

# 作者意图理论再探

(美)黄承元<sup>1</sup> 著 庞璃<sup>2</sup> 译

(1. 美国宾州州立大学 比较文学系; 2 美国南卡罗来纳州大学 英文学访问学者)

**提 要:** 本文从 J. R. 塞尔 (John R. Searle) 的“言语—行为理论”(Speech - Act Theory, 1969) 出发重新探讨作者、文本及读者间错综复杂的关系。笔者以为作者的意图与文学批评在解释学意义上是密切相关的, 但是我们有必要对作者意向性(intentionality)的多层次性深入探讨。为深入讨论“忠于作者”或“忠于文本”的种种迷思, 笔者受塞尔的启示划分了三类作者意图和源自这三类意图的三个层次的阐释意义。由于“以言表意”(locutionary)的意图(标示为意图 1)归属于外延的公共领域, 而“以言取效”(perlocutionary)的意图(标示为意图 3)只能透过仔细阅读(而非重建)文本来获得, 相对来说问题不大; 这两层意图对应到文学作品的外延意义(标示为意义 1)及上下文与背景相关的意义(标示为意义 3)。本文主要探讨“以言行事”(illocutionary)的意图(标示为意图 2), 因为这与读者的反馈间的关系较为复杂。尽管必须承认这些范畴经常僭越彼此的疆域, 但是笔者本意不在严格的分门别类, 而是提出探索作者意图和文学批评的一种新方法的可能性。

**关键词:** 言语—行为理论; 作者意图; 意向性

**中图分类号:** D - 02 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003 - 3637(2008)05 - 0128 - 05

## 一、引言

### 敬告读者

任何人若企图从本书的叙述中探寻写作动机, 就将对之提起公诉; 任何人若企图从中探寻道德寓意, 就将对之实施放逐。

——马克·吐温(1885)

在对《哈克贝利·费恩历险记》中的方言进行解释前, 马克·吐温刻意地附上了上述俏皮的注脚。也许这位美国著名幽默作家想提醒读者不要对号入座, 随便断章取义, 也许他根本想禁止读者对其作品进行任何解读。在阅读文学作品的过程中, 读者的确无法避免对作者创作的动机和意图进行辨析。如果文本、作者、作品中的世界、读者以及文本使用的语言等等, 各为一种参考框架, 我们会发现, 随着参考框架的不同, 有关作者创作意图的诸多问题以及读者主观阐释对原作所形成的张力也就应运而生。德国诗人赫曼·赫塞进一步点出重塑作者意图的困难:

即使读者仅仅是无关痛痒或蜻蜓点水地点评一位诗人的作品, 诗人便应该知足。如果读者不曾误解他的主要意向和寓意, 那么, 这位作诗的人就是最幸福的人儿。读者有限的领悟范围和诗人同样受到语言的局限。

——赫塞

就西方文学批评和艺术鉴赏的整体关注点而言, “作者”一直是一个重要概念, 在作品诠释中占有举足轻重的角色。自法国批评家罗兰·巴特于 20 世纪 60 年代倡议“作者已死”以来, 20 世纪西方文学理论界就一直针对如何理解“作者”及作者意图在文本诠释中的地位展开激烈辩论。传统历史传记派

的“传记批评”方法注重对作者生平的考察, 从艺术作品内部来定位作者(“忠于作者”), 并从所谓的作者意图来定位作品。与这种历史主义方法形成对照的是后现代的诠释方式, 包括新批评和接受美学; 这种方法赋予读者在阅读活动中更大的主导性和支配地位(“忠于文本或读者”)。双方阵营都做了有益的尝试, 也获得了宝贵的经验。

如同弗里茨·润格所述, “词语促动了诗人的种种情绪, 其间蔓生出庞然的、云涌般的隽永诗意”。诗人经常会感到缺乏准确的载体, 因为他的表达工具是词语, 而任何词语的内涵从来都不单纯, 甚或是错综复杂且暧昧模糊的。比方说, 当诗人采用“grace”这个词时, 该词的神学内涵自然会进入所表达的语境的一部分, 不管诗人自己是否如此希望。

罗兰·巴特宣告了后结构主义的一个意义深远的主题: “读者之生立于作者之死”。当以作者为中心的传统遭到解构的同时, 也就是作者、读者和文本之间的新秩序得到确立的时候。本文写作主要目的在于探讨 20 世纪中叶以降广为流行的以“文本的意义完全取决于作者的意图”作为阐释文学艺术作品途径的合理性。本文主张在阐释文学作品的意义时, “作者的意图”仍然具有一定程度的美学意涵。某些“作者的意图”, 特别是在特定语境中某些具有完成特定行动潜能之话语, 应该通过对艺术作品的背景的解读来重新分析, 而这种重建的过程, 形成了文本批评的一个重要组成部分。批评家为了阐释文本本身的意义, 需要考虑各种与该文本相关的语境, 这就意味着考虑读者意图的内外根据, 而不是仅仅限于文本自身。仅仅从作者可能的创作意图出发, 来追溯文本的种种衍生线索, 文本的意义就已经无穷无尽; 由不惮繁琐地精读所发现的那些意义, 同样也无法穷尽作者意图涵盖的所有意义。

波洛尼厄斯:殿下,您在读什么?

哈姆雷特:无非是一堆字罢了。

波洛尼厄斯:殿下,所为何事?

哈姆雷特:何人之事?

波洛尼厄斯:殿下,我是问您所读之事。

——莎士比亚《哈姆雷特》(II ii, 191 -

195)

对词语意义的探索涉及作者的意图和读者对这一意图的理解之间的关系,涉及文本的各种意义(无论流畅还是凝滞)和读者对这些意义的领悟之间的关系,还涉及作者的创造进程与艺术作品的各种意义之间的关系。这些都是与文本批评与创作意图相关的一些讨论主题;然而,本文专门研究作者的意向和文本各种意义的生发之间的相关性。阅读理论,诸如尧斯的接受美学,笔者将另行撰文研讨。

作者在创作过程中所产生的各种意念以及从而所发生的各种意义,透过作者创作这件艺术作品的精心构思、计划和布局传递出来:从这层意义上来说,作者的意图与其作品的阐释是密切相关的。语言哲学领域在20世纪的创新发展——言语—行为理论——为本文论证作者的意图与文本阐释的相关性提供了一个坚实的基础。

## 二、论辩背景

桓公读书于堂上。轮扁斫轮于堂下,释椎凿而上,问桓公曰:“敢问,公之所读者何言邪?”公曰:“圣人之言也。曰:‘圣人在乎?’公曰:‘已死矣。’曰:‘然则君之所读者,古人之糟粕已夫!’”

——庄子《庄子》(“天道篇”)

浪漫主义批评和古典文艺理论的摹仿论则着重探讨作者意图。自从俄国形式主义派学者深入思索日常语言语法和文学的各种形式(例如:影射、韵律、格律、文体、意象、隐喻、象征和叙述视角等)以来,文学的历史—传记式解读一直受到新批评支持者的质疑。像“天道篇”中的轮扁视圣人书(文本)为“古人之糟粕”一样,他们相信作者早就死亡;因而一俟作者完成了作品,就完全脱离了与作品之间的关系,此后两不相涉。辩论的中心是关于作者意图对作品理解在美学意义上的相关性。新批评学派相信作者的意图和文本的理解无关。维姆萨特和比尔兹利提出著名的“意图论的谬误”向浪漫主义文学批评提出挑战。

新批评派从各种角度论证作者意图和文本阐释无关,进而主张阐释文本过程仅仅与专注地阅读文本本身相关。他们主张阐释这项工作是排除包括作者意图在内的任何“外在的”信息。阐释文本过程中唯一合理可用的信息是文本提供的资料,因为“判断文学艺术成功与否的标准中,作者的设计或意图无可利用,也不值一用”。

新批评学派中有两个最主要的主张:对作者的创作意图

的了解,不应该影响吾人对作品自身的评价;对作者创作意图的认知,亦不应影响吾人对作品的解读。维姆萨特和比尔兹利根据作者意图的论据根源,清楚地划分了两种不同的“意图”:有内在证据的意图(来自文本的信息)和有外在证据的意图(来自自传研究的信息)。对新批评派而言,也许作者意图终究是和文学作品的阐释相关的,但前提条件是这位评论家必须能找到这些意图的“内在的”证据。然而,关于作者意图的“内在的”和“外在的”证据之间的划分,在维姆萨特的论证中并不清晰。“内在的”证据可能意味着对文本自身是内在的,也可能意味着对这个文本连同同一作者(或这一作者的同时代作者们)所作的其他文本是内在的。维姆萨特也承认,“内在的”和“外在的”证据之间的不同的确是暧昧不清,充满矛盾的:“所谓的‘内在’无可避免地将牵涉非私领域之事务;所谓的‘外在’往往同时也是最隐秘、私人的。”

艺术史家理查德·沃哈姆(论述虽然循相似论调,但是他提出的“criticism as retrieval”着重于重构创作艺术作品的创造性进程。渥哈姆所反对的“criticism as revision”主要是指艾略特关于文艺作品如何对今人产生意义的论点。虽然渥哈姆赞同批评应该追溯并且还原这个创造性进程及作者的各种意图,但是他不同意新批评的文本自足的观念,也不赞成他们宣扬推广以文本为中心的阅读。沃哈姆的观点暗示“作者的意图”是吾人解释作品时足供参照的合理对象。

虽然文艺批评的确应该探讨文艺作品如何与现今的世界交流对话,但是笔者反对新批评学派的“批评即详审”。本文从沃哈姆的观点出发,并且试图在文学作品中(而非从心理分析角度)厘清三个层次的作者意图和文本意义,再进一步探讨何者需要用一种独立的研究形式去还原。

## 三、作者意图和文本意义

文学作品拥有艺术和审美之两极:前者指作者的文本,而后者则由读者实现和达成。

——沃夫冈·伊瑟尔

笔者以为,作者意图,可依照说话者发“言”时的意图的重点,而被划分为三个层次。由于“以言表意”的意图(标示为意图1)归属于语言学外延(词汇的语素、音素、句法以及语义等方面的为公众所接受意义,就像是在字典里解释的意义)的公共领域,因此不是作者意图理论论辩所关注的焦点。我们也不需要进一步考虑“以言取效”的意图(在本文中将被标示为意图3)。“以言取效”的意图注重强调阅读方对作者之“言”的反应。作者通过一些特定方式(例如,唤起悲伤)创作艺术作品时所可能存有的意图只能通过阅读作品本身来达成。对思辨者的预期效果蕴含在艺术作品中,而且只能通过仔细阅读(而非建构)文本以及文本的文化或历史背景来揭示。

然而,如果评论家要理解艺术家的作品意义,那么重新建构艺术家的“以言行事”意图——他在创作艺术作品时可能存

有的意图(标示为意图2)——就必须有一种单独的研究形式。

三种不同层次的作者意图产生三层意义。第一层意义,作为艺术作品意义的核心,指的是其内涵意义能够被见闻广博的读者利用一般的“语言常识”(文学的、音乐的或绘画的传统手法等方面的常识)所理解。新批评在探讨文本的自我阐释功能时,实际上指的是这层意义。不得不承认,艺术作品应当提供我们理解第一层意义所需的资源,并且我们能够求助于字典来获得词汇的外延意义(而不是对作者自身所具有的特殊意义)。从这层意义上来说,字典能够帮助读者从语素学、句法学、语义学和语用学角度诠释一首诗歌。

第二层意义就是“以言行事”意义:艺术家在创作这样一个艺术作品时究竟意图完成什么?“以言行事”行为的例证可见于诸如言说者提出问题、命令某人做某事、作出承诺或维护一个命题的真实性等场合。第二层意义是内涵性的。通过析辨第一层意义与第二层意义之间的差别,我们注意到特定词汇和句子所具有的意义(第一层意义)不能等同于作者在特定场合使用那些词时的意图(第二层意义)。因此,我们在作者创作时的意图(也就是所谓的“以言行事”意图)和他作品的部分意义之间已经确立了一个紧密的联系。读者对艺术家创作所确立的第二层意义的理解,隐含着对该艺术家的写作中的“以言行事”意图的了解。

第三层艺术意义源自作者的“以言取效”意图。因为“以言取效”行为是经由说出的话而达成某种效果,诸如劝说某人做某事,使对方信服,或者令其愤怒等等,“以言取效”意义(也就是第三层次的意义概念)取决于文本对其思辨者的言语表达效果。第三层次的意义与每一个别阅读主体的背景相关。

由于第一种意图和第一层意义都处于公共领域——词汇在语言学上约定俗成的意义,故而二者彼此相呼应;第三种意图和第三层意义彼此呼应,则是因为二者皆处于私人领域——对处于不同文化背景中的每一阅读个体所具有的意义而言,作者可能有,也可能无此意图。第三种意义——也就是由读者界定的艺术作品的意义——能够脱离对创作者可能的创作意向的考虑,而独立地存在。

然而,所使用的词汇的内涵——特别是对作者及其同时代人来说,特定词语所指涉的意义,(例如某些辞章典故是否影射特定对象)——需要通过传记研究和历史调查来发掘。如沃哈姆所说,言说者的意图(“以言行事”意图)必须能透过作品本身以外的信息及证据来揭示。“以言行事”意图和第二层次的意义,需要专门的研究去获得,而这第二层次的意义正好是要重新建构的艺术作品的“意义”中的一部分。“以言行事”意图造就了作品的特性:为了阐释作品中暗含的意图,我们需要知道艺术家通过其作品想要传达的意图和表现的意义(也就是其创作时的“以言行事”意图)。如果只要了解第一层和第三层意义,那么作者的第一种和第三种意图并不需要专门的研

究去获得。但是要了解一件作品的第二层意义,就必须重新建构作者打算透过言说来实施的行为。德国哲学家黑格尔晦涩难懂的文字就是一个最好的例子。黑格尔的哲学著作,因其大量引经据典及迂回曲折的表达方式,而以艰深晦涩闻名于世。以黑格尔的《精神现象学》为例,对这部作品的阅读理解就充分验证了重建著者“以言行事”意图所具有的重大意义。黑格尔在这部书的序言中就影射了他那个时代过于简单化的宇宙观。这些影射费希特的话语只能在通过研究黑格尔传记,重新建构他的“以言行事”意图之后,才能清晰地呈现出来<sup>①</sup>。

#### 四、“意图谬论”主张的谬误

新批评派在其第一个重要声明中,断言要找回作者的动机和意图是不可能的,因为据称作者已经在文本中死亡。笛卡尔学派的影响在此十分明显,其称对他人思想的理解是不可能的,因为他人的动机是隐秘的,没有自己以外的任何人能够掌握。维姆萨特和比尔兹利进一步发展了这个论点,提出“批评家怎能期望从关于意图的问题获得答案,因为意图本身是一种无法掌握的东西”。这个主张里的谬误是疏忽了笛卡尔所描述的个人心智的局限性。斯金纳也注意到了对笛卡尔二元论的误解,认为是“明白无误的错误”<sup>②</sup>。

新批评家声言,虽然重建作者意图的行动可能获致成功,专注于这样的信息只会为判断艺术作品的价值提供一个不受欢迎的标准。我们首先必须问:新批评学派所谓的作者“意图”和“动机”如何来区分?笔者以为,动机指的是先于艺术品创作的个体状况,但是意图是指艺术家以某种方式(即:运用某种文学体裁,采用雕塑或油画的形式等)创作这个作品的计划和安排,亦即艺术家打算做某事的意图(言前意图)或在做某事时的意图(“以言行事”意图)。

当论及艺术家的“动机”时,我们首先考虑的是这位艺术家的精神状况,然后才探讨他创作作品时的意图,因而“动机”是作品的“外在”因素,与作品的阐释无关。然而,“意图”一直和艺术作品相联系,因为艺术作品的计划、设计安排以及创作方式等都是“意图”所包容的内容。如果要理解文本的意义,需要被重建的正是作者的“意图”。创作动机不是创作时的动机,而是持续不断地与作品相联系的。寻找动机与作品意义的确立无关。

后结构主义者可能认为,文本在被写作和完成以后,即成为一个有机的整体,而且只存在于公共领域中。这就意味着一个完成的文本是和作者的意图分离开来的,并且只根据文本及其读者所处的“语境”产生意义。新批评也主张艺术作品不应该被冠以“固化不变的”性质,也不应只归结于作者所阐释的特殊意义,因为作品的意义据时间推移而不断变化。随着历史和文化语境变迁,批评家可能获得这样一种印象或幻觉,认为文本意义流动易变,声称由于语境(读者或文本)变迁,文本意义在不同时间段将一直变动不息。然而,作者们就像其他人一

样,在时间推移时,也改变他们的态度、情感以及价值观标准。这就意味着作者们显然在变迁的时间段中也在不同的“语境”里观察他们自己的作品。赫施非常清晰地阐明了这一点:“对他们而言,改变的不是作品的意义,而是他们与那个意义的关系<sup>④</sup>。用赫施的话来说,意义是作者通过使用特殊的“符号序列”(由文本的表达来体现)所表达的意图。

如前所述,新批评派声言作者意图不应成为评判标准,这并不仅仅是源自“动机”和“意图”之间的混淆,而且也是因为误解了批评的概念。如果我们认可文本诠释这项工作的目的,是为了重新建构文本对作者及读者的意义,那么我们只要探讨批评的一个组成部分就可以了。批评不仅仅只是涉及阅读的过程,也涉及艺术和非艺术的评判标准、优劣艺术的评估以及对艺术作品各种意义的阐释。

为防止误解,笔者需说明本文讨论的是文本诠释,而非评估,不涉及主观道德批判。反意图论者在这一方面有时含糊不清。维姆萨特和比尔兹利提出“意图谬误论”,声称吾人对作者的意图的掌握,会在“判断文学艺术作品的成功与否”上形成一种“不合需要、不受欢迎”的标准<sup>⑤</sup>。这就混淆了评估与阐释两种概念。对作者在写作时具有的动机(例如赚钱)进行断言,与批评家对他的作品的评判相关,较类似于中国的解释学传统。艺术家的言行和艺术作品的价值不能等同齐观,必须分开来看。正如莫扎特的玩世不恭并不能为评判其音乐价值“提供不合需要、不受欢迎的标准<sup>⑥</sup>”,也不能削弱和影响他的音乐成就。然而,要说莫扎特生平传记研究可能会有助于阐明他音乐中的动机和意图(例如说莫扎特音乐中的纯粹和美丽可能是其真实生活中的愤世嫉俗、贫困潦倒以及挫折沮丧的升华)也似乎略为牵强。

新批评在这一点上又进一步进行拓展——先是勉强承认艺术家的意图可能终究会被发掘出来——但纵然是作者意图能被发掘出来,这种形式的信息和艺术作品的阐释简直毫不相关。这一论点似乎混乱地徘徊在第二层次与第三层次的意图之间。维姆萨特和比尔兹利便转移到这样的立场上,声言他们关注的是“诗歌的意义”,而且没有必要为“意图”所困扰。就动机而言,这是有一定道理的。动机的确产生于艺术作品创造之前,而后又与艺术作品的创造无关(例如艺术家通过写作赚钱的动机)。然而,新批评并未言明哪一层次之“意图”为其所指。“以言行事”的意义,由言说者发“言”(创作艺术作品)来具体实施,要理解这点,就必须理解创作方在创作特殊的工作时首要的意图。这种意图与艺术作品在审美意义上必然相关联。

很明显,新批评派所提议的是一个“意图论”上的矛盾。如斯金纳所重新归纳的,新批评家认为“作者通常会达成他打算达成的目的,而且通常会打算达成他达成的目的<sup>⑦</sup>”。新批评家提出了一个“文本阐释即能重获作家意图”的悖论:如果艺术

家成功地达成了他的目的,那么读者就能通过思考文本自身而彻底了解其创作意图;如果艺术家没能达成他的意图,那么批评家求助于“外在”的证据,文本就是无用的,这是因为:(1)这种“重新建构”的意图并不产生于文本;(2)并不能证实究竟是作者的意图还是批评家想象力的产物;(3)因为这种“批评家重建”之意图并不出现在文本中,从文本外部寻找这一意图是徒劳的。然而,传记研究能帮助批评家确认这一效果,并认知到文本中的意图不是偶然产生的,而是蓄意为之。根据沃哈姆所言,在“意图未被实现”的情形下,传记研究有助于理解作者未达成的“以言行事”意图或创作中无意识地掩盖了的意图。重新找回未达成的意图有益于进一步理解艺术作品。

### 五、作者意图及文本诠释之间的关系

作者的生命在一部作品中占有中心地位吗?从某种意义上来说,每一部艺术作品都具有自传性质。例如,莫扎特在生活当中沉迷于两姐妹,他的歌剧《女人心》中正好有两姐妹。贝多芬在恶性耳疾的禁锢中梦想完美的妻子,就像《费德里奥》里身陷囹圄的弗洛雷斯坦一般。赫尔曼·梅尔维尔在他的《欧穆》(副标题为《南海历险》,1847)中回顾他在塔希提岛和埃慕欧在海滨捡拾弃物为生的经历,这甚至比他的《泰皮或玻利尼西亚生活一瞥》(1846)的自传性质更浓一些。此外,梅尔维尔封笔作《水手比利·巴德》(1891)是作者成年期精神状况的“内省”。奥斯卡·王尔德在《理想丈夫》中倾其可能地作自传性描述,把自己最隐秘的一面毫不掩饰、赤裸裸地呈现在读者面前,诚实到他那个时代所能容忍的极致。王尔德的艺术作品鲜活如生,不是因为其睿智风趣,而是因为揭示了作者对人类情感的深入了解及作者的意图。

至于西方文学正典的基石——莎士比亚,则争议较多。例如:《暴风雨》,莎士比亚的最后的一部喜剧,长期以来被认为是最能体现莎翁造诣的“剧作家绝笔作”——尽管此后他还是写了几部作品,例如《亨利八世》。乔·法恩曼也认为莎翁在他的十四行诗里创造了诗的主观性。这种主观性,连同莎翁的意图(或者用法恩曼的话来说,是“意愿”)唤起人们对诗人思想的注意,而不是对诗人想象的关注<sup>⑧</sup>。莎翁的例子可能对意图论者与历史论者的批评方法来说,正好都是个理想的经典标准,但是每一个批评方法都预先假定其理想的标准,这就提醒我们,强行推行一种断论作者、文本与读者具有或缺乏任何联系的批评方法具有危险性。

创作者的精神发展历程连同他对写作(或绘画)时期周遭环境的领悟与感知,是理解文本意义核心的关键。艺术家的创作是通过象征手法对各种内在意图的自我揭示过程,即多元意义的表达:文本对阅读方揭示了一个充满各种可能性的世界。因此,文本诠释重新恢复作品本身的各种意义,并为阅读方寻求其意义与价值。要阐释一个文本,就要“把它诠释得有意义”,要么就需要就某事(存在状况)的某种情形(文本)谈点什

么(评估或解释)。这一过程是必要的,因为如巴尔德斯(Valdés)所说,它“使得艺术作品更加贴近读者”<sup>⑩</sup>。阐释透过文本表象深入洞察艺术作品的意义,超越文本的意义,揭示其中的“寓言”,因而是必要的。

意大利著名剧场导演斯德勒在俄国套娃玩偶和戏剧工作的意义之间作了一个类比。这个类比应用在文学批评的比喻上亦非常贴切。文学批评存在一个核心,即第一层次的意图和“以言表意”,只要求形式主义研究,揭开研究的第一层面纱。新批评停留在这个层次上就驻足不前。第二层领域是沃哈姆强调的“以言行事”的力量及其意义。第三层领域是“以言取效”意义——艺术作品在阅读一方的语境中所代表的意义。文学的文化研究强调这一方面。文本阐释这项工作是要解释各层意义,而每一层意义都应该被考虑。

德国浪漫派诗人诺瓦利斯把作者意图、艺术作品的独立性以及读者、文本之间的关系作了一个精彩的评述。笔者援引他的评述来作为本文的结语:

真正的读者其实正是作者这个角色的延伸。他  
就像接收下级法庭呈上来的案子的高等法院。

——诺瓦利斯《附录和补遗》

#### 注 释:

转引自 Anne Harrington, *Reenchanted Science: Holism in German Culture from Wilhelm II to Hitler* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 207.

Roland Barthes, “The Death of the Author” in Philip Rice and Patricia Waugh ed. *Modern Literary Theory: A Reader* (2nd Ed.) (London: Edward Arnold, 1992), 118.

请参考 John Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1963); John Searle, “A Taxonomy of Illocutionary Acts” in K. Gunderson ed. *Language, Mind, and Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975), 344 - 69.

笔者用“文本”来指涉广泛定义的书写,包括文学作品、历史文件、艺术品乃至音乐作品等文化生产。

John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

W. K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley, “The Intentional Fallacy,” reprinted in Alex Neil and Aaron Ridley ed. *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern* (New York: McGraw - Hill, 1995), 375.

Wimsatt and Beardsley, “The Intentional Fallacy,” 380.

Richard Wolheim, “Criticism as Retrieval,” in Alex Neil and Aaron Ridley ed. *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern* (New York: McGraw - Hill, 1995), 404 - 414.

T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent,” in Alex Neil and Aaron Ridley ed. *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern* (New York: McGraw - Hill, 1995), 53 - 58.

W. K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley, “The Intentional Fallacy,” in Alex Neil and Aaron Ridley ed. *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern* (New York: McGraw - Hill, 1995), 380.

⑪ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), 参见“Vorrede,” Abschnitt 51, S. 50: “ein sonnenklarer Bericht über den Organismus des Universums für die Kosmos eine wie die Sonne klare Bericht über die Philosophie (wie die Sonne klare Philosophie Bericht)。”

⑫ Quentin Skinner, “Motives, Intentions, and the Interpretation of Texts,” *New Literary History* 2. 1 (Autumn, 1975): 400.

⑬ E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), 8.

⑭⑮ W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley, “The intentional fallacy,” *The Sewanee Review* 54 (1946): 468.

⑯ Skinner, “Motives, Intentions, and the Interpretation of Texts,” 399.

⑰ Joe Fineman, “Introduction,” *Shakespeare’s Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets* (Berkeley: University of California Press, 1986); 亦可参考 Joe Fineman, *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition: Essays Toward the Release of Shakespeare’s Will* (Cambridge: MIT Press, 1991).

⑱转引自 Quentin Skinner, “Motives, Intentions, and the Interpretation of Texts,” *New Literary History* 7. 1 (Autumn, 1975): 394.

作者简介:黄承元,美国斯坦福大学比较文学博士及跨学科人文学研究博士,任教于美国宾州州立大学比较文学系及研究所,兼中文部主任,博士生导师,文艺复兴研究会委员,山东大学文艺美学中心合作博士生导师暨文艺学专业兼职教授;曾任哈佛大学访问学者及斯坦福大学德语教学带头人;庞璃,美国南卡罗来纳州大学英文系访问学者。

本文承蒙陈凯华(美国宾州州立大学比较文学系讲师)协助翻译,特此致谢。

责任编辑:胡政平;校对:文雨