

二十世纪 文学 评论

下册

要目

为什么写作？
技巧的探讨
文学即氛围：弥尔顿的《吕西达斯》
论时代的分期
现代主义的思想体系

小说的前途
“真实的”大众世界：通俗文艺举例
《使节》第一段精析
乱伦与神话
文学理论、文学批评与文学史

现实主义和当代小说
《愚人颂》与古腾堡银河
论写作
批评作为语言
反对释义

外国文艺丛书



二十世纪 文学 评论

[英]戴维·洛奇编

葛林等译

下册

上海译文出版社

二十世纪文学评论(下)

(英)戴维·洛奇 编

葛 林 等译

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 955 弄 14 号

全国新华书店经销

上海译文印刷厂印刷

开本 787 × 1092 1/32 印张 18.375 插页 5 字数 350,000

1993 年 5 月第 1 版 1993 年 5 月第 1 次印刷

印数:001—300 册

ISBN7-5327-0795-4/I·419

精装定价: 13.00 元

(沪)新登字 111 号

目 次

〔法国〕 让-保罗·萨特	
为什么写作?.....	施康强译 1
〔美国〕 马克·肖勒	
技巧的探讨.....	盛 宁译 31
〔美国〕 弗朗西斯·费格森	
《俄狄浦斯王》——悲剧的行动韵律.....	董衡巽译 58
〔加拿大〕 诺思罗普·弗赖伊	
文学的原型.....	王逢振译 97
文学即氛围:弥尔顿的《吕西达斯》.....	王逢振译 121
〔英国〕 克莱夫·斯·刘易斯	
论时代的分期.....	文美惠译 138
〔美国〕 莱斯利·A·菲德勒	
中间反两头.....	钱满素译 162
〔法国〕 阿兰·罗布-格里耶	
小说的前途.....	文美惠译 183
〔匈牙利〕 乔治·卢卡契	
现代主义的思想体系.....	杨乐云译 195
〔英国〕 理查德·霍加特	
“真实的”大众世界:通俗文艺举例.....	黄 梅译 222

〔英国〕 伊恩·瓦特	
《使节》第一段精析·····	华庆江译 239
〔法国〕 克洛德·莱维-斯特劳斯	
乱伦与神话·····	刘若端译 267
〔美国〕 雷内·韦勒克	
文学理论, 文学批评与文学史·····	王逢振译 277
〔美国〕 韦恩·布思	
小说中的“客观性”·····	范仲英译 300
〔英国〕 雷蒙德·威廉斯	
现实主义和当代小说·····	葛 林译 331
〔美国〕 罗·斯·克兰	
慧骃, 耶胡与思想史·····	陆 凡译 355
〔加拿大〕 马歇尔·麦克卢汉	
《愚人颂》与古腾堡银河·····	陆 凡译 383
〔英国〕 乔治·斯坦纳	
福·雷·李维斯·····	赵 澧译 406
〔英国〕 威·休·奥登	
论写作·····	李文俊译 436
〔法国〕 罗朗·巴尔特	
批评作为语言·····	黄宝生译 458
〔美国〕 苏珊·桑塔格	
反对释义·····	陆 凡译 467
〔美国〕 哈里·列文	
文学批评何以不是一门精密科学·····	张隆溪 刘象愚译 483

〔英国〕 阿兰·罗德威	
展望后现代主义·····	汤永宽译 513
〔法国〕 雅克·德里达	
人文科学语言中的结构、符号及游戏·····	刘自强译 533
〔美国〕 沃尔特·J·翁格	
听觉和客观对应物的辩证法·····	陆剑德译 561
后记·····	葛 林 583

为什么写作？

[法国]让-保罗·萨特

施康强译

让-保罗·萨特(Jean-Paul Sartre, 1905—1980), 二十世纪法国伟大人物之一, 在国内外以哲学家、小说家、戏剧家和政论家而著称。他的第一部小说《恶心》(*La Nausee*, 1938)问世时, 并未引起注意, 但迄今已成为现代文学名著。萨特是在第二次世界大战中纳粹占领法国时期(他本人是抵抗组织的一员)成为著名的剧作家的, 例如《苍蝇》(*Les Mouches*, 1942)这个剧作用巧妙的伪装办法鼓励被压迫的同胞。1943年萨特发表了伟大的哲学论著《存在与虚无》(*L'Être et le Néant*), 书中所阐述的无神论的存在主义, 断言个人, 似非而实是地既是自主的又是负有责任的, 这使萨特成为战后初期最有影响的法国知识分子。虽然他与正式的共产党的关系一向是风波迭起, 时有争论, 但是, 他始终是一个左派, 是主张一种在思想上承担义务的或“介入”的文学的热情辩护者。1947年萨特在他自己两年以前创刊的《现代》(*Les Temps Modernes*)杂志上发表了一系列论文, 详述这一文学理论。这些论文后来收在题名《什么是文学?》(*Qu'est que c'est le littérature?* 巴黎, 1947)的集子内。《为什么写作?》是该书的第二章。现根据伯纳德·弗雷希特曼的英译本选载于此。

在第一章“什么是写作？”中，萨特很巧妙地、如果说多少有点强词夺理地把诗歌排除在他讨论的范围之外，而归属于绘画、雕刻和音乐，其理由是诗歌处理语言像处理事物一样，“因为语言使散文作者与他本身分离，把它投入世界之中；而像镜子一样把诗人自己的形象还给他”；这基本上是瓦莱里所做的区分，只是前后主次颠倒而已。在第二章“为什么写作？”中，萨特发展了现象学关于文学作品通过作家与读者之间的合作而存在的观点，这是一篇敏锐的、深刻的、有说服力的论述，它不仅适用于萨特的介入文学的范围。

1964年萨特获诺贝尔文学奖金，而由于意识形态的理由，他拒绝接受。在近年的著作中，他对让·热内的心理的研究《圣热内》(Saint Genet, 巴黎, 1963)和他的简短但才华焕发的自传《词语》(Les Mots, 巴黎, 1963), 是文学研究者特别感兴趣的。

(刘若端译)

各有各的理由：对于这个人来说，艺术是一种逃避；对于那个人来说，是一种征服手段。但是人们可以以隐居、以发疯、以死亡作为逃避方式；人们可以用武器从事征服。为什么偏偏要写作，要通过写作来达到逃避和征服的目的呢？这是因为在作者的各种意图背后还隐藏着一个更深的、更直接的、为大家共有的抉择。我们将试图弄清这个抉择，而且我们将看到，是不是正因为作家们选择了写作，所以我们就有理由要求他们介入*。

我们的每一种感觉都伴随着意识活动，即意识到人的

-
- “介入”(engagement), 是萨特的基本文学主张。他要求文学介入政治和社会斗争。

实在*是“起揭示作用的”，就是说由于人的实在，才“有”〔万物的〕存在，或者说人是万物借以显示自己的手段；由于我们存在于世界，于是便产生了繁复的关系，是我们使这一棵树与这一角天空发生关联；多亏我们，这棵灭寂了几千年的星，这一弯新月和这条阴沉的河流得以在一个统一的风景中显示出来；是我们的汽车和我们的飞机的速度把地球的庞大体积组织起来；我们每有所举动，世界便被揭示出一种新的面貌。不过，如果说我们知道我们是存在的指导者，我们也知道我们并非存在的创造者。这个风景，如果我们掉头不顾，它就会回到原来的黑暗的永恒。至少它将停滞在那里；没有人会发疯得相信它将要消失。将要消失的是我们自己，而大地将停留在麻痹状态中直到有另一个意识来唤醒它。因此，我们一面在内心深处确信自己“起揭示作用的”，另一面又确信自己对于被揭示的东西而言不是本质性的。

艺术创作的主要动机之一当然在于我们需要感到自己对于世界而言是本质性的。我揭示了田野或海洋的这一面貌，或者这一脸部表情，如果我把它固定在画布上或文字里，把它们之间的关系变得紧凑，在原先没有秩序的地方引进秩序，并把精神的统一性强加给事物的多样性，于是我就意识到自己产生了它们，就是说我感到自己对于我的创造物而言是本质性的。但是这么一来我们就把握不住被创造的对象：我们不可能同时既揭示又创造。对于创造活动而

• “人的实在”(réalité humaine)，是萨特常用的哲学术语，即德国存在主义哲学家海德格尔(Heidegger)的“实有”(Dasein)。

言，造物就沦于非本质地位了。首先，即便被创造的对象在别人看来已经定型了，对于我们自己它却总是处于未决状态；我们任何时候都可以改变这条线，这块颜色，这个词，因此它永远不能强使我们接受它。有个学画的人问他的老师：“我什么时候才能认为我的画已经完成了？”老师回答说：“什么时候你可以用惊讶的目光看你自己的画，并且对自己说：‘难道这是我画出来的！’这个时候才算完成。”

这等于说：永无完成之日。因为这样就等于用另一个人的眼睛来看自己的作品，等于揭示自己创造的东西。但是，不言而喻，我们越是更多地意识到自己的创造性活动，我们意识到自己创造出来的东西就越少。当我们制作一件陶器或者木器的时候，我们遵循传统的标准进行工作，所使用的工具的用法都是早已有规定的。这个时候，是海德格尔有名的“他们”^{*}通过我们的手在工作。在这种场合，我们可以对〔劳动的〕结果相当淡漠，以至它在我们眼里能保存它的客观性，但是，如果我们自己决定制作规则、衡量尺度和标准，如果我们的创作冲动来自我们内心最深处，那么我们在我们自己的作品中所找到的永远只是我们自己，我们据以判断作品的规则是我们自己发明的。我们在作品里认出来的是我们自己的历史，我们的爱情和我们的欢乐，即使我们只是看着我们的作品，再也不去碰它，我们也永远不能从中领略到这种欢乐和爱情：是我们自己把欢乐和爱情放在作

• 他们，即指人类。¹

品里面的；我们在画布上或者在纸上取得的效果对我们来说永远不会是客观的；我们太了解〔取得它们的〕方式了，而它们不过是这些方式产生的效果而已。这些方式始终是一种主观想出来的东西；它们便是我们自己，是我们的灵感和我们的诡计，甚至当我们试图去感觉我们的作品的时候，我们仍在创造它，我们仍在心里重温产生这个作品的各项操作，而作品的每一方面对我们来说都好像是一个结果。因此，在感知过程中，对象居于本质性地位而主体是非本质的；主体在创造中寻求并且得到本质性，不过这一来对象却变成非本质的了。

这一辩证关系在任何地方都没有比在写作艺术里表现得更为明显。因为文学对象是一只奇怪的陀螺，它只存在于运动之中。为了使这个辩证关系能够出现，就需要有一个人们称之为阅读的具体行为，而且这个辩证关系延续的时间相应于阅读延续的时间。除此之外，只剩下白纸上的黑字。鞋匠可以穿上他自己刚做好的鞋，只要这双鞋的尺码符合他的脚，建筑师可以住在他自己建造的房子里。然而作家却不能阅读他自己写下的东西。这是因为，阅读过程是一个预测和期待的过程。人们预测他们正在读的那句话的结尾，预测下一句话和下一页；人们期待它们证实或推翻自己的预测；组成阅读过程的是一系列假设、一系列梦想和紧跟在梦想之后的觉醒，以及一系列希望和失望；读者总是走在他正在读的那句话的前头，他们面临一个仅仅是可能产生的未来，随着他们的阅读逐步深入，这个未来部分得到确立，部

分则沦为虚妄，正是这个逐页后退的未来形成文学对象的变幻的地平线。没有期待，没有未来，没有无知状态，就不会有客观性。

然而写作活动包含一个隐藏的准阅读过程，正是这个准阅读过程使真正的阅读成为不可能的。当一个又一个的词在作者笔下形成的时候，作者当然看到这些词，但是他看到的与读者看到的并不一样，因为他在还没有写下来之前就预先知道它们了；他写字时凝神思索并不是为了要展现这些等待人们来阅读、让读者的眼光拂及它们时就把它唤醒的沉睡着的词，而是为了要把这些符号安排得当。总而言之，这纯粹是一项调节性的使命，在他眼前展现的只是钢笔的轻轻的滑动而已。作家既不预测也不臆断：他在作谋划。经常有这样的情况：他在等待灵感，如同人们常说的那样。但是一个人等待自己和等待别人是不一样的；如果说作家还在犹豫，他知道那是因为未来尚未定局，而他自己将去创造这个未来；如果他还不知道他的主人公将会遇到什么事情，那不过是说，他还没有想到这一层，他还没有作任何决定；对他来说，作家的未来是一页白纸，而对于读者来说，未来则是结局以前那二百页印满了字的书。因此，作家到处遇到的只有他的知识，他的意志，他的谋划，总而言之他只遇到他自己；他能触及的始终只是他自己的主观性，他够不着自己创造的对象，他不是为他自己创造这个对象的。设若他重读自己的作品，那也为时已晚了；在他自己眼中，他写下的句子永远不能成为什么有意义的东西。他走到主观

性的边缘但是没有跨过这个边缘，他赞赏一句妙语、一条格言、一个恰到好处的形容词的效果；他可以对它们作出估价，但是感受不到。普鲁斯特从未揭示沙吕斯*在搞同性恋爱，他在动笔写书之前就这样决定了。如果说有朝一日作品对于作者本人也具有某种客观性的外表，那是因为岁月流逝，作者已把它忘掉了，作品的精神对于作者已经十分陌生，而且很可能不再有能力写出这部作品，卢梭晚年重读《民约论》的时候就是这种情况。

因此，没有为自己写作这一回事：如果为自己写作，他必将遭到最惨的失败；人们在把自己的情感倾泻到纸上去的时候，充其量只不过使这些情感得到一种软弱无力的延伸而已。创作行为只不过是〔一部作品的生产过程中〕一个不完备的、抽象的瞬间；如果世上只有作者一个人，他尽可以爱写多少就写多少，但是作品作为对象，永远不会问世，于是作者必定会搁笔或陷于绝望。但是在写作活动里包含着阅读活动，后者与前者辩证地相互依存，这两个相关联的行为需要两个不同的施动者。精神产品这个既是具体的又是想象出来的对象，只有在作者和读者的共同努力之下才能出现。只有为了别人，才有艺术；只有通过别人，才有艺术。

阅读确实好像是知觉和创造的综合；阅读既确定主体的本质性，又确定对象的本质性；对象具有本质性，因为它

• 法国二十世纪意识流小说家普鲁斯特的长篇小说《追忆逝去的年华》中的人物。

不折不扣地具有超越性，因为它把它自身的结构强加于人，因为人们必须期待它、观察它；但是主体也是有本质性的，因为它不仅是为揭示对象（即使得世间有某一对象）所必需的，而且是为这一对象绝对地是它那个样子（即为创造这个对象）所必需的。简单地说，读者意识到自己既在揭示又在创造，在创造过程中进行揭示，在揭示过程中进行创造。确实不应该认为阅读是一项机械性的行动，认为它像照相底版感光那样受符号的感应。如果读者分心、疲乏、愚笨、漫不经心，他就会漏掉书里的大部分关系，他就不能使对象“着”起来（就像我们说火“着”了或“没着”那样），他只是从黑暗中摸出一些片言只语，可是这些片言只语好像是随意涂抹的。如果读者处于自身最佳状态，他将越过字句而获得一个综合形式：“主题”、“题材”或者“意义”，而组成这个形式的每一用语，将只不过是一种局部性的职能。所以，从一开始起，意义就没有被包含在字句里面，因为，使每个词的含义得以理解的，相反正是读者，而文学对象虽然通过语言才得以认识，却从来也不是在语言里面被给与的，相反，就其本性而言，它是沉默无言，而且是语言的敌对者。因此，排列在一本书里的十万个词尽可以逐个被人读过去，而作品的意义却没有从中涌现出来。如果读者不是一开始而且在几乎无人引导的情况下就充分领会这种沉默之中的含义，那么他就什么事情也没有做到。总之，如果他不能创造这种不言而喻之意，不把他唤醒的字句纳入其中并紧紧把握住，否则他就什么事情也没有做成。倘若有人对我说，应该把这一活动叫

做再创造或叫做发现，我要回答说：首先这样一种再创造将与第一次创造同样新颖、同样具有独创性。其次，尤其重要的是，既然一个对象前此从未存在，那就谈不上重新创造它或发现它。因为如果说我在上文说到的不言之意确实是作者瞄准的目标，至少作者对此还从来没有经验，他的不言之意是主观的、先于语言的，这是没有字句的空白，是灵感的浑沌一体的、栩栩如生的内涵，然后才由语言来具体表达。与此不同，由读者产生的不言之意却是一个对象。而且在这个对象内部还有更多的不言之意——这就是作者没有明言的东西。我们在这里遇到的是如此特殊的意图，它们离开阅读使之出现的对象就不会有意义；然而偏偏是它们组成对象的密度，赋予对象以它独有的面貌。

说它们没有被表达出来还嫌不够：它们正是不能表达的。正因为如此，人们不能在阅读过程的某一确定的瞬间找到它们；它们既无所不在，又全然不在：《大摩纳》的奇妙性质，《阿尔芒斯》*的雄伟风格，卡夫卡神话的写实和真实程度，这一切都从来不是见诸笔墨的，必须由读者自己在不断超越写出来的东西的过程中去创造这一切。当然作者在引导他；但是作者只是引导他而已，作者设置的路标之间都是虚空，读者必需自己把它们连起来，他必须超过它们。一句话，阅读是有指导的创造。

一方面，文学对象确实在读者的主观之外没有别的实

* 《大摩纳》是法国作家阿兰·富尼埃(1886—1914)的小说，用梦幻般的笔触写少年人的恋爱和历险故事。《阿尔芒斯》是司汤达的小说。

体：拉斯可尔尼可夫*的期待，是我赋予他的，就是我的期待；如果没有读者的这种迫切的心情，那么剩下的只是〔白纸上〕一堆符号；拉斯可尔尼可夫对于审讯他的法官的仇恨，就是我的仇恨，是我被符号引发和哄骗出来的，而且法官本人，如果没有我通过拉斯可尔尼可夫对他怀有的仇恨，他也不会存在；是我的仇恨使他具有生命，成为血肉之躯。

但是，另一方面，字句好比是设下的圈套，它们激起我们的感情然后再把我们的感情向我们反射过来；每个词是一条超越的道路，它形成我们的情感，叫出它们的名字，把它们归属于一个想象的人物，后者为了我们去体验这些情感，他除了这些借来的感情之外没有别的实体；他为这些感情提供对象、前景和范围。

因此，对于读者来说，一切都要从头做起，一切又都已安排就绪；作品只在与他的能力相应的程度上存在；当他在阅读和创造的时候，他知道自己一直可以读下去，一直在进行更深入的创造；出于这个原因，作品对他来说就显得与事物一样无穷竭，一样看不透。我们很可以把这一绝对的品质创造比做康德用来称呼神的理性的“唯理直觉”。这些品质从我们的主观性中衍生出来之后随即在我们眼皮底下凝固成不透风雨的客观现实。

既然创造只能在阅读中得到完成，既然艺术家必须委

• 陀思妥耶夫斯基的小说《罪与罚》的主人公。

托另一个人来完成他开始做的事情，既然他只有通过读者的意识才能体会到他对于自己的作品而言是本质性的，因此任何文学作品都是一种召唤。写作，这是为了召唤读者以便读者把我借助语言着手进行的揭示转化为客观存在。如果有人问作家向什么发出召唤，回答很简单。由于我们永远不能在书里找到能使审美对象出现的充分理由，找到的只是产生审美对象的诱因，由于在作者的头脑中也找不出这个充分理由，由于作者不能摆脱自己的主观性，而他的主观性也不能用来说明转化为客观存在的过程，所以艺术品的出现是一个崭新的事件，它不能以先此存在的材料来解释。既然这一有引导的创造是个独立的开端，它的实现有赖于读者的自由和这种自由中的最纯粹的部分。因此作家向读者的自由发出召唤，要求它共同参与创作。

人们想必会说所有的工具都诉诸我们的自由，因为它们都是完成某一可能行为的手段，因此在这方面并非唯独艺术作品才如此。诚然，工具是一项动作的凝固的草图。但是它始终只是一种假设必须履行的责任：我可以用一把锤子来钉木箱或者殴打我的邻居。只要我把它看作它自己，它就不是对我的自由发出的一项召唤，它没有把我放在与我的自由面对面的地位，倒不如说它用安排好的一系列传统行为来代替手段的自由创造，把利用这个自由作为它的目的。书却不为我的自由服务：它需要我的自由。人们确实不能通过强制、眩惑或者恳求来诉诸一个作为自由而言的自由。为了能得到自由，只有一个方法：首先承认它，然后对它