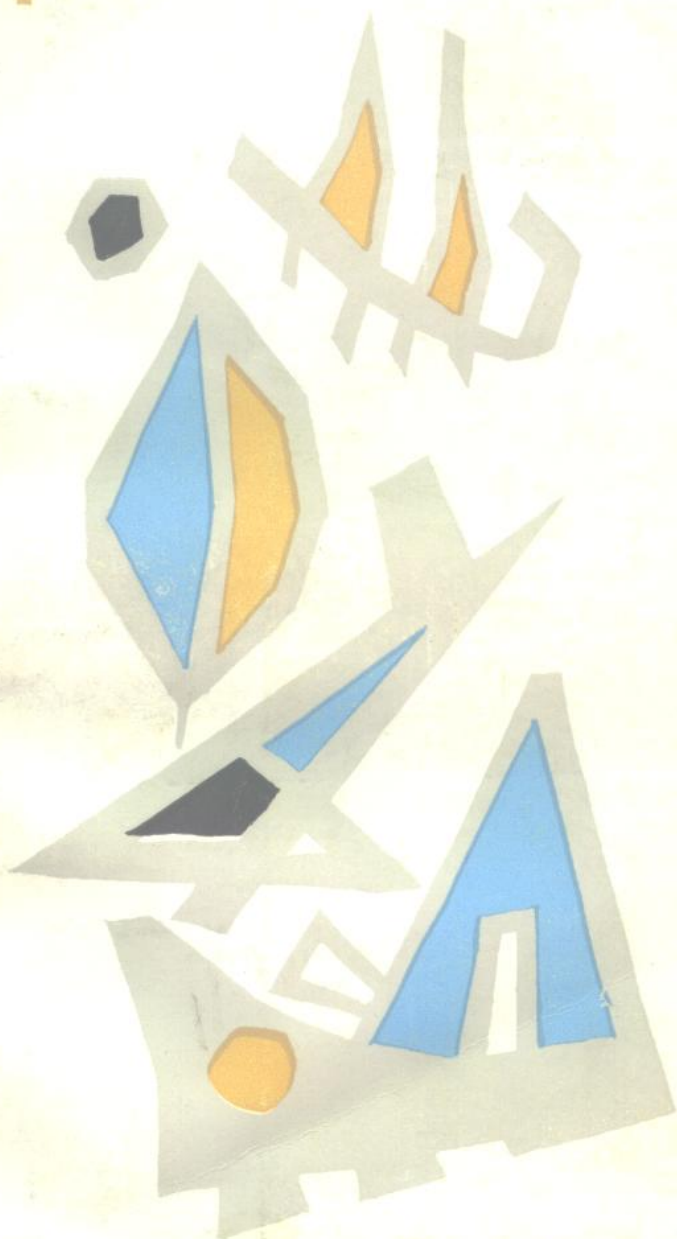


张廷琛 编

二十世纪西方
文学批评丛书

接受理论



四川文艺
出版社

川文艺

二十世纪西方
文学批评丛书

主 编 张廷琛

副主编 陈建华

梁永安

接 受 理 论

张 廷 琛 编



四川文艺出版社

责任编辑: 陈建华

封面设计: 陶雪华

版式设计: 杨 桦

书名 接受理论

作者 张廷琛

四川文艺出版社出版发行

成都盐道街三号

新华书店经销

内江新华印刷厂印刷

1989年5月第一版 开本 787×960 1/32

1989年5月第一次印刷 印张 9

印数 1—3,500 册 字数146千

ISBN7—5411—0362—4/I·337

定价: 3.10元

20世纪 西方文学批评丛书

编辑委员会

顾 问：（按姓氏笔划为序）

王元化	伍蠡甫	李泽厚	吴元迈
杨岂深	杨周翰	施咸荣	胡经之
贾植芳	夏仲翼	蒋孔阳	董衡巽

主 编：张廷琛

副主编：陈建华 梁永安

编 委：王 宁 王逢振 史 亮 刘象愚
朱立元 陈建华 陈圣生 柏 琼
章国锋 梁永安 谢天振 裘小龙
张廷琛

《20世纪西方文学批评》丛书

总 序

张廷琛

西方有句俗话：“天下真小。”(It's a small world.)时至今日，我们甚至可以说天下越来越小了。科学的进步，文明的发展，每时每刻都在缩小着我们这一地球上的地理空间。今天的唐僧，纵使没有孙大圣的神通，也大可乘上御赐专机在片刻之间抵达雷音，用不着牵着白马历尽如许艰辛了。今天的世界上，一切民族都越来越需要与其他民族相互依存。与世隔绝，鸡犬之声相闻，老死不相往来，已经成为不可能的事，除非想冒被开除球籍的危险。在这样的一个时代，一个民族只有敞开胸怀，大胆与外国交流，吸取别人的长处，才能保

持住与别的民族对话、共处的权利，立于世界民族之林。要做到这一点，首要的任务，无疑是抱着真诚的态度深入了解、研究其他民族的文化、科技。

然而，对异族文化、特别是西方文化的了解、研究工作，我们曾中断过许多年，至于交流，那就更谈不上。结果，到了改革开放的大门一开，面对西方当今世界，我们一时竟感到那样陌生。这使人们益发感到问题的迫切。于是，人们便带着百倍的热情去了解、研究、介绍西方文化，尤其是现当代西方文化，以期找到对话的门径。

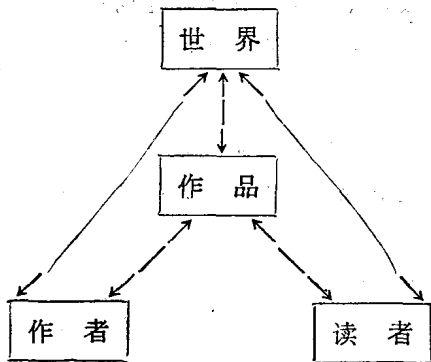
今天，我们运用马克思主义的原理、方法，对现当代西方文学批评来一番介绍、研究，正是为了重新把握在文学上与西方对话的门径，使我们的文学立于世界文学之林。



二十世纪，是西方文学批评空前活跃的时代。没有哪一个时代象二十世纪那样理论迭出，流派林立。并且，其理论更迭之快，流派之间差异之大，也非前此的任何时代所可比拟。乍一放眼，林林总总，几乎令人莫辨五色。然而，我们如果作一番仔细审视，便不难发现，正由于理论迭出，流派林

立，西方现代批评才达到了前所未有的深度与广度。如果暂不考虑各理论、流派的得失，而只考察批评家们的着眼点，我们则可以说，二十世纪的西方批评是面上的拓展与点上的掘进齐头并进的。

一般地说，文学须涉及四个基本要素：世界（也有人称之为“自然”，如古希腊批评）、作者、作品，还有读者（批评家当然包括在“读者”之内）。关于这四者之间的关系，学者们曾提供过种种模式。这里，我们不妨把它表达为：①



我们可以说，这里有四个点，五条线（读者与作者之间的关系较难描述，暂不予以考虑）。这就使文

① 关于四要素及它们之间关系的模式，最早是由Abrams 1953年在《镜与灯》一书中给出的。其后学者们陆续作过不少修改。这里的模式代表我的个人看法。

学批评可能有许多立足点和角度。

十九世纪以前的批评，无疑对世界与作品、世界与作者、作者与作品之间的关系较为看重，从这些角度入手的一些探讨也较为深入。其他两条线及各个点的问题，虽然批评家们也陆续有所触及，但对这些问题的论述往往依附于他们最关心的世界、作品、作者之间的关系，而较少形成独特的视角，创立完善的理论。

到了二十世纪，西方文学批评在面上的拓展突飞猛进，使批评的领地很快就扩展到所有的四个点、五条线，并且即使眼光放在同一个点、同一条线，不同的学者因所取的视角不同往往也形成不同的流派。例如，同是关注作品的，就可以举出结构主义、叙事学、神话原型批评、符号学、新批评、意象批评、文类批评、修辞批评等等多种。同时关心读者阅读的，就有解构批评、接受理论、文学社会学、阐释学等等。

从某一个点，或就某一个问题向下掘进，则导致了点上的深化。每一个点，每一个问题，均可以有许多层面，谁能掘到哪一个层面，便可以有那一个层面的发现。例如，关于创作过程，过去人们往往注意作家如何运思，其实这只是掘进到作家的意识层。弗洛伊德的精神分析则掘进到作家的无意识

层面。荣格的分析心理学则又掘到了作家心理结构中的集体无意识层面。再如，对于作品，过去人们注重的只是写下来的文字的指涉意义或象征意义是什么，把文字、作品看成是客观世界的对应物。其实这只触及了文学作品文化层面的一个小部分，我们姑且把它称作“历史层面”。而文学作品除了这一层面之外，尚有语言（又可分为语音、语素、语法、语体等等）层面、语义层面、意象层面、哲理层面等等。结构主义等流派掘进到了语言层面，并在这一层面上发现了很多东西；新批评关心的则是语义与意象层面，角度自然与结构主义不同，那种把新批评等同于结构主义的说法，其实至少从这一方面说是一种误解；意象批评关心的是意象层面，着重探讨的是意象的机制；神话原型批评关心的又是意象、象征背后的民族心理，这显然属于文化层面，但它又不同于过去那种专门把事实对号入座的社会历史批评。结构主义关心语言层面，发现了文字符号系统，发现了符号之间的关系，发现了符号本身的层次性，但它仅止于符号层，未能触及符号之下的层次的活动机制，而解构批评则深入到符号之下的能指与所指，发现了能指在指意过程中的“延异”。

面的拓展与点的掘进同时并举，使二十世纪西

方批评呈现为一个立体的架构。每一种流派、角度，无不因自身关注的独特而有独特的发现，为其他流派、角度所无法取代，同时，又因自己的立足点而导致偏差，然而这些偏差却又可为其他流派、角度所补救。诸种理论各有千秋，各有弊端，但合而为一，互相补救，便形成了完整的立体架构，这也许正是现代西方批评的最大成就。

二

现代西方文学批评理论更迭迅速，初看起来，好似乱纷纷你方唱罢我登场。局外人初次涉足探秘，如行山阴道上，目不暇给，不久便如堕五里雾中了。但是，一旦我们摸到历史的脉络，便会觉得眼前豁然开朗了。

二十世纪西方批评面目之乱，其实是流派更迭迅速造成的假象。在这纷乱的面目背后，却隐然有着种种嬗变关系。这里的所谓嬗变，是指流派、理论之间的前后联系。一种理论、一个流派，相对于它的先行者，或承、或转、或离、或叛，总是其来有因的。这里，我们约略可以找到几条主线。这几条线，各自传承有序，中间又常有交叉，但最后则殊途而同归。我们不妨从总体上用如下图表来表示：

由图中可以看出，现代批评大体上有语言学、哲学、心理学、传统批评、马克思主义、人类学等主要源头。由此可见，现代西方批评的视野比过去要广阔得多了。正因为看问题的视野已拓展开来，西方现代批评才更加切近文学的本质问题。所以，尽管各批评流派，甚至各批评家由于所关心的问题不同，所取的视角有异，互相之间观点与具体结论存在分歧，但是我们却又不难发现它们之间惊人的一致性。

从现代西方各批评流派对文学与批评的认识及批评家们的追求来看，这种一致性表现在每个批评家都试图把文学真正作为文学，认清文学是什么、为什么等“本体”的问题。进入二十世纪之后，学者们普遍不满于十九世纪以前那种把文学作为政治、历史的附庸的作法，反对胶柱鼓瑟般地通过传记资料、历史事实的考证来解释作品。在他们看来，传统批评充其量只能告诉人作品中有什么，而“有什么”是不能等同于“是什么”的，况且，就这“有什么”也还未必是穷尽了作品中的所有物，如果再碰到作者无法考订，作品年代无法确知的情况，传统批评则更是束手无策，但是我们照样必须阅读、批评这些作品。文学作品对于历史，有可能具有文献（document）价值，但这并不是文学作品作为

文学所具有的价值。于是，新批评提出文学“本体论”，反对把文学作品作为历史的文献，而把它看成是不朽的“文碑”（monument），认为文学作品是自足的整体，作品好比作家的儿子，一经写出，便取得了自主，因而，研究文学，无须研究作者的传记，无须研究历史背景^①，因为这些只是“外在研究”，并不触及文学本身。为了使人们的研究眼光放到文学本身这种“内在研究”上去，他们用“意图误置”（intentional fallacy）割断了作品与作者的关系，又用“感发误置”（affective fallacy）割断了读者与作品的关系，使文学作品独立开来。俄国形式论则认为艺术（包括文学）即生产，作家写作，犹如工人生产。生产的东西你拿来消费，根本无须去问生产者是谁。文学作品与一切产品一样，价值在于自身，这就是他们所说的“文学性”（Литературность），而这里的文学性等于作品中所应用的整个艺术手段（Приём，或译“艺术程序”）的总和。一句话，作品的意义、价值存在于作品的形式之中。作家要想成功，必须注重“怎么写”。结构主义更从细微处觅精神，认为文

① 新批评派这种观点当时即受到芝加哥新亚里斯多德学派的批评，因此不久以后新批评派便换了说法，认为考证是必须的，但不能代替作品本身的研究。

学是语言的艺术作品，其价值就在于语言的应用，其意义就存在于语言结构之中。研究文学，就是研究语言结构。德国还有一个鲜为人知的小流派，称作“内在含义阐释”(Werkimmanent Interpretation)派，观点与美国新批评基本一致，认为批评就是要发掘作品中的内在含义。

这些说法，虽然各不相同，但所关心的目标都是一个，那就是文学作品本身。这代表着二十世纪六十年代以前西方文学批评的基本倾向，形成了冲决十九世纪以前文学批评的时代主流。在此期间，虽然偶有异响，但都被这主流的强大潮声淹没下去，未能形成气候。

到了六十年代后期，这种势头便逐渐成为强弩之末，因为几十年的实践已使这样的批评暴露出无数难以克服的矛盾。学者们陆续提出许多为什么：一部作品为什么会仁者见仁智者见智？为什么强调客观标准，自信找到了客观标准的同派学者对同一部作品的见解也分歧极大？文学批评究竟有无标准？

这些为什么自然而然地将人们的目光引向文学作品的阅读与阐释，引向阅读在意义产生过程中所起的作用。于是学者们发现了一块新天地，文学批评也就此走向后结构主义阶段。

后结构主义阶段西方文学批评的理论、派别同样繁杂不一。但是，与形式——结构主义阶段一样，由于关注的目标一致，由于他们都发现了读者，这使他们又都产生一种共同的追求：解释制约文学作品阅读的机制。于是，在西方出现了对形式——结构主义的普遍反动。解构批评发现文字符号本身有“延异”（*differance*）特征，造成意义的播散，使读者在阅读中能“自由戏耍”（*free play*），因而，那种认为作品有终极意义的观点，传统批评也好，“新”批评也好，都是站不住脚的。本来否定一切理论、把一切均斥为男性偏见的女权批评，这时也投到了解构批评门下，同他们一起高呼去除中心。接受理论则针对新批评与“内在含义阐释派”的弊端，认为文学作品不过是一种“召唤结构”（*Appellstruktur*），中间留下了许多空白的“不定点”（*Unbestimmtheitsstellen*）有待读者去填补。本来还要把握作者创作当时的“意识”的现象学，这时也堕入了“阐释的循环”（*hermeneutic circle*），跃过了作品，直接由作者走向了读者，走向了现代阐释学。文学社会学把原来只用于说明作者与创作的历史文化背景，推广应用到了读者身上，来解释一部作品为何仁者见仁，智者见智。……在后结构主义那里，意义走向

了多元，或者说，后结构主义把意义从形式——结构的僵死框架中解放了出来。

如果说形式——结构阶段批评家们试图将文学凝固起来好看个究竟，那么后结构主义则在看明白之后又使它恢复了动态。返顾二十世纪西方文学批评，我们不难得出这样的结论：批评家们虽然出发点不同，所走的途径不同，但是最后的归宿却完全一致。目前，西方批评家们对各自能做什么，做了些什么，自己的缺憾如何克服也有了越来越深刻的认识，因此，一种走向综合的大趋势已在所难免。这里的综合，不仅是指综合各家长处，而且指将文学涉及的五条线四个点综合在一起来考虑。把文学的这些因素综合到一起之后，我们便不难发现，从创作到作品最后为读者接受，这是一个动态的过程。综合，意味着要把文学作为一个过程来看。这种倾向，在文学交流理论中已初见端倪。其他各派如何综合，综合之后能有什么结论，这将是我们今后须密切注意的。

三

摸清西方现代文学批评的脉络，还有一条重要途径，那就是通过对各种流派特征的抽绎，把握其

基本哲学内蕴和文化精神。我们大体可以以六十年代为界，看出现代西方文学批评前后基本精神的不同。六十年代以前，批评界崇尚的基本上是科学精神（现象学、存在主义等除外），六十年代后期以来，科学精神则逐渐衰微，人文精神在西方批评中得以复归。尤其是七十年代中期围绕着解构批评展开了一场大辩论之后，人文精神便最终取代了科学精神而成为西方批评的主导精神。

这里的所谓科学精神，是指一种否定主观，追求绝对客观，试图以科学的手段精确描述一切，精密度量一切的思潮。他们的思维方法，是把纷繁复杂的现象简单化为形式逻辑。这种思潮，重视的是因果律，往往试图从某一起点出发，通过推衍，建立事物的逻辑结构，以此为框架，去涵盖所要说明的现象。

六十年代以前的批评，关注的是文学作品本身，这使人们抛开在文学过程中起重要作用的作者与读者的主体活动，将注意力集中于文学作品的语言、意象、象征。一旦将文学作品绝对客体化，人们当然就很容易接受科学精神，试图以科学的手段去揭示其机制。当然，这种对文学作品客体化的关注本身，一方面是对十九世纪文学批评的社会化、政治化倾向的反动，从另一方面看，也是科学思潮

8210211