大情”^[8](P1837)]。刘勰将这两方面并谈,在论证上是偷换概念,本来他想论证的是作为“能理解者”的知音,但是在二主和班曹的例子上了,指的却是人际关系之亲疏远近意义上的“朋友”了。这也提醒那些理解能力出众的人要尽量客观地进行理解,悬置个人好恶,哪怕是自己的敌人,也仍能知其优劣。

以“照”字为线索与主题,《知音》篇讨论了作为文学活动一个环节的一般理解活动,建构了属于刘勰自己的文学理解论。那么下一个可以追问的问题是,“照”的主体是谁,或者主要是谁。《知音》篇涉及到的人物既有在当时很有话语权的秦皇汉武这样的帝王、班曹这样的作家和楼护这样的五侯上客,也有鲁臣、楚人、魏民、宋客这样的普通群体;但稟赋不随身份高下而动,到了慷慨者、酝籍者、浮慧者、爱奇者这四种类型人物登场的时候,真相才真正揭开,因为这四种人正是下文所说的“观文者”,所以“照”的主体就是作为“观文者”的一般读者。因此从理解活动的主体看,《知音》篇又是读者论,“探讨的是读者如

何去看待作品”^[15](P41)]。美国文论家艾布拉姆斯曾指出,文学活动的四要素是世界、作家、作品与读者。现在我们可以说《知音》篇作为读者论,与其他各篇中的作品论、作家论、创作论、世界论等共同构成了《文心雕龙》文学理论的完整体系。刘勰在《序志》篇中明确表示《文心雕龙》全书的目的是“言为文之用心也”,然而他却又提供了一个简明的读者理解论。这表面上违背了全书的主旨,但是不得不说这是一次伟大的失信。刘勰以其敏锐的理论直觉冲破自己的计划,在中国古代文学理论版图中划定了理解论的疆域。

参考文献:

- [1]范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1962.
- [2]郭晋稀.文心雕龙译注十八篇[M].兰州:甘肃人民出版社,1963.
- [3]王运熙,周锋.文心雕龙译注[M].上海:上海古籍出版社,1998.
- [4]周振甫.文心雕龙今译[M].北京:中华书局,1995.
- [5]周振甫.文心雕龙辞典[M].北京:中华书局,1996.
- [6]饶宗颐.澄心论萃[C].上海:上海文艺出版社,1996.
- [7]詹锳.《文心雕龙·知音》篇义证[J].天津社会科学,1982(4).
- [8]詹锳.文心雕龙义证(下)[M].上海:上海古籍出版社,2016.
- [9]向长清.文心雕龙浅释[M].长春:吉林人民出版社,1984.
- [10]陶礼天.知音与知味:论《文心雕龙》的知音批评模式[J].文史哲,2015(5).
- [11]陆侃如,牟世金.文心雕龙译注(下册)[M].济南:齐鲁书社,1982.
- [12]张光年.骈体语译文心雕龙[M].上海:上海书店出版社,2001.
- [13]吴林伯.《文心雕龙》义疏[M].武汉:武汉大学出版社,2002.
- [14]罗根泽.中国文学批评史[M].上海:上海书店出版社,2003.
- [15]黄维樑.从《文心雕龙》到《人间词话》——中国古典文论新探[M].北京:北京大学出版社,2013.
- [16]邓新华.《知音》篇是中国古代的“文学接受论”[J].学术月刊,1999(12).
- [17]高曼霞.论刘勰的接受美学观[J].北方论丛,2005(4).
- [18]洪汉鼎.理解与解释:诠释学经典文选[C].上海:东方出版社,2006.
- [19](德)伽达默尔.真理与方法(上卷)[M].洪汉鼎,译.上海:上海译文出版社,2004.

责任编辑 韩玺吾 E-mail:shekeban@163.com