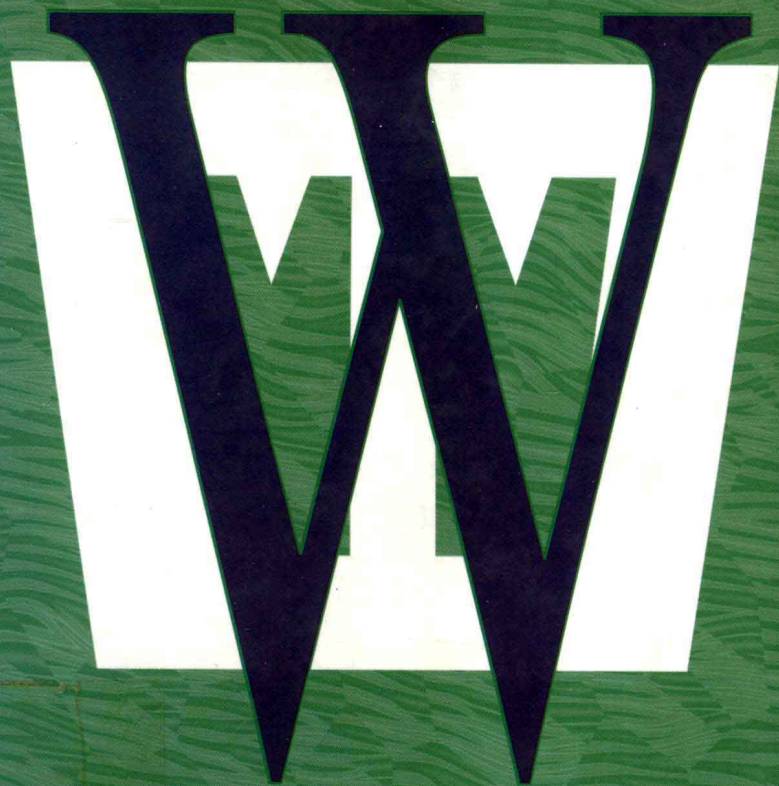


西方文艺理论名著选编

上 卷

伍蠡甫 胡经之 主编



北京大学出版社

西方文艺理论名著选编

上 卷

伍蠡甫 胡经之 主编

北京大学出版社

本书编辑委员会：

伍蠡甫 胡经之 张玉璠
李衍柱 李寿福 王森龙

西方文艺理论名著选编(上卷)

伍蠡甫 胡经之 主编

※

北京大学出版社出版

(北京学院内)

北京市银祥福利印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店销售

※

850×1168mm 32开本 18.25印张 457千字

1985年11月第一版 2004年7月第9次印刷

ISBN 7-301-00650-0/1·122 定价:24.00元

编 选 说 明

一、为了批判、继承西方文艺理论遗产，建设具有中国特色的马克思主义文艺理论，促进我国社会主义文艺的发展，我们从古往今来的文艺理论著作中选择了一些具有代表性的篇章，汇集成《西方文艺理论名著选编》，分为上、中、下三卷出版。

二、应高等学校的教学需要，入选资料多为西方文艺理论中的名著或名篇，基本按照历史线索编排；但至现代，则顾及思潮、流派的不同，略变次序。对历史上较重要的论著，所收力求完整。国内虽有译本而又不易查找的资料，则酌情多收。

三、为丰富、充实选编，我们特地组织力量，新译了二十余万言的外文资料，编入本书，以供读者分析批判。新译的资料，多为在我国影响甚大而又了解不多的文艺理论（如自然主义、形式主义），特别是现代的文艺理论（如新批评派、新小说派、结构主义、表现主义）。

四、考虑到教材分工的不同，为避免重复，本书不包括马克思主义文艺理论的著述，一般也不收入文学家、艺术家的创作经验谈。所选美学家、思想家的言论，亦以涉及文艺理论为限。

五、本书之外，我们还编写了《西方文艺理论名著教程》一书，对西方文艺理论史上出现的一些重要论著进行分析评价。此书可同时作为高等学校的教学用书，也可供广大文艺工作者及爱好者参阅。

编辑委员会

一九八四年八月

代 序

伍蠡甫

这部《西方文艺理论名著选编》的选文、组织翻译力量和校阅人选、广泛征求国内高校文艺理论专业许多同志的意见、修改调整以至最后编辑成书，所有这些工作都是由胡经之同志主持的。现在全书定稿付印，出版之后，必将对全国高校有关学科的教学与科研以及广大文艺工作者参考与自修，有很大的帮助。我忝列主编，却没有做什么，试写代序一篇，聊以补过。本书选文由古到今，时间长达二千年，字数超过 120 万，读者可能感到浩如烟海，不知从何入手。其实除读通每篇选文外，似乎还可以下一番功夫，分析、比较、综合若干重要的、有代表性的选文，从而了解西方文论发展的基本面貌和演变经过。为了满足这一需要，胡经之同志已另行主编《西方文艺理论名著教程》。在《教程》出版之前，我想于较小范围内（现代的部分流派）先尝试一下综合的论述，以就正于读者。内容很不成熟，姑且名为“代序”，谅无不吧！

本书所选由公元前 4 世纪到公元 19 世纪后期西方文学理论著作，大致可归结为现实主义和浪漫主义两大阵营，包括各自的高潮与低潮以及双方的相互影响，其中的发展线索在一定程度上是相当清楚的。但是到了19 世纪末，出现一个大转折，即象征主义的诞生，它突出非理性主义和形式主义，赋予二者以前所未有的重要性，并对 20 世纪以来西方现代派形形色色的批评理论产生巨大影响。本书的现代部分占了较大篇幅，虽然尚未包括所有流派，但和 19 世纪以前的不同，有许多论点使我们感到新奇以至荒诞，有

必要做些分析,勾出主要轮廓,弄清基本面貌,并探寻它们之间的关系。因此写了这篇短文,但限于资料和个人水平,错误遗漏在所难免,还请读者指正补充。参考的中外文书刊、引用文句系自译或他人所译,就不一一注明了。

(一)

就从象征主义谈起。19世纪末欧洲资本主义进入帝国主义阶段,无产阶级的兴起与资本主义社会矛盾的剧化,使大批资产阶级知识分子对阶级命运和个人前途感到悲观绝望,而又力图挣扎,在文学上集中地表现为创始于法国的象征主义。它主张文学脱离客观世界,不再反映“苦痛”的、“虚幻”的现实,而转向主观世界,进入“纯粹观念”的领域,通过直觉以把握所谓“超越”的、“永恒”的“真实”;而接受后者所启示的奥秘,加以描写则是诗人的任务;实质上,是诗人与神冥合,以求慰藉。而为了传达他所感受的主观境界,诗人采用了种种象征,进行暗示与再现。象征主义诗人斯梯芬·马拉美(1842—1898)宣称:“把心美的闪光很好地加以歌唱,使它发出光芒,这一切其实就是人的珍宝:这里面,有象征,有创造性,诗这个词因此才取得它的意义。”也就是说,写诗应完全撇开现实主义传统的客观反映,代之以个人主观幻觉的象征与暗示:诗人能象征方能创造。因此马拉美强调:“与直接表现对象相反,我认为必须去暗示。对于对象的观照,以及由对象引起梦幻而产生的形象,这种观照和形象,——就是诗。”“指出对象,无异是把诗的乐趣四去其三。诗写出来原就是叫人单凭直觉,一点一点地去猜想,而乐在其中:这就是暗示,亦即梦幻。”我们知道,象征原是写诗的间接表现方式或手法,就西方而言,远在象征主义以前便已存在并被运用,但决非为了揣摩或虚构什么幻觉、梦境,而且也并不一定要以直觉为前提,超越现实,像马拉美所设想的那样:“我说‘一朵花’!这时候我的说话声便让花脱离了众所周知的花萼,使花的任

何轮廓湮没了,然而就在这当儿,在花束中缺席的花却以其自身的精微概念,像音乐一般地呈现了。”意思是在语言象征和音乐抽象之间划上等号。我们知道,诗中含有声音之美原是无可非议的,连音乐家也曾对诗人提出这样要求,华格纳就说过:“诗人最完满的作品,必须在其最后的成就上,犹如一部无瑕的乐曲。”然而象征主义批评却更加侧重于抽象,并向形式主义发展,这些是和它的纯诗说不可分的,另一个象征派诗人保尔·瓦莱利(1871—1945)的主张可以代表。他说:“一句很美的诗,是诗的很纯的部分。”他给“纯”打比方:“悦耳而无意义”,“清楚而无用处”,“模糊而令人愉快”等等,它们存在于诗人创造的“与实际事物无关的一个世界、一种秩序、一种体制”中。瓦莱利宣称:正是为了对“纯”的歌颂,“诗人传达他所接受而未必了解的东西,因为这东西乃神秘的声音所赐予。”说到这里,纯诗的目的愈加清楚了,那就是谋求与真宰合一、皈依上帝,而这派所含的非理性主义实质也暴露无遗了。但是瓦莱利毕竟懂得上帝之门是敲不开的,终于无可奈何地写道,“纯诗是一个达不到的概念类型,然而诗人的愿望、努力和力量都以此为理想的边界。”至于诗人的世界观更对这种诗论起决定性作用,我们不妨看看马拉美的自白:“文学完全是个人的。……在这个不允许诗人生存的社会里,我作为诗人的处境,正是一个自凿墓穴的孤独者的处境。”充分说明当时资产阶级知识分子如何颓唐、沮丧,只好乞求上帝的怜悯了。正是这种空前的个人抑郁、苦闷和仍思挣扎的复杂心情持续到20世纪,给现代派形形色色的主观唯心主义和客观唯心主义批评流派铺平道路。由于非理性主义给对抗现实、维系主观幻想的理论提供了最大的活动园地,而形式主义更玩弄着脱离现实的种种伎俩,所以这两者也被象征主义传给了以唯心论为大本营的现代批评诸流派了。

下面试就表现主义、新批评派、结构主义和现象学派等文学批评的若干论点,探讨它们运用哪些手法,以进行自我辩解,并相互

支持。

(二)

20世纪初,意大利的贝涅狄多·克罗齐(1886—1952)以其直觉—表现的美学观影响西方文艺理论。在他看来,艺术形象并非逐步完成,由于艺术家内心一瞬间的直觉,它便存在了,也正是这同一瞬间使艺术作品全部完成并表现出来。艺术创作的过程等同于直觉—表现的过程,因此他说:“艺术即直觉”,“作为一个艺术家,他既不采取什么活动,也不说明理由,而是写诗、作画,歌唱;简而言之,是在表现自己。”并且从这一瞬间来看,“形式和内容之间没有什么明显区别。”“内容有其形式,形式充满内容。”于是乎“美的事实是形式,仅仅是形式而已”了。不难看出克罗齐的直觉—表现的观点是和理性主义与形式主义二者不可分的。就前者而论,20世纪20年代初发源于德国的表现主义批评便是继承克罗齐的主张,强调一切为了自我表现,而表现的则是主观幻想。表现主义批评否定文学传统,谴责自然主义与印象主义,回到形而上学、亦即内在世界的表现;在这世界里有一颗炽热而几乎要爆炸的心,它以猛烈、暴躁、猖獗、激动的、崭新方式,描写疯狂状态中的喜怒哀乐,从而为全人类的自我表现发出呼吁。表现主义诗人葛特弗列德·本恩(1886—1956)给这流派下了个定义:它破坏现实与历史,以十分恐怖的心情经验看世界的混乱与价值的衰亡。本恩宣称,创作是为了达到绝对的诗的理想,那就是放弃信仰和希望,不向任何人表达,仅仅保留语言组织;我们可以看到克罗齐所谓形式即内容的影响。本恩甚至抗议诗须诉诸感情或者发出热忱;他讥讽那歌颂自然的诗篇只不过充满明喻、冠以“犹如”之类的字眼。本恩坚信“一个纯属表现的世界”,认为只要绝对效忠于艺术形式的力量,便能克服虚无主义。实际上,表现主义的诗只剩下极端虚幻的语词,而表现主义的诗论却说有所表现便是克服虚无,可谓极武断

之能了。

表现主义剧作家乔治·凯撒(1878—1945)主张,向往“新人”和“新”社会乃戏剧的主题,从而对资产阶级世界进行审查,在创作上抛弃自然主义所描写的现实假象,排除心理分析派的繁琐叙述,要将作家所想象的情节渗透到现实生活中去。其结果便是:剧本的连续结构被割裂为若干人物形象和若干事件;剧中的个别的角色为人物的类型和象征所取代,非现世的,神圣的心灵可以出台;语法废除,语言压缩,台词抽象,并杂以“爆破音”,使听众神思恍惚昏迷,如此等等。尽管如此,表现主义批评却说作家必须是思想家。凯撒曾提出剧作家的“尊严”,他庄重地、毫不含糊地以“是”与“不是”、“正”与“反”来表现自己的思想,台上的角色都作为“理智的诸概念”以唤起观众的领悟。写一个剧本等于对某种思想钻研到底,因为思想在发展,所以每个剧本都是一种过渡,而一位具有创造才能的剧作家,就有责任丢开自己的作品,先到沙漠中去,从那里带回新的珍宝。凯撒的表现主义剧论要求作家透过现象,提取资本主义社会的本质,从而赋予剧本创作以庄严的使命,但实际上却沦为~~主观幻想与不可知论了。~~

另一位表现主义剧作家卡斯米尔·埃德施米德(1890—1966)宣称重新创造乃是艺术最伟大的任务,为此必须把握事物的意义。那么,怎样把握呢?他认为:“不可满足于人们所信服的、臆断的、标志出的事实,必须精确地反映世界事物的形象,而这个形象只存在于我们自身。”埃氏断言:“幻想是本质的。”“工厂、房屋、疾病、妓女、喊叫和饥饿——这一系列事物不复存在了。只有关于它(她)们的幻想。”“表现主义艺术家整个用武之地就在幻想之中”,他名之曰“抓住事实背后的东西”。

表现主义的理论调子很高,往往虚张声势,一副救世主面孔,却开不出一点儿像样的药方,这一流派虽已过时,但是它的高抬主观、自我,强调幻想,大搞奇特的艺术形式等,对 20 世纪西方文艺

理论,产生重要影响。

(三)

在20年代,英国的T.S.艾略特(1878—1949,后人美国籍)以其新批评派轰动西方文坛,他的门徒众多,继续宣扬并发展他的学说,因此在今天仍有影响。他的理论主要有三点:“非人格化”、“客观对应物”和“有机形式主义”,由于文笔晦涩,他的著作在现代西方文论中是最费推敲的。首先,他认为:“诗人所可表现的,并非一个‘人格’,而是一个特殊的媒介,通过这媒介,若干印象和经验以特殊的和不可预料的方法结合起来了。那些与人无关紧要的印象和经验,在诗中没有地位,而诗中重要的东西,从人和人格的角度来看,则微不足道。”意思是:①诗的问题乃形式表现或媒介运用的问题,而非形式、媒介所服务的内容的问题,关键在于必须首先排除与内容密切关联的作家人格、作家个性,方能突出艺术形式的重要性、决定性。其次,关于形式表现的途径,艾略特作如下论述:“用艺术形式来表现感情的惟一途径,就是探寻一个‘客观对应物’。换句话说,一系列的物、一种情景、一连串的事件,都应作为那特殊感情的程式;由于这些外在事物必然以感觉经验为终点而宣告结束,所以它们一经提出,感情立刻被唤起了。”艾略特以艺术形式为前提,在客观世界中找寻“对应物”,从而通过“状物”达到“写情”。但他更加强调的,显然是形式,因此他把文学看作“特殊的语言形式”、语言结构,而语言组成的文学作品本身,则为“独立于外部世界的有机体”,并且提出了“有机形式主义”的名称。这里,我们可以看出象征派诗论的影响,例如马拉美就曾坚持诗不是由思想、而是由语言构成的。再次,为了和“非人格化”相适应,艾略特还断言文学创作中只见古典传统,不见作家的个人创造才能,作家如有成就,正是由于“他继续放弃自己……牺牲自我,消灭人格。”而文学批评的任务,就在于对作品的语言形式、语言结构进行分析,而不

及其他。新批评派和英国 I. A. 瑞恰兹(1893—1980)的语义学派批评相唱和,一定程度上预示了 60 年代兴起的结构主义批评理论。

此外,我们更须看到在“非人格化”的背后,还大有文章。所谓“牺牲自我”、“消灭人格”不过是手段,其目的在于向神灵靠拢,皈依上帝,因为人格去了,神格方能进来;这实际上是象征主义与神秘主义合抱的继续。因此,艾略特的批评时常散发出宗教神学的臭味。他写道:“当今的世界正在企图缔造文明的、但非基督教的精神。这场试验将会失败;但我们必须耐心等待它的崩溃;而又必须拯救目前的时世:这样,才能保持信仰,使它仍能存在于当前一片黑暗中,以图将来恢复文明,并再建文明,那么世人始可免于自取灭亡。”瞧!这全然是神甫、牧师的口吻了。于是,艾略特又规定文学批评的任务,“应当有一个明确的伦理和神学立场。任何时代里,文学批评都由于伦理和神学的统一而存在。我们的时代却缺少这种统一,这就要求崇奉基督教的读者们以明确的伦理和神学标准,来仔细检查自己的读物,特别是那些充满想象的作品。”他还板起面孔说:“基督教徒和文学读者们:懂得应该爱好什么。忠诚的基督教徒们:不要假定我们之所好就是我们所应好。”苏联有些学者指出新批评派和新托马斯主义(见下文)的联系,是有一定见地的。

综合上述,我们可以说非理性主义和形式主义乃新批评派的二大支柱,同时也不难理解为什么艾略特要自称为“文学上的古典主义者,政治上的保皇主义者,宗教上的盎格鲁天主教徒”了。

(四)

由于对语言形式的强调,语言结构的研究逐渐成为文学批评的主要内容,并产生了结构主义批评流派。瑞士语言学家索绪尔(1857—1913)强调区分具体的说话动作和学习一种语言时所获得的根本系统。他论证语言学必须集中于后者的研究,根据这系统

所含诸要素的相互关系,来解释诸元素;他认为一种语言系统的组织成分并不是若干已经明确的要素,而是须待深入研究的若干结构,若干纯属相连的单元。索绪尔主张,语言符号存在着表示和被表示的区别,传音的比喻印象和概念的区别,进而强调语言符号具有完全的任意性。50至60年代间,法国的文学批评家从而得出结论:人们被锁在语言的囚房里,同时文学也和现实脱离,谈论文学就是谈论语言结构。于是结构主义批评便以法国为首,成为重要流派。主要代表罗兰·巴尔特(1915—1980)宣称:“从福楼拜到今天,全部文学已变成语言学上的一大堆疑难问题。”今天的文学存在着“自杀的结构”。因此他竭力主张,应有充分自由来解释文学现象。“批评家所要进行辩解的,已经不是作品的意义,而是他论说作品时所含的意义。”另一代表,定居于法国的保加利亚的茨维顿·托多罗夫则说:作为诗学的目的“与其是较好地理解作品,倒不如使科学的论述趋于完备。”因此“诗学的对象确实就是诗学的方法了。”此外,更有一群激进派环绕《原样》(刊物),竟然宣布文学灭亡了,或者仅仅是无关宏旨的语言天才之事耳。结构主义批评实质上将文学说成是语言学的一个支流,将语言学模式应用于文学研究。在具体运用上,内容不仅沦为形式的附庸,而且成了一种技术设计,以便产生完整的形式,而完整的形式也就是作品本身了。这派批评最感兴趣的,不是作品的含义,而是难以解释的作品,它所关心的是:一部作品对于解释者(结构主义批评家)的活动,是抗拒呢?还是顺从?作品的本文读得下去呢?还是不堪卒读?实际上,把批评或解释工作集中在现代派作品的艰涩怪异的本文上面去了。

这一流派认为,解释作品完全是读者和批评家之事,与原作者的思想无关,因此出现了作者告退、读者方滋的说法。巴尔特断言:作品“本文的意义并不在它本身,而在读者接触本文时的体会中。”读者如果有所体会,也就等于参加本文的创造了,那么原作者

岂不是可有可无了？所以巴尔特又提出“作者已经死了”的口号。然而这派批评家对本文结构分析得愈是细密，他所发现的破绽、裂缝也愈多，于是以前视为稳定的结构也不免动摇了。结果，索性摇身一变，提出消除结构的批评，又称消解批评，或后结构主义的消解论，其主要论点是：文学的自我消解是不可避免的，批评家对此并不负责，但他有权揭示这种消解。60年代以后，后结构主义批评在美国相当流行，被称为耶鲁学派。

由此看来，结构主义批评只做了一桩事：完全否定文学和作家，它之所以如此荒谬，乃是由于非理性主义和形式主义的恶性发展啊！

(五)

上文提到表现主义批评回到内心世界，新批评派皈依上帝，这些都涉及文学创作中的思想意识及其地位的问题，并表现了主观唯心主义和客观唯心主义立场。此外，研究创作意识深深陷入不可知论的，则有现象学派批评。德国的艾德华·胡塞尔(1859—1938)是现象学的创始人，他为了探索并建立一切知识的基础，对意识进行分析，认为必须“回到事物本身”，亦即回到主体所“经验”到的客体，主张只有这种“经验”才能构成“纯粹意识”：实际上就是抽去空间和时间、洗净经验成分之后的“意识”，只有直觉方能把握的“意识”，而现象学便是研究“纯粹意识”的。他在描述这种“经验”时，把它说成是主体和客体做了同等贡献的领域。客体乃主体进行直觉的对象，从而主体便通过“任意的赋予”而构成了客体。因此，这种“经验”又名“主动接受赋予”的永恒领域，在那里主体和客体成为相互补充的两极，而实质上是主体决定论。胡塞尔在说明对这“经验”的理解时，使用了“意向性”(intentionality)一词。

现象学以所谓主体决定客观说，来宣扬主观唯心主义，完全否定客观世界的真实性，在现代西方小说和文学批评中引起共鸣。

英国女作家艾里丝·默托契(1919—)多半写哲理小说,主张必须“重新领悟道德生活的难题和复杂性以及人物的不可理解”,小说写作方能“免于枯燥”。她认为作家笔下的人物尽可众多,但必须把握“人生状态中一个小小的、结实的、晶体状的、自给自足的神话。”“惟有集中的、专一的自我意识,会给作家造成莫大障碍,使他看不到真实的世界。”默托契所谓生活的真实,是由无数人物混合而成;因为他们从属于高过生活的神话,他们才“回到了事物本身”;所以小说乃是主体(神话)对客体(人物)的“经验”的产物,这无异于给现象学的主体决定论提供佐证。法国新小说派代表罗伯-葛利叶(1922—)强调主体与客体是不期而遇的,以宣传内心“经验”说:用内心所经验的时间代替钟表的时间,并用现代候动辞描写行为,以传达经验的直接性;通过一位主人公的感觉,把这行为严密精确地呈现出来。他宣称:作家决非无所不知的,就文学创作的设想与规划而言,无所不知论已经过时,而且不再可信了。他认为如今的一位作家不再能够像巴尔扎克那样,提出情节、人物、动机、背景等的蓝图了。因为十足的真理、绝对的观点以至上帝都不存在,只有主人公所遭遇的而读者又同样经历的,才足以构成作品的真实。罗伯-葛利叶并不要求读者“接受一个已经完成的、终结的世界,而是相反地,(读者)须参加创造,自己也在塑造作品。”他强调创作必须是彻底“客观”的,保持对象的外在性与独立性,不受我们的希望和畏惧的沾染,最后可以避免一场悲剧。他深信:“一经洗擦干净(即不受上述的沾染),事物将只管它们自己,不会留下漏洞与缺口,让我们滑进去,也丝毫不会使我们头晕目眩,糊里糊涂,”陷入悲剧了。总而言之,这两位小说家——一位抬出“神话”,一位高唱“纯客观”,都是世界本质或生活真实的不可知论者,乃现象学在文学中的代言人。

现象学对文学批评也有显著影响,即批评者无须具备作家生平、历史背景等方面的学识,而只是研究创造性本身的问题。在欧

洲,比利时的乔治·普勒(1902—)是现象学派批评的代表,他把文学看做创造性意识的一个表现,认为“批评必须把握的,是主观意识,或内心活动,为了理解它,就只能把自己放在它的位置上,采用它的观点——使之作为主角,并在我们中间再起作用。”因此批评不是批判地分析对象,予以评价,而是批评者对某一作家或其时代进行创造性的移情活动所产生的结果。普勒更从批评者转到读者,提出了阅读现象学,以宣传主观唯心的文艺欣赏。阅读文学作品的特点,是打通主体和客体的隔阂,你在书里,书在你中,无所谓内或外了。文学的最大长处就是使你抛开平时的错误观点:主观意识和客观事物是不可调和的。在读书时,我在想,这“想”便是判断的主体原则——我想到什么,什么就成为我的。普勒引用象征派诗人阿瑟·兰波(1854—1891)的话:“我是另一个。”意思是在读书的时候,我被出借给那在我内心进行思维、感受以至行动的另一个人了。那么,这另一个我或另一个人究竟又是谁呢?回答是:掌握一切具体意识活动的、高高在上的、不知名的、抽象的意识;也就是胡塞尔的“纯粹意识”或默托契的“神话”了。波兰的罗曼·英格尔登(1893—1970)是另一位现象学派批评家,他是胡塞尔的高足。他断言:“作家和他的全部身世、生活经历、精神状态,都处于文学作品之外。”而人们对作品的认识,则是一种具体化过程,这具体化和作品本身更须加以区别。同一作品的具体化却可多种多样,它们正是文学批评所做的解释,解释不同,使同一作品产生多种意义。至于阅读作品,则有被动的、纯欣赏的、出于娱乐目的的等消极方式,但也有从理智角度和从美学角度进行研究的积极方式。不难看出,英格尔登先把作家从作品中排除出去,然后让读者、批评者的主观进入作品而名之曰“具体化”,终于抹煞了作品是否反映客观真实的问题,因为这个问题是主观唯心主义批评所必须回避的。

在美国,现象学派批评也很有市场,例如乔弗莱·哈特门

(1929—)便是突出的代表。他主张“诗人所描写或再现的心灵，其本身在认识上并不依靠感觉、知觉。”因此可称为“纯粹的再现”。意思是：对于刺激和反应的无穷循环来说，心灵不再是被动的牺牲者；心灵如今掌握了自己的认识的主动权。所谓心灵认识的主动权，就是直觉。哈特门不胜感慨地说：“一些被过于详细规定的极点(Poles)——生和死、父和母、夫和妻、爱情和判断、天和地、最早的事物和最终的事物，永远威胁着人生，使它濒于破灭，人生成为被它们围困的中间物了。艺术是这个中间地带的描述者，并且像炼狱似地给它领路；只有假定中间地带的存在，人生才能存在；只有假定想象紧紧抱着这许多极点、生命和幻想方有可能。排除中间，对想象来说，乃是一场悲剧。”换句话说，作家以直觉为创作的惟一动力，它运用想象，在中间地带和人世的种种极点相周旋，使作家能描写出人生的幻想。文学创作的对象既然是幻想，而非现实，那么批评家对作品的解说、尤其是自我的表达，也就可以变得主动而又积极了。哈特门还说：“我们对于批评家的人格的要求，并不多于艺术家。然而我们也不主张他须抑制人格的体现。我们希望他不要躲在作品本文的后面。小说写作容许有作者心爱的人物，……难道作品解说就没有了吗？……解说者：赶快自我阐明罢。”这样就给主观唯心主义的、海阔天空式的、说到哪里是哪里的文学批评铺平道路。这里，我们不禁联想到艾略特“非人格化”，对比之下，艾、哈二氏似乎各走极端。其实不然：作家进不得作品，是为了感情和对应物之间的畅通无阻，以保持“纯客观”的创作；批评者取代了作者，则是给独断式批评大开绿灯，达到“纯主观”的批评。不论是主观或客观，在它前面加上一“纯”字，结果仍然是主观、片面，在这一点上，艾、哈二氏还是相同的啊！

说到这里，不妨比较一下现象学派批评和结构主义批评。前者将“意义赋予”局限在感觉、知觉的领域，意在阐明主体对客体的“意向”作用，强调主观能动性；后者则以无意识安排所产生的结构

活动,取代主体对客体的有意识活动;相形之下,后者似乎比较客观一些。然而实质上,后者不过是对“意义赋予”或认识过程,采取了先验的、不可知论的立场,和前者同属主观唯心主义,而其非理性的色彩却更加突出了。

(六)

直觉、非理性主义、不可知论是以上帝概念、宗教神话为支柱的。现代西方批评诸流派具有不同程度的非理性色彩,结果也就不可避免地充当了神学的附庸。但以此为专业的则有法国雅克·马利坦(1882—1973)的新托马斯主义批评。马氏继承中世纪托马斯·阿奎那(1225—1274)的经院哲学,主张文学创作的任务在于宣扬“精神的无意识”或“上帝”高于一切,大谈其诗中存在着对上帝的创造性直觉。在美国更有一些有相当影响的批评家,也高举神学破旗,企图君临于现代批评诸流派之上,而惟我独尊,他们也属于非理性主义阵营。例如安伦·塔特(1899—)宣称:“人凭理智,无法到达作为世界本质的上帝的身边,而只能通过‘类似’(analogy)以接近上帝。……我们经过想象的扩张,踏上了类似的阶梯,在它的顶端,我们终于看到一切。”因此“文学是一种认识形式,并且最后成为接受天启(启示)的一种手段。”塔特认为:“文学乃是有形的媒介,使人们领会那被失去而必须复得的真理;也就是雅克·马利坦所说的人类的‘超越现世的命运’。”这位批评家转弯抹角地说了一阵,完全是为新托马斯主义摇旗呐喊。又如威廉·温姆萨特(1907—1975)断言:“宗教教义以其深度和内涵充实的奥秘,作为支柱,而自然和物质归根到底乃是以现象学为范围,限于感官的,而且很浅显。如果将含有宗教意味的头脑和强调物质的头脑相比较,那么前者容易接近形而上学的诗论。”则是公开挂起神学招牌,挤进文学批评的园地了。

上帝或彼岸本是客观唯心主义的最后归宿,而将自己封闭在