

# The Dynamics of Literary Response

## 文学反应 动力学

Norman N. Holland

Translated by Pan Guoqing

(美)诺曼·N·霍兰德著 潘国庆译



SHANGHAI PEOPLE'S  
PUBLISHING HOUSE

# 文学反应动力学

[美]诺曼·N·霍兰德著

潘国庆译

上海人民出版社

责任编辑 郑西海  
封面装帧 杨德鸿

根据牛津大学出版社  
**The Dynamics of Literary Response**  
1968年版译出

**文学反应动力学**

〔美〕诺曼·N·霍兰德著  
潘国庆译

上海人民出版社出版、发行

(上海绍兴路54号)

新华书店上海发行所经销 吴县文艺印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 14.75 插页 4 字数 336,000

1991年8月第1版 1991年8月第1次印刷

印数 1—1,500

ISBN 7-208-01229-6/I·16

定价 8.35 元

文学之独特而又奇妙的力量  
在于：它以一种强烈而又高度浓  
缩的形式，为我们完成了随着我  
们自己的成熟必须要做的事情  
——它把我们原始的、幼稚的幻  
想转化成成年的、文明的意义。

——诺曼·N·霍兰德

## 编者的话

本书作为西方文学批评精神分析学派的一本具有代表性、权威性的学术专著，将为中国读者提供一个相当新颖的释读文学作品(即文本)的视角。它侧重于文本的阅读者——包括其心理、性格与经历——与文本的相互作用，作者绝非牵强地将弗洛伊德创立的、经后人不断补充发展的精神分析学说引进文学批评领域，多层次、多侧面地系统描述了阅读者对文本所产生的心理反应和文本对阅读者所产生的心理影响，并对此进行了颇具深度的剖析，从而提出和阐释了一种被作者称之为“文学反应动力学”的新的文学批评模型。这一模型令人信服地证明：广大公众(即文本的阅读者)与文本的写作者和文本本身一样，是文本之意义的共同的创造者和体验者，因此他们也应当而且必然会成为文学批评所关注的中心之一。

本书作者诺曼·N·霍兰德教授是美国当代颇具盛名的文学批评家，他的著作与学说在美国乃至整个西方学术界都具有不可忽视的影响；多年来，他还卓有成效地领导了由他创立的、旨在以心理学理论探讨艺术问题的撒尼中心，并因此而确立了他作为文学批评精神分析学派的一个重要代表人物的地位。本书是他的成名作，也是他的第一本被译成中文的著作。在本书中，中国读者不仅可以领略到霍兰德教授的建立在丰富的学识

基础上的勤于探索而又一丝不苟的治学精神，更为重要的是还可以藉此了解西方文学批评精神分析学派的理论构筑、研究方向及其发展的轨迹。

然而，正如弗洛伊德的精神分析学说远未达到无懈可击的程度一样，霍兰德教授的“文学反应动力学”模型也不可能是一个完美无缺的理论体系。从辩证唯物主义认识论与反映论的角度看，本书毫无疑问地存在着其不可避免的局限性。例如，本书在描述人的心理发展和性格形成等问题时，过多地强调了人的生物性因素，而忽视甚至割裂了环境、时代、政治、经济与社会意识形态等客观因素对个人主观因素的影响；又如，本书过多地强调了文学作品的快感作用，却忽视甚至否定了文学作品对读者在思想上、道德上的潜移默化的影响作用和干预作用；等等。这些问题，是我们在阅读本书时应当加以注意和鉴别的。

## 中译本序

昨天有一位名叫特丽·布朗的博士研究生前来与我商讨一个问题。她正在撰写一篇论述精神分析、女权主义理论和小说之间关系的论文,有个问题颇使她困惑不解,那便是玛丽琳·罗宾逊的小说《家政》(Housekeeping)——对该书我俩俱称赞不已——与罗宾逊对弗洛伊德气势汹汹的攻击之间关系。当我们探讨这些截然不同的文章时,我欣然发觉我们自然而然地引证起《文学反应动力学》(以下简称“动力学”)来了。这次谈话再一次表明,该书第一版发表二十年后,“动力学”中论及的释读方法依然有用。

“动力学”所提出的模型认为,书是一种过程,但不是一种从第一页至最后一页、自开头至末尾的过程。就和1968年的新批评家们一样,我是同时阅读第一页和最后一页的。我坚持新批评的这一观点:一本书是一个自足的客体,有其内部逻辑或有机整体。这种整体包容书中每一部分,从第一页至最后一页。

由于我受过精神分析训练,所以我的结论是一本书体现了一种心理的过程,即书名的“动力学”。诚然,每本书都是一个整体,它围绕着大多数批评家注意到的有意识主题。但是它在意识的底层还有统一的无意识内容。该书作为一个整体将无意识幻想内容转化成统一的有意识意蕴(即,“寓意”,如一笑话之寓

意)。换言之,按睡梦作品或笑话作品的理论模型来解释,一部文学作品就是——那部作品。诚然,“动力学”是以一则笑话开头的,你阅读这本书时,可将它当作由弗洛伊德笑话理论扩展至文学整体。

按这个 1968 年的模型,我们读者将书(或笑话)中体现的心理动力吸入我们自己的心智中去。我们将它内摄,因为它给予我们快感。读者就等于说:“我们无需为此采取行动。”我们信赖这本书,任凭它喂养我们,以这种方式我们重复了早年喂食、吃饱、入睡与母亲融为一体的体验。我们觉得它的动力是我们自己心理过程的一部分,我们将它内摄——不过仅限于这一程度:它的转化过程能给予我们快感。我认为我已经解释了柯勒律治“明知其假而宁信其真”一语。二十年之后,虽然在细节上已经作出必要的修正,但是我的想法依然如故。无论如何,我尚未读到过更好的解释。

那么我们内摄的过程究竟是什么?“动力学”描写了三个部分:幻想、防御(或形式)及其意蕴。

幻想是一束彼此相关的愿望,至少部分是无意识的。例如,玛丽琳·罗宾逊将当代弗洛伊德的读者比作金刚抱住费伊·雷\*。我和特丽·布朗在其中辨认出数种熟悉的幻想:或大或小的阳具关注,孩子成为父母,或男性变为女性。精神分析批评家可以利用精神分析专家可能从患者处听到的各类愿望的临床知识来读出文本中的幻想,而“动力学”提供了“幻想的辞典”。

幻想是赋予文学转化以动力的能量,因为它直接源自我们的性内驱力及攻击性内驱力。我在书中写道:“精神分析意蕴是

---

\* 金刚(King Kong)系美国 1933 年摄制电影《巨猿金刚》中巨猿的名字。在这部影片中,美国女演员费伊·雷(Fay Wary, 1907— )扮演了女主人公。她来到巨猿居住的小岛,引起了它的性欲。——译注



其他一切意义的基础。”幻想是一切其他释读的出发点，而意识的意蕴仅仅是冰山的尖顶。

在“动力学”的模型中，文学文本由防御机制(我已将防御也包括在“辞典”之中)来转化这一基础的幻想。这就是说，在日常生活中，我们的心智通过压抑作用、否认作用、逆反作用、升华作用等防御机制将本我的原始内驱力转化为社会或个人能够接受的行动；同样在文学中，形式将幻想朝着可接受的意蕴转化。形式之对于内容，正如防御之对于幻想。将它看作幻想的组构，文本可以省略素材(将它压抑)，减弱它(将它升华)，如此等等。“动力学”显示特定的文学策略与特定的心理防御机制对应。“动力学”还从微小语言细节论及形式。通常，如在诗中，诗句的声音，几乎是以肌肉的方式表现出诗的诸如否定作用、分裂作用、重复作用或重读缓解等防御策略。

因此，“动力学”使精神分析批评家有能力处理结构及语言形式。而在此之前，他们主要涉及情节及人物，就象对待真人真事一般精心研究它们。“动力学”问世后，精神分析批评家能够处理非模仿性文学，诸如抒情诗，或者非虚构散文(玛丽琳·罗宾逊论弗洛伊德的文章便是一例)，甚至还能处理“无内容”的艺术，比如音乐，杰克逊·波洛克\*的绘画，或者约翰·凯奇\*\*的休止符。

一旦精神分析批评家能处理非虚构作品，我便能从文本批评中读出幻想核心。由于对于一个给定的文本许多批评家的幻想是相同的(《多佛海滩》便是一例)，因此我的结论是他们重新表达了该诗或故事“中”的一个幻想。同样，对于一首诗是否押

---

\* 杰克逊·波洛克(Jackson Pollock, 1912—1956)，美国抽象表现派画家。——译注

\*\* 约翰·凯奇(John Cage, 1912— )，美国先锋派作曲家。——译注

韵,或者其中是否包含两重情节,人们的看法也往往一致。由于人们通常对形式看法相同,我认为形式已经“包含”在文本之中,而读者仅仅将其作为幻想而内摄。因此,根据“动力学”的模型,当我们内摄一部文学作品时,我们既内摄其幻想,也内摄作品得以将幻想朝意蕴转化的形式技巧,幻想和防御都“在”文学作品中。

但是,即使在1968年,读者对意蕴的分歧也相当大——即读者从学术、政治、文化或道德等方面来理解文本的含义。从同一文本中,不同的批评家能够读出基督教、马克思主义或者存在主义等意义来。即便是那些学术观点相同的批评家也会提出不同的释义。因而,显然,“意蕴”是某种由读者运用文本(以及它所包含的幻想和防御机制)所提供的东西。

意蕴满足并保护幻想的转化。当某一文本看上去缺乏意义时(如费里尼或安东尼奥尼的“困惑片”),我们就会感到焦虑。因而内容之对于幻想如形式之对于防御,如意蕴之对于升华。就升华而言,人们可以从不同读者所宣称的意识的意蕴中追溯出无意识的幻想,这样的意蕴只是冰山的顶端。

因此,在“动力学”看来,在文学反应中,中心幻想是由形式(结构及语言细节)朝着意蕴方向转化。文本体现了那个过程,而我们则将其内摄,使其成为我们心理结构中的一个组成部分。在这一融汇过程之中,我们还(部分地!)倒退到幼婴阶段初期,那时我们尚未感到自己与照顾者是分离的个体。因此我们的心智包含着范围更为广阔的思想,从意识的分析直至深深倒退的幻想。我们觉得这些想象中的事件比真实事件更为强烈,因而文学快感也这般强烈。

这么说来,“动力学”做了两件事:其一,提出了文学作品的模型;其二,提出了将模型用于释读文本的方法。那么,1968年

之后这一模型和方法的情形如何呢？

问题的端倪来自我那些女权主义学生们。“动力学”坦率承认它所分析的读者是笔者本人——男性、白人、异性恋者。如今显而易见之事在当时尚依稀可见；我们不能断言（我的精神分析导师们正是如此断言的）一位男性、白人、异性恋的成人所提供的范式适合于所有其他人。

就在“动力学”问世后不久，当我本人对“萨姆”、“桑德拉”、“索尔”——真实读者——进行测试或面谈以便证实我的模型时，事情便变得十分明显。我发现他们反应的差异之大是“动力学”模型所远不能解释的。我终于明白人们所提供的不仅是意蕴而已，还提供了“动力学”确定在文本中的幻想及防御机制。诗歌没有防御——人们有。小说没有幻想——人们有。每个读者使用文本中的材料创造出幻想、防御机制和意义，从而重新获得每个人的个性。“动力学”中略微涉及个人对文学作品的再创造问题，但只是略微而已。直到1973年《诗歌在于个人》一书出版时，我才将这一新见解发展成新模型。

正当我对文学作品模型及意义，幻想和防御机制的位置问题提出疑问时，批评家和精神分析家对该理论的其他方面也提出质疑。

当今的精神分析家们对于“动力学”所赖以建立的性内驱及攻击性内驱力等经典精神分析思想表示异议。虽然我依旧在诗与小说中发现大量支持内驱力的证据，但今天我也希望将它与当代的客体—关系理论相结合（正如1985年出版的《我》一书）。

1968年文学批评家已开始对“动力学”赖以建立的另一个思想提出挑战，即人们应当在阅读中寻求围绕着中心主题的有机整体。即便如此，人们还是可以运用“动力学”的释读方法来探索相互冲突的多重幻想和防御机制。

今天文学批评家们更加起劲地向“动力学”提出挑战：拒绝接受并否定这一模型的更基本的东西：一个稳定的客体的文本，而我也将不得不同意他们的看法。我那些导致《诗歌在于个人》和《五个读者的阅读》(1975)两书间的“实验”清楚地表明文学反应动力学是一种辩证法，或反馈，其中，读者将个人及集团假设输入文本之中从而构成文本。

总之，我们阅读某种东西，我和其他人近期的论文重新定义了这某种东西，但是“动力学”依然是对于如何从精神分析角度阅读这某种东西所作的最充分的阐述。我还特别提出了一种见解，即将这某种东西视作一种人与文本之间的相互作用。

当你阅读本书时，请不要想象文学反应动力学发生于被读者内摄的文本内部，而是发生于人与文本之间。《诗歌在于个人》从理论角度说明这种作用是如何进行的，然而要想知道我们该如何释读这一作用则仍应读“动力学”。最好将这两本书一起阅读。

你可将“动力学”的释读方法运用到作品与作者之间的相互作用上(正如特丽·布朗的问题所示)，也可运用到读者与作品的相互作用上(如特丽和我对于罗宾逊文章的释读所示)。无论用在哪一方面，我想你一定会发现对于阅读而言“动力学”的技巧如同它们在昨天一样——有效和有用。

诺曼·N·霍兰德

佛罗里达，盖恩斯维尔

1990年3月

## 原 序

本书并非文学批评专著。人们不妨把它称之为元批评或亚批评<sup>vii</sup>，但是我认为，时髦的前缀\*还不如实际的例子更能说明问题。下面引用的是古往今来的批评家的一些论述。

一个国家的权柄落到一批坏人手里，好人就被残害，摹仿诗人对于人心也是如此，他种下恶因，逢迎人心的无理性的部分（这是不能判别大小、以为同一事物时而大、时而小的那部分），并且制造出一些和真理相去甚远的影象。

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧中的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法，借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到净化。

在对〔玄学派诗人〕的作品作了这一阐述之后，可以进而推论，它们在表现和激发情感方面是不成功的。由于它们专事追奇猎异，它们全然不考虑情感的共性，而正是这种共性<sup>viii</sup>，才使我们能够想象并激发他人心中的痛苦与快乐。

---

\* 在英语中，元批评(*metacriticism*)和亚批评(*infracriticism*)是由词根 *criticism* 加前缀 *meta* 和 *infra* 构成的。——译注

诗人以人的热情去思考和感受。那么他用的语言怎能与感觉敏锐、头脑清楚的其他一切人所用的语言有很大的差别呢？我们可以证明这是不可能的。假如不是这样的话，诗人就可以在表达情感以娱乐自己或象他这样的人的时候使用一种特别的语言了。不过，诗人决不是单单为诗人而写诗，他是为人们而写诗。我们提倡盲目崇拜，或者把无知当作快乐，诗人就必须从这个假想的高处走下，而且为了引起合理的同情，必须象别人表现自己一样地表现自己。

我的作品意在以具有超自然色彩的，或至少是具有浪漫色彩的人物为对象，并致力从我们内在的本质中转换出一种人世的情趣和维妙维肖的真实感，从而在心中为这些想象的幻影获得一种暂时的、明知其假而宁信其真的感受，而这一感受就构成了诗的真实。

诗的成功，在于诗中所说或所蕴含的一切或大多数因素都是相关贴切的，不贴切相关的因素，都象做布丁时的面团和造机器时零件的“缺陷”一样被剔除了。在这一方面，诗与现实生活中的信息不同，后者的成功在于而且仅仅在于我们能够正确地推知其意图。它们比诗来得更为抽象。

正如每一个诗人所知，在创作的过程中，经验和语言之间的关系总是辩证的，但是在作品的完成形态中，它在读者眼中似乎总是一种单向的关系。在严肃的诗中，似乎总是思想、情绪和事件决定体现它们的词语、格律和韵律；相反，在带有喜剧色彩的诗中，则似乎是词语、格律和韵律创造出

它们所要求的思想、情绪和事件。……再者，在严肃的诗中，显而易见的文字铺陈是致命的弱点，而喜剧诗人则应该毫无愧色地公开铺陈。

在上面的一段文字中，W·H·奥登认为喜剧诗人必须“铺陈”<sup>ix</sup>——而作为一个优秀的喜剧诗人，他的论述有相当的权威性。然而他的论述与前面一段中克利安斯·布鲁克斯和W·K·维姆塞特的观点截然不同。他们持传统的观点，认为诗必须具有有机的整体。但是，人们会问，他们是否真的认为诗歌之所以成功是“因为”其中的每一个因素都是相关贴切的？难道他们会说，如果一首诗中的每一个因素是相关切题的，这首诗就算是成功的吗？而且果真是如此的话，其原因何在？他们的论述与奥登的观点一样，都包含了某种没有明说的关于诗与人的心智的联系假说。

在我所引用的第一段文字中，柏拉图那众所周知的观点远为鲜明得多，他反对诗，因为它是摹仿的摹仿，以一种不健康的方式激发起人们的激情。但是对于虚构物所引起的人们的哭与笑，柏拉图仅仅做了一番行为主义的描述，而没有阐述诗是如何取得这些非凡的效果的，如何产生那些截然不同于跟他所要求我们在日常生活中做到的自我克制截然不同的情绪。而亚里士多德的悲剧定义的最后一句话至少部分地解答了柏拉图的问题：悲剧引起怜悯和恐惧，使它们得到净化，而净化这一借自医学上的比喻表明这一作用是健康有益的。然而在这里以及《政治学》中诠释净化这一关键的词语文字中，也没有明确地阐述诗是怎样激发情感的，情感一旦激发起来，它又是如何驾驭这些情感的。

在此后的三段论述中，约翰逊博士批评玄学派诗人“全然不考虑情感的共性，而正是这种共性，才使我们能够想象并激发

他人心中的痛苦和快乐”。华兹华斯以同样的口吻，反对诗的用语，他认为“诗人……为了引起合理的同情，必须象别人表现自己一样表现自己”。这两位作家都假定，诗人要感染他人，就不能选用奇异的意象或生僻的词语，因为它们与某种人类的共同本性格格不入。然而，柯勒律治那段有关“明知其假而宁信其真”的名句却蕴含着恰恰相反的观点——超自然的和浪漫的素材经过艺术加工，可以转换出人世的情趣，获得诗的真实。

简而言之，所有的这些论述，当然还有许多其他的论述，包括许多有关原则的著名论述和有关具体作品的即兴评论，它们源出于某些有关诗歌和小说对人的心智的影响的心理学假设。这些假设有时是明确的，但在更多的情况下它们是不明确的，而且批评家几乎从来没有试图加以证实——它们只是作为一种常识或在直觉上是正确的、不证自明的假设而被提了出来。不可避免的是，这一根深蒂固的不确定性大大地削弱了各种建立在它们之上的批评的结论。

本书旨在探讨这些心理学上的假设，并建立起一个有关文学作品与人的心智相互作用的模型。我们是怎样明知其假而宁信其真的？与诗的用语相对的质朴语言，其作用是什么？我们怎样与文学人物产生“认同”？“有机的整体”在我们的反应中起了什么作用？文学的意蕴何在？文学有教谕作用吗？文学的德道效用是好还是坏——更确切地说，究竟有没有德道效用？这就是本书试图解答的一部分问题。

尽管本书雄心勃勃，但它决不是试图从精神分析角度理解文学体验的第一部专著。至少有两部力作使我受益匪浅，其影响之大，是不能在脚注中说明的：一是已故的厄恩斯特·克里斯所著的《艺术的精神分析探索》，一是西蒙·欧·莱塞所著的《虚构与无意识》。克里斯的著作是一部专业性很强的力作，专为在精



神分析方面颇有造诣的人所著，其中对本书从文学角度所提出的许多问题作了明确而又系统的精神分析的阐述。莱塞的对象是人文学者而不是精神分析学者，他那开拓性的著作从许多角度全面地探讨了此处所提出的问题。他的著作富有弹性和情趣，对于研究我们的文学体验是必不可少的论著。我还应当提到另一部论著：马里恩·米尔纳所著的《论不能作画》。这部著作从一位视觉艺术家那完全不同的角度论述了本书所提出的许多问题。然而米尔纳女士的著作证实了许多我已经持有的看法，并在我思想上激发了许多新的观点，使我备受鼓舞。 xi

克里斯和莱塞的论著是两部力作，分析入微，论述全面，观点正确。如果我没有新的东西要说而硬要闯入这个已被深入探讨的领域，那确实有点过于自负。首先，我拓宽了探讨的领域，更为广泛地论述了诗、戏剧和电影。其次，我更多地围绕着人物、意蕴、形式以及此类为人熟知的范畴来展开文学反应的问题；我的目的在于把头脑中许许多多的反应因素与文学文本中那些相对较少的可观察到的元素结合起来。我希望其结果是，构成一个更加凝聚、更易于驾驭的反应模型。最后，我不是从一般的心理学概念出发，而是试图（只要可能）从对具体文学作品的细致分析中总结出一般原则。为了方便普通读者，本书的最后有一个附录，对所用到的一些精神分析术语作了诠释。

为了说明我为什么认为从具体的文本出发是如此必要、为什么我认为精神分析心理学是在研究文学反应方面唯一有用武之地的心理学，我觉得有必要作一个简短的说明。我跟我同龄的大多数批评家一样，受到了所谓的“新批评”（当我们接触它时已经不是那么新鲜了）巨大影响，并为之倾倒。我——我相信——还有我的许多同代人都感到，我们正在以前所未有的方式来观察文学。我们不是象第一代的新批评家那样为了术语的名