

文艺美学丛书



小说修辞学

[美] W·C·布斯 著

华明 胡苏晓 周宪 译

北京大学出版社



文艺美学丛书



小说修辞学

本丛书由
文艺美学丛书
编辑委员会编

[美] W·C·布斯 著
华明 胡晓苏 周宪 译

北京大学出版社

小说修辞学

华明等译

*

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

北京大学印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

*

850×1168毫米 32开本 15.5印张 350千字 插页8

1987年10月第一版 1989年1月第二次印刷

印数：0001—4000册

ISBN 7-301-00607-1/I·117 定价：10.25元

本书是西方现代小说理论名著,《美国大百科全书》(1980)称之为“二十世纪小说美学的里程碑”。作者 W·C·布斯,系美国芝加哥大学教授,著名文学批评家。该书讨论了从薄迦丘直到罗伯一格里耶的西方小说的历史发展,追踪不同时代小说技巧的演变,以及由此带来的小说理论观念的变迁,从叙述技巧角度,重点探寻了小说中作者、叙述者、人物与读者之间的修辞关系。作者批判地考察了现代有关小说的一些流行看法,对小说中讲述和显示的区别与联系,作品中作者的声音,小说的叙述角度,叙述者类型,隐含的作者的功能,叙述过程中价值、道德、情感等各种距离的控制,含混与清晰、反讽、非人格化叙述等重要的小说技巧理论问题,作了一系列深入分析,提出了许多富有启发性的见解,对于建设我们的小说理论、丰富小说批评和繁荣小说创作都有参考意义。

译 序

小说，文学家族中的后生。

诗与戏剧有着灿烂过去，在它们久远历史光辉的照映下，小说那几百年经历似乎显得有点黯然失色了。然而，小说并不羞赧于自己短暂的历史，她后来居上，很快在文学殿堂中争得了一席之地。如今，可以毫不夸张地说，小说是文学中读者最多的一种文学样式。小说理论的命运与小说相仿，在诗与戏剧被奉为雄霸文坛的正宗时，它也遭受了默默无闻的冷遇。沃伦(A. Warran)说的是事实，“无论从质上看还是从量上看，关于小说的文学理论和批评都在关于诗的文学理论和批评之下”（《文学理论》，中译本）。然而，沃伦四十年代末所说的这段话，也许已不适合于晚近的新情况了。随着小说自身的繁荣，小说理论批评也活跃起来，大有与诗和戏剧理论并驾齐驱之势。《小说修辞学》就是这种勃兴之势中涌现出的一本很有影响的小说理论专著。

该书作者布斯(Wayne C. Booth, 1912~)是美国芝加哥大学教授，当代颇有影响的文学批评家。他1944年毕业于布雷翰姆·扬大学，1950年获芝加哥大学博士学位，曾受教于美国当代著名文学批评家克兰(R. S. Crane, 1886~1967)。当时，芝加哥大学以克兰为首，形成了“新亚理士多德学派”。他们上承亚理士多德的诗学传统，反对“新批评派”的一些极端作法，如用刻板的“细读”方式去研究千变万化的文学作品，主张批评的多元论。布斯是受到“新亚理士多德学派”思想熏陶而成长起来的文学理论家。他系统地阐发了这一学派的许多思想，写了不少有

影响的理论专著，主要有《现在不要说服我：轻信时期的散文与反讽》(1970)，《反讽修辞学》(1974)，《批评的理解：多元论的效力与界限》(1978)，以及大量的批评论文。

《小说修辞学》出版于1961年，以后再版多次。该书在欧美评价甚高，已经被列为西方现代小说理论的经典之作，在现代英美文学批评和小说理论文献中，几乎没有不提及这部书的。《美国百科全书》(1980)将该书誉为“二十世纪小说美学的里程碑”。雷蒙—科南(Rimmon-Kenan)评价说：“这本书对叙事角度、叙述者类型、文本规范、隐含的作者概念等，作出了英美人最系统的贡献”(《叙事小说》，伦敦，麦修出版公司，1983)。布斯在书中提出的一些思想和概念，为不少批评家所接受，如“接受美学”的代表人物伊瑟(W. Iser)就吸收了布斯“隐含的作者”的概念，并作了新的发挥。

与整个现代艺术反叛传统的潮流一致，现代小说对传统的悖离也是偏激的。这也明显地反映到小说理论中来。自福楼拜之后，许许多多小说家强烈地感到，讲述一个故事的老套数应抛进历史的垃圾箱，诚如斯坦泽尔所说：“在世纪之交，普鲁斯特、乔伊斯的小说之后，出现了新时代的黎明”，现代小说的主要特征之一是“对叙述技巧和程序的试验”(《二十世纪世界文学百科全书》，第2卷，纽约，1969)。于是，一些小说理论家步小说家后尘，匆忙地宣布：“讲述”与“显示”是传统小说与现代小说泾渭分明的标志。正象一切事情都有相反的一面一样，这种匆忙而偏颇的概括，有使小说走上歧途的危险。对此，需要冷静的反思和深入具体的分析。布斯便从这个问题入手，开始了小说修辞学的研究。

把讲述与显示对立起来，这在布斯看来是一个错误的教条，因此，必须把小说家和批评家从这种抽象的教条的束缚中解放出

来。布斯指出，机械地划分讲述与显示是很武断的，在形形色色的小说中，往往是既有讲述又有显示，错综纠结，互相渗透。说早期小说全是讲述，现代小说都是显示，或者说只能用显示而不能用讲述，这种轻率的规定显然是不合理的，因为世界上根本就找不到用纯粹的显示而趋避讲述的小说。诚然，这并不否认现代小说出现了悖离作者在作品中直接控制读者反应的历史转变，越来越普遍地采用了显示即自然而然地客观地展现人物活动和事件经过。布斯通过睿智的分析揭示了一个被人们忽略的问题，这就是显示中潜藏着讲述，一个象征细节，人物的某个特定动作等，都有一种潜在的讲述功能，不是讲述消失了，除非你对它视而不见，而是讲述以隐蔽的方式出现，变换了新的形式而已。在这样分析的基础上，布斯对几种奉为小说一般规律的流行观念作了批判考察，这包括：“真正的小说必须是现实主义的”，“所有的作者都必须是客观的”，“真正的艺术无视读者”等。

在《小说修辞学》中，布斯最关心的问题，是作者、叙述者、人物和读者之间的关系。在他看来，这种关系就是一种修辞关系，亦即作者通过作为技巧手段的修辞选择，构成了与叙述者、人物和读者的某种特殊关系，由此达到某种特殊的效果。他把该书取名为《小说修辞学》，并不是去探讨我们通常理解的措辞用语或句法关系，而是研究作者叙述技巧的选择与文学阅读效果之间的联系，这便回到了古希腊的修辞学本义上去了。

许多现代小说家和批评家都主张，作家不应介入小说，不应在作品中说三道四品头评足，因此，采用客观的显示技巧是必须的，否则，小说会充满了主观说教和人为造作的痕迹，从而破坏了小说的艺术性。比奇宣告：现代小说最引人注目的事件是“作者的隐退”！果真如此？布斯通过深入的分析和有利的证据驳斥了

这种片面之说。就小说本性而言，它是作家创造的产物，纯粹的“不介入”只是一种奢望，根本做不到。“在小说中，提出它们的行动本身就是作者的介入”。萨特也说过，小说中的任何东西都是作者操纵的表现。即使是被现代小说家奉为不介入楷模的詹姆斯、福楼拜等人，也无法避免介入。既然作者的介入必不可免，那么，关键的问题就不在于要不要介入，而是转到了讨论如何介入的问题上来了。介入的方式多种多样，作者依据小说写作的实际需要必有所选择。布斯认为，作者直接的、无中介的介入是拙劣的，因此，他便提出了“隐含的作者”这一重要概念，亦即小说世界中一个作者潜在的“替身”，一个“第二自我”。换言之，任何小说中都有作者的存在，较之于传统小说作者直接出头露面的简单形式，现代小说的作者介入更为复杂、隐蔽和精巧，介入的方式变了，作者并未在小说的大千世界中消声匿迹，这就是“隐含的作者”。这一结论是很有说服力的。布斯之所以得出作者介入是绝对必要的这一看法，是基于如下假设：小说的阅读有“一种基本要求，读者需要知道，在价值领域中，他应站在哪里——即需要知道作者要他站在哪里”。这种从总体上来控制诱导读者的功能必须由“隐含的作者”来承担，因此，“隐含的作者的传感和判断是伟大作品的构成材料”。这里，我们可以明显地看到布斯的理论与亚理士多德的诗学传统的内在联系。

作者无法从小说世界中脱身，那么，通过什么途径来控制呢？一些现代小说家和批评家鼓噪得最凶的方式是“非人格化”。这个概念源于英国著名诗人 T. S. 艾略特。艾略特宣称：“诗不是表现个性，而是逃避个性”，“艺术的情感是非人格化的”。许多现代小说家禀承并发挥了艾略特的这一思想，鼓吹作家应是“非人格化”的，叙述亦须“非人格化”。走向“非人格化”的途径是客观性，而客观性的三个基本要求是中立、公正与冷漠。于是，不少作家

开始恪守这三个要求进行创作，相当一批批评家亦据此来品评小说。在布斯看来，这三个要求实际上是难以实现的。作家对材料、事件等有所取舍，这本身就潜藏着一定的倾向性，中立不可能。同时，中立还可能有导致降低作家个性和作品风格的危险。无论如何，作家总含有对人物情感、道德评价上的认识，纯粹的公正也难以保持。超然的冷漠，无动于衷，这也不是作品成功与否的必要条件。当然，我们不要误解布斯的看法，以为他主张以个人的偏见和热情来写小说，不是的！他提出：“我们都希望，小说家以某种方式在我们自己对真理和正义的热情的水平上来写作，即一种就其定义来说绝不属于偏见的热情”。这个要求是合理的。更进一步，布斯还提出了非人格化叙述的道德问题。乍一看来，叙述技巧与道德有何干系？其实不然。他通过深入分析指出，现代小说的许多主人公是邪恶堕落的人物，不动声色的非人格化叙述，往往会导致对这些人物的同情，如福克纳《大宅》中的斯诺普斯。这样一来，读者阅读时便会出现理解和判断的混乱与困惑，不道德的叙述者有力的花言巧语使读者产生误解。所以，“作者对非人格化、不确定的技巧选择有着一个道德尺度”。“道德问题就是一位作者是否负有责任，要在这个意义上写好作品”。这里，我们又一次看到布斯理论与亚理士多德诗学（如“净化”理论）的联系。尽管布斯主张从道德立场出发来选择修辞，这种观点遭到许多西方批评家的抨击，但这个问题的确是很重要的，不管你承认不承认，它始终存在。不过，问题又有另一面，这就是不能用某种狭隘的道德主义立场来强求作家，不要忽略了读者自己阅读时主动积极的道德评价。我以为，布斯在全书中有一个核心的思想是片面的，即他把整个重心一股脑儿全放在作家一边，只强调作者对读者的控制诱导，忽略了至少是轻视了读者在阅读小说时的主动性，仿佛读者唯有对作者判断的被动接受，而无自己的主动的介

入和评判。这与晚近兴起的接受美学、读者反应批评和读者定向批评的见解正好背道而驰。依据这些新的理论，读者在阅读活动中的主动性是异常重要的，阅读就是读者一种主动建构和认同的过程。伽达默尔说得好：“只有理解者顺利地带进了他自己的假设，理解才是可能的”（《解释学》）。霍兰德（N. N. Holland）则认为，每个人都是把自己的人格、个性、风格带入阅读过程，“我们主动地处理文学，以便重建我们的认同”（《阅读与认同》）。布斯有一个信条：“作家创造他的读者！”难道我们不能反过来说：读者创造文本以至创造作家！不过，我们也不能脱离历史来苛求布斯，该书写于六十年代初，不能不受到当时理论界的某种局限。

议论，是小说中一种最常用的手段，布斯对此也不乏精彩之见。国内前几年曾就这一问题展开过论争，这是一个老问题了，西方对此也有过讨论。那么，就让我们来看看布斯是如何认识这一问题的。首先，他明确指出：“现在我们很容易看出本世纪初还不那么清楚的东西：不论一位非人格化的小说家是隐藏在叙述者后面，还是躲在观察者后面，……作者的声音从未真正沉默。”既然作者的声音不会沉默，议论的必然性自不待言。毋庸置疑，传统小说中的大段议论往往显得生硬造作，未能成为小说有机结构的一个组成部分，因而读来令人感到枯燥乏味。于是，那些过激的人要求把议论从小说领地清除出去。但是，布斯却举出了几个反例有力地证明了议论之妙，比如，斯特恩的《特里斯特拉·香迪》的议论妙趣横生，读来使人兴趣勃然；陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》的议论，那样恰到好处地出现，因而使作品的主题得到了升华。看来，问题不是要不要议论，而是如何议论。布斯并不讳认：“直接的无中介的议论是不行的”，而现代小说中所创造的一些新的有效的议论形式需要加以认识，这些议论大都经过

乔装打扮，成为小说中事件的一部分。比如，戏剧化的议论，也就是小说中人物对事件、其他人物或自身的评论；含蓄的议论，即在描写的字里行间潜在地透露出来的隐含的作者的看法；象征也是一种暗示性的评论，小说中的某些细节、场景作为一种特殊设置、对照物或背景，也都具有某种程度的议论功能，表明了作者对人物、事件的倾向性，等等。布斯的立场很明确，“各种议论，都是为了提高读者对一本书的特殊要素的体验强度服务的。……它的主要的正当作用，是按照一种或另一种价值尺度来造就读者的判断”。这里，特别需要强调布斯的一个重要思想，即依据他的看法，现代小说由于出现了种种新的情况，叙述者大都是“不可信的”，又往往采用反讽和故意的含混，同时，主人公性格的复杂程度远远超出了传统小说，美丑善恶常常非常特殊地统一在一个人物身上，乖张多变，反复无常，你很难说是好人还是坏人，所以，“很自然，对作者评价的需要增加了”。议论决非可有可无，而是比以前任何时候都显得更为重要。这个看法是很有见地的。从另一方面来看，对议论本身的要求也随之提高了，要避免那种充满说教味儿的议论，反对那种“直接的无中介的议论”和与人物事件游离的从外部生硬地拼凑上去的议论，提高议论本身的艺术性和同作品整体的有机统一性。有胆识和创见的小说家，不是抛弃而是扬弃议论，创造富于变化的、有效而又有趣的议论形式，是一个无法推诿的任务。

布斯理论上的另一贡献，是把布洛审美距离的概念引入小说分析，在讨论含混与反讽的基础上，提出距离控制的问题。这样，作者、叙述者、人物和读者之间的复杂关系，就从另一个角度被揭示出来了。布洛的审美距离概念，是指审美活动中一种主客体关系的心理描述。布斯引进这个概念，意在说明作者、叙述者、

人物和读者之间在不同方面的差距、区别等，是由作家选择特定修辞技巧所造成的，因而可以造成一些不同的文学阅读效果。“任何阅读经验中都有作者、叙述者、其他人物、读者四者之间含蓄的对话。……那些通常归诸于‘审美距离’而加以讨论的因素当然要开始研究：时空的距离，社会阶级习惯与言谈或服饰习惯的差异——这些和许多别的因素用来控制我们涉及审美对象时的感觉，就象某些现代戏剧和其他非真实的舞台效果具有间离作用一样。”布斯认为，小说中的距离主要有如下几种：价值的距离，指作者、叙述者、人物和读者之间价值判断上的差异；理智的距离，指四者对事件理解上的差别；道德的距离，指四者道德观念上的差距；情感的距离，指四者对同一对象同情、厌恶等不同情感的区别；时间的距离，指作家写作、叙述者叙述、人物的活动及读者阅读之间时间上的差距；身体的距离，指作品中叙述者或人物与读者形体上的悬殊，如卡夫卡《变形记》中格里高尔变成了甲虫，因而与读者显著不同。距离在文学阅读过程中是动态而富于变化的，可以从大幅度的距离降至零，也可以从完全同一到截然对立。这里，几种主要的距离便涉及到信念与规范。在价值、道德与理智上，隐含的作者、叙述者、人物和读者各自的信念与规范往往有很大差别，而最佳的阅读效果是随着阅读的展开，作者与读者的信念与规范达到一致，换言之，读者最终接受了作者的信念与规范。布斯深入分析了反讽所造成的距离效果。所谓反讽，意指作者选取的叙事角度，是一个与作者自己信念和规范完全不同甚至截然对立的“不可信的”叙述者，这个叙述者自身有明显的缺陷，他冷嘲热讽，着意欺骗，但他表面上所要否定的东西，恰恰就是作者要肯定和赞美的东西。如马克·吐温的《哈克贝利·芬》中，叙述者哈克是个流浪儿，他帮助黑奴逃跑，公然蔑视法律，并“声称要自然而然地变邪恶，但作者却在他身后默不作声地赞扬他的

美德”。正是通过这种反讽，形成了作者与叙述者之间的距离，意在体现哈克的正直善良和蓄奴社会的虚伪堕落。阅读这类作品，读者一般在开始时总是与叙述者有距离，甚至会厌恶、鄙弃他们。但随着叙述的展开，这种距离逐渐缩小，读者也随之把握到隐于其后的信念与规范，这时，要么读者背离叙述者的信条与规范转向作者，要么三者达到某种一致。布斯认为，开始距离大而结局时则趋于同一，是现代小说最理想的距离控制模式。布斯引入距离概念来描述作者与读者等之间复杂多变的关系，是很有意思的，后来法国结构主义批评家托多洛夫(T. Todorov)也在此基础上作了新的阐释。我以为，用距离模式来分析小说中作者与读者等之间的复杂关系，确实是一个很有用的参照结构，我们现在国内的小说理论，对这些现象多还停留在宏观的总体研究水平上，进入这些微观层面，采用某种参照系（如距离等）来细致分析与描述，还做得很不够。因此我想，距离理论也许会给我们带来一些有益的启发。

最后，我想再谈谈布斯有关叙述类型的看法，这个问题，晚近国内也引起了不少注意和讨论。我们知道，西方一般把叙述类型分成三类，即第一人称、第三人称和全知观点。布斯认为，这种分类用处不大，因为它既不能说明这些叙述类型之间质的区别，也无法运用这种分类来说明为什么某种叙述是成功的，而另一种则可能会失败。比如詹姆斯《使节》中的叙述者斯特雷瑟，虽是第三人称叙述，可效果却接近第一人称。所以，从人称角度区分叙述类型并没抓住叙述的核心问题。由此出发，布斯提出以作者声音在小说中的多种形式来考察叙述，并提出了新的分类范畴。

戏剧化的叙述与非戏剧化的叙述，是布斯提出的最重要的一，对叙述类型。戏剧化的概念源于詹姆斯，又经卢伯克(P. Lubbo-

ck)作了阐发，布斯在此基础上又作了新的发挥。“在叙述效果中，最重要的区别也许取决于叙述者本身是否戏剧化”。所谓戏剧化的叙述者，就是“把他们变成与其所讲述的人物同样生动的人物”。有时，这些叙述者有明确的称谓，比如福楼拜《包法利夫人》中，福楼拜写道，当查·包法利进来时，我们“正在教室里”，这里的“我们”便被戏剧化了。然而，现代小说中许多戏剧化的叙述者并无明确称谓，亦即“非人格化的叙述者”，海明威的《杀人者》就属此类。这种戏剧化的叙述会产生一种特殊的真实效果，它往往使没有经验的读者产生某种“误解”，感到整个故事无中介地进入他的意识，他无人引导便自然而然地处于千变万化不断展开的故事之中。布斯认为，戏剧化的叙述，其核心在于小说中承担叙述功能的角色，根本未被称作叙述者，表面上他们似乎只在表演自己的角色，但实际上他们却经过乔装打扮，他们的每次讲话、每个动作实际上都是在讲述，以便告诉读者一些必须要知道的东西。戏剧化的叙述者，又有旁观者与叙述代言人之别，前者一般不影响到情节进程，后者则置于情节之中并影响到情节的发展。与戏剧化的叙述者相对，非戏剧化的叙述者，也就是小说中明确承担叙述功能，并直接以叙述者面目出现的人。通过“我”或“他”的眼光和意识来讲述故事，他们未被戏剧化，与作品中的人物有明显区别。布斯认为，这种明确承担叙述功能的“我”或“他”，一旦出现在小说中，便形成一种中介，使读者产生一种经验意向，即叙述者的观察叙述角度，与故事本身是间离的，因而读者便与故事隔了一层，这种效果与戏剧化的叙述正好相反。

除此而外，布斯还提出另外两种叙述类型，一是“可信的”和“不可信的”叙述，前者表现为叙述者的信念、规范与作者一致，后者则相背离，因而导致了反讽与含混。二是“受限制的”与“不受限制的”叙述，前者由于选择一个特定叙述者角度，必

然受到现实眼光和推理的局限，后者则可以突破个人局限，无所不知地自由运转。

我以为，布斯此书是一本很有特点的小说理论专著。他在阐发每一个论点时，总是力求做到言之有据，引证丰富的西方小说史材料，既从现代的理论纷争中去澄清问题，又追根溯源寻找历史联系。同时，他明确主张反对抽象的教条，鼓励小说家采取灵活多样的态度。艺术是多元的，条条道路通罗马，以一种艺术技巧君临一切地排斥其他技巧是不合适的。除去上面提到的一些内容外，书中精彩之处颇多，诸如他提出：“每种艺术都只有在追求自己的独特前景时，它才能繁荣”。“越来越清楚，一旦艺术与现实的缝隙完全弥合，艺术就将毁灭”。这些都极富启发性。

在有限的篇幅内要全面介绍评述布斯的小说理论是不可能的，此序撮要述之，以期有助于读者更好地领略此书的精妙之处。

周 宪

1986. 10 于北京大学

序 言

在写小说修辞学的时候，我主要不是对用于宣传或教导的说教小说感兴趣，我的论题是非说教小说的技巧，即与读者交流的艺术——当作家有意或无意地试图把它的虚构世界灌输给读者时，他可以使用史诗、长篇小说或短篇小说的修辞手法。虽然在这个意义上，修辞所引起的问题存在于像《格列佛游记》、《天路历程》和《1984》这种说教作品中，但是它们在像《汤姆·琼斯》、《米德尔马奇》和《八月之光》这样的非说教作品中是更为明显的。可以从美学立场提出为一种充满了修辞感染力的艺术辩解的理由吗？哪种类型的艺术会允许福楼拜闯进他的情节中，去把爱玛描绘为“没觉察到她现在正迫切想对使她愤怒的事屈服”，以及“完全没有意识到她自己正在卖淫”？不管答案是什么，这类明显可辨的修辞时常使批评家们感到为难；但是，无须深入分析就能证明，现代小说加以掩饰的修辞也引起了同类问题，虽然是以不太明显的形式；当亨利·詹姆斯说，因为读者而不是主人公需要一个朋友，所以他便创造了一个“傀儡”的时候，这个明显的戏剧性步骤仍然是修辞的；它是由要帮助读者掌握作品的努力所决定的。

我知道自己在探讨作者控制读者的手段时，已经武断地把技巧同所有影响作者和读者的社会、心理力量隔离开来了。在很大程度上，我必须把不同时代的不同读者提出的不同要求排除在外——即Q·D·利维斯在《小说与读者大众》中，理查德·奥尔蒂克在《英国普通读者》中，以及伊恩·瓦特在《长篇小说的崛

起》中极为敏锐地讨论到的修辞关系的诸方面。我甚至更为严格地排除了引起对小说普遍感兴趣的读者的心理特点诸问题——即西蒙·莱塞在《小说与无意识》中讨论的那类问题。最后，我还得略去作者的心理以及它如何与创作过程相联系的整个问题。简言之，我已经排除了关于小说的许多极其有趣的问题。我的理由是，只有这样做，我才能充分讨论修辞是否与艺术协调这一较为狭窄的问题。

在把技巧作为修辞来讨论时，我可能已经把创作想像自由而神妙的过程降低为商业化娱乐提供者的技艺性构思了。有意识构思的艺术家与只表现自己而不考虑去影响读者的艺术家之间的区别，总的来说是个重要问题，但是应该把它同一位作者的作品是否传达作品自身这一问题区别开来，不管作品的来源是什么。作者修辞的成功并不取决于他在写作时是否想到了他的读者；如果说“纯粹的构思”并不能确保成功，那么同样正确的是，即使是最无意识的和迷狂的作家，也只有当他们使我们加入舞蹈时才是成功的。由于我的任务的性质，我不能同样对待与构思毫无关系的那些艺术成功的根源，但是，人们可以接受这一局限，而不必否定不可构思的事物的重要性，也不必限制对于有意识地想到读者的作者的那些作品进行研究。

如不远离我自己的专业训练的安全港，我就完全无法进行这一研究。尽管我已努力小心，但是我也知道，研究每一时期或每位作家的专家们都必将发现别的专家不该犯的史实方面或解释方面的错误。但是我希望，我的主要论题成立与否并不取决于读者是否同意我的所有分析。它们的意图是解释，而非限定；虽然我想本书包括了在阅读单篇著作中得到的收益，但是，每个重要结论都可以用其他许多著作来说明。如果我们的例证中有什么不妥的话，有经验的读者将能够提供例证来替换那些在他看来有错误