

导言

20世纪文论的背景

一

20世纪是个辉煌的时代，同时也是个苦难的时代。科学技术的迅速发展，拓展了人们对物质世界认识的深度和广度：从微观方面，人们已经看到了电子排列的方式，揭开了遗传基因的密码；从宏观方面，已经进身太空之旅，为不断扩大的、在“大碰撞”和空间弯曲中产生的宇宙现象，增添了类星体、脉冲星、夸克、放射星系和黑洞。这期间，旧观念的修正，新意识的建立，从探测宇宙奥秘到物质生产分配，种种壮丽的想象都增加了实现的可能性。但另一方面，20世纪经历了两次极其残酷的世界大战，战后痛苦的余波和不间断的地区战争、重建国家的艰辛和冷战的压抑，这些又是史无前例的苦难经历。人们耳闻目睹或亲身经历的种种现实，撞击着他们的心灵，产生出惊奇、兴奋、痛苦、彷徨等复杂的心情。尤其在后工业社会和全球化的情况下，未来充满了不确定因素，既有模糊的憧憬，同时又令人感到一片混乱；既张着吞噬一切的大口，同时也展现着无限的未来。于是，人们感到正在出现某种新的、与过去截然不同的东西。这种意识强烈而真挚，但又抽象而朦胧。因此便出现了新的各种不同探索和认识新事物的方式，或者说方法和理论。

众所周知，在资本主义发展史上曾经有过两次技术革命。第一次技术革命出现在18世纪，16世纪末以后发展起来的力学是这次革命的理论准备。这次革命使资本主义的工场手工业生产发展成为机器生产。第二次技术革命开始于19世纪后半期。19世纪中期以后物理学的发展，如电磁学和热力学等，为它的产生奠定了理论基础。这次革命的结果使资本主义早期

的机器生产发展成为电气化的生产。自20世纪50年代以来，西方发生了第三次科学技术革命。这次革命的标志是机器生产或电气化生产发展成为自动化的机器生产，而这种转变的关键是电子计算机的发展和应用。三次革命意味着生产力的巨大发展，因而也引起了社会的巨大变革。第一次革命产生了市场资本主义，第二次革命产生了垄断资本主义，第三次革命则产生了跨国资本主义。换句话说，第一次革命开始了现代化，第二次革命实现了现代化，第三次革命开始了后现代社会。因此20世纪西方文论的主要语境是从现代到后现代的社会。正如恩格斯所说：“每一时代的理论思维，从而我们时代的理论思维，都是一定历史的产物，在不同的时代具有非常不同的形式，并因而具有非常不同的内容。”¹ 20世纪西方文论的发展，正是与西方社会的历史条件密切联系在一起的。大体上说，第二次世界大战后的西方文论受到了三方面的影响：首先是方法论的影响——科学的理论和方法直接影响到人文学科的理论和方法；其次是社会的发展引起社会观念和意识形态的变化，因而引起了理论的发展和变化；第三是社会条件的变化引起人们生活方式和思维方式的变化，从而影响到人们的思想意识和文化实践，引起认知方式和理论方法的发展。这三种情况纵横交错，彼此间也产生进一步的影响。因此，对待西方文论，应该注意它们与社会发展的联系以及它们彼此之间的关系。强调关系和过程研究，可以说是各种西方文论共有的特点。

二

这里，也许我们应该对“文论”这个术语加以界定，因为它已经大大不同于通常所说的文学理论。其实“文论”一词是中国人在翻译中的一大发明。在西方学术界，并没有一个专门与之对应的词。我们所说的“文论”，在西方一般指“批评理论”、“理论”、“话语理论”以及现在在广义上所说的文化理论。简单说，就是关于文字（包括各种符号）和文本（包括社会文本）的理论。这种理论的产生和应用与20世纪的“语言学转向”密切相关。

1 《马克思恩格斯全集》第三卷，北京：人民出版社，1972年，第465页。

从总体上看，过去的文学理论以语言的“表征模式”为基础，即语言模仿、再现或反映现实。也就是说，文学通过语言对现实的模仿和再现，能够反映真实的真实和本质。换言之，在语言之外，有一种先于人的、独立于人的意识的、先验的存在，文学反映的正是这种存在的真实和本质。然而，这种先于语言的真实和本质并不存在，或者说，在语言的表征和模仿发生之前，它并不能自动地、直接地呈现在人的面前。因为，不经过语言，任何真实或本质都不能成立。说到底，所谓的客观真实只能是一种主观假设，因为人们的思维离不开语言，而人一生下来，就进入了“语言的牢笼”——一种先于他而存在的语言。这种语言是一种固定意义的关系网，决定着他在存在的地位，决定着他与自然、社会、历史、他人和自我的关系，也决定着他的行为及其与其他人交往的方式。因此，人并不是自由地支配语言，而是被语言支配，语言并不是一种死的、随手拿来可用的工具。

根据这种语言观，20世纪的西方文论，尤其是后结构主义和与之相关的文论，普遍抛弃了语言的表征模式。语言不再是对外在现实的模仿，不再反映真实和本质，所谓的真实只是语言构成的一个幻影，所谓的意义只能产生于语言本身，意义是在语言运用过程中产生的，是语言符号排列组合的结果。于是，阅读和解释不再是“发现”真实和意义，而是“发明和创造”意义。这样，一切文本都不再有绝对的意义，失去了统一的核心，而解释变成了一种自由的个人活动。

其实，这种转变也是一个认识论的问题。众所周知，自从柏拉图和亚里士多德以来，强调主观和强调客观的争论一直存在，而且将无休止地继续下去。因为主观主义和客观主义的争论，实质上是由不同视角和不同出发点引起的争论，永远不可能达成一致或此胜彼败。例如一个人手上有根刺，强调客观的人说，因为有刺，所以我觉得疼；而强调主观的则说，因为我感到疼，所以才发现有根刺。如果用于语言学转向的问题，可以说，因为有客观存在，所以语言是客观现实的反映或模仿；但是，如果人们意识不到这种存在，这存在等于虚无，而如果意识到这种存在，就必须通过语言，所以存在是靠语言构成的。这听起来像是诡辩，但却充满了辩证。

然而，20世纪为什么会出现这种语言学转向呢？这同样应该从社会发展来考察。随着时代从现代进入后现代，或者说计算机时代，整个社会发生了巨大变化。计算机化的电子结构、巨大的商业网、无形的大系统，引

起了可怕的新极权主义的前景：“居统治地位的少数人，将制造一个统一的、包括一切的、超星际的、为自动化而设计的组织结构。人不是作为自治的人而积极地发挥作用，而是将变成一种被动的、无目的的、由机器控制的动物，他们的正当作用……要么被机器吞没，要么因丧失个性的集体组织的利益而受到严格的限制和控制。”¹在这种情况下，作为个人，他们不知道向何处去；他们摇摆不定，犹豫不决，在意见方面混乱而踌躇，在行动方面分散而缺少连贯性；他们担心而又怀疑，但却不能集中他们担心和怀疑的目标。正是这样一种可怕的前景，使得以怀疑论哲学为基础的文论开始兴起，特别是后结构主义，在七八十年代达到了巅峰；同时，为了强调个人意识的作用，对抗大系统机构的垄断和控制，以人本主义思想为基础的理论，如接受美学或读者反应批评，也在这一时期得到了承认和发展。

20世纪文论发展的另一个非常重要的方面是“文化转向”。随着全球化的发展和知识商品化的出现，尤其是跨国公司的发展和运营方式，已经使经济权力开始危及到国家的统治，至少关于投资的部分决定超出了国家控制的范围。正如有人说过的，比尔·盖茨在决定世界事务方面，有时超过了总统的权力。记得1996年中美贸易谈判时，双方各提出过一份商品制裁名单，中方的名单中包括福特牌汽车，但福特汽车公司的老板声称，这种限制对他们并无妨碍，他们可以从加拿大或巴西的工厂向中国出口。这也从另一方面说明了跨国公司的力量。

此外，随着后工业社会（或计算机时代）的发展，知识的性质也发生了变化。知识的提供者和应用者之间的关系，变成了生产和消费的关系。知识也商业化了。于是，知识生产力不仅构成一个国家发展的关键，同时也使它成为世界权力竞争的重要因素。国家之间很可能有一天会为争夺知识和控制信息而争斗，就像过去为控制领土、掠夺原材料或廉价劳动力而进行的战争一样。这样，知识一方面为商业开辟了新的领域，另一方面也为政治战略带来了新的挑战。于是在西方出现了知识政治化的趋势，政府和各种机构竞相加强对文化的控制，结果在知识界激起了一股反垄断、反权威、反控制的浪潮，并由此激发出文化研究，出现了从国家、民族、种

1 Lewis Mumford. *The Myth of Machine* (1967), cited in *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. Ed. Danniell Hoffman (Boston: Harvard University Press, 1979), p. 37.

族、性别、阶级等方面进行意识形态研究的理论。

简而言之，这种理论关心的是人类的社会实践、人类经验的生成和再现、以及人类主体的构成。今天，文化研究同它的发展现状一样，是一个各种学科混合的领域，同理论本身一样难以界定。可以说文化研究和理论并行不悖：理论是文化的理论，文化研究是理论的实践；或者说文化研究是文化的实践，理论是关于文化实践的理论。当前我们所说的“文论”，似乎也应该从这种意义上来考虑，而不仅仅局限于关于文字语言或文本的理论。

三

就文学研究而言，理论并不是什么新现象。它过去一直存在，只是不那么集中、不那么系统罢了。自20世纪60年代中期以来，围绕文学的理论话语引起了一次根本的变革。如果说现在理论看上去是新东西，并不是因为对文学的理论阐述行为是新东西，而是因为当代批评作品的数量和质量的变化。当代理论最重要的特点有二：一是它的异质性，即各种理论并不求取一致；二是对传统批评的基础和设想进行空前的批判。美国著名批评家乔纳森·卡勒将其归纳为四点：一、它们是跨学科的——话语的效果在其原学科之外；二、他们是分析和思辩的——力图找出我们称之为性别、语言、意义、著作、主体等诸多事物的内涵；三、他们对常识采取批判的态度——批判那些被自然而然地接受的概念；四、它们是内省性的——对思想进行考察，探索人们使事物产生意义的范畴，既包括文学实践也包括其他话语实践。¹

文学研究一向是个多元化的学科。构成传统的各种实践，例如文学史、文学传记、道德—美学批评、新批评等，直到20世纪60年代，都一直在一种相当稳定的不平衡状态下共生共存，它们对作者、文学作品的性质、以及批评的目的有着相同或相似的认识。批评家对某一作品是否纳入经典可以进行争论，但对所谓的“文学”本身的存在并不怀疑，对作者决定作品意义的看法也不怀疑，对批评依附于所研究的文学对象也不怀疑。

1 Jonathan Culler. *Literary Theory* (Boston: Harvard University Press, 1997), p. 15.

而所有这一切，都受到当代理论话语的严厉的质疑和重新评价。

当代的批评理论认为自己不仅已经成为独立的学科，而且已经成为文学研究不可或缺的日常工作。它拒绝接受依附于文学的边缘地位，也不承认是更接近哲学的一种外部关怀。它把自己置于批评事业的核心，坚持认为一切批评行为都不能超越理论。正如许多理论家所指出的，研究文学所用的传统形式的批评，对文学名著的反应不可能没有理论，也不会是纯学术的努力。所有形式的批评都依据某种理论，或某种混合的理论，不论它们是否意识到这点。理论著作已经表明，在文学研究中，那些常常被视为“自然的”、“常识性的”方式，实际上靠的是一套理论指令。对批评家而言，这些指令已经融化在血液中，落实到行动上，无须在自己的实践中再作证实。

理论转化为文学研究日常工作之后，引起了一系列激烈的争论。有些批评家认为，理论深刻地隐含于文学研究的日常工作之中，隐含于对具体作品的分析之中；另一些批评家认为，理论不应该直接指向研究的对象，而应该在抽象深奥的领域运作，脱离细读和对作品的直接研究这些标志传统特点的方式。大部分理论是抽象的，不直接为探讨文学文本提供一种方法，但对文学研究的方式具有重要的意义，这种意义不会因理论缺少直接的实用价值而被取消。文学批评学科基本上以与研究客体的直接联系为基础，但这是历史决定的，而不是必然的或自然的。对正统批评的部分抨击，涉及到研究文学的自然方式的确定。如果文学理论有时嘲讽它所抨击的传统，使它看上去像是单一的而不是多元的，那是因为它的抨击目标不是构成传统的那些批评实践的多样性，而是它的基础，它的一整套基本设想——传统的批评顽固地坚持这种基础或设想只能是“自然的”和“可以感觉的”。

传统批评的基础是一种认识论和本体论的确定性，认为作者、文本和读者之间的关系是确定的。每一种批评形式都侧重于一个不同的方面。例如传记批评强调作者，历史或社会学的批评强调背景，新批评强调文本自身，道德—审美批评强调文本与现实之间的关系。然而，它们都接受广义的文学模仿论，就是说，对于生活和人类的生存状况，文学总是以这种或那种方式反映并提供所谓的“真实”。文学的任务是描写生活，以潜在的方式描写经验和情感。批评的工作是揭示这种描写的真实价值和意义。这里有一个

悖论：这种描写包含在文学之中，但却需要批评活动把它揭示出来。

模仿论把语言看作一种透明的媒体，现实可以通过语言以美学的形式再现，并超越文字的表述。这种语言观又与一种普遍的世界观相联系：人是世界的中心，认识是经验的产物。经验先于表达它的语言，语言只是表达它的工具。按照这种看法，文学是杰出个人的集体产物，他们能以语言表达人类普遍的、永恒的真理。换句话说，文学是少数精英的行为。

当代理论质疑和批判的正是这套基本的设想，并在批判实践中形成了多种不同的理论观点。通过这些批判，围绕文学研究的传统共识以及支持它的意识形态现在已经分崩离析。例如，女性主义把文化政治引入到文学研究，读者反应理论把研究的中心从作者和文本的关系转向文本和读者的关系，新马克思主义强调文化介入并干预社会，后结构主义颠覆传统的形而上学认识，后殖民理论反对文化霸权，后现代主义推进多样性，等等。

如前所说，新理论的出现并不是空穴来风，而是有着它产生和发展的社会基础。近半个世纪以来，随着高新科技的发展和运用以及伴随而来的经济全球化，整个人类社会结构和国际关系发生了前所未有的变化，人们的思想意识、道德观念，乃至思维方式也随之发生了巨大变化。面对新的情况，人们如何认识社会，如何应对不断变化的社会现实，便成了思想界和知识界的重要任务。于是，有见识、有责任的知识分子对传统采取反思和批判的态度，从不同方面提出了新的见解和理论阐述，形成了多种理论同时存在、相互影响的繁荣局面。

实际上，正是各种新的理论思想的出现，才使文学研究拓展了自己的范围，出现了前所未有的新局面。30多年来，新的解读经典作品的著作成倍增加，大大提高了人们的认识，活跃了人们的思想，增强了知识分子的自觉性和使命感。对于这种情况，我们应该持欢迎的、参与的态度，而不是倒退到过去，固守已经被证明过于狭隘的传统批评，更不应采取抵制和反对的态度。当然，传统的批评也有它自身存在的理由。如果你愿意，你可以继续坚持。但不要采取压制别人，压制新型理论的态度。为什么不允许多样批评同时存在呢？你可以坚持你的做法，可以用你的成果去说服别人，但不要指责别人甚至限制别人的做法。1988年美国斯坦福大学曾发生过一场争论，是关于西方文化概念及课程设置的争论，这场争论最终以多

元文化的胜利而结束。所以，对待“西方文论”也应该采取“兼容并包”的态度。

四

20世纪90年代以来，广义的文化研究成为西方学术界的热点，许多有责任感的知识分子都投身于文化研究，传统的文学研究日趋衰落或处于守势。有些文学教授甚至从弥尔顿转向麦当娜，从莎士比亚转向肥皂剧，整个放弃了传统的文学研究。

从广义的概念而言，文化研究就是理解文化的作用和功能，尤其是在现时世界中文化的作用和功能：在一个由各种不同的社会群体混合的世界上，在一个由国家权力、媒体工业和跨国公司组成的世界上，文化生产如何运作？个人和群体的文化身份如何构成？人们如何受到文化力量的影响和控制？在多大程度上受文化形式的支配？在多大程度上人们能够成为对自己的行为负责的主体？又在多大程度上其选择会受到无法控制的力量限制？显然，对这些问题的回答远远超出了传统的文学研究。但因它大大促进了对文学作品的理解，所以也推动了文学研究的发展。实际上，文化研究只是把文学作品作为一种特殊的文化实践来对待。

事实上，文化研究与当前的社会文化现实有着密切的联系。今天的世界充满了从未有过的二律背反和悖论。人人难以容忍宏大叙事，然而人人似乎都在接受并兜售宏大叙事，而其中最宏大的就是资本的宏大叙事。看来世界需要一场真正的革命，而世界又从未像今天这样对革命感到厌倦和恐惧。人们声称意识形态已经终结，然而意识形态又像我们呼吸的空气一样无处不在。作为后现代时期的精神和基调的差异和区别，30年来在全球范围内受到普遍赞扬，然而与此同时，全球化的资本主义正在全球范围内取消差异，通过文化、社会和经济的方式，把一致性和标准化强加给人们的意识、情感、想象、动机、欲望和趣味。世界比以往任何时候都急于摆脱帝国主义，然而今天帝国主义却积聚了前所未有的力量。各种族裔的、种族的、文化的边缘群体在批判和消解西方霸权中正形成一种历史性的阵营，但是西方现在却比以往任何时候都更加强盛。一方面，非西方的批评家正在否定西方的现代性和现代化的准则；另一方面，人人都在根据经济

发展论和工具理性来评价现代化的程度。这种反讽性的二律背反还可以列下去。但它们都表明了一点：对一种统治和压迫的揭露和抨击结果总是以忽视另一种统治和压迫而告终。激进的帝国主义的批评家常常被指责为文化的、美学的、社会的或知识的帝国主义。反基础论正在变成当代进步政治的口头语，而本质论仍然是每一个批评群体的有力的基本思想战略。差异政治常常只是身份政治的别名。正是这些难以处理的反讽和悖论的交织存在，导致了文化研究的产生和发展。

但是，在这样一种形势下，最近却出现了一个令人不安的现象：一些从事文学研究的人强调回归细读传统，反对文化研究。他们认为，应该强化经典意识，以英国文学中的伟大传统或利维斯的细读理论认真阅读经典文本，只有这样，才能提高人们的审美意识，从而提高人们的人文素质。而文化研究不仅重新界定经典篇目，而且把注意力转向通俗作品，转向电影、电视、计算机、音乐、绘画、体育、乃至同性恋等社会现象，将文学研究和教学引入了歧途，因此应该加以抵制。乍看起来，这种看法不无道理，也确实值得深思。然而，如果认真思考，这其中却包含着许多问题，例如文学研究的传统和构成，理论的认识和作用，精英文化和大众文化的关系等等，但最重要的恐怕是知识分子的使命问题。

以文化干预社会现实是当前知识分子的一项重要使命。我们知道，知识分子的重要任务之一就是观察社会、认识社会、找出社会的缺陷进行分析批判，然后提出解决问题的方法和途径；换句话说，就是做社会“医生”，检查社会是否健康，然后开出药方，进行治疗，使社会健康发展。实际上，古今中外，知识分子中的有志之士都是这么做的。为了对社会进行认识分析，无疑也需要依赖过去的经验和教训，因此知识分子也常常对过去进行反思，阅读过去的各种文本，包括以各种文字形式和非文字形式记载的社会文本。但无论如何，他们的出发点是关注社会现实，以文化形式影响现实。就此而言，一些西方的左翼知识分子也可以成为我们的榜样。例如海湾战争之后，哥伦比亚大学的布鲁斯·罗宾斯从全球化和世界主义的角度对之进行批判和认识，伯克利加州大学的朱迪丝·巴特勒从话语和权力方面对之进行了分析；“9·11”事件刚一发生，爱德华·萨义德就发表文章，从当前社会和文化传统方面分析其发生的内在原因，而弗雷德里克·詹姆逊则在群众集会上发表演说，从资本主义和全球化所引起的社会

矛盾方面进行剖析；前两年以色列攻击巴勒斯坦的事件发生不久，三好将夫等一批知识分子便率先发起声援巴勒斯坦、制止杀害平民和反对恐怖主义的签名活动，要求人文学者打破沉默。所有这些学者都是文学系的教授，为什么他们能如此关注社会现实，而不是埋头于阅读经典文本，从中获取审美的享受？归根到底，是他们心里牢记着知识分子的使命和责任。

正是出于知识分子的使命感，大批学者才对传统的思维方式和学科研究发起了冲击。因为，在信息社会里，社会的各个方面都在迅速发生变化，在这种情况下仍要求人们封闭在象牙塔里固守传统的经典，只通过细读获取审美享受的作法显然是不妥当的，难以适应当代的社会发展。在全球化时期，跨国公司兴起，贫富差距拉大，资本主义消费观念到处扩张，社会结构发生变化，国家权力日趋衰微，人们怎么能将自己束之高阁，对社会的种种现象无动于衷呢？面对后殖民政治的扩张、民族主义的高涨、新权力结构的形成，知识分子又怎么能不考虑实际问题呢？因此，这些问题如何由文化形式表现出来，文化又以何种形式进行干预，便构成今日文化研究的焦点。

应该说明的是，强调文化研究的重要性并不是否定传统的文学研究。传统文学研究之所以能够长期延续，当然有它的合理性和重要价值。其实，文化研究不仅在方法上借鉴了文学研究，而且把大量经典文学作品作为它的文化资源，并对文本进行细致的研读和分析。因此，不应该把两者对立起来，而应该使它们互相促进。

总之，当代西方文论基本上是一种批判的理论，是我们认识社会和理解文化（包括文学）的工具。由于它涉及多种学科，或者说是跨学科的理论，所以学习当代西方文论重在提高综合理论素质，提高思想水平和认识水平，并把它应用于社会文化和文学实践。当代西方文论并不是万能的理论，其中每种理论都有它的深刻性和合理性，但也都有一定的片面性。因此，读者在学习过程中应该注意汲取精华，避免生搬硬套，最好在综合理解的基础上形成自己的看法。

第一章

俄国形式主义

内容提要

本章主要描述俄国形式主义的缘起，它的基本主张和方法。俄国形式主义产生于20世纪初，它注重对文学独特性的分析，反对把文学与其他学科（如历史、社会学、心理学等）相联系的传统的研究方法。它致力于把文学研究置于科学的基础之上，限定文学的客体，确立它的方法和程序。它不赞成艺术反映现实的理论，坚持艺术是一个独特的美学实体，具有自己内在的规律。因此，形式主义者坚持把文学研究的客体与其他学科分离开来，他们只集中于文学事实，不考虑文学创作的外部条件。在确定文学研究的客体时，他们不是考虑整个文学，而是强调文学性。用雅各布森的话说，“文学科学的主体不是文学，而是文学性，就是说，文学性使一个特定的作品成为文学作品”。按照这种看法，不是文本自身构成文学分析领域，而是文本所用的某些技巧构成文学分析领域。

俄国形式主义的出现与当时的社会政治相关，在某种意义上，它试图脱离当时的革命政治，然而这种脱离行为本身就包含着一种政治——反对文学成为意识形态的工具。因此它也受到了批判。形式主义对后来的新批评和结构主义都有一定影响，但最终因其封闭性而失去活力。

概述

1916至1929年，俄国文学研究中出现了一个与众不同的独立的学派，它注重对文学独特性的分析，反对把文学与其他学科（如历史、社会学、心理学等）相联系的传统的研究方法，提出了一系列富有创见的理论观念、主张、模式，以及关于文学体系和文学研究诸方面的方法论准则。这一学派后来被称作“俄国形式主义”（Russian formalism）。

这一学派的多数成员当时只有20多岁，他们有两个中心：一个是“莫斯科语言学学会”（Moscow Linguistic Circle），1915年由罗曼·雅各布森（Roman Jakobson，1896—1982）、彼得·博加特廖夫（Peter Bogatyrev，1893—1970）和格里高利·维诺库尔（Grigory Vinokur，1896—1947）创立；另一个是圣彼得堡的“诗歌语言研究会”（OPOJAZ，又译“奥波亚兹”，系俄文缩写译音），1916年由奥西普·布里克（Osip Brik，1888—1945）、鲍里斯·艾亨鲍姆（Boris Eikhenbaum，1886—1959）、维克多·什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky，1893—1984）、鲍里斯·托马舍夫斯基（Boris Tomashevsky，1890—1957）和尤里·特尼亚诺夫（Yury Tynianov，1894—1943）等人创立。两个组织联系密切，其成员经常来往于两个城市之间，交流阅读心得，并讨论他们的发现。

“莫斯科语言学学会”主要由语言学家组成，他们提出一些新的研究语言的方法，并把诗学作为广义的语言学科的组成部分。他们致力于探讨诗歌语言和实用语言的差异问题，援用当代俄罗斯诗歌和民俗语言的实例来说明问题。“诗歌语言研究会”的成员主要是文学历史学家，他们把文学看作是一种独特形式的词语艺术，强调必须根据艺术自身进行研究，而不应过多地依赖语言学。由于他们关注支配文学的普遍原则，主张探讨外部审美素材如何转变成艺术作品，他的注意力更多地集中在俄罗斯和欧洲文学的经典作品上。

尽管两个组织之间存在差别，但它们也有共同之处。首先，它们都致力于把文学研究置于科学的基础之上，限定文学的客体，确立它的方法和程序。其次，它们都不赞成艺术反映现实的理论，坚持认为艺术是一个独特的美学实体，具有自己内在的规律。

形式主义者坚持把文学研究的客体与其他学科分离开来，他们只集

中于文学事实，不考虑文学创作的外部条件。但是，在确定文学研究的客体时，他们认为，真正构成文学特征的不是整个文学，而是文学性(literariness)。用雅各布森的话说，“文学科学的主体不是文学，而是文学性，就是说，文学性使一个特定的作品成为文学作品”。按照这种说法，不是文本自身构成文学分析领域，而是文本所用的某些技巧构成文学分析领域。

形式主义的发展：两个阶段

一般认为，形式主义的发展大致分两个阶段。1916至1921年为俄国形式主义发展的第一阶段，其主要标志是艾亨鲍姆的“讲说”概念，什克洛夫斯基的奇特化和情节构成理论，以及雅各布森对诗歌语言和实用语言的区分。用艾亨鲍姆的话说，这是“斗争和争论”的五年，在这段时间里，年轻的形式主义提出了许多有价值的观念和想法。这一阶段最重要的成就是使文学批评摆脱了对其他学科的依赖，把焦点从文学过程的外部条件转到文学作品的内部组织。文学被看作是一种特殊类型的话语方式，它有自己的规律，以一种独特的方式发展。

但是，早期形式主义的文学研究方法有三个方面的缺陷。首先，其文学作品的概念过于机械，只是把作品简单地归纳为它所使用的方法。其次，尽管他们在理论上坚持要不断恢复文学形式的活力，但他们对文学作品的实际分析却是非历史的，倾向于确立一种静止的规则系统，仿佛它们只在一个时间点上存在。第三，他们过于绝对地使文学与生活分离，拒绝考虑文学与文学之外种种现象的相互作用。

不过，在形式的第二阶段，即从1921年到1926年，这些缺陷基本上得到了克服。在特尼亚诺夫的指导下，形式主义逐渐接近于结构主义，不仅拓展、深化了理论问题，而且对一些基本概念进行了重新界定。于是，静止的文学概念被能动的结构概念取代——在这种结构里，诸因素的统一不是平等地加在一起，而是通过能动的相互联系结合在一起。同时，共时性的文学研究方式也让位于历时性的方式，开始探讨历史变化和文学形式演变的问题。最终，他们改变了艺术完全自治的概念，承认艺术与现实之间存在着联系。

在形式主义的第二阶段，最重要的著作当属特尼亚诺夫的《诗歌语言问题》（*The Problem of Verse Language*, 1924），该书不仅概述了诗歌结构的内在规律，而且还重新界定了早期形式主义理论的一些基本概念。其中最深刻的改变是文学形式的概念。特尼亚诺夫认为，文学形式不是一个静止的现象，而是一个能动的结构，它是通过所有成分的相互作用和整合而形成的。

在每一部艺术作品里，各种成分之间会不断地进行“斗争”。在斗争中获胜的成分会变成“构成的要素”，它不断发展并支配其他的成分。因此每一个艺术作品都展现出一种构成因素的等级。其中只有一个因素可以具有“构成的要素”的功能，使其他所有的因素从属于它。这种使其他因素都从属的过程，意味着根据“构成原则”的需要对所有其他因素的选择、置换和扭曲。

特尼亚诺夫强调，构成要素与从属因素之间的相互关系总是起伏不定，但在任何一个特定时刻，只能有一个因素起支配作用。不过，在作品的发展过程中，一个构成要素可能被另一个构成要素取代。构成要素这种连续不断的相互作用和变化，有效地保证了作品的艺术品质。假如失去了这种动态的相互作用，作品也就失去了作为艺术作品的功能。

形式主义的主要理论观点

1. 诗歌语言对实用语言

在最初限定文学性时，形式主义者集中考虑诗歌语言和实用语言之间的差别。在他们初期出版的两本论文集《诗歌语言的理论研究》（*Studies on the Theory of Poetic Language*, 1916, 1917）里，其中一篇除外，其他文章都集中探讨诗歌的语言问题，更具体地说，是探讨声音在诗歌中的运用。由于集中分析词语的语音方面，“诗歌语言研究会”的学者提出了诗歌的声音优于意义的理论。列夫·亚库宾斯基（Lev Iakubinskii, 1892—1945）在他的《论诗歌语言的声音》（*On Sounds in Verse Language*）一文中声称：在实用语言里，声音没有任何独立的价值，只是交流的一种工具；但在诗歌语言里，它们会进入意识领域，被特意地加以体验。

在《俄罗斯近期诗歌》(*Recent Russian Poetry*, 1921)里,雅各布森以类似的方式对诗歌语言和日常用语进行了区分。他认为,日常用语的目的是通过对思想和事物的指涉进行有效的交流;而诗歌语言旨在使人注意它本身的肌质,而不是词语再现的事物和概念。换句话说,诗歌是体现其美学功能的语言,而普通语言只受其交际功能支配。

在其早期对诗歌语言的偏见里,形式主义者显然受到俄国未来主义者的影响。后者发展了可自我评价的文字理论,根据声音写出了完全无视意义的诗歌;而什克洛夫斯基和雅各布森把他们的诗作为集中研究的对象,因而直接影响到他们的诗歌语言理论。

20世纪20年代初,形式主义者认识到诗歌不能只是归纳为语音成分,诗的意义并不亚于声音,或者说和声音同样重要。于是他们重新审视与诗歌理论相关的一些基本问题:韵律及其与句法和语调相关联的问题,诗的声音与表达相结合的问题,以及词汇和语义的问题。这种新的研究诗歌的方法,在奥西普·布里克的《韵律与句法》(*Rhythm and Syntax*, 1927)和艾亨鲍姆的《俄国抒情诗的旋律》(*Melody of Russian Lyric Verse*, 1922)中都有明确的体现;但最重要的体现还是特尼亚诺夫的《诗歌语言问题》,该书把句法与语义的分析融为一体,强调诗歌作品中的各种因素相互依赖。

2. 艺术即手法

与此同时,形式主义者从最初对诗歌的偏爱转向散文作品,力图区分整个文学的特征。在1917年出版的文集里,什克洛夫斯基发表了他的拓荒性的文章——“艺术即手法”。在这篇文章里,他概述了以习惯反应和新概念的对立、机械认识和新意识的对立为基础的“奇特化”理论。什克洛夫斯基认为,“奇特化”(defamiliarization,又译“陌生化”)是所有艺术手法的基本功能。在日常生活中,我们不会看到事物或它们的肌质,而是自动地对它们作出反应。艺术的目的是中断那种自动的反应,传递对事物的感知。“奇特化”使事物显得陌生奇怪,增加理解的困难,延长理解的过程,因为理解的过程本身就是审美的目的,所以必须延长这个过程。有些艺术作品能够持续地产生奇特化效果,所以就具有永恒的审美效果与价值。简而言之,可以概括为三点:一、艺术的目的是为了体验和感受事物,而不

是认知事物；二、艺术的手法是奇特化；三、奇特化的内涵是增加感受难度，延长感受的时间。

在把“奇特化”确定为文学的特征并把它与其他词语方式分开之后，什克洛夫斯基和他的同事开始探讨叙事小说作品，试图确立叙事散文的基本法则。他们出版了大量论著，集中分析单个的文本，并引入论文学加工性质的理论主张，如什克洛夫斯基的《斯特恩的〈项狄传〉和散文理论》(*Sterne's Tristram Shandy and the Theory of Prose*, 1921) 和特尼亚诺夫的《陀斯妥耶夫斯基和果戈里：关于戏仿的理论》(*Dostoevsky and Gogol: Toward a Theory of Parody*, 1921) 等。

这些形式主义批评家不断把他们的焦点从文学创作的外部条件转向文学作品的内部组织。他们否认传统的形式和内容的二分法，认为这种二分法错误地隐含着文学作品有两个分离的层面。在他们看来，在想象的文学里，内容只能通过形式的中介体现出来，因此脱离它的艺术体现讨论内容不仅无益，实际上也是无法想象的。

为了取代“内容”和“形式”的概念，形式主义批评家提出“材料”和“方法”的概念，以此对应于创作过程的两个阶段：前美学阶段和美学阶段。这样，“材料”——包括日常生活的事实、文学传统、观念等——便被理解为文学的素材，作者可以把它们用于自己的作品；而“方法”则是一些美学原则，通过“方法”把“材料”转变成艺术作品。按照什克洛夫斯基的看法，艺术有其自身的组织结构，正是艺术自身的这种组织，把它的材料转变成某种可以艺术地加以体验的东西。这种组织以各种构成方法表现出来，包括韵律、语音、句法，以及作品的情节。方法把美学之外的材料变成了艺术作品，并为它提供了形式。

3. 故事和情节

在把“材料”和“方法”运用于小说时，形式主义者对叙事中的两个方面做了区分，这就是故事(story)和情节(plot)。故事指一系列的事件，根据它们的时间顺序和因果关系连接在一起。情节是在文本中对事件所做的艺术安排，它采取不同的时间顺序，事件也没有因果上的依赖关系。除此之外，情节还包括所有的艺术构成因素，如偏离主题、情节分

支、穿插评论等。什克洛夫斯基写道：“尤金·奥涅金的情节不是他与塔蒂亚娜的恋情，而是对这一故事的艺术处理，通过穿插的分支而达到的艺术效果。”

由于把情节作为叙事散文的突出因素，形式主义把注意力转向对方法的研究，并认为方法体现情节构成的内在规律。他们分离出一些典型的情节构成范畴，如逐渐发展的“楼梯式的”，诱人的“曲折的”，双重情节结构的，等等。所有这些都发挥同样的作用：打破表面上看似一致的非美学的材料，扭曲它们，改变它们，使它们成为可以艺术地欣赏的作品。

什克洛夫斯基认为，在大部分文学作品里，情节构成的方法都有现实主义的动因，作者会为它们的存在提供正当的理由。但在某些作品里，这些方法会是“赤裸裸”的，使读者一眼就知道它们的存在。在什克洛夫斯基看来，劳伦斯·斯特恩（Lawrence Sterne, 1713—1768）的小说《项狄传》（*The Life and Opinions of Tristram Shandy*, 1759）是使“方法”暴露无遗的最佳实例，因为它不断地中断情节中的活动，陡生枝节，改变时序，变换人物，推迟延宕。什克洛夫斯基明确表示他喜欢没有动因的方法。他的信念是：作者应该利用读者的期待，故意打破对现实的幻觉。

但是，艾亨鲍姆与什克洛夫斯基不同，他不像后者那样偏爱情节构成的方法，而是注重叙事的声音的作用，把叙事的声音作为小说组织的原则。他论证说，在某些文学作品里，焦点不在于情节和互相连接的主题，而在于叙述者的声音，在于叙述者以各种可能的方式进入前景。艾亨鲍姆把这种叙述定义为“讲说”（skaz），并说它是一种特殊类型的话语方式，其词汇、句法和语调导向叙述者的口语。

批评家区分出两种类型的“讲说”：一种是“叙述的”讲说，它依靠口头笑话和双关的语义；另一种是“复制的”讲说，它引进模仿的成分和姿态，创造某种喜剧的连接和语音的双关。按照艾亨鲍姆的看法，第一种类型的最佳实例是19世纪的俄罗斯作家尼古拉·列斯科夫（Николай Семёнович Лесков, 1831—1895），他借助方言、俗语和双关语创造了一种特殊的叙述。第二种类型的最佳实例是尼古拉·果戈里（Николай Васильевич Гьголь, 1809—1852），他以各种模仿的姿态创造出一种纯喜剧的效果和一种哀婉动人的演说，从而构成一种对比的审美效果。

4. 文学的能动性

特尼亚诺夫认为，在对构成要素的反应中，各种因素不断转换变化的过程只是形式能动性的一个方面。除了同一部作品中一个因素与其他因素的相互关系之外，同时还存在着一个特定作品的因素与其他文学作品和其他系统的类似因素之间的相互关系。最初，特尼亚诺夫集中分析文学内部的关系，他把一个文本置于其他文学文本的语境之内，考察它们之间的相互联系。在《论文学事实》(On Literary Fact, 1924)一文中，他阐述了文学能动性的主要原则，并把它理解为不断更新和激活文学形式的一个过程。他把该过程分为四个步骤：在抵制自动化的构成原则中形成一种新的构成原则；把新的构成原则运用于新的作品；新的原则被广泛应用；新的原则变成了自动化的，于是出现抵制它的更新的构成原则。

对于特尼亚诺夫的文学理论，这种文学能动性的观念至关重要，因为他相信，只有考虑进化才能理解文学过程的本质。不同时期的文学事实尽管千差万别，但若把它们置于具体的历史进程，并根据历史进程的逻辑来观察，那么这些事实就会彼此联系起来。

因此，在《论文学的进化》(On Literary Evolution, 1927)一文里，特尼亚诺夫专门论述了文学的进化问题。他强调指出，文学事实的存在既依赖它与文学体系的关系，也依赖它与文学之外的体系的相互关系。就文学之外的关系而言，他主张应该首先考虑文学与社会常规的关系。他认为文学与社会常规的联系在于它的词语的功能。作家可以运用不同的语言范式，而这些范式就是社会常规的组成部分。作家可以选择某些常规，突出某些常规，使它们变成文学的事实。但接下来会出现相反的进程：文学事实变成自动化的，它的文学功能消退，又变成社会的常规。

按照特尼亚诺夫的看法，关于文学进化的研究必然是文学体系与其他体系相互关系的研究，而且受这些关系的制约。因此研究应该从构成的功能到文学的功能，从文学的功能到词语的功能。关于进化的研究应该从文学体系到与之最近的相关体系，而不是与之遥远的体系——即使是重要的体系。这样做，就不会忽视重要社会要素的基本意义。

1928年，在他与雅各布森合写的论文《文学和语言研究的问题》(Problems of the Study of Literature and Language)里，特尼亚诺夫重塑了文学与

非文学现象之间关系的概念。他们把文学想象为一个复杂的、由多种相互关联的体系构成的网络系统的组成部分，每一个体系由自己的内在规律支配，但每一个都通过特殊的结构规则与其他体系相互关联。因此文学史的任务就是要确立文学的结构原则，分析文学与其他体系的相互关系。只有通过探究文学与其他体系的相互关系，才能确立文学发展的进程。

通过承认文学与其他体系的联系，形式主义试图与马克思主义进行调和。但形式主义那种平行的、由自身结构法则支配的自治体系的模式，并不为马克思主义批评家接受。马克思主义批评家认为，文学是上层建筑的一部分，它依赖于经济基础并由经济基础决定。

对形式主义的批判

在整个20世纪20年代，形式主义不断受到马克思主义批评家的批判。1923年，列·特洛茨基在（Лев Давидович Троцкий，1879—1940）《文学与革命》（*Literature and Revolution*）里对形式主义者发难，要求他们放弃艺术自治的唯心主义前提，接受文学依赖于社会和经济因素的马克思主义观点。他承认形式主义者对艺术内在规律的探究，但要求他们超越对文学手法的描述性的、半统计式的分析，深入探讨文学过程以及文学与社会因素之间的关系。

1924年，安·卢那查尔斯基（Анатолий Васильевич Луначарский，1875—1933）抨击形式主义是旧沙俄的残余，是腐朽的、精神空虚的统治阶级的产物。在《艺术理论中的形式主义》（*Formalism in the Theory of Art*）里，卢那查尔斯基认为，资产阶级欣赏的唯一艺术类型是无目的的形式艺术。为了迎合这种需要，资产阶级知识界不仅出现了形式主义艺术家，而且还出现了附庸他们的批评家。

1928年，《文学研究中的形式方法》（*The Formal Method in Literary Scholarship*）也对形式主义提出了严厉的批判。这本著作当时署名是帕维尔·梅德维捷夫，但现在被认为是米哈伊尔·巴赫金之作。该书批评形式主义对诗歌语言理论的偏见，指责他们忽视了文学的社会性质。与此同时，它提倡认真思考“社会学的诗学”，把对文学特征的研究和对文学与其他领域人类活动之间的关系的探索结合起来。

到20世纪20年代末，对形式主义的批判更加猛烈，因此形式主义者不得不放弃他们的理论探索，转向文本批评。在大约30多年的时间里，形式主义在苏联被认为是反马克思主义的，“形式主义”用于评论家、作家和艺术家时是个贬义的术语。这种状况一直到20世纪60年代初期才发生了变化。

从20世纪60年代起，形式主义著作又开始在苏联复苏，并且成为新理论思潮——“莫斯科—塔尔图学派”（Moscow-Tartu School）的一个主要源头。该学派重新出版了形式主义的许多著作，并配以广泛的评论。他们明确承认形式主义者是他们关于文学与电影理论的主要先驱，并说自己是形式主义的继承者。

形式主义和其他学派

形式主义虽然在苏联倍受批判而逐渐销声匿迹，但它在外国却继续对理论的发展产生影响，尤其在捷克斯洛伐克和波兰。由于雅各布森和彼得·鲍加蒂耶夫1921年移居布拉格，也由于特尼亚诺夫和格里高利·维诺科在20世纪20年代经常到那里访问，俄国形式主义和布拉格学派建立了非常密切的联系。布拉格的学者接受形式主义理论的基本原则，如坚持文学研究的自治性，坚持诗歌语言和实用语言的二分法，以及依靠语言的模式等。他们重新定义并发展了形式主义的许多概念，包括能动的结构、结构成分的等级和支配要素，以及文学的能动性和发展等。但是，他们把这些都纳入一种连贯一致的结构主义理论的框架，从而不仅限定文学的内在特征，而且也限定文学与其他社会体系的相互关系。

20世纪30年代，波兰“整体学派”的发展也深受俄国形式主义的影响。华沙小组的成员接受形式主义的主张，赞成文学研究的自治性，提倡一种“整体”的方法，集中于研究文学的内在性质，而不是文学作品形成的外部条件。波兰学者尤其赞成形式主义关于诗歌语言的概念，认为它可以区分文学的特征，因此他们的许多研究都致力于对波兰韵律学和文体学的分析。

虽然形式主义对英美新批评的发展没有任何直接影响，但它们都相信文学的自治性，都认为文学批评应该聚焦于文学的词语方面。然而，新批

评的学者与俄国形式主义者并不相同：后者遵循新实证主义，相信文学批评必须依靠经验主义的方法；而前者质疑实证主义对文学科学的实用价值。新批评集中注意文学话语唤起情感的功能，解释诗歌意义的含混性。

俄国形式主义在西方一直不被重视，直到维克多·埃利希（Victor Erlich, 1914—1997）发表了她的论文《俄国形式主义：历史，信条》（*Russian Formalism: History, Doctrine*, 1955），茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov, 1939—）出版了他的论文集《文学理论》（*Literature Theory*, 1956），情况才有所改变。这些作品出版时，结构主义刚刚出现。由于它们注意语言的中心性，意识到语言模式的重要，所以促进了新的结构主义运动的发展。可以说，形式主义对法国结构主义产生了重大影响，它激发了托多洛夫、罗兰·巴特和吉拉德·热奈特的理论探索。法国结构主义者和他们的俄国同行都相信艺术的因袭性，都相信语言在文学中的优先地位。他们表现出相同的倾向：把文学批评归纳为对语言的研究，否认它与道德和社会的联系。

20世纪60年代，在苏联的结构主义发展中，形式主义也发挥了重要的作用。与“莫斯科—塔尔图学派”相联系的一些学者，如尤里·劳特曼（Yuri Lotman, 1922—1993）、亚历山大·左尔科夫斯基（Alexander Zholkovskiy, 1937—）和鲍里斯·乌斯品斯基（Boris Andreevich Uspenskii, 1933—）等，都公开承认他们受到形式主义的影响，并认为形式主义是他们的结构主义研究的源头。

形式主义在捷克、波兰、法国、美国以及后来在苏联的影响表明，俄国形式主义对文学研究具有重要的实用价值。形式主义已经成为一个学科，拥有自己的方法、步骤和规则。通过对文学内在规律的探索，它取代了印象主义的文学研究方法。它第一次把文学定义为一种词语艺术的形式，并集中分析诗歌语言，把它作为辨别文学的特征。它发展了文学结构和文学能动性的概念，为结构主义方法奠定了基础。

形式主义的主要缺陷是它坚持艺术的自治性，拒绝考虑文学与其他社会体系的相互关系。其结果是它完全忽视了创作的个性问题，忽视了文学与现实的联系。形式主义批评的另一个缺陷是它片面地迷恋艺术手法，无视文学的主题和情感内容。此外，它拒绝文学批评中的批判和评价，结果导致了极端相对主义，不能正确地对待文学中的审美特性。

思考题

1. 形式主义的基本论点是什么？代表人物有哪些？
2. 日常用语与诗歌语言有何区别？
3. 艺术即手法的含义是什么？故事和情节有何不同？
4. 什么是文学的能动性？
5. 形式主义的意义、影响和局限是什么？

建议阅读书目

1. L. Lemon and M. J. Reis, eds. *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965).
2. S. Bann and J. Bowlt, eds. *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (Edinburgh: Scottish Academic Press, 1973).
3. L. Matejka and K. Pomorska, eds. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971).

第二章

英美新批评

内容提要

新批评是20世纪最重要的批评学派之一。它发轫于20世纪20年代，兴盛于30年代后期到50年代中期，50年代后期衰落。新批评强调文学的自治性，主张文学的意义在于文本语言的有机构成；它注重文学客体本身，不考虑社会背景、历史和政治及社会效果；它强调词语与作品语境的关系，认为词语的意义由其语境中的地位决定。因此，新批评特别注意对文本的细读，注意修辞方式和词语的细微差别，力求找出含混、悖论、隐喻、反讽、象征以及它们形成的张力，进而说明语境的统一性。在新批评看来，文学作品独立于它的作者和读者，具有一种不变的本体论地位；作者的经验和意图并不决定他的作品意义、效果和作用，而读者的感受是文学活动中最不可靠的因素。新批评的价值在于提供了分析文本语言的方法，有助于理解和解释作品。但它追求结构的有机统一，影响了对意义的理解；它脱离社会历史，脱离作者和读者，这一缺点使它的范围受到局限；因此到20世纪50年代末，新批评便开始衰落。

概述

在20世纪英美文学批评领域，“新批评”(New Criticism)是最重要的学派之一。一般认为，新批评的发展分三个阶段。20世纪20年代为第一阶段，当时英国的T. S. 艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)、I. A. 理查兹(Ivor Armstrong Richards 1893—1979)和威廉·燕卜苏(William Empson, 1906—1984)，以及美国的约翰·克柔·兰塞姆(John Crowe Ransom, 1888—1974)和艾伦·泰特(Alan Tait, 1888—1979)等人开始提出一些新批评的基本观点并付诸实践。整个20世纪三四十年代为第二阶段，在这个阶段，新批评的支持者大量增加，新批评的观点迅速扩展，直接影响到文学期刊、大学里的文学教学和教科书。这一阶段的代表人物包括T. S. 艾略特、I. A. 理查兹、燕卜苏、兰塞姆、泰特、R. P. 布莱克默(R. P. Blackmur, 1904—1965)、克林斯·布鲁克斯(Cleanth Brooks, 1906—1994)、雷内·韦勒克(Rene Wellek, 1903—1995)和W. K. 威姆萨特(William K. Wimsatt, 1907—1975)，在某种意义上还包括肯尼思·伯克(Kenneth Burke, 1897—1993)、F. R. 利维斯(F. R. Leavis, 1895—1978)和艾弗·温特斯(Ivor Winters, 1900—1968)。第三阶段从20世纪40年代末一直延续到50年代后期，这一时期新批评占据了主流地位，但失去了革新精神，批评家大多阐述已有的原则，缺乏创新，如韦勒克和奥斯汀·沃伦(Austin Warren, 1899—1986)合写的《文学理论》(*Theory of Literature: New Revised Edition*, 1984)及威姆萨特的《语象》(*The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, 1954)等。到了20世纪50年代末，新批评失去了它的生命力，许多批评家认为它已经过时，开始以新的理论观念对它进行批判和超越。

新批评的特征和理论基础

新批评与俄国形式主义有许多相似之处，例如它们都注重独特的文学性，强调文学的自治性，主张细读，忽视情感和精神，但它们并不相同。新批评有自身独具的特征。克林斯·布鲁克斯把新批评的特征概括为以下五点：

1. 把文学批评从渊源研究分离出来，使其脱离社会背景、思想历史、政治和社会效果，只注重文学客体本身，寻求不考虑“外在”因素的纯文学批评；
2. 集中探讨作品的结构；
3. 主张一种“有机的”文学理论，不赞成形式和内容的二元论；集中探讨词语与整个作品语境的关系，认为每个词对特定的语境都有其作用，并由它在语境中的地位产生意义；
4. 强调对文本的细读，特别注意词语的细微差别和修辞方式，注重意义的差异，力求具体说明语境的统一性和作品的意义；
5. 把文学与宗教和道德区分开来（主要因为新批评的许多支持者具有明确的宗教观而又不想放弃，也不想以它取代道德或文学）。¹

如开始提到的，新批评的思想最初始于T. S. 艾略特和I. A. 理查兹。他们借鉴并吸收康德、柯勒律治、克罗齐、T. S. 霍尔姆和庞德等人的理论，分别提出了“非个人的艺术”和文学的“内在必然性”的看法，从而为新批评的出现奠定了思想基础。艾略特在《传统与个人才能》里写道：

诗人拥有的不是要表现的“个性”，而是一种特殊的媒介，这媒介仅仅是一种媒介而不是个性，在这个媒介里，印象和经验以意想不到的奇特方式结合在一起。人们认为重要的印象和经验，在诗里可能没有任何地位；在诗里显得重要的印象和经验，在人或个性里则可能微不足道。²

这种“非个人的”艺术观念所强调的是诗而不是诗人。也就是说，它强调的是艺术客体本身。构成艺术作品的各部分之间的关系，才是批评探索的主要内容。艾略特认为，这种关系是综合性的，非常复杂；艺术作品应该被看成是一个有机体，有其自身的生命活力。因此他在《圣林集》（1928年版）的序言中写道：

1 Cleanth Brooks. "New Criticism", *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, enlarged ed., eds. Alex Preminger et al. (New Jersey: Princeton University Press, 1974), pp. 567–568.

2 T. S. Eliot. *Selected Essays, 1917–1932* (New York: Harcourt, 1950), p. 8.

我们只能说，一首诗在某种意义上有它自己的生命；它的各部分所形成的事物，完全不同于秩序井然的传记资料的主体；从诗里所产生的感觉、情感或想象，是不同于诗人头脑里的感觉、情感或想象的某种东西。¹

显然，艾略特的看法把诗人降低到一种不自觉的、“自动化”的人，诗人以某种无意识的方式使他的诗变得含蓄。根据这种看法，艾略特进一步提出：“在艺术形式里表现感情的唯一方式，就是找出某种‘客观关联物’(objective correlative)；换言之，就是找出构成那种特定感情的一组形象，一种情境，一系列的事件。”²

“客观关联物”是艾略特从法国象征理论中派生出来的，他用这一概念强调作品是一种自治的结构。因为，既然不是“诗人头脑里的感觉、情感或想象”，那就一定要有某种媒介物——“一组形象，一种情境，一系列的事件”。只有通过这些媒介物，作者和读者才能进行交流。因此批评家应该注意的是这种媒介物的形态和特点，因为它不仅是读者作出反应的基本源泉，而且是找出意义指涉的基本依据，所以艾略特说，“诚实的批评和敏感的鉴赏都不是针对诗人，而是针对诗。”³艾略特几乎从不赞成诗人的主要任务是向读者传递某种特定的情感、思想或具体内容，也不同意诗人的效果应该根据这种传递的效果来衡量。他强调的是“非个人化”的艺术，首先考虑的是艺术客体的复杂性和不确定性。

I. A. 理查兹对新批评同样重要，他的影响主要在语义学方面。他从语义研究出发，要求读者净化批评思考，排除一切“泛灵论 (animism)”的习惯，因为这种习惯会使人们在内心感情和客观现实的性质之间进行毫无根据的联系。他把语言的应用分为两种：

一个陈述可以因它引起的正确或错误的“指涉”而被运用。这是对语言的科学的运用。但它也可以因其在感情和态度方面的效果而被运用。……这是对语言的感情的运用。⁴

1 T. S. Eliot. *The Sacred Wood* (London: Methune, 1920), p. 2.

2 T. S. Eliot. *Selected Essays, 1917-1932* (New York: Harcourt, 1950), p. 124.

3 *Ibid.*, p. 7.

4 I. A. Richards. *Principles of Literary Criticism* (London: Routledge, 2001), p. 267.

科学的运用是指说的话可以和客观事实逐一对应起来进行对照联想,即“指涉”,不论“指涉”是否正确,它都形成一个真正的陈述。但感情的运用却非如此。诗的语言是一种感情的运用,它形成理查兹所说的“伪陈述”——其“指涉”价值等于零。也就是说,诗里的词语不与客观事实相对应。因此,理查兹认为,艺术作品的“真实性”只能是艺术作品的“内在的必然性”或正确性;或者说,科学的真实性在于符合现实的性质,而艺术的真实性则是一个内在的一致性的问题。例如,“《鲁滨逊漂流记》的‘真实性’,乃是我们读到事物的可接受性,它们的可接受性是因为叙述的效果,而不是它们符合亚历山大·塞尔凯克或其他人物实际经历的事实。”¹也就是说,《鲁滨逊漂流记》的“真实性”与客观真实性毫无关系,决定作品“可接受性”的“叙述效果”实际是心理效果。因此阅读作品时不能有任何信念,因为信念以其对客观真实性的要求(例如要求作品符合某种现实),会打乱作品本身所包含的一致性和连贯性,违背“内在的必然性”。作品的唯一“真实性”就是“内在的必然性”。

后来,在《修辞哲学》(*Philosophy of Rhetoric*, 1936)里,理查兹不再强调语言的指涉和情感,而是注重根据语义分析而确立的一种新的修辞学。

……旧的修辞学认为含混(ambiguity)是语言的一个错误,希望限制它、消除它;新的修辞学认为它是语言力量的必然后果,是我们大多数重要话语的必不可少的方式——在诗和宗教里尤其如此。²

理查兹认为,含混不是绝对的。稳定的语境产生稳定的意义。例如“刀子”一词,由于它出现的语境大致相同,所以它的词义相当稳定。但文学的语境常常是不稳定的,因此词语“必然改变它们的意思”;如果不变,“语言便因失去适应性而失去敏感性,因此也会失去它为我们服务的力量。”³显然,理查兹不仅认为含混是正常的,而且还把语言的适应性与敏感性联

1 I. A. Richards. *Principles of Literary Criticism* (London: Routledge, 2001), p. 269.

2 I. A. Richards. *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford University Press, 1965), p. 40.

3 *Ibid.*, p. 54.

系起来。在他看来，词语如果失去其适应性，即失去它们在新的语境中适当延伸或扭曲的能力，它们便不再是敏感的、微妙的词语。换句话说，如果词语不能含混地运用，它们也就不能确切地运用。

根据这种看法，理查兹提出了意义的语境（context）论，对新批评的方法产生了直接影响。语境论的基本内容可以概括为以下几点：一、词语互相赋予活力。词语由语境限定，同时又赋予语境以力量——词语从它们以前出现的语境中产生力量。“细读文本”就是为了说明由语境产生的意义及其丰富性和复杂性。二、意义问题，尤其是文学作品的意义，不能轻易地确定，不能只抓住一两个“陈述”就以为它们指明了主题。“陈述”对作品的意义有重要作用，但并非一定如此，它们受作品其他因素的制约和影响。三、诗人必须按照他寻求的意义剪裁他的语言。词语的意义不是像镶嵌图案的瓷砖那样固定，而是通过种种解释的相互作用所达到的综合效果。四、读者和作者一样，必须通过一个寻求意义的过程来发现意义。“这就是推断和猜想！”理查兹写道。“其他还有什么解释呢？除了推断和猜想之外，我们怎么能指望理解作者或说话者的思想？”¹五、隐喻是多种语境结合的典型实例。隐喻不只是暗示某种观点，更重要的是连接两个语境；就是说，两个分离的、不相关的语境，通过隐喻联系在一起。通过隐喻获得的意义不仅是对已经陈述的意义的修饰，而且还是一种新的意义。在这种新的意义里，想象可以进一步推进并获得新的根据。换种方式说，隐喻由语境与语境的关系决定，“它是语境间的一种交流”。²

艾略特的“非个人的艺术”观与理查兹的“内在的必然性”和“语境论”看上去相去甚远，但实际上却有共同之处。他们都肯定文学是独立的艺术世界，都主张文学批评应该从作者转向作品。正是在这一点上，他们对新批评产生了深刻影响，有人甚至认为新批评由他们开始。但新批评的理论比他们更进一步。艾略特和理查兹在强调文学客体的同时，还注意到作品所引起的读者的心理反应；而新批评则完全抛开了作者和读者，把文本视为批评的出发点和归宿，认为文学研究的对象只应是文学作品的本体。这种视作品为独立存在的实体的文学本体论，是新批评最基本的特征。

1 I. A. Richards. *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford University Press, 1965), p. 53.

2 *Ibid.*, p. 94.

新批评“宣言”

1946年，威姆萨特和门罗·C. 比尔兹利（Monroe C. Beardsley, 1915—1985）合写的《意图的谬误》（*The Intentional Fallacy*）发表，通过论证作者的意图与文学批评无关，他们对传统的再现理论进行猛烈的抨击。“意图的谬误”具有某种宣言的性质，它本身也被许多人视为新批评的一次宣言。在这篇文章里，威姆萨特和比尔兹利宣称，意图论的观点是一种浪漫主义的谬误，它与那种认为诗是高尚思想的流露的看法并无差别。对作者意图的认识“既不可能也不必要”。¹他们认为，作者的意图不可能从文本之外的传记或历史里找到；在可能了解作者意图的地方，例如作者的直接陈述，意图也不可能从表面价值上去理解；而且，在读者或批评家以为了解到意图的地方，其了解也常常导致谬误。此外，对与意图相关的“真实性”、“自发性”和其他再现价值的追求，同“整体性”、“一致性”和“敏感性”等更精确的再现价值没有任何关系；²它们完全不同，因为后者不是作者的特征而是作品文本的特征。“意图的谬误”的核心是取消文学批评对作者的研究。正如威姆萨特和比尔兹利在他们的论文里所说：

评价一首诗就像评价一份布丁或一台机器。人们要求它发生作用。正是因为一件制品发生作用，我们才推测制造者的意图。“一首诗不应该表现，而应该存在。”一首诗只有通过它的意义才能存在——因为它的媒介是词语——然而它就在那里，因此我们没有理由探索哪部分出自意图，哪部分是有意而为之。诗是一种风格的技艺，通过风格会同时把握某种意义的综合。诗之成功在于它所表明或隐含的全部或大部分意义的相互关联；不相关的事物已经被排除，就像去掉布丁里的团块和清除机器的“缺陷”一样。就此而言，诗不同于实际的信息，后者只有当我们正确地推断出意图时才能有效。³

1 W. K. Wimsatt. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), p. 3.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 4—5.

把诗比作布丁和机器等奇特的形象，显然是想把文学客观化，使之成为占据空间的实体，为它确立一种不变的本体论地位——文学作品独立于它的作者和读者，永远独立存在。把作者的意图“用作评价一部作品的标准既不可能也不必要”。¹ 因此批评家的任务就是评价文本，像人们检查一台机器那样，确定它的工作是否卓有成效。在卓有成效的文本里，所有部分都必须共同发生作用，没有任何部分与其他部分无关。就诗而言，它是一个有机整体，其中所有的词语和含义都互相关联。

威姆萨特和比尔兹利明确指出：“诗不是批评家自己的，也不是作者的（它一诞生便脱离作者，在世界上传播，作者无力限定它的意义或控制它）。诗属于公众。诗体现于语言，而语言为公众所特有；诗是关于人的，是公共知识的客体。”² 按照这种看法，诗就是公共领域里的一个客体，而不是“个人的”。作者的经验和意图，并不决定他的作品的意义、效果和作用。对批评真正有价值的东西，是体现在文本之内的东西；任何人只要了解文本所属的语言和文化，都可以认识这种价值。因此，批评家唯一需要掌握的是词语的历史；而作者的思想、生活环境和经历都被排除在批评领域之外。

后来，在他们合写的《感情的谬误》（*The Affective Fallacy*, 1949）里，威姆萨特和比尔兹利重申了他们的主张，只是把分析的重点转向了读者。他们认为，读者的感受是文学活动中最不可靠的、最容易变动的因素，“感受式的批评”必然导致相对主义的无政府状态。正如他们在书中所说：“一个游客说瀑布很美，结果引起柯勒律治无声的反感；而另一个游客说它崇高，结果得到柯勒律治的赞许。”

其实，威姆萨特和比尔兹利刻意强调的仍然是：诗不仅是感情的载体，而且是一个有其自身特征的客体。研究这个客体的效果时，如果不研究客体本身，无疑是本末倒置，因为效果的原因必须在客体内寻找。关键是区分效果和意义。意义是“认识的构成”，是文本中公众可以了解的因素，是文本的客观成分，因此必须认真考虑；而效果是个人的、主观的、

1 W. K. Wimsatt. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), p. 3.

2 *Ibid.*, p. 3.

不稳定的、经常变化的，所以应该从批评领域里排除。正是根据这种理解，新批评认为他们的研究具有客观性和精确性。

新批评认为，诗的主要特征是它的一致性，但不是逻辑上的一致性，而是使矛盾的意义和谐的一致性。威姆萨特指出，诗具有客观的特征，因为它有一种“通过内部区分的形式和对各不同部分的调和而确立的意义的完整性”。¹也就是说，文本的意义是它各部分相互作用的产物。于是，一致性便与综合性和复杂性联系起来。对新批评来说，综合性、复杂性和一致性共同构成文学作品分析的关键因素。

总体上看，威姆萨特和比尔兹利的基本观点是：诗的基本特征在于对立因素的调和，使它们和谐统一，因此它需要一些对词语的客观意义进行客观组织的形式。但究竟采取什么形式呢？威姆萨特认为，它一般运用类比，尤其是隐喻。在隐喻里，“两个明确地、从实质上指明的客体……会进入这样一个语境：它们以最充分的关联和说明彼此对应。”²这就是说，一个客体产生出由文化赋予它的最充分的意义联想，反之亦然。新批评认为，词语的客观意义不仅包括词典上的解释（有时称“本义”），也包括它们的联想（或“外延”）；诗的价值不在于孤立的隐喻或明喻，而在于所有部分都促成对立因素的调和，使文本成为一个有机整体。按照威姆萨特的看法，所有的好诗都有一个由类比关系构成的关系网，而这些关系依赖于语言媒介的“语象”。

但什么是“语象”呢？威姆萨特实际上借用了符号学的概念。在《符号理论基础》（*Foundations of the Theory of Signs*）里，C. W. 莫里斯（Charles William Morris, 1901—1979）对图像符号和象征符号进行了区分，他认为，图像符号本身展现某个客体的特征，而象征符号则产生一种与它所指客体的常规关系。照片是明显的图像符号；而单个的词语，除了象声词等少数情况之外，一般都是象征符号。威姆萨特拓宽了莫里斯的图像符号概念，他认为，诗的突出的特征是运用语言的“图像或直接模仿”的力量；³诗里的图像性要从多方面考虑，如韵律结构、修辞方法，以及整个词

1 W. K. Wimsatt. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), p. 236.

2 *Ibid.*, p. 149.

3 *Ibid.*, p. 115.

语顺序的安排方式，等等。这样，短语或句子的混乱顺序也可以看作是对本质或感情混乱的表现。他甚至指出，在诗的语言里，语音、韵律、句法和语义等各种不同类型的对应或相似，都可以从图像上找出某种意义的联系，从而强化不同成分之间的相似或类比，产生出诗的特殊效果。

显然，威姆萨特的“语象”论过于偏激，但关于意义的探索却引出了新批评的“细读”（peruse）问题。

新批评的“细读”法

在《精制的瓮》（*The Well Wrought Urn*, 1947）里，克林斯·布鲁克斯分析了10部作品之后，于最后一章作了这样的概括：“诗所共有的精髓一定要得到说明，但不是从我们通常所说的‘内容’或‘主题’来说明，而是从结构上来说明。”¹这就是说，诗的价值不在于内容，而在于它的结构。所以新批评认为，从诗里寻求内容，对文本进行概括或释义，都违背批评的原则，因为这样做会使“意义”变成观点或陈述，使形式失去内容，使文学与哲学和政治相争。如果把“意义”等同于释义，就会贬低“意义”的价值，因为“释义并不构成诗歌精髓之意义的真正核心”。²那么什么是意义呢？布鲁克斯认为，意义是结构的一个方面，“所说的结构是[文本的]意义、评价和解释的结构；而使结构充满意义的统一性的原则，则是平衡和协调含义、态度和意义的原则。”³因此，阅读的任务就是要考察和评价结构，而结构由文本诸因素的综合统一形成。对新批评来说，意义既是结构的从属范畴，同时也是结构不可缺少的因素；统一性的文学结构不仅不涉及发生和接受，而且也不会归之为可释义的成分或可推断的观点；意义和陈述至多起框架作用。

按照新批评的看法，在阅读当中，只有找出结构上的统一、平衡或和谐，阅读才算完成。或者说，对文本中各种力量的加工整理，对张力、冲突和矛盾的分析，都是为了达到结构上的和谐。因此布鲁克斯认为，“论

1 Cleanth Brooks. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harvest Books, 1947), p. 177.

2 *Ibid.*, p. 180.

3 *Ibid.*, p. 178.

述这样一种结构的努力，可以说明……经常出现的一些术语，如‘含混’(ambiguity)、‘悖论’(paradox)、‘矛盾情绪’(ambivalence)，以及最经常出现的……‘反讽’。”¹ 在新批评的解释中，这些术语对调解张力和冲突具有重要的作用。反讽是有效的阐释工具，它能够使文本中不一致的因素达成统一。显然，新批评最终是一种阅读的理论和实践，它强调由张力和歧义等形成的统一结构，认为这种结构不仅构成文学的本质，而且也构成批评(阅读)分析的目的。

为了实现新批评的阅读方式，找出含混、悖论、隐喻、反讽、象征以及它们形成的张力和统一的结构，批评家或读者必须仔细阅读作品，也就是人们常说的新批评的“细读”(close reading)。关于“细读”的方式，文森特·B. 利奇(Vincent B. Leitch, 1944—)作了很好的概括：

在进行细读时，新批评派的批评家一般要做的是：

1. 选择短的文本，一般是超验主义的诗或现代诗；
2. 排除“历史”批评的方式；
3. 避免“接受主义”(receptionist)的探索；
4. 设想文本是一个独立自主的、非历史的、处于空间的客体；
5. 预设文本既是复杂的、综合性的，又是有效的、统一的；
6. 进行多重回溯性的阅读；
7. 想象每个文本都是由冲突力量构成的戏剧；
8. 不断地集中于文本及其多重语义和修辞的相互关系；
9. 坚持基本上是隐喻的因此也是奇妙的文学语言的力量；
10. 避免释义和概括，或者明确这种陈述不等于诗的意义；
11. 寻求一种完全平衡的或统一的、由文本因素和谐化形成的综合结构；
12. 把不一致和矛盾置于次要地位；
13. 把悖论、含混和反讽看作是对不一致的抑制和对统一结构的保证；
14. 把(内在)意义只作为结构的一个因素；
15. 在阅读过程中注意文本的认知和经验维度；

1 Cleanth Brooks. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harvest Books, 1947), p. 179.

16. 力图成为理想的读者并创造唯一真正的阅读——纳入多种阅读的阅读。¹

按照利奇的概括，新批评的细读显然不同于其他批评解释和阅读实践。对新批评来说，“阅读”既需要解释也需要评价，而细读过程本身就包含了批评判断的标准。

这里也许需要对“理想的”读者略加说明。按照新批评的阅读方法，读者需要集中关注作品本身而不是自己的反应，需要避免对外在因素的考虑，需要运用客观的、技巧上的标准。换言之，他必须“找到一个中心参照点，由这点出发，他可以集中于诗或小说的结构。”²也就是说，要达到结构，他必须立足于一个“中心参照点”。这对实际的读者显然是不可能的，因为无视其他可能的阅读，只寻求单一文本的阅读，必然是一种虚构。所以新批评的读者只能是假定的读者——一种理想的读者。

那么谁是理想的读者呢？约翰·克罗·兰塞姆在《批评公司》一文里设定了明确的范围。他写道：

要想最终建立行之有效的批评标准，我只能寄希望于文学教授，在这个国家大部分是英文教授。这是他们的工作。

批评应该更科学，或者更精确、更系统，而这就意味着只有通过学者们共同不懈的努力它才能发展，也就是说，它的合适的地方在大学。

……

批评不是业余爱好者偶尔为之的事情，我觉得专业工作者应该认真地把整个事业接过来。或许我的比喻令人生厌，但我的想法是我们要有批评公司或批评有限公司。³

这段话清楚地表明，新批评将集中在大学，由学者们建构批评专业，使批评活动脱离常规的评论，成为职业化的学术活动。确实，随着布鲁克斯和

1 Vincent B. Leitch. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties* (New York: Columbia University Press, 1988), p. 35.

2 Cleanth Brooks. "The Formalist Critic", *Kenyon Review* 13 (winter, 1951), p. 75.

3 John Crowe Ransom. *The World's Body* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1968), pp. 328–329.

罗伯特·潘·沃伦的《理解诗歌》(*Understanding Poetry*, 1938)和《理解小说》(*Understanding Fiction*, 1943)的出版,新批评逐渐在大学里制度化了:它被大量用于教学,新批评的教授在名牌大学占据显要地位,新批评的刊物和著作不断出版——所有这些使得新批评进一步扩展,促成了“批评公司”的建立。

新批评的局限

新批评割断文本与读者和作者的联系,取消社会等外在因素,一味追求结构的有机统一,强调语言自身的机制,这些促使它对意义的理解大受局限。它追求职业化的批评,它的范围也因此受到限制。这些局限必然会引起种种批评和指责。例如,美国著名批评家杰弗里·哈特曼(Geoffrey Hartman, 1929—)后来在谈到新批评时指出:对新批评来说,意义不是政治的,不是科学的,不是历史的,不是哲学的,不是传记的,不是社会学的;它什么都不是。“这种‘什么都不是’一直折磨着我们。它具有一种不被承认的神学的限制作用。文学研究的结果不是知识而是一种皈依状态。”这一切“使文学批评事业变成了空空如也。”¹在哈特曼看来,新批评似乎是一种修道士的苦行主义,它提供的是一种等同于皈依的消极的知识,其特征是限制、自我克制和空虚。

由于新批评的种种局限,它既不能提供一种真正科学的批评,也不能提供一种社会学的批评,甚至不能提供一种确切的阐释的批评。因此,到20世纪50年代末,新批评便开始衰落。随着其他种种新理论的提出和发展,60年代它就完全失去了活力。不过,由于它在大学的体制化长达二三十年,训练了几代学者,它潜在的影响,尤其是它提倡的细读方式,甚至到今天还没有完全销声匿迹。

1 Geoffrey Hartman. *Criticism in the Wilderness* (New Jersey: Princeton University Press, 1980), pp.285—286.

思考题

1. 新批评的基本论点是什么？
2. “意图的谬误”和“感情的谬误”的真实含义是什么？
3. 试用新批评的细读方法分析一首短诗，然后思考一下新批评细读法的价值。
4. 新批评认为文学作品是自足、自治的，你是否同意这种看法？为什么？

建议阅读书目

1. T. S. Eliot. *Selected Essays* (London: Faber, 1951).
2. I. A. Richards. *Principles of Literary Criticism* (London: Routledge, 2001).
3. W. K. Wimsatt. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954).
4. Cleanth Brooks. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harvest Books, 1947).
5. Frank Lentricchia. *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

第三章

现象学和阐释学

内容提要

现象学始于19世纪末的欧洲，是西方现代哲学的重要思潮之一。20世纪50年代以后，现象学在西方再度复兴，影响到人文科学的各个方面，如人类学、社会学、心理学、史学和文学（包括文学理论和文学批评）。现象学强调主体在决定意识方面的核心作用。它认为意识总是关于某个事物的意识，只有呈现给人们意识的事物才是真实的；而在呈现给人们意识的事物里，人们会发现它们普遍的或本质的特征。现象学主张的核心是：个人的思想是一切意义的中心和根源。

现象学强调主体与客体间的意向性联系，认为批评家一旦把注意力转向客体（作品）呈现的方式，就会中止判断或自发的信念；而阅读一旦开始，读者便会投身于作品，以某种方式取消外在世界，也就是说，与读者相关的不是事物而是文本。现象学关注意识和意识对象之间的关系，因此它会延伸到对批评家或读者的观察。这种现象学的观察是文学批评可以受益之处。

阐释学认为，一部文学作品的意义永远不会因为作者的意图而穷尽。当作品从一种文化或历史语境转到另一种时，人们就会从作品中发掘出新的意义。这就是说，一切

解释都由境遇决定，受文化和历史相对标准的制约，因此文学文本不可能只有一种意义或一种解读。阐释学的实践基础，就是把历史视为过去、现在和未来之间的一种活的对话，并极力消除影响这种交流的障碍。在一定程度上，阐释学推动了读者反应批评理论的发展。

概述

现象学 (phenomenology) 始于19世纪末的欧洲，是西方现代哲学的重要思潮之一。20世纪50年代以后，现象学在西方再度复兴，影响到人文科学的各个方面，如人类学、社会学、心理学、史学和文学（包括文学理论和文学批评），成为结构主义之外另一股波澜壮阔的文化思潮。

它的主要特征是强调主体在决定意识方面的核心作用。按照现象学创始人胡塞尔 (Edmund Husserl, 1859—1918) 的看法，哲学研究的真正客体是我们意识的内容，而不是世界上实在的客体。意识总是关于某个事物的意识，只有呈现给我们意识的事物才是真实的。在呈现给我们意识的事物里，我们发现它们普遍的或本质的特征。现象学主张既展现人类意识的性质，又展现“现象”的性质，即事物对意识的呈现的性质。这一主张的核心是：个人的思想是一切意义的中心和根源。关于现象学的基本内容，美国学者詹姆斯·M. 伊迪 (James M. Edie, 1927—1998) 作了如下的概括：

现象学既非完全研究客体的科学，亦非完全研究主体的科学；它是研究经验的科学。但它不是只注重经验中的客体或经验中的主体，而是集中探讨客体与意识的交汇点。因此现象学研究的是意识的意向性活动，意识向客体的投射，以及意识通过意向性活动而构成的世界。主体和客体在每一个经验层次上（如认知和想象）的交互关系才是研究的重点。这种研究是超验性的，因为它所揭示的是纯意识、纯经验的种种结构；这种研究所要表现的是构成主客体神秘关系的意识整体的结构。¹

1 James M. Edie, ed. *What Is Phenomenology and Other Essays* (Chicago: Quadrangle Books, 1962), pp. 19—20.

这里所说的意识整体，指的是意识的作用加意识的对象。然而意识并不是一种状况或官能，而是一种川流不息的活动，它永远要向客体投射，因此不可能出现没有意识对象意识。意识对现象的种种活动称之为意向性，而受意识作用的现象则是意识的对象。意识、经验和现象构成现象学的基本要素。

现象学的基本观点

现象学最著名的口号是：“回到事物本身”。为什么说回到事物本身呢？难道事物不是确确实实的存在？胡塞尔说中止对世界实在性的朴素信念是一切哲学反思的条件，显然其意思是使我们转离事物；现在又提出回到事物本身，岂不自相矛盾？实际上，现象学的所谓回到事物本身，指的是在无损事物原状的情况下把朴素的信念消解。

这实质上是胡塞尔的“归纳”概念。简单说，归纳就是使人进入一个超验的境界，不带任何偏见地看待事物。归纳分“本质归纳”和“现象学归纳”。本质归纳是把认识从事实层次提高到理念层次，揭示意识的本质。现象学归纳则包括三个方面：一、严格意义上的现象学归纳，其作用是中止人们对存在的朴素信念，使事物作为纯现象呈现给意识；二、把文化世界归纳为由直接经验形成的生活世界；三、将现象范畴里的“我”与超验的主体性相联系，形成“超验归纳”。其实，现象学的所谓归纳，本质是消解对事物的朴素信念而又无损于事物。例如看一棵树，人的脑子里会出现树的形象，尔后即使在屋子里看不见树时，树的形象也可以在脑子里出现。这种形象出现的现象是现象学研究的重点，而这种形象本身便是对树的归纳，它无损于树本身，但并不是树的真实存在。

因此严格地说，实在性、非实在性和理念性仍然分别属于感知、想象和构思的对象。但是，如果实在的事物变成非实在的意识，那么非实在的事物又变成什么呢？其实，因为人们一般不采取妨碍思维的实在论态度，所以归纳作用才会使对象及其本质更清晰地呈现出来。在某种意义上，这种情况有些像文学和艺术创作中常说的形象思维。譬如看一幅油画，实在的东西是画布和颜料，如果只把它看作画布和颜料，画的本质就不会呈现出来。因此必须中止对实在性的朴素信念，不再把它看作画布和颜料，这样画布和颜料才形成艺术的绘画，呈现出画的本质。

一般说，现象学通过意识所指或投射对意向性进行分析，探讨意识与意识对象之间的关系，或探讨对象的特征与意识活动或意向的对应关系。因此现象学的主要课题是构成的主体性。这个课题不仅使唯心论又重新成为一个问题，而且还引起形而上学的思考。我们可以先看看否定的主体性或超验的主体性。假如超越的事物体现在经验里，假如主体性等同于人在世界上的存在，那么要看出构成的主体性的形态，就必须以世界为根据，以这个主体性所生存的世界或它所创造的作品为根据。换言之，应该根据想象出来的事物的形象，揭示想象意识的活动；或者根据事物对个人所呈现的意义，揭示此人的基本构想。但是，在考虑落实于世界中的主体时，人们会同时考虑这主体的意向性；而这意向性也落实于世界，并与世界形成相对的存在。因此对意识活动的分析，便成为主体与客体协调作用的观念。追源溯始，回到人与世界的原始关系，似乎也成为现象学的基本课题。当然也可以从另一种意义上来考虑这个课题，即以人与世界的相互关系为基础，寻求各种事物的根源。这种根源很可能就是“自然”，它在人与世界的原始关系中表现出来。但无论如何，即使不考虑起源之起源，现象学所描述的也是与人浑然一体的事物。具有客观化作用的思想常常将事物置身其外，对其归纳解释；而现象学在这种思想发生作用之前，便力图把与人浑然一体的事物呈现出来。

现象学文学批评

现象学的内涵使它对20世纪的文学、特别是文学批评产生了重大影响。回到事物本身，在文学里就是回到作品本身，描述作品，说明它的意义。这显然就是解释和评价，因此在现象学的基础上形成了阐释学。但是，在现象学里，回到事物本身就是要把握主体与对象间的意向性联系，而与作品（对象）发生联系的主体既包括作者也包括读者，于是现象学又促进了那种注重读者的阅读理论的发展。

传统意义上的文学批评多以文学作品的读者为对象，对作品进行说明、解释和评价。所谓说明，就是指出作品的意义，或以比较清晰的语言将作品隐含的意义阐释出来，使之更好地为广大读者所理解。解释不同于说明，解释是将作品视为一个客体，一种创作活动的产物或文化制品，指

出作品或由作者的心理历程决定，或由历史环境决定，进而研究条件和影响，区别远因和近因，或者以科学的态度用因果关系来解释作品；因此解释除通过作品本身之外，还必须考虑决定作品本体的外在因素。评价既不同于说明也不同于解释，在评价中，作品犹如一个物体或制品，或如一种消费品，是有价值的东西，批评的任务是鉴别作品的这种价值。

现象学打破了这种传统的文学批评观念。现象学强调主体与客体间的意向性联系，那么与作品（客体）发生联系的主体是什么呢？是作者还是读者？显然在考虑作品时应该把两者都包括进去。于是，批评家一开始考察作品就带有现象学的性质。这可以从归纳作用和审美态度两方面考虑。批评家一旦把注意力转向客体（作品）呈现的方式，他就会中止判断或自发的信念，进行现象学的归纳。审美态度也隐含着类似的消解作用：阅读一旦开始，读者便会投身于作品，以某种方式取消外在世界；而作品的世界，由于本身已经经过消解，与外在世界已不再相关。例如我们看电影，看到罪犯杀人决不会想到打电话报警；我们读一本小说，即使觉得非常真实动人，也不会使我们实际去干预它所描写的事件的发展。这就是说，与读者相关的不是事物而是文本。但是，审美态度与归纳作用只是相似而不是相同。审美态度完全指向客体，不注意主体的构成活动；在审美活动中，外在世界已被消解，但作品的世界因已经经过消解而不可能再度消解。而现象学的归纳涉及到意识和意识对象之间的关系，所以它还会延伸到对批评家或读者的观察。这种现象学的观察正是文学批评可以受益之处。

我们知道，文学作品用文字写成，供人阅读。作品一旦被写完出版，它就获得了物质性的存在。其中的意义处于潜能状态，有待于读者的意识去实现。就是说，文学作品必须通过主体的活动来实现。现象学家罗曼·因加尔登（Roman Ingarden, 1893—1970）曾把作品分为四个层次：物质的符号、文词的意思、表现的事物、想象的目标。这四个层次分别对应于某种意识活动，而这些意识活动所组成的系统构成阅读。按照英加登的看法，阅读就是“具体化”，使作品成为真正的作品——成为美的事物，成为与活动的意识相关的事物。换句话说，读者或批评家促成作品的真正存在。他们与作者既合作又对立，他们根据作者的写作使作品成为真正的存在，但在促成作品存在的同时，他们又从作者手里剥夺了作品的存在——

剥夺了作者的写作特权。

面对一部作品，读者或批评家会有自己独特的感受。他们一方面沉醉于作品，随着作品的思想驰骋自己的想象，对作品作出深刻的反应；另一方面他们又要约束自己，使自己不至于与作品混同。因为，如果读者在作品中增加自己的意义，或者以自己的经验作为衡量作品的标准，他们就背离了作品；但是，如果把作品作为客体，作为客观的对象，这种作法本身就背离了作品。读者之于作者的作品，可以说是作品的对象；但作品被读者阅读时，本身又变成了读者的对象。因此，在客体世界、文化价值世界和消费世界里，作品都占有一席之地；它会进入历史，面对其他作品，衔接过去，孕育未来；它的历史可以说是历史中的历史；它本身也是历史因缘的产物。

诚然，作品作为客体有其顽固的物质性；但因作品在时间中产生，同样也有其历史性。然而，它也确实抵制由读者支配的“客观化”作用。如同一幅展出的画像注视着从它面前走过的观众那样，作品也对抗着读者——它保守自己的“秘密”，它的意义似乎永远不可穷尽。换言之，本质不能一目了然；批评家或读者必须寻求现象学里的本质直觉，遵循意识的活动，既探讨作品在阅读中的“客体化”，又探讨这种对象的真实性。

当然，批评家也可以从作者出发来考察作品。作品毕竟是作者的体现，带有创作历程的烙印。但是，究竟作者是谁呢？对现象学而言，作者也是现象，他呈现于读者，只在作品中存在。虽然在作品之外，读者也可以搜集到一些作者的资料，但这些资料只是关于作者的某些情况，而非实在的作者。读者面对作品，作者在作品之中；在作者“缺场”的作品里，作者的存在达到极致。一部作品可以更深刻地体现作者生活的世界，而作者本人的实际生活，却未必能深刻地反映出那个世界的现实。

因此，体现在作品中的作者才是真正的作者。但作品的真实却不在于作者，而在于作品的意义。作品总有意义。作者写作，其目的是为了说出某些东西；而作品的价值，则在于表达出这些东西的意义。批评家的基本任务就是阐明这些意义。意义的特征决定批评的方式，通常有两种，或通过内在的感性，或通过特殊意识的体验。但所有这些都必须通过语言。一般而言，语言是意图的载体，然而语言如何成为意图的载体呢？也许我们可以以日常语言和文学语言为例来加以说明。

在语言的日常运用中，似乎是思想先于语言，语言是一种表达思想的工具。一个人说或听时，不会去考虑语法，而是通过言语直达内容或意义，仿佛语言本身失去了存在。但若读一首好诗，情形就会不同，文词似乎变成了实在的东西，光华流溢，人们从文词本身或其声音可以得到享受，仿佛文词充满了感性的特点，重又回到自然存在的状态——脱离规则，交织互合，组成不可预见的形态。同时意义也发生了变化，它不再是通过文词直达意义，而是在文词上形成意义，就像在涟漪荡漾的水面上形成的映像。这是一种不确定的意义，不受作者的控制；但如果读者诉诸感受，却会发现丰富的蕴涵。这种意义作为现象的本质凝聚于文词之内，或者说内在于文词，但它并不能与文词分离。诗是如此，其他文学作品同样如此。文学作品之所以是文学作品，正是因为那种内在于语言之中、内在于作品形式结构之中的意义。

由于作品的真实在于作品的意义，在于它的内容，所以作品本身比作者更加重要。这就像一个人活在世上，他的父母虽然生了他，但真正重要的是他本人的品质和行为。因此批评家的主要任务是集中于作品，解释作品的意义。但如何说明意义，却涉及到批评家或读者与作品的关系，以及他们对作品的反应。于是批评可能向两个方面发展：一方面，分析写出的文本或通过阅读形成的文本；另一方面，研究作者的写作行为和读者的阅读行为。在对作品进行结构研究时，我们不应忘记作品是作者创作的产物，它们以某种有意图的方式形成，企图实现某种艺术构想或美学成就；同时也不应忘记它们还是一种行为的产物，在这种行为里，有意识的、意图性的经验起着基础的、本质的作用。但这些经验只能采取某种特殊的存在方式，并以衍生的方式在人类社会里发生作用。因此，当读者集中思考这些经验时，必须把它们变成某种“现象”的直接观察，变成美学意义或审美价值的具体化或体现。在研究作者的创作行为时，必须记住他们的意图和目的；在研究读者的阅读行为时，必须记住他们强调什么，采取什么方法欣赏，如何揭示作品的价值，怎样实现对作品的评价。

按照现象学的观点，文学艺术作品完全是意图性的客体，但它们毕竟也构成一个特殊的存在领域，因此任何研究都不应该忽视它的独特性。换句话说，这个领域不应该被外来压力破坏，文艺作品应该得到读者的正确理解，它们的独特价值应该得到公正的评价。

实际上，艺术作品或美学客体，它们的创作者和受众以及二者之间的关系，都可以从现象学上进行研究。这种方法的主要目的，是使研究的对象在感受经验里得到确定，使它们具备真实性。在这种研究里，人们可以了解对事实的某种本质的安排，找出进入研究对象的一般概念的内容，从而产生其他研究方式难以达到的效果。

但是，这种方式并不鼓励只是主观地考察批评家的精神世界，而是强调进入作家的作品世界，按照它们对批评家或读者的意识所呈现的状况，尽可能地理解作品潜在的性质或本质。美国批评家J. 希利斯·米勒（J. Hillis Miller, 1928—）指出，文学不是社会现实的再现，不是客观的结构，不是集体或个人无意识的关系，也不是符号的特殊组合，因此“批评基本上是关于他人意识的意识，是把作者的精神世界转移到批评家思想的内在空间”。¹“文学批评家像小说家或诗人一样，不论多么隐蔽或间接，也是在追求他个人的精神冒险。但他不是通过自己的经验，而是思考他人的经验。”²米勒对托马斯·哈代（Thomas Hardy, 1840—1928）的研究，就揭示了弥漫在小说中的精神结构。他认为，批评家的这种行为之所以可能，是因为文本使读者可以接触到作者的意识，或者说作者的意识对读者开放，让读者深入到它内部观察，考虑它所思考的东西，感觉它所感觉的事物。实际上，这等于说，意义可以集中于某个超验的主体——作者，并可以再次集中于另一个这样的主体——读者。

这种倾向于读者的转变，在马丁·海德格尔（Martin Heidegger, 1889—1976）否定胡塞尔的“客观”看法中已经有所预示。海德格尔认为，人类存在的独特性在于“此在”（dasein）或“给定性”；人类的意识既投射出世界上的事物，同时又因其在世界上存在的性质而服从于世界。人们被抛进世界之中，被抛进一个自己无法选择的时间和空间；但与此同时，就人的意识投射出世界而言，世界又是人们自己的世界。人们永远不可能采取超然的态度，像悬在高空那样观察世界。他们必须与自己意识的真正客体结合起来。因此他们的思想总是处于某种境遇之中，永远是历史性的。德

1 J. Hillis. Miller. "The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Bguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski." *Critical Quarterly* 8(4) (Winter 1966): p.307.

2 *Ibid.*, p.306.

国理论家汉斯—乔治·伽达默尔（Hans-Georg Gadamer, 1900—2002）把海德格尔的这种境遇论应用于文学理论，指出文学作品并不是将某种已经完成的、确定的、封闭的意义抛向世界，它的意义依赖于解释者所处的历史境遇，取决于时间和空间的变化。这种对意义的看法，导致了阐释学的发展。

伽达默尔和阐释学

伽达默尔（Hans-Georg Gadamer, 1900—2002）是德国著名的哲学家，聪明过人，22岁便获得博士学位，但29岁才开始从事教育，先后在莱比锡大学和法兰克福大学任教。他从1949年到1968年一直是海德堡大学的教授。他一生与马丁·海德格尔保持着密切的友谊。从一开始，伽达默尔就把他对文学和诗歌的兴趣与哲学结合在一起，因此对文学研究产生了重大影响。他的著作不仅被视为读者反应理论和现象学批评的出发点，更重要的是他的《真理与方法》（*Truth and Method*, 1960）发展了一种现象学的阐释学。他扩展了海德格尔的思想，为人文科学提供了一个新的依据。在他的著作里，他不仅回应海德格尔和胡塞尔的观点，而且还参加到与年轻一代哲学家，如保罗·里克尔（Paul Ricoeur, 1923—2005）和雅克·德里达（Jacques Derrida, 1930—2004）等的争论中。

在《真理与方法》里，伽达默尔重新考察了狄尔泰（Wilhelm Dilthey, 1833—1911）的主体—客体二元论的问题。他认为，关于主体如何能认识客体这一问题，完全是西方哲学中的形而上学问题。在认识的主体意识到主体性之前，在主体可能与客体遭遇之前，在出现认识的自我意识之前，主体已经属于一个特定的语言社群，也就是说他生下来就处于这种语言之中，或者说，主体的参与先对自我和他者的意识。因此，一切交流问题和认识世界的问题，都是关于自我参与语言社群的某些方面。伽达默尔相信，语言的运用具有价值和价值判断。关于客观性或者对语言的客观应用的想法，只不过是人为的抽象，因为它必须通过主体间的交流才可能发生作用。因此，在一切自然语言的应用中，必然存在某种事先的判断。正是基于对主体—客体关系和语言应用的想法，伽达默尔发展了阐释学的概念。

“阐释学”（hermeneutics）原指对宗教经典的解释，但在19世纪，

它扩展到对一般文本的解释。德国思想家施莱尔马赫（Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, 1768—1834）和狄尔泰都是著名的阐释学者。20世纪，海德格尔的思想为阐释学的进一步发展奠定了基础，他甚至称自己的哲学是一种“存在的阐释”。然而，真正引起当代文学理论界注意的却是伽达默尔的著作，尤其是他那本将海德格尔思想具体化了的《真理与方法》。自从这部著作出版以后，人们对一些重要的文学理论问题展开了争论，例如：什么是文学文本的意义？作者的意图与这种意义如何联系？人们是否能够理解不同文化和历史的作品？“客观的”理解有无可能？是否一切理解都与人们的历史处境相关？等等。

伽达默尔认为，一部文学作品的意义永远不会因作者的意图而穷尽。当作品从一种文化或历史语境转到另一种时，人们就会从作品中获取新的意义，而这新的意义可能从未被作者想到，也未被作者同代的读者想到。但这种不稳定性恰恰是作品特征的组成部分。这就是说，一切解释都由境遇决定，受文化和历史相对标准的制约，因此文学文本不可能只有一种意义或一种解释。

这种情形和寓言故事《盲人摸象》相类似。盲人摸象，摸到腿的说象是柱子；摸到身子的说象是一堵墙；摸到牙的说象是一把大弯刀；摸到耳朵的说象是葵扇……。人们笑盲人摸象，是因为他们看不见全象，以局部代替整体（用于文章也可以说是断章取义）。但所谓全象，并非明眼人一看便知。如果站着不动，不改变方位或角度，人们仍然只能看到象的某个方面；若要看到全象，必须变换观察的角度，把每次得到的经验积累起来。所谓看见的全象，实际上已经是经过不同瞬间所得到的经验的整合。然而，通过视觉看到的全象并不等于认识。从未见过象的人，并不以为看到的是象。人们认为它是象，乃是因为他们事先可能有关于象的知识，如看过图片或读过相关资料。即使第一个为象命名的人，也要依靠他先有的关于其他动物的知识。因此观察事物，即使明眼人也有盲点；人们的解释能力实际上由经验印象的积累而形成，由文化历史激发，并由文化历史限定。但是，由视觉印象所得的全象仍非真正的“全象”。一般人所得的全象是一只庞大的动物，长鼻大耳，笨重滑稽……但这种“全象”毕竟与动物学家或生物学家的理解不同。事实上，不只一般人的认识是片面的，即便是科学家或艺术家，由于其侧重点不同，选择取向不同，其认识也都是片面的。

因此，“全象”是个不确定的东西；所谓“全象”的确定意义并不存在。如果以“文本”代替“全象”，显然文本也不可能有单一的、确定的意义。

由于认定文本不可能只有一种意义，解释由境遇决定，受文化历史制约，所以伽德默尔认为，对作品的一切解读，实际上是过去和现在之间的对话。我们读一本过去的作品，在某种意义上等于听它对我们讲话，让它询问我们现在关心的是什么；但作品对我们所说的内容，反过来又依靠我们今天的认识，依靠我们从现在的历史高度所能提出的问题及其性质。因此伽达默尔认为，任何理解活动都有“生产性”，它总是在做不同的理解，认识文本中的新的潜力，产生新的不同的东西。“现在”只有通过“过去”才能理解，因为它用“过去”构成一种“现在”的连续性；但“过去”也总要根据“现在”的认识来领会。如果读者对历史意义假想的“视域”与作品本身的“视域”相符，那么就会产生共鸣，这时读者不仅进入一个人为的陌生世界，同时也把它纳进了自己的世界，从而达到一种更深刻的理解。

伽达默尔的看法把文学和他自己都纳入到历史之中。他认为，在跨越过去、现在和未来的历史当中，存在着一种本质的、具有统一作用的“传统”。一切有根据的文本都属于这个传统。它既通过主体所思考的过去的作品发生作用，也通过正在思考的主体发生作用。这样，过去和现在，主体和客体，陌生的和熟悉的，都由包括它们的一种存在（“传统”）连结起来。伽达默尔并不担心文化史上的先入之见或“预先的理解”，也不认为在接受过去的作品时会产生偏见，因为这些先入之见来自传统，而文学作品本身也是传统的一部分。这里的偏见是个肯定的因素，而不是否定的因素。例如启蒙运动追求毫无偏见的认识，但这种追求却导致了现代的“反对偏见的偏见”。创造性的偏见不同于曲解性的偏见，它源于传统并使人们与传统发生联系。伽达默尔认为，传统本身的权威性若与人们强烈的反思相联系，便可以分辨出哪些先入之见是合理的，哪些不合理。正如读者与过去作品之间的距离，并不会对真正的理解造成障碍；相反，通过排除作品中那些暂时性的东西，更有助于读者加深认识。

那么，伽达默尔所说的“传统”究竟是什么样子呢？根据他在《真理与方法》中的阐述，他的理论只坚持一种大的设想。他认为，确实存在一种“主流”传统，所有“真实的”作品都进入这个传统；历史

是一个连续统一体，不会出现决定性的断裂；人们应该重视传统，重视从传统中继承的“偏见”。这就是说，过去的作品加深现在的理解，而不是对它造成破坏。显然，这是一种自足的历史理论，旨在把艺术局限于经典著作。这种理论强调历史传统是一种解放力量，但忽视了历史传统也是一种压迫力量，是由控制和反抗所分割的领域。在伽达默尔看来，历史没有矛盾和斗争，没有简短性和排斥性；历史是一个连续的链条，一条长流不息的河流。他承认历史差别，但历史差别通过解释得到了清理，而理解“跨越了使解释者和文本分开的时间距离，克服了……文本中所出现的意义上的疏远感”。¹ 换言之，通过习惯，偏见和传统已经跨越了时间距离。所以，传统有一种权威性，人们必须服从，而不能进行批评或挑战，也不能认为它影响不好。用伽达默尔自己的话说，传统的存在“有一种理性论证之外的正当理由”。²

实际上，伽达默尔的阐释学的实践基础，就是把历史视为过去、现在和未来之间的一种活的对话，并极力消除影响这种交流的障碍。在他看来，这种交流不可能失败，因为这种交流不是暂时的，也不是单靠敏锐的文本解释来矫正。这种交流是系统性的，它把整个社会结构都纳入了交流。因此，它不可能与意识形态问题相协调，也不承认历史对话常常是强者对弱者的单方面谈话——即使确实是对话，对话的双方也常常处于不平等的地位。

如上所述，阐释学倾向于关注过去的作品，它所提出的理论问题也产生于对过去作品的看法。根据阐释学的观点，批评的主要作用是解读经典作品。由于强调这种传统主义，它也必然强调另一种传统，即认为文学作品构成一个有机的统一体。因此阐释学力图把文本的每个部分都纳入一个完整的整体，而其过程一般称作“阐释的循环”：即个别特征可以根据整个文本的语境理解，整个文本的语境也可以通过个别特征理解。这种情况类似《盲人摸象》故事中的部分与整体的关系。盲人看不见全象，只摸到一部分，缺乏整体观念，所以无法了解象腿、象身、象鼻、象牙等所处的位

1 Hans-Georg Gadamer. *Truth and Method* (New York: The Seabury Press, 1975), p. 291.

2 qtd. in Frank Lentricchia. *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 153.

置及其与全象（整体）的关系。明眼人看见了全象，所以可以把部分纳入整体关系。但是，尽管明眼人可以看见全象，他仍要像盲人那样由部分开始，依次注意象的各个部分，然后综合起来，纳入整体的关系之中。这就是说，部分若无整体不知其所属，而整体必须通过对部分的逐步认识才能得以形成。读一篇文学作品，必须先从字句开始；但读者事先若无某种整体观念，这些字句就难以连接成意义。但读者以何者为先呢？倘若已有整体观念，何以又要通过对部分的逐步认识才能构成整体的意义呢？这种矛盾现象实际上就是“阐释的循环”。

乍看起来，“阐释的循环”似乎有些像“恶性循环”。阐释学承认文本是统一的整体，并认为文本的统一性依赖于无处不在的作者意图。但是，作者不仅可能有几种互相矛盾的意图，而且意图本身在文本中也可能以某种方式自相矛盾。实际上，认识的发展是微妙而复杂的。所谓必有全象方知部分所属的整体观念，与解释之后达成的整体意义并不一定相同。人们读一篇作品时所具有的整体观念，往往是以前的经验或知识积累所形成的结论性的“整体”观念。这种观念与眼前所读的作品，有些可能正好吻合，但有些可能并不吻合，甚至可能矛盾。这时读者将面临两种选择：一是否定所读的作品，认为它背离传统；二是修改原有的整体观念，将它纳入新的表现方式，使之与作品适应。第一种读者是被动的、保守的，潜意识里有一个定制的桎梏；第二种读者是主动的、开放的，他会尽力转换立场，冲破既定的整体观念。第一种可能因作品不符合传统而认为作品低劣；第二种则可能从作品中获取新的意义。但不论哪一种，读者的态度和阅读行为都具有明显的作用。这也是为什么说阐释学促进了读者反应批评的原因。

现象学和阐释学的局限和影响

现象学的目的是：通过把握凭经验可以肯定的东西，构成一种知识所依赖的基础。也就是说，它试图提供一种适用于研究任何事物的方法，使自己完全成为一种人类意识的科学——人类意识不仅表现为特定的人的经验体会，而且表现为思想本身最深层的结构；但它不是探索某种知识的特殊形式，而是探索使某种知识成为可能的条件。实际上，现象学强调主体

性，力图确立人的主体的中心地位。因此，在用于文学批评时，现象学常常不重视作品的历史背景，而是强调“在意识之内”对文本进行理解，文本被归纳为一种纯意识的体现。如此，现象学便成了一种主观的甚至唯心的批评。阐释学虽然强调一切解读在于过去和现在之间的对话，强调历史的传统，但它只承认单一的“主流”传统，忽视历史本身的矛盾和斗争。因此阐释学主要集中于过去的经典作品，几乎不注重当代的作品，也不考虑文学作品可以是分散的、不完整的和具有内在矛盾的可能性。

不过，现象学和阐释学都产生了重大影响。一度引人注目的日内瓦学派或意识批评直接得益于现象学理论；修辞的解构主义也借鉴了阐释学批评；而它最直接的发展则是读者反应批评和理论。

思考题

1. 现象学的基本观点是什么？如何理解现象学还原？
2. 依据现象学的观点，作品、作者和读者三者间是如何联系的？
3. 如何把现象学运用于文学研究？
4. 伽达默尔的基本观点是什么？他的阐释学对文学批评有何意义？

建议阅读书目

1. Edmund Husserl. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy* (Evanston: Northwestern University Press, 1970).
2. Hans-Georg Gadamer. *Truth and Method* (New York: The Seabury Press, 1975).
3. Maurice Merleau-Ponty. *Phenomenology and Perception* (London: Routledge, 1962).

第四章

精神分析理论

内容提要

精神分析理论始于19世纪后期，最初由弗洛伊德提出。弗氏的主要贡献是提出了无意识的概念和心理机制的三种模式（动力的、经济的和地志学的或地志结构的模式），通过对性心理和俄狄浦斯情结过程的分析将无意识与道德、良心、法律、社会、文化和宗教等权力形式相联系；并以心理和心理活动后果为基础，将精神分析延伸到艺术所用的策略，说明艺术如何构成可接受的形式，使不可接受的欲望变成有意识的、令人愉悦的艺术作品。弗氏之后，荣格、克莱恩、拉康等人进一步发展了精神分析理论：荣格提出了“集体无意识”的概念；克莱恩阐述了“客体关系”理论；拉康提出无意识是人类主体进入语言秩序的结果，他借鉴语言哲学，认为人类经验中存在着想象的、象征的和实在的三种秩序，进而发展了“镜像阶段”理论。通过与修辞转义相联系，拉康强调语言构成人类的主体——语言不仅协调自我与他者和现实的关系，而且还限定这些关系。精神分析对文学和文化批评都产生了重大影响。

概述

众所周知，精神分析（psychoanalysis）是西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856—1939）提出的一种理论，它是关于作为心理机制的人类精神演变的理论，既是一门临床科学也是一种解读文本的理论。弗洛伊德理论的核心是“无意识”的概念，就是说，人类主体身体的和性的历史一直无意识地生产各种有意识的精神。对弗洛伊德来说，性行为不只是生物学的或生殖器官的需求，而是身体和精神欲望的综合，这在幼儿早期和成年人的生活里都可以得到证明。

19世纪80年代，弗洛伊德进行催眠术实验时发现，无意识的精神会在行为、言语和精神意象中显现自己，但其意义因为受到压抑而被排除在有意识的知识之外。这种压抑源自心理审查过程，它旨在脱离意识，使事物远离意识。后来，通过对癔病病人的研究，弗洛伊德把他的发现发展为理论。他指出，无意识的精神内容归根到底产生于性的躯体，并由一种力图进入意识的动力驱使。然而压抑的力量要求任何无意识的释放都要采取掩饰的方式。因此，在日常生活里，揭示无意识的是身体的征象，如梦、笑话、失语和偶然的手势。出于这种看法，弗洛伊德认为，艺术家总是与无意识有某种特殊的关系，因为艺术家要充分调动自己的想象甚至幻想的力量。

由弗洛伊德的临床发现形成的这种精神分析理论，在很大程度上得益于他从研究文学和文化中获得的启发。其中最重要的是他对俄狄浦斯情结的研究。其实，在他的整个生涯中，弗洛伊德经常通过文学验证自己的临床发现。虽然弗洛伊德后来的许多著作忽视了创作在精神分析方法中的地位，但他之后的一些理论家却非常重视精神分析与文化批评的关系。

弗洛伊德的精神分析理论以超心理学回应形而上学，它导向意识背后，把许多哲学和神话的基础看作是无意识特征对外部现实的投射。随着其事业的发展，弗洛伊德提出了心理机制的三种主要模式：动力的，经济的，地志学的。动力模式表示精神内部无意识的欲望与压制它们的力量之间的冲突——无意识的欲望想释放出来，而强大的压制力量尽力不让它们显现出来。从这种斗争中衍生出使两种力量都满意的互相妥协的精神意象、行为和词语。

经济模式表示心理能量或激动兴奋的分配，它们依附于某些观念、客体、身体的不同部分，等等。弗洛伊德把这种概念称之为“精神发泄”。在人类主体内部，存在着某种可以量化的本能力量，它必须在客体、身体和精神内容间进行分配，以便保持心理的平衡。经济模式的假设引向弗洛伊德的两个重要概念：“转移”和“凝聚”——它们都是无意识发生作用的方式，通过无意识，思想和自觉感情分开。由于移位，一度与观念或意象相联系的强烈的自觉情感转移到其他观念或意象上面，而后者与原来的观念只保持一种联想关系。另一方面，当一种观念表现一组相关的情感时，就会出现凝聚现象。对于这两种心理机制，弗洛伊德在《梦的解析》里有很好的解释。

地志理论按照空间的隐喻把心理机制分为不同的亚系统。弗洛伊德提出了两种不同的地志说。第一种把精神分为三个系统：意识，前意识，无意识。意识的范畴是对外部世界的观察、感知和理解；前意识是可以被意识唤起的范畴，通常与记忆相关，并可以通过语言了解；无意识是被审查的范畴——被排斥在意识和前意识的知识之外。第二种地志说（也称作结构模式）是弗洛伊德后来在《自我和本我》（*The Ego and the Id*, 1923）中提出来的，它把精神分为三种力量：本我（本能力量的中心）、自我（再现主体身份以及与外界现实协调的力量）、超我（再现内在化了的来自父母和社会的规训，或称作良心）。

性心理和俄狄浦斯情结

弗洛伊德的性心理概念源自他对“力比多”（libido）或潜在的性的理解，他认为潜在的性能量指导着人类的发展和行为。但是，对他的性行为概念的理解，必须包括人类为达到精神和肉体满足或实现“愉悦原则”的整个经验过程。弗洛伊德对幼儿性行为的假设，取决于对幼儿躯体进入性感区的看法，他认为这些性感区决定着幼儿发展的不同阶段。弗洛伊德确定了躯体性感区的三个主要阶段：“口唇”的阶段，在这个阶段，幼儿的大部分愉悦产生于嘴的吮吮和咬；“肛门”阶段，在这个阶段，幼儿专注于肛门和通便的快感；“生殖器”阶段，在这个阶段，性欲开始集中到生殖器上，幼儿进入俄狄浦斯情结阶段。于是对立的两性的经验代表着阴茎和

阉割部位。简单说，肯定形式的俄狄浦斯情结是对双亲中异性一方产生欲望，因而成为双亲中同性一方的竞争者；而否定形式的俄狄浦斯情结则是恋爱双亲中同性的一方，把异性的一方当作对手。弗洛伊德对人类双性活动的发现，也证明了在幼儿发展阶段存在着两种形式的俄狄浦斯情结，而俄狄浦斯情结的解决对个人性格的构成和性欲导向具有重要的作用，甚至是决定的因素。

按照弗洛伊德的看法，幼儿脱离对自己身体的自恋而进入家庭关系，乃是人类发展中的一次主要的危机。随着幼儿的成长，这一危机逐渐化解，但只是部分地得到解决，它仍然是神经系统冲突的核心。在心理分析过程中，俄狄浦斯情结的冲突通过“移情”被再次经历，具有临床经验的分析师作为父母的替代，使分析过程变成了重新经历原始危机的机会。作为一种治疗方式，心理分析的运作是把病人“自由联想”的特征（如病人不断重复心里想的话）突显出来，分析师把这些特征看作是病人无意识的揭示，就像在幻想、自发联系和梦里的情况一样。

应该说，俄狄浦斯情结在弗洛伊德的理论中占有绝对的中心地位。在俄狄浦斯情结之前，幼儿不仅是无拘无束的，而且是乱伦的：男孩紧贴母亲的肉体使他产生一种无意识的欲望，而女孩——最初与母亲有过类似的亲密关系——则把性欲转向父亲。男孩放弃对母亲的乱伦欲望，是因为害怕父亲阉割他——他看到女孩被“阉割”了，便想象这是一种可能落到他身上的惩罚，于是他抑制自己的欲望，使自己适应“现实原则”，服从父亲，脱离母亲，并以无意识的安慰缓和自己的不快：虽然他现在不能希望取代父亲，占有母亲，但父亲象征着一种地位、一种可能，他将来可以占据这种地位并实现这种可能。他现在不是家长，但以后会是。这样，男孩与父亲认同，进入了那种象征男子汉的角色。他变成了一个有性属的主体，克服了恋母情结；但他这么做时，他就把被禁的欲望压制到无意识的深处。换句话说，他开始在社会为男性规定的形象和风格中成长起来。有一天，他会成为一个父亲，生儿育女，早期分散的性欲变成了有组织的性欲，集中于生殖器的性行为方式。

女孩的俄狄浦斯情结过程与男孩不同，她发现自己因被“阉割”而不如别人，便从经历类似“阉割”的母亲转向父亲，但因她必然失败，所以最终与母亲认同，接受母亲的女性角色，并且无意识地期望得到一个婴

儿，代替她所羡慕而不可能有的阴茎。

俄狄浦斯情结标志着从想象原则到现实原则的转变：从家庭转向社会，从自然转向文化。在俄狄浦斯情结之后，孩子将在整个社会文化秩序中成长。所以，弗洛伊德认为，俄狄浦斯情结是道德、良心、法律和社会与宗教的一切权力形式的开始。父亲对乱伦的禁止或孩子想象中的禁止，象征着孩子后来遇到的一切权威；而在接受这种特殊的法则时，孩子形成弗洛伊德所说的“超我”——内在化了的社会规范或良心。

经过俄狄浦斯情结阶段，孩子发展了自我或实现了个性的统一，找到了一种在性、家庭和社会关系中的特殊地位。但在这种发展过程中，他必须抛弃罪恶的欲望，把它们压制到无意识领域。因此，从俄狄浦斯情结过程中成长起来的人，其主体是一个分裂的主体，它在不确定的意识和无意识之间分裂开来，而且无意识总是能够回过来干扰主体。无意识完全漠视现实，没有任何逻辑，没有否定，也没有任何因果关系或矛盾，它完全听命于冲动的本能和对愉悦的追求。

通向无意识的主要途径是做梦，梦可以使人瞥见无意识发生作用的情况。弗洛伊德认为，梦实质上是无意识愿望的象征性实现：它们采取象征形式，是因为如果实在的东西直接表现出来，会令人震惊，令人不安，使人苏醒。但梦不是了解无意识的唯一途径，另外还有弗洛伊德说的“动作倒错”，莫名其妙地失言、失去记忆、做错事情、错读或把东西错放等，这些都可以追溯到无意识的愿望或意图。笑话也常常包含着无意识的欲望。无意识的欲望总想离开无意识，但自我为了保护自己又对它压制，这种内在矛盾如果失去平衡，就会导致我们常说的精神病。这种矛盾的根源可以追溯到个人早期的发展，很可能集中在俄狄浦斯情结阶段，所以弗洛伊德把俄狄浦斯情结称作“精神神经病的核心”。病人的精神病类型，一般与俄狄浦斯情结之前那个阶段的心理发展有关。精神分析的目的就是找出暗藏的病因，使精神病人解脱矛盾，消除其痛苦的症状。

精神分析批评理论

由于弗洛伊德的主要兴趣是心理行为和心理后果，所以他把艺术比作梦，认为精神分裂症的语言与诗有某种相似之处，并把梦作为通往无意识

的“皇家大道”。早期运用精神分析探索文学艺术的方式主要是传记式的：文本及其作者是被分析的对象，批评家的角色类似心理分析学家。尽管这种简化的方法是弗洛伊德评论的特点，但它从未妨碍弗洛伊德自己对创造性的探索。他论艺术的作品包括《创造性的作家和白日梦》(*Creative Writers and Day-dreaming*, 1908), 《笑话及其与无意识的关系》(*Jokes and Their Relation to the Unconscious*, 1905), 《詹森〈格拉迪瓦〉里的幻想和梦》(*Delusions and Dreams in Jensen's "Gradiva"*, 1907), 以及《列奥纳多·达·芬奇和他童年的回忆》(*Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood*, 1910)。在这些著作里，弗洛伊德把他的分析延伸到艺术家所用的策略，说明艺术家如何构成一种可接受的形式，使不为人接受的潜意识愿望通过它变成有意识的、令人愉悦的艺术作品。他考虑读者对创作者方法的介入，分析作品对读者或观者的效果。虽然第一代精神分析批评家主要集中于分析创作者，但弗洛伊德关于艺术家的策略及其影响的问题对后来文学评论产生了重大影响。

早期精神分析批评家大多借鉴《梦的解析》所阐述的方法，探讨艺术作品里的无意识的人物形象，再现记忆和父母所扮演的角色。像梦那样，作品表面内容包含着潜在的意义，它们可以通过分析加以说明。通过发现象征和无意识的“意义”之间的相对连续的关系，艺术中的象征可以揭示出无意识的内容。另外，对经典精神分析至关重要的还有崇高的理论，依靠崇高的信念，原始的性本能被转化为中性的活动，其目的是以社会价值为导向，进行社会的创造性的生产。弗洛伊德认为，这种转变是心理的文明化机制。

弗洛伊德关于象征意义的理论主要探讨文化语境中的个人，但卡尔·古斯塔夫·荣格(Carl Gustav Jung, 1875—1961)觉得这样过于狭隘，于是他在弗洛伊德的基础上发展了一种“普遍象征”的理论。荣格认为，个人的无意识以其意象和幻想参与一种“集体的无意识”，后者跨越时间和文化，包含着整个人类的遗产。某些原始意象从这种集体无意识产生，然后进入个人心理；荣格把这些意象称作“原型”(archetype)，因为他发现它们不断在传说和神话里出现。荣格反对弗洛伊德把艺术等同于精神病，他认为，艺术创作过程中的创造力量遵循着一条经由个人意识的自治的道路，但最终还是产生于集体无意识。这一过程使真正的艺术成为某种普遍

语言的载体。因此莫德·博德金 (Maud Bodkin, 1875—1967) 强调人类经验的主观现实, 并指出它们由作家连接, 但由读者做出反应。她承认各个时期反复出现的情感模式和心理反映是艺术的原型, 并试图根据普遍的神话结构体系对艺术作品分类。在她看来, 神话结构本身源于某种普遍的性质, 而艺术家是使这种性质增值的表达力量。

弗洛伊德的地志心理理论假定自我是一种源自本我的力量, 同时也是一种负责评价外部现实、把握本我的由利比多冲动适当释放的力量。但他之后的一些批评家认为存在着一个自治的自我: 自我既不是产生于本我的冲突, 也不与这种冲突相关。他们借鉴弗洛伊德的心理结构理论, 强调某些自我的功能 (例如通过里比多升华所实现的思想 and 创造活动) 从自我的中立化能量中获得力量。例如, 恩斯特·克里斯 (Ernst Kris, 1900—1957) 在其颇有影响的著作《对艺术的精神分析探索》(*Psychoanalytic Explorations in Art*, 1952) 里提出, 自我是创作的主人; 通过艺术家的意识和前意识策略的运作使无意识得到控制。显然, 这一转变调整了艺术家的地位, 使艺术家能够控制自己的产品。换句话说, 艺术作品的复杂性和含混性, 实际上是在艺术家的自我的控制之下。威廉·燕卜苏《含混的七种类型》(*Seven Types of Ambiguity*, 1930), 在很大程度上就受到了这种关于自我心理的启发, 并促进了这一理论的发展。强调自我——控制和创造社会可接受的形式, 使批评脱离了艺术家与精神病的联系, 把焦点转移到艺术作品本身的形式特征。

关于自我的心理学还注意读者反应的力量。它认为, 在作者和读者之间, 存在着共同的实现愿望的幻想, 其中核心的幻想可以联系到幼儿发展的不同阶段。对文学文本的解读表明, 通过创作过程的转换, 无意识的愿望可以变得为读者接受。但是, 文本只有通过阅读行为才能获得意义, 因此精神分析批评应该转向读者, 在阅读行为中发现读者的“核心”自我的再创作。

哈罗德·布鲁姆 (Harold Bloom, 1930—) 也把读者置于他的文本理论的中心, 但他认为所有阅读和写作都具有转移作用。在他的《影响的焦虑》(*The Anxiety of Influence*, 1973) 里, 他把文本的读者和作者置于与前辈竞争的地位。布鲁姆心目中的读者是诗人或批评家, 他们阅读是为了写作, 超越过去伟人的影响。父亲对儿子的魅力和影响引起“阉割的焦虑”, 因而

需要取消这样的前辈。于是一切阅读充满了理想化，也充满了嫉妒和竞争；但因阅读容易使诗人或批评家重复竞争对手的模式，而历史又鼓励儿子超过父亲，所以一切阅读也都是某种转义。正因为如此，布鲁姆认为一切阅读都是某种“误读”（misreading）或某种转义，这不仅与修辞比喻相关，而且与“心理防御机制”相关。

精神分析批评的另一个重要方面是自我和客体的关系，亦称客体关系理论，它不关注心理内部自我和本我之间的关系，而是集中关注自我与相关客体之间的关系。“客体”在这里具有一种特殊的、精神分析上的意义，它包括本能力量对其释放的所有的人。因此客体理论强调自我和他者之间的相互作用：如主体构成外部客体一样，客体同样也构成主体。这种情形类似人类发展过程中母亲和幼儿的二分体的作用。在对幼儿的精神分析研究中，梅拉尼·克雷恩（Melanie Klein, 1882—1960）发现，幼儿在成长中有一种积极主动的幻想生活，它充满“好的”和“坏的”客体的意象，而这些意象既产生于幼儿心理内聚的满足和挫折，又产生于他的里比多的、攻击性的本能的投射。幼儿把外部世界——尤其他母亲的身体——分裂成部分——客体，既充满爱又充满恨。在幼儿的成长过程中，他会母亲采取两种主要的态度。早期是一种类似“狂想的、精神分裂的”态度，“好的乳房”和“坏的乳房”典型地体现了他的碎片似的感知；但随着他的成长，他会转向“压抑的”态度，这时幼儿开始把母亲看成一个完整的人，通过对想象的早期伤害进行修补的幻想，他开始取得一种分离的自我的感觉。这就是说，通过这个过渡阶段，幼儿从早期对母亲的依赖转向了与真实客体的关系。这种过渡和客体关系对文学批评具有重要意义，因为它构成成年创造性的幻想的空间。过渡现象处于经验的中间区域，一半是主观现实，一半是客观现实；一半是看到的，一半是创造的——而这正是属于艺术的空间。

雅克·拉康：结构精神分析

雅克·马里·艾米尔·拉康（Jacques Marie Émile Lacan, 1901—1980）是弗洛伊德之后最重要的心理学家之一。他的名言“无意识是像语言那样构成的”提供了结构精神分析理论的入门。在拉康之前，精神分析用于艺

术时主要考虑个人的心理，如艺术家、作品的人物、读者等。但拉康认为，文本本身作为语言结构有它自己的“心理”。他借用费迪南德·德·索绪尔和罗曼·雅各布森的语言哲学，把语言置于精神分析的中心，甚至按照语言的结构，协调人类在世界上的存在。在人类的经验中，拉康假定存在着三种“秩序”：想象的，象征的，实在的。在经典心理学里，无意识被理解为前语言的所在，包含着本能的因素，但在拉康看来，无意识是人类主体进入语言秩序的结果。他认为，人类主体生下来就进入具有内在的社会法则的语言系统，他把这个系统称作象征的秩序。在他的“镜像阶段”理论里，拉康阐述了传统精神分析的发展理论。如果我们想象一个幼儿注视镜子里的自己——即拉康所说的镜像阶段——我们就可以看得出幼儿如何从想象的存在中发展他的自我，或他的统一的自我形象。身体机能仍然不能协调的幼儿，发现镜子里对他反映回来一个令人满意的、统一的、自我的形象；虽然他与这个形象的关系仍然是“想象的”类型——镜子里的形象既是他自己又不是他自己，主体和客体仍然模糊——但他已经开始了构成自我中心的过程。正如镜像所表明的，这里的自我基本上自我陶醉的；他得到一种“我”的感觉，是因为他发现了那个由客体或人对他自己反映回来的“我”。在某种意义上，这个客体是他自己的组成部分，因为他与它一致；然而又不是他自己，而是某种外在的东西。也就是说，幼儿在镜子里看到的形象是外在的，他在镜子里认同的自己并不是自己。随着幼儿的成长，他会继续对客体进行这种想象的认同，同时建构并确立他的自我。通过找出世界上与之一致的事物，他形成一种虚构的关于统一的自我中心的感觉。

在俄狄浦斯情结之前的想象阶段，实际上只有孩子和母亲的身体——母亲代表外部世界。但当孩子意识到父亲时，孩子和母亲的二元体结构便让位于三元体结构：孩子+母亲+父亲。父亲代表对乱伦的禁忌，也就是拉康所说的律法。孩子为自己对母亲的欲望感到不安，他从父亲的态度里开始认识到存在一种家庭和社会的系统组织，而他只是其中的一个组成部分。不仅如此，而且他在这个系统里的角色也是事前决定了的，是由他诞生的那个社会规定好的。父亲的出现把孩子的欲望驱入到隐蔽的无意识，就此而言，律法的第一次出现伴随着无意识的发展，因为只有孩子认识到父亲象征的禁忌——法令，他才压制自己罪恶的欲望，形成无意识。父亲

的出现还使孩子意识到性别差异，这一点也很重要，因为只有承认性别差异，承认性别区分的作用，孩子才可能完全“社会化”。

拉康的创新之处在于他从语言方面重写了俄狄浦斯情结的过程。他一反索绪尔的能指和所指的平衡关系，指出它们之间的关系是不稳定的：不仅能指会滑过再现所指的领域，而且在任何符号系统（象征阶段）或幼儿幻想（想象阶段）之外，还存在着无法再现而又要求再现的真实。真实超越所有的表意方式，然而又只能通过语言中的能指符号来了解真实。拉康根据罗曼·雅各布森的转喻和隐喻的转义方式，阐述了他的主体以语言构成的观点，从而修改了弗洛伊德的凝聚和移情的无意识机制。因为，如果无意识是像语言那样构成的，那么它的机制最好通过修辞的转义来说明。换喻像移情，根据关联发生作用；而隐喻像凝聚，根据相似性发生作用。无意识以及它储存的记忆、词语和形象沿着能指符号的链条运动，而能指符号可能把一个能指符号错当成另一个能指符号；或者，它可能发现一个能指符号与另一个相近，于是提供相关的联系。对拉康来说，关键是象征化的过程产生阉割的效果，它打碎与他者欲望统一的幻觉，而同时又许诺通过语言再现提供替代。当然，这种替代永远不会是完整的，也永远不会令人满意。语言的行为就像“父亲的姓名”，它把主体与母亲分开（孩子要用父姓），同时又使主体进入姓名构成的社会秩序。这就构成了主体的基本“缺失”，或者说命名摧毁了前语言、前俄狄浦斯阶段想象的完整性。因此，拉康极不赞同强调“自我”的心理学家和客体关系理论家，因为他们认为自我是独立自主的、完整的、稳定的，是一个有其自己能量和目的的实体。

拉康的著作对文学批评具有重要意义，它们拓宽了精神分析理论对艺术作品的应用范围。拉康强调语言构成人的主体：语言不仅协调与他者和现实的各种关系，而且还对这些关系进行限定。对拉康来说，语言分析及其文化效果是批评家要考虑的主要工作。

精神分析理论的影响

从弗洛伊德经荣格到拉康，精神分析理论不仅影响到文学批评，而且对文化研究也产生了巨大影响，当代许多文化话语理论都源于精神分析的

一些基本概念，历史、性属、身份和权力话语的批判在很大程度上也依赖于无意识及其机制的精神分析理论。米歇尔·福柯的话语权力理论，女性主义对无意识语言结构的分析，对性属建构中无意识合谋的论断，新历史主义关于主体经历的设想，弗雷德里克·詹姆逊关于政治无意识的论述，身体政治中无意识的作用，后殖民文化研究中的东方主义，消费主义的文化意识形态，广告文化的性意识——所有这些无一没有汲取精神分析理论的某些方面。因这些领域本身以及精神分析理论的影响相当复杂，这里不一一论述，但它们在相关章节里会体现出来。

思考题

1. 弗洛伊德心理学的基本观点是什么？或者说，他的主要贡献是什么？
2. 如何把弗洛伊德的精神分析与文学研究相联系？
3. 什么是集体无意识？什么是“客体关系”？
4. 拉康的“镜像阶段”论和弗洛伊德的“俄狄浦斯情结”论有何不同？拉康为什么说语言构成主体性？
5. 根据精神分析理论，在你读过的文学作品中找出一两个通过象征揭示出无意识的例子。

建议阅读书目

1. Sigmund Freud. *The Interpretation of Dreams*. Translated by A. A. Brill (New York: Macmillan, 1913).
2. Jacques Lacan. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (London: Hogarth Press, 1977).
3. Carl Jung. *Man and His Symbols* (New York: Doubleday, 1964).
4. —. *Two Essays on Analytical Psychology* (New Jersey: Princeton University Press, 1972).

第五章

读者反应批评

内容提要

读者反应批评始于20世纪60年代，亦称接受理论，在德国称作接受美学。传统的文学批评多以作者为中心，作者的经历、写作的历史语境、作者所处的社会环境以及它们与作品的关系，构成批评的重点；后来新批评强调文本的自足性，不考虑作者和社会的因素，强调作品的意义产生于文本自身的语言功能，排除了作者和读者的作用。读者反应批评以读者为中心，认为作品的意义在于读者的阅读行为和阅读过程。作品一旦出版就脱离了作者，只有通过读者阅读才产生意义，如果放在那里不被阅读，作品无异于任何一件物品。但读者各不相同，他们受多种因素制约，因此关于读者反应批评也出现了不同的理论阐述，如卡勒提出阅读常规的概念；菲什认为意义是人们在阅读过程中获得的经验感受；布莱希从象征化和再象征化进行阐述；霍兰强调阅读是读者主体自我实现的过程；而伊泽尔则根据隐在的读者、填充空白以实现文本等方面提出自己的看法。本章将在对读者界定的基础上简要介绍不同理论的观点。

概述

20世纪60年代，继现象学和阐释学的影响之后，出现了以读者为主导的“读者反应理论和批评（reader-response theory and criticism）”。顾名思义，注重读者的理论不是一个概念统一的理论，而是一个术语，指的是与读者、阅读过程和阅读反应相关的批评研究。读者反应批评认为，说明文本的意义和审美价值的不是作者的意图或文本的结构，而是读者的解释活动。这种批评始于作家对评论家的回应。由于作家可能对来自朋友或者评论家的评论做出反应，所以人们认为对这些反应的研究有助于解释作家的风格、思想、目的或形式。20世纪60年代后期，在批判“新批评”的基础上，这种批评发展成了新的形式，也就是注重读者的读者反应理论和批评。新批评的代表人物威姆萨特和比尔兹利在他们合写的文章《感情的谬误》（The Affective Fallacy）的开始写道：“感情谬误是把诗与它的效果混为一谈……其开始是以批评效果作为批评的标准，而其结果则是印象主义的相对论。”但注重读者的批评家不同意这种看法。他们认为，一首诗如果脱离了它的效果，人们就无法理解它。不论是心理效果还是其他的效果，对确切地表现文学作品的意义都至关重要：作品的意义只能在读者的思想里实现，否则就不可能构成真正的存在。

如果作品的意义只能在读者的思想里实现，那么批评的焦点势必集中于读者。这种推断看似简单，实际却经历了一个复杂的发展过程。西方文学批评史大致可以划分为三个阶段。第一个阶段是注重作者的阶段，在这个阶段，文学批评强调作者的意图，作者的经历，作者的阶级地位，以及作者所处的时代和社会等；作者是作品意义的生产者，是其作品意义的权威阐释者（“权威”一词的英文“authority”就源于“作者”的英文“author”），因而是文学批评的核心。第二阶段是注重文本的阶段，在这个阶段，文学批评强调文本的客观性，就是说，作品产生之后，它就脱离了作者，形成一个独立的存在，作品的意义与作者无关，而是由文本中的词语、意象等通过回响、穿插、融会和变化而产生，换言之，文学作品的本质是文本，而文本是以某种方式运用语言因素的结构。第三个阶段就是我们这里要谈的注重读者的阶段，它强调阅读过程和读者的能动作用，也就是说，作品只有通过阅读才能形成真正的存在，作品的意义必须通过读者的

重构才能在读者的思想里实现。当然，这三个阶段并没有清晰的界限，彼此都有一些交叉的地方。我们说的三个阶段，指的是不同时期居主导地位的批评模式。三个阶段的发展变化，实质上也是认识论的变化，因此并不是一个简单的推论问题。认识论是一个复杂的哲学问题，这里我们不准备阐述。下面主要介绍读者反应理论和批评的一些基本观点和看法。

谁是读者？

既然读者反应理论和批评以读者为核心，那么我们应该首先对读者的概念做些界定。这似乎是个不成问题的问题，因为人人都知道，读书的人就是读者。但在文学研究或文学批评中，读者的概念并不那么简单。

在研究小说时，人们常常要分辨各种不同的“叙述者”（narrator），例如全知的叙述者，靠不住的叙述者，隐在的叙述者（作者），等等；但却忽视叙述者对谁叙述，即叙述的对象（narratee）。“叙述对象”不同于“读者”，二者不可混为一谈。叙述者可以根据各种情况来规定叙述对象：可以根据性别来规定，如“亲爱的女儿”，“亲爱的弟弟”；可以根据阶级来规定，如“工人”、“农民”，或“绅士”、“地主”、“资本家”等；可以根据语境来规定，如“坐在教室里的学生”，“战斗中的士兵”；也可以根据种族、民族或年龄来规定，如“年轻的黑人”，“中国学者”，“美国老头儿”，“英国少年”等。显然，在实际阅读中，读者与叙述的对象不可能完全一致。有时可能正好一致，有时却可能完全不同。譬如一部小说的叙述对象是妇女，而实际的读者很可能是个男人。因此必须把“叙述对象”与实际的读者区分开来。

与此相似，我们还必须把实际的读者与“虚拟的读者”和“理想的读者”区分开来。所谓“虚拟的读者”，指的是作者心目中的读者。作者写作时，会想象什么样的人读他的作品，并根据这种想象来展开他的叙事，调整他的语言。在我国出版的书的扉页上或出版说明里，我们经常看到“本书适合某类人阅读”的句子，其实就是指所谓的“虚拟的读者”。“理想的读者”指有洞察力的读者，他可以理解作者的每一个意图，每一个含义，或者说达到对作品全面彻底的理解；但这样的读者实际上并不存在，而是理想化的虚幻的读者，因为不仅语言会随着历史不断演变和发展，同样的

文字在不同时代会有不同的含义（例如古汉语和现代汉语），而且读者的语境也因人而异，尤其读者的历史差异会与语言产生距离（例如古时的读者和今天的读者）。因此，不可能出现全面充分地理解作者意图和含义的读者。

我们对“叙述对象”的辨识，常常是通过作品的直接或间接的说明或暗示实现的。人们对叙述对象的设想与叙述者的设想可能一致，也可能不同，但无论如何，叙述者会通过各种方式来暗示叙述对象的特征。如果叙述者在其话语中对某些不充分的情况表示“歉意”，比如说“这经验难以用语言表达”，那就是间接地告诉人们“叙述对象”的某种感情或价值。在某些小说里，“叙述对象”并不直接出现，但人们同样可以找到一些细微的暗示，甚至可以在最简单的文学修辞中找到这种暗示。其实叙述者进行某种比喻时，比喻的事物常常暗示“叙述对象”所熟悉的东西，例如说“这故事像可视电话一样令人深信不疑”，其“叙述对象”显然不是穷乡僻壤的农妇，因为那里的农妇很少出门，一般不知道可视电话是什么东西。当然，“叙述对象”有时也是重要人物，例如在《一千零一夜里》，叙述者必须使“叙述对象”产生兴趣，否则她就得死去。

通过说明“谁是读者”（他们可能与实际阅读的读者一致或不同），我们可以更好地区分“叙述对象”和“读者”，从而进入以读者为导向的“读者反应理论和批评”。下面我们分别介绍几个重要批评家的主要论点。

乔纳森·卡勒和阅读常规

乔纳森·卡勒（Jonathan Dwight Culler, 1944—）是美国著名批评家，先后获哈佛大学文学学士学位（1966）、牛津大学比较文学硕士学位（1968）和现代语言博士学位（1972）。最初在剑桥塞尔文学院任教，自1977年以后，一直是康奈尔大学英文系教授。他以引进当代法国理论著称，善于以清晰的语言解释复杂的观念和晦涩难懂的理论。他著述颇丰，主要著作有《福楼拜：不确定性的运用》（*Flaubert: The Uses of Uncertainty*, 1974）、《结构主义诗学：结构主义、语言学和文学研究》（*Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, 1975）、《追踪符号：符号学、文学、解构》（*The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*,

1981)、《论解构：结构主义之后的理论和批评》(*On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, 1982)、《巴特》(*Barthes*, 1983)、《费迪南德·德·索绪尔》(*Ferdinand de Saussure*, 1986)、《符号架构：批评和机制》(*Framing the Signs: Criticism and Institutions*, 1988)、《文学理论简介》(*Literary Theory: A Very Short Introduction*, 1997)、《解构：批译概念》[四卷](*Deconstruction: Critical Concepts*, 4 vols. London: Routledge, 2003)等。

对于读者反应理论，卡勒最重要的贡献是提出了“阅读常规”(conventions of reading)的概念。卡勒认为，阅读的理论应该说明读者的解读活动和作用。不同的读者会作出不同的解读。解读的多样性虽然会使人觉得不可能发展一种阅读的理论，但卡勒认为正是这种解读的多样性才需要一种理论来说明。他指出，读者可能对意义产生分歧，但一般会遵循同样的解读常规。他的基本设想是：文本对读者呈现的形态并不由文本自身决定，而是由读者按照常规用于文学的符号系统决定。阅读文学文本时，人们的思想决不会处于空白状态，毫无先见或预设地去阅读；相反，文学文本作为具有意义的话语，只能是读者业已认同的某种常规系统的作用。如果其他常规发生作用，那么其潜在意义的范围就会不同。卡勒的阅读常规包括形成意义的规则、隐喻的连贯性和主题的一致性。但卡勒强调的不是读者如何把这些常规用于具体作品，而是使文学效果实现的潜在系统。就是说，问题不在于实际的读者做些什么，而在于读者应该了解什么才能按照常规进行阅读和解释。卡勒认为，承认读者依靠阅读的常规，比奢谈文本的客观特征更加重要。他相信，通过认识文学活动中常规的性质，读者会提高自我意识；或者说，通过揭示公认的模式，读者可以更好地了解文学上的创新，了解它如何对自我设定的限制提出挑战，打破常规，拓展自我。总起来看，卡勒的读者反应理论属于结构主义范畴，但他也根据自我意识和自我完善来解释读者心智的发展。

斯坦利·菲什和经验感受

菲什(Stanley Fish, 1938—)是美国著名批评家和理论家，1959年获宾夕法尼亚大学学士学位，1960年和1962年分别获耶鲁大学硕士学位和博士学位。菲什曾先后任伯克利加州大学、约翰斯·霍普金斯大学教授、杜