



熊元义：自从1981年《新的美学原则在崛起》发表以来，您一直在文艺批评和文艺理论这两个方面勤奋耕耘，取得了丰硕的成果。中国当代社会的发展正由赶超的模仿和学习阶段逐渐转向自主的创造和创新阶段。在这种历史转折阶段，中国当代文艺理论界在精神上绝不能因循守旧，而要奋发图强，开拓创新；绝不能对一切强有力的东西麻木不仁、无动于衷，而要有对崇高和尊崇的强烈感受。您认为中国当代文艺理论在与西方文艺理论的碰撞和交流中应该如何发展？

孙绍振：从20世纪80年代起，中国文学理论界冲破了封闭性的蒙昧，享受了放眼全球的兴奋，在强烈的落伍感的驱迫下，文学理论界把相当大的热情献给了西方理论，一波又一波的新理论被当作普罗米修斯的火种引进，表现出“饥不择食”的贪婪，其更新速度之快，可能创造了吉尼斯纪录，这可以从急于改变弱势文化处境的心态得到解释。20世纪80年代的“新名词大轰炸”的实质乃是抢占话语的制高点，在话语解放中体验节日的狂欢，由之而产生的最乐观的预期乃是“发出自己的声音”，在最短期间与世界文学最高水平接轨。在学术前沿平等对话中，展示中国文学理论的更新和建构。然而，多年的实践证明这种“乐观主义”多少带有空想的性质。平等对话的起码要求，乃是有话可对，也就是具有自己的、不同于对方的话，如果说和对方一样，那就是废话。问题在于，许多热闹非凡的话语都不是自家的，问题是人家的，大前提是人家的，方法也是人家的。将西方文论奉为“放之四海而皆准”的真理，充其量不过是为之举出中国的例子而已。这就不成其为对话，而是仆人对主人的“嘘”。

西方文论不管什么流派均以对权威的质疑挑战为荣，故天马行空，以原创性和亚原创性为生命；中国学人则鲜有把西方权威当作对手（rival）进行质疑和挑战，故只能爬行，疲惫地追踪。在这一点上，倒是美国人比我们清醒，在他们从欧洲引进大量思想资源以后是有所质疑的。美国理论家J.希利斯·米勒对1960年代以来从欧洲大陆的大规模引进的理论进行了反思，得出了一系列发人深省的结论：理论并不如一般人想象的那么“超脱大度”（“impersonal and universal”），而是跟它萌生的那个语境所具有的“独特时、地、文化和语言”盘根错节、难解难分。又如，在将理论从其“原址”迁移到一个陌生语境时，人们不管费多大的劲总还是无法将它与固有的“语言和文化根基”完全剥离。“那些试图吸收外异理论，使之在本土发挥新功用的人引进的其实可能是一匹特洛伊木马，或者是一种计算机病毒，反过来控制了机内原有的程序，使之服务于某些异己利益，产生破坏性效果”。我们引进的那些西方理论，我们热情追随的“大师”，是不是“一匹特洛伊木马，或者是一种计算机病毒”呢？是不是“反过来控制了机内原有的程序”，对我们的理论建构“产生破坏性效果”呢？是值得深长思之的。乔纳森·卡勒说过，作为理论，其本身的准则就是反思。难道我们接受乔纳森·卡勒就不该反思吗？而反思的起码条件就不是俯首帖耳，而是站起来，理直气壮地冲着西方文论进行反质，提出西方人没有提出的问题，迫使其接招、就范，此乃改变一代人被动的状况的惟一道路。

熊元义：的确，中国当代文艺理论家接受西方文论应该有所批判和反思。但是，中国当代文艺理论家的这种批判和反思必须有两个立足点。一是中国当代文艺理论家是主动创造的。中国当代文艺理论家只有立足本民族的现实并在文化上主动反映和创造新的文艺理论形态，才能真正批判和反思西方文论。否则，就只有被动接受的份儿。二是中国当代文艺理论家在创造和接受中厘清中国传统文论和西方文论各自的优势和劣势。您是怎么看待这个问题的？

孙绍振：西方文论所表现出来的智商被认为可以列入当代最高层次。这一点，是否毋庸置疑姑且不论，和他们对话必须有相应档次的智商，则可以肯定。但是，“最高层次”是多方面的组成，不是铁板一块，不可能各个方面都是绝对平衡的，其不平衡正是我们应该分析的对象。最明显的乃是在文化价值和意识形态方面，他们发挥到极致，这是他们的强项。这一点，可能是世界的共识。要和他们的强项对话，对之发出质疑和挑战，难度是比较大的。问题是，他们没有弱项呢？我相信，没有一种学术文化群体是没有弱项的。最为明显的就是他们在文学审美价值方面表现得极其软弱。第一，号称“文学理论”却宣称文学实体并不存在，伊格尔顿在《二十世纪文学》，乔纳森·卡勒在《文学理论导论》坦然如此宣称。事情荒唐到这种地步，除了用“危机”，很难用任何其他话语来概括，这样的危机对2000多年来西方文学理论来说如果不敢说是绝后的，至少可以说是空前的。无视西方文学理论如此之危局，就看不到我们的机遇。第二，他们几乎不约而同地宣称，对于具体文学作品的解读的“束手无策”是宿命的，因为文学理论只在乎概念的严密和自洽，并不提供审美趣味的评判。第三，他们绝对执著于从定义出发的学术方法，当文学不断变动的内涵一时难以全面概括出定义，便宣称作为外延的文学不存在。事实上，由于语言作为声音符号的局限性，一切事物和概念的内涵都有定义所不可穷尽的丰富性，并不能因此而否决外延的存在。第四，他们的理论预设涵盖世界文学，可是他们对东方，尤其是中国古典文学和理论却一无所知，他们的知识结构和他们的理论雄心是不相称的。西方文论失足的地方，正是我们的出发点，从这里对他们的理论（从俄国形式主义到美国新批评，从结构主义到文学虚无主义的解构主义，从读者中心论到叙述学）进行系统的梳理和批判，在他们徒叹奈何的空白中，建构起文学文本解读学，驾驭着他们所没有的理论和资源，和他们对话，迫使他们和我们接轨，在文学文本的解读方面和他们一较高下，也许这正是历史摆在我们面前的大好机遇。

熊元义：文学理论与文学创作的确存在矛盾。文艺理论家解决这种文艺理论与文艺现象的矛盾，一是调整原有的文艺理论，适应文学创作的巨大变化；二是批判那些坏的文艺

建立中国特色的文学批评学

——文艺理论家孙绍振访谈

□熊元义

现象，引导文学创作的健康发展。这两者在不同的时候可以偏重，但却不可偏废。否则，文艺批评家不是与新生的文艺现象失之交臂，就是与即将灭亡的文艺现象同流合污。您如何解决这个矛盾？

孙绍振：理论只能来自实践，文学理论的基础只能建立在文学创作实践上。创作实践不但是文学理论的来源，而且应是检验文学理论的标准。创作实践尤其是经典文本的创作实践是一个过程，艺术的深邃奥秘并不存在于经典显性的表层，而是在反复提炼的过程中。过程决定结果，高于结果，从隐秘的提炼过程中去探寻艺术奥秘，是进入解读之门的有效途径。如《三国演义》中的“草船借箭”，其原生态在《三国志》里是“孙权的船中箭”，到《三国志平话》里是“周瑜的船中箭”，二者都是孤立表现孙权和周瑜的机智。到了《三国演义》中则变成“孔明借箭”，并增加了三个要素：盟友周瑜多妒；孔明算准三天以后有大雾；孔明算准曹操多疑，不敢出战，必以箭射稳住阵脚。这就构成了诸葛亮的多智是被周瑜的多妒逼出来的，而诸葛亮本来有点冒险主义的多智，因曹操多疑而取得了伟大胜利，三者心理的循环错位，把本来是理性的斗智变成了情感争胜的斗气，于是多妒者更妒，多智者更智，多疑者更疑，最后多妒者认识到自己智不如人，发出“既生瑜，何生亮”的悲鸣。情感三角的较量被置于军事三角上。实用价值由此升华成审美经典。这样的伟大经典历经一代代作者的不断汰洗、提炼，耗费时间不下千年。这一切奥秘全在于文本潜在的特殊性，无论用何种文艺理论的普遍性对之直接演绎，只能是缘木求鱼。

此外，文学作品的价值和功能最终只有在读者阅读过程中实现。文学解读以个案为前提，它关注个体而非类型。由于文学作品的感性特征往往给读者一望而知的感觉，但这仅是其表层结构，深层密码却是一望无知甚至是再望仍无知的。因此，文学需要解读，深刻的解读就是深层解密。让潜在的密码由隐性变为显性，并化为有序的话语，这无疑是提高文学文本解读的有效的艰巨任务。

理论的基础和检验的准则来自实践，理想的文学理论应是在创作和阅读实践的基础上作逻辑和历史统一的提升。然而，西方文论家大都是学院派，相对缺乏创作才能和体验。本来，这种缺失当以文学文本个案的大量、系统解读来弥补，但学院派却将更多精力耗于五花八门的文学理论（如“知识谱系”）的梳理。这些文论家的本钱，恰如苏珊·朗格所说，只有哲学化的“明晰”和“完整”的概念。他们擅长的方法也就是逻辑的演绎和形而上学的推理。这种以超验为特点的文学理论可批量生产出所谓的“文学理论家”，但这些理论家往往与文学审美较为隔膜。这就造成一种偏颇：文学理论往往是脱离文学创作经验、无力解读文本的。

在创作和阅读两个方面脱离了实践经验，就不能不在创作和解读的迫切需求面前闭目塞听，只能是从形而上学的概念到概念的空中盘旋，文学理论因而成为某种所谓的“神圣”的封闭体系。在不得不解读文本时，便以文学理论代替文学解读，以哲学化的普遍性直接代替文学文本的特殊性。这就导致两种倾向：一是只看到客观现实、意识形态和文学作品间的直线联系，抹杀文学的审美价值和作家的特殊个性；二是以文学批评中的作家论，以作家个性与作品的线性因果代替文本个案分析，无视任一作品只能是作家精神和艺术追求的一个侧面和层次，甚至是一次电光火石般的心灵的升华，一度对形式、艺术语言的探险。即使信奉布封“风格就是人”的著名命题，以文学批评中的作家论代替文本分析，也不可避免会带来误导。用鲁迅的国民性批判思想去解读《社戏》中对乡民善良、诗性的赞美，就文不对题；用“哀其不幸，怒其不争”解读《阿长与山海经》也未完全贴切，因为文中另有“欣其善良”的抒情。在某种意义上，即使是黑格尔所说的“这一个”，也是一种普遍性追求的表现，而文本个案只是作家的这一次、一刻、一刹那体验与表达。在文学作品中，作家的自我并不是封闭、静态的，而是以变奏的形式随时间、地点、文体、流派、风格等处于动态中。作品的自我，并不等于生活中的自我，而是深化了、艺术化了的自我。因此，文学文本解读不仅应超越普遍的文学理论，而且应超越文学批评中的作家论。

追求普遍性而牺牲特殊性，这是文学理论抽象化的必要代价。从某种意义上说，文学理论越普遍，涵盖面越广，就越有价值。然而，文学理论越普遍，其外延越大，内涵则相应缩小。而文学文本越特殊，其外延递减，内涵则相应递增。不可回避的悖论是，文本个案以独一无二、不可重复为生命，但文学理论是对无数惟一性的概括。在此意义上，二者互不相容。文学理论的独特性只能是抽象的独特性，并非具体的惟一性。文本个案的惟一性，与理论概括的“独特性”构成永恒的矛盾。

当然，这并不仅是文学理论，也是文学解读理念的悖论，甚至是一切理论都可能存在的矛盾。但是，一切理论并不要求还原到惟一的对象上去。文学文本解读则相反，个案文本的价值在于其特殊性、惟一性。由此可知，文学解读学与文学理论虽不无息息相通，但又是遥遥相对的。

追求个案的特殊性正是文学文本解读的难点，也是它生命的起点；但是，对于文学理论来说，局限于文本的特殊性却可能是它生命的终点。理论的价值在于作“文本分析”的向导，但是，它对所导对象的内在丰富性却有所忽略。文本个案的特殊内涵永远大于理论的普遍性。因而，以普遍理论为大前提，不可能演绎出任何文本个案的惟一性。因此，文学理论不可能直接解决文本的惟一性问题，理论的“惟一性”、“独特性”只能是一种预期（预设）。说得更明确些，它只是一种没有特殊内涵的框架。文本的特殊性、惟一性只有通过具体分析将概括过程中牺牲的内容还原出来。这是一个包括艺术感知、情感逻辑、文学形式、文学流派、文学风格等的系统工程。

熊元义：本来，文艺理论是文艺批评家在把握文艺现象时的指南，不是裁剪文艺现象的现成的公式。有些思想糊涂的文艺批评家却没有这样做，而是在按照文艺理论裁剪文艺现象。这就难免出现失误现象。尽管独创是艺术的第一特性，但是，这种艺术独创既有可能是有意义的，也有可能是无意义的。如果盲目崇拜精神生活的例外，个体的审美感受，那么，就无法区别有意味的文艺创新和无意味的文艺创新。文艺批评家如果盲目地追新逐异，就可能阿世媚俗。您20世纪80年代初大力支持当时的诗歌新潮，90年代末您有力地批判了当时的诗歌新潮。看来，您并不是肯定所有的诗歌创作现象。

孙绍振：严格地说，一切事物和观念都具有不可定义的丰富性：第一，由于语言作为声音象征符号系统的局限，事物和思维的属性既不可穷尽，又不能直接对应，它只能是唤醒主体经验的“召唤结构”；第二，一般定义都是抽象的内涵定义，将无限的感性转化为有限、抽象的规定，即使耗费千年才智，也难达到普遍认同的程度；第三，一切事物和观念都在发展中，不管多么严密的定义都要在历史发展中不断

被充实、突破和颠覆，以便更趋严密。一切定义都是历史过程的阶梯，而非终结。由此观之，定义不应是研究的起点，而是研究的过程和结果。若一切都是从精确的定义出发，世上能研究的东西就相当有限。

自然，离开严密的定义，文学研究也难顺利、有效地展开。在此关键问题上，马克思文论的经典作家具有相当深刻的认识，普列汉诺夫在《论艺术》中说过，研究不能没有“严格地下了定义的术语”，但是，一个“稍微令人满意的定义，只有在它的研究的结果中才能出现”，所以，研究就面临着“还不能够下定义的东西下个定义”的难题。对此，他提出“暂且使用一种临时的定义，随着问题由于研究而得到阐明，再把它加以补充和改正”。

严密的定义实际上是内涵定义。不完善的内涵定义与外延（事实）的广泛存在发生矛盾。轻率地否认对象的存在就放弃了文学理论生命的底线。西方文论家也强调问题史的梳理，但他们的问题史只是观念、定义的变换史，亦即为定义和概念（知识）的历史。这就必然造成把概念当成一切，在概念中兜圈子的学术。成功的研究都只能是先预设一个临时定义，然后在与外延的矛盾和历史发展中继续深化、不断丰富它，最后得出的也只能是一个开放的定义，或曰“召唤结构”而已。观念和定义的变换是一种显性结果，它的狭隘性与对象的丰富性及历史发展变换的矛盾，正是观念谱系发展的动力。谱系不仅是观念和定义的变换系统，更是观念与对象的矛盾不断被丰富、颠覆和更新的历史。

片面执著于观念演变梳理的失误还在于，对“理论总是落伍于创作和阅读实践”这一事实的忽视。与无限丰富的创作和阅读实践相比，文学理论谱系所示的内容极其实。同样是小说，中国的评点和西方文论都总结出了“性格”范畴，但我们却没有西方文论的“典型环境”范畴。这并不意味着中国小说创作没有“环境”因素，《水浒传》的“逼上梁山”为其一，只是尚未将之提升到观念范畴。同为诗歌，中国强调“意境”、“乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒”，西方文论却强调“愤怒出诗人”、“强烈感情的自然流泻”。其实，许多中国古典诗歌也注重强烈感情的表现，如屈原的“发愤以抒情”（《九章·惜诵》），只是未形成普遍的概括，但是有实践：“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”；西方的文学中也有非常节制情感的诗歌，如歌德、海涅、华兹华斯的一些诗作。因而，仅梳理理念只能达致概念的完整性和系统性，实际上与复杂对象及其历史性相比则不成谱系。

可见，推动知识观念发展的动力是创作实践，而非知识观念本身。文学理论的生命来自创作和阅读实践，文学理论谱系不过是将这种运动升华为理性话语的阶梯，此阶梯永无终点。脱离了创作和阅读实践，文学理论谱系必定是残缺和封闭的。问题的关键在于，文学理论对事实（实践过程）的普遍概括，其内涵不能穷尽实践的全部属性。与实践过程相比，文学理论是贫乏、不完全的，因而理论并不能自我证明，实践才是检验真理的准则。

在此意义上，一味梳理观念谱系的方法即便再系统也带有根本缺陷，这表现在：从概念到概念，从思想到思想，脱离了实践的推动和纠正机制，带着西方经院哲学传统的“胎记”。当然，观念史梳理的方法也许并非一无是处，它所着眼的并不是文学，而是观念变异背后社会历史潜在的陈规。但无论是在性质还是功能上，它与文学解读最多也只能是双水分流。

熊元义：为了改变中国当代文艺理论界惟西方文论是从的积习和有效地克服西方文论的局限，您提出了建构文学文本解读的理念。您能否进一步地谈谈？

孙绍振：西方文论一味从概念（定义）出发，从概念到概念进行演绎，越是向抽象的高度、广度升华，越是形而上和超验，就越被认为有学术价值，然而，却与文学文本的距离越来越远。文学理论由此陷入自我循环、自我消费的封闭式怪圈。文学理论越发达，文本解读越无效，滔滔者天下皆是，由此造成一种印象：文学理论在解读文本方面的无效，甚至与审美阅读经验为敌是理所当然的。文学解读的目标恰恰相反，越是注重审美的感染力，越是揭示出特殊、惟一，越是往形而下的感性方面还原，就越具有阐释的有效性。归根到底，这使文学理论不但脱离了文学创作，而且脱离了文本解读。

文学文本解读无效或者低效，是由于读者的心理预期状态（图式scheme）的平面化，以表层的一望而知为满足。其实形象是一种立体结构，它至少由三个层次组成。一是表层的意象群落，包括五官可感的过程、景观、行为和感性的语言等，它是显性的。在表层的意象中渗透着情感价值，这就构成了审美意象。意象不是孤立的而是群落式的有机组合，其间有隐约相连的情志脉络，这是文本的第二个层次，可称之为意脉（或为情志脉）。其特点为：第一，意脉以情志深化表层的意象；第二，对表层的整体意象在形态和性质上加以同化；第三，意脉所遵循的不是实用理性逻辑，而是超越实用理性的情感逻辑。这在中国古典诗话中叫做“无理而妙”。第四，在具体作品中，不管是小型的绝句，还是大型的长篇小说，意脉都以“变”和“动”为特点。意脉是潜在的，可意会而难言传。要把这种意味传达出来，需要具体分析原创性的话语。缺乏话语原创性的自觉和能力，往往会不会由自主被文本外占优势的实用价值窒息。在中层的意脉中，最重要的是真、善、美价值的分化。与世俗生活中真善美的统一不同，文学文本是真、善、美的“错位”。它们既不完全统一，也非完全分裂，而是部分重合又有距离。在尚未完全脱离的前提下，三者的错位幅度越大，审美价值就越高。三者完全重合或脱离，审美价值就趋于零。保证审美价值最大限度升值的是文学的规范形式，这是文本结构的第三层次。作家的观察、想象、感受及语言表达，都要受到特殊形式的制约和分化，主观和客观并非直接发生关系，而是同时与形式发生关系。只有当形式、情感和对象统一为有机结合后才具备形象的功能。只有充分揭示主观、客观受到形式的规范制约，文学理论才能从哲学美学中独立出来，通向独立的文学文本解读学。值得注意的是，形式的稳定性与内容的丰富发展是一对永恒的矛盾。内容是最活跃的因素，它不断冲击着规范形式，规范与冲击共生，相对稳定的规范形式在积淀历史经验时也不能不开放，不能不随着历史的发展而突破和更新。

不可讳言的是，不管什么样的形式规范，都是共同性的概括，都不能不以个案文本特殊性的牺牲为代价。而文本个案解读的任务却是把独一无二的特殊性还原出来。这正是文学解读的有效性不可回避的矛盾。本来，最干脆的方法似乎就是直接对个案感性文本作直接的具体分析。当然，这不是绝对不可能，但是却有难以想象的难度。直接分析的对象是矛盾，然而文学文本却是天衣无缝、水乳交融的，个案的特殊矛盾是潜在的。要把这种矛盾揭示出来，才有分析的对象。

人的心灵是很丰富的，哲学（逻辑学等等）只要表现其理性，其情感审美方面则更为丰富复杂，没有一种文学形式

能够将之全面的表现，因而，在数千年的审美积累中，文学分化为多种结构形态，以不同的功能表现心灵的各个层次和方面。诗歌的意象乃是在普遍性的概括，不管是林和靖笔下的梅花，还是辛弃疾笔下的荠菜花，不论是华兹华斯笔下的水仙，还是普希金笔下的大海，不论是艾青笔下的乞丐，还是舒婷笔下的橡树，都是没有时间、地点、条件的具体限定的普遍的存在，在诗里，得到充分表现的往往是心灵的概括性，甚至是形而上方面，在爱情、友情、亲情中，人物都是心心相印的，具有某种永恒性的，故从亚里斯多德《诗学》到华兹华斯都以为诗与哲学是最接近的。而在叙事文学和戏剧文学中，个体心灵在不同的时间、地点、条件下表现的差异性是绝对的，而且处于动态之中，情节的功能在于，第一，把人物打出常规，显示其纵向潜在的深层心态，列夫·托尔斯泰在《复活》中说“他常常变得不像他自己了，同时却又始终是他自己”。第二，不管是爱情还是友情、亲情，心心相错才有个性，才有戏可看。俄国形式主义者维·什克洛夫斯基说：“美满的互相倾慕的爱情的描写，并不形成故事……故事需要的是不顺利的爱情。例如A爱B，B不爱A；而当B爱上A时，A已不爱B了……可见，形成故事不仅需要有作用，而且需要有反作用，有某种不相一致。”故李隆基与杨玉环在白居易的《长恨歌》中，爱情不但超越空间（在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝），而且超越时间和生死（天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期）。而在洪升的戏剧《长生殿》中，则是要偷情吃醋，发生情感错位的。故杨玉环两次吃醋，李隆基两次后悔迎回最为精彩。依照这个形式模态的错位的理念，托尔斯泰的修改稿，表现了两个人的特殊的错位。第一次对话的局限在于，玛丝洛娃对聂赫留朵夫从心灵的表层到深层，只有仇恨，只有斩钉截铁的对立。定稿的优越在于，纯情少女变成了妓女。以妓女的眼光看待来人，在感知上又不完全是对立，而是错位；公爵真诚的求婚，她却认为是蠢话，但同时又有互相重合之处，她向他要钱来买烟，并且不让他把钱花在看守长身上。同样是对待钱，一个是要用来换取自己，同时拯救自己的灵魂。一个却用它来买香烟。这也正显示了玛丝洛娃虽然认出聂赫留朵夫，但是她的深层记忆并未完全被唤醒，纯情少女的记忆还被表层的妓女职业心态所封冻。这也正说明她的痛苦有多深。

这样的分析当然可以说比较有效，但是，潜在的矛盾并未完全消除，个案的惟一性仍然不能不与规律的普遍性相联系。但是，这里的规律的普遍性（深化心灵层次和心理错位），是用来阐明文本的惟一性的，正如用纯粹的水（二氯化氢）说明林黛玉的泪水和武松的酒水，并没有以牺牲其独一无二性为代价，而是对文本的惟一性作出更加深邃的阐释。

然而，问题并不这样简单，因为，把读者带进作者创作过程的资源，虽然并非罕见，然而比之浩如烟海的文学作品来说，毕竟是凤毛麟角。这样的模式缺乏普遍的可行性。要把潜藏在水乳交融的、天衣无缝的文学形象之下的矛盾揭示出来，还要借鉴现象学的“还原”的方法。也就是把形象“悬搁”起来，当然，和现象学不同的是，不是为了“去蔽”，而是把形象未经艺术化的原生状态（认识理性、实用理性的）想象出来，与审美形象比较，分析其差异或者矛盾。

就规范形式本身而言，首先，它并不是一个抽象的层次的框架，而是多层次的立体结构。其次，它也不是某种纯粹形式，而是与内容息息相关的。因而具体分析，不但有形式的方面，而且还有内容的方面，不但有逻辑的方面，而且有历史的方面。

就形式方面而言，第一层次是意象分析，这就要进行艺术感知的还原，揭示出感知变异的根源是情感，如吴乔所说，好像把米酿成酒，“形质俱变”，乃是结果，情感审美乃是原因。第二层次是情感逻辑的还原，揭示出情感逻辑与理性逻辑的差异。李商隐《锦瑟》中的名句“此情可待成追忆，只是当时已惘然”，好就好在自相矛盾。“此情可待”，说的是眼下不行，但是可以等待，未来有希望。可是，等待的结果，不但是落空，而且早在“当时”，也就是等待的当初就明知是空的（惘然）。明知没有希望还要把没有结果的等待当作希望，深刻地表现了李商隐式的绝望的缠绵、缠绵的绝望。清代诗话家贺裳、吴乔把这叫做“无理而妙”。现代派诗人甚至喊出“扭曲逻辑的脖子”的口号，从某种意义上正是这种规律的表现。这种逻辑就是审美逻辑，在叙事和戏剧文学中，则更为复杂一些，人物的自相矛盾越是多元，越有个性。第三层次的具体分析，借助流派的还原和比较。形式规范是相当稳定的，与最活泼的内生冲突是不可避免的，因而，发生种种变异是正常的，当